



Title	篠田正浩の映画『美しさと哀しみと』におけるレズビアン表象：川端康成の原作小説との比較から
Author(s)	徐, 玉
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2019, 2018, p. 47-57
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/72721
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

篠田正浩の映画『美しさと哀しみと』におけるレズビアン表象

—川端康成の原作小説との比較から—

徐 玉

1. はじめに

本稿では、篠田正浩監督の映画作品『美しさと哀しみと』（1965）を中心にして、原作小説、シナリオとの比較を通して、アダプテーションの視点から映画におけるレズビアン表象を明らかにすることを試みる。¹

『美しさと哀しみと』は日本を代表する文豪である川端康成の同名小説（1961-1963）に基づいたアダプテーション作品であり、小説家大木年雄と、彼が昔愛し合った少女で現在は画家である上野音子と、音子の内弟子で同性愛者坂見けい子との抒情的で官能的な物語である。映画『美しさと哀しみと』はかなり原作に忠実に映画化されているといえるが、注意深く見れば、原作、シナリオ、映画それぞれの力点の置き方は細かく異なっている。ここでは、こうした差異に着目し、この映画においてレズビアン人物がいかに小説と違う仕方で表象されているかを明らかにした上で、その理由について考察したい。

2. 小説と映画の比較—女性主人公たちの描き方を中心に

2.1. 音子の描き方

北鎌倉に住む小説家大木年雄は、京都にいる画家上野音子と一緒に除夜の鐘を聴くため京都に向かった。20 数年前大木は、妻子ある身で、少女であった音子と愛し合った。音子は大木の子供を身ごもって、死産というショックを経て、自殺を計った。そして大木はこの事件を描いた「十六七の少女」という小説で文壇に地位を築いた。大木が京都を訪れた時、迎えに出たのは音子の弟子の坂見けい子であった。けい子は音子を強く愛しており、音子と大木の昔のことを知ると、音子のため復讐し、大木の家庭を破壊してやると誓った。けい子は自作の絵をもって大木の家を訪ね、その夜けい子は大木に抱かれた。それを聞いた音子は嫉妬心にかかれたが、これは復讐のためとけい子が言い出した。ある日、けい子は音子の反対を聞かず、京都を訪ねた大木の息子太一郎と一緒に出かけて、太一郎に抱かれた。翌夕、二人は琵琶湖でモーターボートに乗った。太一郎はモーターボートの転覆で行方不明になって、けい子だけが助けられた。

¹1960年代は、日本においてレズビアンという概念が普及、定着した時代であるが、この時期にレズビアンというテーマを正面から取り上げた大手映画会社の映画は『卍』（増村保造 1964、大映）と本稿でとりあげる『美しさと哀しみと』（松竹）の2作品のみである。いずれも著名な作家（『卍』は谷崎潤一郎）の原作に基づくアダプテーション作品であった。

小説『美しさと哀しみと』は、20 数年前の大木と音子の悲恋と、レズビアン²のけい子が愛する音子のために企てる復讐という二つの筋を織り成しながら、展開していく。この作品には二種類の愛（異性愛と同性愛）が描かれているが、小説において、その中心をなすのは、過去の思い出になった音子と大木の愛、つまり異性愛である。ここでは音子と大木との関係を入り口として、小説と映画の違いを検討してみたい。

音子は大木が書いた小説「十六七の少女」の主人公であり、『美しさと哀しみと』という作品の主人公でもある。その意味で音子は二重の主人公だと言える。小説では、音子の視点から、音子と大木の過去の思い出や、音子の大木への愛情がたっぷり書かれて、作品全体を貫いているのに対して、山田信夫によるシナリオでは、音子の心理描写や大木に対する気持ちがほとんど全部削除されている。唯一残された思い出は、音子の夢のかたちになる。

60 音子の夢（十五年前²の夜・ある部屋）

（中略）

大木「もし、僕がピストルを向けられるか、ナイフを向きつけられるかしたら、僕の前に立ちはだかってくれるのは、音子さんしかないだろうな」

音子「ええ、いつでも身代わりになるわ、よろこんで……」

大木「そんな、身代わりになるなんて考えてじゃなく、僕に思わぬ危険が迫った時、とっさに、夢中で、かばってくれる……。あっと身を投げ出してね」

音子「そうするでしょう、きっと……」

（山田、162）

原作では、このシチュエーションは音子の回想である（川端、211-212）。シナリオの段階において、それは夢となるが、台詞はほぼそのまま原作から引用されている。「いつでも身代わりになるわ、よろこんで」のような台詞は、音子の大木への深い愛情を表現している。15 年前のある夜の思い出をいまでも夢に見るという設定も、大木への音子の愛の証拠となる。

ところが、完成した映画では、このシーケンスがまるごと削除されている。音子の心の中に潜んでいた大木への愛も描かれていない。映画という視覚メディアは文字言語と異なり、人物の心理を描きにくいのは確かであろうが、キャラクターのナレーションなどの手法で表現することは不可能ではない。シナリオの段階で唯一残された過去の思い出、すなわち音子の直接的な愛の証拠を削除することによって、音子の大木への感情が曖昧に見えて、異性愛の要素が弱められているように思われる。

映画においては、音子（八千草薫）の初登場の仕方も特徴的である。すなわち、まずは、「声」のかたちで登場するのである。映画の冒頭で、京都のホテルに着いたばかりの大木（山村聡）は、音子に電話することを一回ためらったあと、気分転換するように窓のそば

² 原作では大木が音子を 24 年ぶりに訪ねるが、シナリオおよび映画では 15 年ぶりとなっている。

に行って、ネクタイを結び始める。大木が窓ガラスに映された自分の姿を見るうちに、16歳の音子の声がよみがえる。「結んであげる。あたしに結ばせて」(00:03:32-00:03:35)。レースのカーテンが掛かった窓枠が多重のフレームになって、大木を閉じ込めているように見える(図1)。その後大木はカメラに背を向けて、動きを止める。カメラが大木の後ろ姿を撮っているうちに、若い音子の声がまた流れてくる。「はい、坊や、できたわ。これでいいでしょう。坊や、ご褒美ちょうだい。好きだわ!」(00:03:36-00:03:46)。二回目の登場(現在の音子)も電話という媒体で、「声」だけのかたちになっている(図2)。このような登場の仕方によって、音子という人物は実体をもたないキャラクターのように感じられる。



図1 (00:03:30)



図2 (00:07:9)

いよいよ再会の場面では、原作の設定に従って、音子は弟子のけい子(加賀まり子)を大木の迎えに行かせ、自分は二人の舞妓と一緒に知恩院で大木を待つ。再会した音子と大木とのツーショットは少なく、つねに五人(音子、けい子、大木、舞妓二人)がロングショットで撮られている。しかも、たとえば図3のように、構図として五人がひとつの輪になって撮られているのだが、大木は二人の舞妓のなかに挟まれ、三人が画面の右側のやや暗いところに配置されている。それに対して、音子が画面の中央を占め、光を浴びており、けい子の盃に酒を注いでいる。こうした動作によって、右側のかたまりのような三人に対して、左側の女性二人の空間が広げられるように見える。

音子「けい子さんはどう?」

けい子「いただきますわ。」

音子「乱暴に飲んだらだめよ。あなたはお酒は弱いんだから。」

けい子「はい。」

(00:13:49-00:14:00)

このやりとりは原作にはない。音子とけい子に焦点があわせられて、強調されると同時に、音子の台詞を通して二人の親密性が映画の最初から提示されている。

また図4のように、大木はしばしば音子を見るが、音子は大木の視線を正面から受け止めることはなく、二人の視線がほとんど合わない。それどころか、徐々に近くに寄ってフォーカスされた大木の顔に対して、音子の顔にはだんだんピントが合わなくなってしまう。



図 3 (00:13:54)



図 4 (00:16:20)

「十五年前の出来事は、大木にとってうすれかけたノスタルジィ以外のものではない」(山田、137) とシナリオに書かれているように、映画における音子という人物は、特に大木との関係においては、過去に囚われた人物あるいは過去そのものとして存在が希薄化している。原作では、二重の主人公である音子は、いつまでも大木との過去の愛から逃れられず、その愛をさまざまな形で語り続けている。一方、映画では、シナリオ段階にあった音子の夢のシークエンスを削除することや、音子の登場の仕方、再会の場面の撮り方などによって、音子を実体をもたないノスタルジーのように描き、彼女に代表される異性愛の役割も原作よりだいぶ弱められているといえるだろう。

2.2. けい子の描き方

原作では、音子と大木の視点が交替して筋が展開していく。「除夜の鐘」、「早春」、「梅雨空」、「千筋の髪」の各章は大木に即した語りであるのに対し、「満月祭」、「石組み—枯山水」、「火中の蓮華」、「夏痩せ」の章では、音子が焦点化されている。両者はほぼ同じ分量を占めているが、ここには、もう一人の主人公である坂見けい子の視点が欠落している（最後の章「湖水」では太一郎の内的語りさえ見られるにもかかわらず）。このこともまた、小説では音子と大木の異性愛に重点が置かれていることを物語っている。

小説では、常にもう一人の視点からけい子が描かれている、あるいは、けい子像が作られている。一方、映画では、けい子の生い立ちにも、けい子がどのような経緯で音子のところに来たのかにも全く触れられない代わりに、最初からけい子の存在が目立っている。大木の迎えでも、カメラに追い続けられるのはけい子の方であり、時には大木より高い位置にいて、大木を見下ろしている。先に見た音子と大木が再会するシークエンスにおいても、五人の中の一人としてロングショットで撮られている大木よりも、姿がぼんやりしている音子よりも、けい子のクローズアップがしばしば見られる。最初から大木や音子より、けい子の存在が強調されているのである。

小説では、時々人物の「殺意」が読み取れる。それは音子と太一郎それぞれがけい子に抱く「殺意」である。もともと女の子と付き合わず、内気で、「いくらか憂鬱のたちと思える」(川端、61) 太一郎が、けい子に対しては積極的に見える。けい子のはじめて大木の家を訪ねた時、太一郎はけい子をもてなし、けい子のためにいろいろな名所を案内し、夜遅く帰宅したことがあった。普段と違った太一郎の振る舞いが妹の組子にからかわれて、父親である大木年雄までそれを気にする。それを通して、太一郎という内気な人物が最初

からけい子に強く惹かれていることが暗示されている。しかし、太一郎も音子と同様に、けい子に惹かれていると同時に、けい子に対して「殺意」を抱く瞬間がある。

「あたたかい手ですね。」と太一郎は言う、けい子の手の指を順々に一本ずつ握るようにさぐって、そのしなやかさが胸にしみた。人の手と思えぬほどの細さは太一郎の手のなかで消えてしまいそうであった。たやすく噛み切れるのではないか。太一郎はけい子の指を口にくわえたくなった。この指から娘の弱さが伝わって来るようであった。(川端、236)

太一郎の心に湧き起こった気持ちは、実際の殺意とまではいえないかもしれないが、「たやすく噛み切れるのではないか」という心理からは、明らかにけい子を傷つけたいという太一郎の欲望が読み取れる。太一郎はけい子の手に触り、けい子の指の細さや柔軟さを感じると同時に、なぜか急にそのきれいな指を噛みきりたい衝動に駆られる。これは、やはり原作に見られる音子の「殺意」、すなわち、音子がけい子の「かぼそい、やさしい、形のいい」(川端、164)首を見て、突然けい子を殺したくなる気持ちと妙に似ている。なるほど、「けい子の気性とは似もつかぬような」(川端、164)かぼそい首や、「娘の弱さが伝わって来る」指といった音子と太一郎から見たけい子像においては、ひたすら受動性と弱さが強調されている。

また、音子にせよ、太一郎にせよ、けい子に惹かれていると同時に、けい子のことを「異常」で、「妖しい娘」と思っている場面がしばしば見られる。確かに、けい子は「こわいようにきれいなひと」(川端、54)で、「人の手と思えぬ」といった形容はけい子の美しさをより激しく、生々しく表現していると考えられるが、けい子のある種「異常」な娘として描いているとも言えるだろう。太一郎や音子がけい子に抱く「殺意」は、けい子の「異常」とある程度関連があるのではないだろうか。

しかし、映画では、音子や太一郎の「殺意」は描かれていない。逆にけい子の殺意がそれに替わって表現されている。太一郎(山本圭)が京都を訪ね、けい子と一緒に食事をしているとき、琵琶湖に行ってモーターボートに乗りたいと、けい子が太一郎にせがむ。



図 5 (01:14:37)



図 6 (01:16:04)

図 5 は、けい子が食事をしながらさりげなくモーターボートの転覆の話をしている場面である。このシークエンスにおいて、2分8秒のロングテイクの間、カメラは動かず、窓の外から二人の様子を撮っていて、覗き見のような効果を醸し出している。二人は複数の

手すりによるフレーム内のフレームに閉じこめられていて、不気味な音楽が流れ始め、太一郎がこれから危険な状態に陥ることが暗示されている。太一郎はモーターボートの転覆の話を聴いたあと、恐怖を感じているように黙っている。図 6 のように、太一郎は画面の左下のわずか 1/8 の場所に押し込められ、ハイアングルショットで撮られ、非常に小さく、無力に見える³。相変わらず外から撮られ、手すりや障子による多重のフレームに閉じ込められている。太一郎の弱さが、アングルによってさらに強調されている。



図 7 (01:16:17)

このシークエンスの最後では、けい子が画面の前景にいて、大きく撮られている。それに対して、太一郎は画面の奥にいて、姿が小さくぼんやりとしている（図 7）。端のところにいる、手すりに分断されている太一郎と、画面の中央を占め、存在感の強いけい子とが対照的である。

けい子はやや暗い顔をしていて、力強く障子を閉めたあと、画面がフェードアウトする。こうしたけい子の撮り方や身振りなどを通して、太一郎がだんだんけい子の仕掛けた罠に落ち、復讐の道具になってしまっ、命までもけい子のものになることが暗示されている。けい子は男性に支配されず、男性を滅ぼすことさえできる人物として提示されている。原作では、ほかの人から見られる存在であり、弱くて、主体性が薄く、受身としてのけい子像が、映画においては逆転して、けい子の存在感や主体性が映像言語によって強調されているのである。

だが小説全編において、主に音子の視点を通して、けい子が「異質なもの」として描かれていることも目を引く。

しかし骨が長くのびたような細い指に、音子はなにか自分らとは異質のものを感じて、けい子のからだのうちで足指に目を向けることはなるべく避ける習わしだった。しかし、その足指を見ないで手のなかに握ると、自分らの時代のからだにはなかったかと思える、ふしぎなところよさを感じるのであった。人間とはちがう生き物の足指を握っているようでもあった。（川端、222-223）

また、小説では、音子を通してけい子の使っている脱毛剤の臭いや毛が脱けずれる様子が詳しく書かれている。「鼻をつく悪臭」（川端、160）や「寒気がして鳥肌立ちそうだった」（川端、159）などのけい子の脱毛のさまについての音子の反応は、けい子の「異質」さを際立たせる。そうした女同士の生臭いどろどろした気味悪さはけい子の使う脱毛剤に象徴的に表現され、臭覚と感触の両面から女の同性愛の「醜」をみごとに表現している（今

³ ジアネッティによれば、ハイアングルは人物を無力で罠にはめられたように見せる傾向がある。アングルが高くなければなるほど、運命的な意味が増す。ハイアングル映像は主題に対する重要性を稀薄にし、上から撮影された人物は悪意のない、取るに足らない印象を与えるので、登場人物に侮蔑的な印象を与えることもある。（ジアネッティ、27-28）

村、209)。音子はけい子の脱毛の姿を見たあと、「嘔吐をもよおしそうになる」(川端、161)ほどの嫌悪が湧き起こる。そして、その嫌悪感をおさえようとするため、自分と大木との「静かで清らかな」(川端、161)愛を思い出す。脱毛剤の悪臭、それに象徴された「女と女とのふれあい」の気味悪さと、同じ章で出てくる「一輪の白い蓮華の咲き浮ぶ」(川端、165)ような「静かで清らかな」大木との異性愛との対比が極めて強烈である。

「『美しさと哀しみと』のなかの音子とけい子の同性愛のすがたは、作者の中学時代の体験とつながるものを持ち、男性の同性愛を女性のそれへと性を倒置し、また未成年のもの同士の性的に未開花のそれを、成熟した性のふくらみをもつそれへと転化して虚構のなかに描いたものといえよう」(小坂部、301)と小坂部は主張している。また、「大木には多分に作家川端の影が落とされているが、四十歳の音子にはそれ以上に川端自身が反映されている」(今村、217-218)という今村の指摘もある。川端は同性愛に共感を寄せながらも、音子の目を通してけい子を「異質のもの」として描いている。そこには女性同性愛に対する好奇な眼差しが忍び込んでいるのかもしれない。一方、映画には脱毛の場面はなく、けい子を「異質のもの」と捉える視線も控え目である。

3.映画におけるレズビアン表象

3.1 凍結フレームの効果

映画のクライマックスを見てみよう。けい子と太一郎が乗ったモーターボートが転覆し、けい子は助けられて病院のベッドで眠っているのに対して、太一郎は行方不明になってしまう。病院に駆けつけた音子と後で来た大木夫婦が再会し(音子と文子(渡辺美佐子)は初対面である)、文子がけい子のそばに来て、薬によって眠っているけい子を責めて、彼女を揺り起こそうとする。大木は「後にしよう。みんなが太一郎を捜してくれてるんだ」(01:42:43-01:42:46)と言いながら、文子を抱えて連れて行こうとする。文子は気が狂わんばかりに、「離して!」(01:42:49)と叫んで、あがいている。それまで人物の動作に合わせてスムーズに移動していたカメラは、文子の台詞が終わった後、急に凍結フレーム⁵になる。文子を抱えている大木、夫の腕から飛び出そうとしている文子、画面の奥にいて姿がぼんやりしている音子、三人共に動きが停止させられる(図8)。ここから映画の最後まで、凍結フレームが10回も見られる。その中で繰り返されるのは、大木夫婦の争う姿(特に文子)である。一ショットは大体2、3秒続き、文子や大木の動きを停止させ、「髪ふり乱して争う夫婦の醜悪さ」(長部、30)が、滑稽なまでに強調されている。

⁴フランスでの映画化作品『美しさと哀しみと』*Tristesse et beauté* (ジョイ・フルーリー、1985)においては、音子に当たるレアがけい子に当たるブルダンスの体毛を剃る官能的な場面がある(01:06:24-01:07:25)。

⁵凍結フレーム(freeze frames)はスクリーン上であらゆる動きを停止させる。ストップ・モーションも同義である。一つの映像が選ばれ、必要なだけ何度でも一つのフレームを連続して焼き付け、動きが止まった印象を与える。凍結ショットをシークエンスに割り込ませることで、監督はその映像への注意を喚起し、感動、滑稽味など、さまざまな効果を作り出すことができる。(ジアネッティ、140)



図 8 (01:42:53)



図 9 (01:43:15)



図 10 (01:43:18)



図 11 (01:43:30)

また、図 9 は、音子の凍結フレームである。大木夫婦が帰った後、音子はけい子のそばに来て、「けい子さん」と悲しそうな口調で眠っているけい子と呼んでいる。このクローズアップ凍結フレームでは、スクリーン上でいつも美しく、優雅に振舞っていた音子さえ取り乱しているように見える。

動いているはずの人たち、すなわち、大木、文子、音子が凍結フレームによって静止させられ、動いていないように見える。それに対して、薬で眠らされていて、動けないはずのけい子が動いている。眠っていたけい子が音子の声で目覚めたように、目を大きく見開いて、正面でクローズアップされる（図 10）。そしてショットが替わって、涙を浮べたけい子の横顔が撮られる。いっぱい溜まっていたけい子の涙がわき溢れて、一筋が目じりから頬に沿って流れ落ちる（図 11）。その涙はまるで水晶のように光っていて、美しく見える。カメラがそのままけい子の涙を流した横顔をクローズアップして、フレームを 10 秒間凍結した後、「終」の字幕が出てくる。映画の最後のシークエンスにおけるこのような映像手法によって、けい子だけが美しく見えて、映画全編を見終わった後に印象に残るのはけい子像以外のなにものでもなくなるように思われる。

「日常的なものが異常に見え、異常なものが日常的なものに変貌するダイナミックスがあって、始めてあのラストシーンのストップ・モーションは、観客の日常的な意識を破壊する衝撃力を持ち得たと思うのだ」（長部、30）と指摘されているように、映画のラストシークエンスでは、「日常的な」存在を代表する大木夫婦は醜くあがき、普段淑やかで「理想的」な存在である音子さえ取り乱しているように見えるのに対して、原作で「異常」な存在として描かれているけい子だけが「日常的」になり、美しいものに変貌している。「凍結フレームは主題を示す目的で使われることもある」（ジアネッティ、140）という凍結フレームの機能から見て、ここには女性同性愛者であるけい子を理想的に、美しく撮ろうという篠田監督の意図が読み取れるのではないだろうか。

3.2 レズビアンと日本的風景

川端康成の耽美的小説は、タイトルも『美しさと哀しみと』というたいへんハイブローなものです、久しぶりの女性路線ということで会社は製作を了解したのだろうなと思いました。私は私なりに、本格的にこの題材で、川端康成の日本の世界を、ヨーロッパを初めて見たとき味わった新鮮な気持ちで描こうと決めたのです。日本も新鮮に見られるかもしれないと意気込んだのです。(篠田 1995、119)

京都にしか日本の古い美しさが生きて残っていないと言ってもいいけれども、それで、京都という風景を撮ろうと思ったわけです。それは、ある意味では、ホモセクシュアルか、レズビアン的な発想でしか、男と女の関係は日本の風景に横たわっていないのではないか、ということだった。(篠田 1971、92)

篠田正浩の映画作品においては、彼の二つの関心が見られる。一つは、日本の古典芸能や日本的な美学への関心である。たとえば、『心中天網島』(1969)の人形浄瑠璃、『鍵の権三』(1986)における着物や茶道、『写楽』(1995)の浮世絵といったテーマの採用は監督のこの関心を反映したものであるといえる。もう一つは、「集団と共同体意識に対する反発」(長部、30)への関心であり、彼の主人公は常に「反大衆」的で、孤独な「アウトサイダー」⁶である。代表的なのは、『恋の片道切符』(1960)における大衆の偶像を射殺した歌手、『乾いた花』(1964)における日常的な行為には興味を示さない博徒などである。このような特徴から見ると、日本的な美学を代表する作家川端康成によって書かれた、「異常」な存在で、「アウトサイダー」として扱われてきた女性同性愛者を主人公とした『美しさと哀しみと』は、篠田正浩の日本的な美学への陶醉と反発精神とを同時に満足させる題材であったと言えよう。篠田はこの題材をどのようなスタイルで映像化したのであろうか。

「篠田の演出がスタティックになり、かつストイックになってきたことの証明は彼の望遠ショットだ」、「篠田の望遠ショットは、余分なものを全てストイックにアングルから排除するための方法である。画面は整頓され、スタティックに安定する」(長部、31)と指摘されているように、『美しさと哀しみと』においても、望遠ショットがしばしば見られる。図 12、図 13 は、けい子が大木と一緒に江ノ島のホテルに泊まったことを音子に打ち明け、それは音子のための復讐だと言い出すシークエンスである。二人は橋の上に立って、画面の中央から外れた場所にいる。超ロングショットに近い望遠ショットで、二人の姿は非常に小さく、観客から遠く離れているように見える。2分48秒のロングテイクのうちに、二人の表情や視線はまったく見えず、遠くから流れて来る女性の歌声を背景に、二人の会話がはっきりと大きな音で聞こえてくる。

⁶「篠田正浩はコンフォルミズムをきらう。彼はきわめてリベラルだ。篠田は集団と共同体意識に抵抗を感じる。必然的に彼の関心はアウトサイダーに向かう」(長部、29-30)。



図 12 (00:47:26)



図 13 (00:49:11)

けい子「先生、あたしには音子先生しかないんです。音子先生しかないんです。」

音子「けい子さん、そんなことをしていると不幸せになるわよ。不幸せな一生に……」

けい子「あたし、不幸せなんて少しも怖くない。男なんて大嫌い！」

(00:49:10-00:49:30)

けい子の音子に対してのカミングアウトに近い愛情表現や、けい子のレズビアン性が十分に読み取れる台詞であるが、二人の視線のやり取りも、けい子の表情や動きも、音子のリアクションなども一切観客には見えない。望遠ショットによって、観客の眼差しが遮られ、登場人物の視線を共有させないゆえ、観客は音声と風景に関心を配らざるを得ない。

「日本的な美学に傾斜し、画面をスタティックに安定させ、余分なものと、余分な色彩をストイックに排除して、彼の映画を一枚の日本画に収斂させていく」（長部、31）ことが篠田の映像の特徴として指摘されているように、ここでも「余分な」人物の顔や動きを望遠ショットで排除する手法によって、画面の風景が安定感を増し、風景画のように見える。日本の建築の美を思わせる橋や京都の古きよきイメージを奏でる音楽という背景要素と、台詞に乗って伝わってくるホモセクシュアル性との融合が、「異常」な現象である女性同性愛を極めて篠田的な手法で美しい風景のように見せている。それはやや誇張された美しさであり、ヨーロッパ体験を経た篠田が日本を異化し、そこに同性愛というテーマを神秘的に紛れ込ませているような印象も受ける。

4. 結び

本稿では、映画『美しさと哀しみと』における二人の女性主人公音子、けい子の描き方を原作と比較した。原作の音子は、大木との過去の愛から逃れられず、異性愛のモラルの弁護者のように描かれているが、映画においては、音子と大木の過去の記憶を語る場面が削除されていることや、音子の登場の仕方、再会の場面の撮り方などによって、音子が虚像のように描かれ、彼女に代表される異性愛の役割も弱くされている。また、けい子は小説では常にもう一人の視点から見られ、弱く、受動的な存在として描かれている。一方、映画においては、けい子の存在感や主体性が映像言語によって強調されている。さらに、原作では、脱毛についての描写などから、けい子が「異常な娘」として描かれていて、女性同性愛に対する好奇な眼差しも感じられる。しかし映画は、けい子の「異常」な行為を

ほとんど表現せず、むしろけい子をことさら美しく見せている。それはおそらく「アウトサイダー」に共感を寄せる篠田の反骨精神にいくらかは起因するのだろう。さらに、日本をエキゾチックなものとして異化しようとする、ヨーロッパ旅行直後の篠田の意識が、けい子のカミングアウトといえる場面を京都の典型的なまでに日本的な風景に紛れ込ませるように撮るという発想を生んだのかもしれない。

【映画作品】

『美しさと哀しみと』（1965）、篠田正浩監督、八千草薫／加賀まりこ主演、DVD（松竹ホームビデオ、2004）

【原作】

川端康成（1973、原著 1961-1963）、『美しさと哀しみと』中公文庫

【シナリオ】

山田信夫（1965）「シナリオ『美しさと哀しみと』」、『映画評論』第 22 巻第 3 号、pp. 136-173

【引用文献】

今村潤子（1988）『川端康成研究』審美社

長部日出雄（1965）「日本の映画作家・8 篠田正浩」、『映画評論』第 22 巻第 9 号

小坂部元秀（1969）「『美しさと哀しみと』をめぐって」、長谷川泉編『川端康成作品研究』八木書店、pp.290-307

ジアネッティ、ルイス（2003、原著〔第 9 版〕2002）（堤和子ほか訳）『映画技法のリテラシー I —映像の法則』フィルムアート社

篠田正浩（1971）「自伝と自作を語る（インタビュー 林玉樹）」、キネマ旬報編『世界の映画作家 10 篠田正浩、吉田喜重』キネマ旬報社、pp.65-104

篠田正浩（1995）『日本語の語法で撮りたい』日本放送出版協会