

Cinema Studies

映画研究

16

2021

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

映画研究

Cinema Studies

16 号

2021 年

日本映画学会
The Japan Society for Cinema
Studies

編集委員会

碓井 みちこ	関東学院大学
堀 潤之	関西大学
小原 文衛	公立小松大学
小川 順子	中部大学
木下 千花	京都大学
秦 邦生	東京大学
川本 徹	名古屋市立大学
門間 貴志	明治学院大学
北浦 寛之	開智国際大学

目次

母性幻想とレズビアン感性

——『挽歌』と『女であること』における久我美子

..... 徐 玉 4

増村保造の動物的身体

——『痴人の愛』を中心として

..... 中島 晋作 28

執筆者紹介 53

『映画研究』論文投稿規程 54

日本映画学会役員一覧 56

母性幻想とレズビアン感性
——『挽歌』と『女であること』における久我美子

徐 玉

概要

本稿は、久我美子が主演した文芸映画『挽歌』と『女であること』における疑似母娘関係に着目し、原作小説とも比較しながら、〈母性〉を介した女同士の親密な関係の映画的表现の特色を考察した。また、久我美子のスター・ペルソナとこれらの作品の関係を探った。

『挽歌』については、怜子という新しい女性像、および怜子のヴォイス・オーバーをはじめとする女たちの「声」の分析などを通して、怜子とあき子の親密さが原作以上に強調されていることを検証した。『女であること』については、さかえのセクシュアリティの揺らぎを表現するにあたって、川島雄三の独特な空間がもたらす効果を論じたうえで、映画ではさかえの欲望がつねに市子に向けられていることを指摘した。さらに、『雪夫人絵図』以降の久我のイメージを辿り、『挽歌』と『女であること』において疑似母娘関係が強化されたことが、「特殊児童」という久我のスター・ペルソナと結びついていることを確認した。

キーワード

疑似母娘、母性幻想、レズビアン感性、久我美子

はじめに

戦後の文芸映画において特徴的なのは、女性の生き方に重点を置いている点である（中村 230）。当時の文芸映画は主要な女性映画の型のひとつと見なされ、そこで描かれる女性の主体的な恋愛は、当時の女性観客の期待を満たすものであった¹。『挽歌』（五所平之助 1957 年）²や『女であること』（川島雄三 1958 年）の映画化もこうした流れのなかにある³。しかしながら、女性観客をターゲットにして、女性の欲望や女性の恋愛が前景化されていたにもかかわらず、いずれの作品についても、

従来「姦通」や三角関係に目が奪われがちで、同性愛的な要素も含まれる女同士の関係を論じた研究は少なかった⁴。

『挽歌』（原田康子原作）と『女であること』（川端康成原作）は、原作者も映画監督も異なるが、物語内容と配役において類似したところがある。『挽歌』では、左腕が不自由な少女怜子（久我美子）が、妻子のある建築家桂木（森雅之）に好奇心を抱き、桂木と関係を持つようになる。しかし、母親がいない怜子は、桂木夫人あき子（高峰三枝子）の優しさに癒されつつ、夫人のことも慕うようになる。『女であること』では、母との関係がうまくいかず、家出した少女さかえ（久我美子）が、憧れていた母の友人市子（原節子）のところに飛び込み、「小母さまの子にしてほしい」と甘えて世話してもらうが、やがて市子の夫佐山（森雅之）にも好意を持つようになり、佐山に接近する。すなわち、いずれの作品においても、ある夫婦の両方に惹かれる若い娘が登場し、その娘を久我美子が演じているのである。

久我については、公家出身の上品なお嬢さんというステレオタイプが先行しがちで、これまで十分に研究されてこなかった。しかし、黒澤明監督の『白痴』（1951年）以降、久我は独自のスタイルを身につけ、日本映画に斬新な女性像をもたらしてきたと言える。

本稿では、まず『挽歌』と『女であること』のそれぞれのテキストに即して、そこに見られる一種の疑似母娘関係、すなわち、〈母性〉を介した女同士の親密な関係に光を当てる。そのうえで、両作品で主役を演じた久我に注目し、そのスター・ペルソナの一面に迫りたい。

1. 『挽歌』における疑似母娘

1.1 原作と映画におけるあき子と怜子

『挽歌』は、原田康子の同名小説の映画化である。小説『挽歌』は、1955年6月から翌年7月にかけてガリ版刷りの同人誌『北海文学』に連載された。1956年12月に東都書房から刊行されると、約1年間で70万部を売り上げ、その後も「挽歌神話」、「挽歌ブーム」といった社会現象を巻き起こした（井上 392）。しかし、五所平之助がこの小説に興味を示したのは、そうしたブレイクの前の、原田がまだ無名の時期のことだった。五所は、1956年9月に原田に『挽歌』の映画化の申し出をした。『挽

歌』に注目した理由について、五所は「『挽歌』の秘密 座談会」で次のように述べている。

私ども独立プロダクションにとって、企画ということが一番むずかしい。異色ある企画でない、スポンサーである会社が配給してくれない。[...]そこで、人がまだやらない新しい型のものを探して、映画界の言葉でいえば野心的な企画をしてゆかなければならない。
(五所ほか 94)

小説『挽歌』における「異色ある企画」「人がまだやらない新しい型のもの」といった要素は何だったのだろうか。

『挽歌』の脚本家の一人である由起しげ子は、原作を読み終え、「挽歌を何故私が愛するか／挽歌は一人の女が王者の恋を想像／しながら敗北の恋を経験したその悔恨／の記録である」と書いている(笹尾 58)。確かに原作では、怜子のロマンティック・ラブへの憧れが最初から提示されている。

わたしが、伝説的な古代の王たちから求婚される筈はないが、そう考えることは楽しい。わたしはロマンチスト、夢を食べて生きている傾向が多分にある。(原田 12)

シナリオではさらに、怜子が桂木のことを「王様」と呼ぶところがある。

怜子「(顔をそむけて)私、嫌われてしまったのよ、王様に.....」
ばあや「王様? 何ですって?」

怜子「私の優しい王様に非道いこと云ってしまったのよ、それで、私、一番残酷な罰を受けたんだわ.....」(由起／八雄 138)

映画『挽歌』はそうしたところを無くし、おじさんと呼ばれる桂木は、怜子にとって王様ではなく、「いままで[...]付き合ったことのない年齢に属する男であった」(00:04:38-42)とされる。怜子の父は留守がちで、「女の親のない家庭で育ったお前が、だんだん女らしくなくなっていく」(00:07:42-48)とか、「母親がいないと、どうも変なものになるよ、娘っ

ていうものはね」(00:43:01-05)と嘆く。怜子の母にいたっては、一枚の仏壇の写真が映されるだけである。原作では、怜子の父の新しい妻になる谷岡夫人は、怜子に服を作ってやったり、お金を貸したり、仕事の世話をしたりするような代理母の役割を果たしているが、映画においては、谷岡夫人の登場は一回だけであり、怜子と顔を合わせることすらない。このように、怜子は実の家庭の中で愛情の渇きを覚えており、ロマンティック・ラブに憧れるより、むしろ桂木夫婦に〈父・母〉の愛情を求めることになるのだ。

原作でも映画でも、怜子が桂木を好きになったきっかけは、怜子が桂木夫人あき子と古瀬達巳の密会を目撃したことで、桂木が「コキュー」(寝取られ男)であることがわかり、そうした傷を持つことが魅力的に思えたからである。小説において、桂木と関係を持つようになった怜子はあき子に嫉妬し、桂木のためにあき子を辱めてやりたいと思ったり、あき子を罰しようとしたりするようなエレクトラ的な心理がたびたび描かれている。

原作では、怜子があき子に接近し、車に乗ってまであき子と古瀬を尾行するといった行為はすべて「愉しさ」を求めるためである。「面白かった」、「愉しむ」といった言葉が繰り返し出てきて、主人公怜子の大胆さや不可解さはとりわけあき子との関係において表れていると言える。

わたしはバスの赤いテール・ランプをみつめて助手台に乗っているのがひどく面白かった。わたしはわたしの行為をすこしも卑劣だなぞとは思わなかった。それどころか、わたしはひどく面白かったのだ。まるで危険を伴うスポーツを愉しんでいるように、戦慄と、緊張と、期待。それを愉しむだけでわたしは充分だった。(原田 196)

一方、映画では、怜子のあき子への嫉妬や恨みの感情が弱められ、あき子を尾行する場面も削除される。むしろ、「今度のシナリオで、どっちかといえば、怜子はママ [=あき子] の母性のようなものに惹かれるのです」(〔原田の発言〕五所ほか 100)、「映画のうえでは、彼女はやはりお母さんがいないのであき子を慕い、母性みtainな愛情に惹かれていったということなんです」(〔五所の発言〕五所ほか 100)と説明されているように、怜子にとってあき子が〈母〉であることが意識されていた。

たとえば、桂木が札幌に出張していた時、ある夜酔った怜子が桂木家に飛び込み、「私、ママンの顔が見たくなってきた」(01:02:12-17)と泣きじゃくってあき子に抱きつく。あき子も怜子を優しく受け入れ、そのあと看病してやったり、髪を結んでやったりする。原作では、怜子がこの突飛な来訪につけた理由は「ママンも好きだし、古瀬さんも好きだし、わたしどうしたらいいの」(原田 237)であった。その古瀬の疑いに対して、怜子は「古瀬さんを好きなの」(原田 231)という嘘もついた。映画では逆に、それは同性愛かという古瀬の嘲笑いに対して、「わたし、ママンを好きになったから、あんたが憎いのよ」(00:56:30-34)と怜子は言い返す。映画での古瀬の怜子への呼び名は「同性愛のお嬢さん」であり、原作での「悪魔の学校の生徒さん」(原田 303)や「わがまま者」(原田 335)ではない。このように、映画においては、怜子とあき子の間の〈母娘〉的な親密さや怜子のレズビアン性が強調されている。

最初の問いに戻ると、五所が『挽歌』を「異色ある企画」として注目した理由の一つは、ダブル姦通と言われた側面よりも、むしろ男性にも女性にも恋をする怜子というこれまでにない女性像にあったに違いない。原作において、賛否を問わずとりわけ同年代の女性たちを強く引きつけたのは、怜子の大胆さや不可解さであったとされる(笹尾 59)。その映画化にあたって、怜子役に久我美子が抜擢された経緯などについては後述したい。

1.2 女たちの声

小説『挽歌』は、怜子という自意識の強い人物(＝語り手)の視点を通して描かれている。他の人物については、ほとんど怜子の自由自在の行動との関わりや、怜子の心理から描写されていると言える。作者の原田も、「私自身も書くのにずい分苦労しました。他の人物をどの程度のレベルを通してゆくかということに。それが映画にするとおさらのことむずかしいと思いますね」(五所ほか 96)と述べている。これについて、五所も同感し、次のように語っている。

映画はリアルなものを要求されてくるでしょう。だから桂木親子の関係とか、ママと古瀬君がどういう経緯でできて、どういう場所でそうなったかということには、原作は全然触れていない。[...]そ

ういうところが特色ある点で、これを映画にするのにシナリオ・ライターが一番苦勞していたようです。[...] しかし小説の心理描写も、映画的なやり方で出せる可能性はあると僕は思っています。(五所ほか 96)

五所の言う小説の心理描写を「映画的なやり方で出せる」方法の一つは、この映画の中にとりどころ挿入されたヴォイス・オーバーを指していると考えられる。映画の冒頭のシーン (00:02:16-03:12) を見てみよう。

「さいはての國 北海道」という字幕が消え、雪山を背景にして、遠くからやってくる怜子の姿が超ロングショットで映される。次のショットは怜子のフルショットに代わり、原作のままにスラックスにセーター姿の怜子が目を伏せて歩き続けているが、まだ顔や表情がはっきりみえない。すると怜子が足を止めて、ナレーションが始まる。「もう春だと云うのに、冷たい風が、わたしの左肘が痛む。わたしは幼い時に関節炎を患って左手が自由にならなくなった。肘の傷跡が痛みだすと、わたしの心もかすかに疼きだす。肘と一緒にわたしの心もかたわらになってしまったのかもしれない」。「わたしの左肘が痛む」と聞こえた途端、怜子の左手がクローズアップされる。ナレーションとともに、カメラは自分の腕を触っている怜子の右手とともにティルトアップし、「左手が自由にならなくなった」という声が消えるとき、怜子の顔が初めてはっきり提示されるのである。そこから怜子の身体（後ろ姿、横顔、正面、後ろ姿）がまたフルショット、ミディアムショット、ロングショットで撮られて、冒頭のシークエンスが終わる。

古典的映画において、女性のヴォイス・オーバーが男性と比べてはるかに少ないことがしばしば指摘されている (Silverman 309)。『挽歌』は全体として古典的なスタイルの映画であるが、一人称で書かれた小説の心理描写を「映画的なやり方で出」そうとしたためか、内的独白などを含めた怜子のヴォイス・オーバーが冒頭から映画全編を貫いている。シルヴァーマンによれば、女性の声は常に身体的なスペクタクルと結びついており、泣いたり、喘いだり、悲鳴をあげたりするような「身体性の濃い」ものとして提示され、声とイメージを結びつけるという同調の法則に執拗に拘束されているという (309)。『挽歌』冒頭のシークエンスでも、顔よりむしろ怜子の左手の不自由さが最初に提示される。また、

ショットサイズや撮られる角度の交替によって、怜子の声とともに、彼女の身体も断片化されるのである。

怜子のヴォイス・オーバーは彼女の心理を表現したり、プロットを推進したりする。桂木のヴォイス・オーバーも時々手紙の形で提示される。それに対して、あき子のヴォイス・オーバーは、一回しか登場しない。それは以下の場面である。桂木との関係がばれたあと、怜子は、桂木とはもう会わない、自分はママンのことが好きだから、前のように仲良くして、と懇願するが、あき子は「いけませんわ、私が好きだなんて。あなたは、ご自分を大切になさらなければ。いまが一番大事な時期ですわ」(01:33:47-34:10)と怜子をなだめて、怜子をおいて遠くへ行ってしまう。同じ夜に、怜子はあき子の肖像画に向かって、「ママン、ママン」と呟く。するとあき子のヴォイス・オーバーが流れてくる。「あなたは、ご自分を大切になさらなければ。いまが一番大事な時期ですわ」(01:36:38-50)。しかしその時のあき子は、もう死の道を歩んでいる。あき子の声はすでに身体を離れ、亡霊の声になっているのだ。

原作では、あき子の死後、怜子はわざわざ桂木に会いに行き、合鍵をもらい、桂木家の「ハウス・キーパーをつとめた」(原田 359)す。しかしそれは、怜子と桂木の関係の最後の形ではなかった。笹尾が指摘しているように、「映画における最も大きな改変点」はあき子の死後の展開であり、原作では、あき子の死の数ヶ月後、怜子と桂木がホテルで出会い、「必ずしも関係が終結してはいないことの暗示とともに物語が閉じられる」(60)。一方、映画では、「ママンの死から数えて二十日ほどの間、わたしは誰にも会わず、まるで魂を奪われた人形のように暮らしていた。だがある日、わたしは吸い寄せられるように桂木家に来てしまった」(01:47:26-42)というナレーションとともに、怜子が桂木家に入り、ママン、貸してね、と言ってあき子のエプロンを身に着け、あき子と同一化したかのようにサラダを作り始める。そうやっているうちに怜子は急に手を止めて、ママン、ごめんね、と泣きだす。カメラが身を縮める怜子に近づくと、桂木家の家屋はまるであき子の身体になり、怜子を包んでいるように見える。桂木が突然帰ってきた日にも家に来ていた怜子は、慌てて部屋から飛び出し、納屋に姿を隠す。外に出て自分の名前を呼んでいる桂木を見て、怜子は涙を流すが、結局彼と顔を合わさないことにする。これが怜子と桂木の関係の最後になる。桂木がいなくなると、怜

子は納屋から出てきて、やがて力を失ったかのように木にもたれて、「ママン」と大声であき子に呼びかける。そこで呼び出されたのは、正真正銘の「亡霊」⁵であった。〈母〉のようであったあき子の唯一のヴォイス・オーヴァーは禁止の声であったからだ。「(いけませんわ、私が好きだなんて。) あなたは、ご自分を大切にしなければ。いまが一番大事な時期ですわ」。あき子の声は、怜子に前エディプス期におけるような母親との想像的な一体感のノスタルジアと快楽を提供する一方、〈父の声〉のような禁止命令を下す道具にもなっているのである。

ナンシー・チョドロウは、母-娘の近親相姦は最も「社会的に退行」しうるものであるが、「母-娘の近親相姦的・排他的かかり合いのもつ脅威は、女の子がエディプスの状況に入り、彼女の性器的・性愛的対象が変わることによって対抗される」と述べている(201)。あき子の下す禁止やあき子の言う「いまが一番大事な時期」は、自分との近親相姦的な「退行」にとどまらず、「順調に」エディプスの状況に入るようにという怜子への呼びかけではないだろうか。しかし、原作に加えたいくつかの変更、すなわち、怜子が「同性愛のお嬢さん」と呼ばれること、たっぷり描かれるあき子と怜子の母娘的な親密さ、〈父〉／性愛的対象としての桂木への最終的な拒絶、映画の最後の怜子の「ママンへの挽歌」でもあり、彼女の「青春への挽歌」でもある(由起／八雄 152) ような歌声などによって、映画『挽歌』においては、「母-娘の近親相姦的・排他的かかり合いのもつ脅威」は解消されるところか、むしろ一層強められているようにみえるのである。

2. 『女であること』における疑似母娘

2.1 川島の空間とセクシュアリティの揺らぎ

『挽歌』のおよそ3ヶ月後の1958年1月に封切られた、川端康成の同名小説に基づく映画『女であること』は、日活から東京映画へ移籍した川島雄三の移籍後最初の作品である。有能な弁護士佐山貞次の夫人で女の理想像とされる市子、市子を慕う自由奔放なさかえ、内気で多感な妙子(香川京子)の三人の女性のさまざまな行動や心理の葛藤がストーリーを織り成していく。

菅野優香は、『女であること』をとりあげ、市子とさかえの同性愛的な

関係を中心に映画と川端文学との交錯した関係、主題歌を歌う丸山明宏のもつ情動的効果などを分析している。菅野論文は多くの示唆を与えるが、ここでは、同性愛的な欲望にとどまらず、疑似母娘という縦の関係性にあえて焦点をあわせたい。というのも、子供のない市子が妙子とさかえを家に住まわせて面倒を見るという行為、さかえの母親である音子の存在感の薄さ、「うち、小母さまの子にしてほしいわ」(00:13:00-03)という原作にはないさかえの台詞などから見れば、この映画における女同士の関係について論じる際に、〈母娘〉関係を無視することはできないからである。

映画のオープニングとして、ハイスピードで自転車に乗っている少女(久我美子が演じるさかえ)の後ろ姿がロングショット、超ロングショット、ミディアムショットで撮られ、ショットとショットの間はワイプで繋がれている。カメラは移動するさかえを様々な角度で追っていくにもかかわらず、けっしてさかえの顔や前からの全身像をみせることはない(図1)。やがて「さかえちゃん、どこまでいかはんの」という(画面外の)声に対して、「どこかわからへん、遠いところや、さいなら!」

(00:00:53-58)と答えて、さかえの姿は遠ざかり、冒頭のシークエンスも終わる。「川島の画面は「注視」を禁じて、視線の持続的な運動を促す」

(北村 224)と言われるように、ここでもさかえの移動とともに、観客の視線は絶えず動かざるをえない。それと同時に、“さかえの顔が見たい”という観客の欲望も引き起こされるかもしれないが、それは宙づりにされたまま冒頭シークエンスが終わり、ダイレクトカットでいきなり映画の主題曲を歌う丸山明宏の顔のクローズアップになる(図2)。この唐突なクローズアップによって、さきまで禁じられてきた「注視」や欲望は、一気に解放される。丸山はクローズアップ、フルショット、ミディアムクローズアップショットで撮られ、その過剰なまでに女性性を強調する服装や仕草によって、バイセクシュアルなイメージを醸し出す。それだけでなく、図1のように顔を持たないさかえのショットによってさかえの顔を見ることを期待した観客に、図2のような丸山の顔のクローズアップショットが接続されることで、のちに佐山家の乱入者となるさかえのセクシュアリティの不安定さが視覚的に伝えられる。つまり、市子に憧れていたさかえは、のちに佐山に好感を持ち、両者と接吻することになるのだが、それを予感させるのである



図 1 (00:00:49)



図 2 (00:01:10)

志村三代子によれば、川島映画において頻出するモチーフのひとつは便所を含めた排泄の描写である。川島映画の「排泄」は主に男性が担うことになるのだが、男性の排泄に比肩するのが「女同士の喧嘩」である。

「女同士の喧嘩」は、意中の男性をめぐる嫉妬に象徴される女性特有の醜悪さを強調するための表象」（175）なのである。ただし、『女であること』の場合、女同士の「喧嘩」は『幕末太陽伝』（1957年）や『女は二度生まれる』（1961年）などの作品に現れるような生々しさを持っていない。「喧嘩」を起こす理由も男性をめぐる嫉妬ではなく、さかえと妙子の市子に対する憧れと市子をめぐる嫉妬によるものである。

佐山が担当している死刑囚の娘妙子を、市子が引き取って面倒を見ているが、そこに市子の親友音子の娘さかえが家出し、小さい頃から憧れていた市子のところに飛び込んでくる。さかえと妙子の初対面は、激しい喧嘩には至ってないが、女同士の間では静かな火花が散っている。「二人とも小母さまを慕うてますやろ、後でけったいな取り合いになるのいややわ」（00:14:25-31）というさかえの言葉に対して、おとなしい妙子は一言も喋らずに立っているが、さかえは却って「この人、なんですわらしまへんねん？　うちの来たこと、どう考えてはるか言うてほしいわ」（00:14:41-46）と挑発する。さかえの言うように、立ったままの妙子の身体が、ちょうど一つの柱になっているかのように、「セットの一部としてオブジェ化」（北村 219）し、市子とさかえの空間の間に線を引き、画面を分裂させてしまうのだ（図3）。それによって、さかえと佐山が同じ側に区分けされることは、のちにさかえの関心が市子から佐山に移ることを暗示している。この空間において枠組みを作るのは、オブジェ化し

た妙子の左右に配されたさかえと市子であり、佐山は三人の女性が形作る三角形の構図の中に取り込まれているとも言える。



図 3 (00:14:44)

「川島映画にあって階段は、何か決定的な出来事が生起する場所として設定されることが多い」（北村 229）。『女であること』の中でも、階段という場所が物語の展開や人物関係の変化において、きわめて重要な役割を果たしている。大阪から家出てきたさかえは、直接市子の家に行ったのではなく、最初は一人でステーションホテルに泊まっていた。ある日、市子夫婦もそこで待ち合わせしていて、階段を勢いよく上がってきたさかえが上にいた市子とばったり出会うのだ。「小母さまの子にしてほしいわ」と甘えるさかえを、市子は自分の家に連れて帰って面倒を見ることになる。しばらく経つと、自由奔放なさかえの振る舞いやさかえと佐山の急接近が市子の不満を掻きたてる。佐山の看病中に、市子の大事にしていた菊を切って、早く菊を小父さまに見せようとして足で襖を開けて入ってきたさかえに対して、市子は怒りを抑えて、急いで階段を上がって出ようとする。後で追いかけてきたさかえの顔を見ようともせず、市子は扉をバタンと閉める。二人の心に初めて生じた空隙を表す空間は、やはり階段なのである。

また、「川島映画における階段は、俳優を「転倒」させることで躍動的にリズムを加える、あるいは物語を駆動／展開させる、きわめて重要な場所」（北村 232）でもある。佐山への接近によって、さかえと市子の隔たりが拡大していく。それを感じているかのように、ある日、夜遅く帰って酔っていたさかえは玄関で倒れ、「小母さまー」と大声で市子を呼ぶ。市子は階段を上がってきて、さかえを抱きかかえようとするが、結

局二人とも階段の上で転倒してしまう。市子は苛立つが、さかえは逆にどんどん市子に絡みつく。「小父さまはきらい！ 小母さま、うち、小母さまのもんよ」(00:59:12-19)と言いながら、さかえは甘えるような目で市子を見つめる。市子の唇と両頬に接吻したあと、「うちきらい、男の人みんなきらい！」(00:59:25-28)とさかえは騒ぎ出す。二人が交わしたこの接吻は、菅野の言うように、「官能性が溢れるわけでもなく、ふたりの親密性を感じさせるわけでもない」(64)かもしれないが、『挽歌』よりさらに明瞭に(1.1で述べたように、『挽歌』においても酔った怜子があき子に絡みつくシークエンスがある)、疑似母娘の同性愛的な瞬間がスクリーンに刻まれているのである。

2.2 原作と映画における市子とさかえ

映画『女であること』は、「サブ・ストーリーがいくつも平行して語られ、それに応じて画面に出入りする人物が多」い(菅野 59)と言われている。しかし、それでも原作と比べると、登場人物やサブ・ストーリーがすでに大幅にカットされ、さかえ、市子、妙子、三人の関係や葛藤に集中する展開になっている。

たとえば、原作では、妙子と刑務所にいる父との面会の様子について、「父は妙子を母に似させることに、まだこだわっている」(川端 135)と書かれているように、妙子の亡くなった母の思い出が繰り返し語られている。映画では、父との面会の場面は描かれておらず、妙子の母の痕跡も残っていない。さかえについても同様である。「父よりもむしろ母の方が、大きい壁になって、さかえの前に、立ちふさがっているよう」(川端 14)に思えて、さかえは家出した。それも、自分がいなくなれば、「母は姉娘の家へ行って、暮らすようになるだろう。今よりはむしろ、母のためにはよさそうに思える」(川端 19)とさかえが考えたからである。さかえの母音子も、最後は大阪の家を捨て、さかえとふたりで生きていこうと思って、東京に来ている。原作ではこうした母娘の愛情や葛藤が書き込まれているにもかかわらず、映画では、音子の登場は二回だけであり、しかも二回とも市子との関わりでの登場である。一回目は、清野(市子の昔の恋人)との再会で心が乱れている市子の支えになり、二回目は映画の終盤で、市子の懐妊祝いをすることになる。娘のさかえとの連帯や母娘が与えあう影響関係は見られない。

このように、映画においては、妙子もさかえも母の〈不在〉が明らかである。そのうえで、〈母〉の役割を果たす人物はいずれも市子になる。

「市子さんだけはあの子、尊敬して憧れてもう好きでたまらんらしいねんで」(00:42:07-12)と音子が言うように、さかえにとって、実の母よりも市子の方が憧れの母的存在である。チョドロウは、女性のエディプス・コンプレックスについてのフロイト的な説明(去勢コンプレックスによって女の子の性的対象をもっぱら父親に向けさせ、その後は母親を性的な競争者とのみ見させるようになる)に異を唱え、エディプス・コンプレックスの時期全体と思春期にわたって継続する、女の子の母親との関係の重要性や母親への愛着について論じている。

父親への方向転換は、女の子の母親との外的な関係や、内的な対象としての母親との関係のなかに深く埋め込まれている。父親への方向転換は、母親への敵意のあらわれである。またそれは母親の愛を得ようとする結果生じる。(190)

映画前半において、さかえの市子との一体感が目に焼き付く。ネイルを塗ってあげようと市子の手を取ったり(「きれいな手。嬉しいわ、小母さまの手に触るの」[0:16:54-58])、市子の胸に抱きついてわんわん泣いたり、「男の人の友情なんて。女同士のがよろしいわ」(0:22:11-15)と言って、市子に頬を寄せたりするような、さかえの仕草によって、二人の身体の〈同一化〉やさかえの市子との関係への没入が視覚的に強調される。一方、物語の展開とともに見られる、さかえの「父親への方向転換」／「母親への敵意のあらわれ」にあたる行動、つまり、市子の菊を切って佐山にささげること、佐山と二人で踊る時に市子の悪口を言うこと、わざと市子の前で清野と仲良く見せることなどは、むしろ市子の注意と愛を得ようとするためであると考えられる。市子の次の台詞もその裏付けになっている。「さかえちゃんは嫉妬深くて、わたしが少しでも親しいものには意地悪くなるの」(00:55:39-44)。さかえ自身も、〈父・母〉の間で揺れ動く自分の未決定状態について、「小母さまひとりを、ひどく好きな時の自分は好きだわ。小父さまひとりを、ひどく好きな時の自分は好きだわ。お二人とも好きな時の自分は嫌い」(01:09:02-19)と日記に綴る。しかし、たとえさかえの関心が〈父〉にあたる佐山や清野に一時的

に移行したとしても、さかえの欲望の対象はつねに市子である。というのも、映画の最後で、別れを告げに来たさかえが会いたい人は市子だけだからである。「うち、小母さまにだけ、ひと目会って行きたかったんです」(01:39:10-17)と言ってさかえは去ってしまい、残された市子がさかえの遠ざかっていく姿を見つめる、という形で映画の幕も下りる。

〈娘〉としてのさかえに見られる、〈母〉である市子への継続する愛着は上述の通りである。一方、原作では、市子はただ理想的な〈母〉であるだけでなく、彼女自身もレズビアン性を持っており、特にさかえに対する欲望は明瞭に描かれている。

寝巻に着かえさせてやる時、まぶしいほどなさかえのはだかに、市子は気押された。小さい乳にふれると、あやしいときめきさえわいた。(川端 354)

映画では、二人のこうした過剰な親密性やレズビアニズムの側面は描かれていない。しかし、映像世界で市子を演じるのが原節子であることは見過ごしてはならないだろう。『女であること』は原節子の川島映画への唯一の出演作である(久我美子も同様である)。「まるで同性愛のよう」(川端 86)に、少女たちに愛着を持つ市子を原が演じることは、この作品にどのようなニュアンスをもたらしているのだろうか。

『女であること』の原作においては、市子夫婦間の親密さや夫婦愛が描かれているのに対して、映画ではそれが弱められ、佐山家の落着かない住居の構造や「中流家庭の夫婦の間の微妙な違和」(上野 38-39)が観客の不安をかきたて、映画の終盤の市子の妊娠も不自然さに満ちている。原作に描かれた市子のレズビアン性は明瞭に映像化されていないとしても、市子の母性行為はさかえにホモセクシュアルな幻想を与えるし、母性そのものが、レズビアン感性を表現する手段のひとつであるという説もある⁶。女優原節子に関しても、そのスター・ペルソナが持ちうるレズビアン性がしばしば指摘される⁷。『青い山脈』(今井正 1949年)で女子学生に慕われる教師雪子、『麦秋』(小津安二郎 1951年)で結婚を拒否しつつ同級生との友情や義理の姉との絆を重視する紀子などの戦後のいくつかの役は、戦前に原節子が演じた女学生のイメージを継承したものだと考えられる(Kanno[2010] 109)。だが、こうした作品における原

節子は未婚であり、母的な存在ではなかった。『女であること』において、レズビアン性を持ちうるとされる原は久我美子が演じるさかえに対して〈母〉としてふるまう。その原が久我と交わした接吻は、『女であること』に「異性愛規範に回収されることのないセクシュアリティの可能性」（久保 42）をもたらすだけでなく、〈母娘〉間の近親相姦のタブーもある程度打破する可能性を秘めている。この点については、原だけではなく、久我のスター・ペルソナもあわせて検討する必要があるだろう。

3. 「特殊児童」としての久我美子

『挽歌』と『女であること』において主人公の少女を演じているのは久我美子である。久我にとっても、『女であること』は彼女の唯一の川島作品であるし、『挽歌』の配役についても、「いくら企画しても、会社が云って来るのは監督でもなんでもなく“俳優さんは誰か”というのが問題なんで、ぼくは読んでみたとき、これは久我ちゃんだ！ 久我ちゃんの力を借りてやりたい、そういう気持ちでいました」（五所ほか 95）と五所は語っている。怜子やさかえのような、セクシュアリティの不安定さが認められ、人々を翻弄するような小悪魔役に当たって、両監督とも久我を青眼で迎えたことは興味深い。ここでは、これまで女優論という観点での研究がほとんどなされてこなかった久我美子に光を当ててみたい。

以下は、川本三郎による久我的インタビューでのやりとりである。

「原節子さんがお辞めになるって宣言なさったとき、[...]『原さんみたいな女優がお辞めになるなんて、もったいないからもうちょっとやって下さい』ってお願いしたのね。そしたら『だって、わたしには何もないんだもん』っておっしゃるから、[...]『そんなこといわないで下さいよ。わたしたちだって何もないじゃないですか』っていったら、原さんが『いいえ、久我ちゃんはね、特殊児童という素晴らしい役柄があるわよ』っておっしゃるのね」

「特殊児童」とは言い得て妙ですね。「白痴」「挽歌」「女であること」の久我さんを見ると確かに変わっている（笑）。（川本 94）

川本はここで、『白痴』や『挽歌』や『女であること』での「特殊児童」

の意味を、そのキャラクターのひねくれた性格や愛情表現の仕方に見られるある種の幼さ、と解釈しているのかもしれない。『挽歌』の座談会で、久我自身も、桂木をあえて傷つけるような怜子の愛情表現が『白痴』の場合と同じで、「あなたは「馬鹿だ、馬鹿だ」といっておりながら、好きで好きでたまらないといった具合ですね」（五所ほか 101）と語っている。しかし、「特殊児童」という表現には、さらに複雑な意味が含まれているのではないだろうか。

実際、久我的キャリアにとって、『白痴』は転換点となった作品だと言えるだろう。というのも、『白痴』の綾子を演じることによって、久我は自分にぴったりの役にめぐり逢えたとし、女優久我美子のスター・ペルソナが固まってきたからである。久我自身も、出演作品の中で好きな役について聞かれる度に、必ず『白痴』の綾子役を挙げてきた（飯島／久我 57、久我／香川 125 など）。2000年の香川京子との対談でも、自分の演歴を振り返ってみて、やはり『白痴』は特別であった、と語っている。

「日本には絶対いない女の子なんだけど、あれこそ私の役柄じゃないか、というくらい大好きなの」（125）。映画評論家や研究者たちも、『白痴』における久我的演技について声をそろえて称賛するだけでなく、綾子のような特殊な役は久我しかできないという印象を持ったようだ⁸。

『白痴』の綾子の特殊性には、ひねくれた性格や愛情表現の幼さだけでなく（綾子の性格は母親に由来している。映画では、「綾子——母親に似て潔癖で勝気だ。しかし潔癖すぎて時々意地悪になる」（00:12:20-25）という字幕がある）、レズビアン感性も潜んでいると思われる。綾子は香山の求婚を固く拒否し、白痴だと自ら名乗る無邪気な男亀田（森雅之）をめぐって那須妙子（原節子）と互いに嫉妬の炎を燃やしつつ惹かれあう。「あの人は、私にとって、理想なの [...] せめてあの人に、私の夢を生きてもらいたい」（02:09:53-10:24）と妙子は綾子に対する羨望の気持ちを訴える。「あの人に会って見たら、何もかもカラッとするかもしれないって、ええ、私、あの人が好きになるかもしれないよ」

（02:07:34-46）と言うように、綾子の心の中にも妙子への憧れが潜んでいるのかもしれない⁹。

『白痴』の前の年に公開された『雪夫人絵図』（溝口健二 1950年）では、久我が演じる人物のレズビアン感性がより明瞭に表されていた。ここでの久我的役は、主人公の雪夫人（木暮実千代）に憧れの気持ちを抱

く女中浜子である。小さい頃から憧れていた雪夫人に仕えるため、浜子は故郷からはるばる熱海へやってきた。雪夫人に会う前の夜、浜子は雪夫人が普段使っている浴場に入り、雪夫人への憧れの気持ちを内的独白の形で吐露する。舟橋聖一の原作では、浜子は雪夫人の姦通相手の菊中を愛し、菊中と結ばれたが、映画では、浜子は最後まで雪夫人に尽くす。雪夫人が自殺したあと、湖中に消えた雪夫人を求めて叫ぶのは浜子である。また、『噂の女』（溝口健二 1954 年）で久我が演じた雪子は、茶屋の女将である母初子（田中絹代）の仕事に反感を持っている。やがて雪子は母の恋人である的場に恋心を覚え、母にさらに反発するようになるが、結局的場の正体がわかり、的場を追い出した雪子は結婚を諦め、病床に着いた母に代って茶屋の女将を継ぐことになる。あれほど嫌っていた場所なのに、「わたし今日お帳場に座してみたら [...] 私がずっと前から座り続けた場所で、これからもあそこに座るのが、私に一番似合うじゃないかしら、やっぱりお母さんの子なのね」と雪子は笑って見せる。「そうや、あんたは、お母さんのお腹にいた時からあそこに座ってたんや」という雪子と初子のやりとり（01:20:05-32）は、母娘の絆の深さや宿命を感じさせる。

このように、『雪夫人絵図』、『白痴』、『噂の女』、さらには『女の園』（木下恵介 1954 年）といった映画への出演によって、女の共同体に留まりがちで、異性愛や結婚を拒否し、「正しいセクシュアリティ」¹⁰から逸脱するような（気まぐれな）少女という久我のイメージが受容されてきたと思われる。『挽歌』の怜子という話題の少女の配役にあたって、監督、原作者、（久我を含む）読者がこぞって久我のことを頭に浮かべたのもそのためだろう¹¹。『挽歌』の怜子を演じることで、久我のこうしたイメージはさらに強固になる。次作『女であること』のさかえの「うちきらい、男の人みんなきらい！」という台詞が久我によって発声された時、それは自然なことに思われたかもしれない¹²。

『挽歌』と『女であること』を振り返ると、両作とも、年上の美しい女性に母的な愛情を求める気まぐれな少女が登場し、その女性の家庭生活に侵入し、家父長的な〈家族〉の世界に混乱を引き起こす、というのが表面上のプロットである。しかし、すでに述べたように、〈娘〉である怜子・さかえのセクシュアリティの揺らぎ——「父親への方向転換」——は見られるものの、〈母〉としてのあき子・市子への愛着は継続してい

る。最終的に〈父〉としての桂木・佐山を拒絶することによって、〈母娘〉間の愛や親密さが一層明瞭になり、近親相姦のタブーさえ侵犯されそうになる。原作に増して映画でこうした点が強調された要因の一つは、久我のスター・ペルソナが引き起こす作用にあったのかもしれない。

こうしてみると、「特殊児童」というのは、久我が演じ続けた、独特な性格を持ち、母性的な女の共同体に留まりがちで、〈大人の女〉への成長を拒むような¹³、セクシュアリティの曖昧さがたびたび見いだされる少女像を指しているのではないだろうか。「児童」とは、チョドロウの言う、性の対象が未決定であるが母親への愛着が継続する、エディプス期における女の子に対応するものと考えられる。『挽歌』にせよ、『女であること』にせよ、その母性幻想やレズビアン感性のいくつかの部分は、独特な主人公の少女を演じる久我のスター・ペルソナから生じている。「永遠の処女」とされた原からもらった、クィアな響きも持つ¹⁴「特殊児童」という称号は、確かに巧妙なものであった。

おわりに

本稿では、いずれも久我美子が主演した文芸映画『挽歌』と『女であること』をとりあげ、それぞれのテキストに即して、そこに見られる一種の疑似母娘関係や〈母性〉を介した女同士の親密な関係に光を当てた。

『挽歌』については、怜子という新しい女性像、および怜子のヴォイス・オーバーをはじめとする女たちの「声」に注目し、映画では怜子とあき子の親密さが原作以上に強調されていることを検証した。『女であること』については、さかえのセクシュアリティの揺らぎを表現するにあたって、視線の運動、分断されたスクリーン、階段といった川島の独特な空間スタイルがもたらす効果を論じた。また、チョドロウの理論を援用しつつ、映画ではさかえの欲望がつねに市子に向けられていることを指摘した。

久我美子は、『雪夫人絵図』以降、セクシュアリティの揺らぎを見せつつ〈母〉的な美しい女性に惹かれる少女の役が続いた。『挽歌』と『女であること』において疑似母娘関係が強化され、怜子とさかえが持つ母性幻想とレズビアン感性が原作以上に前景化した要因の一つは、原節子がいみじくも「特殊児童」と名付けた、久我のこうしたスター・ペルソナに

あると言っても過言ではないだろう。

註

- 1 1930年代のブームの折には、エリート男性のためのジャンルであった「純文学」としての「文芸映画」は、1950年代にはそのターゲットをそれまでは排除されていた女性と子供に変えた（溝淵 19）。また同時期、いわゆる中間小説の映画化を通じて形成された「文芸メロドラマ」は、多くの場合に不倫や姦通を題材とし、女性を潜在的な観客として想定しながら、市場を確立していった（河野 26）。
- 2 1957年にいわゆる「よろめき」ブームが巻き起こった。このブームの火付け役とされる小説として、『美徳のよろめき』、『挽歌』、『鍵』などを挙げることができる。「よろめき」ブーム以後、女性とセックスの問題を重点的に扱う「姦通もの」の量産体制が確立していった。この動向を促進したのは、次々に映画化された『挽歌』、『美徳のよろめき』（田中重雄 1957年）、『日日の背信』（中村登 1958年）などの成功であった。とくに『挽歌』はその原作の注目度も相まって大ヒットした（河野 29-30）。
- 3 『挽歌』についての「話題の女性怜子の心の片隅にひそむもの……小悪魔にも似た愛の魅惑が現代の若い女性に共感を呼ぶ！！」（『読売新聞』1957年8月29日夕刊）、『女であること』についての「妖しいまでに複雑な女心を衝く！ 奔放な大阪娘、嫉妬に悩む人妻、暗い情熱の乙女が綴る女性必見の名作」（『読売新聞』1958年1月7日夕刊）といった映画公開時の広告を見れば、〈女性向け〉であることが露骨に宣伝されていたことがわかる。
- 4 『挽歌』、『女であること』における女性同士の関係については、それぞれ笹尾（2017）、菅野（2018）が言及している。
- 5 「精神分析は母の声が支配する前エディプスのシナリオを素描してはいるが、しかしその同じ精神分析において、声は禁止命令の道具、父権的秩序の道具にもなっている [...]。父権制内の孤立した避難所として、あるいは女に対して本質的な関係を持つものとして声に注目するならば、女性の特異性という亡霊——「他者性」のまた一つの形態として、いつでも回収されてしまう亡霊——を呼び出すことになる」（ドーン 324-325）。
- 6 パトリシア・ホワイトは、ヘイズコード下のハリウッドの女性映画を分析し、母性は「レズビアンの特質性と欲望を表現するための巧みな「覆い」を提供する」（White xxi）と述べている。
- 7 原節子を持つレズビアン性については、以下を参照されたい（Wood 124、

Kanno[2011]、久保 37-38)。

- 8 たたとえば、飯島正は、『白痴』の綾子役は久我でなければならないと述べている (57)。また、ロシア文学者の清水孝純は、「久我美子演じるこの若い女性は恐らくそれまでの日本映画にはない女性像となっている。[...] 久我は複雑な性格を自然に演じているところが面白い。ここには疑いもなく戦後一挙に解放された女性のいきいきとした息吹がふきこまれている」 (140) と評している。
- 9 原作であるドストエフスキーの『白痴』においても、ナスターシャ (那須妙子) とアグラヤ (大野綾子) の間の「同性愛的感情の示唆」が見いだされるという説がある (草野 107)。
- 10 竹村和子によれば、「「正しいセクシュアリティ」とは、終身的な単婚 (モノガミー) を前提として、社会でヘゲモニーを得ている階級を再生産する家庭内のセクシュアリティである。「正しいセクシュアリティ」は「次代再生産」を目標とするがゆえに、男の精子と女の卵子・子宮を必須の条件とする性器中心の生殖セクシュアリティを特権化する。[...] したがって当然のことながら、ペニスと膣のどちらかを欠く同性同士のセクシュアリティは、異端として排除される」 (37-38)。
- 11 原田康子は、ヒロインに久我美子が選ばれたことについて、「お話をうかがったときイメージとして浮かんだのが久我さんでしたから、こんなうれしいことはありません」 (『読売新聞』1957 年 4 月 12 日夕刊) と述べている。久我自身も、「あの本読んで、もうすっかりほれこんじゃったのよ。外見的には眼ばかりキラキラ光らしている神経質な娘、ああ、これは私の役だと思ったの。したら、ファンの方から手紙がきて、この主人公は絶対にあなたです。もし読んでいなかったら是非早く読んでくださいと書いてあるの」 (やなせ 59) と嬉しそうに語っている。
- 12 久我は 1958 年の大宅壮一との対談で、「最近は男の人と女の人と区別してつきあわないような状態にだんだんなってきた」と言い、それは「男性不感症」かという冗談に対して、『挽歌』からそうになっているかもしれないと答えている (40-41)。
- 13 俳優の川津祐介は、1960 年の対談で、久我のことを「大人じゃないから好き」 (久我／川津 141) と言っている。
- 14 菅野は、紀子三部作を取りあげ、原節子が示す結婚の拒否や同性との親密な身体接触がクィアな感覚をもたらすと論じている (Kanno[2011] 288)。同じ文脈で、『挽歌』と『女であること』の久我にクィアな面を見ることもできるだろう。

引用文献リスト

- 飯島正／久我美子「神秘的な魅力のひと久我ちゃん：対談 飯島正 久我美子」、『近代映画』8(7)(79)、1952 年、56-58 頁。
- 井上ひさし「ベストセラーの戦後史 13——原田康子『挽歌』昭和 32 年」、『文芸春秋』66(7)、1988 年、390-395 頁。
- 上野昂志「川島雄三の場所」、『季刊リュミエール』第 4 号、1986 年、38-39 頁。
- 川崎公平／北村匡平／志村三代子編『川島雄三は二度生まれる』、水声社、2018 年。
- 川端康成『女であること』、新潮文庫、1961 年。
- 川本三郎『君美わしく 戦後日本映画女優讃』、文春文庫、2000 年。
- 菅野優香「『女であること』、あるいは川島雄三であること」、川崎／北村／志村、57-70 頁。
- 北村匡平「川島雄三の〈分裂〉と攪乱——その空間設計と可動性」、川崎／北村／志村、219-241 頁。
- 久我美子／大宅壮一「四大連載 おしゃべり道中」、『週刊娯楽よみうり』4(39)、1958 年、38-41 頁。
- 久我美子／香川京子「対談 久我美子×香川京子（3・最終回）共演者を語る」、『キネマ旬報』2000 年 12 月下旬号、124-129 頁。
- 久我美子／川津祐介「久我さんに憧れて（対談）／久我美子；川津祐介」、『近代映画』16(9)(190)、1960 年、138-141 頁。
- 草野慶子「三人の結婚——ロシア近現代文学におけるジェンダー、セクシュアリティ」、塩川伸明ほか編『ユーラシア世界 4 公共圏と親密圏』、東京大学出版会、2012 年、99-125 頁。
- 久保豊『木下恵介におけるクィアな感性の探求——1950 年代の作品を中心に』、京都大学大学院人間・環境学研究科博士論文、2017 年。
- 河野真理江「文芸メロドラマの映画史的位置——「よろめき」の系譜、商品化、批評的受容」、『立教映像身体学研究』1、2013 年、25-44 頁。
- 五所平之助ほか「『挽歌』の秘密座談会」、『婦人公論』42(8)、中央公論新社、1957 年、94-101 頁。
- 笹尾佳代「由起しげ子とメディア——五所平之助監督作品『黄色いから

- す』・『挽歌』のシナリオ執筆」、『女性学評論』31、2017年、37-63頁。
- 清水孝純「黒澤明とドストエフスキイ：映画『白痴』の戦略」、『Comparatio』15、2011年、125-143頁。
- 志村三代子「疾走／喧嘩する「三十娘」——川島映画のなかの淡島千景をめぐって」、川崎／北村／志村、160-183頁。
- 竹村和子『愛について アイデンティティと欲望の政治学』、岩波書店、2002年。
- チョドロウ、ナンシー『母親業の再生産』、大塚光子ほか訳、新曜社、1981年。
- ドーン、メアリ・アン「映画における声 身体と空間の分節」、松田英男訳、岩本憲児ほか篇『「新」映画理論集成 2 知覚・表象・読解』、フィルムアート社、1999年、312-325頁。
- 中村三春「川端康成の文学と映画の特性——豊田四郎監督の『雪国』を中心として」、中村三春編『映画と文学 交響する想像力』、森話社、2016年、219-244頁。
- 原田康子『挽歌』、新潮文庫、1961年。
- 溝口久美子『映画における文学の受容——1910年代から1950年代までの「文芸映画」とその変遷』名古屋大学博士論文、2011年。
- 八住利雄／由起しげ子「挽歌 脚本」、『キネマ旬報』1957年6月上旬号、131-152頁。
- やなせ・たかし「連載・素顔拝見——（14）久我美子」、『週刊東京』3(11)(78)、1957年、58-59頁。
- 『読売新聞 ヨミダス歴史館』、<https://database-yomiuri-co-jp.remote.library.osaka-u.ac.jp:8443/rekishikan/>（2021年6月24日）。
- Kanno, Yuka. “The ‘Eternal Virgin’ Reconsidered,” *ICONICS*. Vol 10, Japan Society of Image Arts and Sciences, 2010, pp. 97-118.
- . “Implicational Spectatorship: Hara Setsuko and the Queer Joke,” *Mechademia*. Vol.6. U of Minnesota P, 2011, pp. 287-303.
- Silverman, Kaja. “Dis-embodiment the Female Voice”, *Issues in Feminist Film Criticism*, edited by Patricia Erens, Indiana UP, 1990.
- White, Patricia. *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Indiana UP, 1999.

Wood, Robin. *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond*, Columbia UP, 1998.

『女であること』、川島雄三監督、1958 年（DVD、東宝、2020 年）。

『白痴』、黒澤明監督、1951 年（DVD、松竹、2013 年）。

『挽歌』、五所平之助監督、1957 年（VHS、松竹、1991 年）。

*本稿は日本映画学会第 16 回大会（2020 年 12 月 5 日、オンライン開催）
および日本映像学会関西支部第 89 回研究会（2020 年 12 月 26 日、オンライン開催）における口頭発表を発展させたものである。

増村保造の動物的身体 ——『痴人の愛』を中心として

中島 晋作

概要

本稿は、増村保造の映画『痴人の愛』（1967年）における身体表象に着目し、原作小説との比較を通して、60年代以降の増村映画に顕著に現れる「動物性」の諸相を明らかにしようとするものである。

構成としては、はじめに谷崎潤一郎による小説『痴人の愛』が、谷崎の西洋偏重的な思想を色濃く反映させた作品であることを確認する。ここで議論の中心となるのが、小説のヒロイン、ナオミの身体性である。次に、増村保造による小説のアダプテーションにおいて、ナオミの身体表象が小説からいかに差異化されているのかを分析する。これにより、増村映画においては、ナオミに動物的ともいえる身体性が現れることを指摘する。最後に、この身体の「動物性」がいかなる意味を持つのかについて論ずる。議論から、増村にとっての身体の「動物化」は、西洋の模倣としての「近代主義」を乗り越える新たな身体として現前したものであると結論する。

キーワード

増村保造、谷崎潤一郎、『痴人の愛』、身体性、動物

はじめに

本稿は増村保造の映画を、主に女優の身体表象に着目しながら論ずる。増村映画における女優を論じた主要先行研究は、四方田犬彦と斉藤綾子による『映画女優 若尾文子』がまず挙げられる。この書物は、女優若尾文子のキャリア全体を俯瞰した俳優論ではあるが、そこで議論される映画の中心が増村保造監督作品となっていることからわかるように、増村映画のヒロインについての議論は、そのほとんどを若尾文子が占めているといっている。この書物の中で四方田は、60年代以降の増村映画を

念頭に置き、若尾と出会わなければ、増村は「十年以上にわたってかくも伝説的なフィルムを世に問うことはできなかった」(14)という。また斉藤綾子も、「多くの批評家にとって〈監督としての増村〉を研究することは、とりもなおさず〈増村の女性〉、とりわけ若尾文子を考察することを意味した」(123)と指摘する。このように、増村保造のフィルモグラフィにおいて若尾文子は特権的な位置を占めており、若尾以外のヒロイン、たとえば緑魔子、渥美マリ、そして本稿の主役となる安田道代は、概して若尾文子の転身として増村映画に現前すると見なされてきた¹⁾。

そこで本稿は、『痴人の愛』における安田道代の身体性に焦点を当て、これを詳細に分析することで、安田が体現したヒロインの、その身体の特異性を明らかにしたい。そして、この動的な身体を「動物性」と名付けるとき、それは初期の増村映画に出演した野添ひとみに起源を求めることができること、そしてそのような「動物性」が、日本人の欧米に対する視線と密接に関わり合っていることを論ずる。

それでは、まず谷崎潤一郎の小説『痴人の愛』におけるヒロインの身体性を分析することから始めたい。

1. 谷崎潤一郎の『痴人の愛』

谷崎潤一郎による『痴人の愛』は、電機会社に勤める河合譲治が、若く魅力的な女性ナオミと出会い、彼女を自分の妻として迎えるまでの過程を、回想の形式で、譲治の視点から語る小説である。小説では、西洋コンプレックスを持つ譲治が、ナオミを西洋人のように育てようと腐心する。しかし、ナオミが自己の衝動に忠実に生きようとするにしたがって、譲治の願望は達成困難となり、最終的に、譲治はナオミの西洋化を放棄する。

この小説は、「当時の西洋人に対する日本人の欲望を、後者の自己否定と結びつけながら寓話的に表現」(ワダ・マルシアーノ 149)した作品であり、これはたとえば、小説内での次のような譲治の独白に、典型的に現れている。

若しも私に十分な金があつて、気随気儘な事が出来たら、私は或は西洋に行つて生活をし、西洋の女を妻にしたかも知れませんが、そ

れは境遇が許さなかったので、日本人のうちではとにかく西洋人くさいナオミを妻としたような訳です。それにもう一つは、たとい私に金があったとしたところで、男振りに就いての自信がない。何しろ背が五尺二寸という小男で、色が黒くて、歯並びが悪くて、あの堂々たる体格の西洋人を女房に持とうなどとは、身の程を知らな過ぎる。(谷崎[1947] 105)

譲治の西洋コンプレックスは、自らの卑小な身体に対するコンプレックスからもたらされたものであると同時に、小説が書かれた1920年代当時の外国映画からの影響もその原因のひとつであった。出口丈人によれば、当時次々に輸入される外国映画の女優、たとえばメアリー・ピックフォードやピナ・メリケリといった女優の形象が、それら映画の日本映画に対する質的優位性とともて日本の観客に受容され、そのことがまさに西洋コンプレックスを生み出す可能性を孕んでいたと示唆する(118-119)。ところで吉見俊哉は、このとき輸入された映画の大半がハリウッド映画であり、当時のモダン・ガールの、その性的な身体性のイメージが「1920年代のアメリカニズムの流行を象徴的に示した」(51)と指摘している。さらに中村光夫は、谷崎と譲治との思想的類似性を指摘しながら、「かれの胸裡でたたかわれる東洋と西洋との闘いで、西洋を代表するものは、アメリカの映画雑誌であった」(153)と分析している。つまり、譲治のもつコンプレックスの中心を占める「西洋」、及び「白人」とは、主にアメリカ(人)の比重が大きいことに、ここでは注意しておきたい。

また谷崎は、1913年ごろから始まった日本映画の変革運動である純映画運動に関わり、その実践の旗手として関わったが(千葉 16)、谷崎の関心は、当時の義妹であった葉山三千子を映画に出演させることにあった。この目論見はトーマス・栗原が監督、谷崎潤一郎がシナリオを担当し、『アマチュア倶楽部』(1920年)として結実した。この映画で葉山は、メアリー・ピックフォードやアンネッテ・ケラーマンのイメージに重ねられていたというが(千葉 55)、この葉山こそ、荒正人が「関東大震災後から出役しはじめた『モダン・ガール』の文学化」(47)と評した小説『痴人の愛』のモデルとなった女性である。小説『痴人の愛』は、日本人女性に西洋的身体を投影する男性の存在が、作者谷崎から譲治へとパラレルに移行しているとみても不当ではない。

ところで、モダン・ガール、通称「モガ」と呼ばれた女性は、ミツヨ・ワダ・マルシアーノによれば、「欧米やそこからもたらされた商品、生活様式、あるいは表現といったものの流通と明らかに結びついて」（ワダ・マルシアーノ 133）おり、そのイメージは日本人と欧米人の同一化、あるいは日本人が西洋と対峙するときの経験のあり方を意味していたという。ワダ・マルシアーノが注意を促すのは、モダン・ガールのそのようなイメージが、男性の視線のなかに存在するものだということであり、実際、小説『痴人の愛』は主人公である譲治の一人称で物語られる。

それでは、小説においてヒロインのナオミは譲治の目にどのように映っているのか。それを端的に示すのは、彼の次の言葉であろう。

「ナオミよ、ナオミよ、私のメリー・ピックフォードよ、お前は何と云う釣合の取れた、いい体つきをしているのだ。お前のそのしなやかな腕はどうだ。その真っ直ぐな、まるで男の子のようにすっきりとした脚はどうだ」（谷崎[1947] 43）

このメアリー・ピックフォードをはじめとして、グロリア・スワンソンやポーラ・ネグリなど、ナオミは実在の映画女優にたびたび重ねられる²。つまり譲治はナオミの中に、日本人と欧米人の同一化を象徴したモダン・ガールの姿を見いだしているのだといえるだろう。さらに小説では、譲治がナオミの肌の白さをほめそやす描写が頻出する。当然その「白さ」は西洋人の象徴であり、たとえば前田久徳は、ナオミの肌の「白さ」に対して、これが白哲人種に対する崇拜の情として示されており、それが譲治の内部において観念化されていると論じている（42-43）³。ここで、次の描写に注目したい。

普通の場合「夜」と「暗黒」とは附き物ですけれど、私は常に「夜」を思うと、ナオミの肌の「白さ」を連想しないではいられませんでした。それは真っ昼間の、隈なく明るい「白さ」とは違って、汚れた、きたない、垢だらけな布団の中の、云わば檻樓に包まれた「白さ」であるだけ、余計私を惹きつけました。（谷崎[1947] 195）

谷崎はここで、二種類の「白さ」について触れている。一方の「真っ昼間の、隈なく明るい『白さ』」は、その背後に西洋人を措定したうえでの表現だと考えられる。ただ、前者の対極に位置するようにさえ見えるもう一方の「白さ」、つまり「汚れた、きたない、垢だらけな布団の中の、云わば襦袢に包まれた」それについては、どう考えればよいのか。補助線を与えてくれるのは、谷崎自身の言葉である。

谷崎後年のエッセイ『陰翳礼讃』では、肌の「白さ」に関して「日本人のはどんなに白くとも、白い中に微かな翳りがある」（谷崎[2016] 50）としながら、そのような陰翳を、日本人の美德という観点から「礼賛」している。谷崎潤一郎自身が「西洋模倣的」だったことは、たとえば生島遼一が指摘しているが（550-551）、そのように西洋へのあこがれを持っていた谷崎が、「この定められた場所に住む同じ日本人のなかでも自分が如何なる種類の人間であるか」（武田 564）、すなわち日本人を見つめ直していく過程が、後期以降の谷崎文学の出発点であると、武田泰淳は論じている。西洋にあこがれを抱いていた谷崎が日本人を見つめ直していった過程と同様に、小説の中で、譲治はナオミの「陰翳」を含んだ身体を次第に受け入れてゆくのである⁴。

しかるに増村保造による映画化では、このような小説の、西洋への対峙の仕方に変化が認められる。次に分析するのは、増村保造による『痴人の愛』である。

2. 増村保造による『痴人の愛』

谷崎潤一郎の小説『痴人の愛』は、戦後に4回映画化されている⁵。最初、映画監督木村恵吾の手によってそれぞれ49年と60年に2度映画化されており、増村の映画化は、大映の中で都合3度目の映像化となる。

はじめに、小説における一人称の語りが映画では変容していることを述べ、そのことがヒロイン、ナオミの西洋性を希薄化させていることを論述する。次に、映画における安田道代の身体性を分析し、彼女の身体の特異性を考察する。

2-1. 視線の複数化、あるいは縮退

小説『痴人の愛』が、譲治の一人称から物語られることは既に述べた。しかるに映画は、小沢昭一演じる譲治が画面に映るその瞬間から、一人称と必然的に決別することになる。加えて注目すべきは、映画の序盤における、譲治とナオミを望遠鏡で窺視する2人の男女を捉えたショットである（図1）。



図1 (00:12:26)

この2人は、譲治とナオミが住む別荘の隣にある「花村病院」の院長と妻なのであるが、このシークエンスは映画のシナリオ独自のものであり、小説にこのような描写は存在しない。

池田一朝によるシナリオの段階から存在するこの第三者の視線の介入が、小説における譲治の一人称を弱める役割を果たすことは明らかであろう。そして、この第三者の視線は、映画を見ている我々観客の視線に、容易にスライドさせることもまた可能である。小説では、譲治の視線の中でナオミが「西洋化」されていたが、映画においては、彼もまた観察の対象となることで、小説における語りの焦点化が譲治からずれるのである。

ただし、この映画において、小説の語りを忠実に映像化したシークエンスが2か所存在する。それは、譲治が「ナオミの日記」を読む場面である（00:07:14-09:57; 00:16:28-18:02）。

このシークエンスでは、スクリーンに「ナオミの日記」が大写しされ、そのページをめくると、譲治が撮影したと思われるナオミの写真と、彼女の成長記録が現れる（図2）。この日記を読んでいるとき、スクリーンに譲治の姿は映ることはなく、代わりに譲治のボイス・オーバーが入る。つまりこのとき、観客の視線は譲治の視線と一体化しているといってい

あるのかを淡々と述べていることから、この日記内の写真に写るナオミの姿には、譲治の理想、そして性的ファンタズムが投影されていることがわかる。



図2 (00:08:19)

またこのシークエンスに限って言えば、ローラ・マルヴィによって提起された、『視覚的快楽』に関する男女の非対称な視線の議論が適用できるだろう。つまりこのシークエンスにおいては、視線の担い手としての見る主体である譲治と、写真の中で見られる対象としての身体をさらすナオミ、という構図が認められるのである。ここにおいてナオミの身体は、譲治のボイス・オーバーという、観客と男性主人公との同一化を強調する映画の手法と相まって、譲治にとっても、映画を見ている観客にとっても、「視覚的で性愛的な強度を持つような形に規制化されている」(マルヴィ 131)。

ただし繰り返しになるが、このような主人公と観客との同一化を図るような演出は、映画全体でこの日記のシークエンス2か所しか存在しない。言い換えれば、小説における譲治の一人称は、映画においては、このボイス・オーバーが存在した「ナオミの日記」の中、ナオミが写る写真というメディアとの関係の中に縮退しているのである。

つまり映画は、小説の語りの焦点を、主人公の譲治からずらすか、あるいは部分的なメディアの中に縮小させることによって、ナオミの身体を譲治の視線の呪縛から解放しているといえるのではないか。その結果、映画は安田道代演じるナオミの自立性が自然に際立つことになるだろう。

それでは次に、安田道代の身体は、映画でどのように表象されているのかの分析に入る。

2-2. ナオミ=安田道代の身体性

増村保造による映画『痴人の愛』は、主人公の譲治と、彼の上司（波川）との会話から幕を開ける。彼らが話している内容は以下の通りである（00:01:41-02:04）。

譲治「実は、気晴らしにペットをかわいがってるんです」

波川「ペット？ そりゃあいい。犬かい、猫かい、鳥か？」

譲治「猫なんです」

波川「ミケかい、ペルシャかい、それとも、アンゴラ？」

譲治「雑種なんですけどかわいいんです」

譲治の独白から始まった小説とは異なり、映画はまずもってナオミに言及し、彼女が「猫」であると宣言するのである。

たしかに、小説でもナオミを猫や小鳥、あるいは狐と比喩的に描写するセンテンスは存在するが、先に述べた通り、小説にはそれにもまして「白さ」、つまり西洋的な記号が強調されるため、ここではナオミの動物性は後景に退いている。一方映画は、このように冒頭でナオミに動物的な記号を付与するのであり、さらに後述するように、安田道代の動的な身体性とその動物性を際立たせることになるのである。

小説では、ナオミの肌の「白さ」に対する執拗な描写が存在したことは既に述べた。では、映画においてこの「白さ」に対する描写が存在するのかというと、そのような描写はほとんど見られない⁶。これはたとえば、先に分析した「ナオミの日記」のシークエンスにおける譲治の独白の中にさえ見いだせない。そして安田は映画のなかで、暴れまわるような、激しい動きを伴った動的なパフォーマンスを見る者に印象付ける。この運動の源泉を、ここから探してみたい。

安田道代（現：大楠道代）は、モデルとして活動を始め、TVドラマに複数出演したのちに勝新太郎に見出されて大映に入社した。清純派路線で売り出された安田の評価は最初こそ芳しくはなかったが、彼女は増村の『痴人の愛』や『セックスチェック 第二の性』（1968年）に主演したことで頭角を現したという（藤木 227）。

増村映画での安田道代は、たしかに、およそ「清純派」とはかけ離れたパフォーマンスを披露している。『痴人の愛』において安田は、譲治を演

じた小沢昭一とは対照的に、派手でカラフルな水着や衣装を身にまとうて登場する。ここに増村がかつて主張した戦後の態度、すなわち「抑制と犠牲の灰色を逃れて自己を主張しきる絢爛たる原色」(増村 117)を纏った人間の姿を見ることができるが、この主演女優は、『痴人の愛』での増村保造の演技指導について、以下のように語っている。

ですから、ラブシーンにしても格闘技というイメージしかないんです。色っぽさを出すような工夫をした覚えとか、ないですもの。もう体操みたいで……下にトレパンを履いて、ドッタンバッタン、ドッタンバッタンって感じで、組んずほぐれつみたいなの……。ラブシーンも、走るのも、同じテンションでやっていたという感じですね。
(大楠 269)

「格闘技」や「体操みたい」といった発言が、当時の演出の激しさを物語っている。このように演出された安田の身体は、自由奔放、きわめて動的で、いわば原初的生命力に溢れている。実際、この映画のスチール・カメラマンを担当した大葉博一は、安田は「甘い、ソフトな感じから、動物的野性的な感じに変わってきた」(『読売新聞』1967.7.13)と証言している。このような、安田の「動物的野性的」な運動、あるいは映画冒頭での譲治の台詞から、「動物性」が映画を特徴づける記号となっているといえるのではないか。

また、このような安田の身体性は、増村と再び組んだ『セックスチェック 第二の性』においても引き継がれている。この映画は、スポーツ界のセックスチェックを扱った映画であり、安田は短距離走者を演じている。この役柄からして、映画における動きの激しさを物語っていよう。

この映画が見る者の記憶に残るのは、脚本の異質さが要因の一つだといっている。安田は、緒形拳が演じたコーチに、男になれば、よい記録を出すには女を超越しなければならない、と宣告される。安田は特訓の中、渡された髭剃りで無い髭を剃り、男として生活する。特訓の結果、日本記録に迫るタイムをたたき出すことに成功するが、その成功と引き換えに、彼女は男女両方の性器を持つ体へと変身してしまうのである。

この奇妙な脚本を持つ映画が芸術的に成功を収めたのは、やはり安田道代の身体性によるところが大きいだろう。安田が最初、「清純派」とし

て売り出されたことは既に述べたが、ここで彼女が自分の生い立ちを語ったインタビューを引用したい。雑誌『近代映画』に掲載されたそれによれば、彼女は小学校に入るまでは自分は男の子のようだったと述懐しながら、以下のように述べている。

私の家といえば、まるで動物園でした。犬や猫はもちろん、二十日鼠や亀小鳥や兎、山羊や熱帯魚、あらゆる生き物を飼っていたのです。(197)

さらに安田は以下のように続ける。

男の子の中で女王様のようにして遊び、ローラー・スケートやベエーゴマや竹馬など、いつも私が一番上手だったのですから、いまから考えれば、少しはずかしい気もします。(中略) それに、中学校で初めて女子ばかりの学校に入ったのですが、ずいぶんとまどいました。言葉や動作や雰囲気、まるで違ってしまい、一人取り残されたような気分でした。女性的なものにはどうしてもなじめない私でした。(198-199)

小さいころから動物に囲まれて育った安田の、活発な性格がうかがえるインタビューである。当然、幼少期とその後では性格も異なるだろうが、増村の演出は、安田本来のもつ特質をうまく引き出していたといえるのではないか。『痴人の愛』における動物性も、『セックスチェック 第二の性』における両性具有への変身も、安田道代の身体があって初めて、スクリーンに映し出すことが可能になったのだろう。

本稿の冒頭で、増村映画のヒロインが、若尾文子を中心として捉えられてきたことについて述べておいた。そしてすでに分析したように、安田道代の身体性は、若尾文子のそれとはほとんど別物である。白井佳夫は、増村の『痴人の愛』を評して以下のように述べている。

しかし、今や増村作品からは、情念一途におのれを賭ける女、といった、ロマンティックな人間像、いわば「濡れた」人間像は姿を消し始めた。(84-85)

白井の言う「濡れた」人が、『妻は告白する』(1961年)における全身ずぶ濡れの若尾文子の姿を想定しているのは言うまでもない。白井はこの評論文の中で、そのような「濡れた」ヒロインに対し、この映画に登場する人間を「より卑小で、よりひからび乾いて」(85) いると表現している。また、山根貞男は、60年代後期の増村映画におけるヒロインを、若尾文子から安田道代、緑魔子、渥美マリへという流れで論じ、この流れの中で、それぞれの身体性は「より肉体派へという動きになっている」(204) と述べている。このような「肉体派へという動き」を、本稿では「動物性」と名付けたのだった。安田の身体性は、若尾のそれとは様相を異にしているのである。

それでは続けて、映画における西洋性についての議論に移る。

2-3. 西洋性は欠落したか

小説では「白さ」の描写に加えて、メアリー・ピックフォードをはじめとした固有名詞を登場させることによって、ナオミの身体に西洋人の属性が付与されたのだった。しかるに映画では、西洋人女優の固有名詞は一度も譲治の口から言及されることはない⁷。つまり、映画においては、小説で存在していた「白さ」と「西洋人」が欠落していることによって、ナオミの動物性がさらに浮き彫りにされているかのように見える。しかし、映画へのアダプテーションにあたって、この小説のもつ西洋に対するコンプレックスは、本当に消えてしまったのか。

たとえば加藤典洋は、1952年の日米安保条約発効の時点では、日本人に意識化されていた対米従属の意識が、その12年後の東京オリンピックへむけて経済成長にひた走る過程で徐々に薄れていったとし、それは「高度経済成長路線の採択による、政策課題の重心の政治から経済への大きな移行」(30) ゆえであったとしている。ただし、このような対米従属の意識、言い換えれば「アメリカの影」は、高度成長期の中で薄れこそすれ消えはしないものであろう。加藤は続けて、日本人の対米従属意識は、やがて自らの内に内面化され、意識に上らなくなったのだと論じている(33)。

また、この高度経済成長それ自体が、日本国内で自立した現象ではなく、国際的な文脈で捉えるべきだとする指摘もある。歴史学者のローラ・E・ハインは、「一九四五年以降のいかなる時でも、日本は真に自立した

国内経済というものを持たなかった」(106)として、アメリカの庇護こそが戦後日本の経済発展に決定的に寄与し、「日本はアメリカが構想した戦後世界環境の内側で繁栄した」(107)と論じている。加藤やハインの議論に寄りかかれれば、高度経済成長の過程で、アメリカニズムは我々の身体の中に内面化されていたと考えられる。

それでは最後に、このような形で映画に現れた「野性的な身体性」の意味するものは何かについて検討する。まずは、さまざまな映画に見られる人間の「動物化」表象から探ってみたい。

3. 増村にとって動物とは何か

3-1. 人間はなぜ動物化するのか

これまで、映画『痴人の愛』における女優の身体表象を分析し、そこには「動物性」なる特質が認められることを論じてきた。この「動物性」は、本稿で論じた野添や安田以外にも、増村映画の複数の俳優に認められる性質である。たとえば、タイトルからその動物性が強調される『でんきくらげ』(1970年)、『しびれくらげ』(1970年)での渥美マリ、また女優に限らず、『兵隊やくざ』(1965年)や『悪名 縄張荒らし』(1974年)での勝新太郎に関しても、野性的で動的な身体性を認めることができるだろう⁸。それでは、このような人間の「動物化」はなぜ起こるのか。

そもそも人間の動物化は、当然、増村保造の映画にだけ見られる現象ではなく、それは小説や絵画も含めれば枚挙にいとまがないだろう。たとえばすでに見たように、増村保造の『痴人の愛』は、ナオミという女性を猫と形容していたが、女性を猫とのアナロジーを介して描出することは、もはや日常的に言説化されているといっている。

志村三代子は、日本の怪談映画を論じるにあたって、女性と猫との親和性について言及し、以下のように述べている。

それは、愛玩動物としての猫がもつ、優雅でしなやかな姿態が女性的なイメージと容易に連想されたからである。しかし、その反面、猫は様々なマイナス・イメージとともに表象される極めて両義的な動物であり、そうした中に良くも悪くも人間と猫との密接な関係がうかがえる。(80-81)

この論文の中で志村は、そのようなマイナス・イメージの凡例として「化け猫」を挙げ、そのイメージが入江たか子の「老い」と結びつくことで見世物化されたことを論じている。

また、本稿の文脈でいえば、たとえば大映製作による京マチ子主演の『牝犬』（1951年）が重要である。この映画は、「肉体派ヴァンプ女優」としての京マチ子の代表作であり、作り手たちは彼女のエロティックな肉体を商品化し、観客はそれを娯楽として消費した。北村匡平は、『浅草の肌』（1950年）から『あにいうと』（1953年）までの京マチ子の身体イメージを概観し、彼女の身体性を、「嗜みつき、馬乗りになる重厚感のある肉体、強引に接吻を求めたり、怒りをぶちまけたりする、京マチ子の破壊的な身体の強度」（159）と表現している。北村は続けて、このような京マチ子のプリミティヴなパフォーマンスが、占領下の日本を乗り越えるための情動的な身体イメージを観客に提供したと論じている（160）。

志村と北村の議論を踏まえて『痴人の愛』での安田道代について考察すると、たとえば、譲治がナオミを別荘に住まわせて猫のようにかわいがるという構図は、ナオミが「愛玩動物」として譲治に扱われることに等しく、また、ナオミが英語をいくら勉強してもできるようにならないこともふまえると、ここにはいくらかのマイナス・イメージがあるといえるかもしれない。つまり、近代合理主義的な人間像から脱落した存在としての「動物」である。

しかし一方で、そのような価値下落的イメージが反転する瞬間もまた、映画は捉えているように思われる。それは、譲治が勤める会社の工場の風景が頻出すること、さらにこの機械的な風景と、ナオミと共同生活する室内空間が頻繁に反復することのなかに現れている（図3、図4）。



図3 (00:00:21)



図 4 (00:04:53)

図3に現れているような工場の機械的イメージのモンタージュは、『痴人の愛』のなかで合計5回挿入される⁹。この一連のモンタージュは、高度成長、並びに近代主義が進むなかで、人間、特に会社勤めの譲治の卑小な姿をあぶりだすだろう。実際、池田一朗のシナリオでは、「その男たちの姿が、歴大な計器の集合体に比して、恐ろしく劣弱で、孤独に見える」

(a-1)と表現されている。対照的に、室内空間での、ナオミと譲治の激しい取っ組み合いにも似た動き(図4)は、北村が京マチ子を評したときのような、破壊的でプリミティヴなパフォーマンスそのものだといっていいだろう。そしてこのようなパフォーマンスは、譲治が勤める会社においては、いかなる主要登場人物においても確認することができない。たとえば冒頭、譲治が椅子に腰かけているとき、社員同士のバレーボールに誘われても彼がそれを拒否する場面は、人物、特に譲治のスティックなたたずまいを示す例である (00:00:45-51)。

ナオミの身体に着目する本稿の趣旨からは外れるが、ここで一度、譲治の身体性にも注目したい。譲治の身体の動きは、会社内と、ナオミと共同生活を送る室内とでは著しく様相を異にする。小説や、これまでに映画化された『痴人の愛』の象徴的イメージである「馬乗り」は、増村による映画化でも描写されているが¹⁰、このときの譲治の「馬」となったパフォーマンスに加えて、映画の終盤では、ナオミを欲した譲治が思わず彼女に噛みつく (01:29:01)。譲治もまた、映画のなかで隠喩的に動物と化しているのである。

このような、工場の機械的イメージと、室内空間における人物の動物的パフォーマンスとの対比が表すのは、たとえば、高度経済成長が促進する近代化、合理化からの、人間の積極的逃走と解釈することが可能ではないか。

このような仮説を検証するために、次節からは、増村映画における「動物性」の萌芽が見られると思われる『巨人と玩具』においての、野添ひとみの身体性を分析してみたい。その後、この映画における彼女の身体性と、『痴人の愛』での安田道代の身体性に同じ文脈が認められることを導出し、最後に、そのような「動物性」概念の諸相を考察する。

3-2. 動物性の萌芽——『巨人と玩具』の場合

かつて大島渚によって中平康、白坂依志夫らとともに「近代主義者」と評された増村保造の映画、特に初期の『くちづけ』（1957年）や『青空娘』（1957年）は、彼がイタリア留学を経験し、イタリアでの経験を日本映画に持ち込んだこともあり、西洋的な雰囲気の特徴とする「モダン」な映画として受容されてきた¹¹。そのような彼の「近代主義」的な態度に変化の兆しが見られるのは、おそらく『巨人と玩具』（1958年）からであり、実際、増村を近代主義者と規定した大島は、『巨人と玩具』に対して「近代主義者にふさわしくない」（大島[2011] 140）と感じていたと述懐している。

開高健の原作小説をもとにした『巨人と玩具』は、企業間の宣伝戦争を題材にしている。新入社員の西（川口浩）とベテランの合田（高松英郎）は、自分たちの商品を売るためのマスコット・ガールとして京子（野添ひとみ）に目をつける。京子は、西や合田の目論見通り、雑誌やテレビCMによってたちまち人気となり、宣伝は一時的に成功する。しかし、スターへと上り詰めた京子は男たちの支配から逃れ、彼らのもとを去ってゆく。

この映画は、広告写真、テレビ、新聞、写真といったメディアが次々に現れる。まさに、これから高度経済成長に向かってひた走る当時の日本社会の雰囲気、狂騒を活写したフィルムだといえるが、映画研究者のマイケル・レインは、『巨人と玩具』に潜在する「アメリカ」を的確に指摘している。レインは以下のように述べる。

『巨人と玩具』で繰り返し描写される、日本のアメリカに対する従属性は、映画の狂騒、広告宣伝の方法、また西洋から流れ込む理想的身体を伴って、政治、経済、文化的支配に対する共通の不安として反響している。（154）

さらにレインは、京子の生身の身体と、写真、ポスター、テレビCMに現れる彼女の複製イメージとが混在、あるいは混同される瞬間があることを指摘し、それは、映画で描写されるような社会構造が、再生産された機械的イメージとして、被写体としての京子を平坦化させた結果だと論じている(161)。このようなレインの指摘は、たとえばこの映画冒頭、京子がポーズを取り写真に撮られたあと、彼女の写真が次々と複製されてゆき、それらが風で吹き飛ばされてゆくシーンでその正しさを確認できる(0:01:22)。レインのこの指摘に付け加えたいのは、京子が、「おたまじゃくし」から「カエル」へと変態することに結びつけられていることである。これによって京子は、「動物」的なものの文脈上に接続される。

映画のヒロインである京子は、実家でオタマジャクシを飼っている。このオタマジャクシは、京子が宣伝モデルとして売れてゆき、テレビや雑誌といったメディアに彼女のイメージが氾濫するようになると、突然死んでしまう(図5)。実家を出た後、京子は、彼女をモデルとして売り出した西と合田と喫茶店で会うが、このとき京子は、派手なウィッグを付け、きらびやかな衣装を身にまとい、別人のような姿で現れるのである(図6)。京子は、変態を遂げ、いわばカエルとなって現世に舞い戻ったオタマジャクシである¹²。そしてこの変態のダイナミズムは、京子という存在の核と融合し、彼女はここである「動物性」を獲得するに至る。またこの後、京子は劇場で、土着的な衣装を身にまといながら大勢の観客の前で踊る。映画を通して京子の身体は、最初に登場した素朴な少女から、動物、原住民へと変貌を遂げるのである。



図5 (00:55:13)



図6 (01:15:07)

ロージ・ブライドッティは、主に白人男性が主体の、ヨーロッパ中心主義的な人文主義を否定し、それにとって代わる新たな枠組みとして、ポストヒューマニズムを措定している。著者は、これまでの人文主義が周縁化した主体である「性別化された他者(女性)、人種化された他者(原住民)、自然化された他者(動物、環境ないし地球〔=大地earth〕)」(47)を、主に白人男性が想定する「人間」との二項対立的な区別から解放しようとする。特に動物について、ブライドッティは、これまで人間優位的であった動物との関係を次のように再規定する。

それは、可変性のある共生的関係であり、そうした関係のなかでそれぞれの「本性」がハイブリット化し変質するとともに、相互作用の中間の場が前景化するのである。これこそが、人間／非人間の連続体の「中間環境」である。(121)

ブライドッティのいうポストヒューマン的主体は、人新世の時代状況を意識した議論ではあるが、たとえば次々に変貌を遂げる京子の身体性は「人間／非人間の連続体の『中間環境』」であり、彼女の動物化は、まずは彼女を利便的に支配しようと目論んだ合田、西たち男性主体に対する反逆の記号として立ち現れると解釈してみたい。

また喫茶店のシーンで重要なのは、宣伝のために作った宇宙服を装着するのを京子が最終的に拒否することだ。なぜなら宇宙服とはアメリカのメタファーだからである。

「アメリカ製の拳銃の玩具に一家言持っていた」(開高 88) 合田は、「宇宙帽、宇宙銃。これはアメリカの子供には常識的な玩具だが、日本の子供は漫画でしか知らない」(開高 89) として、これを用いた宣伝を

推奨する。つまり、合田たちが目論んだのは、宇宙服を着た京子のイメージを広く流通させることによって、商品の売り上げを最大化することだった。それはすなわち、アメリカニゼーションの蔓延を意味する。

映画において、変態を果たした京子は宇宙服の着用を拒絶する。その結果、それを補完する形で宇宙服を着ることになったのは、新人社員の西だった(図7)。そしてこの映画が、宇宙服を着た西が街を歩き続けるシーンで終わるのだとすれば、そこに横溢するペシミズムに気づかないふりをすることはできない。西はアメリカ化を受け入れ、京子はそのから積極的に逃避した。すなわちこの映画における人間の「動物化」は、アメリカ化の拒絶に他ならない。ただし京子の宇宙服に対する拒絶は、喫茶店で彼女の口から言葉として発せられる、つまり言説的なレベルの事象であり、一方彼女の身体そのものは、映画を通してアメリカニズムへの接近と隔絶を行き来している存在であることには注意したい。

深川の貧乏街に住み、前歯に黒い虫歯のある京子は、谷崎のいう日本的な「陰翳」を帯びた存在として見る事が可能である。そのような京子の身体が、合田たちの目論み通りに「商品化」され、消費社会に浸透してゆくのだが、京子が動物化して宇宙服を拒絶したときも、彼女はジャズを習いたいと言い、髪の毛の色は明るく、肌の色も化粧で白くなっている。つまりアメリカ化している。しかし、合田たちと別れた後、京子は劇場で土着的な衣装を身に着けて原住民のような姿で踊る。この劇場のシーンでは、彼女の身体はアメリカニズムからは距離を置いているといえるだろう。



図 7 (01:32:57)

3-3. 増村にとって動物とは何か

批評家の長部日出雄は『巨人と玩具』を次のように評している。

資本主義社会の人間疎外を明瞭に描き出している点で、この映画も批評性を持っているかのように見えた。しかし、この作品は疎外のメカニズムを図解したにとどまっている。批評は、創造への、変革への契機を含んでいなくてはならぬ。が、ラストシーンのロボットを見つめる作者の視点には、全く変革へのイメージがない。

社会の封建制、前近代性に対しては鋭い武器であった近代主義^{ママ}も、現代の組織に対しては、武器としての有効性を持ち得なかったのである。(64)

長部が言及しているラストシーンに変革のイメージがないとの指摘は確かにそのとおりである。すでに見たように、西は宇宙服を着る選択をすることでアメリカ化を受け入れ、街頭をゆっくりと歩く。ここにあるのは組織に埋没する個人の姿であり、長部はこの主人公のありようを批判していると思われる。長部の言う「近代主義」は、おおよそ大島渚が増村らを批評するときに規定した近代主義概念を踏襲しているといっていだろう。大島は、「それは突破口か? 日本の近代主義者たち」と題された論文の中で、増村保造、中平康、白坂依志夫らを、「日本社会の前近代的な構造とそこに生まれる前近代的な人間関係の中に身を置く日本人の生活意識と認識」(大島[2009]26)に対して反逆し、闘いを挑む者たちという意味で「近代主義者たち」という言葉を用いている。大島がこの映画を批判したことは既に述べたが、つまり彼らは、組織に対抗できず、敗北を受け入れてしまう人間の姿に落胆したのである。

彼らの批判は、映画のラストシーンに象徴されるような、巨大な組織に対して無力な個人の姿に向けられている。しかし、長部の言う「変革のイメージ」は、主人公にではなく、「動物化」したヒロインの姿に託されているとはいえないか。つまり、西と合田の前に別人のように現れた京子の、その変態した身体そのものが、まさしく「変革へのイメージ」を表象していると解釈してみたいのである。

ただし、このような変革には代償を伴うこともまた、『巨人と玩具』が教えることである。京子は変態後、好意を寄せていた西と別れる。西の代わりに、彼女は西の親友であった横山を新恋人、及びマネージャとして選ぶのだが、この選択は西や合田たちの支配から逃れるための戦略的選択であった。西のいなくなった部屋で、彼女は悔しさを口にしながら

ら泣く。横山はこの競争社会に順応していった人物であり、彼と手を取り合うことは、映画が描く消費至上主義社会に魂を売り渡すことも意味しているのである。『巨人と玩具』は、京子の「変革へのイメージ」が、虫歯のある少女から、広告モデル、オタマジャクシ、カエル、原住民といった姿で現れ、途中の動物、あるいは原住民のイメージで近代主義から逃れようとするも、結局のところ近代主義へと屈服する過程が描かれている。

以上の議論を踏まえて、最後にいま一度、『痴人の愛』の身体性について再考してみたい。ナオミの身体には動物的な属性が付与され、そのプリミティヴなパフォーマンスは一見、近代合理主義的な人間像から格下げされるようなイメージを持つかに見えた。しかし、このような身体の動物化を、『巨人と玩具』における野添ひとみ＝京子の延長として捉えようと、その「動物化」は、高度経済成長からもたらされる近代化、あるいはアメリカ化の拒絶と解釈できる。さらにナオミは、京子の近代主義に対する屈服を超えて、社会と隔絶された室内空間でその動物性を持続させる。『痴人の愛』では、工場の風景に象徴される機械的イメージが、近代化、あるいはアメリカニゼーションを象徴しているが、増村保造の動物的身体は、外の環境から切り離された室内空間の中で顕在化する。増村的な動物とは、近代合理主義的な人間像を拒絶した果てに現れる、ひとつの人間の形態なのである。

おわりに

本稿では、初めに谷崎潤一郎の小説『痴人の愛』におけるヒロイン、ナオミの身体に、西洋的「白さ」が重ねられていることを確認した。しかるに増村による映画化では、そのような西洋性をナオミの身体に見出すことは難しい。これは、西洋性が欠落したのではなく、60年代における高度経済成長の過程で、特にアメリカ化を日本人が内面化していった結果だと考えられる。そして、ナオミの身体には、安田道代による動的でプリミティヴな身体性が与えられ、それは「動物化」と呼ぶにふさわしいものであった。また『巨人と玩具』における野添ひとみのように、増村による動物化は、近代化、あるいはアメリカ化する人間像の拒絶という側面がある。このような意味合いでの動物化は、『痴人の愛』のナオミに対しても当てはまるように思われる。彼らが「動物化」する室内空間は、譲治が勤める会社の、機械的な工場のイメージとたびたび対比させられる

からである。この対比によって、工場が象徴する近代化、アメリカ化からの積極的逃走、あるいは拒絶の態度が、映画『痴人の愛』の登場人物に認められるのである。

註

- 1 たとえば同書において、四方田は「増村保造は若尾文子に代わる女優をそのつど探しては、次に移るといふ軌跡を繰り返した」(14)と論じ、また山根貞男は「それらヒロイン像は若尾文子から安田道代へ、緑魔子へさらに渥美マリへと転身していった」(204)と述べている。
- 2 具体的に挙げられる女優は、メアリー・ピックフォード、アンネット・ケラーマン、ピナ・メリケリ、ジェラルディン・ファラー、プリシラ・ディーン、グロリア・スワンソン、ポーラ・ネグリ、ビーブ・ダニエルであり、ナオミのモデルになったと言われる葉山三千子は、千葉伸夫によれば「マレーネ・デートリッヒに似た容貌、動作、話し方」(33)であり、印象として外国人のようだったと述べている。
- 3 前田愛も、この小説内における白を「西洋の女性のシンボル」(196)としており、石井洋二郎もまた、譲治の西洋偏重的な態度を「白のフェティシズム」(179)と評している。
- 4 ただし、ナオミの身体、特に肌の「白さ」に関しては、小説内ではその描写に微妙な振れ幅を認めることができる。たとえば、一度譲治のもとを離れたナオミが再び彼のアトリエに戻ってくる場面で、譲治はナオミの肌について「肌の白さに至っては、いくら視詰めても全く生地の皮膚のようで、お白粉らしい痕がありません」(谷崎[1947] 333)と表現している。
- 5 増村による映画化の後、1980年には高林陽一監督、水原ゆう紀主演で『ナオミ』のタイトルのもと映像化された。また、直接のクレジットはないものの、増村による映像化の前年、1966年の西原儀一監督(クレジットは千葉隆志名義)『あまい唇』もまた、谷崎の『痴人の愛』を翻案したものである。
- 6 ただし、ナオミの体を譲治が洗うときだけは、その石鹸の泡立ちによる「白さ」が、小説における「白さ」を翻案したものだと解釈することも可能ではある(00:09:57-11:58)。
- 7 ただし映画では、ナオミにイタリア語を教える先生として「ケイン夫人」という言葉が出てくるが、彼女は物語の主要登場人物ではない。また、譲治とナオミが住む貸別荘は、小説における大森のアトリエにあたる場所であり、小説ではこのアトリエ内に、メアリー・ピックフォードをはじめとしたアメリカの活動女優の写真を2、3枚吊るしてあるという記述がある(谷崎[1947] 29)。

しかるに映画は、確かに外国人俳優のポートレートと思われる写真やレコードの存在を確認できるが、それらは画面の奥に押しやられ、ピントが合うことはない (00:03:57)。

- 8 山根貞男は、『兵隊やくざ』での勝新太郎を評して「丸々と堅太りした勝新太郎が全篇、腕力と体力にものをいわせて猪突猛進し、軍隊生活のなかでめまぐるしく喧嘩をつづけるさまは、まさしくスピードの肉体化」(195-196) だとして、その身体の動的な描写を指摘し、そのことが、『兵隊やくざ』に映画的なエロスを与えていると論じている。
- 9 順番に列挙すると (00:00:12-30)、(00:23:02-10)、(00:46:25-33)、(01:08:27-38)、(01:21:00-08) である。
- 10 馬乗りの描写は、(00:22:17-23:01)、(00:54:19-58)、(01:29:55-31:53) と3回現れる。
- 11 たとえば長部は、『くちづけ』や『青空娘』には「イタリアの空の明るさ」(63) があると評している。
- 12 開高健の原作では、オタマジacksonの描写自体はあるものの、京子がオタマジacksonを忘れた、という記述にとどまっている (95)。

引用文献リスト

- 荒正人「総論」、荒正人編『谷崎潤一郎研究〈近代文学研究双書〉』、八木書店、1972年、1-76頁。
- 生島遼一「谷崎潤一郎論」、荒正人編『谷崎潤一郎研究〈近代文学研究双書〉』、八木書店、1972年、546-562頁。
- 池田一朗『痴人の愛』、大映東京撮影所、1967年。
- 石井洋二郎『身体小説論——漱石・谷崎・太宰』、藤原書店、1998年。
- 大楠道代「インタビュー 大楠道代」、増村、262-270頁。
- 大島渚「それは突破口か? 日本映画の近代主義者たち」、大島渚『大島渚著作集 第四巻——敵たちよ、同志たちよ』、現代思潮新社、2009年、25-35頁。
- 『わが封殺せしリリズム』、清流出版、2011年。
- 長部日出雄「日本の映画作家・3 増村保造」、『映画評論』、第21巻、第10号、1964年10月、60-68頁。
- 開高健「巨人と玩具」、開高健『開高健全作品 小説2』、新潮社、1973年、71-110頁。
- 加藤典洋『戦後入門』、筑摩書房、2015年。

- 北村匡平『スター女優の文化社会学——戦後日本が欲望した聖女と魔女』、作品社、2017年。
- 志村三代子「転換期の田中絹代と入江たか子——化猫と女優の言説をめぐって」、斉藤綾子編『日本映画史叢書6 映画と身体／性』、森話社、2006年、79-110頁。
- 白井佳夫「痴人の愛」、『キネマ旬報』、第449号、1967年9月下旬号、84-85頁。
- 武田泰淳「谷崎潤一郎論」、荒正人編『谷崎潤一郎研究〈近代文学研究双書〉』、八木書店、1972年、563-578頁。
- 谷崎潤一郎『痴人の愛』、新潮社、1947年。
- 『陰翳礼讃・文章読本』、新潮社、2016年。
- 千葉伸夫『映画と谷崎』、青蛙房、1989年。
- 出口丈人「何が白人コンプレックスを生みだしたか」、岩本憲児編『日本映画とモダニズム 1920-1930』、リブロポート、1991年、104-123頁。
- 中村光夫『谷崎潤一郎論』、講談社、2015年。
- 藤本TDC「女優名鑑 安田道代」、『日本映画クロニクルVOL.1 技と情熱の「大映」篇』、洋泉社、2016年、227頁。
- ブライドッティ、ロージ『ポストヒューマン——新しい人文学に向けて』、門林岳史ほか訳、フィルムアート社、2019年。
- 前田愛『近代文学の女たち』、岩波書店、2003年。
- 前田久徳「谷崎文学の〈語り〉序説」、『國文学』、1993年12月号、第38巻、第14号、40-46頁。
- 増村保造『映画監督増村保造の世界〈映像のマエストロ〉映画との格闘の記録1947-1986』、ワイズ出版、1999年。
- マルヴィ、ローラ「視覚的快楽と物語映画」、斉藤綾子訳、岩本憲児・武田潔・斎藤綾子編『「新」映画理論集成1——歴史／人種／ジェンダー』、フィルムアート社、1998年、126-139頁。
- 安田道代「生い立ち物語」、『近代映画』、第22巻、第13号、1966年9月号、196-200頁。
- 山根貞男『増村保造——意志としてのエロス』、筑摩書房、1992年。
- 吉見俊哉『親米と反米——戦後日本の政治的無意識』、岩波書店、2007年。
- 四方田犬彦／斉藤綾子『映画女優 若尾文子』、みすず書房、2013年。
- ワダ・マルシアーノ、ミツヨ『ニッポン・モダン——日本映画1920・30年代』、名古屋大学出版会、2009年。

「安田道代に特訓」、『読売新聞』、1967年7月13日付夕刊、12頁。

Hein, Laura E. “Growth Versus Success: Japan’s Economic Policy in Historical Perspective.” *Postwar Japan as History*, edited by Andrew Gordon, U of California P, 1993, pp.99-122.

Raine, Michael. “Modernization without Modernity: Masumura Yasuzō’s *Giants and Toys* (1958).” *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, edited by Alastair Phillips and Julian Stringer, Routledge, 2007, pp.152-167.

『痴人の愛』増村保造監督、大映製作、1967年（DVD、KADOKAWA、2013年）。

『巨人と玩具』増村保造監督、大映製作、1958年（DVD、KADOKAWA、2016年）。

＊本稿は、日本映画学会第16回大会（2020年12月5日[土]、オンライン開催）での口頭発表「増村保造の映画に見られる、『痴人の愛』を中心とした動物的身体の諸相」を発展させたものである。

執筆 者 紹 介

徐 玉 (じょ ぎょく)

大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程

中島 晋作 (なかじま しんさく)

明治大学大学院理工学研究科建築・都市学専攻博士後期課程

学会誌『映画研究』（Cinema Studies）投稿規定

投稿規定

- 1 投稿資格: 日本映画学会会員であること。共著の場合は著者全員が会員であること。
- 2 内容: 映画に関わる未刊行の研究論文。
- 3 執筆言語: 日本語または英語。
- 4 ネイティブ・チェック: 母語(第一言語)でない言語で執筆した場合は必ずネイティブ・チェックを受けた上で提出すること。また、修正などを行った場合も再度ネイティブ・チェックを受けること。
- 5 投稿数: 原則として、毎年度、会員 1 名につき 1 論文。共同執筆の論文もこれに含める。
- 6 投稿締切: 毎年 7 月 1 日(必着)。
- 7 採否の審査: 編集委員会が審査を行う。審査は執筆者の氏名が伏せられた状態の匿名審査で行う。また、必要に応じて、委員会の構成員以外が審査に加わることもある。
- 8 採否の通知: 9 月初旬頃までに通知することとする。なお審査結果に修正要求が含まれている場合にはそれに従って修正を行うこと。修正後も分量などについて厳密に書式規定通りとすること。
- 9 送付するファイル: 別途示す書式規定に則った投稿論文ファイルとカバーレター(添え手紙)ファイルの 2 ファイルを下記送付先まで電子メールの添付ファイルとして送付すること。また件名は「投稿論文」とすること。
- 10 送付先: japansocietyforcinemastudies(atmark)yahoo.co.jp [(atmark)の箇所]に@を代入してお送り下さい。]
- 11 送付確認: 提出後 3 日以内に受領確認メールを送付する。確認メールが届かない場合は、論文未着の可能性があるので、必ず再送信すること。
- 12 校正: 校正は 1 回とする。連絡を緊密に取り迅速に行うこと。
- 13 電子化: 日本映画学会は掲載論文を電子化して学会ウェブサイト上などで公開する権利を有するものとする。
- 14 印刷費用: 原則として学会がすべて負担する。

2017年3月18日 日本映画学会常任理事会承認/ 2017年4月1日発効

2019年3月11日改正 日本映画学会常任理事会承認/ 2019年4月1日発効

Call for Submissions (Auxiliary Explanation in English)

The Japan Society for Cinema Studies welcomes English essays in film studies. Only registered members may submit articles to its journal, *Cinema Studies*. A member can submit one article for each issue. Articles are restricted to unpublished work.

Authors should submit two MS-Word files of their article and curriculum vitae by July 1. Please consult MLA Handbook, 8th edition (2016). The Word prescribed form is 32 letters × 33 lines on one side of “A4” or “8 1/2×11” paper. Use parenthetical references with endnotes and a list of Works Cited. The length of articles should be less than 10,000 words, including stills, charts and the like (each counted as 50 words). In addition to the MLA rules, manuscripts must include an abstract of approximately 200 words and approximately 5 key words or terms. The running time of the film discussed by the text must be also shown.

Submissions will be sent to the following e-mail address by July 1:
japansocietyforcinemastudies<atmark>yahoo.co.jp (use @ instead of <atmark>).

The Editorial Board will make the final decisions on which papers will be published. Authors' names will not be made known to the Editorial Board while submissions are under consideration. For this reason, names may not appear on manuscripts; instead, the curriculum vitae should have a cover sheet with the author's name, address, current position, email address, telephone & fax number. Authors will be notified of the Board's decisions around the beginning of September. After an essay is accepted for publication, we will ask for a final draft file.

*最新の投稿規定および書式規定については、日本映画学会公式サイト
(<https://japansociety-cinemastudies.org/>) をご覧ください。

Please see our website for updated submission guidelines:
<https://japansociety-cinemastudies.org/>

日本映画学会役員 2021年12月現在

名誉顧問	田中 雄次（熊本大学名誉教授）
顧問	松田 英男（京都大学名誉教授）
顧問	山本 佳樹（大阪大学）
会長	杉野 健太郎（信州大学）
副会長	吉村 いづみ（名古屋文化短期大学）大会運営委員会委員長
常任理事長	田代 真（国土舘大学）常任理事長
常任理事	大石 和久（北海学園大学）事務局長
常任理事	碓井 みちこ（関東学院大学）学会誌編集委員会委員長
常任理事	堀 潤之（関西大学）学会誌編集委員会副委員長
常任理事	板倉 史明（神戸大学）報告集査読委員会委員長
常任理事	藤田 修平（東京情報大学）編集局局長
常任理事	名嘉山 リサ（和光大学）副事務局長・事務局分室長・会計
常任理事	須川 いづみ（京都ノートルダム女子大学）大会運営委員会委員
常任理事	小川 順子（中部大学）学会誌編集委員会委員
常任理事	木下千花（京都大学）学会誌編集委員会委員
常任理事	塚田幸光（関西学院大学）大会運営委員会委員
理事	小原 文衛（公立小松大学）学会誌編集委員会委員
理事	小暮 修三（東京海洋大学）編集局局員
理事	深谷 公宣（法政大学）報告集査読委員会委員
理事	秦 邦生（東京大学）学会誌編集委員会委員
理事	川本 徹（名古屋市立大学）学会誌編集委員会委員
理事	門間 貴志（明治学院大学）学会誌編集委員会委員
理事	北村 匡平（東京工業大学）大会運営委員会委員
理事	横濱 雄二（甲南女子大学）報告集査読委員会委員
理事	道上 知弘（岡山ビジネスカレッジ）報告集査読委員会委員
理事	宗 洋（高知大学）編集局局員
理事	大勝 裕史（千葉商科大学）広報PR局長
理事	河原 大輔（同志社大学）事務局員
理事	北浦寛之（開智国際大学）学会誌編集委員会委員

理事 須川 まり（流通経済大学）事務局員・広報PR局局員

理事 伊藤 弘了（関西大学）広報PR局局員

会計監査 李 敬淑（宮城学院女子大学）

会計監査 ハーン小路恭子（専修大学）

《大会運営委員会》

吉村 いづみ（委員長）／須川 いづみ（委員）／塚田 幸光（委員）／北村 匡平（委員）

《学会誌編集委員会》

碓井 みちこ（委員長）／堀 潤之（副委員長）／小原 文衛（委員）／小川 順子（委員）／

木下 千花（委員）／秦 邦生（委員）／川本 徹（委員）／門間 貴志（委員）／

北浦 寛之（委員）

《報告集査読校閲委員会》

板倉 史明（委員長）／深谷 公宣（委員）／道上 知弘（委員）／横濱 雄二（委員）

《編集局》

藤田 修平（局長）／小暮 修三（局員、大会・例会報告集編集長）／

宗 洋（局員、会報編集長）

《広報PR局》

大勝 裕史（局長）／伊藤 弘了（局員）／須川 まり（局員、事務局併任）

《事務局》

大石 和久（事務局長）／名嘉山 リサ（副事務局長・事務局分室長）／河原 大輔（局員）

／須川 まり（局員）

【事務局】北海学園大学人文学部 大石和久研究室内

〒062-8605 札幌市豊平区旭町4-1-40

【事務局分室】和光大学表現学部 名嘉山リサ研究室内

〒198-8585 東京都町田市金井ヶ丘5-1-1 *会計所在地

日本映画学会は日本学術会議協力学術研究団体です。

映 画 研 究 16号
Cinema Studies, no.16

2021年12月3日印刷 2021年12月4日発行

編集・発行 日 本 映 画 学 会
北海学園大学人文学部 大石和久研究室内
〒062-8605 札幌市豊平区旭町 4-1-40
印刷製本 イニユニック