

女が書き、女が撮るとき

— 日本映画史における二人の田中 —

1

日本で文芸批評の重要な位置を占めてきた雑誌『ユリイカ』二〇〇六年二月号で、『監督系女子ファイル』という特集が組まれた。キヤッチフリーズは「カメラを持った女子」。取り上げられた監督は、西川美和（『蛇いちじ』二〇〇二）、『ゆれる』二〇〇六、『ディア・ドクター』二〇〇九）、タナダユキ（『モル』二〇〇一）、『月とチェリー』二〇〇四）、『赤い文化住宅の初子』二〇〇七、『百万円と苦虫女』二〇〇八）、蜷川実花（『さくらん』二〇〇七）、タナダユキ脚本）、荻上直子（『バー吉野』二〇〇三）、『かもめ食堂』二〇〇六、『めがね』二〇〇七、『トイレット』二〇一〇）、横浜聡子（『ジャーマン十雨』二〇〇六、『ウルトラミラクルラブストーリー』二〇〇八）、井口奈己（『犬猫』二〇〇四）、『人のセックスを笑うな』二〇〇七）、池田千尋（『東南角部屋二階の女』二〇〇八）、安里麻里（『独立少女紅連隊』二〇〇四）、呉美保（『酒井家のしあわせ』二〇〇六、『オカンの嫁入り』二〇一〇）、安田真奈（『幸せのスイッチ』二〇〇六）などである。今年のソウル国際女性映画祭のアジア・スペクトラム・セレクションでも横浜聡子監督作品が含まれているが、この『ユリイカ』の特集は、二〇〇二年、

二〇〇三年位にデビューした三〇代の若い女性監督たちが登場したことに注目している。ちなみに、二〇一二年の現在、西川美和、荻上直子、池田千尋の新作が公開され、「監督系女子」の動きはどうやら一過性ではないようだ。

九〇年代後半あたりから女性監督の活躍が目立つようになってきたことを考えれば、この現象は日本に限らず、韓国でも起きている（例えば『子猫をお願い』二〇〇一）。とはいえ、七〇年代から女性監督の存在が目立ったフランスやドイツ、あるいはアメリカやイギリスに比べると、残念ながら、少なくとも二〇世紀においては、日本の主流映画史において女性監督の存在はほぼ無視されてきた。あるいは、映画史的に言及されるにしても、批評的な視点から語られることはほぼ無かったのが実情である。

実際に女性監督がいなかったわけではない。女優の田中絹代は長篇劇映画を六本監督している。だが、その後、特に撮影所システムが崩壊した七〇年以降、女性監督が製作した劇映画は散見されるに過ぎない。一方で、記録映画では、羽田澄子、時枝俊江、藤原智子など多くの女性のパイオニア的監督がいる。またビデオ・アクティヴィズムの文脈では、山上千恵子（『ディア・タリー』二〇〇一）や『七〇年代ウーマンリブの女たち』三〇年のシスターフッド』二〇〇四）瀨山紀子

齊藤綾子

と共同監督』、『山川菊栄の思想と活動——姉妹よ、まずかく疑うことを習え』二〇一一）、下之坊修子（『離婚を選んだ女たち Part 1』一九九三、『離婚を選んだ女たち Part 2 SEX』一九九六、『離婚を選んだ女たち Part 3 こども』二〇〇二）、熊谷博子（『映画をつくる女性たち』二〇〇四、『三池 終わらない炭鉱の物語』二〇〇五）を始め、『ディア・ピョンヤン』を撮った梁英姫や若手の女性監督の活躍も目立つが、いずれも本格的な活躍は二〇〇〇年以降である。

一般商業映画の枠組みでは、九〇年代に入り、九一年にはUCLAで映画を学んだ山崎博子が『ぼくらの七日間戦争』で長篇劇映画初監督という快挙をなし、またロンドンで映画制作を学んだ佐藤嗣麻子が九二年の『ヴァージニア』、九五年『エコエコアザラク』などで注目を浴びた。一方で、九二年の『につつまれて』九四年『かたつもり』で私的ドキュメンタリーの趨勢を先取りし、九七年長篇劇映画第一作の『萌の朱雀』で日本人初、二七歳最年少でカンヌ映画祭パルムドールを受賞した河瀬直美が話題を集めた。しかし、多くのドキュメンタリー監督と同じく、河瀬直美は映画祭作家、インディペンデントのアーティスト系女性作家の代名詞となっている。また、七〇年代からほぼ唯一の女性ピンク映画監督のベテラン・浜野佐知も、明確にフェミニズムの視点を打ち出し、女性、女性史をテーマにした一般劇映画（『第七宇宙彷徨——尾崎翠を探して』一九九八、『百合祭』二〇〇一、『百合子、ダスヴィダーニヤ』二〇一一）を製作しているが、興行形態としては、映画祭、自主上映が主である。このように、山崎や佐藤など九〇年代初めに長篇劇映画を監督する女性監督が現れたが、その後の動向を見ても、やはり女性映画製作の主流はインディペンデント系だったと言える。

こうしたバイオニアたちの軌跡は、冒頭に指摘した二〇〇〇年代半ばから見られる。若手女性監督たちが商業的なルートで公開される映画を作っている動きとは若干異なる。二一世紀に入り、新しい動きの

中で台頭してきた監督たちには、テレビ制作や脚本、助監督から始め長篇へと進んだ西川美和、タナダユキなどの流れがある一方で、井口奈己や横浜聡子に代表される、ぴあフィルムフェスティバルなどで注目を浴びた女性作家たちが主流の長編劇映画の流れに乗って相次いで監督デビューし、映画祭やアート系の観客ではなく、一般娯楽映画の文脈で活躍の場を広げた流れに大まかに分類できる。しかし、いずれの場合でも、それまで明確に線引きがされていた独立・自主系の製作映画から、一般劇場公開が前提の商業映画へと移行したという点で、田中絹代以降のバイオニア的女性監督たちの流れとは文脈が異なっている。むしろ、八〇年代から活躍した黒沢清や青山真治、石井岳龍（旧名：聰互）などの男性監督が辿った流れに近いかもしれない（もちろん、撮影所システム崩壊以降にVシネマと共に台頭した当時の大きな動きとは比較は出来ないが）。本当に小さな流れとは言え、やっ和二〇年遅れて女性監督に起こった一つのうねりだったのである。

ユリイカの表現を使うならば「監督系女子」というこのような動きの背後には、いくつかの理由が考えられる。その一つに、九〇年代からのシネコンの普及があり、その観客層の中心を女性観客が占めていたという指摘がある。九〇年代に入り、少女漫画や九〇年代のテレビドラマを支えていた女性脚本家の存在も無視できない。さらに、八〇年代以降の映画業界を支えてきた宣伝・配給に関わる多くの女性映画スタッフが、いわゆるニッチ・マーケットの開拓の一環として、若手女性監督を応援する傾向も見られるかもしれない。また、個人的な印象に過ぎないかもしれないが、映画学校で教える男性教員たち（映画監督や批評家たちを含めて）が、女子学生の映画にオリジナリティを見いだし、自分たちにはない何かをつかみとり、評価した可能性もあるかもしれない。

当然ながら、監督たち自身に言わせれば、「女性監督」と括られることに反発はあるだろうし、大勢の監督たちの中で自分たちはまた

ま、女性であるに過ぎない、つまり、この時期に劇映画製作デビューをした女性監督たちが多かったのもたまたまであり、それぞれの個々の事情のなかで起きた独立した現象が重なっただけに過ぎない、そのような偶発的な現象に有意差を見るのは批評家の欲望の反映に過ぎないと主張するかもしれない。確かに、たまたま起きている現象かもしれないし、女性であること自体も特別視することですらないかもしれない。しかし、このような見方自体がすでに、公式的な映画史の枠組みを強化し、今まで映画史から女性（作り手として、俳優として、また観客として）の貢献を軽視してきた公式の映画史を繰り返すことになりはしないか。その意味で、一九五〇年代半ばと二一世紀を並べて見ていることで、今まで見えなかった隠れた映画史的な視点を導入してみたいのである。

2

実は、すでに一九五〇年代から六〇年代に映画業界では業界再編に迫られるような類似現象が起きていた。それが監督田中絹代の誕生を促したと考えられる。^③この時期、日本映画は第二の黄金期を迎えていた。観客数は五七から五八年に最大となり、二本立て興行で映画の製作数もピークに達している。^④当然ながら、女性観客は重要な位置を占め、映画会社も新たな企画や話題を求めていたのである。女性映画といえは、戦前の『愛染かつら』から戦後の『君の名は』に代表されるメロドラマだが、メロドラマを巡る状況は戦後に大きく変わっており、その変化の波の中で、製作状況を見つめる必要がある。とりわけ、五〇年代の日本映画状況を理解するには、やはり占領期の映画政策の影響は見逃せない。

GHQの占領期体制は五二年に完全に終了したが、その時期の映画業界は、東宝争議による新東宝の設立、五一年に東映の創立、そして五四年の日活製作再開など、大きな再編状態にあった。さらに、戦後

の民主主義啓蒙映画（アイデア・ピクチャーとも呼ばれた）は、一八〇度の政治的転換を如実に示すメッセージ性が要求されたが、天皇思想を支えた前近代性を象徴的に表したのが男尊女卑と捉えた占領軍は、民主主義思想の一つの具現化として男女平等のメッセージを強く訴えたことは重要である。実際、占領政府が推進したジェンダー・イデオロギーの変化は、民主主義啓蒙映画の大きな特徴として現れただけでなく、徐々に映画製作者の間にも浸透し、五〇年代後半頃から映画製作の場においても少しずつ花開くようになったと言える。田中澄江、水木洋子、和田夏十など女性の脚本家が活躍し始めるのも、この時期である。^⑤日本に限らず、ハリウッド映画や戦後のイギリス映画などでも、女性観客向けのメロドラマは大衆映画の中核を成していたことも指摘しておきたい。^⑥

このような状況下で、占領が終わろうとする頃、新東宝の永島一郎プロデューサーは、大女優田中絹代に監督にならないかという誘いを持ちかけた。そして、結果的に、田中絹代は五三年公開の『恋文』から六二年の『お吟さま』までの九年間に六本を監督し、日本映画史上に大きな足跡を残した。^⑦

しかし、田中の監督作は、同時代の新聞評などでは必ずしも厳しい評価ばかりではなかったどころか、比較的好意的な批評もあったにもかかわらず、^⑧巨匠の歴史で成り立っている公式の映画史は監督田中絹代の存在をほぼ無視した。それどころか、田中絹代が演出したのではなく、小津安二郎、木下恵介や成瀬巳喜男のスタッフが実際的には全部やったのだというような言説、あるいは、「田中絹代のアタマで監督はできない」といった溝口の言葉が長い間まことしやかに語り継がれてきたのである。^⑨しかし、一九五〇年代から六〇年代にかけてメジャーの撮影所で六本の長篇劇映画を監督したというのは、例えばハリウッドでさえも、三〇年代に撮影所で活躍したドロシー・アズナー、あるいは四九年から五三年に女性監督として五本を監督したアイダ・ルピノを除いては極めて例外的である。^⑩

だが、一九七〇年代以降の話となると事情は大きく変わり、日本でも女性監督が台頭している。例えば、一九五七年にデビューした羽田監督はすでに一五本近く監督しているし、浜野監督はピンク映画を中心に三〇〇本以上製作した。「右手にカメラ、左手に子ども」をモチーフに独自の視点でドキュメンタリーを作る熊谷監督はテレビディレクターとしての仕事を入れれば、かなりの製作数になる。長篇劇映画では、『折り梅』『ユキエ』、そして最近ではエミリー・モートイマー主演で『レオニー』と三本を監督した松井久子監督もいる。

とはいえ、一般娯楽映画における女性監督の存在は、前ヌーヴェルヴァーグの時代では極めて例外的だったことも事実である。それは多分韓国映画を考へても同様の状況だろう。韓国でも二〇〇〇年以降女性監督の活躍が著しいが、例えば、イム・スルレ監督のドキュメンタリー『韓国発 映画を作る女たち 美しき生存——女性映画人が語る映画』(二〇〇一)を見ると、九〇年代までは、崔銀姫監督とイム・スルレ監督以外はほとんどいなかったようである。その後はジョン・ヨンジュのドキュメンタリー『ナムムの家』(一九九五)が注目を浴びて、韓国ドキュメンタリー史、独立映画史、女性映画史に大きな足跡を残した(ジョンの登場は、ドキュメンタリーから劇映画へと発展していったという点以外は映画的な接点はまったくないが、河瀬直美に重なる部分がある)。いずれにせよ、撮影所システムの崩壊、ヌーヴェル・ヴァーグの台頭、配給製作網の多様化(女性化も含む)、16ミリやデジタルビデオ・カメラなどの技術の発展、そして映画教育の充実という背景があつてこそ、九〇年代後半以降、アジアにおいても少しずつ状況が変わってきたのである。

3

今回映画祭で、日本特集の一環として田中絹代監督作品二本『乳房よ永遠なれ』(一九五五年)と『女ばかりの夜』(一九六一年)を選ん

だ理由は、まさに女性監督たちが確実に活躍の場を広げている現在の状況で、六〇年前の女性監督映画を見直し、歴史的な文脈の中で捉え直したいと思つたことにある。

この二本は、田中絹代が同時代に日本映画の黄金期を支えた代表的な女性脚本家の一人田中澄江と組んだフィルム、つまり「ダブル田中」の映画である。二〇〇四年にソウル女性映画祭で日本映画の特集を企画した時は、あえて女性監督ではなく、「女優」という視点で考えたが、今回は改めて「女性監督、女性脚本家」という枠組みを採用した。それは、一つには監督と脚本家の関係をもう一度「女性映画」の文脈で見直したかったからである。例えば、女性映画監督としての成瀬巳喜男を考えると、彼の代表的な五〇年代の女性映画はその多くが林芙美子原作であることは周知の事実(『めし』『稲妻』『晩菊』『流れる』『放浪記』など)だが、『驟雨』『あらくれ』『山の音』など男性作家原作の映画も含めて、女性脚本家田中澄江や水木洋子によって書かれたものだという事実は、もっと注目されるべきである。

ハリウッドの女性脚本家については、リジー・フランキーの『スクリプト・ガールズ・ハリウッドの女性脚本家たち』¹³⁾という優れた研究書がある。フランキーの研究が明確にするのは、監督と脚本家の複雑な関係、さらに、脚本家のジェンダーとスタイルの問題など興味深い隠れた映画史である。

例えば、無声映画時代、多くの女性メロドラマの脚本を女性がかいていた(例えば、ヘンリー・キング監督一九二五年『ステラ・ダラス』のフランシス・マリオン)、五〇年代、六〇年代のハリウッドでは、逆に、「女性映画」の枠組みからは無縁の脚本家もいた。最も有名なのは、ハワード・ホークス作品の脚本家として知られ、「男のように書く」と評価されたリリー・ブラケットがいるが、彼女は名前からして女性脚本家であることを覆面的にしか示さなかった。対照的に、男女共作でコメディを書く例もあつた(有名な例はハワード・ホークス監督の一九三七年『赤ちゃん教育』のダドリー・ニコルズとヘイガー・

ワイルド、また『アダム氏とマダム』のルース・ゴードンとガースン・カニンなど¹⁴。ジェンダー倒錯的な映画がしばしば、複層的な脚本生成過程の結果であることは興味深い。

残念ながら、作家主義以来の批評的伝統は、脚本家に焦点を当ててことを極端に避ける傾向があった。もちろん、こうした流れは伝統的な映画批評がしばしば映画を「映画」として見るのではなく、原作の映画化、あるいは、脚本の映像化という映画のシニフィアンを軽視して、シニフィエに基づく価値判断を基準としてきたという歴史的背景はある。だが、もし一本のフィルムを生産過程という視点から捉えるならば、さまざまな審級で複数の製作者が関わっている。さらに一口に「女性」と言う括りにしても、その括り自体も常に差異によって特徴付けられていることを明らかにすることができるはずだ。

このような視座を導入することで、まず女性監督、女性脚本家、女性プロデューサー、女優といったそれぞれの役割分担を越えて、女の映画の作り手 (woman filmmaker) という概念に重層的な視点を導入できるのではないか。それは、映画製作における女性の介入をどのように考えるかという問題提起につながる。女性監督という枠に限ってしまうと、長い映画史で様々なレベルで活躍してきた女性の貢献に光を当てることが困難になるが、複層的に見ることで、原作者、脚本家、監督・演出家、そして俳優が生産の過程でどのようにネゴシエーションされるか、その過程に注目することができるのだ。

とりわけ、監督としての田中絹代と、一歳年上の脚本家田中澄江のコラボレーションは、明治生まれの二人の女としていくつかの点で興味深い。一九〇九年山口県下関生まれの田中絹代は二四年に女優としてデビュー、『伊豆の踊子』『愛染かつら』などで素朴な可愛さで松竹を代表する女優となり、一九三〇年代には圧倒的な人気を誇り、松竹のドル箱女優であった。父を早く亡くした田中は、貧困のために小学校にもろくに行けず幼い頃から苦勞を重ね、女優として仕事をしてき

た苦勞人として有名である¹⁵。先述したように、自身も学歴コンプレックスを抱えていたといわれる溝口にも「田中絹代のアタマで監督はできない」などと言われ、幼い頃から映画の世界しか知らない無学な役者というステレオタイプをある意味で体現していた。田中を有名にした『伊豆の踊子』自体に、すでに芸人（暗喩的な売春も含めた）という差別される側として描かれたこともその後の田中絹代の映画を理解するには重要である。また、女性としても、十代での清水宏との同棲を経験しながら「映画と結婚した」と言い、生涯独身を貫いた。彼女の生き様は、例えば林芙美子にも通じるようなキャリアウーマンを先駆ける存在だったのである。

一方で、一九〇八年東京生まれの田中澄江は、東京女子高等師範学校（現在のお茶の水女子大）出の当時としてはエリート高学歴の女性である。卒業後は、聖心女子学院で教師として勤め、劇作家（田中千禾夫）と結婚し、三九年戯曲家としてデビュー。子育てをしながら、五〇年代には映画脚本家としても注目を集めた。歌人・作家・随筆家としても活躍し、「女性作家」として知られている。ちなみに五二年にはカトリックの洗礼も受けている。

伝記的な要素を過剰に重要視するわけではないが、このように二人は歴史的・社会的主体として極めて対照的である。全く異なる環境で生きてきた「二人の田中」が同じ映画製作に関わることができたというのは、戦後民主主義映画という歴史的文脈の流れの中で可能だったと言えよう。この二人の仕事を考えることは、実は女性史と映画史の接点でもあるだけでなく、ある種の政治的無意識とも呼べる歴史性の介入でもあると思える。二人とも大正から昭和にかけて娘時代を過ごした職業婦人だが、田中絹代は「モダンガール」タイプ、一方で澄江はインテリ「新女性」タイプを代表する。このように「作家」の対極に置かれた田中絹代と「作家」の体現としてあった田中澄江が、テクストの上で重なることにより、一つの批評実践 (critical practice) が起こりえたのではないか。

4

監督としての田中絹代を考えるとときに重要な転機が二つある。一つは、戦前に可愛さで売った田中絹代が、戦後には三〇代半ばを越え、女優として一つの岐路に立っており、さまざまな汚れ役に挑戦していた点である。とくに、溝口のアイデア・ピクチャー『女性の勝利』（一九四六）、『女優須磨子の恋』（四七）、『わが恋は燃えぬ』（四八）など女性三部作と呼ばれる女性映画に主演するが、『女性の勝利』で女弁護士役を演じ、自らも戦後の女性解放に一歩足を踏み出したと言えよう。また、当時の世相を反映した米軍相手の娼婦（パンパン）をフィーチャーした『夜の女たち』にも出演している。民主主義啓蒙映画に出演した田中は、やはり戦後の女性解放の流れを自ら体現していたのである。女優としての田中絹代の円熟期は五二年『西鶴一代女』、五三年『雨月物語』、五四年『山椒太夫』に代表されるが、溝口監督のミューズとして、田中は溝口の傑作を支える一方で、この時期の彼女は自らも監督デビューを果たす。監督をするに到った理由の一つとして、田中は、戦後の女性解放の中で、「戦後女の代議士なんかが盛んに出るようになった」と意識の変化を挙げている。中年を迎えた女優にとって、キャリア選択としての監督の道が開かれたと認識したようだ。

もう一つの大きな転機は、占領期に行った渡米旅行である。一九四九年一〇月中旬ハワイに出発、一二月にはサンフランシスコ、そしてロスに向かい、ワーナーを歴訪、ベティ・デイヴィスとも会うなどして、一九五〇年一月半ばに帰国するという三ヶ月の旅だった¹⁷。実際には、戦前の田中の人気を当て込んだハワイでの『愛染かつら』巡業公演が中心だったが、ハリウッドを訪問し、アメリカの映画業界を肌で感じた経験は、いろいろな意味でその後の彼女のキャリアを左右することになる旅でもあったようだ。

田中絹代は、このときのアメリカ旅行で「過去にスターだった女優が、長い引退生活から監督としてカムバックしたと話題になっていた」と話しており、渡米中に女優が監督としてキャリアを展開するというアイデアに興味をもったようである。ちなみに、田中が言及するこの監督が具体的に誰を指すのかは明確ではない。少なくとも映画史的に田中が語るエピソードに合致する監督は私が調べた限り思いあたらなかった。女優から監督に転身した例としては、第一にレニ・リーフェンシュタールが挙げられよう。だが、リーフェンシュタールは既に戦前に知られていたはずである。実際に無声映画期の女性監督の多くは女優出身だった。

では、田中が語っていた戦後のハリウッドの文脈で女優から監督になった可能性として考えられるのは誰か。まず、アイデア・ルピノである。女優であり、監督でもあったアイデア・ルピノの監督デビューは *Never Fear* である。公開は一九四九年二月二十九日、田中がアメリカ滞在していた時期に丁度重なる。ちなみに、田中は四九年の一月二一日にハワイからロスに到着、一週間滞在し、まずベティ・デイヴィスの家を訪問し、一二月三日にサンフランシスコに行き九日からシカゴ、ニューヨークを回って二月二四日にロスに戻り、しばらく滞在している。ルピノはデイヴィスと同様にワーナーの女優として活躍していたので、正確には、女優として活躍後引退してから監督としてカムバックしたわけではない。また、監督ではないが、女優から脚本家として活躍の場を移したのは、ルース・ゴードンである。ゴードンは一九一〇年代半ばに女優としてデビューしたが、映画から舞台上に活躍の場を移し、四〇年代に数作出演した後に、四九年ガートン・カニンと脚本を書いたのが、キャサリン・ヘップバーン、スペンサー・トレシー主演の『アダム氏とマダム』である。同作は一月一八日のプレミア上映の後二月二五日に公開されており、丁度絹代がアメリカ滞在した時期に重なる。いずれも正確に合致するわけではないが、アメリカ滞在中に、こうした噂を耳にした可能性は考えられる。

ハリウッドでさまざまな刺激を受け帰国した田中は、派手な化粧と衣装、サングラスに投げキッスというアメリカ式のジェスチャーで週刊誌などの激しいバッシングに遭うことになる。占領時のアメリカに對する屈折したマスコミの矛先が、アメリカかぶれしたと見られた田中絹代に向けられたのである。そのバッシングは極めて激しいもので、高峰秀子を始めとしてかなりの衝撃を与えたようだ。その上、田中の帰国後の出演作は木下の『婚約指環』(五〇)と小津の『宗方姉妹』(五〇)である。『婚約指環』では四〇歳の田中が「老醜」であると酷評され、一方で木下と掛け持ちの仕事をしていたことに気分を害した小津は撮影中ほぼ彼女を無視したと伝えられている。だが、田中の監督進出に最後まで反対していた溝口と異なり、木下と小津は監督としての田中絹代を全面的にサポートした。この時期の彼女の苦悩を知っていただけでなく、占領期の映画人としての困難さを共有した映画人としての理解があったのかもしれない。

若干ジャーナリストティックな切り口になったが、確実なのは、女優として油の乗った三〇代を、戦中から占領が終了する時期(一九四〇年代から一九五二年)に奪われてしまった田中絹代が、四〇歳を目前にして、自らのキャリアをどのように考えるかという大きな問題に直面していたという事実である。田中は「私の一番の活動期を戦争のプランクによって無駄にしてしまったのです(略)」。それで戦後になって、一挙にこのプランクをとりもどそうとした。この気持が監督をやった基本です(略)。この大切な時を失ったということへの反抗でしようか」とはっきりと述べている。こうした伝記的要素は、映画研究においては本来考慮すべき点ではないかもしれない。だが、女性史という視点から考えれば、監督田中絹代の誕生には欠かせない。実際、女優に「かわいさ」が第一に求められる日本の多くの女優にとって(当然日本だけには限らないが)、三〇代から自らのキャリアをどのように変容させていくか、その時期に決定的な監督と出会えるかということとは非常に重要である(例えば若尾文子が増村と出会ったように)。

さらに、米国旅行から帰国した田中絹代に對する「ヒステリカル」とも呼ぶべきバッシングは、敗戦後の屈折した男たちの屈折した感情とイデオロギーが噴出したと見るべきであろう。占領期にいわゆるかつての敵国、そして今は日本を占領している戦勝国アメリカに、日本が自慢してきた可愛い娘をいわば身売りするように、巡業させただけでなく(絹代が旅芸人の少女である「伊豆の踊子」だったことを思い出さなくてはならない)、その娘が、アメリカに行ったとたんすっかり敵国にかぶれてしまったという、激しい失望感との裏返しだったと考えられよう。その意味で、田中絹代でさえもが、「敵国に寝取られ」パンパンに成り下がってしまった現実の女たちに重ねられたのである。このことは、『女ばかりの夜』で、田中絹代の演出と田中澄江の相對する視線の違いとなつて、この映画をますます興味深いものにするようになる。

5

田中絹代に監督の話が持ち上がった詳しい話は省略するが、前述のように映画界再編の中で、女性観客に向けた女性メロドラマが確実に市場の大きな力になっていたことは重要だ。田中に監督業の誘いを持ちかけた新東宝の永島一郎プロデューサーにとって、女優に監督をさせるという企画の背後には、直接的ではないにしても、戦後の男女平等思想の拡がり、もちろんそれ以前に業界的に話題作りという面もあったであろう。田中自身が渡米体験で見聞きしたことを話していたかもしれない。あるいは、永島本人のもっと個人的な思い入れがあったかもしれない。今となつてはその理由は推測するしかないが、機運が高まって、実現したのである。

さらには、映画脚本家としての田中澄江のデビューが一九五一年、もう一人の代表的な女性脚本家である水木洋子は一九四九年にデビューし、一九五〇年の『また逢う日まで』で大ヒットを記録したことも記

憶に新しくなったに違いない。田中澄江、水木洋子は、原作者としての林芙美子の存在以上に五〇年代の成瀬巳喜男の女性映画を支えたことも確実に業界の意識にあっただろう（五二年の『おかあさん』と『稲妻』のヒットが後押しとなった可能性は高い）。事実、監督が決まった田中絹代が、『あにいもうと』を監督する成瀬の元で助監督として修行をしている。

そして、一九五三年、四五歳になった田中絹代の監督第一作『恋文』は丹羽文雄の原作を木下恵介が主に脚色し、小津や成瀬も協力して脚本ができあがり、また助監督、照明、音楽などスタッフは木下と成瀬がお膳立てをしてくれたが、ひとたび撮影が始まれば、口をささずに見守ったようだ。渋谷の恋文横丁におけるロケ撮影の敢行も話題になった。敗戦後の混乱の中、アメリカ兵の相手をしていた女たちの恋文の代筆業で生活費を稼ぐ男（森雅之）が、かつての恋人（久我美子）に再会するが、戦後の混乱期にアメリカ兵の日本妻になっていった過去を知られまいと苦悩する。肉体文学で扇情的な存在として描かれることが多かった敗戦下の「パンパン」に対して、かなり同情的な視線が特徴的で、木下や成瀬を思わせると指摘されることも多かったが、繊細なメロドラマに仕上がっている。読売新聞の評では、「田中絹代監督のあざやかな滑り出しに一驚せられた。素晴らしい出来である。まずAクラス作品として堂々日本映画演出陣に列せられる手腕といっても過言ではないだろう」と極めて高く評価している²¹。

第二作『月は上りぬ』は、小津が松竹で撮れなかった自分の脚本を田中絹代に撮らせたもので、監督協会が企画を後押しし、製作を開始したばかりの日活で撮り、五五年一月に公開。台詞回しやテンポはかなり小津の影響が強いが、詳細に見ると田中絹代の監督作としていくつかの特徴は確実に見いだせる。そして、同年に再び日活で『乳房よ永遠なれ』を監督、一月に公開した。田中が丁度五〇歳の時に監督した一九六〇年一月公開の第四作『流転の王妃』は、京マチ子主演で

愛新覺羅溥儀の弟溥傑と政略結婚させられた浩が書き下ろした半生記である。京マチ子が主演、市川崑の妻で田中澄江、水木と並んで第一線の女性脚本家として活躍していた和田夏十が市川以外の監督に初めて脚本を書き、「甘い女性メロドラマながら格調正しく歴史のなかの女性の悲劇を描いている」と評されるほど、歴史という運命に翻弄される女性を堂々と描いている。

そして、六一年『女ばかりの夜』が製作され、九月に公開される。同年六月には次作（そして最後の監督作になる）『お吟さま』の製作が発表される。松竹の社長秘書をしていた永島久子が退職、女性プロデューサーとして絹代とコンビを組み、その上に、岸恵子・久我美子・有馬稲子の女優三人を中心に一九五四年に設立された製作プロダクション・にんじんくらぶ製作ということでも話題を集め、映画は六二年六月に公開された。田中の監督としてのキャリアはほぼ一〇年に亘る。

田中の監督としてのキャリアにとって重要なことは、『流転の王妃』に到る最初の四作と最後の二作の間に、メロドラマを巡る状況が大きく変わっていたことだ。前述したが、占領期から五〇年代半ばあたりまでは、『君の名は』の大ヒットに代表されるように女性メロドラマ全盛期で、『恋文』はその文脈の中で作られたことは想像に難くない。だが、五〇年代半ばから六〇年頭にかけて戦後復興期から高度成長へと社会が徐々に回復していくと、例えば、五二年にイタリアに留学し、日本映画の「女性的な」傾向に異議を唱え、コメディから出発した増村保造が六〇年代に入るとメロドラマの解体を試みていくなど、古典的メロドラマの衰退は始まっていた。さらに、五六年には『太陽の季節』が公開され、太陽族の流行と共に一挙に若者文化が開花する。

しかし、決定的になったのは、日本においてもヌーヴェル・ヴァーグと称された大島渚や吉田喜重などの新しい世代の監督たちの台頭と、六〇年安保に代表される政治状況の変化だ。例えば、読売新聞では、一九六〇年六月一日夕刊半面を使い「メロドラマ時代は終わったか」

という特集記事が組まれている。記事は、「十代がそっぽを向き」、多くの若手の監督たちは「記録的手法へ」と向かい、「現実をつかまえる映画にしか」興味を待っていないと指摘し、新しいメロドラマとして成瀬の『女が階段を上がる時』に注目する。そして、ヌーヴェル・ヴァーグ撲滅と並んで「メロ撲滅」の先鋒に立っていた大島渚を紹介し、大島の「メロドラマはもうダメです。以上終わり」で記事を閉める。

一方、この記事に対応する形で、同年七月三日には「メロドラマは滅びません 田中絹代の映画談義」（一五頁）という特集記事も掲載する。この記事で田中はすでにヌーヴェル・ヴァーグについて聞かれており、「このところ休養中」の彼女が四年ほど前から帝国ホテルに住むようになり（ほぼ監督業を始めた時期に重なる）、一日多い時には四本の映画を見るくらい映画は見るのが好きで、そして、ルネ・クレマン、ピエトロ・ジェルミ、ウィリアム・ワイラー、そしてジャン・ルノワールが好きだと答えている。田中絹代のヌーヴェル・ヴァーグ的なシネフィルとしての側面が強調されていることが判る。

メロドラマ論争について聞かれると、田中は「メロドラマは永久に滅びない」と発言。続いて、時代によって「表現法が少しずつ変わってくるのはあたりまえのこと」、だからこそ「観客がついてこられるような社会環境とか内容をもりこんでゆけば、みんな喜んで見に来てくれる」と「長年の経験から語っている」と記者はまとめる。最後には映画女優として成功するヒケツについて記者は質問するが、メロドラマ論争を巡ったこの記事の背後に、メロドラマ女優としてのみならず、監督・田中絹代の姿が重ねられていることは間違いない。

その意味でも、ヌーヴェル・ヴァーグ前の『乳房よ永遠なれ』と『女ばかりの夜』を比較することは映画史的な視点からも意義深く、実は、後者が監督田中絹代としての「メロドラマ論争」に対する答えとして見ることも可能であることが見えてくる。

6

残念ながら、今回のレクチャーで田中絹代監督の全作品について話す時間はないので、残った時間で、上映した二作を中心に重要な点をテクニカル的に見てゆこう。

『乳房よ永遠なれ』と『女ばかりの夜』はともに原作者が女性である。前者は、正確には一九五四年七月に刊行された中城ふみ子の歌集『乳房喪失』と、五四年八月の彼女の死後に時事新報記者若月彰によって書かれた評伝『乳房よ永遠なれ・薄幸の歌人中城ふみ子』（一九五五年四月刊行）の二作が原作である。従って原作はフィクションではないが、田中澄江の脚本による『乳房よ永遠なれ』は当然フィクション仕立てになっている。

家庭を顧みない夫に耐えながら、歌人としての夢を捨てきれず、短歌に情熱を燃やす主婦下城ふみ子（月丘夢路）が、親友の夫で歌人の森卓（森雅之）に淡い恋心を抱きながらも、森が死に、そして自らも乳がんに冒され、乳房切除手術を経験する苦悩の中で歌に生き甲斐を見いだし、子供たちに歌集を遺して死ぬ話である。映画の前半は、ふみ子の森への秘められた情熱に焦点を当て、後半は、死期の迫った取材に訪れた若い記者大月（葉山良二）との交流が中心になっている。不幸な結婚、許されない愛、親友への嫉妬、そして若い男への愛憎といったメロドラマ的な要素が、時々挿入される原作者中城ふみ子の短歌で強化されている。

すでに指摘したが、『乳房よ永遠なれ』は当時の文芸メロドラマ路線に即したテーマで、女性監督田中絹代を意識して企画されただけでなく、田中自身が自ら選び、企画に積極的に関わっている。同作が「自主的な企画で 田中絹代監督第三作」と題された小さな新聞記事では、「田中監督は、女性の立場からこの歌人に深く同情し、なんとかして、これ『乳房喪失』を映画化しようと考えていたが、やっと

見通しがついたという。まえの二作は、どちらかといえば、周囲の人々の協力が大きかったが、今回は彼女の自主的な企画。その点でも、女流監督としての彼女の将来に大きな影響を与える作品として注目される」と報道されている。新聞広告も、まるでタイトルに「乳房よ」という文字が入ること自体がある意味で過剰な記号となっていることを支持するように、「全女性に捧げる田中絹代監督作品!! 女のいのちの哀れさと激しさを描いて初めて見る女性の本能」とあり、女性が書き、女性が脚本し、女性が監督し、「全女性」に向けて作られた「女性映画」であることが明らかに前景化されている(図1参照)。

田中が自主的に企画したという触れ込みが映画宣伝として作られた事実である可能性は否定できないが、田中絹代が監督業に対してかなりの情熱を込めて取り組んでいたことがリサーチで明らかになったことを考えれば、『乳房喪失』の映画化に積極的に関わったことは容易に想像できる。

『乳房よ永遠なれ』は「女性性」という記号が満載である。「乳がん」という直接的に女性性を想起させるガンを扱い、「乳房喪失」というショッキングなタイトルは、男にとつての女の体が示した意味があくまで主題だった戦後の肉体言説とは異なり、直接的に女性性に深く関わっていることを示す。

さらに、ヒロインが歌人であることは、ただ原作者が遺した歌集を原作とするのみならず、「女性表現者」の系譜に『乳房よ永遠なれ』を位置づけることを可能にする。もちろん、和歌において「乳房」の記号は、与謝野晶子の『みだれ髪』の著名な歌「春みじかし何に不滅の命ぞとちからある乳を手にさぐらせぬ」を想起させることは言うまでもないだろう。それ以上に、近年活発に論じられている日本近代文学のジェンダー批評が主張するように、明治以降、言文一致体を中心となるに伴って、歌や書簡などに代表される文語体を得意とした女性表現者は、「女流文学」として周縁化されるというジェンダー化が進

全女性に捧げる田中絹代監督作品! 女のいのちの哀れさと激しさを描いて初めて見る女性の本能

特別有料試写会 22日 前売中

田中絹代監督 脚本・田中澄江

23日水 日活系公開

森田 飯北川木坪 安織大 杉葉月 中 原崎室 内 本 坂 山 豆 雅 網 蝶 文 弘 都 詠 順 志 葉 二 路 之 代 子 枝 子 子 子 徹 吉 郎 子

図1

んだが、同時に、この周縁化された領域は、男性化された主流の文学言説を揺らがせる可能性も持っていたことに注目する。このような視点から見ると、和歌や書簡文などが、一種の仮装された女性性の表現だと理解できる一方で、与謝野晶子を始めとして主流文学の文体に対する一種の抵抗を読み取ることも可能にする、という二律背反が明らかになる。

同じような過程が『乳房よ永遠なれ』を取り巻く女性性の言説にも当てはまるのではないか。つまり、ヒロインが歌人であるのみならず、脚本を担当した歌人・田中澄江という存在、女性表現者としての田中

絹代が刻印されたこの映画が前量化する和歌によって、小説や戯曲という主流文学とは異なる女性性を記号化することに大きく寄与したと言えよう。女性歌人として、女の声、発語行為としての「歌を詠む」ことが、映画製作のレベルにまで推し進められたと言っている。しかし、女流文学としての和歌の伝統が、映画をメロドラマとして強化し、自らを正統的な「女流文学」として言説化させることに成功したと言っているかもしれない。それゆえに、映画では、月丘演じるふみ子の激しいパッションが極めて誠実に描かれ、歌を通じてつながる森への愛情が、森の妻・きぬ子を介在する女性表現者としての「女同士」の絆への強い欲望となって現れるのに対し、病気を患ってからのふみ子が見せる自らの肉体への執着と、終盤、大月への愛憎きわまる欲望の描写はあくまで直球表現であり、同時に過剰なメロドラマ性が際立つ。いずれにせよ、五五年という時代に、ここまで女が製作の全てのレベルに関わった作品は映画史上でもそう多くはなく、その意味では、重要な映画である。

7

『乳房よ永遠なれ』から六年後に公開された『女ばかりの夜』は、売春防止法以後の売春婦の更生問題を扱い、梁雅子のフィクション小説『道あれど』を原作とする。時代はすでに『太陽の季節』に代表される太陽族映画を経過し、ヌーヴェル・ヴァーグが登場し、大島渚がメロドラマ撲滅運動の先鋒となりメロドラマ論争が盛んになっていたことはすでに指摘した。また、田中絹代と同じく女優の望月優子が東映教育映画で中篇の『海を渡る友情』を撮り、キネマ旬報一九六一年四月一五日号では「映画における女性の立場」というタイトルの座談会が開かれ、田中絹代も監督として登場している。つまり、『乳房よ永遠なれ』の製作時とは女性監督をめぐる状況は変わっていたことが窺える。

一九六〇年に出版された『道あれど』は、売春婦の更生というテーマを扱いながらも、文学的には戦後の肉体文学の流れを汲んでいる。そのため、赤裸々なリアリズムと性のエロス化が奇妙に混ざり合い、女の性がある種スキャンダラスに描かれている。結果としては、女体に染みこんだ性の快楽のようなもののために、いかに更生が難しいか、その難しさが、性的な本能に結びつけられているのだ。従って、原作は女性作家ではあっても、必ずしも、フェミニスト的な萌芽が見られるものではない。逆に、当時「女流文学」に期待されていた女が、赤裸々に描くという点が強調されている。

一方、映画はかなり原作に手を入れ、売春婦の更生という問題に「まじめに」正面切って取り組んでいる。まず女の性の解放によって前近代的な日本の抑圧的状况からの人間性の解放を象徴した肉体小説的なロマンチズムを排除している。それだけでなく、社会の弱者、搾取の被害者として彼女たちの不幸を強調して涙を誘うというメロドラマ的な側面もほとんど見られない。『乳房よ永遠なれ』がヒロインの死という極めて新派的な要素が強く残っていたのに比べると、メロドラマ的要素を排除し、きわめてドライなアプローチである。これは、今まで見てきたように、時代が変わるにつれて「メロドラマの表現も変わる」と田中絹代が発言したように、時代の要請があり、その要請に二人の田中が意識的に応えた試みだと捉えることができる。実際に、映画公開後の対談で田中澄江は、原作では更生が難しいという点が強調されているものの、「映画の場合、やはり先の明るさを出したい」、「その点は絹代さんと私は同意見」だと発言している。

例えば、『肉体の門』と並んで、戦後の肉体文学の系譜に立った溝口健二監督・田中絹代主演の四八年作『夜の女たち』と比較すると、女たちの描き方の差は明らかだ。『夜の女たち』は、堕ちた女たちがいかに社会の犠牲者であるか、彼女たちの悲惨さを強調する。それにもかかわらず、最終的には、女同士の激しいリンチが生み出す女たちの動物的なエネルギーが強調され、ヒステリカルに泣き叫ぶ女たちの

姿をカメラは見世物的に捉える一方で、最後には、完全に新派的な女の哀れや弱さが前面に出されるのが『夜の女たち』の世界である。田中絹代はこの映画で、ごく普通の主婦が戦後の混乱でだまされ、身を墮とし、ずさんでいく女を演じている。『夜の女たち』は公開当時、『女性の勝利』など溝口の以前の女性解放ものに比べて、当時の風俗のリアリスティックな描写と評価が高かったが、作品としては女同士嫌らしさをねちっこく描いている点は溝口的である。

だが、『女ばかりの夜』は『夜の女たち』とは全く対照的な印象を残す。監督田中絹代は、まるで自分が演じた役を書き換えるかのようになり、『女ばかりの夜』で現れる女たちを種々多様に描く。元娼婦に対する視線は、工場で働く不良少女たちと比較しても、運命的な墮落論と悲劇的で無力な犠牲者という伝統的左翼の言説に基づく類型化を拒否する姿勢が見られるのだ。確かに、映画は女たちの更正がいかにか難しいかを強調する。だが、更生施設にいる女たちは、受動的で無力な状況におかれているにもかかわらず、行き所のない社会の犠牲者としては決して描いていない。生きて前に進むとする主人公の姿が強調されているのだ。同時に、更生を試みながらもそれを困難にする彼女たちを取り巻く状況のみならず、彼女たちの内面に棲みつく様々な誘惑への葛藤をリアリスティックに描く。その意味で、『女ばかりの夜』は、芸者や娼婦に代表される社会の犠牲者としての「墮ちた女たち」を生態的な写真主義で描く『夜の女たち』や、おなじ溝口の『赤線地帯』（一九五六）のかなり明確な映画的返答として位置づけられるように私には思える。⁸⁾

ここで、指摘しておきたいのが、『乳房よ永遠なれ』と『女ばかりの夜』というまったく傾向の違う二作は、奇しくも二人の田中の対比につながるという点である。前者は結婚して主婦でありながら、歌を詠むという自己表現に情熱を燃やす女性をヒロインとし、彼女の心理的な世界が提示される。それは、主婦として、歌人・戯曲家という書

き手としての田中澄江が身近で理解できる世界であり、歌を読むという生産的行為により、表現者としての女性がより強く浮かび上がってくる。一方、『女ばかりの夜』の世界は、労働者の世界であり、底辺に生きる女たちだ。生活感溢れ、自分の体で生き抜こうとするたくましい女たちは、夫や子供との関係に悩み、悶々とする日々を送る主婦とは異なる世界にいる。もちろん、ステレオタイプ化された見方に過ぎないかもしれないが、俳優として生きてきた田中絹代にとっては、主婦で歌人のふみ子よりは近い世界であるかもしれない。だが、すでに和歌を巡る女性表現者の系譜について触れたように、『乳房よ永遠なれ』のふみ子が表現者であることは、社会階級では異なる世界に身を置きながらも、おなじ表現者としての二人の田中の接点になっていると言えよう。

いずれにせよ、この二作を検討すると、それぞれの二人の田中が表現者としてどのような立ち位置に立っているかということをも明らかになる。しかし、私の議論にとって最も重要なのは、このような差異ではなく、まさに映画テクストが、違う二人が互いに書き手として自らの存在を書き留めているかという点である。

8

二作に共通しているのが女同士の描かれ方である。両作共に女同士の関係が、しばしば男女の恋愛関係より、より丁寧な描写と繊細な細部で描かれている点は特筆すべきである。特に『乳房よ永遠なれ』で白眉となるのは、やはり後半のヒロインと記者の中途半端なロマンス悲劇ではなく（すでに指摘したとおり、女の欲望をストレートに表したという点では評価すべき点もあるが）、前半の森に恋い焦がれるふみ子と親友の森の妻・絹子との三角関係にある。イヴ・セジウィックが『男同士の絆 イギリス文学とホモソーシャルな欲望』（上原早苗・亀沢美由紀訳、名古屋大学出版局、二〇〇一年）で、女一人を巡るラ

イバル関係にある男二人の強いホモソーシャルな絆について洞察したが、参考になるかもしれない。『乳房よ永遠なれ』における森を巡る二人の女の強い連帯は、女同士の連帯が女を愛するホモセクシュアリティと女の利益を促進するというホモソーシャルの間の緩やかな連続的な関係が鮮やかに構図として現れてくるからだ。

二人の女が一人の男を愛するのは、例えば、『浮雲』や他の成瀬映画や、女性映画には多く描かれるテーマであるが、大抵は女の嫉妬が強調され、一人の男を愛する女二人の強い絆として現れることは少ないように思える。『乳房よ永遠なれ』は、少なくとも表向きにはヒロインの森と大月に対する異性愛を中心に行っているが、それにもかかわらず、最終的に映画が強調するのは、ふみ子の強い欲望であり、その欲望は、二人の男に限らず、時に一人の男を愛したはずの二人の女の何とも定義しがたい「女の絆」により強い官能性を示す^⑧。

その過剰な女同士の絆を示すシーンは、ふみ子が手術後に森の家で風呂をもらうシーンだ。このシーンでは、乳房を失ったふみ子が森の妻、つまり親友で、恋敵だったきぬ子にその裸を見せる。見てはいけない傷ついたふみ子の胸を直視することができず、きぬ子は思わず顔をそらす。その時のふみ子の情動は極めて過剰なものであり、この映画を通常の恋愛メロドラマから、過剰な女性性を巡る一種の倒錯的なメロドラマへと変容させるものである。

乳房を失ったふみ子の「女性性」の象徴としての乳房に対する強い執着と自らのセクシュアリティのやるせない顕示は、二人の女同士の絆を激しい執着と抑圧されたアブジェクションが混ざり合っており、まさに演出家の田中と脚本家の田中というダブル田中が交錯して倍増した瞬間に思える。ここでは、ある種の「見たな！」^⑨というホラーに近いような凝縮されたメロドラマ的瞬間が提示されているのみならず、ここでは、女性乳房に対する欲望と羨望が混じり合っており、本来は抑圧されているはずのレズビアン的な欲望が、まったく思いもかけずに露出してしまった瞬間であると言えるのではないか。この欲望は、ふみ

子のきぬ子に対する欲望が一種の性的なものとして、つまり異性愛の規範から逸脱する激しい欲望（それをレズビアン的なものとして定義できるかは議論の余地はあるが）が流れていることを曖昧に仄めかす。さらに、この二人の女に流れる、まるで電気のように流れる女性性に対する強い欲望と恐怖が露見してしまったと捉えられる点において、女性の女性性に対するアンビヴァレントな欲望が凝縮されている。このような女性の逸脱した身体性は、木下、成瀬、小津の影響下で作られた前二作にはなかったものであることは注目すべきであろう。

また『女ばかりの夜』の女同士の関係も、若干図式的になりがちな傾向はあるものの、非常に複雑かつ重層的で、その描き方は極めて現実味のあるディテイルに富む。『女ばかりの夜』には、三種の女が存在する。元娼婦の女たち、その女たちを更生させようとするいわゆる教育者的「女史タイプ」、そして、娼婦たちを蔑視する「プチブル主婦」の女たちが交錯する。

ヒロイン邦子（原知佐子）と妹的なチエ子（北あけみ）、若いよしみと彼女に恋焦がれる亀寿（浪花千栄子）、白菊寮の寮長（淡島千景）と監督役・北村（沢村貞子）、邦子とクリーニング屋の女主人（中北千枝子）、邦子と工場に勤める不良少女たち、白菊寮を観察する更正委員の婦人たち、そして、バラ園の女主人（香川京子）と邦子。まさにタイトル通りに「女ばかり」の多彩な登場人物たちだ。

だが、この映画は決して、単なる啓蒙的なメッセージに終わらない。邦子とチエコの二人の友情を描くだけでなく、『女ばかりの夜』では、原作以上に売春婦に対する「世間の目」、ブルジョワ的な婦人と売春婦という対立が現れているからだ。「売春婦」に対して更生と教育の必要性を頭では理解しながらも、同時に潜在的に社会の性規範や夫婦関係の脅威となる可能性を持った彼女たちに対する侮蔑を禁じ得ないブルジョワ婦人たちを入れることで、売春を巡る社会言説の矛盾と階級的な差異構造を明確にしている。それが、この映画を女性映画とし

て極めて興味深いものにしていく所以である。売春を巡る対立言説が極めて的確に表現されているのである。これは、以下に見るように、多分に田中澄江のテクスト的介入によるものと考えられる。同時に、監督田中絹代と脚本家田中澄江の差異が、テクスト的重層となって前面に出てくる。

田中澄江は、ある対談で、自分は女囚には同情するが売春婦には同情を感じないとはっきりと発言している。対談では、「世間一般の理解や同情には限界があると考えるのが当たり前」「善意で更生に協力する気持ち」があっても、いざ自宅に「お手伝い」として入ったり、家族や親戚の結婚で「家庭の中にそういう人がはいつてくる」ということになると「考えてしまう」と、極めてフランクに自分の気持ちを語る。田中澄江は『女ばかりの夜』が提起する問題を決して人ごととして捉えず、おなじ女として、また逆に「世間一般」を代表するさまざまな女性の立場に身を置き、物語の中に、自らの位置を外からの視点として介入させているのだ。戦後復興前の『夜の女たち』では顕在しなかった階級差が、『女ばかりの夜』に田中澄江のレンズを通じて一九六〇年代という時代をすり込ませたと見えよう。

それゆえに、田中澄江は、中北扮するクリーニング屋の女主人が「洗濯物を別にして」と目くじらを立てるシーンで、まさに自分と同じだと思ったと台詞のリアルさを強調する。さらに、中北の侮蔑に耐えかねた邦子が店を辞める決意をした後、腹いせに彼女の尻に敷かれる夫（桂小金治）を誘惑し、そのことを中北にこれ見よがしに挑発するシーンで、中北にわざわざ「わたくしとおなじにめがねをかけさせた」、「階段をおりてくときの顔、わたくしそっくりじゃない」と言うほどに、脚本家として自分をキャラクターに投影させていることが判る。確かにそのシーンの中北の演技には異様な迫力が漂っているが、田中澄江のコメントを読んで納得できる。もちろん、田中は中北に自分を投影しながら、その振る舞い自体を過剰にすることで笑いの要素

を織り込む。邦子と女主人／妻という二人の女の敵対関係の背後には、「誘惑される弱い男」に対する批判を明確にして、二人の女をただの善悪の価値判断から距離を取り、社会階級とパワー関係の中に置き換え、相対的に描写するのだ。ゆえに、極めて批判精神に富むシーンが可能になったのである。

さらに、特筆すべきは浪花千栄子演じる亀寿の存在であろう。多分、この時代にこれほどはっきりとレズビアン的欲望を描いた描写は珍しい。浪花が切なげによしみに足をすり寄せ、その欲望をストレートに表すのは、初めて観る者は誰でもかなり驚くのではないか。もちろん、亀寿というキャラクター設定自体は、赤線で若い頃から働いてきたために、性病に冒されているという前提があることで、レズビアンズムを一種の病気の結果に回収させていることから、その根底にホモフォビアを見ることは簡単であるし、また残念なことに、原作通りに亀寿は自殺する。そのため、映画が前景化する言説は、残念ながら、亀寿というこの年老いたレズビアンには邦子やチエ子のように「明るい未来」を提示するわけではない。

だが、田中演出は、男にだまされ、苦勞してきた亀寿が表す若いちえみに対するストレートな欲望を決して茶化さない。それどころか、三つ編みを編んだ亀寿にある種の無垢さを与えているほどである。浪花の巧みな演技がぎりぎりのところで、亀寿のレズビアン的な欲望を冷笑の対象になることを拒否し、極めて同情的になおかつ淡々と描いているところに、演出家田中絹代の介入を見ることが出来るだろう。

一九六一年と言えば、その数年前から丸山明宏がすでに映画に出演するようになっていたが、丸山の場合は、物語とはあまり関係なく、クラブの歌手としてスポッ的な出演にとどまるため、彼が代表するいわゆる「ゲイボーイ」的な異質な世界は、物語から逸脱し、逆にその逸脱性と異質性が異化効果をもたらした。丸山とは極めて対照的に、亀寿は、『女ばかりの夜』では物語の世界の一部として存在しているだけでなく、家長長制が正当化した戦前の女性の性搾取を代表させる

「赤線」と「パンパン」という敗戦がもたらした戦後の性搾取を世代的につなげるのみならず、異性愛と同性愛の境界線を曖昧化する機能を持つ重要なキャラクターとなっている。

次に挙げるべきは手紙である。『乳房よ永遠なれ』において女性性の記号として和歌が果たす重要な機能についてすでに述べたように、和歌と並んで書簡文は女性の表現者にとって重要な伝統をもっていたことは忘れてはならないだろう。手紙そのものが物語の根幹に位置する『恋文』でも、手紙と和歌が重なり合う『月は上りぬ』でも、「手紙」は重要な役割を果たす。だが、それはラカン的な意味で「手紙が届くか」という極めて異性愛的、エディプス的な欲望のエコノミーとして機能しているのではないと指摘しておきたい。例えば、スラヴォイ・ジジエクが明らかにしたのは、ハリウッドにおける男性の欲望の支配性とその目的達成の不可能性⁽⁸⁾だ。一方、田中絹代の女性映画では、しばしば手紙は本来の機能である、言葉で意思を伝えるという目的から離れ、文字として宙に浮き、テキストをただ漂う。つまり、手紙が通常持つ、渡されるべき相手に向けて書かれたという欲望の志向性は拒否され、欲望のエコノミーに逆らうかのごとく浮遊するのだ。それは、あたかも情動性の住処のように、意味作用に揺らぎを与える。

『乳房よ永遠なれ』では、手紙の代わりに歌が詠まれるが、物語の進行とは別に挿入されるふみ子が読む歌は、物語とは別の次元でテクニクの身体を持つ。つまり、この映画を通底する短歌、つまり言葉として表された「短歌」と、映像として差し出された女優の身体は、二人の田中が（そして原作者の中城ふみ子が）遭遇する場となっているように、他の田中絹代の映画においても、「女性の声」の痕跡としての手紙は特権的な意味を与えられているように思える。『女ばかりの夜』でも、ヒロインの邦子は手紙を書く。その手紙を書くという行為は、教育水準が高いとされる彼女が他の売春婦たちと異なる物語上の指標となるだけでなく、観客の感情移入を強固にし、そして、女性表

現者としての二人の田中コンビのテクニク的特徴として捉えられるのである。

9

『女ばかりの夜』の後半、邦子は、彼女の更生に誠実に力を貸そうとする香川京子扮する主婦が夫と共同経営するバラ園で働くことになる。そこでふっきらぼうだが仕事熱心で、また邦子の過去に関心を示さない園芸技師で香川の親戚である青年・司（夏木陽介）と出会い、彼からの求婚を受け入れる。だが、雇い人としては邦子を受け入れても、香川にとって、邦子を司の妻として受け入れることが出来るまでの覚悟はなかった。さらに、司の母の強固な反対によって邦子は結局バラ園を去る。原作では、すべて道が閉ざされ、再び元の暗闇の街に戻る姿を示唆する。だが、最後に明るさを出したいと望んだ二人の田中は、映画のラストを原作とはまったく変えた。「肉体を駆使するはげしい労働の中で更生していく姿」で結ぶことで二人は意見が一致したが、田中澄江によれば、映画ラストシーンで邦子に海女の生活を選んだのは田中監督である。

一方で、すでに触れたが、田中澄江は、それまで戯曲などを書くときは、登場人物の中の一人に愛着を持ったが、今回ばかりは、「愛すべき人間を見いだせなかった」「売春行為への憎しみは抜きがたい」と明言している⁽⁹⁾。田中澄江が感じた売春に対する「憎しみ」、また売春という「商売を成り立たせている男たち」への怒りは、キャラクターの台詞となって現れている。しかし、できあがった映画は、脚本家の憎しみと怒りに混ざったアンビヴァレントな感情を越えて、女たちに暖かいまなざしを送っている。原作、シナリオ、そして映画へとテクニク的な変遷を見ていくと、最終的な映画の視座は、監督田中絹代の演出によるものであることが明らかになるだろう⁽¹⁰⁾。

このように、『女ばかりの夜』は育ちも境遇も、また売春に対する

考え方もまったく違う二人の田中が刻まれたテクストだと言えよう⁽¹⁾。監督と脚本家が折衝し、二人が別々の審級で書き、それが一つの批評行為として生産された結果なのである。こうしたテクスト生成に関わる女同士の協働作業は、従来の作家主義的なアプローチ、つまり監督を「映画的文体（スタイル）」を持った作家として限定するのではなく、表現者として「書く」（脚本を書く脚本家、映画テクストを書く監督）という身体行為が生み出す共同体的な空間として浮かび上がる映画テクストを考えるきっかけにはならないだろうか。それが、この二作を女性映画として読んで見る批評的行為であり、同時に、二人の田中のコラボレーションを批評的生産と捉えることを可能にするのだ。

最後に若干私的なコメントでこの稿を終わりにしたい。私にとって『女ばかりの夜』が重要な映画であるのは、この映画が再発見されていく過程そのものにもよる。さまざまな研究者の出会いによって成り立っているからである。私がこの映画と出会ったのは、二〇〇七年である。今まで見てきたように、同時代ではある程度正当に評価されていたにもかかわらず、その後ほとんど見られることもなく映画史から消えてしまったこの映画を、アメリカのジャパン・ソサエティのプログラマーだった平野共余子さんが日本で国際交流基金のために企画した「日本クラシック、海外発信中！〜Rediscovery of Japanese Cinema」と題された上映会で見た。そこで、六一年という時代に作られたこの映画の内容に驚いたばかりでなく、私はそれまで知っていた監督田中絹代とは異なる田中絹代が忽然と甦ったように感じたのだ。

だが、私の観客としての個人的な経験から始まった『女ばかりの夜』との出会いは、実はそれが個人的な経験には終わらなかつたように思える。女性観客を選ぶこの映画は、男たちには必ずしも特別な映画となることはないままに、女から女へ、時代を超えて再発見されるのを待っていた映画のように思える。田中絹代と田中澄江という二人の女性映画人が生み出した批評的生産が時代を超えて伝えられたように、

今回ソウルで上映され、国境を越えて、つながっていくきっかけになればと思う。

『乳房よ永遠なれ』も『女ばかりの夜』は歴史的・社会的主体としての女性が刻まれているという点で、一つのフェミニストの実践だったのである。それは、私が多分に作り上げた理想化されたテクストかもしれないが、そこから新しい批評モデルが生み出される可能性にかけてみたいのである。

極めて凡庸な結論に落ちてしまったが、こうした流れは、実は、冒頭に挙げた新しい監督系女子の映画ともまったく無関係ではないように思える。ソウル国際女性映画祭で、監督田中絹代が発見されることはその第一歩である。田中絹代全作品について機会を改めてじっくりと検討したい。ソウルの女性観客にとっても二人の田中に出会ったことから、さらに新たな出会いへと広がっていくことを期待している。
(J)

本稿は、「二〇一二年ソウル国際女性映画祭における Asian Spectrum: Japanese Cinema 1955 X 2012 — Eternal Breast の一部」である。「田中絹代「アレクシエン」にちなんで」"Asian Spectrum: Japanese Cinema Special Lecture"と題して二〇一二年四月二〇日に行った講演原稿を加筆改訂したものである。監督・田中絹代についてはいずれ論文として書き改めたい。講演に際しては、ソウル国際女性映画祭のプログラマー、ファン・ミヨジヨさんと韓国語翻訳をしてくれたイ・ユミさんに感謝します。

註

(1) ちなみに、日本語では、生物学的なメスを示す時に、年齢とともに様々な言い方があるが、大人の場合「女」「女性」が一般的である。「女子」というのは学校で「男子」「女子」と区別する時に使う表現だが、ここ一〇年ほどの間に、とりわけ現在三〇代から四〇代の女性に顕著なのが、自らを「女子」と称する傾向である。私にとっては、大人の女を「女子」と呼ぶことにはかなりの違和感があり、こうした「カメラを持った女子」

という表現が、フェミニスト的であるのかどうかというのはいささかなり微妙な問題である。一見して、「女の性」を表す女性ではなく、「女子」という言葉に、あるアンケートでは、「ハツラツとして元気なイメージ」「ホテルノヒカリの影響で」「男子と差をつけたいとき」「集団でつるむとき」「冗談言える相手には」「『女子だから○○できない』とか『女子的には甘いもの食べたいんだよねー』などと、性差を武器にしたいとき」などの声があるようだが、ある種の退行現象にも思えるように、実は性差を認めているようで、セクシュアリティの回避であるようにも見える。また浜野監督は、フェミニスト映画を作ろうと意識的にテーマを選んでいる点も違っているといえよう。だが、実際にフェミニスト映画を作ろうとする意図で作った映画が、そのような意図を持たない映画に比べて、よりフェミニスト的であるかというのは別問題である。

(3) 木村立哉「映画は女の子たちのもの」『ユリイカ』二〇〇六年十二月、六〇―六八頁。

(4) 当然ながら、映画業界史では常に大小の再編成が起こってきた。撮影所が創設され、トーキー化、さらに戦時体制、戦後の占領体制などが大きな再編成だとすれば、製作会社の興亡や再編成は常に起きていた。その中でも、三〇年代の初め、無声映画からトーキーの移行の中で、入江プロダクションの台頭、あるいは日本人女性で劇場公開映画『初姿』(一九三六年)を初監督した坂根多鶴子が生まれた背景にも類似した映画業界の変化を見ることは可能である。坂根に関しては、池川玲子『帝國』の映画監督 坂根多鶴子『開拓の花嫁』・一九四三年・満映(吉川弘文館、二〇一一年)など近年女性史からの研究が成果を上げている。

(5) ユニジャパンのHPによると、「一九五〇年代、日本映画産業はピークを迎えた。松竹、東宝、大映、東映、日活の五社が、新作を毎週二作品、年間で五〇週公開した。また、一九四七年の東宝の組合争議から誕生した新東宝も、製作、配給を活発に行った。日本映画の製作本数は年間五〇〇本を超え、各撮影所は活況を呈していたが、作品の質においても高い水準の作品が作られた。東宝の黒澤明監督、松竹の小津安二郎監督の作品は、キネマ旬報ベスト・テンの上位を占めながら、興行成績でも上位に位置していた。まだテレビは普及しておらず、遊戯施設も整備されていなかった一九五〇年代、映画は国民の娯楽を一手に引き受け、公開すれば当たるといふ時代だった。

一九五七年から一九六〇年にかけて、日本の映画観客数は年間で一〇億人を超えた。日本の人口が一億人に満たない時代であり、一人が年間に一〇回以上映画館に足を運んだ計算になる。そして、一九五八年から一九六一年にかけて、映画館数は七〇〇〇を超えた。小さな町にも映画館が二―三館はあった。

日本映画のピーク(観客数)

・一九五七(昭和三二)年一〇億九八九〇万人
 ・一九五八(昭和三三)年一億二七五〇万人
 ・一九五九(昭和三四)年一億八八〇万人
 ・一九六〇(昭和三五)年一億一四四〇万人
 日本映画のピーク(映画数)

・一九五八(昭和三三)年七〇六七館
 ・一九五九(昭和三四)年七四〇七館
 ・一九六〇(昭和三五)年七四五七館
 ・一九六一(昭和三六)年七三三三館
 (<http://unjapan.org/co-production/japan/topics02.html> 2012/4/5
 アクセス)

(6) 急進的な社風が強かった岩波映画で羽田・時枝監督がデビューするのは一九五七年であり、『記録映画アーカイブ1 岩波映画の一億フレーム』(丹羽美之・吉見俊哉編、東京大学出版会、二〇一二年)第四部に掲載された両監督の講演からも当時の状況が窺える。

(7) メアリ・アン・ドーン「欲望への欲望 一九四〇年代の女性映画」(松田英雄訳、勁草書房、一九九四年)などを参照のこと。

(8) 東京国際女性映画祭における上映の他、二〇〇九年一月から二月の田中絹代生誕百年の回顧映画祭『生誕百年 映画女優 田中絹代(2)』で東京国立近代美術館では、監督作品全部を上映した。

(9) 同時代の新聞評では、「うまい演出」といった表現でおおむね好意的なものが多い。

(10) 古川薫『花も嵐も 女優・田中絹代の生涯』(文藝春秋、二〇〇二年、四三二頁)。ただし同書は田中絹代の伝記ではなく、「あくまでも、事実を基にしたフィクション」である(五〇〇頁)。

(11) さらに、アーズナーはメジャーで映画製作をしたが、ルビノの監督作は、ほとんどがボヴァティ・ローとして知られる非メジャー系のB級映画製作会社で作られていたことは指摘しておくべきである。ルビノの長篇劇映画は五本に過ぎないが、その後テレビで活躍し、『ヒッチコック劇場』『逃亡者』『アンタタッチャブル』『奥様は魔女』など数多くの人気テレビ番組で数エピソードを監督している。

(12) 残念ながら、リーマンショック以降の不況、3D化によって加速された製作費の更なる巨大化と高度資本主義化、フィルム上映からデジタルシネマ上映に伴うミニシアター廃業の危機などで、新たな局面を迎えているが、今後女性監督製作はまた新たな局面を迎えるのではないだろう。

(13) Lizzie Francke, *Script Girls: Women Screenwriters in Hollywood* (BFI Publishing, 1994).

(14) 齊藤綾子「男性か女性か、それが問題だ：ホークスのジェンダー力学」

- 『ハワード・ホークス映画祭カタログ』（東京国立近代美術館フィルムセンター・朝日新聞社、一九九九年、一二二―一三〇頁）参照。だが、同時代の日本では田中澄江も水木洋子もあくまで女性脚本家―当時は女流作家と称されていた―として活躍したことを考えれば、とトーカー以降のハリウッドの古典映画期がいかに「男性」を規範としていたかを示す一例でもあるし、また後に増村が批判するような日本映画の女性化という視点も見えてくるかもしれない。
- (15) 高峰秀子が子役から映画の世界で仕事をしてきた苦勞人であり、それゆえ、俳優という職業を忌み嫌い、後にはエッセイストとして活躍するのは対照的に、田中絹代は「映画好き」を自称し、あくまで映画人としての矜持を保ち続け、また自らさまざまなリスクを顧みず、監督にも挑戦した事実は指摘しておきたい。
- (16) 川喜多かしこ・田中絹代・高峰秀子・山本恭子座談会、「映画における女性の立場」『キネマ旬報』一九六一年四月一五号、六六頁。
- (17) 田中の渡米に関しては、古川前掲書（三七五―三九〇頁）を参照した。同前、四三四頁。
- (18) 同前、三八八頁。
- (19) 川喜多他鼎談、六六一―六七頁。
- (20) 読売新聞夕刊、一九五三年二月一日、五頁。記者は続けて「三十年間こつこつと築いた『女優』としての高い地位にあるだけに、今さら『監督』などをして……という危惧をいだいた一人」として、この第一回作品には、まことに快い拍手をおくりたい」と書いているのは興味深い。田中監督作品の同時代評は少なくとも新聞評ではおしなべて好評である。
- (22) 『日本映画作品全集』キネマ旬報増刊11・20号、キネマ旬報社、一九七三年一月、二六八頁（執筆担当は佐藤忠男）。
- (23) 「社長秘書からプロデューサーへ 田中監督と女流コンビで」、読売新聞朝刊、一九六一年六月一日八頁。
- (24) 朝日新聞（東京）夕刊、一九五五年六月二一日、二面。
- (25) 関礼子『一葉以後の女性表現 文体・メディア・ジェンダー』（翰林書房、二〇〇三年）、関礼子『女性表象の近代 文学・記憶・視覚像』（翰林書房、二〇一一年）、小平麻衣子『女が女を演じる』（新潮社、二〇〇八年）などを参照のこと。
- (26) 朝日新聞の評（一九五五年一月二二日夕刊、四頁）でも「あまいが……うまい演出」と題され、主人公の女を「田中絹代は同情をこめて描く。彼女がガンになるまでの前半は特にうまく、これまでの作品より格段に演出はいい」と評し、「映画は、彼女の姿を実際よりは、あまく描く。若い新聞記者との恋愛なども少々芝居じみて描く」と批判的だが、明らかにこの記者は映画の過剰なメロドラマ性を「あまじ」「芝居じみた」と批判しているのが判る。

- (27) この座談会で、後に東京国際女性映画祭のディレクターになる高野悦子氏のIDHEC留学が伝えられているが、フランスでも監督志望はまだまだ少ないという指摘がされている（川喜多他鼎談、六八頁）。ちなみに、田中絹代を監督として早くから評価していたのは、高野氏である。
- (28) 「転落婦人たちの更生 『女ばかりの夜』を見て 田辺繁子さん・田中澄江さん対談」『読売新聞（朝）』一九六一年九月七日、九頁。
- (29) 若干フロイト的な読みをすれば、五六年に溝口が遺作「赤線地帯」を遺して他界したが、いわば父親的な存在の溝口がいなくなつたことで、田中絹代は父から解放され、今まで前面に出さなかつた抵抗を表したとも言える。
- (30) セジュウィックは、ホモソーシャルという概念を広義には同性同士の社会的な繋がりと定義しているが、家長長制において、男性同士のホモソーシャルな関係は、女性同士のそれとまったく異なっており、その非対称性に注目する。女同士のホモソーシャルな関係は、ホモセクシュアルな関係と緩やかな連続体として存在しており、ホモソーシャルな関係がホモセクシュアルな欲望を排除することで成り立っているわけではない。対照的に、男のホモソーシャルな絆は、男の利益を促進するという社会・経済的な構造において、強固な同性愛排除と女性蔑視によって構造的に支えられており、男性中心主義を強固にする性の政治の文脈から切り離せない。二人の田中の『乳房よ永遠なれ』において、ふみ子ときぬ子の関係をホモソーシャルな性の政治の文脈で分析するのは妥当ではないかもしれないが、実は、ドラマで語られない二人の女の関係には、ふみ子の離婚、子供との関係、また職業婦人であるきぬ子と、明示されていないが対照されている。つまり、私がいたいのは、例えば、小津の他の作品と『月は上りぬ』を比べてみると、『乳房よ永遠なれ』とやぐざ映画を比べてみると、あるいは『夜の女たち』と『女ばかりの夜』を比べてみると、男の絆と女の絆の非対称性が明らかになるという点である。
- (31) 実は、小津脚本の『月は上りぬ』においても、三姉妹たちの関係が濃密に描かれ、小津の脚本ではいつもは前面に出てこない女同士の関係が、極めて例外的に全開する。とりわけ、次女の恋愛のキューピッド役を買って出る三女の北原三枝が奔走するところでは、やはり同性愛ではなく、同性間の強い絆が異性を通じて回復するという一つのホモソーシャル的な構造を持つ世界である。小津の映画が抑圧されたホモソーシャルな関係（そしてそれ以上に主ソーシャルが究極的に抑圧する男同士のホモエロティックな潜在性）が、共同脚本、女性監督の演出によって逆に明確化していくところは、極めて興味深い。例えば、小津の原節子が持っているクイア的な要素については、菅野優香の研究を参照されたい（Yuika Kanno, "Implicational Spectatorship: Hara Setsuko and the Queer Joke," *Mechademia* vol. 6, 2011: 287-303）。

- (32) 北山修、『見るなの禁止』、岩崎学術出版社、一九九三年。
- (33) ちなみに、私は残念ながら未見だが、田中澄江は和歌山の女性刑務所をロケし、所長役の田中絹代、保安課長役の原節子も出演した一九五六
年久松静児監督の話題作『女囚と共に』の脚本も担当している。この映画は、ハリウッドですでに流行っていた女囚ものの影響もあったかもしれないが、戦後の復興期において、売春防止法も含め、ジェンダーと階級の接合点としての女子の社会更正が大きな意識となっていた社会的・政治的背景は重要であろう。二人の田中にとって『女囚と共に』が『女ばかりの夜』の一つの出発点になった可能性は否めない。改めて見る機会があれば、検討したい。
- (34) 前掲「転落婦人たちの更生」。この段落の以下の引用は全て同頁より。
- (35) 菅野優香は、二〇一二年三月のアメリカ映画メディア学会年次大会（於ポストン）における口頭発表「The Panpan Girls and the Postwar Female Continuum: *Girls of Daze*」の『女ばかりの夜』を取り上げ、亀寿の存在に注目し、彼女が一九三〇年代を思わせる女学生文化を指標する記号を持っていることが、三〇年代の女学生文化に潜在するクイア性につながるという極めて興味深い指摘をする。
- (36) スラヴォイ・ジジエク『汝の徴候を楽しめ ハリウッドV.S.ラカン』（鈴木晶訳、筑摩書房、二〇一一年）参照。
- (37) 手紙は原作で重要な役割を果たすが、邦子にあたるキャラクターである邦代が手紙を書くのではなく、司の邦代に当てた手紙と、司の母が邦代に当てた拒絶の手紙、そしてチエ子にあたるキャラクターであるチエコが司と邦代が結婚すると思って邦代のもとを去る時に残した走り書きの手紙のみである。邦子に手紙を書かせるという設定は、『女ばかりの夜』のシナリオ第一稿の段階（一九六一年一月二五日付）ですでに設定されており、原作では「男」側の言説を運ぶ機能を持っていたが、脚本に邦子の手紙となったときに、田中澄江が導入した「女の声」であると言えよう。脚本家・田中澄江に関する優れた考察に関礼子「幸田文原作・成瀬巳喜男監督『流れる』の世界」(関前掲『女性表象の近代』、三八三―四〇六頁)を参照されたい。
- (38) 田中澄江、「売春への憎しみ」『キネマ旬報』、一九六一年六月下旬号、一―五頁。
- (39) 前掲「転落婦人たちの更生」。
- (40) 例えば、第一稿ではラストはほぼ原作に近いが、二稿目の段階（同年三月三日付）でラストが海女という設定に変わっており、また、シナリオの段階では、第一稿から第四稿（四月五日付）まで邦子の手紙を読むヴォイス・オーバーで終わっているが、映画版には説明的なナレーションはなくなっている。また、工場の女たちのリンチを受けるのは原作ではチエコだが、第一稿の段階から邦代/邦子となっている。シナリオは
- (41) 私が今回調べたかぎりでは、田中絹代自身が売春に関して直接的に自分ができるように考えているかに関する発言はみつからなかった。唯一、京都文化博物館所蔵の『田中絹代 聞き書き』（一九七五年八月一五日）で、『夜の女たち』について「あれは現代風俗だけに、おやりになるほうは大変でしたしょう」と聞かれた田中が、「でも、あのときはモデルがございましたから」「町を歩けばいくらでもございますもの。ですから非常に取り組みやすいですね」（三七頁）とさらりと答えている記録がある。彼女の何気ない言葉に、いわゆる「街の女たち」に対する偏見や侮蔑は感じられず、自然に受け止めている観があることは指摘しておきたい。この資料の存在を教えてくださいたいのは日本の女性監督を研究しているスペイン人の研究者アレハンドラ・エルナンデスさんである。記して感謝したい。
- (42) 平野さんによると、最初は『月は上りぬ』を上映する予定だったが、都合により手配できず、『女ばかりの夜』になったと言う。偶然に感謝したい。