

待つ女に隠された魔性と欲望 ——河瀬直美監督『朱花の月』

増 田 真美子

はじめに

西洋・東洋の古典映画には、「売春婦」、「愛人」、「アシスタント」、「育児を課された母」、「夫に懸命に尽くす妻」というパターン化したステレオタイプの女性が頻繁に登場し、女性人物は「男性の引き立て役」、「男性に依存・服従した存在」といった役割に閉じ込められていた。¹つまり、男性の視線・欲望の対象、女性の神秘性で男性を魅了するが不運をもたらすファム・ファタール、女性としての欲望を抑圧して家族に身をささげる良き母親、また、男性優位主義のイデオロギーを反映して、男性より劣った、従順で受け身な女性など、男性との関係によってのみ存在理由が見いだされる女性像が描かれてきた。

日本において、伝統的・社会的に「若く、可愛らしい、謙虚で、男性に脅威を与えない、男性の3歩後ろをついてゆく女性」が求められていた。そのため、大衆向けの商業映画では、フィクションの中であっても、社会で活躍する女性や、エロスを放出する色気に満ちた女性が登場することは稀であり、結婚を夢見る乙女チックであどけないヒロインが選ばれていた。ここで問題となるのは、主体である男性に対して、女性は受け身のシンボルとして描かれていることである。伝統や社会の抑圧に翻弄され、男性、女性の性的役割や振る舞いが定義されてしまうと、その定義にそぐわない者は、社会から疎外されてしまう傾向がある。映像によって繰り返し産出される女性のイメージは、現実の女性間の違いを無視した「想像上の女性」の姿を身にまとった姿をステレオタイプ化しているのではないだろうか？

しかしながら、ここ数年、日本の映画・テレビドラマに表れる女性像は変化している。男性と格闘するたくましい女性、女性警視総監やチームのリーダー、職場の部長のポジションにある女性が登場し、キャリアウーマンが活躍する物語が増えている。物語の結末も、ウェディングドレスを着たヒロインによるハッピーエンドではなく、恋愛は成就しても、男女お互いのキャリアを尊重して支えあう可能性を説いている。だが、これらの新しい女性像は、「女性の社会進出」という言葉が示すように、男性の社会に女性が進出し、男性のポジションに女性が就いただけであり、その結果、「男性化した女性」を描くことに陥っているのではないだろうか？

西洋では、フェミニズムの発展とともに、女性の主体性が重視され追求されてきた。² 初期のフェミニズムの映画理論は、主に1970年代のアメリカ、イギリスで発展した。マージョリー・ローゼンやモリー・ハスケルらは、ハリウッド映画の中に現れる女性「イメージ」を分析することで、その背後にある社会構図を見出そうとした。さらに、クリスチャン・メッツの行った精神分析映

画理論研究から発展させた「見ることへの快楽」の分析に焦点を当てたローラ・マルヴィは、映画装置が作り出す性差の問題を唱え、当時のフェミニストの映画理論に衝撃を与えた。³

一方、フランスでは、映画に関するフェミニストの理論の展開はなかったが、多くの女性監督が、独自の作品の中で、男性が生み出したステレオタイプの女性像を打破しようと試みた。⁴ これは、男性・女性のポジションの単なる入れ替えでなく、女性の欲望や特異性、その内面の変化、社会との葛藤、自ら人生を切り開いていく自立した姿やジェンダーの壁に衝突する苦難を、経験を通した女性自身の視点から描いたことに特徴づけられる。女性監督は、女性を様々な意志のある主体として表現することで、女性の中にも存在する様々な違いを提示することができた。また、彼女たちの映画は、女性観客に呼びかける特徴も見せていて、女性の生き方や姿が普遍的でないことについて深い考察をしている。

西洋の女性監督は、監督の経験に基づいた女性の物語を、女性の自立、母娘の関係、女性同士の関係などを通して表現した。⁵ 他方、日本の商業映画で活躍する現代の女性監督の作品の多くは、小説や人気コミックの映像化である。⁶ 女性の幻想や価値観を重視した彼女たちの作品は、女性が抱く理想的な男性像を作り出し、その男性を主人公にすることも多い。性的トラウマ、欲望、レズビアニズム、家父長制の問題など、女性監督が斬新な視点で取り組む作品への出費は少なく、女性の等身大の問題に取り掛かる女性監督は、他国と比べても極端に少ないうえに知名度を上げる機会も少ない。⁷

数少ない女性監督の中で、河瀬直美⁸はフランスを初めとする海外の支援や共同制作によって多くのドキュメンタリー作品とフィクション映画を手掛けている。商業映画でない彼女の作品は、日本において大劇場で上映される機会も少ないが、フランスのカヌヌ国際映画祭で何度もノミネートされ、受賞経験もあり、国内外に紹介されている。彼女のフィクション作品は、生まれ育った故郷奈良を舞台にしたものが多く、大自然の小さな村で、実際に住んでいる住民の日常生活や村の伝統を紹介するシーンを、フィクションの世界に溶け込ませたドキュメンタリースタイルが特徴的である。また、主人公に無名の役者を起用することが多く、役者のイメージに左右されることなくフィクションの世界を作り上げている。彼女の数ある長編映画の中で『朱花の月』（2011年）は、『万葉集』の歌に現れる、一人の女性を二人の男性が争う三角関係をモチーフにした作品である。都会で生きる今時の女性ではなく、保守的な田舎で生きる女性に焦点をあて、素朴な女性に潜む情熱と理性の揺れ動きを、内面から官能的に表現している。本稿では、この映画の主人公加夜子がどのように描かれているか考察していきたい。

『朱花の月』

映画は、遺跡の発掘現場の映像で始まる。ベルトコンベヤーで運ばれる土や石の塊、塵取りに入れられた砂利、水でべとべとになった土、水路を流れる水など各土壌の様子がクローズアップで映し出される。そして、二人の男性のか細い声で万葉集の歌が唱えられる。

香具山は 敵火を借しと 耳成と 相争ひき 神代より かくにあるらし
古も 然にあれこそ うつせみも 妻を 争ふらしき（万葉集1—13）

次のまだ薄暗い夜明けのシーンでは、静かな村の小さな山を背景に、オフスクリーンから再び二人の男性の声が聞こえてくる。

我はそなたが愛しい 香久山は、畝傍山が愛しい 奪われたくないゆえに
争うのだ 耳成山と 争うのだ 遠い昔も こうだったのだ 神の時代から
こうだったのだ 今の時代も 二人で一人の女を奪い争うのだ⁹

さらに山の頂上に浮かぶ満月の映像が画面いっぱいに映し出され、ゆっくり上って行くと、女性の声で次の歌が唱えられる。

燃ゆる火も 取りて裏みて 袋には 入ると言はずや 逢はなくもあやし
(万葉集2-160)

燃える火だって 袋に入れて 持ち歩けるといじゃないか ならば あなたの魂だって
そうして持ち歩きたいと思うのに もう会えないというのは 一体どういうことなの¹⁰

映画の舞台は、奈良県の飛鳥地方にある大和三山（天香久山・畝傍山・耳成山）に囲まれた藤原京の発掘現場のある村である。奥明日香の集落にある古民家を改築した住居兼アトリエに暮らす木工作家の拓未は、村の老人から畑づくりを習い自給自足の生活をしている。数年前にこの地に移り住み、かつて同級生だった染色家、加夜子と再会し惹かれあう。しかし、加夜子は地元PR紙の編集者、哲也と長年にわたって同棲生活をしている。

拓未と加夜子の運命的関係は、祖父母の時代に由来する。その因縁は、祖父母の果たせなかった思いが孫の世代に託されたかのように説明づけられている。彼らの祖父母は共に惹かれあっていたが、加夜子の祖母は、親の決めた相手との結婚を受け入れなくてはならず、その思いを成就することはできなかった。一方、拓未の祖父も、赤紙を受け取り、戦争へ旅立たなくてはならなかった。加夜子は、母から祖母に似てきたと言われ、拓未は母から祖父に似てきたと言われる。

映画の中で、二人の男性が一人の女性を取り合って、直接的に争うことはない。拓未、哲也ともに、肩まであるロングヘアーや切れ長の目など、彼らの容姿は似ていて、料理好きなどところも共通している。拓未は、自らの感情や意志を出すことはないが、穏やかで、自然を愛し、来る者拒まず去る者追わずというタイプである。拓未と時間を共有する加夜子は、口数は少ないが笑顔が絶えない。一方、哲也は決して亭主関白でなく、むしろ、誠実で、優しく、辛抱強く、加夜子を常に気にかけてコミュニケーションをとろうと努めている。自然食材にこだわって買い物をし、料理もして献身的に加夜子に尽くす。しかし、加夜子の反応は冷めていて、言葉数も少なく、笑顔どころか無感情であるかのように振る舞う。

加夜子の妊娠を機に、彼女を取り巻く人間関係が変化していく。加夜子は拓未に妊娠を打ち明けるが、彼は何も言わず、何の感情も示さない。同じ頃、加夜子は他に好きな人がいると哲也に告げる。哲也は彼女を強引に引き留めようとはしないが、何も言わず、より一層彼女を大切にしようとする。加夜子は拓未と家庭を築きたかったが、しばらくたって、何も行動を起こさない拓

未に、子供をおろしたと嘘をつき、彼の元をさる。一方哲也は、自ら命を絶つことで身を引く。

『万葉集』の歌と重なるように、映画の中では3つの時間が交差する。一つ目は、二人の男性の間で揺れ動く加夜子の生きる現在である。二つ目は、加夜子の祖母と拓未の祖父が、自分たちの欲望に身を任せることのできない戦時中である。三つ目は、万葉集が伝える大和三山の伝承された大過去の時代である。まるで、万葉の世の人々と現代の我々の時間が、シンクロナイズするかのよう、同じ面影を残す月が、時空を超えた共感を運んでくる。この冒頭部分は映画の全容を現している。3つの時間を隔てて、過去と現在が交差し、古代から現代につながる、男女のかなえられぬ思慕、それでも生まれてくる新しい命の芽生えを通して、加夜子の内面の変化が生々しく表れている。

女性の官能的内面

フランスの女性監督マリー・マンディのドキュメンタリー映画『欲望を映す』(2001年)¹¹は、欧米で活躍する女性監督にどのように女性の欲望を映画で表現しているかをインタビューした作品である。フランス人女性監督カトリーヌ・ブレイヤによると、

性とはセクシャリティについて語ることで、それは色欲と思われているが全くそうではない。性とはアイデンティティの領域である。なのでこのアイデンティティの中にあるのは色欲の追求では全くないし、肉体の結びつきによるセクシャリティの成就だけではない。同様に、セクシャリティの中にあるものとはどのような物であろうか。欲望の本質とは、色欲とは全く関係ないところに存在するのであるか、ということに私は興味がある。¹²

また、イギリス人の女性監督サリー・ポッターは次の様に述べる。

各登場人物の個々の経験と私的な内面を表現しているものを示さなくてはならない。とりわけラブシーンは、見えないものだと思う。それは経験であるからだ。つまり、コンタクトや、視線を交わす中で生じるものであり、この感覚の変化は、肉体や心の中で官能性を引き起こすのに使われる。それは、映像によって見えないものを表現している。¹³

彼女たちに共通する点は、女性の欲望とは、アクションによって表現されるものではなく、内面の描写によって表現されるということにある。『朱花の月』も同様に、性に積極的な女性のセクシュアリティから欲望を探求しているのではなく、二人の男性の間であって心ゆくままの情熱と理性との揺れ動く葛藤から描いている。加夜子は、自分の欲望や意志を言葉やアクションで表現しないが、次の二つのシーンから、彼女の欲望が内面の動きによって官能的に表れていることが理解できるのではないだろうか。

一つ目は、アトリエで彫刻中の拓未が、指を負傷するシーンである。昼食の終わりにイチゴを吸いつくように食べる加夜子の顔がクローズアップされる。次に、手元を器用に動かして彫刻作業を行う拓未が映し出される。画面右奥に加夜子の足が見え、拓未に近づいてくる。次にカメラ

は、スカーフを広げながら工房へ入ってくる加夜子を追う。加夜子が拓末の背後に立つと、カメラは下に下がり、彼女にスカーフをまかれ、視野を奪われた拓末の顔を映し出す。次に、巨大クローズアップしたカメラは、加夜子の背中の一部を大きくとらえるが、一瞬ピントがずれたかのような映像を見せる。カメラは左右におれながら、彼女の体の隙間から、血がにじみ出た拓末の指を巨大クローズアップする。画面右から、加夜子の頭の一部が入り込んできて、拓末の指をとって、顔を近づける。カメラは、加夜子の口元を映さず、そのまま拓末の顔を巨大クローズアップする。次に少し引いたクローズアップショットで、カメラは、哲也を上目使いで見上げながら、彼の指に吸い付く加夜子を正面からとらえる。再び巨大クローズアップしたカメラは、嬉しそうな拓末の顔をキャッチすると、拓末は加夜子の頭をなでながら、キスをする。

二つ目は、哲也とのシーンである。拓末に子供をおろしたと嘘をついた日、ずぶ濡れで帰ってきた加夜子の体を、哲也は心配しながらタオルでぬぐい、洋服を脱がせる。まず、カメラは、向きあう二人の胸の上部までを映す。次に、カメラは少し下に下がると、裸のまま呆然と立ちすくむ加夜子の上半身が見える。それから、右からフレームインした哲也が、彼女の胸のあたりに顔を密着させる。それから再び、カメラは上に上がり、呆然としている加夜子の顔を映す。その夜、無表情で黙っている加夜子に寂しさを感じながらも、哲也は、そのまま性行為に及ぶ。薄暗い中で撮影される15秒くらいの短いシーンであるが、カメラは、ベッドで横たわる加夜子の肩と顔を少し見上げる角度に置かれ、近い距離から二人を映す。最初、彼女の上に覆いかぶる哲也の頭が映し出され、彼が右画面にフレームアウトすると、加夜子の放心状態の顔が現れる。

カメラは、トラベリングやズームなどのブレのない動きでなく、手動で人物を追ったり、被写体を変えたりと、自然なブレを利用してシーンを映し出す。観客にとって常に見やすい位置に人物を映し出すのではなく、まるで、シナリオのない、登場人物の些細な日常や突発的動作をカメラにおさめているかのようなのである。人物を映す際は、人物の顔にカメラが接近したクローズアップが多い。両方のシーンに共通することは、主に、受け身の人物の表情（前者は、拓末の表情で、後者は加夜子の表情）が映し出されていることである。

最初のシーンにおいて、キスをするのは拓末であるが、そのように挑発したのは加夜子である。怪我の手当てとはいえ、指に吸い付く行為は、口唇性欲の一種である。¹⁴ 加夜子が抱く触れ合いたい欲求は、直接相手を抱きしめたりなどの行為によって示されるのではなく、まず相手に自分を性的対象として差し出すことで示されている。しかしカメラは、加夜子のアクションや表情よりも、拓末の表情を通して、彼女の行為を官能的なものに作り上げている。これにより、カメラは、拓末の視点と観客の視点を重ね合わせることで生じる「同一化」を避けているので、加夜子の身体は、観客の窃視症的眼差しによる「見世物化」を回避できている。¹⁵

後者のシーンにおいて、カメラは、主に哲也の後姿と加夜子の表情を映している。彼らの全身が映されることはなく、カメラの位置は、女性の身体の至近距離に置かれてはいるが、哲也の身体がフレームインやアウトすることで、女性の身体が見え隠れする。登場人物の視線の流れを連想させるようなカメラの動きもなく、カメラは、加夜子が誰かに見られていることを連想させない。つまり、カメラは、同一化によって、登場人物の能動的で主体的な視線や視点と、観客の心理状態を重ね合わせる効果を作り出さない。クローズアップで映し出された加夜子が観客に見せるものは、彼女の快楽でも、拒絶でもない。無表情な加夜子の冷たい視線の先には、哲也の欲望

の対象となることへの悲劇ではなく、拓未との不条理な別れによる全面的な絶望が表れている。画面いっぱいに映し出された彼女の顔と部分的な体は、哲也の頭がフレームインやアウトして見え隠れすることで動きが生じるが、彼女の意志で動くことはない。人形の様に立ちすくんだり、横たわり、生命を奪われたかのように相手に身を委ねる彼女の姿には、魂が抜けるほどの絶望が表れている。

女性の内面の描写は、カメラワーク以外の方法でも表れている。それは自然の描写である。画面いっぱいに映し出された遺跡の排水溝に照り返す暖かい太陽の光や、山間の段々畑ののんびりした風景をショット間に侵入させることで、加夜子の穏やかで幸福な心情を表現する。彼女の心情は言葉よりも沈黙で表現されたり、比喩的に表される。その心的状況は哲也が可愛がっているカナリアと拓未のアトリエに巣を作った野生の燕によって対比される。愛され、守られているが、平凡で孤独な籠の中のカナリアは、哲也と過ごす加夜子を示し、何にも束縛されず自由に生きている燕を、加夜子は羨む。また「つがいのどちらかが死ぬまで一緒」と言う燕の巣は、拓未との家庭を象徴している。一方、彼女の絶望的で淀んだ心境を示す時、暗闇の地面を這う蜘蛛の映像がクローズアップされたり、どんよりした曇り空が映し出される。

さらに、『朱花の月』で表現されている人物と自然の一体化は、彼女の感情表現をより一層強めている。それは、豪雨の中、やっと拓未が父親になる決意を固めたことを、加夜子に告げるシーンである。待ちに待った拓未の返事にも関わらず、待つことへの忍従の鎖を断ち切ってしまった加夜子は「子供をおろした」と拓未を凝視しながら言うと、すぐに立ち去る。加夜子の怒りの感情と相反して、彼女の声には抑揚はなく、その淡泊さは豪雨の中に消えていく。二人の感情は、直接言葉によって激しくぶつかり合うことはない。拓未は一人嘆き悲しみ、叫びながら怒りを爆発させ、荒れ狂う豪雨と一体化する。そして、カメラは、地面に点々としたたり落ちている血の跡を映す。次のシーンで、右手を負傷しながら、彫刻を掘り続ける拓未の姿が映される。

加夜子が拓未に子供をおろしたことを告げる大雨のシーンは、静かでのどかな風景の中、劇的な物語の展開も、活気ある会話もないゆっくりとしたこれまでの時間の流れを打ち消す。激しい豪雨は、彼らの初めて示すプリミティブな激しい熱情、怒り、悲しみの爆発を表現する。そしてその雨に打たれる加夜子は、初めて自らの意志と決断を述べることで、受動性から解放される。抑圧していた欲望が表れる瞬間である。カメラは人物をアップでとらえ、額にしたり落ちて混ざり合う雨の水滴と涙の粒をしっかりとらえて、怒りが内面から溢れ出す感情を表現している。心情のとらえにくかった女性登場人物を、ありのままで、予測不可能である大自然と一体化させることで、描写する。初めて人物が感情を爆発させた瞬間、それまで見えなかった彼女の心情が見えるものとなり、女性の内面の変化に官能的要素を与えることができている。

魔性の女

「魔性の女」とは、美貌と官能など性的魅力を使って男性を感じ、最終的にはその男性を滅ぼすタイプの女性が典型的である。このタイプの女性は、「ファム・ファタール」という名称によって、アメリカで1940年中旬から発展し始めた、殺人、犯罪、裏切り、嫉妬、宿命、不誠実をテーマに描いた映画「フィルム・ノワール」の中に多く登場し、重要な存在となった。それまで、女

性が主役となる映画はほとんどなかったが、「ファム・ファタール」の出現は、女性が重要な役を与えられたという点において、大きな進展であった。しかし、「女性の性」を武器に、男性を悪へ陥れ破滅させる強欲非道の悪役として描かれる「ファム・ファタール」は、フェミニティを単一化し、軽蔑するという見方から、フェミニストによって批判された。¹⁶

ヒッチコックの映画『レベッカ』(1940年)・『めまい』(1958年)などに登場する「ファム・ファタール」は、意図的に男性を誘惑して、目的を果たすことが多く、女性の登場人物は、魔性の女を演じることが重要であるが、『朱花の月』の中に現れる女性の魔性とは、他者を故意に魅惑するものではない。しかし、前に記述した哲也とのラブシーンにおいて、快楽も、拒絶も示さず、死体の様になって相手に体を委ねる加夜子の欲望と意志の不在は、哲也にとって最も残酷な結果を導く。彼女の心の中を知っていながら、それでも体を合わせることで彼女を取り戻そうとする哲也は、心を閉ざした加夜子の姿によって、より一層絶望させられ、のちに死へと追い込まれる。この哲也を自殺するまで追い込んだ加夜子に潜む力とは、魔性ではなからうか。哲也が導かれる力の先にあるのは絶望と消滅を促す危険な領域である。性行為によって快楽を追求しようとしているのではなく、加夜子を失う孤独の不安から逃れようと強い結びつきを必要としている。しかし加夜子を、手に入れることはできない。加夜子に備わる魔力とは、魅了されるものに自己を消滅する欲望を抱かせ、所有することが不可能であることを示し、人間の本質にある絶対的孤独を明白に表してしまうのだ。

加夜子の魔性は、映画のタイトルにある『朱花』からも読み取れる。これは、“はねづ”と読み、『万葉集』の中に登場する朱色の花をさす。もっとも褪せやすく貴重な色で、世の無常や儚さをタイトルに託しているという。¹⁷ 映画の様々なシーンでこの色は登場するが、これらは、鮮やかな赤色が他のものによって弱められて表現された色でもある。例えば、遺跡発掘現場でベルトコンベアで運ばれていく土の塊の色である。または、飛鳥の村の夕映えは、霧や雲で覆われた太陽のかすんだ色でもある。拓未が作るサラダにあるトマトやパプリカの鮮やかな赤色は、緑色のサラダの中で混ぜられると、その鮮やかさが弱められる。加夜子が染色するスカーフの紅色の染色液は、水の中で薄められ朱色となる。自然から発色されるこれらの赤色は輝かしい生気を示すが、同時に他のものと混ざり合うと、その個性を脅かされる。一方、戦時中拓未の祖父が受け取る軍への召集命令の赤紙の色、哲也が死んでいる浴槽一面に広がる血の海の色、けがをした拓未の指から滴り落ちる血の色、加夜子が燃やすスカーフの炎の色、これらは、朱色より濃い色だが、他のものと交わることなく、その強さを放ち、死などの不吉さを表現する。

赤石顔料である「朱」の主成分である赤石硫化水銀は有毒であり、絵の具、朱肉、漆器、塗料などに代用品が使われることもある。鮮やかな色で人々を魅了するが、有毒な面も持つ朱色は魔性の色ともいえよう。二人の男性は、加夜子が染める朱色のスカーフによって魅了されるかのように、一人の女性を優しさによって奪いあう。魔性の力を持つスカーフは、血と炎の赤色を呼び起こす。映画の中のワンシーンで、加夜子は自分で作った朱色のスカーフを、彫刻作業中の拓未に巻こうとするが、一瞬視野を奪われた拓未は、指を傷付ける。じわじわ血が溢れ出す指に加夜子は吸い付くが、まるでバンパイアのように生気を吸い取る。このスカーフは、哲也の死後、加夜子によって燃やされ、ぎらぎら燃えさかる炎の中で灰となる。ヴォイスオーバーで女性の声によって映画の冒頭のシーンと同じ『万葉集』の歌が読まれる。その一節「あなたの魂だってそ

うして持ち歩きたいと思うのに」という言葉によって、哲也の魂と共に生きようとするヒロインの意志がほのめかされる。スカーフを燃やす行為は、加夜子自らによる魔女退治と同時に、哲也の魂と祖父母の魂の葬りを連想させる。1枚の朱色のスカーフの誕生から消滅は、加夜子の情熱と理性の戦いの物語の過程と一人の女性の中に棲む魔性の生起と滅亡を示している。

映画のフィクションの世界では、加夜子の朱色のスカーフは魔性の女を連想させるが、映画の冒頭で映し出されるスカーフを染めるシーンでは、細かい作業工程がドキュメンタリーのように紹介される。まずや桶に入っている染色液で色づけられる布を、優しく動かす手がクローズアップで映し出され、次のシーンで、太陽のもと乾かされている生地を優しくたたいて伸ばす手が見える。さらに、風になびく布の隙間から、初めて作り手加夜子の顔が微かに表れる。劇的な音楽も、説明のコメントもなく、かき混ぜられる水の音、森の中の鳥のさえずり、生地がハタハタなびく音など、自然の効果音しか聞こえない。静かな山奥のアトリエで染められていくスカーフは全く悪意を感じさせず、作業工程にある対象を凝視する河瀬監督のカメラワークからは、伝統工芸としての染色への敬意が感じられる。

河瀬監督のドキュメンタリースタイルのフィクションの世界は、男性を破滅させることになる妖艶な魔性の力を持つ女性の悪意的イメージをやわらげ、誰にでも潜む陰のある自己をヒロインに投影させている。そして、女性の表に出すことのできない感情を、比喩的に表現することで、創造的な空間を生み出しているのではないだろうか。

待つ女

ヒロイン加夜子は、男性たちとの物語や人間関係に劇的意味合いをもたらす「妊娠した」、「他に好きな人がいる」、「子供をおろした」といった言葉を、さりと報告事項のように述べる。彼女自身の意志や欲望が述べられることもなく、また相手に返答する余裕も与えない。観客にも、男性たちにも、加夜子は何を考え、どうしたいのかが不透明のままである。もし、彼女が期待した回答や振る舞いを相手から得るために待ち続けているなら、彼女の欲望は他者のアクションによってしか満たされず、また、完全に満たされることはないであろう。もし、待つことが女性の役目となり、それが忍従の美德として称えられるとするならば、女性はいつしか欲望や意志を持つことすら忘れてしまうのではないだろうか。相手を常に受け入れる準備をすることが女性の役目となり、能動的、積極的に発言を許された男性の付属品として女性の運命が定められてしまうことは、美德というより悲劇ではなかろうか。

拓末の家で昼食をとった後、帰り際に加夜子は「あかちゃんできたよ…じゃまた」と拓末に告げる。一瞬、間があるが、拓末の目をしっかり見ながら述べると、加夜子はすぐに自転車に乗って立ち去る。カメラは、静かな田園風景の中に消えていく加夜子の後ろ姿と、その姿を見送る拓末の背中しか見せない。二人の関係を変える加夜子の発言は、のどかな景色によって、その重みを消されてしまう。後日、夕食中、自分の作った料理をおいしそうに食べる加夜子をほほえましく見つめる哲也に、突如、「他に好きな人がいる」と打ち明ける。カメラは、哲也の表情しかみせないが、哲也は一瞬うつむき、次に加夜子をじっと見る。次のシーンでは、映画の冒頭と同じ薄暗い山を映し出しながら、二人の男性の声で『万葉集』の歌が読まれ、どんよりとした空気を

感じさせる。人物の感情のぶつかり合いは表れないが、淀んだ雲に覆われた山の映像が、哲也の心情を代弁している。哲也は、何も聞かなかったかのように、その後もこれまでと同じように加夜子に懸命につくす。

妊娠を告げられた拓未は、すぐに口ひげをそり落とし、身だしなみを整えたり、公園で子供を眺めたりなど、映画の観客には哲也の父親になる準備がほのめかされている。しかし、妊娠の話題には全く触れない拓未の言葉によるコミュニケーションの不在と意志伝達の欠如に、加夜子是不安を抱く。足場の悪い川の中に入る彼女の姿は、中絶を望む行動であるかのように理解できる。また風呂場でシャワーを浴びながら、おなかを触るシーンでは、加夜子は母性が芽生えた幸せな表情を見せるかわりに、困惑した表情を浮かべる。彼女は、母親になりたいのか、誰と生きていきたいのかという意志を示すこともできず、哲也に対しても、中途半端な対応で、彼が自ら身を引くことを待ち続けているかのように立ち振る舞う。これは、加夜子が、自らの能力や努力で問題を解決するのではなく、男性が苦難や障害を乗り越えて彼女を助けてくれるのをただ受け身的に待っていることの表れであろう。

待つ女というテーマは、日本の文学の中で、歌や、日記、物語の世界の中に刻み込まれ、一つの「女の位置」として確立していた。これに対して馬場あき子は次の様に述べている。

(待つ) という姿勢は、日本の女が伝統的に持った姿勢であります、それはきわめて消極的に見えながら、激しい内燃を秘め、意外な強ささえ持っていたのではないのでしょうか。ただ、待ち耐える心と、そこに生まれる恥や屈辱の思いが隠微な怒りとなって爆発することを考えると、待つことによってだけ男を超えようとした女の宿業の怖しさを思ったりもします。¹⁸

「女の宿業」の中に潜む信念が、「待つ」という行為で何かを生み出すことができると称賛されてきたのなら、それは女性の価値を高め、女性の強さを示しているのだろう。だが、歴史的にも社会的にも、抑圧され従属された地位を与えられた女性にとって、忍従の美德と称して課せられた「待つ」という行為は、自らが行動の主体となる道を絶つものだ。そして、自分自身の意志や欲望を抑圧しているうちに、それらを持つことも忘れてしまう恐れがある。加夜子の「待つ」という行為は、物事の決断を考えさせたり、自発的に行動できる時間を与えたりすることによる相手の尊重ではなく、忍従の美德の表れに変わった、相手の決意、行動に身を任せたいがための辛抱の期間であり、彼女の受動性を強調している。

二人の男性は、静寂(哲也)と情熱(拓未)を一人の女性の元に絶えずもたらすのだが、加夜子は、守られた、穏やかで平凡な日常生活に退屈と窮屈を感じ、開放的な自由を拓未の存在を通して追求する。かつて、女の幸せと言われた、安定した穏やかな結婚は、現代社会において、退屈と窮屈を意味し、女性の欲求不満を拡大している。平穏より刺激をパートナーとの関係に求める現代女性の欲望は、待っているだけでは決して満たされることがない。しかし社会が女性に性的解放を抑圧する社会において、性的欲望を含むあらゆる女性の願望は、相手を受け入れることでしか叶えることができない。女性自らの意志や欲望を能動的に表現したり、伝えるより、相手の男性からの誘いや接近を待つだけの受け身の姿勢が「女性らしさ」を特徴づけるなら、女性は、

無力で受け身という性別役割を内面化し、男性に依存し続けなくてはならない。またその女性らしさと、頼もしい男性らしさという二分化したジェンダー認識は固定化され続けてしまう。女性が自分の意見を持って行動する生き方を選ぶ場合、ステレオタイプの理想的な女性像の圧倒的な存在感が障害となる。

加夜子の「待つ」という行為は、哲也にとって、拷問となる。直接別れを告げられたわけではないが、もはや、自分に対して気持ちのなくなったことを察した哲也は、死を選ぶ。加夜子の「待つ」という行為は、人間のもろさとはかなさを露わにして、男性に血を流すという（哲也は風呂場で自殺）、悲劇をもたらす結果を生んでいる。しかし、この結末は、女性人物を悪女として描いているのではなく、待つ女がもたらす災難によって、自分の境遇を変えてくれる男性の出現を待つ受け身で忍耐強い女性という肯定的イメージを崩しているのではないだろうか。

加夜子の妊娠は、守ってくれる男性を待つ口実ではなく、従来の作られた受け身という「女性らしさ」からの解放の機会となる：結婚を望まない、行動的であり、与えられた環境を良い方に変える努力をして、男性の援助に頼らずに自分の力で問題を解決する。この映画では、加夜子の妊娠が彼女の自我を目覚めさせ、二人の男性に所有された受け身のままでは、籠の中から飛び立てないことを気付かせる。ヒロインの変化は、自ら意志と欲望をもって、道を切り開こうと行動することの大切さを示しているのではないだろうか。

おわりに

映画の舞台は、都会でなく奈良の田舎の小さな村で、登場人物を通して、村人の日常生活や伝統、文化、風習を表現しているが、その世界と対照的に、男女の人間関係は日本の現代社会を示している。愛情が鈍っていくことを恐れ、結婚は望まないカップル、親の反感を買いながらの同棲生活、女性の二股交際、草食男子などである。もし、日本社会の理想的女性が、良妻賢母で美德の鑑として描かれる傾向が多いとすれば、『朱花の月』で、河瀬監督が描いた女性像は正反対である。これまで映画の中で、台所に立つ人物は女性が多かったが、『朱花の月』では、男性たちが、率先して料理を振る舞い、女性に提供する。また、男性の不貞でなく、女性の不貞を描いている。しかし、この女性の不貞を河瀬監督は、過去からつながる運命的出会いという設定で美化しているようにも解釈できるが、二組の男女の結末は、実らない関係という意味で同じであっても、運命が繰り返されることを示しているのではない。過去とのつながりに執着して、先祖の思いを果たそうとするなら、加夜子と拓未の決意は異なっていただろう。一方、男性の人物に現れているものは、もろさと忍従である。『万葉集』の中に描かれたような男の戦いに挑むこともなく、忍耐の美德によってそのもろさを打ち消している。特に、もろさを持っているのは、別れを切り出される前に死を選ぶ哲也である。一世代、二世代と過去に遡った夫婦関係と比べると、現代の男女間の愛情のもろさは、欲に忠実になることが可能になった時代背景の結果であろう。

『朱花の月』は、戦時中の自由のない女性と現代の女性を対比することで、二組の男女の間にある違いを明白にしている。それらは、歴史的背景の違いによる、社会の圧力の緩和や自分で人生を選択することの可能性であろう。現代において、女性の地位の向上を目指す革新的社会がある一方で、過去から受け継がれる女性の役目と美德に、女性を閉じ込めようとするモラルや風習

も混在した日本の社会がある。この映画において、自由な人生の選択が可能となった現代社会の女性を、自我を持つ個人として捉え、欲望と意志をもつ主体として描いたことは、受け身の「女性らしさ」という役割から女性を解放する糸口となっているのではないだろうか。

注

1. ステレオタイプの女性が登場する映画の例として、『女優ナナ』（ジャン・ルノワール監督、1926年）、『母は強し』（佐々木啓祐監督、1939年）、『わが愛の記』（豊田四朗監督、1941年）、『西鶴一代女』（溝口健二監督、1952年）、『赤線地帯』（溝口健二監督、1956年）、『女と男のいる舗道』（ジャン＝リュック・ゴダール監督、1962年）などが挙げられる。またクラシック映画に現れるステレオタイプの女性について分析したフランスの書籍として次のものが挙げられる。HENNEBELLE Monique et Guy, «Le sexisme ordinaire ou la phallocratie dans le cinéma français», dans *Écran* 28, spécial été, août-septembre 1974, p.72-78. MARTINEAU Monique, *Le cinéma au féminisme*, Cinémaction, n° 9, 1979. *Écran* 62, 15 octobre 1977.
2. アメリカ、イギリスで特に活躍したフェミニストの映画理論家たちを数人挙げると、キャロル・クローバー、パム・クック、メアリー・アン・ドーン、ミリアム・ハンセン、モリー・ハスケル、クレール・ジョンストン、アン・カプラン、テレサ・デ・ローレティス、タニア・モドゥレスキ、ローラ・マルヴィ、マジョリー・ローゼン、カジャ・シルヴァーマン、リンダ・ウィリアムズなどである。（*CinémAction 67 : 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, sous la direction de HENNEBELLE Guy, Paris, Éditions Corlet, 1993.）.
3. 主なフェミニストの映画理論の書籍は以下の通りである。HASKELL Molly, *From reverence to rape : the Treatment of women in the movies*, London, New English Library, 1975. ROSEN Marjorie, *Popcorn Venus* (1973). KUHN Annette, «Hollywood et les nouveaux women's films», dans *CinémAction : 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, n° 67, sous la direction de HENNEBELLE Guy Paris, Éditions Corlet, 1993. p. 54. MULVEY Laura, «Visual pleasure and Narrative cinema», dans *Screen*, 16.3 Autum, 1975, p. 6-18.
4. 70年代、フランスでは女性監督はまだ少数であったが、その中でも活躍してフェミニストの視点で映画作りしたのは、ネリー・カプラン、ヤニック・ベロン、アニエス・ヴァルダ、ジャンタール・アーケルマン、マルグリット・デュラス、コリーヌ・セローなどである。（AUDÉ Françoise, *Ciné-modèles cinéma d'elles : Situations de femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981. AUDÉ Françoise, *Ciné-modèles cinéma d'elles 1981-2001*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2002. BUET Jackie, *Films de femmes : six générations de réalisatrices*, Paris, Éditions Alternatives, 1995.）.
5. 例えば、フランスの女性監督アニエス・ヴァルダは『歌う女・歌わない女（1977年）』の中で、女性の自立、友情、結婚、離婚、中絶、性問題などについて、四半世紀にわたって二人の女性の人生を見つめながら描いている。『5時から7時までのクレオ（1962年）』では、自分の美しさに陶醉し、見られることで快楽を得ていた女性が、自分の目で見ることの大切さに気付くことで、外の世界に視野を向けて、自立した精神を持つ女性へと成長していく変化を描いている。コリーヌ・セロー監督が、様々な職業の、広い年齢層にわたっての女性たち7人にインタビューしたドキュメンタリー映画『彼女たちの望みは？（1976年）』では、女性たちの様々な野心を発掘し、現状の女性の立場に満足していないが、女性解放にむけて何をすればいいのかかわからない彼女たちのジレンマを見せている。
6. 佐藤嗣麻子（1964年—）漫画・小説の作品の映像化や、TVドラマの映画化を手掛けることが多い。1992年から監督として活動し、今日まで6本の長編映画を作成。荻上直子（1972年—）田舎を舞台に、女性の周辺で巻き起こる人間模様を展開させる作品が多い。これまで6本の長編映画を作成。西川美和（1974年—）2002年から監督として活動し、男性を主人公に繰り広げられる作品が多く、今日まで7本の長編映画を作成。日向朝子（1978年—）2000年ごろから短編映画を撮り始めるが、長編作品は2010年から

漫画や小説作品を映画化を中心に3本手掛ける。『フォーゴットン・ドリームス』(2011年)では、女性ならではの視線でエロスを描き出す“ボルノチック”シリーズを手掛ける。船曳真珠(1982年—)2000年から短編映画を手掛け、2009年に日本の携帯小説を映画化して長編デビューを果たす。

7. 日本で最初の女性監督の映画作品は1936年坂根田津子の『初恋』である。日本における女性監督の数は、国会議員、会社役員、社長などの数と同様に少ない。これには日本固有の歴史的な理由が備わっている。初期の日本映画界は、完全に男性社会で、人前での演技すら女性には禁じられていたため、女性にとって近づけない領域であった。また、映画が産業的利益をもたらすことを認められてからは、映画会社が監督を育成するようになった。しかし候補生は、大学卒の男性に限られた。さらに、「控えめで、男性に脅威を与えない」女性が伝統的に好まれていた日本では、知性や能力をもつ女性監督が男性スタッフを指導し、判断を下すことが懸念され続けた。女性監督に限らず、同様の理由で、女性の映画評論家、制作者も少なく、男性批評家たちは女性監督の作品を狭い視野しか持たないと評することが多く、商業映画として認められず、女性監督の作品への出費者を探すのが難しかった。(石原郁子「日本の女性監督の現在とその特性」, http://www.7th-sense.gr.jp/corner/corner2000-con_b.html)。

8. 河瀬直美(1969年—)大阪写真専門学校卒業後、同校の講師を務めながら、8mm作品『につつまれて(山形国際ドキュメンタリー映画祭国際批評家連盟賞受賞)』や『かたつもり(山形国際ドキュメンタリー映画祭奨励賞受賞)』を制作し注目を集める。実父と生き別れ、実母とも離別し、母方の祖母の姉に育てられた自らの特殊な境遇から制作された作品の独自性が評価されたものだった。カンヌ国際映画祭への参加が多く、1997年、初の35mm作品であると同時に最初の商業作品として制作された『萌の朱雀』にて、第50回カンヌ国際映画祭カメラ・ドール(新人監督賞)を史上最年少(27歳)で受賞。また芸術選奨新人賞受賞。その後同映画祭にて2009年、映画祭に貢献した監督に贈られる「金の馬車賞」を、女性、アジア人として初めて受賞した。また2013年にはコンペティション部門の審査員に選出。2014年、『2つ目の窓』はコンペティション部門に出展される。2015年、『あん』が「ある視点」部門のオープニング作品に選ばれる。フランス芸術文化勲章シュヴァリエ章を、日本人女性映画監督として初めて受章した。カンヌ国際映画祭だけでなく、国内外様々な映画祭で多くの賞を受賞している。[長編映画] 萌の朱雀(1997年)、火垂(2000年)、沙羅双樹(2003年)、殯の森(2007年)、七夜待(2008年)、朱花の月(2011年)、2つ目の窓(2014年)、あん(2015年)：[ドキュメンタリー] 私が強く興味をもったものを大きくFixできりとする(1988年)、私が生き生きと関わっていかうとする事物の具体化(1988年)、My-J-W-F(1988年)、パパのソフトクリーム(1988年)、たったひとりの家族(1989年)、小さな大さき(1989年)、今(1989年)、女神たちのパン(1990年)、幸福モドキ(1991年)、につつまれて(1992年)、白い月(1993年)、かたつもり(1994年)、天、見たけ(1995年)、風の記憶(1995年)、陽は傾ぶき(1996年)、現しよ(往復書簡 河瀬直美×是枝裕和)(1996年)、杣人物語(1997年)、万華鏡(1999年)、きゃからばあ(2001年)、追憶のダンス(2002年)、影—Shadow(2004年)、垂乳女〜TARACHIME〜(2006年)、玄牝—げんぴん—(2010年)、塵(2012年)：[短編作品] 主人公は君だ！(2007年)、狛一Koma(2009年)、わすれなぐさ(2011年)、HOME(2011年)、ワサビ田(2012年)。

9. 河瀬直美『朱花の月』2011年。

10. 河瀬直美、前映像作品。

11. MANDY Marie, *Filmer le désir* (2001)。

12. MANDY Marie、前映像作品。

13. MANDY Marie、前映像作品。

14. フロイトは、『性理論に関する三つのエッセイ』で、吸う行為は、自体愛であり、幼児がおしゃぶりなどから得る自分の身体で自らを満足させる最初の欲動表現であると述べる。幼児が母の乳房を吸うことは、栄養を吸収するという生命にかかわる行為であるが、これがのちに快楽になるという。つまり幼児の唇は性感帯の動きであり、その満足感と栄養欲求を満たすことが吸う行為によって結びつけられた。口唇領域に性感帯を持つことは、幼児に限らず、成人にも保持される徴候である。映画の中で、他人の指であるが、吸う行為は、加夜子自身、性的快楽を味わうとともに、それを拓末に見せつけることで彼を性的に挑発していると見て取れる。(FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905d), traduit de l'alle

- mand par KOEPPPEL Philippe, Paris, folio essais, Gallimard, 1987 (1905).).
15. ローラ・マルヴィの論文『視覚的快楽と物語映画』は、映画が「見るという行為」の快楽を作り出そうとするために、女性登場人物を男性の視線の露出症の対象として映し出しているということを問題視した。男性であろうと、女性であろうと、観客であることは窃視症的であり、男性の登場人物の眼差しと共犯関係にある。マルヴィは、女性は視覚的快楽の対象になるだけでなく、男性に去勢不安を引き起こす脅威的存在であるので、快楽と共に不安や不快感の対象となると論じた。彼女は、この去勢不安から逃れるために、カメラは女性を窃視症的視点で拘束し、女性をフェティッシュ化すると述べる。これにより、見るという行為の快楽は、能動的で、男性の役目に割り当てられ、女性は、見られるという受動的立場に置かれる。この役割により、女性の身体は、男性の欲求に好都合に性愛的見世物化して表現されてしまう。(MULVEY Laura, «Plaisir visuel et cinéma narratif» traduit de l'anglais par HÉBERT Valérie et REYNAUD Bérénice présente l'extrait de l'article dans *CinémAction* 67 : 20 ans de théories féministes sur le cinéma, op. cit., p.17-23.).
 16. 例えば、E. Ann Kaplan は、「ファム・ファタール」は、男性の権威を脅かすために、女性のセクシュアリティを使う存在であることを指摘する。: «Sexuality being the only weapon women have in relation to men, they use it to entrap the investigator and prevent him from accomplishing his task.» (KAPLAN E. Ann, «The Place of Women in Fritz Lang's *The Blue Gardenia*», dans *Woman in Film Noir*, London, British Film Institute, 2000, p.81.).
 また、Delphine Letort によると、悲劇的な結末にまで男性を落とし入れて、傷つきやすい男性のもらさを強調しようとする「フィルム・ノワール」の中で、女性犯罪者は、「ファム・ファタール」の姿で描かれることでアウトサイダー的な登場人物にとどまってしまう。災いをもたらす事柄を推し進めようという策略を企て、男性を魅了するために、女性らしさをもて遊ぶ女性が「ファム・ファタール」である。このように描かれる原因として、「フィルム・ノワール」は通常、犯罪によって財産を横取りするための男性の冒険を語っていて、男性の世界を示している。そのため、女性が犯罪の世界に入り込んで、人殺しのような暴力に加担する時、彼女の行為の原因を社会的背景から掘り出すのではなく、単に病的症状の表現によって精神分析のディスコースに還元されてしまう。そのため、女性のヒステリーを強調するにとどまり、女性をステレオタイプ化してしまう。(LETORT Delphine, *Femme fatale / femme assassine dans le film noir : dévier le stéréotype*», dans *Cynos*, Volume 23 n° 2, novembre 2006.).
 17. 『朱花の月』, <http://www.hanezu.com/introduction.html>
 18. 阿木津英「女歌と女歌論議の時代—70年代から80年代前半まで」『新編日本のフェミニズム文学批評 11 フェミニズム文学批評』(岩波書店, 2009年) 第11巻 279頁.