

## 第VI章 終わりのない映画

成瀬巳喜男と変容する映画

## 第VI章第1節 中断された結末

### 埠頭の医師

ゆき子と富岡が連絡船で屋久島へと出立する場面は、映画が終幕へと向かう重要な転換部である。鹿児島で悪寒に襲われたゆき子は、宿屋で病に伏せる。悪天候のため連絡船も出ず、ふたりは短い逗留を余儀なくされるが、ここでひとりの医者が登場する。いよいよ屋久島行きとなった連絡船の船室を訪れたその医師は、ゆき子に栄養剤を注射し、「奥さん」の体調では多湿の場所はよくないこと、規則的な生活を送るようにと助言を添え船室を辞す。

【VI - 1】大川平八郎（1905-1971）。成瀬映画最後の出演

映画のなかではついに名前すら明かされず姿を消すこの医師は、原作において「比嘉」という名である。小説の第 59 章で描かれた、鹿児島出港における富岡たちと比嘉医師との別れは、水木のシナリオでも原作を忠実になぞったものになっている。

#### シーン 127 甲板

遠く棧橋のはずれに立つて、比嘉が、外套も帽子もなしで、白いハンカチを振っている。

富岡は、甲板に佇み、切れたテープを頭上で振る。

やがて比嘉は、一寸、小腰をかゞめると、大股に鞆を振るようにして棧橋を去って行く—

「外套も帽子もなしで」という指定は、「富岡とゆき子が自動車で乗りつけた時には、思いがけなく比嘉が帽子も外套も忘れて、見送りに走って来てくれた」（417 頁、傍点引用者）から取られており、彼の篤実な性格を暗示する。それにしてもシナリオと比較すると、この場面の演出はやや入念すぎるといわなければならない。成瀬は彼を「大股」で立ち去らせる代わりに、埠頭の最前列で富岡とゆき子の出港を無言で見送らせるのである。甲板から富岡が会釈し、辞去を促しても、彼はかたくなにその場を去ろうとしない。それは、まるでふたりと今生の別れをしているかのようである。ゆき子も船窓から比嘉を認めている。成瀬は、この医師を単なる脇役ではなく、この映画になくてはならない人物として遇している。

中年の医師の比嘉——原作では「若い医者」である——を演じているのは大川平八郎である。成瀬と同年（1905年）生まれの大川は、『乙女ごころ三人姉妹』以来、成瀬映画に出演して来た常連俳優である。『妻よ薔薇のやうに』では千葉早智子の恋人役を演じ、『噂の娘』では同じく千葉の見合い相手、『君と行く路』では富豪の令嬢との恋路を邪魔されて自殺する私生児の青年、『朝の並木路』では再び千葉がほのかな恋心を寄せる会社員を演じている。この他『サーカス五人組』『女人哀愁』など、30年代のある時期まで、大川はほとんどすべての成瀬映画に出演しているのである。

30年代末まで成瀬が大川を重用したのは、後発の映画会社PCLの俳優陣が充実していなかったためである。他社からの引き抜きによるPCL専属俳優の充実に伴い、大川の存在は影が薄くなる。『鶴八鶴次郎』で山田五十鈴演じる鶴八が嫁ぐ相手の松崎が、おそらく成瀬映画における大川の最後の重要な役であろう<sup>\*1</sup>。『舞姫』は、戦後の彼の数少ない成瀬映画出演作だが、ここで彼は闘病中のバレエダンサーを演じている。岡田茉莉子が木村功とともにかつての恩師であるダンサー（大川）を訪れる場面は、短いながら強烈な印象を残す。正気を失いかげ譫言を呟く大川の無残な姿は、見る影もなくやつれている。成瀬映画に親しんだ者にとって、大川こそ戦中戦後の10年あまりの時間的隔たりを最も意識させる人物なのだ。

大川は1923年に渡米し、ニューヨークで演技を学んだという異色の経歴の持ち主である。彼の入学したパラマウント俳優学校は、ほどなくして閉校となるが、大川はそのときのクリスマスについて次のような文章を残している。「僕等の学校は最初であった。そして又最後でもあったのだ。家へ帰ってラジオからかすかに聞ゆる『蛍の光』の曲を聞いた時僕の眼はうるんだ」<sup>\*2</sup>。出港の曲が原作とシナリオではドボルザークの「新世界」だが、映画『浮雲』では「蛍の光」へ変更されている。偶然かも知れないが、成瀬は大川という俳優に託して、トーキー後の自らの監督作品の集大成を試みていたのかも知れない。大川にとっても『浮雲』は最後の成瀬映画出演作となる。<sup>\*3</sup>

成瀬巳喜男は明らかに医師との別れの場面をラストシーンのように演出している。成瀬は実際にこの場面をラストシーンに予定していたのである。

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

---

\*1 これ以降に大川平八郎が出演したのは、『禍福』（1937）と『上海の月』（1941）である。

\*2 大川平八郎「アストリアの月」、『スタア』1933年8月下旬号、8頁。

\*3 彼のこの後の出演作で有名なのは『戦場にかける橋』（デヴィッド・リーン、1957）である。ここで彼は「ヘンリー大川」の名で出演している。彼の出演場面で印象深いのは映画が始まって間もなくである。過酷な強制労働を逃れるため米兵捕虜シアーズ（ウィリアム・ホールデン）は、先ほど自分で埋葬したばかりの兵士から盗ったライターで日本人大尉を買収しようとするが、その「賄賂」を受けるカネマツ大尉を演じているのが大川である。このカネマツがサイトウ（早川雪洲）に英国人捕虜団の到着を告げるところからこの長いドラマは幕を開ける。『戦場にかける橋』は1943年のビルマ——水木洋子が訪れていた当時——が舞台の物語である。『浮雲』は、屋久島へ向かう富岡とゆき子の、南方への象徴的回帰で終わる。それを見送る大川もやがてその地に向かうのは興味深い。

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>\*4</sup>

水木にとって、成瀬の指示は承伏しがたいものであったに違いない。病身のゆき子と富岡が連絡船に乗って屋久島へ出立するくだりによって、成瀬は映画『浮雲』を中断させるかたちで終わらせようとしていたというのである。水木は全 67 章のうち最終章を敢えて削除したが、成瀬はそれより前の第 60 章以降をことごとく切り捨てようとしていたことになる。そうなれば、先に見て来たような愛情の交換も、ゆき子の臨終も、そして富岡の嗚咽も消えることになる。

成瀬の削除指定は上映時間の配慮によるものである。高峰との対談のなかで「原作が歴大なロマンで、それを如何にアレンジしても、とても小説のようにいかない。(…)上映時間が二時間を越えるかも知れません。僕の作品では一番長いものになり相<sup>[そう]</sup>です」と述べている。「きっとお客さんは、あの鹿児島から出航するシーンのあたりで、もう終わりかと思うかも知れませんね」と言う高峰に対して成瀬は言う。

どうして観客を立たせないようにするかと、今苦心している最中です。もっとも、物語は鹿児島で終わらせてもいいのですが、やっぱり屋久島という、日本領土の南端まで舞台を運んだ方が遥々と異郷で死んでゆく主人公ゆき子のかなしさや、淋しさが充分出せると思っていますのですが。<sup>\*5</sup>

成瀬はゆき子の死を描くことに初めは消極的であったが、それを変更したのである。

### 「文芸」から離れて

1952 年頃から『浮雲』までの数年間、映画界において成瀬巳喜男は時の人であったが、成瀬の将来性については懐疑的な見解も寄せられていたのである。『キネマ旬報』は、1953 年 7 月下旬号に成瀬の特集を組んでいる。そこでは、成瀬自身の自作解説（聞き手は荻昌弘）、高峰秀子、藤本真澄<sup>ふじもとさねずみ</sup>による人物評、滋野辰彦による成瀬伝、飯島正、津村秀夫、双葉十三郎、登川直樹による成瀬論で構成されている。いずれも『浮雲』評を書く論客たちであるが、彼らは一様に成瀬の作家性とその限界を危惧している。

登川直樹の「成瀬さんに望む」を読んでみよう。「この二〔、〕三年の仕事ぶりはとても着実で、やっと自分の住み家を見つけた」と述べる登川は、それに続き「カメラの重たさ」が問題だと続ける。登川によれば成瀬は「対象の弱さに引摺られ」ており、それは成瀬の性格（の弱さ）に起因するものとしている。

画面に、もっとしぼり出す様な表情があつていいと思うのだ。所詮は性格からとってしまえばそれまでだが、作品の器量を豊かにするには、もっと表現の危険

\*4 水木洋子「女は入れない撮影所で」、尾崎秀樹編『プロデューサー人生』東宝株式会社出版事業室、1981 年、39-45 頁。

\*5 成瀬巳喜男・高峰秀子『浮雲』のひと刻、『近代映画』1955 年 2 月号、131 頁。

に身をさらす度胸がほしい気がするのである。<sup>\*6</sup>

成瀬の「度胸」のなさが成瀬映画の「マンネリズム」の原因であると指摘するのは飯島正である。「成瀬もうっかりするとそのおとし穴にひっかかる心配もないではないが、そこは積極的にきりぬけてもらいたいと思う」<sup>\*7</sup>。

こうした批評家の不安は、他ならぬプロデューサーの藤本真澄が表明している。『めし』〔1951〕を出発点としての一連の作品もついに『妻』〔1953〕まで来た。ここから如何に方向転換をするかは、成瀬さんにしても、製作者の私にも重要な問題である<sup>\*8</sup>。

井手俊郎は歌舞伎をめぐる随筆で筆を滑らせている。

私は林芙美子氏の『めし』を脚色し、その後、水木洋子さんと一緒に『夫婦』〔1953〕というシナリオを書き、またその後、同じく林芙美子氏の『茶色の眼』を脚色して、これは『妻』という題名になりましたが、所謂、成瀬巳喜男の夫婦ものと云われるお仕事のお手伝いをさせていただいたわけですが、そのどれ一つをとってみても、脚本に関する限り、近松門左衛門の「堀川波之鼓」の新しさに遠く及びません。<sup>\*9</sup>

『めし』から『女の中にいる他人』（1966）に至る、井手の成瀬映画における協働は15年にわたり、長さとしては水木洋子や田中澄江を上回る。だが、そのなかで井手はさほど刺激を感じていなかったようである。「珠玉」と題するエッセイで、井手は水木と成瀬の仕事ぶりを称賛する一方、ささやかな批判を含ませている。

成瀬・水木の手にかかって、今度は何が珠玉になるのだろう。（…）でも、もうそろそろ、何かを珠玉に変える仕事ではなくて、お二人の触れ合いの中から、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。（…）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けれど——いえ、成瀬・水木の仕事を見守っている殆んどすべての人々の願いのように、私には見えるのだけれど<sup>\*10</sup>。

井手の批判は先の登川らによる不満と同じである。成瀬の映画はよくできているが、それだけでいいのか。1950年代初めにおいて、成瀬の映画は、早くも飽きられ始めていたのである。漠然と、新しさを、過去の作品とは違う何かが期待されていた。そうした漠たる待望論のなかで作られた『浮雲』は成瀬なりの解答であり、そこで成瀬は自らの仕事の

---

\*6 登川直樹「成瀬さんに望む」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、37頁。

\*7 飯島正「成瀬巳喜男論」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、30頁。

\*8 藤本真澄「成瀬さんのこと」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、35頁。

\*9 井手俊郎「歌舞伎のこと」、『映画評論』1953年9月号、70頁。

\*10 井手俊郎「珠玉」、『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。

集大成を意図していたのである。

『浮雲』は林文学のエッセンスを盛ったような作品であり、私としても林さんのものをやるのはこれが最後となるだろうと思っている。それだけにこの作品に全力を注ぎたいと思っている。<sup>\*11</sup>

私は林さんとこれで五たび目である。もう、そろそろ卒業すべき本数となった。その意味で『浮雲』は今までの集大成版となし、また林文学の卒業論文でありたいと思っている。<sup>\*12</sup>

成瀬は『浮雲』が「終わり」の映画であると意識していた。成瀬の意気込みについては関係者——音楽の斎藤一郎、美術の中古智、撮影の玉井正夫といったスタッフたち——の証言が存在する。成瀬はやがて訪れる変化をただ甘受するのではなく、決意を持って選び取ろうとしている。「林もの」の終わりを再三明言し、今こそ「卒業すべき」であるという発言は、その覚悟の現われであろう。

だが『浮雲』以後の成瀬のフィルモグラフィにさしたる変化を見出し得ない。『驟雨』（1956）や『流れる』（1956）などの、「夫婦もの」「文芸もの」が継続されているからだ。その数年後、『翳雲』（1958）と『コタンの口笛』（1959）によって成瀬の文芸路線が閉じられたが、それは彼の意志によるものというより、興行的不振から来る東宝映画会社の決定によるものというべきである。成瀬映画で扱われる題材は、成瀬自身の思惑とは無関係に推移したといえる。

厚木の農家に嫁いだ寡婦を描いた『翳雲』、北海道のアイヌの血を引く姉弟の成長を描いた『コタンの口笛』は、人気小説の映画化路線にありながら、その撮影の大規模さがそれまでと大きく異なる。いずれも成瀬にとってシネマスコープとカラーという新たな試みで特徴づけられる。シナリオに黒澤映画の常連橋本忍が起用されていることは、東宝が成瀬映画に、『七人の侍』（1954）のスケール感と、『生きる』（1952）や『生きものの記録』（1955）の社会性を注入しようとしていたことを物語っている。ロケーションが多用された『コタンの口笛』は、天候不順のため撮影期間が半年にわたった。批評家たちが待望した変革が成し遂げられたのである。しかし当時の批評を読むかぎり、それらの新機軸が歓迎されたとはいいがたい。北川冬彦の『コタンの口笛』評は好意的な批評だが、それでもこの作品への驚きを隠していない。

成瀬巳喜男が、この前、『翳雲』を出したときには私は驚いた。（…）私は、この転換はあまりに想像外なので一つの単なる気紛れなのであらうと想っていた。ところが、こんどの『コタンの口笛』を見て、成瀬巳喜男は、『翳雲』を捨石として、一大転換をはかろうとしているように、私には想われ出した。『翳雲』は

\*11 『『浮雲』クランクイン 成瀬監督抱負を語る この一作に全力』、『日刊スポーツ』1954年10月31日、4面。

\*12 「淡々と綴る人間哀詩」、『近代映画』1955年3月号、62頁。

単なる気紛れではなさそうであることが、『コタンの口笛』で思わせられた。<sup>\*13</sup>

飯島正も両作に成瀬の変化を見る。だが、論調は厳しい。

昨年の『鰯雲』といい、この映画『コタンの口笛』といい、成瀬巳喜男監督が新境地を開拓しようとしていることは、あきらかに見てとれる。(…)これによって成瀬が社会的な作品に乗りだしたとみることもできるが、今後そうなるだろうとは、あながちにはいえない。この二篇の主題は社会に関しても、描写はかならずしも社会的な方向にあるとはいえないからである<sup>\*14</sup>。

『コタンの口笛』が作られた同年、東映の内田吐夢監督は武田泰淳原作の『森と湖のまつり』を映画化している。いずれも日本におけるマイノリティ問題（アイヌ民族）を題材とした、当時としては意欲的な企画だが、成瀬の方は、アイヌの血を引く姉弟を中心とするホームドラマ的な仕上がりとなっている。同年、水木は今井正に『キクとイサム』(1959)のシナリオを提供している。山奥の農村を舞台とする、黒人米兵と日本人女性との間に生まれた混血児の少年少女の物語であり、やはり日本のマイノリティ問題を扱っている点で共通している。だがテーマの深刻さをおおらかなユーモアを交えて描く今井＝水木の試みは、成瀬と内田の生真面目な演出の限界を突いている。『キクとイサム』は『キネマ旬報』ベストワンに輝く。翌60年に、水木は幸田文の小説『おとうと』(1960)をシナリオ化、これも市川崑監督によって映画化され、『キネマ旬報』ベストワンとなる。成瀬と袂別した水木の栄光は、『浮雲』の後も衰えていない(60年公開の成瀬監督の映画のうち『女が階段を上る時』は14位、『娘・妻・母』は19位)。

『鰯雲』と『コタンの口笛』を見ると、成瀬が題材を手堅く丹念に仕上げていることが分かる(批評家たちもそれを称賛をしている)。だが欠点のない出来栄こそが両作の最大の欠点となっているのではないか。題材がいくら変わろうと、成瀬自身はそれを消化してしまう。それならば農村の近代化だの北海道の少数民族差別だの深刻な物語をあつらえる必要がどこにあるというのか。それらの堅実な出来栄は、それまでの「夫婦もの」と根本的に変わらない。では成瀬にとって映画の題材とは結局何であるか。岩崎 昶<sup>いわさきあきら</sup>の成瀬論はそのような問題点を先取りしている。

彼は与えられた条件の中で、つまり日数と製作費のワクの中でキチンと仕事をす  
る点では比類のない職人的手腕を持っている。いま東宝の重役たちはたぶん黒沢  
よりも成瀬を大切に思っているだろう。彼は会社やプロデューサーの立場がよく  
わかるから、わがまをいえないのである。それは同時に、彼の芸術的ファイト  
の不足となり、彼の映画——『浮雲』をのぞいた——の浅さ、弱さとなる。彼の

\*13 北川冬彦『『コタンの口笛』評』、『キネマ旬報』1959年4月上旬号、94-95頁。

\*14 飯島正「成瀬巳喜男と『コタンの口笛』」、『映画評論』1959年5月号、50頁。

作品のキレイごとに人は不満を持つ。<sup>\*15</sup>

意欲的かどうかが問題なのではない、と論じたのは南部圭之助である。「成瀬巳喜男の近作は、たしかに意欲的である。ただこの〈意欲的〉ならざるを得ない環境に、むしろ私は同情を持ちたい」<sup>\*16</sup>。皮相な革新にとらわれた日本映画界全体が問題とするのが南部の主張である。

成瀬巳喜男作品のおかれていた位置はたいへん困難なものだろう。私たちの同族的な他の芸術分野では、古いものの中にある新しさ、という感銘的な言葉が素直に受け入れられるのだが、日本映画の世界では全く通じない。(…) 成瀬巳喜男作品を新しくするためには、作品全体のアレンジにもっと注意を払ってやるべきだろう。<sup>\*17</sup>

成瀬の文芸路線からの転換は、銀座のバーのホステスを主人公とする『女が階段を上る時』と、ホームドラマ『娘・妻・母』の成功によってようやく達成される。『女が階段を上る時』のシナリオを書いた脚本家の菊島隆三は、若き日にサイレント映画『夜ごとの夢』を見て感動し、成瀬に敬意を懐いていた。「たまたま藤本〔真澄〕さんから誘われて東宝でプロデューサーをやることになった。〔改行〕前から書きたいと思っていたこの素材と成瀬さんの演出ということが、すぐに頭の中で結びついた」と語っている<sup>\*18</sup>。つまりこれは菊島による『夜ごとの夢』のトーキー版リメイクなのである。ホステスの高峰が会社員の森雅之と肉体関係を持つという後半の筋立てからは、菊島が『浮雲』のキャスティングを少なからず意識していたことがうかがえる。このようにカラー大作による失敗を経た後の成瀬映画は、かつての自作を反復するかのような作品が続く。

### 疑問付としての結末

公開時不評を蒙った『翺雲』と『コタンの口笛』に注目してみたい。だがそれは成瀬映画の否定面を述べるためではない。このふたつの作品は、映画化される段階で、ある共通の改変が施されているのである。どちらも、原作小説の終わりを宙吊りにしたまま終わらせている。和田伝の同名小説は女手で子供を育てる八重という農家の寡婦をめぐる物語である。映画で淡島千景が演じているこの女性は、新聞記者（木村功）と恋に落ちる。ふたりは逢瀬を重ねて関係を深めていく。結末でふたりは熱海での断崖から自動車事故で落命することになっていた。「ねえ、このままどこまでも、どこまでも行ってしまいたいわ」と新聞記者に囁いた八重はスポーツカーのアクセルを踏み込む。その後の結末はあっけない。

\*15 岩崎昶「成瀬巳喜男と男性の楽園」、『日本映画作家論』中央公論社、1958年、76-77頁。

\*16 南部圭之助「成瀬巳喜男」、『キネマ旬報』1967年12月上旬号、39頁。

\*17 南部、同上、41頁。

\*18 菊島隆三「一言」、『キネマ旬報』1960年1月上旬号、175頁。



八〇キロの速力で突っばしってきたオースチンA50が、その最後の崖角の上から真下の白い波濤のなかへまっさかさまに落ちぬけていったのを見ていた者は誰もなかった。<sup>\*19</sup>

原作の最後は非常にドラマティックだが、成瀬＝橋本の最後は穏やかであり、地味である。東京に戻る大川と、彼を見送らず黙々と田畑を耕す八重のクロスカットによって、ふたりの死は回避され、その先の茫漠とした人生が予感されて終わる。

『コタンの口笛』は、アイヌの父を事故で亡くした姉弟が冷酷な叔父のもとに預けられ、それまで暮らした家から引き離される場面で終わる。ふたりの希望が断たれ、映画は暗澹たる予感のなかで終わる。主人公の少女マサ（幸田良子）が言う「さようなら」のリフレインによって、孤児となった姉弟の寄る辺なさが際立つことになる。だが映画で描かれたのは、この大長編の半分にすぎない。原作では苦難を乗り越える姉弟の姿が描かれるが、映画はそうした幸福の予感はどこにもない<sup>\*20</sup>。

これらのシナリオの原作変更は、成瀬の意向ばかりではないだろうが、それでも、その変更には一定のパターンがあることはたしかである。まず成瀬は、心中といった劇的破局や明確なハッピーエンドを避け、結末を曖昧に宙吊りにする。登場人物たちを極端な不幸と極端な幸福の「中間」にとどまらせ、結末を幸福へと収斂したり、不幸に固定化することを拒む。両作はいずれも結末が流動的である。結末の流動性は成瀬がシナリオを田中澄江と共作した『杏っ子』（1958）も同様である。原作は室生犀星の自伝的小説であるが、映画化に際しては後半における娘・杏子と作家志望の青年・亮吉との不幸な結婚生活が中心となっている。結末においては杏子と亮吉の離婚で幕を閉じる原作通り、その結末は田中のシナリオでも踏襲されている<sup>\*21</sup>。だが映画では、杏子が再び亮吉のもとに戻る結末に改変される。このラストの改変は岩崎昶によって厳しく批判されている。「私のこの後姿、これが日本の女のあわれです、忍従です、見て下さい。——といった感じ」<sup>\*22</sup>。岩崎は、この中途半端な結末から「彼〔成瀬〕はあまりにも日本的な『あわれ』の作家である」と結論づける。「日本的」かはさておき、成瀬が常に映画の明快な完結を拒んでいることはたしかである。

この中途への意志を踏まえ、『杏っ子』『翳雲』『コタンの口笛』など50年代後半作品の宙吊りのラストを、『浮雲』の屋久島への出港シーンと比べてみよう。するとこれらの作

---

\*19 和田傳『翳雲』池田書店、1957年、252頁。

\*20 原稿用紙1500枚を超える石森延男のこの大長篇は、「第一部・あらしの歌」「第二部・光の歌」の2部構成となっており、映画化に際しては第1部および第2部の前半（全30章中始めの7章まで）で閉じられている。脚本初稿は原作すべてをふまえていたので、当初の予定では、3時間に及ぶ大作として企画されていたと思われる。だが製作段階で、2時間内に収まるよう大幅に短縮されたものと思われる。

\*21 田中澄江・成瀬巳喜男「シナリオ『杏っ子』」、『キネマ旬報』1958年2月上旬号、193-213頁、とりわけ213頁における、「189 庭」および「190 茶の間」を参照。ここは原作小説の最終部と照応している（『杏っ子』新潮文庫〔改版〕、2001年）。

\*22 岩崎「成瀬巳喜男と男性の楽園」72頁。

品は、『浮雲』において、成瀬が考え実現できなかつた展開であることが分かる。『コタンの口笛』においてはアイヌの姉弟が親を亡くし、最後に、自らの家に別れを告げて旅立つ。この終幕のように、成瀬は『浮雲』を別離と旅立ちによって終わらせようとしていたのである。端的にいえば、成瀬はヒロインの死に重きを置いてはおらず、その決定的な終わりを宙吊りにすることで、映画のゆくえを無限の可能性に解放することを望んでいたのである。

ここで成瀬が書いた唯一の小説と思われる『龍宮』を検討してみたい<sup>\*23</sup>。意地の悪い養父母に育てられた加代子という名の孤児みなしごの少女が、「遠く海の彼方に見える大きな街」で母が生きていることを知り、ある日舟に乗って母に会いに行くというおとぎ話風の掌篇である。生き別れの母娘、意地悪な継母、隠された真実の露見など、道具立てはあまりに陳腐である。だがそれだけに成瀬巳喜男の物語に対する嗜好が顕著に表れている。

「龍宮」というタイトルは、加代子の母が働くと噂される店の名を指し、小説は「これは龍宮へお母さんをかい〔買い〕に行った少女の話なのです」<sup>\*24</sup> という奇妙な書き出しで始まる。少女の加代子は、「龍宮」なる店に行けば母を「買う」ことができるという大人たちの言葉を誤解（むしろ、字義通りに理解）する（「龍宮」が娼館であることを暗示させる）。

お母さんを売っている。龍宮で。／加代子にはそれがお金を持って行けば売ってくれる菓子屋のお菓子のよう  
に母親のことを考えました。<sup>\*25</sup>

少女は単に母を探しに行くのではない。自分にとって唯一の肉親を「菓子屋のお菓子のよう」に見なしている。母を買う、という言葉のとり違えには成瀬の非情な世界観が垣間見えるようである。なぜならそれは、かけがえのない存在としての女性（母親）と、とりかえのきく存在としての女性（娼婦）が混同され、同一視さえされているからだ。こうした女性の等価性から敷衍される成瀬の人間観・世界観は、かけがえのない存在がいくらでも交換可能な、あらゆる価値が相対化された世界ということにならないだろうか。

この非情性はとりわけ小説の結末に集約されている。加代子が小舟に乗って「お母さんをかいに」出かける場面である。

勿論、舟をあやつることなど出来やしません。縄を解きはなされた小舟は流れ始めました。

でも加代子は、やがてお母さんの所へ行けるものと信じて怖れませんでした。

やがて一夜が明けましたが、加代子の乗った小舟は何処へ流されて行ったのか帰って来ませんでした。

\*23 成瀬巳喜男「龍宮」、『近代映画』スタジオ社、1935年、26-27頁。『近代映画』は藤本真澄が創刊した映画同人雑誌である。

\*24 成瀬巳喜男「龍宮」、『近代映画』スタジオ社、1935年、26頁。再録、田中真澄・阿部嘉昭・木全公彦・丹野達弥編『映畫読本 成瀬巳喜男』フィルムアート社、1995年、23頁。

\*25 成瀬、同上。

加代子はお母さんのところへ着いたのでしょうか。<sup>\*26</sup>

この疑問に、成瀬は解答を用意していない。少女が母を「買え」たのか、それとも「買え」なかったのかは最後まで不明である。すべては宙吊りのままである。一般的にはこれは「リドル・ストーリー」なる物語ジャンルに分類し得るものである。こうした結末の、半ば意図的な不在は何を表しているのか。結末が存在に何らかの意味を賦与する、物語という制度に対する成瀬巳喜男の不信感を意味しているのではないか。『龍宮』という物語で、母と娘の関係性が金銭的なそれへと変換されていることも、物語への不信感の一端を示している。成瀬の 50 年代後半の映画の結末は、基本的に『龍宮』のリドル・ストーリー性を踏襲しているといえる。

- ・杏子は亮吉と離婚するのでしょうか（『杏っ子』）
- ・八重と大川はもう二度と会うことがないのでしょうか（『翳雲』）
- ・アイヌの姉弟は幸せになるのでしょうか。（『コタンの口笛』）。

『浮雲』も、もし鹿児島で終わっていたとしたら間違いなくこの疑問付の系譜上に位置づけられることになったに違いない——「ゆき子と富岡は屋久島に着いたのでしょうか」あるいは「ゆき子は死んでしまうのでしょうか」。そうした成瀬が『浮雲』では例外的に物語の完結を描いている。このことをどのように考えるべきなのであろうか。

---

\*26 成瀬、同上、27 頁。

## 第VI章第2節 記憶と夢

### ランタンの活用

飯島正が「永久にわすれることがないだろう」\*27と述べる『浮雲』のラストは、きわめて印象深い。雨の中を駆けつけた営林署の同僚たち、そしてゆき子の看病に雇われていた手伝い女ののぶを辞去させたあと、富岡は独りで薄暗い営舎でゆき子と向き合う。水木洋子の要請通り、富岡の呼びかけを除き、すべては沈黙のなかで進行する。枕許の富岡は居ずまいを正している。その厳粛な態度自体、これまでの冷笑的な物腰からかけ離れている。この後の富岡の変容が映画『浮雲』の終幕を形づくる。

富岡はゆき子の顔をゆっくりと拭う。天井から釣り下げられたランタンを枕許に置き直し、燈火を頼りに、彼はゆき子の唇に紅を差す。死に化粧を確認するため、彼は枕許に置いたランタンを再び手に取り、ゆき子の顔に近づける。瞑目するゆき子の顔が灯りで輝く。

【V - 2】『浮雲』スチール

ここで驚くべきことが起こる。場面が仏印の光景に転じるのだ。「ホテイ・ホテル」での逢瀬以来の仏印場面がここで再来する。木漏れ日の射し込む小径を、白いワンピース姿のゆき子が走って来る。顔には満面の笑み。再び画面が切り替わる。やはり木漏れ日のなかを、彼女が縫うようにして歩いている。ふとこちらに視線を投げ、彼女がやがて背を向けて歩き去ると、場面は再び転じ、目をつぶるゆき子へ戻る。こうして短い回想が終わる。富岡が初めて口を開く。「ゆき子」のひと言。彼がどのような言葉を続けようとしたのかは分からない。ただ言葉にならない嗚咽だけが続く。片手をつき、そしてやがて崩れるように、ゆき子のかたわらに倒れ込んでいく。画面が暗転すると、林芙美子の名高い一句が浮び上がる。「花のいのちはみじかくて 苦しきことのみ多かりき」。

言葉も動作も極限まで制約されている。高峰秀子はただ目を閉じて身を横たえているだ

\*27 飯島正「成瀬巳喜男の芸術」、『成瀬巳喜男監督の特集』フィルム・ライブラリー助成協議会、1970年、14-16頁。再録、『名監督メモリアル』青蛙社、1993年、113頁。

けであり<sup>\*28</sup>、森の動作も抑制されている。『浮雲』の最後はダイナミズムから遠い。にも関わらずこの場面は圧倒的である。

このラストシーンについてはすでに検討したが、改めて確認すれば、応答なき無償の呼びかけと最終章の削除が、小説家と脚本家との決定的な差異を形作るものである。シナリオでは、富岡はゆき子の瞼を開けることで、死者の視線にさらされる。その瞬間、ふたりの愛は象徴的な復活を遂げる……。だが映画『浮雲』のラストはそのようにはなっていない。森はただ顔を拭き、ハンドバッグから取り出した口紅で死者の唇に紅をさす。シナリオには存在したハンドバッグから取り出した櫛で富岡がゆき子の髪をくしげずるといった動作も削除されている。それでもなお、場面が十分に感動的であることはしばしば指摘されて来た。蓮實重彦は画面の単純さ自体が、実はこの場面の「豊かさ」を成している述べる。では蓮實の述べる「豊かな単純さ」とは具体的にどのようなものか。それは光である。より正確を期すなら、ランタンを光源として光の演出によってなされることになる。「画面に息づまるような震えを導入するのは、森雅之がたぐりよせてそっと床に置く何の変哲もないランプ」<sup>\*29</sup>だ。

富岡はゆき子に口紅を塗る前、天井から釣り下げられたランタンを手にしてゆき子の枕許に置き直す。この所作はシナリオには書かれていない。ここでカメラは、富岡が立ち上がり、ランタンに手をかける姿までをとらえる。そしてランタンを手ゆき子の枕許に座る間、カメラはゆき子（高峰）の顔のクローズアップに切り替わっている。つまりこの間、富岡（森）の動きは画面に映っていない。ここで画面から富岡の「存在」が感じられるとすれば、それは富岡の手にするランタンの光源が動くことで、ゆき子（高峰）の顔の陰翳を微妙に変化させてゆく——そしてそれがクローズアップによって克明にとらえられている——からである。蓮實はこのクローズアップを、D・W・グリフィスの映画におけるリリアン・ギッシュのそれと比較する。

そこ〔『浮雲』のラストにおけるクローズアップ〕には、ビリー・ビツァーのカメラに託したグリフィスの光が永遠化してみせたリリアン・ギッシュのクローズ・アップにもおとらぬただならぬ気配が漂いだしている。<sup>\*30</sup>

---

\*28 ここで見せる「死に顔」にいかん意を注いだかを、高峰は後年になって述懐している。

(…) 私がはじめて映画の中で「死んだ」のは、昭和二十二年の新東宝映画作品、『幸福への招待』だった。

私は、例のごとく、整形外科医の診察室に駆けこんだ。

「人間の、死んだ状態というのは？」

「死ねばまず、顎の蝶番がゆるんで、ガクンと顎が落ちます。よく、仰向いて大口をあけて正体もなくイビキをかいている人がいるでしょう？ あんな具合です」

(…) 完成した映画の死に顔を見たとき、誰もホメてくれなかったけれど、私は「やったァ！」とひそかに喜んだ。このときの死に顔研究は、ずっと後になって『浮雲』のラストシーンでも役に立った。

高峰秀子『忍ばずの女』潮出版社、1994年、48-49頁。

\*29 蓮實重彦「成瀬巳喜男または二重の署名」、小林康夫・松浦寿輝編『表象のディスクール④イメージ』東京大学出版会、2000年、17頁。

\*30 蓮實重彦「寡黙なるものの雄弁」、蓮實重彦・山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』筑摩書房、2005年、71頁。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号、1988年、37頁も参照。

撮影の玉井正夫がグリフィスの『嵐の孤児』に感銘を受け、映画界を志したことはすでに述べた。『東への道』について、玉井は「この時、初めて女のクローズアップを見た。助けに行く男のロング・ショット、激しいカット・バックに目も眩むようで、私は感激した」と述べている。『浮雲』のクローズアップにはそうした玉井の記憶が込められているともいえる。

グリフィスのクローズアップは、危機や死に瀕した人間の顔をとらえることで見る者の感情に訴える。『東への道』のクローズアップも「氷の上に倒れているリリアン・ギッシュが流れていく」姿をとらえたものであり、『散り行く花』のラストにおけるギッシュのクローズアップは絶命寸前の人間ものであった。そもそもクローズアップは、画面から運動を奪われている意味で「死んだ」イメージだ。しかしグリフィス映画におけるクローズアップは、死の容認ではなく死の否認を含意する。「動く映像であるはずの活動写真の原則に違背する部分をふくみこむことによって、映画はいつその大衆的熱狂を獲得したのである」と大胆に指摘してみせたのは映画監督の大島渚である。彼は続けて次のように指摘している。

動く映像のなかの静止した映像であるクローズアップは、なにゆえに映画の人気をいつそう高めたのか。大衆はすでに動く映像に十分熱狂していた。とすれば、次なる要求は、その動く映像に向って「とどまれ！」と叫ぶ以外にないではないか。<sup>\*31</sup>

『浮雲』に戻れば、ラストにおける高峰秀子のクローズアップのイメージには、現実としての死と、願望としての生とが鋭く拮抗している。それでは、このランタンの活用が、水木の作劇に何を付け加えたのだろうか。重要なのはやはり光源のゆるやかな運動によって喚起される富岡の存在感であろう。富岡はここで死者に光を送る存在であり、極端に言えば光そのものである。化粧を確認するために、富岡はかたわらのランタンをゆき子の顔にさらに近づける。成瀬はほとんど単調なまでの律儀さで、ランタンの光の運動をとらえる。ここでは富岡という存在は、ゆき子の白い顔に反映される光と化している。また同時に、ゆき子もただ光としての富岡を受けとめる存在と化している。光と存在の相補関係は、ある意味で映画の寓意とすらいえる。だが問題はこれに続く仏印での回想場面である。それは回想と見なすには、いささか不自然な点が存在するからである。

---

\*31 大島渚『体験的戦後映像論』朝日新聞社、1975年、220頁。大島によれば、クローズアップには、「スターの演じた運命の時間」とともにその運命を共にする「観客の時間」が封じこめられている。クローズアップとは、そのスターと観客との合一する「至高の時」とされる。

## 回想ならざる回想

この最後の仏印の光景においても、成瀬は律儀に、水木の指定を遵守しているかに見える。だがここで重要なのは回想の中身である。水木のト書きは、病床のゆき子が夢うつつのなかで見るある昼食の光景を挿入していた。

ミモザの花むらを歩いているゆき子。〔改行〕ふつと摘んだ花の香をかぎながら、こちらを向いて頬笑む。(…)陽蔭で食卓を囲む、ゆき子、加野、富岡たち〔改行〕ゆき子と富岡の靴先は食卓の下で戯れている。〔改行〕二人、眼と眼で頬笑み合う。

映画ではミモザの花も日蔭の食卓も削除されている。ただ、ゆき子が冒頭の回想で着ていたワンピースで、やはり冒頭の回想で歩いていた木漏れ日のなかを歩いている場面に変更されている。ここでは、冒頭の回想で中断された回想の続きであるかのような光景が展開する。見る者がこの突然の場面転換に混乱せず、仏印時代の回想だと理解できるのは、ゆき子の白いワンピースという明確なイメージに負う部分が大きい。この場面が回想として機能しているのは回想の反復性による。しかしその反復性はふたつの仏印場面の差異も浮き上がらせている。成瀬はここで冒頭のフィルムを再利用してはいない。この終幕での回想のために撮り直している。

【VI - 3、4、5】『浮雲』。ゆき子の顔から仏印の光景が蘇る

それでは冒頭と終幕の回想場面はどこが違うのか。ひとつは高峰の表情であろう。冒頭の回想では、終始、彼女の表情は硬ばったままだ。彼女は富岡への警戒心を解くことはない。それに対して終幕の回想場面では、彼女の表情は晴れやかである。全編を通して、ゆき子がこれほど明るい表情を見せることはなかった。この屈託のない笑みは別人のようですらある。そもそも「笑い」は——それが喚起する生の喜びは——『浮雲』では徹底的に排除された属性である。この映画では誰の表情も暗い。富岡の下宿先でわずかばかり登場

する子供たちさえ笑わない。この笑顔はそれだけで例外的瞬間を形成する。

だがもうひとつ決定的な差異がある。この回想場面では、ゆき子は存在する。だが富岡がいない。なぜか。この視点が富岡のものであるからである。最初の回想では、ふたりともカメラに収められていた。初めて抱擁する緊迫した場面であって、お互いの顔が切り返しでとらえられていた。シナリオの指定ではゆき子の視点からの回想となっているものの、冒頭の回想は客観的に撮られている。カメラは彼女の行動に随伴するだけで、回想者も被写体として対象化されている。しかし終幕の回想では、カメラは富岡の視点と同化している<sup>\*32</sup>。カメラは人称性をおびる。映画を見る者は、ここで死んだしまった女性の眼差しを、まともに受け止めざるを得ないのである。人物のカメラの直視は劇映画においては忌避されており、『不良少女モニカ』（イングマル・ベルイマン、1952）、『大人は判ってくれない』（フランソワ・トリュフォー、1959）、『勝手にしやがれ』（ジャン＝リュック・ゴダール、1960）のように、それだけで映画の特異点を形づくってしまう。

この最後の視点の変化をどのように考えるべきか。スザンネ・シェアマンは、ラストシーンを形づくる16のカットのサイズ、その移動と音楽の有無、長さを詳細に計測している。たとえば、この仏印を描いたふたつのカットは、それぞれ7秒、14秒の長さがあり、この営舎の場面から計測して1分39秒から2分00秒においてくり広げられている<sup>\*33</sup>。だがシェアマンの論考はこうした計測的な域を出ようとしなない。

ゆき子の顔に近づいた富岡は、幸福な仏印時代を思い出すが、フラッシュ・バックの中のゆき子は、カメラ＝富岡の方へ走り寄った後、再び離れて行く。富岡とゆき子の顔のショットで粹取られたフラッシュ・バックは、作品の頂点として示されている。<sup>\*34</sup>

シェアマンは「これは富岡の回想であり、過去の説明ではなく、過去の反復である」<sup>\*35</sup>と述べている。だがそれだけではなぜ急に「カメラ＝富岡」といった事態が生じたのかという疑問は解消されない。

単なる回想であれば、冒頭付近と同じ撮り方でもよかったはずである。にも関わらず、成瀬はそれを「回想」に見えながら「回想」ならざる光景として構築しているのである。ここでの仏印は、単なる「過去の反復」ではない。それは、まさに終幕の回想の瞬間に、富岡が目にしてある光景としてそこにある。仏印は過去ではなく、刻々と生起する現在としてある。だがもはやそれは「過去」と呼ぶべきかどうかすら疑わしい。ここでのゆき子の笑いは、生前のゆき子（少なくともこの映画で見て来たゆき子）のものではない。つまり、これが回想なのか夢想なのか区別しがたいのである。これを「カメラ＝富岡」から見た回想だとするのは、客観的記述というよりシェアマンの思い込みである。『浮雲』のラ

\*32 厳密には、高峰の視線は完全にカメラに向けられてはいないのだが、その視線が視界に映ってない富岡に向けられたものであることは確かである。

\*33 スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男』キネマ旬報社、1997年、238頁における表4を参照。

\*34 シェアマン、同上、235頁

\*35 スザンネ・シェアマン「成瀬巳喜男の『浮雲』における時間的物語構造分析」、『映画学』第6号、1992年、70頁。



ストにおいて表れるゆき子の姿は、厳密に過去・現在・未来という時制の概念に属さぬ存在であると言うべきだろう。この場面は冒頭の回想から継続しているように見えながら回想ではない。それは正体不明の光景というより他ないのである。<sup>\*36</sup>

### 宙に浮いた橋

再び、冒頭の回想を確認しよう。それは2回に分けて行なわれている。ここで重視したいのは、回想の最後、富岡とゆき子との接吻である。ふたりが初めて抱擁を交わす森林の場面はシーン13「岐れ路」と14「森林地帯」で展開する。シーン13で、水木のト書きでは「二人は細い道へ入って行く」と指定されているだけである。しかし成瀬はある変更を加えている。映画で私たちが目にするようになるのは橋である。画面を斜めにゆ

#### 【VI - 6】『浮雲』橋を渡る富岡とゆき子

るやかに横断する木の橋の上を歩く富岡とゆき子の姿が、ロングショットでとらえられている。画面を左から右に向かって、やや勾配のある橋を、富岡が歩く。一瞬振り返り、ゆき子の同道を促すと、無言のまま「安南王の墓」に出発する。

奇妙なのは橋の形状である。橋は中央付近に支柱で固定されているが、その両端がどのように地面に接続しているのかが分からない。始点と終点の両端を断ち切れ、それは浮かぶようにして画面を横断している。背後には鬱蒼たる森林が広がり、左手前には大きな木が黒々と張り出している。伊豆で撮られたこの南方の場面が実際のそれを正確に再現しているかは問題ではない。問題は橋の浮游性である。宙に浮かぶ道を歩む富岡とゆき子の姿は、現実から遊離した存在であることを際立たせている。あたかもそれは、ふたりが現実とは異なる場所に足を踏み入れるための装置のようである。

この後に、ゆき子はいくらか心を許し、加野が自室に来たという前夜の恐ろしい体験を富岡に打ち明ける。ゆき子に対して、最初に女性としての欲望を懐くのは富岡ではなく加野であることは原作を踏襲したもののだが、加野の欲望はこれ以後には全く言及されない。

「[加野さんが] ゆうべひどくお酒に酔って、いらつしたんですよ。恐いわ」と、自分の怯えを富岡に打ち明けたときに、ゆき子と富岡との間に、何らかの連帯が築かれていると見なすこともできるだろう。こうして、問題の抱擁の場面となる。シーン14後半のト書きは次の通りである。

---

\*36『忘れじの面影』をここで再び挙げるなら、私たちがここで目にしている笑顔のゆき子は、ルイ・ジュールダンが、見知らぬ女からの手紙を読み終わった瞬間に襲われる回想と、その後の幻視に近い。長い手紙を読み終え、夜が白々と明けるとき、ルイ・ジュールダンのもとに決闘の迎えの馬車がやって来る。それに乗る直前、彼はその手前で振り返る。するとそこには、まだ娘時代の娘（ジョン・フォンテーヌ）の幻影が現われる。

富岡、黙つて、ゆつくり歩く。  
うしろに近<sup>ママ</sup>ずいて行くゆき子。  
富岡は小暗い大樹の下で立ちどまる。  
無意識にゆき子は寄る。  
彼は、軽く肩に手をかける。  
はッと息をはずませるゆき子の肩をぐつと掴んで抱き寄せる。  
彼の胸の中に、ゆき子は、抱き込まれ、その手は、彼の背中で一瞬、戸惑うが、次第に激しく、彼の肩先に爪をたてるほど、すがつてゆく。

水木が「殆んどサイレントの画面」<sup>\*37</sup>と述べたように、ここは終幕のゆき子の臨終とならんで作品全体で台詞の最も少ない場面である。ト書きは、林芙美子の原作の第 12 章を圧縮したものである。

ここでも成瀬は変更を施している。ふたりの前に現れる小川がそれである。富岡がまず飛び石を伝い、対岸に渡る。そして腕をのぼし、ゆき子に手を差しのべる。その手をとって、彼女はおずおずと川を渡る。これがこの男女の初めての接触となる。ここでも演出はごく控え目なものである。いささか距離をおいて、川下に置かれた固定カメラが、その全身像をとらえる。

橋の場面と小川の場面には、いくつかの共通点がある。まず歩行というアクションと情動とが連動していることである。『浮雲』で成瀬は富岡とゆき子のやりとりをしばしば歩行とともにとらえる。それはゆき子と富岡だけに許された特権化された身振りといえる<sup>\*38</sup>。このありふれた、ゆるやかな運動が愛の情動の高まりを効果的に表出する。そして歩行は単なる空間移動ではなく越境の象徴となっていることである。橋にせよ小石にせよ、何らかの形で自分たちの前に立ちはだかる障害物を男女が乗り越えることはそのためである。冒頭のゆき子の歩みが復員という越境であったように、この映画では歩くことは、始めから境界との横断あるいは侵犯を際立たせる身振りなのである。越境されるものは何か。ふたりの間に横たわる心理的な距離であり、社会的モラルであろう。実際、ふたりが抱擁するのはこの直後である。だが果たしてそうであろうか。

水木シナリオのト書きで強調されているのは、抱擁された瞬間のゆき子の手である。「彼の胸の中に、ゆき子は、抱き込まれ、その手は、彼の背中で一瞬、戸惑うが、次第に激しく、彼の肩先に爪をたてるほど、すがつてゆく」とあり、刻々と移り変わる手の動きが、あたかも独立した生き物のように、克明に描かれている。手は、ゆき子の感情の換喩としてある。もしこのト書きに忠実たらんとするなら、ロベール・ブレッソンの映画のように手のクローズアップを用いる他ない。水木がここで示唆していたのは『羅生門』（黒澤明、1950）における三船敏郎と京マチ子とのもみ合いであったと思われる。

\*37 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『水木洋子 人とシナリオ』シナリオ作家協会、1995年、367頁。

\*38 伊庭とゆき子と歩くシーンを例外として、人物たちの歩く姿は見られない。

だがここで成瀬はこの接吻の場面に根本的な変更を施す。水木のシナリオにおいて、仏印の回想から「現在」への移行は、オーバーラップの指定となっている。しかし、見つめ合う富岡とゆき子の距離が次第に縮まっていくこの緊迫した場面で、成瀬は驚くべき演出を試みているのである。小川を無事に渡り終え、ややほっとした表情を浮かべるゆき子に対し、富岡は握った手を放さず、両手で彼女の

肩を抱き寄せる。お互いの急激な接近を、成瀬は端正な切り返しで演出している。高峰秀子と森雅之の顔をお互いの肩越しに交互にとらえ、カットが切り替わるごとに、カメラと被写体との距離を近づけていく。そして、唇が重なるその瞬間、場面は一転する。場面は仏印から場末の安宿に切り替わるのである。それは、第2の回想の開始点であった「ホテイ・ホテル」内である。だがそこでも、ふたりは同じように接吻をしようとしている。仏印から東京へ、過去から現在へ、別々に起こった出来事が衝突する。ふたつの隔たりに架けられるのは、同一人物たちの同一行為（接吻）である。それだけではない。それをとらえる画面構成も時間と空間の隔たりを超越しているのである。成瀬は周到に両場面を同一の構図で演出している。実際、「ホテイ・ホテル」において接吻を交わす高峰と森の切り返しと、仏印におけるそれとは、カメラ位置、角度、サイズに至るまで同一のものに調整されている。

この大胆な時間処理が成瀬によるものであることは、この部分の撮影台本からもうかがえる。シナリオではト書きの後半部分、すなわち先ほど引用した手の描写の部分に取消線が引かれている。代わりに、絵コンテが入念に描かれている。そこではすでに、川を渡るふたりの姿の

ロングショット、そこから接吻に至る展開が視覚的に設計されている。成瀬はこ  
【VI - 7、8、9、10】『浮雲』キスの場面。接吻の瞬間にふたつの時空が交錯する

こで複数の時間と空間をつなぎあわせ、愛の不可能性という主題を表現している。こうした特異な演出に反応したのがジャン＝シャルル・タケラであった。すでに引用した「回想が簡潔であるばかりでなく、それが最も思いがけない瞬間に場面展開を切断してしまう。すなわち手法は『見せ場』を展開するのではなく回避する」<sup>\*39</sup> というのは、この場面を指

---

\*39Jean-Charles Tacchella "La vérité sur le cinéma japonais, Les Japonais Trouvent le Cinéma Français Trop Érotique", *Arts* (no 558), Du 7 au 13 mars 1956, pp. 1, 5.

摘しているものと思われる。水木の狙いがまさしくひとつの「見せ場」(les scènes)であったとすれば成瀬の狙いはそれを「回避」(fuir)するのである。

この回想に映像の切断性を見るタケラの指摘は鋭い<sup>\*40</sup>。だが同時にこれは連続性によっても支えられている。成瀬は映画の編集が生み出す連続性の印象を巧みに活用している。富岡とゆき子との接吻における場面転換は切り返して撮られている。すなわち、対面するふたりの人物を交互に映し出し、ふたつのカットに連続した印象を与えるのである。ここでその連続性をつくりあげているのは人物の視線である。富岡とゆき子の眼差しはそれぞれ相手の瞳に向けられている。そしてその連続性の仮構によっ

【VI-11】 仏印の回想場面の台本余白に書き込まれた成瀬巳喜男の絵コンテ

て、映画においては、過去と現在の人物同士が、時を超えて接吻しようとしているように見えてしまう。仏印にいる富岡（あるいはゆき子）は、ホテイ・ホテルにいるゆき子（あるいは富岡）と唇を重ねようとしているように見えてしまうのである。ジョーン・メレンは、この場面について「ゆき子にとって、その時起こったことと現在日本における富岡への感情との間に感情的切れ目 (emotional hiatus) がない」と述べている<sup>\*41</sup>。メレンの指摘はタケラや荻の述べたような切断性と矛盾するものではないだろう。ここでは、映画の切断性が情念の連続性を引き立たせている。そして、逆もまた真であろう。情念が時間を超えようとするほどそこに切断性が露呈せざるを得ないのである。

そもそも接吻の瞬間とは——人間の身体の最も過敏な器官を着合させ、その瞬間を映像としてとらえることは——それ自体、息づまるような官能的瞬間であり、情念の交錯に重点をおく恋愛映画においては最も価値化された瞬間である。あらゆる恋愛映画はその一点に収斂していくといっても過言ではない。だがここで接吻は愛の成就よりも愛の不可能性——映画における接吻の不自然さ——を前景化させている。松浦寿輝は多くの監督が、「完璧な自然らしさの幻想的印象へと到達すべく腐心」して来たのに対して、一部の映画作家たちは、「映画のこの宿命的な嘘と不自然を積極的に肯定し、(…) 不自然さと自然らしさの調和ある経済的な均衡を、意図的に崩壊させてしまうような試み」があるとして、ゴダールやヒッチコックの諸作をあげている。

それは、密着の瞬間にかえって還元不可能な隔たりが露呈するというこの背理そ

\*40 日本において回想の切断性に触れているのは「物語の途中で仏印の回想がのり出してくる、その斬り込み方の鋭い鮮やかさ」を「シャープな輝き」と指摘した荻昌弘のみである（『キネマ旬報』1955年3月上旬号、83頁）。「見せ場の回避」に成瀬の特質を探りあてようとするタケラの指摘は、「さりげない優しさ」(generosity)という言葉で成瀬を称賛した台湾のエドワード・ヤン（楊徳昌）監督のそれとも呼応するだろう（「さりげない優しさという強靱で不可視のスタイル」(拙訳)、蓮實重彦・山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』筑摩書房、2005年、258頁）。

\*41 Joan Mellen, *The Waves at Genji's Door*, Pantheon Books, 1976, pp. 225-226.

のものを映画空間の現実として画面になまなましく露出させながら、もっともらしさを欠いた不自然そのものの事件としての接吻体験の真実を、密着的な官能の至高形態として提出している接吻である。<sup>\*42</sup>

『浮雲』におけるゆき子と富岡の接吻は、丹念な切り返しによって、一見「完璧な自然らしさ」を目指しているかに見える。だが同時に、「密着の瞬間にかえて還元不可能な隔たりが露呈する」という意味で、その自然らしさを突き崩してもいる。

戦中と戦後、仏印と東京、過去と現在、よそこここ。接吻の瞬間、複数の境界性が浮かび上がる。『浮雲』において重要なことは、複数の境界性が男女の情念の高まりとともに浮上することである。伊庭によるゆき子の強姦の場面におけるフラッシュ・バックもまたそうである。異性間交渉は常に時間的ねじれのなかで表象される。

だが『浮雲』冒頭の仏印の回想場面の特質は——強姦のフラッシュ・バックが暴力性にあるのに対し——幻想性である。映画において、夢あるいは妄想からの覚醒においてしばしば見出されるのは、異なる世界に身を置いた人物たちの同一の身振りである。『サンライズ』（F・W・ムルナウ、1927）における街路を歩くジャネット・ゲイナーとジョージ・オブライエンが天上の世界のような場所に転換する場面などがそうだ。あるいは『殺人幻想曲』（プレストン・スタージェス、1948）。レックス・ハリソンの呵々大笑は妄想と現実とをつなぎ合わせる。これらは映像同士の相似と差異をきわめて周到に計算した演出である。人物たちは、夢想と現実を往還するとき同一の身振りをしなければならない。映画において幻想場面の幻想性が保証されるのは、現実場面との差異によってである。換言すれば、夢想場面は、その直後の現実場面によって、その映像の真実性を否定される（あるいは奪取される）。

だから『浮雲』の終幕の仏印場面は、真実性を否定された冒頭の回想イメージによる現実への反撃とも見なせる。先ほどは、富岡が見ているものが、過去の再現としての回想ではなく、回想の形を借りた<sup>えたい</sup>為体の知れない何かと仮定してみた。ではこれが回想でないとしたら何なのか。突如として現れるまばゆい女性の光景は、あり得たかも知れない現在、すなわち「もう一つの現実」であるとしたらどうか。それは、ゆき子が生き、そして愛する富岡に対して微笑みかけてくれる世界である。それはもちろんあり得ない世界としてある。だが、この生けるゆき子は——過去にも現在にも未来にも帰属し得ぬ無時間的な存在——はイメージとしてそこに在るのである。『浮雲』の終わりで見る者が体験するのはイメージの終わりなき生だ。それを物語るように、この映画は他の成瀬映画にはない幕切れを見せる。「花のいのちは」という芙美子の言葉である。

---

\*42 松浦寿輝「接吻論」、『映画 n-1』筑摩書房、1987年、81頁。

藤本真澄はこれを見て「これじゃこの映画  
〔は〕終らない」<sup>\*43</sup> と言い成瀬を激怒させたと  
伝えられる。だが藤本の不用意な発言は一面の  
真実を突いている。映画は水木の意向によって  
申し分ない完結性を与えられた。少なくともそ  
れは鹿児島を幕切れとする成瀬案よりも遥かに  
明確である。だが、成瀬が最後に呈示したのは

物語が物語として終わる根拠への疑念である。  
富岡にとっても見る者にとっても、ゆき子は死  
んでいると同時に死んでいない。それはただ、

【VI-12】『浮雲』の最後

外部の存在として存続し続ける。ゆき子の死、すなわち主人公の死は映画の終わりを根拠づけることはない。ここには映画の終わり——単に一本の映画の終わりではなく、イメージの集合としての映画の終わり——をめぐる問いかけがあるのではないか。映画にとって「終わり」とは何か。一本の映画の「終わり」は存在しても、映画そのものの終わりを体験することはできるのか。成瀬の映画を映画という表象の終わりについての問いとして見直すことはできるだろうか。

---

\*43 野上照代「あの頃のこと」、『浮雲』レーザーディスク付録解説、東宝株式会社、1995年より、武田うめの証言。

## 第VI章第3節 虚構の家族

### 映画のなかの映画

エンドマークのない『浮雲』とは反対に、成瀬巳喜男と水木洋子との初めての出会いとなった『おかあさん』は、エンドマークがふたつ存在する。映画の半ば過ぎで、突如として画面に「終」の文字が現われるのである。だがもちろん、映画が本当に終わるのではない。それは登場人物たちが見に行く架空の映画——登場人物のひとりによって「悲しき恋」というタイトルが口にされる——のエンドマークなのである。香川京子が演じる主人公の少女・年子が、彼女の叔母・則子（中北千枝子）に連れられて見ていたものである。少女の母・正子が営んでいるクリーニング店に、住み込みで美容師見習いをしている則子が訪れる。美容師試験に合格した彼女は、報告がてら、子供たちに映画をおごとと提案するのである。

「悲しき恋」は、クリーニング店の仕事で失敗をして悄然としていた年子が叔母、妹、従弟とともに見る架空の映画である。だが映画の内容は重要ではない。突然「終」が出ることの、不意打ちのユーモアが重要なのである。と同時に、そこには「終わること」（映画）と「終わらないこと」（現実）とのアイロニカルな対立が認められる。いかなる映画も映画である以上「終」わることができる（映画である以上「終」わらなければならない）。しかしその事実が、いつまでも終わらない現実との差異を浮き彫りにする。1本の映画のなかで演じられる運命は、あらゆる問題も困難も、終わりとともに消えてしまう。だがその後、人々は現実に回帰しなければならない。終わりのない映画は映画ではないのである。映画が終わり、泣きはらした目を拭った年子の顔に指先に残った染料がついてしまうというさり気ないユーモアはその意味で意義深い。彼女は映画を見て溢れ出た涙を拭うことで自らの最前の過失を想起し、現実に復帰することを余儀なくされる。

架空の映画「悲しき恋」は、映画には「終」わりが存在することを教える。それは、『おかあさん』で描かれる日常とはかけ離れた幻想的なものとしていくらか誇張されてもいる。そもそも『おかあさん』で描かれる世界は、この世の中に「悲しき恋」など存在しない——存在するとしたらそれは映画のなかだけである——といった世界である。「泣けて泣けて胸がきゅーっとなるような」話に憧れているという年子はこの映画に大いに満足させられる。だが映画によって流された「涙」は、上映が終わり、灯りが灯された瞬間に、笑いの対象と化してしまう。そしてもちろん、『おかあさん』もひとつの映画である。そこにはメタ映画的な問題が潜在している。

メタ映画的な問題とは何か。もし映画に「終」わりがないとしたら、映画はいったい何であるのだろうかというものである。さらにこれを推し進めていくなら、もしこの映画が地続きであるとすれば、この日常もまた虚構に反転してしまうのではないだろうか。『おかあさん』におけるエンドマークは、『おかあさん』と「悲しき恋」というふたつの虚構世界が、一見別々なものでありながら交換可能なものであることを示している。そして成



瀬はこうした潜在的な可能性を、積極的に顕在化するような演出を試みている。水木の書いた脚本上では年子たちの映画鑑賞はその入場の場面から始まっている。それゆえ、ふたつの映画世界の混乱は、脚本家の過失ではなく、演出家の確信犯的な作為である。

たとえば『なつかしの顔』で現れるニュース映画のように、登場人物の上映前の様子がとらえられていたとしたら、この混乱はたやすく回避できたことであろう。しかし私たちは、「悲しき恋」なるタイトルさえ目にはできない。また『限りなき舗道』や『石中先生行状記』など実在の映画の活用例があるが<sup>\*44</sup>、それらはいずれも、いかにも映画館内で撮影された不自然な映像であるため、混乱が生じることはない。成瀬は、いきなりその終幕の光景——道を幼い男の子が駆けていくというもの——に立ち向かわせることで、それが『おかあさん』の延長線にあるかのように錯覚させる。その直後、座席に座る年子と則子の泣きはらした姿で、事態はようやく明らかとなる。「終」わるべき映画と、「終」わりなき日常は分離する。しかしこの『おかあさん』もまた、1本の映画としてこの後、本当に「終」わることで、結果として、映画と現実の差異は相対化されていく。成瀬の演出は、映画と現実という2つの世界の相対化を顕在化させるためになされている。

こうした相対化の演出は、彼が戦前に手がけた『朝の並木路』(1936)における、夢と現実との混在ぶりにきわめて似通ったものである。映画は、田舎から友人を頼りに上京した娘(千葉早智子)がカフェの女給として働きながら、そこで都会の浮華な営みの危うさを味わう姿を描く。この映画で奇妙なのは、映画の途中から物語が娘の見た夢となることである。娘はカフェで知り合った会社員(大川平八郎)とともに、小旅行に出かける。男は会社の金を横領しており、娘はこの危険な逃避行に巻き込まれていく。ついに警察の捜索から逃げ切れなくなった男は、娘に無理心中を迫る。泣いて命乞いをしていると娘は目を覚まし、一連の出来事が夢であったことを知る。だがそれにしても、それがどこから夢物語であったのか、一向に判然としない。この後、男と会った娘は、男が転勤してしまうことを知る。連絡先を書いた紙片を受け取った娘は、しかしそれをカフェのそばを流れる川に捨ててしまう。それは、男とのロマンティックな逃避行の夢想からの離別を示しているようにも見える。だがそれ自体、夢の続きでないという保証はどこにもないのである。

『おかあさん』でもうひとつ気がかりなことは、やはり架空の映画「悲しき恋」の内容——悲恋ものであり、感傷的な筋立てを思わせる——が『浮雲』の内容とどこか似通っていることだ。実際、ここで年子や則子が見ているのが『浮雲』であってもいっこうにおかしくはない。『おかあさん』が作られた1952年に、『浮雲』映画化は企画されていたのである。そもそも『浮雲』とは「悲しき恋」の物語だ。むしろ『おかあさん』が製作された当時、成瀬と水木の協働は始まったばかりだ。にも関わらず、『おかあさん』と『浮雲』には、映画と現実との境界を攪乱するような仕掛けが同じように施されているのである。そしてそれらはいずれも、水木のシナリオに基づく成瀬の演出なのである。

---

\*44『限りなき舗道』においてはエルンスト・ルビッチの『陽気な中尉さん』(1931)、『石中先生行状記』では今井正の『青い山脈』(1949)が登場する。

## シナリオ作品『そよ風父と共に』

1950 代の成瀬映画のほとんどは成瀬以外の脚本家がシナリオを書いた文芸映画である。『怒りの街』（1950）以降、『杏っ子』を例外として、成瀬の名がシナリオにクレジットされることはない。物語内容から成瀬の作家性を探りあてることが困難だが、敢えてそれを試みるとすれば、成瀬が自らシナリオを執筆したサイレント映画（とくに『君と別れて』と『夜ごとの夢』）あるいはすでに紹介した短篇小说「龍宮」までさかのぼる必要がある。

ここでは成瀬の物語作家としての特徴を成瀬のシナリオ作品『そよ風父と共に』（山本薩夫、1940）でさぐってみよう。主演は高峰秀子（当時 16 歳）と藤原釜足であり、ここでは親子を演じている。高峰の役名が「月の湯の娘・秀子」（藤原は「月の湯の主人）」であることから、成瀬が高峰をいくらか想定してシナリオを執筆したと思われる。実際この翌年、『秀子の車掌さん』で高峰は初めて成瀬映画に出演する。この他に出演者として言及しておかなければならないのは丸山定夫の存在である。丸山はトーキー初期における成瀬の代表作『妻よ薔薇のやうに』で、ヒロイン君子の父親を演じている。丸山がそこで演じている「不在の父」は本作を考える上で意義深い。

成瀬のフィルモグラフィにおいて、シナリオ作品『そよ風父と共に』は『まごころ』（1939 年 9 月）と『旅役者』（1940 年 12 月）の間に位置する。最初の題名「秘密」が示す通り、それは高峰演じる少女の出生にまつわる秘密をめぐる物語である。成瀬は 1939 年後半から 40 年にかけて映画を発表していない。この時期に彼は体調を崩しており、『そよ風父と共に』もシナリオを書きながら最終的に他の監督に委ねざるを得なかったとされる<sup>\*45</sup>。成瀬の代わりに任ぜられた山本薩夫は、その 3 年前の 1937 年に『お嬢さん』で監督デビューを果たしたばかりであり、これは彼の 9 本目の作品である<sup>\*46</sup>。以上のような製作の経緯ゆえか、成瀬のシナリオ作品としても山本薩夫の監督作品としても論じられることのない、いわば呪われた作品である。しかし成瀬にとって、少女が自分に関する重大な「秘密」を知り、無垢なる時代と決別するに至る心の葛藤を繊細に描き出す試みは、前作『まごころ』から『秋立ちぬ』（1960）に至るまで、間歇的ながらも一貫したモチーフである。山本監督もまた師から譲り受けた作品世界を忠実に画面に定着させるべく腐心している。物語作家として成瀬がどのような題材に惹かれていたかを検証するため、やや詳しく物語を辿り直してみたい。

物語の主人公は藤原と高峰の演じる父娘である。藤原は銭湯「月の湯」の主人、高峰はその娘で女学生（ふたりには役名がついていないので以降も藤原と秀子で説明する）。娘の母（藤原の妻）は他界しており、秀子は父親によって育てられて来た。寿司屋を営む弟夫婦（清川荘司と清川玉枝）も彼らの近所に住んでいる。物語のあちこちで、父と娘の性格の対照性が強調されている。藤原は「自分には学がない」と公言し、寿司を食べ日本酒で酔えば浪花節を吟じる。秀子はこの父親と全く似ていない。外国語を好んで用い、洋食

\*45 この他に、石田民三が監督した 1940 年公開の『化粧雪』も成瀬のオリジナル・シナリオである。

\*46 『真空地帯』（山本薩夫、1952）を始めとする戦後の社会派的な作風からかけ離れた映画であり、山本は自伝でもこの作品について「一九三九年の秋だったと思う。『そよ風父と共に』という作品の撮影を終えてから、私は朝鮮に渡った」としか記していない。山本薩夫『私の映画人生』新日本出版社、1984 年、74 頁。

を嗜む。通学中は歩きながらツルゲーネフの『初恋』を読み耽る。父と連れだって映画館に出かけた彼女が選ぶのは『早春』（ラインハルト・シュンツェル、1936）である。だが気だての優しいこの少女は父親を心から愛し信頼している。その絆は親子のそれというより、どこか夫婦的ですからある。血縁的類似の欠如とそれを上回る親密な親愛関係の図は、まさしくエレクトラ・コンプレックスである。物語は、少女の内部の父親像が突如として崩壊する過程を描いていく。そしてそれは彼女の日常の切断ないしは崩壊である。

まずそれは、父親が自分に隠れて、おでん屋の座敷に上がり込み、お上さん（三條利喜江）と酒を酌み交わしている姿を偶然目撃してしまうことから始まる。酒屋を営む友人のご用聞きを手伝っていた秀子は、おでん屋で酩酊した父親の浪花節を耳にする。少女はひとりの男性としての父親を見る。そこにいるのは今まで目にする事のなかった異性であり、彼女が安住して来た少女時代に帰属することのない他者としての父親である。おでん屋のお上さんも寡婦であり、おでん屋の少年はふたりの結婚を仄めかす。少女にとってそれは、亡き母への背信であると同時に自分への背信である。少女が懐いて来た理想的父親像に亀裂が生じることで、少女の日常は転覆する。再婚の可能性が浮上することによって、自我の延長線上にあった親が一個の他者へ変貌することは、『おかあさん』においても重要な挿話を形づくっている。寡婦となった母が、その弟子の木村と結婚するかも知れないという想像から、香川京子演じる少女は生理的嫌悪感をもよおすことになるからである。ここで、加東大介演じる木村が、生前の父（三島雅夫）とそっくりの仕草で、母の差し出す炒り豆を頬張るさまが、少女の視線を通してとらえられる。成瀬は仕草の反復によって少女の動揺をとらえている。

ここで成瀬が間接的に参照しているのは、おそらく映画のなかでも引用されているラインハルト・シュンツェルによる監督作品『早春』であろう<sup>\*47</sup>。少女たちの日常の危機が、多分に彼女たちの誤解によるものである点では『おかあさん』と共通している。観客は藤原が再婚する気など毛頭ないことを知る。おでん屋に長居するのは、店の女主人が「女房にどこか似ている」からであり、藤原の思いは女主人ではなく亡き妻に向けられている。このことは、秀子がおでん屋から逃げるようにして走り去ったあとのやりとりで明らかに

---

\*47 日本では1939年6月8日（『そよ風父と共に』の8か月前）に公開されている。ここでは女手ひとつでふたりの娘を育ててきた女性ファッション・デザイナー（リル・ダゴファー）が、高名な探検家から求婚される。片方の娘は母の再婚を喜ぶが、姉イレーネは、それを、亡き父に対する母の背信と感じ、猛烈に反対、自殺まで計画する。母親から父親に変更されているが、自らの独占欲と過剰な理想化から、親の再婚を拒否しようとする点で、『そよ風父と共に』と共通している。ふたりの姉妹が、母とその恋人の前で、タンゴ「君に捧げし我が命」を披露する場面が、『そよ風父と共に』で引用される。秀子はそれを夢中になって見ているが、ここで彼女が映画のドラマ——睦まじく手を握りあう母と恋人の姿を盗み見て動揺する娘イレーネ——に自らを投影していることは確かであろう。さらに附言するなら、『おかあさん』『浮雲』の脚本家である水木洋子にとっても、シュンツェルの『早春』は重要な作品である。彼女は日本公開から半年後に翻案劇『早春』を手がけているからである。この当時の水木の劇作品として『早春』はもっとも好意的評価に恵まれ、1941年の再演から1959年の新派での舞台化までくり返し再演されている（加藤馨『脚本家 水木洋子』映人社、2010年、98-99頁参照）。1958年には佐伯清監督、須藤勝禰脚色によって『悶える青春』と改題され映画化されているのだが、『おかあさん』における娘（香川京子）に、『早春』の少女像の残滓を見出すことも可能かも知れない。いずれにせよ確かなことは、こうした少女たちをめぐる「日常の危機」を、成瀬自身が『おかあさん』に先立つ10年以上も前にシナリオに描き込んでいたということである。

なる。藤原はこの後、重大な「秘密」をおでん屋の女主人に告げる。それは、秀子が藤原の実子ではなく死んだ妹の遺児であり、藤原が養父として引き取り育てて来たというものである。妹に子供を産ませた男性は出奔し、消息を絶ったままであるという。藤原と秀子は父と娘ではなく伯父と姪である。映画はその後、この現実と少女との来たるべき対決に向け収斂していく。

『そよ風父と共に』では、始まりから黒いマスクの男が登場するのだが、この男が秀子の生みの父親であることがやがて判明する。学校からの帰り道に、おでん屋の俵が秀子に、「本当のお父さん」が家にやっ来ていてと告げる。訝しむ秀子は家路を急ぐ。帰ってみると、藤原が見知らぬ男に激しく怒鳴っているのを目撃する。父親は、見知らぬ男性に向かって、それまでにない激昂ぶりを見せる。彼女はその一部始終を物陰から垣間見る。しかし背を向けた男の顔だけは見るができない。乱暴に追い出されたその男は悄然と立ち去っていく。秀子は先回りをして、男の顔を物陰から見る。毛皮のコートを身にまとった秀子の実の父を演じているのは丸山定夫である。『妻よ薔薇のやうに』は丸山にとって代表作であるが、この映画で丸山が演じるのは妻子を東京に残し信州で砂金探しに明け暮れる男である。丸山は、5年前に演じた家族を捨てる父親像を引き継いでいるのである。丸山の洗練された身なりは秀子の趣味の良さを思わせ、両者の血縁性を暗示する。秀子は叔父の寿司屋に行き、自分の出生を聞き出し「秘密」を知る。

こうして秀子の「日常」は崩壊する。藤原は偽の父であり真の父が別世界から自分を迎えに来る。フロイトの「家族小説」<sup>48</sup>のようなお伽話めいた展開となる。ここでは、短篇「龍宮」において見られた、日常とは別の場所に存在する真実の世界といった主題が見てとれる。成瀬が日常を描くとき、世界は自明の存在ではなく、いつでも転覆し得る世界である。出生の真相から、自己の存在に対して深い懐疑にさいなまれるというモチーフは、成瀬がその前年に手がけた石坂洋次郎原作の映画『まごころ』にも見てとれる。

すでに成瀬はサイレント時代の『生きぬ仲』(原作は柳川春葉)でも同様のモチーフを扱っている。『生きぬ仲』では家族を残し出奔して外国で女優として成功を収めた生みの母(岡田嘉子)が、育ての母から娘を奪還しようと試みる。幼い娘を手に入れるためには手段を選ばない岡田は、いわゆる悪女としてやや極端に描かれる。『そよ風父と共に』の丸山も『生きぬ仲』の岡田と役柄は共通しているが、成瀬は丸山を悪者ではなく後悔に苦しむ男としている。翌日、藤原は弟(清川)の店に行き、昨日の来訪者について話をする。寿司屋の弟は、秀子にせがまれて出生の秘密を教えたことを告げる。同じ頃、外を歩いていた秀子は丸山と出会う。彼は過去の非礼をわび、助力が必要なときは連絡してほしいと秀子に名刺を渡す。しかし帰宅した秀子は、その出会いを藤原には伝えない。彼女は藤原の肩に頬をよせ、男の名刺を握り潰してしまう。

秀子にとって出生をめぐる真相はアンビヴァレントな出来事である。それは一方で、彼女がこれまで生きて来た世界が虚構であったことを意味する。彼女は愛の対象としての父親が偽物であることを知る。この体験によって少女は世界との関係性を喪失する。少女は

\*48 ジークムント・フロイト「神経症者の家族小説」、『エロス論集』(中山元編訳)ちくま学芸文庫、1997年、223-230頁。

現実と虚構とが紙一重であることを知る。だが喪失は、同時に父親の再発見である。藤原は秀子の継父だったが、秀子の「秘密」を引き受けて来た実父以上の存在へと変貌する。秀子は継父——いわば虚構であった父——を自らの意志で自分の父として選ぶ。それは銭湯の娘として生きる世界を、虚構でなく現実として選び取っていくことを意味する。映画の最後で、生みの親から渡された名刺を握りつぶすことで、「あり得べき現実」を葬り去るのである。

成瀬の映画ではしばしば、ヒロインは現実を「選び取る」。『朝の並木道』のラスト、男からもらった連絡先の紙切れを千葉早智子は川に捨ててしまう。白い紙切れを捨てるという仕草としても、またそれが帯びる決別の意志においても両者は共通している。同じような場面として、戦後の成瀬映画において挙げられるのが『めし』のラストである。ここで夫とともに列車に乗って大阪に戻る三千代（原節子）は、自分の秘めたる思いを書いた夫宛ての手紙をちぎり、車窓から捨ててしまう<sup>\*49</sup>。三千代の思いは、白い紙吹雪となって虚空へ消え、前の座席で疲れて眠りこける夫（上原謙）がそれを知ることはない。このラストは、未完に終わった林の原作はもちろん、井手俊郎と田中澄江のシナリオには書かれていない<sup>\*50</sup>、成瀬独自の改変によるものである。それは三千代という女性の、苦悩からの解放にも見えるのだが、三千代はここでひとつの「あり得べき現実」を葬り去っている。それは夫と離婚し、三千代を今でも慕い続ける従兄（二本柳寛が演じている）と再婚することで開かれる世界である。三千代はあり得べき現実と自分に疑問を投げかける。この懷疑を通して、三千代は自分の生きる現実が、確固とした存在ではなく、不確実なものであるという認識に到達する。そして不確実性を認めた上で、その現実を肯定する。これまで見て来た通り、この姿勢において三千代は成瀬映画に共通する女性である。これらの女性はいずれも、現実を消極的に容認するのではなく、複数存在する相対的世界からそのひとつを現実として積極的に選択しようとする。

成瀬の世界は『おかあさん』における映画内映画がそうであるように、どこからが現実でどこからが虚構かが根本的に曖昧な世界である。成瀬は世界を、単一のものとしてでなく、いくつもの可能性によって複数化され得るものとして描いている。『浮雲』の最後に現れる「仏印」が過去の再現には収まりようのないものであるのも、そうした成瀬映画の世界に置き直して考えるべきだろう。それもまたひとつの現実の可能性として存在していたのである。だが、森雅之が演じる富岡は、最終的にそのふたつの現実を選び取ることなく、引き裂かれたままである。成瀬の映画において、女性たちはひとつの現実を選び取るのに対して、男性たちはいくつもの現実のなかで自己を喪失する。それが男女の根本的な差異となり軋轢を生じさせるのが成瀬映画の世界である。そのことを端的に示すのが晩年の『女の中にいる他人』となる。

---

\*49 三千代が破いた手紙を列車の車窓から捨てるという、現在残されたラストを思いついたのは田中澄江であると、井手俊郎はインタビューのなかで述べている。井手俊郎「いつも揉めていた成瀬巳喜男との仕事」、村川英編『成瀬巳喜男演出術』ワイズ出版、1997年、179頁。

\*50 シナリオでは、原と上原の夫婦が、赤ん坊をつれた若い夫婦と同席し、彼らが赤ん坊をあやすさまを見るというものであった。いうまでもなくそこにはこの子供のいない夫婦の理想的将来像としておかれている。

## 内なる異常

1960年代以降、成瀬の映画は良くも悪くもパターン化する。60年代の諸作の方が、50年代に比べて遥かに安定している。登場人物は多彩に、筋立ては複雑に変化するが、成瀬の演出は破綻することがない。そこでの題材は『娘・妻・母』、『女の座』(1962)、『女の歴史』(1963)のようなホームドラマか、『女が階段を上る時』、『夜の流れ』、『妻として女として』(1961)のような水商売ものかに大別される。物語内容の変遷の背景は成瀬個人の変化というより、すでに述べた文芸路線の行き詰まりの他に、後述するように60年代における映画とテレビとの共生化がある。パターン化した後期の作品群において異彩を放つのが『女の中にいる他人』である。

『女の中にいる他人』はエドワード・アタイヤが1951年に発表したミステリー小説『細い線』の映画化である。ふとしたはずみで友人の妻を殺しながらも犯行露見を免れてしまった男が、次第に良心の呵責に蝕まれていき、その犯行を友人や自らの妻に告白し、警察に自首しようとする。だが男は、自首を阻止しようとした妻によって毒殺される。この物語は後年フランスでも『一寸先は闇』(クロード・シャブロール、1971)のタイトルで映画化されており、日本では2回テレビドラマ化されている。本作のプロデューサーの金子正且によれば、市川崑が映画化を希望していたという<sup>\*51</sup>。成瀬が原作ものを手がけるのは『コタンの口笛』以来7年ぶりのことである<sup>\*52</sup>。しかし原作があるとはいえ、これはかつての川端康成や林芙美子などの文芸路線とは異なる。ミステリー小説の映画化という初の試みについて、公開時の『女の中にいる他人』の評価は二分している。擁護したのは荻昌弘である。

成瀬さんとその作品を知るほどの人なら、このもの静かな名匠とサスペンス小説とはナカナカ結びつかないのが自然なのです。(…)成瀬さんが、年来の宿望としてこれを映画化なさりたいとは、よほど深い魂胆があるのだな。私は、そこにスリルを感じたのです。<sup>\*53</sup>

一方で、南部圭之助のように「『女の中にいる他人』以来、成瀬巳喜男の近作は、たしかに意欲的である。ただこの〈意欲的〉ならざるを得ない環境に、むしろ私は同情を持ちたい」と疑問視する批評家もいる<sup>\*54</sup>。シナリオの井手俊郎は、成瀬の演出の古さが原作の特色を損ねていると批判している。「彼は原作をひんまげてしまうの。(…)結局、日本

\*51 「市川崑なんかも、すごくやりたがっていた。(…)でもあの時は「この原作はとても面白い」って言って。成瀬さんも次回作の期限が目前に迫ってましたからね」。「金子正且 プロデューサーが語る、企画・キャスティング術」、田中・阿部・木全・丹野編『映畫読本 成瀬巳喜男』49頁。

\*52 成瀬はこの間に林芙美子の『放浪記』を映画化しているが、第V章で触れたようにこれは菊田一夫脚色、森光子主演の舞台版『放浪記』の映画版であり、実質的には林の文芸作品ではなく菊田の舞台作品の映画化と見なすべきである。

\*53 荻昌弘「映画鑑賞講座 第20講『女の中にいる他人』、『東宝映画』1955年1月号、18頁。このなかで言及されている「モダン派」の監督とは、註51にあるように市川崑のことと思われる。

\*54 南部「成瀬巳喜男」39頁。

の古い芝居に毒されているの」<sup>\*55</sup>。だが、果たしてそうか。

主人公は小林桂樹が演じるサラリーマン田代であり、妻雅子（新珠三千代）とふたりの子供と母（長岡輝子）と暮らしている。彼は建築家の親友杉本（三橋達也）の妻さゆり（若林映子）と不義を重ねている。もっともそれは、さゆりに強要されたものであることが暗示される。マゾヒストのさゆりは、私通中、快樂のため自分の首を絞めるよう田代に強要する。命じられるまま首を絞めるうち、田代はさゆりを絞殺してしまう。こうした事件の真相は、警察の捜査によってではなく、田代の告白によって語られる。

この映画のテーマは、平凡な男がふとしたはずみで殺害者となるという犯罪の偶然性あるいは遍在性である。田代がとりたてて隠蔽工作や偽装工作を労しないにも関わらず、彼の日常生活は破綻せず継続される。そしてその日常性は欺瞞であり、却って異常性となって彼を蝕むのである。「世間並みの、平凡な、まちがいだらけの人間」と自称する田代が非凡な完全犯罪を遂行してしまう。田代はこの欺瞞に堪え切れず、まず妻の雅子、次に親友の杉本へ犯行を告げるが、雅子も杉本も激しく動揺しながらも田代を赦し、警察への自首を強要しない。その欺瞞に満ちた日常を打破するため、ついに田代は警察に自首を決意し、雅子にそれを表明する。翻心を促す雅子だが却って田代の真摯さに感動する。その後、ウイスキーを所望され、台所に立った雅子は密かに田代のウイスキーに劇薬（田代が自殺のために買ったもの）を混ぜる。田代の死はノイローゼによる自殺として処理される。殺人によって隠蔽される殺人。結果として残るのは変哲もない日常である。これは奇妙なパラドクスである。日常なるものが犯罪の抑止（異常性の不在）によってではなく、犯罪の完遂（異常性の遍在）によって成立していることになってしまうからである。

『女の中にいる他人』について藤井仁子はアタイヤの小説、井手俊郎のシナリオ、映画を比較しつつ、成瀬がシナリオにない改変によって独自の世界を構築していることを指摘している。藤井は田代が行う殺害について「すべてが〔田代役の〕小林の妄想である可能性も否定できない」<sup>\*56</sup>と大胆な仮説を立てる。成瀬はここで「観客の目に挑んで」おり、「映画とはなにか、見るとはなにかという地点にまで批判を進めている」としている。藤井はこの視覚の不確定性を起点にして、成瀬を映画による自己批判を試みる現代映画作家として顕揚する。

成瀬はここで、一度それを認めればこれまで自分を庇護してきてくれた環境が一挙に崩壊しかねないことを承知のうえで、それでも〈現代〉に触れることを選んでいるのである。<sup>\*57</sup>

藤井の殺害妄想説は刺激的であるが、しかしながらその可能性は、藤井のように注意深い視線で画面を見れば見るほど容認しがたいものである。藤井も指摘しているが、成瀬は犯行場面において田代がさゆりの首からネックレスを外し、それを花瓶のなかに入れると

---

\*55 井手「いつも揉めていた成瀬巳喜男との仕事」178頁。

\*56 藤井仁子「シネマの中にいる他人」、蓮實重彦・山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』筑摩書房、2005年、163頁。

\*57 藤井、同上、164-166頁。

いう「物的証拠」を提示している。そしてこの「物的証拠」となるネックレスは、映画の前半、さゆりに自分のアパートを貸していた友人の弓子（草笛光子）が杉本（三橋達也）の会社を訪れる場面で現れる。弓子は、これはもしや奥さんの遺品ではないかと言い、自分のアパートで発見したネックレスを杉本へ手渡す。藤井が指摘する通り、このネックレスの所在を雅子が田代に聞き出す場面を成瀬は確かに削除している。殺害妄想説を検証するのであれば、なぜ成瀬が前半の杉本と弓子（三橋と草笛）のやりとりを、後半の雅子と田代（新珠と小林）のやりとりと同じくシナリオから削除しなかったかも検討すべきだろう。しかし藤井は、杉本と弓子のやりとりについては「わざわざそのことを記憶していた観客はほとんどいないだろう」とし、一般の不注意な視線においては、この「物的証拠」のネックレスは見逃されると想定する。つまり注意深い視線で画面を見ている藤井は、このやりとりを当然記憶しているはずだが自説の正当化のために、殺害妄想説においてしかるべく検討すべき杉本と弓子のやりとりを見逃す一般の不注意な視線に突然同調してしまう。藤井の殺害妄想説は一般の不注意な視線によってのみ成立するが、犯行が妄想である可能性を指摘する藤井は、そうした一般の不注意な視線によってのみ成立する錯覚が成立し得ないことを知っているはずである。自分が信じていない錯覚を一時的に信じたふりをする——そして一般の不注意な視線と自らの注意深い視線を峻別すること——で自説を進めるのは不誠実ではないだろうか。

『女の中にいる他人』におけるシナリオから映画への変更で注目すべきはむしろラストシーンである。夫の死が自殺として処理された後、エピローグとして妻と子供たちの姿——母子が散歩する海辺の情景——が映し出される。妻は人気のない波打ち際で無邪気にたわむれる我が子を眺めている。原作にも同様の場面があるが、その雰囲気は対照的である。小説において「彼女だけが知る秘密の勝利感がかげりもせず」、妻は「遂に事をしとげたという、恐ろしいことではあるが深い、そして牢固として抜くべからざる思い」<sup>\*58</sup>に満たされている。そこにあるのは達成感である。それに対し映画において新珠三千代の深刻な表情と最後の独白が強調するのは彼女の深甚な不安である。以下のモノローグはシナリオでは書かれず、演出段階で追加されたものである。

私は、何か恐ろしいことをやってしまったんだわ。このまま黙って生きていけるだろうか。あの人が自分のやったことを黙っていられなくなったように、私もまた、黙っていることが苦しくて、誰かに向かって告白せずにはいられなくなるだろうか。その日まで、ともかくも、私は子供たちの姿を見守りながら、黙って生きていくわ。

成瀬映画において、演出段階でこれだけの分量の台詞が追加されることは珍しい。またそれが誰にも聞き遂げられる相手を持たず、ただ人物の内部で孤独な<sup>こだま</sup> 餌 となって消えていくという事態は、『めし』などごくわずかである。『女の中にいる他人』のラストシーンでは、夫の良き伴侶であった妻は、ふたつの対立する世界の前で決定的な選択を迫られ

---

\*58 エドワード・アタイヤ『細い線』（文村潤訳）早川書房、1954年、211頁。



ている。雅子の目の前には、一方に殺害によって殺害が隠蔽される「異常」な世界と、他方に夫が自死として葬られていく「日常」の世界がある。ふたつの世界のいずれを選び取るか——告白か沈黙か——すべては雅子の選択にかかっている。雅子は「黙って生きていく」ことをとりあえず選択するのだが、彼女がいつ「黙っていることが苦しく」なるかは分からない。その意味で、この映画の終わりは雅子の苦悩の始まりである。

井手のシナリオで「〔雅子の子供たちである〕広志とまり子が走って来て、雅子の周囲をぐるぐる廻る」と書かれているラストも、成瀬は変更を加えている。波打ち際から自分の方に駆けよってくる子供たちにゆっくりと近づいていく母。だが母と子らが完全にひとつになる直前、画面は静止してしまい、エンドマークが現れてしまう。カメラは岸側から海辺に向けられ、笑顔で駆け寄ってくる幼い兄妹の表情を正面からとらえるものの、背を向けゆっくりと遠ざかる母親の表情を写すことはない。彼女の表情——不安に表情を曇らせたままであるのか、それとも子供たちに微笑みかけているのか——は分からないままである。井手はここでもカメラの向きを批判しているが<sup>\*59</sup>、静止画となったイメージは、母と子の決定的な断絶を暗示しているかのようである。そして新珠三千代の後ろ姿は、冒頭の小林桂樹のそれを想起させる。成瀬は、この反復されたイメージによって、夫の苦悩が妻へ継承されたこと——妻が亡き夫と分身関係にあること——を物語っている。『女の中にいる他人』のラストは、『朝の並木道』や『そよ風父と共に』の少女がそうであったように、女性が顕在化せず複数の可能性のまま置かれている世界のひとつを現実として選ぶ姿が描かれている。

シャブロール版の映画化においても、浜辺で戯れる子供たちとそれを眺める母（ステファニー・オードラン）の静止画で終わる。ここで成瀬とシャブロールの共通性についても触れておきたい。シャブロールは1930年にパリで生まれ、『美しきセルジュ』（1958）や『いとこ同志』（1959）などで、フランソワ・トリュフォーやジャン＝リュック・ゴダールらとともにヌーヴェル・ヴァーグを牽引した。シャブロールが成瀬の映画を見ていたことはおそらくなかったであろう。だがシャブロールもまた日常の脆弱さに強い関心を寄せていた映画作家であった。たとえば『帽子屋の幻影』（クロード・シャブロール、1982）は寝たきりの妻の介護に倦み疲れた帽子屋（ミシェル・セロー）がその妻を扼殺し、それを隠蔽すべく、妻の同級生を次々と殺していくという犯罪映画であった。ここでも日常は犯罪の累積によって成立している。日常と異常とは対立せず、むしろ補完するものと見なされているシャブロールの犯罪映画の世界<sup>\*60</sup>は、日常が常に非日常によって交換可能であるという成瀬の資質とも共通するものである。

映画の「終」わりとは、虚構の存在たちが自らの演じられた役割から解放される瞬間である。だが成瀬の映画では、まさに「終」わりによって、真の物語が始まるのである。『そ

---

\*59 「海岸で子供が遊んでいる。それを女が見ている。ナレーションがかぶさる。それはいいんですよ。でも、僕は空があつて海があるというのは、やめてくれて言ったんです。新珠三千代さんを撮ると背後に鎌倉の街が見えるように撮ってほしいとね。ところが成瀬さんは海の中にやぐらを組むなんて面倒臭いって、やってくれなかった。そんな贅沢を言ってるわけじゃないのにな。井手「いつも揉めていた成瀬巳喜男との仕事」178頁。

\*60 成瀬とシャブロールの親和性については、拙論「クロード・シャブロール、あるいは逆説の日常」、中央大学人文科学研究部編『映像表現の地平』中央大学出版部、2010年、119-153頁（特に145-149頁）を参照。

『風父と共に』のように秀子の物語はそこから始まるのであり、また『女の中にいる他人』における妻の物語もそこから始まる。妻が夫の殺害によって夫の分身と化すことで、夫婦は象徴的な共生関係を果たす。

『女の中にいる他人』をかたわらにおくとき、『浮雲』におけるゆき子の死が、ゆき子と富岡との象徴的な共生の瞬間であることが分かるだろう。成瀬がここで見せたのは、ある生の終わりなのではなく、終わりが始まりでもあるという物語の相対性である。「終」のふたつある『おかあさん』がそうであるように、『浮雲』の終わりもまたとりあえずのものにすぎない。だがそれは果たして可能なことなのだろうか。

## 第VI章第4節 不確かな日常

### 商売にならない刺繍

『映画ファン』1955年5月号に掲載された<sup>はずみつねお</sup>筈見恒夫との長い対談のなかで、成瀬は珍しく自らの出自を詳しく語っている。とりわけ印象的なのは、父利三<sup>としぞう</sup>をめぐる思い出である。15歳のときに死別したこの父親が息子の巳喜男に強烈な印象を残していたということである。

私の親父は職人なんです。刺繍をやっていて、一代の職人で、武家出です。明治の瓦解からどうにもならないので、けっきょく職人になった。最後は脳溢血で死んだのですが、死ぬまで刺繍をやっていました。(…)それで非常に哀れな話だけれど、最後に病気になってからも商売にならない刺繍をやっていてのです。というのは色が全部違うのだな、頭が変になってきたから……とにかく普通使わない色ね、模様にしても。(…)亡くなったのが五十八です。糸の色がわからない。全部色が違う。それはとって置いたのですが何時の間にかなくなっちゃった。僕らは病人だから見ていて色が違うのだが、好きなことをやらしておこうと、そのままにしていた<sup>\*61</sup>。

成瀬利三は1920年10月15日に亡くなっている<sup>\*62</sup>。岸松雄によれば、父利三が営んでいたのは縫箔と呼ばれる刺繍であるという。

近ごろはあまり見かけない稼業だが衣服の紋や帯などの刺しゅうをする稼業だ。時には女の子に手伝わせることもあるが、だいたいは居職の、自分の腕一本で刺しゅう針を運ぶ、マツトウな職人だ。<sup>\*63</sup>

自らの家庭をめぐる成瀬の言葉はもともと少ないが、両親をめぐるものは稀少である<sup>\*64</sup>。だからといって成瀬が両親に冷淡と考えるのも早計だろう。成瀬の妻恒子によれば、成瀬

---

\*61 成瀬・筈見「成瀬巳喜男・筈見恒夫対談」、『映画ファン』1955年5月号、56-61頁。再録、田中・阿部・木全・丹野編『映畫読本 成瀬巳喜男』フィルムアート社、1995年、28-33頁。

\*62 成瀬利三逝去の日付は成瀬恒子のインタビューを参考にした。成瀬恒子「端然と古武士のごとき君なりき」、村川英編『成瀬巳喜男演出術』ワイズ出版、1997年、181頁。

\*63 岸松雄「若き日の成瀬巳喜男」、『シナリオ』1969年9月号、84-85頁。

\*64 東京をめぐる短いエッセイにおいても「父も母も四谷坂町の坂の上の小さな家で死んだ。父は私が十五歳、母は二十一歳の時だった。母の死んだ翌年、わたしは四谷を離れて下宿生活を始めた」と、両親への描写はそっけない。成瀬巳喜男「ふるさと東京」、『読売新聞』1953年11月24日、6面。再録、田中・阿部・木全・丹野編『映畫読本 成瀬巳喜男』26頁。

家においては両親の命日である 15 日ごとに、供養のために混ぜ御飯を炊いていたという<sup>\*65</sup>。両親への思慕はむしろ強いものであったに違いない。そしてここでごくさり気なく語られる父親の姿もまた、そうした思いに支えられていると見なすべきであろう。

ここで語られているのは、明治時代、武家出身の男が職人として生きた人生の最晩年の姿である。享年から計算すると成瀬利三は 1861 年か 2 年（文久元年か 2 年）に生を享けている。6 歳で明治維新を迎え、その大半を明治の世で過ごした利三の人は片言隻句によるしかない。「粋なひとで清元には十数年も年季を入れて、渋いノドをきかすのが自慢だった」<sup>\*66</sup> という岸の記述も遺族からの伝聞に基づくものである。成瀬の言葉からうかがい知れるのは——たとえば「死ぬまで刺繍をやっていました」という一句からも明らか通り——寡黙な実直さである。しかしそれゆえに衝撃的なのは、この明治を生きた「マツトウな職人」が、その晩年に脳溢血に倒れ、半病人となりながら仕事を続けていたという事実である。何より印象深いのは刺繍の存在であろう。

成瀬によれば、晩年の父利三は、刺繍のための正しい色の糸すら判別がつかなかったという。「頭が変になってきた」ために、そこで用いられる糸の色は、「全部違」っており、あまつさえそこには「普通使わない色」や「模様」が縫い上げられていたというのである。だがそれを黙々と縫い続ける父利三は、そのことに全く気がつかなかったというのである。そのような父親をとくに介護するのではなく、その仕事をやめさせることもなく、成瀬家では放置——「好きなことをやらしておこう」——していたという。成瀬はただ「非常にあわれ」と述べている。直接述べてはいないが、父が亡くなる前後、成瀬家は経済的に逼迫していたに違いない。それでなければ、彼が 15 歳で映画撮影所に就職することはなかったであろう。彼にとって、晩年の父の「商売にならない刺繍」とは、少年時代の暗い記憶につらなるものである。

成瀬がこの少年時代の思い出に強いこだわりを持っていたことはたしかである。父の最期の形見ともいうべき「商売にならない刺繍」を、彼が捨てずに「とって置いた」というくだりがそれを物語っている。この刺繍は「何時の間にかなくなっ」てしまったとはいうものの、この商業的には無用の長物でしかない不良品を、かけがえのないものとして手もとに置こうとしたとき、成瀬の裡には、感傷以上の何か強い拘泥があったのではないか。では成瀬はこの不良品のどこに惹かれたのであろうか。「商売にならない刺繍」とは、それ自体としては無意味な存在である。なぜ無意味なのか。端的に言って、永遠に完成することがないからだ。出来映えの如何によらず完成品には何らかの価値が賦与される。「商売にならない刺繍」にあるのは、奇妙なことに、「完成」あるいは「終わり」の不在である。

すでに述べたように、成瀬の映画では日常と非日常が、現実と虚構が、現実と夢が、現在と過去が、理性と狂気が、すなわち互いに背馳すべき世界がいとやすく反転する。成瀬は日常を自明の存在としてではなく、絶えず非理性にさらされ続けるものとしてとらえている。その根本にあるのは、父利三の見ていた世界観——理性を外れた眼差し——な

---

\*65 成瀬「端然と古武士のごとき君なりき」181 頁。

\*66 岸松雄「若き日の成瀬巳喜男」、『シナリオ』1969 年 9 月号、85 頁。

のではないか。利三の晩年の眼は、間違っただけの色糸を混入させることで作品を破綻させる。こうした視線に惹きつけられていたことは、撮影されずに終わった作品「月のある庭」において顕著である。それは大怪我をして「狂人」となってしまった男とその妻と息子の物語であるからである。

### 記憶喪失者の履歴書

「月のある庭」は、小説家・平林彪吾が1938年に発表した同名の短篇小説に基づく成瀬の脚本作品である。映画は作られず『映画の友』1940年6月号にシナリオだけが掲載された<sup>\*67</sup>。『そよ風父と共に』と同じく、『まごころ』と『旅役者』の1年3か月の空白期間に発表されたものである。映画化されなかったのは「日中戦争下の時代にあっては、あまりにも不健全で消極的な題材」であるためと説明されているが、先述した通り成瀬の体調不良も考えられる。

主人公は、バーで働く椎子という女性である。彼女には夫の新太郎と、小学生の息子がいる。新太郎は神戸で建築設計士として働いていたが、嵐の夜に家が倒壊し大怪我を負い、記憶喪失と慢性的な精神錯乱状態に陥ってしまう。東京に移住した一家は、バー勤めの椎子の収入で生計をたてている。家で新太郎は黙々と履歴書を作成する。そして飲み屋で知り合った人に配っては求職する。料理か何かのように、彼は履歴書が「できたて」であることにこだわる。渡し手が見つからない時は、それを塀や電柱に貼り付けてしまう。

椎子は一縷の望みをかけながら夫を介護している。バーの女給は独身者でなければならぬため、椎子は「まち子」と名前を変えている。彼女の美貌は同僚たちの嫉妬を買うが、ただひとり、和子という同僚だけが彼女を親身になって気遣ってくれている。平生の新太郎は、妻の椎子にも、息子の良一にとっても、良き夫、良き父たらんと努めている。彼は居酒屋で出会った男に奇妙な踊りを披露して歓心を得、就職の世話を頼むが、妻はそんな夫の醜態を偶然目撃してしまう。また、息子の運動会に参上した新太郎は、人目を憚らぬ声援で息子に気詰まりな思いをさせてしまう。母と子にとって、新太郎という存在は重荷でしかないが、椎子は新太郎を憎むことはない。

夜の女として甲斐々々しく働きながら、心身の病に冒された夫に対して揺るがぬ忠誠心を懐き続ける女性、経済力のない夫はいかにも成瀬的ではある。だがここで重要なのは、正しい存在（妻）、病める存在（夫）とが、それぞれ生きる世界を異にしているにも関わらず、それでもなお共生を指向している点にある。映画の主題は、椎子の同僚の和子の台詞「ね、椎子さん、世間には、自分じゃまともだと思っていながら、はたから見て随分頭の変な人もいるわね」<sup>\*68</sup>に集約されている。理性と狂気との境界の不確かさ。あるいは狂気の遍在こそ成瀬のテーマである（和子は映画で追加された人物であり、この台詞も成瀬自身によるものだ）。原作においても狂気の遍在性は次のように述べられていた。

\*67 田中・阿部・木全・丹野編『映畫読本 成瀬巳喜男』34-42頁に再録。以下、引用はこちらに準拠するが、表記は現代表記に変更した。

\*68 田中・阿部・木全・丹野編、同上、36頁。

狂人といえば、人は皆多少なり狂人ではないか。金ばかり蓄めたがる狂人、かと思つと、飯も食えずに人間の理想を思いつづけている文学狂人、学問に憑かれて妻子の存在さえも忘れる研究狂人、或は政治狂人、野球狂人等々——その中で、妻と子供のことばかり考えている新太郎は、良人たり父たらんとする一番尊い狂人ではないか。<sup>\*69</sup>

平林の小説にあつて、狂気はいくぶん聖性が賦与されている。だが成瀬の脚色にあつては、理性と狂気との不分明さがもたらす不安感に焦点がしぼられている。自らの理性をどれほど信じて、それが狂気でないという客観的な保証はどこにもない。両者は不可分であり、ひとりの人間の内部で共棲する。成瀬が向き合おうとしているのは、常に狂気に脅かされ、非日常にさらされ続けるという日常である。

クライマックスは、椎子の素性を知る客がバーに現れ、彼女の正体を暴露する場面である。彼は新太郎の履歴書を女給たちに見せ、椎子が既婚者であること、夫が狂人であることを吹聴する。逆上した椎子は、客の手から履歴書を奪い、破り捨て、「そうです、私には主人も子供もありません、主人は狂人です、狂人です！」と叫ぶ<sup>\*70</sup>。

「あたしの夫は狂人よ、狂人よ……でも世の中の人は何故それに文句があるんでしょう……あたしや子供のことだけしか考えられないあの人の心は……あたしがどんなにつくしたって及ばないくらい美しい有難いものだと思っているのよ……それが……それが侮辱されることかしら。」<sup>\*71</sup>

## 病者の導き

「月のある庭」でさらに注目すべき点は、すべての原因である神戸での事故の回想場面である。バーでの一件があつた夜のことである。外では激しい雨が降っている。アクションは簡潔なト書きで進んでいく。沈黙が支配する空間のなかでどのように時間が遡行されるかを見てみよう。

### ○座敷

椎子、何か思い出している顔。

電燈が一、二度消えたりついたりし、やがて消えたままになる。

暗い画面に、しばらく風雨の音だけが聞える。

パッと明るくなると。

### ○神戸の椎子達の家

椎子は縫仕事をしていた様子。

新太郎は机に向つてローソクの灯で設計図を書いていた様子である。

---

\*69 平林彪吾「月のある庭」、『鶏飼ひのコミュニスト』三信図書、1985年、270頁。

\*70 田中・阿部・木全・丹野編『映畫読本 成瀬巳喜男』41頁。

\*71 田中・阿部・木全・丹野編、同上、41頁。

良一は寢床で眠っている。

#### ○外は豪雨である

#### ○座敷

椎子、長火鉢の傍へ行ってお茶をいれる。

その時、また電燈が消え、突然大きな物音がし、家が倒れる。

#### ○倒れた家の外

山崩れらしい様子。

倒れた家の中から椎子がい出して来る。

「お母さん！」

椎子、駆け寄って

「良ちゃん！」

と抱く。そして

「お父さんは……あなた！ あなた！」

良一も

「お父さん！ お父さん！」

と叫ぶ。

#### ○椎子の家

椎子、ハッとしたように眼を開く。

枕元に新太郎が坐っていて椎子の手拭をしぼっている。

椎子、起き直り

「あなた、いいんですよ、おやすみになって下さい」

新太郎「ひどく痛むようだね、苦しそうな声を出していたよ」

椎子「いいえ、違うんです、いま夢で……」

と云い、気がついたように言葉をとぎらす。(下線引用者)<sup>\*72</sup>

下線を引いた「パッと明るくなると」から「椎子、ハッとしたように眼を開く」まで、回想場面となる。場面は東京から神戸へ、現在から過去へと移り変わる。より正確には、雨の夜、停電で明滅する電燈の下でもの思いふけるうちに、椎子の見る夢の世界へと移行する。客観性と主観的への切り替えが起こっている。成瀬はこのふたつの時空をオーヴァーラップを用いず構成している。もし実際に見ることになったとすれば、私たちは明滅する光のなかで、いくえにも引かれた境界の決壊を十分に身構える余裕すらあたえられず体験しなければならないことになったであろう。そこには『浮雲』の抱擁、『おかあさん』における映画映画中映画がそうであるように、日常の不確かさという一貫したモチーフが見出せる。

もうひとつ注目すべきことは、新太郎と椎子の姿勢がはからずも『浮雲』における富岡とゆき子のラストシーンときわめてよく似た構図におさまっていることである。まず、夜中の激しい風雨を防ぐべく厚い戸によって遮断された密室空間、そしてそれが作り上げる

---

\*72 田中・阿部・木全・丹野編、同上、41-42頁。

濃密な静寂である。『浮雲』のラストシーンがそうであるように、このミニマムな空間性が自ずと画面とそれを見る私たちとの親密さを醸し出す。第2に、回想（より正確には別時空への移行）を誘発するものとして不安定な光源がさりげなく配置されることである。

『浮雲』においてそれは富岡が持つランタンであり、「月のある庭」においては停電で明滅する電燈である。夜の室内という外部の光源が存在しないなかであって、光は——世界を照らし出す存在であるにも関わらず——事物の存在を明確化することより、さまざまな境界を揺るがせるものである。

だが『浮雲』と「月のある庭」との最大の類似は、横たわる人物とそれを看病するもうひとりの異性という人物配置である。新太郎は枕許にすわり手拭いをしぼりつつ、椎子の容態を気遣ってみせる。病に伏せることを契機として関係が親密化するの『浮雲』にも——さらには『お国と五平』（1952）や『乱れ雲』（1967）にも<sup>73</sup>——認められる。

成瀬はなぜこれほど病にこだわるのか。それが「映画作家成瀬巳喜男にとっての主題論的な必然」<sup>74</sup>であるとしたら、さらに、なぜそれが「必然」となるのかを問わなければならない。なぜ成瀬映画の登場人物たちは「病」まざるを得ないのか。成瀬映画にあって「病」とは何か。

「月のある庭」は、作劇においても「病」が成瀬の中心的関心であることを物語っている。だがそれだけではない。このシナリオは『浮雲』その他の場合と同じく「病」という共通したモチーフが認められるが、その疾患が肉体的なものではなく精神的なものであるという違いがある。その点でこれは『お国と五平』や『乱れ雲』よりも、『女の中にいる他人』に近い。それからここで重要なのは、うなされる妻の枕許で介護する夫こそ病める者と見なされていることである。健常者と病者との転倒した関係は、成瀬映画における「病」のありようを物語っている。病者は健常者に対して必ずしも劣位におかれる存在とはいえない。両者は互いに交換可能なものであり、転位可能な存在である。そして「病」は、成瀬の映画にあって魅力的であり官能的でありさえする。「あたしがどんなにつくしたって及ばないくらい美しい有難いものだと思っているのよ」という椎子の台詞が物語るように、人は「病」を得ることによって、初めて美を獲得するかのようである。

『浮雲』の終わりに戻ってみよう。ゆき子の「病」は彼女を死に至らしめる。だが死を契機として、それまで見たこともない潑刺とした彼女の姿が初めて画面上に登場する。

「病」という回路によって、ゆき子は誰もが到達し得ない幸福を獲得しているかのようである。ここで微笑みを浮かべるゆき子に対して富岡は無惨に嗚咽するゆえ劣位におかれているように見える。難病は映画において（恋愛映画においてはとくに）、美化されがちなものであり、病者の生が減衰すればするほどその生の崇高性は際立つ。『椿姫』（ジョージ・キューカー、1937）や『残菊物語』（溝口健二、1939）などがそうであるように、それは悲恋の一要素であるとも見なし得る。主人公の死が物語全体の終止符と重なることで、

\*73 蓮實重彦「寡黙なるものの雄弁」79頁。この両作を分析し、「一組の男女のどちらかが病気にかかり、いま一方が病床で看病にあたるという構図さえあれば、もうそれだけで映画的な瞬間が実現するという確信を成瀬巳喜男がいていた」と断言する

\*74 蓮實「寡黙なるものの雄弁」76頁。



主人公の存在は絶対化され永遠化される。『浮雲』の終わりは、そうしたドラマツルギーに支えられていることはたしかであり、水木洋子が林芙美子の意志を挫いて実現したものであった。だが成瀬は、そうした物語による救済に魅了されていなかったのである。

成瀬が「病」によせる関心は、ドラマツルギーや情緒的效果とは異なる。原作でゆき子の死因——「病」の正体——が曖昧であることは述べた。映画でも癡疾はいしつはぼかされている。むしろここでは、「病」自体ではなく、「病」によって開かれる未知の体験に重心が置かれている。ゆき子の死に顔から始まる仏印の光景が単なる回想とは見なし得ない、もうひとつの現実であったように、「病」はここではない非在の空間へと誘うものとしてある。それは成瀬の父利三が、最期に孜々ししとして縫い続けていた「商売にならない刺繍」に近い存在であったかも知れない。それは一面において無価値であるが、無価値であるがゆえに、世界の不条理へとつながる。端的に言えば、それは答えの用意されていない問いである。最後に現れるゆき子は富岡の記憶なのか、記憶をよりしろとした別の存在なのか。ゆき子は死んだのか。そもそも映画における死とは何か。ゆき子の「病」は多義的な渾沌を引きよせつつ、ゆき子の「死」をもって終わるが、それはあくまでとりあえずのものである。

『浮雲』においてはここまで見て来たように、ただ成瀬個人の判断を離れて、さまざまな偶然的な事件が織り込まれていた。それは冒頭における『日本ニュース』から始まり、個々のスタッフの体験、何よりも林芙美子と水木洋子の模索である。先にも述べたように、この作品は時代としてはその冒頭に明確に設定されているながら、それが現在か過去かは曖昧に放置されたまま終わる。それが現在なのか過去なのかすら、映画は答えを用意していない。それは一個の劇映画としては明らかに欠陥であるが、それゆえに過去でも現在でもない映画固有の曖昧な時間のなかで生き続けることができたのである。『浮雲』はそうした終わりなき終わりを生き続ける。だが成瀬にとっての『浮雲』はここでは終わらない。実際、成瀬と『浮雲』の終わりなき生は、まさにこの後に始まるからである。

## 第VI章第5節 監督の死後、死後の監督

### 予期せぬ追悼

ひとつの映画の「終わり」とはどこにあるのであろうか。映画にとって「終わり」とは何を意味するものか。小津安二郎と『浮雲』との出会いを、本論はひとつの事件として論じた。ここでいまひとつの事件について述べたい。その事件の語り手は高峰秀子である。1969年7月の出来事である。事件の一部始終は、以下の引用で克明に語られている。

去る七月二日には、岩波ホールにおいて、《現代映画講座》のために、成瀬先生の『浮雲』が上映されることになっていました。そして、映写のあと、私が舞台に立って、『浮雲』の思い出話や御病氣中の成瀬先生のお話をするこ

【VI - 13】岩波ホールでの『浮雲』  
上映

とになっており、そういう会に出席するのが苦手な私は、前の晩から、なにを、どう話せばよいのか、と、気になって眠れませんでした。その七月二日の朝、東宝の、とくに成瀬先生とは昔からゆかりの深い藤本氏からのお電話で、成瀬先生の訃報を聞き、あまりの偶然と、いつも背後にどっしりと立っていてくれた大黒柱のようなものが一瞬にして蒸発してしまったようなショックで、ただ呆然とするばかりでした。『浮雲』の上映は、何ヶ月も前から決めていたことなので、いまさら断るわけにもゆかず、私は観客と一緒に『浮雲』を見ました。

ほんとうのことを言って、成瀬先生がお亡くなりになったという実感はまだありませんでしたが、『浮雲』は、完全に美しいプリントで、映写が終わったあとはさかんな拍手がおこり、先生が、もしここにいらしたら、どんなにお喜びになるかと嬉しく思ったり、また、もしかしたら、先生はちゃんと私のとなりの席にお坐りになって見ていらしたんじゃないか、と思ったりしたら、急に涙が出て、困りました。

舞台には、成瀬先生の大きな写真が、黒いリボンに飾られてあり、私はそのとなりにポツンと坐らされて、途方にくれました。はじめに、成瀬先生のお写真に向かって、全員起立して黙禱がささげられ、九時から一時すぎても、『浮雲』についての質問が続けられました。司会の岩崎昶氏が、二度、三度と会の終わりを告げても、観客が誰ひとり席を立とうともしないのを見て、私は、成瀬先生の作品が、どんなに深く、人々に愛されていたかということ、いまさらながらに知りました。そして、その成瀬先生の作品に一六本以上も出演させて頂いた自分

のしあわせと誇りを、いまさらながら感じて、生まれてはじめて、女優であったことを感謝する気持ちになりました。<sup>\*75</sup>

成瀬巳喜男は、1969年7月2日午前6時53分、東京大学付属病院の目白台分院で、直腸癌のため63年10か月余りの生涯を閉じた。1960年代半ばから——藤本真澄によれば、最初の兆候は1962年『放浪記』での撮影中であったという<sup>\*76</sup>——成瀬はたびたび体調を崩している。助監督だった石田勝心は『乱れ雲』の撮影中、すでに成瀬が自らの死を予感していたと推測している<sup>\*77</sup>。

『乱れ雲』に主演した司葉子によれば、成瀬巳喜男の次回作の撮影は1968年9月に予定されていたが<sup>\*78</sup>、成瀬の容態の悪化により撮影は中止、1969年5月から入院生活を余儀なくされていた<sup>\*79</sup>。訃報はすぐに主要スタッフに伝達された。病院から成城の成瀬の自宅に遺骸が引き取られた模様を中古智は次のように述懐している。

長年つき合った助監督の川西正純さんから亡くなったという知らせが来て、それで早速、自宅へ朝の薄暗いうちから行ってたんです。そのうちクルマが来、遺体が戻ってきたんですが、これびっくりしました。なんとも軽いんだな。(…)中へ上げて死顔を見たらまるで翁面のような顔をしているんですね。ひげも伸びていましたね。能面の翁にそっくりの顔してて。早朝からずっとつきっきりで立ち合っていたんですけど、松竹の篠田正浩さんとか、あのクラスの連中がたくさん来てくれたのをよく覚えています。<sup>\*80</sup>

一方、神田神保町の岩波ホールの『浮雲』上映会は同年同日に上映される。定刻通り、午後6時30分から始められた。上映前、30分の講演が慣例とされていたこの上映会で、講演者の岩崎昶が成瀬の逝去を会場者に伝える。7時から上映が始まり、上映後、9時過ぎから始められた講演が大幅に延長したことは先に述べた。後日、岩崎は、『キネマ旬報』に寄せた追悼文でこの日の出来事を回想している。

七月二日は水曜日で、岩波ホールで隔週にやっている現代映画講座では『浮雲』を上映することになっていた。定刻の六時半近くに私はホールにいった。この名

---

\*75 高峰秀子「成瀬先生、さようなら」、『岩波ホール』第16号、1969年8月号、8頁。高峰は『成瀬巳喜男の足跡』および『成瀬巳喜男監督の特集』でも、若干の加筆を加えつつ、このエピソードを繰り返し紹介している。

\*76 藤本真澄「一プロデューサーの自叙伝」、尾崎編『プロデューサー人生』253頁。高峰も成瀬が「『放浪記』の撮影中、風邪をおひきになって、布団を通して畳までぬれるような汗をおかきになっても、お仕事を休もうとせず、スタッフが心配すればするほど、元気なふり」をしていたと証言している。高峰秀子、無題、『成瀬巳喜男の足跡』1969年、7頁。

\*77 平能哲也編著「インタビュー石田勝心監督に聞く」、『成瀬巳喜男を観る』ワイズ出版、2005年、103頁。

\*78 司葉子「情け容赦のない“時”」、『読売新聞』1969年7月12日(夕刊)、9面。

\*79 岸松雄「成瀬巳喜男は死んだ」、『時事通信・映画芸術版』1969年7月9日号、7頁。

\*80 中古智・蓮實重彦『成瀬巳喜男の設計』筑摩書房、1990年、272頁。

作でヒロインの幸田ゆき子を演じた高峰秀子さんと私は演壇の上で対談をすることになっていたからである。なんという偶然——不幸な偶然であろう。そこで私はこの映画の作者成瀬巳喜男がその朝六時半になくなったしらせをきいたのである。

私はひどいショックをうけた。と同時に、成瀬さんがなくなって十二時間後に彼の最高の傑作『浮雲』を映写することにあらかじめきまっていためぐりあわせに、せめてもの慰めのようなものを見いだした。故人の代表作を見ながらの追悼の会になった。

まず映画の前に、私はこの悲しいニュースを観客席にむかって披露した。たったいま故人となった映画監督の作品を鑑賞するという異常な経験。観客のくびともシーンとして、ひとしお胸にしみる感動で、映画に見入った。

映画が終ると、その間にホール事務所の人たちの心づかいで大きくひき伸ばされた成瀬さんの写真を正面にかざって、みんなでしばらくの黙禱をささげたのち対談会が始まるのであったが、壇にあがった高峰さんは、大粒の涙をぼろぼろとこぼし、嗚咽を禁ずることができなかった。

満場水をうったようであった。一人の芸術家の死という厳粛な事実を前にして、誰も彼もが日常の次元を超えて内省的になった時間であった。それから一時間あまり、会場では、成瀬巳喜男について、『浮雲』について語りあった。高峰さんは、やさしくて、こわくて、意地悪で、暖かかった演出家としての故人の思い出を話した。当夜の話は、テープにでもして取っておかなかつたのは残念なことであった。<sup>\*81</sup>

ここで起こっている事件とは何であろうか。それはもちろん成瀬の死であるが、むしろ監督の死を超えて映画が生き続けるという、きわめて単純だが残酷な真実である。

まず留意すべきは映画の上映をめぐるコンテクストの劇的な変容にある。それを象徴するのは、おそらくこの日の講演の模様をとらえた写真であろう。降ろされた幕前におかれた二脚のパイプ椅子に高峰と岩崎が腰かけており、中央に置かれた実物大の成瀬の肖像写真がある。高峰も岩崎もこの写真について述べているが、つい朝方に逝去した人の肖像写真の存在はいかにも不気味である。そこに映っている、被写体となった存在が不在となることで、イメージ自体は変化していないにも関わらず——いやむしろイメージの不変性ゆえに——その意味合い、その視線との関係性は著しく変化している。写真は、成瀬の存在ではなく、その不在を意味するものとなる。肖像は遺影化している。だが当然ながら、それは成瀬の死という了解のもとに、それが遺影として「機能」しているにすぎず、イメージ自体は不変である。変容しているのはあくまで状況である。

あるいはすでに潜在的には時々刻々と発生していた齟齬が、一気に顕在化しているといってもいい。またそれは不気味な予感を懐かせる。すなわち、映画を含め、あらゆるイメージは——たとえ被写体が生きていようがいまいが——本来的に死んでいるのではない

---

\*81 岩崎昶「追悼・成瀬巳喜男」、『キネマ旬報』1969年8月上旬号、62頁。

か。いや死や生を超えて存在していることが何より不気味なのである。「ちゃんと私のとなりの席にお坐りになって見ていらしたんじゃないか」と高峰は述べ、「日常の次元を超えて内省的になった」と岩崎は述べている。現在と過去の境界性の侵犯、イメージが再現性を超え「もうひとつの現実」を開示すること。その意味でこの事件は、きわめて『浮雲』的な事件であったというべきである。

高峰も岩崎もこの出来事を「偶然」と述べている。たしかにそれは偶然としかいいようのない事態である。だがそれは本当に偶然であったのだろうか。映画評論家の岩崎昶は、単に高峰の聞き手として登壇していると自ら書いている。だがすでに見て来たように、彼は一部ではあれ、『浮雲』の実質的な「作者」である。にも関わらず、岩崎はこの事実に触れてはいない。そればかりか文章を読むかぎり、『浮雲』における『日本ニュース』の流用すら気づいていない。記憶すべき映画監督の死の一方、今ひとりのプロデューサーの存在は本人よって無視されている。これは何を意味するのだろうか。確実に言えることは、成瀬の映画が「制度の天才」による「商品」としてでなく、ひとりの作者の「作品」と見なされるようになってきているということである。『浮雲』はひとつの映画史において、新しい生を賦与されることになる。

#### 撮影所の終焉、回顧の始まり

「講座」としてのこの上映会は、小津安二郎が野田高梧や笠智衆と連れだって『浮雲』を見た状態と大きく異なっている。この日、岩波ホールで催されていた「現代映画講座」とは、1968年に岩波ホールの支配人に就任した高野悦子が始めたものである。これは毎月2回、隔週水曜日に、戦後の日本映画の代表作を監督やその映画の関係者である講演者とともに見直すというものである。夕方の6時半から「開講」、上映に先立ち30分ほどの「講義」があり、上演後は「聴講者」からの質疑応答が交わされることになる。最初の「講座」は1968年5月8日<sup>\*82</sup>。『浮雲』は第27回目であった。映画講座の発端は、高野のフランス留学体験に基づくものだ。

フランスに留学中、私はパリのシネマテークで、世界の名作映画を数多く見ている。そこでは古い映画が大切に保存され、芸術として研究上映される仕組みになっていた。(…)だが日本では、まだ映画は古くなるとセルロイドの屑のように使い捨てられ、商品価値はなく、もちろん芸術的価値は全く論外であった。岩波ホールに映写設備があることを知った私が真っ先に考えたのは、価値がないと思われている日本映画の名作の真価を、世間に知らしめることであった。<sup>\*83</sup>

会報誌『岩波ホール』創刊号の冒頭に掲げられた「現代映画講座を開くにあたって」において、その趣旨は次のように説明されている。

---

\*82 『或る夜の殿様』(衣笠貞之助、1946)が上映された。

\*83 高野悦子『シネマ人間紀行』毎日新聞社、1982年、133-134頁。

この世紀は映画の時代であるといわれてきました。いま、その時代が終わろうとしているのか、さらに永続しようとしているのか、いずれにしても、現代に生きる私たちは、この問題との対決を回避することはできないと思います。(…)

いま世界の名作映画を網羅した《幻想のシネマテーク》を、映画作家、研究者あるいはその他の芸術家、学者の解説とともに、公開しようと企てるのは、このような意味からです。そして第一回の企画として「戦後日本映画史」をはじめることになりました。<sup>\*84</sup>

高野が範としているのがパリのシネマテークであることは間違いない。日本映画に対する危機感——映画の時代の「終わり」の到来の予感——を懐いている。『浮雲』が「現代映画講座」において、「芸術として」見直されようとしていたのは、映画の変動期——「終わろうとしているのか、さらに永続しようとしているのか」——でのことであった。そうしたなかで起きた成瀬の死は、一監督の死でなく、ひとつの時代の終焉と見なされる。井沢淳は成瀬への追悼文を「日本的監督の最後の人」と題した<sup>\*85</sup>。

成瀬は私にとって単なる友人ではなく、私が今日、映画制作者として存在できるのも成瀬のお陰によるところが多い。成瀬巳喜男の死は私にとって文字どおり、片腕を取られたようなものである。<sup>\*86</sup>

このように書く藤本真澄は小津安二郎の死とともに成瀬の死を「一つの時代の終わり」と述べている。岸は「われらの仲間はいまや全滅にひとしい」と同時代の映画人たちの退場を嘆く。蓮實重彦は成瀬の死を「撮影所の映画」の終わりとして述べている<sup>\*87</sup>。

その終わりを物語るように、成瀬の死の翌年、東宝は甚大な経営不振を蒙る。1971年新春、藤本は「明日の東宝映画についての構想」と題された文章の冒頭で「東宝映画の去年〔1970年〕は不振の年であった。製作責任者として、申しわけないという思いを痛感している」と述べている。

二月に公開した、『蝦夷館の決闘』〔古沢憲吾、1970〕が予想以上に興行成績不振で、私自身もショックを受け、会社も混乱した。つづく『幕末』〔伊藤大輔、1970〕『待伏せ』〔稲垣浩、1970〕の不振をみても、今や大スター主義の崩壊ということ、身にしみて感じないわけにはいかない。(…)十一月一週という大事な週間に『銭ゲバ』〔和田嘉訓、1970〕と『裸の十九才』〔新藤兼人、1970〕を出して惨敗を喫した。その結果は、去年の東宝の製作・配給収支の大きな赤字という形

---

\*84 「現代映画講座を開くにあたって」、『岩波ホール』(第1号) 岩波ホール、1968年、22頁。

\*85 井沢淳「日本的監督の最後の人」、『朝日新聞』1969年7月2日、10面。別の追悼文で井沢は次のように述べる。「成瀬さんの日本映画のなかに占める位置は、溝口、小津と並んで、日本的な風景、心情、情緒といったものを、見事に描いたということに尽きる」。井沢淳「日本的な作家」、『成瀬巳喜男の足跡』1969年頃、6頁。

\*86 藤本「一プロデューサーの自叙伝」255-256頁。

\*87 中古・蓮實『成瀬巳喜男の設計』303頁。

になって、出てきたわけである。<sup>\*88</sup>

藤本は経営打開のひとつとして「撮影所のディビジョン化」を挙げている。「映画観客は間接費を見るために映画館に来るのではない。製作費が画面の効果として直接に生かせるシステムの実現が、早急に望まれているのである」<sup>\*89</sup>。ディビジョン化とは、文字通り会社の分割化＝分社化を意味し、赤字の主要因である製作部門を子会社として東宝本社から切り離す措置である。すでに1970年4月に東宝は美術部門を東宝美術株式会社として分離、さらに翌年4月には製作業務を東宝映像株式会社に分離させる。映画撮影所の自己解体と呼ぶべき措置により、70年以降に東宝の自社作品は激減。東宝は「配給業務を主とする商事会社」<sup>\*90</sup>と化す。斜陽化は東宝だけではない。大映は1970年に製作を中止、日活は「にっかつロマンポルノ」を1971年にスタートさせる<sup>\*91</sup>。

こうした崩壊のなか、新作の公開ではなく、旧作の再上映が新たな価値を持ち始めるようになる。こうした映画の回顧上映の成功は、たとえば小津の『浮雲』体験とは全く異なる映画受容が定着しつつあったことを物語っている。

「撮影所の映画」の終焉を背景として、映画に対して新しい受容が発生する。それは「現在」にとって有効であることを前提としない映画体験である。かつて岩崎昶が挺身した『日本ニュース』がそうであったような、スクリーンを介して製作者と観客とが「対話」するのは全く異質な映画との在り方である。映画（正確には映画という制度）は、一回性の出来事から、反復を前提とした体験となる。

### 国際映画祭における成瀬

高野悦子は1969年の7月2日の上映会について「図らずも、最初の成瀬監督追悼上映会となった」と述べている。たしかにそうであるが<sup>\*92</sup>、これはむしろ最初の回顧上映というべきものである。なぜなら、これ以後、成瀬の映画は生前とは異なりこの「回顧」という新しい受容とともに認知されていくからである。その動きは1969年にすでに始まっている。この年、国立の映画保存上映機関、国立近代美術館フィルムセンターが東京に設置される。フィルムセンターは、1年の準備期間を経、1970年から活動を開始するが、第1回企画上映「アメリカ古典映画の回顧」の後、「成瀬巳喜男の特集」が開催されることになる<sup>\*93</sup>。

成瀬巳喜男はその死後において国際的な評価を得ることになる。生前も、成瀬映画は海外において決して無名ではなかった。単発的ながらいくつかの作品が海外で上映されてい

\*88 藤本真澄「明日の東宝映画についての構想」、『キネマ旬報』1971年4月上旬号、150頁。

\*89 藤本、同上、151頁。

\*90 田中純一郎『日本映画発達史V』中公文庫、1976年、207頁。

\*91 成瀬巳喜男の遺作『乱れ雲』に傍役で出演した中川さかえが、その後、ロマンポルノ映画の傑作に主演する。

\*92 この後、1969年8月6日から22日まで有楽町のアート・シアター日劇文化において成瀬の代表作が上映され、もっとも早い成瀬のモノグラフ『成瀬巳喜男の足跡』が刊行される。岩波ホールの上映はこうした追悼に先んじている。

\*93 1970年8月3日から9月24日までの46日にわたり開催。この時フィルム・ライブラリー助成協議会によって刊行された『成瀬巳喜男監督の特集』は成瀬資料の基礎文献となっている。

る。『妻よ薔薇のやうに』は戦前の1937年にニューヨークで一般公開されており、『おかあさん』は1954年にパリで上映され、ともに高い評価を得ている<sup>\*94</sup>。『あらくれ』(1957)が1958年のニューヨーク近代美術館(MoMA)で開催された「日本映画祭」で上映され最も好評を博したことはすでに述べた<sup>\*95</sup>。『乱れる』(1964)は1964年のロカルノ映画祭に出品され高峰秀子が女優賞を獲得している。ドナルド・リチー、ノエル・バーチ、ジョーン・メレンなど欧米の研究者が早い時期から成瀬の仕事に注目していた。

しかし成瀬巳喜男の本格的な再評価は、やはり1980年代以降のことである。大きな転換となったのは1983年の第38回ロカルノ国際映画祭である。1986年には日本でも三百人劇場で大きな特集が組まれる。1987年の第11回香港国際映画祭、1995年から97年にかけての東京国際映画祭における小特集「ニッポン・シネマ・クラシック」、1997年の第46回サン・セバスチャン国際映画祭、2001年のフランスのシネマテーク・フランセーズで成瀬巳喜男の特集上映へと続く。「現代映画講座」がパリのシネマテークの模倣であったことを考えれば、本場パリでの特集によって成瀬の復権もひとつの円環が閉じられたというべきかも知れない。1969年の予期せぬ追悼上映が回顧上映の嚆矢とするなら、後のすべての上映はここから始まったというべきだろう。

図らずも撮影所体制の終焉を象徴的に体現してしまった成瀬巳喜男は、目撃から回顧へという映画受容の転換のなかで新たな映画人生をスタートさせたといえるのではないか。まさに『浮雲』の主題ともいえるべき死によって、成瀬は映画の存在が受容の一回性によって支配される世界から去り、受容の反復性に支配される世界へと移行したかのようである。『浮雲』の主題が内包するメタ映画的な視点に立ってみると、今日の映画へと至る環境変化を予言するものではないだろうか。

これを映画が一過的なものから普遍的存在へと昇格したと見なすべきであろうか。こうしたリバイバルを何より嫌悪したのは、『浮雲』の主演女優である高峰秀子であった。

最近〔1976年頃〕の映画界は、リバイバルとかいう線に乗って「古映画」の再映に熱心である。人々の郷愁を誘うのか、それがなかなか好評のようである。

しかし、映画会社は古本屋や古道具屋ではない。心もあり、才能もある立派な作家たちをただ眠らせていては、恥の上塗りではないか。<sup>\*96</sup>

高峰が「時代を作ろうとしたかつての映画作家は、いったいどこへ消えてしまったのだろう」<sup>\*97</sup>と嘆くように、映画はアクチュアリティを落剥させていく。そこには岩崎昶がか

---

\*94 『妻よ薔薇のやうに』のニューヨーク上映については、拙論「ニューヨークの成瀬巳喜男」(「ニューヨークのキミコ」と改稿され、蓮實・山根編『成瀬巳喜男の世界へ』に所収)を参照。『おかあさん』のパリ上映については、登川「欧米人のみた日本映画」30-35頁を参照。

\*95 『あらくれ』は裏切られ続ける女の悲劇を描きながら、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ようだ。「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。

\*96 高峰秀子『わたしの渡世日記』下巻、文春文庫、1998年、378頁。

\*97 高峰、同上、180-181頁。



つて『日本ニュース』を製作するに際して懐いたような、「映画によって日本を古い軍国主義的な体質から新しい民主主義の思想に脱皮させる手助けをする」<sup>\*98</sup>といった高徳な志もない。林が『キュリー夫人』を見て、「はかなく戦死していったひとたちのことを書きたい」、「日本にとって、よかれあしかれ避けがたかった宿命としてのこの戦争を、私の眼で見ただけのことを力いっぱい書いておきたいものだと思っております」<sup>\*99</sup>といった衝動もない。「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」、「無意味な偽りの言葉に踊ることだけは、もうやるまい」<sup>\*100</sup>という水木洋子の戦中との決別の意志も聞こえなくなる。『浮雲』をめぐる個々の思惑は霞み、成瀬が抽象的な「作家」イメージとして浮かび上がることになる。

岩波ホールの成瀬の肖像写真がそれ自体としては変わらなかったように、『浮雲』もまたそれ自体としては変わっていない。変わったのは映画の関係性、ないしは映画の制度である。この制度的変化が撮影所の職人監督から「映画作家」へと成瀬を変貌させる。だがそれは、成瀬映画を成立させる多くの創造性を曖昧にやりすごすことでもある。成瀬がかつて監督を全能の創造主と見なす作家主義に対して反発し、「我々は与えられた企画を与えられた機構の下に能うる限りの芸術意欲を以て映画化しているに過ぎないのである」<sup>\*101</sup>と、監督があくまで映画製作の一部であると主張していたことを思えば皮肉な事態である。しかも「プロデューサーも芸術家である。」<sup>\*102</sup>と声高に主張していた岩崎昶が、自らの『日本ニュース』を流用した『浮雲』を成瀬の「最高の傑作」「故人の代表作」と呼び、成瀬を「芸術家」と呼んでいるのである。

だが映画の制度的転換はより大きな視聴覚環境の変容に呑み込まれて行くだろう。成瀬の死に際して、いち早くそのことに触れたのは『日本経済新聞』のコラム「文化往来」であろう。

成瀬の作風は四畳半の世界から日本人の生きる悲しさを掘り下げるものだったから、テレビの出現は彼にとって最大の脅威だった。(…)成瀬は最後まで映画一筋を守った。成瀬を製作活動から押しつけたテレビはいまだに低俗を脱しきれず、映画はかつての栄光からほど遠いエログロに低迷している。関係者は、さびしく消え去った名匠の作品をもう一度味わう必要があるのではないか。<sup>\*103</sup>

映画が産業として衰退していったのか、その大きな要因がテレビであることはたしかである。だが成瀬とテレビとの関係は、ここで述べるような単純な敵対関係の図式におさまるものではない。動く映像が、もはや映画館のスクリーンによる占有を逃れ、テレビによ

---

\*98 岩崎昶『占領されたスクリーン』新日本出版社、1975年、33頁。

\*99 林芙美子「キュリー夫人の映画」、『改造』1946年4月号、107頁。

\*100 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、4面。再録、市川市文学プラザ編『一期一会』市川市文学プラザ、2010年、175-176頁。

\*101 成瀬巳喜男「批評への不感症」、『報知新聞』1937年1月26日夕刊、4面。

\*102 岩崎昶「プロデューサーの仕事」、岩崎昶編『映画こうして作られる』同友社、1949年、13-14頁。

\*103 「成瀬巳喜男の死」、『日本経済新聞』1969年7月7日、20面。

って映像が遍在する時代である。田中純一郎が「映像時代」と呼んだ時代。ビデオやDVDなど、フィルムに準じる映像媒体によって人々が映画を「所有」する時代。さらに自らが獲得した映像を加工し配信することのできる時代。ここで起こっているのは、およそ比較にならぬ規模で映像が自己増殖を遂げる時代である。そのなかで『浮雲』は、いや映画自体はどのような変容を遂げるのか。

## 第VI章第6節 ユークロニアの憂鬱

### テレビ、その曖昧な共謀

直接言及することはなかったが、成瀬巳喜男がテレビという新たな視聴覚装置に懐疑的であったことは、いくつかの傍証が存在する。水木洋子はテレビの将来性をめぐり成瀬と激論を交わしたという。「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」<sup>\*104</sup>という水木の主張に強硬に反対したと伝えられる。彼の妻恒子によれば、「〔成瀬は〕旅行ものとか、ニュースとか、教育ものは見ていましたけど、ドラマは見ていません」とのこと。「テレビは映画の敵みたいに思」っていたというが、その一方、「他の意味で新しい機械」として関心も寄せていた<sup>\*105</sup>。彼が拒否したのはテレビドラマであったようである。

とはいえ、成瀬は同時に映画がテレビの隆盛とともに凋落していくことを冷静に受けとめてもいた。中古智は成瀬から「もう撮影所を当てにしちゃあだめですよ」<sup>\*106</sup>と助言されたという。映画は終わる。たとえ終わらないとしても、かつての存在形態からはかけ離れたものになる。そうした趨勢についてとやかく言ってどうなるものでもない。荻昌弘とのインタビューからは、すでにそうした達観がうかがえる。

成瀬 過去に何も遺したのものもないのですけれど、棺桶にはいるまで仕事をしつづけるだけですよ。

荻 いえ、再び成瀬さんの仕事を妨げるような世の中が、また来はしまいかという……。

成瀬 世の中の動きについては、わたくし、もう達観しております。<sup>\*107</sup>

この諦観は、60年代においてますます顕著となる。

ぼくなど古いタイプの間人ですから、何とか同じようなことをやりながらもだんだんそれを磨きあげていく、狭い範囲の職人的な仕事をしてきたわけです。そして、これは非常に古いやりかただと、自分自身で思っています。しかし、ぼくらの時代は、そういう時代だったのです。こうしたぼくらの時代の映画を、新しく若がえらせる仕事は、これからの若い世代の人たちに期待する以外にはないでしょう。<sup>\*108</sup>

---

\*104 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。

\*105 退院した折り、新しく購入した自宅のカラーテレビで東京大学の安田講堂占拠事件を見ていたという。成瀬「端然と古武士のごとき君なりき」184頁。

\*106 中古・蓮實『成瀬巳喜男の設計』276頁。

\*107 荻「聞書・成瀬巳喜男論」35頁。

\*108 成瀬巳喜男「人間のつかみ方」、『キネマ旬報』1961年4月上旬号、56頁。

むしろテレビの普及を憂えているのはテレビの将来性を主張していた水木洋子である。川端康成『山の音』の文庫本解説において、水木は次のように述べている。

こうした『山の音』〔1954〕のような映画は今ほとんど制作されなくなりました。つまり観客自身がラフな生活の中で白痴化といわれるテレビ番組で、感覚をスリ切っているからでしょう。<sup>\*109</sup>

しかしテレビが映画を駆逐していったというのは事態の半面でしかない。むしろ映画とテレビは、お互いに敵対関係から共存関係に向けての模索を早い時期に始めているからだ。それは成瀬の60年代以降のフィルモグラフィが如実に示す。『翳雲』『コタンの口笛』といったカラー・シネマスコープ移行期の作品において、成瀬の「文芸路線」に終止符が打たれたことは述べたが、『女が階段を上る時』『娘・妻・母』の興行的成功以降、『放浪記』『女の中にいる他人』をのぞき、成瀬映画はすべて、井手俊郎、松山善三、笠原良三などによって書かれたオリジナル・シナリオとなる。そして、その映画の大半がテレビドラマとして流用されることになる。

『乱れ雲』を見てみよう。1967年に東宝創立35周年記念映画として製作された本作は、その3年後の1970年、日本テレビにおいて、シナリオを書いた山田信夫自身によって全7回の連続テレビドラマに仕立て直される。主演は栗原小巻と山口崇。さらに4年後の1974年、毎日放送で『もうひとつの愛』と改題され、再テレビドラマ化。そこでの主演は、オリジナルで主人公役の司葉子である。共演は黒沢年男。そして同年にはさらに映画と同題で北川めぐみと剣持伴紀主演でみたび連続ドラマ化（フジテレビ）される。これは月曜日から金曜日の1時45分から2時までというわずか15分間で放送される「帯ドラマ」である。こうして『乱れ雲』は「連ドラ」化（「昼メロ」化）される。107分に凝集された物語は、数倍に稀釈され、1時間あるいは15分という規定の時間枠に分割されていく。

このたび重なる改訂と翻案は、オリジナルとしての成瀬の偉大さを証明してはいないだろう。交通事故の加害者と被害者という本来敵対し合う男女同士が、憎悪から恋愛へと至るといふ筋立てが、明日へ明後日へ、翌週へ翌々週へ、興味を牽引していく。こうしたテレビ特有の分割型の物語消費とほどよく親和するものであったというべきである。いずれにせよ、そのドラマを誰が演出しているのかはもはやどうでもよいのである。1988年には第4のリメイク（日本テレビ）が十朱幸代と三浦友和主演により単発ドラマとして製作されるが、映画の名残をとどめるものは原作者である山田信夫のみである。

映画のテレビ化は映画の存在理由を脅かすが、見方を変えればテレビにたいする映画の優位を物語ってもいる。テレビは映画に依存する寄生的存在とも見なせるからだ。だが成瀬の映画とテレビとの関係は、そうした優劣の位階を設けることすら無効にする。『乱れ雲』を例にとってみれば、これはもともと1964年の加山雄三主演による『乱れる』の好

---

\*109 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、370頁。

評を受けて企画されたものだ<sup>\*110</sup>。しかしそもそも『乱れる』は1963年にTBSで放送されたテレビドラマ『しぐれ』の翻案であり、テレビシナリオを手がけた松山善三自身が映画用書き直している<sup>\*111</sup>。つまり題材面では映画の方がテレビに依存していることになる。また、映画公開後も『乱れる』はテレビにおいて再ドラマ化されている（フジテレビで放送）。主演は南田洋子と中山仁。成瀬の後期映画は、あるひとつの原作から映画が創造されるのではなく、似たようなシナリオが自己増殖を繰り返しているにすぎない。1960年代の成瀬映画のシナリオは基本的にテレビとの間でシミュラクルで相互依存的な関係性を維持している。

こうした事態は東宝映画に限ったことではなく、1960年代の日本映画で常態化していた。これは、流行作家の小説を映画によって「流通」させ、複数メディアの相乗効果を狙う1950年代の企画本部の戦略と基本的には同じである<sup>\*112</sup>。だがテレビと映画という、きわめて共通性の高いメディア同士の「流通」は何をもたらすのだろうか。1964年10月1日に、映画が初めてテレビ番組で放送される。これによって、映画／テレビの境界は今日そうであるような融和状態へと移行する。映画祭を中心とした回顧上映が映画にとって一種の延命装置として機能する一方で、テレビがその親和性と浸透性によって、映画を延命させることになる。また人気のテレビドラマを映画化する、いわゆる「劇場版」が1960年代の日本映画を支えることになる<sup>\*113</sup>。

むしろ「延命」したのは経済的・興行的な側面である。しかし、それが映画の存在意義を空洞化していったこともやはり見逃されてはならない。映画を見ることが視覚化された物語消費にとどまるなら——そしてテレビと映画とで似たり寄ったりの物語内容が供給されているとしたら——映画を見る理由はどこにあるだろう。成瀬はテレビドラマについて批判的であったと伝えられるが、その真偽はどうあれ、彼の仕事は確実にテレビと映画との共犯関係の上に成立し、それに荷担している。だから「成瀬は最後まで映画一筋を守った」（『日本経済新聞』の追悼文）といった美辞麗句は空虚である。1960年代の彼は映画館で上映されるテレビドラマを作り続けていたのである。1969年の岩波ホールでの『浮雲』上映は、目撃から回顧への転換を物語ってはいた。だが実際は、より大がかりな映像環境の変容にさらされていたというべきである。それは田中純一郎の言葉を用いれば「映像時代」である。

映画劇場やテレビ放送局がなくなることはないが、すべての芸術作品と同じように、人々は欲するままに映画を作り、ビデオを所有し、フィルム・ライブラリーからは、自由に、好むままの映像作品を選択し、好む場所でそれを観賞することができるであろう。（…）すべての映像はすべての人々のものとなり、世界は映

---

\*110 藤本「一プロデューサーの自叙伝」253頁。

\*111 高峰と加山が演じた義理の姉弟は、テレビでは渡辺美佐子と山本学が演じた。

\*112 田中純一郎が指摘するように「新聞連載で読者に浸透した小説を映画化した例のように（…）テレビの宣伝力を利用する」のである。田中純一郎『日本映画発達史Ⅴ』中公文庫、1976年、372-373頁。

\*113 『氷点』（1966）や『白い巨塔』（1966）など大映によるテレビドラマの映画化を手がけたのは成瀬の助監督であった山本薩夫である（前者の脚色を担当しているのは、『浮雲』を脚色した水木洋子）

像文化の花園となるであろう」<sup>\*114</sup>。

田中によるこの展望は予想通り、というより予想以上とっていい。磁気テープを中心にしたビデオはもはや廃れ、DVDやブルーレイといった高画質の映像記録再生装置が普及する。インターネットやケーブルテレビのオンデマンド配信に至っては、もはや記録媒体すら必要としなくなりつつある。田中が述べた「映像時代」は21世紀の今日も、とどまることを知らない。1969年の成瀬の死と、その作家としての蘇生は、「映像時代」の始まりと足並を揃えている。

それは決して作り手にとって喜ばしい事態ではなかった。「そこ〔テレビの製作〕には、今まで映画界で経験したことのない、巨大な機構が動いていた。それは『芸術』とか『良心』とかとは全く縁のないおそろしい『映像産業』であった」<sup>\*115</sup>という吉村公三郎の述懐がそのことを物語っている。「映像時代」の始まり。それは「始まり」であるとともに、何かごとかの終わりでもある。あらゆるものが見られる（少なくとも見られる可能性のなかにある）ということは、本論でいえば、呪われた部分（知られることのない部分、見えなくなってしまった部分）の消失を意味するかに見える。だが見ることのたやすさは、正確には呪われた部分ではなく、呪われた部分への意識を消失させただけなのではないか。もしそうであれば、「映像時代」はあらゆる映像が呪われているということにならないだろうか。そのとき、『浮雲』における「呪われた部分」はどうなるのであろうか。

### 分水嶺、再び

日本がひとつの時代から別の時代へ移行するさなかで作られた『浮雲』は、成瀬巳喜男が亡くなった1969年の再上映に際して、再び別の時代への過渡期に置き直されている。当時の批評においてそれはどのように表出しているだろうか。かつて公開評を書いた飯島正は、この岩波ホールでの上映会のために改めて筆を執っている。飯島の批評的スタンスが「作家主義」であること、1930年代から50年代の連続線上に『浮雲』を評価したことはすでに述べた。公開から14年の歳月を経て、飯島はこの作品とどう向き合っているのか。「この作品が成瀬巳喜男の最高峰であることをぼくは信じているからである」<sup>\*116</sup>と書き始める飯島は、明らかに次世代の観客たちに向かって語りかけている<sup>\*117</sup>。しかしながら、その論旨は公開時のものの繰り返しとっていい。いわば「反道徳」的な人物たちを肯定的に描き、社会的規範を超えようとした点に、成瀬の「反道徳のモラリズム」と「ノン・コンフォルミズム」（非体制順応主義）があるとするものである。このことは飯島が公開以降、『浮雲』に対する見解を良くも悪くも変更することがなかったことを示している。だが問題はその後である。

---

\*114 田中、同上、381-382頁。

\*115 吉村公三郎『映画のいのち』玉川大学出版部、1976年、167頁。

\*116 飯島正「成瀬巳喜男と『浮雲』」、『岩波ホール』第15号、1969年7月、11頁。

\*117 この批評が新たな観客に向けての解説になっているのは、岩波ホールの上映方針によるものである。高野『シネマ人間紀行』135-136頁。

ぼくはこの作品のノン・コンフォルミズムからモラリズムへの道程が、一種の危険をはらんでいたことを、現在から見ればみとめざるをえない。これは作家と作品の問題として、どんな場合にも考えられる。(…)『浮雲』以後いまだに第二の『浮雲』はあらわれないし、映画界の事情もそれを生む条件をそなえていないが、成瀬がふたたび『浮雲』以上の作品を生む可能性をもっていることを、ぼくは信じてうたがわない。(…)現在はこのような題材をこのようにとりあつかうことは、到底できないにちがいない。いまから 14 年まえにこのような映画があったということは、いまさらにふかい感慨をもよおさせるに十分である。うれしがつてこの文章を書いているうちに、段々ぼくはなさけなくなったことを告白する。<sup>\*118</sup>

おそらく飯島がここで「危険」と呼ぶものは、それに続く文章から明らかなように、時代錯誤の謂いであろう。飯島がこの批評で作られた時代と見られる時代との違いを痛感しているのは、「現在から見れば」「現在では」「当時の映画界」「いまから 14 年まえ」「いまさらに」といった表現の頻出からも明らかだ。飯島が評価しているのは、むしろ『浮雲』（のテーマ）ではなく『浮雲』の時代である。飯島の論旨は『浮雲』という映画は内容的には古いが、技術的水準は高いというものだ。「段々ぼくはなさけなくなった」といった悲嘆は、当時 67 歳だった批評家の単なる個人的感慨の吐露にすぎない。だがそのような破綻こそ、1969 年に置かれた『浮雲』の意義を浮彫りにしているのではないか。

戦前派の論客である飯島の絶望が物語るのは、次のふたつの事実である。まず飯島が自らの生と切り離された状態で『浮雲』に対峙しなければならないことに深く絶望しているということである。『浮雲』について自らの書きつつある言葉が、映画に届かないという事実「なさけなくな」らざるを得ない飯島の絶望はあまりに深い。ここではひとりの映画評論家が 55 年当時の自説に何ひとつ付け加えることもできず、今どのように『浮雲』を語るべきかが分からず、ただ途方にくれている。そしてもうひとつ。それは『浮雲』が製作された頃の日本映画が過去になってしまったということである。1946 年から始まる『浮雲』は、公開当時すでに 9 年の時間的格差があったことはすでに述べた。だが飯島にとって決定的なのは、1946 年から 55 年までの 9 年間ではなく、55 年から 69 年までの 14 年間なのである。

「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、何處にもないんじゃないんですか」

ホテイホテルの逢瀬における富岡とゆき子との会話である。『浮雲』において「現在と過去」とは「戦中と戦後」である。南方の記憶に憑かれていた原作者の林にとって、これが正しく生々しい現実感覚であったことはたしかである。そうではない当時の観客にとってみても、ふたりの生きる現在は、一方で 1955 年の現在につながってはいたであろう。

---

\*118 飯島、同上、12 頁。

だがその翌年の成瀬の『妻の心』における男女（高峰秀子と三船敏郎）の会話を見てみよう。シナリオは井手俊郎によるものである。

「弓子さんと三人でよくこの辺に散歩に来ましたわね」

「そう、……戦後直後でいやな時代でしたねえ」

「でも……なんだかあの頃が懐かしくて……」

高峰秀子演じる女性が、敗戦直後における散歩の思い出をふと口にするとき、それはもはや遠い昔の世界のこととして語られている。戦後直後の混乱は、ほとんど懐かしむべき対象と化しており、たとえば『浮雲』のように見る者にとっての「現在」に直結する存在ではもはや無い。『妻の心』では戦後直後の「いやな時代」は、もはや地続きの存在では無くなっているのである。すでに確認したように、『浮雲』における時制は、成瀬映画のなかでも日本映画全体からいっても曖昧なものであった。1955年当時、1946年の日本はすでに消滅していたのであり、スタッフもキャストも1946年を人為的に再現していったのである。1955年が日本にとってひとつの分水嶺となっていることはよく知られている。経済白書における「もはや戦後ではない」がそうであるように、『浮雲』は、いわゆる55年体制がしかれた戦後の転換期に作られたのである。

小熊英二は1945年の敗戦から1955までを「第一の戦後」、1955年以降を「第二の戦後」と呼び、1955年がひとつの「戦後」の終わりであり、もうひとつの「戦後」の始まりであると述べている。

共産党の武装闘争放棄に象徴されるように、革命と闇市に象徴される激動の「戦後」は、敗戦後一〇年で終わりを迎えていた。それに代わって、高度経済成長と「五五年体制」に象徴される、安定と繁栄の「戦後」が始まろうとしていたのである。<sup>\*119</sup>

このようにして見た場合、南方での体験を敗戦体験と重ねあわせた林芙美子は戦中と「第一の戦後」を生きたのに対し、劇作から出発して映画シナリオで一時代を築き、やがてテレビドラマへと活動を移していく水木洋子は「第一の戦後」と「第二の戦後」を生きていたといえるだろう。ふたりに共通するのは、自らの過去を対象化しつつ現在に対峙しようという姿勢であった。

1954年末に撮影が開始され、1955年1月に公開された、『浮雲』は、「第一の戦後」末期に作り始められ、「第二の戦後」とともに産声を上げた映画であったといえる。ゆき子と富岡との物語は、戦中と戦後という分水嶺で行なわれていたが、しかし映画『浮雲』は、「第一の戦後」と「第二の戦後」との分水嶺に置かれていた。成瀬は『浦島太郎の後裔』から『晩菊』まで「第一の戦後」の10年間に20本の映画を手がけているが、『浮雲』以後、『くちづけ』から『乱れ雲』まで「第二の戦後」にもまた20本の映画を手がけている。

---

\*119 小熊英二『〈民主〉と〈愛国〉』新曜社、2002年、12頁および291-292頁。



『浮雲』は成瀬のフィルモグラフィにあって、ふたつの戦後の転換にあるのである。成瀬が再三、林芙美子の小説の映画化はこれで最後だろうと口にしていたのは、おそらく時代の転換をある程度予想していたからであろうと思われる。『妻の心』の台詞がそうであるように、『浮雲』以降、戦後（ここでは「第一の戦後」）は急速にそのアクチュアリティを失効していくことになる。

### 郷愁の捏造

この「映像時代」の到来にあって、『浮雲』において何が始まったか。あるいは何が終わろうとしているのか。これは『浮雲』にかぎらず、今日における映画と私たちとをとりまく環境全般にまで広がることであるが、ここでは『浮雲』にしばって、岩波ホールでの最初の「追悼」以降の推移を辿るにとどめる。

1980年代入って、後発の論客による成瀬論が到来する。最も重要なのは蓮實重彦である。1936年に生まれた蓮實が、最初に見た成瀬の映画は1952年の『お国と五平』であり<sup>\*120</sup>、同時代に『浮雲』を見た最後の世代にあたる。蓮實が本格的に成瀬を論じ始めるのは、1980年代に入ってからである。蓮實が、戦中派の飯島や戦後派の荻と異なる点は、成瀬映画を支えたスタッフたち、とりわけ撮影の玉井正夫と美術の中古智から詳細なインタビューを試みた点にある。「成瀬巳喜男が才能豊かな映画作家であることはいうまでもないが、この傑作〔『浮雲』〕を彼が思いのままに演出しえた背後には、成瀬組と総称される驚くべき数のスタッフが最良の仕事ぶりを発揮してそれを支えていたからにほかならない」。飯島正が『『浮雲』はいい条件にめぐまれていた』と述べて検証しなかった問題を、蓮實は映画史に正当に登記した。その上で蓮實は、視覚化された物語ではなく、物語の視覚ぶりこそ重要であるとする。『浮雲』のラストシーンについての指摘「二人の不運な境遇をここまで辿ってきた者たちは、終わりを迎えつつある物語が煽りたてる情動の高まりを超えて、薄暗がりに浮かびあがる女の相貌のものいわぬ白さに無媒介的に惹きつけられる」（傍点引用者）からもそのことは明らかであろう。そして蓮實は、個々の技術者たちのすぐれた資質を成瀬がいかに発揮させた点において『浮雲』を評価する。「成瀬巳喜男の演出が冴えわたるのは、カメラの玉井正夫と、照明の石井長四郎と、美術の中古智のたぐい稀な技術的達成に支えられながら、光という単純な要素だけで男女をつつみこもうとする瞬間である」<sup>\*121</sup>。こうした成瀬演出の繊細さへの言及が、「ぼくたちはその最後を神々しいすがたとして見た。すなわちそこには抽象の世界像が顕現していたのである」<sup>\*122</sup>といった飯島の成瀬論には見あたらない。製作過程の協働に注目している点において、蓮實は荻と共通している。荻も公開時の批評で玉井と中古の名前を挙げており、「各パートの強調の鮮やかさ」を讃えていた。荻はそれを「寛容の美しさ」と述べたが、それは蓮實の「たぐい稀な技術的達成」と同じものである。

---

\*120 蓮實「成瀬映画の魅力」14頁。

\*121 蓮實「寡黙なるものの雄弁」71頁。

\*122 飯島正「成瀬巳喜男の芸術」、『成瀬巳喜男監督の特集』フィルム・ライブラリー助成協議会、1970年、16頁。再録『名監督メモリアル』青蛙社、1993年、113-114頁。

蓮實批評は撮影所の歴史に対してきわめて慎重なアプローチを試みる一方、成瀬を論じる際、蓮實は時代、俳優、原作、シナリオといった他のスタッフたちの異同、あるいは歴史的な文脈を取り払い、成瀬作品の固有性を探りあてようとする。その点で蓮實批評の論点は飯島正の「作家主義」に近い。しかしその内実は対極的である。飯島は「各ショットの対象がどう生活するかを考えることが第一義なので、こういう点は、やはり人生と生活と映画とを、一つの複合体として体得しない以上はできないことで、そこに成瀬の映画のうごかしがたい特質がある」<sup>\*123</sup>と述べ、むしろ成瀬映画の「精神」を抽出しようとする。それに対して蓮實は成瀬の演出は、モンタージュやアングルといった映像の形式的な奇抜さ（飯島の言う「映画技術的な軽業」）には還元されるものではなく、むしろそうした要素が「透明」<sup>\*124</sup>な画面のなかにあるのだと述べた。飯島に対して、蓮實は歴史的な文脈を超えて交差する身振りや画面の構図といった表層において立ち上がるもの——蓮實はこれを「主題」と呼ぶ——を明るみに出そうとする。

蓮實の「演出」への着目は、すでに触れたように、フランスの50年代の映画批評に近く、その点で来日時に偶然に『おかあさん』や『浮雲』の「審美的な面白さ」を讃えたジャン＝シャルル・タケラの批評につらなるものだといえる。では蓮實と飯島（およびタケラ）を分けるものは何であろうか。まずそれが回顧の視線によって成立していることであろう。蓮實批評はすべてが終わった時点から出発している。それぞれ時代の異なる作品同士を自在に横断する大胆さもその立場によるものだ。成瀬の死の直前に書かれた飯島の『浮雲』評は、そうした点を共有してはいない。それゆえ蓮實批評には『浮雲』と現在との隔たりにおいて、飯島が感じた絶望の表明は見られない。たしかに『浮雲』のラストシーンに「無媒介的」に惹きつけられるとき、それが過去であることは自明化されている。いやむしろ、もはや過去でも現在でもない抽象的な時間性の体験と化している。「当時の映画界は上げ潮のまっただなかにあった」と振り返る飯島も、おそらく『浮雲』の「技術的達成」について意識していたはずである。飯島にとってなさない事態とは、それを語ることがもはや『浮雲』に届かぬことにある。その意味で、飯島の批評は69年の現在に根ざしているだろう。蓮實の視点は、あらかじめ作品との間に横たわる踏み越えがたい距離を自ら引き受けることを代償に得られるものである。それは、それ以前の論者たちとは異なる特権的位置である。だがそれが招きよせる絶望と無力について論者は沈黙している。蓮實は「成瀬が日本的な作家であると同時に、あらゆる人にとっての外国語である映画を通して自分を発見した人間だ」と述べ、「われわれは、その外国語としての映画をいかに読むかという問題のもとに成瀬に近づかなければならない」<sup>\*125</sup>と述べている。そこでは距

---

\*123 飯島「成瀬巳喜男論」31頁。

\*124 ウェズリー・ラグルス監督の『ボレロ』と、その翻案である成瀬の『鶴八鶴次郎』とを比較した「ラヴェルと新内」で用いられた言葉。蓮實は成瀬のすぐれた才能とともに、それを1930年代におけるトーキー映画の「ある種の変容」に位置づけている。飯島のいう「映画技術的な軽業」「一時代まえのようなモンタージュ意識のつよい映画作法」とは、「あらゆる視覚的な要素が説話論的な構造に還元されることなく画面を活気づけることで、「物語にある種の混濁が導入されがち」な20年代のサイレント期に特徴的な映画作法に当てはまるといえる。蓮實重彦「ラヴェルと新内」、『國文學』1997年3月号、10頁。

\*125 蓮實「香港国際映画祭の成瀬巳喜男」38頁。

離を距離として受け入れるべきだという倫理的姿勢が貫かれている。

1990年代以降に積極的に成瀬を論じ始めたのは川本三郎であろう。蓮實が成瀬を「外国語」として見ようというするのに対して、川本はいわば自分の「母国語」と見なしているかのようである。1944年生まれの子供の川本三郎が、成瀬や小津に興味を持ったのは「四十歳を過ぎてから」<sup>\*126</sup>である。その理由について川本は「自分が生まれ育ってきた時代はどのような時代だったのか、親や兄姉たちはどのような思いであの困難な時代を生きてきたのか」に興味を覚えたからだと説明している。そして「思想やイデオロギーだけではとらえきれない、人々の暮らしのなかの思いに触れるには、「映画を見るのがいちばんいい」と考える<sup>\*127</sup>。川本は「戦争未亡人」や「復員兵」といった敗戦後の特徴づける細部から、日本映画の「戦後」を論じる。『浮雲』のゆき子と富岡を、「戦後を生ききれなかった男女」と書く川本は次のように述べる。

戦中と戦後が、彼らの場合、普通の日本人とは逆転してしまっている。彼らは、観客の共感を呼びにくい主人公である。「戦争中、日本人の多くが苦勞していたのに、外地でいい暮らしをしていた！」という観客の指弾を浴びなければならない。そのために、彼らは、どんどん、自分たちを世間から孤立させ、追いつめていく。

成瀬巳喜男の映画から興味を覚え、林芙美子を読み始めた川本は、後年、浩瀚な林芙美子論を上梓している。その小説『浮雲』をめぐる論述でも同様の指摘が見られる。

二人の犯した罪はなんだったのか。単純に、不倫だけであるわけではないだろう。それは、戦時中の一瞬の時間を理想化し、そのなかでしか本当に生きることができなかったという、その幻想そのものが罪だったのであるまいか。『浮雲』の暗さの本質は、そのことにある。<sup>\*128</sup>

川本によれば、富岡とゆき子の孤立は「戦争責任の問題」であり、ゆき子の死は観客からの制裁であるという。これはある意味で妥当な指摘である。実際、ゆき子と富岡が「イケシャアシャアとくらしているのを見たら、みんなはおこりだすにちがいない」と飯島も書いている通りである。しかしながら小説『浮雲』においても、映画『浮雲』においても、観客あるいは読者から「指弾を浴びなければならない」存在として描かれてはいないことはたしかだ。ゆき子も富岡も、道徳的な存在でないことはすでに飯島も指摘していた。その上で飯島は「反道徳ともいっていい真実のモラリズム」があるとした。「風俗習慣道徳とは縁のない女」であるにも関わらず、飯島は「その最後を神々しいすがた」として見ている。飯島は主語を「ぼくたち」と、ある種の共同体意識のレトリックで語っている。それを鵜呑みにすることはできないが、しかし公開当時の観客たちは、ゆき子を「指弾」な

---

\*126 川本三郎『林芙美子の昭和』新書館、2003年、349頁。

\*127 川本三郎『今ひとたびの戦後日本映画』岩波書店、1994年、283頁。

\*128 川本『林芙美子の昭和』341頁。

どしていないことの証左にはなり得る。

そもそも「普通の日本人」とはいったい何者か。「いまひとたび、もういちど、むなしく散っていった人達へ対して、私たち作家は情熱の書をささげたいものです」と述べる林が理念として想定しているのは戦死者たちであった。その意味で、林が読者として想定していた「普通の日本人」とは戦争の犠牲者であろう。だが林が共感と憐れみを込めて描いたのは、『ボルネオ・ダイヤ』を始めとする南方で享樂的生活を味わった人々であり、「戦時中の一瞬の時間」に生きる人々であり、林文学においては、こうした人々が「普通の日本人」として登場している。そこでは常に「自然と人間のたわむれ」る戦争中の世界が理想化され、もともと反省や悔恨とは無縁であった。川本の思い描く「普通の日本人」とは抽象的な存在という他ない。

川本にとって『浮雲』と自らの時間的懸隔はもはや絶望するものではない。むしろ実態を欠いた過去の世界を擬似的に再現するための都合のいい空想である。川本自身の言葉を用いるなら、それは昭和の「気分」、戦後の「気分」である。戦後日本を語るに際して、彼は「その論理なり世界観がまずあって、それと照し合わせて映画を語る」のではなく、「その『気分』に従って、自分の好きな映画映画の好きなシーンを自分の言葉で再現しているに過ぎない」<sup>\*129</sup>。そこにあるのは川本によって理想化された「昭和」である。たとえば川本は成瀬と林芙美子とともに「貧乏が好きな作家」という。「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」<sup>\*130</sup>。「成瀬巳喜男が、戦後、次々に秀作を作り続けることが出来たのは、戦後社会のいたるところに、日常的に、彼の好きな貧乏が存在していたから」であり、成瀬は「その意味でもっとも戦後的な映画作家だった」<sup>\*131</sup>という。

ただ、成瀬巳喜男は、その貧乏を決してみじめには描かなかった。社会派の監督たちのように貧乏をストレートに社会問題に結びつけることもなかった。貧乏をあくまでも個人のレベルで、気品を持って描いた。ぎらぎらした欲望、闘争心、上昇志向などほとんど無縁なこの穏やかな監督にとっては、貧乏はむしろ、隠れ里のような静かな生活を保証してくれるサンクチュアリ（聖地）だったのであるまいか。貧乏であることは、むしろ幸福なことだったのであるまいか。<sup>\*132</sup>

そして「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。だからこそ、貧乏を楽しんだに違いない」<sup>\*133</sup>と結論する。林と成瀬に共通性を見るという発想自体は、たとえば水木洋子の寄与を論じた荻昌弘の仕事に比べ遥かに後退している。それにしても、成瀬と林とが「貧乏好き」な作家とは、何と「気分」的な発想であろうか。

---

\*129 川本三郎『朝日のようにさわやかに』筑摩書房、1977年、248頁。

\*130 川本三郎『林芙美子の昭和』新書館、2003年、349頁。

\*131 川本『今ひとたびの戦後日本映画』130頁。

\*132 川本、同上、125頁。

\*133 川本、同上、132頁。

川本のなだらかな記述は、飯島から蓮實に至る、過去の批評家にはない平明さと口当たりの良さを備えている。おさまりのいい平易な文言が行儀よく並べられている。だがその論旨を辿るのは容易ではない。貧しさをめぐる川本の個人的見解が、いつのまにか成瀬の見解へと連続しているのである。「成瀬巳喜男は、貧乏を否定したり、貧乏から這い上がろうとしたり、貧乏を不幸だと考えたりしなかった。むしろ、貧乏を静かに受容した。そこから穏やかな気品が生まれた」。これは半ば意図的な、解釈と代弁の混同である。だが成瀬は本当に貧乏を愛したといえるのか。間接的ではあれ、「貧乏」について成瀬が語ったものとしては、たとえば 1952 年におけるインタビューがある。そこでは次のように語られている。

大体、われわれ日本人というものは、生活的にいても、世界的なことを少しも持っていない。戦後ますます狭くなった島国の中で、依然として、なさけない生活をしている。金持はほんの僅かなのに貧乏人はたくさんだし、文学にしろ、何にしろ、お茶漬けみたいなアッサリした味が、日本人的なもの、あるいは日本的なものとして尊ばれているんですからね。大部分の日本人の姿がそうだとしたら、われわれはやはりその生活に即したものを作るより仕方がないということになりますね。<sup>\*134</sup>

日本人的なもの、日本的な「お茶漬けみたいなアッサリ」した味わいが尊ばれているのであれば、映画監督もそうしたものを作らざるを得ない。今の日本の大半を占める「貧乏人」のために映画を作るしかない。ここでの発言は消極的であり、「大体、われわれ日本人というものは」という冒頭の、いささか突き放した口吻には、そうした現状に成瀬個人が容認しがたく感じていることがうかがわれる。そもそも、ひと組の男女の恋愛を執拗に描く『浮雲』はこうした「日本的なもの」から遠い。成瀬を「あまりにも日本的な『あわれ』の作家」と評した岩崎昶でさえ、成瀬のこの発言を取り上げながら、「しかし、私が『浮雲』を成瀬のこれまでの最高作品と考えているわけは、これがすでにお茶漬以上のねちっこさを持っているところにある」<sup>\*135</sup>と指摘している。岩崎にとって「日本的」とは、それはむしろ克服すべき旧弊の価値意識を意味するものであるが、『浮雲』においてこうした成瀬の「日本的」なものが超克されているという指摘は、これまでの議論からも妥当である。いずれにせよ、成瀬は貧乏が好きだったという川本評を首肯することはできない。

川本批評は「人生と生活と映画とを、一つの複合体として体得」しようとする飯島の論点とも異なる。「人生と生活と映画と」を対象化しようとする批評的な運動すらない。川本は成瀬の「論理なり世界観」に「照し合わせて映画を語る」つもりはなく、ただ『気分』に従って、川本の好きな成瀬巳喜男のイメージを「自分の言葉で再現しているに過ぎない」。そして、そこから立ち現れるのは、<sup>えたい</sup>為体の知れない郷愁である。「日当りは悪

---

\*134 岸松雄「成瀬巳喜男の生活の垢」、『キネマ旬報』1952年5月下旬号、41頁

\*135 岩崎「成瀬巳喜男と男性の樂園」75頁。

いかも知れないが、車の騒音はない」路地裏、あるいは「ささやかだが静かな、目立たない生活」の、いかにものんびりとした風情。そうしたものが、ふるさとのごとき懐かしさと愛おしさの対象として美化されている。為体の知れなさとは、ここで醸しだされる郷愁が、いったい誰のものなのかが全く分からないからだ。そこで想定されているのは「普通の日本人」という名の、のっぺらぼうの郷愁である。

もしそれが「思想やイデオロギーだけではとらえきれない、人々の暮しのなかの想いに触れ」という論者の企図ならそれを批判しても始まらないだろう。ただしここで問題なのは郷愁によって、映画を対象化するのではなく、ただその郷愁とともに、映画の超えがたい距離を無化してしまうことが、果たして『浮雲』を、そして成瀬巳喜男の映画を見るのにふさわしい態度であるかどうかである。一例として、映画の前半におけるバラックにおけるゆき子と富岡との再会の場面を取り上げてみよう。ゆき子は、雨漏りのするバラックに住みながら、アメリカ駐在兵を相手に売春して暮らしている。これは、川本のいうように、いかにも戦後的な貧困（「第一の戦後」に特徴的な貧困）という他ないだろう。だが、薄暗い狭い室内で交わされるやりとりは、他の日本映画と照らして見ても、これ以上ないほど殺伐としており、「みじめ」という他ない。

「羨ましいなあ…」

「まあ！何言つてるのよ。何が羨ましいの！こんな暮しの何處が羨ましいの？」

「いや、いや、気に障つたら御免。何も彼もうまくゆかないと、みじめに、人の暮しだけ、羨ましく見えるんだね。」

「人を馬鹿にしている。男つて勝手なもんだわ。日本の男つて、みんな同じだわ」

私たちがここで目にするのは、およそ「幸福」からほど遠い救いのない極貧の世界である。なるほど川本のいうように、成瀬の映画においては、決して豊かとはいえない生活を送る人々が登場する。『おかあさん』がそうであるし、『稲妻』や『流れる』の家庭や芸者置屋は経済的に逼迫した状況にある。しかし、たとえば蓮實が先の批評で取り上げた数本——『お国と五平』『山の音』『乱れ雲』——はこうした戦後的な「貧しさ」とは無縁の映画である。

1990 年後半には映画研究の分野で初の成瀬巳喜男のモノグラフが書かれる。1958 年生まれのオーストリア人であるスザンネ・シェアマンは、『浮雲』の公開以後に生まれた論者である。シェアマンの本においては、映画のコマ（フォトグラム）がふんだんに使用されている。1980 年代パリ留学中に初めて成瀬の映画を見たシェアマンは、岩波ホールでの追悼上映以後の時代（回顧の時代）と地続きの時代の論者であることを物語っている。

シェアマンはジュネットの物語論を援用しており、フィルムをいわばテキストとして、そのテキスト内部の連関を重視するものである。ここで「テキスト」とは文字通り、引用可能な章句という意味である。実際そこでは、小説の一節が引用されるように、映画の部分が「抜粋」されている。こうしたシェアマンの採用した方法は、飯島正や荻昌弘といった同時代評では考えられないものである。これはまさしく人々が「自由に、好むままの映像作品を選択し、好む場所でそれを観賞」できる時代、「すべての映像は〔が〕すべての人々のものとな」る時代、「映像時代」のなかで書かれた論考であろう。

シェアマンは『浮雲』について、その戦中と戦後の時間的な差異について正しく述べている。

戦争中ではあるが平和な雰囲気横溢した仏印と、敗戦によってあらゆる価値観が崩壊した日本は、対照的な関係にあるものとして示される。(…)敗戦直後のどん底の生活の中で、過去は美化され、戦争の残虐さは仏印の思い出によって隠されてしまうのである。<sup>\*136</sup>

また、語られる物語と映画の公開年の時間的差異についても触れている。これは他の論者においては見られなかったことである。それではシェアマンはそれをどのように論じているのであろうか。

『浮雲』が公開された一九五五年には、敗戦の苦労も遠くなり、映画で描かれる夢のような過去が錯覚であることも明らかになった。こうしたある時代と次の時代の対立を、その後の時代（一九五五年）から捉え直すことによって、かつての、対立そのものが解消されて行くところに『浮雲』の魅力の一つがある。<sup>\*137</sup>

シェアマンの指摘は独創的なものではない。『浮雲』が単なるメロドラマではなく「無邪気な侵略者たちのその後」の物語であり、その成功は「戦後十年目の大衆の意識の底に眠っていた〈勝利者・侵略者だったころの甘い記憶とその後の辛かった記憶〉を呼びさましたことにもあったと考えられる」という小林信彦の指摘がすでにある<sup>\*138</sup>。シェアマンは、『浮雲』の「昭和二十一年初冬」がはっきりと過去を示している述べている。しかし、フィルムテキスト内部に限定して論を進めていくかぎり、このような指摘はそもそも成立し得ないのではないか。

これまでも述べたように、『浮雲』においては「昭和二十一年初冬」がすでに過去であることを示すものは、少なくとも映画内部においては示されていない。この敗戦直後の世界が本物に見えながら、きわめて人工的に作られていることはすでに述べた通りである。それにしても、「敗戦の苦労も遠くなり、映画で描かれる夢のような過去が錯覚であることも明らかになった」というのは、それは誰にとって「明らか」になったというのか。小林のいう「戦後十年目の大衆の意識」にとって、と答えることはできるが、それは当時「大衆」のひとりとして生きた当事者によって可能な証言であり、それが客観的に自明とはいえないことは繰り返し述べて来た。しかしシェアマンのフィルム分析において、「敗戦の苦労」が遠のいたとか、戦中の南方の記憶が「錯覚である」といったもっともらしい「戦後十年目の大衆の意識」を忍び込ませることは、単に論理的に破綻しているという以上に、林芙美子、水木洋子、成瀬巳喜男などが生きた時間への配慮を欠くものである。シェアマ

---

\*136 シェアマン『成瀬巳喜男』231-232頁。

\*137 シェアマン、同上、232頁。

\*138 小林信彦「『流れる』 架空世界の方位学」、『映画を夢みて』筑摩書房、1991年、348頁。

ンの『浮雲』論は川本三郎の「気分」的論評と同じである。そこには飯島正が述べたような深い絶望はない。

岩波ホールにおける『浮雲』の予期せぬ追悼上映から始まったのは、いわば小津安二郎による『浮雲』体験とは対極の映画体験であろう。それは小津安二郎の『浮雲』体験が、1955年2月9日といった明確な日付を持っていたのとは反対に、いつどこで見たのか定かでない無時間（ユークロニア）の世界での映画体験である。私たちは、今、知らず知らずのうちに『浮雲』のラストシーンにおける光景、過去でありながらすでに過去であることをやめた場所に立ってしまっている。「映像時代」とは、たしかに利便性においては「花園」ではあったであろう。だがそのたやすさ、近づき易さが、これまで『浮雲』における真の主題、すなわち時間とのずれの意識を無自覚に抑圧してしまっている。自らの現実世界が崩壊する危機に直面しながら、かろうじて現実に踏みとどまろうとする人々を成瀬は描いた（あるいは描こうとした）。『浮雲』は為体の知れない郷愁とともにではなく、映画と見る者との解消しがたい距離とともにある。その距離と向き合うにはどうすればいいのだろうか。私たちは今、『浮雲』をどのように見ればいいのだろうか。



## 終章 現在への意志

### 断絶とともに見る

今日、『浮雲』と真に出会うことはできるのだろうか。もしそれが可能であるとすれば、いかにしてか。このささやかな問いは、『浮雲』にとどまるものではない。映像メディアが多様化しつつある現在、テレビはいうにおよばず、インターネットや携帯電話などの新たな配信サービスによって、「映像時代」は伸張を見せている。すでにそれは30年前に田中純一郎が予想していたものだが、それは田中が期待を込めて描いていたような楽園的世界とはほど遠いものであるといわなければならない。映像は世界を外部から映し出すものであるにとどまらず、世界の内部に浸透している。映画が動く映像の特権性をテレビに移譲してからすでに久しい。60年代の成瀬巳喜男と水木洋子がそれぞれのやり方で、この変遷のなかに身を置いて来たことはすでに見た通りである。映画をこうした映像化のなかに置いてみるなら、それを見る私たちとの距離はどこまでも狭まっている。映画と私たちとの出会いは、時間的あるいは空間的な限定からますます自由になっている。映画を見ることは今後ますます容易となるであろう。だが同時に、無数にある映像としての映画は、見ることを困難なものにしている。無限に増殖し、日常に侵食していく映像の氾濫は、私たちから映像についての意識を抜き去ってしまうことになる。皮肉なことに、「映像時代」にあって映画はかつてない危機に瀕している。そうしたなかで『浮雲』との出会いを考える場合、私たちは否応なく映画を見ることは可能なのかという問いに直面せざるを得なくなるのだ。ここでは3点にしぼって、今日における『浮雲』の出会いの条件を考えてみようと思う。

第1に、この映画が私たちの生きる時代のために作られていないという、ごく当然の事実をふまえることである。今日の私たちがその時代の「現在」を無条件に共有することはできないのである。『浮雲』で展開される世界には、途方もない距離が横たわっている。たとえこの日本映画を見る者が日本人であったとしても、日本人であるという理由で『浮雲』で描かれている世界が自分たちの生きている世界と同じであると保証はなく、また、ここに横たわる断絶を超え得る保証もない。林芙美子や水木洋子が、自らの創作の根幹を現在との関わり合いに置いていたことはたしかである。だがこれまでで分かったことは、林にとっても水木にとっても、この現在をとらえることがいかに困難であったかということである。映画『浮雲』の撮影時においてすら小説『浮雲』に描かれた「戦後」の光景は消失しつつあったのである。スタッフとキャストの腐心の大半は、その齟齬をいかにして埋めるかにあったことは、「戦後」の現在という時間がいかに移ろいやすいかを物語っている。原作者の林にとって戦後という「今」と自身の内部にある「戦中」という時間が最後まで決着を見ることはなかった。水木洋子にあって、この「今」への執着が、映画へと向かわせたことはたしかであるが、また同時に、60年代後半以降、彼女を映画から遠ざけることになったのである。また未完に終わった水木晩年の作品「からす猫」が、『浮雲』

で描かれた「今」の再構築であったことは、水木にとって『浮雲』にある種の齟齬が存在したことを物語る。

それでは成瀬巳喜男はどうか。「林さんの作品に五度も取組んだということは、結局私には現代の人間が描けないからだということとなるのかも知れません」<sup>\*139</sup>と述べている成瀬巳喜男は、おそらく、この「今」の脆弱さを最も意識していたはずである。1952年のインタビューにおいて彼は次のように述べている。

その結果がどうであろうと、作品と云うものは、わかってくれる人にだけわかってもらえれば、それでいいんじゃないかしら、万人にわかてもらえるというのは、もちろんすばらしい理想だけど、そういうことはなかなかあり得ないのじゃないかと思うなあ<sup>\*140</sup>。

『浮雲』もまた、「わかってくれる人にだけわかってもらえれば、それでいい」というつもりで、限定された時代の観客に向けられて作られている。そしてそれ以上でも以下でもないのである。成瀬は、自らの映画を後世に遺すべき芸術作品たらしめんとする意図、たとえば1960年代末以降、黒澤明が取り憑かれてしまった強迫観念とは無縁であったといえる<sup>\*141</sup>。

では、映画と私たちの間に横たわる距離を放置しておくべきであろうか。また、過去の映画を真に体験することは不可能なのだから、そうした体験はすべて一方的な誤解として切り捨てるべきか。もちろんそうではない。問題なのは、そのような距離を解消しようと努めることは必ずしも『浮雲』の理解には至らないということである。むしろ『浮雲』をとりまく環境を捏造し、為体の知れない郷愁に耽溺することは、却って誤解を生むことになる。それは歴史を踏まえるかに見えて、映画のなかの真の歴史性から目を逸らさせてしまうからである。映画と自分との絶望的な距離を曖昧にやりすごすことなく意識化すること。そして距離を距離として、断絶を断絶として受け入れるべきである。

第2に、これもまた当然の指摘だが、映画は特定の個人の意志の産物ではないということである。これは先ほどの問題とも関わりがある。『浮雲』のなかに「作者」を見ることは決して不可能なことではない。実際、ここまで多くの作者たちに出会って来た。監督の成瀬はもちろんのこと、今日徐々に新たな光が当てられつつある原作者の林芙美子、そしていったんは脚光を浴びつつそれから緩慢に忘れ去られつつあった脚本家の水木洋子、そ

---

\*139 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。

\*140 岸松雄「成瀬巳喜男の生活の垢」、『キネマ旬報』1952年5月下旬号、41頁。

\*141 成瀬がその最後の映画となった『乱れ雲』を発表してからその逝去までの約3年間、黒澤は日米合作映画『トラ・トラ・トラ』と格闘していた。田草川弘『黒澤明 v.s. ハリウッド』（文藝春秋、2006年）によれば、製作発表の際、「この映画は天皇陛下にも見ていただく。もしもヘンテコなものを作っちゃったら、僕は飛行機の窓を蹴破ってハワイの海にドボンと飛びこまなきゃならない」「とにかく、歴史にドーンと残る、どっしりとした映画を作る。百年や二百年で古くなるような映画なら要らないよ」と述べたという（17頁）。この企画は黒澤の降板という結果に終わるが、田草川はそれを黒澤とハリウッド双方の監督観、すなわち「作家」であろうとする黒澤と「職人」であることを求めるハリウッドによるものとしている。

してこれまで公式的には『浮雲』の関係者とは目されていなかった岩崎昶（とりわけ水木と岩崎については、本論において詳細なプロフィールを試みるようになった）。この『浮雲』成立の舞台上において成瀬は群像劇のひとりとして通りすぎていったのである。だがまた、各人の思いが単独の状態で実現することはなかったはずである。『浮雲』の名高いラストによって明らかになるのは、それが林にとっても、成瀬にとっても「本意」なものであり、最もその思惑に近いかたちで達成し得た水木ですら、決して満足はしていなかったということである。

ここから導き出されるのは、映画の歴史というものが、実現した映画の総体とは別に、不在の歴史——潜在的な状態にありながら、もうひとつのあり得たかも知れない歴史——によっても支えられているということである。これは世界映画史全般においていえることであろう。ジャン・ルノワールやオーソン・ウェルズといった監督たちにおいては、そうした未完成の映画もまた重要な位置を占めている。先ほどあげた黒澤明を例にとれば、途中降板を余儀なくされながら、絵コンテやシナリオとしてアメリカの図書館に眠っていた「虎・虎・虎」もまた、そのような映画のひとつである。そもそもこの『浮雲』の成立の契機として、1952年、東映による映画化が実現しなかったことも少なからず関わっているだろう。もし東映での『浮雲』が陽の目を見ていた場合、東宝で『浮雲』が作られることはなかったかも知れない。歴史に「もし」は存在しない以上、こうした仮定は空想の遊戯でしかない。だがこと映画においては、未完成の映画企画についてはそれだけで大きな総体を作り上げている。あり得たかも知れない歴史について執拗にこだわったのは、膨大な映画とテキスト群によって全4部からなる大作映画『映画史』（1998）を作ったジャン＝リュック・ゴダールである。フランス語で監督を表わす語として、レアリザトゥール（[想像しているものを] 実現させる者）という言葉がある。だが想像の種子が現実に映画という形で結実することはごく稀である。作品を完成されたものとして固定化させるのではなく、そこに多様な生成の広がり意識することなしに、映画との出会いは果たされない。

『浮雲』もまたさまざまなあり得たかも知れない可能性を孕み、今日あるような状態で完成している。しかし本論で〈原＝浮雲〉と書いた「南方」への主題にしても、少なくとも水木洋子はそのすべてを開花し切れていなかったかも知れない。未完に終わった1980年代の「からす猫」はそうした貴重なヴァリエーションであったはずである。同じことは成瀬についてもいえるだろう。「龍宮」「秘密」「月のある庭」などで彼が思い描いていた世界というのもまた完全には開花することはなかったものの、『浮雲』のなかに潜勢しているからである。こうした不在の映画史が重要であることは、実際の製作においては不可避的に起こり得る他者の干渉がないだけに、より純粋な作品であるともいえるだろう。映画に限ったことではないが、現実の姿を厳密に検証することが何よりも重要であろう。だが映画のフォトグラム（コマ）を蝶の標本のように検証しても羽ばたく蝶の美しさを再現できないように、コマの累積によっては映画の作者（それが監督であれ、それ以外であれ）に到達することはないであろう。

映画はその作り手によってさえ、完全に所有されたり統御されるものではない。そしてそのことによって、映画は映画固有の生成のダイナミズムのなかで、絶えず運動を続けていくことになる。それは美しくもあるがまた本質的には一貫した方向性を欠いたものである。映画の歴史とは決して、意図とその実現の円満な連鎖として自明視することができな

いものである。思わぬ挫折が織り込まれた、不純で、いびつな存在なのである。不可視の映画史への意識とともにあろうとすること、そのことにより、かろうじて私たちは、『浮雲』の事件性を享受することができるのではないだろうか。

第3に、映画の出会いの条件は時間の断絶をふまえることである。半世紀以上前に作られた『浮雲』が、今日見る者を想定していないことはすでに述べた。だが一方で、半世紀以上前に作られた『浮雲』と今日見る者との間に何らかの断絶があることは自明ともいえる。だがここで述べる時間的断絶とは、そうした漠然たる時間の経過によってもたらされるものではなく、今まさに撮られたばかりの映像にすら潜在的に存在し得る根源的な断絶性である。映画とは何か——これまで数多くの批評家、数多くの研究者がそれについて答えようとして来た。どのように映画を定義するとしても、時間の特異性について触れずにおくことはできないであろう。映画は被写体を光学的に複製する装置にとどまるものではなく、被写体を取りまく「今」という時間をまるごと刻印するものであると考えられている。しかしながら、『浮雲』の成立を辿ることで得られる結論は、そうした通念とは裏腹に、映画とは常に、現在を取り逃がすものであるということだ。「今」という一瞬、刻々と推移し変容する現在。それは絶えず流動していく。ひとたび映像として切り取られると、その「今」であったものは瞬く間に世界と同調することをやめる。

映画はその生成において、時代と国籍と作者といった状況によって規定される。だが映画は成立に寄与するこうした諸条件によっては決して還元されることがない。実際、『浮雲』が今なお見られているのは、時代にも国籍にも作者によってさえもこの映画が帰属し得ないからである。この反帰属性という概念については、『浮雲』における岩崎昶の関与のなかで詳しく論じたが、映画はその瞬間ごとに、見ている私たちとの間にずれを生じさせていく性質を本来的に有している。この齟齬は、ある瞬間に決定的な断絶となっていく。映画との齟齬が決定的なものになるのは、おそらく映画の作り手を追いこしてしまったときであろう。その意味で岩波ホールにおける『浮雲』は象徴的であった。映画によって対峙する世界は、現前する世界としてではなく、不在の世界として立ち現れてくる。あらゆる共有と同調が断ち切れ、見る者が時間の埒外に追いやられてしまう。

### 映画にとって「今」とは何か

だが、映画というものがずれとは全く別の原理に支配されていることも知っている。映画にはずれを生み出すとともに、そのずれを無化していこうとする直接性が備わっている。たとえば敗戦直後における『キューリー夫人』というアメリカ映画の場合、林芙美子と高野悦子は世代を超えて、この作品から刺激を享受している。そこでは19世紀末のパリという物語内におけるずれも、実際の製作年（1943年）と日本での公開年（1946年）との懸隔も存在していない。その差はやすやすと取りはらわれている。映画はまさしく「今」としてふたりの女性たちを刺戟し、映画『浮雲』のそれぞれの「成立」に——小説としての『浮雲』に結実として、「現代映画講義」での再上映として——関与しているのである。

映画『浮雲』のヒロインゆき子は、いってみればこのずれを生きなければならない存在である。まず彼女自身が戦中と敗戦直後とのずれを生きているが、1955年の公開時に映画を見る者にとって、その敗戦直後の物語にずれがあった。そしてその公開以後、映画は日本の現在から遠のき、1969年の成瀬の死以降においても、その差は拡大している。に

も関わらず、この映画においては、そのすべてがなお現在と同じ存在感で輝いてもいる。ゆき子と富岡の愛した仏印は「今」であり続けようとする、また敗戦直後の戦後の「今」もまた存在する。そして 1955 年という「今」もまだそこにあり、森雅之も高峰秀子も不在の人ではない。「今」の遍在、あるいは過剰なまでに多様な「今」がある。『浮雲』において「今」は、さらにまた新しい「今」として生まれ変わろうとするのである。映画においては、「今」は刻々とずれを生み出しながら、その生み出されたずれを自らが乗り越えて「今」であろうとする。今後、『浮雲』を見ようとする試みにおいては、こうした複数の「今」への想像力が必要とされるだろう。だがそもそも「今」とは、現在とは何であろうか。時間とは何であろうか。

『浮雲』において、その成立においても主題においても一貫して問題となっているのは、自明のものとして自らの周囲に距離なく存在する現在と自らとの間に無限の距離が存在するという逆説であった。誰もが現在を共有している、そして、——それにも関わらず、それゆえに——誰もが現在を体験できない。その矛盾と倒錯にとらわれたとき、『浮雲』は時間と空間を超えた普遍性を開示することになる。現在との不和。だがそれは決して特異なことではなく、誰もが現実においてしばしば直面する問題ではないだろうか。誰もが自らの生きている現実と完全に折り合いをつけて生きているわけではない。人間と人間の生きる時代との間にはいくらかの齟齬が存在する。普段の生活で、その齟齬は必ずしも意識内で表面化することはない（たとえそうであっても、看過し得るものである）。しかし、予想もしない体験から、現在との齟齬が鋭く意識されるようになると、現在に取り残されたかのような疎外感にさいなまれるようになる。あるいは時代との「一体感」を求めて、それまでの自分の生きた記憶にしがみついたり、あるいは自分が生まれてきえない時代に対して、憧憬と親近感をもって没入するようになる。こうした、現実との間に折り合いをつけられない人間にとって、映画はこれ以上ない逃げ道を与えてくれる。映画には、現在ならざる時間によって満たされている。映画には各々に固有の時間が用意されている。だが映画において真に重要なことは、自分が生きる現在との間にある解消することのない齟齬を肯定することにある。

その齟齬の肯定において、映画は生まれ変わるだろう。詩人の石原吉郎は、ある映画のスチール写真について述べた短いエッセイのなかで、「私たちが一つの場面に遭遇し、一つの感動とともに立ちどまるのは、それが必ず一つの物語をもつということ以上に、同時にそれが無数の物語をもちうることのためである」と述べている。「そのような可能性が成立しうるのは、その場面がもはや私たちの側の出来事となっているためであって、そのとき、私たちと世界の間には置かれた灰色の裂け目はひそかに埋め去られる。私たちと世界の間には生き生きとした結びつきが回復するのはこのときである」<sup>\*142</sup>。映画は常にそこで立ちどまることを求めている。

## 家具屋の仕事

序論において、フランスの詩人ジャン・コクトーの「呪われた映画」を引いた。結論で

---

\*142 石原吉郎「不思議な場面で立ちどまること」、『望郷と海』ちくま文庫、1990年、164頁。

も映画を語る上でコクトーがしばしば用いた、家具屋と霊媒の比喻について触れておきたい。コクトーは映画作家である自らを家具屋と見なし、霊媒ではないと語り、また映画を作ろうとする学徒に対しても家具屋であるべきだと述べた。

私の仕事は美しいテーブルを組立てるだけである——他人がそこに手を置こうと、喋るように仕向けようと私の知ったことではない。われわれの作品は書かれて一秒たてば遺作になるわけだから、死者の霊を呼び出す人々と同じ立場で気になるだけだ<sup>\*143</sup>。

「われわれの役目は丈夫なテーブルを組み立てることであって、そこに霊を呼びよせることではありません。家具屋は霊媒になれないし、その逆もまたありえません」<sup>\*144</sup>。コクトーは敢えて、即物的かつ職人的な存在として自己規定している。ここには、『詩人の血』から『オルフェの遺言』まで、映画作家としては「幻想」世界と戯れた「芸術家」と顕揚され敬遠されもしたコクトーによる反抗を込めた挑発的言辞という面ももちろん否定しがたくある。だがそれよりもここで重要なのは、この現在に向かって真摯に働きかけようとする意志ではないだろうか。ひとつのテーブルを構成する木材には、それが生み出される時間が秘められている。それが断ち切られ、変形されていくことで、それは樹木としては死んでしまった時間とともにそれを作り出し、またそれを使用する人間とともに新たな時間を生きることになる。現在とは、こうした死と再生のプロセスである。映画に為体の知れない郷愁を求めるのは霊媒にも似たいかがわしい振る舞いということになるだろう。映画は、現在への意志とともにあろうとするとき、常に新たな「始まり」が約束されているはずである。『浮雲』の新たな「始まり」に寄与することに、いくらかでも成功したとすれば、本論の試みは成し得たことになる。

---

\*143 ジャン・コクトー「オルフェの遺言」、『映画について』（梁木靖弘訳）フィルムアート社、1981年、175-176頁。

\*144 ジャン・コクトー「高等映画学院 IDHEC でのスピーチ」、『映画について』16頁。



## 参考文献

### 日本語文献

#### 単行本

- 赤瀬川隼『映画館を出ると焼跡だった』草思社、1982年  
アタイヤ、エドワード『細い線』（文村潤訳）早川書房、1954年  
阿部嘉昭『成瀬巳喜男——映画の女性性』河出書房新社、2005年  
アメリカ映画文化協会編『映画の季節』アメリカ映画文化協会出版部、1949年  
飯島正『世界の映画5』白水社、1956年  
飯島正『名監督メモリアル』青蛙社、1993年  
石原吉郎『望郷と海』ちくま文庫、1990年  
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  
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  
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  
井上和男編『小津安二郎作品集IV』立風書房、1984年  
井上和男編『小津安二郎全集 下』新書館、2003年  
井上ひさし『太鼓たたいて笛ふいて』新潮文庫、2005年  
岩崎昶編『映画はこうして作られる』同友社、1949年  
岩崎昶『現代日本の映画』中央公論社、1958年  
岩崎昶『日本映画作家論』中央公論社、1958年  
岩崎昶編『根岸寛一』根岸寛一刊行会、1969年  
岩崎昶『現代映画芸術』岩波新書、1971年  
岩崎昶『映画にみる戦後世相史』新日本出版社、1973年  
岩崎昶『占領されたスクリーン——わが戦後史』新日本出版社、1975年  
岩崎昶『日本映画私史』朝日新聞社、1977年  
ヴェルレエヌ（ヴェルレーヌ），ポール『呪はれた詩人達』（鈴木信太郎訳）創元社、1951年  
浦雅春『チェーホフ』岩波新書、2004年  
瓜生忠夫『日本の映画』岩波新書、1956年  
大石雅彦・田中陽編『キノ——映像言語の創造』国書刊行会、1994年  
大島渚『魔と残酷の発想』芳賀書店、1966年  
大島渚『体験的戦後映像論』朝日新聞社、1975年  
岡田茉莉子『女優 岡田茉莉子』文藝春秋、2009年  
岡本喜八『シネアストは語る 岡本喜八』名古屋シネマテーク、1991年  
小熊英二『〈民主〉と〈愛国〉——戦後日本のナショナリズムと公共性』新曜社、2002年  
尾崎秀樹編『プロデューサー人生——藤本真澄映画に賭ける』東宝出版事業室、1981年  
片岡義男『映画の中の昭和30年代——成瀬巳喜男が描いたあの時代と生活』草思社、2007年  
加藤馨『脚本家 水木洋子——大いなる映画遺産とその生涯』映人社、2010年



上島春彦『血の玉座——黒澤明と三船敏郎の映画世界』作品社、2010年  
 神谷忠孝・木村一信編『南方徴用作家——戦争と文学』世界思想社、1996年  
 河合隼雄『影の現象学』講談社学術文庫、1987年  
 川端康成『山の音』旺文社文庫、1968年  
 川本三郎『朝日のようにさわやかに——映画ランダム・ノート』筑摩書房、1977年  
 川本三郎『今ひとたびの戦後日本映画』岩波書店、1994年  
 川本三郎『林芙美子の昭和』新書館、2003年  
 菊川亨『忘れえぬショット』ユニテ、1986年  
 岸松雄『私の映画史』池田書店、1955年  
 岸田國士『岸田國士全集』第17巻（小説10）岩波書店、1991年  
 桐野夏生『ナニカアル』新潮社、2010年  
 黒澤明『全集黒澤明 第2巻』岩波書店、1987年  
 黒澤明『全集黒澤明』第4巻、岩波書店、1988年  
 黒田秀俊『軍政』学風書院、1952年  
 ゲイン、マーク『ニッポン日記』（井本武夫訳）ちくま学芸文庫、1998年  
 コクトー、ジャン『映画について』（梁木靖弘訳）フィルムアート社、1981年  
 小林康夫・松浦寿輝編『表象のディスクール④イメージ——不可視なるものの強度』東京大学出版  
 会、2000年  
 小林信彦『映画を夢みて』筑摩書房、1991年  
 斉藤綾子編『映画と身体／性』森話社、2006年  
 佐田稲子『佐多稲子全集』第4巻、講談社、1967年  
 佐多稲子『時と人と私のこと』講談社、1979年  
 佐藤卓己『八月十五日の神話——終戦記念日のメディア学』ちくま新書、2005年  
 佐藤忠男『日本映画と日本文化』未来社、1987年  
 佐藤忠男『日本映画史2 増補版——1941-1959』岩波書店、2006年  
 シェアマン、スザンネ『成瀬巳喜男——日常のきらめき』キネマ旬報社、1997年  
 シュクロフスキー（シクロフスキー）、ヴェ『シナリオは如何に書くべきか』（本間七郎訳）、往来  
 社、1932年  
 シナリオ作家協会編『年鑑代表シナリオ集 1955年版』三笠書房、1956年  
 シナリオ作家協会編『年鑑代表シナリオ集 1960年版』ダヴィッド社、1961年  
 シナリオ作家協会編『八住利雄 人とシナリオ』シナリオ作家協会、1992年  
 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  
 下村亮一『雑誌記者五十年——虹と嵐と雲と』経済往来社、1984年  
 社団法人シナリオ作家協会編『シナリオの書き方』社団法人シナリオ作家協会、1952年  
 ショーペンハウアー、『幸福について』（橋本文夫訳）新潮文庫、2005年、〔初版1958年〕  
 萱原宏一『戦中比島囑託日誌』青蛙房、1983年  
 鈴木一八『映画裏方ばなし』講談社、1980年  
 高野悦子『シネマ人間紀行』毎日新聞社、1982年  
 高峰秀子『つづりかた巴里』角川文庫、1983年  
 高峰秀子、瀬木慎一『あの道・この道』美術公論社、1985年

高峰秀子『忍ばずの女』潮出版社、1994年  
 高峰秀子『わたしの渡世日記』上下巻、文春文庫、1998年〔初版1976年〕  
 高峰秀子『おいしい人間』文春文庫、2004年〔初版1992年〕  
 太宰治『グッド・バイ』新潮文庫、1989年〔改版〕  
 田草川弘『黒澤明 v s . ハリウッド——『トラ・トラ・トラ!』その謎のすべて』文春文庫、2010年〔初版、2006年〕  
 田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ——戦後映画の解放』中公文庫、1976年  
 田中純一郎『日本映画発達史Ⅴ——映像時代の到来』中公文庫、1976年  
 田中眞澄編『小津安二郎戦後語録集成』フィルムアート社、1989年  
 田中眞澄編『全日記小津安二郎』フィルムアート社、1993年  
 田中眞澄・阿部嘉昭・木全公彦・丹野達弥編『映畫読本 成瀬巳喜男——透きとおるメロドラマの波光よ』フィルムアート社、1995年  
 田辺聖子『セピア色の映画館』集英社文庫、2002年〔初版1999年〕  
 中央大学人文科学研究所編『映像表現の地平』中央大学出版部、2010年  
 中古智・蓮實重彦『成瀬巳喜男の設計——美術監督は回想する』筑摩書房、1990年  
 都築政昭『小津安二郎日記』講談社、1993年  
 都築政昭『日本映画の黄金時代』小学館、1995年  
 坪井秀人・藤木秀明編著『イメージとしての戦後』青弓社、2010年  
 トリュフォー、フランソワ『映画の夢の批評』（山田宏一・蓮實重彦訳）たざわ書房、1979年  
 トリュフォー、フランソワ『わが人生わが映画』（山田宏一・蓮實重彦訳）たざわ書房、1979年  
 中井正一『美学入門』中公文庫、2010年  
 中川成美『語りかける記憶——文学とジェンダー・スタディーズ』、小沢書店、1999年  
 日本大学芸術学部映画学科編『キネマを聞く Part1』江戸クリエート、1994年  
 橋本忍『複眼の映像——私と黒澤明』文春文庫、2010年〔初版2006年〕  
 蓮實重彦『ハリウッド映画史講義——翳りの歴史のために』筑摩書房、1993年  
 蓮實重彦『映画に目が眩んで 口語篇』中央公論社、1995年  
 蓮實重彦『映画への不実なる誘い——国籍・演出・歴史』N T T出版、2004年  
 蓮實重彦・山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』筑摩書房、2005年  
 蓮實重彦『映画論講義』東京大学出版会、2008年  
 林芙美子『浮雲』六興出版社、1951年  
 林芙美子『林芙美子全集』第10巻（筆がき、暗い花）新潮社、1952年  
 林芙美子『林芙美子全集』第11巻（ボルネオダイヤ、あひびき）新潮社、1953年  
 林芙美子『林芙美子全集』第13巻（晩菊、松葉牡丹）新潮社、1951年  
 林芙美子『林芙美子全集』第17巻（折れ蘆、下町）新潮社、1952年  
 林芙美子『めし』新潮文庫、1971年〔改版〕  
 林芙美子『浮雲』新潮文庫、2003年〔改版〕  
 平井輝章『実録日本映画の誕生』フィルムアート社、1993年  
 平櫛孝『大本営報道部』図書出版社、1980年  
 平野共余子『天皇と接吻——アメリカ占領下の日本映画検閲』草思社、1998年  
 平能哲也編著『成瀬巳喜男を観る』ワイズ出版、2005年

- 平林彪吾『鶏飼ひのコミュニスト 平林彪吾作品集』三信図書、1985年  
 [復刻版] 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  
 文藝春秋編『日本映画ベスト150』文春文庫、1989年  
 堀川弘通『評伝 黒澤明』ちくま文庫、2003年〔初版2000年〕  
 真下信一・福田惇『映画の中の女性像』河出書房、1956年  
 松浦寿輝『映画 n-1』筑摩書房、1987年  
 美川きよ『夜のノートルダム——鳥海青児と私』中央公論社、1978年  
 水木洋子『ひめゆりの塔・おかあさん・また逢う日まで——水木洋子シナリオ集』寶文館、1952年  
 水木洋子『日本シナリオ文学全集9 水木洋子集』理論社、1956年  
 水木洋子『“お島”について』、『あらくれ』(シナリオ新書25) 映画タイムス、1957年  
 水木洋子『水木洋子シナリオ集』映人社、1978年  
 三谷礼二『オペラとシネマの誘惑』清流出版、2006年  
 村川英編『成瀬巳喜男演出術——役者が語る演技の現場』ワイズ出版、1997年  
 室生犀星『杏っ子』新潮文庫、2001年〔改版〕  
 メカス、ジョナス『メカスの映画日記』(飯村昭子訳) フィルムアート社、1993年  
 モーパッサン『水の上』(吉江喬松・桜井成夫訳) 岩波文庫、1955年  
 望月雅彦編著『林芙美子とボルネオ島——南方従軍と『浮雲』をめぐる』ヤシの実ブックス、2008年  
 森英一『林芙美子の形成——その生と表現』有精堂出版、1992年  
 矢島翠『出会いの遠近法——私の映画論』潮出版社、1979年  
 安原顯編『ジャンル別 映画ベスト1000』学研M文庫、2001年  
 八住利雄『シナリオ・演出・演技——映像芸術の原点』ダヴィッド社、1982年  
 山形雄策その他『われら青春時代の仲間たち 山形雄作遺稿』ふるさときゃらばん、1993年  
 山本薩夫『私の映画人生』新日本出版社、1984年  
 吉田広明『B級ノワール論——ハリウッド転換期の巨匠たち』作品社、2008年  
 吉村公三郎『映画のいのち——私の戦後史』玉川大学出版部、1976年  
 淀川長治・蓮實重彦・山田宏一『映画千夜一夜』下巻、中公文庫、2000年  
 四方田犬彦『大島渚と日本』筑摩書房、2010年  
 リチー、ドナルド『日本の映画』(梶川忠・坂本季詩雄訳) 行路社、2001年  
 笠智衆『俳優になろうか』日本経済新聞社、1987年  
 笠智衆『大船日記』扶桑社、1991年  
 和田傳『翳雲』池田書店、1957年
- 『オールタイム・ベスト映画遺産200 日本映画篇』キネマ旬報社、2009年  
 『キネマ旬報』臨時増刊「世界映画オールタイム・ベストテン」1995年10月14日号  
 『講座日本映画⑥ 日本映画の模索』岩波書店、1987年  
 『コピーライターズ・シネマ倶楽部 映画は人生のお友だち 邦画編』日本テレビ、1989年  
 『三百人劇場映画講座 vol.1 成瀬巳喜男特集』、1986年  
 『全国児童綴り方集 おかあさん』講談社、1951年  
 『第6回世田谷フィルムフェスティバル「生誕100年映画監督・成瀬巳喜男」展一資料集一』世田

谷文学館、2005年

『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

『日本映画人名事典 女優篇』下巻、キネマ旬報社、1995年

『日本映画人名事典 男優篇』下巻、キネマ旬報、1996年

#### 新聞雑誌記事

飯島正「映画展望 色画への期待」、『婦人公論』1946年5月号、25頁

飯島正「成瀬巳喜男論」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、28-31頁

飯島正「成瀬巳喜男と『浮雲』」、『映画評論』1955年3月号、38-41頁

飯島正「成瀬巳喜男と『コタンの口笛』」、『映画評論』1959年5月号、50-52頁

飯島正「成瀬巳喜男と『浮雲』」、『岩波ホール』第15号、1969年7月号、11-12頁

飯田心美「成瀬巳喜男の素描力」、『キネマ旬報』1963年5月下旬号、65頁

井沢淳「日本的監督の最後の人——成瀬巳喜男氏を悼む」、『朝日新聞』1969年7月2日、10面

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

石本統吉「生れ変っている日本」、『文化映画』1941年6月号

井手俊郎「歌舞伎のこと」、『映画評論』1953年9月号、70頁

今井正「水木洋子」、『婦人公論』1955年4月号、239-241頁

岩崎昶「成瀬巳喜男と男性の樂園」、『中央公論』1957年7月号、287-291頁

岩崎昶「追悼・成瀬巳喜男——『浮雲』について話した日に迎えた彼の死」、『キネマ旬報』1969年8月上旬号、62頁

瓜生忠夫「『あらくれ』問答」、『キネマ旬報』1957年3月上旬号、43-45頁

大川平八郎「アストリアの月——パラマウント俳優学校時代の思い出」、『スタア』1933年8月下旬号、8頁

大久保清朗「ニューヨークの成瀬巳喜男——『妻よ薔薇のやうに』から *Kimiko* へ」、『映像学』第73号、日本映像学会、2004年、23-42頁

大久保清朗「作劇と情熱——水木洋子の『浮雲』脚色」、『表象02』表象文化論学会、2008年、224-244頁

大久保清朗「突風の恩寵——水木洋子と成瀬巳喜男」、『シナリオ』2010年9月号、29-31頁

大黒東洋士「映画月評」、『映画ファン』1955年4月号、69-71頁

大黒東洋士「成瀬巳喜男その性格・人柄・作品」、『キネマ旬報』1960年12月上旬号、56-57頁

岡田茉莉子「岡田茉莉子は語る」、『キネマ旬報』2011年4月上旬号、18-20頁

荻昌弘「『浮雲』評」、『キネマ旬報』1955年3月上旬号、83-84頁

荻昌弘「聞書・成瀬巳喜男」、『映画芸術』1957年9月号、32-35頁

荻昌弘「水木洋子論」、『映画評論』1959年10月号、20-27頁

荻昌弘「映画鑑賞講座 第20講『女の中にいる他人』」、『東宝映画』1965年1月号、19-19頁

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、76-77頁

尾崎宏次「水木洋子のこと」、『映画評論』1956年1月号、24-26頁

加藤麻子「南方徴用作家 林芙美子の足取り」、『武蔵大学人文学会雑誌』第36巻第3号、2005年、249-270頁

加東大介「私の快心作『おかあさん』、『映画旬刊』1955年10月上旬号、143頁  
 河出書房編『文章講座5創作方法(二)』河出書房、1954年  
 菊島隆三「一言」、『キネマ旬報』1960年1月上旬号、175頁  
 北川冬彦『『コタンの口笛』評』、『キネマ旬報』1959年4月上旬号、94-95頁  
 北川冬彦「水木洋子讃」、『キネマ旬報』1960年7月下旬号、67-69頁  
 岸松雄(和田滋名義)『『腰弁頑張れ』評』、『キネマ旬報』1931年9月1日号、145頁  
 岸松雄「成瀬巳喜男・五景」、『蒲田』1934年7月号、66-67頁  
 岸松雄「安二郎・貞雄・巳喜男」、『映画之友』1934年8月号、54-55頁  
 岸松雄「成瀬巳喜男・その人と作品」、『映画評論』1954年1月号、26-31頁  
 岸松雄「八住利雄 シナリオ作家銘々伝4」、『シナリオ』1956年3月号、17-25頁  
 岸松雄「孤高の映画詩人 成瀬巳喜男は死んだ」、『時事通信・映画芸術版』1969年7月9日号、6-7頁  
 岸松雄「若き日の成瀬巳喜男」、『シナリオ』1969年9月号、84-86頁  
 グリーン, グレアム『情事の終り』(田中西二郎訳)新潮文庫、2005年〔改版〕  
 小林信彦『『流れる』 架空世界の方位学』、『季刊リュミエール』第6号、1986年、195-199頁  
 小林信彦「戦前の子供と映画」、『文藝春秋 SPECIAL』2009年夏号、10-11頁  
 近藤「鋭くえぐる“女の哀しさ”」、『日本経済新聞』1955年1月16日、夕刊、2面  
 斎藤一郎「私の快心作『浮雲』」、『映画旬刊』1955年10月下旬号、123頁  
 斎藤一郎「映画音楽とはいかなるものか」、『キネマ旬報』1957年12月上旬号、63-67頁  
 齋藤忠夫「成瀬巳喜男抄論」、『映画』1942年9月号、74-75頁  
 佐藤忠男「未練論」、『公評』1981年10月号、11月号  
 シェアマン, スザンネ「成瀬巳喜男の『浮雲』における時間的物語構造分析——ジェネラル・ジュネットの物語論」、『映画学』第6号、1992年、65-80頁  
 滋野辰彦『『なつかしの顔』評』、『映画旬報』1941年3月1日、63頁  
 滋野辰彦「評伝・成瀬巳喜男」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、34頁  
 高見順「帰っての独白」、『改造』1943年3月号、142-158頁  
 高峰秀子「優しくて怖い先生」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、33頁  
 高峰秀子・森雅之『『浮雲』の両主人公に聞く』、『時事新報』1955年1月11日、4面  
 高峰秀子「成瀬先生、さようなら」、『岩波ホール』第16号、1969年8月号、8頁  
 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  
 竹中和雄「成瀬巳喜男の映画と『浮雲』の美術」、『戦後日本の大衆文化』国立歴史民俗博物館、2009年、14-19頁  
 タケラ, ジャン=シャルル「日本映画・随想」(丸尾定訳)、『映画旬刊』1956年6月上旬号、80-81頁  
 田中絹代・山田五十鈴・高峰秀子「絹代・五十鈴・秀子芸談」、『キネマ旬報』1957年9月上旬号、74-79頁  
 田中澄江・成瀬巳喜男「シナリオ『杏っ子』」、『キネマ旬報』1958年2月上旬号、193-213頁  
 田中眞澄『『裸の大將』堀川弘通監督にきく』、『キネマ旬報』2003年7月下旬号、136-138頁  
 玉井正夫「成瀬巳喜男とその時代」第1回、『キネマ旬報』1991年11月下旬号、111-115頁

玉井正夫「成瀬巳喜男とその時代」第2回、『キネマ旬報』1991年12月上旬号、126-129頁

玉井正夫「成瀬巳喜男とその時代」第3回、『キネマ旬報』1991年12月下旬号、134-137頁

玉井正夫「玉井正夫回想録」第1回、『映画撮影』第127号、1995年、38-41頁

玉井正夫「玉井正夫回想録」第4回、『映画撮影』第130号、1996年、68-69頁

司葉子「情け容赦のない“時”——スター・プロのこと、成瀬先生のこと」、『読売新聞』1969年7月12日夕刊、9面

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

登川直樹「成瀬さんに望む」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、37頁

登川直樹「欧米人のみた日本映画——海外における日本映画の批評」、『キネマ旬報』1955年3月上旬号、30-35頁

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

成瀬巳喜男「龍宮」、『近代映画』スタジオ社、1935年、26-27頁

成瀬巳喜男・岩崎昶・小松清・塩入亀輔・塚本靖〔藤本真澄〕・井伊亞夫・前田知哉「日本映画検討座談会」、『近代映画』1936年1月1日（第2号）、18-23頁

成瀬巳喜男「批評への不感症」、『報知新聞』1937年1月26日夕刊、4面

成瀬巳喜男「逞しく生きる——「母は死なず」の演出のこと」、『映画の友』1942年9月号、58-59頁

成瀬巳喜男「シナリオ+演出」、『シナリオ文芸』第4号、1946年、68-71頁

成瀬巳喜男「黒澤明素描」、『近代映画』1950年4月号、41頁

成瀬巳喜男・岸松雄「成瀬巳喜男の生活の垢」、『キネマ旬報』1952年5月下旬号、38-41頁

成瀬巳喜男「自作を語る」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、38-43頁

成瀬巳喜男「成瀬巳喜男の告白」、『丸』1953年11月号、38-45頁

成瀬巳喜男「ふるさと東京」、『読売新聞』1953年11月24日、6面

成瀬巳喜男・水木洋子・藤本真澄「ちかごろの日本映画」、『婦人朝日』1954年2月号、82-85頁

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

成瀬巳喜男・高峰秀子「『浮雲』のひと刻」、『近代映画』1955年2月号、128-131頁

成瀬巳喜男・筈見恒夫「成瀬巳喜男・筈見恒夫対談」、『映画ファン』1955年5月号、56-61頁

成瀬巳喜男・原節子「『驟雨』対談」、『映画ファン』1956年2月号、24-25頁

成瀬巳喜男「旬報にはげまされた私」、『キネマ旬報』1958年7月上旬号、79-80頁

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、58-64頁

成瀬巳喜男「人間のつかみ方」、『キネマ旬報』1961年4月上旬号、56頁

南部圭之助「成瀬巳喜男」、『キネマ旬報』1967年12月上旬号、39-41頁

丹羽文雄・林芙美子・井上友一郎「小説鼎談」、『風雪』1949年10月号、106-116頁

蓮實重彦「発見の時代の不幸に逆らう——成瀬巳喜男の国際的評価をめぐって」、『季刊リュミエール』第4号、1986年、45-49頁

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号、1988年、37-43頁

蓮實重彦「ラヴェルと新内——成瀬巳喜男の『鶴八鶴次郎』とウェズリー・ラグルスの『ボレロ』」、『國文學』1997年3月号、6-10頁

蓮實重彦「「例外」の例外的な擁護——小津安二郎『東京物語』論」、『文学』2008年3-4月号、169-183頁

羽矢みずき「二つの「仏印」／二つの「屋久島」——林芙美子『浮雲』論」、『立教大学日本文学』第81号、1998年、93-103頁

林穎四郎「日本映画史のミッシング・リンク／東宝の航空教育資料製作所」、『映画テレビ技術』2006年3月号～7月号

林芙美子「南方朗漫誌 第1回 果物と女の足」『週刊朝日』1943年5月16日号、18-19頁

林芙美子『南方朗漫誌 第3回 芭蕉の葉包み』、『週刊朝日』1943年5月30日号、18-19頁

林芙美子「スマトラ——西風の島」、『改造』1943年6月号、87-95頁

林芙美子「スマトラ 続編」、『改造』1943年7月号、106-111頁

林芙美子「キュレイ夫人の映画」、『改造』1946年4月号、105-107頁

林芙美子「ボルネオの河——思い出の詩」、『女性改造』1949年6月号、50-51頁

藤本真澄「お互いに映画はフェアにつくりたい——藤本真澄縦横談」、『映画世界』1951年5月15日号、34-37頁

藤本真澄「成瀬さんのこと」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、35頁

藤本真澄「明日の東宝映画についての構想——1971年のイメージと具体的な方向」、『キネマ旬報』1971年4月上旬号、150-151頁

双葉十三郎「成瀬巳喜男の表現形式」、『キネマ旬報』1953年7月下旬号、32-33頁

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

堀禎一「小津安二郎監督の「技術」入門編——「映画に文法なんてない」、『中央評論』第270号、2010年、48-60頁

堀口典子「移動する身体——林芙美子原作・成瀬巳喜男の翻案映画をめぐって」、齊藤綾子編『映画と身体／性』森話社、2006年、221-266頁。

黛敏郎・斎藤一郎・芥川也寸志「映画音楽家は発言する」、『キネマ旬報』1956年9月下旬号、44-49頁

水木洋子「ビルマの蛙」、『週刊婦人朝日』1943年4月21日号、10-11頁。

水木洋子「現地報告 南方の子供達」、『女性生活』1943年7月1日、8-9頁

水木洋子「南方ボケ」、『日本』1943年7月号、16-19頁

水木洋子「日本的な女性」、『週刊毎日』1943年8月8日号、6-7頁

水木洋子「前線のお正月」、『令女界』1944年1月号、68-71頁

水木洋子『アラカンの菊』大同印書館、1944年

水木洋子「おかあさん」、『週刊サンケイ』1953年1月11日、47頁

水木洋子「林芙美子さんの声——『浮雲』をめぐって」、『サンケイ新聞』1955年1月24日夕刊、2面

水木洋子「古い女・新しい女——『女の一生』と『浮雲』の主人公」、『北海道新聞』夕刊、1955年2月12日、4面。

水木洋子「映画観客について」、『東葛毎日』1955年2月13日、1面

水木洋子「水木洋子と音楽を語る」、『音楽の友』1955年6月号、26-35頁

水木洋子「ひとりの夜」、『シナリオ』1956年1月号、33-34頁

水木洋子「ものを書く女」、『映画芸術』1956年2月号、54-55頁

水木洋子、ワドマン、八住利雄、ジャン＝シャルル・タケラ、菊島隆三「日本のシナリオ・フランスのシナリオ」、『キネマ旬報』1956年3月上旬号、38-43頁

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

水木洋子「にせものとはんもの」、『世界』1956年6月号、168頁

水木洋子「眼千両といわれた母」、『婦人倶楽部』1956年10月、254-257頁

水木洋子「人間性の解放——太陽族映画の母親たち」、『映画芸術』1956年12月号、22-23頁

水木洋子「お島さん」、『キネマ旬報』1957年2月下旬号、125頁

水木洋子・田中澄江・和田夏十・楠田芳子「シナリオを書く女の眼」、『婦人公論』1957年8月号、108-114頁

水木洋子『『裸の大将』余談』、『高知新聞』1958年11月24日

水木洋子「美しい愛、いやらしい愛」、『映画評論』1959年8月号、16-19頁

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、70-73頁

水木洋子「やっぱりオリジナル・シナリオが書きたい——作品はみんなわたしの分身」、『映画ジャーナル』1961年12月、36-39頁

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、124-125頁

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、46-51頁

水木洋子『『浮雲』の幸田ゆき子の生き方』、『女性創造』1966年6月号、72-79頁

水木洋子「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、68-79頁

水木洋子「従軍作家として安易に妥協していた」、『学習のひろば』1966年10月号、53-56頁

水木洋子「歌舞伎は私のゆりかご」、『演劇界』1969年1月号、122-123頁

水木洋子「日本的感性」、『シナリオ』1969年9月号、79-81頁

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、4面

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

水木洋子「最後の祝杯」、『キネマ旬報』1977年5月上旬号

水木洋子「ヤルセナキオ」、『日刊スポーツ』1980年1月18日、11面

水木洋子「シナリオのセリフ」、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、365-379頁

森雅之「演技についての感想——映画と舞台の体験から」、『キネマ旬報』1946年8月上旬号、16頁

森雅之「父有島武郎の想ひ出」、『文芸往来』1949年3月号、88-89頁

森谷司郎「冷徹な職業的リアリスト なくて七癖⑨成瀬巳喜男の巻」『キネマ旬報』1965年6月上旬号、52-54頁

望月雅彦「女流作家林芙美子、マレー半島に行く」、『JAMS News (日本マレーシア研究会会報)』第44号、2009年、32-33頁

八住利雄「映画は芸術ではないという説——が、シナリオは芸術である」、『シナリオ』1947年11月号、8-10頁

八住利雄「PCL物語」、『新映画』1948年2月号、12-13頁

八住利雄「シナリオ 母と子」、『映画評論』1948年10月号、26-41頁

八住利雄「日本映画の芸術方法——日本映画は進歩しているか」、『映画新潮』1950年10月号、21-25頁

八住利雄「某月某日」、『シナリオ』1961年1月号、79頁



山田信夫『『乱れ雲』の成瀬さん——断絶の対話』、『シナリオ』1969年9月号、81-84頁

山法師「今日の人・明日の人」、『日本映画』1938年4月号、81-84頁

留比逸「成瀬巳喜男」、『新潮』1937年9月号、200-203頁

和田芳恵「解説・浮雲の意図するもの」、『女性創造』1966年6月号、77頁

渡辺浩「玉井正夫さんの『浮雲』」、『映画撮影』第159号、2003年、50-54頁

『『秀子の車掌さん』ロケエション現地会談』、『映画』1941年9月号、88-91頁

「林芙美子の四作品映画化」、『報知新聞』1952年8月16日、4面

『『浮雲』クランクイン 成瀬監督抱負を語る この1作に全力』、『日刊スポーツ』1954年10月31日、4面

『『浮雲』海外シーンに伊豆ロケ』、『読売新聞』1954年12月2日夕刊、2面

「パリで好評の『おかあさん』——“成瀬監督は一流の演出家”と折紙』、『東京新聞』1954年12月17日号

「高峰完璧の演技 扶られた人間のはかなさ』、『サンケイ新聞』1955年1月16日夕刊、2面

「素晴らしい高峰と森 成瀬演出の飛躍』、『読売新聞』1955年1月17日夕刊、2面

「ある女の宿命』、『サンデー毎日』1955年1月23日号、72頁

「哀しい女の生き方に感動』、『週刊サンケイ』1955年1月30日号、68頁

「むくわれない女のまごころ』、『週刊読売』1955年1月30日号、54頁

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

「天城を越えて『浮雲』ロケ隊はゆく』、『映画ファン』1955年2月号、134-136頁

「淡々と綴る人間哀詩——情緒監督成瀬巳喜男の巻』、『近代映画』1955年3月号、62頁

「愉しきかな映画放談 森雅之さん近況訪問』、『近代映画』1955年3月号、96-98頁

「2年ぶり成瀬・原コンビ 撮影に入った『驟雨』 岸田國士戯曲の映画化』、『読売新聞』1955年11月8日夕刊、2面

「成瀬演出の魔術ぶり スタッフ一同が驚異 『驟雨』ロケで快速發揮』、『産経時事』1955年12月13日夕刊、4面

「映画と芝居の『驟雨』あれこれ 亭主と女房教育 好演技の庶民生活表現』、『産経新聞』1956年1月14日夕刊、3面

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

「映画ベスト・テンをめぐって』、『朝日新聞』1956年、2月2日、5面

「キネマ旬報1955年度内外映画ベスト・テン』、『キネマ旬報』1956年2月下旬号、40頁

「現代の美しき“あらくれ”——シナリオ一筋の水木洋子』、『徳島新聞』1956年8月30日夕刊、2面

「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 変わった形式が狙い 『流れる』で芸者の人間性を 天然色で山下清をモデル』、『日刊スポーツ』1956年9月1日、8面

「小林桂樹が風変わりな役 “山下清”など3作 アツカマ氏を脱皮 根っからの善人に』、『読売新聞』1956年9月29日夕刊、4面

『『浮雲』のドライ版『あらくれ』』、『読売新聞』1957年2月8日夕刊、4面

「メーキャップ競べ 『あらくれ』で大正初期の風俗再現』、『産経新聞』1957年2月11日夕刊、3

面

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

「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、135-137頁

「アメリカでの『日本映画祭』 最も好評の『あらくれ』 『明治天皇と……』には失笑 高級ファンをねらわなければダメ」、『朝日新聞』1958年2月7日夕刊、3面

「日映新社の果した役割」、『キネマ旬報』1958年9月上旬号、40-44頁

「現代映画講座を開くにあたって」、『岩波ホール』(第1号) 岩波ホール、1968年、22頁

「成瀬巳喜男の死」、『日本経済新聞』1969年7月7日、20面

「観客1万人越す 岩波現代映画講座——戦後の邦画見直す 好評の講演・質疑応答」、『朝日新聞』1970年1月12日、9面

インターネット

小森静男・能登節雄「プロキノ 日本のドキュメンタリー作家 No. 5」、『山形国際ドキュメンタリー』サイト、1994年 (<http://www.yidff.jp/docbox/5/box5-2.html>)

吉原順平『ショートフィルム再考』、社団法人映像文化製作者連盟ホームページ (<http://www.eibunren.or.jp/>)

「小津監督と茅ヶ崎館の歴史」、『茅ヶ崎館ホームページ』 (<http://www.chigasakikan.co.jp/ozu.htm>)

「過去の展覧会 (1951年度～1960年度)」、『神奈川県近代美術館ホームページ』 ([http://www.moma.pref.kanagawa.jp/kamakura/exhibition\\_50s.html](http://www.moma.pref.kanagawa.jp/kamakura/exhibition_50s.html))

その他

「東宝スタジオ・メール No. 261」1954年頃 (川喜多記念映画文化財団所蔵)

『成瀬巳喜男の足跡』1969年 (フィルムセンター図書室所蔵)

「撮影台本『浮雲』」1954年頃 (世田谷文学館所蔵)

『日本ニュース』テキスト (川崎市市民ミュージアム所蔵)

林芙美子、水木洋子宛書簡、1943年7月13日付 (市川市文学プラザ所蔵)

林芙美子「日記断片 (ボルネオにて)」 (新宿歴史博物館所蔵)

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)

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)

水木洋子『『浮雲』箱書き』1954年頃 (市川市文学プラザ所蔵)

水木洋子『『浮雲』脚本自筆原稿』1954年頃 (群馬県太田市立新田図書館所蔵)

水木洋子『からす猫』1982-1983年頃 (市川市文学プラザ所蔵)

陸軍省報道部「新聞、雑誌記者、女流作家 南方派遣指導要領」、1942年 (市川市文学プラザ所蔵)

外国語文献

単行本

Andrew, Dudley, *André Bazin*, Columbia University Press, 1990

Baecque, Antoine de, *Godard: biographie*, Grasset, 2010

Bock, Audie E., *Mikio Naruse*. Translated by Roland Cosandey and André Kaenel. Édition du Festival du

Film de Locarno, 1983

Hasumi, Shigehiko and Yamane, Sadao eds., *Mikio Naruse*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, San Sebastian-Madrid, 1998

Leyda, Jay, *Kino (Third Edition)*, Princeton University Press, 1983

Mellen, Joan, *The Waves at Genji's Door: Japan through Its Cinema*, Pantheon Books, 1976

Menish, Marc Craig, *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

Russell, Catherine, *The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity*, Duke University Press, 2008.

Narboni, Jean, *Mikio Naruse: les temps incertains*, Cahiers du Cinéma, 2006

新聞・雑誌記事

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

Tacchella, Jean-Charles, "La vérité sur le cinéma japonais, Les Japonais Trouvent le Cinéma Français Trop Érotique" in *Arts* (no 8), Du 7 au 13 mars 1956, pp. 1, 5



