



Title	日本文芸映画にみる女同士の絆―1950-60年代を中心に―
Author(s)	徐, 玉
Citation	大阪大学, 2023, 博士論文
Version Type	
URL	https://hdl.handle.net/11094/91828
rights	
Note	やむを得ない事由があると学位審査研究科が承認したため、全文に代えてその内容の要約を公開しています。全文のご利用をご希望の場合は、大阪大学の博士論文についてをご参照ください。

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

論文内容の要旨

氏 名 (徐 玉)

論文題名

日本文芸映画にみる女同士の絆—1950-60年代を中心に—

論文内容の要旨

日本映画の黄金時代と言われる1950年代、そして、その余韻をとどめる60年代において、映画は大衆生活に深く浸透していた。当時、時代劇や任侠映画が男性観客を想定していたのに対して、文芸映画は主に女性観客をターゲットにして企画された。このころの文芸映画においては、男女間の恋愛を中心にしつつも、たいてい女性主人公の生き方に重点が置かれている。そして、多くの作品において、母娘、姉妹、友人、恋敵など、さまざまな形の女同士の関係が男女関係よりきめ細かく書き込まれている。この時期の文芸映画において多様な女同士の関係が表現されたのはなぜか、そして、その女同士の関係にはどのような特徴があったのか。本研究は、家父長制度の下で抑圧されてきた女同士が結ぶ連帯、隠蔽されてきた女性の同性愛的な感情、女性スターのペルソナが持つクィア性、スター女優共演のシステム、観客としての女性の欲望など、さまざまな観点から、この問いへの答えを模索するものである。第2章から第6章では、6本の文芸映画—『お遊さま』（溝口健二1951、谷崎潤一郎原作）、『挽歌』（五所平之助1957、原田康子原作）、『女であること』（川島雄三1958、川端康成原作）、『香華』（木下恵介1964、有吉佐和子原作）、『華岡青洲の妻』（増村保造1967、有吉佐和子原作）、『千羽鶴』（増村保造1969、川端康成原作）—を中心的にとりあげ、同時代のほかの文芸映画にも目を配りつつ、詳細なテキスト分析を行った。

第2章では、『お遊さま』における姉妹関係に注目し、男性主人公慎之助が果たす役割も検討しながら、女性たちの同性への愛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。男女の三角関係が中心であると思われがちなこの作品であるが、映画で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愛情関係が強調されている。原作では虚像のようなお遊は、映画において、溝口的「横臥」と「見上げる視線」によって、押しが強く有能な人物となる。また、お静、お遊、それぞれとの関係において、慎之助は女性を「解放する」理想の「恋人」の役割を果たせず、むしろその「女性化された」身体やアイデンティティが映像的に反復される。一方、原作で描かれたようなお遊とお静の間の姉妹間のあからさまな同性愛的シチュエーションは、時代の制約もあって母娘的な関係にずらされているが、「覆い」をかけられた彼女たちの同性愛的な感情と欲望は、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。

第3章では、久我美子が主演した『挽歌』と『女であること』における疑似母娘関係に着目し、原作小説とも比較しながら、〈母性〉を介した女同士の親密な関係を考察した。また、久我美子のスター・ペルソナとこれらの作品の関係を探った。『挽歌』については、怜子という新しい女性像、および怜子のヴォイス・オーヴァーをはじめとする女たちの「声」の分析などを通して、怜子とあき子の親密さが原作以上に強調されていることを検証した。『女であること』については、さかえのセクシュアリティの揺らぎを表現するにあたって、川島雄三の独特な映像空間がもたらす効果を論じたうえで、映画ではさかえの欲望がつねに市子に向けられていることを指摘した。さらに、『雪夫人絵図』以降の久我のスター・イメージを辿り、『挽歌』と『女であること』において疑似母娘関係が強化されたことが、「特殊児童」という久我のスター・ペルソナと結びついていることを確認した。

第4章では、『香華』における郁代と朋子の関係を中心に、母と息子の関係が論じられがちな木下恵介の作品群において、これまであまり目を向けられることがなかった母娘の関係に光をあてた。まず、郁代という人物に注目し、移動撮影とズームアップの連用という木下の撮影スタイルが、郁代が「家」を出ることに結びつけて使用されていることを明らかにした。また、「母もの」映画や「母性」に関するディスコースを援用しつつ、郁代がいわゆる「規範的」な「脱性化」された母親像とは異なり、「母性」に束縛されない、特異な母親であることを確認した。次に、木下の他の作品にみられる家族像（特に母子関係）と照らし合わせながら、『香華』における母娘関係の特異性を論じた。原作では朋子によって想起される対象である郁代に対して、木下は得意とする回想形式やフラッシュバックを用いず、郁代は確固とした身体と自分自身の声を備えた母親になっている。さらに、朋子の初潮の場面や、防空壕でほのめかされる母娘一体化、特に母娘で同じ墓に入ろうという朋子の意志といった、映画が新た

に付け加えた要素によって、母への愛の忘却を克服した娘が、母とふたたびつながるというオルタナティブな母娘関係が出現し、そこには反家父長的で脱再生産的な側面が潜んでいるのである。

第5章では、『華岡青洲の妻』における嫁姑の絆の描き方に注目し、原作小説と比較しながら、その映画表現の特色を考察した。まず、この映画においては、加恵と於継の心理や欲望が、二人のまなざしのやりとりと連動していることを検証した。続いて、ルネ・ジラルルの「欲望の三角形」という概念を援用しながら、青洲、加恵、於継の三者関係を考察し、加恵の青洲への愛や献身は、於継のその模倣であることを示した。また、加恵と於継の愛憎を見守る女性「観客」としての小陸の視線を加え、女たちの間には、権力が奪われているがゆえに結ばれる連帯が存在していることを確認した。さらに、加恵が「家」制度における姑という身分と同一化するように描かれている原作に対して、映画の結末における円環構造は、一度は忘却した於継への愛の蘇生を示唆するものであり、女同士の絆を前景化させていることを指摘した。

第6章では、増村保造版の『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、その恋敵のちか子を順に見ていき、53年の吉村公三郎版と比較するとともに、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を吟味した。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し、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継続するのであり、こうして太田夫人与ちか子のライバル関係が原作、および吉村版以上に激しいものとして描かれている。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）に対して過剰なまでの嫉妬のパフォーマンスを繰り広げる。こうした女性スター共演の力学は、男性主人公菊治が後景化されるほどに、女同士の緊密な関係を現出させている。

終章の第7章では、本研究で中心的に扱った6作品を横断するような四つの側面を取り出し、50-60年代の文芸映画に描かれた「女同士の絆」の特徴やその意味について考察した。一つ目は女性スターの存在である。女性観客を主なターゲットとして製作された文芸映画において、女性スターの存在が、原作以上に女性が前景化される大きな原動力になっており、原作におけるしばしば虚像のような女性キャラクターに、確固とした身体を賦与している。そしてそのような身体は、ときに監督の意図からさえ逸脱し、ジャンル・コードや、さらには当時の性規範さえも攪乱する可能性を持っているのである。二つ目は三角形である。ジラルルの「欲望の三角形」という概念を援用することによって、異性愛にもとづく男性との三角関係がメインになると思われがちなこれらの作品において、女性登場人物たちの関心は男性（欲望の対象）よりも、むしろ常に同性（ライバル）に向かっていることがわかる。三つ目は6作品に描かれた女同士の関係のほとんどが、広義の〈母娘〉関係として捉えられることである。母娘の関係性は、親密でありながら、エロティックだと懸念されることはなく、近親相姦タブーという物語からも外されてきた。しかしこの6作品では、描き方の差はあれ、〈母娘〉間の同性愛的な欲望（特に〈娘〉が〈母〉に抱く同性愛的な憧れ）がしばしば映像化され、〈母娘〉関係に性的な次元が取り戻されているのである。そして、そのような〈娘〉の〈母〉に対する愛は、異性愛への移行に入っても継続していることが見いだされる。四つ目は女たちと「家」との関係である。本研究で扱った6作品においては、「家」や「家」制度に束縛されず、「国家や社会の次代再生産をになう装置」としての父権的な「家」を様々な形で攪乱し（しかもそれは、しばしば〈母〉なる女性のためである）、そしてそのような「家」を出る女たちの存在が目を引き。

これらの四つの側面はばらばらではなく、互いに組み合わせあって一体をなしている。女性観客をターゲットとした文芸映画では、映画会社の戦略もあって女性スターの起用やその共演という戦略が採られ、それは原作以上に女性を前景化し、女同士の関係を強調する大きな原動力になっている。それによって、表面上は異性愛—しばしば同じ男性をめぐる三角関係—の枠に収まる作品であっても、ライバル同士としての女性二人の絆が男性との関係より遥かに強いものになっている。しかもその絆は、竹村やリッチの言うような「一瞬」の出来事ではなく、容易に断ち切れない、ときには愛憎に満ちた、女性の女性に対する執着によって結ばれている。その理由は、ライバルである女性二人の関係が、しばしば広義の〈母娘〉という形をとっており、〈母〉に抱く〈娘〉の欲望が継続するからである。このような〈母娘〉の間の絆は、たしかにセジュウィックの言う「男同士の絆」のような社会的機能という裏付けが欠けているし、男性の交換によって女性二人が“新たな”制度を作るわけでもないが、むしろ、そうした〈母娘〉間で結ぶあるいは回復される絆によって、女性たちには「家」を出る力が湧き、そして、男性が支配する制度から共に逃れられるのである。

論文審査の結果の要旨及び担当者

氏 名 (徐 玉)		
	(職)	氏 名
論文審査担当者	主 査	教授 山本 佳樹
	副 査	教授 津田 保夫
	副 査	准教授 北井 聡子

論文審査の結果の要旨

本論文は、日本映画の黄金時代と言われる1950年代、そして、その余韻をとどめる60年代に、主に女性観客をターゲットにして製作されたとされる文芸映画において、男女間の恋愛を中心に物語が展開するように見えるような場合にも、女性同士の関係がしばしばそれ以上にきめ細かく書き込まれていることに着目したものである。映像テキストが詳細に分析される映画は、『お遊さま』（溝口健二1951、谷崎潤一郎原作）、『挽歌』（五所平之助1957、原田康子原作）、『女であること』（川島雄三1958、川端康成原作）、『香華』（木下恵介1964、有吉佐和子原作）、『華岡青洲の妻』（増村保造1967、有吉佐和子原作）、『千羽鶴』（増村保造1969、川端康成原作）の6本であるが、同時代の文芸映画をはじめとするほかの多くの作品にも言及しつつ、ある時代のひとつの映画現象のスリリングな解説がなされていく。その際、それぞれの原作およびシナリオとの入念な比較を行なうとともに、監督の作家性や女優のスター・ペルソナなどが映画にもたらした要素にも目を配りながら、フェミニズム（映画）理論を支えにした多角的で厚みのある考察がなされている。

序論にあたる第1章では、日本における文芸映画というジャンルの時代的変遷に触れ、1950-60年代という本論文の時代設定の意図が説明される。続いて、「女同士の絆」という本論文のキーワードについて、イヴ・K・セジウィックの「男同士の絆」やアドリエヌ・リッチの「レズビアン連続体」といった有名な概念を参照項にしつつ、その概念規定が試みられる。男性同士の連帯意識が女性の交換を通じて父権制度を維持していく構造をあきらかにしたセジウィックは、「女同士の絆」を男性のそれとは非対称なものとして否定的に捉えたが、本論文は、権力を奪われた者同士がとり結ぶ「女同士の絆」についての考察は、まずその非対称性を受け入れることから始めなければならない、と主張し、先述の映画群にたしかに描かれている女性同士の親密な関係のありように寄り添って、その特質を丹念に掬いあげていきたい、と結ぶ。

第2章から第6章までは作品論の体裁をとっている。第2章では、『お遊さま』における姉妹関係に注目している。男女の三角関係が中心だと思われがちなこの作品だが、映画で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愛情関係が強調されている。原作では虚像のようなお遊は、映画においては、溝口的「横臥」と「見上げる視線」によって、押しが強く有能な人物となる。また、お静、お遊、それぞれとの関係において、慎之助は女性を「解放する」理想の「恋人」の役割を果たせず、むしろその「女性化された」身体やアイデンティティが映像的に反復されることになる。その一方で、原作で描かれたようなお遊とお静の姉妹間のあからさまな同性愛的シチュエーションは、時代の制約もあって母娘的な関係にずらされているが、「覆い」をかけられた彼女たちの同性愛的な欲望は、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ことが認められる、と論じられる。

第3章では、久我美子が主演した『挽歌』と『女であること』における疑似母娘関係に注目し、〈母性〉を介した女性同士の親密な関係が考察される。『挽歌』については、怜子のヴォイス・オーバーをはじめとする女たちの「声」の分析などを通して、怜子と（桂木ではなくその妻の）あき子の親密さが原作以上に強調されていることが検証される。『女であること』については、さかえのセクシュアリティの揺らぎを表現するにあたって、川島雄三の独特な映像空間がもたらす効果を論じたうえで、映画ではさかえの欲望がつねに（佐山ではなく）市子に向けられていることが指摘される。さらに、『雪夫人絵図』（溝口健二1950）以降の久我のスター・イメージを辿り、『挽歌』と『女であること』において疑似母娘関係が強化されたことが、「特殊児童」という久我のスター・ペルソナと結びついてい

ることが確認される。

第4章では、『香華』における郁代と朋子をめぐる、母と息子の関係が論じられがちな木下恵介の作品群においてこれまであまり目を向けられることがなかった、母と娘の关系到光があてられる。まず、移動撮影とズームアップの連用という木下の撮影スタイルが、郁代が「家」を出ることと結びつけて使用されていることがあきらかにされる。また、「母もの」映画や「母性」に関するディスコースを援用しつつ、郁代がいわゆる「規範的」な「脱性化」された母親像とは異なることが確認される。原作では朋子によって想起される対象である郁代に対して、木下は得意とする回想形式やフラッシュバックを用いず、郁代は確固とした身体と自分自身の声を備えた母親になっている。さらに、朋子の初潮の場面や、防空壕ではめかされる母娘一体化、母娘で同じ墓に入ろうという朋子の意志といった、映画が新たに付け加えた要素によって、母への愛の忘却を克服した娘が、母とふたたびつながるというオルタナティブな母娘関係が出現し、そこには再生産の場としての「家」への批判が潜んでいる、と結論づけられる。

第5章では、『華岡青洲の妻』における嫁姑関係に目が向けられる。まず、この映画においては、加恵と於継の心理や欲望が、この二人のまなざしのやりとりと連動していることが検証される。続いて、ルネ・ジラルの「欲望の三角形」という概念を援用しながら、青洲、加恵、於継の三者関係を分析し、加恵の青洲への愛や献身は、於継のそれの模倣であることが示される。また、加恵と於継の愛憎を見守る女性「観客」としての小陸の視線を加え、女たちのあいだには、権力が奪われているがゆえに結ばれる連帯が存在していることが確認される。さらに、加恵が「家」制度における姑という身分と最終的に同一化するように描かれている原作に対して、映画の結末における円環構造は、一度は忘却した於継への愛の蘇生を示唆するものであることが指摘される。

第6章では、増村保造版の『千羽鶴』における太田夫人、文子、ちか子の関係が、1953年の吉村公三郎版とも比較しながら吟味される。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、その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し、太田夫人（その代理である文子）、菊治、ちか子という三角関係が継続する。もうひとりのスター女優である京マチ子が演じるちか子も、狂言回し以上の役割を担うことになり、太田夫人（と文子）に対して恋敵として過剰なまでの嫉妬のパフォーマンスを繰り広げる。こうした女性スター共演の力学は、映画会社の観客動員戦略から生じたものだが、菊治が後景化されるほどに女性同士の緊密な関係を浮かびあがらせている、と指摘される。

結論にあたる第7章では、上記の6作品を横断する4つの側面がとりだされる。第1の側面は女性スターである。女性観客を主なターゲットとした文芸映画において、女性スターの存在が、原作以上に女性が前景化される大きな原動力になっており、原作におけるしばしば虚像のような女性キャラクターに、確固とした身体を賦与している。第2の側面は欲望の三角形である。異性愛にもとづく男性との三角関係の物語のように見えても、女性登場人物たちの関心は男性（欲望の対象）よりも、むしろ同性（ライバル）に向かっている。第3の側面は、女性同士の関係が広義の〈母娘〉関係として捉えられることである。母と娘の関係性は、親密でありながら、ほとんどエロティックだと懸念されることはなく、近親相姦タブーからも外されていると言われるが、これらの映画では、〈母娘〉間の同性愛的な欲望が映像化され、性的な次元が取り戻されている。第4の側面は、女たちと「家」との関係である。次代再生産を担う装置としての父権的な家族や家庭をさまざまなかたちで攪乱し、そしてそのような「家」を出る女性たちの存在が目をつくる。本論文は、これら4つの側面のつながりを以下のように整理して、結論としている。女性スターの存在や女性スター共演のシステムは女性観客の欲望に沿うものであったが、文芸映画の原作の選択にもかかわり、複数の女性が主要人物であるような作品が好まれた。それによって男性をめぐる欲望の三角形が成立しやすい条件が生じた。そこに生じる愛憎に満ちた関係が、断ち切ることでできないような（まさに絆としか呼べないような）性質を帯びるのは、ライバルであるはずの二人の女性がしばしば広義の〈母娘〉関係にあるためである。この〈母娘〉の絆は、たしかに「男同士の絆」のような社会的機能を欠いてはいるが、男性が支配する「家」から共に出る力を彼女たちに与えうるものなのだ、と。

このように本論文は、まず第2章から第6章までが、それぞれ読み応えのある優れた作品論あるいは女優論となっている。それを受けた第7章では、作品間を横断する要素が抽出され、1950-60年代の日本文芸映画に描かれた「女同士の絆」の特質に迫っていくのだが、なかでも秀逸なのは、女性同士の関係が広義の〈母娘〉関係として描かれている、という指摘であろう。それが女性の同性愛的な欲望を表現するための隠れ蓑であったのか、それとも、当時は女性同士の親密な関係が「家」のなかでしか成立しえないものだったためなのか、さらに検討の余地はあろうが、本論文が日本映画研究のなかでも意味のある一步を踏みだしたものであることは間違いないといえる。

以上のような理由で、本論文は博士（言語文化学）の学位論文として価値のあるものと認める。