

- キャサリン・ラッセルの評論から再び成瀬巳喜男の作品を考えて -

以前に成瀬巳喜男について、何回かに分けて述べたことがありましたが、今回再び述べてみたいと考えます。そのきっかけとなったのは、キャサリン・ラッセルの「成瀬巳喜男の映画 女性と日本の現代性」とでも訳しましょうか、(原題は「The Cinema of Naruse Mikio Women and Japanese Modernity」) 2008年に出版された一冊です。成瀬巳喜男に関するアメリカでの研究が盛んであると耳にし、その中ですでに古典的とも言うべき名作の評判の高いオーディー・ボック (Audie Bock) の「成瀬巳喜男 ある日本映画の巨匠」(原題「Mikio Naruse: A Master of the Japanese Cinema」) がどうしても入手できず、偶々ながら見つけ出したのがこのキャサリン・ラッセルの一冊だったという経緯があります。この一冊は日本では未だ翻訳が行われていないようなので、随分と時間を要したものの先だつてようやく翻訳を終えたところです。キャサリン・ラッセルはモンtréalのコンコルディア大学の映画学の特任教授を務めている人物で、一般向けの映画評は行わず主として映画理論や実験映画、民俗誌映画等に焦点を当てていて、成瀬巳喜男の『女が階段を上がる時』に関する研究書を2025年に出版予定だとも聞きます。450頁に近い長編論文であり、成瀬の生涯に撮った89本の作品(現存する作品は69本と言われますが)全般に渡っての評論が取められています。この中で、今回は成瀬が長いスランプの期間を脱し創作意欲が旺盛な時期である1960年制作の『娘・妻・母』を取り上げ、キャサリン・ラッセルの見解を紹介していきましょう。1960年の成瀬は、『女が階段を登る時』、本作、『夜の流れ』(川島雄三との共作作品)『秋立ちぬ』と4本もの作品を発表しています。会社(東宝)からの要請を断ることなくひたすら制作に没頭した姿が目につかびます。

脚本は、井出俊郎と松山善三によりオリジナル作品です。原節子(1920~2015) 高峰秀子(1924~2010) それに森雅之(1911~1973) 上原謙(1909~1991) が一堂に会し、仲代達也、草笛光子、淡路恵子、団令子、三益愛子、杉村春子、笠智衆も顔を合わせるという豪華な布陣で、小津作品と非常に重なるキャスティングであり、基本ホームドラマであります。小津・野田高梧ラインでは到底扱ふことのない一家の崩壊の危機を、成瀬は現実的

描写を基本にし、何ら混乱を起こすわけでもなく引き締まったストーリー展開と映像美を見せてくれます。これは、成瀬の冷徹なまでの人間観察と洞察力に依るものではないかと思わせます。

物語は、東京山の手のある中産階級の一家を中心に家族の人間関係の複雑なやりきれない側面を描きます。一見なに不自由のない幸福そうな家庭ですが、金銭の問題が絡むと親子兄弟の間にも冷ややかな空気が流れます。嫁ぎ先の主人の事故死による長女の出戻り、長男の判断ミスによる土地家屋の売却といったネガティブな要素が充満します。まさに家庭崩壊を迎えるのですが、小津安二郎の『麦秋』(1951)も一家の離散を描いたものですが比較にならないほど悲惨な状況に陥ります。

キャサリン・ラッセルは「本作は原節子が成瀬と組んだ最後の作品であり、彼女がその後まもなくキャリアに終止符を打ち、公から引退するという決断に至る貴重な洞察を提供しています。ドナルド・リッチーは、彼女の突然の失踪に対して、まるでファンやスタジオに対してキャリアを永久に維持する義務があるかのように、厳しい批判を受けたと述べます。実際、これは勇気ある決断でした。彼女はついに自分のキャリアを自らの手で掴み取ったように思えます。おそらくそれは、『娘・妻・母』のような映画で押し付けられるような物語上の矛盾に耐えられなかったからではないでしょうか。ある意味では、成瀬自身の感性も時代遅れになりつつありましたが、この作品では、団令子、仲代達矢、宝田明といった俳優たちが体現する、メディア界を席卷していた新しい形式や主体性と彼が苦闘している様子が見て取れます」とはつきりものを言う人です。なるほど、本作の前年には大島渚というこれまでの映画のしきたり、映画の価値観を大きく変える革命児が登場したのでした。キャサリン・ラッセルは、「大島は1960年代を通して成瀬が映画文化に貢献したことを認識していないように見えても、彼が成瀬を完全に否定していないことは重要です。(中略) ここで暗示されているのは、成瀬が1950年代の女性映画を通して鋭い心理描写を展開してきたことを認識しているということです。彼は1960年代に、現代社会における心理状態をさらに探求することになります。(中略) 成瀬は1960年代を通して、現代社会と格闘する女性たち(そして一部の男性たち)の複雑な肖像を次々と描き出します。ニューウェーブの映画監督たちは、実は様々な点で先人たちの影響を受けていたのです。成瀬だけでなく、豊田四郎、黒澤明、小林正樹、市川崑といった監督たちも、戦後日本における主体性の表

象の礎を既に築いていたのです。これまで見てきたように、1950年代の成瀬作品の主人公たちは、全員が被害者というわけではなく、むしろ機能不全に陥る社会を生き延びた人々であることが多いのです。1960年代の成瀬作品の登場人物についても同様です」と言います。

また、彼女は「確かに、この作品は成瀬作品の中でも比較的暗い部類に入り、東京の大家族が崩壊し財産を失う様子を描いています。茶色、灰色、濃い緑の色調で構成されたこの作品の大部分は、生気のない室内で撮影され、登場人物たちはお茶をすすり、感情と金銭を交換し、奪い合う取引を繰り返します。女性批評家たちは、十一人の家族と様々な親戚や友人に対する成瀬の「情熱の欠如」を批判し、いつものように、映画が提起する問題に関して明確な立場を取らないと非難します。しかしながら、家族制度の崩壊を研究する作品としては、特筆すべき作品です。特に、メディア技術に関する言説が、作品全体に底流のように流れている点に注目すると、その真価が際立ちます。あらゆる情熱と欲望がこの並行する言説に脇に追いやられ、異例の弁証法的なテキストが生み出されています。この置き換えを、メディアと、それが家族制度の崩壊に果たした役割についての考察と解釈せずにはいられません。それは、成瀬自身も必然的に加担しているメディア産業なのです」と言い、「成瀬は『古風な』監督であり、女性キャラクターは受動的すぎます」とも言います。その上で、「成瀬は、この映画を高齢者の抱える問題を際立たせる非凡なシーンで締めくくります。映画が提示する葛藤や矛盾に何の解決策も示さないままにです」と驚いてもいます。解決策が示されないのは、どう解決したらよいか解らないためです。様々な解決策が考えられても、それを実行することの難しさが、より現実的な選択が行われることになるのでしょうか、ここに人間としての本質的な一面が現れるものではないかと考えるのです。こうした現象は極めて旧来型の日本人の典型的な姿とも言えるでしょう。何ら解決する方策を取らず、先送りする姿は日常的でもあり、それに慣れきることが一つの処世術でもあります。65年前に作られた作品から現代を読み解く一つのツールとしてのこの作品は、大きな価値を備えているものと考えられます。

「成瀬の後期作品は進歩的でリベラルな政治姿勢を帯びていたにもかかわらず、新世代の新たな態度や率直さを全面的に受け入れようとしなかったため、成瀬は事実上、近代という新たな形態から一線を画していました」そして、「1960年、五十五歳だった成瀬もその過去の一

部でした。しかし、蓮實重彦と山根貞男が指摘するように、彼は経営難に陥っていた東宝にとって特に貴重な存在でした。それは『予算と撮影スケジュールを厳守する監督としての緻密さと配慮』でした。（中略）成瀬は、悪名高い控えめなプライベートと、強いメッセージを伴う物語の結末を拒絶することで知られており、大島とその仲間たちが反対していたすべてを体現していました」とします。

さらに次のような象徴的な文章も見られます。「(成瀬の) 近代的な表現・制作手法を日本の大衆文化の表現様式に取り入れたのです。日本映画の近代性が戦後世代にとって認識できなくなったのは、まさにそれが一種の古典主義となってしまったからです。企業の腐敗や不道德な行為は1930年代においても新しいことではありませんでしたし、1960年代においても新しいことではなかったのです。明治時代以来、日本の近代性は絶え間ない再発明の過程にあり、それは以前の近代性段階についての記憶喪失を永続させる傾向があり、ニューウェーブの映画製作者たちが映画の先駆者たちを拒絶したことはその一例に過ぎません。かなり限定されたジャンルのレパトリーと絶えず入れ替わる人材に依存する『古典的』表現システムの継続性と安定性によって、この古典主義は1960年までに、極めて保守的になっていた国家概念を具体化していました」と括るあたりにキャサリン・ラッセルの慧眼を感じるのです。