



Title	女性スター共演の力学：『千羽鶴』（増村保造1969）における女同士の関係
Author(s)	徐, 玉
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2023, 2022, p. 27-42
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/91527">https://doi.org/10.18910/91527</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

## 女性スター共演の力学

### — 『千羽鶴』(増村保造 1969) における女同士の関係 —

徐 玉

#### はじめに

川端康成の小説『千羽鶴』(1949-1951年)<sup>1</sup>は、これまでに2度映画化されている。いずれも新藤兼人が脚本を書き、1953年には吉村公三郎が、1969年には増村保造が監督を務めた。原作は、茶道という日本の伝統文化を背景にしつつ、三谷菊治が亡父の愛人太田夫人と再会し、夫人だけでなくその娘文子とまで性的関係を結び、さらに太田夫人に嫉妬する亡父の元愛人栗本ちか子も絡む、という複雑な男女関係を描いた物語である。

『千羽鶴』の二つの映画化作品については、志村三代子が、時代による表現の制限や主演女優の個性の相違に基づいて比較分析している。志村によれば、吉村版では、原作の語り手である菊治が後景に退き、女性たちの存在が前景化している。増村版でもその点は同様であるが、性的場面を正面から描くことで原作の内容に近接することになり、また、菊治が最後に生に向き合おうとするなど、原作に新たな解釈も加えられている(志村)。いずれの映画でも女性登場人物の輪郭が原作に比べて鮮明になっているのは志村の指摘する通りであるが、女同士の関係や情念がより濃厚に表出されているのは、やはり時代の進んだ増村版の方であるように思われる。

本稿では、リメイクされた増村版の『千羽鶴』における主要女性登場人物である太田夫人、その分身としての文子、ちか子を順に見ていき、主演女優の若尾文子、京マチ子の身体やスター・ペルソナも考慮に入れながら、この映画における恋敵や母娘といった女同士の関係に光を当ててみたい。その際、53年の吉村版とも比較しながら、およそ15年を隔てて製作された二つの映画において、女同士の関係がどのように変化しているのかを吟味したい。

#### 1. 二つの『千羽鶴』、二つの「三角形」

脚本家の新藤兼人は、1953年の吉村版の『千羽鶴』における人物像や人物関係の原作からの変更について、以下のように述べている。

太田夫人と三谷菊治は肉体的な関係があり、また夫人の娘文子と菊治も肉体的に交る

---

<sup>1</sup> 川端の『千羽鶴』は1949年から1951年にかけていくつかの雑誌に断続的に発表され、1952年に筑摩書房より単行本が刊行された。続編となる『波千鳥』は未完に終わった。なお、吉村版には続編の内容をふまえた設定が若干含まれるが、増村版には見られない。

のですが、この点は映画の観客大衆ということを考慮しまして、ただの恋愛感情だけにとどめました。菊治の父の女関係は、戦争最中の暗い救いのない気持ちのはけ口が、女を求めたように理由を創りました。稲村令嬢の描写をふくらませたのは、文子と対照的に明るい行動的な女性を置きたいと思ったからです。栗本ちか子はそのままだに描きました。この中年女性の油っこい性格が中心となって劇的な展開をみせる仕組みになっています。

三谷菊治という人間は至極割り切れの悪い人物になってしまいましたが、これはシナリオの技術上、女を描くために最初から計算に入れてのことです。(新藤 [1953]、82)

すなわち、当時の映画観客のモラルにあわせて、人物の(性的な)関係が根本的に変更されたのである。太田夫人と菊治の父との情事—この物語の発端とも言える出来事—でさえ菊治の台詞「母が早く亡くなってから、父はずっとひとりでしたんですから、女の人との付き合いも、無理もないことだと思ってました」(00:22:46-00:23:00)によって、“不倫”や“姦通”の要素が脱色され、ごく普通の恋愛として受けとめられていたように聞こえる。さらに、菊治と太田夫人、菊治と文子の関係の“脱性化”によって、菊治の感情が極めて不明瞭に見える。

映画の冒頭、列車から降りて、「おぼっちゃま」と呼ばれ振り向いた菊治(森雅之)は、婆やに明るい笑顔を見せる。菊治のこのような爽やかな笑顔はこの後も度々登場し、太田夫人、文子、ゆき子はもちろん、おせっかいなちか子にさえ笑顔で対応するのである(69年版の平幹二郎が演じる菊治は明らかにちか子を嫌がっているのに対して、森の菊治はむしろちか子と仲良く接しているとさえ見える)。このような誰にでも惜しみなく笑顔を見せる菊治は、逆に言えば、四人の女の誰に対しても特別な感情を抱いていないようである。太田夫人(木暮実千代)にもたれても、動きもしないでただ困惑した表情をしているし、太田夫人が自殺した後も、ぜんぜん悲しんでいないようにちか子(杉村春子)と談笑する。ゆき子(木村三津子)に別れを告げられても、気にしていないようである。

このように、物語上の男女関係の脱性化と、「至極割り切れの悪い人物」を演じる森のパフォーマンスによって、吉村版の菊治は、タニア・モドゥレスキーが定義した「女性的な男性」(feminine man)<sup>2</sup>を思わせる。というのも、菊治の女性に対するこうした曖昧な態度は、彼がまだ“大人の男性”ではないことを示しているだろう(映画の冒頭、菊治の初登場の時、婆やに「おぼっちゃま」と呼ばれることもその暗示になるし、映画の最後の文子(乙羽信子)の台詞「母の匂いは、あなただけに残っているんです」(01:46:18-01:46:22)は、太田夫人と菊治の恋愛関係を指していると思わせるが、菊治が「母」とまだ分離していない幼

<sup>2</sup> モドゥレスキーによれば、「女性映画の魅力のひとつは、まさに男性を女性化し、そのアイデンティティを攪乱し動揺させる傾向にある」のであり、「女性的な男性は、家父長的権威からの解放を求める女性の願望を投影させる存在として機能することが多い」(Modleski, 332-333)。「女性化された男性」(feminised man)も「女性的な男性」と同義で用いられている。

兒的な存在であるとも受けとれるだろう)。

菊治と文子が結ばれないこともあり、結局物語においては、菊治をめぐる太田夫人とちか子の闘争がメインになってくる。しかし菊治の“不能”や態度の曖昧さは、物語を動かす力を持っていないため、太田夫人とちか子のライバル意識はそれほど激しいものには感じられない。また、太田夫人の自殺によって、夫人、ちか子、菊治という三角関係は自然に消滅する。それでもなお太田夫人の茶碗を割るちか子は、この物語の勝利者というより、吉村が描こうとしていた「もののあわれ」(吉村、77)を具現しているように見える。

69年の増村版はどうだろうか。増村版の菊治の感情や態度は非常に明瞭である。志村も指摘しているように、原作と異なるのは、当初は父親の愛人であった太田夫人を憎んでいた菊治が、「肉体関係を結ぶことで次第に太田夫人に惹かれていく点」であるが、それに歩調をあわせるように、「菊治と太田夫人、さらに文子とのラブシーンを正面から描くことで、原作の内容に近接することになる」(志村、284)。こうして増村版では、菊治の太田夫人への恋慕感情によって、菊治をめぐる三角関係、すなわち、太田夫人、菊治、ちか子という三角形ははっきりした輪郭を持つことになる。太田夫人が自殺して、この三角形は一回崩れると思われるが、今度は文子が太田夫人の分身として、三角形を補完しにくるのである。言い換えれば、太田夫人が死んでも、欲望の三角形すなわち太田夫人とちか子のライバル関係はそのまま維持される。そして、欲望の対象である菊治とのそれぞれの関係より、ライバル二人同士の関係の方が濃厚であるかもしれない<sup>3</sup>。

増村版についての「文子とのラブシーンを正面から描くことで、原作の内容に近接することになる」という指摘は正鵠を射たものであろう。というのも、原作では、太田夫人の死後、菊治が文子から母の太田夫人を感じる描写が度々出てくるからである。

文子がぐらっとのしかかって来るけはいで、きゅっと体を固くした菊治は、文子の意外なしなやかさに、あっと声を立てそうだった。烈しく女を感じた。文子の母の太田夫人を感じた。(川端、170-171)

では、文子から「母の太田夫人を感じた」こと、すなわち、太田夫人の分身としての文子、そして文子による三角形の補完は、いったいどのように映像化されているのだろうか。それを論じる前に、まずは増村版で太田夫人を演じる若尾文子の身体とパフォーマンスおよびそのスター・ペルソナに触れておきたい。

## 2. 若尾文子の太田夫人—その身体と回帰

増村的ヒロインと言われる若尾文子が演じる女性像は「〈愛することで強烈な自己主張〉

---

<sup>3</sup> ルネ・ジラールは、「欲望の三角形」という概念を提起している。ジラールによれば、欲望の三角形においては、欲望の主体と欲望される対象との絆よりも、主体とライバル/媒体との絆の方が強固なのだ(ジラール、3-18)。

をする女性」(四方田／斉藤、123)であるという印象が強いだらう。1969年の『千羽鶴』は、増村保造と若尾文子の20作目にして最後の共同作業であった。コンビが解消されると、若尾はその後わずか数本の作品に脇役として出演しただけで、1971年の大映倒産とともに、ほとんどスクリーンに姿を見せなくなった。「あたかも増村作品に主演することで」、若尾はその「映画的身体を燃え尽きさせてしまったかのような印象を与える」(四方田／斉藤、63)。この伝説化されたコンビの最後の作品であるという意味でも、若尾のここでのパフォーマンスとその身体に注意を払わなければならないだろう。

『千羽鶴』では、若尾は亡き愛人の息子三谷菊治と再会し、かつて愛人に注いだ愛をその息子である菊治に留保なくささげる太田夫人を演じる。四方田犬彦はこの映画について、「陰気な閉塞感に満ち、彼[=増村]の持ち味である強烈な自己意識の発現が感じられ」ず、若尾が演じる太田夫人にしても、「その欲望の根拠が十分に説明されていないだけに、浅薄な役柄であるという印象を逃れることができない」(四方田／斉藤、92)と批判している。映画において、太田夫人はかつての愛人とその息子とをあえて区別せず、道徳も倫理も忘れて息子とまで情交を重ねる。こうしたひたすら愛や享楽を生きる太田夫人も、太田夫人に嫉妬の炎を燃やす栗本ちか子(京マチ子)も、男性から見られた一面的な女性でも男性にひたすら尽くす女性(溝口のヒロインはその典型的なタイプだが)でもなく、肉体や欲望を備えた個としての増村的ヒロイン—「恥も外聞もなく欲望を表現する狂人」(増村、36)—だとは言えないだろうか。この二人の増村的ヒロインをより際立たせるためか、菊治の見合い相手であるゆき子に関する場面を大幅に増やした吉村版と違って、増村版は太田夫人(そしてその分身としての文子)、ちか子、菊治の三角関係に焦点を合わせ、緊張度の高い展開となっている<sup>4</sup>。

四方田が「浅薄な役柄」と呼ぶ太田夫人だが、若尾の太田夫人には、彼女がそれまで蓄積してきたパフォーマンスの集大成が認められる。まず想起されるのは、若尾の代表作と言える『妻は告白する』(1961)である。ヒロインの彩子は、登山中の事故の際、自分の夫を見殺しにしてまで愛する男幸田(川口浩)を助けるが、最後に幸田に捨てられ、自殺してしまう。罪を犯して家父長制の規範によって罰を受け、排除される負の記号としての彩子の女性像および若尾の演技については、これまでさまざまに分析されてきたが、その中でしばしば言及されるのは、若尾の幽霊性と手の動き<sup>5</sup>である。

<sup>4</sup> 「一人の男をめぐる四人の女性！ 女よろこび悲しみあわれさを描く川端康成不朽の名作映画化！」(『読売新聞』1953.1.12夕刊)というように、吉村版の宣伝では「四人の女性」が前面に出されているのに対して、増村版についての記事には、「[菊治と]三人の女との関係」という見出しがある(『読売新聞』1969.3.15夕刊)。もちろんその三人とは、太田夫人、文子、ちか子である。増村版における菊治の見合いの相手稲村ゆき子の存在感の薄さについては、以下のような記事がある。「原作では、こうした人間のかっとうから離れた清浄な別世界の象徴として、菊治の見合いの相手稲村令嬢(南美川洋子)の持つふるしきに染められた千羽鶴が出てくるわけだが、これは冒頭に示されるだけで、増村監督の目は、人間らしさを求めて燃焼する太田夫人、その血を引いた文子の情念に向けられている」(『読売新聞』1969.4.24夕刊)。

<sup>5</sup> 『妻は告白する』における若尾の幽霊性について、阿部嘉昭は、「若尾は基本的に川口の「背後存在」「背後霊」なんです」(阿部、22)と述べ、斉藤綾子は、「雨に濡れ、着物も髪も乱れ、突然男の会社に見れたこのシーンの幽霊のような若尾文子の姿は、物語を一瞬止めてしまう。それは女性の呪いを描いた怪

『千羽鶴』において、太田夫人が菊治と会う時、最初の2回は、いずれも白い着物姿で、予告なく急に幽霊のように陰から画面に入るといって形で登場する。荒い息遣いで、ひょろひょろと歩いてきて、菊治に抱きつく。太田夫人は彩子と同じように最後には自殺するが、その「幽霊性」はむしろ最初から提示されていると言える。ちなみに、『千羽鶴』の撮影中、結髪のスタッフが、「若尾の髪が乱れすぎではお化けみたいになる」と心配すると、「なにをいってるんだ、こっちはその化け物の世界をねらってるんだ」と増村監督は激しい口調で咎めたというエピソードがある（『読売新聞』1969.3.15 夕刊）。「お化け」になる若尾の造型も、「化け物の世界」を狙う監督の意図も、太田夫人＝若尾の幽霊性を裏付けていると言えるだろう。また、太田夫人の手の動きについては、以下のシーケンスも印象に残る。彼女は人のいないところに連れて行ってと菊治にせがむ。海岸にきて（『妻は告白する』にも海岸で絡むシーンがある）、菊治に抱きついた太田夫人は絶え間なく菊治を愛撫する。暗い環境においても、夫人の白い手の動きがはっきり認められる。

また、増村は『妻は告白する』、『濡れた二人』（1968）などで、若尾が気持ちを抑えきれず愛する男に会いに行くときにしばしば雨を降らせたが、『千羽鶴』においても、若尾が演じる太田夫人の官能性が最も際立つのは、雨の中、病をおして三谷邸を訪れ、父親ゆかりの茶室で菊治と熱い抱擁を交わし、「首を絞めて」と菊治に哀願する場面である（志村、291）。太田夫人の自殺は、その直後のことである。「首を絞めて」と哀願する場面には、太田夫人の幽霊性や官能性が漂っていると同時に、首を絞められることは、1965年の



図1 菊治に首を絞められる太田夫人  
(00:52:36)



図2 清作に首を絞められるお兼（『清作の妻』(01:28:51)）

『清作の妻』を想起させる。『清作の妻』の終盤で、家に戻ってきたお兼が「どうぞ、殺してください」と言うと、清作はお兼の首を絞めながら、彼女の体を触って、「お前、痩せたの？ 苦しんだの？」と自分の気持ちを表わす（01:28:54-01:29:19）。『千羽鶴』では、「絞められるもんなら、絞めたい」と言いながら太田夫人の首を絞めようとする菊治に対して、太田夫人は「ありがたいわ。痩せたから、絞めいいわよ。絞めて」と応える（00:52:30-00:52:43）。この二つの「首を絞められる」場面の呼応は構図の上でも明らかである（図1、図2）。

四方田は、『妻は告白する』において、も

奇映画にも近いほどの緊張感を漂わせ、観客が彼女の姿にはっと息を呑む特筆すべきシーンだ」（四方田／齊藤、134）と指摘している。手の動きについては、四方田が、「フィルムの最後にいたって若尾が次々と見せる手の多様な表情には目を見張るものがあり、この作品を支えている女の欲望がみごとにここに現前化している」（四方田／齊藤、51）と評している。

ともと彩子と対立すべきはずである理恵（幸田の婚約者）は、あるときから彩子に強い共感を示しはじめ、彼女を模倣しようという積極的な姿勢を示しだす、と述べている（四方田／斉藤、51）。それを明らかに示すのが、幸田の両肩にしがみつこうようにかける両手である。四方田は次のように続ける。

若尾文子は増村作品の中で、模倣し模倣される女性の原型を提示している。『華岡青洲の妻』で若尾は、高峰秀子の位置を継承し、ほとんど彼女になり替わる存在と化してしまい、逆に『千羽鶴』では、娘役の梓英子に模倣され、その同一化の対象として選ばれる存在となる。伝染されるメディアとしての若尾文子的なるもの！（四方田／斉藤、51）

小説『千羽鶴』については、その映像化の困難さが口にされてきた<sup>6</sup>。その理由のひとつは、原作が主に菊治の記憶と連想を織りなす形で書かれているためであった。太田夫人の名前が語られないことも、小説のこうした語りの構造と関連しているだろう。名前はないままだが、若尾文子という稀有な女優、その個性的なパフォーマンスによって、菊治の記憶の中の霧のような存在であった太田夫人は、映画では確固とした身体を持つことになった。面白いのは、『千羽鶴』における若尾の身体には、二つの「模倣」が見られることである。まず、若尾はここでは（『華岡青洲の妻』（1967）でのように）他の女性を模倣するのではなく、自分自身の“過去”の身体、すなわちそれまで構築されてきた「若尾文子」なりのパフォーマンスやイメージを模倣する。そして、その「若尾文子的なる」太田夫人の身体は文子によって模倣されるのである。増村＝若尾のこの最後の作品で、太田夫人＝若尾は映画の中盤で姿を消してしまうが<sup>7</sup>、それでもなお文子やちか子は死んだ太田夫人の亡霊に付きまとい、文子は太田夫人の分身になったように菊治に抱かれ、ちか子は太田夫人の代理としての文子を追い詰める。つまり、三角形の物語は反復されて、女同士の緊密な関係がそのまま維持されるのである。ここからは一旦、太田夫人と文子という母娘の関係を整理した上で、文子による太田夫人の模倣＝若尾の身体の回帰がどのように視覚化されているのかを分析したい。

原作にせよ映画にせよ、『千羽鶴』は、母娘二人が同じ男性と関係を持つというタブーに挑む側面に目が奪われがちな作品であり、公開当時の宣伝には「お母さまが愛したこの方に、私も抱かれてしまった……」（『読売新聞』1969.4.12 夕刊）という惹句さえ見られる。しかし、これまでの研究では、この母娘同士の関係そのものに目を向けられることはほとんどなかった。二大スターに挟まれた梓英子が演じる文子については、そのスター・ペルソナを論じるのではなく、母娘関係の枠組みで捉えてみたい。ここではまず、日本社会における母娘関係を論じた水田宗子や上野千鶴子などの議論を主に援用しながら、原作小説とも比較し

<sup>6</sup> 吉村による初の映画化の際に、批評家の間で上がった映画化を疑問視する声については、志村に詳しい（志村、272）。

<sup>7</sup> 増村版では、文子の電話で太田夫人の死が分かるのは56分49秒の時点であり、残り40分ほどは若尾が不在である。吉村版では、それは1時間28分39秒の時点の出来事であり、残り約20分で、すでに映画の終盤である。

つつ、増村の映画における太田夫人と文子の関係を読み解いていく。

母は家族物語の主役であるにもかかわらず、母自身が語り手であったことはなかった、と水田は言う。父権社会の家族物語の語り手は、夫であり、息子であった。そこでは母は、夫のため、息子のため、家族のために自分を犠牲にして献身し、許し、介護する存在として、いつも郷愁とともに語られてきたのである（水田ほか、14）。はじめて太田夫人と関係を持った菊治の心中が、「征服者が居眠りながら奴隷に足を洗わせているような満足さえ感じた。また母の感じもあった」（川端、37）と書かれているように、父の愛人であった太田夫人に対して、菊治が自分の母の復讐の気持ちと同時に、〈母〉としての憧れや欲望を抱いていることが、原作では明示されている。太田夫人が自殺したあと、彼女のことが忘れられない菊治は、ほかの女性（文子）に太田夫人の感触を探し続ける。菊治が追求しているのはまた「郷愁」としての〈母〉でもある。増村の映画では、はじめて太田夫人と関係を持ったあとの菊治の心中は、以下のようなヴォイス・オーバーで示されている。「私は太田夫人を抱いた。母を苦しめた父の愛人を辱めてやりたかったのか、それとも、憧れていたのか」（00:16:14-00:16:28）。原作とあわせてみれば、この「憧れ」には〈母〉への憧れが含まれていると解釈できるだろう。

では、文子にとって母としての太田夫人はどのような存在であり、また、文子は母をどのように語っているのだろうか。「娘にとっての母は、男たちが語るような、郷愁としての母物語ではありえない。娘にとっての母は、[...] 父の制度の犠牲者として弱い母への同情と嫌悪をぬきにしては語るができない存在であった」（水田ほか、14）。上野は、娘は父と母の権力関係の中に割って入って、「父の誘惑者」となることで母に対して優位に立つ可能性があり、そうすることで娘は母をさらに見下すようになると指摘している（上野、159）。幼い時に父親を失った文子は、一人ぼっちになった母の姿を見ている。菊治の父と愛し合い、短い幸せを得てまた恋人と死別して心身ともに崩れた母に対して、娘である文子は同情を寄せつつ、さらに大きな嫌悪の気持ちをも抱いているに違いない。母に関する話になると、文子はいつも不機嫌な表情で、怒ったような声で語り、母への蔑視を隠さない。たとえば、以下の菊治との会話ではまさに、文子は「父」（菊治の父）への思いを漏らしながら、母を見下している。

でも、あんなに早くお亡くなりになったのは、きっと母のせいですわ。お父さまより、母の方がさきに死ねばよかったんですの。母はだめなんです。[...] 母なんかほっといていただきたいんですの。（00:26:27-00:27:15）

私、はじめはお父さまを嫌いでした。でもしまいには好きになってしまっ。あんな母を、とても大事にしてくださいなんですもの。（00:27:39-00:27:53）

菊治との関係に夢中になり、道徳も倫理も忘れて自分の愛や快樂だけに従う太田夫人に

対し、文子は「母の欲望」の側に立つのではなく、エレクトラのような家父長制下の「父の正義」の代行者（上野、160）になろうとする。彼女は母を見張り、母が菊治に会うことに強く反対し、母の行動を必死で阻止しようとする（「罪の上に罪を重ねているんだわ。もうこれ以上、だめよお母さま」（00:23:56-00:24:06））。さきほど触れた「首を絞められる」シークエンスで、太田夫人が菊治と熱い抱擁を交わしている最中に、文子がやってきて、母を連れて帰ろうとする。二人はタクシーに乗り、母は娘の腕の中で号泣する。その直後に、夫人は自殺する。原作では、文子が母親を迎えにくる場面はなく、夫人自身が帰りがあって、菊治と一緒に車に乗ることになっている<sup>8</sup>。映画の文子は、母の死を目撃した後、「恥ずかしいのは、母と私ですわ。[...] 母を死なせたのは、むしろ私かもしれませんわ」（01:01:42-01:02:00）、「あなたと会うのを、止めてはいけなかった。好きなようにさせるんだった…私にも、母の気持ちやと分かってきたんですの」（01:02:36-01:02:52）と後悔を語る。娘のミソジニーから母殺しの段階に至る文子は、まさに家父長制の代行者になったかに見える。

母を失ったあと、文子は菊治の家を訪ね、母が愛用した志野茶碗を形見として菊治に渡す。



図3 菊治を待つ文子（01:03:41）

菊治を待つ文子は目を伏せて、膝にのせた志野茶碗を愛撫する。俯角で横向きショットで撮られた文子は障子と壁に挟まれ、フレーム内フレームの中に閉じ込められている（図3）。6秒間続くこのショットからは、まだ母の死の痛手から解放されていない文子の苦境が伝わってくる。次のショットは文子の全身シ

ョットに変わり、相変わらず俯角で、これも7秒間続く。ワイドスクリーンの端に押し込められた文子の姿が、小さく見えている。シークエンス全体の照明スタイルはローキーであり、暗めの画面において、文子の短めの白いワンピースが目立っている。やや不自然に長く感じられるこうした単独ショットが、これからの展開に伏線を敷くことになる。

「毎日一人で、寂しいでしょう」と聞かれ、「痩せましたわ、とっても。みすぼらしいでしょ。夜、眠れませんもの」（01:04:06-01:04:19）と言って菊治に手を差し伸べる文子の身振りは、『妻は告白する』において彩子が、「見てちょうだい、痩せちゃって、時計も指輪もこんなに緩くなっちゃって、ねえほら」（01:20:49-01:20:57）と言いながら、自分の手を幸田の前に示す若尾の「手の動き」を想起させる。ここで「若尾文子」の手のパフォーマンスが文子の身体によって回帰するのである。そのあと菊治が急に険しい顔をして、「茶室へ、来ませんか」と誘い、「母が死ぬ日、訪ねたお部屋ですね」と文子も硬い表情になる。「お嫌ですか?」「いいえ、結構です」というやりとり（01:04:31-01:04:46）をした後、次のシ

<sup>8</sup> 原作では次のように書かれている。「どうしても帰ると夫人が言うので、菊治は自動車を呼び、自分も乗って行った。夫人は目をつぶって、車の片隅にもたれていた。頼りない姿で、命があぶなく見えた」（川端、82-83）。



図 4 志野茶碗を見せる文子 (01:04:47)

からさまな「男性視線」<sup>9</sup>は、茶室という密室の中で菊治の欲望と重なり、文子が性的対象となって、これから母と同じように菊治と関係を持つことを予示するものとなるだろう。文子から見ればそれは、母を反復する予示である。

文子の最後の登場は、映画の終盤である。形見として渡した志野茶碗を返してもらいに菊治の家を訪ねてきた文子は、それまでの洋服ではなく、初登場の時以来の着物を身に付けて



図 5 これまでの洋服と違って着物姿の文子 (01:16:32)

え、母＝若尾への同一化が視覚的に伝えられるのである。しかもそれは、若尾が初めて菊治と関係を持った時と同じように、白い着物である。

母に同情しつつ軽蔑していた文子は、本当に母を失ってしまうと、「死んだ翌日から、母がだんだん美しく見えてきました」(01:02:18-01:02:23)と語り、忘却した母への愛を蘇らせるかのように、母とそっくりな着物姿になる。そしてまた母と同じように、菊治と関係を持つのである。

菊治に抱かれたあと、文子は母の化身である志野茶碗を持って震えながら語る。

なぜ、私を抱いたんです？ 母に、似ているから？ それは似てますわ。母と娘ですもの。心も体も、同じようでしょう、そっくりでしょう。でも、私は私なんです。母の代

ットがいきなり文子の脚のクローズアップになる(図4)。同時にやや不気味な背景音楽が流れ始め、危険な気配が漂う。もちろんこのショットが指示する内容は、文子が母の志野茶碗を見せることである。話題になっているのは前景に置かれた志野であるはずなのに、画面の半分ほどを占める文子の脚が観客の視線を引きつけてしまう。この一瞬のあ

「その着物姿がそうであるように母親とまるでそっくり同じ形に青年と抱き合うに至ってしまう」(山根、163)という指摘があるように、振り向いた着物姿の文子(図5)は、一瞬見間違ふほどに母親に似ている。その前の場面での文子の短めのワンピースがその撮り方のせいもあって強く印象に残っているために、文子の着物姿は意外に思

<sup>9</sup> ローラ・マルヴィは、ハリウッド古典映画の分析を通して、「視線の担い手としての男性」とその欲望の対象である「性愛的見世物」としての女性という図式を指摘した(Mulvey, 39-40)。

<sup>10</sup> この時の文子の服について、原作では以下のように書かれている。「文子も白い木綿の服で、折り返した襟やポケットの口を、濃い紺の布で細い線に縁取っていた」(川端、163)。また、映画評論家の広末保も『千羽鶴』評の中で、「最後に菊治を訪れ身をまかせた文子は、原作では白い木綿の洋服を着ているが、映画では和服だ」(広末、33)と指摘している。

わりなんて嫌ですわ。母なんか大嫌い。母みたいになりたくないんです。(01:26:10-01:26:56)

そう言い終わると、文子につくばいに向かって茶碗を力強く投げつけて割る。そして、「志野って、こんなものじゃありませんわ。もっと、もっといいものなんですの」(01:27:14-01:27:27)という言葉を残して、外に飛び出す。原作にもシナリオにも、文子のこうした台詞はなく、志野茶碗を割る場面も簡潔に書かれているだけである<sup>11</sup>。

愛した母に自らを重ね、母の分身になった文子には、今度は自己同一性を得るために母娘一体化からの解放、すなわち、母の影を抹殺してしまいたい、という欲望しか残らない。それゆえに文子は母の形見である志野茶碗をおぞましきものとして割るのだ。もちろん、菊治と関係を持つのも、志野茶碗を割るのも、原作どおりの設定ではある。しかし増村の映画では、手の動きや白い着物姿といった「若尾文子」の身体の回帰、および、茶碗を割る時の振る舞いや台詞によって、母への同一化と離脱の難しさという原型的な母娘関係が具象化され、太田夫人と文子の絆の深さが一段と強調されるのである。それゆえ、「若尾文子」的な身体を引き受けた文子は、太田夫人の死後、その分身として、太田夫人、菊治、ちか子の三角形にスムーズに入ることことができるし、太田夫人の代理として、ちか子に追い続けられるのである<sup>12</sup>。

### 3. 京マチ子のちか子—二大スター共演の力学

増村＝若尾コンビの1967年あたりからの作品においては、しばしば「もう一人の女性との対決競合を軸として物語が展開する」といった形式が採られた。たとえば『妻二人』(1967)、『華岡青洲の妻』など。それは偶然ではなく、「経営状態の急速な悪化による大映の製作方針の変更」などと微妙な形でかかわっている(四方田／斉藤、81)。69年の『千羽鶴』ももちろんそのような形を採った作品の一つであったが、ただし、『千羽鶴』の特殊性は、それがリメイク作であり、「リバイバル・メロドラマ」(河野、2021)であったことである。

河野真理江は、戦後日本の〈メロドラマ〉のリメイク映画を二段階に分けている。第一の段階は、1954年から60年にかけての「再映画化の流行」。第二の段階は、その流行が下火になった後、1962年から68年にかけての「再映画化の再流行」である。河野はまた、第一の段階における作品群を「再映画化メロドラマ」、第二の段階における作品群を「リバイバル・メロドラマ」と呼んでいる。それぞれの特徴として、「再映画化メロドラマ」の時期においては、白黒スタンダードで作られていた旧作を、総天然色のワイドスクリーン映画とし

<sup>11</sup> 原作では次のように書かれている。「文子が昨夜、菊治の止める間もなく、茶碗をつくばいに打ちつけてわったのだった。消えるように茶室を出た文子が、茶碗を持っているとは、菊治は気がつかなかったのだった」(川端、184)。また、シナリオでは次のようになっている。「不意に文子が立つ。母の志野をもっている。菊治「あっ、それを……」よろめくように茶室を出た文子がつくばいに向かって、はっしと志野を打ちつける」(新藤[1969]、104)。

<sup>12</sup> 「文子っていう娘、腰のあたりが膨らんできて、だんだんお母さんに似てきましたわ」(1:11:46-1:11:55)というちか子の台詞があるように、ちか子は文子と太田夫人を同一視している。

て作り直すことがセールスポイントとなっていた。一方、「リバイバル・メロドラマ」の時代においては、出演者であるスターのペルソナやその私生活に対する大衆のゴシップ的な好奇心を煽るようなエキスポイテーション的な手段が取り入れられたのである（河野、205-206）。

若尾が京マチ子と共演した『千羽鶴』もそうした「リバイバル・メロドラマ」の枠組みに入る。京はここでちか子を演じている。川端のノーベル賞受賞記念作品として、大映の二大女優競演という企画によって製作されたこの作品のセールスポイントあるいは見どころは、もちろん女性たちに囲まれた平幹二郎<sup>13</sup>ではなく、平より格も人気もはるかに上回る京と若尾の存在であり、観客が期待していたのは、二人の女性スターの間に飛び散る火花だったのであろう。

『千羽鶴』より2年前の、若尾と岡田茉莉子との「対決競合」がアピールされた作品『妻二人』は、そうした観客の期待に応えられなかった。公開前の宣伝広告の一つは、ストーリーの紹介ではなく、「若尾文子・岡田茉莉子の初顔合わせ！」と主演女優の名前だけ書いていた（『読売新聞』1967.4.14 夕刊）。若尾・岡田の共演が最大の見どころであったことは言うまでもないだろう。しかし映画において、肝心な若尾と岡田が「顔合わせ」する場面は、映画の最後の、留置場にいる岡田を若尾がたずねるシーンだけであり、若尾自身も、「欲をいえば、女ふたりがもっと直接かみ合うシナリオだったらーと思いますけど」と発言している（『読売新聞』1967.2.18 夕刊）。

『妻二人』の“錯誤”を繰り返さないように、『千羽鶴』では、女性二人の演出が丹念に設計されている。ここからは、京マチ子のスター・ペルソナに言及しつつ、京が演じた栗本ちか子がどのように「若尾文子」的な太田夫人に対抗しているのかを見てみたい。

菊治の父の元愛人であったちか子は、左の胸に大きなあざを持つ、茶の師匠である。このあざの不気味さについての描写が、原作には冒頭からところどころに出てくる<sup>14</sup>。

ちか子は茶の間で胸をはだけて、あざの毛を小さい鋏で切っていた。あざは左の乳房に半分かかって、水落の方にひろがっていた。掌ほどの大きさである。その黒紫のあざに毛が生えるらしく、ちか子はその毛を鋏でつんでいたのだった。（川端、9-10）

この胸のあざのせい、菊治の父とちか子の仲はうまくゆかず、捨てられたちか子はその後もずっと独身のままである。「ちか子はなんだか男性化して、今ではもう完全な中性になっている」（川端、15）と菊治は考える。増村の映画では、ちか子は自ら「一人でぶらぶら

<sup>13</sup> 増村版の『千羽鶴』のキャスティングに関して、菊治役は元々大映の看板俳優である市川雷蔵に予定されていたが、市川は慢性肝炎の療養のため、平が代わりに出演することになった（『読売新聞』1969.2.24 夕刊）。

<sup>14</sup> 原作におけるちか子のあざについては、しばしば論じられてきた。「あざの記憶は、この小説では、解決され得るものとしてあるのではなく、取り除き得ないものとしてある」（高田、195）。小説のテーマは何かといえば「あざ」である。ちか子の胸にある目に見えるあざではない。ちか子のあざを目にしたことによって菊治の心に生じたところの、目に見えない象徴的なあざである」（上田、72）など。

していたら、なんだか中性になっちゃいましたね」と言い出し、女性性が過剰な太田夫人への皮肉を口にする (00:40:35-00:41:12)。

パトリシア・ホワイトによれば、古典的ハリウッド映画において、女性の脇役は、しばしば女性性に対するある特定の期待に違反している。年齢、人種、容姿、国籍、財産などによって、お姫様役に適した女性が非常に限定されることは言うまでもない。お姫様になれない女性は、提供者、救助者、あるいは悪役の役割を満たすことができる。基本的に、彼女は魔女である。彼女はプロットと結婚の目標とを遅らせたり、妨害したり、あるいは促進したりする (White, 143)。『千羽鶴』のちか子は、不気味なあざを持つことで、自分は“中性で冷静である”と言い張りつつ、物語の進行において重要な役割を果たす。菊治から太田夫人を遠ざけるようにゆき子を茶室に招くのも、菊治と文子の関係を壊すために菊治に嘘をつくのもちか子である。まさに「魔女」である。

ちか子のあざを直接見せることのない吉村版に対し、増村版は 3 度そのあざを映像化し

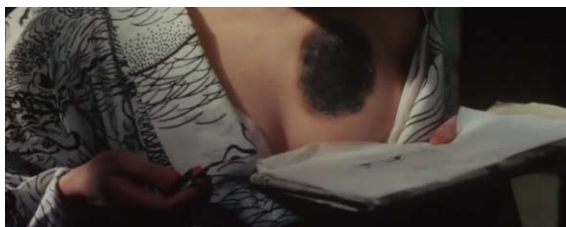


図 6 クローズアップされたあざ (00:05:20)

ている。特に、8 歳の菊治のフラッシュバックの中に現れる 1 回目では、いきなり不気味な「掌ほどの大きさ」のあざがそのまま 9 秒間クローズアップされ (図 6)、「それが菊治の主観ショットであることから、スクリーンを見る観客も菊治のトラウマ的な記憶を共有することになる」(志村、284)。ちか子自身も、このあざについて、「皆さん私を怖がるのは、きっとこのあざを見て、自分の罪や汚さを思い出すからなんですよ」(01:34:19-01:34:29) と語る。だが、クローズアップされたあざはたしかに気味が悪いが、むき出しになった京の豊満な胸からは、妖しげなエロチシズムがたちのぼってはいないだろうか。

このあざは、1962 年のミステリー映画『黒蜥蜴』(井上梅次) で京が演じた黒蜥蜴の腕にある刺青 (図 7) を想起させる。男装<sup>15</sup>さえする千変万化な女賊でありながら、自分のライバルである探偵に恋心を抱く黒蜥蜴のクイア性を論じつつ、久保豊は「京マチ子は常に「女」であることに脚を絡めとられている」(久保、180) と述べている。『千羽鶴』においても同じことが言えるだろう。つまり、原作「そのままに」描いて、「中年女性の油っこい性格」を具現化するような吉村版の杉村春子のちか子とは違って、あざを持つ魔女でありながら、豊満なセクシー女優として鳴らしてきた

このあざは、1962 年のミステリー映画『黒蜥蜴』(井上梅次) で京が演じた黒蜥蜴の腕にある刺青 (図 7) を想起させる。男装<sup>15</sup>さえする千変万化な女賊でありながら、自分のライバルである探偵に恋心を抱く黒蜥蜴のクイア性を論じつつ、久保豊は「京マチ子は常に「女」であることに脚を絡めとられている」(久保、180) と述べている。『千羽鶴』においても同じことが言えるだろう。つまり、原作「そのままに」描いて、「中年女性の油っこい性格」を具現化するよう



図 7 クローズアップされた刺青 (『黒蜥蜴』 (00:37:02))

を具現化するような吉村版の杉村春子のちか子とは違って、あざを持つ魔女でありながら、豊満なセクシー女優として鳴らしてきた

<sup>15</sup> 『浅草紅団』(久松静児 1952) では、京は男装する女剣豪の龍子を演じている。北村匡平は京の〈変身〉振りを、「階層やジェンダーを越えてゆく存在」と指摘し、『浅草紅団』は、プリズムのごとく多面性のある彼女 [=京] のペルソナが最初に印象づけられた作品であった」と位置付ける (北村、146-147)。

京が演じるちか子はいくまでも〈女〉である。若尾の太田夫人が「原作以上に忘れられない存在となる」(志村、291) のと同じように、京のちか子も原作より魅力のあるキャラクターになっていると言える。

ちか子はまた、菊治に対して明らかに〈母〉として振る舞っているように見える。菊治にとってのもうひとりの〈母〉というわけである。この二人を母子関係として捉えるならば、ちか子を突き動かしているのは、息子を性的に誘惑する女性を排除しようとする母の欲望<sup>16</sup>であると考えられることもできるかもしれない。とはいえ、京のちか子は、ときには菊治をそっこのけにしてしまうほどに、太田夫人とその分身である文子への復讐に躍起になる。そもそも、ちか子が菊治の父と別れる時の台詞「あなたを太田の奥さんなんかに取りられて黙って引っ込んでやれますか」(00:06:56-00:07:01) からも、欲望の対象である菊治の父に対してより、ライバルの太田夫人への執着の方が強いというニュアンスが読み取れるし、その後、「覚えているがいい、私の恨みがどんなに深いか」(00:07:35-00:07:41) というように、太田母娘を破滅させようとするちか子の執念は菊治父子への欲望に勝るとも劣らない。スター女優共演という力学による京の起用が、否応なくちか子の比重を高め、ちか子から〈母〉としてよりも女性としての嫉妬のパフォーマンスを引き出したといえるだろう。

京のちか子は狂言回しの役を越え、その視点やまなざしは映像世界に浸透している。映画の冒頭の、菊治と太田夫人の再会のシーケンスでは、「実はね菊治さん、太田の奥さんが



図 8 太田夫人を窃視するちか子 (00:47:05)



図 9 文子を窃視するちか子 (01:19:54)

来ちゃったんですよ。お嬢様も一緒にね」(00:04:23-00:04:29) とちか子の口から太田夫人の登場を予告して、障子のところに菊治を連れて行き、部屋の奥を眺めながら「ほら、まちあいのつきあたり、いちばん奥をご覧になって」(00:04:37-00:04:41) と言う。すると、カメラは次のショットで奥にいる太田夫人と文子の姿を捉え、観客はちか子に導かれてはじめて太田夫人を見ることになるのである。また、太田夫人が雨の日に菊治の茶室に入る時も、太田夫人が死んで、その代わりになった着物姿の文子が菊治と一緒に茶室に入る時も、同じ場所、同じ構図で撮られたちか子が、それを窃視している(図 8、図 9)。しかもただ茶室の外で見張るだけではない。図 8 の場面の

<sup>16</sup> この意味で、ちか子はヒッチコック的な「母権を濫用する母親」(モドゥレスキー、140) に似ていると言えよう。

後では、文子に太田夫人の居場所を伝え、間接的に太田夫人を死なせることになるし、図9の場面の後では、太田夫人の分身である文子の帰りを待ち伏せて、文子を責める。追い詰められた文子は行方をくらましてしまう。この二つの窃視場面の平行性は、ちか子のまなざしの存在を示すとともに、太田夫人与娘の文子の同一性とその反復性を映像的に補強する役割をも果たしている。図8、図9のようなちか子のまなざしや文子に対する攻撃的な行動は原作にもシナリオにもなく、増村の映画独自の表現である。太田夫人はスクリーン上では消えていったものの、それでもなお京のちか子は、若尾的な身体を引き受けた文子に纏わりつき、若尾の太田夫人に執着し続ける。

「初顔合わせ」の岡田とは違って、若尾と京が共演した劇映画は、計19本を数える（ただし『女経』（吉村公三郎、市川崑、増村保造 1960）はオムニバス）。『千羽鶴』はその最後の作品である。若尾と京が噛みあって闘う作品としては、『千羽鶴』の他にも『夜の素顔』（吉村公三郎 1958）、『女系家族』（三隅研次 1963）などがある。これらの作品においても、若尾と京は一人の男性をめぐる嫉妬し合う印象が強い。そのためか、『ぼんち』（市川崑 1960）の終盤、喜久治（市川雷蔵）と関係を持っていたぼん太（若尾）とお福（京）が一緒に入浴しているシークエンスが忘れ難い。若尾は京の体を見つめて、「お福さんの肌がやっぱり一番きれいやわ。触らして。いやぁーきれいやわ」と言いながら京の肌を触る<sup>17</sup>。若尾に後ろから抱きつかれた京もにこにこ笑っている。同じ湯船にいて隣で二人の様子を見ている比佐子（越路吹雪）は、「まあーいやらしいわ女同士やのに」と嬉しそうに騒ぐ（01:37:19-01:37:29）。この場にいる比佐子は、まさに想定されていた女性観客たちのひそかな欲望の媒介<sup>18</sup>になっているであろう。

## おわりに

本稿は、若尾文子や京マチ子のスター・ペルソナやスター共演といった点に目を配りながら、増村の『千羽鶴』における恋敵、母娘という女同士の関係について考察した。

菊治の主観が支配的な原作において、太田夫人は霧のような存在であるのに対して、増村の映画では、若尾文子という稀代の女優が、それまで蓄積してきた演技の集大成を披露し、太田夫人というキャラクターに確固とした身体を賦与している。さらに、太田夫人の死後も、その「若尾文子」的な身体は娘の文子によって回帰させられ、太田夫人（その代理である文子）、菊治、ちか子という欲望の三角形が維持されるのであり、太田夫人与ちか子のライバ

<sup>17</sup> 2019年、京マチ子が亡くなった後、若尾文子はインタビューで、「もし私が弔詞を読むとしたら、そうですね、まず「京さんの肉体がほしかった！」って言うでしょうか。京さんの魅力は、何と言ってもあの肉体。[...] あの輝くような肉体が何よりもうらやましかった」（若尾 [2019]、13）と語っている。まるでこの映画のシークエンスが蘇るような発言である。女優である若尾が、ここではまた一人の“観客”として、京を見ているのだ。そのような若尾のまなざしからは、女性の同性に対する愛着が感じられるだろう。

<sup>18</sup> ジャッキー・ステイシーによれば、女性観客の女性スターに寄せるファン心理は、男性的な欲望でもなく、女性の同一化でもないような、ある種の同性愛的な欲望に基づく「女性の愛着」として理解される（Stacey, 28）。

ル関係が原作、および吉村版以上に過激になる。もうひとりのスター女優である京が演じるちか子は、狂言回し以上の役割を担うことになり、太田夫人（と文子）に過剰なまでの嫉妬のパフォーマンスを繰り広げる。女性スター共演の力学は、女性観客の期待とも相まって、菊治をめぐる女たちを描いているように思われる『千羽鶴』のような作品においてさえ、菊治が後景に退くほどに、女同士の緊密な関係と豊かな感情世界を現出させるのである。

#### 映画作品／引用文献

##### 【映画作品】

『黒蜥蜴』、1962年、井上梅次監督、DVD（角川書店、2013年）。

『清作の妻』、1965年、増村保造監督、DVD（角川書店、2014年）。

『千羽鶴』、1953年、吉村公三郎監督、VHS（大映、販売年不詳）

『千羽鶴』、1969年、増村保造監督、DVD（角川書店、2015年）。

『妻は告白する』、1961年、増村保造監督、DVD（角川書店、2014年）。

『ぼんち』、1960年、市川崑監督、DVD（角川書店、2004年）。

##### 【引用文献】

阿部嘉昭『68年の女を探して—私説・日本映画の60年代』論創社、2004年。

上田真「見えない痣に呪われて—小説「千羽鶴」の一解釈」、馬場（編）、71-79頁。

上野千鶴子『女ざらい—ニッポンのミソジニー』紀伊國屋書店、2010年。

川端康成『千羽鶴』新潮文庫、1989年（初出1949-1951年）。

北村匡平『美と破壊の女優 京マチ子』筑摩書房、2019年。

久保豊「もともと本当のあたしなんていないんだから—『黒蜥蜴』にみる京マチ子／成熟、越境性、矛盾」、『ユリイカ 特集：京マチ子—『痴人の愛』『羅生門』『雨月物語』…稀代の女優』青土社、2019年、176-183頁。

河野真理江『日本の〈メロドラマ〉映画—撮影所時代のジャンルと作品』森話社、2021年。

志村三代子「二つの『千羽鶴』—映画の宿命に抗して」、中村三春（編）『映画と文学 交響する想像力』森話社、2016年、272-298頁。

ジラール、ルネ『欲望の現象学—ロマンティックの虚偽とロマネスクの真実』（古田幸男訳）法政大学出版局、1971年。

新藤兼人『シナリオ 千羽鶴』三笠書房、1953年。

新藤兼人「千羽鶴」、『キネマ旬報』1969年3月下旬号、87-104頁。

高田瑞穂「『千羽鶴』」、馬場（編）、33-45頁。

馬場重行（編）『川端康成作品論集成第七巻 千羽鶴』おうふう、2012年。

広末保「特集—政治的迷路状況のなかの日本映画—死とエロチシズム〈特集〉1」、『映画芸術』17（7）（263）、星林社、1969年、31-33頁。

増村保造『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、2014年。
- 水田宗子ほか（編）『母と娘のフェミニズム—近代家族を超えて』田畑書店、1996年。
- モドゥレスキー、タニア『知りすぎた女たち—ヒッチコック映画とフェミニズム』（加藤幹郎ほか訳）（原著1988）青土社、1992年。
- 山根貞男『増村保造—意志としてのエロス』筑摩書房、1992年。
- 吉村公三郎『映画監督 吉村公三郎 書く、語る』ワイズ出版、2014年。
- 『読売新聞 ヨミダス歴史館』、<https://database-yomiuri-co-jp.remote.library.osaka-u.ac.jp:8443/rekishikan/>（2022年6月12日）。
- 四方田犬彦／斉藤綾子『映画女優 若尾文子』みすず書房、2003年。
- 若尾文子「京さんの肉体が欲しかった」、『キネマ旬報』2019年7月下旬号、12-13頁。
- Modleski, Tania. “Time and Desire in the Woman’s Film,” in Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, 1988, pp. 326-338.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film*, 2000, pp. 34-47.
- Stacey, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, 1994.
- White, Patricia. *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Indiana University Press, 1999.