

女性の性的欲望の発露 ——田中絹代監督作品『乳房よ永遠なれ』——

イレネ・ゴンザレス、植田真由

はじめに

今日、日本の女性監督の活躍ぶりには目を見張るものがある。たとえば、浜野佐知（1948～）や河瀬直美（1969～）、井口奈巳（1967～）やタナダユキ（1975～）や荻上直子（1972～）や池田千尋（1980～）などもコンスタントに作品を世に送り出し、興行成績においても成功を収め映画界を賑わしている。このように、活躍する女性監督が増加傾向にあるなか、日本の女性映画監督史においてあまり語られていない人物がいる。それは、日本映画史において、女優としてその存在を語らずに通ることのできない存在、田中絹代である。監督として、長編劇映画 6 作を世に送り出した田中であるが、大きすぎる女優としての功績、名だたる巨匠監督たちによる手厚いサポート、作品に散見される紋切り型のロマンスなどが邪魔をして、彼女は監督として正しく評価されてこなかった。この過小評価の原因として、日本映画界が世界でも突出した男性中心社会であることが大きい。田中の監督作品にはオリジナリティがないという見解も一理あるように思われる¹⁾。しかし実のところ彼女は、日本映画史において、はじめて、かつ積極的に女性の性について描こうとした監督だったのではないかと本論ではこの仮説を証明すべく、田中の第 3 作品『乳房よ永遠なれ』を取り上げ、女性主人公の強い欲望に照準を合わせ、その欲望がいかに激しいものであるのか、そしてそれを田中はどのように演出したのかを明らかにしたい。

全 6 作ある田中の監督作のなかで、もっとも革新的に女性の性を描いていると言えるのが、『乳房よ永遠なれ』（日活、1955）である。本作は、戦後の代表的な女性歌人である中城ふみ子取材した新聞記者、若月彰による評伝が原作となっている。すでに、加藤幹郎や斎藤綾子²⁾が、本作は田中の監督作のなかで——とりわけ 1950 年代の日本映画のなかでも——、独特な「女性性」を表現した作品であり、そのため映画史上にしかるべき地位を占める作品であると論じてきたが、『乳房よ永遠なれ』のみを主題とした研究は 2016 年の現時点において未だ現れていない。そこで、本論では、先行研究をもとに、当時の映画産業や社会の事情を鑑みて、本作における性と病、及びそれにかかわる女性の身体の表象とその意味を分析していきたい。

まずは、本作のあらすじを見てみよう。歌人である下城ふみ子（月丘夢路）は結婚し二人の子どもにも恵まれたが、不誠実な夫との決して幸せとは言えない結婚生活の鬱憤を詩に込めていた。そんな主人公、ふみ子は夫の不貞に愛想をつかし、実家の母親のもとへ帰ることにするのだが、実家へ帰ってしばらくすると乳癌を患っていることが発覚し、治療のため入院することになる。夫と別れた後、ふみ子は自分の詩を認めてくれたジャーナリスト大月彰（葉山良二）と恋人として死ぬまで過ごす。中城の死後、彼女の詩や日記をまとめた『乳房よ永遠なれ：薄幸の歌人中城ふみ子』（第二書房、1955 年）を原作に 1952 年に中村登の『我が家は楽し』（松竹）でデビューした女性脚本家、田中澄江がシナリオを担当した。

本作までの 2 作品において、田中は監督をする際に、日本映画の巨匠に依拠していた節がある。たとえば、彼女の初監督作品である『恋文』（1953）では、木下恵介および成瀬巳喜男が脚本を執筆し、彼らが映画スタッフを選ぶなどして尽力したし、第 2 作品『月は上りぬ』（1955）においては、小津安二郎の脚本を使用した。さらには、小津の特徴のひとつであるローアングルのカメラワークを模倣したと思われるショットが多数用いられているのだ。実際、『月は上りぬ』を指して、「前のは小津、絹代作品だ」³⁾と評されてもいる。このように、脚本から制作過程に至るまで、巨匠たちの助けを大いに借りて両作を作り上げたことは否めない。しかし、第 3 作となる本作ではようやく巨匠達から自立し、原作、脚本、監督、ヒロインのすべてが中年女性で固められたことで、当時としては希有な、女性が女性を描いた作品となった。このように、本作は、内容以前にその背景を切り取ってみても、彼女の監督キャリアにおけるターニングポイントであると言える。

本作冒頭のシークエンスは、ふみ子が子どもを連れて実家に帰るところから始まる。このシーンでは、田舎の風景を背に、二人の子どものミディアムロングショット、そして作業着を身に纏い、子ども達を愛おしそうに見つめるふみ子の姿が捉えられている。アコーディオンの背景音楽や、野原で草を食んでいる牛の映像によって、牧歌的な印象が強調されている。家に着くと、彼女はすぐに家事や夫の世話をし始めるが、夫は彼女に冷たくあたるのだった。甲斐甲斐しく母親の面倒を見、夫からは不当に扱われているふみ子の姿は、子どものために自分を犠牲にし、いつの日か再び愛されることを望みながら夫の冷たい仕打ちに耐える「母もの」⁴⁾や「妻もの」のような、ありふれた物語が展開していくような印象を与える。事実、当時女性を描く映画の大部分は、異性恋愛関係または男性を主体に、振り回される母、妻、あるいは恋人として女性を描いてきた。このような戦後メロドラマにおける偏った女性表象は、多くの研究者によってすでに分析されている⁵⁾。たとえば 1950 年代、ロマンスを主題とした物語では、女性は受動的な役割が当てられていたことをスタンディッシュは指摘しているし⁶⁾、斎藤は戦後の女性や母親の表象は、戦争で敗北した男性（国家であり主体）を慰め安心させる役割を担っており、男性は過去の悲しさやフラス

トレーションを母や妻に投影したと論じている。齊藤が、「女たちは戦後映画を作っていた『男たち』の自己役影として機能しており、意味の生産者ではなく『担い手』bearerである」⁷⁾と述べているように、女性を犠牲的で世話好きな人物として描くことで、男性はファルスの喪失を否認することができたのだ。一方、男性は強く積極的で、女性を先導する人物として描かれることが多かった。このように、固定化された男女の表象のされ方が一般的であった当時において、本作は、冒頭シークエンスで「母もの」や「妻もの」のような様相を見せておきながら、その実、ふみ子の妻や母としての側面は本作ではほとんど出てこない。正確に言えば、母親としての一面も描写されてはいるのだが、霞んでしまうのである。なぜなら、異常なほどに性的欲望を抱く一人の女性としての描写のほうが強烈な印象を放っているからだ。後に説明するが、ふみ子は他人のために自己を犠牲にする人物ではなく、自分のため生きようとする個人として描かれている。これは、女性主人公の主体性を強調することにより、当時一般的であったメロドラマのジェンダー表象を崩すことに田中が挑戦したことの現れだと考えられるだろう。

ふみ子が他の作品で描かれる女性とは一線を画した主体性を得るのは、他でもない、乳癌という病によってである。治療のためとはいえ、乳房を切除したことによってふみ子が受けたダメージは計り知れない。その是非はさておき、乳房は社会的にも性的にも大きな意味を持っている。ふみ子自身、乳房の持つ重要性を認識し、かつそれが自身の身体から失われた事実を受け入れきれず悲嘆に暮れていることは、乳房切除手術の後の「もうこれで私も結婚どころじゃない」とのふみ子の台詞からも明らかである。しかし、時間が経つにつれて、彼女はこのような拒絶や不安を克服し、文字通り新しくなった自分を受け入れていく。乳癌による乳房切除は、彼女を一時的に弱くしたものの、後に、眠っていた欲望を解き放ち、新たな人生を切り開いていく原動力となったのだ。

実際、死のカタルシスを描くため、映画はこれまでにもしばしば癌を利用してきたし、癌によって残りの人生を充実したものにしてしようとする主人公達が描かれてきたことは少なくない。黒澤明の『生きる』（1952）もその例に当てはまるだろう。『生きる』では、胃癌が見つかり、死を間近に迎えた主人公が、自身の存在意義を見出そうと人生を生き抜く様を描いている。たしかに、癌発見以前・以降で生き方が変わっていく点において、『乳房よ永遠なれ』も同じようなパターンではある。しかしながら、本作では、他ならぬ「乳癌」を扱っている点に着目し、もう少し踏み込んだ分析を試みたい。

そもそも、乳房には一体どのような意味があるのだろうか。一般に、乳房は女性のセクシュアリティの象徴として考えられている。マリリン・ヤーロムの『乳房論 乳房をめぐる欲望の社会史』（1998）によると、乳房は宗教、政治、商業など様々な領域でそのイメージを利用されてきたし、広告においては、商品やサービスとは無関係なセックス・アピールとして利用されてきた。また、映画では女性の身体がしばしば性的対象として描写されて

きたがために、乳房はやみくもに崇拜されてきたきらいがある。とりわけ西洋では、乳房は性的なものであると同時に神聖な母性だと考えられてきた歴史や文化がある。一方、日本では、乳房は歴史的に着物の下に隠されるべきもので、女性のエロティシズムは乳房ではなく、うなじに宿ると考えられていたという。しかし、戦後、メディアにハリウッドスターが登場し始め、欧米の服装が普及し、欧米風の美人コンテストやストリップショーが広まることで乳房を強調するファッションが流行することとなり、1950年代中頃には、日本でも乳房が女性のエロティシズムの中心となった⁸⁾。日本において、女性の身体が性的な対象としてまったく搾取されていなかったわけではないが、時代の変化とともに、乳房の持つ意味は大きく変容してきたと言える。それにともない、乳癌を患うこと、そして乳房を失うことの意味も大きく変わっていった。他の癌と異なり、乳癌によって女性身体の象徴的な部位を失うことは、社会的・性的に女性と見なされないのではないかと、というより一層強い懸念を当事者たちに抱かせることになっていったからだ。

では、ジェンダー、社会、政治的に意味を持つようになった乳房の消失は、映画においてどのように表象されたきたのだろうか。近年でこそ、乳癌を扱った作品が増えてきたが⁹⁾、本作が公開された当時、乳癌を主題にしたことは新たな試みであった。最も早く乳癌を扱った作品に、*Valley of the Dolls* (Mark Robson (1967)、日本では『華岡青洲の妻』(増村保造、1968)が挙げられるが、いずれも副次的な扱いで主題とまでは言い難い。以上のことを踏まえると、本作は乳癌を主題とした先駆的作品であり、また、患った女性が抱えるジェンダー・アイデンティティや性の危機とも言える心理学的トラウマに踏み込んだ作品だと言えるよう¹⁰⁾。さらに言うならば、本作は、他の作品のように、主人公の心の変化を描くために癌をモチーフにしてはいるものの、社会的構造によって女性に課せられるプレッシャーや性の再発見を通して、ヒロインが人生を再び受け入れる過程を初めて女性目線で描いているのだ。以下、具体的にそのプロセスを見ていきたい。

手術以前と以後のふみ子の違いは、ふみ子が欲望に目覚めるところにある。病によって弱気になったふみ子は、人には見せないながらも自分自身と闘っていた。劇中、もふみ子は自分のことを何度も「汚い女」「悪い女」「いけない女」と罵り、癌になったのは自分が何か悪いことをした結果なのだと述べる。そして、夫に不満を抱き、好きになってはいけない男性を好きになってしまったことをその理由として挙げる。女性が社会的道徳に反し、自由に性を楽しもうとすると罰が当たり、病気になってしまうというのだ。このような心理からは、男女関係において、女性が被害者であるのはいいが、加害者になることは許されないという社会からの暗黙の抑圧が垣間見える。病に、そして社会にも抑圧されたふみ子は、やがて性の発露にその抜道を見出していく。術後、ふみ子の弟が「まるで子どもになっちゃたみたい」と彼女を評したことからも窺えるように、己の欲望の赴くままに、乳房の喪失によって一度は失いかけた女性性をふみ子は謳歌するようになるのだ。以下では、

解放されたふみ子の性に対する大胆な姿勢について詳述する。

まず、後半において物語の中心となる大月との関係に目を向けたい。新人賞を受賞したことで歌人として有名になったふみ子訪れた新聞記者である大月とは、病室で対面することになる。大月と会うことを看護婦に告げると、ふみ子はベッドの上で手鏡を見ながら口紅を引く。そして、ベッドから降り、カメラに背を向け上半身裸になってブラジャーを着用する。これは、ふみ子が乳房を失っても女性であることを忘れていないことを効果的に描写しているが、このシーンが官能的なシーンにならないのは、義乳房のクローズアップの効果であろう。場合によっては性的にまなざれてもおかしくない着脱行為のはずが、乳房喪失の物的証拠を捉えたクローズアップによって、性的眼差しを撥ねつけられるのだ。

その後、互いに惹かれ合うことになる二人は、病室のベッドの上で結ばれることになるのだが、翌朝、ふみ子は手鏡を見ながらゆっくりと髪を梳かし恍惚の表情を浮かべる。いそいそと服を整える大月とは対照的なこの仕草は、満たされたふみ子の強い欲望を強調していると言えよう。そして、大月が帰京する前夜、ふみ子はベッドの傍らに敷かれた大月の布団に滑り込み、「抱いて」と大月に迫る。ここで興味深いのは、このときの二人の描かれ方もまた、対比的であることだ。大月にしがみつくとふみ子の顔と大月の後頭部のショットと、大月の顔とふみ子の後頭部のショットが交互に映し出されるのだが、二人の表情には温度差が見受けられる。寂しさと不安あまり悲痛な表情を浮かべるふみ子に対し、大月は無表情なのだ。読み取り難いこの表情は、大月を演じる俳優葉山良二が本作でデビューしていることも大いに関係しているのだろうが、それが一層、ふみ子の情欲を際立たせる結果となっている。

『キネマ旬報』の映画批評において、ふみ子と大月の恋は「ロマンティックなものではなく肉感的なものである」¹¹⁾と評されているように、田中は二人の関係をふみ子主体の肉体的なものとして描こうとしていたのではないだろうか。ふみ子が乳房喪失という身体的欠如とともに失ってしまった「女」という性を取り戻すには、大月との身体的な関係が不可欠だったのだ。

さらに、その翌朝、布団の脇に無造作に置かれたブラジャーがクローズアップで捉えられているショットにも目を向けたい。このショットは、大月と初めて対面する際に映し出された義乳房のショットと呼応していると考えられる。義乳房のクローズアップショットでは、義乳房の奥にブラジャーがあるのだが、今回のショットにはブラジャーしか見えない。この2つのショットは、初めて大月に対するときには、義乳房を着用することで女性性を武装していたが、後に、義乳房に頼る必要がないほどにふみ子が女性性を取り戻せたことを意味するのではないだろうか。そしてその回復には、田中の言う「異常な愛欲」¹²⁾が付随しているのだ。

大月との恋愛が物語後半からの要ではあるものの、驚くべきことに、ふみ子が「異常な

愛欲」を向けるのは大月に限ったことではなく、大月と出会う以前、ふみ子が新人賞を受賞する契機を作った堀卓（森雅之）にもそれは向けられる。そのうえ、まさに「異常」と言える行動で示されるのだ。

手術が終わってから再び入院するまでの短いあいだ、長い入院生活で入浴できなかったふみ子は、堀の妻であるきぬ子（杉葉子）に頼み、きぬ子の家の風呂に入れてもらう。風呂につかったふみ子は、すぐ外で薪をくべるきぬ子に向かって、堀が使っていた風呂にずっと入りたかったのだと告げる（この時点で堀は死んでいる）。このシーンでの告白の異様さは、ふみ子の欲望の強さを表しているだけでなく、ふみ子の願望を別次元で叶える足がかりとなる。

ふみ子の入浴シーンを見た観客は、似たようなシーンをすでに見ていることを思い出す。それは、きぬ子が外で薪をくべ、堀が風呂につかるシーンである（00:32:19）。ふみ子が風呂につかり、きぬ子が薪をくべる光景によって、似通った構造を持った堀の入浴シーンが観客の頭のなかでフラッシュバックされる。すると、時間的に隔てられているはずの2つのシーンが観客の頭のなかで再構成され、まるで二人と一緒に風呂に入っているような錯覚に陥ってしまうのだ。加藤はこの現象を「超時間的クロスカッティング」と呼んでいる¹³⁾が、観客を錯覚に陥らせることによって、田中は、ふみ子が望んだ堀との——存在しないはずの——混浴を仕立て上げたのだ。

以上のように、様々な対比を効果的に演出することで、田中は性に奔放になっていくふみ子の姿を見事に描ききっている。

さらに、この入浴シーンにおいて看過できないのは、映画史において散見されるシャワーシーンとは異なった性質を孕んでいる点である。古典的ハリウッド映画において、シャワーシーンは、男性観客やレズビアン¹⁴⁾の観客の見世物として、あるいは暴力の表象として使われてきた歴史がある。いずれにせよ、シャワーを浴びる女性の無防備な姿は、ある一定の観客の視覚的快楽の対象となってきた¹⁴⁾。女性のシャワーシーンが視覚的快楽の対象として消費されることが一般的であったなか、田中は観客の好奇の視線のためにふみ子の入浴シーンを描いてはいない。このように考えられるのは、まず、ふみ子には観客が見たいと望む乳房自体が存在しないことが挙げられる。多くの入浴シーン、またはシャワーシーンに登場する女性には乳房があり、その存在ゆえに性的な視線が投げかけられるが、ふみ子はもはや乳房を有していない。そのため、従来のような視覚的快楽の対象となり難く、観客の好奇の視線は宙づりになってしまうのだ。また、もう一つの要因として、この行為は誰のためでもなく、ふみ子自身のために用意されていることも考えられる。加藤も指摘しているように¹⁵⁾、ふみ子は恋した男と同じ風呂に入りたいという自分の欲望を満たすためだけに風呂に入っている。つまり、田中は、観客の好奇の視線にふみ子を曝そうとしたわけではなく、あくまでもふみ子の異常な欲望を提示しようとしたのだ。加えて、主に異

性を対象としてきたシャワーシーンに同性（それも女性に関心のない）を巻き込んでいる点も見逃せない。というのも、女性のシャワーシーンでは、物語世界内においてもそれを見ているのは男性である場合が多く、物語世界内で女性が女性のシャワーシーンを見ている作品は多くない。しかしふみ子は本作において、物語世界外の男性観客ではなく、物語世界内の親友の女性（きぬ子）の視線の対象となることを自ら望んでいる。これはつまり、ふみ子が見られることに自覚的なのだ。意に反して、ふみ子の乳房を見てとっさに顔を背けるきぬ子に、ふみ子はもう一度自分の身体を見るよう迫る。きぬ子が拒むと、ふみ子は軽蔑と満足感の入り交じった冷たい表情を浮かべ窓を閉める。ふみ子は、もはや見られる対象という被害者ではなく、きぬ子を精神的にも視覚的にも弄ぶ加害者なのである。

さらに興味深いのは、一向に手術跡を見ようとしなないきぬ子を見かねたふみ子が窓を閉めるシーンである。スクリーン左手前に顔を覆ったきぬ子が、そして右奥の窓越しに風呂に浸かるふみ子が配されているのだが、窓を閉めるとき、ふみ子が一瞥するのはきぬ子ではなく観客のように思われる。『キネマ旬報』にも掲載されている本作の宣伝ポスター（図1）¹⁶⁾が、ふみ子の上半身の露出の高い扇情的なものであることを鑑みると、多くの男性観客がふみ子（月丘夢路）の裸体を目当てに劇場に足を運ぶことが予想される。先にも述べたように、物語世界内において、きぬ子が見たくないふみ子の裸を半ば強制的に見せられた一方で、物語世界外の観客は、ふみ子（月丘夢路）の裸体を見たいと期待するにもかかわらず、ふみ子に窓を閉められるため、それが叶うことはない。ふみ子は窓を閉める行為によって、観客が自身の裸体を見ることを拒むのだ。このシーンにおいて、田中は、ふみ子を「見られる女性」ではなく「他者に見ることを促す女性」、かつ「見ることを許さない女性」として描いているのではないだろうか。これまでの映画史のシャワーシーンにおいて「見られるだけの客体」であった女性が、本作では「見せる主体」へと変化している。田中の演出は、従来の「見る主体」と「見られる客体」の単純な関係を見事に裏切っているのだ。このように、ふみ子が自ら観客の性的まなざしの対象となっているとすれば、本作の入浴シーンは、それまで映画史に数多く存在する入浴シーンとは一線を画している。



図 1

おわりに

15歳の若さで女優デビューした田中は、自分が演じてきた女性について次のように述べている。

女は男しだいと俗にいいますが、その男のしだいによっては、どんなにでも不幸になっていく女たち。映画という学校で、私が学んだ人生の姿は、どうやらそんな形をしていたようです。男に対する不信のようなものが、いつかのまにか私の心にしみついていったのでしょう。¹⁷⁾

男性中心社会に生き、感じ、死んでいく女性を演じながら、自身も同じように生きてきた田中は、「女の立場から女を描いてみたい」¹⁸⁾との発言通り、自分のため生きる女性を描きたかったのだろう。男性監督が女性を描くことしかなかった当時の日本映画界において、田中は女性が男性に消費されるだけの存在ではないこと見事に証明した。病に冒され、女性性のシンボルである乳房を失いながらも、主体的に性的欲望を満たすために行動し、そして自ら進んでまなざされる客体となったヒロインは、本作以前の映画には存在しなかったのだ。田中は、病を契機に異常なほどの愛欲をほとぼしらせるふみ子を介して、女性監督としてはじめて、主体的に性を楽しむ女性を表現することに成功していると言えよう。

註

- 1) 石割平編『日本の映画女優Ⅰ 田中絹代』ワイズ出版、2008年、29頁や、斉藤綾子「ゆれる、女たち——アジアの女性映画監督、その歴史と表現——」『社会文学』第27号、不二出版、2008年、105頁などがある。
- 2) 加藤幹郎『日本映画論 1933-2007——テキストとコンテキスト』岩波書店、2011年、160~170頁、および斉藤綾子「女が書き、女が撮るとき：日本映画史における二人の田中」『明治学院大学藝術学研究』22号（13~31）、明治学院大学藝術学会、2012年参照。
- 3) 『キネマ旬報』、134号、キネマ旬報社、1955年、45頁。
- 4) 板倉史明「大映「母もの」のジャンル生成とスタジオ・システム」『家族の肖像—ホームドラマとメロドラマ』（103-38）森話社、2007年、105頁。
- 5) 斉藤綾子「失われたファルスを求めて—木下恵介の“涙の三部作”再考」映画学（14）、2-20、2000年や、Standish, Isolde の *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, New York: Continuum. 2005、ミツヨ・ワダ・マルシアーノの「戦後日本メロドラマ『日本の悲劇』と『二十四の鐘』」『家族の肖像—ホームドラマとメロドラマ』（285-310）森話社、2007年などがある。
- 6) *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, 165、173頁。
- 7) 「失われたファルスを求めて—木下恵介の“涙の三部作”再考」、13頁。
- 8) 菊池暁『身体論のすすめ』丸善、2005年、5頁。
- 9) 近年、乳癌をテーマにした作品が増えてきている。『六月の蛇』（塚本晋也、2002）や『Mayu—ココロの星—』（松浦雅子、2007）、『余命—ヶ月の花嫁』（廣木隆一、2009）などがある。『乳房よ永遠なれ』とは完全に異なるアプローチだが、『六月の蛇』も乳癌を煩うプロセスと性的欲望に目覚める女性の物語であるので特筆すべきだろう。乳癌を患った女性に精神的なサポートをしようという動きが1952年にアメリカで始まった（Sulik, Gayle. *Pink Ribbon Blues: How Breast Cancer Culture Undermines Women's Health*. New York: Oxford University Press. 2010.）
- 10) 『婦人公論』（8月号、中央公論新社、1959年296-297）などの雑誌でも乳癌についての記事があるが、精神的な問題に関係づけてはいない。
- 11) 北川冬彦「乳房よ永遠なれ」『キネマ旬報』134号、キネマ旬報社、1955年、96頁。
- 12) 「新人映画評論家の出現を待望す」『キネマ旬報』129号、キネマ旬報社、1955年41頁。
- 13) 『日本映画論 1933-2007——テキストとコンテキスト』、166頁。
- 14) 加藤幹郎『ブレードランナー論序説 映画学特別講義』筑摩書房、2004年、115~117頁。
- 15) 『日本映画論 1933-2007——テキストとコンテキスト』、167頁。
- 16) 『キネマ旬報』136号、キネマ旬報社、1956年、35頁。
- 17) 田中絹代他『女優の運命—私の履歴書』日本経済新聞社、2006年、342頁。日本経済新聞社に掲載されたのは1975年。
- 18) 『田中絹代聞き書き』京都文化博物館、1997年、34頁。