Osaka University Knowledge Archive

| | |
|---|---|
| Title | 溝口健二の映画『お遊さま』にみる「レズビアン表象可能性」 |
| Author(s) | 徐, 玉 |
| Citation | 言語文化共同研究プロジェクト. 2021, 2020, p. 11-21 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/84990 |
| rights | |
| Note | |

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

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

Osaka University

# 溝口健二の映画『お遊さま』にみる「レズビアン表象可能性」

徐　玉

## 1. はじめに

溝口健二は女を描く映画作家と言われているが、その女性像はしばしば二つのタイプに分けられる。一つは、男の立身出世を助けるために自己犠牲を遂げる女、もう一つは、同じく男や社会の犠牲になりながらも、そのような運命に必死に抵抗を示す女であり、たいてい芸者や娼婦の姿を纏う（斉藤、281）。前者の例として、『残菊物語』（1939）のお徳、『雨月物語』（1953）の宮木、『山椒大夫』（1954）の安寿、後者の例として、『祇園の姉妹』（1936）のおもちゃ、『赤線地帯』（1956）のミッキーなどが挙げられる。斎藤綾子は第一のタイプを「聖なるもの」、第二のタイプを「性なるもの」と呼び、『西鶴一代女』（1952）以降には二つのタイプの混在が見られるとして（斉藤、282-284）、その転換点を溝口の戦後のいわゆるスランプ時代の作品群に見いだすのだが、その中で『お遊さま』（1951）に一言だけ言及している。「だが、もっとも興味深いのは『お遊さま』だろう。なぜならそこには女と女の愛情関係が描かれているからだ。二人の女が一人の男を愛し、そして同時にその二人の女は互いに愛し合っている」（斉藤、292）。

「女と女の愛情関係」は、「聖」にせよ「性」にせよその混合にせよ、男性とのかかわりを問題とする従来のタイプ分けでは掬い取れないものだといえよう。しかし、『お遊さま』以外でも、溝口の作品にはしばしば女性同士の親密な感情や関係が描かれている。たとえば『雪夫人絵図』（1950）においては、主人公の雪夫人に対して同性愛と思わせるような憧れの気持ちを抱く女中が語り手となっている。『祇園囃子』（1953）では、支えあって生きていく二人の芸者の絆が印象に残る。

主流映画において、女性の共同体はレズビアニズムを抑圧する形で働いてきたとされる。女性の女性に対する欲望を取り除き、女同士の関係を「友情」や「シスターフッド」として描くのが慣習であった（Mayne, 117）。本稿では、ヘイズ・コード下のハリウッド映画におけるレズビアン的欲望に光を当てたパトリシア・ホワイトの「レズビアン表象可能性」という概念も参照しながら、『お遊さま』における女同士の絆に注目し、女性たちがいかに同性への愛を感じ、それが時代の制約の中でどのような映像言語で構築されているかを分析したい。

## 2. 溝口の“お遊さま”

『お遊さま』は、谷崎潤一郎の小説『蘆刈』（1932）に基づいたアダプテーション作品

である。大阪で骨董屋を持つ男慎之助（堀雄二）は、お見合い相手のお静（乙羽信子）の姉で子持ちの未亡人お遊（田中絹代）に一目ぼれし、彼女に近づくために、お静と結婚する。お遊の方も慎之介に惹かれているように見える。お静はそれを察し、結婚当日の夜に、姉の幸せのために、自分のことを形だけの嫁にしてくださいと慎之助にせがむ。こうした姉妹二人と一人の男性との間の異常な三角関係が物語の中心になっているが、しかし先述のように、興味深いのは、この三角関係の中の二人の女性が互いに愛情を感じていることである[1]。

冒頭のお静のお見合いのシーンで、慎之助／観客の前に最初に現れ、カメラに追い続けられ、クロースアップされるのはお見合いの主役であるはずのお静ではなく、お遊である。図１のように、お遊はちょうどフレームの真中に置かれて焦点が合わせられ、若葉が背景となってお遊の美しさを引き立てる。お遊の視線の先にいるのは慎之助だが、その視線はカメラ／観客にも向けられていると想定される。このやや不自然なクロースアップは映画の冒頭の段階で“お遊さま”がこのお見合いの中心人物であることを観客に提示すると同時に、その存在感を強調している。

お見合いのあと、慎之助の方から縁談を取り止めるという話を聞いて、お遊は自ら慎之助のところに行こうとするが、熱中症で倒れ、たまたま通りかかった慎之助がお遊を自分の知り合いの家に連れて面倒を見る。お遊の寝顔を見てだんだん気持ちが抑えられなくなった慎之助は、お遊を抱きしめようとするが、結局慌てて障子のところまで逃げて座り込んでいる。それまでずっと慎之助の一挙一動を追い続け、ロングショットで撮っていたカメラが、つぎのショットで急にお遊のクロースアップになる（図 2）。目覚めたばかりのお遊の視線が動揺もせず、すぐ慎之助のいる方向にいくのは、さっきの慎之助の行動をわかっていたためだと思われる。クロースアップされたお遊の表情はいつもの穏やかで呑気な顔と違って、少し陰険そうで、何かを考えている様子に見える。冒頭のお見合いのシークエンスにおいて、慎之助の叔母が、慎之介は最初、お遊がお見合いの相手だと思い込んでいたとお遊に伝え、「あんさんと静さんとまちごうてしまいまして［…］一生懸命見てたんやそうです」（0:07:53-0:08:00）と話していたことを考えあわせれば、お遊は慎之助が実は自分のことが好きだということに、この時点ですでに気づいていたと推測できる。

---

[1] 面白いことに、『お遊さま』が公開された翌年に製作された映画『安宅家の人々』（久松静児 1952）では、田中絹代と乙羽信子の立場が入れ替わる。安宅家の当主安宅宗一（船越英二）は、純真な心の持主だが、知的障害がある。妻の国子（田中絹代）は母親のように夫を世話しているが、夫はだんだん義妹の雅子（乙羽信子）に惹かれていくのである。国子は安宅家をほぼ一人で切りまわしていて、親族からは財産目当てと蔑視されているが、雅子だけが国子を尊敬して、国子に共感を持っている。宗一が事故で死んだ後、雅子は夫と離婚して、国子と一緒に働くと宣言する。『安宅家の人々』も見た目は（義理の）姉妹二人と男性一人という三角関係になっているが、女同士の共感や連帯が前景化されている。また、国子と雅子との入浴シーンもある。「そうしてっらしゃると、雅子さん、奥様のようじゃないわ、いつまでも本当にかわいい」（0:36:22-0:36:28）と雅子を見つめて言ったあと、国子が自分と宗一は本当の夫婦ではないと告げるこのシーンには、女同士のホモセクシュアルな雰囲気が感じられる。

図 1『お遊さま』(0:04:17)

図 2『お遊さま』(0:26:24)

起き上がったお遊はいきなり慎之助にお静と結婚することを勧める。長回しの間、身を縮め、目を背けている慎之助に対して、お遊は積極的に慎之助ににじり寄って、下から慎之助の顔を見上げる (図 3) (お遊の同じような行動と姿勢はお静への説得場面にも見られる (図 4))。「静さんがお嫁にいってしもうては、もう会いにもゆけんような人のところは遣りとものうて、あんさんやったら、なんぼ私が遊びにいっても堪忍してくださいますやろうし」(0:28:41-0:28:52) といったお遊の台詞から、慎之介の自分への気持ちには知らぬふりをして、お静の気持ちや幸せなどもさて置き、「今度の縁談をみんなが不承知やと云うてる」(0:32:05-0:32:08) ことさえも無視して、妹をずっと自分のそばにおきたいという親心に近い意志が読みとれる。そのために、「原作ではおっとり世間知らずのはずのお遊が映画では有能さと押しの強さを発揮」(木下、474-475) するのである。

図 3『お遊さま』(0:29:15)

図 4『お遊さま』(0:33:09)

慎之助を説得したお遊は、すぐお静のところに行き、このニュースをお静に告げる。向き合って親密に話している姉妹二人が画面の前景を占め、慎之助は画面の後ろに残って、屏風に分断され、奥の背景のようなものになってしまう (図 5)。この構図は、映像の奥行きを利用しつつ、この三角関係においては、女性二人の愛情や関係が男性や結婚よりも重

要であるということを暗示しているのではないだろうか。

結婚当日、花嫁姿になったお静は目を伏せて、周りに無関心で自分の世界に沈みこんでいるように見える。それに対し、お遊はお静の隣に寄り添って、幸福そうにお静の顔をじっと見つめている（図 6）。そのお遊の眼差しは「自らの作品を満足そうに眺める」（木下、475）ようであると同時に、嫁にいく娘の姿を見ている母親の様子も思わせる。実際、あとの「姉さんはこれまで、私に縁談が起こるたび、私を誰にもとられとうない云うて、自分から邪魔して話を壊してしまいはりますねん」（0:37:42-0:37:53）というお静の台詞からわかるように、この場面で幸福なのは結婚するお静ではなく、今度こそなにもかも自分が思うように事を運んでいるお遊であり、その対比が二人の表情にあらわれているといえる。

図 5『お遊さま』（0:30:11）

図 6『お遊さま』（0:34:13）

小説『蘆刈』は、谷崎らしき老人「わたし」が聞き手で、その「わたし」が出会った蘆間から現れた幽霊のような「男」が、自分の父である慎之助の身に起きた不思議な男女関係やお遊という女性への思慕を、父から聞かされた話として回想し、語る口調で再現するという設定で構成されている。この「男」の正体に関しては、慎之助とお静の間の息子という解釈以外にも諸説あり、岡田基は先行研究における三つの説を紹介している。一つは秦恒平の説で、蘆間から現れる「男」の正体が、実は「お遊さま」の子であったとするもの（秦）。次に河野多恵子による、「男」が「慎之助」の幽霊であるとする説（河野）。そして最後に、野口武彦のいう〈語り手「わたし」からあくがれ出た魂〉であるとする説である（野口）。「『蘆刈』は一義的ではなく、多義的に読まれる可能性を秘めた作品」（岡田、212-213）というわけである。

また、岡田は、「『蘆刈』においてその物語の中心点にあるのは間違いなく「お遊さま」である」（岡田、213）としており、確かにお遊はこの不思議な話にとって不可欠な存在になっている。しかし、「作者はお遊さまという人物についてほとんど具体的な描写をしておりません。いずくら人形のような顔というところと、冷え性のお遊さまの足は小さ

かったというところぐらいしかなかったのをおぼえています」（依田、199）と脚本家の依田義賢が述べているように、原作にはお遊その人の具体的な描写がほとんどない。顔が「蘭たけた感じ」（谷崎、125）がして手の届かない、神秘的なお遊は、父子二代の思慕や崇拝を浴びる高嶺の花として描かれているが、しかしお遊と慎之助・お静の物語も、お遊自身も、すべてその「男」の父が語り、さらにその「男」によって回想され、作り上げられた虚像のような人物であるといえる。つまり、お遊の姿や人物像は男性の視点から語られており、読者はお遊の内面を知ることが出来ず、男性の目を通して「お遊さま」を見ることになる。

> お遊さまが、先に言いましたような人物ですから、いきおい、この劇化は慎之助おしづというものに焦点がしぼられて来なければならないのですが、あの異常な三角関係は一般の大衆の理解に合わせることは、容易なことではありません。[…] その老人のものがたり、その老人の子供のころの眼を通して入るといった風な手数をかけて、入ってゆくことが、少しでもこの物語の夢幻の味をたすけるかと想い、わたしは、はじめのシナリオはそういう運びをして、ナラタージュを使ったのです。ナラタージュの流行っていた頃でした。
>
> ところが、所長の川口さんは、「そういう回想形式は僕は映画でいちばん嫌いなことなんだ。そういう回想形式をとるならこの写真はとらせません」と、[…] したがって、抒情的な夢幻的な運びはいきなり、現実的なものになってしまったのでシナリオは根本から、改めなければならなかったのです。（依田、201-202）

依田の言うように、完成した映画『お遊さま』では、小説の重層的な物語構造が省かれ、聞き手である「わたし」も語り手である「男」も登場せず、蘆間から現れた「男」の正体は一体何なのか、「慎之助」とは誰なのか、などの疑問が生じる余地もなくなり、物語の中心は完全にお遊、お静、慎之助三人の三角関係になっている。原作では捉えどころがなく、影法師のようなお遊は、先述したように、映画ではその存在感が強調され、押しが強く有能な人物として構築されている。

さらに依田は、「この劇化は慎之助おしづというものに焦点がしぼられて来なければならない」と言っているが、映画の後半で焦点を合わせられるのはこの二人の関係ではなく、お静ひとりである。溝口の映画では、原作での「男」がその父子二代にわたるお遊への憧れを語るという設定や、聞き手である「わたし」の証人機能が消されたがゆえに、お遊という崇拝される人物を頂点にのせるためには、お静の存在が必然的に物語の鍵になってくるのだ。

### 3. 溝口の“お静”

いうまでもなく、原作であれ映画であれ、物語展開上の最も重要な転回点は結婚初夜の

お静の告白である。

図 7『お遊さま』(0:36:22)

図 8『お遊さま』(0:37:29)

「五分半の長回しで行われるのは、ずっと視線をそらし、一貫して受動的に生きてきたお静の反撃」(木下、475) であると指摘されているように、このシークエンスでは、一貫して目を伏せ、視線をそらしているお静が、自ら顔を上げて、慎之助を見つめることが 10 回ある (図 7、図 8 など)。その 10 回の中での 3 回目に、お静は思い切って自分の決心を告げる。「実は、私がここに来ますについては、かたい決心があって参りましたんです」(0:36:38-0:36:45)、「どうぞ私を、形だけの嫁にしておいてください」(0:36:47-0:36:51)。お静はここで、「姉と夫の関係を繋ぐおとなしく無知な「贈物」としての扱いに抗し」、「この贈与が彼女を主体とした「自己犠牲」であることを宣言」(木下、476) するのであるが、お静のこの反抗は「自分ではなく姉を愛している男とのセックスを拒む」(木下、476) からであろうか。「姉さんを幸せにしてあげてください」(0:37:29-0:37:32、0:40:52-0:40:54)、「私はどうしても姉さんの思うてはるお方をとることができません」(0:40:13-0:40:17) といった台詞を口にするとき、お静は目を伏せずに慎之介を見つめている。こうした台詞を文字どおりに受けとめることもできるのではないだろうか。そもそも、「わたしはむかしから姉さんしだいでござりますから姉さんに気に入っているあんさんなら私かて好きでござります」(谷崎、131) という原作のお静の台詞を見れば、原作においてもお静が好きになったのは、慎之助その人なのか、敬愛なる姉さんが認めた人なのかは判断しがたい。お静は姉と夫の関係を繋ぐために自己犠牲を選択したというより、むしろ姉のお遊に尽くすという選択をしたのだという解釈もありうるだろう。

結婚後、お遊が言っていたように、慎之助、お静、お遊の三人は当然のように一緒に出かけたり、遊んだりする。しかし、三人が同じフレームの中で撮られているときに、カメラに追い続けられるのは、ほかの二人ではなく、お静なのである。映画冒頭のお見合いのシークエンスでは、観客は慎之助の眼を通してお遊の姿を注視したし、慎之助やお静を「説得」するシークエンスにおいては、お遊の攻める姿がカメラによってしっかりキャプチャーされていた。しかし結婚初夜のあと (映画の後半部分) には、カメラが追いかける中心

も、“見ている”人物もお静になり、観客はお静との同一化を促されることになる（図 9、図 10）。

図 9『お遊さま』（0:42:56）

図 10『お遊さま』（0:47:49）

慎之助とお遊の関係はだんだん周囲に怪しまれるようになる。ある日三人が出かけているうちに、お遊の一人息子が急病で亡くなったために、お遊は実家に戻らされ、実家の兄はお遊に再婚を勧める。落ちこんだお遊が慎之助の家に来ると、黙り込んでいる慎之助と違って、お静はお遊を励まし、「とにかく、姉さんはこれで自由になりはったんですさかい、またまた閉じ込められてしまいはるようなことは、わたしらがさせしません。[…] 姉さんはこれから思うようにできますねんさかい、兄さんが家へおいとけん言いはるんでしたら、うちへ来てください、ね、三人仲良う暮らしましょう」（01:02:08-01:02:34）と提案する。親身になって姉の幸福を一番とするお静のこうした台詞は、妹の気持ちはさておき、「あんさんお静お嫌いですか？［…］お嫌いでないのならもろってやってください」（0:28:03-0:28:10）と言うお遊の説得の台詞とは正反対である。原作では、「お遊さんとならべましたらお姫さまと腰元ほどのちがいがある」（谷崎、126）などとされる存在感の薄いお静は、映画の後半においては、制度に縛られず、独立意識を持つような女性になるのである。

お静の死については、原作では、「母［＝お静］が亡くなります前後にはわたくしどもははろうじのおくの長屋にすむようなおちぶれかたをしておりました」（谷崎、150）としか触れられないが、映画ではかなり強調されている。お遊が再婚し、京都にいったあと、お静と慎之助は本当の夫婦になるが、子供を生んだお静は産褥で倒れる。臨終の前、お静は慎之助に「あんさんを、私一人のもんにしたかった」（01:21:18-01:21:24）と言い、夫への愛情を表現するが、しかし、夫への最後の頼みは、「姉さんのあの小袖、着せてください」（01:21:41-01:21:46）であり、これがお静の死ぬ前の最後の行動となる。お遊の小袖を羽織って、お静は満足そうな顔で優しく小袖を触った後、ひょろひょろと立ち上がって、「この小袖は、こんなに重とうなってしもうて」（01:22:33-01:22:39）という最後の言葉を残して、服の重さに押しつぶされたかのように床に倒れて死んでしまう。原作では、お

遊の残した服を両手でもって「その人を抱きかかえてでもいるように頬をすりよせる」(谷崎、145) のは慎之助の方である。映画ではそれをお静が姉の服を抱いて泣き伏す 46 秒の長回しに入れ替えている (01:13:58-01:14:44)。お静のお遊に向ける愛情の深さがまさにこの小袖を通じて表現されていると考えられる。

## 4. 疑似母性メロドラマとレズビアン表象可能性

『蘆刈』を「母恋い小説」と位置づけた議論がいくつか見られる (秦、岡田など)。小説には、子供ができて乳が張っているお遊の母乳をお静が口をつけて飲む場面もある。

> 晩にやどやへつきましてからお遊さんが乳が張ってきたといっておしずに乳をすわせたことがござりました。そのとき父が見ておりまして上手にすうといって笑いましたらわたしは姉さんの乳をすうのは馴れています。姉さんは一さんを生んだときから子供にはばあやの乳があるので静さん吸っておくれといっており私に乳をすわせていましたと申しますのでどんなあじがするといいましたら嬰子のときのことはおぼえていないけれどもいま飲んでみるとふしぎな甘いあじがします [...]。(谷崎、136)

映画でも、慎之助がお遊を見て、自分の亡くなった母親のことを思い出したという台詞がある (「わたしの母ははようになくなりましたので [...] 顔も姿も知らんのですが、京都の人で、御所にあがっていたと聞いていましたので、小さいときから、母はきっとそういう姿をしてるやないかと思うてました、さっきその姿を拝見したときは、嬉しくて」(0:17:07-0:17:33))。このようなお遊を当時 40 歳を超えてアメリカから帰ってきた国民的なスター田中絹代に演じさせる (乙羽信子は当時 27 歳) という設定から見れば、映画『お遊さま』はある種疑似「母性メロドラマ」ともいえるだろう[2]。

アメリカでは、映画製作倫理規定[3]が強制されるようになった 1934 年以降、「ハリウッド映画は同性愛を画面から追放した。あるいは非常に数はすくないが、それを揶揄の対象や呪われた運命として否定的に描いた。また表層的な異性愛プロットの下に、「暗号」として書き込んだだけだった」(竹村、10) とされる。また、ホワイトによれば、「母性は検閲体制の下で女性同性愛を表現するための慣習や受容構造と見なすことができる」(White, 101) のであり、母性メロドラマは、「レズビアン表象可能性」のひとつのかたちとして、レズビアンの特質と欲望を表現するために巧妙な「覆い」を提供するのである (White, xxi)。

---

[2] 「母性メロドラマにおいては、母親はスターが演じ、存在感が強い」(White, 96)。

[3] ヘイズ・コードともよばれるこの規定は、映画の社会的役割を強調する前文と性、宗教、犯罪などの描写を制限する細則とからなり、スクリーン上では使用が禁止される卑俗語のリストなども含まれた。ヘイズ・コードは 1934 年に罰則規定が強化されると、68 年まで実質的にハリウッド映画の表象スタイルを決定するようになった。(加藤、2008、776)、(ブランドフォードほか、329-330)。

原作『蘆刈』にはさらに、お静が冬の季節にお遊の布団に入って添い寝したり、お遊の足を抱えて暖めてやったりというような女性のホモセクシュアルを思わせる描写がある。

> お遊さんはいつも寝るときにしずさん足をあたためておくれといってお静を自分の寝床の中へひき入れるのでござりまして、それはお遊さんが足が冷えてねむられないのにおしずはとくべつに体がぬくうござりましたのでお遊さんのあしをあたためるのはお静の役ときまっていたのでござりました［…］お静はいそいそとお遊さんの中へ這入って行ってお遊さんが寝ついてしまうかもうよいというまで添い寝をするのでございます。（谷崎、134）

1951 年、GHQ による映画検閲は廃止され、それまで日本映画を縛っていた複雑な条項は撤廃された（四方田、144）が、映画『お遊さま』では、原作のお静がお遊の母乳を飲むといった女性同士の過度に耽美的で性愛的なエピソードは描かれていない。それを映画で表現するには、まだ時代が早すぎたのであろう[4]。しかし、たとえば三人で外出した夜に、布団の中のお遊が寒いと言うと（「ここは夜になると、えらい冷えますなあ」（0:54:25-0:54:28））、お静がすぐに起き上がり、障子のところに行き、お遊の布団に入って添い寝をしてあげようとするというシーンがある[5]。「行ってあげましょうか、湯たんぽ代わりに寝てあげましょう」（0:54:29-0:54:34）。半分開けられた障子がもう一つのフレームになって、そこからお遊の姿がぼんやり見え（図 11）、一種の窃視効果が醸し出され、一瞬、二人の空間に女性のホモセクシュアルな雰囲気が漂う。だがその提案はお遊に拒否され、失望したお静はゆっくりと障子を閉め（図 12）、一人で外に出る。この障子の開／閉は、姉・母親的な存在を超えるお遊に対するお静の同性愛的な欲望を視覚的に表現し、またそれに“覆い”をしたものだと考えられるだろう。

---

[4] 今村昌平監督の『にっぽん昆虫記』には、乳で張った乳房をヒロインが父親に吸わせるという近親相姦的なシーンがあるが、この今村の映画が公開された 1963 年においてもなお「公的空間における性的表象は、本作がつくられた時期にはまださまざまな制約があったから、本作における性的な暗示や明示は当時の観客には大きな衝撃をもたらした」（加藤、2011、202）。

[5] 似たような添い寝のシーンは『古都』（中村登 1963）にも見られる。妹の苗子（岩下志麻）が双子の姉の千重子（岩下志麻）の布団に入り、「こんな晩は冷えてくるんどすなあ」（1:42:17-1:42:19）と言って、二人は抱き合う。しばらくすると、「千重子さんのお床が温まりましたさかい、苗子はお隣へ行きます」（1:42:40-1:42:46）と言った苗子が自分のところに帰って、布団を引っ張って自分の顔を覆い隠す。苗子の姉に対する思慕が添い寝によって行動化されるが、お静と同じように、苗子の欲望も“覆い”をかけられてしまう。

図 11『お遊さま』(0:54:35)

図 12『お遊さま』(0:54:50)

## 5. おわりに

「けんめいに、本能的に、ひたすら生きる女たち。それはまた、男に尽くす女」(新藤、45) を描き続けた溝口は、映画『お遊さま』では、少し異色な女性像を作り出した。男女の三角関係が中心になったこの作品においては、原作より男性の影が薄くなり、お遊とお静の存在感や彼女たちの関係が強調されている。時代の制約もあって原作で書かれたような女性二人のあからさまな同性愛的なシチュエーションは排除されており、スクリーン上に直接は表現されていないが、女性たちの欲望、特にお静のお遊に対する愛情はむしろ、小袖や障子といった小道具によって原作以上に繊細に描かれているといえる。本稿は『お遊さま』における女同士の絆に注目して、"覆い"をかけられた同性愛的な要素を可視化させ、1951 年の映画製作という枠組みの中での「レズビアン表象可能性」を探ることを試みた。

映画作品／引用文献

【映画作品】

『安宅家の人々』、久松静児監督、1952 年、DVD (コスモコンテンツ、2011 年)。

『お遊さま』、溝口健二監督、1951 年、DVD (角川書店、2017 年)。

『古都』、中村登監督、1963 年、DVD (松竹、2013 年)。

【引用文献】

岡田基「谷崎潤一郎『蘆刈』論」、『二松：大学院紀要』第 12 巻、1998 年、pp. 211-232。

加藤幹郎「ヘイズ、ウィル」、岩本憲児ほか編『世界映画大事典』(日本図書センター、2008 年) 所収、p. 776。

加藤幹郎『日本映画論 1933-2007—テクストとコンテクスト』岩波書店、2011 年。

木下千花『溝口健二論：映画の美学と政治学』法政大学出版局、2016 年。

河野多恵子『谷崎文学と肯定の欲望』文藝春秋、1976 年。

斉藤綾子「聖と性—溝口をめぐる二つの女」、四方田犬彦編『映画監督 溝口健二』（新曜社、1999 年）所収、pp. 277-297。
佐藤忠男『日本映画思想史』三一書房、1970 年。
新藤兼人『ある映画監督—溝口健二と日本映画』岩波新書、1976 年。
竹村和子『彼女は何を視ているのか—映像表象と欲望の深層』作品社、2012 年。
谷崎潤一郎『蘆刈』（原著 1932 年）岩波文庫、1986 年。
野口武彦『谷崎潤一郎論』中央公論社、1973 年。
秦恒平「お遊さま—わが谷崎の「芦刈」考」、『海』1976 年 7 月号、pp. 220-249。
ブランドフォード、スティーヴほか（杉野健太郎ほか監訳）『フィルムスタディーズ事典—映画映像用語のすべて』（原著 2001 年）フィルムアート社、2004 年。
依田義賢『溝口健二の人と芸術』社会思想社、1996 年。
四方田犬彦『日本映画史 110 年』集英社新書、2014 年。
Mayne, Judith. *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema,* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
White, Patricia. *Uninvited. Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1999.