

## 吉田喜重におけるメロドラマ的転回について

北小路 隆志

はじめに

以下に読まれるのは、吉田喜重のフィルムグラフィにおける「メロドラマ的転回」についての試論、あるいは、今後書き加えられたり、整理されることを想定し、また要請されるであろう、文字通りの「研究ノート」である。吉田が「メロドラマ的転回」を遂げた時期については、議論の余地なく——映画作家としての吉田のキャリアにとっても大きな「転回」に当たる——彼の松竹からの退社とほぼ期を一にするものと特定できる。一九三三年に福井で生まれ、東京大学でフランス文学を専攻した吉田喜重は、一九五五年に松竹大船撮影所に入社、一九六〇年に『ろくでなし』で監督デビューを果たすが、その際、一年前に同社に入社した大島渚らとともに「松竹ムーヴェル・ヴァーグ」の一翼を担う新進気鋭の映画作家として注目されたことは周知の事実である。その後も精力的に映画を量産した吉田だが、一九六四年、第六作の『日本脱出』を最後に松竹からの退社を決意、この日本を代表する映画会社からの「脱出」が、彼の作風や主題における「メロドラマ的転回」と重なり、だからそれは、吉田喜重の初期の仕事の終わりと中期以降の創作の開始を告げるものでもある。

「転回」には必然的かつ物理的な背景も見出し得る。メジャーな映画会社の庇護（と制約）を離れた彼が、その後もコンスタントに映画を撮り続けるうえで、（現在に至るまでの）公私にわたるパートナーである女優、岡田茉莉子との協働が半ば必要不可欠なものとなったはずだ。実際、岡田が主演した松竹時代の吉田喜重作品は『秋津温泉』（一九六二年）、一本にとどまるが——本稿で触れる余裕はないが、だから同作は、吉田の初期の仕事での例外的な作品、われわれが注目する「メロドラマ的転回」の先駆を成す傑作と見なすことができる——、独立後の彼の映画のほとんどで岡田茉莉子が主演に据えられ、ジャンルとしても「女性映画（メロドラマ）」の傾向を帯びるようになる。ただし、それを主として経済的事情から一方的に強いられた選択であるとはいえない。実り豊かではあったが複雑な葛藤も孕む松竹での創作活動の終焉は、映画作家のなかでの創作の射

程の「転回」をも必然としたはずだからだ。<sup>①</sup>

松竹から独立後の吉田喜重の第一作は、中日新聞社の映画部門である中日映画社が製作し、日活によって配給された『水で書かれた物語』（一九六五年）であった。岡田茉莉子と日活の看板女優であった浅丘ルリ子共演による同作は、たとえば、ドキュメンタリーの領域出身の鈴木達夫をカメラマンに起用するなど、インディペンデント系の映画作家となった吉田の美学上の「転回」をすでに決定づけるばかりか、松竹以降の彼の創作の射程の「転回」をも方向づける重要な作品である。この件に関して、かなり時間を経ての発言ではあるが、吉田自身による総括的な回顧を引用したい。ここでは、石坂洋次郎の小説としては例外的な異色作であった原作で彼が注目したのは、母と息子の近親相姦というテーマであったとしたりうえで、以下のように同作の狙いが振り返られる。

私はこれを戦前日本における家族制度と重ね合わせようと考えたのです。天皇を父とする、明治以来の天皇制による国家支配、家族制度があり、それに逆らうようにして、母と子の抑圧された、内密の絆がある。父は子に對し權威をもち、その權威を父が属する国家が保証し、その原点に天皇が存在する。こうした權威が家族から国家全体までも制度化してしまう。このアンチテーゼとして、權威からはみ出し、制度化されない関係として、母と子の関係がかえって濃厚なものになる。……近親相姦が漂わせるいかがわしさ、危なさといったものが、父、国家、天皇の關係のいかがわしさ、危なさに通じており、それを見返すことができればと考えたのです<sup>②</sup>

こうした問題意識が、映画作家の「メロドラマ的転回」の起点となり、彼のその後のフィルムグラフィの基底をなすことは明らかだが、本稿では、（女性＝母親ではなく）男性（＝息子）に「思い出す主体」の役目が与えられる点などから同作を（重要な作品であるとはいえず）過渡期の作品と見なす<sup>③</sup>もつばら「戦後日本」を舞台としてきたそれ以前の作品から転じて、「戦前日本」における「母と子」の「近親相姦」を扱い、そのことで「父、国家、天皇」のいかがわしさや危うさを浮き彫りにしようとする同作の射程は、むしろ「メロドラマ的転回」後の『エロス+虐殺』（一九六九年）などで大胆なまでに全面展開されることになるだろう。『水で書かれた物語』は、そうした主題の展開を予告する作品であったわけ

だが、それ以前に遂行されねばならなかった「メロドラマ的転回」を対象とする本稿では、この点について「まとめ」で短く言及するにとどめる。

その後、吉田は、岡田茉莉子とともに独立プロダクション、現代映画社を設立、二年間に四本の映画を立て続けに世に問うことになるが、いずれも岡田が主演を務め、古巣、松竹によって配給されたそれらの作品——『女のみづうみ』（一九六六年）、『情炎』（一九六七年）、『炎と女』（一九六七年）、『樹氷のよるめき』（一九六八年）——は、「メロドラマ四部作」とでも呼ぶべき、漠たる類似性や連続性を呈し、吉田と主演女優の確固とした協働関係の確立と映画作家の「メロドラマ的転回」を誰の目にも明らかかなものとした。本稿では、メロドラマという形式を介して吉田が切り開こうとした新たな射程をなかでも鮮明に際立たせる『女のみづうみ』と『炎と女』を主に取り上げ、特に「眼差し」の主題に重きを置いたかたちで分析を試みる。

### 『女のみづうみ』（一九六六年）

川端康成の小説『みづうみ』を一応の原作とする（内容はかなり異なる）『女のみづうみ』は、虚空を囁むかのような女性の手のクローズアップで幕を開ける。前作に続き、鈴木達夫によって担当された長回しのカメラは、そのままベッドの上で抱き合う男女へとアングルを下げ、愛撫に耽る二人や部分的に裸体を覆う白いシーツを舐めるように移動しつつ映し出す。いまわれわれは、裕福な家庭の主婦である水本管子（岡田）と彼女の若い愛人、北野（早川保）の昼間のホテルの一室での密会を目撃しているのだ。「私の顔って、どんな顔？ よく町を歩いていて女のひとに振り向かれるの」。不意に管子が漏らした呟きめいた問いに対し、美しいからですよ、と北野はよく考えもせず答えるが、「前はそう思っていた。でもいまは違うわ。私の顔って何か女にとって嫌なものがあるんだわ。昼間から平気でホテルにいる女の顔ってこと」とすでに自分のなかで導き出されていた結論を彼女は述べ、時間が経たない、とベッドを離れて鏡の前へと移動する。映画の冒頭から「見られる対象」であることをつねに意識せざるを得ない女性の立場が語られる。興味深いのは、ここで管子が（男ではなく）女の「眼差し」を意識し、自分の顔が女性にとつて「嫌なもの」と映るであろうことを自覚する点である。（男性によって）「見られる対象」である女性は、しかしそのことによつて「女性」としての一体性（連帯！）を自動的に付与されるわけではない。一

般的な貞操観念を逸脱し、性の享楽に溺れる女性、率先して男性の欲望の対象となる彼女は、一般の女性によってむしろ敵視される存在となるということなのか。シーツを身体に巻いた姿で鏡の前に座る管子に対し、「奥さん、僕に思い出をくれませんか？」と画面外から北野が声をかける。最初は冷淡に「なぜ？ ホテルを出れば二人のなかに思い出なんかいいわ」と口にする管子だが、バスタオルを下半身に巻き、カメラを手にした北野が画面に入ると、「いいわ、それでああなたの気がすむなら」とまるでカメラに欲情を催したかのように再びベッドに横たわりポーズをとる。そしてシャッターが切られ、奇妙な愛の情事が再開される……。

ここまでをワンカットで捉える冒頭のシーンにつき、映画のタイトルが流れるが、われわれが見聞きしたばかりの経緯で愛人によって撮影されたものらしき女性の裸体の写真が、スタッフやキャストの名前を並べた画面と交互に短くモニタージュされる。女性の身体は、あからさまに所有及び鑑賞可能な形態へと断片化され、これ以降、この映画の物語はその写真の所有権を巡り展開されることになるだろう。ところでわれわれは、吉田喜重のメロドラマにあつて女性こそ「思い出すひと」であると考えのだが（註3を参照）、ここで男性が女性に要求する「思い出」とは何か。彼が望む「思い出（記念品）は彼女をむしろ思い出さずにおくためのもの、彼女を所有するためのものなのだ。「思い出す」という行為（動詞）を停止か中断するためにひとは「思い出（名詞）を必要とするのであり、だから、思い出すひと（女性）は、「思い出」の所有に反する存在となるだろう。

タイトルが終わわり、ホテルの薄暗がりのなかで写真のネガに真剣な眼差しを向ける管子の顔のクローズアップが現れる。もちろん観客は、直前まで画面上で示された女性の裸体の写真が彼女の視線の先にあると推測するだろう。写真が撮影された冒頭の場面から数日が経過し、二人はまた定宿にしてららしき密会の場に戻っている。ネガがまだ一枚もプリントされていないことを知ると、自分の身体の写真だからこそ、私が最初に見たい、と管子はネガをハンドバッグに収め、人目を気にするようにホテルを一人で出るのであるが、夜の暗闇に紛れ、誰かが密かに彼女を待ち伏せしていたらしい。

これ以降のヌード写真のネガを入れたバッグが謎の男に奪われるシーンにおいても、吉田喜重は刺激的な演出を施す。夜道を急ぐ管子の後姿を照明でくつき

り浮かび上がらせたうえで、その背後を追いかけける前進移動撮影は、当然、営子の背後から忍び寄る未知なる存在を強く意識させる。しかし、逆光のため完全にシルエット化し、表情を窺い知ることのできない彼女を前方から映す固定のショットがそれと交互に編集されるとき、われわれは奇妙な違和感に囚われるだろう。なるほど、背後から忍び寄る何者かの影に怯える無力で孤独な人妻がそこで表象される。しかし、背後から迫るらしき人物（男性？）が画面上、徹底して不可視の存在とされる一方で、（ともに営子を映す）後方からのショットと前方からのショットが交互に繋げられることにより、まるで営子が（顔の見えない）彼女自身によって追いかけるかのような印象がもたらされるのだ。すなわち、後方から映された彼女を、前方に置かれたカメラで撮影された彼女自身が追いかけるかのように……。あるいは、背後を追われる女性が同時に誰かの背後を追う女性でもあるかのように、といつてもいいだろう（ここでも営子は女性の影に怯える存在である）。

当然のことながら、この夜の出来事以降、人妻とその愛人は誰かからの視線をつねに意識せざるを得なくなり、自身が苛まれる思いを「いつでも誰かが私の身体を見ているんだわ」と営子は言葉にする。誰かが二人の密会をいつもどこから監視し、脅迫を企てるとして、それは営子の夫か彼の意向を受けた人物なのか……。しかし、もしもそれが夫によるものと特定できるなら、ありふれた三角関係のもつれ、夫の嫉妬や反撃の表れにすぎず、むしろ二人は安心してきるはずだ。特定の誰かの欲望や権力の表れと見なし得ないがゆえに、「見られる」ことの恐怖やそれに伴う苛立ちも募るのであって、吉田喜重の映画における「眼差し」の問題は、男性の「眼差し」による女性の一方的な対象化、「見る主体」（男性）による「見られる客体」（女性）への支配といった古典的なフェミニズム理論で——そうした構図が基盤となることも事実だが——収まりのつくものではない。女性から「嫌なもの」として見られることに加え、つねに誰かに「見られる」ことを意識せざるを得なくなることで、営子の身に以前と異なる「何か」が帯びることになるだろう。いかにも存在感（男性性？）が希薄な彼女の夫は、妻の様子が「何か」変であることに気づき、夜の寝室で妻に語りかける。「最良の妻とは空気みたいなものだ。誰にも気づかれないが、ないと命にかかわる。ところがお前は少し空気でなくなつたようだ」。では最良の夫とは何か、との妻の反問に対し、「私はお前に満ち足りた生活を与えているつもりだ」

とだけ彼は答え、妻はさして失望するでもなくその言葉を受け入れる。夫が電気を消すことで画面も暗転するが、その後、夫は営子の肉体を求め、営子もいつもの無感動な態度でそれに応じたことだろう……。

話をつけるために二百万の金を何とか掻き集めた営子は、黒眼鏡で眼差しを消し去る脅迫者の電話による命令に従って上野発の列車で北陸の温泉地に向かい、相手に身体を要求されることをも彼女が覚悟していることを知った北野も別の列車で後を追う。温泉地の写真店に例のネガの現像を頼む脅迫者だが、副業として温泉客のためのヌード写真撮影会を店の裏で催す、怪しげな店主は彼よりはるかに上手な悪人であり、営子の裸体を（写真で）堪能するだけに飽き足らず、勝手にそれを焼き増すことで、営子が持参した二百万をまんまとせしめてしまう。あからさまな欲望の眼差しをヌードモデルに向け、写真を撮影する男たちの傍らで、営子が写真店店主と掛け合うシーンで明らかになるのは、ここでも営子が、男たちはもちろんモデルの女たちからも好奇の視線を浴びせられ、いづれからも疎外される存在であることだ。男性たちの欲望の眼差しによって「見られる」対象であるばかりか、営子はそうした「対象」であることに過不足なく収まるヌードモデルからもかけ離れた存在である。北野を追って温泉宿に現れた彼の「婚約者」が営子に冷たい視線を送るのは当然だが、彼女が営子を形容すべく口にする「美しい」は、営子に反女性<sup>レズビアン</sup>の烙印を押す言葉のように聞こえる。

写真（『思い出』記念品『複製』）の増殖により、断片化された営子の裸体が次々と異なる男たちの手を渡り所有されるなか、映画の終わり近くになって、ようやくこの悪循環に終止符が打たれるだろう。北野が婚約者にあえなく東京へと連れ戻される一方、それまで追われる相手であった脅迫者を今度は営子が追い詰めたあげく、二人は恋人同士のように海岸を彷徨い、砂浜に放置された廃船で身体を重ねた後に宿で一夜をともしにする。自らの身体を与えることで、「私は現実にはいないあなた、写真のあなたを愛していた」との脅迫者の言葉に修正を迫るかのよう……。二人の短い逢瀬は、翌朝になって営子が男を海岸の崖から突き落とすことで唐突に幕を下ろす。ホテルに戻った営子は、居眠りする夫をソファに見出し、北野から連絡を受けたという彼は、問題はすべて解決したのか、と穏やかに妻に問う。「空気」に戻る準備はできたのか……。と。

ラストシーンは東京に戻る列車内でのエピソードとなる。夫はさっそく居眠

りを再開し、妻は殺したはずの脅迫者を車中に発見、彼を列車の最後部まで追う。あの写真が焼き捨てられても、あなたを知っている私はこうしてあなたの前にいる……との男の言葉を聞いた、営子の顔のクローズアップがトンネルに入ることで暗転し、映画は終わる。営子が「空気に」戻り得ないことを暗示する以上、殺したはずの男が死なずにいたことは（実際の当該場面では、殺害そのものは画面外で起こり、何かが水に落ちる音だけがわれわれの耳に届いていた）、映画や営子にとってむしろ望ましい結果ではなかったか。

メロドラマはリアリズムと同様、均質な世界、すなわちブルジョワ層内部における民主主義（別名、ブルジョワ民主主義）という仮定のうえに成立するので、そのかぎりにおいて、社会的権力の行使がない世界をも仮定することになる。そこでの呼び掛けは、自分が権力者ではないと思っている（が、かといってまるっきり財産も遺産もないとか、抑圧されているというわけでもない）受け手に対して行われ、主題となる世界も同様に中程の権力関係しか存在しない世界である。登場人物たちは支配者でも支配される側でもなく、その中間地帯にあつて、家族や小さな町の内部でローカルな権力を行使したり、ローカルな無力さに悩んだりする人々である。権力の発生する場所は家族と個人の私有財産とにあり、この二つは相続というものを通じてつながっている。そこで、この制限された思考の世界（マルクスのいう、「ブチナルジョワジ」の定義にひじょうによく照応する）では、父権が致命的な重要性を帯びるので<sup>(4)</sup>。

以上は、ジェフリー・ノーウェル・スミスによる古典的なメロドラマ論からの引用である。メロドラマは「ブルジョワ民主主義」と密接に結びつく「芸術形式」であり、吉田喜重のメロドラマもまた「制限された思考の世界」で展開される。登場人物たちの会話で政治や哲学等々への言及が正面からなされることはなく、彼らが行使する「権力」や蒙る「抑圧」にしても「中程」のものではない。しかしだからこそ、『女のみづうみ』が、北野による営子への問いかけ、「何を考えているんですか？ それは何かを考えている顔だ」で開始されたことを忘れてはならない。「制限された思考の世界」を生きる営子だが、その「思考」は止むことがなく、本作の結末がわれわれの目にポジティブなもの映るのは、彼女の「思考」が今後も継続されるであろうことを予告するから

だ。「支配者でも支配される側でもない」、メロドラマの「登場人物」のあいだで、それでもその「中間地帯」における「ローカル」な階級闘争が継続されるだろう。最後の最後まで営子の前に不愛想に立ちだかる黒眼鏡の脅迫者は、陰湿な「変態（北野は彼をそう見なす）である以上に、ブルジョワである営子に反旗を翻しつつ欲望の対象ともする／されるプロレタリアートなのだ。こうして、本作における「ローカルな」階級闘争の未解決ぶりがラストで示されたわけだが、それは『炎と女』にあつても別の形で継続されることになる。

#### 『炎と女』（一九六七年）

木々らしきものを両脇に配した空がピントの合わない状態でおぼろげに浮かび上がり、それを映し出す仰角のカメラがゆっくりと移動するなか、男女の聲が交互に聞こえてくる。「見ているわ、見つめている。見えるのね」「女」、「見える」「男」、「本当に見えるの？」「女」、「見えるさ」「男」、「でも明るい色がまず見える」「女」、「明るい色？」「男」、「明るい色よ、光だわ、それは」「女」。

移動が止まり、声の主らしき二人の顔がやはりおぼろげに、まずは女性の顔が左下から、少し遅れて男性の顔が右下から画面に入る。継続される二人の言葉のやり取り。「こんなに大きく目を開いて、きれいに澄んで、まるで何でも分かっているみたい」「女」、「見ろ、俺が映っている」「男」、「私よ」「女」。女性の顔がフレームアウトし、一人だけになった男が「男の子がこの世界ではじめて目にするものは父親の姿でなければならない」と言い残して画面中央から消えると、今度は女性が画面上から、さらに威圧的なまでにカメラに寄り、「見ているわ、私を」と口にしてフレームアウト。最後にピントの合った状態で男女が画面上から寄り添うように顔を覗かせるので、二人がこれから始まる映画の主人公となるであろう、岡田茉莉子と木村功であるとわかる。「大きな目を開いて見ているわ、見えているのね」「女」、「見える」「男」。

以上が、吉田喜重によるメロドラマ四部作の三作目に当たる『炎と女』のプロローグである。映画を見るわれわれにおぼろげに伝わるのは、その異様なピンボケの画面が、ベビーカーに横たわる幼い子どもがはじめて目を開き、世界に眼差しを向けることで生じる映像、いわば原初の映像を表しており、言葉と交わり、画面に入入りする男女の大人がその子どもを両親であるだろうことだとすれば、これは晴れて視覚の世界に招き寄せられようとしている子どもと、彼

を歓迎する両親を描く至福のプロローグというべきだろうか。その後の本篇の展開により、彼自身が抱える身体上の問題で妻を妊娠させることが不可能であると知った夫が人工受精を強く望み、妻の逡巡を押し切り生まれた子が当の視線の主であることがわかり、ここでのやり取りの牧歌的な気配が薄れてしまうが、この場面の不気味さはそうした物語上の文脈だけに由来するわけではない。吉田のメロドラマにおける「眼差し」の主題が、本作ではより直截かつ根源的に「権力」に関わるかたちで再演されることに注目せねばならない。

また対象を的確に焦点化するすべを持たない段階ながら、目を開いたそのとき、「眼差し」を手にした瞬間に、子どもはある（ローカルな）権力の磁場に有無をいわず投げ込まれてしまう。「男の子がこの世で最初に目にするのは父親でなければならぬ」と父親はうそぶき、母親は母親で確信ありげに「見ていろわ、私を」と宣言する。このナイーブな喜びに溢れたものともなり得たはずのプロローグは、その後夫婦のあいだで本格化することになる、子ども・所有権（私有財産！）をめぐる戦いの開始をも告げているのだ。「見ること」を男性の支配、「見られること」を女性の被支配に割り当てる古典的なフェミニズム理論が吉田のメロドラマでも基盤を成しつつ根底から疑問に付されもする事実については、すでに『女のみづうみ』の分析で触れたが、ここで問題になる権力が「根源的」なのは、「眼差し」を持つこと、すなわち「見ること」それ自体、権力の磁場への参入や跪きであることが示されるからだ。「見る」か「見られる」かの二者択一が問題なのではなく、両者の前提をなす点で「根源的」である、「眼差し」の発生そのものが、権力関係への囚われを意味する。あるいは、ここまで世界の見方やコード化の手前にある原初の「眼差し」を仮構するものであるとしてきた、『炎と女』冒頭の「眼差し」の主体を、リテラルにカメラそのものであると見なすことも可能であり、両親の「見た目のショット」の不在、すなわち画面からの子どもの姿の排除によっても、そうした印象が増強される（ここでの「子ども」は徹底して「見下ろされる」存在である一方で、「見ること」だけが許される存在でもある）。すなわち、（子どもではなく）カメラが世界に「眼差し」を向けるなか、それを覗き込む男女が先を争って、その「眼差し」に「映る」こと、被写体となることを望むのだとすれば……。こうして、映画（眼差し）とは、その題材が何であれ、それ自体として権力（闘争）の磁場を成すものであるだろう。

『炎と女』は、東京郊外にあるらしき、凝った設計のモダンな一軒家に一歳七か月の息子、鷹士とともに暮らす、医師の伊吹真五（木村功）と立子（岡田茉莉子）という裕福なブルジョワ夫婦と、彼らのやや年下の友人である坂口夫婦を主要な登場人物とするが、この二組の夫婦の関係はさまざまな事情で錯綜の度を増していく。かつて大病院に平の医局員として勤め、将来の出世に悲観的であった坂口（目下武史）は、同病院の実力者、藤木田の娘シナと結婚し、産婦人科の開業医となることに成功している。小川真由美によって演じられ、時に奇矯なまでに奔放な妻は、無邪気なのか底意地が悪いのか、夫である坂口を「院長さん」と呼ぶのだが、そうした妻に当惑せざるを得ない坂口は、あなた方の「幸福な家庭」ぶりが羨ましい、私たち夫婦はともそんなふうになれない……と伊吹らに愚痴をこぼしている。そんな彼に、それは子どもがいらないからで、子どもがいけない家はエンジンのない船のようなもの、動かない船は船ではない、などと伊吹は事も無げに「常識」を語り、笑い飛ばすのだが、彼らが息子を授かるまでの非常識な経緯が二組の夫婦の関係をさらに複雑にする。先に書いた事情で鷹士は人工受精によって生まれた子だが、坂口こそ、伊吹夫婦に精子を提供した男性であるとやがて判明するのだ。その事実を知るのは、伊吹と坂口、そして伊吹に人工受精を勧めた藤木田だけで、立子とシナには秘密にされる。男たちだけが「秘密」を共有し、妻たちは「盲目」であることが期待されるのだ。先のプロローグにおいて、見ることが「分かる」と直結されていたことを想起すべきだろうか……。

映画が製作された当時、S F的な響きを帯びてもいたであろう人工受精を物語の中枢に取り入れることで、吉田喜重はメロドラマのジャンルの規則を踏襲しつつ、大胆かつ生政治的な換骨奪胎をも実践する。踏襲の部分でいえば、そもそもメロドラマが男性性の揺らぎを前提とするジャンルであったことを確認しなければならぬ。

先にも引用したメロドラマ論においてノーヴェル・スミスは、アリストテレスを参照しつつ、古典悲劇以降のあらゆる芸術形式のなかで幸福に共存していた「行為と受難」、「なすことと苦しむこと」が、ロマン主義を契機に「分裂」すると述べた。「苦難に慣れた、あるいはもともとそんなものに動じない質の能動的なヒーローの登場する形式と、苦しむ役まわりのヒーロー、というより多くはヒロインの登場する形式」への「芸術形式」の分裂……。もちろん、メ

ロドラマは後者に当たるわけだが、そこではもっぱら女性が主人公に据えられ、「中心人物が男性である場合も、その「男性性」はきまってそこなわれている」。しかし、それでも「プチ・ブルジョワジー」のイデオロギーに貫かれ、家族と個人の私有財産をめぐる（ローカルな）権力の発生や行使が描かれるメロドラマにおいて、「父権が致命的な重要性をもつ」ことに変わりはない。「注目すべきことに、悲劇のばあい中心となる法と正統性の問題は、ここ「メロドラマ」では「この男にはいったい（われわれを）支配する権利があるのか？」から「この男にはいったい（われわれのような）家族を支配する権利があるのか？」へとというふうに向内している」。<sup>6)</sup>

男性が不妊の原因となる伊吹家では「男性性」が深刻に損なわれるが、そんな伊吹に対する、二人の充実した「男性」の存在が、『炎と女』での階級闘争の構図をあらわにするだろう。一人は坂口であり、彼は立子を妊娠させた「男性」＝鷹士の実の父親（？）であるばかりか、戦争で両親を失った孤児と設定されており、「幸福な家庭」を断念しキャリア上の出世や裕福な生活を選ぶプロレタリアートである。では、もう一人の「男性」は誰か？ プロローグが終わり、本篇の開始を告げる最初の場面で立子と熱烈な口づけを交わす男（細川俊之がそれである。この男については、実のところ、その実在さえ疑わしく、そもそも彼が立子と口づけを交わす光景も伊吹が見た夢とされるのだが、いわばその幻影性が彼の「男性性」を際立たせる結果を招く。名前もないその男は幻影的なまじりに（あり得ないほどに）男性的な存在なのだ。結婚前の夏、私は娘時代の最後の一時を満喫しようと、山間にある伊吹の別荘に一人で滞在していた……と立子は「その男」を思い出す。暇を持て余し散歩していた彼女は、トラクターを運転する「その男」に遭遇、彼はステレオタイプなまでに「男性性」の権化であり、その後、上半身裸の姿で別荘に現れた彼に自分は強姦されたことと立子は告白し、画面上でもそうした光景が描かれるのだが、それを聞いても伊吹は嘘だといつて真剣に取り合おうとしない。実際、立子の回想場面（思い出すこと）で展開される出来事が事実であるかはわれわれにも確信できず、繰り返すが、そうした幻影性がその男の「男性性」を理念化するのだ。この謎の男は「男性」であり、だからプロレタリアートでもある。ブルジョワはプロレタリアートを恐れる一方で秘めたる欲望の対象ともする……。たとえ幻影であろうと、立子が「その男」にレイプされる（処女を奪われる？）事実は無視できない。精子が誰のもの

だとしても、立子（ブルジョワ）はプロレタリアートの子を孕まねばならないのだ。『炎と女』と題されたメロドラマの根底を成す争点、「この男には家族を支配する権利があるのか？」に帰ろう。プロローグに関連してすでに示唆したように、伊吹夫婦のあいだでの子ども所有権を巡る戦いがそこに重なるわけだが、映画が駆け足で終焉へと向かううえでの長い助走ともいべき、シナによる鷹士の拉致に関わるエピソードの直後に置かれた重要な場面を取り上げたい。

息子を乗せたベビーカーを押して玄関先を回る立子を見下ろす俯瞰のショットが、息子を抱いて寝室に入り、レースの天蓋で覆われたベッドに寝かしつけて彼女を映す仰角気味のショットに移行する。屋外のショットから鳴り響いていた教会の鐘の音が、寝室での立子の息子への語りかけが本格化するまで継続して聞こえ、立子を逆説的な（？）「聖母」と化するようだ。「あなたはママの子どもよ、ママの。ママをよく見なさい。ママの顔をよく見て、ママの目を。（軽く微笑み、頷きながら）そう、そして聞くのよ」。ここでカットが割られることを契機に、第三者的な位置にあったカメラが、ベッドに横たわる息子の「眼差し」を模した長回しのもに変わり、ベッドの周りを歩く立子（母親）の動きに従って、極端な仰角のまま弧を描くようなパンニングを繰り返す。そして以下のように立子はカメラ（＝息子）に向かって語りかけ、明らかにプロローグの変奏を成す場面が形成されるが、そこに父親はいない……。

「パパはね、あなたの本当の父親ではないの。あなたの父親はいない。いないのよ、どこにも。誰にも、もう分からないの。あなたにも。でも、パパがあなたの本当の父親でないことだけは真実なの。真実ってものがあるとすれば、それが真実よ。パパの姿形をして、パパのように振る舞ってると人は、仮の殻みたいなものなのよ。だからあの人が父親らしく振る舞えば振る舞うほど、ますます父親から遠ざかっていくんだわ。お前は俺の子どもだ、俺のものだ、といえはばいほど、あの人のものではないことを確かめることになるのよ。あなたはママの子どもよ。ママのいうこと分かるわね。（再び微笑みながら頷き）ママには分かっているんだから」。

あなたの父親はいない、もしくは真実なるものがあるとすれば、それだけが真実である……。こうして、伊吹に「家族を支配する権利」などないとの宣告が下される。男性が同時に、そしていわば自動的に父親である……とのブルジョワ・イデオロギーを支える自明性の崩壊……。伊吹は男性ではあるかもしれない

が、父親にはなり得ない。男性と父親が分裂する。しかし、それに対して、女性と同時に、かつ自動的に母親であるのか？ 父親の権力の否定は、母親の権力の揺るぎなさを証明するののか。「女性性≡母性」の自明性は損なわれることなく無傷でいられるのか。

再びノーウェル≡スミスのメロドラマ論に戻ると、能動性≡男性性、受動性≡女性性の「同一視」こそ父権制そのものであり、そうした「同一視」に疑問を呈する可能性をメロドラマが孕むことが示唆される一方で、以下のようにも記述される。

能動性を男性性と、受動性を女性性と同一視しつづけるかぎり、男性であれ女性であれ登場人物たちの自己実現はおぼつかない。彼または彼女にできるのは、法によって押しつけられた障害（すなわち「去勢」）を生きぬくことだけだからである。…：男性性は、「現実」にはめつたに達成されないにしても、「理想」という形で既知のものになっている。これに対し、「女性性」はこの議論の範囲では、「未知」というだけでなくて不可知のものだ。つまり、セクシュアリティも社会的有用性も「男性的」な形でしか認識できないので、女性の登場人物が直面する矛盾も、最初からより深刻な問題を孕んだ形で提示されるといわけなのだ。だが女性、男性、いずれにせよ、彼らの苦しみと不能性は、それが中産階級の生活の現実であるという以上に、男性化の失敗——父権制の下では逃れられない失敗——を表す形式に見えるのである<sup>(6)</sup>。

男性が父親であることの自明性の崩壊、それだけが「真実」であると主張し得た立子にしても、翻って、女性が母親であることの自明性が「真実」であると宣告できるわけではない。息子を見下ろし、「見ること」のみならず「聞くこと」をも強要することで、立子は彼を支配下に置こうとする。「あなたはママの子どもよ」は、自明な「真実」の確認ではなく、繰り返し言明することで、息子にそれを信じることを強要すべく発せられた命令なのだ。結局、立子は『女のみづらみ』の営子と同様、メロドラマなるジャンルの規則に従順であること、すなわち家に戻ること、父権制（家族）の存続への加担に同意する。夫に家族を支配する権利などないことは明らかだが、それでもなお、あるいは、だからこ

そ、父権制が維持される。これは後年の吉田が『戒厳令』（一九七三年）で正面から天皇制を主題とする際に本格的に取り上げることになる問題で、われわれは「まとめ」でこの点についても短く言及しようと思うが、ここでは以下の点を確認しておくにとどめよう。立子は、自らの「女性性」、女性が母親であることの自明性を守るべく、家族（父権制≡ブルジョワ・イデオロギー）への回帰を選択するのだ…：と。<sup>(7)</sup>

そしてエピソード…：。夫の別荘で「本当の父親」である坂口と一夜をともにした（過ぎた性交というべきか？）立子だが、翌朝迎えに来た伊吹と家に帰ることにあつさり同意、夫婦を乗せた自動車が周りを木々に囲まれ、縦に延びる一本道を遠ざかるさまを映す遠景ショットで本篇が閉じられる。続くエピソードは、正確に同じ道であるかは不明ながら、ほぼ同じ縦の構図を反復し（周囲を木々に囲まれた一本道は、プロローグの舞台でもあっただろう）、ベビーカーに乗せた息子をあやししながら、夫婦がゆつくりとこちらに近づく遠景ショットのみで構成される。顔の判別が困難なほどにカメラの位置は遠いものの、以下のように鮮明に聞こえる夫婦のやり取り。「いつてごらん、これは誰？ パパだろ、パパ（男）、「そう、パパよ、あなたのパパ、ママは違うでしょ、ママはこれ（女）、「さあ、いつてごらん、これは？（男）、「パパ（女）、「これは？ これがママだろ（男）、「違うわ、これは落ち葉よ、いいえ、それは木よ。いいえ、それは小鳥よ、いいえ、それはお空よ、いいえ、それは太陽よ」女。

いま子どもは新たな権力の磁場である言語の世界に導き入れられようとしている。視覚に関わるプロローグでの「想像界」から言語に関わる「象徴界」への移行が描かれるというべきだろうか。それにしても、パパがパパであることと同調し、家族を維持することに従順であるかのような立子によって最後になされる一連の訂正、口調の点でも次第に強度を増す「いいえ」は何を意味するのか。ママ（女性）は、ママ（母親）であることの自明性を越えて、落ち葉や木、小鳥や空、そして太陽へと刻々と変貌を遂げるといふこと？ あるいは、言語という権力の磁場に参入しつつある息子を相手に、「名（記号）」と「名ざされるもの」（意味内容）のあいだの差異や分裂が早くも教えられ、言語ゲームの愉楽や錯乱が伝えられるということなのか？ いずれにしても、吉田喜重の映画において、あらゆる自明性が宙吊りにされてしまう。

## まとめ

吉田喜重が松竹退社後に身を投じた「メロドラマ的転回」は、一時的な試行錯誤や実験の域にとどまらず、その後の彼の創作を根底から支え、その作家性を規定するものであった。ここまで「転回」の端緒を告げる四部作のなかの二本、『女のみづうみ』と『炎と女』を主な題材に展開してきた議論が、その後の彼の作品群でいかなる発展を遂げたかを、「眼差し」と「権力」の主題に絞って記すことで、とりあえずの「まとめ」とするが、その前に、本論では割愛した『炎と女』のヒロインに向けられた「眼差し」について言及し、「権力」の主題に結びつけておきたい。

立子は、実在そのものが不確かで、だから幻影的なまでに「男性性」を体現する「男」と出会い、彼を恐れつつ欲望の対象とするのだった。二人の出会いの回想場面によれば、いかにも避暑を楽しむブルジョワの娘といった服装や振る舞いで牧場の林を散歩中の立子が、トラクターに乗ったその男に遭遇、思わず身を隠すが、彼はそのまま通り過ぎる。実際、黒眼鏡をかけた、その男の「眼差し」のあり方を特定することは困難であったろうが、立子による二人の出会いをめぐる証言は奇妙な錯綜を呈し、吉田に強い影響を与えたアラン・レネの『ヒロシマ、モナムール』(一九五九年)におけるフランス人女性と日本人男性のやり取り、私はヒロシマを見た、いや、君は何も見ていない、を強く連想させもするだろう。すなわち、立子によると、(彼は)私を見ていながら、見ていなかった……。こうして、彼が彼女に「眼差し」を向けなかったかもしれないがゆえに、彼女が彼に「眼差し」を向け、欲望の対象としたこと、さらには、その後の男の別荘への来訪やレイプは、彼女の誘惑の結果、もしくは秘められた欲望が生み出した「幻影」であったかもしれないと示唆されるのだ。

その夏の出来事の当事者であったらしき男が、いまは都会の一軒家で結婚生活を送る立子の周囲を徘徊し、彼女に「眼差し」を向ける。実際、伊吹家の周辺をうろつく謎の男性が何度も画面に現れ、「誰かに見られているような気がする」と立子も呟く。しかし、同じ俳優(細川俊之)によって演じられるとはいえ、家の周辺で立子に「眼差し」を向ける男と、過去に別荘で彼女をレイプした男が同一人物であるかは分からない。いや、正確には、同一人物であるだろうが、立子はそれを認めない。ついにある日、あの別荘での出来事の反復を願うかのように、立子は男を自宅に招き入れ、なぜ、あのとき、私を見なかった

のか、と難じるのだが、男は気弱げに、それは違う、俺はただあなたが幸せかどうかを……と口ごもる。そして、男の黒眼鏡を外した立子は、彼の「眼差し」を確認し、「違うわ、あのときのあなたではない」と彼を置いて二階に駆け上がるのだ。いま目の前にいる男は彼女を確実に「見ている」。そして、彼女の「幸せ」などと、プチ・ブルジョワジの価値観に染まったかのような言葉を口走る。しかし、あの夏に彼女の前に現れた男は幻影的かつ理念的なプロレタリアートであったし、彼女を「見ていながら、見ていなかった」存在であったと思っ  
い出される……。

父親⇨男性の「眼差し」は、女性を「見られる対象」とする。しかし、立子の恐怖や欲望は、むしろ「見ていながら、見ていなかった」と形容される以外にない類いの「眼差し」によって喚起されるのだ。「男性性」が損なわれ、父親⇨男性の権威が揺らぐ事態は、メロドラマが成立するための前提条件にすぎないが、問題なのは、それでもなお父権制(家族)が存続し、立子(女性)もまたその維持に飲み込まれる事態のほうであろう。それを踏まえたくて、「メロドラマ的転回」を経て、近代日本の歴史や政治の闇に深々と吉田が踏み込む三部作『エロス+虐殺』(一九六九年)、『煉獄エロイカ』(一九七〇年)、『戒厳令』(一九七三年)なかでも、彼の映画における「眼差し」と「権力」の関係をめぐる主題の総決算めいた趣をもつ『戒厳令』について触れねばなるまい。

一九三六年の「二・二六事件」を直前に控えた北一輝を主人公とする同作で、北が暮らす家屋の一室に明治天皇の肖像画(いわゆる御真影)が掲げられている。しかし、それは天皇が「見られる対象」であることを意味するばかりでなく、むしろ北のほうがつねに天皇の「眼差し」の対象となり、「見られる」ことを望みもすることの表れであるかのようだ。「父親(天皇)の「眼差し」による対象化は、むしろ彼を安心させ、庇護するものであっただろう。だから問題なのは、天皇が彼を見ていないかもしれない可能性のほうである。映画が後半にさしかかる辺りで、吉田喜重の仕事における「眼差し」の主題がひとつの頂点に達するかのような重要なシーンがその部屋で展開される。暗闇に浮かぶ天皇の肖像で始まり終わる、このシーンでの映画作家の周到な演出については別の機会に分析するとして、ここでは北が妻に語る台詞の核心部分を引用するにとどめよう。「よく、見るんだ。私には見える。それはこの半透明の気体の向こうにいて、いま的確に私を捉えている。私にはそれが見える。それには私が見えない。そ



の関係が私を怯えさせるんだ。

破綻してもなお、あるいは、むしろ空虚であるからこそ維持されるもの、それが天皇制（父権制・家制）であり、「眼差し」の主題にそれを置き換えれば、「見ていながら、見ていなかった」との立子の証言がすでに潜在的に天皇制についての考察そのものであった。私にはそれが「見える」。しかし、私が「見る」と「それ自体は、私の権力の証明であるところか、（炎と女）で語られたように」私が権力の囚われであることの謂いに過ぎない。権力は「半透明の気体の向こうにいて、いま私を的確に捉えて」おり、それが「私には見える」のだが、「それには私が見えない」。「その関係」が私を怯えさせる……。

男たちを熱狂させた父親探しの政治ドラマが過ぎ去ったあとには、女性たちのためのホーム・ドラマが語られてしかるべきだろう。このばあい当然のことながら主人公には女性たち、それも母親たちが選ばれる。……殺人や権力抗争、あるいは祝祭といった派手なスペクタクルは期待できないにしても、ホーム・ドラマは日常の平凡な風景のなかで演じられ、取りとめない生活断片の積みかさねがいつしか劇的效果を生む。<sup>(8)</sup>

『戒厳令』から『人間の約束』（一九八八年）に至る十三年もの映画作家としての長い沈黙の時期に刊行され、「メロドラマ的転回」とは直接関わりを持たないかのような吉田の著作『メヒコ 歎ばしき隠喩』からの引用である。吉田が撮ったメロドラマに「殺人や権力抗争」が皆無であるとはいえないし、そこで演じられるドラマがいつも「日常の平凡な風景」に埋没するかといえ、そうではなからう。しかし、メキシコ革命後の若くて革新的な世代がソヴェト・ロシアに「父親」を見出さざるをえなかったことに由来する悲喜劇を主に論じるなかで、メキシコにはびこる「男性至上主義」の屈折ぶりにも言及される前章「父親探しゲームと〈話す機械〉」を引き継ぐかたちで記された、「隠喩としての〈聖母たち〉」の章のこの書き出しの一節は、二〇年も遡る昔に吉田が映画作りの実践において身を投じた「メロドラマ的転回」について、まったく異なる文脈からであるとはいえず、自ら解説を加えるかのようにではないか。

「男たちを熱狂させた父親探しの政治ドラマ」への挑戦の時期であった松竹在籍時代が「過ぎ去ったあと」に、大いなる「メロドラマ的転回」が訪れた。前

述の『エロス十虐殺』にはじまる三部作がその典型であるように、その後の彼の仕事が再び「政治ドラマ」の色を帯びるとしても、男たちの「熱狂」を批判し、相対化する「隠喩としての聖母たち」の「眼差し」がその基底につねに置かれることになる。「見ていながら、見ていなかった」という空虚な「眼差し」が、天皇制（父権制・家制）のあり方を根底から支えるのだとすれば、それに迫るためにも「見る」と「見られる」の優位性を信じ、その座を競う男性的なゲーム、「父親探し」としての「政治ドラマ」は、批判的に放棄されるか空転されねばならない。吉田喜重による「メロドラマ的転回」は、「政治ドラマ」と「ホーム・ドラマ」の区別を蒸発せしめ、両者が重なる地平を切り開く可能性を「メロドラマ」に見出すものであった。

## 注

- (1) 『秋津温泉』も含めた、松竹時代の吉田喜重作品と彼の松竹退社の背景や意義については、質量ともに不十分なものに過ぎないが、拙文『吉田喜重の「前衛性」について』を参照（『視る』二〇一六年七月／八月号、京都国立近代美術館）。また、メロドラマとしての『秋津温泉』を論じたものとして、御園生涼子「メロドラマ的回帰——『秋津温泉』にみるメロドラマ形式の可能性」、木下千花「知られざる女の物語——『秋津温泉』における岡田茉莉子論」が挙げられる（いずれも『ユリイカ』二〇〇三年四月臨時増刊号、青土社）。
- (2) 「パッションとしての映画——『ろくでなし』から『鏡の女たち』までの軌跡」（前掲『ユリイカ』、二五頁）
- (3) 『鏡の女たち』（二〇〇二年）に至るまでの吉田喜重の仕事における「思い出すこと」（記憶）の重要性については、稿をあらためる必要があるが、吉田作品では「メロドラマ的転回」を契機に、女性に「思い出す」役割が委ねられるようになったとわれわれは考える。たとえば、男女がヨーロッパ各地で出会いと別れを繰り返す、異色のメロドラマ『さらば夏の光』（一九六八年）では、あなたこそ、私が探していたものだ、と告白する男に対し、岡田演じる人妻がこう答える。「あなたが羨ましいわ、探すものがたくさんあって、私には探すものが何もない、すべてを思い出すだけ……私はあるのの前を通り過ぎていく風景のひとつ」。男性が「探すひと」であるのに対

- し、女性は「思い出すひと」であること。これこそ、吉田によるメロドラマが引き受けるべき「ゲームの規則」の根幹であった。
- (4) ジェフリー・ノーウェル・スミス「メロドラマとは何か？」米塚真治訳『イマーゴ』一九九二年十一月号、青土社、三五―三六頁
- (5) 前掲、三六頁
- (6) 前掲、三七頁
- (7) 『炎と女』に続いて撮られた『樹氷のよろめき』では、ヒロインである岡田茉莉子の「過去の恋人」(やはり木村功によって演じられた)が「不能」であったと思われ、再び明白なる「男性性」の欠損が設定されるが、同作ではそれだけでなく、若い恋人との子どもを身ごもったと信じるヒロインに、それが「想像妊娠」であった、との事実も突きつけられる。吉田喜重のメロドラマにあつては、男性⇨父親の自明性のみならず、女性⇨母親の自明性もまた崩壊するのだ。
- (8) 吉田喜重『メヒコ 歓ばしき隠喩』(岩波書店、一九八四年)二二―二頁