

最近見た古い映画から取り上げてみましょう。

まず、吉村公三郎『暴力』（1952年）を。新藤兼人が中心となり、近代映画協会を設立し独立プロとしての活動を始めたのが1950年のことで、本作は初期の部類に入ります。前年の1951年新藤兼人脚本、吉村公三郎監督で『偽れる盛装』（配給：大映）が高い評価を受けますが、本作もその焼き直しの雰囲気もなくはないものの虐げられた女たちの日常の生活をリアスティックに描いた佳作といえます。『偽れる盛装』の京都宮川町という舞台設定とは異なり、大阪新世界界隈のドヤ街・歓楽街を舞台にし、今では信じられないほどの最下層の泥濘を捉えます。宮島義勇のカメラが鮮烈です。（『偽れる盛装』のカメラは『七人の侍』の中井朝一です）発足したばかりの近代映画協会と1951年に映画製作を開始した東映（東横映画と東京映画配給が合わさり東映となります）との組合せは、両者にとっての黎明期における利害の合致したものであったのでしょう。しかし、近代映画協会の制作作品を東映が配給したのは本作だけのようです。『偽れる盛装』のヒロイン京マチ子に代わってここでは日高澄子が主演ですが、素晴らしい効果をあげます。また、大阪新世界界隈を題材にした小説を企画する女流作家（おそらく東京から）とその案内人が登場しシチュエーションの説明を兼ねた一種狂言回し的な存在を果たします。このあたりの筋の運びは新藤兼人の巧さを感じさせます。新藤兼人としては、よそから来た小説家に代表される知識人の限界と欺瞞に対する辛辣かつ強烈な批判であり、現場重視の制作態度が明確に感じられます。ここではストーリーの詳細は割愛しますが、背景としては雑踏にある怪しげな宿「ことぶき屋」の娘・孝子は、養父の山田に強いられてポン引き（売春の客引き）をさせられ、さらにストリップ小屋（映画上映を兼ねる）の支配人からも肉体を狙われています。孝子は、山田を恐れる母・せつ、盲目の妹・静子、そして山田に追い出された実父・助蔵をかばいながら、その日暮らしの生活を送るという悲惨な状況の中にあります。この色と欲にまみれた極めて人間臭さの表出に、新藤兼人の人間観察の鋭さを感じるのです。徹底した大阪ロケによる生々しさ、社会の底辺に生きる人たちの現実、理不尽な暴力にたしでの抵抗と社会派リアリズムの一作として深く心に残る作品です。

さらに古い作品として、成瀬巳喜男『はたらく一家』（1939年）は、成瀬巳喜男にしては珍しくプロレタリア作家徳永直（1899-1958）の原作を自ら脚色した作品です。貧乏ものを得意とする成瀬巳喜男ですが、徳永直の作品を取り上げたのは珍しいことでしょう。乳飲子を含め七人の子どもたちに加え、祖父母、父母という十一人の大所帯を中心にストーリーは展開します。父親と年嵩の男の子の三人が一家の稼ぎ手ですが、単純肉体労働のため生活は困窮しています。長男は学校に入り直し資格を取得し高給の仕事に就きたいと希望し、四男は小学校を出て小僧に出されることを嫌がり進学を希望します。向学心あふれる立派な子どもたちですが、目先のことにこだわる両親、特に母親の超現実的生活観が最大の障害になります。成瀬巳喜男はプロレタリア文学が本来持つ階級闘争や社会批判といったイデオロギー的要素を排除します。あくまで家庭内のことに限定した戦前版ホームドラマとして描きます。冒頭の一家十一人の朝食風景などまさにリアリズムあふれた描写です。また、成瀬巳喜男は説明的なセリフを一切用いず、日常の動作だけでその大家族のすべてを語ることに成功しているのです。シナリオ

ライターとしての成瀬巳喜男の実力を見せつけた作品とも受け取られますし、その徹底したリアリズムの表現はロベルト・ロッセリーニを代表とするイタリアン・ネオリアリズモの映画作家をも凌駕するほどの冷徹な目の持ち主であることを証明します。一般にスランプ期の成瀬作品と呼ばれますが、日常生活の中の出来事を忠実に追うという基本姿勢を崩さなかった結果とも言えるでしょう。

今年になってエドワード・ヤン（楊徳昌）の複数の作品のリマスター版の劇場公開があり大変ありがたく、また嬉しい映画体験を味わえるものとして感謝したくなります。『ヤンヤン夏の想い出』（2000年）『海辺の一日』（1983年）そして『恐怖分子』（1986年）ですね。直近に見た『恐怖分子』について触れておきたいと思います。エドワード・ヤンの作品に広く共通するのは、意外に繊細さの欠如があるのに情感漂う作品であることです。独特のカラーとトーンを備えた映画作家であり、その冷徹やモダニズム（客観性）と都市への深い愛着（主観性）のブレンドだという説は十分に理解できるでしょう。本作の舞台も台北でしょうが、四人の男女の登場人物の現実と虚構、妄想との境界線がゲリラ的に日常を侵食していく物語と考えられます。英題は『Terrorizers』で恐怖、脅威、威嚇ということになりましょうか。ありきたりの表現になりますが、都会生活の中の孤独感を底流としたアイデンティティの危機を表現したものとも、またはタイトルから他者の平穏さやアイデンティティを脅かす存在を表現しているとも。劇中、相手に何らかい意思を伝える媒体として小説と写真を取り上げたのはエドワード・ヤン自身のディレンマであり問題意識ではなかったのかと感じます。カメラの力を信じつつも実はシナリオの練度に気を使ったのではないかという仮説が成り立つのかもしれませんが。エドワード・ヤン自身、伝統的なプロットの整合性には興味を示さなかったものの、映画の構造とも言うべきシナリオの設計図には異常なほど偏執的であったとも聞きますが、いずれにせよカメラとシナリオとのつまり視覚と構造のせめぎ合いこそが焦点になったのではないかと思うのです。本作を撮り終え、次作の大作『牯嶺街少年殺人事件』（1991年）の公開まで五年の歳月を経ますが、エドワード・ヤンの視点は都市の現在から歴史の背景へと変化します。この視点の変化については、解明すべきエドワード・ヤンの本質に近づくことへの道程だと思えるのですが。（文中敬称略）