

平成28年度 学位請求論文

成瀬巳喜男論

～『流れる』（1956）を通して見る成瀬映画における
「人物の対等化」～

日本大学大学院芸術学研究科

博士後期課程芸術専攻

はん すん ぼ
韓 承甫

序論	1
第1章 これまでの成瀬巳喜男論と成瀬調のジレンマ	5
第1節 映画監督、成瀬巳喜男と成瀬映画	5
1. 成瀬巳喜男の略歴	5
2. 成瀬映画の特徴	8
第2節 これまでの成瀬巳喜男論	9
1. 成瀬自身に関する成瀬巳喜男論	10
2. 成瀬映画と成瀬調のジレンマ	13
3. 成瀬組と成瀬巳喜男の演出	20
第2章 成瀬映画におけるコンティニューイティと『流れる』（1956）	24
第1節 成瀬映画のコンティニューイティと成瀬演出	24
第2節 1956年東宝作品『流れる』	30
1. 『流れる』（1956）	30
2. 成瀬巳喜男論における『流れる』	32
第3章 映画『流れる』（1956）の「コンティニューイティ」分析	38
第1節 コンティニューイティとシナリオ	38
第2節 コンティニューイティと多数の人物	45
第3節 コンティニューイティと人物の立場	51
1. 人物におけるストーリーの中の立場と、映画の中の立場	52
2. 〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉とストーリー上の登場人物の立場	53

3. なな子とつた奴のストーリーの立場以上の関係	54
第4節 小道具とコンティニューイティ	62
1. 電話	63
2. 猫	65
第5節 コンティニューイティによって豊になる人物と他の人物との関係性	67
1. 不二子を基準に〈すれ違う〉大人たち	67
2. コンティニューイティの中の不二子	69
3. 不二子と米子	70
4. つた奴と米子	72
5. つた奴と梨花	74
第6節 『流れる』における成瀬演出の意味	76
1. 梨花の立場と、他の人物との関係	77
2. クライマックス ―梨花、勝代、つた奴―	78
3. つた奴の未熟さと梨花の完璧さの対比	80
4. 『流れる』における成瀬演出の意味「人物の対等化」	82
第4章 『流れる』(1956)を通して見出す成瀬演出論	84
第1節 サイレント時代から戦前、戦時までの成瀬映画における「人物の対等化」	84
1. 『妻よ薔薇のやうに』(1935)	85
2. 『君と別れて』(1933)	89
3. 『まごころ』(1939)	93
第2節 戦後成瀬映画における「人物の対等化」Ⅰ―井手俊郎・田中澄江脚本の成瀬映画	100
1. 『めし』(1951) ―里子―	101
2. 『めし』 ―けい子―	108
3. 『晩菊』(1954)	111

第3節 戦後成瀬映画における「人物の対等化」Ⅱ—水木洋子の脚本作品と成瀬映画	117
1. 『おかあさん』(1952)	117
2. 『あにいもうと』(1952)	122
3. 『山の音』(1954)	126
第4節 戦後成瀬映画における「人物の対等化」Ⅲ	132
1. 『銀座化粧』(1951)	132
2. 『妻として女として』(1961)	139
第5節 戦後の成瀬映画における「人物の対等化」Ⅳ — 『浮雲』(1955)の例外性と「人物の対等化」の意味	148
結論	163
参考文献	168
成瀬巳喜男フィルモグラフィ	173

■凡例

1. 日本語文献を引用する際に、旧字体は新字体に直した。
2. 映画作品や書籍などのタイトルは二重かぎ括弧（『』）で囲んだ。
ただし、引用文の中のかぎ括弧（「」）は、作品であっても原文通りにかぎ括弧（「」）で示した。
3. 強調はかぎ括弧（「」）で示した。
ただし、〈すれ違い〉〈背を向ける〉〈振り向き〉など、とりわけ強調したいものは、山かぎ括弧（〈〉）で記している。
4. 原文のシナリオのシーン番号がない場合には代わりに○をつけている。
映像の流れの場合、シーン番号の代わりに○をつけている。
5. 【写真】は各章の番号、章で写真が出てくる順の番号をふっている。シーン中で連続するカットの写真の場合は、数字やアルファベットをふってその連続性を示している。

序 論

これまでの成瀬巳喜男先行研究において、成瀬の代表作は『浮雲』（1955）だと言うのが定説である。巨匠小津安二郎さえも『浮雲』のことを自分が脱帽した作品だと述べている¹。

本論文ではこれまで『浮雲』のように注目されることのなかった『流れる』（1956）を取り上げ、「成瀬の監督作品」²における『浮雲』とは異なる『流れる』の重要性を指摘する。

そのために『流れる』の中で、映像の流れとも言える、「コンティニュイティ」³に注目している。『流れる』のコンティニュイティを研究して見出せる新たな特徴を、他の成瀬映画との関係の中で考察する。そのことによって、これまで見落とされてきた成瀬映画の特徴が『流れる』にこそ最もよく表れていることを明らかにしたい。

従来の成瀬研究において、コンティニュイティの分析や研究は、特定の作品、そのなかでも一部に集中していて、充分とは言えない⁴。コンティニュイティを集中的に分析し研究することによって、これまでとは異なる成瀬映画の特徴を明らかにして、新たな成瀬巳喜男論を展開していく。

『チャンバラ夫婦』（1930）で監督デビューを果たした成瀬は、遺作になった『乱れ雲』（1967）まで生涯 87 本の映画を演出し⁵、東宝を代表する監督の一人である。成瀬映画はサイレント作品が 5 本、トーキー作品が 64 本⁶現存している。

成瀬巳喜男と成瀬映画に対する評価と研究は、彼の活躍した時代には活発だった。しかし成瀬が死んだ 1969 年以降になると、その数は著しく減少している。成瀬が再び注目を浴びるようになったのは、成瀬の回顧上映が世界各地で行なわれた 1980 年代以降だと言われている。東宝の美術監督だった中古智の回顧を中心に構成された著書『成瀬巳喜男の設計』⁷が刊行される 1990 年以前には、成瀬に関する著書もなかったのである。そして 1997 年に、日本における成瀬研究の不在を指摘したスザンネ・シェアマンの『成瀬巳喜男 日常のひらめき』⁸を初めとして、2005 年には成瀬誕生 100 周年を機にいくつかの著書が刊行される

¹ 亡くなった小津安二郎は、つねづね「ぼくが脱帽した作品は日本映画では溝口健二の『祇園の姉妹』と成瀬巳喜男の『浮雲』の二本だ」と話していた
一尾崎秀樹編『プロデューサー人生藤本真澄一映画に賭ける』、東宝株式会社出版事業室、1981 年、224-226 頁。

² 本論文では成瀬巳喜男の監督作品を「成瀬映画」とする。

³ Continuity は、通常コンティニュイティと発音されるが、日本の映画界においてはコンティニュティと呼ばれることも多い。引用文などにおいてコンティニュティと表記されることもあると思うが、そのことを留意されたい。コンティニュイティは連続性、台本、ショットの連続性などの意味をもっており、絵コンテのコンテもこのコンティニュイティの略である。本論文では編集でつながれたショットの連続性の意味として使う。

“continuity”, *The Oxford English Dictionary*, (1921) Second Edition, vol III, 1989, p. 830.

⁴ 先行研究におけるコンティニュイティ研究の具体例は本論文の第 1 章であげることにする。

⁵ 1933 年の宣伝映画『菓子のある東京風景』と『謹賀新年』を除く。

⁶ 一般社団法人、日本演劇文化協会が運営しているインターネットホームページ「キネマ写真館」によると、『上海の月』（1941）は上映時間の半分以下の 53 分しか残っていない。2016 年 4 月閲覧。
(http://kinema-shashinkan.jp/cinema/detail/-/1_1040)

⁷ 中古智／蓮實重彦『成瀬巳喜男の設計』、筑摩書房、1990 年。

⁸ スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男 日常のひらめき』、キネマ旬報社、1997 年。

9。特に成瀬映画の製作スタッフや出演者など、成瀬の同時代の関係者に対する現在のインタビューや証言が成瀬に関する著書に収録されることによって、成瀬映画に対する評価は確立されたかのようにも見える。

先行研究をみると、成瀬映画の一般的な特徴として「日常の描写に卓越している映画」、「女性中心の映画」、「小市民中心の映画」、「抒情的な映画」などがあげられる。それは“*Japanese Film Directors*”¹⁰、“*Mikio Naruse les temps incertains*”¹¹など成瀬映画に対する海外の評価とも一致している。

本論文では、新たな成瀬巳喜男論の手掛りとして、成瀬が活躍した時代と現在における評価の違いに注目している。先行研究をみると、『めし』（1951）や『浮雲』（1955）などのように、日本映画史において高い評価を受けていて、成瀬の代表作として扱われている作品は、過去と現在の評価において落差があまりない。しかし、そのように一貫した評価を受けてきた作品はむしろ少ないと言える。現在の研究では、他の映画監督と異なる成瀬映画の特徴と重要性が好意的に書かれていることに比べて、成瀬の活躍した時代の批評では、優れた特徴を評価し、巨匠としても扱われていながら、その作家性の限界と問題点などに対するはっきりとした指摘も目立つのである。

第1章では、これまでの成瀬映画に対する研究、分析を紹介しながら、長所と問題点を再考察することによって成瀬映画の新たな特徴を探っていく。

数多い成瀬映画は、表面的な描写に留まっていて、『めし』、『浮雲』などに表れている「人間の深い悩み」が伝わらないという批判を受けて来た。

先行研究における抒情性、日常性などに対する批判は、成瀬映画の一貫した特徴、その作家性が認められているからこそ、出てきたものだと言える。その単純ではない批判と成瀬の作家性との関係を、本論文では「成瀬調のジレンマ」という言葉で表して分析し研究していく。成瀬に対する過去の批判と成瀬の作家性を照らし合わせて分析すると、成瀬演出に対する研究が不十分であることが分かる。成瀬と長年コンビを組んで来た撮影監督・玉井正夫の証言からコンティニューイティ分析が成瀬演出の手がかりになることを見出していく。

第2章では、成瀬の演出を分析するために、これまでとは異なるコンティニューイティの分析方法を紹介する。そしてその方法で『流れる』（1956）のコンティニューイティを研究する経緯を説明する。

先行研究における成瀬映画のコンティニューイティの分析は、ショットとショットを人物の視線でつなげることにに関する研究だったといえる。ところが成瀬映画では、視線でつなげられるコンティニューイティの中で、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉といった人物の動作が絶えず繰り返される。そのことが成瀬固有の演出だと、玉井は語っている。

⁹ 『日常のひらめき』以後『成瀬巳喜男の世界へ』（リュミエール叢書、筑摩書房 2005）、『異貌の成瀬巳喜男』（洋泉社 2008 年）などが刊行されている。

¹⁰ Audie Bock, *Japanese Film Directors*, Kodansha International limit, Tokyo, 1978.

¹¹ Jean Narboni, *Mikio Naruse les temps incertains*, Cahiers du cin em, 2006.

こういった人物の動作を用いて成瀬映画のコンティニュイティを分析した事例はこれまでなかったため、本論文では、玉井が明かした成瀬固有の演出を通したコンティニュイティの分析を重要視している。玉井が人物の動作の説明のために例にあげたのは『山の音』(1954)の一つのシーンであったが、この成瀬固有の演出は『山の音』だけではなく、多数の人物が出て来る『流れる』にもはっきりと表れているのである。

『流れる』は公開当時、そのドラマ性やテーマについて限界が指摘されていた。しかし、現在では『流れる』における、柳橋の芸者の生活、文化的な美、置屋の空間などは、失われた日本のしきたりや抒情が描かれていると高く評価されている。しかしその評価は直接成瀬の演出に対して向けられたものではない。本論文で注目したいのは、過去の研究でも現在の研究でも、その指摘と評価が成瀬の演出に関するものではないものが多いことである。

また『めし』、『浮雲』のように評価されている成瀬映画は、夫婦の倦怠期、恋人同士の感情など、主役同士の葛藤がぶつかって展開していくことに比べると、『流れる』は多くの人物が交錯するなど、異なる展開を見せている。『流れる』の主役であるつた奴は、置屋の女将として物語の中心にはなっているものの、その感情と葛藤のぶつかり合いが映画に絡み合う役割は小さい。これまでの成瀬研究がメロドラマに関連付けられている場合が多々ある中で、『流れる』は異色な作品だと言える。

これまでの成瀬の先行研究においても『流れる』のコンティニュイティについては、ショットの中で人の出入りが激しいことや、空間的工夫が目立つことなどの特徴に少し触れられているものの、他の成瀬映画における登場人物の視線の分析も見当たらないなど、まだまだ十分に研究されていない。

第3章では、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向く〉といった人物の動作における成瀬固有の演出をもとに『流れる』のコンティニュイティを分析する。

『流れる』に登場する多数の人物はそれぞれ、ストーリーとしての立場と役割がある。それは、主役と脇役の差であり、人物によって登場する時間も異なっている。ところが、玉井が語った成瀬演出を中心に人物を分析してみると、映画全体で、個別のシーンの中では主役も脇役も変わらない比重を持っていることが分かる。そのことは、コンティニュイティにおけるシナリオと映像を比較分析することによってさらに確実なものになっていく。『流れる』において、成瀬演出は多数の人物を均等にしている、それは主役と脇役を問わないものである。それによって『流れる』の脇役に新たな意味が生じていて、それが成瀬の監督としての演出意図と深く関係していることを論じていく。

『流れる』の主役はつた奴(山田五十鈴)であって、つた奴によるストーリーの中で脇役たちが関わっていく映画だと言える。ところが、一貫した成瀬の演出意図によって、脇役同士の関係性が生じることもあれば、脇役が主役の役割にとって変わることも生じるのである。このように『流れる』の人物たちにおいて、主役と脇役の立場や役割が曖昧になり、その立場と役割を越えた「人物の対等化」が表れていることを論じていく。

第4章では、「人物の対等化」という特徴が『流れる』以外の成瀬映画にどう関わっているかについて分析していく。分析対象は現存しているフィルムで見られる作品に限る。本論文での「人物の対等化」は、映像のコンティニューイティの中で人物たちの動きである〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向く〉から見出されるもので、映像がないと分析が出来ないためである。

そして成瀬映画のコンティニューイティを分析してみると、そうした「人物の対等化」は『流れる』だけではなく他の映画でも見出すことが出来る。『君と別れて』(1933)のようなサイレント時代の作品、『妻よ薔薇のやうに』(1935)、『まごころ』(1939)のような戦前のトーキー作品から、晩年の『女の中にいる他人』(1966)、『乱れ雲』(1967)などに至るまで数多い成瀬映画から見出すことが出来る。『銀座化粧』(1951)における主役の雪子と脇役の京子、『めし』(1953)における主役の三千代と脇役の里子、『妻として女として』(1961)における主役の三保と脇役の弘子など、「人物の対等化」は様々な成瀬映画に表れている。このように成瀬のあらゆる作品で表れている、「人物の対等化」、脇役と主役の立場と役割が曖昧になることが、『流れる』と同様、作品のストーリー、シナリオとは別の新たな意味を映画にもたらすことを本章で論じていく。「人物の対等化」はこれまで触れられなかった成瀬演出における新たな特徴と言える。

コンティニューイティの中で多数の人物がそれぞれ対等に描かれている『流れる』のように、成瀬映画の主役と脇役はその役割が曖昧になっている。そのことは、現在の成瀬研究者である大久保清朗が著作論文で述べていること、すなわち「成瀬の映画では終わりが無い傾向がある」¹²ことに結びついていく。この論文によると、『浮雲』のようにヒロインが死ぬというはっきりとした結末は、成瀬映画では例外的だと言われている。そして成瀬映画では『流れる』のように、映画の中で人物たちの物語が完結しない場合が圧倒的に多い。成瀬の演出による「人物の対等化」は、映画を終わらせない大きい役割をしている。主役と脇役が曖昧になることは、一般的にシナリオの結末の行方を握っている主役の力を弱める。脇役と主役が曖昧なことは、誰もが主役であることでもあり、誰もが脇役であることとも言える。

そして『流れる』の特徴であり、「成瀬映画」の特徴である「人物の対等化」が成瀬固有の演出であることを結論付けていく。〈過去と現在の評価が違う〉、〈コンティニューイティの研究の不在〉、〈異例的な作品〉である『流れる』には、「人物の対等化」における成瀬演出がもっともはっきりと表れているのである。

『流れる』は成瀬の作家性を見直す上で重要な作品ではないだろうか。

¹² 大久保清朗「呪われた映画の詩学『浮雲』とその時代」、『東京大学博士(学術)』2013年10月、273-282頁。

第1章 これまでの成瀬巳喜男論と「成瀬調のジレンマ」

第1節 映画監督、成瀬巳喜男と成瀬映画

1. 成瀬巳喜男の略歴

成瀬は1905年8月20日、東京四谷に三人兄弟の末子として生まれた。刺繍職人だった父親が死去した15歳の時、その年に映画製作を開始した松竹に小道具係として入社した。それから17歳になって初めて池田義信の助監督となる。1926年母親が死去してからは実家を離れ、シナリオを書き始める。しかし五所平之助、小津安二郎など周りが監督に昇進するなか、成瀬はずっと助監督止まりだった。1928年には転職のことを真剣に考えたが、五所平之助の説得で松竹に残ることを決める¹。そして1929年12月、城戸四郎から彼の自作短編喜劇『チャンバラ夫婦』のシナリオを与えられる。この作品はシナリオを渡された翌日にロケハン、その翌日から36時間で撮影をこなす厳しい日程だったらしく、成瀬は疲労で寝込み、編集は五所が行ったという。この『チャンバラ夫婦』が24歳になった成瀬の初めての監督作品であった。

1931年、五本目の作品を監督した頃、成瀬は将来どういうものを撮るべきかと考えはじめる。大きな作品は当分撮らせてもらえない。残るは喜劇だが、ドタバタが自分に向いているとは思えなかった。しかし、ギャグが入ってなかったら会社から叱られる。それで成瀬は「ふつうの調子で押して行ける作品で、中に適当にギャグをさしはさむことを考え」²、会社に持って行ったシナリオが『腰弁頑張れ』だった。この作品はナンセンス映画の変わり種であり、佳作であると評価されて、城戸所長からも称賛されたと言われている³。

松竹蒲田では原作を与えてもらうことが監督として認められることだったらしく、成瀬は1932年、初めての原作ものである『蝕める春』⁴を演出する。その後1933年の『君と別れて』と『夜ごとの夢』が続けて高い評価を受け、新人監督のホープとされた。成瀬は慶應義塾映画芸術研究会の座談会に招かれて、そこで藤本真澄と岸松雄に出会う。しかし会社での成瀬はトーキー映画の製作の希望を城戸に訴え続けたものの、正月のご挨拶映画なら撮らせてやると言われ、『謹賀新年』という題名の映画を実際に作っている。それから成瀬は岸松雄を通して引き抜きの意向がPCLからきているのを知る⁵。

¹ 清水晶「成瀬巳喜男」『日本映画監督全集（キネマ旬報増刊）』1976年12月24日号（第688号）、キネマ旬報社、292頁。

² 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（第273号）、58頁。

³ 和田山滋「批評／腰弁頑張れ」、『キネマ旬報』1931年9月1日号（第411号）、145-146頁。

⁴ 原作菊池寛、1931年に『婦人倶楽部』で連載。

⁵ 田中真澄・阿部嘉昭・木全公彦・丹野達弥編『映画読本成瀬巳喜男—透きとおるメロドラマの波光よ』、

1934年『限りない舗道』を撮り終えると好きなものを作らせてもらえることになり、林芙美子の原作『墜落した女』を脚色するが、PCLへの移籍が具体化したため、作品は撮影できなかった。

PCLに移籍した成瀬は、川端康成原作『浅草の姉妹』を『乙女ごころ三人姉妹』の題名で監督した。1935年に公開したこの作品は、PCLが出来て間もなく、まだ有名な俳優が揃っていないにもかかわらず、成瀬のトーキー第1作として、ナラタージュの使用などで優れた評価を得た⁶。成瀬の代表作の一つと言える『妻よ薔薇のやうに』の公開もこの年である。この作品は1937年、ニューヨークで『Kimiko』という題で公開されるが、これは日本のトーキーが海外に公開された最初のものである⁷。

1938年には、川端康成原作『雪国』を成瀬脚色・演出で映画化を企画するものの、実現できなかった。その代わりに移籍して間もない長谷川一夫と、山田五十鈴の入社第一作目になる『鶴八鶴次郎』を監督する。

「映画法」が制定された1939年、成瀬は体調を崩してしまい、その後も体調が回復できず、何本も映画の企画が流れる⁸。

1941年『上海の月』のための上海ロケは成瀬にとって初めてであり、生涯唯一の外国体験だった。この年、高峰秀子が『秀子の車掌さん』で初めて成瀬作品に出演する。1944年の『芝居道』は情報局の制限によって勝手に短縮され、公開時期も延期された。時代劇『三十三間堂通し矢物語』の撮影は1945年の1月から5月まで行われた。この時期の映画製作は極めて厳しかった。フィルムの不足により製作本数が激減するなかで、映画界は協力し合った。この作品は東宝映画でありながら松竹の京都撮影所が使われたために、松竹の田中絹代と東宝の長谷川一夫の競演が久しぶりに実現したが、空襲によって中断しながらの仕事だった⁹。

1946年、成瀬は録音部の岩渕喜一の妹恒子と結婚する。この年東宝争議が勃発、長谷川一夫、山田五十鈴、原節子、高峰秀子など大スターが会社を辞めて、翌年の3月に新東宝を設立することになる。三次にわたる争議後、山本嘉次郎、成瀬巳喜男、黒澤明らは、東宝で映画製作が出来ないため、退社して「映画芸術協会」を設立。新東宝、大映、松竹といった他社での仕事を余儀なくされた。また、藤本真澄^{さねずみ}らプロデューサーも退社し、個人プロダクションを設立しての映画製作に当たった。相次ぐ人材の流出に悩まされた東宝は、争議の後、数年間は低迷した。1949年成瀬は『不良少女』で、後に名コンビとなる撮影監督・玉井正夫と初めて組む。

フィルムアート社、1995年、8頁。

⁶ 飯田心美、飯島正、筈見恒夫他6名「乙女ごころ三人姉妹／合評」、『映画之友』1935年4月、79頁。

⁷ 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』2004年、第73号、日本映像学会、24頁。

⁸ 成瀬巳喜男「僕の場合」、『映画ファン』1940年8月、66頁。

⁹ 田中眞澄・阿部嘉昭・木全公彦・丹野達弥編『映画読本成瀬巳喜男一透きとおるメロドラマの波光よ』フィルムアート社、1995年、109頁。

1951年の『銀座化粧』は成瀬の映画芸術協会での最後の監督作品となる。この作品を公開する時には東宝と契約を結んでいた。東宝に移籍して岡田茉莉子のデビュー作でもある『舞姫』を公開する。そしてこの年、千葉泰樹が監督をつとめる予定だった『めし』を千葉の急病によって、代わりに演出することになる。それ以前に成瀬は、林芙美子の『墮落した女』を脚色はしたが映画化できなかつた。だから、成瀬にとって不意に訪れた『めし』は念願の林芙美子原作物だった。そして『めし』は興行においても芸術性においても成功を収め、成瀬の地位を確固たるものにする¹⁰。

成瀬は『めし』の成功以降、大映で契約の残っている作品を撮影する時にも自らの希望で林芙美子原作の『稲妻』(1952)を監督する。『夫婦』(1953)と『妻』(1953)など立て続けに「夫婦物」を監督した成瀬は、林芙美子原作『浮雲』(1955)で、キネマ旬報ベスト1位、映画旬刊ベスト1位と監督賞、第10回毎日映画コンクール日本映画大賞、監督賞など、同年度の賞を総なめにする¹¹。

『流れる』(1956)では成瀬の松竹蒲田時代の大スターだった栗島すみ子が引退後、20年ぶりに特別出演して話題になる¹²。

『あらくれ』(1957)は『おかあさん』(1952)から一緒に映画を作ってきた脚本家・水木洋子との、最後になる作品である¹³。

『罌雲』(1958)は成瀬にとって初めてのカラーとワイドスクリーンの作品である。続けて『コタンの口笛』(1959)もその形式で撮られているが、セット撮影を好んだ成瀬としては、ロケが主になっている。内容面においても農家の実態やアイヌの差別問題を扱うなど今までと違うことを試みるが興行の面では二作とも失敗してしまい、それ以来しばらくは、主に女性を主人公とするいつもの題材の作品を撮り続ける。『女が階段を上がる時』(1960)は十年間共に仕事をして来た成瀬組の撮影監督・玉井正夫との最後の作品であった。成瀬が玉井とコンビを組んだ作品は15本にのぼる。

1962年には『放浪記』を監督する。この作品が脚本家・田中澄江との最後の仕事であり¹⁴、六度目にして最後の林芙美子の原作物でもあった。その後映画界全体の観客減少は『めし』以降に確保されてきた成瀬の観客層にも影響を与える。昔ほど興行は振るわず、体調を崩

¹⁰ 『めし』(1951)第6回毎日映画コンクール、日本映画大賞、監督賞、女優演技賞、撮影賞、録音賞／第2回ブルーリボン賞、作品賞、脚本賞、主演女優賞、助演女優賞／キネマ旬報ベスト2位。

『めし』は1951年9月から1952年8月の間、年間東宝作品配給収入49作品中ベスト3位である。

—池田雄蔵(編)『1953年映画年鑑』時事通信社、1953年、119-120頁、307-309頁。

¹¹ 池田雄蔵(編)『1957年映画年鑑』時事通信社、1957年、551-555頁。

『浮雲』は1954年7月から1955年6月の間、年間東宝作品配給収入56本中ベスト3位である。

—池田雄蔵(編)『1956年映画年鑑』、1956年、時事通信社、252-253頁。

¹² 産経時事「無声時代の大スターの20年ぶりのスクリーン登場」、1956年8月27日(夕刊)、4頁。

¹³ 成瀬映画の水木洋子脚本作品は以下である。

『おかあさん』(1952)、『夫婦』(1953)、『あにいもうと』(1953)、『山の音』(1954)『浮雲』(1955)、
『驟雨』(1956)、『あらくれ』(1957)(その内井手俊郎と共同作『夫婦』)

¹⁴ 成瀬映画の田中澄江脚本作品は以下である。

『めし』(1951)、『稲妻』(1952)、『晩菊』(1954)、『流れる』(1957)、『杏っ子』(1958)、『放浪記』(1962)
(『稲妻』を除く全作品は井手俊郎と共同脚本)

した成瀬は『乱れる』(1964) からしばらく映画を撮らずにいた。その後『ひき逃げ』(1966)、『女の中にいる他人』(1966) でサスペンス映画に新しく挑戦するものの、1967 年東宝 35 周年記念映画『乱れ雲』が成瀬の遺作になる。

1969 年 7 月 2 日、成瀬は直腸がんで死去する。

2. 成瀬映画の特徴

『腰弁頑張れ』(1931)、『桃中軒雲右衛門』(1936)、『はたらく一家』(1939)、『旅役者』(1940)、『浦島太郎の後裔』(1946)、『石中先生行状記』(1950) などいくつかの作品を除くと、おかあさん、嫁、妻、娘など成瀬は生涯「女性」が主人公か、あるいは女性が重要な役割である作品を監督してきた¹⁵。

『君と別れて』(1933)、『妻よ薔薇のやうに』(1935)、『薔薇合戦』(1950)、『めし』(1951)、『浮雲』(1955)、『乱れる』(1964)、『乱れ雲』(1967) など男女関係に関する作品においても、成瀬映画では女性が主人公である傾向が圧倒的に多い。

そして成瀬映画には登場人物の日常生活が目立っている。『乙女ごころ三人姉妹』(1935)、『鶴八鶴次郎』(1938)、『歌行燈』(1943)、『舞姫』(1950)、『流れる』(1956) など、芸を題材にしている場合でも、『晩菊』(1954)、『あらくれ』(1957)、『放浪記』(1962) のように、人物の一生に焦点を合わせた題材においても、日常生活が映画の大きい部分を占めている。成瀬映画では町、家などで、人物たちが買い物、掃除など、生活風景が印象的に描かれる。それは、成瀬映画には復讐、死、愛などに対する恐怖や執着など、題材から非日常的な場面が少ないと言える。さらにそんな日常生活の場面には雨、木漏れ日、川など自然物と、祭り、チンドン屋、食べ物、飲み物が融和し、季節感を帯びさせていて、日常生活、すなわち「衣、食、住」などの暮らしにおける「雰囲気」が強調されている。しかもその主人公たちはほとんどが豊かとは言えない収入で生活を営む「小市民」である。こういった特徴は成瀬映画全般に見られるものであり、成瀬映画は彼が活動していた時からリリズムの映画、女性の映画、小市民の映画だと言われてきたのである。

映画監督が演出した様々な作品に一貫した特徴が表れていることを作家性と呼び、慣用的な表現として監督の名前の後ろに「調」をつける場合がある¹⁶。抒情性(リリズム)、女性性、日常性、小市民などの特徴は、成瀬の作家性であり「成瀬調」だと言える。

成瀬は自らインタビューのなかで、戦後の貧しさなどで、「生活に即したものを作るより仕方がない」¹⁷と述べているように、小市民と日常生活など、これまでの成瀬巳喜男論において「成瀬調」はとても重要であって、大きな部分を占めている。新たな成瀬巳喜男論を

¹⁵ そして成瀬映画の女性たちはほとんど働いている。

¹⁶ 「つりあいとれる、ととのう／音声・文章などの展開に感ぜられる気分」の意味としての「調」。一日本大辞典刊行『日本国語大辞典第十三巻』小学館、1975年、476頁。

¹⁷ 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(第38号)、41頁。

打ち立てるには、まずこの「成瀬調」から離れる必要がある。

たとえば成瀬の代表作と言える作品の主演女優の一人である高峰秀子は、成瀬が病気で死ぬ前に一度だけお見舞いに行った時について次のように語っている¹⁸。

そのときはもう、ガンだってわかっていましたから。そうしたら、めずらしくお話を
して、こういうことをおっしゃったんです。「あの、秀ちゃん。僕ね、もう一本だけ映
画を撮りたい。それはね、バック、ナシ。白バックか黒バックの前で映画を撮りたい」
って。「そのときは出てくれる」っておっしゃるの。あいたーと思いましたね。こんな
こと言うようになってっちなあ、と悲しくなって帰って来ましたが、それはちょっと
うれしかったです。¹⁹

高峰の証言には成瀬が死ぬ前に明かした作品に関する意見が表れている。「白か黒のバックの前で高峰秀子が出ている映画」。バック、背景がない作品で日常を描くことは不可能ではないだろうが、季節感ある暮らしの「雰囲気」が除かれるのを成瀬が望んだことから、最後に撮りたかったもう一本の映画は「成瀬調」から離れていると言えないだろうか。

なぜ死の間際になってバック無しの「人物」が撮りたかったのだろうか。成瀬は、自分の演出のことを「人間のつかみ方」²⁰だと明かしたことと関係があるのではないだろうか。成瀬の演出目的が「人」とどのように関わっているのかであって、その意味で日常生活や抒情性、小市民と女性などといった「成瀬調」は表層的な「雰囲気」にすぎないとも言えなくもない。そしてこの「成瀬調」に対する問題意識は、成瀬が活躍している時代から提議されていた。

第2節 これまでの成瀬巳喜男論

およそ40年間、映画監督として過ごした成瀬は、サイレント、トーキー、モノクロ、カラー、シネマスコープなど、映画の形式で区切られる映画発展史の中をいくつも乗り越えてきた。それはただ長い歳月を務めるだけでは経験出来ない、世界でも稀な経歴になるだろう。

これまでの成瀬巳喜男論は大きく三つの見方がある。一つ目は成瀬の生い立ちと性格など、彼自身と作品に現れる傾向を繋げていくこと、二つ目は作品の内容に沿って画面に映

¹⁸ 『秀子の車掌さん』(1941)から『ひき逃げ』(1966)まで、高峰秀子は16本の成瀬映画に出演した。

¹⁹ 高峰秀子、佐藤忠男「対談／成瀬巳喜男の思い出」、佐藤忠男『日本映画の巨匠たちⅡ』、学陽書房、1996年、40頁。

²⁰ 成瀬巳喜男「演出における私の角度は一人間のつかみ方」、『キネマ旬報』1961年4月上旬号(第282号)、56頁。

るものから成瀬論を導くこと、そして実際に撮影現場の、つまり映画監督としての成瀬を追及していくことが三つ目になる。これらを通して見出される芸術性に言及してきたのが今までの成瀬巳喜男論だと言えるだろう。

成瀬巳喜男に対する評価、研究は彼の活躍した時代には活発だった。その一方で成瀬が亡くなった1969年以降はその数は減少し、長い間成瀬巳喜男に関する著作も無い状態が続き²¹、成瀬が再び注目を浴びるようになったのは、80年代である。

オーディ・ボックは1978年の著書『日本映画作家』(Japanese Film Directors)²²で一章を成瀬巳喜男に費やしている。成瀬映画の「悲観的で消極的な世界観と女性像に注目している」²³この章は、1983年の第38回ロカルノ国際映画祭の成瀬特集のパンフレットとして世界の批評家たちに触れることになり²⁴、その後世界各地で開かれる成瀬の回顧上映のきっかけになる。1997年に、日本における成瀬研究の不在を指摘したスザンネ・シェアマンの『成瀬巳喜男 日常のひらめき』²⁵を初めとして、2005年には成瀬誕生100周年を機にいくつもの著書が刊行されている²⁶。

まずその先行研究を改めて分析していく。

1. 成瀬自身に関する成瀬巳喜男論

成瀬は自活するために映画を始め、生活が保証されないため一度映画界から身を引こうとしていた。そして監督に昇進してもPCLに移るまで、「食券組」²⁷と呼ばれながら苦労を続けた。彼の映画の人物は、小商人、安サラリーマン、うだつが上がらない芸者と酒場の女など、小市民と平凡な人間たちである。しかし成瀬映画におけるその平凡さは、登場人物だけでなく個人的な金銭問題、ちょっとした色恋沙汰、ちょっとした出会いと離別など、日常的なものが映画に込められている。

人としゃべることが苦手だという成瀬は、「僕は貧乏育ちだから上流の華やかな生活は描けない」²⁸と語っている。そんな成瀬は、いつも静かで、現場でもあまり目立たなかったと言われているが、批評家から助監督に転職したばかりの岸松雄がミスを連発しても、怒ら

²¹ スザンネ・シェアマン「欧米における成瀬巳喜男の評価」、『映画学』第3号、1989年。

²² Audie Bock, *Japanese Film Directors*, Kodansha International limit, Tokyo, 1978, pp.99-136.

²³ スザンネ・シェアマン「欧米における成瀬巳喜男の評価」、『映画学』第3号、1989年、49-50頁。

²⁴ 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な評価をめぐる」、『リュミエール』第4号、1986年夏、47頁。

²⁵ スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男 日常のひらめき』、キネマ旬報社、1997年。

²⁶ 『日常のひらめき』以後『成瀬巳喜男の世界へ』(リュミエール叢書、筑摩書房、2005年)、『異貌の成瀬巳喜男』(洋泉社、2008年)などが刊行されている。

²⁷ 成瀬が松竹に在籍していた頃、給料が低い者には会社から食券が出たという。一山本薩夫「わが師成瀬巳喜男」、『映画芸術』1965年1月、62頁。

²⁸ 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(第340号)、65頁。

ないでなぐさめるなど温厚な性格だったようである²⁹。その反面、人に負けない強い主張を持っていて「へソマガリ」とか「右といえば左という難しい人」とか「ヤルセナキオ」³⁰などともいわれた。

彼の同時代の監督たちに関する研究で多く見られる、監督個人の性格と習慣などを作品と結びつけて考察するこのような方法は、先行研究における成瀬巳喜男論の大きな一つのカテゴリーを形成している。

成瀬巳喜男の芸術は、いじわるで差別的な言い方をすれば、めめしいぐちのような気分の美的表現である。女のぐちのような気分だって一概に否定されるべきではない、と考えれば素直にその情感の深さにひたれるが、女のぐちなんてバカバカしい、と考える人にとっては、どうしようもなく「後ろ向き」な芸術にしか見えないことにもなる。ただ、成瀬巳喜男は、弱き物のぐちのなかにこそある真実をつきとめていた人だった。³¹

成瀬巳喜男監督は庶民の生活感情をうつすとき、最も精彩を放つ。生活から浮いた観念インテリや、生活のかげのない良家の子女などをうつすのは拙い。³²

彼は、大変温厚なやさしい性格をもっておられる反面、人に負けない強い主張を心深くもった人である。(中略)そして「腰弁当がんばれ」や「髭の力」等の庶民的な傑作が生まれた、(後略)。³³

成瀬映画の特徴が、成瀬の性格と深く関係があるという研究は、もちろん彼の活躍した同時代の批評だけのものではない。成瀬に関する膨大な資料がまとめられていて、特に映像作品そのものについての最初の研究分析だと言えるスザンネ・シェアマンの著書『成瀬巳喜男 日常のひらめき』(1997)においても、成瀬の人格と成瀬映画が繋がっていることが述べられている。

スザンネ・シェアマンによると、日常描写を通して非日常化に成功した監督である成瀬の映画、成瀬の芸術性は目立たないことから始まるという。その内容、俳優に対する演出、場面転換とコンティニューイティなどは、控え目で、慎ましくて、目立たないことに集約出来るという³⁴。

シェアマンは成瀬の資質は素晴らしいことだと述べていながらも、その目立たない資質

²⁹ 岸松雄「成瀬巳喜男さん」、『映画ファン』1940年12月、52頁。

³⁰ 水木洋子「日本的感性」、『シナリオ』1969年9月、80頁。

³¹ 佐藤忠男『日本映画の巨匠たちⅡ』学陽書房、1996年、11頁。

³² 杉山平一「批評／山の音」、『映画評論』1954年3月、99頁。

³³ 引用文の中の作品名は原文通り「」を使用。

一山本薩夫「わが師成瀬巳喜男」、『映画芸術』1965年1月、62頁。

³⁴ スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男 日常のひらめき』、キネマ旬報社、1997年、306頁。

のせいで、成瀬の芸術性が見逃されてしまうことがあると指摘している³⁵。それは佐藤忠男が人によっては成瀬映画が「“後ろ向き”な芸術にしか見えない」³⁶と述べたことと類似している。

1989年に出版された、『日本映画ベスト150—大アンケートによる—』³⁷に成瀬映画は『浮雲』(第5位)しか入ってない。その後キネマ旬報のオールタイム・ベスト100位に成瀬映画は何本か入ることもあるが、その本数は少ない上に、『浮雲』を除くと上位になることもない³⁸。そして2009年の『オールタイムベスト200』にも成瀬映画が入っているが、そこには『流れる』(1956)などが初めて入っている³⁹。また、1999年と2009年の間には成瀬に関する書籍がいくつも刊行されている。阿部嘉昭は著書『成瀬巳喜男 映画の女性性』(2005)⁴⁰に『流れる』に章を与えている。2009年版の日本映画のアンケートに『流れる』が入ったことは、何を意味するのだろうか。

主人公はいるが、映画の終わりには廃業する置屋で暮らしている多数の人物が描かれている『流れる』は男女の恋を描いた『浮雲』とは全く違う部類の映画だと言える。

映画芸術の受容は時代の変動にも影響を受けていて、受容者によって相対的なことになるのは当然であるにしても、成瀬映画の「見逃される芸術性」を解明するためには、これまでとは異なる新たな成瀬巳喜男論の必要性が生じているように思われる。

³⁵ 同上。

³⁶ 佐藤忠男『日本映画の巨匠たちⅡ』学陽書房、1996年、11頁。

³⁷ 文藝春秋(編)『日本映画ベスト150—大アンケートによる—』文藝春秋社、1989年。

³⁸ 「キネマ旬報のオールタイムベストテン」、1995年版における成瀬映画は以下の通り。

『浮雲』(第3位)、『乱れる』(第52位)、『歌行燈』(第63位)、『めし』(第67位)、『乱れ雲』(第100位)。

—「キネマ旬報のオールタイムベストテン」、『キネマ旬報』臨時増刊、1995年11月13日号(第1176号)。

キネマ旬報のオールタイムベスト・ベスト100、1999年版における成瀬映画。

『浮雲』(第2位)、『乱れ雲』(第67位)、『稲妻』(第82位)、『めし』(第82位)。

選考方法は、104人の選考委員各個人が選出ベストテンの第1位を10点、第2位を9点、以下10位を1点として全体点数を集計し、合計数の多い作品から抽出した。

1995年の選考委員は評論家、ジャーナリスト、作家である一方、1999年には監督、プロデューサー、脚本家、撮影監督など映画現場の人だったという。

—「創刊80周年記念特集/映画人が選ぶオールタイムベスト100—日本映画篇」、『キネマ旬報社』、1999年10月15日号(第1294号)15-75頁。

³⁹ 「キネマ旬報のオールタイムベスト200」2009年版における成瀬映画。

『浮雲』(第3位)、『流れる』(第23位)、『乱れる』(第59位)、『稲妻』(第106位)、『おかあさん』(第106位)。

映画評論家、作家、文化人などが、10本を選んだのを集計したという。

—『キネ旬ムック/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。

⁴⁰ 阿部嘉昭『『流れる』『成瀬巳喜男 映画の女性性』河出書房、2005年、233-257頁。

2. 成瀬映画と成瀬調のジレンマ

成瀬巳喜男は「スラプスティック・コメディに新しい境地を開いた。」⁴¹といわれた時期もあった。しかし、それは成瀬の長い経歴から見るとほんの一時にすぎない。『蝕める春』（1932）の時にすでに成瀬は、これまでの作品で小市民的な生活の描写が上手いという評価を得ていて⁴²、『夜毎の夢』（1933）の時には、人物の感情を描くことにおいて高い評価を受けていた⁴³。間もなくして「成瀬イズム」⁴⁴という言葉が現れるほど成瀬は固有の作家性を得ることになる。成瀬の人物を描く時の感情表現は、30年代初頭の映画で一般的に見られた涙を誘うことを目的とする新派悲劇的なそれと違って、淡々としており、時代がまだトーキー映画を模索しているなか、映像で行なわれている人物の心情の独白とも言える、ナラタージュをうまく用いているなど技術的にも洗練されていた⁴⁵。この技術的な面が評価されたこともあって『妻よ薔薇のやうに』（1935）は、90本に近い成瀬映画の中で、『浮雲』（1955）と共に2本しかないキネマ旬報1位の作品となる。

しかし、成瀬は映画技術に凝ることを目指す監督ではなかった。この時期以降、成瀬の作品が映画技術の面で注目されることはなかった。そしてそれまでは他の映画監督とは異なる固有の「抒情家」⁴⁶だと評価されてきた成瀬の芸術性が、今度は批判されるまで時間はさほどかからなかった。

成瀬映画は美を均等に保っていてその抒情はすぐれているが、欠点だとも言えるのは、「深く真実へ肉迫」⁴⁷していない、脚色するときには本質から離れた視覚の部分、「視覚的末節に留意し過ぎた」⁴⁸結果、内面的な表現が物足りないなどと指摘され始めた。

成瀬映画に対する批判の種は、『妻よ薔薇のやうに』以来、多くの作品において類似しており、人物の心情に対して作家の目を通さないかのように、演出が表面的な性格をしているのである。しかし、その批判の目的は「抒情性」に代表される「成瀬調」から抜け出し、ほしい、という願いでもあると言える。

成瀬はどの作品にも表れている固有の特徴を認められた映像作家であるが、その作品は、そうした特徴が表れていることにとどまっていて、登場人物を通して演出される深い悩み、映画のテーマにおける作家固有の切り口などが伝わるまでには至らないと思われていたと言える。

オリジナル企画物、新派悲劇物、芸道物、子供物、原作物など素材を工夫していた戦前

⁴¹ 上野一郎「批評／蝕める春」、『映画評論』1932年6月、88頁。

⁴² 同上、88-89頁。

⁴³ 北川冬彦「批評／夜毎の夢」、『キネマ旬報』1933年7月1日号（第475号）、71頁。

⁴⁴ 大黒東洋士「乙女ごろろ三人姉妹／合評」、『映画之友』1935年4月、79頁。

⁴⁵ 戸方佐千夫「批評／妻よ薔薇のやうに」、『映画評論』1935年8月、119-123頁。

⁴⁶ 上野一郎「成瀬巳喜男論」、『映画評論』1936年12月、87頁。

⁴⁷ 澤村勉「批評／桃中軒雲右衛門」、『映画評論』1936年5月、156頁。

⁴⁸ 水町青磁「批評／鶴八鶴次郎」、『キネマ旬報』1938年10月21日号（第661号）、68頁。

の作品においても、戦後間もない時期にもこのことは繰り返し指摘されている。

オリジナル物の『女人哀愁』(1937)では「自己のマンネリズム」⁴⁹から離れたのではなく、ただの平凡な新派悲劇の構成になっているといわれていて、子供物と言える『まごころ』(1939)の子供達の対話は精彩と真実性をおびているが、大人の心情の交流が「ひどく作りごとめいて来る」⁵⁰。『はたらく一家』(1939)では「弱々しい感傷と甘い廃退趣味が一頃彼の映画を支配していた」⁵¹と指摘されながら、この作品においても「底の浅い映画」と評価を受けている。『秀子の車掌さん』(1941)では悪徳とは思えない人物の悪い行動のせいで「最終の場面が妙に腑に落ちない」⁵²といわれた。『歌行燈』(1943)は鏡花水月の「鏡花」⁵³という言葉を用いられながら、表面的に目に見えることだけを描いていると論じられて、オムニバス映画の中の一つである『別れも愉し(四つの恋の物語)』(1947)は、「皮肉になるべき話を皮肉にしていなくて」⁵⁴を指摘されている。

スラップスティック・コメディが成瀬の得意とされたが、新派悲劇にならずに人物の感情を描く表現は、成瀬の作家性を築き上げた。しかし、反復される、その作家性は当時の批評家、研究者たちを期待させていながら、同時に失望させていた。このような成瀬のことを、題材によっては優れた手腕を発揮し得ることを証明した凡庸ではない「演出者」、と言った人もいれば⁵⁵、美しい映画の展開の間に現実の影を重荷でない程度に宿す「作者」、と表現した人もいるなど⁵⁶、彼の作品について好意をもって書いた批評家たちもいる。しかし、評論家である身で助監督を初めて経験する時には成瀬のもとで指導を受けるなど、生涯を通して成瀬と良い関係を持ち続けた岸松雄でさえ、抒情的な作家の成瀬は甘い抒情を表現しているだけではなく現実の泥沼に踏み込んでいると述べているが、その踏み込み方に「足りない」⁵⁷という言葉を使っている。

成瀬の固有の特徴である抒情性が見出せるが、それによる裏目とも言える成瀬映画の現実性における物足りなさ、人物の苦悩、確固たる映画のテーマが見え難く底が浅いと感じさせること、それが先行研究で見出せる成瀬映画の問題点だと言える。それを本論文では、「成瀬調のジレンマ」と呼ぶことにする。

「成瀬調のジレンマ」は、いわゆる「芸術映画」⁵⁸の監督として地位を確固たるものにし

⁴⁹ 水町青磁『女人哀愁』、『キネマ旬報』12月21日号(第600号)、114頁。

⁵⁰ 水町青磁「批評／まごころ」、『キネマ旬報』1939年9月21日号、(第963号)、87頁。

⁵¹ 滋野辰彦「批評／はたらく一家」、『キネマ旬報』1939年3月21日号(第675号)77頁。

⁵² 滋野辰彦「月評／秀子の車掌さん」、『映画之友』1941年11月、71頁。

⁵³ 飯島正「批評／歌行燈」、『映画評論』1943年3月、52頁。

⁵⁴ 上野一郎「批評／四つの恋の物語」、『キネマ旬報』1947年4月1日号(第12号)30頁。

⁵⁵ 登川尚佐「批評／まごころ」、『映画評論』1939年10月、115頁。

⁵⁶ 大塚恭一「批評／鶴八鶴次郎」、『映画評論』1939年1月、139-140頁。

⁵⁷ 岸松雄「成瀬巳喜男論」、『キネマ旬報』、1936年12月1日(第595号)74-75頁。

⁵⁸ 「芸術作品」と「娯楽作品」をテーマとする映画の企画に関する谷口千吉との対談の中で、藤本真澄は東宝における娯楽映画の代表は黒澤明、芸術映画の代表は成瀬巳喜男だと述べている。一藤本真澄・谷口千吉「対談／映画の企画」、『シナリオ』1955年2月、7-12頁。

た 50 年代、60 年代当時の成瀬巳喜男論、成瀬映画に対する批評などにおいても指摘され続けたのである。

彼が眺めるものはドラマではなく気持ちである。人物のかみ合いではない。与えられた環境における心理のニュアンスである。そして眺めるのであって解剖するのではない。つかみ出してみせるのではない。(中略) これは或る意味では客観的ということが出来るが、別な表現を用いれば諦観的である。わびしい生活をあきらめに似た態度で描く。だから発展もないし躍動もない。⁵⁹

他にも、この「成瀬調のジレンマ」と呼べる批評は数多くあるが、例えば以下のようにある。

・『銀座化粧』(1951) について

雪子(田中絹代)は戦前から銀座で女給をしていて息子を一人で育てているのに、いざ自分の過去を説明する段になっても「淡白すぎる」⁶⁰など、この作品の中身をすり替えている。

・『おかあさん』(1952) について

貧乏が苦にならない子供に感情移入が出来る作品だが、人物の関係の描写がうわべだけであって、母の美しくて、つよい、大きい愛情が伝わってこない。「日本の母にとってはかなしい映画でもある」⁶¹。

・『杏っ子』(1958) について

人物の葛藤が見えないまま、「リアリスティックな部分だけを骨抜きにした自然主義映画」⁶²になっている。

・『翳雲』(1958) について

「今日の農村の悲劇をそらして」⁶³、美しい画面と共に葛藤のうわべだけが見られ、人々の不満を買うかもしれない。

・『娘・妻・母』(1960) について

作者の押しつけがないことに好感はもてるが、「奥行が浅く、どの挿話も通り一ぺんで終わっている」⁶⁴ことがもの足りない。

・『乱れる』(1964) について

周りの人物が、葛藤を与える劇的な展開を散漫にする。流通革命などが上手く表現でき

⁵⁹ 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(第68号)、32頁。

⁶⁰ 藤井重夫「批評／銀座化粧」、『映画評論』1951年6月、54頁。

⁶¹ 壺井栄「おかあさんの枠」、『映画評論』1952年8月、67頁。

⁶² 北川冬彦「批評／杏っ子」、『キネマ旬報』1958年7月上旬号(第208号)、97頁。

⁶³ 長江道太郎「批評／翳雲」、『映画評論』1958年9月、115頁。

⁶⁴ 飯田心美「批評／娘・妻・母」、『キネマ旬報』1960年6月下旬(第261号)、73頁。

ず、「あってもなくてもいい感じ」⁶⁵になっている。

・『乱れ雲』(1967)について

夫を交通事故で殺した男に恋に落ちていく由美子(司葉子)の物語の中で、由美子の義姉の勝子(森光子)と勝子の男林田(加東大介)などの脇役は由美子のストーリーに影響を与えていない。そのために「血はすこし感じるがどだい肉がない」⁶⁶。

このように繰り返される「成瀬調のジレンマ」だが、それは成瀬が1961年雑誌のインタビューで自分の演出について述べていることと繋がるかもしれない。

古くから映画をやっていると、古い垢みたいなもの、苔みたいなものが身体にくっついてしまって、古さから抜けられず、それが性根みたいなものになってしまっていることもあります。⁶⁷

成瀬は狭い日本の部屋の中の話ばかり撮っていると、カラーになりワイドになっても、そう違ったものは出て来ないと述べたのである。その中で『めし』(1951)から始まる成瀬の林芙美子原作物には重要な意味がある。

この作品を心境的作品と眺めた場合、おなじ心境物でもしんねりむつつりとやらず、せめてこの映画くらい幅をひろくして貰わないと困る、と云いたい。(中略)この意味でも『めし』は成功である。⁶⁸

『めし』は、もともとキャストも決まった状態で、千葉泰樹が監督をつとめる予定だったが、千葉の急病のため成瀬に回って来た作品である。成瀬は松竹にいた頃から林芙美子の小説に大変興味を持っていた。『放浪記』⁶⁹の映画化を望んでいたと言われるが、当時は、こういったものは芸術映画と言われて製作が難しいことを成瀬は嘆いていた⁷⁰。その時、思わぬ形から『めし』⁷¹の監督が出来たのだ。人物の心理の動きを深い知性で捉えないで「表面的な感情」⁷²で捉えようとしている、といういつものような指摘はあるものの、作品は興行面で成功を収め、各賞を受賞する。『めし』の成功によって、成瀬は自らの企画で林芙美

⁶⁵ 佐藤忠男「はかなそうな人間の粘着力『乱れる』について」、『映画芸術』1964年3月、49頁。

⁶⁶ 淀川長治「乱れ雲」、『キネマ旬報』1967年11月上旬号(第453号)、69頁。

⁶⁷ 成瀬巳喜男「演出における私の角度は一人間のつかみ方」、『キネマ旬報』1961年4月上旬号(第282号)56頁。

⁶⁸ 双葉十三郎「批評／めし」、『キネマ旬報』1952年1月上旬号(第29号)、116頁。

⁶⁹ 1930年改造社から出版された林芙美子の自伝的小説。日記形式になっている。

⁷⁰ 成瀬巳喜男「私のハダに合う 5度目 むき出しの人間性」、『報知新聞』1954年12月25日。

⁷¹ 林芙美子の『めし』は1951年の朝日新聞の連載長編小説であるが、林が連載中急逝したことから、未完になった作品である。

⁷² 戸田隆雄「批評／めし」、『映画評論』1952年1月、86頁。

子原作を6本も映画化することが出来るようになったのだ⁷³。

成瀬は、もともと製作予算と期間をきっちり守る作り方をするため重宝されていたが、『めし』以降、東宝での地位は高くなる。『めし』の次に撮った『お国と五平』（1952）は興行において失敗したものの、続く『おかあさん』（1952）、『稲妻』（1952）、『夫婦』（1953）と成功を収め、この頃から成瀬映画は世間から「名人芸」⁷⁴と呼ばれるようになる。

母親と娘の対照における「演出の老練さは、日本映画としてA級の上」⁷⁵といわれ、風物をよく生かして林芙美子原作の味をうまく引き出しているのが『稲妻』である。

そして『浮雲』（1955）は成瀬の最高傑作といわれている。

あの題材を、成瀬さんらしい写真のなかに抒情味をたたえながら描いているんですけど、人間像というものを彫りあげている点で、いままでの成瀬さんのいき方の頂点をきわめた一つの境地に入ったもので、じつに演出として立派なものです。⁷⁶

映画評論家飯島正は『浮雲』について、失敗作といわれる『桃中軒雲右衛門』の中で印象的だった人生の「どうにもふんざりがつかない妄執の念」⁷⁷というものが、『浮雲』ではモラルに反する恋に納得がいくほど完成した形になっていると論じた。そしてこの評論から10年以上経った1969年、成瀬が亡くなる直前にも飯島は『浮雲』について語っている。成瀬の抒情性は、「リアリストとしてのヒューマニズム」だったと作品『浮雲』を、彼の最高峰だと述べている⁷⁸。

飯島正だけではなく、『浮雲』に対する高い評価においては上野一郎、飯田心美、岸松雄など成瀬が映画を作った同世代に活躍していた研究者たちの意見が一致している⁷⁹。

このように『浮雲』を筆頭に1950年代前半には「成瀬調のジレンマ」から解放されたと言える根拠を見出すことが出来る。しかし『浮雲』以来、成瀬は評価、受賞、興行などにおいてそれに勝る作品を作ることは出来なかった。『妻よ薔薇のやうに』の後の作品は常に『妻よ薔薇のやうに』に比べられて物足りなさを指摘されてきたように、『浮雲』の好評は成瀬のその後の評価にずっと付きまとうことになる。

⁷³ 「……その後林さんの作品を執拗にまで映画化してみたのは、演出家としての私の境地が、林文学に近寄りやすいと考えたからであり、一応いくつかの作品に喰い下がってみることも勉強と思ったからであった。」

—成瀬巳喜男「林芙美子さんの作品と私」、『映画旬刊』1956年3月上旬号、59頁。

⁷⁴ 「名人芸の域へ 素晴らしい人気、成瀬巳喜男」、『朝日新聞』1953年2月7日（夕刊）。

⁷⁵ 飯田心美「批評／稲妻」、『映画評論』1952年11月、62頁。

⁷⁶ 岸松雄「監督賞をえらぶ—毎日新聞第10回映画コンクール」、『映画評論』1956年3月、64頁。

⁷⁷ 飯島正「成瀬巳喜男と『浮雲』」、『映画評論』1955年3月、38頁。

⁷⁸ 飯島正「現代映画講座 - 『浮雲』と成瀬巳喜男」、『岩波ホール』第15号、岩波ホール、1969年7月1日、11頁。

岩崎昶は成瀬映画をキレイごとでままとまると考えていたが、めずらしく哲学的という表現とともに『浮雲』を最高作品と述べている。

—岩崎昶『日本映画作家論』、中央公論社、1958年、76-77頁。

⁷⁹ 岸松雄・柳井隆雄・飯田心美他7人「監督賞をえらぶ—毎日新聞第10回映画コンクール」、『映画評論』1956年3月、62-71頁。

同時代だけではなく新しい価値を見出している現在の成瀬研究においても、『浮雲』に代表される 50 年代前半の成瀬映画は非常に重要な意味を持っていて、多くの書籍、論文で扱われている。成瀬の演出がこの時期に頂点に達したということに関しては、過去も現在も変わらない部分だと言える。

ただ興味深い研究として現在の映画研究者である大久保清朗は、1955 年の映画作品『浮雲』を原作者、脚本家、時代など様々角度から集中研究した自身の博士論文「呪われた映画の詩学 『浮雲』とその時代」のなかで、『浮雲』は映画監督成瀬巳喜男がこれまで演出してきた作品群からみると、終わり方がはっきりしているなど、成瀬映画のなかでは「例外的」⁸⁰な性格が表れている作品だと論じている。

先行研究における 1950 年代前半の成瀬映画にはもう一つの特徴がある。

『浮雲』のように、高く評価されて「成瀬調のジレンマ」から解放されたと見られる作品は、特定の脚本家が執筆したことが多いことである。成瀬は 1950 年まで、自分が演出した 55 本の作品のなかで 26 本に脚本家として参加しているが⁸¹、1950 年からは自分で脚本を書かなくなる⁸²。脚本家としての成瀬と成瀬映画が 50 年代以降に評価されるようになったことを考察してみると、成瀬は自作を語るインタビューで自分が脚本を書いたことに対して反省点を述べるなど⁸³、成瀬映画において脚本家の力は大きな比重を占めていると言える。

特に『めし』（脚本 田中澄江／井手俊郎）、『浮雲』（脚本 水木洋子）、『流れる』（脚本 田中澄江／井手俊郎）などの文芸物における脚本家の力の重要性を述べた先行研究は多々ある。

彼自身のシナリオで作っていた頃と同じような、単なる抒情派、情緒派に過ぎないのだとしたら、田中澄江と水木洋子は、その思想的な点では成瀬巳喜男より数歩前進していると言わなければならない（後略）。⁸⁴

主題を浮かび上がらせるという狙いにおいて、この脚本はまことに當をえた書き方、まとめ方と言うべきである。この脚本あってはじめて成瀬の演出も實をむすんだと言える。⁸⁵

成瀬が活躍していた時代の評論家、研究者たちは、本論文で「成瀬調のジレンマ」と指摘する成瀬映画の問題点を取り上げながら、対照的にすぐれた脚本家が参加している 1950

⁸⁰ 大久保清朗「呪われた映画の詩学『浮雲』とその時代」、『東京大学博士(学術)』2013年10月、282頁。

⁸¹ 25本のうち、『女人哀愁』（1937）、『愉しき哉人生』（1944）、『春の目覚め』（1947）、『怒りの街』（1950）、『白い野獣』（1950）5本は共同脚本。『不景気時代』（1930）、『夜ごとの夢』（1933）には原作／原案として関わっている。

⁸² 『杏っ子』（1958）は田中澄江と成瀬巳喜男の共同脚本。

⁸³ 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（第273号）、60頁。

⁸⁴ 佐藤忠男「成瀬巳喜男論」、『映画評論』1953年12月、74-75頁。

⁸⁵ 飯田心美「批評／稲妻」、『映画評論』1952年11月、61頁。

年代の文芸物を高く評価をする傾向がある。となると、成瀬が監督した 87 本のうち、1950 代前半以外の作品の中では、見逃されている成瀬の芸術性はないだろうか。

本章で述べた「成瀬調のジレンマ」の問題が指摘される作品と成瀬巳喜男論とはどのような関係があるのだろうか。

まず、現在における成瀬研究は多くの人々に評価を得てきた 1950 年代の文芸物に限っているわけではない。

スザンネ・シェアマンは『成瀬巳喜男 日常のひらめき』⁸⁶で、『浮雲』のことを「成瀬美学の頂点」⁸⁷だと述べてはいるが、他の全成瀬映画を年代順にふれながら、作品の背景、物語、場面転換など幅広い観点で成瀬巳喜男の研究を展開していく。この著書では、成瀬映画と成瀬巳喜男、当時の事情などに関するありのままの価値に研究が集中しているため本論文での「ジレンマ」に対する指摘は目立たない。

蓮實重彦と山根貞男の編著『成瀬巳喜男の世界へ』⁸⁸には、「撮影と制作環境」⁸⁹、「映像に移るもの」⁹⁰、「内容から見出せる特長」⁹¹などそれぞれの著者が違う観点から題材を立てて成瀬について述べられている。それぞれの題材に優位がない上、どの著者も成瀬に対して好意をもっていると言えるため「ジレンマ」は表れてない。

阿部嘉昭の著書『成瀬巳喜男 映画の女性性』⁹²では、女性が主人公であることが非常に多かった成瀬映画の、女性性に焦点を合わせていて、映画と主人公の美を関係づけることを中心に作品を分析している。そのため、成瀬と同時代に議論された登場人物の内面の表現やテーマにおける演出など、成瀬映画の問題点が出にくい構図になっている。

川本三郎は、80 年代バブル期の騒がしい違和感の中で成瀬映画に感銘を受けた実体験から、著書『成瀬巳喜男映画の面影』⁹³では、成瀬映画に現れる特徴を「地味で静逸な成瀬の世界」⁹⁴といった切り口で分析している。映画に表れている文化や情緒に、現在を生きる観点から高い価値をおいている著者にとって、成瀬映画の「成瀬調」はジレンマを持たない。

川本の研究は、成瀬映画の中に潜在し続けていた、現在に見出される新たな価値に焦点を合わせているが、現在の映画で成瀬の俳優演出と編集技術を受け継いで欲しかったという阿部の著書も、成瀬の同時代には詳しく触れておらず、成瀬映画の中の女性の美に焦点を当てて書かれている。

その他にも映像に表れていることを中心に記述した『成瀬巳喜男を観る』⁹⁵のように、現代の成瀬研究で成瀬映画に対する「ジレンマ」を見出すことは難しいと言える。

⁸⁶ スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男 日常のひらめき』キネマ旬報社、1997 年。

⁸⁷ 同上、221 頁。

⁸⁸ 蓮實重彦・山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』、筑摩書房、2005 年。

⁸⁹ 同上、山根貞男「視線と空間の劇—成瀬巳喜男について」、22-61 頁。

⁹⁰ 同上、蓮實重彦「寡黙なるものの雄弁—戦後の成瀬巳喜男」、62-104 頁。

⁹¹ 同上、藤井仁子「シネマの中にいる他人—最後から三番目の成瀬巳喜男」、144-166 頁。

⁹² 阿部嘉昭『成瀬巳喜男 映画の女性性』、河出書房、2005 年。

⁹³ 川本三郎『成瀬巳喜男映画の面影』、新潮選書、2014 年。

⁹⁴ 同上、215 頁。

⁹⁵ 平能哲也編著『成瀬巳喜男を観る』、ワイズ出版、2005 年。

したがって、優れた脚本家による文芸作品の原作物に研究の重点を置く傾向が見られる過去の成瀬巳喜男論と、現在の成瀬巳喜男論の間には隔たりがあると言える。その意味で本論文では新たな成瀬巳喜男論を探るために、原作、脚本家の力であるストーリーを重要視していた過去の成瀬論と、映像に比重を置く現在の成瀬論の間にある、溝を埋めていく必要がある。

その中で、過去も現在も、その研究対象が成瀬巳喜男の「監督としての仕事」や「演出」と結びつけた研究があまり見られないことが分かる。

成瀬監督については多くの証言が残っている。しかしその仕事が成瀬映画にはどのような影響を与えたのだろうか。87本の「成瀬映画」という結果と成瀬の「演出家」としての力量はどのような関係があるのだろうか。

その「成瀬演出」が「成瀬調」、あるいは「成瀬調のジレンマ」に、どのように影響しているのか。成瀬演出の実態とはどのようなものなのか。本論文では、成瀬映画における成瀬独自の演出を探っていくことによって、新たな成瀬巳喜男論を展開するものである。

現場での演出は映画監督の代表的な仕事と言える。これまでの先行研究において明かされている成瀬組のスタッフの証言を整理し、現場から成瀬固有の演出を見出していく。

3. 成瀬組と成瀬巳喜男の演出

成瀬巳喜男の演出に関する雑誌インタビューや先行研究者による資料等をみると、成瀬巳喜男の演出、監督としての彼の手法が分かる。それを映画の各要素としてまとめると以下のようなになる。

①シナリオ

- ・成瀬は完成したシナリオをかなり修正する⁹⁶。特に自分が考える無駄なセリフを削ることに力を入れる。『めし』はシナリオを削ることにしてもっとも古い作品と言われている⁹⁷。それは彼が脚本を書かなくなる時期と一致する（1958年の『杏っ子』は田中澄江と共同執筆）。
- ・成瀬が最後にシナリオに参加した『杏っ子』（1958）まで、彼が監督した54本のうち27本の作品において成瀬はシナリオにクレジットされている。そのうち22本が単独である。

⁹⁶ スザンネ・シェアマン「成瀬巳喜男 日常のきらめき」、『キネマ旬報社』、1997年、11頁。

⁹⁷ 『めし』より古い『銀座化粧』（1951）のシナリオでも、成瀬によるシナリオからの削除と追加を映画の中で見出すことができる。『銀座化粧』の脚本は岸松雄。第5章で分析する。

②撮影⁹⁸

- ・玉井正夫⁹⁹は撮影設計を任された。しかし撮影直前の打ち合わせで成瀬はカメラの「引き」（ロングショット）、「寄り」（クローズショット）などの指定はしたと言う。成瀬はカメラの位置方向を示すが細かく言わない¹⁰⁰。画面のサイズは撮影監督が決めるが、玉井は意識的に成瀬サイズを作って、彼のリズムで撮影したと述べている。
- ・成瀬は絵コンテを描かない。その理由の一つとしてセットを見る前に絵コンテを決めることを避けるためにそうしたと言われる。しかし大雑把ではあったが成瀬のコンテは存在した。その絵コンテは自分のシナリオに描いてあって、一つが終わると、万年筆でチェックを入れたという¹⁰¹。
- ・固定撮影が主である。
- ・10年間成瀬とともに作品を作ってきた玉井正夫は「監督とカメラマンの心と心が一緒になってやる機会があればいい作品が生まれる」¹⁰²と考えていた。『めし』を撮る時には戦前の成瀬映画を見て成瀬調を研究したと言われる。玉井は自分のカメラワークを、小市民的なものだと語っている。『めし』は第6回毎日映画コンクールで作品賞と共に撮影賞も受賞した。
- ・たまに成瀬は誰にも分からないカットをその場で突然撮らせることがあるが、それが完成作品を見るとごく自然に繋がっていた。
- ・まれに出て来る窓の外からのカットは監督の指示だった。
- ・「どんでん」という、撮影の時に逆方向のアングルのカット（照明などが変わってしまう）になって撮影の効率が悪くなくても、カット順に撮ることを好んだ。

③演技指導¹⁰³

- ・怒鳴ることはないが、褒めることもない。
- ・演技指導の時には抽象的なことは言わない。「…早口でしゃべって見たら…」、「そこで煙草をつけましょうか…」といった具合である。一つの演技の背景とか状況とか心理状態といったものも、ほとんど説明しない。極端な時は、ただ握りこぶしを出して「ここみてしゃべってよ」というだけで、その「ここ」に、誰が、何をしているのかわからな

⁹⁸ 「玉井正夫インタビュー」、『季刊リュミエール6号』1986年冬号、181-190頁。

（蓮實重彦・山根貞男 編『成瀬巳喜男の世界へ』、筑摩書房、2005年、205-232頁に収録）

⁹⁹ 1907年四国松山生まれ。1924年、大阪写真塾を卒業後、帝国キネマに入り、1928年に市川右太衛門プロでデビュー。フリーのカメラマンを経て1936年にJ.O.スタジオへ移り、そのまま東宝でカメラマンの地位を確保する。

—玉井正夫「短期集中連載・成瀬巳喜男とその時代①」、『キネマ旬報』1991年11月下旬号（第1070号）、111頁。

¹⁰⁰ 玉井正夫「短期集中連載・成瀬巳喜男とその時代②」、『キネマ旬報』1991年12月上旬号（第1071号）、129頁。

¹⁰¹ 森谷司郎 「冷徹な職業的レアリスト」、『キネマ旬報』1965年6月上旬号、52-54頁。

¹⁰² 「玉井正夫インタビュー」、『季刊リュミエール6号』1986年冬号190頁。

¹⁰³ 村川英 編『成瀬巳喜男演出術』、ワイズ出版、1997年。

いで演じている俳優もいたという¹⁰⁴。

- ・成瀬は年を取るにつれて若い時にはやらなかった演出をつけるようになった。たとえば、『めし』で三千代が洗濯物を取り込んで入る時に「紙屑を拾うような動作」を原節子に要求したりした¹⁰⁵。

④編集¹⁰⁶

- ・成瀬の助監督を努めた森谷司郎は、現場での成瀬のカットを想像で組み立てることが勉強でありながら楽しみだったと言っている。
- ・成瀬には独特な視線の演出がある。それを含んだきめ細かいカット割りは自然に繋がり、固有のリズムを生み出した。

⑤美術¹⁰⁷

- ・成瀬はセットの設計図がよくわかる人だった。
- ・窓の外に見える風景には必ず遠近感を注文した。
- ・長年成瀬と共に映画を作ってきた美術監督・中古智は最初成瀬に見せる時に、わざと少し何か欠けているようなものを作り、成瀬の注文、意図を誘導したことがある。

⑥その他

- ・成瀬はメロドラマをひどく不得意と考えていた。ドタバタと抒情、新派を好んだ¹⁰⁸。
- ・成瀬は撮影スケジュールと予算をきっちり守るタイプの監督だった。
- ・自分の演出観を聞かれた時、人物をつかむことだ、と言った¹⁰⁹。

現場の証言などを通してみると成瀬映画におけるショットの繋がり、編集された結果は成瀬によるものであることが分かる。つまり、映像の「コンティニューイティ」から見出せるものは、成瀬監督本人によるものになる。成瀬映画における脚本家、原作の影響力に対する研究と、成瀬の「演出」とは別物だと言える。

また成瀬の「演出」は、成瀬映画の映像に映っている空間や情緒など、時代が変わることによって増す価値などを論じた現在の成瀬研究とも離れている。

したがって本論文では、成瀬固有の演出の特徴を見出すために、これまでその研究が進んでいるとは言いがたい、「コンティニューイティ」に焦点を当て、その分析を試みながら、

¹⁰⁴ 森谷司郎「冷厳な職業的リアリスト」、『キネマ旬報』1965年6月上旬号、52-54頁。

¹⁰⁵ 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。

¹⁰⁶ 「玉井正夫インタビュー」、『季刊リュミエール6号』1986年冬号、186-187頁。

玉井正夫「短期集中連載・成瀬巳喜男とその時代①」、『キネマ旬間』1991年11月下旬号(第1070号)、113頁。

¹⁰⁷ 中古智「美術監督の語る成瀬巳喜男」、『季刊リュミエール6号』1986年冬号、191-194頁。

¹⁰⁸ 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。

¹⁰⁹ 成瀬巳喜男「演出における私の角度」、『キネマ旬報』1961年4月上旬号、56頁。

その意味を探っていく。

第2章 成瀬映画におけるコンティニューイティと『流れる』(1956)

第1節 成瀬映画のコンティニューイティと成瀬演出

現場のスタッフの証言などによると、成瀬映画のコンティニューイティ、ショットとショットのつながり、シーンの連続性などは成瀬本人による「演出」である。しかし先行研究においてコンティニューイティに関する研究は、豊富な資料の割に少ないと言える。

『めし』では、台詞が少ない代わりに、登場人物の視線は重要である。(中略) 見るものと見られるものを同一ショットに収めずに、二人の関係性を明らかにするためには、ショットの連続(コンティニューイティ)を組み立てなければならない。¹

森と高峰の「伏し目」と「チラッと見る動作」が交錯的に編みあげられている。²

特に登場人物の視線の動きによって相手の動きを感じさせるという成瀬演出は、派手なアクションシーンがなくても観客に自然に「人物の動き」や「空間の広がり」を感じさせてくれる。³

薬を飲むといって佐野が立ち上がると、画面は切り返して再び単独の原を捉え、佐野の動きを目で追う動作を映す。いわゆる「目線送り」一。⁴

その中では、一人の、基準になる人物の視線の動きだけで画面に映っていない相手の動作を表現する「目線送り」と呼ばれる演出のように、登場人物に対する成瀬の視線演出が目立っている。その視線演出は登場人物の感情を表すために施されたのであるが、「相手の視線を避ける」、「振り向いて相手を見つめる」などといった人物の動作も人物の視線、感情と直接つながっているといわれる。そして一人の人物の感情をより詳しく画面に表すために対立する二人(見る者と見られる者)を、一つのショットに映さず、一人しか映らないショットに納め、それを丁寧につないで、「コンティニューイティ」を通して表現する。そのため視線と動作などが複雑になるが、成瀬はそれを見事につないで、人物の感情を巧みに表現するのである。

¹ スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男 日常のひらめき』、キネマ旬報社、1997年、181頁。

² 阿部嘉昭『成瀬巳喜男 映画の女性性』、2005年、河出書房、31頁。

³ 平能哲也『成瀬巳喜男を観る』、ワイズ出版、2005年、24頁。

⁴ 榎並重行『異貌の成瀬巳喜男』、洋泉社、2008年、124頁。

「小市民」、「女性」、「日常」、「抒情」などの特徴がある成瀬映画が作家性を帯びるのは、この人物の感情を表す視線演出と深く関係している。前章で述べた、成瀬映画の一貫した特徴が、作家性の限界でもあるという「成瀬調のジレンマ」に関して研究者たちが指摘した理由の一つとして、この「視線演出」に物足りなさを感じていたからだと言える。

確かに「目を逸らす」、「チラッと睨む」などの動きは視線と関係していて感情を表す。そして先行研究における人物の動きと視線の関係性は主に感情に関わる傾向がある。あえてセリフの代わりに視線を巧みに使う『めし』や、複雑な編集による心情表現を評価されている『浮雲』ではあるが、男女の心理とそれぞれの感情に相応しい視線の動きをしているといったことは、技術の面において差があるとは言え、映画においては一般的な手法だと言える。つまりコンティニューイティを巧みに作りあげること自体は、演出のテクニックでもある。これまでの成瀬のコンティニューイティ研究を見ると、彼の作家性の一つとして演出のテクニックが優れていると指摘されているが、それは「成瀬調のジレンマ」として否定されてきた部分を解決するには至らないだろう。しかも、先行研究のコンティニューイティ分析は、現在においても『めし』、『浮雲』など、過去に評価が高かった作品に集中している。

ここで成瀬のコンティニューイティ、視線によるショットのつなぎと人物の動きのことを含みながら、成瀬の「演出」について明確に述べられている一つの証言に注目してみたい。

一家の前に道がありまして、そこを移動なさいましたね。あれは人物に木の影が落ちてすばらしいんですが、あの移動は玉井さんの案ですか。(引用者；蓮實重彦の質問)
—成瀬さんですよ。あれは成瀬さんの本領になるわけです。普通、移動は割と少ないんですよ。固定場面が非常に多いわけで、たとえば『山の音』で、お寺の境内で山村総と上原謙の二人ですね、二人話しながらのロケで、本来はあれも移動なんですよ。成瀬システムで行くと、一歩歩いて振り返る、次の方がまた一歩歩いて、また近づいてくる、で二人になるというふうに、成瀬独特の、あの振り返りのポジションがあるんですよ。これは成瀬さんしか使っておりませんですね。(引用者；玉井正夫の返答)

5

玉井正夫は蓮實重彦とのインタビューの中で、成瀬の本領は一歩歩いて振り向くことだと述べている。『山の音』の中で、山村総と上原謙が路地を歩くことが印象的だという蓮實のコメントに対し、玉井は路地の移動撮影のことを言いながら、あのシーンの人物たちが一歩歩いて相手に振り向くことが成瀬固有の演出だということを述べている。

そして、その次につながるシーンである境内のシーンもまた「数歩歩いて振り向く」という成瀬固有の演出だと言い足しているのだ。境内のシーンは移動だけではなく固定の撮

⁵ 玉井正夫インタビュー『季刊リュミエール6号』1986年冬号、181-190頁。
(蓮實重彦・山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』、筑摩書房、2005年、205-232頁に収録)

影も含まれていて、登場人物の葛藤が激しくぶつかっている。玉井はそのシーンの中の振り向きを含む〈すれ違い〉、〈背を向ける〉など、もっと広い意味として「一歩歩いて振り向く」という成瀬固有の演出のことを述べたのである⁶。

玉井が証言であげた例、『山の音』の境内シーンにおける、尾形信吾（山村総）と尾形修一（上原謙）の動作は次のようなものである。

【映像の流れ】⁷

（以下の場面はシナリオ⁸を参考に映画における映像の内容を書き移したものである）

○境内

（以下、移動撮影）

信吾が前を歩いて境内に入る。修一がついて来る⁹。

信吾「お前が、とめれば、とめられることだ」

修一「(冷静に)今はだめでしょう。片意地張って」

立ち止まって修一に振り向く信吾。

信吾「今はというのは、なんだ」

修一は立ち止まらず、信吾とすれ違って進む。

修一「つまり、僕が今のままではどうしても子供を産まないと言うんです」

修一の背を見て歩く信吾。

信吾「女がいるうちはか」

修一「まあそうです」

信吾、怒りで早く歩き、修一を通り越して振り向く。

立ち止まる修一だが、信吾を見ない。

信吾「まあそうです、とはなんだ。それは菊子の半ば自殺だぞ。そうは思わんのか。お前に対する抗議というよりも、半ば自殺だぞ」¹⁰

修一「……（考えこむが）菊子はあれで強情ですからね」

（以下、カットは変わるが固定撮影）

信吾から数歩ほど離れる修一【写真 2-1-a1】。

修一の横まで歩いて彼の顔に向かい合う信吾だが、修一は信吾を見ない【写真 2-1-a2】。

信吾「女じゃないか。お前の女房じゃないか。お前の出方一つで……やさしい代わりに菊子は喜んで産むに違いないんだ。女の問題は別にして……」

⁶ 玉井正夫インタビュー『季刊リュミエール6号』1986年冬号、184頁。
（蓮實重彦・山根貞男編『成瀬巳喜男の世界へ』、筑摩書房、2005年、213頁）

⁷ 東宝DVD『山の音』、2005。

⁸ 水木洋子『山の音』、『年鑑代表シナリオ集1954年版』、三笠書房、1955年。

⁹ シナリオ形式に表記する際、ト書きはふたマスあける。

¹⁰ シナリオ形式に表記する際、セリフの2行目はひとマスあける。

修一「ところが別でないんですね」

信吾「菊子は、みんなが孫を待っていることは知っているはずだ。子供の遅いのを肩身狭く思ってるくらいじゃないか。欲しがっているものを、産めなくさせるのはお前が菊子の心を殺したからだ」

修一「……それは少し違うな。菊子には菊子の潔癖があるらしいですね。子供ができるのもくやしって言うような……」

信吾「信じられないね。本心とは思えん。女がすねたのを、そんな素振りを真に受けるやつがあるか」

信吾、修一に背を向け数歩ほど歩いていく。

信吾「孫を見そこなつたと知ったら、保子も何と言うか」

修一は信吾の背中を一瞥してから別の方向に振り向いて歩く。

修一「しかし、これで菊子も子供ができるとわかったんですから、お母さんも安心でしょう」

修一に振り向く信吾。

信吾「お前は、後が産まれると保証できるのか」

修一「(信吾をみる) 保証してもいいです」

修一に近寄る信吾。

信吾「そういうことが、天を恐れぬ証拠だ」

信吾から顔を背ける修一。

信吾「人を愛さぬ証拠だ」

修一「むずかしい言い方ですね」

信吾を一瞥してから、すれ違って信吾を通り越して進む修一【写真 2-1-b】。

修一「簡単なことじゃないですか。(時計を眺めいらしながら) そりゃあ僕だって子供は欲しくないことはないんですが、今は二人の、状態が悪いですから」

立ち止まった修一の背中を見る信吾。

修一「こんな時には、ろくな子供はできないと思いますよ」

修一の横に来て彼の顔に振り向く信吾。

修一は信吾を見ない。

信吾「(修一を睨む) 状態というのはなんのことか知らないが、状態の悪いのはお前だけだ。

菊子の嫉妬をお前がほぐしてやらないからだ。そのために子供を失った。子供だけじゃすまんかもしれんぞ」

やっと信吾の顔を見る修一。

【写真 2-1】 修一と信吾の感情がぶつかる。

(a) 修一が背を向けている。 信吾が数歩歩いて振り向く。

a1



a2



(b) 修一が信吾とすれ違って行く

b1



b2



このシーンに見られるような広い意味としての「一步步いて振り向く」動作は実に多い。〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などが絶えず繰り返されている。これら进行分析してみると、こういった動作が成立するためには「二人以上いること」と「その中に一人は相手を見ていないこと」が前提とされる。それから、「後ろ（前）に立っていた人が相手に追いついて」、並んで顔を見ることも、斜めに映ることによって、「一步（数歩）歩いて振り向く」効果を持つ。そしてこのように一人ずつ距離を縮めたり、離れたりしていると、〈すれ違い〉が生じる。〈背を向ける〉ことは、〈振り向く〉の反対動作として、視線による感情を表現しているのである。

登場人物が〈振り向く〉ことは先行研究の研究者たちも成瀬映画の中で指摘している特徴であるが、撮影監督の玉井の証言が重要な理由は、先行研究で指摘されている表面的にしか表現されていない傾向がある人物に対して、「見る／見ない」、〈振り向く〉などの演出に注目すると違った意味が見えてくるからだ。移動撮影だと人の歩きが強調されるため、

「一步（数歩）歩いて振り向く」という動作が人物の歩み、つまり人物の動きから何かを得るための演出だという解釈が出来る。その一方、固定撮影の中で「一步（数歩）歩いて振り向く」要素を表現することは、制限されている空間で人物が動いているため、動きの強調以外の違う解釈が可能になる。二人の間の「距離」が強調されるのである。

固定撮影の時の二人の距離は、移動撮影の時より観客にはっきりと認識できる。また、一人しか映らないショットが交差する時、観客にとってより人物の「視線の動き」に集中できる。しかし移動撮影の場合はそうはいかない。なぜなら背景が動くため、観客が違う「動き」を認識してしまうからである。前章で紹介した玉井に対するインタビューの質問者が、二人の人物が並んで歩く時の「光と木の影」のことに言及したのがその例である。したがって、玉井が述べた広い意味としての成瀬の「一步步いて振り向く」という演出は、移動撮影の中だけではなく、固定撮影の時も重要になってくる。また一人が数歩進んで振り向くことによって、そこには、振り向く以外にも、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉など、人物の「見る／見ない」を強調する動きが生じる。そしてその動きは人物同士の関係という意味での距離感や、二人の感情を表現していて、「見る／見ない」のコンティニューイティの中で機能しているのである。

上のシーンの中には、一人しか映らないショットも多く用いられている。映像における視線による人物の感情表現は、先行研究でも分析されている「視線のコンティニューイティ」のことであり、広い意味としての「一步步いて振り向く」には「視線のコンティニューイティ」のことも含まれている。

つまり、成瀬の固有の演出である広い意味としての「一步步いて振り向く」は、「一人しか写らないショット」を巧みにつなぐ成瀬固有のテクニックが前提とされた上で、人物同士に「距離感」を与えているため、映画における一般的な「視線を通した人物の感情の表現」とは異なる演出技法と言える。

そのため本論文では改めて成瀬映画の「コンティニューイティ」を考察する。先行研究で言われている視線のコンティニューイティの内容を踏まえた上で、広い意味の「成瀬の本領」、つまり〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などの動作にその焦点を合わせ、映像を分析していく。

一つのシーンの中で人物が〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などの動きは初期の作品である『君と別れて』（1933）からも見出だすことが出来る【写真 2-2】。それほど、成瀬映画では一般的な演出技法と言える。

【写真 2-2】 照菊（水久保澄子）とすれ違って行ったあとに振り向く義雄（磯野秋雄）。

(a) すれ違っていく義雄 (b) 立ち止まる義雄 (c) 振り向く義雄

a1



b1



c1



多くの成瀬映画の中で、本論文では、この「コンティニューイティ」を分析・研究する作品として主に『流れる』（1956）に焦点をあてる。

『流れる』は公開当時、山田五十鈴、田中絹代、栗島すみ子などのスターの共演によって話題になり、興行的にも成功を収めている。しかし当時の評論家たちは映画にドラマ性が乏しいこと、テーマについて限界があることなどを批判していた。ところが、現在では『流れる』には芸者の生活と、芸を磨いているような文化的な美、置屋の空間など、失われた日本のしきたりや抒情が描かれていると高く評価されている。

そして『流れる』は『めし』（1951）『浮雲』（1955）のように主役の葛藤によって展開していく作品と異なって、置屋がなくなる状況の中でそこで暮らしている多数の人物が描かれている。従来のコンティニューイティの分析は、倦怠期の夫婦の感情がぶつかる（『めし』）、見つめ合うことで恋人の感情を表現するなど（『浮雲』）主役同士の葛藤に基づいた場面で行なわれている傾向があるが、『流れる』のコンティニューイティはそれらとは異なるものと言える。

このように『流れる』は過去と現在において評価の差があり、その理由を明らかにすることによって新たな成瀬像を浮き彫りにするきっかけになると考えている。また主役同士の葛藤がぶつかる映画ではない『流れる』のコンティニューイティは、先行研究においてもまだ十分に研究されていない。

第2節 1956年東宝作品『流れる』

1. 『流れる』（1956）

監督 成瀬巳喜男

脚本 田中澄江 井手俊郎
原作 幸田文
製作 藤本真澄
撮影 玉井正夫
美術 中古智

出演

梨花（お春）：田中絹代
つた奴：山田五十鈴
勝代：高峰秀子
なな子：岡田茉莉子
染香：杉村春子
お浜：栗島すみ子（特別出演）
米子：中北千枝子
高木：加東大介
不二子（米子の娘）：松山なつ子
おとよ：賀原夏子
鋸山（なみ江の叔父）：宮口精二
なみ江：泉千代

・映画『流れる』のストーリー¹¹

川沿いにある置屋、「つたの屋」は朝から騒がしい。若い芸者〈なみ江〉が帳簿に不正があるとあって、置屋の女将〈つた奴〉の娘〈勝代〉と言い争っている。若くて田舎娘だとバカにされる〈なみ江〉よりは芸者経験が長そうな〈なな子〉もその言い争いの場に来るが、〈なみ江〉に味方してくれる人はいない。〈つた奴〉の妹〈米子〉の幼い娘〈不二子〉だけが〈なみ江〉を見つめている。

いたたまれなくなっていて出て行く〈なみ江〉。入れ替わるように職業安定所の紹介で〈梨花〉が訪れる。朝に弱い〈つた奴〉が二階から降りてきて、〈梨花〉を面接して新しいお手伝いさんとして雇ってみることにする。〈梨花〉は「つたの屋」の住み込みになり、出勤して来る古株の芸者〈染香〉とも挨拶を交わす。

〈つた奴〉は置屋の経営に苦しんでいて、父が違う姉の〈おとよ〉からも借金をしている。そんな中で出て行った〈なみ江〉の叔父〈鋸山〉が〈なみ江〉をネタに損害賠償を求めて訪れる。〈つた奴〉は不在だったが、お手伝いさんの〈梨花〉がうまく対処する。

〈おとよ〉は劇場の喫茶店で〈つた奴〉に男を紹介する。そこへ昔の芸者仲間の先輩で

¹¹ 『流れる』の役名はひらがらの名前が多いため、このストーリーの部分は名前を〈〉でくくって表記してある。

ある〈お浜〉が入ってくるのを見た〈つた奴〉は、避けるように一人で帰ってしまう。

やがて〈鋸山〉は書面で具体的な金額三十万円を要求してきた。

〈つた奴〉は〈お浜〉を避けている。それは昔の男〈花山〉が二人の關係に絡んでいるためだった。しかし〈つた奴〉はお金の相談のために、料亭を經營して成功している〈お浜〉を訪ねる。当面のお金を約束してくれた〈お浜〉だったが、〈つた奴〉に〈花山〉に会ってみることを勧める。

〈お浜〉が約束した金を持って「つたの屋」を訪れた時、〈つた奴〉は厄払いに行っていて不在だった。〈お浜〉は〈梨花〉に大金を預ける。その時、お金を要求するため、ふたたび〈鋸山〉が訪れた。その後〈つた奴〉も戻ってくるが、〈お浜〉が帰ってから、「慰謝料をもらうまで帰らない」と粘る〈鋸山〉に〈つた奴〉はなす術がない。

置屋の人物たちはそれぞれの事情をもって生活している。〈染香〉は芸者としては売れないが若い男と同居している。〈米子〉は娘が風邪を引いて寝込んでいるのに自分を捨てた夫を探し回る。娘の〈勝代〉は仕事を求め履歴書を書き続ける。

そして〈つた奴〉が〈花山〉に会う日がやって来るが、〈花山〉は約束した場所に現れない。傷つく〈つた奴〉。またしても〈鋸山〉が現れ、〈つた奴〉は警察に通報する。

〈つた奴〉と〈勝代〉が参考人として警察署に呼ばれた翌朝、〈なな子〉も男に振られ傷ついて戻って来る。〈つた奴〉は、「つたの屋」を〈お浜〉に売ることに決める。そして前に〈お浜〉からもらった十万円は、〈花山〉からの手切れ金の意味だったことを知る。

「つたの屋」を一旦売って、〈お浜〉から貸してもらった形で「つたの屋」を続けられると聞いた〈つた奴〉。〈鋸山〉の件も解決出来た。そんな時〈染香〉が同棲していた男に振られて戻って来る。〈染香〉は冷たい〈つた奴〉にやけを起こし、〈なみ江〉が疑問を抱いていた帳簿の問題を言い出して、〈なな子〉を誘って「つたの屋」を出て行ってしまう。

その後、ミシンを使い裁縫の仕事始める〈勝代〉。「つたの屋」では新しい子たちが稽古をしている。その日、笑顔で戻って来た〈染香〉を〈つた奴〉は笑顔で迎える。〈なな子〉とはそれっきりになる。〈染香〉が戻って来た日、〈梨花〉は〈お浜〉に呼ばれていた。〈お浜〉は「つたの屋」を小料理屋にして、〈梨花〉に任せたいと言う。その話を丁重に断る〈梨花〉は、ミシンを踏んでいた〈勝代〉に田舎に帰ると言う。

〈つた奴〉と〈染香〉は三味線の稽古をしている。〈米子〉と〈不二子〉など置屋の人物たちはそれを見つめている。「つたの屋」の日常の中、映画は川のショットで終わる。

2. 成瀬巳喜男論における『流れる』

2009年のキネマ旬報のオールタイムベスト200にはいくつかの成瀬映画が入っているが、その中に『流れる』(1956)が初めて入っている¹²。成瀬巳喜男生誕100年を記念して2005

¹² キネマ旬報のオールタイムベスト200、2009年版における成瀬映画。『浮雲』(第3位)、『流れる』(第

年、東宝から発売された DVD セット¹³に『流れる』が含まれていることと、1999 年と 2009 年の間に何冊か刊行されている成瀬に関する書籍の中で『流れる』が紹介されているためだと見られる。

ところが、過去における『流れる』に対する評価には曖昧なところがある。

「栗島すみ子カムバック」¹⁴、「まるで生きた映画女優史」¹⁵などで話題になった『流れる』は、興行面においても作品性においても失敗だったとは言えない作品だった¹⁶。

引退したのにもかかわらず 20 年ぶりに特別出演という形で参加した栗島すみ子だけではなく、山田五十鈴、田中絹代、高峰秀子、岡田茉莉子など、当時のスター女優が総出演したことで有名な『流れる』は、「やわらかい画面の調子にスキのない描写の力」¹⁷、「すぐれた“風俗もの”」¹⁸だという評価をもらった。しかしながら公開当時の批評には『流れる』に対する厳しい見解も目立つ。その例をいくつかあげてみる。

梨花の世界、すなわちこの置屋の^{ママ}屋並み一つ向こうに、より広い、より住みがたいしろうとの世界があり、それとつた奴の世界、すなわち芸者の世界との対決のうちにこのドラマを組みあげ得なかったところに、この作品のドラマとしての衰弱があったと、私は考える。¹⁹

この映画が、かなり退屈なのは、原作が随筆的で、起伏に乏しいということと無関係ではないが、その故ばかりではないと思える。(中略) 山田の主人公が最後の期待を料亭に待つところも、そこまで盛り上げて、がたんと崩れる断層が欲しいのだが、そのような芝居を避けたのはよいとして、それに代って、作者の血と感情を打ちこむ中心の役柄人間が発見されなかったことが、この映画を傍観的随筆作品とした理由ではないかと思う。²⁰

田中澄江が、映画が原作にくらべてキレイ事にはなりすぎていないかと心配しているが、たしかに原作にくらべてこれでも映画の方がキレイ事になっている。しかし、

23 位)、『乱れる』(第 59 位)、『稲妻』(第 106 位)、『おかあさん』(第 106 位)。映画評論家、作家、文化人などが、10 本を選んだのを集計したという。

—『キネ旬ムック/オールタイム・ベスト 映画遺産 200 日本映画篇』、キネ旬報社、2009 年。

¹³ 『成瀬巳喜男 THE MASTERWORKS2 DVD-BOX 全 6 枚セット』、東宝(株)、2005 年。

¹⁴ 「栗島すみ子カムバック」、読売新聞、1956 年 8 月 17 日(夕刊)4 頁。

¹⁵ 「まるで生きた映画女優史」、毎日新聞、1956 年 8 月 23 日(夕刊)3 頁。

¹⁶ キネ旬報ベストテン 1956 年第 6 位。1956 年度芸術祭参加、大臣賞。

浅草宝塚で集計した東宝映画の配給収入：一作品平均およそ 144 万円の配給収入が記録されている中、『流れる』はおおよそ 194 万円を記録

—映画年鑑 1958 年度、46-47 頁／76-83 頁。

¹⁷ 「女優たちの風格」、毎日新聞 1956 年 11 月 26 日(夕刊)、3 頁。

¹⁸ 「すぐれた風俗もの」、読売新聞、1956 年 11 月 23 日(夕刊)、6 頁。

¹⁹ 滝沢一「『流れる』の日本的風土」、『映画芸術』1957 年 2 月、58-59 頁。

²⁰ 杉山平一「批評/流れる」、『映画評論』1957 年 1 月、90-91 頁。

それは映画のもつ様々な条件からやむを得ない。問題はキレイ事になったと同時に話の内容が単純になりすぎていて、なにか見終わったのに物足りなさを感じさす点にある。(中略) ヴェテランたちの演技競争であってそれ以外には案外感銘がうすいのである。²¹

原作は梨花が主人公であり、置屋の人物たちの日常とそこで起こる出来事を、梨花の視点と心情で描かれているが、田中澄江はつた奴を中心にして脚色したと述べている。原作者の幸田はそれに対して満足していることが資料として残っている²²。

スターが多く出演することが作家性の批判の対象になるとは言いがたい。しかもスター映画だと言える作品を成瀬が初めて作った『めし』(1951)は、成瀬にとっては不本意なものであった。その時、原節子と上原謙などキャストはすでに決まっていた中で、会社の執行部は成瀬の人選に反対をしていたと井手俊郎は言っている²³。つまり、キャスティングのことはそもそも製作側が決めることであって、『めし』の例のように、成瀬は与えられた仕事をこなす傾向が強い監督である。

佳作だとは言われながらも公開当時の『流れる』に対する批判があり、それをみると、またしても前述の引用のように、人物の描き方が表面的であるという「成瀬調のジレンマ」が指摘されている。

一方、公開当時の批評家に比べ現在の研究者たちの『流れる』に対する評価は明らかに高い。

芸者の置屋は、花柳界の、いわば楽屋である。カメラは、その楽屋から出ることを決してしない。(中略) ラスト・シーンは、いずれ女たちを<川向う>へ追いやって、小料理屋を開く、という栗島すみ子の腹づもりが観客にわかっているだけに、いっそう哀切である。三十年の歳月を経て観かえすと、成瀬自身さえ意識しなかったであろう花柳界の消滅という冷厳な事実が、謙虚な監督にふさわしからぬ、<予見>といった言葉を想起させさえもするのであった。²⁴

小林信彦は三十年前に確実に存在したこの花柳界が、現在は完全になくなっていることを切り口としている。映画の導入部に出て来る両国や柳橋に直接足を運んで、現在(1986年)にも残っているその姿を見ながら、完全に失われた『流れる』の世界について考察し

²¹ 「もちろんこの映画は日本映画の水準以上の佳篇であり、私の期待が大き過ぎたために、いろいろ不満が起きるのである」

一十返肇「批評／流れる」、『キネマ旬報』1957年1月下旬(第165号)、96頁。

²² 「座談会／芸者と女中と妻の生き方」、『婦人公論』1956年12月、188-197頁。

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、214-224頁。

²³ 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、164頁。

²⁴ 小林信彦「『流れる』—架空世界の方位学」、『季刊リュミエール6』1986年冬号、195-199頁。

ている。下町をパラダイスとみる映画²⁵に比べて、『流れる』以前から現れている成瀬の特徴である「なんの前途もなく、希望も幻想もないその描写」がこの作品でとどめをさすという表現を使いながら、『流れる』の中には、ありのままの彼女たちの生き方が現れていることを強調している。今は消え去った世界だが、映画の世界を架空とも言い難い、そんな彼女たちの生活感覚を伝える試みをしているのである。そして、『流れる』のこういった「消えていくもの」に着目している文献は他にもある。

芸者お披露目も挟まれて、とりあえずは柳橋の世界は存続してゆくとも語られる。そのようにして伏線をすべて消化したのち、「音」の芸=力がとうとう作品に横溢しはじめる。山田の長唄、そしてそれを支える山田一杉村の三味線の二重奏がはじまるのだった。(中略)ここでは、あたかも「清濁併せ呑む世界」「衰退が予定された世界」がこの世の常態だというように成瀬の視野が拡大してゆく複雑な感触が生ずる。素晴らしい終幕だとおもう。²⁶

成瀬演出と成瀬映画の女性性の関係を見出すことを切り口としている阿部嘉昭は著書『成瀬巳喜男 映画の女性性』(2005)に『流れる』に関する章を与えている。『流れる』の人物の服装などを含む仕種は芸者の「玄人」と「素人」を切り分け、人物によって違って描かれている視線と仕草はストーリーに沿って「諦観」などの美德を見出しているという。こういった『流れる』の中の女性性は、同時代に指摘されていた物語の曖昧さを、その見えない間隔を埋めて、作品として成立させていると述べている。

(ラスト・シーンに関して) この時、「流れる」は、はかなく美しい没落の物語として静かに立ち上がる。成瀬巳喜男は明らかに、消えてゆくものこそを愛惜している。そして大事なものを失ってゆくことに対する痛みを心の中に刻みつけている。²⁷

川本三郎の著書では、金銭のこと、貧乏、甲斐性のない男などの分析とともに、成瀬映画の地味さと静逸さを切り口として成瀬映画を分析しているが、かなりのページをさいて『流れる』の価値を述べている。銀座並木座で『流れる』が上映された時、映画館で著者が聞いた、ため息交じりの「鈴(ベル)ちゃんきれいねえ」という女性観客の声を引用しながら、消えてゆく芸者の美しさについて述べている。

そして、小林、阿部、川本の三人ともラスト・シーンをクライマックスとして確実な感動の指標とみなしている。

「つたの屋」がなくなることを知らず、置屋の人物たちが見守っているなか、つた奴(山

²⁵ 寅さんの映画の下町を例に挙げている。(『男はつらいよ』シリーズ1969年—1995年、全48作、1997年の特別編1作)

²⁶ 阿部嘉昭『成瀬巳喜男 映画の女性性』、河出書房、2005年、256-257頁。(『流れる』233-257頁)

²⁷ 川本三郎『成瀬巳喜男映画の面影』、新潮選書、2014年、42頁。

田五十鈴)と染香(杉村春子)が向かい合って三味線の稽古をしているラスト・シーンの芸術性を、三人とも共通に認識していることは、『流れる』の物足りなさを指摘する公開当時の作品分析と大きく異なる点である。

現在における『流れる』の芸術性は「消えた存在」から来るものと言える。つまり、空間、女性、精神など『流れる』の公開当時と違う現在と比較出来るからこそ見出せるものであるのだ。そうだとすると、『流れる』の芸術性は現在という切り口を取り除くと、過去と同様、批判を受ける作品になってしまうのだろうか。

成瀬が活躍した時期に批判を受けながら、現在では再評価されている作品は、『流れる』以外にも『鶴八鶴次郎』(1938)、『まごころ』(1939)など、いくつかの例が挙げられる。劇中芸の拙さ²⁸、子供の世界を無理に大人に覗かせようとするところ²⁹、観客に迎合する甘さなど³⁰、『鶴八鶴次郎』と『まごころ』は「芸」や「子供」の部分が指摘されていて、公開当時の批評は他の作品と異なっている。そして、現在の研究を見ると、両方の作品に表れる女性性、日常の雰囲気などは評価されているが、『流れる』ほど目ぼしい評価は与えられていない。

『流れる』は『日本映画ベスト 150—大アンケートによる—』³¹などで全く注目されていなかった。ところが2009年のオールタイムベスト200では、成瀬映画の中で『浮雲』に次ぐ順位³²を占めて、その評価が全く変わった。過去に批判された「成瀬調のジレンマ」、人物の表面的な描写などについては、再評価された現在では言及されない。

成瀬はときに「メロドラマの巨匠」と呼ばれることがあるように、女性を中心とした愛憎の物語を多く世に送り出してきた。彼が創造したそれらの作品もまた、本当に「メロドラマ映画」と呼べるのか、というのは大きな問いだが、ここでは問題を『浮雲』一作に限っておきたい。³³

一方、成瀬巳喜男作品において、女性が男性と同じ空間を共有することには、個別の作品が属するとみなしうる「現代劇」あるいは「メロドラマ」や「女性映画」といったジャンルの要請を超えた、現実社会からの要請が関わっている。³⁴

成瀬映画の先行研究者たちはそれぞれの論旨を述べる前に、成瀬映画に対して共通認識

²⁸ 水町青磁「批評／鶴八鶴次郎」、『キネマ旬報』1938年10月21日(第661号)、68頁。

²⁹ 水町青磁「批評／まごころ」、『キネマ旬報』1939年9月21日号(第963号)、87頁。

³⁰ 登川尚佐「批評／まごころ」、『映画評論』1939年10月112-116頁。

³¹ 文藝春秋(編)『日本映画ベスト 150—大アンケートによる—』、1989年、文藝春秋。

³² 『浮雲』(第3位)、『流れる』(第23位)、『乱れる』(第59位)、『稲妻』(第106位)、『おかあさん』(第106位)。

—『キネ旬ムック/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。

³³ 御園生涼子「コロニアル・メロドラマ試論」、『ユリイカ』2015年4月(第660号)、217頁。

³⁴ 鷺谷花「「ヒロイン」と「怪獣」たち、そして「仲代達也」」、『ユリイカ』2015年4月(第660号)、209頁。

をしていることが分かる。その文脈で成瀬映画を印象付けることが出来る。「愛憎」あるいは「女性と男性が同じ空間を共有すること」は人物の葛藤とも言える。サイレント時代のバーで働く女とその夫の葛藤を描いた『夜ごとの夢』(1933)から、男女で構成された三味線と太夫のコンビの婚約と別れを軸にする芸道物『鶴八鶴次郎』(1938)、夫婦の倦怠期を描いた『めし』(1951)、『夫婦』(1953)、『妻』(1953)、男女の恋を題材にする『浮雲』(1955)、『乱れる』(1964)、『乱れ雲』(1967)など、成瀬映画は人物の葛藤がぶつかり合うことによって展開する作品が多い。

それに比べると『流れる』は多くの人物が交錯していて、異なる展開を見せている。『流れる』の主演であるつた奴は、置屋の女将として物語の中心にはなっているが、置屋がなくなるというストーリーの中で他の住人の描写も多いなど、つた奴の葛藤が映画に絡み合う役割が小さい。『めし』や『浮雲』など、主演の葛藤がぶつかり合う映画を中心に研究されてきたこれまでの成瀬研究からみると『流れる』は特異なストーリーと人物構成を持っている。

そして従来の成瀬映画に対するコンティニューイティの研究も『めし』や『浮雲』のように主演の葛藤に基づいて行なわれている。当時も今も多数の人物が出てくる『流れる』のコンティニューイティの分析はほとんどなされていない。空間と人物の関係、カメラ位置と人物の関係に着目したシーン構成の分析など³⁵、部分的には触れられているが、「コンティニューイティ」そのものに焦点を当てたものは見当たらないのである。

次章以降では撮影監督玉井が明かした広い意味での「一歩歩いて振り向く」、成瀬固有の演出を出発点にして、新しい成瀬論を見出すために、『流れる』における「コンティニューイティ」を考察してみる。

³⁵ 榎並重行『異貌の成瀬巳喜男』、洋泉社、2008年、211-222頁。

第3章 映画『流れる』（1956）の「コンティニューイティ」分析

これまで本論文で述べたように成瀬の「演出」を研究することは、先行研究における希少性において、新しい成瀬巳喜男論を組み立てる重要な根拠になる。人物の視線を通して人物の感情を表現する「コンティニューイティ」が成瀬の演出だということは『めし』（1951）、『浮雲』（1955）などに関する先行研究で述べられている。そして前章では撮影監督玉井正夫の証言をもとに、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などの登場人物の動作が成瀬固有の演出であることを見出した。

本章では過去と現在の評価に差があると言われる作品『流れる』をその分析対象にして、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などの登場人物の動作に焦点を合わせて「コンティニューイティ」を分析していく。

第1節 コンティニューイティとシナリオ

先行研究において成瀬映画のコンティニューイティ分析は「感情の表れ」が重要視されている。シーン転換、人物の視線の動き、人物の身体の動きなど、コンティニューイティを構成している要素が、映画全体とどう関係しているかは、人物の感情がどう伝わるか、どれほど伝わるか、に言い換えることが出来る。『妻』（1953）の場面転換における「外と室内の差」の分析でも、『山の音』（1954）における「人がフレームから消えて空になるショット」の分析にも、その基準を人の葛藤と感情においている¹。先行研究ではこういった人物の対立や葛藤が成瀬映画のコンティニューイティ分析の対象となっている。

本論文で、先行研究の中でこれまで触れられていない玉井の証言を重要視しているが、彼の証言では、『山の音』の境内のシーンが取りあげられている。そこでは尾形信吾（山村総）と息子修一（上原謙）は菊子（原節子）をめぐる葛藤があり、対立している。玉井が述べた成瀬固有の演出も、人物の葛藤と対立が前提になっているのだ。

ところが『流れる』のコンティニューイティ分析から分かることは、成瀬固有の演出と言える視線を含む人物の動作が、必ずしも葛藤、対立などこれまでの「感情の表れ」に限られていないことである。

『流れる』の冒頭で注目したいのは、米子（中北千枝子）の娘不二子（松山なつ子）と梨花（田中絹代）のコンティニューイティである。その内容は以下のようなものである。

¹ スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男 日常のきらめき』、キネマ旬報社、1997年、200-203頁、207-216頁。

帳簿に問題があると勝代（高峰秀子）と言い争ってから出て行ったなみ江（泉千代）と入れ替わるように「つたの屋」を訪ねて来た梨花は、職業安定所の紹介状を渡して、玄関で待っている。そこへ、不二子が母、米子から小遣いをもらって外出するが、置屋の間人ではない梨花が玄関にいるため出づらくなり、梨花と向き合うことになる。梨花はすぐ不二子の気持ちを察知して、笑顔で不二子のゲタを出してあげる。不二子は最初、自分のことをずっと見つめている梨花を見ずにゲタを履いて〈すれ違って〉玄関から出て行くが、この時、〈一步步いて〉梨花に〈振り向く〉。そして梨花と少し見つめ合ってから去って行く【写真 3-1】。

【写真 3-1】置屋に初めて訪れた梨花と出て行く不二子。

(a)梨花（田中絹代）とすれ違ってから振り向く不二子（松山なつ子）。

a1

a2



このシーンのコンティニューイティは、これまで「感情の表れ」を中心に分析されている先行研究の特徴から離れていると言える。『めし』での視線の演出を用いた「二人の冷たくなつた関係」²の表現、『浮雲』での視線の演出を通す「確実な感動の体感」³などは、映像に人物同士の感情のぶつかりが表れていることを意味している。そしてその感情のぶつかりは、前章で述べた 50 年代後半成瀬がシナリオ作家と作業することによって脱することが出来た「成瀬調のジレンマ」⁴とも関係がある。シナリオ作家が脚本を執筆する 50 年代後半の成瀬映画は、抒情性、日常性などの特徴はあるが、それ以上のものがない（「成瀬調のジレンマ」）と批判されて来た彼の映画に、より深い人間が描かれるようになったと言われている⁵。つまり先行研究において「感情の表れ」を映像で巧みに表現する成瀬の演出が指摘されているのは、脚本の中に人物の感情のぶつかりがはっきりと表現されている作品に限る傾向があるのだ。

実際にスザンネ・シェアマンが著書『成瀬巳喜男 日常のひらめき』で感情が伝わる映像の例としてあげている『めし』のシーンをシナリオで見てみる。

² スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男 日常のひらめき』、キネマ旬報社、1997 年、181 頁。

³ 阿部嘉昭『成瀬巳喜男 映画の女性性』、河出書房、2005 年、38 頁。

⁴ 本論文第 1 章、12-13 頁。

⁵ 同上、14-19 頁。

初之輔が遅くなった里子を迎えに出た時、二人の親しげな姿を見た三千代は、帰宅を待たずに無言で玄関のドアを閉める⁶【写真 3-2】。

【写真 3-2】 初之輔を待っていた三千代は感情を表わす。

(a) 初之輔と里子を見て無言で玄関のドアを閉める三千代（原節子）。

a1



a2



a3



【『めし』のシナリオ】⁷

98 岡本の家・玄関一路地（夜）

三千代がたっている。

路地の向^{ママ}から初之輔と里子がよりそってあるいてくる。

三千代「……」

そのままツイと家の中へ入る。

人物の視線を通して、それぞれの感情が伝わるようにしたのは成瀬の力量であるが、このようにシナリオと引用された部分の映画を比べてみるとシナリオの役割もはっきりと伝わってくる。それは阿部嘉昭が著書『成瀬巳喜男 映画の女性性』で例にあげた『浮雲』のシーンの一部においても酷似している。

この作品の編集効果のうち、最もその技巧性が戦慄的だとも見えるのは、伊香保温泉・加東大介の経営する飲み屋の二階で初めて、森・高峰・加東・岡田と一緒に会える場面だろう⁸【写真 3-3】。

⁶ スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男 日常のひらめき』、キネマ旬報社、1997年、181頁。

⁷ 田中澄江・井手俊郎「めし」、『戦後傑作シナリオ集（キネマ旬報別冊）』1959年9月、70頁。尚、ここでは原文を横書きにし、昔の漢字は現代語にしてある。

⁸ 阿部嘉昭『成瀬巳喜男 映画の女性性』、2005年、河出書房、40頁。

【写真 3-3】「ボルネオ」での酒を飲むシーン。

(a) 左から清吉（加東大介）、おせい（岡田茉莉子）、ゆき子（高峰秀子）、富岡（森雅之）四人が揃っている。

a1



【『浮雲』のシナリオ】⁹

47 「ボルネオ」の二階

(前略)

その胡床を組んだ足先が、おせいの膝に触れる。だが、おせいは火鉢に頬杖をつき膝を崩して、炬燵に片手をさしこんだまま眠ったように動じない。

富岡は、左手を、布団の中へぐっと入れる。そして足先も触れたまま女の横顔をじっと見つめる。

だがおせいは、静かにうなだれ、やがて、眼を閉じて動かない。

(後略)

富岡が恋人であるゆき子が隣にいるのにも関わらず、その日に始めて出会った他の女性、おせいに惚れ込むシーンである。阿部はこのシーンにおける映像の流れを具体的に分析し、画面に隠れている人物の視線のつながりまでを強調しながら、成瀬映画における「コンティニュイティ」の卓越さを立証している。

このシーンは『映画読本成瀬巳喜男一透きとおるメロドラマの波光よ』¹⁰でも扱われているが、そこではシナリオを削って映像で表現する成瀬の演出について述べている。本章で紹介する『浮雲』のシナリオの一部も映画では削られた部分に当たるが、成瀬がその部分の内容を映像で表現出来るということは、阿部が力説した成瀬の視線の「コンティニュイティ」と共通する部分が多い。

ただシナリオと映画を比較分析してみると、このシーンでも、『めし』のそれと同様に、

⁹ 水木洋子「浮雲」、『年鑑代表シナリオ集 1955 版』、三笠書房、1956 年、23-24 頁。

¹⁰ 田中眞澄・阿部嘉昭・木全公彦・丹野達弥編『映画読本成瀬巳喜男一透きとおるメロドラマの波光よ』、フィルムアート社、1995 年、134 頁。

シナリオの内容を前提した表現だと言えるだろう。

削られているシナリオで富岡はおせいに惚れている内容が書いてある。おせいは富岡と肌が触れているのに、知らないふりをしていて、その後に起こる二人の不倫関係を暗示しているのだ。人物の感情がシナリオに表れているからこそ成立する成瀬の卓越さなのである。

その点において、『流れる』の中で不二子と梨花がすれ違っていくシーンはこれまで成瀬の先行研究のコンティニューイティ分析における「葛藤」がない。

ところが、映画全体の中でこのシーンを分析してみると、不二子と梨花の玄関のシーンは意味を持っていることが分かる。梨花は一昨年、夫、昨年に子供を亡くしているため、ここで梨花が不二子を見つめることは、そのことと関係がある。不二子としての意味を分析してみると、不二子はこの映画の中で、母にあまりかまってもらえない。映画の中で、病気になった時におんぶして走ってくれたり、注射の時にいてくれたり、リンゴを買ってくれたりする人は梨花しかいないのである。映画の最後には不二子自ら梨花に、絵本を読んでもくれと頼むまでの関係になるが、この冒頭の玄関での〈すれ違い〉が、二人の共感の始まりになる。

「子供を亡くしたために他人の子供だが愛おしく感じる梨花」、「これまであまりかまってもらわなかったために、かまってもらう大人に興味を持つ不二子」といった「人物の心情」が表れていることは、人物の感情が成瀬演出によって強調されるといえる先行研究のそれと類似していると言える。

また、これまでの「コンティニューイティ」の分析における人物の感情の表れがシナリオから来る傾向があったことに比べて、『流れる』のこの場面のシナリオを分析してみると、異なる特徴があることが分かる。

新しくお手伝いさんとして芸者の置屋「つたの屋」に来た梨花は、女将であるつた奴（山田五十鈴）を玄関で待っている。その間に舞妓である不二子が外に出ていくというシーンのシナリオは以下のようになっている。

【『流れる』のシナリオ】¹¹

7 玄関—八畳—六畳—風呂場

(略)

米子「そう……」

梨花の方をチラと見て二階へ行こうとすると、勝代とつた奴が降りて来る。

この間に、不二子は梨花をジロリと見ながら外へ出て行く。

つた奴「(米子から紙を受取り) 山中梨花…… (勝代に) 上ってもらって……」

¹¹ 田中澄江・井手俊郎「流れる」、『年鑑代表シナリオ集 1956 版』、三笠書房、1957 年、246 頁。

(略)

映画では自分が玄関にいるせいか出て行きづらそうな不二子のために梨花は、微笑んで、「まあ、これですか、はい」と声をかけながら下駄を出してあげる。そのあとに不二子はジロリと見ながら外へ出て行くのである。そして梨花は外に消えて行った不二子をじっと見ているのである。これは画面に映らないものを人物が見つめていることで、阿部が指摘した成瀬の卓越な視線演出だと言えるが、このシーンの不二子と梨花におけるシナリオと映像の差はこれまでのそれと意味が異なっている。シナリオで梨花は不二子に対してどのような気持ちをもっているかが全く表れていないのだ。それに比べて映画では、梨花は不二子に対して明らかに興味を見せている。

映画全体を通してシナリオと見比べると、このようにシナリオにはない不二子にまつわる「コンティニュイティ」が多く追加されていることが分かる。

『流れる』全体を通して不二子の主演シーンを探してみると以下のようになっている。

【不二子の出演シーンとシナリオ／＃は映画の中のシーンと照らし合わせたシナリオのシーン番号】

(#6) 一人映るショットの中で、不二子はなみ江が出て行くことをちゃんと見つめている。
— シナリオにはない。シナリオには、壊れたレコードで同じ踊りをくり返す不二子の姿があるが、映画では削除されている。

(#7) 梨花と玄関ですれ違う不二子。
— 不二子は梨花をジロリと見ながら外へ出て行くことシナリオには書いてあるが、ただ見るだけなら、「新しく来た人を見る子供」にすぎない。しかし、不二子のゲタを梨花が出し、話かけることによって、不二子の振り返りは梨花との関係性を表している。

(#19) 米子に小言を言って家から出て来た時に、花火に驚くおとよ（賀原夏子）に振り向く不二子。
— シナリオにはない。

(#32) お酒を買ってくる梨花の“ただいま”に振り向く不二子。
— シナリオでは絵本を読んでいる米子のもとで寝ている。一瞥するのは米子になっているが、映画で米子は絵本を読んでいる不二子の横で寝ている。

(#54) 病気で寝ている不二子のそばを通り過ぎるつた奴。
— ほぼシナリオ通りだが、米子に対するつた奴の小言が増えている。“治ったらいいもの

買ってあげるわね”というセリフの代わりに、つた奴は不二子の頭を撫でてあげる。

(#66) 鋸山(宮口精二)が置屋の中で大声を出すことを見て“お母ちゃん怖い”と言う不二子。

— シナリオにはない。

(#118) 警察沙汰を終えて帰って来た夜、お浜、つた奴、勝代(高峰秀子)とすれ違う不二子。

— このシーンはシナリオ通りだが、勝代に声をかけられてかまってもらうことはシナリオにはない。

(#121) なな子(岡田茉莉子)と染香(杉村春子)が酔っぱらって帰って来ることを見ている不二子。

— シナリオには不二子が寝ていることになっている。

(#123) 酔っ払って踊るなな子と染香のことを、一人しか映らないショットの中で見つめる不二子。

— シナリオにはない。

(#126、127、128) 鋸山がつた奴と示談を終えて不機嫌にお酒を飲んでいるのを見つめる不二子。(不二子は、映画の中でこのシーンの登場人物たちの絡みを見つめている。シナリオではお銚子をつけるなど台所で仕事をする人は、勝代と梨花になっているが、映画では梨花一人である)梨花と不二子がすれ違うショットがあり、勝代は、不二子同様、この絡みを後ろから見つめている。勝代と不二子は鋸山を中心にして対称に位置している。

— シナリオにはない。

(#132) 染香が酔っ払って来て、やけを起こすシーンの不二子。

— 不二子がつた奴のそばにいることはシナリオにもあるが、映画では梨花に絵本を読んでもらうことになっている。そして染香とつた奴の対立が激化すると、梨花が不二子連れ去ることも、シナリオにはない。

(#135) 三味線を弾きながら唄っているつた奴を見つめる不二子。

— シナリオにある。ところが、仕込みの使用人たちと、米子と共に、お披露目を見つめることはシナリオにはない。

(#141) 染香が不二子の舞を見つめる。

— シナリオにはない。染香は不二子に褒め言葉を言う。

(#143) 饅頭をおごって染香に褒められる梨花を見つめる不二子。

— シナリオにはない。梨花を見ない米子もシナリオにはない。

(#145) 米子と二人で、染香とつた奴の三味線の稽古を交互に見つめる不二子。

— シナリオにある。

不二子のごとは、シナリオにも書いてある「不二子が病気になるシーケンス」を除けば、「コンティニューイティ」の中でセリフのない場合がほとんどである。ショットの画面のどこかに、シナリオと関係なくただ映っていることが多い。しかし、梨花が不二子に興味を示すというシナリオにはないショットは、映画の後半に不二子が梨花に心を開いて、絵本を読んでもらうという、これもまたシナリオにないショットとつながっていることが分かる。

そして成瀬はシナリオにはない不二子の場面はセリフもほとんどなくて、映画のストーリーに関わっているというより、視線を通してつながる人物の動作が追加されていると言える。

成瀬固有の演出、視線を通してつながる人物の動作は、『流れる』においてどのような意味を持っているだろうか。人物の動作だけに焦点を合わせてみると、『山の音』の境内のシーンのそれと違って『流れる』には多数の登場人物が出てくる。それにも関わらず、『流れる』の登場人物は『山の音』の境内のシーンのように視線を通したコンティニューイティの中で〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉の動作を見せている。

『流れる』における成瀬固有の演出は「二人」の間に限られているわけではないのである。

第2節 コンティニューイティと多数の人物

「母のつた奴（山田五十鈴）が言う小言に対して背を向けている娘の勝代（高峰秀子）」
「なな子（岡田茉莉子）が梨花に、つたの屋の人物を説明してからすれ違って行く」
「染香（杉村春子）が、火の用心を梨花に言いつけて、ガマの像に拝むために背を向けて行く」

このように、二人が映るシーンのなかで成瀬固有の演出が表れているシーンは『流れる』に多く出てくる。そんななかで、二人が映るシーン以上に目立つのは、大人数が絡む時の成瀬演出である。たとえば、仕事を探して「つたの屋」まで来た梨花を、女将であるつた

奴（山田五十鈴）が面接をしているところに、米子と勝代が絡んでくるシーンなどである。そこで映像の流れを中心にシーンの演出を分析して、『流れる』における成瀬演出の意味を論じていく。以下は、その上記のシーンである。

【映像の流れ】

梨花「お使いづらいと存じますが、どうか一つ。（お辞儀）どちら行っても年を取りすぎて
いと申されまして……」

つた奴「（煙草を吸い出す）まあ、行ってみたら？ ねえ玄人だって素人さんだって食べて
働いて寝て、家事雑用はどこだって同じようなもんよ」

梨花「（微笑む）よろしくお願ひ致します」

勝代「お母さん、私ちょっと出かけるわ」

つた奴「どこへ」

勝代「ちょっと」

つた奴「女中さんが来たからって、あんたあんまりフラフラ出歩いちや駄目よ」

つた奴から翻ってすれ違って行こうとする勝代。

勝代「なみ江さんは」

米子「どこかへ出てったわ」

つた奴「（米子に振り向いて）あら、不二子は？」

米子「氷飲みに」

つた奴「“飲みに” じゃないわ。今日は朝から何杯め？ お腹壊すから。家の中案内してあげてよ（二階へ去っていく）」

視線をつた奴から梨花に移す米子。

米子「じゃこっちへ」

梨花「はい（笑顔でお辞儀する）」

米子「（案内しながら）そこがお手洗い……」

上のシーンには梨花、つた奴、勝代、米子の四人が会話をしているが、「見る者」と「見られる者」が一人しか映らないショットを中心につながっている。その内容は人物の感情を刺激して対立するものではない。ところが『流れる』のこういった「女中の仕事の面接を受けている」などというシナリオの表現も、視線を用いた「一人しか映らないショット」でつなぐことに意味がある。

前章にも紹介した視線を用いた「一人しか映らないショット」のつながりとは、先行研究にも述べられている成瀬演出の特徴である。例えば『めし』での夫婦を「見る者」と「見られる者」として一人ずつ映してからつなぐことによって、より深い感情を描写したのである。

ところが『流れる』のシナリオでは人物同士の感情が先行研究で例にあげた『めし』などにはっきりと表れてはいないが、多数の人物の中で行なわれる「一人しか映らないショット」は意味を持つ。『流れる』に四人が出てくるのであれば成瀬の「一人しか映らないショット」のつながりによって、ストーリーに内在する四人の関係性が、より効果的に強調されて伝わるのである。

成瀬は梨花の面接の場面で「梨花」と「梨花以外の三人」を「見られる者」と「見る者」として選択し、コンティニューイティを作っているが、その中で成瀬固有の演出である〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉という一連の演出を通して「梨花以外の三人」の、それぞれにおける関係性も強調している。このシーンを三つに分けて例にあげてみる。

① 勝代の〈すれ違い〉

一般的な親の小言、出かける娘に対して「女中が来たからといって、あまり出歩かない方がいい」と勝代に言うつた奴だが、勝代は自分を見ているつた奴にまともに返事をせずに〈背を向けて〉行く【写真 3-4】。

成瀬の演出によって、勝代とつた奴二人の関係が浮かび上がる。映画を通してみる二人の関係には、二人だけの距離感がある。それは、勝代が離れているところからつた奴を観察している姿が映り、実際の物理的な距離でもある。このシーンも同じだと言える。柱の脇に立っていて物理的な距離を保っていた勝代は、つた奴に〈振り向く〉が、結局〈背を向けて〉〈すれ違って〉行く。映画の中で二人だけの内在的な意味の距離感が解釈できるようになるのである。それは『流れる』における他の人物、勝代と米子らの関係においても同じく言えることである。

つた奴に背を向けた勝代は、立っていた米子に「なみ江さんは？」と聞く。ここでカメラが横に振られるパンが使われて、米子とつた奴が同時に映ることを避けている。なみ江のことを聞く勝代に、米子は簡単に「出て行った」と答える。ここでわずかに勝代と米子が見つめ合いが生じるが、すぐ勝代は顔をそむけて〈すれ違って〉消える。

これらのことは、この後のショット（②以降）と関連するようになっている。

【写真 3-4】 梨花の面接シーンでのつた奴と勝代。

(a) つた奴（山田五十鈴）と勝代（高峰秀子）、すれ違って行く勝代

a1



a2



② つた奴の〈振り向き〉と〈背を向ける〉

つた奴は〈振り向いて〉不二子のことと米子に小言を言う。「飲みにじゃないわ、今日は朝から何杯目？ おなか壊すから」と一方的に言ってから、つた奴は米子に置屋の案内を押し付けて、〈背を向けて〉去っていく【写真 3-5】。

ここで大事なのは、まず米子の答えにあたるセリフの時にも、ずっとつた奴が映っていることである。そのことによって、つた奴の質問の顔と小言を言う顔の表情の変化がはっきりと認識できる。それは、勝代とのそれよりアップに撮られている効果を含めて、勝代に対するつた奴の小言より、表情の変化が伴うため明らかに嫌味が含まれている。つまり①の勝代への小言と、米子への小言には差があるのである。

そして、米子の次の動作によって、このシーンにおける「梨花以外の三人」の関係性が一段落する。

【写真 3-5】 梨花の面接シーンでの米子に対するつた奴の態度。

(a) 米子（中北千枝子）に小言を言ってから背を向けて去る

a1



a2



③ 米子の〈振り向き〉

米子は梨花に〈振り向く〉前に、去っていくつた奴の背中を見つめていた【写真 3-6】。

〈振り向き〉という動作は、見つめていることを強調している。それは、小言に対して米子が何も答えられないというストーリー以外の感情を表していると言える。その解釈を可能にしてくれるのは、このコンティニューイティの中の米子と勝代のやりとりと〈すれ違い〉である。それというのも米子は去って行く勝代のことを見つめていなかったからである。それに対し、米子をつた奴の小言を聞いて、つた奴を見つめるのである。つまり、つた奴の小言に対する米子の感情は、反感に近かったことが分かる。その視線を作ってから、梨花に〈振り向かせ〉ている。

【写真6】梨花の面接シーンでのつた奴と米子の態度。

(a) つた奴の背中を見つめてから梨花に振り向く米子（中北千枝子）

a1



b2



以上のように分析してみると、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉の動作が起点となって「見る／見ない」を複雑に絡めさせているのが成瀬のコンティニューイティであることが理解出来る。

この梨花を面接するシーンでは、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉の成瀬の本領のコンティニューイティが多くあり、それによって梨花を面接するというストーリーの中で、勝代とつた奴の距離が表現されている。また、つた奴は米子のことをよく思っていないなど、その複数の人物の関係性も現れ、登場人物同士の感情が映画で伝わるようになる。

勝代はつた奴の小言を聞かない。つた奴は勝代より米子に強く当たる。米子をつた奴に反発する目を向ける。

このシーンのシナリオを見てみると、成瀬固有の演出の効果がより鮮明に分かる。

【シナリオ】

7 玄関-八畳-六畳-風呂場

(略)

梨花「いろいろお使いづらいと存じますけど……どうか一つ……どちらへいっても年をと

りすぎていると申されまして……」
勝代「(米子に) なみ江さんは？」
米子「どっかへ出てったわ」
つた奴「(米子に) あんた家ん中を案内してよ」
勝代「私、一寸出かけるわ」
つた奴「どこへ？」
勝代「映画……」
つた奴「女中さんが来たからって、フラフラ出歩いちゃ駄目よ」
勝代、かまわず出て行く。
米子「(梨花に) じゃア、こっちへ……」
梨花「はい (と荷物を持ってついて行く)」
つや奴「不二子は？」
米子「氷のみに……」
つや奴「のみにじゃないわ。今日は朝から何ばいめ？お腹こわすから…… (と二階へ上
って行く)」
米子「(梨花を案内しながら) そこお手洗い…… (以下略)」

【梨花の面接のシーンにおける映像とシナリオの違い】

- ・映画ではつた奴が梨花に、いてもいいと声をかけていて、梨花はそれに対して挨拶をする。
- ・映画では、どこに行くのかと聞くつた奴の質問に勝代は答えない。
- ・映画では、米子に対するつた奴の小言がもっと強く表れていて、米子もそれに対してはつきりと反発している。

このシーンを分析してみると、映画に表れている人物の感情の中で、シナリオを土台にしているのは、勝代が母の小言を言われてもかまわず出て行くことだけだと言える。他の部分は成瀬が〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などの演出を通して、一人が映るショットでコンティニュティを作ったのである。それによって感情を含む人物の関係がしっかりと描き分けられている。

そのことによって、それぞれの人物が強調されて、お互いの関係性を見出せるが、その関係性はシナリオで描かれているそれとは少し異なる。

シナリオでは梨花の、年を取りすぎても使ってほしい、というセリフが終わると、〈勝代が出て行く時に、つた奴が小言を言う〉、〈家の案内をする米子に対して、つた奴が不二子についての小言を言う〉、という展開である。この二つの出来事には勝代と米子の絡みがないため、シナリオでこの二つは別のこととして区切られている印象になる。

それを映画では、セリフの順番が変えられていて新しいセリフも加えられている。つた奴に小言を言われて勝代が出て行く時に、米子に質問をしている。そして勝代に答える米子はつた奴から小言を言われてから案内を始める。このように映画では、つた奴と勝代、米子が一つの流れの中で交差しているようになっている。そして、つた奴のセリフの追加、勝代と米子とのやりとりの順番を変えたことが、つた奴の梨花に対する態度をより優しく見えるようにしているので、つた奴の梨花以外の人物に対する態度との対比がつた奴と勝代、米子三人の関係を強調することになるのである。

シナリオでつた奴は、はっきりと梨花に雇うとは言わないまま、米子に家の中を案内させている。それに対して、映画でつた奴は梨花に、芸者としての玄人と素人のことを言及していて、梨花にも挨拶をする場面が追加されている。シナリオと比べると映画では、つた奴と梨花の間に明らかな他人のよそよそしさがなくなっているのではないだろうか。それを踏まえた上で、つた奴は勝代と米子に小言を言うため、つた奴のこの感情は、シナリオとの違いが生じるのである。勝代も、ただ構わず出て行くより、出て行きかけた時に、米子に話かけることによって、つた奴が米子に小言をいうことに現実感が加えられ、ここで行われることが三人の日常の関係性を示すことになる。

成瀬が人物の動作を通して人物同士の関係性を強調したのは、シナリオとは離れた、成瀬固有の演出だと言えるが、成瀬がそういった演出を施したことにはどのような意味があるのだろうか。

母と娘、姉と妹、売れっ子芸者とそうではないもの、芸者の玄人と素人など、『流れる』の多数の人物はストーリーの中でそれぞれの立場がある。人物の関係性が強調されることは、その立場とどう関係があるのだろうか。

第3節 コンティニュイティと人物の立場

「つたの屋」の女将であるつた奴（山田五十鈴）。「つたの屋」の女中、梨花（田中絹代）。「つたの屋」の売れっ子芸者、なな子（岡田茉莉子）。中年の芸者である染香（杉村春子）。そしてつた奴の娘、勝代（高峰秀子）。つた奴の妹、米子（中北千枝子）。米子の娘、不二子（松山なつ子）。つた奴の先輩、お浜（栗山すみ子）。つた奴と父が違う姉、おとよ（賀原夏子）。こういったつた奴と関係のある人物の日常が、つた奴を中心に描かれている。そこへ「つたの屋」で働いていた姪、なみ江（泉千代）に関する損害賠償をもとめる鋸山（宮口精二）が訪ねて来る。ほとんどのシーンがこれらの人物たちによって作られている。

前節で例に挙げた、梨花の面接における四人のシーンの中には、親と子、姉と妹の関係が表れていた。ところが、人物たちは、成瀬固有の演出、「見る／見ない」を含む〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などのコンティニュイティによって、表面的な立場から、

異なる関係性を示すことを、本節ではつた奴となな子の関係で分析していく。

1. 人物におけるストーリーの中の立場と、映画の中の立場

以下は、つた奴から猫ポンコがどこに行ったかを尋ねられたなな子が、ポンコを探しだし、二階のつた奴の部屋に連れてくるシーンである。

【映像の流れ】

○ 二階

ポンコを抱いて二階に上がって来たなな子、ポンコを軽く叩きながら。

なな子「(猫を見つめ) ダメだよ。あっちこっち行っちゃ、え?ほら」

とポンコを放るなな子、猫を少し見つめる。

後ろに振り向くとつた奴が階段を上ってくる。

なな子「ポンコいましたよ (すぐ背を向ける)」

つた奴「そう」

なな子の背中を一瞥するつた奴。

二人とも歩きを止めず、すれ違う。

なな子、つた奴に背を向け、湯桶をとって下りようとする。

つた奴「(なな子に背を向けて) なみ江、なんか言ってなかった。あんたに」

つた奴に振り向くなな子。

なな子「いいえ、別に?」

なな子に振り向くつた奴。向き合う二人。

つた奴「言いたいことがあったら私にじかに言えばいいんだよ」

なな子「ええ。そう言っときます」

つた奴に背を向けて階段を降りて行くなな子。

ここで二人はほんの短い間見つめ合って会話をするが、二人とも、どこか「不穏」に見える。ストーリーの中でなみ江が給料について文句を言ったことをつた奴は知っていて、このような会話が生じたのである。そんな中で、なな子はその旨を伝えると答えただけのシーンが「不穏」に見える理由は、このシーンの最後、なな子がつた奴に背を向けて階段を降りて行く「一人しか映らないショット」があるためだ。

このシーンのコンティニューイティ中で二人はお互いのために立ち止まらないことが分かる。それぞれの相手に視線を向ける動作があるにも関わらず、距離を置いて二人の視線が合わない。そのことがつた奴となな子の間に新しい意味をもたらしている。なな子は、猫

を見つめて話しかけて、猫を放った後も、離れるその猫を立ち止まって少し見つめる。しかしつた奴に対してはそのような「見る」がない。このことから、なな子はつた奴のことを好ましく思っていないとの解釈が出来るようになる。そして、つた奴もなな子に対して少し戸惑っていることが分かる。なな子に振り向いて小言を言っても、前に紹介した米子と勝代に対するそれとは違っている。なぜならば、米子と勝代はつた奴が話を聞いている時に立ち止まることに比べ、なな子はつた奴の言葉に動きを止めないで自ら背を向けて去っていくのである。

なな子は立場上、つた奴の下にいる人なのに、この映画の中ではそれが曖昧になっているのだ。それが成瀬の演出によるものだという事はシナリオと比べてみると明確になる。

【シナリオ】

8 二階

つた奴が上がって来る。

なな子が物干し場から下りて来る。

つた奴「なみ江は何か言ってなかった？あんに……」

なな子「いいえ、別に……」

つた奴「言いたいことがあったら、私にじかに言えばいいんだよ」

なな子「え……そ言っときます。（と階下へ）」

シナリオではつた奴は置屋の女将であり、なな子はその置屋の芸者であること以上を読み取ることは難しい。人物がこういった〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などの動作をすることは、前節で述べた「感情の表れ」以外にも、社会的立場の変化など、大きな意味を持っているのである。

2. 〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向く〉とストーリー上の登場人物の立場

一般的に会話の最中に背を向けて行くことは、2人が同時にその動きをしない限り、背を向けた人がその会話を終わらせることを意味する。そして、自ら背を向ける行動は2人の中で目上の人が行う場合が多い。目下の人が目上の人前で背を向けるためには、了承を得る必要がある。『流れる』の〈自ら背を向ける〉はそのような社会的な意味を持つ動作になっている。

映画の中でそれが分かるのは、主要人物だけではなく、人力車の車夫、喫茶店の店主、隣人、女給など、目上、目下の関係が描かれているからである。そのために次のようなシーンの中で意味を見出すことが出来る。

梨花は、代金がたまっていることを知らず、ツケで買い物を済まそうとするが、店主は梨花が「つたの屋」から来たと聞いて海苔2帖を1帖にしろと、店員に言う。この時、店主は〈自ら背を向けて〉不機嫌な顔をする。店主の顔は梨花には見えず、観客にだけ見えるカメラ位置で撮られている。店主が客に自ら背を向けることは『流れる』の中では珍しいことであって、店主が「つたの屋」に対して不機嫌であることが分かる。このように人物が背を向けていく動作は意味をもっていて『流れる』では、ここまで、つた奴、なな子、米子、染香が、梨花に自ら背を向け、梨花は背を向けて去っていた人の背中を少し見つめるという動作が数回ある。そのなかで重要なことは、主要人物には、女将、女中などストーリーでの立場を踏まえた上で〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などが、それぞれの人物に関して一貫して使われていることである。梨花は一貫して、自ら背を向けることがないのだ。

さらに借金、損害賠償などストーリーによって生じる立場に関する演出も緻密である。例えば、映画に現れる立場が一番高い人物はお浜（栗島すみ子）である。お浜の前で登場人物たちは、なな子がつた奴の前でそうしたように自ら背を向けて行くことはない。それはお浜が成功者だというストーリーによるものとは言い難い。おとよ（賀原夏子）も成功者であるが、おとよに質問されても、つた奴は座ったまま少し振り向いて答えるのに比べて、お浜に対しては、つた奴は立ち上がって近寄って話すなど、態度が明らかに違う。『流れる』では、社会的な意味を含む〈背を向ける〉などの演出によって人物同士の立場を区別することができるのである。

したがって、『流れる』で人物が自らの意思で相手から背を向けて行くということは、相手の影響から自由になることを意味する。例えば、お使いとして梨花が背を向けて行くこと、借金をしたおとよから隠れるために染香が背を向けることは、相手の影響でそうすることであって、〈自ら背を向ける〉ことではない。その一方、先に紹介した梨花の面接のシーンを例にあげると、〈つた奴から背を向けて外に出る勝代〉、〈米子に案内を押し付けてから背を向けていくつた奴〉は、相手の影響と関係なく、自らの意思で背を向けていると言える。

以上のことを考慮して、コンティニュイティを分析すると、『流れる』の多数の人物はお互いが絡み続けることによって、ストーリーで設定されている立場以外に新たな立場とその意味をもつようになることが分かる。そのことを踏まえて、なな子とつた奴の関係を分析してみたい。

3. なな子とつた奴のストーリーの立場以上の関係

なな子は猫を探し出して、つた奴の部屋に来るシーンで、つた奴の影響と関係なく自ら背を向けたのである。それは梨花を面接するシーンで勝代がつた奴に背を向けたこと、あ

るいはつた奴が米子に背を向けたことと同一の動作である。社会的な〈背を向ける〉の意味、先に背を向けて行くことについて、上下関係という観点から人物同士の関係を考察してみると、米子（妹）はつた奴（姉）より下、つた奴（母）は勝代（娘）より下になる。米子と勝代はほぼ同時に視線を外すため、〈背を向ける〉における関係は曖昧である。

なな子がつた奴から背を向けることが不穏である理由は、社会的な意味からくる。女将と芸者の関係において上下が変わることは社会的地位が変わったことを意味する。この短いシーンの中でなな子とつた奴の社会的な立場について指摘が出来るのは、このようになな子とつた奴の関係が表れるショットが、このシーンだけではなく映画全体のコンティニュイティの中に一貫して映っているからである。

『流れる』のストーリーの中で、なな子は「つたの屋」を離れることになるが、なな子とつた奴が絡むシーンは多くない。以下はつた奴となな子が絡むシーンである。

- ・夜に警官が「つたの屋」を訪問した時、勝代と梨花を除く女たちが男（警官）とおしゃべりをする。
- ・なみ江の問題で損害賠償を要求しに何回も「つたの屋」に来た鋸山と、つた奴が借金をしているおとよが入れ違いに「つたの屋」を訪ねた朝。
- ・つた奴と勝代が鋸山の件で警察に参考人として呼ばれて、朝帰りするなな子と町ですれ違った朝。
- ・取り調べを終えて疲れ果てて「つたの屋」に戻って来たつた奴と勝代の横で、酔っ払った染香となな子が踊り出したその夜。
- ・染香が若い男に捨てられて、つた奴にやけを起こし、なな子を連れて「つたの屋」を出て行くことになる日。

このようにストーリーだけだと、つた奴となな子の表面的な立場以上の関係まで見出すことは難しい。

これらのシーンを「見る／見ない」を含む〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などに着目し、映像のコンティニュイティを細かく分析すると、上に例をあげた二階でのつた奴となな子のシーンのように新たな意味を持つようになる。

例えば、警官を囲んで他愛のない話をする芸者たちはみんな愛想笑いをしている。このシーンは、お座敷が一度も出て来ない『流れる』の中で客に見せる芸者の姿が現れる唯一のシーンだと言える。客である警官の前で、芸者の群れの中にいるなな子とつた奴は類似していて、二人だけの関係を見出すことは出来ない。

しかし、その他のシーンでは、なな子は一貫性をもって、上下が曖昧になって「不穏」をもたらす立場でつた奴と絡む。鋸山とおとよが入れ違いに置屋を訪れた朝、なな子が廊下で歯を磨いていると、二階から降りてお手洗いに向かうつた奴に「おはようございます」と挨拶する。鋸山のゆすりやおとよに対する借金などで心配ごとが多いつた奴は、なな子

のことをちゃんと見ずに、「おはよう」と〈すれ違って〉行くが、その背中に「朝から色々とお客さんでゆっくり寝てられませんね」となな子は嫌味を言う。この嫌味のセリフはシナリオにもある。

【シナリオ】

92 洗面所（朝）

（略）

なな子「朝からいろいろとお客さんで、ゆっくり寝てられませんねえ……」

つた奴、金だらいをとって水道の水をざあと出す。

（0・L）

シナリオと違って映画では、なな子の嫌味を聞いて彼女を睨むつた奴がいて、この時になな子はつた奴を見ていない。

つた奴が借金などでストレスがある事情を踏まえて考えると、若い芸者から嫌味を言われれば睨むようになるのが当然であろう。ところが、なな子が自ら〈背を向いて〉行ってしまう時、つた奴はなな子から少し視線をずらしてぼうっとする動作を見せている。つた奴にはなな子のセリフが堪えているのだ。ここでつた奴となな子の立場に変化が生じると解釈することが出来るようになり、つた奴は女将の立場としては威厳がない姿を見せていると言える。そしてこのように成瀬の演出によって生じるつた奴となな子の新たな関係性は、他の人物との関係によってより強調される。

つた奴と米子の関係を見てみよう。前節で紹介した梨花の面接シーンで、つた奴が小言を言ってから米子に案内を頼む。そのシーンだけではなく、つた奴は米子に対して、不二子にまつわる小言を何回も言い、映画には米子に反発される場面もある。その時には共通的に〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などが使われているが、重要なのは、お互いの感情が伝わる「見つめる／見つめ合う」ショットも含まれていることである。例えば、梨花の面接のシーンでつた奴は米子を見つめて小言を言い、米子も背を向けて去るつた奴を見つめる（睨む）。米子だけではなく、梨花、勝代、染香などの人物とつた奴が絡む時には、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉の中にはお互いを「見つめる／見つめ合う」ショットが含まれているが、つた奴となな子にはそれが少ないのである。

つた奴となな子の二階のシーンのように、嫌味を言われたつた奴はなな子に対しては、他の人に対するほどの反応を示さない。

なな子と染香の関係もつた奴となな子関係とつながっている。染香となな子の二人がお茶を飲むシーン、仕事の支度をするシーン、酔っ払って踊るシーンなどでなな子は染香のことを見ながらしゃべっている。それに比べると、なな子はつた奴のことをほとんど見つめていない。なな子とつた奴の間には〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉だけが

あるのだ。

しかし、その二人の関係も映画が進むにしたがって変化していくことが分かる。その変化も、「見る／見ない」を含む〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉の演出によって表現されている。

昔の男と一晩を過ごした朝、がっかりして帰ってくるなな子は、町で鋸山が警官に連れて行かれるところを見かける。続いてつた奴と勝代が警官について行くのを見かける。なな子はつた奴たちをずっと見つめている。なな子の視線でつた奴たちとなな子が〈すれ違う〉ことが分かる。しかし、つた奴たちがすれ違って行ってもなな子は見つめることを止めない。なな子が〈数歩歩いて振り向いて〉、カメラのパン¹²を使うほどじっと見つめているのである。そして、なな子はここで初めて、つた奴のことを見つめたまま場面転換される。これまでなな子とつた奴の間になかった「見つめる」ショットがここで表れるのである【写真 3-7】。

【写真 3-7】 つた奴と勝代が警官について行くのを見かけるなな子。

(a) つた奴たちを見つめるなな子（岡田茉莉子）。

a1



ここで今までのなな子とつた奴の曖昧な関係が、ただの崩れた上下関係ではないことが伝わる。つた奴が警察に連れて行かれても、なな子は結果的に知らない振りをしているわけだから、女将に対して不満がある、というストーリーに組み込まれていたものが、この初めて表れた「見つめる」という行為によって、なな子もつた奴に対して、興味を持っているという別の側面が現れてくる。今までなな子とつた奴のシーンでは、他の人物たちに比べて二人の関係は築かれていなかったように見えたが、社会的な立場として「不穏」とも見えたそれが崩れてくる。この映画の中で表現された二人の関係が、このシーンで曖昧になってくるのだ。

¹² 映像撮影技法の一つでカメラを固定したまま水平に動かして撮影する技術。

【シナリオ】

109 通り

なな子ぐったりして帰って来る。

別の辻を巡査に連れられて鋸山が行く。

その後から勝代とつた奴が並んで行くのが眼に入る。

なな子びっくりして見送る。

警官に連行された鋸山の後ろを歩くつた奴と勝代を見つめるなな子というのは、シナリオ通りの内容である。しかし、このシーンの「なな子がびっくりして見送る」ことは、映画の終盤、染香が男に振られて、つた奴にやけを起こすシーンの「コンティニューイティ」の中で重要な意味を持つようになる。これまでの成瀬演出によって、このシーンにおけるつた奴となな子の関係は、単純に社会的な地位が変わっている以上の解釈が出来るからである。そのシーンのシナリオと映像の流れは以下のようなものである。

【シナリオ】

132 つたの家・六畳

(略)

つた奴「染香さん……」

染香「まあ聞いて下さい……ねえ……なな子ちゃん、あんたもいつかなみ江さんの帰ったあとで言ったわね……この日とこの日の分がないって、あんたノートをつけてて、いつか見せてくれたじゃないの？」

勝代帰って来る。

勝代「外まで聞こえてよ……」

(略)

なな子「じゃあおねえさん、やっぱり認めるんですね？伝票に不正があることを……」

勝代「そりゃね……お母さんにも少しは落度もあるかもしれないけど……どこの芸者家にもあることじゃないの？……私はね……もともとみんな芸者なんか止めりゃいいと思ってんの……（染香を見て）ねえ染香さん……あんたそんな事言いながらみじめじゃない？自分が……この仕事が気に入らなかつたら止めたらいいと私は思うの……」

染香「ありがとう御親切に……ななちゃん行こう……何も看板借りるのはこの家ばかりとは限らないよ……おねえさんにはね……確かに恩もありますけどね、積もる恨みもごさいます」

勝代「恨みがあるなら出てってよ」

(略)

【映像の流れ】

○ つたの屋・六畳

つた奴「染香さん……」

手振りでつた奴の話を遮る染香。

染香「まあ聞いて下さい……」

なな子に振り向く染香。

染香「ねえ……なな子ちゃん、あんたいつかなみ江さんの帰ったあとで言ったわね……この日とこの日の分が足りないって、あんたいつかノートつけてて、私にいつか見せてくれたじゃない？」

なな子「(うなずく) ええ」

つた奴のことを見つめるなな子。

勝代帰って来る。

勝代「外まで聞こえてよ……」

(略)

なな子「じゃあ、やっぱり認めるんですか？ 伝票に不正があるのを……」

勝代「そりゃね……お母さんにも少しは落度もあるかもしれないけど……どこの芸者家にもあることじゃないの？」

染香「ええそうですね、でもね」

勝代「(遮る) 私はね……もともとみんな芸者なんか止めりゃいいと思ってんの」

つた奴「勝代……」

勝代「ねえ染香さん……あんたそんな事言いながらみじめじゃない？ 自分が……この仕事が気に入らなかつたら止めたらいいと私は思うわ」

染香「ありがとうございます。さあ、ななちゃん行こう」

つた奴「染香さん……」

立ち上がってなな子に向かう染香。

染香「何も看板借りるのはこの家ばかりとは限らない。(俯くなな子に) ねっ？ 芸者はこの家一軒じゃないんだから。(なな子を叩く) ねっさっ行こう行こう。さあおいで」

そっとなな子の手を引っ張り上げる染香。

染香「(なな子の手を掴んだまま) おねえさんにはね……確かに恩もありますけど、積もる恨みもございます」

つた奴「染香さん」

勝代「恨みがあるんだったら出てってよ」

シナリオと比べ映画の中では、染香に対する追加が目立つ。しかしそれは、もともとシナリオにある内容を強調する範疇だと言える。注目したいのはなな子の「コンティニューイ

ティ」である。お風呂から帰って来て染香とつた奴のやりとりを見るなな子に、このシーンで追加されたのは伝票に関して染香から聞かれたなな子が「ええ」と答えるほんの一言だ。

しかしこの追加を含む映画のなな子は「コンティニューイティ」を通して、つた奴との関係性において結末の部分でシナリオと離れた意味を与えるのである。

これまで成瀬演出は「見る／見ない」などを通して『流れる』の中でなな子とつた奴の「女将」と「雇用された芸者」という関係を曖昧にしてきた。ところが警察につれて行かれるつた奴を見つめ始めたなな子は、この六畳のシーンでずっとつた奴を気にするようにして見つめている。なな子は「ええ」と答えながらつた奴を見つめているのだ。

上に紹介したシーンで染香がなな子の手を引っ張るということは、シナリオの「ななちゃん行こう」をもとにした表現である。しかし、染香に手を引っ張られながら、つた奴を見つめるなな子は、成瀬が「コンティニューイティ」のなかで積み重ねて表現して来たなな子と違って、つた奴のことを気にしているという新たな関係性を見せている「なな子」なのだ。

映画全体を通して見ると、このシーンでつた奴の相づちのような、染香の名前を呼ぶだけのセリフには、つた奴の一貫した曖昧な立場がよく表れている。そして人物たちの感情がぶつかっているなか、〈背を向ける〉のと同様と言える「視線を逸らす」、〈振り向き〉と同様と言える「交互に見る」などの演出によってつた奴となな子の新たな関係性が強調されていることがはっきりと分かる。

それが、この『流れる』のなな子が最後に登場するシーンである。

伝票に不正があることを認めているのか、と言うなな子の問いは勝代を激昂させる。つた奴が勝代に黙っていなさいと言い、染香は笑いながら置屋の玄関に向かう。この間つた奴は何も言えないでいて、みんなの目を避けている。なな子は、染香とつた奴を交互に見つめる。また、何度か勝代に対しても視線を向ける。鏡の前で化粧をしたなな子の腕を掴んで「出て行こう」と言ったのは染香であって、彼女はそのまま玄関に向かう。それに比べて『流れる』での最後の出番になるショットの中でなな子は、つた奴と勝代の方を見つめている。なな子は映画のなかで不正があった置屋、つたの屋を出ることを戸惑っているのである。

それらを総合すると次のように言える。『流れる』でなな子とつた奴との立場は曖昧である。なな子はつた奴に対して女将として敬っていたとは言えない。〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などを通して、その異なる立場と二人の関係が表れている。ところが映画の後半になると、なな子は置屋を出て行く前の朝帰りのシーンから、今まで見せていなかったつた奴を見つめる姿があり、最後のシーンになるとなな子がつた奴を見つめていることがはっきりする。その視線は否定的とも肯定的とも、どちらにも理解することが出来る。冒頭で米子がつた奴から小言を言われた後の睨む視線のように、はっきりとはしていないのだ。ここでは、なな子の心情は、今まで帳簿に不正があったことに対するつた奴へ

の憎しみにも見えるし、出て行きたい気持ちを止めてほしい甘えにも見える。これまで、つた奴のことは見ないことで、はっきりしていたと言えるなな子の気持ちが、分からなくなっているのだ。なな子が「つたの屋」を出て行く姿は『流れる』には存在しない。なな子の最後の気持ちが映画に映ってないことはつた奴の描写によって新しい解釈が出来るようになる。

なな子が出て行くことになる染香との葛藤のシーンで、つた奴がずっと何も言えなかったことから分かるように、つた奴は出て行くなな子と染香を止めることはしないのである。それは『流れる』全体を通した、つた奴の「見る／見ない」を含む〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などによって表現される人間関係、及び、これまでのつた奴の描写とも合致する。

つた奴は先輩お浜の前では極端に控えめで、お浜の弟子が子供であっても、話さえかけられずにじっと下を向いている。娘の前では、父親がいないことで弱みを握られているかのように娘の顔を窺い、娘の視線を避ける。妹には小言を言い続けるものの、いざ妹を傷つけた男が現れた時に何も言えず俯く。昔の男に捨てられたことを知って料亭で涙を流した時、女給が入ってきたので振り向いて顔を隠し、その涙を観客だけに見せる。出て行った染香がしばらくして戻って来て、違う置屋に出ているなな子のことを悪く言った時、つた奴は微笑みながら「まあ、いいさ」という。ここでまたシナリオと映画の差が表れている。

【シナリオ】

141 八畳

(略)

染香「憎らしいじゃありませんか、なな子ちゃん……相手もあろうに、つた次さんのところから出てるんですよ……もう……」

つた奴「いいさ……私ね……今まで若い人の気もち知らなさすぎたような気がしてさ……」

染香「勝代さんは？」

(略)

【映像の流れ】

○ 八畳

染香「憎らしいじゃありませんか、なな子ちゃん……人もあろうに、つた次さんのところから出てるんですよ……もう……」

つた奴「(微笑む) ……まあ…いいさ」

染香「勝代さんは？」

シナリオでなな子をつた奴の不正があって、つたの屋を出て行った。そしてつた奴も去って行ったなな子に対して、「若い人の気もちを知らなさすぎた」という自分の反省ともとれる発言をしているシナリオと違って、映画ではなな子を恨んでいるのか、理解しているのかとどっちにも解釈できる反応になっている。映画の中ではなな子の態度も、つた奴の態度もはっきりしていない。映画ではなな子とつた奴の間に悶着があって、なな子が出て行ったということで片付けることが出来ない複雑な関係を表すようになっていて、それは明らかに成瀬の演出によるものであるのだ。

公開当時の『流れる』における批判を見ると、人物と作者の悪い意味での距離感が指摘されている。

作者の血と感情を打ちこむ中心の役柄人間が発見されなかったことが、この映画を傍観的随筆作品とした理由ではないかと思う。¹³

しかし、コンティニューイティの中で成瀬演出を分析してみると、人物の描写はシーンごとに確実に積み重なっていて、決して作者、この引用文では、原作者、監督、またはその両方の意味とも取れるが、少なくとも監督成瀬の感情が入り込んでいないとは言えない。

『流れる』のつた奴は細微な演出で描写され、それは全て成瀬の血と感情を打ち込んだ結果だと言えないであろうか。

『流れる』の中で関係性が強調されているのはなな子とつた奴だけではない。そして『流れる』の多数の人物それぞれの関係性が、小道具を通した「コンティニューイティ」の中で強調されていることも珍しくない。

第4節 小道具とコンティニューイティ

『流れる』の人物はそれぞれ立場の中で、絶えず「見る／見ない」を含む〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などの動作をしながら、「見つめる／見つめ合う」などの視線で、シナリオの進行だけではなく、そこに直接表現されてないもの、人物の関係性も表している。

そういったコンティニューイティがシーンとして成立するためには、シーンの中に一人以上の人物が登場しなければならない。ストーリーの中に大勢の人物がいることによる、こういった演出が施されている点では『流れる』は独特の激しい動きを見せている。シーン

¹³ 杉山平一「批評／流れる」、『映画評論』1957年1月、90-91頁、

のコンティニューティには、自然に求心点のような役割をするものが見出せる。阿部嘉昭は人々の出入りが激しいこの作品で、置屋の玄関に対し「境」としての意味を与えたが¹⁴、玄関も、この映画の中で多数の人物が〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などで交差するという、求心点の一つだと言える。

しかし場所だけではない。ある性質をもつ物を通して、人物の〈すれ違い〉などの求心点の役割をすることができるのだ。電話と猫がその例である。

1. 電話

電話を基準に梨花（田中絹代）とつた奴（山田五十鈴）がすれ違う。そのことによって梨花とつた奴にストーリー以上の関係性が生じる。

【シナリオ】

7 玄関—八畳—六畳—風呂場

（略）

つた奴「（手に持っていた洗濯物を梨花に）一寸ざぶざぶってやってちょうだい……汗かいただけよ」

梨花「はい……かしこまりました……（と風呂場に入る）」

電話が鳴る—

つた奴「はい……もしもつたの家でございます、毎度おせわさま…なみ江ですか（以下略）」

【映像の流れ】

○ 玄関—八畳—六畳—風呂場

つた奴「（手に持っていた洗濯物を梨花に）ちょっとこれざぶざぶってやってちょうだい……—汗かいただけよ」

梨花「はい……かしこまりました……」

荷物を持って廊下を走る梨花、電話を通り過ぎる。

電話が鳴る。

荷物を置いて電話に戻る梨花。

つた奴「あっいいわ。私出るわ」

梨花「はい」

つた奴から洗濯物を渡してもらう梨花。

¹⁴ 阿部嘉昭『成瀬巳喜男 映画の女性性』、河出書房、2005年、239-240頁。

つた奴「(笑顔になる) はい……もしもし、あ、つたの家でございます、毎度おせわさま…
はいはい…なみ江ですか (以下略) 」

シナリオでは、梨花が米子から部屋を案内されている時に、自分の荷物を入れる、というト書きがあり、梨花は電話が鳴った時荷物を持っていない。しかし映画では梨花が荷物を持っている。それが重要な理由は、梨花が荷物を取りに玄関先まで向い、降りて来たつた奴と梨花の間に距離が発生するためである。そして、映画ではその距離を示す起点として電話が使われている。こういったことは成瀬演出によって生じるものだが、電話はシナリオの役割以上に人物の距離感、関係性を表しているのである。

「つたの屋」で働くことが決まった梨花は、せっせと自分の荷物を持って廊下を通り、これから自分が使う部屋に向かっている。画面上、手前から奥への縦の移動であるが、ちょうどこの時電話が鳴る。梨花は電話を通り過ぎて何歩か歩いて行っていたため、〈振り向いて〉電話の所に戻ろうとする。そして、つた奴が下手から歩いて来て、電話には自分を出ると言いながら、洗濯物を梨花に渡す。つた奴に〈背を向けて〉洗濯をしにいく梨花。梨花と〈すれ違って〉こちらに来るつた奴は、芸者の仕事をうける電話に出る。

映画の前半ではあるが、つた奴はこの電話のシーンで初めて笑顔を見せる。それは芸者の笑顔である。その一方、梨花はここで初めて、女中としての仕事をする。このシーンでは電話を基準にすれ違う二人の関係性がよく現れている。洗濯物を受けとること、電話に出ることはストーリーとして別々に見ると、表面的な立場が表れたと言える。ここで同じショットの中で二人がすれ違うことによって、コンティニュイティに新たな意味が生じる。このショットの意味は、〈すれ違い〉によって、つた奴の笑顔と、家事をすることになる梨花とを対照的に映し出すことが意図されたと考えられる。ところが、コンティニュイティの中でその意味を考察すると、これまで寝起きの悪い平凡な中年の姿しかみせて来なかったつた奴は、この電話で笑顔になることによって「つたの屋」の女将¹⁵、玄人であることを示す。そしてこれまでずっと真面目な姿を見せてきた梨花が芸者仕事の電話に出させてもらえないまま、家事をするのは、女中であることの他に、梨花が芸者に関しては素人である意味が生じるのである。

電話はつた奴と梨花における雇用関係以外に、新たな関係性の求心点の役割をする。つた奴と梨花だけではなく、『流れる』の登場人物は電話口に出ている。米子は電話口でお手伝いさんの依頼を強気で断る姿を見せる、染香となな子は電話口で相手によって違う姿を見せるなど、人物の立場をより多様にみせているのである。

¹⁵ つた奴の最初の登場シーンで経営者の女将として帳簿をみるショットはあるが、ここで言いたいのは芸者としてのつた奴の姿である。

2. 猫

心寂しい女性たち、甲斐性のない男を頼ることが出来ない女性たちが、猫や犬に慰めを見出す。小動物を可愛がる。市井の小市民の生活空間で猫や犬がささやかな役割を果たしている。(中略) 甲斐性のある男に恵まれず、芸者置屋の遣り繰りに追われているつた奴五十鈴には、猫だけが慰めなのだろう。¹⁶

猫は『流れる』の中で多くのシーンに出て来る。『流れる』での猫の名前はポンコというが、映画全体のコンティニューイティの中でポンコのショットを見比べると、ポンコには特別な役割があることに気づく。ポンコは動きを止めずあっちこっちに出歩くため、飼い主のつた奴だけではなく、違う人物とも同じショットに映る場合がいくつかある。なな子と梨花、そして何度も損害賠償を要求しに来る人物、鋸山である。そんな中でポンコと人物たちの関係を通して見出せるものがある。まず、人物たちと猫とのシーンを簡単に紹介する。

・つた奴とポンコ

二階で一人つた奴が外出着に着替えているところにポンコがいる。

足元でポンコがじゃれていると、「ダメよ、おいたしちゃ」と注意をするつた奴。

・なな子とポンコ

つた奴からポンコが見当たらないことを言われ、探し出して見つけるなな子。抱いた状態で、「(ポンコに) ダメだよ。あっちこっち行っちゃ。え？ほら」と言いながら軽く叩いて、放る。去っていくポンコを見つめるなな子。

・梨花とポンコ—その1

梨花が食事のお皿を並べているところにたたくポンコを捕まえて、「ポンコちゃんダメよ」と言いながら横に移す。

・梨花とポンコ—その2

布団の上に何か問題があるように、しかめっ面で梨花が新聞を満遍なくしいていると、ポンコの鳴き声が聞こえる。「ポンコ？」と梨花は口を鳴らして呼んでみるが、ポンコは来ない。

・鋸山とポンコ

警察署まで行って来た鋸山は、示談が成立した後「つたの屋」で飲んでいるが、不機嫌である。警察沙汰になったつた奴たちに解決の手伝いをした佐伯¹⁷から煙草を勧められたところをきっぱりと「いらねえよ」と断る。そこへ、ポンコが歩いて来て、鋸山の懐にまでおぼる。「ええ！」とポンコの首筋を片手でわしづかみにして、投げる。【写真 3-8】

¹⁶ 犬や猫の役割

一川本三郎『成瀬巳喜男 映画の面影』、新潮社、2014年、118-119頁。

¹⁷ 役名。お浜の甥（仲谷昇）

【写真 3-8】 示談が成立した後置屋に来ている鋸山。

(a)猫を投げている鋸山（宮口精二）

a1



a2



映画の、猫と人物の絡みはシナリオと異なる部分が多く、それも成瀬によるものと言える。

ポンコの役割を一つ一つのショットの意味だけに絞ると、頼るところのない女性の心情の表現として使われていると限定づけることは出来ないが、猫に人物の気持ちが反映されていることは分かる。

なな子は、その前のシーンで「つたの屋」ではポンコが人より大切だと言っている。梨花とポンコのシーンは上記の二つとも彼女の女中生活の初日にあたり、梨花の淋しさが伝わる。梨花の場合は二つのショットを組み合わせないと、ポンコがないのに口を鳴らして呼ぶことは成立しないため、この二つは一つと見ていい。

そして、ストーリーの中では全く関係のないポンコのショットだが、コンティニューイティの中で違う意味が見えてくる。『流れる』でポンコは勝手に出歩くが、すべての人物と関わりを持つわけではない。ポンコに触れるのは芸者の中では、なな子とつた奴だけである。冒頭、つた奴がいなくなったポンコを探していた時、「つたの屋」にはなな子と梨花以外には誰もいなかった。上のシーンだけみると、ポンコを探せる人はなな子しかいないのが当たり前のことになるが、作品全体を通してみると、異なる意味が生じる。話かけながら猫を放ることは、なな子とポンコにある程度の関係性があったことを意味し、他の芸者とポンコが関わらないことによって、ポンコはつた奴となな子の共通点になり、あまり関わりをもたないつた奴となな子の間にストーリーにはない新たな関係を生じさせている。

その一方、梨花と鋸山にまわりつくポンコは、ポンコが勝手に出歩く単独ショットとストーリーを関連付けて考察する必要がある。人物たちがポンコに声をかけても、猫が反応しないで去っていくのは、ポンコにわがままさを帯びさせる。そのなかで、ポンコの単独ショットとコンティニューイティを分析すると、次のような意味になる。

例えば、なみ江が出ていくシークエンスで、ポンコが窓の外へ出て行く単独ショットがある。つた奴の寝起きが悪いことを表現したシーンである。そして、置屋の人たちが玄関で警官と騒いでいる時、ポンコは塀の上を歩いて外へ出て行く。ポンコの単独ショットは

両方とも芸者の本性と関係があると言える。

『流れる』では、芸者のお座敷のシーンは一切出てこない。不二子の病気、米子の男性問題、つた奴の男性問題、勝代の仕事問題、染香の借金と迷信など、主に人物個人の問題で構成されているため、芸者の仕事は前面に現れない。その中で、夜の仕事をするため、朝が弱いことと、警官を男として接するシーンなどは芸者の性質に関係すると言える。ポンコがこういった芸者の性質が表れる中で単独に映ることと、「ポンコは梨花が工作中、面倒をかけるくせに、梨花が呼んだら来ない」、「ポンコは鋸山をいらだたせる」ことは、わがままな性質を帯びていることと合わせて、ポンコ自体を芸者たちの一員に近い存在にするのである。そしてコンティニュイティの中で、「つたの屋」の人物たちの核心になる出入りの順番をあげると、「なみ江が出て行く」、「染香となな子が出て行く」、「染香が戻る」、「なな子は戻らない」になる。そこにポンコの出入りを含めると次のようになる。

「ポンコが出て行く」、「なみ江が出て行く」、「梨花が来る」、「ポンコが捕まえられて戻る（なな子とつた奴のシーン）」、「ポンコが出て行く（警官のシーン）」、「ポンコが戻る（鋸山のシーン）」、「つた奴が鋸山に、（なみ江を）遊びによこして下さいな、と言う」、「染香となな子が出て行く」、「染香が戻る」、「つた奴が染香のことを笑顔で迎えてくれる」、「なな子は戻らない」、「梨花が出て行くことになる」

コンティニュイティは映画全体を通して繋がっている。出入りの激しいコンティニュイティを、大きい「流れ」の中で考察すると、猫のポンコは一つの基準になっていて、お金や、感情の問題で出て行った芸者たちにストーリーとは違う「出て行ってから戻ってくるのが日常」のような性質を与えるのである。そしてそのことによって、最初出て行って、叔父（鋸山）が来るなみ江は、なな子と同類の性質を持つ。また、最初から出戻りしているという米子と、戻って来る染香は同類の性質をもつ。梨花が来て、そして去ることはそれぞれの人物にまた、同類の性質を与える。その間に存在する猫は、こういった多数の人物の出入りに一貫性を持たせる基準になる。

成瀬はシナリオにない猫の演出をすることによって、シナリオに表れていない豊富な人間像を描いている。

米子の娘不二子のコンティニュイティを成瀬が増やしたことも同じ脈絡だと言える。

第5節 コンティニュイティによって豊かになる人物と他の人物との関係性

前節で述べたように、不二子はシナリオと違って映画には頻繁に出て来る。『流れる』の多数の人物の立場と関係性などから不二子を考察してみる。

1. 不二子を基準に〈すれ違う〉大人たち

ある意味で不二子は、前節に述べた小道具の電話や猫のような求心点の役割をしている。

【不二子と人物たちの絡み】

・梨花は、不二子にいちばん積極的に絡んでいる。冒頭の玄関でゲタを出してあげることをはじめ、病気にかかった不二子をおんぶしてやる、注射の時にはやさしく抱いてあげる、リンゴを買ってあげるなど、絶えず不二子の面倒を見ている。

・米子は「不二子の母親ってところがやっこさ」というセリフをつた奴に言うが、だらしのないけれど、母親として、頑張ってる振舞っていることが読み取れるように不二子と絡む。米子は、寝ている不二子を放っておくなど母親としてだらしのない面を見せる一方、一緒に花火をしたり、踊りを教えたりもする。

・不二子が病気で寝ているシーンでは、つた奴と勝代が外出から戻って来て、横になっている不二子を通りすぎる時―〈すれ違う〉とも捉えることができる―、つた奴は立ち止まって、不二子の額に手を乗せる。

・お浜は不二子と一緒に映るショットが一度だけある。つた奴と勝代が、米子のいないことについて、不二子とセリフのやりとりをする時、お浜は不二子を少し見つめるのである。

・おとよは、梨花が不二子をおんぶしてくる時にすれ違うが、その時、梨花が挨拶をしたのにも関わらず、おとよは見向きもしない。

・高木（加東大介）は自分の娘が病気になったという状況で、観客には玄関の高木と部屋で寝ている不二子と一緒に映っているショットがあるのに、高木は不二子を見るために部屋に上がって来ない。

・染香となな子は、二人でお茶を飲んでから戻って来た時に、「つたの屋」の表で遊んでいる不二子に見向きもせず、すれ違って入ってくる。

・なな子は不二子の踊りを見ながらすれ違い、上手になったと褒めるショットがある。

・染香は不二子と直接触れ合いはしないものの、米子と着物のことで会話をするシーンで、ずっと不二子と一緒に映っている。そして、一度「つたの屋」を出て行って戻って来た染香は、つた奴の三味線に合わせる不二子の踊りをじっと見つめていて、不二子のことを褒める。

不二子と『流れる』の登場人物との関係を見てみると、つた奴を苦しめる人とそうではない人に分けられる。不二子と絡むショットを持つ人物は、つた奴に対して何かしら尊敬や親しみ、思いやりを持っている人物と言える。米子と勝代は、つた奴とも家族である。染香となな子は、不二子が芸者の素質を見せる時にだけ反応するが、それは芸者としてつ

た奴を尊敬しているからと捉えることが可能である。

それに比べてつた奴が借金をしているおとよと、頭が上がらないお浜は不二子に絡まない。

勝代とつた奴は対立しているところを見せるが、不二子に対しては共通して家族思いのところを見せている。ストーリーでは全く表現されてないが、映画では不二子をめぐって勝代とつた奴が関係性を持つ。

不二子といちばん関わりを持つのは梨花である。実の母である米子より梨花の方が不二子にやさしく接していて、不二子が子供としての姿を見せるようになるのは梨花である。

そしてシナリオと違って映画では梨花と関わりを持つ不二子は、その投影としてつた奴に置換することができる。梨花は不二子に一番優しくし、そして最後まで「つたの屋」に残り、つた奴を裏切らない。梨花とつた奴、梨花と不二子の関係は重なってくる。

2. コンティニューイティの中の不二子

不二子は『流れる』の中でただ見つめている場合が多いが、笑ってはいない。そのことは他の人物と不二子の「コンティニューイティ」の中で意味を持つ。

不二子は猫のポンコと違って、ただ存在するだけの意味以上に、自ら意思をもって、「つたの屋」で起こっていることを見つめている。以下のように不二子が映り、そのシーンの出来事を見つめている。(本章の一節にも述べてあるが、番号はシナリオでのシーンナンバーだが、不二子が人物を見つめることはシナリオには出て来ない¹⁸⁾)

- ・一人映るショットの中で不二子はなみ江が出て行くことを見つめている。(#6)
- ・おとよの出入り、梨花の出入りなどを見つめる。(#7、 #19)
- ・鋸山が「つたの屋」の中で大声を出していることを見つめる。(#66)
- ・なな子と杉村が酔っぱらって踊ることを見つめる。(#123)
- ・鋸山がつた奴と示談を終えて不機嫌にお酒を飲んでいることを見つめる。(#126)
- ・米子が入って来ると不二子が走って行くショットは、染香がつた奴に反発して出て行くことを見つめていたことを意味する。(#132)
- ・つた奴の仕込み¹⁹⁾たちに芸の指導をしている姿を見つめている。(#135)
- ・仕込みたちとすれ違って入ってくる染香を見つめる。(#141)
- ・仕込みたちと、米子と共に、お披露目を見つめる。(#142)
- ・饅頭をおごって染香に褒められる梨花を見つめる。(#143)
- ・米子と二人で、染香とつた奴の三味線の稽古を交互に見つめる。(#145)

¹⁸⁾ (#135)、(#145) でつた奴と染香を見る不二子はシナリオに表記されている。

¹⁹⁾ 芸妓のことをシナリオ通りに表記。

不二子は『流れる』のストーリーの中では、一見すると子供らしい姿を見せている。(かき)²⁰氷を食べに行つて、花火をして、病気をし注射を怖がり、梨花に絵本を読んでくれとおねだりする。しかし、直接ストーリーと深く関わらない何気ないショットの中、不二子は常に「つたの屋」の人物を見ているのだ。そして、不二子は『流れる』の中で一度も笑っていない。そのことによって、損害賠償、借金返済などの事情が展開するシークエンスの中で、不二子の一人のショットが挿入されても、大人たちの空気を壊さないのである。なな子と染香が夜遅く酔っ払っていることを見つめる不二子は大人たちを不思議に思っていると見ていい。鋸山のことは恐れながらも、鋸山とつた奴の最後の話し合いの時にそれを見つめている不二子の顔は好奇心だと解釈できる。

シナリオにある、病気のせいで母親の米子を困らせる娘としての役割以外に、映画で不二子は一人の人物として独立している。不二子はストーリーに関わってなくても、「つたの屋」の一員として、そこで行われていることを最初から最後まで見つめていて、不二子の感情は伝わっている。そんな不二子を仲介として、他の登場人物たちは関係性を持つのである。

そして『流れる』の各人物の感情も反映されているのである。病気の不二子を心配する姿を見せながら、不二子に芸を教えるつた奴や、不二子の病気には興味がないのに不二子の稽古を褒めるなな子を通して、つた奴となな子の芸者としての性格が強調される。勝代の不二子に対する態度で勝代の家族思いが強調される。梨花と米子のそれぞれの性格も不二子を通して強調される。映画の冒頭で稽古をしていながら芸者のなみ江が出て行くことを見つめる不二子は、つた奴から期待される芸者としての性質も持っていることの投影ともとれる。

ショットの中では、大人を見つめているだけの不二子であっても映画の「コンティニュイティ」の中では、彼女の感情が伝わり、それぞれ性格が違う他の登場人物の関係性を豊にしてくれる役割を果たしている。不二子自身が、一人の人物として成り立っているのである。

つまり、成瀬は固有の演出を通して登場人物のことをシナリオの内容より豊富に描いていると言える。登場人物たちは、他のそれぞれの人物との接し方、事情や立場が変わり、そのことによって、立体的で現実味を帯びるようになるのである。

3. 不二子と米子

シナリオと不二子の登場シーンを分析すると、不二子の母である米子（中北千枝子）のシナリオと映画の関係も見えてくる。米子の登場にもシナリオにはない部分が多い。

²⁰ 本編のセリフでは氷だけで表現されているが、映画の中にその実態は出てこない。

阿部嘉昭は著書『成瀬巳喜男 映画の女性性』の中で『流れる』の米子が重要だと言っている。衰退していく内容の登場人物を、魅惑的な女優たちが演じることによって、映画特有の矛盾が発生するが、中北千枝子の身体性がそれを防ぐ役割をしていると言っている²¹。シナリオでは、ストーリーの主要人物であるつた奴などに比べると、米子の比重はそんなに大きくないと言える。ところが映画では、米子に関する演出の追加と共に、米子のショット自体の追加も目立つのである。

例えば「仕事しなさいと」、米子に小言を言って出て行ったおとよが花火に驚く場面がある。映画で米子はそんなおとよを笑っている。

シナリオでは、米子に一方的に小言を言っておとよは去って行くが、成瀬は、おとよが花火に驚くことと米子と関係づける。驚くおとよに対して、米子は振り向きもせず笑って去るのだ。これは米子がおとよの小言を真剣に受け止めていないことを意味していて、コンティニューティの中で、つた奴に小言を言われてから睨みつけるのとは対照的である。

おとよの前では弱い姿を見せない米子であるが、映画全体を通して見ると、米子は「つたの屋」の人物の中で明らかにだらしなく、気弱に描かれている。娘の注射の時に顔をそむけるのは、シナリオにもある。つまり米子の基本的な性格はシナリオからのものだと言える。しかし注射だけだと、米子が単に注射が嫌いとか先端恐怖症とか、何か特別なことを表現しているとは言えない。ところが、シナリオより明らかにだらしなく、物事に対して強く対処できない姿を次から次へと見せる映画の中の米子は、注射のシーンでさえ、不二子に対する母親としての責任よりも、注射が怖くて見ていられないという、母親としてだらしなく、人間として気弱であることが強調にされている。

鋸山から送られて来た金額が示された損害賠償の手紙について、つた奴と勝代が話している時、米子はつた奴が吸っていた煙草を拾って吸う²²などのシーンも、そのだらしなさを強調であり、レコードが故障して戸惑う不二子に笑いかけることしかできないのも、性格の弱さを示している。

また、不二子に踊りを教えることなどはシナリオにも書かれているが、母親としての姿は映画の中ではほとんど削除されている。その代わり、不二子と花火をする時、隣の子供が大声をあげた時に驚くのは不二子ではなく米子であったり、シナリオでは絵本を読んであげるのは米子なのに、映画では、米子は寝ていて、不二子が一人で絵本を読んでいることが新たに加わっている。特に鋸山が訪ねて来た時、不二子は「お母ちゃんこわい」というセリフが追加されていると先に述べたが、米子は、盗み聞きさえちゃんと出来ないほど怯えている姿を見せる²³。やがて、鋸山が示談後「つたの屋」でお酒を飲む時には姿さえ見せない米子だが、不二子がここで状況を見つめている姿が追加されている。

不二子の追加されたシーンは明らかに米子の人物描写と密接に関係している。そして米

²¹ 阿部嘉昭「成瀬巳喜男 映画の女性性」、河出書房、2005年、234-240頁。

²² 人の吸い殻を拾って吸う米子の姿は二回出て来る。もう一つのシーンはなな子が昔の男に会いに行くシーンである。

²³ コンティニューティの中でなな子と勝代が同じ位置で盗み聞きをしたことと対照的に映る。

子の描写は、つた奴の人物表現にもつながっている。

4. つた奴と米子

喫茶店でお浜を見て帰ってしまったつた奴が、おとよから電話でとがめられるシーンがある。

【シナリオ】

35 電話（夜）

(略)

勝代じっと母の後姿を見ている。

シナリオでは夜になっていて、勝代が電話しているつた奴の後ろ姿をじっと見つめるとだけ表現されているが、映画では午後で、電話を切ったつた奴の娘に対する表情が映っている。つた奴が芸者をしていることも男とのことも不満である勝代は、つた奴に見られると、振り向いて視線をそらす。すると、つた奴は足元で昼寝をしている米子を見て小言を言う。

【映像の流れ】

つた奴が電話を切ると、勝代、つた奴から視線をそらす。

そんな勝代を見るつた奴。つた奴の足元には米子が寝ている。

つた奴「(勝代から視線を移し) 米ちゃん、しょうがないね」

起き上がる米子、夢うつつで見回すが、つた奴に気づき目覚める。

つた奴が米子に小言を言うのは、一人しか映らないショットである。また米子が起き上がるのも一人しか映らないショットである。米子のだらしなさをなじるつた奴のセリフは、その後に出てくる米子とつた奴のシーンとつながっている。それは、シナリオにもある米子がつた奴に対して文句をぶつけるシーンである。病気の不二子を放っておいて去って行った男を探しに行った米子に、つた奴が小言を言う。ここで、米子は勝代の父親を話題にしながら、男に関しては姉から何も言われたくないというニュアンスのことをつた奴にぶつけるのである。勝代が部屋に上がってくることで米子が話しを止めるようになるのは、シナリオも映画も同様である。米子が降りて行ったあと、つた奴は勝代とも勝代の父親の話題の会話をするが、映画ではつた奴が勝代の視線を避ける姿を見せている。そのことに

よって米子とつた奴の関係が、勝代とつた奴の関係に置換される解釈が可能になる。つた奴は勝代に直接ものを言えない性格で、言いたいことが言える、それを米子にぶつけたと言えるのである。

そのシーンの後にも米子に対するつた奴の小言は、シナリオより少し強調されているシーンもあるが、それはまた、つた奴に対するシナリオの変更と、米子そしてつた奴と他の人物との関係にもつながる。米子に小言を言うつた奴は、勝代に対しては弱い姿を見せるように追加されている。

また、米子に常に小言を言うつた奴だが、映画では娘を持っている二人の母親、米子もつた奴も気が弱いことが強調されている。特にそれぞれの娘、勝代と不二子に対して、母親としての役割を十分に果たせていないことが、シナリオから離れて映画でははっきりと描かれている。素人と言える米子はだらしなくて玄人のつた奴にコンプレックスをもっているが、一方つた奴の方は、素人の梨花に比べると人間的にあまりにも未熟である。二人とも、ある同じ性質を持った役柄であることがわかる。

そんなつた奴は、料亭で花山²⁴に振られたことが分かって涙を流す。

【シナリオ】

104 料亭の一室（夜）

（略）

つた奴「……ありがとう……でもね……今日ここへ来るの随分思い切ったつもりなんですよ……もうこれ以上……恥はさせないわ……」

女中来る。

女中「あの、お食事ご用意してございますか」

佐伯「あ……すぐ持って来て下さい……」

女中去る。

佐伯「お婆の所へよって来たんですがね……お婆もおねえさんに合わせる顔がないとかって……」

つた奴「……（うつむく、涙が出て来る）」

【映像の流れ】

○料亭の一室（夜）

つた奴「……ありがとう……でもね……今日ここへ来たのは随分思い切ったつもりなんですよ……（涙が込み上がりハンカチを当てる）でももうこれ以上……（すすり泣き）」

仲居（女中）の声「ごめん下さいまし」

²⁴ 佐伯は花山の秘書である。

仲居が入ってくると、振り向いて涙を仲居に見せないつた奴。
仲居「あの、お食事ご用意してございます（つた奴の後ろを一瞥）」
佐伯「（つた奴の後ろを一瞥）あ……すぐ持って来て……」
仲居「はい」
仲居去る。
煙草を取り出す佐伯。
振り向いたままうつむくつた奴、涙が流れる。

つた奴は、映画で仲居から振り向くが、それによって涙を観客にしか見せていない。演出でつた奴の脆さを表す代表的なシーンの一つだと言える。成瀬は演出で、映画で表現されているようにつた奴の脆さ、弱さを見事に表現したと言えるだろう。

5. つた奴と梨花

梨花に対して「つたの屋」の人物は、自分の話をするが、梨花の話は聞かない傾向が見られる。梨花に対する人物の共通した特徴である、話を聞かない、ということにしても、ショットとショットのつながりでその意味の違いがみられる。例えば、なな子は自分が言いたいことを言い終えると、梨花に〈背を向けて〉見えないところに消える。そのシーンはそのまま終わる。ところが、染香がなな子と同様、梨花に言いたいことを言い終えて梨花に〈背を向けて〉去った時には、梨花が染香の背中をみるショットに繋がる。すると、ガマの像を拝む染香の姿が見える。

このことは、なな子より染香の方が、梨花との関係を強調する表現になっている。なぜなら、ストーリーの中でなな子と染香が二人とも「つたの屋」を出て行くのだが、染香だけが戻って来るからである。『流れる』には、こういった短いショットのコンティニューイティで、人が絶えず〈すれ違って〉、〈背を向け〉、〈振り向き〉、それぞれの関係を示唆しているのだが、そこには意味があるのである。ここで、つた奴と梨花の関係を見てみる。化粧をしながら梨花に本音を言う映画のシーンとシナリオの差異から成瀬演出の意味を探る。

【シナリオ】

96 二階（夕）

風呂から上がって来たつた奴、鏡台の前に坐って肌ぬぎになる。
念入りの化粧を始める。
鼻歌を歌っている。
梨花上がってくる。

梨花「お召しものはどれにしましょう……」

つた奴「ちょっとこの首のうしろぬって頂戴」

梨花、水ばけを持って首の後ろに回る。

梨花「おきれいな肌」

つた奴「もう十年もすりゃ……しみだらけ……きっと……濃い白粉ばかりだものねえ…
…（無心に塗られている）」

【映像の流れ】

○二階

鏡の前に座って歌いながら化粧をしているつた奴。

梨花が後ろで帯を広げている。

梨花「帯はどれにいたしましょう」

つた奴「お春さん、ちょっと後ろ（髪）をときつけて頂戴」

梨花「はい」

帯をおいて、つた奴の後ろに座る梨花、つた奴の髪をとかす。

梨花「おきれいな肌」

つた奴「もうダメね。昔の芸者はずいぶん丁寧に耳の後ろまで磨き込んだもんだから、素人さんにはない清潔さがあったんだけど、今はもうもじゃもじゃの髪でしょ？ もじゃもじゃの耳の下まできれいだって信用はもてないもんね」

梨花「まあ（笑）」

鏡に並んで映るつた奴と梨花。

つた奴「私たちの若いころにはね、素人さんの領分とこっちの領分がはっきりしてて、私たちは何となく、素人に負けまいていう突っ張りみたいなものを教え込まれたのよ。それがこの頃は違ってきたと思うのよ。着る物だって、髪の色だって、芸事だって芸者特別ものがなくなっちゃったでしょ？ 芸者は素人さんに押されてるみたいよ」

このシーンはシナリオと映画の意味が全く違う。映画で追加されているセリフは井手、田中の手によるものであろうが、少なくとも現存するシナリオと大きく違うので、成瀬の意図が大きく反映したものと考えられることが出来るだろう。

自分の美、個人について語っているシナリオに比べて、映画ではつた奴が素人と玄人を比べていることによって、梨花だけではなく『流れる』の全登場人物に該当するセリフになっているのである。これまで本論文では『流れる』の登場人物、それぞれの能動的に行動することが演出によって強調されて描かれることによって、一人一人が個別の現実性を持つことを述べて来た。しかしこのようにつた奴個人のために解釈できるシーンが修正されて、全体の人物につなげる解釈が出来るシーンも存在するのである。

梨花とつた奴のシーンを通して映画では、つた奴の「私たちの若いころにはね、素人さんの領分とこっちの領分がはっきりしてて…」というセリフが追加されることによって、登場人物たちは一つのテーマの中でまとまっている。映画では、何一つはっきりとしていないまま、人物一人一人が現実性を帯びていて、玄人と素人の間の境界はつた奴のセリフのように曖昧になっているが、その玄人と素人の曖昧さの中で生きる人々の心情は一致するのである。そして、このように一つのまとめたテーマを全人物に与えることは、またしも一人一人の違いを強調することになる。玄人であるなな子と染香、素人である梨花と米子はそれぞれの人生の中で全く違う選択をするのである。

ラストシーンのつた奴は、自分の置屋を取られたことを知らずに染香と向かい合って、三味線の稽古をしている。ここで稽古する場所、「つたの屋」がこの先なくなってしまうため、表面的にはつた奴が何かを失うかのようにも見える。シナリオには米子が不二子や仕込みの舞妓たちと、この稽古を見つめているという、ト書きだけが書いてある。

しかし映画では、つた奴、つた奴とお浜、お浜のストーリーの関係以外に他の人物との関係を見せてきたため、「つたの屋」がなくなることの裏に起こり得ることを推測させる。つた奴は、映画が始まる前から米子の出戻りを受け入れていた。そしてそれと同じく染香が戻った時にも受け入れた。勝代のミシンの仕事も認めてくれた。つまり、つた奴はお浜のように、能動的に誰かを捨てることはないと推測できる。それは利益のためには、昔の義理も関係ないというお浜の選択とは異なる精神であり、映画の新たな意味だと言える。梨花がお浜の誘いを断ったことによって、どこへ行っても、つた奴たちとの関係は壊れない。『流れる』の人物たちは今まで通りそれぞれの人生を生きるのである。

成瀬は「コンティニューイティ」の中で視線を含む人物の動作における固有の演出を通して、米子、不二子といったシナリオに詳しく表れていない人物の描写をしている。そしてそのことによって、他の人物との関係まで豊かにし、主要人物である、つた奴や梨花の人物もより深く表現できたのである。

第6節 『流れる』における成瀬演出の意味

『流れる』の原作では梨花が主人公である。脚本家・田中澄江は、原作を脚色する時につた奴を中心とする展開にした、と述べている²⁵。その言葉通り、梨花は、最初の面接のシーン、染香に紹介されるシーン、買い物をするシーン、隣人と世間話をするシーンなど、そのシーンの中心に位置する場合はあるものの、借金返済、損害賠償、芸者たちの男女関

²⁵ 座談会／芸者と女中と妻の生き方』、『婦人公論』1956年12月、188-197頁。

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、214-224頁。

係の問題が重要になるストーリーの中では、中心であると言い難い。しかし、ストーリーと直接関わっていない梨花のショットは、映画全体のコンティニューイティで積み重なることによって、梨花に「新たな立場」を与える。そしてその「新たな立場」は小道具、人物同士の絡みなどに加えられた成瀬の意図と深いつながりがある。

1. 梨花の立場と、他の人物との関係

梨花は『流れる』の中で会話を切り上げるように、自ら背を向けて去ったことが一度もない。必ず、挨拶を入れる。それだけではなく、隣の置屋から引き抜きの誘いを受けた時のシーンと、最後にお浜から小料理屋を任せるといふ誘いの時以外には、自ら、「これから会話を切り上げる」という意味の挨拶を持ち出すことさえない。梨花は、おとよにも、不二子にも、いつも低姿勢で向かい合う。買い物をする時や人力車の車夫の前でも背を向けることはほとんどない。そのため、ストーリーではなくコンティニューイティの積み重ねによって、最後のお浜の誘いを断る時に梨花が背を向けることは堂々と見える。しかしこれまでの梨花が誰にもそのような態度を取ったことがないことを通して、つた奴たちが置屋を奪われる中で、自分だけがいい思いをすることが嫌なのではなく、彼女たちのことも心配している解釈が出来る。それまでの梨花の他の人々に対する対応から、新たな意味が生じているのである。そして、梨花は『流れる』のすべての登場人物と会話をするが、梨花がその人物たちに対してほぼ同じ態度をとることに比べ、人物たちは、梨花に対してそれぞれ違った態度をとる。成瀬の演出、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉を通して、その梨花に対する他の人物の態度は、さまざまな意味を持っている。梨花のこのような役割は前節で述べた、同じ小道具を通してそれぞれの人物たちが描き分けられる成瀬演出の特徴と類似している。

勝代は「つたの屋」の人物の中で最初に梨花に向かい合って話し合いをする。梨花以外の人物である、つた奴、なみ江、なな子などに対する勝代の態度と比べてみると、「見る／見ない」を含む〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などを用いて、勝代は梨花に心を開いていくことが映画で表れている。

なな子と染香は、梨花に対する態度が同じだった。それぞれ自分が言いたいことだけ一方的に言いつけて翻り、去って行く。終盤になると、なな子の態度が変わらないことに比べ、染香の梨花に対する態度は変化している。染香は最後、梨花の後ろ姿を見つめるのである。

米子と不二子の親子の場合、米子も映画全体を通じて梨花に同じ態度で、梨花のことをちゃんと見てはいない²⁶。その一方、不二子は最初から梨花を見つめている。最後のシーン

²⁶ 米子の場合、映画の中盤に女中の仕事の誘いを拒みながら、つたの屋で女中でもやりながら残っていた

で不二子は、つた奴と染香と共に梨花を見つめるのに対し、米子と他の仕込みの子は梨花を見ていない。

梨花に対する態度の変化は「つたの屋」の人物だけではない。おとよは最初、梨花の挨拶を無視して〈すれ違う〉シーンがあるが、最後にはしっかりと梨花の顔を見て会話する。そして鋸山も、最初は脅かすように梨花を睨み付けてしゃべっているだけだったが、示談後には、梨花を見つめていて、セリフも和らいでいる²⁷。

なな子と米子のように梨花に対する態度が変化しない人物もいるが、勝代と不二子など、梨花に対する態度が変化していることは次のような意味を持っている。それは、「つたの屋」の人々の行く末に新しい可能性をもたらすということである。

映画の最後に勝代が、梨花に対して、ずっと「つたの屋」にいて欲しいと言うほど、「つたの屋」の人々にとって梨花の存在は大きくなる。米子のように、「つたの屋」で女中でもやっていたいと思う人物がいることによって、置屋の特殊な世界が日常に引き戻される。このように成熟した人間性を持つ梨花の存在が求心点になっていくことは、「つたの屋」の人々の人間性をよりはっきりと浮き彫りにする役割をしてくれるのである。

『流れる』で梨花は何人かの人物にとってはシナリオの立場である女中以上の意味を持つ立場を示しているのである。それはまた、「つたの屋」に対する新たな事業計画を受ける原作での梨花とも違う映画独自の意味と立場になっている。

2. クライマックス —梨花、勝代、つた奴—

「つたの屋」の経営権を奪われることを知らず、つた奴と染香は向かい合って三味線の稽古をして映画は終わるわけであるが、その曖昧な結末の中で、成瀬の演出は、コンティニューイティの中で梨花を通してもう一つの意味を表している。それは、つた奴と勝代の将来に関わっているのである。

お浜の小料理屋の経営の話を通した梨花は、「つたの屋」の人物たちのためにお饅頭を買ってくる。それをまず不二子の稽古を終わらせたつた奴と染香に持って行く。染香とつた奴は梨花のことを褒める。笑顔で会釈してお茶を出すために立ち上がる梨花を呼び止めるつた奴。〈一步步いて振り向く〉梨花に、仕込みの子たちに仕事を手伝わせてほしいと言う。その後すぐ、梨花はお饅頭を持ってミシンを踏んでいる勝代のところへ行く。

いざとなった時に親子二人でなんとかやっていきたい、技術を身につけたい、と言う勝代に笑顔になる梨花。そんな梨花に「つたの屋」に残ってほしいという勝代。しかし、梨

いと言うシーンがある。

²⁷ 〈そのシーンのコンティニューイティ〉

鋸山「お、おばさん、リヤカー1台頼んできてくれないか」（鋸山の一人しか映ってないショット）

梨花「リヤカーでございますか？はい承知しました」（梨花の一人しか映ってないショット）

—梨花の一人しか映ってないショットの次のショットで、鋸山が視線を戻すことが映っている。コンティニューイティの中で鋸山は梨花のセリフの間、梨花のことをずっと見つめていたことになる。

花は田舎へ帰ると言う。始終見つめ合っていた二人だが、勝代はここから、梨花を見ない。そして梨花は勝代に饅頭を勧めてからお茶を差し出すと、〈背を向けて〉去って行く。勝代は梨花を見ずに前を向く。

梨花が階下へ降りてくると、つた奴と染香が三味線の稽古を始めている。その姿をじっと見つめる梨花に振り向く人はもういない。二階では勝代がミシンをはじめる。三味線の音とミシンの音が交差する中、梨花は、お勝手へ行って仕事をはじめる。

『流れる』のクライマックスであるラストのシーケンスは以上のようになっている。

ストーリーの中で芸者としては一流であるつた奴は、三味線を弾く時だけ視線が正面を向いている。その他のところでは、気弱い姿を見せ続けている。そして、勝代はストーリーの中で裁縫をやっている、窓の外を見ている、つた奴の近くにいる傾向があったが、このシーンではミシンに集中する姿を見せている。こういった映画全体を通したつた奴と勝代のコンティニュイティは、親子二人でなんとかやっていけるだろう、という安心感を梨花に与える。そしてまた、梨花を通して見出す事の出来るつた奴と勝代の関係には別のことが表れている。

つた奴はなみ江に出て行かれ、男に捨てられ、お浜に見捨てられる。勝代のセリフの中でも、つた奴はいつもおいてけぼりにされている、と言っている。芸者たちが揉めているのに仲裁しない。お浜から逃げ出す。鋸山が「つたの屋」に来ているのに、それを放っておいてお守りをもらいに行く。これらはすべてストーリーによるものである。

ところがつた奴は、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉によってストーリーと離れた演出の中では、違う意味の弱みを見せる。

勝代には、言いたいことが言えなくて、視線を合わせず、時にはお天気の話だったり、デートのことだったり、ストーリーとはあまり関係のないことを言う。そして勝代に言いたいことが言えなくて、隣にいる米子に小言を言う時もある。不二子の病状をすれ違いながら確認する。ストーリーの中でつた奴は無責任な女将に近い。最初から一貫性ある態度を見せる梨花と対照的である。

しかし、それらによって、つた奴が無責任な人物のようには見えない。なぜなら、ストーリーの中で礼儀正しくて人としても女中としても完璧さを持つ梨花と絡んでいる時、つた奴が無責任ではなく、未熟さが梨花との対比になっているからだ。そのため、他のシーンでも無責任ではなく未熟に見える。それは、シングルマザーの母親、不正をしたと言われる雇用主、妹に八つ当たりをする姉だったストーリーにおけるつた奴と他の人物との関係に新たな意味をもたらすのではないだろうか。

3. つた奴の未熟さと梨花の完璧さの対比

お酒を買ってくることを梨花に言いつけて、〈背を向けて〉行くつた奴の背中に、お店でつけがたまって、買い物に困ることを梨花が報告しようすると、「あの」とだけ言ってつた奴は一旦立ち止まる。そして一瞥し「もうすぐ月末だから一緒に払いますってね」と言い捨てて去っていく。それに対して梨花は何も言わずに「はい」と答えながらお辞儀する。つた奴はそのお辞儀も見ずにもう消えている。

梨花がつた奴から初めて買い物を頼まれたシーンで、梨花はすでにお店で「つたの屋」の未払いのせいで恥をかいている。ここで梨花は完璧な女中の態度をとっているが、つた奴はお金を払えなくて恥ずかしいのか、梨花の方を見ることが出来ない。そのシーンのつた奴は、無責任というより、単に未熟さが際立っていると言える。

また別のシーンでは、つた奴は借金問題も男性問題も上手くいかないことで思い悩み、二階の部屋で三味線を弾いている。そこへ、梨花がお酒を買ってきて、「お酒すぐ付けてまいりましょうか」と聞くと、つた奴はぼうっとしたまま前を見て、三味線を引くことを止めない。梨花はここで、一旦立ち上がる²⁸。その時、つた奴が「あ、お酒ね。ええ、一本つけてちょうだい」と答えて、梨花を振り向かせる。そして、お辞儀をしてから階下においてようとする梨花をもう一度呼び止めて、また振り向かせる。一旦立ち上がる人と呼ばせるといふ、ストーリーとは全く関係ない演出が、ストーリー以外の性格をつた奴にもたらしめている。

このシーンでの、つた奴の返事の時間的なずれは、つた奴がストレスを受けているようにも見えるし、おとよの「わからないわ……あんたたちのすることは……」というセリフ通りに、常識がどこか欠けている風にも受けとれる。それに対し梨花は、完璧な笑顔でつた奴の全てを受け止めていて、つた奴との差を際立たせている。

その後の映画の展開においても、つた奴の梨花と接する時の曖昧さは繰り返される。梨花がつた奴のお化粧を手伝うシーンで、二人が並んで鏡に映るシーンが代表的である。化粧をすませて外出着になったつた奴が、車を梨花に頼む時には、明らかに違う世界の二人であり、つた奴の方が華やかになっている。ところが、この外出でつた奴は男に振られてくる。その帰り道、置屋の前で梨花とつた奴はすれ違う。落ち込んで顔も上げられないつた奴を見て明るく「お帰りなさいませ」と挨拶する梨花だが、つた奴は一瞥して無言でやっと会釈をしていく。〈すれ違う〉つた奴のことを振り向いた梨花は、数歩歩いてからもう一度振り向く。つた奴を思いやる梨花の人間性が強調される。

また、この後のシーンで、今度は『流れる』におけるつた奴と勝代の対比が完結することになる。ストーリーの中でつた奴は、仕事をしたがる勝代のことを応援しない。伝統あ

²⁸ この立ち上がりは『流れる』の中で梨花が唯一自ら背を向ける動作である。

る芸者の置屋が密集している町で、ミシンの音を立てることが恥ずかしいと言う。それに対し勝代は芸者のことを嫌悪する。なみ江にもなな子にも、明らかにそのような態度をとる。そんな中、映画では勝代はつた奴と距離²⁹をおいているように映っているが、つた奴のことだけをずっと見つめている姿がまたはっきりと映っているのである。

『流れる』では勝代も未熟である。芸者に対するコンプレックスが関わると強気になるが、警官が来た時や呉服屋が訪ねた時には、〈背を向けて〉、芸者たちと〈すれ違って〉去る。ストーリーの中ではつた奴と勝代の不仲な関係が解決に向かうことは、つた奴がミシンを許したことから分かる。ここで梨花を基準に二人の関係を考察すると、次の意味が生まれる。

最後のシーンでつた奴は梨花が「つたの屋」を去っていくことを知らない。「この人（梨花）のおかげでずいぶん助かってんのよ、私」と言うつた奴のセリフはシナリオにもあるが、映画では梨花が背を向けて去ったあとも、つた奴が仕込みの子に梨花の仕事を手伝わせるセリフを言うことで二人は目を合わせている。映画のつた奴は問題解決の能力が欠けている人物であり、いつも受動的である。鋸山、おとよ、お浜、なな子にまで、避けるような態度しかとれない。つた奴の視線は梨花やお浜のようにしっかり何かを見つめてはいない。

勝代の視線もそうである。『流れる』の中で勝代が視線を避けることが多い。自分が嫌悪する芸者をやっているつた奴から〈振り向き〉、男のことで攻撃してくる染香からも〈振り向く〉。

つた奴と梨花の関係は完結しないまま、映画が終わる。しかしシナリオの結末と映画の結末は違う意味を持っている。シナリオでも映画でも勝代は梨花と別れる。しかし、「見る／見ない」視線と動作のコンティニューイティの中で積み重なった勝代と梨花の関係性を通して、奪われることだけが確実な「つたの屋」の人物たちの行く末に、新たな可能性をもたらしていると言える。ミシンをしながらつた奴に見せたことのない笑顔を勝代は梨花に見せる。しかし一緒にいられることが出来ないという梨花の話を聞いて、勝代は梨花から〈背を向ける〉。ところが、勝代のこの動作は映画でずっと見せていた動作である。玄人の家に生まれて素人として生きてきた勝代がミシンを買うまで見せたその姿である。ということは、これから「つたの屋」がなくなっても、勝代はまたこのように、誰かに〈背を向けて〉ミシンのような解決策を探すだろうという推測が出来る。『流れる』では一人一人の現実が浮き彫りになっているため、勝代に対するこのような「推測」がどの人物に対しても出来るのである。

原作の主人公が梨花であって、映画のストーリーはつた奴を中心に展開していく。しかし、成瀬が作り出す映画の「コンティニューイティ」の中で梨花とつた奴は、同じ主要人物である。そして主要人物である梨花とつた奴、また米子、不二子、勝代、なな子など他の登場人物は映画全体の中でその出演時間はそれぞれ違っているものの、同じシーンの中で

²⁹ 二階でも一階でも窓辺や襖などを基準として二人の間には実際、一定の距離感が映画の中で現れている。

は、それぞれの人物が一人の人間として「対等」になっていると言えるのだ。

4. 『流れる』における成瀬演出の意味「人物の対等化」

「つたの屋」で共通点を持つ二人を括って見ると、映画の最初と最後で、一人はその立場、性格などが最初と変わっていて、一人は変わってないことが見出せる。

親子として米子と不二子、芸者仲間としてなな子と染香、親子そして玄人と素人としてのつた奴と勝代。成瀬は『流れる』に出て来る多数の人物をストーリーの中でさぼくだけではなく、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などの演出を通して、視線で繋がるコンティニューイティの中で、それら多数の人物の関係をきっちりと描き分けている。

そして、こういった演出はシナリオの内容と離れた微妙なニュアンスを登場人物に与えている。さらに猫、不二子などを通して、ストーリー以外の場面でそれぞれ人物を強調しているが、これもまた人物同士の相対的な立場を浮き彫りにする役割を果たしている。

一人一人がより立体的な姿を見せて、お互いが影響し合う中で、人物同士は新しい関係性を帯びるようになる。『流れる』は終わるが、『流れる』の人物たちは、それぞれストーリーと離れて浮き彫りになった性格をもちながら、その人間関係の中で、ずっと生きていかなければならない。それは人物それぞれの現実性と言える。つた奴、染香、米子、不二子そして勝代は「つたの屋」がなくなっても生きていかなければならない。梨花も自分の人生があり、なな子も、鋸山もなみ江もそうである。

『流れる』の物語はつた奴を中心に進んでいくが、置屋の将来はつた奴一人にかかっているものではない。なぜなら、『流れる』の人物は全員が能動的に動いているからである。出て行って戻って来て、見て見ぬふりをして、勘違いをして、途方にくれて、すべての人物は、自分がとった行動に対する結果を背負って生きている。それは、成瀬の演出によって、つた奴を中心とする物語から離れ、それぞれの物語を予感させるのである。

シナリオと映画を比較しながら『流れる』を分析してみる、成瀬固有の演出によって描かれる人物が示す特徴は「人物の対等化」と言えるだろう。

『流れる』における多数の人物は〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉など、成瀬固有の演出の中で「見る／見ない」を通して、ストーリーの流れとは違う感情を露にし、人物関係において新たな意味をもたらしている。そのことによって、つた奴と梨花、そして他の人物は「対等」になっている。シナリオを分析し映画と比較することによって「対等化」は明らかにとらえられるが、それはストーリーを含むシナリオから離れた成瀬の演出によるものである。

『流れる』に対する先行研究は、公開された当時の批評と現在の研究において、その意見の差が目立っていた。ドラマ性が衰弱してスターの競争に見えがちだという批判が目立った公開当時と違って、現在では芸者における女性性と空間の美という消え去るものに重

要性が与えられている³⁰。

『流れる』にスターが集まったことは、『めし』（1951）のキャスティングと監督選出からも分かるように、結果的なものである³¹。さらに成瀬は、成瀬演出の本領である〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉の演出を、豪華出演陣と言われる人物だけではなく、米子や不二子などにも同じく施した。要するに、つた奴と米子などはストーリーとしては主人公と脇役で区別できるが、演出において表出された映画での役割は同じだと言える。前章ではシナリオ分析などを通して、その意図が成瀬にあることを示した。

成瀬の演出によって『流れる』の登場人物の立場は、ストーリーに設定されているもの以外の新たな意味を持つことになり、ストーリーから離れた関係性が強調されることで、人物一人一人が際立っている。それが『流れる』に対する過去の批判の一つであった。ストーリーより目立つ演技の競演のように見えた、ということも原因だろう。

現在の研究の中で指摘されていることも、成瀬の演出と深く関係がある。現在の研究者が触れている「消え去るものであるからこそ生じる芸術性」は、現在にはないものが『流れる』の世界にくっきり存在していることを意味する。『流れる』における存在感は、映画の中で芸者の座敷が一度も出て来ないことから分かるように、置屋での人物の暮らしそのものである。その存在感は、置屋という空間の中で、全人物が対等になることでさらに鮮明になっている。個々の登場人物が対等になるように演出されているため一人一人に現実性が生まれ、ストーリーの立場から離れて、能動的に生きる姿を見せることによって、映画に描かれてない、それぞれの人生が推測出来るようになる。成瀬の演出によって帯びる現実性があるからこそ、『流れる』の世界に芸術性が生まれているのだ。

そうだとすると、成瀬演出である「人物の対等化」とその意味は、置屋での人物の暮らしを描いた『流れる』にだけ見られるだけのものだろうか。次章では、今まで論じてきた成瀬演出の特徴と、シナリオと映画の差異を中心に他の成瀬映画でも検証してみたい。

「人物の対等化」は『流れる』を研究していく上で、成瀬固有の演出によるものである。それは映画のコンティニューイティから見出す特徴であり、シナリオと映像を比較分析することでより浮き彫りになるのである。次章ではそれを用いて、他の成瀬映画を考察する。

³⁰ 本稿の2章2節の2、「成瀬巳喜男論における『流れる』」、9-13頁。

³¹ 同上。

第4章 『流れる』(1956)を通して見出す成瀬演出論

(映画『流れる』は¹⁾小説は感心したのだが、その点劇として適当なものかどうか。監督の一つの企てなのだろうか、うまいと思うわりには感心しなかった。部分的には小きざみでうまいが、大きいうねりで引きこまれるところが少ない。(中略)小説もそれぞれの個性はうまく出していたが、映画もそこはいい。(中略)まあコマずつの味で見れば十分楽しめるかも知れない。(志賀直哉)²

シナリオと演出を比較しながら『流れる』を分析してみると、その特徴は「人物の対等化」である。

『流れる』における多数の人物は〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉など、成瀬固有の演出の中で「見る／見ない」を通して、ストーリーの流れとは違う感情を露にし、人物関係において新たな意味をもたらしたのである。そのことによって、脚本家田中澄江がストーリーの中心にした山田五十鈴演じるつた奴と他の人物は「対等」になった。

それはストーリーを含むシナリオから離れた、成瀬の演出によるものであった。『流れる』の成瀬演出とシナリオを比較分析してみると、なな子とつた奴の関係のようにシナリオをベースにした成瀬演出の固有の特徴と、米子や不二子に関する部分のようにシナリオには見当たらない成瀬演出の固有の特徴があった。その中で「人物の対等化」は〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉など映画の中の人物の動きを通して見出せる成瀬の演出特徴であったのだ。

本章ではサイレント時代から晩年の作品に至るまで、フィルムが現存している成瀬の映画の中で、「人物の対等化」がもっとも表れている他の成瀬映画を分析していく。前章の『流れる』同様、人物の動きとシナリオと映画の比較分析を合わせた研究方法で「人物の対等化」が成瀬演出の一般的な特徴であることを述べていく。

第1節 サイレント時代から戦前、戦時までの成瀬映画における「人物の対等化」

1945年までの成瀬が監督した46作品³⁾の中で成瀬が脚本を手がけた作品は22本あるが、「人物の対等化」が見える作品はほとんど成瀬が脚本を書いていた。その中で『妻よ薔薇のやうに』(1935)は現在でもシナリオを見ることが出来る作品である。

¹ 引用文にはないが、分かりやすくするために足してある。

² 志賀直哉・武原はん『『流れる』を見て語る』産経時事(夕刊)、1956年11月21日。

³ 1933年の宣伝映画と1934年の松竹、新年のご挨拶映画を除く。

1. 『妻よ薔薇のやうに』(1935)

演出⁴ 成瀬巳喜男

脚色⁵ 成瀬巳喜男

原作 中野実

撮影 鈴木博

出演

山本君子：千葉早智子

山本俊作：丸山定夫

お雪：英百合子

山本悦子：伊藤智子

静枝：堀越節子

堅一：伊藤薫

精二：大川平八郎

・映画『妻よ薔薇にやうに』のストーリー

明るい性格の若いOLの君子には将来を約束した男、精二がいて、自分の人生よりも、母悦子のことを心配していた。金を採取するために家を出て、長い間山村にこもっている父俊作が、お雪という女を作って戻って来ないからである。短歌を書く才能がある悦子は、自分本位の性格を持っていた。そんな悦子のために君子は父を連れ戻すべく信州に向かった。しかし君子はそこで予想外のことを知った。父が時々送ってくるお金はお雪が自分の娘の学費を犠牲にして用意していたのだ。そして父とその家族の絆は深いものだった。父は一度東京の母のところへ戻ってくるが、すぐさま信州の家族のところへ帰ってしまう。君子は、父が自分の母から去っていったのは、母がいわゆる家庭的ではないためで、仕方がないことだと思ってしまう。

『妻よ薔薇のやうに』はシーンの中で人物たちが視線の動きを含む〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などの動作によって実現する「人物の対等化」が著しい作品である。主人公である君子が自分のことではなく親の葛藤によって展開するストーリーにその理由がある。君子の恋人精二は俊作と妻たちの葛藤とは直接絡んでいないにもかかわらず、成瀬演出の中で主役と同じ動きをしている。

⁴ 監督のことを演出と表記したのは1933年のPCLだった。東宝がそれを引き継いだが、戦後日本映画監督協会が再建されてから「監督」と表記するようになった。

一田中眞澄・阿部嘉昭・木全公彦・丹野達弥編『映画読本成瀬巳喜男—透きとおるメロドラマの波光よ』、フィルムアート社、1995年、99頁。

⁵ 成瀬映画において、原作があるもののシナリオを書いた人は「脚色」、原案やオリジナル企画のシナリオの場合は「脚本」と表記されている。

【写真 4-1】⁶母のお金の使い方に対する不満を精二に訴える君子。

(a)

精二（大川平八郎）は君子（千葉早智子）とすれ違って行ってすぐ振り返る（a1-a4）。

君子もまた振り返ってフレームに戻って来る。するとまた精二が背を向けて行く（a5-a6）。

a1



a2



a3



a4



a5



a6



精二は親のせいで悩む君子の心情が表れる会話をする相手でありながら、給料のことや買い物のことなど会話を通して東京での君子という人物の性格を浮き彫りにしている。

映画のストーリーにおいて軸になる俊作（丸山定夫）と悦子（伊藤智子）、お雪（英百合子）は、君子との絡みを通して「人物の対等化」の特徴の中で描かれているが、本論文で注目したいのは信州でのお雪の家族である。お雪の娘静枝（堀越節子）と堅一（伊藤薫）における成瀬演出の動きも主役と変わらないのである。

⁶ 「成瀬巳喜男劇場ファイナル」日本映画チャンネル、2010年2月-3月。

【写真 4-2】 君子を紹介してあげると言うお雪。

(a)

お雪（英百合子）が背を向けて去って行く（a1）。

すると堅一（伊藤薫）と静枝（堀越節子）がお雪に振り向く（a2-a3）。

a1



a2



a3



君子は父をたずねて信州へ行って、父との対立はもちろん、その他にもお雪、お雪の連れ子だった静枝、俊作とお雪の息子堅一の三人とも感情的にやり合う。シーンの中で主役と脇役が対等になっていることは、君子の葛藤を違う次元にもっていき決定的な役割をする。

俊作を取り戻すことと母親の態度の間で悩んでいた君子は、お雪の家族に会ってからは混乱してしまう。俊作とお雪と悦子の中で、誰が間違っているのか、誰がもっともくやしい思いをしているのか、誰が親切なのかなどを曖昧に描いていることは君子の心情とつながると言える。

それが象徴的に表れているのがお雪の連れ子の静枝が泣いていることを、外からとらえ、シルエットで見せるシーンである【写真 4-3】。

【写真 4-3】 君子とお雪の話聞いて悲しむ静枝。

(a) 涙が込み上がる静枝。

a1



(b) 立ち上がって窓際に立つ静枝。

b1



b2



数多い成瀬映画の中で人物は窓際に向かうことが多い。窓際に向かうことは〈背を向ける〉、〈振り向く〉の行動が自然に発生することを意味する。

コンティニューイティの中で静枝は、悦子と俊作の敵対者ではなく、君子の敵対者であるため、このシーンには意味がある。君子と対する立場なのに、君子と悦子の元に俊作の名前で定期的に送られたお金は、実は静枝が女学校に通うはずの学費であったのだ。

その他にも君子と静枝が一緒にお風呂に入っているシーンがある。二人は無言でお互いのことを見ないようにしているが、静枝は君子を一瞥する。これは映画の中で静枝の方がやさしい性格だと言えるシーンの一つだが、君子と静枝の間に、「俊作と二人の妻」と同様、誰が間違っているのか、誰がくやしいのかなどが、曖昧になっている。堅一は俊作とお雪の子であるため、君子にとっては、一方的に憎んでもいいはずなのに、コンティニューイティの中では始終あどけないように描写されていて、それが君子の感情を曖昧にする。結局、君子は何も出来ないが、映画の中で人物たちはそれぞれ事情をもって生きている。そして誰かの悪は誰かの善になるような、それぞれ違う事情をもって生きることは、現実の世界でも同様であり、本論文で明かしていく成瀬演出による成瀬映画の一般的特徴とつながる。母親の負けを宣言して映画は終わるが、観客には君子が結婚して精二の妻になることを分かっている。精二がストーリーの中で君子の葛藤を解決することは出来ないが、ずっとやさしい人として主役と対等に描かれた精二は、君子の妻としての未来を曖昧にする。父親の「二人の妻」に苛まれた君子は結婚後、そのような運命になるかもしれない。しかし、明らかにいい人であって君子と馬が合う精二なら、案外仲いい夫婦になるかも知れない。映画は終わるが、君子の人生は終わらないのである。

成瀬がシナリオを書いた成瀬映画の中で、現在脚本をみる事が出来る作品はほとんどないが、『妻よ薔薇のやうに』はシナリオが残っている。そして上で例に挙げた静枝と君子が一緒に風呂に入ることや、お雪と君子の話聞いて静枝が涙を流すなどのことは、シナリオにも書いてある。

【シナリオ】

○ お湯の中

君子と静枝がひたっている。

(略)

○ 隣室

静枝が涙を流して聞いている。

その他にも、『妻よ薔薇のやうに』はシナリオと映画がほぼ一致していると言える。そのために「人物の対等化」という特徴がシナリオの中で既に表れているという解釈が出来るのだ。

そしてシナリオを見ることは出来ないが、成瀬がシナリオを書いた他の成瀬映画の中でも「人物の対等化」を見出すことは出来る。サイレント時代の映画である『君と別れて』(1933)もそのような作品の一つである。

2. 『君と別れて』(1933)

監督 成瀬巳喜男
脚本 成瀬巳喜男
原作 成瀬巳喜男
撮影 猪飼助太郎
舞台設計 浜田辰雄
舞台装置 久保田清蔵
舞台装飾 川崎恒次郎

出演

菊江：吉川満子
義男：磯野秋雄
照菊：水久保澄子

・映画『君と別れて』のストーリー

照菊は若い芸者であるが、年の離れた芸者の先輩、菊江と仲がいい。住まいも近いし、菊江の息子である義男も照菊と同年代であるのだ。いつものように菊江の家に来ていた照

菊は、義男が学校に来ていないことを知る。菊江は最近の義男が自分の話をろくに聞かないようになったことを照菊に相談する。照菊も義男が不良と付き合いようになったことを見かける。

ある日母が芸者であることを不満に思っていた義男は菊江を傷つける。義男は、後ろめたさのせいか、海があつていいところに実家があるので、一緒に行かないかという照菊の誘いに乗る。義男と照菊には恋の感情が芽生えるが、照菊の実家では照菊の妹も家計のために芸者に出される話になっていた。それに照菊は強く反対する。義男はそんな照菊の姿を見て不良をやめることにする。しかし不良仲間だった連中が義男を脅かし、駆け付けた照菊が義男のために怪我を負う。

照菊の怪我は大事に至らずに済むが、これをきっかけに照菊と義男はお互いに対する気持ちが恋だと分かる。しかし、照菊は妹が芸者になることを止めるお金のために、町を離れることになり、二人は別れてしまう。

先行研究で多く扱われている成瀬の演出である、相手の視線を避ける、相手を睨む、虚ろな目をするなど人物の「見る／見ない」ことによって人物の感情が表れる特徴は、『君と別れて』（1933）、『夜ごとの夢』（1933）など成瀬の初期の作品でもはっきりしている。そして成瀬は『君と別れて』が公開した頃にはすでに心理描写に卓越している監督だと言われていた⁷。『君と別れて』には人物に対等に使われている動き、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉を見出すことが出来る。

「見る／見ない」表現の延長線とも言えるこのような動きは、映画全体を通して『夜ごとの夢』（1933）の主役たち、小さい子供をもっていて和解してまた葛藤する夫婦に施されている。それに比べて『君と別れて』には、照菊の先輩でありながら義男の母である菊江に、照菊と義男同様 〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉の動きを見せているのだ。

【写真 4-4】⁸照菊と義男が別れるために駅に来ている。

(a) 数歩歩いて行く照菊（水久保澄子）。

a1



⁷ 北川冬彦「批評／君と別れて」、『キネマ旬報』1933年4月11日（第467号）、70頁。

⁸ 無料動画サイト「YouTube」（検索：君と別れて）2016年9月11閲覧。

<https://www.youtube.com/watch?v=GysWCvCGzqA>

(b) 義男（磯野秋雄）に振り向く照菊。(c) 振り向いて義男を見つめる照菊。

b1



c1



【写真 4-5】 照菊の家族に会うことで母に対する態度を反省する義男。

(a) 照菊を見る義男。

a1



(b) 照菊にすれ違っていく義男。

b1



b2



【写真 4-6】 照菊に息子が自分の言うことを聞かないことを打ち明ける菊江。

(a) 菊照から顔を背ける菊江。

a1



(b) 照菊から数歩歩いて振り向く菊江（吉川満子）。

b1



b2



菊江には、義男と照菊と同一の演出が行われていて、三人はシーンの中で対等だと言える。そのことは、映画の最後に影響を与える。最後のシーン、駅のホームで照菊と義男が別れる。照菊から好きだと言われた義男は、母親さえいなければ、照菊と一緒にいきたいと告白する。その話を聞いた照菊は「ありがとう、嬉しいわ」と言う。本論文で指摘したいのはこの次の照菊のセリフである。義男に嬉しさを見せた照菊はいよいよ列車に乗り込む前に「お母さんを大事にね」と言うのである。その次の「さようなら」の後、照菊は列車に乗って去って行き、義男は涙を流して映画は終わる。

『君と別れて』には恋する照菊と義男の別れの物語である。その中で菊江にも成瀬が照菊や義男のような演出をすることによって、菊江という人物が強調されている。義男の母親である菊江は二人の恋のために協力しなければ邪魔もしない。そのように二人の恋には関係がない菊江の強調は、照菊と菊江の仲がいいこととつながっていて、映画の展開に影響を与えている。照菊が入院した病室の中で息子と照菊がお互いの気持ちを確かめる場面では沈黙する菊江だが、照菊が妹のために住み替えをすることになったと聞いた時には、明らかにそのことが悲しいという反応を見せる。それは息子との恋を認めているようにも見えるが、はっきりしているのはあくまでも照菊が去っていくことを望まない菊江の感情である。そして病室で照菊は義男にお母さんを大事にしてほしいと言う。駅のホームで照

菊が義男に「お母さんを大事にね」と言うセリフはその強調であり、照菊は菊江のことも大切にしていることが分かる。照菊は病室で住み替えすることに気持ちを切り替えて、駅のホームで悲しい顔を見せない。

そのため、照菊と義男の別れの場面では、二人の別れの感情が浮き彫りにならない。「母親」のために照菊と一緒にいけないことは義男の言い訳でもなければ、恨みでもない。照菊は決してすがすがしくはないが、それほど悲しくもない。駅のホームにその姿を見せていない菊江だが、息子と恋する照菊に悪い感情は全くもっていない。

『君と別れて』では恋の別れの場面が全く強調されていないが、その分若い二人の成長、家族との関係が描かれている。それは、菊江を含む三人の人物のより多様な姿を見せているのである。

『流れる』（1956）に表れている「人物の対等化」の性質を持っているのである。

3. 『まごころ』（1939）

演出 成瀬巳喜男
脚色 成瀬巳喜男
原作 石坂洋次郎
製作 竹井諒
撮影 鈴木博
美術 中古智

出演

長谷山蔦子：入江たか子
浅田敬吉：高田稔
浅田幸子：村瀬幸子
浅田信子：悦ちゃん
長谷山富子：加藤照子

・映画『まごころ』のストーリー

蔦子と敬吉は昔恋人だったが別れた。その後、敬吉はお金持ちの娘である幸子と結婚し、敬吉と幸子の間に娘信子が誕生する。蔦子も違う男と結婚して娘の富子を産むが、その夫とは死別している。時が経ち小学校の6年生になった富子と信子は同じ学校に通う親友である。

富子が夫の前の彼女である蔦子の娘だということを知っていた幸子は、信子が富子に負けることが嫌だった。子育ての価値観などで対立している敬吉と幸子の夫婦関係は冷めて

いた。幸子は、信子が聞いていることを知らずに、敬吉の薫子との過去をせめる。父と富子の母が恋仲だったということに衝撃を受けた信子は、富子にそれを言ってしまい、子供二人は悩む。

そんなある夏の日、信子と富子が水遊びをしていた。その時信子が足に怪我をしてしまい、駆けつけて来た薫子と敬吉は再会を果たす。お互いの子供のためなのか二人は挨拶だけを交わし、あっさりした関係を見せる。

富子は敬吉からほしかったフランス人形を送ってもらうが、困惑する母薫子を見て人形を返す。その一方で敬吉が人形を富子に送ったことを知った幸子は誤解して激怒する。しかしそれがかえって敬吉を怒らせる。敬吉は信子に対する教育方針などで一方的に決める性格の幸子に対する不満、本音を語り、二人は別れるようにも見えるがむしろ仲直り出来る。敬吉には召集令状が来ていた。幸子と敬吉は和解し、敬吉の家族だけではなく薫子と富子までも戦争に出る敬吉を見送ることで映画は終わる。

『まごころ』では子役である信子と富子に対する成瀬の演出、つまり子供たちによる視線の動きを含む〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などの動作が目立つ。それによって子供たちと大人たちは対等になる。丸太の上で親の秘密について話している富子と信子のシーンは象徴的だと言える。

【写真 4-7】⁹富子に両親の秘密を打ち明ける信子。

(a) 信子（悦ちゃん）に背を向ける富子（加藤照子）。

a1



a2



⁹ 無料動画サイト「Dailymotion」閲覧、2016年9月11日（検索：magokoro naruse）
<http://www.dailymotion.com/video/x3p2ilt>

(b) 富子の前にすれ違って行って振り向く信子だが、再び背を向ける。

b1



b2



b3



(c) 信子の父親と富子の母親が昔恋人だった事実が二人を憂鬱にする。

c1



『まごころ』の中では信子と富子が主役に見えるが、信子は自分の父の昔の恋人に対して気にしているのかどうか曖昧な態度を見せていて、母の秘密を知った富子も母親との関係にはっきりした亀裂が起こる訳でもない。幸子はずっと薫子のことを気にしていて、最後に反省の色も見せてはいるが、それが敬吉の出征のためなのか、信子に対する罪悪感なのか、あるいは他の感情なのか曖昧である。映画に対する軍部の検閲が厳しくなった1939年の作品らしい結末として、戦争に出ていく敬吉を満面の笑顔で見送る子供たちが映ることは、『まごころ』の中での子供たちの位置をより曖昧にする。

しかし、一人一人の人物が対等に描かれることによって、より現実に近いものが見られることは『まごころ』にもはっきり表れている。それは怪我をした信子に駆け付けて来た敬吉が久しぶりに昔の恋人薫子と再会するシーンである【写真4-8】。

【写真 4-8】 敬吉と薫子は久しぶりに再会を果たしてから別れる。

(a) 信子をおんぶしたままあっさり挨拶だけを交わしてすれ違っていく敬吉 (高田稔)。

a1



a2



(b) 信子だけが振り向いて明るく挨拶する。(c) それに答える富子と薫子 (入江たか子)。

b1



c1



(d)

富子たちに振り向かない敬吉の耳を信子がひっぱり、振り向かせる (d1-d2)。

笑顔を見せる敬吉と信子 (d3)。

d1



d2



d3



(e)最初は笑顔で答える薫子だが、神妙な顔になる。そして薫子が振り向くと

e1



e2



e3



(f)母を気にしていた様子の富子。

f1



昔恋人だったが、それぞれ違う人と結婚して子供を育てている敬吉と薫子に注目したい。最初敬吉は薫子に必要最低の挨拶だけを交わしてすれ違っていた。明らかに普段と違う様子を見せている敬吉のそれは、まだ薫子のことを敬吉が意識していることだとの解釈につながる。また、振り向いて笑顔を見せる敬吉を見て、はじめは笑顔の薫子だったが、すぐ神妙な顔を見せている。薫子がまだ敬吉のことを忘れていないような解釈が可能になるのだ。

ところが、敬吉に関しては真逆の見方も出来る。敬吉は仲が悪くなった妻である幸子を映画の最後で再び受け入れる姿を見せることによって、薫子のことを完全に忘れたという解釈も出来るのである。

このシーンで鮮明に見えるのは、敬吉と薫子のそれぞれの子供に対する感情である。しかし親の子に対する感情は、『まごころ』の中で人格がしっかりと描かれている二人の子供、信子と富子が絡むと、ストーリーと離れた意味が生じる。

例えば信子と富子が学校の校庭に置いてある丸太に座って話し合うシーンがある。親の秘密を富子に打ち明けた時、信子はその親の秘密のことを気にしない様子を見せるが、丸太のシーンの最後のショットで涙を見せる。実際は信子もその秘密が気になっていたのか、それとも親友の富子が悲しそうな様子を見てもらい泣きしたのか曖昧である。

それは父の耳を引っ張って振り向かせる時も同じである。信子は富子のために、親たちには何の問題もないということを見せようとしたのか、それとも純粋に子供心で挨拶をしない父を振り向かせたのかも曖昧である。【写真 4-7-c1】で表れているように、強がって親

の秘密を語った信子は富子に背を向けて涙を流したからだ。

信子と敬吉が去った後、富子と薫子は帰り道で離れて歩く。その時、富子は足が痛くておんぶしてほしいとねだる。

ところが、『まごころ』のコンティニューイティの中で富子のそのおねだりは、どこか母と敬吉との関係を懸念していることが醸し出されている。

しかし、実際におんぶしてもらってからの薫子と富子は大変仲の良い親子に見える【写真4-9】。

【写真4-9】

(a) 薫子におんぶしてもらっている富子

a1



薫子は敬吉に対する感情を整理できたのか、他の人と再婚をするのかどうかは分からない。お金持ちの幸子さえも戦争の影でどうなるか分からない。

信子の意図は定かではないが、自らの意思で父を振り向かせた。富子もまたはっきりとしていない意図の中で自ら母の笑顔を引き出した。彼女たちは親の恋に惑わされて涙を見せる子供でありながら、時には親たちを自分の意思で動かしている。

戦争の影から自由になれない映画のストーリー、そして親の恋仲を知ったというストーリーの中で、成瀬演出によって憂鬱にも見えていながら、そうでもないように見える子供たちは、現実世界の子供のように一人の人格として当時の時代状況を反映して存在しているのである。

〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などを用いた「人物の対等化」は、戦前と戦時の他の作品でも見出すことができる。

それぞれの人生を芸者の次女の視点で描いた作品『乙女ごころ三人姉妹』(1935)、子沢山の貧乏な大家族が描き分けられている『はたらく一家』(1939)、町にやって来た一座と町の人たちの絡みが馬の足役を務める二人を中心に展開していく『旅役者』(1940)、バスの運転手と車掌を通して町の間人間関係が表れる『秀子の車掌さん』(1941)などの作品が「人物の対等化」が表れている作品として挙げられる。

また「人物の対等化」が表れるこのような成瀬映画は、『まごころ』同様、はっきりとしない結末に向かう傾向がある。

『乙女ごころ三人姉妹』で次女お染（堤真佐子）は、刃物で刺されて大怪我を負ったまま、姉である長女おれん（細川ちか子）を見送りに行く。お染が刺された理由は三女千枝子（梅園龍子）と関係があるのに、千枝子は自分の目的のためにお染から去っていく。お染の刺された状況は他の姉妹が知らないままで、三人はそれぞれ違う人生を生きていく。

長男希一（生方明）が家のためではなく、自分のために勉強したいという望みがストーリーの展開の軸になる『はたらく一家』では、希一が勉強を諦めるかどうかの結末はほめかされているのに、他の兄弟は元気になるという曖昧な終わり方になっている。

馬の役を奪われることになってやけになった役者・俵六（藤原鶏太＝藤原釜足）と仙平（柳谷寛）は本物の馬の前で馬の芝居をする。ところが興奮した馬が小屋を逃げ出し、俵六たちも馬役のまま馬を追いかけることで終わる『旅役者』の結末は情緒的であるが、ストーリーとしては曖昧だと言える。

『秀子の車掌さん』の車掌であるおこま（高峰秀子）はバス会社がなくなることも知らないまま新しい挑戦、名所案内をしながら映画は終わる。映画ではバス会社がなくなることに對するおこまと、行動を共にして来た運転手園田（藤原鶏太）の反応は描かれていない。そんな中で、一生懸命に走り回るおこまの人柄や周りの人情味あふれる人物たちが描き分けられたことによって、会社がなくなることに對して彼女たちがくじけるのかそうではないのかは曖昧である。

シナリオを成瀬が手がけていた、『妻よ薔薇のやうに』は「人物の対等化」と言える映画の要素がシナリオにも表れている。

成瀬がシナリオを書いていない『流れる』ではシナリオと異なる部分が多いことによって「人物の対等化」が強調されていた。

前章の第一節で述べたように、成瀬がシナリオを書かなくなった時期である1950年代以降は、成瀬が再び高い評価を得るようになって、『めし』（1951）や『浮雲』（1955）のような作品を監督する時期と重なる。

そして成瀬の演出の特徴として、高峰秀子との打ち合わせの時に、演技や映像で表現できるような不要なセリフを二人で削る作業をするなど¹⁰、シナリオを削ることは、様々な文献に残っている。成瀬は単に仕種や視線で表現できる部分のセリフや説明的なシーンを削除しただけではなく、セリフの微妙なニュアンスにもかなり気を使ったと言われる¹¹。

1950年代の、シナリオと演出の関係に関する文献を見ると、観客が脚本家の名前で映画を選ぶことも生じていて、給料などの面においても映画界における脚本家の立場は、以前の時代よりはよくなったと言えるが、まだ監督と対等な立場には及ばなかったらしい。監督は、脚本家を人選出来る立場であり、何回も書き直しをさせるなど、自分の意図に合わ

¹⁰ 村川英（編）『成瀬巳喜男演出術 役者が語る演技の現場』、1997年、ワイズ出版、17頁。

¹¹ 梨花眞澄・阿部嘉昭・木全公彦・丹野達弥編『映画読本成瀬巳喜男—透きとおるメロドラマの波光よ』、1995年、フィルムアート社、138頁。

せて脚本家に細かく注文をつける場合が多くあった。監督によっては、脚本家にその意図を相談して演出する人もいるが、シナリオを脚本家に無断で削除変更し、意図までも変える場合も多々あったと言われる¹²。

本来自らシナリオを書いて演出する作品が多かった成瀬だが、1951年以降になると『杏っ子』(1958)を除いて、映画のクレジットに脚本家としては一切名前を載せていない。¹³

次節では成瀬がシナリオを書いていない成瀬映画の中で『流れる』のように「人物の対等化」がもっとも表れている作品をシナリオと映画を比較しながら分析していく。

『流れる』(1956)のシナリオは井手俊郎¹⁴と田中澄江¹⁵の共同執筆によるものである。

第2節 戦後成瀬映画における「人物の対等化」Ⅰ

一井手俊郎・田中澄江脚本の成瀬映画

1950年以降、成瀬映画のシナリオは様々な脚本家によって執筆されてきた。数からみると共同執筆9本を含めて12本も書いた井出俊郎が目立つ。そして6本の成瀬映画に参加した田中澄江は、成瀬と共同執筆である『杏っ子』(1958)を除いて、共同執筆の時には井手俊郎とだけ組んでいて、田中澄江と井手俊郎二人による成瀬映画は4本である。そんな二人による初めての作品は『めし』(1951)である¹⁶。井手俊郎は、東宝の社員として入社し、劇場担当を経て『青い山脈』(1949)でプロデューサーの仕事をしていた。その時今井正がもともとの脚本を井手俊郎と一緒に書き直したことで、井手の脚本家としての経歴がスタートするようになる。井手はお客さんが面白いと思う映画になるシナリオを心がけていた¹⁷。自分が書いた意図さえ守ってくれるなら、監督やプロデューサーが脚本を変えることを認めていたと言う。しかし、井手が求めることと成瀬が求めることの基準が違って揉めることもあったらしい。井手はどの監督との作業も気持ちいいものではないと言いながら、『めし』の時、成瀬が後輩に当たる千葉泰樹の代役を引き受けたこと、アメリカ映画を標榜しようとしないうことなどに対し感心していた。成瀬に対してだけではなく、井手は作品に意見を通すことが苦手で、プロデューサーや監督から言われることにすぐ応じていたと言っ

¹² 新藤兼人・水木洋子「(対談)映画におけるシナリオの位置」、『映画芸術』1958年1月、26-33頁。
座談会「シナリオ作家の自由について」、『シナリオ』1955年5月。

¹³ 1946年から成瀬が監督を務めた41本の中で、成瀬がシナリオを手がけた作品は6本に過ぎない。

¹⁴ 井手俊郎(1910-1988)佐賀県生まれ。成瀬映画以外の主要脚本作品：『青い山脈』(今井正監督作、今井正との共同脚本1949年版、松林宗恵監督作1957年版)、『三等重役』(春原政久監督作、山本嘉次郎との共同脚本1952)『洲崎パラダイス赤信号』(川島雄三監督作、寺田信義との共同脚本1956)など。

¹⁵ 田中澄江(1908-2000)東京府生まれ。成瀬映画以外の主要脚本作品『夜の河』(吉村公三郎監督作1956)、『夜の蝶』(吉村公三郎監督作1957)、『女ばかりの夜』(田中絹代監督作1961)など。

¹⁶ 田中が戯曲を書いていた文芸座が好きだった井手が『めし』のシナリオを依頼した。そこで一旦断られるが、「及ばずながら、そばでお手伝いします」ということで始まったという。
一村川英(編)「成瀬巳喜男演出術 役者が語る演技の現場」、1997年、ワイズ出版、162頁。

¹⁷ 井手俊郎「脚色する時の心構え」、『シナリオ』1956年11月、26-27頁。

ている¹⁸。

田中澄江はもともと劇作家であり結婚してからも主婦の傍ら劇作をしていた¹⁹。原作物を脚色する時には、共同執筆を好んでいた田中の最初のシナリオは、『わが家は楽し』(1951)である。いくつものインタビューで、「(劇作をしないで)シナリオだけというのはダメです」²⁰、「シナリオはベテランではないから」²¹、などと、他の脚本家に比べて低姿勢を見せているのが特徴である。映画の脚本家としては自分の脚本が削除されたり、変えられたりすることに傷を負うと言いながらも²²、戯曲、ラジオドラマなどとは異なる映画の特性に対しては理解を示していた。

1. 『めし』(1951) 一里子一

監督 成瀬巳喜男
脚本 井手俊郎、田中澄江
原作 林芙美子
製作 藤本真澄
撮影 玉井正夫
美術 中古智

出演

岡本初之輔：上原謙
岡本三千代：原節子
岡本里子：島崎雪子
竹中雄蔵：進藤栄太郎
村田まつ：杉村春子
山北けい子：中北千枝子

・映画『めし』のストーリー

周りの反対を押し切り、初之輔と結婚した三千代はその二年後、夫の転勤を機に東京から大阪へと移住した。それからまた三年が経ったが、その間に彼女の身の回りに変わった

¹⁸ 村川英(編)『成瀬巳喜男演出術 役者が語る演技の現場』、1997年、ワイズ出版、158-179頁。

¹⁹ 夫は劇作家の田中千禾夫。

²⁰ 水木洋子・田中澄江「(対談)シナリオを書くことの喜びと苦しみ」、『キネマ旬報』1953年4月上旬(第60号)、78-83頁。

²¹ 田中澄江は、脚本に対してドライな姿を見せる和田夏十、大人数による作業になれている姿を見せる橋田壽賀子と自分を比べて、夫が映画監督であること(和田)、男たちと平気で仕事をこなすこと(橋田)などを羨ましがっている。

一座談会「女性ライターは語る」、『シナリオ』1955年8月、8-18頁。

²² 田中澄江「シナリオに於けるせりふ」、『シナリオ』1959年11月、23-25頁。

ことはなかった。初之輔が彼女を傷つけたこともない。それにもかかわらず、三千代と初之輔の間では会話がなくなり、二人は視線もろくに合わさない日常を送るようになっていた。

そんなある日、初之輔の若い姪である未婚の里子が現れる。東京から家出をして来た里子としばらく同居するようになる三千代夫婦。自由奔放に生きている里子と、そんな若い里子にウキウキする初之輔をきっかけに、三千代は今の夫婦生活から離れることを決心する。

東京の矢向の実家に戻って来た三千代はそのまま東京で就職することを考えるが、何をしても落ち着かない状況が続く。そんななか、出張で東京に来た初之輔が訪ねて来たことで、三千代は夫と再び大阪へ戻ることにする。

三千代（原節子）がコンティニューイティの中で初之輔（上原謙）と視線を合わさないことは、先行研究でも指摘されていることである。二人がそれぞれの視線を通して一人しか映らないショットで繋げられることによって、二人の距離感が現れている。そして、夫婦は映画全体を通して、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などを繰り返し、倦怠期、そして、東京で久しぶりに心を開くことまで、描き分けられている。ところが、それは里子（島崎雪子）に対しても同じことが言える。さらに、シナリオと映画を比べてみると、里子に対する成瀬演出の特徴が浮き彫りになってくる。

シナリオで里子は倦怠期の三千代夫婦の間で、三千代の感情をかきたてる役割をしている。里子の鼻血の看病のせいで、初之輔は靴を盗まれたことも知らずにいる。夜遅く帰った里子を家の表まで迎えに行き寄り添って歩く。そんな初之輔に対して三千代が怒っていることはシナリオにも書かれているが、それは映画に比べたら、あくまでも、三千代の初之輔に対する感情である。そして、里子は台風の前夜、東京の三千代を訪問する。ここで三千代の妹光子（杉葉子）の夫である信三（小林桂樹）に怒られる場面があるが、それは、三千代が実家にいることに対する信三の不満を間接的に表していると言える。大阪と違って、里子は東京では一夫（二本柳寛）などを通して三千代と関係を持ち続ける。一夫は三千代のことを恋慕しているのだ。

シナリオでは、三千代が一夫と東京でデートをする。そこで、三千代と一夫は親戚である二人の思い出話をし、結婚に対して懐疑的なセリフを言う。里子は、三千代に「私が一夫さんと結婚しちゃった方が……初之輔さん幸福になるんじゃないの？」と言う。この話を聞いた三千代は、「心のもやがいつぺんにふっとんでいくように笑う」とシナリオに書いてある。

ところが映画の中で里子は、シナリオと離れた新たな意味を持っている。三千代が東京に出発する前日のシーンにそのことがよく表れている。

【シナリオ】²³

103 茶の間

三千代「里子ちゃんも里子ちゃんよ……あんなひと相手に、玄関先で下らないことしゃべってるもんじゃないわ……東京のお父さんに聞こえたら私達がなんて言われると思うの？」

里子はばらの花をもって来てすわる。

三千代「……いったい、あんた大阪へなにしに来たんです？芳太郎さんとはどういうおつきあい？」

里子（ひざの上に赤いのをほぐしながら）「別にどういうおつきあいて……あの人に言いがかりをつけられることなんてないのよ……とっても向こうが変なのよ……かってに何でもおごってくれて……」

三千代「かってにおごってくれるって、あなただまっておごられているの？職もない若い男が女のひとをおごるお金の余裕があるなんて変だと思わないの？前の金沢さんのことだってそうよ……わざわざ大阪まで来て酒場の手つだいまでする事ないでしょう？いいかげん、大阪も見学したでしょう？東京へ帰ったらどうなの？（里子は涙をぼろぼろこぼす。三千代たって台所にいきコップに水を入れて来て里子の前に置く）そのお花水にさしておあげなさい……里子ちゃんは顔がよくて、利口なんだから、もう少し慎重にかまえてくれなくちゃね……わかってくれたでしょ……」

里子（顔をあげて）「東京へ帰ればいいのね？」

三千代「あら、追いかえすんじゃないのよ……」

里子（ぶいと立って、かべに顔をあてて泣く）

三千代（いらいらして、その後姿をみつめる）

(0・L)

104 二階（夜）

三千代が大きなトランクに着物をつめている。

105 玄関（夜）

初之輔が帰ってくる。

106 茶の間一次の間（夜）

初之輔が来る。

初之輔「なんだ、まだ寝ないのか？」

²³ 田中澄江・井手俊郎「めし」、『戦後傑作シナリオ集（キネマ旬報別冊）』1959年9月、60-80頁。
このシナリオは旧仮名遣いなどが多いため、筆者が、漢字で表記、ト書きとセリフを分離するなど、少し見やすいように原本のレイアウトを調整してある。

里子「私、やっぱり東京へ帰って結婚しちゃうわ」（初之輔のそばへ来てかける里子）

初之輔「それがいいね」

里子「私ね、ほんとうは初之輔さんみたいな男の人が好きなのよ、でも、もうおじいさんだから……」

初之輔「こいつ！」

里子の額を指で押す。

里子「明日の朝、三千代さんもいっしょに行くのよ」

初之輔「え？三千代も……？」

三千代がトランクをさげて降りて来る—

しらじらしく二人を眺め、次の間へ行って押入から布団を出して敷きはじめる。

里子は二階へ上がって行く。

初之輔「里子を送ってくれるのはいいが、金が足りないんじゃないか」

三千代「今日、竹中で借りて来ましたわ」

初之輔「ふうん……」

三千代「そこの雨戸、おしめになってね」

初之輔「おい、君、ちょっと話があるんだ。こっちへ来ない？」

（あぐらをかいて煙草をくわえる）

三千代「……」（まくらもとにきちんとすわる三千代）

初之輔「ほんとうに、君、行くのかい？」

三千代「ええ」

（略）

シーン 103 は里子が隣人の青年芳太郎（大泉滉）から恋の告白を受けた直後である。シナリオの中で、三千代は里子の人間関係に怒っていて、里子は涙を流してしまう。三千代の話に不服な面も見せていて、その態度は三千代をイラ立たせるが、後の里子をみると、三千代の怒りは利いたと解釈が出来る。そして、初之輔が里子の帰りより三千代の上京を気にしていることが分かる。里子がシナリオで初之輔と三千代の感情に影響を与えることがないからこそ、東京で里子と一夫の結婚の話聞いた三千代が笑ったと言える。映画でも里子は三千代と初之輔の関係を脅かす存在ではなくて、三千代が東京に行くきっかけになる役割は変わらないが、映画での里子は、三千代の怒りに対して、泣くどころか、むしろ反発しているように見える。それが映画で現れるのは三千代と初之輔と同様に、里子に成瀬演出が施され、シナリオを変更したためである。

【映像の流れ】²⁴

²⁴ 東宝 DVD『めし』2005年、東宝。

○ 茶の間

ばらの花をもって茶の間に来る里子。

里子「なあに？」

三千代「(じっと見つめ) 里子ちゃん……いったい、あんた大阪へなにしに来たんです？ 芳太郎さんとはどういうおつきあい？」

里子「(目を逸らして歩く) 別にどういのおつきあいって……あの人とっても変なのよ……勝手に何でもおごってくれたりしてさ……」

一歩歩いて振り向いて里子に目を合わす三千代。

三千代「勝手におごってくれるなんて、あなた黙っておごられているの？ 職もない若い男が女の人におごるお金の余裕があるの、変だと思わないの？」

三千代から翻り背を向ける里子ばらをいじる。

三千代「(里子を見るが、向うは見ない) いい加減、大阪も見物したでしょ？ 東京へ帰ったらどう？」

三千代に振り向く里子、見つめ合う二人。

里子「帰ればいいんでしょ」

三千代「追い返すんじゃないのよ」

背を向けて二階へ駆け込む里子。

里子が去った後を見つめる三千代。

(0・L)

○ 二階 (夜)

三千代が大きなトランクに着物をつめている。

○ 次の間

里子、猫の首を驚掴みしていたずらっぽく睨んで、戸が開く音に反応する。

○ 玄関一次の間 (夜)

初之輔が玄関から入って来て、里子を見て微笑む。

初之輔「ただいま」

里子「おかえりなさい」

初之輔「なんだ、まだ寝なかったのか」

里子「うん」

初之輔「三千代は？」

二階をしゃくってみせる里子。

里子「ねえ」

初之輔「え？」

翻って歩いていく里子。

里子「私、やっぱり東京へ帰って結婚しちゃうわ」

初之輔「(里子を見ない) それがいいね」

振り向いて初之輔のそばへ近寄る里子じっと見つめる。

里子を見ない初之輔。

里子「本当はね、私、初之輔さんみたいな男の人が好きなのよ」

里子に振り向く初之輔。

少し見つめ合った里子、微笑んで目を逸らしてから、

里子「だけど、もうおじいちゃんだからイヤだ(初之輔を見つめる)」

初之輔「こいつ！」

里子の額を指で押す。

笑う二人、お互いから翻る。(初之輔は鞆の中身を取り出す)

初之輔に振り向いてしゃべる里子。

里子「明日の朝、三千代さんも一緒に行くのよ」

初之輔「え？三千代も……？」

里子「(微笑む) ええ」

初之輔「君を送っていくのかい？」

里子「そうでしょ」

背を向けて二階へ向かう里子だが、三千代を見て立ち止まる。

三千代がトランクをさげて降りて来る。

里子とちらっと目が合うだけの三千代、すれ違って行く。【写真 4-10-a1】

初之輔は三千代を見つめるが、三千代は初之輔とは視線を合わせず、すれ違っていく。

三千代「おかえりなさい」

初之輔「ああ」

初之輔に見向きせず、台所に入る三千代。

初之輔と三千代を交互に見ていた里子、いたずらっぽく微笑んでから、背を向けて二階へ行く。【写真 4-10-b1】

三千代はしらしらしく二人を眺め、次の間へ行って押入から布団を出して敷き始める。

里子は二階へ上がって行く。

初之輔「里子を送ってくれるんだって」

三千代「ええ」

初之輔「お金はどうするの」

三千代「今日、竹中で借りて来ましたわ」

初之輔「ふうん……」

ご飯を炊く準備をする三千代、初之輔を見ない。

初之輔「(三千代を見つめる) 君、話があるんだ」

米を鍋にいれる動作を少し止める三千代。
初之輔「本当に君行くのか？」
三千代「ええ」
初之輔に振り向かず、米を入れ続ける三千代。
(後略)

【写真 4-10】 東京へ行く前日の三千代と里子

(a) 三千代と里子が無言ですれ違う。

a1



a2



(b) 夫婦に振り向いていらずらっぽく微笑む里子。

b1



b2



このシーンの前で、里子と三千代の関係はシナリオからの変更によって、すでに変わっている。三千代は映画の中で、冒頭の部分では笑顔で見つめるなどして、里子に対して親切に接している。そして里子から初之輔のネクタイの悪口²⁵を言われたことが、三千代がバス観光に参加しないことのきっかけの一つになるなど、三千代と里子はその親しさを失って行く過程が鮮明に描かれている。里子は、最初から初之輔にしか興味がない。初之輔の帰りを二階で待っているショットが追加になったり、「私、三千代さん好き（無邪気に）」というセリフが削られたりしている。また里子は映画の最初から最後まで一貫して三千代のことを見つめない。

²⁵ ネクタイの悪口を言う里子のセリフはシナリオにない。

その中で、三千代はだんだん里子に対してイライラが募ってくる。そして里子の帰りが遅くなる夜の「しょうがない人ねえ……迎えにいつて来ましょうか」と言いながら立ち上がるという三千代のセリフが削除されている。里子の三千代に対するその態度は変わらないが、三千代は、里子が新聞を見て職探しに出る朝、里子から避けるように背中を向けて行き、里子を見無視しているような態度を見せる。映画が進行していくに従って、二人の関係性は変化している。それは三千代と初之輔の関係性とも関わっている。

そのことが凝縮して現れているのが上に紹介した写真の映像である。三千代と里子は東京に発つことになった前日、シナリオには三千代が里子と初之輔の二人を睨むことになっているが、映画では三千代は里子を一瞥して〈すれ違って〉行き（【写真 4-10-a1】）、初之輔には見向きもしない。それは三千代が腹を立てていることをより鮮明に見せている。そして、シナリオと違って里子が〈背を向けて〉二階へ駆け込んで行くという感情を見せることは、観客がこのシーンで三千代の感情だけを見つめることの邪魔になっていると言える。

猫と戯れたり、険悪な雰囲気夫婦をいたずらっぽく笑顔（【写真 4-10-b1】）で見ているなど、里子が全く反省をしていないことを、すれ違う時の三千代の一瞥を通して、三千代も理解したかのように見せている。ここでは里子のことを、初之輔を奪う可能性がある女として意識しているのか、反省がない子供に腹を立てているのか曖昧であるが、はっきりと分かることは、三千代の立場、里子の伯父の妻という役割は消失していることである²⁶。

シナリオと違って三千代が里子に対して他人のように振る舞うことと、里子が笑顔で大阪を離れることは、里子のことをストーリー上で夫婦の危機のきっかけにする以上に、一個人として独立した人物にする。里子が三千代に対して新たな影響を与えるのは、三千代が東京に発ってからである。

二人は東京行きの汽車に並んで座るわけだが、二人の間に会話がないことは映画のコンティニュイティの中でシナリオよりはっきり見せている。それは、里子が三千代に対して全く興味がないことに等しい。ところが、大阪での里子の姿と、東京での三千代の姿はあまり変わらない。結局二人は、自己中心的な人物であると表現されているという重要な手掛りになるのである。それはストーリー上の妻の立場を、出戻り同様の娘に変え、また里子との関係において、妻という立場を消失させているのである。

2. 『めし』 ―けい子―

『めし』における人物の感情は、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などによって、はっきりと映画の中に現れている。冒頭で里子が二階で初之輔を待っているのだが、隣人

²⁶ 上に例にあげたシナリオと映画を比べてみると、あぐらをかいて煙草をくわえる夫が妻をまくらもとに座らせる家父長的な姿が消えたことが分かる。

の芳太郎に対しては、彼女はほんの少し会釈をするだけで、すぐに視線を逸らす。それに比べて初之輔を見つけた時は、背を向けて降りていくのである²⁷。

里子の説明のために例にあげたシーンの映像で、里子は、一人しか映らないショットの中で初之輔と三千代を交互に見て、いたずらっぽく微笑んでから背を向けて行く。シナリオにはない、こういった描写によって、里子の一貫した性格が現れている。シナリオの中で家出をしてきた里子は明らかに自己中心的な姿を見せているのである。

シナリオを含め、東京での三千代は、大阪の時とまるで別人になる。部屋で寝ているばかりである。隣人に微笑むこともなく、母のまつからも妹の夫からも帰った方がいいような扱いをされる。その中で三千代は、職業安定所の前で古き友人であるけい子（中北千枝子）に遭遇する。夫を戦争で亡くして苦勞しながら子供を育てているけい子に、三千代は幸福な主婦と思われる。シナリオでは、三千代が初之輔のところへ帰るかどうかを悩む、一つのきっかけになるシーンである。映画でこのシーンを見ると、その登場は短いが、けい子も三千代と同様〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などを用いて対等な立場になっている。

また、映画ではシナリオと違い、けい子がもう一度出て来る。里子のことを彼女の家まで送る帰り道である。恋人が多い川沿いを歩いていた三千代は、駅の近くで一人で新聞を売っているけい子を目の当たりにする。けい子の横では子供が列車を見ている。三千代はここで背を向けて去っていく。見て見ぬふりをしたのである【写真 4-11】。職業安定所の前では子供と二人で映るショットの中に納まっていたけい子は、ここでは一人しか映らないショットになっている。けい子は映画の中で明らかに強調されている。

【写真 4-11】道端でけい子に偶然会う三千代。

(a) けい子（中北千枝子）を見る三千代（原節子）。 (b) けい子は三千代に気付かない。

a1



b1



²⁷ このシーンはシナリオにはない。

(c) 背を向けて見ぬふりする三千代

c1



里子と三千代がシナリオと離れた関係性を持っていると共に、三千代がけい子を見て見ぬふりをするこのシーンは、『めし』におけるシナリオから離れ、新たな意味を見出す重要な手掛かりになる。まず、東京での三千代と一夫のシーンは、映画の中でシナリオとその意味が異なる。シナリオでは、一夫は結婚に対する懐疑的な会話、共通の思い出の話などで、初之輔に対する三千代の気持ちを揺さぶる役割をしているが、映画ではその役割は最小限になっていて、一夫に対する三千代の気持ちが、恋ではないことが分かるシーンがある。また三千代は、一夫に仕事探しを頼むが、シナリオより映画の方が働きたい欲望を強く示している。しかし、実際に働いているけい子を見て見ぬふりをするこのシーンは、三千代が働くことを甘くみていたとの解釈も可能である。三千代は、苦勞して働きながら一人で子を育てているけい子から目をそむけたのである。シナリオにはなかった三千代のこのショットが入ることによって、新たな面が現れる。三千代は働きたいと願ったことの甘さを自ら痛感したのだ。

そしてそれは、軽い気持ちで働き口を探した里子の自己中心的な性格と類似しているのである。里子はシナリオで三千代夫婦に憧れていたと、三千代と二人だけの時に言っている。三千代夫婦と離れて考察すると、シナリオでは里子が大阪に来たことは、ただのわがままだと言える。里子は大阪を去る前に、東京に戻って結婚すると初之輔に言っているが、東京で三千代に見送られた後の展開に関して全く推測できないと言える。

映画での里子は、三千代の夫婦に憧れていたと、三千代ではなく初之輔に言っている。三千代に興味がないことを見せることによって、大阪の訪問の目的が、はっきりと初之輔にあったと言える。大阪での里子には、働き口を探すシーンがある。里子の目的は初之輔であるため、里子にとってその職探しは口実でしかない。

それに比べて、三千代は東京で何も解決出来なかった。三千代と一夫の関係が発展しないと決めつけることも出来ない。けい子だけではなく、三千代と里子を叱った信三も、台風の翌日屋根を修理するショットなどが追加され自分の生活に入り込む。里子は、自分を叱った信三に二度と会わないつもりだと言っているが、自己中心的な里子がこれからどうするのかは推測できない。シナリオの里子は脇役としてその役割を終え、帰宅したが、映

画の自由奔放で能動的な里子の可能性は、主人公としての三千代の可能性と変わらないのである。

『めし』の映画の中で、三千代と里子は一人の登場人物として対等である。三千代は大阪に戻る。夫婦関係の回復に焦点を合わせたシナリオより、三千代のその自己中心的な性格が露になる。三千代と初之輔は離婚しないのかもしれないし、離婚するかもしれない。それはシナリオから離れた、人物の現実性だと言える。

そして、登場の回数は異なるが、中北千枝子演じるけい子のように、成瀬は、隣人たち、一夫の家族、三千代の大阪の友人、三千代の東京の家族を均等に演出しているため、一人一人が多かれ少なかれ、現実性を帯びている。けい子と三千代が絡むシーンでは二人が対等であるように、『めし』の主要人物と他の人物はシーンの中で対等である。『めし』の中でも『流れる』同様、コンティニューイティの中でシーン一つ一つにシナリオと離れた現実性が発生するのである。

3. 『晩菊』(1954)

『晩菊』(1954)は林芙美子の『晩菊』と『白鷺』、『水仙』を原作とする映画である。三つの小説を井手俊郎と田中澄江が一つの映画に脚色したため、この作品のテーマはシナリオにあると言っていい。

監督 成瀬巳喜男
脚本 井手俊郎、田中澄江
原作 林芙美子
製作 藤本澄江
撮影 玉井正夫
美術 中古智

出演

倉橋きん：杉村春子
関：見明凡太郎
田部：上原謙
板谷：加東大介
小池たまえ：細川ちか子
鈴木とみ：望月優子
静子：鏑木はるな

・映画『晩菊』のストーリー

昔の芸者の仲間だった人達が引退後中年になってそれぞれの生活をしている。きんはお金を貸して金利を得たり、土地の売買をしたりして、かなりの富を蓄積したが独身だった。きんに比べるとたまえととみは雑用のような仕事をしていて、生活は豊かではなかったが、二人とも子供を育てることが生きがいであった。お金に関してきんは昔の仲間であっても容赦なく利子を取りたてる、そういう性格だった。

ある日、きんの昔の男たちが訪ねてくる。しかし、過去にきんと無理心中しようとした関も、きんが激しく恋した田部も、裕福な今のきんの相手にはならなかった。田部は追い出されるように去っていく。関は警察に捕まることになるが、きんは知らん顔をして土地の売買の仕事をする。

その一方でたまえの息子清が他人の妾をしている女と北海道に移住することになる。とみの娘幸子は勝手に一人で中年の男と結婚して家を出る。たまえととみは共通する悩みのお話をしながら酒を飲む。結局子供の将来を自分ら親の手で止めることは出来ないことを分かち合った。

このように『晩菊』は、若い頃とは違う人生を送っている中年の女性たちの生きざまがテーマになっている。人恋しい青春時代を送ったきん（杉村春子）は、すべての価値観ががらりと変わって、お金だけを大事にする人生を送っている。たまえ（細川ちか子）ととみ（望月優子）は、すべてを捧げて来た子供から見放される。きんは過去に比べて何かを感じる純粋な気持ちが消失していて、たまえととみは、感情は昔と変わらないが、子供たちがその感情を強制的に消失させる。どっちにしろ、若い頃の大切なものを失っている中年の女たちである。ところが、成瀬の演出による「対等化」は映画に新たな意味をもたらしている。以下のシーンはたまえ、とみ、きんの三人の最後のシーンである。

【シナリオ】²⁸

91 町の通り

にぎやかな雑踏の中を、清を送ったたまえととみがもつれ合うように歩いている。

華やかな春着の芸妓風の女が二人、人群れを切るようにして歩いてゆく。人々ふりかえってみる。

とみ「へん、気どってやがる」

たまえ「このごろの芸者さんて、ずいぶん着つけがかわったのね。昔はもっと帯が低かった」

とみ「あの腰のふり方、何とかモンロウ、アメリカ女優のまねだろう（と自分の腰を振って）

たべない（キャラメルを出す）」

たまえ「ありがとう（素直に一つうけとる）」

²⁸ 井手俊郎・田中澄江「晩菊」『年鑑代表シナリオ集 1954年版』、三笠書房、1955年、169-193頁。

二人はキャラメルをしゃぶりながら雑踏の中に入って行く。

92 東京町外れ

板谷ときんがいま着いた電車から降りたってくる。

野や畑を埋めて新しく拓けていく町が一望に見える。

(F・0)

とみとたまえは唯一無二の親友として、悩みを共有してきたが、結局二人に出来ることは何もなかった。とっくに芸者をやめた二人はキャラメルを食べることぐらいしか慰めがないように見える。きんは相変わらず、資金の運用に意欲的な姿を見せている。過去の面影さえもない。ところが映画は違う。

【映像の流れ】²⁹

○ 駅から走り出す汽車がみえる高いところ

とみがたまえに振り向く。

とみ「心配ないよ。若い者はうまくやってくよ」

たまえ「うん。あたしたちもしっかりしなくちゃね」

OL風の女の人が一人、とみとたまえを通り越していく。

とみ「ねえちょっと、(たまえの肩を叩く)あの腰のふり方、何とかモンロー、アメリカ女優のマネだろう」

女の人が腰を振りながら歩いていく。

とみ「私にだって出来るよ」

とみ、たまえから翻って、腰を振って行く。

とみに振り向くたまえ。

たまえ「おとみさん、みつともない(笑顔)」

一歩歩いて振り向くとみ、大笑いする。

笑う合うたまえととみ。

○ 駅

板谷ときんが今着いた電車から降りる。

バック、ポケットなどきっぷを探すきん、なかなか見つからない。

振り向いて待ってあげる板谷、微笑む。

やっと見つけたきっぷを出したきん、板谷と並んで駅の階段を降りていく。

²⁹ 成瀬巳喜男劇場ファイナル『晩菊』、2010年、日本映画専門チャンネル。個人鑑賞録画分。

映画がシナリオと大きく異なることを示している人物は、きんの家に住み込んでいるお手伝いさんの静子（鎗木ハルナ）である。静子は耳が聞こえないが、映画ではまず、シナリオの黒板を通して会話をすることが完全になくなっている。また、きんの家を訪ねた人たちが、静子に話しかける時に肩を叩く傾向があるが、これもなくなっている。みんな自然に身振り手振りで会話をするように描かれている。

映画では、人々は静子の障害を越えて会話をするために黒板、肩を叩くなど、道具や触れることを通して意思疎通をするのではなく、道具を使わず手振りなどで一生懸命に意思疎通をしようとしている。そのため、静子と絡むすべての人は、シナリオよりずっと密接に関係性を持つ。また、その設定だけではなく、静子は演出的な意味の中でも対等に描かれている。

静子の出演はシナリオよりかなり増えている。買い物をして家の表に戻って来る静子は、最初のショットから一人しか映らない。そして儲け話をもって来た板谷（加東大介）は、きんが静子と手振りで話すことを見て、興味を示す会話が追加されている。板谷は帰り際、静子と路地でばったり会うが、その時にきんから学んだ手振りを試みる。板谷の「お豆腐買って来た？」の手振りは通じるが、「女将さんがあんたのことほめていたよ」は通じない。通じる、通じないは、静子の一人しか映らないショットの中の笑顔と、そうでない表情で見てとれる。そして映画で静子は、きんの感情が昔の男のせいで掻き立てられる時に必ず顔を出している。

若い頃、一緒に無理心中を図ったことがある関（見明凡太郎）が訪ねて来た時に、シナリオではきんは冷たくきっぱりと追い払う。そして、関が出て行ってすぐに、きんは田部（上原謙）のことを静子にうきうきと説明するのである。しかし映画では、田部のことを静子に説明するシーンをもっと前に見せることで、きんの関に対する感情を分離する。映画では、関のことで気が動転し、関が去った後、慌ただしく、外の物音を気にしながら、お茶を飲むきんが、一人だけのショットで写っている。

また、シナリオと違って静子は、関ときんの絡みを見つめている。そして、きんが動転してお茶を飲むショットの次に、静子は、きんの部屋の襖を閉めてから掃除をはじめ【写4-12】。シナリオで静子は、関が来たことを報告するだけである。映画では、静子のきんに対する気配りが現れているのだ。

【写真 4-12】 きん（杉村春子）と掃除をする静子（鍋木ハルナ）

(a) イライラしているきん

a1



(b) きんに振り向く静子、きんと目が合う。襦をしまえてから振り向き、掃除を続ける静子。

b1

b2

b3



田部が来た時にも、静子はきんの一番近いところにいる。ここで静子は田部の写真を見て本人であるかどうか確認をする時に、引き出しのところまで行く。シナリオでは玄関の靴を見て分かるようになっていたが、映画では田部が来たことを、帰って来たきんに家の前で静子が伝える。このような動作の追加も対等化の一つと言える。

「その子はね、何を言っても大丈夫なの」というセリフも削除されている。これは田部が静子に興味を示す時に、きんが静子のことを言うセリフだが、このセリフは、静子が耳の聞こえない障害をもっているから、どんな悪口を言っても大丈夫だという冗談とみている。しかしもともと人情よりお金を大切にするような姿を見せているきんがこのように人を尊重しない言い方をすると、きんの性格がいいようには思われなくなる。

ところが、映画ではきんと静子の関係はシナリオとは違う。きんが冗談であっても静子を見下ろさないことはもちろん、静子の登場も増えている。そしてシナリオにおける、金目当ての田部の心情を現すセリフもまるごと削除されていて、静子ときんの関係がさらに強調されるのである。

シナリオのように黒板を使うのではなく、静子に直接身振り手振りで説明するきんは、自分の部屋で静子と寝ることを伝える。結局、田部の写真を燃やして、その翌朝田部と別れるきん。静子は、犬の散歩に出る。静子を通して、きんは日常に戻ったことを意味している。

犬もシナリオにない追加部分である。冒頭、板谷に対してきんは「犬があんたに吠えなくなっただね」などのセリフを通して、きんと人物の関係性を示すのにも使われている。田部と別れる時にきんに抱かれる犬は、きんのさびしい心を露にする象徴だと言える。そして静子が犬を散歩させることは、きんと静子との関係性を更に強調した結果である。

映画の中盤に、きんはたまえに貸したお金を取りに行く。ちょうどその時、とみの娘である幸子が、恋人を慕って出ていく。シナリオでは幸子がきんにお金を貸して欲しいとねだり、きんから「なんてにくたらしい子」と言われるが、それがお金に対するものなのか、男を慕って勝手に家を出ていくことなのかははっきりわからない。しかし映画では、幸子が結婚のことを言っている部分できんが睨む、一人しか映らないショットが入っている。幸子はシナリオと同じ言葉を言っているが、静子と同年代の幸子を睨むきんのショットは、静子を見つめるショットと対照的になり、貸したお金を回収して回る外のきんの姿と、家の中のきんが違うことを示している。外での姿と、家での姿がほとんど同じように描かれたシナリオとは隔たりがあると言えるだろう。

田部が去った朝、犬の散歩に出る静子とすれ違って、昔の仲間ののぶが訪ねて来て関が警察に連行されたことをきんに言う。この時、きんが冷たい態度を取ることはシナリオにも書いてある。しかし、映画の最後のシーンで板谷が微笑んできんを待っていることによって、静子ときんとの関係を含んで、きんは今でも決して冷たい人ではないという解釈が可能になる。ラストシーンでは板谷ときんが電車から降りて来ると書いてあるシナリオと違って、映画では駅の階段をきんと板谷が並んで降りる。並んで歩くショットで、きんと板谷の関係をしめしているのだ。

同じく映画で、たまえは息子の清が去って寂しい時に、とみの変な歩きを見て笑う余裕がある。それはキャラメルと一緒に食べることで、たまえととみの関係をはっきりと示すショットである。変わってしまった親子の関係と違って、二人の関係は変わらないものであるという解釈が可能になるのである。映画では、今までと同じでありながら、今までと変わる何かをほのめかしており、テーマは曖昧になっている。

『めし』は倦怠期にいる夫婦がお互いの気持ちを激しくぶつけ合うシナリオである。『晚菊』は昔芸者だった人たちが芸者ではない生活をする中で、お金や家族、昔の恋人に振り回されるけれど、自分の道を歩むシナリオで、同じ芸者が題材であっても『流れる』とは全く違うと言える。同じく井手俊郎と田中澄江による作品であってもシナリオは異なっているのである。しかし、成瀬の演出は明らかに類似している。『流れる』における「人物の対等化」は他の井手俊郎と田中澄江の成瀬映画にも見出すことが可能であり、主役と脇役を曖昧にし、むしろお互いの人物を際立たせることによって、映画の現実性が強調されるのである。『君と別れて』(1933)、『妻よ薔薇のやうに』(1935)、『まごころ』(1939)のように成瀬が脚本を手掛ける作品ではない映画でも、シナリオと離れた「人物の対等化」が表れていることは、「人物の対等化」が成瀬の演出における大きな特徴であることを示して

いると言える。

では、『流れる』の脚本家ではない人がシナリオを書いた成瀬映画で「人物の対等化」はどう表れているのだろう。

第3節 戦後成瀬映画における「人物の対等化」Ⅱ

一 水木洋子の脚本作品と成瀬映画

ラジオドラマの脚本を中心に活動していた水木洋子³⁰は、亀井文夫監督の『女の一生』（1949）で映画の脚本家としての経歴を始める。その後今井正監督の『また会う日まで』（1950）と『キクとイサム』（1959）、成瀬巳喜男監督の『浮雲』（1955）、市川崑監督の『おとうと』（1960）と4作品がキネマ旬報ベストテンの第1位に輝くなど、日本映画史に残る作品を執筆して来た。木下恵介、今村昌平、大島渚など巨匠と呼ばれる監督は自らシナリオを書いている場合が多い中で、それぞれ違う監督たちと作業をして、ここまで実績を残した水木洋子のことを佐藤忠男は「戦後日本映画の最も重要な脚本家のひとり」³¹だと述べている。水木洋子は7本の成瀬映画に参加している。

1. 『おかあさん』（1952）

監督 成瀬巳喜男

脚本 水木洋子

製作 永島一朗

撮影 鈴木博

美術 加藤雅俊

出演

福原正子：田中絹代

福原年子：香川京子

福原良作：三島雅夫

福原進：片山明彦

福原久子：榎並啓子

³⁰ 水木洋子（1910－2003）東京生まれ。成瀬映画以外の脚本作品：『また逢う日まで』（今井正監督作 1950）、『ここに泉あり』（今井正監督作 1955）、『もず』（渋谷実監督作 1961）、『甘い汁』（豊田四郎監督作 1964）など。

³¹ 佐藤忠男「追悼・脚本家水木洋子」、『キネマ旬報』2003年7月下旬号（第1385号）、132頁。

栗原則子：中北千枝子

栗原哲夫：伊東隆

木村庄吉：加東大介

福原直彦：鳥羽陽之助

・映画『おかあさん』のストーリー

戦後、長女年子の視点から描いた、母正子を中心とした家庭の物語である。クリーニング店を営んでいた年子の家は貧しかったが誰一人落ち込むことはなかった。母正子がいたからである。年子の兄の進と父良作が立て続けに病気で亡くなった後も、正子は働きながら、事情があつて子供を育つことが出来ない妹則子の息子である哲夫までを育てていた。生活の問題もあつて子供がいない親戚に実の娘久子を養子に出す時にも正子は変わらなかった。どんな状況の中でも正子は悲しい顔を見せず子供たちのために働き続ける。

正子が子供たちのために働いてくれているからこそ、年子は恋人と明るく遊ぶことが出来る。良作の後輩木村も良作が亡くなったあと正子の仕事を手伝いに来て、陰で支えてくれる。則子も姉正子が息子を育ててくれるおかげで意欲的に美容の技術を学ぶことが出来る。正子と彼女の周りの人々は人情味が溢れていて、そんな性格の彼らには希望も垣間見られるのである。

母親である正子（田中絹代）が主人公でありながら、長女の年子（香川京子）の視点で家族との離別が淡々と展開していき、主人公としての正子の葛藤する姿はあまり描かれていない映画である。そのため、『おかあさん』に登場する多数の人物一人一人に〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などによる「人物の対等化」、成瀬演出がはっきりと表れている。シナリオと映画を比べてみることによって、『流れる』や前節で述べたような成瀬の意図をみる事が出来る。

例えば成瀬演出によって映画の中の子供たち、哲夫（伊東隆）と久子（榎並啓子）は、シナリオでの子供たちと異なっている。哲夫や久子も『おかあさん』の登場人物たちと絡むときには〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などの動きの中にある【写真 4-13】。

【写真 4-13】子供たちが騒ぐと良作が追い出す。

(a)

哲夫（伊東隆）と久子（榎並啓子）が良作（三島雅夫）にすれ違いながら騒いでいる(a1)。良作が子供たちを振り向いて外に出るように言うと、すれ違いながら去る子供たち(a2)。正子（田中絹代）が振り向いて、出て行った久子呼び止める(a3)。

a1



a2



a3



良作は子供たちが騒いでいる後ろで仕事をしていて、すれ違うことで仕事の邪魔になることが伝わる。そして正子が縫い物の片づけをしている間に子供たちが良作によって追い出されてしまったので、正子は呼び止めるため改めて振り向く必要性が生じる。

哲夫がスカートがズボンのようにはくことで騒いでいて、正子が果物を買うための小遣いを渡すための内容ではあるが、一つのショットの中で〈父親の仕事〉、〈母親の仕事〉、〈子供の遊び〉がきっちり描かれることによって、映画の現実味が強調される。

ここまでなら、子供たちと大人たちが動きにおいて対等に描かれていると言える。その中でシナリオと映画を比較分析すると、次のようなシナリオと離れた映画の新たな意味が生じるのである。

【シナリオ】³²

65 正子の家（朝）（春）

蒸籠がかかって、正子が弁当の支度をしている。

年子は小さくなったセーターの背中のボタンをはめると、すぐバラバラにはずれ、久子は小さくなったスカートがとめられず—

哲夫は下着一枚で、てんやわんやの大騒ぎ—

哲夫「お花見、お花見、エッサッサ……行列そろえてエッサッサ……（と、お猿の籠やでの節で唄う）」

年子「はめてよ、チャコ……姉ちゃんのさア……すぐはずれちゃわア」

久子「待ってよ……あたし、はまらないわ、ねえ、母ちゃん……」

正子「そんな急に小さくなるわけじゃないじゃないの……」

³² 水木洋子「おかあさん」、『年鑑代表シナリオ集 1952 年版』、三笠書房、1953。

哲夫「僕のズボンどこやった？……（とぬぎすてた衣類をはねとばず）」

正子「母ちゃんのここへおいた梅干、どこやったの？誰か持ってった？え？久子……」

（略）

【映像の流れ】

○ 正子の家（朝）（春）

支度が終わっている久子、哲夫の箱を手にとって見てから哲夫に振り向く。

久子「てっちゃん、この箱くれない？」

哲夫「ダメだよ」

ズボンをはいていた哲夫、振り向いて、ズボンを足にひっかけたまま走って来て、久子のもっている箱を奪おうとする。

久子「いいんじゃない」

哲夫「ダメだよ」

それぞれ箱の両端を掴んでくるくる回りながら奪い合おうとして騒ぐ久子と哲夫。
その後ろで花見の準備をしている年子。

年子「（顔をあげて）チャコ」

年子に振り向く久子と哲夫、騒ぎを止める。【写真 4-14】

近寄ってくる正子に振り向く

正子「騒ぐと連れていきませんよ」

箱を諦める久子、哲夫にすれ違って去っていく。

箱を足元で落とす哲夫、ズボンをはいてボタンをしめる。

正子「あら、ここにあった梅干どうした？」

（後略）

【写真 4-14】 哲夫と久子の箱をめぐる騒ぎ

(a) 年子（香川京子）の声に振り向く哲夫と久子。

a1

a2



(b)久子、哲夫とすれ違っていく。

b1



b2



シナリオで哲夫はズボンを探しながら、服を散らかしていることが分かる。そして久子はスカートがはまらない。この状況は若い二人が直接的に描写されていると言える。

シナリオにはない映画の場面であるが、二人が箱を取り合うことは重要である。映画のこの場面も二人の幼さを表している。しかし、シナリオの幼さは大人の手助けが必要な「子供らしさ」であって、映画での幼さは哲夫と久子の意思から来る「子供らしさ」である。

そしてこの箱のシーンは映画の終盤のシーンに影響を与えている。

シナリオで久子は貰い手の直彦についていく途中、忘れ物をして部屋に戻る。そして自分で描いた母正子の絵を持ち出していくのである。ところが、映画では上のシーンで奪い合いをした箱を哲夫が「あげる」と言って久子に餞別として渡す【写真 4-15】。映画で「いいの？」と答えながらその箱をもらった久子は、その時に思い出して絵を取りに戻るのである。

【写真 4-15】 親戚にもらわれて去っていく久子。

(a) 家族たちに背を向けていく久子。

a1



(b) 走って来る哲夫に振り向く久子と直彦（鳥羽陽之助）。

b1



映画で哲夫は自分の意思で久子を見送っている。箱のシーンだけではなく、哲夫と久子は映画を通して意志をもっている一人の人間として描かれている。『おかあさん』は正子が主人公であり、シナリオでも「母の絵」だけが強調されているが、映画ではみんなの感情が伝わってくる。哲夫が、久子と奪い合いをしていた箱を久子にあげるという動きが追加されることによって、正子や年子、直彦（鳥羽陽之助）も哲夫に振り向くなど感情を表す動作が増え、久子と正子ではなく、久子と家族たちの別れが強調されるのである。

子供たちだけではなく、木村（加東大介）や規子（中北千枝子）にも、シナリオにない挨拶などが映画を通して全般的に追加されることによって、正子と木村、規子の関係ではなく、正子以外の家族との関係性が強調される。そのため映画の終盤には去っていく木村や、姉に自分の息子を育ててもらっている規子にも、正子と離れたそれぞれの現実性が生じているのである。

『おかあさん』における「人物の対等化」もまた『流れる』のそれ、脇役に現実性が生じることと類似していると言える。

2. 『あにいもうと』（1952）

監督 成瀬巳喜男

脚色 水木洋子

原作 室生犀星

撮影 峰重義

美術 仲美喜雄

出演

もん：京マチ子

伊之吉：森雅之
さん：久我美子
赤座：山本礼三郎
りき：浦辺条子
鯛一：堀雄二
小畑：船越英二

・映画『あにいもうと』のストーリー

多摩川で昔ながらの技術で堤防工事の仕事をしていた職人・赤座はコンクリートが出回ったせいで仕事が急減していた。そんな彼には成人になった三人の子供がいた。赤座の嫁のりきは季節ごとにアイスやおでんなど売り物を変える商売をしていた。石屋で働いている長男伊之吉は不良なところもあるが家族思いであり、長女のもんは次女さんの学費のために東京で働いていた。

そんなある日ももんが小畑の子供を妊娠して帰ってくる。伊之吉は激怒し、もんを罵る。もんは家を飛び出すが、それは伊之吉が追い出したのも同然だった。後にもんを妊娠させた小畑が謝りに赤座の元を訪れるが、まだ学生である小畑は自分のことしか考えていなかった。

表向きは乱暴である伊之吉は小畑を殴るものの、もんに対する愛情と後悔を見せる。さんも小畑の意気地のない姿を見て自分の彼氏鯛一のことを考え直す。親が決めた婚約者からさんと一緒に逃げたかった鯛一は、あとさき考えず急ぐあまりさんに拒まれ、二人は別れる。

そしてお盆になると家族は再会する。仕事がほとんどなくなった赤座は不器用でありながらりきの商売を手伝っている。久しぶりに実家に戻ったさんは結婚した鯛一を見るがそれについては何も言わず母たちと過ごす。子供を流産したもんは純真無垢な性格ではなくなり、兄伊之吉の罵りにそれ以上の罵りで返すぐらいの女になっていた。伊之吉が小畑を殴ったことで、掴み合いのケンカになる伊之吉ともん。次の日になるとまた何ごともなかったように、母親に挨拶をしてさんと一緒に家を去るもんであった。

赤座（山本礼三郎）の仕事がなくなる。伊之吉（森雅之）ともん（京マチ子）の愛憎によるぶつかり合い。さん（久我美子）の恋。このような家族構成員一人一人のエピソードはりきの存在などで一つの家族としてまとまっていると言える。

『あにいもうと』では伊之吉ともんによる長いセリフが特徴である。そのために内容においては伊之吉ともんの葛藤が主軸だと言える。セリフのやりとりをする対象だけではなく、周りの人物の感情が表れる〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などの成瀬演出を通して、コンティニュイティの中で「人物の対等化」が実現している。伊之吉がもんを罵るシーンの中に自分の学費を稼いでくれる姉を見るさんの姿や、三人の子供に同じ愛情

をもっているりきの姿がきちんと映っているのだ。それは後に訪れる小畑に対するさんとりきの気持ちにつながっていて、さんの恋人に対する行動の中で彼女の気持ちを読み取れるようにしてくれる。そして置かれている状況がストーリーの中で変わる子供たちや赤座と違って、りきの状況は変わることなく、隣人から白い目に見られていても全く動じないという性格を見せるなど、家族の中でりきの役割が強調されている【写真 4-16】。

【写真 4-16】 もんと伊之吉がケンカをしている。

(a) もん（京マチ子）がりき（浦辺条子）とさん（久我美子）にすれ違って伊之吉に近寄る。

a1



(b) もんに振り向く伊之吉（森雅之）。

b1



b2



(c) もんと伊之吉の長セリフのケンカにはりきの反応も一緒に写っている。

c1



りきが商売をやっている店では、もんとさんはアイスやかき氷などを食べる場面があるが、そのことはそれぞれの事情や葛藤から彼女たちを少し落ち着かせる役割をしている。力仕事を長年やってきたせいで、細かい仕事が苦手な赤座だが、赤座がこの小さい店を手伝うことも、彼の事情である仕事がないことを、少しは忘れさせているような場面だと言える【写真 4-17】。

【写真 4-17】店で働いている赤座。

(a) 赤座（山本礼三郎）が不器用に接客して背を向いて店の外に出る。

a1



この店の中で、店をたまに手伝う端役の娘とのやりとりや接客、時には兄弟同士と親子同士、時にはもんが自らアイスを取り出して食べるショットで、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉の動きをすることによって、コンティニューイティの中で家族の絆が映画に映るようになっていえる。

『あにいもうと』のシナリオと映画を比較分析すると、映画には見当たらない部分が多くつかある。しかし、成瀬の演出によって同じ意味が表現されている。目立つのは、人物一人のショットを追加したことである。このようなショットはストーリーと直接関係がなく、人物のちょっとした行動である場合が多い【写真 4-18】。

【写真 4-18】

(a) お店のお金を少し盗み取る赤座だが、これはストーリーと全く関係がない。

a1



たとえば、ストーリーの中で男らしい姿を見せてきた赤座がお店のお金を盗むことは、『あにいうと』のストーリーと全く関係がないが、これまでとは違う赤座の姿を見せていて、彼をより立体的にしてくれる。

このように、赤座、さん、りきなどの一人しか映らないショットを追加したことは、ストーリーの主要人物である伊之吉ともんだけではなく、家族一人一人を強調する直接的な表現であって、「人物の対等化」ともつながっているとと言える。

3. 『山の音』(1954)

監督 成瀬巳喜男

脚色 水木洋子

原作 川端康成

製作 藤本真澄

撮影 玉井正夫

美術 中古智

出演

尾形菊子：原節子

尾形信吾：山村聡

尾形修一：上原謙

保子：長岡輝子

房子：中北千枝子

里子：斎藤史子

谷崎英子：杉葉子

池田：丹阿弥律子

絹子：角梨枝子

・映画『山の音』のストーリー

会社の重役である信吾は同じ会社に勤めている息子の修一とその妻の菊子と同居している。修一に他の女がいるということは家族みんなが知っていて、信吾が菊子に優しいのがそのためなのか、菊子に対する信吾の違う想いがあるのかは曖昧であるが、信吾と菊子はとても仲がいい。修一にはそれが不満である。信吾の妻保子は呑気に家族を見守っている。ある日修一の妹房子が子供二人を連れて来て、半分出戻り状態で住み込むようになる。房子から信吾は実の娘の自分より嫁である菊子に愛情を注いでいるように思われている。菊子は修一に子供扱いされていても万事やさしい性格に見えるが、修一の子を自らの意思で墮す。

それでいたたまれない気持ちになった信吾は自分の秘書である英子を通して修一の愛人絹子を訪ねてみると、絹子も子供を妊娠していて、修一と別れても子供を産む決心をしていた。

そして修一と菊子の亀裂は修復できそうになく、二人が別れることを菊子の口から聞いた信吾は自分たち老夫婦も信州に移ることを告げる。

老夫婦と息子夫婦、娘と孫など大人数が出て来る『山の音』も始終、成瀬演出による「人物の対等化」を見出すことが出来る。同じ家族の映画だとしても『あにいもうと』（1954）が、兄弟の葛藤をストーリーの軸としているのに対し、『山の音』は息子の嫁と息子の葛藤を通して舅と嫁が共感するという軸になっている。映画を通してみると、信吾（山村聡）と修一（上原謙）、修一と菊子（原節子）が成瀬の演出で感情をぶつけ合っていて、信吾の娘房子（中北千枝子）や修一の秘書英子（杉葉子）など違う人物の感情が表れている。『あにいもうと』の場合、父の仕事の減少、次女の不本意な妊娠、三女の恋の失敗など、家族における問題は外にあったと言える。その一方で『山の音』では菊子を偏愛する信吾に対する娘房子の不満、死んだ姉と信吾が結ばれるところだったことをいまだに覚えている保子（長岡輝子）の夫に対する感情など、家族の感情を引き立てる対象は信吾になっている。そして、修一の不倫相手である絹子（角梨枝子）の友人英子は上司が信吾で修一とも同じ職場にいて、その曖昧な立場で葛藤している。『山の音』はシナリオから大きく離れている映画とは言い難い作品である。ただシナリオと比べて浮き彫りになる演出の方向性は『流れる』に表れる「人物の対等化」のそれと変わらないことが分かる。

多数の人物たちは〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉の動きをすることによって、コンティニュイティの中でお互いに絡んでいく。次のシーンにそれが著しく表れている。

老夫婦が心中する新聞記事に触れながら信吾は菊子が子供を墮したことを知らずに「もし修一と心中するとして、自分の遺書はいらないか？」と聞く。菊子は気分が悪くなり泣

いてしまう。その時房子は何も知らないまま、菊子のミシンで縫い物をしていて、糸がよく切れるので見てほしいと菊子に頼む。菊子は自分の状況を表に出さないまま優しく対応する場面である。この内容はシナリオと映画が同じである。

【シナリオ】

106 (F・I) 離れの部屋

(略)

信吾「……菊子はどうかね」

菊子「……(はッと我に返ったように見る)」

信吾「もし修一と心中するとして、自分の遺書はいらないか？」

菊子「さあ……わかりませんわ。(急に右手の親指を帯の間に入れ、ゆるめるようにしながら)……お父様には、何かいい残したい気がしますわ。(急に子供っぽく眼がうるむ)」
突然、こみ上げてくる涙に菊子は、こらえきれず、泣き伏すかと思える一瞬、立ち去って行く。

保子「変ですねえ。何を泣くことがあるんでしょう。ヒステリーになってますよ。ありや、ヒステリーですね。ゆうべも何だか……」

「菊子さあん！」と房子のカン高い声。

信吾がシャツのボタンをはずして手を入れる。

保子「心臓がドキドキなさるんですか」

信吾「いや、かゆいんだ」

107 表廊下

化粧室の前一

角でミシンを踏んでいる房子。

傍に里子。

房子「菊子さあん、このミシン、よく糸が切れるわね。調子が悪いんじゃないの？見て頂戴よ。シンガーなら機械はいい筈だから、私が下手になったのかしら。私がヒステリーなのかしら」

108 寝室

寢床のわきで、ときかけた帯をしめながら、菊子は出て行く。

109 表廊下

菊子がミシンのほうへ一

茶の間で修一が足の爪を切っている。

菊子「(来て) 狂っているかもしれませんわ。私が女学生時代のですから」

房子「里子ちゃん、へばりつくんじゃないの！手を縫いそうでいらいらするのよ」

菊子に場所をあける。

代わって腰をおろし、菊子は糸をかけ始める。

房子「悪いわねえ。加減悪いのに。お姉さんがやればご自分のだからいうこときくかもしれないわ。この子が手をのせるもんだから、縫目とこつちと、気をとられて何だか目がぼおっと、もやもやして来て……」

菊子「お疲れになっていらっしゃるんでしょ」

房子「お姉さんだってそうよねえ。このうちで疲れてないのはおじいさんとおばあさんだけよ。それに(茶の間へ聞こえるように)何考えているのかわからない人もいるし、…甘くみてるわ……(とつぶやく)」

菊子ミシンを踏み出す。

里子が嫌だという目つきで布を引っ張り、ぐずり出す。

房子「何するのよ。のいてなさい。このキレおばちゃまに買って頂いたんじゃないの、縫って頂くのに……(菊子に)ごめんなさい。この子はこういうところ、相原にそっくりだわ」

110 寝室

修一が来て外出の支度をしている。一

振り向くと、信吾が廊下口に来て立っている。

(略)

【映像の流れ】

○ 離れの部屋

信吾「……菊子はどうかね」

信吾に振り向く菊子。

信吾「もし修一と心中するとして、自分の遺書はいらないか？」

菊子「……わかりませんわ。でもお父様には、何か……」

菊子から視線を逸らす信吾。

俯く菊子、涙がこみ上げて来て、保子と信吾に背を向けて立ち上がり、自分を見る保子と顔を合わさずすれ違って去る。

保子「変ですねえ。何を泣くことがあるんでしょう。ヒステリーになってますよ。ありや、ヒステリーですね」

○ 表廊下

立ちつくしている菊子、保子の話を聞いている。

「菊子さあん！」と房子のカン高い声。

菊子顔を上げると房子が自分に振り向いて話しかける。

菊子「はい」

里子も一回菊子に振り向く。

房子「このミシン、よく糸が切れるわね。調子が悪いんじゃないの？見て頂戴よ」

○ 寝室

修一が寝室に入ってくる。表廊下が気になるように、振り向く。

○ 表廊下

房子がミシンから立ち上がると、菊子がすれ違ってミシンに座る。

菊子を目で追った里子はミシンにへばりつく。(画面から里子は消えない)

菊子「(来て) 狂っているかもしれませんわ。私が女学生時代のですから」

房子「(里子をミシンから離しながら) へばりつくんじゃないの！(菊子に) 手を縫いそう
でいらいらするのよ。悪いわねえ。お加減悪いのに。菊子さんがやればご自分のだから
いうこときくかもしれないわ」

微笑みながら房子に振り向く菊子。

菊子「お疲れになっていらっしゃるんでしょ (ミシンに目を向ける)」

房子「菊子さんだってそうよねえ。(離れの部屋に振り向く) このうちで疲れてないのはお
じいさんとおばあさんだけよ。(寝室に振り向く) それに何考えているのかわからない人
もいるし」

菊子、房子に振り向く。【写真 4-19】

○ 寝室

修一が来て外出の支度をしている。一

振り向くと、信吾が廊下口に来て立っている。

【写真 4-19】 菊子にミシンをお願いする房子。

(a)

房子（中北千枝子）は信吾たちがいるはずの部屋へ振り向きながら嫌味を言う(a1)。

そして修一の話の時には改めて修一がいるはずの部屋に振り向く(a2)。

修一の話になると房子に振り向く菊子(a3)。

a1



a2



a3



映画では菊子が信吾と保子から離れて立っているところがシナリオと違う。房子の話も信吾たちの話も聞こえるような表廊下になっているが、それより重要なのはシナリオで菊子は帯を解こうしたことである。映画で菊子は信吾たちから離れていてもコンティニューティの中で信吾たちの話を聞いている。菊子だけではなく、修一もシナリオでは家族のことに関しては興味がなさそうに書かれているが、映画では菊子と房子の反応に興味を見せている。そしてシナリオでは房子が娘里子（斎藤史子）を非難するようにみえて夫の愚痴を言うが映画では言わない。それによって映画とシナリオで房子は少し異なるように描かれている。シナリオでは房子は菊子のストレスのひとつと言える。映画の房子は菊子とは直接関係がない。

シナリオでも映画でも同じく、ミシンがうまく動かないことをきっかけに房子は菊子にねぎらいの言葉を送ってはいるが、房子が父信吾の菊子に対する偏愛を芳しく思わないことが分かる。しかしシナリオで房子は、子供に対して夫を恨んでいるような言葉を言うなどヒステリックに描かれていて、菊子に対するねぎらいの言葉はどこか本音ではないように見える。それに比べて映画での房子は、シナリオよりヒステリックではないと言える。そのため映画で房子の菊子に対するねぎらいの言葉は、特別な意味を持つこともない。菊子に対する父親信吾の偏愛を嫌だと思っている房子が、菊子の前でヒステリックになることは、菊子のことを芳しく思っていないことの表れとも言える。しかし映画では房子の信吾に対する気持ちがシナリオと同じであっても、菊子と房子の関係はシナリオより普通に見えるという解釈が出来るのである。

信吾と保子とすれ違って一人立ちつくしていた菊子は、房子に振り向いて行く。そんな菊子に振り向く修一。そして房子とすれ違って菊子が傍にくると、房子は信吾と保子に振り向いてから修一に振り向く。そんな房子の背中に菊子がまた振り向く。

このように『山の音』の多数の人物はそれぞれ対等に描かれていることは、菊子を中心

に動きながらも菊子のストーリーのためだけには存在してはいないということである。『流れる』の主役と脇役との関係に類似しているのだ。

脇役が強調されることによって主役の新たな面、シナリオに表記されていない主役と脇役との関係などが浮き彫りになることは成瀬映画の、井手俊郎・田中澄江脚本作品の中でも水木洋子作品の中でも、同じ特徴である。

そして水木洋子がシナリオを手掛けた作品の中には『浮雲』（1955）がある。『浮雲』という作品を、原作者である林芙美子、脚本家である水木洋子、監督の成瀬巳喜男、そしてその作品が誕生した時代など多様な角度から深く研究した大久保清朗の論文³³では、成瀬が演出して来た作品の観点から見ると『浮雲』は「例外的な作品」だと述べられている。結末をはっきりさせないまま終わることが成瀬映画の特徴なのに、『浮雲』の結末はそうではないためである。

それぞれ多くの成瀬映画のシナリオを書いた井手俊郎・田中澄江、水木洋子以外にも成瀬映画に参加した脚本家は多数いる。次節では岸松雄、松山善三など、他の脚本家が執筆した成瀬映画の「人物の対等化」を分析してから、成瀬映画における『浮雲』の例外性と「人物の対等化」の意味について考察していきたい。

第4節 戦後成瀬映画における「人物の対等化」Ⅲ

戦後になると成瀬巳喜男は自分が演出する作品のシナリオをほとんど手掛けなくなる。成瀬映画には様々な脚本家に参加していて、本節では、井手俊郎・田中澄江、水木洋子以外の作家による成瀬映画を分析していく。

1. 『銀座化粧』（1951）

映画評論家から助監督になり、また脚本家になった岸松雄³⁴は、成瀬に対する追悼記事で自分と成瀬の交友関係が40年に近いと述べている³⁵。脚本家の八住利雄も岸と成瀬が非常に親しかったことを述べている³⁶。『銀座化粧』（1951）は、そんな岸松雄がシナリオを執筆した唯一の成瀬映画であり、成瀬がシナリオを書かなくなった時期の作品である。

³³ 大久保清朗「呪われた映画の詩学『浮雲』とその時代」、『東京大学（博士論文）』2013年10月、282頁。

³⁴ 岸松雄（1906－1985）東京生まれ。成瀬映画以外の主要脚本作品：『母を求める子等』（清水宏監督作、清水宏との共同脚本1956）、『ひばりが丘の対決』（中川信夫監督作1957）など。

³⁵ 岸松雄「若き日の成瀬巳喜男」、『シナリオ』1969年9月、84頁。

³⁶ 八住利雄「〈追悼・岸松雄君〉映画を愛した仲間が、また、一人……」、『シナリオ』1985年11月、78-79頁。

監督 成瀬巳喜男
脚本 岸松雄
原作 井上友一郎
製作 伊藤基彦
撮影 三村明
美術 河野鷹思

出演

津路雪子：田中絹代
春雄：西久保好汎
女給京子：香川京子
石川恭介：堀雄二

・映画『銀座化粧』のストーリー

雪子は銀座のバーで働くシングルマザーである。雪子の息子春雄は来年中学に入るが、母が仕事で忙しいことに慣れていて、お店で一人そばを食べることもあれば、一人で勉強をしながら留守番をする。雪子と同じバーで働いていて妹分として雪子から大切にされている京子も、春雄を可愛がっている。雪子は京子がいい男に出会うことを心から願っている。

ある日、雪子は昔の仲間静江から、石川の東京見物の案内を頼まれる。若く知性的な石川に恋をしてしまう雪子であるが、石川の方は雪子にあまり関心を抱いていない。雪子にしてみれば、子供が大好きなど、雪子の期待をくすぐるようなところが石川にはある。そんななか、春雄が雪子に黙って釣りに行ってしまい、子供がいなくなったと騒ぎになる。雪子は春雄を探し回る間、京子に石川の案内を頼むが、京子と石川が恋に落ちてしまい婚約を交わす。雪子はそんな京子に嫉妬するが、仲直りをして日常に戻る。

『銀座化粧』は雪子（田中絹代）が主人公である。大切な妹分の京子（香川京子）が石川（堀雄二）と婚約したことがわかった後、京子と対面する場面が映画のクライマックスであるが、シナリオと映画ではその意図が全く違う。

【シナリオ】³⁷

- 佐久³⁸の家勝手口
京子の靴がぬいである。

³⁷ 岸松雄「銀座化粧」、『映画評論』、1951年2月、57-81頁。

³⁸ 雪子の大家さん。

雪子、帰って来てドキッとす。

○ 佐久の家二階

京子、来ている。

雪子、あがって来て、ジッと京子を見る。

京子「お早う……どうしたの、お姉さん、なぜそんなにひとの顔見るの？」

雪子「京子ちゃんッ……あんた昨夜どうしたの？」

京子「市川の家へ帰ったわ……（と雪子の顔をうかがい）お姉さんと泊めてもらおうと思
ってたけど、あんまり遅いから……」

雪子「嘘おつきなさいッ……若い女の子が男の人と泊まるなんて……ひとが見たら何とい
うか……知ってる？」

息づまるような沈黙。

雪子が、やさしく口をひらく。

雪子「あんた本当に石川さん好きなの？ この人ならばと思ったの？ ……もし本当にそう
なら、お姉さん叱らないわ、どうなの？……」

京子、硬直したように立っていたが、

(京子)³⁹「お姉さんッ……」

京子、雪子にすがりつき、泣き乍ら、

(京子)「……お姉さんッ……ごめんなさい……でも京子、ほんとうに石川さん好きなんで
すもの……あたし、お姉さんに云われた通り、何をきかれても知らない存じませんとトボ
けていたの……けど、ダメ、あのひとの前では嘘はつけないわ……みんな、何もかもみな
な、しゃべってしまったわ……あのひと、近いうちに又あたしを迎えに来てくれると云っ
てたわ、京子、お姉さんにいつも云われるように、いい奥さんになりますわ……いい奥さ
んに……」

雪子、京子の背をさすりながら、

(雪子)「なってね、きつとなってね……あたしそれを祈っているわ……」

雪子の瞳に、キラリ、光るものがある。

シナリオの中で雪子は明らかに大人である。今まで大好きだった京子のために、大人と
して京子のことを応援していることがよく表れている。そして最後に涙を見せることによ
って、石川に対する感情が冷めていないことを余韻のように見せているが、ここで雪子は
自分自身の感情によって涙を流している。我慢して、許して、その中で悲しむのである。
シナリオにおける京子の涙の理由は、石川が好きなのか、雪子に対して悪いと思っている
のかが曖昧であるが、雪子が大人として耐える中で、京子の気持ちはさほど大事ではない。
ところが映画は、それと全く違っていると言っている。

³⁹ (京子) (雪子) と囲っている部分は実際のシナリオに人物名が抜けているが念のため筆者が入れた。

【映像の流れ】⁴⁰

○ 佐久の家二階

京子、来て歌っている。

雪子、玄関で京子の靴を見る。

雪子、上がって来ると、京子が出迎えて挨拶する。

京子「おはようございます」

答えずにすれ違って部屋に向かう雪子。

京子「お姉さん、旅館いらっしゃったの？」

雪子、振り向かないで、返事もしない。

京子「石川さん、急にお発ちになることになったの。あたしお知らせすればよかったんですけど……」

振り向いてジッと京子を見る雪子。

雪子「京子ちゃんッ……あんた昨夜どうしたの？」

京子「あたし、お姉さんと泊めてもらおうと思ってたけど、あんまり遅いから……」

雪子「あんまり遅いから、どうしたの？」

京子「……（視線を逸らす）」

雪子「ねえ。あんまり遅いから、どうしたの？」

京子「石川さんも泊まっていけっっておっしゃったし……」

雪子「私あんたを見損なってたわ」

振り向いて窓際に行く雪子。

雪子「あんたが弓さんや朱美さんたちとちっとも違わないなんて……そんな人だとは思わなかったわ」

京子「でも、泊めていただいただけで、何もありません」

京子に振り向く雪子。

雪子「そんなこと信じられると思っているの」

京子「石川さんってそんな方じゃありません」

京子から目を逸らして、窓際に座る雪子。

京子も雪子と距離を置いて座る。

京子「あたし、はじめのうちは、お姉さんに言われた通り、何を聞かれても知りません、存じませんとトボけていたの……でもあんないい方だましているのが辛くて、何もかも、しゃべってしまったんです……」

雪子「……そう」

京子に近寄って座る雪子。

京子「ごめんなさい、お姉さん」

⁴⁰ 成瀬巳喜男劇場ファイナル『おかあさん』、2010年、日本映画専門チャンネル。個人鑑賞録画分。

雪子「あら、何も私に謝ることないわ」

煙草を取り出す雪子。

雪子「ねえ、京子ちゃん、あんた石川さん好きになったんじゃないの？」

答えずに俯く京子。

雪子「いい人ですものね、あの人」

京子「あの方、近いうちにあたしを迎えに来てくれるって言うんです」

雪子「そんな約束したの」

微笑んで俯く京子。

雪子「(微笑む) そう……でも正直なところ、驚いたわ。初めて会って、とたんに好きになって、結婚の約束するなんて」

京子「でもあたし、いつもお姉さんに言われた通り、まじめに考えてなんです」

雪子「いいのよ。私だって京子ちゃんが、まじめな結婚さえしてくれればうれしいもの」

少し泣く京子。

雪子「(笑い) 何さ、涙なんか出して。バカね」

振り向いて、窓際に行く雪子。

雪子「今ごろ汽車、どの辺走ってんだらうね」

窓の外を見て煙草に火を付ける雪子。

シナリオでは雪子は、京子と石川のこと聞いて「息詰まる沈黙」はあったものの、雪子の方が先に優しく口をきいている。ところが、映画では雪子は他のホステスたちと比べながらシナリオよりもっと赤裸々に京子を責める。映画でそんな雪子の感情を落ち着かせるのは、京子の石川に関するセリフである。嘘までついて石川のところに泊まったことを一度は隠した京子だったが、泊まったことが知られた時、はっきりと石川と何もなかったと言っている。それでもまだ京子を責める雪子は、京子のセリフ「石川さんってそんな方じゃありません」と言われてから、少し考え込むのだ。

コンティニューイティの中で石川は、シナリオにある泥棒を捕まえるシーンや星の話をするシーンで好人物として描かれている。それだけではなくて、雪子が銀座のことを星に喩える長セリフに対して、シナリオでは「ひどく話が理屈っぽくなりましたね、何か他の話をしましょう」と書かれているが、それを映画では「そうかもしれませんな」と肯定しているなど、演出によって石川はシナリオよりずっと好ましい人物として描かれている⁴¹。

映画では、そんな石川だからこそ、京子の「石川さんってそんな方じゃありません」というセリフが雪子を落ち着かせたのである。そして、その後の京子との会話の中では、大人として接することが出来るようになる雪子だが、シナリオのように一方的ではない。シナリオでの京子の立場は、主人公雪子の大切な妹分という脇役になるが、映画では、誰が

⁴¹ この直後、シナリオでも映画でも、「子供？ 大好きです」という石川のセリフがくるが、コンティニューイティの中で、雪子の話を肯定することによって子供好きがより強調される。

主人公であるか分からない演出になっているためである。

シナリオでの京子のセリフを分析してみると、「石川が好きになった」という京子の感情、「最初は雪子の言う通りにした」という情報、「石川はまた迎えに来てくれる約束をしたので、いい奥さんになる」という願望が現れている。このシナリオでは、石川が実際どうしたのかのシーンがないため、京子のセリフは京子の感情に過ぎないという解釈が可能になる。ただし、このシーンで大事なのは、雪子が感情を抑えて京子のことを許してあげることであり、京子の未来が重要ではない。しかし映像を分析してみると、まず、雪子が単純な大人ではない。「私あんたを見損なってたわ」から始まる非難は、大人としての雪子の性格が崩れ、妹分の京子との立場が曖昧になる。そしてシーンの中でずっと繰り返される〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉は雪子の感情を露にしている。

京子のセリフの中で「けど、ダメ、あのひとの前では嘘はつけないわ」というシナリオと、「でもあんない方だましているのが辛くて」という映画は大きく異なる。シナリオも映画も、京子の感情は同じだと言える。しかし、「あんない方」「だます」という表現が入ることによって、雪子のはっきりと石川を連想することになる。またコンティニューイティの中で〈目を逸らす〉などの雪子が迷う姿があることで、その連想を確かなものにしていく。

このシナリオと映画が決定的に異なるのは、石川のことを好きになったのかと問い出すのが雪子であることから分かる。雪子と京子の関係性の表れである。実はコンティニューイティの中における雪子と京子は、二人が絡むシーンの数に比べて見つめ合うショットがあまりない。特にこの場所、雪子の部屋という場所は、これまで雪子の息子春雄がいるなど、京子と雪子が親密なことを示す代表的な空間である。京子の事情、父親が病気で、誰かの妾になる話を断ったことなどがこの空間で話されるが、雪子は鏡をみるなり、煙草を吸うなり、あるいはお茶を入れるなりして、京子のことを見つめないショットの方が圧倒的に多い。

『銀座化粧』では、京子の方が雪子のことを見つめる傾向があるが、雪子は京子のことを見つめなくても親密さが現れるように描写されているものの、二人には明らかに距離がある。その距離は精神的なものだが、映画では空間的な距離も含まれる。会話の中で、窓際に雪子がいて部屋の奥には京子がいるという実際の距離が映画の中で一貫して表現されているのだ。

クライマックスでの二人の感情の攻防とも言える〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などは、コンティニューイティの中で一貫して維持されて来た距離の中で行われている。そのために、このシーンでは「平常心」の二人とは異なる、それぞれの感情が強調されるのである。

一度雪子がひどいことを言って、その後落ち着いて、それから笑顔になり、「好きになったんじゃないの」と聞くという落差のある感情変化には、違和感がそれほど生じていない。

それは雪子の感情と対等な京子の感情と石川の存在がバランスよく交錯しているからである。雪子と京子はそれぞれ独立した個人であって、京子が雪子に従うという妹分としての関係で機能しているわけではないのである。そしてこの二人だけではなく、これまで映画の中で示されてきた石川の性格がこのシーンで強調されて、三人の関係性の上にコンティニュイティは作られている。

そのため、最後に雪子が「今ごろ汽車、どの辺走ってんだらうね」と言う時、二人がお互いを見ていないこのショットにシーンの全てが凝縮されている【写真 4-20】。シナリオでは京子が雪子から石川を奪ったが、雪子の人間性が京子を許し、主人公である雪子のストーリーは完結するのである。石川が京子と実際結婚したかどうかは雪子の人生に影響を与えない。

【写真 4-20】 雪子が窓際に立って石川のことを思う。

(a) 雪子と京子二人はお互いを見ていない。

a1



成瀬演出によって、雪子、京子、石川三人が対等になることは、雪子が主人公であるドラマ性を曖昧にするが、京子と石川の存在感が増すことによって『銀座化粧』をより現実的な世界に近いものにする。そして、京子と石川がより存在感を増すことは、雪子が主人公であるシナリオより、雪子という人物においても現実性を与えている。

シナリオでは、雪子は京子を許す。しかし、映画では石川が好人物であることが京子を許す重要なきっかけになる。そして、京子と雪子の間に他人同士であるという距離感も示されている。映画の雪子は自分が働いているバーの、男にだらしないホステスを軽蔑している。それから考えて映画の雪子は、シナリオのように京子のことを無条件に許す人物ではないと言える。また京子は、映画の中で雪子から軽蔑的なことを言われても、向き合って反発している。シナリオのように泣き出して雪子に背中をさすられることもない。シナリオで嘘をついた京子の涙は、罪の意識なのか、嘘なのか、自分の感情を抑えられないのか、解釈が曖昧になる。

それに比べて映画では、京子の人格はシナリオより鮮明に現れる。映画で雪子の興奮を

落ち着かせるのは京子である。かなりひどいことを言われた京子は、今までの関係性の中で「石川さんってそんな方じゃありません」と言い、和解のきっかけを提供する。雪子が大人の態度、つまりシナリオと類似している姿を見せるのはそれからである。だから、その後に見せる京子の涙は、二人の和解によるものだということが伝わるのだ。雪子はシナリオのような人格者ではなく、京子はシナリオよりは大人である。雪子が主人公であるストーリーは映画では明らかに崩れ、曖昧になっていく。

雪子が窓を向いて「汽車の中の石川」のことを言うセリフは、雪子がまだ石川を忘れられないことを意味し、後ろで京子が何も答えられないのは、雪子の石川への思いに対する京子の複雑な気持ちを意味する。シナリオで京子に見せない雪子の涙は悲しい気持ちを表しているが、京子に聞こえるこのセリフ、「今ごろ汽車、どの辺走ってんだろうね」は、京子に対するプライドでもあり、この二つを同時に表現している。

『銀座化粧』の人物の中で、このようにシナリオと離れて演出されているのは、雪子と京子だけではない。雪子の息子春雄（西久保好汎）も、シナリオより独立した春雄になっている。シナリオの「鉄棒でデングリ返しをする場面」が勉強をしているショットに変わるなど、映画の中の春雄はシナリオより判断力があって自分から行動するタイプのように描かれている。そして、春雄を浮き彫りにすることによって、春雄と絡む「大家の佐久の夫」、「雪子の昔の男藤村（春雄の父）」との関係性を強調出来るようになり、一人一人が京子のように浮き上がることによって、雪子を囲んでいる世界がより現実味を帯びてくる。

銀座のバーに出勤してシングルマザーとして頑張る姿で終わるはずのシナリオが、映画では、勉強している春雄を見せることによって雪子の未来が春雄によって少しはいい方向に向かうかもしれない、という解釈も可能になってくる。

『銀座化粧』では、雪子以外の人物、京子、春雄などが成瀬演出によって、人間として個が強調され、主人公と脇役の境界は曖昧になり、現実的な世界が広がることになる。

このように成瀬演出によって、主人公と脇役の境界が曖昧になり、新たに脇役の人物を中心とした現実的な世界が広がる特徴は、『流れる』、『銀座化粧』の他にも成瀬映画で一般的に現れている。

2. 『妻として女として』（1961）

脚本家で映画監督の松山善三⁴²は、1947年松竹の第1回シナリオ・ライター公募に受かった上、助監督になるテストも通過し木下恵介についてシナリオなどを学んだ。その内容は箱書きなど構成をあまりきっちり作らないこと、計算しないことで予測しないものを狙う

⁴² 松山善三（1925－2016）兵庫県生まれ、横浜育ち。成瀬映画以外の脚本作：『人間の条件』（小林正樹監督作、小林正樹、稲垣公一共同脚本、1部から4部は1959年公開、5部と6部は1961年公開）、『名もなく貧しく美しく』（松山善三監督作1961）など。

書き方だという。そんな松山は、井出俊郎と一緒に3本目のシナリオの仕事と一緒にした時、逆に計算の面白さを発見したと述べている⁴³。井手は物事をひっくりかえして考えて、松山は真っ向から考えるなど、二人は反対の性向にあるため過不足を補い合えるコンビだと言われた⁴⁴。松山と井手の共同執筆による成瀬映画は4本、松山はこれらを含む6本の成瀬映画を手掛けた。

監督 成瀬巳喜男

脚本 井手俊郎、松山善三

製作 藤本真澄、菅英久

撮影 安本淳

美術 中古智

出演

西垣三保：高峰秀子

河野圭次郎：森雅之

河野綾子：淡島千景

河野弘子：星由里子

河野進：大沢健三郎

峰：賀原夏子

・映画『妻として女として』のストーリー

圭次郎と綾子の間には子供が二人いた。大学生の娘弘子と中学生の進である。二人は仲のいい兄弟で、子供たちは両親に何でも打ち明けるような親子であった。しかし、圭次郎と綾子の関係は違っていった。圭次郎の愛人三保の存在を綾子が認めていたのである。綾子が子供を産めない身体であることをきっかけに、圭次郎と三保の子供を綾子が引き取ったことが原因だった。弘子と進は、二人とも三保の子だったのだ。バーの経営権をめぐる争いが勃発する綾子と三保だが、圭次郎はそんな二人を傍観していた。三保は圭次郎の態度に耐えられなくなり、進を訪れ、今まで大人たちが隠して来た過去を打ち明ける。綾子は離婚を決意して、弘子は家を飛び出すなど、圭次郎の家庭はバラバラになる。

『妻として女として』の主人公は綾子（淡島千景）と三保（高峰秀子）と言える。綾子は自分を母親だと信じている子供たちの実母の三保の存在を認めなければならなかった。愛する人の子まで産んだ三保は、愛する人の妻という綾子に何もかも奪われた。ストーリーの中で、二人の感情は激しくぶつかる。綾子は三保のバーを奪い、三保は綾子の子供を

⁴³ 岡田晋「シナリオ作家の若さと情熱・松山善三」、『キネマ旬報』1960年9月下旬号（第267号）、75-76頁。

⁴⁴ 山本恭子「錯覚的・井手俊郎私観」、『シナリオ』1961年11月、95頁。

奪おうとする。これまで成瀬映画の特徴であった日常性、抒情性、小市民などの「成瀬調」は1960年代から変化していくのだが、この作品にはその特徴がよく表れている。脚本家井手俊郎も言っているように、この時代になると、夫婦の離婚が映画の中で避けられていた過去の時代と違ってストーリーの扱いが変わっている⁴⁵。

しかし、成瀬の演出は変わらない。『銀座化粧』の中の脇役が主人公と対等に描かれることによって、ストーリーと離れた新たな意味が生じるような成瀬演出は、『妻として女として』の中でも施されている。その対象と言える脇役は弘子（星由里子）と進（大沢健三郎）である。

【シナリオ】⁴⁶

97 ○○大学の表

構内から圭次郎が出て来る。

学生たちが挨拶しながら追い越して行く。

98 ××大学・女子寮の表

進が立っている。

弘子が出て来る。

弘子「何だ、進ちゃん、どうしたの？」

進「今日、土曜日だろ、早く帰ってもつまらないしさ」

弘子「そうか、じゃあ、私がおごってあげる」

進「僕も早く大学生になって、下宿したいなあ、どこかへ」

弘子「だから、勉強するのよ、うんと、がんばって」

進「うん」

弘子「じゃあ、ちょっと待ってね、断って来るから（と、寮の中へ入って行く）」

進、校庭の大きな樹を見上げる。

蝉が鳴いている。

(F・0)

三保によって全ての秘密を知った子供たちは、親に対する信頼が完全に消え失せ、大学生の弘子は家を出る。このシーンで、圭次郎（森雅之）は日常を送っているが、進と弘子との会話を通して、子供たちは家を出ることを決心していることがわかる。つまり、この段階で家を出たのは弘子だけだが、子供は二人とも家を出るといふ、親に対する信頼を失ったところでシナリオは終わっている。

⁴⁵ 井手俊郎「『妻として女として』のシナリオ・ライターとして」、『シナリオ』1961年5月、48-53頁。

⁴⁶ 井手俊郎・松山善三「妻として女として」、『シナリオ』、1961年5月、14-46頁。

【映像の流れ】⁴⁷

○ 大学の表

構内から圭次郎が出てくる。
挨拶して近寄る学生たちと会釈しながらすれ違う。
背後でひそひそ話している学生たちに振り向く圭次郎。
学生たち、翻って去る。

○ 圭次郎の家

向かい合ってしゃべっている綾子と淑子。
綾子「私ね、やっぱり主人と別れるのが本当じゃないかしらって考えたの」
淑子「別れる？そんなバカな、何もあんたの方から」
綾子「もう気持ちは前から別れてたんだもん……なんのために今までぐずぐずしてたんだか……」
淑子「でも……弘子さんや進さんのこと」
綾子「そりゃ可愛いいわよ、子供は二人とも……でもやっぱり私のしたことはやっぱり間違ってたんじゃないかしら」

○ 女子寮の表

一歩歩いて振り向く進。
弘子が寮から出て走って近寄る。
弘子「(心配そうに) どうしたの？」
進「今日、土曜日だろ、早く帰ってもつまらないしさ」
安心する弘子。一緒に少し歩く二人。
弘子「お父さんやお母さんは？」
進「今までとあまり変わらないよ」
弘子「ふうん (進から翻って) 大人ってそんなもんね、きっと」
進「(弘子から翻る) 僕も早く大学生になって下宿したいなあ、どこかへ」
振り向く弘子。
弘子「ごめんな、あたしだけ家を飛び出しちゃって」
進も振り向いて向かい合う二人。
弘子「でも進ちゃん、急に大人になったみたいよ。勉強するのよ、うんとがんばって…いやなことは忘れてね」
進「うん」

⁴⁷ 総力特集映画女優高峰秀子「妻として女として」、『日本映画専門チャンネル』、2011年。

弘子「映画でも見にいこうか」

進「うん（笑顔）」

弘子「（笑顔）じゃあ、待ってね、断って来るから」

翻って、走って寮に戻る弘子。

進、鞆を空に投げる。

くるくる回る進。

弘子が去っていた寮を見つめる。

(F・0)

シナリオで弘子は、誰かが自分のことを待っていると聞いたので表に出たら、その人が進であり、「何だ、進ちゃん、どうしたの？」と、言っている。しかし映画では、走って来て「どうしたの？」とだけ言う。この差は映画全体の弘子と進のコンティニューイティと深く関係がある。

冒頭から進はシナリオより明るくいたずらっぽく描かれている。例えば、土産を買って母綾子たちが戻って来たとき嘘をついた家政婦峰（賀原夏子）に対するシーンでは、「こいつ」と言うことまではシナリオと同じだが、映画ではバンバンと声を出しながら峰に拳銃を撃つマネが追加され、それに対して弘子が「いかれてるわね」と突っ込みを入れる。姉である弘子にもバンバンと拳銃を撃つ。「いかれてるわね」、「バカね」などと少し変わりはあるが、進が大声を出して笑う、拳銃を撃つマネをすると弘子が突っ込みを入れる、という演出は、映画の中でこれ以外にも二回出てくる。

そして、進が車を買ってもらいたいとねだり、家族四人で会話をするシーンがある。シナリオでは車は大きいから中古でもアメリカ製がいいと言う弘子は、映画では、車の値段を言う。そして「ルノーは小さくてダメ」というセリフは弘子から進になっている。そのことによって、弘子は外車で大きければいいという流行好きの女子大生に見えるのではなく、値段も知っていることで、車が欲しいという弟と気持ちを共有していることが分かる。そもそもこのシーンの前は、綾子が圭次郎に子供を育てたのは自分だと言っているシーンである。その中に、小さい時の弘子と進が画面上現れるのはシナリオにもあるが、映画では、綾子と圭次郎に戻らず、弘子と進に戻ることによって、子供たちが強調されているのである。姉弟はより存在感を増していて、弘子と進は明らかにシナリオより仲のいい関係になっている。

最後のシーンで、シナリオのように弘子が大学の寮から走ってきて進に「何だ、進ちゃん」ではなく「どうしたの？」と言う弘子は、進のことを心配しており、同時に両親のことも気にかけている、ということになる。この時〈背を向ける〉の動作などが入ることによって気持ちが強調されるが、両親のことが嫌いになって飛び出してきたと解釈できるシナリオと違って、映画では両親と弘子の関係性は曖昧になる。

そして弘子は一人家を飛び出したことで進に謝っている。奢ってあげて、勉強をするよ

うにとアドバイスをするシナリオと違い、映画では、何の条件もなく弘子と進の関係は仲が良く、弘子は進に「急に大人になったみたいよ」と言う。実際、コンティニューイティの中でふざけているばかりだった進は、映画を通してみると落ち着いた大人のように変化し、進に対して軽い突っ込みを言っていた弘子も真剣にものを言っているのだ。弘子に言われたからではなく、自ら勉強すると宣言する進に、弘子は「いやなことは忘れてね」と言うのがそれである。

最後も、弘子は一方的に奢ると言うのではなく進を誘う。このシーンの中だけでも二人はまた大学生と中学生の立場を越えて対等になっている。

そのことを経てから二人は笑顔になるのである。笑顔になって弘子は走って寮に戻るし、進は気持ちよさそうにくるくる回る動作をする。シナリオでは弘子が去ったあと校庭の樹で鳴く蟬を見るが、映画でははっきりと弘子の去った後を見つめる。

映画で家族はバラバラになるが、弘子と進は変わらない二人の関係性の中でむしろ成長した姿を見せる。【写真 4-21】

【写真 4-21】 家を出て暮らしている弘子を訪ねて行った進。

(a) 進（大沢健三郎）から離れて背を向ける弘子（星由里子）。

a1



a2



(b) 弘子に近づいて振り向く進。

b1



b2



(c) 背を向けて去って行く弘子と振り向く進。

c1



c2



映画の最後に変化した弘子と進は、成長したようにも試練を乗り越えたようにも見える。弘子と進のシナリオから離れる演出は、作品のテーマにまで影響が及んだと言える。そして成瀬の対等化の演出によって作品のテーマに影響を及ぼすことは、他の成瀬映画でも見出すことができる。

『夜の流れ』（1960）も井手俊郎と松山善三によるシナリオの作品である。川島雄三と成瀬巳喜男の共同監督作品でもある『夜の流れ』には芸者たちの様々な恋が描かれている。その中で人目を避けて恋愛をしていた女将綾（山田五十鈴）と板前五十嵐（三橋達也）の関係が対等化の例に挙げられる。成人した一人娘がいる綾は別れを告げられた年下の五十嵐に未練があった。その時綾が包丁を振り回すことはシナリオと映画でも同じである。しかし、シナリオと違って映画で五十嵐は怯えず、綾の包丁を奪って落ち着かせる。一旦別れるものの、最後に綾が五十嵐に会うために町を去るシーンで終わる映画において、五十嵐が包丁の綾に怯える描写を、堂々と綾を落ち着かせる描写に変えたことは、映画には描かれていないこの先の展開に影響を与えている。

少年の物語である『秋立ちぬ』（1960）は、東宝の社長シリーズ⁴⁸の脚本家である笠原良三⁴⁹がシナリオを手掛けた。母や親友に去られてしまう主役の秀男（大沢健三郎）に対し、少年の伯父である常吉（藤原釜足）のキャラクターをシナリオの変更と成瀬演出によってシナリオより親切に表現し、主役一人が全てを失うわけではないという可能性を見せてくれる。

黒澤明監督の映画の脚本に参加してきた菊島隆三⁵⁰が製作、シナリオを手掛けた『女が階段を上る時』（1960）の中でも脇役が目立つ。自分のためにだけ生きているように見える

⁴⁸ 作品ごとに違う設定ではあるが、社長役の森繁久彌、秘書役の小林桂樹、社内ナンバーツー役の加東大介らが繰り広げる「社長は浮気に失敗する」などおなじみのパターンの中で、観客から愛されていた東宝の喜劇シリーズである。1956年から1970年まで33作も続いた。

⁴⁹ 笠原良三（1912–2002）茨城県生まれ。成瀬映画以外の脚本作品：社長シリーズ（1956–1970）、『大学の若大将』（杉江敏男監督作、田波靖男と共同脚本1961）など。

⁵⁰ 菊島隆三（1914–1989）山梨県生まれ。成瀬以外の脚本作品：『野良犬』（黒澤明監督作、黒澤明と共同脚本、1949）、『椿三十郎』（黒澤明監督作、黒澤明・小国英雄と共同脚本、1962）、『父と子』（保坂延彦監督作1983）など。

銀座のバーの女たちの中で圭子（高峰秀子）は雇われマダムだ。ユリ（淡路恵子）が店を構えることで圭子は打撃を負う。しかし成瀬は圭子とユリを同一に描くことによって、二人とも感情的に被害者に見えないように演出していて、ユリがやったことが裏切りとは言えない曖昧な関係を作っている。シナリオの中でユリは狂言自殺に失敗して実際に死んでしまう。圭子がそれに衝撃をうけるが、それはユリが借金によって死ななければならない惨めさだけではなく、ユリと圭子の関係による人情的な悲しみを感じるようにしたのだ。それは圭子の男を奪うことによって圭子が店を出すチャンスを潰す後輩純子（団令子）と圭子の関係でも同じである。シナリオでも映画でも純子は自己中心的な女だが、映画では圭子を慕っていることが強調されていて、最後に圭子が純子のことを恨んでいないような解釈も出来るようにしているのだ。

その他にも、井手俊郎が単独でシナリオを書いた『女の中にいる他人』（1966）は、殺人事件を題材にして成瀬映画の中では異色作と言われるが⁵¹、その中にも対等化の演出が施されている。浮気の手を殺してしまった田代（小林桂樹）を最初許すつもりでいたが、結局彼を殺してしまう妻雅子（新珠三千代）は、田代の死因を自殺のように見せかける。そのため処罰されずに済んだ三千代だが、最後に罪の意識を表す独白が映画では追加されている。この時点でシナリオと違う意味、「犯人はこの人」で終わるはずの作品は、観客に考えさせる余地を与えて、シナリオとは違ったテーマが付加され、ある意味曖昧になっていると言える。さらに、自分の妻を親友に殺された一番の被害者である杉本（三橋達也）に対する演出によって、テーマの曖昧さは増していく。杉本は最後のシーンでマスター（加東大介）と別れの酒を交わす。シナリオでは、杉本は田代の死因がノイローゼだといい、マスターは田代の奥さんと子供がかわいそうだと行って終わる。ところが映画では次の会話のようになっている。

【映像の流れ】⁵²

○ バー

杉本がカウンターに座っている。

杉本「バカな奴…なんて言っちゃかわいそうだな。ところで、俺今度、大阪へ行くことになってね」

マスター「えっ大阪へ？」

杉本「まあ、2、3年のつもりだがもっと長くなるかな」

マスター「じゃあ出張じゃなく？」

杉本「うん。もしかしたら行きつきり」

マスター「やだねえ。急にそう誰も彼も…寂しくなるじゃありませんか」

⁵¹ 川本三郎『成瀬巳喜男 映画の面影』、新潮社、2014年、192-195頁。

⁵² 東宝DVD「女の中にいる他人」2005年。

乾杯する二人。

杉本は、明らかに田代のことをなるべく忘れようとしていて、許す感情まで読み取れると言ってもおかしくない。このすぐ後、雅子の贖罪とも取れる独白が入ることによって、加害者を恨まない被害者、自分の罪を意識している犯罪者など、人物たちの立場がそれぞれ曖昧になる。それはテーマの曖昧さにもつながっているのである。

そして成瀬の遺作となる『乱れ雲』（1967）でも「人物の対等化」は表れている。

『乱れ雲』は、脚本家になるための徒弟生活から逃げて2年間どん底生活をして再びコンクールを通過して1959年から日活の脚本家になった山田信夫⁵³のシナリオによる作品である。

由美子（司葉子）が、夫を車で轢き殺してしまった男三島（加山雄三）と恋に落ちるストーリーである『乱れ雲』では、成瀬演出によって主人公である由美子の心情が曖昧になっている。夫を亡くした由美子を彼女の兄弟が慰めるシーンがシナリオから削除されているなど、映画で由美子はより孤独に描かれている。特に後半、由美子が世話になる勝子（森光子）は、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などのコンティニューイティの中で、由美子のことを心から心配する姿を一切見せない表現になっている。それは悪意ではなく、主に勝子が彼女の恋人森田（加東大介）と自分の関係を優先するために生じている。三島と由美子との関係とは対照的である。その上、三島は彼の母（浦辺条子）とのシーンで、シナリオにない演出で幼さが表現されている。由美子が好きになった男はシナリオよりどこか頼り甲斐がなく、直接的ではないが由美子の孤独を助長していると捉えることもできる。

由美子が映画でより孤独になることは、『乱れ雲』の中の人物一人一人に現実性を与えて、由美子を強く見せる。三島との別れによって、これからどうなるか分からない由美子の人生ではあるが、夫が生きていた時より、彼女は強くなったことが映画でははっきりと現れている。そしてそんな由美子ならどんな人生でも生きていけるような強さを見せており、三島と別れた由美子が海を見つめる最後のシーンは、恋を惜しむより、むしろ意志の強さのようなものを表している。

成瀬演出による「人物の対等化」は、成瀬がシナリオを手掛けている戦前の成瀬映画、戦後、『流れる』の脚本家である井手俊郎と田中澄江による他の成瀬映画、女性作家である水木洋子による成瀬映画だけではなく、これまで分析したように全般にわたって言える特徴である。

では次に、成瀬の作品の中でもっとも評価の高い『浮雲』の例外性と「人物の対等化」について考察する。

⁵³ 山田信夫（1932－1998）中国上海生まれ。成瀬映画以外の脚本作品：『執炎』（蔵原惟繕監督作1964）、『華麗なる一族』（山本薩男監督作1974）など。

第5節 戦後の成瀬映画における「人物の対等化」Ⅳ —『浮雲』（1955）の例外性と「人物の対等化」の意味

本章では、これまで『流れる』（1956）の特徴、「人物の対等化」が表れている成瀬映画を分析して来た。そして、「人物の対等化」が著しいと言えない成瀬映画には共通点がある。

人物の対等化はストーリーが主人公の感情の行方に集中して描いている映画では少し違う形をしている。『浮雲』（1955）はその代表的な例だと言える。

○『浮雲』（1955）

監督 成瀬巳喜男
脚本 水木洋子
原作 林芙美子
製作 藤本真澄
撮影 玉井正夫
美術 中古智

出演

幸田ゆき子：高峰秀子
富岡兼吾：森雅之
おせい：岡田茉莉子
伊庭杉夫：山形勲
富岡邦子：中北千枝子
向井清吉：加東大介

・映画『浮雲』のストーリー

富岡とゆき子は戦時中、南方の国で出会って生涯忘れることの出来ない恋をする。富岡は当時から既婚者であった。戦争が終わり、二人はそれぞれ日本に戻った。日本でゆき子のことを待っているという別れ際の富岡の言葉を信じて、ゆき子は富岡を訪ねるが、富岡は生活苦の中で妻邦子と暮らしていた。ゆき子は富岡をあきらめ職を探すが上手く行かず、外国人の情婦になった。そして今度は、結婚生活も仕事も上手く行かない富岡がゆき子を訪ねて来る。

よりを戻した二人は伊香保温泉に行く。そこで出会った清吉とその妻おせいによって、二人の関係はまた狂ってしまう。富岡がおせいと恋仲になってしまったのだ。東京に戻った後、富岡は引っ越してしまい、ゆき子は妊娠したことが分かる。引っ越した富岡をゆき

子が訪ねると、おせいと同棲していたことが分かる。ゆき子は仕方なく、かつて肉体関係を強要された伊庭に金を借りて中絶手術をする。清吉におせいが殺され、罪悪感に苛まれる富岡であったが、その時に邦子も病死してしまう。貧しくて妻の葬式の費用さえ用意出来なかった富岡は、ゆき子を訪ねる。ゆき子は伊庭に嫌悪感を抱いていたが、中絶手術のお金を借りたことをきっかけに生活の面倒を見てもらっていた。富岡と再会したゆき子は新興宗教で儲かっていた伊庭のお金を盗んで逃げ出して、またしも富岡と結ばれる。今度こそ富岡と別れたいと欲しかったゆき子は屋久島の任地に行くことになった富岡について行く。ずっと富岡と一緒にいられる機会を目の前にして、ゆき子は重い病気になり、屋久島に着いてまもなく死んでしまう。仕事でゆき子の最後を看取ることが出来なかった富岡は、ゆき子の遺体を前に泣き崩れる。

『浮雲』の製作者である藤本真澄は次のように述べている。

成瀬巳喜男と私の交友は学生時代以来であるから二十年を越し、私と直接組んで製作した作品は二十五本に及んでいる。その中の最高の作品は三十年一月封切りの「浮雲」であろう。「浮雲」は成瀬巳喜男の最高の作品であるばかりでなく、日本映画の戦後の代表的な作品でもある。亡くなった小津安二郎は、つねづね「ぼくが脱帽した作品は日本映画では溝口健二の『祇園の姉妹』と成瀬巳喜男の『浮雲』の二本だ」と話していた。⁵⁴

長年成瀬と一緒に映画を作ってきた藤本真澄は成瀬の代表作品として『浮雲』を挙げている。藤本が小津の言葉を引用したことから分かるように、同時代の文献や現在における先行研究の中でも『浮雲』に関する評価は非常に高いと言える。

この「浮雲」は、従来の成瀬作品にくらべ、なお一そう緻密になっていたと思います。しかもその題材の扱い方というものにおいて、これまでわりあい成瀬さんというのは、一つの場に落ち着いた題材をつかむというような映画が多かったんですが、この「浮雲」は全体として時間的にも場所的にも、しかも人物の心理の上でも、非常に動きもある、そういう題材だったと思います。しかもそういう題材で従来以上の緻密な演出をみせたというのは、成瀬監督の作品としてはさらに一段進んだ境地をみせたものではないか、そういうふうに思いました。⁵⁵

上野一郎をはじめとする同時代の文献を見ると、『浮雲』の成瀬を高く評価しているが⁵⁶、

⁵⁴ 尾崎秀樹編『プロデューサー人生藤本真澄—映画に賭ける』、東宝株式会社出版事業室、1981年、224-226頁。

⁵⁵ 上野一郎他9人「監督賞をえらぶ—毎日新聞第十回映画コンクール」、『映画評論』1956年3月、66頁。

⁵⁶ 荻昌弘「批評／浮雲」、『キネマ旬報』1955年3月上旬（第112号）83-84頁。

その理由の一つとして、今までの成瀬の作風から抜け出したことをあげている。ところが、その中で「成瀬調のジレンマ」⁵⁷から離れたことが成瀬の成長であるかのように言われる部分には注意する必要があるだろう。

現在の先行研究を踏まえた上での映像研究とシナリオ分析によると、『浮雲』に対する評価の実態には再考の必要が生じる。『浮雲』が映画史に残る偉大なる映画であることと、この作品が成瀬演出の頂点だとすることには明らかな隔たりがあり、その二つを混同することには注意しなければならない。この作品には今まで成瀬が撮って来たものと違う要素、演出の実態とは少し離れているものが数多くある。なお、成瀬は自作を語る時、『浮雲』に対して、『めし』あたりからやってきたことのいわば集大成をやってみたかった、と述べている⁵⁸。そのため、成瀬が演出において集大成を試みたことが現れる部分を考察しながら、『浮雲』から成瀬演出の実態を論じていく。

まず『浮雲』における演出以外の部分について触れておくことにする。

成瀬は林芙美子の原作には人間性がむき出しになっていて身近なものを感じるとしながら、『浮雲』は「林芙美子の集大成」だと思うが、「今までのものと毛色の変ったような感じ」だと述べている⁵⁹。自身の演出のことを人間のつかみ方と明かしている成瀬は、純粋に林芙美子の原作を好んでいた。つまり、成瀬自身が、林芙美子の原作映画を演出する時には、原作ありきという考え方をしていた、と推測できる。

そして、『浮雲』は脚本家水木洋子の唯一の林芙美子原作ものである。

私は林さんほど男にはまだ絶望していない。踏んでも蹴られても、信じたい。だから、映画のラストは、女の死を男が心から慟哭する瞬間で終わっている。それは彼の人間性として敗北の瞬間でもあるのだ。原作は、男が再び女の金で遊びに行くのだ。これが現実の姿であろう。しかし私は林さんの声と呼吸を常に耳のはたに聞きながら尚且つ男への絶望を叩きつけたくはなかった。それは脚色をした私の切なる願望である。⁶⁰

水木洋子は女性作家 10 人ほどが陸軍報道部から南方の各地区へ派遣された時、林芙美子と一緒にだったが、それ以来水木と林は親交を深めていたと述べている。その記事の中で水木も『浮雲』のことを林の集大成になる作品だと思っていたことが分かる。林の死後、『浮雲』を脚色するようになった水木は、この作品に格別な思いがあったようで、成瀬との打ち合わせの時には、正面から互角に向かい合ったと述べている。成瀬は『浮雲』を自分の

／飯島正「成瀬巳喜男と『浮雲』、『映画評論』1955年3月、38-41頁。

⁵⁷ 本論文の第1章。

⁵⁸ 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（第273号）、63頁。

⁵⁹ 成瀬巳喜男「私のハダに合う—5度目・むき出しの人間性」、『報知新聞』1954年12月25日、4頁。

⁶⁰ 水木洋子「林芙美子さんの声」、『サンケイタ刊』1955年1月24日、2頁。

作品ではないと言ったそうで⁶¹、それについては井手俊郎も同意しているが⁶²、その言葉の本意を探らなくても『浮雲』の作品性には成瀬以外の人の力も大きく作用したに違いない。

現在の『浮雲』に対する研究をみると、作品のベースになっている時代の重要性が公開当時のそれより一層浮き彫りになっている。大久保清朗は著述の中で、時代と共に作品の評価が変わることを映画の宿命とし、原作、脚色を含む戦時と戦後復興期の日本が描かれた『浮雲』の変容性と現在における意味について考察している⁶³。川本三郎も、未亡人、貧乏、芸者など画面に映るものを切り口としている著書の中で、『浮雲』では必然的に戦後社会の具現について真っ先に触れている⁶⁴。成瀬と同時代の文献でも『浮雲』における、空間的、時間的スケールの評価が見られるが、そういった評価の対象は原作者、脚本家、時代などが複合的に作用するものである。仮に『浮雲』のことを成瀬映画の最高傑作と呼ぶにしても、それが、成瀬演出の最高傑作と同一化することは出来ない。

成瀬は『めし』（1951）あたりからやって来たことの集大成をやってみたかったと述べているが、その集大成の意味は、演出におけるものであるため、水木と成瀬が林の作品に対して「集大成」と語ったものとは違うはずである。『めし』は前章で述べたように、スザンネ・シェアマンが成瀬の特徴あるコンティニューイティを説明するために例にあげた作品である。一人しか映らないショットが視線によって巧みにつながること、つまりコンティニューイティの中で、夫婦の倦怠期の感情と、夫婦関係が回復してからの感情がよく現れているということだった⁶⁵。実際、『めし』で三千代（原節子）と初之輔（上原謙）は最後、東京で遭遇するまでほとんど視線を合わさない。

そして『めし』は1950年から十年間一緒に成瀬と作業をするカメラマン玉井正夫との二年目の作品である。本論文では玉井が明かした言葉、「成瀬の本領」が考察の核の一つになっているが、『めし』は玉井が成瀬と共に仕事をした作品の中で、唯一撮影賞⁶⁶をもらった作品でもある。

そのため、成瀬が『浮雲』について自作を語る時、『めし』あたりからやって来たと言ったことは⁶⁷、コンティニューイティの中の成瀬の本領、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などを含む視線演出のことと言える。

実際、阿部嘉昭は著書『成瀬巳喜男 映画の女性性』⁶⁸の中で『浮雲』の視線のコンティニューイティを実例にあげながら、そのつながりがとても複雑だと述べていて、その視線の運動性と言える成瀬演出が『浮雲』を優れた作品にする原動力とみなしている。

シナリオの削除・変更の事例として文献にも紹介されているシーン45を用いて説明して

⁶¹ 水木洋子「日本的感性—追悼・成瀬巳喜男」、『シナリオ』1969年9月、79-81頁。

⁶² 井手俊郎、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、167頁。

⁶³ 大久保清朗「呪われた映画の詩学『浮雲』とその時代」、東京大学大学院総合文化研究科、2013年10月、322-341頁、第6章 6節 ユークロニアの憂鬱／終章 現在への意思。

⁶⁴ 川本三郎『成瀬巳喜男 映画の面影』、2014年、新潮社、94-110頁。

⁶⁵ 本稿の第1章。

⁶⁶ 第6回毎日映画コンクール。

⁶⁷ 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（第273号）63頁。

⁶⁸ 阿部嘉昭「成瀬巳喜男 映画の女性性」、河出書房、2005年、13-60頁。

いく。

【シナリオ】⁶⁹

45 バー「ボルネオ」⁷⁰

(略)

富岡「ふうん……僕は仏印だ。南ボルネオじゃ大変でしたね」

清吉「ええ淋しい所でね。あ、そうですかい。こういう時計を見たことはあったんですが、いいなあと思ったんですよ。(耳にあてる)音も固くていいや。バンドもスマートだし、へーえ、……時計屋へ持って行きゃ足もとを見られてあんた、五千円にもならないですよ。オメガってんでしょ？ これ……」

富岡「うん……心当たりはないかね」

清吉「一本じゃ、どうです。折合えば、自分が貰うときですがね……」

富岡「一万円？」

清吉「ええ……自分のに貰うときたいんです。全財産を投げ出してね。……はっはっはっ」

富岡「よろしい手を打とう」

清吉「へ、そうですか。おい、酒持って来い。旦那は絵描きさんですかい？」

富岡「いや、材木やってるんだ。古い名刺だが……(と出す)」

清吉「ほう官吏さんですか。あっしは東京でね魚屋してたんですがね、今度の家内がね(とおせいを示し)どうしても魚屋は嫌いだって言うもんですから……」

女給が酒を運ぶ。

清吉「材木は儲かるでしょう」

富岡「いや、統制と資金で手も足も出ない。弱ってるんです」

清吉「いやあ全く税金と闇米取締りでこっちも商売が出来やしません……はっはっ……」

大柄なぼってりとしたおせいが酒の肴を持ってくる。まだ廿才を出たばかりである。

清吉「まあお正月だ、どうぞ……」

おせいが富岡につぐ。

富岡「おかみさん？ あんたの……」

清吉「ええ」

おせいが大きく光る眼一生々と眼をみはる癖がある。

⁶⁹ シナリオ『浮雲』

—水木洋子「浮雲」、『キネマ旬報』1954年12月上旬号(第106号)、87頁。

⁷⁰ 田中眞澄・阿部嘉昭・木全公彦・丹野達弥編『映画読本成瀬巳喜男—透きとおるメロドラマの波光よ』、1995年、フィルムアート社、132-138頁。同じ部分が紹介されているが、本論文で論じられていることとは関係がない

清吉「(彼女が去ると) どうも、娘みてえに若いんでお恥ずかしいんですが……これも前世の因縁で、めぐりあいだと思っていますがね……旦那、めぐりあってものは大切にしないでくちやいけねえ、めぐりあいにさからっても……」

シナリオの中で、おせい(岡田茉莉子)は伊香保温泉で富岡(森雅之)と恋に落ちて東京に来るようになる。そこで富岡と暮らすようになるのだが、清吉(加東大介)はそんなおせいを探し回って、やがて殺してしまう。ゆき子(高峰秀子)は妊娠中絶手術をした日、そのことを新聞で見て、衝撃を受け、富岡に対する感情をぶつけるきっかけにする。そのため、この出会いの場面は『浮雲』の中で重要だと言える。

【映像の流れ】⁷¹

○ バー「ボルネオ」

立っている清吉、富岡は暖炉の前に座って話す。

富岡「僕は仏印だ。南ボルネオじゃ大変でしたね」

清吉「ええ淋しい所でね。あ、そうですかい。」

清吉、カウンターからスツールを出して、富岡の前に座る。

ホステスが二人、清吉と富岡の会話を聞きながら、時計をみたりしている。

清吉「いやあこういう時計を見たことはあったんですが、いいなあと思ったんですよ。へーえ、(耳にあてる)音も固くていいや。時計屋に持って行ったら足もとを見られてあんた、五千円にもならないですよ。オメガってんでしょ?これ……」

富岡「うん……心当たりはないかね」

清吉「一本でどうです。折合えば、自分が貰うときですがね……」

ホステス二人、向き合って何か言い、笑ってから清吉に視線を戻す。

富岡「一万円?」

清吉「ええ……自分のに貰うときたいんですよ。全財産を投げ出してね。……はっはっはっ」

富岡「よろしい手を打とう」

清吉「へ、そうですか。(お勝手に振り向く)おい、おせい!」

すると、ホステス二人もお勝手に向かって振り向く。

富岡は煙草を吸うため、ホステスたち、清吉と逆に振り向く。

厨房とカウンターの間の仕切り布がめくられて、お勝手の口に姿を現すおせい。

清吉「ああ、俺の酒持って来てな」

富岡、おせいに振り向く。

おせい「はい(微笑む)」

⁷¹ 東宝 DVD『浮雲』、東宝、2005年。

おせい、清吉から自分をみつめる富岡に視線を移してからすぐ翻って去る。

おせいが去ってからやっと清吉に振り向く富岡。

ホステス一人もおせいから清吉に視線を戻す。

清吉「旦那は絵描きさんですかい？」

富岡「え？」

ホステスが一人消える。

富岡「いや、材木やってるんだ。古い名刺だが……（と出す）」

清吉「（会釈して名刺をもらう）ほう、官吏さんですか。あっしは東京でね魚屋してたんですがね、今度の家内がね（お勝手の方を見る）どうしても魚屋は嫌いだって言うもんですから……」

スツールをカウンターの方へ戻して富岡と並んですわる清吉

おせいが酒をカウンターに運ぶ。

清吉「さあ旦那、正月だ、一杯やりましょう。ねっ」

おせいが富岡につぐ。二人、目を合わさない。

ホステスは一人残っているが、後ろ向きになっていて顔は見えない。

清吉「どうも、娘みてえに若いんでお恥ずかしいんですが……」

おせい、清吉につぐ。富岡は清吉と向かい合う。

清吉「これも前世の因縁で、めぐり合いだと思ってるんですよ、

富岡を一瞥して翻ってお勝手に去るおせい。

そんなおせいの背中をじっと見つめる富岡。

清吉「フッねえ旦那めぐり合いてやつはこう……大切にしなくちゃいけない。めぐり合いに逆らっても……」

おせいが消えても、視線を戻せない富岡。

シナリオにはない追加の部分と成瀬の演出によって、おせいと富岡の出会いが強調されている。

おせいが最初に登場する直前に、富岡は見てないのに、セリフのないホステスが清吉と一緒に視線を向けることは、コンティニューイティの中で強調の意味をもつ。しかも、仕切り布をめくる動作があるため、おせいに対する強調は二重になっている【写真 4-22】。

【写真 4-22】時計を売るきっかけで清吉と出会った富岡。

(a)ホステスと清吉（加東大介）が振り向くが富岡（森雅之）はむしろ俯く。

a1



a2



(b)おせい（岡田茉莉子）が現れる。

b1



b2



そして富岡は清吉を気にしながらも彼女をずっと見つめ続けるようになる。このシーンのあと、富岡とおせいは、ゆき子と清吉と四人でお酒を飲むことになるが、阿部嘉昭が著書で例にあげた複雑な視線の交差などが施されたショットのコンティニューイティで、富岡は映画の上映時間においても、ストーリー上の時間軸においても、短い間におせいと恋に落ちる。それはもちろんシナリオ構成によるものであるが、成瀬のこういった〈背を向ける〉などを通した強調の演出があるからこそ、彼らの感情はより画面の外にまで伝わってくると言える。

また、おせいに対する成瀬の演出は、富岡やゆき子のそれと変わらなく対等に行われているが、その対等の意味がシナリオ上の表現から離れてはいない。おせいの役割はあくまでもシナリオと同じように富岡とゆき子二人の感情を掻き立てることにある。

人間を男と女の問題として取り上げて、その絶頂みたいなものをつきつめてみるために、高峰秀子と森雅之二人だけを追ったと⁷²、成瀬自らそう言っているように、『浮雲』の演出は徹底的にゆき子と富岡が中心になっている。

また、もちろん『浮雲』でもシナリオの削除、変更と取れる演出は現れている。

⁷² 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（第273号）、63頁。

冒頭、ゆき子が最初に富岡の家を訪ねる時、富岡の妻である邦子（中北千枝子）が登場するが、シナリオでは第一声の時に金歯が目立つと書かれているものを、映画では、ある程度会話を進んでから、邦子が農林省の者だというゆき子の嘘を聞いて笑顔になる時に、その金歯をみせている。邦子の出演は決して多くはないが、富岡と二人のシーンでも、泣いて富岡の浮気を疑うセリフを言う時、邦子は一人しか映らないショットの中でなるべく落ち着いて描かれている。そのことが示すのは、富岡が邦子よりゆき子に惹かれ、ゆき子に恋する理由が邦子の外観によるのではないことだ。このことはゆき子と富岡二人の感情をより純粋なものにしていると言える。もちろん妻に対する富岡の気持ちと恋敵である邦子に対するゆき子の感情は、二人の感情に影響は与えている。そして、映画の中でゆき子は恋敵である邦子に対して、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などを通して、なるべく静かに見つめている。

ベトナムのお手伝いさんについて、富岡の女好きを表現するために、富岡の仕事仲間のセリフを通して書かれているシナリオと違って、映画では一人しか映らないショットなどを用いて、そのベトナムの女性をきっちり捉えている。また『浮雲』の脇役の中で一番の比重があるおせいはもちろん、富岡の安アパートに勘定を取りにくる小娘や、鹿児島、屋久島のお手伝いさんまで、ゆき子は富岡が視線を送る女の人には必ず言っているほど疑いの視線をおくるようになっている。

アヤは、ゆき子のいない場面で富岡とキスをする登場人物である。シナリオではアヤに対して富岡が「うるさそうに答えない」と書いてあるのを、映画ではやさしく、「さあ、おじさん、仕事をするんだから帰れよ」と答える。このセリフはシナリオにもあるのだが、もっと前にあって、成瀬が順番を変えたことによって、富岡の性格がより温和に描かれている。

『浮雲』では誰かが悪く見えるのは避けられて、なるべく富岡とゆき子の感情にバランスをもって集中できるようになっている。シナリオにおける、ゆき子と伊庭のシーンは、ゆき子の伊庭に対する憎しみと、ストーリー上必要なセリフ以外は映画で削られている。他にも富岡と女の絡み以外の人物はなるべく削られていて、映画の中ではゆき子と富岡の時間の割合が増やされている。

映画がシナリオから離れた時、富岡の周りの女性たちの一人しか映らないショットは重要な意味がある。映画の中でゆき子より感情的でない富岡は、ラストシーンで泣き崩れる。ゆき子の死を前にした時のことである。その時、回想シーンを通して富岡の目に映るのは、戦時中の若いゆき子である。富岡はゆき子の死を悲しみ、二人が南方にいた時代を恋しがっていることが伝わってくる。その時になって初めて、富岡の周りの女性たちが、一人しか映らないショットでとらえてきたことの成瀬の意図が垣間見える。つまり、ゆき子とのコントラストを作りたかったのだ。このラストシーンにおいて、映画の中で一人しか映らないショットでとらえられた女性たちの中で、ゆき子は特別な存在になる。そのために、コンティニューイティの中でゆき子以外の女性たちが、主役と「対等」に描かれる必要がある。

ったのである。対等にした上で、富岡がゆき子の死に直面するという事は、ゆき子が選ばれた女性であることを強調する。『浮雲』における成瀬のこの演出意図は、水木洋子の脚色の意図と一致している。水木がこだわっていた、ゆき子に救いを与えなかったこと、最後に男である富岡が泣き崩れることが映画の中でも実現されたのである⁷³。

『浮雲』の成瀬演出にも、人物の対等化の要素を見出すことは出来る。ただ、この作品に対する演出はほぼシナリオに対応していて、シナリオの中でゆき子が富岡にとって特別であることが十分に描かれている。コンティニュイティから見れば人物の対等化の要素が成立するが、『浮雲』は、コンティニュイティ以前に、富岡のゆき子に対する気持ちはすでにシナリオの中で、はっきりと観客に分かるようになっているのだ。

『流れる』における本論文の研究手法と結果としての「対等化」を用いてみると、『浮雲』は他の成瀬映画に比べると分かりやすく演出されていることが分かる。『流れる』、『めし』などにおける、三人以上登場するシーンの中で他の人物を通して新たな意味を持つことは、映画全体を通してとコンティニュイティを考慮して分析しない以上、対等化の意味を見出すことが出来ないと言える。『流れる』の一つのシーンだけを見ると、米子に小言を言うつた奴が強い人に見える場合もあるのだ。そのように他の作品では多数の人が映画全体に関わりながら、その曖昧さが現実性を帯びたものとして現れることで、成瀬演出の芸術性を帯びさせるとするならば、『浮雲』はその演出の全てが二人の感情を描くために集中されているため、他の人物が入り込む余地がない。それは実際のショットの交差と繋ぎにも影響を与え、コンティニュイティの中で主役と脇役の間に新たな意味を持たせないようにする。そのことによって本論文で分析してきた成瀬映画に比べると『浮雲』はドラマ性が強調されていて、主役たちの葛藤と感情などが観客にとって分かりやすくなっている。

一般的に映画演出における分かりやすさは重要であり、演出家の力と言える。『浮雲』は、成瀬の演出の芸術性が、成瀬の演出意図を通してとても分かりやすく表現されている。それは素晴らしいことであって、成瀬自身もやってきたことの集大成を試みたと言っている。

藤本真澄は『夜ごとの夢』(1933)の主人公の女(栗島すみ子)と『浮雲』のゆき子を、誰かのために自分を捧げることで同一視した。それから成瀬がこういった女性に愛着を持っていると推測したのである⁷⁴。

しかし井手俊郎は、成瀬が『浮雲』のことを水木洋子のものだと言ったことに対して、身体を売る女の話に成瀬が拒否感を持っているのではないかと、推測している⁷⁵。

藤本と井手、二人とも成瀬とはとても親密な関係にあって、成瀬自身は林芙美子の原作を尊敬していたことは確実であり、『浮雲』のことを自分のものではないと言うことの本当の意味を今見出すことは難しいだろう。

⁷³ 水木洋子「林芙美子さんの声」、『サンケイタ刊』1955年1月24日、2頁。

⁷⁴ 尾崎秀樹編『プロデューサー人生藤本真澄—映画に賭ける』、東宝株式会社出版事業室、1981年、226頁。

⁷⁵ 村川英(編)『(井手俊郎)成瀬巳喜男演出術 役者が語る演技の現場』、1997年、167頁。

その上で「人物の対等化」から見ると『浮雲』はどのように解釈すればいいだろうか。本節ではメロドラマなどでは主役の感情が重要であり、その感情のぶつかり合いを中心にストーリーが展開していく。そしてその代表的な作品が『浮雲』だと述べた。すると『浮雲』のような成瀬映画における成瀬演出を考える時は「人物の対等化」を除くべきだろうか。

1929年に松竹でデビューした池田忠雄⁷⁶脚本の『夜ごとの夢』(1933)は、身を売ること生活しながら子育てをするおみつ(栗島すみ子)の家族が破滅に向かうストーリーである。子供は交通事故に会い、夫は自殺をしてしまう悲劇的な女性の映画だ。後半になると交通事故、強盗、自殺などドラマ性の強い出来事が次から次へと起こる。

しかし、その前までは、おみつの息子である文坊(小島照子)がとても明るく描写されているなど、和気あいあいとした雰囲気になっている。最初から貧乏で大変な仕事をしなければならぬおみつと、文坊の父である水原(斎藤達雄)を含む三人の笑顔は、主役と脇役に施す成瀬の対等な演出が重要な役割をしていることが分かる。

隣人の夫婦はいつでも文坊を預かってくれる。それだけではなく、文坊は隣のおじさん(新井淳)に甘えるほど親しい。そういった関係を成瀬は一人しか映らないショットと、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などを通して表現している。文坊のたわいのない関係だけでなく、水原のことをおみつが許す時にも、隣の夫婦は仲裁をしてきている。その他にも、おみつの仕事仲間である女が、おみつの家族三人の幸せな時や、おみつたちが悪い客に絡まれるのを見つめることで、登場人物たちの対等化が表れ、映画が現実性を増していると言える。

成瀬脚本の『桃中軒雲右衛門』(1936)では、はっきりと主役の感情がぶつかり合う。桃中軒雲右衛門(月形龍之介)は成功を取めた浪曲師であった。金遣いも荒く人としても欠陥がないとは言えない雲右衛門は、自分の芸にだけはとてつもなくきびしい人だった。成功して捨てた息子を引きとり、自分の芸のためだという名のもとに妾(千葉早智子)をもらった雲右衛門は、妻でありながら芸のパートナーでもあるお妻(細川ちか子)を失ってしまう。そして妻の亡骸の前で初めて涙を見せる。

雲右衛門とお妻の二人の物語である『桃中軒雲右衛門』の中の脇役松月(藤原釜足)に注目してみる。松月は、気難しい雲右衛門とお妻両人とも親密な存在である。ところが松月は最後のシーンで主役と変わらない比重を持っている。

松月は、雲右衛門の家の電話でお妻の死のことを聞く。息子泉太郎(伊藤薫)のことで古い友人倉田とケンカをしている雲右衛門を呼んで来るが、ケンカはもっとひどくなる。雲右衛門の訪ねることのない病室で死んでゆくお妻、お妻の死を知らずケンカをしている雲右衛門の代わりに泣く人物が松月である。

⁷⁶ 池田忠雄(1905-1964)東京生まれ。成瀬映画以外の脚本作品:『暖流』(吉村公三郎作1939)、『戸田家の兄弟』(小津安二郎監督作、小津安二郎と共同脚本1941)など。

この作品の夫婦の悲劇は、映画の中では第三者である松月によって伝わる。明らかに「人物の対等化」の特徴が見てとれるだろう。

『乱れる』（1964）は幸司（加山雄三）と、幸司の兄のお嫁さんである森田礼子（高峰秀子）の禁断の恋を描いている。幸司が死ぬことになり、森田礼子（高峰秀子）が取り残されるなど、主役を中心としたストーリーである。ところが、礼子の店で働いている従業員川俣（西条康彦）もストーリーと関係ないところで幸司のことを好きな女の子と一緒に歩くなど、「人物の対等化」の要素を見つけることが出来る。

『浮雲』、『夜ごとの夢』、『桃中軒雲右衛門』は主役が亡くなるという共通点を持っている。確かに、本論文で扱っていない『乱れる』（1964）でも主役が亡くなっている。

「人物の対等化」を考察する時に注意しなければならないのは、人物の「見る／見ない」を含む〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉の動きはどの成瀬映画においても表れていることである。本論文で分析してきた方法からみると、はっきりと「人物の対等化」が表れていない作品の中でも、「人物の対等化」のような性格をしていることが表れているのである。したがってその動きがコンティニュイティの中でどのような意味を持っているかということが「人物の対等化」において重要になってくる。

ここで「人物の対等化」における〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉の動きの意味をもう一度考えてみる。こうした人物の動きは「見る／見ない」ことの強調である。そのような強調が主役同士の場面だけではない、脇役と主役、あるいは脇役同士の場面でも起こることによって、それぞれの脇役に能動的な行動をさせている。そして、そのことによってストーリー、シナリオと離れて脇役の日常の姿が強調されるのである。したがって、その脇役一人一人の現実性を増すことが『流れる』から見出した成瀬演出の特徴、「人物の対等化」であった。そのような観点からみると主役を中心に展開していく成瀬映画にも「人物の対等化」の特徴が表れており、脇役が強調されている。

ここでも『浮雲』の例外性を見出すことが出来る。『浮雲』の全ての脇役は主役二人のための役割を果たしているのである。富岡とゆき子のメロドラマである『浮雲』の脇役を見てみる。

富岡は妻邦子がいるのにゆき子と恋に落ちた。富岡の妻邦子は病気で亡くなることは、別れた富岡とゆき子が再会するきっかけになる。富岡と不倫をしたおせいと夫に殺されたことも、富岡とゆき子が関係が続けていく役割をしている。ゆき子が、同居していた伊庭の大金を盗んで逃げだすことも、二人が別れることになる屋久島行きを早まらせる。結果的に『浮雲』の脇役たちはゆき子と富岡の物語を展開させるために働くことになっていて、『浮雲』における「人物の対等化」は希薄である。それは、脇役たちと主役の接点が根本的になくなるためであり、『浮雲』の中で「人物の対等化」が表れていると言えない理由である。清吉は自分を捨てたおせいの殺人罪で捕まる。ゆき子が死ぬことで伊庭と主役たちの関係も消える。映画『浮雲』ではゆき子が死ぬことになるが、これは富岡とゆき子の関係だけではなく「富岡と脇役たち」の関係も途絶えることを意味する。

成瀬映画では死別などによって主役同士の関係が途絶えることはしばしばあるが、脇役の死などで主役と脇役の関係が消えることはほとんどない。脇役が亡くなる場面がある作品の『おかあさん』(1952)を例にあげてみる。正子(田中絹代)の長男進(片山明彦)と、夫良作(三島雅夫)が病気で次々と亡くなる。しかし『おかあさん』における脇役の死は主役である正子との葛藤につながっていて、脇役の死などによって主役同士の恋愛というドラマが展開していった『浮雲』と異なる。『おかあさん』で脇役が死ぬことは、正子がより働かざるを得なくなることであり、正子の実の娘を養子におくことになる伏線の性格は帯びているものの、何かのドラマとは直接関係がない。さらに『おかあさん』では二人の死んだ脇役の代役と呼べる他の脇役がいる。良作の後輩木村(加東大介)や正子の妹則子(中北千枝子)と甥子哲夫(伊藤隆)は、正子の働きや、子供に対する気持ちをおぎなっている。つまり『おかあさん』の中で正子と脇役の関係が消えていないのだ。

その一方で『浮雲』の脇役をみると、おせいと清吉が死ぬ、消えることによって富岡とゆき子は自分たちの関係に向かうことになる。それは富岡、ゆき子と脇役の関係が消えたことによって、富岡とゆき子の関係だけが強調されることを意味する。これまで述べている主役の関係に影響を与える脇役にも見えるこれは、「人物の対等化」ではなく主役同士の感情の表れと、そのぶつかり合いが大事であるメロドラマの特徴になる。脇役が主役の関係に影響を与えることも主役のためのことになるのである。

このように主役と脇役の関係をはっきりと途絶えてしまう意味で、『浮雲』は成瀬映画の中で極めて例外的だと言える。

『流れる』で、なな子をつた奴の前から消えるが、つた奴は彼女に対していつ来てもいいと言っている。二人の関係が途絶えてないのである。成瀬映画での脇役による現実性はこのような特徴から来るのであって、『浮雲』の例外性を通して分かることは、主役と脇役との関係が途絶えてしまうと「人物の対等化」と見なすことは出来なくなるということである。

もちろん主役が亡くなる作品よりはそうではない作品の方が「人物の対等化」は著しい。しかしメロドラマだとしても〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉の動きの演出は表れていて、脇役が浮き彫りになることは成瀬映画の根本的な特徴である。そのため、どのような成瀬映画の中でも「人物の対等化」の要素は探し出すことが出来る。

自分を含めて様々な脚本家と映画を作る時にシナリオを変えることまでしながら、成瀬は脇役を強調した。「人物の対等化」という特徴は、ストーリーの中には主役があるが、成瀬演出の中には主役を設けないことを意味し、映画の中で実際に主役と脇役を曖昧にする。そのことによって、成瀬映画の人物たちは現実に近い生きざまを見せるようになる。

恋人と母親(『君と別れて』)、両親と父親の内縁の妻(『妻よ薔薇のやうに』)、母の恋仲だった親友の父と親友(『まごころ』)、生意気なめいっ子と倦怠期の妻(『めし』)、女将とお手伝いさん(『晩菊』)、養女に出す実の娘と代わりに育てられた妹の息子(『おかあさん』)、隣人から白い目で見られている長女とその長女が支援している三女(『あにいうと』)、コ

ンプレックスがある実の娘と息子から浮気されている息子の嫁（『山の音』）、父を持たない息子と好きな人をとられることになる大切な妹分（『銀座化粧』）、三角関係の両親と巻き込まれる子供たち（『妻として女として』）……。成瀬映画では数多い老若男女の脇役が主役と対等にそれぞれの人生を送っているのである。ストーリーと離れている脇役たちの暮らしは、ストーリーを展開させる主役と間接的に関係しているため、成瀬映画の主役はある意味、脇役の人生を観客に届ける役割もしていると言える。

そんな成瀬映画の中で『浮雲』では、前述したラストシーンのゆき子に対する富岡の愛情を強調するために、彼に関係する女たちをゆき子と対等化する以外は「人物の対等化」が表れていない。映画が終わる時には主役との関係が切られることで映画の中で脇役が消えてしまう。

『腰弁頑張れ』（1931）は現在見る事が出来る一番古い成瀬映画である。この作品は喜劇だが、主人公の貧乏なサラリーマン岡部（山口勇）が部屋にいるのに、妻（浪花友子）がまるで夫がいないかのように掃除をするシーンがある。この表現も人物の〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉の動きになっている。『腰弁頑張れ』は主人公と息子の物語として結末がとてもはっきりしていて、「人物の対等化」が表れているとは言えないが、その要素を見ることは出来る。

そしてどの映画においても人物の動きに成瀬演出が施されており、『君と別れて』（1933）から『乱れ雲』（1967）に至るまで、数多い成瀬映画で「人物の対等化」の特徴が表れている。

「人物の対等化」は脇役ありきの成瀬演出の特徴であり、脇役が浮き彫りになることはどの成瀬映画にも見出す事が出来る。その意味で『流れる』こそ「人物の対等化」の特徴がもっとも表れる作品であるのだ。

あの、秀ちゃん。僕ね、もう一本だけ映画を撮りたい。それはね、バック、ナシ。白バックか黒バックの前で映画を撮りたい。⁷⁷

病床の成瀬に最後に会った時のことを回顧する高峰秀子のインタビューでは、背景がない人物だけの映画を撮りたいと成瀬が言ったと述べられている。人物のお芝居だけに集中した演出を試みたいという内容のこの言葉は、結末がはっきりとしてないものが多い成瀬映画の中で、個々の人物の現実性を引き出して来た成瀬の作家性につながるのではないだろうか。

先行研究における成瀬映画の特徴、日常の映画、女性を中心とする映画、小市民の映画、抒情的な映画に加えて、本論文では「人物の対等化」が成瀬映画の作家性だと加えたい。

⁷⁷ 高峰秀子、佐藤忠男「対談／成瀬巳喜男の思い出」、佐藤忠男『日本映画の巨匠たちⅡ』学陽書房、1996年、40頁。

主役と脇役が「曖昧」になることが映画の中ではっきりと映し出されていることは、主役と脇役がそれぞれ一人の人物として自立することである。成瀬の〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉の動きなどの演出は、コンティニューイティの中で主役と脇役の関係を細部まで表現し、人物に現実性を与える方法なのである。

結 論

2006年、フランスで刊行された成瀬巳喜男の研究書『成瀬巳喜男、不確定な時間』の中で、著者ナボルニは成瀬の特徴を次のように語っている¹。「慎み深い情感」、「かすかに強弱の伴った音楽的な物語」、「どれも灰色かかった陰影のついたしなやかな光」、「筋の変化やドラマとしてはわずかに濃淡のついた弱い波長」など、「成瀬映画の地味で控え目な美は知られている」と。ナルボニの文章は、まさにこれまでの先行研究における日本の成瀬映画論と通じていると言える。成瀬の作家性ははっきりと表れているが、その「成瀬調」は何か物足りないものを感じさせ、批判の対象となっているのである。

日常的な描写がうまくて、抒情的な雰囲気は絶えず映し出されている。女性を中心とした小市民が主要な登場人物であり、映画の情緒的雰囲気は成瀬固有のものだ。しかし、成瀬映画からはそれ以上のもの、より深い人物の描写による人間や人生の感動が伝わらないと言われ、成瀬の作家性は批判されてきた。本論文ではその評価の落差のことを「成瀬調のジレンマ」という言葉で表してきた。

『浮雲』（1955）で数多くの映画賞を受賞している成瀬は、活躍していた時代に巨匠として認められていた。当時、成瀬の作品の製作を手掛けた藤本真澄は、東宝の娯楽映画の代表は黒澤明、芸術映画の代表は成瀬巳喜男だと述べている²。成瀬の代表作と言われてきた『浮雲』に関する先行研究をみると、『浮雲』は「成瀬調のジレンマ」から脱却していることが分かる。

しかし、トーキー初期作品『妻よ薔薇のやうに』（1935）が高い評価を得てから、『めし』に至るまで、成瀬は常に「成瀬調のジレンマ」につきまとわれてきたと言える。『浮雲』の後にも、成瀬はまた同じような批判を受け続けなければならなかった。

先行研究をみると、『めし』（1951）、『浮雲』など、成瀬が脚本を書いていない文芸映画では「成瀬調のジレンマ」における批判が少ない傾向があった。批判の少ない映画にも、批判される映画にも、共通して成瀬映画の特徴はあると考え、本論文では映画のストーリーから離れるために成瀬映画の「コンティニュイティ」に注目した。

10年間、成瀬とコンビを組んで来た撮影監督・玉井正夫の言葉を手掛りに、成瀬固有の演出と呼ばれる「一歩（ないし数歩）歩いて振り向く」ことを本論文の重要な分析要素とした。成瀬固有の演出とは広い意味で、〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉という動作が「見る／見ない」を通してコンティニュイティを形成しているのである。本論文では『浮雲』のように注目されることのなかった『流れる』（1956）を取り上げ、成瀬固有の演出をコンティニュイティの観点から分析した。

『流れる』も「成瀬調のジレンマ」の指摘を受けた作品である。ところが、『流れる』における現在の批評を見ると、共通して評価が高いということが分かる。芸者の置屋がなく

¹ Jean Narboni, *Mikio Naruse les temps incertains*, Cahiers du cinéma, 2006, p.15.

² 藤本真澄・谷口千吉「映画の企画—芸術作品と娯楽作品—」、『シナリオ』1955年2月、7-12頁。

なる、というストーリーの中で、『流れる』の空間、当時の芸者たちの日常など、現代には失われつつある風俗の価値が高く評価されているのである。それを踏まえた上で、成瀬映画を再考察するにあたって、時代に左右されない特徴を見出す必要がある。

また『流れる』は、『浮雲』のように主役の葛藤で展開していく映画ではない。『浮雲』を含め、『めし』(1951)、『妻』(1953)などの夫婦物、『乱れる』(1964)、『乱れ雲』(1967)などのメロドラマは主役によるストーリーであり、その中の主役の感情が大きな比重を占めている。しかし、『流れる』は多数の人物が登場し、主役だけでなく脇役の姿までが均等に表現されている。成瀬映画全体から見ると、『妻よ薔薇のやうに』(1935)、『まごころ』(1939)など、多数の人物が出てくる作品は他にも数多くある。『浮雲』などにおける成瀬映画の特徴は成瀬映画の一部であり、それと異なる性格の成瀬映画に関する研究はまだ乏しいと言える。

そして従来の成瀬研究において、コンティニュイティの分析や研究は、特定の作品、そのなかでも一部に集中していて、充分とは言えず、『流れる』におけるコンティニュイティの分析はほとんどなされてこなかった。

したがって本論文では、『流れる』のコンティニュイティを研究して見出せる新たな特徴を、改めて他の成瀬映画との関係の中で考察し、これまで見落とされてきた成瀬映画の特徴を探ってきた。

コンティニュイティにおいて、『流れる』は先行研究で引用された作品とは異なる特徴を持っていた。『めし』、『浮雲』など、二人の感情を中心に分析されている視線のコンティニュイティに比べると、『流れる』には多数の人物が登場し、二人だけのシーンより人物の感情の行き来が定まっていなように見える。それを、玉井の言葉を切り口として分析すると、その特徴は多数の人数であっても、玉井が例にあげた『山の音』の二人のシーンの感情表現に当てはまるものであった。

玉井が述べた成瀬演出の特徴は、多数の人物が出ているシーンでも適用可能なものであったのだ。成瀬の固有の演出は、二人だけではなく、多人数の中でもその特色を発揮している。『めし』、『浮雲』、『山の音』(1954)のようにストーリーの中で主役同士の感情がぶつかり、際立つ葛藤がある映画でなくても、この成瀬演出は人物の感情表現を引き立たせているのだ。『流れる』では主役の感情や対立は目立たない。その代わりに、主役以外の登場人物、日常の様々なシーンの中で脇役を含む人物たちの感情が表れていた。

〈すれ違い〉、〈背を向ける〉、〈振り向き〉などの動作を通して、どの人物にも同じように行なわれる成瀬の演出は、ストーリーでは区別されている主役と脇役の関係に変化をもたらすことになる。

「つたの屋」という置屋がなくなるストーリーの『流れる』における中心人物は、置屋の女将であるつた奴である。『流れる』では、成瀬演出によって脇役が存在感を増すことになり、主役であるつた奴と脇役の関係だけではなく、脇役同士の関係にまでその影響が及んでいる。ストーリーとあまり関係ない脇役がお互いに絡むことによって、脇役一人一人

が強調されていることは、シナリオと映画を比較して分析するとより明確なものになった。

成瀬映画における映像とシナリオは異なっている場合が多い。成瀬は脚本家が書いたシナリオと演出の関係において、演出者としての意見を全く言わない場合、多少言う場合、相当言う場合があるが、どれが一番理想かについては決められないと述べている³。映画でシナリオにない動きが見られるなら、それは成瀬の演出によってシナリオに変更が加えられたと言える。シナリオと映画を比べると、映像で表現できるセリフ、シーンが削られている場合、微妙なニュアンスが調整される場合など先行研究で論じられていること以外にも、動作や視線によって主役に近い存在感を脇役に持たせ、個々の脇役に現実感を与えることが多く見られる。そのことは、ストーリー上では区別されている主役と脇役の立場を映画の中で曖昧にする。

成瀬が登場人物の動作を通して演出をする時、主役と脇役に同じ比重を置くことによって、「人物の対等化」が生じる。そして、「人物の対等化」によって実現される脇役の能動的な行動は、その脇役だけではなく、脇役に絡む主役にまで新たな現実性を与えて、主役の性格や、脇役の将来、脇役と主役の関係に新たな意味を生じさせる。しかも、その現実性は観客にも影響を与えている。観客における映画の現実性はさまざまであり、それは個人によっても違う。しかし、成瀬の『流れる』は、観客が映画を見ることによって観客自身の暮らしにそれを重ね合い、現実味を感じるようになる現実性でもあるだろう。また『流れる』は成瀬演出によって見出す「人物の対等化」によって、映画の外の世界につながっていて、観客の体験の中で感じ取る現実性につながっていく。

「人物の対等化」によって脇役が存在感を増すことになるのは、映画の中で脇役の暮らしや生活感情が表現されていることだとも言える。ストーリーと離れた主役と脇役の暮らしを目にすることによって、観客は自分の暮らしや生活感情と重ねることが出来るのだ。

成瀬演出による「人物の対等化」は、『流れる』以外の成瀬映画にも表れている。成瀬自ら脚本を書いた戦前の作品、田中澄江、水木洋子など名脚本家との作品、そして晩年の作品に及ぶまで、成瀬演出は「人物の対等化」を成り立たせている。

こういった成瀬演出の特徴は、成瀬と同時代の監督と明らかに異なるものである。

溝口健二の演出は、ショットとショットのつながりによるコンティニューイティより、ショットの中の人物の演技に集中している。溝口はワンシーン・ワンカットや長回し撮影などを用いて徹底的に主役を引き立てているのだ。溝口の映画の脇役はストーリー以上の役割をほとんど行っていない。主役はコンティニューイティというよりストーリーの中で強烈な印象を残す。ストーリーから離れる脇役の意味は皆無と言える溝口の映画では、演出はほとんどシナリオ通りである⁴。

³ 成瀬巳喜男「シナリオ+演出」、『シナリオ文藝』第4号、1946年、新人シナリオ作家協会、69頁。

⁴ 『夜の女たち』(1948)のシナリオではただ病院を抜け出ていることになっている房子(田中絹代)は、画面で病院の塀を登り越える。この変更は、あくまでも主役である房子を強調しているため、本論文における成瀬のシナリオ変更とは全く異なると言える。

小津安二郎の映画は一人しか映らないショットが多くあり、その意味では脇役にも主役と同じ演出をしている。しかし、成瀬と比べると、小津は人物の視線の用い方がずれていて、まるで空虚さの中を眺めているなど⁵と言われる。そして小津映画における人物のストーリー上の立場は明確に分けられていて、蓮實重彦の著書『監督小津安二郎』の中で小津映画の特徴と言われる「対立が融合へと向かう運動」⁶とは、まさにそれぞれの立場がはっきりしていることを意味している。そのため、脇役は決められている範囲の中で、対立している主役たちが融合に向かうまで、邪魔ないし助力の役割を果たしている。小津は自らシナリオに参加していることもあり、どの監督よりもシナリオ通りに演出していると言える。

今井正もシナリオ通りの演出を施している中でその芸術性を見せる。脇役にも主役と同じ演出がなされていると言えるが、シナリオ通りになっているため、新しい意味は表れていないように見える。『にごりえ』(1953)の中でお力(淡島千景)に夫を奪われるお初(杉村春子)の印象は強烈であるが、お力とお初にストーリー以外の関係を見つけ出すことは難しい。

五所平之介と豊田四郎、渋谷実などの作品では、シナリオと映画の違いを見出すことが出来るが、脇役がシナリオより魅力的に描かれている場合でも、その変更はストーリーの中の主役を強調するためだと言える。

『流れる』を通してわかる成瀬の演出の特徴、「人物の対等化」は、視線でつなぐコンテニューイティの中で脇役と主役を同じ比重におく「テクニク」だと言えるが、そこにはシナリオの修正を含めて明らかに成瀬の意図があり、『流れる』以外の成瀬映画にも表れている。

「人物の対等化」がもたらす成瀬映画の現実性は、成瀬演出における作家性と言えるし、新たに見出された成瀬巳喜男監督の芸術性である。そしてこの芸術性は、社会の風俗や時代の変化に左右されない、成瀬固有の演出方法である。

映画を評価する上で、ドラマ性、社会性、時代性、そして演技による力などは重要な要素であり、「成瀬調のジレンマ」から脱却している『浮雲』は、確かに成瀬巳喜男の代表作であるに違いない。しかし、成瀬映画の評価基準を成瀬の演出に限定した場合、主役の感情がぶつかり合う『浮雲』とは違う作品を考察する必要がある。多数の人物に同じような比重を置く演出を通し、成瀬映画に共通する「人物の対等化」を見事に成立させている作品である『流れる』は、成瀬演出のもっとも重要かつ代表的な作品にふさわしいであろう。

成瀬巳喜男の下で助監督時代を送って監督になった一人である岡本喜八は、成瀬の次の言葉が一番思い出深いと述べている。

⁵ 「空虚さのなかを」眺めている小津映画の視線。

—『小津安二郎を読む 古きものの美しい復権』、1982年、フィルムアート社、374頁。

⁶ 蓮實重彦『監督小津安二郎』筑摩書房、1992年、40頁。

成瀬巳喜男はね、蒲田時代からずっと変わらなかった。世の中のほうが合ったり合わなかったりしていくんで、その度に右往左往してるようじゃ通らない、と。⁷

岡本が『江分利満氏の優雅な生活』(1963)を撮ってから会社と揉めていたことを知っていた成瀬は、監督になって成功を収めている後輩に久しぶりに会って、自分らしい作品を作って欲しい、と言いたかったのであろう。

本論文では成瀬の普遍的な演出を論じてきた。「人物の対等化」はどんな時代の成瀬映画にも表れている。ストーリーと離れて対等になっている主演と脇役の暮らしは、映画の外で観客の暮らしと重なる現実性を与えている。そして主演の感情がぶつかり合う映画のストーリーから離れることは、主演の感情と脇役の感情が映画から独立しているような解釈を可能にしてくれる。成瀬映画の老若男女の登場人物は暮らしの中でそれぞれの人生を送っていて、映画で描かれていない外の世界の彼らの姿を観客に想像させてくれる。「人物の対等化」によって描き出された登場人物の人となりと生活感は生き生きとしていて、時代を越え現在に至るまで伝わってくるのである。

映画史の中で、映画の製作環境は絶えず変わって来た。サイレント、トーキー、カラーなどさまざまな形に変貌していき半世紀近い映画史の中で、成瀬の演出はずっと変わらないうまま存在したのである。人々はこれからもまた変わっていくはずの映画史に向き合っていくしかないが、その変わることのない成瀬演出の特徴と『流れる』は、大きな位置を占めるに違いない。

⁷ 三百人劇場(編)『三百人劇場映画講座 vol. 5&6 成瀬巳喜男とマキノ雅弘 静と動の情動』1999年、32頁。

【参考文献】 50 音順

〈日本の著書〉

- 阿部嘉昭『成瀬巳喜男 一映画の女性性』河出書房新社、2005 年
- 猪俣勝人『日本映画名作全史一戦後篇一』社会思想社、1974 年
- 岩崎昶『日本映画作家論』中央公論社、1958 年
- 岩本憲児編『日本映画史叢書 7 家族の肖像ホームドラマとメロドラマ』森話社、2007 年
- 岩本憲児・武田潔・斎藤綾子編『新映画理論集成 1』フィルムアート社、1998 年
- 岩本憲児・武田潔・斎藤綾子編『新映画理論集成 2』フィルムアート社、1999 年
- 榎並重行『異貌の成瀬巳喜男』洋泉社、2008 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』東宝株式会社出版部事業室、1981 年
- 小津安二郎『全日記 小津安二郎』フィルムアート社、1993 年
- 梶村啓二『「東京物語」と小津安二郎』平凡社新書、2013 年
- 片岡義男『映画の中の昭和 30 年代 一成瀬巳喜男が描いたあの時代と生活』草思社、2007 年
- 加藤幹朗『映画のメロドラマ的想像力』フィルムアート社、1988 年
- 川本三郎『成瀬巳喜男映画の面影』新潮選書、2014 年
- 木下千花『溝口健二論：映画の美学と政治学』法政大学出版局、2016 年
- クレショフ、レフ『映画制作法講義 1』袋一平訳、早川書房、1954 年
- クレショフ、レフ『映画制作法講義 2』袋一平訳、早川書房、1955 年
- 古賀重樹『1 秒 24 コマの美 一黒澤明・小津安二郎・溝口健二』日本経済新聞出版社、2010 年
- 幸田文『流れる』新潮文庫、1957 年
- 斎藤綾子編『日本映画史叢書 6 映画と身体／性』森話社、2006 年
- 佐相勉・西田宣善編『溝口健二 情炎の果ての女たちよ、幻夢へのリアリズム』フィルムアート社、1997 年
- 佐藤忠男『小津安二郎の芸術（上）』朝日新聞社、1978 年
- 佐藤忠男『小津安二郎の芸術（下）』朝日新聞社、1979 年
- 佐藤忠男『日本映画の巨匠たち 2』学陽書店、1996 年
- 佐藤忠男『日本映画の巨匠たち 3』学陽書店、1997 年
- 佐藤忠男『増補版 日本映画史 1』岩波書店、2006 年
- 佐藤忠男『増補版 日本映画史 2』岩波書店、2006 年
- 佐藤忠男『増補版 日本映画史 3』岩波書店、2006 年
- 佐藤忠男『増補版 日本映画史 4』岩波書店、2007 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

塩田明彦『映画術 その演出はなぜ心をつかむのか』イースト・プレス、2014年
清水正『『浮雲』放浪記 No. 1』㊦文学研究会、2011年
清水正『『浮雲』放浪記 No. 2』㊦文学研究会、2012年
清水正『『浮雲』放浪記 No. 3』㊦文学研究会、2013年
新藤兼人『シナリオの構成』宝文館、1959年
末延芳晴『原節子、号泣す』集英社新書、2014年
田中眞澄『小津ありき 一知られざる小津安二郎』清流出版、2013年
田中眞澄他編『成瀬巳喜男 一透きとおるメロドラマの波光よ』フィルムアート社、1995年
崔盛旭『今井正 戦時と戦後のあいだ』図書出版クレイン、2013年
中古智・蓮實重彦『成瀬巳喜男の設計』筑摩書房、1990年
十重田裕一編『日本映画史叢書 12 横断する映画と文学』森話社、2011年
都築政昭『日本映画の黄金時代』小学館、1995年
日本大学芸術学部図書館篇『林芙美子の芸術』日本大学芸術学部図書館篇、2011年11月
蓮實重彦『映画の詩学』筑摩書房、1979年
蓮實重彦『増補決定版 監督小津安二郎』筑摩書房、2003年
蓮實重彦『映画論講義』東京大学出版会、2008年
蓮實重彦・山根貞男『成瀬巳喜男の世界へ』筑摩書房、2005年
林芙美子『浮雲』新潮文庫、1953年
林芙美子『茶色の眼』講談社文芸文庫、1994年
バザン、アンドレ『映画とは何か（上）』野崎歆他訳、岩波文庫、2015年
バザン、アンドレ『映画とは何か（下）』野崎歆他訳、岩波文庫、2015年
平能哲也編『成瀬巳喜男を観る』ワイズ出版、2005年
フィルムアート社編『小津安二郎を読む 一古きものの美しい復権』フィルムアート社、
1982年
ボードウェル、デヴィッド『新装版 小津安二郎 一映画の詩学』杉山昭夫訳、青土社、
2003年
村川英編『成瀬巳喜男演出術』ワイズ出版、1997年
メニル、ミシェル『現代のシネマ 4 溝口健二』近藤矩子訳、三一書房、1970年
モナコ、ジェイムズ『映画の教科書 一どのように映画を読むか』岩本憲児他訳、フィルム
アート社、1983年
山本喜久男『日本映画におけるテキスト連関：比較映画史研究』森話社、2016年
依田義賢『溝口健二の人と芸術』映画芸術社、1964年
リチャー、ドナルド『小津安二郎の美学 一映画のなかの日本』山本喜久男訳、社会思想社、
1993年
ルノワール、ジャン『作家主義 一映画の父たちに聞く』奥村昭夫訳、リプロポート、
1985年

〈外国の著書〉

Bock, Audie, *Japanese Film Directors*, Kodansha International limit, Tokyo, 1978

Narboni, Jean, *Mikio naruse: les temps incertains*, Cahiers Du Cinema, 2006

〈論文、その他〉

アストリュック, アレクサンドル「溝口健二の芸術—演出とは何か?—」『映画評論』、丸尾定訳、1960年6月

飯島正「成瀬巳喜男論」『キネマ旬報』1953年7月下旬号(第68号)

飯島正「成瀬巳喜男と『浮雲』」、『映画評論』1955年3月号

飯田心美「趣味の名人芸—小津作品に現れた人間像—」『映画評論』1952年10月号

飯田心美「市川崑と歪曲技法」『キネマ旬報』1956年7月上旬号(第149号)

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(第340号)

井沢淳「日本映画の企画」『映画評論』1954年4月号

市川崑「企画と監督と」『映画評論』1954年4月号

今井正「独立プロの企画」『映画評論』1954年4月号

上野一郎「成瀬巳喜男論」『映画評論』1936年12月号

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(第273号)

小笠原隆夫「成瀬映画の構造に向けて—カメラポジションと偶然の支配及び主題をとおして」『日本大学芸術学部紀要』第23号、1993年

荻昌弘「水木洋子論」『映画評論』1959年10月号

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

大久保清朗「動揺と均衡のはざま—成瀬巳喜男監督『秋立ちぬ』における一場面をめぐる考察」『表象文化論研究』第5号、東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻表象文化論、2006年

大久保清朗「作劇と情熱—水木洋子の『浮雲』脚色」『表象』第2号、表象文化論学会、2008年

大久保清朗「回帰と再生—成瀬巳喜男の『浮雲』演出」『超域文化科学紀要』第13号、東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻表象文化論、2008年

大久保清朗「呪われた映画の詩学『浮雲』とその時代」『東京大学博士(学術)』、2013年10月

岸松雄「成瀬巳喜男論」『キネマ旬報』1936年12月1日(第595号)

岸松雄「日本映画人伝(11)内田吐夢」『映画評論』1952年11月号

岸松雄「現代日本映画人伝(1)溝口健二」『映画評論』1953年1月号

- 岸松雄「現代日本映画人伝（3）五所平之助」『映画評論』1953年3月号
- 岸松雄「続・現代日本映画人伝（9）豊田四朗」『映画評論』1959年5月号
- 北川冬彦「中堅シナリオ作家研究 田中澄江」『キネマ旬報』1956年1月上旬号（第136号）
- 北川冬彦「中堅シナリオ作家研究 菊島隆三」『キネマ旬報』1956年4月上旬号（第142号）
- 河野真理江「上原謙と女性映画—1930年代後半の松竹大船映画における女性観客性の構築」
『映像学』第87号、日本映像学会、2011年
- 河野真理江「『猟銃』論—「文芸メロドラマ」の範例的作品として」
『映像学』第90号、日本映像学会、2013年
- 小林信彦「『流れる』—架空世界の方位学」『季刊リュミエール（6）』1986年冬号
- 斉藤綾子「マニフェストとしての理論—1970年代のフェミニスト映画理論再考」『映像学』
第59号、日本映像学会、1997年
- 佐藤忠男「成瀬巳喜男論」『映画評論』1953年12月号
- 佐藤忠男「風物描写の意味」『映画評論』1955年6月号
- 佐藤忠男「日本映画の底流・2 メロドラマと今井正」『映画評論』1955年10月号
- シェアマン、スザンネ「欧米における成瀬巳喜男の評価」『映画学』第3号、早稲田大学大
学院文学研究科映画研究室、1989年
- 滋野辰彦「水木洋子論」『シナリオ』1958年1月号
- 滋野辰彦「映画作家論 溝口健二論」『日本映画』1939年5月号
- 滋野辰彦「評伝・成瀬巳喜男」『キネマ旬報』1953年7月下旬号（第68号）
- 新藤兼次郎「日本映画のリアリズム」『映画評論』1954年12月号
- 関礼子「映画と文学をめぐる交渉—幸田文原作・成瀬巳喜男監督「流れる」の世界—」『重
細亜大学学術文化紀要』12/13号、重細亜大学2008年
- 高橋富士夫「メロドラマとリアリズム（2）—岸松雄氏への一批判」『映画集団』1935年9
月13日号
- 高見順「五所平之助論」『映画評論』1952年10月号
- 瀧澤一「成瀬巳喜男論—「稲妻」を中心に—」『映画芸術』1953年3月号
- 田中晋平「相米慎二の映画における孤児たちの共同体」『映像学』第91号、日本映像学会、
2013年
- 玉井正夫「短期集中連載 成瀬巳喜男とその時代（1）」『キネマ旬報』1991年11月下旬号
（第1070号）
- 玉井正夫「短期集中連載 成瀬巳喜男とその時代（2）」『キネマ旬報』1991年12月上旬号
（第1071号）
- 玉井正夫「短期集中連載 成瀬巳喜男とその時代（3）」『キネマ旬報』1991年12月下旬号
（第1072号）
- 津村秀夫「木下恵介の女性」『映画評論』1952年10月号
- 津村秀夫「成瀬巳喜男」『キネマ旬報』1953年7月下旬号（第68号）

ディオニシオ、イザベラ「〈台所〉を独占する登場人物たち—幸田文の『流れる』と『台所のおと』を中心に—」『実践國文學』第71号、2007年

長崎一「成瀬巳喜男の小市民映画」『演劇学』第16号、日本演劇学会、1975年

中野省一「叙事と抒情 増田小夜著「芸者」と映画「からたち日記」」『映画芸術』、1959年6月号

南部圭之助「渋谷実とその演出」『映画評論』1951年8月号

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な評価をめぐって」『リュミエール』第4号、1986年夏号

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』、學燈社、1997年3月号

長部日出雄「日本の映画作家・5 山田信夫」『映画評論』1965年1月号

ヒース、ステイーブン「視線の自由」『シネアスト』山田博志訳、青士社、1985年7月号

福田定良「モラルの日常性—成瀬巳喜男の郷愁—」『映画芸術』1956年9月号

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（第68号）

堀ひかり「映画を見ることと語ること—溝口健二『夜の女たち』（1948年）をめぐる批評・ジェンダー・観客」『映像学』第68号、日本映像学会、2002年

御園生涼子「コロニアル・メロドラマ試論」『ユリイカ』2015年4月号（第660号）

溝渕久美子「「文芸復興」としての「文芸映画」—1930年代日本における「文芸映画」ブームにかんする再考察」『映像学』第75号、日本映像学会、2005年

山本恭子「錯覚的・井手俊郎私観」『シナリオ』1961年11月号

鷺谷花「「ヒロイン」と「怪獣」たち、そして「仲代達也）」『ユリイカ』2015年4月号

〈他の参考資料〉

「映画法」『映画評論』、1939年10月号

成瀬巳喜男

フィルモグラフィ

○1930年

『チャンバラ夫婦』

『純情』

『押切新婚記』

『不景気時代』

『愛は力だ』

○1931年

『ねえ興奮しちゃいやよ』

『腰弁頑張れ』

『二階の悲鳴』

『浮気は汽車に乗って』

『髭の力』

『隣の屋根の下』

○1932年

『女は袂をご用心』

『青空に泣く』

『偉くなれ』

『蝕める春』

『チョコレートガール』

『生きぬ仲』

※『菓子のある東京風景(委託宣伝映画)』

○1933年

『君と別れて』

『夜ごとの夢』

『僕の丸髻』

『双眸』

○1934年

※『謹賀新年の映画
(松竹蒲田撮影所)』

『限りなき舗道』

○1935年

『乙女ごころ三人姉妹』

『女優と詩人』

『妻よ薔薇のやうに』

『サーカス五人組』

『噂の娘』

○1936年

『桃中軒雲右衛門』

『君と行く路』

『朝の並木路』

○1937年

『女人哀愁』

『雪崩』

『禍福』(全編)(後編)

○1938年

『鶴八鶴次郎』

○1939年

『はたらく一家』

『まごころ』

○1940年

『旅役者』

○1941年

『なつかしの顔』

『上海の月』

『秀子の車掌さん』

○1942年

『母は死なず』

○1943年

『歌行燈』

○1944年

『愉しき哉人生』

『芝居道』

○1945年

『勝利の日まで』

『三十三間堂通し矢物語』

○1946年

『浦島太郎の後裔』

『俺もお前も』

○1947年

『四つの恋の物語』

(第二話別れも愉し)

『春のめざめ』

○1949年

『不良少女』

- | | | |
|---|---|-----------------|
| ○1950年
『石中先生行状記』
『怒りの街』
『白い野獣』
『薔薇合戦』 | ○1957年
『あらくれ』 | ○1967年
『乱れ雲』 |
| ○1951年
『銀座化粧』
『舞姫』
『めし』 | ○1958年
『杏っ子』
『翺雲』 | |
| ○1952年
『お国と五平』
『おかあさん』
『稲妻』 | ○1959年
『コタンの口笛』 | |
| ○1953年
『夫婦』
『妻』
『あにいもうと』 | ○1960年
『女が階段を上る時』
『娘・妻・母』
『夜の流れ』
(川島雄三監督との共同監督)
『秋立ちぬ』 | |
| ○1954年
『山の音』
『晩菊』 | ○1961年
『妻として女として』 | |
| ○1955年
『浮雲』
『くちづけ』
(第三話女同士) | ○1962年
『女の座』
『放浪記』 | |
| ○1956年
『驟雨』
『妻の心』
『流れる』 | ○1963年
『女の歴史』 | |
| | ○1964年
『乱れる』 | |
| | ○1966年
『女の中にいる他人』
『ひき逃げ』 | |