

成瀬巳喜男における女性像の変遷

「被害者学」から見た『浮雲』

森 年恵

本論の目的は、林芙美子原作、成瀬巳喜男監督の『浮雲』（一九五五）を、原作からの映画化の際に成瀬監督が行った女性像の「転換」に焦点を当てながら再考することである。議論を先取りして言うなら、「被害者」⁽¹⁾としてのヒロイン像を浮き彫りにすることがその作業の中心となる。

戦時中日本の植民地となった南方に赴任していた農林省の官吏、富岡（森雅之）と、タイピストとして着任した若い女、ゆき子（高峰秀子）の不倫関係にはじまり、敗戦後東京に引き揚げ、職を失った二人の変転から、農林省の役人として復帰し、屋久島に赴く富岡に同伴したゆき子が、その地で病に倒れ死ぬまでの物語には、人生を通じて成瀬が得た「被害」への視点と、すどい洞察の萌芽が見られる。成瀬監督の作品系列の中である種特異な位置を占める『浮雲』は、彼の「被害」ないし「加害―被害関係」の理解の展開に重要な役割を果たしたように見

える。

成瀬監督は、百有余年に渡る日本映画の歴史のなかで、溝口健二監督、小津安二郎監督、黒澤明監督の次に位置する第四の監督と評されてきた。しかし、すでに評価の定まっている三人と違い、成瀬への評価は近年ますます高まっているようである。二〇〇九年に百人を超える評論家、文化人の投票で行われた日本映画ランキング（『キネマ旬報』）で、『浮雲』は、小津の『東京物語』、黒澤の『七人の侍』に続いて堂々三位にランキングされた⁽²⁾。「日本的なるもの」の代表として評価の高い小津や、活劇、歴史劇、ヒューマンドラマ、社会派など多様な側面を併せ持ち、ハリウッドにも多大な影響を与えた黒澤に比べるど地味な扱いを受けてきた成瀬であるが、むしろその作品世界の真価は、今発見されつつあるのかもしれない。

成瀬は、「女性映画の監督」とよばれることが多い。そして、そのヒロインたちが、貧困や家族関係の混乱などの苦難の中で、淡々と、しかし健気に生きる姿をきめ細かく描くところに成瀬の真骨頂があると言われている⁽³⁾。しかし『浮雲』は、一方で成瀬の代表作でありながら、他方でそれまでの彼の「女性映画」の系譜から逸脱した作品と目されることがある。

『浮雲』の独自性については、たとえば公開当時の萩昌弘が、それまでの「裏店の雑音の中に日本人の日常生活を見つめ、それを温かい眼とやわらかい手で拾い上げる」作品ではなく、

「混迷の風俗に身をゆだねつつも自分の生を《手さぐり》し、自分のいのちの《もどかしさ》にのたうちまわる人間そのものを積極的に把える」⁽⁴⁾のものであると評した。『浮雲』の特徴は、広範囲にわたるロケーションも含め、それまでの成瀬映画では見られなかった激しいドラマ性にあり、公開当時から、成瀬が今までの殻を破った、新境地を拓いたものと評されることが多かった。蓮實重彦も、基本的には成瀬の映画世界の共通性をあぶりだす論を立てながらも、空間移動の大きさについて、成瀬の多くの作品を特徴づける「二連続きの構図の中にヒロインの人物像を描き出してはいない」という意味で、『浮雲』は例外的な作品であると述べている⁽⁵⁾。

本論も『浮雲』の画期性に注目するものだが、ヒロインの被害体験に焦点を当て、成瀬が原作に行ったある種の再解釈を重視する。小説と映画の二つの『浮雲』を比較検討する研究はすでに存在するが⁽⁶⁾、差異を明らかにするよりは、双方の表現を相互補完させながら共通性を検討しているものが多い。しかし成瀬映画の歴史を俯瞰してみると、戦前にさかのぼる林芙美子作品との出会いから『浮雲』の映画化にいたる過程で、成瀬は重要な転換を行っているように見える。その転換を見定めることで、成瀬晩年の作品世界の一面を浮き彫りにしてみたい。本論の分析方法は、映画『浮雲』で重要と思われるシーンを小説と見比べながら主人公のゆき子像を追う作業と、成瀬作品

の系列や林芙美子との関係という作品背景を検討する作業の両輪からなる。その意味で、作品のシーンないしシークエンス（＝テキスト text）を追う作業と、制作過程や時代背景（＝文脈 context）の理解の両者によって作品世界の個別性をとらえる立場⁽⁷⁾をとっている。

作品の背景をなすもつとも重要な文脈の一つとして、監督個人の生い立ちや映画界での道程を紹介する必要がある。日本映画にそれほど馴染みのないと思われる本紀要の読者にとって作品理解の一助となるという意味もある。この小論で許される範囲で述べてみよう。

成瀬は貧しい刺繍職人の家に生まれ、生活のために松竹キネマ蒲田撮影所に小道具係りとして一五歳で入所する。これが彼の映画人としての第一歩である。しかしその後の映画人生は順風満帆とは言えないものであった。二〇歳の頃には同僚が次々と監督に昇進して行く中、成瀬はずっと助監督として甘んじ、二四歳になって初めて監督することを許される⁽⁸⁾。

後に世界的映画監督と評される成瀬の出世が遅れた原因は、当時の所長、城戸四郎との確執にあった。城戸の権力は絶大で、制作作品を会社のカラー——自ら蒲田調と称し、のちに大船調と呼ばれる——で統一しようとした。

蒲田調とは、従来の日本映画の題材としてよく用いられた慣

習的道德規範にのつとつた新派悲劇調を脱し、人生の機微を描くとしても、あくまでも希望的結末で終わるハリウッド的なものを目指すものであった。城戸によれば、映画は、人間社会を暗い気持ちで見ることが目的にするのではなく、「人生をあたたく希望を持った明るさで見ようとする。結論をいうと、映画の基本は救いでなければならぬ⁽⁹⁾」のである。

城戸が映画の題材として好んだのは、小津安二郎の初期の代表作『生まれては見たものの』のような小市民的生活である。そして、成瀬も昭和五年（一九三〇）に監督に昇進して以来、数本小市民的生活を描いた佳作を世に出していた。にもかかわらず、所長は成瀬を認めることをしなかった。城戸が高い評価を下していた小津と作風が似通っていたことも一因らしい。成瀬は当時のことをこう話している。

とにかく、撮ると小津さんに似ていると城戸さんに叱られてばかりいる。自分では真似しているわけじゃないのですけれど、これは何とかさういうものを変えなければならぬと思いますね。……五所さん⁽¹⁰⁾と小津さんの中間に行ったら、それほど似ているといわれなそうですものじゃないか、そんなことですね⁽¹¹⁾。

城戸が成瀬を、「小津は二人要らない」いう有名なセリフで

否定したという逸話があるが、その出典は不明で、風説にすぎないらしい⁽¹²⁾。しかし、城戸と成瀬に相当の葛藤があったことは間違いない。成瀬本人が残している城戸への恨みの言葉からは、「いじめ」に似たものがあつたことがうかがえるとともに、成瀬がこの葛藤をきわめて被害的にとらえていたことが感じられる。

昭和九年（一九三四）に、成瀬が発声映画の研究所であつたPCL（後の東宝）に移籍する前後には、林芙美子作品の初映画化になるはずの企画を巡って松竹と揉めている。誰も撮りたがらないメロドラマを撮影するかわりに成瀬の気に入つたものを次に撮らせてやる、という約束が上司との間で交わされた。その「気に入つたもの」とは、同じ頃、偶然にも出会つた、カフェの女給生活を描いた芙美子の短編だつた。ところが城戸所長の却下によって約束が反故となり、成瀬は大いに恨むことになる。この移籍をめぐる成瀬との確執に関して城戸は、謝罪ともとれるような言葉を後年に残しているが、結局自分自身よりもPCLの方が成瀬を高く評価したとしめくくつている⁽¹³⁾。

林作品の映画化を決してあきらめなかつた成瀬は、戦後『銀座化粧』（一九五二）にモチーフとしてその短編を使った。そしてその作品が戦中から戦後まで続いた成瀬の長きに渡るスランプ脱出のきっかけとなつた。林芙美子の作品が、成瀬にとつて早くから重要な位置をしめ、その映画化への情熱が彼の経歴

を彩っていることがわかる。

その後成瀬は、昭和二六年（一九五二）に、ある監督の代理としてではあるものの、初めて完全な形で美美子の作品、『めし』を映画化した。『めし』の好評により完全に低迷期から脱したと自らも認識していた。その後、『稲妻』（一九五二）、『妻』（原作『茶色の眼』（一九五三））、『晩菊』（一九五四）、そして彼の最高傑作と評される『浮雲』、そして最後に『放浪記』（一九六二）と、計六本を林美美子作品を原作として映画制作したのである。

前節でみたように、成瀬にとつて、林美美子の小説世界との出会いとその映画化は特別な意味を持っていた。では、林作品の何がそこまで成瀬をとらえたのであろうか。本論は、林美美子論ではないので、ごく切り詰めた形で結論のみ述べると、美美子が貧困の中で「被害」を受けた女性を描くことに長けていたこと、あるいはそうした女性を描くことこそが、彼女にとつてもっとも重要な主題のひとつであったことがその理由なのではないか。

たとえば、『浮雲』の前年に撮られた『晩菊』は、美美子の『晩菊』、『水仙』、『白鷺』¹⁴という三つの短編のモチーフを組み込んで構成されている。この三作の主人公には、いずれも若い頃に強烈なトラウマ体験がある。『晩菊』のきんは、一九歳

の頃、家庭の混乱に乗じて出入りしていた賭博師の男にレイプされ、家を出して芸者になる。『白鷺』のとみも、一六歳で入りの貴金属ブローカーの男に犯され、父の家庭内暴力などもあり家を出て、売れっ子の芸者になるが、アルコールに溺れる。心惹かれた男性客が別の芸者と服毒自殺し、さらには目前で恋人が殺されたり、その殺人者にまで暴行されたりとトラウマ体験の連続である。『水仙』のたまえは性的暴行こそ受けないが、同居を許した学友と夫が関係をもち、その学友は、その後、ガス自殺をしてしまう。たまえは夫と離婚して男を渡り歩くような凋落した生活となる。

林美美子が、これだけの性被害や荒れた性関係を作品のモチーフとして用いているのは、彼女自身何らかの性被害を受けているのではないかと推測させる。実際、美美子の生い立ちを示す年表や作品からは、子ども時代に（性的）虐待があっても不思議ではない複雑な家庭環境が伺える。美美子は戸籍では、明治三六年（一九〇三）一月三日出生、届出は翌年一月五日とされているが、実際誕生したのは母キクによると六月、本人によると五月であり、どちらにせよ届出は六カ月も遅れたことになる。また生誕地も門司説と下関説が存在する。父親は認知せずに美美子は鹿児島に住む母親の弟の子として林姓となる。行商人の父、宮田麻太郎も、漢方薬店の長女として生まれた母、キクも、生涯を通して性に関してかなり奔放な生活を送ったようである。

キクは芙美子の前に私生児を生んでおり、麻太郎とは行商中に結ばれ、二人でテキ屋を経営する。しかし、麻太郎が家に別の女性を入れたことから、キクは同情した店員の男とともに芙美子をつれて家を出る。芙美子はそのために、幼少期に長崎、下関、鹿児島に住み、両親の行商に同行して北九州地方を転々とすることになる⁽¹⁵⁾。

芙美子と文壇での活躍時期を共にした平林たい子によれば、芙美子はおそらく尋常小学校六年生の頃に、母親の仲介で、当時中学生であった岡野軍一少年と友達以上の関係になったという。「お母さんは、芙美子さんの心と体で自分の若い頃のちぐはぐだった夢や野心の舞いのつづきを舞い足そうとしたのではないか……」⁽¹⁶⁾という記述は、芙美子が母親によって性関係へと導かれたことを示している。今日の「被害者学」に照らせば、「性的虐待」とみなされる行為である。

性被害を作品のモチーフに置き続けることに、芙美子の個人的体験が大きくかわっていることはほぼ間違いないであろう。インセスト被害であったかは定かではないが、家庭内という密室で発生する「性被害」という意味では、極めて近い性質の被害であることは間違いない。

しかし芙美子の体験の如何より、ここでは、彼女が性被害やインセストの問題に深く関心を抱き、それを作品に描き続けた

ことが重要である。成瀬はそのような林芙美子の世界に惹かれた理由を、自身の境地が林文学に近寄りやすいからと述べている。貧しい庶民家庭に育った成瀬は、「貧乏が好き」⁽¹⁷⁾であり、芙美子の世界観と似ているのは不思議ではない。

しかし、先ほど触れた『晚菊』の女性像を検討すると、興味深い事実が見える。原作となった三作品の主人公は悲惨な体験を持つているのだが、映画では、各ヒロインの中年期の生活を交錯させて物語が構成され、彼女たちの前史はあまり審らかにされない。つまり、彼女たちが映画の年齢にいたるまでどのような体験を重ねてきたのかは、観る者の想像にまかされており、原作の凄惨な印象は与えないのである。成瀬は、原作によって、彼女たちの悲惨な体験に心動かされたはずである。しかし、作品化する際には、悲惨な体験をあからさまに描き出すよりは、それを乗り越えて生きる姿に焦点を当てた。ここには、人生の肯定的な側面に光を当てるといふ蒲田調に共通する面と、「小市民映画」の対象とは到底ならない悲惨な体験を背景に持つヒロイン像を登場させるといふ矛盾した面が両立しているように見える。

そのようにある種、蒲田調の影響も受け、被害にベールをかけていた成瀬が、あからさまに性被害を描いた作品が『浮雲』である。その転換は成瀬にとってどのような意味があったのだろうか。次に『浮雲』の物語をたどることで、林作品と成瀬と

のかかわりを考察する。

映画『浮雲』は、敦賀港に到着した船が映された後、ヒロインゆき子が港を歩く姿から始まる。疲労を顔ににじませ歩いてくる姿の背景には、彼女と同じように疲労困憊した引き揚げ者たちの姿が見える。映画の舞台が、敗戦直後の日本の混乱期であることを印象付けるオープニングシーンである。混沌とした情況下での激しい男女の愛憎を描いた傑作という一般的な『浮雲』評を象徴するようなシーンである。

ゆき子は、東京郊外の焼けあとを通り抜け、「富岡兼吾」と表札のかかった古びた日本家屋で立ち止まる。玄関先で「ごめんどさいまし」と大きくよく通る声で呼びかけ、次に躊躇することなく戸を開ける。まず応答するのは富岡の母と思われる老婆で、続いて富岡の妻らしき女性が現れる。ゆき子は農林省からの使いだと名乗るが、妻は明らかに疑った様子でゆき子をしげしげとながめてから、富岡を呼びに行く。外に出たゆき子はふてくされたように待っている。

この場面にすでに、原作と映画のゆき子像の差異が表れている。原作では、富岡との連絡を試みて彼がすでに農林省を退職したことを知るまでのくだりがあり、自宅を訪問することを決意し、やっと富岡の家を探し当てながらも、家の前で妻に会うことを恐れ逡巡する。思い切つて扉を開けて農林省のものだと

告げると母親が最初に応答するが、思いがけなくすぐに富岡が現れる。映画『浮雲』では、富岡にたどり着くまでの伏線が省略されているので、不倫相手の家に入り込む形でゆき子が紹介され、しかも玄関でいきなりの妻との対面となるので、ゆき子の行動の唐突さと非常識さ、また「ふてぶてしい」ともとれる性格が印象付けられる。

富岡と二人で戸外に出て、カメラが二人のミディアムショットに切り替わると、ゆき子の表情が急に子どもっぽく、媚びるようになる。声色も先ほどまでの強引さがなくなり、男に甘えたような一段高いトーンに変質する。別人とまでは言えないものの、ゆき子の人格が相手や場面によって大きく転換することを示している。ゆき子は引き揚げ時と同じ服装だが、皺の入ったチェック柄のマフラーで頬かむりする。そして「冬の支度してないんですもの。寒いわ」とマフラーを手でさすりながら、あどけない様子で話します。小説にはないゆき子の幼児的くせの描写である。小説のゆき子が、分別を踏まえた大人の女性であるとすれば、映画のゆき子は、思慮に欠け、突飛な行動をとるとともに、ある種幼い印象を与える。

服を着替えて一旦家に戻った富岡をゆき子は待つ。焼けあとの空き地の塀に腰掛け、所在なくたたずむゆき子の背中をカメラはロングショットで映す。その目線の先を追うようにして、シーンは日本の占領下にあったダラットの場面へとフラッシュ

バックする。ゆき子の回想シーンの形を借りて、観客に、富岡とゆき子の出会いの経緯を伝えることになる。農林省が宿舍にしていたコロニアルスタイルの豪華な西洋家屋の二階から軽やかに降りてくるのは、先ほどの落ちぶれた姿とは全く別人のよくな若々しく美しいゆき子である。夜会にでも出席できそうな襟ぐりの開いた白いレースのワンピースに身を包み、まばゆいばかりである。

零落した二人がいる現在の安宿へとカメラはカットバックする。「暢気だよ、女は」と言われたゆき子が、恨みのこもった目線をあげると、ダラットでの初めての晩餐へと再びフラッシュバックする。富岡は毒舌家として有名で、東京生まれにしては訛りがあるとか実年齢よりも上の年齢に見えるとか、ゆき子を嗜虐的に馬鹿にする。実は富岡は、放蕩家でもあり、ニウという現地の女性と関係があることも明らかにされる。

翌日、ゆき子は何の指令もないまま取り残され、森林に探索へ出かけようとしている富岡を呼び止める。「あの、私、今日の仕事をしたらよいのでしょうか」と、幾分上目遣いで不安げに富岡を見ながら両手でハンカチーフをもてあそぶ。導入シーンでのマフラーを撫でるゆき子の指先の感覚が想起される。富岡は彼女を散歩に誘い、二人で森林に入っていく。途中、橋を渡る際に富岡がゆき子の手を取るのがロングショットで捕らえられる。嗜虐性の陰に隠された父性に子どもとしてのゆき子が

触れた瞬間だろうか。

ゆき子は富岡に、加野という同僚男性が深夜遅く彼女の部屋を訪れ怖かったと知らせる。富岡は外地にやってくるような若い女は嫌いだ、取り澄ましている女だとさんざんゆき子を軽蔑することばを加野に吐いておきながら、加野が好意をもっていると知ると、ゆき子に口づけしようとする。富岡の人物像について詳細に触れるゆとりがないが、加野の関心を知ったたんにゆき子に情欲を抱いたことや、後にも夫のある女性と知って積極的に関係を持つことから、いわば「略奪」行為から何かしらの刺激を感じる性癖の男性と考えられる。

ゆき子は無抵抗に目を閉じて富岡に応じる。小説ではゆき子は富岡の接吻に積極的に応じ、しかも、「苛（じ）れて」おり、またこの出来事を、「冷酷をよそおっていて、少しも冷酷でなかった男の崩れかたが、気味がよかつたし、皮肉で、毒舌家で、細君思いの男を素直に自分のものに出来た事は、ゆき子にとっては無常の嬉しさである。富岡の冷酷ぶりに打ち克った気がした」と述懐している⁽¹⁸⁾。この記述と比較すれば、映画でのゆき子が、主体性や自主性を欠いた未熟な人間として描かれていることがわかる。

再び現在にカットバックすると、ゆき子は富岡にすがりつきながら、「どうかしちやって、もうどうにでもしてしまつて」と叫ぶ。しかし、富岡はゆき子の身体を押し返す。ヒロインは

ここでも心身をたやすく他人に委ねてしまう弱さを露呈している。それは後に「他者への過剰依存」とでも表現できるような様相をおびてくる。しかし、富岡はダラットで約束した結婚を実行するどころか、戦争の中、窮乏しながら自分を待っていた妻を捨てるわけにいかないと言ひ、まるで手切れ金のようにして金を渡そうとする。

次の場面で登場するのが、ゆき子の人生を支配するもうひとりの男性、伊庭（山形勲）である。富岡との結婚の可能性も、和文タイピストとして職を得る望みも失ったゆき子が、闇市のなかをあてもなく歩いてみると、疎開先から戻ってきた伊庭と出くわす。伊庭はしばらくのちに分かるように、かつて東京に出てきたゆき子が間借りをした親戚の男なのだが、ゆき子が自分の荷をほどこいて布団を持ち出したことをいきなり責める。

カメラは二人が入った中華そば屋に移行する。二人は横並びに腰掛けている。ゆき子は背をかがめてそばをすすり、伊庭に視線を合わせることは決してない。伊庭はゆき子を支配するよう後方で見下ろしている。二人の関係が尋常でないことがわかる。富岡との関係を一通り聞いた後、伊庭はその晩泊まりにくるようにゆき子を誘う。身体をかたくするゆき子に、「馬鹿に警戒するんだな」と、伊庭の手がゆき子の背中に触れると、初めてゆき子は伊庭に非難の籠もった視線を投げる。この身体

接触が契機となつて場面はゆき子の重要な過去へとフラッシュバックされる。

ある夜、ゆき子が寝ている小さな部屋に伊庭が侵入してくる。驚くゆき子。ゆき子の視点から映された伊庭の好色な顔が、徐々にクロースアップされる。枕から頭を持ちあげようとするゆき子のおびえた顔が映し出され、抵抗することもできずに伊庭に覆いかぶさられる。伊庭の背中が映される。この十秒あまりのレイプシーンは、物語を進行させる映画のフラッシュバックの手法であるとともに、ヒロインの症状としてのフラッシュバック——伊庭からの身体接触を引き金として過去のトラウマ体験が苦痛を伴つて想起される侵入症状——を表現している場面である¹⁹。

小説によれば、ゆき子は故郷静岡で女学校を終えた後、タイピスト学校に入るため、東京での唯一の親類である伊庭を頼りに上京する。しかし保険会社（映画では銀行）に勤務し、実直であるはずのその男に、上京後たった一週間で犯されてしまう。そしてその後三年に渡り性的関係は続けられる。映画はこのあたりの事情を詳しく紹介するかわりに、彼女が、安全なはずの自室の布団の上で親類に犯された事実を効果的に観客に印象付ける。

この短時間の場面挿入による衝撃的フラッシュバックは、小説にはない。レイプ事件の描写は、ゆき子がダラットに向かう

途中、ホテルに宿泊した折に、南国の暑さゆえの寝苦しさや心細さから、出発までの様々なことを思い起こす形で行われる。

なぜ遠路はるばる仏印まで来なければならなかったのかと、自ら問いかけるところから、伊庭との関係へと思いを馳せる。それはいわゆる症状としての「侵入的思考」ではなく、主体性を保った回想である。また、「妙に人肌恋しくて、奈落に沈んでいくような淋しさ」から、伊庭のことさえ「急に恋しく」なった⁽²⁰⁾と描写されていることから、彼との関係の質も映画とかなり異なることがわかる。

先に述べたように、成瀬は、『浮雲』以前では、悲惨なトラウマ体験を背景に持つ女性を描く林作品を取り上げながらも、映画の中にはその事実をあからさまに持ち込まず、現在の生活のみを描いていた。つまり、性被害体験を中心とするトラウマ体験を持つ主人公をえがく美生子作品に強くひかれながら、被害体験そのものを描くことを言わば「回避」する姿勢がうかがわれた。『浮雲』は、成瀬が被害の要素をあからさまに描くことを選んだという意味で、彼の作品の系譜のなかで重要な位置を占めるのである。

インセストという被害体験が主題化されたところで、「被害者学」におけるインセストあるいは性被害に関する知見について触れておこう。インセストが被害者におよぼす影響について

は、すでに数々の調査や論考がある。この問題を集中して論じている石川は次のように述べる。

インセストは、犠牲者の側に、その後何年もの間破壊的
で有害な影響を及ぼすのに加えて、発生時点でも激しい苦
痛を引き起こす点で「性的虐待」である。インセストの犠
牲者は、しばしば後に、薬物乱用、売春、自殺、精神病、
自虐癖、アルコール中毒、家出といった自己破壊的行動に
走る。⁽²¹⁾

研究を総合すると、見知らぬ他人によるレイプよりもインセストの方が症状が重くなる傾向があると指摘されている⁽²²⁾。その一つの理由は、被害が本来安全であるなれ親しんだ環境の中で起こるため、日常的な物や場面、人物などが、侵入症状と呼ばれるフラッシュバックの引き金を引くようになるからである。おそらくゆき子にとって、自室での就寝すら過去の忌まわしい記憶を引き出す刺激となったであろう。

インセストの概念について少し整理しておく、それが「虐待」という概念に当たるのは、犠牲者が一八歳になる前に発生した場合である。石川によれば、「インセスト的虐待とは、親族関係がたとえ遠縁でも、親族の間に生じた搾取的な性的接触あるいは未遂に終わったそのような接触のすべてを含むもので

ある」⁽²³⁾。したがって、伊庭との間に血縁関係がなくなるとも、一八歳までであれば、その関係は「インセスト的虐待」と理解できる。ゆき子の被害は女学校を終えたばかりと説明され、三年間関係が続いた後、一二歳でダラットに到着しているもので、一九歳時と仮定できる。したがって厳密に言えば、ゆき子の場合には、「虐待」の概念にはあたらない。しかし、親族によるインセスト的レイプであること、そしてフラッシュバックを引き起こすようなトラウマを残す被害であることは間違いない。

映画は、フラッシュバックの後、そば屋へと再びカットバックされ、ゆき子が重要な言葉を語る。自分はもう内地に帰るつもりがなかったこと、伊庭によって「傷もの」になってしまったことを訴える一方で、巷では地方から出てきた若い女が親戚の家でお手伝いをするうちに犯されて人生を台無しにするという類の話は蔓延していると語る。また、伊庭から彼女が行った「盗み」(布団やマフラー)は、自分が処女性を奪われたことへの代償だと言う。これらは、ゆき子が自己や人生に対して持っているイメージ、それに対して行っている評価⁽²⁴⁾を表す言葉である。そこには、自分がすでにある基準から外れた存在だとする感覚、回復不可能であるという無力感や、親族による性虐待は誰にでも起こりうる日常的なものだという「ゆがんだ」認知⁽²⁵⁾が含まれている。「盗み」という現象も、性被害の結果表れやすい問題の一つとして指摘されている。

そば屋での一連の場面描写にも、小説との相違点がある。原作では、店に入った二人は、興味深いことに向かい合って腰をかける。ゆき子は伊庭に対して「いまは何の感情もなかった」。帰国してから富岡との結婚の話がうまくいかなかったと話すゆき子に対し、今度は伊庭が心中で、「無口でおとなしい娘だったゆき子が、すっかり人柄が変わってしまったている事が珍しかった。すっかり大人らしくなって、云う事もはきはきしていた」と見ている⁽²⁶⁾。映画では、ゆき子が、レイプによって人生が終焉した(傷者になった)という言葉が発したときに、伊庭の反応として発せられる「お前も人が変わったな」という言葉に小説での描写の反響がある。しかしその働きは小説と違い、伊庭の目を通したゆき子の人物像の理解というよりは、加害者からの心無い言葉の暴力となっている。

映画でゆき子が占める画面上の空間的位相は、小説で「加害者」に直面して座るゆき子より、身体的な近さを感じられ、被害者の空間的自由度が低い。少なくとも小説上でのゆき子は現地でいくらかの精神的成長を遂げたようであるが、映画のゆき子は、すさんでしまったという人格の後退が強調され、いまだ伊庭に支配されている印象をうける。

伊庭との関係と南方への逃亡、そして富岡との出会いという一連の流れについては、先行研究によるさまざまの議論がある。

成瀬に関するモノグラフを表している代表的研究家のオーデー・ボックは、富岡との出会いについて、「もしゆき子がドラットに着く前に苦勞から学んだ世俗的な知恵があれば、状況を理解し富岡を避けることができたであろう」と述べる。しかしボックがその理由として、「二二歳と若すぎ……信じたいことだけを信じるという楽観主義であった」と述べている点は、被害による症状としての主体性喪失を見過ごしているように見える²⁷⁾。

水田宗子は、性差による「放浪」の非対称性²⁸⁾という観点から『浮雲』を考察し、女性の放浪は、男性のように「仕事から仕事へ、社会から社会へ、国から国へと放浪して生きる、自由な人間のひとつの生き方」とは捉えられないと指摘し、「女の放浪とは、結婚という制度への定着を拒むということなのである」と述べる²⁹⁾。水田にとってゆき子の女性像は、「本来的に奔放な自由を求めることの強い女」であり、ドラットでゆき子は、「経済的自立をし、日本での『女という制度』から自由である」³⁰⁾とする。しかし、ゆき子の放浪は被害者としての逃亡によるものであり、主体的に選択された「ひとつの生き方」ではないであろう。それは「制度への定着」を積極的に拒んだ結果には見えない。

伊庭の性的虐待から自由の身になり起死回生を願って南方にやってくる来たゆき子は、決して結婚を主体的に拒否して自由な人

生を選んだわけではない。結婚制度に入る資格を伊庭に奪われて、行き場を失った結果、「生活」を希求した最後の手段としてドラットに赴いたと考えられる。このような姿が「奔放」と映ること自体が、被害から生じる一つの症状であり、背後の被害を見ない世間から誤解される理由である。あるいは過去の被害も、「奔放」さを生んだトラウマ的事象としてではなく、「奔放」であったために生じた自業自得的な体験と解釈されやすい。水田の見解に批判を加えることになったが、その一つの理由は、水田が原作『浮雲』を検討しているところにある。実際、すでに述べたように、原作のゆき子は、主体性を保ち、男性に対する確固とした視点を持ちながら行動している。その意味で、水田の指摘は小説のみを対象とする場合には妥当なものである³¹⁾。

堀口典子は、小説と映画を比較しながら、「一九五〇年代における成瀬巳喜男の翻案映画が、いかに林芙美子原作の小説と交渉し、日本の身体と女性の身体を戦後に再構築するか」³²⁾を問う、本論に大いに関係する論考を著わしている。

堀口によれば、伊庭によって犯されて処女を奪われたゆき子は、「妻(将来の母) || 母という女の制度の外部に位置している」。戦前の内地で、国家言説が定義する日本女性の「良妻賢母」や「子宝報国」の役割を担い、兵士や労働力を再生産する母になり得ず、ゆき子の身体は、日本国家を形成する女性の身

体から逸脱した存在となった⁽³²⁾。その上で、ゆき子が得たドラットの地でのある種の解放は、「大日本帝国」の拡張によって可能となったもので、戦後の帝国の崩壊とともに萎縮し、滅びると言う⁽³³⁾。

つまりゆき子は、一方で、確かに経済的・性的搾取の対象であり、その意味で「弱者」「犠牲者」であるが、他方で、「大日本帝国」の植民地における経済的・性的侵略と搾取の恩恵を受けており、支配される「アジア」に対しては、強者、加害の側に立っている。堀口は、加納実紀代の「被害者でありながらもなおかつ加害者であるという二律背反⁽³⁴⁾」という指摘を引用しながら、「弱者と被害の物語とイデオロギーが反復されるだけでは、強者と加害の行為がなぜ現実として生まれるかという知識に結びつかない⁽³⁵⁾」と言う。

この見方からすれば、被害者学を骨子とする本稿、あるいはゆき子の被害者性を強調する成瀬の『浮雲』自体が、弱者と被害の物語を反復するものであろうか。本質的な問題提起である。これに対しては、さしあたりこう述べるにとどめておきたい。まず、その後の症状の継続や、被害体験の連鎖も含むゆき子の被害の実態自体、まだ十分認識されたことがない。堀口の議論も総体的な構造を見事に浮き彫りにしながら、ゆき子の被害構造の細部については触れていない。そして、加害者としての大きな構造に容易に取り込まれてしまうこと自体が、被害に発す

る主体性の破壊、無力感、安全感の喪失などの症状の結果とみなすことができる。ドラット時代のゆき子の輝きは、確かに加害者の構図に組み込まれたものと見えるかもしれない。しかし、そこでも彼女の寄り辺なさ、無力感は続いていたと考えられる。また、加害者性への意識が成瀬に欠如していたわけではなく、加害者の問題は後に述べる最晩年の作品でさらに追及される。

つまり、成瀬は、それまでの作風と一八〇度転換して、芙美子以上に被害者としてのゆき子像を強調しているのである。水田が、「ゆき子の性的初体験は、男への見方を決定的にし、——ゆき子の娘から女への通過儀礼に人間的な成長のイメージはなく、転落のそれだけが色濃く付されている⁽³⁶⁾」と指摘する。その「転落」の側面のみを拡大していると言うこともできる。

映画は、今述べたゆき子の「転落」の過程を追っていく。夜の帳につつまれたバーや売春婦が立ち並ぶ歓楽街に一人、ゆき子は、女給募集の張り紙を見つめている。あてもなく歩き始める。若いGIが「アナタ ナニヲ シテイマスカ」と声をかける。ここでゆき子の口元に浮かぶ媚を含んだ微笑がクローズアップになる。観客はこのゆき子の表情に、GIとの関係の発展を感じ取ることになる。

すでに、タイピストとしての道が断たれたこと、レイプ被害の過去が示され、さらに、雨漏りのするほったて小屋に一人で

パンをかじるゆき子のシーンがこの前に挿入されていることから、社会的にも、心理的にも、そして経済的にも生きる場を失って孤立しているゆき子の姿が印象づけられている。そこから、売春への「踏み越え」は、一般的には分別のない危険な行動ではあるが、ある種の必然性を感じさせる。

小説では、伊庭の持ち物を無断で売り払ったゆき子は、白米をたらふく口にし、怠惰な気持ちからタイピストの職を探すことをせず、目的もなく新宿に出る。夕方になって人気のなくなつた頃、百貨店の前で突然に外国人に声をかけられるという設定である。つまり、小説上のゆき子とG Iとの関係は、ある程度は彼女の墮落の結果、あるいは欲望に押された顛末であるのに対し、映画のゆき子は、性的サービスに従事することを生きる手段としてその世界に身を投じている。

富岡がゆき子の小屋を訪ねると、扉を開けて応答するのは、髪をセットしガラスのイヤリングをしたゆき子である。先だつてのシークエンスで見たみすばらしい彼女とは、打って変わった色香をただよわせている。このようなある種の人格変容は、先にもふれたように、ゆき子のひとつの特徴である。背景として同じ性的虐待を扱っていた『晚菊』のヒロインたちにはみられない特徴である。この一種の解離状態とみなすことも可能な人格の急激な変化は、性被害に発する症状として理解可能である。性的虐待の被害者を描写する次の石川の言葉は注目に値す

る。

子ども時代に性的虐待を受けた被害者たちは、より早期におけるトラウマ的な性的特色付与に反応して、青年期や成人期になると無差別的なセックスに走るといのが、多くの臨床医によって観察されたパターンである。こうした女性の中には、セクシュアリティを商品——お金、恩恵、報酬を得るために彼女たちが利用できる何らかの物——と見なす者もいる。この意味で、インセスト的虐待は売春婦を訓練するうってつけの場として役立ちうる——とくに経済的強制と結びつくと、インセスト的虐待は、犠牲者を自らのセクシュアリティから疎外し、性的な服従と引き換えに金銭を得るのを当然と思うように彼女を訓練するものとなる。子ども時代に性的虐待を受けた犠牲者たちが、売春婦に身をやつす高い危険に曝されていることを経験的に裏付けている研究も幾つかあるのである。³⁷⁾

以上の指摘は、まるで、売春婦となるまでのゆき子の環境と、彼女の思考と行動を踏まえたものと思われるほど、映画の成り行きと一致している。言い方を変えれば、このような「被害者学」の知見はなくとも、林美美子や成瀬の目によって、インセストに発する一連の経過の必然性が理解されていたということ

である。

富岡は、ゆき子が売春婦になっていることに驚きもしないし止めようともしない。そればかりか、ラジオやタバコなど物質的に満たされたゆき子の境遇を幸せだと言う。それに対しゆき子は、自分とG Iの関係は、富岡が植民地の女中を可愛がったのと同じだと指摘する。つまり富岡は、「日本の男ってみんな同じだわ」とゆき子が評する、都合の良い時だけ女性を利用して、女性を蔑視している男の一人である。富岡は、妻に欺瞞的行動をとり、ゆき子の存在や人生も尊重しない、あくまで自己愛的な人物として描かれている。しかしそこまで富岡を見抜きながら、ゆき子は、売春を軽蔑する言葉を残して立ち去る富岡にさらに執着を示して、あとを追う。

富岡への執着の虚しさを繰り返し体験しているはずでありながら、なぜゆき子は富岡と別れられないのだろうか。ここにも、性的虐待の典型的後遺症である、「信頼できる人かどうかの判断能力」の損傷がある³⁸。ゆき子が富岡という危険な人物に近付いた理由は、彼女が若く無知だったからではなく、過去の被害に由来する、人間関係の「希求」と判断力の「欠如」によるものであったことが裏付けられる。

被害者としてのゆき子と加害者である男性たちの関係性も、もう少し広い観点からみてみよう。伊庭は銀行員、富岡は農林省の役人という社会的に信頼度の高い職業の男性である。さらに

富岡はダラットで、「愛妻家で仕事は間違いない男」と、実直であるかのような評価を上司から受けている。社会の構造にしっかりと組みこまれた権威をもつ男たちである。ゆき子に対して、伊庭はゆき子の居候先の世帯主、富岡は元上司として、家長的権威を持っている。

このような父性的男性が加害者である場合、彼らはその権威によって被害者をコントロールする。ゆき子は伊庭にレイプされたことを他人に告げることなく南方に行き、富岡に対しても自らの不倫を解消するために積極的に妻の座を奪うこともなく、だからと肉體関係を続けている。ゆき子は彼らの立場を脅かしたり、その関係性に何らかの変化をもたらすために反抗したりすることがない。

他方で、「社会的に有用」である二人の男は、戦後一旦は社会的アイデンティティーの混乱をきたすものの、ゆき子とは全く異なった経過をたどり、経済的基盤を再び獲得して戦後の復興期を生きていく。彼らは決して社会の中心から外に出ることはないのである。そして彼らのような男性が所属する、「家長制社会の略奪的な権力構造」³⁹が、ゆき子のような犠牲者を生むと同時に、被害女性が自ら進んで男性と性関係を結んでいくとしたら、最後のシーンについて、ゆき子が純愛を貫き殉死したかのように賛美する言説を生むのである。

これ以後も、ゆき子の運命はますます悲惨の色を濃くする。

伊庭には、「おまえ、パンパン、やつてるそうだね」と、汚れた女の烙印を押されるが、これも再被害化の一つの要素である「ステイグマ付与」に対応する⁽⁴⁰⁾。富岡に誘われて逗留した伊香保温泉では、富岡がバーの若い人妻おせいと肉体関係を持つてしまう。富岡の子どもを宿していたゆき子は、富岡がおせいと同棲しはじめたことを知って墮胎する。しかし、おせいの方も嫉妬に狂った夫に殺されるという悲劇に見舞われ、ゆき子はその事実を新聞で知る。このあたりの悲劇の連鎖は、『晩菊』で紹介したような林芙美子の小説世界そのものであるが、成瀬はそれらに覆いをかけることなく映画に取り込んでいる。

むしろ、すでに見てきたように、ここでの問題は、小説世界を正確に取り込んでいることではなく、成瀬の描写が小説以上に被害を強調していることである。つまり、成瀬はここで、悲劇の描写という意味で、林芙美子を越えているのである。それは全編のいたるところに表れている。今述べた場面でも、小説では、伊庭との関係は一方的なものではない。富岡のおせいへの感情も、小説ではおせいへの恋慕や罪悪感をくり返し表わしているのに対し、映画では彼女の運命には無頓着で、むしろ収監されたおせいの亭主に申し訳ないと言うセリフで、富岡の女性への無神経さが強調される。

ゆき子が富岡と久しぶりに再会し、おせいとの「情事」を泣きながらなじった後、立ち上がり、帰るそぶりをみせると、富

岡は帰るのかと聞く。そのとき、ゆき子のプロフィールがカメラにゆっくりと向き、クローズアップになる。子どものようにあどけない目線が富岡の姿を追っている。富岡の愛情を乞う視線である。数々の屈辱を与えられてきた男にこっけいなほどしがみつき、捨てられることを恐れる。彼女は、信頼してはいけない人間に「愛情、承認、心遣いを求める強い要求」⁽⁴¹⁾から自由になれない。インセスト的虐待のトラウマのなせるわざと言えるだろう。しかし彼女の期待はあっけなく裏切られる。富岡は寒さで辛そうにしているゆき子に自らが羽織っていたコートを差し出すそぶりを一旦見せるが、結局襟元をなおすだけで渡すことはしない。二人のすれ違いを表す成瀬の秀逸な演出である。

結局、ゆき子は宗教団体の教祖となった伊庭に囲われる道を選んだのち、伊庭の団体から金を横領して逃亡する。農林省に復職がなつて屋久島への赴任が決まった富岡と、「盗み」の報復として伊庭に追い詰められ、行き場のなくなったゆき子は、島流しのように屋久島へ赴くことになる。

この「島流し」は、それぞれのしがらみからの逃避行を二人が共にするのように見えるが、この後の経過で実は二人の運命が対照的な軌跡を描くことが鮮明となる。ドラマットに始まる富岡との関係の行き着く果てに、あるいは伊庭に襲われたことに発する悲劇の連鎖の果てに、ゆき子はますますの奈落へと落

とされる。それに対して、富岡の表情は次第に明るくなり、途中の鹿児島の旅館では椅子の上で伸びをしたり、ゆき子に軽口を叩いたりする。医者も病院も電気もなく秩序の乏しい社会に帰属することで、富岡はグラットでの生活のように自由を得る。対照的にゆき子は、鹿児島島の宿で病に伏し、心身の自由を奪われていく。彼女の口からは、富岡に「捨てられる」不安が繰り返し表現される。一人宿に残されることを心配したり、「途中の種子島にでも置いていってください」と、現実感のない虚無的な話を始めたりする。

やつのことで屋久島に到着したころには、ゆき子は、すでに自力で歩くこともできず、戸板に寝かされごぞをかぶされ、まるで死体のように大雨の中を運ばれる。あてがわれた小屋のような住まいでは、愚鈍な手伝いの女、のぶが、ゆき子を世話する。のぶと富岡が何気ない天気の話や交わすショットの後、二間続きの隣室で床に付しているゆき子のクローズアップにカメラが切り替わる。ゆき子は、少し離れた所に位置する二人にかわるがわる探るように監視の目線を送っている。屋久島にまで流れてきても富岡を独占できないゆき子の果てない嫉妬と焦燥感が、目線で巧みに表現される。富岡は、調査に出かけるための支度をしながら、ますます顔に生気がやどり、ゆき子に対し、「女などはどこにでもいる」、「婦人代議士ははたして女なのか」などと、たわいもないが彼の本質をよく表す女性蔑視の

軽口を飛ばす。全編を通じ、富岡が楽しそうに笑い声を上げる唯一のシーンである。

次に、玄関を出た富岡が外に出てのぶと話しているのを、ゆき子は玄関の間のガラス越しに見る。二人の姿は、上半身だけが小さく見える。そこから彼女の不安げな表情にカメラがカットバックすると、ゆき子のその視線から、自分がいなくなつた後の二人の成り行きを案じていることがわかる。死の真際まで彼女は富岡に捨てられることに苦しんでいる。

一人残されたゆき子は苦悶のうちに死んでしまう。山から急遽帰ってきた富岡は、ゆき子と二人になると、彼女の死に顔に紅をさす。グラットでの「若く美しい」ゆき子が森林を歩いているシーンがフラッシュバックされ、富岡は死体の上に泣き崩れる。富岡にもゆき子への愛情があつたのかと思わせるシークエンスである。

実は、富岡の悔恨ともとれるこの一連の描写は、原作と異なる。小説のラストでは、ゆき子の死後に富岡は鹿児島に行き、ゆき子の残した金で女を買うのである。全編を通じて注目してきた、映画の悲劇が原作を凌駕している現象が唯一逆転し、ある種の救いを演出するシーンである。もちろん当のゆき子はすでにこの世にはなく、あくまで観客にとつての救いにすぎないのであるが。

このラストシーンの位置づけは、十分慎重に検討すべき題材

である。このシーンは、脚本家の水木洋子が、「男性への絶望」を回避するために改変したことが知られている⁴²⁾。その回避が、はたして成瀬の本意であったかどうかが問題となるが、ここでは今後の検討課題として残しておく⁴³⁾。

『浮雲』をラストシーンまで辿り、そこから見えてきたものは、ゆき子というヒロインが、インセストの被害に発して、生涯その影響から脱することができず、自らを破壊においやる富岡との関係に執着して生涯を終えた事実である。「被害者学」が、性被害に発する連鎖として描く軌跡をそのままどったようなゆき子の生涯を、成瀬の眼はしっかりとらえていたように思われる。それは、「成瀬の描く女性像」として一般化されることのある、けなげに生き抜く女性とはかけ離れている。

確かに、成瀬が描いてきた多くのヒロインたちは、背後に苦難を背負いながらも、積極的に生き抜いてきた。では、なぜ成瀬は『浮雲』において、被害の作用による悲劇を原作を越えて表現したのだろうか。『浮雲』のコンテクストを構成する過去の数々の女性像の軌跡をここで詳しくたどるゆとりはないので、仮説的にのみ述べておくことにする。

すでにふれたように、成瀬は林芙美子の作品世界に深く惹かれていた。「被害」という事態に深く関心を持ったのは、成瀬の父親が陥った精神的危機を間近に見たことや、成瀬自身が松

竹で受けたじめに似た体験も関係するであろう。しかし、成瀬は、被害の悲惨さを直接表現するよりも、それに覆いをかける姿勢を取ってきた。林芙美子作品においても、「被害」の側面をそぎ取るか、あるいはヒロインの過去に潜む苦勞として観客の想像にまかせ、むしろそれにもかかわらず生き抜く女性像を描いてきた。その姿勢には、自身の苦勞の影響や、蒲田調を標ぼうする松竹の「小市民映画」に影響を受けたことも関係するだろう。

その成瀬が、戦後の成功を経て、作家としての自信を得たとき、彼本来の主題であった、「被害」の悲劇的側面に、芙美子よりもさらにあからさまに焦点を当てたのが『浮雲』であったということになる。

では『浮雲』以降の成瀬はどのような道をたどったのであろうか。傑作『浮雲』を制作した後しばらくの成瀬の映画は、農村問題を描いた『鰯雲』（一九五八）、大人の複雑な人間関係に翻弄される子どもの悲劇を描いた『秋立ちぬ』（一九六〇）など、新境地を開く試みをしながらも、それほど高い評価を勝ち得ていないように見える。

しかしその過程で、成瀬作品は、急速に「加害―被害」問題に主題を収斂させていく。一九六四年の『乱れる』は、後に社会派監督になる松山善三のシナリオで、一地方都市の古い商店街が戦後大規模店舗の圧倒的廉価によって淘汰されていく、い

わば資本主義的弱肉強食の世界を映し出す。商店主たちの生活が突然に脅かされ、なかには自死に追いやられた「被害者」も出る。大手との価格競争に負けた商店街がシャッター街に変貌していく現代にも通じる社会問題を、酒屋の嫁で戦争未亡人である微妙な立場の女性とその義弟の恋愛をまじえたメロドラマ仕立てで進めていく。

一九六六年にもまた松山善三のシナリオで、『ひき逃げ』を監督し、当時注目され始めた「交通戦争」がもたらした加害―被害の人間関係を、社会格差とともにあぶりだす。ある大手自動車メーカーの重役の妻が、貧しい女性の一人息子をひき逃げすることに端を発した壮絶な人間ドラマが描かれる。被害者である母が加害者に復讐を遂げようとするサスペンス仕立ての映画ではあるが、特筆すべきは、加害女性も被害女性も、トラウマ的出来事の果てに精神を破綻させて行くことである。ここでの加害―被害の問題は、男性社会による女性の被害という一方から描かれた『浮雲』より、一層複雑化し錯綜したものである。加害者の責任の所在や被害者の救しという普遍的な主題は、遺作になる次の作品に引き継がれる。

亡くなる一年前、一九六七年の『乱れ雲』で、成瀬は前作に続いて交通事故を題材にする。通産省に勤める夫が、ある日突然若いサラリーマンにひき殺される。残された妻と、加害者となつてしまった青年それぞれが体験する悲劇が描かれる。ここ

でも、トラウマ的出来事の作用が、被害という一方の作用としてではなく、加害者、被害者双方を巻き込む「関係」の持続と変遷として働き続けることを、成瀬は見つめている。「関係」を執拗に描くことを通し、そしてその表現を練り上げ、純化する事によって、『浮雲』から『乱れ雲』にいたる過程で、「加害―被害関係」をいつそう普遍的な問題として描く試みを続けたのである。

このように成瀬巳喜男は、最晩年になるまで独自のテーマを進化させ続けた稀有な映画監督と言えるだろう。『浮雲』で抑制や回避から解放たれることで、彼は、人間の心や社会のより深遠な問題の描写を希求したのかもしれない。今後この後期の作品群を分析することは、日本映画史上に成瀬映画を位置づけるためにも、映画表現の可能性を探る上でも、重要な課題となるであろう。

註

- (一) Finkelhor, D., *Childhood Victimization*, Oxford University Press, 2008. (テイビッド・フィンケルホル) 『子ども被害者学のすすめ』 森田ゆり・金田ユリ子・定政由理子・森年恵訳、岩波書店、二〇一〇年)

- (二) 朝日新聞、二〇〇一年、一月二二日付、朝刊。

- (3) 川本三郎『貧乏の好きな成瀬巳喜男』『世界』一〇月号、一九九二年、三三二―三三三頁。
- (4) 荻昌弘『浮雲』『キネマ旬報』三月上旬号、一九五五年、八三頁。
- (5) 蓮實重彦『寡黙なるものの雄弁——戦後の成瀬巳喜男』蓮實重彦・山根貞夫編『成瀬巳喜男の世界へ』筑摩書房、二〇〇五年、六一―一〇四頁、六八頁。
- (6) たとえば次の文献がある。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、二〇〇六年、二二―二六頁。
- (7) Phillips, A. & Stringer, J., Introduction, in Phillips, A. & Stringer, J. (eds.) *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, Routledge, 2007, p.1-24.
- (8) 「年賦・アルバム 成瀬巳喜男」『対談 成瀬巳喜男・菅見恒夫』『映画読本成瀬巳喜男』フィルムアート社、一九九五年、七頁、二八頁。
- (9) 城戸四郎『日本映画伝』文芸春秋新社、一九五六年、一〇九―一三三頁。
- (10) 五所平之助(一九〇二―八二)は、一九二〇年代から六〇年代にかけて活躍した日本を代表する監督の一人。一九三二年には松竹蒲田撮影所で、先輩格の成瀬より先に、日本初の発声映画『マダムと女房』を監督する。次の文献を参照。「五所平之助」『知っておきたい映画監督100・日本編』キネマ旬報社、二〇〇九年、三〇―三三頁。
- (11) 前掲註(8)「対談 成瀬巳喜男・菅見恒夫」三〇頁。
- (12) 蓮實重彦「二〇〇五年の成瀬巳喜男」蓮實重彦・山根貞夫編『成瀬巳喜男の世界へ』筑摩書房、二〇〇五年、三頁。
- (13) 前掲註(9)、一〇九―一一三頁。
- (14) 林芙美子『晚菊・水仙・白鷺』講談社文芸文庫、一九九二年、九―一二〇頁。
- (15) 林芙美子の伝記的事項については、次の文献を参照した。川本三郎『林芙美子の昭和』新書館、二〇〇三年、三九九―四〇〇頁。熊坂敦子「作家案内」林芙美子『晚菊・水仙・白鷺』講談社文芸文庫、一九九二年、二五三―二五五頁。
- (16) 平林たい子『林芙美子・宮本百合子』講談社、二〇〇三年、一〇―一一頁。
- (17) 前掲註(3)、三三五頁。
- (18) 林芙美子『浮雲』、新潮文庫、二〇〇三年改版、六四―六六頁。
- (19) 同様の手法が用いられているいくつかの映画について次の拙著で論じたことがある。たとえば、『質屋』『愛を乞うひと』の章を参照。森茂起・森年恵『トラウマ映画の心理学』新水社、二〇〇二年。
- (20) 前掲註(18)、一〇頁。
- (21) 石川義之『親族による性的虐待』ミネルヴァ書房、二〇〇四年、二頁。
- (22) 前掲註(1)、p.79。
- (23) 前掲註(21)、二頁。
- (24) 前掲註(1)、p.72。

- (25) 前掲註(21)、一六七頁。
- (26) 前掲註(18)、一一三、一一五頁。
- (27) Bock, A., *A gesture and a pose: The cinema of Mikio Naruse*, *International Art Forum*, 44, 2005, p. 240.
- (28) 水田宗子『二世紀の女性表現』学芸書林、二〇〇三年、三二二頁。
- (29) 前掲註(28)、二三二―二三三頁。
- (30) 同右、二四一―二四二頁。
- (31) 前掲註(6)、二二三頁。
- (32) 同右、二四二頁。
- (33) 同右、二五四頁。
- (34) 加納実紀代『天皇制とジェンダー』インパクト出版会、二〇〇二年、五二頁。
- (35) 前掲註(6)、二五五頁。
- (36) 前掲註(28)、二四四頁。
- (37) 前掲註(21)、一五三頁。
- (38) 同右、一五五頁。
- (39) 同右、一六五頁。
- (40) 同右、一五七頁。
- (41) 同右、一六七頁。
- (42) 水木洋子『林芙美子さんの声』サンケイ新聞、一九五五年、一月二四日付、夕刊。
- (43) 本論では、議論を映画と小説の相違に絞るため、脚本と完成され

た『浮雲』の間の相違については触れなかった。全体として、水木の脚本が描くゆき子像は、映画より小説の描写に近い。映画のゆき子像は、成瀬の演出によるものと推測できる。以下の脚本を参照。水木洋子『浮雲』(脚本)、『キネマ旬報』一〇六号、一九五四年、七九―一〇五頁。

(もり) としえ／映画学