

## 第V章 作劇と情熱

水木洋子のシナリオ作法

## 第V章第1節 可能性のなかにある映画

### もうひとりの「作家」

1978年、荻昌弘は『浮雲』のシナリオを読んだときの印象を次のように回想している。

私は今から二十数年前、映画雑誌〔キネマ旬報社〕の編集部で進藤光太君と席を並べ、東宝から送稿されてきた脚本『浮雲』を、グラで読み合わせした日のことを、まだ忘れない。機械的に校正作業を進めていたわれわれは、やがてどちらともなく顔を見合せてしまい、いったいこれは、何というシナリオが日本映画に誕生したのか、水木洋子という脚本作家はどこまでしたたかなエネルギーを内蔵させた女性なのか、——舌を巻いて感嘆しあうことになった。

【V - 1】水木洋子（1910-2003）と荻昌弘

\*1

荻が、『浮雲』評で水木の脚色を成瀬の演出や林の小説と同等に論じていたことは第I章で述べた。水木洋子のシナリオ集の解説に、荻はその特質を次のように述べている。

水木洋子のシナリオは、決して、きらびやかではない。きらきらした世界にも向いてないし、文章もまた、小才がはじけ散らない。しかし、はれがましきのない地点で、このひとのシナリオは、地の文の叙述が的確な断定でひきしまり、せりふはつねに含みをたたえて飛躍し、つまり、熱気をたえずこもらせたかたちで、読む者に、はきはきと、想像力の発動を誘いかける。媚びがないのに、熱いくらいつやっぼく——妙な言い方だが、いきであった。その日、私と進藤君は、水木洋子シナリオのもつこの内なる火照りの熱さに、改めて、最もすぐれた女の迫力を実感して、たじろいだのである。<sup>\*2</sup>

水木洋子の情熱については、水木の師、八住利雄やすみとしおによる「敗北や妥協を知らない情熱を

\*1 荻昌弘「戦争と女の同心円」、『水木洋子シナリオ集』映人社、1978年、313-314頁。

\*2 荻「戦争と女の同心円」314頁。

もち、諦観などを自分に許さない正直さ」などの指摘もある<sup>\*3</sup>。

『浮雲』のシナリオは、公開当時から絶賛されている。北川冬彦はそれを林芙美子の小説を凌駕するとまで述べている<sup>\*4</sup>。北川も萩と同じく、水木のシナリオを林の小説と拮抗し得る「作品」と見なしている。「水木洋子のシナリオが一つの芸術作品として鑑賞に堪え得るということは、水木洋子のシナリオがシナリオとして独立した存在であることである」。小林勝も映画よりシナリオの方が感銘が大きいと述べている。

二人〔富岡とゆき子〕が相対すると、裸と裸、魂と魂がじかにふれ合い、そこに生れる人間的な相乗が、世間的ないろいろなポーズを消してしまうのは不思議である。このシナリオが多数の人の共感を買ったのは、そういう純粋な人間のすがたが、燈台の灯のように、くらがりをさまようわれわれの心を導くからであろう。<sup>\*5</sup>

小林はまた、台詞中に丸括弧で挿入された抑揚のト書き——「発声上の指示」——に注目する。水木はこうした指示が完全には反映されるとは期待していないだろうと言いながらも次のように述べている。

この括弧書きを十分にこなしているとは言えない。(…)映画『浮雲』よりも、はるかにシナリオの方が感銘の深いのも、そのせいかも知れない。(…)文学とフィルムの表現限度というハンディキャップをとり除いて考えると、この場合映画はシナリオに比して確かに舌たらずである。

これらの賛辞は、水木のシナリオが小説と映画との単なる媒介ではなく、その両者から自立した存在として見なされていたことを物語る。山田信夫が『浮雲』を見た理由が、水木洋子のシナリオであったからだというのもそれを裏付ける<sup>\*6</sup>。水木は日本映画にあって脚本家としてその作家性を認知されていた。そうした認識を徹底して押しすすめたのが萩昌弘であった。彼は、「ここに私たちは、単に“女流ライターとして”すぐれている、などという言葉ではおおえない、まぎれもないエモーションをもった映画作家を一人、所有する」<sup>\*7</sup>とまで断言している。

ただし萩は、北川のような手放しの称賛よりも、慎重な姿勢をとっている。むしろ彼が注目していたのは、映画製作においてのみ可能な、監督と脚本家との生産的な葛藤にある。

---

\*3 八住利雄「水木さんのこと（跋）」、『水木洋子シナリオ集』寶文館、1952年、226頁。

\*4 「私にいわせれば『浮雲』は、原作の林芙美子の小説よりもすぐれている」。北川冬彦「水木洋子讃」、『キネマ旬報』1960年7月下旬号、69頁。

\*5 小林勝「『浮雲』解説」、シナリオ作家協会編『年鑑代表シナリオ集 一九五五年版』三笠書房、1956年、320-321頁。

\*6 高校時代に『また逢う日まで』を見て感動した山田は水木に宛てて生まれて始めてファンレターを書いている。山田信夫「『乱れ雲』の成瀬さん」、『シナリオ』1969年9月号、81頁を参照。

\*7 萩昌弘「水木洋子論」、『映画評論』1959年10月号、20頁。

〔水木は〕この二監督〔成瀬巳喜男と今井正のこと〕に資質を掘り出され、その作品に磨きがかけられると同時に、二監督はまた、水木氏のシナリオを得ることによって、他の作家との協力とは全く別種の彼ら自身の美点を掘りあてた。この協力は全く相互的であった\*8。

萩の関心は、映画の成立過程において、成瀬と水木のどちらにイニシアティブがあったかにあるのではない。個々の主体には最終的に還元し得ない緊張関係で発生する生産性に注目している。戦前派の批評家である飯島正がトーキー初期からの連続線上に『浮雲』を位置づけたのに対して、戦後派の萩が、むしろ断絶を見てとったことはすでに述べたが、その重要な論拠となったものが、水木の存在であった。彼によれば、水木の「熱気」が、成瀬を従来の世界から、「日本映画の未だ到達しなかった地点」へと押しあげていったというのである。そして次のように結論づける。

ここ〔『浮雲』〕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。\*9

#### 脚色のディレンマ

しかし萩昌弘が指摘する「相互性」には考慮すべき問題がある。小説の映画化における脚色者の位置はどのようなものであるのかという問題、さらに脚本家水木と異なる監督たちとの「相互性」を同一視できるのかという問題である。今井正監督に関していえば、水木は『また逢う日まで』（1950年、八住との共作）から『ひめゆりの塔』（1982年、1953年版のリメイク）まで32年間にわたり11本のシナリオを提供している。そのうち、『また逢う日まで』と『にごりえ』（1953）、『妖婆』（1976）、『あにいもうと』（1976）の他は、『ひめゆりの塔』（1953）、『ここに泉あり』（1955）、『純愛物語』（1957）、『キクとイサム』（1959）、『あれが港の灯だ』（1961）、『につぼんのお婆あちゃん』（1962）、リメイク版『ひめゆりの塔』はすべてオリジナル作品である。水木と今井の「相互性」では、水木の高い貢献度が認められ、萩が「まぎれもないエモーションをもった映画作家」と指摘するのは妥当だろう。

しかし水木と成瀬の場合はそれほど単純ではない。まず彼らの関係を特徴づけるのはその期間の短さである\*10。1952年、『おかあさん』で初めてシナリオを提供してから、『裸の大將』の元となった1957年「日本ぶらりぶらり」の頓挫で協働を解消するまで、その期間はわずか5年間であり1950年代に限定されている。次に、成瀬映画において水木の役割が、シナリオライターとして個性が発揮しづらい脚色が中心であることである。水木＝成瀬映画は全7作で、水木のシナリオ歴において今井に次ぐ。そのラインナップは、『あ

\*8 萩、同上、22頁。

\*9 萩昌弘『『浮雲』評』、『キネマ旬報』1955年3月上旬号、83頁。

\*10 この関係の短命さについては拙稿「突風の恩寵」（『シナリオ』2010年9月号、28-31頁）で触れたことがある。

にいもうと』(1953)、『山の音』(1954)、『驟雨』(1956)、『あらくれ』(1957)と小説の脚色で占められている。井手俊郎と共作した『夫婦』(1953)にしても、その前々年の『めし』の姉妹編であり独創性の高いものとはいえない。小学生の作文集が原作である『おかあさん』が、唯一、実質的に水木のオリジナルといえるものである。原作がないという意味でなら、1960年以降の松山善三の方が多くのオリジナル・シナリオを成瀬に提供している(後で触れるようにそれが本当に「オリジナル」といえるかは議論の余地があるのだが)。成瀬と今井では、水木の脚本家としての役割は大きく異なるのである。

当時の批評家も水木のオリジナル・シナリオが成瀬映画に少ないことに気づいていた。同時に当時の一般的認識として「原作もの」(小説の脚色)はオリジナル・シナリオより劣ると見なされていた。先ほどの北川冬彦すら『浮雲』について「水木洋子のシナリオがすぐれているといっても、(…)オリジナルシナリオでない弱さを持つことはいままでもない」としている。北川に従えば、水木のシナリオにおいて、「原作もの」が中心の成瀬映画は、オリジナル・シナリオの今井映画よりも独創的ではないことになる。『丘は花ざかり』(千葉泰樹、1952)、『愛情について』(千葉泰樹、1953)、『夫婦』で水木とシナリオを共作した井手俊郎も、与えられた題材を洗練させる水木＝成瀬の手腕を讃えながら、「もうそろそろ、何かを珠玉に変える仕事ではなくて、お二人の<sup>マツ</sup>触れ合いの中から、<sup>マツ</sup>ぢかに生れる珠玉を見たいと思っているのは私一人だろうか」と婉曲に忿懣を表明している。「オリジナルの見事な作品を、今年こそ期待しても早過ぎはしないように思う」<sup>\*11</sup>という彼の主張は、オリジナルを至上とする点で北川の主張と一致している。

相互性を訴えた荻ですら、小説家と脚色者との、「オリジナル」をめぐる北川や井手の見解とそれほど違わない

小説『浮雲』が混乱と廃墟の東京の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。<sup>\*12</sup>

映画独自の創造の複数性を指摘している荻も、水木が林芙美子の精神を損なうことなく映画のシナリオに移植し得たと述べるにとどまっている。水木の存在意義は、成瀬と林との中継なのである。すでに述べたように、荻は公開当時において、唯一、小説『浮雲』と水木のシナリオとの比較検証を試みた批評家であるが、残念ながら脚色の扱いは不十分であり注目すべき、着眼が活かされていない。

ジャーナリズムにおいて文芸映画が取り上げられるとき、監督と脚本家との関係より、監督と小説家との関係に注目が集まるのは当然かも知れない。成瀬巳喜男と林芙美子との親和性については、『浮雲』公開当時の取材に応じながら、成瀬自身も一応認めている。

\*11 井手俊郎「珠玉(成瀬さんと水木さんのお仕事)」、「並木座ウィークリー」第20号、1954年2月24日。再録〔復刻版〕銀座並木座ウィークリー編集委員会『〔復刻版〕並木座ウィークリー』三交社、2007年、136頁。

\*12 荻が《 》で引用しているのは、小説『浮雲』初版の「あとがき」である。

林さんの書いたものはいつも人間性がむき出しになっている。それが大へん素直に書かれているので、私にはとてもよくわかるんです。つまり身近なものを感じるので、川端（康成）さんの作品などはどう考えても映画では表現できないものもありますが、林さんの作品はその点みなかなか映画的です。こういうところが私が林文学を何度も映画化した理由といえましょう。（…）林さんの書くもののヒロインがいつも問題になってくるのですが、私のような古い時代のものはとてもよくわかるんですね。感覚が古めかしいせいでしょう。<sup>\*13</sup>

藤本真澄<sup>さねずみ</sup>も同じように、公開前にその親和性を強調している。

一人の監督が同一の作家の作品を五回も手がけると言う事は甚だ珍しい。そして、そのいづれもが、第一級の作品であると言う事はなお珍しい。余程成瀬さんと林さんは作家としての肌が合うらしい。<sup>\*14</sup>

ただしこれらが映画公開を控えた宣伝キャンペーンにおける発言であることを鑑みるとすべてを鵜呑みにはできないのだが、荻の考察は、監督と脚本家との「相互性」を指摘しながら、結果的に監督と小説家の親和性を強調する当時の宣伝戦略に陥っているのである。

近年、林芙美子と成瀬巳喜男の再評価のなかで、林と成瀬の関係が文学研究において注目されている。

たとえば中川成美の論考は、「両者〔成瀬と林〕の緊密な関係」、「相関性」について迫ろうというものである。そのなかで中川は水木の脚色について「芙美子の原作に立脚しながらも、全体をゆき子の心象世界に重点をおき構成した」と述べ、とりわけラストシーンにおいて、成瀬が水木のシナリオを改変し、「水木シナリオが持つ映画の完結性を敢えて破った形で成瀬はこの映画を終わらせたのだ」と述べ、荻よりも両者の差異を明確に指摘している。しかしその結論にあたって中川は次のように述べている。

原作からシナリオ、そして演出への流れがより明晰に芙美子の意図する実相、即ち何もかも虚しくしてしまうような人間の根源的な欲求をあぶり出していく。それは（…）〔林芙美子〕が、成瀬というディテールにこだわり続ける映画作家と呼応した結果生じる戦後空間への懐疑が、くさびのようにこの映画には裏打ちされている<sup>\*15</sup>。

脚色と演出の意義を林文学の「明晰」化とする中川の論考は、演出であれシナリオであれ文学への忠実さなるものを評価する点で荻と変わらない。一方で中川は、映画『浮雲』

---

\*13 成瀬巳喜男「『めし』から『浮雲』まで」、『報知新聞』1954年12月25日、4面。

\*14 藤本真澄「『浮雲』製作前記」、『東宝スタジオ・メール No. 261』1954年。

\*15 中川成美「映像のなかの女たち」、『語りかける記憶』小沢書店、1999年、92頁。

のヒロインには成瀬映画のこれまでのヒロインたちが「徹底利用」されているとし、次のように結論づける。

ゆき子の綿々と紡ぎだされる富岡への繰り言は、実のところ不可視なる破滅へと誘う力に向けられているのだ。それは芙美子が言う「誰の眼にも見逃されてゐる、空間を流れてゐる、人間の運命」を覆い、支配してやまない。<sup>\*16</sup>

中川はゆき子の「繰り言」が富岡を「不可視なる破滅」へ至らしめたというのだが、そもそも小説で富岡は本当に破滅したのだろうか。破滅していたのはゆき子の方ではなかったか<sup>\*17</sup>。

中川は論考の最後で、1963年の『放浪記』を失敗作と見なしている。これが林芙美子の『放浪記』の映画化ではなく、菊田一夫によって脚色（実質的には創作）され、演出された森光子主演の舞台の映画版であることに言及することなく、中川は映画の失敗の理由を「芙美子から成瀬に手渡された彼らの人間存在の深い懷疑が、曖昧のまま高度大衆消費文化のなかで終焉へと立ち向かわされた」ためであるという文字通り曖昧な結論に至る。これは副題「林芙美子と成瀬巳喜男」にあるように、論者がふたりの関係に限定しているために生じた議論の空転である。『浮雲』の場合、小説と映画との「緊密な関係」を論じるなら水木の存在を無視することはできない。もうひとつ、これまで戦後の時間的齟齬に拘泥して来た本論においては、中川論考の「戦後」の曖昧さは看過しがたい。論者は『浮雲』に「戦後日本人の精神的喪失感の複雑な断面」を見たと述べるが、ここでの「戦後」とはどのような戦後を意味するのだろうか。

堀口典子は「林芙美子原作・成瀬巳喜男の翻案映画をめぐって」を副題とする論文を発表している<sup>\*18</sup>。そこでの議論の中心は「女性が国家制度から独立を唱えながら、逆説的に参加していく過程を示すこと」だとする。堀口は「映画という視覚媒体は、どのように、小説という文字媒体と交渉し、女性の身体・境界（body/border）と帝国の身体・境界を戦後に再構築するのだろうか」という入り組んだ論述を展開していく。なるほど堀口が主張するように戦中の南方政策に積極的に荷担した林芙美子の「責任問題」については問われてしかるべきである。しかし問題は——小説『浮雲』の連載誌の誤記や林の仏印滞在の自明視などの不備も指摘されなければならないが——堀口が水木洋子の存在と活動について全く言及していないことである。「女性の身体」と「国家の身体」をめぐるこの論考において、文字通り「移動する女性の身体」をもって活躍した脚本家水木が議論の対象から外されているのは不可解である。

結局、これらの研究は成瀬と林との親和性を前提としている点において、同時代のジャーナリズムと同根である。こうした脚本家への無関心に対して「シナリオ作家は演出に従

\*16 中川、同上、90頁。

\*17 中川は「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」という箇所を挙げ、荻評を清水晶や柳町光男などそれ以外の批評とともに「典型的」と見なしているが、これはこの批評の核心を読み外している。

\*18 堀口典子「移動する身体」、斉藤綾子編『映画と身体／性』森話社、2006年、221-226頁。

属しているものではない」<sup>\*19</sup>と水木洋子は反論する。

もし、シナリオライターが、自主性もなく、他の注文、アイデアをいただき、そのひき写しのまとめ役であるなら、それは作家ではない。シナリオライターではなく、写字生かタイプライターにすぎないと思う。(…) 今日なお、評論家を始め、局外者は勿論、シナリオライター自身の中にも、この錯覚に陥っていることは、他の分野では考えられない、旧体制ぶりだと驚くほかはない。<sup>\*20</sup>

水木は「これを不遜であると若<sup>[も]</sup>し感じる人があるなら、それはシナリオを軽蔑するものであり、映画を愛さない人であるか、また創造がどのようなものであるかを解さない人である」と締めくくる<sup>\*21</sup>。にも関わらず今日まで、荻が指摘した相互性は敷衍されることなく相変わらず旧態依然の議論が続けられている。

これまでの議論は、いずれもある前提の上に成り立っている。それは、水木洋子が林芙美子の小説に忠実であろうとしているというものだ。原作を尊重し、原作者の意図を汲み、正確に映画に移植することが理想の脚色と目されている。だが果たしてそうなのか。黒澤明によるシェイクスピアやドストエフスキーの映画化や、溝口健二による井原西鶴や上田秋成の映画化などを例に見ても、忠実さが理想的な在り方でないことは瞭然だろう。より根源的には、文学作品とその映画化作品とに關係は存在するのだろうか。

「映画は文学とは無關係である」<sup>\*22</sup> というベラ・バラージュの言葉をもう一度吟味すべきだろう。小説と映画が、お互い判別できぬほど似てしまうといた事態を想定することが荒唐無稽である以上、映画が小説を忠実に再現することは不可能というより不条理なのである。文字から映像へという全く異なる表象空間への変換過程には、ジェームズ・ボールドウィンが言うような「暴力的行為」<sup>\*23</sup> を想定するべきなのだ。小説『浮雲』の映画化における議論の抽象性は、この不条理に目を背けることから起こる。他ならぬ成瀬巳喜男が原作に近づけることなどできないとはっきり述べているのだ。

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行くのであるから、小説の全部の

\*19 水木洋子「私のシナリオ観」、シナリオ作家協会編『年鑑代表シナリオ集 一九六〇年版』ダヴィッド社、1961年、3頁。

\*20 同上、3-4頁。

\*21 同上、6頁。

\*22 ベラ・バラージュ『視覚的人間』岩波文庫、1986年、44-45頁。

\*23 「書かれた言葉を映画化する唯一の方法は、書かれた言葉を完全に忘れてしまうほどに、書かれた言葉に対して強い暴力的行為に出る以外にないのである」。ジェームズ・ボールドウィン『悪魔が映画をつくった』（山田宏一訳）時事通信社、1977年、203頁。とはいえボールドウィンの論旨はこうした「暴力的行為」の容認ではない。彼は続けて次のようにも書いている。「にもかかわらず映画化というのは、いかに原形に対して強大な必然的な暴力を行使せざるをえないとしても、原形の意図とヴィジョンに忠実でなくてはならないのである」。



読者を納得させることは非常に難しい。〔改行〕『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、冷たくつっぱなして描いたわけです。<sup>\*24</sup>

小説と映画とは、そもそも「全然別個の世界」なのだから、「現実には揃った材料」でそれを完璧に再現することは不可能である。だから監督は自分なりに、「具象」化するしかない。成瀬の「見方」は原作愛好者とは当然相容れないものだが、それはどうしようもないことである。つまり成瀬はここで常識的見解を述べているにすぎない。だが皮肉にも文芸映画をめぐる議論において、成瀬の常識論は巧まざる批評性すら帯びているように思われる。

### 企画本部の存在

そもそも映画と文学との関係については、「相関性」や「身体性」の議論の前に、1940年代から50年代初頭にかけての日本の映画撮影所体制——なかんずく東宝映画会社の経営状況——を踏まえなければならない。この時代、東宝がとりわけ文芸路線に映画製作を傾注していたのは、何よりもそこに興行的成算が見込まれたからである。そして当時、経営難に陥っていた東宝にとって経営安定化こそ最優先事項であったのだ。なぜ東宝の経営体制が悪化していたのか。それはどこの撮影所にもまして東宝における労働争議が長期化し、激化したからである。

東宝における労働争議は、1946年から第3次東宝争議と呼ばれる1948年まで続いた。その間、たび重なるストライキによって撮影所内の映画製作は中断を余儀なくされる。成瀬巳喜男の『白い野獣』が撮影中止となり公開まで2年を要したこと（そこで撮影の玉井正夫や、女優の中北千枝子との出会いを果たしたこと）、また成瀬が『浮雲』において、ゆき子と富岡とが歩く場面で、「インターナショナル」を歌って行進する人々を登場させることで、この混乱の時代を再現しようとしていたことは、すでに述べた通りである。多額の負債をかかえた東宝は、1950年10月に戦犯追放を解除された森岩雄のもと、製作体制の迅速な再建を進めていかなければならなくなる。

50年12月、東宝に新たに企画本部を設ける。小説家であり、文藝春秋新社の社長でもあった佐佐木茂索がその本部長に依嘱される。こうして文藝春秋社内において、森岩雄率いる東宝重役たちと、文学者（岸田國士、大佛次郎、今日出海<sup>こんひでみ</sup>などが出席した）たちによる企画会議が毎週行われるようになる。争議によって東宝を辞し独立プロを営んでいた藤本真澄もこの企画本部に参画を請われ、東宝専属プロデューサーに復職する<sup>\*25</sup>。企画本部の目的は、当然ながら、経営の安定化につながる興行的成功の見込める映画を企画することにあった。

\*24 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。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』412頁。

\*25 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、211-212頁および脚注16の221頁を参照。東宝の回復については田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ』の「第五六節 東宝の製作陣ようやく回復す」（290-302頁、企画本部については298頁）を参照。

藤本はこの企画会議で自らの企画として、石坂洋次郎原作の『若い娘たち』（千葉泰樹、1951）と井上靖原作の『その人の名は言えない』（杉江敏男、1951）の映画化<sup>\*26</sup>を提出した。このことから明らかなように、藤本の製作方針とは人口に膾炙した流行作家の新刊小説をなるべく迅速に映像化することであり、それが経営安定化に最も効果的であるというものである。藤本の戦略の経験的根拠となっているのが、『青い山脈』（今井正、1949）の成功であろう<sup>\*27</sup>。

成瀬巳喜男が初めて林芙美子の小説を映画化した『めし』もその文脈に置かれなければならない。1951年4月1日から7月6日まで『朝日新聞』に連載された『めし』（映画公開は同年11月23日）は、成瀬と林の親和性ゆえに企画されたものではなく、——千葉泰樹によって監督されるはずだった——企画本部（実質的に藤本真澄）の主導によって東宝の経営戦略上発案されたものである。『めし』の映画化で見べきは成瀬と林との親和性や「相互性」などの前に、一刻も早く経営を安定させなければならないという東宝映画会社の経済状態であり、その実現に向けて確立されつつあった藤本式の経営スタイルなのである。藤本式の経営スタイルとは岩崎昶<sup>いわさきあきら</sup>が述べるように「低額予算で、切りつめた製作日数で、計画通りに一本一本の映画を作る。大当りはしないが、適当な利益を確実に上げる」<sup>\*28</sup>というものであり、序章でも述べたように成瀬はこの経営スタイルに適合する監督であった。

蓮實重彦の『『めし』が当たれば、プロデューサー〔の藤本〕が成瀬に林芙美子の作品の映画化を多く求めたのは当然』<sup>\*29</sup>という指摘は妥当である。また蓮實が言うように、成瀬の手腕が「与えられた脚本をいかに映画にふさわしいものとして読むか」にあり、また成瀬が「脚本を物語としてではなく、編集するように、つまり画面の連続として読む術を心得ていた」<sup>\*30</sup>とするなら、原作者の林より脚本家の水木のシナリオとの『浮雲』をめぐる交渉により注目しなければならないだろう。

ここでもう一度、「いったいこれは、何というシナリオが日本映画に誕生したのか、水木洋子という脚本作家はどこまでしたたかなエネルギーを内蔵させた女性なのか」という荻の驚きに立ち戻らなければならない。ここで留意すべきことは、1954年12月上旬号の『キネマ旬報』への掲載のために、シナリオ『浮雲』を読んだとき、荻はまだ映画『浮雲』を見ていないという事実である。いやそれどころか、54年11月（おそらくは中旬以前ということになるだろう）は、正しく10月末から開始された『浮雲』の撮影が始まったばかりであったはずである。この時、荻の目の前に存在していたのは、ただシナリオとしての『浮雲』なのであり、彼はシナリオをシナリオとして読まざるを得なかったのである。

\*26 石坂の原作書名は『若い娘』である。『主婦之友』1950年11月から51年1月まで連載。51年4月7日公開。『その人の名は言えない』は『夕刊新大阪』に50年5月10日から9月30日まで連載。映画は51年5月11日公開。

\*27 藤本は『『青い山脈』のもたらした利益は金銭では勘定できない、計り知れないものがあつた。今日、とにかく私が製作者として存在し得ているのも『青い山脈』のお陰と言って過言ではないからである。（…）この作品によって得た社会的信用は絶大なものがある」と回想している。藤本「一プロデューサーの自叙伝」202-203頁。

\*28 岩崎昶「仕事と椅子」、尾崎編『プロデューサー人生』259頁。

\*29 蓮實重彦「香港国際映画祭の成瀬巳喜男」、『季刊リュミエール』第11月号、1988年、41頁。

\*30 蓮實、同上、42頁。

シナリオをシナリオとして読むとは、小説からも映画からも切り離された独立した存在として、まだ見ぬ映画を想像することである。それは現実に存在する映画を見るのとは異なるが、可能性の状態としての映画を擬似体験することを意味するのではないか。可能性としての映画『浮雲』を検討するべく、水木のキャリアを辿り、さらにシナリオ『浮雲』について論じていかなければならない。

## 第V章第2節 作品としてのシナリオ

### 共謀と混乱

映画『浮雲』にとって林の小説とは何かという議論はこれまで存在した。しかし映画にとってシナリオ（脚本）とは何か、シナリオにとって小説とは何かという議論はあまり存在しなかった。では水木洋子の存在を考慮したとき、『浮雲』の監督成瀬と原作者林はどのようにとらえ直すべきだろうか。

まず成瀬巳喜男とは反対に、水木は林芙美子に強い共感を懐いており、それを臆面もなく披瀝しているということ。水木は、雑誌連載時にすでに『浮雲』を読み、林に対してこれだけは完成するよう懇願したという<sup>\*31</sup>。後年も林との親交を口にし、林と自分は似ていると言ったり<sup>\*32</sup>、また別の取材では「映画化された林さんの原作もののなかでは、いちばん林さんの個性を生かして書いたのは自分だけ」<sup>\*33</sup>と断言している。「深いうきあいだった」という水木だがいくつか事実関係に誤りもあり（たとえば『浮雲』の連載誌を『朝日新聞』に載った『めし』と混同している）、そのまま信じることはできない。とはいえ、ふたりの戦後の個人的交友を考えると、林芙美子との関係性の考察においては成瀬よりも水木が優先されるべきであろう。

林芙美子と水木洋子の交友は、既存の議論——水木が原作を忠実に映画化したという定説——を補強する証左と考えられるのだが、シナリオは必ずしも林の小説に忠実とはいえないのである。もちろん、大まかな物語上の展開は踏襲されているのだが、小説と映画では印象が異なるのもたしかなのだ。小説と映画の違いを明確に指摘しているのは、『並木座ウィークリー』という映画館の会報誌に投稿されたレビューである。評者は脚色の見事さを称賛しつつ、「ただ一つどうしても歯痒かったのはラストである」として次のように述べている。

〔映画では〕ユキ子の死に直面した男は、その死体に取りすがって泣きくずれる。原作では男は女の残していった金を持って又遊びにゆくのである。（…）「男が女の死体を見て涙を流す」ことは、〔小説の〕『浮雲』の場合はちぐはぐなことなのである。脚色者は女に対し同情心をもってしまい「それではあまり女が可愛そうだ」と思って妥協してしまった感がある。最後までつっぱねてほしかった。<sup>\*34</sup>

\*31 水木洋子「林芙美子さんの声」、『サンケイ新聞』1955年1月24日夕刊、2面。

\*32 水木洋子、田中澄江、和田夏十「女がシナリオを書くとき」、『キネマ旬報』1965年5月上旬号、50頁。

\*33 水木洋子「やっぱりオリジナル・シナリオが書きたい」、『映画ジャーナル』1961年12月、38頁。

\*34 長谷川倭子「『浮雲』によせて」、『銀座並木座ウィークリー』1955年3月30日、第67号。再録〔復刻版〕並木座ウィークリー編集委員会編『〔復刻版〕並木座ウィークリー』420頁。

次に水木洋子は、原作の最終部である第 67 章を削除している。4 頁ほどにすぎないが、この短縮は作品にとっては決定的なものだ。この評はその点を鋭く突いている。

当時、この変更にくらか言及しているのは尾崎宏次である。尾崎は「本来のテーマである浮雲すなわち富岡の心境だという点を切り落としてしまった」と述べている。しかし尾崎はまたこの改変を水木の「節度のある切り捨て方」と述べ、「この節度が水木洋子の安定感をつくっている」としている<sup>\*35</sup>。だがこの好意的な説明は事態を直視していない。むしろ水木の脚色における変更は「節度」を欠いた振る舞いと言わなくてはならないはずである。水木は原作に忠実であるどころか、その核心において林の意図を著しく損なう操作をしているのである。

この結末の操作が、脚色者の不備によるものではなく、むしろ意図的になされていることは疑いない。水木は分かっているながら変えたのだ。水木は「戦争中南方でずっとご一緒だったので、林さん自身をかなり理解できたし、同時に非常に身近なものを感じていたわけですよ」と述べながら、しかし同時に、「でもね、私としては林さんの作品を借りて、私の生活感情を含ませたいつもりですよ」と言い、さらに「私は男の人間性を否定したくなかったの。しかし、女のあの古さは踏み越えていかななくてはならないと思う。踏み越えてまた別の苦しみや不幸があるにしても、そこにはもっと建設的な形の別の幸福があると思う」<sup>\*36</sup>と、弁明というよりも開き直りといえる見解を述べている。

私は林さんほど男にはまだ絶望していない。踏んでも蹴られても、信じたい。だから、映画のラストは、女の死を男が心から慟哭する瞬間で終わっている。それは彼の人間性としての敗北の瞬間でもあるのだ。原作は、男が再び女の金で遊びに行くのだ。これが現実の姿であろう。しかし私は林さんの声と呼吸を常に耳のはたに聞きながら尚且つ男への絶望を叩きつけたくはなかった。それは脚色をした私の切なる希望である。<sup>\*37</sup>

水木はこのラストが特異であると自覚している。にも関わらず、林芙美子の「現実」よりも自らの「希望」を優先しているのである。これは確信犯的な歪曲と断言していい。水木は、成瀬がシナリオを短縮して鹿児島で映画を終わらせようとしているのを知り、シナリオ通り屋久島の場面まで描くよう要求したという<sup>\*38</sup>。監督の妥協を脚本家が小説家に代わって諫めている図のようにも見えるが、むしろ単に水木が自分の「希望」を押しつけていると見た方がいい。いやそれは希望というより個人的な欲望というべきだろう。水木は、自らの欲望を正当化するだけのしかるべき根拠を懐いていたのであろうか。

それに答えるには最後の指摘に移らなければならない。林に敬意を懐きながらも、自らの欲望を優先させたのは、水木と林の出会いが小説『浮雲』の発想源となる南方視察のと

---

\*35 尾崎宏次「水木洋子のこと」、『映画評論』1956年1月号、25-26頁。

\*36 「現代の美しき“あらくれ”」、『徳島新聞』1956年8月30日夕刊、2面。

\*37 水木「林芙美子さんの声」。

\*38 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』42頁。

きであり、水木の裡で小説『浮雲』の世界は自分の世界でもあるという自負——換言すれば『浮雲』のシナリオは脚色よりもオリジナル・シナリオに近いという自負——があったからであろう。相互性に着目した荻昌弘は、水木と林との間にもこの性質を想定すべきであった。荻の言葉を用いれば、水木は、「他の〔映画〕作家との協力とは全く別種の彼ら〔成瀬と今井〕自身の美点を掘りあてた」ように、林ともまた他の原作者とは全く別種の協力関係を結び、林の「美点」を掘りあてたのである。『浮雲』は水木による、監督と小説家との二重の共謀性によって見られなければならないのである。

### 〈原＝浮雲〉としての南方

一般的に、小説の成立と映画化に際しての脚色とは時間的に重なるものではない。まず小説が完成し、しかるのちに脚色が続く。小説の脚色に対する優位はこの先行性にあるといえる。これはまた、コピーに対するオリジナルの優位とも換言可能だろう。北川冬彦や井手俊郎らによる〈水木＝成瀬〉映画に対する〈水木＝今井〉映画の優位も、畢竟、そこに立脚している。だが『浮雲』の場合、果たしてそういえるのだろうか。

1942年から43年にかけて、林芙美子 【V - 2】シンガポール滞在中の林芙美子（右端）と水木洋子（左から2番目）が南方を視察し、46年から49年までの3年余りで煩悶しつつ書き上げたことはすでに論じた。これはあまりに当たり前のことのように思われるが、小説に先行して作者に創作を誘発する体験が存在したということの意味する。少なくとも、南方体験なしに『浮雲』が現今の状態で書かれはしなかっただろう。『浮雲』に先行して林が体験した『浮雲』的世界を、とりあえず〈原＝浮雲〉と呼びたい。この〈原＝浮雲〉から『ボルネオダイヤ』『荒野の虹』『麗しき脊髄』などの短篇が誕生したことはすでに述べた通りだ。

だが、水木洋子もこの南方視察に同行しているのである。当時、水木はまだ劇作家であった。1941年4月から日本放送協会（NHK）の嘱託になった水木はラジオの放送作家としても作品を発表し始めていた（そのひとつである『林道』は、シンガポールの渡航中に放送されている）。いずれにせよ、林と水木の南方視察はふたりが〈原＝浮雲〉を共有していたことを意味する。実際、彼女たちのそれぞれの南方紀行文には、いくつか共通した体験が見出せる。たとえば林の「スマトラ」では、後に『ボルネオダイヤ』に生かされることになる現地の子供や女性の沐浴（マンデイ）の描写があった。一方、水木の南方紀行文でもマンデイが描かれている。

私は苦しみのあまり水浴びをした。それも身体だけでは、すぐ乾きそうなので、髪までぎぶぎぶ洗ってみた。そのあと、一時間は、すうっと、常態にもどる。成るほど、現地人たちが、マンデイ（水浴）と、昼寝を、健康法の日課にしている

理由はわかるが、おそらく、今、南方にゆく、日本人たちが、その通り実行している人たちは無いと言ってもよいくらいである。<sup>\*39</sup>。

それでは両者の文章の比較から何が明らかとなるか。シンガポールで林と別れた水木は、貨物船でビルマへと向かうが、その渡航中に「ベンガル湾上にて」という手記を残している<sup>\*40</sup>。

此の船は、六千<sup>〔トン〕</sup> 噸 足らずの汚い貨物船で、船底には、将校、兵隊達、軍政監部<sup>〔いき〕</sup> 行の役人、の他にビール会社の重役、日本ニュースの映画班といった人達で一杯である。此の中に女は、軍酒保で働く伊藤さんと私の二人っきりである<sup>\*41</sup>。

船内の細部は林の『ボルネオダイヤ』に類似している。また異国の自然の豊饒さに樂園的な魅惑を見出している。ラングーンに到着した際の印象を、水木は次のように記している。

夕闇の中に白いかもめの群が、すいすいとマストを旋回して、燦然と輝く金色の仏塔<sup>バゴダ</sup>が静かに浮びあがっていた。〔改行〕小暗く垂れこめた並木の街には、シャンシャンと可愛い鈴をならして、頭に花を飾った馬車が走っていた。〔改行〕三々五々家路へ急ぐ女たちは、色とりどりの手織絹を腰にまいて、白いすこしの短い上衣でぴっちり胸をかくし、さらさらと衣ずれの音さえたてて行く。ジャスミンに似た香り高い花の房を髪に飾り、象牙や鼈甲の大きな櫛に重そうな黒髪を無造作にまきつけている。タナカという汗よけの肌色の塗料は白檀と伽羅をこきまぜた<sup>〔にお〕</sup> 香いがする。肩からさげた古代ぎれの袋は、彼女たちのハンドバッグである。僧侶の頭陀袋にも似て、やっぱり仏教の国であると思う。そして皮や、ビロードの草履を素足につっかけて、こころもち外わに〔に〕歩くので、細い腰の線があらわに動く。<sup>\*42</sup>

水木は、小説『浮雲』とともに、自らの〈原＝浮雲〉を参照する立場にいたといえる。林芙美子と水木洋子とは、原作者と脚色者である前に、作家として対等な関係にあった。

しかしながら、林芙美子と水木洋子とが同じ〈原＝浮雲〉を共有していたという想定は、事態を単純化し過ぎているだろう。実際この視察において、ふたりは広島品の宇品からシンガポールまで、42年10月31日から11月16日にかけて17日間、輸送船で同乗したにす

\*39 水木洋子「南方ボケ」、『日本』1943年7月号、17頁。再録、水木洋子『アラカンの菊』大同印書館、1944年、279-282頁。

\*40 水木洋子「ベンガル湾上にて」1942年12月11日（市川市文学プラザ所蔵）。資料は加藤馨の翻刻を参考にした。加藤によれば、「ベンガル」は原文では「ベルガル」と誤記されている。「インクが薄い青色で、辛うじて読み通せる原稿であった」という。

\*41 水木「ベンガル湾上にて」。

\*42 水木洋子「ビルマの蛙」、『週刊婦人朝日』1943年4月21日号、10頁。

ぎない。そして経由地のシンガポール——日本統治下に置かれていた当時は「昭南」と改名されていた——から、林は11月23日にマラッカへと向かう。水木は、12月6日、再び船で6日間かけてラングーンに向かう。こうしてふたりは別行動となる。昭南行き輸送船の同乗者たちが、林や水木のように〈原＝浮雲〉を保有しているとするなら、佐多稲子や小山いと子や美川きよといった女性作家にも想定しなければならなくなる。

また林にとって〈原＝浮雲〉と呼び得るものがあるとすれば、それは宇品＝昭南間での体験ではなく、翌43年1月に滞在したボルネオのバンジャルマシンでの日々であったはずである。それに対して、水木はメイミョウという病院で新年を迎えることになる。

12月12日にラングーンに到着してから、水木は、12月下旬に雲南省国境付近に流れる怒江川近くの拉孟に向かう。拉孟から再び、ビルマ派遣司令部が置かれたメイミョウの街に引返した水木はそこで元旦を迎えている。10日間の北部ビルマでの取材後、ラングーンに戻り、約2ヶ月にわたるビルマ滞在が始まる。ここで水木は、『ビルマ新聞』に「ビルマの旅」を連載。その後、3月初旬に、空路にてバンコクへと向かい、陸路でシンガポールに戻り、マニラと台湾の高雄を経由し、3月下旬に帰国している。

主な滞在地となったラングーンでの生活で、水木は過酷な暑さに悩まされる。いわば「南方ぼけ」と俗称される精神的弛緩に陥ってしまう。そこには、「熱帯の絢爛とした自然と人のいとなみは、さながら現世の<sup>めるへん</sup>童話だと思いました」という林の陶醉は認められない。「自分の肉体と神経と、この不可思議な風土との苦しい闘いといった感じだった」<sup>\*43</sup>と述べる水木にとって、南方はただ生を摩耗させていく場であった。また水木にとって、この南方体験は戦争体験であった。怒江川近くの拉孟から戻り、北部ビルマでの取材中、爆撃機からの激しい空爆に見舞われている。

だがこうした体験の相違を越えて、林芙美子と水木洋子との間で強い連帯が形成されたことはたしかだ。そして、水木もまた自らの南方体験を作品として昇華しようとしていた点でも共通している<sup>\*44</sup>。南方政策の文化工作において、未来の『浮雲』を生み出すことになる小説家と脚本家が邂逅したという事実は、いわば映画『浮雲』に、語られた物語とは別の次元において戦争が影を落としているともいえる。『浮雲』のゆき子と富岡にとって、南方は出会いの空間であった。水木にとっても林にとっても、それはある実感を伴う認識であったに違いない。

水木は「脚色もしたし、オリジナルも手がけてきた。でも、自分が共感を呼ばない作品は一本も書かなかった」と述べている<sup>\*45</sup>。水木にとってシナリオはオリジナルであれ脚色であれ「共感」という点で同等の存在ということになる。このインタビュー記事の副題には「作品はみんなわたしの分身」とあるが、『浮雲』が「分身」性の高い作品であることはたしかである。だが林の場合と同様に、水木にとっての南方もまた、アンビヴァレントな存在といえる。1971年に書かれた随筆において、水木は戦時中の行動を自己批判して

\*43 水木「南方ボケ」17頁。

\*44 そのことを物語るのは「火焰樹」という戯曲である。この戯曲は未発表であり製作年が定かではないが、水木が南方から帰った1943年から1945年の終戦までの2年間以内に書かれたことは間違いない（後半には露骨な戦意高揚的内容となっていることから戦後に書かれた可能性はあり得ない）。

\*45 水木洋子「やっぱりオリジナル・シナリオが書きたい」38頁。



いる。

何んと愚かにも盲目的に報道を信じ国策に従ったのであろうか。私は、終戦の日に、もう、誰かの言葉では動くまい。自分の目で確かめ得たものでなければ信じまいと、己に言いきかせた。(…)もし、若い命をこの日失っていたら、自分は今まで何をしてきたのか、何んのために生きてきたのか。それはすべて、誰かの言葉を信じて、生命をすててかかった。その勇氣は犬死にのためだったのだ。命が惜しいのではない。無意味な偽りの言葉に踊ることだけは、もうやるまい。<sup>\*46</sup>

劇作家だった水木が、映画に関心を持ったのは太平洋戦争前後、南方に行くおよそ1年前になる<sup>\*47</sup>。水木は、シンガポールからビルマそして雲南国境への視察および林芙美子との出会いという〈原=浮雲〉的なるものを通過することで、脚本家としての自己を確立していったといえる。その意味で、映画『浮雲』の仕事は、水木にとって人生の転換点への回帰を意味していた。シナリオ『浮雲』の誕生を辿ることは、いわば脚本家水木の誕生を辿ることを意味するのである。

### シナリオ作家への道のり

1910年8月25日、東京市京橋区（現在の中央区京橋一丁目）において、水木洋子（本名、高木富子）は、大野鐵店（現・大野興業）の番頭であった高木艶五郎とその妻ゑいの長女として生を享ける。15歳で働き始めた成瀬巳喜男や、20代後半に文壇デビューを果たした林芙美子と比べ、水木の映画脚本家としてのデビューは38歳と一見遅い。だが実際は、劇作家として早くから仕事を始めている。菊池寛主宰により脚本研究会に応募した戯曲『クレオパトラ美容室』が優秀作品として選ばれ、八住利雄の演出により飛行館で公演されたのは1935年10月、水木が25歳のときである。水木の劇作家としての仕事は、従来の映画研究において考察の対象から除外されて来た。だがそれは量的な充実ぶりのみならず、水木の創作スタイルの確立を確認し得る点でも、映画と戯曲とふたつのヴァージョンで書かれている作品——たとえば『おとうと』（市川崑、1960）や『もず』（渋谷實、1961）など——が存在する点でも無視しがたい。

劇作家としての水木の活動期間は、女学校時代の習作から実質的な最後の作品『近松女敵討』（1984年）まで半世紀になんなんとする<sup>\*48</sup>。映画脚本家との関連に限定し次の2点のみ指摘したい。

まず水木の幼少時の家庭環境について。経済的に恵まれなかった林芙美子や成瀬巳喜男に対し、水木は正反対であった。水木の父は豪商の番頭から独立し高木艶五郎商店を興す。

<sup>\*46</sup> 水木洋子「砂漠のような“人間喪失”」、『サンケイ新聞』1971年8月19日付、四面。再録、市川市文学プラザ編『一期一会 脚本家水木洋子珠玉のエッセイ』市川市文学プラザ、2010年、173-177頁。

<sup>\*47</sup> 水木は戦前、島津保次郎に映画界への紹介を依頼した。加藤馨『脚本家 水木洋子』映人社、2010年、175頁。以下、水木の経歴については加藤の著作に依る。

<sup>\*48</sup> 劇作家としての活動については、加藤『脚本家 水木洋子』32-111頁。および市川市文学プラザ編『生誕一〇〇年 脚本家 水木洋子』市川市文学プラザ、2010年を参考。

縫箔職の息子である成瀬や、行商人の父の婚外子として生まれた林に比べ、下町の商家の娘として過ごした水木は経済的に恵まれていた。府立第一高等女学校から日本女子大学に入学、さらに文化学院への転校と、高等教育を享受した点でも林や成瀬とは異なる。

林文学と成瀬映画の関係をめぐる従来の議論に見られる拙速ぶりはすでに述べたが、その場合に両者の家庭環境の類似性から作家的資質の共通性を探り当てようとするものが見られる。「貧乏が好きな作家」と見なし、「成瀬巳喜男は、この林芙美子の『貧乏こそ自由』という考えに共感していたに違いない」<sup>\*49</sup>と論じる川本三郎や、「[林の描く世界は]成瀬の作家としての資質と深く重なっていたのだろう」<sup>\*50</sup>と述べる都築政昭などがそうである。これらの評論は、東宝の企画本部の存在を無視した印象論にすぎず、先述の公開当時に流布された親和性のイメージを無自覚的に反復しているだけといわざるを得ない。

成瀬と林との親和的關係が捏造されたものであると主張するつもりはない。ただもし親和性を指摘するならば、水木と林、水木と成瀬との関係性——そして作家同士の異質性——にも十分留意すべきであろう。実際、成瀬は次のような発言もしているのである。

私は、シナリオを書くことに自信を持たないので、これまでも、自分の傾向内で、自分が書いても無難だと思える程度の仕事よりしていないが、四つに取り組んで、精いっぱい斗えるようなシナリオを、誰かに書いて貰いたいと絶えず希望している次第である。<sup>\*51</sup>

次に、1930年代中葉から40年代にかけての水木の劇作家としての活動が、戦後の映画界でのデビューを準備したということである。その背景としてあるのは、PCL（後の東宝）による左翼演劇人の人材抜擢である。PCLは写真化学研究所（Photo Chemical Laboratory）の略である。サイレントからトーキーへの移行期に設立され、当初は録音スタジオとして設立された。だが1933年から自社製作を開始するにあたり、他の映画撮影所から人材を引き抜き、同時に、映画界以外から多くの人材を募っていくことになる。松竹に在籍していた成瀬巳喜男や左翼演劇に傾倒していた舞台装置の中古智が、1935年前後にPCLに入社しているのもそうした経緯による。

やがて新東宝のプロデューサーとなり、1952年の『おかあさん』で水木を初めて成瀬巳喜男に引き合わせることになる永島一朗も、1931年に水木と出会っている。当時、文化学院在学中だった水木は、プロレタリア劇場同盟（プロット）が主宰する演劇講座「プロレタリア演劇研究所」に志願する。半年の研修後、左翼劇場の舞台に立つというこの研修コースにおいて、水木は永島に出会った。「プロレタリア演劇研究所」を修了後、永島

\*49 川本三郎『今ひとたびの戦後日本映画』岩波書店、1994年、131-132頁。『林芙美子の昭和』（新書館、2003年）のなかで次のようにも述べている。「成瀬巳喜男は私の言葉でいえば「貧乏が好きな監督」だが、林芙美子も貧乏好きである。普通、貧乏というのは、金があれば解決してしまうものだが、二人が描いているのは、金があっても解決しきれない貧乏、大仰に言えば、人間の根源的な宿命としての貧乏である。不条理としての貧乏である。その点でよくある社会派の描く貧乏とは違う深さがある」（349頁）。

\*50 都築政昭『日本映画の黄金時代』小学館、1995年、402頁。

\*51 成瀬巳喜男「シナリオ+演出」、『シナリオ文芸』第4号、1946年、71頁。

は左翼劇場文芸部に進むが、同期生だった女優の野川不二子と 1941 年に結婚する。野川には姉がおり、その娘（永島にとっては姪）が女優の香川京子であった。香川にとって叔父にあたる永島は 1950 年代に香川の主演映画を 10 本ほどプロデュースしているが、『おかあさん』を企画し水木にシナリオを依頼したのも永島であったのだ。永島が成瀬を起用したのは 1 度だけだが、結果、『浮雲』における水木と成瀬との協働を準備したという意味で、永島の存在は無視できない。映画『浮雲』の冒頭における『日本ニュース』が、1930 年代のプロキノ運動までさかのぼれるように、成瀬と水木の出会いもまた、1920 年代から 30 年代にかけての演劇の刷新運動にまでその由来を辿ることができる。その演劇運動は、水木を映画界に導いたもうひとりの先達者である八住利雄との関係において、より顕著なものとなる。

## 第V章第3節 祈りとしての声

### 「映画は芸術ではない、シナリオは芸術である」

水木洋子を映画界へ導いたのは八住利雄である。1947年11月、八住が徳永直の小説『ひとりだち』の脚色の助力を水木に請うたのがきっかけであった<sup>\*52</sup>。タイトルは『女の一生』（亀井文夫、1949年）に変更される。これもまた、『白い野獣』と同様、1948年の第3次東宝争議による紆余曲折のため完成まで2年近くを要している。水木は次の『また逢う日まで』（今井正、1950）でも八住と仕事をしている。

1903年に大阪の薬種問屋に生れた八住は、1920年代の学生時代から左翼演劇に傾倒し、早稲田大学卒業後、築地小劇場の文芸部員となる。1928年、小山内薫の急逝にともなう分裂の際、八住は劇団築地小劇場の文芸部員として残り、劇団築地小劇場が解散した1929年以降は、劇団新東京、築地座、創作座といった劇団で海外戯曲の翻訳と演出を手がけていた。だが学生時代からメイエルホリドをめぐる論考を発表していた八住は何よりもまず優れた演劇理論家であった<sup>\*53</sup>。八住の脚本家としての多産な仕事ぶりは、こうした深い学識に支えられている<sup>\*54</sup>。水木を含め、菊島隆三、成沢昌茂、そして八住の実子でもある白坂依志夫など、八住に師事し脚本家として大成した者が多いことから、彼は教師的資質に恵まれていたのかも知れない。チャーホフを原著で読むために、水木洋子が八住にロシア語の手ほどきを請うたのは1936年頃といわれる。これは八住がPCL

【V - 3】水木洋子と八住利雄（1903-1991）

\*52 当初は宮本百合子に原作が依頼されていたものが、徳永の小説に変更になったという。加藤『脚本家 水木洋子』176-178頁。

\*53 武田清は、八住が1924年に書いた「メイエルホリドとD・Eの演出」において、「メイエルホリドの演出の特長をもの見事に捉えている」と評価している。1925年に書いた「エウレイノブの再評価」におけるモノドラマ論を紹介しながら、「八住にとってロシア演劇とはまずエウレイノブの戯曲や演劇論のことだったのである」と述べている。八住が『築地小劇場』に寄稿した論考は、著名入りのものだけで30本に上るといえる。武田清「新劇とロシア演劇Ⅱ 八住利雄のこと」『文芸研究』第106号、明治大学文芸研究会、2008年、1-9頁、参照。

\*54 山形雄策によれば、八住は脚本を書くときに古今東西の文芸作品を自在に援用してみせたという。彼はそれを「コンピューター的な頭脳操作」と呼んでいる（山形雄策その他『われら青春時代の仲間たち 山形雄策遺稿』ふるさときゃらばん、1993年、59-61頁）。山形は『民衆の敵』（今井正、1946）と『台風騒動記』（山本薩夫、1956）で八住と脚本を書いている。

に入社し、脚本家として活躍を始める時期と重なる。

水木の処女作を演出した八住は「水木さんは、喜劇の書ける人である。(…)以前書いていた舞台戯曲の中にも、なかなか面白い喜劇があった」と述べている。50年代後期から、水木は『裸の大將』や『につぼんのお婆あちゃん』など社会諷刺に富む喜劇を手がけるが、これは八住の指摘の正しさを物語る。水木にとって、八住は彼女の最初の理解者であったといえる。

滝村和男を介して森岩雄と知己を得たことを契機として、北条秀司、伊馬春部（鶴平）、森本薫、三好十郎、田中千禾夫といった劇作家とともに、八住は映画界入りすることになる。とはいえ、それは生活の方便としてであり、映画への関心からではない。PCL入社までは映画を見たこともなく、シナリオの書き方も知らず映画に嫌悪感さえ懐いていたという<sup>\*55</sup>。映画は仕事というこの「合理的な割り切り方」（鬼頭麟兵）<sup>\*56</sup>によって、八住は生涯239本ものシナリオを手がけることになる。

この時期の成瀬の映画も、劇作家の関わったものが多い。映画『君と行く路』（1936）は、もともとはPCL撮影所内で結成された「PCL劇団」によって上演されたものである。キャストはほぼ映画版と同じであったがその舞台の演出を担当したのが八住であった<sup>\*57</sup>。また『サーカス五人組』（1935）や『女人哀愁』（1937）なども永見隆二、伊馬春部、田中千禾夫といった劇作家がシナリオを執筆している。ちなみに八住は『愉しき哉人生』（1944）、『芝居道』（1944）、『お国と五平』（1952）で成瀬と仕事をしている<sup>\*58</sup>。

演劇出身であり師弟関係にありながら、水木と八住は脚本家としての資質はあらゆる点で対極的である。量産型の八住に対して水木は寡作である。生涯に手がけた映画のシナリオは共同執筆を含めて34本にすぎない。あくまで仕事として割り切っていた八住に対し、水木は題材を時間をかけて掘り下げていく。八住のシナリオで扱われる題材は多岐にわたり、一貫性は見られないが、水木のシナリオは時事問題を扱った社会派路線と、原作小説を脚色する文芸路線におおまかに二分される。

だが水木が八住から継承しているものがある。それはシナリオに対する根本的な理念である。両者ともシナリオは映画における中間形態などではなく、ひとつの独立した作品と

---

\*55 それまでロシア語の翻訳のわずかな収入で生計を立てていた八住は、PCLの定期収入「文芸課員として月給三十円、シナリオ一本につき百五十円という約束」を「大変結構なもの」だったと回顧している。八住利雄「PCL物語」12頁。ただしそれは精神的充足をもたらすものではなかったのは以下の回想からうかがい知れる。「シナリオ・ライターというものは、すぐれた知能をもてばもつ程、孤独であるのが当然である。(…)はるかに高い知能、即ちいろいろの人間すべてには到底理解されない程の知能をもつシナリオ・ライターは、それが仕事となり得るためには、常に情けない妥協を強いられて、孤独になり、人嫌いになる」八住利雄「某月某日」、『シナリオ』1961年1月号、79頁。

\*56 鬼頭麟兵「八住利雄の栄光と憂鬱」、『八住利雄 人とシナリオ』日本シナリオ作家協会、1992年、288-289頁。

\*57 八住利雄「PCL物語」、『新映画』1948年2月号、13頁。

\*58 岸松雄によれば、八住がPCL入社後にした「最初の仕事」は、成瀬巳喜男のために「針の穴ほどのところから見た大都会の生態を描いたらという森岩雄のアイデアを基に書いた」シナリオだったという（「八住利雄 シナリオ作家銘々伝4」、『シナリオ』1956年3月号、22頁）。だが八住によれば、最初の仕事はチェーホフの『桜の園』の翻案という。奇妙なことに、成瀬は1935年12月に『桜の園』を自ら翻案した『噂の娘』を監督した。多くの文献は八住の映画界入りを1936年としている。しかしそれよりも早くに彼が撮影所でシナリオの依頼をされていたとしたら、これは成瀬監督のためのシナリオだった可能性がある。

見なしている。八住利雄はシナリオをはっきりと文学作品の一形式であると見なしている。彼のシナリオ論「映画は芸術ではないという説」<sup>\*59</sup>は、副題に「が、シナリオは芸術である」と付されている。タイトル通り、八住は、シナリオは芸術であるが映画は芸術ではないと主張する。これはアイヘンヴァルト<sup>\*60</sup>という名のロシアの批評家による主張「戯曲は芸術であるが、演劇は芸術でない」を八住が展開したものだ。戯曲は文学に属するものであり、「それ自体で十分に力強く、そして十分に完成されたもの」である。それに対して、上演された劇は戯曲に依存し、また後世に残るものではない。「芸術というものは『死ぬことのない』生き方をするものである」という言葉からも明らかなように、八住は芸術の本質を永続性あるいは不死性に見出す。

芸術は時間というものを越えた上に存在するものであるが、演劇（映画）は、それがその一部分を現わす人生と同じように、時間の中にしか存在し得ないものである。（…）演劇（映画）は経過するものであり、時間的なものであり、幻影的なものであり、常に何物かから何物かへ移って行くものである。文学はリアルなものであるが、演劇（映画）は蜃気楼的なものである。<sup>\*61</sup>

演劇と映画は、戯曲とシナリオに依存するもので、その逆ではない。確固たる実在をかねそなえているのはシナリオであり、映画は時間とともに消滅する幻影であり、芸術の名に値しない。八住はすぐに「映画が蜃気楼的なものであるというのは、その映画の内容的な価値によって云っているのではない」と補っている通り、これは上下の価値判断をふくまない「原則的に持っている性質」なのであるという。映像のアーカイヴ化が進んだ今日、こうした二項対立が有効なのかは疑問であり、「一つのシナリオが、いく度か映画化されるということのないかぎり、シナリオは、最初に、最も適当な演出者を得なければ、その持つ価値を發揮できない」<sup>\*62</sup>という成瀬の指摘通り、製作の実態を無視した抽象論に陥っているともいえる<sup>\*63</sup>。八住のシナリオ論は、映画は今日とともに生まれ、今日とともに死ぬ、という、この当時に広く共有されていた、映画の今日的なあり方を前提としたものである。

そして、まさにこの今日的なあり方を突破するものこそ、シナリオであると水木は考える。水木は、今日的なものの累積によっては決してシナリオは成立しないことを強調する。

---

\*59 八住利雄「映画は芸術ではないという説」、『シナリオ』1947年11月号、8-10頁。

\*60 これはユーリ・アイヘンヴァルト Yuly Aihenvald (1872-1928)のことと思われる。八住は論考のなかで、「一定の主義や観念によって芸術を見ることを頑強に否定しつづけた批評家」と紹介している。なおここで八住が参照している論考の出典はつまびらかではない。

\*61 八住「映画は芸術ではないという説」9頁。

\*62 成瀬巳喜男「シナリオ+演出」69頁。

\*63 事実、後年になって、八住はこの主張に修正を加えている。1982年の著作では、ソ連の映画辞書の定義として、シナリオを「スクリーンの上に形象化されることを予定して書かれた文学作品である」と定義している。八住利雄『シナリオ・演出・演技』ダヴィッド社、1982年、11頁。

テーマとは、その作品の背骨である。この背骨が安手であれば、作品もその程度以上に仕上げるわけもなく、主題の掴み方が深ければ、その作品の背骨はしっかりとして、基礎が確立したということになる。

ところで、「主題は、実生活の中に、完全に用意されてはいない。その中に見るのは主題の為の材料なり。」とシクロフスキーが言っているように、作者が、うの目たかの目でただ材料を探すのは、無意味なことで、材料は、幾らでも転がっているのである。それを拾っただけでは、新聞記事と同じことで、作者が、そこから何を掴み出すかという、その人の人生観が主題の置き方を決定するのである。

主題は、私たちの生涯を通じて、全肉体、全精神を、生きることに打ちこんだ所産として得た魂の叫びであって、これが、他人の受け売りや、模倣である時は、既に、この作品の土台からして擬物ということになる。<sup>\*64</sup>

「シクロフスキー」の言葉はヴィクトール・シクロフスキー著『シナリオは如何に書くべきか』のものである<sup>\*65</sup>。書名が示す通り、シナリオの教本であるが、次の一節は、その後の水木の作劇における規範とも見られる。

もしも諸君が良いテーマを書こうと思われるならば、そのテーマが拠って以て立つべき環境をば、徹底的に研究する必要がある。換言すれば、諸事実をして、テーマの中によく活動せしめなければならぬ。(傍点原文)<sup>\*66</sup>

それでは「主題」をさぐりあてるにはどうすればいいのか。水木は答える。「それは先ず作者の生活を通して生れた真実の眼を見失ってはいけない。(…)主題は、自分の真実の声でなければならない」<sup>\*67</sup>。水木がここで問題にしているのはシナリオの技術ではなく、理念である。シクロフスキーに依拠したこの水木のテーマ主義を支えるのは、脚本家こそ真の作家であるという八住の作家精神である。八住も水木も、実際に映画として完成されたもの以外に、オリジナルシナリオを執筆している。これはシナリオがふたりにとって、単なる注文仕事ではなく、主体的創作の営みであったことを物語っている。

---

\*64 水木「私のシナリオ作法」222頁。

\*65 ヴェ・シクロフスキイ〔シクロフスキー〕『シナリオは如何に書くべきか』(本間七郎訳)、往来社、1932年。出典では次のように書かれている。

テーマを準備するには、新聞を読んだり、書き抜きをしたり、細い日常事を仔細に注視する必要がある。だがここに言うて置きたいことは、テーマというものは、実生活の中に、完全な形で用意されているものではないということであり、実生活の中に我々の見得るものはただ、テーマのための材料に過ぎないということこれである。そこで我々に必要なことは、一つのテーマを作る為に二つの事実的記録或いはそれ以上の材料を結び合わすことである。(17-18頁、傍点原文)

\*66 シクロフスキイ『シナリオは如何に書くべきか』24頁。

\*67 水木「私のシナリオ作法」223頁。

## 水木流作劇の始まり

水木洋子のテーマ主義と、成瀬巳喜男の演出との出会いとなったのが『おかあさん』である。すでに述べたように、これはプロレタリア演劇研究所時代に水木の同期生だった永島一朗が、彼の姪の香川京子のために企画した映画である。永島が水木に小学生の作文集<sup>\*68</sup>に基づく母娘の物語の執筆を依頼したと思われる（企画段階で田中絹代の母親役はあらかじめ構想されていたのだろう<sup>\*69</sup>）。小学生たちの作文は短く稚拙だが、巧まざるユーモアが見出される。

ぼくのおかあさんは、とてもせいたかのっぼで、おまけにきんがんです。人がおおぜいいるところへいくと、うしろのほうからなんでも見えるけれど、ぼくがいなくなると、よその子をまちがえて、ひっぱったりします。<sup>\*70</sup>

【V - 4】『全国児童綴り方集 おかあさん』講談社。映画『おかあさん』の原作とされるが、実質上、水木のオリジナル・シナリオ

水木はまず、これらの片々たる挿話からシナリオに使いそうなものを抽出する。上記の作文は、「私のお母さんはよそのお母さんに比べると、少し小っちゃくて、小ぶりなので、長い箸が大嫌いです」というナレーションによって生かされている（箸の挿話は、この映画の結末の伏線となるはずであったが大幅な改稿によって全体としては散発的なものとなった）。ナレーションを読み上げる香川京子の終始おっとりとした語り口が温もりを添えている。理容師試験のために自分の髪を切られる少女の作文「おかあさんのしけん」もほぼそのまま活用されている<sup>\*71</sup>。片親のもとで育てられる、あるいは他家へ養子として出されるといった挿話が多いのは世相を反映している。水木自身、「[この文集には] 戦争を経て来ただけに、未亡人として働く母、そして生死の観念が殊に強く現れている」<sup>\*72</sup>と述

\*68 『全国児童綴り方集 おかあさん』講談社、1951年。審査員に川端康成、坪田譲治、村岡花子、波多野勤子、大島文義、高島巖といった作家たちが名を連ねている。

\*69 水木によれば、田中絹代は当初、3人の子持ちの母親を演じることに抵抗を感じ、出演を拒否していた。成瀬はいやいやながら花束を持参して、田中の出演している『安宅家の人々』（久松静児監督）のロケーション撮影の現場に向き、田中に出演交渉をした。水木洋子「最後の祝杯」、『キネマ旬報』1977年5月上旬号。再録、市川市文学プラザ編『水木洋子の〈浮雲〉〈おかあさん〉』市川市文学プラザ、2008年、17頁。

\*70 『全国児童綴り方集 おかあさん』6頁。

\*71 この一人称の語りにアメリカ映画『ママの思い出』（ジョージ・スティーヴンス、1948）の影響を見る指摘がある（田中眞澄ほか編『映畫読本 成瀬巳喜男』フィルムアート社、1995年における田中解説、120頁）。たしかに、水木はジョン・ヴァン・ドルーテン、ドゥウィット・ボディーンによるシナリオをホームドラマの古典シナリオに選んでおり、そのすぐれた出来栄を評価している（「アンケート 私が選んだシナリオ・クラシック」、『シナリオ』1966年10月号）。だがこれはやはり年少者の素朴な語り口を生かしたものと考えるべきだろう。

\*72 水木洋子「おかあさん」、『週刊サンケイ』1953年1月11日、47頁。



べている通りである。

だがこのように典拠をつきとめられる作文はむしろ例外的である。『おかあさん』は、十代なかばの少女年子（香川）を語り部として、クリーニング店を営む母・正子（田中）の暮らしぶりが描かれる。肺病の兄（片山明彦）、店主の父（三島雅夫）のあいつぐ病死に見舞われながらも、シベリア抑留から帰還した弟子の木村（加東大介）の助力のもと、正子が店を立て直していくさまが物語の縦糸となっており、そこに先のような子供たちの挿話が横糸として織り合わされる。挿話をつなぎとめる縦糸は、実質上、水木の創作である<sup>\*73</sup>。水木も作文集から得たのは「子供の見た母への感情」<sup>\*74</sup>であると述べている。

水木が母親の人物造形に際して、「子供時代、お守りから、夜寝るまでお伽話をきかせてくれて、十年後洗濯屋に嫁いだ」という子守の女性をモデルにしたことは注目に値する。『おかあさん』は、いわば水木の育ての母であり、「突如未亡人となり、長男を失い今は次男と相変らず洗い場で働いている」という女性の生涯の映画化であった。水木は、息子を娘に置きかえ、また戦争未亡人の妹（中北千枝子）とその息子など、家族構成に多少の変更を施しつつも、夫と長男の死はそのままシナリオに盛りこんでいる。だが母親像の最大のモデルは実母である高木ゑいであろう。「母は小柄で、苦勞の皺が深く、見栄えのしない、小心な、そしてありきたりの母である」<sup>\*75</sup>という水木の描写は冒頭のナレーションを想起させる<sup>\*76</sup>。母に対する水木の深い愛情は、最後の長女のナレーションに顕著である。「お母さん……私の大好きなお母さん……生きていて下さい……いつまでも……いつまでも……あたしのそばに……お母さん」。後述するように、水木はこのナレーションを再三変更している<sup>\*77</sup>。娘の母の永世への祈りには、母親喪失に対する水木の恐怖がうかがえる。

私は、常に母の死を考える。自分が死んだら、母はどうして生きていくであろう。  
(…) 私は母が死んだら……と今から覚悟をならしておこうと常に考えるのだが、  
それだけで眼の前が涙で見えなくなってしまう。(…) 母は、私に唯一人残された肉親なのだ。<sup>\*78</sup>

水木の劇作には自伝的作品が少なくない。劇作家デビュー間もない 1935 年に書かれた戯曲『白き一頁』<sup>\*79</sup>は、鉄鋼問屋に嫁いだ母と、店の倒産と脳溢血で心身ともに絶望的な状況にある父、病床の妹を持つ姉の物語だが、これは当時の高木家の内情を下敷きにして

---

\*73 成瀬も「作文集とはいふものの、まあ水木さんのオリジナルですね」と水木の創作であることを認めている。成瀬巳喜男「自作を語る」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、43頁。

\*74 成瀬、同上。

\*75 水木洋子「眼千両といわれた母」、『婦人倶楽部』1956年、257頁。再録『一期一会』93頁。

\*76 水木洋子市民サポーターの会会員で、生前、水木の母ゑいを見かけたことのある石井敏子によれば、「我が家の前をいつも通っていたゑいさんは小柄で、日本的な地味な感じの方だった」という。石井敏子「水木洋子と『おかあさん』」、『水木洋子市民サポーター活動の記録5』水木洋子市民サポーターの会、2006年、110頁。

\*77 水木洋子『おかあさん』（未定稿）1952年頃（市川市文学プラザ所蔵）。

\*78 水木洋子「眼千両といわれた母」、再録94頁。

\*79 1936年に花柳章太郎主演、菊池寛演出によって新派劇として上演。

いる。結末では、それまで父に服従していた母が死を境に毅然とした女性に変貌する。「お母さんは強くなったわねえ。初めて思ったことをおっしゃった！」と長女は呟く。16年後の『おかあさん』は、ある意味で、『白き一頁』のヴァリエーションといえる<sup>\*80</sup>。

このように水木のテーマ主義は書き手の体験や実感、つまり当事者性に存するといっている。水木の作劇は、それが与えられたものでも、シナリオとなる題材に脚本家の体験や実感を加味していくことを意味している。水木にとってシナリオを書くことは、過去の経験の創造的反復であり、さらにいえば自らの人生をもう一度全く別の形で生き直すことであるのだ。では、水木のシナリオは自らの体験から一歩も出ないという私小説的な閉鎖性と無縁ではないということになるのだろうか。『おかあさん』の成立プロセスをもう一度見てみよう。

### 削除された運動会

『おかあさん』のシナリオと映画を比較するといくつかの異同が存在する。とりわけ顕著なのはラストである。これについて水木は、変更部分の原稿を撮影所の成瀬まで自ら届けたと述べている<sup>\*81</sup>。たとえば未定稿のみに存在する挿話に哲夫の運動会を取り上げよう。哲夫は、田中絹代演じる母親が面倒を見ている甥である。この場面はその祝祭性によって、映画のクライマックスを形づくるはずであった。ここでは正子と則子（田中絹代と中北千枝子が演じている）が二人三脚走に出場するというエピソードが展開されている。

正子と則子、一番、後の方から、ノソノソと歩き、この婦人たちとビリを争う結果となるが、早い連中が総くずれとなり、だんだん、進出、この婦人たちと一二を争う。

哲夫「お母ちゃあん」

年子「母ちゃん、しっかり……しっかり……」

信二郎「フレ、フレ！ 頑張れ！ 頑張れ！」

三人「うわァッ！」

人々の声援——

だんだんと調子が出てくる正子たち

(…)

人々、激しい声援。

年子「行かなきゃ、一寸……」

則子「そうよ、そら、一、二と……一、二……」

再び走り始める婦人——だが、あわてて、よろめく。

正子と則子は、遂に、ゆっくりと歩調を合せて、ゴールインする。

\*80 〈母と娘〉は、水木の「テーマ」においてひとつの系譜を成している。水木のオリジナルの代表作である『もず』、『甘い汗』はいずれも、母と娘の相剋を扱っている。

\*81 このエピソードはいくつかの出典があるが、ここでは水木洋子「ヤルセナキオ」（『日刊スポーツ』1980年1月18日、11面）を参照している。

わき上る拍手と笑い声。  
婦人たち二等——それから、続々、ゴールイン。  
そのたびに拍手と笑い声。  
校長席で、正子と則子を先頭に、賞品の鍋と釜をうける。  
わき上る拍手。  
正子と則子、貰って、テントの傍で、背中を叩きあって笑う。

信二郎とは、年子に思いを寄せるパン屋の息子（岡田英次が演じる）の名である。この場面にあるのは、スポーツ映画にふさわしい躍動と歓喜である。ト書きは様々な音響——観客の喚声、拍手、笑い声——にあふれ、そのどれもがふたりの主婦を祝福する。だが重要なのはその後の場面である。学校からの帰り道、哲夫は長い間預けられていた伯母の家から、住みこみの美容師である母に引き取られる。

### 83 正子の家近く（夕）

ぽっかりと灯る街燈。  
則子が小荷物をさげ哲夫をつれてくる。  
後から正子と年子。  
則子「姉さん、もう結構ですから……」  
正子「ほんとに、いいの？ 連れてって……」  
則子「え。いつまでも、きりがありませんから……決心したらやってみようと思います。ほんとに永いことお世話様でした」  
年子「またいらっしゃいね？ 哲ちゃん……」  
哲夫「うん……」  
則子「お礼云いなさい。こんなに大きくして戴いて……」  
哲夫「おばちゃん……どうも、ありがとう……お姉ちゃんも……どうもありがとう……」  
正子「身体に気をつけなさいよ」  
則子「姉さんもね」  
正子「ああ（と涙を拭う）」  
則子「じゃ、さようなら……」  
哲夫「さようなら……」  
二人、去って行く。  
正子と年子、ぼんやりと見送る。

この場面が感動的だとしたら、それはこれまでの学校行事が、それに続くこの別離の儀式の一部であるかのように構成されているからであろう。喧騒から静寂へ、喜びから悲しみへ。群から個へ。エピソード同士の個々の要素は巧妙に対比され、転換から喚起される情感は起伏に富む。しかし最終的に水木はこの挿話を削除することになる（哲夫は、映画では母に引き取られることはない）。その理由はどこにあるのか。

1956年のエッセイ「にせものとおほんもの」で、水木洋子は美術作品の真贋（津田越前

守助広の真作と贋作) について論じている。そして「ほんものは何気なく見える中に強い力がひそんでいる」のに対し、「すべてにせものは誇張と強調を示し」と指摘する。そこから水木は独自のシナリオ論を展開する。

私は、この偽作を前にして、ふと映画の、いろいろな作品を目に浮かべた。「力こもった作品」「凄じい迫力」「詩情流れる作」「心温まる美しきドラマ」等々讃辞の中に迎えられたそれらは、かなりにせものの共通点をもっているものが多い。甘い感傷が詩情と錯覚され、力みかえったはったりが力こもる作品と称され、人間を描けない事件のどぎつさが凄じい迫力と思われる。心温まる作などに至っては、マシュマロのようなたあいもない人間の集まりが幼稚な生活感情を幸福らしく見せるに過ぎない。〔改行〕そして、脚本でいえば、「セリフのうまい作」「構成のうまい作」に、ほんもののセリフ、ほんものの構成などは見逃がされ、セリフくさい作、構成くさい偽ものが、そうした讃辞をうけている。えてしてにせものは、誇示された強調が目につき易いのであろう。<sup>\*82</sup>

この一節は、水木が『おかあさん』で運動会の場面と哲夫との別れを削った理由を教示する。彼女がこの感動的な挿話を敢えて削除したのは、まさにそれが感動的であるがゆえ——「心温まる美しきドラマ」であり、「構成くさい偽もの」であるがゆえに——であった。水木は起伏を均し、意図的に平坦なドラマを目指している。

だからといって『おかあさん』のシナリオは単調なドラマではない。決定稿において、水木は変更された設定を用いて次のような場面を新たに追加した。

年子の声「今日も又、静かな夜はふけてゆきます。そして、明日も雀の声で仕合せな朝がやって来るのです。お母さん、私の大好きなお母さん……仕合せですか。ああ、私はそれが心配です。お母さんの仕合せ……それを思うと、私は……私は……」

年子のはのんきな顔で、つくろいかけのまま、のびて、うたた寝。

静寂——

正子「年ちゃん、年ちゃん」

静かにゆり起す。

年子は寝ぼけ眼で、折ってある寝床をひろげ、すともぐり込む。

正子、入口に寝ている国彦の蒲団をかけてやる。

その枕元に書きかけてある葉書。

——「母上様——」

あとは書いてない。

\*82 水木洋子「にせものとほんもの」、『世界』1956年6月号、168頁。鎌倉美術館（現・神奈川県近代美術館）の「ほんもの・にせもの展」は1956年3月10日から4月15日にかけて催された。神奈川県近代美術館ホームページ「過去の展覧会（1951年度～1960年度）」参照（[http://www.moma.pref.kanagawa.jp/kamakura/exhibition\\_50s.html](http://www.moma.pref.kanagawa.jp/kamakura/exhibition_50s.html)）。

舞台は正子の家、夜の就寝前のひとときである。途中に現れる「国彦」とは、住みこみで働く少年である。

場を支配しているのは静けさである。セリフは極端に少ない。「静かな夜がふけていきます」という語り、ト書きに書かれた「静寂」、無言でなされる寝支度の所作。書きかけの手紙。すべてが静謐のなかで進行する。そこにはただ、平穏で凡庸な世界が広がっている。未定稿にあったような安易な高潮はない。だが水木は決定稿のあと、さらに変更を加えた。それが水木が自負する相撲の場面である。これは最初「決定稿」の余白部分に、万年筆でびっしりと書かれた（その後、原稿用紙に清書され、撮影現場に届けられたと見られる<sup>\*83</sup>）。「今日も又、静かな夜はふけてゆきます」から始まる一連のナレーションの後、水木は以下のやりとりを追加した。

哲夫「やあ、出来た！ 宿題みんな出来たよ！」

正子「偉い偉い」

哲夫「フフ、ナイス、ナイス！」

と、でんぐりかえり、相撲の身がまえで正子にとびつく。

正子「よいしょ！（とつき放す）」

哲夫、猛然と、とびつく。

正子「よいしょ！」

もち上げて、蒲団の外に出す。

必死にとびつく哲夫。

正子、遂に尻もちをついて降参する。

一同、笑う。

年子の声「お母さん……私の大好きなお母さん……いつまでも、いつまでも、生きていて下さい……お母さん……」

このエピソードは原作からとられたものだ。

すもうの足かけをおしえてくださったのも、おかあさまです。ゆうごはんのあと、ぼくと大きわぎですもうをとっていると、「いいかげんにやめなさい。」と、おとうさまにしかられたこともありました。<sup>\*84</sup>

この即興的な挿話からは、水木がシナリオを周到に構成する代わりに、敢えてその均衡を揺るがせ、不安定な流動状態を作り出そうとする意図を見出せる。これによって母親像は安易な美化に陥ることを免れる。代わりに親しみやすさ、等身大のユーモアとでもいう

\*83 市川市文学プラザでは、この最後の変更部分だけが自筆原稿として残されている。加藤『脚本家 水木洋子』219頁参照。

\*84 『全国児童綴り方集 おかあさん』40頁。

べきものが醸しだされる。注意すべきは、母親役を田中絹代が演じていることを水木は念頭に置いていたことである。改訂原稿を、撮影現場に持参したという水木の証言からもそれは明らかである。

子供をやさしく寝かしつけるのではなく子供と相撲をとる母親の姿は、田中絹代という女優にとっては意外性の強いものであった。たとえば同じ年に封切られた『西鶴一代女』（溝口健二、1952）を見ると、田中は生き別れた我が子を見るため狂奔する母親を演じている。この作品を含め溝口映画における田中は『雨月物語』（1953）にしろ、『山椒大夫』（1954）にしろ、演じられた役柄の過酷さゆえ、極端に理想化されている。『雨月物語』の最後、幽霊となった田中は夫（森雅之）の不実を許すが、それはほとんど神のような存在とっていい。こうした田中の理想化は『檜山節考』（木下恵介、1958）ではグロテスクへと接近する。田中絹代はその理想化を代償に、映画にあって常に抽象的、観念的にならざるを得ない。

こうした田中の崇高性、その代償としての抽象性に対抗するかのようにより、『おかあさん』で水木の造形した母親は庶民的で生身の女性であり続ける。運動会の場面も、物語のクライマックスである以上に田中の身体性を際立たせようという隠れた意図があったのかも知れない。いずれにせよ、この少年との取り組みあいに興じる田中は、ひとりの中年女性としてそこにある。水木は田中の母親像、ひいては女性像の転換を試みているのだ。

脚本家がしばしば行う、特定の俳優を念頭においた人物造形（いわゆる「あて書き」）を水木も行なっている。テレビ作品『あぶら照り』（岡田太郎、1964）およびその映画版『甘い汗』（豊田四郎、1964）はいずれも主演の京マチ子を想定して執筆された。冒頭の女性同士のつかみ合いがそうであるように、水木の「あて書き」は女優の持つイメージを敢えて壊し、そこから、グロテスクとも形容し得る生身の身体を定着させようとしている。

水木洋子がこの母親像の転換の試みにきわめて意識的であるのは明らかだ。「人間性の解放」というエッセイで、水木は「日本映画の母たちは、現実の虐げられた惨めな姿や自己犠牲の母性愛を一面からのみとらえて見せ、感傷過多のお涙ものに仕立てられるのが通例」であったと指摘しながら、「今日に闘っている母も激増している事実を、映画制作者も目を覆ってはならない」としている<sup>\*85</sup>。これは執筆当時流行した「太陽族映画」に登場する母親像をめぐるコメントであるが、水木は「太陽族映画に限らず、日本映画の母はあまりに観念的にしか描かれないのは、すべて人間性の追求の問題が甘いからだと言えよう」と一刀両断する。

『おかあさん』の改稿過程には、過剰なドラマ性への懐疑と、生身の身体を持った女性像造形への意志が見てとれるのである。

## 声の現前

映画『おかあさん』を見ると、成瀬巳喜男は決定稿と第2稿の長所を絶妙に取りこんだことが分かる。成瀬はたしかに相撲の場面を演出している。だがそれは、香川の視線を通じた情景として、決して唐突な印象をもたらさず、この映画世界に調和している。また、

---

\*85 水木洋子「人間性の解放」、『映画芸術』1956年12月号、23頁。

成瀬が子供の演出に長けていたこと<sup>\*86</sup>は水木にとって思わぬ僥倖であった。だが、水木の変更を活かしながらも、成瀬は一連のセリフをすべて削除する。そして仕事を終えた香川京子が、汚れた足を布巾で拭いながらふと見た<sup>ぬぐ</sup>場<sup>ば</sup>景として相撲の場面を挿入する。子供から大人へと成長する少女の艶めかしさを足拭きによってさり気なく見せ、それと対比するように、笑顔のなかに老いの不安を見せる（苦しそうに呼吸を整え、ゆっくりとほつれ毛を直す）田中を画面にとらえている。

演出において成瀬巳喜男が重要視したのは、声の存在感であったといえる。実際、成瀬は、「お母さんの仕合せ……それを思うと、私は……私は……」という部分を削除した他はナレーションを活かしている。母への呼びかけは運動会の場面にもあったが、水木はこれを不特定多数の喚声としてではなくひとりの少女の内心の声へと変更した。これは状況を第三者に向けて解説するという初期の役割から離れている。画面外の声として響くここでの言葉は、他者に理解され、他者同士の間で流通していく言葉の在り方とはやや異質のものである。声は最終的に聞き届けられる相手を持たない孤独な響きとして、観客に向けて——この映画の外部に向けて——投げ出されているといった方がいい。沈黙のうちに心のうちで発せられる声、という意味で、この語りは石井敏子の指摘するように「祈り」に近いものである<sup>\*87</sup>。

急いで述べておかなければならないが、ここにはいかなる宗教性も存在しない。水木は新興宗教に傾倒した自らの父や親戚たちにふれた文章で「宗教の効用をまったく拒否するものではない」としながら、「自分の不幸を神の奇跡によって取除けると思ったり、世の不合理を、なぜこうなのかという社会的な視野から考えようとしな<sup>い</sup>」<sup>\*88</sup>姿勢を拒否している。水木によれば、自らの不幸や不合理に堪えきれず、宗教へ傾倒することは、「無意識のなかに社会否定をしながら神の力のみを信ずる」ものであり、「極端にいえば人間への不信」であるとして、宗教の持つ反社会性、反人間性を鋭く指摘しているのである。1950年代において水木はリアリストの脚本家である<sup>\*89</sup>。水木のシナリオにおける「祈り」とは、特定宗教への祈祷ではなく、自己の奥底から発せられる根源的な他者への呼びかけを指す。そもそも、『おかあさん』という題名が、それ自体、呼びかけでもあり、その言葉によって他者を抱きしめようというチェーホフ的なタイトルなのである<sup>\*90</sup>。「おかあさん」という素朴で日常的な発語が、声として響くことで非日常性を獲得し、日常と拮抗することになる。

---

\*86 『まごころ』『秀子の車掌さん』『なつかしの顔』といった作品は、演技経験の乏しい子供たちから、ごく自然にユーマラスな演技を引き出していることが見てとれる。

\*87 石井「水木洋子と『おかあさん』」。

\*88 水木洋子「人間不信の現われ」、『西日本新聞』1956年5月25日、5面。

\*89 1950年代という留保をつけたのは、水木が60年代以降、心靈現象、超心理学に突如多大な関心を示し始めるからである。これについては、加藤『脚本家 水木洋子』第21章「心靈に魅せられて」を参照。

\*90 こうしたチェーホフ作品の「呼びかけ」の重要性については、浦雅春『チェーホフ』（岩波新書、2004年）における「そう、私たちは「呼びかけ」によって相手を抱きしめるのだ。抱きしめるというのは、相手の存在をまるごと受け止めることだ。まるごと受け止め、受け入れ、その存在を全面的に肯定することだといえるだろう」（202頁）に続く指摘を参照。

こうした祈りとしての声は、水木のシナリオにしばしば見出される。それは長い詩の朗読で終わるデビュー作の『女の一生』にすでに認められるものであるし、『ひめゆりの塔』で絶命する少女の叫びにもつながるだろう。『山の音』においても、少なくとも、シナリオの段階ではこうした呼びかけが見られる。夫との愛のない結婚生活に苦しめられた嫁・菊子が、彼女の慕う義父・信吾にその決意を打ち明ける最後の場面で、義父は自分は老いた妻を連れて郷里の信州へと戻る決意を述べる。「仕合せになってくれ」という信吾の呼びかけに、菊子は嗚咽し、「ごめんなさい。お父様……お許しになって……お許しになって……菊子の……我が儘を……」ととぎれとぎれに述べる。この失語を示す「……」の多用は、『おかあさん』決定稿の独白を想起させる。水木のシナリオは、会話の連続性よりも呼びかけの断片性を指向する。

映画『山の音』において、呼びかけは、祝福であり許しである。川端康成の原作小説が完成していなかったため、本作の後半部分が実質的に水木の創作であることに注目したい。成瀬や藤本真澄らとともに川端邸を訪れた水木は「小説のしめくりについて、(…)先生はこの美しい嫁の菊子を最後にどうされるおつもりなのか、全然決まっていなくておっしゃいました」<sup>\*91</sup>と述べ、成瀬と藤本との座談会では「どういう結末にしたらいいか、大変困りました」<sup>\*92</sup>と述べている。水木は、「私は、菊子を苦しみから抜け出させてやりたいと思いました」と述べている。

舅の愛は、ついに彼女を自由に羽ばたかせてやろうという痛切な自我から大きくひろがる発展のかたちで踏み切る姿に描いてゆきました。〔改行〕一家庭という閉ざされた籠の口をあけて、舅は、自分の手もとを離れ去る淋しさを乗り越え、菊子を、自由に飛び立たせるのです。〔改行〕菊子も、命の限り愛と苦しみに闘い疲れ、しかも若い傷いた心を、舅の愛を乗り越える苦悩をへて、飛び立ってゆくのです。<sup>\*93</sup>

決定稿では「菊子はもう泣きません……」という菊子の決然とした決意表明で終わっている。言葉は言葉として受け手のないまま投げ出されている点では、「どうかもう泣きませんように」という祈りに似た呼びかけ——この場合は未来の自分に対してのそれ——である。水木のシナリオで、最後の一句は未来に向かって発せられた祈りである。

こうした「祈り」としての呼びかけという点で重要なのは『夜間中学』(本多猪四郎<sup>いしろう</sup>、1956)であろう。同じ公立中学校で、昼の部と夜間部でそれぞれ同じ机を使っているふたりの少年を描いた物語である。原作は児童文学翻訳者・研究者として名高い瀬田貞二<sup>よねい</sup>が余寧<sup>きんのすけ</sup>金之助の筆名で書いた児童向けの書簡体小説『郵便机』である。これを水木が脚色している。44分の中篇であることと日本大学芸術学部制作という特殊な成立事情により、再上

\*91 水木洋子「映画『山の音』を担当して」、川端康成『山の音』旺文社文庫、1968年、368頁。

\*92 成瀬・水木・藤本「ちかごろの日本映画」83頁。

\*93 水木「映画『山の音』を担当して」368頁。



映の機会も少なく<sup>\*94</sup>、言及されることの少ない作品だが、中篇ゆえに水木の資質が凝縮されている。主人公となるふたりの少年のやりとりはすべて、勉強机のなかに残される手紙を介してなされる。少年たちの友情は文通であるがゆえに、ある日常とは異質の距離感を作り出している。少年同士のナレーションで語られる文面は映画にあつては擬似的な対話を形づくるが、それ自体は独白に限りなく近い。この孤独な声の交換が日常性に拮抗する祈りへと変貌することになる。

ここには「とにかく技術批評だけで価値判断する僅かな専門家の批評よりも、生活に根ざす人々との国民大衆としての共感を得るほうが嬉しい」<sup>\*95</sup>と再三にわたり所信表明をして来た水木の姿勢が貫徹されていることがうかがえる。水木洋子にとって映画は何よりも「働く人々の心の糧となり、人々の心にうるおいを満し、人々の生活に勇気と慰安と愛情を満し得るような」ものでなければならなかった。それは、日常を単に忘れさせるものではなく——「観て、毒にも薬にもならない、時間潰しの仕事は申しわけないと思うのです」——日常にありながら、日常を超越する「祈り」を創出することであった。それでは、『浮雲』において水木の「祈り」はどのように結実することになるのか。

---

\*94 山形国際ドキュメンタリー映画祭の「ゴジラを撮った男・本多猪四郎特集」として2009年10月10日に上映されている。また「脚本家水木洋子生誕一〇〇年フェスティバル」千葉県市川市のグリーンスタジオで2010年8月29日に上映された。

\*95 水木洋子「映画観客について」、『東葛毎日』1955年2月13日、1面。

## 第V章第4節 時間の明暗法

### 削除された登場人物

映画の冒頭にシナリオに対する成瀬巳喜男の考え方が現れている、と水木洋子は言う。

「どこから始めてどうするか。普通、映画の導入部は悩むわけですよ。ダーンと物が投げられて、お客が何だろうと思うと、そこからドラマが始まるってのが映画の手でしょう。しかし、お客の興味をそそるっていうテクニックを必要としていない。だから成瀬さんとやると気が楽でいいわ。(…) そんなとこ(ファースト・シーン) どうだっていいじゃないか。肝心なとこ押さえていけばいいじゃないかという、あの人流の作劇術があるように思う。(…) 『浮雲』のとき、つくづくそう思ったの。これは成瀬さんだから気が楽だなァというのが最初の思いだった。どっから始まったっていいんだから。(ゆき子が) 引き揚げてくるところから始まっていけばいい。他の監督だと、内地に帰って来るまでの様子とか、そういうものから語り出したほうがいいのかどうか悩んじゃうでしょうね……とにかく、早いですよ。成瀬さんの場合は自分の勝手なところから始められるから……」

\*96

水木は成瀬との仕事が負担が少なかったと強調している。「浴衣がけの着流しで鼻唄でもうなる気分でスイスイと書けるのだ」<sup>\*97</sup>。『浮雲』もきわめて短期間で執筆された。「女のことは一番よく判っていますから、女の業みみたいなものを書くのは、わりに早いのです。『浮雲』でも 25 日しかかかっていません」<sup>\*98</sup>。しかしまたそれは例外的な執筆でもあったと水木は述べている。「『浮雲』の時は、正面から成瀬さんと互角に対向した」<sup>\*99</sup>。水木はシナリオの着手前に、成瀬から富岡とゆき子が鹿児島へ発つ前で終わるようという要請を受けたという。だが水木はこれを強硬に反対する。さらに、藤本真澄と成瀬を交えての最初の打合わせの際、「主人公のゆき子が初めて富岡の家を訪れるシーンから、ごてごてと文句が始まった」<sup>\*100</sup> という。いずれにせよ、成瀬の対応は、『おかあさん』のときのそれとは相当に異なる様相を呈していた。

---

\*96 都築『日本映画の黄金時代』から引用、419-420 頁。

\*97 水木洋子「思い出すこと」、『成瀬巳喜男監督の特集』フィルム・ライブラリー助成協議会、1970 年、17 頁。

\*98 小倉真美「水木さんのこと」、『キネマ旬報増刊号シナリオ三人集』1964 年 4 月、77 頁。

\*99 水木洋子「日本的感性」、『シナリオ』1969 年 9 月号、80-81 頁。

\*100 水木「女は入れない撮影所で」42 頁。

『浮雲』の脚色がどのようなものであったのかを知る上で、重要な手がかりとなる資料がふたつある。ひとつは、「箱書き」と呼ばれるメモ書きである\*101。これは水木が原稿にとりかかる前に、全体のアウトラインを書き出したものである。「すべて圧縮した効果は、このハコガキによって計算することが出来るのである」\*102 と水木は述べているが、こうして俯瞰的にプロットを検討した上で水木は執筆をしていった。箱書きの分量は作品ごとに違う。『おかあさん』や『につぼんのお婆あちゃん』のように箱書きを用いずに書かれた作品もある。『浮雲』では、北星映画社の200字詰め原稿用紙の裏側に、万年筆で13枚にわたって作成されている。たとえば1枚目には次のように書かれている（スラッシュ記号「/」は改行を示す。以下同）。

【V - 5】『浮雲』箱書き1枚目

【箱書き 1枚目】

- 1 **下船**  
|
- 2 **富岡宅** 妻君  
|
- 3 **ホテイ・ホテル** 官吏に嫌気/木材  
|
- 4 **廻想(A)** 酒 富岡怒らせる/奥さんに  
手紙/ミッチェルの口紅/「いつまで  
この生活が続くかなあ」/「勝つとは  
思えないよ」/「私は戦地に来て女の  
肌を知ることが出来ないので香木の研  
究を始めてるんですがね。仲々粋なも  
んでしょう。」  
|
- 5 **廻想(B)** 散歩/「何故内地から来た」/「悪人?」/知らん顔をしてい  
た/接吻一驚く  
|
- 6 **ホテイ・ホテル** 二人抱擁/然し富岡は途切れてしまいたい気持でいた/ゆ  
き子の邂逅は息苦しく自由な方向へ進んでくれることを祈った/「ひど

【V - 6】箱書き1枚目(拡大)の回  
想場面(4~5)

\*101 水木洋子の『浮雲』箱書きは、市川市文学プラザ所蔵。

\*102 水木洋子「私のシナリオ作法」228頁。

く噛んでよ」／「金歯が光っていた」／◎千円／家の者達をこれ以上く  
るしめたくない／貴方達の幸福のために私はどうなってもいゝの

こうした書き込みは小説からの抜粋である。箱書きにはアラビア数字が書き添えられており、これらは『浮雲』初版本（六興出版社、1951年）のページ数であることから該当箇所が容易に特定できるのだ。たとえば「6」に「然し富岡は途切れてしまいたい気持ちでいた／ゆき子の邂逅は息苦しく自由な方向へ進んでくれることを祈った」という書き込みは、小説の第16章の冒頭部分――

富岡は、二三日はゆき子の事を考えていたが、ゆき子を落ちつかせるべき家の事も、金をつくる事も何時か忘れるともなく忘れて、このままで、ゆき子との交渉は途切れてしまいたい気持ちでいた。窒息しそうな程、ゆき子との邂逅は息苦しく、ゆき子がこのまま自由に自分の方向へ進んで行ってくれる事を祈った。（95頁、傍点引用者）

――からとられている。この書き込みの近くには「p99-105」という書き込みがある。これは、初版本における「ホテイ・ホテル」の会話部分に一致する。1枚目の書き出しは、完成された映画にほぼすべて反映されている。すでに構想の段階で導入は完全に決定していたことが分かる。問題の下船の場面も冒頭に置かれている。

もうひとつの手がかりは、『浮雲』の直筆シナリオである。1954年12月に『キネマ旬報』で掲載されて以来、『浮雲』のシナリオは幾度も採録されている。水木の直筆原稿を見てみると、このシナリオの時点でも水木は夥しい加筆修正を加えていることが分かる<sup>\*103</sup>。原稿は200字詰め原稿用紙（半ペラ）で、表紙を含め368枚に及ぶ。水木が証言通り25日間で書き上げたとすれば、1日平均半ペラ15枚の分量を書き上げていったことになる。水木＝成瀬作品のうち現在も自筆原稿が存在する作品と比較すると、『山の音』は280枚、『驟雨』は331枚（282枚に短縮）、『あらくれ』が277枚である。橋本忍によれば、映画のシナリオは、ペラ280枚前後が基本で、長い場合320から330枚、少ない場合は250枚と【V-7】『浮雲』直筆原稿表紙  
している<sup>\*104</sup>。脚本家によって多少の差はあるだろうが、『浮雲』のシナリオが通常の規定を遥かに上回るボリュームであることが分かる。

すでに箱書きの段階で、水木洋子が原作小説に大きな変更を加えていることが分かる。水木は、ゆき子の富岡家の来訪場面を最初に置いている。滋野辰彦の言うように「二人の

\*103 『浮雲』脚本自筆原稿は群馬県太田市立新田図書館に所蔵されている。

\*104 橋本忍『複眼の映像』文春文庫、2010年、199頁。

出合いは、はじめから重く重しい雰囲気につつまれ、よほど深い事情であることを、まず読む者に知らせる」<sup>\*105</sup>。高峰秀子と森雅之の関係がどのようなものなのか分からぬまま、短いやりとりのうちにその関係が開示される。

「元気だね」

「電報、御覧になって」

「ああ」

「何故、返事くれないの？」

「どうせ、東京へ出て来ると思った」(第13章、76頁)

当然ながら、700枚に及ぶ林芙美子の長編を2時間の映画にするためには大がかりな剪定作業が必要となる。そしてこの冒頭において、水木が物語全体をゆき子と富岡の関係のみに集約させようとしていることが分かる。この点については、荻昌弘が「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いる」<sup>\*106</sup>と述べている通りだ。だがその思い切った単純化は一挙に行なわれたのではない。いくつか段階が存在している。

おそらく『浮雲』の脚色で水木洋子はその処理に最も苦勞したのは、「春子」という女性であろう。春子はゆき子と仏印に同行した5人のタイピストのひとりである。「五人のなかでも一番美人で、一寸李香蘭に似た面差し」(16頁)だと説明されるこの女性は、その美貌ゆえに仏印でも最も繁華な町サイゴン(現ホーチミン市)で職を得る。小説中、ゆき子と春子是对照的に描き分けられている。「絹靴下をはき、洒落れたラバソールを」身につけた春子に対し、ゆき子は「学校時代のサージの制服を仕立なおした洋袴に、爪先きのふくらんだ、汚れた黒靴」という、いかにも、みすぼらしい恰好である。こうした容姿へのコンプレックスと、「ダラットという、聞いた事も見た事もない、高原の奥深いところで、平凡な勤めに就く運命」に、ゆき子はすでに春子への敗北感を募らせていく。しかしダラットから始まる映画では春子は最初から登場しない。

小説で春子が再登場するのは、中盤、ゆき子と富岡が伊香保温泉での心中が失敗し——富岡がおせいと恋に落ちてしまったため——東京へと戻ったあとのことである。表向きはタイピストを名乗りながら、実際にはバー勤めをしているらしい同僚の世話で、住む場所を失ったゆき子は高田馬場のバラックに寓居する。このバラックに、義兄の伊庭が訪れ、新興宗教の計画を教えることになるが、以後、春子は登場しない。

小説においても、春子の登場と退場は唐突であり、御都合主義的な印象さえ与える。実際、多くの登場人物のなかで、林はこの人物をあまり深く描き込んではいない(苗字も第3章～第5章では「篠井」であるのに、第35章～第37章では「篠原」と変わっている)。だが春子は、一時的ではあれ、伊香保から戻ったゆき子の生活を支える重要な人物である。箱書きの4枚目では、新橋駅での春子との再会が残されている。以下の箱(場面)は上か

\*105 滋野辰彦「解説」、『日本シナリオ文学全集9 水木洋子集』理論社、1956年、238頁。

\*106 荻「『浮雲』評」83頁。

ら大きく斜線を引かれて、削除指定が施されている。

【箱書き 4枚目】

4 **新橋** <sup>ママ</sup> 新期出直し。春子声をかける。

|

5 **新橋裏のシモタヤ事務所** 篠原春子の案内  
で面接／階段を降りてくる／「何れ欠  
員が出来た節は」／「はあ…」と腰低  
い春子

|

6 **外** 「御免なさい。」（〔判読不能〕つきあ  
ってくれた）／「何とかしなくちゃ  
／もう、明日から……」／「わかるわ。  
あたしもサイゴンから帰って英文習い  
に行ったから丸ノ内でも直ぐ入れたけ  
ど……／静岡の田舎へでも。／私のラ  
ジオ買ってくれない？ 静岡でも行っ  
て〔判読不能〕預けた着物があるから。

【V - 8】箱書き4枚目（5～6）

|

7 **物置** 帰ってくるゆきこ／おかみさんが立退いてくれと催促—（旅行してた  
から言えなかったと。／おせいの亭主くる／ゆき子、バンドで寝転んで  
首にあてゝみる。眠る—疲れ。／ゆき子、はたと感じる。／おせいの亭  
主くる。／—（富岡くる）—／身一つで逃げ出したと。／ゆき子、富岡の住  
所を知らせる。／いや今は引越していない。／引越し先はわからない

新橋駅で春子に再会したゆき子は、彼女の紹介で寂れた事務所のタイピストの面接試験を受けるが、英文タイプができないことから不採用となる。ちなみにこの挿話は、完成シナリオにおいては前半部分に移植され部分的に活用されている。映画ではこの後、公募の貼紙を眺めながら、ゆき子が街角を歩いていると、米兵が声をかけ、彼女が米兵の愛人（いわゆるオンリー）となる。ゆき子が娼婦とならざるを得ない経済的逼迫がごく自然に説明されることになるこのささいな場面が、結果的に、水木による唯一の創作部分となる。

再び、物置に戻ったゆき子は、そこで細い革バンドで首を絞めて、ふと自殺への想念にかられる。こうした一連の挿話は、小説『浮雲』の第35章から第36章にかけてのものである。立ち退きの要求を受けること、おせいの夫である向井清吉（加東大介が演じている）がゆき子のもとを訪れるといった部分も原作通りだが、面接試験は水木の創作である。箱4から箱7までは、ゆき子の逼迫した状況が展開していくが、水木はもう一度、新しく箱をつくり直し、同じ挿話を組み立て直している。それが箱8から箱11である。箱8と9全体は取消線が引かれている（ここでは読みやすさを考慮し線を消してある）。

### 【箱書き 4枚目】

- 8 **夏・鍼力屋** ゆき子篠原春子を訪ねる。  
／タイピストではない  
|
- 9 **二階** 四畳半に転ろがりこむ／こゝを空  
けると春子。／バーで働くか／わけ  
がある／田舎からもって来た一を売  
って食いつなぐ／バーで働くか／バ  
ーの亭主来て富岡は知らないとい  
う。／手紙出しても [判読不能] に  
追われているのだから。  
|
- 10 **焼跡** 蜜柑 (妊娠) O・L  
|
- 11 **物置** ゆき子みかん。／おかみさん立  
退き。／首をしめる。／おせいの亭  
主

### 【V - 9】箱書き4枚目 (8~9)

ここでは偶然の再会は削られ、ゆき子の方から自発的に春子のもとを訪れている。だがタイピストだと思っていた昔の同僚は、バーで働いていたことを知る。ここではゆき子の妊娠が強調されている。蜜柑を食べながら焼跡を歩くゆき子の姿が印象的である。立ち退き要求、自殺衝動なども、先ほどと同じくまだ残されている。だがいずれの場合にしても、ゆき子と春子の再会の唐突さは拭いきれない。明らかに、ゆき子と春子とのやりとりに、水木は強く執着している。

水木はふたりのやりとりで何を訴えようとしたのだろうか。仏印で優雅な生活を送った女性たちの転落を際立たせるためであったとひとまずいえるだろう。箱書き5枚目には3度目の書き直しがあり、そこでは再会した春子とゆき子との細かい会話が書き込まれている。2階の部屋に通され、しばらく留守にするが待っているようにと言い渡されたゆき子が、そのバラックの家主である女性から、バーの女性と勘違いされるという物語である。それに続くふたりの会話は映画にも原作にもないが印象的なものである。この個所も大きく「×」のマークで上から削除指定がされ、さらに書き込みにも取消線が引かれている。

### 【箱書き 5枚目】

- 1 **鍼力屋の二階** 驚いた？ と春子／ゆき子、ラジオをきいている。／田舎へ帰る？／え、旅費だけでも出来たら…／あんた行き場がなかったら／この部屋にいてもいいのよ／私は夕方から出かけるけど…待っててね。鍋焼でも頼んでくるわ。／ね、よかったら今日泊ってかない？ と買物籠をもって出て行く。／泊ってゆっくり、南方の思い出話でもしましょう

よ／おかみさんが洗濯をとりこみに上っててくる。／「あなたも同じバ  
ーに行っていることがわかるで？」／「いいえ」驚く

- 2 **〔同上〕** 鍋焼を食べている二人／落ちちゃったわね／戦争のお蔭で私た  
ち、カスミみたいな女になっちゃったわね。」／田舎へ行って健康な人の  
嫁さんになったほうがためだわ／「どうして食べないの。／「何んだか  
ムカムカするの。」／「大丈夫？ あんた……」／「何が？」／「割を  
くうのは女だから気をつけなさい。何をするったって身体が資本（もと  
で）だもの」

「私達って、この戦争のおかげで、  
カスミみたいな女になっちゃったわね…  
…」という春子の台詞は小説の第 37 章  
に書かれている（265 頁）。だがここ  
には、実際に、その後、つわりで食欲不  
振になったゆき子に対して、春子がか  
ける言葉「割をくうのは女だから気  
をつけなさい。何をするったって身体  
が資本だもの」は水木の創作である。こ  
の「カスミみたい」になってしまうとい  
う言葉には、「何んと愚かにも盲目的に  
報道を信じ国策に従ったのであろうか」  
\*107 という水木自身の戦後における深い  
脱力感に通じるものであろう。

「割をくうのは女だから気をつけな  
さい。何をするったって身体が資本だ  
もの」という、逞しい言葉は、林のも  
のではなく水木のものであろう。南方  
体験者であるふたりの女性たちのやり  
とりのうちには、ふたりの作家の葛藤  
が見てとれる。一方で、ここには、戦  
時下にあって、南方で例外的に南方の  
享楽を知った者同士の連帯が見てとれ

【V - 10】箱書き 5 枚目（1～2）

る。このくだりが『風雪』に掲載されたのは 1950 年 7 月号である。「南方の資料を本箱の  
底から、ひっくりかえさなければならぬし、地味で、反響もないしというようなことを  
言って、ほんとうに投げ出しそうな様子」であったという林のもとを水木洋子は訪れてい  
る。この連載の執筆時に、水木は林邸を訪れ、そこで「カスミみたいな女になっちゃったわ

\*107 水木「砂漠のような“人間喪失”」。



ね」「何をするって身体が資本だもの」といった会話が交わされていたと想像することもあるいは可能かも知れない。だが重要なのは、水木が最終的にこの部分を削除した決断の方にある。ゆき子と春子との連帯関係を断ち切ることにより、水木は、『浮雲』のヒロインを絶対的な孤独へと追いやることにする。

春子という女性が、構想段階で大きな位置を占めていたことは、水木が自分のなかの南方体験をいかに処理するべきか葛藤していたことがうかがえる。ゆき子の南方は、富岡を除いて、誰とも共有されることのない記憶と化す。こうして、ゆき子の戦争体験の微妙なニュアンスが切り捨てられることになる。直筆原稿の段階に入ると、春子は完全に姿を消すことになる。戦中と戦後をくっきりとした差異によって浮かび上がらせること。男女間に横たわる断絶を際立たせること。そうした単純化は、水木が当事者性に基づくテーマ主義を標榜しつつも、実際の執筆に際しては安易な自己投影を自粛したことを意味するだろう。

## 情念の記憶

箱書きが示すのは、脚色の早い時期における水木の思考の過程であろう。だが箱書きでは認められず、直筆原稿で加えられた変更も存在する。その最も大きな変更点は、ゆき子と彼女の義兄・伊庭杉夫をめぐるやりとりである。自筆原稿から、取消線の指示も含めて引用してみる。

### 21 中華ソバ屋

バラック建の小さな店で二人は竹の子ソバを食べている。

客が強い寒風と共にとびこんでくる。

外は、夜である。

ゆき子「私ね、結婚するつもりで、東京へ先に来たのよ。」

伊庭「ふうん。何時？何をする男だ？」

ゆき子「やつぱり農林省の人。あつちで一緒に働いてたの。」

伊庭「幾つだい？」

ゆき子「お義兄さんよりはずつと若いわ。でも別れたの。」

伊庭「どうして。(と薄笑い)」

ゆき子「奥さんも、親もあるから…」

伊庭「ふうん、欺されたんだな。」

ゆき子「欺されたわけじゃないけど、日本へ帰ると、気持も変わるのよ。」

〔伊庭「役所の方は、何時？どうした？」〕

〔ゆき子「(首を振り) ダメ…安くて口はうるさいし…」〕

伊庭「ふうん(と少々明るく) こつちはな、銀行やめて田舎で百姓していたんだが、いよいよ暮に鷺ノ宮の家へ戻るよ。何か商賣でも始めようと思つてね、三四日、あすこに泊つて視察して帰るつもりだが…今夜一緒に来ないか？鷺の宮へ…」

ゆき子「(憎悪で睨みつけている) 留守に貸してる人がいるじゃないの。」

伊庭「荷物の部屋へ一緒に寝ればいゝよ。」

ゆき子「ふん…」

伊庭「馬鹿に警戒するんだね。」お前が急に

闇市で偶然再会した伊庭とゆき子が、ラーメンをすすりながら近況を語り合う場面である。ゆき子は、富岡と再会が不首尾に終わったことをそっけなく伊庭に伝える。一方、伊庭は、東京での生活に意欲的である。疎開生活を切り上げて新たな事業を立ち上げる計画を熱心に語りながら、義妹を自宅へ誘う。伊庭の態度は威圧的で、ぎらぎらとした好色さが発散されている、だが一方、ゆき子の反応は「日本へ帰ると、気持も変わるのよ」と冷淡で殺伐としている。

この映画でゆき子が富岡以外の男性との間で会話らしい会話をするのは、この場面だけである。ゆき子は富岡以外とはほとんど関係を持たない。それが存在したとしても、たとえばアメリカ駐留兵士との関係などは些事であるかのように省略されている。ひと組の男女の会話が映画の大半を占めるという点で、『浮雲』は異様な構成である。荻昌弘が「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いる」と述べている通りである。

だが問題はその後である。ここでの会話はまだ終わらない。取消線を引かれた伊庭の台詞「お前が急に」は次の場面に持ち越される。

## 2 2 伊庭の家（回想）

十九才のゆき子が、恐怖の眼を開ける。蒲團をはねのけ、のしかゝってくる伊庭。二人の争い…。ゆき子の恐怖に戦（おのゝ）く顔――

伊庭の声「お前が急に南方へ発つて言い出してから、心配しずめだつたんだよ。うまく帰れるかどうか心配だつた。一番お前のことを……」  
ゆき子の声「どうもありがとう。」

## 2 3 もとの中華ソバ屋

ゆき子「(嘲笑的に相手を見つめ) 私は内地へもう、帰らないつもりだつたのよ。親戚へお手傳いに行つた娘が、一生を台無しにするなんていう話、よく出てるわね。お義兄さんの荷物賣つて私が叱られるんだつたら、私も、もと通りの娘にして返して貰いたいわ。どうお？ (と冗談らしく笑っている)」

伊庭「ふん (苦笑) お前も、あつちへ行つてから人柄が変つたねな。」

ゆき子「… (黙つて汁をのんでいる) あゝ御馳走様、美味しかつた…」

以下の場面は、直筆原稿の第 54 枚目、55 枚目、56 枚目に執筆されている。この 3 つの場面は、実質的には、連続したひとつながりの場面を形づくっている。54 枚目の後半の取消線と修正のあとに書かれた指示は、水木の企図を簡潔に説明している。

以下、会話は続けられる。二人の遣り合う画面と同時に行われる、同時に画面にダブらせ、十九才当時のゆき子が恐怖の眼を開ける。<sup>\*108</sup>

ラーメン屋での会話は音声として持続し、画面だけが過去へと切り換わる。そしてシーン 22 で描かれているのは、伊庭によるゆき子の強姦である。短い衝撃的なシーンの後、シーン 23 は再びラーメン屋に戻り、何ごともなかったかのようにラーメンをすすするゆき子と伊庭の姿が映し出される。だが、ゆき子は「夜の出来事」を仄めかしつつ、自分の所持品を勝手に持ち出されたと非難する伊庭を牽制する。

【V - 11】『浮雲』直筆原稿 55 枚目。原稿用紙が上下に区切られ、回想（映像）と現在（音声）が平行して進行

映像において突如断ち切れられ展開する過去と、音声において持続する現在とが鋭く対立する。水木は視覚と聴覚とのズレを駆使し、林芙美子の原作を尊重しつつそれを大胆に圧縮してみせる。「急に南方へ発つて言い出してから、心配しずめだった」という伊庭の甘言は、暴行の映像によって、その偽善性が露わとなる。暴行も断片的なフラッシュバックとして呈示されることで、トラウマ性をより強く押し出している。水木はここで、映像と音声とが衝突しあい、その反撥によって生じる弁証法的効果を狙っている。

成瀬はこの場面を演出するに際し、回想の移行による常套手段として用いられる人物へのトラックアップないしはクローズアップを控えている。それにより、ゆき子の強姦は文字通り見る者を不意打ちすることになる。ゆき子が伊庭に肉体関係を迫られる一連の出来事は原作にも存在する。だが、伊庭との会話と忌わしい一夜の出来事は、小説では全く別々に叙述されている<sup>\*109</sup>。林芙美子は、ゆき子と伊庭の関係をきわめてドライに叙述する。ゆき子は伊庭に「犯されてしまった」と、その描写は平坦であり報告調である。この箇所に限らず、小説『浮雲』の文体はどちらかといえば単調といっている。

\*108 『浮雲』直筆原稿、54 枚目。

\*109 ゆき子が伊庭に肉体関係を迫られる場面は、第 3 章、ハノイに到着したゆき子と春子が、ピンという地のグランドホテルで宿泊した 1 日目の夜に、眠れないゆき子のもとを去来する思い出として描かれる。こうした夢うつつのなかで、人物の意識がゆるやかに過去へと向かっていくのは、『ボルネオダイヤモンド』の冒頭部分とほぼ同一のものである。

水木洋子は脚色によって、テキストに潜在するゆき子の情念を最大限に引き出そうとする。そのために原作のプロットをいったん解体させ、異なるふたつの情景（第3章と第17章）を衝突させる。水木は原作の内容は変更せず、挿話の連関を組みかえることで、原作の行間に眠る情念を顕在化させようとする。そもそも水木は原作に独自の要素を追加することは一切していない。にも関わらず水木は物語全体の配置の組みかえのみで、原作とは全く異なる世界を築き上げていく。そのときこそ水木は手腕を発揮するといえる。

さて伊庭とゆき子とのやりとりにおけるシナリオ上のモンタージュには、ひとつの先例が存在するように思われる。それは水木の師である八住利雄のシナリオ「母と子」である<sup>\*110</sup>。物語は、中国から復員してきた青年が、戦時中に犯した中国人虐殺の罪責感にさいなまれるというものである。この青年はまた戦地で日本人看護婦と肉体交渉を持ってしまったという過去を隠しているが、ダンスホールで踊り子に身を落している彼女と偶然再会してしまう。佐伯監督によって映画化された『嵐の中の母』（1952）について富士田元彦は「加害者としての戦争責任の問題に、はじめて取りくんだ作品」<sup>\*111</sup>と述べている<sup>\*112</sup>。

問題の場面は青年（名前は圭一）が、自分の母に、戦地での体験を初めて赤裸々に語る場面である。とある農村で、ひとりの中国人青年を処刑するとき、その青年の母親が突如として現れ、彼にすがりながら必死に命乞いをする。それまで自らの過去を封印し続けてきた主人公が、それを初めて告白するこの場面が最も緊迫した瞬間であることは明らかである。八住はこれをシナリオ上のモンタージュとして描きだした。

#### 5 1 中国の荒廃した農村の村

両手を縛り上げられた中国の一青年が日本軍の馬車にのせられその同じ軍馬にまたがった見習士官の圭一が青年の横腹に拳銃をつきつけている。

一人の中国の老婆が泣き乍ら青年の足 にとりすがり馬がかけるのと共に自分 もかけ出す。	オフシーンから圭一の声 「……その中国の青年にもお母さんがあ ったんです……」
--	---

馬は駈ける。苦痛に歪む老婆の顔  
圭一は鞭を老婆にあてる  
老婆はようと倒れる  
馬は駈け去る  
夜の広場

\*110 「母と子」は『映画評論』1948年11月号に発表したシナリオである。発表当時、山本薩夫監督による製作が予定されていたものの、そのときは実現に至らなかった。

\*111 富士田元彦『日本映画現代史Ⅱ』花神社、1979年、188頁。

\*112 鬼頭麟兵は「一般に戦争を感情的にあるいは観念的に訴えようとしているとき、八住氏は具体的に母親や復員兵の生きた人間の悩みとして、戦争に触れているところに特色がある」と指摘している。鬼頭「八住利雄の栄光と憂鬱」292頁。

壁の前で立たされた青年が昂然と目か くしを投げ棄てる 銃を構えて狙う日本兵三名 その傍に圭一	オフシーンから圭一の声 「日本軍は碌に調べもせずにその青年に 銃殺を言い渡しました……」
---	--

青年「(叫ぶように中国語で) 母さん！」<sup>\*113</sup>

過去と現在とはそれぞれが補い合いながら、この青年の人生における決定的な出来事へと収斂していくことになる。そしてそこで「母さん」という中国人青年の叫びは、圭一青年の語りとして語られることで、彼自身の母への叫びともなる。と同時に、中国人青年と彼との間で分身関係が生じることによって、戦争での殺人行為が象徴的な自殺行為であることも含意している。

水木は、「母と子」からの影響については明言していない。だが水木は八住の導きによって脚本家に転じたこと、『女の一生』と『また逢う日まで』と初期の二作は八住と共同執筆であること、「母と子」が発表されたのは、両作品の執筆時期に挟まっていることを考慮すると、「母と子」を読んだ可能性は高い。また、「母と子」と『浮雲』とは重なる要素がある。それは、日本人の男女が国外の戦場で思いがけぬ関係に陥るといった部分である。八住も水木も、劇作家としての経験を生かしながら、また一方で、映画固有の表現性を積極的に映画に組み入れようとしているのである。

だが「母と子」が、青年の語りの映像による律儀な再現である点で、画面外から聞える音声はナレーション的な性質を帯びることになる<sup>\*114</sup>。それに比べると、『浮雲』における過去の記憶の湧出は、実はほとんど物語的な必然性を欠いているといえる。ゆき子の過去は、それだけで映画の円滑な語りを阻んでいく。映像として蘇る過去は主人公の記憶ではあるものの、それは理性によって馴致された存在ではない。記憶は常に情念に支配された存在であり主人公の記憶であってさえ、記憶の所有者にとって他者としてある。『浮雲』のシナリオにあって、過去はそれを蘇らせる痛みや疼きや火照りといった感覚を刺激する情念を随伴させている。

いずれにしてもたしかなのは次の2点である。まずこの場面の誕生の時期に関する事柄である。これは箱書きの段階ではなく、実際の執筆作業のどこかでひらめいたものであることである。この場面は計画的なものではなく、即興的なひらめきだったといえるだろう。次に、やはりこの場面の創造に関わるものであるが、林芙美子との差異である。ここまで詳しく見て来た通り、水木は原作を綿密に読み込み、そのテキストを自在に配置換えすることによって——おそらくは八住利雄の方法論を発展応用することで——林のテキストに潜在的に眠っていた情動を活性化させることになる。それは林芙美子の小説を「材料」として、彼女自身の「全肉体、全精神を」かけて生き直しているという意味で、彼女のテーマ主義が発揮されているのだ。

\*113 八住利雄「シナリオ 母と子」、『映画評論』1948年10月号、39頁。

\*114 この手法はむしろ、1930年代の成瀬巳喜男がしばしば用いたナラタージュという手法に近い。

それは同時に、春子の削除とは違ったかたちで水木が林芙美子から距離をとろうとしていることの表明でもある。林はあくまで、報告的な叙述の累積によって、物語をゆるやかに推進させている。主人公の意識とともに、時間は自在に現在から過去へ、そのまた過去へ、そしてまた現在へと行きつ戻りつするが、その間「語り」に強い緊張が走ることはない。水木はここで、そうした「語り」を断ち切り、堰きとめ、一気に放出させている。

水木の脚色作業は林芙美子の『浮雲』のテキストを改変するのではなく、そこにある可能性を独自に読み込む作業である点で批評的だといえるだろう。林の『浮雲』のシナリオは、たしかに多くの批評家が述べたように「作品」ではあるが、挑発的な『浮雲』論であるといった方がよい。そうした「語り」の変更によって何が最も変わったのであろうか。ここでもう一度、始まり——ゆき子と富岡の再会場面——に戻ってみよう。再会の場面こそ、水木脚色の最大のポイントであるからだ。

### 「余生」の恋愛

水木洋子の独創——脚色の批評性——は個々のエピソードの再編に見るべきである。さらにいくつか具体例を見ていこう。

シーン3から5で展開される、ゆき子と富岡との路地でのやりとりを見てみよう。これは原作で第13章で書かれている。富岡が洋装に着替えると言い、いったん帰宅するくだりも原作通りだが、ゆき子が「焼跡の石塀のこわれたのに腰をかけて」(77頁)富岡を待つ間に、小説の全く別のくだりがはめ込まれている。それは戦時中、ダラットに赴任したばかりのゆき子が、牧田所長から富岡に初めて紹介される場面(第7章)である。すなわち、時系列に展開する小説と異なり、映画でゆき子と富岡との再会(第13章)が、彼らの出会い(第7章)に先行しているのである。

伊庭の場面がそうであるように、シナリオにおいて、ゆき子と富岡の関係は時間的なねじれが見られる。出会いは再会としてあり、恋愛の成就是その破局が前提となっている。『浮雲』は、恋愛よりも恋愛の不可能性を主題としていると序論で述べた。それはこのねじれの構造に由来する。そしてこのねじれは、原作よりも脚色において、より鮮明なものとなっている。水木の脚色では、ゆき子が富岡と再会したとき、ふたりはすでに別離を経ている。その両者の断絶が映画の基調を成している。またゆき子と富岡の登場シーンが再会(反復)として呈示されていることは、離別もまた反復することを予感させることになる。すなわち脚色において彼らは出会いから別離が宿命づけられているのである。

この挿話の再編は箱書きの段階で行なわれ、最初期の段階で構想されたものであろう。映画は開幕と同時に、ある人間同士ののっぴきならない劇的状況を見る者につきつける。そうしたなかで、物語はその来歴に巻き戻されていく。こうした劇的状況を創出するに際して、水木が1950年に手がけたシナリオ第2作目の『また逢う日まで』(今井正、1950)の経験を踏まえていることはたしかだ<sup>\*115</sup>。戦争の空襲で出会った裁判官の息子である学生と画家志望の若い女性とが恋に落ちる。だが軍国主義的な青年の父と兄はそれを許さない。

---

\*115『また逢う日まで』は、ロマン・ロランの『ピエールとリュース』の翻案である。『女の一生』を見て感銘を受けた今井正が水木に脚本を指名したという。

やがて青年にも召集令状が来る。それを伝えようと女性の元に向かう直前、兄嫁の流産の騒ぎで、娘と約束を果たすことができない。折りから、待ち合わせの日比谷駅は空襲で瓦解し、それによって娘は落命し、青年も後に戦死する。戦争によって引き裂かれる若い男女を描いたこの映画は 1950 年の『キネマ旬報』ベストワンに選出された。だが共同でシナリオを執筆した八住利雄は「まだ二流作品である」という厳しい評定を下している<sup>\*116</sup>。この作品では、原作からの脚色に際して、2 回にわたって大きな変更が加えられている。加藤馨は①第 1 稿、②第 2 稿、③第 3 稿の違いを次のように指摘している。

①のファースト・シーンは原作に沿って空襲下の地下室での三郎・螢子の出会い。②では召集令状が来たことを伝えに三郎がアトリエの螢子を訪ねるところを導入部に、出会いの回想シーンに移る。③は防空演習の横を電報配達夫が通り過ぎて田島家に入っていくところから始まる。流産で倒れた兄嫁が担ぎ込まれて出かけられなくなった三郎。ここで回想場面に入る。<sup>\*117</sup>

完成した映画は③のように、主人公の男女の決定的な別離が、不測の事態によって阻まれる瞬間から始まり、そこから出会いの経緯が語られる。ここでは原作には見られない、挿話の配置換えによって、見る者に強い情動を喚起させる。

岩崎昶は時間と空間を自在に交錯させる水木の構成力を称賛している。

映画はいわばラスト・シーンからはじまっている。そして三郎と螢子のふしあわせな、だが余りにも短くはかない愛情のできごとにさかのぼっていく。すべてが三郎の目と心とをとおした内的な体験としてわれわれの前にあらわれてくる。<sup>\*118</sup>

岩崎はこうした「見る者を主人公の心の内側にすっぽりと包みこむ、この映画のつくり方」に、イギリス映画『逢びき』（デヴィッド・リーン、1945）の影響を見ている。

中年の人妻の遂げられなかった恋愛を扱ったこの映画は、シナリオ技術の模範といってもいいものであり、水木さんもむろんそれから学ぶところが多かったにちがいない。その手法は、ひと口でいえば、カメラとマイクとをたんなる記録機械の地位から引きあげて、人間の心のことばとしたことであった。<sup>\*119</sup>

岩崎の推測は実証的に裏付けられる。今井正から送り返されて来た『また逢う日まで』の第 2 稿（なぜかこの第 2 稿は題名が『くちづけ』と変更）に「ナラタージュの参考の為

\*116 八住は続けて「あの映画が一流の映画となるためには、特権的な司法官の家に育った青年が、勤労階級の娘を愛したという点のはっきりと描かれねばならなかった」と述べ、「あの二人の恋愛のモチーフには、働く階級への憧憬と尊敬」があるのだと述べている。八住利雄「日本映画の芸術方法」22 頁。

\*117 加藤『脚本家 水木洋子』197 頁。

\*118 岩崎昶『映画にみる戦後世相史』新日本出版社、1973 年、165 頁。

\*119 岩崎、同前、165 頁。

に「逢びき」のシナリオをお読み下さい。参考になると思いますから」というメモが添えられていたという<sup>\*120</sup>。後年、名作シナリオのアンケートに答えて、水木はメロドラマの部門に『望郷』（ジュリアン・デュヴィヴィエ、1937）と『間諜X27』（ジョセフ・フォン・スタンバーグ、1931）とともに、ノエル・カワード、デヴィッド・リーンによるこのシナリオを選んでいる<sup>\*121</sup>。また別のエッセイのなかでは、「シリア・ジョンソンの人妻は『年上の女』のシニョーレよりも美しくはなく、そして、『恋人たち』の人妻のように不満な夫婦生活を送ってもいけない」にも関わらず、『逢びき』だけは絶賛している。

その愛情の振幅は、静かに何気なくそして深く危機をはらんで行くまでの苦悩と情熱は見事だった。（…）作者たちの現実を見つめる眼のたしかさは、ふたりの一挙一動の中に愛の表現が脈打っている。<sup>\*122</sup>

水木は『逢びき』から「愛の表現」について多くを学んでいると述べている。もともとは劇作家ノエル・カワードの「静物」として1936年に発表された。郊外に夫と住み、毎週木曜に市街で買物をする主婦が、目から機関車の煤を取り除いてくれた医師と知り合うようになり、週ごとの逢瀬のうちに恋愛感情を芽生えさせていく。

原作戯曲のプロットは、目に入った煤の挿話から別離まで時系列順に推移していくが、映画化においては、ふたりの別れの場面から始まり、家に帰り着いた女性が夫を前にして、すべての出来事を振り返る回想形式へと変更された。映画では劇的要素が別離に向けて収斂していくことで運命性が強調されることになる。こうした運命性は『また逢う日まで』における回想形式とナレーションによって功を奏している。

成瀬巳喜男が『逢びき』を見て、リーン監督の空間演出に影響を受けたという間接的証言が存在する。その証言は後期の成瀬作品の助監督に聞き取り調査をしたという研究者によるものだが<sup>\*123</sup>、的外れな指摘と思える。成瀬とリーンでは列車内の演出ひとつとっても全く異なるからだ。常に屋外の景色をとらえる成瀬に対して、リーンの描き出すコンパートメントは車窓にはほとんど何も映し出されず抽象的である。自殺への衝動にかられるヒロインの心理を、徐々にカメラを傾けることで表出するといった演出は、成瀬には見られない。『逢びき』と『浮雲』が同様の「挫折感」を懐いており、「おそらく成瀬巳喜男と脚本の水木洋子は『逢びき』にいくらかの影響を受けている」<sup>\*124</sup>という川本三郎の指摘は揣摩憶測にすぎない。『逢びき』から『浮雲』への何らかの影響があるとすれば、シナリオ成立における局面に限定されるであろう。

そして『浮雲』において、『また逢う日まで』での構造的欠陥は克服されている。ここ

---

\*120 加藤『脚本家 水木洋子』195頁。

\*121 水木「アンケート 私が選んだシナリオ・クラシック」68-79頁

\*122 水木洋子「美しい愛、いやらしい愛」、『映画評論』1959年8月号、19頁。

\*123 Marc Craig Menish, *Representation of Space in the Films of Mikio Naruse (1951-1960)*, The University of Tokyo, Graduate School of Arts and Sciences Department of Interdisciplinary Cultural Studies Culture and Representation Course Doctoral Dissertation, 1999, p.24.

\*124 川本三郎「戦後日本の片隅で」、『浮雲』レーザーディスク付録解説、東宝株式会社、1995年。



では回想場面を手早く切り上げ、ゆき子と富岡のその後焦点があてられている。『浮雲』とは、その意味で、現在をいわば「余生」として送る者の物語だ。すでに原作においても、そうした認識は見られる。その戦中における回想を極限にまで切りつめることによって、そして、富岡とゆき子との出会いを時間的に転倒させることによって、水木はふたりの恋愛の在り方をよりくっきりとした陰翳のもとに描き出すことになる。

水木洋子にとって『浮雲』の脚色作業とは林芙美子と八住利雄、そして何より戦争中の自己自身との葛藤に他ならなかった。そしてこの葛藤の過程で、小説においては潜在的であった情念がくっきりと浮かび上がることになる。それを可能にしたのは、水木の作品への深い理解、水木自身のテーマ主義の理念とそれを実践し得る才能であろう。だがまたここではその情念が、時間的距離によって可能となったことも無視しがたい。春子という同性の存在の削除により、ゆき子は絶対的な孤独に追いやられ、伊庭の強姦や富岡との再会など異性との交渉のなかで過去との鋭い対立を強いられる。時間的距離は、それだけでゆき子の情念を刺激することになる。

『浮雲』の箱書きおよび直筆原稿の段階では、もう一度、仏印の回想が中盤に挿入される予定であった。伊香保から戻った富岡が、伊香保で知り合ったおせいと同棲を始め、その三宿の住まいをゆき子が訪ねる場面である。ここで、無人の部屋で富岡の帰りを待つゆき子は、フランス語で書かれた仏印のパンフレットを拵げて、そこに掲載された仏印の写真を眺めつつ思い出に浸ることになる。

その湖の寫眞にダブツて——たそがれの白い飛び込み台に立つているゆき子。下から泳ぎついた富岡が上つてくる。無邪気に手を取りあう二人——やがて、その姿は消えて、ランビアンの寫眞のみ——

と書かれているが、直筆原稿ではさらに、取消線で消されているもの次のようなト書きがある。

その湖の白い飛込台にパンツ一つの富岡、と水着の〔途中で抹消〕／そのミモザの花に囲まれた高原の寫眞〔背景〕を~~バツケ~~〔取消線で修正〕の中に、花を手にしたゆき子と富岡が、楽しそうに歩いてくる姿——すつと消える。<sup>\*125</sup>

これはランビアンの湖水で泳いだという、原作の第 39 章の冒頭近くの部分からの抜粋である。この甘美な思い出は、箱書きの段階でも構想されていたものの、結局、実現はし

---

\*125 『浮雲』直筆原稿、164 枚目。

なかった\*126。そして、おそらくは成瀬監督のものであろうこの判断は、恋愛を「余生」として描き出すという意味では適切な判断であったと思われる。

ここまでは『浮雲』の時間構造の分析であった。次からは、その「余生」としてのドラマを形づくる台詞の問題に移ってみよう。

---

\*126 箱書きでは次のように書かれている。

**【箱書き 5枚目】**

1 0 **回想(ショット)** ランビアン／たそがれの湖水を泳ぐ／おせいの回想

|

1 1 **石門の家のベッド** おせいの肉感的な肉体が富岡にからむ(O・L)

この箱書きの指示を読み解くかぎり、水木は、仏印での回想から富岡とおせいとのセックスシーンに移る場面を構想していたと思われる。ただし「おせいの回想」には取消線が引かれている。なお、この箱書き部分の横には大きくクエスチョンマーク「？」が付されている。この回想が果たして必要かどうか、水木自身にも狐疑逡巡があったと思われる。

## 第V章第5節 死と静寂

### 親密・暗鬱・単調

(1) 昔のことが、あなたと私には重大なんだわ。それをなくしたら、あなたも私も、どこにもないんじゃないんですか！（シーン 15）

(2) あなたって、そういう人よ。私が、生きるか死ぬかっていう時に、めぐり合った人よ。（シーン 31）

(3) 私ひとつ利口になった。あなたって、やっぱり、そんな人だったんだわ。私をすっかりくramsしたつもりで、女を甘くみちゃいけないわ。満足に何一つ出来もしないで、私を馬鹿にしないでちょうだい。自分の都合のいいことばかり考えて、その程度で、女をどうにかする気持ちって貧弱なもんだわ。（シーン 31）

(4) あなたって、怖い人だわ。自分のことばかり可愛いんでしょう。（…）しょうがない人ね。それで他人にはよく見えるんだからいいわ。見栄ぼうで、弱気で、そのくせ気が小さくて、酒の力で大胆になって、気取り屋で……。…）ええ。人間のずるさをいっぱい持って、隠してる人なのよ。そのくせ事業の方にはてんで頭が働かないところはお役人的なんですよ。（シーン 62）

(5) でも、やっぱりふたりで歩いてると、何だか肉親みたいね。でも、そう思うのは、あたしの勝手ね。（シーン 72）

これら5つの台詞はすべて『浮雲』前半におけるゆき子の台詞である。いくらかの修正を施されたものもあるが、基本的にすべて原作に存在するものである<sup>\*127</sup>。いずれも、この映画で最も記憶に残る台詞であろう。映画ではわずかな相違があるものの、ほぼそのまま高峰秀子によって語られている——すなわち、これらはすべてゆき子の台詞である。

これまで水木の功績だといわれる台詞のほとんどは、林芙美子によって書かれたものである。たとえば「女ってそれだけのものよ。捨てられたら、また、それはそれにして生きていくんだわ」という台詞は、しばしば水木の書いた見事な台詞として引用され、「強烈な執着と哀願と生命力がこもっている」（荻昌弘）<sup>\*128</sup>と称賛された。また富士田元彦は次

\*127 (1) は第14章(91頁)、(2)と(3)は第20章(145頁および146-147頁)、(4)第33章(237頁)、そして(5)は第39章(283頁)から取られている。

\*128 荻「水木洋子論」26頁。

のように絶賛している。

この一言には、戦後十年という時間、その総量を背負ったような、業と言いかえてもいい女の哀しみと、その裏側で開き直った意地が籠っていた。みずから女であるがゆえに女に執してきた水木洋子の一つの到達点があった。<sup>\*129</sup>

だがこれも原作の第 57 章の一節から取られている。同じことは（1）から（5）までの台詞それぞれにもいえる。水木は林の原作の骨格は活かしながら微修正を加えているだけである。印象深い台詞や思いがけぬ場面を新たに案出したりすることはない。

新たに追加された場面も皆無ではない。ゆき子が富岡から別れてほしいと頼まれたあと、再びタイピストとして再就職しようとする場面——ここは原作にはない水木が追加したエピソードである。この場面について片岡義男は「英文に翻訳して打つタイピストが求められているとか、みすぼらしい服装では雇えない、といったことなどは 1946 年の実感ではなく、1954 年に映画の世界で活躍していた脚本家が持っていた実感だろう」<sup>\*130</sup> と述べているが、これは原作を読んでいないであろう片岡の事実誤認である。タイピストによる求職は原作の挿話——「私、引揚げてすぐ、英文タイプを習いに行き、丸の内に勤めを持ったの」(256 頁) という第 35 章における春子の台詞——をアレンジしたものであるからだ。スザンネ・シェアマンは同箇所について、「ゆき子の性格の生真面目さが強調されると共に、戦後の生活苦がより明瞭になっている」ため「重要な場面」と述べている<sup>\*131</sup>。だがこうした小説と映画との異同をめぐるトリヴィアリズムは的外れな指摘に思われる。繰り返しになるが、水木の企図は、物語内容の変更ではなく、全体の配置によって原作では潜在していた要素を顕在化させることにある。

それではゆき子の台詞の特質がどこにあるかを見ていこう。

まず、どの台詞も極めて女性的である。それは単に女言葉によって書かれていることを意味しているのだろうか。たしかに「～（だ）わ」、「～よ」、「～ね」といった、（今ではいささか古風にも響く）女性特有の語尾がついている。これは、ここに限ったことではない。ゆき子の台詞は執拗なまでに「女性」化されている。とはいえこの場合、女性化とは、「わ」「よ」といった女性的な語尾だけに求められるものではない。それらが声として読まれ、実際に、女性の息づかいのなかであたりに流れだすとき、そこに生起する意味の広がりや女性的であるのだ。たとえば（3）や（4）を女性的な語尾でなく言い直してみる。（3）「私はひとつ利口になりました。あなたはやはりそういう人でした。私をすつかりくりましたつもりでしょうが、女を甘くみてはいけません」、（4）「お前は怖い人だ。自分のことばかり可愛いのだろう。しょうがない人だ」。語尾や言葉遣いだけでなく、そのパフォーマンス自体が女性的だといえる。

ここでいう女性的発話パフォーマンスとは同じ話題の果てしない変奏である。（3）で

---

\*129 富士田『日本映画現代史Ⅱ』122 頁。

\*130 片岡『映画の中の昭和 30 年代』154 頁。

\*131 スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男』キネマ旬報社、1997 年、225 頁。

は「あなたが卑怯であることに失望している」という内容をえんえんと敷衍しているにすぎない。それは論理的というより羅列的である。「わたしひとつ利口になった。あなたってそういう人よ」を「あなたってやっぱりそういう人よ。わたし一つ利口になったわ」と入れ替えても通用する。この変奏と羅列は、発話の過剰と論理の欠落によって特徴づけられる。要するにゆき子の台詞は非常に饒舌なのだ。

ゆき子の饒舌が際立つのは、仏印での回想が終わった直後である。ふたりが仏印の森林で抱擁した後、『浮雲』における仏印の映像は突然「沈黙」する。そしてそれに変わって、台詞が綿々とその状況を辿り直していく。

あゝ思い出すわ。いろんなこと…チャンボウの保存林を視察に行く時、牧田所長と、内地から来た何んとかいう少佐と、あなたと、…自動車に乗る時急に声をかけて下さって、四人で安南のホテルに泊って、ランプで御飯を食べて、みんなお酒を飲んで、酔って眠ったでしょ。あの頃は、みんなよくお酒を飲んだわね。あの晩、あなたは、一番はずれのお部屋だったわ。あたし、覚えておいて、夜中に裸足で始めて行つたわね。鍵がかけてなかつたわ…あの時が、私とあなたの…。

冒頭の回想場面は、これから始まる映画が自在に過去と現在とを往還していくかに見える。だが案に相違して、回想はここで堰きとめられてしまう。それを補うようにして、ゆき子の長い台詞が口を切ることになる。これは原作小説の第14章(82-83頁)にほぼそのままの形で記されている。

さらに重要なことは、これらの台詞が一对一の状態でなされていることである。水木は口語体の可能性を模索しながらも、一方で、「あなた」という日本語会話ではあまり用いられない二人称代名詞を多用する。この「あなた」が森雅之演じる富岡であることはいうまでもない。それゆえ、ゆき子の台詞はどれも富岡との「対決」という様相を呈する。実際、「私が、生きるか死ぬかっていう時に、めぐり合った人よ」といった台詞がそうであるように、程度の差はあれ、ゆき子の台詞は富岡とののっぴきならない関係性のなかで口にされている。対決は、いわばお互いの間に横たわる心理的懸隔を前提としている。それと同時に、語り自体は極度に親密である。敬語の不在は対象と密着しようとするかのような息苦しさをもたらす。懸隔と親密さ。ゆき子の台詞は相容れない要素を包摂し、その矛盾が台詞にあるダイナミズムを賦与している。

ここで、この台詞が話される空間について指摘しておくべきことがある。台詞はいずれも、いわば閉じられた空間で語られている。(1)は「ホテイ・ホテルの二階」、(2)(3)(4)は「物置(バラック小屋)」、(5)は「陸橋」である。(1)から(4)は狭い室内で語られており、とくに(2)(3)では、ゆき子は街娼に身を窺っている。(5)屋外だが、路上は重苦しい夕闇がたれ込め、孤絶した状態としては他の場面とほぼ同じシチュエーションである。この一様な舞台設定は、ゆき子と富岡の関係の膠着状態を表象するものであるといえる。

恋愛映画が関係性の変化によって成立するものであるとすれば、『浮雲』は男女の関係が膠着したまま平行していく点で反恋愛映画と見なし得る。(1)から(5)までの間に、何か際立った関係の変化はない。どの台詞も暗鬱で重々しいトーンが基調となっている。

(5) は、関係妄想の独白であり、それを実現化することは最初から抛棄されている。均一なトーン、劇的なものの排除——これらは、『浮雲』が『おかあさん』の方法論の延長線上にあることを意味している。

水木シナリオに明確な起承転結がないことについては、今井正が適確に指摘している。

彼女のシナリオでは、人間の性格、各シーン、各シーンごとのドラマは、まったく、みごとに描かれている。しかし、映画では、このシーン、シーンの積み重ねが、大きくドラマとして発展してゆく、そのところが、彼女のシナリオの弱点になっているのではないだろうか。<sup>\*132</sup>

個々の場面は完成度が高いものの、全体としては、「同じことを違った形で描いているだけにおわっているのではないだろうか」<sup>\*133</sup> と、今井は指摘するのである。ここでは自作『ここに泉あり』が俎上に上げられているが、この指摘は『浮雲』でも妥当である。(2) と (3) はいずれも同じようなシチュエーション(ゆき子のバラック小屋)でなされており、そこでの台詞は「たがいに惹かれながらも、分子と分子がぶつかり合うように、エゴとエゴが弾き合って火花を散らす」(小林勝)<sup>\*134</sup> と称賛されるほど迫真のものだ。にも関わらず、(3) と (4) では、ゆき子と富岡の関係は——おせいの登場をはさみ、激変しているにも関わらず——ほとんど変化がない。水木は原作について「ストーリーが単調な反覆でしかない」<sup>\*135</sup> と言うが、水木のシナリオはそれを緩和させるのではなく、さらに徹底させているともいえる。

その点で、「[ゆき子の台詞は] 建設的でも前向きでもない、ただおなじところにとどまるだけの思考を、きわめて手近に思いつく言葉に託しただけだ」<sup>\*136</sup> という片岡義男の指摘は間違いではない。だが果たして水木が「建設的」なものや「前向き」なものを目指しているのか——目指そうとしてそれに失敗しているのか——は別の問題である。徹底してネガティブで粗雑な要素からなるゆき子の台詞は、コミュニケーションとしては機能不全である。だがそのネガティブさ、不完全さゆえに、ゆき子のコミュニケーションとして回収しきれぬ情念を表出しているのではないか。

不完全で、不明瞭で、また無内容ですらある口語体の負の属性。それらが、簡潔明瞭な言葉づかいにはないダイナミズムとなる。「たった一語の台詞でそのドラマが生きてくること、またその逆のことは、ドラマにはまま見うけることです」<sup>\*137</sup> と述べる水木洋子が、この口語体の可能性に鋭敏な感性を持っていたことはいままでもない。

---

\*132 今井正「水木洋子」、『婦人公論』1955年4月号、240頁。

\*133 今井、同上、241頁。

\*134 小林『『浮雲』解説』320頁。

\*135 水木洋子「シナリオのセリフ」、『キネマ旬報』1956年12月上旬号。再録、シナリオ作家協会編『水木洋子 人とシナリオ』シナリオ作家協会、1995年、368頁。引用は再録による。

\*136 片岡義男『映画の中の昭和30年代』草思社、2007年、153頁。

\*137 水木洋子「シナリオ作法雑感」、『キネマ旬報増刊号シナリオ三人集』1964年4月、125頁。

セリフは文字で読むのが目的ではありませんから、当然、音となって空間に消え去るものです。(…) 文字で書いては読み難くても、音となって消える時、どの語彙が強く残るか、主語転倒もその例ですが、記憶に残る音の配置が、自から計算されていなければなりません。<sup>\*138</sup>

音声としての強度を重視する水木は、情念の表出に際して、口語においてしばしば見られる饒舌さを積極的に活用する。「饒舌ということは、セリフの長さや量を云うのではなく、説明のための死んだ言葉の反覆を言うのです」<sup>\*139</sup>。水木は反復を多用するが、その反復性が言葉を殺すのではなく、生気を宿すのである。

### 「ずるい」ということ

これらの台詞が閉塞的空間でいわれることはすでに指摘した。狭苦しさは、自ずと人物の動きを制約する。主要な動作は、立ち上がってランプに灯りをつけたり、煙草の火をつけたり、紅茶やカストリなどを注いで相手に振る舞うといった所作に限定される。『浮雲』は、一見スケールが非常に小さい映画である。人物はほとんど動かず、動いたとしても走ったりすることは皆無である。人物の運動は極小である。そして、すでに冒頭の埠頭におけるゆき子の登場がそうであるように、カメラの移動撮影は基本的に人物のフォロー（追行撮影、同じ方向に同じ速度にとらえていく）で、それゆえ被写体の運動感は抑制される。<sup>\*140</sup>

にも関わらず『浮雲』に情動がみなぎっているとすれば、それはやはり台詞（発話）の強度にあるといえる。それは言葉づかいが感情的であることとは似て非なるものだ。実際ここで抜き出した台詞では、「私を馬鹿にしないでちょうだい」という強い語調を含む（3）であってさえ語気は高ぶらない。ここで抑制された画面づりは台詞を正確に伝達するためのものといっている。実際、成瀬は、観客にたいして高峰の一言一言を、正確に聞きとらせようと腐心しているように見受けられる。『浮雲』の台詞の情動とは、何よりもまずこの「正確さ」に存するのである。これこそ成瀬＝水木の協働の特徴であろう。

このことは黒澤明の映画と比較すれば明らかだ。黒澤映画の台詞は感情的であるが、『七人の侍』（1954）や『蜘蛛巣城』（1957）がそうであるように、おそらく黒澤は観客に台詞のひとつひとつを「正確に」聞かせようと演出していない。三船敏郎の怒号は、日本語を母国語とする者であってさえ聞き取るのは難しい。『七人の侍』で菊千代が、思いの丈をぶちまける前半部のクライマックスはどうか。

「(…) 正直面して……ペコペコ頭を下げて……嘘をつく……なんでもごま化す……どっかに戦でもありゃア……すぐ竹槍つくって……落武者狩りだ……ハハハ

\*138 水木「シナリオのセリフ」379頁。

\*139 水木、同上、374頁。

\*140 この視覚的な運動性の希薄さは成瀬巳喜男の演出、とりわけトーキー以後に徐々に確立していった人物同士の演出ぶりにかかわるものでもある。だがこの動的であるよりは静的、流動的であるよりは固定的な画面は、すでにシナリオの段階で空間がすでにこれ以上は引くことができないまでに切りつめられていることに由来することもたしかであろう。

ハ……よく聞きな……百姓ってのはな……けちんぼで、ずるくて、泣虫で、意地悪で、間拔けで、人殺しだア!! ハハハハ……おかしくって涙がでらア!!」(傍点原文ママ)<sup>\*141</sup>

「……」が多用された乱脈する発話は、菊千代の乱心ぶりを強調する。怒りの対象が百姓か、侍か、野盗か、自分か、そのどれでもないのか、彼自身も分かっていない。「けちんぼで、ずるくて、泣虫で、意地悪で、間拔けで、人殺し」という畳みかけは、実際に映画を見てもほとんど聞き取れない。三船の発話は不明瞭であるがゆえに迫力があるのだ。

一方、『浮雲』の高峰の発話は明瞭である。(4)に挙げたゆき子の「見栄ぼうで、弱り気で、そのくせ気が小さくて、酒の力で大胆になって、気取り屋で……」という罵倒のつらなりは菊千代のそれと酷似している。だが高峰は一瞬たりとも激することはない。ただ聞く者の意識に、自分の言葉があやまたず聞き遂げられること、そしてそれが、聞き手の意識の深奥に到達することに意が注がれているのである。画面の禁欲性は発話の正確な伝達に寄与している。富岡は——そしてそれを聞く私たちも——逃げ場のない状態でゆき子の言葉を受けとめざるを得ない。

それだけに、『浮雲』の言葉は、『七人の侍』以上に迫力がある。(2)(3)(4)における「あなたって」という呼びかけの凄味。日本語における二人称は、それ自体、糾弾性を帯びる。そして「って」というそっけなさに滲む侮蔑と絶望。それは「百姓はどうすりゃいいんだよう」に表れた絶望感に劣るものではない。『浮雲』の台詞の負荷は、難解さとは異なる。それぞれの発話は通俗的で(滋野辰彦に言わせれば「愛欲にビショ濡れ」<sup>\*142</sup>で)痴話喧嘩としか言いようのないやりとりである。だが会話の次元の低さと、シナリオのそれとは自ずから別である。

シナリオ作法を述べた文章で、水木洋子は、仲の良い男女同士の喧嘩の場面を描く場合、真にドラマといえるものは喧嘩自体ではないと述べている。

二人のドラマは喧嘩の場面そのものよりも仲の良い二人が何故喧嘩を始めたかという心理のアヤに葛藤の面白さがある。(…)心理の葛藤は二人が喧嘩する迄の過程にあったので、これこそが劇なのです。

水木は「喧嘩が劇的だと思うのは安易な錯覚」であると述べているが、それは『浮雲』の作劇についてもいえる。こうした水木の意図を、同時代に適確に指摘したのは、やはり荻昌弘である。公開時において荻は、高峰の演技について、「これほど真剣に、自然に、また切々と訴えた演技に対して、称賛以前に駄目を出す気には到底なれない」と称賛しているが、続けて「むしろ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」<sup>\*143</sup>点を高く評価している。私たちは、ゆき子の激情には驚かない。激情の漸進

\*141 黒澤明『全集黒澤明』第4巻、岩波書店、1988年、43-44頁。

\*142 滋野辰彦「解説」238頁。

\*143 荻「『浮雲』評」84頁。



的上昇が秘める潜在的な破壊力ゆえに緊張を強いられるのである。

台詞の負荷についてさらにいえば、これら5つの台詞に対していずれも富岡からのレスポンスがない。返答のない会話。それは独白に近づく。(5)における陸橋での台詞がそれに近いだろう。『浮雲』においては、会話が会話として成立することは稀である。ゆき子と富岡は頻繁に会話をする——安宿で、バラックで、路上で、温泉の湯船で、喫茶店で。にも関わらず、『浮雲』においては、通常の意味で会話は曖昧に途切れてしまう。言葉は、相手の存在を無視しているかのように交差する。たとえば、ふたりがホテイ・ホテルに到着したあとに交わされる台詞。

「内地も変わったんですね。……世の中って、こんなに変わるとは思わなかったわ。」

「敗戦だもの、変らないのがどうかしてるさ…」

「はるばる引揚げてきて…」

「君だけじゃないよ。引揚者は…」

「男はいいわ…」

「のんきだよ女は…」

敗戦の変容に混乱するゆき子の素朴な感慨に対して、富岡がシニカルに答える場面である。帰還の苦労に対する同情を求めるゆき子に、富岡は同調する素振りさえ見せない。その不幸は特別なものではなく、ごく当たり前のことであるという。この冷たい一般論に対して、ゆき子も一般論「男はいいわ」で応酬する。後半の鸚鵡返しのような言葉は、相手の存在があからさまに無視され、あたかも独白のように口にされている。

独白的な対話の傍らに、これまでしばしば比較の俎上に上げられて来た小津の映画を置いてみるとどうなるであろうか。

やはり室内における人物の会話によって多くの場面が占められることになる小津安二郎の映画の場合、その夥しい台詞にも関わらず、こうした重苦しさをほとんど感じさせることはない。「これじゃと大阪六時じゃなあ」「そうですか。じゃ敬三も恰〔ちようど〕度ひけたころですなあ」\*144 という老夫婦の会話で始まる『東京物語』(1953)がそうであるように、わざわざ相手への同意を求めているでもない独り言にすら律儀な応答が用意されている。そしてそこでは、恐ろしいほど円滑に事態が進行する。

「ねえ、京子、お母さんの夏帯あったわね、ネヅミのさ、露芝の……」

「ええ」

「あれあたし、形見にほしいの、いい？ 兄さん——」

「ああ、いいだろう」

「それからね、こまかい緋の上布、あれまだある？」

「あります」

---

\*144 井上和男編『小津安二郎作品集IV』立風書房、1984年、67頁。

「あれもほしいの」(傍点引用者)<sup>\*145</sup>

老母の急逝後、東京から帰郷した長女の志げ、長男の幸一、次女の京子との名高いやりとりである(それぞれ杉村春子、山村聰、香川京子によって演じられる)。この場面が残酷であるとするれば、それは母の葬式直後に形見分けを切り出す長女の性急で利己的な性格以上に、「ええ」「ああ」「あります」という簡潔な返答とともに、死の厳肅性が日常的次元に移行する事態の迅速さに起因するものであろう。それを促しているのは、律儀な問いと答えの反復である。

その意味で、小津と野田高梧の台詞は不自然すぎるほど完璧に整合が取れている。そしてそれゆえ会話はその内容がどれほど深刻であろうとも軽やさを含み、どす黒い情念が台詞を濁らせるようなことはない。たとえ『東京物語』の結末部分のように、人物が互いの言葉を打ち消し合う場合でさえすべては澄み切っている。

「いいえ、そんなことはありません」

「いや、そうじゃよ。あんたみたいなええ人アないいうて、お母さんもほめとったよ」

「お母さま、あたくしを買いかぶってらしたんですわ」

「買いかぶつとりやせんよ」

「いいえ、あたくし、そんなおっしゃるほどのいい人間じゃありません。お父様にまでそんな風に思って頂いてたら、あたくしの方こそ却って心苦しくって……」

「いやア、そんなことはない」

「いいえ、そうなんです。あたくし猾いんです。(…)」(傍点引用者)<sup>\*146</sup>

妻を亡くした初老の男とその義理の娘との別れ際の会話である。この老人と若い女性との最後になるかも知れないやりとりにおいて重要なのは、その発話のすべてが直前の発話内容に対する否定であることだ。ほぼ一行ごとに発話は交替し、古代ギリシャ悲劇におけるステイコムタイプ隔行対話のごとく劇的緊張は高まる。そこには義父の口にする方言と義理の娘の標準語の対比といった細やかな配慮はあるがいかなる様式性も認められず、すべては世俗的次元において進行する。にも関わらず、これは『東京物語』において(現存する小津作品にあってさえ)最も緊迫した場面のひとつであろう。全集解題においては「取り立ててドラマチカルに仕組まれているわけではないのに、感動を呼び起す」<sup>\*147</sup>と述べられているが、その執拗な否定の連鎖ひとつだけみても、あまりにも「ドラマチカル」である。

「ええ人」だという義父に対して嫁は抵抗する。そして初めて「猾い(ずるい)」という一語が発せられる。この一句によって会話から穏当さが消え、果てしない押し問答の様相を呈することになる。「猾いんです」「いやア、猾うはない」「いいえ、猾いんです。そ

\*145 井上編、同上、116頁。ただし人物名は省略している。

\*146 井上編、同上、119頁。ただし人物名は省略している。

\*147 井上和男編『小津安二郎全集 下』新書館、2003年、616頁。

うということお母さまには申上げられなかったんです」。これは演出によっては滑稽な場面にすらなり得るだろう。しかし映画には滑稽さなど微塵もない。そうさせているのは、おそらく「ずるい」の一語である。引用したシナリオ上では「猾」という漢字で表記されているが、この「ずるい」の「ず」という濁音が原節子の澄んだ口跡とともに発せられると、何か不穏さがあたりに立ちこめていくかのようである。

いったい、ずるいとはどういうことなのか。義父はどうして嫁が自分を「ずるい」と卑下するのか釈明を求めない。ただ彼には「ずるうはない」という確信だけで嫁の言葉をはねつける。嫁もなぜ自分が「ずるい」のかを説明することもなく、ただ自分はずるいという確信だけで義父の言葉を押し返す。かくして「ずるい」の一語により事態は膠着する。義父は「そうだ、やっぱりあんたはずるい人だ」ということも許されず、さりとて嫁も「そうです、じつはあたくし、ずるくないです」とも言えなくなる。「笠智衆と原節子の間でかわされたものでなかったなら、ほとんど男女の意地からでた喧嘩そのものだといえそうな場面」(蓮實重彦)<sup>\*148</sup>である。そして「決定的な一語」<sup>\*149</sup>である「とんでもない」が発せられることになる。

「人々が小津的なものと想像する日本の家庭であれば、(…)多少の齟齬があっても最後には無言で瞳を交わし、うなずきあって別れるのが普通」という小津映画の世界からは遠い、という蓮實の指摘は正鵠を射ている。整合が取れ澄み切った小津的会話の連鎖を、小津映画の人物が何か秘められた意志のもとに断ち切るという点で、この場面は小津映画において最も例外的かも知れない<sup>\*150</sup>。この紀子という女性がなぜそこまで強硬に義父の言葉を拒むのかについて、映画は最後まで決定的な手がかりを与えていない。何が「ずるい」のかは永遠の謎であり、だからこそ不気味である。

紀子の拒絶の心理的根拠は不明であり、彼女の「ずるい」理由もまた無数の読解の余地を残しつつ秘められたままだ<sup>\*151</sup>。重要なのは、「いいえ」「いや」「いいえ」「いやァ」「いいえ」という否定の応酬のめまぐるしさが、あらゆる心理的解釈の余地を許さないまま——「ずるい」という言葉が「とんでもない」という例外的一句を誘発するまで——進行し続けることである。言葉は相手に投げ出され、投げ出されるや打ち返される。この発話の

---

\*148 蓮實重彦「『例外』の例外的な擁護」、『文学』2008年3・4月号、182頁。

\*149 蓮實重彦「『とんでもない』原節子」、『映画論講義』東京大学出版会、2008年、108頁。

\*150 だがこの「とんでもない」の一句を、「かりに夫が死んでいるにせよ、自分だけの秘密として記憶されている夫婦の関係には、親といえども介入することは許されないという強い意志の表明」ととらえる点については疑問がある。蓮實「『例外』の例外的な擁護」182頁。蓮實は2004年に発表された文章において、この「とんでもない」について触れながら、「原節子は、笠智衆に向かって、なぜあれほど強い否定の言葉を口にしたのか。どうして小津は、その言葉を厳しい語調で彼女にいわせたのか。あれこれ解釈は可能ですが、そのどれ一つとして自分自身を納得させえないものばかりです」と語っている(蓮實「『とんでもない』原節子」、109頁)。先の解釈はその四年後に書かれたものだが、いかなる「納得」も拒んでいるという指摘こそ意義深いことのように思われる。

\*151 たとえば、堀禎一による以下のようなきめ細かい註釈のように。「みなしごの原節子が結婚という制度によって自分の家族を手に入れた。しかも夫が戦死するという「公的」な理由から、母への飛躍を逃れ、この心地よい家族制度の中で、夫のことを忘れかけているのに、娘としてのうのうと家族の一員のふりをしながら居続けることができる、その自分がずるいという意味合いで表面的には受け取ることも可能だ」。堀禎一「小津安二郎監督の『技術』入門編」、『中央評論』第270号、2010年、51頁。

往復運動の熾烈さこそ小津においては劇的なものを形づくっている。

一方に『東京物語』の紀子、他方に『七人の侍』の菊千代とともに、『浮雲』のゆき子の台詞を並べてみたい。1950年代中葉に作られたことの他にさしたる共通点のないように見えるが、三者にはある共通点がある。それは人前で「ずるい」と口にする人物たち——「ずるい」というありふれた言葉で、人間の根源的な残酷さをえぐり出す人物たち——である。菊千代は「けちんぼで、ずるくて、泣虫で」と百姓の狡猾さを攻撃する。この野人の憎悪は、百姓から侍へ、そして乱世に向けられていくが、これは何を憎悪すべきか分かっていないともいえる。彼の怒りはむしろ自らの憎悪を言語化しきれぬこと自体にあるようにも思える。

紀子の場合、「ずるい」は、その一語で、菊千代の罵詈雑言と拮抗することになる。そして、その力は反復にある。この義父と嫁との間で交わされる短いやりとりのなかで、彼女は都合3回（義父の「ずるうはない」も入れれば4回）、「ずるい」と口にする。言葉はたんと反復されるたび、為体の知れぬ不穏さを発生させる。それによって、この女性は自らの罪責を凝結しようとしているかのようである。それが亡き夫の忘却にあることはあくまで仄めかしにとどまる。その背後にあるはずの過去はついに明らかにされない。ただ「ずるい」には、この女性の情念が込められている。それは『七人の侍』の菊千代に匹敵し得る怒りである<sup>\*152</sup>。しかしその憎悪の矛先は彼女自身に向かっている。菊千代の憎悪は拡散的、紀子の憎悪は集約的である。繰り返すがこの女性の自責の念の正体は不明である。ただその謎めいた自責の念が、彼女に近寄りたさ——敢えて言えば聖性のようなものを——を賦与していることは間違いのないことである。おそらくこれは原節子という女優のイメージとも無関係ではない。

ゆき子はどうかだろう。それは菊千代のように乱暴で不明瞭な口吻ではなく、あくまで静かに明確に口にされる。その意味でゆき子は紀子に近い。だがゆき子の言葉は、紀子のように対話として打ち返されることはなく、ただその場にいつまでも放置される。その意味で、これはどこまでも拡散する菊千代の言葉に近い。「ずるい」という言葉がゆき子の口から出ることはない。(4)においてかろうじて「人間のずるさ」という表現が見られるだけだ。「あなたって、そういう人よ」「あなたって、やっぱり、そんな人だったんだわ」といった台詞は「あなたって、ずるい人よ」「あなたって、やっぱり、ずるい人だったんだわ」と言っていると見なしても差支えない。その憎悪は行き場のないものとして、重く沈澱していく。『七人の侍』や『東京物語』とは異なり、ゆき子の罵倒が「そういう人」「そんな人」という同語反復的な表現となっている点に注目すべきだろう。彼女は「ずるい」と言う必要がないのだ。それは、彼女が「ずるい」と言う以前から、富岡がゆき子の心中を知悉しているからである。富岡はゆき子から「ずるい」と言われるまでもなく、相

---

\*152 小津映画における女性たちの怒りについても、蓮實重彦が「小津安二郎とその『憤る女性たち』」において、とりわけ『秋刀魚の味』における岩下志麻が見せる首にかけたタオルを振り払うという「一瞬の身振り」(97頁)を手がかりに興味深い指摘を行なっている(『映画論講義』93-103頁)。だがここでは、「思いを遂げることのできなかつた者たちを『忘却しなければ生きてゆけない』、『でも忘れたくはない』という「情熱」もまた、『野田＝小津』コンビの脚本に込められていたのではないだろうか」という堀禎一の指摘がより意義深いものに思われる。堀「小津安二郎監督の『技術』入門編」52頁。

手が自分のことをずるいと思っていることを知っている。そしてそうした富岡の了解を、ゆき子も了解している。ゆき子の会話は、こうした暗黙の相互了解の上で成立している。

黒澤、小津、成瀬それぞれの人物アーキタイプ（ならびにそれを造形した小津や黒澤の作家的資質、原節子や三船敏郎という俳優の持つ固有性）ととつき合わせてみると、ゆき子がいかに「等身大」であるかも分かる。菊千代は人間の獣性がきわめて全面に押し出されたキャラクターであり、それゆえにときに道化的存在として世界の過ちを告発する。一方、紀子は先ほども述べたように、殉教者然とした姿ゆえに聖性を宿している。いずれの場合も、人間離れした人物——いいかえれば両監督によって理想化を施されている——といえる。ゆき子は人間である。彼女の造形は、獣性であれ聖性であれ、極端さは見られない。

こうしたゆき子の台詞の特性は、何よりも富岡の沈黙に由来するものであろう。原作においては、富岡は決してただ黙りこくっている男ではない。ときにはゆき子以上に自説を綿々と披露することすらある。たとえば（4）のバラック小屋での場面では、さんざんゆき子から挑発を受けたあとで、滔々と死の恐怖を語る<sup>\*153</sup>。だが映画において富岡は、ゆき子の非難に対して徹底して受動的、というより無感覚であり無反応である。そしてそれが結果的に富岡の反撃となる。後半で、富岡は次のような台詞を吐く。「僕って人間はもぬけの殻なんだから、君のようにそう押しつけて来たってしょうがないじゃないか」。ゆき子の言葉は機関銃の弾丸のように富岡を貫くが、「もぬけの殻」である彼はそれを無力化してしまう。「見栄ぼうで、弱り気で、そのくせ気が小さくて、酒の力で大胆になって、気取り屋で」と畳みかけられようが彼にとっては「しょうがない」こと、どうでもいいことである。（5）におけるゆき子の台詞は、こうした富岡の返答を暗黙のうちに織り込んでいるのである。「やっぱり二人で歩いていると、何だか肉親みたいね。でも、あなたには、そんなことどうでもいいことなのね。だから、そう思うのは、あたしの勝手ね」というように。それでは『浮雲』とは、このまま重苦しい会話ならざる会話に終始するのであろうか。

## 最後の対話

水木は台詞の重要性を再三強調している。

---

\*153

（…）只僕達は、死ぬにしても、邪魔っけな意識がぶらさがってて仲々単純にはやっつけられない。天界からみたら粟粒ほどの人間なんだが、やっぱりひとかどの理窟がついて、うぬぼれも、みえもあるしね……。人間には仙人になる方法もないんだ。矛盾だらけのゴミを吸いこんで、何とか生きの愉しみを自分でつくっているまでの事だよ。その矛盾のゴミのなかには、事業もあらう、女もあらうし、政治も法律もスポーツもあるんだ。——矛盾のゴミの吸いかけんで、運のいい奴と、運の悪い奴が出来て来る。（…）人間はそんなもんだよ。正義を口にする奴ほど油断がならんと思わないかね？ 女の君をだます位は何でもありゃアしない……。 (238 頁)

引用した箇所はまだまだ続く。これは全体の約半分に過ぎない。だがここだけでも、ホテイ・ホテルにおける、ゆき子の最初の長いひとり語りを凌駕している。

映画は画面で物語るものであるから、セリフはあくまでその補助的役割でしかないという考え方——それは間違っています。(…)映画の科学性がサイレントからトーキーに発展したと云って映画の本質がサイレントにあるという考えは、偏狭な論理だと云えましょう。(…)人間はものを言う生きものです。音をもつ映画が、何故、アクションと同様に言葉を重要視しないでよいと言えましょう。<sup>\*154</sup>

水木によれば、台詞で重要なのは全体の量と配置である。「全体を通じてセリフの量と位置をどのようにおくかは、映画全体のリズムに従って規定されてきます」<sup>\*155</sup>。そして、その作例として前年の作品『浮雲』を詳細に解説している。

私の『浮雲』の場合、戦時中の南方での廻想はゆき子から見た主観として、殆んどサイレントの画面で挿入する反面、戦後の現在は、彼女の愛慾を男への呪咀となるまで饒舌に高く低く語らせてゆきます。男をめぐる女たち、即ちアンナン人、妻、殺される女、のみ屋の少女、島の未亡人は、ゆき子の主観から見た印象を強く打ち出すためと、ゆき子を際立たせるためにわざとセリフを避け、言葉少なく動作で描いていきます。そして、男と東京で離れ、汽車、船、鹿児島マツの宿での発病を境として、声も低く、言葉も殆んど消えうすれ、遂に屋久島の最後の朝で、始めて二人が二つ三つ、明るい冗談話で別れます。男の出たあと、またも軽い嫉妬で見送る時、彼女を襲う大咯血が死に至らしめ、山から走り帰った男は、通夜の雨の中で、始めてゆき子の枕もとに慟哭します。あの饒舌りぬいていたゆき子が、死に至るまでの静寂と、永遠に声も消えた悲しみの追懐は、前半の饒舌を意識的に使用して、全体のリズムを計算しているわけです。<sup>\*156</sup>

ゆき子の独白は、映画の前半に集中している。物語の終盤を形づくる屋久島行きにおいて、ゆき子の口数は減る。たとえば、鹿児島で体調を崩したゆき子が、富岡に看病される場面では、ゆき子が初めて完全に沈黙することになる。シーン122の「宿の二階」を見てみよう。

#### シーン122

富岡「どうだ！気分は…ゆうべの医者マツの注射は、きいたようか？」

と額に手をあてる。

ゆき子は、笑いかけようとして、そのまゝ淋しい大きな眼で見上げる。

富岡は、じつとその眼を愛（いと）しむように見つめる。

ゆき子は、眼を開いたまゝ頷いている。

---

\*154 水木「シナリオのセリフ」365-366頁。

\*155 水木、同上、367頁。

\*156 水木、同上、368頁。

富岡は、ゆき子の手を取つて、自分の頬にあてる。そして、償いの気持をこめて強く握りしめている。

ゆき子「(弱々しい嘎れた声) あなた、一人で船に乗るんじゃないの？」

富岡「バカ！一人で乗ると思つてたのかい？」

ゆき子「…… (頷く)」

じつと見つめる眼尻から、ほろッと涙が流れ落ちる。

富岡は、指で、その涙を、はじいてやつている。そして、強く二三度握りしめると、離して立ち上る。

ゆき子は富岡に自分を置いていくつもりだろうと繰り返し言う。そのつど富岡はそれを否定する。ここで、ゆき子はほとんど言葉を発することはなく、そしてただ沈黙を示す「……」だけで、その反応が記されることになる。ここでゆき子と富岡とは、前半とは役割を交替させている。「……」がこれ以後、ゆき子の台詞において頻出する。続く124での同じ「宿の二階」でのやりとりの後半さらに、126における連絡船「照国丸」客室での医師比嘉とのやりとりでは、ゆき子は無言である。ここでもほとんど会話は一方通行であり、それぞれの心情が十分に伝達されることはない。

#### 124 宿の二階

富岡「屋久島は、医者がいないそうだな……。」

ゆき子「……」

富岡「電気もないし、雨が一年中降つてるところだそうだ。」

ゆき子「そんなところですか？」

富岡「あゝ。一寸心配なんだ……」

ゆき子「船でもしか気分が悪くなつたら、途中の種子ヶ島へでも、私を置いてつて下さい……そう何日も延ばせないでしょう？」

富岡「種子ヶ島で降りるくらいだつたら、鹿児島の方が便利だよ。こゝで入院するなり、小さい旅館でもみつけるなりして、ゆつくりあとからきてもいゝんだ。一度レントゲンをとるといゝつて、医者が言つてただろう……」

ゆき子「…… (ひやりと、哀願の眼)」

#### 126 一等船室

比嘉「(鞆をしまいながら) わたしはあの曲が大好きでしてね。聞えるでしょう？ ドヴォルザックの“新世界”……新しい世界」

ゆき子「…… (笑つて頷く)」

比嘉「新世界……いゝですねえ……そいじや、お大事に……」

ゆき子の沈黙(というより沈黙化)は、水木が意識したシナリオ上の構造的特徴である。この変容はどのような意味があるのだろうか。水木が仏印の回想を「殆んどサイレント」だと述べていることは示唆的である。ゆき子が病床につき、発話の自由が制限され、次第に口数が減少していくことは、「サイレント」的な仏印の世界へとゆるやかに回帰してい

くことを意味するだろう。箱書きの12枚目を見ると、そこには「一言」という大きな書き込みが見られる。最後の13枚目には、大きな文字で「サイレント」という言葉が見える。これはこの劇全体が沈黙へ——「死に至るまでの静寂」へと至ることを意味する。彼女が絶命するとき、すなわち彼女が永遠に沈黙したとき、彼女は初めて仏印の無言の法悦に回帰していく。水木が、回想場面を禁欲的に遠ざけたのは、こうしたゆき子の発話の推移とも関連づけている。もうひとつ言えることは、富岡とゆき子の役割がゆるやかに交換することである。そもそも沈黙とは、このシナリオにおいて富岡の属性であった。(1)の台詞のあと、水木は富岡の反応を次のように記述した。

富岡「(とりあわない)」

また(2)のゆき子の台詞のあとの反応は次の通りだ。

【V - 1 2】『浮雲』箱書き12枚目(抜粋)。  
「サイレント」の指示

富岡「……(考えている)」

映画では森雅之の見事な演技によってさらに強調されている。これは成瀬巳喜男が撮影段階で台詞を削除したことも関係するが、それは彼の創意というより、水木の意図を十分にくみ取ったものと解するべきであろう。ゆき子が少しずつ「黙る人」と化すことは、すなわち富岡の存在に近づいていくことを意味する。それに対して富岡は「話す人」と化しゆき子の存在へと近づいていく。ふたりは意識することなく、お互いを模倣し始めるようになっていく。

そして、シーン144で富岡とゆき子の最後の会話に逢着する。ここでは無言であったゆき子が久しぶりに台詞らしい台詞をしゃべることになる。水木が用意したこの「明るい冗談話」の部分で、ここでは敢えて直筆原稿の訂正箇所も反映させながら確認してみることしよう。

「私も山へ行けないの？ 私も…」

「そうはいかない。いくらなんでも…」

「私がいなくなれば、ほっとなさるでしょう？」

「ほっとするさ。~~(むっとする)~~(わざと冗談に) 女はどこにでもいるからね。」

「そうね、女ってそんなものね。どんな立派な女でも、男から見れば、女は女でしかないのね。そんなものなのね。」



「よく饒舌るな、今朝は…それだけ饒舌れるようになれば上等だよ。」

「女はどこにでもいるなんて、口惜しいわ。」

「口惜しかつたら、早く元気になることだな。元気になつて、男と闘争するんだ。女の最大の武器でやるんだ。」

「憎らしいことを言う人だわねえ。昔から毒舌家だつたけど、婦人代議士の~~大~~ちが聞いたら、怒りに来るわよ。」

「~~(ふざけて)~~あゝ婦人代議士…あゝ彼女もあゝあれは女だつたか…忘れていた…アーメン…？失礼しました…」

ここでは、毒舌といわれている富岡よりもゆき子の方がいくぶん毒のある台詞を吐く。自分がいなければ、つまり自分の病状が悪化し死ねばいいと思っているのだろうと、男の真意を代弁してみる。ゆき子の言葉はペシミズムに染まり暗鬱という他ない。もし前半の富岡であれば、ここでゆき子の挑発に無関心を装い、敢えて反論することもないであろう。だがここでは富岡は答える。しかも驚くべきことに反応する。括弧で挿入された「むっとする」という指示が削除され「わざと冗談に」に変更されていることは重要である。ふたりの関係が最後で、一見ささやかでありながら、大きく変化するからだ。富岡はこのゆき子の挑発を肯定する。その通り君が死んでくれた方が自分にとっては気が楽だ、と答えている。もし「むっと」した表情で言われたとしたら、会話は全く異なったものになっただろう。そして、最初の指示通りに演出されていたとしたら、この場面は(2)のバラック小屋の場面に非常に似たものになっていたことが予想される。会話の後でゆき子は、富岡をバラック小屋に残し、米兵ジョーを相手に出かける。しばらくして戻って来たゆき子は、相手の米兵がもうすぐアメリカへ帰還することになっていると富岡に言う。これに対して、富岡はこともなげに「また、次を探すんだね」と言う。それは、バラックで逼塞しているゆき子にとって、冗談では済まされない残酷な言葉である。お前にとって所詮男は取り換えのきく存在なのだろうと、富岡は仄めかす。(2)のゆき子の台詞は、この富岡の台詞を受けて発せられる。「あなたってそういう人よ」は、そのように落ちぶれたゆき子自身を嘲笑し、一方で、ゆき子のことを取り換えのきく存在として捨てることを平然と正当化する富岡の狡猾さに向けられている。

「私がいなくなれば、ほっとなさるでしょう？」という言葉も、明らかに過去のやりとりを踏まえての、ゆき子の揶揄である。「女はどこにでもいるからね」という台詞も、場合によってはバラックにおける怒りを再燃させかねないものである。にも関わらず、ここには暗さは見られない。ここで富岡は会話を「冗談」にしてしまっているからである。富岡はゆき子の言葉を受けとめ、ゆき子の思い描く「富岡らしさ」を敢えて演じてみせている。富岡が「富岡」を演じる、すなわち自己をパロディにすることで、ゆき子の残酷な富岡像をくつがえす。富岡は考える。君が想像しているような「富岡」なら、たしかに君の死を望んでいる。なぜならその「富岡」にとって、君はただ取り換えのきく存在にすぎない。だが果たして僕は、君の考えているような残酷な「富岡」だろうか。この鮮やかな切り返しに込められた富岡のユーモアがゆき子にも感染する。女は男にとって「取り換えの聞く存在」だという女性観の残酷さを非難する。その残酷さがあくまでも装われたものであることをゆき子も十分に自覚している。ゆき子もまたそのユーモアを解し、それによっ

て富岡の言葉を真に受けることはせず、決してはっきりと言語化されてはいないが装われた残酷さの背後にひそむ優しさを感じとる。あなたが私の考えている「富岡」ではなかったとしたら、私はあなたにとって本当は「かけがえのない存在」ということになるのね。

これは、原作小説の第62章でほぼそのままの形で展開している。印象深いやりとりを、水木は箱書きでも丁寧に書き取り、そこに肌理の細かい変更を加えている（たとえば「どんな立派な女だつて、男から見れば、そんなものなのだわ……。根本的に違つてるシだもの」という台詞を、「どんな立派な女だつて、男から見れば女は女でしかないのね」と変更している）。箱書きでは婦人代議士をめぐる饒舌は削除が検討されていたが、原稿執筆の時点で復活している<sup>\*157</sup>。これは内容的にはごく他愛のない、いわば無意味なものだ。だが無意味であるから意味がある。重要なのは、この男女が最後の最後になって、ようやく会話らしい会話を交わしたということだ。ささいなジョークによって、お互い同士が深く結びついていることを確認し合う。何より、それが深刻でなく軽やかに交わされることで、それまで累積して来た言葉の負荷を一気に取り去る。おのぶという、ゆき子の看病を任された女性（千石規子が演じている）の言う台詞「こんな良い日は滅多にございません。気持ち晴れ晴れ致しますですね」は、ただ天気のことばかりでなく、その場に流れるさわやかさをも述べているかのようである。

だがその明るさはほんの一瞬しか持続しない。すでにゆき子は病床から、富岡とおのぶが何やら親密に話しこんでいるさまを見てしまう。だが富岡は、自分の留守中にゆき子の容態が急変したらすぐに知らせるようにことづけを頼んでいるだけである。その最後の「誤解」は最終的に解消することなく終わる。このゆき子と富岡との「会話」が正しく会話として成立していることは、今まで映画を見て来た者に深い安堵を与える。そしてそれが、ゆき子の死の直前であることが重要である。

『浮雲』をめぐる多くの論考では、亡骸となったゆき子と、短い回想場面、そして富岡の突然の嗚咽に焦点があてられる。だがこの最後の会話を無視すると——すなわちゆき子と富岡とが、真にお互いをかけがえのない存在として確認し合うに至るシナリオ構成に注目しなければ——富岡の嗚咽は不可解なものとなるだろう。そして『浮雲』は最終幕へと至ることになる。

---

\*157 箱書きは次のように書かれている。

**【箱書き 11枚目】**

7 朝 「私がいなくなればほっとなさるでしょう？」 / 「ほっとするさ 女はどこにでもいるからね」 / 「そうね、女ってそんなものね 立派な女だつて、男から見ればそんなものだわ。~~どんな女ほどこでも女は女でしかないのね。そんなものなのね。女はどこにでもいるなんて、口惜しいわ。~~」「口惜しかったら、早く元気になることだな。元気になって男と闘争するんだな。女の最大の武器を~~つかって~~でやるんだ…」 / 富岡出て行く。 / 見送るゆき子。富岡外でのぶに囁く。 / 「~~憎らしいことを云う大だわねえ。昔から毒舌家だったけど、婦人代議士みたいな人が聞いたら怒りにくるわよ。~~」「婦人代議士なんか女だとは思わん。」

## 第V章第6節 彼岸の視線

### 最後の叫び

『浮雲』において最も忘れがたい場面がラストシーンであることに異論の余地はないだろう。富岡がゆき子の亡骸に死に化粧を施し慟哭する。堰を切ったような情念の奔流を伴う幕切れは、数ある水木のシナリオのなかでも圧巻である。

実際、それはこれまで多くの賛辞が寄せられている。しかしながら、それらはもっぱら成瀬論においてである。たとえばドナルド・リチーは「成瀬の最高傑作は分析的で暖かな視点から生まれるのだ」と述べ、次のように記している。

〔『浮雲』の〕ラストシーンでカメラは俳優たちをじっと凝視し、男のコメントを否定するまなざしを向ける。いまや女のかげがえのなさを思い知りつつも、女の遺体を埋葬する準備をするのだ。映画では滅多に見られない、厳粛で完全な静けさを表わした瞬間である。それは純粋な呈示となっている。<sup>\*158</sup>

だがここでリチーが称えている「厳粛で完全な静けさ」は演出の問題以前に、シナリオの問題でもある。このラストが、成瀬の優れた演出とともに、水木の作劇に多くを負っていることは疑いない。

水木自身も、ここをシナリオの要所と見なしている。『浮雲』を脚色する際、水木が林芙美子の原作の根幹部を意図的に改変させてしまったことは確認したが、その理由について、次のように説明している。

原作では、さいごに死んだ女の金を盗んでまた別の女を買いに行く——林さんは男性を徹底的に否定してあつかっているのね、私は映画の上でそこまで断定することができなかった。(…)私は男の人間性を否定したくなかったの。しかし、女のあの古さは踏み越えていかななくてはならないと思う。踏み越えてまた別の苦しみや不幸があるにしても、そこにはもっと建設的な形の別の幸福があると思うの。<sup>\*159</sup>

このラストをめぐって、水木は、成瀬と藤本真澄のふたりと激しい折衝があったと後年打ち明けている。

昭和二十九年のこと、『浮雲』を執筆中、成瀬氏から「映画は鹿児島へ発つ前

---

\*158 ドナルド・リチー『日本の映画』（梶川忠・坂本季詩雄訳）行路社、2001年、85頁。

\*159 「現代の美しき“あらくれ”」。

で終わるように」と伝言があった。私は困ると答えたが、また伝言で「せいぜい鹿児島まで結構」と言ってきた。私は、屋久島まではどんなことをしても、成瀬さんを引っぱって行ってほしいと、製作側にくどくど頼んだ。<sup>\*160</sup>

私は藤本氏への伝言を繰り返した。成瀬氏を鹿児島行きで終わるとか、鹿児島までとか言わせず、必ず屋久島まで引っ張ってほしいと頼んだ。(…)が、B班を撮影所で募集して、屋久島ロケを計画中と噂に聞いて、いよいよ日数の追い込みかと思い、そのあとはそれもやめと人伝てに聞こえてきた。

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、ついに屋久島まで成瀬氏は行かなかったことがわかった。<sup>\*161</sup>

成瀬は水木のシナリオが完成する前に、独自のラストシーン——屋久島から旅立つ船のラスト——を構想していたことになる。水木はこれに反撥するのだが、ここでは水木がラストをどのように構想したか、箱書きとシナリオとを比較しながら検討してみよう。

映画のラストシーンは、小説の第 66 章で述べられている。しかし小説はここで終わりではない。この後に第 67 章が存在し、そこでは、ゆき子の死から 1 ヶ月後の富岡の姿が描かれている。だが箱書きを見ると、すでにこの時点で、ゆき子の臨終までしか書かれておらず、映画の最終章は削除されている。箱書きの 13 枚目で書かれているのは、ゆき子の大咯血、山小屋でゆき子の危篤の報を受ける富岡、営舎でのゆき子と富岡の対峙、富岡のゆき子への死に化粧、富岡の嗚咽である。この展開は基本的に映画と同じである。映画を第 66 章までで終わらせることは、構想の早い段階に決定していたことが分かる。

水木の並々ならぬ思い入れは、たとえば箱書きの書き込みからもうかがえる。13 枚目の箱書きには全部で 10 の場面（箱）がある。6 番目の箱には、「サイレント」という文字が大きく書き込まれている。そしてその言葉通り、ここから先は「厳粛で完全な静けさ」が支配する。箱 7 で「能登」という人物（富岡と同じ営林署の調査員）に向かって「どうぞ引取って下さい」とあるが、そのかわりには「一言」という文字が読まれる。これは、富岡による最後の台詞「ゆき子」という呼びかけのことを意味していると思われる。たったひとりが、最後数分の沈黙に拮抗するのだ。だが箱書きの最後を見てみると、映画のラストシーンとの間に微妙な異同が存在する。

### 【箱書き 13 枚目】

6 **その部屋** 富岡がゆき子の手を組み合せている。／その手に血のり／その血を眺め急に涙がつき上げてむせぶ。ゆき子の身体を激しくゆすった。

\*160 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』42 頁。

\*161 水木、同上、43 頁。

7 **登戸一人** 富岡の声「どうぞ引取って下さい。」／番傘をさして一人一人出て行く

8 **部屋 引取って行く人々の番傘** 煮立つ湯のタオルで顔を拭う／タオルで眉を拭い眼を開かせる／かすかに開く唇／口紅をさす。それは哀願のような眼であり美しい唇でもある

9 **花むら（セリフ）（廻想）** O・L／花の匂いをかんで頬笑むゆき子。／芝生で食事をする／加野たち／富岡と二人の靴先は木の卓子の下でたわむれている

10 **部屋** O・L／その顔にローソクのゆらめき／眼を閉じさせ、／富岡、半紙の束を屋根のようにひろげて被せる／暗い廊下の方から風が吹きこみふくらんだ窓障子が破れて半紙がぼらぼらととび再びゆき子の顔——／富岡戸を閉めに立つ。そのまゝ暗い隅で佇んだまゝ肘に顔をうずめて子供のようにおえつして泣く。  
(傍点引用者)

同僚たちや手伝いののぶを引き取らせた富岡は、ひとりきりでゆき子の遺骸と対面する。そこで、瞑目した女性の臉を自分の指で開ける。その死者の眼差しから、仏印時代が、あの「ホテイ・ホテル」での最初の逢瀬から、堰きとめられて来た輝きとして溢れかえる。富岡は、その眼を再び閉じさせると、ゆき子の顔に半紙を「屋根のようにひろげて被せる」。このくだりは第66章の末尾の文章「富岡は、新しい手拭ひも、ガーゼもなかつたので、半紙の束を、屋根のやうに擴げて、ゆき子の顔へ被せた」（464頁）から取られている。しかしその後の傍点部分は、ある意味で、原作の後の富岡の行動である。戸を閉めに立ちながら、そのまま嗚咽してしまう富岡。富岡の嗚咽は原作にもあるが、ここではそれが最後に置かれている。

158  
ゆき子の哀願するような顔に、灯影のゆらめき

【V - 13】箱書き13枚目（9～10）。ラストシーン

富岡、その眼を、静かに閉じさせる。

彼は、その閉じた顔に、始めてゆき子の死を思い知り、胸に新らしく、こみ上げてくる涙を振りきるように、傍（わき）の、半紙の束を屋根のようにひろげて、顔に被せる。

重くふくらんだ廊下の障子が雨に破れ、そこから吹き降りが、さ一つと中に吹き

こんでくる。  
はらはらと、半紙がとぶ。  
彼は閉め残した戸をたてに行き、そのまゝ暗い廊下に佇む。  
いきなりがくりと富岡は、両の掌に顔を埋め激しい嗚咽……。  
雨は、荒い音をたてゝ降りしきる。  
ゆき子の傍のローソクが消え、ランプが消えかゝる。  
富岡は號泣…~~ゆき子の身体にひしとすがる。~~その唇からは切れ切れに、「ゆき子  
…ゆき子オッ！」と叫ぶ。  
その声は沛然と降る雨に消されて…

成瀬はこれを短縮している。回想が終わったあと、富岡はゆき子の前ですぐに泣き崩れる。しかし水木が執筆段階で抹消した富岡の動作「ゆき子の身体にひしとすがる」は、映画の動作に非常に似ている。成瀬は多くの記述を削ぎ落しながら、脚本家が切り捨てた部分を掬い上げているのだ。

いずれにせよ、ここに水木が大きな力点を置いていることはたしかである。荻昌弘は述べる。

水木洋子のシナリオは、とくに、その作品八分目から終結部へかけてのクライマックス部分に、みごとなクレッシェンドとファンファーレの迫力をもっている。<sup>\*162</sup>

だが同時に、このラストは林芙美子による文学への侵犯であることも事実である。私たちは、結局最後まで「浮雲」とは何であったのか分からない。小説で書かれているような「何時、何處かで、消えるともなく消えてゆく、浮雲」に到達しないからである。それどころか、その死を看取った富岡がすでにゆき子を忘れかけ、ゆき子の拐帯金を呑み代に泥酔しているさまを見ることもない。

林が描こうとしたものは愛の敗北、あるいは愛の不可能性である。だが水木の創出したラストは、良く言えばオーソドックスであるが、全体から見て「ちぐはぐ」と見えなくもない。荻の言葉を用いるならば、水木はその「理想主義」によって、林芙美子の現実主義を圧倒してしまっている。また、愛する女性の死に泣きくずれる男の図は、それ自体、『戦場よさらば』（フランク・ボーゼージ、1932）や『椿姫』（ジョージ・キューカー、1937）といったハリウッドのメロドラマ、『残菊物語』（溝口健二、1939）といった新派悲劇などに見られるものだ。とりわけ愛する女性の思い出が断片的に蘇り、まるでそれまでの不実を報復するかのように男性に襲いかかるという場面は、『忘れじの面影』（マックス・オフェルス、1948）のラスト——「見知らぬ女性からの手紙」（原題）を受け取った主人公が、その女性の長い手紙を読むうちに、今はすでに死んでしまったその女性の愛を知る——を思い出させる。シュニッツラーの原作について水木はシナリオ作法のなかで作例として引用しており、マックス・オフェルスによる映画化も参考にした可能性がある。いずれ

---

\*162 荻「水木洋子論」27頁。

にせよ、水木の改変は、この映画をあまりにも使い古された定型的な展開へ貶めるものである。

### 死者の眼差し

だが富岡の変貌はそれほど「ちぐはぐ」なものであろうか。いくつかの点で、水木洋子は周到に、ラストにおける富岡とゆき子の永訣へと劇的緊張を高めている。水木はこのシナリオ全体を饒舌から沈黙へという方向づけを行なっていた。また最後の会話自体が、死の予兆とともに、富岡の変化を明確に示してもいたはずである。私たちは今すこし綿密にこのラストを辿り直す必要がある。

まずは最後の静寂について考えなければならない。箱書きにも書かれていた「沈黙（サイレント）」は——これは『おかあさん』のラストを想起させる——終幕の重要な要素である。『おかあさん』で水木が目指したのは、語り手の年子の「おかあさん」という呼びかけであった。呼びかけは沈黙のなかで根源的な祈りへと変容する。

富岡の叫びも根源的な呼びかけという点で『おかあさん』と共通する。無人の営舎の室内で、富岡の声だけが虚空を漂う。『おかあさん』の場合、少女は心の裡で独白し、富岡は声を出す、いずれも呼びかけの対象に聞きとられない点で共通する。だがその伝達不可能性は、『おかあさん』とは比較にならない。ゆき子はどんなに呼びかけても答えることのできない彼岸に旅立ってしまった。

もうひとつ重要なのは回想である。映画で仏印は冒頭近くの短いシークエンス以外に現れない。そしてこの回想はゆき子によってなされる。最終的に削除された中盤におけるランビアン湖での水浴場面も、ゆき子とその湖のパンフレットを眺めるしぐさから開始される。水木が意図したように、「戦時中の南方での回想はゆき子から見た主観として」設定されている。にも関わらず、この最後の部分では、この構造が破綻しているように見えることである。富岡は、ゆき子の瞑目した目を開くと、そこに「哀願」の眼を見る。最後の回想は、その死者の目を通して——すなわちあたかも死者であるゆき子が回想をしているかのように——展開されているのである。箱書きの指示はその印象を裏づける。「O・L」とはオーバーラップであり、画面同士をゆるやかな溶暗でつなげる映像編集を意味する。死者の見開かれた瞳孔のイメージから、「O・L」回想に移行するということは、まだその死者の心の眼差しとして展開しているように錯覚させる。もちろん、そんなことはあり得ないが、ここではそうした異常な事態が成立しているかに見える。

水木は「見開かれた死者の目」を巧妙に生かしている。富岡がゆき子の顔を開かせるくだりは原作にも存在する。死者の目はイメージにしたとき強烈なインパクトを持つ。『サイコ』（アルフレッド・ヒッチコック、1960）において惨殺された女性（ジャネット・リー）の瞳孔の超クローズアップがそうであるように、それは死者が活着しているように錯覚させる。それは死してなお見ることやめない視線、彼岸からの視線である。

原作と比較するとき、これはさらに補強される。箱書きの9で書かれている「花むら」の場面は、このゆき子と富岡との永訣に先立つ第65章から取られている。

丁度空襲があって、発電所がやられたあとだったので、三人は、花炎木の花盛りの黄昏の庭で、食事をした。何処かの植込みで、奇妙な野鳥が啼いた。むせるよ

うな花の匂いがした。庭の芝生は、黄昏の光の底に、濡れたようなグリーンで、ゆき子の白い靴先が、木の卓子の下で、富岡の足とたわむれている。(450 頁)

この章は冒頭から、仏印での最後の光景が描かれている。そこでは、夜のホテルにおけるゆき子と富岡との情事の光景、その翌朝の自動車での移動の光景が叙述されていく。これらはすべて病床のゆき子の夢として描きだされる。水木は、このゆき子の末期の光景ともいべき仏印での記憶を、映画の最後の回想へ移植する。「木の卓子の下で、富岡の足とたわむれている」のは、あくまでゆき子の記憶である。ゆき子は、死してなお青春に向けて視線を送っているのだ。

それはあまりにも突飛な想像にも思える。もし回想しているとすれば、これは富岡でなければならない。そして、それが富岡という人物にちぐはぐな印象を与えることになる。なぜなら、富岡は一貫して忘却の人であったからである。前節におけるゆき子のセリフは——それがかぎりなく独白に近いとはいえ——仏印を忘却しようとする富岡への抵抗から発せられていた。(1)「昔のことが、あなたと私には重大なんだわ」という台詞にしても、富岡の台詞「いつまでも昔の事を考えたつて仕方がないだろう」に触発されたものだった。

ここで注目すべきは前節でも確認したように、後半の展開において富岡とゆき子の相互の立場が入れ替わっていることである。それを示す場面がふたつある。富岡が葬式費用を無心しにゆき子のもとを訪れる場面、そしてゆき子の書いた偽りの電報で長岡の旅館に呼び出される場面である。前半ではゆき子が富岡のもとを訪れ、そしてその言葉に翻弄される存在であったが、後半ではお互いの立場が入れ替わっている。だがその変容を最も示すのは台詞の増減であろう。沈黙していた富岡は少しずつ口数が増え、それに反比例するように、ゆき子は無言となる。「女ってそれだけのものよ」とはまさにこうしたゆき子の変貌を示すものであった。富岡がゆき子の存在に近づいていくということは、忘却の人から記憶の人へと彼がゆるやかだが確実に変容していくことを意味するだろう。そして、お互いの存在の深い交流が、たわいもない冗談にこめられていることはすでに確認した。そして、この立場の交換こそ、最後の回想を解く鍵となる。

この最後の回想の主体が富岡であることは、彼が忘却の人から記憶の人へと変貌を果たしたことを意味するであろう。ある意味で、富岡が泣きくずれること——こういってよければ富岡が女性化すること——は、屋久島へ連れていくように懇願したゆき子を反復しているといえる。それらはすべて、富岡が時間をかけてゆき子という存在を内化させていくプロセス、ふたりが同化していくプロセスであった。そしてゆき子の生命がつき、その死者の瞳が「人間の生死を超越する視線」と化すとき、ゆき子はある意味で、富岡という人物のなかで生き始めることになる。極端に言えば、仏印を回想しているのは富岡であるがそれと同時に彼のなかのゆき子であることになる。それは、ゆき子という存在が肉体を離れ、日常とは異なる時間のなかを生き続けることでもある。ゆき子は死ぬことで、初めて富岡とともに生きることになるのである。富岡はゆき子となる。そして同時に、ゆき子は富岡となる。

ここでの再生はあくまで両義的なものであろう。富岡とゆき子の合一は、ゆき子の死とともに富岡もまた実質的に死んだことを意味するからである。象徴的な共生か、象徴的な



心中か。どちらに解するべきか。

荻昌弘は、同時代の『浮雲』評において、水木洋子のシナリオについて脚色者が原作に対して「よほどの共鳴があったのだと想像される」と述べ、次のように述べている。「今にして思えばこの捨身が、原作の本質を、(ということは、原作者がゆき子を《私の現象》として所有していたという重大な事実を) 掴んでいた」。ここでいう「私の現象」とは、小説『浮雲』「あとがき」の「或る時代の私の現象でもあるのだ」から取られている。映画の公開当時、『浮雲』のゆき子について水木は冷淡な態度をとっている。「古い女・新しい女」というエッセイでは、『浮雲』と同時期に上映され、やはり水木がシナリオを書いた『女の一生』(中村登、1955)と比較しつつ次のように書いている。

『浮雲』のゆき子は、裏切られ続けながら、ひたむきに男を愛し、ついにその命の消えるまで男の赴くままにしたがって行く女である。(…) ゆき子の幸福とは、あくまで男性に依存するところにあり、允子は自分の力で苦勞を踏み越えて開拓する意欲の相違がある。(…) 允子は常に前を向いて前進する女性である。そしてゆき子は過去の思い出の美しさのみを追い、現実にとりのこされて身を滅し、なお、男への愛のみを胸に抱いて一生を終った女性である。(…) 古い日本の女性はゆき子であったが、新しい女性は允子のように成長してゆかなければならないはずだ。<sup>\*163</sup>

淡島千景が演じた『女の一生』のヒロインが「新しい女」であるのに対して、水木はゆき子を「古い女」と規定する。これを読むかぎり、水木が共感を寄せているのは、明らかに<sup>まさこ</sup>允子であり、ゆき子に対してしごく冷淡である。だが、そうした否定はむしろ秘められた「共感」を隠蔽しようとしているかのように見える。小説(とりわけゆき子という人物)への「共感」が、水木がこのような脚色を可能にしたという荻の指摘はあくまで直感にすぎない。だがそれが決して見当外れなものでなかったことは、今日、実証的に明らかとなりつつある<sup>\*164</sup>。また「捨て身」という言葉で荻が正しくいいあててみたように、水木にとって『浮雲』を脚色することは、いわばこの脚本家にとっての象徴的な自殺であったということである。

---

\*163 水木洋子「古い女・新しい女」、『北海道新聞』夕刊、1955年2月12日、4面。再録『一期一会』123-125頁。

\*164 「水木も陸軍報道班員として赴いたビルマで恋に落ちた。その恋を戦後も引きずっていたが、結ばれることなく胸の底に閉じ込めて公にすることはなかった。明らかになったのは水木の死後、市川市に贈られた膨大な資料を整理する過程で、その間に光が届いたからである。富岡とゆき子が決別する映画が完成して間もなく二人のつながりが切れた。「浮雲」の成功が、水木に恋の重荷をおろさせ、ある過去とキッパリ縁を切らせたということであろうか」。加藤『脚本家 水木洋子』248頁。これについては拙論「作劇と情熱」、表象文化論学会編『表象 02』月曜社、2008年、224-244頁参照。

## なしくずしの決別

人生を、つつ放して観ることが出来るのはどうしても年をとらないと出来ないことだ。／客観的に人生を観られる人の言うことは、安定感があり、信頼がおける。／だから、熱情家であり、高い情熱をもつ人を愛することは出来るが、その人の言うことは信頼して敬意を抱くというには何か安定感が足りない。／作品についても、その作者の情熱は愛しても、信頼をおくことができない。<sup>\*165</sup>

【V - 14】水木洋子と成瀬巳喜男

この水木の文章は『浮雲』の翌年に書かれたものだが、ここで書かれていることを、どのように考えるべきであろうか。「主題」の重要性を説いていた脚本家が、その際に最も求められる「情熱」に対して疑問を呈しているのである。水木は『浮雲』以後、著しい心境の変化を蒙っているように思われる。「昨日考えたことと、今日とは必らずしも同じではないのだ。／そして、人間や人生<sup>ママ</sup>への考えも、一晩で目が覚めたように階段を上ることが、よくある」と書いていることからそれは明らかだ。

1958年頃に「シナリオという仕事に絶望を感じ前途を他に転換させたい気持ちに襲われた」<sup>\*166</sup>という水木は、何か大きな変化があったことを仄めかしている。実際、50年代中期、水木の文章には自己嫌悪を吐露したものがいくつかある。

女優とか、女の芸能関係者は、女として通用するのだが、何故かものを書くこと〔について〕は女は異端者なのである。(…)自分が生きようとして、時代の風の中に閉されようとするあらゆる希い、それを私は、紙の上に、肩身のせまい思いをしながら、書き続けるのである。せめて、紙の上に生きる希望を書き続けているのである。おそらく幸福になったら書くこともないであろう。<sup>\*167</sup>

「せめて、紙の上に生きる希望を書き続けている」という言葉を信じるなら、水木はこのとき自らの仕事によって「異端者」と見なされながら、実際は「生きる希望」を見出し得なかったのではないか。果たして水木は『浮雲』によって「大理想」としての恋愛劇を成し遂げたのだろうか。この文章は、『浮雲』について直接言及してはいないが、書くことの達成感よりも疎外感が込められたこの文を読むと、この当時、水木が『浮雲』の出来に満足していなかったと言わざるを得ない。

その不満を物語るように、水木と成瀬との協働には齟齬が生じることになる。『浮雲』

---

\*165 水木洋子「ひとりの夜」、『シナリオ』1956年1月号、33頁。

\*166 小倉「水木さんのこと」77頁。

\*167 水木洋子「ものを書く女」、『映画芸術』1956年2月号、55頁。

以後、水木は『驟雨』と『あらくれ』で成瀬と仕事をしている。また、未完の企画として、「斜陽」と「日本ぶらりぶらり」が存在する。だがそれらの仕事は、関係を進展させるより後退させていると評している。

『浮雲』の後、水木が成瀬とともに取り組んだのは、敗戦後の没落華族の女たちを描いた太宰治の小説『斜陽』の映画化である。1956年の正月映画として企画され、ヒロインは原節子が予定される<sup>\*168</sup>。『安城家の舞踏会』（吉村公三郎、1947）を連想させる題材と配役であるが、いわゆる「第一の戦後」を「第二の戦後」のなかに置き直し、二重化された時制のなかでとらえるという試み自体が『浮雲』と強い関連性を持つ。しかしこの企画は頓挫する。理由はシナリオの遅滞である。水木は1955年9月に箱根の旅館で構想を練り始めるが、撮影開始までにシナリオが完成できなかった。「シナリオ化するについて形の上でいろいろ議論がありましてね」<sup>\*169</sup>と成瀬は弁明しているが障害となったのは華族の言葉づかいだった。庶民の飾らぬ会話を得意とする水木にとって『斜陽』のそれは縁遠いものであったにちがいない<sup>\*170</sup>。だが、より深刻な問題があった。『浮雲』においては辛うじて成立していた日本の戦後は大きく変容することになる。1955年においては「斜陽」ならぬ「太陽族」が耳目を集めることになる。ひとつの太陽が沈み、別の太陽が昇ったのである。それは矢島翠の指摘するように、新たな価値観と道徳性の到来であった。

太陽族の登場の意味は、消費のエネルギーの礼讃と、演技的な行動性にあったと思う。安定ということばが使われだしたところで、生産と耐乏にかかわって消費が美德になる時代を、日本人ははじめて迎つつあった。<sup>\*171</sup>

56年の正月映画として『斜陽』に代わりに製作されたのが『驟雨』である。これは岸田國士が戦前に書きたいくつかの一幕ものの戯曲を、世田谷と思しき郊外の一軒家に暮らすひと組の夫婦の物語に置き換えシナリオ化したものである。主演は『斜陽』に予定されていた原節子に加え、化粧品会社勤めの夫役には佐野周二。彼は胃弱に苦しみ、会社ではリストラの不安に怯えている。そんな夫を妻は理解しようとしつつも些細ないさかいを繰り返す。大事件は起こらず「あるサラリーマン夫婦の生活の哀歓を微苦笑の中に描く文芸作品」<sup>\*172</sup>である。成瀬は後年、「間に合わせ的なものだけに、あまり成功してません」<sup>\*173</sup>と企画の拙速を認めているが、その慌ただしい制作期間ゆえ、当時の世相を活写することに成功しているともいえる。そしてそのことが、敗戦から11年目の時点で『斜陽』映画化が不可能であることを立証してしまっている。

---

\*168 成瀬の証言による。「成瀬演出の魔術ぶり」、『産経時事』1955年12月13日夕刊、4面。

\*169 成瀬巳喜男「映画作家のペース」、『キネマ旬報』1960年12月上旬号、63頁。

\*170 当時、東宝文芸部にいた森栄児は「主人公の言葉は華族の言葉ではない。リビング・ワードじゃないからセリフにならない。華族の言葉はもっと気品にあふれたものだ」と水木自身から直接聞いたという。加藤『脚本家 水木洋子』382頁。

\*171 矢島翠「勤勉な巫女たち」、『出会いの遠近法』潮出版社、1979年、40頁。

\*172 成瀬巳喜男・原節子『『驟雨』対談』、『映画ファン』1956年2月号、24頁。

\*173 成瀬「映画作家のペース」63頁。

まず『驟雨』の基調となるのは軽妙さである。前夜に夫婦喧嘩をした原と佐野が隣の庭先から転がり込んだ子供の紙風船の打ち合いに興じるラストシーンがそれを象徴している。全編ピアノ演奏で統一された斎藤一郎の音楽、そして郊外という風景、あるいは変容した生活様式の導入によって軽妙さの印象は強まる。『めし』『夫婦』においては長屋や他人の家に仮寓する夫婦がごく普通に登場し、『稲妻』や『妻』では住居の一部に他人を住まわせることが常態として描かれていた。1950 年半ばまで独立した世帯が登場するのは、『あにいもうと』の多摩川近郊や『山の音』の鎌倉など、都心から離れた地域に限定されている。『驟雨』では、成瀬が住む世田谷区祖師谷近辺<sup>\*174</sup> がモデルとなっているが、この都心の住宅地化は日本の戦後が「安定」の段階へ、「生産と耐乏にかわって消費が美德になる時代」へ移行したことを物語っている。

しかしその一方で、『驟雨』は『浮雲』に比べ遙かに後退している。まず夫婦の危機という主題のマンネリズム。倦怠期の夫婦の小競合いは、結局、水木が井手俊郎と共作した『夫婦』（成瀬巳喜男、1953）と同工異曲である。そして『夫婦』も、1951 年の『めし』の興行的成功に便乗して企画されたものであった。『夫婦』で妻を演じているのは杉葉子だが、これはもともと『驟雨』に主演している原が予定されていた。原と佐野の紙風船の打ち合いを見ながら、隣の若夫婦（小林桂樹と根岸明美）は「いい気なもんだよ」とうそぶく。穿った見方をすれば、この台詞は、『浮雲』以後、成瀬と水木の作風の更なる深化を期待した観客たちの反応をあらかじめ代弁しているように——作り手自身がその後退性を自覚していることを吐露しているようにすら——見える。

『驟雨』をめぐる問題は、50 年代後半の成瀬映画に影を落している。56 年に成瀬は井手俊郎のシナリオで『妻の心』を手がけている。桐生の薬屋を経営する夫婦の物語であるがこれもまた『めし』の残滓が見える。こうした『めし』の変奏群は室生犀星の『杏っ子』まで続く。『杏っ子』は、最後に離婚する原作と反対に、妻が夫のもとに戻る姿で終わる。これについて岩崎は『めし』と同じ「パターンにおしこまれて」と指摘する。香川京子の演じる杏子は「終始一貫絶対に泣かない」、「日本にはめずらしい女人像」であるにも関わらず、「ウェットな成瀬のおかげで「腰くだけ」となっているというのである<sup>\*175</sup>。ここで岩崎は、『浮雲』以降、新たに更新される戦後に対して、人物たちの性格づけが旧弊であることを謂わんとしているのだが、それは『驟雨』の時点ですでに発生していたといえる。『妻』を撮り終えた時点で、「一応これで「夫婦の危機」ものはおしまいにしようと思ってます」と語っていた成瀬が、この問題に無自覚でなかったはずがない。

さて、先の岩崎の評であるが、題材のマンネリズムの点においては妥当であるものの、それを「芸術的ファイトの不足」として成瀬個人の問題に押し込めている点は間違いである。時代の変化に成瀬が対応できなくなった直接的な要因は、長く彼の映画の製作をつと

---

\*174 『驟雨』で助監督をつとめた廣澤榮は次のように述べている。「その劇的環境を「近間でみつける」ということは成瀬にとってしごとの重要なポイントなのである。(略) そういえば成瀬作品をよく見ると、彼が住んでいたところとか、彼がよく知悉している環境が多い。だから今度も岸田国土のえがいた世界を自分がよく知っている世界へ引きずり込もうとしているのである」。廣澤「成瀬巳喜男のしごと」243 頁。

\*175 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。再録『日本映画作家論』中央公論社、1958 年、72-74 頁。引用頁は再録による。

めて来た藤本真澄の東宝社内での立場の変化である。『浮雲』公開半年後の1955年7月、藤本は東宝社長の小林一三から取締役昇進の打診を受ける。藤本は1951年に東宝専属プロデューサーに就任するが、2年後に再び独立プロに転向、1954年4月から独立プロデューサーの身分にあった。この藤本の再雇用および昇進は、彼の存在が東宝で確固たる地位を占めたことを物語っている。

1955年8月に小林一三は社長を辞し、息子富佐雄が襲名。その翌月（55年9月）に藤本は取締役（製作本部長）に就任する。この人事は、東宝にとってはひとつの時代の終焉——「終戦以来の過渡期的陣容」が更迭され、安定期にふさわしい「新人事」へと編成されたこと——を意味している。『浮雲』は東宝にとってもひとつの時代の終わりを象徴する映画であったといえる。『浮雲』の成功が藤本の昇進に利したことは明らかだ。しかしその昇進第1作となる正月興行に藤本が神経を尖らせていたことは、当時の新聞からも明らかだ<sup>\*176</sup>。藤本の安定志向が、結果として、成瀬や水木との関係に亀裂を生じさせていく<sup>\*177</sup>。『驟雨』の意図的なマンネリズムはそのような歴史的変遷を象徴している。

『驟雨』が、水木にとって『浮雲』以上に不本意な出来映えであったことは言うまでもない。それは先述のラストシーンにある。完成版では夫婦による紙風船の打ち合いで終わる。だが脚本版には信州の郷里に戻った夫婦がそこで居場所を見つけられず再び上京するというエピソードが存在した。成瀬はそのために信州にロケーション・ハンティングに出かけていた<sup>\*178</sup>。だが正月公開に間に合うようスケジュールが短縮され、この挿話全体は削除され、紙風船の打ち合いに差し替えられることになった。助監督をつとめた廣澤榮は「シナリオのその部分を改変したことがはっきり作品の価値をきめている。それに携わったスタッフの一人として、なぜそのとき気づかなかったか、またなぜ反対しなかったか」と批判し、次のように述べている。

成瀬はそれに気づかなかったわけではなかろう。彼は作品の価値を差し置いても正月番組に間に合わせることを優先した。当時第一級の監督でさえも——一九五六年ごろの日本映画はそういう現実であったのだと思う。<sup>\*179</sup>

『驟雨』の翌年、水木洋子と成瀬巳喜男は徳田秋声の小説『あらくれ』を映画化する。これは『お国と五平』や『稲妻』と同様に成瀬の長年の企画であり、『浮雲』の成功によって実現したものである。

---

\*176 配役について「東宝の重役に就任した藤本真澄プロデューサーの本格的な第一回作品だけに」慎重が期されたと書かれている。「二年ぶり成瀬・原コンビ」。

\*177 成瀬映画の美術を手がけた中古智は、この藤本の昇任が成瀬と千葉泰樹の映画に影響を与えることになったのではないかと述べている。とりわけ戦前において意欲的な題材を取り組んできた千葉は「専ら興行成績をあげる作品専門の監督になってしまい（…）藤本重役の犠牲になってしまった」ように感じられたという。中古・蓮實『成瀬巳喜男の設計』244頁。

\*178 新聞での座談会での発言。「映画と芝居の『驟雨』あれこれ」、『産経新聞』1956年1月14日（夕刊）、3面。座談会参加者は成瀬の他に、田中千禾夫、杉村春子、水木洋子。

\*179 廣澤「成瀬巳喜男のしごと」256頁。

昭和十年ごろ映画化を思いついたが、当時の社会情勢下で到底許されなかった。終戦後も一度思いついたがこの女主人公の生き方に共感が持たれるかどうか、まだまだ時期が早い気がした。昨年のドライばかりに、いまなら映画化してもよいと思ったが、前作『浮雲』はこんどの作品のいい土台になった。<sup>\*180</sup>

単純に規模を比較するなら、『あらくれ』は『浮雲』を上回る。制作日数48日を要した『浮雲』に対し、『あらくれ』は54日のスケジュールが組まれた<sup>\*181</sup>。

だが『あらくれ』は『浮雲』と同系統というよりむしろ対照的な位置にある。それはヒロインお島の性格にある。

お島は勝気で行動的です。『浮雲』の幸田ゆき子とは反対みたいな女、そこに力点をおきたい。そして、現代の女性の勝気は、お島の勝気とはちがってきますが、形をかえて、ああいう女が現代に生きていると思います。そこに今日との共通性があるように思いますね。<sup>\*182</sup>

ヒロインの「勝気」な性格が、『浮雲』以後にふさわしい女性像であると成瀬は考えている。実際、内攻的で「ウェット」なゆき子に対して、お島は奔放で「ドライ」である。だが成瀬は、その前々作『妻の心』において、女性像の刷新を試みていた。ここで高峰が演じる妻は夫の薬屋を手助けしながら、薬屋の隣に食堂を建て運営しようと計画を立てている。『浮雲』までは受け身の女、男に弱い女を描いてきたんですけど、このあたりで少しシンのある女性を、妻というものを、作品の上に出してみたいと思いました」と語っている<sup>\*183</sup>。その意味で、『あらくれ』は『妻の心』から継続された、『浮雲』から飛躍する試みの延長線上にある。ゆき子とは対照的な、「自分の力で自分の運命を切りひらいてゆくとくましい女性」<sup>\*184</sup>の確立こそ、この映画の主眼であった。加東大介や三浦光子を相手に壮絶なつかみ合いを演じるヒロインの攻撃性は、ゆき子からはかけ離れている。

主演の高峰秀子にとっても『あらくれ』の出演は大きな意味を持っていた。高峰は、数年前、今井正から『あらくれ』映画化で主演を打診されていた<sup>\*185</sup>。また大正時代の商家の世界は、高峰にとって他人事ではなかった<sup>\*186</sup>。彼女の役の没入ぶりについて、玉井正夫は

---

\*180 『浮雲』のドライ版『あらくれ』『読売新聞』1957年2月8日夕刊、四面。

\*181 「メーカー競争 『あらくれ』で大正初期の風俗再現」、『産経新聞』1957年2月11日付夕刊、3面。

\*182 瓜生忠夫「『あらくれ』問答」、『キネマ旬報』1957年3月上旬号、44頁における成瀬の発言。

\*183 成瀬「映画作家のペース」63頁。

\*184 「成瀬巳喜男は徳田秋声原作、高峰秀子主演の『あらくれ』を」、『映画ファン』1957年4月号、135頁。

\*185 同上、135頁。

\*186 「昭和三十二年、徳田秋声原作、成瀬巳喜男監督『あらくれ』の映画化のあるシーンで、丸まげに縞柄の衣裳でセットの帳場机の前に座ったとき、私は突然、隙間風がしのび入るように生母イソを思い出したことがある。けれど、帳場に座った母の見目形がどのようであったかは全く記憶がない……」。高峰秀子『わたしの渡世日記』下巻、文春文庫、1998年、25頁。

次のように述べている。

ボクは『浮雲』やその他の作品を通じて高峰君の表情には一種表現できない親しみと驚きを感じている。特にこんどは『浮雲』が内攻的な役だったのに対して完全にドライな演技。それはレンズのなかに鋭く深く、吸いこまれるように入ってくる。カメラのワクのなかでとらえる姿というより、それはもはや、生きた女そのものとして私の眼の中を突きさす。<sup>\*187</sup>

こうした新たな女性像の確立に水木洋子が共鳴したのは言うまでもない。水木は、「年代の移り変りを限られた尺数に平板でなくまとめる自信がありませんでした」と述べながら、「女主人公のお島さんは他人ごとでなく、自分の分身のような気がして、いつも心の底に残っていました」とヒロインへの共感、「偶々、近頃の成瀬さんに、ただならぬ気迫を感じ、その意欲に応えたい気持から、この素材で立ち上る決心をしました」と成瀬への共感を表明している<sup>\*188</sup>。

水木は脚色の過程で、前々年に手がけた中村版『女の一生』と同じような手ごたえをこの作品に感じるようになったと思われる。「ほんとうに人間解放の上から女性を見ていない現在、お島という女性をスクリーンの上に映し出すことは、私の意欲を燃えたたせました」と水木は述べている。

女らしい女という言葉、それにも問題があるようです。お島がほんとうに人間として生きようとする、それを妨げる世間の古い常識は、今日でも私たちの周囲に壁となって立ち塞がります。お島は其中で傷ついても立ち上ります。私はお島を愛さずにはられません。<sup>\*189</sup>

だがこの女性像は必ずしも好意的に受け入れられなかった。成瀬は「女が強く生きてくってという話はお客がきてくれないんですねえ。(…)自分では〔女が強く生きていくことには〕イヤな感じはしなかったんですがね」<sup>\*190</sup>という。しかし『あらくれ』は成瀬が言うほどの失敗作でない。1958年にアメリカで開催された日本映画祭において、『喜びも悲しみも幾歳月』（木下恵介、1957）や『近松物語』（溝口健二、1954）などとともに公開され好評を得た。「じめじめしたところが少なく、適度にはさまれたユーモアがかえって悲しみを浮き出させる効果を果して、米国人の共感を得た」<sup>\*191</sup>。アメリカの観客の方が適確にこの映画を受け入れていたことは皮肉である。日本における『あらくれ』の失敗は、『浮雲』によって成瀬、水木、高峰のイメージが定着してしまったため、『浮雲』的なものを

---

\*187 「デコの体当たり演技その名も『あらくれ』、『読売新聞』1957年3月29日夕刊、4面。

\*188 水木洋子「お島さん」、『キネマ旬報』1957年2月下旬号、125頁。

\*189 水木洋子「“お島”について」、『あらくれ』（シナリオ新書二五）映画タイムス、1957年。再録、市川市文学プラザ編『生誕一〇〇年 脚本家 水木洋子』39頁。

\*190 成瀬「映画作家のベース」63-64頁。

\*191 「アメリカでの『日本映画祭』 最も好評の『あらくれ』、『朝日新聞』1958年2月7日夕刊、3面。

期待していた観客が新しい試みを受け容れようとしなかったためと思われる。

『あらくれ』の後、水木洋子と成瀬巳喜男とは、放浪の画家として知られる山下清の半生の映画化に着手する。これは、『あらくれ』の前、『驟雨』の次作として企画されていた。企画の初期段階においてタイトルは「日本ぶらりぶらり」とされていたが、後に「裸の大将」へ変更される。『あらくれ』が成瀬の強い要望であったのに対し、山下清の放浪日記に基づく映画化は、『ここに泉あり』（今井正、1955）などの製作を手がけたプロデューサーの市川喜一が水木に持ちかけたものであった<sup>\*192</sup>。

【V - 15】右から藤本真澄、成瀬巳喜男、水木洋子、小林桂樹、山下清

1956年3月、山下清ブームに乗じ、藤本真澄は映画化企画を始動し、水木にシナリオを依頼。成瀬にとって、これはマンネリ化しつつあった文芸もの、夫婦ものからの脱出の試みであった。1956年9月の時点で、成瀬は幸田文原作による『流れる』と、山下清を主人公とした映画の準備を同時に進めている。当時の新聞では「成瀬監督は今までの夫婦ものに終止符をうって、違った世界を取り上げようとしている」<sup>\*193</sup>と説明されている。ただ成瀬の山下への関心は、芸術面ではなく、世俗的世界から超越して生きる人間性にあった。

私は従来の伝記物には扱わないつもりです。生きている山下君ではなく、素直な人間としての形だけをもらって自分の考えでやってゆくつもりだ。一つのことには神経を集中してゆけるということ、こういう人間の方が幸福なんではないかということをやテーマとしてゆく。<sup>\*194</sup>

水木もまた山下清という人間性に興味を持っていたが、当然ながら関心の所在は成瀬と異なっていた。水木は、山下の思考の愚直さに鋭い社会批判を見てとっている。

彼はあきもせず考え続ける。そのくどくどしさがおかしいといってみんなは笑う。それだけの探求心もなく、あいまいに日常をすごしている私たちが、常識のワクの中で彼を笑う図こそ喜劇である。<sup>\*195</sup>

---

\*192 『裸の大将』の製作経緯については、加藤『脚本家 水木洋子』293-301頁を参照。

\*193 「夫婦ものに終止符／違った世界と取組む成瀬監督の胸中打診」、『日刊スポーツ』1956年9月1日、8面。

\*194 同上。

\*195 水木洋子「『裸の大将』余談」、『高知新聞』1958年11月24日。再録『一期一会』127頁。引用は再録。



山下清にトリックスター（道化）としての資質を見出した水木は、軍国主義の高まりから敗戦後の民主化を経て再軍備に至る日本戦後史の要所要所で山下を登場させ、彼の奇矯な言動で「常識」を脱臼させることで、笑いとともに体制の狂気をえぐり出そうとする。それは『浮雲』で描かれた「戦後」を、もう一度、新たな視点からとらえ直すことでもあったはずである。そしてこれは水木にとって、『おかあさん』以来、成瀬とともに取り組むオリジナル・シナリオ作品となるはずであった。水木の意気込みが尋常ならざるものであったことは想像に難くないが、結果として、この企画が成瀬と水木の袂別となる。

1956年1月に『驟雨』が封切られ、3月から4月にかけて『妻の心』を撮影した成瀬は、1956年10月から「裸の大将」の撮影に入ることが予定されていた。主演の小林桂樹は役作りに入り、「一年の四季を通じて撮影を予定する〔成瀬監督の〕初のカラー作品」<sup>\*196</sup>であると報知されている。カラーについて成瀬は「色を意識せずにやってゆくつもり」だが、「形式の変ったものがやりたい」<sup>\*197</sup>と抱負を述べている。制作期間は準備も含めて1年間。これは『浮雲』『あらくれ』を上回る、成瀬の経歴にあって空前の規模である。

だがこれはいったん延期となる。再び映画化の企画が持ち上がるのは、1年後、1957年9月のこと。イーストマンとアグファ、2種類のカラーフィルムをとりよせ、多数の光源で山下の絵に適した撮影を試行錯誤していた撮影監督玉井正夫の努力も生かされることなく終わる。そして頓挫の原因は、『斜陽』と同様、水木の遅筆にあった。1957年秋、水木のシナリオは「ようやく全体の三分の二程度書き上がったに過ぎな」かった。難航について「本物の山下画伯が、およそ悩みとかおそれ、疑いといったものを知らない人間なので、これはドラマにならない」からと説明されている。

水木のこの作品への情熱は初稿の分量の破格ぶりからも推し量ることができる。原稿用紙で400枚<sup>\*198</sup>という分量は、『七人の侍』（480枚）には及ばぬものの、『浮雲』（366枚）を凌駕し、映画化すれば3時間を超えることになる。だがシナリオが完成したときには山下清のブームは去り、東宝はすでにこの企画に対する興味を失いつつあった。水木は「こんなクドクド同じことばかりしゃべる人物をまともにやっていたら水アメのように間ノビのしたものになって、とても退屈してしまう」<sup>\*199</sup>と言われたようである。さらに『あらくれ』の不振も撮影所の懸念に拍車をかけたと思われる。

そうしたなかで、水木とプロデューサーの藤本真澄との間で事件が起こる。成瀬を交えた「本読み」と呼ばれるシナリオの検討会でのことであった。討論は料理屋で行なわれ、藤本は別室で行なわれている他の映画企画の会合を平行してこなしていた。当時の藤本の多忙さをうかがわせるが、他の企画会議とのかけもちでされた片手間の検討会が、数年がかりでシナリオを書き上げた水木の心証を害したことは想像に難くない。会合では酒も供され「打ち合わせ」から戻った藤本は少なからず酩酊していた。酔った藤本は脚本完成までの遅れとシナリオの法外な長さについて水木を非難し、ついには読み合わせの最中に水

\*196 「小林桂樹が風変わりな役」、『読売新聞』1956年9月29日夕刊、4面。

\*197 「夫婦ものに終止符／違った世界と取組む成瀬監督の胸中打診」。

\*198 水木「日本的感性」80頁。

\*199 水木『『裸の大将』余談』126頁。

木の面前で居眠りをしてしまった。

これは水木の回想に基づくものである。信憑性においては問題があるだろうが、それを斟酌した上で、このときの藤本の態度が水木に対して誠意を欠いていたことは間違いないようだ。藤本はこの一件について次のように釈明している。

日本映画の多くの場合、脚本が出来て間を待つということは、なかなか出来にくい。(…) 第一稿を脚本家自身が幾らかでも客観視の出来る時間の余裕が欲しい。ある程度の時間がたって懇談すれば、監督や製作者の意見を入れられる場合が多い。脚本家と製作者、監督との間にトラブルが起きるのは、そうした時間的余裕がなく、脚本家の完全な了解なしに撮影の途中で勝手に(脚本家から言わせれば)脚本を改訂した場合が多い。<sup>\*200</sup>

藤本の立場からすれば、この問題は「時間的余裕」のなさから生じたということになる。「苦労して書き上げたものを、すぐに訂正しろと言っても、作品に自信があればあるほど訂正など出来るものではない。自分の作品を幾分かでも客観的に見ることの出来る時間というものは大切である」。題材に没入する水木の作劇スタイルが、自分の作品を「客観的に見られないゆえに問題がある」という藤本の指摘も一理ある。

この水木と藤本との摩擦が、水木と成瀬との協働に影響を与えたことは間違いない。成瀬は水木に「もっと、ゆとりを持ちなさい」と助言をしたという。だが藤本は「裸の大将」から成瀬を降板させ、代わりに『驟雨』『妻の心』の助監督である堀川弘通を起用する<sup>\*201</sup>。こうして堀川監督による『裸の大将』は1958年2月に公開され興行的成功を収める。「いま考えると、この企画を成瀬に持っていったことに製作者としての誤りがあった」<sup>\*202</sup>と後年、藤本は述べている。この映画でコミックバンド〈ハナ肇とクレイジーキャッツ〉が特別出演しているのは、その後の東宝を予示している。やがて『ニッポン無責任時代』(古沢憲吾、1962)が一世を風靡することになるからだ。これは東宝と渡辺プロによる提携作品だが、そこでの藤本のスピーチが彼の映画製作理念を如実に物語っている。

映画製作者にとって、何を製作するか、すなわち時代に対する直感力のともなった企画力は当然必要であるが、計数の観念に乏しい人、人を使えない人、映画は多くの人の協力によってのみ製作し得るものであり個人芸術とは違うから、スタッフを駆使出来る人物的魅力のない人は真の優れた映画製作者とはなり得ない。

<sup>\*203</sup>

---

\*200 藤本「一プロデューサーの自叙伝」235頁。

\*201 堀川は、撮影所から東宝本社に向かう自動車に藤本と同乗したとき、突然監督の依頼を受けたと回想している。堀川弘通「ビリの助監督時代から」、尾崎編『プロデューサー人生』94頁。田中真澄『『裸の大将』堀川弘通監督にさく』、『キネマ旬報』2003年7月下旬号、137頁。『驟雨』『妻の心』助監督での思い出は、堀川弘通『評伝 黒澤明』ちくま文庫、2003年、228-231頁。

\*202 藤本「一プロデューサーの自叙伝」234頁。

\*203 藤本「一プロデューサーの自叙伝」、236頁。

成瀬の降板について水木は「この作品『裸の大将』を大切にするというより、成瀬氏を大切にしたと言える」と述べるに留めているが、一方、藤本については厳しい。「B級作品を安全弁とする氏の立場がそうさせるとはいえ彼はもうプロデューサーではないと気がついた」<sup>\*204</sup>。『裸の大将』以降、水木と成瀬はコンビを組むことはなかった。1952年に『おかあさん』から始まった水木と成瀬との協働は、こうしてなしくずしに解消する。

1958年を振り返って、水木は「シナリオという仕事に絶望を感じ前途を他に転換させたい気持ちに襲われた」と回顧している。その理由として「監督や俳優にくらべてライターが恵まれなさすぎることで、どんな傑作を書いたところで酬いられることの余りに少ない」からと述べている<sup>\*205</sup>。1957年頃から水木がテレビドラマのシナリオを書き始めるようになるのも、こうした一連の経緯と無関係ではないだろう。1957年の『早春』から1981年の『はまなすの花が咲いたら』まで、『浮雲』以後、水木は仕事の間を映画からテレビドラマに移す。1960年に水木はインタビューに応じて「私はテレビは映画以上に紙くずのように消えさる、はかないといえはかない存在だと思います。しかしそれだけに、時間芸術の中でいちばん端的に時間と勝負するものです」と述べて、映画は将来には能のような伝統芸に近いものになるだろうと予言している。

テレビのあのスピードには、もう映画はとても太刀うちできない。製作過程が安直だとか何とかいっても、同じテーマをあんなに短い時間で、そして短い準備期間でやることができるんですからね。そういう意味で、たいへんテレビってやりがいのある仕事だと思います。<sup>\*206</sup>

だが成瀬はテレビに懐疑的であった。

テレビの将来について、熱海の宿で大議論をしたことがあって、どうしてもテレビを認めず、それが、やがては映画の次に来るものとして、民衆の生活に密着するだろうという私の意見に、感情的なまでに反対した。<sup>\*207</sup>

藤本が生産性の低い水木との協働から成瀬を引き離し、穏便な題材のシナリオをあてがうことで成瀬映画の安定化をはかったという側面はたしかにあるだろう<sup>\*208</sup>。だが、『裸の大将』の一件を別にしても、テレビにたいする両者の見解の不一致から考えて、袂別は早晚起り得る事態であったともいえる。後年、成瀬との仕事の「断絶」について水木は次のように述べている。「視野を時代の流れと共にひろげてゆくことをがえんじない人だけ

---

\*204 水木「女は入れない撮影所で」45頁。

\*205 小倉「水木さんのこと」77頁。

\*206 水木洋子「私はヌーヴェル・ヴァーグ」、『キネマ旬報』1960年7月下旬号、73頁。

\*207 水木洋子「思い出すこと」17頁。

\*208 1960年代以降の成瀬映画について中古智は、「どうも藤本ペースに巻きこまれて思いどおりの仕事ができなかったような気がします」と述懐している。中古・蓮實『成瀬巳喜男の設計』246頁。

に、純粹に自分を守り通した人ともいえよう」\*209。

### 未完の遺作「からす猫」

水木は、50年代以降も、意欲的な作品を残している。混血児童を扱った『キクとイサム』、李ライン漁船拿捕を描いた『あれが港の灯だ』、高齢者問題を扱った『にっぽんのお婆あちゃん』などは一般に社会派作品と分類されることが多い。一方で『おとうと』、『もず』、『甘い汗』といった肉親の相剋をテーマにした作品を発表している。前者は社会劇、後者は家庭劇に分類されるが、どちらも題材を超えて共通性がある。それは、いずれも自我の強い女性たちの奔放な生き方が描かれていることだ。作家の父と狂信家の継母との間で気丈に振る舞いながら悪童の弟に愛情をそそぐげん（『おとうと』）、20年前に別れた娘への愛と住込み女中としての仕事に引き裂かれるすが子（『もず』）、貧乏一家をバーの稼ぎで支える中年ホステスの梅子（『甘い汗』）。岸恵子、淡島千景、京マチ子によって演じられたこれらの女性像は、高峰の演じたお島につらなるバイタリティをそなえている。水木は成瀬が『あらくれ』で追求した「自分の力で自分の運命を切りひらいてゆくたくましい女性」の姿を継承し追求していったといえる。言い換えれば、水木の女性像は、『浮雲』のヒロイン幸田ゆき子との決別の表明であった。

しかし『浮雲』にあり、『浮雲』以後の諸作にないものがある。他でもない、男女の恋愛である。水木は新たな女性を生みだしはしたが、新たな恋愛を生み出すことはなかった。『甘い汗』における梅子は、かつて愛した恋人と再会を果たすが、それはきわめて苦々しい結末を迎える。たとえ恋愛が描かれるとしても、たとえば『純愛物語』（今井正、1957）のように、絶えず恋愛の不可能性として現われる。男女の恋愛は、どちらかの死によって引き裂かれるか、あるいは——同じことかも知れないが——どちらか一方の死後に初めて成就する。『浮雲』以後、水木の恋愛映画は進展しておらず、強い女性たちはそうした恋愛映画に対する消極性の口実に見えなくもない。

それでは水木は『浮雲』を超えることができなかつたのか。晩年において水木が企画していた未完の作品において、彼女は再度『浮雲』の世界に回帰しようとしていたことが分かる。1980年代に入ってから、水木が映画化を企画していたシナリオに「からす猫」という作品がある。これはプロデューサー柴田輝二が吉田時善『地の塩の人』の映画化を水木に依頼したものである。詩人であり社会運動家であった江口榛一しんいちとその妻の物語である。水木はこれに歌人の山崎方代ほうだいとの交友を加え、ふたりの男性とひとりの女性の三角関係を中心に描いている。監督には『婚期』（1961）で組んだ吉村公三郎が予定されていた。シナリオは残されてはおらず、200字詰め原稿用紙で152枚のシノプシスが残されている。

「からす猫」にはさまざまな点で『浮雲』と共通点がある。まず主人公となる夫婦木村正人と美香が戦時中の南方（ラングーン）で出会い結ばれるという設定である。木村は新聞社の記者として、美香は軍の酒保の仕入部の派遣員として、かの地に赴任し、出会いを果たす。ラングーンは水木が戦時中に向かった場所である。そこには『浮雲』とは異なり林芙美子を通過しない水木独自の南方表象が見出せる。たとえばラングーンの描写には「火

\*209 水木洋子「日本的感性」81頁。

焰樹の燃えるような真っ赤な花の道を、リボンでおさげをしばった美香が歩くと、物珍しくゾロゾロと、兵隊たちが、ついて歩く」といった一文がある<sup>\*210</sup>。木々の間を縫うように歩く女性は、『浮雲』のゆき子のイメージそのものであるが、ここで注目されるのは「火焰樹の燃えるような真っ赤」な色彩を背景にあしらっていることであろう。火焰樹は、水木にとって南方の象徴であると同時に燃えあがる愛を象徴する植物であった。戦中に、南方を題材にして書かれた戯曲が「火焰樹」であったことはすでに述べた通りである。加藤馨の指摘にもあるように、前半の学生街の場面は水木の文化学院時代の再現であり、「男っていいのはね、踏んでも蹴られても、どこまでもついてくる、そういう女がいい。男にとって、夢かも知れんがね」<sup>\*211</sup>といった台詞は、『浮雲』を見た藤本真澄が述べた感想「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」(傍点引用者)<sup>\*212</sup>であり、水木はこれをそのまま台詞として「引用」しているのである。加藤馨が指摘するように、「からす猫」は、水木の遺作とも見なし得る作品であり、「戦中・戦後にまたがる男と女の恋愛をしっかりと見据えて、もう一度物語ろうと」<sup>\*213</sup>する試みなのである。

それでは「からす猫」で描かれる「戦中・戦後にまたがる男と女の恋愛」は、『浮雲』と同じなのであろうか。水木がかつて扱った主題に回帰しているのはたしかである。監督の吉村公三郎も『浮雲』との類似性に気づいていた。

今度、撮るシャシンも、亭主はろくでなしで、女房が苦勞する。だけど最後まで亭主に献身的に努めるって話です。封建的にそうじゃなくて能動的にそうなんです。そういう映画というのは、評判がいいんですよ。『夫婦善哉』がそうだし、『浮雲』もそうでしょ。<sup>\*214</sup>

では「からす猫」は、単なる『浮雲』のリメイクなのであろうか。先ほどの「踏んでも蹴られても」という台詞に戻ってみよう。これは良くも悪くもゆき子の愛情を理想視する見解であった。原作改変について、水木は次のように述べていた。「私は林さんほど男にはまだ絶望していない。踏んでも蹴られても、信じたい」<sup>\*215</sup>。これは明らかに、藤本の感想を聞き、それに反感を懐きながら、それでもなお、ゆき子を肯定しようとするものであった。だが一方で、水木は男性への無条件の献身と信頼を寄せる女性像が男性にとってきわめて都合よく誤解されてしまうことにも気づいていた。強い女性像を創出したのもそのためであろう。

水木洋子が木村と美香を通して、『浮雲』の恋愛を継承しようとしたことには、水木の

---

\*210 水木洋子「からす猫」1982-1983年頃、市川市文学プラザ所蔵。

\*211 水木「からす猫」。

\*212 水木「女は入れない撮影所で」43-44頁。

\*213 加藤『脚本家 水木洋子』394頁。

\*214 吉村公三郎、三谷礼二「映画って、あくまでフレームなんです」、三谷礼二『オペラとシネマの誘惑』清流出版、2006年、92頁。対談は1986年、87年頃のもの(正確な日時は不明)。

\*215 水木「林芙美子さんの声」。

裡で変化があったと想像される。そのことを物語るのはエッセイ「愛のかたち」である<sup>\*216</sup>。ここでは藤本の感想を名前を伏せて引用し、ふたつの点で批判をしている。まず男性社会に根深く残る前近代的な女性観である。「大へん進歩的といわれる思想の男性たち」に見られる「思想と生活の全く〔の〕アンバランス」であり、「日本の文化人なんて、一つも思想が身につけていない」という。そもそも「からす猫」でこの台詞を言うのは、主人公である木村自身である。この台詞によって、水木は、戦後の男性優位社会を批判している。藤本への秘かな意趣返しも、あるいは含まれていたかも知れない。

もうひとつは、恋愛に対する懐疑である。「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」。無償の愛にもある種の打算があるのではないか。そうであれば、愛も、それほど高貴なものでもないだろう。

私は、右の踏んでも蹴られても、ついていく女の愛の中に、一つの打算を感じることもある。(…)人間は動物ではあるけれども、動物的な愛し方のみが純粋で最高なのか。<sup>\*217</sup>

これは先の男性批判とはベクトルが反対である。矛先は水木自身、より正確には『浮雲』脚色当時の水木自身に向けられている。そこでは男女の愛は常に成就すべきものという前提から出発し、その不可能性が悲しむべき結末として提示されていた。ゆき子は自分の愛を諦めない。しかしむしろ自分の愛を捨てるということによって果たされる愛もあるのではないか。

水木は言う。

愛するが故に別れる——そうした美しさも私は愛のかたちとして、もう少し高度な水準に置いて拍手を送りたい。(…)本能的に処理するよりも、強い愛が必要である。(…)私が最初に言いたいことは、「愛のかたち」について、定説が(あまりに単純な)、できすぎていて、それが美しく見えたり、真実にとらわれたり、拍手喝采されたり、「型にとらわれすぎていないか」と、いうことである。<sup>\*218</sup>

「からす猫」では、戦後の男女の愛を描きながら、『浮雲』とは別の「愛のかたち」を描こうとした試みであった。それを体現するのが、もうひとりの主人公、八太郎という男である。兵役中に爆弾に被弾し、片眼を失明した彼は、美香を愛しながら、障害を負った身を恥じ、自らの愛を断念する。また八太郎は、才気煥発な木村を尊敬しつつ、憎悪ともなう彼への劣等感に苦しめられる。彼は、戦中戦後にかけて鬱屈した日々を送るが、そのなかで歌人として次第に認められるようになる。「からす猫」では、一組の男女の愛の挫折と、自らの愛を断念した敗北者の復活が対照的に描かれている。そして男女の末路は

---

\*216 水木洋子「愛のかたち 踏んでも蹴っとばしても」、『魚菜』1972年1月号、156-157頁。

\*217 水木、同上、157頁。

\*218 水木、同上、157頁。

『浮雲』以上に悲惨である。美香はトラックに轢かれて死亡、後を追うようにして木村が縊死する。だがそれだけに、違いも際立つことになる。ふたりの間に生まれた郁子という名の少女が遺される。八太郎にとって自分が愛した女と、自分が憎んだ男との間に生まれた存在である。それは戦中も戦後も終わった、新しい時代を生きる命である。

映画はこの少女と老人とのたわいない会話で終わる。場面は鎌倉の砂浜。少女はなぜ「八太郎」という名前なのかと、自分の新しい「親」に聞く。彼にとって郁子は、他人の子であるが、同時に、自分の愛を断ち切ることによって誕生した愛の結晶でもある。それは、肉体的には自分の娘ではないが、肉体関係を超えた愛によって生み落とされた娘以上の娘ともいえる。そして浜辺とは此岸と彼岸、この世とこの世ならざるものが浸透する空間である。

〔八太郎〕「はは同じだわねえ。ワンちゃんのハチ公と」

八太郎「そうそうそう（酒をあおる）」

郁子「どうしてェ？」

八太郎「どうしても」

郁子「どうしてワンちゃんと同じ名前？」

八太郎「犬でも何<sup>ママ</sup>んでもよかったの。」

郁子「どうして何<sup>ママ</sup>んでもよかったの？」

八太郎「うう……おじさんを、いじめないでくれ……波が笑ってる。独りぼっちどうしが並んでるよって……ほうらね……」

ひとり涙をこらえ、酒をあおる。

ほんとうは彼は、郁子の母、美香を恋していたのである。<sup>\*219</sup>

水木はこの会話のうちに、『浮雲』の乗り越えを試みていたのではないだろうか。そこでは、シナリオにとっての命脈たる登場人物たちの発話すら、波の音という自然の響きに飲み込まれ、ひとつに溶け合っていく。海が自分たちを「笑ってる」という八太郎の呟きは、人間の生の営み、否、生と死の境界すら超越し、そのすべてを肯定するかのような歌人の澄明な意識の表明である。そしてその澄明さは 70 歳を過ぎた水木自身の逢着した何ものにもとらわれぬ境地を思わせる。この澄明な八太郎の意識から、水木が自らの生きた戦中戦後とようやく決別を果たしたことがうかがえるのではないか。

映画として実現には至らなかった水木の遺作「からす猫」は、存在しない映画、映画として生み落とされることのなかった映画であり、今なお見ることができないという意味において、『浮雲』における呪われた部分が最も凝縮されているといえるかも知れない。だが最後の作品が映画化されることなく、永遠に未完のまま、脚本家にふさわしい可能性の状態にとどまり続けているということ自体が、ひとりの脚本家の、いや『浮雲』を支えた「まぎれもないエモーションをもった映画作家」の見事な終焉といえるのではないか。

---

\*219 水木「からす猫」。

