

進化したい娼婦

今泉 容子

体を売る女は、映画にしばしば登場する。自分の肉体を商売の基にする女たちが、このエッセイの主人公である。肉体を売るプロとして、二種類の女たちを考察することになるが、それは娼婦と芸者である。男とセックスすることを金銭に変える女たちである。

一九五六年に施行された売春防止法の影響を受けて、娼婦のありかたは大きく変化した。映画にはどのような変化の姿が見られるだろうか。また芸者は、今日までつづく映画の流れのなかで、どのように描かれてきただろうか。芸者といえば、富士山と並んで日本の象徴のひとつと言われもし、映画史初期の一八九九年につくられた日本初の記録映画『芸者の手踊り』のテーマとなりもした存在である。

ときとして芸者は、踊りや三味線などの芸を披露することができたため、娼婦とは異なるという指摘がなされるが、それは厳密すぎる。たしかに芸者は、見習いの段階で芸者ができるように仕込まれ、娼婦にはない側面をもっている。しかし、そうした芸を習得した見習い芸者（すなわち「舞妓」）が一人前の「芸者」になるにはインシエーション儀式が必要であり、それが「水揚げ」なのである。つまり、旦那をとることであり、男とセックスすることである。芸者とは、芸者ができる娼婦であり、娼婦とおなじように体を売り物にして生きる女であり、必然的にセックスと結びついている。一九五〇年代の映画『祇園囃子』で登場人物のひとりが芸者について

述べるように、「近ごろは昔と違つて、芸のほうのことは、だれもやかましい言いはらへん」のであれば、芸者と娼婦の境界線はますます薄れるのである。

娼婦や芸者が自分たちの肉体を男に提供せざるをえない社会状況が、しばしば映画によつて告発される。娼婦映画や芸者映画は、市民社会が抱える歪みを告発しやすい。とくに戦後の日本人の苦しい生活は、女を娼婦に変えることがあり、一九五〇年代の日本映画はそうした娼婦を、悲惨な生活を送る市民たちの代表としてとらえる傾向にあった。木下恵介監督の『日本の悲劇』は、日本人の代表者として娼婦を選んだうえで、娼婦の悲劇を描いた作品であった。市民の代表としての娼婦は、やがて時代の流れとともに、異なった表象を与えられていく。平均的日本人が豊かな中産階級になったとされる一九八〇年代には、娼婦はふつうの市民像からずれたマイノリティとして映画に登場する。

このエッセイは一九三〇年代から今日までの日本映画における彼女たちの変貌をたどっていく。そのさい、戦後の日米の接近によつて生まれた東西の出会いムードのなかで、日本の娼婦像・芸者像に影響を与えたアメリカ映画も考察に入れながら、日米の娼婦像・芸者像の違いについても明らかにしたい。

キネマ旬報ベスト・テン一位の芸者映画

芸者映画がキネマ旬報邦画ベスト・テンの一位に輝いたのは、一九三六年。溝口健二監督の『祇園の姉妹』であった。それは辛くて貧しい芸者生活を送る姉妹の物語で、姉妹の対照的な性格が生き生きと描き出されている。姉の梅吉（梅村蓉子）はひとりの旦那に操をたて、彼が零落すれば自宅に引き取つて世話をしてやるほどで、「世間になりつばな顔たてて」「ええ人間になつて」生きていく。それにたいして、妹のおもちゃ（山田五十鈴）は、世間から「腐つたやつちゃ」と陰口をたたかれるのを承知で、「商売じようず」にやろうとする。しかし、ふたりとも貧困は増すばかり。姉は世話をしてやつた旦那に捨てられてしまふし、妹は金を取られたと逆上する



図 1



図 2



図 3



図 4

客の木村に負傷させられてしまう。

ふたりの芸者としての不幸な生活は、映画の最後で妹がふるえる声で吐露する憤りに集約できるだろう。旦那に捨てられた姉が、ぼうぜんと座りこむ向こう側に、妹はベッドに横たわっている。妹がロングシヨットからしだいにミディアムシヨットになるにつれて（図1—4）、憤りの声は震えてくる。

わてらはいつたい、どうしたらええのや。わてらにいつたい、どうせよちゅわはるんや。なんで、わてらをこない、いじめんならんのやろ。なんで、なんで芸子みたいな商売、この世の中にあるんやろ。なんで、なけりゃならんのや。こんなもん、こんな間違うたもん、こんなもん、なかつたらええねん。ほんまに、ほんまにこんなもん、なかつたらええねん。

だいたいな体を提供する

「金の切れ目が縁の切れ目ちゅうわけか」と迫る男にむかつて、きっぱりとこう答える芸者がいる。「まあ、そうどつしやるな。どうせウチら、お金で結ばれた仲どすさかい」。この芸者は、一九五一年に吉村公三郎がつくった『傷れる盛装』の主人公、君蝶（京マチ子）である。彼女は男客から絞りとれるだけの金をとると、べつの男客に乗り換える。零落した男には見向きもしない。彼女の肉体におぼれて、借金や詐欺をして金策をした男客の数は多く、彼らは身を滅ぼしていく。

たいていの男は、身から出た錆とあきらめて去っていくのだが、山下（菅井一郎）という客はいまでも君蝶につきまとう。大金を使い込んだために会社をクビになった彼は、妻子を食べさせるために、少しばかりの金を貸してくれ、と君蝶にすがりつく。いくら君蝶に「あんたはんも男はんだっしゃる。あんまりみつともないまね、せんといっておくれやす」と突っぱねられても、「このとおりや」と頭を下げつづける。この山下が金を持っていったときには、あなたが命といわんばかりの媚びようを見せた君蝶だったから、すこしは同情してくれるだろうと彼が幻想を抱いたとしても、おかしくない。

しかし、その幻想がとうとう破られるときがくる。自分は疎んじられ嫌われていると気づいたとき、山下ははじめに「おまえは薄情なおなごやな」と憎しみをこめて言う。そう言われても、君蝶はへとも思わず、言い返す。

君蝶 ふん、それが男のひとつ覚えのセリフや。女の体をお金で買うて、落ち目になったら助けてくれ。ふ

ん。そんな勝手が、どこにあるのどす

山下 おまえに使った金は、二十万や三十万やあらへん

君蝶 こちらかて、だいたいな体を提供してまっせ。女房、子どもがあるのに、芸者買いなんかしはるさかいや。これに懲りて、じつくり反省をおしや

君蝶の言うことは、筋がとおっている。自分の体を資本と考え、セックスをビジネスと定義しているのだ。この映画は売春防止法が施行されるまえの作品であり、そうした君蝶の姿勢は法的にもかなっている。売春防止法は一九五六年五月二十四日に「法律一一八号」として制定され、翌一九五七年四月一日から施行された。たとえ、それ以前にGHQの公娼制度廃止の要求を受けて、売春をさせた者を処罰するポツダム命令が出されたにせよ、赤線地帯が黙認されていたので、公娼制度は事実上、存在しつづけていた。だから『偽れる盛装』がつくられた一九五一年には、売春がビジネスとして通用していたのである。

しかし、通用していたからといって、君蝶の態度は道義的にはけっして褒められたものではない、と考える人物たちがいる。君蝶の家族である。君蝶には、同居している母と妹がいる。じつは君蝶の母は、かつては芸者、いまは芸者屋の女将。君蝶はその芸者屋の看板娘である。母は芸者時代に世話になった渡邊という旦那ひとすじに生きてきた女であり、君蝶たち姉妹は渡邊とのあいだの子どもである。零落した渡邊が亡きあとも、その息子が金を無心になると、自分の芸者屋を抵当に入れてでも金を工面してやるほどの人情派である。置いている芸者が病気になる、医療費も負担してやっている。

君蝶の妹も、心やさしい娘で、姉が足蹴にする山下にたいへん同情している。この妹は、芸者という職業にはつかず、役場につとめている。この妹の存在は、しだいに重さを増していき、映画のエンディングで彼女と婚約者が東京へ旅立つところに、希望が託されているといつてよい。このとき、君蝶は例の山下に刺されたため入院中であり、その殺傷事件を契機に「いままでの生活、もうこのへんで、きっぱり清算や」とつぶやいている。妹は姉に「山下さんにいちど面会に行つてあげるといいわ。山科の刑務所にいらっしやるの」と促すが、その思いやりにも人生の明るい面が暗示されている。もちろん、君蝶が今後、芸者をやめるかどうか、定かではない。しかし、妹の明るさと強さが、この芸者映画の主流の暗さを緩和して、さわやかに終わらせようとしていることは、たしかである。病室の窓から顔をのぞかせて妹と婚約者を送る君蝶と母は、フレームの中央に小さく配置されている。彼女たちがどんだん小さくなるにつれ、カメラ（観客）に向かって力強く前進する妹と婚約者は、しだいに大きくなっていく(図5—8)。比重が姉から妹へ移行するところが、視覚的にうまく表現された箇所である。

いい旦那がつくように

『偽れる盛装』はすでに芸者になる修行を終えて、いま芸者として生活を営んでいる人物たちの物語であった。それだけに、ふつうの娘が芸者になるための修行をする姿を、祇園の芸者たちの複雑な姉妹関係をからめて丹念に描いた映画が、『祇園囃子』である。これは、一九五三年に溝口健二によってつくられた映画である。一九五〇年代前半のそのころ、芸者は映画の重要なテーマとなっただけでなく、流行歌にも登場していた。一九五二年のヒットソングとして、「りんご追分」、「ランプの終列車」、「テネシーワルツ」と並んで、「芸者ワルツ」がヒットしていたのだ。

プロの芸者界に飛び込んできたのは、芸者志望のふつうの十七歳の少女（若尾文子）。若い彼女はミヨエという芸名をつけてもらって、亡き母の友人だった芸者美代春（木暮実千代）の家で芸者になるべく仕込んでもらう。芸者になるプロセスのなかで、旦那をとることがいっばん重要なステップとして、何度も言及される。ミヨエた

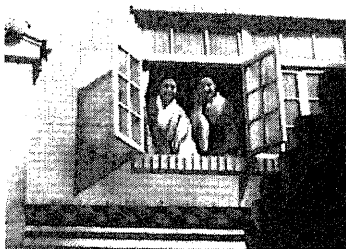


図 5



図 6



図 7



図 8

ちの身支度を手伝う髪結いの女は、はじめて座敷に上がる準備をするミヨエに、「ええ旦那はん」を得るように言つて聞かせる。

さあ、これから売りもんやさかいに、せいぜいきれいに飾らんなあかな。(中略) ええ旦那はんがつくように、一生懸命、神さんに信心でもおしや。

ミヨエに「旦那」の話をするのは、髪結いの女だけではない。いっしょに芸者修行にはげんで、生け花と茶道の教室に通うクラスメートの少女も、「旦那」を話題にする。

少女 ミヨエちゃん、あんた、旦那とるつて、なんのことや知ってる？

ミヨエ 知らん どんなことえ？

少女 ほんとに知らんの？

ミヨエ うん、ほんまのことは知らん

少女 お嫁に行くのといっしょや。一人前の女になることやわ

旦那をとることが肉体関係をもつことである、と認識するこの少女は、まもなく六十二歳の男を旦那として、肉体関係をもつことになっている。そして、それが芸者の家に生まれた宿命だ、と考えている。「うちのおかあちゃんかて、舞妓から出て、旦那とつて、ええ芸子はんにならしたんや。そういうしきりになってるのえ。」『祇園囃子』のなかでは、旦那を取るか取らないか、をめぐつて、ミヨエと彼女の保護者になった美代春に、やがて大きな試練が訪れることになる。芸者は旦那を取つて、彼の財力によつて養われるはずだが、美代春は例外的な生きかたをしている。旦那をとらずして芸者になったのである。もつとも美代春とて肉体関係は経験して

いて、セックスを売り物にして生きる女にはちがいない。しかし、特定の男を旦那としてもったことはないのである。呼ばれて座敷に出ては収入を得て、使用人を三、四人置けるほどの力を築いたのである。彼女の生きかたは、祇園の芸者と茶屋を支配下に置く「お母さん」と呼ばれる存在のお君（浪花千栄子）に批判される。「だいたいあんな、旦那も持たんと、妹引いて出るといのは、大きな間違いえ。なにもそんな、ひとりでも無理せんと、どなたかのお世話におなりたら、どうえ。」

芸者の基本的人権

ミヨエはいよいよ旦那をとるときになって、はげしく抵抗する。キスしようとする男の唇を噛み切って出血させ、全治一か月の傷をおわせる。ミヨエが旦那を取る話は、この騒ぎで消えてしまい、すべてを膳立てしたお君を立腹させる。さらに、美代春までが、これまたお君が膳立てした旦那の話を拒んだため、お君はふたりを祇園界からボイコットしてしまう。

座敷に上がれなくなり、生活が苦しくなったとき、美代春はどうとうお君の言うままに、男客と肉体関係を結ぶ。つまり、旦那を取ったのである。そして、これまでの貧困がウソのように、男がくれた金銭で、豪華な反物やハンドバッグなどをミヨエのために買って帰る。それを知ったミヨエは、「体を売らんと生活でさんのやったら、うち、舞妓やめる。ねえちゃんも、芸者やめて」と訴えるが、つらい境遇に涙したあと美代春は、意外な提案をする（図9—10）。

あたしはもうこの生活には慣れきった体やさかい、いまさらどうしようもないけど、あんなの体だけは、きれいに守ってやりたいと思うてんのえ。（中略）きょうから、あんなの、ミヨエちゃんの旦那は、わたしや。



図9



図10



図11



図12

これは芸者の社会にあつては、驚くべき発言である。ここには、ミヨエと美代春とのレズビアン的關係の暗示は、まったくない。セックスをミヨエにさせずにすむように、自分が旦那として名乗りをあげようというのである。この決断のあと、美代春とミヨエはもう迷うことなく、並んで仕事に出かけていく(図11―12)。

「ミヨエちゃんの旦那は、わたしや」という美代春の精一杯の抵抗は、この映画でしばしば言及される基本的人権のテーマとからんでいる。ミヨエが生け花や茶道を習っている教室で、彼女は先生とこんな会話をしている。

先生 憲法が定めた基本的人権によって、あなたがたの自由が保障されているというわけですね

ミヨエ 先生

先生 はい

ミヨエ そしたら、もしお座敷で、お客さんが強引にくどきはったら、基本的人権を無視したことになりま

つしゃろ

先生 理論的には、そうなるわね

ミヨエ そしたら、憲法違反どつしゃないか

先生 うん、そういうわけね

ミヨエ そんなら、したがって、訴えてもええというわけになりますけど、かましまへんか

先生 かましまへんかって、それ、だれにいつてんのよ

少女 お茶お花の先生に聞いたかて、あかん。弁護士さんに聞かな、わからへんがな

「基本的人権」の問題が浮上してくるところが、いかにも社会問題をえぐり出す溝口健二監督らしい。この基本的人権を芸者が主張できるかどうか——それが映画から観客に投げかけられた疑問である。

美代春はお君から、男客と肉体関係をもとと迫られたとき、「好きでもないのに、そうかんたんに……」と、芸者らしからぬ返事をした。それは、基本的人権という言葉こそ出さないものの、最低限の人権を守りたいという意味がこめられた返事であった。

しかし、お君はこう言い下す。「それはな、お金のある人間の言うことえ。お金もないくせに、なまいきなこと言わんとおき。」つまり、お金がない人間には基本的人権はない、ということである。

お金を数える娼婦

芸者映画では、お金がよくテーマになる。一九五四年の成瀬巳喜男監督の『晚菊』である。芸者だった三人の女が中高年となったいま、どのような生活をしているかが描き出されていく。ふたりは貧乏のままであり、小さな家を共同で借りてほそぼそと助け合って暮らしている。それを尻目に、ひとりだけはりっぱな一軒屋を所有し、



図13



図14



図15



図16

彼女は一枚一枚、紙幣を数える(図13―14)。その姿は、芸者や元芸者がしばしば見せるもので、さきに見た『偽れる盛装』の売れっ子芸者の君蝶も(図15)、あとで考察する『赤線地帯』の売れっ子芸者のやすみも(図16)、おなじように紙幣を数えている。

お金さえあれば、身寄りがなくっても、野たれ死になんかすること、ないものね

お手伝いの女の子と白い犬を置いている。このひとりとは高利貸しになったきん(杉村春子)で、自分に近寄ってくる男は、たとえむかし熱愛した相手でも、自分の金を狙っていると信じている。彼女はきっぱりと言う。「男なんてだれもかれも、みんな女の生き血を吸って生きれるんだもの。」そして、自分の生活信条を「食うか食われるかってのは、男だけのセリフじゃないわ」と表現してみせる。彼女は何かにつけて、お金だけが頼りだと発言する。たとえば――

母と娘が食い物に

成瀬巳喜男の『晚菊』とおなじ一九五四年に、溝口健二は『噂の女』をつくった。これは溝口が一年前につくった『祇園囃子』につづく芸者映画である。

『噂の女』では、京都島原の遊女たちとその置屋兼茶屋の女将一家が描かれている。女将のひとり娘、雪子（久我美子）は芸者の道は選ばず、東京の音楽学校に通っていたが、婚約者に捨てられて失意の中で京都の実家にもどってきた。その雪子の視点から、「ここへ落ちてくる女のひとの不幸」が観察されていく。

雪子に「この生活、辛いでしょ」と聞かれた芸者のひとりは、「そりゃ、あんた、生きていくということとは、まあ言うたら、苦しみや」と断言するほどである。また、雪子が「こうするよりほかに、しょうがなかったんですよ」と尋ねると、「うちら、水飲み百姓の娘どすさかいなあ」と芸者たちは答える。雪子は母の仕事を、「いやな商売ね」と述べ、「こんな商売で儲けたお金で勉強したかと思うと、とてもたまらないわ」と自分たち母娘の生きかたを否定する発言までしている。そもそも彼女が婚約者に捨てられたのも、その生きかたのせいだった、と言っている。

わたしが自殺しかけたのも、この商売のためだったんです。その人とは結婚の約束までできていたのよ。わたしの家がけつきよく女の体を売る商売だと知ったら、さっそく離れてしまったんです

芸者や娼婦の置屋のひとり娘が、ふつうの人として暮らす例は、先に考察した『偽れる盛装』やこれから見る『流れる』にも例があるが、この『噂の女』ではその商売が初めて実害をもたらすこととなった。

もっとも、娘だけがひどい目にあっただけではない。女将である母（田中絹代）も、じつは倒れて寝込むほどの心の傷を受けるのである。肉体関係をもった若い医者、的場に無心されて、大金を工面する。それは彼が開業す



図17



図18



図19



図20

るための家を買う資金であり、その家で彼は彼女と夫婦になって暮らすことになっていた。ふたりで候補の家を下見に行ったとき、女将はうっとりとして「わても奥さんといわれて、あんな家に住んだら楽しいやろうなあ」と的場に言っている。しかし、的場は金だけが目当てで、女将と結婚する気はなく、若い娘が目前に現れたので、さっさとそちらに乗り換えてしまおう。若い娘とは、奇しくも女将のひとり娘の雪子である。捨てられた母は、傷心のあまり寝込んでしまおう。

雪子は母と的場がそのような関係にあることを知らずに、的場と東京で所帯をもつことまで考えたのである。しかし、彼女は母思いで賢明な娘。的場が母の恋人であったことを知るや、彼をきっぱりと拒絶して、寝込んだ母の看病に専念する。そして、働くことができない母のために、「モダン」な「洋装の」女将として置屋を仕切っていく(図17—18)。彼女は芸者たちを、「悲しいことがあつても、負けずに生きて行く」ひとびと、と評価するようになる。この新しい女将を見る限り、芸者にもすこしはいい未来があるかもしれない、と思えるが、肝心な芸者たちは、やはり明るい人生観はもつことができずにいる。映画の最後で、ひとりの芸者がこう総括的な発言をする(図19—20)。

わてらみたいなもの、いつなつたら、ないようになるんやろ。あとから、あとから、なんぼでもできなくんねんなあ

せっかくポジティブな芸者観が雪子によって打ち出されても、それは現実の芸者像とは乖離しているのである。

こんなみじめな商売

溝口健二監督は一九五六年に、娼婦をテーマとして『赤線地帯』をつくった。この映画は、ぶきみなピューン、ピューンという金属音ではじまる。売春禁止法が施行される直前の一九五〇年代、東京・吉原にある売春宿「夢の里」が舞台である。ここで働く五人の娼婦のひとりひとりの生活が浮き彫りにされる。五人のうち、だれひとりとして客とのセックスを楽しんでいる者はいない。

五人のうちふたりは、プロポーズされる。しかしどちらの場合も、ロマンスとはほど遠い。より江(町田博子)は売春宿を抜け出して、ゲタ屋の男のもとへ嫁ぐ決心をする。来い、と彼女に言ってくれた男だそうだ。この男は一度もスクリーンに登場しない。より江はただ、売春業から逃げ出したい一心。「あたし、この商売がつくづくいやになったんだよ」と、彼女はゲタ屋の男のもとへ行く理由を説明する。そして、ふるしき包みひとつで出ていく。ところが、彼女はすぐ売春宿へ戻ってきてしまう。男の家へ到着したその日から、こき使われどおし。けつきよく貧困のどん底にある男の家では、無料の労働力が欲しかっただけとわかったのだ。

より江は結婚によって売春から抜け出そうとしたが、結婚を最初から当てにせず、金だけを頼りに生きている娼婦がいる。やすみ(若尾文子)である。メリヤス問屋の支配人が、彼女にプロポーズする。彼はとうぜん結婚できると信じて、職場から横領してまで大金をやすみに手渡す。しかしやすみには、男と結婚するつもりなど最初からない。彼女は常套手段では金は貯まらないことを知っているので、入院費がいくら、兄の見舞に行きたい



図21



図22

からいくら、借金の返済にいくら、といったように、ウソをついて、大金を男たちから巻きあげる。彼女は大金を貯めて、自分の店を手に入れたのである。貯まった紙幣を一枚一枚数えるやすみの姿は、日本映画の娼婦を象徴的に物語る。金だけを頼りとする娼婦。

メリヤス問屋の支配人から大金を絞り取ったあと、やすみは彼を冷たくつき離す。「わたしはね、こんなみじめな商売から足を洗おうと思って、無心しただけよ。」やすみの売春ビジネス論は、『偽れる盛装』の君蝶の場合と同じである。

あんだだって商売人なんでしょ。あんたが品物売ってるとおなじように、わたしも体売って生きてるのよ。おなじ取り引きじゃない。少しばかり損したからって、だましたとは何よ。

男は金を返してくれ、と哀願するが、やすみは無視。逆上した男は、彼女の首を絞め、絞殺未遂の事件がおこる(図21―22)。やすみは息を吹き返して、堅気の商売を始めるのに成功するが、そのやすみでも文字どおり命をかけなければ、売春から抜け出せなかったのがある。

すべての娼婦に一貫して見られるのは、やすみが指摘するように、売春業は「みじめな商売」だという認識である。だれもがはやく「足を洗おう」と考えている。それをもっとも感動的に表明するのは、娼婦の夫という微妙な立場にいる男である。

ハナエ(小暮実千代)には夫と乳飲み子がいる。夫



図23

(丸山修)は不治の病と考えられていた結核におかされて、失業中の身である。妻の娼婦としての収入に頼るしかない。妻が不特定多数の男たちと肉体関係をもつことを、承認しなければならぬ。彼はふだんは無口で、乳飲み子を背負ったまま、暗がりの売春宿のままで妻の帰りを待つ。おとなしい彼が、一度だけ熱弁をふるう。より江が結婚するために売春宿を去るとき、ハナエのアパートで送別会を催す。ヨリエの手を取って、ハナエの夫はいう。「あんな所でいつまでも働いている女は、人間のクズだ……どんな目にあつてもけつて戻ってくるんじゃないよ、二度と戻ってくるんじゃないよ。」彼はどんな気持ちでこう言ったのか。妻を「あんな所」で働かせざるをえない彼は。

まもなく彼は首つり自殺を試みる(図23)。彼は妻に危機一髪で救われるものの、この夫婦の前途には、希望の光は見えない。家賃を滞納したため、ほろアパートまで追い出される。

日本の悲劇を代弁する娼婦

娼婦のひとり、ゆめ子は五十歳代にみえる。この『赤線地帯』がつくられた一九五〇年代半ばの日本女の平均寿命が六十七〜八歳(厚生労働省「完全生命表」「簡易生命表」に基づく「主要先進国における平均寿命の推移」「社会実情データ図録」 <http://www2.ttcn.ne.jp/~honkawa/1610html> 二〇〇六年十一月二十三日)であることを考慮すると、人生の終盤まで娼婦として働く女がいることは、驚きである。じつは彼女は、死ぬまで娼婦をつづけるつもりはなかった。夫とは死別したが、彼女には成人した息子がいる。そろそろ引退して息子に養ってもらおう、と考えていたのである。娼婦仲間も、彼女の引退を応援して、もう少しの辛抱だよと励ます。「ユメちゃん、いいわあ。もう息子さん大きくなったしさあ。あと一、二年の辛抱だもんね。」



図24



図25

しかし息子は、母が娼婦であることに我慢ならない。母が、「あんたをりっぱに育てたいばかりに、この年になってこんな情けない商売してるんじゃないか」と説明しても、耳を貸さない。母を避け、とうとう絶縁を申し出る。泣きすぎる母親を、「きたない！」と突き飛ばしさえする（図24―25）。彼女は発狂して、精神病院送りとなる。

ゆめ子の悲惨さは、彼女ひとりのものではない。どの日本映画の娼婦も、ゆめ子のような悲劇にさらされている。一九五三年の『日本の悲劇』（木下恵介監督）がよい例である。タイトルの「日本の悲劇」とは、子どもを養うために娼婦として働いていた母が、子どもに見捨てられ、列車に飛び込み自殺する悲劇のことである。日本社会における数多い悲劇の代表例として、娼婦の悲劇を選んだ木下恵介の洞察力はすぐれている。ふつうの市民として生きる最低の社会保障さえ得られない女が、ゆいいつ選択をゆるされた娼婦という仕事につき、長年苦しみ働いたあげく、成人した我が子に見捨てられ、見殺しにされるという不条理。一九五〇年代の娼婦像が、貧困によって人生を狂わされた戦後の日本市民の姿を代弁する。

『赤線地帯』のなかで、例外的に楽しそうに見えたミッキー（京マチ子）も、じつは悲しい過去をもつ。つぎからつぎへ愛人をつくって放蕩のしほうだった父のせいで、母とミッキーたち子どもは泣いて暮らしていた。家を飛び出したミッキーは、父への当てつけのつもりで、彼を見習った自堕落な生活を始め、吉原の女に落ちていった。家名をこれ以上汚さないために、家へ連れもどそうとする父が現れたとき、彼女の憎しみは頂点に達する（図26―27）。家名を守り、ビジネスを繁栄させるためには、ミッキーが娼婦では都



図26



図27



図28

合悪いというのだ。さらに、母が急死したこと、父がすぐに再婚したことを知るにいたって、ミッキーはもはや彼を許せなくなる。彼女は彼に、父として聞くに耐えられない言葉を投げつける。せつかく娼館へ来たのだから、娼婦のわたしとセックスしてみないか、わたしを買ってみたいか、と。「極道の仕上げになるやな。一生忘れられん味があるで。」

予想どおり、逆上する父。ミッキーは彼にきっぱりという。「うちは帰らへんで。どんなことあっても帰らへん。帰らんやったら、ママんとこ帰る。」母は死んだひとである。母のもとへ帰るとは、死ぬことである。ミッキーの声は、悲愴感をおびている。

ひとを傷つけ、自分も傷つく娼婦たち。死や狂気と隣合わせで生きる彼女たちに、楽しい恋愛気分など入ってくる余地はない。『赤線地帯』でほんとう笑っているのは、娼婦たちを働かせる売春宿「夢の里」の主人である。売春禁止法が四度目も国会で流れたことを、鬼の首でも取ったように自慢して、ますます女たちに商売に精を出すように言い渡しているのである(図28)。

つづれかけた芸者置屋

溝口健二監督が『赤線地帯』をつくったのと同じ一九五六年に、成瀬巳喜男監督は『流れる』と『妻の心』をつくった。『赤線地帯』が吉原の売春宿「夢の里」を舞台としたのにたいして、おなじ東京でも大川端に近い花街の芸者置屋「つたの家」を舞台としたのが、『流れる』である。『妻の心』は芸者映画ではないが、妻が夫の芸者遊びにつらい思いをするシーンが出てくるから、妻の立場から見た夫の芸者買いが考察できるだろう。まず、『流れる』を見てみよう。

『赤線地帯』では、「夢の里」の経営者は、住まわせている娼婦たちをセックスさせては大儲けをしていた。しかし『流れる』では、おつた（山田五十鈴）が経営する「つたの家」は零落した置屋であり、置かれている芸者は、映画がはじめた時点で、四人だけ。そのうち二人は、まもなく出て行ってしまふ。残った二人のうち、一人は芸者としては不合格で、電話番号しかつとまらない。もう一人の芸者は、三味線をひくことしか能がない。かつては「つたの家」で、この土地でも指折りの看板「だつたそうだが、そのひとり娘、勝代（高峰秀子）が言うように、いまは「具合が悪くなつてる芸者屋」なのである。

「つたの家」の「具合が悪くなつた」のは、稼ぎ手がないからである。電話番号しかできない芸者、米子（中北千枝子）は、おつたの妹なので置いてもらっている。米子は幼い娘（松山なつ子）を養っているが、その娘の父であり彼女の元旦那である男（加東大介）を、いまだ未練がましく追い回している。元旦那は、こう断言する——「あつしあ、米子とはとくに話つけたつもりなんです。それを、いまさら尋ねまわられたんじや、あつしもざまあないんでしてね。」芸者が元旦那を冷たく突き放す例は、『祇園囃子』や『赤線地帯』に出てきたが、ここでは逆で、芸者のほうが旦那に捨てられている。この米子は、芸者としての力不足をじゅうぶん自覚していて、こう姉にいう。「芸者にもなれず、不二子の母親つてところもやっこさ。おまけに親子でこうして転がりこんで」と。芸者失格の妹を置いてやっていることで、おつたのやさしさがわかる。



図29



図30

この芸者置屋には、年ごろの一人娘、勝代がいるのだが、芸者の道を選ばなかったため、いまでも無職のまま。芸者でない点は、『偽れる盛装』の妹とおなじだが、『偽れる盛装』では姉が腕のいい芸者として荒稼ぎしていた。『流れる』にはそういう姉がいないため、初老の母がときどき芸者として座敷に出ている。『偽れる盛装』の母は、娘に「あんたみたいなおばあちゃんが、お座敷、つとまるかいな。飯炊きはあさんなら、できるかもしれんけど」と言われたが、そのような初老の女が『流れる』では、けなげに座敷をつとめている（図29—30）。

しかし、この初老の母ひとりの稼ぎでは、生活していけないし、借金もある。とうとう母は、芸者置屋を売って、問題を解決する道を選ぶ。ただし、売った「つたの家」をそのまま芸者置屋として貸してもらおう口約束で、売る契約をしたのである。ところが、買った水野女将は、口約束などさっさと破るつもりで、こっそりこんな計画を立てている。「じつはねえ、おつたさんについて、あそここの家についてもらってもなんだから、どうももらって、小料理屋でもはじめようかと思ってるの」。そして、「黙っててね、おつたさんにも、だれにも」「と漏らした相手に口止めする。

この水野女将は、おつたの芸者としての腕を低く評価している。だから、こんな陰口をたたく。「こないだ、ちよつと仕込みっ子を見たけど、ありゃ、ひとりもモノになりそうな、いないよ。おつたさん、あんなに長いこと芸者をして、やっぱり目がないんだね。」本人に向かっても、「あんた、それで芸者を何十年としてきたひと？」と言って、はばからない。芸者としてのオツタの腕は、水野女将のいうとおりかもしれない。だからこそ「つたの家」は零落したのだろう。おつたの姉も、商売変えをすすめている。「このまん



図31

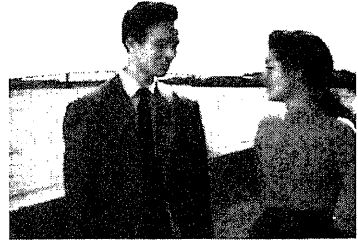


図32

—32)。芸者置屋に生まれてきたことで、彼女は結婚をあきらめ、生活苦に押しつぶされそうになっているのである。まもなく、この母娘が家から追い出されることを思うと、痛々しさは深まる。

芸者を買う男

芸者を買う男は、たいてい妻帯者である。つまり、芸者が生きていくためには、不倫が発生するのである。夫が芸者や娼婦と関係することを、煮え湯を飲まされる思いをして耐え忍んだ妻は、数多く映画に登場する。ただし、そうした妻の苦悩が映画の主題となることは少なく、ふとしたきっかけで登場人物の口を突いて出る程度である。たとえば、一九四九年の『破れ太鼓』では、妻が「あなたが熱海の芸者を囲ったときだって、銀座裏の女に引っかかったときだって、あたしはいつも泣き寝入りをしてきました。踏んだり蹴つたりの三十年間……」と別居の理由に挙げている。さきに見た『噂の女』にちよいと登場する地位のある男は、芸者と一泊したことを妻に

まじや、みすみすこの家のつぶれるのを見てなくちやならないだろう。いつそ、あんた思い切って商売変えしたら、どうなの。」

一人娘も、家の窮状を認識している。「具合が悪くなってる芸者屋で、そこへわたしときたら、稼ぎがなくて、そんなとこへだれが来てくれるかしら」。だれが来るか、というのは、だれが自分と結婚してくれるか、という意味である。彼女は、「結婚なんて夢。それよりもね、どうやって暮らしていこうかってことのほうが、心配よ」と悲痛な表情で話している(図31

咎められて、「仕事の都合だ、仕事！」とウソで切り抜けようとする。芸者と関係をもってしまう既婚の男は、数知れない。

一九五六年の『妻の心』（成瀬巳喜男監督）でも、そうした夫が登場する。信二（小林正樹）は金をめぐる親族間のもめごとを妻の喜代子（高峰秀子）に押しつけて、「若い芸者」を連れて温泉へ行ってしまう。それを突きとめた妻は、さっそく夫を尋問する。

ひどい人。すぐ帰ってくるからなんて、いいかげんなこと言って。どこへいらしたの。きょう赤城屋で定子さんから、みんな聞きました。お金のことであんないやな思いをしてる最中、自分だけ逃げ出すみたいに。それだつてずいぶんひどいと思っていたのに。（中略）自分だけのんびり温泉行っちゃうなんて。芸者を連れて。男なんて勝手なもんだわ。そんなとき、じゃ、いったい女は、どうすればいいんです。女だけじつとがまんしなくちゃならないんですか

まもなく、妻の苦痛はもつと大きくなる。夫がいきなり、こう切り出したからだ（図33―36）。

信二 話があるんだ

喜代子 なんですの

信二 福子がこないだから、いなくなつてた

喜代子 芸者さん？

信二 うん

喜代子 芸者さんがどうかしたんですか

信二 死んだんだけど、それがねえ…



図33



図34



図35

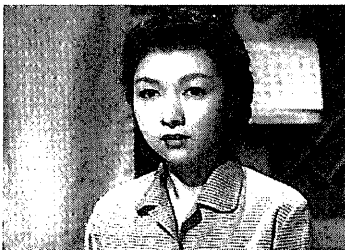


図36

喜代子 そのひとはあなたを好きだったんですね
 信二 いやあ
 喜代子 あなたはどうだったの。やっぱり、そのひと好きだったの
 信二 そんなこと…
 喜代子 だって、そのひとは死んだんでしょ
 信二 しかし…
 喜代子 いいえ、あなたのために死んでったのね
 信二 ちがう、そうじゃないんだ
 喜代子 わたしのちっとも知らないうちに、あなた…

妻は芸者と夫のことなど「ちっとも知らない」のに、いきなり「福子が」と愛人を名前で呼んで会話をはじめ

る夫は、いかにも無神経だ。妻の心の痛みに鈍感である。芸者の死の原因は、たしかにこの夫にはなかつたらしいのだが、それにしても愛人の死をわざわざ妻に話して聞かせるほど間の抜けた夫は、めずらしい存在だろう。なぜ彼が、この芸者の死を妻に話したか、その動機もあいまのままである。

『妻の心』は妻の視点から夫や芸者が観察されていて、死んでしまった芸者の福子についてはあまり多くの描写がないが、それでも死を選ぶほど不幸な存在だったという推測はできる。やはり、不幸な芸者という伝統のつとつているのである。

一九五〇年代のアメリカ映画のキモノ・ガールズ

日本のスクリーンに描かれた芸者や娼婦や遊女は、不幸であるように決定づけられていた。不幸な芸者という伝統は、おなじように芸者をスクリーンに登場させていた一九五〇年代のアメリカの映画では、強調されない。当時、日本にGHQを置いて、多くのアメリカ軍人を日本に送り込んでいたアメリカは、日本との交友を深めるなかで、芸者に注目した。そして、自国の映画のなかに、日本女の典型として芸者を登場させた。

もつとも、西洋で十九世紀に広まったジャポニスムあるいは日本趣味のおかげで、日本の文化や芸術や生活を知らうとする気運が高まったとき、日本女の典型として「芸者」が伝播されてはいた。二十世紀初頭に爆発的な人気をよこしたジャコモ・プッチーニのオペラ『蝶々夫人』は、初演が一九〇四年だったし、その原作となったアメリカの作家ジョン・ロング (John Luther Long) のベストセラー小説『蝶々夫人』(Madam Butterfly) の出版は、一九〇二年だったから、これらもやはり日本趣味という大きな波のなかで生じたものであった。そのとき、日本の女はみな、多かれ少なかれ蝶々夫人のような芸者ガールであり、男を喜ばせるように育てられたため、じつとがまん強く、自分の意思は主張しない、というかつてなファンタジーが定着した。

アメリカ映画が一九五〇年代に日本女を描いたとき、スクリーンに映った彼女たちは、たしかに蝶々夫人だっ



図37



図38

た。そして彼女たちは、日本駐在のアメリカ軍人と恋に落ちるよう設定される。彼女たちはキモノを着ていて、ほとんどの場合が芸者であり、「キモノ・ガールズ」(Kimono girls)と定義されていた。この呼び名は、一九五五年のサミュエル・フラ―監督の『竹の家』(House of Bamboo)で、山口淑子が演じるマリコたちに与えられている。

その『竹の家』では、アメリカ人の夫を窃盗組織のボスに殺害された日本人の未亡人が、カリフォルニア州から日本へ派遣されてきたアメリカ軍の警察官と恋に落ちて、彼のために犯人逮捕に協力する物語が展開される。この日本女マリコ(山口淑子)は、もともと芸者であったかどうかは不明であるが、映画がはじまってからはアメリカ人エディといっしょに暮らし、彼の世話をかいがいしくする愛人として描かれている。ただし、ふたりのあいだに肉體関係があったかどうか明確にされていない点が、ほかの一連のアメリカ男と日本女の恋愛をテーマにした映画と異なっている。

マリコは「あなたは彼のキモノですね」(You're his kimono)と言われているが、「キモノ」とは日本人妻あるいは愛人のことである。そうした「キモノ」がいることを、エディは同胞のアメリカ人たちから羨まれる。彼は「とても幸運なやつ」(You're a pretty lucky guy)といわれ、その理由として「きみを世話するキモノがいる」(the kimono like that to nurse you)とされている。「きみとキモノ」(You and the kimono)は竹でできた大きな家に住まうことになり、そこでマリコはじつに心をこめてエディの世話をする。首が痛いというエディをうつ伏せに寝かせて、背中をマッサージしてやるシーンがある(図37―38)。そのとき、いか

にも芸者を定義したかのような言葉が、マリコの口から聞かれる。エディが彼女のマッサージのやりかたに感心したとき、彼女はこう述べているのである。

日本では女は子どものごころから、男を喜ばせることを教えられている。(In Japan a woman is taught from childhood to please a man.)

するとエディは、「そりゃ最高の習慣だ」(It's the best custom yet)と喜ぶのだが、それは一九五〇年代の日本にあって、芸者や娼婦などのセックス産業界のモットーであったことは、日本人のわれわれには明白だ。

アメリカ人と日本の芸者の恋

一九五六年のダニエル・マン監督の『八月十五夜の茶屋』(The Teahouse of the August Moon)には、はつきりと芸者と呼ばれる日本女が登場する。日本に駐屯するフィズビー大佐(グレン・フォード)は、日本人たちからプレゼントとして芸者「蓮花／ロトス・ブロッサム」(京マチ子)をもらう。彼ははじめはこの芸者を敬遠して、彼女がすすめるキモノをきらっていた(図39―40)。やがて彼女の無邪気さとやさしさにはだされ、キモノを進んで身につけるようになる。蓮花といっしょに、お茶を楽しむようになる。ふたりは親密になっていき、通訳者を介してではあるが、恋のやり取りもするようになる。フィズビーが配置換えになりアメリカへもどる。ことが決まると、芸者はいっしょにアメリカに行きたがる。しかし、それが現実的ではないことを悟ると、悲しみの別れとなる。この芸者は京マチ子によって演じられているが、日本映画で存分に發揮され存在感が出されていない。彼女にひとことも英語をしゃべらせなかった点も、どこか不自然なぎこちなさを強める結果となった。

日本の芸者に惚れたアメリカ人は、彼女のまえでは洋装をやめて、キモノを着るようになる傾向がある。彼が



図39



図40

去がある。彼女はロイドにこう告白している。「わたしの父はとても貧しかったから、ひとりの娘を売って、ほかの子どもたちを救わなければならなかった。吉原から男がやって来た。わたしが長女だったから、父はわたしを行かせたの。」吉原では、体を売るまえに親友の父が賠償金を払って救ってくれたそうだが、真偽のほどはわからない。

彼女の言動は、しばしば芸者のそれを思わせる。ロイドが接近してきたとき、「もしあなたが望むなら、わたしはあなたを愛します」、と唐突に言って、彼をあっけにとらせているし、いつも彼が楽しい思いをするように心がけているからだ。ロイドが「女の子たちをここへ呼んだりして」遊ぶというとき、嫉妬してもおかしくないのに、平然と「よかったわ」と答える彼女は、ほんとうに彼の喜びが自分の喜びといった表情で話している(図41-42)。

ハナオギ 夕方のあいだ、ずっと何をしているの？

キモノを着ることの意味は、日本社会・文化を受け入れたということであるが、日本の女と親密な関係になったということも含まれている。それは、一九五七年のジョシユア・ローガン監督の『サヨナラ』(Sayonara)にもあてはまる。

ここでは、日本語と英語をともに流暢に繰る日系二世の高美似子が、アメリカ軍人と恋に落ちる歌劇団の花形スターの役を熱演している。この歌劇団員の名はハナオギ。彼女は今までこそ歌劇団員だが、一家の貧困を救うために、父によって吉原に売られたという過



図41



図42

結婚することになって、映画は幕を閉じる。芸者（芸者になろうとしていた女）は不幸ではないのだ。彼女の代わりに不幸になるのは、ふつうの日本女である。アメリカ軍人と男女の仲になって、結婚までしたふつうの女が、非業の死を遂げる。軍の規則によって日本人妻はアメリカ本土への入国を禁じられたため、夫のアメリカ本土への配置換えによって、別れるしなくなる。しかしこのふたりは、別れるよりも、無理心中を選ぶのである。ベツドのうえで自殺し果てた男女は、日本的な発想を表象する。この悲劇が芸者ではないふつうの女の身に降りかった点は、日本映画との発想の違いとして注目できる。

この時期のアメリカでつくられたもうひとつの芸者映画を見てみよう。一九五八年のジョン・ヒューズトン監督の『黒船』(The Barbarian and the Geisha)である。これは、日本でよく知られている唐人お吉とハリスの物語。これまでに考察した『八月十五夜の茶屋』と『サヨナラ』に見られたように、ここでもアメリカ人ハリスは、キモノを着るようになる。ハリスの世話をすオキチはすっかり彼に惚れられて、つぎのようにプロポーズされている(図43—44)。

ロイド

何をするかって？ ビールを飲んだり、ビスケットを食べたり、女の子たちをここへ呼んだりして、楽しむつもりだよ

ハナオギ

よかったわ。寂しい思いをしてほしくないから

ふたりは頻繁にキスを交わし、時間のゆるすかぎりいっしょに時を過ごしている。ロイドはもちろんキモノを着ている。ハナオギは不幸にはならず、ロイドと



図43



図44

ハリス 条約が締結されたら、ぼくはアメリカへ帰らなければならない。きみも知っているとおりだ
オキチ はい
ハリス でも、ほんの少しのあいだだ。ぼくはもどってくる、きみのところへだ。お吉。そのあと、ぼくは
ちはけつして離れ離れにならないんだ

こうしたキモノを着たアメリカ男と、彼と深い関係になる日本女は、きまったパターンの行動をする。それは、日本女がかいがいしくアメリカ男の世話をする、というパターンである。ただし、この映画ではオキチはスパイであり、定められた日時に暗殺者をハリスの寢床へ導く使命をおびている。はからずもハリスに恋してしまったオキチは、みずから暗殺者の剣を受けて死に果てるのである。

貧困にあえぎ、生活苦のために芸者となつて、悲しい人生を送る、という日本映画の定番は、アメリカ映画には見られない。アメリカ映画が描く日本の芸者は、恋に生き、ロマンスを花咲かせようとする。『サヨナラ』のように成功する女もいれば、『黒船』のように恋した男のために死を選ぶ女もいる。いずれも、恋愛がテーマとなっている。貧困ではない。

日本といえば芸者、芸者といえば楽しいロマンスという伝統は、アメリカ映画にずっと継承されている。一九八九年の日本を舞台にした『黒い雨』（リドリー・スコット監督）で、仕事のために日本へ行くことになったアメリカ人警官は、出発のまえに同僚からこうい

われるのである。「芸者とても遊んで、気晴らししてこい」。

芸者ガール、たくさん

一九五〇年代には、アメリカ映画に日本の芸者が登場したように、逆に日本映画にはアメリカ男が登場した。日本のスクリーンに映し出されたアメリカの男たちは、日本女を目の前にすると、きまって「芸者ガール」と叫んで、近づこうとする。

一九五六年の渡辺邦男監督の『はりきり社長』で、自転車をつくる会社の取引先であるアメリカ会社から、社長の弟ジョージが訪ねてくる。ジョージは日本会社の社長室に入るや、そこに半裸の姿の（ブラジャーと半透明のボディスーツだけ着けた）キャンペーンガールがいるのを目をつけて、さっそく英語でまくしたてる。

いやあ、これは！ この美女はだれですか。紹介してくださいよ。「女にむかって」はじめまして。「社長にむかって」この美女を紹介してくださいよ。「女にむかって」こんにちは。「社長にむかって」仕事は順調ですか。「差し出された社長の手を払いのけて」ちがう、ちがう。彼女は美しいですね。美しい目で、美しい体だ

こう忙しくしゃべるあいだに、いちど日本女の手を握ることに成功している（図45―46）。つづく商談で、日本の商品である自転車の性能を試すために、その自転車に乗ってサイクリングに出かけよう、「あの美女もいっしょに」と、ジョージは提案する。しかし社長は英語がぜんぜん理解できない。必死になって会社の自転車の性能をアピールしようとして、チンプンカンプンな日本語をしゃべりはじめる始末。ジョージは英語の通じない社長を無視して、通訳の日本女に「彼に話してくれ、彼は理解できてないから」と頼む。すると、通訳の女は、



図45



図46

ある。ここで注意したいのは、アメリカ男が何かを要求しているらしいとき、芸者ガールを欲しているにちがいない、と思ひ込む日本側の推測である。「アメリカの男には日本の芸者ガール」という組み合わせは、アメリカ映画が定着させたパターンであった。それを『はりきり社長』はパロディ化したのだ。

一九六二年の『ニッポン無責任野郎』（古沢憲吾監督）でも、アメリカ男が登場する。日本でジャズ演奏を生業としてしているのだが、主人公の日本男が金儲けの話もちかけて、カモとなるビジネスマンたちとバーで二七商談にのぞむときのこと。バーのホステスが「はじめまして」と英語であいさつをすると、「あなたはとてもチャームिंगですね」と言つて、彼女の体に両手をまわす（図47）。べつの席でも、料亭の女将が酒をつぎに来ると、「おお、芸者ガール、すばらしい」と言つて、彼女の体に手をまわす（図48）。アメリカ男には芸者ガール、というアメリカ映画のパターンが、日本映画でも皮肉っぽく用いられているのである。

アメリカ人が提案したサイクリングを、日本語で社長に話してやる。「製品をテストする意味で、すてきなミス・サイクルのお嬢さんがたといっしょに小旅行したいと思います、いかがですか。」

この提案にたいする社長の返事が、たいそう的外れであるが、それは当時の日本が抱いていたアメリカ人ステレオタイプをよく表すものだった。社長はわかつたぞ、とばかりに、こう返事したのだ。「ああ、芸者ガール、たくさん」。アメリカ人が欲しているのは、

芸者をたくさん呼び集めることだ、と信じ込んだので

女房と愛人のちがひ

貧困にあえぎ生活苦をしいられる芸者は、たしかに一九五〇年代の日本映画に典型的だったが、その五〇年代の終わりごろになると、アメリカの芸者映画が提示した恋愛テーマを芸者の表象に用いる映画が、日本でも見られるようになった。一九五七年、市川崑は芸者映画の傑作『日本橋』をつくったが、ここでは芸者は恋愛ゆえに悲しい運命をたどることになる。芸者が悲しく、不幸であるという日本の伝統はゆるぎないが、そこに貧困だけでなく、恋愛（悲恋）が加わってきたのである。

日本橋界限で人気絶頂の美貌の芸者ふたりは、出発点では貧困であったことが暗示されるが、いまでは暮らし向きもよい。気の強いお孝（淡島千景）は、芸者九人を抱える「稲葉家」を経営し、自らも腕のいい芸者として旦那を取っかえ引っかえ、かなり派手な暮らしぶり。ただし、思いやりのある性格で、抱えている芸者や使用人の面倒をよくみて、慕われている。もうひとりの芸者、清葉（山本富士子）は、お孝とは対照的な控えめな性格



図47



図48

で、老いた母とふたりで「滝の家」にひっそりと暮らし、ひとりの旦那に操をたてながら、座敷にあげついている。この芸者には、やさしさまで加わる。

この芸者ふたりは、金があるわけでもなくハンサムというわけでもない男、葛木にどういうわけか同時に恋してしまふ。そこから、ふたりの不幸がはじまる。彼は地位ある独身の医学者で、大学に研究室をもっている。そして幼いころ、彼のために芸者として身を売り、行方不明になっている姉をさがしている。あるとき彼は、姉が形見に残した京人形そっくりの清葉の姿を見て以来、五年ものあいだ「小遣いをためて、半月に一度、三月に一度、あなた「清葉」に会いに来た」という。

ある日、座敷で清葉と差し向かいの彼は、彼女に結婚を申し込む。しかし、彼女には特定の旦那がついているため、「芸者でも操をたてねばなりません」と、泣く泣く断る。この帰り道、彼女は地蔵を参る。「なんで清葉が、縁結びの地蔵に詣でるだい？」とつぶやく登場人物がいるほど。帰宅した清葉は、老いた母に「芸者になんかなるんじゃなかった」とつぶやく。母は後悔して、「いまの旦那に、嫌がるおまえを押しつけたのも、あたし」と、暗く沈みこむが、思い切つて提案する——「切れたいんなら、お切れよ。」しかし、清葉の旦那への忠誠心はかたく、旦那と縁を切ることはとてもできない。彼女はきっぱりと言う。

だからわたしは、ひとりで帰ってきたんです。お地蔵さまにお参りして、そのかたのお心とだけ、縁を結んで帰ってきたんです

愛する男ができて、旦那がいるために、自分の幸福は追求できない芸者がここにいる。清葉もつらいが、老母もつらい。「すまないと思つてるよ」と、娘にわびる。芸者の不幸は、もはや金ではなく、悲恋なのである。

大胆な行動をとるのは、お孝である。目の前に出現した葛木に惚れた彼女は、彼に積極的にせまり、自分が所有する「稲葉家」で肉休関係をもつ。これまで肉休関係をもつてきた旦那には、「嫌になつたらそれっきり」と

言い渡してきたお孝だという。しかし、葛木だけは特別である。お孝をしつこく追い回す赤沼という零落した男との会話で、それが明らかになる。

赤沼 おらと葛木と違うだかい。おらと出来たとき、嫌になったらそれつきりだよ、とおめえは念を押した。

あの男には、そうでねえのかい。念は押さなかつただかい

お孝 あたりまえだよ

お孝はさらに、「葛木先生はわたしの命より大事なお人なんだ」と強調する。そのお孝に、赤沼は食いついて離れない。「頼むだ。頼むだから、一晚でいいだ。これつきりになつてもいいだから、おめえのそばで寝かせてくれ。」この男は、汚い体にくじ虫をわかせて、じつに醜い。お孝と並ぶと、美女と野獣だ。それでもお孝は、さきに考察した君蝶（『偽れる盛装』）ややすみ（『赤線地帯』）のように、相手の男を軽蔑してのしるようなこととはしない。逆に、芸者としての自分を卑しめて、芸者なんかにかかわるのをやめなさい、と諭すのである。「あたしはただの芸者だよ。金で買われる芸者だよ。そんな者のまえに男が頭を下げて、おまえさんのお母さんが見たら、なんと思うだ。情けないと思わないのかい。」

お孝の葛木にたいする惚れかたは、ひととおりでではない。「色」でも何でもいいから、葛木とつながっていたのである。葛木ひとすじのお孝のようすが、つぎのふたりのやり取りから伝わってくる（図49—50）。

葛木 わたしはおまえに謝らねばならぬことが、あるんだ。わたしは赤沼と言い合いをしたとき、おめえのことを芸者だと思ってる、といつてしまった

お孝 わたしは芸者ですもの

葛木 わたしの色だと言ってしまった。赤沼とおなじように、お孝はわたしの女房だとは、ひと口も言えな



図49

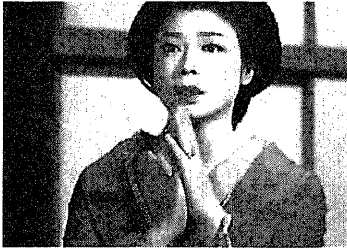


図50



図51



図52

お孝 先生、わたしがいつ、あなたのおかみさんにして下さいって言いました。色でたくさんよ。(中略)
 たとえ清葉さんが先生の心のなかでおかみさんであろうと、あたしはかまわない。清葉さんが女房で、わたしが色でもいい。先生、わたしを、わたしを捨てないで

葛木が姉をさがす巡礼の旅に出ると、お孝はしだいに精神が不安定になり、とうとう狂ってしまう。稲葉家を性悪の叔母に乗っ取られて、廃人のように暮らしているところへ、葛木が巡礼の旅から戻ってくる。彼を見ると、一瞬正気に返るお孝だが、自分が狂気のなかで犯した殺人を自覚すると、毒をおおって葛木の腕のなかで死ぬ。あの威勢がよかったお孝でさえ、非業の死を遂げるさまが切ない。

葛木は死んだお孝を腕に抱えながら、その場にいわせさせた清葉に、「お孝はわたしくの女房でした」と告げる。それを聞いた清葉は、涙ながらに「お孝さんにあやかりたかった…」とつぶやくのだが(図51—52)、いまでも

葛木を愛している清葉も、その悲恋ゆえに不幸である。

芸者が奥さんになれない理由

一九六〇年代になると、芸者は貧困と悲恋の双方と結びつく存在として定着する。貧困ゆえに芸者になった、という貧困のテーマは、まだ強い。しかし、恋愛のテーマもそれ以上に描かれるのである。

芸者と陸軍の若い有望軍人が、八年もの長い恋を大切に育んだ例が、木下恵介監督の長編映画の名作『香華』に描かれている。この名作は、有吉佐和子の原作『香華』を映画化したもので、男たらしで浪費家の母、郁代（乙羽信子）と誠実で努力家の娘、朋子（岡田茉莉子）の五十余年に渡る愛憎の主軸に、それぞれの女が恋した男たちが交差される。母娘は、美貌という共通点のほか、何から何まで正反対である。とくに、男との関係において、ふたりの違いはきわだつ。母の郁代が、つぎつぎに男を取り替えながら、あちこち放浪するのたいして、娘の朋子は芸者時代に旦那を取ったものの、ただひとりの男だけを愛し抜くのである。

朋子は幼くして父を亡くしたあと、母に見捨てられる。母は朋子を残して、再婚してしまうからである。やがて母は、金欲しさに、朋子を引き取るかに見せかけ、芸者の卵として静岡の遊廓に売り飛ばしてしまう。がまん強い朋子は、芸者となるべく一生懸命に修行をつんで、十七歳のとき、地位も財力もある神波伯爵（宇佐美淳也）を旦那として、赤坂にて小牡丹という名前の芸者として売り出す。江崎という若い陸軍士官学校生と知り合ったのは、売り出して間もないころ。真面目なふたりは、二年の交際ののちに、婚約したのだった。

もちろん江崎は、朋子に旦那がいることを承知している。そして、いずれ芸者をやめてほしいという意向を、朋子に伝えている。朋子は芸者をやめる一歩として、旅館のおかみになって新生活をスタートさせた。ただ、旅館は旦那からもらったものであり、旦那との縁は切れていない。その縁も、結婚の前に旦那に懇願して、きっぱりと切る計画を、朋子は立てていた。旅館を放棄する覚悟も、できていた。こうして、つらい幼少時代を送った



図53



図54

芸者小牡丹こと朋子に、やっと幸福な人生の幕開けが訪れる、という予感が映画の中盤で広がる。ところが、思いがけない事態が出現する。江崎が前触れもなく、とつぜん訪ねてきたシーン。女中が朋子を呼び止め、江崎の来訪を告げる。そのとき、女中は言いにくそうに口ごもりながら、こう伝える。「江崎様がちょっと（中略）、いつもと、なんですか、ご様子が違うみたいで……」これが、不幸のはじまりで、いつもと違う江崎から、婚約破棄を申し渡されるのである。

悲痛な婚約破棄のシーンは、江崎のけわしい横顔のクローズアップからはじまる。やがてカメラは江崎と朋子をおなじフレーム内におさめるが、必死で相手を食い入るように見つめる朋子にたいして、江崎は視線を彼女からそらしている（図53―54）。このふたりのショットがつづくあいだ、江崎が朋子と結婚できなくなった理由が明かされていく。ここで大切なのは、芸者であることが結婚の障害ではない、と強調される点である。

江崎 ぼくの家が、きみのほう、興信所で調べてしま

ったんだ。すまない。だが、動機はたんなる身元調べのつもりだった。芸者であることも承知だし、芸者にパトロンがあることも、田舎の間はそれなりの納得はする。ぼくがきみとの約束をがんばりとおしたので、親は親なりに折れて、身元調べをしたのは譲歩だったのだ。芸者と結婚した者は、同期生のなかにもいたし、先輩にも多い（略）

朋子

わたしは、ただ芸者をやめれば、あなたの奥さんになれるもんだ、とばかり思っていました。そ

れで、いつしうけんめい…

江崎 知ってる、朋子

江崎は（元）芸者と結婚することには、ためらいがない。陸軍の同級生にも先輩にも「芸者と結婚した者」が多いことを述べている。彼は、朋子のことを愛しこそすれ、何も悪く思っていないのである。婚約破棄の原因は、ほかにあった。

江崎 だが、伏兵に六年も気づかなかつたとは、ほくも迂闊だったんだ

朋子 なんのことですか

江崎 さっきも言ったとおりだ。言いたくない

朋子 言ってください

江崎 言わない… ただ、ぼくにも親があるように、きみにも母親がいたというだけのことだ

朋子 おかあさんのことなんですか、そうなんですかね

江崎 言いたくない

朋子 そうなんですか

江崎ひとすじの朋子が、彼に捨てられるようになったのは、母郁代のせいだった。郁代は最初こそふつうの結婚をしたものの、まもなく男から男へわたり歩く娼婦となった。郁代は新しいタイプの娼婦である。貧困から娼婦になったのではなく、根っから男好きで、奔放に男道楽をやっているうちに、娼婦になったのである。気が向けば、結婚もするから、何度も結婚をくり返すことになる。江崎のように潔白な人間から見れば、郁代は墮落した女であり、人間の恥である。そうした墮落女と親戚の縁でつながるのは、江崎には耐えられない。「言いたく

お母さんがわたしの分まで結婚した

自分の幸福の障害となった母を、それでも朋子は、自分の旅館に住まわせて、文字通り衣食住の面倒を見てやっていた。しかし、そんな母がまたつぎの男を見つけて、結婚すると言い出したとき、母のせいで江崎と結婚できなかつた朋子の口惜しさが、せきを切ったように噴出する。朋子が母にぶつける言葉には、独創的な考えが見られる。おかあさんが何回も結婚するから、娘のわたしは一回も結婚できない、おかあさんが娘の分まで結婚し



図55



図56



図57



図58

ない」と言いながら、結局は母親のせいで婚約破棄だということを、遠まわしに言ったのである。江崎とおなじく潔白で、母の生活を許しがたく思っている朋子は、「きみにも母親がいた」という江崎の言葉ですべてを悟った。「おかあさんのことなんですか、そうなんですか」とつぶやき、もういちど「そうなんですか」と念を押したとき、それまで江崎を直視していた彼女は、視線をそらしてうなだれる（図55―58）。

てしまった、という考えである。

朋子 結婚を何回したら、気がすみます。娘のわたしは、おかあさんがいるために結婚できなかったというのに

郁代 それ、なんのことや

(中略)

朋子 おかあさん、江崎さんと結婚しようと思って、何年も何年も思いをかけてがんばってきたのに、軍人の女房に芸者はなれても、女郎の娘ではなれないからって、断られたんですよ。わたしが神波の御前の妾になったのも、芸者から足を洗うためだったんです。将来の独り立ちのために、わたしには仕方のないことだったんです。だけど、わたしが芸者になり、妾になりしてきたのも、もとを正せば、おかあさん、あなたのせいだったんです。おかあさんが須永の家において、わたしのおとうさんとの結婚だけをちゃんと守っていてくれたら、わたしはこんなことになりやしなかったんですよ。おかあさんが何回も何回も結婚するもんだから、わたし、一回だって結婚することができなかった。おかあさんがわたしの分まで結婚して、それでわたしは、ふつうの娘の幸せなんか、知ることができなかったんです。きちんと式を挙げたり、入籍したり、そんなこと、わたし一回もなかった。親のほうは何べんも結婚するもんだから

母が娘の分まで結婚した、という言葉には、自分が手に入れるはずだった結婚を犠牲にして、母の浮かれた男狂いの生活が成り立っている、という認識が見られる。じつさい、まだ江崎と婚約中だった朋子のもとへ、母は当たり前のような顔をして現われ、朋子が切り盛りする旅館に転がり込んで、そこを拠点に新しい男をつかんでいるのだから。朋子が手に入れるはずだった結婚を、母が代わりに手に入れてしまった、といってもいい母親

係なのである。

いちどは幸福な結婚生活をつかむことができるかに思われた朋子は、努力家の彼女の意志でもどうにもならない実母との縁のせいで、絶望的な人生を送る羽目になる。それでも母を見捨てず、死ぬまで面倒をみることにする。機転がきく朋子は、何が起ころうとも、きつと立ち直る。戦争で旅館が全壊しても、焼け野原に新しい旅館を再建する。

しかし、朋子がただひとつ、一生の悔いを残すことになったのは、江崎との悲恋。江崎がほかの女と結婚して、大きな子どもが三人もいるのに、いまだに江崎を深く愛しつづける朋子。彼が戦犯収容所に入れられ、絞首刑が決まったときは、なんとか彼に一目会いたいと、許可を得るため役所に通いつづけるし、江崎の刑が死罪からすこしでも軽くなるように、神仏にすがって数多くの御札を集めてまわる。係りの役人もとうとう根負けして、家族以外には与えない許可を、朋子に与える。「あなたも並大抵じゃありませんでしたねえ」と感心しながら、江崎が処刑されるまえにたつたひとこと、「お久しゅうございます」と告げるだけがやっとだった朋子は、どれほどの痛みにも心を引き裂かれていたことか。

好きで娼婦になった新タイプの娼婦

朋子と対照的なのが、母の郁代。ふつうの結婚にとどまることもできたのに、みずから好んで芸者になり、娼婦になった。彼女は自分の境遇を悲しむことは、ない。好きでなった芸者であり娼婦である。娼婦をやめてから、「つまらん」と言い、娼婦時代を振り返って「男さんを選び好みができる自由があったあのころは、なにが辛うても、しあわせやった」と回想するほどである。

「またどうとでも、つぎの男さんができるわいな」というのが、彼女の生活のモットーである。つぎからつぎへと男をつくって、楽しんで暮らすのが、理想の生活なのである。四十八歳になった娘に、「まだまだ女の盛り

や」と言い、「まだまだ男さんには不自由はせん」とうらやましがらる。六十五歳になっても、この母はアメリカ人を見て好色な心をうずかせる。「銀座はようけ人が出ているえ。きれいな男さんがいるわ。ほんまに感心するわ。鼻が高こうて、口元の形のええこと。茶色い目もええもんやな」。彼女の話題は、色恋ばかり。花を見ても、「あのミツマタの花が咲くと、恋人に巡り会えるいうて、なかなか粋で縁起のいい花なんやえ」。

彼女は男との関係を樂しみ、最後の夫に愛されたまま死んでいく。最後の夫は彼女の骨を欲しがり、自分の故郷へ持ち帰るといふ。娘の朋友が一生にただ一度、愛するひとと結婚したいと望んでも実現できなかったのに、母はひよいひよいと何度でも結婚してしまったのである。

朋子の母は娼婦であったが、男好きで性格のためにならなかつたのであり、生活苦ゆえではなかつた。その点で、彼女は日本映画にはめずらしいタイプの娼婦といえる。もともと、彼女はただ、男遍歴のげいわがままなお嬢様ともいえる一面がある。彼女はもともと、小地主須永家の一人娘であつて、「いとはん」と呼ばれる存在だったからだ。

『香華』はユニークな芸者映画である。旧來の伝統的な芸者のイメージを娘が表象し、セックスを樂しんで男から男へ渡り歩く新たな娼婦像を母が担う。ひとつの映画のなかに、ふたつの相反する娼婦・芸者像を描き出した点において、この映画は娼婦・芸者の映画として、新しい側面を切り開いて見せたものといえよう。

日活ロマンポルノの芸者

一九七一年十一月に第一作を封切つた日活ロマンポルノは、その三カ月前に休止した日活が、新たな路線として打ち出したものだった。セックスがかならず描かれなければならない映画に、芸者や娼婦はかっこうの素材だった。神代辰巳監督の『四畳半襖の裏張り』（一九七三年）は、信介という男をめぐる芸者たちのセックスを描いたものである。ときは大正中期、ところは東京山の手の花街。



図59

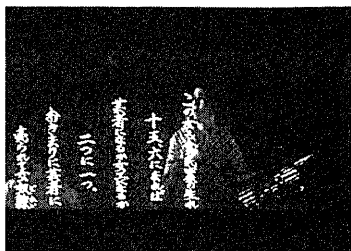


図60

信介が旦那となつて、芸者置屋をやらせている芸者、花枝（絵沢萌子）は、彼の子を身ごもつたという。しかし彼はいま、べつの芸者に夢中で、花枝とは手を切ろうとしている。それを察して、花枝はいう、「どうせ泥水稼業、おもちやにされるのは、あたりまえのこと」（図59）。このあと、彼女のショットにつきぎの字幕がかぶさってくる（図60）。

この女も貧民窟の生れ

十五、六になれば

芸者になるか女工になるか

二つに一つ、

おきまりに芸者に

売られて女奴隷

「貧民窟」、「奴隷」という言葉からわかるように、芸者を貧困と結びつけ、人権を剥奪された存在とみなしている。これは日本映画において伝統的といえる芸者の描きかたである。信介は彼女と手を切るとき、全裸で鴨居にぶら下がり、彼女をあきれさせる（図61）。しかし、この芸者はマイナーな存在。

主役となるのは、信介がいま熱をあげている芸者、袖子（宮下順子）である。彼女の描写には、貧乏とか奴隷といった言葉は出てこない。彼女は信介と簡単に結婚できてしまう。ふたりが連れ立って歩くようすは、ふつうの夫婦である（図62―63）。『香華』で芸者、小牡丹が江崎と八年もつき合つて、婚約までしながら、結婚できな



図61



図62



図63

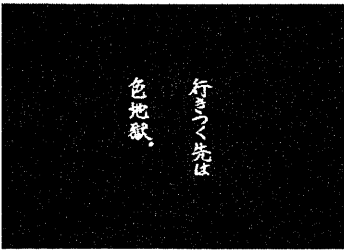


図64

かったのとは、大きな違いだ。袖子は結婚したあとでも、夫との関係を金銭で割り切って考える。さっぱりしたものだ。

夫がほかの女と肉体関係をもつのを、袖子は黙認し、「いたたくものをいただけは… わたしは、商売ですもの」と、平然としている。もつとも、夫が彼女のほかにもうひとり、女の女を加えて、女ふたりとセックスしたいと言いつ出したときは、呆れするが、「女二人とねえ、そのうちに今度は、三人と寝たいって言い出すんでしょね」と言つてのける。そして、「どこまで行き着くんですか、旦那。でも、最後はどうせ地獄つてとこね」とつぶやく。ちやうどタイミングよく、「行きつく先は色地獄」という字幕が出る(図64)。芸者は貧乏でもなければ、不幸でもない。色恋の側面が、強く意識された存在となる。

『四畳半襖の裏張り』は日活ロマンポルノの作品という事情もあって、芸者のセクシユアルな面が強調されるが、さきに考察した『香華』の新タイプの娼婦と合わせて考えると、貧困や不幸を強調した一九五〇年代の芸者像とは、たしかに異なったものが見えていることがわかる。

寅さんが出会った芸者

おなじ一九七〇年代に、日活ロマンポルノとは正反対のクラツと陽気な人間関係を描いた映画シリーズが、好調にヒットをとばしていた。それは、一九六九年に第一作がつけられ、一九九五年までつづいたロングランの『男はつらいよ』である。その第十七作目の『男はつらいよ 寅次郎夕焼け小焼け』（一九七六年）に、芸者がマドンナとして登場する。車寅次郎（渥美清）が兵庫県の竜野で会ったのは、明るく気さくな芸者、ぼたん（太地喜和子）。しばらくして、彼女は東京の柴又にある寅次郎の家をたずねる。たまたま寅次郎は旅まわりの的屋の仕事からもどっていたので、あたたかい再会をはたす。

ぼたんは身の上を話すが、やはり貧乏だったようだ。寅次郎の妹、さくら（倍賞千恵子）が「ご両親は？」と聞いたのになんて、こう答えるからである。「わたしが中学のとき死にました。それで芸者になつてしましたん。」金を稼ぐために、ぼたんは芸者になり、稼いだ金で弟と妹の生活や学業を支えてきたという。

しかし、一九五〇年代までの不幸な芸者像は、もはや見られない。寅次郎の隣家で小さな印刷工場を営んでいるタク社長（太宰久雄）の無邪気さは、芸者を田舎者には縁のない垢抜けた存在にする。彼は工場で働かせている貧しい従業員たちに小宴会を開いてやつているが、ぼたんは顔を出してくれと頼みに来る。「みんな田舎もんだろ。芸者さん見たことねえんだよ。ちょっと来てくれないかな、頼む。」それを聞いて、ぼたんは寅次郎をもなつて笑顔で出かけていき、やがて「みなさん、おそろいで」という彼女の明るい声と従業員たちの歓声が聞こえてくる。

翌日になると、ぼたんが東京に来たほんとうに理由が明かされる。ここで彼女が金銭のトラブルに巻き込まれていることがわかるが、それは貧乏というより、持てる者が大金をだまし取られた、というほうが適している。

さくら どうしたの、疲れたような顔して

ぼたん 一日中、あっちゃこっちゃ歩きまわって、ちよっとしんどくて、あーあ、真っ黒になってしもた
寅次郎 なんだ、あっちゃこっちゃって、どこ行つてたの

ぼたん お金のこと

寅次郎 なあんだ、おまえ、困つてるんだつたら、はやく言えよ。いくらだ

ぼたん 二百万円

さくら そんなに借りて、どうするの

ぼたん 借りるんやないの、ひとに貸したん。二年ほどまえにな、ええ儲け話があるいうて、お客さんにいわれて、つい貸してしもたら、それきりになってしもて。そのひとが東京にいるということがわかつて、少しでも返してもらおう思うて、やって来たんや。

二百万円という大金を、男客にあつさりとだまし取られたぼたんは、寅次郎の家の電話を借りて、居場所を突き止めたばかりの相手に返金してくれと交渉する。二百万円を取つた男は「一文無し」だから返せないの一点張りだが、じつは豪華なマンションに住み、バーや料理店をいくつも所有し、ゴルフに出かける優雅な生活を送っていることを、ぼたんは突き止めたのだつた。ぼたんは電話口で、つい声を荒立てる。「うそや、うそ。あんた、そういつて、わたしをだまして。一文無しがなんでゴルフなんか、できるんですか。」それを、寅次郎たちはじつと黙って聞いている。

やがてぼたんは、寅次郎たちに悪人のことを話しはじめ。「幽霊会社つくつて、おおせいのひとからお金集めて、その会社倒産させて、ドロシしたわけ。あたしアホやから、会社がつぶれて貧乏してるんなら、しかたがないと思うてたけど、ぜんぜんそうやないの。きょう行つたところから、上野の大きいキャバレーやし、そのほかにもバーとか中華料理店もつてて、そいでいて会社がつぶれたから一文無しや、言うの。」この男は口も達者とみえて、大金を失つたのはぼたんの過失だとして、こう冷たく言い放つ。「あんたがわたしを信用して金を出し



図65



図66



図67

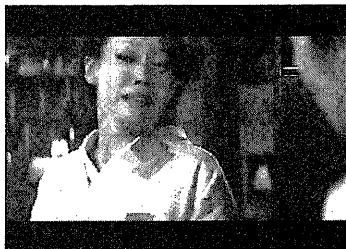


図68

た。それが間違いだとか、言いようがないねえ。」

こうして芸者ぼたんは、泣き寝入りをすることになる。しかし、ここに悲愴感はない。たしかに悔しさはあるが、寅次郎がぼたんのために奔走するところに、大きな救いがある。寅次郎は悪い男について、こうまくしたてる。「てめえは、でかい家に住んでだ、ゴルフかなんかやりやがって。それでも金は返さない。こんな筋のおおらない話って、あるか」。そしてついに、男を懲らしめに勢いよく飛び出していく。「おれは行くぜ」「ぼたん、きつと仇はとってやるからな」と。それを見たぼたんは、うれし涙を流し、こう告白する(図65―68)。

わたし、しあわせや。いま、とつてもしあわせ。もう二百万円なんか、いらん。わたし、生まれてはじめてや、男のひとのあんな気持ち知ったの

寅次郎は難問をひよいと解決してしまう頼もしさをもっている。彼はたまたま面倒を見てやった日本画の第一

人者、池ノ内青観（宇野重吉）に、「ちよろちよろつと」絵を描いてほしいと頼みにいく。じつは、ぼたんと知り合うまえに、寅次郎はこの画家が無銭飲食で捕まるところを救ってやり、家に泊めてやったのである。画家がお礼として、「ちよろちよろつと」メモ帳のような紙切れに描いてくれた絵が、七万円もの高値で売れたため、きちんと色紙に描いた絵なら二百万円で売れるだろう、と見込んでの頼みである。その画家の絵を芸者ぼたんに贈呈しようという計画である。画家は寅次郎の頼みをきいてくれて、ぼたんに届けられた絵は、寅次郎の予想どおり、二百万円の値がついたのである。しかし、ぼたんはこの絵を手放さない。大切な宝物として、ずっと持ちつづける決心をする。芸者はもはや貧乏ではないのである。

あと半年の命

芸者は貧乏ではなくなった。一九八〇年代の芸者は、ますます恋愛の側面が強調されるようになっていく。それも、セックスの結びつきだけでなく、純愛も強調されるのである。

一九八五年の『夢千代日記』の夢千代（吉永小百合）は、芸者であるだけでなく、広島の原因被害者による白血病発症者でもある。彼女は透き通るように美しく描かれ、情熱的な純愛をまっとうする。彼女の命が短ければ短いほど、内に秘めた情熱ははげしく燃え上がる。

映画は彼女が病院で診察を受け、「白血病」のために余命が「あと半年」であることを知ってしまうシーンではじまる。ここでは彼女は「永井左千子」という名前のふつうの人であり、まだ芸者であることは明かされていない。また、貧乏でもない。彼女が医者に提出された2つの持参品は、「被爆者健康手帳」と彼女自身の日記であるが、日記には体調が毎日欠かさずに記されている。

彼女の苦悩のすべては、「あと半年」しか生きられないという残酷な運命から発しているが、それは芸者であるから生じた運命ではない。夢千代はふつうの人として描かれるのである。ただし、重い病気にかかった人とし

て。

いよいよ命の灯が消えるというとき、彼女は大胆な行動に出る。それは、病院であと半年の命という宣告を受けた帰り道に偶然出会って一目惚れした男と、肉体的に結ばれること。男は宗方といって、一座とともに地方から地方へと回ってはいる旅役者。そして、父を殺した殺人犯でもある。十五年近くも警察から逃亡していて、まもなく時効をむかえようとしている。男も夢千代に一目惚れして、相思相愛なのではあるが、まもなく時効をむかえる彼は用心深くなつて、人前から姿をくらませる。しかし、夢千代は執念で彼の居場所を突き止める。そして、とうとう再会をはたし、こう告げる。「会つて言いたいことが、あつたんです。でないと、間に合わないかも…」。「言いたいこと」とは、もちろん「あなたが好きです」という告白。そして、彼女はそれを言う。

夢千代 宗方さん、あなたが好きです

宗方 ぼくは、しかし、そう言ってもらう資格、ありません

夢千代 わたしはもう、わずかな命しかありません、ひと月も生きる自信がない、わたしこそ、ひとを好きになる資格がないんです、でも、あなたが好きです、好きなんです、抱いて、抱いてください

宗方 いけない、こんなひどい熱が…

夢千代 あなたの命がほしい。わたしの体のなかに、あなたの命をください。(ああ、このひとの命をもらっても、わたしはもう、その命を育てられない、育てる時間がない)

夢千代が新しい命の誕生にこだわりを見せているのは、かつて妊娠したとき、その子を墮ろしてしまった経験が罪意識として残っているからである。

ふたりが結ばれたあと、宗方は高熱にうなされる夢千代を、家へ送り届け決心をする。彼は夢千代のおかげで、卑怯な逃亡生活をやめて、人間として生きる道を選ぶ決意ができた、という。宗方を警察の手に渡したくない夢



図69

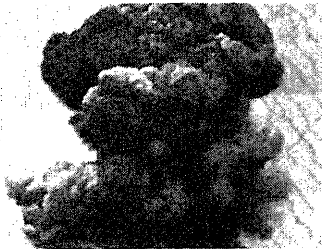


図70

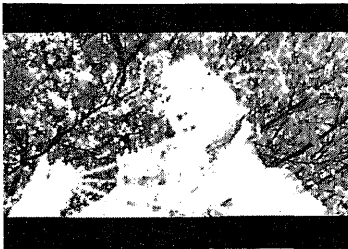


図71



図72

千代は、「やめてください、あなたは捕まっています」と訴えるが、宗方はあくまで夢千代を家に送っている。そして、彼女から最後の言葉、「嬉しかった、会えて」を聞いたあと、逮捕され連行されていく。

夢千代の最後のシーンにも、彼女が芸者であることを想起されるものはない。むしろ、原爆被害者であることが強調されている。不気味な原爆の赤いビジョンが映し出され（図69―70）、夢千代はうなされるように、「まっか、まっか、ピカが、ピカが、落ちた」とつぶやくからだ。この映画はオーブニングとエンディングに、夢千代が生まれてまもなく浴びた原爆を、きのご雲の赤いビジョンとして映し出しているが、エンディングにおいてこの赤のビジョンは宗方が夢想する白いビジョンに取って代わられる（図71―72）。ハラハラと舞う桜吹雪のなか、華麗に舞う夢千代の姿がずっとつづく。これは宗方が夢想する夢千代の姿であり、彼女をずっとおびえさせていた赤い原爆のビジョンを打ち消す力として、機能している。宗方は夢千代から恐怖の赤いビジョンを消し去ってやり、愛と美の白いビジョンを与えてやったのだ。

不幸にならない芸者たち

芸者というより、原爆被害者という描かれかたをされた夢千代だったが、この映画にはほかに五人の芸者が主要人物として出てくる。夢千代が女将をつとめる芸者置屋に暮らす芸者たちである。

いちばん若い小夢（斉藤絵里）は、近所のひとに「どうせ小夢ちゃんも、だれぞに水揚げしてもらうんだし。だったら、ああいう先生が……」といつて、高齢の著名画伯を紹介される。女将である夢千代は、まだ幼さが残る小夢が大祖父ほど年が離れた画伯と肉体関係をもつのに乗り気ではなく、「芸者は旦那さんをもたにゃいけん、とかぎつとらんし」と意見を出す、「おかあさん、うち、お願いします」と決断する小夢は、「うち、お金がほしいんです」と告げる。両親が死んでおり、彼女しか弟に学資を送る人がいないことが、やがて明らかにされる。貧困のため高齢の画伯とのセックスを承諾した、というだけでは、旧来の不幸な芸者のままだが、この画伯がまもなく死ぬと、老妻がたずねてきて感謝する点が、小夢を不幸な芸者で終わらせていない。しかも老妻は、夫のやりたいように最後を迎えさせてくれたことを感謝して、金銭と画伯の絵を置いていく。ひとから感謝される芸者は、一九五〇年代までの芸者映画では、強調されなかった。

兎（名取裕子）という芸者は、好きな旦那、木浦（前田吟）がいて、彼と月に一度会っている。彼とのあいだに子をもうける計画までたてている。ただし、それは子どもを産むことができない彼の妻に代わって、木浦家に子をつくってやるためである。木浦はきつぱりと申し渡ししている。「おまえのこと、嫁はんにはでけへんのやで」。兎はそれを承知で、木浦に頼まれるがまま、子づくりに励む。自分の体を金で貸しているわけであるが、『四畳半襖の裏張り』の袖子とおなじく、淡々と描かれている。彼女は不幸ではない。木浦の妻に向かつて、あつさりした態度をとる。

うち、頼まれて子ども産むだけです。生まれたら、さっさと連れて帰ってもらって、かまいません。うち、

歌も踊りもへただで、それで、子ども産むんです。踊るのといっしょと思ってください。

もうひとりの芸者、紅（田中好子）は、たまたま出会ったスキー指導員（渡辺裕之）に惚れて、彼にプレゼントするための高級車を買う。金はいくらでも、思いどおりになるのだ。スキー指導員に「あんたのこと、好き」と告白し、いっしょに時を過ごしたが、彼は「ぼくには女房がいる」と言って、逃げていってしまう。このあと、彼女は入水自殺をしようとするが、ここで死んでしまったのでは、旧来の不幸な芸者で終わってしまう。

一九六〇年代以降の芸者は、そう簡単には死なない。紅は助けられ、生きることの尊さを習得するのである。

年増の芸者、菊奴（樹木希林）は口では、「うちら芸者は陰の存在。おもてへ出たら、あかんだが」と述べているが、彼女の存在感は大きく、行く先々で笑いをふりまきながら、自身も楽しく生きている。演じている樹木希林の持ち味が出て、いとも愉快的な芸者である。

修行のため芸者に

一九八七年につくられた『BU・SU』（市川準監督）では、ふつうの女の子が性格を変えるために芸者の修行を受けることになり、芸者とふつうの人の境界線は薄くなっていく。主人公の森下麦子（富田靖子）は父をもたず、母を憎しみの気持ちでしか見ていなかった。暗い性格を直すためという目的で、叔母が女将をやっている芸者置屋に暮らすこととなり、芸者修行を受けはじめる。こうした設定自体、一九五〇年代の貧困のためにいやや体を売る、という芸者像からいかにかけ離れたかを物語る。彼女はふつうの街をふつうに歩く女の子として登場する（図73―74）。

森下は鈴女（すずめ）という芸者名をもらって、訓練を受けるうちに、性格が明るくなっていく。芸者はきびしい訓練を提供するきっかけであるため、あえて芸者である必要はないわけだ。ほかの職人でも、何でもよいの

見られる肉体



図73



図74

である。

座敷の客のひとりだが、「だいたい水揚げできるような女性なんて、いまどきいるわけないだよ」と発言するが、それも芸者という存在が変化しただことの証明となる。セックスを経験したことがない体を、高い値段で旦那に売る、という芸者のしきたりは、もう現代では通用しないことを、この客は認識している。

一九九〇年代になると、芸者の変化だけでなく、娼婦の様相も大きく変わっていることがわかる。売春宿や娼婦は、とうぜん存在しない。村上龍の原作を本人が監督した『トパーズ TOPAZ』（一九九一年）では、電話が娼婦と客を結び役割をつとめ、コールガールによる出張サービスが行われる。今日ではインターネットの出会い系サイトというところだろうが、村上龍の世界では、電話が活躍する。

小さなマンションで、若い女たちが客からの電話を待つ。どこで会うか、何時間でいくら支払うか、どんな種類のセックスをするかが、事前に電話で取り決められる。マンションに出社しなくても、携帯電話の前身といえる留守番電話やポケットベルで連絡を取って、彼女たちは動く。

主人公の娼婦アイ（二階堂ミホ）は無表情。自分のことを「何の才能もない人間」と定義するが、ほんとうにそう信じているようだ。アイは明るく楽しい雰囲気を漂わせはしない。いつも静かで暗い。ちょうど、『BU・

S U』の森下麦子のようである。

『トパーズ TOPAZ』では最初から最後まで、アイの肉体（裸であろうと、服を着ていようと）がさまざまな角度から撮らえる。最初のショットが、いきなりアイのおびえた顔のクロスアップである。彼女に目隠しと口隠しがはめられ、ドラッグが注射される。やがて目隠しははずされ、口隠しもはずされると、固定されたままの顔がおびえながらも、恍惚の形相であらわになる（図75―76）。

客の視線にさらされるアイの肉体。それがもつとも顕著なのは、新宿の高層ビルの一室で客の指示どおりに尻振りをするシーンである。アイの尻をカメラがクロスアップでとらえる。大きなガラス窓に張りついたかっこうで、その尻をゆっくり、ねっとり左右に動かすアイ（図77―78）。彼女の肉体は、客の視線にさらされるだけでなく、新宿の不定多数の視線にもさらされる。さらに、映画の観客の視線にも。彼女の肉体は重層にも目を楽しませるため、商品化されている。

人間の体の形がさまざまに映し出されるのを見る快感が、この映画によって与えられる。こうした娼婦映画は、

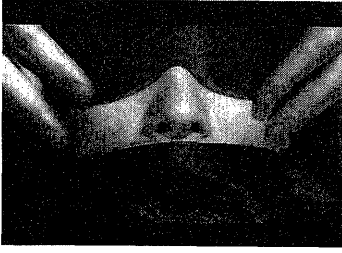


図75



図76

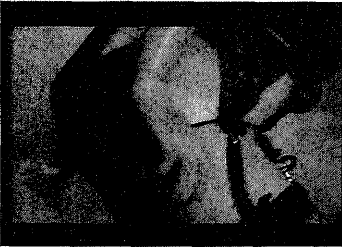


図77



図78



図79



図80

このときだけ、アイは心から笑って楽しいときを過ごす。

進化したい娼婦

アイは売春業について、ひと言もコメントしないが、アイが心をゆるしたサキは、意見を述べている。サキはじつは何人かの富豪の男だけを相手にする高級娼婦である。彼女はいう。「わたしはそういうひとたち「大金をもつ男たち」からお金をふんだくって生きてきたの。正しい生きかただと思ってるわ」。こう発言するサキは、一九五〇年代の映画で自分の体を売ることを正しいビジネスだ、と宣言した芸者と同じである。ただ、両者のちがいは、一九五〇年代の芸者がその稼業をつづけるしか生きる道がなかったのにたいして、一九九〇年代の娼婦はふつうの人とおなじように向上心を持ち、こう述べることができる点である。「わたしも進化したいの。まったくちがう所で生きていけるようになりたいの」。サキはけっして現状に満足しているわけではないのだ。サキ

一九五〇年代には不可能だった。

アイは一度だけ、見られる側ではなく見る側になる。契約の仕事を終えたあと、サキ（天野小夜子）という女客の自宅へ招待されたときである。そこでふたりの女は、食事や歌や踊りに興じるが、歌うのも踊るのもサキである。アイははじめて見る側になって、サキの躍動する肉体をじっと見つめる。画面を占領して、両手をひろげて踊るサキ。アイは画面の端に、あきらかに脇役として置かれる（図79―80）。そのアイは、魅せられたようにサキに視線をそそぐ。『トパーズ』で

の告白が、現代の娼婦の気持ちを表しているだろう。彼女たちは、「進化したい」と思っているのだ。「ちがう所で生きていけるようになりたい」と思っている。

アイも「進化」するために、占い師にどうしたらよいかを尋ねる。また、須藤という男にもういちど会おうとする。須藤がアイの客のひとりだったか、どのように知り合ったか、いっさいわからない。須藤は三度登場するが、いずれも現実の生身の彼ではない。最初はスナップ写真。須藤とアイが写っている。アイはこの写真を大切にもち歩いている。二度目は、テレビに映った須藤。ある番組でインタビューを受けている。最後は、アイの幻想のなかに立つ須藤。アイが幻想を見たのは、サキからもらった「勇気の出るお薬」という錠剤を飲んだため。これは麻薬だったらしいが、サキを信頼するアイは何の疑いも抱かずに飲んでしまう。ふらふらしながら、須藤の自宅に闖入しようとしたため、警察に逮捕されそうになる。このあと、須藤のすがたを幻想のなかで見ると、ここにいたって、アイは現実から遊離した虚構の世界に足を入れる。須藤は実体ではなく、写真やテレビや幻想のなかだけに存在する虚像である。アイの世界には、貧困はないし、現実感すら乏しくなっている。貧困という現実には直面して娼婦にならざるを得なかった過去の娼婦たちは、ここにはもはや影すら見えない。

高級志向といい、現実乖離といい、娼婦は新しい存在になっている。それは「進化したい」と願い、努力する結果なのかもしれない。この娼婦像は、アメリカ映画に描かれるそれに近い。アメリカ映画の娼婦としてよく知られた例は、『コールドガール』（一九七一年、アラン・J・パクラ監督）である。娼婦ブリー（ジェーン・フォンダ）はサキとよく似ている。進化して女優になろうと、日々の努力を怠らない。娼婦で一生を終えるつもりなど、毛頭ない。

進化の方向はいろいろあるだろうが、金持ちの美男子とのラブ・ロマンスを成就させる娼婦も、アメリカの娼婦映画には登場する。いわゆるシンデレラのおとぎ話どおりになる娼婦である。

おとぎ話になるアメリカの娼婦映画

ゲーリー・マーシャルが一九九〇年に監督した『プリティ・ウーマン』の娼婦ビビアンは、まばゆい。彼女は街に立つ娼婦である。場所はアメリカ西海岸、ハリウッド。売春は非法法だから、ビビアンたち娼婦は警察によっていつでも逮捕されてもいいはずなのに、そうしておそろしい現実には映画には入ってこない。

高級車で道に迷ってしまった超資産家エドワードに、ビビアンは接近する。料金を取って道を教えることになり、彼女は車に乗りこむ。彼女を車に乗せたときに、すでにエドワードはビビアンの肉体に惹かれている。半分露出した彼女の腰に、エドワードの視線は注がれる。スタートの時点から、ロマンスは始まっているのだ。ビビアンが娼婦の服を脱いで高級婦人服を身につけると、エドワードはさらに魅了される。彼女がユーモラスで会話がうまいことも、得点につながる。離婚や失恋やビジネスのストレスで疲れたエドワードには、つぎのようなジヨークっぽい会話は、心を軽くしてくれるだろう。

ビビアン　奥さんいるの？　恋人は？

エドワード　どちらもいる。

ビビアン　ふたりはどこにいるの？　いっしょに買い物してるの？

エドワードはビビアンを雇う。一時間雇ったつもりが、一日になり、とうとう一週間になる。それもエドワードのビジネス上の秘書として。エドワードは高級ホテルの最高の部屋ペン트ハウスに、仕事のため滞在している。ここでふたりの一週間が、展開することになる。

その一週間は、ビビアンの変身のプロセスとしてめぐるしく過ぎていく。高価なドレスで着飾られたビビアンは、社交界のマナーやフランス料理の食べかたなどを即席で習得する。変身の極めつけは、ビビアンとエドワ



図81



図82

ードのオペラ鑑賞。宝石店から特別に借りた最高級のネックレスをつけ、豪華なフォーールドレスに身をつつんだビビアンは、もう完全に貴婦人。舞台上に感動して目を潤ませるのも、板についている。エドワードはそんなビビアンに満足して、彼女をじっと見つめている。

ビビアンは娼婦として設定されているが、エドワードと出会って娼婦の服を脱ぎ捨てたとき、すでにひとりの貴婦人だった。言葉では「きみは娼婦だ」とか「彼女は娼婦だ」といわれても、実態はそうではない。『プリティ・ウーマン』の物語は、現実と遊離した「おとぎ話」なのである。変身「まえ」と「あと」のシヨットを比較すれば、ビビアンの変身がいかに非現実的か、あきらかになる。一週間でそんなに人間が変化することは、フィクションのなかでしか起こらない。

最後にビビアンは、「おとぎ話」の騎士を演ずることをエドワードに要求する。白馬に乗って現れて、自分が閉じこめられている塔（娼婦の安アパート）から救い出してくれ、と。結婚を要求しているのである。まだ現実感が残っているエドワードは、ビビアンを妻にすることは不可能だと考える。妻ではなく、愛人のままにしておこうと、彼女に高級マンションや金をあたえる申し出をする。しかし彼女は受け入れない。安アパートの家賃さえ払えずに逃げまわっている娼婦ビビアンが、高級マンションや金を提供されて断わるというのは、もちろん現実的ではない。しかしビビアンは、おとぎ話の貴婦人なのである。愛する男から困い者にしてやると言われることは、屈辱である。困い者ではないけない。おとぎ話の結末は、美しい結婚でなければならぬ。突如として、エドワードはビビアンと結婚する決意をする。白馬ならぬ白いリムジンにのって、塔ならぬ

安アパートの非常階段をよじ登って、バラの花束を手にエドワードはピアノのもとへ辿り着く(図81-82)。そして彼女を両腕に抱きしめる。エドワードは白馬の騎士を演じ、ピアノは塔に閉じこめられた貴婦人を演じて、「おとぎ話」を完結させたのである。

男とおなごのアレ

一九五〇年代までの日本の娼婦映画や芸者映画に陰鬱な影が落ちていたのは、日本の過去に少女の身売りのような悲惨さがあったことが影響していたことは、否定できない。しかし、またべつの原因もある。アメリカ映画ではセックスはポジティブなものとして描かれることが多い。それは気持ちのいいものであったり、ストレスからの解放をもたらすものであったり、相手を自分に降伏させる手段であったりする。快楽や力と結びつくのである。セクシュアリティに比重がおかれる文化では、セックスがのつけから無視されたり否定されたりはない。娼婦のセックスでも、エロスの満足感や何らかの充足感ともなう。

それについて日本の娼婦・芸者の映画では、セックスは苦痛に耐えながら金や生活のためにやるものになっていた。史実を反映した『サンタカン八番娼館、望郷』(一九七四年)では、それがはっきりと提示されている。かつてマレーシアに送りこまれた「からゆきさん」(田中絹代)の過去が、女性史研究家(栗原小巻)とのインタビューのなかで、明らかにされていく。この現在と過去が交錯する映画は、「からゆきさん」だった老女が、貧困のどん底の兄を救うため十三歳のときにマレーシアに売られたこと、現地でのセックスによる虐待と搾取、日本帰国後の兄一家から受けた冷酷な仕打ちなどの過去を、克明に描いている。この元娼婦はきっぱりと言いつつ、

わしゃ男とおなごのアレをやっとつても、よかと思うたことはいっぺんもなか。



図83



図84

セックスをよいと思わなかった老女は、たしかに苦渋の過去を背負っているが、それを恨んでじめじめと生きているのではない。『サンダカン八番娼館 望郷』は一九七四年の映画である。すでに娼婦は、貧困と不幸の伝口家に住んでいても、それを貧しいとは考えていない。用足しは「裏の空き地でせい。わしもあすこでしとる。だあれも見やせん、見やせん、見やせん」と、頼もしく空き地を指差す(図83―84)。十匹かい野良猫たちに、食事と住居を与えてやる寛大さも見せている。年の離れた若い女性史研究家と、心からの友だちにもなれる。この老女は、女性史研究家から敬愛され、「おかあさん」とまで呼ばれるにいたる。

一九六〇年代以降の映画にたどってきたように、娼婦や芸者が不幸ではなくなる要因は、いろいろなところにあつた。彼女たちは「進化したい」のであり、進化しているのである。