筑波大学博士（人文科学）学位請求論文

夏目漱石の翻案映画研究

―家族関係を中心に―

張　暁敏

2018 年度

目次

序論……1

第一節 研究背景……1

第二節　研究対象と先行研究……10

第三節　研究方法と本論の構成……18

第一章　『吾輩は猫である』―不和の漂う夫婦関係の物語……22

第一節　猫がいる場面の夫婦……23

第二節　猫不在の場面の夫婦……37

第三節　人間関係における孤独（1975 年版）……49

第四節　二つの翻案映画における政治･経済問題……60

第二章　『坊っちゃん』―家族関係の回復の物語……65

第一節　四国へ行く前の坊ちゃんと清……67

第二節　四国滞在時期の坊ちゃんと清……76

第三節　四国から戻った後の坊ちゃんと清……97

第四節　五つの翻案映画における政治･教育･個人主義の問題……103

第三章　『虞美人草』―分離している家族の物語……114

第一節　死んだ父……115

第二節　生きている母……120

第三節　欽吾と藤尾……134

第四節 二つの翻案映画における政治･教育問題……148

第四章　『こころ』―「死」によって変えられた家族関係の物語……153

第一節　現実の世界―先生の夫婦関係（1955 年版）……155

第二節　過去の世界―先生の擬似的家族……171

第三節 三つの翻案映画における政治･個人化問題……192

終章……199

第一節　映像分析のまとめ……199
第二節 結論と今後の課題……202
参考文献……207
謝辞……218

序論

本博士論文は夏目漱石の小説の翻案映画を取り上げる映画研究である。映画作品のなかに描き出された家族関係を手がかりにして、異なる時代、社会状況において、家族像の変遷を明らかにするものである。また、異なる映画版の相違を究明するために、小説の相応するプロットとの比較も行う。

第一節 研究背景

人類社会の誕生とともに、人は何らかの形態の「家」[1]で生き続けているといっても過言ではないだろう。家族は人々の生活の中で、最も重要なテーマの一つであるが、家族について定義づけることは容易ではない。社会学、法律学、経済学などの分野には、それぞれの立場から家族に関する考察が行われている。例えば社会学では、森岡清美によると、「家族とは、少数の近親者を主要な構成員とし、成員相互の深い感情的なかかわりあいで結ばれた、第一次的な福祉追求の集団である」[2]。法律学では、「家族」とは、

> 血縁と婚姻を基礎として共同生活を営む集団で、社会を構成する基本的な単位。その形態により、夫婦、親子のほかそれらの近親者等を構成員とする大家族と、夫婦と未婚の子供を構成員とする小家族とに分けられるが、一般に、大家族から小家族へ移行してきているとされる；民法旧規定においては、一家の構成員で戸主でないものをいった[3]。

経済学では、社会学と法律学に定められた上に、「家計を共にする消費共同体」という要件を加える。つまり、各分野でのそれぞれの定義に差異があることは否認できないが、家族成員で構成される集団と見なすことは疑いがないだろう。

家族に関わる研究は 18 世紀に遡ることができる。例えば、ジョン·ミラーは家族の経済

---

[1] 木山英明「家族とは何か―人類学的一考察」『神奈川県立外語短期大学紀要』総合篇 8 巻、1986、p. 50 「人間は、単婚家族に加えて、一夫多妻、多夫一妻、多夫多妻（群婚）、無夫婦、無親子、等々理論上成立するありとあらゆる家族の形態をすでに試みてきている。」

[2] 森岡清美『現代家族の社会学』放送大学教材 51517-1-9111、放送大学教育振興会、1991、p. 12

[3] 法令用語研究会『法律用語辞典』（第 4 版）、有斐閣、2012、p. 125

的、教育的機能を強調する[4]。19 世紀に入ると、社会進化論[5]の視点や、社会秩序の回復[6]という現代家族の実証的な研究などが盛んになる。20 世紀になると、とりわけ第二次世界大戦後、家族に関わる研究は多彩な発展を遂げ、人口動態研究、世帯経済研究、感情研究[7]という社会史的研究のテーマが浮き上がった。例えば人口動態研究に関しては、ラスレットの実証的研究によって、16 世紀から 19 世紀のイギリスの家族の形態は主に核家族であるということが証明され、従来の拡大家族を唱える伝統的な考え方に異論を呈した。世帯経済研究に関しては、「世代やテーマに照準した個別研究がみられる」[8]。感情研究に関しては、フランスのフィリップ·リアエスの『＜子供＞の誕生』（1960）、イギリスのローレンス·ストーンの『家族·性·結婚の社会史―1500-1800 年のイギリス』（1977）、アメリカのエドワード·ショーターの『近代家族の形成』（1975）、フランスのジャン・ルイ・フランドランの『フランスの家族―アンシャン·レジーム下の親族·家·性』（1984）という感情研究の代表的な四人の研究で、親子関係と夫婦関係などの家族関係や家族の成立に焦点が当てられている。

日本では、家族に関わる研究は大きく第二次世界大戦の戦前と戦後という二つの段階に分けることが出来る。戦前、1898 年（明治 31 年）7 月に施行された明治民法[9]によって、家父長制度を基とする「家」制度が確立されて以来、近代と家族、社会と家族など、家族というテーマに関わる研究は次々と行われている。そのうち、家族構成と家族制度などのテーマが焦点に当てられる。例えば、戸田貞三の『家族構成』（1937）が挙げられる。戦後、家族研究の重点は都市部の核家族及び、勢力構造や役割構造など家族の内部構造、ジェンダー論の性別分業の夫婦関係などに移る。例えば、松原治郎の『核家族時代』（1969）、小山隆の『現代家族の役割構造』（1967）、上野千鶴子の『ナショナリズムとジェンダー』

---

[4] 木下太志「家族と世帯の研究史」『愛知江南短期大学紀要』第 30 号、2001、p. 15

[5] 例えば、文化人類学者のモルガンは、『古代社会』（1877）で、人間社会は野蛮から未開へ、未開から文明へと進化するに伴い、その社会組織も乱婚のような状態から、兄弟姉妹婚や血族·婚姻を基礎としたものへ、その後、家父長制を基礎としたものへ、そして、最終的には私有財産を基礎としたものへと進化すると指摘した。

[6] 例えば、社会科学者ル·プレイは、『ヨーロッパの労働者』（1855）で、19 世紀のヨーロッパの状況は、青少年の非行と犯罪が深刻化しつつあり、その原因のひとつとして家族の崩壊があると指摘した。

[7] 宮坂靖子『近代家族に関する社会史的研究の再検討』奈良大学紀要第 38 号、2010、p. 157

[8] 米村千代「家族社会学における家族史·社会史研究」『家族社会学研究』23（2）、日本家族社会学会、2011、p. 172

[9] 沢津久司「日本における女性の法的権利、地位の変遷に関する研究（Ⅰ）」『中国短期大学紀要 26』、中国短期大学、1995、p. 166-169、明治民法において、妻の無能力者制度、戸主の存在、夫婦の財産関係における差別、子の親権に対する差別、夫婦の貞操義務に関する差別、財産分与請求権の欠如という男尊女卑の規定、男女の不平等の規定、個人の尊厳に反する規定がみられた。

（1998）がある。

つまり、時代が発展するにつれて、家族の社会における位置づけという家族外部の研究だけではなく、家族構成などの家族内部の研究も行われているのである。家族構成員間の相互関係、即ち家族関係はそれらの研究のテーマの一つである。マードックが『社会構造』（1949）では、家族が、「夫－妻、父－息子、父－娘、母－息子、母－娘、兄－弟、姉－妹、男きょうだい－女きょうだいの八つの関係が群がっている、という」[10]。というと、家族関係は、夫婦関係、親子関係、兄弟姉妹関係などの家族構成員間の内部の相互関係から成り立っている。法律では、「夫婦」とは

> 夫と妻。婚姻関係にある一組の男女のこと。我が国の民法においては、①夫婦はいずれか一方の氏を称さなければならないこと、②夫婦は同居し、互いに協力、扶助する義務を負うこと、③夫婦間の契約は婚姻中いつでも夫又は妻から取り消すことができること等を定めている[11]。

法律上の要件に基づいて結婚した「夫婦の間柄。夫婦のかかわりあい方。夫婦仲。また、夫婦の情交」[12]は夫婦関係というものである。また、法律では「親子」とは、

> 親と子。自然的血縁関係のある実親子と養子縁組によって法律上親子とされる養親子とがある。親は、未成年の子に対し原則として親権を有し、具体的には、子の監護・教育、財産管理等について権利義務を有する。親子は、互いに扶養の義務を負い、また、互いに相続人となる[13]。

法律に規定された親子の間柄は親子関係というものである。また、「兄弟姉妹」とは、

> 父又は母を同じくする者。二親等の傍系血族。直系血族と並んで互いに扶養義務

---

[10] 森岡清美『新·家族関係学』祥文堂、1979、p. 20
[11] 前掲　法令用語研究会『法律用語辞典』（第 4 版）、p. 978
[12] 小学館国語辞典編集部『精選版日本国語大辞典』第 3 巻、小学館、2006、p. 373
[13] 前掲　法令用語研究会『法律用語辞典』（第 4 版）、p. 73

があるとされる[14]。

法律に規定された兄弟姉妹の間柄、仲間関係は兄弟姉妹関係というものである。そして、その関係は個人の人生において、最も長く続く関係であろう。

夫婦関係、親子関係、兄弟姉妹関係などの家族関係を専攻する家族関係学は、「アメリカで家政学の体系の中に生まれた総合学問」[15]である。第二次世界大戦後のアメリカでは、個人主義思想の普及により、夫婦、親子、きょうだいなどの家族の内部関係を重視する研究が相次いで行われている。日本でも、家族関係学の講座が開かれ、やがて独立した学科として認められている。家族関係学の先行研究に関しては、森岡清美は『新·家族関係学』（1979）で、構造－機能、相互作用、状況、発達、形態という五つのアプローチから、家族関係学の社会学的研究をまとめた上で、結婚、就業、社会化、扶養などの家族の構造を横軸にして、家族関係の変容を論じている。また、森本武也は『家族関係』（1978）で、日本家族の特色を明示した上で、家族周期論によって各時期を縦軸にして、家族関係を述べている。

以上の考察で、家族や家族関係に関する研究背景をまとめる。従来、文化人類学において、家族は、「血縁集団あるいは疑似血縁集団であることが強調される」[16]。しかし、現代社会に入ると、養子制度はもちろん、生殖技術の発展で、人工受精や体外受精などが普及している。最近のアメリカの家族社会学の入門書によれば、誰と誰が家族であるかという家族境界は曖昧になってきており、生物学的な結びつき（血縁関係）によってのみ親子関係（家族関係）を考えるとするならば、概念的にも実践的にも問題が生じることが指摘されている[17]。つまり、血縁という指標だけで家族を定義することが出来なくなる。「血より濃いもの」としての絆や共に生活している長い時間などが家族を構成する新たな要素として認められており、自然の家族と相対する構成の家族が成立する。特に日本の場合、古くから、奉公人[18]、書生など、血縁関係のない人間が主家の一員として一緒に生活する

---

[14] 前掲書、p. 230
[15] 松島千代野·松岡明子『家族関係学』家政教育社、1981、p. 11
[16] 前掲　木下太志「家族と世帯の研究史」『愛知江南短期大学紀要』第 30 号、p. 14
[17] ディヴィド·チール著、野々山久也訳『家族ライフスタイルの社会学』ミネルヴァ書房、2006、p. 3-10
[18] 戦前の日本社会において、明治民法から規定された家制度は支配的である。「家」は「戸主」と「家族」からなる。「戸主」が一家の統率者であり、戸主以外の家族成員は「家族」という。広辞苑（第五版）によると、奉公人とは、「主家に仕える従者、家臣；他家に召し使われる人、やといにん、めしつかい」である。

ことは少なくない。彼らたちを家族として受け入れるべきだという考えが一般的な人々の間に普及している。例えば、江戸時代からの女中奉公の場合、1898 年（明治 31 年）に施行された明治民法において、「それまで家の一員と認められていた奉公人を家族から除外し、法制度のうえでは、奉公人は契約にもとづく近代的な雇用へと切り換えられた」[19]が、人々の考えでは、「現実には奉公人は「家族の序列の末端に加えられる」という観念は根強く残り、また積極的に奨励されてもいた」[20]。そのほか、雑誌『婦人世界』は 1909 年（明治 42 年）9 月に、懸賞金付きで「十年以上勤続せる女中の実例」を募集したことがある。現実には、女中たちが忠誠心を持って奉公先へ献身することを奨励していると同時に、奉公先が女中たちを家族として受け入れながら取り扱うことをも奨励していることが分かる。というと、明治民法に明示的な規定があっても、女中奉公が家族として扱われることは一般的な見方であることが分かる。言い換えれば、日本社会には構成の家族がよく見られる。本博士論文でいう「家族」は、家族構成員からなる集団であり、即ち戦前の家制度の場合の一家である。そして、自然の家族（血縁による家族）だけではなく、構成の家族（血縁によらない家族）も含める。

家族の問題は、文学の主要なテーマの一つでもある。文学作品の世界には、さまざまな家族関係が描かれている。虚構のものであっても、創作当時の社会実態や、作者自身の家族に対する見方などと深く繋がっている。本博士論文で取り上げたいのは夏目漱石の文学作品の翻案映画における家族である。まず、漱石文学における家族に関わる先行研究をまとめようとする。

夏目漱石の作品における家族関係

夏目漱石（1867－1916）は近代日本文学における代表的な小説家であり、日本文壇に大きな影響を与え、「国民作家」とよく呼ばれている。「漱石文学」は日本ばかりでなく世界各国の文学者にも研究されつつある。「家族」というテーマは漱石研究の一つのパラダイムとして研究が続けられている。しかし、このテーマの研究には異なる点がある。漱石の家自体が、家族制度が整備され始めた明治時代にどのように変遷し翻弄されるかを中心

[19] 清水美知子『＜女中＞イメージの家庭文化史』世界思想社、2004、p. 20
[20] 倉田容子「『坊っちゃん』にみる再生産労働のポリティクス―＜下女＞／＜奥さん＞／＜婆さん＞」『人間文化創成科学論業』第七巻、2004、p. 5-2－5-3

として研究することもあれば、例えば、山下悦子の「夏目漱石と家族」、水田宗子の「夫婦の他者性と不幸―漱石の＜恋する男＞と＜家長＞」のように、漱石の文学テキストに描かれている「家族」は日本の近代化の中でどのように変化したかを中心として研究することもあり[21]、例えば、小仲信孝の「『こころ』の家族戦略」、中山和子の「『行人』論―家族の解体から浮上するもの」[22]がある。

さて、夏目漱石の文学作品の中で描かれた家族関係の先行研究は以下のようにまとめる。『吾輩は猫である』は、苦沙弥の家族をめぐる物語だといえよう。苦沙弥は毎日、授業のほか、迷亭、寒月、東風、独仙などと「太平の逸民」のグループに閉じ込もり、金田、鼻子夫人、鈴木らの実業家グループの悪口を繰り返している。この二つのグループの戦いを強調する一方、もう一つのグループ、即ち、苦沙弥自身の家族というグループの描写、とりわけ苦沙弥と細君の夫妻関係が目立っている。

古閑章（1983）は、「登場人物名称考―「吾輩は猫である」の場合」[23]で、苦沙弥の妻の無名性に触れ、「家父長制の徹底していた明治時代は、妻は夫に隷属するものという考え方が支配的であって、対等の力関係が苦沙弥とその妻の間に成立していること自体驚くべき時代」には、「無名の妻は、当時としては破格の権利を有していた」と平等的な夫婦関係を論じている。

ところが、太田玲子（2001）は、「メディア「吾輩」、百年後までのリアリティ―「吾輩は猫である」の風俗」[24]で、苦沙弥が「勤務先での同僚とも、家族、下女とも心を通わすための言葉を取り交わすことはなく、人の気持ちを考えることのできない男である」が、「夫婦間では、細君が苦沙弥の意図するところを察して会話をつなげていくことで、ようやく関係を成り立たせている」と述べ、苦沙弥の夫婦関係はアクティブとネガティブのような不平等な力関係によって成立したと論じている。

また、久米依子（2001）は、「猫の家の人々『吾輩は猫である』の家族論」[25]で、「珍野夫婦には愛情で結ばれたむつまじさは希薄で、何かと言えば、「弁難攻撃」（六）し合い、客に互いの愚痴を言い（三）、夫が細君を義太夫に「是非連れて行ってやり度い」と思っても身体が拒否し（二）、泥棒の侵入すら言い争いの種になる（五）」と述べ、鋭く

---

[21]『漱石研究第 9 号　漱石と家族』翰林書房、1997
[22] 前掲書、p. 107-133
[23]『漱石作品論集成第一巻　吾輩は猫である』桜楓社、1991、p. 178-179
[24]『漱石研究第十四号　吾輩は猫である』翰林書房、2001、p. 144
[25] 前掲書、p. 130

対立している不人情の夫婦関係を論じている。

そのほか、渡辺澄子（2013）は、『男漱石を女が読む』[26]で、『吾輩は猫である』の「女性不信や女性蔑視」を漱石自分の経験と繋げ、「留学する前の漱石は妻に対して冷酷でもなく、天から蔑視もして」おらず、「留守中の漱石の対妻子関係はまことに美しい」が、「帰国後の漱石は一変して」、神経衰弱の「「排悶」の噴出口に弱者である妻や子、使用人たちがされて」おり、「妻を対等の人格と認めぬ、差別視であり、そのことに無自覚な男権·夫権の行使による」と論じている。

『坊っちゃん』という男性的な小説だと言える作品には、二つのタイプの女性像が描かれている。不思議な女性性の魅力を持ちながら、うらなりから赤シャツに心を移す若い女性のマドンナと、坊ちゃん[27]に無私の愛を捧げているお婆さんの清である。そして、主人公の坊ちゃんは美人であるマドンナを不貞無節と批判するのに対し、昔風の清に親近感を持っている。もともと清の人物像については、いろいろと検討されている。

まず、清を「恋人」ととる議論がある。例えば、平岡敏夫(1971)は、「『坊っちゃん』試論―小日向の養源寺」[28]で、坊ちゃんの家の菩提寺にある小日向の養源寺の墓に坊ちゃんが来るのを待っている人が坊ちゃんの恋人や愛妻ではなく下女の清であることから、清は「恋人·妻のイメージがある」と論じている。

それから、清を「母」ととる議論がある。例えば、小谷野純一(1972)は、「『坊っちゃん』解析」[29]で、「帰還する彼(坊ちゃん)は、浄化し続ける存在、「清浄」になる母の下に帰り着くの」で、「「清」の形象の基点は、母以外にないということである」と論じている。石原千秋(1986)は、「『坊つちゃん』の山の手」[30]で、当時「立身出世」の意識を持っている〈常識人〉である清は「母の代理とし」、「時代錯誤の永遠の母のイメージ」があると論じている。また、高木文雄(1981)は、「『坊っちゃん』解説」[31]で、「坊つちゃんは父親と清との間にできた庶子と考へる」のであり、清は坊ちゃんの真の母であると論じている。

また、清を「聖母マリア」ととる議論がある。例えば、辰野隆(1934)は、「『坊つちゃ

---

[26] 世界思想社、2013、p. 122-127
[27] 本論文では、坊ちゃんという書き方は主人公をさす。『坊っちゃん』という書き方は小説をさす。また、先行研究において、「坊つちゃん」という書き方もある。その意味は先行研究による。
[28]『漱石作品論集成第二巻　坊っちゃん·草枕』桜楓社、1990、p. 11
[29] 前掲書、p. 46
[30] 前掲書、p. 127
[31]『日本文学研究大成夏目漱石Ⅰ』国書刊行会、1989、p. 58

ん』管見」[32]で、清を「ユウジエニイ」(バルザック)のナノンや「まごころ」(フロオベル)のフエリシテと並べて「裏表の無い聖女」とみなしている。北恒隆一(1968)は、『改稿漱石の精神分析』[33]で、清をはっきり「聖母」と言い切り、坊つちゃんを「聖母をはなれてこの俗世界に飛びこんだ坊っちゃんが、社会悪にあきれはてて、ふたたび聖母のところへかけもどる物語」と規定している。また、斉藤英雄(1979)は、「『坊つちゃん』の世界―「譚」の内実」[34]で、「聖母マリアはキリストを慈しみ、無限の愛を注ぐ存在だから」で、清こそ「真の意味での聖母マリア」であり、「遠山の御嬢さんはニセの「マドンナ」である」と論じている。そのほか、佐伯順子(1999)の「聖母を囲む男性同盟『坊つちゃん』における男色的要素」[35]で、「聖母マリアの」一つの側面である「母性のうち」、「清に豊富な声を与えられているのは、彼女の示す“主体性”があくまでも、男性にとって都合のよい献身的母性であるからに他ならない。声が存在していること、即ち女性の主体性が認められていること」と論じられている。

そのほか、清を主人公坊ちゃんの「分身」ととる議論がある。例えば、小森陽一(1983)は、「『坊つちゃん』の＜語り＞の構造―裏表のある言葉」[36]で、坊ちゃんにとって清とは、「他者に向って自己を提示する言語(＜私→あなた＞的コミュニケーションの言語)を介さずとも了解しあえる存在、〈私→私〉的コミュニケーションのレベルに等しい自己同一的な存在として想定されていたことにな」り、「清は他者ではなく「おれ」の分身なのである」と論じている。

「妻」、「母」、「聖母」、「分身」等のほかに、清の存在する意味を探り出す議論もある。例えば、片岡豊(1977)は、「＜没主体＞の悲劇―『坊つちゃん』論」[37]で、坊ちゃんが松山の生活を体験することにより、清の〈好悪による価値判断〉の確認を得て、清の坊ちゃんにとっての意味、即ち、「坊っちゃんの行動を支えるもの―モラル･バックボーンの象徴」であることを論じている。

『虞美人草』という家庭小説における家族関係、とりわけ、親子関係と兄妹関係についての研究は主に、21 世紀に入ってから行われている。1980 年代前半、「勧善懲悪」の物語

[32]『文芸』改造社、1934、p. 27
[33] 北沢書店、1968、p. 26-27
[34] 前掲『漱石作品論集成第二巻　坊っちゃん･草枕』、p. 85
[35]『漱石研究第十二号　坊つちゃん』翰林書房、1999、p. 150－167
[36] 前掲『漱石作品論集成第二巻　坊っちゃん･草枕』、p. 161
[37] 前掲書、p. 67

や、過去と文明の物語などを取り扱ったものが多い。例えば、正宗白鳥（1932）は、「夏目漱石論」[38]で、「「虞美人草」を通して見られる作者漱石が、疑問のない頑強なる道徳心を保持していることは、八犬伝を通して見られる曲亭馬琴と同様である」と論じている。また、平岡敏夫（1965）は、「『虞美人草』論」[39]で、「注意すべきは善と悪の対立が『虞美人草』の場合、『過去』と『文明』（当世）の対立と重なっている事実である」と論じている。

1980 年代年以降、比較文学の視点からの検討や、物語そのものの構成の考察が始まる。例えば、平岡敏夫（1986）は、「『虞美人草』論―＜自我＞と＜虚構＞をめぐって」[40]で、藤尾と小野の大森行きに小栗風葉の『青春』の引用を認めていると論じている。また、石崎等（1989）は、「虚構と時間―『虞美人草』の世界」[41]で、漱石のメモから、はじめの京都旅行中の出来事は伏線となり、藤尾の死は構成上によって殺されたと論じている。

2000 年以来、家族関係は研究のテーマの一つとして研究され始めている。小山静子（2003）は、「藤尾一人の恋―『虞美人草』にみる結婚と相続」[42]で、甲野家の「家」の連続性と系譜性を検討した上で、「家」の性格を持っていない家庭には、「藤尾と小野と野の結婚に託されていたものが、母にとっては自らの扶養、小野にとっては文化資本の獲得であった」と論じている。また、北田幸恵（2003）は、「男の法、女の法―『虞美人草』における相続と恋愛」[43]で、「『虞美人草』はいったん危機に瀕した父権が「男の法」「父の法」を遵法した嫡子により、父権が再強化される物語となって」おり、母と藤尾という母娘が「処罰されることには、父権制文明の基底に横たわる「女の法」の存在が根底にある」と論じている。

『こころ』における家族関係に関する研究には、語り手の「私」と先生の親子関係の研究がある。小宮豊隆（1942）は、『漱石の芸術』[44]で、「私」にとっての先生は「精神上の父」だと呼び、瀬沼茂樹（1962）は、「夏目漱石」[45]で、「私」と先生を「精神的親子」と論じている。また、三浦泰生（1964）は、「漱石の「心」における一つの問題」[46]で、

---

[38]『文壇人物評論』中央公論社、1932、p. 47-88
[39]『日本近代文学』第二集、日本近代文学会、1965、p. 100-125
[40]『日本文学』日本文学協会、1986、p. 1-11
[41]『漱石作品論集成第三巻　虞美人草·野分·坑夫』桜楓社、1991、p. 72-84
[42]『漱石研究第十六号　虞美人草』翰林書房、2003、p. 54-64
[43] 前掲書、p. 65-75
[44] 岩波書店、1973、p. 250-266
[45] 東京大学出版会、1962、p. 244
[46]『漱石作品論集成第十巻　こころ』桜楓社、1991、p. 57

「尊敬する先生の生き方―「明治精神」を一方では継承しつつ、更にそれを止揚することによって人間本来に潜むエゴの問題を解決することこそ、魂の子である私に残された問題」だと論じている。

それから、先生と妻の夫婦関係の研究がある。畑有三（1965）は、「心」[47]で、先生と妻の御嬢さんとの関係は「対等な人間同志の結びつき」ではなく、妻は「先生にとってなによりも神聖なものである」と指摘している。また、西垣勤（1971）は、「『心』覚え書」[48]で、作者は普通の女の御嬢さんと先生との間に「愛が成立していなかったこと」に注目し、先生と妻は「仲のいい兄妹という方が近い」と指摘している。そのほか、重松泰雄（1981）は、「K の意味―その変貌をめぐって」[49]で、「先生は、明らかに奥さんを「思いがけぬ心」を秘めた人間のひとりとしてしか見ていない」と指摘している。

さらに、「私」と先生の関係、奥さんの静と先生の関係を踏まえて、小森陽一（1985）は、「『心』における反転する〈手記〉―空白と意味の生成」[50]で、奥さんが「私」と「同等の位置」で夫を「先生」と呼ぶことは、「「私」を媒介にして擬似的な親子の関係が作られてい」ると共に、奥さんを先生の「弟子でもあるような関係」、即ち「家族の領土の一員」ではなく、「自由な人」として取り扱い、「夫婦の関係を引き裂いていく」と論じている。

以上のように、夏目漱石の小説における家族関係に関する研究をまとめる。小説のほか、漱石の文学が如何なる形で、如何なる社会の中に受容され、再生産されてきたかを、とりわけ、映画という形を通してどのように変遷してきたかを明らかにする。そのために本論では漱石の作品の翻案映画に着目して、そこに提示されている家族関係を検討する。

第二節　研究対象と先行研究

従来、映画というアプローチから家族関係を研究することは少なくない。その理由は、まず、映画作品は文学作品と同じように、家族というテーマを組み込んで物語っているものが多い。例えば、小津安二郎の『東京物語』（1953）、山田洋次の『男はつらいよ』シリーズ（1969-1997）、是枝裕和の『誰も知らない』（2004）、園子温の『愛のむきだし』

[47] 前掲書、p.61-67
[48] 前掲書、p.134-141
[49] 前掲書、p.234-241
[50] 前掲書、p.316-328

（2008）などは、家族を描く名作である。もう一つの理由として、一定の知識を必要とする文学作品と異なり、映画はより大衆的で、社会に受け入れられる可能性が高い芸術[51]である。つまり、映画の普及範囲は文学より広いのである。これらの二つの理由から、映画から研究することは家族研究の重要なアプローチの一つと見なされている。例えば、梁智媛の『映画における家族像の変遷―小津安二郎作品と山田洋次作品におけるプロジェクトとしての「家族」の可能性』（2014）のように、具体的な地域や映画会社、監督の特色などから映画における家族を研究することがある。また、坂本佳鶴恵の『＜家族＞イメージの誕生―日本映画にみる＜ホームドラマ＞の形成』（1997）のように、時代順で映画に描かれた全社会の家族を把握することもある。映画と文学は独立したジャンルでありながらも、実際は両者は互いに影響を及ぼし合い、切っても切れないほど繋がっている。文学は映画作品に豊富な題材を提供し、それを映画化することによって、「文学作品は言語の違いを超えて「可視」なものとなり、映画化のたびごとに異なるイメージをまとっていく」[52]のである。

さて、冒頭で言及したように、本博士論文は夏目漱石の文学作品から映画化されたものを取り上げる映画研究である。漱石の文学作品において、さまざまな家族が出てきたが、家族より明治という時代の新しい形での男女関係というものをテーマとして表しているのではないかと考えられる。しかし、映画化作品になると、家族に焦点を当てて作り出されたものが多い。つまり、結論を先に述べると、漱石の作品の翻案映画は家族の物語として漱石の作品を再構築しようとしていたと思われる。

また、漱石の作品は 1930 年代から相次いで映画化され、1935 年から現在まで、80 年間に跨り、翻案映画における家族像の変遷を研究する可能性がある。表 1 が示したように、映画化された漱石の作品を数えてみると、その数は十七作品にのぼり、このうち複数回映画化されている作品は『吾輩は猫である』の三回、『坊っちゃん』の六回、『虞美人草』の三回、『こころ』の三回がある。ほかには、『夢十夜』、『三四郎』、『それから』がそれぞれ一回ずつ映画化されている。

---

[51] 坂本佳鶴恵『＜家族＞イメージの誕生―日本映画にみる＜ホームドラマ＞の形成』新曜社、1997、p. 51
[52] 野崎歓「文学から映画へ、映画から文学へ」『文学と映画のあいだ』東京大学出版会、2013、p. 5

小説作品	翻案映画	監督	制作	備考
『吾輩は猫である』 (1905.1-1906.8)	『吾輩は猫である』 (1936.4.14)	山本嘉次郎	P.C.L 映画製作所（現在の東宝）	
	『吾輩は猫である』 (1975.5.31)	市川崑	芸苑社	
『坊っちゃん』 (1906.4)	『坊っちゃん』 (1935.3.14)	山本嘉次郎	P.C.L 映画製作所（現在の東宝）	
	『坊っちゃん』 (1953.8.12)	丸山誠治	東京映画	
	『坊っちゃん』 (1958.6.15)	番匠義彰	松竹	市販に流通していない
	『坊っちゃん』 (1966.8.13)	市村泰一	松竹	
	『坊っちゃん』 (1977.8.6)	前田陽一	松竹、文学座	
	『坊っちゃん』 (2016.1.3)	鈴木雅之	フジテレビジョン	
『虞美人草』 (1907.6-10)	『虞美人草』 (1935.10.31)	溝口健二	第一映画社	
	『虞美人草』 (1941.6.18)	中川信夫	東宝映画	
『夢十夜』 (1908.7-8)	『ユメ十夜』 (2007.1.27)			
『三四郎』 (1908.9-12)	『夏目漱石の三四郎』 (1955.8.31)	中川信夫	東宝映画	市販に流通していない
『それから』 (1909.6-10)	『それから』 (1985.11.9)	森田芳光	東京映画	
『こころ』 (1914.4-8)	『こころ』 (1955.8.31)	市川崑	日活	
	『心』	新藤兼人	近代映画協会	

	(1973.10.27)			
	『蒼箏曲』 (2012.8.11)	天野裕充	BANANA FISH	

表 1　夏目漱石の作品の翻案映画

本研究では、漱石翻案映画の中で複数回映画化された作品、即ち、『吾輩は猫である』、『坊っちゃん』、『虞美人草』、『こころ』を研究対象とし、漱石翻案映画における家族関係という視点から、翻案映画及びそれらの小説を比較しながら、異なる時代の映画版における家族像や家族関係の特徴を明らかにし、それらの特徴は何を意味するかを究明することを目的としている。

夏目漱石の翻案映画のうち、市販に流通していない 1958 年の番匠義彰監督の『坊っちゃん』はむろん、『虞美人草』の翻案映画に関しては、1921 年に一つの同名の映画が公開されたが、夏目漱石の小説と無関係の作品なので研究対象外とする。また、『夢十夜』の翻案映画に関して、1990 年に公開された黒澤明監督の『夢』は、夏目漱石の『夢十夜』と同じく、八話からなるオムニバス形式を取った上で、各エピソードの前に「こんな夢を見た」という『夢十夜』の各挿話の書き出しも表示される。黒澤明監督は夏目漱石の『夢十夜』から影響を受けて『夢』を作り出したかもしれないが、八話の内容は黒澤明監督自身が見た夢を元にしており、『夢十夜』の内容とかなり離れているため本研究では考察しない。そのほか、『こころ』の初回の映画化作品、即ち、1955 年に封切られた日活の市川崑監督の『こころ』の直前に松竹の久板栄二郎が書いた『こころ』のシナリオが発表されたことがある。しかし、「松竹も映画化そうとして競争になりそうになったが、松竹が止めて日活映画だけが出た」[53]ので、久板栄二郎の『こころ』は映画化されなかったのである。映画研究をする以上、映像テクストを手に入れることは必要ため、久板栄二郎の『こころ』のシナリオは本研究では検討しないことにする。

さて、夏目漱石の翻案映画の先行研究をまとめる。注目すべき点は、映画研究の大体は、とりわけ 20 世紀までは、『キネマ旬報』や『映画情報』などのような映画評論が中心という点である。その内容について、映画作品は原作を忠実に再現するかどうか、映画作品の特色や、監督の意図などが考察されている。それは映画研究の特殊性を表すとともに、研

[53] 北川冬彦「こころ」『キネマ旬報』127（942）、キネマ旬報社、1955、p.119

究範囲の狭さをも表している。つまり、多くの視点やアプローチから映画を研究することが 21 世紀の映画研究のテーマとして提起される。まず、『吾輩は猫である』の映画作品に関する研究では、1936 年の山本嘉次郎監督の『吾輩は猫である』について、小島浩（1936）は、「〝吾輩は猫である”議談」[54]で、山本嘉次郎監督が「鮮やかに、しかも効果的に、主格たる猫の存在を、強調した取扱ひをしてゐること」を指摘している。

1975 年の市川崑監督の『吾輩は猫である』について、監督自身は『吾輩は猫である』を「夫婦の物語」[55]だと理解し、映画は「苦沙弥という明治の一人のインテリを主人公に、彼の家庭と、彼を取りまく人物を通して描く、現代にも通じる人間のドラマである」[56]と思っている。

そのほか、山下聖美（1996）は、「「吾輩は猫である」―二つの映画化作品をめぐって」[57]で、原作の最大の特徴である猫の視点が映画化するときの難問であると指摘し、現代の大学生がどうのような感性を持っているのかを知るためにアンケートを実施して、二つの映画版それぞれの優れた点と不足している点をまとめている。とりわけ、1975 年版が雪江の描写に大きな比重を置いたことについて注目している。

『坊っちゃん』の映画作品に関する研究では、1935 年の山本嘉次郎監督の『坊っちゃん』について、村上中久(1935)は、「坊つちゃん」[58]で、「「坊ちゃん」は PCL 作品として恐らくは最も整った物であり、最も興味ある物であった」と指摘しているのに対して、高季彦（1935）は、「坊つちゃん」[59]で、映画は「原作に忠実」なアダプテイションであるが、原作において、「対象をカリカチュアライズしようとする」漱石のポーズが映画には表現されず、「気短かな坊っちゃんの勧善懲悪の行状ぶりを語るだけである」と指摘している。

1953 年の丸山誠治監督の『坊っちゃん』について、荻昌弘(1953)は、「坊つちゃん」[60]で、映画は「原作に忠実な態度であり、またこの映画化にとって最も正しい方向であった」が、「原作のあのカラリと晴れ上ったスタイルの乾きがないため」、「成功ではなかった」と

---

[54]『東宝』（29）、東宝発行所、1936、p.146
[55] 山中登美子「監督のいる風景　市川崑監督「吾輩は猫である」の場合」『映画情報』40（6）（274）、国際情報社、1975、p.30
[56] 市川崑、仲代達矢、伊丹十三他「映画「吾輩は猫である」は苦沙弥先生を中心にした人間のドラマだ！」『キネマ旬報』658（1472）、キネマ旬報社、1975、p.71
[57]『藝文攷』15 号、日本大学大学院芸術学研究科文芸学専攻、2010、p.95-105
[58]『キネマ旬報』（531）、キネマ旬報社、1935、p.49
[59]『キネマ週報 The movie weekly』232、キネマ週報社、1935、p.15
[60]『キネマ旬報』77（892）、キネマ旬報社、1953、p.71

評し、「勧善懲悪劇乃至は教訓劇に終らせがちた結果を生む」と指摘している。

1958 年の番匠義彰監督の『坊っちゃん』について、制作会社の松竹は、「単にストーリーを借りたというだけで、そのそうぞうしいこと、雑バクなこと、人物の薄ッぺらなことはあきれ」、「相応の含みのあるとぼけた工夫やニュアンスがあってしかるべきはずなのを」、「軽々しく扱っては全くの茶番劇、かんじんの主人公自体の非常識きまわる行動が客席でゲラグラと笑殺されるのでは、皮肉も風刺も何もあったものではない」[61]と批評している。また、岡田誠三（1958）は、「坊っちゃん」[62]で、映画は「原作の筋をとおしてはいるが、漱石の人生観の皮肉な味などはまったく出ていない」が、「誇張された外形の特色の組み合わせによるきわめて表面的なコッケイにとどまり、原作のもつ痛快味が、この映画では度のすぎたドタバタにおきかえられてしまっている」と指摘している。そのほか、佐々木孟（1979）は、「『坊っちゃんの映画化』」[63]で、「知的なユーモア」に重点を置いた前二作（1935 年版と 1953 年版）より、「現代的な明朗喜劇として処理されているところが」特徴であり、「これ以降の映画化も大方その線に沿った傾向がみられる」と指摘している。

1966 年の市村泰一監督の『坊っちゃん』について、磯山浩(1966)は、「坊っちゃん」[64]で、坊ちゃんは田舎への軽蔑などが全くなく、むしろ「田舎出の青年が都会に出たように写った」と指摘している。また、成模慶(2002)は、「映画『坊っちゃん』(1966)、高度経済成長期における物語世界の再創出―「親譲りの無鉄砲」から「近代化」の担い手へ」[65]で、「漱石生誕百周年記念映画」としての 1966 年版は「文化産業の活発な流通の中に組み込まれていた」坊ちゃんを作り出し、「文学作品の映画化が時代と出版とによって動機付けられること」を論じている。

1977 年の前田陽一監督の『坊っちゃん』について、松田政男と高田淳(1977)は、「前田陽一監督の「坊っちゃん」」[66]で、映画は「時代設定を原作に忠実におき、ひたすらその時代の青春像を描破することで、ある普遍的なものを表現しようという」意図を持っていると評している。

---

[61]「坊っちゃん―視覚的ダイジェスト」『週刊読売』読売新聞社、1958、p. 21-22
[62]『キネマ旬報』212（1207）、キネマ旬報社、1958、p. 73
[63] 日本映画テレビプロデューサー協会岩波ホール『映画で見る日本文学史』岩波ホール、1979、p. 50
[64]『キネマ旬報』423（1238）、キネマ旬報社、1966、p. 69
[65]『超域文化科学紀要』7 号、モリモト、2002、p. 129-148
[66]『キネマ旬報』717（1531）、キネマ旬報社、1977、p. 146-147

そのほか、成模慶(2001)は、「漱石文学の受容と再生産―『坊っちゃん』の映画化を中心に」[67]で、『坊っちゃん』の受容様相、即ち、テレビ(ラジオ)ドラマ、映画、舞台などを明示にし、1935 年の池部良版と、1966 年の坂本九版、1977 年の中村雅俊版を比較し、三つの映画の何れも「明るく痛快な、愛すべき江戸っ子の物語という共通項を以って」いると評価している。

『虞美人草』の映画作品に関する研究では、1935 年の溝口健二監督の『虞美人草』について、眞木潤（1935）は、「虞美人草」[68]で、監督は「藤尾より小夜子の方に熱中してゐるせいもあって三宅邦子を壓倒してゐる」と指摘している。また、佐相勉（2017）は、『溝口健二·全作品解説』（13）[69]で、監督、俳優、道具、服装などいった映画製作の角度や、文化、歴史、映画評論などといった視点から、映画におけるシーンを分析し、登場人物のキャラクタースケッチを検討している。

1941 年の中川信夫監督の『虞美人草』については、舟橋聖一（1941）は、「「虞美人草」を観る」[70]で、映画の「一番、成功してゐるのは、博覧會の場面で、明治的感覚がよく出てゐ」て、「イルミネーションに對する作者の好奇心の表彰として、多角的なあつかひ方も、原作では活きてゐ」て、藤尾を演出した女優は「いいはまり投にぶつかると、案外、傑作を生むかもしれない」と指摘している。また、滝沢一（1987）は、「人間·中川信夫 職人·中川信夫」[71]で、「「虞美人草」は、その東宝で、彼が最も実力を発揮した作品である」と評している。

『こころ』の映画作品に関する研究では、1955 年の市川崑監督の『こころ』に対して全く正反対の評論が出たことがある。まず、映画を賞賛する論点があり、十返肇（1955）は、「映画化された漱石文学―「三四郎」と「こころ」について」[72]で、「文学でなければ表現しがたい思想性を」市川崑監督の作品は「真摯にえがこうと努力しており、ある程度は描き得ている」と言い、映画のラストシーン、即ち日置が自殺した先生の家で奥さんと話す場面について、「私は大いに讃えたいとおもう」と指摘している。また、「一九五五年度日本映画決算」[73]という座談会で、岡本博は「「こころ」は、わりに立派な感覚が出た

[67]『比較文学研究』第 78 号、恒文社、2001、p.66-89
[68]『キネマ旬報』（559）、キネマ旬報社、1935、p.118
[69] 近代文藝社、2017、p.201-335
[70] 舟橋聖一『多感随筆集』第 2 輯、矢貴書店、1941-1943、p.171
[71]『映画監督中川信夫』リブロポート、1987、p.289
[72]『キネマ旬報』129（944）、キネマ旬報社、1955、p.82-83
[73]『キネマ旬報』134（949）、キネマ旬報社、1955、p.45

とおも」い、原作を「ちゃんと映画になっていた」と指摘し、谷村錦一は「四つに組んだということは立派」で、「それだけの成果をあげた」と指摘している。そのほか、市川崑監督自身も、「褒めてやっていい作品」[74]と述べている。

一方で、映画を批評する論点もある。北川冬彦（1955）は、「こころ」[75]で、市川崑監督の映画作品（脚本：猪俣勝人、長谷部慶次[76]）と久板栄二郎の映画に成らない『こころ』のシナリオを比較し、「猪俣勝人らのシナリオの回想が遺書を三つほどに割ってあるのに比し、久板栄二郎のは、原作の遺書どおりの回想であることである」と指摘し、1955 年版の市川崑監督の映画作品について、「自分の方が先に知り、母親も娘もそのフリでいたのであるから、親友の梶より一寸先手を打っただけで、梶の自殺に対しては、妻との幸福な結婚をさまたげ、遂に自殺するほどの責任をもつ必要はないだろう。その点、アプレゲールには、余りにも純情な、この物語は理解に苦しむところかもしれない」と論じている。また、村松定孝（1955）が、「文学と映画「こころ」」[77]では、「かんじんの漱石の「こころ」を書いた意図やその内容する本当のものにはぜんぜんふれていない、ただそこには巧みなカットバックとナラタージュがあるだけである」と言い、「映画芸術の主体性の欠如」の市川崑監督の映画は「まさに失敗作というべき」だと論じている。そのほか、藤井淑禎（2009）が、「市川崑の「こころ」」[78]では、映画は教科書や文学研究に強い影響を及ぼした上で、映画自体が「三角関係に対する奥さんの懸念」と「先生に対して K が自分の気持ちを告白してから自殺に至るまでの時間的短縮」という二つの「付加ないしは改変部分」は、原作を「矮小化してしま」い、「映画を小説とイコール」することが大きな間違いだと論じている。

1973 年の新藤兼人監督の『心』について、監督自身（1973）は、「人間は不完全なもの、醜いもの、救いがたいもの、絶えず人を裏切りたがるもの、裏切らないでは生きられないもの、人の一生は「裏切り」であると云いきっている」[79]と映画制作の意図を説明している。また、金井俊夫（1973）は、「心」[80]で、「現在の人間とも、また明治の人間とも見分けがつかない」「時間的なリアリティー」を抜いて「リアリズムからシュール･レアリ

---

[74] 市川崑、森遊机『完本市川崑の映画たち』洋泉社、2015、p. 116
[75]『キネマ旬報』129（944）、キネマ旬報社、1955、p. 118-119
[76] 長谷部はその後、「慶治」と改名したことがあるが、此の時点では、「慶次」と表記する。
[77]『解釈』1（7）、解釈学会、1955、p. 18-19
[78]『大衆文化』第二号、立教大学江戸川乱歩記念大衆文化研究センター、2009、p. 9-17
[79] 新藤兼人「映画「心」の創作ノート」『キネマ旬報』616（1430）、キネマ旬報社、1973、p. 47
[80]『キネマ旬報』620（1434）、キネマ旬報社、1973、p. 153

ズムへ止揚している」と述べ、新藤兼人監督の実験映画であると論じている。そのほか、高阪進（1973）は、「新藤兼人「心」と須藤久「狭山の黒い雨」」[81]で、「心」が「形つくって魂いれず」という風の作品であり、「漱石の『こころ』知らずの「心」詠みという具合の無惨な「形」ばかりを整えようという駄作であった」と指摘している。

以上の考察で漱石の作品の翻案映画に関する先行研究をまとめたが、これらの研究の大半は映画評論や監督のインタービューなどであり、具体的なテーマ、例えば、家族関係に関する研究はほとんど見られない。そのため、本論では、漱石の作品の翻案映画に描き出された家族関係、とりわけ、異なる時代に制作された映画版における家族関係の相違及びその原因を突き止めようとする。

第三節　研究方法と本論の構成

映画研究のアプローチは､「映画評論およびその理論的背景をなす映画学のアプローチ」､「映画の成立、展開の歴史を記述する映画史のアプローチ」、「大衆文化あるいはメディアとして映画を分析する社会学的アプローチ」[82]という三つの視点からなされている。例えば、『キネマ旬報』や『映画技法のリテラシー』（堤和子ら訳、2003）は映画学の研究であり、『日本映画発達史』（田中純一郎、1975-1986）は映画史の研究であり、『映画芸術の社会学』（横川真顕訳、1985）は社会学の研究である。三つの視点から映画に関わる研究がそれぞれ展開されているが、学際的研究、あるいは、多視点で映画を研究するというアプローチはまだ不充分である。

本研究では､『映画の文法―日本映画のショット分析』(今泉容子､2004)､『Film Analysis 映画分析入門』（マイケル･ライアンとメリッサ･レノス著、田畑暁生訳、2014）、『映画の文法―実作品にみる撮影と編集の技法』（ダニエル･アリホン著、岩本憲児、出口丈人訳、1980）などの映画学の理論を参考にし、ショット分析という映画分析の方法を用い、夏目漱石の小説の翻案映画をテキストとして分析する。映画研究の流派のひとつとしてのショット分析、あるいはショットごとの分析[83]とは、映像の最小単位[84]の「ショット内の構

[81]『美術手帖 monthly art magazine』25（375）、美術出版社、1973、p.20-21
[82] 前掲　坂本佳鶴恵『＜家族＞イメージの誕生―日本映画にみる＜ホームドラマ＞の形成』、p.53
[83] マイケル･ライアンとメリッサ･レノス著、田畑暁生訳『Film Analysis 映画分析入門』フィルムアート社、2014、p.19
[84] 小栗康平『映画を見る眼―映像の文体を考える』日本放送出版協会、2003、p.22

成やショットとショットのつながりかたを調べる分析方法」[85]である。具体的に言えば、登場人物の配置[86]や、照明[87]、動き[88]と表情、小道具などのフレーム内での要素の配置、ショットサイズ[89]、POV ショット[90]、手持ちカメラ[91]などの映画撮影法、ディゾルブ[92]、ファスト･カッティング[93]、ロングテイク[94]などの編集[95]の手法で、映像そのものから伝わってくる意味を解釈する。上述の先行研究で見たように、夏目漱石の小説の翻案映画に関する研究において映像からの分析は多いとはいえない。そのため、本論文でショット分析という映画研究の方法論を夏目漱石の小説の翻案映画に描かれている家族関係の分析に応用することは、本論文に独創性とオリジナリティを付与すると考えられる。また、ショット分析によって明らかにされた異なる映画版の家族関係が、映画製作当時の政治、教育、経済などの社会状況とどのような繋がりがあったのか、またどのように影響を相互に及ぼしていたのかという社会的問題を解明しながら、映画研究を行うことが本論文の目的であり、独創的な着眼点である。

本論の構成について、表 1 が示したように、各小説の翻案映画の制作数と制作年代は異なり、1930 年代から 2010 年代にわたる『坊っちゃん』もあれば、1930 年代と 1940 年代に集中する『虞美人草』もある。そこで、本論は夏目漱石の作品の初出の順によって、即ち『吾輩は猫である』、『坊っちゃん』、『虞美人草』、『こころ』を小説ごとに四章に分けて、それぞれの映画作品における家族関係を研究し、そして、映画の制作時代と絡みながら、各映画作品の家族関係の特徴を明らかにする。第一節ですでに述べたとおり、家族関係は血縁や結婚によって結ばれた自然の家族関係もあれば、非血縁で、例えば、共に生活している長い時間などという絆によって形成された構成の家族関係、即ち、擬似的家族

---

[85] 今泉容子『映画の文法―日本映画のショット分析』彩流社、2004、p. 11

[86]「構図を考察するときのポイントのひとつに登場人物の配置があるが、その配置について注目すべき三項目が「中心の位置」、「前景の位置」、「正面向き」である。」前掲書、p. 255

[87]「照明の選択肢は、光を多くするか、少なくするかのいずれか。」前掲書、p. 148

[88]「映画の基本的な語彙のひとつで、五つの異なるレベルにおいて意味をもつ。（中略）俳優の動き（目線の動きをふくむ）、カメラの移動（カメラワーク）、撮影によるフィルムの動き、編集による動きのイリュージョン、映写による動きのイリュージョン」前掲書、p. 42

[89]「撮られる被写体のサイズのこと。被写体のサイズは被写体とカメラの距離によって決まるから、「ショットサイズ」は「カメラ距離」ともいわれる。」前掲書、p. 168

[90]「登場人物の視点から撮られたショットで、その人物が見ているものを示す。通常 POV ショットの直前あるいは直後には、見ている人物のショットが置かれる。」前掲書、p. 277

[91]「撮影者の手または体でカメラを支えながら、移動カメラで撮ったショット。」前掲書、p. 248

[92]「前のシーンが消えていくにつれて、後のシーンがしだいに現れるように編集すること。」前掲書、p. 242

[93]「カットが起こる間隔を短く、つぎつぎにショットが変わるように編集すること」。前掲書、p. 320

[94]「カットの間が通常のショットよりも長いショット。」前掲　マイケル･ライアンとメリッサ･レノス著、田畑暁生訳『Film Analysis 映画分析入門』、p. 24

[95]「撮られたショットを選別して、選び出したショットをつなげ合わせること。」前掲　今泉容子『映画の文法―日本映画のショット分析』、p. 318

関係も含めている。

第一章『吾輩は猫である』では、自然の家族の場合、具体的に言えば、結婚によって結ばれた家族関係の男女主人公の苦沙弥と妻との夫妻関係を検討する。第二章の『坊っちゃん』では、構成の家族の場合、長い間共に生活しているという絆によって形成された家族関係、つまり主人公の坊ちゃんと下女の清との間における擬似的な家族関係を検討する。第三章の『虞美人草』と第四章の『こころ』では、自然の家族と構成の家族と両方を検討する。具体的に言えば、『虞美人草』では、死んだ父と子どもとの間における親子関係や、母と娘である藤尾との間における親子関係という血縁によって結ばれた自然の家族関係もあれば、母と息子である欽吾との間における義理の親子関係や、女主人公の藤尾と男主人公欽吾との間における義理の兄妹関係という構成の家族関係もある。その一方で、『こころ』では、主人公の先生と妻の静との間における夫婦関係という結婚によって結ばれた自然の家族関係もあれば、先生と結婚する前の静、静の母である奥さんとの間における擬似的家族関係という構成の家族関係もある。

具体的に言えば、第一章は『吾輩は猫である』論である。1936 年版と 1975 年版という二つの翻案映画に描き出された猫の役割、とりわけ猫の登場と退場（死亡）の場面から、苦沙弥と細君との夫妻関係及び其の変化を比較して分析する。さらに 1975 年版において、苦沙弥と細君、姪の雪江との家族関係から、人間の孤独というテーマを明らかにする。それらの分析を行った上で、映画製作年代の政治、経済などの社会的情勢と繋いで、異なる映画版におけるオリジナリティの相違の原因を突き止める。

第二章は『坊っちゃん』論である。1935 年版、1953 年版、1966 年版、1977 年版、そして 2016 年版という五つの翻案映画において、異なる段階、即ち、坊ちゃんが四国へ行く前の時期や、四国に滞在時期、東京に帰った後の時期という三つの段階で、坊ちゃんは清との擬似的母子関係及び其の変化を比較しながら分析し、坊ちゃんが、清から逃避することから、清へと回帰することを完成したプロセスを明らかにする。それらの分析を行った上で、映画製作年代の政治、経済、教育などの社会的情勢と繋いで、『坊っちゃん』が相次いで映画化された理由、あるいはその必要性を検討する。

第三章は『虞美人草』論である。1935 年版と 1941 年版という二つの翻案映画において、死んだ父と二人の子供、欽吾と藤尾との父子関係、生きている母と実の娘藤尾との母子関係及び、生きている母と義理の息子甲野との義理の母子関係、欽吾と藤尾との義理の兄妹

関係を比較しながら分析し、それぞれの家族における地位を明示する。それらの分析を行った上で、映画製作年代の政治、教育などの社会的情勢と繋いで、異なる映画版おけるオリジナリティの相違の原因を検討する。

第四章は『こころ』論である。1955 年版、1973 年版、そして 2012 年版において、まず、1955 年版に描き出された現在の世界における先生と妻の静との夫婦関係を明らかにし、それから、三つの映画版に描き出された過去の世界における先生と結婚する前の静、静の母の奥さんとの擬似的家族関係を、K が来る前、K が来た後、K が死んだ後という三つの段階で、その家族関係の変化を比較して分析する。それらの分析を行った上で、映画製作年代の政治、経済、教育などの社会的情勢と繋いで、異なる映画版におけるオリジナリティの相違の原因を考察する。

最後は終章である。『吾輩は猫である』、『坊っちゃん』、『虞美人草』、『こころ』のそれぞれの映画作品に描き出された家族関係、及びそれらの相違をまとめる。結論で家族の物語として作り出された翻案映画の時代的要請を 1930 年代、1940 年代、1950 年代、1960 年代、1970 年代、そして 2000 年代に分けて論じる。そして、それらの時代における家族像の変遷を考察する。

第一章　『吾輩は猫である』―不和の漂う夫婦関係の物語

第一章では、夏目漱石の『吾輩は猫である』を原作とした二つの翻案映画を取り上げ、映画における苦沙弥と細君の夫婦関係を検討する。『吾輩は猫である』は、1905 年(明治 38 年)一月から 1906 年(明治 39 年)八月まで、『ホトトギス』に 10 回にわたり、断続的に連載された、夏目漱石の処女作である。『吾輩は猫である』は、小市民の間における男女恋愛と人情関係を描き、斬新な視点を日本文壇にもたらすものであった。またこれは、自然主義が主とする文学現状を打破し、二葉亭四迷による写実主義を一層発展させた。『吾輩は猫である』には、文明中学校の英語教師である珍野苦沙弥に飼われている無名の猫の視点から世界を観察し、滑稽風刺の書き方で、珍野一家や、金田一家、苦沙弥の友人、門下などの人間の日常生活や、精神世界を描いている。『吾輩は猫である』は、表 1 に示す通り、1936 年の山本嘉次郎監督の作品、及び 1975 年の市川崑監督の作品において、二回映画化されたことがある。

本章では、二つの翻案映画において、苦沙弥と細君をどのように描いているのか、夫婦関係がどのようなものであるのか、二人の間に猫がどのように介入してくるのかを解明させたい。第一節では、オープンニングにおいて、猫の登場の仕方によって明らかにされた夫婦関係を比較し、その差異が何を意味しているかを明らかにする。また、猫の退場、即ち、猫の死が、苦沙弥と細君の人間関係にどのような影響を及ぼしているのか、また夫婦関係はどのような変化をもたらすのかを分析する。とりわけエンディングにおいて、猫の死によって変わっていく夫婦関係を比較し、その類似点と相違点を明らかにする。そして、第二節では、第一節における猫の登場や退場による苦沙弥と細君の夫婦関係と対照的に、猫がいない場合、つまり、二人きりの夫婦間の場合、夫婦関係はどうなるのかを、夫婦二人のやりとりを通して明示する。第三節では、1975 年版において登場する、雪江という苦沙弥の姪の人物像、そして彼女により変化する夫婦関係、また小説や 1936 年版と最も異なり際立っている三角関係は、映画にどのように描き出されているのか、そして、苦沙弥の家庭、とりわけ、苦沙弥と細君の夫婦関係、苦沙弥と姪の雪江の関係、三人の間における人間関係をどのように取り扱うのか。それらの問題を解明するために、三節に分けてショット分析に基づき、まとめにおいては、二つの翻案映画に描き出された夫婦関係及びその相違を比較しながら、制作年代や社会を鑑みて、それらの相違の原因を論じる。つまり、

二つの翻案映画に描かれた夫婦関係のオリジナリティ、及びその相違の原因と映画製作時代との繋がりを明らかにすることを目的とする。

第一節　猫がいる場面の夫婦

『吾輩は猫である』というテーマが示したように、猫がこの家において、重要な立場を持っていることが分かる。苦沙弥夫妻の間には、猫がどのような役割を担っているのか。オープンニングにおける猫の登場と、エンディングにおける猫の退場（死亡）の場面を比較しながら、猫が苦沙弥夫妻にどのような変化をもたらすのか。まず、第一節では、猫がいる場合の夫妻関係を分析する。

存在が強調されながらも、夫の付属品としての細君（1936 年版）

1936 年版において、細君の存在が強調される。映画のオープンニングにおいて、苦沙弥より、細君のほうを先に登場させる。下女は、台所へいつも入ってくる猫、即ち「吾輩」を掴み、細君のところへ来る。子どもたちと座りながら針仕事をしている細君は振り向いて、下女に返答する。ロングショット[96]で撮られた細君がフレームの中心に置かれ、側面に座っていても、顔がカメラに向っていることにより、細君を重要人物として最初に登場させ、苦沙弥より彼女の家族における重要さが強調される（図 1）。次に続くショットに、カメラは一八〇度線の規則[97]を破って、細君の後ろから正面の前へ撮る。ラックフォーカス[98]により、話している人物を際立たせる。下女が猫を掴みながら、どうすればいいかと細君に聞き時、頭を後ろ向きのままの細君はフォーカスを外れ、頭を下げて針仕事を続ける細君が返答する時、下女はフォーカスが外れる（図 2－図 3）。

このシーンにおいて、側面であろうと、正面であろうと、細君はいつもフレームの中心位置を占めていることが分かる。小説の冒頭部分では、影の薄い細君と比べて、1936 年版における細君は、子供たちや下女に囲まれていることにより、細君の家族における存在や

---

[96]「対象の周囲をより多く含んだショットで、通常、その場面の全人物が含まれる。」前掲　マイケル·ライアンとメリッサ·レノス著、田畑暁生訳『Film Analysis 映画分析入門』、p.20

[97]「連続スタイルに関する規則。ふたりの主要な登場人物の目を結ぶ一八〇度線（直線）を想像して、その線を動かすことができるという規則。つまり、その線を越えて反対側の空間へカメラを移動してはいけない、という規則。」前掲　今泉容子『映画の文法―日本映画のショット分析』、p.293

[98]「フォーカスの合った箇所を、ひとつの平面からべつの平面へ切り替えること。」前掲書、p.339

影響力が強調されている。また、図 1 と図 3 において、細君の顔をはっきりと映すことにより、強い個性を与えているのではないだろうか。



図 1



図 2



図 3

細君の個性を強調しているものの、主人の苦沙弥より弱い存在として描かれていることは否定できない。映画において、苦沙弥の登場シーンは後架から出た場面である。部屋の騒ぎを聞いた苦沙弥は、後架から部屋へ戻り、妻に騒ぎについて問う。図 4 を見てみると、客観的カメラ[99]から撮られた夫婦二人の姿、即ち立っている夫と座っている妻により、二人の力関係ははっきりと表される。苦沙弥より、細君の方が、弱い力関係を持っていることははっきりと表現されている。また、二人が廊下と部屋という二つの空間にそれぞれ置かれたことにより、二人の間における順調な交流は不可能なこととして最初から顕示される。

苦沙弥：猫？置いてやればいいじゃないですか。

[99]「いずれの登場人物の視点にも立たず、客観的な視点から撮ること。」前掲書、p. 65

細君：嫌ですよ。猫なんか。あなたったら、またいつもの気紛れでそんなことを言って。

夫に言われ、細君は負けじと抗弁する。そして、カメラは細君のところにカットイン[100]する（図 5）。夫より、細君の顔を観客に先に見せることで、夫より低い立場に置かれている細君の、家における重要さは否定できない。細君は手元の家事をやり続けながら、夫に対して不平を漏らす。彼女の話から、苦沙弥の変わりやすい気性が表れる。妻の不満を聞いてから、苦沙弥は振り向いて、妻を咎める。カメラはパン[101]とティルト[102]を合わせて、細君に向きながら、立っている苦沙弥のほうへ向う（図 6）。夫婦の力関係が二人の立場により、はっきりと描かれている。しかしながら、この力関係は絶対的ではない。なぜなら、図 5 において、細君をフレームの中心の位置に配置していることに対し、図 6 において、苦沙弥はフレームの右側、即ち、フレームの半分しか占めていない。これにより、細君の持つ弱い力を強め、苦沙弥の持つ強い力を弱めている。また、子供たちや下女に囲まれている細君と対比し、一人でいる苦沙弥は、家族から疎遠された存在として描かれていることが分かる。また、図 4 と同じく、夫婦は話していても、障子に隔てられ、二人はそれぞれの空間に置かれ、心の通じる交流のないことをさらに強調する。

妻の愚痴に耐えられない苦沙弥は書斎へ閉じ籠ろうとするが、細君が後から障子を開き、敢えて夫一人の空間を破壊する。図 7 が示したように、フレームの前景[103]に配置された苦沙弥は書籍に目を通しており、フレームの後景に配置された細君は一心に針仕事をしている。マスターショット[104]で、しかも、客観的カメラで、夫婦二人の力関係、或いは家における立場をはっきりと表現している。苦沙弥は一家の家長として中心的な立場を占めてい

100「カットインとは、撮られている対象の一部分の接写（クロースアップやそれに類似）に切り替えること。」前掲書、p.55

101「カメラを一箇所に置いて、その箇所を軸として右へ、あるいは左へ（水平方向に）回転させながら撮ること。スクリーン上では、フレームで囲われた空間が、左から右へ、あるいは右から左へと動いて見える。」前掲書、p.272

102「カメラを一箇所に置いて、その箇所を軸として上へ、あるいは下へ（垂直方向に）回転させながら撮ること。スクリーン上では、フレームで囲われた空間が、下から上へ、あるいは上から下へと動いて見える。」前掲書、p.245

103 前景と背景は「フレーム内の空間を表す言葉。カメラから遠い場合も近い場合も、前者はカメラと俳優の間の空間を、後者は俳優の後ろの空間を指す。」前掲　マイケル·ライアンとメリッサ·レノス著、田畑暁生訳『Film Analysis 映画分析入門』、p.19

104「シーンの登場人物全員を入れて、アクションの初めから終わりまでを撮ったショット。たいてい固定カメラで撮られ、ロングショットになる。」前掲　今泉容子『映画の文法―日本映画のショット分析』、p.323

るのに対して、彼の後ろにいる細君は家、あるいは苦沙弥という家長の付属的な存在として小さく弱く設定されていることが分かる。つまり、1936 年版においては、小説よりも、細君の家における存在を強めてはいるのだが、夫である家長の苦沙弥との夫婦関係においては、弱い、更に言えば、付属的な存在としか描かれていない。



図 4



図 5



図 6



図 7

個人空間を強調する（1975 年版）

不平等な夫婦間における細君の存在を強調する 1936 年版と異なり、1975 年版においては、夫婦のそれぞれの空間、つまり、個人空間を強調する。映画のオープンニングでは、1936 年版と逆に、細君よりも苦沙弥を先に登場させる。苦沙弥は縁側で寝そべっている猫を、ワットマン紙に水彩で写生している。超クロースアップ[105]で、描かれている猫の絵を撮るが、描かれていたのはめちゃくちゃな絵である（図 8）。次に続く図 9 では、フレー

[105]「人物の体の一部をフレームいっぱいに撮るショット。目、耳、口、鼻、手、足などが、大きく撮られる。モノをフレームいっぱいに撮る場合もあり、いずれも詳細を見せるのに有効なショット。」前掲書、p. 172

ムの中心の位置に置かれた苦沙弥は畳にうつ伏になりながら、心を込めて絵を描いている姿が表現され、苦沙弥を重要人物として先に登場させ、彼の家族における重要さが表される。そして、傍でずっと苦沙弥の絵を見ている美学者の迷亭の話が、ボイスオーバーで流れてくる（図 8－図 9）。

迷亭：黄色でもなければ黒でもない、灰色でもなければとび色でもない。さればとてこれらを交ぜた色でもない。ただ一種の色であるというよりほかに評しようもない色だ。

その後、カメラはさらに苦沙弥に近づき、クロースアップ[106]で猫のほうをずっと見ている苦沙弥の顔の表情を撮る（図 10）。そして、迷亭との話も絶えずに行われている。

苦沙弥：しかし難しいなぁ、絵というものは。

迷亭：しかし君はなんにでもよく手を出したがるねえ。俳句、新体詩、それに間違いだらけの英文を書いたり、時によると弓に凝ったり、謡を習ったり、またある時はヴァイオリンなどをギーギーと鳴らしてみたり。そして今度は絵画ときたか。

迷亭の話から、主人公の苦沙弥の気紛れな性格や、好奇心旺盛の滑稽さははっきりと表れている。その後、カメラは苦沙弥の顔のクロースアップから、ロングショットへ切り替わり、部屋の全貌を観客に示す（図 11）。ここでは、フレームの中心の位置に配置された苦沙弥は体を丸く縮め、傍にいる迷亭より小さく見せることにより、苦沙弥という人物の弱さ、あるいは臆病を見事に暗示しているのではないかと思われる。

106「人物の顔ひとつ分がフレームにおさまるショット。近いカメラ距離で撮られる場合と、望遠レンズを使って撮る場合がある。人物の表情やモノの詳細を見せることができ、そこに感情や思想や考えを表現することができる。人間の体の一部のクロースアップも、感情を表現するのに効果的で、よく用いられる。例えば、強く握り締めたこぶしのクロースアップは、怒りや激情をあらわすことができる。」前掲書、p. 172



図 8



図 9



図 10



図 11

それに対して、細君の描写は 1936 年版とは極めて異なる。苦沙弥と迷亭が部屋で絵などを話している中、クロス編集[107]で、隣の部屋で掃除に忙しい細君の姿を表す。図 12 が示したように、アイレベル·アングル[108]から、ロングショットで、側面で障子の前に立っている細君を描く。次に続く図 13 と図 14 において、アイレベル·アングルから、いきなりローアングル[109]に切り替わり、畳と本を掃除している細君の姿を撮る。ここで注目したいのは、ローアングルで、細君の上半身がすっかり削られてしまい、下半身と竹箒しか映し出さないことである。つまり、ここで映画においては、細君の個人的な情報より、掃除という行為のほうを映画は強調したく、「子供のことだとか生活のことだとかを始終心配している」[110]細君の姿を作り出す。最後の図 15 において、またアイレベル·アングルでフレームの中心の位置に置かれている細君を撮る。客観的カメラでマスターショットで、細君は部屋から廊下まで来て、掃除し続けている姿を表現する。そして、側面で立っている細君の顔がよく見えないことにより、細君の個性を奪い取ってしまう。さらに言えば、細君であるの

107「二つ以上の異なる場所で進行するアクションのショットを、交互に編集すること。」前掲書、p. 113
108「カメラ位置が人間の目の高さであること。」前掲書、p. 32
109「カメラを低いところに置いて、被写体を見上げるように撮る場合の低いカメラ位置。」前掲書、p. 267
110 前掲　山中登美子「監督のいる風景　市川昆監督「吾輩は猫である」の場合」『映画情報』40（6）（274）、p. 31

か、下女であるのか、この映画の始まりのシーンからは区別できない。



図 12



図 13



図 14



図 15

原作の始まりに、とりわけ第一章には、細君についての描写は極めて少ない。小説の語り手である「吾輩」と自称する猫は、書生や、下女、主人、子どもたち、細君など、いろいろな人間と出合う。主人は無論、書生を「人間で一番獰悪な種族であった」といい、下女を「書生より一層乱暴な方で」あったといい、子どもたちを「質がわるい」というのに対して、細君については、一言だけ下記の通り表現するのである。

> 此間も一寸畳で爪を磨いだら細君が非常に怒つてそれから容易に座敷へ入れない[111]。

この事実を述べている一言から、細君の性格やそれについての「吾輩」の評価はまったく分からない。「ここで初出の細君もまたけっして猫に同情的ではないこと」[112]から、細

[111] 夏目金之助『漱石全集第一巻　吾輩は猫である』岩波書店、2017、p. 7
[112] 平岡敏夫「「吾輩は猫である」―人間たちの世界」前掲『漱石作品論集成第一巻　吾輩は猫である』、p. 134

君が猫が好きではないことを推測できたと思われる。それに対して、主人である苦沙弥について、「吾輩」はいろいろ観察している。

> 吾輩は時々忍び足に彼の書斎を覗いて見るが彼はよく昼寝をして居る事がある。時々読みかけてある本の上に涎をたらして居る。彼は胃弱で皮膚の色が淡黄色を帯びて弾力のない不活溌な徴候をあらはして居る。其癖に大飯を食ふ。大飯を食つた後で「タカヂヤスターゼ」を飲む。飲んだ後で書物をひろげる。二三ページ読むと眠くなる。涎を本の上へ垂らす[113]。

「吾輩」の視点から、苦沙弥の外観や、体の状況、毎日やっている事など、表する。それだけではなく、苦沙弥の失敗談、即ち、水彩絵を描いていること、後架先生と渾名をつけられていること、美学家の友人である迷亭に馬鹿されていることなど、一々描かれている。言い換えれば、小説の始まりから、家族における細君の影、或いは影響を薄めていきながら、ひたすら苦沙弥のことだけに焦点を当てている。それは、「吾輩」が主人にしか受け入れられず、主人のそばにいて、主人を観察できることに関連性がある。

> 吾輩は此家へ住み込んだ当時は主人以外のものには甚だ不人望であつた。どこへ行つても跳ね付けられて相手にしてくれ手がなかつた。如何に珍重されなかつたかは今日に至る迄名前さへつけてくれないのでも分る。我輩は仕方がないから出出来得る限り我輩を入れてくれた主人の傍に居る事をつとめた[114]。

また、小説の始まりに、苦沙弥と細君とのやりとりが全然ないため、二人の間における夫婦関係を分析することが出来ない。二人の関係より、それぞれを個体として存在することを強調することで、「その細君と苦沙弥との間にさえ、もう決してそういうしっくりとした心の連帯関係というものは成り立っていない」[115]ことは想像できると思われる。

翻案映画のほうになると、1936 年版のオープンニングでは、細君の家族における強い位置や影響及び彼女が備えている個性を表現すると共に、家長の苦沙弥の家族における掛け

---

113 前掲　夏目金之助『漱石全集第一巻　吾輩は猫である』、p. 6
114 前掲書、p. 7
115 猪野謙二「『吾輩は猫である』を中心に」、前掲　『漱石作品論集成第一巻　吾輩は猫である』、p. 90

替えのない支配力を描き出す。また、夫婦関係については、猫に関する夫婦二人のやりとりを描き、心の通じない交流ばかりをするが、夫婦間のコミュニケーションは確に存在する。それに対して、1975 年版のオープニングにおける苦沙弥と細君の描写は、1936 年版と極めて異なる。登場人物の配置と、ショットサイズ、即ちフレームの中心の位置と顔のクロースアップにより、苦沙弥の家族における主人公という身分や、客観的カメラ、ローアングルにより、個性が奪われた細君の姿をそれぞれ強調しながら描き出す。夫婦関係については、小説と同じく、二人の間におけるやりとりや交流などが全くないので、分析することが出来ない。しかし、映画は、夫婦二人をそれぞれ個体として存在することを強調するとともに、家事に専念している細君の姿を描いてくる。

オープンニングにおける猫の登場によって明らかにされた苦沙弥夫妻の人間関係を分析したが、エンディングにおける猫の退場、即ち猫の死は夫妻関係にはどのような変化をもたらすのであろうか。

平等な夫婦関係（1936 年版）

1936 年版のエンディングでは、猫が井戸に落ちて死んでしまった翌日の朝、家族全員は、いつものように日々を過ごすのである。図 16 が示したように、エスタブリッシング･ショット[116]で庭で歌いながら遊んでいる三人の子どもたちと、障子を貼っている細君の姿を撮る。子どもと細君を映画のオープンニングで撮ることと同じく、主人公一家の生活の雰囲気を客観的に表している。次に続く図 17 では、ミディアム･クロースアップ[117]で、ブラシを使っている細君の姿を撮る。フレームの中心の位置に置かれている細君はまた側面でカメラに向いている。主人公の立場を強調する。細君は、書斎に座っている主人の苦沙弥と多々良三平と、金田富子が結婚したことを話す。ロングショットで、書斎にいる苦沙弥と廊下にいる細君、即ち、フレームの奥側にいる正面向きの苦沙弥とフレームの前側にいる後ろ向きの細君を撮る（図 18）。そして、一見シンメトリ[118]の構図が成り立っているが、

116「これからはじまる物語の場所や人物を紹介するために、映画の冒頭やシークエンスやシーンのはじめに置くロングショット。」前掲書、p. 43
117「人物の場合、胸から上を撮ったショット。バストショットともいう。」前掲書、p. 172
118「映画の基本的な構図のひとつで、左右対称の安定感をもつ構図である。」シンメトリの場合、「安定した美しさ、人物の調和、人物の対立」を表し、非シンメトリの場合、「人間関係の崩壊、人物の劇場や不安感」を表す。前掲書、p. 180-182

二人は対面せずに、それぞれの空間を占めており、ズレのシンメトリを構成する。

それはまた、映画のオープンニングのところと呼応するのだが、ここでは、苦沙弥より、細君を先に登場させ、家庭における強い影響力を表す。しかし、夫婦の間には、コミュニケーションはあるが、それぞれの空間を占めているというカメラワークにより、夫婦関係には物質的な隔て、つまりは心の壁が存在し、決して仲睦まじいとは言えないのである。



図 16



図 17



図 18

その後、多々良三平が来て、細君と話す。苦沙弥は書斎から出て、二人に加入する。図 19 が示したように、ロングショットで、廊下に立っている苦沙弥と、座っている細君、庭に立っている多々良の姿を撮る。三人の間における力関係ははっきりと表れてくる。苦沙弥は一番強く、細君は一番弱いことが顕著である。しかし次に続く図 20 では、三人は一緒に廊下に座り、庭の向こう側にある猫の墓を見詰ている。強弱の力関係は消えてしまうとともに、夫婦関係が前より柔軟性を増す。そして、見ている方向にある子供たちに囲まれている猫の墓、即ち彼らの POV ショットが撮られている（図 21）。今迄、苦沙弥のほか、家庭に慕われなかった猫が、この時点で、家族全員の注意を集める。最後の図 22 では、超

ロングショット[119]で、猫の墓をずっと見ている三人の姿を撮る。三人の真ん中に置かれている苦沙弥は家族において支配力を持っている。そして、図 20 のロングショットから超ロングショットへ切り替わり、アイレベル·アングルからハイアングル[120]で撮影することにより、猫を大切にしている人間の滑稽さを表現する。また、このシーンでは、夫婦関係の変化に注目したい。今迄ちゃんとした交流が出来ていない苦沙弥と細君は、猫の墓、あるいは、猫の死により、対立関係から平等な関係まで変わっていく。この夫婦間の対立関係に関しては、第二節で、猫不在の夫婦関係を、さらに説明する。



図 19



図 20



図 21



図 22

個人から一体へ変わる夫婦関係（1975 年）

猫の退場（死亡）によって、平等な夫婦関係まで変わっていくことを描き出した 1936 年版と比べ、1975 年版における夫婦二人、猫の死によって仲直りし、個人から一体へと変

[119]「人物はとても小さくとらえられ、風景を映し出すのに適したショット。エスタブリッシング·ショットに用いられることが多い。」前掲書、p. 169

[120]「カメラを高いところに置いて、被写体を見下ろすように撮る場合の高いカメラ位置。」前掲書、p. 267

化する。この意味で、1975 年版は苦沙弥と細君の夫婦物語だと言える。映画は夫婦二人、とりわけ夫婦関係の変化を本筋として描いている。エンディングにおいて、猫が水甕に落ちて死んでしまってから、苦沙弥が一人で書斎に篭り、何かを書いている。ロングショットで、苦沙弥の姿を撮る（図 23）。ここで注目すべきなのは、キアロスクーロ[121]という照明方法である。わずかな光は障子から差し込んで、フレームの右下に座っている苦沙弥を真っ暗な闇から浮き出させる。まるで、闇に沈んでしまうように、主人公の孤独感が作り出される。しかも、ハイアングルという視点から、主人公を卑小化しながら、孤独感をさらに際立たせる。

その後、細君はお茶を持ちながら入ってきて、苦沙弥の後ろ傍に座る（図 24）。図 24 の構図は図 23 と全く一緒である。異なるのはフレームの左側に開かれた戸及び苦沙弥の傍で光のしたにいる細君である。つまり、図 23 とグラフィックの類似[122]で、細君の存在を際立たせるとともに、このカメラワークにより、苦沙弥は闇から救い出され、孤独から解放されたのである。

細君：何です。今度は小説ですか。

ここでの細君の話は、苦沙弥の気紛れの性格を映画の冒頭と照応させている。すると、苦沙弥は振り向いて、細君に言う。

苦沙弥：お前が、水甕から猫を引き上げるとは思わなかった。

カメラはいきなり苦沙弥の方に近づき、ロングショットからミディアム·クロースアップへ切り替わり、妻をずっと見ている苦沙弥の姿を撮る（図 25）。驚く表情とともに、いささか柔らかい目付きを映し出す。そして、次に続く図 26 では、ショット·リバースショット[123]で、夫を見ている妻の表情を撮る。苦沙弥より、細君の表情はさらに情熱的で、優しい。夫婦二人における冷たい関係の変化は行われている。その後、カメラはまたロング

[121]「光と影による明暗のコントラストをきわだたせる照明。」前掲書、p. 60
[122]「ひとつのショットのなかで、あるいはふたつのショット間で、二つ以上の形の類似がきわだつように配置すること。」前掲書、p. 76
[123]「ふたり以上の人物を撮る場合、それぞれのショットを交互に編集すること。会話シーンでよく使われる。」前掲書、p. 157

ショットに戻り、図 24 の構図になる。

苦沙弥：あの時、お前、泣いていたね。

苦沙弥が言ってから、両手を抱き、考えこむ。そして、細君が主動的に苦沙弥のほうに近づいていく（図 27）。ここでは、二人の間の距離が図 24 よりさらに縮まり、互いに頼っている姿が描かれ、この時点で、二人の夫婦関係は変化したと言えるのではないか。そして、細君の視線による、最後の図 28 では、超クロースアップで、苦沙弥が書いている文章を撮る。それは『吾輩は猫である』という小説の、原稿のような内容である。つまり、1975 年版において、主人公の苦沙弥が作者、即ち、夏目漱石に化身してしまう。或いは、映画に描き出された苦沙弥と細君の夫婦関係は、漱石自身に当てはまるのではないかと想像される。



図 23



図 24



図 25



図 26



図 27



図 28

原作の終わりにおいて、とりわけ第十一章では、苦沙弥とその友人たちの価値のない饒舌に焦点を当てて述べているのに対して、細君についての描写は極めて少ない。それはまた、小説の始まり、即ち、第一章における夫婦二人の描写と対照する。即ち、多いスペースで主人の苦沙弥、少ないスペースで妻の細君を表現する。そして、猫の死は夫婦に及ぼした影響、或いは、苦沙弥と細君の夫婦関係の変貌については、まったく触れていない。夫婦コミュニケーションのような交流がまったくないことから推測すると、冷たい夫婦関係が初めから終わりまでずっと続けられていることが想像できる。

それに対して、二つの翻案映画は何れも、猫の死によって起きた夫婦関係の変貌を改編したことが分かる。つまり、1936 年版のエンディングでは、映画のオープンニングと対照し、細君の家庭における強い影響力を表現しているとともに、猫の死により、夫婦関係は不平等で冷たいものから、平等で仲睦まじいものへと変化することを描いている。一方、1975 年版のエンディングでは、猫の死により、夫婦関係の変化に焦点を当てて描いている。そして、個人から一体へ変わっていくほか、苦沙弥が自分ひとりの孤独から解放されてきて、細君と互いに頼り合っている。そして、最も小説と異なるのは、苦沙弥が書いた文章、即ち『吾輩は猫である』により、苦沙弥を原作の作者である夏目漱石に化身させることである。映画のタイトルと対照しながら、自叙伝のように、漱石の人生や悩みなどと繋いでいる。

第一節では、猫がいる場面の夫婦関係を分析した。ところが、小説であろうと、映画であろうと、猫がいない場面に描かれた夫婦のやりとりの場合では、苦沙弥と細君の夫婦関係は如何なるものであろうか。

第二節　猫不在の場面の夫婦

第二節では、猫不在の場面の夫婦関係を分析する。苦沙弥と細君の間におけるやり取りは、何度か行われており、苦沙弥にタカジヤスーターゼという胃病の薬を飲ませたり（二）、支出が足りないという不満を言ったり（三）、苦沙弥に頭の禿を咎められたり（四）、泥棒に盗まれた物品の申告を書いたり（五）、苦沙弥を起こしたり（十）する。「珍野家には特に不和の原因もなく、親密な共同体に亀裂を入れる劇的事態も起きないが、漠然とした不満が漂っている」[124]と久米氏が指摘したように、これらのやり取りでは、夫婦二人はお互いの愚痴を攻撃し合い、言い争っていることにより、調和していない夫婦関係が表現される。特に、泥棒の侵入の後、盗難申告を書くプロットにおいては、冷たい夫婦関係のクライマックスとして、これが夫婦喧嘩まで進行する。それでは、二つの映画版において、盗難申告のシーンをどのように描いているのか、また小説とどのような相違点を持っているのか、夫婦関係はどのようなものなのかについて検討していく。

主導的な細君（1936 年版）

1936 年版において、盗難申告のシーンは小説を忠実に再現した。図 29 が示したように、エスタブリッシング･ショットで、超クロースアップで、申告を書いている苦沙弥の姿を撮る。カメラを主人公の後ろ上部に置き、主人公を見下ろすように作られたハイアングルで、申告という厳粛なことを卑小化する。つまり、苦沙弥が深刻なことをしても、それに相応しくない可笑しさや滑稽さが潜んでいることを映画がわざと作り上げたいのではないかと思われる。次に続く図 30 では、ロングショットで部屋に入る細君の姿を撮る。非シンメトリの構図と照明の明暗対比というカメラワークで、フレームの左側の明るいところに立っている細君を強く、フレームの右側の暗いところに座っている苦沙弥を弱く、夫婦の間における力関係をはっきりと表現する。

しかし、次のショットに切り替わると、図 31 が示したように、細君が畳に座ることにより、非シンメトリの構図からシンメトリの構図になり、夫婦の間における力の強弱も消失するが、二人が対面ではなく、斜めに座りながら話していることから、夫婦は順調な交流

[124] 前掲　久米依子「猫の家の人々『吾輩は猫である』の家族論」『漱石研究第十四号　吾輩は猫である』、p. 131

ができない。また、細君はフレームの前に置かれた茶道具で遮られ、力は削減される。つまり、図 30 における非シンメトリにせよ、図 31 におけるシンメトリにせよ、夫婦関係は決して睦まじいものではないことが描かれている。そして、妻のだらしない様子を見た苦沙弥は、不満を漏らす。

苦沙弥：その風はなんだ、宿場女郎の出来損ないみたようだ。なぜ帯をしめて出て来ん。

このセリフは小説からそのまま引用しているのだが、自分の妻を宿場女郎と比喩したことから、苦沙弥はどれほど細君を尊敬しないか、そして軽蔑する態度が読み取れる。また、夫婦は普段の生活では、細かいことに拘らない姿勢も表現されている。

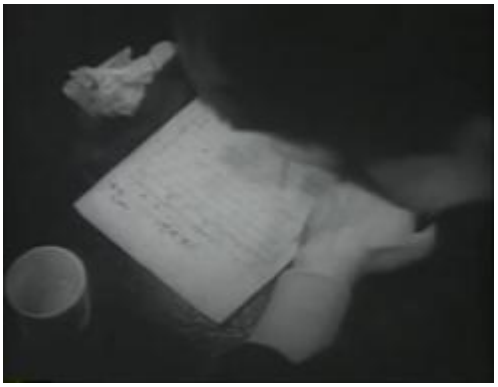


図 29



図 30



図 31

苦沙弥に咎められてから、細君は自分の唯一の帯が盗まれたからそういうふうになった

と弁解する。苦沙弥の後ろに置かれているカメラから、ミディアムショット[125]で、細君の姿を撮る（図 32）。次に続く図 33 では、細君の後ろに置かれているカメラから、同じくミディアムショットで苦沙弥の姿を撮る。三角配置法[126]というカメラワークを使用するので、次のショットは二人の登場人物の正面に置かれているカメラから撮るはずだったが、出てきたショットは、また、夫に対する不満をはっきり言う細君の姿である（図 34）。しかも、ショットサイズは前の図 32 より、さらに細君に近づき、ミディアムショットからミディアム･クロースアップになる。いうまでもなく、ここでは、苦沙弥よりも、細君のほうに焦点を当てて表現しているのである。それから、カメラはまた三角配置法に戻り、登場人物の全員や周りの環境などを見渡すことができるロングショットで撮る（図 35）。正面向きに座っている苦沙弥と後ろ向きに座っている細君は対面しながら話すことで、シンメトリの構図が形成されるが、次に続く図 36 では、細君の立ち上がりで、シンメトリの構図が崩れてしまい、二人の談話が不愉快なものへと変化して、一瞬調和している夫婦関係はすぐ消えていく。そして、細君の行動により、二人の間における力関係はまた細君が部屋へ入る時、つまり図 30 と対照しながら、夫より強い力を持つようになる。



図 32



図 33

125「人物の場合、腰から上を撮ったショット。人物の動きや表情がかなりよく見える。フレームのなかで、人物と環境におなじくらいの比重が与えられる。」前掲書、p. 171

126「三つの異なる位置のそれぞれにカメラを置き、合計三台のカメラで被写体を撮る方法。」前掲書、p. 129



図 34



図 35



図 36

その後、苦沙弥は盗まれた山芋が十二円五十銭にしたことに対して、細君は夫の出鱈目を咎める。すると、苦沙弥は負けずにすぐ返事する。離れている細君は振り返って、言い争いを始める。図 37 が示したように、ミディアム·クロースアップで、細君を撮る。

細君：知りませんけど、十二円五十銭なんて法外ですわ。

苦沙弥：知らないけど、十二円五十銭じゃ法外って何だ。お前の言うことはまるで論理に合わん。だから貴様はオタンチン·パレオロガスだよ。

このセリフは小説とほぼ同じである。次に出たショットでは、同じくミディアム·クロースアップで、妻に反論する苦沙弥を撮る（図 38）。今回は、宿場女郎ではなく、「オタンチン·パレオロガス」という複雑な言葉で妻を比喩する。夫が言った言葉の意味を知らない細君は、すぐ夫に聞く。次に続く図 39 では、細君の質問がボイスオーバーで流れてきて、カメラは始終苦沙弥の方を向き、とりわけ可笑しい表情に注目する。

この夫婦の言い争いのシーンには、アイレベル·アングルで撮られた細君（図 37）と対

比し、ハイアングルで苦沙弥を撮る（図 38－図 39）。立っている細君の POV ショットであるため、座っている苦沙弥がハイアングルになるのが通常であるが、苦沙弥の倫理に合わない性格や、滑稽さをハイアングルで表現している。



図 37



図 38



図 39

苦沙弥にオタンチン·パレオロガスだと言われてから、離れようとする妻はまた戻ってきて、夫の傍に座り込む。図 40 が示したように、夫婦二人はフレームの左右に配置され、背景の障子も中央線で分けることにより、シンメトリの構図が成立されるが、二人は決して調和しているのではなく、むしろ対立している。オタンチン·パレオロガスの意味を説明したくない苦沙弥は申告の話題に戻ろうとするが、妻に説明を迫られる。細君の強い自意識がカメラワークのミディアム·クロースアップで表現される（図 41）。

細君：教えてくださったらいいじゃありませんか。あなたよっぽど私を馬鹿にしていらっしゃるんのね。人が英語を知らないと思って。

細君の話から、苦沙弥がよく自分を馬鹿にしたことや、細君の物をはっきり言う性格が示されている。そして、妻の質問に対して、苦沙弥は何の応酬もせずに、ひたすら盗まれた物品を申告しようとする。カメラはまた前のように戻り、つまり図 40 と同じような構図で二人の正面から撮る（図 42）。シンメトリの構図では、夫婦二人の動作、即ち、細君は顔を横に向き、苦沙弥は胡座をかくことによって、わざと非シンメトリの構図を作り出し、調和していない夫婦関係を表現する。ここまで、夫婦二人は不穏な気分を持ちながら、対面するのである。しかし、細君にオタンチン·パレオロガスの意味を追究される苦沙弥は、煩わしに耐えず、ついに二人は口論することになる。図 43 が示したように、細君のほうが先に移動して、後姿でカメラに向っている。苦沙弥のほうも負けずに立ち上がって去っていく。シンメトリの構図をすっかり崩れてしまうことで、夫婦関係の崩れも表現する。苦沙弥は書斎に入って横たわり、胸に怒りを抱き黙り込む。カメラはアイレベル·アングルからハイアングルに切り替わり、障子のほうから閉じた構図[127]で苦沙弥を撮る（図 44）。妻との喧嘩に負けた苦沙弥は仕方なくて、自分の属する空間、即ち書斎に閉じこもり、一人で怒っている様子がこのアイアングルで表され、彼の子供っぽさが表現されていると思われる。



図 40



図 41

[127]「すべての構図は開いているか、閉じているか、どちらかである。開いた構図とは、登場人物やアクションが意図的にフレームからはみ出すようにつくられ、閉じた構図とはそれらの要素がフレーム内に注意深く配置されてつくられたもの」。前掲書、p. 304



図 42



図 43



図 44

主導的な苦沙弥（1975 年版）

不調和な夫婦関係と苦沙弥の滑稽さを強調している 1936 年版に比べて、1975 年版における盗難申告のシーンは極めて異なる。一番目の違いは、1936 年版においては、夫婦二人だけのやり取りであるが、一方の 1975 年版では、第三者である巡査も加えて描かれる。

泥棒に入られた翌日、巡査は苦沙弥と細君に事情を聞きにくる。図 45 が示したように、ミディアム·クロースアップで、真面目に記録する巡査の姿を撮る。彼は泥棒の入った時間を形式的に聞くのだが、その無意味な質問は彼の真面目な顔の表情と対比され、滑稽さをさらに増す。巡査に聞かれた二人は、玄関で恐縮しながら座る。ロングショットで、巡査と対面している夫婦二人の姿を撮る（図 46）。フレームの半分しか三人を配置しないことにより、登場人物を小さく見えるとともに、盗難という事件の深刻さも小さくするのである。

次に続く図 47 では、夫婦二人は真面目に泥棒の入った時間を考える。カメラを巡査の後ろから、座っている夫婦の正面を撮ることで、苦沙弥と細君に注目していることが分かる。

そして、立っている巡査の視点、つまりハイアングルで、一所懸命に考えている夫婦二人の姿を卑小化しながら、やり取りの滑稽さを表現している。二人が無意味な論争をしている中、巡査は口を挟んで、時刻不明という結論を出す。



図 45



図 46



図 47

それから､巡査は盗まれた品物及びその値段を表にする申告を提出することを要求する。図 48 が示したように、カメラは夫婦の後ろから三人を撮る。そして、細君は盗まれた品物を回想する。まず自分の羽織を回想し、昔伯母から貰った貴重品であると細君は苦沙弥に惜しがるのだが、苦沙弥にどうでもいいことだと咎められる。しかし、山芋のことになると、貴重品の羽織に無関心であった苦沙弥は、驚いた顔をしながら、妻と話すのである。カメラは夫婦に近づき、ミディアム･クロースアップで山芋について話している夫婦の姿を撮る（図 49）。羽織より山芋のほうが重要であることの滑稽さは、ショットサイズの変化によっても示される。

苦沙弥と細君が口争をしている中、巡査は咳払いをし、現金の被害を別の表に記載するよう要請する。カメラはまた元の位置に戻り、図 48 と同じ構図で三人の姿を撮る（図 50）。そして、苦沙弥は自分のがま口だけ盗まれたというが、細君は即座に自分のお金が盗まれ

たと巡査に言う。カメラは図 49 と同じ構図、即ち、ミディアム·クロースアップで夫婦二人の姿を撮る（図 51）。ここでは、山芋に焦点を当てていることと同じく、細君のお金に注目を集めたいことが分かる。細君の発言を聞いた巡査は、なんとなく形式的に会話を終わらせる。カメラはシーンの始まり、即ち図 45 と対照させながら、ミディアム·クロースアップで敬礼している巡査の姿を撮ることでシーンの終わりを撮影する（図 52）。巡査の可滑稽さでありながら、厳粛さを再度強調する。



図 48



図 49



図 50



図 51



図 52

この一連のシーンにおいて、苦沙弥と細君はいつもフレームの同じ側にいて、巡査がいるフレームの向こう側と対面している。つまり、夫婦二人は、口争があっても、同じ立場、

或いは、同じ陣営にいることは否定できない。しかし、巡査という「外」に属する人がいなくなり、元のような「家族」という立場にいる二人の間の関係はどうなるのか考察することとする。

巡査が離れてから、苦沙弥は、すぐに細君の盗まれたお金について話を聞く。図 53 が示したように、またミディアム·クロースアップで撮られた夫婦二人は、シンメトリの構図の左右に配置される。細君は臍繰りだと説明してから、畳から立ち上がる。カメラは一八〇度線の規則を破って、妻を見ている苦沙弥の姿を撮る（図 54）。そして、細君のこの行動によって、シンメトリの構図は崩れる。今迄調和している夫婦関係の変化を意味するのではないかと思われる。

細君の話に驚かされた苦沙弥は、畳から立ち上がる。カメラは、苦沙弥が立ち上がるにつれて、ハイアングルから次第にアイレベル·アングルになる（図 55）。夫婦二人をまたフレームの左右に配置する。しかし、調和している関係ではなく、ここではあくまでも対立している関係を描く。なぜかというと、苦沙弥は妻が臍繰りを蓄えていることを全く知らず、妻の行為を自分が死ぬことを防ぐためにするものだと思い込む。すると、怒る苦沙弥は教師でいるとは限らないと言いながら、妻が理解してくれないことを咎める。

苦沙弥：分かってくれていないんだ。...このオタンチン·パレオロガスめ。

「分かってくれていない」というセリフは原作にはない。つまり、この苦沙弥の言葉を通して、彼の孤独を表すと共に、映画のテーマを提示しているのである。夫に言われた細君は、この分からない言葉の意味を苦沙弥に聞く。すると、苦沙弥は自分がいる空間から気焔を上げながら、主動的に細君のほうに近づき、攻撃しようとする姿勢を取る。図 56 が示したように、苦沙弥の動作でシンメトリの構図が崩れる。細君に三回間抜けと叫んだ後、苦沙弥はすぐ振り向いて、後ろの戸を開けて出ていく（図 57）。背を背けることで、夫婦二人の対面している状態を打破してしまい、夫婦喧嘩のクライマックスとなる。夫の行動に呆気に取られた細君は、何も言わずに、立ち尽くす（図 58）。カメラはミディアムショットからクロースアップに切り替わり、驚く細君の表情を表現する。



図 53



図 54



図 55



図 56



図 57



図 58

原作で、泥棒に入られた翌日、巡査が訪ねて来て、苦沙弥と細君に詳細を聞く。盗難があった時間について、二人は意味のない推測をする。

> 巡査は只形式的に聞いたのであるから。いつ這入つた所が一向痛痒を感じないのである。嘘でも何でも、いゝ加減な事を答へてくれゝば宜いと思つて居るのに主人夫婦が要領を得ない問答をして居る[128]。

猫の「吾輩」でも分かる簡単なことが、苦沙弥と細君には分からず、真面目で一所懸命

[128] 前掲　夏目金之助『漱石全集第一巻　吾輩は猫である』、p. 197

に考えて答えようとする滑稽さが浮き出しになる。その後、巡査に要求され、申告を書いている時、苦沙弥は「あたかも喧嘩でもするような口調で」（五）妻に盗まれた物品を教えさせる。二人は品物及びその値段について、また言い争いをする。細君の取られた六円の帯が高すぎると思う苦沙弥は、山芋の値段を一人合点して十二円五十銭にする。妻は夫の出鱈目を咎める。そして、苦沙弥は負じとに言い返す。

> 知らんけれども十二円五十銭は法外だとは何だ。まるで倫理に合はん。夫だから貴様はオタンチン、パレオロガスだと云ふんだ[129]。

夫にオタンチン·パレオロガスだと言われた細君は、苦沙弥に押し詰まって、その言葉の意味を追究する。その後、夫婦はオタンチン·パレオロガスという言葉にめぐり、言い争っており、喧嘩することになった結果、

> 主人は例の如くふいと立つて書斎に這入る。細君は茶の間へ引き下がつて針箱の前へ坐る。両人共十分間許りは何にもせずに黙つて障子を睨め付けて居る[130]。

二人とも相手に憤慨するのだが、沈黙のままで喧嘩を終える。このプロットから、互いに譲歩しないという夫婦二人の人物像が描かれている。

映画では、1936 年版は、小説と同じく、巡査に事情聴取を受けるプロットと、申告を書くプロットを分けて描いている。つまり、夫婦喧嘩が二人だけの間でしか起こっていないことを、映画版では示しているものであると考えられる。そして、盗難申告を書くというシーンにおいて、三角配置法や、ショットサイズの変化により、夫の苦沙弥より、妻の細君のほうに注目を集めながら、描いている。また、シンメトリの構図を崩れ、非シンメトリの構図をわざと作り出すことにより、夫婦関係の崩れも表現する。その他、いつもアイレベル·アングルで細君を撮影することに対して、ハイアングルで苦沙弥の姿を撮ることで、苦沙弥の姿を卑小化しながら、彼の性格における滑稽さや子供っぽさに焦点が当てられている。それに対して、1975 年版には、小説や 1936 年版と異なり、苦沙弥と細君は巡

[129] 前掲書、p. 200
[130] 前掲書、p. 201

査の前で口争しはじめ、「外」に属する人の前でさえ、気にせず、不調和な夫婦関係を表す。つまり、夫婦関係は家族内という私的な領域だけではなく、家族外の公的な領域まで及ぼしていくのである。

第二節では、猫不在の場面の夫婦関係を分析した。そして、第一節と第二節を通して、二つの映画版に表された苦沙弥夫妻の人間関係は極めて異なることが明らかとなる。また、それらの相違点により、映画のそれぞれのテーマを表している。1936 年版において、寒月と富子の縁談を中心に、苦沙弥の家庭や、仲間たちとのやり取りを描きながら、小説のエピソードを忠実に再現する。そして、緩やかなリズムで、「苦沙弥とその仲間たち VS. 金田家の人々」[131]という両陣営を描くことにより、「拝金主義批判」[132]のテーマを表現する。それに対して、1975 年版において、苦沙弥の家庭、とりわけ、苦沙弥と細君の夫婦関係、苦沙弥と姪の雪江の関係、三人の間における人間関係を中心に、「人間の心の動きに焦点が置かれている。いわゆる「人間ドラマ」に仕上がっている」[133]。そのうち、映画における雪江の人物像は、小説や 1936 年版と最も異なり目立っている。第三節では、1975 年版における人間関係の「孤独」というテーマを具体的に分析する。

第三節　人間関係における孤独（1975 年版）

第一節に分析したように、1975 年版において、苦沙弥と細君は自分の世界、つまり、苦沙弥が、仕事や胃病で苦しんでいるが、一方で細君が子供や家族といった生活に専念しており、お互いに自分の感情や気持ちを理解せずに生活し、孤独というテーマが表される。実は、市川昆監督が「家」について、以下のように述べたことがある。

> 「家」というものは父性愛、母性愛、夫婦愛、姉弟愛といったもので成り立っているといわれていますが、どんなに愛しあっていても人間は孤独です。（中略）お互孤独であることを積極的に認め合うことが、親や子、夫や妻、姉や弟が、一緒に生きて愛することを、きびしい、そして、かけがえのない、そして、尊いものにするのだと思います。こうした孤独と愛情の問題は、今も昔も変わらない魂

[131] 前掲　山下聖美「「吾輩は猫である」―二つの映画化作品をめぐって」『藝文攷』15 号、p. 98
[132] 前掲書、p. 98
[133] 前掲書、p. 98

の基本の姿ではありませんか[134]。

つまり、監督によれば、愛情に囲まれた家であっても、本来人は孤独に生きるということである。この孤独論を持っている監督によって撮られた苦沙弥と細君には、無論理解し合う気持ちなどがある訳がない。そのような不和感が漂う家庭において、苦沙弥は自らの居場所を模索している。そして、細君ではなく、もう一人の女性である、姪の雪江という人物に新たな表象を与える。

原作においては、「吾輩」の猫の視点により、外見的には平凡で、その性格は身勝手で真っ直ぐな雪江であるが、1975 年版では、美人として設定される。そして、彼女が主人公夫婦の間における夫婦関係に重要な役割を果たす。それでは、1975 年版において、苦沙弥と雪江の人間関係はどのように描かれているのか、雪江の介入は、苦沙弥と細君の夫婦関係にどのような変化を引き起こすのか、また、雪江という存在そのものは何を意味するのか。これらの問題を明らかにするために、三人の間におけるやりとりをショット分析で明白にしていく。

苦沙弥と雪江

原作では、苦沙弥と雪江との二人きりのやりとりが全くないにもかかわらず、映画では、雪江の存在が強められ、彼女と苦沙弥夫婦のやりとりが加えられている。苦沙弥は、日本堤の分署へ盗難品を取りに行った後、家に戻らず、雪江のところへ来る。手を洗おうとする苦沙弥は湯上がりの雪江にぶつかる。図 59 が示したように、戸が開いた音に驚いた雪江は、裸のままカメラを背面に、振り返る。ミディアムショットで撮られた雪江はフレームの真ん中に配置される。顔の表情のほか、裸の女性の体の美しさに焦点が当てられる。そして、雪江の素肌を見た苦沙弥は、うろたえ立ち尽くす（図 60）。同じくミディアムショットで苦沙弥を撮る。注目すべきなのは、ここでは、左右に戸で挟まれており、後ろに大きな影で迫られているという閉じた構図ということである。つまり、戸や影に象徴されている圧力で囲まれている苦沙弥にとって、前方、即ち、雪江がいる正面こそが、陰鬱や闇からの突破口であることを意味しているのではないだろうか。数秒言葉を失ったのち、苦

[134] 市川崑、和田夏十『成城町 271 番地ある映画作家のたわごと』白樺書房、1961、p.72-76

沙弥は雪江にぶつかった理由を説明し謝る。カメラは苦沙弥の後ろから、またミディアムショットで二人の後ろ姿を撮る（図 61）。フレームの前に置かれた苦沙弥の挙げた手は、丁度フレームの奥に置かれた雪江の裸の背中と重なる。図 60 において、雪江を救いの出口と意味づけているが、図 61 になると、シャローフォーカス[135]で撮られた苦沙弥は大なき黒影に化身し、雪江のほうに伏し倒れるように描かれる。

この原作と最も異なり目立っている「雪江の風呂上りのシーン」について、山下聖美は観客をひきつけている映画の「サービスシーン」[136]として解釈していたが、筆者から見れば、これは雪江が「女」としてのセクシュアリティを表しているのではなかろうか。



図 59



図 60



図 61

意識が恢復された苦沙弥は隣の部屋へ慌ただしく入っていく。図 62 が示したように、ロングショットで撮られた苦沙弥はフレームの中央の位置に配置される。手で胃を撫でながら、驚いた顔をする。次に続く図 63 では、カメラは一八〇度線の規則を破って、ミディアム･クロースアップで苦沙弥の後姿を撮り、主人公の心に満ちた不安感を明らかにする。

---

[135]「ひとつの平面だけにフォーカスを合わせ、ほかはフォーカスをはずすこと。」前掲　今泉容子『映画の文法―日本映画のショット分析』、p. 144

[136] 前掲　山下聖美「「吾輩は猫である」―二つの映画化作品をめぐって」『藝文攷』15 号、p. 103

その後、雪江も部屋に入ってくるが、戸の開けた音を聞いた苦沙弥は、お茶を飲むふりをする（図 64）。カメラは畳に座っている苦沙弥のアングルから次第に上がり、立っている雪江のアイレベル·アングルまで移り、雪江のほうに注目を集める。黒い背景に立っている雪江と前景に座っている苦沙弥の明暗対比及び力関係の強弱は際立つ。雪江は強い力を持ちながら、主動的に苦沙弥のいる世界に入ると示唆される。そして、顔をはっきりと映さないことにより、苦沙弥にとって、雪江はただの救いであり、しかしそれは雪江でなくても構わないことを表している。つまり、ここで、雪江の苦沙弥にとっての意味合いはまだ明らかにされていない。

雪江の湯上り姿を見た苦沙弥は、高浜虚子の俳句、「行水の女に惚れる烏かな」[137]を思い出す。図 65 が示したように、ロングショットで、苦沙弥をフレームの右側に配置する。もともとシンメトリの構図として作り出されたが、苦沙弥の反対側、即ち、フレームの左側の空白は際立つ。このカメラワークにより、苦沙弥の心の中の空白を意図的に表現しているのではないかと思われる。

苦沙弥：虚子もきっとマドンナを見たんだな。

苦沙弥は虚子の俳句に描かれていた少女をマドンナと解釈し、自分も虚子と同じなようにマドンナ＝雪江を見て、同じ印象を持つ。着替えた雪江は、苦沙弥が突然バスルームに入ってきた理由を聞きながら、彼の傍に座り込む（図 66）。図 65 と同じ構図に入った雪江は中央線に置かれる。図 64 において、大きな力関係の差を持つ二人は、図 66 になると、接近する。二人の距離は次第に縮まるが、フレームの左側における空白の部分を残すことにより、苦沙弥の心には相変わらず空白のあることを示唆する。ここで、苦沙弥は雪江をマドンナと見なす。

[137] 前掲　夏目金之助『漱石全集第一巻　吾輩は猫である』、p. 258



図 62



図 63



図 64



図 65



図 66

それから、苦沙弥は草臥れたから猫を連れて家出して雪江のところに足が向いたと説明する。雪江は誰でも草臥れたと言いながら生きていると苦沙弥を慰め、家に帰らせようとする。次に、クロースアップで、ショット·リバースショットで雪江と苦沙弥の顔を撮る図 67 と図 68 は何回が反復される。二人の話も流れてくる。

苦沙弥：本当はね、さっきこの部屋に入ってきたおまえの姿を見た時、家へ帰る気になったんだ。

雪江：わたしを？いつも見てるじゃないの。

苦沙弥：今日初めて見たような気がする。そうだ、常日頃、見たと思っているも

のも、実は何も見ちゃあいなかったのかもしれない。

フレームの中央の位置に置かれた雪江と異なり、苦沙弥はやはりフレームの左側、即ちフレームの半分しか占めていないことが分かる。それは主人公の心では、何か欠けていることを表現するものであると思われる。とりわけ、「常日頃、見たと思っているものも、実は何も見ちゃあいなかったのかもしれない」という苦沙弥の言葉から、彼が日常生活において、いろいろ見落とし、ものの本質を理解していないということが分かる。つまり、苦沙弥は雪江からヒントを受け、自分のそれまでの生き方について反省を始める。

その後、苦沙弥は自分がせめて車屋の黒という猫のように生きるべきだという。カメラワークも彼の話に対応して、猫を挿入させる。図 69 が示したように、フレームの前景にフォーカスが外れた猫と、フレームの背景にシンメトリの構図を成す両者を映す。ここでは、苦沙弥と雪江の間には、力関係はまったく同一であり、調和している関係を表現する。次に、超クロースアップで鼬を追って食っている黒（車屋の黒猫）の姿を撮る（図 70）。黒の天晴れな生き方が表現される。黒のシーンの後、カメラはすぐ苦沙弥へと切り替わる。クロースアップで撮られた苦沙弥は、フレームの前景にフォーカスが外れた灯油ランプに遮られ、顔の半分のみ映し出される（図 71）。これは、図 70 とグラフィックの類似で、黄色いの灯油ランプは鼬、苦沙弥は黒として比喩されている。つまり、苦沙弥は、自分の陰鬱やプレッシャーからの脱出として、黒のように自由に生きることを想像する。そして、苦沙弥は微笑みながら、自分にとって希望である、ぼけた光に顔を向ける。雪江と話で、自分を陰鬱から解放する方法を見つけた苦沙弥は、雪江の存在意義を認識しており、雪江に一緒に家へ帰らせようとする。カメラは雪江の背後から次第に苦沙弥の方に近づき、ミディアム·クロースアップからクロースアップに切り替わり、苦沙弥の雪江をずっと見ている顔の表情に注目させる（図 72）。図 68 における呆然としている表情より、図 72 における表情は凛としている。



図 67



図 68



図 69



図 70

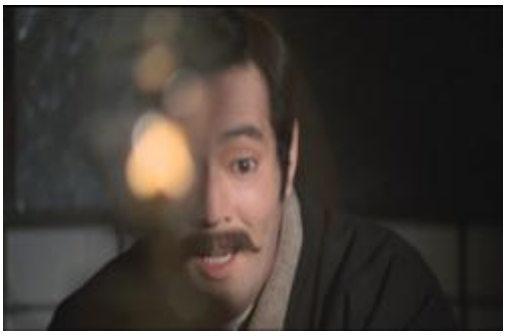


図 71



図 72

つまり、雪江とのやりとりを通して、苦沙弥は今迄の、自分の生き方や物の考え方を見直し、心の陰鬱の救いを発見するのである。そして、彼は自分の変化をすべて雪江によるものだと思い込む。このシークエンスでは、登場人物の配置、ショットサイズなどのカメラワークで、苦沙弥の心の変化、即ち俸給生活で苦しむ陰鬱な生活から、猫のように自由に生きたいという気持ちになることへの、心の変化が描かれる。それと同時に、明暗対比やシンメトリなどの構図により、苦沙弥と雪江の人間関係、即ち、力関係の顕著な差を持っていることから、調和する関係へと変化することが表現される。

翌日、苦沙弥と雪江は一緒に苦沙弥の家へ戻る。超ロングショットで側面から、さらさら流れる小川の音の中、並んで歩いている二人の姿を撮る（図 73）。次に続く図 74 では、

ロングショットで正面から、フレームの中央の位置に配置された二人の姿を撮る。小説においては、よく喧嘩をしていることとは正反対に、映画においては、二人の関係は極めて調和している。二人が一緒に帰る姿を見た苦沙弥家の下女は、すぐ細君に報告する。夫のことを心配している細君は、下女の話がまだ終っていないうちに、家へ出て、町で苦沙弥の姿を探す。図 75 が示したように、超ロングショットで細君を撮る。一人で夫を探す細君は、図 74 において、仲良く一緒に歩く苦沙弥と雪江のことと鮮明に対比され、細君の孤独を際立たせるだけではなく、大きくなっていく苦沙弥と細君との距離をも表現している。



図 73



図 74



図 75

苦沙弥と細君、そして雪江

町で夫を探せなかった細君は、家へ戻る。そして、彼女は既に家に入った苦沙弥と雪江を見つける。図 76 が示したように、ロングショットで、細君の驚いた姿を撮る。次に続く図 77 では、細君の POV ショットで、同じくロングショットで雪江と苦沙弥の姿を撮る。二人は同時に細君のほうを見る。図 74 と図 75 と同じ対比がまた出てくる。注目すべきなのは、雪江の位置である。雪江は部屋の外にいる細君と内にいる苦沙弥の真ん中に立ってい

る。つまり、夫婦関係の間に介入してしまうのである。

その後、ショット·リバースショットで、細君と苦沙弥の姿を撮る（図 78－図 79）。ミディアムショットで細君を撮り、クロースアップで苦沙弥を撮る。つまり、カメラは苦沙弥のほうに近づき、彼の表情に焦点が当てられる。明るい背景に立ちながら、正面でカメラに向いている細君と違い、苦沙弥は暗い背景に立ちながら、側面でカメラに向いていることにより、彼は何かを隠しているのではないかということを示唆する。そして、図 79 における雪江はフォーカスが外れてもなお、相変わらず二人の真ん中におり、この夫婦関係の中に介入していることが明らかである。しかし、異なるショットにおいても、細君と苦沙弥を全てフレームの右側に置くことは、それでも夫婦関係は決裂していないということを暗示するのである。



図 76



図 77



図 78



図 79

雪江と簡単な挨拶をしてから、細君は苦沙弥のほうに行き、夕べどこにいたのかを問いただす。図 80 が示したように、ミディアム·ロングショットで三人を撮る。苦沙弥をフレームの前、しかも、中央の位置に配置し、細君と雪江を彼の後ろ、シンメトリで配置する。映画ではここで初めて、三人の間の三角関係が明示する。苦沙弥が、雪江のところに泊ま

ったと答えると、フレームの左側まで行く。細君は彼に付き、妹が急に産気づいて、自分が行かなければならないことや、夫の留守への不満を言う（図 81）。雪江より、二人がフレームの同じ側にいて距離が近いと言っても、細君に背を背けていることから、夫婦関係は決して仲睦まじいものではない。

そして、細君と雪江が話している中、苦沙弥は書斎のほうへと向う。細君はまた彼に付いていく（図 82）。ロングショットでフレームの手前から奥まで立っている三人の姿を撮る。ここでも、苦沙弥を細君と雪江の真ん中に配置することにより、二人の女性の間で、迷える苦沙弥の姿を描いているのではないかと考えられる。細君に何の返事もせず、苦沙弥は書斎のほうに消える。そして、図 82 と同じような構図で残る細君と雪江の姿を撮る（図 83）。細君は苦沙弥が雪江のところに泊まったことを思い出して、振り返って雪江のほうを見る。注目すべきなのは、苦沙弥の不在、つまり、二人の女性だけが残されることである。1975 年版では、細君と雪江という二人の女性の存在を強めている一方で、原作では、苦沙弥や迷亭などの男性の間での話題、即ち「非婚論」は、映画では、女性たちの会話として描かれている。言い換えれば、女性たちの重要性や地位の向上は意識的に表されているのではないかと思われる。



図 80



図 81



図 82



図 83

細君と雪江

細君は、雪江のほうへ歩いて行き、雪江に苦沙弥の留守の理由を聞く（図 84）。細君は相変わらず中心線に配置されながら､フレームの奥側から手前まで来るという動作により、彼女の主導的な立場が強調される。細君の質問に対して、雪江はフレームの左側から右側へ移動しながら、返答する（図 85）。二人は対面しているのではなく、背を向けながら、話を進める。その後、細君は、自分に嫌気が差し、家から飛び出したことがあると雪江に教える。次に続く図 86 では、フレームの真ん中から、左にある部屋へ腰を曲げて妹の家へ行くために準備していた荷物を拾う時まで、カメラはずっと話している細君に注目している。ここでは、細君の言葉や動作に焦点をあわせていることが分かる。

細君の家出の経験を聞いた雪江は、ゆっくりと振り返り、正面でカメラに向く（図 87）。何かを考えながら、「女って、どうして結婚をしなければいけないのかしら」と呟く。そして、後ろにいる細君は、雪江に近づき、「しなくたっていいのよ」といってから（図 88)、妹の家へ急ぎ、雪江一人が残される（図 89）。図 87 から図 89 までにおいて、カメラはずっとフレームの中央の位置に置かれている雪江のほうに焦点を当て、彼女がじっと立っている姿に注目させる。つまり、周りの環境、例えば、後方の細君が何をするのか、どこにいるのかにも関わらず、雪江の空間、とりわけ、彼女の心の世界に入ることが出来ず、雪江はあくまでも一人なのである。また、苦沙弥と細君との夫婦関係を垣間見た雪江は、夫婦になったとしても、お互いに頼りにならず、各々のことをやりながら生きている姿に失望し、結婚そのものについて疑問を持ち始める。そして、孤独という映画のテーマを再度呼び出すのである。



図 84



図 85



図 86



図 87



図 88



図 89

第四節　二つの翻案映画における政治·経済問題

総じて言えば、1936 年版は家父長制における男女差別の影響を強く残す夫婦関係を表しており、一方で、1975 年版は家族における個人としての夫婦関係を表すとともに、孤独、未婚という個人主義的な問題にまでその主題は及んでいく。二つの翻案映画に描かれた夫婦関係はなぜそのような相違があるのか。其の問題を解明するために、二つの翻案映画とそれぞれの制作時代との繋がりを分析していくこととする。

明治民法（明治 31 年）において、「婚姻ハ之ヲ戸籍吏ニ届出ツルニ因リテ其効力ヲ生ス」[138]（旧第 775 条）と規定されて以来、法律上認められた婚姻によって結ばれた特定の男女は夫婦と呼ばれた。そして夫婦関係について、「女性は結婚すると、法律上無能力者とされ」[139]（旧第 14 条-18 条）、「妻ハ婚姻ニ因リテ夫ノ家ニ入ル」（旧第 788 条）、「夫ハ妻の財産ヲ管理ス」（旧第 801 条）、夫に従い、夫の一方的支配のもとで妻は従順するべきだという男尊女卑で、夫婦不平等の規定が定められた。つまり、戦前の家族関係におけ

[138] 内閣官報局『法令全書』明治 31 年、1945-1970、p. 120
[139] 前掲　沢津久司「日本における女性の法的権利、地位の変遷に関する研究（Ⅰ）」『中国短期大学紀要 26』、p. 167

る夫婦関係について、「妻の無権利状態と夫の優位性」[140]という夫婦不平等は法律によって家族内にせよ、社会的にせよ、公認されていたことが分かる。こうした夫婦関係は、「睡眠時間、相手の呼び方、食事内容、風呂に入る順序、家族内の重要な問題を決定する場合の発言権など」[141]、日常生活のあらゆる方面に浸透するのであった。

また、日本近代化の進化につれて、明治後期から、都市部において新中間層が形成した。門脇厚司（1988）によると、新中間層とは、官公吏、教員、会社員、職業軍人など、近代的な学校教育を経て獲得された近代的職業につく家業をもたない階層[142]である。この新たに形成した階層によって、男が外=仕事、女が内=家庭、即ち、男女の性別による役割分業が規範化され、近代的夫婦像、とりわけ、家庭という社会から閉ざされた空間で、家事育児に専念する専業主婦が登場しはじめた。当時、大正時代から自由結婚、自由恋愛の呼び声が高かったと言っても、伝統、経済、社会的な地位などの理由で、実現する事例はわずかであった。特に、昭和前期の人々は、「外部の者にはひどく貧困に見えるが本人には「貧しさ」の意識はなく、地域の中で生まれ育って生涯を送ることに何等の疑問も持た」[143]ず、「足るを知って分に安ん」[144]じていた。そのような時代背景における婚姻は、「昭和に入っても結婚のやり方はそれ以前の明治･大正時代とほとんど同じような形で続いて」[145]おり、多くの女性は、「おとなしい性格で、従順であれと教えられた通りに結婚し、そのまま過ごし」[146]、「男に仕える女中に等しい使用人同様の姿しか見られな」[147]かった。つまり、この時期の新中間層の家族における夫婦関係は、従来の伝統に従う男女不平等な夫婦関係であったことが分かる。

1936 年版には、細君の家における存在をいくらか強めようと試みるが、夫、或いは、家長の苦沙弥との夫婦関係において、弱い、更に言えば、付属的な存在でしか描かれていない。その不平等な夫婦関係は社会的要請に応えるものだと思われる。しかしその一方、細君の存在を強化したのは、むしろ、妻の家族における地位の低下を前提として、反論の姿勢を取るものではなかろうか。特に、「明治時代の夫婦関係の通念で量れば、これは極め

---

[140] 前掲　森岡清美『新･家族関係学』、p. 157
[141] 前掲書、p. 158
[142] 門脇厚司「新中間層の量的変化と生活水準の推移」『生活水準の歴史的分析』 総研究開発機構、1988、p. 213-214
[143] 湯沢雍彦『昭和前期の家族問題』ミネルヴァ書房、2011、p. 20
[144] 前掲書、p. 19
[145] 前掲書、p. 38
[146] 前掲書、p. 43
[147] 前掲書、p. 65

て特例の部類に属するといわざるを得ないのである」[148]と古閑章が原作について指摘したように、昭和時代、具体的に言えば、戦前までの時代において、伝統的な家父長制の下で、細君のように、夫と同じ土俵で相対し、夫婦の力関係の枠組みから乗り越えようとする女性は特例だと言えよう。この意味で、映画のエンディングに描き出された夫婦二人の間における平等な夫婦関係は、あくまでも理想だけのものであろう。

戦後、日本に進駐した占領軍の総司令部 GHQ により、民主化と非軍事化を目標として、「婦人の解放·労働組合の助長·教育の自由主義化·専制政治からの解放·経済の民主化」[149]という五大改革が実施され、社会システムが急速に変化していった。中には、女性の社会的地位の向上と男性との平等化を行った。1946 年(昭和二十一年)11 月 3 日に公布された『日本国憲法』は、明治民法において、「妻の無能力者制度」、「戸主制度」、「家督相続」などを廃止し、「国民主権」、「基本的人権の尊敬」、「平和主義」を基本原理とし、法律から政治的、経済的、社会的関係から、男女平等を認めた[150]。従来の家中心の価値観は個人中心へと大転換しはじめ[151]、家制度は解体していったが、無論すぐに実現するはずはなかった。1956 年（昭和三十一年）に発表された「家族制度についての世論調査」によると、民法改正から八年経った今、憲法より家制度に規定された家族を支持する人は多かった。また、同年に発表された『経済白書』が、「もはや戦後ではない」と宣言し、日本経済は本格的な復興と成長を始めた。1960 年代に入ると、高度経済成長がさらに進展し、世界第 2 位の経済大国まで上り詰めた。1966 年（昭和四十一年）に発表された「家庭生活意識に関する世論調査の結果」によると、夫たちが積極的に家庭に入り、家制度において、弱い妻たちが強くなっていった。父親も母親も役割や、夫婦の間柄も向上し、「家庭の健全化」が進んでいた。つまり、経済復興のゆえ、夫婦中心の近代家族が形成され、女性の社会的地位、とりわけ家族内における地位が顕著的に向上したのである。しかし、日本資本主義の発達につれて、物価上昇や、公害問題、消費問題などの社会問題のほか、家族問題がいっそう深刻化した。例えば、1971 年（昭和四十六年）度の『国民生活白書』によると、「個人の自由や権利を尊重するがゆえに家庭としてのまとまりを失う不安定性」[152]が

---

148 前掲　古閑章「登場人物名称考―「吾輩は猫である」の場合」『漱石作品論集成第一巻　吾輩は猫である』、p.178

149 湯沢雍彦『昭和後期の家族問題』ミネルヴァ書房、2012、p.47

150 前掲　沢津久司「日本における女性の法的権利、地位の変遷に関する研究（Ⅰ）」『中国短期大学紀要 26』、p.169-175

151 伊藤彌彦「近代日本の個人主義（概観的試論）」『政治思想研究』（3）政治思想学会、2003、p.56

152 山手茂『現代日本の家族問題』亜紀書房、1972、p.17

家庭生活を阻害する問題の一つとしてあげられた。

もっとも、近代家族は、「夫婦の対等（平等）性、共同性、情緒性が伴わなくてはならない」[153]。つまり、夫婦の間には一体性が求められていた。しかし、「日本のようにイデオロギーや価値観の対立が激しく、そかも共稼ぎの急激な増加によって夫婦の役割関係が変化している社会では､夫婦が同じ方向で同じ速さで成長することは極めて困難である」[154]。夫婦の一体性どころか、「生活意識の一致や精神的結びつきを強めること」[155]を実現するのは難しかった。結局、高度経済成長期に、性別役割分業の中で、夫婦二人はそれぞれに属する空間、即ち、社会と家庭において、孤独でありながら、生活し続けていた。

家父長制が色濃く残っていた 1936 年版と異なり、1975 年版において、苦沙弥と妻が対等な空間で、個人として家庭に存在していることは、戦後、家族において、個人の尊重、とりわけ､主婦の地位の向上が提唱されている所以だといっても過言ではなかろう。また、映画のエンディングでは、猫の死によって一体化、或いは一心同体を実現した夫婦二人はまさに現実には、理想の夫婦像ではないかと思われる。しかし、理想の夫婦像は容易に形成できるものではない。経済の発展と科学の進歩の過程で価値観の多様化、相対化が進むことにつれて、個人化傾向が見られ、さらに、「個人化=ひとり=孤独」[156]という図式の存在を否定できない。苦沙弥が妻に言った「分かってくれない」という言葉は正にその証拠となるものだと思われる。つまり、夫婦平等を実現した以上、近代家族の夫婦は情緒的結びつきを求めはじめたのである。

ところが、急速な経済発展の裏には、低賃金･高物価による生活問題が次々と起こり、尚更、家族における夫婦の葛藤で、夫婦の一体化が実現できず、夫婦関係の解体、即ち離婚が生じ始めた。厚生省の「人口動態統計」によると、「昭和二十五年以後減少していた離婚率が、三十八年を谷底として三十九年から徐々に上昇してい」[157]た。そして、その傾向は 1960 年代に入ると、さらに強まっていった。従来、「日本人は生涯に一度は結婚するのが普通であり、結婚しない人間は一人前扱いされないという「国民皆婚」の社会であった」[158]。戦後、男女平等が推進されつつあっても、実際に、「婚姻届をすることで女性は

---

153 前掲　湯沢雍彦『昭和後期の家族問題』、p. 182
154 前掲　山手茂『現代日本の家族問題』、p. 120
155 前掲書、p. 155
156 井上清美「家族内部における孤独感と個人化傾向」『家族社会学研究』 12(2)、2001、p. 238
157 前掲　山手茂『現代日本の家族問題』、p. 115
158 前掲　湯沢雍彦『昭和後期の家族問題』、p. 206

改姓を余儀なくされたり、「家」制度や性別役割分業体制にもとづく「嫁」や「妻」の役割を果たすことが強いられたり」[159]した。そこで、高度経済成長期以来、個人意識の向上で、非法律婚、或いは非婚を選ぶ女性は次第に多くなってきた。1979 年（昭和五十四年）に発表された「婦人に関する世論調査」によると、1972 年（昭和四十七年）に、「女の幸福は結婚にある」と考える女性はわずか 40％で、「一人立ちできればあえて結婚しなくともよい」と考える女性は 13％いた[160]。生活問題や家族問題で起こった高い離婚率により、結婚への期待が幻滅し、個人主義の傾向により、主観的に結婚したくない女性は増えていた。

1975 年版は、小説や 1936 年版と異なり、苦沙弥の姪雪江の存在（彼女のセクシュアリティなど）を強めている。彼女が「女って、どうして結婚をしなければいけないのかしら」という自問は、彼女自身より、1970 年代の女性に対する質問かもしれないと思われる。そして、この問題から却って、当時の人々の心に存在している孤独感を呼び起こし、個人主義の昂揚を証明したと思われる。

本章では、『吾輩は猫である』の二つの翻案映画における夫婦を中心とした家族関係及びその変化をみてきた。しかし，血縁によらない関係で家族を構成するのは夫婦だけではなく，長年の付き合いも家族の重要な構成要素である。そこで、第二章では、夏目漱石の最もよく映画化された『坊っちゃん』及びその五つの翻案映画において、主人公の坊ちゃんと下女の清との擬似的な家族関係を検討していく。

159 篠塚英子『女性と家族　近代化の実像』読売新聞社、1995、p. 254
160 有地亨『家族関係学講義』弘文堂、1987、p. 64

第二章　『坊っちゃん』―家族関係の回復の物語

本章では、夏目漱石の『坊っちゃん』を原作とした五つの翻案映画を取り上げ、映画における坊ちゃんと清との擬似的母子関係を検討する。『坊っちゃん』は 1906（明治 39 年）、『ホトトギス』第九巻第七号(4 月 1 日発行)の「付録」（別冊ではない)として発表された夏目漱石の中篇小説である。親譲りの無鉄砲で子供の頃から損ばかりしている主人公の坊ちゃんは、家族から疎まれる少年期を過ごしている。そんな中、下女の清だけは坊ちゃんの曲がったことが大嫌いな性格を気に入り、可愛がってくれている。親と死別し、兄と生別してから、持ち前の「無鉄砲」で東京物理学校(現在の東京理科大学の前身)に入学することになる。そして卒業後、またその「無鉄砲」で四国のある中学校において教師生活を始める。江戸っ子気質な新任教師の坊ちゃんにとって、四国は野蛮なところに見えたし、生徒には悪戯もされる。その後、教頭の赤シャツが同僚であるうらなりの許婚のマドンナを奪うために、うらなりを九州まで転任させた、などといった悪事を知った坊ちゃんは、山嵐と一緒に彼に鉄拳制裁を加えて四国を後にし、東京に帰って清とまた暮らし始める。清はまもなく肺炎で死んでしまう。

1935 年から、『坊っちゃん』を原作とした映画化作品が相次いで出てくる。実は、『坊っちゃん』は漱石の作品の中で最もよく映画化された作品であり、表 1 にあげたように、現在に至るまで、六作もの映画作品が制作されている。それぞれ 1935 年の山本嘉次郎監督の作品、1953 年の丸山誠治監督の作品、1958 年の番匠義彰監督の作品、1966 年の市村泰一監督の作品、1977 年の前田陽一監督の作品、そして 2016 年の鈴木雅之監督の作品の六作である。そのうち、1958 年版は現在、市販に流通していないため、本章に取り扱う映画は 1958 年版以外の五作である。

先行研究を参考にすると、いずれの議論も紛れもなく清を坊ちゃんに対する重要な人物、即ち、家族として捉えている。清は肉親の家族ではなくても(高木文雄[161]が指摘するように、坊ちゃんは父親と清との間にできた庶子だという説もあるが)、十年来坊ちゃんの家で召使をしている。彼女は「登場と同時にすでに「下女」の役割を大きく逸脱して「家」に関わる重要なファクターであることを示して」[162]おり、「血縁や戸籍に限定されない拡大的家

[161] 前掲　高木文雄「『坊っちゃん』解説」『日本文学研究大成夏目漱石Ⅰ』、p. 58
[162] 関谷由美子「天皇の国の貴公子―『坊っちゃん』の「声」」『「磁場」の漱石　時計はいつも狂っている』翰林書房、2013、p. 61

族共同体の夢想が、変則的な形を取りながらも懐古的に再製されている」[163]。このような理由から、清を家族像に入れて検討しても不当ではないだろう。

ところが、『坊っちゃん』における清の人物像及び存在する意味を検討する議論はずいぶん進んでいるとはいえ、清と坊ちゃんとの家族関係を検討する議論はまだ不十分である。筆者から見れば、清と坊ちゃんは異なる時期において、お互いに影響を及ぼし合っている。小説の「第一章」において、坊ちゃんの価値観、あるいは「真っ直ぐでよいご気性」の美質を作り出した清は、坊ちゃんの立身出世に大きな期待を抱いている。「第二章以後」における四国の旅を経てから、「末尾」において、清は自分の命を支えているこの期待を諦めてしまう。一方で、小説の「第一章」では、清のこの期待を坊ちゃんは拒否している。「第二章以後」における四国の旅を経てから、「末尾」において、坊ちゃんは清の価値を理解して、彼女のともへ戻る。つまり、二人は「第二章以後」における四国の旅によって、お互いへの認識を変えてしまうのである。

また、映画化された作品に描かれている清に関しては、異なる映画版によって、彼女を登場させるシーンも異なる。1935 年版では、四国から戻った後の時期における清、即ち坊ちゃんと東京で再会したときの清だけが描かれている。1953 年版は 1977 年版と同じく、四国へ行く前の時期における清と、四国滞在時期における記憶の中の清は登場させるが、四国から戻った後の時期における清は描いていない。1966 年版は、四国滞在時期における記憶の中の清だけに絞っている。また、2016 年版においては、四国へ行く前の時期や、四国から戻った後の時期だけではなく、四国滞在時期における清も描いている。つまり、異なる映画版によって、異なる時期の清が描かれているのである。しかし、映画における清の人物像及び存在する意味を検討する研究、とりわけ坊ちゃんと清との間の関係に関する研究はまだ遅れている。

本章では、小説と五つの映画版における、坊ちゃんと清との擬似的家族関係、具体的に言えば、擬似的母子関係を明らかにし、映像そのものから、なぜ夏目漱石の作品の中で『坊っちゃん』が最もよく映画化されたのか、その理由を突き止めることを目的とする。第一節では、四国へ行く前の時期における、坊ちゃんと清との間に存在する距離感のある関係を明らかにするために、四国へ行く準備をしているときの二人のやりとりについて分析す

[163] 前掲　久米依子「猫の家の人々『吾輩は猫である』の家族論」『漱石研究第十四号　吾輩は猫である』、p. 130

る。第二節では、四国滞在時期における、坊ちゃんと清との間に存在する距離感のある関係の変化過程を明らかにするために、坊ちゃんが四国の旅によって、清の価値を理解していくシーンを分析する。第三節では、四国から戻った後の時期における、坊ちゃんと清との間に生まれた親しみのある関係、あるいは、擬似的家族関係への回復を明らかにするために、坊ちゃんが四国から清のところへ帰るシーンを分析する。まとめでは、五つの映画版にそれぞれ描き出された家族関係をまとめ、制作年代とその社会を踏まえ、それらの相違の原因を論じる。つまり、異なる時代によって、坊ちゃんが清の価値へと回復する家族関係はどのように描かれているのかについて、検討を試みる。

第一節　四国へ行く前の坊ちゃんと清

四国へ行く前の時期において、実の家族に受け入れられない坊ちゃんは、自分の立身出世への執念を持っている清からの好意を無意識的に拒否しており、清の価値を理解せずに、彼女から逃避しようとする。第一節では、四国へ出発する前の坊ちゃんと清との間に存在する、距離感のある家族関係についての分析を試みる。

「親譲りの無鉄砲で子供の時から損ばかりしている」という小説の冒頭の一文は、作品全体の縮図と言っても過言ではないだろう。この一文から、すでに、「男の少年時代の家庭環境、及びその崩壊という挿話を孕ん」[164]でいるのである。二階から飛び降りたり、ナイフで指を切ったり、質屋の勘太郎と喧嘩したり、茂作の人参畑を荒らしたり、古川の田圃の井戸を埋めたりするという子供の時にやる「いたずら」は坊ちゃんの「無鉄砲」さを充分に証明している。そのような息子に対する、「おやじは些ともおれを可愛がってくれなかった。母は兄ばかり贔屓にしていた」と坊ちゃんが回想する両親の態度は、無理もないものではないかと思われる。しかしながら、可愛がってくれないと言えども、ここには完全な家族像が形成されている。坊ちゃんがまだ中学生のとき、母が病気で死んでしまい、父も母が死んでから六年目の正月に卒中で無くなり、こうして彼は両親を失ってしまった。未成年の坊ちゃんにとっては頼りにできるのは兄しかいない。しかし、この兄とは、「元来女の様な性分で、ずるいから、仲がよくなかった」のである。父が死んだ年の六月に商業学校から卒業して、九州の仕事を得たことを契機に、兄は家を売り、坊ちゃんに六百円

[164] 有光隆司「『坊つちゃん』の構造―悲劇の方法について」、前掲『漱石作品論集成第二巻　坊っちゃん·草枕』、p. 95

を渡して離れ、その後一遍も会わない。四国へ行く前の時期であるこの時点までに、坊ちゃんが両親の死別と兄の生別を経験したことで、彼の家庭が完全に崩壊してしまったと言っても過言ではない。

ところが、不幸な少年時代を過ごした坊ちゃんには、彼の肩を持ってくれる人が一人だけいる。それは清である。「十年来召し使っている清と云う下女が」、肉親の家族と違って、「どう云う因縁か、おれを非常に可愛がっている」。「あなたは真っ直ぐでよい御気性だ」と坊ちゃんを褒めたり、食い物や、靴足袋、鉛筆、帳面を買ってくれたり、三円の小遣いを貸してくれたりすることもある。清の坊ちゃんへの偏愛の理由は、彼が「立身出世して立派なものになる」ようにするためか、彼女の無私の愛[165]によるためか、共感[166]のためか、坊ちゃんに甘えを求める[167]ためかなど、いろいろな議論が展開されている。いずれにしても、坊ちゃんに対する偏愛そのものが存在することは確かである。坊ちゃんの不幸な少年時代に対して、少なからぬ支えとなっている清は、彼に対する偏愛のほかに、自分の力で好悪を判断するべきだという価値観、あるいは「真っ直ぐでよいご気性」という美質を坊ちゃんに押し付けながら、彼の立身出世を望んでいる。

しかしながら、この時の坊ちゃんは、彼を偏愛する清の人柄に対しては、「つまらない」、「気の毒」なものであり、「全く愛に溺れていたに違いな」く、「元は身分のあるものでも教育のない婆さん」だと思っていただけである。それにも関わらず、清は一方的に「おれを以って将来立身出世して立派なものにな」り、「立派な玄関のある家をこしらえるに相違ない」と思い込んでおり、それから「おれがうちでも持って独立したら、一所になる気でいた」のである。坊ちゃんから見れば、清は「昔風の女だから、自分とおれの関係を封建時代の主従の様に考えていた」ので、彼は清の溺愛を無意識的に拒否していたのである。

上下関係意識の主従関係（1953 年版）

1953 年版では、坊ちゃんが四国へ出発する前の時期における清は、坊ちゃんの立身出世

---

[165] 宮野光男「『坊つちゃん』を読む―清はどこへ行ったのか」、佐藤泰正『漱石を読む』笠間書院、2001、p. 34-52
[166] 竹盛天雄「坊っちゃんの受難」、前掲『漱石作品論集成第二巻　坊っちゃん· 草枕』、p. 22-37
[167] 土居健郎『漱石の心の世界―「甘え」による作品分析』弘文堂、1994、p. 7-19

に大きな執念を持っている人物として描かれている。そして、坊ちゃんは無意識的に、このような清を拒否している。

この 1953 年版では、清は坊ちゃんの立身出世、即ち、彼が中学校の先生になるということに極めて大きな希望を注いでいる。先生になることによって、人力車に乗れるようなもっとえらい人になれるはずであると清は思い込んでいる。つまり、清は坊ちゃんが偉い人になるということに大きな執念を持っているのである。この作品には、坊ちゃんが出発の準備をしているシーンがある。二人は、清が坊ちゃんの旅のために準備してあげた品物を一緒にチェックしている。ロングショットで撮られた二人はシンメトリでフレームの真ん中に配置されている（図 90）。これによって、二人の間における親密な関係が強調される。坊ちゃんは一つの品物を取り上げて清に使い方を聞く。

清：他国行ったら、馬鹿にされないように、時々、こうするんですよ。

清は品物を使いながら、坊ちゃんに説明している。ここで、清は馬鹿にされないよにと坊ちゃんを注意する。その後、清は一つの達磨を手に取り、

清：癇癪起きたら、この達磨さんみたいに、じっと辛抱してね。

と言って、坊ちゃんに彼自身の真っ直ぐな気性を気づかせる。ミディアムショットで撮られた清は達磨を手にしながら、微笑んでいる（図 91）。その後、坊ちゃんは何のお土産が欲しいかと彼女に聞いて、清は越後の笹飴が食べたいと答える。清は四国という場所が分からず、東京に近いところ、箱根のあたりだと思って、このような答えをしたのである。しかし、図 92 が示したように、坊ちゃんから箱根の西より何百里も先の山のところだと言われた清は頭を下げて、極めて悲しい泣き声で「そんな田舎」と言う。清の失望する気持ちは言うまでもない。図 91 におけるシンメトリの構図は、図 92 における非シンメトリの構図に変わってしまう。この構図では特に、フレームの前景にいる坊ちゃんとフレームの後景にいる清との対比が目立つ。つまり、二人の間における親密な関係のほか、もう一つの関係、即ち、主従関係があるということをこの作品は暗示したいのである。そして、この主従関係は、坊ちゃんが出発する日、二人のやりとりにおいてさらに強調して示唆され

る。



図 90



図 91



図 92

坊ちゃんが四国へ出発する日、彼は人力車に乗っていたのだが、清はそのかたわらを一所懸命に歩き、彼が乗っている人力車についてくる。ミディアム·ロングショットで撮られた坊ちゃんより、隣の清の方が小さく見えてくる（図 93）。二人の間における地位の差がさらに目立っている。

清：坊ちゃん、箱根の向こうは化け物がいるそうですから、気をつけるのですよ。

清は坊ちゃんの旅に対して、非常に大きな心配を抱いている。次に続く図 94 では、超クロースアップで人力車の動いている車輪が映される。このショットは坊ちゃんのこれからの四国の旅における曲折を暗示しているのではないかと思われる。その後、超クロースアップから超ロングショットに切り替わり、人力車に乗っている坊ちゃんと歩いている清が

また撮影されている（図 95）。そして、固定カメラで、フレームの奥から次第に前景へと迫る二人のショットがずっと映されている。息を切らせながら人力車について歩いてくる年寄りの清の姿が現れる。坊ちゃんがいくら人力車を彼女に譲ってあげたくても、清は自分より、坊ちゃんのほうが乗るべきだと考えて頑張る。坊ちゃんを溺愛しているというより、清は上下関係意識を強く意識しているのだと言ったほうが適切だと思われる。続く図 96 では、

清：それから、道中で茶代を惜しむと、馬鹿にされますからね。

という場面が続き、清は坊ちゃんが馬鹿にされないようにと彼に注意を促す。清のこの注意は、坊ちゃんが四国の旅館で不公平に扱われたことについての伏線を敷いている。図 93 と同様な構図を使ったのは、清の言葉や注意が、何回も繰り返されたものであるということを強調する意図があったものと思われる。そして、坊ちゃんの四国体験に対する清の心配には、坊ちゃんの子供っぽい性格を示唆する意図があったのだろう。



図 93



図 94



図 95



図 96

距離感のある関係（1977 年版）

1953 年版における、主従関係を強く意識している清の描き方に対して、1977 年版では、坊ちゃんの立身出世に対する清の執念がさらに強調され、小説と同じように、二人の間における距離感のある関係が描き出されている。1977 年版の物語は坊ちゃんが汽車に乗っているところから始まる。坊ちゃんが汽車の中で清の話を思い出すと、シーンは汽車の場面から坊ちゃんが四国へ出発する前の場面に切り替わる。ミディアム·クロースアップで真正面に撮られた清は、遠いところ、即ち清の話によると、「箱根の向こうどころか、そのまた向こうの海を渡ったその先の伊予の松山という」田舎にまで坊ちゃんが旅立ってしまうということを知った上で、出発の準備をしている坊ちゃんに話しかけている（図 97）。

清：でもこれが坊ちゃんの出世の糸口になるなら、清はいくら寂しくてもかまいません。

清は坊ちゃんが田舎へ行くことに関しては全く気にしていない。出世できるのなら、都会でも、田舎でも、清にとっては一緒だからである。そしてまた、彼女は出世の糸口と考えられる四国の先生という職業に極めて大きな希望を注いでおり、積極的に坊ちゃんを励ます。清は坊ちゃんに対面して話しているように思われるのだが、次の図 98 のショットでそれが否定される。客観的カメラで撮られた坊ちゃんが部屋の外で荷物を片付けている中、清は一人で部屋の中に座って、坊ちゃんに対面しているかのように話している。一見すると、確かに二人は対面しながら話してはいるが、実は二人は同じ空間ではなく、それぞれ

個別の空間にいながら、話が進められているのである。つまり、清の話を聞いている相手は存在せず、彼女は自分に向って呟いているのである。ここには、坊ちゃんと清の立場にズレのシンメトリが形成されている。このズレのシンメトリは、調和する関係に見えても、実はそこに交流が存在しない状態を表す言葉である。

清：出世した坊ちゃんがお迎えになる日を一日千秋の思いで。

清の言葉から考えれば、彼女が坊ちゃんの出世をどれほど望んでいるかが分かる。この希望はすでに清の胸に刻みつけられており、彼女は機械的にそれを口から出すのである。しかしながら、結局清の期待について坊ちゃんは理解することができず、「いつまでくどくどやっている」と言いながら面倒くさがっている。この清は時代遅れのお婆さんとして描かれており、ここに坊ちゃんとの距離感のある関係が作り出されているのである。



図 97



図 98

愛情に満ちた関係（2016 年版）

坊ちゃんの立身出世に対する執念を強く抱いている 1953 年版と 1977 年版の清と異なり、2016 年版における清は、その執念を全く見せず、ひたすら坊ちゃんに対して無私の愛を捧げており、坊ちゃんと擬似的母子関係を持っている。物語は一人の少女が道のかたわらに座って、『坊っちゃん』という小説を読むところから始まる。坊ちゃんのボイスオーバーで小説の初めの箇所、即ち、坊ちゃんが「親譲りの無鉄砲で子供の時から損ばかりしている」という話と、彼が二階から飛び降りた場面について読まれ始める。そして、シーンはいきなり小説の中盤、坊ちゃんが物理学校で校長と話し合っているシーンに切り替わる。坊ちゃんは校長が推薦した仕事先の銀行の頭取を殴ったゆえに、銀行での仕事がだめにな

ってしまう。学校から帰ってくる時、坊ちゃんのボイスオーバーで、すでになくなった親のことと、自分を可愛がってくれる清のことが語られる。家に着くと、図 99 と図 100 のように、ショット･リバースショットで坊ちゃんと清の姿が映される。家の玄関で坊ちゃんはがっかりした顔をしながら、何かを言おうとしているが、清はただ「お帰りなさい」と言いながらお辞儀をする。そして物理学校を卒業して 8 日目に、また学校で、坊ちゃんは校長と話し合う。今回は、校長は四国の教師の仕事を彼に薦める。坊ちゃんは即席でそれを承知する。学校から帰ってくる坊ちゃんは、また玄関に立って、何かを言おうとしているが、また清は「お帰りなさい」とただ言いながらお辞儀をする。周りの環境も、人々も、いつもと同じように存在しているだけである。ちなみに、映画のエンディングのところでも、同じことが繰り返される。つまり、坊ちゃんと清は東京で安楽な日々を過ごしており、坊ちゃんが外でどんな目にあっても、何をやっても、清にとって、坊ちゃんの「真っ直ぐでよいご気性」だけはいつでも変わりがないのである。そして、坊ちゃんにとって、清とは心が慰められるところ、即ち、家である。両親がいなくても、清の無私の愛で成長してきた坊ちゃんは不幸とは言えないだろう。



図 99



図 100

さて、坊ちゃんが出発する前の日の夜、清は荷物を片付けながら、自分が心配していることを坊ちゃんに言ってしまう。ロングショットで撮られた二人はフレームの左右に配置され、シンメトリの構図を形成する。これは二人の間における調和した関係、あるいは親密な関係を表現している（図 101）。しかし、清が坊ちゃんを見ているのに対して、坊ちゃんは他所を見ていることから、坊ちゃんが清の好意を一方的に拒否しているという意図がここに含まれているのではないかと思われる。その後、ミディアム･クロースアップで撮られた清は、フレームの真ん中に、しかも正面向きで坊ちゃんに対面しながら、いつも

の微笑みとは裏腹に、「乱暴だけはいけません」と真面目に坊ちゃんに注意する（図 102)。坊ちゃんがそれを承諾すると、清は微笑みながら、「でもやっぱり坊っちゃんは真っすぐでよいご気性です」とまた彼を褒める（図 103）。図 102 と比べると、構図は全く一緒で、グラフィックの類似で、清の表情に注目を集める。実は清のこの二句は、坊ちゃんの四国での体験に対して極めて大きな役割を果たしている。言い換えれば、坊ちゃんは清のこの言葉を行為の基準として行動しているのである。



図 101



図 102



図 103

原作では、坊ちゃんが自分の「無鉄砲」によって四国へ行くことを決めてから、清が住んでいる甥のところへ行って彼女に別れを告げる場面で、清の持っている希望が破綻してしまう。

> 北向の三畳に風邪を引いて寐て居た。おれの来たのを見て、起き直るが早いか、坊っちゃん何時家を御持ちなさいますと聞いた。卒業さへすれば金が自然とポツケツトの中に湧いて来ると思つて居る。そんなにえらい人をつらまへて、まだ坊っちゃんと呼ぶのは愈馬鹿気て居る。おれは単簡に当分うちは持たない。田舎へ行くんだと云つたら、非常に失望した容子で、胡魔塩の鬢の乱れを頻りに撫でた。

余り気の毒だから「行く事は行くがぢき帰る。来年の夏休みには迄度帰る」と慰めてやつた。夫でも妙な顔をして居る[168]。（一）

清は坊ちゃんの少年期から、彼が「将来立身出世して立派なものになる」と思い込んでおり、「独立したら、一所になる気で」あり、甥にも「今に学校を卒業すると麹町辺へ屋敷を買って役所へ通うのだなどと吹聴し」ていることから、清がどれほど坊ちゃんの立身出世を期待していたかが分かる。そこで、坊ちゃんが家も持たずに、遠い田舎まで都落ちしたことについて、清は「非常に失望した容子」で、「妙な顔をしている」のである。自分が心を込めて育てあげた坊ちゃんは自分の希望通りにはならなかったということに対する失望というより、自分が抱えていた夢が破綻したことを自覚した失望であろう。

つまり、坊ちゃんの少年時代から彼が四国へ出発するまでの間、清は坊ちゃんを溺愛しながら、「真っ直ぐでよい御気性」という美質を彼に押し付けて、坊ちゃんの立身出世を望んでいたのである。坊ちゃんはそのような昔風の清の溺愛を無意識的に拒否している。このように、二人の間に親密な人間関係があったとはいえないだろう。

ところが、映画では、1953 年版において、坊ちゃんの荷物を準備する場面にしても、坊ちゃんを送る場面にしても、清は上下関係の意識を強く持っており、坊ちゃんとの間には平等な関係を持っていない。1977 年版において、坊ちゃんの立身出世を望んでいる清は、坊ちゃんと価値観のズレを持っており、二人の間における距離感のある関係が作り出されている。一方、小説や 1953 年版、1977 年版と異なり、2017 年版において、坊ちゃんの立身出世への執念を全然持っていない清は、坊ちゃんに無私の愛を捧げている。

それでは、坊ちゃんが四国へ行った後に、それ以前の彼と清との関係に如何なる変化が生じたのだろうか。また、どうしてそのような変化が生じたのだろうか。次の節で分析してみる。

第二節　四国滞在時期の坊ちゃんと清

第二節では、四国滞在時期の坊ちゃんと清の関係、とりわけ四国の旅で、坊ちゃんがどのように清との家族関係を回復したのかを分析する。これについて、坊ちゃんの四国体験を参考しながら説明してみる。この間に清は登場しないが、「おれ」という語り手により、

[168] 夏目金之助『漱石全集第二巻　倫敦塔ほか· 坊っちゃん』岩波書店、2017、p. 260

回想された箇所がある。坊ちゃんは四国の教師生活を体験すればするほど、清の価値を理解していき、清と一緒になりたいという気持ちが生まれてきて、最後には教師の仕事を止めて東京へ戻ることになる。つまり、四国の旅の深化により、彼の中に清のいる世界へ戻ろうとする意識が生まれてきて、清からの逃避行[169]から、清へと回帰する方向へと内面の変化が起こるのである。

清の過保護児としての坊ちゃん（1953 年版）

1953 年版において、四国滞在時期に、坊ちゃんは総計三回清のことを思い出す。それぞれ、山城屋で茶代を払わず、不公平に扱われた場面、山城屋で清に手紙を書いた場面、学校で、他の教員たちに笑われた場面である。小説の十六回より、極めて少ないが、この三回の回想により、坊ちゃんと清との親密な関係が表現されると共に、清の支持を受ける以外に、坊ちゃんが馬鹿にされないようにすべはないという事実が強調されている。つまり、この映画では、坊ちゃんはいつも清の過保護児として描かれ、清と坊ちゃんとの擬似的母子関係を示している。

初回の回想は、山城屋に着いて、下女に暗くて熱い部屋に連れて来られた坊ちゃんが、風呂に入ろうとする場面から始まる。坊ちゃんはふといい部屋を見つけて、壁に貼られた宿泊料を見ながら、清の話を思い出す。図 104 が示したように、超クロースアップで宿泊料の告示が映される。清の話もボイスオーバーで流されてくる。

清：道中、茶代を惜しむと、馬鹿にされますからね。

清の話を思い出してから、坊ちゃんは自分が茶代を払わないために熱い部屋に連れて来られたのだと考え始める。坊ちゃんが出発する前、清は、彼が自分のいない世界、あるいは現実というものに入って行ってしまえば、人々に馬鹿にされてしまう可能性が高いと心

[169] 前掲　片岡豊「〈没主体〉の悲劇―『坊つちゃん』論」『漱石作品論集成第二巻　坊っちゃん·草枕』、p.56-69、「清は坊っちゃんが下宿してからも彼が＜家＞を持つことを願い、彼と「一所になる」ことを望んでいた。坊っちゃんにその気があれば、物理学校卒業後すぐに、街鉄の技手にはならずとも「月給は二十五円で、家賃は六円」（十一）させることもできたはずである。それを敢えてしなかった坊っちゃんには、結局この時、清と「一所になる」気がなかったと考えるのが自然だろう。つまり、坊っちゃんの松山行は生きるための方便であったと同時に、清の言わば〈求愛〉からの〈逃避行〉であったのである。」

配し、茶代のことや、彼の癇癪のことなどについて、彼にいろいろと注意したのである。そして、確かに清が予測したように、坊ちゃんは四国に着いてまもなく、人々に馬鹿にされ始める。このショットは清の坊ちゃんの四国体験に対する心配を暗示し、坊ちゃんの単純さを強調するものとなっている。そして、坊ちゃんは清の指示に従い、茶代を払うことによって、良い部屋に変えてもらう。



図 104

二回目の回想は、坊ちゃんが中学校で校長や教員たちに挨拶してから、山城屋へ帰り、清に手紙を書く場面から始まる。この時、坊ちゃんは清の注意に従い、五円の茶代を払って、十五畳の部屋に住んでいる。図 105 が示したように、超ロングショットで、畳の真ん中に寝ている坊ちゃんと、彼が住むその広くていい部屋が映される。その後、数学の堀田先生（山嵐）が坊ちゃんのところにくる。ロングショットで、寝ている坊ちゃんと、彼の手紙を読んでいる山嵐が撮られる（図 106）。二人はフレームの左右に配置され、シンメトリの構図を形成し、二人の調和した関係がここに表現される。そして、山嵐が勝手に手紙という私的なものを手にして、読み始めるといことうから、坊ちゃんより、山嵐のほうが「無鉄砲」な性分を持っているのではないかと思わせる場面となっている。続くショットでは、超クロースアップで清に宛てて書いた手紙が撮られる（図 107）。坊ちゃんは五円の茶代で十五畳のいい部屋に住んでいることや、来年の夏に帰ること、学校の教員たちにあだ名をつけたことなどを清に報告している。

ここで、注意すべきなのは、坊ちゃんが一年後の夏に帰ると清にはっきり言ってしまうことである。到着したばかりで、町人のことについて何も分からずにいるうちに、そのような決定をした坊ちゃんは、そもそも清から逃避したかったのではなく、やむを得ず四国

に来ただけで、できれば早く清と再会したいという、彼の気持ちがここに伺えるのではないだろうか。つまり、坊ちゃんは最初から、清と離れたいという気持ちは無く、むしろ東京で清と一緒に生活したいと考えているのである。ここで、坊ちゃんと清との間における親密な家族関係、あるいはかけがえのない存在である清の人物像が描き出されている。



図 105



図 106

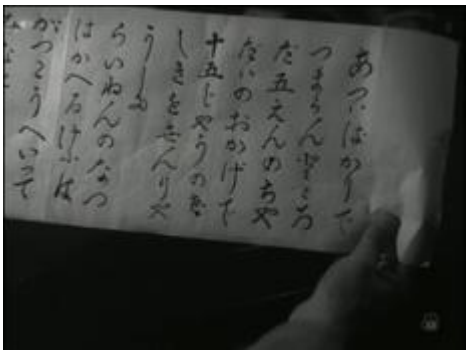


図 107

三回目の回想は、バッタ事件の会議で、教頭の赤シャツらが寛大な処分を主張している場面から始まる。坊ちゃんは教員たちの話を聞いて激怒するが、どうすればいいのか分からない。その時、ふと眼を上げると、壁にかけられた校長の写真がそこにある（図 108－図 109）。坊ちゃんにはその写真が清の写真として見えてくる（図 110）。清の声もボイスオーバーで流れてくる。

清：そんな馬鹿なことありません。悪いのは生徒たちに決まってます。坊ちゃん、負けちゃ駄目ですよ。

それは単なる坊ちゃんの想像であるが、清の声を本当に聞いたかのように、坊ちゃんは笑

顔で頷いてから（図 111）、自信を持って立ちあがり、自己弁護を始める（図 112）。

このシーンにおけるショットは、いずれもミディアムショットで撮られている。注目すべきなのは坊ちゃんの反応である。図 108 においては、意気地がなく、臆病な様子であったのに、想像における清の話で力を得ると、図 112 のように、自信を持った態度に変わる。また、清はここでも馬鹿という言葉を使う。坊ちゃんが出発する前、清は馬鹿にされないようにと、坊ちゃんに対してすでに三回注意している。そして、坊ちゃんが四国の山城屋に着いて、清の注意に従って五円の茶代を払ったことで、馬鹿にされることを免れたのと同じく、バッタ事件の処分に関しても、坊ちゃんは想像の中の清の話によって、馬鹿にされないようにすべきだと気付かされる。坊ちゃんは四国の旅において、馬鹿にされそうなことがある度に、いつも清のことを思い出す。彼女からの指示を思い出しながら行動するという彼の行動原理を描き出すことによって、清の過保護児としての坊ちゃんの、彼女に対する依存がここで強く表現されている。



図 108



図 109



図 110



図 111



図 112

存在を省かれた清（1966 年版）

1953 年版における、坊ちゃんの四国の旅を指導する、指導者としての清の描き方とは異なり、1966 年版における清の存在感は極めて薄い。なぜかと言うと、この作品で清という人物は一度も出ておらず、彼女は写真と記憶の中に存在している人物にすぎないからである。物語は汽車に乗っている坊ちゃんが四国へ行くところから始まる。つまり、出発する前のシーンは全て省略され、映画のオープンニングに出てくる清は、坊ちゃんが四国にいる時期に登場する清なのである。そして、坊ちゃんはこの間に、二回しか清のことを思い出さない。それぞれ、四国へいく列車の中で、落としてしまった清の写真から彼女のことを回想する場面と、山嵐に清からもらった手紙について説明する場面の二つである。そして、この存在感の薄さから、この作品において清が坊ちゃんの四国の旅に何の影響も及ぼしていないということが伺える。

最初の回想は、汽車の中で小荷物から食べ物を取り出す時に、清の写真が落ちてしまう場面から始まる。写真はクロースアップで撮られるが、姿ははっきりとは見えない（図 113）。そして、向こうの席に座っている女性が、清の写真を拾って坊ちゃんに返す。今度は超クロースアップで清の写真が撮られ、彼女の姿がはっきりと見える（図 114）。実は、映画全体は坊ちゃんの四国の旅を描いており、少年時代も東京へ戻った後の時期も省略されている。つまり、四国の旅において、清が存在する必要がないので、1966 年版における清はほかの映画作品と比べてもっとも影が最も薄いのである。

坊ちゃんは食物を食べながら、清の写真を見ている。そして、回想の中の清の声がボイスオーバーで流れてくる。

清 :どこへ行っても､坊ちゃんはその真っ直ぐな気性だけは忘れずにいってく　だ
さい。そして、清のことも時々は思い出してください。では坊ちゃん、ご機
嫌よ。

坊ちゃんの肉親の家族だけではなく、清の登場シーンも省かれており、この清の一言だけが回想に出てくる。重要なのは「真っ直ぐな気性を忘れ」ないことである。つまり、清は坊ちゃんがどんなときでも、自分の価値観を守り続けるように勧めている。



図 113



図 114

二回目の回想は、バッタ事件の翌日に、徹夜していた坊ちゃんが清から貰った手紙を読んでいる途中で寝てしまう場面から始まる。図 115 が示したように、ハイアングルで、手紙を顔に被せながら寝ている坊ちゃんの姿が撮られる。観客は、寝ている坊ちゃんより、長文の手紙のほうに注意を向けさせられる。その後、山嵐が坊ちゃんの下宿へ来て、夕べのこと、即ち、生徒たちと衝突したことについて様子を見に来る。山嵐は封筒を見て、ラブレターだと思い、坊ちゃんに対してその手紙の内容を読みはじめる。そして、山嵐の声に清の話が続き、それがまたボイスオーバーで流れてくる。

清：清も持病のリューマチで、一週間ほど寝込んでしまいました。坊ちゃんとご
一緒でしたら、こんなリューマチぐらいなんでもありませんが、離れており
ますと、つい年に甘えて。

ここまで読むと、山嵐は手紙の相手が誰なのか分からなくなってしまう。すると、坊ちゃんはこの手紙の書き手が自分を育てた婆やのことであると打ち明ける。ミディアム･ロングショットで撮られた坊ちゃんと山嵐はフレームの左右に配置され、二人の間における

調和した関係や、親密な関係が表されている（図 116）。つまり、映画は坊ちゃんと清の家族関係より、坊ちゃんと山嵐の人間関係の方に重点を置いていることが分かる。そして、清の手紙から、彼女が持病に苦しんでいることや、坊ちゃんと一緒になりたいという彼女の気持ちが読み取れるとともに、清の死も暗示されている。



図 115



図 116

清を拒否する坊ちゃん（1977 年版）

1966 年版のように、清の存在そのものが省かれたとは言えないが、1977 年版においても、四国滞在時期の坊ちゃんに及ぼした清の直接的影響は少ない。それどころか、彼は清の望みを拒否し、想像の中で新しい清の人物像を作り出すのである。1977 年版では、坊ちゃんは二回、清のことを思い出す。それぞれ、帽子が海に落ちたことを山嵐に笑われる場面と、校長に辞表を出す場面である。映画のオープンニングで、四国へ行く汽車に乗っている坊ちゃんは、清の話について思い出す。するとシーンは汽車の場面から坊ちゃんが四国へ出発する前の場面に切り替わり、立身出世に執念を持っている清の人物像がそこで描かれる。その後、シーンはまた現実、即ち、四国へ行く途中の場面に戻り、汽車から船に乗り換えている坊ちゃんの姿が撮られる。

初めて東京を遠く離れた坊ちゃんは、船の中不機嫌で船員と話をしている。船員がいくら四国の優れたところを褒めても、坊ちゃんに否定される。彼のこの地方への軽蔑は言うまでもない。船員と話をやめたあと、坊ちゃんはうっかりしている中、帽子が風で海に落ちてしまう。超クロースアップで撮られた帽子は海の波で揺れながら漂っている（図 117）。その場面は、船の高いところに座っている山嵐にも見られ、笑われる。ローアングルで撮られていることにより、山嵐が優位な立場にあることは間違いない（図 118）。四国の人に軽蔑されてから、坊ちゃんはさらに不機嫌になり、デッキを乗り越えようとする。ハイア

ングルにより、喧嘩しようとする坊ちゃんの子供っぽさが表現されると同時に、坊ちゃんは山嵐より低いところに置かれており、物理的に下の立場にあることが分かる（図 119）。つまり、カメラワークから、坊ちゃんの負けを表しているのである。その明らかに負けるところにもかかわらず､喧嘩を続けようとする坊ちゃんの性格ははっきりと描かれている。負けても喧嘩をやる坊ちゃんを思いとどまったのはこの清である。その時、坊ちゃんはふと清の顔を思い出す。カメラは急に坊ちゃんのほうに近づき、ハイアングルからアイレベル･アングルに､そして､ロングショットからミディアム･クロースアップに切り替わり（図 120）、清のことを考えている坊ちゃんの表情が撮られる。次に続く図 121 では、坊ちゃんの想像の中における清の笑顔が撮られる。坊ちゃんは清のことを思い出すと、癇癪を堪えて喧嘩をやめる。

しかし、船から降りて小舟に乗っている時、山嵐の帽子は風で飛ばされて坊ちゃんの顔にぶつかる。坊ちゃんはとうとう我慢できず、山嵐と喧嘩することになる。その後、岸についても、坊ちゃんと山嵐との争いは終らない。つまり、坊ちゃんは清からの注意を受けても、その影響下から逃れ、わがままに行動しているのである。実は「青春喜劇」[170]として作り出された 1977 年版では､坊ちゃんの短気さや子供っぽさが強調されており､喧嘩好きな坊ちゃんの人物像が意図的に作り上げられているのである。出発前において、坊ちゃんの立身出世に執念を持っている清と坊ちゃんの間における価値観の相違に焦点が当てられることによって、二人の間に親密な交流がないということが示されているので、坊ちゃんが四国にいる間においても、彼と清との間には繋がりがほとんどないということが想像できる。



図 117



図 118

[170] 前掲　松田政男、高田純「前田陽一監督の「坊っちゃん」」『キネマ旬報』717（1531）、p. 146



図 119



図 120



図 121

二回の回想は、坊ちゃんは学校に辞表を出した場面から始まる。坊ちゃんは山嵐と師範学校の生徒たちとの間の集団喧嘩に巻き込まれてしまうが、校長が山嵐をやめさせようとしたことに対して、坊ちゃんはそれを不人情だと思い、自分も辞表もを出してしまう。図 122 が示したように、超クロースアップで彼が出した辞表が撮られていると同時に、坊ちゃんの声もボイスオーバーで流れてくる。

坊ちゃん:清、おれってやっぱり出世には縁がなかったが。.....履歴なんか構うもんか。それより、義理が大切だ。まぁ、そんな訳で、近々東京に戻ることになりそうだ。おれってやっぱり無鉄砲なんだなぁ。

この話を坊ちゃんは手紙に書き、清に送る。ミディアム･クロースアップで撮られた清は、手紙を読んでから次のように言う（図 123）。

清：それでいいんですよ、坊ちゃん。

出発する前に、清は坊ちゃんの出世をどれほど望んでいるかは前節で分析した。しかしながら、そのようなことをして欲しくなくても、自分の期待に応えられなくても、結局坊ちゃんを認め続けているという清の人物像はこのショットによって映像的に明らかに表さ

れている。つまり、坊ちゃんが何をしても、坊ちゃんと価値観のズレを持っている清は彼を支持したり、許したり、甘やかしたり、認めたりしているのである。清が登場したショットから、また四国にいる坊ちゃんのシーンに切り替わり、最後に坊ちゃんが四国を離れていくショットに変わる。



図 122



図 123

密接に繋がっている坊ちゃんと清（2016 年版）

1977 年版とは対照的に、2016 年版においては、坊ちゃんが清から受ける影響は大きい。清と坊ちゃんの擬似的母子関係を明らかに示している。四国へ着いてから、坊ちゃんは総計八回も清のことを思い出し、彼と清との間に密接な繋がりがあることが示されている。それぞれ、下宿で食事をする場面、マドンナに初めて手紙の相手を聞かれる場面、山嵐と喧嘩する場面、バッタ事件の会議の場面、マドンナに再び手紙の相手を聞かれる場面、生徒に授業をする場面、マドンナに手紙の相手である清のことについて説明する場面、そして山嵐と一緒に学校を離れる場面である。そして、他の映画版と最も異なる箇所は、東京にいる清を表すシーン、即ち、坊ちゃんに二回目の手紙を書くシーンがクロス編集で描かれているところである。二人の頻繁な交わりにより、彼らの間における親密な関係が表現されている。坊ちゃんは清の価値を理解し、彼女へと回帰行するのである。

まず、坊ちゃんが清を回想する各シーンについて説明する。最初の回想は、坊ちゃんがいか銀の下宿で、清への手紙を書いている場面から始まる。図 124 が示したように、超クロースアップで手紙に書かれた「清へ」という字が映される。その時、いか銀の女房がご飯を持ってきたので、坊ちゃんは筆を下ろして、ご飯を食べる。坊ちゃんは食べている芋がうまいと思いながら、清と一緒に食事をしたことを思い出す。次に続く図 125 は、坊ちゃんが四国へ出発する前に、清と坊ちゃんが一緒に生活をして、食事をしていたころの回

想のショットである。ここで、画面の色が黄色みがかることによって、これが現実世界とは違う回想の場面であることが分かる。

清：やっぱり坊ちゃんは真っすぐで、よいご気性です。

清の話を回想した坊ちゃんは、

坊ちゃん:いちいち褒めんじゃないよ。俺は。

と言いながら頭を上げると、そこに女房の姿を見る。つまり、坊ちゃんは女房を清と勘違いしたのである。この時、坊ちゃんはまだ新しい生活に慣れておらず、清と生活していたときの習慣のため、無意識のうちに清のことを思い出すのである。



図 124



図 125

二回目の回想は、清への手紙をポストに出す場面から始まる。図 126 が示したように、ロングショットで坊ちゃんが手紙をポストに入れる姿が撮られている。そして、そばに立っているマドンナは坊ちゃんのその行為を見て、その手紙の相手について聞く。またロングショットで、マドンナと坊ちゃんがフレームの左右に配置されており、シンメトリの構図が形成されている（図 127）。これによって、二人の間における調和した関係が表現される。

マドンナ：大切な人にですか。

坊ちゃん：いやぁ。まさか。そんなんじゃありませんよ。

この時の坊ちゃんは清に要求されたように、ただ四国に着いてから手紙を書いただけである。「いやぁ」、「まさか」、「そんなんじゃありません」という三回の否定によって、坊ちゃんはまだ彼にとっての清の重要さを認識していないということが分かる。



図 126



図 127

坊ちゃんに対する清の影響が初めて見られるのは、山嵐と氷水代の一銭五里について争ったときのことである。つまり、清から貰ったお守りで彼女のことを思い出す、三回目の回想が始まる箇所である。

坊ちゃんは赤シャツと野だいこの教唆で、山嵐がバッタ事件の張本人だと思い込む。真っ直ぐな性格の坊ちゃんは、裏表があることや、嘘をつくことが大嫌いなので、以前山嵐に奢られた氷水代の一銭五里をあえて彼に返そうとする。そして、二人は道中、誰が嘘つきかということをめぐって、激しい喧嘩を始める。図 128 が示したように、クロースアップで坊ちゃんと山嵐が互いに睨み合っている姿が撮られる。このシンメトリの構図は、二人の対立関係を示している。そして、坊ちゃんが拳を振るおうとした時、清から貰ったお守りが落ちてしまい、超クロースアップでそのお守りが映される（図 129）。お守りについている鈴の声とともに、清の声が聞こえてくる。

清：坊っちゃん。乱暴だけはいけません。

坊ちゃんは頭を下げて落ちたお守りを見ながら、清の顔を思い出す。図 130 が示したように、ミディアム･クロースアップで清の厳しい顔が撮られる。黄色い画面に映される想像の中の清は、坊ちゃんが四国へ出発する前に、坊ちゃんの癇癪を注意した実際の清である。坊ちゃんはお守りを見て、清の言い付けを思い出し、喧嘩を止める。その後、坊ちゃんは

地面に落ちたお守りを拾う。図 131 が示したように、超クロースアップでお守りを握っている手が撮られる。つまり、坊ちゃんはこのお守りを清の化身と見なしているのであり、そのために彼女の影響のもとで行動していると言えるのである。



図 128



図 129



図 130



図 131

清のことを思い出す四回目の回想は、バッタ事件の処分を検討する会議の場面から始まる。赤シャツらが寛大な処分を主張していることに対して、坊ちゃんは机を叩きながら、席を立ってしまう。図 132 が示したように、このシンメトリの構図は、フレームの後ろに配置された坊ちゃんの動きによって崩される。坊ちゃんの怒りを描くことによって、調和した会議の雰囲気が転換してしまったことを暗示している。しかし、坊ちゃんは自己弁護をしようとするが、何も言うことができない。ロングショットからクロースアップに切り替わり、坊ちゃんの顔の表情に焦点が当てられる（図 133）。清の声がまたボイスオーバーで流れてくる。

清：坊っちゃんは癇癪を起こすと、言葉が出なくなってしまいます。

次に続く図 134 では、ミディアム・クロースアップでこのように話しかけた清の姿が撮ら

れる。注意すべきなのは、フレームの構図により、回想の中の清は現実世界にいる坊ちゃんに対して、まるで対面するかのように話しかけているということである。つまり、たとえ四国にいても坊ちゃんは清から離れているわけではなく、自分の行動に影響を及ぼし、自分と密接的な関係を結んでいる彼女が、いつでも彼のそばにいるのである。



図 132



図 133



図 134

ところで、坊ちゃんは清の価値をまだ理解していない。五回目の回想は、清にもう一度手紙を送るとき、マドンナと話をした場面から始まる。一回目に清に手紙を送る図 126－図 127 とほぼ同じ構図で、つまり、グラフィックの類似でこのシーンを撮る（図 135－図 136）。異なるのは二人の会話の内容である。

マドンナ:本当は大切な人じゃないですか。

坊ちゃん：まあ、そうです。

ここで、坊ちゃんは再度清の重要さを否定するが、「いやぁ」、「まさか」、「そんなんじゃありません」という三重の否定と比べて、今回は少し考えてから、「まあ、そうです」と軽く否定するだけである。つまり、四国でバッタ事件、山嵐との一銭五里をめぐる

喧嘩などを経てきた坊ちゃんは、無意識的に数回清のことを思い出し、清の重要さや価値を否定している自分の考え方に対して疑問を抱き始めているのである。



図 135



図 136

六回目の回想からは、坊ちゃんは清の価値をはっきりと認め始める。赤シャツは英語の古賀先生（うらなり）の母が校長に昇給を頼んだということを聞き、騙まし討ちにして、うらなりを九州の延岡へと転任させる。この事情を知った坊ちゃんは怒って、生徒たちに授業をする時、清のことについて話す。図 137 が示したように、ロングショットで教壇に立つ坊ちゃんと生徒たちが撮られる。カメラは次第に坊ちゃんの方に近づき、ミディアムショットになる（図 138）。そして、カメラのアングルが図 137 におけるハイアングルから図 138 におけるローアングルになるという変化により、その場の力関係における坊ちゃんが持っている権力が次第に強くなっていく有様が表現されている。また、このようなカメラワークの中で、坊ちゃんは清のことについて生徒たちに話す。

坊ちゃん:勉強をして、卒業すれば、立派な教育を受けたことになるのか？教育もない、身分もない清の方がよっぽと上等だ。

坊ちゃんはこう言うと教室を離れてしまう。彼が教室に入った時に黒板に書いた字が、超クロースアップで撮影される（図 139）。

嘘をつく法、人を信じない術、人につけこむ策。

赤シャツなどの教育者より、「教育もない、身分もない」清の方が上等だという坊ちゃ

んの話から考えれば、この時点で坊ちゃんが清の持つ価値をすでに内面していることがはっきりと分かるだろう。そして、清のことを何も知らない生徒たちに、彼女のことについて話してしまったという事実は、生徒たちではなく、むしろ自分自身に注意するためにこの話をしたのだと考える方が適切だろう。



図 137



図 138

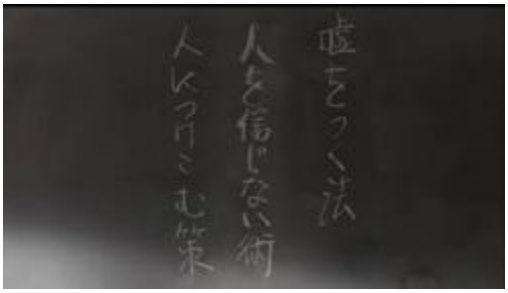


図 139

その後、清の重要さや価値を理解した坊ちゃんは、自発的にマドンナに清のことについて打ち明ける。ここから七回目の回想が始まる。師範学校の生徒との喧嘩事件に巻き込まれたため顔に傷が残っている坊ちゃんは、学校へ行く途中、マドンナに手紙の相手、即ち清のことについて話す。マドンナと会話した、前の二回のシーン（図 126－図 127、図 135－図 136）より、カメラはさらに二人の登場人物に近づき、これをミディアム･ロングショットで撮っている（図 140）。

坊ちゃん:顔は皺くちゃだらけの婆さんだけど、どこに連れて出しても、恥ずかしくない。気立てのいい、あんな立派な女はどこにもいません。

次に続く図 141 では、ミディアム･クロースアップで坊ちゃんの顔が撮られている。彼は自

分が清からの影響を受けているからこそ、正直者になるのだという話をする。

坊ちゃん:だから、おれは損をしても、馬鹿を見たって、正直でいられるんです。
人にも、自分にも。

ここで、坊ちゃんはすっかり清の価値を認め、また今まで、自分が清の賞賛や支持によって影響を受けていたことを認めるのである。



図 140



図 141

最後の八回目の回想は、師範生との喧嘩事件に巻き込まれて、辞職しなければならなくなった坊ちゃんが山嵐と一緒に学校を離れる場面から始まる(図 142)。フレームの前景には坊ちゃんと山嵐が、フレームの背景には赤シャツを初めとする校長や、教員、生徒たちが配置される。そして、ちつい落としてしまった清から貰ったお守りが、クロースアップで映される（図 143）。坊ちゃんは振り返って、そのお守りを拾う。またクロースアップでお守りを握っている手が撮られる（図 144）。それと同時に、清の声がボイスオーバーで流れてくる。

清:でも、やっぱり坊っちゃんは、真っすぐで、よいご気性です。

図 145 が示したように、坊ちゃんは清の顔を思い出す。清が話した後、あるいは清の存在というものは、坊ちゃんにとって人生における行為の基準だと言っても過言ではない。清の話を確かに聞き取ったかのように、坊ちゃんは赤シャツの前にまで歩いてきて(図 146)、赤シャツを殴ってしまう(図 147)。山嵐はずっと坊ちゃんの後ろに立っており、赤

シャツの退治に加担していないことにより、坊ちゃん一人での退治＝「堕落」が暗示される。そして、坊ちゃんに殴られた赤シャツは一人で倒れ、助ける人も誰も居ない。つまり、坊ちゃんの「無鉄砲」や言動は、もはや学校の人々にまで影響を及ぼしており、赤シャツに味方する者は誰もいなくなってしまっていた、ということである。



図 142



図 153



図 144



図 145



図 146



図 147

四国にいる坊ちゃんの物語の進行と同時に、東京にいる清も、クロス編集で描かれる。この原作にない改編により、清の存在を強調し、坊ちゃんにとって、あるいは、家における清の重要性を表すと共に、二人の間における密接な家族関係を描いている。とりわけ坊ちゃんのことをいつも大切にしている清を、坊ちゃんの母として描き、二人の擬似的母子関係を示している。図 148 が示したように、坊ちゃんの順調を祈っている清の敬虔な姿が、ミディアム･クロースアップで映されている。その時、郵便屋が来て、坊ちゃんからの手紙

を彼女に渡す。手紙を受け取ったとたん、清はすぐ返信を書き始める。超クロースアップで筆を持っている清の手と書かれている手紙が撮られる（図 149）。清の字は、坊ちゃんの字と比べると上手なものではない。年を取ったせいで、文章を書くのが遅い清は、郵便屋の催促に恐縮しながら、一所懸命に手紙を書いている。本人に恨まれないよう、つけたあだ名を清だけに話すようにということや、長い手紙を読みたいということ、一円が入れられたお守りのことや、坊ちゃんの癇癪が強すぎて心配だということ、また乱暴はいけないということなど、いろいろな内容が書かれた清の手紙は、彼女のボイスオーバーとともに、坊ちゃんのところまで届く。超クロースアップで清の手紙とお守りが撮られる（図 150）。ここで注目したいのはお守りである。なぜかというと、上述のように、このお守りは清の化身として、四国にいる坊ちゃんの言動に対してつねに影響を及ぼし続けているからである。



図 148



図 149

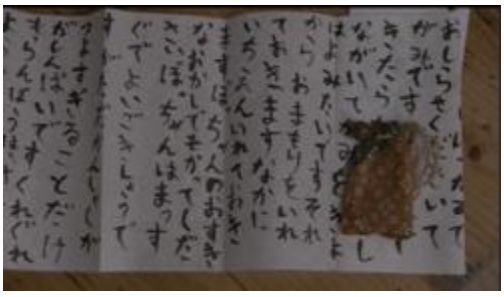


図 150

清が登場する二回目のシーンもまた、坊ちゃんに手紙を書いている場面から始まる。図 151 が示したように、クロースアップで撮られた清は筆で手紙を書いている。清は昇給のことや、坊ちゃんの立派な気性、即ち、真っ直ぐな気性について書いている。次に続く図 152 では、超クロースアップで清の手紙が撮られる。読みにくい字ではあるが、「そのま

っすぐなご気性」という箇所が目を引く。つまり、清は坊ちゃんに彼の真っ直ぐな気性の重要性を伝えて、それを勧めているのである。実は、坊ちゃんが最後に赤シャツを殴る行為は、清の注意に心の内面で向き合いながら、それに基づいて行動した結果なのである。坊ちゃんが清の影響をどれほど大きく受けているのかが分かる。



図 151

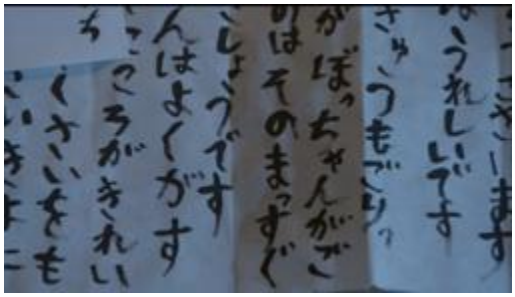


図 152

原作では、坊ちゃんは総計十六回、清のことを思い出す。清が越後の笹飴を食べている夢を見たり、教員たちにあだ名をつけていることを清に手紙で伝えたりするといった形式で、無意識に清のことを思い出している。また、「バッタ事件」を経た後では、清の存在が意識の表層にまで上がってくる。山嵐に奢られた氷水代を契機とした金銭の貸し借りをめぐり、清の価値は「おれの片破れ」と考えられるまでに上昇し、祝勝会の日の後、彼は清の価値を意識的に認めた上で、彼女のいる世界への回帰を願い始める。これは最後には、手紙を書かなくても清と心が通じるのだというところまで発展していく。つまり、坊ちゃんは四国での教師の生活を体験すればするほど､清のことを思い出すようになるのである。そして、十六回もの回想により、だんだんと清の価値を理解し始め、現実の世界で生活するより、彼女と一緒になりたいという気持ちが生まれてきて、最後には教師の仕事を辞職して東京へ帰り、清と一緒に暮らすようになる。清からの逃避行から、また清へと回帰するという彼の願望の円環性は、ここに完成したのである。清はこの間、即ち、坊ちゃんが四国にいる間には、一度も登場する場面はないが、彼女が重要な役割を果たしているということに疑いはない。清は坊ちゃんの認識の世界あるいは価値観を支持したり保護したりしている。言い換えれば、清は坊ちゃんが現実から逃れ、自分の価値観の崩壊を免れることができる理想世界となっているのではないかと思われる。

ところが、映画では、1953 年版において、もともと清から離れたい気持ちが全然なく、

清からの指示を受けながら行動する坊ちゃんは清の過保護児として描かれている。1966 年版において、清の存在が奪われ、一枚の写真だけ残され、最も影の薄い存在として描かれている。1977 年版において、清との価値観のズレに焦点があわせられるとともに、清から受けた影響を拒否する坊ちゃんが描かれている。一方、2016 年版において、多いスペースで清に関するシーンを表現することにより、清の存在を強めながら、無意識に清の価値観を受け入れ、それを基準として行動する坊ちゃんが描かれている。

それでは、清の価値を理解し始めた坊ちゃんが、四国を後にし、清の住む東京へ戻った後、二人の家族関係はどのように描かれているだろうか。

第三節　四国から戻った後の坊ちゃんと清

第三節では、四国から東京へ戻った後の坊ちゃんと清の関係、とりわけ四国からの回帰の旅を経た後の、坊ちゃんと清との関係の変貌について分析してみたい。四国での教師生活を終えて帰ってきた坊ちゃんは、四国へ出発する前の、清の溺愛を一方的に否定していた坊ちゃんではなく、清の価値を十分に理解した上で、清の求愛の逃避行から、再び清へと回帰した坊ちゃんである。そして、四国の旅によって変わったのは坊ちゃん一人ではない。清もこの時期に変わったのである。なぜかと言うと、坊ちゃんが四国へ出発する前は、清は坊ちゃんの立身出世を大いに期待していたのに、結局坊ちゃんが東京に戻ってきて、月給二十五円の街鉄の仕事をしていても、玄関付きの家に住んでいなくても、彼女は「至極満足の様子」だったからである。つまり、清は坊ちゃんが四国へ行って自分から離れたことにより、彼の重要さや価値を再認識したと言えるのではないだろうか。今の清にとっては、残りの時間は少なくなりつつあり、立身出世などより、坊ちゃんがただそばにいてくれた方が何よりうれしいのではないか。つまり、坊ちゃんと一緒であれば、これ以上期待するものはないのである。この四国の旅は二人の考え方を両方とも変えてしまっている。

実は、五つの映画版の中で、1935 年版と 2016 年版の二つしか、東京での坊ちゃんと清との再会を描いてはいない。1953 年版では、清の体の不調がほのめかされており、坊ちゃんと清が別れる時、二人は川の両側に配置される。これによって生と死という二つの世界を象徴し、清の死をすでに暗示しているのではないだろうか。また、1966 年版と 1977 年版においては、清の存在感はもともと薄く、坊ちゃんと清の間にある家族としての繋がり

は小さい。未来における清の存在が省かれてしまうのも無理はないだろう。繰り返して言えば、1935 年版と 2016 年版において描き出された、坊ちゃんと再会した清は、他の三つの映画版にない清である。この清はどのような特徴を持っているのか。これに続けて、今度は 1935 年版と 2016 年版における二人の再会のシーンについて分析してみる。

サポーターとしての清（1935 年版）

1935 年版は小説と異なり、四国へ行く前の時期や四国滞在時期における清に関するシーンはない。オープニングに出てくる清は、すでに四国での教師生活を体験して、東京へ戻ってきた坊ちゃんと再会している清である。吊るされた灯油ランプがクロースアップで撮られている(図 153)。このランプは清が使っているものであり、観客に場面が夜中であるということを意識させる。次に、パンとティルトを合わせて斜めに下げて、畳に座りながら坊ちゃんの冬羽織を縫っている清の姿が映される(図 154)。夜中であっても、坊ちゃんのために黙々と働いている清の姿が表される。ハイアングルで撮られた清は、卑小化され、いささか哀れな孤独感がただよっているように見える。また、背面から清を撮っているために彼女の顔が見えず、個人的な人格を持った存在というより、坊ちゃんのために自分を捧げている人物として描かれていると言ったほうが適切だと思われる。映画の初めから、清は坊ちゃんの付属的な存在であることが強調されている。

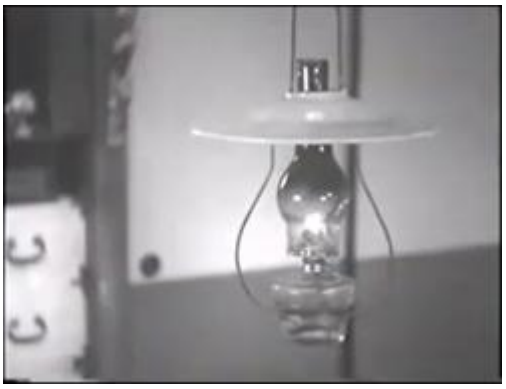


図 153



図 154

清が坊ちゃんを非常に可愛がっている場面も描かれている。清が縫物をしている中、坊ちゃんが帰ってくる。図 155 が示したように、ロングショットで玄関において、帰ってき

た坊ちゃんの後姿が撮られる。このショットは坊ちゃんが初めて登場するシーンである。正面向きではなく背面向きであり、しかも体の大半が格子戸に遮られた状態で登場する。観客に不安感を与えることによって、主人公の坊ちゃんが何か欠点を持っていることを暗示しようとしているのではないかと思われる。坊ちゃんが帰ってきたことを知り、清はすぐに立ち上がって玄関のほうへ向っていく。清は御付きから坊ちゃんの荷物を取ろうとし、さらに坊ちゃんの靴を脱がせようとする（図 156）。客観的カメラのロングショットで撮ることによって、清の坊ちゃんへの溺愛がよく表されている。清の行動によって、彼女の溺愛だけでなく、坊ちゃんとの親密な関係もはっきりと描かれている。



図 155



図 156

その後、坊ちゃんと清は、坊ちゃんが三カ月も経たずに四国から帰ってきてしまったことについて話す。

清:清は坊っちゃんのご出世を楽しみにしてたんですよ。麹町辺に立派なお屋敷を持って、二頭立ての馬車に乗って。

坊ちゃん：分かったよ。仕方がなかったんだ。

小説の末尾において、清はもはや坊ちゃんの立身出世への期待を持っておらず、坊ちゃんと一緒で生活できることに満足している。しかし、1935 年版では、坊ちゃんが東京へ戻ってきた後、彼が立身出世することへの清の執念や理想はまだ残っている。坊ちゃんの性格をよく知っている清は、坊ちゃんは間違いなく誰かと喧嘩をしたために、東京へ戻って来ざるを得なかったのだと推測する。

清:また、喧嘩をなすったんでしょう。

図 157 が示したように、カメラは坊ちゃんの後ろからアイレベル・アングルのミディアムショットで、二人の登場人物を撮る。半分しか見えない後姿の坊ちゃんと正面向きの清との対比により、清のほうに観客の注意が引かれるように撮られていると同時に、坊ちゃんの性格の欠点がさらに強調されている。そして、清の質問に対して、坊ちゃんは頭を脇に向けながら、

坊ちゃん:親譲りの無鉄砲で仕様がないよ。

と弁解する。それから、坊ちゃんと清がフレーム内に配置された場所も逆になる（図 158)。半分しか見えない後姿の坊ちゃんはフレームの中心に配置されるが、清はその側面を半分しか見せず、これによって観客の注意は坊ちゃんの方に引かれる。そして、カメラは図 157 が示したように、アイレベル・アングルから、急にハイアングルへと切り替わる。これによって坊ちゃんの子供っぽさという性格の欠点が卑小化される。



図 157



図 158

さて、坊ちゃんが四国の旅をする前の清の反応は分からないが、彼が東京へ帰ってから彼女に対して四国の体験を話す場面になると、坊ちゃんを徹頭徹尾支持している彼女の様子が伺える。小説では、坊ちゃんが四国での経験を清に話す場面はないが、1935 年版では、坊ちゃんが四国で体験した事、つまり、自分が当然だと思うことをしたことや、ちゃんとした理由も無く馬鹿にされたといったことを、慰めを求めるように全て清に話す。それか

ら、坊ちゃんが四国に着いたばかりの時、港屋で女中に見くびられ、狭い部屋にあてがわれた彼が、五円の茶代を彼女の前に投げつける[171]シーンに切り替わり、クロースアップで五円の札が撮られる(図 159)。次に続くショットは急に現在の坊ちゃんと清に戻る。ミディアムショットで撮られた二人の登場人物がフレームの左右に配置され、シンメトリの構図が作り出される(図 160)。ここから、坊ちゃんと清の間にある調和した関係を読み込むことができる。さらに、彼らの会話を聞けば、その関係をいっそうはっきりと理解できる。

清:まあ、五円もやったんですか。もったいない。

坊ちゃん:そしたら女中の奴、畳に頭を下げつけたんだぜ。

清:当たり前ですよ。

清は坊ちゃんの立場に立ち、坊ちゃんのことを考え、ひたすら坊ちゃんの話を信じて彼を支持している。そして、図 160 が示したように、顔を映らない清の描き方によって、清の人格より、坊ちゃんのために一所懸命働いて、ひたすら坊ちゃんを支持している彼女の自己犠牲的な性格が強調されている。このように、清は坊ちゃんのサポーターとして描かれていることが分かる。

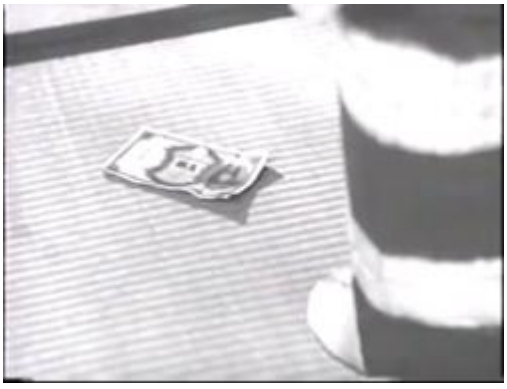


図 159



図 160

聖母としての清（2016 年版）

[171] 当時、米の価格は一升三十銭である。坊ちゃんが下女に渡した茶代は 16 升ほどの米が買える巨額と言っても差し支えないだろう。このような行動を描くことによって、坊ちゃんの行動をひたすら支持していた清のサポーターとしての立場がいっそう豊に表現されていると思われる。

清を坊ちゃんのサポーターとして描いている 1935 年版と異なり、2016 年版において、清は、坊ちゃんが四国へ行く前であろうと、東京へ戻った後であろうと、彼をいつも真心で受け入れてくれる聖母として描かれている。

東京へ戻った坊ちゃんは、東京から離れる前における図 99 のように、がっかりした顔をしながら、玄関で何かを言おうとしている（図 161）。次に続く図 162 では、坊ちゃんが四国へ旅たつ前における図 100 のように、清が「お帰りなさい」と言いながらお辞儀をしている。ショット･リバースショットで坊ちゃんと清が撮られる。坊ちゃんは、まるで一度も清のそばを離れたことがない、毎日彼女のそばにいる存在であるかのように描かれている。このアレンジも、坊ちゃんが四国にいる間、実際に清と何回かコミュニケーションを取ったことから考えて、妥当であると思われる。つまり、清にとっては、坊ちゃんが外でどんな目にあっても、何をやっても、彼はいつでも「真っ直ぐでよいご気性」の坊ちゃんであり続けるのであり、また坊ちゃんにとっては、清がいるところは心が慰められるところ、即ち、家なのである。



図 161



図 162

原作では、清と坊ちゃんの再会が描かれるほか、清の死についても書かれている。

> 死ぬ前日おれを呼んで坊つちゃん後生だから清が死んだら、坊っちゃんの御寺へ埋めて下さい。御墓のなかで坊つちゃんの来るのを楽しみに待つて居りますと云つた。だから清の墓は小日向の養源寺にある[172]。（十一）

自分が死んだら坊ちゃんの寺に埋めてほしいという要求そのものは、清が無意識的に自

[172] 前掲　夏目金之助『漱石全集第二巻　倫敦塔ほか･坊っちゃん』、p. 400

分を坊ちゃんの家族として認めている証拠である。そして、清が死ねば、坊ちゃんの価値観を褒めたり、支持したりする人は誰も居なくなってしまう。坊ちゃんも清の死で現実世界に戻らなければならないので、理想世界における真っ直ぐな気性を持っている坊ちゃんは、清と一緒に死んでしまう[173]。つまり、理想世界の坊ちゃんは清に依存する以外に存在できないのである。

ところが、映画では、1935 年版において、坊ちゃんが戻っても、清は彼の立身出世への期待を抱いているが、坊ちゃんの四国でやったことをひたすら支持している彼女は、坊ちゃんの付属的な存在として描かれている。それに対して、2017 年版において、いつも坊ちゃんの家族として存在している聖母のような清が描かれている。

第四節　五つの翻案映画における政治·教育·個人主義の問題

総じて言えば、1935 年版においては、清へと回帰した坊ちゃんにとって、彼女は付属的な存在である。1953 年版においては、清への回帰をしていない坊ちゃんは、まだ彼女との間に上下関係を持っている。1966 年版においては、清の不在のため、坊ちゃんにとって自分自身の未来の方が、彼女へと回帰よりさらに重要な事柄なのだと言える。1977 年版においては、家族である清と坊ちゃんとの価値観のズレに焦点が当てられ、互いに親密な交流ができないということが明らかにされる。2016 年版においては、清の坊ちゃんへの無私の愛に焦点が当てられ、清は聖母として描かれ、坊ちゃんは清への回帰を完全に遂行する。つまり、異なる時代に制作された映画によって、坊ちゃんと清との関係もまた異なるということが分かる。なぜそのような相違があるのか。そして、夏目漱石の文学の中で、最もよく映画化された作品である『坊っちゃん』は、なぜこのように監督たちに好まれ、十年ごとに新たに翻案され続けるのか。

伊藤整が『坊っちゃん』の小説について、以下のように述べている。

> 若し近代の日本文学で典型的な日本人を描いた作品をと求められることがあれば、私はこの作品を挙げる。主人公の楽天性、その同情、その無邪気さ、そして他の

[173] 前掲　平岡敏夫「「坊っちゃん」試論―小日向の養源寺」『漱石作品論集成第二巻　坊っちゃん·草枕』、p. 9-21、「学校でとどまりえなかった坊っちゃんが学校の外ではとどまりうるか。無事街鉄にとどまり、月給二十五円、家賃六円で清とうちを持って暮らしている坊っちゃんというのはすでに坊っちゃんではない。作品の真実からいえば帰京して街鉄にとどまっている坊っちゃんはウソであり、坊っちゃんはしんだのである。」

人物にある日本的な薄汚なさ、みみっちさ、卑劣さ、弱小さ、豪傑ぶり、それは実に完全な日本の性格である[174]。

つまり、猪野謙二が指摘するように、「『坊っちゃん』が、その後もたいへん広く、かつ長く読まれ続けてきた理由は、ひとつはそういう日本人の姿を典型的な形で描いたところにある」[175]のである。『坊っちゃん』の映画作品は、1935 年に公開された初回の映画版以来、十年ごとに翻案され続けている。

文学作品とは、個として生き残るのではなく、新しく読み継がれる中で生命を吹き込まれるものである[176]。

ここでは、映画製作当時の 1930 年代、1950 年代、1960 年代、1970 年代及び 2000 年代という年代順で、政治、教育、経済などの社会状況から、『坊っちゃん』がなぜよく映画化されるのか、そこにある時代から要請された「生命」とは何であるのかを明らかにする。

明治維新後、日本は近代化を加速させ、軍備を拡張し、諸外国と戦争を行うようになりつつあった。1894 年（明治二十七年）の日清戦争や、1904 年（明治三十七年）の日露戦争に勝利した日本は、本格的に大帝国となり始めたが、戦争費用の負担が加わり、不況に陥った日本は、また戦争へと向かい、第一次世界大戦が始まった。しかし、戦争によって獲得された一時的な好景気は、ヨーロッパ諸国からの輸入で再び不景気に転じ、さらに、1923 年（大正十二年）に起きた関東大震災のため、日本社会は大打撃を受けた。また、1929 年（昭和四年）に始まった世界恐慌は、日本に昭和恐慌をもたらし、日本経済を危機的な状況に陥れた。犬養内閣はいち早くこの不況からの脱出を狙い、戦争と軍国主義への道を整え始めた。

1930 年代は日中戦争、のちの太平洋戦争の直前であった。この時期、「家族」は大きな変化が起こった。重化学工業化によって男性労働者の需要が増え、家庭内の性別役割分担が成立した。女性はまた、専業主婦であることのほか、子供に愛を注ぎ、「愛育」するこ

---

174 伊藤整『伊藤整全集夏目漱石·森鴎外他』第十九巻、新潮社、1975、p. 127
175 猪野謙二「坊っちゃん」、前掲『映画で見る日本文学史』、p. 48
176 前掲　成模慶「漱石文学の受容と再生産―『坊っちゃん』の映画化を中心に」『比較文学研究』第 78 号、p. 66

とも要求された。社会という公的な場所から隔離され、家庭という私的な場所で子供を保護し、育て、「良い子」と呼ばれる純粋無垢[177]の子供を培うべきであるとされた。その価値観は新中間層によってさらに全社会へと広げられた。それだけではなく、「下層中産階級から上層中産階級に這い上がっていく」[178]新中間層は身分も、経済力も持たず、学力しか頼りにできなかったので、「学歴主義」が唱えられはじめた。

> 新中間層（中略）は、生産手段を所有せず、学力によって生活を切り開くことを自らの生活スタイルとする階層であった。この時期は、日本における学歴社会成立の時期でもあり、新中間層の人々にとっては、子どもに教育、学力をつけることが、家族の生活向上の鍵として意識されたのである[179]。

つまり、「愛育」と「教育エリート」とは相互補完関係を結びながら、新しい家族像を作り出したのである。さらに、戦争直前のこの時期には、全日本婦選大会という女性の立場から戦争反対を唱えるグループがあった一方、戦争を認め、戦争協力を申し出すグループも珍しくなかった。例えば、「君、死にたまふことなかれ」と歌った与謝野晶子や、日本のフェミニストの先駆者である平塚らいてう、市川房枝といった人物たちでさえ、戦争に協力的であった。彼女たちは、女性の政治参加という公的活動の獲得、あるいは国民国家の一員となるために、戦争への加担を選んだ。女性たちは直接に戦場へ行けなくても、家庭という職場で、家族のために、とりわけ家主の夫や父、子供のために、一所懸命に家を守ることが奨励されていた。

1935 年版の『坊っちゃん』の初回の翻案映画はこのような時代背景で作り出された。家族に属する清が､家主の坊ちゃんを徹頭徹尾支持しているサポーターとして描かれたのは、戦前に提唱されたこれらの規範のほか、「明治初年以来普及されてきた儒教主義的義務教育によって、ひたすら家長･先生･上司･役人など上の者に忠誠を尽くして従順に従うようなパーソナリティーが養成された」[180]からであったかもしれないと思われる。また、坊ちゃんを「教育エリート」としての教師という身分から見るならば、彼は「不安と動揺の時

---

177 沢山美果子『近代家族と子育て』吉川弘文館、2013、p. 63
178 竹内洋「サラリーマンという社会的表徴」『日本文化の社会学』岩波講座現代社会学第二十三巻、岩波書店、1996、p. 133
179 前掲　沢山美果子『近代家族と子育て』、p. 100
180 湯沢雍彦『昭和前期の家族問題』ミネルヴァ書房、2011、p. 118

代において理念にしか頼れず、しかもそれを保持することもままならない、いわゆる「知識層」を嘲笑できる人間、単純明快な価値基準とそれに見合う行動力を所持した」[181]人間という、時代の要求に応えた人物であったかもしれないと思われる。

戦後、第二次世界大戦によって破壊された全社会を回復し、日本を民主主義社会として建築するために、家族の民主化は重要な課題となった。1946 年（昭和二一年）に公布された日本国憲法には、第二四条に「婚姻は、両性の合意のみに基いて成立し、夫婦が同等の権利を有することを基本として、相互の協力により維持されなければならない。配偶者の選択、財産権、相続、住居の選定、離婚並びに婚姻及び家族に関するその他の事項に関しては、法律は、個人の尊厳と両性の本質的平等に立脚しなければならない」[182]という規定が書かれ、明治民法で確立された「家」制度が廃止された。しかし、保守勢力によって伝統的家族制度を復活すべきだという声が絶えずあげられ、そのような主張が憲法改正まで引き起こした。

> 昭和二十八年には、内閣法制局の憲法改正の問題点についての調査資料のなかに憲法第二四条は「日本の実情に適しないとの意見があるのでこれを再検討する」とのべられており、伝統的家族制度の復活が本格的に検討されはじめたことを明らかにしている。昭和二十九年には、自由党に憲法調査会が設けられ、岸信介会長は、「憲法改正の問題点を四つ上げ、その中で第二四条を改正し、全体として昔の家族制度を復活したい意向を強く述べ」たと伝えられている[183]。

伝統的家族制度とは、封建的な家父長制的家族、即ち「家」制度を指す。のちに、この復活論は失敗に終ったが、当時の日本社会において、新旧家族意識、即ち伝統的家族制度と近代的家族制度とのズレが存在していたことは疑いの余地がないだろう。

このような新旧家族意識が並存している時代に制作された 1953 年版について､荻昌弘が「年代にこだわらぬ制作態度なのかもしれないが、知っている人は却ってそこから強く大

---

[181] 前掲　成模慶「漱石文学の受容と再生産―『坊っちゃん』の映画化を中心に」『比較文学研究』第 78 号、p. 79
[182] 木暮英夫『家族関係学』酒井書店、1972、p. 97
[183] 前掲　山手茂『現代日本の家族問題』、p. 63-64

正という印象を受けて混乱するだろう」[184]と指摘したことがある。つまり、日本の民主化が進んでいる中、この映画は旧時代を感じさせる時代の錯覚を作り出したのである。さらに言えば、映画は、制作当時の新旧家族意識をも表現している。坊ちゃんとの主従関係に執着している清は、むろん旧家族意識を強く持っていると想像できるだろう。それに対して、清のそばにいなくても、何時でも清の話に沿って行動する坊ちゃんは、清の過保護児として描かれており、彼の方が清より、新家族意識を持っているかもしれないと思われる。つまり、映画に描き出された清と坊ちゃんの家族意識のズレは、まさに当時の社会の現状を映すものであると言えるだろう。

1960 年代に入ると、日本社会は高度経済成長期を迎え、とりわけ、1965 年 11 月から 1970 年 7 月まで 57 ヶ月間続いた「いざなぎ景気」が示したように、日本は飛躍的な発展を遂げた。池田勇人内閣の国民所得倍増計画[185]という経済成長優先政策が、経済構造を大きく変えた。また、それに伴う産業構造の変化や家族の変化があった。やがて、第一次産業から第二次、第三次産業へと従事者が増加し、伝統的な「家」制度が廃止されて、核家族が一般的な家族形態となった。

一方、1966 年 4 月 15 日の佐藤栄作内閣の閣議決定により、明治百年記念準備会議が発足し、「明治百年」を記念する事業の準備が始まった。「明治百年／その中に、日本人の忘れさつた大切なものがある。笑いと感動で“明治の心”を再現して見よう」[186]という映画の制作意図が示しているように、製作者たちはこれほどまでに政府の政策に応えたうえで、『坊っちゃん』を映画化することを決めたのだということが理解されると思われる。また、1965 年は漱石没後 50 周年であり、1966 年は漱石誕生後 100 周年であることから、明治とともに、漱石と漱石文学を記念するというのも映画制作の一つの意図であったのではないかと思われる。

1966 年版において、清の存在感が極めて薄いということについてすでに分析した。清のいない空白を埋めるのは、新しく登場した団子屋の小夜と彼女の弟東一である。坊ちゃん

---

[184] 前掲　荻昌弘「坊つちゃん」『キネマ旬報』77（892）、p.71

[185] 前掲　篠塚英子『女性と家族　近代化の実像』、p.183、「策定年は一九六〇年（昭和 35）、計画期間は一九六一～七〇年で、計画期間中の実質成長率（国民総生産<GNP>の伸び率）が七・二パーセント、目標は生活水準の向上と完全雇用であった。だが実質成長率は目標を大幅に上回り、一〇・九パーセントに達した。」

[186] シナリオ「坊っちゃん」『松竹―マナせプロダクション提携作品』1966 年映倫検閲済、第 1 巻、1966、p.2-3（前掲　成模慶「映画『坊っちゃん』（1966）、高度経済成長期における物語世界の再創出」『超域文化科学紀要』7 号、p.130）

は小夜に恋心を抱き、東京へ来るよう誘ったことがある。つまり、清の代わりに、姉弟はこれから東京へ進出し、坊ちゃんの新しい家族となることが予想されるのである。この点は小説と他の映画との最も大きな違いである。ところが、東一は造船技師の夢を持ちながらも、片手[187]という不自由な体で、気分が落ち込んでいる。そこで、坊ちゃんは「これからの日本を作るのは手足じゃない、頭脳だ、知識だ。頭で作っていくのだ」と東一を励ます。東一のような生徒の登場が、「原作に濃厚に表れる坊っちゃんの差別意識を変容させうる媒体として」、「＜1966＞という時期の特色を表している」と共に、「教育機会の拡大にもとづく「平等」意識」を示している[188]。しかし同時に、「教育」熱や「平等」意識だけではなく、この作品には、農村から都市への労働移動、即ち、農業世帯から雇用者世帯への移動による、経済構造と産業構造の変化も見て取ることができる。また、過去の世界を象徴する清の存在を消し、新しい世界を象徴している若者たちを選び取ることは、日本近代化における「家」制度の完全な解体という結果を示唆している。つまり、映画における清の空白を小夜―東一という姉弟で埋めるという構図は、1966 年という時期そのものの影響を受けているのではないかと思われる。

1977 年版において、自分が立身出世するということへの清の執念を坊ちゃんは全く理解できず、その考えを面倒くさがっていた。二人の価値観のズレは何によるものなのか。1970 年代後半の日本において、立身出世は何を意味していたのか。

もともと、立身出世という意識は江戸時代に作られた。当時、武士の「立身」であろうと、町人の「出世」であろうと、その意識は身分社会に「自分の分を知り分に安んずる身分相応」[189]の社会規範、あるいは「生活倫理」[190]として位置づけられたのである。明治時代の幕開けにつれて、版籍奉還、廃藩設県などの政策で社会流動を制限する旧制度が廃止され、『学問のすすめ』（福沢諭吉）、『西国立志編』（スマイルズ著、中村正直訳）な

---

187 片手の逸話について、漱石の教え子であった金子健二の日記（「私の日記ところどころ」『人間漱石』協同出版株式会社、1956、p. 135）と荒正人の『漱石研究年表　増補訂版』（集英社、1984、p. 369）によれば、これは 1962 年 12 月 1 日、漱石が東京帝国大学文科大学で「英文学概説」を講義した時の、漱石自らの経験談からの引用とされる。講義中に片手を出さない学生がいたので漱石が二度ほど叱ったが反応がなく、講義の後、其の学生のそばに行ったら片手がないと分かり、黙って教室を出たと記されている。（前掲　成模慶「映画『坊っちゃん』（1966）、高度経済成長期における物語世界の再創出」『超域文化科学紀要』7 号、p. 136）つまり、1966 年版はその逸話を引用して、主人公の教師像を漱石と重ねている。

188 前掲　成模慶「映画『坊っちゃん』（1966）、高度経済成長期における物語世界の再創出」『超域文化科学紀要』7 号、p. 129-148

189 竹内洋『立身出世主義[増補版]―近代日本のロマンと欲望』世界思想社、2005、p. 10

190 門脇厚司『現代の出世観』日経新書 284、日本経済新聞社、1978、p. 25

どの刊行で立身出世の倫理が宣伝され、明治初期において、立身出世のブームが形成された。それが、明治中期、具体的に言えば、1887 年（明治二十年）の内閣制度によって立身出世は従来の意味を失い、立身から役身へと変わり、さらに日清戦争後、成功や致富と繋がっていた。明治後期、個人主義的側面を抑え、役身から修身へと変わり、「立身出世の矮小化ないは名目化」[191]が起こった。大正期以降、新中間層の出現と壮大によって、立身出世イデオロギーは「学歴主義」、即ち、学問を上昇移動するための有力な手段と見なす学歴至上主義として表れ、そしてその学歴主義は昭和初期まで続いた。戦後、立身出世は旧意識と見なされ、関わる書物の刊行が全くなかったが、「社会的な事実としての出世はなお存続する」[192]。

しかし、1960 年代から、人々の立身出世に対する見解は質的な変化が生じる。「高度経済成長期の 1960 年代には、教育大衆化が進むとともに、受験戦争の過熱化、大学紛争という歴史的に重大な問題が起こ」[193]り、学歴主義への批判、さらに、学歴無用論が唱えられた。1970 年代、門脇厚司が以下のように述べた。「戦後も三〇年以上を経た現在、“立身出世”なる言葉はすでに死語となった感じがある。確かに今日われわれが、日常会話のなかで立身や出世といった言葉を使うことはさほど多くはない」[194]。戦後、立身出世は旧意識の一つとして、排斥されるべきだという認識があったのはいうまでもなく、新中間層の壮大、生活様式の平準化により、立身出世が存在する前提としての差別的な階級社会そのものが縮小したからである。

ところが、1970 年代に立身出世の意識がまったくなくなったわけではない。日常会話に現れなくても、立身出世の内実は失われていなかった。人々は社会的地位の上昇と尊敬の獲得[195]を立身出世と理解していた。そして、立身出世の決定因には年齢さがある。「若い人ほど「財産」を重くみ、「学歴」を軽視する傾向が見られる」一方、学歴に関して「高年齢者ほど重くみる傾向がある」[196]。つまり、若者と高齢者との間における意識のズレが存在していることが分かる。1971 年（昭和四十六年）度の『国民生活白書』によると、「世

191 前掲書、p. 32
192 前掲書、p. 10
193 陳品紅「学歴主義批判の時代―1960 年代の日本社会」『桃山学院大学社会学論集』桃山学院大学社会学会、2014、p. 68
194 前掲　門脇厚司『現代の出世観』、p. 7
195 前掲書、p. 57－58
196 前掲書、p. 47

代間の意識のギャップによる家庭内の対立―老親と若者との対立」[197]が家庭生活を阻害する問題の一つとしてあげられている。

1977 年版に描き出された、清の坊ちゃんが立身出世することに抱いた大きな期待に対して、坊ちゃんは理解できないという二人の間における価値観のズレは、まさに当時の社会において普遍的に存在していた問題を表しているのではないかと思われる。

実は、1977 年版では、坊ちゃんと清との価値観のズレのほか、マドンナの変化にも注意してほしい。彼女は親が選んでくれた結婚相手、即ち、うらなりを拒絶しただけではなく、赤シャツの求愛をも断った。男性と友だちになったり、社会に出たり、自由の意識を持ちながら生きたいと考えるマドンナの変化をもたらした原因は何であろうか。

まず、結婚については、明治末期から、「家長が人格の尊厳を認めないこと」、「依頼心が強いこと」、「権力の主張を妨げること」、「法律に乏しいこと」[198]などの「家族主義」の短所が認められつつあり、「個人主義」の導入が必要となった。しかし、当時の「個人主義」は「家族主義」の改良でしかなかった。つまり、「家族主義」を時代的要請に応じながら維持しつつ、「習慣への盲従」から脱出して「自律的に行動する」[199]ことができるように、「個人主義」を進めていたのである。昭和時代に入ると、戦前、戦時において、家族国家観が確立され、「個人主義」は非難された。戦後、資本主義と近代化の発展につれて、民法改正、教育改革などにより、「封印されていた個人主義を解放･奨励する」[200]ようになった。高度経済成長期に、個人の生活構造が激変し、「家づくりの個人主義」[201]としてマイホーム主義が台頭した。経済大国を実現した 1970 年代になると、消費社会に直面する個人の自己表現が生まれてきた。

「個人主義」の進展にともない、「許婚」、「見合い結婚」のような「家族主義的結婚」から「個人主義的結婚」、即ち「自由結婚」へ移行する趨勢が認められつつあった[202]。「許婚」とは、文字通り、「「親の承諾した者」を意味し、婚姻は当事者双方の親たちによる

---

197 前掲　山手茂『現代日本の家族問題』、p. 17

198 前二項は井上哲次郎「家族主義と個人主義」『丁酉倫理会倫理講演集』第 111 集、1911 を、後二項は深作安文『倫理と国民道徳』弘道館、1916 を参考している。

199 吉田静致『現代と道徳』広文堂書店、1915、p. 314－368

200 前掲　伊藤彌彦「近代日本の個人主義（概観的試論）」『政治思想研究』（3）、p. 56

201 前掲書、p. 57

202 中には、「家族主義」と「個人主義」の接合ないし折衷とする媒介婚主義が存在していた。恋愛は社会的に承認されるものとして機能しながらも、家族国家観の規範として認められていた。阪井裕一郎『家族主義と個人主義の歴史社会学―近代日本における結婚観の変遷と民主化のゆくえ』慶應義塾大学、2013、博士論文、p. 30-70

家と家との契約であった。そして、その実態は、女が生家を出て夫の家に入り、婚家を存続させるための子孫を産み育て、しかも家事労働に服するということであった」[203]。戦前、家父長制時代の結婚規範において、結婚、配偶者の選択は家本位であった。しかし戦後、特に女性の自覚により、結婚は家本位から当事者個人のものに変わった。映画における新しい時代を自覚しているマドンナが、親の承諾した許婚のうらなりと結婚することはもちろん、自分の好きではない相手、つまり友だちとしか見なしていない赤シャツと結婚することなど、とてもできることではないであろう。

また、結婚観だけではなく、女性の社会的在り方についても、大きな変化が起こった。戦後、「男が仕事、女は家庭」という性別役割分業の価値観において、家事労働の位置づけや女性の社会参加の意味を争点に主婦論争が三回展開された。1955 年の第一次主婦論争は主に、家事労働で家庭を維持する性別役割分業を主張する立場と、自立を達成するために仕事が第一職業だと主張する立場をめぐる論争であった。1960 年の第二回主婦論争は、「主婦労働を有償化することによって主婦の地位を職業婦人の地位と同等にしえると主張し、それが主婦の自立の契機になると考える立場と有償化はそのことによって主婦の社会進出を抑制し、かえって主婦を主婦の地位にとどめる結果となり女性解放へは結び付かないとする意見の対立であった[204]」。1972 年の第三回主婦論争では、「女性(主婦)という存在の独自の価値を主張し､賃労働を中心とする男性的価値を象徴する存在としての｢生産人間｣と､女性的価値を象徴する存在としての｢生活人間｣を対置し､資本主義の搾取構造の中にある労働疎外状況下の｢生産人間｣的価値から、主婦労働時間を極限まで縮減して、大幅な自由時間の獲得と共生と再生産を中心とする｢生活人間｣的価値への転換が主張された」[205]。さらに、1980 年代に入ると、｢男女雇用機会均等法｣が施行され、女性の社会進出が本格的に行われた。つまり、日本近代化の発展にともなって、この時期の主婦を含むあらゆる女性たちは社会進出の必要性を認識しつつあったのである。言い換えれば、「結婚してこそ一人前にな」り、家庭という居場所で家事をしたり、子育てをしたりするのではなく、仕事をもち、社会へ進出し、社会人となるべき時代であったのである。映画では、マドンナは東京へ出て、勉強したり、仕事を持ったり、女性でありながら、自分の力で一人前に

---

[203] 前掲　有地亨『家族関係学講義』、p. 59
[204] 平野敏政、平井一麥「女性をめぐる社会的環境の歴史展開―女性史年表の記載項目から」『帝京社会学』第 23 号、帝京大学文学部社会学科、2010、p. 3
[205] 前掲書、p. 3

なろうとする気持ちがよく表現されている。

平成時代になると、2015 年は漱石没後 100 年であり、2016 年は漱石誕生後 150 周年であり、二年後の 2018 年は明治後 150 周年である。この時に作られた『坊っちゃん』は夏目漱石没後 100 年スペシャル·ドラマとしてフジテレビによって放送された。しかし、だからといって、なぜ『坊っちゃん』を映画化したのか。当時の社会とどのような繋がりがあるのか。

日本では 1980 年代から、家族の個人化が見られ、「核家族化、未婚·非婚化、少子化、子どもをもたない選択をする夫婦·離婚·事実婚·シングルマザーの増加など」[206]、個人実現を重視する傾向が進展していく。山田昌弘[207]によると、家族の個人化は二つの異質的なタイプがある。一つは「家族の枠内での個人化であり、家族の選択不可能、解消困難性を保持したまま、家族形態や家族行動の選択肢の可能性が高まるプロセスである」。もう一つは「家族関係自体を選択したり、解消したりする自由が拡大するプロセス」いわゆる「家族の本質的個人化」である。前者の場合、第 1 近代[208]や固い近代[209]などと称され、後者の場合、第 2 近代やソフト近代などと称されたこともある。そのうち、家族の枠内での個人化は、主に高度経済成長期から形成された戦後の近代家族モデルの中、即ち性別役割分業によって現れ、「家族内部での勢力の強い成員の決定が優先される傾向が強ま」り、家族構成員の間における親密で信頼のある家族関係が消える可能性をもたらす。家族の本質的個人化は主に 1990 年代以降、安定的な成長期が維持できない時期から現れ、「家族のリスク化」や「家族の階級化」、「ナルシシズム」、「幻想の中の家族」などのリスクをもたらす。

そのうち、「幻想の中の家族」とは、「現実の家族が家族らしくなくなると同時に、象徴としての家族が、人々の間で求められるようになる」[210]ことである。つまり、人々は現実にある危機に瀕する家族関係から脱出するために、「ファンタジー」[211]の中に理想の家族や「安心安全な関係」[212]、裏切られなく個人化されない家族関係、いわば夢や幻想の中

---

[206] 伊野真一「家族の個人化と死生観」『死生学研究』7、東京大学大学院人文社会系研究科、2006、p.370
[207]「家族の個人化」『社会学評論』54（4）、日本社会学会、2004、p.341-354
[208] ウルリッヒ·ベック 、鈴木宗徳、伊藤美登里『リスク化する日本社会』岩波書店、2011、p.15-35
[209] ジークムント バウマン著、森田典正訳『リキッド·モダニティ』大月書店、2001、p.3-20
[210] 前掲　山田昌弘「家族の個人化」『社会学評論』54（4）、p.351
[211] Hochschild Arlie Russell, *The Time Bind: When Work Becomes Home and Home Becomes Work* [M], New York: Metropolitan Books, 1997, p.63
[212] 前掲　ジークムント バウマン著、 森田典正訳『リキッド·モダニティ』、p.221

の家族関係を求めようとする。そして、「愛情」という名によって、理想の家族を建築する。従来、ショーターによると近代家族は、「ロマンティックラブ·イデオロギー」、「母性愛イデオロギー」、「家族イデオロギー」[213]という三つの規範がある。夫婦愛にせよ、親子愛にせよ、家族愛にせよ、家族範囲内の愛情は家族を構成する重要で、しかも不可欠な要素として認められていた。しかし前近代社会、愛情という感情が生じても、抑圧されていた。近代化の深化とともに、愛情表現も解放されるようになった。戦後の近代社会において、家族関係の中で重要な構成要素である愛情が本質的に家族内に現れ、「近代家族の安定化装置論」[214]として見なされ、愛情のある家族を模範的な家族として唱えられていた。その結果、愛情によって成り立つ家族の安定期[215]に入った。しかし 1980 年代から家族の個人化につれて、家族内の愛情より個人を重視する傾向が生じはじめた。現代に至っては、愛情が満ちた家族を失っていくと意識した人々は再び、家族内の愛情を呼び起こすようになる。繰り返して言えば、「幻想の中の家族」はまさに家族らしくなくなる現実を補償するものとして存在しているのである。

2016 年版の『坊っちゃん』において、坊ちゃんが家の外で何をやっても、遠いところへ行っても行かなくても、清にとっていつも真っ直ぐな気性を持っている坊ちゃんであるということが変わりはない。坊ちゃんにとって清のいるところは、心が慰められるところ、即ち家である。そのような坊ちゃんに無私の愛を捧げている清は、彼をいつも守っている理想の中の家族、あるいは聖者にほかならないと思われる。坊ちゃんと清との間における暖かい家族関係を通して、漱石文学を記念すると同時に、現代の人々に愛情が満ちた家族への回帰というメッセージを伝えようとするかもしれないと思われる。

本章では、『坊っちゃん』の五つの翻案映画における坊ちゃんと清の擬似的家族関係を見てきた。ここで、婚姻と、長年の付き合いの絆という血縁によらない要素から、家族を構成する夫婦関係と擬似的家族関係を検討した。第三章では、血縁の場合の家族関係、具体的に言えば、『虞美人草』の二つの翻案映画における親子関係と兄弟姉妹関係を検討していく。ただし、家主が死んだ後、藤尾家の女主人、即ち母親は、実の娘藤尾との間における親子関係もあれば、義理の息子欽吾との間における義理の親子関係もある。そして、藤尾と義理の兄欽吾との間における関係は当然義理の兄弟姉妹関係である。

---

[213] 千田有紀『日本型近代家族』勁草書房、2012、p.15-17
[214] 山田昌弘『近代家族のゆくえ―家族と愛情のパラドックス』新曜社、1994、p.100-103
[215] 山田昌弘『家族のリストラクチュアリング』新曜社、1999、p.13

第三章　『虞美人草』―分離している家族の物語

本章では、夏目漱石の『虞美人草』を原作とした二つの翻案映画を取り上げ、映画における藤尾一家の家族関係を検討する。『虞美人草』は、1907 年（明治 40 年）七月から十月まで、『朝日新聞』に連載され、夏目漱石の職業作家としての第一作である。外交官の父が死んでしまってから、家督相続[216]の長男の甲野欽吾は、継母と異母の妹、甲野藤尾と一緒に生活している。継母は、藤尾に財産を相続させたいがために、藤尾の婚約相手の宗近一を断り、文学士の小野清三を藤尾の婿にと策略している。藤尾は兄と親密である宗近を嫌がり、詩人の小野を気に入る。また一方で、小野はかつての京都での恩人である井上孤堂の娘、小夜子と婚約関係にありながら、物欲により藤尾と結婚しようとする。最後に、小野は宗近の説得で、藤尾を拒否する。誇りを傷つけられた藤尾は自殺を選ぶ。『虞美人草』は二回映画化されたことがある。表 1 にあげた通り、それぞれ 1935 年の溝口健二監督の作品と 1941 年の中川信夫監督の作品である。

本章では、『虞美人草』の二つの翻案映画において、藤尾一家のそれぞれの家族関係を究明することを目的とする。第一節では、死んだ父と二人の子供、即ち欽吾と藤尾との父子関係を明らかにするために、父の肖像画を持っている欽吾、及び父の金時計を持っている藤尾が父から及ぼした影響を比較する。第二節では、生きている母と二人の子供との母子関係を明らかにするために、母と実の娘である藤尾とのやりとり、母と義理の息子である欽吾とのやりとりを分析する。これにより、父母がそれぞれ子供に及ぼした影響から、父と母の家族における地位が明らかとなる。第三節では、二人の子供の間における兄妹関係、とりわけ藤尾が持っている力を明らかにするために、藤尾と欽吾という家族内に属するやりとりと、藤尾と小野という家族外に属するやりとりを考察する。まとめでは、二つの映画版で描き出した家族関係をまとめ、制作年代と社会を踏まえた上で、それらの相違の原因を論じる。つまり、二つの映画版を比較しながら、それぞれどのような家族関係が描かれていて、その家族関係はどのような相違を持っているのか、それらの相違には何を

[216] 明治民法によると、「家督相続ハ左ノ事由ニ因リテ開始ス。一、戸主ノ死亡、隠居又ハ国籍喪失；二、戸主カ婚姻又ハ養子縁組ノ取消ニ因リテ其家ヲ去リタルトキ；三、女戸主ノ入夫婚姻又ハ入夫ノ離婚」（旧第 964 条）、それに対して、「遺産相続ハ家族ノ死亡ニ因リテ開始ス」（旧第 992 条）。家督相続や遺産相続の相続人の順位は直系卑属による（旧第 970 条と旧第 994 条）。つまり、いずれの場合、藤尾家では、家と財産を相続できる第一順位は長男の甲野欽吾であることが分かる。また、家督相続は、前戸主の遺産の全部を相続し、家名を維持することに対して、遺産相続は、家族の財産のみの相続である。映画において、家と財産を相続する藤尾家の場合、欽吾が家督相続をすることが分かる。

表現しているかについてそれぞれ検討する。

第一節　死んだ父

第一節では、死んだ父と子供たちに関わるシークエンス、即ち欽吾と父の肖像画、藤尾と父の金時計のシークエンスのショット分析を通じて、双方における父子関係を明らかにする。『虞美人草』の設定において、欽吾と藤尾は異なる母を持っていても、父は同じである。しかし、この父は一度も登場したことがなく、物語の始まりから外交官として外国に滞在中、病気で死んでしまったとして描かれている。つまり、物語には、父が子供とのやりとりが全くなく、一面の肖像画にはめ込まれてのみ存在しているということである。しかし、「影の人物だが、重要な役割をになっている」[217]不在の父は、子供に、とりわけ欽吾のほうに、必ず何かの影響を及ぼすものと考察される。

精神的な「魂」を象徴している父の肖像画

1935 年版では、父の肖像画を表現するシーンが一つしかない。宗近が外交官の試験に及第してから、欽吾のところへ、報告をしに来るところである。二人は欽吾の死んだ父の話をする。図 163 が示したように、ミディアム･ロングショットで撮られた二人はフレームの左右に置かれ、シンメトリの構図で、二人の間における調和している人間関係を表現している。藤尾に会おうとする宗近に、フレームの左にいる欽吾は会わないほうがいいとはっきり言ってしまった後、すぐ椅子から立ち上がってフレームの奥のほう、即ち父の肖像画のところまで歩いていく（図 164）。二人とも肖像画を見上げている。そして、欽吾は振り返って「母に話すくらいなら、あの肖像に話してくれ」と宗近に言う（図 165）。次に、同じくミディアム･ロングショットで撮られている二人の姿を撮る。欽吾に言われた宗近はすぐ椅子のそばから肖像画のところへ来る。図 166 に示したように、ショットサイズはミディアム･ロングショットからミディアム･クロースアップに切り替わり、シンメトリの構図に配置された二人が一緒に肖像画を見上げている姿を撮る。欽吾は肖像画を見つめながら、「父は死んだが、生きている母よりも確かだ」と言う。欽吾の気持ちを察した宗近は彼の母に話すことを諦め、欽吾と話そうとする。宗近は肖像画から欽吾に視線を返

[217] 大久保典夫「『虞美人草』論ノオト」、前掲『漱石作品論集成第三巻虞美人草･野分･坑夫』、p. 99

す。欽吾も宗近の顔を見る（図 167）。二人の間における距離が図 166 よりさらに縮まったことにより、二人の運命がより関連性を増したのではないかと考察できる。そして、彼らの頭の上に飾られている肖像画は、いつも彼らを指導し、指針となり、監督しているようでもある。しかし、宗近の一瞬映し出し、すぐに欽吾がガッカリした顔をしながら背を背け、フレームから離れ、宗近一人がフレームの中に残される姿を撮影する（図 168）。

このシーンでは、ショットサイズの変化並びにシンメトリの構図で、父の肖像画が欽吾に対する重要性、及び欽吾が困惑する状況が描かれている。つまり、欽吾はその家族の束縛から、父の肖像画のところへ救いを求めにいくのである。現実の世界で、継母や義妹に陥れられ、心底無力感に覆われた欽吾は、精神的な世界から、つまり、肖像画に生きる父から支持を求めようとする。生きている母より、死んだ父のほうがより確で、まだ生きていると確信していることにより、欽吾の父への渇望は確かである。



図 163



図 164



図 165



図 166



図 167



図 168

弱体化された父の肖像画

それに対して、1941 年版では、父の肖像画の全体を表現するシーンが二つある。まず、1935 年版と同じく、宗近が外交官の試験に及第して欽吾のところへ来る場面であるが、図 169 が示したように、ミディアムショットで撮られた二人はフレームの左右に配置され、シンメトリの構図が形成されたことにより、二人の間における調和している関係がよく読みとれる。そして、父の肖像画はフレームの右にいる欽吾の上に置かれている。フレームのわずかな部分を占めており、具体的な様相を呈していないことで、父の家族における地位が極めて弱いと言えるであろう。しかも、二人は一度立つことなく、ずっと座り込んで話をしており、欽吾は「生きている母より、死んだ父のほうが確かだ」と言う時であっても、肖像画に近付くことがない。ここでは、継母と義妹に苦しめられていても、欽吾は死んだ父から精神的な支えを求めず、自分で自分の未来を決めたいという意思を表現している。



図 169

映画において、父の肖像画は、欽吾が家から出ようとするところにおいて、二回目に登場する。生きている家族に陥られ、苦しむ欽吾はとうとう、継母及び義妹との生活をやめ、家と財産を全て妹の藤尾に譲り、家から出ようと決心する。しかし、彼は欲しいものがある。それは父の肖像画である。父との繋がりを意味し、父と精神的な交流ができるという役割を果たしている肖像画は欽吾にとって、家や財産のような物資的なものより遥かに重要であり、精神的な財産とも言うべきである。

書斎の窓から煙が出るのをみて、びっくりした継母は書斎に入る（図 170）。ロングショットで撮られた継母は、書斎のドアから欽吾がいる暖炉のところまで歩いてくる。書類を裂いて暖炉に捨てている欽吾は、フレームの中心の位置に置かれている（図 171）。そして、継母が欽吾に近付くと、欽吾は無意識的に距離を隔て離れ、継母一人をフレームの左側、即ち暖炉のところに残す（図 172）。これは、欽吾と継母との間では、もはや日常の会話さえできないということである。

継母が床から裂き棄てた書面を拾い、まだその内容に目を通さないうちに、ふと頭を上げ、驚いた顔をする（図 173）。カメラはずっと安定したロングショットからいきなりミディアムショットに切り替わり、継母の顔の表情に重点を置く。彼女の POV ショットでは、欽吾は椅子の上に立ち上がり、父の肖像画の額を外そうとしている（図 174）。継母はすぐ欽吾のところへ来て、彼の行動を阻止する。図 175 が示したように、継母は欽吾と肖像画を見上げていることから、継母の家族における位置を弱める。また、肖像画より、欽吾と継母との争いを際立たせる。

この二つのシーンにおいて、父の肖像画は欽吾に対して大切なものであるが、一方で、肖像画が欽吾に及ぼした影響より、欽吾と継母、或いは、欽吾と家族との葛藤に焦点を当てる。そして、欽吾は自分の意志と考えで、継母と義妹という家族と断絶し、父の肖像画だけを持って家出しようとする。



図 170



図 171



図 172



図 173



図 174



図 175

要するに、1935 年版では、父の肖像画の欽吾に及ぼした強い影響、即ち精神的なささえを意味していることに対し、1941 年版では、父の肖像画の存在が弱められ、欽吾自身及び家族との葛藤に重点が置かれたことが分かる。つまり、二つの映画版において、父の肖像画は欽吾に影響を及ぼすことが疑いはない。

ところが、欽吾が命のように大切にしている父の肖像画は、実の娘の藤尾にとっては、何の意味も持っていない。つまり、父の肖像画は藤尾には何の影響を及ぼしていないということである。小説と同じく、父の肖像画の飾る場所は、藤尾が滅多に入ることのない欽

吾の書斎であることにも注目したい。部屋に入ったとしても、欽吾のように、肖像画を見上げたり、見下されたりすることによって、父との精神的な交流をしない。言い換えれば、藤尾は父の肖像画を見ることや、触ることなど、一切せずに、自分自身の欲望に溺れ、父の金時計にだけこだわりをみせている。

藤尾は幼いとき、金時計が好きでよくおもちゃにして遊んでいた。父は「此時計と藤尾とは縁の深い時計だが之を御前に遣らう。然し今は遣らない。卒業したら遣る。然し藤尾が欲しがつて繰っ着いて行くかも知れないが、夫でも好いか」（八）と冗談半分に、宗近と藤尾の婚約を決めた。つまり、この金時計は、藤尾自分自身をも意味しているのである。藤尾はずっと大切に保管している。だが、藤尾は父の口約束を守るために、保管しているのではなく、自分の婚約や一生に関わる金時計を自分の考えで決めたいからである。それどころか、藤尾は母と一緒に、義理の兄から家や財産を奪おうとすることも、死んだ父の意志に一致するとはいえないだろう。これは、藤尾の行動は全て父の意志に背く証拠である。

二つの翻案映画は、小説を忠実に再現し、父を象徴している肖像画に全く気にせず、父からの影響が少ない藤尾の人物像を作り出す。それでは、父が死んでしまった家族において、父の代行をしている母の方が、二人の子供との母子関係はどのようなものであるのか。

第二節　生きている母

「父系が軸になっている」[218]『虞美人草』において、欽吾と藤尾の父の死亡は家父長制の下の家の崩壊を象徴していると言ってもいいだろう。しかし、「父親不在の家では母親が夫の名の下で実質的に家長の役割を果たしていた」[219]と言ったように、この崩壊された家において、父の権利を代行しようとするのは母である。明治民法は、「財産相続において直系卑属による均分相続を規定しており、配偶者が財産を相続する可能性は、直系卑属がいない場合に限られていた」[220]。つまり、法律では、母は甲野家を支配する権力がなく、長男の欽吾が財産を相続すべきだということである。そこで、その権利を得るために、母は義理の息子である欽吾を家から追い出し、実の娘である藤尾に小野との婚約で、家を継

[218] 前掲　大久保典夫「『虞美人草』論ノオト」『漱石作品論集成第三巻虞美人草· 野分· 坑夫』、p. 99
[219] 渡辺美樹「藤尾と紫色のイメージ」『日韓学術交流会第 2 号』名古屋大学大学院国際言語文化研究科プロジェクト日韓学術交流会、2015、p. 179
[220] 前掲　小山静子「藤尾一人の恋―『虞美人草』にみる結婚と相続」『漱石研究第十六号　虞美人草』、p. 60-61

がせるつもりである。

母と欽吾との財産争いでは、母の策略と一致する藤尾、また、母に策略されている欽吾は、母とどのような家族関係、或いは親子関係をあるのか。第二節では、死んだ父と対照に、生きている母と二人の子供との母子関係を考察し、父母のそれぞれ子供に及ぼした影響、或いは、父子関係と母子関係の比較をもする。

母と実の娘藤尾―支配力を持つ母（1935 年版）

1935 年版では、藤尾と小野が庭で本を読んでいるとき、藤尾の母が帰ってくる。図 176 が示したように、超ロングショットで、フレームの真ん中に下女に衣装を整理させている母の姿を撮る。次に続く図 177 では、藤尾は上機嫌で母のところへ走ってくる。後姿の藤尾はフレームに入れられる。母はまた奥の方に立ちながら、娘の来るのを待っている。ここで、小説と同じように、娘の藤尾が母のところへ来る。つまり、娘より、母のほうが主導権を持っていると考えられている。

その後、二人は畳に座り込み、話している。カメラはまず娘の後ろに置かれ、ロングショットで話す母の姿を撮る（図 178）。母の主導権を一層強化する。

母：母さんはあなたたちのためを思えばこそ、せっかく欽吾を上手く騙して、京都まで遊びにやったんじゃありませんの？いつまでも愚図愚図していたら、この家はみんな欽吾のものになってしまいますよ。

母のセリフによると、藤尾に家の財産を継がせるために、欽吾に京都へ出かけさせ、藤尾に小野との婚約を定めさせることなど、いろいろな策略をしていることが分かる。しかし、ハイアングルの構図で、母の姿を卑小化しながら、持っている力をも弱める。母の苦心した策略に対して、

藤尾：それは兄さんが跡取ですもの、当然だわ。

ショット·リバースショットで、ミディアム·クロースアップで無邪気の藤尾の姿を撮る

（図 179）。真正面でありながら、フレームの左側に置かれたことにより、母の前に、娘の藤尾は弱い力を持っている事は疑いがないだろう。藤尾の話を聞いた母は、怒ってしまい、娘を責める。同じくミディアム·クロースアップで撮られた母はフレームの真ん中に配置される（図 180）。

母：当然？何を言ってるんです。欽吾がこの家を継いだら、母さんはどうなると思うの？あの人は母さんのお腹を痛めた子じゃありません。義理の間です。

母が「義理の間」と言うと、カメラは二人の前に移られ、三角設置法に基づき、調和しているシンメトリの構図に座っている二人を撮る（図 181）。つまり、前に話している家の財産の問題に意見が合わないが、欽吾が義理の子という認識には二人が合意することを描いている。また、藤尾と母との白黒の対比は、人格における黒い面がある母の姿と無邪気の人格を持っている娘の藤尾の姿を一層強化する。

その後、二人は欽吾と宗近が京都から帰ってくることや、藤尾と宗近との婚約を話している。二人とも宗近のことに気に入らず、宗近の父がこの婚約を期待することについて不満を漏らす。すると、母は立ち上がり、今すぐ宗近の家へ、婚約を断りに行くことにする。図 182 が示したように、ロングショットで立っている母と座っているままの藤尾を撮る。キアロスクーロで母と娘との区別をさらに際立たせながら、明るさを持っている藤尾を強調する。また、二人の間における力の強弱関係が描かれてくる。



図 176



図 177



図 178



図 179



図 180



図 181



図 182

母と実の娘藤尾―支配力を持つ藤尾（1941 年版）

1941 年版における藤尾と母とのやりとりは、1935 年版とは逆に、母より、藤尾のほうを先に登場させる。図 183 が示したように、カメラは藤尾の後ろから、ハイアングルで、クロースアップで、頭を下げて、畳に置かれた本を見ている藤尾、とりわけ、露出した項を撮る。次に続く図 184 では、ミディアム·クロースアップで目付きが本から離れ、頭を上げた藤尾の顔を撮る。この藤尾の最初の登場は、藤尾の性的魅力、或いは、セクシュアリ

ティーに焦点を当て、表現している。

小説と同じように、藤尾は主動的に兄欽吾の了見を母に聞く。母が分からないと答えている時、カメラは部屋の内から外へ移り、格子戸の隙間から、フォーカスが外れた二人の姿を撮る（図 185）。母の存在を弱めていると同時に、二人は欽吾の裏に何かを企てているように映画は表現したいと考えられる。



図 183



図 184



図 185

その後、カメラはまた部屋の中に戻り、ミディアムショットで藤尾と母の姿を撮る（図 186―図 187）。斜めに座っている藤尾と端座している母との対比は目立つ。そして、二人が欽吾のことを話している間、カメラは母の後ろから藤尾の後ろへ移り、二人の座る姿を表す（図 188―図 189）。何れのショットにおいても、藤尾のほうに焦点が合わせられることが言うまでもない。藤尾は男の前ではなくても、母の前でも、女性の魅力を現す。それから、母が欽吾のことに不満を漏らしている間、カメラは次第に後姿の藤尾に近づき、図 189 のロングショットから、図 190 のミディアム･クロースアップでに切り替わり、そして、ティルトとパンをあわせて斜めに下げて、本の上に置かれた手を超クロースアップで描い

ている（図 191）。藤尾の性的魅力をさらに強調している。



図 186



図 187



図 188



図 189



図 190



図 191

藤尾と話してから、母はすぐ廊下の向うにある欽吾の書斎へ行く。しかし、欽吾と上手く話が出来ず、欽吾は宗近の家へ行ってしまい、母はまた藤尾のところへ戻る。図 192 が示したように、ロングショットで藤尾と母の姿を撮る。母は父からもらった金時計のことを藤尾に聞く。すると、藤尾は箱の中にきちんと保存されている金時計を取り出し、母と一緒に座りながら、金時計のことを話す。死んだ父からもらう金時計は、「その贈与相手

が藤尾の結婚相手を意味することもあって、女の争奪、甲野家の財産の譲与、亡父の遺志などのさまざまな意味を付加されることで、複数の物語の結節点として機能する」[221]ので、重要な役割を果たしている小道具である。ロングショットで撮られた二人は、調和している関係が表される。しかし、フレームの中央の位置に置かれた図 192 であろうと、正面向きの図 193 であろうと、藤尾のほうに焦点が当てられることが分かる。

その後、二人はまた金時計をめぐり話している。実はこの金時計を相続するべき、或いは藤尾と結婚すべきなのは宗近である。母は藤尾に宗近のところへ行く気があるかどうかを聞く。カメラは超クロースアップで重要な小道具である金時計を撮る（図 194）。それから、母は婚約の由来を説明する。カメラはずっとミディアム·クロースアップで、金時計を弄っている藤尾を撮る（図 195）。藤尾の主人公である立場を強調する。藤尾は未だにこの婚約を信じている宗近一家のことについて、馬鹿馬鹿しいと言いながら、立ち上がる（図 196）。母より強い力を持っている藤尾は、背を背けることで、母もに何かを隠しているように見える。その後、母はまた宗近の陰口を続けている。この婚約を断る気持ちは疑いがないだろう。藤尾は振り返って、母の相槌を打って、宗近が外交官の試験に落第しても、恥ずかしがらないことへの軽蔑を表す。カメラはまたミディアム·クロースアップで藤尾の姿を撮る（図 197）。このシーンにおいて、藤尾の中心的立場を表すと同時に、母と心が通じず、自分の考えがあることが描かれている。



図 192



図 193

[221] 武田信明「「小説」の構築―『虞美人草』論」、前掲『漱石研究第十六号　虞美人草』、p. 129



図 194



図 195



図 196



図 197

要するに、小説では、母と実の娘藤尾とのやりとりにおいて、母は、欽吾の家や財産の放棄を信じず、自分の考えを藤尾まで押しつけてしまい、二人の欽吾に対する嫌悪はいうまでもない。二つの映画版では、それぞれ注目点が異なる。1935 年版における母と藤尾のやりとりにおいて、登場人物の位置により、母のほうが支配力を持っていることが描かれている。それに対して、1941 年版における母と藤尾のやりとりにおいて、ショットサイズの変化や、藤尾に焦点を合わせて撮ることにより、藤尾のほうが支配力を持っていることを描いていると同時に、藤尾の「過剰なセクシュアリティ」[222]に重点を置く。

また、藤尾の婚約について、小説では、藤尾が小野に、自分自身を象徴する金時計を上げたいということを意識的に母に伝える。しかし、母は何も返事しない。つまり、母はこの時点まだ藤尾と小野を認めていないである。1935 年版では、母は主動的に欽吾を京都まで追い払って、裏では、藤尾と小野の婚約を策略する。つまり、無邪気で明るい性格を持っている藤尾が、単なる母の操り人形であると映画が表現したい。それに対して、1941 年

[222] 関肇（2003）が、「メロドラマとしての『虞美人草』」（前掲『漱石研究第十六号　虞美人草』、p. 122）では、「藤尾の身体そのものも過剰なセクシュアリティに満たされている」と指摘した。

版では、藤尾は母に、自分の考えをはっきり言わない。つまり、主導権を持っている藤尾は母にも心を開かず、自分で自分の結婚相手、或いは自分の幸福、未来を決めたいという強い自我意識を映画は描いているのである。まとめると、1935 年版において、母の支配力を強調することで、家長権の代行とする威厳を表すのに対して、1941 年版において、藤尾の支配力を強調することで、女性の自我意識を表現している。

母と義理の息子欽吾―欽吾を押し付ける継母（1935 年版）

1935 年版では、藤尾に早く家と財産を継がせるために、継母は結婚したくない欽吾にあえて考え直せ、財産を諦めさせようと策略する。ミディアム·ロングショットでカメラに正面向きで立っている継母とフレームの左側に側面で座っている欽吾を撮ることにより、二人の間における力関係の強弱が表れてくる（図 198）。そして、距離を置いて話をすることで、欽吾と継母はろくに話しも出来ず、互いの心に隔てがあることが描かれている。次に続く図 199 では、継母は主動的に欽吾のほうに近づいてきて、欽吾のそばに座り込む。しかし、図 198 と同じように、継母はまた正面で、欽吾は側面でカメラを向いている。継母が持っている力が弱くなるが、欽吾より、強い力を持っていることは疑いないだろう。そして、継母の動きによると、彼女は欽吾に接近し、彼と交流したげな姿勢を取る。

継母に結婚を促された欽吾は、藤尾に家と財産を譲ると言ってから、立ち上がり、暖炉まで歩いていく。継母も立ち上がり、欽吾のほうを見ている。図 200 が示したように、フレームの手前に後ろ向きの継母と奥に正面向きの欽吾が撮られる。フレームの手前に大きなスペース、或いは巨大な影を占めることで、継母は強いを力を持っているだけではなく、欽吾に大きな圧力をかけていることも描かれてくる。次に続く図 201 は、継母はまた主動的に欽吾のほうに近づいてきた、暖炉のところへ歩いていく。二人は対面しながら話していることで、対立している家族関係を表す。しかし、フレームの中央の位置に置かれた継母は欽吾より、重要な立場に立っているのが分かる。

欽吾が家と財産を全部藤尾にやると聞いてから、継母は自己弁護し始める。欽吾は再度継母から離れ、窓の下にあるソファーに座り込み。継母も付いてくる。図 202 が示したように、立っている継母と座っている欽吾が撮られる。注意すべきなのは、継母のアイレベル·アングルで撮られるが、欽吾になると、ハイアングルになってしまう。つまり、継母

が欽吾を見下ろしているのである。アングルによって、二人における力関係の強弱がはっきりと表れてくる。次に続く図 203 では、継母は再度欽吾のほうに近づき、欽吾のすぐ傍に座り込む。図 202 において、力関係の大きなの差において、継母が持っている力が弱くなるが、フレームの中央の位置を占めていることで、欽吾より、やはり継母のほうが強く描かれていることが分かる。

つまり、このシークエンスにおける欽吾と継母のやりとりにおいて、継母の三進と欽吾の三退により、二人における力関係が描かれていると同時に、継母はずっと欽吾を押し付けており、圧力をかけていることが表現される。



図 198



図 199



図 200



図 201



図 202



図 203

母と義理の息子欽吾―欽吾を追いかける継母（1941 年版）

1941 年版では、欽吾と継母のやりとりは二回ある。一回目は、藤尾と欽吾への不満を言ってから、母はすぐ藤尾の部屋から出て、書斎へ、欽吾の考えを聞きに行く。図 204 が示したように、ロングショットで撮られた継母はフレームの置くに置かれ、洋卓に座っている欽吾は後姿でフレームの手前に置かれる。真っ暗な書斎で、二人とも見えない状態である。次に続く図 205 では、欽吾は椅子から立ち上がり、カーテンを開いて窓を開ける。またロングショットで撮られた二人は対面するのではなく、欽吾は継母に背を背けながら、話を進めている。継母と話したくない気持ちは言うまでもない。

その後、カメラはいきなり欽吾のほうにカットインし、図 205 のロングショットから、図 206 のミディアム･ロングショットに切り替わり、継母に背を向けながら、タバコを吸っている欽吾の姿を撮る。フレームにおける継母の存在を削り、欽吾だけに焦点が合わせられることで、欽吾のほうに注意を集めながら、継母より、欽吾の存在を注目させる。次に続く図 207 では、継母は主動的にフレームに入り、欽吾に近づき、彼の体の具合を聞く。しかし、フレームの中央の位置に置かれた欽吾より、後姿でフレームの左側に一部を占めている継母は弱い力を持っている。そして、継母の接近に対して、欽吾は見ることもなく、頭を下げている。また対面で話を行っていない状態から、二人は交流が出来ないことが表れる。

話してまもなく、欽吾は宗近のところへ行くと言ってから、離れようとする。図 208 が示したように、カメラはずっと欽吾の動きに注目し、パンで、彼が洋卓の裏側から回って離れることを撮る。そして最後に、欽吾にフレームから消えさせ、継母一人にまた後姿で

フレームに残す（図 209）。二人の間において、強い隔てが存在し、心を開くどころか、ろくに会話さえままならないのである。

このシーンにおいて、継母が一度顔を見せることなく（図 204 では、顔を出しても、フレームの奥側にいるので、はっきり見えない状態）、個性が奪われたとともに、主導権も欽吾に譲ってあげ、欽吾を追いかけていると言えよう。それに対して、欽吾は継母と話をする気が全くなく、家や財産を藤尾にやるということをまだ継母に教えておらず、自分の考えを従って行動していることにより、主導権を握っていることが分かる。



図 204



図 205



図 206



図 207



図 208



図 209

欽吾と継母の二回目のやりとりは、継母が欽吾に早く家と財産を諦めさせようとするために、結婚したくないという彼の弱点を利用して、嫁をもらうことを強請する。図 210 が示したように、ロングショットでソファーに座っている継母と頭を下げながら立っている欽吾を撮る。継母に押しかけられても、欽吾は必ずしも力が弱いほうではない。継母が続けて言っている中、欽吾は振り返って、窓側まで歩いていく。カメラは欽吾の動きに付いていき、ロングショットからミディアム·ロングショットに切り替わり、頭を下げている欽吾の後姿を撮る（図 211）。

少し考えた後、欽吾は振り返って、継母に向って家を藤尾にやると言ってしまう。またミディアム·ロングショットで側面でカメラを向いている欽吾を撮る（図 212）。次に、カメラは欽吾のほうから継母のほうへ移り、ミディアム·ロングショットでソファーに座っている継母の姿を撮る（図 213）。欽吾の決定を聞いた継母は何か言おうとするが、欽吾は引き続き、財産も藤尾にやると言う。カメラはさらに欽吾のほうに近づき、ミディアムショットで彼の側面姿を撮る（図 214）。カメラを向く位置やショットサイズの変化により、欽吾が家と財産を諦める決心が描かれている。今迄ずっと欽吾の決定を待っている継母は、ソファーから立ち上がり、欽吾のほうへ歩いていく。図 215 が示したように、カメラは継母の動きに注目し、パンで彼女が欽吾の傍まで歩くことを撮る。ショット·リバースショットとショットサイズの交差で、二人の間の緊張した雰囲気が表れる。次に続く図 216 では、二人を一緒にフレームに入れるが、非シンメトリの構図で調和していない母子関係が描かれている。つまり、家と財産の問題を解決したにもかかわらず、すでに崩壊した家族関係は修復できない。



図 210



図 211



図 212



図 213



図 214



図 215



図 216

要するに、欽吾と継母のやりとりについて、互いの心が通じず交流できない、欽吾と継母の間における母子関係が描かれている。映画における描写は異なる。まず、1935 年版では、登場人物の位置やアングルなどの変化により、強い力を持っている継母と弱い力を持っている欽吾との対比を表す。そして、二人の間において、継母が主導権を握っているのは疑いの余地がない。それに対して、1941 年版では、登場人物の位置や欽吾のほうに注目して撮ることにより、母より、欽吾のほうが強い力を持ち、主導権を握ることが分かる。また、ショット·リバースショットやショットサイズの変化により、家と財産を諦める欽

吾の決心を表し、継母、或いは家族との修復できない不調和の家族関係が描かれている。

そのほか、注意すべきなのは、母と欽吾のやりとりにおいて、出てきた父の肖像画という小道具である。1935 年版では、図 198 から図 201 までのショットが示したように、死んだ父の肖像画いつもフレームの左上、しかも母より欽吾に近いろころに配置されている。そして、その肖像画は半分に切られてしまい、ぼやけた下の部分しか、映らない。つまり、欽吾と父の一体性を強調するとともに、父の家族における存在感を薄めていくのである。そのように表された肖像画は、正に崩壊する家の象徴だと言えるだろう。また、1941 年版では、母と欽吾の一番目のやりとりにおいて、図 205 に完全な肖像画が出ていても、極めて卑小化され、また、図 206 から図 209 までのショットが 1935 年版と同じく、半分しか映らない肖像画を表す。異なるのは、欽吾が自ら父の肖像画を離れることで、自分と父の一体感より、自分自身の特性を重視しているということである。つまり、二つの映画においても、父を象徴している肖像画の欠損は家の崩壊を意味していると考えられている。

上述のように、不在の父及び実在の母の、それぞれ二人の子供との親子関係の比較を通じて、明治社会において、すべてを失ってしまった母は、実の娘である藤尾に指示したり、義理の息子である欽吾に策略したりして、家、とりわけ欽吾の精神的支柱となる父から、家の支配する権力を奪う 1935 年版の一方で､実の娘である藤尾と義理の息子である欽吾の間に来往し、子供より、低い家族の位置に落ちてしまう 1941 年版もあるのである。それでは、欽吾と藤尾の唯一の繋がり、即ち血縁の繋がりを意味する父が不在になってから、二人の間における家族関係はいかなるものになるのだろう。

第三節　欽吾と藤尾

第三節では、義理の兄妹、即ち欽吾と藤尾との兄妹関係を明らかにする。そして、藤尾の持っている力を明らかにするために、1941 年版における藤尾と欽吾という家族内に属するやりとりと、藤尾と小野という家族外に属するやりとりを考察する。

母の存在を暗示する（1935 年版）

1935 年版では、博覧会ではなく、町で人力車を乗っている藤尾は買い物している小野と

小夜子を見て、極めて腹立てて帰る。小野はすぐ藤尾のところへ行き、謝ろうとするが、藤尾に追い出されてしまう。そして、不機嫌な藤尾は、はじめて欽吾がいる書斎へ行く。そのシーンは映画において、二人の唯一のやりとりである。図 217 が示したように、ミディアム·ロングショットで撮られた欽吾はフレームの右側に配置される。欽吾は小野が来ていると藤尾に言う。次に続く図 218 では、またミディアム·ロングショットで撮られたが、フレームの前景にいる藤尾を入れるがゆえに、フレームの奥にいる欽吾の存在が小さくされる。そして二人はアイコンタクトさえしない。

欽吾：御前は、金時計を小野にやるそうだね。お母さんがそう言っていたんです。しかし、あれは宗近にやる約束じゃなかったんですか。

兄に問いかけられた藤尾はすぐ振り返り、兄を見ながら、自分の考えがあると反発する（図 219）。これら三つのショットから、兄妹の間における力関係は優劣をつけることはできない。藤尾より、先に登場させた欽吾が強い力を持っていると思ったら、次のショットでは、フレームの前景にいる藤尾を登場させ、兄から力を奪う。しかし、フレームの奥にいる欽吾が中心の位置を占めていることにより、藤尾より、強烈な力の差があるとはいえないだろう。とりわけ、振り返って顔を見せないという藤尾の動作で、その兄妹の力の強弱の差をさらに縮める。つまり、欽吾と藤尾の兄妹関係において、相手を圧倒するするかのような力をまったく持たず、二人とも家族、或いは家長の代理をする母の手配で、それぞれの苦悩に苦しんでいながら、生きているのである。



図 217



図 218



図 219

女性の自我意識を強調する―家族内の藤尾（1941 年版）

それに対して、1941 年版では、欽吾と藤尾のやりとりは二回ある。一回目は小説のプロットを忠実的に再現すると言える。博覧会で、小野と小夜子の親しいところを見て、宗近と欽吾にからかわれた翌日、藤尾は洗い髪で廊下に座りながら、三人の男、即ち、小野や、欽吾、宗近に謝罪させようとする復讐の方法を考えている。図 220 が示したように、エスタブリッシング･ショットで、ロングショットで洗い髪をしている後姿の藤尾を撮る。その次のショットでは、兄欽吾は彼女のところへ歩いてくる。ロングショットで柱に側面でよりながら立っている欽吾をフレームの右側に配置する（図 221）。二人の姿勢、即ち、座って欽吾を見上げている藤尾と立って藤尾を見下ろしている欽吾の姿勢から見れば、二人は平等で話をすることが出来ないことが分かる。つまり、非シンメトリの構図で、義理の兄妹の間では、不平等な兄妹関係が描かれている。

その後、欽吾は博覧会のことを藤尾に聞く。カメラは二人に近づいて来るとともに、真正面から斜めに移り、話している二人の姿を撮る（図 222）。二人は互いを見ることなく、アイコンタクトもせずに、真っ向から対立する会話を進めている。そして、二人の間における力関係がはっきりと描かれてくる。兄欽吾は強い力を持っているのに対して、義妹の藤尾は弱い力を持っている。しかし、楽しみが多くて危ないと欽吾に言われてから、カメラはいきなり藤尾に近づき、ミディアムショットで、後姿をしながら、頭を上げて欽吾のことを見ている藤尾の姿を撮る（図 223）。藤尾に注目を集めることにより、彼女が持っている力を強めることができる。そして、彼女の顔の表情から、不調和の家族関係をさらに際立たせる。この部分から、「妹の今後が危ないと思いやる兄らしい気持ちを、優越し

た立場から宣告するような不器用な愛情表現しかできない欽吾が、妹の反発だけを誘いだす結果となっていること」[223]が分かる。

その後、欽吾は引き続き藤尾に金時計のことを聞く。カメラは元の位置に戻り、図 222 と同じく、非シンメトリの構図で二人を配置する（図 224）。欽吾の話に怒る藤尾は反撃したように、自分で金時計を誰かにあげると反発する。兄妹二人は会話が順調に出来ず、お互いの心の痛みを傷つく。欽吾は離れるしかない。図 225 が示したように、カメラは藤尾のところに置かれ、離れている欽吾の後姿を撮る。つまり、義理の兄妹の間では、順調なコミュニケーションをするどころか、それぞれの本音を隠しながら、互いに傷ついているのである。



図 220



図 221



図 222



図 223

[223] 前掲　北田幸恵「男の法、女の法―『虞美人草』における相続と恋愛」『漱石研究第十六号　虞美人草』、p. 68



図 224



図 225

欽吾と藤尾の二回目のやりとりは、欽吾は継母に家と財産を藤尾に譲ると言った後、書斎から出て藤尾の部屋へ行くところである。図 226 が示したように、ミデイアム･ロングショットで二人の姿を撮る。フレームの中央且つ前景の位置に配置されている藤尾とフレームの右側且つ奥に配置されている欽吾という登場人物の位置により、二人の間における強烈な力関係の差ははっきりと示される。そして、継母と対面で交流できないことと同じように、欽吾は藤尾に背をそむけながら話をしている。つまり、兄妹の不調和している家族関係が描かれているとともに、藤尾のほうが強い力、或いは主導権を持っていることを強調している。

家や、財産、継母の世話を今日から相続することを藤尾に伝え、欽吾は藤尾の縁談のことを聞く。藤尾は自分を象徴する金時計はもはや小野にあげたと欽吾に言う。図 227 が示したように、カメラはいきなり欽吾のほうに近づき、ミディアムショットで藤尾の行為に驚かされ、頭を上げて彼女を見詰ている欽吾の顔の表情に注目して撮る。すると、欽吾は本当に小野にあげたかと確認したら、藤尾は小野の性格を知るかと欽吾に反問する。カメラは欽吾のほうから藤尾のほうへ移り、ミディアム･クロースアップで藤尾の後姿を撮る（図 228）。注意すべきなのは、図 227 における欽吾の真正面と異なり、図 228 における藤尾はカメラを背けていることである。つまり、欽吾を隠して金時計を小野にあげると同時に、藤尾は欽吾の裏に自分の考えがあり、自分のために計画するのである。その後、カメラはまた図 226 の位置に戻り、二人を一緒にフレームに入れる（図 229）。二人は会話をしている中、一度眼を交わすことなく、そのような姿勢で初めから終わりまで続けていることにより、藤尾のほうが注目を集めており、強い力を持っていることが分かる。

実は小説では、欽吾は自分の決定を継母に言ってから、継母がすぐ藤尾を書斎へ来させ、

藤尾の前で、欽吾は再度決定を話す。つまり、1941 年版において、母の存在が削られ、欽吾と藤尾との二人きりのやりとりに変更してしまう。また、映画では、藤尾は欽吾の裏に金時計を小野に上げるという小説にないプロットにより、藤尾の主観的な能動性を一層増加させる。



図 226



図 227



図 228



図 229

要するに、欽吾と藤尾のやりとりについて、小説において、順調なコミュニケーションができない兄妹の家族関係が描かれている。映画では、1935 年版において、欽吾と藤尾の一回のやりとりで、明白の力関係の差を持たず、二人は母の支配で家に存在している。そして、藤尾は母と一緒に欽吾を挟むような構図から、家長の権力を持っている母を暗示しながら、欽吾への圧迫も表れてくる。それに対して、1941 年版において、欽吾と藤尾との二人きりのやりとりは二回まで増えてくる。一回目は小説のプロットを再現し、非シンメトリの構図で、義理の兄と妹の間では、平等な立場で交流をすることができない状態を描いている。二回目は、登場人物の位置で、藤尾のほうが強い力、或いは主導権を持っていることを強調している。つまり、1941 年版では、女性、とりわけ藤尾の自我意識に注目を

集めながら描いているのである。家族内の領域において、母に対しても、兄に対しても、いつも強い支配力を持っている藤尾は、家族外の場合なら、彼女が持っている力はどうなるのか、弱められるのか。

家族外の藤尾（藤尾と小野）

1941 年版において、藤尾と家族内の母や兄欽吾とのやりとりがあれば、家族外の場合、例えば小野や、宗近などとのやりとりも、描かれている。この節では、映画における藤尾と小野のやりとりのショット分析を通じて、藤尾の家族外にでも、きちんと持っている支配力を明らかにする。原作では、藤尾と小野とのやりとりは、二人きりではなく、第三者、即ち、宗近の妹、糸子も一緒にいる。映画では、糸子の存在をすっかりと削除し、藤尾と小野との二人きりの場合における藤尾の女性の魅力に焦点を合わせて描き出したのである。

図 230 が示したように、ミディアム·クロースアップで、鏡の前に座りながら、本を読んでいる藤尾の後姿を描く。注意すべきなのは、小道具の鏡である。カメラに後ろ向きで座っても、鏡に映られた顔はちょうど正面でカメラを向いている。女主人公の地位、或いは、存在感を一層強化する。次に続く図 231 では、ミディアム·クロースアップで撮られた藤尾は立ちながら、背後を振り返って、フレームの外にいる小野に「クレオパトラ」のことを聞いてくる。ティルトで下から上へ、彼女の動作に沿いながら移動するカメラにより、藤尾の女主人公の地位を強調させる。

藤尾の POV ショットとして出てきた図 232 において、ミディアムショットで撮られた小野は藤尾のほうを見ておらず、手を握りながら落ち着いたふりをして、真面目に彼女の質問に答えている。そして、次に続く図に 233 は、小野の真剣な様子をずっと見詰ている藤尾の笑顔をクロースアップで撮影する。ショットサイズの異なりや、両方の視線により、藤尾の大胆な性格を際立たせながら、主導権を初めから握っていることを表現している。その後、小野の真面目な答えの中、カメラは藤尾の本を見下ろした視線に沿って、藤尾の手に持っている本を洋卓まで下ろすという動作を撮る。それは映画では、二回目に藤尾の手を撮ることである。彼女は知らずうちに性的魅力を露出させ、相手をしっかり引き付けている。図 234 が示したように、クロースアップで彼女の手と本を撮る。次に続く図 235 に、超クロースアップでその本と中に挟まれた栞を撮る。二人が話している「クレオパト

ラ」は本に描かれた登場人物のことを指す。

因みに、クレオパトラは古代エジプトのプトレマイオス朝の女王である。絶世の美女として知られた彼女は魅力的な容姿を利用して、カエサルや、アントニーを翻弄し、自分の欲求を満たす。藤尾はクレオパトラの話に興味があることは、彼女自身がクレオパトラのように男を惚れさせたいと思っているのであろう。この超クロースアップで撮られた本は正に、彼女の心を象徴していると思われる。



図 230



図 231



図 232



図 233



図 234



図 235

それから、二人は年齢について、いろいろ話し合う。このシーンにおいて、二人の動作に注目しておきたい。まず、藤尾はクレオパトラが尋ねた相手の年齢を聞く。クレオパトラが自分の恋人と結婚する相手の年齢に拘るかのように、藤尾も年齢を極めて気にする。図 236 が示したように、本を下ろして後、また、ミディアム·クロースアップで、藤尾の姿を撮る。藤尾は聞きながら、奥の方に歩いていく。それに対して、同じくミデイアム·クロースアップで撮られた小野はじっと座りながら、また真面目に藤尾の問題に答える（図 237）。そして、藤尾は歩きながら「年を取ると嫉妬が増して来るものでしょうか」と小野に聞く（図 238）。小野は手で眼鏡を調整してから、「そうですね。やっぱり人に因るでしょう」と藤尾にいう（図 239）。

その後、藤尾はまた清姫と安珍[224]の年齢を聞く（図 240 と図 242）。小野はまた彼女の質問に対して真剣的に答える（図 241 と図 243）。同じくミディアム·クロースアップで撮られても、二人の動作は異なる。じっと座っている小野と対比して、藤尾は停まることなく、ずっと往復しながら小野に聞いているのである。つまり、藤尾は自分の動きで、相手、即ち小野の眼を引き付けており、彼の考えや頭脳、心さえずっとコントロールしているのではないだろうか。

そのほか、もう一つ注意すべきなのはアングルである。藤尾を撮る四つのショットが全てアイレベル·アングルであるのに対して、小野を撮る四つのショットは次第にハイアングルに変えていく。つまり、藤尾の前には、小野はけっして平等な立場で入られず、彼女より低い地位に置かれ、彼女に言動に導かれているのである。小野は「英語を家庭教師しており、教える/教えられるという権力関係が成り立っているのだが、男女間の力関係は逆転してしまっている」[225]。言い換えれば、二人のやりとりにおいて、藤尾は主導的で、支配力を持っている一方と考えられる。

---

[224] 清姫と安珍は紀州道成寺にまつわる伝説である。真砂の庄司清次の娘の清姫は、奥州白河より熊野に参詣に来た僧の安珍に宿を借り、彼に一目惚れたが、安珍に裏切られた結果、清姫が激怒のあまり蛇に変化し、道成寺で安珍を焼き殺す。

[225] 高橋修「アレゴリー小説としての『虞美人草』――種の勧善懲悪主義?」、前掲『漱石研究第十六号虞美人草』、p. 104



図 236



図 237



図 238



図 239



図 240



図 241



図 242



図 243

その後、小野の年齢の話になる。藤尾の動作により、二人の力関係を表すと異なり、今回は小野の反応により、その人間関係を表現する。図 244 が示したように、ミディアム·クロースアップで撮られた藤尾はまた往復しながら、小野の年齢を聞く。カメラは常にフレームの中心に藤尾をおさめようとしている。すると、藤尾が前に出した問題、即ち、クレオパトラが尋ねた相手や、清姫、安珍の年齢を直接的に答えると異なり、小野は「確か甲野君と御同い年でした」と間接的に答える。同じくミディアム·クロースアップで小野を撮るが、カメラのアングルがアイレベル·アングルに一変する（図 245）。兄の欽吾と同じ年だと分かった藤尾は、兄より若く見えると言う。図 244 と同じく、フレームの中央位置に歩いている藤尾は配置される（図 246）。次に続く図 247 では、カメラは図 245 より、小野に近付き、「そんなに見えますか」と言っている彼のガッカリした顔の表情に注目する。

小野の反応を見た藤尾は、「まるで坊っちゃんのようですよ」と彼に言う。図 244 と図 246 と同じカメラワークで彼女を撮る（図 248）。しかし、続く小野を撮るショットは変わる。アイレベル·アングルから、ハイアングルに切り替わり、小野を卑小化することにより、坊っちゃんの様子、或いは可哀想な様子を表現する（図 249）。小野は「可哀相に」と言った後、頭を下げてしまう。すると、藤尾は「可愛らしいんですよ。ちょうど安珍のようなの」と彼を慰めてから、背を背けて、ピアノのところまで歩いていく。ショットサイズはまたミディアム·クロースアップであり、フレームの中心の位置を占めている（図 250）。藤尾からみれば、安珍は美形の男である。そこで、小野を安珍と比べる。しかし、藤尾の話を聞いた小野は、すぐ頭を上げながら、「安珍はひどい」と否認する。小野からみれば、安珍は裏切り者にはほかない。だから、自分を安珍と比べることが認められない。しかし、アイアングルで撮られ続けた小野は、いくら否認しようとしても、力が弱められてするわけにはいかない（図 251）。ここで、小野が伝説の安珍のように、愛情の裏切り者になるという運命に陥ることを暗示していると思われる。

このシーンにおいて、前と同じように、藤尾は移動しながら、座っている小野と会話を交じる。しかし、アングルの変化により、カメラの焦点は藤尾から小野に移ることが分かる。小野をずっと把握している藤尾の動作に焦点を当てようと、藤尾の話に対する小野の反応に焦点を当てようと、二人の人間関係において、藤尾は支配力を持ち、小野は被支配の一方であることが言うまでもない。



図 244



図 245



図 246



図 247



図 248



図 249



図 250



図 251

小野の否認に対して、藤尾は「安珍は厭なの」と言いながら、ピアノの上をやさしく擦れている。図 252 が示したように、クロースアップで、ピアノを擦れている藤尾の手を撮る。それは映画では、三回目に藤尾の手を撮ることである。彼女の性的魅力を象徴している手が繰り返して撮られることにより、藤尾の男に対する強い支配力を常に強調する。藤尾に聞かれた小野は彼女を見ることもできず、頭を下げたままに、小さい声で「私は安珍のように逃げやしません」と言う。ミディアム·クロースアップからロングショットに切り替わり、顔の表情が見えなくなり、自信のない曖昧さが示されている（図 253）。ここで、小野が、安珍のように、結局のところ、裏切ることを暗示している。

小野の困惑した様子を見た藤尾は、「ホホホ」と笑いながら、「私は清姫のように追っかけますよ」と言う。ミディアム·クロースアップで撮られた藤尾は手で笑いを遮っている（図 254）。カメラはまた移動している彼女に付いて、フレームの中央位置にずっと配置している。藤尾の話によると、彼女を裏切ったら、清姫が安珍を追うように、相手が死ぬまでずっと迫っているという。笑い話のように言ってしまっても、藤尾の決心は揺るぎない。傲慢な彼女にとって、男に裏切られることを許していけない。藤尾の話を聞いた小野は、すぐ頭を振り返って、藤尾を見ている。カメラは小野の動作に従い、パンで、しかもロングショットから、ミディアム·クロースアップでに切り替わって、無言で驚かれた彼の顔の表情を表現する（図 255）。自信不足の顔から、びっくりされた顔への変化は、小野がずっと藤尾にコントロールされていることを証明し、却って藤尾の性的魅力の彼に対する強い支配力が描かれている。

小野の反応を見た藤尾は、彼に背を背けて洋卓のところへ行き、置かれた本を再び持ち始める。図 191 が示したように、クロースアップで藤尾の手と本を撮る。それは映画では、四回目に藤尾の手を撮ることである。藤尾と小野のやりとりというシークエンスの始めを意味する図 234 と対照し、図 256 は終わりのショットとして表れる。



図 252



図 253



図 254



図 255

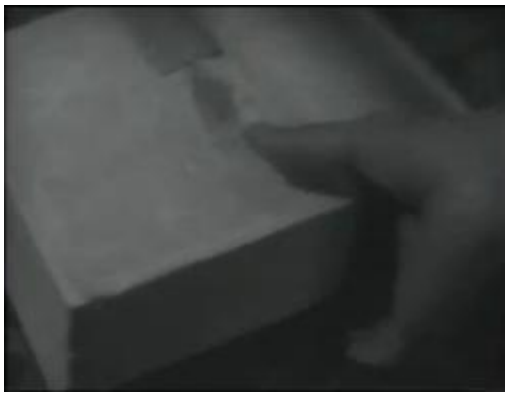


図 256

以上の分析で、藤尾と小野のやりとりのシークエンスにおいて、カメラワークは三つの特徴がある。一つ目は、カメラはずっと歩いて移動している藤尾に付き、彼女をフレームの中心の位置に配置すること。二つ目は、ショットサイズや、アングルの変化により、小野の反応に焦点が当てられること。三つ目は、藤尾の手を繰り返して、初登場を含め、四回で撮ること。その三つの特徴はいずれも、藤尾は自分の性的魅力を利用して、彼を虜にしようとすることが証明できると思われる。つまり、1941 年版において、家族内の場合はもちろん、家族外の場合、とりわけ、男の場合なら、藤尾が持っている絶対的な支配力を

映画は強調したいのだと思われる。

第四節 二つの翻案映画における政治·教育問題

総じて言えば、母に注目する 1935 年版と、藤尾に注目する 1941 年版という二つの映画版では、女性の地位に重視することが分かる。それは戦前、「家庭を中心として女性向けの映画作り」[226]が特色である。だからと言っても、前後六年を隔てて、作り出された二つの映画は、なぜこのような差があるのか。日本政府は 1937 年に 7 月 7 日に、盧溝橋事件を発端として、中国に全面的な侵略戦争を開始した。そして、1939 年から、ドイツ、イタリアと枢軸国陣営を形成し、第二次世界大戦が始まった。つまり、1935 年版は戦前に作られたのに対して、1941 年版は戦時に作られたことがわかる。それでは、戦前と戦時という二つの時期に分けて、政治と教育から、映画の相違点の由来を分析していこう。

明治民法（明治 31 年）により、「長男単独相続、家族の身分を統制する戸主権を中心として「家」制度」[227]が規定され、「戸主である夫が死亡し、直系卑属がない場合にのみ、例外的に妻に「家督相続」が認められた」[228]ということがあっても、継子と娘がいる限り、母は家の財産を相続することが、当時では、無理なことであった。また、「家督相続人ハ相続開始ノ時ヨリ前戸主ノ有セシ権利義務ヲ継承ス」（旧第 986 条）、「同順位ノ扶養義務者数人アルトキハ各其資力ニ応シテ其義務ヲ分担ス但家ニ在ル者ト家ニ在ラサル者トノ間ニ於テハ家ニ在ル者先ツ扶養ヲ為スコトヲ要ス」（旧第 956 条）という規定により、嫡子、しかも長男の欽吾にとって、家督相続を受けることは母の扶養義務を負うことと等しく、受け入れられず、放棄するほかなかった[229]。さらに、「養子縁組ニ因リテ嫡出子タル身分ヲ取得シタル者ハ家督相続二付テハ其嫡出子タル身分ヲ取得シタル時ニ生マレタルモノト看做ス」（旧第 970 条）により、母は欽吾が財産の放棄をすることを望み、小野を婿養子として家督相続を狙った。つまり、明治民法は、母と、藤尾、欽吾との間における家と財産をめぐる争奪に法的可能性を提供したと言えよう。1946 年に公布された日本国憲法

---

226 前掲　坂本佳鶴恵『＜家族＞イメージの誕生―日本映画にみる＜ホームドラマ＞の形成』、p. 129

227 前掲　北田幸恵「『虞美人草』における相続と恋愛―男の法、女の法」『漱石研究第十六号　虞美人草』、p. 66

228 前掲　沢津久司「日本における女性の法的権利、地位の変遷に関する研究（Ⅰ）」『中国短期大学紀要』26、p. 168

229 其の点について、小山静子が「『虞美人草』にみる結婚と相続藤尾一人の恋」（前掲『漱石研究第十六号虞美人草』、p. 61）では、継母の立場から、「誰が家を継ぐのかという問題を自分の扶養の問題として理解した」と分析した。

[230]までに、明治民法は原作や、二つの翻案映画に大きな影響を及ぼしたことが想像できる。言い換えれば、映画版に描き出された藤尾一家の財産の譲与の物語の設定は明治民法が基盤となったのである。

明治民法から確立された「家」制度が昭和時代、とりわけ戦前期に至って、人々の意識に深く根を張っていた。「家」の「継承者を確保することが至上命令」[231]であるため、結婚の意義に決定的な影響を及ぼした。つまり、「結婚は、夫婦となる男女の結合であるよりも、「家」と「家」との結びつきの意味が強かった」[232]。そして、「子カ婚姻ヲ為スニハ其家ニ在ル父母ノ同意ヲ得ルコトヲ要ス但男カ満三十年女カ満二十五年ニ達シタル後ハ此限ニ在ラス」（旧第 772 条 1 項）という規定により、女性は親の承諾した者と結婚しなければならなかった。藤尾の場合、「父母ノ一方カ知レサルトキ、死亡シタルトキ、家ヲ去リタルトキ又ハ其意思ヲ表示スルコト能ハサルトキハ他ノ一方ノ同意ノミヲ以テ足ル」（旧第 772 条 2 項）という規定により、宗近と結婚するという死んだ父の遺志があっても、生きている母に意志に従って、宗近の以外の人と結婚しても、法律上の問題はなく、むしろ道徳観の問題だけであった。

1935 年版において、藤尾は義理の兄の欽吾が跡継であるため、家と財産をすべて継ぐことが当然だと思っていた。これは、藤尾は自ら欽吾から家督相続を奪うつもりがもともとなかったということであり、言い換えれば、藤尾には、伝統的な「家」制度の影響が深く残っていたことが分かる。それにしても、藤尾は母の承諾した者、即ち小野との婚約に取り掛かり、義理の兄の欽吾と財産を争奪しはじめた。自分が宗近より、小野に恋心を持っているという個人的な要素が確かに含まれても、これはあくまでも母の指示を受けた上で、生じた感情であったと思われる。つまり、藤尾にとっては、自分の選択の恋愛結婚より、母の意志に従った結婚がさらに重要だと思っていた。藤尾の行為は却って、母の代理家長である身分を確認させ、母の策略を実行する可能性を与えたのである。なぜかというと、もしも藤尾は自分の考え方、即ち、義理の兄の欽吾が家を継ぐべくという考えを堅持するならば、母は継子の欽吾を押し付けることがないであろう。言い換えれば、母は欽吾に財

---

[230]「日本国憲法」は、1946 年（昭和 21 年）11 月 3 日公布され、47 年（昭和 22 年）5 月 3 日施行された。その基本原理として、「国民主権」、「基本的人権の尊重」、「平和主義」が挙げられ、第三章「国民の権利及び義務」の中、14 条で法の下の平等、24 条で家族生活における個人の尊厳と両性の本質的平等が定められている。（前掲　沢津久司「日本における女性の法的権利、地位の変遷に関する研究（Ⅰ）」『中国短期大学紀要』26、p. 169）

[231] 前掲　森岡清美『新·家族関係学』、p. 70

[232] 前掲書、p. 114

産を放棄させ、藤尾に新たな結婚相手を選ばせ、家を継がせることができるのは、親本位という明治時代からの道徳教育イデオロギーとは無縁ではない。

1872 年（明治五年）に学制が発布されてから、近代化を目指すため、1872 年（明治五年）から 1879 年（明治十二年）まで、西欧の道徳書を翻訳し、修身教科書として使いはじめた。親は子供の模範となるべきであり、子供を成人までの心智を育成することが規定された。しかし、1879 年（明治十二年）以降、近代を代表する西欧の思想を排斥し、東洋の固有の伝統的な思想を復活するという傾向にともない、儒教理論的教科書において、子供の親の孝が求められた[233]。さらに、1890 年（明治二十三年）に発表された教育勅語は、「父母ニ孝二」を、国民の実践道徳の第一として示した。つまり、そのような道徳教育イデオロギーは第二次世界大戦前まで、国家の精神的支柱として、人々に深い影響を及ぼした。

また、映画界では、色濃く深まる家父長制度の影響で、戦前、夫と妻、親と子という核家族的な関係のほか、本家と分家、継母と継子、兄弟姉妹などの複雑な家族関係を含め、不安定で、対立する家族関係を描いたものが多い。そんな中、1920 年代から制作され始めた「母もの映画」[234]は、一つのブームとして、1950 年代初めまで、人気を博し続けた。母性愛を強調し、子供の幸福のために自ら自分を犠牲にする母親像が一般的であったが、それは「子供に愛情を持てない母の存在を前提と」[235]したのである。従って、1935 年版において、そのような犠牲者とは逆に、継子と財産争いをする母親像は現実に存在している母の実態のではないかと思われる。

つまり、明治民法で確立された「家」制度と教育勅語で提唱された親孝行、母の実態は、1935 年版における母親像に影を落としていると言えるかもしれないと思われる。ところが、1930 年代後半から、日中戦争の進行につれて、日本全社会の各分野において、大きな変化が起こった。

まず、教育について、1930 年代後半以降、家庭教育書の中、上村哲彌（1937）が、『親たるの道　科学的·信奉的な愛児の導き方』[236]において、「親の希望を子どもに強制するこ

---

233 滋賀大学付属図書館『近代日本の教科書のあゆみ』サンライブ出版、2006、p. 16

234 前掲　坂本佳鶴恵『＜家族＞イメージの誕生―日本映画にみる＜ホームドラマ＞の形成』、p. 96、「一九二〇年代半ば（大正末～昭和初）にアメリカから母性愛をテーマとする映画が輸入され、それ以後、日本でも母性愛をテーマとし、同じようなストーリーを日本を舞台に作り変えて制作する、いわゆる翻案ものが多く生産され、人気を博するようになる。こうした母性愛をテーマとして日本で作られた映画は、ストーロー·パターンやドラマトゥルギーが大変似ており、映画会社も観客も、同じ系統の映画とみなして「母もの」と呼び慣わされていた」。

235 前掲書、p. 131-157

236 真橋美智子「戦時下の家庭教育論―1930 年代後半以降を中心に」『日本女子大学紀要』19 巻、日本

とは許されないと述べ」、「画一的な人間像を掲げず、「子供の本然性を自由に自然に伸長」させることが目指されている」と指摘している。つまり、「「親本位から子供中心へ」の思想的転換と「子供の本性」が発揮できる正しい指導を強調している」ことが分かる。

そのうち、女子教育について、明治時代から実施された「良妻賢母」主義の教育理念が昭和時代に入ると、家族国家主義的な色彩を帯びた一方、戦争により、女性は社会に進出し、職人、或いは、公民として男女平等の意識を持つようになりつつあった。例えば、浅沼アサ子（1981）が、「戦時下の女子教育Ⅰ： 高等女学校家庭科と関連して」[237]では、「戦争という不幸な経験を通して職場を獲得し、それが日常生活面で実質的な男女平等な意識をもたらす結果とな」り、「女子の公民的意識の昂揚の国家的必要から、国民意識としての平等観が生まれたのである」と指摘している。

そして、女性の自覚に伴い、結婚観も変わった。従来、昭和前期まで続く「男女の社会的隔離と親に従えという厳しいしきたり」[238]について、教育を受けた女性の反発を買い始めた。大正六年に創刊された『主婦之友』は「成功する結婚の方法を特集しているが、目次を見ると、すでに大正一〇年代から「見合い結婚」よりも、「自由結婚」「恋愛結婚」をすすめる記事の方が多くみられる」[239]。そして、この流れが 1936 年（昭和十一年）まで続いていた[240]。1939 年 9 月 30 日、厚生省予防局民族衛生研究会から「結婚十訓」が発表された。その中、「迷信や因襲に捉われるな」という訓示により、結婚は伝統ではなく、個人の意志によるものだと強調され、自由恋愛、自由結婚のイデオロギーをさらに拡大していた。

また、セクシュアリティ観[241]について、久保田英助[242]の研究によると、1899 年の高等女学校令によって女学生が増える一方、伝統的な良妻賢母の規範を破り、「新しい誘惑者」

女子大学人間社会学部、2008、p. 43

237 『東京家政学院大学紀要』21、東京家政学院大学、東京家政学院短期大学、1981、p. 17-26

238 前掲　湯沢雍彦『昭和前期の家族問題』、p. 51

239 前掲書、p. 56

240「昭和十二年を過ぎると反対に逆行してしまった。戦時色が強まると何でも上からの統制に服すことが要求され、恋愛などは個人のわがままな自由行動の極致として強く排除されるようになってしまった。」（前掲書、p. 53）

241 セクシュアリティとは、「個人の性に関する知識、信条、態度、価値観および行動のこと。そこには次のようなものも含まれる。性的反応のシステムに関する解剖学や生理学、生化学；アイデンティティ、性的指向、役割と人格；思想、感情および人間関係。セクシュアリティの表現は、民族的、精神的、文化的、道徳的関心によって影響を受ける。」（芦野由利子、北村邦夫監修『新版 IPPF セクシュアル／リプロダクィブ・ヘルス用語集』家族計画国際協力財団、2010）

242 久保田英助『男性セクシュアリティ形成の社会史―近代日本における性道徳と性知識』早稲田大学、2014、博士論文

として作り出された「堕落女学生」が出てきた。「通俗性欲学の時代」と呼ばれる 1920 年代から、性に関して通俗的な知識や道徳が、大衆メディアで宣伝されつつあった。この時期の性教育論はもっぱら女性の性がいかに「能動的」で「危険」なものかということを強調した。「モダンガール」というような「魅惑的」外観と行動を持っている女性は多くなっていった。そして、その頽廃現象が 1930 年代になると、昭和恐慌や、戦争の泥沼化という刺激を受け、全社会に広がっていた。また、宣伝され続けた性道徳などは、大衆化の進化により、「セクシュアリティにおける誘惑関係の大衆化」をもたらし、即ち、「どのような階層の女性のセクシュアリティも誘惑物として取り込まれ、どのような階層の男性のセクシュアリティもそれによって誘惑される存在として意味の再建築がなされることとなったのである」。この三十年ほどの間に、女性のセクシュアリティ観の変化を覗くことができるだろう。つまり、教育制度にせよ、大衆メディアにせよ、女性のセクシュアリティ、即ち、身体を含む魅力的表象は認められつつあったが、「危険」で、「誘惑」なものとしか見なされていなかったことも分かる。

つまり、親本位から子供本位の思想転換及び女性の自覚に伴うセクシュアリティの激変の時代に制作された 1941 年版の『虞美人草』において、母より、藤尾に注目する可能性をもたらすかもしれないと思われる。藤尾は、「家父長制を維持するために交換される象徴的な財として、父の手から夫の手へと譲り渡されることを拒絶し、近代社会における自由な個人として自らの結婚を選ぼうとした女性である」[243]と同時に、セクシュアリティ観に照応し､自分の性的な魅力で相手の男を虜にさせようとする危険な誘惑物と描き出された。

本章では、『虞美人草』の二つの翻案映画において、父と母と二人の子どもの間の親子関係、二人の子どもの間の兄弟姉妹関係を見てきた。第四章は、自然の家族、即ち婚姻によって結ばれた家族と、構成の家族、絆によって結ばれた家族の場合の家族関係を見て行きたい。具体的に言えば、夏目漱石の晩年の傑作『こころ』の三つの翻案映画における主人公の先生の家族関係、即ち、先生と結婚後の妻の夫婦関係と、結婚前の妻一家の家族関係を検討していくこととする。

[243] 前掲　関肇「メロドラマとしての『虞美人草』」『漱石研究第十六号虞美人草』、p. 124

第四章　『こころ』―「死」によって変えられた家族関係の物語

本章では、夏目漱石の『こころ』を原作とした三つの翻案映画を取り上げ、映画における結婚した後の先生と妻の静との夫婦関係及び、結婚する前の先生と奥さんと御嬢さんとの家族関係を検討する。『こころ』は大正 3 年（1914 年）四月から八月まで、『朝日新聞』で「心　先生の遺書」として連載された夏目漱石の長編小説である。語り手である「私」は、夏休みに鎌倉の海水浴場で先生と出会い、交流を深めるとともに彼が妻の静と幸福な生活を送っているようでありながら、しばしば謎めいた話をすることに気付く。その後、父の見舞いのために故郷へ戻る「私」は、先生から厚い手紙、即ち先生の遺書を受け取る。先生はこの遺書の中で、妻の静と友人の K との関係を打ち明け、真相を「私」に明らかにする。『こころ』は三回映画化されたことがある。表 1 にあるように、それぞれ 1955 年の市川崑監督の作品、1973 年の新藤兼人監督の作品、そして 2012 年の天野裕充監督の作品である。

しかしながら、これらの三つの翻案映画は同じ『こころ』を原作にしているにもかかわらず、全く異なる映画になっている。なぜなら、三つの映画作品がそれぞれ小説の中に描かれた異なる時期に焦点を当てているからである。1955 年版では、小説の構成、即ち、「先生と私」、「両親と私」、「先生と遺書」という三つの部分を全て描き出されているのに対して、1973 年版と 2012 年版では主に遺書に書かれた先生の過去の世界に焦点が当てられている[244]。つまり、三つの翻案映画では、結婚する前、即ち過去の世界における先生と奥さん、御嬢さんの家族関係が描き出されていることは共通しているが、結婚した後、即ち現実の世界における先生と妻の夫婦関係は 1955 年版でしか表現されていない。なぜ小説の異なる部分を取り上げて映画化されたかというと、主に三つの理由がある。

まず初めに、原作の『こころ』について、初出から初刊に至る過程で漱石が構成を大きく変更したことが挙げられる[245]。その点について、関礼子が以下のように述べている。

---

[244] 1973 年版のオープンニングでは、列車に乗っている先生のボイスオーバーで町の中で歩いている「私」という人物に過去を話そうとするシーンがある。また、2012 年版では、現実世界の先生の自殺と先生の遺書を読む妻の姿も描き出したことがある。しかし、先生の遺書の対象の「私」に関するシーンが削られた 1973 年版にせよ、「私」の代わりに先生の遺書の対象が妻と置き換えられた 2012 年版にせよ、映画の大半は先生の過去の経験を描くものである。

[245] 原作は初出紙である『東京朝日新聞』（1914.4.20-8.11）から初刊（岩波書店、1914.9）に至って、タイトルを『心　先生の遺書』から、「上　先生と私」、「中　両親と私」、「下　先生と遺書」という三部構成へと変更したことがある。

> 漱石は「心　先生の遺書」と命名した当初の原構想から、「先生と私」「両親と私」「先生と遺書」のように「A と B」という現行のやや並列的な章題によって、テクストとしてのまとまりを目指しながらも、「先生の遺書」という元々の主題を活かす方法で全体を再構成したのである。（中略）三部構成のなかで「上」の「先生と私」の章はもちろん、「中」の「両親と私」という語りの現在を構成するこれら二つの章にも増して、先生の過去を再現する「下」の「先生と遺書」の場面はやはり最重要ということになる[246]。

つまり、小説の構成を変更しても、漱石の元のタイトルが示すように、「下·先生と遺書」の部分が最も重要な部分であることが分かる。

第二に、1955 年版について、藤井淑禎（2009）は、「市川崑映画に「K が引っ越して来てから死ぬまで」しか描かれていなかった、などということはない。しかし、重点は、あくまでもそこに置かれている」[247]と指摘し、1955 年版の影響を強く受けた 1950 年代後半から 1960 年代前半にかけての国語教科書や研究の論争は大体原作の「下」の部分、即ち、先生の恋物語及びその罪と罰をめぐると論じている。小説と同じように三つの部分を全て描き出した 1955 年版でも先生の恋愛と友情に焦点が当てられ､映画制作を含むすべての分野に影響を及ぼしていることが推測できるだろう。

第三に、1973 年版を監督した新藤兼人は、「「こころ」は「先生と私」「両親と私」「先生と遺書」の三つの短編から成っているのだが、選んだのは「先生と遺書」の「裏切り」というシチュエーションだけである。人間の裏切りだけが私をとらえた」[248]という映画製作の意図を説明しており、「人間の裏切り」を表現するために「先生」の過去の経歴だけに焦点を当てて映画を作り出したのである。

これらの理由から、三つの映画版はそれぞれ着眼点が異なることが分かる。それでは、映像そのものから､着眼点が異なる理由や意義を抽出することができるだろうか｡つまり、現在の世界と過去の世界を全て描く 1955 年版の人間関係と、過去の世界だけを描く 1973 年版と 2012 年版の人間関係では、どのような相違があるのか､またそれらの相違は映画の

---

[246] 関礼子「一九五五年のシナリオ「三四郎」と「こころ」―漱石テクストの映画化が語るもの」『文学部紀要言語·文学·文化』第 119 号、中央大学文学部、2017、p.245
[247] 前掲　藤井淑禎「市川崑の「こころ」」『大衆文化』第二号、p.10
[248] 前掲　新藤兼人「映画「心」の創作ノート」『キネマ旬報』616（1430）、p.47

製作意図とどのような繋がりがあるのか、ということである。

本章では、先生と妻の夫婦関係、先生と奥さん、御嬢さんとの家族関係及びそれらの相違を突き止め、制作年代などの社会的問題を踏まえ、映像そのものから異なる映画版の製作意図を明らかにする。第一節では、1955 年版に描かれている過去の世界を経てきた先生と妻の静との夫婦関係を、夫婦間の場合と夫婦間ではない場合に分けて考察する。第二節では、過去の世界、即ち結婚する前の時期に、登場人物たちの人間関係、擬似的な家族関係[249]の変化を三つの映画版がどのように表現しているのか、またどのような変化があるのか、K が来る前の家、K が来た後の家、K が死んだ後の家という三つの段階に分けて考察する。まとめでは、三つの映画版のそれぞれの着眼点をまとめ、制作年代と社会を踏まえ、異なる着眼点、あるいは制作意図について論じる。

第一節　現実の世界―先生の夫婦関係（1955 年版）

第一節では、1955 年版でしか描かれていない現実の世界における夫婦のやりとりを分析し、先生と妻の静の夫婦関係を明らかにする。そして、夫婦間の場合、即ち、二回の夫婦喧嘩と、夫婦間ではない場合、即ち、夫婦二人と日置との三人の話し合いという二つの部分に分けて、過去を経てきた現実の世界の先生と静の夫婦関係はいかなるものとして描かれているのかということを明らかにする。現実の世界では、先生は妻の静と疎遠になればなるほど、書生の日置と近付き、死の世界へと飛び込む。つまり、夫婦の関わり合いを見ることで先生の死までのプロセスを解明することができる。

夫婦間の場合―夫婦喧嘩

1955 年版において、先生と妻の静の夫婦喧嘩は二回描かれている。映画のオープンニングで、二人は梶さんの墓参りをめぐって一回目の喧嘩をする。図 257 が示したように、フ

[249] 擬似的な家族関係について、（前掲　小森陽一「『心』における反転する＜手記＞―空白と意味の生成」『漱石作品論集成第十巻　こころ』、p.323）「故郷を棄てた「先生」は、結局「奥さん」「御嬢さん」との間で擬似的な「家族」関係を構成しなければ生きていけないのであり、そのような関係性を前提にするからこと「猜疑心」に悩まされるのである」と指摘している。また、戸松泉「悲恋小説としての『こころ』」（『漱石研究第 3 号　漱石とセクシャリティ』翰林書房、1994、p.49）では、「K が同居する以前の「先生」「奥さん」「御嬢さん」とでまさに「家族」を形成していた」と指摘している。つまり、先生は奥さん、御嬢さんとの間における人間関係はやはり家族関係の範囲に属するものといえよう。

ェードイン[250]かつクロースアップで、静の顔を撮る。5 秒間ずっと撮られている静はカメラを見ることなく、顔を伏せたままである。なぜ主人公がカメラとの視線的交流を拒否するかは、カメラが静の顔から次第にティルトしていくにつれわかる。クロースアップで真面目に針仕事をしている彼女の手を観客に示す（図 258）。その後、カメラは彼女から次第に離れ、クロースアップからロングショットまで変わり、そして彼女の前から後ろへ撮り続け、針仕事のシーンを 30 秒ほどずっと映している。つまり、客観的カメラで、セリフも音楽もなく、動作のみにより、家のために専念して一所懸命に働く女主人公の人物像を作り出す。

その静かな雰囲気は、夫である先生の声で破られてしまう。先生は隣の部屋から静を呼んだが何の返事もなかったため、格子戸を開けて返事をしない原因を妻に尋ねる（図 259）。フレームの後景の中心線に立っている夫は、フレームの前景の左側に座っている妻より暗く小さく見える。キアロスクーロで戸の隙間に挟まれたかのように立っている先生の陰鬱な性格を映画の冒頭から暗示していると思われる。その後、先生は格子戸の裏側から、妻のところ、即ち、フレームの前景のところまで歩いてくる。カメラは動いている先生ではなく、動いていない静のほうに焦点を当てている。図 260 が示したように、先生は妻の傍にしゃがみ込むが、二人はそれぞれ目を逸らしている。カメラは二人にさらに近付き、ミディアム·クロースアップでわざと顔を逸らしている妻の姿を撮る（図 261）。つまり、夫婦二人は視線が全く合わず、これは二人の関係が確実に破綻しているということを示している。

先生は一方的を妻に着替えさせ、一緒に出かける支度を進めさせている。彼は立ち上がって引き出しから帯を探しにいく。図 262 が示したように、妻は帯を探している夫のほうを見ている。先生がフレームから離れたとたん、カメラはまた静をフレームの中心に配置する。次に続く図 263 は静の POV ショットである。ロングショットで、半分しか開いていない格子戸の隙間に立っている先生の姿を撮る。

映画のオープニングにおける夫婦二人の初回の登場は極めて異なっている。クロースアップで明るく撮られた静とロングショットで暗く撮られた先生、というショットサイズと照明の違いは、夫婦関係において女主人公の主体性と明るい性格を表現する。また、映画

[250] 「黒色のスクリーンから、ショットがだんだん現れてくること。」前掲　今泉容子『映画の文法―日本映画のショット分析』、p. 315

の脚色、長谷部慶次は次のように指摘している。

> 自分の心の一番深いところをじっとおしかくして生きているような主人公を、さまざまな物の間からのぞき見るようにして撮ったり、画面の中のひとつの点のように示して、その謎めいた心理を息をつめるようにして見つめている[251]。

二回（図 259 と図 263）格子戸の真ん中に挟まれたかのように配置された先生からは、いかにも生活や過去に苦しんでいることが想起されるだろう。そして、このような構図はこれからの夫婦喧嘩にまで影響を及ぼしていく。



図 257



図 258



図 259



図 260

[251] 長谷部慶次「『こころ』と私」、前掲『映画で見る日本文学史』、p. 67



図 261



図 262



図 263

引き出しを乱暴にひっくり返している夫の姿をみた静は、自分で帯を出し、着替えようとする。図 264 が示したように、ロングショットで撮られた二人はそれぞれフレームの背景と前景に配置される。先生はまた、半分しか開いていない格子戸の隙間からにいる。このショットで注目すべきことは、夫婦二人はそれぞれの空間を占めながらも、視線の交わりどころか、むしろ正反対の方向に顔を向けていることである。つまり、先生と静の行動から、二人が交流できない状態を表現していると思われる。

先生のこころがよく分からない静は先生を誤解し、出かけることを諦めて衣服を引き出しに戻す。図 265 が示したように、固定カメラかつマスターショットで二人の姿を撮る。先生は裏側の部屋から急いで妻のいる部屋へ来て、妻に説明しようとする。映画のオープンニングの夫婦喧嘩の場合、先生は自ら妻のほうに近付き、妻の気持ちを慰めている。しかし、物語が進行するにつれて、先生の行動が変化する。つまり、妻に接近することなく拒否して自ら遠ざける。その結果、最終的に先生は死に至る。

次に続く図 266 で、カメラは二人の背後へ移動し、ミディアムショットで夫婦二人の姿を撮る。その夫婦二人の 4 分ほどの会話で、初めて二人の視線が交わる。互いに正視することすらできないのは、夫婦関係にしこりがあるからである。そして、シンメトリの構図

で、二人の間における対立関係を表している。先生がいくら説明しても静はとうとう受け入れられず、涙をこぼす。カメラは二人の背後から妻の真正面に移動して、ミディアム·クロースアップで、彼女の顔の表情、とりわけきつい視線を撮る（図 267）。

一回目の夫婦喧嘩を映したシーンでは、妻に理解されず苦しんでいる先生のこころを描いている。また、先生が主導的に妻と和解しようと努力する姿勢が表現されているが、妻のほうに焦点を当てることで先生のこころに入れない辛さを表現している。つまり、二人の夫婦関係が冷え切っており調和していないことを映画は描き出そうとしているのではなかろうか。



図 264



図 265



図 266



図 267

二回目の夫婦喧嘩は、静が先生と日置が密かにやりとりをしていることに怒り、先生の本心を知ろうとするところである。1955 版の物語は、小説と同じように明治の終わりから大正の始まりという時代に設定されている。明治天皇の遥拝式から戻ってきた静は、家に冥福を祈りながら、日置に仕事の依頼について返事を書いている先生と、明治の精神について話している。

静：殉死でもなしたりいいじゃありませんか、そんなに明治がいいなら。

先生：殉死、そうか、殉死ということあったらなぁ。もし僕が殉死するんだったら、きっと他人のためにはしないなぁ、明治の精神に殉死するよ。

それは映画で初めて「殉死」という言葉が出た場面である。つまり、妻との会話で、先生は自分が苦悩から解放される方法は殉死かもしれないと初めて意識しているのである。しかし、それはまだ意識しただけに留まる。

先生は乃木希典将軍が明治天皇と共に殉死した記事が載っている新聞をしっかり握って、外から中にる妻のところへ「殉死だ、殉死だ」と言いながら急いでくる。トラッキングショット[252]と固定カメラの交替で慌しく帰ってくる先生の姿を表す。図 268 になると、固定カメラかつロングショットで、立っている先生と座っている静の姿を撮る。シンメトリの構図は先生によって破られ、これから何か不安なことが発生することを意味している。次に続く図 269 では、カメラは一八〇度線の規則を破り、先生の正面から後ろへ移動し、ハイアングルで妻を撮る。このアングルも先生が妻を見ているアングルである。つまり、先生の視点から見れば、妻の静は小さく弱く見えている。その後、先生が次第にしゃがみこみ、カメラも元の位置、即ち先生の正面の位置に戻る（図 270）。ミディアムショットで撮られた先生は新聞を握ったまま、妻の反応を気にすることなく、自ら乃木大将の殉死について興奮して話している。カメラはずっと彼の興奮した表情を表現している。それに対して、妻は冷淡に先生を見ている（図 271）。興奮している先生との対立を際立たせるようにショット･リバースショットで無表情な妻の静の姿を撮る。

このシーンでは先生と妻とのやりとりを通して、先生がそれまで意識するだけに留まっていた「殉死」が実践され、それが先生にどれほどショックを与えたか、そして、先生が殉死を意識するだけに留まらなくなったことが描かれている。

[252]「モバイルフレームをつくるショットのひとつ。カメラをトラック（あるいはドリー）という装置に載せて、装置ごとカメラを動かしながら撮ったショットのこと。」前掲　今泉容子『映画の文法―日本映画のショット分析』、p. 261



図 268



図 269



図 270



図 271

乃木希典の殉死に浸っている夫に、静は日置から届いた「デンミタチチキトク、イケヌヒオキ」という電報を読み上げ、いつ日置に電報を打ったか、何のために日置を呼んだかと夫に質問している。実は、先生は叔父に財産を横領されたことを告白し、自分の過去を残らず全て打ち明けると日置と約束したのである。明治天皇が崩御して先生は自分の居場所がなくなると感じ、父の看病のために故郷へ戻った日置に仕事依頼の手紙へ返事を書いている時、過去のこと、即ち、梶を裏切ったことを思い出す。そして、乃木希典の殉死の影響で、自分の過去を約束通り全て日置に話すために、電報で日置を呼んだのである。しかし、何も知らない静は、夫と日置の電報の往来から二人の間に必ず何かあると憶測し、先生を問い詰める。

図 272 が示したように、シンメトリの構図で夫婦二人がフレームの左右に配置され、夫婦関係が調和しているように見えるが、フレームの後景に家事をしている下女の久米がわざといれられることで、夫婦間の交流を阻害している。次に続く図 273 において、カメラはロングショットからミディアム·クロースアップに切り替わって静の顔を撮り、質問をしている間の緊張感と圧迫感を表す。妻の強い姿勢に対して、先生は無力な言い訳をしようとするが、すぐ静に否認されてしまう。つまり、図 274 と図 275 におけるショット·リ

バースショットにより、夫婦二人がそれぞれ相手を見る視線が異なり、先生の視線からハイアングルで妻を映し、妻の視線からアイレベル·アングルで夫を映している。言い換えれば､夫婦二人は平等な立場でコミュニケーションすることができないということである。

静：なぜ私が知っていけないです。あなたと日置さんのことや、あなたと梶さんのこと。

静は続けて先生に迫っている。梶のことを意識しているからこそ、静は日置から梶を思い出しているだろう。つまり、静は先生と梶の間に自分が知らない、あるいは知ってはいけないことがあると固く信じているのである。そのため、静は先生が望むような「純白」には決してならない。梶のことを聞いた先生は、極めて緊張する（図 276）。カメラは先生に近付き、ミディアム·クロースアップで彼の緊張している表情を映す。

このシーンにおける静が主動的に夫を問い詰める場面や、先生と静の視点が異なることは、二人が順調に交流出来ない状態を表す。そして、梶や過去の話題になると、静はさらに先生に迫り、先生のこころに隠されている秘密を暴こうとする。



図 272



図 273



図 274



図 275



図 276

妻の質問に耐えられない先生は立ち上がって離れようとするが、静も立ち上がり、自分より友だちの方を愛しているのかと先生にはっきりと詰問する。固定カメラで、フレームの左側に配置された格子戸によって作り出された非シンメトリの構図における夫婦二人の姿を撮る（図 277）。それから、また図 274 と図 275 のように、ショット･リバースショットで、先生と静のそれぞれの視点から、二人それぞれの姿を撮る（図 278－図 279）。これは、夫婦喧嘩の緊張感を表現している。次の図 280 では、先生の視線から、ミディアム･クロースアップで「私はあなたの心を知りたい」と言っている静の険しい顔を撮る。図 267 において、一回目の夫婦喧嘩の最後のシーンにおけるショットとグラフィックの一致[253]で、妻の先生に対する辛さや怒りを強調している。

ちなみに、小説に関する先行研究では、先生は同性愛であるという解釈が 1970 年代から出てくる。例えば、大岡昇平（1972）は、「狂気の文学「こころ」再読」[254]で、「「先生」は語り手「私」の接近を「恋ですよ」とはっきりいっている」ことから「同性愛的徴候」を論じている。また、土居健郎（1982）は、『漱石の心的世界　漱石文学における「甘え」の研究』[255]で、「先生」と「私」との間に「同性愛的感情」の存在を指摘している。そのほか、島田雅彦（1993）は、『漱石を書く』[256]で、「一つは「先生」と自殺した K による、今一つは「私」と自殺した「先生」による男だけの世界である。それはパートナーの死によって初めて意識化される同性愛といえるものである」と論じている。しかし、市川崑監督の 1955 年版の『こころ』では、妻の静の口から、同性愛という仮説を既に提起してしま

[253]「前のショットの構図と同じような構図をもつショットを、その直後につなげること。」前掲　今泉容子『映画の文法―日本映画のショット分析』、p. 71
[254]『大岡昇平全集』第 19 巻、筑摩書房、1995、p. 10-13
[255] 角川書店、1982、p. 152
[256] 岩波書店、1993、p. 154

う。つまり、監督は自分の小説への解釈によって映画を作り出したのである。その解釈は小説のその後の研究にも影響を及ぼしているのではないかと思われる。



図 277



図 278



図 279



図 280

梶のことをめぐり妻とうまく交流できない先生は、妻を拒否して自ら書斎へ向う。妻は先生の後ろにくっ付いて、突き止めようとする。ここから、監督は妻の静と先生を別々に撮影し、それぞれの異なる反応に焦点を当てながら、先生と妻が疎遠になるプロセスを進めている。まず、妻の静だけの世界が撮られる。図 267 や 280 と同じような構図、即ち、グラフィックの一致で、クロースアップで静の顔の表情、とりわけ、ずっと睨んでいる目を表す。彼女は自分の空間へ引き込んだ時も、そっくりそのままずっと継続しており（図 281）、夫に対する怒りを持っていることが分かる。そして、その怒りは自分の空間まで移動し、一人になっても消えないのである。その後、静は先生の書斎から魂を失ったかのように、ゆっくり出てきている。カメラは依然としてトラッキングしながら、彼女の姿、とりわけ涙を流している顔の表情を撮る。その時、下女の久米が部屋に入ってきて今夜の食事を女主人に聞く。図 281 におけるクロースアップでは静の強い力が表現されていたが、図 282 のミディアム･ロングショットの涙を拭っている静の姿から、彼女の持っている力

が弱くなっていることは表現されている。そして、シャローフォーカスで下女を撮り、静だけに注目することが分かる（図 282－図 283）。先生と喧嘩したばかりであっても、下女に尋ねられた静は躊躇わずすぐ先生の好きな食材を選んだ。これにより静の先生へ無私の愛情を捧げている行為そのものの崇高さをローアングルから描いているのではないかと思われる。

妻の反応に対して先生は書斎に閉じ込もり、図 284 が示したように、固定カメラかつミディアム·クロースアップで、目を閉じている先生の顔を撮る。妻の怒りを表すきつい視線に対比して､見ることすら拒否して妻から逃げ出そうとする先生の弱さが描かれている。暫くしてから、先生は洋卓へ歩いて行って引き出しから用紙を取り出すと、日置へ返信、あるいは遺書を書き始める。次の図 285 では、カメラは先生に近付き、ミディアムショットで、フレームの右側に配置された先生の姿を撮る。先生はフレーム左の方をずっと見ている。一体これは何かというと、クロースアップで先生の POV ショットとして乃木大将の殉死の新聞が移されている（図 286）。先生が目をずっと閉じており、苦しみに浸った後、閉じた目を開いた時の POV ショットが、「殉死」の新聞の重要性を示していることはいうまでもない。

喧嘩の後、夫婦二人はそれぞれの空間に入ったが、そこでの二人の行動は極めて異なっている。まず、妻の静がずっと睨んでいることに対して、先生はずっと目を閉じている。そして、妻の怒りはすぐ静まっていき、きつい視線に変化が起こり、鋭い視線から完全に柔らかい視線になり、視線を下女の方へ伏せることにより、静は強さを失ってしまう。つまり、先生への怒りを後悔し、先生を思いやろうとする心情の変化が描かれている。それに対して、先生は、目を開いてすぐ「殉死」の新聞で表された「死」の世界を見る。つまり、下女という現実に生きる人物によって現実に引き戻された妻と異なり、先生は一人で書斎に閉じこもり、手紙で日置との精神的な交流で過去の世界を顧み、乃木大将という殉死した人物によって死の世界に引き付けられているのである。



図 281



図 282



図 283



図 284



図 285



図 286

原作では、先生と妻の夫婦喧嘩は「私」の推測で間接的に描かれているのに対して、1955年版では、夫婦喧嘩は二回、直接的に表されている。二回の夫婦喧嘩のシークエンスでは、非シンメトリの構図や異なるアングルから、夫婦間の関係が不調和していないことが表れている。妻は先生の心に入れないがゆえ、先生にいつも怒りの気持ちを持っており、きつく鋭い視線で先生を睨んでいる。しかし、本当は心から先生のことを気にしており、家族である先生のために何事も思いやっている。それに対して、先生は妻に理解されない時、最初は主動的な姿勢で妻と和解しようとしていたが、その後妻を拒否し、過去の苦悩に浸るようになる。そして、二回目の夫婦喧嘩によって二人の心は離れ、先生は死の世界へ行く決心をしてしまう。それでは、二人しかいない場合でなければ、夫婦関係はいかなるも

のであるのか。これから、夫婦間ではない場合の日置を含めて三人のやりとりを分析し、夫婦関係の有様をさらに考察していく。

夫婦間ではない場合―夫婦と日置との三人のやりとり

1955 年版では、小説の「私」という書生は日置という人物として登場する。小説と同じように日置は海水浴場で先生と知り合った後、東京の先生の家をよく訪ねて、奥さん（静）とも話すことが出来るようになる。ある日、日置は卒業論文のため先生の家に参考書を借りに来る。図 287 が示したように、ロングショットで撮られた日置と先生は廊下に座って、先生の知り合いが書いた本について話している。一緒に本を見ている先生と日置は同じ動作で、即ちグラフィックの一致で、二人の間における調和した関係が表されている。妻の静が登場すると、カメラは二人の側面から真正面に移り、シンメトリという安定な構図で三人を配置する（図 288）。ハイアングルの視点により、家族のように円満な三人の姿が描かれていると思われる。

ところが、その円満な関係は変わっていく。日置は先生と奥さんの前で、先生が働かない理由をはっきりと尋ねる。図 289 が示したように、ミデイアム･クロースアップで先生の姿を撮る。先生は目を伏せながら、「私は世間に向って働きかける資格の無い男」だと説明する。この行動は先生の力の弱さを暗示している。小説では、この話は「私」だけに伝えられているが、映画では、妻の前でも話すことになる。つまり、妻にも自分の社会人としての資格が欠損していることを伝える姿勢がうかがえる。先生はその後すぐに庭へ降り、花に水をやり始める。図 290 が示したように、先生が離れることによってシンメトリの安定した構図が崩れ、三人の間の調和した人間関係も崩される。日置と静は小さい声で先生の書生時代と子供のことを話す。先生は子供を生めないことは天罰だと言って笑う。日置と静が共に先生の方を見ていることから､先生に焦点が当てられていることが分かる。



図 287



図 288



図 289



図 290

つまり、先生と、妻の静、日置の三人のやりとりにおいて、家族のように調和した人間関係や夫婦関係は先生一人によって崩されてしまい、家族間で先生が重要な存在で、支配力を持っていることが描かれている。

1955 年版での三人の二回目のやりとりは、盗難を不安に思う妻のために先生が日置に留守番を頼んだ夜である。そして日置は奥さんと、先生の性格が変わった原因である先生の書生時代の親友の自殺について話し合う。静が先生に自分の心を訴えられず他人である日置に助けを求めることから、夫婦二人が心を開こうとせず、それぞれ心の闇を持っていることが分かる。

図 291 が示したように、静が茶の間で針仕事をしている中、日置は先生の書斎から出て来る。固定カメラでフレームの前景に配置された静は、フレームの後景に配置された日置より、力強い構図の焦点であり、二人の間に距離感があることが表れている。その後、カメラは一八〇度線の規則を破って、日置の後ろに移り、一緒に座っている二人の姿を撮る（図 292）。ハイアングルで撮られた二人は力が卑小化されるとともに、疎遠な関係から親密な関係を形成し始める。そして、茶の間以外の闇に囲まれたように撮られている構図のこのシーンが何回も繰り返されることから、二人の心には先生について謎があると暗示

しているのではなかろうか。

静と日置が先生のことを話し合っている時に、カメラは何回もショット·リバースショットで二人の姿をそれぞれ表す。その過程において、静の顔の表情は次第に哀れになり、日置に力を求めようとする。日置はずっと先生の傍にいる奥さんは先生の性格の変わる理由がちゃんと分かるべきだと言ったら、図 293 が示したように、ミディアム·クロースアップで撮られた静は、振り返って日置を見つめている。静は、日置の話から自分に責任があると思い込み、極めて驚いている。静はいくら努力をしても先生の心に入ることができなかったが､それを今更人に誤解されて無力感と辛さを味わっていることが描かれている。そして、最後の図 294 が示したように、カメラは図 293 よりさらに彼女に近付き、ミディアム·クロースアップで静の涙を浮べている顔の表情を映す。



図 291



図 292



図 293



図 294

静の求めに対して日置は自分と先生の出会いを思い出し、それ以外は先生のことがよく分からないと静に言う。すると、静は先生の性格が変わる原因は先生の親友、梶さんの変死であるかもしれないと日置に教える。図 292 と同じ構図、即ちグラフィックの一致で撮られたが、アングルは異なる（図 295）。ハイアングルではなく、アイレベル·アングルで

撮られたことにより、二人を卑小化することがなく、平等な力関係を持たせ、親密であることを一層強調する。次に続く図 296 では、カメラはズームインというモバイルフレーム[257]で、次第に二人の方に近付いていき、茶の間以外の闇が次第に縮まり、先生についての謎を解くような印象を観客に与える。その後、日置とのショット･リバースショットで、フォーカスが合わされた静は、体の一部分が日置に遮られる（図 297）。静の方に注目を集めると共に、静が何かを隠している（梶さんの死の原因）というようなことを意味していると思われる。

二人が話し合っている途中で先生が帰ってくる。図 298 が示したように、カメラは部屋の奥に置かれ、格子戸の四角に囲まれた硝子部分から、即ち閉じた構図で先生の姿を映す。映画のオープニングでの格子戸に挟まれた構図をここで再度作り出し、先生の謎めいた心を描いている。夫の声を聞いた静はすぐ玄関へ向かい、日置も彼女についていく。そして、図 299 が示したように、シンメトリの構図で先生と静をフレームの左右に配置し、日置をフレームの中央の位置に配置する。三人の間における調和した人間関係はいうまでもないが、カメラが日置の後ろから撮影することで画面に深く不安感をもたらし、夫婦間に大きな隔たりがあることを表す。また、静の顔の表情、即ち、微笑んでいる表情は、先生が帰ってくる前の哀れな表情（図 294）との対比が目立つ。つまり、静は先生の前で自分の本当の気持ちを隠していることが分かる。先生と静はお互いに心の交流を拒否し、本音を隠しているのである。



図 295



図 296

[257]「移動カメラで撮られたフレーム。固定カメラであっても、カメラが動いているような印象を与える手法で撮られたフレーム。」前掲　今泉容子『映画の文法―日本映画のショット分析』、p. 332



図 297



図 298



図 299

夫婦間ではない場合、即ち夫婦二人と日置のやりとりにおいて、先生の家族、特に日置を含めている場合における先生の強い支配力への疑いはないだろう。そして、先生がいない場合、静と日置は先生の心の謎を唯一の話題とし、とりわけ、静のほうが、先生に本当の気持ちを訴えないことにより、互いに心を打ち明けられない夫婦関係が描かれている。

第一節では、1955 年版において描かれた現実の世界における先生と静の調和していない夫婦関係を、夫婦間の場合と夫婦間ではない場合から分析した。それでは、先生と妻の間に存在している隔たりの由来、即ち、先生の過去の世界における家族関係は如何なるものとして描かれているのか。

第二節　過去の世界―先生の擬似的家族

第二節では、過去の世界を全て描き出した三つの翻案映画において、K が来る前の家や、K が来た後の家、K が死んだ後の家という三つの段階に分けて、先生と奥さん、御嬢さんの擬似的な家族関係の異同及びその変貌を分析し、三つの映画版のそれぞれの着眼点を突き止めたい。

K が来る前―仲睦まじい家（1955 年版）

1955 年版において、フラッシュバックで、東京で妻の静と生活している先生は、書生の日置の侵入で、穏やかな生活が打破され、過去の記憶に沈み込む。先生が下宿の時のことを思い出すシーンがある。図 300 が示したように、クロースアップで、正面向きで大笑いをしている御嬢さんの顔が撮られる。そして、次に続く図 301 と図 302 においても、同じクロースアップで奥さんと先生自体の笑顔がそれぞれ描かれる。主人公の立場を強調するとともに、三人の間における仲睦まじい雰囲気が表現されていることは言うまでもない。同じショットサイズで撮られた三人の間における距離はなく、親密な関係が読みとれる。

その後、客観的カメラからマスターショットで、カメラのほうを向いて座っている三人の姿を撮る（図 303）。シンメトリの構図に配置された三人の間における調和した関係が表される。注目すべきことは、奥さんを先生と御嬢さんと同様のクロースアップで撮っていることである。つまり、奥さんのこの家、あるいは、先生と御嬢さんとの恋愛関係における重要性を初めから確立したのである。この三人のやりとりのシーンによると、先生の記憶の中で、K が来る前の家においては、小説における奥さんと御嬢さんへの疑いが全くなく、仲睦まじい雰囲気が漂っているだけである。そして、その家の暖かさを K に伝えようとし、彼をわざと家に連れてくる。



図 300



図 301



図 302



図 303

K が来る前―「真面目」な家（1973 年版）

1973 年版では、笑い声が満ちている 1955 年版の家の雰囲気と違い、先生が下宿している奥さんと御嬢さんの家は厳粛で真面目な家である。なぜかと言うと、先生は初めて尋ねてきた時、下宿するにあたり奥さんに二つの要求を出された。一つは部屋代が少々高いこと、もう一つは、真面目な性格を持っていることである。

家に引っ越してから、先生はすぐ奥さんに自分の経験、即ち、故郷の叔父に財産が奪われ、裏切られた事を話す。その時、御嬢さん（I）がデザイン学校から戻ってくる。図 304 が示したように、ミディアムショットで戸を開いた御嬢さんの姿を撮る。奥さんが御嬢さんを紹介した後、図 305 が示したように、ショット･リバースショットで、眼を開いたまま食い入るように御嬢さんをずっと見つめている先生の顔が映される。その真剣な眼差しを表すクロースアップは、先生の心が奪われている心情の証明になるといえよう。先生と対比して、次に続く図 306 では、ミディアム･クロースアップで、眼を下げながら、先生のことを見ている御嬢さんの姿が描かれる。先生と簡単な挨拶をしてから、御嬢さんは隣の部屋へ入る。しかし、先生の目にはまだ彼女の姿が残っている。クロースアップで御嬢さんが離れていくのをずっと目で追っている先生の姿を撮る（図 307）。初めての出会いでも、先生は御嬢さんに引きつけられていることがはっきり分かる。この二つのショットには、ショットサイズの違い、目付きの違いにより、二人の間における力関係がはっきりと表れている。つまり、御嬢さんを仰ぎみて一目惚れした先生はいつもクロースアップで表されているのに対して、先生と距離をおき、先生を支配するかのように見える御嬢さんは先生と同じクロースアップになりえず、いつもミディアム･クロースアップで描かれて

いる。言い換えれば、先生の手の届くところに御嬢さんは来ないわけである。

ちなみに、1973 年版において、先生の名前はK、即ち小説における先生の友人の名前である。この監督のアレンジで、先生の友だちと同じような運命がさらに強調されると思われる。そして、映画のエンディングにおいて、先生は自殺した友人の道を繰り返しているため、先生と友人との同じ運命を映画が強調する意図を持つと考えられる。この点については後で具体的に分析する。



図 304



図 305



図 306



図 307

先生が家に長く住むにつれて奥さんや御嬢さんと親しくなりつつあり、真面目な雰囲気をまとうようになったのが表れている。図 308 が示したように、ミデイアムショットで針仕事をしている奥さんとそれを見ている御嬢さんの姿を撮る。次に続く図 309 では、ミディアムショットで御嬢さん一人だけではなく側にいる先生も映し、二人が真面目に奥さんの針を見ていることを表す。そして、カメラは遠ざかり、カットアウトかつロングショットで奥さんをフレームに配置し、三人の姿を撮る（図 310）。御嬢さんの話によると、奥さんの針は機械より正確で見事であるということである。奥さんは自分の母から仕込まれたと説明する。カメラは御嬢さんと先生の後ろから、奥さんを中心線に置きながらシンメ

トリの構図で撮る（図 311）。三人の間における調和した関係を表現する。そして、終わりのショットでは、超クロースアップで、熟練した針仕事をしている奥さんの手を撮る。（図 312）。

つまりこのシーンは、奥さんの正確な針仕事から、彼女の真面目な性格を表現していると思われる。そして、御嬢さんと下宿している先生も彼女の真面目な性格から影響を受け、家全体の雰囲気が真面目になっていることが描かれている。



図 308



図 309



図 310



図 311



図 312

K が来る前―策略がある家（2012 年版）

2012 年版では、現実世界における妻の静か[258]が先生の自殺を見た後、先生が自分に宛てた手紙と、K が先生に宛てた手紙という二通の手紙を媒介として、フラッシュバックを通して先生と K の異なる視点から物語を記述している。まず、静かは先生の首を吊った死体を見て、昔のことを思い出す。つまり、映画は先生の記憶ではなく、静かの記憶から始まる。そして、小説では先生は奥さんの家で下宿していたが、映画では家政婦の奥さんが娘を連れて先生の家に住み込むのである。

図 313 が示したように、ロングショットで先生の家へ向かう奥さんと御嬢さんの姿を撮る。二人が先生の家に近付くと、カメラは超ロングショットに切り替わり、彼女たちの後ろから大きな家の全貌を映す（図 314）。これは先生が持つ財産を強調し、ストーリーの発展に伏線を張っている。次に続く図 315 では、ミディアム·ロングショットで、ドアを開けに来た先生と外に立っている奥さんと御嬢さんを撮る。フレームの前景に配置されている二人はフレームの奥に配置されている先生より強い力を持っており、後ろ姿の二人は先生を挟むように見せられる。このシーンにおいて、奥さんと御嬢さんが主動的に先生の引きこもり的な生活に侵入し、波を立てることを暗示していると思われる。



図 313



図 314



図 315

[258] 2012 年版において、女主人公の名前を「静か」と変えた。

奥さんと御嬢さんが住み込み始めてから、三人で一緒に楽しく過ごすシーンがある。図316が示したように、ロングショットで三人が食事をしている姿を撮る。しかし、シンメトリであるはずの構図はわざと非シンメトリにされる。カメラは正面ではなく、三人の前方斜めから撮り、しかも、その画面は障子が大きなスペースを占めている。つまり、調和しているように見える三人の間における人間関係の裏に、何か暗いものが潜んでいるのではないかと思われる。

その後、御嬢さんは先生からもらった箏のことを奥さんに言う。御嬢さんは先生という仕事をしていると推測した上で、「先生」と直接的に呼ぶのである。御嬢さんが奥さんに説明している間、カメラはミディアムショットで先生の姿を撮る（図317）。これは、先生を尊敬している御嬢さんの気持ちを表す。その後、先生の話がボイスオーバーで流されてくる。

先生：家族をよく知らない私にとって、初めて感じる暖かさでした。

テーブルの右側に座っている先生をフレームに入れず、カメラはずっと奥さんと御嬢さんの姿を撮る（図318）。先生が感じた家族の暖かさは、奥さんと御嬢さんからもらったものである。しかし、この食事のシーンにおいては、表面的に仲睦まじい雰囲気が漂っていても、裏では不調和を暗示しているように描かれている。図316のほか、三人を一緒にフレームに入れるショットは全くなく、図317と図318のように、両陣営、あるいは個人別に分けてそれぞれの空間を占めながら撮影することは、三人の間における人間関係の不順調さを暗示すると考えられる。

従来、先生の警戒心によって表現された奥さん像と御嬢さん像、とりわけ奥さんと御嬢さんを「策略家」と解釈する論点がたくさんある。例えば、松本洋二（1978）は、「『こころ』の奥さんと御嬢さん」[259]で、奥さんと御嬢さんの「功利性」から、先生とKだけではなく、「登場人物の、相互理解の欠如・相互の意志疎通の欠落」を論じている。寺田健（1980）は、「御嬢さんの“笑い”―漱石『こころ』の一視点」[260]で、御嬢さんの笑いは「愛情からきた一種の“愛嬌”であ」り、御嬢さんを「無意識な偽善家」と指摘している。相

[259]『近代文学試論』17号、広島大学近代文学研究会、1978、p.11-19
[260]『日本文学』日本文学協会、1980、p.62-66

原和邦（1980）は、「『こころ』の人物像」[261]で、「未婚の御嬢さん時代と先生の妻としての彼女との二面」から、「女性特有の欺瞞性」を持っている静の人物像と、先生が描き出した「よき妻」の像とが分裂し、裏には先生及び漱石の「女性不信」が潜んでいると論じている。米田利昭（1984）は、「『こころ』を読む」[262]で、「自分をめぐる男たちの暗黙の葛藤をしらない筈はない」静は、「女らしい女に特有の自己本位とコケットリーの持主である」と指摘している。

つまり、2012 年版においては、「策略家」の奥さんと御嬢さんを映画のオープンニングから表したのである。そして、先生一人の視点ではなく、先生と K のそれぞれの視点という原作への再建築により、彼女たちの「策略家」であるイメージをさらに裏付けているのである。



図 316



図 317



図 318

上述で分析した、仲睦まじい家、真面目な家、策略がある家のそれぞれで、K が来てから、先生と奥さん、御嬢さんとの擬似的な家族関係にどのような変化が起こるのか。

[261]『漱石文学』塙書房、1980、p.16-26
[262]『日本文学』日本文学協会、1984、p.1-15

K が来た後―「策略家」の奥さん（1955 年版）

1955 年版は、先生が K と御嬢さんを目撃したの、御嬢さんの硬い笑みを浮かべる原作のプロットを忠実に再現していると思われる。図 319 が示したように、ハイアングルで、先生が梶と御嬢さんの静を見ているところを撮影する。梶と先生の真ん中に置かれた静をめぐる三角関係が表面化されるが、フレームの背景に座っている梶よりもフレームの前景に立っている先生の方が大きく見える。これにより、二人の力関係、あるいは、静をめぐる争いの優劣が明白に示される。次に続く図 320 では、梶と静が先生に挨拶したことに対して、先生は不機嫌そうに奥さんの行方を聞く。カメラはハイアングルからアイレベルアングルに切り替わり、一八〇度線の規則を破り、梶と静の前から三人の姿を撮る。シンメトリの構図で配置された梶と静の間の調和した関係は、客観的カメラから、認められている。しかし、先生の侵入によってその関係は破られ、梶と静の間では順調な恋愛関係が築かれていないことを暗示している。図 321 において、梶より強い力を持っている先生が、却って梶より静と疎遠になる。つまり、原作では静は K よりも先生に愛情を抱いているが、それに対して、この二つのショットから映画では静をめぐる三角関係の不確かさを強調していると思われる。

その後、カメラはショット･リバースショットで、先生と静だけを撮影する。先生に尋ねられた静は返事をせず、ただ笑みを浮かべている。図 321 と図 322 が示したように、ハイアングルで静の笑顔を撮っているのに対して､ローアングルで先生の厳粛な表情を撮る。これは、静の単純さと先生の怒りを表している。二人の間における力関係はカメラワークによってはっきりと表れてくる。そしてシンメトリの構図で梶と調和している関係を持っている静は、先生との場合はハイアングルとローアングルで不平等な立場であるように表現されている。つまり、原作と逆に、御嬢さんの静は無意識のうちに先生よりも梶と親しくなるのである。



図 319



図 320



図 321



図 322

従来、御嬢さんの笑いについて、松本洋二は、次のように言っている。

> 御嬢さんの挨拶が不自然な感じのものであったのは、いくらKを何とも思っていなくても、一緒のところを見られたばつの悪さがあったからだと考えられる。（中略）つまりこれは、御嬢さんが「私」を意識していたことを逆に示しているようなものである。[263]

つまり、御嬢さんはKよりも先生のほうに心を傾けているということである。また、寺田建は、このような論点を踏まえた上で、以下のように指摘している。

> 御嬢さんの言動によって、先生が大きな不安や苦しみを味わっているだろうことは容易に想像できる。（中略）御嬢さんは、こうした“嬌態”を意識しているのではない。正に「無邪気に遣る」のであり、彼女は「無意識な偽善家」なのであ

[263] 前掲　松本洋二「『こころ』の奥さんと御嬢さん」『近代文学試論』17 号、p. 16-17

る。[264]

つまり、原作における御嬢さんは無意識のうちに「策略家」になるということである。御嬢さんを「愛情を守る人」として取り扱うにせよ、「策略家」として取り扱うにせよ、奥さんより、御嬢さんの人物像にのみ注目し、検討していることが分かる。ところが、1955年版においては、御嬢さんの笑いのほかに、奥さんの反応も強調されている。そして、御嬢さんと逆に、奥さんは梶よりも先生のほうを好む。

映画では、奥さんは帰ってくるとすぐにお菓子の入った盆を持って先生と梶の部屋へ行く。奥さんはまず梶の部屋へ行って不機嫌そうに梶と挨拶をしてから、図323が示したように、勉強している梶の後ろに跪いて盆を置くと、すぐ先生の部屋へ向う。客観的カメラで、奥さんと梶が互いにずれていることから、二人が交流を拒否していることが分かる。それに対して、奥さんは先生の部屋に入ると機嫌の良さそうな笑みを浮かべながら、怒っている先生のところへ歩いていく。図324が示したように、奥さんは自分が出かけていた理由を詳細に先生に説明する。同じ客観的カメラで、対面していなくても隣に座り平等な立場に立つ奥さんと先生の親密さ、とりわけ、奥さんの先生に対する好感が表されている。原作では、先生がKと御嬢さんの親密な様子を目撃した日の夜、奥さんは卓上で出かけていた理由を一言で説明するのに対して、1955年版においては、奥さんは帰宅するとすぐに先生のところへ向かい、先生に誤解を生じさせないように事情を詳しく伝える。映画のオリジナリティとして、奥さんが先生へ好感を持っていることがさらに強化されているのである。



図323



図324

[264] 前掲　寺田建「御嬢さんの“笑い”―漱石の『こころ』の一視点」『日本文学』、p.63-65

つまり、1955 年版では、梶がこの家に来ることにより、御嬢さんをめぐって三角関係が形成される。そして、奥さんの反応が先生と梶に対して異なっていることが原作よりもさらに強調され、これは奥さんが三角関係に積極的に働きかけていることを示し、「策略家」である奥さんの立場を描いている。20 年後に制作された 1973 年版においては、K の存在によって家族関係はどのように変化するのだろうか。

K が来た後―「策略家」の御嬢さん（1973 年版）

原作を忠実に再現した 1955 年版と異なり、1973 年版では、先生（K）が御嬢さん（I）と S の親しい間柄を目撃する前に、家族全員の蓼科山への旅行を描いている。原作では、先生と友人の二人の旅は映画になると、奥さんと御嬢さんを含めて、四人の旅になってしまう。彼らはミズナラの林を散歩したり、白樺の林で食事をとったりする。図 325 が示したように、奥さんと御嬢さんの後ろにある木によってシンメトリの構図になっており、座っている四人の姿からは調和した家族のような関係が描かれている。1955 年版では奥さんの先生と梶に対する反応は極めて異なっていたが、1973 年版では奥さんは S に何の偏見も持たず、先生と同じように接していることが分かる。それだけではなく、奥さんはわざと三人をその場に残し、一人で帰る。つまり、奥さんは娘をめぐる三角関係をよく知った上で、三人に自分の感情の問題を処理させようとするのである。奥さんのこの態度は、御嬢さんが策略家になってしまう要因である。

奥さんが先に戻った後、先生と御嬢さんと S は一緒に釣りをしたり、樹陰で並んで眠ったり、水遊びをしたり、白樺の林を散歩したりする。カメラは、御嬢さんをいつも先生と S の間の位置、あるいは、二人の視線の中心の位置に配置し、三人の間の三角関係を確かめる。図 326 が示したように、山小屋の前では、御嬢さんをめぐり先生と S が彼女の左右に配置され、シンメトリの構図を形成すると同時に、三人の間の関係が調和していることを示す。そして、その調和した三角関係は夜になっても変化せず、その位置は変わずに永続すると思われる。

御嬢さんは奥さんのように、先に戻った後、図 327 が示したように、シンメトリの構図で、先生と S はテーブルの左右に配置されている。夜の闇が立ち込めている中、二人は一本の電気スタンドの明かりを共有する。客観的カメラは 3 分 43 秒ずっと二人の姿を撮って

いる。図 326 とグラフィックの類似で、御嬢さんを電気スタンドと置き換えることにより、御嬢さんはこの夜の闇に明かりをもたらす電気スタンドと同じく、先生とＳの人生に光を与える存在として表されているのではないかと思われる。男同士はランプ、即ち御嬢さんによってシンメトリの構図の左右に配置され、安定した関係であることが分かる。つまり、御嬢さんの存在によって先生とＳの力関係は安定しているのである。そして、御嬢さんは先生とＳに対して同等の力を持っており、さらに、二人より高い位置を占めて二人を支配している。繰り返して言えば、御嬢さんをランプと比喩しても、三人の間の関係は不動であるということである。原作における先生に明確な好感を抱いている御嬢さんや、1955 年版における無意識のうちに梶に好意を抱いている御嬢さんと異なり、1973 年版では、先生とＳの間には御嬢さんをめぐって平等な競争関係が存在するのである。



図 325



図 326



図 327

蓼科山から帰った後、Ｓと御嬢さんの性格は変化し、二人の関係もより親しくなる。ある日、先生が外から帰ると、Ｓの部屋からＳと御嬢さんの笑い声が聞こえてくるのに気づく。図 328 が示したように、ミディアム･ロングショットで撮られた先生は、Ｓの部屋の外で一旦足を止めて、中の様子を探っている。彼はＳの部屋に入らず、隣の自分の部屋に入

ってでＳに挨拶する。すると、御嬢さんは先生の部屋の戸を開けるのではなく、Ｓの部屋から出てきて、廊下側から先生に声だけを掛ける。同じミディアム･ロングショットで、先生をわざと避けようとする御嬢さんの姿が撮られる（図 329）。この場面から、御嬢さんは先生よりもＳと親しくしていることが分かる。その後、カメラは開いた構図で、Ｓを疑うように見ている先生の姿を撮る（図 330）。観客に臨場感や現実感を与えると共に、先生の疑いやすい性格を表している。実は、この疑っている目付きは、後に御嬢さんを見る時にも現れる。Ｓとの恋愛の場を先生に目撃された後の御嬢さんは、小説や 1955 年版では先生と視線を交わすことはないが、彼女の言動により、御嬢さんを策略家に成らせ、そして先生に御嬢さんが自分に対する裏切りを感じさせてしまうのではないかと思われる。



図 328



図 329



図 330

つまり、1973 年版においては、Ｓがこの家に来ることで、先生はＳと御嬢さんの裏切りを感じ、この家への信頼を失い、真面目な家の雰囲気が疑わざるをえない雰囲気に変化してしまうのである。そして、奥さんの影が薄くなり、御嬢さんや先生、Ｓに自分の感情をそれぞれで処理させようとすることにより、御嬢さんを「策略家」の立場に置かせてしまうのである。それでは、40 年後に制作された 2012 年版では、Ｋの存在は家族関係にどのよ

うな変化をもたらしたのだろうか。

Kが来た後―「策略家」の奥さんと御嬢さん（2012年版）

御嬢さんの無意識による策略を強調している1973年版と異なり、2012年版では、先生とKの異なった視点に焦点が当てられている。小説におけるKはすべて先生の視点から観察、あるいは感じたKであるため、2012年版はK自身の視点が加えられた点で小説版と異なっている。

> 作品のなかでKは常に先生の話をつうじてしか登場しない。（中略）実際のKがどうであったかはここではわからない。Kは先生の意識をとおしてのみ存在するのであって、このことは、Kの人物像が、Kに対する先生の姿勢そのものを意味している、ということを示しているだろう。[265]

つまり、小説では先生の意識からKを表現しているのと対照的に、2012年版ではKの意識から先生を表現しようとしている。映画では、先生に宛てたKの手紙と、御嬢さんの静に宛てた先生の手紙を媒介として、フラッシュバックを通して、先生とKそれぞれの視点からKがこの家に住んでからの物語が描かれる。同じことが起こっても、二人それぞれの視点から見ると全く異なっている。そして、先生とKの異なる視点から物語が描かれることにより、奥さんと御嬢さんの企てが明らかになり、策略家である奥さんと御嬢さんの人物像が作り出されている。

まず先生の視点では、図331が示したように、真っ黒なフレームには、先生というタイトルだけ残される。これから先生の視点から見た物語を始めると意味している。ある日、先生が家に戻った後、Kの部屋からKと御嬢さんの声が聞こえてくる。先生がKの部屋の襖を開けると、御嬢さんが中から慌てて出てくる。それを見た先生はKに事情を聞く。図333が示したように、ハイアングルかつ開いた構図でKを見下ろしている先生の肩だけを撮る。Kが御嬢さんに何か悪いことをしたと推測した先生は、自らKの部屋、即ち、Kの空間に侵入し、Kを咎めるような圧迫感が表されている。

[265] 前掲　畑有三「心」『漱石作品論集成第十巻　こころ』、p.63

それに対してKの視点では、図332が示したように、図331とグラフィックの類似で、真っ黒なフレームには、Kという名前だけ残される。しかし、図331のフレームの右側にある先生というタイトルと逆に、フレームの左側にKというタイトルを際立たせる。つまり、先生とKの視点から見た物語はちょうどう正反対のではないかと思われる。ある日、御嬢さんが自分の部屋に箏の本を借りにくる。しかし、二人は躓いて一緒に倒してしまう。その直後、先生が襖を開けたので、御嬢さんは恥かしがって逃げるように部屋を出る。すると、先生が自分に事情を尋ねる。図334が示したように、アイレベル·アングルかつ非シンメトリで、Kと先生はフレームの左右に配置され、二人の間の関係が調和していないことが描かれている。しかし、先生はいつまでもKの部屋の外に立っており、Kの空間に侵入していない。つまり、ここではKを咎める姿勢が弱いということが分かる。

先生とKのそれぞれの視点から見ると全く異なっている物語は、カメラワークからも明らかに表されている。ハイアングルとアイレベル·アングルで、先生がKを咎める気持ちの強弱を描き、非シンメトリの構図で、二人の間の親密な関係が変化することを表現している。それだけではなく、2012年版では、先生とKは御嬢さんをめぐって何回も誤解してしまう。

もう一つの例を見てみよう。箏の本の事件の翌日、ボタンの事件が起こる。まず先生の視点では、Kは御嬢さんを部屋まで呼び、彼女の前でシャツを脱いで手渡す。その時先生が襖を開け、裸のKと御嬢さんを見る。図335が示したように、ミディアム·ロングショットで、三人の姿を撮る。御嬢さんを先生とKの真ん中に配置することで、三角関係がはっきりと確かめられている。そして、対面している先生とKが向かい合っていることから対立関係も表現されている。Kの視点では、Kが部屋に入ると、御嬢さんが自分の部屋でシャツを探しており、ボタンをつけてあげると言われたためシャツを脱ぐ。その時先生が襖を開け、裸の自分と御嬢さんを見る。図336が示したように、同じミディアム·ロングショットで三人の姿を撮る。先生が登場することでKと御嬢さんが形成したシンメトリの構図が崩れてしまい、先生がまるで二人の間に入るかのように表されている。つまり、先生とKとの異なる視点から映像が撮られることで､御嬢さんをめぐる正反対の状況が描かれ、御嬢さんの「策略家」の立場を明らかにするといえよう。

「策略家」の御嬢さんと同じ2012年版の奥さんの「策略家」の立場を、先生とKとの二人の視点から描き出す。まず先生の視点では、先生はKに御嬢さんへの恋心を打ち明けら

れ、病気で倒れる。図 337 が示したように、奥さんは、K が御嬢さんへ求婚したことを騙し、先生に娘は先生の方が好きだと嘘をつく。それを聞いた先生はすぐに、奥さんに御嬢さんとの結婚を申し込む。フレームの背景に配置された奥さんはフレームの前景に配置された先生よりも小さく見えるが、フレームの中央の位置を占めながらカメラに正面から向かい合っており、また、先生は頭を下げたままであることから、奥さんが強い力を持っていることが分かる。つまり、奥さんは自分の策略で先生をすっかりコントロールしているのである。それだけではなく、奥さんはこの後、K に先生と御嬢さんの婚約をわざと教え、K を自殺させしてしまう。

K の視点では、母親にコントロールされ苦しんでいる御嬢さんが、K に一緒にこの家から逃げ出そうと要求しているところを奥さんに目撃された。この時、先生は御嬢さんに結婚をまだ申し込んでいないにもかかわらず、奥さんは先生と御嬢さんが婚約していると嘘をついて K を騙す。図 338 が示したように、二人はフレームの左右に配置されているが、奥さんのほうが K より高い位置にいて、K を圧迫するような構図が描かれている。つまり、御嬢さんだけではなく K をもコントロールしようとする奥さんの姿勢が分かる。いずれの視点にせよ、奥さんの「策略家」である立場を裏付けていると思われる。



図 331



図 332



図 333



図 334



図 335



図 336



図 337



図 338

このように、2012 年版において、K がこの家に来てから、特に、御嬢さんをめぐる場面について、先生と K のそれぞれの視点から描かれた物語は全く異なっている。先生から見れば、K はいつも御嬢さんに馴れ馴れしく接している。K から見れば、自分と御嬢さんとの良い関係はいつも先生に壊されてしまう。言い換えれば、御嬢さんは先生と K の自分に対する愛を利用して二人を疑わせ合い、先生と K の認識の違いにより御嬢さんの「策略家」である人物像が裏付けられていると考えられる。それに対して、先生の視点にせよ、K の視点にせよ、奥さんはいつも自分の策略を意図的に弄り、御嬢さんを含め、先生と K という家族全員をコントロールしようとし、奥さんの「策略家」である人物像を描き出していると思われる。そしてさらに、奥さんと御嬢さんの間には、矛盾があることが分かる。御嬢さんは母のコントロールから逃げるために、K を利用していたのである。親友、親子などの家族であっても、互いに不信を持ち、策略がある家は再度確かめられている。

上述の分析では、K が家に住み込んでから、原作と同じように先生が嫉妬を表す 1955 年版で、先生と梶に対した異なった扱いをする奥さんの策略に注目した。1973 年版では、奥さんの存在感が薄くなり、先生の S と御嬢さんへの猜疑い及び御嬢さんの支配力を強調していた。2012 年版では、先生と K の異なる視点から御嬢さんをめぐる異なる事情が描かれ、

先生とKとの認識の違いに焦点を当て、奥さんと御嬢さんの策略を明らかにした。それでは、Kが変死して、この家の家族関係にはどのような変化が起こるのか。

Kが死んだ後―不調和の夫婦関係の運命（1955年版）

1955年版では、先生の苦痛を強調する原作と異なり、先生と妻の静の間における調和がとれていない夫婦関係が表現される。先生は妻の母、奥さんを楽にさせるため、下女を一人雇いたいと考える。周旋屋が下女を連れてくる時、静は彼の挨拶を中断し、書斎にいる先生のところへ行く。図339が示したように、カメラはフレームの前景に立っている妻の後ろから、フレームの後景に座っている先生の姿をハイアングルで撮影する。卑小化された先生は妻より力関係が弱い立場に置かれていることが分かる。次に続く図340では、静は先生の傍に座る。アイレベルで撮られた二人の間では、先ほどあった強烈な力関係の差がなくなり、シンメトリの構図から、調和している夫婦関係が読み取れる。しかし、この調和した夫婦関係は長く続かない。図が341示したように、カメラは庭の竹の隙間からロングショットで先生と妻の姿を撮り、先生が立ち上がることで、シンメトリの構図は非シンメトリになり、調和した夫婦関係も崩れてしまう。つまり、先生は意図的に妻の接近を拒否し、妻を避けようとする。夫婦間の関係が調和していないことが表現され、この時点で既に先生と静の婚約は不幸な運命をたどることが予測される。



図339



図340



図 341

K が死んだ後―先生の死の運命（1973 年版）

調和していない夫婦関係に焦点を当てる 1955 年版に対して、1973 年版は原作と同じように先生の苦痛を強調すると共に、先生の死の運命を暗示している。御嬢さんの希望で新婚旅行で蓼科山へ行き、以前と同じ山小屋を借りる。図 342 が示したように、シンメトリの構図で、先生と御嬢さんはフレームの左右に配置され、調和した夫婦関係が描かれている。図 326、図 327 とグラフィックの類似により、S が不在であることが目を引く。これは三角関係の終わりを宣言すると同時に、妻が遠くの蓼科山を見ている一方で、先生は頭を下げたままで、二人が違うことを考えていることを表す。つまり、先生と妻の心が通じ合っていないことを暗示しているのではないかと思われる。

S が自殺したことに罪悪感を感じ自責の念にかられている先生は、不安を払拭するために書物を読み耽ったり酒を飲んだりするが、S の影は消えるどころかますます鮮明になり、蓼科山を登っている彼の様子を思い出す。映画のエンディングで、先生は S と同じように、蓼科山を登ることを決める。図 343 が示したように、超ロングショットかつローアングルで、山を登っている先生の姿を撮る。S が蓼科山を登っている時とグラフィックの一致で、全く同じショットである（図 344）。これは、山の険しさを強調すると共に、先生の運命が S の運命と繋がること、即ち、死ぬ運命にあることが分かる。映画では先生の死は描かれていないが、この後 S と同じ運命をたどることは想像できるだろう。



図 342



図 343



図 344

K が死んだ後―喪失感が漂う夫婦関係（2012 年版）

先生の死の運命を強調する 1973 年版と異なり、2012 年版では、先生と妻のそれぞれの空間が表現されると共に、二人の不安感が強調される。映画で現在の世界が描かれるときは、全て図 345 が示したように青色で表される。これは、先生が自殺した早朝という時間を表現すると共に、現在の世界における先生と妻のそれぞれが持っている陰鬱を過去の世界における仲睦まじい家族と比較し、強調するためであると思われる。2012 年版では、「私」という書生は存在せず、先生の遺書の宛先は妻の静かである。原作では過去のことはどうしても妻に知られたくないものであったが、映画では先生は妻一人だけを過去を打ち明ける対象とし、告白したのである。しかし、現実世界の二人の夫婦間のやりとりは先生の首を吊った死体を静かが発見した場面だけであり、言い換えれば、二人のコミュニケーションは全くないということである。

先生は、K が自殺した 15 年後に自殺することを決心する。図 345 が示したように、ミディアムショットで、先生の後ろから、固定カメラで、自殺しようとしている先生の姿を撮

る。先生の遺書とKの遺書を読んで過去のことを知っていた静かは、二通の手紙を一緒に燃やす（図 346）。先生の顔を隠しているかのようなカメラの撮り方は、静かの場合は正面から彼女の顔を撮っている。このカメラワークから、先生の息苦しい心がさらに表されていることが分かる。そのほか、二つのショットでは何れも非シンメトリの構図が用いられており、登場人物が不安感や喪失感を抱いていることが示されている。



図 345



図 346

第三節　三つの翻案映画における政治·個人化問題

総じて言うと、三つの映画版はそれぞれ、先生の死、先生の裏切り、人間不信に焦点を当てると同時に、「策略家」の奥さん、「策略家」の御嬢さん、「策略家」の母娘を描き出したことが分かる。なぜこのような相違があり、また、その相違は制作時代とどのような繋がりがあるのか。これから、翻案映画の制作当時の社会状況から分析していこう。

第一章で述べたように、1946 年に公布された『日本国憲法』により、戦前期までの家父長的家制度が公的に否定され、社会の各方面における男女平等、とりわけ妻の地位の向上が認められた。そして、法律面だけではなく、戦後、女子の学校教育が解放され、婦人団体運動[266]が展開される中で、女性の社会的地位を高める意識が注目された。また、フェミニズムは、「性・愛・結婚を三位一体とするロマンチックラブイデオロギーによって結びつく近代家族の夫婦関係は本来対等であり対称的であるはずであった」[267]と主張され、男女の対称的関係の実現のため、女性が自我実現の必要性を意識しなければならないと唱え

[266] 国武雅子「戦後女性運動の起点―市川房枝 を中心に」『人間文化研究 』1、長崎純心大学、長崎純心大学短期大学部、2003、p. 4、「市川房枝を委員長とする戦後対策婦人委員会の政治委員会を中心に、参政権運動のための新しい婦人団体として、11 月 3 日「新日本婦人同盟」が結成される。」

[267] 平野敏政「現代社会における家族の機能変動と家族関係」『帝京社会学』第 25 号、帝京大学文学部社会学科、2012、p. 15

られた。このような社会状況の変化の中で、家庭生活や婚姻に関しては大幅な民主制が導入され、伝統的家族における家長を中心とする権威主義の家族関係は解消され、新制度の下で、夫婦を中心とする平等主義の家族関係が形成されてきた。つまり「結婚が家族主義的、権威主義的形態から、個人主義的、平等主義的形態へと移行する」[268]のであった。

さて、平等主義に置かれた家族の持つ機能に関して、本来の社会的機能、即ち、性的統制、増殖、子の扶養、社会化という一次的機能[269]より、「家族の機能として愛情や安らぎなどの精神的機能を重視する意識の高まりの中で，家族は，その生活を保持するためというよりも，精神的な満足を得るためのものとなりつつあり」[270]、家族の心理的安定の機能、とりわけ、夫婦間の感情的融合、信頼的合一化が必要となった。

1955 年版に描き出された先生の夫婦関係において、先生は妻と疎遠になればなるほど、死の世界へ近付いていき、最終的にその世界へ飛び込んだ。先生の逃避しようとする消極的な態度に対して、妻の静の積極的な態度、または先生に対する逼迫感がある姿勢が注目された。静が先生の心に敢えて入ろうとしたのは、妻として夫との感情的融合を追及したからだと思われる。それは、家族の心理的安定の機能、即ち、愛着や信頼といった親密な人間関係を基礎とする夫婦間の感情的融合という主観的可能性と、新制度の下の夫婦を中心とする平等主義の家族関係という客観的可能性によるものではないだろうか。先生の死へのプロセスを解明するのは、先生と妻の夫婦関係、とりわけ、妻の熱い視線と詰問から夫婦関係の平等を表すと同時に、希薄な夫婦関係を描くためかもしれないと思われる。

それでは、約二十年後の 1973 年に制作された新藤兼人監督の『心』における人間の裏切りというテーマに関して、監督自身の原作に対する理解のほか、1970 年代の社会とどのような繋がりがあるのか。

まず、監督自身の原作に対する理解についてさらに説明していこう。新藤監督は、「ドラマライターが目指しているのは人間の深奥の魂に向って一方前進するか触れてみたいというわけですよね。人間の本能にふれることができれば或いは魂に接近は可能かも知れない」[271]と述べており、ここから人間の本能を描き出そうとする監督自身の意図が読み取れる。「夏目漱石の『心』（＝こころ）でも、作者が（中略）私という先生の身分だったり

---

[268] 家族研究部会「戦後における家族の実態」『社会学評論』7 巻 3-4 号、日本社会学会、1957、p. 127
[269] 前掲書、p. 135
[270] 厚生省『厚生白書平成 8 年』日本点字図書館、1997、p. 6
[271] 新藤兼人、神代辰巳「禁を犯したい作家の映画· 性· 性表現」『シナリオ映画芸術の原点 Scenario の月刊誌 』29(12)[(305)]、日本シナリオ作家協会、1973、p. 26

して実は己れを表現しようとするはらづもりです。（中略）観念の世界で己れを表す作家」[272]であると述べ、つまり「夏目漱石は＜こころ＞の先生となって裏切りを告白している」[273]と新藤兼人は原作を理解したのである。このように、監督は原作から、裏切りを人間の本能と理解して映画化したと考えられる。しかも、監督はその本能は夏目漱石の時代だけではなく、自分が生きている時代である現代においても、「勝つためにはまず相手を斃せ、という現代の生き残り論法」[274]があると指摘した。

高度経済成長時代の後期、日本社会はあらゆる方面で飛躍的な発展を遂げ、経済成長や消費革命などに伴い家族の近代化も実現された。落合恵美子によれば、「戦後の家族体制」には、「女性の主婦化」、「再生産平等主義」、「人口学的移行期世代が担い手」[275]という三つの特徴がある。そのうち「女性の主婦化」とは、戦後、公共領域と家内領域との分離で、男は外、女は内という性別役割分業が形成され、女性は主婦になることであり、「再生産平等主義」とは、戦後、みんなが適齢期に結婚し、子どもが二、三人いなければならないという画一的な家族を作ることであり、「人口学的移行期世代が担い手」とは、「多産少死のために人口増加が起こった 1925 年から 1950 年にかけて生まれた世代」[276]は、地方から都市に出て核家族を作り、核家族の世帯を増やすことである。しかし、戦後の社会秩序を回復し、安定していたこの家族体制は 1960 年代後半から揺らぎ始める。

1967 年に公開された『人間蒸発』（今村昌平監督）という失踪をテーマにした映画をきっかけとして、人々は徐々に人間の「蒸発」が映画の中だけの話ではなく、実際に起こっている社会問題であることに気付き始めた。1960 年代後半から、マスメディアに「蒸発」という言葉がしばしば登場し、1970 年になると「蒸発」の報道は再び盛り上がりを見せた。「蒸発」とは失踪や行方不明を意味し、つまり「人が家族や共同体から消え去り、長期的に連絡が取れずに所在も不明な状態が継続する」[277]ということである。1950 年代における少年少女が都市へ行くために故郷から「家出」するという形の失踪とは異なり、1960 年代後半以後から出てきた「蒸発」は主に成人で、とりわけ、家庭における主婦の「蒸発」である。当時、主婦たちが家から「蒸発」して若い男と駆け落ちをする事例が多く、「蒸発」

---

[272] 前掲書、p. 26
[273] 前掲　新藤兼人「映画「心」の創作ノート」『キネマ旬報』616（1430）、p. 47
[274] 前掲書、p. 47
[275] 落合恵美子『21 世紀家族へ』有斐閣、2004、p. 101
[276] 中森弘樹「1950-1980 年代の失踪表象と親密圏の変容」『ソシオロゴス』37、ソシオロゴス編委員会、2013、p. 126
[277] 前掲書、p. 115

は主婦の不倫とセットになり、人々の好奇心を固く掴み、マスメディアを大いに賑わせていた。そして、「蒸発」して性的に奔放な振る舞いを見せる妻を指す言葉として、「蒸発妻」という言葉が生まれた。例えば、1969 年の『婦人生活』には次の記事がある。

> 「田中洋子（28 才）は（中略）昨年十月、夫（会社員·31 才）と子供（2 才半）を大阪に残して出奔、現在東京池袋のキャバレーで、ホステスをしながら自活している。夫や子供を棄てて突然蒸発する妻が、社会問題になっている折から、本誌では、特に、洋子さんにその真情を問い、出来れば、母としての自覚に目覚めてくれることを願ったのである」。[278]

上記のような「蒸発妻」に関する記事は当時珍しくなかった。「蒸発」の理由は、主婦の家族、とりわけ夫への不満が一番多かった。不満の内容として、性の不一致のほか、夫の真面目さが挙げられた。「妻に去られる夫には典型的なタイプがあるという。マジメ、無趣味、おとなしく内向的で仕事一途。家庭では、よきマイホームパパ」[279]と記事に書かれており、仕事に熱心で安定した「マイホームパパ」は、現在は良き夫として歓迎されているが、当時はつまらないという理由で不満の対象であった。つまり、主婦たちにとって、夫の真面目さや安定は自分の自由を束縛するものであり、「蒸発」はそのような夫婦関係から脱出することを意味しているのであった。実は、「蒸発」するのは妻だけではなく、夫の場合もある。例えば、「サラリーマンってのは毎日が挫折感の積み重ねみたいなものでネ。（中略）自分の人生をガラリと変えたいという憧憬するのは、満員電車に積み込まれるサラリーマン全員が考えてることではないか、ただそれを実行するかしないかのちがいだけです」[280]とあるように、主婦の「蒸発」と異なり、夫の「蒸発」は夫婦関係への不満とともに、仕事上の問題も挙げられた。

1970 年代において、成人の「蒸発」のほか、「子捨て」や「子殺し」に関する新聞記事の増加も見られ、「親不知子不知の時代」[281]という言葉が出てきた。以上に見たように、夫婦関係にせよ、仕事にせよ、家族における男女の「蒸発」や、「子捨て」、「子殺し」

---

[278]『婦人生活』23（7）、婦人生活社、1969、p. 204-208
[279]『週刊朝日』朝日新聞出版、1974、p. 149
[280]『婦人生活』26（8）、婦人生活社、1972、p. 190
[281] 岩井弘融「最近の女性犯罪をめぐる社会学的分析」『法律のひろば』26（6）、帝国地方行政学会、1973、p. 19

などによる家族の崩壊、あるいは解体は事実であった。さらに、この時期に現れたウーマンリブという社会運動は、「セックスや出産、女役割など」[282]の発想から、「女に忠実になる」[283]と称揚した結果、家族の解体を加速していった。「昭和四十年以降は、家族に対する不安感が高まり、「家族病理論」や「家族崩壊論」が強まって、そのまま平静に持ち込まれた時代でもあった」[284]。

1973 年に制作された新藤監督の『心』における人間の裏切りというテーマは、現世界の家族の解体のあらゆる実相の表現だといえよう。夫婦それぞれの「蒸発」は夫婦関係や家族を崩壊すると同時に、お互いへの裏切りでもある。その裏切りはまさに監督がいう人間の本能の一つである。そして、映画で繰り返し強調され、重視されている人間の真面目さは、むしろ当時は嫌がられ「蒸発」されがちな対象の持つ性質である。つまり、映画は現実の世界に引き続き起こっている事件の中で、失われた人間性への反省を呼び起こしたいのではないかと思われる。

1970 年代から萌芽が見られた家族の解体という社会問題は、1980 年代半ばからのバブル経済、1990 年代後半からの平成不況期によってさらに進行していき、家族の多様化、家族の個人化[285]が浸透している。その結果、「アイデンティティ不安と経済的な不安という二種の不安を人々に与えて」[286]おり、家族であっても「「個性」としてみるのではなく、お互いがお互いを「道具」として見るという考えが家族に進入し」[287]、家族崩壊を加速している一方、信頼関係が薄く、互いに疎外された個人として生きていくという社会の個人化をもたらすのではないかと思われる。とりわけ 2000 年代以降の日本社会において、「毒親」、「毒母」などという現象が話題となり、家族からの解放とともに家族のコミュニケーションが要求されている。従来、「毒親」という言葉は、スーザン・フォワードの *Toxic Parents, Overcoming Their Hurtful Legacy and Reclaiming Your Life*（1989）の中で初めて使われ、 1999 年に玉置悟によって『毒になる親―一生苦しむ子供』に翻訳され、日本に紹介された。「毒親」[288]とは、「子供の人生を支配」し、「子供に害悪を及ぼす親」のことで

---

282 前掲　落合恵美子『21 世紀家族へ』、p. 125
283 前掲書、p. 120-122
284 前掲　湯沢雍彦『昭和後期の家族問題』、p. 340
285 第二章で家族の個人について詳しく述べた。
286 渡辺光「第 6 章個人化社会における社会的ネットワーク形成の有効性」『千葉大学大学院人文社会科学研究科研究プロジェクト報告書』千葉大学大学院人文社会科学研究科、2016、p. 87
287 細江容子「『社会圏』としての家族が意味するもの」『21 世紀への橋と扉―展開するジンメル社会学』世界思想社、2001、p. 145－161
288 ザン・フォワード著、玉置悟訳『毒になる親―一生苦しむ子供』講談社+α 文庫、2008、p. 9

ある。日本では 2008 年後、「毒親」に関する本や、漫画などがたくさん出てきて、ひとつのジャンルとして形成されている。例えば、「親を理想化するか一方的に非難するかの両極端のいずれにも陥らないようにするため」[289]に書かれた『親の毒　親の呪縛』、様々な事例から、母親の存在を検討する『母が重くてたまらない―墓守娘の嘆き』[290]などがある。そのうち、母娘問題が特に評判となっている。上野千鶴子[291]によると、2008 年時点での母と娘というテーマのブームについて、「三十代·四十代の女性は、日本における晩婚化・非婚化・少子化の先兵」であり、「これまでの娘たちとは違う未曾有の歴史的経験をし」ており、「親と同じように生きることが宿命になっている社会」ではなくなっていることが、「母と娘」の関係に現れている。そして、信田さよ子[292]によると、その世代の母親は「戦後民主主義教育」を受けて、「妻になり、母になっても、女が忍従するだけの人生以外の生き方もありうるということを知っ」た上で、「ロマンチックラブ·イデオロギーの中で結婚した末に得た生活が、非常に怒嗟と不全感に満ち」ていた。母親たちは「欲望の代理充足」とか、「超高齢化社会への不安感」[293]とか、娘たちに執念を持ち、さらに彼女たちをコントロールしようとしていた。このような「母娘問題」について、上野千鶴子と信田さよ子は「時代的な経験としては二世代がかりの病理」だと理解している。

2012 年版において、策略家の奥さんは先生に自分の娘と結婚させることで先生の財産を得るために、娘を支配しているのみならず、先生と K との間に誤解を生じさせて親友の二人に互いに猜疑心を抱かせ、K の死及び先生の罪悪感、さらに先生の死を引き起こすといえよう。一方、母の支配に耐えられない御嬢さんは自分を救うために意識的に先生と K を利用して家から飛び出そうとする。御嬢さんも母と同じように、自分の利益だけを考える策略家の立場になってしまう。自分の意志を娘に押し付けたい奥さんにとっては、娘は財産の獲得する手段あるいは道具に過ぎない。母から逃げて家族関係を解消したい御嬢さんにとっては、先生や K は親から逃れる方法あるいはツールに過ぎない。つまり、娘を自分のために何か使おうとしている毒親の人物像と母から逃げようとしている娘の人物像が映画において描き出され、このような冷たい家族関係あるいは人間不信は家族の個人化が及

---

289 岸田秀、原田純『親の毒　親の呪縛』大和書房、2006、p. 9
290 信田さよ子『母が重くてたまらない―墓守娘の嘆き』春秋社、2008
291 信田さよ子、上野千鶴子「スライム母と墓守娘―道なき道ゆく女たち」『ユリイカ』40（14）、2008、p. 76
292 前掲書、p. 76
293 前掲書、p. 77

ぼした影響によるものかもしれないと思われる。

そのほか、小説や 1955 年版、1973 年版と最も異なるところは、2012 年版において、先生は奥さんと御嬢さんの家に下宿するのではなく、家政婦の奥さんが御嬢さんを連れて先生の部屋に住み込むのである。なぜそのような変化があるのか、家政婦という職業は平成時代にどのようなイメージを持っているのか。

現代の日本において、家政婦を雇っているといえば「一部の富裕な家庭に限られている。しかし、昭和も戦前期までは、中流以上の家庭に＜女中＞がいるのは珍しいことではなかった」[294]。日本における家政婦の登場は、第一次世界大戦後から出てきた女中払底という社会問題の対応策として、個人の家庭に派遣され、家政一般の仕事に従事する臨時雇いの「派出婦」から始まる。第二次世界大戦後、1947 年（昭和 22 年）に施行された職業安定法により、「派出婦や看護婦の有料職業紹介事業が禁止され」[295]、1951 年（昭和 26 年）、労働省告示により派出婦は有料職業紹介事業の職種の一つ「家政婦」として許可され、現在に至っている[296]。そして従来、「農村の娘たちの主要な働き口のひとつであった女中の仕事は、1960 年代を境として、中年女性（家政婦）の職業へと変容していく」[297]。平成時代に入ると、2011（平成 23）年に公開されたテレビドラマの『家政婦のミタ』が大ヒットした。「初回の平均視聴率は 19.5％と好調なスタートを切ったこの作品は，口コミで評判が広がり，最終回（2011 年 12 月 21 日）の視聴率は 40.0％に達した。「テレビ離れ」「ドラマ冬の時代」といわれる昨今，この数字は，21 世紀に入って放送された民放テレビドラマとしては最高の記録である」[298]。このドラマは影が薄くなってきた家政婦という職業に人々の注目を再び集めさせた。そしてその後、スクリーンに家政婦の登場に新たな可能性と意味を提供している。2012 年版における下宿から家政婦という改変は、時代背景から見れば適切だと思われる。

---

294 清水美知子「社会調査にみる＜女中＞」『研究紀要』6、関西国際大学人間学部、2005、p. 87

295 清水美知子「松本清張の小説『熱い空気』にみる家政婦像」『研究紀要』14、関西国際大学人間学部、2003、p. 167

296 清水美知子「「派出婦」の登場―両大戦間における＜女中＞イメージの変容」『研究紀要』4、関西国際大学人間学部、2003、p. 151

297 清水美知子「1950～1960 年代における＜女中＞イメージの変容」『研究紀要』5、関西国際大学人間学部、2004、p. 108

298 前掲　清水美知子「松本清張の小説『熱い空気』にみる家政婦像」『研究紀要』14、p. 162、データはビデオリサーチの調査による。視聴率は関東地区のものである。

終章

本研究では、夏目漱石の作品の中で複数回映画化された作品、即ち『吾輩は猫である』、『坊っちゃん』、『虞美人草』、『こころ』及びそれぞれの翻案映画を研究対象として取り上げ、小説発表の年代順に基づき、各小説の翻案映画における家族関係の変遷を考察した。そして、映画製作の年代の政治、経済、教育、社会などから、異なる映画版における家族像や家族関係の原因を検討した。終章では、ここまでの考察で明らかになったことをまとめ､さらに夏目漱石の小説の翻案映画における家族関係に関する今後の課題を述べる。

第一節　映像分析のまとめ

本研究の第一章では、『吾輩は猫である』の二つの翻案映画の映像分析を行い、男女主人公の夫婦関係を考察した。映画のオープニングとエンディング、即ち猫がいる場合における細君と苦沙弥の人物像と、猫不在の場面から明らかにされた夫婦関係を比較し、その類似点と相違点を明らかにした。また、1975 年版における孤独というテーマが貫いている人間関係を分析した。

1936 年版では、苦沙弥より細君を先に登場させ、細君の家族における影響力を強めようとしている。しかし、苦沙弥との夫婦関係において、細君は弱い存在、あるいは苦沙弥の付属的な存在と描かれている。夫婦は話をしても、障子に隔てられてそれぞれの空間に置かれており、心の通じる交流がないことが強調されている。

1975 年版では、1936 年版と逆に、細君より苦沙弥を先に登場させ、苦沙弥の家族における存在感を強調する。それに対して、細君の個性を奪い取り、家族のために一所懸命に働く姿に焦点を当てている。そして、苦沙弥との関係はそれぞれの空間、あるいは対等な空間で描かれている。夫婦関係では、二人の間における交流は全く存在せず、それぞれ個人として存在することが強調されている。また、登場人物の心の動きに焦点を合わせ、「人間ドラマ」として作り上げられた 1975 年版では、雪江と苦沙弥の間における調和している家族関係が描かれ、雪江を、日常性に苦しんでいる苦沙弥の救いの出口として描いている。そして、雪江との仲睦まじい関係と対比し、細君との冷淡で不和の夫婦関係をさらに際立たせている。さらに、細君と雪江という女性の間のやりとりを通して、雪江自分も男女関係に疑問を持ち始め、婚姻を拒否する気持ちを抱くようになる。その点は、小説の終わり

において、迷亭の結婚不可能説と一致する。映画は三人の間の家族関係により、孤独というテーマを描き出している。

本研究の第二章では、『坊っちゃん』の五つの翻案映画の映像分析を行い、四国へ行く前の時期、四国滞在時期、四国から戻った後の時期という三つの時期において描かれた坊ちゃんと清との擬似的な家族関係を考察した。清の坊ちゃんが立身出世することへの執念や、坊ちゃんの清の求愛への逃避は、四国の旅によって変化し、清と坊ちゃんとの家族関係は回復されたのである。つまり、四国の旅を通じて、坊ちゃんと清との間に血縁関係の有無にかかわらず親子関係のようなものが築き上げられ、二人は互いにかけがえのない存在として意識しており、崩壊した家族の代わりに擬似的家族への回帰を完成させたのである。

1935 年版では、フラッシュバックの中で、坊ちゃんと清が東京で再会する姿を描いている。坊ちゃんが立身出世することへの執念を持ちながらも、彼の帰りを喜んでいる清は、坊ちゃんの「真っ直ぐなご気性」という性格よりも、「無鉄砲」で子供っぽいという性格によりいっそう理解を示している。清はひたすら坊ちゃんを支持したり、庇ったりしており、サポーターとしての清が坊ちゃんの付属的な存在として描かれているように思われる。

1953 年版では、清は坊ちゃんの四国の旅、あるいは彼の未来に対して希望を抱いており、彼に将来偉い人になってほしいという執念を持ちながらも、同時に坊ちゃんの四国の旅を非常に心配している。そして、上下関係意識を強く持っている清は、主家である坊ちゃんとの関係を自ら主従関係として定めている。

1966 年版では、清という人物は一度も登場せず、この映画版の清は最も影の薄い清だと言えよう。「真っ直ぐな気性を忘れ」ないようにという注意によって、彼女は坊ちゃんに自分の価値観を持ち続けるようにさせる。また一方で、清の手紙のシーンから、彼女が坊ちゃんと自分との家族関係よりも坊ちゃんと現実における人々との人間関係のほうをよりいっそう重視していることが分かる。

1977 年版では、清は坊ちゃんの立身出世を何より重視している。清は田舎で教師の仕事をすることを立身出世の糸口と見て坊ちゃんを積極的に励ますが、昔風の清の価値観が坊ちゃんには受け入れられず、二人の間に親密な交流が生じていない状態が表現されている。そして、坊ちゃんの立身出世を期待している清と、彼女を無意識的に拒否している坊ちゃんとの間にある価値観のズレのため、ここに距離感のある関係が描き出されているのであ

る。

2016 年版では、清自身の価値観は坊ちゃんに対して重要な役割を果たしている。清は坊ちゃんに愛情を捧げていると同時に、坊ちゃんを厳しく教育している。一方で坊ちゃんは、この時期に清の好意を理解できずに拒否しようとしても、無意識に彼女の価値観を受け入れており、それを基準として行動している。

本研究の第三章では、『虞美人草』の二つの翻案映画の映像分析を行い、藤尾一家の家族関係を考察した。二つの映画版においても、女性の家族における地位を重視しているという共通点を持つことが分かる。

1935 年版では、実の娘の藤尾を指導していることにせよ、義理の息子の甲野を押し付けていることにせよ、母はいつも支配力を持ち、家長の姿で子供たちの運命を主導している。欽吾と藤尾のやりとりにおいても、家長の権力を持っている母の存在を強調する。つまり、亡くなった父の代わりに家長の代理をする母は、家の支配力を持っているのである。

1941 年版では、藤尾に対面するにせよ、甲野に避けられ続けることにせよ、母はいつも二人の子供の間を往来しており、子供より低い地位にいる。この母に対して、義兄という家族内の領域であろうと、小野という家族外の領域であろうと、藤尾がいつも強い支配力を持っていることは疑いの余地がない。そして、彼女は自分の性的魅力を十分に生かして自分を愛慕する小野を把握しており、女性としてのセクシュアリティーに焦点を当てていることが分かる。

本研究の第四章では、『こころ』の三つの翻案映画の映像分析を行い、1955 年版に描き出された現実の世界における先生と妻の静の夫婦関係及び、三つの翻案映画に描き出された過去の世界における、先生の親友の K によって変えられた、先生と結婚する前の静、静の母奥さんとの擬似的な家族関係を考察した。三つの翻案映画は先生の死、裏切り、人間不信と、それぞれに焦点を当てていることが分かる。

1955 年版では、夫婦間の場合と夫婦間ではない場合に分けて、現実の世界における、先生と妻との不調和の夫婦関係を分析した。先生のこころを知らない静は、先生と接近しようとしても、先生に拒否されてしまう。そして、うまく交流できず、夫婦喧嘩が起こった後、先生は妻と疎遠になればなるほど、死の世界へ行く決心をしてしまう。つまり、1955 年版では、先生の死に着目するという制作意図が描かれている。

それから、三つの翻案映画において、K が来る前、K が来た後、K が死んだ後という三つ

の時期に分けて、先生と奥さん、御嬢さんとの擬似的な家族関係を分析した。1955 年版では、K（梶）と御嬢さんの親密関係に嫉妬する先生を表現すると共に、奥さんの先生と梶に対する異なる反応を描き、奥さんの三角関係における役割、あるいは奥さんの「策略家」の立場を強調している。1973 年版では、奥さんの影を薄くし、三角関係における役割を弱めると同時に、御嬢さんの三角関係における役割、あるいは策略家の御嬢さんの立場を強調している。そして、K（S）と御嬢さんの変化を見た先生は二人を疑うようになり、真面目な家で疑惑が生じる。この裏切りに耐えられず、先生はついにＳと同じような道、即ち孤独でありながら死の世界へ飛び込んでしまう。このことから、裏切りという映画のテーマを表現する。その一方、2012 年版では、先生とＫのそれぞれの視点から描かれた御嬢さんとの関係は極めて異なっている。このため、先生とＫの間に誤解が生じる。御嬢さんをめぐる二人の矛盾は却って、奥さんと御嬢さんの策略を表し、彼女たちの策略家の立場を明らかにしていると共に、人間不信をいうテーマを描いている。

以上のまとめにより、『吾輩は猫である』、『坊っちゃん』、『虞美人草』、『こころ』という四つの小説の翻案映画におけるそれぞれの特徴、あるいはオリジナリティがショット分析からはっきりと表れている。これから、本研究の結論について論じる。

第二節 結論と今後の課題

以上の検討により、本論は主に三つの結論を達成できる。第一に、翻案映画は家族の物語として漱石作品を再構築している。第二に、映画化された時代的要請、即ち、なぜ各映画版においてそのような相違があるのかという問題を映画製作の社会と繋いで考察することである。第三に、映画から見られた家族関係の変遷をまとめることである。以下では、この三つの結論について詳細に論じる。

まず、家族の物語として作られた映画作品について考察する。映像のショット分析からみれば、四つの小説の翻案映画のいれずも家族というテーマに焦点を当てて制作されていることが分かろう。例えば、苦沙弥と細君の夫婦二人、とりわけ夫婦関係の変化を本筋として描いている『吾輩は猫である』の二つの翻案映画は苦沙弥と細君の夫婦物語だと言える。坊ちゃんの四国の旅に焦点を当てている『坊っちゃん』の五つの翻案映画では、坊ちゃんと清との密接的な繋がりを表している。とりわけ 2016 年版では、坊ちゃんをいつも守

っている清の姿は家族にほかならないと思われる。また、藤尾一家の財産争奪を描いている『虞美人草』の二つの翻案映画は親子関係、兄弟姉妹関係という家族関係に注目している。そのほか、先生の過去の経験に注目している『こころ』の三つの翻案映画では、先生と静と奥さんとの擬似的家族関係を表現している。そして、1955 年版ではさらに、現実世界における先生と妻の静の夫婦関係をも描かれている。つまり、家族というテーマはいずれの映画作品において重要な立場が置かれており、映画作品は家族の物語として、小説作品への再構築を行っていると思われる。

それから、映画化された時代的要請について考察する。社会状況の産物としての小説は、それを生み出した時代と切り離して考えることはできない。小説から生まれた映画も同様に、原作を参考にするだけではなく、映画が製作された時代との繋がりも考慮に入れなければならない。

1930 年代においては、明治民法から確立された家制度がまだ色濃く残っている。戸主の権利や、妻の無能力者、長男単独相続などの制度により、社会地位や家内生活、財産など、あらゆる場面において男尊女卑の不平等規定が定められている。1936 年版の『吾輩は猫である』の苦沙弥と細君との間における不平等な夫婦関係、あるいは苦沙弥の付属的存在として作り出された細君の人物像や、1935 年版の『虞美人草』の家長の代理をする母と実の娘藤尾が協力して義理の息子欽吾の財産を争奪しようとすることは、このような時代背景でのみ生じうる物語である。また、日中戦争や第二次世界大戦の直前の時期において政府が戦争協力を唱えた結果、女性たちは直接に戦場へ行けなくても、家族のために、とりわけ家主の夫や父、子供のために一所懸命に家を守る。1935 年版の『坊っちゃん』におけるいつも坊ちゃんを支えるサポーターとしての清の人物造形は、まさにこの時代に相応しい婦人像だといえよう。

戦時中の 1940 年代に、近代化が深化し、戦争及び社会における制度や教育を含めたさまざまな変化に伴い、女性に対する従来の観念が変わる。男女平等の意識に由来する女性の自覚とともに、女性のこれまでにない堕落や退廃の雰囲気が漂っている。このような時代に制作された 1941 年版の『虞美人草』において、藤尾が家族に対する支配力を持ちながら、強い性的魅力をも備えていることが分かるだろう。

1950 年代では、現実社会が動揺している中、新旧家族意識のズレが生まれ、保守勢力による伝統的家族制度の復活論が唱えられ始まる。1953 年版の『坊っちゃん』における坊ち

ゃんとの主従関係に執着して旧家族意識を強く持っている清の人物像や、1955 年版の『こころ』における先生と妻との間の希薄な夫婦関係は、何れも現実世界の実相を表していると考えられる。

高度経済成長期の 1960 年代に、日本社会は経済、教育、社会生活などのあらゆる場面において飛躍的な発展を遂げる。1966 年版の『坊っちゃん』で、過去の世界を象徴する清の存在が消され、新しい世界を象徴している坊ちゃんなどの若者たちが選び取られたのは、社会的要請に応えたものだと思われる。

経済復興のゆえ、夫婦中心の近代家族が形成され、女性の社会的地位、とりわけ家族内における地位が顕著的に向上する。しかし 1960 年代後半ごろから、個人化の傾向が見られ、家族の解体、あるいは変容が多くなっていく。1973 年版の『心』に描かれた人間の裏切りというテーマは、現実における個人化の深化による家族崩壊論や、人々の家族に対する不安感が高まったところに由来していると思われる。1975 年版の『吾輩は猫である』では、苦沙弥と細君との夫婦間の平等性が描かれている一方、夫婦二人はそれぞれ個人の空間を占めており、家族内の個人化傾向が見られる。また、1977 年版の『坊っちゃん』では、坊ちゃんと清との間における立身出世に関する価値観のズレ、即ち世帯間における意識のギャップが表されていると思われる。

個人化傾向による家族の多様化が深化するにつれて、人々にとっての家族の意味合いも変わりつつある。一方で、個人の家族からの自由度が過剰に強調されすぎると、家族が持っているつながりや規範が弱体化し、家族の人々の間における信頼関係が薄くなり、互いに疎外された個人として生きていくという社会の個人化をもたらす。そんな中、人々は家族内の愛情、即ち理想の中の安定的な家族関係を求め始める。2012 年版の『蒼箏曲』に描き出された先生と奥さん、御嬢さんの間における冷たい家族関係、あるいは人間不信は、家族の個人化が影響を及ぼしたものだと思われる。2016 年版の『坊っちゃん』では、坊ちゃんにいつも無私の愛を捧げている清は、彼を守っている理想の中の家族にほかならないと考えられる。

最後に、本論の三つ目の結論、映画から見られた家族関係の変遷をまとめる。日本では、1950 年代までは伝統的家族の維持期であった。明治民法から確立された家制度は第二次世界大戦前後まで、全社会に強い影響を及ぼしていた。父や夫に従い、父や夫の一方的支配のもとで女性は従順するべきだという男尊女卑の考えの下で、男女不平等の家族関係は日

常生活のあらゆる方面に浸透していた。例えば、1936 年版の『吾輩は猫である』における男女主人公の夫婦関係において、妻をいくら強めようとしても、夫との夫婦関係は不平等であることが描かれている。また、1935 年版の『坊っちゃん』においても、清は家主の坊ちゃんの付属的な存在として描かれている。そのほか、1935 年版の『虞美人草』では、長男単独相続の時代で、女性としての藤尾は自ら財産を相続することができないため、小野と結婚することでしか欽吾と財産を争奪することができない。つまり、この時期は、女性の社会的地位どころか、家の内においても男性に依存しなくては生きていくことができなかったことが分かろう。

第二次世界大戦後の 1946 年に公布された『日本国憲法』は、法律や政治、経済、社会関係から男女平等を認め始め、伝統的家族の解体を宣言した。その後、伝統的家族制度の復活論が唱えられたが（例えば、1953 年版の『坊っちゃん』において、清は坊ちゃんとの関係を自ら上下関係と認識し、伝統的家族のイデオロギーを持っていることが分かる）、解体する傾向があることは否定できない。そして、家制度の解体とともに近代家族[299]の形成が始まり、近代家族は 1970 年代に発展期を迎えた。1950 年代後半から高度経済成長期に入り、男が外、女が内という性別役割分業された近代家族が経済の発展をさらに推進したのである。1966 年版の『坊っちゃん』では、坊ちゃんは高度経済成長の担い手となり、過去の世界を象徴する清より、新しい世界を象徴している若者たちに近付き、彼らに教育と平等の意識を伝えながら、東京まで招かれる。

しかし、高度経済成長期に重要な役割を果たしていた性別役割分業は、1960 年代後半以降、個人化傾向、とりわけ女性の自由への追求にともない、弊害が現れ、近代家族は解体期に入る。成人の「蒸発」や、「子捨て」、「子殺し」などの事件の頻発は、人々の家族に対する不安感を強め、家族の個人化が浸透してきた。そのような現実を反映して制作された 1973 年版の『心』では、裏切りというテーマが繰り返して強調されている。1975 年版の『吾輩は猫である』では、雪江は結婚に対して疑惑を持っていたが、女性が自我意識を回復することによって、自己実現を追求し始めるに至る。1977 年版の『坊っちゃん』では、清は坊ちゃんに対して影響力をそれほど持っていない。つまり三つの映画は何れも、

[299] 前掲　千田有紀『日本型近代家族』、p. 63、近代家族とは、「政治的·経済的単位である私的領域であり、夫が稼ぎ手であり妻が家事に責任をもつという性別役割分業が成立しており、ある種の規範のセット（「ロマンティックラブ」「母性」「家庭」イデオロギー）を伴う」という三点から定義しておきた」。

冷たい家族関係の様相を描いていることが分かる。

2000 年以降、人々は家族の愛情や、暖かく安心できる家族関係を求め始める。個人から家族への回帰、あるいは、家族を個人と同じ地位に置くことを重視する。言い換えれば、2000 年代からは、「ロマンティックラブ」、「母性」、「家庭」イデオロギーという近代家族の三つの規範を見直しているかもしれないと考えられる。2012 年版の『蒼箏曲』に描き出された策略に満ちた家族関係に対して、2016 年版の『坊っちゃん』に描き出された、坊ちゃんに無私の愛を捧げながら彼の人生を導いている清像は、まさに、愛情に満ちた家族関係の理想像であろうと思われる。

本論では、『吾輩は猫である』、『坊っちゃん』、『虞美人草』、『こころ』という夏目漱石の作品の翻案映画における家族関係、とりわけ、異なる時代に制作された映画から家族像の変遷を比較しながら研究した。しかし、夏目漱石の作品の翻案映画はこの四つの小説だけではなく、表 1 が示したように、『ユメ十夜』、『それから』も一回映画化されたことがある。夏目漱石の作品の翻案映画における家族関係を明らかにするために、それらの翻案映画を合わせて検討することも必要であると考えられる。また、映画から日本の近現代家族像を研究するには、夏目漱石の作品の翻案映画だけではなく、他の作家の作品も挙げられる。例えば、志賀直哉や村上春樹などの作品、または、他の監督、例えば、『男はつらいよ』シリーズ（1969－1995）を演出した山田洋次監督、『誰も知らない』（2004）、『万引き家族』（2018）を演出した是枝裕和監督など、家族というテーマは彼らの作品においてよく取り組まれている。これらの課題は今後の研究課題として、考察していきたい。

参考文献

1、小説

夏目金之助『漱石全集第一巻　吾輩は猫である』岩波書店、2017.1.16

夏目金之助『漱石全集第二巻　倫敦塔ほか･坊っちゃん』岩波書店、2017.1.11

夏目金之助『漱石全集第四巻　虞美人草』岩波書店、2017.3.9

夏目金之助『漱石全集第九巻　心』岩波書店、2017.8.10

2、映像

『吾輩は猫である』1936 年、日本、山本嘉次郎、丸山定夫、徳川夢声主演、P.C.L 映画製作所（日本映画傑作全集、VHS、東宝株式会社、国立国会図書館所蔵）

『吾輩は猫である』1975 年、日本、市川崑、仲代達矢、岡本信人主演、芸苑社（DVD、東宝株式会社）

『坊っちゃん』1935 年、日本、山本嘉次郎、宇留木浩、夏目初子主演、P.C.L 映画製作所（日本映画傑作全集、VHS、東宝株式会社、国立国会図書館所蔵）

『坊っちゃん』1953 年、日本、丸山誠治、池部良、岡田茉莉子主演、東京映画（東京映画、存続期間経過、フィルムセンター所蔵）

『坊っちゃん』1966 年、日本、市村泰一、坂本九、古賀政男主演、松竹（DVD、松竹ホームビデオ）

『坊っちゃん』1977 年、日本、前田陽一、中村雅俊、地井武男主演、松竹、文学座（DVD、松竹ホームビデオ）

『坊っちゃん』2016 年、日本、鈴木雅之、二宮和也、松下奈緒主演、フジテレビジョン（DVD、TC エンタテインメント）

『虞美人草』1935 年、日本、溝口健二、武田一義、三宅邦子主演、第一映画社（VHS、松竹ホームビデオ）

『虞美人草』1941 年、日本、中川信夫、高田稔、霧立のぼる主演、東宝映画（東宝映画、存続期間経過、フィルムセンター所蔵）

『こころ』1955 年、日本、市川崑、森雅之、新珠三千代主演、日活（DVD、日活）

『こころ』1973 年、日本、新藤兼人、松橋登、杏梨主演、近代映画協会（DVD、キングレ

コード)

『こころ』2012 年、日本、天野裕充、尾関陸、勝村美香主演、BANANA FISH（DVD、グラッソ GRASSOC)

3、漱石研究

『漱石研究第 3 号　漱石とセクシャリティ』翰林書房、1994

『漱石研究第 9 号　漱石と家族』翰林書房、1997

『漱石研究第十二号　坊つちゃん』翰林書房、1999

『漱石研究第十四号　吾輩は猫である』翰林書房、2001

『漱石研究第十六号　虞美人草』翰林書房、2003

『漱石作品論集成第一巻　吾輩は猫である』桜楓社、1991

『漱石作品論集成第二巻　坊っちゃん·草枕』桜楓社、1990

『漱石作品論集成第三巻　虞美人草·野分·坑夫』桜楓社、1991

『漱石作品論集成第十巻　こころ』桜楓社、1991

4、著作

相原和邦『漱石文学の研究―表現を軸として』明治書院、1988

芦野由利子、北村邦夫監修『新版 IPPF セクシュアル／リプロダクィブ・ヘルス用語集』家族計画国際協力財団、2010

荒正人『漱石研究年表　増補訂版』集英社、1984

有地亨『家族関係学講義』弘文堂、1987

池田祥子『「女」「母」それぞれの神話―子産み·子育て·家族の場から』明石書店、1990

石子順造『子守唄はなぜ哀しいか―近代日本の母像』柏書房、2006

石原千秋『漱石はどう読まれてきたか』新潮社、2010

磯野有秀『新·女性と家族』創言社、1994

市川崑、森遊机『完本市川崑の映画たち』洋泉社、2015

市川崑、和田夏十『成城町 271 番地ある映画作家のたわごと』白樺書房、1961

伊藤整『伊藤整全集夏目漱石·森鴎外他』第十九巻、新潮社、1975

今泉容子『映画の文法―日本映画のショット分析』彩流社、2004

――『スクリーンの英文学―読まれる女、映される女』彩流社、1999
――『日本シネマの女たち』ちくま新書、1997
上野千鶴子『ナショナリズムとジェンダー』岩波書店、2012
ウルリッヒ・ベック、鈴木宗徳、伊藤美登里『リスク化する日本社会』岩波書店、2011
小栗康平『映画を見る眼―映像の文体を考える』日本放送出版協会、2003
落合恵美子『21 世紀家族へ』有斐閣、2004
門脇厚司『現代の出世観』日経新書 284、日本経済新聞社、1978
岸田秀、原田純『親の毒　親の呪縛』大和書房、2006
北恒隆一『改稿漱石の精神分析』北沢書店、1968
清水美知子『＜女中＞イメージの家庭文化史』世界思想社、2004
久保田英助『男性セクシュアリティ形成の社会史―近代日本における性道徳と性知識』早稲田大学、2014、博士論文
久保田芳太郎『漱石―その志向するもの』三弥井書店、1994
小泉浩一郎『夏目漱石論＜男性の言説＞と＜女性の言説＞』翰林書房、2009
厚生省『厚生白書平成 8 年』日本点字図書館、1997
木暮英夫『家族関係学』酒井書店、1972
小宮豊隆『漱石の芸術』岩波書店、1973
小山隆『現代家族の役割構造』培風館、1967
阪井裕一郎『家族主義と個人主義の歴史社会学―近代日本における結婚観の変遷と民主化のゆくえ』慶應義塾大学、2013、博士論文
坂本浩『夏目漱石―作品の深層世界』明治書院、1979
坂本佳鶴恵『＜家族＞イメージの誕生―日本映画にみる＜ホームドラマ＞の形成』新曜社、1997
佐相勉『溝口健二· 全作品解説』（13）、近代文藝社、2017
佐藤裕子『漱石解読―「語り」の構造』和泉書院、2000
佐藤泰正『漱石を読む』笠間書院、2001
沢山美果子『近代家族と子育て』吉川弘文館、2013
ザン・フォワード著、玉置悟訳『毒になる親―一生苦しむ子供』講談社+α文庫、2008
滋賀大学付属図書館『近代日本の教科書のあゆみ』サンライブ出版、2006

篠塚英子『女性と家族　近代化の実像』読売新聞社、1995

柴田勝二『漱石のなかの＜帝国＞「国民作家」と近代日本』翰林書房、2006

島田雅彦『漱石を書く』岩波書店、1993

小学館国語辞典編集部『精選版日本国語大辞典』第 3 巻、小学館、2006

ジークムント バウマン著、森田典正訳『リキッド･モダニティ』大月書店、2001

関谷由美子『「磁場」の漱石　時計はいつも狂っている』翰林書房、2013

関恵実『続漱石―漱石作品のパロディと続編』専修大学出版局、2010

瀬沼茂樹『夏目漱石』東京大学出版会、1962

竹内洋『立身出世主義[増補版]―近代日本のロマンと欲望』世界思想社、2005

ディヴィド チール著、野々山久也訳『家族ライフスタイルの社会学』ミネルヴァ書房、2006

土居健郎『漱石の心の世界―「甘え」による作品分析』弘文堂、1994

――『漱石の心的世界　漱石文学における「甘え」の研究』角川書店、1982

戸田貞三『家族構成』新泉社、2001

内閣官報局『法令全書』明治 31 年、1945-1970

日本映画テレビプロデューサー協会岩波ホール『映画で見る日本文学史』岩波ホール、1979

信田さよ子『母が重くてたまらない―墓守娘の嘆き』春秋社、2008

平岡敏夫『漱石―ある佐幕派子女の物語』おうふう、2000

――『「坊つちゃん」の世界』はなわ新書、2009

深作安文『倫理と国民道徳』弘道館、1916

藤尾健剛『漱石の近代日本』勉誠出版、2011

舩橋恵子、堤マサエ『母性の社会学』サイエンス社、1992

法令用語研究会『法律用語辞典』（第 4 版）、有斐閣、2012

マイケル･ライアンとメリッサ･レノス著、田畑暁生訳『Film Analysis 映画分析入門』フィルムアート社、2014

松島千代野、松岡明子『家族関係学』家政教育社、1981

松原治郎『核家族時代』日本放送出版協会、1969

宮坂靖子『近代家族に関する社会史的研究の再検討』奈良大学紀要第 38 号、2010

森岡清美『現代家族の社会学』放送大学教材 51517-1-9111、放送大学教育振興会、1991

——『新·家族関係学』祥文堂、1979
森田喜郎『夏目漱石論―「運命」の展開』和泉書院、1995
森本武也『家族関係』大明堂、1978
山形政昭『ヴォーリズの住宅』住まいの図書館出版局、1988
山田昌弘『家族のリストラクチュアリング』新曜社、1999
——『迷走する家族―戦後家族モデルの形成と解体』有斐社、2005
——『近代家族のゆくえ―家族と愛情のパラドックス』新曜社、1994
山手茂『現代日本の家族問題』亜紀書房、1972
湯沢雍彦『昭和後期の家族問題』ミネルヴァ書房、2012
——『昭和前期の家族問題』ミネルヴァ書房、2011
吉川洋『高度成長―日本を変えた 6000 日（日本の 20 世紀第 6 巻）』読売新聞社、1997
吉田静致『現代と道徳』広文堂書店、1915
吉田六郎『『吾輩は猫である』論』勁草書房、1976
四方田犬彦『日本映画史 110 年』集英社新書、2017
梁智媛『映画における家族像の変遷―小津安二郎作品と山田洋次作品におけるプロジェクトとしての「家族」の可能性』東京大学、2014 博士論文
渡辺澄子『男漱石を女が読む』世界思想社、2013

5、論文

相原和邦「『こころ』の人物像」『漱石文学』塙書房、1980
浅沼アサ子「戦時下の女子教育 I―高等女学校家庭科と関連して」『東京家政学院大学紀要』21、東京家政学院大学、東京家政学院短期大学、1981
伊藤彌彦「近代日本の個人主義（概観的試論）」『政治思想研究』（3）、政治思想学会、2003
井上哲次郎「家族主義と個人主義」『丁酉倫理会倫理講演集』第 111 集、1911
岩井弘融「最近の女性犯罪をめぐる社会学的分析」『法律のひろば』26（6）、帝国地方行政学会、1973
宇佐美毅、林明子、ヒラリア ゴスマン「テレビドラマ学際的分析の試み―『家政婦のミタ』を例に」『中央大学文学部紀要』259、中央大学文学部、2016

大岡昇平「狂気の文学「こころ」再読」『大岡昇平全集』第 19 巻、筑摩書房、1995
大門正克「高度経済成長と日本社会の変容」『日本歴史』第 19 巻、岩波書店、2015
岡村清子「介護労働とジェンダー―家政婦とホームヘルパーの統合化に向けて」『東京女子大学社会学紀要―経済と社会』31、東京女子大学社会学会、2003
桶川泰「現代日本社会における「近代家族の揺らぎ」と親密性の変容―『婦人公論』における独身·非婚をめぐる言説から」『フォーラム現代社会学』9、関西社会学会、2010
小野沢あかね「戦間期の家族と女性」『日本歴史』第 17 巻、岩波書店、2014
家族研究部会「戦後における家族の実態」『社会学評論』7 巻 3-4 号、日本社会学会、1957
門脇厚司「新中間層の量的変化と生活水準の推移」『生活水準の歴史的分析』 総研究開発機構、1988
金子健二「私の日記ところどころ」『人間漱石』協同出版株式会社、1956
木下太志「家族と世帯の研究史」『愛知江南短期大学紀要』第 30 号、2001
木山英明「家族とは何か―人類学的一考察」『神奈川県立外語短期大学紀要』総合篇 8 巻、1986
清水美知子「社会調査にみる＜女中＞」『研究紀要』6、関西国際大学人間学部、2005
――「1950～1960 年代における＜女中＞イメージの変容」『研究紀要』5、関西国際大学人間学部、2004
――「「派出婦」の登場―両大戦間における＜女中＞イメージの変容」『研究紀要』4、関西国際大学人間学部、2003
――「松本清張の小説『熱い空気』にみる家政婦像」『研究紀要』14、関西国際大学人間学部、2013
国武雅子「戦後女性運動の起点―市川房枝を中心に」『人間文化研究 』1、長崎純心大学、長崎純心大学短期大学部、2003
久保田裕之「家族福祉論の解体―家族／個人の政策単位論争を超えて」『社会政策』3 (1)、社会政策学会、2011
倉田容子「『坊っちゃん』にみる再生産労働のポリティクス―＜下女＞／＜奥さん＞／＜婆さん＞」『人間文化創成科学論業』第七巻、2004
小池誠「「家」の人類学的研究」『国際文化論集』桃山学院大学国際文化学会、2003
高阪進「新藤兼人「心」と須藤久「狭山の黒い雨」」『美術手帖 monthly art magazine』

25（375）、美術出版社、1973
小島浩「『吾輩は猫である』議談」『東宝』（29）、東宝発行所、1936
佐野茂「明治期後半、大正、昭和初期の庶民階層における家庭の教育に関する一考察」『梅光女学院大学論集』梅光女学院大学、1993
――「明治期初期から中期の家庭の教育力に関する一考察」『大阪商業大学論集』大阪商業大学商経学会、2010
沢津久司「日本における女性の法的権利、地位の変遷に関する研究（Ⅰ）」中国短期大学紀要、1995
松竹「坊っちゃん―視覚的ダイジェスト」『週刊読売』読売新聞社、1958
成模慶「映画『坊っちゃん』(1966)、高度経済成長期における物語世界の再創出―「親譲りの無鉄砲」から「近代化」の担い手へ」『超域文化科学紀要』7号、モリモト、2002
――「漱石文学の受容と再生産―『坊っちゃん』の映画化を中心に」『比較文学研究』第78号、恒文社、2001
新藤兼人、神代辰巳「禁を犯したい作家の映画·性·性表現」『シナリオ映画芸術の原点 Scenarioの月刊誌 』29(12)[(305)]、日本シナリオ作家協会、1973
関礼子「一九五五年のシナリオ「三四郎」と「こころ」―漱石テクストの映画化が語るもの」『文学部紀要言語·文学·文化』第119号、中央大学文学部、2017
高木文雄「『坊っちゃん』解説」『日本文学研究大成夏目漱石Ⅰ』国書刊行会、1989
滝沢一「人間·中川信夫職人·中川信夫」『映画監督中川信夫』リブロポート、1987
竹内洋「サラリーマンという社会的表徴」『日本文化の社会学』岩波講座現代社会学第二十三巻、岩波書店、1996
――「立身出世主義の論理と機能―明治後期·大正前期を中心に」『教育社会学研究』日本教育社会学会、1976
辰野隆「『坊つちゃん』管見」『文芸』改造社、1934
陳品紅「学歴主義批判の時代―1960年代の日本社会」『桃山学院大学社会学論集』桃山学院大学社会学会、2014
――「1970・80年代日本の社会変動 学歴社会論に焦点を合わせて」『桃山学院大学社会学論集』桃山学院大学社会学会、2014

——「1990 年代以降の日本の社会変動 学歴社会論に焦点を合わせて」『桃山学院大学社会学論集』桃山学院大学社会学会、2015

寺田健「御嬢さんの“笑い”—漱石『こころ』の一視点」『日本文学』日本文学協会、1980

中谷瑾子「幼児殺傷·遺棄—いわゆる「親不知子不知時代」の背景と分析ならびに対応」『ジュリスト』有斐閣、1973

中森弘樹「1950-1980 年代の失踪表象と親密圏の変容」『ソシオロゴス』37、ソシオロゴス編委員会、2013

野崎歓「文学から映画へ、映画から文学へ」『文学と映画のあいだ』東京大学出版会、2013

野澤貴代子「家事労働の家族外部化の変遷—家政婦を中心に分析」『東洋大学大学院紀要』46、東洋大学大学院、2009

信田さよ子、上野千鶴子「スライム母と墓守娘—道なき道ゆく女たち」『ユリイカ』40 (14)、2008

平岡敏夫「『虞美人草』論—＜自我＞と＜虚構＞をめぐって」『日本文学』日本文学協会、1986

——「『虞美人草』論」『日本近代文学』第二集、日本近代文学会、1965

藤井淑禎「市川崑の「こころ」」『大衆文化』第二号、立教大学江戸川乱歩記念大衆文化研究センター、2009

舟橋聖一「「虞美人草」を観る」舟橋聖一『多感随筆集』第 2 輯、矢貴書店、1941-1943

平野敏政「現代社会における家族の機能変動と家族関係」『帝京社会学 』第 25 号、帝京大学文学部社会学科、2012

平野敏政、平井一麥「女性をめぐる社会的環境の歴史展開—女性史年表の記載項目から」『帝京社会学』第 23 号、帝京大学文学部社会学科、2010

細江容子「『社会圏』としての家族が意味するもの」『21 世紀への橋と扉—展開するジンメル社会学』世界思想社、2001

正宗白鳥「夏目漱石論」『文壇人物評論』中央公論社、1932

松本洋二「『こころ』の奥さんと御嬢さん」『近代文学試論』17 号、広島大学近代文学研究会、1978

真橋美智子「戦時下の家庭教育論—1930 年代後半以降を中心に」『日本女子大学紀要』19 巻、日本女子大学人間社会学部、2008

村松定孝「文学と映画「こころ」」『解釈』1（7）、解釈学会、1955
山崎信子「近代日本における＜家庭教育＞」『創価大学大学院紀要』28、創価大学大学院、2006
山下聖美「「吾輩は猫である」―二つの映画化作品をめぐって」『藝文攷』15 号、日本大学大学院芸術学研究科文芸学専攻、2010
山田昌弘「家族の個人化」『社会学評論』54（4）、日本社会学会、2004
山中登美子「監督のいる風景　市川昆監督「吾輩は猫である」の場合」『映画情報』40　（6）（274）、国際情報社、1975
吉田正信「立身出世主義の変貌--「思出の記」〔徳富芦花著〕ノート」『国文学研究』早稲田大学国文学会、1973
米田利昭「『こころ』を読む」『日本文学』日本文学協会、1984
るつ岡松「坊つちゃん」『真理』1、真理舎、1935
渡辺美樹「藤尾と紫色のイメージ」『日韓学術交流会第 2 号』名古屋大学大学院国際言語文化研究科プロジェクト日韓学術交流会、2015
渡辺光「第 6 章個人化社会における社会的ネットワーク形成の有効性」『千葉大学大学院人文社会科学研究科研究プロジェクト報告書』千葉大学大学院人文社会科学研究科、2016
渡辺良智「学歴社会における学歴」『青山学院女子短期大学紀要』青山学院女子短期大学、2006

6、雑誌資料

『キネマ旬報』

磯山浩「坊っちゃん」『キネマ旬報』423（1238）、キネマ旬報社、1966
市川崑、仲代達矢、伊丹十三他「映画「吾輩は猫である」は苦沙弥先生を中心にした人間のドラマだ！」『キネマ旬報』658（1472）、キネマ旬報社、1975
岡田誠三「坊っちゃん」『キネマ旬報』212（1207）、キネマ旬報社、1958
荻昌弘「坊つちゃん」『キネマ旬報』77（892）、キネマ旬報社、1953
金井俊夫「心」『キネマ旬報』620（1434）、キネマ旬報社、1973
北川冬彦「こころ」『キネマ旬報』127（942）、キネマ旬報社、1955
高季彦「坊つちゃん」『キネマ週報 The movie weekly』232、キネマ週報社、1935

新藤兼人「映画「心」の創作ノート」『キネマ旬報』616（1430）、キネマ旬報社、1973
谷村錦一、早田秀敏他「一九五五年度日本映画決算」『キネマ旬報』134（949）、キネマ旬報社、1955
十返肇「映画化された漱石文学―「三四郎」と「こころ」について」『キネマ旬報』129（944）、キネマ旬報社、1955
眞木潤「虞美人草」『キネマ旬報』（559）、キネマ旬報社、1935
松田政男、高田淳「前田陽一監督の「坊っちゃん」」『キネマ旬報』717（1531）、キネマ旬報社、1977
村上中久「坊つちゃん」『キネマ旬報』（531）、キネマ旬報社、1935

『家族社会学研究』
池岡義孝「戦後家族社会学の展開とその現代的位相」『家族社会学研究』22（2）、日本家族社会学会、2010
伊田広行「シングル単位視点からみえる「結婚」と「恋愛」」『家族社会学研究』14（2）、日本家族社会学会、2003
井上清美「家族内部における孤独感と個人化傾向」『家族社会学研究』 12(2)、2001
清水新二「家族問題研究からみた現代家族の意義と意味―保健機能と自分物語」『家族社会学研究』16（2）、日本家族社会学会、2005
久保田裕之「「家族の多様化」論再考―家族概念の分節化を通じて」『家族社会学研究』21（1）、日本家族社会学会、2009
篠崎正美「現代家族の変動をどうとらえるか」『家族社会学研究』3、日本家族社会学会、1991
田渕六郎「構築主義的家族研究の動向」『家族社会学研究』12（1）、日本家族社会学会、2000
野田潤「「子どものため」という語りから見た家族の個人化の検討―離婚相談の分析を通じて（1914～2007）」『家族社会学研究』20（2）、日本家族社会学会、2008
目黒依子「家族の個人化―家族変動のパラダイ探求」『家族社会学研究』3、日本家族社会学会、1991
米村千代「家族社会学における家族史･社会史研究」『家族社会学研究』23（2）、日本家

族社会学会、2011

善積京子「日本の家族政策と家族社会学」『家族社会学研究』27（2）、日本家族社会学会、2015

（そのほか）

『婦人生活』23（7）、婦人生活社、1969、p.

『婦人生活』26（8）、婦人生活社、1972、p.

7、外国語文献

Hochschild Arlie Russell, *The Time Bind: When Work Becomes Home and Home Becomes Work* [M], New York: Metropolitan Books, 1997

謝辞

本論文は、筆者が筑波大学大学院、人文社会科学研究科国際日本研究専攻博士後期課程在籍中に行った研究成果をまとめたものである。夏目漱石の映画研究という大きな研究課題を据え、長い時間をかけて研究を行い、最終的に成果をあげた。本研究を遂行するに当たり、同大学人文社会系教授の今泉容子先生に、研究テーマの設定や進め方はもちろん文章の書き方に至るまで終始一貫して暖かいご指導とご鞭撻をいただいた。甚大なる感謝の意を表す。

今泉教授は筆者の研究生であり、博士課程の指導教授でもある。2015 年 10 月から 2019 年 3 月まで、3 年半の間、先生の下で映画研究を学んできた。この間、先生には大変お世話になり、言葉では言い切れないほど感謝の気持ちを表したい。筆者が日本へ留学する以前からメールを通じて博士課程への進学に関する多大なご支援を賜った。日本に来てからは、研究生としての私にショット分析という研究方法を丁寧にご指導くださり、乳飲み子同然であった私を温かく見守ってくださった。そして、分析方法についてだけではなく、研究に対する姿勢や妥協せず頑張ることの大切さを教えてくださった。

博士課程に入ったばかりのとき、私は研究の方向や研究テーマで非常に困っていた。初めは修士時代から夏目漱石の小説における非言語コミュニケーションというテーマを研究し続けていきたいが、どうしてもうまくできなかった。今泉先生と何回相談した上で、非言語コミュニケーションというテーマをやめて、漱石研究、とりわけ映画研究という特徴を加え、漱石作品の翻案映画研究というオリジナリティなテーマに変更した上で、週ごとに先生は個人面談を実施して､私が書いた文章について細かいコメントを出してくださり、熱心に導いてくださり、研究の初歩から博士学位論文作成までの長きにわたって辛抱強くご指導くださった。先生は貴重なお時間を割いてくださり、夜や休日にもかかわらず個人面談の時間を取ってくださり、論文についてアドバイスしていただいた。私は二回で東京で他人より倍以上の時間の個人面談をうけ、先生から研究の進め方や悩みについて親身になって相談にのっていただいた。そして、研究に向かう姿勢や研究に関する困難克服のための具体的な方策まで丁寧に教えていただいた。深くお礼申し上げる。先生が体の調子が悪くなり咳で声が出にくくなった際にも、辛抱強くご指導を続けてくださった。先生に心から感謝の意を申し上げるとともに、先生のご健康を心より祈りいたす。

また、先生はいつも自信のない私を励ましてくださる。初めのところ、日本語の問題を含み、いろいろな間違いを重ねてしまいましたが、今泉先生はお怒りになられることなく、始終優しくご指導してくださり、繰り返し矯正していただいた。そして、先生にリサーチ·アシスタントを推薦していただき、映画研究に関する専門知識を習得し、勉強することができた。さらに、先生のご指導でハワイ国際学会に三回（2017 年、2018 年、2019 年）参加して発表する貴重な機会を賜り、投稿するための英語原稿を丁寧に直してくださり、心より感謝の念が絶えない。先生にいただいた有益なご指摘と心温まる励ましを、貴重な財産として今後の努力の糧にさせていただきたい。

勉強や研究のほか、生活や経済など様々な面でも今泉先生には大変お世話になった。私は幼いときから腸の病気を罹っていて、在学中は病院に通いながら治療を受け続けている。体の負担になるアルバイトができないため、返って家族に重い負担をかけてしまった。先生は私の事情をご存知で、授業料免除の支援や奨学金の推薦をしていただき、出来る限りの協力を賜った。ほんとうに助かった。そして、2017 年の春、腸の炎症が出てきて、やむを得ず中国に一時戻り入院したことがある。先生はこの間に、よくメールを通じて私の体を心配してくださった。体が回復して日本に帰ってから、先生はわざと休みの時間を利用して、特別授業をやって補習してくださった。先生のご支援がなければ、研究を進めることは出来なかった。この大きな支援をいただいたことに、心より感謝の意を申し上げる。今泉先生は私の学問、さらに人生の恩師である。

また、本論文を提出するに当たり、三名の先生方にお願いし、貴重なご指導とご協力をいただいた。ここに感謝の意を記する。同大学人文社会系の徳丸亜木教授と平石典子準教授には、博士論文の副査を担当していただいた時から的確なご指摘と心温まる励ましをいただいた。本研究のポジティブな面をシンプルかつ明確に指摘してくださったことに、厚く御礼申し上げる。また、同大学人文社会系の津城寛文教授に委員会を担当していただき、明晰かつ厳密、そして丁寧で温かいご指導をいただいた。津城先生のご指導により、本研究にいっそう深く取り組むことができ、本論文の執筆により磨き上げることができたと感じている。謹んで感謝申し上げる。

最後に、ご指導、ご協力、ご支援をくださった全ての方々にお礼を申し上げるとともに、温かく応援してくれた家族や友人にも感謝いたす。また、ここに記しきれない多くの方々の学恩、ご支援によって本研究が成立していることを銘記し、深く感謝いたす。

皆様からいただいたお心配りを大切にして今後も大学院での経験を活かし、それを新たな出発点としての次の研究に取り組んでいきたいと思う。皆様、厚くお礼を申し上げる。

張　暁敏

2019 年 1 月