

日本映画における女の市民たち

今 泉 容 子

日本映画において「市民」がどのように描かれてきたか、というテーマを考えると、見落とされがちなのは、「女」の市民の姿である。これまで、男と女の表象の違いを意識して、つまりジェンダーを意識して市民映画を考察することは、行われてこなかった。このエッセイは、その欠落した領域を埋める試みであり、女の市民の描かれかたが、日本映画においてどのように変化してきたかを明らかにする試みである。

「市民」という言葉は、「一般」という修飾詞と結びついて「一般市民」という形で使われる例が多いことがわかるように、大多数の平均的な人間を意味する。いまでこそ平均的なふつうの日本人をさす「市民」という言葉であるが、じつは一九二〇年代後半の日本においては、今後の映画のありかたを決定づける特別な言葉だったのである。本論では「市民」が日本映画に登場した経緯を明らかにしながら、そのイメージが喚起する意味を考察していきたい。

城戸四郎の登場

104 「市民」が日本映画に特別な意味をもって登場するようになったのは、ひとりの男の努力によるところが大き

い。その男は、城戸四郎（きどしろう）。彼は一九一九年に東京帝国大学を卒業したのち、一九二二年に松竹に入社した。結婚相手が松竹の社長の令嬢だったことは、彼の人生ばかりか、日本映画にも大きな変化をもたらすことになった。一九二四年にまだ若い城戸が松竹の蒲田撮影所の所長になったとき、彼のリーダーシップのもとで日本映画は大きな変貌を遂げていくことになるからだ。

それまでの日本映画は、たしかに女優の起用という革新的なひとつの変化を見せはしたものの、まだ安っぽい娯楽とみなされる傾向が強く、じつさいに安易な作品づくりが行われていた。たとえば、時代劇映画のほかに現代劇映画（現代もの）がすでにつくられはじめていたが、それは観客を泣かせることを目的とした新派の悲劇調が主流を占めていた。城戸はそうした新派もどきの安っぽい涙をしばらく出す装置としての現代ものを一掃して、映画のコンテンツを充実させようとした。

一九三〇年代は映画が旧から新へと、変貌を遂げることになる。その時期に言及して、佐藤忠男は『日本映画史Ⅰ』のなかで、「近代的な映画作法」の確立の時期としている。

この時期、彼らの主要な目標は、いかにして古い新派劇的な感傷的メロドラマから脱却して、もっとリアルな近代的な映画作法をうちたてるかということにおかれていた。

城戸自身、映画の質を向上させることの必要性について、いろいろな機会に提唱している。当時の文部省の閣僚も交えて、ときどき映画座談会が開かれていたが、そこに城戸四郎は重要な映画人として出席している。その座談会において、城戸はつぎのように述べている。

映画の内容が空虚である場合には観客は食付かないのです。何物かを物語って社会性なり大衆の生活に対して触れて居るといふようなものでないと映画の興行的価値に於ても減殺されつつあるのです。

ここで注目したいのは、城戸が映画に「社会性」や「大衆の生活」に「触れて居る」ことを求めている点であ

る。これは、「小市民映画」の特徴でもある。じつは城戸が旧来の新派もどきの現代ものに代わって確立した映画が、「小市民映画」と命名されるカテゴリーの映画である。ちなみに小市民映画というカテゴリーのほかに、「文化映画」「ニュース映画」「思想映画」「戦争映画」「時代映画」「歴史映画」「文藝映画」といった分類も見られ、とくに「文化映画」と銘打ったジャンルではコンテストが開かれ、月評が『日本映画』に載っていた。

小市民映画というジャンル

「小市民映画」というジャンルの「小市民」には、狭義の意味と広義の意味の二とおりがあるようだ。まず狭義の意味では、社会的階級（もっとも一九三〇年代の日本といえども、イギリスでいうほどの厳格な階級区分があったわけではないが）の意識が強く、労働者とは一線を画したプチ・ブルとよばれた中産階級（ブルジョワと労働者階級の間）をさす。佐藤忠男によると、「小市民とはフランス語の（プチ・ブルジョア）の訳であり、今日で言うサラリーマンとはほぼ重なる階層を指している」と、小市民Ⅱサラリーマンという図式を提示している。

一九三〇年代に隆盛をきわめた「小市民映画」では、そうした小市民を主人公として、そのひとの生活をありのままに描こうとした。そうすることによって、それまで映画の観客としては縁遠かった小市民層（つまり、それまでの主たる観客だった労働者とは異なるインテリ層）を映画界に引き込もうという意図があったという。

広義の意味では、人口の大多数をしめる中産階級のサラリーマンを意味し、階級闘争もしくは階級対立はとくに意識されない。この意味による「小市民映画」は、一九三〇年代に確立されて以来、こんにちまで営々とつくられているひとつの映画のジャンルとみなしていいだろう。巷の市民の生活を描いた映画は、ときとして大きなヒットとなり『男はつらいよ』や『釣りバカ日誌』のように記録的なシリーズを樹立したり、それに迫ろうとしたりしている。こうした「小市民映画」においては、本来「小」という言葉に込められていた意味が希薄になったりするため、「市民映画」と呼んでもいいだろう。さらに、のちに引用する城戸の言葉が強調する「庶民」という言葉を用いて、「庶民映画」と言い換えてもいいだろう。本論文では「市民映画」という名称を用いてきた。

さて、新派的な現代ものから脱皮して、新しいジャンルを確立せんとする城戸が拠りどころとしたのは、アメリカ映画であった。佐藤忠男が述べるように、高学歴の城戸は「英語にも強くてアメリカの文献から映画作法を学べるモダンな青年であった」し、「日活その他の既成の日本の映画界からは技術も人材もなるべく受け継がないようにして、ハリウッドから大幅に技術やシステムを導入した」という。さらに城戸が集めた青年たちは、「アメリカ映画の熱心なファン」であり、「アメリカ映画のような日本映画をつくりたい」という夢にとり憑かれた若者たちであったと、佐藤忠男は述べている。そうした青年たちのなかには、のちに巨匠とよばれるようになる五所平之助や清水宏や小津安二郎や成瀬巳喜男たちがいて、城戸が仕切る松竹蒲田のもとで助手から監督へと育っていった。かれらは「城戸四郎と会ってわいわい議論などしてから帰ってゆくという状態になった。そうした議論のなかで、自ずから一定の方向が生れてきた。それを人々は「蒲田調」と呼んだ」と佐藤は要約する。その「蒲田調」こそ、城戸自身は命名していないが、「市民映画」と呼びうるジャンルである。

城戸は自分の映画づくりの方針をつぎのように述べているが、そこに「市民」という言葉に置き換える「庶民」という言葉がキーワードのひとつとして用いられている。彼が目指しているのは、身近な市民生活をリアルに、ありのままに描くことである。

それまでの映画は、まだなんといっても舞台から来たもの、どうにもならない一つの道徳にとらわれた不自然なものが多かった。そこでもっとわれわれの身近なところから題材を搜してきてリアルにやろうじゃないかということが第一の方針だった。庶民の立場に立ち、人間社会に起る身近なできごとを通じて、人生の真実を直視しよう。

そうした「庶民の立場に立」って製作された作品の好例として、城戸に育てられた小津安二郎の映画が挙げられる。小津の初期の作品から、すでにその市民映画色は濃厚に出ていた。たとえば、「下級サラリーマン生活

リアリズムで描いた最初の傑作と言われる『会社員生活』（一九二九年）や、都会的ソフィステイケイテッド・コメディ『結婚学入門』（一九三〇年）と佐藤忠男が寸評する作品は、今日ではフィルムは失われているが、市民映画のはしりの例としてここで言及しておくのは筋違いではなからう。

こうして映画は、「科白鳴物入り映画」の時代を終えて、市民を主役として日常生活をユーモアとペーソスを交えながら描くモダンな映画へと切り替えられた。これが、「市民映画」というジャンルの誕生だったのである。城戸四郎なくしては、日本における市民映画は確立されなかつたであろうし、日本映画が新派もどきの安っぽい涙をしほり出す娯楽から、教養人たちが見に行くような質の高い芸術にまで高まることもなかつたであろう。

ちなみに戦後の日本で、戦後G・H・Qの要請に敏感に反応して、はじめて一九四六年にキスシーンを映画に取り入れたのも、城戸の松竹だった。また、一九五一年に日本初のカラー映画をつくつたのも、城戸の松竹だった。そのカラー映画は、木下恵介監督の『カルメン故郷に帰る』であるが、これもカルメンという名の女を、戦後の混乱に翻弄されるふつうの市民として抽出して、その生活を描き出した女市民映画の一例である。いま成瀬巳喜男の生誕一〇〇周年記念ということで、テレビで彼の映画がつきつきに放映されているが、彼が女の描写にたくみだといわれるのも、城戸四郎のリーダーシップのおかげだったわけだ。

最初のトーキーは小市民映画——『マダムと女房』

『マダムと女房』は日本で最初のトーキー。これは城戸の率いる松竹蒲田で、五所平之助が一九三二年に監督した映画である。日本初のトーキーという事実が評価されて、一九三一年のキネマベスト順位づけで一位となった。日本初のトーキーが小市民映画であることは、映画における市民というテーマの重要性を象徴するようだ。

この映画に描かれた主人公夫婦は、脚本家とその妻（専業主婦）である。彼らが引っ越ししたばかりの日に、ふたりの性格のちがいと力関係が端的に示されている。引越しを手伝った若い書生たちとマージャンに興じる夫。



図 1



図 2



図 3



図 4

お茶の催促に妻のところへヒョコツと顔を出した夫は、彼女から一家が金に困っていることを告げられる。しかし、妻の財布をあけてみた彼は、金がすこし入っているのを見て、さっそく使おうと取り出す(図1)。ところが彼女は、それを許さない。すばやく横から手を伸ばして、金を取り戻す(図2)。そして、どんな少額でも生活費として大切に貯めるのだと主張して、夫をへこませる。なんとか夫婦と幼い子どもふたりの生活が成り立っているのは、妻の努力のおかげであることが示されたわけだ。

引越しの手伝いの若者たちが帰ったあと、妻のリーダーシップはますます発揮される。五日後に迫った原稿のメ切に間に合わせようと、夫を押しながら机のまえに座らせる(図3)。そのとき「召し上がれ」と、カステラを夫に与えて(図4)、喜んだ夫に「はやくお仕事、してね」と頼むところは(図5)、彼女の夫操作の巧みさをうかがわせる。

まもなく、子どもたちを寝かせようとしていた妻が、長女の照子から小便に行きたいとせがまれる。まだひとりでは、用足しができないらしい。そこで展開される夫婦の会話は、この一家の主導権が妻にあることを確認する。



図 5



図 6



図 7



図 8

妻 あなた、ちょっと来てよ。照子におしっこさせてくださいよ。あなた、来てくださらないの？来てくだらないつもりなの？

照子 おとうちゃんじゃ、やだあ。かあちゃんがいいんだあ

妻 おとうさんでもいいのよ。言うことを聞かないの？

夫 そうら、ママが怒るとこわいぞ。ママが怒ると、とうちゃんだってこわい「と思う」ぞ

夫が照子をつれて、用足しからもどつてくると、寝ている妻はふと振り向いて、こう言い放つ。「あら、あんたそこで何してんの？はやくお仕事なさいよ」(図6)。そのあと、寝ている妻に妬ましげな視線を向ける夫が撮られるが(図7-8)、やがて彼も「なんだい、おれだつて眠いやい」と言つて、寝てしまふ(図9-10)。

はじめてのトーカーは、こうしてごく普通の市民の生活を描いてみせたが、そこで女の主体や力にフォーカス



図 9



図 10

日常生活の主役は女——『隣りの八重ちゃん』

島津保次郎の代表作のひとつ、『隣りの八重ちゃん』（一九三四年）は、市民映画の典型といえるほど、市民の実態をうまく表現している。とくに市井の会話がそのまま映画から聞こえた、ということの評判になった映画である。隣りあう二軒の家の交流が、かざりたてない日常生活のこまごましたレベルで描きだされている。ここでもやはり、女が生き生きと映し出され、タイトルにある「八重ちゃん」が主人公として活躍する。

八重ちゃんにかかつては、隣家の秀才の恵太郎もときにやり込められてしまうが、ふたりの軽快に弾むような会話は、映画のはじめから終わりまで一貫して見られる。このふたりが映画の中核となっていることは、島津の助監督をつとめた吉村公三郎がこう述べている。「隣の家同士の付き合いの中で気のおけない兄弟のように育った大学生の恵太郎と八重ちゃんの話。近い間柄なのに恋人同士になりきれない若いふたりの関係が面白く、しかもざらりと書かれている。島津流のホームドラマに僕らは感心した」。

が合わせられているのである。タイトル（『マダムと女房』）を見ても、女たちがテーマとなっていることがわかる。それは市民映画の特徴ともなっている点であり、つぎに考察する『隣りの八重ちゃん』にもそれが見られる。この『隣りの八重ちゃん』のタイトルをみただけで、やはり「八重ちゃん」という「女」が中心になって映画が展開していくだろう、という予想がつくのである。

市民の日常会話は、島津保次郎監督が力を入れて書き上げたもので、脚本を完成させたときの島津の興奮ぶりは、当時島津の助監督をつとめていた吉村公三郎がこう証言する。

ある春の日、僕の下宿の窓の下から島津監督が僕を呼んだ。師匠が僕の部屋までくるなんて初めてのことがあった。

「できたよ、吉村君、ホンができたんだ」

手にした原稿をふりかざしながら、師匠がやつぎばやにしゃべろうとする。いい脚本が書いてよほど嬉しかったのだろう。いつになくごきげんだった。近所の豊田四郎君も誘って駅前の軽レストラン「ふらんす屋」でいっしょに読ませてもらった。

「どうだね」

師匠が心配そうに僕らの顔をのぞき込む。

「いいですねえ」

僕たちはそろってこたえた。

「いいだろう。せりふがうまいだろう」⁽¹¹⁾

そうしたうまい「せりふ」の例として、主人公の八重ちゃんと恵太郎のやり取りを見てみよう。

大学から帰ってきた恵太郎は、自分の家に鍵がかかっているため、隣の家にあがらせてもらう。「おばさん、お腹すいちゃった」というと、おばさんは「じゃ、うちでおあがりよ。遠慮なくめしあがれ」と答える。そこで恵太郎は、「お茶漬けでいいや」と言ったあと、「何でもあり合わせで、がまんする」と大きな口をきく。おばさんは笑いながら、「はっはっ、偉そうに」と針仕事をやめて、恵太郎のためにお茶漬けを用意してやる。そのあと、おばさんが買い物に出かけるときには、「おばさん、帰ってきてから驚かないでね。ひよっとするとみんな、



図11



図12



図13



図14

平らげちまうよ」といって、もうパクパク食べはじめている(図11)。出かけたおばさんと入れ代わりに、彼女の娘八重子が帰宅する。「なあんだ、君か」という恵太郎は、すぐに玄關で若い女の声がするので、それに気をとられて、つい急須を落として、座布団をお茶でぐしょぐしょにしてしまう(図12―13)。

そこへ八重子が友人の悦子を連れて上がってくるので、お茶の葉が飛び散った座布団を背後に隠して、その場をとりつくろっている(図14―15)。

八重子 あらあら、何してるの

恵太郎 ご、ごはん

八重子 ごはん、食べてんの？

恵太郎 お袋がないもんだから

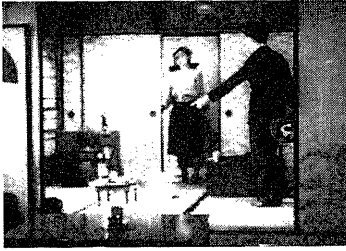


図15

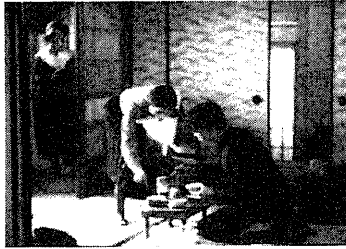


図16

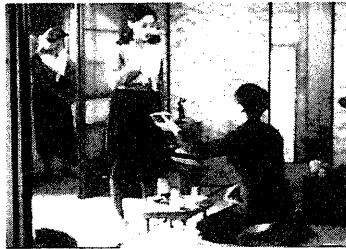


図17

八重子が「お友達が来たんだけれど、いいのよ、やめなくったって」というと、恵太郎は「じゃ、もう一杯、食べるかな」と、汚れた座布団に座ってふたたび食べはじめる。ここでふたりの軽快な言葉のやり取りがはじまる（図16―17）。

八重子 これ、おいしい？

恵太郎 ああ、うまいよ

八重子 （漬物を一切れ、食べる）

恵太郎 うまいだろ（漬物の小鉢を差し出す）

八重子 （首をふりながら） ちよいとつまむところが、おいしいの

恵太郎 おあがりよ

八重子 いいのよ



図18



図19



図20



図21

漬物の小鉢を差し出した恵太郎の手に、八重子の手がぶつかって、漬物は畳に飛び散る。あわてて飛び散った漬物を、小鉢のなかにかき集める恵太郎の手のクロースアップ(図18)。すると八重子は、「あらあら、きたないじゃないの、それ入れちゃあ」。それを聞いて、手を止めた恵太郎は、助けを求めるように八重子を見上げる(図19)。「弱っちゃったなあ、おばさんに叱られっかなあ」、という恵太郎に、八重子は「いいわ、そうしておきなさい、わたしが片つけてあげるから。きたない…」と言い残して、べつの部屋へ行ってしまう。ほんとうに弱った顔の恵太郎のクロースアップ(図20)。

そのあと、ふたりの女は奥の部屋で会話をするのだが、その会話が聞こえてくると、恵太郎は身を乗り出して聞き耳をたてる(図21)。

悦子　あら、あなたのお胸、すてきねえ。
八重子　そんなでもないわ



図22



図23

悦子 オツパイの形、とてもいいわ
 八重子 あんた、割合にちっちゃいわね
 悦子 ええ、ぺちゃんこよ。八重子さんの場合、体のタイプがちがうんだわ
 八重子 ああ、いやよお

その後、八重子はこちらの部屋へやってきて、さっそく恵太郎に声をかける(図22)。

八重子 まだ食べてんの
 恵太郎 けしからん話、してるねえ
 八重子 何が?
 恵太郎 だつてさ、お乳の話なんか、して

八重子 あらあ、いいじゃないの。女どうしですもの
 恵太郎 いかんねえ、いかんねえ、男性のいるまえで
 八重子 あいやーだ

このあと八重子は仏頂面の恵太郎を残して、さつさと食膳を下げる(図23)。彼女はここで披露したように、ときどき「あいやーだ」とか「あらやー」といった奇声をあげるが、それがいかにも彼女の普段どおり



図24



図25



図26



図27

の口ぶりという印象をあたえるため、市民のようすをリアルに描くの貢献している。
 また、登場人物がどもったり、言葉につかえたり、すでに知っているはずのことをくり返し話したりするのも、そうした効果がある。たとえば、まもなく八重子が悦子と恵太郎を引き合わせるのであるが、その紹介のシーンは廊下に立つふたりの女と畳にすわるひとりの男のショット・リバースショットで進行していく(図24―27)。
 そこに、つぎのような会話がかぶさっている。

八重子 悦子さん、こっちらっしやいよ。いらっしやいよお。恵太郎さん、わたしのお友達、真鍋さんっていうの。
 恵太郎 ほお、それでお名前は？
 悦子 うっふっふ
 八重子 …ねっ



図28



図29

悦子 やだあ

八重子 悦子、真鍋悦子さんていうのよ

恵太郎 ほかあ、新井恵太郎ってんです、でっへっへっ、隣にいるんです、ええ

悦子・八重子 きゃっはっはっ

つぎに八重子は、恵太郎が敷いている座布団を取って、悦子にあげようとする。ところが、恵太郎は渡そうとしない。「貸してよ、お客さんじゃないの」といいながら、八重子が座布団をもぎ取ると、それがぐしょぐしょに汚れている。それを見て、「やなひとねえ、知らん顔して隠してるのよ」と八重子は悦子に話しながら、座布団を隅へ移す。

面目がつぶれた恵太郎は後方で小さくなっていて、よく注意しないと彼がどこにいるのか、わからないくらいだ(図28)。座布団のことで恥をかいた恵太郎に、八重子はこんどは彼の穴のあいた靴下を見つけて指差し、また彼に恥をかかせる(図29)。

八重子 ああ、見事ねえ

恵太郎 えっ？あつ、こりやいけねえ、えへへ、

えっへへ、えへへ

八重子 やなひと。照れなくなつたつていいじゃないの。

靴下、お脱ぎなさいよ。直してあげるわ

恵太郎は八重子に一本取られればなしたが、ここで



図30

まだ終わったわけではない。つぎに八重子は恵太郎の足を指差して、「まあ、なんて足してるの、汚い足」とコメントし、「あぶら足だからよ」としやあしやあと言つてのける(図30)。恵太郎は冷や汗をふいている。さらに八重子は「おお臭い」と言つて、恵太郎をすっかりしよげさせる。最初に悦子を紹介されて嬉しそうに照れていた恵太郎とは、大違いである。

このように市民のなかでもとくに女の活気と強さが生き生きと表現された映画が、松竹の城戸の指導のもとにつくられていたのである。こうして日常的なセリフを使って、市民の生活のひとコマひとコマがスクリーンのうえに切り取られていく。市民を描くと、このように女の存在が不可欠であり、しかも男よりも力関係において勝つているところが映し出される。そうした女市民のようすが、とくに気構えずることもなく、さらりと描かれるので、当時の女市民たちは、これほど優位な立場にあったのかと疑問をもつほどだ。その疑問は、ある程度正当だろう。なぜなら、城戸四郎の特性を、同時代人の北載河はこう語っているからである。「プロデュウサアとしての城戸四郎の性格が従来の業績に照らして見ても何れかと言えば、軟派プロデュウサアであった」と。北は城戸のことを「女優中心」であり、「女性的な製作者」ともいつている。もつとも北は、城戸四郎のことを高く評価していて、「幼稚なりし日本映画を今日の線迄育てて来た」と評価すること忘れていない。ちなみに北は、そのエッセイのタイトルを「大船の独裁者」として、「城戸四郎は大船の独裁王である」と書き始めている。

『隣の八重ちゃん』でみごとに市民映画を発表して、吉村公三郎や豊田四郎をはじめ弟子たちを圧巻した巨匠、島津保次郎はまもなく松竹を去って東宝へ移ってしまう。しかし、松竹では残った監督たち(あるいは監督の卵たち)が、城戸の市民映画路線のために揃っているのである。つぎに考察する渋谷実も、そのひとりだ。

一家を牛耳る妻——『奥様に知らすべからず』

「渋谷監督は多くの市民映画をもにしたが、ここでは『奥様に知らすべからず』を取り上げてみよう。彼の映画は、松竹のプロジュースー城戸の嗜好が反映されていて、女市民に家庭内での主導権を与えた仕上がりになっている。

ところで、松竹の蒲田撮影所は騒音がひどいという理由から、一九三五年に大船に松竹の主な撮影所が移されるようになるが、『奥様に知らすべからず』は移転後の大船で撮影されている。その蒲田と大船の両時代をつうじて、城戸は映画の構想を若い監督や脚本家たちとよく議論を交わしていたという。

『奥様に知らすべからず』がつくられた一九三七年には、『日本映画』六月号で青野季吉が「映画はいまでは一般民衆の生活必需品の一つと成っていると断じていいかも知れない」、と述べるまでになっている。¹³ 城戸の率いる松竹大船撮影で、渋谷実がはじめて監督した作品が、『奥様に知らすべからず』である。渋谷はそれまで、城戸一族の監督たち（具体的には成瀬巳喜男、五所平之助）の助監督をつとめていたひとである。彼はこのあと一九六〇年代半ばまで、松竹大船撮影所で市民映画を撮りつづけることになる。

さて、『奥様に知らすべからず』では夫の不倫がテーマになっている。不倫は一九三〇年代の映画には、日常茶飯事として言及されることが多かった。さきに考察した『隣りの八重ちゃん』にも、隣り合う二軒の家の夫たちがいっしょに晩酌を楽しみながら、ヒソヒソ声で不倫の進行状況を尋ね合っている。『奥様に知らすべからず』（一九三七年、渋谷実監督）にも、不倫は夫の日常生活のひとつとして描かれている。ここにはふたりの男が登場するが、どちらもそれぞれの妻からいじめられている。そして、家の外で愛人と時を過ごすことに憩いを見出している。ここではふたりの夫たちのうち、ひとりの日常生活のひとつコマを見てみよう。

さっそく登場した妻は、自分が太ったことを夫のせいにして、彼に八つ当たりしている。肥満の悩みに同情してくれない彼を「鈍感なロバ、縮めてドンロバ」とよび、言葉の暴力を夫に浴びせる。座って頭をうなだれてい

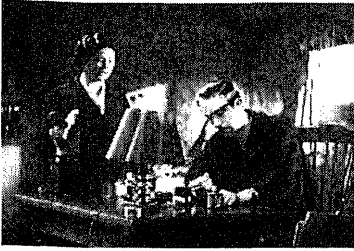


図31



図32



図33

る夫と、その頭上に「ドンロバ」という言葉を浴びせながらそびえ立つ妻は、彼らの力関係を映像で明白に示しているといえる(図31)。さらに妻は夫のほうへ身を乗り出していくが、夫はそれに圧倒されて後ずさりする(図32―33)。これも、彼らの力関係が示されたショットである。

彼らが飼っているオウムが妻の言葉をまねて「ドンロバ」と鳴くと、それを聞いた妻は「それごらんない、オウムまで知ってるじゃありませんか。恥ずかしいとは思わないんですか」、とさらに夫を苦しめる。そんな夫は、水槽のなかに飼っている小さな魚に向かつて、「おまえだけがわたしの味方だ。ひとことも口をきかないからね。さあ、エサをあげるよ」と言い、慈しんでいる。

筋金入りの暴君ぶりの妻でも、夫の不倫には手を焼いているらしい。夫が出かけようとすると、「会社からすぐ家へ帰ってくるんでしょうね」と聞いたあと、「横へまわると承知しませんよ」と念を押すのである。念を押されても、夫は「横へまわる」。つまり、愛人が働く料亭で、夜中まで楽しいときを過ごすのである。帰宅した彼は、「相手は何者です」と妻に詰問されるが、あくまでシラをきる。すると妻は、「刑罰を与えます。こっちへ

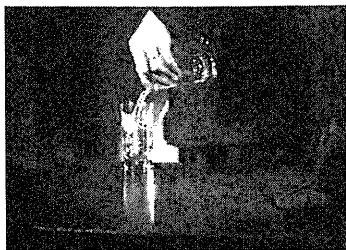


図34



図35



図36



図37

いらっしやい」といい、その「刑罰」を実践させる。「刑罰」とは、コップの水をべつのコップに移しかえるといふ単調作業をくり返すこと。「さあ、いつものとおりに、やるんですよ」と言い残して妻が去っていくと、夫は刑罰に取り組む(図34―37)。これが長くつづいたあと、夫の顔は一瞬、殺気立って妻をにらめつけるが(図38)、すぐにあきらめて首をうなだれる(図39)。「いつものとおりに」と妻がいつていることから、夫が「横へまわる」ことはしよっちゅうあるらしい。そして、コップの刑罰もしよっちゅう行われるらしい。

翌朝、さらにふたつの「刑罰」が彼を待っていた。ひとつは、妻が夫のせいでこれから憂さ晴らしの買い物をする羽目になるから、巨額の支払いを覚悟せよというもの。

妻 わたし、これからちよつと買い物に行ってきますからね
 夫 買い物？
 妻 そそう



図38



図39

夫 あつ、いけね。会社へ行く時間だ
 妻 会社はきょう、お休みですよ
 夫 えつ、日曜かい
 妻 日曜じゃありません。あなたはきょうは禁足です
 夫 禁足？
 妻 きょう一日、一步も外へ出てはいけませんよ。ゆうべの不謹慎の罰です
 夫 しかしきみ、会社は？ 会社は？
 妻 会社より一家の生活のほうが大切ですよ

こう妻に言い放たれた夫は、ふたたび言葉の暴力に見舞われる。「あなたみたいな鈍感なロバは馬小屋につないどくのが、いちばんいいですよ。なによ、ドンロバ。」とうとう夫は妻に頭を下げて、「わかりました、わかり

夫 また買い物か
 妻 ゆうべの罰に、思いきり買い物してきますからね。お勘定はそのおつもりで
 夫 そう脅かしちゃ困るよ。すこしお手柔らかに
 妻 願いたいね
 夫 だめだめ

もうひとつの罰は、「禁足」なるものを夫に命じて、その日夫が外へ出ることを禁じること。



図40

ました。安心して行つてらっしゃいませ」と降参する(図40)。

こんな夫婦関係でも、夫は妻に「わたしの大事な、大事な奥さん」と齒が浮くような言葉を投げかけ、夫が従順になつて下手に出ると、妻は夫に「わたしのあなた、わたしの英雄」と上機嫌になる。けつきよくふたりの生活は、成り立っていつてしまふのである。この映画のなかでは、妻が一家を牛耳っているようすが、生き生きと描かれていて、それが一家円満の秘訣だというメッセージがこめられているようだ。たとえ夫が、おなじ境遇にある男といつしよに、「じつに女房は人間のメスにすぎんですな」、「じつに残忍でむら気で動物的で」と言い合つて意気投合したとしても、やはり妻の存在がいちばん大きくのしかかつてくるのである。そして、妻が設定した門限と、それを破ったときの刑罰が、彼の意識のなかでもっとも大きな場を占めることが暗示される。彼が愛人の店で酒を飲みながら、ふとやつてしまう行為が、コップのなかの液体(この場合は水ではなくビール)を別のコップに移し替えるという例の刑罰なのである。

この映画が伝える強い妻のイメージは、どれほど当時のひとびと(とりわけ女たち)を教化しただろうか。じつさいには娯楽の要素が大きかったと思われる一九三〇年代の映画だが、だからこそよけいに教化指導の要素を映画に課そうとする動きがあった。

「女性と映画——鑑賞の心理」と題するエッセイで、一九三八年に深尾須磨子は述べている。「こんなにわが国の女性が、映画から内的ないろいろを受けることが出来るなら、映画を見ることもおおいに結構なわけだ」と。そして、「いやしくも映画を見るほどのインテリ女性」という表現も使っている。このエッセイは、映画のもつ感化力が現実の女たちに有効に働いている、という視点に立っているか、そうした映画の感化力は、男女とわず、すべての国民にたいして働くはずだ、と城戸がはやくから注目していたものである。彼はすでに一九三六年に開かれた映画座談会で、つぎのように発言している。「如何にして映画を通して国民に娯楽を与えるか、そ

うして同時に教化指導までもやってやらなければいかぬ」。

城戸のそうした抱負は、当時映画界において広く知れ渡っていて、館林三喜男は城戸のモットーを三点にまとめている。「城戸氏が常に口癖の様に云われる言葉の中に、映画は常に指導性と、娯楽性と、芸術性とを併せ有せなければならぬという所がある」、「映画は、国民の意識なり、生活より常に一歩先んじなければならぬと云われる」¹⁶⁾。一歩先んずるということは、一歩先を歩いて後につづく国民を教化しよう、という態度である。

一等賞をとった国民映画——『父ありき』

戦時体制が色濃くなっていくなかでも映画はつくられたが、明らかな戦闘意欲の向上のためのプロパガンダ映画が増大するまえ、一九四二年に「国民映画」という名称で、市民をテーマとした映画をつくって競い合うコンクールが開かれた。

この「国民映画」の企画は、映画の各会社に「国民映画」として一作品ずつをつくらせて、順位づけをするものである。「松竹大船では小津安二郎の演出にかかる『父ありき』を以って、国民映画作品としている」、という叙述があるが、この『父ありき』は国民映画として一等賞をとった。このコンクールに出品されたほかの作品は、『川中島合戦』（東宝）、『元禄忠臣蔵』（松竹下加茂）、『大村益次郎』（新興大泉）、『将軍と参謀と兵』（日活）であった。¹⁷⁾

「国民映画」の選抜をめぐるって、『日本映画』に座談会やコメントが載せられた。そのなかで中村武羅夫が、国民映画として各映画会社が提出した映画のひとつひとつに、詳細な評価を述べている。『父ありき』の箇所では、中村は「一常凡人の一生涯」とか、「何ら多岐のない平凡人の坦々たる日常生活を描写して」といった字句を並べている。¹⁸⁾ 平凡な一市民の日常生活がテーマである、と理解されているわけだ。平凡な一市民の生活を描いた映画が、戦火の色濃くなる日本においても、その代表とされることは、日本映画における市民をテーマとした映画

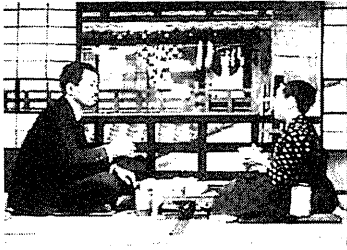


図41

教員である父に、小さな息子が育てられている。この男の子は寄宿舎に入っているが、ときどき面会にくる父に会うのをたいへん楽しみにしている。この日も、面会に来た父といっしょに食事をして、「ねえ、お父さん」を連発して甘えている。ふたりはシンメトリカルな調和ある構図で撮られている(図41)。息子は夏休みには、父と暮らせるものと信じていて、「ねえ、お父さん、夏休みになったら毎日、釣りをしようね」とうれしそうに提案する。ところが父は、「うーん、そうもいかんだらう……なあ、良一」と、ある話を切り出す。「お父さんは東京へ出て働く。おまえはこの学校に残って、いっしょうけんめい勉強するんだ」という父と、それをショックを受けながら聞く息子を、カメラは最初のカメラ位置とは一八〇度反対の位置から撮っている(図42)。父はおだやかな顔で話すが、ショックを受けた息

の重要性を示しているだろう。

しかし、市民映画が「国民映画」と呼ばれたことは、意味深い。なぜなら、市民映画は市井のひとびとがテーマとなるのたいして、国民映画は国家レベルでひとびとをとらえた概念である。「国民」は、「市民」とは異なるニュアンスをもつ。市民が都市の住民を意味して、都市のなかの生活臭を漂わせた言葉であるのたいして、国民というとなちまち国家やその権力が暗示されてしまう。これまでの市民映画で主役として活躍してきたのは、女たちであった。国家の影がちらつく「国民」という言葉を冠された映画においても、やはり女は主役として描かれるのだろうか。その点に焦点をあてながら『父ありき』を考察すると、驚きの発見がある。

『父ありき』には女の存在が希薄であり、映画のタイトルが示すように父が中心となっているのである。母は映画がはじまるまえに、すでに死亡している。これまでの市民映画の系譜において、女は市井の声や姿を代表する者として大いに活躍していたのであるが、この「国民映画」においては、父と息子という男たちが中軸となってプロットが展開している。



図42



図43



図44



図45

子はひとこともしゃべらなくなってしまう。そのふたりの様子が、父と息子のバーストショットで示される(図43—44)。やがてカメラが、最初の位置からふたたびふたりを撮りはじめると、息子がしだいにうつむいていく様子がよくわかる(図45—46)。さらにカメラは息子の正面へ場所を移動して、彼をバーストショットでとらえなおす(図47)。

息子が泣いてしまったところも、彼の背後からのロングショットを用いて、やはり念入りに撮っている(図48)。父が「なあに、泣かんでもよろし」といい、「すぐいっしょに暮らせるようになるさ」というが、息子は黙ったままととうとう向こう側へ行って、小さな姿になってしまう(図49)。やがてカメラは息子に近づくが、こんどばかりは遠慮して、悲しみに萎れた息子を正面から撮ることをやめて、うしろ姿をミディアムショットでとらえている(図50)。

この息子の悲しみのシーンは、彼が成長して教師として就職したのちに、もういちどくり返される。つらい別れをしたあとも、息子はいつかまた大好きな父と暮らせる日がくることを心の支えにして、とうとう秋田県で教



図50



図46



図51



図47



図48



図49

職につく。そして、べつべつに暮らしていた父と、
 んどこそいっしょに暮らしたい気持ちを、父に伝える。
 具体的には、いまの秋田県の学校をやめて、父が住む
 東京で再就職するというのである。遠くに据えたカメ
 ラによって、ひさしぶりの会食を楽しむ父と息子が、
 少年のころと同じくシンメトリカルな調和のあるロン
 ゲショットで撮られる(図51)。

やがて息子は笑顔で、父にこう切り出す。

息子　ねえ、お父さん。じつはこのあいだから考

えてたことなんですけど、学校、よそうかと思ってるんです

父 なぜ

息子 東京へ行きたいんです

父 どうして。勤めが気に入らんのか

息子 いいえ、そうじゃないんですが。なまじこのままむこうで暮らしてしまうと、いつ東京へ出ていけるか、わからないもんですから。ぼくは中学のときからずいぶん長いあいだ、お父さんと暮らすのを楽しみにしていたんです。こんどこそいつしよに暮らせると思ったら、また秋田県のほうに決まっちゃって、ぼくはもうお父さんと別れて暮らすのが、とてもたまらなくなっちゃったんです

そして、「このさい東京へ出て、お父さんのそばで仕事を見つけないか」と思っているんですが」と、核心を述べるところが父は、「そりゃいかん、そんなことは考えることじゃない」とすぐさま否定して、個人的な感情よりも与えられた天職をまつとうすることが人間の道だ、と教訓を与える。ここから息子は話す言葉を失い、父と息子の長い再会のシーンは父のひとり語りとなっていく。「そりゃお父さんだつて、おまえといつしよに暮らしたいと思ってる」と前置きしたあとで、父は息子に人間の分を説いて聞かせる。「どこで、どんな仕事だつていい、いったん与えられた以上は、天職だと思わにゃ。不平は言えんのだ。人間にはみな、分がある。その分はだれだつて守らにゃいかん。どこまでもやらなきゃいかん。」

父の説教のあいだ、カメラはふたりをロングショットでおさめているが、息子がしだいに悲しげに頭をたれていく様子がわかる(図52―55)。ちょうど、彼が少年だったころ、父から別れて暮らすことを宣告されたとき、彼が悲しくうつむいてしまったように(前掲の図44―47)。

それでも父はつづける。「わがまは言えん。我は捨てなけりゃいかん。そんな呑気な気持ちでは、仕事はできないのだ。ましておまえのは、やりがいのあるりっぱな仕事だ」。「お父さんはおまえに、がんばってもらいた

「いんだ」と父がくり返し、「いいかな、わかつたかな」と念を押すと、顔をあげることもできず無言で悲しくうなずく息子が、痛々しく観客の目に映る。

そして、とつぜんの父の死。こんなことなら、あのととき父と幼い息子が離れ離れに暮らしたりせず、平凡ながらも一緒にの人生を送ればよかつたのに、という取り返しのつかない喪失感が、観客をおそそう。

これまで映画に活気を与え、明るい市民像をつくりあげるのに貢献していた女の登場人物が、『父ありき』では欠如している。戦時下における国家権力の台頭とともに、市民映画の主役が女から男に移り、しかも個人的な感情を抑圧して「分」を守れ、と説いているのである。つまり、私的なものより公的なものを優先させよ、というわけだ。これは市民映画の系譜にはそぐわない。『父ありき』は一見、市民映画のように見えるが、「国民映画」の一等賞に選ばれただけあって、国家を代表する「国民映画」に分類されうる作品なのである。

国民映画の企画は短命だった。やがて終戦とともに、平凡人の日常を描く市民映画は、本来の特徴を取り戻し、女たちがふたたび主役として生き生きとスクリーンにもどってくる。しかも、戦前には見られなかったような女

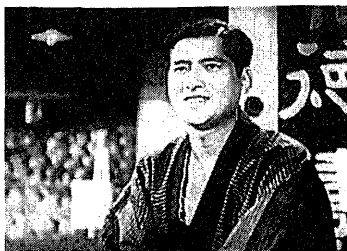


図52

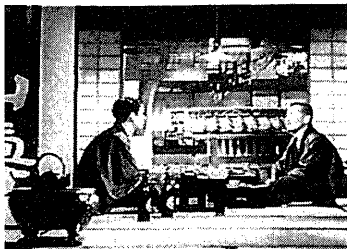


図53



図54



図55

の権利（家庭においても、社会においても）の主張が、女の登場人物たちによってさかんに行われるようになるのである。

女の権利の主張——『麦秋』

城戸が育てた名監督のひとり、小津安二郎は多くの傑作を世界に知らしめたが、そのなかでもよく知られた日本映画の代表的作品のひとつに、『麦秋』（一九五一年）がある。戦後の市民の姿が、女を中心にして浮き彫りにされている。女の権利をめぐる議論が、映画のなかに見えはじめ、市民映画の主役である女たちは映画のなかのあちこちで、男vs女という小さな戦いを展開するようになる。『麦秋』においても、兄と妹の会話のなかに、それは浮かび上がってくる。考察したいシーンは、兄夫婦（康一と史子）と妹（紀子）の合計三人が、料亭で日本料理を楽しんでいるところである。

兄と妹が、男と女のどちらが「図々しい」とかという点で言い争っている。妹は女の正統な権利を主張し、兄はそんな妹を困ったやつだとたしなめようとしている。ふたりはショット・リバースショットで撮られつづける（図56—59）。兄の妻も加わって進行する会話は、こうである。

康一 何が

紀子 そういったところがあるのよ、お兄さんには。自分で勧めておいて、すぐよせよせなんて

康一 だって、もうたくさんっていうものを、無駄じゃないか

紀子 でもそこがエチケツトつてもものよ

康一 どこが



図56



図57



図58



図59

ここで紀子が兄を無視して、義理の姉のほうをむき、女ふたりだけの親しげな会話が始まる(図60)。

紀子 おねえさん、てんぶら、おいしい？
史子 うん、とてもおいしい

のけ者にされておもしろくない兄は、こんどは妹だけでなく、自分の妻もふくめて女一般を批判しはじめる。

康一 おまえたちはねえ、何かというと、すぐエチケット、エチケットって、まるで男が女に親切にする法律かなんかみたいに思ってるけど、それはそういうもんじゃないんだ。男にしろ、女にしろ、けして他人に迷惑をかけない、いかなる意味においてもだよ。それが、エチケットというものの真義なんだよ



図60

紀子 わかっちゃいるのね、お兄さん、感心

史子 わかかってないのかと思ってた

康一 ばか

史子 紀子さん、ご飯にする？

紀子 うん、いただくわ

康一 めしを食うのもいいが、とにかく終戦後、女がエチケットを悪用して、

ますます凶々しくなってきたことだけは、たしかだね

紀子 そんなことない。これでやっと普通になってきたの。いままで男が凶々
しすぎたのよ

史子 しっかり、しっかり

紀子 ふふふ

康一 おまえ、そんなこと思ってるから、いつまでたつたつて、お嫁に行けないんだ

紀子 行けないんじゃない、行かないの。行こうと思ったら、いつでも行けます

康一 ウソつけ

女たちは、戦前には意識されることがなかった女の権利について、さらに市民としてとうぜん与えられるべき権利について、スクリーンのうえで大いに語るようになる。多くの「紀子」たちが登場するが、つぎに考察する作品では、女たちは語るだけで満足することなく、じっさいに行動に出ていることがわかる。



図61

市民のジェンダー化——『生きる』

黒澤明監督の『生きる』（一九五二年）は、市民の諸事を扱う市役所が舞台となっている。そこには「市民課」というセクションが設けられていて、この市民課の課長が主人公となって映画が展開していく。この市民課長が接触することになる市民の代表者たちが、みな女として描き出される。彼女たちは、小津の『麦秋』において女の権利を主張したような明確な主体性をもつ人物である。小津映画では、そうした女の主張が身内だけの私的空間の範囲内にとどまっていたが、黒澤の『生きる』においては公的空間にまで拡大され、しかも女という性が市民の表象に密接にかかわってくるのである。市民のジェンダー化にも注目しながら、『生きる』における市民像を分析していこう。

舞台となる市民課は、市役所という公的機関のなかで特異な位置づけをされている。それは新しく設置されたセクションであり、旧来からの正統なる部署と区別されている。そして正統な分類から食み出すようなマジナルな雑事が、市民課の仕事とみなされている。市役所のなかでもっとも軽んじられている課である。

主人公は渡辺という名前の男で、市民課の課長の椅子にすわって、ただ無為に時をむさぼっている。映画のオープニングで、役所の狭い室内の隅に、雑に積まれた書類を背景にして主人公渡辺が机に坐っている正面のバストショットが出てくる（図61）。机には「市民課長」という木札が置かれ、背を丸めた主人公はうつむき加減で、ろくに読みもしない書類にのっそりと押印している。彼はまだ自分が胃がんのため、半年ほどしか余命がないことを知らされていない。

室内の隅に配置された彼の暗いショットは、ドアから差し込む明るい光を背景にした六人の女たちが町内にある不潔で臭い水たまりを処理してほしい、と陳述を行



図62



図63

っているショットへと切り替わっていく(図62)。女たちはフレームの対角線上に置かれた窓口カウンターに一列に並び、その斜めの配置だけでも動きを感じさせるが、背景の明るい日差しが彼女たちの躍動感を高めるのに役立つている。渡辺の正面向きの張りついたような静的なショットと、斜めに並んだ女たちの動きのある明るいショットは、対照的に配置されている。二者はやがて出会うことになるが、そのまえに女たちは市役所のなかを「土木課」にはじまり、「公園課」「衛生課」「衛生課環境衛生係」「予防課」「予防課防疫係」「予防課虫疫係」「下水課」「道路課」「都市計画部」「区画整理課」「水道課」「児童福祉係」「市会議員」「助役」と、何日もかけてさんざん歩きまわることになる。彼女たちの陳情がたらい回しされているわけだ。助役のところまで辿り着いた彼女たちは、助役からこう言われる——「みなさんのいろいろな苦情を率直に申し述べていただくのは、われわれのいちばん歓迎するところです。また市民課という窓口を新しく設立したのも、そのためなんです。どうか、ご遠慮なく、どしどしと。おいきみ、この方たちを市民課にご案内して」。こうして、六人の女たちは主人公渡辺の部署である市民課へやってくる。

しかし、まだ渡辺と女たちは対面しない。やっと辿り着いた市民課の窓口係が、いつものたらい回しの手をつかって彼女たちを追い払おうとするのである。すると、ついに堪忍袋の緒が切れた彼女たちは抗議しはじめる(図63—64)。

女1 何言ってるんだい。ひとをバカにするのもいい加減におし。このポスターはいったい何のために貼ってあるのさ。あたしたちにヒマをつぶさせるためのかい。



図66



図64



図65

女2

あたしたちはね、おまえさんたちみたいなヒマ人と違うんだよ。だいいちねえ、あたしたちはただ、あの臭い水たまりをなんとかしてくれて言ってるだけじゃないか。

土木課でも建築課でも保健所でも衛生課でも消防署でも、そんなことはどうでもいいんだ。なにさ。それを何とかしてくれるのが、市民課じゃないのかい

女3

もういい、おまえさんたちにはもう何も頼まないよ。ほんとにどこへ行っても、ひとをバカにしてさ。民主主義がさ、聞いてあきれよ

女たちが抗議するにつれ、窓口係はその勢いに押されて、背後の上役たちに助けを求めんとして振り向いているようすがとらえられている(図65)。このとき、市民課長の渡辺は欠勤のため不在。三十年間、無欠勤だった彼は、じつはこの欠勤中、胃がんを告知されていたのである。

やがて出勤してきた彼は、打ち捨てられていた書類の山を机におく(図66)。そして、署員たちが注目す



図67



図68

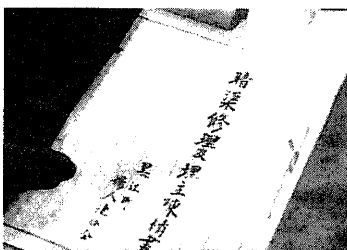


図69

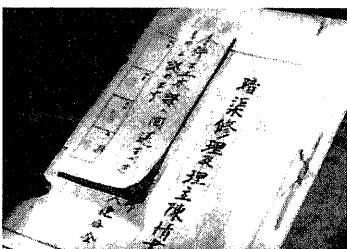


図70

るなか、にわかに書類に目を通しはじめるところがロングショットで撮られる(図67)。ここでは彼は、あまりに小さな一点しか占めておらず、背景にある書類の巨大な山の模様の一部として埋没している。その小さな一点が、彼がこれから話す言葉とともに、しだいに大きくなっていくところが見ものである。彼はまず、ふたりの部下に向かって「これをすぐ」と言い、ひとつの書類を差し出す(図68)。すでにこのショットで、彼はミディアムショットほどの大きさになっている。しかも彼は、いまやフレームの中央に配置されていて、部下のふたりが後ろ向きで黒っぽいかたまりにしか見えないのたいして、顔にはその決意がうかがわれるほどじゅうぶん光が当てられている。

すぐ処理するように、彼が部下に差し出した書類がクロースアップされると、そこには「黒江町婦人連合会」と署名がはっきりと見えて、この書類が例の六人の女たちが提出した陳情書であることが示される(図69)。さらにその書類には、「本件を土木課へ回送すべきものと認めます」という伝票が貼ってあることが、やはりクロースアップ示されると同時に(図70)、部下のひとりが「これは、しかし、土木課へ」と口をはさむ。ところが



図73



図71



図74



図72

渡辺は、その伝票を破り捨てて、つぎのように話す。「こういうものは、ひとつその、市民課が主体にならんと、まとまりが：つまり、土木課だけの問題ではない。公園課も下水課も動いてもらわんと：。」

そう話している渡辺の顔は、しだいに大きくなっていき、とうとうバストショットにまでなる(図71—74)。

そして、彼は席をたつて、「これから実地調査に行く」と言いながらコートを着る。「今日中に報告書を何とかせんと：」と言い、部下が「課長、それはすこし無理だと思えますが」と制しようとするのを振り切つて、「いや、やる気になれば：」と自分に言い聞かせるように話す。そのとき、彼の決意が好ましいものであり、彼こそがヒーローであることが、フレームの構図に見て取れる。フレームの中央を占めるのは彼であり、彼の顔の表情だけがカメラによつてはつきりととらえられる。ほかの登場人物たちは黒っぽいかたまりと化しており、どうでもよい末梢的な存在となっている(図75)。

彼が部下たちのあいだをぬつて、建物の外へ出て行くところまでカメラは追っているが、ここでは渡辺の姿はしだいに大きくなり(つまりカメラへしだいに接



図75



図76



図77



図78

近して)、やがてフレームの外へはみ出ようとする(図76―78)。フレーム外にまで飛び出すような躍動感は、これまでの渡辺には見られなかったことである。こうして渡辺の人生の最初で最後となる一大プロジェクトが開始される。

ところが、そこからが大変なのである。汚染された臭い水たまりを撤去して、そこに清潔で小さな公園をつくらうとする渡辺のプロジェクトは、市役所の内部ではやっかいな鼻つまみものと見なされ、ちょうど例の六人の女たちが受けたような扱いを受ける。つまり、どここの課でも聞く耳持たぬという態度で、無視されるのである。しかし、渡辺の命を削るような忍耐づよい交渉の結果、とうとう各部署から許可が出されて、工事が開始される。この工事現場に、彼は毎日のように足を運んで、成り行きを見守る。すでに胃がんが進行して体が衰弱した彼が、それでも工事現場に姿を見せると、町内の女たちは彼をいたわる。女たちが彼を支えて歩くショットや彼に柄杓の水を与えるショットが連なつて出てくる(図79―80)。市民課長と女たちが心をひとつにして、公園の完成を見守っているようすが、この一連のショットによって示される。

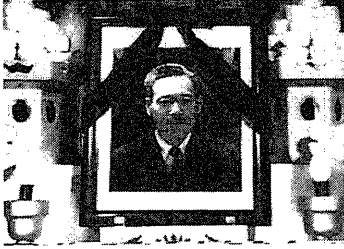


図81

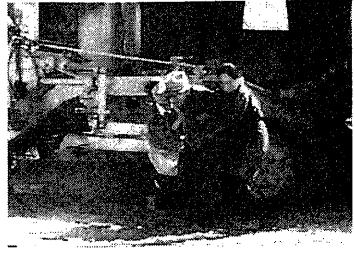


図79



図82



図80

この映画では、「市民課」に市民としてやってくる人物が、女ばかりである。それになんとして、国家の一機関として機能する役所の代表者たちは、みな男として登場する。この国家vs市民という対立が、男vs女というジェンダーに呼応している点に注目したい。その男（国家機関・市役所）vs女（市民）という図式は、五カ月後に渡辺が死んで葬儀の席がもうけられるとき、視覚的にはつきりと表現される。葬儀シーンは、主人公渡辺の遺影のクローズアップではじまる（図81）。そして、つぎに現れるのはシンメトリカルといえる構図のロングショットに、参加者たちがおさまっている（図82）。そこでは遠近法が使われていて、消点には渡辺の遺影が配置されている。両側には親族と多くの市役所関連の人間たちが座っている。そこへ、「黒江町のかたたち」が焼香をしにやって来る。現れたのは、予想できるように、みな女である。例の六人の市民である。女たちが泣きながら、渡辺の遺影に歩み寄っていくところは、葬儀シーンのなかでゆいいつモバイルフレームが使われてところだ（図83―84）。

女たちは居並ぶ公的機関の代表者たち（正統な課の課長たち）には目もくれず、一直線に渡辺の遺影へ進



図85



図83



図86



図84



図87



図88

み、涙を流して心から泣き崩れる。彼女たちが位牌の前にすわると、カメラはその側面にまわりこんで、彼女たちの泣き顔を、横からクローズアップでひとりずつ撮っていく。興味深いことに、市役所の課長クラスの男たちの苦々しそうな顔が、ひとりの女の顔とつぎの女の顔のあいだに挿入されていく(図85―92)。心から泣いている女の顔と、露骨に嫌悪感をあらわしている男の顔との対比が、巧みに演出されているといえる。

やがて、彼女たちが悲しそうに渡辺の遺影を見上げている側面のミディアムショットが出されると、渡辺

の遺影のクローズアップが出されて、まるで彼が彼女たちにまなざしを返しているように見えるよう、編集されている(図93―94)。

女たちの参列は、葬儀シーンのクライマックスであるが、ここでは女たちの泣き声のほか、どんな音も入っていない。この泣き声だけの部分は、二分以上もつづくのである。葬儀はシンメトリカルなロングショットで締めくくられる(図95)。女たちは黙ったまま立ち上がり、ひと塊となつて、市役所の男たちを両側に押しのけるように、立ち去っていく(図96)。ここでも、真ん中を大きなスペースを占めて通る女(市民)と、両脇に小さく押しやられた男(国家・役所)の視覚的な対比が明白だ。

さらに、市民の女たちが去ってしまうと、それにつられて親族(四人いたのだが)も席を立て去っていつてしまう。残されたのは、市役所関係の男たちだけだ。今度はやはり、彼らも無言でうつむいている。(そのうちひとり泣いているが、彼だけは最初から渡辺に同情を示して、ときおり涙をふいていた。「あの公園の育ての親は渡辺さんなんですから」と、勇気をもって発言したのは、そのひとだけであった。もつとも彼といえども、



図89



図90



図91



図92



図93

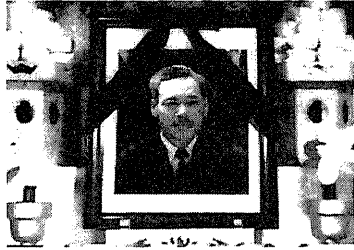


図94

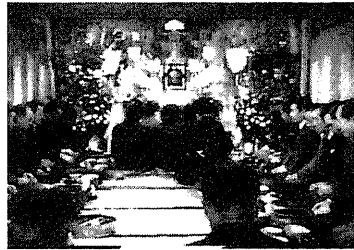


図95



図96

渡辺が命を削って奔走しているときは、ほかの連中と同じ態度をとっていたのであるが。

ここにいたって、男があらわす「国家」と女があらわす「市民」というジェンダーの呼応は、視覚的に女の優位として表現される。男・国家を両脇に押し分けて、その真ん中を大きなスペースを専有しながら女・市民が歩く。そして女・市民の登場の前と後では、男・国家の態度が変化しているのである。苦々しい顔をして傲慢にしゃべりまくる態度が、頭をうなだれて無言になる態度へと。

ここで渡辺という市民課長の存在の意味を考えてみたい。彼は男として、しかも市役所の課長という立場で登場するが、ほかの課長たちとは最初からすこし異なった状況におかれていた。「市民課」というセクションは新しく設置されたもので、ほかのどのセクションにも属さない諸事を扱うという点で、すでにキャノンから食み出したマージナルなものであるという認識が提示されている。そこに渡辺は位置させられるわけだが、彼が何も行動を起こさないかぎり、いちおう市役所という体制内で（たとえマージナルな存在であろうと）波風立たずに定年を迎えるはずだった。

しかし、胃がんの告知を受けてから、渡辺は変貌する。彼の目は突如として市民たちに、女たちに見開かれ、彼女たちの要望に耳を傾けるようになる。そして、旧来の市役所内の秩序をことごとく崩壊させて、胃がんのたぬ衰弱した体を引きずりながらも市役所内の関連セクションと粘り強い交渉を重ねて了承を取りつけ、とうとう公園の建設を五カ月という超スピードで成し遂げるのである。市役所内のセクションとセクションのあいだに引かれていた境界線を侵害されて、まだ通常のプロセスを無視した五カ月という異例のスピードで事業を推進されてしまったことで、自分の面目をつぶされたと感じている助役は、その苦々しさをつぎのような言葉で語る。

黒江町の小公園にしても、世間にあれを渡辺くんがつくったと考えているむきもあるようだが、これはおかしな話だね。(中略)市民の要望をとりくむという市民課の仕事をこえて、市民課長が公園をつくったって、というような話は、役所の機構を知っている者にとっちゃあ、まったくナンセンスだよ。(中略)しかしねえ、そんな話が出るところをみると、われわれに落ち度がなかったとは言えんね。

この助役は、「役所の機構」の内部で正常に機能している「われわれ」と、それを崩壊する要素としての「渡辺くん」を、はつきりと区別している。境界線を崩壊させる異端的存在の渡辺によって、女市民たちはスポットライトをあびる。彼がいなければ、無視と忘却の闇に沈んでいったかもしれない市民たちである。その意味で、渡辺は男でありながら、女市民の側に立つという役割をこなしている。ここでも彼は、男と女の境界線を崩壊させているのである。

日本人の悲劇は、女の悲劇——『日本の悲劇』

こうして国家が男によって表象されるのたいして、国家の権力下におかれて弱者の立場におかれる市民が女と

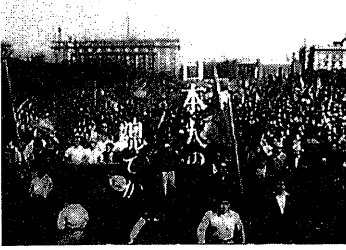


図97



図98

して表象される。この市民をめぐるジェンダー表象は、黒澤監督の『生きる』を製作した東宝で見られたわけだが、もともと市民を描くさい女にスポットライトをあてた松竹では、多くの例が産出された。『生きる』と同年の一九五二年に、城戸率いる松竹において、成瀬巳喜男が『おかあさん』を監督した。この映画はタイトルから、女の人生を描いたものであることは察しがつくし、「おかあさん」が気丈に生きて、子どもたちから尊敬される内容だろうと予想できる。じつさいそのとおりなのであるが、女々市民の生活は快適とはほど遠い。長男と父がまず病死し、おかあさんと娘二人がなんとかクリーニング店をオープンして暮らしていこうとするのだが、貧しさは重く、やがて次女は養子に行かざるを得なくなる。そのなかで長女は、おかあさんはほんとうにしあわせなのだろうか、と自問せざるをえない。

翌年の一九五三年に、『日本の悲劇』が例の城戸の松竹で、木下恵介によって監督される。映画がはじめるとすぐに、まだタイトルも出ないうちに、いろいろなドキュメンタリ映像が映し出され、こんな字幕がつけられる——「日本人の総てがこの暗黒の垣塙に巻き込まれている」（図97―98）。そして、タイトルの「日本の悲劇」が出たあと（図99）、オープニング・クレジットが流れて「監督・脚本木下恵介」までくると（図100）、また字幕が出てくる。その字幕は、物語の主人公が母子であり、彼らの悲劇が日本の悲劇を象徴していることを告げる——「この母と子の物語も一つの挿話であるしかも我々の身近におこるこの悲劇の芽生えは今後いよいよ日本全土におひ繁ってゆくかも知れない」（図101―104）。母と子の悲劇は、厳密に言えば、子に捨てられた母の悲劇である。

幼い子ども二人を一人前にするために、この母は娼

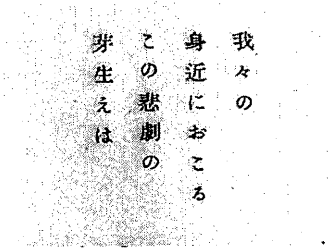


図103

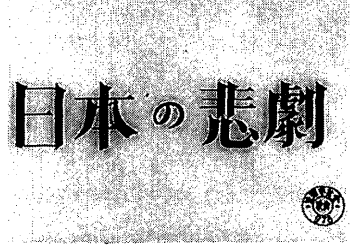


図99

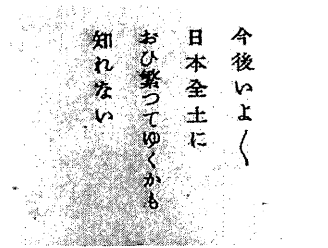


図104

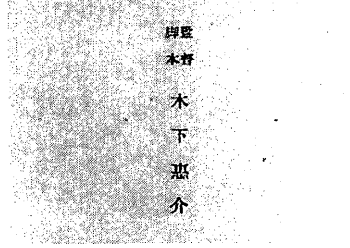


図100

婦として働き、やっと子どもたちを成人させたと思っ
 たら、娘は姿をくらませてしまい、息子はよその家族
 とかかってに養子縁組をしようとして、その家に住み始
 めてしまう。
 その家をたずねた母にむかって、息子は「バカ」と
 か「ふしだら」という言葉を投げつける。
 かあさん、さも世の中を知ってるつもりでいるけ
 れど、かあさんが知っているのは、酒と男の世界
 だけだ。バカだから。(中略)おかあさんなんか、

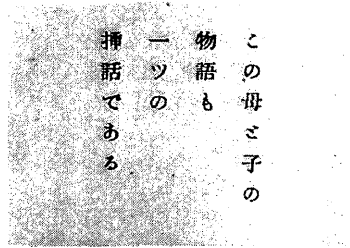


図101

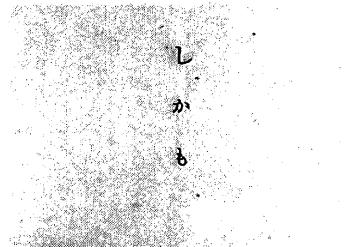


図102

さも生きるためにいろんなこと、してきたみたいに思ってるけど、けっきょく性格さ、ふしだらなんだ

この母と息子の会見シーンには、ふたりの人間関係を端的にあらわすショットが出てくる。画面の向かって左に立つ母と、右に立つ息子は、ちょうど空間を二分しているようにも見えるが、すでに力関係は明白だ。母は目立たず、暗く、周囲の暗い空間に解けてしまわんばかりに撮られている(図105)。反対に息子は、白いワイシャツを着て、明るく、しっかりと存在を主張しながら立っている。

やがて母がフレームの左端に力なく座りこむと、そこに人物がいることも見逃してしまいそうなほど小さな形となる。その小さな母から息子は顔をそむけるが、立ったままの彼の大きさと白いワイシャツの明るさは、ますます小さく暗く消え入らんばかりの母と、みごとに映像的アンバランスを示している(図106)。このアンバランスは、彼らが理解し合えることはありえないことを暗示する。



図105



図106

でに母の身に何が起るかを暗示している。黒く大きな柱が、画面の大きなスペースを占めてそびえ立ち、その向こう側を歩く母は柱のかげに隠れて姿が見えなくなる(図107―110)。映像のうえで存在をかき消された彼女につき起こることは、じつさいに存在を消滅させられることである。柱のかげからふたたび現れた彼女は、ホームに入ってくる列車に向かって駆け出し、飛び込み自殺をはたしてしまうのである。

彼女が接近してくる列車に向かって走り出したとき、手にしていたポーチが投げ出され、履いていた草



图111



图107



图112

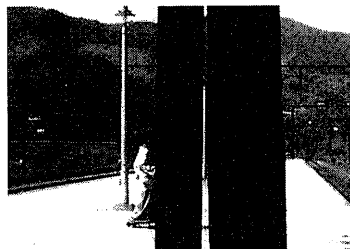


图108



图113

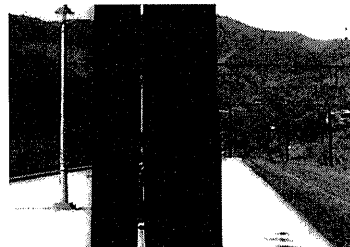


图109

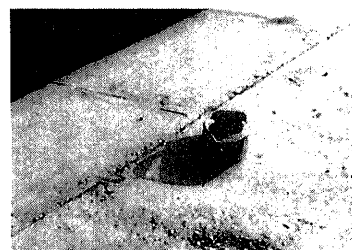


图114



图110

履が2つとも脱げてポツンポツンと残されているところを、カメラはしっかりとらえている(図11)。母が列車に飛び込み瞬間さえ、カメラは生々しくとらえる(図12-13)。飛び込み自殺が終わったあと、脱げた草履のひとつがクロスアップで映し出されて、母の絶望の深さの象徴として示される(図14)。

子どもたちを育てるために必死に生きてきた母は、子どもたちに捨てられたことに絶望して、列車に飛び込んで自殺してしまっただが、その彼女の悲劇が日本人一般の悲劇ととらえられている。つまりここでも、女が日本の市民たちを代表する存在とされているのである。

日国会で市民の声を代表する女——『ゴジラ』

一九五四年に東宝で本多猪四郎(ほんだ・いのしろ)が監督した『ゴジラ』は、円谷英二の特撮を得て、世界的なヒットになった。そこでも、女は市民の声を代表する存在として描かれている。国会でゴジラ問題を審議しているシーンで、男の議員と女の議員が対立する。アメリカの核実験が目覚めさせたゴジラが、その放射能をあげた巨体で日本に上陸した、という事実が重大問題であるという点では、男女の議員は同じ意見をもっている。しかし男の議員は、市民には公表すべきではないと主張し、女の議員は重大だからこそ市民に知らせるべきだとゆずらない。

男の議員　ただいまの山根博士の報告は、まことに重大でありまして、軽々しく公表すべきでない、と思えます

女の議員　何を言うか！重大だからこそ、公表すべきだ

男の議員　黙れ！というのは、あのゴジラなる代物が、原爆の実験が生んだ申し子であるなどということが

女の議員 そのとおり、そのとおりじゃないか

男の議員 そんなことをだ、そんなことを発表したら、ただでさえうるさい国際問題が、いったいどうなるか

女の議員 事實は事實だ

男の議員 だからこそ重大問題である。軽率に公表したあかつきは、国民体制を恐怖におとしいれ、ひいて政治、経済、外交まで混乱を引き起こし……

女の議員 ばかもの、何を言うとするか！

男の議員 ばかとはなんだ、ばかとは。

女の議員 事實は堂々と発表しろ

ふたりの議員の対立のようすは、ショット・リバースショットによって撮られていく。男の議員が議長の指名を受けて発言しはじると、女の議員が反発の声をあげるといふ形で進行する。男よりも女のほうが大きなサイズで撮られていることから、女のほうに分があるように見えるが(図115―120)、最後のショット・リバースショットでは、男の議員も大きくなって女の議員とおなじサイズになり、これまで坐っていた女の議員も立ち上がった、男の議員とおなじような姿勢となった(図121―122)。ここでは、男女の議員のうち、どちらの主張が採用されるかは、映像のうえでは五分五分となっていて勝敗がつかない。

しかし国会シーンにおける男女の役割分担は、『生きる』を考察したわたしたちには、納得のいくものである。男は国家や体制の迷惑を代弁し、女は市井の一般市民の感情を代弁する。男の議員は日本人の対米感情が悪化し、日米関係が険悪になることを心配して、アメリカの原爆実験によって目覚めてしまったゴジラが日本に上陸したという事実を隠蔽しようとする。それにたいして、女の議員は市民のすなおな感情、つまり事実を包み隠さず知らせてほしいとか、知らせるべきだという感情を、国際関係の損得勘定なしに、吐露する。映画『ゴジラ』が



図119



図115



図120



図116

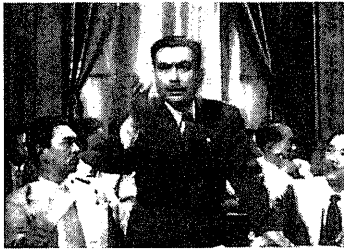


図121



図117



図122



図118

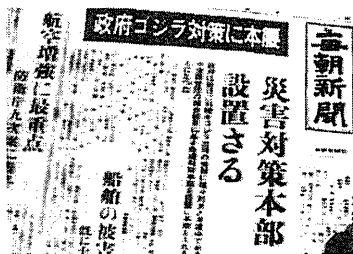


図123



図124

市民のジェンダー化において斬新なのは、市民を代表する女が、国会という国家機構の内部に存在していることである。

つづく列車シーンは、女の議員の声が男の議員の声に勝ったことを明らかにする。列車の乗客が、新聞を読みながら会話しているが、その新聞には大きな見出しで、ゴジラの出現が公表されているのである(図123)。その列車シーンでも、原爆を経験したばかりの日本人のストレートな感情を表現するのは、女の乗客である(図124)。

女 いやあね、原子マグロだ、放射能雨だ、そのうえこんどはゴジラときたわ。東京湾へでも上がりこんで

きたら、いったいどうなるの

男 まずまつさきに、きみなんか、狙われる口だね

女 うん、いやなこった、せつかく長崎の原爆から命拾いしてきた大切な体なんだもの

女の議員、そして女の乗客。いずれも市民の声を代表するのは、女であった。女が市民を代表して、その象徴として機能する傾向は、さらにつの映画会社、大映でも見られる。島耕二監督が一九五六年に監督した『宇宙人東京に現る』にも、その傾向は引き継がれているのである。

市井に潜伏するために女の姿を——『宇宙人東京に現る』

この映画はタイトルが示すように、SFジャンルに分類できる。一九五六年に島耕二の監督のもとでつくられた作品であるが、一九五〇年代にはSFものがかなりつくられていた。もつとも有名なSF映画は、なんといっても東宝の『ゴジラ』（一九五四年、本田猪四郎監督）であろう。これはシリーズ化され、二〇〇四年にシリーズ最後の映画がつくられるまで、人気をたもってきた。女が市民を代表する存在として描かれているのは、ゴジラ映画だけではない。『宇宙人東京に現る』でも女はやはり、市民の代表となるのである。

パイラという名の星では、人間は地球よりはるかに進化した形をしていることになっていて、男と女といった性別はもはや存在しない。その星では、地球が危機に瀕しているという情報を把握しているため、地球に赴いてそれを伝えるという使命を誰がどのようにして遂行するか、という議論がなされている。じつさいに地球に視察に行った者の報告によると、「地球人は私どもを一目見るなり激しい恐怖を示すのです。それはまるで醜悪極まりないものを見た様な目です」という事実がわかっている。地球人の姿に変身して地球へ入り、地球に迫る危機を彼らに伝えることよって、「宇宙道徳」に背かない行動をとろうとする。そこでパイラ人のひとり、じつさいに地球人の姿に変身することになるのだが、その地球人のモデルとして女が選ばれている。彼らが地球に視察に行ったとき、東京に潜伏するために市井のひとの姿をとろうとしたとき、採用した形が女の形だったのである。

パイラ人一　彼らは我々パイラ人を醜いというのか？それ程彼らは美しいのか？

パイラ人二　とんでもない。ご覧ください。彼等の理想の美人と謂うのはこれです

パイラ人一　これが？これが美人か？顔の真中にこんな出っ張りがあるではないか？

パイラ人二　こんな醜悪な顔を持つていとはかわい想な種族だ

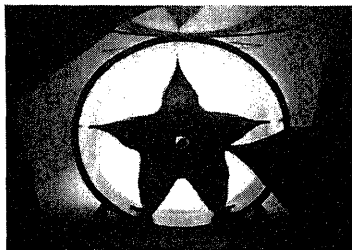


図125

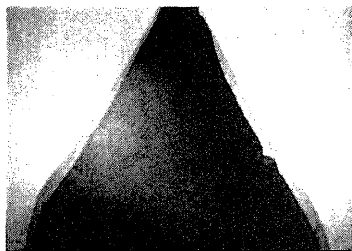


図126



図127



図128

その「かわいい想な種族」にパイラ人が変身するプロセスは、この映画の見せ場のひとつだろう。注目したい点は、種族のモデルとして女が選ばれたことである。地球人のなかに男は多数いるであろうに、女が代表として選ばれているのである。これは興味深い点である。なぜなら、地球人の日常生活にもぐりこんでたまたま出会ったサンプルが女である、ということと同時に、地球人の生活にもぐりこむには女の姿をとるほうが目立たない、という無言の了解があるようだからだ。つまり、一般市民のレベルにもぐりこむには、男よりも女であるほうがよい、というわけである。パイラ人が市井に紛れ込むためには、人間の女の姿をとるのであるが、パイラ人が女に変身するプロセスは(図125—130)、この映画のひとつの見せ場となっていて興味深い。

これが市民のレベルでなく、国家のレベルへの潜入だったら、パイラ人は男の姿をとったかもしれない。ここにも、一般市民もしくは巷のひとびとを女として表象する、というメンタリティが見て取れるのではないだろうか。

「女」と「市民」



図129



図130

「女市民という言葉は、通常オキシモロンと見なされている」と述べるのは、「古代ギリシアにおける女と民主主義」を記したマリリン・カツツである。「市民」というカテゴリーには、奴隷はもちろん女も入ることが許されなかったため、「女市民」という言葉はありえない、という点から論が起こされている。男と女が、「市民」という基準において同一にとらえられていなかったことは、古代ギリシアまでさかのぼらなくても、女の参政権（市民権のなかでも重要な一要素）の獲得時期を概観するだけでよい。いちばんはやいニュージールランドでも十九世紀末の一八九三年、そのほかの国は二十世紀に入ってからである。アメリカは一九二〇年、イギリスは一九二八年、日本はやっと戦後の一九四五年という事実が、女が本当の意味で市民になることが困難だったことを物語る。

ところが、そうした「女」と「市民」の不調和の痕跡は、これまで考察してきたように、すくなくとも日本映

「画という銀幕上には見るのではない。日本映画の現代劇においては、女市民は最初から主体性をもった一個の存在として登場したのである。それは一九三〇年代という現代劇の確立期をつうじてそうであったし、終戦というおおきな節目をはさんだ一九四〇年代にも変わることがなく、一九五〇年代にますます市民＝女という表象の図式が明白になっていったのである。

『宇宙人東京に現る』と同じ一九五六年に、同じ大映で溝口健二は『赤線地帯』を監督したが、ここにも女が市民の象徴として機能している。『赤線地帯』は売春禁止法を国会を通過させることが、望ましいか、望ましくないか、という当時の議論にヒントをえてつくられた映画であるが、娼婦たちの世界が一般市民社会の縮図にみただらされている。

こうして一九五〇年代をつうじて、城戸の松竹だけでなく、東宝、大映などの映画会社が、市民の生活を描き出すさいに「女」を積極的に用いたのだった。とくに城戸の松竹では、女を市民の象徴と定めて市民生活を描くスタイルが、五所平之助、清水宏、小津安二郎、成瀬巳喜男、吉村公三郎、豊田四郎、渋谷実といった、もったいないほど巨匠ぞろいの監督たちによって、実践された。

市民を女としてイメージするというメンタリテイは、一九六〇年代以降の市民映画においてどのように変化していくだろうか。一九六〇年代以降も、市民映画はつづく。ごくふつうの一市民を主人公にすえて、そのひとをめぐる日常のこまごまとしたエピソードを積み重ねる映画は、今日まで迎えることができる日本映画の一ジャンルとなっている。一九六〇年代以降の市民映画がどのように発展を遂げていくか、とくに女の市民はどのように描かれているか、彼女たちと男市民とのちがいは何か、といった点に注意して、考察をつづけよう。

死ぬ登場人物たち——『青春残酷物語』

一九六〇～七〇年代になると、映画は一変する。テレビが出現し定着して、それまで映画が描いてきた女を中

心にすえた市民のホームドラマを奪ってしまった。すると、映画はテレビに求められないようなテーマを描くようになる。それはひとつには、タブーであったセックスや暴力や障害者や異民族などのテーマであり、もうひとつには、底抜けの楽天さを売り物にした喜劇であった。²⁰

映画がセックスや暴力を描くことを後押ししたひとつりは、これまた城戸四郎である。それまで女優を中心とした映画づくりをおこない、女を中心としたホームドラマの確立に貢献した城戸四郎が、とつぜん一九五九年に大胆な行動に出て、二十七歳の大島渚を監督として抜擢したのだが、²¹この大島が松竹でつくった一連の映画が、「松竹ヌーベルバーグ」のはじまりとされるのである。そのとき城戸が社長をつとめる松竹には、四〇歳近くになる助監督がたくさんいたから、城戸は年功序列を無視して大島を監督に抜擢したわけだ。のちに、城戸は大島の抜擢を後悔することになるが、このとき大島が監督した一連の映画は、不安定なカメラワークや手持ちカメラの多用によって、人間のセックスや肉体や暴力の生々しい現実をスクリーンのうえにえぐりとった。(大島渚のあと、篠田正浩や吉田喜重などが松竹ヌーベルバーグをおしすすめることになる。)この大島のスタイルが、一九六〇年代の映画の重要な一側面をあらわすことになる。

大島の初期の代表作『青春残酷物語』を見てみたい。描かれる市民は、けっしてふつうの市民とはいえない特殊な存在。恋人どうしの若い男女が主人公だが、ふたりは人をゆすつて金をまきあげながら、目的もなく生きていく。映画のエンディングで、ふたりは意味もなく死んでいく。男は暴力団グループに殺され(図131)、女はセックスを求めて誘ってきた男の車から飛び降りて、即死してしまう(図132)。カラー映画なのに、モノクロのよくな色づかいで、照明もかなり絞られたローキーライティングが基調となっている。ふたりは別々の場所で死んだのであるが、同一のフレーム内に一瞬並置されると(図133)、すぐに「青春残酷物語終」というタイトルが出る(図134)。

こうした流れのなかで、女がふつうの市民を象徴するというスタイルは、断絶されてしまう。タブーとされていたセックスや暴力だけでなく、やはりタブー視されていた障害者や痴呆性老人や離れ島の島民といったマイノ

男が市民を代表する——『ニッポン無責任野郎』

一九六〇年代〜七〇年代の映画は、セックスや暴力や残酷さという特徴をもつが、その正反対の特徴も見られ

リテイの市民を描くことも、この時期に本格的にはじまる。一九六〇年に新藤兼人が監督した『裸の島』は通常の市民生活とはかけ離れた暮らしをしている島民を、一九六一年に松山善三が監督した『名もなく貧しく美しく』は聾啞者（ろうあしや）の夫婦を、一九七三年に豊田四郎が監督した『恍惚の人』は痴呆性老人を、それぞれテーマとしている。このようにふつうではない市民が描かれはじめるが、『青春残酷物語』で見たように、登場人物のだれかが死ぬという辛いクライマックスが用意されているのも、この時期の市民映画の特徴である。たとえば、『裸の島』では夫婦の子どもが死ぬし、『名もなく貧しく美しく』では主人公の女が理由もなく車にひかれてあつげなく死んでしまうし、『恍惚の人』では痴呆性のおじいさんが死ぬ。



図131



図132



図133



図134

る。それは、楽天さを売り物にした喜劇性という特徴である。この喜劇の傾向は、市民映画を考察するうえで重要である。だ。喜劇ものは、市民を描くことに終始したからだ。しかし、女の市民は中心からはずされ、男が主役となり、男のサラリーマンぶりが楽天的に、陽気に、にぎやかに描かれるようになった。つまり、これまでになかった楽天的で喜劇的な新種のサラリーマン映画が生まれたのである。²²これらの喜劇映画は、しばしばシリーズ化されたが、この方面で強かったのは東宝だった。代表的なシリーズとして、駅前シリーズ、社長シリーズ、無責任シリーズ、日本一シリーズなどがあげられる。ちなみに、日活は石原裕次郎シリーズをつくり、松竹は四〇年近くも続くことになる破格に長寿の『男はつらいよ』シリーズをつくった。

男中心のシリーズ映画のなかで、女はサポート役に徹している。強い個性をもつ男たちの周囲を、あまり強い個性を持たない女たちが取りまく。男中心のシリーズ映画における女たちは、このサポート的善良な市民としてのイメージを与えられている。たとえば、植木等主演の無責任シリーズを見てみよう。一九六二年の吉沢憲吾が監督した『ニッポン無責任野郎』では、食いはぐれていた男が、その独創的で無責任な言動で、結婚も出世もしていくプロット展開である。彼の妻は、「たいへんな人と結婚しちゃったわ」といいながらも、彼を頼りにしている(図135)。知り合いの女からも頼りにされて、仕事口をさがしてほしいと頼まれると、「まあ、なんとかなるだろう。女はいつの時代にも、すたれないからね」と気安くこたえて、すぐに彼女に仕事を見つけてやる(図136)。お年寄りにも頼りにされて、友人の母親の面倒をみるという条件で、その老女の一軒家に住まわせてもらう約束を取りつけてしまう(図137)。ただし、自分の妻には、老女の面倒をみることは隠しておいて、「そのうえねえ、料理や掃除を手伝ってくれる人もいるんだ」と調子よく言っている。彼はこうした周囲の老若さまざまの女たちに頼られ、また彼女たちから恩恵を受けながら、楽しく生きていくのである。彼の周囲には、笑顔がいっぱいだ。

平凡なサラリーマンの男が、人生の不当たりをとるという物語は、高度成長期をむかえたこの時代の上昇気運に合っていたのだろう。岡本喜八監督の『江分利満氏の優雅な生活』も、この時期の一九六三年に東宝でつくら



図135



図136



図137

れている。平凡なサラリーマンの江分利満 (every man) がひよんなことから私小説を書いて、直木賞を取ってしまうプロット展開。かつては市民と対立する国家権力を象徴していた男が、ふつうの市民の象徴として、「あらゆる人」(every man)の象徴として機能しはじめたのである。

社会に異議申し立てする女たち

この新しい象徴体系のなかで、女の市民たちに新たに与えられた役割は、そうした男たちを支えるか、さもなくば、そうした男たちに異議申し立てをするか、どちらかになった。シリーズ化された男中心の映画のなかで、女たちはこぞって男たちを支えた。いっぽう、女を主役とした単独映画(シリーズされなかった映画)では、女たちは男や社会や社会通念に反抗することで自己存在をアピールしている。後者の映画の例は、少数ではあっても、着実につくられた。たとえば一九六三年に日活で今村昌平が監督した『にっぽん昆虫記』。ここには、母娘

二代の女のしたたかな生きざまが描かれていて、男は彼女たちに太刀打ちできない。娘は男にうまいウソをついて大金をとり、ウソをついて、さつさと山奥にいる自分の恋人の元へ去ってしまう。

同じ年の一九六三年に、羽仁進は『彼女と彼』をつくり（岩波映画）、杓子定規に物事を処理する夫と、人間関係に敏感で、強い孤立感に苦しむ妻との格差を、ときにシニールな映像で描き出している。タイトルで「彼女」が「彼」よりも先にきているところに、監督がどちらに同情・共感しているかが示されている。

翌年の一九六四年に、勅使河原宏が監督した『砂の女』でも、一見ロジカルで強そうな男は、砂の窪みに住み着いている女にとらわれて、砂の窪みから抜け出すことができない。

一九七〇年代になっても、同じ市民映画の傾向がづく。まずいっぽうに、楽天的・喜劇的な男中心の市民映画がある。そのなかでは、女たちは市民を代表する男の周辺で、影のように存在する。他方には、女を中心にすえて、社会の状況に意義を唱える映画が、着実に存在した。一九七四年の熊井啓監督の『サンダカン八番娼館望郷』は「からゆきさん」と、その家に泊り込んで調査をしている女の社会学者の交流物語である。

元からゆきさんの極度の貧困生活を、熊井監督の映像はしんみりと撮っていく。社会学者と元からゆきさんは、シンメトリカルの構図のなかで仲良くご飯（文字通り、ご飯だけの食事）をたべるところ（図138）。シンメトリの構図は美しいが、両端の障子はびりびりに破れ放題で、元からゆきさんの家は野ざらしであることが一目瞭然である。食事中、郵便屋が書留便を運んでくると、カメラは一八〇度線の規則を破って、ちょうど一八〇度反転してこれまでと反対側から食卓を取り始めるが、どこから撮っても破れた障子が視野に入ってくる（図139）。こうした生活を老女に強いている社会のありかたに、観客は疑問をいだきはじめが、書留便の中身を知って多くの観客は胸の痛みを覚えるはずである。封筒には四千元が入っていて、それは息子から仕送られた1か月分の生活費だと判明する。封筒を大切そうに拝みながら、元からゆきさんは社会学者にいう。「今月はだいたい遅れとって、どきやんしたかと心配しとったが、ああやれやれ、ありがたや」（図140—141）。社会学者は思わず、たずねてしまふ——「それだけで、ひと月、暮らしてるの？」この元からゆきさんのような社会の底辺に埋もれた市民を描

き出し、またそうした埋もれたひとびとに注目する社会学者のような人物を登場させて、社会への警鐘が鳴らされる。

意義を唱える女たちの系譜につらなる映画を、もう一作品考察しておきたい。一九七六年に大島渚が監督した『愛のコリーダ』は、実在の阿部定に取材したもので、社会からはみ出し者、あるいは社会への挑戦者としての阿部定の性生活が、せきさららに描かれている。パトロンとなった名古屋の商業高校の校長から受け取る金をゆいゆいの収入として、阿部定は寝取った料亭「吉田屋」の主人、吉蔵と駆け落ちする。セックスを重ねるふたりの様子を、カメラはていねいに撮っていく。そのセックス・シーンは、定が尋常な女ではないことを、明白に示す。包丁を加えて、吉に馬乗りになる阿部定。その包丁を「ぶっそうだよ、これは」と言って取り上げて、横へ放り投げるアクションは、これまでになかった男女の愛の表現になっている(図142―145)。

その後、定はさも嬉しそうに笑いながら、吉の首に腰紐を巻いて締めようとするが、首を絞められる吉も笑っているところが、不思議で異様な雰囲気をもし出している(図146―147)。このときは定は吉を絞め殺さなか



図138



図139



図140



図141



図146



図142



図147



図143

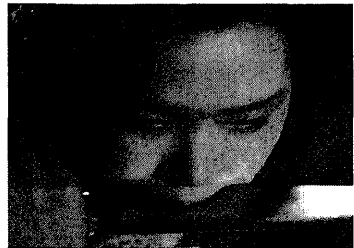


図144



図145

つたが、後日ついに定は、セックスの最中に吉を絞め殺す。定は吉という男を巻き込んで、社会の慣例や常識をことごとく破って、自己の愛欲をまっとうしたのである。

ふつうの主婦たちがふつうでなくなる

社会からはみ出したり、社会に異議申し立てする女市民たちは、これまで見てきたように、六〇年代～七〇年代の映画のなかに、少数派ではあっても確実に存在していた。一九八〇年代になると、こうした社会に意義をとる女たちは、大きなうねりとなってふたたび市民映画の表舞台に出現する。過激な六〇年代～七〇年代という時代が終息すると、社会への反発者である女たちは、市民の代表として、また家庭の看板として、あちこちの映画に出現しはじめる。彼女たちの年齢や身分は、千差万別。つまり、つまり、市民像が多様化したわけである。

一九八〇年代は思想史の上ではフェミニズムがさかんになっており、一九八五年に男女雇用均等法が制定されて、国連の呼びかけに呼応して女性差別撤廃条約が制定された。しかし、政府が規定する女の市民像は、あくまで「家庭の主婦」だった。その証拠に、税法の減税対策は「働く男」と「その男と結婚している主婦」を念頭において執行されていた。「働く女」は圏外におかれてしまったのである。

しかし、映画に出てくる女たちは、そうした政府の政策上の家族像とはかけ離れたイメージを提供している。映画の女市民たちは、男に従属した主婦の位置におさまっているケースは稀で、自分が中心となって自力で生きるケースのほうが多く見られる。政府が想定したふつうの主婦は、映画では希少価値なのである。宮崎駿監督の大半の映画——『風の谷のナウシカ』（一九八四年）から『となりのトトロ』（一九八八年）、『魔女の宅急便』（一九八九年）、『もののけ姫』（一九九七年）、『千と千尋の神隠し』（二〇〇一年）をへて『ハウルの動く城』（二〇〇四年）にいたるまで——、五社英雄監督の『極道の妻たち』（一九八六年、この映画はシリーズ化される）、アミノテツロー監督の『オバタリアン』（一九九〇年）、岡本喜八監督の『大誘拐』（一九九一年）、伊丹十三監督の『スーパードール』（一九九六年）、三谷幸喜監督の『ラヂオの時間』（一九九七年）、松井久子監督の『ユキエ』（一九九八年）などは、いずれも「ふつうの主婦」とはいえない女市民を主人公にすえて、彼女をめぐる人間関係や社会状況を描きこんでいる。

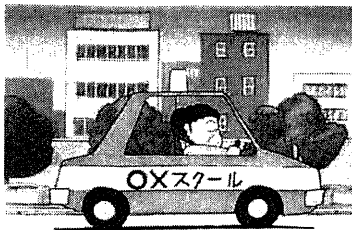


図148

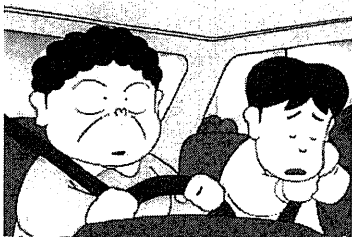


図149

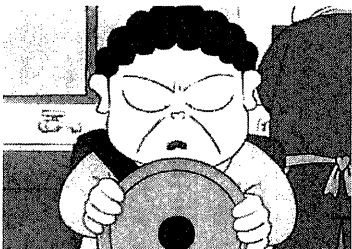


図150

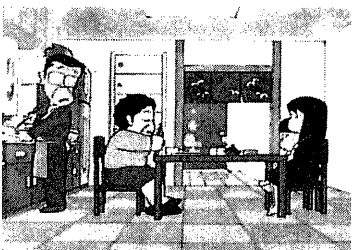


図151

ふつうの主婦とはいえない女市民、と述べたが、映画のなかの設定上は主婦であることが多い。いま羅列した映画のうち、極道人や魔女はすこしそぐわないかもしれないが、『オバタリアン』の主人公もふつうの主婦、『大誘拐』の主人公も、『スーパーの女』の主人公も、『ラヂオの時間』の主人公も、『ユキエ』の主人公も、みなふつうの主婦という設定である。それが、尋常ではない行動に出て、驚嘆すべき何かを成し遂げて、ふつうの主婦とはいえない存在として観客を圧倒するのである。

一九九〇年の『オバタリアン』の主人公は、ふつうの主婦であるが、思ったことは何でもやってみたいと気がすまない。あるとき、自動車の運転免許を取ろうと思ったつと、さっそく教習所へ通いはじめる(図148―149)。

家庭内でも彼女は運転に夢中で、朝の料理は夫まかせ。お皿をもって、ハンドルを切る練習をしている(図150)。そんなとき、子どもたちはいそいそと小学校に出かけ、夫はまだ料理をつくっている(図151―153)。

一九九六年に伊丹十三が監督した『スーパーの女』の主人公、花子は、自分のことをことさら「主婦だから」とくり返して、主婦であることを強調する。しかし、彼女がスーパーのたて直しに發揮する知恵と力は、主婦の



図152



図153



図154



図155

ものではない。それは、鍛えぬいた経営の専門家のものである。ここでは、主婦がパロディ化されている、とい
つていいだろう。設定上はふつうの主婦である花子が、超人的な経営のノウハウを披露していくプロセスを見て
いくことは、爽快であり、そこにこの映画の醍醐味がある。

オープニングで花子が小学校時代の同級生太郎にスーパーで出会い（図154）、その店の評価を披露するシー
ンで、花子はしきりに「主婦の知恵だよ」を連発する（図155）。

花子 百円のを五十円で売ってるなら、安いって言うるけど、この店は三十円のを五十円で売って
るだけだよ

太郎 おまえ、なかなか鋭いこと、言うなあ
花子 主婦の知恵だよ



図156



図157



図158



図159

この調子で、花子はスーパーの評価を展開していく。いかに、そのスーパーが悪徳であるかを、論理的に説明するのである。太郎が「ほんとか、元の値段高くして、半額にしてある。おまえ、すごいな」と言うと、花子は「主婦の知恵だったら」と答える。最期に太郎が「あたま、いいんだ」と感心すると、花子は「ま、主婦の知恵。じゃ、がんばってね」と言い残して去っていくとする(図156-157)。そこで太郎が、「あつ、行っちゃうの」と花子を引き留めるや、彼女はとつぜんクロースアップになる(図158)。そして、「おまえ、安売り大王なんて、あんなインチキな店に負けちゃ、だめだぞ」と激励の言葉を力強く発する。花子の真剣なまなざしのクロースアップと、それにつづいて出現するタイトル「スーパーの女」から(図159)、彼女がスーパーの立て直しに加わって「スーパーの女」となることが、観客には予想できる。じつさに花子は、タイトル出現のあと、スーパーの立て直しに爽快な術策を披露していくことになる。

ふたたび女たちは、映画における市民を代表する指標となった。ただし一九八〇年代の場合は、一九五〇年代の場合とは異なり、女は一般的なふつうの市民を代表するのではなく、強い個性をもったユニークな市民の表象

として機能している。この傾向が今後もつづいていくかどうかを見極めるためには、もうしばらく映画を観つづける必要がある。

【注】

- (1) 佐藤忠男、『日本映画史Ⅰ』（岩波書店、一九九五年）、二一三頁。
- (2) 城戸四郎、『映画座談会』、『日本映画』一九三六年八月号四〇頁（復刻版『日本映画』第二卷六〇頁）。
- (3) 佐藤忠男、『日本映画史Ⅰ』（岩波書店、一九九五年）、二二三頁。
- (4) 小市民という言葉が本来もっている階級闘争の意味を明確に打ち出したテレビドラマが、NHKによって一九六六年に放映されている。こうした作品は、むしろ例外であり、また希少価値がある。そのテレビドラマは、『大市民』というタイトルで、一介のしがないサラリーマン（まさに小市民）が主役。彼は上役たちに媚びへつらう生活のなかで、自分の主体性がずたずたに切り裂かれていくのを痛感し、ある日上役や会社に反旗をひるがえして「大市民」として生まれ変わる。「小市民」がパロディ化されたドラマである。
- (5) 佐藤、『日本映画史Ⅰ』、二一六頁。
- (6) 同上。
- (7) 城戸四郎、『実録日本映画史』、読売新聞一九六六年連載。佐藤忠男、『日本映画史Ⅰ』（岩波書店、一九九五年）、二一七—二一八頁に引用。
- (8) 佐藤、『日本映画史Ⅰ』、二一三頁。
- (9) 同右、二一一頁。
- (10) 吉村公三郎、新藤兼人、佐藤忠男、『映画は粹だ！吉村公三郎人と作品』（同朋舎出版、二〇〇一年）、三四頁。
- (11) 同上、三三—三四頁。
- (12) 北載河、「大船の独裁者」、『日本映画』一九三九年、一月号一七二頁（復刻版『日本映画』一一卷一九〇頁）。
- (13) 青野季吉、「映画と文化、とくに民衆的立場の問題」、『日本映画』一九三七年六月号九頁、復刻版『日本映画』第四卷四四—四一頁。
- (14) 『日本映画』一九三八年一月号二六頁（復刻版『日本映画』第七卷六四頁）。
- (15) 城戸四郎、『映画座談会』、『日本映画』一九三六年八月号四〇頁、復刻版『日本映画』第二卷六〇頁。

- (16) 館林三喜男「城戸四郎論」、『日本映画』一九三九年一月号一七六頁（復刻版『日本映画』第一一巻一九四頁）。
- (17) 中村武羅夫、「国民映画作品総評」、『日本映画』一九四二年三月号 七頁（復刻版『日本映画』第二四巻、四〇一頁）。
- (18) 同右。
- (19) Marilyn Katz, "Women and Democracy in Ancient Greece," quoted in Eric W. Robinson, ed., *Ancient Greek Democracy: Readings and Sources* (Malden, MA.: Blackwell, 2004), p. 303.
- (20) 佐藤忠男、『日本映画』第三巻、一二六頁。
- (21) 佐藤忠男、『日本映画』第三巻、一〇頁。
- (22) 佐藤忠男、『日本映画』第三巻、三〇頁。