

映り込む駒子、消失する島村 — 『雪国』映画化における語りと視線 —

Komako Emerges while Shimamura Fades Away

: The Narrative and the Perspective in the Film Snow Country

小倉 史

Fumi OCURA

一 はじめに

— 『雪国』映画化をめぐる —

国境の長いトンネルを抜けると雪国であった。

誰もが知るこのフレーズから始まる小説『雪国』は、川端康成によって一九三七年に発表された。現在では全世界で翻訳も出版され、川端の代名詞ともいえる作品だ。暗闇から純白の明るみへと世界が開かれ、物語が始まる。この冒頭部は、映画館の暗闇に身を浸し、スクリーンに照射される光のなかに物語世界を見出す映画体験になぞらえるこ

ともできよう。

後に述べるように川端康成による文章は、映像的な表現に満ちているのだが、『雪国』は映像化という点においても映像と親和性の高い作品である。実際の映画化は過去に二度、実現している。最初の映画化は一九五七年の豊田四郎監督によるもので、東宝作品として発表された。主演は池部良と岸恵子。当代きつての売れっ子美男美女コンビだ。二度目の映画化を手がけたのは『君の名は』シリーズで知られる大庭秀雄監督。こちらは松竹から一九六五年に封切られた。主演は岩下志麻と木村功である。一九六〇年代以降はテレビドラマでの映像化が目立ち、一九八〇年までに六回のテレビドラマ化が記録されている。

本論では、豊田四郎による最初の映画化作品に焦点を当て、文芸映

画のあり方の一端を探ることとし、とりわけ、原作小説と映画化作品との比較を通じて、文章表現を映像表現に転換する際の「語り」と「視線」の問題について考えてゆく。

―文芸映画監督・豊田四郎

最初の映画化を手がけた監督豊田四郎は、戦後東宝に在籍し、東宝の文芸路線を担う「文芸映画」の監督として安定的な評価を得ていた。彼のフィルムグラフィ―をたどっても、純文学とされるものを原作とした映画化作品が多いたことが分かる（表1）。そもそも「文芸映画」とは、どのような映画を指すのかという点においては、多角的な観点から議論される必要があるが、すくなくとも、当時の大方の認識としては「原作をいかに忠実に映画化するか」ということに評価の軸足がおかれていた。そして、豊田四郎本人もこうした点において、「文芸映画監督」を自認していた¹⁾。

映画が「原作に忠実である」とするならば、映画監督としての豊田の「作家性」は、どこに存在するのだろうか。または、そもそも「作家性」と呼ぶべきものは存在しているのだろうか。本論では、豊田による映画『雪国』を詳細に映像分析することにより、文芸映画における映画監督の作家性の所在という問題についてもひとつの見解を示したい。

表1. 豊田四郎監督作品一覧（一九五〇年代～一九六〇年）

制作年	タイトル	原作者
1952	春の囁き	永井龍男
1953	雁	森鷗外
1954	或る女	有島武郎
1955	麦笛	室生犀星
	夫婦善哉	織田作之助
1956	白夫人の妖恋	林房雄
	猫と庄造と二人のをんな	谷崎潤一郎
1957	雪国	川端康成
	夕風	坂口安吾
1958	負ケラレマセン勝マデハ	
	喜劇 駅前旅館	井伏鱒二
1959	花のれん	山崎豊子
	男性飼育法	志賀直哉
	暗夜行路	
1960	珍品堂主人	井伏鱒二
	墨東綺譚	永井荷風

二 川端康成による「映像的」表現

川端康成が若き日に、新感覚派の一人として名を馳せていたことは広く知られるところである。新感覚派とは、関東大震災後の一九二〇年代に文芸同人雑誌『文藝時代』に結集した、新しい文学を志向する若い文学者たちに与えられた呼称である。彼らは第一次大戦後に勃興したヨーロッパのダダイズムやアヴァンギャルド運動、ドイツ表現主義などの影響を受け、伝統的な私小説風のリアリズムとは一線を画するような表現、すなわち視覚や聴覚に基づく感覚的な表現の確立を目指した。

その後、新感覚派の中心人物とされた横光利一によつて、一九二六年に新感覚派映画聯盟が発足する。続いて、映画監督・衣笠貞之介によつて横光に映画製作の話が持ちかけられ、日本で初めてのアヴァンギャルド映画『狂った一頁』のシナリオ執筆が始まるのだ^②。

このときのシナリオ執筆メンバーの一人が、川端康成であった。先に述べたように、映画製作のきっかけを作ったのは横光利一であったが、彼はその頃、妻の療養に付き添っており、余力がない。そこで当時、『伊豆の踊子』を出したばかりの駆け出しで、比較的時間に余裕のあった川端が主に執筆を担当した。こうした事情も手伝って、シナ

リオ『狂った一頁』は川端の内部に存在していた映像的な感覚が、自らの文体へと昇華する端緒となった。本章では、シナリオ『狂った一頁』の文体を探ることにより、その後の川端の小説への運動性を示していく。

二・一 シナリオ『狂った一頁』に見る、川端の文体

映画『狂った一頁』では、妻の入院する脳病院で小使いをする男の苦悩が、幻想と現実の世界を行き来するように描かれる。

短い文の連続や体言止めが随所に見られるのが、このシナリオの特徴だ。これは、短いカットの連打や当時流行したフラッシュバックを意識したものと考えられる^③。たとえば、冒頭は次のように始まり、短いカットの連続を想起させる^④。

○ 夜、脳病院の屋根、避雷針、豪雨、稲妻。

小使を今の境遇に至らしめた過去の出来事の記憶は、次のように表現される。

○ 小使が過去を思ひ浮べる表情。

○ 闇の池。赤子。池の傍を捜してゐる、船員時代の小使。投身しようとする妻、抱止める娘。妻の手から過つて池に落ちる赤子。

○ 小使の悲痛な顔。

○ 船員時代の生活の情景、一・二・三。當時、妻を虐待した小使。妻を棄てて放浪した彼が、立寄つた港や町。
長い道路。脳病院の門。小使、道を歩き、脳病院の門に来る。

ここでは、小使の過去の記憶を内面的な苦悩として視覚化するフラッシュバックが想定されていると考えられる。

また、現実と幻想とを行き来するための装置として、窓や扉といった空間を仕切るモチーフが用いられ、灯りの点灯や夜から朝への転換という明暗のスイッチを効果的に取り入れている。川端自身の小説の文体にも連なる特徴である。たとえば、先に挙げた小使のフラッシュバックの終了は、朝の光によって示される。

○ 朝。

窓から廊下に朝の光りが射す。
そこを看護婦がいそがしげに通る。

小使が、幻想の世界から徐々に現実へと戻っていく終盤の場面もまた、夜明けの描写によって表現される。

……(略)……

ひっそり静まつた廊下。小使、妻を捉へて立つてゐる。
夜が明けて行く。

○ 小使室で、小使坐つてゐる。頭を抱いて苦しんでゐる、ふと幻想から覚める。

○ 明け放れ行く朝を現はす景物一。
景物二。景物三、四、五、六など。

この映画の舞台が「脳病院」であることや、幻想と現実との境目が曖昧であることから、当時多くの文学者に影響を与えたとされる、ドイツ表現主義映画『カリガリ博士』の影響を見出すことができる。

また、無字幕で純粹に映像だけで表現しようとする試みは、同時期に公開された同じドイツ映画の『最後の人』による影響とも考えられる。^⑤ いずれにしても、この時期にサイレント映画『狂った二頁』に関わった経験が、横光、川端双方のその後の小説の表現に強い影響を与えたことは明らかである。

横光と川端は一九二〇年代のサイレント末期の芸術的映画の魅力に接することで、映画と小説のあいだに見られる差異や齟齬よりも類似する要素を見出してゆき、各自の小説の表現に生かしていくことになる。^⑥

それでは、川端の戦後の作品である小説『雪国』には、どのような形でこのシナリオ執筆の経験に基づく視覚的な表現が施されているのだろうか。実際に検証してみよう。

二・二 小説『雪国』における映像的表現

先に触れたように、小説『雪国』は戦後の作品でありながら、川端が新感覚派時代に培った映像的感覚を表現の随所に見ることができ、親の遺産で無為徒食の生活を送る、文筆業の島村は、雪国へ向か

う汽車のなかで病人の男に付き添う若い娘、葉子を見る。その後、旅館に着いた島村は芸者の駒子を呼んでもらい、朝まで過ごす。島村が汽車のなかで見た男・行雄は駒子の許嫁であり、駒子と葉子とは、姉妹のように行雄の母である三味線の師匠のところに身を寄せて暮らしているのであった。

冒頭近く、島村が汽車の中で葉子を発見するまでを追ってみよう。

島村は、雪国へ向かう汽車の中で物思いにふけっている。以前関係した女・駒子との記憶を左手の人差し指の感覚に委ねるうち、その指で「窓ガラスに線を引くと、そこに女の片眼がはつきり浮き出た」ことで、ひどく驚く。ほどなくして、実はこれが外の「夕闇」と汽車のなかの「明り」によって生み出される反射がもたらしたものであることに気づく。島村が曇った窓を指で拭うことで、「窓ガラスが鏡」になったのであった。

鏡の底には夕景色が流れていて、つまり写るものと写す鏡とが、映画の二重写しのように動くのだった。登場人物と背景とはなんのかかわりもないのだった。しかも人物は透明のはかなさで、風景は夕闇のおぼろな流れで、その二つが融け合いながらこの世ならぬ象徴の世界を描いていた。殊に娘の顔のただなかに野

山のともし火がともった時には島村はなんともいぬ美しさに胸が震えたほどだった。^⑦

この部分に見られる「映画の二重写し」のような島村の視覚世界は、『狂った一頁』で幻想と現実との境目を「(Wって)」すなわち「オーヴァーラップで」という指示書きにより表したことに重なるものである。島村の幻想は、夕闇と光が織りなす「象徴の世界」として示されるのである。

島村が駒子を見る場面も、次のように「鏡」を用いて映像的に表現される。

そうするうちに部屋のなかまで明るんで来たか、女の赤い頬が目立って来た。島村は驚くばかりあざやかな赤い色に見とれて、「頬つべたが真赤じゃないか、寒くて」

「寒いじゃないわ。白粉を落としたからよ。私は寢床へ入ると直ぐ、足の先までぼつぼつして来るの」と枕元の鏡台に向って、

「どうとう明るくなってしまうたわ。帰りますわ。」

島村はその方を見て、ひょっと首を縮めた。鏡の奥が真白に光っているのは雪である。その雪のなかに女の真赤な顔が浮んで

いる。なんともいぬ清潔な美しさであつた。^⑧

女の頬の赤と雪の白が、鏡という投影装置によって同一画面に映し出され、コントラストを為す。この映像を生み出しているのは、あくまで島村の視界である。終盤の「天の河」の場面でも同様のことが言える。

島村は自分の小さい影が地上から逆に天の河へ写っていそうに感じた。天の河にいっぱい星が一つ一つ見えるばかりでなく、ところどころ光雲の銀砂子も一粒一粒見えるほど澄み渡り、しかも天の河の底なしの深さが視線を吸い込んでいった。^⑨

ここでも冒頭と呼応するように、島村自身の内面世界が天の河に投影されて生じる「映画の二重写し」が提示されている。この後、映画館の火事に巻き込まれた葉子を目前にすると、島村の視界はさらに内面化され、物語は唐突な幕切れとなる。

「この子、気がちがうわ。気がちがうわ。」

そう言う声が物狂わしい駒子に島村は近づこうとして、葉子を

駒子から抱き取ろうとする男たちに押されてよろめいた。踏みこたえて目を上げた途端、さあと音を立てて天の河が島村のなかへ流れ落ちるようであった。¹⁰⁾

このように、小説『雪国』の映像的な文章表現は、一貫して島村の内面世界を視覚化する手段として機能している。これは、先に挙げた『狂った一頁』の中で、小使いの男の内面的苦悩を視覚化する際に見られた方法と共通するものであり、川端自身も影響を受けたであろう、ドイツ表現主義の目指すところでもある。新感覚派が解体してのち、時間を経てもなお、この当時の感覚を川端が自らの文体に投影していたことがうかがえるのだ。

三 豊田四郎による映像表現

監督・豊田四郎は、川端による視覚的表現に満ちた小説『雪国』をどのように映像で表現したのだろうか。冒頭、先に挙げた汽車のなかでの夜光虫の二重露光の表現は、映画でも余すところなく再現されている。池部良扮する島村が、ふと窓を見やるとそこには葉子（八千草薫）の顔がオーヴァーラップにより映し出される。その葉子の瞳に山

村の集落の灯が重なると、はつとした表情を見せる島村。車内を見やると、そこに葉子本人の姿がある（画像①）。しかしながら、映画全体を眺めると、「原作に忠実な映画化」という点においては疑問の残るところも多い。中でも、映画化作品において、原作小説から大幅に改変された点として「語り手」Ⅱ「視点人物」の問題が挙げられる。

小説『雪国』は神の視点から、主人公島村の内面的な変化や揺らぎを描く。いわば、神の視点を借りた一人称小説ともいえるものである。首尾一貫して島村の視点を通じて描かれる小説に対し、映画では視点人物が徐々に島村以外のところへと派生してゆく。島村の見ていない世界も描かれているのだ。これには、「カメラの遍在性」——すなわちカメラが切り取る世界は、必然にあらゆる視点を捉えてしまう——という映画そのものの特性が反映されていると考えることもできる。しかしながら、映画には明らかに島村の存在しない場面が付け加えられており、原作には存在しないこれらの場面こそが、監督・豊田四郎が映画に込めたメッセージと捉えることも可能である。

冒頭の夜光虫の場面で、島村が葉子の姿を「見る」。葉子は原作通り、汽車の窓枠の中に映し出されている。その後、汽車を降り、駅舎を去る島村を「見ている」人物がいる。駒子である。駒子もまた、駅舎の窓から島村の姿を「見る」のだが、その表情は駅舎の窓枠の中に映し

画像① 映し出される葉子。



画像② 映り込む駒子。



出される。さらに、カメラは駅舎の外側へと転じ、窓枠にすっぽりと収まるようにして駒子の顔が正面から映し出される。先ほどの葉子が、島村の目を通じて映し出されたのに対し、この時の駒子は誰の目

からも「見られて」はいない。原作では一貫して唯一の視点人物であった島村だが、映画では、彼が存在しない場面があり、そこでの駒子の様子は、観客である我々だけが見ていることになる（画像②）。

島村によって「映し出される」葉子と、自ら「映り込む」駒子。この関係性は、その後この映画の中で繰り返し表現される。駒子は自身が島村の視界に映し出されるよう、自らにフレームを施すような振る舞いを繰り返す。障子窓の枠内に収まるように座ったり、障子や襖を開閉してその隙間に姿を現したりする。フレーム内フレームを自ら用意し、そのなかにフレームインするのだ（画像③^①）。まるで、島村に自身の存在を顯示しようとするかのようだ。フレーム内フレームは、このように襖や障子といった空間を仕切るものである場合もあれば、また時に、鏡のような自らの分身が映り込む投影装置のこともある。前章で取り上げた、原作の中の赤い頬と白い雪のコントラストの場面は、映画では駒子が自らを鏡に映す場面に呼応すると考えられるのだが、両者の間によこたわる決定的な違いは、映画において、肝心の島村の視線が消失していることである。映画の中の島村は、隣室で朝の微睡のなかにおり、鏡のなかの駒子の姿など視界に入るはずもない。そこで、駒子は自ら襖を開けてフレームインすることで、島村に自身の姿を見せようとする（画像④）。

画像③ 駒子によるフレームイン。



画像④ 自らを映し、自らを粹どる。



このように、映画での視点人物の中心は、次第に島村から駒子へと移っていく。

視線の担い手が島村から駒子へと移行する、決定的な場面がある。湯に出かけた島村を待つ駒子が一人、部屋で三味線をかき鳴らす。三

味線の音色は旅館のなかに響き渡り、島村も湯からの帰り道にこれを耳にする。ここで重要なのは、原作には登場しない盲目の按摩（千石規子）が島村にこの音色を説明するところである（画像⑤）。

按摩「今日の駒ちゃんの三味線は張りつめすぎていますよ。哀しいくらいだ」

カメラは駒子のいる島村の部屋へと転じる。三味線を奏でる駒子の表情は、一点を見つめ続けている（画像⑥）。カメラが左に向かってパンすると、そこには島村の使う座椅子がおかれている（画像⑦）。島村の「不在」を予期させるこの「空の」カットの後、背後から現れた島村に向かって駒子が言う。

駒子「つらいわ……つらい。あんたもう、東京へ帰っちゃいなさい」

この場面をきっかけに、島村は雪国を去ることとなり、その後、映画は島村の存在しない雪国での駒子の視線を中心に進行していく。島村の視線が消失するのだ。三味線の音色にのせた駒子の想いは、当然ながら「見る」ことはできず、島村によって掬い上げられることもない。

しかしながら、駒子はこのとき、自らが島村によって見いだされることとが終にないであろうこと、島村との逢瀬が永遠ではないことを悟ったのであり、ただ一人、この哀しみを「聴き取る」ことができるのが、目の見えない按摩の女性であるところが象徴的である。映画は、島村の視線を通じては語り得ない駒子の想いを、原作には登場しない「見えないものを聴きとる存在」＝盲目の按摩をおくことで表現しているのだ。

画像⑤



画像⑥



画像⑦

二度目に島村が去って以降は、島村の存在しない雪国での駒子が描かれる。原作には描かれない部分である。

最後に、語りの変更が決定的となる、ラストシーンに言及したい。

映画のラストには、原作にはない場面が付け加えられている。火事後、島村が去ってから雪国に取り残された駒子と葉子の姿が描かれているのだ。駒子は深酒のため、自らの帯を締めることもおぼつかず、葉子に頼むために灯りをつける。一瞬、火事で負った火傷でたれた葉子の顔が鏡に「映し出され」、すぐさま葉子は顔をそむけ、「消して!」と言う(画像⑧)。

葉子に、行雄の想いを知りながら島村と関係したことを咎められた駒子は、「あの人、もう来ないわよ」と窓から見える汽車を眺める。島村のいる東京へ向かうと思いき汽車が枠どられることで、島村の「不在」が強調される。その後、堰を切ったように駒子は「私は島村さんが好きなんだ」と繰り返し返す。「行雄さんは駒ちゃんが好きだったわ!」と返す葉子と駒子の表情がカットバックする―すなわち二人は見つめ合い、視線を取り交わす(画像⑨)。

やがて「私はここで駒ちゃんを待っている」という葉子の言葉を背に、降り積もる雪のなかを、琴を手に提げ、お座敷での仕事に向かう駒子。カメラはその姿が雪の中に消えるまでロングテイクで眺め続け、エンドクレジットとなる(画像⑩)。

画像⑧ 駒子によって映し出される葉子。



画像⑨ 去る者と取り残されるものと。



画像⑩ 駒子の生活を眺めつづける神の視点。



前章で取り上げたように、小説は天の河が視界に降り注ぐという、島村の感傷を視覚的に表現したところで唐突に終わる。映画では、小説のなかの島村が見なかった、もしくは見ようとしなかった駒子と葉子のその後を語ることで、雪国に囚われて生きるしか術のない駒子の物語として終了する。

映画は、小説のなかで明言されなかった台詞への回答も用意している。小説のなかの島村は駒子のことを「いい女だ」と称し、駒子を激昂させる。このこと理由は最後まで明確に語られないままである。もしくは唯一の視点人物である島村の立場からは、知る由もないということなのかもしれない。先に示した、映画のラストシーンでの駒子の台詞「私は島村さんが好きなんだ」は、小説では終に語られること

のない、島村が駒子に対して言うべきであった率直な気持ちを、もしくは駒子が島村に言わせたかったであろう言葉を、代弁したものと捉えることができる。⁽¹²⁾

四、遍在化する視線と「見る」／「見られる」身体

自ら写り込む駒子、他者によって映し出される葉子、消失する島村—三者の視線の行方はどのように解することができるだろうか。

映画における視線のありようと男性／女性の身体について考えると、ハリウッドの物語映画の解釈に、フェミニズム理論を持ち込んで論じた第一人者である、ローラ・マルヴィによる論考「視覚的快楽と物語映画」が示唆に富む。ここではマルヴィによって示された枠組みを手がかりに駒子・葉子・島村の視線について考えてみたい。⁽¹³⁾ マルヴィは、映画の中で描出される女性を受動的に見られる映像として、男性を能動的な視線の担い手として位置づけている。

性的な不均衡に規制された世界においては、見るという行為の快楽は能動的Ⅱ男性、受動的Ⅱ女性に分割されている。決定的要因をもつ男性の視線はその幻想を女性の姿に投影するが、うまく

できたもので女性の姿はその視線に見合うようなスタイルをとる。伝統的に顕示的な役割をもつ女性は見られると同時に呈示される。このために女性の外観は「見られるため」(To-be-looked-at-ness)ということを示唆するように視覚的で性愛的な強度の衝撃を持つような形に規則化されている。⁽¹⁴⁾

異性愛における能動／受動という労働分割もまた同様に、物語構造を管理する。この分割を支える支配的イデオロギーと精神的構造の原理によると、男性の身体像は性的対象化の及ぼす負担に耐えきれない。男性は自分自身に似た身体が顕示されるのをあまり見たがらない。これゆえに、見世物と物語の分離が、男性が物語を進行させ、出来事が起こるものになる能動的役割をもつのを助ける。映画の幻想を支配し、そして更に押し進めるという意味で、男性が権力の表象として現れる。つまり、ここで男性は観客の視線の担い手となり、その視線は画面背後に転写され、見世物としての女性が表象する物語世界の外部性を中和状態に戻してしまふ。⁽¹⁵⁾

先述の通り、映画のなかの駒子は冒頭から、島村の視線を必要としない存在として描かれる。言い換えれば、島村によって「見られる」ために、駒子自身が自らの身体にあらゆる枠^{フレーム}を施し、自らを「呈示」している。ところが、そこに必ずしも「見る」側の男性＝島村の存在はない。葉子もまた、島村によって見出される存在であるが、一方で駒子との合せ鏡のような存在でもある。駒子も葉子も、マルヴィの論者に示される、「見られる身体」としての女性イメージに重ね合わせることができる。一方、「見る」主体であるはずの男性＝島村の存在は、後半その視線ごと消失してしまう。先に指摘した、ラストシーンでの駒子と葉子とのやり取りを改めて思いだしてみよう。島村の視線を失った世界で、駒子は自ら「見る」存在に変化している。そして「見る」存在である駒子の身体は、葉子との関係において成立するものである。駒子は火傷を負った葉子の姿を、鏡を通して「見る」。その視線は、観客である我々のものと重なり合う。冒頭で島村の視線を介して見出された葉子は、最後は駒子の視線を介して見出されるのだ。しかしながら、マルヴィの指摘する「観客の視線の担い手」として存在した島村が消失したことに代わって、駒子が観客の視線を担うかという、必ずしもそうではない。ラストで駒子と葉子とが取り結ぶ視線は、完全に閉じられた自省的なものである。駒子は葉子を「見る」こ

とで、自らの置かれた境遇を顕在化させ、観客に「呈示」する。マルヴィの指摘する、「物語を進行させる男性」による視線との大いなる差異は、ここにある。

ここで思いだされるのが、もうひとつの川端の代表作『伊豆の踊子』の映画化における視線の変換である。本作もまた、学生である「私」による一人称視点の小説である。映画化は過去六回におよぶ。そのうち、いずれも西川克己監督による一九六三年の吉永小百合主演版と一九七四年の山口百恵版を眺めてみると、いずれの作品においても主人公である「私」の視線が消失していくという現象が見られる。時折、踊子をはじめとする他者の視線が介入し、一人称小説である原作には描かれ得ない、「私」不在の場面までもが挿入される。踊子が病に伏した娘を目撃する場面が、その最たる例だ。この娘は、女郎の身の上であり、病に倒れてもなお、客をとらされている。この状況を仄聞した踊子は、自らの運命をこの娘の境遇に重ね合わせ、学生である「私」とは大きく隔てられた存在であることを自覚していく。川端康成による原作のテーマは、語り手でもある「私」自身の二つの浄化（カタルシス）であるとされる。一つは自らの「孤児根性」からの解放、もう一つは踊子に抱いてしまった性的な欲望からの解放が「浄化」の意味するところである。いずれも「私」自身の内面で起こる変化であり、

「私」が踊子の境遇に思いを馳せるような描写は見当たらない。映画はこの点に焦点をあてる。「私」によって「見られる」存在であった踊子が、自ら「見る」という行為を通じて、その存在を顕示するのだ。そのためには、合せ鏡のような存在であるもう一人の少女を登場させる必要がある、これによって映画『雪国』の駒子と葉子との間で見られたのと同じ、自省的な視線の交錯が実現している。

映画の視線とは、カメラの眼を通じて生じるものである。カメラの眼は元来、遍在的であり、映画の中で一貫した一人称の世界を成立させる際には大きな矛盾が生じることは、過去の実験的な映画作品がすでに物語っている⁽¹⁶⁾。しかしながら、本論で指摘した「彼女たち」の視線は、カメラアイによって視線が遍在化するという、映画の宿命に依つてのみ、語られるものではない。豊田による「文芸映画」は、マルヴィが想定したハリウッドの物語映画の枠組みから大きく逸脱する形で成立した彼女たちの「視線」を描出する。この「視線」こそが、原作小説が明白に描こうとしなかった彼女たちの過酷な運命に寄り添う豊田の、そして映画のメッセージなのである。

注

(1) 「世の中では私を文芸映画専門のように見ている向きもあるらしく、なぜそうなのかとよく問われるのだが、ごく卑俗な答えをすれば、やはりそれが商品価値が高く、たまたま私がそれに関係することを会社が命ずることが多かったからということになる。」豊田四郎自身が「文芸映画専門の弁」と題されたエッセイの中でこのように記している。『芸術新潮』一九五九年九月号、二三四頁。

(2) 川端と横光利一の映画製作への関わり方については、十重田裕一『狂った一頁』の群像序説「新感覚派映画聯盟からの軌跡」(十重田裕一編『日本映画史叢書12横断する映画と文学』森話社、二〇一一年)に詳述されている。

(3) フラッシュバックとは、人物の内面的な苦悩や心の揺れを表現するために、短いカットを複数連続して見せる方法で、一九二〇年代のフランスのアヴァンギャルド映画などで流行し、日本も含めた世界に伝播した。先駆けともいえるのが、アベル・ガンスによる『鉄路の白薔薇』(一九二三年)である。

(4) 『川端康成全集第二巻』(新潮社、一九八〇年)所収のシナリオ『狂った一頁』による。以下すべて同じ。

(5) 十重田は、『狂った一頁』と海外の映画との関連について、『カリガリ博士』に加えて、「衣笠貞之助が『狂った一頁』製作直前に何度も観たと述べている、フリードリッヒ・ヴィルヘルム・ムルナウ監督の『最後の人』(一九二四年)の存在も重要である」と指摘している(十重田、前掲書、九頁)。

- (6) 十重田、前掲書、一〇頁。
- (7) 川端康成『雪国』、新潮文庫、一九八七年、九頁。
- (8) 同上、一〇頁。
- (9) 同上、一三九頁。
- (10) 同上、一四八頁。
- (11) スクリーンというフレーム内の世界に設けられた、窓枠や鏡といった別の枠を「フレーム内フレーム」という。また、本来スクリーンというフレームの中に人物や事物がフレーム外から入りこんでくることを「フレームイン」と呼ぶが、この場合は、駒子がフレーム内フレームの中に入り込んでくるという事例について、この「フレームイン」という用語を用いている。
- (12) 豊田は先に挙げたエッセイの中で「人間の本能とか、社会的制約とか、道徳律とか、いろいろなことで、本来人間は人間を愛しているのにかかわらず、その愛するということがいかにむずかしいかというテーマは、時代をこえて通じなければならない。」と述べている。『芸術新潮』一九五九年九月号、二三四頁。
- (13) ローラ・マルヴィ著・斉藤綾子訳「視覚的快楽と物語映画」。岩本憲児・斉藤綾子・武田潔編『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、二〇〇二年所収。
- (14) マルヴィ、前掲、一三一頁。
- (15) マルヴィ、前掲、一三三頁。
- (16) レイモンド・チャンドラーによる同名の探偵小説を映画化した『湖中の女』（一九四七年、ロバート・モンゴメリー監督）は、全編主役のフィ

リップ・マローウの一人称視点で描かれた作品である。カメラがマローウの視点を肩代わりすることで成立する映像の一人称は、時として（キスシーンや何者かに殴られる場面などにおいて）、カメラの存在を観客に知らしめてしまうという矛盾を孕んでいる。