

論文

昭和26年の久慈あさみ

針 生 進

KUJI Asami Films in 1951

HARIU Susumu

昭和26年に公開された、当時まだ新進監督であった市川崑による4本の新東宝映画の肌合いはそれぞれに異なります。とはいえ、味わいの変わる作品を次々に試みてためらわず、多芸多才ぶりを証明していく後年の彼から振り返れば意外ではありません。たがいに味わいの違う4編だけれど、言葉の広い意味で「メロドラマ」という呼称でまとめられもします。目を引くのは、それらの作品すべてに久慈あさみが出演していること¹、そして、

1 同じ監督が同じひとりの女優を主演にして1年間に4本の映画を撮るとするのは戦後の日本映画界では稀有である。昭和35年に新東宝で石井輝男が三原葉子主演で『黒線地帯』（1月）『女体渦巻島』（2月）『黄線地帯』（4月）『女王蜂と大学の竜』（9月）と撮りつづけた事例がほかにあるだけか。同年の三隅研次による4本の大映作品にも山本富士子がすべて主演しているが、4本目の『大菩薩峠』の主役はもちろん机龍之介（市川雷蔵）であり、お松役の彼女ではない。

その役柄の幅の広さなのです。『夜来香』(26年²1月)で戦時下の大陸から戦後の神戸の街に帰ってきたと思うと、『恋人』(同3月)では東京の郊外は小田急沿線に住むお嬢さんになり、銀座や新宿で恋人と映画も観ればダンスも楽しめます。『盗まれた恋』(同6月)になると、財政難から劇団から解雇された踊り子として、その日の食事代にも困る始末です。再び時間が太平洋戦争末期まで戻り、舞台もはるか遠く南方の島に移る『ブンガワンソロ』(同10月)では、農家の娘として畑仕事をすれば、水牛を引いたりします。その地の風習どおりに手づかみで食事もします。

宝塚の舞台から移ってきたばかりの、新人女優としての試用期間であったからこそその多彩な役柄だったともいえます。だとしても、25年9月の月組での最終公演『アラビアン・ナイト』でも貴公子アクメッド王子を演じ、少女たちの憧れの的であった「男装の麗人」の晴れの映画出演第1作³に従軍慰安婦役とは、ミスキャストという以上に、意地悪で酷な配役ではないか。クレジットタイトルには恋人たちの逢瀬の場となる現地の聖人廟が映りこそすれ、路上で餌をあさる何頭もの豚の俯瞰撮影で本編をはじめものも、華やかな来歴をもつ女優を迎えての幕開けには礼を失してはいないか。高い視点からのカメラが混雑ぶり映し出す、そこは中国華北のとある町の街路。街なかの豚たちは、映画の舞台の地方色を映し出す記号ではあったのです。「1945年6月」と字幕に出るように、物売りの屋台が並び、行きかう人や荷車で雑然とするなかを日本軍兵士たちが行進していきます。あたりの喧騒をはらうように、こちらに背を向け画面の中央をひとり歩く支那服の女性。誰かと肩がふれて一瞬こちらを振り向いた、久慈扮する矢吹秋子の表情は明るいものではありません。背後に近づく軍用車に気づかな

2 以下、とりあげる各映画の製作年の年号はすべて昭和として省略する。

3 久慈の銀幕デビュー作品は『愛染香』(25年、監督：阿部豊)だが、ここでの彼女は藤田進演じる医学生を慕う看護婦として、あくまで助演である。とはいえ、例えば「読売新聞」1950年12月28日付けの夕刊1面の広告では、主役の藤田と月丘夢路のそれよりも白衣姿の久慈の写真の方が大きく扱われている。

いで歩きつづける彼女を上原謙演じる軍医の関中尉が引き寄せます。将来の恋人たちがはじめて出会う場面とはいえ、これからの展開を予感させる、危ういところを助けられた感謝の表情で秋子は中尉を見返すわけではありません。それどころか、強く腕を引かれたために片袖が破れたことを口惜しがる険しい顔つきさえ見せるのです。

微笑ひとつうかべない登場の仕方も、宝塚時代の久慈を知る観客には、意外でとまどうというより、むしろ納得できる、颯爽としているとも映るのではないか。関との出会いからして「優しい」女性と「厳しい」男性という社会通念としての性別が反転していて、「見るからに男らしい⁴」とさえ評された宝塚の舞台での面影も見てとれます。本人は「いつまでも男装の麗人ではあるまいと、映画転向の決意をした⁵」としても、彼女を目当てに映画館へ足を向ける観客の多くは宝塚時代の残像を追っていたはずで、彼女を想定して秋子という役柄がつくられたのか、それとも、すでに用意されていた脚本に久慈という女優があてはめられたのか。そのあたりの詳しい事情を教えてくれる資料は手元にはないけれど、宝塚の「夢のプリンス⁶」(傍点筆者)としての過去を生かすべく、久慈の映画初出演作は企画されもしたはずで。

『夜来香』のヒロインと彼女を演じる女優には、少なくともひとつ重なるところがあります。どちらも困難な状況に立ち向かう勇気を見せてくれるのです。はじめての出演映画で久慈が娼婦という「汚れ役」に挑むのなら、秋子の方は娼婦という境遇から抜け出そうとするというように、その向かう方向は逆ではあるけれど。冒頭からの久慈の硬い表情は(映画初主演作での役柄への不満などではもちろんなく)秋子としての現状への不服申し立てであり、その現状から逃れようとする決意表明でもあったのです。

4 『淡島千景 女優というプリズム』(青弓社、2009)、p. 17.

5 「キネマ旬報」No. 84 (1954年、2月下旬号)、p. 84.

6 VHSビデオカセット『夜来香』(国際放映、TND9826)に封入のリーフレットに掲載された当時の雑誌広告の広告文の一節。

女子挺身隊から何とか脱け出す時機をうかがっていたのです。ねらっていた機会はずぐにも訪れます。

『夜来香』での久慈あさみには「やわらか味がない⁷」とする当時の批評があります。柔らかさ、優しさ、甘さといった、宝塚歌劇でなら男役ではなく娘役がもつべき資質は、いうまでもなく、戦時下の異国の娼館で働く女が生き抜いていくのにも、挺身隊のもとから逃走するときにも、求められるものではありません。娼婦仲間のギンの評言を借りれば、秋子は「ツンと冷たくて薄情そう⁸」です。確かに、関との出会いのときの表情もそうなら、後に彼と再会するときもまた。ギンが慰安所の女将から平手打ちされる時も、冷ややかに目を向けるだけです。けれど、そういうところこそ好きなのだとギンはすぐにもつづけます。周囲から距離をおき（ギン以外の同僚とは一度も秋子は言葉を交わしていません）現状に馴染むことを拒む、少なくとも拒もうとする秋子への羨望を率直に表現しているのです。それは宝塚歌劇の男役スターに憧れる少女ファンの心情に似ていなくもありません（映画の後半、関の消息を尋ねて訪れた神戸の医院で京子当人と間違えられたギンはふと、うれしそうな表情を浮かべます）。であれば、戦線の移動にともない、慰安婦たちも移動させられる際に訪れた好機を逃さず、乗せられた軍用車の荷台から一緒に逃げようと秋子から誘われれば、うなずいて何のためらいもないのです（もともと脱走計画はギンの方からもちかけていたのです）。そしてそのまま終戦後も、映画の最後まで、秋子と行動と生活をともにすることになるのです。

「ツンと冷たくて薄情そう」とは秋子の見た目の、と同時に、久慈あさみという女優の硬質な美貌を意地悪に表現してもいます。それほど意地悪でなければ、「冷たくて薄情そう」な表情さえ美しいともいえるか。そのような久慈であればこそ「どこか全身にたくましい色気が漂い、下町風な、

7 双葉十三郎『日本映画批判 1932-1956』（トパーズプレス、1992）、p. 347.

8 これ以降、『夜来香』からの台詞の採録には前記のビデオカセットを原典とした。

あるいは農村風の威勢のよさ⁹)を發揮してギンを演じる利根はる恵との好対照の組み合わせができあがるのです。

監督第2作で『三百六十五夜』(23年)をヒットさせ、昭和26年の正月第2週公開作品である本作を任せられた市川であっても、新東宝という新興の、資金も潤沢ではない映画会社に所属していたのであればなおのこと¹⁰、会社側から強いられる予算の制限や撮影日数の制約などへの不満がなかったはずはありません。それでも『夜来香』の配役を見る限りは、むしろ贅沢にして適材適所と認めなければなりません。久慈の相手役には二枚目といえばこの人、上原謙。彼の恩人の開業医は新派の伊志井寛が演じて様になる役どころです。もうひとりの医師(眼科医)役には菅井一郎。娼館の女将の清川玉枝も、伊藤雄之助の刑事もいかにもそれらしい(後者は刑事に追われる方でも似合うけれど)。「僕の憧れの俳優¹¹」と市川が言う河村黎吉には、だからこそか、映画の中で唯一の邪悪な、それだけに強い印象を残す役柄が用意されています。そして主役には久慈あさみ。娼婦役というのに「場違いなほどのつややかな清潔感¹²」がまぶしいとはいえ、いや、そうであればこそ、ミスキャストどころか、ヒロインとしては適役というしかありません。慰安婦たちの一行から逃れ、これから荒野を走り抜けていこうというのに、清潔な白シャツと黒いズボンという宝塚音楽学校のダンス教師を思わせるような服装であっても許されるのです。いうまでもなく『夜来香』は大陸での従軍慰安婦の実態を描く映画ではないのですから。

どうにか脱走をはたし、もとの町に戻った秋子には関軍医との思いがけ

9 猪俣勝人・田山力哉『日本映画女優全史：女優編』(社会思想社：現代教養文庫、1997) p. 300.

10 当時の映画製作配給会社新東宝の財政状態、そのほかの諸問題については『映画年鑑1952』(時事通信社、1951)、pp. 105-106に詳しい。

11 市川崑・森遊机『市川崑の映画たち』(ワイズ出版、1994)、p. 98. 本書は以下『映画たち』と略記する。

12 「別冊太陽：日本人のこころ」226号(平凡社、2015)、p.29.

ない再会が待っています。逃走中にギンが負った足の怪我を彼に治療してもらったことがきっかけとなり、タイトルバックにあった霊廟で、秋子と関は逢瀬を重ねることになります。軍服の似合う美丈夫と白い支那服を着こなす美女を月の光が照らし出します……。しかし、その一帯が空爆に見舞われた夜から、ふたりは生き別れになり、そのまま、それぞれの終戦を迎えるのです。

戦渦が恋人たちを引き離してから5年後、舞台は神戸に変わります。話の視界も関の側へ切り替わるとはいえ、幸運と不運とが重なり合う展開は戦地でのそれと変わりません。そこが秋子の出身地だと聞いていたこともあり、復員した彼は神戸にある医薬品会社の研究所に職場を定めています。そして今でも研究の合間に彼女の行方を捜しつづけています。その彼に戦時の古傷（あの霊廟への爆撃でうけた脳への損傷）がもとで失明が避けられないとの診断が下されます。勤め先に辞表を出したあと、街をさまよううちに雨に降られて立ち寄った喫茶店で彼は秋子と巡り会います。すぐにはその幸運に気づかないほど、眼の状態は不運にも悪化しているのですが。目の前にいる自分に何の反応も見せないばかりか、テーブルを手探りする様子、店を出て行くときの危なげな足どりからも、どのような不幸が恋する人を襲ったのかに気づく秋子。雨上がりの埠頭を歩く関の足どりは重く、そこに流れてくる、哀愁にあふれながらも軽やかな主題曲に添うものではありません¹³。彼のあとを少し離れてついていく秋子の、静かできて確かな歩調にこそ、その曲調はふさわしい。モノクロームの画面で見える限りは白いタートルネックのセーターに黒いトレンチコート、黒いベレー帽がいかに久慈らしい装いなら、すぐにも追いついて泣きすがるようなことはせず、前を行く男の眼疾の進行状況を見きわめるように歩を進めていくのは、いかにも秋子らしい。

13 市川の『三百六十五夜』（23年、新東宝）でも、大阪での金策が実らず、主演の上原が重い足どりで歩く場面に軽快な主題歌が流れてくる。

けれど、これから先、秋子はいかにも秋子らしいとはいえなくなります。神戸でも、映画の冒頭でのように、観客に背を向けて彼女は再登場します。関に出会う直前の、喫茶店での中年男とのやりとりからすると、まだ堅気の生活には戻ってはいないようです。その男の誘いを拒む様子も、いまだに「ツンと冷たくて、薄情そう」です。めぐり会った恋人の不幸を知れば「私が治すわ。私から逃げ出すなんて考えないでちょうだい」と彼女らしい強い言葉で励ましもします。強い言葉は不安感の裏返しだったのだけれど。その不安が現実となり、関は彼女のもとから黙って去っていきます。それから、恋人とその行方を思って悲嘆にくれるだけの秋子になってしまいます。心労のために床につきもします。いわば「男役」から「娘役」へと変わってしまったかのようなのです。ひとつの映画の中で久慈のふたつの違った魅力が見られる、と素直には喜べません。憂いに沈み、うなだれる久慈の横顔の端正な輪郭にあらためて気づかされても、生き残るには邪魔なだけの「やわらか味」などは棄てた、戦地での毅然とした雰囲気はそこにはありません。軍医の関に対して自分が慰安所の女であることを恥じることもなかったのに、再会した彼には今は電話交換手をしているなどと嘘をいうのです。逆境に負けない彼女の強さこそ映画前半での見所だったのに、後半では、関が落ちた逆境に自分も流されるままになります。「また泣く……本当に変わってしまったね」とギンもあきらめ気味です。誤解を恐れずにいうのなら、「女々しさ」ばかりが目立つようになるのです。『不幸が女優を美しくする』のは映画の鉄則¹⁴とは限らない一例となるのです。

どこか、もどかしさも感じさせます。少しでも治療費の足しになればと夜の街に立とうとまでする秋子だけれど、治療費がないからではなく、治療のすべがないからこそ、彼の闇は深くなるのです。最後の別れのときも、足元もおぼつかない関をひとりで行かせてしまいます。再会したときの神戸の埠頭でのように、つかず離れず、彼のあとを追って行くべきではなかつ

14 川村三郎『成瀬巳喜男 映画の面影』（新潮社：新潮選書、2014）、p. 41.

たのか。そうしていれば、かつて背後に迫る軍用車両から自分を助けてくれた関を、今度は自分が、迫りくる貨物列車から救いもできたのではないか。そうしなかった、そうできなかったからこそそのメロドラマではあるとしても。

出演女優の役柄としての魅力が薄れてくることもあり、舞台が神戸に移る後半では、登場人物たちの人間関係にも、画面そのものにも次第に濃くなるフィルムノワールのそれにも似た陰影を味わうことに観客の興味も移ります。走るようだった今までの展開の速度を多少ともゆるめて、映画は神戸の裏社会の闇と迷路に何度か入りこんでいきます。かつては高潔な陸軍中尉、ほんの少し前までは研究所の優秀で誠実な上級研究員であった関が、失明のそればかりか、神戸の裏町の闇のなかにも迷いこんでいくからです。視力を失う絶望に駆られてだけでなく、恩義ある人の息子（川喜多小六）をそこから救い出すためにも、裏社会へとわが身を落としていくのです。その道案内をする（それも楽しみに）のが河村演じる不法薬品の密売人です。饒舌に自らの悪を正当化してはばからないこの男こそ、関の恩人の息子であり、戦地では関中尉の部下でもあった青年を無法地帯に引きずりこんだ張本人なのです。関の視界から光が消えていくのに合わせて、映画の画面も暗さの濃度を増していきます。その極端な例は、上原と河村が相手の顔も見えないほど暗いガード下の部屋のなかで、文字通り闇取引をする場面です。その悪の巣窟からは対極にあると思われる、関が身を寄せている町医者診療所にも暗い影が落ちるようになります。その医者は急病に倒れ、息子で、麻薬密売に手を染めている前述の青年は、自分を慕う看護婦に冷たくあたるようになります。薄暗い診察室でひそかに言葉を交わす彼らは影絵のように映ります。その青年を追って診療所まで探りにきた刑事との格闘が歌謡メロドラマという文脈にはそぐわないほど迫力にあふれ、恐ろしげにも見えるのは、ここでも照明が落とされているからです。映画も終わり近くになると、ようやく夜明けの光がさしてきます。とはいえ、その明るさも見かけだけにすぎません。

映画のなかで最も明るく笑う秋子に映画での最大の不幸が待ちかまえているという皮肉、加えて、すでに観客が知っている事実をまだ知らないでいる劇中人物の言動が観客にもたらす効果「演劇のアイロニー」も効かせて『夜来香』は閉じられます。一度は秋子のもとに帰ってきたものの、大事な用件をすまさればと関は再び出ていきます。夜が明けるまでには必ず戻ってくるのと彼の約束を信じて朝を迎えた秋子は、両開きの窓を両手で開け放ちます。服も新しく着替えて、朝日をうけ、今までにない晴れやかな笑顔を見せる秋子。その彼女にまもなく悲報が届くのを観客は知っています。麻薬の取引現場となった薄明の操車場で、その取引を阻止しようとした関を迎える最期を（実際には、線路に倒れた彼が貨車に轢かれるのを見て驚く河村と川喜多の表情を）すでに目にしているのです。

愛する男性と抱き合う主演女優の笑顔は大写しにしてフェードアウト、というメロドラマ映画の終わらせ方があります。『心の旅路』(1942)のように、あるいは『シャーロット・グレイ』(2001)のように。どちらの例も英語圏の映画なのは、少なくとも筆者には日本映画での同様の実例がすぐには思い浮かばないからです。『夜来香』の終わりにも、ヒロインの笑顔はあふれているというのに、彼女を胸に抱くべき相手の姿はありません。なぜか暗い表情のギンが寄り添うばかりです（「あんた、帰ってこないつもりなんでしょ」とギンは前夜、出て行く関の背中につき詰めて問いかけていました）。同じように朝日を浴びたヒロインの笑顔で、そしてその笑顔に希望を託して終わる『安城家の舞踏会』（22年、松竹大船、監督：吉村公三郎）と比べると、こちらは何とも救いがありません。いかにもこじつけたような結末だけは回避したかったとしても、これでは、映画館の暗闇から出ていく観客の気分は正月早々（映画公開は1月13日）あまり後味のよいものとはいえません。例えば、自邸を焼きつくす業火のなかで視力を失うも一命はとり留めた（原作では片腕も失うけれど、後年、片目だけは光をとり戻す）未来の夫をヒロインが迎えて終わる1944年の映画版『ジェイン・エア』の先例に倣う手もあったではないか。『安城家の舞踏会』で

のように、それを確証してくれるものは何もないというのに、強引なまでに明るい未来志向でしめくくるのも一興だったのではないか。「僕はもともとメロドラマが大好き¹⁵」と公言するからには、メロドラマに徹する覚悟ももつべきではなかったか。

救いのないラストシーンにも救いがあるとすれば、亡くなった恋人にヒロインがとりすがり、嘆き悲しむような愁嘆場を見なくてすむことです。さらに、久慈の明るくも華やかな笑顔があります（窓辺にたたずむ久慈は、映画の文脈を離れるなら、カメラの前でプロマイド写真のためのポーズをとるようです）。明るくも華やかなだけに、かえって状況の救いのなさをつのらせる一方で、背後に迫る不幸など忘れるべきと観客に訴えもする笑顔が。映画の最後でのこの笑顔を実際立たせるために、映画の冒頭での「冷たくて薄情そう」な表情があったのかとも思わせます。映画の結末を、小説のための批評用語でいうところの「開かれた結末」に近いものにするのも、その笑顔です。恋人を失った悲しみも彼女なら乗り越えていけよう、これからもまさに「男らしく」人生を切り開いていけようと観客に確信させるほどの笑顔だからです。見たところは冷たい久慈の顔立ちも笑うと急に表情豊かになります。もとより舞台映えしていたその豊かな表情は銀幕ではいっそう引き立たつようです。

美しい女優の美しい表情だけではなく、場面転換の妙もこの終幕は味あわせてくれます。操車場で悲劇が起こったその瞬間、画面は窓を開ける秋子のそれへと変わり、あの軽快な主題曲も流れはじめます。ただし、そこで幕となるわけではありません。場面は操車場へと戻り、昭和33年に大映で市川が撮ることになる『炎上』のやはり終幕での予行演習のようにして、轢死事故の現場検証の様子がローアングルで映し出されます。視線をさらに落としたカメラは、関が大事に手帳にはさんでいた、しかし、彼の命とともに今は鉄路に散った夜来香の押し花を接写します。ここですぐに暗転、

15 『映画たち』、p. 49.

そして「終」の文字が出るまでの一連のカット割りは、ここまでの映画の快調なテンポを減速させることなく、いかえれば悲劇性をことさらに押しつけることなく展開していきます。悲恋メロドラマという内容にもかかわらず、感傷過多になるのを避けて進んできたこの映画にふさわしい幕の閉じ方になるのです。

出演女優は「見るからに男らしい」、映画全編も過剰な感傷を排して「男らしい」というのに、自作を振り返っての監督の発言だけは「男らしい」とはいえません。『夜来香』撮影当時を振り返り、「久慈出演という前提条件にしばられて手も足も出ず、アンハッピーエンドにしたのがせめてもの憂さ晴らしでした¹⁶」などと恨み言をもらしているのです（それを聞いた女優当人の心持を察しない無神経な発言も「男らしい」久慈なら軽くうけながしたでしょうか）。「出演者を選んだのが自分ではないと断言した瞬間、映画の成功は放棄されたに等しい¹⁷」ということなのか。一般商業映画制作会社の社員監督なら誰でも、自分の意にそぐわないさまざまな「前提条件」を課せられて当たり前。そのような悪条件をむしろバネにして、あるいは逆手にとって、自分の個性を発揮していくのが監督たるものの何よりの腕の見せ所。この自明のことを市川が了解済みでないはずはありません。それでも、上の発言は90分ほどの「憂さ晴らし」、つまりは一時的現実逃避を観客に提供する商品としての映画本来の目的より、思い通りにならなかった自身の「憂さ晴らし」、いかえれば私怨を晴らすのに重きをおいたと、とられても仕方ありません。「君は合いの子かい……本当の姑娘かと思った」と上原に久慈へ声をかけさせたのも、自分が当初思い描いていたのとは違う、「本当の姑娘」にはとても見えない女優が配役されたことへの遠回しの意趣返しだったのかなどと邪推したくもなります。

「憂さ晴らし」との発言は、『夜来香』公開から5年、ある映画雑誌に掲

16 『キネ旬ムック シネアスト市川崑』（キネマ旬報社、2008）、p. 39。本書は以下『シネアスト』と略記する。

17 川本三郎（編）『映画監督ベスト101 日本編』（新書館、2003）、p. 28。

載された¹⁸、デビュー作『花ひらく』(23年)から当時の最新作『処刑の部屋』(31年)までのそれぞれについての短い自作評の一節です。『夜来香』公開から1年もたたないうちに、3年ほどつづいた市川の新東宝時代はまさに「アンハッピーエンド」を迎えます。『ブンガワソロ』の撮影中、製作会社側と衝突して退社を余儀なくさせられるのです。その苦い記憶がまだ遠くない時期の発言であれば、その映画会社の自分に対する処遇への反発もからんだ、当時の作品への、一流監督と認められはじめた市川の自己韜晦の一言ともうけとられます。それから30年以上もあとの会見で同じ作品、同じ女優を語るときには¹⁹、さすがに過去のような恨み節は聞こえてこないのですから。ただ、そこでも、久慈の起用はプロデューサー側からの依頼だったことだけはくり返しているのですが。

「憂さ晴らし」云々の発言は、会社側から出演女優を押しつけられたことへの拒否反応であって、久慈あさみという女優自身へのそれではなかったはずです。女優としての素材、被写体としての久慈を市川が拒むとは思えないからです。何より彼女はまさに市川が好んだという「背高く²⁰、姿美しく、都会的で敏感な人」なのです。その好みを裏付けるのだろうか、『夜来香』には何度か、彼女の容姿を賞賛するためだけに挿入されたような、真正面から久慈の全身を画面の中心でとらえて一枚の肖像画のように仕立てたショットが見られます。

『おとうと』(35年、大映東京)以降、岸恵子を主演に迎えて市川は、彼の代表作とされるものも含む、少なからぬ作品を撮ることになります。『悪魔の手毬唄』(52年、東宝)では「奥尻島や石垣島に住む彼女なんて考えられない²¹」彼女を地元の湯治客相手の山奥のひなびた温泉宿の主人役にあ

18 「キネマ旬報」1956年、夏の特別号。

19 「ノーサイド」1994年10月号(文藝春秋社)、pp. 50-53。

20 『シネアスト』、p. 68。久慈の身長については「五尺三寸五分」(「キネマ旬報」No. 84, p. 84)と「五尺三寸八分」(「ひまわり」1949年4月号(ヒマワリ社) p. 20)との異なる測定値がある。

21 「ノーサイド」前掲号、p. 68。

てています。『細雪』（57年、東宝）を撮るにあたっては、パリ在住の岸に国際電話をして「ミスキャストだと思うけど²²」と断りながらも、四姉妹の長女役を受けるように要請するほどの執心ぶりです。それもこれも彼女も、いや彼女こそまさに「背高く、姿美しく、都会的で敏感な」女優だからと思われまふ。適役ではないと知りながら岸を求めたのは「配役というのは映画の要²³」という信念と相容れないことではありません。「映画の要」であればこそ、ミスキャストを承知のうえで岸は選ばれたのです。オムニバス映画『にがりえ』（28年、松竹、監督：今井正）の第2話「大つごもり」では、華族出身という彼女自身の出自を知らない観客にも、およそそれらしく見えなだらう久我美子が主人公の下女役に起用されています。そのような久我が演じたからこそ、よく知られたその物語に新たな生気が生まれ、映像としての魅力も高まることになったのです²⁴。逆に、先にあげた映画『ジェイン・エア』1944年版で、主人公の家庭教師をジョーン・フォンテインほど美しくない、原作どおり「目立たず、器量も悪く、背も低い²⁵」女優が演じていたのなら、原作小説を読むのとはまた別の、映画を見ること本来の喜びのかなりの部分は失われてしまったはず（だからといって、原作の外見描写に忠実に主役を配した『ジェイン・エア』の再映画化などはじめから期待できない、というわけでないのはいうまでもありません）。

やはり当時の久慈には、宝塚出身ならではの、特に「男役」であったならなおさらの、セリフ回しや演技などに注文のつけどころがあったようです。「少女歌劇で男役をやったらダメだよ」とか「とにかく男役を長くやっ

22 『シネアスト』 p. 87. 『映画たち』のなかでは岸自身が「ミスキャスト」と言っている (p. 245)。

23 『映画たち』、p. 198.

24 「久我さんの下働きのお姐さん、うまく選んだなと思いますね。[...]リアルな下女ではないというのかな。それがとてもいい味だった」。『今井正 映画読本』（論創社、2016）、p. 61での山田太一の発言。

25 Charlotte Bronte Jane Eyre (Penguin Classics, 2006), pp. 292, 294. 筆者訳による。

た人は無理です²⁶」とまで決めつけないとしても、久慈を話題にして市川にも「宝塚的に様式化された芝居をできるだけ避けるように演出した覚えがあります」とか、「宝塚調というのはやっぱりありましたね。本人は無意識に身につけていますから、これを解きほぐしていくのが必要なんです²⁷」とかの発言があるからです。つづけて市川は、やはり宝塚出身の新珠三千代と有馬稲子の名をあげて「でも二人は娘役ですね²⁸」として、久慈との違いに念を押しています（確かにほかにも、わずかながら名をあげれば、乙羽信子、有馬稲子、八千草薫など、宝塚の舞台から銀幕へと転身して大成した女優は、ほとんど娘役出身者です）。となれば、矢吹秋子という役柄に見たところ「ツンと冷たくて薄情そう」という雰囲気をもと寄せたのは、宝塚の男役の残り香を生かす一方で、その残滓をとり除く、もしくは目立たなくさせる方策であったのか、とも思えてきます。

『恋人』では、時代や舞台背景、登場人物たち、全編をおおう雰囲気まで、2か月前に公開されたばかりの市川の前作との対照が際立ちます。出演女優に用意されているのも前作とは極端なまでにかき離れた役柄です。東京郊外の住宅地に住む元外交官夫妻（千田是也、村瀬幸子）のひとり娘で、つい先日、銀行員と結婚式をあげ、今は都心の赤坂は狸穴あたりのアパートで新婚生活を送る新妻というのですから。相手役も10歳以上も年上で戦前からスター俳優だった上原から、まさに戦後の日本映画界を代表する、とはいっても当時はまだ新進の二枚目俳優、実年齢も4歳上でしかない池部良に代わります。ヒロインがなかなか姿を見せてくれないのも前作とは異なります。久慈が演じる小田切京子の登場まで「華やかな雰囲気」をもつとか「いいお嬢さん」といった彼女への誉め言葉が前奏のように聞こえ

26 「キネマ旬報」No. 17（1951年6月号）掲載（pp. 22-29）の「ざっくばらんな話」と題された座談会での、それぞれ谷口千吉と杉江敏男の発言。

27 「ノーサイド」前掲号、p. 52.

28 「ノーサイド」同号、同頁。

てきます²⁹。京子の花嫁姿を写真で見て池部演じる誠一がため息まじりにもらす「本当にきれいだ……天使みたいだ」という最大限の賛辞も加えられます。写真を見て、というのも彼は京子の花婿ではなかったのです。仕事の都合でと本人は弁解するけれど、結婚式にも列席していないとのこと。たがいに「誠ちゃん」「京ちゃん」と呼び合う仲で、京子の両親も結ばれるものと期待していた、映画の題名にある恋人同士のふたりであったというのに、です。不運な時代と不幸な境遇を彼女に強いた『夜来香』での償いをするかのように、次作『恋人』は久慈を華やかな雰囲気でも包みこんでいます。冬の街では高価そうな、仕立ての良い白いコートを身にまといもします。けれど、愛する人との別れが避けられないという一点では、前作でのヒロインと変わるところはないのです。

開巻から20分近くもすぎてから、何枚かのきれいな包装紙を開いてようやく出てくる贈り物のように、自分への賛辞にくるまれていた京子本人が姿を現します。ただし、そのとき時間は挙式前日にまで後戻りしていることに注意。『恋人』は京子の結婚から1週間後の晩冬の日曜の昼間、誠一が彼女の実家を訪れるときからはじまり、同じ日の夜、同じ場所で閉じられています。映画の前後に設けられたこの外枠のなかに、結婚式前日での京子と誠一との行動が回想形式で描かれていくのです。けれど、回想している本人と思われる、すでに嫁いだ京子の姿はありません。新妻としての彼女を映画は見せてはくれないのです。見せないことで、両親には大事なひとり娘、誠一には大事な恋人が今はもう遠い存在になっていると観客にも実感させるのです。出し惜しみをするかのように、観客をかなり待たせてから彼女を登場させたのも同じ理由ではなかったか。

映画の終わり近く、終電車に乗り遅れた京子と誠一は迷子のように霧の街路をさまよい歩きます（濃い霧で背景を見えなくしたのは感傷をかきた

29 これ以降、『恋人』からの台詞の採録には次のVHSビデオカセットを原典として使用した。『恋人』（国際放映、TND9467）。

てる演出という以上に、「製作日数が10日間³⁰」という状況のなか、夜の街でのロケ撮影もしなければ、オープンセットも使わず時間と経費を節約するための苦肉の策であろうけれど)。そこから場面が変わり、実家での両親が映し出されれば、彼らは帰りの遅い娘を待っているところと見て観客は疑いません。すでに一度、新宿のナイトクラブから、帰宅の遅い娘を心配する両親が炬燵を囲む和室へと画面が切り替わっていることもあり、今度もそうと見てむしろ自然です。帰りが遅いと台詞も聞こえてきます。しかし、「まだ8時を過ぎたところですよ」という母親の声で、帰りが遅いとは、日曜日で外出を許された女中さんのことだったとわかります。場面が実家が変わったと同時に、今度は時間も冒頭と同じ日曜日の夜に戻っていたのです。そこにいるのは、誠一も辞したあと、再びふたりだけになった京子の父と母なのです。前に結婚式前日まで時間が後戻りしたときには、それを暗示してディゾルブの手法が使われていたのに、時間がもとに戻る今回はそれほど親切にそれと教えてはくれません。親切でないのは、観客の映画読解能力（例えば、ここでのように、映画では時に予告もなく時間が前後すると了解していること）を信頼しているという以上に、瞬時であれ、観客を錯覚させようという意図があったのではないか。娘が嫁いでふたりきりになった両親の姿。それを結婚前夜に娘の帰宅を待つ彼らのそれと観客に混同させ、嫁いだ娘が実家に戻ってくるのを彼らは待っているかのように見誤らせるためではないか。映画のはじめで父親がつぶやく「京子が家中の華やかな雰囲気をもみなもって行ってしまった」という感覚を最後にもう一度、観客にも味あわせようとしたのではないか。だとすれば、なぜ、それほどの喪失感を両親や誠一にもたらしてまで、彼らのもとを京子は去っていったのか、と問わずにはいられなくなります。

主役の男女の行く末への観客側の興味より、映画『恋人』は、枠構造による回想という語りの形式への作り手側の関心を優先させています。その

30 『映画たち』、p. 73.

形式を採用したことで、主役の恋人たちは結ばれないとはじめから明かさざるをえなくなります。となれば、なぜ結ばれないのか、それを映画は教えてくれるものと観客は期待します。けれど、少なくとも当人たちの口からその答が出ることはありません。これは久慈には不利な状況です。彼女が演じる京子はやはり、誠一より容姿は劣るとしても、収入でははるかに優る銀行員を夫に選んだだけなのか、愛情より安定を求めたのかと観客に疑われても仕方ないからです。となれば、誠一に向けられる以上の、あるいは少なくともそれと同等の同情なり共感を観客から得られそうにはないのです。

『恋人』は批評家にも好感度の高い作品であり³¹、市川のその後の方向性を予感させる作品として位置づけられもします。ただし、市川と和田夏十による洗練された共同脚本や池部良の適役ぶりなどは評価されても、久慈にふれた評言になるとほとんど見当たりません。あるとしても好意的なものとはいえません。「久慈あさみがもうすこしよければもっといい作品になったにちがいない³²」とまでの言われようです。とはいえ、「久慈あさみ」のところを「小山田京子」に変えれば、これはこれで正しい指摘になりそうです。久慈が適役かどうかという以前に、京子という人物造形に問題があるのでは、とも思えるからです。

明るい表情で登場する京子からは、明日は嫁いでいく身ならではの感傷も不安も感じられません。鼻歌（クレジットタイトルで久慈自身が歌っていた主題歌）まじりの踊るような仕草で、2階の自室の掃除をしています。手にもつのはバケツと雑巾とはいえ、足取りも軽く階段を下りてくれば、大舞台での宝塚レビューの終幕に用意される階段舞台さえ連想されます。少しはしゃぎすぎではないか。明日の式場で自分を迎える相手ではない誠

31 26年公開の市川の4作品のなかで『恋人』のみが『キネマ旬報』での批評家たちの選定による、同年度の日本映画採点表で30位以内に入っている。ただし順位は30位で、これは38名の評者のうち、ひとりのみが10位に入れた結果である。

32 「キネマ旬報」No. 12（1951年、4月特別号）、p. 60での双葉十三郎の発言。

一にこれから会いたいと何のためらいもなく、うれしそうに誘いの電話をかけるとなれば、なおさらです。映画のなかでは25歳と自己申告する京子を演じる久慈は当時29歳。もとより実年齢以上に見える大人びた容貌と落ち着いた雰囲気をもつ彼女であれば、過剰な若づくり演技はかえって逆効果というもの——などと女優本人を批判するより、彼女の扮する京子はなぜ、それほど陽気に振る舞うのかと問うのが先です。結婚相手ではない青年への思いを抑えて、あえて楽しげに装っているのか。だとすれば、なぜ抑えなければいけないのか。すでにふれたように、彼女の両親は誠一と娘が結ばれるのに何の異存もなかったのですから。夢は夢、現実の生活とは別、恋人は恋人、結婚相手とは違くと割り切っていて、誠一と会えるうれしさを率直に表現しているだけなのか。とはいえ、実際の画面での京子は、それほど鈍感で単純、あるいは身勝手な人物ではありません。考え深くて大人びた風貌の久慈が演じることで、甘やかされた身勝手なお嬢さんには見えなくなるのです。明日からの夫と今日までの恋人との間でゆれて迷うなど、贅沢な悩みにすぎないともいえます。けれど、何かそれ以外の事情が彼女の言動の裏に隠されているのでは、とも思わせる久慈=京子なのです。

理解に苦しむのはむしろ、京子に振り回されているようでしかない誠一の行動です。はじめからご機嫌な様子の京子とは反対に、無然ともいえる顔つきで待ち合わせた銀座の喫茶店に誠一は現れます。別の男との結婚を明日に控えた娘から午後を一緒に過ごしたいと誘われたのなら、それ以外にどのような顔をすればいいのか、というのが彼の言い分かもしれません。それなら、彼女からの誘いなど、はじめから断ればよかったではないか。すると、何を野暮なことを、京子が好きだからこそ誠一はやって来たのではないか、との反論が聞こえそうです。これには、それほど好きのなら、彼女がほかの男と結婚するのを、なぜ今まで黙って見ていたのか、とさらに問い返せます。

あまり乗り気ではない相手を京子は喫茶店からはじめて、映画館、天ぷら屋、スケート場へと次々に引っ張っていきます。そのスケート場で誠一

ははじめて主導権を握ります。スケート靴をはいて危なげにリンクに出た京子が転ぶのを見て、はじめて表情をくずし、京子を助け起こし、その手を取り滑りはじめるのです。そこを出て、昼に映画館で見た『哀愁』（1940、監督：マーヴィン・ルロイ、日本公開は昭和24年）の一場面そのままに、夜のナイトクラブで体を寄せ合って踊るころには、ふたりとも素直な気持ちを少しずつ口に出すようになります。両者の微妙な表情も、正面から横顔からクローズアップでとらえられます。クラブを出たあと、人影の消えた街を歩くうち、時計ばかり見ないでと言われて京子にあずけていた自分の腕時計が止まっていたことに気づく誠一。京子とともに新宿駅まで急ぐけれど、すでに駅を出た小田急線の下り最終電車を見送るしかできないのは先にふれたとおりです。

著作権の問題など無視して画面一杯に長々と引用される『哀愁』からの引用画面。「終」や「完」の代わりに出る「END」の字幕。これらにまして、何度か大写しされる久慈の彫りの深い美貌、あるいはフルショットで映される彼女の腰高で均整のとれた立ち姿がときおり、いわゆる「洋画」を見ているような気分に一瞬でもさせてくれます。「洋画」というのなら、『恋人』と並べて見るべきは『哀愁』ではなく、デヴィッド・リーン監督の英国映画『逢びき』（1947、日本公開は昭和23年）です。一線を越えて踏み出さない、踏み出せないでいる男女。彼らが別れた時点から逆に時間をたどっていく展開と構成。恋人たちが映画を見に行く挿話での「映画の中で映画を見る」という演出。そして何よりも、駅構内の地下道という場面設定と画面構成を、それぞれの映画は見せ場に使っています³³。通行人も途絶えた新宿駅の地下通路の壁に長く濃く映る京子と誠一の影。上りの最終が着いたのか、乗客たちがいっせいに階段を下りてくると、隠れるように背を向けるふたり。どちらもミルフォード・ジャンクションの駅での、もう

33 市川自身は、この場面について、同じく英国映画の『第三の男』（1947）を意識したと言っている。『映画たち』、p. 74。ただし『第三の男』の日本公開は昭和27年9月16日。

一組のふたりに重なります。

比べてみたくなるところはあるとしても、もちろん『恋人』は『逢びき』とは似て非なるものです。両者の優劣をいうのではありません。それをいつては『恋人』には酷、というより無意味です。映画としての質や技術の差をあれこれ問う以前に、何よりも物語の内容に違いがありすぎるからです。主役ふたりの人物設定からして異なります。ローラとアレックがそれぞれに既婚者で家庭をもつ身なら、京子と誠一は幼馴染の未婚の恋人同士なのです。「社会的責任」——自分たちの幸福を求めることで、周囲の人々の幸福を侵害してしまうことへの恐れ——にあまりに強く束縛されているために、ごくふつうの主婦と勤務医であるはずのローラとアレックはともに、初公開時から半世紀を優に過ぎた現在ではなおさら、不自然なまでに自己抑制に囚われた「現実にはとてもいそうにない人物³⁴」に思えてしまうのも無理ありません。京子と誠一の振る舞いにも不自然なところがあります。ただ、こちらの場合は、自分たちが結ばれるのを邪魔するものなど何もないはずなのに別れていくからです。『逢びき』と同じく、その一歩手前までいくとも、恋人たちがついには駆け落ちをするという劇的にして甘美な展開は『恋人』でも回避されています。そうすることで、ふたりに迫る現実の苦味をにじませたのだとしても、何がその苦い現実なのか、言及されることはありません。誠一が忘れていったマフラーを「京子用」と書かれた名札のそばに母親がかけてやるラストシーンは、ため息まじりの切ない余韻を残すと同時に、何かごまかされてしまった、肝心なことが曖昧なままで終わってしまった、という印象を与えなくもないのです。

結婚式前日を許婚者ではない青年と過ごすという暴挙に出る京子だけでなく、それ以上の冒険には踏み出そうとはしません。ボタンを喉元までしめれば、自分の純潔を守る鎧のようにも見える京子の厚手の白いコート。そ

34 John Russell Taylor, "Introduction" to Brief Encounter, Screenplay by Noel Coward (Lorrimer Publishing, 1984), pp. 4-6. 筆者訳による。

の鎧を奪い取る勇氣と情熱が誠一にあるのかを試すような素振りを彼女は見せ、言葉にも出します。けれど、「誠実第一」を縮めたとも読めるその名が示すように、誠一もまた思い切った、いいかえれば道義上は許されない行動に出ることはありません。婚約者のいる女性と結婚式前日を過ごすだけで精一杯なのです。先輩の上原謙、後輩の佐田啓二とともに「ハンサムだが弱々しいという、歌舞伎以来の二枚目の伝統の一番の正統的な後継者³⁵」というのが池部良の持ち味のひとつです。「あんたのことが好きよ。あんたのボンヤリとしたところが」と京子も告白しているように、「誠実だが、愛する女性を幸福にする力と気迫はちょっと乏しいようにみえる³⁶」ところが一種の魅力になっているのです。だとしても、「ちょっと」どころか、なぜそうまでと思わせるほど、誠一は気迫に欠けていないか。京子の父親の言葉を借りれば、結婚直前に花嫁を奪うような「そんな度胸はない」と笑ってすましていいのか。なぜ誠一は京子と結婚しなかったのか、できなかったのか。京子の両親も二人が結ばれるようになぜ強く後押ししなかったのか。明らかにするのがはばかれるような理由でもあったのか、などと詮索したくもなるのです。

誠一は出征していました。「自分は……」などという軍隊口調が今でも出るといって、京子にからかわれもします。他方、当時のことで、天ぶら屋でもナイトクラブでも、ふたりの間では戦時中のことが話題になります。現職は新聞社のカメラマンというのなら、戦中は撮影班の一員だったと推測もできます。だとすれば当然、最前線に派遣されることもあり、一般戦闘員以上に、過酷で冷酷な戦争の実態を目の当たりにし、自ら体験することも少なくなかったはずです。そのときのことがいまだに尾を引いていて、どこかもの憂げな、あるいはどこか生彩を欠いた今の態度につながっているのか。終戦から5年あまりもたつ今もまだそうであるとしたなら、よほ

35 佐藤忠男『増補版 日本映画史2』（岩波書店、2006）、p. 344.

36 同書、p. 355.

どのことがあったのか。愛する女性との結婚をためらうほどの傷跡を心にも（外からはそう見えなければ）身体にもまだ残しているのか。

いつもの「ボンヤリ」とした彼らしくもなく、誠一が奇矯な行動をとるときが二度ほどあります。まず映画がはじまって間もなく、京子の両親とお茶を囲んでいるうちに急に立ち上がり、京子の結婚式に自分の両親が招かれた礼をのべ、自分が欠席した非礼をわびるのです。その直立した姿勢、あらぬ先に向けられた視線、上官に対するような報告口調は、その場のなごやかな雰囲気なかではかなりの違和感があります。二度目は京子と歩く銀座の路上でのことです。自分に危うく接触しそうなったタクシーの運転手（柳谷寛）を大声で威嚇するのです。このとき誠一のなかで「なんと胸につかえていた得体の知れぬものが爆発した」とのト書きがシナリオにはあるといいます³⁷。「得体の知れぬもの」と言葉を濁してはいるものの、「轢けるものなら轢いてみる」（これは誠一）と叫べば「粉々にしてやるからそこで待っているよ」（これは運転手）と返す物騒な応酬からも、過去の戦場体験とつながる言動と見ても強引すぎないのではないか。

誠一の背後に戦場を見たくなるのは、本来は市川が撮ることになっていたという³⁸『暁の脱走』（25年、新東宝、監督：谷口千吉）での、池部扮する三上上等兵の華北戦線での悲壮な残像もあるからです。公開は『恋人』のあとになるけれど、昭和26年での主演は久慈、監督は市川での第4作『ブンガワンソロ』まで視界に入れるのなら、南方戦線での、これも池部が扮した深見伍長の痛ましい姿も見えてきます。「三上」と「深見」とそれぞれの名が韻をふむように、ふたりとも脱走兵の汚名をそそげないまま死にいくのです。残像というのなら、戦争で傷ついた男をどうにか救おうとする『夜来香』での秋子のそれもあります。京子もまた同じ思いを抱いていたのではないか。大仰なまでに快活に振舞うのも、戦争での傷がまだ癒え

37 『映画俳優 池部良』（ワイズ出版、2007）、p. 189を参照のこと。なお、この初版本の当該頁には人名の誤植がある。本書は以下『池部』と略記する。

38 同書、p. 70での池部自身の発言による。

ない誠一を鼓舞するための彼女なりの応援の仕方だったのか。彼とは別の相手と婚約したのも一種の衝撃療法であったのか。その療法の効果を確かめようと、あえて挙式前日に京子は誠一を誘ったのではないのか。

このような解釈が、当て推量（それとも曲解）にしかならないのは、画面の外での登場人物の人生についてあれこれ思い巡らすのは映画批評では邪道だからではありません（『夜来香』のところで「開かれた結末」を引き合いに出して小論もそうしたように、そのように想像を巡らしてみるのも映画の楽しみ方のひとつです）。映画の外どころか、まさにそのなか、その終わり近くで京子の父親が、娘と誠一が結婚にまでいたらなかった理由について、戦争体験などをからめずに、それなりに説得力のある見解を披露しているからです。ただし、「狡さと純情さ」が交じり合った戦後の若者の恋愛・結婚観について説く元高級官僚の父親の持論は、映画が進むにつれて情感豊かに、かつ繊細に描かれてきた二人の恋人の様子を見てきたあとでは、理に落ちる感があります。「現代人の打算」などと言い出せば、いわずもがなの、もしくは場違いの一般論にも聞こえます。ここで父親に若者論を語らせたのは、その見解に一見うなずくと思わせて、高みから見下ろすようなその物言いに対する観客の反発を引き出すためではなかったのか。実際、老妻（といっても演じる村瀬は当時まだ46歳）はといえば、いつも誠一にやさしく接してきた彼女は夫の意見に反論はしない、といって特に賛同もしていません。その話は軽く聞き流して、誠一が置き忘れていったマフラーを、これも京子がとり忘れていった「京子用」の名札に並べて掛けにいくのです。まさに情感豊かに、かつ繊細に彼らの恋を、そして映画そのものを終わらせようとするかのように。

「このごろの映画はどうして本当みたいなお話ばかりつくるのかしら」と、映画館を出た京子は誠一に問いかけています。「本当みたいなお話」とはいいがたい『恋人』という映画そのものが、そのひとつの返答になっています。スケート場でのシークェンスに不思議なショットが挿入されています。大勢いた客たちが急にひとりもいなくなり、手を組んだ誠一と京子だけが

スポットライトを浴びて広い氷上を滑っていくのです。彼らが同時に見ている夢をそのまま映し出しているようです。多くの客のなかでふたりが滑りだしたときからすでに台詞は一切なくなり『スケーターズワルツ』の調べだけが流れていく演出も、ほかの客が消えているそのときだけ、ふたりを俯瞰で背後から追う撮影も、そう思わせませす。スケートをする男女とスケート靴というクレジットタイトルの背景画とともに、このショットは観客へ発せられた注意警報ではないのか。地上から離れて氷上を滑っていく美しくも楽しげな恋人たち。彼らの恋が成就しないのは、夢が成就しないからこそ夢であるのと同じこと、結婚という俗世の形式では結ばれないからこそ、彼らの恋は夢がそうであるように、美しいままに保たれる。であれば、映画のなかであれ、その外であれ、彼ら恋人たちが別れていく理由を探し出し、あげつらえば夢の純度を下げたしまうと警告しているようなのです。それにしても、警報というには、あまりにささやかで遠回しではないか。これでは警報になってはいないではないか。けれど、夢を見ることと映画を見ることの近親関係という自明のことをあまりに声高に訴えては、今度は映画の純度を下げかねないのです。

「このごろの映画はどうして本当みたいなお話ばかりつくるのかしら」。『恋人』につづいて映画『盗まれた恋』そのものも、この問いかけへの答になっています。「頭からフィクションの面白さを狙った³⁹」と監督本人がその製作意図を語っているのですから。いわゆる「楽屋落ち」になるけれど、前身は宝塚のトップスターという久慈にも、属していた小劇団から解雇される踊り子という嘘のような役柄が用意されています。財政状態の悪化で劇団自体が立ち行かなくなり、久慈扮する良子の懐具合にも危機が迫ります。どうしたら次の食事にありつけるか、とまで追いつめられます。この映画の隠れた主題——「金銭」が早くも提示されるのです。美術界を

39 『映画たち』、p. 109.

舞台にした後半も「嘘から出た誠」という、およそ「本当みたい」とはいえない展開を見せていきます。とはいえ、報酬のために美術評論家としての魂を売った志村喬のいわずもがなの、かつ重々しい説明調の台詞も含めて、この作品を「軽快な都会調コメディ⁴⁰」と呼ぶには、浅薄さの同義語ではない「軽さ⁴¹」に欠けているのは否めません。

市川と久慈による「コンビ最高作は『盗まれた恋』。こんな洒落た映画、この頃の日本にあったのか⁴²」と賞賛する向きもあるけれど、久慈本人はそれほど洒落た雰囲気をつくりだしてくれるわけではありません。そうしようにも、そうする機会が多くはないからです。この「コンビ最高作」は、昭和26年のその4編のなかでは久慈の出番が最も少ないものになります。後半になると表舞台からしばらく姿を消してしまうほどです。出番が少ない分、いつもより美しく撮られている、というわけでもありません。踊り子仲間を演じる、日本人体型の典型たる加藤道子と並ぶといっそう際立つ均整のとれた体形の久慈に、漫画のような大仰な動きばかり強いのは無駄遣いというものです（せっかくの加藤道子の起用も、久慈の引き立て役でしかないのなら、これも無駄遣いではないか）。映画も終盤になって再登場する久慈に、小さな帽子をのせたような、これも漫画のような髪形をさせています。これも「頭からフィクションの面白さを狙った」（傍点筆者）ということなのか。

それと比べては市川作品に失礼になるのは承知の上ながら、笑うに笑えないという点に限れば、翌27年の久慈の主演作『チャッカリ夫人とウッカリ夫人』（新東宝、監督：渡辺邦男）と『盗まれた恋』に大差はないのではないか。前者では、チャッカリ夫人こと茶刈里子は久慈あさみでなくて

40 同書、p. 81.

41 『池部』、p. 83には「市川さんは、軽率という意味の軽さとは違う「軽さ」を持っている」との池部の発言がある。佐藤忠男は市川の「古い監督たちにはない、一種これ見よがしの軽薄な威勢の良さ」を指摘している。佐藤、前掲書、p. 330.

42 「ノーサイド」前掲号、p. 61.

はならなかった。もしそうでなかったなら（現在、その動く姿が見られる機会の少ない20代後半での折原啓子を、そしてデビュー2年目の香川京子の丸ぼちゃ顔を確認できる幸せをのぞけば）その映画は見るに耐えられなくなるからです。対して（美人でなければコメディエンヌにはなれないというなら、久慈は申し分のない配役ではあるとしても）後者での良子役は久慈でなくても、あるいは久慈でないほうがよかったかもしれない。これを口実にして『盗まれた恋』については、これ以上ここでは論じないとすれば、その「コンビ最高作」に対して再び礼を欠くことになるだろうか。

設定は同じ戦時下とはいえ、『ブンガワンソロ』の舞台は『夜来香』のそれから遠く離れ、日本軍侵攻の南限、赤道近くのジャワ島まで下ります。現地ロケは敢行されなかったとしても、日本映画では前例のない（と思われる）ことは試みられています。現地の農民一家の暮らしぶりが巻頭から10分ほども描写されていくのです。彼ら現地人の側からすれば、突然現れた三人の日本兵（池部良、森繁久弥、伊藤雄之助）は自分たち一家の平穏な暮らしを脅かす存在でしかありません（一家がいつもの日常を取り戻したときに物語は終わります）。だとしても、脱走兵として追われ、汚れ、疲れきったその姿を目にすれば、観客の同情なり共感が、本来は被害者である農家の人たちから、彼ら侵入者の方に向いてしまうのは仕方ありません。端正な顔に疲労と困惑をにじませる池部。高熱に苦しみ、望郷の思いにかられる伊藤。コミックリリーフ役を引き受けて緊張緩和に努めながらも、思いがけないときに、思いがけない死を迎える森繁。みなそれぞれに哀れを誘います。彼らは自ら望んで「脱走兵」となったわけではありません。情報収集にあたるなか、野呂上等兵（伊藤）がマラリアの高熱にうかさされるまま任務を放棄してしまいます。彼の逃走を止めようとした深見伍長（池部）と武上等兵（森繁）も道に迷い、前線から離れてしまったのです。

彼らとその牛小屋に逃げこんだ農家のスヘルマン一家は当然、自分たちの言葉を話します（マレー語指導者の名がクレジットタイトルに出ます。

メインタイトルも「終」の文字も彼らの文字で表記されます)。家族が交わす会話の日本語訳が字幕で出ます。外国映画を見ているような錯覚を観客に仕掛けようとする遊び心ならあるとしても、「『ことば』に対する実験⁴³⁾」といった大仰なものは見当たりません。日本統治下にある彼らは多少の日本語なら解するので、意思疎通の障害がもたらす悲劇も喜劇も起こりません。マレーの民が家族の間で日本語を話すような不自然さは避けられているのに、現地ロケがかなわなかったこともあってか、彼らを演じるのは日本人俳優たち、それもすでに顔馴染みの俳優たちばかりです(クレジットタイトルからわかるように、村人の何人かも日本人俳優が演じています)。父親役の小沢栄(当時)、母親役の高橋豊子(当時)はともに現地に人に見えなくはないとしても、娘たちはどうだろうか。彼女たちが器量よしなのは自分に似たからだと母親は自慢するけれど、姉妹ふたりは両親のどちらにも似てもいないばかりか、「ジャワ娘」と呼ぶのもためらわれます。妹のカルティニ役の丸顔で小柄な若山セツ子(これも当時)も、「頬骨が高く、眼が大きくて細面⁴⁴⁾」で大人びた姉のサリヤ役の久慈も。だからといって、そのために「脱走兵とジャワ娘の恋愛」というこの映画の重要なテーマの一半が崩れてしまった⁴⁵⁾と嘆くまではありません。池部の日本軍の伍長と久慈の現地の娘との恋愛はあくまでメロドラマのための設定であり、「重要なテーマ」などと重苦しくとらえては無粋というものです。それでも、大衆向けの歌謡メロドラマとはいえ、あくまで戦争映画である『ブンガワソロ』に国境を越えた恋愛という以上の「重要なテーマ」なるものがあるとすれば、戦時下という状況そのものにほかなりません。正確には、もはや戦時下ではなくなった状況というべきです。すでに終戦の詔勅が下された事実を隠しつづける帝国陸軍の隠蔽体質が悲劇を招くからです。もはや脱走兵ではなくなった兵士が脱走兵として追われ、友軍の兵士たちによつ

43 『映画たち』、p. 88.

44 山田宏一『次郎長三国志—マキノ雅弘の世界』(ワイズ出版、2002)、p. 34.

45 「キネマ旬報」No. 27 (1951年、11月下旬号)、p. 82.

て死に追いやられる。このような不条理な事態は、しかし、派手な追跡劇に隠れて、それほど目立たなくなっています。

では『ブンガワンソロ』には何を見るべきか。「単に絵づらだけの珍しさ⁴⁶」と批判されるとしても、それがあただけでも映画『ブンガワンソロ』は見逃せません。少なくとも、これ以外の主演作では見ることのかなわない久慈あさみを目にできるのですから。その映画女優歴のなかでも、久慈が異人種を演じるのはこれが最初にして最後です。いつになく長い髪を垂らし、いつになく肌を露出した南国風の衣装を身につけ、いつになくどころか、ここでしか見られない、現地の言葉を話し、いつも裸足で歩く、時には走る彼女がそこにはいます。上にふれた逃走／追跡の場面では、追っ手を振り切ろうと馬車を疾走させる勇ましい姿さえ見せてくれます。

編み笠こそかぶってはいるものの、両肩も胸元もあらわにした服に身をつつみ（現地の民族衣装であるサロンは、ここでサリヤが着るものより肌を隠すものです）冒頭、サトウキビ畑に立つ久慈。それが炎天下の畑仕事にふさわしい身なりかどうかは別にして、確かに「久慈あさみの野生的エロティシズムが印象的⁴⁷」です（「野生」との表記は本来、動植物に関して使われるので、サリヤについては以下「野性」に書き改めます）。「エロティシズム」はまだしも、それが久慈という女優の姿形と個性には馴染まないと思われるだけに、ここで野性なるものをことさら魅力として強調したくなるのも無理からぬところでは。現在、久慈あさみという女優から一番に連想されるだろう、全33作のうち第3作からつづけて31作品（31年の『はりきり社長』から45年の『続社長学ABC』まで）に付き合った東宝の「社長シリーズ」での社長夫人に野性味ほど縁のないものはありません（同シリーズのやはり常連である淡路恵子なら、夜の銀座を縄張りにする夜行性の捕食動物にもたとえられもするけれど）。

46 「読売新聞」1951年10月21日付けの夕刊2面に掲載の映画評より。

47 『池部』、p. 307.

とはいえ、すでにふれたように最初の主演作『夜来香』で最初に登場するときから、同じ年に公開された別の出演作（けれど監督は市川ではない）の題名『女豹の地図』にある雌獣を連想させなくもない雰囲気は久慈はただよわせていました。挺身隊から脱走し、原野を走りぬぎ、戦中の大陸で生き抜いていくには「野性的」でなくてははいけなかったのです。もちろんそれは態度、行動をいうのであって、サリヤのように見た目のことではありません。しかし、そのサリヤが見せる野性味も「洗練」の反対語というより、むしろ「洗練」の類語にもなる異国情緒といいかえるべきものです。久慈のサリヤが現実のジャワ娘らしくないと批判するのは見当違いというものです。異国の娘を演じる彼女は、かつて舞台上で男役を演じたときのそれにも似た独自の魅力をただよわせます。宝塚歌劇の男役が現実の男性とは別の存在であり、そうでなければならぬように。

褐色の肌に豊かな肉体。奔放な官能性。このような、南洋の島の娘といえ、特に男性ならすぐにも抱くだろう願望にも等しい偏見にサリヤ役久慈は染まっています。豊満どころか、当時の彼女は細身すぎるほどです。農作業をしているにしては二の腕なども細すぎます（妹役若山はさらに痩せていて痛々しいほどです）。肩をすっきり出し、体の線も出る衣装も、彼女が着ると夏のお洒落着のように見えなくもありません。奔放どころか、はじめから不機嫌な面持ちのサリヤは、他人とはすぐに打ち解けない頑なさを変えません。『次郎長三国志第三部 次郎長と石松』（28年、監督：マキノ雅弘）で久慈が扮した、鳥追いにして女壺振りである投げ節お仲間、賭場で片肌を脱ぎ、肩を出してみせます。とはいえ、お仲間がそうするように艶然と微笑むことなどサリヤにはありません。それどころか、映画全編を通じて、笑顔らしい笑顔を一度も見せてはくれません。巻頭、サトウキビを刈り取る自分のところに、ご機嫌な様子で昼を知らせにきたカルティニにも表情をやわらげません。最終場面、これもサトウキビ畑から遠くを見やる彼女の口元もほころびはしません。牛小屋に身を寄せる三人の日本兵に家族のなかで最も冷たい視線を送るのも彼女でした。日本軍に酷使さ

れて兄は命を落としたとの恨みを抱いていたのであれば当然です。ただしこれは、いわば逆の伏線となります。彼の家族の写真を見たこともあり、野呂のためにと、サリヤは大事にしていた首飾りを売ってマラリア熱の特効薬のキニーネを買い求めてくるのです。彼女が村まで出かけたのは自分たちを密告するためと誤解していたと深見がサリヤに謝るときから、二人の距離は近づいていきます、それも急速に。

戦争で心身ともに傷ついた恋人をどうにか救いたいとの思いを抱くことでは、サリヤは『夜来香』での矢吹秋子と変わりません。そうは思うものの恋人が自分のもとに戻ってくるのを待つだけだった秋子とは違い、サリヤは何とも大胆な行動に出ます。脱走兵として連行させられそうになった、けれど今度は自分が熱病に倒れて歩くのもままならなくなった深見伍長を一頭立ての馬車の荷台に乗せ、必死の逃亡を図るのです。この展開が唐突ではないと思わせるためにも、今まで折りあるごとにサリヤの強靭さが描写されてきたともいえます。執拗に追いかけてくる憲兵隊をかわそうと懸命に鞭をふるうサリヤ。昭和26年に公開された4本の市川作品で久慈あさみが演じるそれぞれの役柄の共通点は何か。力を失った、あるいは力を行使できなくなった男たちの先頭に立つ、でなければ後押しをするという「男らしい」人物造形です。であれば、それぞれの映画は、多かれ少なかれ、通常の男女関係と見なされるものを逆転した構図をとることになります。その極端な例が『ブンガワンソロ』でのこの逃走場面です。だとしても最後の最後、深見は「男らしさ」を取り戻します。置かれた状況に気づき、御者台のサリヤから手綱を奪いとろうとします。しかし、それも一瞬のこと。執拗に追いかけてくる憲兵からの銃弾がサリヤの腕にあたり、車輪が石につまずいて大きくゆれた馬車から彼女は投げ出されてしまいます。深見の方は再び荷台に倒れこみ、そのまま気を失います。彼を乗せたまま馬車は暴走しつづけ、やがて高い吊り橋から深見もろとも激流に落下していきます。あと一步のところ、秋子のそれと同じく、サリヤの願いもかなわず終わり、それが映画の終わりに重なります。

ここで久慈が披露するほどの激しくも危険なアクションを主役格の美人女優がこなした例は、話は大きくなるけれど、これ以前の日本映画でもまれではないか。スクリーンプロセスも使われ、久慈に代役が使われているとうかがえる場面もあります。それでも、撮影現場での事故で彼女が負傷したことから、かなり危ないところまで久慈自身が演じていたとわかります。全速で馬車を駆る場面を御殿場で撮影中、馬が暴走したために久慈は右足に「二寸五分の裂傷で骨が欠けるほどの⁴⁸」重傷を負うことになるのです。そのため撮影は中断され、封切り予定日に大幅な遅れがでて、それが監督の交代、ひいては市川の新東宝退社へとつながっていきます。「僕は、強烈な太陽というものが重要だと思って、はじめからロケーションのポイントをそこに置いていた。しかし現実の天候はこっちのままにならない。なかなかロケがはかどらなくて、だんだんとスケジュールが遅れてきた⁴⁹」。晴天を期待して自宅待機していた自分に代わって、映画完成を遅らせまいとする会社の意向をうけた「誰か別の人⁵⁰」がその場面を撮ってしまったというのです。自分の意に反して完成された映画に自分の名前がクレジットされるのを市川は拒んだとのこと⁵¹。というような制作上の軋轢はあったにせよ、ともかくも完成した映画での、例えば、池部との雨に濡れた（というのなら、市川がその名をあげようとししない人物の演出によるものか）ラブシーンでの、久慈あさみの美しさを見とどけるには何の支障もありません。

『ブンガワンソロ』の撮影中に負った大怪我の後遺症らしきものは、画面で見ると、その後の久慈には見られません。それどころか、これ以

48 鈴木宣孝『『ブンガワンソロ』製作秘話』、「東宝・新東宝戦争映画DVDコレクション」No. 58（デアゴスティーニ・ジャパン、2016）に添付されたリーフレット、pp. 4-5.

49 『映画たち』、p. 85.

50 同書、p. 86.

51 同書、同頁。

降、大画面に映る久慈あさみの美貌は、さらに花開いていきます⁵²。昭和26年での彼女の主演作品のなかでも最後に封切られた『女豹の地図』（12月、新東宝、監督：田中重雄）はその芽生えといえるようです。いえるよう、というのも、それでは論じる資格がないとお叱りをうけてしまうけれど、筆者はこの作品を観る機会をまだ得ていないからです。公開当時の批評文やシノプシス、それに何枚かのスチール写真などをもとに想像するしかないとしても、ようやく久慈は「背高く、姿美しく、都会的で敏感な人」としての本来の個性を生かすような役柄にめぐり会ったのではないかと、思えます。市川のいわゆる「作家性」の呪縛から解放させ、当時29歳の彼女のまだ完成途中の美しさを際立たせることを何よりも優先させた企画に出会ったのではないかと、とも思わせるのです。紹介文によれば、久慈演じる、元子爵を亡父にもつヒロイン杏子（この名からして、秋子、京子、良子などより久慈には似つかわしい）は戦後の苦境から逃れるべく「思い切って銀座へ流し歌手となって出るが、その美貌と気品は一躍銀座の人気者となった⁵³」ということ。「主人公の斜陽令嬢に久慈あさみという配役がツボにはまっていた[……]彼女の柄にあっている⁵⁴」とも評されては、その一部でも見たいと思いはつるばかりです。

すべて主役をはたした4編の市川作品を合わせて計7本もの映画に主演した昭和26年は久慈あさみの「驚異の年」といえます。ただし、早すぎた「驚異の年」ではなかったか。これ以降、演技の硬さが消えていく一方、その硬質な美貌には磨きがかかっていく久慈あさみ。そのような彼女の美質を生かした企画に恵まれたとは思えない年月がこれからつづくようだからです。そう、「思えない」とか「ようだ」としかいえません。自信をもって

52 それを最後にして彼女が映画界を去った『俺の空だぜ！若大将』（45年、東宝、監督：小谷承靖）での48歳にして容色衰えない久慈を見よ。森繁久彌によれば、平成8年に満74歳で世界したときの久慈も「とてもきれいな顔」をしていたという。『銀幕の天才 森繁久彌』（ワイズ出版、2003）、p. 10.

53 「キネマ旬報」前掲号、p. 63.

54 「キネマ旬報」No. 30（1952年、1月下旬号）、p. 63.

判断できるほど十分に多く、往年の久慈の主演映画を筆者は見えていないからです。見えていない、というより見られないというのが現状です。これは、今でも見られ、語られる機会の多い名作、傑作あるいは問題作などに彼女が主演することの少なかつた証左といいかえられるかもしれません。しかし、名作であろうと、なかろうと、見られないからこそ、未見の久慈あさみ主演映画は筆者を誘惑してやまないのです。

(本学法学部教授)