

## 母もの映画考察（映画ドラマと母性 VI）

水 口 紀勢子

### はじめに

母ものシリーズ映画により、大映は三益愛子=日本の母/日本の母=三益愛子という図式のイメージを、継続的徹底的な営業展開で全国規模に散逸させ浸透させることに成功を取めた。その功績は、社会規範としての母性神話に抱き合わせて、聖母三益のテキスト構築を完結させたことである。そこでの母親イコンは基本的に、戦中戦後の苦難をくぐりぬけ、泣く必然性を抱える女性観客を想定して創造されたものである。とうぜん、製作側は彼女らの欲求充足で事が足りると楽観していたようである。しかし母性神話の制約に拘束された掟の遵守、タブー破りを忌避する安全路線、聖母三益像のイコン尊重、関係者の前世代的な精神構造などの諸要因が重ね合わさると、移行していく時代感覚を掴み損ねていたことは否定できない。母親はもとより次世代の娘の形象にしても、平坦すぎる。映画から会得する母性の表象に特定して共時的に観測すると、ハリウッド映画の観客と日本の母もの観客との間には、同化対象の素材と主題提起の手法のズレが歴然と示される。母子の命題に迫る思考力・批判力・時代感覚・メディアリタラシィが両者間でますます引き離されていくことは、今日の時点で二文化のテキストを並置するという手法により、これまでの筆者の研究において検証した通りである。

このようなことは、当時の日本映画界においても、十分に予測可能なことだと思われる。リアリティのある娘の形象が見つからないわけではない。一例が、松竹『女の園』（木下恵介 1954）に提示される。京都の女子大に始まる民主化運動に身を投じる学生の考え・悩みは等身大であり、戦後のもっとも優れた作品の一つだと評価される。<sup>1)</sup>しかし、母親の形象に限ると、画一化を憂慮するか、

あるいは問題意識に刻む映像作家がいて当然だと了解されるはずである。娯楽映画を承知の上で、なお、そのような感覚と知性の誤差から生じる大きな苛立ちを解消されないことに、欲求不満を覚える観客は潜在していたかもしれない。また、そのような潜在性を察知する業界人も潜在したはずである。その種の潜在的観客に応える方向に照準を調整して、母性テキストの地平線は緩やかではあるが確実に伸展されていく。

大映色の濃い母性テキスト構築は、母ものシリーズの最盛期を越える頃から、これを瓦解・破壊させようと企図して産出されるテキストから、さまざまな抵抗と挑戦に出逢うことになる。そのような母娘関係を追求するいくつかの作品が挙げられるが、大映『赤線地帯』（溝口健二 1956）と東宝『がめつい奴』（千葉泰樹 1960）は、三益愛子自身のペルソナ変容が興味を湧かせる。『赤線地帯』は、母ものへの対抗意識あるいは母ものとの訣別宣言を掲げる。溝口の社会批判の掲げた目は、『赤線地帯』の母親たちと共に泣くことを拒否し、画面の母親からも涙を閉め出した。さらに『がめつい奴』は、三益愛子をエキセントリックながめつい婆に仕立てることから、母もの映画の転覆企図を読み取ることができる。

### 三益愛子のペルソナ転向

しだいに忍び寄る映画環境の変化に適応し、三益愛子もこれまでとはまったく新しい母親役へと挑戦する。三益愛子の第三活動期「芸魂目覚め期」の始動である。「母もの映画に追われるあまり、これ以外では出演本数も少なく、大きな役もやっていないが、そうしたなかで唯一の収穫」であるとされるのが『赤線地帯』への出演である。<sup>2)</sup>『赤線地帯』（溝口健二 1956）は溝口監督にとり、一九五五年の秋に大映の取締りに選任された重役監督の初仕事である。企画の段階で、偶然に国会で論議の真っ只中にある売春防止法案の是非に溝口監督がただならぬ関心を示していることから、映画作りの段取りが青線地帯・赤線地帯の社会見学から始められた。彼は製作担当の川口専務とは浅草の幼馴染である。

仲間に祝儀までもらい憧れの所帯をもちながらも、男にただ働きさせられた女が一万五千円取れる商売は他にないという理由で舞い戻る先が、赤線地帯の公娼宿「夢の里」である。それぞれの女が過去の顔を厚化粧に隠して男から金を巻き

上げる。それをまた搾取する店の〈父さん〉は、「これは社会奉仕だ、政治家の行き届かないところを売春業者が補ってんだ」と力説し、法案が流れて欲しいと、ラジオニュースに一喜一憂する。仲間うちで客を奪い合う女、結婚詐欺まがいな客を騙して大金を巻き上げ倒産させるとその店を買い取る女、無気力な夫の自殺願望と戦い続けながら乳児のミルク代を稼ぐインテリ女、世間の体面第一で妻子を疎む父親への面当てから体を張る名士の娘。赤線を彷徨する女の群像の中にあり、一人息子への仕送りを稼いで親同居の夢を追う、売れない最年増のゆめ子（三益愛子）がいる。ゆめ子は正月には息子の背広を新調してあげたい、将来は一緒に暮したいと、仲間に夢を語る。ゆめ子の夢は、赤子のミルク代金と引き換えに体を売る、亭主持ちのはなえに伝播する。あんな良い息子さんにあやかり赤ん坊と親子心中しなくてよかったと思えるようになれるだろう、というはなえの見る親子生活の夢を授けるのが、ゆめ子の役目である。

赤線に社会の風当りは激しくなり、公娼宿「夢の里」では商売の景気が悪化する。ゆめ子が息子に身のふりかたを相談しに行く番がくる。人目を避けて工場の裏地にやってきた息子との楽しみにしていた再会。「大きくなって、こんなに並んで歩くのきまり悪いくらいだよ」と久方振りに会う息子を見上げて目を細めるゆめ子。黙って田舎を出たことを聞いたはず母親に向かって息子は、田舎の皆が母ちゃんの商売を知って恥ずかしいから、東京に出てきたと説明する。「あんたを立派に育てたいばかりにこんな商売してんだよ」と親が言えば、苦勞して子供を育てるのは親の責任だと言い返す。商売が難しくなってきたから「あんたを頼るよりない」と母が泣きつけば、息子は「ボク、今日かぎりにあんたと別れます」と突っぱねる。「母ちゃんによくもそんなむごいことを」と母親が色をなすと、息子は一言「汚い！」と言い捨てる。追いつがる母は、横から突進するオート三輪を避けようとして倒れる。それを振り返ることもなく電信柱の林立する露地をすたすたと立ち去る修一。

店に戻ってからのゆめ子は、うなだれたまま身動きひとつしない。馴染み客が近寄ると急に大声で歌い出すかと思えば、唐突に「修一、危ない、こっちへ」と言い出す。店の者が勢ぞろいで見送るなか、「行ってくるわ」と精神病院迎への車で連れて行かれる。ラジオは、「四度目の売春防止法案は流産の憂き目」と報じ、

いつものように調べにくる警官は、ゆめ子が「とんだ鉄筋コンクリートに入ったもんだ」と澄まし顔で眩く。「ゆめちゃん、ええ夢見てるやろ」と噂を交わす若い連中には、店の<父さん>が厄払いの鯨を振舞うよう<母さん>に指示を出す。ラストは、新入りの純真な娘が電柱の陰から、先輩諸姉の客引きをおどおどと覗いている。

ゆめ子役の三益愛子は、いきで派手な羽織をつけ、髪飾りをごてごてつけた正月用のようなかつらをかぶり、とびきりの厚化粧をイヤリングで念を押し、タバコの煙を吐き出し、猫なで声で男に誘いをかける。やつれと貧しさを隠しきれない娼婦役になり澄ます。前歯に金属まではめつけた形相の一工夫から見ても、芸魂が並みではない。金歯が財産のひとつになることから、この界限には金歯の女がとても多いことを踏まえたという。<sup>3)</sup> さらに下腹にタオルを巻いた三益は、がに股歩きまで模倣して疲れたと述べている。<sup>4)</sup>

外見上は従来の母ものからは、まるで想像の難しい変身振りである。だが、彼女ならこなせると白羽の矢が立ったのは、『山猫令嬢』『母紅梅』などが見せた待合や芝居小屋のエロチックな女の演技を回想するなら、あながち意外ではない。ゆめ子の母性愛は母もののテキストから継承されたものである。ゆめ子の息子は、母親に身の振り方を相談するために赤線地帯の実体を知らずに母を訪ねる。居留守をつかって追い返されるが、必死の客引きに声をしぼる母親の醜態を物陰から覗いて泣きべそをかく。息子のクローズアップは、娘の眉をひそめさせた『山猫令嬢』『母紅梅』とは異次元に、母子のリアリティが迷い入ることを予感させる。母ものシリーズの『母恋星』『母三人』『険の母』『巢鴨の母』『母山彦』『母の湖』『母時鳥』『四人の母』『伊達騒動母御殿』『母』では、母と（擬似）息子とは誤解と無知と運命の翻弄を超えてなお、親子の契りは取り結ばれていた。そこでは耳にしたこともない冷酷な一言を母親のゆめ子に投げつけるのは、客でもまた世間でもなく、実の息子であることが、痛ましい。口に砂を突っ込まれたと同然のヴォイスの喪失感に母親の感覚が麻痺し、どのような慰めの言葉も端から必要とはしない壁際の絶望を、溝口は『赤線地帯』の母性の表象に書き込もうと意図するように見える。

### 父権不信

母ものが命題としたのは、子の求めるのは実母か養母か義母かということであった。このような血縁の磁場は、時代の推移に併せてすでに落伍してゆくという現実的な自省に立つなら、成沢昌茂と芝木好子の脚本は、それ相応の目配りをシナリオの推敲に徹底させたと言える。『祇園の姉妹』（1936）で溝口監督が父権の陰画を徹頭徹尾に焙り出したことは、すでに多くの観客が知るところである。姉芸妓の義理人情を踏みにじる利己主義のメタファー的人物は、最後は妻の故郷にある工場に仕事口を求めて芸妓の元を去る昔の馴染み客、古沢として描かれた。そこに示された父権不信は執拗に『赤線地帯』に再演される。

父権不信がクライマックスに達するのは、ドライな娘（京マチ子）が父親を陵辱する場面である。不信をつのらせるのは、＜潜在的父権＞を示唆する人物も同じことである。＜潜在的父権＞はゆめ子の不義理な息子に強く投影される。意気地なしのはなえの夫もむろん不信の対象であるが、さらには、いまだ泣き声でヴォイスを発するだけの彼の乳のみ児までも男性に性別を限定することにより、そのような射程に取り込もうとする。『一人息子』（小津安二郎 1936）の良吉の母おつねが、東京から戻ると信州の製糸工場にしゃがみこんで「おらもこんで安心だし」と自分に言いかけせる独り言。その独り言を反芻できるような安居を夢見ることすら、ゆめ子はできない。父権不信は結果的に、ゆめ子の選択肢から、どのような因果律や温情論も頑迷に拒否する。まして、幾多の母もので母が娘と邂逅した甘美な抱擁に呼応するような場面が待ち受けることは、望外の中の望外である。

しかし『赤線地帯』に提起される父権不信のテキストに例外例を提示するのが、「夢の里」の抱える擬似娘らから＜父さん＞と頼りにされる、店の経営者である。＜父さん＞が全面的な信頼を得るための父権を誇示する一方では、擬似娘らの養育に店の＜母さん＞との夫唱婦隨の共同体制が確立していることが、前提として動かせない。＜母さん＞は、＜父さん＞の意見に逆らうことなく、しっかりと＜父さん＞の指示通りに自分も動くし女たちを動かして、「夢の里」の支配構造を支える。

一見したところでは、体を商品化する女性群像の中で、赤線地帯の経済原理が最も残酷にしかも最も寛容に関わるのが、乳のみ児と失職中の夫を抱えるインテ

リママのはなえである。それまでの母もの映画に加乗されるゆめ子の母親の生態が観察・傾聴されるべき特異な内容性をもつことは明白である。しかし、社会の不条理と悲哀の濃度をさらに煮詰めたために、観客を辟易させるのが、はなえの放つ、辛らつながらも理路整然とした、弱者切り捨ての「文化国家」批判である。夫が首吊り自殺する一歩手前に帰宅すると、「先の見こみなんかありゃしない」という捨て鉢の亭主を恫喝する。そこで、赤子の泣き声を背景音に、社会に挑戦宣言を吐く。「あたしゃ死なないわよ。淫売しかやれない女が次に何ができるか見極めてやるのよ」。ミルク代のためなら、逃避も敗北も自分に許しはしないという強靱な母性の表象。涙は母乳といっしょにとっくに干上がっているのだろう。

父親の背におぶわれて仕事帰りの母を待つ赤子の未来図は、ひょっとして、希望の星と仰がれた修一から一方的に断行された、親子縁切り場面の再演となることが無いともかぎらない。そのような寒々しい警告を、映画は念入りの伏線で発し続ける。家主から親子三人が追い出される時、路頭ですがるのは、店の〈お母さん〉の他には誰もいない。寄る辺のないままにずるずると赤線の深い懐に親子ではまり込んでいく選択肢しか残らない、という暗示。それはまさに、実母でも養母でも義母でもない経営者側の〈母さん〉に、新しい機軸のヴァーチャルな母親概念が模索されることを逆照射する。店の雇用にすぎない生活の手だてを持たない擬似娘らは、資本主義経済を諒解し、ヴァーチャルな〈父さん〉と〈母さん〉との共棲を屈託少なく諦観するのである。しかし、赤ん坊までが、ヴァーチャルな母親の養分を得たその果てに、溝口の宇宙観の対極に夢を紡ぐ日がくるのか否かについての追求は、後続テキストを待たねばならない。

### 『狂った一頁』の痕跡

ゆめ子が息子に描いた夢が無惨に砕かれたとき、母もので見なれた打ちしおれたあるいは涙顔のクローズアップを取捨し、その代わりに、よろけて道に倒れた姿をロングショットで捉える。その切り返しは、ひっそりとしゃがんだ白い着物の後姿が薄暗い店内にぼっと浮かびあがる。すると、それまで夜の女の群像マッスを引っ掻き回す心弦の音とも女の悲鳴声ともつかない不安定な電子音に置き換わって、女の歌声らしいものがかぶる。女四人が卓を囲み野放図に食べあさる

場面では、「ゆめちゃん、息子さんに捨てられてから、変じゃない？」と噂話にのせる。

次に、久方ぶりの馴染み客が親しげにゆめ子に近寄り、誘いの言葉をかけると、ゆめ子は相手の頭をひっぱたき、「あたしゃ十六満州娘…お嫁に行きます隣り村…」の歌詞を一番それから間をおいて二番と機械的に歌い繋げる。体の底から突き上げてくるものにそそのかされて、相手は誰でもいいから押しつけずにはいられないと言うような押しつぶした声で、虚空を見据えてただ歌う。死んだ父ちゃんと牡丹江の満鉄で祝言をあげた時にもらっためおと茶碗が忘れられないと言ったことのある純真な女は、「うちの人にそっくり」の息子にあっさり捨てられ、踏みにじられた場所から立ち上がる気力を引き抜かれてしまったようだ。『一人息子』の母おつねの見た夢を、夜学の教師良吉はこれから取り戻すのだと殊勝に妻に向かって誓う。これとは対照的に、夜学に通いながら電気工を目指す修一から、縁切り宣告を言い渡されたゆめ子には、思い出深い望郷の歌に夢の続きを見る術しか残されないのだろう。夢の里は彼女の夢を紡ぐ場を与えず、狂人扱いで放逐する。

しかしカメラが精神病院の院内生活に潜入して、母親の追記をすることは一切しない。それは、大映母ものすべてにも言えることである。三益愛子の体現する母性神話には何点かのタブーが刻まれるが、この狂う母のディテールもその一つなのかと疑いを持たざるを得ない。それは、戦後の母親にかぎり、虚実の境界を踏み超えて異境に迷わせるようなナラティブを大映が回避したからである。子の罪をかぶる母親が牢に幽閉されるナラティブは数回あるが、精神病院の設定は皆無である。それも聖母三益像を遵守する大映戦術の一つだったかと納得される。

狂女のテキストを例外的に示す日本映画としては、サイレント『狂った一頁』（原作・川端康成 監督・衣笠貞之助 大正 15 = 1926）が一大エポックを残したことが、あまりに良く知られている。略筋は次ぎに示すとおりである。

初老の男性が過去に妻を虐げ娘を忘れて長い航海に出た。故郷に帰ると妻は狂人として病院に収容されている。夫は病院の小使いとなる。結婚話の進むなか、娘は母のことで悩み、父親に打ち明ける。父は妻との病院脱出を企てるが、狂気の宴に巻き込まれるという幻覚を見る。彼は荒れ狂う狂人の顔面に柔なお面を

かぶせることを思い立つ。すると院内が明るくなり娘の幸福の予感が示唆される。

『狂った一頁』は、新感覚派の横光利一・川端康成とシナリオを草案し、精神病院をテーマに映画を作りたいという動機をもつ監督が、松沢病院を見学した成果である。患者の女性がくるくる踊り、母親が独房に倒れ、年老いた小使いが狂人らに追いつめられる阿鼻叫喚、妻が夫の手を離して逃げ戻る、などなどの断片が脈絡なく映し出される。「ショットがじつにこまかく刻んであることに驚く」<sup>5)</sup>ばかりでなく、「まことに華麗な映像の詩をかなでている」と評されるのには、筆者も同感する。<sup>6)</sup>「映画もまた何か本物でないと監督がいたたまれなかった」大正時代に、執念から生まれた「異様な迫力」に今さら感心するとも言われた。<sup>7)</sup>「フランスの前衛映画あるいはドイツの表現派映画に通じるもの」が観客を魅了する様子がある。

ストーリーは「思いきった題材」だと言及されるが、そのように観客を酔わせる映像表現に踊り場を提供している父性と母性の普遍的主題には、触れられずに終ることもある。<sup>8)</sup>だが佐藤は、よく指摘されるドイツの表現派映画『カリガリ博士』の影響下から起立する意外性を指して、「夫婦、親娘の骨肉の愛情の切なさをきわだたせている」と、家庭悲劇性を着目する。<sup>9)</sup>

原作者についてだが、川端文学の多彩な素材の一つである自伝的色彩の濃厚な作品としては、『母』『月』『合掌』が挙がる。『母』は『心中』とともに「多分この一群の掌の小説の頂点のような作品であろう。技術的には不揃いであるけれども魂の叫びのようなものに貫かれていて、その実在感は極めて強い」と伊藤整から高い評価を得ている。<sup>10)</sup>川端らは『狂った一頁』のシナリオ作りの段階で母性を描くつもりであったのか、それとも父性が主題であったのかは不透明である。確かに、夫婦愛に劣らず強い母性の表象の訴求性から、いつのまにか摩り替わって父親が、主要人物に据わる。

だが、父親が男性患者に仮面装着を営む癒しの行為化が、病院組織の父権制度への抵抗の夢に終わり、母親にまで及ばない。その意味合いで『狂った一頁』は、父性の前景化を遂げることに執心したと言える。すでに本稿で論考したことのある『母の曲』にも、そのような父性注察の徴候が表れたように。しかし、横光・川端・30余人の製作仲間をみな20代の「青年」で占めていたという年齢構成、

当初から衣笠の企画が老人の主人公を撮ることに設定していた目標から、父性が主要であることは、明かとなるだろう。<sup>11)</sup>

したがって狂う母と婚期の娘は、特異なシチュエーションとストーリー構成の必然性に具するフラットキャラクターにされ、母の狂気の深層を掘り当てる意志は強烈なわけではないと見受ける。母性は、狂気の表層をめくり皮下細胞を覗かせる実験素材に過ぎず、異色映画では狂った一頁の数行を当てがわれていたと考えるのが妥当だろう。つまり、医療施設の父権構造に父親が対抗するプロットと妻を解放するプロットとの自然な調和が図られたとは、言い難い。

今日の観客である筆者が、母親の形象として不足だと受容するジレンマは、次のような川端黙殺説・ディレンマ説に多少は噛み合うのではないと思われる。「川端康成がこの映画に対して持つ権利がほんの沿道の小駅の如きものでしかない」と感じる論者は、こう言う。

川端氏のストーリーに引摺られて一つのディレンマに陥ってしまった。ここに厳密に考えるとこの映画の弱点がある … 全体として視る時には、多量の異分子が混入して戸惑ひしている<sup>12)</sup>

サイレント映画における観客の同化は、会話音声を遮断する映像に向かって柔軟に解放されると同時に、厳格な制約を受けると見える。観客は思念の中で自分の音楽を奏で自分のセリフを画像にしゃべらせることにより、自分のテキストを構築せざるを得ない。何がどうなったのか、プロットの把握に各自が自信をもてない。しかし新感覚派の掲げる独自性・独創性の宣伝戦術とその効果とは裏腹に、テキストは基本的には、娘の結婚話しの結実を主軸とするありきたりの父性愛と愛妻の物語を編み、父親の狂人救済のテキストのみが異境にはみ出して観客を幻惑させるといふ印象を与える。母親は理性・感性の麻痺した狂うひとなので、母性はテキスト構築に直接に関与できない。その意味で『狂った一頁』は、父性映画であることに異論はないだろう。そのような父権志向に照合するなら、子供喪失を契機に健全心を失う『赤線地帯』の母親が、精神病院における男性映像作家の追視を「とんだ鉄筋コンクリートに入ったもんだ」という一行のセリフで免れ

るのは、あるいは幸運なことかもしれない。

### 怨念子守唄と電子音楽

健常と非健常の境界を踏み外したとき、ゆめ子は望郷の歌にすぎた。だが「夢の里」に通うはなえが夫の背から赤子を抱き取り哺乳瓶片手にあやすとき、その口から一度として子守唄が聴かされたことがない。赤子の耳には、母はなえから吐き出される社会への怨念が、父親の弱音と愚痴に伴唱して吹き込まれるのみである。怨恨子守節をうなるばかりのはなえを雇ってくれる<父さん>と<母さん>の店には、妻が夫に従っていれば家庭は安泰だとうなった浪曲の世界は、幻の残滓一滴すら残してはいない。

ナルシスティックな日本の子守唄が、涙腺同様にとくに枯渇してしまう後の硬質な経済原理の支配する社会では、黛敏郎の現代音楽が観客の神経に振動を掻き立て、表皮を引っかき血をにじませてやっと指の届くところに、『赤線地帯』の深層が横たわる。お金をためたら親子水入らずで鉄筋コンクリートのアパートで暮すというゆめ子の夢は、おぞましい泥沼の澱となって息子修一の足を取り、彼はこれを振りほどこうと必死にもがく。行き場を見失うゆめ子を演じた三益。彼女の過去の出演映画で聞きなれた流しの流行歌も浪曲家のうなりも、「おカーさん」と追いつがった娘からの甘い呼びかけも力尽きて、過去の彼方へ退散してしまうのである。その実感と共に三益はゆめ子を演じる破目になり、法案可決か否かの瀬戸際に立たされた女たちに交じり、身銭を稼ぎ出すため、客引きの嬌声を競う役に挑む。

母親たちの佻しい吹き溜りの中で、びちびちと痛快にはねているのが、京マチ子演じるあばずれ娘ミッキーである。連れ戻しに来た実父の眼を見据えて反抗と復讐の立派な論理が、娘の主体からまくし立てられる。母を悲しませた浮気、母の死後まもなくの再婚、世間の体面とか体裁ばかり気にかける父性の酷薄な肉親愛。肉親の父親への噛みつき方も客としての父に挑む誘惑ぶりも、尋常ではない。しかし母ものの常連観客である筆者は、柳眉を逆立てる娘の論理と象形が、三條美紀が『母』の法廷で公開した娘の論理の裏をかく陰画であることを思い合わせた時点で、思わず合点する。身勝手な父権を糾弾する、潜在的母親としてのこの

マンボ娘は、母の後ろ姿ときっぱり手を切った時点で、父権への復讐に立ち上がると吉原へと突っ走ってきたのである。

八頭身が自慢の娘（京マチ子）の隣りに立つと、決してひけを取らないと言いたい三益の切ない熱演が、必見である。この共演の過程で三益には、母ものがリフレインしてきた母娘の形象が、もはや時代の要請に引き合わない現実を十分過ぎるくらい骨身にしみていたのではないだろうか。そしてまた彼女は、一度は娘から置き去りに会った母の娘との邂逅を描く『母子鶴』などを知る観客にゆめ子の形象がどのように同化されるのであろうか、と思いをめぐらせる英知をもつ俳優であるにちがいない。

つまり、母もの女優の肩書きをほしいままにした三益にとり、ある意味で『赤線地帯』が親子関係を倒立させる転機となる重要性を、しっかり見極める目が要る。これまでの母ものでは切ろうとしても断ち切ることを許さなかった子供の方から、自分の面汚しだからと言う代わりに、能動的な訣別宣言がされる。夫でも息子でも、およそ男に尽くしたことのある女性のみが、熱に浮かされたような思いこみのままに、踏みにじられてはじめて我に返り、失うものへの異議申し立てを本気で仕出かすことができるのだろうか。そうであると「夢の里」の一部の女たちから信じこまされるのか、それとも錯覚するのか、不可思議な共有体験を筆者は持たされる。

三益愛子の体当たり演技には、それまでの母もので見せた聖母のアイコンとはまるきり異質の、非情なるものへの情動の凍結というこわばりが瞬時、閃光のように瞳に翳る。撮影に備えて松沢病院まで見学に出かけたという。<sup>13)</sup> その上、セットに専門家として付き合う精神科の医師に「『いまの狂人ぶりはどうですか？ あれでいいんですの、歌のうたい方なんか、ああそうですか…』と神妙に狂人ぶりの批判を拝聴している」ところが記者に目撃されている。<sup>14)</sup>

彼女の熱意に反して、発狂して歌い出す場面は「意外にも冴えない描写になっていた」という指摘がされた。<sup>15)</sup> だが、とってつけたように現れる客役なので、このような唐突な展開を演じる側の男性俳優が十分に呑みこめなかったことも痛手となっただけ。客を演じる相手役が三益愛子に気押されてしまったこともあったが、「どうしてもその場の情感を感得出来ないらしい」というのが実情であり、

テストが果てしなく繰り返されたという。<sup>16)</sup> この話のクライマックスに設定されたゆめ子発狂について、相手役の「浮き浮きした情感が出ず、立て続けの…セリフも甚だ空々しくて、このためにゆめ子のしぐさが空転する結果になった」。つまり、狂いの「きっかけが不鮮明だったため、以下の狂態の迫力が弱まったようだ」とシナリオに責任を帰へすが、一般的な論法のようなのである。<sup>17)</sup>

三益愛子との座談会では、衆議員議員の神近市子が観客としての印象をこう述べている。「ミッキーというのは石原慎太郎の小説のように最先端の役だが、あなたの一番しまいのところはかわいそうで涙が出たわ」。<sup>18)</sup> 神近女史の感傷はここに集中し、社会的関心は法案との関与と堅気娘の転落に示されている。この映画が公娯施設の肯定説に立たず、客から大金をせびり取ることは非行である点を打ち出していることに安堵したとか、映画の華やぎに惹かれて農村娘が赤線に憧れては困ると思うなどと述べている。

いっぽう、吉原にほど近い映画館に足を伸ばして、この作品を観客に混じって見た男性の観察が主要な場面ごとに報告されている。それによると、受け手の反応はなかなか良かったという。「夢の里」の主人が稼ぎ手の女たちに向かって演説をぶつところでは、二度とも観客「大衆の健康な否定的笑い」があり、映画のテーマがたしかに把握されていることが確認とれたという。また、男が女に金を巻き上げられたり、湯桶を投げられたり、妻子持ちであることが飲食店でばったり女と出会ってばれたりする場面では、皆が屈託なく笑ったらしい。

「ザンコクな笑いかたをするものだと感じたのは、きちがいになって救急車で運ばれながら『遊びにおいで』と機嫌よくいう三益を笑ったり、最後の川上康子がはじめて客をとらされるおどおどした態度を笑ったりした。多分苦い味を笑ってたえていた面もあるであろう。それ以外のところでは殆ど笑わず、また涙も出さず、比較的冷静に熱心に見ていた」。<sup>19)</sup>

観客がダイレクトに同化作用を刺激される素材とは異なり、きわめて客観的にしかも非ドキュメンタリー・タッチだという構えで、大人目線で見ることのできる非日常的な内容だからであろう。しかし、ラストで思いきり笑える人は、う

ぶな少女が顔を隠す柱の協同組合員証を宣伝だと読みとって、サーカスティックに笑ったと考える余地もあるだろう。さらに、彼らがクライマックスですら泣けない理由としては、電子音楽効果が挙げられている。

いくつかのエピソードのクライマックスには妙に不安な感じをもちあげる電子音楽の伴奏がついている。大体この種の話にベタベタした伴奏がついてはやりきれないと思うが、乾燥した演出に相応して何か社会的な空間がよじれているような妙な音楽がきこえてくとひとびとは泣いてなぞいられなくなる。<sup>20)</sup>

そう言われてみれば、画面の中にも、なるほど涙を流す人間が珍しい。その謎は、この電子音の捉えるものにもあったはずである。映画音楽論の座談会において、黛敏郎は溝口の音楽発注についての事情を次のように説明している。

齋藤 「赤線地帯」の音楽打合せの時、溝口さんは客観的な、感傷を全く排除したような音楽をつけてくれというようなことをいわれたのでしょうか。

黛 そうです。… 画面には決してつけないで客観的な、音楽は音楽として独自の立場から発言するようなもの、音楽が画面を嘲笑しているようなものをつけてくれという。<sup>21)</sup>

このような論議の背景には、正面切って黛敏郎の作品解釈を否定する評論者の存在がある。「黛敏郎の音楽が大誤算で作品に合わず、せめてこの失敗がなかったらと残念である」と酷評したのが、津村秀夫であった。<sup>22)</sup> 黛敏郎はこれを受けて反駁を展開し、それに津村が再応酬し黛も粘りを見せて抵抗した。<sup>23)</sup> 黛の外国への旅立ちを理由にここで応酬論議は中断された。彼はその最後の論駁（四月二十九日掲載）を締めくくるのに、「職業的批評眼にくもらされた貴方には、想像もつかないほど純粋な感受性による受け取りかたを知っていただくのもムダではないと思います」と一女性の投書文を紹介した。その主、岡部伊都子はQ氏の批評を読んだ後にそれを意識して映画を見たという。

浮き上がっていると覚悟していた音楽が、なるほど現代的な不安感をおこさせるキューン

## 母もの映画考察（映画ドラマと母性 VI）

とした感覚でしたが、映画と不釣り合いではなく、むしろ女達のむなしさわびしさをひびかせた暗示を含んでいていいと思いました。むしろ画面よりも痛烈でした。<sup>24)</sup>

観客の映画音楽に対する同化作用を知る上で、投書を公開したことは正解である。このような専門家の論争が起らなければ、女性観客の反応が一般の目に届かないという批評市場の一角を崩す結果にもなったのだから、『赤線地帯』は十分すぎる話題性を提供したと言える。音楽と映画と溝口論が劇的な活況を見せたのは、土壇場処理が機構の中で一般的に行なわれていたというから、映画音楽への意識を刺激する効果は大きかったと思われる。だが監督本人は沈黙を守った。そもそも、『必死の逃亡者』（ウィリアム・ワイラー 1935）というサスペンス映画に現代音楽が用いられたのを気に入った溝口監督が、所望したものらしい。溝口が要請した黛音楽の嘲笑性については、検証の余地があるだろう。ナラティブのどこを笑いとばすのか定点が見えないからである。

いつか「ブツンする」という日本の流行言葉があった。神経が切れる、頭がいかれるという意味に多用された。三益愛子が息子に捨てられ追いつがるのを断念するシークエンスは、まさに弦がブツンと弾かれるような音で切り替わる。ここでは、したがって、音楽がスクリーンイメージを嘲笑していると仮に言われたにしても、筆者は同感できず、ニューロ構造の聴覚表現を宣告したというように聞こえてならない。先に引用した黛が引証する岡部コメントも、嘲笑性とは矛盾する内容である。映画音楽に伴う観客の居心地の悪さがどこにあるのかを探ると、画面と音楽というよりは、このニューロティックミュージックと「満州娘…」の気のふれた歌との過程に、何かしらの移行音が欠落しているところにあるという感触を筆者は持つ。この音声レベルの唐突さは、ナラティブの唐突さの災いが及んだことでもあり、あのような三益と丸山との掛け合いの間の違和感へともつれ合っていくディエジェティックな不消化なのではないかと思われる。

### 愛子の芸魂とゆめ子役

田中絹代の演じた『おかあさん』を相手にとり、三十数体という母親役を一身に引き受けてきた三益愛子が、キネ旬の役者の評価としても水をあけられたとい

う解釈を、母性の表象との関与において、ここに提起したい。三益の作品は興行成績には貢献度が高く、安定している。これという受賞暦がない上、一度としてキネマ旬報ベストテンの殿堂入りを果たしてはいない。最後の子供が幼稚園の年齢に達し、川口の正妻として入籍を果たした母親女優と言われる三益愛子が、次に芸域の拡張あるいは芸術賞の獲得へとねらいを切り換えることは、芝居が好きでたまたま、上昇志向の強い彼女が考えそうなことである。

溝口は川口とは古くから親しい間柄の監督である。川口と溝口との校友関係は小学校時代に遡る。二人は同級であった。溝口から興行価値を高めるための注文をつけられて祭り・格闘・花火の場面を書き入れ『狂恋の女師匠』（1926）のシナリオを川口は書き下ろし、『愛憎峠』『団十郎三代』『宮本武蔵』『名刀美女丸』の脚本を書き、『残菊物語』の構成を担当した。川口が専務の大映に迎えられた溝口は、川口・依田脚色の『雨月物語』、川口原作の『祇園囃子』『近松物語』、川口・依田・成沢昌茂脚本の『楊貴妃』を監督した。川口原作の『マリヤのお雪』『愛怨峡』『芸道一代男』も監督した。

三益が川口に口利きを頼んだのか、彼女の無念を察した溝口が持ちこんだ脚本なのかは、定かに知ることは出来ない。この辺りの事情は当時、企画部次長であった市川久夫の回想を頼れるのが、大変に心強い。市川は売春関係の映画を撮る手がかりを欲しがる溝口のために、『州崎の女』（1954）で赤線の女性を描いた、芥川賞作家の芝木好子を新宿花園町のキャラバンに同行を頼んだり、次作『夜光の女』を推奨してもみた。肝心の溝口は吉原に傾斜しており、新宿への関心は薄れていた。結果的には、市川の偶然入手した、吉原で働く女性たちの手記集「よしわら（大河内昌子編）」のヴァリエティに富む生き方、考え方が、映画の大きなヒントとなった。

この本には手っとり早くゼニをつかんで小商売でもはじめて安定をはかりたいとか、家庭不和から家を飛び出してノウノウとしているとか、失業の亭主にかわって通勤しているとか、ただ面白おかしく暮らしたいとか、自主的で行動的な面が印象よかった。このルポルタージュに溝口さんは、はじめてニッコリした。つづいて「明るい谷間」と題する新吉原女子保険組合を発行所とし、「吉原の娘たちのうた」と傍題をつけた本が手に入った。かねてから関心のあった売春防

止法案との接点にヒントがあったのだろう。方向が決まると溝口さんの行動は性急に積極的となった。<sup>25)</sup>

ここで知るかぎりでは、市川の興味が呼び覚まされた四態の女性群像の中には、成沢シナリオ中のゆめ子型女性が欠けていることに、とうぜん筆者の注意が向く。では、ゆめ子の発想はどこからきたのであろうか。どうやら、芝木好子創作説が正しいと思われる。成沢シナリオを読んだ作家本人から、「発狂する娼婦の件りは、自作「州崎の女」からひいたことは明かという抗議」が寄せられ、成沢氏との間に著作権論争が起きた。米田企画部長の裁定でタイトルの脚本・成沢昌茂の左横には「篇中一部分 芝木好子作品より」と付記されている。市川はこれが当然だと述べている。<sup>26)</sup> そうだと判れば、製作担当の川口とシナリオ相談を進める過程で成沢が多分、三益愛子をイメージして、「州崎の女」の発狂娼婦をヒントにゆめ子を作像した、と推定するのが妥当な線であろう。映画作家と企業家との関係について、たとえば枝川監督の談話を引いてみる。

「ほとんどの娯楽作品は、シナリオや誰を主役に使うかは始めから決まっていますね。途中で抵抗もしますが、こっちの思いで変更になる可能性は、10%ぐらいかな」<sup>27)</sup>

どう見ても、この特定娼婦の発想と三益起用とは企業、つまりは川口専務の想念に三益の当り役として確約事項とされていたと考えられる。むろん溝口監督と川口専務との間で一人一人の女性キャラクターについての検討が交わされたのであろう。

ゆめ子のナラティブには、母ものの観客のみが三益愛子のペルソナと不測不離だと確証できるようなミザンセーンや仕草があり、三益／母親をスクリーン・イメージしないと読み難い。たとえば、息子をたずねて田舎駅の改札を通ると傘を右手にぶらつかせて行く女人っぽい後姿は、女子大学の校庭でテニストーナメントに興じる姪／実子に向かって、こうもり傘を握った右手を挙げてにっこり微笑する美しい呉服姿のおば様／実母のミディアムショットが、木の葉の裏表のようにヒラリと筆者の記憶に反転する。母性の表象が、戦後まもなく撮られた映画

『母』のそれを反転処理されていることを強く認識させられるので、たとえそれが、多くの観客には、変哲もない田舎道を婚家先へしかたなしに出向く後姿のさりげない一瞬のショットに見えても、筆者には、大変に貴重なインターテキストとなる。

このような永い系譜に辿ることにより、テキスト性が豊富になるように、子供喪失の動揺や慟哭を幾度も演じてきた三益には願ってもない役だと思われるかもしれない。だが現場の溝口は、舞台演技が板について離れない彼女の演技を厳しく注意したそうである。例えば、息子と別れる場面では「板の上を歩いているではありませんよ、きみ」と注意を受けた彼女が、頭を下げて謝ったと伝えられている。<sup>28)</sup>

溝口監督自身が、深刻にゆめ子の役に向き合う特別の思い入れがあったのであろうか。そのような憶測の余地を凡人に与えるのは、監督の正妻が、監督の没後にもなお精神病院で余生の歳月を過ごしたと言いつづられているからである。二人は彼女が関西で踊り子をしている時に会った。<sup>29)</sup> 二人の間には息子も娘もいるわけではない。監督がリアリズムに徹して映画の狂人役に対応したのであろうか。溝口・製作者として対面するゆめ子役にどのようなスクリーン同化作用が営まれていたのかは、凡人の知り得ない心境であろう。

これまでの三益愛子は、どちらかという、オーヴァーに動揺や慟哭の心理をあの独特のまなざしの威力に委ねてきたのであった。だが、今回はそれを発狂というまったく異境のベクトルに転化させるという新しい芸境に踏み入ったのである。さぞかし役者冥利を覚えて発奮したことであろう。しかし、笑顔と涙の慈母／三益愛子のイメージをかなぐり捨てて挑戦した発狂女の役柄は、どの女が主役か端役か混ぜんとした群像劇の中でも光り、それなりの話題性を提供した。『赤線地帯』は'56年に可決されるまでに売春防止法案が国会に上程された社会背景を鋭く風刺する社会劇となり、その年の大映最大のヒットとなる。永田社長の厚遇に報いる当たりがとれたことに、溝口監督はご満悦だったという。法案の可決直前に公開されたこと、溝口監督がこの半年後の1956年8月に永眠するので、監督生活34年、八十四本の最後となったことなど、話題に欠かない溝口の遺作となる。

さらに同年四月に『赤線地帯』は新派で上演された。脚本・川口松太郎、演出・中野実。ゆめ子役の三益愛子と、結婚に失敗して泥沼に戻ってくるより江役とが「芝居のしどころの多いもうけ役のせいもあるが、そろって好演」と評判は良い。<sup>30)</sup> これで「オーヴァーな臭味が取れて、ぐっと芸がしまり」、さらに溝口企画の『大阪物語』に起用される。三益は『井原西鶴全集』を買いこみ、モリエールの『守銭奴』を読みあさったりして、油問屋の女主人のどケチ研究に余念がなかった。入院先で不帰の客となった溝口を引き継いだ吉村公三郎監督により『大阪物語』（1957）は封切られ、中村雁治郎相手の「演技にしのごをけずった」。<sup>31)</sup> 溝口の命の燃え尽きる間に『赤線地帯』と『大阪物語』の出演チャンスを掴んだことは、三益愛子の芸道人生で芸魂を目覚めさせる最も貴重な体験となったと言えよう。

### 愛子のライバル

三益愛子と共にぜひ語らねばならない女優が一人いる。その当時、川口と同じ映画会社東宝に居た、英（はなぶさ）百合子である。彼女は『母の曲』（1937）に主演する以前から、帝キネで『向日葵夫人』（1930）『わが子わが母』（1930）『母なればこそ』（1930）に主演していた。母親役の売れっ子である。お転婆娘の役が得意であった英と、同じ二重脣でさっぱりした気性の三益愛子は、やや似通う雰囲気をもつ。実は、英は1927年に四才年下の日活スター中野英治と結婚、1928年には男児をもうけた。中野の母親役で発狂を力演した『灰燼』（1929）は、キネマ旬報ベスト2となり、彼女の代表作となる。さらに『妻よ薔薇のやうに』（1934）の子持ちの妾役もベスト1に選ばれた。1929年に中野英治とは離婚した。<sup>32)</sup> その後の中野と三益愛子が、深い関係の時期がある。むろん芝居や役者にかけては誰より目の肥えた川口の千力眼が、三益愛子を英百合子の後継者に睨んでいたという仮定的観測に立つなら、彼の母もの＝三益という固執は一層、理解しやすい。戦前から母性愛映画はベストセラーの一つとして商品価値が高い。『愛染かつら』以前から、そのことを誰よりも知り尽くすのは川口なのである。その思惑を大映母ものシリーズにおいて興行成績に結びつけることに奮闘し、一応の成功を会社の記録に残した。

しかし、川口は別としても、三益愛子本人が第一子を産んだその年に封切られ

た話題作の『母の曲』を、頭の片隅に意識していないはずはない。三益にとり、もと愛人のもと妻の主演作という因縁がある。三益主演の『母椿』が『母の曲』（37）を先行テキストとして踏み台に用いたことはすでに述べたが、その『母椿』を三益が演じるより前から、英百合子をロールモデルと同時にライバルとした母ものアイコンの造形に切磋琢磨する半意識くらいでもないのだろうか。母親の役作りにその片鱗を見せる我執を彼女がもつとすれば、十才年上の英百合子に自画像をダブらせ、母親の役作りに憧れ、対抗していたのかもしれない。

それでもなお、そのような努力では埋められない溝がある。米国からの帰朝第一作である田中絹代の演じる『おかあさん』を出しぬくことは、到底できない。また、仮にこれをロールモデルとするにしても、大映の母もの映画に深漬けされては、三益の持ち味がかえって妨げとなるのは、火を見るより明かである。しかも田中絹代が、溝口と訣別するまでの永い映画履歴を、溝口監督の大切な秘蔵俳優として育てられてきたことは衆知である。<sup>33)</sup> 川口原作の『愛染かつら』をはじめとして、田中絹代はヒットメーカーの中心的女優の一人である。田中絹代は、日本映画界のゴッドマザーの風格と地位に座している大女優である。川口の援護を支えにしてもなお、三益が彼女と太刀打ちできる立場に回るには、まだ何が不足である。強いて両女優をその気で比較すると、接点が見つかる。生まれはわずか1歳ちがいの、共に大阪育ち。田中の実家は倒産前まで旧家であり、また従兄は小林正樹監督。幼時より琵琶を仕込まれ、琵琶少女歌劇の主演をつとめていたところを十四才のとき映画に誘われた。

ベストテンを二つ手にした英百合子だけでなく、数々の栄誉に輝く田中絹代の至芸は、三益愛子を密かに刺激していたにちがいない。とにかく、これまでどっぴろりと漬かり過ぎた、新派調と批判を受ける母性の表象を振り落とさなくては、新しい芸境へと前進できる見こみはない。しかも母もの限界と潮時の接近とを誰よりもひりひりと皮膚に感じているのは、本人のはずである。田中絹代のおっとり構えて見える品格と重厚なパーソナリティに張り合うには、三益愛子の持ち味をピリリと活かせる役の糠床を新たに仕込まなくては、勝ち目どころか、退く場所すら無いことを十分に承知していたことであろう。三益愛子も川口も慎重に映画界の地勢を研究した上で、脱母もの戦略を練り直し、演出勘定した決算

が、商売もの、あるいは浪速ものと落ちついたのではないだろうか。このような新境地を開拓するにしても、彼の新生新派で築いた人脈の広がりには資産以上に豊富であり、目先の肥えた助力が無くては心細いかぎりであったにちがいない。

### がめつい母性

映画『赤線地帯』で心を一転させたことで、新しい役柄へ挑戦する機会が与えられ自信がついたのであろう。その意味で映画『赤線地帯』の出演は、芸人三益愛子の新たなターニングポイントとなると言って過言ではない。この『赤線地帯』（1956.4 明治座）以後から舞台出演数がぐっと増え、やがて芸術座・東宝現代劇『がめつい奴』（菊田一夫・作、演出 1959.10-1960.7）の主演お鹿ばあさんを独りで演じ通すことになる。菊田一夫とはそれまでに『暖簾』『大番』『メナムの王妃』などで一緒に仕事をしていた。1958年に大映を退社して東宝演劇部の専属となり、映画から舞台へと軸足を移すことになる。それまでのおよそ二年に及ぶ移行期には、菊田一夫との仕事三つを除いた残りが、芸術座で『モデルの部屋』（1957.11）『風雪三十三年の夢』（1958.1）『蟻の街のマリア』（1958.6）『人間の条件』（1958.9）『花のれん』（1958.11）『今日を限りの』（1959.6）、東京宝塚劇場で『東海道は日本晴』（1957.10）。集中的に主演助演の体験をして、1948年8月、川口の新派『酔ひどれ天使』『何処へ』『浅草女房』（いずれも新橋演舞場）に出演して以来七年にわたる舞台のブランクを駆け足で埋め合わせた。この『赤線地帯』あたりから全力で一気に舞台を駆け抜ける四年間が、女優三益愛子の芸魂開花の絶頂期と言えるであろう。

テキストそのものが黛敏郎の音楽に嘲笑されることを監督に要望され、現に浅草観客から笑いを浴びた映画『赤線地帯』の狂った母は、押しつぶしにかかる社会を一杯食わせる、がめつい婆に大変貌する。『がめつい奴』（菊田一夫作・演出 1959）は川口松太郎抜きの芝居ではあるものの、菊田一夫は東宝時代から川口の旧知であり、共演の榎本健一にしても、三益が共演していた古い漫才仲間である。菊田一夫は「いい意味の『がめつい』女——恋にも、芸にも、母性愛にも——」だと三益を評する。<sup>34)</sup> 彼女のがめつさすべてを知り尽くす菊田一夫だからこそ彫り上げることのできた、三益の新しいベルソナである。『がめつい奴』

は翌年、東宝により映画化された。本稿では映画版を基に論考してみたい。

娘はすでに結婚し、一人息子と借家業を細々と営む太腕毒舌のお鹿ばあさんが唯一つの生き甲斐とするのは、床下の梅干かめの中で増えていく隠し金である。銭金のこととなると一人息子だからといって容赦はしない。かめの隠し金を狙われたと知ると、わが子の首をしめて危うく半殺しにするところである。息子ももみ合って母親の首を締め上げる。息子の結婚相手の父親は、昔、お鹿が下女中をしていた時に、指輪盗みの濡れ衣をきせて丸裸にした主人であったのが、彼女の腹に据えかねている。暴力団相手の直談判など朝飯前である。使い走りのテコ（中山千夏）が気を回してくれるので、金壺ねらいの身内を騙すことは苦もなくできる。殺人事件が勃発するが、車のスクラップ解体に手馴れた仲間、警察の目をかいくぐり、被搾取側の弱い女性をかばい合う。大金を隠しもつお鹿は路上に座って乞食を装い、テコにドケチ経済学を実地教育する。

冷水を飲まれた若い頃とはちがい、お鹿ばあさんの眉は弁慶眉に引かれ、前歯には獣状の入れ歯が細工され、ギョロ眼はいつでも餌にとびかかる用意で身辺をぬかりなく物色するために大きく身開かれている。太めで低音の地声にはますます早口のドスを効かせ、ハイドーお鹿の、がめつい警戒心をくるむ丸い背は、尾羽打ち枯からした女親が煩悶し波打ち際をさすらった足元とは、とても同一人物とは思われない。敵を待ち、跳びかかって身包み剥いでやろうという体勢なのである。

徹底したがめつい婆さんだが、ジキルに変貌するときがある。それは、使い走り役のテコ（中山千夏）という、ちょっと遅れ気味の知能を持つ女の子にかいま見せる表情に読み取ることができる。お鹿ばあさんがドケチ哲学を伝授するこの女の子との間柄は、血も水も涙もまったく入る隙間のない、強固な信頼関係に支えられている。そこではなまじの笑顔は無用である。駆け引きも騙し合いもない。実の息子にも娘にも許さない心をテコにはそっくりそのまま、預け渡す。擬似母娘がナイーブに引かれ合う磁力は、ほとんど天空に舞う天使の資質に喩えてよい。この擬似母娘関係がまた、母もの映画の血縁非血縁オブセッションを壊滅状態に打ち砕くのである。「耳なし人形」の歌を無心にうたうテコに通行人が金を落とすしていく。それを隣りに乞食座りしたお鹿ばあさんが拾い集める。パン屋の開店

資金を「貸してやってもええで」と不遇の女をいたわる大金がありながらも、「人間はいつも努力せねば」というロールモデルを、隣りに座って教えてみせるのが、ヴァーチャル・マザーの体験教育となる。

クリステヴァのアブジェクト母親と反アブジェクト母親が、血縁非血縁オブセッションをひとまたぎしたお鹿ばあさんには同居している。隠し金をねらう息子や身内には、アブジェクト母親の顔を見せる。<sup>35)</sup> その同居を悶えやジレンマとして描かずに、人間的救いとしてサラッと示している。それが、彼女が女の子にさりげなく見せるヴァーチャルマザーの横顔であろうか。そこでは反アブジェクト母親になり切る。大阪の自動車スクラップ工場では貧しい男女が誰彼なく利欲に走る。お鹿ばあさんの貯め金をねらうのは、しかし、他人ではなく身内同志なのである。窮屈な疑心暗鬼のやりとりが厳しいリアリズムの刃を研がせる。だが、彼女を信じ彼女から信じられる天女のように邪気のない精薄の女の子テコが一杯の聖水となり、観客に突きたてられる刃の傷口を癒してくれる。それまで幾多の知恵者たちが、母ものシリーズの一部テキストを競演し合い、あるいは試作の画面と舞台に活用してきた。子役たちの哀しい歌はその一つである。その中に置くと、「耳なし人形」の歌をうたうテコの哀歎は、ギャグを便乗させつつ絶妙である。そのようなヴァーチャルな娘に眼をかけるお鹿ばあさんにも、どこか天女のような無心さのあることをかいま見せるのが、三益愛子の演技の一瞬きらめきとなる。それが、母もの映画が開始して十数年目に当る今回の母子の表象が、過去の甲殻を打ち破る好機となる。

舞台劇『がめつゝい奴』は正味九ヶ月のロングラン記録を打ち立てたが、それは演劇界にも前例のないことであったと川口が回想している。途中、三益愛子は芸術祭文部大臣賞・第五回テアトロノ賞を受賞した。三益は1日も休まず公演を無事に終え、夫から祝いと慰労の言葉を送られると泣いて喜び、水割り乾杯をあげ、その夜は成功のあと味をかみしめて二人が語り明かしたという。そのはなむけの言葉とは、「妻の仕事はこれから一生しなければならない、がいい仕事のチャンスはそれほど簡単ではない。私は心から喜んでいる。三益愛子という女優は『がめつゝい奴』によって演劇の開眼を得たと信じる」というような意味の事だったらしい。<sup>36)</sup> 一九六十年『がめつゝい奴』の舞台で妻が文部大臣賞を受賞したと

きは、その祝賀パーティで川口がうれし泣きしたと記されている。「芝居と映画に近い人情作家ならではだろう」と川本三郎は見る。先の筆者の推量は推量ではないことが立証されたのである。母ものあと適役を模索し、『赤線地帯』以来の芸魂がひといきに開花に向かう気迫を身近かに感じ取ったであろう夫は、妻に何としても芸人として勲章の重みを賞味させ、芸人の自信を持たせてあげたい気持を育んできたのであろう。初日から数日たち、いつもはまとまったところで見てもらう慣わしを破って、妻から見て欲しいと催促され腰を上げた川口は、お鹿ばあさんの完璧な性格描写に強い感銘を受けたという。観客も同じ思いらしく、割れんばかりの拍手であったという。楽屋へ飛んで行ってべた誉めした様子を夫婦、いや、演技者と批評家の対話に辿ってみよう。

「初めてママの本領を見つけたといってもいい。今までの三益はこしらえものだったが、今度のお鹿ばあさんは心から出ている。見事なものだ。菊田一夫が三益愛子の真実を発見したんだよ」「パパにそういわれるととっても嬉しい。芸に関する限り嘘をいわない人だから、見られる事も怖いけど見て貰わない内は安心出来ないのよ」

「今度は文句なしに感心した。この芝居は大当たりするぞ」<sup>37)</sup>

この川口講評は、芝居だけではなく映画における「今までの三益」という含意に受け止めていいのであろうから、母ものシリーズで押し殺してきた三益の本領が、『がめつい奴』から起爆されると、めらめらと燃焼始めたのである、と言う逆説を提起することになる。それだけに留まらない。母親鑄型に抑え込んだ「こしらえもの」、不自然な作り物に紅涙をしばられてきた日本映画の観客たちは、画面の母性の表象に適当に歓待されるもするし、また泣く気にされたのだという規制事実を、大映元専務が自分の言葉で裏書きしたのも同然である。こう揚げ足とられて、もし踏み込まれたとしたら、川口は何と抗弁したであろうか。

これをもうひと押しすると、大映お家芸のお先棒として三益はある設定では拳銃の前に体を張り、あるいは濁流に飛びこみ、裁きの場に出されて、娘の社会的顔にだけは傷がつかないようにと守り続けてきたのである。その娘とは、映像化されたヴァーチャルな娘であるかもしれないし、あるいは、川口の養女の身代わ

り表象だと見る観客がいたかもしれない。三益愛子のフィルモグラフィを総覧すると、微小とはいっても気にかかる変調がある。心なしか、1952年の出演作品以後からは子供の中に男性が目立ち始めるのである。それまでの母ものシリーズには母娘を描くことが殆どであった。ところが、1952年の『暎の母』『母山彦』『巢鴨の母』はいずれも成人以上の息子とかかわっている。そこに何らかの徴候を見て取ることができるのだろうか。逆に言えば、それまでスクリーンを飾り立てた嫁入り前の娘が、その相応分だけ退去して、画面上の親子関係の印象を変えていくのである。

先に、母ものでは娘の体面を汚さないようにと必死で奮闘する母性に言及した。そして、それらの母親演技は、川口によると、どうも三益のこしらえものであったらしい。仕事柄の必要悪でもあったのである。これにうがった見方をすると、このようなテキスト構築においては、誰かの深層で誰かの娘に向かって気を砕いていたのではないか？むろん、基本的には、新世代の娘、潜在的母親としての娘一般と捉えることができる。しかし憶測的には、その娘には、第一夫人との間の養女も含意されていたのではないだろうか。むろん母子関係がホームドラマへと進展する過程において、息子役の若い男優を加えて観客同化作用の拡充を目論む商業路線は理解できる。しかし、娘の比重が軽量化される印象を与えるのは、企画側の深層でも、また、娘の気がねが以前ほどには不用となったのではないだろうか。娘（養女）が結婚する相手を見つけて落ち着いたなどが、仮定として考えられる。かつて三益の娘を演じた三條美紀は、この頃では多くの主役をこなしている。（次号に続く）

註

<sup>1)</sup> 瓜生忠夫『戦後日本映画小史』法政大学出版局 1981:121. 波多野哲郎「木下恵介の『家』—木下映画はなぜ忘れられたか」『黒澤明と木下恵介—素晴らしき巨星』キネマ旬報臨時創刊号 1998:90.

<sup>2)</sup> 佐藤・司馬『日本映画俳優全集女優編』キネマ旬報 1980. 12.31(801):662.

<sup>3)</sup> 評論家、神崎に、「あなたの金齒の感じなんかもなかなかいい」と褒められた

三益の応答。神崎の説明によると、三益風に髪を左右を飾る理由は、特殊カフェーには三つも四つも入り口があるので、どちらから入った客にもアピールするためだという。赤線地帯は何を訴えているか「サンケイスポーツ」1956.3.22:4.

4) 同上.

5) 佐藤忠男ほか四名『新映画事典』美術出版社 1980:218.

6) 佐藤忠男『狂った一頁』《Iwanami Hall》Special Number 8 1975/10/10:13.

7) 『淀川長治集成I-私が見つけた愛した監督とスタア』芳賀書店 1987:287.

8) 淀川 288.

9) 佐藤忠男『狂った一頁』《Iwanami Hall》Special Number 8 1975/10/10:13.

10) 長谷川泉（編著）『川端康成作品研究』八木書店 1969:46.

11) 衣笠貞之助『狂った一頁』始末 《Iwanami Hall》Special Number 8 1975/10/10:9.

12) 主要日本映画批評 狂った一頁『キネマ旬報』1926(243):48.

13) 佐藤・司馬 662.

14) 「サンケイ読み物」1956.3.25:69.

15) 日本映画批評 滋野辰彦『映画旬刊』1956.5 下旬号:44.

16) 「サンケイ読み物」1956.3.25:69.

17) 大橋恭彦 赤線地帯—その演技—『映画芸術』1956.5:71.

18) 赤線地帯は何を訴えているか「サンケイスポーツ」1956.3.22:4.

19) 三井葉太郎 赤線地帯『映画評論』1956.5:68.

20) 同上.

21) 黛敏郎・齋藤一郎・芥川也寸志 映画音楽家は発言する [座談会]『キネマ旬報』1956.9 下旬:45. 黛敏郎は伴奏音楽ではなくラジオから流れてくるマンボなどの自然音を候補にも考えてみたというが、それではありきたりの風俗映画にしてしまうという懸念が働いたのだという。しかし芥川は溝口と黛とでは空間構成に対する感覚が「まるっきり違う」という認識を改めて促し、黛の意味するところの溝口の映画の実験と黛の音楽とに乖離が依然として存在することを示唆す

るのに近い発言をしている。

22) 「週刊朝日」1956. 4. 1:73.

23) 参照 黛敏郎 Q氏への公開状「週刊朝日」1956. 4. 15:84. 黛君に答える「週刊朝日」1956. 4. 22:84. 再びQ氏へ「週刊朝日」1956. 4. 29:84.

24) 「週刊朝日」1956. 4. 29:84.

25) 市川久夫 我等の生涯の最良の企画 35 『キネマ旬報』1958.10 下旬 146.

26) 市川 147.

27) 坂本佳鶴恵『<家族>イメージの誕生:日本映画にみる<ホームドラマ>の形成』新曜社 1996:283.

28) 佐藤・司馬 663.

29) 溝口研究者である佐相勉氏から教示された情報による。佐相勉 『溝口健二・全作品解説 1』近代文芸社 2001. 参照 岸松雄『人物日本映画史 I』ダビッド社 1970:569-628.

30) 「東京新聞」1956. 4. 11 夕刊.

31) 佐藤・司馬 663.

32) 『日本映画俳優全集女優編』1980. 12. 31(801):522-523.

33) 溝口は田中を好きでたまらなかったという。田中と溝口とは『月は上りぬ』(1954)の監督をする、やめさせるで揉め事を起し、それが遠因となり二人のコンビが解消した。『日本映画監督全集』250.

34) 尾崎宏次「がめつい」芸魂のひと・三益愛子『婦人公論』1960. 1:132.

35) アブジェクトな母親とは、対象化される以前の母と子が一体化し融合するが、母がその快楽で魅惑すると同時に嫌悪を誘い棄却される、後者を指す。参照 西川直子『クリステヴァ』講談社 1999.

36) 川口松太郎『愛子いとしゃ』講談社 1982:46.

37) 川口 39.