

4. 1951年以降、ピークを迎えたとされる成瀬巳喜男とは

成瀬巳喜男の後期の状況はと言うと、「『稲妻』（1952）『晩菊』（1954）『浮雲』（1955）『流れる』（1964）を撮った1950年代半ばあたりで < 巨匠 > と称せられたが、このとき成瀬は五十前後であった。早くから天才扱いされた小津や後輩の黒澤とはそこが違う。成瀬はだらしない男のために苦勞する女、そうした男女の内面の暗さを描き続け一定の評価は続いたが、日本映画が大島渚作品ほかによって変わり始め、足下の東宝はクレージーキャッツ映画、怪獣映画、若大将シリーズに動き始めた」という小林信彦の言葉通りの状況にあったのです。（小林信彦「映画が目にも染みる」から「別な角度から見る成瀬巳喜男」）

また、佐藤忠男はさらに成瀬作品の脚本家の変化を指摘し、「ところが晩年になるに従って、やっぱり停滞から脱出しなきゃいけないと思ったのかどうか分からないけど、それはプロデューサーの要求かもしれないけども橋本忍さんとか、それこそ最後に山田信夫にまで至るわけだけど、松山善三さんなんて人は、あれはどちらかという説教するほうですよ、作品でね。かくあるべきというね、（成瀬は）それを一生懸命削っていたんじゃないかと、説教の部分をね」と言い、かつての強力な脚本家たち（水木洋子、田中澄江、井出俊郎）からの変化を指します。

溝口健二には依田義賢、小津安二郎には野田高悟、そして黒澤明にはチームとして小国英雄、菊島隆三、橋本忍（ほかにも古くは植草圭之助、その後の久板栄二郎、井出雅人といた脚本家、黒澤明自身も執筆）といった本人と極めて密接な関係の脚本家たちがいました。1960年代に入り、佐藤忠男は小林信彦が指摘するように日本映画界の変化を「停滞こそ円熟というのかな、美的成熟の道だと思っている人」もいれば「遮二無二現実を突破していかなきゃいけないと思っている増村保造みたいな作家もいるし、大島渚みたいな作家もいる」と言い、そうした状況の中で成瀬作品は「現実と理想のせめぎ合いを一番正直に映していたので（中略）古びないんだと思います」と評価します。

「家から抵抗へ 成瀬巳喜男の『女性映画』」を発表した藤井仁子によると、1960年に成瀬巳喜男の「秋立ちぬ」が封切られたとき、同時上映されたのが黒澤明の「悪い奴ほどよく眠る」（黒澤プロダクションとしての第一作）だと言います。（筆者注：厳密に言えば、「悪い奴」は1960年9月15日（9月4日という記録もあり）、「秋立ちぬ」は1960年10月1日の封切りで当時上映館によっては、黒澤・成瀬作品を同時上映するという贅沢なプログラムを組んだところもあったと推測されます）藤井はこのこと成瀬作品が黒澤作品の「添え物として二本立て公開されている」として捉え、「女性映画（成瀬作品）を男性向け作品（黒澤作品）と併映することでより広い観客層を確保しようとしたのである」と断じます。また、成瀬を「終生変わることなく撮影所の監督であった。だから彼が女性映画を撮ったのはしょせん撮影所の要請にこたえてのことであり、そのことが撮影所の利益となったからにすぎない。まず、女性映画は相対的に安上がりである」とも言う。こうした見方もあるのです。但し、「成瀬巳喜男という一監督が撮影所の要請にこたえてそのシステムの枠内で仕事したに過ぎないことを認めても、なおその作品はこれほどまでに特異な輝きを放つわけである」とも述べていますが。つまり、成瀬巳喜男は会社にとって極めて従順な監督であるとともに、そこに興行性と芸術性を持ち合わせ映画表現ができた監督だったということです。

さらに、成瀬作品の助監督を務めた経験もある恩地日出夫は「成瀬さんの映画はつまらない映画もいっぱいあったんですねよ。（中略）ただ一つ言えるのは、藤本真澄さんと組んだ映画とそうじゃない映画との差

がすごく激しい。だから成瀬さんって、あまり主体性があんまりなかったんですかね。プロデューサーによって変わっちゃったりするとか」と言います。何かここでも、成瀬巳喜男の背負った「孤独」と「忍従」というキーワードが浮かび上がるように思えるのです。そうした「孤独」と「忍従」を背負っていたからこそ自然と市井の人たちに受け入れられていたのではないのでしょうか。スクリーンに映し出されるシーンは彼らの置かれた環境と変わらない世界が数多くあります。そこからは「いとおしき」が感じられるのです。

成瀬作品を欧米で初めて評価したオーディー・E・ボックという映画研究家は小津・溝口・成瀬の作品の中の女性の描かれ方を比較し論じます。それによると次のようになります。

小津安二郎	溝口健二	成瀬巳喜男
(女性は) 与えられた役割において、どんな不公平なことも無視することによって、かろうじて人生における運を達成しうるに過ぎない。	女性たちが悩み苦しむという聖なる状態にある時のみ願望が達成されることを知るように仕向けながら、女性は耐えなければいけないという非人間的な悪習をくどくどと描き続ける擬似宗教的な態度の持ち主。	(二人に比べ) 成瀬的女性は不平不満をこぼす。彼女たちこそ外的なものも超越的なものの力をあてにすることなく、ときには自己破滅にいたることすら辞さないまでに、あくまで自己を貫き通そうとする誇り高き存在。

特に、溝口健二の作品をこのように評価するのは筆者にはほかに覚えがなく、実に辛辣を通り越して監督としてのあり方、そして女性観を完全に否定しているかのようです。かつて、松竹蒲田撮影所で共に過ごした小津安二郎に対して、佐藤忠男は「とにかく小津と違う道を模索していたことは確かなんです。そして、小津と違う道というのは、まさに小津はその家庭にあるトラブルの核心を最後に必ず長いセリフできちっと喋るんですよ。本当にそこまで喋らなくてもいいと思うくらいにきちっと喋るんです。成瀬の場合には、ここで話し合いがあるべきだというところで、その話をぱっとなくしちゃうんです。(中略) 小津は折目正しく言うべきことをきちっと言って終わるけれども、成瀬は言うべきことを言ったらおしまいだという感じがあって、そういうことを言わないで終わる。それでこちらは呆然としちゃう。呆然として初めて、そういえば大抵の夫婦は目線をかかわさないなあなんていうね、そういう驚くべき、それが(成瀬の) 技巧じゃないかと私は思うんです」と言い成瀬独自の技法を語っています。

1957年9月の「映画芸術」で成瀬巳喜男は当時の新進の映画評論家・荻昌弘のインタビューを受け、「判らないものはできないという気持ちがあっさりしてきたのですね。戦争中兵隊が描けなかったのもそのためなのですが、つまり自分の判らないものを撮っていて『これは嘘があるんじゃないか』という気持ちがあってもごまかせない性格なんです。それが作品の半端さになる。近頃やっと、本当にできるものはただ一つしかないのだという気持ちになってきたのです」と語っています。

いかに自分自身の知る世界が狭く小さくとも、その世界を徹底した観察力と表現力を用いる能力を成瀬巳喜男は持っていたのであり、それはあくまで市井に生きる人たちと同じ目の目線であり、そこから離れることはなかったのです。また、言葉(セリフ)を極端に削ることは、作曲家・武満徹が音楽を創り出すため沈黙の重要性を問うたこととも関連し、総合芸術として映画の中で言葉(セリフ)を削りに削り演者の表情、特に目でありしかも目線で表現したことの特異性と日本的リアリズムを感じ取るべきではないでしょうか。