

切り返し編集による男性間の親密性表象 —— 木下恵介『海の花火』をクィア映画として読む ——

久 保 豊

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻
〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 本稿は、戦後日本映画を代表する映画監督木下恵介の『海の花火』（1951年）を分析対象とし、そのクィア映画の意義を明らかにすることで、木下作品の再評価に貢献することを目指すものである。『海の花火』は、木下研究において長年低い評価に甘んじてきた作品であるが、男性主人公と少年との絆に注目した映画評論家石原郁子や長部日出雄によって再発見された。しかし、彼らの批評は、男性同士の絆の表象を木下自身の同性愛的傾向にただちに結びつけて考える傾向があり、映画テキストにおいて男性同士の親密さがいかに描かれているかが十分に検討されていない。本稿は、異性愛規範を脱構築するクィア映画理論を参照しつつ、『海の花火』のテキストにいま一度目を向け、男性間における切り返し編集と男女間における切り返し編集との間に見られる差異を考慮に入れた分析を行なう。男性間の親密性表象に対するテキスト分析を通して、作品内、ひいては日本映画史におけるその意味を解明する。

I. は じ め に

木下恵介監督の『海の花火』（1951年）は、北九州に位置する呼子の風景と松浦佐用姫の言い伝え¹⁾を背景にしたメロドラマである。この映画の男性主人公・矢吹穀（三國連太郎）は、矢吹の友人・魚住省吾（三木隆）の紹介で赤字経営に苦しむ呼子港の漁業組合を救うために雇われ、長崎からやってきた船乗りである。穀は漁業組合長である神谷太郎衛（笠智衆）の娘・美術（木暮実千代）に恋心を抱くが、美術と魚住が慕い合っていると知り、身を引くことを決意する。漁業組合が倒産の危機を脱した後、美術と魚住だけでなく、穀の弟・渡（向坂渡）と美術の妹・美輪（桂木洋子）も異性愛カップルとして結ばれる。一方で、穀に恋心を抱くみどり（小林トシ子）は、悪辣な元船長であった唐沢（永田靖）の銃弾から穀を守り死ぬ。結局、穀は女性と結ばれずに呼子を去ることになる。長崎へ向かう船上で穀に寄り添う美少年・一平（石濱朗）は、迫る別れに涙する。

この結末は一つの疑問を残す。それは、「なぜ女性ではなく少年が男性主人公にすがり、泣く姿が丁寧に描かれるのか」というものである。『海の花火』は、津村秀夫（1952年）や佐藤忠男（1984年）の批評を筆頭に、木下の失敗作と見なされる傾向にある。そのためか、これまで発表された木下の作品研究のうち、『海の花火』に言及する考察は限られている。しかし、少ないながらもそれらの先行研究は共通して、『海の花火』における男性主人公と少年との絆に注目している（水原1998年；石原1999年；長部2013年）。例えば、長部日出雄は、本作のラストシーンが異性愛の成就を求める観客の期待に背き、物語と関連性のない描写を行っているかに見える」と指摘した上で、木下に「美少年に対する愛着と、少年愛への潜在的な志向があった」ことに、その原因を求めている（308）。だが、そうなのだろうか。

木下の同性愛的指向や性的アイデンティティは今日では「周知の事実とされている」（藤田106）し、それが作品に影響を及ぼしている可能性は否

定できない。だが、一般的な日本人観客とスタジオシステムが異性愛規範を共有し、映画の物語において異性愛規範が期待、実践されていた1950年代の日本映画産業において、木下が堂々と同性愛的欲望を商業映画の中で描くことができたと思像することは困難である。また木下の性的指向のみを根拠に『海の花火』のラストシーンにおける奇妙な描写を論じるべきではない。なぜなら、映画表現の起源を映画監督個人の性的指向に求める作家主義的アプローチでは、一つの映画作品がどのような映画手法を用いて同性間の親密性を表象しているかが見えてこないからだ。

そこで本稿は、「なぜ女性ではなく少年が男性主人公にすがって泣くのか」という問題に対して、以下のアプローチで解明を試みる。筆者は何よりもまず『海の花火』における繰り返し編集、ショット構成、そして演出方法に注目する。それによって、主人公と少年の親密性が主人公と女性登場人物の親密性よりもどれほど濃密に描かれ、豊かな意味を付与されているかを、詳細なテキスト分析によって明らかにすることを目指す。

さらに本稿は、クィア²⁾映画研究の視点を援用する。クィア映画研究は、映画におけるセクシュアリティを「複雑かつ複層的に重なり合い、そして歴史的に微妙な差異を有するものとして理解」し、その流動性が映画の製作と受容に与える影響を探求するだけでなく、「製作者によってテキストに残されたクィアな痕跡を特定すること」を試みる(Benshoff & Griffin 2)。映画史を振り返ると、映画の製作と受容が伝統的に異性愛規範によって支配されることで、同性愛もしくは非異性愛セクシュアリティは映画空間から排除されるべき対象とされてきたことが分かる。しかし、異性愛規範を批判的にとらえる立場で、その規範から逸脱する事象や登場人物のセクシュアリティの流動性と多様性を複層的に描写する映画、すなわちクィア映画は少なからず存在してきた。クィア映画研究は、異性愛規範に支配された映画史に埋もれたクィア映画を発掘する役割を持つ³⁾。

クィア映画研究は主に欧米の映画研究において発展してきたが、日本映画である『海の花火』の分析に応用することは十分可能である⁴⁾。なぜな

ら、クィアという言葉自体が規範などに固定化されることを拒絶し、人間のセクシュアリティの多様性とその要因に光を当て、また同時に連帯を可能とする視点であり(スパーゴ40)、映画が製作された国や地域、映画が描く対象の人種や民族性といった枠組みに関係なく存在するはずだからである。

木下に関するこれまでの先行研究は、木下作品における家族、反戦、あるいはヒューマニズムといったトピックを中心に議論を重ねてきたため、ジェンダーや多様なセクシュアリティの表象について十分な評価がなされていない。これらの側面に関して木下が正当に評価されていない原因は、日本映画研究者たちの視線が伝統的に異性愛規範と同性愛嫌悪を内面化したものであったがゆえに、戦後日本映画に内在する多様なセクシュアリティの表象が長年見過ごされてきたことにある。したがって、クィア映画研究の視点から『海の花火』を論じることは、日本映画研究の発展および木下の再評価に貢献する意義を持つ。

以上をふまえ、本稿の目的はセクシュアリティの多様性に対する木下の感性を考察することである。木下の感性とは、誰しもが幾分かは潜在的に有しているセクシュアリティの多様性を感じ取り、映画技法や演出を用いて映画空間内において表現を与えるものである。この観点から、本稿は映画作家の性的指向ではなく、映画テキスト自体に現れる映画技法、ショット構成、そして演出に着目して、論じてゆくものである。

II. 繰り返し編集 —— 登場人物同士の親密性の形成

繰り返し編集とは、映画空間内で対峙する複数の人物を撮影する際にもっとも多く用いられる技法である。『海の花火』から、二人の人物の会話を表現する場面を見てみよう。一般的に、繰り返し編集が用いられる場合、スクリーンには聞き手の視点ショット、あるいは肩越しのショットで捉えられた話し手【図1】(10:46)が映し出される。ショットが切り替わると、次の話し手がスクリーンに提示される【図2】(10:49)。【図1】と【図

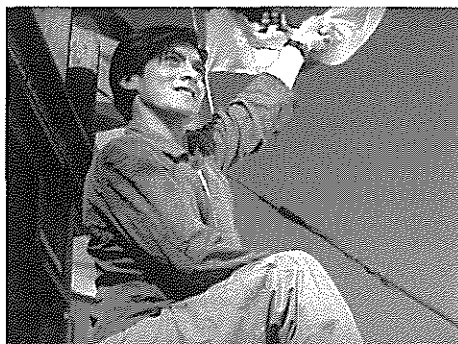
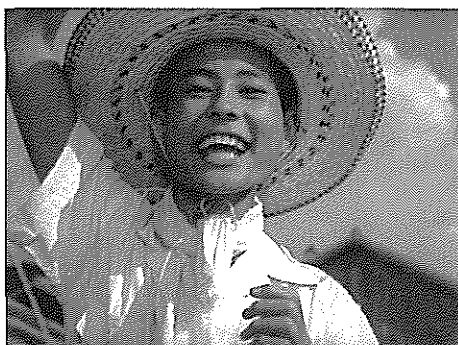


図1, 2 四年ぶりに再会した魚住（上）と美術（下）

図3, 4 毅の視点から見た一平（上）と一平の視点から見た毅（下）

2】が示す、魚住と美術の再会シーンは、まさに典型的な切り返し編集で構成されている。

【図1】と【図2】では、二人の男女が嬉しそうに笑顔でお互いの顔を見つめ合っている。ここで、木下恵介は切り返し編集という規範的映画技法を用いることで、彼らの親密性の度合いと互いへの関心の高さを表現している³¹。一般的なメロドラマ映画の観客であれば、彼らが何らかの困難を乗り越えて結ばれる運命にあることを期待し、次第に彼らに感情移入していくはずである。

では次に、『海の花火』の男性主人公である毅が最初に誰と切り返しの関係を結ぶのかを検証する。この映画が十七分を過ぎたところで、ようやく毅が登場する。毅は、魚住の紹介で呼子港の新しい船長として雇われることになり、弟の渡と共に長崎からやってくる。彼らの到着は町の祭りとなり、毅と渡は綱引きに参加することになる（17:55-20:03）。このシーンで毅は渡と美術から話しかけられるため、一見すると毅と二人の会話は切り返し編集で構成されているように見える。しかし、渡との会話では、渡に声をかける町民の

女性を捉えたショットが挿入されることで、毅と渡との視線の交換が邪魔される。そのため、切り返し編集は成立しない。また、美術との会話においても毅が見る美術のショットが欠落しているため、ここでも切り返し編集は成立しない。つまり、どちらの場合も毅がもう一方の人物を見ている視点ショットが存在しないのである。

毅が他の登場人物と話し手と聞き手の関係性を構築する切り返し編集は、毅と渡が初めての漁に出るシーン（23:10-25:17）においてようやく現れる。毅と切り返し編集を成立させる相手は、神谷家に世話になっている少年・一平である。堤防から船に乗りたくて船上の毅に大声で話しかける一平を捉えたフル・ショットと、船に乗せてやることを快諾する毅を映すミディアム・ショットで、一度目の切り返し編集が生じる。二度目の切り返し編集では、一平をバスト・ショット【図3】（24:30）で、また毅をミディアム・ショット【図4】（24:34）で捉えることで、二人の視線が一度目の切り返し編集よりも互いに強く注がれて

いることが分かる。毅の登場以降ようやくここで成立する切り返し編集は、毅にとって一平が他の登場人物よりも重要な人物となることを示唆するものである。

次に毅と一平が会えるのは岬の上のカトリック教会内部のシーン(39:29-40:37)である。このシーンはまず、祭壇の前で祈る美術を画面遠景に、毅を画面近景に置いて始まる。そこへ一平がやってきて、カメラは毅と一平をウエスト・ショットで捉える。一平の登場以降、このシーンはこの二人を画面近景に映す三度のウエスト・ショットと、毅と一平のどちらか一方だけを映すショットを組み合わせて構成される。以下では、毅と一平の会話に対して用いられている切り返し編集が、繊細な映画技法と相まって、いかに彼らの親密さの強化に貢献しているか、三つの側面から明らかにしていく。

まず第一に、このシーンにおける切り返しの構成は、二人の会話の主体が一平であることを明確に示している。誕生日のお祈りをするために教会へやってきた一平に、毅は次回こそ船に乗せてやると約束する。お互いをまっすぐ見つめ合う両者をバスト・ショットで胸元から頭にかけて捉えた切り返しが三度繰り返される【図5】(39:57)【図6】(40:00)。しかし、毅を映したショットが平均一秒であるのに対して、一平を映したショットは平均三秒以上続く。それは一平が会話の主体だからである。さらに、船に乗せることを約束した毅に「きつとね」と念を押す一平を映したショットが、切り返しの連続に対する締めくくりとなっている。

第二に、切り返しショットの連続性から大きく逸脱するショットの存在がある。毅と一平を捉えた二度目のウエスト・ショット【図7】(40:13)で、彼らはお互いをしっかりと見つめ合いながら指きりをする。一平は指きりで結ばれた二人の小指に目をやり、また毅の顔を見つめる。次に一平を映したショットで、一平が毅に「船長さんのこと、兄さんと呼んでもよか？」と訊ねる。一平は美術を「お姉さん」と呼んでいるため、一平のこの願いは毅への親しみを込めてのものと考えられる。これに対して毅が「ああいよいよ」と快く承諾

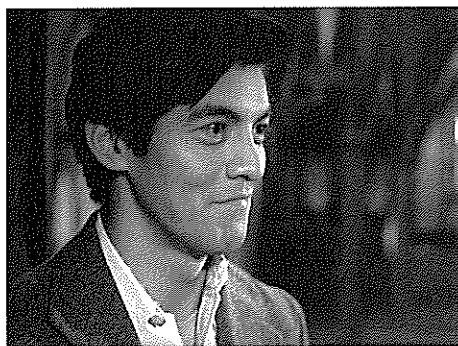


図5、6 一平(上)と毅(下)の切り返し編集のセット1(バスト・ショット)

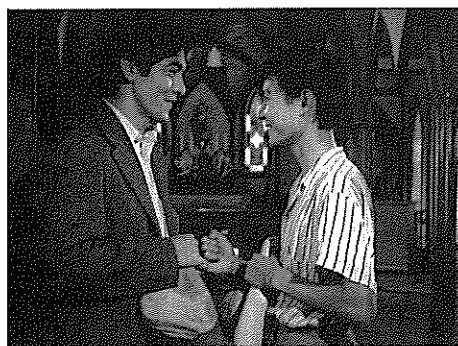


図7 指きりをする毅と一平

するショットが挿入されることで、毅と一平の間に切り返しショットが成立する。だが、次に挿入される一平を映すショットにおいて奇妙なことが起きる。一平は毅を舐めるような眼差しで視線を軽く上下する。両目を少し縮め、オフスクリーンにある祭壇へと顔を向けた後、再び毅を見つめ、「お礼行つてこよう」と微笑む。このショットが実に約八秒間続くのである。前述したように一平のみを映す他のショットが平均三秒であったこと

から考えるならば、これは明らかに規則性から逸脱したショットである。

第三に、切り返しのショット・サイズの変化によって、話し手から聞き手へ、聞き手から話し手への心的距離の変化が示されている点である。毅と一平を捉えた二度目のウエスト・ショット以前の切り返しと以後の切り返しのショット・サイズを比較すると、前者では毅と一平を胸元から頭にかけて捉えたバスト・ショットが、後者では、首から頭にかけてのクロースアップ【図8】(40:15)【図9】(40:18)へと変化しているのである。ショット・サイズを変えることによって、監督木下ないし撮影監督は、互いを見つめ合う毅と一平の親密性の深化を伝えていると考えられる。さらに、ここで重要となるのは、第二点目で挙げた特異な長さを持つショットである。切り返しの連続とショット・サイズの変化によって強化された毅と一平の親密さは、無言で毅を見つめる一平の視線を毅の主観ショットによって丁寧に時間をかけて追うことで、より一層強調されると解釈できる。

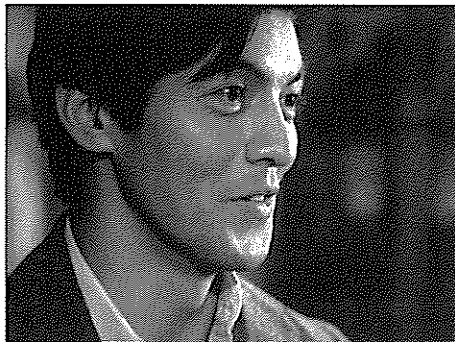


図8. 9 一平(上)と毅(下)の切り返し編集のセット2(クロースアップ)

この教会シーンにおける最後のショット構成はどう理解すべきか。三度目のウエスト・ショットにおいて、一平は画面手前から奥に移動し、祭壇に祈る美術と並び、毅は彼らの背中を見つめる。一平が祭壇へと歩いていく時、美術の身体は一瞬ではあるが三分の二以上、一平の身体によって隠される。【図7】においても、指きりする毅と一平の手によって同様の現象が起きている。ここで重要なのは、毅の視線が美術と一平のどちらに向けられているかという点である。本稿は、本シーンにおいて毅が見つめていたのは主に一平であったことから、毅の視線は最後まで一平に注がれていると主張する。美術の姿が一平によって繰り返し遮られるのは、偶然ではないのである。

石原郁子は教会で毅と一平が指切りをするシーンに関して、「場所が教会なので、彼らはいわば〈神の前で結ばれた〉わけだ」と解釈する(159)。同性愛を罪とするキリスト教の信仰、および異性愛規範を実践した1950年代の日本映画史の文脈を考慮すると、同性カップルである毅と一平が実際に結婚式を挙げる演出を行なうことは不可能である。しかし、木下はこの教会シーンを通して毅と一平との間の切り返し編集を反復することで、映画空間における彼らの親密性を強調している。さらに木下は彼らが指きりの約束をする演出をとおして、彼らに(身体的接触による)契りを交わさせることに成功した。こうした演出によって、木下は異性愛規範に囚われない同性カップルの関係性を表現している。実際、このシーンの後、毅と一平が互いの側にいる描写の頻度が増えるのは確かである。『海の花火』において特徴的なのは、教会外の空間においても、彼らの親密性が拒絶されることも差別を受けることもない点である⁹⁾。

Ⅲ. 男女間における切り返し編集

教会における同性愛的表象を行った後、『海の花火』は二組の男女の会話を提示する。

まず一組目は、船上での渡と美輪との会話シーン(40:38-42:13)である。本シーンは、渡と美輪の両者を捉えた三度のフル・ショットと、渡と美輪のどちらか一方だけを映すショットを組み合

わせて構成される。渡と美輪がお互いに想いを寄せ合う存在になることは、毅と渡が初めての漁へ向かう時に、堤防へ向かって腕を振る渡のショットと、美輪が「早く帰ってきてくださいねー」と声をかけ笑顔で手を振るショットとが切り返されることですでに示唆されていた。

本シーンにおいても、繰り返し編集を活用することで、美輪に対する渡の愛情が表現される。まず一度目のフル・ショットで、不漁を詫げる美輪に対して、「後悔なんかするもんか、来て良かったんだ」と隣に座る渡は言う。次に渡と美輪をそれぞれ捉えたバスト・ショットが一度ずつ挿入されるが、渡が美輪から顔を逸らしているため、切り返しは成立しない。二人を映す二度目のフル・ショットで、渡は美輪の名前を呼ぶ。うつむいていた美輪が顔をゆっくりと上げ、渡の顔を見ようとする。しかし、渡がすぐさま顔を逸らし、画面右側へと移動し、甲板に寝転がることで美輪と渡の間に距離が生まれる。続いてフル・ショットで収められた美輪が立ち上がり、「もう帰るわ」と渡に伝える。渡がバツと起き上がる。「もう、帰るの?」と真剣な眼差しで言う渡を、カメラは側面からウエスト・ショットで収める。そして、両者をそれぞれ捉えたバスト・ショットの切り返しが二度繰り返される【図10】(41:30)【図11】(41:31)。二度目の切り返しにおいて渡が発する「君は人魚だよ」という台詞は、美輪への愛情を明らかにする。毅と一平の間に切り返しの連続があったように、美輪と渡の間に起こる繰り返し編集の連続は互いの愛情を確かめ合うために存在する。

二組目は、岬の上での毅と美術との会話シーン(42:14-44:50)である。毅と美術の両者を捉えたショットと、毅と美術のどちらか一方だけを映すショットを組み合わせて構成される。本シーンはまず、超ロング・ショット、ロング・ショット、ミディウム・ショットの順に岬に立つ毅を映し、「あんまり泣いていると、佐用姫みたいに石になっちゃうよ」と毅が美術を慰めるところから会話が始まる。以下では、このシーンで用いられるロングテイクと切り返しの特徴を検証する。

まず、不漁つづきで給与すら十分に払えないこ



図10, 11 美輪(上)と渡(下)の繰り返し編集のセット

とを恥じ、美術が泣きながら毅に謝罪する場面(42:29-43:15)は、約四十六秒のロングテイクで撮影されている。毅と美術が画面内を左右、または近景から遠景(あるいは遠景から近景)へ自由に動くため、ショット・サイズの特定が困難であるが、とりあえずはミディウム・ロング・ショットとする。このショット・サイズでのロングテイクの特徴は、登場人物の立ち振る舞いを用いて登場人物同士の関係性や精神描写を観客に理解させるのに効率的という点である。

たとえば、このショットにおける二人の立ち振る舞いには、二人の間のごちなさを強調する二つの演出がなされている。一つ目は、毅は両手をジャケットのポケットに入れて歩き、美術もまた両手でハンカチを腹部あたりに据えて歩きながら会話する演出である。二つ目は、美術に毅の視線を避けるようにうつむいて話をさせる演出である。これら二つの演出によって、漁業組合の経営難について会話することで二人が感じているであろう居心地の悪さと、美術が毅に対して感じている負い目を表現している。



図 12, 13 穀(上)と美術(下)の繰り返し編集のセット

このシーンで挿入されるたった一度きりの繰り返し編集(【図 12】[43:16]と【図 13】[43:26]の組み合わせ)は、彼らが男女として結ばれない運命にあることを視覚的に示している。【図 12】で穀は最後まで美術の父の闘いに付き合うと真剣な顔で誓う。穀の肩越しのショット【図 13】で美術は、もう一度船を出したいという父の願いを打ち明ける。これまで考察した美術と魚住の間に起こる繰り返しと、穀と一平の間に起こる繰り返しと比較すると、ここでの美術と穀の険しい表情からは互いに向けた恋愛親密さは感じられない。

つづいて、二度目のロングテイクと、それに付随する繰り返しの不成立が穀と美術の関係性をいかに演出しているかを考察する。約四十九秒続くロングテイクにおいて、カメラは画面左に向けて歩く穀と美術をロング・ショットで移動撮影する。美術は穀から数歩離れている。美術と美術の父を気に入っているから、船がある間は離れないと言う穀に、美術は佐用姫の伝説の場所がすぐ近くの山だと伝える。すると、ショットが切り替わり「伝説はいいな、今の世の中にそんな女はいやし

ねえや」と穀は返す。穀の言葉を受けて少し悲しそうにうつむく美術を次のショットが映す。これら二つのショットでは美術と穀の間に視線の一致が生まれないため、繰り返しが成立しない。つまり、二人を同時に映したロングテイクが二人の間の物理的距離を明示し、さらに繰り返しの不成立が彼らの心的距離を表すのである。

本シーンにおけるロングテイクの使用と繰り返し編集の欠如は、美術と穀の関係性を恋愛ではなく、漁業組合倒産の危機に直面した、ある種の運命共同体として描いている。それは、本シーンの最後に挿入されるミディアム・ロング・ショットにおいて二人の間に起こるわずかばかりの身体接触(両手を握って激励)において、教会での穀と一平の間に表現された恋愛親密さが一切表現されていないことから分かる。それどころか、佐用姫の伝説に対する穀の台詞(「今の世の中にそんな女はいやしねえや」)からは、女性嫌悪さえ感じられる。穀が女性からは物理的にも精神的にも距離を置くように描かれる一方で、一平に対しては身体面、精神面のどちらにおいても特別な親密さを示す(そのように演出される)のはなぜだろうか。

IV. 異性愛規範の重圧と拒絶

本節では、一平の誕生日を祝う船上での饗宴から、穀と一平が小舟で船を離れるまでの一連のシーン(46:24-50:47)を分析対象とする。まずこのシーンの冒頭では、穀は一平の肩をしっかりと抱き、一平も穀にもたれかかって、船員が手拍子を打ちながら炭坑節を歌う様子を見ている。たとえ船上が男だけの空間とはいえ、一般観客に違和感を与えかねない描写である。だが、他の船員たちからは穀と一平の親密さについて嫌悪感が示されることはない。そこへ港近くの旅館で酒を飲んでいる元船長・唐沢の一味の一人が、船上から聞こえてくる男たちの歌に嫌気を覚えて、「歌には女と三味線がつきものだ」と窓から船へ向かって文句をつける。穀の船員の一人である森山(三井弘次)がその言葉に腹を立てるが、金も油もなく、漁にも出られず、好きな女性を口説くことも

できないと悔しそうに嘆く。毅は船長らしい口調（「そんなもんは俺に任せとけ」）で森山を宥めるが、毅の言葉は説得力に欠ける。なぜなら、唐沢一味の男と森山の台詞は異性愛的欲望から発生するものであり、異性との親密さを表現されることのない毅が出る幕ではないからである。

一平が賛美歌を歌い、男たちの視線を集める様子をゆっくりと捉えるカメラワーク（48：20-48：47）は、船員たちのジェンダーを超えた美への憧れを画面全体に表出させる演出である。船員たちは皆静かに一平の歌に聞き惚れている。異性愛第一主義を標榜する森山だけがふてくされたような表情で一平から視線を逸らしており、例外的な存在となる。このシーンでは、一人の船員がもう一人の船員の肩に腕をまわし寄り添う様子が画面の近景に提示され、中央には賛美歌を歌う一平がいる。右へとゆっくりと移動するカメラは、一平を見つめる船員たちの視点をゆっくりと異なるアングルから見せていると解釈できる。ショットが切り替わると、右手を口元に置き、彼の視線の先にいる一平に見入っている毅だけがミディアム・クロースアップで映し出される。なぜなら、毅は一平に好意を抱いているだけでなく、セクシュアリティの面でもこの船上においてもっとも流動的な存在だからである。丹野達弥が一平について「『めでたし海の星』を歌うところも、ボーイ・ソプラノが艶っぽい」と評しているとおり、船員たちからの視線、特に毅から一平に対する視線は官能的な印象を与える（177）。

しかし、『海の花火』が異性愛規範に縛られたスタジオシステムで製作された作品である以上、同性愛的欲望の眼差しを直接的に描くことは回避されなければならない。そこで、木下は芸者みどりを船上へと闖入させることによって、男性が男性を見るという関係性から、男性が女性を見るという異性愛規範的な「見る者」と「見られる者」の関係性を導入するのである。みどりの登場に他の船員たちが活気づく一方で、毅はみどりに「相変わらず無愛想ねえ」と言われるほど、みどりに素っ気ない態度を取る。ところが、みどりが一度踊り出すと毅の視線に変化が現れる。みどりは船員たちに囲まれる場所へ移動し、カメラも彼女を

フレームの中心に置き、ミディアム・ショットで捉える。彼女が踊り出すと、彼女を見つめる ①毅、②渡、そして ③森山の顔のクロースアップがみどりの踊りを映すショットと交互に挿入される。ここで明白なことは、三人の男性がみどりに見惚れているということである。特に①は先ほど一平を見つめていた時のショットよりも毅の横顔をアップで捉えており、まるで生唾を飲み込むように動く毅の喉仏は、毅がみどりに対して欲情している可能性さえ示唆するほど生々しい。毅の異性愛的欲望がもっとも強く現れるショットである。

しかし、毅は、まるで自分の中の異性愛的欲望を否定するかのように、一平とともに船から立ち去ろうとする。「兄貴、頼むぜ、惚れられてるんだから」という渡の言葉に平静を失った毅は一平の手を引いて歩き、船の側に停めている小舟に乗るように指示する。この場面の画面構成【図14】（50：09）に見るとおり、一平がフレームの中心に置かれることで、画面遠景にいたみどりは一平によって完全に隠される。この演出は、教会シーンにて一平の身体が美術の姿を一瞬覆い隠した演出を想起させる。一平がフレームアウトすると、一平の代わりにみどりが再び画面中心に映り、毅の側に駆け寄ってくる。しかし、「私も連れてって」と頼むみどりを置いて、毅は一平と小舟で出発してしまう。みどりの登場によって船員たちの心は躍り、毅も例外ではなかった。にもかかわらず、毅はみどりから離れることを選ぶ。それは、内なる異性愛規範の圧力に耐えられなくなった毅の心情を表すと考えられる。

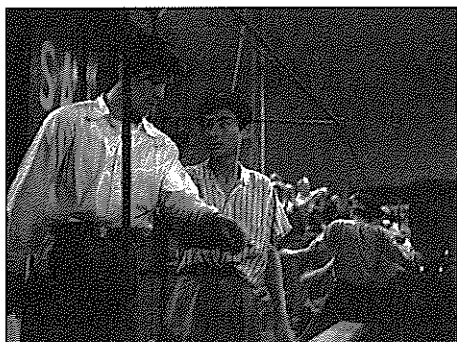


図14 船から離れる毅と一平

小舟に移ったあと三十秒間のシーン（50：17-50：47）で、一平と毅の顔のクローズアップを交互に見せる切り返しが七回繰り返される。この短いシーンで使用される切り返しの多さは、二人の間の親密さを物語っている。この場面で一平は毅と美術の結婚を願い、毅を異性愛規範へ押し込めようとする。その圧力に抗うかのように、毅は七度目の切り返しの最後で一平の方へ倒れ込み、二人は抱きしめ合いながら海へ飛び込むのである。

V. みどりととの親近感

本節ではまず、前述の船上の饗宴の後でみどりが毅の船を訪ねるシーン（1：03：35-1：07：34）を分析する。このシーンの冒頭、毅が一平と一緒に賛美歌を歌っている様子のみどりは憤然と睨みつけている。一平が船上から去ると、みどりは毅と会話を始める。彼らの会話には三回の切り返し編集が挿入される。なぜ、毅と美術との会話よりも、毅とみどりの会話に切り返し編集が多く挿入されるのか。

その理由は、みどりが毅の異性愛的側面と男性性を暴発させる引き金として機能するからである。美術が好きなんだとみどりが指摘されると、少し前まで一平と穏やかに賛美歌を歌っていた毅は豹変し、みどりを暴力的に船から海へ落とそうとする。毅はみどりの胸ぐらを掴み、みどりの身体を乱暴に扱う。船上に居合わせた森山の品のない笑い声が毅の暴力性を煽り、みどりは泣き声をあげる。船上の饗宴では、異性愛規範の重圧に耐えられなくなった毅は船から抜け出すことで、自らに内在する異性愛規範に対する拒否感を表現した。同様に、このシーンにおける男女間のエロティックな緊張は、異性愛規範に対する毅の反発が暴力的な方法で表現されたものとも考えられる。

上記のシーンでは毅はみどりを乱暴に扱う結果となったが、二人の関係性は、この映画の重要なテーマの一つである「実らぬ恋」のひとつでもある⁷⁾。毅は魚住からの手紙で魚住が美術を想っていることを知り、身を引く。みどりはもともと許婚を探して呼子までやってきたが、許婚は他の女性と心中していたことが判明する。このように彼



図 15 みどりと毅の手

らは同じように「実らぬ恋」を抱えており、それゆえに親近感を覚え惹かれ合っているのだ。最後に、唐沢に身売りすることを決めたみどりが毅のもとを訪ねるシーン（1：39：13-1：43：38）を検証する。

みどりは唐沢のところへ行く前に、最後の願いとして手を握ってほしいと毅にせがむ。みどりは毅が美術を想っていることを知っているが、自分の想いをあえて毅に伝える。そんなみどりに同情する毅はみどりの手を強く握りしめる【図 15】（1：41：06）。二人がお互いの手を握り合うショットは、本作で毅が女性と交わす数少ない身体的接触のなかでももっとも親密なものである。この身体接触の表象は、石原が指摘するように、「ただ自分と同じ実らぬ恋をひたむきに貫いてきた彼女[みどり]に同情したから、あるいは自分のいわば<同志>として扱う気になった」ことを示している（165-166）。毅へのみどりの想いが実らないのと同様に、毅は美術への想いが実らぬことに苦しんでいるかに見える。しかしながら、これまで見てきたとおり、毅ともっとも親密な関係にあるのは一平である。畢竟、毅にとっての「実らぬ恋」とは美術との恋ではなく、一平との同性愛的繋がりには他ならない。切り返し編集、ショット構成、そして演出のすべてを賭けて、『海の花火』はそのことを密やかに、しかし、きっぱりと示しているのである。

VI. 結 論

本稿を締めくくる前に、「なぜ女性ではなく少年が男性主人公にすぎり、泣く姿が丁寧に描かれるのか」という疑問に答えねばならない。

漁業組合の破産問題が解決した後、毅は呼子を去り、長崎へと戻ることになる。下関で下船予定の一平は毅と同じ船に乗っている。呼子の人々の見送りに、毅も一平も力強く手を振って応える。最終的に結ばれた魚住と美術が並んで映るウエスト・ショットの次に、一平と彼の左肩に左手を置いている毅の背中が海を背景に並んでウエスト・ショットで映される。一平は毅の方へそっと振り向き、うつむきながら、毅と美術が夫婦になれなかったことを悔やむ。毅は一平の両肩に手を置いて、渡や美術も一平の兄さんや姉さんになれると諭し、みどりが死んだことを理由に自分の孤独を正当化しようとする。すると、一平は毅の右腕を掴み、毅の目を見つめて一緒に長崎へ連れて行ってくれと懇願し、泣きながら毅に抱きつく。次のバスト・ショットは、毅の胸で泣く一平を近景に置き、一平を慰める毅の顔に焦点を当てる。一平の背中をさすりながら、毅は、「佐用姫が石になってくれるのはありがたいけど、お前[一平]が石になったって、ありがたかないぜ、歌でも歌ってくれよ」と言う。台詞だけ読むと冷たく感じるが、この台詞を言う毅の表情から、彼自身も一平と別れる寂しさをこらえようとしていることが分かる【図 16】(2:01:09)。実際、光の反射で彼の両目に涙のような輝きが見える。一平はくずれ、



図 16 一平を慰める毅



図 17 毅との別れを惜しむ一平

毅の両足に抱きつき泣き続ける【図 17】(2:01:33)。毅は一平が歌っていた賛美歌を歌いながら、美術のロザリオを取り出す。揺れるロザリオが画面に映り、映画は幕を閉じる。

本作は男女のカップルが困難を乗り越えることで結ばれるというメロドラマの結末を保持しており、毅と一平の絆が祝福されることはない。しかしこの不足を埋め合わせるかのように、二人が互いに特別な存在であることが、切り返し編集の連続など映画技法を駆使して強調されていた。それに対して、このラストシーンでは切り返し編集が一切排除されている。それはおそらく、『海の花火』が異性愛規範に縛られたスタジオシステムで製作された映画である以上、観客に彼らの同性愛的親密性に過度に感情移入をさせることは避けなければならないからである。そのため木下は、松浦佐用姫の伝説とキリスト教に関連した小道具(ロザリオなど)を用いて異性愛規範を強化させ、また、毅と一平が直に別離するという物語展開を用意することで、同性愛的欲望による映画空間の支配を表面上は回避する。しかしながら木下は、肩へ手を置く、抱きつくといった二人の身体的接触の流れを詳細に映す三つのショットを連続させているのである。女性ではなく少年が主人公に寄り添い涙を流すという演出は、肉体的にも精神的にも親密な二人の関係性を提示する。

木下は映画技法、ショット構成、そして演出を通して、規範から逸脱する人物や事象に対して映像的表現を与えた映画監督である。『海の花火』のラストシーンにおける演出は、異性愛規範に抗う人々の心情を敏感に認識する木下の感性の表れ

である。木下作品に内在する、こうした感性を確認し、その意味を解明する作業は、1950年代の日本映画に秘められた異性愛規範の軛から解放されたセクシュアリティの表象に光を当てるのみならず、木下恵介の作品群を日本映画史の中に正しく位置づけ、従来の枠組みを超えた再評価に大きく貢献するであろう。

附記

本稿は日本学術振興会による科学研究費助成の成果の一部である。

註

- 1) 映画冒頭に挿入される松浦佐用姫の伝説は次のとおりである。「凡そ千四百年前の昔/勅令を拝して新羅の國に赴く大伴狭手彦を慕ひ/その愛人佐用姫が長き別れを嘆き名を呼びつその姿つひに石と化す/人呼んで望夫石いひその地を呼子といひ傳へし」。
- 2) "Queer" の日本語表記に関しては、「クィア」「クィア」「クィアー」などの様々な表記がある。本稿においては、清水晶子氏や菅野優香氏など当該領域を代表する研究者によって2015年3月に同志社大学で開催された研究計画検討会の表記として「クィア・スタディーズ」が採用されたことに従い、「クィア」を用いる。
- 3) クィア理論の誕生については、テレサ・デ・ローレティス『クィア・セオリー レズビアン/ゲイ/セクシュアリティ——イントロダクション』『ユリイカ』大脇美智子訳（青土社、1999年10月号）、66-77頁を参照されたい。
- 4) 日本における映画学の分野において、クィア映画研究あるいはレズビアン/ゲイ映画研究は欧米諸国における研究と比較して未発達な部分が多い。こうした中で、四方田犬彦・斎藤綾子編『男たちの絆 アジア映画 ホモソーシャルな欲望』（平凡社、2004年）、出雲まろ編『虹の彼方に——レズビアン・ゲイ・クィア映画を読む』（パンドラ、2005年）、新城郁夫『日本クィア映画論序説——大島渚『戦場のメリークリスマス』を光源として』『日本映画は生きている第四巻 スクリーンの中の他者』黒澤清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編（岩波書店、2010年）からは多くの示唆を得た。
- 5) 加藤幹郎は、「視点ショットと切り返しこそ、観客の物語参入をうながす映画話法上最大の手立てであり、メロドラマ映画は観客の主人公への感情移入をうながしてこそ意味のある物語となる」と指摘する（58）。

- 6) 『海の花火』でキリスト教徒として描かれている美術と一平が彼らのキリスト教信仰を理由に迫害されている描写が一切ないことから、呼子という土地とキリスト教がもともと深い関係を持っていたと推測できる。このことから、キリスト教が教会の内部だけに限らず、外部——つまり呼子のコミュニティ全体——でも受容され共生できていることが示されている。唯一、この映画においてキリスト教に対して違和感を持った視線が向けられるのは、呼子の外部から来た魚住が神谷家を訪れるシーン（13：14-13：25）のみである。
- 7) たとえば、魚住省吾の婚約者である野村由起子（津島恵子）は、省吾の義姉であり、自分の叔母でもある薫（山田五十鈴）が省吾に想いを寄せていることに勘づく。また、由起子は自分の婚約者が実は美術のことが好きだと気付いている。由起子は、婚約者である省吾の裏切りに傷つく素振りも見せないどころか、その状況を楽しむことを選ぶ。

引用文献

- 石原郁子『異才の人木下恵介——弱い男たちの美しさを中心に』（パンドラ、1999年）。
- 長部日出雄『新編天才監督木下恵介』（論創社、2013年）。
- 加藤幹郎『日本映画論 1933-2007——テキストとコンテクスト』（岩波書店、2011年）。
- 佐藤忠男『木下恵介の映画』（労資書店、1984年）。
- スパーゴ、タムシン『フーコーとクィア理論』（原著1999年）吉村育子訳（岩波書店、2004年）。
- 丹野達弥『木下映画の役者たち』『黒澤明と木下恵介 素晴らしき巨星』キネマ旬報臨時増刊1262号（キネマ旬報社、1998年）、176-180。
- 津村秀夫『木下恵介の女性』『映画評論』9巻10号（新映画、1952年）、28-31。
- 藤田直『木下映画における『色』の表象——『惜春鳥』のホモエロティシズム』『演劇映像』45号（早稲田大学第一文学部演劇映像研究室、2004年）、107-94。
- 水原文人『木下恵介試論——大胆な、あまりに大胆なエモーション』『黒澤明と木下恵介 素晴らしき巨星』キネマ旬報臨時増刊1262号（キネマ旬報社、1998年）、99-103。
- 『海の花火』木下恵介監督・脚本、笠智衆/三國連太郎ほか出演、松竹製作、1951年、『木下恵介生誕100年 木下恵介コンプリートBOX』第三集（松竹、2008年）所収。
- Benshoff, Harry and Griffin, Sean. "General Introduction." *Queer Cinema, The Film Reader*. Eds. Harry Benshoff and Sean Griffin. New York: Routledge, 2004. 1-15.

**Representation of Male Intimacy through Shot-Reverse-Shot Editing
—— Re-reading Keisuke Kinoshita's *Fireworks Over the Sea* as a Queer Film ——**

Yutaka KUBO

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary The purpose of this essay is to clarify the significance of *Fireworks Over the Sea* (*Umi no hanabi*, Keisuke Kinoshita, 1951) as a queer film, and finally to contribute to the reevaluation of Kinoshita's films in Japan. This film had been almost neglected for years even among film scholars and critics interested in Kinoshita's works. Although it was given a long overdue attention through the reviews by Ikuko Ishihara and Hideo Osabe, their discussions tended to ascribe the prominence of the representation of male bonding in this film wholly to Kinoshita's homosexual leanings. We should keep it in mind that *Fireworks Over the Sea* is a mainstream film in the disguise of heterosexual ideology. In order to deconstruct this seemingly heteronormative text, this essay adopts queer film theory, focusing, among others, on the nuanced uses of shot-reverse-shot editing. The close analysis of the representation of male intimacy will help the general movement toward the reevaluation of Kinoshita's films.