

覗き見る眼

—溝口健二／田中登—

堀 家 敬 嗣

Peeping eyes

—MIZOGUCHI Kenji / TANAKA Noboru—

HORIKE Yoshitsugu

(Received September 28, 2007)

i - a

関東大震災をうけて向島撮影所から京都の太秦に職場を移した年に製作された『現代の女王』(1924)や『女性は強し』(1924)、および『歓楽の女』(1924)以来、代表作のひとつとなる『西鶴一代女』(1952)を経て遺作『赤線地帯』(1956)に至るまで、溝口健二(1898-1956)の監督した映画作品の題名には、“女のひと”を参照する語句がいかにも多く含まれている。「女」「女性」といった直接的な語句のほか、「娘」「姉妹」「夫人」のように他者との関係性において女性の位置を規定する語句や、「美人」「美女」「女優」のようにひとりの女性の属性を形容する語句、あるいは「白百合」「赤線」のように女性性にまつわる隠喩的な概念を指標する語句、さらには「お吉」「お千」「お雪」「お遊」や、とりわけ歴史上の実在人物のものである「マリヤ」「須磨子」「楊貴妃」といった固有名詞などがそれである。

もちろん、たとえば「男」「男児」「彼等」といった語句もそこには散見されるだろうし、また特に歴史上実在した生身の“男のひと”を参照する固有名詞に関しては、「乃木大将」「忠臣蔵」「団十郎」「宮本武蔵」「歌麿」「西鶴」「近松」「平家」と頻出することをここに指摘しておく必要がある。加えて、それらの語句が、開戦の年の『芸道一代男』(1941)以来、『元禄忠臣蔵』(1942)および『団十郎三代』(1944)を経て、終戦を迎える年の『名刀美女丸』(1945)を除き『宮本武蔵』(1945)や『必勝歌』(1945)に至るまで、太平洋戦争の期間に重なるこの時期の溝口の業績に、集中的かつ連続的に現われることは無視できない。そしてこの事実、終戦直後ににわかに『女性の勝利』(1946)を謳い、両義的な題名である『歌麿をめぐる五人の女』(1946)を挟んで『女優須磨子の恋』(1947)から『夜の女たち』(1948)や『わが恋は燃えぬ』(1949)へと連なり、さらに『雪夫人絵図』(1950)から『お遊さま』(1951)や『武蔵野夫人』(1951)へと続く、連合国による占領期における彼の業績の系列に比せば、これときわめて明瞭な対照をなすだろう。やがて溝口作品の題名が、その頻度において“女のひと”と“男のひと”のあいだで機会の均等性を獲得するのは、両性具有的な『西鶴一代女』以降のことだ。

ただし、いずれにしてもここでは、あくまでも溝口作品の題名を構成する語句について男女の性差の刻印を俯瞰してみたにすぎず、いまだわれわれは、映画作品そのものの領域に踏み込んだわけではない。とはいえ、それらが描く物語内容にこと話を限れば、そうした題名に端的

に示されるように、溝口の監督作品がさまざまな女性の境遇を主要な題材として扱ってきたことについて、さほど大きな異論の余地はないはずだ。実際、「日本では“女の演出家”としての溝口が強調されることが多い。(…) 溝口こそ女の演出でもっともその手腕を発揮した監督である、というのが日本の批評言説における定評である」¹。そうした定評とは一種の抽象にほかならず、それゆえそこから零れ落ちる具体的な細部を検討する機会はあらためて必要となるだろう。しかしながら、この定評を覆すことがここでの目的ではない以上、ひとまずこれを定評として受け容れることにしよう。「では“溝口が描く女たち”とはどのような女たちなのだろう」²。

齊藤綾子によれば、それには「もし図式的にタイプ化することが許されるとするならば、大きく分けて二つのタイプがある」³。第一のものは、「男の立身出世を助けるために自己犠牲を遂げる女(…)、男のために“喜んで”身を捧げる女の姿」⁴であり、「このタイプの女性像は肉体や欲望を持った女として表象されるのではなく、男性社会で培われた永遠の女性性を「像」として具現化したものである」⁵。齊藤は、この第一のタイプを「“聖なるもの”としての母性」⁶を表わす登場人物たちであると規定している。それに対して第二のものは、「同じく社会や男の犠牲になりながらも、(…) そのような社会や運命に必死に抵抗を示す女」⁷であり、「(男性から捉えた)女性の“本能”や“性”に囚われた存在として(…) 男性社会に強い反発を示しながら、最終的にはその性ゆえに挫折するという図式が生まれる」⁸。この第二のタイプを、齊藤は、「女性の肉体や欲望、つまり女性のセクシュアリティ(…)、“性なるもの”としての娼婦性」⁹を表わす登場人物たちであると規定する。

i - b

第一のタイプに関して、「そのような女の姿は、戦前の作品では『滝の白糸』の白糸であり、(…) いわゆる個と個の肉体的な関係を伴う恋愛の対象ではなく、母親的な愛に近い」¹⁰と齊藤は例示している。なるほど、入江たか子が演じる『滝の白糸』(1933)の主人公は、岡田時彦の演じる苦学生の欣弥が抱えた金銭的な負担を一手に引き受け、そのためついには菅井一郎の因業な高利貸を殺める破目に陥る。こうして身を賭してまで立身出世を支えたかつての法学生が今や裁判官となり、彼女の罪を裁いたうえで自死に果てるこのメロドラマにあって、水芸の大夫である白糸が彼にふるまう女性性は、いかにも“聖なるもの”としての母性であるように思われる。

そうかもしれない。物語内容の大筋に沿うならば、たとえば小津安二郎の『一人息子』(1936)における飯田蝶子がそうであったように、本来は女親が子に施すべきものと男性社会や父権的な共同体が期待する無償の愛を、自らの行くすえをも厭うことなく彼女は苦学生に差し出した。それでもなお、これが“聖なるもの”としての母性にふさわしい完全な無償の愛であったかどうかについては、いささか疑わしい。なによりもまず、この水芸の大夫は、地蔵が見守る月夜の橋のたもとで馬丁姿の苦学生に金銭的な支援を申し出るにあたって、そうした自己犠牲の見返りとして、わずかに彼の立身出世の達成を希望した。確かに、たとえそれがどれほど浮世離れた聖母であれ、この程度の慎ましい見返りを夢見することは許されよう。だがそればかりではない。宿屋に場所を移してなお取り下げられないこの申し出に、ついにそれを受諾した欣弥が、その代償として、《恩に対する我身の義務》である自らの立身出世のほか、《恩人に対する義務》となる対価を訊ねたとき、意を決した白糸は、《處女のやうに》^{きむすめ} 恥ずかしがりながらも、しかし自らが抱いた欲望を大胆に言葉に置き換えていなかったか。《あたしの望みと云ふのは

ねお前さんに可愛がってもらひたいのさ》と心情を吐露する告白が字幕として挿入されるやいなや、男に向けていた顔を背けて女は障子の衝立の陰に身を隠してしまい、畳に正座したまま画面にひとり残された男は俯き、そわそわと落ち着かない素振りをにわかに示す。ここで画面は、困惑と羞恥の入り混じった彼の様子を引きの俯瞰で捉えるショットに切り替わり、その表情を覗くように白糸が衝立の陰から身を乗り出したところで次のシーケンスへと移行するだろう。

なるほど、ひとたび言葉にされた彼女の欲望をめぐる実現の如何は、映像として画面上で直接的にこれを確認することはできない。宿屋のシーケンスに継起するのは、山の端の白んだ空のショットから浅い川面で流水のきらめくショットへ、さらには白糸が欣弥と再会したあの橋を人びとが往来するショットまで順にディゾルブで接合された、時間の経過と省略を表現するモンタージュであるからだ。にもかかわらず、夜が明けて新しい一日を迎えた町がいつものように動き始め、夕べの二人の語らいがすでに過去のものとなったことを端的に示すそれが、先行する宿屋のシーケンスとのあいだで、さらには後続するシーケンスとのあいだで、更新された彼らの境遇としての白糸の欲望の実現を、すなわち二人の性交の成就を間接的に仄めかしてはいなかったか。実際、幟の立ち並ぶ見世物小屋を兼ねた宿屋の軒先で、《繪看板ではしがない瀧の白糸でもお前さんとかうして一緒にゐる時はあたしや堅気の水島友さ》と男に語った健気な女は、いずれ彼と肩を並べて仲睦まじく座席に寄り添いつつも、やがてその人力車が鉄橋を渡ってしまえば、山並みを控えた田園のなか白煙を吐いて走行する汽車を見送る後ろ姿で捉えられるほかない。

とはいえ、『瀧の白糸』の男女が性交を成就させたかどうかを問うことはさしあたって重要ではない。ここで確認すべきは、斉藤が“聖なるもの”としての母性を体現する典型的な登場人物とみなす白糸が、それでもなお、“性なるもの”としての肉体的な欲望を抱き、それを揺るぎない言葉として表明していたという事実である。そして「実は表裏一体で、男性主体にとっての女性性を表わす記号の二つの側面を見事に表象したもの」¹¹である溝口作品の女性のこうした役割について、誰よりも敏感に察知していたのは、ほかならない溝口作品の登場人物、すなわち『瀧の白糸』の欣弥自身であったかもしれない。なぜなら、賢明にも《恩に対する我身の義務》と《恩人に対する義務》とを峻別した彼は、恩という観念のレベルにおいて“聖なるもの”としての母性が発揮される一方で、恩人という存在のレベルにおいて“性なるもの”としての身体性が機能しうることをおそらくは看取していたに違いないからである。

ii - a

斉藤もまた、とりわけ『西鶴一代女』以降に現われた女性は、二つのタイプが混在し、時にはスタイル的なずれにより、より複雑な、両価的な表象になったという事実¹²を指摘している¹³。だが、『瀧の白糸』における水芸の大夫の場合、ことはそれほど単純ではない。基本的には第一のタイプである“聖なるもの”としての母性によって象られている彼女が、しかし月夜の宿屋で言葉に換えた“性なるもの”としての肉体的な欲望は、社会や男の犠牲になることを強いる運命に対して、セクシュアリティを武器に必死に抵抗を示す女のものとはもはや思えない。このことは、そこでの白糸のふるまいを、たとえば若尾文子扮する『赤線地帯』の現代気質の娼婦のそれと比較すれば、ごく容易に理解できるはずである。あのとき、われわれが障子の衝立の陰に透かし見たのは、肉体の魅力をもって男を惑わし、自らの身の破滅も省みず彼らを墮落させ社会を腐敗させんとするような、女を抑圧する封建的な諸力に対するある種の復讐

心を孕んだ娼婦性であるよりも、むしろ反対に、自らの肉欲を叶えるべく金銭的な力を背景に苦学生を男娼に変態させた、いわば愉悅への意志なのである。

恥じらいながらも、しかし自らが孕んだ欲望を大胆に言葉に置き換え、これを打ち明けられて逆に困惑と羞恥を入り混じらせた相手の表情を覗くように、首を傾げて衝立の陰から身を乗り出した白糸の姿。男の欲望の対象としての女の肉体でも、また自らの欲望を実現する手段としての女の肉体でもない、欲望＝肉体。性差や性別の彼岸に露呈したそれは、“本能”や“性”とはまったく異質の、おぞましく、得体の知れない怪物的ななにかである。そして仮に、『西鶴一代女』にあって「徹底してエロティシズムを排除することで、かえって記号としてのセクシュアリティが非主体としての女性性に還元された姿としてお春に現われ、そのためにかえって、溝口は男性社会における女性の持つある種の悲哀を見事に描いた」¹⁴のだとすれば、『滝の白糸』の主人公が担う“聖なるもの”としての母性ににわかに穿たれた、このおぞましく、得体の知れない怪物的ななにか、あの白糸の姿こそは、まさしく溝口作品におけるエロティシズムの発露ではないのか。

確かに、水芸の大夫は、あの月夜の晩を限りにそうした怪物性を微塵も示すことなく、もっぱら“聖なるもの”としての母性を発揮しつつ、ついには因業な高利貸しを殺めるというかたちで予定調和的に自己犠牲を極める。したがって、宿屋での彼女のふるまいもまた、恋慕した相手に対する感情の自然な展開として動機づけられた本能的な欲求の遂行との理解から、合理性のうちに回収されうる。けれどその場合にはやはり、無垢の感情の担保として、金銭的な援助を申し出ることだけは躊躇されてしかるべきではなかったか。結局のところ、真に彼女が囚われ、彼女を破滅の道に追い込み、その犠牲となることを彼女に強いたもの、さらにはこれに抗うこともままならず彼女が屈服し、押し潰されざるをえなかったもの、それは、男でも社会でも、また運命でもなく、まして欣弥への恋慕の感情でもなく、愉悅への意志、このおぞましく、得体の知れない怪物的ななにかではなかったのか。月夜の宿屋で件の男女を俯瞰してみせた引きのショットが捉えた光景とは、“聖なるもの”としての母性が象る登場人物の輪郭をこれが内側から突きあげ、張りつめた女性性の被膜に局所的に裂け目を穿った瞬間にほかならない。

あるいはまた、『マリヤのお雪』（1935）の山田五十鈴による酌婦のお雪の場合はどうか。空のグラスを突き出し、酌を迫る夏川大二郎の官軍士官に対して、障子の襖にもたれていた身を翻し、男から逃げるように襖の背後に回り込んだ彼女は、わずかに半身だけはこちらにのぞかせて媚びるように男の様子を覗く。けれど《頼んでいうことをきかせると、こっちのいうこともきかなきゃなくなるよ》と男に警告するやいなや、ここでもやはり女は障子の陰に隠れてしまうだろう。この典型的な娼婦性の言動に挑発され、翻弄され、果ては《じれったい人ね》と唆されて、ついに意を決した士官の軍靴がよぎった絨毯のうえには、素人の娘の身代わりとなってこれに踏みにじられた白百合の花びらが散っている。この後にわかに出撃の時機を迎え、隊長たるこの士官もまた《進軍ラッパがもう10分遅かったら、俺たちはまた別の運命を持っていたかもしれない》と言い残し、戦線に出征していくのだから、花びらを散らせた白百合が仮にお雪の無垢な女性性を象徴的に視覚化したものであったとしても、実際にはそれは汚されず、ここでの男女の性交は成就しなかったことになる。

ii - b

手負いの仕官が戦線から敗走してくることで、のちに『マリヤのお雪』の男女は再会する。袖にされた女の復讐心からこの士官を敵方に差し出そうとする酌婦仲間に向かって、《たとえ

一日一刻でも、惚れた男のためならば、幸せを願ってやるのが女の道じゃあないかい》と説くお雪は、欣弥の汽車を見送った白糸のときと同じように、月夜を川舟で遁走する男を今度は“聖なるもの”としての母性の後ろ姿で見送る。ところで、かつて絨毯のうえに白百合の花びらを散らせたのは、ここで彼女が見送った手負いの軍人の仕業ではなかった。それは酌婦のお雪そのひとが、鉢植えのこの花を茎ごと手折り、花占いでもするが如く、手持ち無沙汰にこれを自ら千切って床に落としたものであった。要するに、お雪の無垢な女性性を象徴的に視覚化しているかもしれないこの花は、男の軍靴に踏みにじられるに先んじて、当の女性性の担い手自身によってあらかじめ解体され、放擲されていたのである。彼女は、素人の娘の身代わりとなって男の性的な欲望にその肉体を差し出したのではない。そうではなく、愉悦への意志としての彼女の欲望＝肉体、このおぞましく、得体の知れない怪物的ななにかが、それを閉じ込める娼婦性の鑄型から母性の鑄型へと移植される過程でにわか漏出し、ほんの束の間、女性性の役割を宙吊りにさせたのである。官軍仕官は、ただ足もとに敷き詰められた女性性の抜け殻に導かれ、踏み石を伝うように歩んでみせたにすぎない。

若尾文子扮する現代気質の娼婦が赤線地帯で男の色情を誘う一方で、この白百合の花びらは、『滝の白糸』や『マリヤのお雪』の主人公である女性たちの名前に刻印されたものと同一の無彩色を呈する。そして溝口作品にあって、その名前にふさわしく白糸やお雪の忌むべき血をより濃縮したかたちで受け継ぐのは、ほかならない『雪夫人絵図』の主人公であるだろう。この作品を前にして誰もが覚えるあの底知れない不気味さは、なにも芦ノ湖畔にたちこめた深い朝靄のせいばかりではない。おそらくそれは、かつて白糸が担った母性的な造型のうちに、あるいはお雪が担った娼婦性の造型のうちに穿たれた小さな傷口が、小暮実千代が演じる有閑階級の夫人にあっては、皮下の生々しい血色がほとんど剥き出しとなるまでに大きく引き裂かれながら、痛みを苦しむ彼女がなおかつこの生々しさに魅入って倦まないことの倒錯性による。あるいはまた、そこで彼女を囚われの身にするものとは、苦痛それ自体に耽溺することの愉悦かもしれない。

一見したところ、信州の旧華族の令嬢である『雪夫人絵図』の主人公を苦しめるのは、男性中心の旧態依然とした封建的な制度であるかのように思える。彼女のほか嫡妻に子のなかった旧子爵家の当主の急な他界にあたって、婿養子として彼女の夫に迎えられていた男は、愛人を囲う京都から早々に葬儀に駆けつけ、しかし逝去した先代の主人を弔うでもなく、彼の遺産の相続について故人の妾たちとのあいだで悶着を起こす。このとき、先代の妾たちに対して唯一の嫡子として相続の正当性を声高に主張しようとしないうる妻を、熱海の別荘に彼女を措いて放蕩に浸ってきた夫は叱責し、《あんたになんか魂胆があるんじゃないの、こんなやくざな養子は首だっけわけかい、これを潮に封建的な絆を切ろうってやつだろ》と勘繰ったうえで、ついには《ふん、別れられたら別れてみろ、どうだ、別れるか》と開き直る。だが、先代の武士の商法で財産を大きく減らしたこの家の没落にさらに拍車をかけかねない婿養子の開き直りは、妻がこれに首肯しないことへの確信に満ちている。事実、《どうせまた、別れちゃいやでございますよって言うんだから》と吐き捨てる夫の言葉に、幾度となくこうした状況を繰り返してきたのだろう彼女はうなだれるよりほかない。

ところで、これまで彼女が強欲なこの夫と離縁できず、さらにここでもまたその決心がつかない理由とはなにか。なるほど、名門の育ちである雪にとっては、この由緒ある血筋を絶やさないために、家督を継ぐ男子を産むべく婿養子の存在が欠かせない。たとえそれが、京都に愛人を囲ったまま正妻のもとに帰らない放蕩三昧の薄情な男であったとしても、こうした目的を

達成し、令嬢としての生誕とともに彼女が背負った使命を果たすうえで、彼は不可欠な道具なのだ。この意味では彼の仕打ちに耐え忍ぶ雪自身もやはり、家系の維持に向けて奉仕する自己犠牲を強いられたひとつの道具であるだろう。そしてこの限りにおいて、彼女が封建的な制度に囚われ、男や社会に抑圧された女性性の役割を相応に担っていることをひとまずは得心できる。

iii - a

それでもなお、これが由緒ある血筋を絶やさないための方便である限りにおいて、唯一の嫡子に宛てがわれた婿養子が柳永二郎による直之でなければならぬという必然性は、『雪夫人絵図』においてなんら認められまい。それどころか、そうした男との婚姻関係の維持に拘泥するあまり、彼女は旧子爵家の将来にとってむしろ忌むべき道を歩むだろう。つまり、単に家督を継ぐ男子を産むためばかりならば、放蕩三昧の夫とは即座に離縁し、他の適当な男を婿養子に迎えたところで、家系の維持にはなんら支障はないわけである。おそらくここでは、離婚によって戸籍がわずかに傷つくことに対する杞憂など、まったく取るに足らない事情であるに違いない。したがって、『ふん、別れられたら別れてみろ、どうだ、別れるか』と開き直る夫の言葉に小暮実千代の雪が首肯できない理由は、旧華族のもとに生まれた彼女の破棄しえない運命が仕立てるような、夫と妻という相対的かつ抽象的な関係性のうちにはない。彼女にとっては、誰でもかまわない夫という存在が必要なのも、また他の誰でもない直之が夫であるという事実が必要なのもない。そうではなく、それが夫であろうがなかろうが、この男、直之自身こそが必要なのである。そしてそこでは、偶然にもこの男が、雪の夫として社会的な座位を占めていただけのことだ。

旧華族の令嬢である『雪夫人絵図』の主人公が夫と別れようにも別れられないのは、彼女がこの男を必要としているからである。彼女は封建的な絆に囚われているのではない。それとは無関係に、直之その人を彼女は必要としているのである。だからといって、雪は彼に囚われの身になっているわけでもない。事実、葬儀の夜に、離れの床を敷いた奥の間から久我美子の女中を追い出し、無言のまま妻の肉体を求める男に対して、『いけません、およしあそばせ』とこれに背を向けて逃げ回る彼女は、羽織っていた喪服を剥ぎ取られてなお、『ただの日じゃございけません、仏様の前で』と一応はこれを拒んでみせる。ところが、男が白襦袢姿の妻に『僕はお前の夫だよ、誰に遠慮がいるんだい』と口にした途端に、雪は抵抗を頓挫させてしまい、葦戸を閉めた男が巻きあげてあった簾を順に下ろし、電灯が消されるまで立ち竦んで動かない。このとき、一義的には夫が妻の肉体を求め、妻が夫の欲望の犠牲となることの正当性を暴君のように主張する男の言葉は、その一方で、女が自らの肉体的な欲望を解放するための口実となる。要するに、ここで仏様に遠慮をしていたのは、実際には男ではなく女の側であり、この遠慮に隠匿された雪の欲望を直之は見透かしていたのである。

没落の途上にある旧子爵家に生まれた雪は、封建的な絆の犠牲となる見返りに自分以外の誰かの立身出世の夢を見届けるような母性を発揮するわけでも、あるいは、封建的な絆に抗いながら男を墮落させ社会を腐敗に追いやるような娼婦性を機能させるわけでもない。もっぱら彼女は、自身を取り巻く状況を斜陽の華族らしく黙って受け入れるのみである。もちろん、彼女は直之その人の犠牲になるわけでも、また彼に抗って復讐を試みるわけでもない。彼女を囚われの身として支配し、破滅へと追いやるのは、封建的な絆でも夫の直之でもなく、かつて『滝の白糸』や『マリヤのお雪』の主人公のものであったあの愉悅への意志である。事実、のちに

雪は、愛情もない夫との婚姻関係を決然と絶つことを勧める上原謙演じる琴の師匠に吐露するだろう。《それが、私にはできないんです。これじゃいけないって思うんですけど。心ばかりで、肉体は全然別物のように直之の愛を受け入れてしまうんです。女の身体には魔物が棲んでるんですわ。直之に会うと、私はその魔物になってしまうんですよ》。

この吐露を即座に裏づけるように、畳のうえに泣き伏してしまった彼女を抱えあげた琴の師匠に雪はすがりつき、男の首に腕を廻してその身体を委ねようとする。ただしここでは彼女の魔物は、その腕の輪から上原謙の師匠がすり抜けて彼女の身体を再び畳のうえに置き去りにすることによって、たちまち勢力を殺がれ、実現の機会を逸してしまう。してみると、雪なる女の身体に棲んでいる魔物、この怪物的ななにかが権能を十全に行使するためには、しかるべき時機と媒介が必要なのであろう。したがって、仮に愉悅への意志としての欲望＝肉体のために『雪夫人絵図』の主人公がその身を犠牲にし、またこれに抗いつつもなお最終的には屈服せざるをえないのだとすれば、彼女にとって直之こそは、さまざまな状況のもとに、このおぞましく、得体の知れない怪物的ななにかを首尾よく実現する最適化の装置なのである。

iii - b

愉悅への意志が進るにあたって、『雪夫人絵図』の登場人物は、その光景のおぞましきから目を覆い、顔を背けずにはいられない。新しい当主から水を持ってくるように命ぜられ、床の敷かれた奥の間から一度は人払いされた久我美子の女中は、まもなく石灯籠の灯りが蛾を集める中庭を横切り、盆に銀の水差しを載せて離れに戻ってくる。閉められた葦戸の隙間から漂うただならぬ不穏な気配にたじろぎ、躊躇しつつも、『ごめんくださいまし』と声をかけた彼女は、入室を許可されて葦戸を開け、床が敷かれた奥の間までにじり寄る。ところで、伏せていた顔をあげて奥の間を一瞥した女中が《はっ》と息を呑み、にわかに盆を畳のうえに置いて空いた両手で目を覆うとともに、即座に襖の陰に隠れるそのとき、だが『雪夫人絵図』は、彼女が目撃した光景の全貌を画面上に直接的に提示することはない。女中が目撃するやいなや目を覆い顔を背けた光景は、登場人物たる彼女の視線を介した切り返し技法をもってではなく、その光景のうちに彼女が侵入する余白を与えることをもってようやく事後的かつ部分的に提示され、そのおぞましき全貌を間接的に示唆するにすぎない。

実際、『おい、こっち持ってこい』と命じられてなお顔は背けた状態で、手だけを奥の間に差し入れて盆の水差しを声の主の側に押しやった襖の陰で、呼吸を乱して動転する久我美子の女中が繕いきれない昏迷の表情を、『雪夫人絵図』のカメラはしばらくミディアム・サイズで見守り続ける。カメラが奥の間に立ち入るのは、布団から裸の半身を乗り出して水を飲む黒い影として捉えられた直之が、『おい、この奥さんの着物たたため』と女中を呼び入れる後続のショットにおいてのことだ。当主に背を向けながらおずおずと奥の間に入った彼女は、畳に散らばる夫人の衣装を拾いあげ、部屋の隅でそれをたたむ。この間、主人が身体を潜ませる布団のほうにはわずかばかりも顔を向けない彼女を部屋の隅に置き去りにして、カメラは布団の足もとまで視野を縦に振り、やがてそこに無造作に打ち捨てられたままの腰紐をみつける。この腰紐に付けられた面の帯留め飾りを拡大するショットがこれに継起したところで、フェード・アウトをもってこのシーケンスは閉じられる。いうまでもなく、こうして画面上に直接的に提示された光景は、これに先立って奥の間を一瞥した女中に息を呑ませ、両手で目を覆わせたものとは異なる。あのときカメラは襖の陰で呼吸を乱した彼女の昏迷の表情を見守ることに専心し、彼女が目撃した光景を見逃してしまっている。

加えて、中庭の石灯籠の灯りが蛾を集めるショットが提示されて以降、このシーケンスには雪の姿は一度たりとも映り込まない。にもかかわらず、われわれが離れの奥の間に依然として彼女の気配を感じるとすれば、おそらくそれは、面の留め飾りを付けた腰紐が打ち捨てられていたのが直之の足もとの側ではなく、それとは反対の側の畳のうえだったからである。要するに、当初は直之の枕もとを見据えていたここでのカメラは、鉤型にティルトとパンを組み合わせ、その視野の広がり制限することによって、男の裸体の傍らに並んで布団を共有する雪の所在を画面上の欠落として反語的に描出しながら、女中が戻ってくるまでにこの部屋で営まれたことの次第を仄めかしている。だが、久我美子の若い女中は、おぞましく、得体の知れない怪物的ななにかを、たとえそれがほんの一瞥であったとはいえ、そこに目撃してしまった。これは、後続するシーケンスの冒頭で、熱海の別荘で婿養子の荒みようを批難する浦辺糸子の老女中が、海を見晴らす庭を掃く彼女を見やりながら《あんな汚れを知らない子を前にして》と哀れみ、《奥様も奥様ですよ、どういってお心なんでしょう、そんな、まるで闇の女のようなお扱いを受けて》と嘆くのだから、ほぼ疑いないことだろう。

ところで、愉悦への意志が逆るにあたって、その光景のおぞましきから目を覆い、顔を背けた『雪夫人絵図』の登場人物は、なにも若い女中ばかりではない。人の話を立ち聞きする癖のある加藤春哉の書生もまた、おそらくはそうした瞬間に立ち会った。旅館として運営されることになった熱海の別荘の繁盛ぶりに、京都の愛人を連れて直之が視察に訪れた日の誰もが寝静まった夜、彼は、身を屈めて壁伝いに廊下をあとずさりしてくる様子を若い女中に見咎められているからである。蚊帳を吊った女主人の部屋で枕を並べた布団のなかに雪の姿がないことに気づき、怪訝そうに廊下に足を踏み出した若い女中が遭遇したのは、夫人ではなくこの書生だった。《夜中に起きてたりして》と責める彼女に、彼は、夫の部屋に忍び込む雪の姿を見かけて《もしかしたら刃物三昧にでもなると思って様子を見にいった》と言いつくす。だが、ここでもやはり、彼が見にいった主人の部屋の様子は画面上に提示されない。それどころか、廊下に足を踏み出した女中が硝子戸の向こうに注ぐ視線の対象も、切り返しの技法をもっては明示されないまま、中庭を囲う回廊を進む彼女の歩調に沿ってカメラが移動することでようやく詳らかとなる。つまり書生の覗く行為自体を覗く女中の行為をさらにカメラが覗くこのショットは、いわば視線をめぐる主体性が入れ子状に三重化した持続の交錯地点であり、それゆえ書生が立ち会った瞬間のおぞましきが対象として挿入される断面をもたないのである。

iv - a

齊藤綾子の指摘によれば、“溝口が描く女たち”には大きく分けて二つのタイプがあった。第一のものは、男の立身出世を助けるために身を捧げ、自己犠牲を遂げる“聖なるもの”としての母性を表わす登場人物たちである。そして第二のものは、社会や男の犠牲になりながらもそれらに対して必死に抵抗を示し、けれど最終的には女性の本能や性ゆえに挫折する“性なるもの”としての娼婦性である。『雪夫人絵図』の主人公は、一見したところこの第二のタイプの女性性を表象しているかのように思えた。だが、彼女は社会や男に対して、およそ抵抗を試みようとはしない。そもそも彼女は、徹頭徹尾そうした封建的な諸力に囚われてなどいない。彼女が抵抗を試みつつもなおそこから逃れることができず、ついに溺れてしまうもの、それは、おぞましく、得体の知れない怪物的ななにかである。この限りにおいて、旧子爵家の婿養子として彼女の夫の座位を占める直之など、彼女自身の魔性に金で買われた男妾でしかない。

しかしながら、『雪夫人絵図』において、この愉悦への意志としての欲望＝肉体が主人公か

ら漏出する瞬間を直視する資格があるのは、若い女中や住み込みの小僧といった登場人物だけである。われわれ観客に対してはそれは、彼らの視線の先に広がる光景として切り返しの技法によって提示されることさえなく、もっぱら間接的に仄めかされるだけだ。ところで、「遅くとも1908年末にD・W・グリフィスが「劇場における切り返しショット」と呼びうるものを完成して以来、映画が舞台を描写するさいには、舞台を見ている者をおさめたショットと舞台のうえの見られているもの（パフォーマンス）をとらえたショットとを交互に編集するというのが、映画史の一般的約束事であった」¹⁵。さしあたってここでは、葬儀の夜の離れを劇場の、布団の敷かれた奥の間を舞台の、久我美子の女中によって見られたはずの光景を舞台上のパフォーマンスの等価物とみなすことが可能だろう。というのも、そこでは、映画作品が構築する空間において見る主体と見られる客体との機能的な関係性が明瞭に分離しているからである。それにもかかわらず、溝口健二は、女中が一瞥をくれた対象を彼女のショットに継起させようとしていない。

登場人物の視線に対してあらわとなつたはずのおぞましい光景を、だが映画の観客の視線からは隠蔽すること。そのうえで、事前や事後に提示された光景の生々しさをもってその得体の知れなさを仄めかすこと。「なにしろ視点ショットと切り返しこそ、観客の物語参入をうながす映画話法最大の手立てであり、メロドラマ映画は観客の主人公への感情移入を促してこそ意味のある物語となる」¹⁶のだから、葬儀の夜のシーケンスにおける切り返しの技法の排除は、映画作品の物語内容のうちではなく、映画作品が構築する空間とそれが組成する時間のうちにこそ、われわれ観客を組み込むものとなるだろう。要するに、ここでの映画の観客とは、若い女中に感情的に同一化することなく、彼女の後ろに続いて離れに呼び入れられながら襖の手前で足止めをくった透明な女中ないし家人となる。襖の向こうに遮蔽された奥の間の出来事は、こちらを振り返った若い女中の様子をもって推して知るよりほかないわけだ。見るもおぞましい光景それ自体を見せないことによるおぞましさの表象。得体の知れない怪物的ななにかを、正体を明かすことなくそれとして捕捉すること。

このとき、スクリーンは「接触への官能的な誘惑を投げかけることによって外なる他者を絶えず内へとうながしているエロスの場」¹⁷となるだろう。溝口作品がエロティシズムに傾向するのは、およそこうした仕方による¹⁸。そしてこの場合、外なる他者とはわれわれ観客であり、あるいは逆に、得体の知れない怪物的ななにかである。ところで、仮に「権力に刺し貫かれた非対称的な人間関係を劇として造型することが溝口の情熱だったのであり、溝口映画の偉大さはひとえにこの情熱の強度にかかっている」¹⁹とすれば、溝口の業績の系列にあって『雪夫人絵図』の底知れない不気味さを際立たせる所以となるのは、権力に刺し貫かれた非対称的な関係性が、登場人物のあいだには認められず、見る者と見られるものとの画面上における存在と不在のあいだにこそ築かれるという事実である。見る者としての若い女中と、見られたものとしてのおぞましい光景。視線を介した主体と客体とのこうした非対称的な関係性を刺し貫く権力、それが溝口のカメラであることは言を俟たない。そればかりか、同時にそこでは、今度は見る主体としてのカメラの姿は目視されず、見られるものとしての女中の姿ばかりが存在することの不均衡さも指摘できよう。

iv - b

もちろん、性描写をめぐる溝口のそのような態度は、彼が生きた時代の道徳観によって抑圧された結果であるかもしれない。実際、彼の死から15年後には、日活ロマンポルノの製作が開

始され、女性たちが画面上でおのれの肉体を露骨に跋扈させる多数のポルノグラフィが産出される。そこでは、もっぱら商業主義的な要請から、まさに男性にとって都合よく仕立てあげられた“本能”や“性”のもと、欲望に満ちた視線の受け皿としてそれを充足させ、または失調させるべく女性たちはふるまい、平衡さを欠いたいびつな世界が創出された。つまり日本の映画史は、かつて溝口作品の女性たちに割り当てられていた二つの図式的な定型性のうち、“性なるもの”としての娼婦性をひとつのジャンルにまで肥大化させたとき、独自の才能と特異な作品の系列を登録するに至ったのである。

とりわけ、田中登（1937-2006）による監督作品群における女性たちには、社会や男の犠牲になりながらも、そのような社会や運命に反発して必死に抵抗を示し、けれど最終的にはその“性”ゆえに挫折するという図式に該当する典型例がしばしば見受けられる。たとえば、溝口の代表作である『西鶴一代女』や『近松物語』（1954）の背景となった封建的な時代風土を、田中の『秘女郎責め地獄』（1973）や『発禁本「美人乱舞」より責める！』（1977）は共有している。また、実際に発生した犯罪事例を下敷きにした『実録 阿部定』（1975）や『人妻集団暴行致死事件』（1978）など、単に物語内容の位相において扱われる題材に関してのみならず、日雇い労働者の街である釜ヶ崎に隠しカメラで潜り込み、ネオ＝リアリズム映画のように撮影された『秘色情めす市場』（1974）など、物語形式の位相においても、田中の監督作品では“性なるもの”としての娼婦性の社会構造への位置づけに興味が払われる。つまり田中登は、その関心が「性別や生まれの貴賤や親から受け継いだ遺産の多寡であらかじめ振り分けられてしまっている強者と弱者とが繰り広げる葛藤の、誰も免れようのない残酷さと、その残酷さゆえの官能的な戦慄にある」²⁰溝口の、真正の後継者であるかに思えるのだ。

それでもなお、ポルノグラフィは、かつて溝口の登場人物が眼を覆い、視線を逸らしたあのおぞましい光景こそがスペクタクルとして画面上に直接的に提示されることを要請する。日活ロマンポルノもこの例外ではない。ついにカメラは、おぞましく、得体の知れない怪物的ななかの正体をここで直視する。ところで、田中登の監督作品の場合には、そうした光景を目撃するのはなにもカメラばかりではない。たとえば『夜汽車の女』（1972）において、浴室での姉妹の同性愛的な所行を見つめていたカメラがひとたびパンをすれば、そこには扉の隙間からこの光景を覗き見る女中の顔が捉えられるだろう。『実録 阿部定』では、情夫と性交の最中の阿部定が、すがりついて鏡台の覆い布のずれた余地から鏡に映る自分たちの行為を覗き見る。また、『官能教室 愛のテクニク』（1972）においては、アパートの自室で男教師が女教師と営む性交の様子が、壁に開いた穴をとおしてこれを隣室の押入れから覗き見る学生たちの横顔のショットとともに、今度は視線を介した切り返しの技法をもって交互に継起する。要するに、田中作品の場合、幼児期に襖の陰から蚊帳越しに目撃した両親の獣じみた情事の光景に由来する性行為への嫌悪感と、のちに夫となる男に自室で強姦された光景を今度は母親に目撃され、罵られたことによる性行為への罪悪感とが複合し、不感症に陥った主人公が、夫と住み込みの女中との情事をやはり襖の陰から覗き見る処女作『花卉のしずく』（1972）以来、愉悅への意志としての欲望＝肉体の出来には、えてして登場人物たちが立ち会い、それを窺視しているのだ。

加えて田中は、彼ら覗く視線の主体における視覚器官、すなわち覗く眼そのものをしばしば焦点化し、窺視する視線やその行為こそがおぞましい光景を画面上に出来させる潜勢力となることを明示する。客間のソファで営まれる姉の婚約者と妹との性交を覗き見る『夜汽車の女』の女中の眼、穴から射し込む隣室の光筋にそこだけが滑り輝く『官能教室 愛のテクニク』の学生の眼、登場人物による窺視の行為そのものが物語内容の行方を左右する『女教師』（1977）

の、主人公が生徒に強姦される様子を覗き見る同僚の女教師や男教師の眼、とりわけ、『江戸川乱歩猟奇館 屋根裏の散歩者』(1976)において、石橋蓮司による屋根裏の散歩者が天井板の穴をとおして階下の出来事を覗き見る眼…。愉悦への意志としての欲望＝肉体に釘づけとなり、誰もがそれに視線を注ぐよりほかないここでは、視線の主体と客体とは、混然一体のより巨大な愉悦への意志へと生成するだろう。

そればかりではない。『秘女郎責め地獄』にあっては、もはや愉悦への意志としての欲望＝肉体の出来とは無関係に、もっぱら覗き見る眼ばかりが執拗に捉えられ続ける。ひと稼ぎを終えて一服する女郎の部屋の様子を障子紙に指で穴を開けて覗き見るヒモの男の眼、雨天の屋外に晒された筵に座る不貞の罪人を蛇の目傘の破れ目から覗き見る女郎の眼、女郎とヒモの男との性交が高揚するあまり襖を蹴破ってできた穴から彼らの営みを覗き見る隣人の男女の眼、奉行所の取り締まりにあった女郎屋の騒ぎを身を潜めた床下から覗き見る女郎の眼。したがって、すでに事態はポルノグラフィだけのものではない。実際、東映に請われて撮った田中の『神戸国際ギャング』(1975)では、賭場の便所に押し入った鉄砲玉の銃撃をかるうじて避けた後、彼を痛めつけた高倉健の主人公が、表で連射された銃声を聞いてガラスの小窓を跳ねあげるとき、ショットが切り替わり、跳ねあがる小窓の隙間から彼の眼がこちらを覗き見るだろう。さらに『発禁本「美人乱舞」より 責める』(1977)には、窺視することはおろか、すでに見ることそれ自体さえも放棄してしまった眼がある。雪原の立ち枯れた巨木の枝に縄で手首を縛られて吊るされ、凍てつく風に赤い襦袢の裾を煽られて身体を揺らす宮下順子の、なにを見るでもなくただ開かれ、涙を湛えた眼のクローズ・アップ。

V

ところで、『発禁本「美人乱舞」より 責める』の終盤で、火鉢の前で湯飲みの茶をすすっていた彼女の母が不審の表情で立ちあがって障子戸を開け、歩み出た廊下の角の柱の陰からその先に覗き見たのは、半身裸のまま屈曲の状態で縄で縛られ、天井から吊るされようとしている娘の姿であった。そしてまた、家の壁板の割れ目からは、やはり半身裸のまま手首を縄で縛られ、庭先の木の枝から吊るされた娘の身体が、縄の張りが緩められるごとに風呂桶の氷水に浸けられるおぞましい光景を覗き見ていなかったか。覗き見る母の眼と娘の責めの光景とが切り返しの技法をもって提示されるここでは、責める男と責められる女のみならず、これを窺視する女の母までが、愉悦への意志としての欲望＝肉体を相補的かつ共犯的に出来させる構成要素となる。事実、数えきれない娘の責めの機会を覗き見るのが常らしく、縄の縛りから解かれた女の濡れた髪を優しく手拭いで撫でる男の姿に一部始終を見届けたと思しき母は、そっと木戸を閉めるだろう。

田中登の監督作品において縄や糸で吊るされるのは、なにも『発禁本「美人乱舞」より 責める』のような責めにあう登場人物ばかりではない。『夜汽車の女』のブランコ、『官能教室 愛のテクニク』のバレーボール、『秘女郎責め地獄』の縄目の罪人や棺桶の半死人、『江戸川乱歩猟奇館 屋根裏の散歩者』での、針を重石に天井裏から垂らされる糸。そしてなにより、『秘色情めす市場』において、首をロープで縛られ、通天閣から放り出された飛べない鶏。さらにはこれを放り出した足で眼下の町を彷徨い、電柱から垂れた電線で首を吊る主人公の弟。宙に力なく垂れた彼の足の揺れが日向の側に振れるとき、首を吊った彼の全身が影となって路面に映る。この現場に駆け寄った主人公が立ち止まり視線を固定させるのを待って、カメラは大きくパンし、首を吊った弟の姿をロング・ショットで見通すやいなや、急速なズームをもつ

てそのミディアム・ショットにまでサイズを変える。

ここで再び溝口健二の場合を考慮しないわけにはいかない。たとえば『楊貴妃』(1955)。兵士がにわかに絞首用に仕立てた木の枝にくぐられた縄を解かせ、かわりに肩掛けの布を手渡しにくぐらせる京マチ子の楊貴妃は、その暇に後方を振り返ってひざまずき、恭しく一礼してから、今度は身体を横に向けて合掌し、ゆっくり立ち上がって金糸の上着を地面に落とす。ここでショットは切り替わり、地面に落とされた上着と彼女の着衣の裾とをクロス・アップで捉える。着衣の裾が地面を擦りながら動きはじめるとともに、その陰から彼女の華麗な織柄の靴が現われ、即座にこれを置き去りにカメラも裾を追って動きはじめ、木の根もとが映り込んだところで停止する。やがて彼女がまとっていた貴金属の飾りの類が地面に二個三個と続けて落ち、フェード・アウトをもってシーケンスが閉じられる。あるいは『赤線地帯』の首吊り。赤子の鳴き声を表で聞きつけ急ぎ帰宅した娼婦の妻に運よく見咎められ、未遂に終わった男の自殺行為は、炬燵檣を踏み台に背伸びし、よろめく足袋履きの足もとのみを捉えることでそれとうかがえるものの、彼の首に紐状のなにかが巻かれている状態はけっして画面上に直接的に提示されない。

溝口健二は、その監督作品にあっては単に愉悅への意志としての欲望＝肉体のみならず、紐で吊るされた身体が死と一致しようとする瞬間の光景さえも、おぞましく、得体の知れない怪物的ななにかとして、カメラに直視させることを忌避する。『雪夫人絵図』における主人公の死の表現もまた、おそらくはその範疇にあるはずだ。なるほど、芦ノ湖畔の枯れすすきの茂みに落ちていた腰紐を久我美子の若い女中が拾い上げるとき、面の帯留め飾りでこれが雪夫人のものと同知れ、湖のきわまで誘われるように歩みを進めたそこで雪夫人の入水自殺が仄めかされていることは疑いない。それでもなお、若い女中が立ちすくむ湖のほとりの木の枝ぶりに大きく斜めに支配された画面にあって、その奥に湛えられた湖面に向けて手にした腰紐を彼女が投げつけ、翻って背後にある別の木の垂直の幹に泣き伏すならば、この光景を、紐で吊るされた身体が死と一致しようとする瞬間の忌避とみなすことはできないか。そしてこうした溝口の場合とは対照的に、おぞましく、得体の知れない怪物的ななにかと正対する田中登のカメラは、非情さよりはむしろ無常さをもって、生と死のあいだの精神の営みを窺視するのである。

¹ 齊藤綾子、「聖と性——溝口をめぐる二つの女」、『映画監督 溝口健二』所収、四方田犬彦／編、新曜社、p.280.

² 同上、p.281.

³ ibid.

⁴ ibid.

⁵ ibid.

⁶ 同上、p.282.

⁷ 同上、p.281.

⁸ ibid.

⁹ 同上、p.282.

¹⁰ 同上、p.281.

¹¹ 同上、p.282.

¹² 同上、p.284.

- ¹³ さらに斉藤は、たとえば『女性の勝利』『女優須磨子の恋』『我が恋は燃えぬ』という「女性解放三部作」のそれぞれの主人公について、「この三人の女性は「聖なるもの」「性なるもの」といった象徴レベルでの女性の表象として成り立たない」と言及することにより、溝口作品に登場する主要な女性たちが必ずしもこの二つのタイプに分類され尽くすわけではないことを指摘している。同上、pp.285-286. を参照のこと。
- ¹⁴ 同上、p.284.
- ¹⁵ 加藤幹郎、「視線の集中砲火——『虞美人草』から『残菊物語』へ」、『映画監督 溝口健二』所収、p.131. 加藤によるこの論文では、とりわけ『残菊物語』における切り返しの技法の扱われ方について論旨が展開されている。その全体を参照のこと。
- ¹⁶ 同上、p.137.
- ¹⁷ 松浦寿輝、『口唇論——記号と官能のトポス』、青土社、1985、p.20.
- ¹⁸ たとえば『赤線地帯』における若尾文子の娼婦が、客と火鉢を囲んで牛乳とゆで卵の朝食を摂りながら多額の金銭を無心するショットで、彼女がこの客を布団の敷かれた隣室に連れ込んで押し倒し、襖を閉じてカメラの視線を遮ってしまうとき、それでもなお襖が完全には閉じられないまま、部屋を訪れた娼婦仲間の借金の申し出に応える彼女のオフの声。そしてさらに少しだけ開けられる襖の隙間から奥に覗かれる布団の角。
- ¹⁹ 松浦寿輝、「横臥と権力——溝口健二」、『映画1+1』所収、筑摩書房、1995、p.196.
- ²⁰ 同上、p.220.