

Title	増村保造の映画『卍』におけるレズビアン表象：谷崎潤一郎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. 2020, 2019, p. 11-22
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/77016
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

増村保造の映画『卍』におけるレズビアン表象

—谷崎潤一郎の原作小説との比較から—

徐 玉

1. はじめに

戦後日本社会では、旧来の社会体制と倫理観が崩壊し、多様なセクシュアリティが展開していく。1960年代に入ると、テレビの普及によって映画観客が激減していく中、斜陽になる大手映画会社を尻目に、独立プロダクションによって、性描写をセールスポイントとした「ピンク映画」¹がブームになった。「レズビアン」という概念の普及と定着も60年代である。この頃、一般雑誌が「レズビアン」と日本の具体的な事象とを結びつけるようになった。60年代後半には、レズビアン特集を組む雑誌も相次いで出版され、レズビアン・ブームの様相を呈した。

増村保造の『卍』（1964）はそうした当時の映画状況と社会的文脈とを背景として生まれた作品である²。本稿では、女性同性愛をめぐる当時の社会言説との関係をふまえると共に、谷崎潤一郎による原作小説、新藤兼人によるシナリオと比較し、さらには、増村保造という監督の作家性にも注目して、『卍』におけるレズビアン表象の特徴を考察したい。

2. 社会背景と作品の中のレズビアン表象

映画『卍』は谷崎潤一郎の同名小説³に基づいたアダプテーション作品であり⁴、谷崎文学の中で、『卍』は女性同性愛を扱った唯一の作品である。人と人が絡み合っているように見えるタイトルに暗示されているように、男女四人の間の複雑で多様な性関係が描かれるが、その中心にあるのは二人の女性（柿内夫人園子と徳光光子）の間の同性愛である。女性同性愛という題材の採用、女性同士の感情の濃厚性や描写の大胆さなどからみて、谷崎としても異色作と言えるだろう。ここからはまず谷崎がこのような題材を選択した30年

¹大手五社（東宝、東映、大映、松竹、日活）の配給網に乗らない小映画会社によって製作された、性描写をセールスポイントとした映画（二階堂、8）。

²60年代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本稿でとりあげる『卍』（大映）と『美しさと哀しみと』（篠田正浩 1965、松竹）の2作品のみである。いずれも著名な作家（『美しさと哀しみと』は川端康成）の原作に基づくアダプテーション作品であった。『美しさと哀しみと』におけるレズビアン表象については、拙稿（徐）を参照。

³谷崎潤一郎の小説『卍』は、雑誌『改造』の1928年3月号から翌1929年4月号、6月号から10月号、12月号、1930年1月号と4月号に断続的に連載された。単行本は1931年4月に改造社より刊行された。

⁴小説『卍』はこれまで5回映画化されている。『卍』（増村保造 1964）、『卍』（横山博人 1983）、『卍／ベルリン・アフェア』*The Berlin Affair*（リリアーナ・カヴァーニ 1985）、『卍』（服部光則 1998）、『卍』（井口昇 2006）。

代における女性同性愛についての社会言説と小説との関係を確認する。そのうえで、増村が60年代にこの小説をどのように映画化したかを吟味したい。

2.1 1930年代における女性同性愛をめぐる社会言説と谷崎の『卍』

1910年代から1930年代半ばまでの間に、日本において「同性愛」という概念が普及し、女学生間の親密な関係を指す語として知られるようになった（杉浦、9）。

1911年7月26日に新潟県で女学校卒業生二人が起こした心中事件をきっかけに、同性愛が女学生間に「発見」され、女学生間に「恋愛」が存在することを可視化させた（肥留間、20）。それ以降、昭和初期の新聞で、女性同士の心中事件がしばしば報道されるようになり、女性同性愛のイメージを「危険」なものにしていった。一方、明治以降女学校の開設に伴い、女学生が増えるとともに、こうした一種の、疑似恋愛関係は「エス」(sisterの頭文字)と呼ばれ、1920年代には女学校文化として定着するようになった。女学生同士の親密な関係である「エス」は許容されるが、女性同性愛は危険視されるというダブルスタンダードが生じていく（三橋、139）。こうして同性愛概念が定着してから30年代までは、「同性愛といえば女性とりわけ女学生のもの」であったと指摘されている（古川、207）。

小説『卍』にも、こうした社会背景が反映されている。光子に「姉ちゃん」と呼ばれていることを夫の孝太郎に非難された園子は、次のように反論する。

あほらしい！ あんた女学生間のことちよっとも知らんねんなあ。誰でもみんな仲のええもん同士やったら、『姉ちゃん』や『妹』や云うのん珍しいことあれへんわ。そんなこと不思議がんのあんたぐらいなもんやわ（谷崎、59）

小説では、女子美術学校で知り合った園子と光子は間もなく親密な関係になり、光子は年上の園子を「姉ちゃん」と呼んでいる。光子の女学生的な振る舞いもしばしば描写される。「女学生間のこと」とか、「誰でもみんな仲のええもん同士やったら、『姉ちゃん』や『妹』や云うのん珍しいことあれへんわ」という園子の台詞は、女性同性愛＝「女学校文化」という当時の認識の表れである。

また、光子と園子が互いに「姉ちゃんあてが死ぬ云うたら一緒に死んでくれるなあ？」（谷崎、65）、「そやさかいうちも一緒に死ぬわ。死んで社会に詫まるわ」（谷崎、197）といった台詞を口にする場面や、二人の狂言自殺と心中は、女性同性愛を危険なものを見なす当時の社会言説と合致している。さらに、園子の人妻という身分と、二人の感情の濃厚さは当時流行していた「女学生的な愛」よりさらに一歩進んだ関係を示唆しているとも言えるだろう。

赤枝は、女学生間の同性愛が結婚と対極にあったと指摘している。当時の中産階級の結婚は義務的なものであり、夫婦の関係は自由、対等ではなかった。近代的自我に目覚めた「個」としての女性が理想とする関係を実現できたのは、血縁・地縁から切り離され、将

来の結婚圧力から一時的に逃れられる女学校だけであった。一方、教育者や学校側は、女学校で親密な関係を経験することで「女らしさ」が育まれるという論陣を張って、校内の過度な親密性を擁護した。このような女学生間の親密な関係は、当時の結婚・家族制度と抵触しないどころか、それを補完するものとされた（赤枝 2011、103）。

こうした女性同性愛と当時の結婚・家族制度との衝突は小説『卍』においても見られる。光子が自分を捨てて綿貫の方へ行ってしまおうのではないかと、園子は思い悩む。

なんせ光子さんは始めてほんまの男性ちゅうもん知んなさった、そんだけ今迄より真剣になんなさるかも分れへんし、そのために私捨てなさっても、「不自然の愛より自然の愛貴い」云う立派な口実ありますし、良心の苛責も少いですやろし（谷崎、216）

ここには、同性愛が一時的、後天的なものでいずれ異性愛に向かっていくという考え方が読み取れる。「不自然の愛」という言葉からは、園子が自ら女性同性愛を異常なものとしなしていることがわかる。また、「同性の愛やったらどんな男と結婚したかて、続けて行かれる。夫が何人変ったかてちよつとも影響せえへん」（谷崎、132）という綿貫の言葉は、一見過激ではあるが、女性同性愛は結婚制度と抵触せず、結婚制度を補完するという当時の意識の延長線上にあるものと言える。

2.2 1960年代における女性同性愛をめぐる社会言説と増村の『卍』

「レズビアン」という概念が普及、定着していくのは1960年代である。この頃、一般雑誌が「レズビアン」と日本の事象とを結びつけるようになった。精神的な「エス」が肉体関係のある「レス（ビアン）」へ発展する可能性が指摘されるようになる。60年代後半には、「レズビアン」が「フリーセックス」ブームのなかに組み込まれ、その「乱れた性」が雑誌などで具体的に描写されることでその異常性が強調されていった（赤枝 2014、143-148）。レズビアンは、その性欲が「女へ向かう」からというよりは「男の能動性に支配されない」から脅威であり、男の性的な主体化を攪乱するものと見なされた（杉浦、19）。

1964年に公開された映画『卍』の冒頭で、女子美術学校でもともと言葉を交わしたこともなかった園子と光子は「同性愛」の噂をたてられたことで知り合い、急速に親密になる。そのあと園子は光子を自分の寝室に誘って、裸で観音の絵のモデルになってもらう。光子の体の美しさに惹かれた園子は気が狂わんばかりになって、お互いに裸になって抱き合う。その時、光子は園子のことをはじめ「姉ちゃん」と呼んでいる（「姉ちゃんずるいわ」（0:15:46）、「姉ちゃんかって綺麗やないの、うちとちつともかわれへんもん」（0:16:12））。映画の中では光子の甘えん坊でわがままな性格や、子供じみた仕草や身振りなど「女学生」的な振る舞いが強調されている。この点において、1964年に公開された『卍』は、30年代に書かれた原作における「エス」的な同性愛関係の余韻をとどめていると考えられる。

一方、光子は、園子、孝太郎、綿貫三人ともに関係を持つということから、自分の欲望

に忠実に、女とも男とも関係をもつ自由奔放な女性だと見られる。また、綿貫と別れるために、あえて自分と園子は同性愛者であるという噂をたてることとか、孝太郎に睡眠薬を飲ませて、最後に一緒に心中させることなどによって、男に支配されない、男を滅ぼすという傾向が読み取れる。原作のこのような側面は、1960年代だからこそ映像化することができたと言えるだろう。

60年代後半、女性の同性愛が「赤い関係」と呼ばれるケースも見られた。「女の同性愛 心中にみた隠微な関係—正常な愛に背く赤い関係の周辺をさぐる」(『週刊大衆』1967年10月26日)、「同性と結んだ私の赤い愛の関係—倒錯の世界にのたうつ隠花植物の告白」(『週刊大衆』1968年2月29日)などがそれである(赤枝2014、147)。「同性愛」はこれら「赤い関係」の記事に見られるように、戦前の「エス」的關係から次第に離れ、戦前のようなロマンティシズムを欠いた、非常にネガティブなイメージがつきまとう言葉へと変質していった(赤枝2014、148)。

映画『卍』には60年代後半に出てくる「赤い関係」と呼ばれる言説イメージがすでに認められる。たとえば、映画の冒頭部分、『卍』のタイトルはやはり赤である。卍の文字がスクリーンの左半分を占めて、血のように流動しているように見え、映画の危険な基調が最初から赤によって暗示されているかのようなのである(図1)。また、図2では、赤い墨で書かれた「光」の字で(光子のこと)親指から小指まで覆われた、園子の掌がクローズアップされる。狂言自殺のシーンでも、光子と園子は密室において、赤い紙袋で包まれた睡眠薬を一緒に飲む。原作にはいずれも赤という色彩の指定はなく、増村による選択である。



図1 (0:00:22)



図2 (0:17:30)

3. 増村によるアダプテーション—原作、シナリオ、映画

映画『卍』は、原作にかなり忠実に映画化⁵されていると言える。しかし、注意深く見れば、原作、シナリオ、映画それぞれの表現方法が細かく異なっている。この節では、その微細な差異に着目して、増村によるアダプテーションの特徴を探りたい。

3.1 手を繋ぐこと

原作と比べると、園子と光子のレズビアン関係、特に身体的、性的な場面は、映画にお

⁵ジアネッティによれば、文学作品の映画への翻案は、自由に (loose)、忠実に (faithful)、厳密に (literal) の三つのタイプに分けられる。「忠実な翻案」というのは、できる限り原作の精神に近づけて、文学情報を映画言語として再創造する試みである(ジアネッティ、122-123)。本論で取り上げたアダプテーション作品は「忠実な翻案」に当てはまると言える。

いてほぼ忠実に視覚化されているが、原作と微妙に異なる点もある。一つ代表的な場面を見てみよう。園子は女子美術学校で知り合った光子の美貌に惹かれ、彼女を想像上のモデルにして観音の絵を描く。間もなく学校内で二人の同性愛の噂が立つが、光子はそれを気にせず、あえて仲良く振舞って一緒に奈良に行こうと誘う。映画が始まって10分も経たないうちに二人が手を繋いで、奈良の山で散歩するシークエンスが現れるのは非常に印象深い。この場面は、原作、シナリオ、映画それぞれが異なる場面でもある。

原作：

わたし、何やしらん息詰まるように感じたのですが、「まあ、知らん間に晩になってしても、淋しいわなあ」と、光子さんが云われました。「一人やったらほんまに恐うていられへんわなあ」云いますと、「好きな人と二人だけやったらこんな淋しい所の方がええわ」と、そない云うて光子さんはためいきついておられました。「うちあんたと一緒やったらいつ迄でも此処でこないしてたいわ」—わたしはその言葉口いはずと、夕闇のなかにうずくまって足投げ出してなさる光子さんの横顔眺めてましたが、暗いのでどんな表情してなさるのんか分かりませんなんだ。(谷崎、30、下線は筆者による)

シナリオ：

9 奈良の奥山

(中略)

暫く黙って歩く。

園子「ずいぶん歩いたな」

光子「うちあんたと一緒やったら、いつまでもこないしてたいわ」

どちらからともなく手を握り合って、黙って歩く。

(新藤、121-122、下線は筆者による)

映画：

園子(光子の顔を直視できないように視線を逸らして、景色を見ながら)「ここ、寂しいとこやね、ひとりやったら恐うていられへんわね。」

光子「でも好きな人と二人だけやったらこんなところでええわ。」(甘えて園子の片手を取る)「うちいつまでもこんなしてたいわ。」

園子(驚き喜ぶように自分の手を光子の手に挟みながら)「うちも。」

(0:08:41-0:08:54、括弧内の説明は筆者による)

『卍』の原作は、園子が自分の「異常なる経験」(谷崎、11)、つまり光子との同性愛を谷崎らしき老作家に語るという設定の一人称小説で、主人公の心理描写が繊細に描かれる。

脚本家の新藤兼人は複雑なストーリーを極めてテンポよく織りなしながらも、もとの設定をできるだけ残そうとした。三つの『卍』を比べると、映画はシナリオのプロットの運びに大体従っている一方、シナリオの段階で削除された原作の台詞をかなり採用している。しかし、たとえば以上の奈良散歩の描写においては、原作、シナリオ、映画それぞれの表現が珍しく異なっており、その意味を考えさせられる。

原作では、「好きな人と二人だけやったらこんな淋しい所の方がええわ」という光子の言葉に対して、「うちあんたと一緒やったらいつまでも此処でこないしてたいわ」と園子がただ心の中で反応する。園子の光子に対する熱烈な思いが読み取れるのだが、園子は自分の感情を言わずに、ただ光子の顔を眺めている。しかも、「暗いのでどんな表情してなさるのんか分かりませんなんだ」ゆえに、園子に対するこのときの光子への感情も曖昧にしか表現されていない。

シナリオでは、お互いの気持ちがかかなり簡潔に表現されているが、原作で、園子の心に潜んでいる思い（「うちあんたと一緒やったらいつまでも此処でこないしてたいわ」）が逆に光子の台詞になり、光子がこの関係において主導者であるということが暗示されている。また、「どちらからともなく手を握り合って、黙って歩く」という行為は原作にはなく、原作での二人の間のまだ曖昧な親密性より、はやめに一步踏み出していると言えるだろう。

一方、映画では、園子の顔をじっと見つめる光子は原作の元の台詞（「でも好きな人と二人だけやったらこんなところでええわ」(0:08:45-0:08:48)）を微笑みながら言って、園子の手をとって甘えながら、原作の園子の心の声の方も自分で言う（「うちいつまでもこんなしてたいわ」(0:08:49-0:08:51)）。原作と違った台詞や身振りなどを通して、映画では、光子が二人の関係において主導的な地位を占めることが明瞭に表現される。このシーケンスにおいて、水色の和服を着ている園子の後ろ姿に対して、正面で撮られ、濃い柄模様のワンピースを着ている光子はより目立っている。照明によって、光子の肌の白さも強調されている。首を揺り動かし嬌態をみせ、相手の手を握って甘えるなどの振る舞



図 3 (0:08:52)



図 4 (0:09:02)

いを通して、光子は園子（および観客）に自分の魅力を振りまいていると考えられる（図 3）。光子の行動に驚きつつ大喜びの園子が自分の手を恐る恐る光子の手に重ねたあと、カメラは徐々にティルトダウンし、二人の握り合った手をキャッチする。そのあと、手を繋いだままの二人の後ろ姿がカメラに追い続けられ、観客に提示される（図 4）。

以上のように、シナリオ段階で付け加えられた「手を繋ぐ」という行為を通して、原作においては読者が想像しかできない二人の女性間に生じた愛情や親密性が、視覚的に表現される

ことになる。映画ではさらに、女優たちの身体性やカメラワークによって、スクリーン上に一種の同性愛モデルが提供されていると言えるだろう。また光子というキャラクターの主導性も強調されている。

3.2 「作者註」とその映像化

小説『卅』のテキストは一見すると、単に園子による一人称の語りという形で、すべては園子の視点から語られているようだが、テキスト内で一つ無視できないのは、時々本文に挿入される、その聞き手である「先生」の発話や反応を代弁した「作者註」である。「作者註」は、全33章のうち、5つの章で挿入される。(その一、その二、その七、その十九、その三十三) その内容は、光子と園子の写真についてのコメント、二人が交わした手紙への感想、綿貫が作った誓約書の説明などである。つまり、物語の情報補足になっている。

また、「作者註」のもう一つの役割は、「作者」自身の観点を示し、存在感を高めることである。小説の冒頭でわかるように、園子は、自分自身ができなかった「小説のような風にまとめ」る(谷崎、5)ことを「先生」に期待し、そのために「すっかり聞いてもらうつもり」(谷崎、5)なのである。従って、「先生」はテキスト内の聞き手であるだけでなく、テキスト外の「書き手」もしくは「作者」でもある。

一つの例を挙げてみよう。以下では、園子と光子が交換した手紙の封筒に関する「先生」による補足描写や手紙の内容についての感想である。

作者註、[...] 作者はこれを見て少からず驚かされた。蓋しこう云うケバケバしい封筒の趣味は決して東京の女にはない。たといそれが恋文であっても、東京の女はもっとさっぱりしたのを使う。[...] とにかくその毒々しいあくどい趣味は、さすがに大阪の女である。そうしてそれが相愛し合う女同士の間に変えられたものであるのを思う時、尚更あくどさが感ぜられる。(谷崎、43-44)

こうした作者註は、読者に視覚的な要素を説明し、補足すること以外には、ほとんど例外なく「先生」の辛らつな感想やコメントである。作者註を小説の所々に挿入するという形式によって、「先生」という「聞き手」のテキスト内部における存在感が高められるだけでなく、「関西の女性の風俗に妙に批評的な態度を示す作家「先生」の姿は、関西に移り住んでさほど時間を経っていない谷崎の姿に重なる」(金子、251)と指摘されるように、谷崎自身の女性観や女性同性愛に対する態度も少し窺い知れるのではないだろうか。

映画の同じ場面(園子と光子が交わした手紙について)と比較してみよう。

このシークエンスでは、まずカメラは手紙の細部までクローズアップし、園子と光子のナレーションによって手紙の内容が提示される。二人の熱烈な感情溢れる声に伴って、やや不気味でテンポの速い音楽が流れ始め、緊張感が漂う。そしてカメラが2回パンして、まじまじと手紙を見つめるように、時間をかけて緩やかなペースで二人がやり取りした大

量の手紙の封筒をクローズアップする（一回目は 21 秒、二回目は 14 秒）。封筒はほとんど全部鮮やかな赤で、濃厚な図案で飾られている。このシーケンスでは、ショットサイズ、カメラワーク、音楽によって原作の作者註による視点「毒々しいあくどい趣味」をある程度感じさせるが、原作のような嫌味溢れる男性作家による「作者註」とは異なり、映画の場合にはやや客観的な表現手法を取っていると考えられる。

「増村作品にあっては主役脇役の別を問わず、男はつねにドラマの筋立てを運ぶメディアのようなものでしかなく、女こそが作品の本体であり、女だけが血の通った人間である。」

（山根、69）と指摘されているように、原作で「作者註」という形で度々登場している男性登場人物である「先生」は、増村の映画においては、その存在感が薄い、あるいは弱く



図 5 (0:05:21)



図 6 (0:26:56)

されていると考えられる。映画全編において、

「先生」の登場回数は少なく、登場する際は後ろ姿で撮られる構図が多い。たとえ正面で撮られたとしても、常に不動で画面の後景の位置にいて、表情の変化や反応が乏しく、時々姿がぼんやりしている（図 5）。カメラの焦点はいうまでもなく、画面の前景にいてアップにされ、強調されている語り手である園子に置かれている。

ちなみに、園子の夫である孝太郎の存在感も極めて薄い。性格も原作より単純化して描かれている。原作では「夫は人の手紙を偷み読みするような人間と違います」（谷崎、67）

と評される孝太郎が、映画においては卑屈な人物として描かれている。たとえば、図 6 のように、フレーム内フレームで狭まった画面の奥に孝太郎は押し込められ、園子と光子との電話を盗み聞いている。

4. 増村映画のヒロインとしての光子

増村映画の女性、とりわけ 20 本コンビを組んでいる若尾文子が演じる女性は、日本映画における「典型的な女性像」と違って「命を賭けて自己主張する個人としてのヒロイン」、「愛することで強烈な自己主張をする女性」、「自己の解放に向けてひたすら一心に愛に尽くす」（四方田／斉藤、123）などと指摘されている。増村映画において若尾が演じるこうしたヒロインのなかで、光子はどのように位置づけられるだろうか。

4.1 光子の身体の過剰性

人物のクローズアップをほとんど使わないという増村監督の撮影の特徴は、しばしば指

摘されている⁶。しかし、『卍』の中では、増村としては珍しい女性主人公のクローズアップがたびたび見られる。



図 7 (0:05:54)

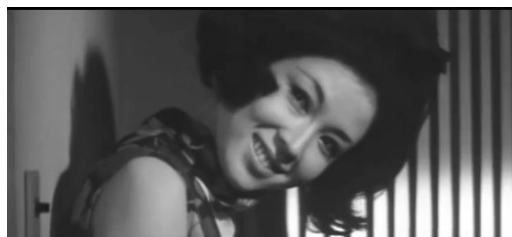


図 8 (0:37:43)

クローズアップの主な機能は人物を強調し、存在感を向上させることである。ここではさらに、たとえば図 7、8 のように、光子の背中と腕が露わにされ、官能的な視覚の対象となり、身体の過剰性⁷が提示されている。

すでに述べたように、1960年代に入ると、独立プロダクションによる性描写をセールスポイントとするピンク映画がブームになった。

今までの一般向公序良俗映画絶対という態度をかなぐりすてて、次から次へと成人向エロ映画を作りはじめた。若い作家たちはある程度この会社の態度を利用した。今まで何年も会社から見向きもされなかった企画、人間の愛やセックスについて突込んだ描写のできる素材を取り上げ、映画化することに成功した。『卍』がそれである。(増村、107)

「エロ映画」の流行を追い風にして、増村は「人間の愛やセックスについて突込んだ描写のできる素材」を取り上げることができるようになり、文豪谷崎の権威を借り、それまでタブー視されていたレズビアン題材に挑んで、映画『卍』を撮った。この意味で、女優の身体で表象された性的な過剰性は、60年代の時代性から受けた影響だと言えよう。

四方田は、「若尾の演じるヒロインはいささかも成長もしなければ変貌もしない」、「この



図 9 (0:05:54)

光子という主人公は本質的に空虚な存在」である、と指摘している(四方田/斉藤、69)。確かに、映画における光子という人物は単純に描かれているような印象を受ける。

たとえば、図 9 は、光子の初登場のシーンである。初登場からつねにカメラに追い続け

⁶「増村保造はこれらの映像を部分アップによっては決して作らないということである。彼は物も身体もすべてフルサイズで撮っているのだ。彼は人間の顔のアップを撮らない」(鈴木、337)。「増村映画の画面には常に人物が映し出され、その際にはミドルショットが多用されており、ロングショットやクローズアップが使用されることは皆無に等しい」(土坂、84)。

⁷四方田は、このフィルムでは若尾の肉体が恐るべき過剰さを示していると評している(四方田/斉藤、68)。

られている語り手の園子と違って、光子の登場の仕方は鏡に映されるという形になっている。この時の光子は珍しく画面の奥にいて、口紅を塗っており、化粧室の入り口や柱によって分断され、フレームの奥に配置されている。しかも、大きな鏡がもう一つのスクリーンになって、鏡に映った光子の顔がまるで異次元のもののように見え、観客との距離がさらに遠く感じられる。こうした登場方式や構図によって、光子は実体を持たず、虚像のような人物になってしまう。

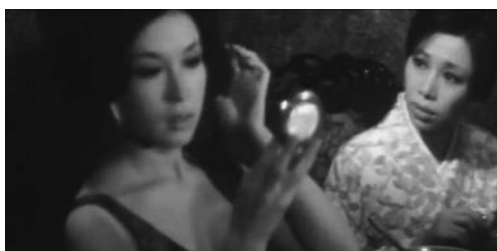


図 10 (0:06:51)

また、図 10 では、登場したばかりの光子が園子と話しながら、今度は手鏡を持ち出し、ひたすら自分の姿を見つめている。55秒のシークエンスの間、光子から目を離さない園子に対して、光子は園子と視線を合わさず、鏡を持って自分の顔を見たり、髪を弄ったりしている(0:06:38-0:07:33)。鏡という小道具によって、

光子の美貌が強調される一方、光子は自分の姿ばかりを気にかける「空虚な存在」にもなってしまう。また、和服を着ている園子より、画面の中心を占める光子の身体の過剰性が肌の露出の多い服装によって提示され、光子が性的な対象として規定されている。

ローラ・マルヴィによれば、映画には三種の視線が関り合っている。一つ目は、撮影されるべきカメラの前で繰り広げられる出来事を記録するカメラの視線。二つ目は、でき上がった作品としての映画を見る観客の視線。そして最後に、画面上の幻想の中で交わされる登場人物の視線である(マルヴィ、139)。



図 11 (0:15:18)



図 12 (0:16:26)

図 11 では、園子は光子の裸体に心を奪われ、目を大きく開いて、光子を見つめ続けている。園子の狂気、情熱、欲望の過剰性が視線によって表現されるのである。一方で、光子は後ろ向きで撮られているが、肌の白さが目立っている。観客は園子の視線や表情によって、画面の前景にいる光子の官能性を感じることができる。その後、カメラは園子の視線になって、光子の裸体がクローズアップされている。このシークエンスの最後では、カメラはティルトダウンして、それまで語り手であった園子の視線から観客の視線へとリレーされ、裸で抱き合う二人の身体がポルノグラフィのように提示される(図 12)。衝立によって画面の右半分が隠され、覗き見をしているような感覚が醸し出されている。

4.2 光子の特異性

映画『卍』において若尾が演じる光子は、自分の欲望に忠実に、女とも男とも関係を持つ自由奔放な女性だと言える。3.1 で論じたように、「手を繋ぐ」シークエンスにおいて、光子が自分の感情を素直に言ったり、自分から相手の手を握ったりという原作と異なった行動を取ることによって、最初から二人の関係において主導権を持っていることが示されている。これは、増村的な、情熱的で自己主張が強い女性像にあてはまるように見える。

しかしまた、山根が指摘しているように、増村映画において若尾が演じるヒロインは、「ふてくされる女」(山根、59)の印象が深い。『清作の妻』(1965)における村人に軽蔑され、無愛想で怒りっぽい口調でしゃべっているお兼はいうまでもなく、『刺青』(1966)の主人公お艶のような色気を武器として生きている芸者でさえ、「低い声で投げやりな男っぽい語調といい、ふてくされのイメージに満ちている」(山根、59)ように見える。その「声」も独特で、常にまったく抑揚のない口調で台詞を語りナレーションを力強く読むという特徴もしばしば認められる。こうした点から見ると、『卍』において若尾が演じる光子はほかの増村のヒロインとはいくらか異なっている。

『卍』では、まず光子の声が甘えて、色っぽく聴こえる。そして、たとえば3.1で論じた「手を繋ぐ」シークエンスに見られた蛇のような媚態を示す振る舞い、図8のようなしばしばクローズアップされた妖艶な微笑みなどを通して、「その眼エえらい妖艶で、何とも云えんなめめかしい風情あって、「なあ、姉ちゃん」云いながら甘えるようにその眼エ使われたら、なかなか魅力に逆らう云うこと出来しません」(谷崎、143)という原作の感覚を表現していると言える。

以上のように、ほかの増村の女性主人公と比べて、光子という人物は確かに単純化して描かれ、身体の過剰性や官能性が強調されている。さらに、たとえば斉藤の言う「愛する相手に自分を愛してもらおう女性」(四方田／斉藤、125)、あるいは「性愛においてのみ自己実現を図る女性」(四方田／斉藤、129)といった増村の一般的なヒロインと違って、光子は完全に自分の欲望に忠実であり、他者の愛を求めることより、自分の美貌によって人を意のままに操れるといった自己満足のために行動している。光子は見られる対象ではあるものの、ある程度欲望の主体にもなっていると言えよう。

5. おわりに

本稿は、増村保造の映画『卍』におけるレズビアン表象を、原作と映画が成立したそれぞれの時代背景を踏まえつつ(第2節)、原作小説やシナリオとの比較やその相違を通して、アダプテーションの視点から分析し(第3節)、さらにそのヒロインである光子の位置づけを増村映画の女性像のなかで検討した(第4節)。

原作と比べると、増村の映画『卍』におけるレズビアン表象は、時代性や題材によって、過剰な官能性が付与され、性的な対象になってしまう一方、女性主人公はある程度欲望の主体としても描かれている。増村が追求してきた女性像が谷崎の『卍』という作品と出会

うことで、30年前の題材に新たな側面がもたらされたのである。

【映画作品】

『卍』(1964)、増村保造監督、若尾文子／岸田今日子主演、DVD (徳間ジャパンコミュニケーションズ、2001)

【原作】

谷崎潤一郎 (2010、原著 1928-1930)、『卍』新潮文庫

【シナリオ】

新藤兼人 (1964) 「シナリオ『卍』」、『シナリオ』第20巻第6号、pp. 117-145

【引用文献】

赤枝香奈子 (2011) 『近代日本における女同士の親密な関係』角川学芸出版

赤枝香奈子 (2014) 「戦後日本における「レズビアン」カテゴリーの定着」、赤枝香奈子ほか編『セクシュアリティの戦後史』京都大学学術出版会、pp.129-151

金子明雄 (2002) 「近代小説における〈語り〉の問題—谷崎潤一郎『卍』を手がかりとして」、小森陽一ほか編『物語から小説へ』岩波書店、pp.43-264

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Ⅱ—物語とクリティック』フィルムアート社

徐玉 (2019) 「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」、『「文化」の解読 (19) —文化とメディア』大阪大学大学院言語文化研究科、pp. 47-57

杉浦郁子 (2015) 「「女性同性愛」言説をめぐる歴史的研究の展開と課題」、『和光大学現代人間学部紀要』8、pp.7-26

鈴木志郎康 (1971) 『華岡清洲の妻』評、『現代日本映画論大系 第五巻 幻想と政治の間』冬樹社 p.337

土坂義樹 (2006) 「増村保造の映画空間」、『デザイン理論』48、pp. 84-85

二階堂卓也 (2014) 『ピンク映画史—欲望のむきだし』彩流社

肥留間由紀子 (2003) 「近代日本における女性同性愛の『発見』」『解放学社会研究』17、pp. 9-32

古川誠 (1995) 「同性『愛』考」、『イマゴ』第6巻第11号、青土社

増村保造 (2014) 『映画監督 増村保造の世界 下〈映像のマエストロ〉映画との格闘の記録 1947—1986』ワイズ出版映画文庫

マルヴィ、ローラ (1998、原著 1975) (斎藤綾子訳) 「視覚的快楽と物語映画」、岩本憲児ほか編『「新」映画理論集成 ①歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社、pp. 126-141

三橋順子 (2016) 「日本におけるレズビアンの隠蔽とその影響」、小林富久子ほか編『ジェンダー—研究教育の深化のために：早稲田からの発信』彩流社、pp. 135-155

山根貞男 (1992) 『増村保造—意志としてのエロス』筑摩書房

四方田犬彦／斎藤綾子 (2003) 『映画女優若尾文子』みすず書房