

# 『狂った果実』の衣裳と新時代の幕開け

## 衣裳デザイナー森英恵の仕事

辰已知広

### はじめに

「森英恵」という名前を耳にする時、一般的にはファッションデザイナーとしての彼女の輝かしいキャリアが挙げられるであろう。1965年にニューヨークコレクションに初参加しアメリカで成功を収めると、その名はヨーロッパへも知れ渡り、パリへの進出を果たす。そして1977年には、それまで会員がフランス人のみであったパリ・クチュール組合<sup>1</sup>への加盟が正式に認められ、2004年の秋冬オートクチュールコレクション<sup>2</sup>を以って引退するまで、半世紀に渡って活躍し続けた「Hanae Mori」である。ブランドのビジネスを後進に譲った現在もデザイン活動をしている森であるが、日本映画の黄金期と言われる1950年代から60年代にかけて、彼女は撮影所システムが主流であった日本映画界の衣裳デザイナーであった。主な活動の場は日活であったが、最終的には大映、松竹、東宝、ATG等、大手撮影所の映画から低予算によるアート系作品に至るまで、幅広く活躍した。

志村三代子と北村匡平は、映画監督の篠田正浩<sup>3</sup>と女優の司葉子<sup>4</sup>に対し、戦後日本映画における衣裳デザイナーの役割に関するインタビューを行っており、その中で二人から森英恵との仕事に関する証言を得ている。全体を通じて映画製作の裏話的な性格が強い内容であり、森が手掛けた衣裳の具体的な分析はないが、日本映画の衣裳を主題とする研究書は、志村と北村によるこれらのインタビュー以外にはみられない。

映画衣裳については複数の研究者がその重要性を指摘するものの、日本映画の衣裳そのものを詳細に分析した先行研究は皆無に等しい。イギリスやアメリカの映画研究者が、ファッション理論の台頭と並行するように、直近三十年程でこの分野を大きく発展をさせた状況を鑑みると、日本のこの実情は不思議なほどである。また、森の映画界への多大なる貢献があまり明らかにされていない実情も然りである。森が世界的ファッションデザイナーとしてあまりにも輝かしい成功を収めたこともあり、森に関する複数の書籍を見通しても、デ

---

<sup>1</sup> フランス語で La Chambre Syndicale de la Couture Parisienne の意。

<sup>2</sup> オートクチュールとは高級衣裳店のこと。デザイナーが顧客のために完全オリジナル衣裳をデザインするもの。生地、仕立ても含め最高級の完成度を持つ。 <https://www.fashion-press.net/words/17>（最終閲覧日 2019年9月20日）

<sup>3</sup> 志村・北村、2016年。

<sup>4</sup> 志村・北村、2017年。

デザイナー人生におけるエピソードとして限られた作品の仕事が紹介されているのみで、陰に隠れてしまっている感が否めない。しかし、森の仕事を明らかにすることは、日本映画史上で今までになされなかった発見につながる可能性が高い。

そこで本稿では、映画衣裳研究の歴史を振り返りつつ、日本映画における衣裳事情を明らかにし、衣裳の分析を通して映画を考察する。構成は以下の通りである。第一章で衣裳デザイナーの定義付けを行い、映画製作が誕生して最初に「衣裳デザイナー」という名が生まれた背景や中心となった人物、その実態と変遷、職務の内容を明らかにする。続く第二章では、映画衣裳研究が軽視され続けた理由について、マルクス主義フェミニズム理論や、1975年にローラ・マルヴィが発表した論文とその後の論争の煽りを受けながらも徐々に確立された映画衣裳研究史を概観するとともに、その最新状況を示す。第三章では、1950年代における日活の独自性を映画史の中で捉え、その特徴と森英恵との関係や、デザイナー森英恵が映画界にかかわるまでの経緯とその後、森の衣裳が与えた社会的インパクト等を、過去の資料に依拠して包括的に論じる。第四章では森が担当した『狂った果実』（1956）の衣裳を分析及び考察する。まずは中平康監督のカメラテクニックを注視し、ミザンセツと衣裳との関係を理論的に明らかにする。続いて、『狂った果実』に登場する兄と弟の二人が着用した衣裳を、グレアム・ターナーが提唱した「二項対立」の理論で捉え、兄弟の仲の変遷と衣裳との密接なかかわりを明らかにする。また、斎藤綾子による『狂った果実』の原作者石原慎太郎に対する「ミソジニー」的な解釈を手掛かりに女性陣の衣裳を分析し、斎藤による言説を批判的に検証することにより、新しい視座を示すことを目指す。

## 第一章 映画の衣裳デザイナーとは

衣裳デザイナーの何たるかを語る前に、まずは衣裳の定義付けを行いたい。映画の衣裳とは、画面上の登場人物が身に纏う衣服のことであり、身に着けているバッグや帽子等の小物、ネックレスや指輪等のアクセサリ類は小道具と呼ばれ、衣裳とは区別される。したがって、衣裳とは演者が着用している衣服を意味する。

映画の衣裳デザイナーには様々なタイプが存在するが、映画史上その筆頭に挙げられるのが、撮影所システムを土台にした映画会社の専属社員であった、ハリウッドのデザイナーたちだ。代表的な人物は、1928年から41年までMGMで活躍したエイドリアンや、パラマウントでアルフレッド・ヒッチコックの作品を数多く手がけたイーディス・ヘッドである。

次に、本業はファッションデザイナーである者が映画衣裳を手掛けたケースである。この場合、本格的なオーダーメイドと、自身の既製服を衣裳として提供した場合とに分けられる。『ティファニーで朝食を』(1961)におけるオードリー・ヘップバーンの衣裳を担当したユベール・ド・ジバンシー<sup>5</sup>、『フィフス・エレメント』(1997)ですべての衣裳を担当したジャン・ポール・ゴルティエ<sup>6</sup>らは、作品だけのためにオリジナルデザインを行った。日本人のデザイナーでは、山本耀司が『BROTHER』(2001)におけるメインキャストの衣裳、『Dolls』(2002)における主演二人の衣裳をデザイン及び製作し<sup>7</sup>、映画公開当時話題となった。一方で、ラルフ・ローレンは『華麗なるギャツビー』(1975)にメンズ服の「提供」という方法で衣裳を担当した<sup>8</sup>。

撮影所システムが崩壊すると、製作費における衣裳への資金は抑えられるようになる。結果、殊に現代劇においては、デザイナーではなく「スタイリスト」が責任者となり、衣裳を「調達」することとなる。この場合、撮影用に準備された衣裳は「供給アイテム」と呼ばれ、衣裳がデザイン及び製作されることはない。映画のスタイリストとして一躍脚光を浴びた人物に、『セックス・アンド・ザ・シティ』(2008)のパトリシア・フィールドがいる<sup>9</sup>。

---

<sup>5</sup> Sheridan, 2010, pp.93-95.

<sup>6</sup> Janelle Okwodu. 2017 July 22. "Before You See Valerian, Revisit The Fifth Element's Iconic Costumes With Milla Jovovich and Jean Paul Gaultier." Retrieved from <https://www.vogue.com/article/the-fifth-element-jean-paul-gaultier-milla-jovovich-20th-anniversary-valerian> (最終閲覧日 2019年10月9日)

<sup>7</sup> 山本、2019年、70-72頁。

<sup>8</sup> 川本、2008年、261-262頁。

<sup>9</sup> Max Berlinger. 2018 June 13. "Patricia Field On Styling Sex And The City." Retrieved from <https://www.vogue.co.uk/article/sex-and-the-city-patricia-field-interview> (最終閲覧日 2019年11月14日)

映画の主演俳優が衣裳を担当した例では、高峰秀子と岡田茉莉子がいる。高峰は、『女が階段を上る時』（1960）で衣裳係となり、バーのマダム役で自らが着用する着物、羽織、シヨールだけでなく、他の役者が使用する衣服から小道具まで、そのすべてを決定する責任者として働いた<sup>10</sup>。また、高峰は着物への造詣が深く、自らは出演機会のない『沈丁花』（1966）で四人の女優たちが着用する着物の監修をも行った<sup>11</sup>。岡田は、自身の百本記念映画『秋津温泉』（1962）でプロデューサーを務めるとともに、衣裳も担当した。温泉宿の娘役であった岡田は、本名の「鞠子」に因んだ手毬が刺繍された黒地の着物を選んだことを明かしている<sup>12</sup>。

平芳裕子によると、アメリカ映画における衣裳デザインの発展は、ハリウッド映画の成立と深くかかわっている。

ブロードウェイの伝統をもつ東部と違って、そもそも西部には地元のテイラーやレンタル衣裳屋もなかった。そのため初期の映画会社は衣裳部門を立ち上げ、専属デザイナーやスタッフを雇用した。彼らは個人のクリエーションのためにデザインしたのではなく、むしろ専属社員として映画制作の一部に携わったのだ。それゆえ、初期にはクレジットに名前すら載らないこともあった<sup>13</sup>。

こうした事情を背景に誕生した、ハリウッドの衣裳デザイナー第一号として知られる人物は、D・W・グリフィスの『イントレランス』（1916）で衣裳部門の統括者であったクレア・ウェストとされる<sup>14</sup>。グリフィスは自らの世界観を視覚化するべく、彼女に衣裳のデザインを行わせ、これにより衣裳デザイナーという職業が生まれたという。ウェストはその後、セシル・B・デミル監督が所属するフェイマス・プレイヤーズ・ラスキー社の専属デザイナーとなり、『男性と女性』（1919）、『屠殺者』（1922）等の豪華絢爛な衣裳をデザインした。衣裳が秘める力に早くから着目していたデミルは、「セックス、セット、コスチューム」という合言葉の下、作品を追うごとに衣裳をより煌びやかにし、第一次世界大戦後の好景気に

---

<sup>10</sup> 『讀賣新聞』1959年12月29日夕刊4面「高峰秀子が衣裳を担当 「女が階段を上る時」成瀬監督のすすめで」

<sup>11</sup> 池田、2018年、71-73頁。

<sup>12</sup> 岡田、2009年、215-216頁。

<sup>13</sup> 平芳、2018年、90頁。

<sup>14</sup> 川本、2008年、17頁。

沸くアメリカの観客を楽しませたのである<sup>15</sup>。

衣裳が集客に大きく貢献することに気付いた撮影所は、1930年代に入ると、より衣裳に力を入れるべく、ココ・シャネルといったパリのファッションデザイナーに映画衣裳をデザインさせることにした。しかしこの試みは必ずしも成功しなかった。川本によれば、「現実のファッションを作り慣れたデザイナーたちに、照明やカメラアイでガラリと変わる衣裳の表情を学べというのが無理な注文だった」<sup>16</sup>という。これは、ミディアムスペシフィシティとも言える、現実とスクリーンの世界との決定的な違いを意味する。映画衣裳を有名ファッションデザイナーに担当させる方が興行的に有利であるにもかかわらず、衣裳デザイナーが存在した所以である。

ハリウッドの黄金期である30年代、衣裳はスターを引き立てるものとして、華やかであるのが通常であった。前述のエイドリアンはMGM社の専属として、『椿姫』（1936）におけるグレタ・ガルボのガウン、『花嫁は紅衣装』（1937）におけるジョーン・クロフォードのビーズドレス、『マリー・アントワネットの生涯』（1938）におけるノーマ・シアラーのパニエドレスを次々に手掛けた。パラマウント専属のトラヴィス・バントンは、マレーネ・ディートリッヒの男装スタイルを生んだデザイナーとして知られている。彼女が1930年にハリウッドに迎え入れられ、『モロッコ』（1930）で彼に出会ってからというもの、出演作が決まる度に必ず二人は共同で衣裳を決めていった。ワーナーブラザーズ専属のオリー＝ケリーは、『黒蘭の女』（1938）でベティ・デイヴィスに赤いドレスを着せ、歴史に名を残した。映画自体は白黒であったため、観客が赤いドレスであると思えるよう何度もテスト撮影が行われたという逸話が今に伝えられる。そしてこの二人も、彼がワーナーを退社するまで、常に衣裳を介して戦友であり続けた。

次に日本の場合である。篠田監督は50年代の松竹を例に挙げ、松竹撮影所には「松竹衣裳」という子会社があり、同社が衣裳部として衣裳倉庫を管理していたと説明する<sup>17</sup>。そして、松竹衣裳がテイラーを選び、スーツやドレスを作らせ、使った後は別の映画で使いまわせるように衣裳部にストックしておく、というシステムであったと続け、松竹専属のいわゆる特定の「デザイナー」と呼ばれる人物はいなかったとする。篠田は東宝についても説明し、

---

<sup>15</sup> Cecil B. De Mille “Costumers” (n.d.). Retrieved from <https://www.cecilbdemille.com/innovators-in-film/costumers/>（最終閲覧日 2019年11月27日）

<sup>16</sup> 川本、前掲書、32頁。

<sup>17</sup> 志村・北村、2016年、156頁。

東宝には東宝衣裳<sup>18</sup>があり、衣裳部がファッションの情報を収集していたという<sup>19</sup>。また志村と北村は篠田監督へのインタビューにおいて、衣裳デザインや衣裳考証で活躍した人物として、東宝に所属していた柳生悦子の名を挙げる<sup>20</sup>。東映の場合、50年代は時代劇の製作に特化していたが、1963年よりやくざものやギャングものを展開し始めた。こうした現代劇における主役級の衣裳は、衣裳担当者が出入りのテーラーにお願いして生地見本を持ってきてもらい、監督を交えての打ち合わせを通じて決定し、その他の衣裳は「東京衣裳」から借りて撮影を行った<sup>21</sup>。日活については、1954年の製作再開時より「第一衣裳」が撮影所に常駐して衣裳の統括を行っており、衣裳担当者に加え、監督、美術担当者を交えて専属のテーラーと話し合い、衣裳の決定を行っていた<sup>22</sup>。

こうした中、現代劇の衣裳デザイナーとして名を刻むのは、日活で活躍した森英恵と東宝専属の柳生悦子である。ここで柳生悦子の仕事に言及する。

柳生は東京芸術大学在学中より東宝で映画美術助手を務め、1953年より映画・演劇の衣裳デザインに携わるようになった<sup>23</sup>。手掛けた作品は、美空ひばり、江利チエミ、雪村いづみによる「三人娘」が主演の四作品（1955～1964）、『若大将シリーズ』（1961～1971）や、『社長シリーズ』（1956～1970）等である<sup>24</sup>。また、時代劇に通じていたため、衣裳考証者としても『無法松の一生』（1960）や『忠臣蔵』（1962）の製作者リストに名を連ねた。

日本映画の一ジャンルである時代劇においては、「考証」と呼ばれる人物が衣裳の責任者としてクレジットされる。柳生悦子のような撮影所専属の人物ばかりでなく、歴史家や画家が役を担った作品も少なくない。『旗本退屈男』シリーズや、アカデミー賞衣裳デザイン賞にノミネートされた『雨月物語』（1953）では、画家の甲斐荘楠音が衣裳考証を、『血槍富士』（1955）や『流れる』（1956）では、同じく画家の岩田専太郎が考証役を務めた。東映には、甲斐荘が市川右太衛門のためにデザインした数々の和服衣裳が現存する<sup>25</sup>。

---

<sup>18</sup> 東宝グループの一員である「株式会社 東宝コスチューム」への聞き取りによれば、「東宝衣裳」という社名であったことは過去になく、従って「東宝コスチューム」の意であると推測される。

<sup>19</sup> 志村・北村（2016年）、前掲書、158頁。

<sup>20</sup> 同書、165頁。

<sup>21</sup> 2019年11月22日、株式会社東映京都スタジオ代表取締役社長山口記弘氏によるメール回答に基づく。

<sup>22</sup> 2019年12月17日、有限会社第一衣裳責任者岩崎文男氏による電話回答に基づく。

<sup>23</sup> 柳生、2014年、334頁。

<sup>24</sup> 東京の世田谷文学館に柳生が描いた衣裳デザインのスケッチが収蔵されており、1998年には「衣裳デザインに見る映画の魅力 衣裳デザイナー柳生悦子の仕事」展が同館で開催された。

<sup>25</sup> 2019年3月7日に筆者が株式会社東映京都スタジオを訪れ、衣裳を確認した。

## 第二章 映画衣裳の先行研究

### 第一節 衣裳研究の難しさ

本章では、映画衣裳研究に係る代表的な先行研究を取り上げる。

パメラ・チャーチ・ギブソンは、セレブリティカルチャーを論じる中で、「ファッションが未だに軽薄さや女々しさと同義語であるといった考えは、恐らく万国共通である」<sup>26</sup>とし、ファッションへの偏見が、映画衣裳を研究対象にすることから遠ざけたとする。また、前章で論じたように、衣裳の担当者が様々なルーツを持つ人たちであることも、衣裳を統一的な研究対象として理論化しにくい原因の一つであると結論付ける<sup>27</sup>。

さらに、70年代における第二波フェミニズムの影響が挙げられる。第二波フェミニズムは新左翼を始め、広範囲の思想、理念、運動を含む大きな潮流となったが<sup>28</sup>、特にマルクス主義フェミニズムが服飾研究への大きな障害となった。つまり、ファッションをビジネスとみなし、衣服は商品に過ぎないとする「commodity fetishism (商品の物神崇拜)」に対する批判のことである。チャーチ・ギブソンは、「第二波フェミニストの大多数は、女性が男性の欲求を満たすべく、自らを差し出し見せるための土俵がファッションであると確信していた」<sup>29</sup>という。加えてローラ・マルヴィが論文「視覚的快楽と物語映画」を1975年に発表したことにより、70年代は服飾に関する研究にとって冬の時代となり、その点で学界が一枚岩であるかのようにであったと続ける。マルヴィは映画衣裳を直接論じなかったものの、「[...]見るという行為の快楽は能動的=男性、受動的=女性に分割されている。決定的要因を持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」<sup>30</sup>として、画面上の女性が男性の性的欲求を満たす対象でしかないと断じ、当時の学界に大きな影響を与えた。マルヴィは古典的ハリウッド映画を研究対象とし、フロイトの「男根中心主義」や、ラカンの「鏡像段階」を参照しながら、劇中の女性たちが男性観客の去勢不安をなだめられるように、映画が構造化されていると指摘した。このことは、『狂った果実』を含む太陽族映画の衣裳を分析する上でも非常に興味深く、物語において男性が主体の映画分析には欠かせない理論である。

---

<sup>26</sup> Church Gibson, 2012, p.58.

<sup>27</sup> Church Gibson, 2000, pp.34-35.

<sup>28</sup> 竹村、2000年、14-15頁。

<sup>29</sup> Church Gibson (2000), *op.cit.*, p.34.

<sup>30</sup> マルヴィ、1998年、131頁。

マルヴィの影響により、女性の衣裳は男性観客が欲望する女性イメージのためのものであるという結論が他の研究者たちによって導かれ、その後長くそのような考えが受け継がれた。メアリ・アン・ドーンは「Film and Masquerade (映画と仮装)」の中で、マルヴィの「能動性と受動性」という二項対立を引き継ぎつつ、問題は女性観客のイメージに対する「近接と距離」にあるとした。古典的な物語映画を前にした女性観客はイメージに対し、受動的にあるいはマゾヒスティックに同一化するしか道がなく、それはマルヴィの言うところの「女性による男性的視点の採用」であり、イメージとの距離は限りなく「近接」しているという。そこでドーンは、ジョアン・リヴィエールが1929年に提唱した「仮装」という理論を駆使する。ドーンによれば、女性が女性らしさを「仮装」することにより、女性観客が自分と女性イメージとの間に適度な「距離」を保って観ることができるようになり、映画における家父長的立場に対抗できるとした<sup>31</sup>。そして、「仮装の有効性により、イメージから距離が作られ、問題のあるイメージに対して女性が操作、生産、および読み取りすることを可能にする見込みがある」<sup>32</sup>とし、女性が過度な同一化から逃れ得る道筋を立てた。

同じ頃、映画研究の代表的な教科書の中で、デヴィッド・ボードウェルとクリスティ・トンプソンは、衣裳をミザンセヌにおける小道具の一部であると解釈し、その役割を、他の要素と並列させて物語を解き明かす方法を呈示した<sup>33</sup>。しかし衣裳を小道具の一部と解釈する方法では、衣裳そのものを対象とした分析が行われず、結果としてその積極的な役割を認める姿勢はうかがえない。

一方で、チャールズ・エッカーは「Carol Lombard in Macy's Window」(1978)で、映画に登場するドレスやたばこ等を搭載した電車がアメリカを横断し、商品が映画の公開に合わせてデパートのショーウィンドーに飾られる様子を記した<sup>34</sup>。この論文は、映画と消費活動が密接に関わる例として、経済学の方面から注目を浴びた。また、エリザベス・ウィルソンはカルチュラルスタディーズの考察対象として衣服に関する著書「Adorned in Dreams: Fashion and Modernity」(1985)を出版し、フィルムスタディーズ外では少しずつ、しかし着実に、衣服や衣裳が論じられるようになる。

そして90年代に入り、状況は変化する。ジェーン・ゲインズとシャーロット・ヘルツォークによる編著「Fabrications: Costume and the Female Body」(1990)は、映画衣裳を本格

---

<sup>31</sup> Doan, 1984, pp.77-82.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>33</sup> Bordwell and Thomson, 1980/2019, pp.119-124.

<sup>34</sup> Eckert, 1978/1990, p.115.



的に分析対象とした複数の論文により構成され、窃視、フェティシズム、仮装等の理論を取り入れた、衣裳研究の新たな可能性を呈示した。その中でゲインズは、1910年代から50年代のサイレント映画と白黒のトーキー映画をデザインしたスタジオデザイナーたちの仕事に着目した。「衣裳の筋書きは、何気ない場面内の物語展開とは呼応せず、一時的に広がるその主題、バリエーション、驚き、予期及び解明と共に、独自の言語 (idiolect) を紡ぎだす」<sup>35</sup>として、彼らがメロドラマのためにデザインした女性衣裳が果たす機能を分析した。また、エッカートが主張した映画と消費の結びつきはむしろ例外的であり、30年代の映画産業が時代を特定させない、希望に満ちたエンターテインメントであり、衣裳も同じであったとする<sup>36</sup>。

ステラ・ブラッジは、著書「Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies」(1997)において、精神分析の観点から男性衣裳やクイアースタイル、サブカルチャースタイルの検証も行い、衣裳研究において手付かずであった役柄へと対象を広げた。また、映画鑑賞に際し、「衣裳を見る (look at clothes)」ことを必要とする作品と、「衣裳を通して見る (look through clothes)」ことを必要とする作品とに大別し、とりわけヘリテッジ映画が後者にあたるとした。ブラッジによれば、ヘリテッジ映画では「コスチュームデザインの焦点は、歴史的な正確さを伝えること」であるとした上で、衣裳は言葉の代わりとなり、「物語の重要部分において見せかけの戦略に対抗しあるいは複雑にする」という<sup>37</sup>。ブラッジが行った広範な映画衣裳の分析は、「観る快樂」の様々なパターンを示した点で画期的であり、マルヴィによる異性愛を基盤とした分析だけでは解明出来なかったことである。

その他に、1920年代から90年代におけるイギリス映画の衣裳を扱ったパム・クックの「Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema」(1996)、スターのイメージ形成と衣裳との関係を論じたレイチェル・モズリーの「Fashioning Film Stars: Dress, Culture, Identity」(2005)がある。研究者ではサラ・ギリガン<sup>38</sup>が2000年以降、映画衣裳に関する論文を複数執筆しており、特筆に値する。

これら言説の主題は、衣裳が物語やミザンセヌを助け、補完する役割を果たすのか、はたまた「割り込んで (obtrude)」いるのか、という対立軸に沿ったものであった。しかし、ト

---

<sup>35</sup> Gaines, 1990, p.205.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.198.

<sup>37</sup> Bruzzi, 1997, p.36.

<sup>38</sup> 筆者の調査によると、ギリガンによる最新の論文はジャッキー・コリンズとの共著、「Suits and subcultures: Costuming and masculinities in the films of Pedro Almodóvar」(in *Film, Fashion and Consumption, Volume 8 Number 2*, 2019, Intellect Ltd.) である。

ム・フォードが映画界に進出したことにより、この前提が崩れつつあるとされる<sup>39</sup>。

トム・フォードは1994年から十年に亘り、イタリアのファッションブランド「グッチ」のクリエイティブ・ディレクターとして活躍し、2000年からはイヴ・サンローランのディレクションも並行して行っていた。しかし2004年にすべての職を離れると、翌年に自身のブランド会社及び映画製作会社「FADE TO BLACK」を設立し、本格的に映画産業に進出した。その初監督作品が『シングルマン』(2009)である。クリストファー・イシャーウッドの原作では登場人物が上流階級に属さないにもかかわらず、フォードの作品における主人公ジョージ(コリン・ファース)は、上等に仕立てられたスーツを着用し、豪邸に暮らす、ハイトイストな人物に様変わりしている。それは他の登場人物も同様で、友人のチャーリー(ジュリアン・ムーア)は庶民には手の届かない黒いイブニングドレスを着こなし、若い学生たちの普段着は明らかに高価なものである。フォードはこうして、原作の世界を大幅に変え、衣裳やインテリアを使ってファッション界で築き上げた自らの美学を現前させた。

そして第二監督作品『ノクターナル・アニマルズ』(2016)では、そのような傾向をさらに強め、原作の原形を留めないほどにまで変更が加えられた。映画はオースティン・ライトによる「ミステリ原稿」の翻案であるが、原作では心臓外科医を夫に持つ教師である主人公のスーザンが、映画では億万長者のビジネスマンを夫(アーミー・ハマー)に持つアートディーラー(エイミー・アダムス)となり、まるでモデルのように次々とハイファッションを着こなす。そして、原作では醜い顔が特徴の悪人たちがハンサムで長身の男性となり、原作にはないラブストーリーの要素が加えられている。フォードはこの『ノクターナル・アニマルズ』でも衣裳を筆頭に、アート作品、空間デザインを多分に活用して、まるで高額品のディスプレイのような内容に仕上げた。チャーチ・ギブソンは本作品がカンヌ映画祭で審査員賞を受賞したことに言及し、「これ(『ノクターナル・アニマルズ』)は、物語映画へのファッション美学の導入が、如何に制度化したかを示唆している」として、今や物語映画がファッションショーと何ら変わらず、しかもそのような映画が国際舞台で評価される傾向を危惧する<sup>40</sup>。

## 第二節 衣裳研究の最前線

「Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies」を1997年に出版したブラッ

---

<sup>39</sup> Church Gibson, 2017, p.639.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.644.

ジは、2015年にストックホルム大学で開催されたシンポジウム<sup>41</sup>においてこう発言した。

[...]ファッションと映画を同時に学ぶ——特に衣裳と交差させる——ことの核となる強みは、研究者や教員に学際的なアプローチが不可欠である点だ。学際性あるいは多角性への動きは、我が学問領域の線引きに神経をとがらせていた1997年から見れば、映画学界において歓迎すべき発展である。私自身の研究と教育は、そうしたゆるやかな多様化の一例であり、ファッション学と映画学が共存し多様化する分野として——ファッションやテレビ、セレブリティカルチャー、衣裳や演技へと——拡大している事実は、このシンポジウムへの参加者によって充分証明されている<sup>42</sup>。

研究者たちは当初、映画衣裳が研究対象になり得ることを証明するべく、伝統的な映画理論を応用してその正当性を訴え続けた。その結果、2000年代に入ると映画衣裳に関する論文の数は徐々に増加し、2011年には査読付きの定期刊行専門誌「Film, Fashion & Consumption」が出版され、映画衣裳の研究が後押しされる形となった。

その内容を見てみると、衣裳が様々な側面を併せ持つ持つテキストであることを訴えており、古典的理論を使った衣裳分析から脱却しようとする傾向がうかがえる。つまり、登場人物個人を対象とするよりも、文化的嗜好、政治性、社会的欲望等、衣裳を社会的コンテキストの中で捉え、分析及び考察することである。分析にあたっては、ブラuzziの言葉を証明するが如く、ファッション理論の知識が今や不可欠となっている。ファッションの歴史や産業史、身体論からコミュニケーション論に至るまで、幅広い知識で以って多様化させてきた背景には、映画理論のみによる分析の限界があげられるであろう。

また、当初は女性衣裳の分析が中心であったものの、現在は、衣裳による「男らしさ」の表象を問うものや、LGBTに対する認識が広く共有されるようになった影響もあり、明白な性別に囚われない、新しい性と衣裳をテーマとしたものも見られる。

一方で、有名ファッションブランドが手掛けた映画衣裳に関する研究、特に、フランスやイタリアのブランドに焦点を当てた論文が増加傾向にある。ファッションデザイナーによる映画衣裳の製作は最近に限ったことではないが、そのような傾向は、映画衣裳が高級ブランド化し、プロダクトプレイスメントの役割を強める傾向を示している。このことは、映画

---

<sup>41</sup> “Exploring the Intersections of Fashion and Film Studies” International Symposium, Centre for Fashion Studies - IMS Stockholm University, November 6th, 2015.

<sup>42</sup> Bruzzi, 2015, p.8.

衣裳に特化してデザイン及び製作を行う者たちを日陰に追いやる結果となりかねないが、これにはヨーロッパ特有の事情が考えられる。イタリアを例にとると、ファッションブランドは高度な技術を持つ職人の手仕事により成立し、ファッションがイタリア文化を担う重要な分野であるという認識がある。グッチ、フェラガモ、プラダ<sup>43</sup>といったイタリア製高級ブランドは 100 年前後の歴史を有し、その代表的な例である。ファッションをハイカルチャーとみなすフランスでは、多数のファッションデザイナーが、国内最高の勲章であるレジオン・ドヌール勲章を授与されている<sup>44</sup>。1998 年にフランスで行われたサッカーのワールドカップでは、開会式における最大のイベントがイヴ・サンローランのファッションショーであったことは、ファッションの文化的位置付けの高さを証明している。

また、2010 年代に入りソーシャルメディアが発達した結果、ファッションブランドが、プロモーション用の短編映画である「ファッション・フィルム」を製作するようになったことも、論文の増加に拍車をかける。この場合、普段は長編映画の監督を行っている者が短編を手掛けたケース<sup>45</sup>が分析対象であり、インターネット時代を象徴する事例である。

学際性で言えば、ジュリアナ・ブルーノの研究があげられる。ブルーノは、映画、建築、ファッション、ヴィジュアルアート等の分野を横断し、対象物に対する新たな視点を提供し続けている。ブルーノはウォン・カーウアイ監督による映画の衣裳とその役割を、背景の景色も交えてタペストリーに例えて解き明かし、衣裳を含めたフレーム内におけるテキスト分析の重要性を改めて示した<sup>46</sup>。

映画衣裳が研究対象となり得るか否か、という議論が沸き起こった三十年前と比較すると、現在そのような議論は見られないだけでなく、そのテキストとしての豊かさを積極的に発見する方向にあると言える。しかし課題は残る。衣裳研究が欧米の映画に偏っていることである。ブルーノの例はあるものの、それらは欧米の資本により制作され、世界規模で公開された作品である。グローバル化が進む一方で、ナショナル・シネマの研究が進む昨今、日本を含めたアジア映画やアフリカ映画、南米映画の映画衣裳に注目した論文がさらにあってよいのではないか。作品へのアクセスが難しい事実は認めざるを得ないものの、欧米の映

---

<sup>43</sup> 各社の設立年は、グッチが 1921 年 (37 頁)、フェラガモが 1927 年 (57 頁)、プラダが 1913 年 (237 頁) となっている。(リンダ・ワトソン『世界ファッション・デザイナー名鑑』より)

<sup>44</sup> 代表的な人物は、イヴ・サンローラン、ピエール・カルダン、ジャンヌ・ランバン、マドレーヌ・ヴィオネ等で、日本人のファッションデザイナーでは高田賢三、三宅一生、森英恵等が受章した。

<sup>45</sup> 例としては、オリヴィエ・アサヤス監督による「シャネル」、パオロ・ソレンティーノ監督による「ブルガリ」、サム・メンデス監督による「ルイ・ヴィトン」がある。

<sup>46</sup> Bruno, 2016, pp.35-54.

画とその傘下に限ってはいは、新しい地平が開かれない。また、日本では衣裳研究そのものがあまり知られていないため、この研究自体を紹介する必要がある。しかしこの状況は、ある意味では日本にとって幸いでもある。かつてのような、男女の性別を自明のものとして研究するのではなく、多様な性の表象、多様な影響による衣裳を、新たな文脈で読むためのモデルが、すでに数多く存在するからである。かつてブラッジが自著を「コーヒーテーブルブック」<sup>47</sup>と揶揄されながらも映画衣裳を研究し続けたように、研究者が作品を掘り起こし、衣裳を分析し、考察し、新しい読みを発表し続けなければならない。

最後に、今後の衣裳研究において重要となるのは、映画会社や関係者の協力である。欧米の映画研究が進んでいる理由の一つは、先に指摘したような、日本とは異なる服飾の捉え方に拠るのではないか。欧米では服飾をビジネスの手段のみならず、れっきとした文化として高く位置付けているため、衣服を貴重な資料として保存し、その関連資料の整理や博物館の活動を日本より充実させている。こうした土壌のためか、衣裳研究者に対して会社や関係者はより協力的であり、取材や衣裳へのアクセスがよりしやすい環境にあると思われる。

ドレイク・ステュツマンは、教鞭を執るニューヨーク大学の学生たちと共に、フォートリー映画委員会（Fort Lee Film Commission）に集められた映画衣裳を丹念に調査した結果、1910年代のサイレント映画で使用された衣裳であることを2016年に突き止めた<sup>48</sup>。その結果、衣裳の一部はニューヨーク大学のシンポジウム<sup>49</sup>で公開された上、その後も衣裳の保存に向けた映画委員会と大学の連携は続けられているという。こうした産学連携の動きは映画衣裳研究における理想形であり、民間企業をも巻き込んだ調査を行う必要がある。

---

<sup>47</sup> Bruzzi (2015), *op.cit.*, p.1.

<sup>48</sup> Barrymore Film Center. "Work of the Film Commission." (n.d.). Retrieved from <https://www.barrymorefilmcenter.com/work-of-the-film-commission> (最終閲覧日 2019年11月5日)

<sup>49</sup> "Film Costume/ Rendering Realities" Symposium on Film Costume, the New York University Costume Studies MA program, October 21<sup>st</sup>, 2017.

## 第三章 森英恵と日活

### 第一節 1950年代の日活

日活の前身「日本活動写真株式会社」は、京都に撮影所を持つ会社として1912年に設立された。1942年には臨戦体制による企業統合のため、製作、配給部門を大映に統合して興行会社となり、映画製作から一時的に撤退した<sup>50</sup>。1945年に終戦を迎えると、同社は「日活株式会社」と社名を変更し、アメリカ映画の興行権を取得して事業を拡大させたが、アメリカ映画側に高額の貸付料金を支払わされていた。こうした状況を打破するべく、日活は自主製作の再開を考えるようになり、新撮影所の土地探しや資金の増資を計画的に実行した。そして1954年3月、東京都下北多摩郡調布町下布田（現東京都調布市染地）に新しい撮影所を落成させ、映画製作を再開する運びとなった<sup>51</sup>。しかしそこで障害が発生する。1953年9月10日、松竹、東宝、新東宝、大映、東映の五社は、監督や俳優について相互で引き抜きを行うことを禁じる内部協定に調印したのだ。所謂「五社協定」である。これは、日活による引き抜きを警戒したためのものと言われている。そしてこの事態が、映画衣裳デザイナー森英恵の誕生と密接に関わっている。

森によると、五社協定が結ばれた頃、ある日突然、日活の美術監督と衣裳部に所属する男性二人が、東京新宿の「ひよしや」を訪れた<sup>52</sup>。「ひよしや」とは、当時森が経営していた洋裁店のことである。

「これから文芸作品や青春物を本格的につくっていききたい。ついでにはファッションがとても大事だから、映画の衣裳をやりませんか」

私は若かったし、なんにでも興味があったから、その場で、

「やりましょう」

ということになった。<sup>53</sup>

森はこのように回想し、当時、日活が苦境をはねのけるために今までにない新しい映画を作る上で、衣裳への注力が欠かせないと判断していたことを覗かせた。そして、28歳から30

---

<sup>50</sup> 田中、1976年、77頁。

<sup>51</sup> 同書、78頁。

<sup>52</sup> 森、2010年、52頁。

<sup>53</sup> 同書、53頁。

代の十数年間に膨大な数の映画衣裳をデザインしたことが、デザイナー人生の礎となったと断言している<sup>54</sup>。

森と日活とのこうした関係に見られるように、五社協定の影響は日活にとって決して悪いことばかりではなかった。同社は「戦後の製作会社ではもっとも後進」<sup>55</sup>であったこともあり、人材集めに手を焼いた上、一つのまとまった会社として良質な作品を製作し続ける力が足りなかった。また、「スター・バリューの弱さ」<sup>56</sup>も、当初の興行に大きな影を落とした。それでも同社は、大手製作会社の意向で自由な映画作りができなかったり、助監督に甘んじたりしていた若い監督を積極的に受け入れ、自由な映画作りを後押しした。その結果、戦後の厳しい社会に目を向けたものから、大胆な題材を取り上げたものまで、次々と異色作を世に送り、「日本映画の既成概念を打破する新鮮さ」<sup>57</sup>の現われとして観客に受け止められた。こうして日活を活躍の場とした主な監督は、井上梅次、川島雄三、鈴木清順、中平康、堀池清である。現在明らかになっているところでは、森が衣裳を担当した代表的な作品としては、井上監督作品が『嵐を呼ぶ男』（1957年）、『夜の牙』（1958年）、川島監督作品が『あした来る人』（1955年）、『銀座二十四帖』（1955年）、『飢える魂』（1956年）、鈴木監督作品が『暗黒街の美女』（1958年）、『踏みはずした青春』（1958年）、中平監督作品が『狂った果実』（1956年）、『街燈』（1957年）、『美德のよろめき』（1957年）、堀池監督作品が『悪魔と天使の季節』（1958年）が挙げられる。しかし、これらは森が手掛けた作品のごく一部である。

日活が特に映画衣裳で観客を引き付ける決定打となった作品が、『太陽の季節』（1956年）と『狂った果実』である。脚本は原作者と同じ石原慎太郎で、彼の実弟である石原裕次郎はこの二作品への出演後、スターへの道を駆け上がった。森は両作品において男女両方の衣裳を担当したが、衣裳デザインの詳細な分析は次章で行う。『太陽の季節』の長門裕之と相手役の南田洋子や、『狂った果実』の石原と相手役の北原三枝は、敗戦から十年余りを経た日本の観客たちに、過去に例のない若者像を突き付け、公開当時は賛否両論交えて大変な話題となった。彼らの長い手足と高い身長といった日本人離れした体型も然ることながら、ヨットやオープンカーを難なく乗り回し、大人顔負けのハイセンスな洋服を粋に着こなし、性行為と暴力に明け暮れる姿は、いよいよ日本に新しい時代が到来したことを告げたと言って

---

<sup>54</sup> 同書、51-52頁。

<sup>55</sup> 田中、前掲書、200頁。

<sup>56</sup> 同書、190頁。

<sup>57</sup> 同書、192頁。

も過言ではなかった。マイケル・レインは、1956年に公開され「太陽族映画」と呼ばれた『太陽の季節』、『狂った果実』、『処刑の部屋』（以下「三作品」）について、次のように述べる。

太陽族映画のファッションは、他の若者映画と差別化されていた。『ロマンス娘』（1956）の子供じみたABCドレスとは異なり、それら（太陽族映画）のハイティーンたちが採り入れたのは大人のファッションである。週刊誌では太陽族のスタイルに関するレポートが特に目を引き、カラフルな服を纏う新世代の現在形が前置きなく報道された<sup>58</sup>。

このように、太陽族映画の衣裳は当時の社会に多大な影響を与え、「アロハシャツ、サングラス、慎太郎刈りのヘアスタイル」姿の若者が多く見られるようになる<sup>59</sup>。そして北原三枝は、『狂った果実』以降の出演作品でメインキャストを演じるとともに、石原裕次郎との共演を重ね、日活の経営を支えた<sup>60</sup>。そしてこの事態は、森が北原三枝の衣裳を手掛けていた期間と一致し、北原は映画の外において雑誌のファッショングラビアを度々飾った<sup>61</sup>。

五社協定の影響は俳優陣にも見られた。役者を他社から引き抜くことができなかつたため、日活は新人を見出して育てることに専念し、結果的に、若く新しいスターを数多く輩出した。石原の人气が益々高まる中、小林旭、赤木圭一郎、和田浩治、宍戸錠、二谷英明らも頭角を顕し、スター・バリューの弱さを克服すると、日活は他社との差別化を図るべく、男性路線のアクション映画を量産していった<sup>62</sup>。当初は石原裕次郎主演の作品作りに集中したが、その後は並行して「無国籍アクション」や「ダイヤモンド・ライン」と命名された作品群を製作し、その一つが「渡り鳥シリーズ」である。日活は石原を「タフ・ガイ」の愛称で売り出す一方で小林旭を「マイト・ガイ」（ダイナマイトのような男）とし、シリーズの主演として活躍させた。和製西部劇を内容としたこのシリーズは1959年から62年までに八

---

<sup>58</sup> Raine, 2002, p.148.

<sup>59</sup> 渡辺、2016年、15頁。

<sup>60</sup> 興行成績のトップテン入りを果たした日活の作品における二人の共演作は、1957年は三作品中二作（『嵐を呼ぶ男』、『錆びたナイフ』）、1958年が四作品中三作（『陽のあたる坂道』、『明日は明日の風が吹く』、『風速40米』）、1959年が五作品中二作（『鉄火場の風』、『天と地を駆ける男』）となっている。（『キネマ旬報ベスト・テン90回全史 1924→2016』キネマ旬報社より）

<sup>61</sup> 『狂った果実』が公開されてから半年の間だけでも、『映画情報』、『映画ストーリー』、『知性』、『婦人倶楽部』、『婦人公論』、『婦人生活』、『明星』等のグラビア写真に登場した。

<sup>62</sup> 田中、前掲書、281頁。



本製作され、相手役の浅丘ルリ子は森の衣裳に身を包んで登場した<sup>63</sup>。このように、男性路線の映画に不可欠であった女性ヒロインは、北原三枝を筆頭に、浅丘ルリ子、芦川いずみ、白木マリ、月丘夢路、南田洋子等が演じ、カウンターのマダムやキャバレーの踊り子といった役を担った。彼女たちの衣裳の多くを森はデザインし、品のある華やかな女性像をつくり出した。こうして日活は日本映画黄金期に、新世代のスターたちと森英恵による衣裳の力によって、全盛期と爛熟期を経験した。

## 第二節 衣裳デザイナー森英恵

森は1947年に東京女子大学を卒業後、東京吉祥寺のドレスメーカー女学院に二年間通い、洋裁技術を身に着けた。そして1951年、新宿武蔵野館横にあるビルの二階に「ひよしや」を開店し、本格的にデザイナーとしての人生を歩み始めた。1950年代前半という物不足の時にあって、外国製の布でできたオリジナルデザインの洋服は、日本人のみならず進駐軍の妻たちの間でも評判となった。また、当時「ひよしや」の横にあった喫茶店「ヴェルテル」は、映画関係者を始めとする文化人を常連客としていた。「ひよしや」の道路に面した側は総ガラス張りで、森の服を着せられたマネキンたちがそこに並べられ、文化人たちの間ではその服が話題になっていたという<sup>64</sup>。こうして、映画界と森の仕事に接点が生まれ、新しい映画を目指す日活にとって森が申し分のない存在に映ったことは想像に難くない。

森が手掛けた映画の正確な本数はわかっていない。ある著書には「五〇〇本くらい」<sup>65</sup>とあり、別の著書には「二〇〇本におよぶであろう」<sup>66</sup>とあり、森自身、自分で本数を数えたこともないと打ち明けている。また、映画衣裳に打ち込んだ年数を「7年」<sup>67</sup>としているが、森の著書によると、日活が映画製作を再開した1954年を始まりとし、1962年10月公開の『キューポラのある街』を最後に、その後の作品は他社による作品への参加が中心となっているため、七年とは日活とかかわった年数を意味するものと思われる。ただ、単純計算では

---

<sup>63</sup> 2015年4月18日から6月8日までの期間、鳥根県立石見美術館で「HANAE MORI HAUTE COUTURE 森英恵 仕事とスタイル」展が開催され、『赤い夕陽の渡り鳥』（1960）で浅丘ルリ子が着用したスーツが展示された。

<sup>64</sup> 別冊太陽、2011年、38-39頁。

<sup>65</sup> 森、1984年、110頁。

<sup>66</sup> 森（2010年）、前掲書、51頁。

<sup>67</sup> 『讀賣新聞』1998年6月16日朝刊14面「森英恵さん（3）映画衣装に観察眼磨かれた7年（連載）」（聞き手・青木秀也）

八年であり誤差が見受けられるが、森はその間、激務による過労から病気になったと発言<sup>68</sup>しており、一時期仕事を離れていた期間を除いた七年間であると推測される<sup>69</sup>。

森によると、自身が担当した女優陣は、浅丘ルリ子、芦川いづみ、新珠三千代、乙羽信子、北原三枝、月丘夢路、中原早苗、南田洋子、吉永小百合等で<sup>70</sup>、人知れずスクリーンから姿を消した女優を加えればさらに数が増えるものと考えられる。

森が衣裳を完成させるまでの手順は次のとおりである。「仕事はまず、届けられた脚本を読み、監督の意向を読み取り、女優さんの役柄をイメージする。次に、監督から作品のテーマと衣裳について話を伺う。助監督、美術監督、衣裳部とも打ち合わせをし、映画のディテールや撮影スケジュールを聞く。その上でデザインを描き、また打ち合わせ。そして、女優さんの仮縫いに向けて衣裳製作の段取りをし」<sup>71</sup>、最終的に完成させたという。

次に森の仕事であるが、衣裳のデザインと製作に加え、「スタイリストの役割」<sup>72</sup>も兼ねていたとする資料がある。このことについて森本人に確認を求めたところ、当時はスタイリストという職業もない時代であったとの前置きをした上で、「監督から相談されるなどして、主役を盛り上げるように周辺のシーンをつくった」<sup>73</sup>との回答があり、森の仕事が衣裳デザイン並びに製作に留まらなかったことがわかった。

こうして、森の仕事ぶりは女優たちの間で話題となり、岩下志麻、岡田茉莉子、加賀まりこ、雪村いづみの衣裳といった、日活以外の撮影所による映画でも森は活躍した。また 1960年代に入ると、大島渚や篠田正浩による松竹の「ヌーヴェル・ヴァーグ」作品にも参加するようになる。こうした証言、本人の著書や残された資料から、今後正確な本数を算出することが求められる。

初仕事は日活製作再開後の第一作品『かくて夢あり』（1954）で、宮城野由美子の衣裳である。当時は衣裳をデザインした者の名前がクレジットされないのが通常であったが、衣裳デザイナーがクレジットされなかったのは海外でも同様であった。ドレイク・ステュツマンは、ハリウッドにおける衣裳デザイナー第一号クレア・ウェストの功績を研究する中で、「サイレント映画では衣裳デザインのクレジットがなかったため、事実の実証は困難である。さ

---

<sup>68</sup> 同記事、14面。

<sup>69</sup> 森の証言をもとに参加作品に関するリストを作成すると、1959年に参加した作品が極端に少ないことが認められる。

<sup>70</sup> 森（1984年）、前掲書、102-103頁。

<sup>71</sup> 森（2010年）、前掲書、54頁。

<sup>72</sup> 廣田（島根県立石見美術館）、2015年、88頁。

<sup>73</sup> 2019年10月18日、森英恵氏へのメールによる質問に対する回答に基づく。

らに悪いことには、1950年代に多くの記録が破棄されてしまった」<sup>74</sup>とし、研究遂行時の障害を指摘する。また、クレア・ウェストが活躍する以前、「衣裳デザイン部は“持ち衣裳”としてしか知られておらず、俳優は自分の服か、レンタル衣裳か渡されたものを着ていた」<sup>75</sup>とし、ここにクレジットがなされなかった背景を読み取ることができる。後にウェストが『イントレランス』で初めて「スタジオデザイナー」とクレジットされると、映画衣裳が世のファッションへと影響し、『Photoplay』誌に彼女の仕事ぶりが取り上げられるようになった<sup>76</sup>。森の場合、監督の川島雄三が『風船』（1956）で初めて森の名前を「衣裳デザイン」の肩書と共にクレジットし、『飢える魂』とその続編でも同様に行い、「以後、映画に衣裳デザインの氏名が乗る流れが徐々にできていった」<sup>77</sup>と、森は指摘する。そして気が付けば「女優の派手な服をつくるデザイナー」<sup>78</sup>と見られるようになったというが、このことはウェストの場合と同様、映画衣裳が持つ影響力の大きさを示すものである。

ファッションデザイナーというと、自らの創造性に任せて自由に活動を行う、というイメージを持たれがちだ。しかし森によれば、オートクチュールが自由な創作を可能とする分野であるのに対し、映画衣裳製作は別物であり、両者の間に大きな違いが横たわる<sup>79</sup>。それは、衣裳製作が言わばオーダーメイドであり、自らの意向よりも相手の意見を取り入れて完成させることに重きが置かれる点である。山本耀司もこの違いに言及し、「映画では、普通の場面の中にいろいろな性格を持った登場人物がいるわけです。その人たちがヨウジヤマモトっぽい服ばかりを着ててもしょうがない。むしろ、形が目立ってしまうのは余計なことだから、映画の衣裳はとても作りにくい」<sup>80</sup>と述べる。従って、監督、助監督、美術監督、衣裳部との度重なる打ち合わせや仮縫いを経て生まれるのが映画衣裳であり、デザイナーの個性は影を潜めるものである。それでも森の衣裳は社会にインパクトを与え、日活が息を吹き返す原動力となったところに、デザイナーとしての力量と時代への先見性が垣間見える。

森はデザイン活動を回顧する中で、共同作業の重要性を度々述べる。オートクチュールを「私の生き方」とする森は、クチュリエとなってからフランス人のスタッフたちと信頼関係

---

<sup>74</sup> Stutesman, 2011, p.29.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>76</sup> Howard, Lillian. “Back to Babylon for New Fashions” *Photoplay II*, (April 1917) pp.39-40. (「Fashion in Film」36頁より。)

<sup>77</sup> 森 (2010年)、前掲書、60頁。

<sup>78</sup> 別冊太陽、前掲書、40頁。

<sup>79</sup> 南目、廣田 (島根県立石見美術館)、2015年、17頁。

<sup>80</sup> 山本、前掲書、71頁。

を築く中で共有した情熱や苦勞、技術の交換について語る<sup>81</sup>。そして、日本とフランスの職人というプロ同士がお互いに影響し合い、良いチームワークが生まれたとする。このことは、森が一定期間映画製作にデザイナーとして関わってきたことと無関係ではないと思われる。ファッションデザイナーは兎角、人を圧倒するような個性が必要とされ、そのためか、スタッフとの軋轢が指摘されたデザイナーは少なくない。ココ・シャネルはその筆頭であり、その強烈な個性は、彼女が映画衣裳の製作から早々と手を引いた事実や、『シャネル&ストラヴィンスキー』(2009)で、不満を抱えた複数のスタッフがシャネル(アンナ・ムグラリス)に直接抗議しても、たばこを吸いながら平然と仕事をする場面に見て取れる。森は映画製作に関わった頃を、「裏方に徹した厳しい日々を過ごした、私の修業時代」としている。悪天候による撮影日の変更や女優の日程等無数の困難をものともせず、クレジットさえされない衣裳製作に参加し、チームワークを徹底して身に着けたことによる裏方意識が、世界の「Hanae Mori」へと導いたのではないだろうか。

森が製作した衣裳の多くは残っていないが、島根県立石見美術館は日活の全面協力を得て、過去に調査を行った。その結果、「森が映画のために用意したと明らかな衣裳 64 点、森が製作した可能性が認められる衣裳 27 点を発見」<sup>82</sup>したという。映画衣裳が、日本映画の歴史的資料として貴重であることは言うまでもなく、衣裳のアーカイブ化は急務である。メトロポリタン美術館(ニューヨーク)の衣裳研究所は、衣裳コレクションの膨大な数<sup>83</sup>や展示内容等、そのモデル的な存在であろう。

### 第三節 中平康の衝撃

本稿の分析対象である『狂った果実』で監督を務めた中平康は 1956 年当時、本作が監督第二作という新人であった。1926 年に東京で生まれた中平は、1948 年に東京大学文学部美学科に入学するも、同年に松竹大船撮影所の監督募集に応募した結果合格し、大学を中退する。松竹に入社後は、川島雄三、木下恵介、渋谷実、原研吉、黒澤明といった監督の作品で助監督を務めると、1954 年に日活へ移籍する。そして、田坂具隆の『女中っ子』(1955)、西河克己の『生きとし生けるもの』(1955)、新藤兼人の『銀心中』(1956)といった作品で

---

<sup>81</sup> 森(2010年)、前掲書、252頁。

<sup>82</sup> 廣田(島根県立石見美術館)、前掲書、88頁。

<sup>83</sup> 衣裳研究所のホームページによれば、七世紀分に及ぶ三万三千点以上の衣裳を保存しているとする。About the MET, “Costume Institute,” (n.d.). Retrieved from <https://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/the-costume-institute>

助監督経験を積み、30歳にして監督第一作『狙われた男』(1956)を完成させた。しかし、太陽族映画第一作となった『太陽の季節』が同年の六月に公開され想定を超えた人気を博すと、日活は中平に急遽『狂った果実』を監督させ、先に同作を七月に公開する。結果的に、『狙われた男』は二か月後の九月に公開されることとなった。

『狂った果実』が世に出ると、批評家たちは、それまでの日本映画にはないものを中平の作品に見出した。それは、細かいカット割りや、大胆なラブシーン、ロケーション撮影、スタイリッシュな映像美といった彼の手法による新しさである。登場人物たちが早口で日々の不満をまくし立てる場面で中平は、各人をクローズアップで写し、一人二秒程度のカットを繋いで会話を構成してスピード感を演出する。一方のラブシーンでは、男女がキスをする姿をロングテイクでゆっくり長く観客に見せる。ヨットの周りをモーターボートが大きく旋回する場面では、ヘリコプターからロングショットで撮影し<sup>84</sup>、壮大な映像美を呈示する。中平はこうして、日本映画の既成概念を覆すかのような衝撃を、日本のみならず世界に与えた。石原の原作に対して賛否両論があった中、物語を「中平の演出が救う」<sup>85</sup>とする者や、「画面の歯切れのよさ、俳優の個性をいかした演技指導など、すでに第一級クラス」<sup>86</sup>と評する者もいた。また、「新しい演出は、しばしばセミドキュメンタ的」であるとし、中平が今までの日本映画には見られなかった映像を生み出し、新鮮な魅力で観客を引き付けたことが窺える<sup>87</sup>。

1958年4月にパリで『狂った果実』が公開されると、ジャン＝リュック・ゴダール、クロード・シャブロール、フランソワ・トリュフォーといった、いわゆるヌーヴェル・ヴァーグ運動を1960年代に牽引した者たちが鑑賞し、中平の映画に開眼させられたとされる。特にトリュフォーは、「狂ったように『狂った果実』を愛し」と証言し<sup>88</sup>、本作品から多大なる影響を受けたことを認めている。

『狂った果実』の成功により、中平は続けて『夏の嵐』(1956)、『牛乳屋フランキー』(1956)と立て続けに撮影し、『狙われた男』と共にすべて同年に公開された。そして、1959年まで

---

<sup>84</sup> 『読賣新聞』1956年7月4日夕刊4面「『狂った果実』機上撮影 息詰る迫力出す モーターボートヨットに体当たり」。

<sup>85</sup> 『朝日新聞』1956年7月11日夕刊2面「狂った果実(日活) \_\_新映画」。

<sup>86</sup> 『読賣新聞』1956年7月13日夕刊5面「お盆映画を採点する、『狂った果実』(日活)」。

<sup>87</sup> 長江、1956年、65頁。

<sup>88</sup> トリュフォーによる、『狂った果実』を絶賛した批評は、『カイエ・デュ・シネマ 1958年5月号83号』(フランソワ・トリュフォー『わが人生わが映画』、261-268頁より)に掲載された。この批評は、ヌーヴェル・ヴァーグ的方法論のマニフェストとして知られている。

に合わせて九本の作品を監督し、大映の増村保造とともに、新世代を代表する作家として認知されるようになる。

中平が与えた国内外への衝撃は、当時森のドレスが顧客を引き付けた新鮮さに相通じるものがある。まだ和服が日本人の日常を彩っていた 1950 年代において、メインキャスト全員に洋服のみを着せ、時に男女ともに衣裳から肌を大胆に見せるスタイルが呈示したものは、中平と森の協働が結実したイメージである。この二人による新しさと洗練は、ファッション業界を舞台にした『街燈』(1957)にも引き継がれる。若い頃にフランスかぶれであったという中平は<sup>89</sup>、この作品に自らの好みを投影し、洋物の要素を作品の隅々にまで行き渡らせた。銀座ロケ、オープンセット、撮影所と三つの場所で撮影を行い、主題歌は中平本人が作詞したシャンソンを使用<sup>90</sup>、メインキャストの南田洋子と月丘夢路は洋裁店に勤める役どころで、当時の洗練の極みを現前させた。衣裳は、ファッションショーの場面に登場する服を含めてすべて森が担当し、「僕はあくまでもソフィスティケートを目指す」<sup>91</sup>とした中平の思いを、衣裳で実現させたのである。

森が衣裳で以って女優を引き立てることを得意としたように、中平も女優の演出に長けていたことで知られており、芦川いづみ、中原早苗、加賀まりこ、吉永小百合らがあげられる。一方で、中平の作品を特徴づけた俳優として岡田眞澄の存在が挙げられる。中平は、監督の西河克己から岡田のことを知り<sup>92</sup>、『狂った果実』で自作に初めて出演させ、続いて『街燈』にも出演させた。日本人の父とデンマーク人の母との間にフランスで生まれ、長い手足と彫の深い顔立ちをした岡田は中平の演出により、彼が目指す洗練を視覚化する上で重要な役割を果たす。中平は、彼の日本人離れした全身、特に長い足がより良く映るようなカメラアングルを心掛け、彼の容貌に合う、女性にソフトに語り掛けるような男性像の演出を行っている。そして『狂った果実』の岡田は、バラの柄や水玉模様のシャツといった、森による華やかな衣裳に身を包み、それまでの日本映画とは異なるイメージを呈示している。中平と森による作品の特徴を語る上で岡田の存在は重要であり、戦後の新しい気分は彼らの技と身体によって実現したのである。

---

<sup>89</sup> 中平、1999年、83頁。

<sup>90</sup> 『中平康レトロスペクティブ』、2003年、69頁。

<sup>91</sup> 中平、前掲書、84頁。

<sup>92</sup> 同書、81頁。

## 第四章 『狂った果実』の衣裳

### 第一節 恵梨、夏久、春次の衣裳

『狂った果実』は、『太陽の季節』(1956)、『処刑の部屋』(1956)に続き、石原慎太郎原作による「太陽族映画」の一作品として、1956年7月12日に公開された。

映画は、弟の春次(津川雅彦)が、自分の恋人であると思っていた恵梨(北原三枝)を兄の夏久(石原裕次郎)に奪われ、最後に復讐する、というあらすじである。劇中、兄弟やその友人たちは海でクルージングや水上スキーに興じ、女性たちと遊び、男たちと殴り合いの喧嘩をし、何かにつけて「屈辱しのぎのため」という言葉を口にするため、当時の批評家たちはそうした「太陽族」たちに対し辛辣な言葉を並べた。しかし、中平の演出に対する評価は一様に好意的で、トリュフォーらがいわゆる「ヌーヴェル・ヴァーグ」的映画の方法論を確立する上で中平の作品を参考にしたのは、前述の通りである。

新しさの要因は複数あるが、まずは俳優陣の顔ぶれである。兄役の石原は、前作『太陽の季節』での映画初出演に続き、『狂った果実』では初めて主役を務め、本格的にデビューした。弟役の津川も子役の経験があるとはいえ新人で、この作品で一気に名が知られることとなった。そして彼らの「演技」を感じさせない身のこなしや不良のような台詞回しは、中平の型破りな映像スタイルと折り合いが良く、若者の支持獲得に繋がったのである。前章でも指摘した通り、特に、石原の衝動的な言動や西洋人の如き長い足をした容姿は、太陽族の象徴として、新たな主体且つ身体となった<sup>93</sup>。また、作曲家の佐藤勝と武満徹による音楽も、新しさへの貢献とされている。日本ではまだ珍しかったジャズをいち早く取り入れ、戦後アメリカの文化をどん欲に取り込んでいった日本社会の反映と解釈された。

そして衣裳である。公開当時に出版された映画関連記事では、一部を除いて衣裳に言及したものはほとんどみられない<sup>94</sup>。本稿では、中平による斬新な映像が、俳優の演技や監督のテクニックのみならず、衣裳にも拠っていたことを論じたい。

『狂った果実』のオープニングに衣裳担当者の名はクレジットされていない。しかし森は、自らが衣裳デザインを行ったと語っており、衣裳の一部は、鳥根県立石見美術館で展示され

---

<sup>93</sup> Raine, *op.cit.*, p.171.

<sup>94</sup> 『映画情報』(1956年8月号、74頁)に、恵梨がダンスパーティーの場面で着用しているものがカクテルドレスであるという説明があるが、これは原作にそのような表現があるからであると推測される。また、トリュフォーによる前掲論文には、恵梨が初めて画面に登場する場面での衣裳への言及がある。

た<sup>95</sup>。森は、『狂った果実』『美德のよろめき』などを撮った中平康監督は、特に映画の中のファッション表現を重視して衣裳の話題が尽きなかった。[…]一九五六年の『狂った果実』の主役たちのモダンなスタイルのファッションも中平監督の意向を受けてデザインした<sup>96</sup>という。さらに、森本人からの回答には、「中平康監督は映画の中のファッションにとくにこだわりをもっておられた。監督から話を聞き、どこに力を入れられているかを感じとって、デザインを提案した」<sup>97</sup>とあり、推敲を重ねた衣裳作りの様子が窺われた。本章では、アロハシャツ、水着、ドレス、ネグリジェ等、森が手掛けた衣裳<sup>98</sup>の詳細を具体的に見ていく。尚、主に分析対象とする衣裳は恵梨、夏久、春次のものとし、その他の登場人物の衣裳は比較対象として適宜参照する。

映画のオープニングクレジットは、モーターボートに一人で乗っている春次を正面から捉えた、海と彼の合成ショットである。画面の遠くに映る春次は、カメラがゆっくりと接近することによりミディアムショットとなり【図1】、やがてエクストリーム・クローズショットにまで変化する【図2】。その際、だんだん画面へと近づくにつれ、春次が着ているカットソーが蔦と花の柄であることが認められる。当初、このオープニングの意味や意図が判りかねるものの、この春次の服の柄により、最後に謎が解けるのである。

画面は鎌倉駅を呈示して、物語が始められる。駅の前にタクシーが止まると、そこから慌てた様子で春次・夏久兄弟が降り、切符も買わずに改札を突破して電車に飛び乗る。ハンチングを被った夏久は縄をモチーフにしたストライプ模様の、春次は家や木々のプリント入りのアロハシャツを着用している【図3】。高速で走る電車の音や窓から入る風でなびくポップな柄のシャツは、映画にスピード感をもたらし、二人の高揚感をも演出する。

電車が逗子駅に到着し、二人は下車する。そして駅の階段を下る途中、春次は帽子を落とし、それを恵梨が拾う【図4】。兄弟と恵梨が初めて出会い、春次が恵梨に一目惚れする場面であるが、これは原作とは異なる。原作では、電車を降りようとドアの前にいる春次が車両にいる恵梨を認めると、恵梨は別のドアへと向かい、電車のドアが開くと階段を下りて行き、兄弟と恵梨が関わることは一切ない<sup>99</sup>。従って、春次が帽子を落とす行為は恵梨との出

---

<sup>95</sup> 前述の「HANAE MORI HAUTE COUTURE 森英恵 仕事とスタイル」展において、映画関連では『狂った果実』や『闘牛に賭ける男』（1960）等の衣裳が展示された。

<sup>96</sup> 森（2010年）、前掲書、55頁。

<sup>97</sup> 前掲メールでの質問への回答。

<sup>98</sup> 中平、前掲書、71頁。

<sup>99</sup> 石原、1973年、260-261頁。



合いを生み出すために加えられたものと理解され、小道具である帽子は物語を駆動させる役割を果たしている。

同じ場面での恵梨はコットンレースの白いワンピース、同系色のハイヒール、サングラスという出で立ちで、灰色の階段と行き交う通行人をバックに恵梨が一際目立つ画面作りとなっている【図5】。周りの女性のものよりも目立ってスカートが膨らんだ恵梨のワンピースは、逗子海岸に程近い逗子駅から一体どこへその姿で向かうのか、謎を膨らませるかのようである。この一連の場面は、登場人物たちをハイアングル、ローアングル【図4】、背後から、正面からと、細かく割って撮ったカットで編集されており、あらゆる角度から見せることにより三人の姿を印象付け、彼らの今後を暗示する。

恵梨はその後、自転車に乗っている時、海で遊んでいる時、寝室にいる時以外のあらゆる場面で、逗子駅の場面で着用したワンピースと似たスタイルの服を着て登場する。また、夏久の友人であるフランク（岡田真澄）が連れる道子（東谷瑛子）も、同じデザインのワンピースを着ている【図6】。これらはすべて、ウエストを絞ったトップスからスカートが膨らんで広がった、「落下傘スタイル」だ。このスタイルの原点は、フランスのファッションデザイナー、クリスチャン・ディオールが1947年2月に発表した「ニュールック」である。布を贅沢に使用して作られた膨らんだスカートに、バストの膨らみと細いウエストを強調したジャケットを合わせた、女性らしさを強調したこのスタイルは、その後世界中のモードに影響を及ぼし<sup>100</sup>、翌1948年には日本にも進駐軍の家族を経由して知られる処となった<sup>101</sup>。さらに1955年に、上部が小さく裾に向けて広がる形の「Aライン」<sup>102</sup>シルエットをディオールが発表すると、日本でも同じようなスカートが流行し、「落下傘スタイル」と呼ばれた。映画が公開される二年前の1954年、クリスチャン・ディオールの作品群が初来日し、東京の帝国ホテルではファッションショーが開催された。森はこのイベントに参加し、まだ日本にはなかった数々の美しいドレスに衝撃を受けた<sup>103</sup>。この経験が森に新しいアイデアを生み出させたのは、想像に難くない。こうして、欧米でも当時最先端であったスタイルを女性衣裳のデザインに取り入れ、日活が目指す「今までにない新しい映画」の視覚化は実現された。

---

<sup>100</sup> 深井、1998年、162頁。

<sup>101</sup> 渡辺、前掲書、11頁。

<sup>102</sup> FASHION PRESS 「ファッション用語集：Aラインについて」、  
<<https://www.fashion-press.net/words/10>>（最終閲覧日2019年9月18日）。

<sup>103</sup> 別冊太陽、前掲書、65頁。

春次が夏久を探しに行く場面では、彼が鎌倉駅で電車待ちをしていると、初老の白人男性らと四人でいる恵梨に出くわす。恵梨は電車に乗った他の三人を見送ると、春次に近づき、二人の会話は始まる。どうしても改めて彼女に再会したい春次は、恵梨が春次のボートに忘れていったスイムキャップを出しにして、再会の約束に漕ぎつける。この場面で、筆を使って墨で描いたような柄を施したシャツを着た春次と、トランプを想起させる格子柄でピーターパンカラーのワンピースを着た恵梨は、若くて初々しい【図7】。このような恵梨の姿を見て、実は彼女が夫を見送った人妻であることに春次も観客も思いを致すことはなく、衣裳が目くらし効果を発揮している。また、花の模様があしらわれたスイムキャップが再会のために利用され、ここでも小道具が物語を駆動させる役割を果たしている。

恵梨と複数回にわたってデートを重ねた春次は、夏久や彼の友人たちが計画したダンスパーティーに彼女を連れ添って行くことに成功する。恵梨が自宅の場所を秘密にしているため、二人は暗い夜のバス停で待ち合わせる。柄シャツにスーツ姿で正装した春次の眼前には、華やかなカクテルドレスに身を包んだ恵梨が待っており【図8】、暗い外の海や石垣を背景に二人だけが浮かび上がる。太いストライプが交互に光るそのドレスの豪華さは、白黒画面で明確に伝わる。森はこの衣裳のために、当時アメリカ軍からの放出品や輸入品が入手可能であったアメ横まで足を運び、銀色のラメが入った薄地のオーガンジーを見つけて製作した<sup>104</sup>。恵梨の異次元の美しさには及ばぬものの、パーティー会場に訪れた女性たちは皆、思い思いのワンピースを着用し、華やかさを競っている【図9】。対する男性陣は、ジャケットの下に全員同じ花柄のシャツを着用し、個で張り切る女性たちとは対照的である。恵梨を連れてきた春次に驚く彼らをカメラは近距離から斜めに捉え、揃いの格好で異口同音に感心する男仲間たちを戯画的に映し出す【図10】。

恵梨と春次はパーティーを抜け駆けし、フランクの車で葉山の海岸へ行き、ともに一晩を過ごす。二人が揃って浜辺に腰を下ろすと、カメラは春次と恵梨のそれぞれをハイアングルのバストショットで捉え、春次の目元、恵梨のドレスから見える胸元、それぞれに焦点を合わせ、緊張感を映し出す。次に恐る恐る近づいてキスをする二人のバストショットと足のショットが長回しで展開し、親密度を増す二人の空気感を演出する。

同じ浜辺の場面はもう一つある。恵梨と春次が初めて結ばれる場面で、恵梨は、デコルテを広く見せたメッシュ地のノースリーブに、黒いバラのプリントが入ったバルーンスカートを着用し、春次は先の場面と同じスーツ姿で登場する。この時、恵梨は先に腰を下ろすと、

---

<sup>104</sup> 『讀賣新聞』2000年3月25日夕刊3頁「[2000年モードを語る] 森英恵さん=3 映画衣装で学んだこと」。

カメラは立ったままの春次の視点となって恵梨をハイアングルで捉える。春次を誘うかのような上目遣いをした恵梨は、トップスの明るいメッシュ地により艶を帯びて映る。続いて彼女が彼の足に抱き着くと、彼は降参するかのようにゆっくり膝を落とし、二人は身体と唇を重ね、交わる。

この両場面において、二人の肌と衣裳は中心的役割を果たす。一貫して早いテンポで展開するこの物語において、固定カメラの前でゆっくり動きを取る二人の肌と衣裳に、観客の視線は導かれる。この「衣服と身体の並置」<sup>105</sup>により恵梨が欲望の対象となり、フェティシズムが現前化するのである。

春次との場面とは異なり、夫或いは夏久のみと時間を共にする時、恵梨のドレスは一転して濃い色となる。ある日、夏久は平沢らと五人で横浜のナイトクラブ「ブルースカイ」へ遊びに行き、そこで恵梨が夫である白人男性と二人で談笑しながら踊っている姿を目にする。バスト部分にたくさんのレースをあしらった「Aライン」調の小花柄ドレスを着た恵梨は、髪の毛をアップにし、背中を大胆に見せている【図11】。夜と同じ暗色のドレスで色気を醸し出し、春次といる時とは明らかな違いを夏久は見逃さず、恵梨が一人になった隙に詰め寄る。この場面であるが、夏久や平沢は一階のダンスフロアで踊っており、恵梨は夫と共に、吹き抜け構造になった二階部分で踊っている【図12】。そして、平沢の一階からの視点ショットが恵梨を捉え、彼が夏久に彼女の存在を伝える。続いて、恵梨が二階から一階にかけて螺旋階段を下りてくる時、カメラは男性陣の視点ショットとなるが、恵梨が下りる姿が揺れるスカートと相まって、ファッションモデルのように美しく捉えられている【図13】。ここに、夏久たちが一階で、恵梨が二階に配置された所以は、夏久が夫の目を盗んで彼女にアプローチするシチュエーションに加え、美しい恵梨が「見られるため (to-be-looked-at-ness)」<sup>106</sup>であることが理解できる。

翌日の夜、夏久は恵梨に「ブルースカイ」で伝えられた通り、葉山の「シーサイドクラブ」で彼女と落ち合う。そこで彼女は、一緒に踊っていた外国人が夫であること、春次の誘いに付き合う理由を、彼に告白する。この場面でも恵梨のハイビスカス柄ワンピースは暗色で、複数のヤシの木と噴水が止まった池の背景に溶け込んでいる【図14】。前日のように夫と踊るためではなく、強い態度で夏久に臨むための装いだ。自らの行為は浮気ではないと嘯く彼女に夏久が年齢を尋ねる時、大人のドレスを着こなす彼女のファムファタルぶりは強調される。

---

<sup>105</sup> Bruzzi (1997), *op.cit.*, p.61.

<sup>106</sup> マルヴィ、前掲書、131頁。

目まぐるしく変化する恵梨の衣裳は、彼女を変装させ、偽装させ、人間関係を動かす役割を果たす。ドレス姿のまま春次と戸外で関係を持つ一方、自宅でネグリジェを着ながら夏久と身体を重ねる恵梨は、二人の間で揺れ、引き裂かれ、そしてラストの場面へと繋がっていく。物語の終盤、春次は、夏久が密かに恵梨と関係を進めていたことをフランクから知り、復讐のために二人をモーターボートで追う【図 15】。この時の春次は、オープニングクレジットの場面【図 1】に登場した時と同じく、鳶と花の柄シャツを着ている。従って、物語が始まる前に目にした春次は、兄と恵梨への復讐に向かう春次であったことが確認できる。

春次のシャツが冒頭から物語の根幹を暗示するように、『狂った果実』のもう一つの主要衣裳はアロハシャツである【図 16】。物語の始まりから終わりを通し、「太陽族」である男子たちは常にポップな柄に包まれたアロハシャツを着用している。森は彼らに新鮮さを持たせるべく、女物のプリント柄で作<sup>107</sup>、夏久、春次、フランクの三人が着用した分だけでもそれらは九着に及ぶ。「太陽族映画」が公開されて以降、街には登場人物たちを真似た若者が多く見られ、古い価値観からの解放を衣服で体現していた。「映画がヒットしてほどなくアロハシャツ姿の若者を街で見かけるのは、微笑ましかった」とは、森の弁である<sup>108</sup>。また、男性陣がアロハシャツに併せて着こなしたパンツ姿も話題となった。特に、夏久役の石原、フランク役の岡田は足が長く、その長さを強調するような、腰から足首に向かって締まった細身パンツを劇中で終始着用する。田中純一郎は、「日活映画の魅力を一言にしていえば、スタイルの新しさと、活力に溢れていることであった。イカすとかカッコいいなどの言葉も、[...]股下の細長いズボンなどとともに日活の映画から流行した」<sup>109</sup>という。このパンツ【図 16】であるが、森は「パンツは、ヒップがあって、からだのシェイプが出るので大事。シャツにあうパンツを選んだと思う」と回答し、男優陣のトータルコーディネイトが森のデザインとセレクトによるアイテムからなることが判明した<sup>110</sup>。

そして、モーターボートに乗る春次で始まり、夏久と恵梨がそのボートに追突されることによる死で終わるこの作品では、海が要となっている。恵梨の水着は三着あり、白色のもの一着と、暗色のもの二着である。一着目は暗色で、クロスステッチのような刺繍が右から左にかけて胸の部分にあり、一人で泳いでいるときに着用している【図 17】。二着目は春次と二人で初めて海でデートをする時で、白色生地 of 胸部分とボトムズの裾部分に花と茎が整

---

<sup>107</sup> 別冊太陽、前掲書、53 頁。

<sup>108</sup> 森 (2010 年)、前掲書、54 頁。

<sup>109</sup> 田中、前掲書、287 頁。

<sup>110</sup> 前掲メールでの質問への回答。

列上に連なった刺繍が入っている。三着目はストラップレスで、濃色の生地に花模様が施され、両胸部分が貝のようなデザインである。これらの場面における特徴は、模様が少ない水着の時はカメラが恵梨を近距離で捉え、模様が全体に施された凝ったデザインの時は引きで撮られ、恵梨の全身が見えるようになっている。特に、恵梨と春次が岩に寝そべる場面では、二人の両足だけがフレームいっぱいに入れられる時、恵梨のボトムズの刺繍部分まで入っており、恵梨の寝顔がクローズアップで映るところでは胸部分の刺繍がわずかに、しかし確実に入れられている【図 18、19】。水着を着た恵梨は魅力的に捉えられており、春次らの心を奪うためだけではない。森がデザインした水着は、観客に向けて北原三枝の魅力を「披露」するための「間投詞」<sup>111</sup>の如き役割を果たしている。

## 第二節 二項対立と兄弟

齊藤綾子は『狂った果実』を「カインとアベル的な物語」<sup>112</sup>といい、兄弟間で起こる殺人の物語になぞらえている。そして、対照的な性格をした兄、夏久と弟、春次の姿は、衣裳や所作を通じて「差異」が視覚化されている。

グレアム・ターナーは、構造主義によるテキスト分析を説明する中で、物語における「二項対立」がいかに登場人物の理解を進め、観客の心を掴むかを説く<sup>113</sup>。そこでターナーの方法に従って、夏久と春次の表象を検証する。

夏久	春次
兄	弟
成人	未成年
女性に奔放	一人の女性に忠実
暴力的	非暴力的
非童貞	童貞

『狂った果実』は、周りがうらやむほど良好であった兄弟の関係が、一女性の登場により徐々に壊れ、最終的に殺人にまで至る物語である。二人がどのように仲違いをするのか。二項対立から生まれる緊張感はどのように観客を引き付け、物語に巻き込むのか。これらの疑

---

<sup>111</sup> Bruzzi (1997), *op.cit.*, p.17.

<sup>112</sup> 齊藤、2004年、76頁。

<sup>113</sup> Turner, 1988, pp.74-92.

問を解明する方法の一つが、兄弟が着る衣裳の分析である。

物語の冒頭、逗子行きの電車に乗った二人は並んで座り、他愛もない会話を楽しむ。その時、春次は会話の中で、「女と見りゃすぐ走って行って（ヨットに）乗せようとするじゃねえか。面白くねえったらありゃあしねえ」と、兄である夏久への不快感を口にする。続けて言葉の応酬を楽しむ兄と弟を、カメラは一人ずつ台詞ごとに割って撮り、兄弟間の違いをテンポよく強調する。次に、逗子に到着した後に訪れるフランクのヴィラでは、「退屈」な現実世界への不満を、夏久や彼の友人である手塚（島崎喜美男）、相田（木浦昭芳）、島（加茂嘉久）が口々に言う。すると春次は、「兄貴達のやっていることは結局唯のでたらめだよ。[…]兄貴達みたいのを太陽族ってんだぜ、僕はそんなの嫌だ」と、自分は兄たちとは違うと主張する。夏久は、こうした春次の言い分に対し真面目に答えることはなく、かわいい弟を見守るような態度で接する。反発を覚えながらも兄に親しむ弟、反発されながらも温かく接する兄。この時点でまだ仲の良い二人は、揃って無地のパンツを履き、ゆったりとした柄シャツを着用する。そしてシャツの裾まで揃って外側に出し、この似通ったスタイルが二人の穏やかな関係性を打ち出している【図 20】。

春次が両親に頼まれて夏久を探しに行く光明寺の場面では、逆に兄弟のスタイルが対照的に描かれる。二人が寺を離れ家へ向かう途中、夏久は、その前の晩から相田たちと一人の女性を輪姦したことを話し、その女性は春次を一目見て惚れたと伝える。すると春次は「馬鹿な女だ」と返す。この時、カメラは並んで歩く二人を斜めからバストショットで捉える。シャツのボタンを上までかけ、裾はズボンにしまい、身なりを整えた春次に対し、夏久が着るシャツのボタンはすべて外れており、胸元が開けている。そして、シャツの裾を前結びし、ハンチング帽を頭に引っ掛け、手にはサングラスを持っている姿は、かろうじて人前で歩ける格好であり、女遊びが日常である兄とそうではない弟の違いが演出されている【図 21】。

恵梨との関係が始まると、春次はより自己への意識を強める。フランクや夏久らが計画したダンスパーティーに、春次は一際美しい恵梨を伴って現れ、人々の度肝を抜く。この場面で夏久、平沢、相田、手塚、島の五人仲間は、アロハシャツに淡い色のスーツを着用し、全員同じ格好をしている【図 9、10】。対する春次は、別柄のシャツ、五人よりも濃い色のスーツを着ており、ここでも「兄たちと自分は違う」という思いを表明しているかのようである【図 22】。また夏久は、このパーティーで初めて、恵梨の身体とダンスを通して触れ合うこととなる。そこで彼は恵梨を「唯もんじゃねえ」と感じ、パーティーが兄弟の関係に変化をもたらすきっかけとなるのである。ジュリアナ・ブルーノは、接触という行為の重要性を以下のように説く。

触覚には規則がある。何かまたは誰かに触れるとき、私たちは否応なくお返しに触れられる。私たちは見ている対象に必ずしも見られていることはないが、手や体の一部を対象者や対象物に押し付けるという性質上、何かに触れるとき、その接触から逃れることはできない。触れる行為が無方向であったり、一方的な行為になったりすることはない。それは常に情動的酬いをもたらす<sup>114</sup>。

恵梨に逗子駅で一目惚れした春次に対し、やわらかい素材のカクテルドレスを着た恵梨との接触によって彼女への興味を掻き立てられた夏久は、外見だけではわからなかった彼女の女性としての魅力に目覚めたのであり、まだ女性を知らない春次との違いが示されている。

夏久は恵梨が既婚者である事実を突き止めると、春次に事実を秘することと引き換えに、恵梨に自分との不倫を強要する。すると兄弟の間には不穏な空気が流れ始め、二人の仲は徐々に悪化する。そして物語は、兄と弟が恵梨にそれぞれ翻弄される過程を劇的に映し出して行く。兄の夏久は、恵梨が既婚者であることに加え、弟とは体を交えない純粋な恋愛を続けることに激しい嫉妬を覚える。一方で女性の扱いに慣れていない弟の春次は、兄と恵梨の深い中を知らない上、恵梨がなかなか体を許してくれないことにいら立ちを募らせる。

夏久、春次、夫、それぞれに別の顔を見せて危うい関係続ける恵梨の存在は、対立構造を機能させる重要な要素である。ミザンセヌは従って、夏久との場面と春次との場面の間に違いを出すべく周到に構成されている。春次と時を共にする恵梨は、笑顔が絶えない。春次が恵梨に水上スキーを教える場面で、カメラは笑顔で向かい合う二人を真横からフルショットで撮る。春次をバス停で一人待つ恵梨も斜めのフルショットであり、春次に笑顔を向けている。そして、夏久と密かに交際を始めた後、恵梨が春次と片瀬のクラブで過ごす場面でも、春次の機嫌を取るべく恵梨はやはり笑顔であり、おどける恵梨と浮かぬ顔をした春次がミディアムショットで収められる。そして、二人の場面では基本的に、近接した二人が画面中央に配置されている【図 23】。

不倫相手となる夏久への恵梨の表情は、春次へのものと全く異なる。二人が視線を交わしている場合には、流し目をする無表情な彼女を正面から捉えたショットが中心となる。夏久に夫婦でいるところを横浜のクラブ「ブルースカイ」で目撃される場面では、薄笑いを浮かべた恵梨がクローズアップで映し出される【図 24】。また、二人が視線を交わさずに話をす

---

<sup>114</sup> Bruno, *op.cit.*, p.19.

る姿が度々見られる。恵梨が葉山の「シーサイドクラブ」で素性を明かす場面では、夏久が不倫を提案するまで二人は向き合わず、広い空間と二人の距離を感じさせるミザンセツとなっている【図 25】。恵梨の自宅で情を交わした後の場面では、目を合わせない恵梨と夏久の各クローズアップが映る。そして、二人そろって天井を見つめる姿をカメラは俯瞰ショットで捉えた後、恵梨に背後から声をかける夏久が真横に写るように配置して二人を撮る【図 26】。

この変化に対応するかのように、二人の服装も変化する。兄弟揃って柄シャツを着る姿が一場面を除き見られなくなるのだ。緊張関係にある二人が同時に画面に現れる時、夏久はTシャツで春次はベストとポロシャツの組み合わせ<sup>115</sup>、夏久はチェック柄の開襟シャツで春次は無地のカットソー<sup>116</sup>等、必ず異なるアイテムを着用している【図 27、28】。そして、いつも隙のない着こなしをする春次に対し、夏久はシャツのボタンをかけず胸を開けたり、寝転んでたばこを吸い続けたりし、乱れた心が行動に現れる。物語とイメージの変化は二項対立をより鮮明にさせると同時に、観客の春次に対する同情が呼び起こされ、衝動的に行動する夏久はより対象化される。

恵梨と漸く結ばれたことを春次が夏久に告白すると、兄弟がふたりで画面に登場することは遂になくなる。当初の対照構造に変化が見られ、兄と弟は全面衝突へと突き進む。観客は、クロスカッティングで交互に登場する二人の先行きに不安を覚えながらも、スピード感ある物語に一気に引き込まれる。そして黙って抜け駆けした夏久と恵梨の欺きを春次は許さず、彼は自ら操縦するモーターボートで二人を追い詰め、殺害するのだった。当初の構造的対立が砕け散ることで、春次への同情心を抱いた観客は完全に裏切られる結果となる。

春次が二人を探し続ける場面であるが、前述の通り、彼が着ているカットソーの蔦と花の柄から、オープニングクレジットに映る彼と同一であることが認められる。オープニングにおける、復讐心に燃える春次の長回しは合成ショット【図 1】で、彼が二人を殺害した後に呈示される等価の合成ショット【図 29】が物語の終わりを示唆し、続くボートのロングショットで完全に幕を閉じる。この方法により、映画が春次という「弟の物語」であることが理解できる。

---

<sup>115</sup> 夏久と春次が共に向き合って朝食を食べる場面である。恵梨のことでいら立つ夏久は、手元から遠いオレンジを取ってくれるよう春次に頼まれると、放るようにして乱暴に手渡す。

<sup>116</sup> 平沢のヴィラにて、恵梨を巡って夏久と春次が小競り合いをする場面である。恵梨の真意を測りかねる春次に対し夏久はそっけない態度を示し、春次は夏久へ不満をぶつける。



当初、原作者の石原慎太郎は春次役に実弟の裕次郎を想定していたという<sup>117</sup>。しかし、プロデューサーの水の江滝子が、子役出身の津川雅彦を裕次郎の兄弟役に薦めてきたため、当時21歳の裕次郎が兄を、16歳の津川が弟を演じる運びとなった<sup>118</sup>。原作者石原は本来、実弟に「弟の物語」を担ってほしかったであろうが、それはさておき、『狂った果実』では兄弟というモチーフがフレームの内外で要となっている。映画が公開された前年の1955年、当時最年少で芥川賞を受賞した兄の慎太郎と、彼が生み出したキャラクターを演じた弟の裕次郎という石原兄弟については言うまでもない。弟を演じた津川は、『太陽の季節』の主演者長門裕之の実弟である。長門と津川は芸能一族<sup>119</sup>の出身であり、長門は『狂った果実』にもカメオ出演している。こうして、実人生でも兄弟を持つ男性陣が関わった作品となった結果、フレーム内の演技は迫真に満ち、フレーム外では話題に富んだことは想像に難くない。そして兄弟が着用した衣裳は、その愛憎入り混じる複雑な姿を視覚化し、注目されたのである。

### 第三節 ミソジニーと美しいドレス

『狂った果実』において、北原三枝と東谷瑛子が着用する衣裳の華麗さには目を見張るものがある。北原はワンピース三着、ドレス三着、パンツを基調とした普段着一スタイル、海で着るリゾートスタイルが一セット、スカートとシャツのセット一スタイル、ネグリジェ二着と、まるでファッションショーのように各場面において異なった服装で現れる。東谷瑛子においても、登場場面数が僅か三であるにもかかわらず、Aライン型ワンピース一着、セーラー型ワンピース一着、スカートとシフォンブラウスのセットが一スタイルとなっている。これらの多くは森が映画のためにデザインし、製作した衣裳である<sup>120</sup>。

一方で太陽族映画が描いた女性の姿については、映画が公開された当時もその後においても、批判的な論調しか見受けられない。齊藤綾子は、『処刑の部屋』と『狂った果実』がいかにも「男の物語」であるかを指摘しつつ、次のように語る。

---

<sup>117</sup> 中平、前掲書、64頁。

<sup>118</sup> 「中平康自作を語る」、『キネマ旬報』1962年春の特大号、83頁。

<sup>119</sup> 「私のすべて—津川雅彦さんの巻」、『少女ブック』集英社、1957年5月号、61-65頁。

長門と津川の祖父は「日本映画の父」と呼ばれた牧野省三で、父は歌舞伎役者から俳優に転身した澤村國太郎、母は女優のマキノ智子である。その他、女優の沢村貞子、俳優の加東大介らが血縁者にいる。

<sup>120</sup> 東谷瑛子の衣裳について前掲メールにより森氏に確認をお願いした結果、Aライン型ワンピースは自らのデザインであるとの回答を得た。

石原の世界で繰り返されるレイプや象徴的殺人として現れる女性嫌悪の言説は、戦後日本のメタファーとしての女性に対する無意識的な復讐として機能しているのだ。[...]溝口や木下の映画において女の身体の圧倒的な現前が男性主体の不在性を隠蔽したならば、太陽族映画が戦後世代の映画作家に示した可能性とは、それまで、女性の身体と言説を占有化することによって、去勢された男性主体を隠蔽し保護していたドミナントな日本映画に、きわめて男根的な想像力を与えたことだと言えよう<sup>121</sup>。

齊藤は、いわゆる太陽族映画が戦後世代に衝撃と爽快感を与えたとして騒がれたものの、原作者石原のジェンダー観は「戦前のジェンダー秩序（家父長的な男性主体）に基づいて」<sup>122</sup>おり、その視点が彼の作家性を成す重要なファクターであるとする。男性が主体の物語で女性が犠牲者となる役回りにおいて、犠牲の有様は個々で異なるにせよ、新しさは確かでない。戦後の日本映画は、いわゆる大映の「母もの」や、『君の名は』（1953）のような松竹メロドラマを通して、自らを犠牲にすることで人生に意味を見出すか、会えない他人（基本的に男性）を思い涙にくれる女性を描き続けていた。こうした鬱々たる犠牲的精神を讃えるのが日本映画の特徴であり、良さとして受け止められてきた節がある。太陽族映画が「衝撃」や「爽快感」を放ったとされるのは、前述の映画群との比較においてであろうが、そうしたポジティブなイメージの源は石原裕次郎を始めとした男性陣である。つまるところ、太陽族映画であっても女性登場人物は最終的に、見捨てられるか、死亡するか、はたまた両方の目に遭うのであり、「戦前」を引きずっていると解釈されても致し方ない。

映画が公開された当時に執筆された、数少ない女性による映画批評には、登場人物に対する違和感が表明されている。1940年に『娘時代』<sup>123</sup>を出版し、「二十三四才」<sup>124</sup>にしてベストセラー作家となった大迫倫子は、「太陽族」たちに冷ややかな目を向ける。

彼らの行状にはあたらしいモラルなどはないのだ。大人の真似を白昼に表現したとい

---

<sup>121</sup> 齊藤、前掲書、84-85頁。

<sup>122</sup> 同書、82頁。

<sup>123</sup> 大迫によれば、出版当時『娘時代』はセンセーショナルに売り出され、「戦時中における自由主義の謳歌だとレッテルをはられ、今から思えば滑稽だが、当時の情報局は神経をとがらせて、自粛せよとの通達を発し、恐れをなした出版社では、発売後わずかで評判になったところを、あたり絶版にしまった」とのことである。（大迫倫子『偽善の貞節』186頁より）

<sup>124</sup> 大迫、1956年、187頁。

う事実にすぎない。もしここにあたらしいモラルが語られているとしたら、おそらくこんなには評判にならなかったろう。これは決して逆説ではない。なぜならば、真にあたらしいモラルというものは、万人が我をきそって誰も彼も飛びついてゆくような普遍性もなければ、誰にでも咀嚼できるような、わかりやすいものではないはずだからだ。[…]登場人物たちの底に流れているものは、依然として過去をひきずっている、古い規制社会だし、それが若いひとたちによって大胆に実践されているその点に、ひとびとは幻惑され騙されているだけなのだと思う<sup>125</sup>。

このように、石原作品の世界における「古さ」は大迫も指摘しており、この古さこそが多く読者及び観客を呼び込んだ原因であるという主張は、1956年の言葉であるという点においても興味深い。脚本家の水木洋子は、「太陽族映画の母親たち」なる副題を付けた記事において、石原の一作品を読んだ結果、石原について「全く女の描けない、女をまだ掴んでいないと感じた」<sup>126</sup>とし、大迫同様、当時の若者を「新しい」とする風潮に警笛を鳴らす。

では、『狂った果実』の恵梨や道子は確かに古いのだろうか。彼女たちの姿勢と衣裳との関連を、詳細に見ていく。フランクに連れて来られた道子は、彼のヴィラで男性六人による容赦ない女性評を無言で聞きながら紅一点状態で夕食を食べ、最終的にはフランクに棄てられる。恵梨は密通しに訪れた夏久に力づくでベッド上に押し倒され、ラストシーンでは夏久のヨットから彼に突き落とされる形で海に落ち、その際、春次にモーターボートで殺害される。こうした場面における女性の姿や行く末には、男に突き放される女性という共通したイメージがあり、このイメージに石原の女性観が透けて見えるのは確かである。しかし、『狂った果実』における女性の描かれ方には、大迫が言及する古さや、斎藤が指摘するようなミソジニーの矛先としてだけでは語るができない、重層性も見え隠れする。この、森の衣裳に身を包んだ女性と男性のイメージが呈示する重層性や齟齬からは、『狂った果実』を作品として特徴づける重要な要素が浮かび上がるのではないだろうか。

物語の中盤、フランクのヴィラで、夏久と春次が恵梨を巡り衝突する場面がある。フランクが元気のない春次に「恋やつれか」と訊くと、「妙な女にひっかかって、この野郎だんだんへなへなして来やがった」と夏久が代わりに答える。すると春次は「馬鹿にするな。最初は人にすすめてたじゃないか」等と言って夏久に詰め寄り、「貴様には何もわからんよ」と夏久は応酬する。この直後に、春次はフランクに頼まれて買い物に出かける。すると夏久は、

---

<sup>125</sup> 同書、189-190頁。

<sup>126</sup> 水木、1956年、22頁。

春次に黙って恵梨と密通していることをフランクに打ち明ける。彼は恵梨について、「あの女あ春次が考えてるような女じゃねえ。[…]ラシャメンだよ」という一方、「俺は今じゃどうでも手前でやり切れない程あの女が欲しいんだ」ともいう。本当に愛したくなったのは春次が初めてであると夏久に伝えながら彼を誘う恵梨の言葉と行動に、夏久は混乱する。そして、二人が密通している事実を知らない春次は、恵梨の見えない本心と当たってくる兄のために、混乱する。

ここで重要なのは、夏久も春次も、恵梨にすっかり魅了されているのと同時に、恵梨を手に入れられないことである。春次は恵梨にさらに近づこうと常に試みるが、年上の恵梨はそれを許さない。恵梨は春次に自宅の場所を教えない上、自分からキスをすることはあっても、彼からのキスは時に退ける。初めて女性と付き合う春次はこうして、女性の謎という泥沼にはまるのだ。翻って夏久は、女性経験が豊富であるものの、どんなに彼女に惹かれようとも、春次に抜け駆けして恵梨を無理矢理ヨットで連れ去ったところで、既婚者の恵梨にとっては浮気相手でしかない。恵梨は決して男の言いなりにならないし、なることもできない。加えて、恵梨の夫は戦勝国から来たアメリカ人<sup>127</sup>であり、映画が公開された当時を鑑みれば、夏久が絶対に奪い取ることができない相手なのである。そしてその事は、かえって事態をより複雑にし、恵梨を単純に強い女として解釈させることを許さない。「暇な時にだけ来る」というアメリカ人の夫への顔、純粋な心でつながる春次への顔、身体でつながる夏久への顔、いつくもの面を自らの中に抱え、そのどれをも手放さずに生きる恵梨の重層性は、鏡の中の自分を見つめる恵梨のショット【図 30】によって、見事に表されている。繊細な枝木の柄をしたネグリジェを着た恵梨、三面鏡のうちの二枚に映る恵梨と、一枚に映る夫は、恵梨の分裂した心理と、そんな彼女の内面に全く思いを致さない夫の実情を視覚化している。

齊藤は、「戦後映画は、“戦前の日本を見捨てアメリカに寝返った女たちの自己弁護”として始まった」<sup>128</sup>とし、恵梨が外人の妻であるという設定も、そうした文脈において検証する必要があるという。夏久が恵梨を「ラシャメン」という蔑称で表現する時、それは、敗戦後は男性以上にたくましく生きていった日本人女性への違和感、そしてそんな女性を好きにならずにはいられない自分への違和感、両方の発露である。二人の若い男たちを本気にさせた恵梨を、如何に表象するか。この問題に向き合う時、何よりも衣裳が最重要課題となるで

---

<sup>127</sup> 春次と恵梨の関係が始まる前、鎌倉駅で春次と偶然会った恵梨が「私のお友達の旦那さんと、そのお友達なの。少し前にアメリカから帰ってきたのよ」と説明する。友達である日本人女性と外国人男性二人についてであり、そのうちの一人が恵梨の夫である。

<sup>128</sup> 齊藤、前掲書、83頁。

あろう。森によるドレスやワンピースは、恵梨を決してだらしのない女性にはしない。森の衣裳は、恵梨に女性の色気だけでなく、上品さや毅然さを持たせ、単なる美しさ以上の魅力を加味する。この、衣裳によって可能となった上質な雰囲気、それまで女性に興味を示さなかった春次、女性を見ては「ああ、雑魚だ」とぼやいていた夏久、二人の兄弟を変化させ、本気で恵梨を追うまでにしたのではないか。確かに、恵梨はラストの場面で男性によって殺されてしまう。しかし、結末があのような内容であることにより、『狂った果実』を「古い」の一言で片づけたり、ミソジニーに溢れた「男の物語」に一元化したりして良いとはならないのではないか。春次は其上、恵梨と同時に夏久も殺害している。ミソジニーのみが主要なテーマであれば、恵梨を殺害するだけで事が足りるであろう。彼が二人を殺害した理由には、二人による裏切りへの報復も含まれるとみるべきではないか。

同じことは、道子にも言える。フランクに惹かれていた彼女は、彼が彼女に本気ではないことを悟ると、ヴィラを離れることにする。そして、別れ際に「ご縁と命があったら、また会いましょうね」とフランクに言われると、道子は彼を力いっぱい平手打ちする。この場面での彼女は、スカートとシフォンブラウスを上品に着こなしており【図 31】、一切涙を見せない。メロドラマにありがちな女性像とは対極をなす役柄である。この一連の場面は、原作にも脚本にもない。心無い言葉を浴びせる男性に逆襲するかのような、強い女性像を打ち出したこの場面は、他の太陽族映画との違いを表すものであると同時に、石原ではなく中平監督による、女性の気持ちに寄り添う思いの表れではないだろうか。先の、女性蔑視的な会話を続ける男性陣と夕食を共にする場面【図 32】でも、森がデザインした華やかなワンピースを身にまとった道子は、決して男どもの話に迎合せず彼らを睨みつけ、時に茶化すように笑いながらエネルギーに夕飯を食す。ここでは、男性陣の会話とワンピースが不協和音を奏でるかのようなようであり、ドレスが、決して女性が「雑魚」ではないことを示すシニフィアンの役割を果たす。

『太陽の季節』の英子（南田洋子）、『処刑の部屋』の颯子（若尾文子）、いずれの二人においても、男と性的関係を持った後には、一貫して疎んじられる存在に成り下がってしまう。英子は泣きながら妊娠中絶を決断した挙句の果てに腹膜炎で死亡し、颯子は「愛してるのに」と言って泣きながら相手の男を刺す。得られぬ愛に苦しむのは女性だけであり、男は愛に最後まで不真面目である。『狂った果実』の恵梨は、しかし違う。心に葛藤を抱えながらも自らの欲望に忠実であった彼女の生々しいまでの魅力は、衣裳あつてのものであり、恵梨に本気であった夏久や春次もまた然りである。細部にまで工夫を凝らした森のデザインが彼らを彼らたらしめ、観客をも魅了した。森は当時を振り返り、「先生と仕事をしていて、あの

頃に時代を先取りしたような、御一緒して、洒落たファッションブルな映画を作っているという自負がありました」<sup>129</sup>と発言する。森は、『狂った果実』の登場人物が今までにないイメージとなることを想定してデザインに挑んだのであり、それは中平監督の思いでもあったことの証明である。

---

<sup>129</sup> 中平、前掲書、71頁。

## おわりに

「ファッション・フィルム」というジャンルが生まれ、研究対象となって久しい現在、映画衣裳に関する論文数は着実に増加している。そんな今こそ、衣裳から日本映画を見直す必要性が高まっていると言えるであろう。

森英恵というグローバルデザイナーが生み出した映画衣裳を振り返ることは、日本が歩んだ「戦後」という新たな道を今一度捉え直し、救い出すことに相違ない。60年代に入り日本の映画産業が斜陽化すると、森は映画衣裳の仕事から離れることとなったが、その後森は、“East-West fusion”（東洋と西洋の融合）<sup>130</sup>を基調とした新しいデザインで以って、世界中にその名をとどろかせた。洋服のデザインに和のテイストを盛り込み、それまで誰も成し遂げなかったような斬新なドレスやアイテムを次々と生み出し、世界中に顧客を得たのだ。この、今までにない新しさを生み出した森の力は、50年代の日本映画に既に刻印されていた。つまり、森が映画衣裳を手掛けたことにより、日本映画に新しい映像美が生まれ、多くの観客はその新しさを求めて映画館に足を運んだのである。中平康の『狂った果実』が評価されたのは、「モダンさ」「映像の斬新さ」故であるが、森による新しい洋服に身を包んだ俳優陣を、中平はカメラの角度やロケーション撮影、照明や編集によって、より引き立てる演出を施し、日本映画の印象を根底から覆したのである。もう一つの日活版「太陽族映画」である『太陽の季節』は、1956年の国内映画配給収入において第八位<sup>131</sup>という、『狂った果実』を上回る記録的ヒットを飛ばした。これも、森の衣裳に彩られた若者たちが放つイメージが観客動員数を押し上げたと見るべきであろう。大映による『処刑の部屋』が、黒い衣裳とショッキングなテーマで物語世界の深刻さを画面に滲ませたのとは、対照をなすのである<sup>132</sup>。

第三章で述べた通り、森が衣裳を手掛けた作品数は不明且つ膨大であるため、森の日本映画への貢献度を研究する余地は計り知れない。ジバンシーやゴルティエらが、既にファッションデザイナーとして成功を取めた後に衣裳デザインを行ったのとは異なり、森は新宿と銀座の二店舗のみで奮闘していた駆け出しのデザイナーとして、自らのシグネチャースタ

---

<sup>130</sup> “Fashion: Hanae Mori: A Butterfly Goodbye”, New York Times (Online), New York: New York Times Company. Jul 9, 2004.

<sup>131</sup> キネマ旬報ムック、2012年、128頁。

<sup>132</sup> 主な登場人物である男子学生たちは終始詰襟の学ランを着用しており、女学生はシャツにロングスカートという軽装である。劇中、男子学生は女子学生に密かに薬を飲ませ、眠らせた際に彼女たちを犯す。当時この内容は物議を醸し、現実に真似する若者たちも出現したため、社会問題化した。

イルを確立する以前に行っており、この事実は衣裳研究の価値を高めている。「日本映画の第二黄金時代と呼ばれた時期に、映画のコスチュームの仕事で学んださまざまな経験が、私の人生の礎となった。人間に対する洞察や理解、服の表現法、持続力や忍耐力ともいうべきプロとしての基礎体力……、ひと言でいい表せないプロフェッショナルな仕事の基本を勉強させてもらったと思う」<sup>133</sup>と森は述べている。その後の世界を股にかけた活躍を語る上で欠かせないのは、森による映画界への貢献である。

監督たちが思い描く人物像を正しく理解し、生み出された衣裳は、日本人と時代との関係、感情、希望の表れである。森のその後の活躍を考える時、日本のみならず世界の女性たちが森のドレス、スーツ、制服を着こなした事実を思う時、森の仕事を丹念に分析することは、日本の映画史を新しい角度から捉え直し、その意味を明らかにすることに相違ない。よって今後は、森が残した日活での業績を明らかにし、その後60年代のヌーヴェル・ヴァーグと呼ばれた監督たちとの協働についても調査・分析を行いたい。

## 謝辞

第一章の執筆にあたっては、株式会社東映京都スタジオ代表取締役社長山口記弘氏、有限会社第一衣裳責任者岩崎文男氏による回答を、また、第三・四章の執筆にあたっては、森英恵氏の回答をそれぞれ得ることができた。ここに感謝の意を表する。

---

<sup>133</sup> 森（2010年）、前掲書、52頁。



## 参考文献リスト

〈外国語文献〉

- Bordwell, David, Kristin Thompson, and Jeff Smith (2019), *Film Art: An Introduction*, Twelfth edition, McGraw Hill Education.
- Bruno, Juliana (2016), *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, University of Chicago Press.
- Bruzzi, Stella (1997), *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*, London: Routledge.
- (2015), “Undressing Cinema 18 Years On,” <[https://www.academia.edu/22796828/Undressing\\_Cinema\\_18\\_Years\\_On](https://www.academia.edu/22796828/Undressing_Cinema_18_Years_On)> (最終閲覧日 2019 年 11 月 2 日).
- Church Gibson, Pamela (2012), *Fashion and Celebrity Culture*, Bloomsbury.
- (2017), “The Fashion Narratives of Tom Ford: *Nocturnal Animals* and Contemporary Cinema” in *Fashion Theory*, Volume 21, Issue 6, Routledge.
- Doan, Mary Ann (1982), “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator,” *Screen* 23, no. 3-4.
- Eckert, Charles (1978), “Carole Lombard in Macy’s Window” in Jane Gaines and Charlotte Herzog, *Fabrications, Costume and the Female Body*, 1990 edition, Routledge.
- Gaines, Jane (1990), “Costume and Narrative: How Dress Tells the Woman’s Story” in Jane Gaines and Charlotte Herzog (eds.), *Fabrications, Costume and the Female Body*, 1990 edition, Routledge.
- Hill, John, and Pamela Church Gibson (2000), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press.
- Mulvey, Laura (1978), “Visual Pleasure and Narrative Cinema” in *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975/ ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」(斎藤綾子 訳)、岩本憲司・武田潔・斎藤綾子編 〈「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 1998 年。
- Stutesman, Drake (2011), “Costume Design, or, What is Fashion in Film?” in Adrienne Munich (ed.), *Fashion in Film*, Indiana University Press.
- Raine, Michael John (2002), “*Youth, Body, and Subjectivity in the Japanese Cinema, 1955-60*,” a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Film Studies in the Graduate College of The University of Iowa.

Sheridan, Jayne (2010), *Fashion, Media, Promotion: The New Black Magic*, John Wiley & Sons.

Turner, Graeme (1988), *Film as Social Practice*, Routledge.

〈日本語文献〉

池田誠『映画衣裳物語《ドキュメンタリー昭和映画》』ダイナミックセラーズ出版、2018年。

石原慎太郎「狂った果実」、『石原慎太郎短編集』新潮社、1973年。

—— 「狂った果実」脚本、『キネマ旬報 152号』キネマ旬報社、1956年8月号。

大迫倫子『偽善と貞節』新陽社、1956年。

岡田茉莉子『女優 岡田茉莉子』文藝春秋、2009年。

川本恵子『魅惑という名の衣裳 ハリウッド・コスチュームデザイナー史』キネマ旬報社、2008年。

キネマ旬報ムック『キネマ旬報ベスト・テン 90回全史 1924-2016』キネマ旬報社、2017年。

斉藤綾子「五十年代映画と石原慎太郎」、『文学』岩波書店、2004年6月号。

志村三代子・北村匡平『篠田正浩監督に聞く—戦後日本映画における衣裳について—』都留文科大学研究紀要 第84集、2016年。

志村三代子・北村匡平『映画女優・司葉子に聞く—スター女優と衣裳の関係—』都留文科大学研究紀要 第85集、2017年。

竹村和子『フェミニズム (思考のフロンティア)』岩波書店、2000年。

田中純一郎『日本映画発達史IV 史上最高の映画時代』中央公論社、1976年。

トリュフォー、フランソワ (山田宏一、蓮實重彦 訳)『わが人生わが映画』たざわ書房、1979年。

長江道太郎「狂った果実」、『映画評論』新映画、1956年9月号。

中平まみ『ブラックシープ 映画監督「中平康」伝』ワイズ出版、1999年。

平芳裕子「ファッションとコスチュームのあいだ ソフィア・コッポラの『ビガイルド』から眺める」、『ユリイカ 2018年3月号 特集=ソフィア・コッポラ』青土社、2018年。

深井晃子監修『カラー版 世界服飾史』美術出版社、1998年。

別冊太陽『森英恵 その仕事、その生き方』平凡社、2011年。

水木洋子「人間性の解放——太陽族映画の母親たち——」、『映画芸術』編集プロダクション映芸、1956年12月号。

ミルクマン斉藤監修『中平康レトロスペクティブ』プチグラパブリッシング、2003年。

南目美輝・廣田理紗、図録『企画展 HANAЕ MORI HAUTE COUTURE 森英恵 仕事とスタイル』島根県立石見美術館、2015年。

森英恵『ガラスの蝶』文化出版局、1984年。

森英恵『グッドバイ バタフライ』文藝春秋、2010年。

柳生悦子『日本海軍軍装図鑑 [増補版]』並木書房、2014年。

山本耀司(宮智泉 聞き手)『服を作る—モードを超えて 増補新版』河出書房新社、2019年。

渡辺明日香『東京ファッションクロニクル』青幻舎、2016年。

ワトソン、リンダ(河村めぐみ 訳)『世界ファッション・デザイナー名鑑』スペースシャワーブックス、2015年。

## 映像作品

中平康『狂った果実』(日活、1956年) DVD、BBBN-4011、日活株式会社、2011年。

図版『狂った果実』(1956)

図1 (00:00:46)



図2 (00:01:36)



図3 (00:03:23)



図4 (00:03:37)



図5 (00:04:00)



図6 (00:07:47)



図7 (00:21:35)



図8 (00:29:50)



图 9 (00:31:03)



图 10 (00:31:11)



图 11 (00:40:55)



图 12 (00:40:11)



图 13 (00:40:52)



图 14 (00:42:25)



图 15 (01:16:17)



图 16 (00:18:41)



图 17 (00:15:35)



图 18 (00:26:31)



图 19 (00:27:06)



图 20 (00:06:23)



图 21 (00:25:22)



图 22 (00:31:06)



图 23 (00:56:55)



图 24 (00:41:34)



图 25 (00:43:20)



图 26 (01:04:56)



图 27 (00:49:37)



图 28 (00:53:44)



图 29 (01:24:46)



图 30 (00:53:06)



图 31 (00:22:52)



图 32 (00:10:36)

