

愛と自由を求めた女

～女優・若尾文子論



まえがき 若尾文子はお色気女優でも悪女でもない

若尾文子というと、お色気のある、やや悪女役の女優というイメージを持っている人は少なくないだろう。刺青、卍、瘋癲狂老人、雁の寺などの作品の印象が強いからである。

だが、「刺青」の演技が、若尾自身は気に入っていないと言っている（文庫上巻）。たしかに私も、若尾のこもった声で啖呵を切っても、あまり迫力がなくて、決まっていな
いと思う。

また「卍」はあまり記憶に残っていないとすら言っている（宿命）。瘋癲狂老人にいた
っては、会社に言われていやいややったと答えているのである（キネマ）。

だから、これらの作品で若尾のイメージを決められては若尾としても不本意だろうし、
彼女の作品をほぼすべて見た私の目からすると間違っ
てさえている。

たしかに若尾の福々しい笑顔は、男性をなぜだかうれしくさせるという意味では、他
のどんな女優よりも優れている。原節子のような永遠の処女でもなく、高峰秀子のような優等生的な美しさでもない。つんとした高嶺の花の美人女優ではなく、低嶺の花と言
われた庶民性が味方している。

他方、若尾と言えば、その禍々しい表情においても群を抜く。男に反抗し、夫を恨み、
狂気すら感じさせる女性を若尾は多数演じてきた。それは単なるお色気女優とか、悪女
の範疇では収まらない。

だから、若尾が自他共に認める女優開眼の作品は「妻は告白する」であるとするのは
当然だ。また、女優の面白さに目覚めたのはその前年の「耳をかみたがる女」だという
(キネマ186)。

たしかにこれらの作品こそが本来若尾のイメージとなるべき作品である
と私も思う。そして私の個人的な好みで言えば「女の小箱 夫が見た」もそこに加えたい。

なぜか。それらの作品には、戦前型の耐える女性から、戦後型の自立する女性への橋渡しという女性史的な意味が強く感じられるからである。「爛」「からっ風野郎」などの作品も同様であって、男に従うだけではない、自己を主張する強い女性像が演じられている。大学の戦後世相史、社会史、女性史、ジェンダー論の授業をするときがあれば必ず使いたい作品である。フェミニズムの時代にはまだ早い、封建的な女性観からは脱走しようとしている女性を演じたのが若尾文子なのだということがよくわかる。

そうした女性像の転換は、特に、若尾との名コンビである増村保造監督の作品群によって、1960年代前半に最も劇的に描かれた。その時代こそが若尾文子の全盛期でもあった。自由を求め、愛を求める女性の力を溶岩の噴出のように激しく描いた増村作品とその中の若尾文子の輝きが今見てもまぶしいのだ。

だから、おそらく、高学歴で高収入を得ることも増えた現代の女性たちにとっても、若尾文子の映画はとて共感を得られるものはずだ。他方、いまだに男性社会の圧力に屈しがちな女性にとっても、若尾の演じた、自由に生きようとする女性像は力を与えるものであるはずだ。

さあ、もう一度自由な個人になるために、生きることの実感を味わうために、若尾映画を見よう。

自由を求める女

●戦中と戦後の間

男と女を結びつけるのは、愛と金とセックスである。その三つの順列組み合わせと重みづけによって、すべての男女関係は決まる。三つ全てが揃えばいいが、なかなかそうはいかない。

金とセックスがなく愛だけあれば純愛である。

愛と金がなくセックスだけあれば恋態である。

愛とセックスがなく金だけあれば倦怠である。

金がなく愛とセックスがあるのはエロスである。

愛がなく金とセックスがあるのは淫売である。

セックスがなく愛と金があるのは、これには適切な言葉がない。

愛を求める気持ちが強いの男より女のほうである。そう、しばしば見なされたし、愛を育てる努力をするのも、どちらかといえば女がすべきことと考えられた。男が金を稼いで女が愛を育てる。そういう男女関係が昔は一般的であったし、今もまだある程度そうだろう。

だが現実には、男が一方的に金によって女性の愛と性を買うという関係が多数存在したし、結婚にもそういう面がある。

また、金で愛が育つこともないではない。だがやはり、金だけでは十分な愛が育たない。映画の中の若尾文子の陰鬱はそこにあった。

愛を求めて死ぬ女、セックスと引き換えに男に金を払わせる女、愛と引き換えに男に金や地位を捨てさせる女、こうした愛と金とセックスの多様な三角関係を若尾は演じ分けた。

だから、若尾文子は映画の中で意外なほど多様なタイプの女性をそれぞれ見事に演じている。遊女からキャリアウーマン、事務員、学生、お嬢さん、専業主婦まで、実にさまざまである。

なかでも、一九六〇年代前半の彼女の全盛期に特徴的なのは、若尾が「戦中と戦後の間」に位置する女性をしばしば演じてきたという事実である。言い換えれば金で買える女から金では買えない自由な女への橋渡しを若尾はしたのだ。

戦中の、あるいは戦前的な女性は、経済的に自立できず、男に隷従し、あるいは男に媚びざるをえない女性である。その職業は、様々な下働きか、酌婦、芸妓、あるいは娼妓（しょうぎ）、遊女である。

昭和6年の東京市による調査によると、東京市15区の11～14才の女性労働者二百十一人のうち最も多いのが芸妓見習で百二十七人であった。女性が現在考えるような普通の仕事に就くことはほとんどなかったと言ってよい（2位は子守で百二十人。3位は女中で四十人。以下は一ケタ台である。資料『東京百年史』第5巻）。

戦前の社会、特に東京のような大都市で女性が働くということは、かなりの確率で水商売で働くか、さもなくば下働きということだったのだ。女性は男性に従い、男性が思うがままに動かされ、男性を満足させるための性として存在したのである。

事実、戦前から戦後にかけての名映画監督、溝口健二の姉は、父親の事業の失敗などのためもあり、十歳で日本橋の芸妓に売られ、修業してすぐに半玉になると、松平に落籍されたという。

当時華族が結婚をするときは国会？の承認が必要であり、芸妓との結婚は承認されなかった。そのため姉は妾となり、17歳で妾宅を得、姉が松平からもらう金で溝口一家が生活をしたという。まさに溝口映画そのものの現実が当たり前存在する時代であった。

戦後の経済成長期以降、企業で働く女性が増え、BG（ビジネスガール）と呼ばれるようになった。注

国勢調査によれば、1940年の女性の就業者数は1258万人。うち農業以外は546万人。1960年の女性の就業者数は1700万人に増えたが、農業以外は約1000万人に増えている。

対して、男性は農業以外の就業者数が約2000万人。職業別では、事務が280万、販売が274万、サービスが115万人強。

女性は1000万人の内訳は、事務が167万人、販売が187万人、サービス業が168万人だから、女性は事務と販売とサービスの仕事に就く割合が高かったことがわかる。

●一人で生きていける女

こうした時代背景の変化の中で、若尾文子も、以下のように、新しい女性を多く演じている。57年の「青空娘」では家政婦だった若尾も、先述したように59年の「あなたと私の合い言葉」ではアメリカに赴任するカーデザイナー、「美貌に罪あり」では農家の娘が勉強してスチュワーデスになるなど、階層上昇した新しい女性像を演じるようになっていた。

スチュワーデス(美貌に罪あり)

芸能プロダクション社長 (女は抵抗する)

出版社事業部長 (妻二人) (出版社社長令嬢としてではあるが)

雑誌編集者(濡れた二人)

ファッションデザイナー (女の勲章)

カーデザイナー (あなたと私の合い言葉)

テレビモデル(鎮花祭)(学生バイトだが)

女医 (温泉女医)

百貨店呉服売場店員 (閉店時間)

菓子屋(積木の箱) (かつて秘書時代に社長に犯されたことがある)

事務員 (傷だらけの山河) (ただし社長に目を付けられ妾になる)

事務員 (家庭の事情)

事務員 (しとやかな獣)

芸能プロダクション社長の渡邊美佐をモデルにしたと言われる「女は抵抗する」(1960

年)では、若尾はベテランの興行師の父を持つ娘役。父は、仲間の妨害から手持ちのバンドを横取りされ、プロダクションの崩壊とともに死去。残された若尾は、男にできて、女にできないはずがないと、大学の卒業を目前にしながら、興行師の世界に入る。人気ジャズバンドのリーダーを強引にくどいて、人気を二分するバンドとのジャズ合戦を企画し成功する、というストーリーだ。

成功した女社長・若尾は「私は仕事に生きる女。主婦になんてなれないわ」と言う。今の女性なら当然だが、当時としてはかなり新しい。フェミニズムを先取りしたような言葉だ。

戦前の女優が芸者、遊女、お姫さま、妾ばかりを演じていたのに対して、戦後の女優はもっと一般的な職業を演じるようになった。若尾もそうした職業をたくさん演じたのだ。

こうした現代的な役柄を演ずることは、同世代の山本富士子ではあまりなかったはずだ。山本富士子の容貌では、どうしても芸者、ホステスなどが多くなる。専業主婦も難しい。

その点若尾は、「高嶺の花ではなく、低嶺の花」と言われた、ちょうどいい美人だったせいか、普通の職業役が演じられた。そのことが若尾を「祇園の姉妹」でも「夜の女」でもない「戦後の女」にした。

もちろん戦後が舞台でも「瘋癲老人日記」「爛」「耳を噛みたがる女」「あの夜は忘れない」「帯をとく夏子」といった妾役、ホステス役はある。それでもやはり、戦後になって女性の地位が向上したことにより、昼の職業につく女性が増え、若尾もそうした役を演ずることが増えたのである。若尾文子は戦前の女性と戦後の女性の両方を演じたのである。

しかし純粋に戦前型の耐えるだけの女性ではなく、かといって完全に戦後型の自己主張の強い女性でもない、その両方のへの過渡期の女性を演じていたように見える。二つの時代に引き裂かれることで生ずる葛藤を表現しているところこそが若尾映画の特徴であり魅力なのである。

それは、同世代の山本富士子や岡田茉莉子らとは違う役割である。「女は一人じゃ生きていけないわ」というのは若尾映画にもしばしば若尾以外の女優からしばしば出てくるセリフである。昭和40年代半ばに入っても、たとえば藤圭子の歌にも「女は一人じゃ生きていけないの」という歌詞があるように、戦後、そう簡単に女性の「自立」が始まったわけではない。

また、昭和の演歌や歌謡曲において、「どうせ」「いっそ」といった、人生を諦めた歌詞が多いことは、社会学者・見田宗介が分析したとおりである。(近代日本の心情の歴史) 女性だけが人生を諦めたわけではないが、女性のほうにより諦めた人が多いのは当然だ。

ただし、前述の、現代的な職業に就く女性を演じた作品においても、少なからぬ作品で、若尾は男に犯されたり(積木の箱)、妾になったりしており(傷だらけの山河)、自立した女性を演じたとばかりは言い切れない。そこにも若尾の戦中と戦後の間的な性格が感じ取れると言える。

注：のちにBGにはバーガールという意味があり、売春婦のような意味もあることからNHKが使わないことを63年に決定。週刊誌『女性自身』が読者アンケートをしたところ、BGに代わる名称としてOL(オフィスレディ)が1位となった。

●一九六一年という時代

女優若尾文子の転機となったのは一九六一年の「妻は告白する」だと言われる。その年がどういう年だったのかを少し考えてみたい。

一九六〇年五月には安保闘争が頂点に達し、国会に市民が押し寄せる事件があった。しかし十二月には池田勇人首相が「所得倍増計画」を発表。だから六一年は所得倍増元年ともいうべき年であり、以後、左翼勢力は次第に抑えられ、日本人の関心が政治から経済、生活水準の向上へと水路づけられた時代だった。

高度経済成長により、テレビの普及が拡大し、映画の観客数はどんどん減っていた。若尾文子の全盛期は映画産業の最後の繁栄期であり、衰退の始まった時代だった。

また若尾が出演した「赤線地帯」が公開された五八年は、まさしく売春防止法の施行された年である。だが、「合法的」だった赤線に代わって、非合法的な青線が広がっていったというのが実態である。

1959年の世論調査によると、「元の赤線地帯の近くや、盛り場、駅の近くなどで、お客を待っている売春婦や、客引きなどが今でもかなりいると思いますか、そういうことは、ほとんどないと思いますか。」という質問に対して、東京都区部在住者の回答では、「ほとんどない」が5%、「いるが大したことはない」が25%、「かなりいる」が40%であった。

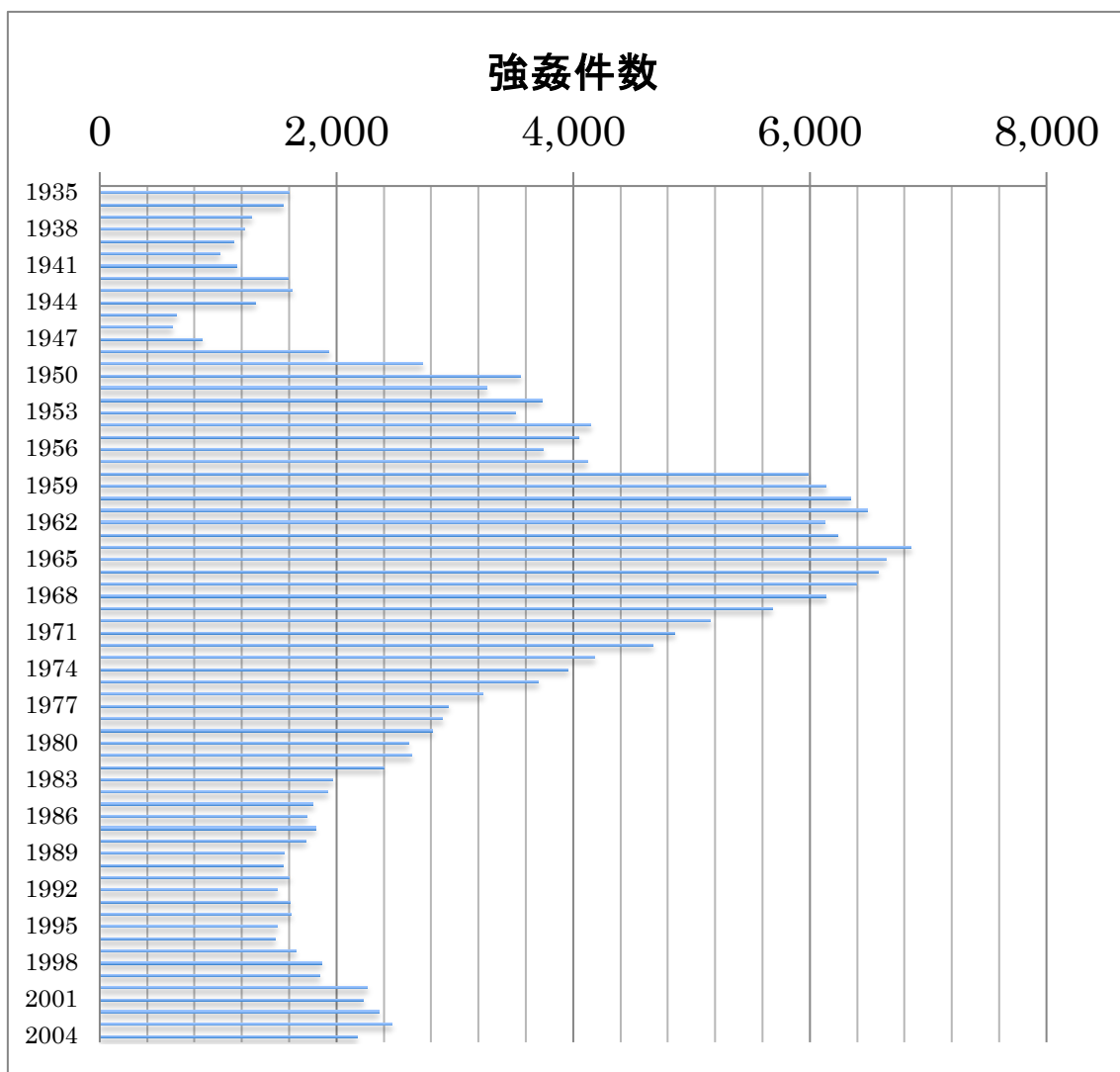
また「この法律によって警察などが、売春防止のための取締りをやっているわけですが、取締りはよく行なわれていると思いますか、あまり行なわれていないと思いますか。」という問いに対しては「あまり行なわれていない」が49%であった。つまり、基本的にはザル法だったと言えるだろう。

興味深いのは、売春防止に対して「あなたはさし当って売春を防止するためにはどういふ対策がよいと思いますか」という問いに対しては「取締りや売春婦の更生保護に力を注ぐよりは社会保障その他の社会政策を講ずべきである」が46%と最多であった点である（単一回答）。

さらに「売春婦がそのような商売をするようになった主な原因は多くの場合、どういふことからだと思いますか。」については「貧困」が60%で最多であった（単一回答）。

このように当時の社会には売春が横行していたが、それを国民は貧困対策などの社会政策によって解決すべきだと考えていたのである。

他方、売春の禁止が一つの大きな理由だと思われるが、五八年からは強姦件数が急増している。58年から六八年までは、強姦件数が毎年ほぼ六千件以上と史上最多なのである。若尾文子映画の全盛期は、強姦件数最多時代でもあったのだ。



資料 警察庁「犯罪白書」

男性がみずからの性欲を満たすときに強姦という暴力的な手段がこれほどまでに多い時期があったこと自体が今から見ると驚きであるが、その時期と若尾映画の全盛期そして所得倍増の時代がみごとに重なることはまことに興味深い。実際、当時の映画には強姦シーンが多いが、これは絵空事ではなく、現実の忠実な反映だったのだ。

それは、男たちが、戦争の時代から、食うために生きるという焼け跡時代を経て、金のために一気に動き出す時代の現象である。いわゆるモーレツサラリーマンの登場した時代。さらに言い換えれば、金を得るための手段として、あるいは金を巡る闘争に疲れ

た男を癒す手段として女が存在した時代だ、ということである。

当時の男たちの金と地位を求めるエネルギーは、その休息の場として女を必要とした。あるいはあり余るエネルギーのさらなるハケ口として女への暴力的な行動をとった。もちろん仕事のために女を手段として使うことは日常茶飯事だった。

「夫が見た」では川崎が自分の保身のために若尾を別の男(田宮二郎)と寝ることを命じる。さすがにそこまでのことは現実にはあまりなかったと思うが、父親が遊ぶ金欲しさに娘に水商売をさせることはまだ珍しくなかったと思う。戦前から敗戦直後の日本では、貧しい親が娘を芸者か妾か遊女にするという状況設定はまだまだ現実的なものであり、若尾映画でもそれ以前の映画でも非常にしばしば描かれた。

さらにこの時期は、優生保護法の改正により人工妊娠中絶が合法化された時代でもある。日本の刑法には1880(明治13)年につくられた墮胎罪があり、人工妊娠中絶を禁止していた。1945年に第二次大戦に敗れるまで墮胎罪が厳しく適用された。ただし、罰せられるのは医師など中絶手術を行った者と女性で、男性は対象にならなかったという。

しかし1948年に優生保護法が施行され、遺伝性疾患、精神障害などを理由に不妊手術や中絶をすることが認められ、さらに49年の法改正により、経済的な理由による中絶が可能になった。

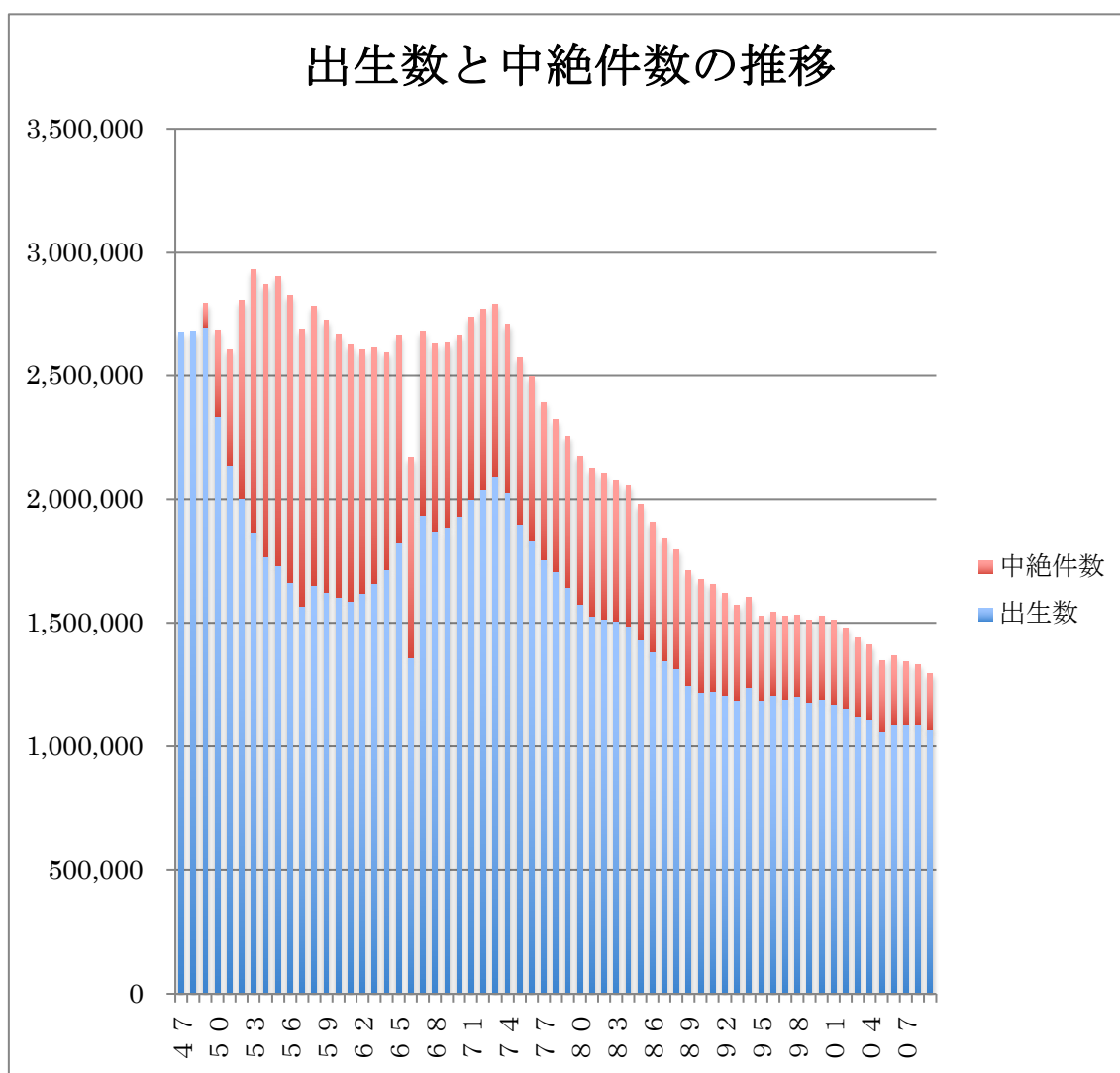
だがこれは、女性の生まない権利を認めたのではなく、一種の産児制限だった。47年から49年にベビーブームが起これ毎年270万人に子どもが生まれたが、まだ貧しかった日本では、その後も続けてたくさん子どもが生まれても社会が対応できない。そこで中絶を認めざるを得なかったのである。

結果、1953年から61年まで一〇〇万件以上の中絶が行われた。62年から66年までも八〇万件以上。出生数に対する中絶件数は55年から59年までほぼ7割である。また、当時の映画に頻出する、本人の同意のない闇の中絶を含めれば、もっと中絶の総数は多かったと思われる。いかに多くの胎児が墮胎されたことか！

したがって実に驚くべきことに、中絶件数と出生数を合計すると、50年から76年

までは、ひのえうまの66年を除けば、毎年250万から290万である。中絶がなければ47年から76年までの30年間ずっとベビーブームが続いたことになるのである。

このように、若尾文子の映画デビューから全盛期にかけては日本では非常に中絶が多かった。そのことは女性の生き方に大きな束縛があったということを意味する。



資料 厚生労働省「衛生行政報告例」

注 1947～54年は他の資料のグラフから推定した概数

●主婦の時代

また戦後は専業主婦が増加した時代でもある。国勢調査によれば、二五～二九才の女性の既婚率は昭和三〇年の %から四〇年には %、五〇年には %と増大している。また「主に家事」の既婚女性は〇人から〇人に増えている。

このように昭和三〇年から五〇年は女性の専業主婦化の時代であった。団地に住むモダンな専業主婦が、ある意味では社会の主役となった時代である。それは、下働きか水商売でないと自分の収入が得られない時代よりはおそらく進歩した社会である。しかし所詮それは女性の自立からは程遠く、男性に経済的に依存しなければならない点は変わっていない。

若尾が専業主婦役を演じた作品としては「妻は告白する」(大学医学部助教授の妻)、「夫が見た」(サラリーマンの妻)、「お嬢さん」(山の手の令嬢が結婚し団地に住む主婦になる)、「夜の罨」(サラリーマンの妻で団地住まい)、「氷点」(北海道の総合旅行産業企業の社長の妻)、「獣の戯れ」(欧州陶磁器店の社長の妻)がある。

また、六一年までは「清純派」だったため、お嬢さん役も多く、「お嬢さん」では山の手の令嬢が団地に住む専業主婦となる。勤め人ではない未婚女性役は「永すぎた春」(古書店の娘)、「薔薇いくたびか」(地方の没落名家の娘で芸大を受験するが失敗。結局、田舎で親の決めた結婚をし、「足入れ」をする。足入れとは結納とともに夫候補の家に住むが、嫁失格となると結婚はされずに返される。この映画でも足入れのあとに婚姻が破棄された。女性を労働力としてしか見なさない封建的因習であるとされる)。

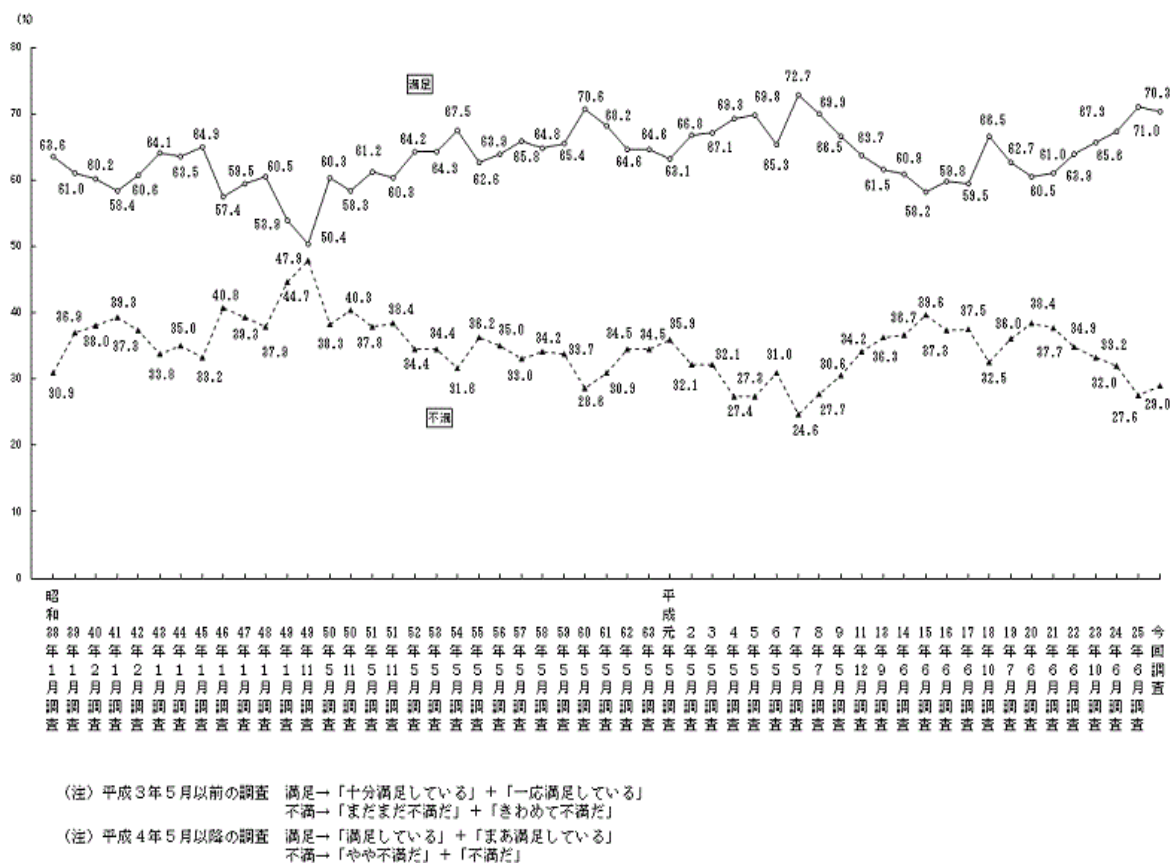
「最高殊勲夫人」(令嬢)、「おにぎり娘」(新橋のテーラーの娘でおにぎり屋を開業)、「鎮花祭」(山の手の令嬢、学生)、「虹いくたびか」(裕福な建築家の令嬢)、「汜濫」(女子大生)、6年以降では「家庭の事情」(事務員、後に喫茶店経営)、お嬢さんと言うには歳が行ったが「婚期」(書道教室師範)。だいたい以上が若尾が演じた未婚女性役だ。

しかし当時でも、すべての女性が専業主婦になったわけではないし、まして真新しい団地に住んでモダンな生活を謳歌したわけでもない。団地に住めるのは一定水準の年収以上の人だけであり、労働者階級であれば、粗悪な長屋、アパートか、まだバラック同

然の家に住んでいた人も少なくない。

国民全体の生活水準は上がっていたが、多くの庶民が経済的にも精神的にも不満を抱えて生きていたことも忘れてはならない。内閣府の調査を見ても昭和38年から49年までは生活に不満だという人が増えつづけている（「国民生活世論調査」）。所得は伸びたが物価も上がり、人口は大都市に集中して過密となり、交通事故が増え、空気は汚染され、川は汚れた。全体的に生活の質が低下したのである。

図4 現在の生活に対する満足度（時系列）



資料 内閣府「国民生活に関する世論調査」

そういう社会状況が、今風に言えば「勝ち組」「負け組」を生んだのであり、負け組となった人々は、人生への恨みを抱えて生きていた。そうした恨みのセリフは、戦前の映画では諦めと哀しみをもって語られたが、戦後においては、次第に、諦めきれないもの

として意識されるようになった。

だから若尾は映画の中で、「女は一人じゃ生きていけない」といったセリフをあまり吐いたことがない〔正確に記憶がないが、ほとんどないと思う〕。若尾は自分の不満を不満としてはっきりと主張する女性としてスクリーンの上に登場したのだ。だが、それは、戦後派（アプレゲール）としてではない。着物を着た古風な女性でありながら、自分を主張した。そこに若尾の新しさがある。

もちろん吉永小百合主演の下町青春ドラマも高度経済成長期初期の社会をよく表している。「キューポラのある町」（1962）はたしかに素晴らしい作品だ。若尾も「一粒の麦」（1958）という作品で菅原謙二とともに東北の中学校教師夫婦を演じており、実に純粋な役柄がちゃんと似合っている。

こうした映画のために、当時の社会は、今日は貧しいが明日は明るいという希望を持てた時代だったと単純化されがちだ。たしかにそうだが社会には、昼もあれば夜もある。希望もあれば絶望もある。よろこびもあれば、恨みもある。解放もあれば抑鬱もある。純文学もあれば、大衆小説もある。青春歌謡もあれば演歌もある。浪花節もある。ブルースもある。

明るい光の時代として語られがちな高度成長期の裏側、暗部、闇、つまりは人間の心の奥底を知るためにこそ、若尾映画は有効だ。闇が、光以上に強く輝く。それが若尾映画である。しかも、それらを純文学的にではなく、娯楽として楽しめるのだ。そこに若尾映画の面白さがある。

●「矛盾」と「コンプレックス」

女優・若尾文子が最も輝く映画は、言うまでもなく増村保造監督の作品だ。人間の力の解放を追求するそれらの映画を見た者は、もしかしたら今の時代の方が個人個人が社会に束縛され、保守化し、つまらなくなっていると感じるに違いない。今の時代の方が、目指すべき方向性が見えにくく、何が敵かもわかりにくく、そのため一見自由でありながら、全面包囲されてがんじがらめになっていると感じるだろう。

また現代は、何もかもがITによってバーチャル化し、生きていることの実感が味わにくい時代かもしれない。だからこそ、その実感のなさに不満や不安を感じた人たちは、いろいろな形で生きることの実感を求めようとしている。現代はそういう時代だ。若尾はそういう「生きることの実感」を求める女性を演じ続けたとも言える女優である。

若尾は「妻は告白する」で新境地に目ざめ、川島監督『女は二度生まれる』の演技と併せて1961年度キネマ旬報賞、ブルーリボン賞、NHK映画賞、日本映画記者会賞、ホワイト・ブロンズ賞の主演女優賞五賞を独占する。

こうした若尾にとっては、翌62年の「閉店時間」のようなポジティブで清楚で不倫もしない百貨店員役は、見る者にもっては不満が残り、若尾自身にとっても不全感を感じさせるものになっていただろう。

同年の「家庭の事情」では吉祥寺に住む大手不動産係長の長女を演ずるが、ここ若尾は会社の上司と不倫をして会社を辞め、喫茶店のママになる。一見普通のホームドラマ的な映画においても、そういうちょっと訳ありな感じがないと若尾の適役ではなくなっていく。そしてその後は、「爛」「雁の寺」「瘋癲老人日記」「しとやかな獣」という“若尾らしい”作品が次々つくられることになるのだ。

このように、若いときは清楚な女性を演じながら、その後魔性の女を演じられたという二面性を演じられたのは、若尾自身の中に矛盾があるからだというようなことを増村保造は言っている。

若尾は「生命が緊張して、ボルテージが高くなると」「矛盾とコンプレックスにみち、しかも強い意志で統一されていない性格は、生命の本流をまともに浴びてガタガタになり、八方破れになる。この瞬間、彼女の演技は生々として、生命の火にかがやく。破綻し撞着する性格は、直ちに、噴き出して来る生命を処理して冷却することができず、しばらくは氾濫するままに任せる。矛盾した性格の通路の中で、生命は惑い、衝突する。その間だけ、生命は燃えて生きる。性格が弱点を持つことが、彼女をして、時としては、真の演技に近づけるのである。」(下巻。句読点を読みやすく三浦が修正)。

若尾との名コンビだった監督が、短い文章の中で「矛盾」「コンプレックス」「統一さ

れていない」「破綻」「氾濫」「衝突」という言葉をたたみかけているのは誠に興味深い。社会心理学的に言えば、それは若尾の性格の矛盾ではなく、社会自体が大きな時代の転換期にあつて、「矛盾」「コンプレックス」「統一されていない」「破綻」「氾濫」「衝突」の時代を生きていたからであろう。先ほど書いたように、光、希望、夢と同時に、闇、失望、悪夢もまたはっきりと存在した時代だったのである。

●自分の足で平然と立っている女

黒田邦雄も書いている。映画「赤線地帯」において「木暮実千代、三益愛子、京マチ子らに与えられた役が」、監督である「溝口健二の愛する女」つまり「売春宿から出ることなど考えられない女」だったのに対して、若尾が演じた若い娼婦は売春宿から「出ることしか考えていない」「戦後リアリスト」であり、だからこそ「官能と遠い存在」だった。実際、父親の「20万円ぼっちの借金」で遊郭に実を落とした若尾は、金を貯めて売春宿から脱出し、遊郭に布団を貸す商売で成功する。

こうした、戦略的で打算的で一人で生きる力を持ったという意味で「戦後的」な女性像を演じさせるために、溝口は「若尾文子こそが新しい女優であることを認めていた」のだと黒田は解釈する。それにしても「官能と遠い存在」とは若尾の一般的なイメージとはいかに異なることか。

さらに黒田は言う。

「若尾文子は日本の女のイメージを変えてしまった。」「自分の足で平然と立っている女。世間にも家庭にも男にも左右されない、もっと言うなら自らの女性性からも解放された完全自立の女」が若尾なのだ。

私は「完全自立」というのは言い過ぎだと思う。だがたしかに1960年前後という時代性を考えれば、それも理解できる。

だから、同じ溝口健二の「祇園の姉妹 ルビ きょうだい」と比べれば、同じように芸妓二人を描きながら、「祇園囃子」の若尾は古いしきたりに盲従しない女性像として描かれている。

たしかに「祇園の姉妹」でも、18歳の芸妓山田五十鈴が、旦那さんに経済的に依存し、性を売らないと生きていけない芸妓というシステムに反抗を試み、男性に復讐しようとする。だがその試みは失敗し、最後は「芸子なんて仕組みがどうしてあるんだ。なくなればいい」と泣きじゃくって終わるのだ。

それに対して若尾文子が演ずる若い芸妓は、自分の身体を買おうとした客の舌を噛み切って逃げる。そこに戦後的な女性の痛快さがある。

ただしその落とし前として、木暮美千代はなじみの社長の取引のために高級官僚に体を売るのである。そこにはまだ戦前の女性がいる。

「祇園囃子」で体を売った木暮が「赤線地帯」では、冴えないめがねをかけて、仕事のできない夫と貧乏暮らしをする娼婦役を演じていたのはなかなか象徴的である。戦後的な新しい娼婦、自分の力で赤線地帯から抜け出す若尾に対して、木暮は古いタイプの、男に実を売り、夫に苦勞するだけの女として描かれるのである。あのゴージャスな木暮が、生活にやつれ、丸眼鏡をして、乳飲み子をおんぶし、だめな男と暮らすのである。また、三益愛子演ずる娼婦は、息子が娼婦である母を嫌って自分に会わないようになったことが原因で発狂する。それに対して若尾は、金を稼いでいち早く遊廓からの脱出を図るのだ。

●戦後の女性の解放を描くことの困難

ちなみに、根拠はないが、これは溝口の妻の発狂から着想しているのではないか。妻の発狂の原因は明らかではないし、夫婦というより愛人のようだったらしいが、ダンサーだった妻は非常に勝ち気で溝口を支配しようとした、という二人の関係（新藤 岩波新書）が、たとえば妻の加齢にともなってどう変化したか。若い頃から素人女と交渉したことはなく、性欲はすべて商売女たちで処理したという溝口を妻はどう思っていたか。昔の映画では自分の夫や恋人が女遊びに行かせるのを許す女性がしばしば描かれるが、溝口の妻もそうだったのか。いろいろ考えると、妻が発狂してもおかしくはないと私には思える。

その溝口の敗戦後すぐにつくった「夜の女たち」(1948年)では、街娼に落ちぶれた田中絹代が保護施設で職員に売淫をやめるように諭される。すると田中は啖呵を切るのだ。

「そりゃいかに決まってるがな。そんなことせんかてええように、みんなですてくれたらいいのや。まともな立派な道を暮らそうとしているもんを、男いうたらな、女と見たらすぐにおもちゃにしようとしてかかるのや。せやってから、男という男に復讐してやってんねん」と怒鳴るのである。

こうした溝口映画らしからぬ場面を入れたのは、当時の溝口にも、敗戦後、封建制を打破して民主的な新しい日本をつくらねばならないという機運の中で変化があったからだという。松竹DVDの特典映像におけるインタビューで新藤兼人が語っている。

——当時日本の映画が変わらなければならないという気持ちが溝口にもあった。だが戦後溝口さんが転換できたのかというところではない。まだ溝口は過去を引きずっていた。自分が作家として生きるには自分が自由にはばたくことができるような祇園の姉妹のような作品をふたたびつくることで、新しい女性像を示すことが可能ではないか。

溝口は吉原の女たちが収容されている場所に取材に行ってもいる。そしてそこでみなさんの不幸は社会がつくったのだ、男の責任ですと講演し泣き出した。ほんとにそう思っているのかどうか、直情的で納得がいかないのだが、しかしいかに当時の溝口さんが自分の過去を否定しなくてはならないと必死になっていたのだ。

民主主義的な作品が作りたいたなら、それに相応しい脚本家などのスタッフをつれてくればいいのだが、やはりそうはいかなかった。従来の取り巻きと一緒に脱出したいんです。溝口さんは京都の仁和寺の近くの静かな所に住んでいたが、こんなところに住んでいたら時代の置き去りになると行って東京に出て行った。ところが一週間もすると、こんながちゃがちゃした所にはだめになります、ものは考えられませんといってまた京都に戻るんです。

そして「夜の女たち」をつくった。溝口は当時外国映画をたくさん見た。特にイタリア映画。カメラマンに「君はイタリアのロッセリーニを見ましたか。君も撮り方を変え

なさい」というのだが、そんなこといったって監督がいるのにカメラマンが勝手に変えられない。

プロデューサーたちは溝口は過去の監督だという。溝口は大映にあって、撮ってやるからいい企画を持ってこいというわけだ。そして「西鶴一代女」を撮る（1952）。僕は古い監督です。だから古い映画を撮りますとって大映でつくった。松竹ではもう溝口を相手にしなくなり、そんな古くさい監督よりも木下恵介がいるじゃないかって。「にしづる一代女」ってなんだ、なんていってね。

僕はもうダメですか。古いですか。新藤くん、どう思います。と聞かれた。だが、ずっと戦前の女を描いてきた溝口は戦後の女を見て、戦前とどこも変わっちゃいない、人間であり女なんだ、変わっちゃいない、だから僕が古くさくなるわけがないとわかったんですね。プロデューサーをごまかしてつくった映画なんだけど、素晴らしい作品ができましたね。

たしかに「西鶴一代女」は傑作である。戦前までの長い歴史の中にいた日本の哀れな女を描いてあれほど象徴的で映画があるだろうか。

そうした流れを踏まえて、溝口は53年に祇園囃子、56年に赤線地帯をつくった。56年にはすでに58年に施行される売春防止法が議論されていた。いよいよ新しい女性像を描く必要があった。新しい女性像を描くとき、新しい女優若尾文子がいたのだ。

●「夫が見た」の面白さ

その意味で、私が最も注目する若尾映画が「夫が見た」である。名作とか傑作とかというのではないかもしれない。若尾自身も代表作としては語っていないと思う。

しかし、若尾という女性と男性たちとの関係という視点から見れば、私は本作をいちばんに勧める。と同時に、娯楽作品としてもよくできている。時間が経つのを忘れて見ることのできるスピーディな作品である。

「夫が見た」で若尾が演ずるナミコは専業主婦である。夫はサラリーマンであり、毎晩取引先の接待と称して帰りが遅い。映画はまさにこの場面から始まる。

風呂に入るナミコの白く豊かな肢体、風呂から上がると、夫から今日も遅くなる、先に寝てろという電話が来る。

「あ、そう」と虚しげに生返事をするナミコ。彼女の欲望はすでにその白く美しい肌の下に隠しおおせる段階ではなかった。性的な不満だけでなく、ただ夫に朝食をつくり、洗濯をし、掃除をし、夫の帰りを待ちくたびれるだけの退屈な日常に対する不満がうっ積し、今にも爆発しそうになっている。

私はよろめきドラマの専門家ではないが、おそらくこうした状況設定はよくあるものであろう。ちなみに「よろめき」とは1957年の三島由紀夫の小説「美德のよろめき」のヒットによって同年流行語となった言葉だという。「美德のよろめき」の主人公は上流階級の既婚の婦人である。経済的に不安のない階層の女性が、退屈な日常から逃れて少しばかりのアヴァンチュールを楽しもうというものである。

昭和30年代までの、比較的上流の女性観、夫婦観では、今からは信じられないが、女性が外で働くこと自体がまだ好まれなかった。1966年度の関西の4年制大学卒の女性の就職率は48%。短大は55%に過ぎなかった(関西学生就職連絡協議会資料)。卒業後は家事手伝いをして、25歳になる前の嫁に行くのがよしとされた。女性が広く社会を知っているのは可愛げがない、とうが立つと考えられたからだ。

まして妻が外で働くことは、夫に甲斐性がないことを示すようだという理由で否定されたし、家の外で夫以外の男性を会うこともはばかられた。妻は、つねに家の中にいるべきものだったのだ。それどころか、私は1970年代から80年代のホームドラマを研究のためにかなりの数見たのでわかるが、70年代後半のホームドラマですら、妻が外で働きたいというと、自分に甲斐性がないように見られるからと夫が否定する場面があったのだ。

こういう時代だから、専業主婦の妻は、愛のない夫婦であれば、家の中に閉じ込められたと感じたであろう。愛があっても、ずっと家の中では退屈しただろうと思うのは、家電が普及して家事が楽になってからの話であり、それ以前の妻は、家事だけでも一日では足りないくらいの労働量があった。料理、洗濯はもちろん、服も妻が縫って作った。

だから、妻はずっと家にいたのであり、商店街に買い物に行くくらいしか家の外には出なかった。それすら、女中がいて、御用聞きが物を届けるくらいの階級の家庭であれば、妻が家の外に出る理由はまったくなかったのである。

「夫が見た」の若尾の結婚生活は子どももなく、夫はやさしくもない、ただの仕事人間であり、美しい妻を所有するという欲望だけをもっている。

「私もう耐えられないは、離婚するわ」

と主治医の産婦人科の女医にナミコは言う。

離婚したい、耐えられない、このセリフを若尾は後述する「妻は告白する」でもしばしば発する。耐える、別れられない戦前の女から、耐えられない、別れる戦後の女への移行がそこにある。

●女性の時代の屈折

だが簡単に移行は簡単ではない。簡単に移行するには若尾は早く生まれすぎた古い女である。緑魔子や加賀まりこなら、最初から戦後の女を演じられたらう。しかし若尾にはそれはできない。

ナミコは、離婚したいと兄に言う。すると兄は「馬鹿っ！」と平手打ちを食わされ、「愛だの恋だの中学生みたいなことを言うな！旦那が給料を持って来てくれるだけでありがたいと思え！」と怒鳴られるのである。

映画が公開された前年 1960 年の我が国の離婚件数は 6 万 6 4 1 0 件、2015 年は 2 2 万 6 2 1 5 件である。いかに当時は離婚が珍しかったかがわかる。

また 1957 年にスプートニクショックがあり、その後、日本も科学技術を振興するために、学校教育では 62 年に、男子が技術、女子が家庭科と別れた。若尾がカーデザイナー役を演じたのは 57 年、後述する「不機嫌」な主婦を演じ始めたのは 61 年である。62 年の「閉店時間」では、女のくせに仕事ができる、女はどうせ結婚までの腰掛けで働いていると言われる百貨店店員が若尾の役である。まさにスプートニクショック後の女性の立場の微妙な変化を表している。

企業は男の世界になり、女は再び男の補助手段になりさがり、若尾は不機嫌な妻役を演じるようになった。64年には温泉町のお色気のある女医役というコメディエンヌにすらなってしまう。そういう意味で、高度経済成長期は女性にとって、戦後一旦上昇した地位の行き詰まりの時期だったとも言えるのではないかと思われる面がある。

だからこそ、別れられない戦中型の女の中に、別れを決意する戦後的な性格を入れこみ、同時に戦後的な女の中に戦中の抑圧された性格を織り込む。その複雑さこそが若尾文子の演技の真骨頂なのである。

●不機嫌の時代

64年の川島雄三監督の「女は二度生まれる」では、若尾は、仕事のために突っ走る男たちのために平気で体をさし出す陽気な芸者を演じた。

先述したように、56年の「祇園囃子」では若尾のおねえさん(木暮実千代)がそうした状況に追い込まれる。このような男中心の、女を仕事をとるための道具としか考えない価値観が、若尾映画の全盛期の日本社会ではまだ日常であった。若尾は、増村映画では、金に血道をあげ、セックスを手段としか見なさず、愛とエロスのない男たちに冷たい不満のまなざしを投げつけた。

四方田犬彦の極めて的確な表現を使うなら、そのときの若尾の表情はまさに「不機嫌」なのである。金を稼ぐだけで愛のない男たちを不機嫌にまなざす女、それが増村作品における若尾であった（「告白」「夫が見た」「爛」「獣たちの戯れ」「花実のない森」）。

不機嫌とは自分の思うままにならないことへの不満が蓄積し、継続している状態がもたらす心理である。女性も自由だと言われたのに、恋愛結婚もままならず、結婚したら夫の世話をやいて一日が終わり、自分がしたいことなんてできやしない。夫が私を愛しているとは言えないし、単にセックス付き女中として道具として私を使っているだけである。こうした心理、葛藤、コンプレックスが一体となって、不機嫌が続く。

「しとやかな獣たち」は夏の終わりの、しかしまだ蒸し暑い何日かが舞台だが、そこで一家の主（伊藤雄之助）が、客人に対して「いやあ、不快指数が高いですなあ」と話す。

実はこの不快指数という言葉はアメリカから導入された言葉であり、一九六一年の夏に新聞に登場したのだという（赤塚行雄「戦後欲望史」）。気温、湿度、風速、日射などの気象要素から人体が感ずる不快感の程度を指数化したのが不快指数である。

さらに六四年には「不定愁訴」という言葉（造語）が生まれる。第一製薬が精神安定剤「トランコパール」の広告に使ったのである。

山崎正和は「幸福と不幸とがともに明快に感じられていた時代には、当然、“不快指数”とか“不定愁訴”というような、曖昧な感覚の忍びこむすきはなかったろう」と書いている（おんりいいすたでい'60s）。

山崎は一九三四年生まれで若尾と同世代である。小学校五、六年で終戦を迎え、教科書が黒塗りにされた世代である。絶対的な価値ががらがらと崩れるのを目撃した当事者である。幸福と不幸、正義と悪、真実と虚偽といった価値の対立が明確な時代が終わり、快か不快かという曖昧な感覚的基準が支配的な時代への変容の中で、この世代は多感な青春期を過ごしたと言える。

不快を指数化する必要がアメリカでどうして生まれたのかは知らないが、不快が日によって、時間によって大きかったり小さかったりすることをつねに意識する時代が一九六〇年頃に始まったのだと言える。

つまり時代が、所得倍増という金と物質によってもたらされる快樂の最大化を国家目標が捉え、毎日株価の変動に一喜一憂するように、快か不快かに対しても過敏にならざるを得ない時代が始まったのであろう。

もちろん快や不快という言葉は昔からあるのだから、昔から何かを快と感じ不快と感じることはあったに違いない。福田恆存にならって言えば、しかし昔は、人は不快であることに落ち着いていることができた。暑ければ暑さに耐えるしかなく、せいぜい水を打ったり、すだれで日陰をつくって暑さをしのいだ。暑さと付き合っていたのだ。

ところが現代は、暑ければ涼しくしようとあわて、エアコンを付けて、熱気を戸外に吐き出し、それによって戸外は砂漠のような熱でおおわれ、それではと、自動車の中にも電車の中にもエアコンを入れる。しかしそうするとますます戸外は熱地獄と化すとい

うイタチごっこである。

そうすることによって最も利益を得るのはエアコンをつくる会社である。涼しくなった人々もたしかに利益を得るが、余計な金をたくさん支払うし、ちょっとでも暑いところに行くと我慢できなくなる。暑いなら暑いなりに暑さと付き合うということができなくなったのだ。それによってわずかな暑さにも不快を感じるようになったのである。

同じことは、寒さでも、苦痛でも、忙しさでも、貧しさでも、不幸でも同じことだ。現代人は、それらの「悪」をできるかぎり少なくし、できることなら全て排除しようとする。そのために機械やサービスといった商品をつくり出すことで金もうけもできるから、ますますその「悪者退治」は加熱し、終わることはない。

だから究極的には、暑さも寒さも、苦痛も、忙しさも、貧しさも、不幸も、それを減らすことの目標は、金をもうけることである。必ずしも我々は、まったく暑くも寒くもない世界を手に入れておらず、むしろ地球全体を熱くさせている。たしかに肉体的苦痛は軽減されたが精神的苦痛がなくなったとは思えない。

機械をたくさんつくれば、どんなにひまな時間が増えて楽ができるかと思っただが、実際は忙しさはつるばかりであり、しかも忙しさの質が変わり、神経をすりへらすような忙しさにさいなまれるようになっていく。貧困は一時期はなくなるかと思われたが、近年は再び貧困が拡大しているし、不幸が消滅して万人が幸福になったなどという話は聞いたことがない。

●若い映画において住宅の持つ意味

こうした不機嫌、不快という観点から見て興味深いのは、若尾映画における住まいの描かれ方である。

現代は下流と呼ばれる人々でもけっこうきれいな家に住んでおり、家庭内での尊属殺人などの現場であっても、テレビで見る限り小ぎれいな新興住宅地の新しいプレハブ住宅である。

だが、昔の日本は貧しい人々の住居は本当に貧しく粗末であった。食生活も格差があ

ただ、空間を映し出す映画というメディアにおいては住居こそが貧富の差を如実に表した。

若尾が映画の中で住んでいる家は、安アパート、高級アパート、団地、戸建借家、戸建持家など様々である。芸者役で置き家に住んでいたケースを除くと、以下のようになる。

戸建持家＝お嬢さん、鎮花祭、獣たちの戯れ、氷点、汜濫、家族の事情（いずれも裕福な親や夫の家に住む娘や妻の役）。

戸建借家＝妻は告白、夫が見た、雁〔妾〕、女系家族（妾）

安アパート＝爛（田宮と結婚前）、傷だらけの山河（同棲時代）、不信のとき、女の勲章

高級アパート（マンション）＝爛（田宮と結婚後）、傷だらけの山河（妾時代）、妻は告白（裁判後）、砂糖菓子、美貌に罪あり（スチュワーデス時代）、女は抵抗する

団地＝お嬢さん（結婚後）、夜の罨（既婚）

商店＝積木の部屋、永すぎた春、雪の喪章

船上＝耳をかみたがる女

こうしてみると若尾は借家でも持ち家でも戸建に住む主婦役の場合は不機嫌である。

安アパートまたは船上に住む未婚役（妾ふくむ）のときは打算的、意欲的である。

高級アパートに住む役のときは、破局がおとずれるか、長つづきしない。「妻は告白する」では、裁判に勝った若尾が夫の遺産で高級アパートを借り、私、こんな暮らしがしてみたかったのとはしゃぐ。夫とは、木造の賃貸の小さな平屋に住んでいた。暗く、湿った、よどんだ空気がそこには流れていた。それは夫のしかめっ面と一体化して、彼女を重苦しい気持ちにさせていた。そんな若尾が、夫の死後、明るいアパート暮らしを求めたのは当然だったかもしれない。

しかし、若尾に思いを寄せている川口浩は、裁判が終わったばかりなのに夫の遺産で

こんな高級アパートに住んでワインを飲んで暮らすのは不謹慎だと怒る。若尾にはその理由がわからない。わからないことにさらに怒った川口は若尾と別れようとする。若尾は川口を追って雨の中に川口の会社にやって来る。半ば狂乱し、髪をふりみだしてオフィスに現れるシーンは有名だ。しかし川口は若尾を拒み、失意の若尾は自殺する。

「傷だらけの山河」は、鉄道王堤康次郎をモデルとしたと言われ、その役を山村聡が演ずる。山村は会社で目をつけた若尾を自分のものになりたいと考え、若尾が同棲する貧乏画家(川崎敬三)を二年間パリに留学させてやるかわりに、その間君は自分の女になりたまえと提案する(現実の若尾は59年から商業デザインを学ぶためにパリに留学した男性と交際し63年に結婚。68年離婚)。

画家のしん気くささに嫌気がさしていた若尾はその提案をのみ、画家はパリへ行く。若尾は高級アパートをあてがわれ、毎日贅沢三昧をして暮らす。ある日ゴルフ練習場で知り合った若い男性と軽い恋愛関係になる。しかしその男は山村の息子だった、といったストーリー。

映画の結末が高級アパートでハッピーエンドであることはなく、むしろ破局の場所として描かれる理由は、ひとつは、観客のやっかみに応えるためだろう。田宮と月五〇万円もするアパート(「爛」)に住み、生活費を月百万円使って、それで正妻から寝とった田宮と幸せに暮らしましたとさでは観客は白ける。そんなものは、所詮上っつらの豊かさ、虚栄であって、本当の人間の生き方とは関係がないという思いが、高級アパートを「悪役」にする。

「しとやかな獣たち」は団地が舞台だが、伊藤雄之介が、このアパートの暮らしがいかにもニセものぽくても、じゃあ、あの焼け跡の飢えたくらしに戻れるのかと問う。アパートや団地は、焼土と飢餓と貧困とに対置される豊かさと繁栄の概念なのだ(この映画のアパートは日本の代表的近代建築家・前川國男設計の晴海アパートらしい)。

高級アパートに住んでいて男女が破局しない例外は「妻二人」であり、たしかに若尾が殺人で逮捕されるが、夫婦の愛が再生に向かう。尊敬されるが愛されない妻(若尾)と自堕落だが愛される女(岡田)の競演が楽しめる名作だ。

つまり若尾は、「お嬢さん」の新婚家庭をのぞけば、主婦役としては常に不機嫌であり（そうでないとドラマが始まらないが）、マイホームという観念とは対極にある、マイホームに疑問を持ち、それをゆるがす、不安におとし入れる存在であったと言える。

若尾も若いころは、先述したように良家の子女役も多く、世田谷あたりの広い庭のある戸建住宅に住む裕福な親を持つ娘という役柄が少なくない。松下電器の広告に出て、ミスナショナルを演じていたこともある。映画「鎮花祭」ではミスナショナルの役そのまま登場する（ちなみにミセスナショナルは「華岡青洲」でしゅうとめ役だった高峰秀子、サンヨー電気のミスサンヨーが木暮実千代だった）。

このように若尾はお嬢さん役からいわゆる悪女役に転換することによって、マイホームの主婦という役にふさわしくない女性像をもっとも得意とする女優となった。だが、あばずれではない。上品で美しく、男から見たらぜひとも自分のものにしたいと思わせる女でありながら、主婦の座にすわると不機嫌になり夫に反発する女になったのである。

●すべての人間が解放されたのでは、社会は安定しない

ニーチェは、不快から逃れ、快楽と幸福を追求する人間を「末人」と呼んだが、現代の消費文明はこの末人が増えることによって発展する。

増村保造の書いたものを読むと彼の博覧強記ぶりがわかるが、彼の思想の中にはかなりニーチェ的なものがあるように思われる。それは増村が快楽を追求する人間を否定しているという意味ではない。むしろ逆である。増村ほど快楽を追求する人間を激しく肯定しようとした監督はいないだろう。

ただしその快楽は、仕事の後に酒場でストレスを解消するとか、バーのホステスのお尻をなでるとか、家に帰って風呂に入るとか、その後羽根布団の中でぐっすり眠るとか、そういう小市民的快楽ではない。増村が煽動する快楽は本当の暴力とセックスである。世の中のしがらみや上下関係や夫婦関係やらにしばられずに、あくまで一人の男と女として向かい合うセックスであり、それに必然的に随伴する暴力である。現代社会では特に日本社会では、そうした根源的な欲望としての暴力とセックスが抑圧され、隠蔽され

ている。それを解放せねばならない、それを映画で表現せねばならないと増村は考えた。

根源的な欲望が抑圧され、隠蔽されること自体から不満や不機嫌が生まれるわけではない。不機嫌が生まれるのは、抑圧から解放される可能性があるを知ったのに解放されずにとどまっているときである。若尾の不機嫌な顔つきはまさにそうした、解放されたはずの欲望の行き場のなさによる。

戦後型女優である浅丘ルリ子、加賀まり子、緑魔子、大原麗子あたりになると、若尾よりも欲望は解放されているが、解放された欲望に行き場がないことには変わりはない。ただし若尾世代よりも消費文明の中で育ってきた戦後世代では、その欲望に見せかけの行き場を与えてもらうことに迷いが無い。ゴーゴーダンスであれ、みゆき族や六本木族のファッションであれ、マリファナ遊びであれ、行き場のない欲望から金をまき上げるために誰かが考えついたものにすぎない。そんなことをしても本当に欲望を解放したことにならないと増村は考える。実際増村は緑魔子主演の「非行少女ヨーコ」（1966年）を六本木族はダメなんだと言いたかった作品だと言っている。

「非行少女ヨーコ」には、新宿のフーテンたちが登場するが（大原がその一人。大原は実生活でも六本木族だった）マリファナを摘発されて警察に補導されるとあつという間にフーテンから足を洗ってカタギになって働き始める。緑は「あんたたちは負けたのよ！」と叫んで彼らを非難する。それは緑が当時人間の根源的な欲望を体現する女優と見なされていたからであろう。

さらに増村作品「盲獣」（1969）では、それまで常識に縛られていた緑魔子が、盲目の彫刻家に誘拐され、彼のアトリエに拉致されて、無理矢理彼のモデルをしているうちに次第に常識という抑圧から解放され、より暴力的かつ性的な表現のとりこになっていくという、現代劇的な作品である。アトリエに閉じ込められることで、世の中の常識という目に見えない檻から解放されるというパラドックスであり、その解放の過程で緑と船越はどんどん暴力とセックスが合一した世界に入り込んでいくのである。

われわれ常識人から見れば、暴力とセックスの世界に入り込むよりも、常識の世界のほうがよいわけだが、しかしわれわれとても、常識の世界を「檻」と感じるのは毎日の

ことである。われわれはこの現実の世界が（西洋と比べると日本では特に）個人の自由、個人の意見を、曖昧な形で抑圧する社会であることをよく知っている。われわれはつねにそこから解放されたいと思いつつも、どうしたら解放されるかわからずに長い人生を過ごす。多くの人は檻の中に入ったまま一生を終え、棺桶に入り、墓に入る。つまりわれわれはずっと不機嫌なまま生き、死ぬのである。

若尾が演ずる不機嫌な顔をした人妻が、川口浩や田宮二郎との愛を仮に成就させたとして、それで彼女が幸福になれたのか、不機嫌が解消されたのかといえば、それはわからない。おそらくそうはならないのであろう。正妻から男を奪い取った「爛」の若尾は、自分自身が姪を村社会の因習に従わせることで自らの保身を図るのである。すべての人間が解放されたのでは、社会は安定しないからだ。男と女はより強く愛し合うかもしれないが、男はすぐに別の女に気をそらし、女は男を誘惑する。男たちは女をめぐって競い、女たちも男をめぐって競う。暴力とセックスの自由な社会とはつまりそういうものである。その意味で、不自由で抑圧的な社会は、人間同士が鬭争をしないためにつくり出してきた仕組みであるとも言える。

●私、後悔しない。自分の選んだことだもん。

実はこうした自立志向の強い女性像を若尾は、三島由紀夫を主演に据えた「からっ風野郎」（ 年）においてすでに演じている。川崎敬三演ずる兄に、やくざの三島由紀夫と別れろと言われて妹の若尾は言う。

「いやよ、私、自分の思うようにやるわ。」

「ばか！ いい悪いの問題じゃないんだ。おまえが幸せになるかならないか、俺はそれだけを考えているんじゃないか」

「私、後悔しない。自分の選んだことだもん。」

自分の人生を自分で決めて後悔しない女。これこそが若尾が多くの作品で演じ続けてきた女性像である。

若尾はこう言っている。

「増村さんが描く女性というのは・・・日本人にこういう人っているのかなあという・・・現実にはいないでしょ。そこまで、男を追い詰めるというか、愛情を求める女性はいらっしゃるのでしょうか？ ヨーロッパ映画だと、そういう女性をわりあい描いていますけどね。」

増村保造はミラノの映画学校に留学した経験を持つ。イタリア女性のような強さを日本映画の中で描こうとした監督である。

若尾と増村の初の作品である「青空娘」についても若尾は言っている。

「日本映画で、いじめられっ子の主人公を、ああいうふうになんて逆手に取って描くというのははじめてのことだから。最初は本妻の子供たちが強い立場にいるわけでしょ。それを最後には気持ちよくやっつけますでしょ（笑）。よかったですよ、ああいうのは」と楽しそうに語っている。

田舎から出てきた妾の娘が青山あたりの豪邸に住む人々に対して言葉で反論する。そこに若尾は新しい日本の女性像を感じ取っていた。

増村は書いている。「私は情緒をきらう。なぜなら日本映画における情緒とは抑制であり、調和であり、諦めであり、哀しみであり、敗北であり、逃走だからである。ダイナミックな躍動や、対立や死闘や喜びや勝利や追撃は日本人にとっては情緒とは思われない。情緒とは本来 emotion であり、すべての感情の昂揚を指していい筈であるが、日本人はいつからか、否定的な消極的な感情のみを情緒というようになった。「率直な愛」を表現する、「愛を果敢の要求する女性」よりも「控えめに訴える女性」に「情緒」を感じるようになった。「率直な表現は粗野で、利己的で、非人間的であり、抑制された表現は優美、他愛的で人間的だ」とされるようになったと増村はいう。

「しかし私はそれでもなお、率直で粗野で利己的な表現を買う。なぜなら日本人はあまりにも自らの欲望を抑制しすぎて、自分の本心を見失い易いからである。時には抑制に酔って、犠牲的精神の美名の下に本来の欲望を殺してしまっている。」（下巻34 p）

増村映画において、率直な愛の表現をするのはほとんどの場合女性であり、自らの欲望を抑制しすぎて自分の本心を見失い易い、抑制に酔って犠牲的精神の美名の下に本来の欲望を殺してしまうのはほぼ男性である。戦争中の体験がそこにあることは言うまで

もない。

さらに増村は言う。

「なぜ日本の男が女を愛し得ないか」。「日本の社会は束縛がきびしく、男はまず体制に身を合わせて生きなければならない。それを怠ると抹殺され、生存は不可能となる。」

最近の財務省の役人を見ていればよくわかる。

「したがって男は自由ではなく、女を愛しても全身全霊を投入することができず、世間に縛られて中途半端な心情しかもてず、徹底した行動がとれない。だから、その愛はどうしても軽薄になり、『惚れた』『好きだ』がいいところで、とても『愛』という深く激しい世界に踏み込めない」。「うるさい社会の制約を捨てて、男が女を愛し抜くとき、そこには真の人間の自由があり、生命の真実の輝きがあり、絶対不動の『愛』が存在する」
(下巻384 p)

増村はまるで古代ギリシャ・ローマ神話の世界をすら理想化していたかのようである。

●日本の関係の中にある限り、人間は砂か昆虫である

戦前の映画においては、主に女性が社会、男性に抑圧された存在として描かれたが、増村はむしろ男性を抑圧された存在として描こうとする。

女性が抑圧されていないというのではない。だが女性を束縛する側として男性は既得権益者でもあり、また社会体制にがちり埋め込まれている男性は、自分自身が抑圧される立場そのものを破壊できない。一見自由な競争社会に見える高度経済成長の社会も、「偉大な展望とか、精密な計画とか、冷静な抑制がなくて、ただ、やみくもに突っ走ってるにすぎない。そこには人間に対する温かい配慮もなければ、ヒューマンな生活もない。日夜休まず働きまくった上に、残るのは灰色の荒廃と死体の山だけではないか」と増村は疑問を呈する。

イタリア留学から帰国したばかりの増村は「まるで真昼の世界から暗黒の巷に舞い戻ったような錯覚を覚えました。それは人間が貧しく、社会がゆがんでいるからではない。人間が人間らしく生きていない。人間が自由奔放に自分の欲望を発散してないからです」

と感じたと述懐する。

当時のイタリアはまだ「貧しく荒廃していた。しかし人間は美しかった。同等と胸を張り、頭をもたげ、悠然と歩き廻り、すべてを支配していた。人間とはかくも力強く、かくも美しいものか、ただ驚いてうらやましい気がしました。」

「そのイタリア人を思うと、日本人はあまりに弱々しくいじけた感じがした。それはなぜか。日本の社会は網のように人間関係が張り巡らされ、その重圧が個人の自由を束縛し、その生命力を押しつぶしている」からだ。「日本人は自分を主張するより、世間との妥協を考えて生きていかなければならなかった」。

「そこには「西欧のように個人の幸福を追求する精神は生まれないのであろうか。戦後の民主主義という奴はただの掛け声だけであり、アメリカ人からの借り着、結局永久に縁のないものであったのか？ それでは困る。人間は人間らしく生きた方がいい。」と増村は言う（下巻358 p。362 p）

人間らしく自分の欲望を解放させる新しい日本人を描こうとする時増村は女性を選んだ。「男と女を比べて、どっちが魅力のある存在かと言えば、それは文句なく女でしょう」と増村は言う。

それに対して、体制に身を合わせて生き、世間に縛られて中途半端な心情しか持てない男を演じさせて最適なのが川崎敬三である。増村は書いている。

「汚くてもフケツでも、日本の明日を作っていくのは川崎敬三的なやつなんだ」。「そうでもなければ日本の社会には生きていけない。」「個人的な貞潔さを守ろうなどとしたら、・・・ダメになっていくより他ない。この社会のなかで生きていくことを考えたら、川崎敬三の方に生きる将来がある。・・・こういう社会のなかで挫折することなしに純粋さを保っている人間なんていうのは、逆に社会に妥協した人間でしょう」下巻321 p

この一文は「氾濫」という作品における川崎敬三を念頭に置いて書かれている。この映画で川崎は、三流私立大学のしがない化学研究者であり、それが化学メーカー役員の一流研究者（佐分利信）と知り合い、その娘である若尾が自分が結婚を約束した幼なじみの女性の大学の同級生だと知り、恋人を捨てて若尾と交際を始め、結婚の約束をする。

しかし佐分利が役員を辞任すると、約束を反故にし、社長令嬢に乗り換える、という、さもしく、卑しい役を演じている。若尾映画に川崎は頻繁に出演し、恋人役も夫役も演じているが、たいがい卑しい性格であり、卑しい性格であればあるほど川崎敬三でなければ演じられない演技をする。

それはまさに「夫が見た」の川崎にも当てはまる。「汜濫」の若尾と川崎がそのまま結婚したかのようにすら思える設定の夫婦である。いや実に、「夫が見た」の川崎の、姑息で、小心な人物像ほど、川崎敬三に相応しい役柄はない。川崎は二枚目役も多いが、そんな役は川崎には似合わない。川崎は増村が嫌った現代の男性を演じるのが最も相応しい俳優だったのだ。

増村は「夫が見た」について書いている。

「日本には、男女の「愛」というものはない。なぜなら、男も女もつまり人間がいないから、その人間の結合である愛もない。日本には裸の人間がいない。人間を結合する愛は、親子愛、夫婦愛、祖国愛、などという、社会関係を固める愛でしかない。」

「裸の人間とは、社会関係の網の目ではなくして、神と獣の間の人間である。神と獣は共に孤独であり、純粹である。社会関係は、集合であり、妥協である。しかし、裸の人間は原始的な無知、無恥、無謀な人間を意味しない。」

「表面的な人間関係を超えて、人間本来の欲望、本来の快楽を熱烈に追うものごとである」。『夫が見た』では「裸の人間の愛の追求を試みたい。その愛は、孤独で、純粹で、快楽である。日本的な社会関係から見れば、背徳で、淫らで、破壊である。」。日本人は「人間と愛をまず子供のように追求すべきで」ある。下巻332 p

ニーチェ的な比喩をしばしば使う増村は「夫が見た」で私は「昆虫や砂を描かなかった」。「日本的関係の中にある限り、人間は砂か昆虫である。「愛」はその「関係」を破壊しない限り生まれぬ。」と言う。下巻334 p p 阿部謹也のいう「世間」への激しい対抗がそこにある。

●金さえあれば買える女ではない

「妻は告白する」でも、若尾が大学教授の夫と別れたいと言う場面がある。しかし別れでどうするのか。一人でやっていけるのか。「告白する」では若尾は薬剤師の資格をもっている。だから自立は可能だ。

しかし「夫が見た」のナミコにはそうした資格があるようには設定されていない。かわりに、ナミコは女友達にさそわれてウサばらしにバーに行き、ホステスでもやろうかしらと言う。まともな仕事で自立できる女性ではないのだ。その点においては戦前型の女性である。

そのバーは、夫の会社を乗っ取ろうとする田宮二郎が経営する店だった。ママは田宮の愛人であり、ホステスの一人は夫の愛人だった。夫はその愛人を田宮に対するスパイとして利用していた。一方、田宮はママ（岸田今日子）をやはり乗っ取る会社の情報を探り出すスパイとして体を売らせていた。

店に現れた田宮を女医は若尾に紹介する。おそらく一目見て田宮は若尾を見そめる。しかしその時点で田宮は若尾が自分が乗っ取ろうとしている会社の社員の妻であり、しかもその社員が自分のたくらむ乗っ取り工作を阻止する担当者だとはツクもしらない。

ここから「夫が見た」は一気に若尾という一人の女性をめぐる男たちの錯綜した物語として展開する。夫、田宮、兄、田宮の後楯となる実業家（小沢栄太郎）、乗っ取られる会社の重役たち。昭和四十年、高度成長まっしぐらの日本の中で、古い男女観、夫婦観をもちつづけた男たち、同時に金という新しい価値に目がくらんだ男たちのはざまでもがき苦しみながら、愛に生きようとする女が男たちと闘う。それが「夫が見た」の魅力である。

「愛に生きる」といっても若尾の演ずるナミコの愛は、純愛には感じられない。吉永小百合のように素朴な純愛のドラマではない。若尾も、若き日に「舞妓物語」の舞妓では純愛を演じた。この舞妓は吉永小百合が演じてもおかしくない役柄だった。

だがナミコの求める愛は自己承認を求めるエゴイスティックな愛である。だがそれこそが、この時期の若尾の特徴であり、また、えもいわれぬ若尾の魔力なのだ。

かといって若尾の愛が不純だということではない。それは打算からの愛ではないが、計

算がまったくなくようにも見えない。だからこそ、愛の裏に強烈な欲望を感じさせ、その欲望が男たちを翻弄させてしまうところに若尾の演じた愛の本質があり、だからこそ若尾の役柄はしばしば「悪女」と言われるのである。

男から見てこの上もなく魅力的であり、しばしば純情にすら見え、どうしても手に入れたと思わせる魔力をもっているながら、一方で、手に入れるには相当な力が必要であり、愛だけでは手に入りそうもなく金もかかりそうに見える。そしてもし手に入れたとしても男の思い通りにはならない女を演じさせて若尾にかなう女優はいない。

もし若尾が戦中型の女優であれば、男達は金を積めば若尾をものにする事ができた。しかし、戦後型の女性としての性格をもつ若尾には、金さえあれば買える女性像は似合わない。だから、「波影」「越前竹人形」では福井県の小浜や芦原温泉の女郎役を演じているが、ちょっとしっくり来ない。若尾は金さえ出せば買える弱い女を演ずる女優には向かないのである。それは若尾が美しいから、というのではない。やはり、若尾の持つ「戦後性」のゆえなのだ。

若尾よりもゴージャスで、さん然と輝く女優である京マチ子ですら、金だけでは動かせない女を演ずるには不十分に見える。「羅生門」にしても、三船敏郎演ずる盗賊に抱かれて陶醉してしまう。若尾と山本富士子も出演したオムニバス映画「女経」の「 」では、京は自分のしゅうと（中村雁治郎）とも関係を持つ役まわりである。こうした設定は京が戦前型の女優から脱しきれないからこそできるものだ。戦後が舞台で有名ファッションデザイナー役の「女の勲章」でも、京は最終的には男性に依存する女性として描かれている。

京と比べたとき、いや、山本富士子や岡田茉莉子らと比べても、若尾文子は、1933年生まれとしては破格の「自由を求める女」を演じたのである。

●身をよじらせない女

だから、私の考えでは、川島雄三監督が若尾文子に求めた女性像は、戦中と戦後の間の女優としての若尾には似合わない。金をもらえばためらいなく客と寝る芸者（女は二

度生まれる)、画家の妾だったが画家が死ぬと坊さんの妾になる女(雁の寺)、上司、後輩、税務署職員、税理士の四人と関係することで金をためる事務員(しとやかな獣たち)、このいずれも金のためにセックスをする女であり、愛が存在しない。

愛の存在しない作品を若尾は積極的に評価していない。川島監督を「銀座の香りのする男」と評しつつも、監督としての技法について若尾は全く評価していない。銀座のにおいがする、とは、金で性を売る女のおいでであろう。若尾はそうした女を幾度となく演じているが、その二つに愛というもう一つの軸を加えたところでこそ若尾は輝くのであり、金とセックスの両天秤だけでは、若尾が演ずる理由は必ずしもないのだ。

また若尾は着物姿のよく似合う女性だが、芸者姿が似合うかというところでもない。若尾は芸者独特のしなをつくらないからである。田中絹代が典型的だが戦前型の女優は文字どおり八重のからだを十重に折る。関節がいくつあるのかと思えるほどクネクネと身をよじらせながら礼をする。それが何とも女らしく、男に従順な女に思える。あのバタくさい木暮実千代すら、「祇園囃子」で見せた芸者姿は、まさに首からくるぶしまでもクネクネとからだを曲げておじぎをして座敷に入ってきて、男への恭順を表す。

しかし若尾はまだ半玉だった「祇園」はもちろん「女は二度生まれる」「ぼんち」においてすら、そんな身のよじらせ方はしない。芸者としてはモダンというか戦後型なのだ。

若尾を女にしてみせるといった川島雄三監督であれば、「女は二度」でもっと若尾の身をよじらせたはずだが、そうではない。これは意図的な演出なのか、若尾の意志なのか、私はわからない。しかし、戦中と戦後の間を生きる若尾には、身をよじらせない女であったことが正しい。

また「しとやかな」は、よく考えると、若尾でなくてもこなせる役どころである。六一、二年頃ならともかくこの作品は六七年だ。若尾にとってこんな役は目をつむってでもできる。むしろもっと若い女優に演じさせたほうが、戦後社会(女性)のドライさを感じさせることができたであろう。

「しとやかな」という作品自体は、団地の一室だけを舞台として現代劇風に演出された

テンポのよいセリフまわしが小気味よい興味深い作品であり、映画としては面白い。だが若尾は、金とセックスをドライに割り切る役であるだけに、いっそ加賀まり子か緑魔子か安田道代でよかったし、むしろその方がドライさをはっきり打ち出せただろうに。

このように若尾文子は、金でセックスを売って平然としているだけのドライな戦後型女優を演じるには必ずしも適していない。あくまで金とセックスと愛との三つ巴を演じるとき若尾の魅力は最大化するのである。

●愛の力と金の力

男やその古い社会、因習への恨みをそのまなざしの奥底にたたえる若尾であるが、私は別れたいなどと主張することはあったとしても、現実には男をあやめることはない。せいぜい夫の両眼を五寸クギで刺すか、夫のぶら下がるザイルをナイフで切り落とすくらいだ。

たしかに一度関係した税務署署員が自殺をしたり（しとやかな獣たち）、愛を誓った男が別の女に刺し殺されたりすることはある（夫が見た）。妾の旦那が年をとって勝手に成仏することもある（清作）。しかし若尾みずからが男を殺傷することはないのだ。このへんのあんばいが、若尾が戦前女優であることの一つのあらわれである。

若尾は自分の欲望を押し殺さず、私はこうしたいと主張した戦後型の女性の先がけである。

他方、若尾の全盛期とほぼ同時期に吉永小百合が最も人気を得ていた。吉永は金やセックスという欲望とは無縁でありながら、清く正しく美しく生きるという別の欲望を体中から発散していた。あるいは働きながら勉強したいという

「理想の青少年」的な欲望である。

吉永が戦後を代表する女優たりえたのは、彼女が妾や芸者や遊女ではなく、田舎から出てきて工場などで働く労働者階級の女性を演じ、まさに「理想の時代」を生きたからである。

だが貧しくても希望を失わず、勤労しながら夜学に通う。こんなけなげな青少年ばかり

りなら国家も企業も都合がよい。

「青空娘」の若尾も田舎から出て来た娘であり、しかも事務員だった女性と上司の間に生まれた東京で働く娘であり、母親の顔を知らない。吉永でも適役だ。

だが、若尾の中にはどうしても清純派にはなれない魔物がひそんでいた。清純な女性を見ると男性が彼女を守りたいと本能的に思う。しかし若尾を見てもそういう感情が湧き立つことがあまりない。えもいわれぬ色気が若い頃からあったからだろう。若尾は理想の青少年ではなく、現実の女を演ずるほうが似合っていた。

「東京おにぎり娘」の若尾も、父と二人だけで下町で生きる娘役であり、やはり吉永が演じてもおかしくない。だが吉永のおにぎり屋はそんなに発展しない気がする。若尾のおにぎり屋なら大発展してチェーン店をいくつも出しそうだ。若尾にはそうした金のおいがある。そこに若尾の個性があり魅力がある。理想ではない現実の力。守られるのではない主張する力。愛の力と金の力。セックスシンボルでありながら知性と胆力をもった女。そういう自由で力強い女をしばしば若尾は演じてきたのである。

●戦後的な女優たち

若尾文子と同時代にいながら、若尾には十分に演じられなかった、より新しい戦後型の女性を演じた女優としては、加賀まり子、水谷良重、緑魔子、浅丘ルリ子、渥美マリらが挙げられる。

浅丘は若尾より六才若いだけだが、最初、中原淳一のイラストのように理想的にかわいい少女として登場し、戦後最初の青年像と言える「太陽族」の時代に、石原裕次郎の恋人役を誰よりも多く演じた。

だが浅丘は次第に男の添え物のような役では満足できなくなっていた。そこに増村保造から「女体」の主演の依頼が来た。渡りに船だった。浅丘は「女体」において、かなりイカれたアプレゲール（戦後型）の女性を演じ、男たちを翻弄しつづけた。もう彼女は最初からまったく男に従うことはなかったのである。

若尾映画においても、こうした戦後派女性の時代の到来を予見させるものがある。「不

信のとき」の加賀まり子である。広告制作会社社長(三島雅男)のおめかけになった加賀は、元々新宿のヌードスタジオで働いていたが、そのコケティッシュな魅力に一目ぼれした三島が妾にし、赤坂あたりのマンションに住ませ、子供をもうける。

しかしまだ若く、遊びたいさかりの加賀は、子どもを置いてマンションを出ていってしまう。妾という、安定しているが退屈な暮らしに満足できなかったのである。それには、高度成長によって、若い女性がバイトで喰いつなぐことができるようになったという背景もある。また、ヌードスタジオで働いても、あまり日かげ者意識をもたずにいられる程度に性意識の解放もあったからであろう。旦那の金だけで女をしばりつけ、カゴの鳥にすることはできなくなった。

緑魔子は一九六四年に二十歳で映画デビューする。作品は「二匹の牝犬」。実生活でも異母姉妹である小川真由美との共演だった。この作品における緑はまだ化粧もうすく、顔もぽっさりしており、その後の悪魔的な魅力は生まれていない。役柄としても若い肉体で男たちをほんろうするだけである。

ただしトルコ風呂で働き金を稼ぐことへのうしろめたさや暗さがまるでなく、ドライで生活臭がしないところに戦後世代の女性らしい、澆刺としたフレッシュさがある。

緑の戦後型女性としてのドライな性格がさらに増幅されたのが増村保造監督による「大悪党」である。ここで緑は長野の教員の家庭の娘を演じ、東京で一人でファッション系の専門学校に通っている。

ところが、ボウリング場で知り合ったヤクザ(佐藤慶)に酒を飲まされ犯される。そどころかその場面を写真をとられて脅迫され、写真をバラまかれなくては男をとれと命ぜられる。

あるとき緑は人気歌手の相手をし、それを8ミリフィルムにとられる。佐藤はその歌手をゆする。歌手は弁護士の田宮に解決を頼むが、ギャラとして五百万円を要求される。

スキを見て緑は逃げ出し、弁護士田宮二郎に助けを請う。悪徳弁護士として業界では悪名高い田宮は、正義の味方のように振るまわれない。田宮は緑に、佐藤を殺せと命ずる。殺しても緑が無罪になるようにすると。

緑は言われたとおりに佐藤を殺し、田宮の偽装工作により無罪となる。歌手から五百万円を得た田宮はその一部を緑に渡し、この金で店でも開けという。その瞬間、緑は五百万円すべてをさっと自分のバッグに入れる。私がヤクザを殺したからこそあなたは歌手から五百万円をもらえたんだから、この金は私のものだというのが。田宮はあっけにとられ、まいったな、最近の女は、という表情をする。

このように戦後型の女性は金に対するドライな態度をもち、女を利用しようとする男たちの裏をかいて金を自分のものとし、自分の経済的自立に使おうとする。そういうところに新しい時代の女性の力が小気味よく感じられるのである。

渥美マリは1950年生まれ。1969年の主演第1作「いそぎんちゃく」で注目を集めた。その後「でんきくらげ」「しびれくらげ」などの代表作に主演。軟体動物シリーズと言われ、いかにも単なるエロ作品のように見える。

だが「でんきくらげ」「しびれくらげ」の2作は増村保造監督である。ただのエロのわけがない。当時は、あの増村が「でんきくらげ」などという怪しげな映画を撮っているのかと訝しがられたらしいが、それでもこれらの映画にはいかにも増村らしい思想が盛り込まれている。自由を求める女、嫌なものは嫌だと言う女、金にこだわっているように金に縛られない、ドライで強い女である。

いずれの作品でも、渥美は、そのグラマーな肉体のために悪い男が集まり、男にだまされたり、逆に男たちを手玉に取ったりする。必ずそこに金がかからむ。父親は飲んだくれて、娘がバーで稼いだ金を使い込むし、恋人はビジネスのために彼女に取引先の外国人と寝ろと命ずる。渥美はそれをドライに受け入れるのだが、それは単に女が弱い存在だからではないと感じさせるところに増村作品の特徴があるのだ。

●男と金を操る女

若尾文子も、こうしたドライさ持つ女をしばしば演じた。最初は溝口健二の「赤線地帯」、次いでオムニバス映画「女経」の中の「耳をかみたがる女」。それ以降も多くの映画で若尾は戦中型のウェットな女性に戦後型のドライさをスパイスに振りかけたような

女性像を演じたのである。

「赤線地帯」では、若尾は東京の(吉原の)遊郭で働いているが常連客からチップを多めに巻き上げ、結婚を求める男からは会社の金を横領させてがっばりと金を得ながら男をソデにする。さらに同じ店で働く女たちにも金を貸し、高利息をとって自分の金を殖やす。こうして貯めた金により若尾はみずからの借金を返して遊郭をやめ、ふとん屋を開業し、元いた遊郭にも布団を貸す商売を成功させる。

実際、当時の布団屋はもうかったらしいが、吉原の遊女にそんなサクセスストーリーは現実にあったのか、と言うと、あったらしい。吉原のある店の女将によれば、半年間うちの店で働いたお金を資金におにぎり屋を始めて、今ではソープラントを四軒持つ実業家になった女性がいたという（『文藝春秋』一九八九年二月号）。

このように若尾は一九五七年の作品ですでに男に依存せずに経済的に自立しようとする女を演じていた。しかもそれが、古風な女性を描かせては天下一品の名匠溝口健二の作品においてだ。

また「耳をかみたがる女」では、キャバレーのホステス若尾が株によって蓄財をする。客とダンスを踊っては、客の耳をかみ、それによって気がゆるんだ男を籠絡し、金を巻き上げ、その金を株に投資するのである。

若尾は親と娘とともに隅田川の船で暮らしている。貧困から抜け出すために、女が男を利用し金を稼ぎ殖やしていく。その姿が痛快であり、高度成長の始まった時代の雰囲気を感じさせる面白い作品である。

若尾自身もこの作品によって女優になってよかったと感じたと言っており、こうした戦後型のドライで自立心の強い女性を演じることに若尾がよろこびを感じていたことが推察される。

実際、映画の公開された一九六〇年前後の株価を見ると、一九五五年に三七四円だったものが、六〇年十二月に発表された所得倍増計画の影響で六一年の一時期は一八〇〇円台に急上昇した。ホステスが株に投資するのも当然の時代であり、おそらく増村監督はそこに目をつけて、「金の時代」の中に若尾を位置づけたのである。

このように若尾は、1950年代後半から1960年頃にかけて、ドライでスタイリッシュでスピーディな戦後型女性を演じ始めていた。

同年令でも山本富士子のような絵に描いたような日本美人では、戦後型の女性像を演ずるのはむずかしい。山本には、男のために命をかける女、というほうが、その美しさを引き立てる。

また岡田菜利子ではどうか。冷たく重く光る岡田の美貌は、明るく軽快な戦後とはマッチしない。岡田の倦怠とニヒルさは、何をしても自由になった（はずの）戦後女性の（いい意味での）尻の軽さとは相容れない。

八千草薫では可憐すぎ、藤村志保では弱すぎた。戦前型の女性の要素を残しながらも戦後型の女性を演じられるのは若尾文子でなくてはならなかった。

●妻は告白する

若尾自身が言っているように、六〇年をすぎ二十七才となった若尾はしだいにそれまで演じてきたお嬢さん役が演じられなくなることを自覚していた。

六一年になっても若尾は「東京おにぎり娘」という作品で、下町(新橋烏森)のがんこな職人である父の時代遅れのテイラーをおにぎり屋に変えて自分で店を切り盛りするという明るく元気な下町娘役を見事に演じている。吉永小百合が演じてもよいような役柄である。お好み焼き屋で川口浩と話しているときの、ちょっといらいらして手に持った箸をもてあそぶシーンなどは、実に愛らしく、うぶな娘役がまだ十分こなせている。

他方、失恋して酒を飲んで酔っ払って「もっと酒を持ってこい！」と着物姿で叫ぶシーンなどは若尾ファンとしては堪えられない、お色気のある名シーンだと私は思うが。

だがとにかく若尾は、二十七才をすぎて、そういう娘役はもう難しいと感ずる。女優として生き続けるなら別の女性像への転換が必要だと若尾は考えていた。

その転機となったのが先述した「妻は告白する」だった。「東京おにぎり娘」の半年後の作品とは思えぬほど、この作品は全く別のものであり、若尾が演ずる女性像も正反対とも言えるものだ。

「妻は告白」では、薬剤師になるために学ぶ女性がアルバイト先の大学助教授(小沢栄太郎)の目にとまり、半ば犯され、結婚する。しかし出世や金と趣味の登山のことばかり考える彼には、若尾は所有と性欲の対象ではあっても愛情の対象ではない。若尾はこの作品では戦争で両親もきょうだいも失ったという設定であり、貧しいながらも父と二人で暮らしている「おにぎり娘」とは対照的である。

夫に離婚してくれと申し出ると、夫は生命保険に一億円をかける。若尾はそれを、どんなに嫌でも夫から離れられなくするためのイヤがらせだと思う。こうした氷ついた夫婦関係の中で抑圧されて生きる妻を若尾は鬼気迫る演技で演じた。お嬢様女優からノワールな女優への転換に見事に成功したのである。

自他共に認める若尾の代表作であるこの「妻は告白する」を、しかし私は、若尾の最高作とは認めたくない。たしかによい作品であると思うが、私の好みとしては違う。その理由は、この映画の最後で若尾が自殺する点にある。

●若尾文子は死んではならない

私は若尾映画において、若尾が死ぬ映画を好まない。「越前竹人形」のように限りなく若尾が美しく描かれ、その死が必然的である作品であっても、私はそれをあまり好まぬ。

「越前竹人形」「波影」「雁の寺」はみな水上勉原作であり、しかもモノクロということもあって、独特の暗さが基調低音を奏でていることも、好きになれない理由だ。

若尾はモノクロ映画のほうが美しさが際立つが、特にこの三作では美しく、「越前」の若尾が最も美しいという意見もある(私個人としては「めくら女」がいちばん美しいと思うが)。

もちろん「雁の寺」はややサスペンスタッチのミステリーの要素があり、かつエロチックな若尾文子の魅力が全開しており、共演の三島雅夫の演技も卓抜である。山茶花究、西村晃のスケベ親父ぶりも至芸の域に達しており、全体としてこの作品は、名人芸カタログのように見るのが正しい楽しみ方かもしれぬ。

それはともかく、これら三作においては、若尾は遊女か妾であり、体を売ること

まったく罪悪感をもっていない。時代はだいたい昭和初期であろう。女が経済的自立をすることはほとんどありえず、体を売るか、男の世話（特に夜の世話）をすることによって生きるしかない。

戦中と戦後の間の女として若尾をとらえる本書としては、水上映画における若尾の女性像は古すぎる。若尾の美しさが絶頂に達している映画であるだけに、古い女を演じていることが惜しい。

たしかに女の美しさ、特に戦前の日本の女の美しさは、抑圧されているときにこそ輝く。溝口健二の描く女性が典型だ。

だが若尾文子には、そうした状況の中で輝くだけの女優であってほしくないと思う。

若尾は、抑圧されているときに美しくない、のではない。抑圧されているからこそ美しく輝くのだが、だが、その抑圧に抵抗しながら、自己を主張するときに、さらにいっそう、暗闇の中の閃光のように輝く。そういうところにこそ、若尾文子の若尾文子たる、彼女でなければ演じることのできなかつた特殊な女性像がある。

最初から抑圧から解放されているのではない。また、ずっと抑圧されつづけるのでもない。抑圧されつつ、だからこそあきらめずに自由を強く意志する女、そしてそれをはっきりと公言する女、それが若尾文子なのだ。

そうした自己を主張する女性像は、隠れた名作『花実のない森』（1965年）でもはっきり現れる。若尾はここでは、旧華族の伯爵の妾の娘役であるが、伯爵の養女として伯爵家に入る。そこで義理の兄から犯され、政略結婚により兄の会社の資金源である地方の旧家に嫁ぐ。しかし夫への愛のない暮らしの中で、若尾は派手に遊び、しばしば他の男性を関係持つ、という役柄だ（若尾の和服、洋服すべてのファッションが楽しめるという意味でも見るべき映画である）。

だが、そこで若尾は、単に有閑マダムなのではなく、男たちからの自由を求める女性である。「今までの私を抹殺して生まれ変わりたい」と彼女はいい、「今でも私が思い通りになると思ってらっしゃるの、私は、たとえ墮落した女になったとしても、人間らし

く生きたい、自由に生きたい」と言い続けるのである。

このように、善ではないが正しく、最高に美しいわけではないが、それでも美しく、かつ正しい。そうした女を演ずるときこそ、若尾はその存在感を輝かせる。だから若尾をただ最高に美しく描いてはならぬのだ。最高に美しいとき、若尾は弱く、正しくもなく、善でもない。若尾は、善であるときに美しさを減衰させ、悪であるときに彼女独自の美しい光を放つのである。

●迷走する若尾

こう考えると、やはり水上勉原作の作品は、若尾映画としては古すぎ、暗すぎ、悲劇すぎる。

また6 年の「処女が見た」における尼僧役の若尾が、男性の僧侶との破戒を悩んで死ぬという結末は、作品自体のくだらなさや相まって、ほとんど若尾映画史上から消し去っても良い。にもかかわらずこの作品における若尾の美しさは、白黒映画だからこそその怪しい光を放って凄みすら加わっており、それだけに脚本の古くさが際立つ。

古くささでは「千羽鶴」もひどく、これが若尾・増村コンビの最後の作品かと思うと悲しくなる。この作品では若尾はまったく自立心の欠けた女優に墮しており、「私ってダメな女」「私ってダメな母親」といったよろめきドラマの常套句を二度、三度と若尾が発するたびに、一体これまでの女優若尾のキャリアは何だったのだと、私は全身の力が抜けた。

若尾自身もこの作品での京マチ子の演技のうまさに舌を巻きつつ、自分の演技には不満を述べている。それは演技そのものへの不満というより、こういう情けない女を演じることが若尾にはそもそも困難だったのであろう。

この作品では、主演の京マチ子が若尾の役を演じ、若尾が京の役を演じた方が収まりがよかったのではなかろうか。本作における京の演技は若尾も舌を巻くほどの名演であり、セリフの切れ、着物の着こなし、体のさばき、どれをとっても絵になり、痛快である。この痛快さと明らかな対照をなすために若尾をあそこまで情けなくみじめたらしい

女として演出したのであろうか。

だが、二人の役が逆だったら、戦後型女優の性格を持つ若尾が、戦略的で強い〇〇役、戦前的な男に依存する女を京マチ子であれば過不足なく演じられただろう。ただし京のほうが年上であるため、そうした配役の逆転が難しかったのであろうか。また、この映画自体がどちらかといえば京の映画であったため、京の見せ場を考えるとこういう配役になったのかもしれない。

また、この時代の若尾映画の迷走を考える上で重要だと思われるのがテレビの台頭である。戦後型のドライで若々しく明るく打算的な女性はテレビの中に数多く登場するようになった。テレビに客をとられはじめた映画としては同じような戦後型の女性を描くことではテレビには勝てなかったのではないか。

そこで映画は、テレビでは古くさく感じられる古風な女性、あるいはテレビでは描きにくい暴力や性を前面に押し出していく必要があった。若尾が所属していた大映は女子高生のセックスをテーマにした映画を、東映はやくざ映画やスケ番女子高生シリーズを量産し始めた。

他方、若尾は65年「妻の日の愛のかたみに」という純愛映画で主演する。不治の病に冒された教員である若尾が、夫の愛を感じながら、そうであるがゆえに、夫と別れ死んでいくというストーリーであり、演出は木下恵介である。当時の若尾映画とはかなりはつきりと一線を画する。

こうして若尾映画は、1960年代前半に築き上げた自由と愛を求める女性を描くものから、1960年代後半には、純愛であれ、性的なものであれ、戦前型の弱い女性へと逆行していくように思える。

● 「不信のとき」における若尾の機転

だが戦前型の女性やテレビの昼メロ的な女性は若尾文子にはふさわしくない。もっとしゃきしゃきして、スピーディな役柄のほうが若尾にはふさわしい。たとえば、若尾がハナッパしらの強い女っぷりを見せつけて小気味よい作品としては先述の「不信のとき」

がある。

ここでは若尾は田宮二郎の妾役であり。正妻は岡田菜利子という豪華キャスト。最後のほうである若尾と岡田の見栄の張り合い、長ゼリフでの言葉のバトルには、プロ意識が丁々発止とぶつかりあい、まことに見応えのある横綱相撲を堪能できる。

この作品は結末に近づくと、三人目の女性として岸田今日子が登場し、だましているのは若尾なのか岡田なのか岸田なのか、だれかがだましているのか、それとも三人ともだましていないのかが不明のまま終わり、かえってそのことが女の策略を感じさせて小気味好い。若尾のコメディエンヌとしての才能を十分に感じさせる娯楽作品だ。ここでは岡田も若尾もともに戦後型の女ではないのだが、完全に戦前型とも言えず、特に若尾にはスパイスとして戦後的なドライさがたっぷりふりかけられている。

たとえばこういう場面。若尾は、自宅で急病になった田宮のために救急車を呼ぶことで自分が妾であることが発覚することを恐れ、田宮を部屋から引きずり出してタクシーにまるで布団をたたむように押し込み、運転手に指示して田宮の家に帰す。それまでの愛情表現から突如豹変するのである。このへんの演出のスピード感のある処理テンポの良さが非常に現代的であり、このように素早く機転をきかせて非情な行為を進めながらも、やり手ババア的なくさみがまったく出ない(悪役にならない)のがいかにも若尾らしい。この点は「赤線地帯」の役柄と近く、さばさばしている。

若尾が若尾らしく輝くいくつかの瞬間の中のひとつが、このような小さな悪のためにすばやく機転を働かせているときである。岡田が同じことをすると重くなり、山本富士子ではハラハラしすぎ、京マチ子だと手際が良すぎて嫌みに見えるかもしれない。やはりこういうシーンは若尾が似合う。こんな機転のきく女が、そう簡単に自殺などするはずがない。してはならない。

なお、自宅に着いてから救急車で病院に運ばれた田宮を見送りながら、義理の母が、どこかで飲んでいて急に悪くなったのかと首をかしげると、在宅の看護婦が、さあ、どうでしょうねえ、旦那様は～～を～～ませんでしたからと、秘密をつかんだうれしさにやにやすするという一幕がまた笑える。正解はDVDを見てください。

●結婚に意味があるのか

若尾文子の数多い映画の中でも、彼女が男を別の女にとられるというストーリーは少ない。私の知る限り、「爛」だけである。かつこの作品では、若尾の不機嫌な顔がやけに魅力的であり、しかも若尾が自分の自由のために情夫の妻や自分の姪の自由を奪うというエゴイズムがまた若尾の魅力を増している。

「爛」において、若尾は田宮二郎の妾役であり、田宮は正妻と離婚し、若尾と同居し、贅沢な暮らしをする。ところが田舎から出てきた若尾の姪(水谷良重(現、八重子))に田宮が言い寄る。姪も田宮にもともと好感をもっていたので体を許す。姪の挙動からそれを感じとった若尾は、二人の現場に飛び込む。「この泥棒猫！」と叫んでからの若尾と水谷の乱闘がすさまじく、見物である。

「私からあの人をとらないで！」

「あなたもあの人を奥さんからとったでしょ」

「あれは彼から私に近寄ってきたのよ！」

「私も彼のほうから近寄って来たのよ！！」

結局、姪はその後も田宮と関係が続ける。若尾は兄が田舎で進めていた姪の縁談に力を貸し、姪を結婚させ田舎に帰す。「妻は告白する」における若尾の兄の役を若尾がするのだ。しかし結婚式の前日にすら姪と田宮は関係をする。

姪は「私は自由に恋愛をして結婚したいの！」と叫ぶ。他方、二号として、二号ばかりが住むアパートに住んでいた若尾は若尾で、毎日男を待つばかりの日常に飽きあきしていた。週に二、三度来る田宮は、来るや否や会社に仕事の電話をし、服を脱ぎ、セックスをし、また仕事の電話をして帰ってしまう。正妻であれ二号であれ、ただ男を待つだけの毎日であることに変わりはない。

そこで若尾は「彼と別れようと思うの。お勤めをしていたころのほうが、張り合いがあったわ」といって、友人と二人で元いたキャバレーに行ってみる。だが、そこで見たホステスたちのギスギスしたやりとりを見て、やはり嫌になる。若尾がアパートに戻る

と、田宮が部屋にいた。若尾は思わず田宮を激しく求める。結局、つまらない仕事よりも好きな男を待つくらいの方がよいと、若尾の体が考えたのだ。

若尾とともにキャバレーへ戻ろうとした友人（丹阿弥津子）は、昔売れたが今は鳴かず飛ばずの歌手の男（船越英二）と貧乏暮らしをしている。船越は、歌手どころかニセ物の掛軸を売って、そのために金持ちの娘をかどわかしながら金策をしているのだ。そんなんだったら別れたらと若尾が言っても、丹阿弥は「でもね、女一人じゃ生きていけないし（若尾映画によく出てくるセリフ）、一人より二人のほうがまだいいわ」と言って貧乏暮らしを捨てる気配はない。

そんなもんかしらねと言う若尾も、妻と離婚し、高級アパートで田宮と暮らすようになれば、すっかり新婚気分だ。ただ女グセの悪い田宮のことだけが心配なだけだった。そして実際姪に田宮を寝取られた。

姪を演じた水谷良重は、母、水谷八重子の高貴な美貌と比較して庶民的な風貌であるために、私はずっとあまり注目していなかった。しかしこの「爛」において、何しろ天下の若尾文子から田宮二郎を寝取ったのだから、役の上とはいえ、一目置くようになった。

1939年生まれだから、若尾より6歳下。浅丘ルリ子と同年の水谷良重は、手足が長く、ウエストがくびれていて、プロポーションが日本人離れしている。「爛」においても田宮とジルバを踊る場面があるが、実にサマになっている。大きな口に白い歯を見せて笑う顔が魅力的で、南米の女のような健康的なエロスを体中から発光する。

松竹映画「踊りたい夜」（63年）でも倍賞千恵子や鰐淵晴子とともに三姉妹のショードンサーを演じているが、中心は何とんでも水谷である。長い手を上にV字に挙げ、脚を折ってポーズをとる姿は見事であり、見栄を切ったポーズのひとつひとつが輝きを発散する。スターなのだ！

水谷とジルバを踊る田宮が若尾の目を気にして今度は若尾と踊る。しかし若尾にジルバは踊れない。ゆっくりと踊るのはカクテルダンス。

田宮がそうした若さを発散する水谷にまぶしい魅力を感じるのは当然だ。玉散る汗が

金色に輝く女。それが氷谷だ。今で言えばビヨンセみたいな、その輝かしさ、明るさ、外向的なパワーは若尾にはない。

この作品のテーマは、そしてその他のいくつかの若尾映画、特に増村保造作品のテーマは、結婚は人を幸せにするか、いやしない、というものである。結婚は、人からある種の自由を奪うからである。

同じように結婚を疑問視するテーマは「砂糖菓子がこわれるとき」「閉店時間」「不倫」がある。結婚を疑問視する映画や小説や評論は当時他にもたくさんあっただろうが、こうした作品で妾役を演ずる若尾が、保守的で家庭重視の女性の目には好ましくない女優と映ったことはあるだろう。

まして本作は六二年の公開。結婚の8割はまだ見合い結婚だった。結婚こそが女性の幸せ、いやそれ以前に義務だと考えられていた。親や上司のすすめる相手と見合いしそのまま結婚するのが普通であった。そして結婚をすれば夫に従い、夫に尽くすものとされた。そういう戦前型の結婚観はまだ根強かった。

しかし戦後、個人の自由という思想が広まり、結婚も自由な恋愛の結果としてされるべきだという価値観が広がっていた。専業主婦と売春婦とはどこが違うのかという議論も当時あったようである（若尾映画でも「不倫」がそのテーマをあつかっている）。

● 「恨」の魅力

夫婦生活への不機嫌、あるいは社会への不満を鬱積させた若尾のパワーは内向的に「恨」として「痕」として、体と心の中にたまっていく。「良」という字は、進むことをさえぎられてたまっている状態を指す。心が進むことをさえぎられて不満、不本意な気持ちをためているのが「恨」であり、それが傷跡となって病となって残ったのが「痕」である。

若尾の演ずるノワールな役柄にしばしば共通し、かつ若尾に若尾らしさを与えているのはこの「恨」である。「告白」「夫」「爛」「清作」「華岡」「不信」「妻二人」「越前」等々、非常に多くの作品において若尾は「恨」の感情を押し抱きながら存在している。

もちろんそれは戦前型の女優が演ずる多くの役柄に共通するものであり、何も若尾だ

けの特徴ではない。しかし戦前型の女優がその「恨」を内に秘めたまま終わるのに対して、また戦後型の女優が「恨」を簡単に発散させてしまうのに対して、つまり「恨」がまだ「恨」にならぬうちに感情を発散させてしまうのに対して、若尾は「恨」をためつつ、そのまま終わることはないし、「恨」をためずにすぐに発散させることもない。

若尾の「恨」は夫の目に五寸クギを突き刺し、夫のために実験台となって失明しさえする。これは舞台が戦前だからである。これら二作において若尾は「私は不満です」とはカケラも言わない。「恨」は最後の最後までためこまれ、最後の最後に思いもかけぬ方法で発散されるのだ。

若尾は言う。「清作の妻」の若尾の役は「世の中に対する恨みとか、そういうものがお腹のなかにあるわけでしょ、幸せに生きてる人じゃないから。そういうものが絶えずお腹のなかで葛藤している」。

だが戦後が舞台の作品になると、「恨」はずっとためこまれずに、小出しにされる。「私離婚します」「私別れるわ」「私いやだわ」「抱いて」と彼女は主張を始める。しかし簡単に事態は打開できない。「恨」の状態がつづく。それこそが若尾が、特に増村作品において見せた独特の表情であり、しぐさである。うれい、悲しみ、さびしさ、というのではない。底はかたなくただよう復讐の念。出口の見えないことへの不満。どこかをキッと責めるように見つめる視線。暗い「恨」の感情が、さらに暗い背景に白く絹のようになめらかに光りながら浮かぶ美しい若尾の表情によって逆にいっそうくっきりと彫り出されていく。

日本人は西洋人や中国人、韓国人などと比べておとなしい、柔和な民族だと言われる。たしかにそうだとは思いますが、日本人がいつの時代にもそうだったとは言えない。つい40年ほど前までは、日本はテロリストを世界に輸出する国だったし、それ以前には激しい政治運動があった。敗戦直後の闇市の世界を見れば、やくざと街娼が街にうろつき、毎日がけんかやリンチの世界だった。戦前には米騒動などの労働運動があった。農村に行けば、村八分などの遺風がはっきり存在した。幕末から明治政府樹立までは内戦状態だった。もちろん旧植民地で何をしたかを考えれば決して日本人がおとなしいとは言え

まい。

むしろ中流社会が確立した1970年代半ば以降、あるいは豊かな消費社会が広がった1980年代以降、日本人はおとなしくなったのだ。いや、80年代には中学生が荒れ狂い校内暴力が毎日新聞紙面を賑わせていた。とすれば本当におとなしくなったのは90年代以降か。

増村は書く。明治時代の日本人は「荒々しく残酷な封建時代の遺風をたっぷり残して、堂々と政府を非難するし、腹が立てば暴動を起こし、焼き討ちまでやる。つまり半未開人の活力と野蛮性を十分に持つ人間たちで、何をしでかすかわからない強さと烈しさがある。彼らに比べたら、昭和の国民は完全に天皇制下のおとなしい羊の群れになり下が」った。下巻377p

だから増村は、羊の群れの男たちを見捨てて、自由な女を描いてきた。だが、きわめて皮肉なことに、現在、女性が高学歴化し、大企業でバリバリ働くようになった現代では、むしろ女性も仕事だけをして金を稼ぐだけで、愛とエロスの欠落した女性が増えていようにも見える。それらの女性の中には、結婚をせずに男性並みに働き、相応の金を手に入れた人も多いが、それは男と結婚する代わりに会社と結婚したのだとも言える。一人の男の言いなりになる結婚が嫌なら、結婚しなければよいだけが、会社に言いなりにならずに働くことはほとんど不可能である。

だとすれば、自立とは何か。自立とは、本当の人間としての自由ではなく、自分が自由に使える給料が得られるということにすぎない。最近、企業が不祥事を起こしたときなどに釈明する役割を女性が担うこともあるが、そういうときの女性は、まったく原稿を棒読みするだけの無力な羊にすぎない。女性に対してパワハラをする女性管理職も多い。男よりも生命の輝きを放つ存在であるはずの女性たちも、企業の中ではしばしば社畜となり「哀れな男」に成り下がるのだ。

だからこそ、テレビドラマの『黒革の手帖』のように、派遣社員の女性が会社から横領して得た金で銀座のママに成り上がるといった下剋上のストーリーが痛快な夢物語として人気を集めるのだろう。

実際、かつて渋谷あたりを闊歩していた若いギャルたちや、一世を風靡したキャバクラ嬢たちを私は調査したことがあるが、将来は社長になりたいという人が多かった。勤め人としては非正規雇用にしかねないがゆえに、正社員になるというところを一足飛びに飛び越えて、社長になることを夢見るのだ。そういう彼女たちのほうが、社畜に成り下がった女性たちよりも、かつて若尾が演じた自由を求める女性に近い。

●1960年代後半における若尾文子の変質

モーレツからビューティフルへと言われ、フリーセックス、フェミニズムが台頭し始めたころ、大映は倒産し、若尾も映画から舞台へテレビへと活動の場を移す。お茶の間のテレビに対して刺激の強さを訴えた映画はますます暴力とセックスを表現するようになる。先述したように、すでに東映や日活はヤクザや不良やスケ番たちの映画を量産していた。七一年に日活はロマンポルノの制作に乗り出すことになった。若尾もそうした流れの渦中にあった。

しかし三〇代になりつつあった若尾には、「瘋癲老人」「雁の寺」のような古風なお色気は演じられても、露骨な性表現は不可能だし、ハードボイルド嫌いな若尾には暴力的なシーンも似合わなかった。そして、全盛期である1961年から66年を過ぎるあたりから、若尾が演ずる女性像が、先ほど述べたように、やや戦前型の女性に反転したように思えてならないのである。

66年の「氷点」「処女が見た」では、若尾の美しさは頂点に達しているものの、その女性像は、「氷点」では裕福な医者で、娘の恋人に色目を使う妻役だし、「処女が見た」は破戒の尼僧役であり、相手の僧侶の誘いを断り切れないうるせいな女で最後は自殺してしまう。67年の「砂糖菓子」にいたっては、人気のピークを過ぎた、少し太りすぎた女優役である。

68年の「積木の箱」には新しい女性のイメージはまったくない。ただしこの二作はキネマ旬報賞などの主演女優賞を受賞しており、たしかに演技は円熟味を増している。だが、女性像としては新しさが消えている。そして69年の「千羽鶴」については、先

述したように、もう昼メロのようであり、自立した女性、自由を求める女性とは対極にある。

増村は書いている。京マチ子、山本富士子、若尾文子の「三大スターは、生身の人間として年をとる。容姿は成熟して、若い観客を補足できないし、実力は向上して、ミーハー的な素材には振り向かなくなる。このスターの老化と高級化は、ただちに企画の老化と高級化を招き、複雑な女性心理を描く文芸映画が多くなってくる」(1963年の文章。下巻86p)「千羽鶴」はまさにそうした作品ではなかったか。

また、せっかく新しい女性像を演じた若尾が60年代終盤に変質したのは、おそらくテレビドラマが主流となった時代において、映画としてはお茶の間では放送できない、特にゴールデンタイムでは表現できないお色気を前面に出す必要があったからであろう。

「千羽鶴」で可憐な娘を演じた南美川は、その後はエッチな女子高生映画にばかり出ることになるが、これは衰退期に女優になった世代の不幸である。

逆に言えば、映画の中ではずいぶんお色気を発散している女優たちも、テレビのホームドラマでは健全な役を演じた。松尾嘉代も梓もそうである。

さらに言えば、高峰秀子がお色気役を演じなくて済んだのは映画の全盛期に主たる女優人生を終えていたからであり、その点は早く隠棲した原節子と同じである。

●最後の挑戦「濡れた二人」

だが、68年の「濡れた二人」(増村保造監督)では、若尾はふたたび不機嫌で激しい妻役を演じた。ただし専業主婦ではない、けっこう一流らしい出版社の編集者役である。しかし子どもはなく、夫もテレビ局で忙しく働いているため、不満な日々を過ごしている。

その基本構造は「夫が見た」と同じである。ただし夫はバーのホステスと関係しているわけではないし、株に絡んだ危ない仕事をしているわけでもない。妻を人形だとも女中代わりだとも思っているわけでもなさそうだ。ただ番組づくりのために多忙なのである。1968年、日本の経済成長がピークに達し、GDPがアメリカに次いで世界第2位と

なった時代らしい、モーレツサラリーマンの典型に過ぎぬ。彼には「夫が見た」の田宮二郎のような強い意志と悪はなく、川崎敬三のようなずるさも小心もない。そのことがむしろ若尾をいらだたせているようにも見える。

若尾は伊豆に旅行に行く。本当は夫も一緒のはずだったが、仕事が忙しくて来れない。毎年そうなのだ。

若尾は伊豆で真っ黒に日焼けしたたくましい両氏の青年、北大路欣也に出会う。一目でお互いに惹かれあった。そして彼のバイクの後ろにスカート姿のまままたがり、疾走する。

あるいは二人は小舟で海に乗り出す。そこで驚くのは、若尾が突然服を着たまま海に飛び込むのだ。北大路は若尾を海からすくい上げ、濡れた体でセックスをする。

この場面設定は当時18歳の渥美マリならび通りの設定だが、すでに35歳となった若尾には唐突すぎる行動だ。若尾はいつもどおり、ただ「愛されたい」だけだが、台詞の話し方が68年という時代的に変容しており、いくら若尾でも激しすぎる。

68年は戦後生まれの団塊世代が20代に突入している。若者はヘルメットをかぶってデモをし、石を投げ、火炎瓶を投げていた。あるいはヒッピーやフーテンになり、新宿の街をふらふら歩き、あるいは激しいダンスを踊っていた。

自分を主張し表現すること、好きなことをすること、嫌なことはしないことが、当たり前になっていた。つまり完全に時代が戦後になっていた。そういう時代には、戦中と戦後の間の緊張関係を表現した女優である若尾は古くなってしまったのだ。

戦後生まれの若者の行動に戸惑う場面は「処女は見た」にもある。不良女子高生の安田道代（大楠道代）を寺に引き取った尼僧・若尾が、あるとき安田を心配して一緒にグループサウンズのライブに行く。そこでの若者の熱狂ぶりに若尾は目を丸くする。しかし気を動転させつつも、若尾の表情には、自分の中にもまだ若いエネルギーが潜んでいることを自覚させ、そのエネルギーの発散を欲望させるのである。

「女は抵抗する」では、ロカビリーバンドのプロダクションの社長を見事に演じた若尾なのだから、戦後の新しい若者文化と若尾の間に橋渡ししがたい断絶があるわけではな

い。あくまで尼僧という役柄が、若者文化に衝撃を感じさせたに過ぎぬ。

とはいえ、若尾がロカビリーを歌うとかゴーゴードダンスを踊るといったシーンは到底想像できない。先述したように、水谷良重がジルバを踊って激しく男の目を惹くとき、若尾は優雅なカクテルダンスを踊るだけである。自由であることが当たり前の社会になればなるほど、自由を求めつづけてきた若尾は時代遅れの存在になっていったのだ。

そして時代は、男女の關係に、愛と金とセックスに加えて自由を追加していた。愛し合う男女は束縛し合う。しかし男女ともに自由を欲する。そういう時代である。愛されたいが束縛されたくない、自由を奪われたくない。

愛と金とセックスのすべてがあっても自由がなければならぬ。自由こそが最大の価値を持った。

だが、その自由こそは、若尾文子が演じた多くの女性が愛とともに求めてきたものなのだ。しかし自由と愛はしばしば矛盾する。両立しない。そのことは現代の多くの女性が感じていることである。そこに若尾映画の現代性がある。

あとがき

私が若尾文子を知ったのは1969年のことだと思う。当時、映画好きだった兄がキネマ旬報を定期購読しており、私は兄がいない時にそれを読んでいた。どちらかと言えば洋画が大きく取り上げられることが多かったが、しばしば掲載される邦画情報の中でもひととき印象的だったのが若尾文子の映画に関する記事か広告だった。作品名は「雁の寺」。若尾文子と三島雅夫が怪しく抱き合う写真。見てはいけない大人の世界がそこにあった。岡田茉莉子、浅丘ルリ子らの写真も見ただけであるが、若尾文子の記憶だけがその後に残った。

もうひとつ、当時若尾文子はテレビドラマに出始めていた。タイトルを憶えているのは「待ってますわ」だけで、共演者としては大橋巨泉の記憶があるだけだが、資料を見るともっとたくさんの番組が放送されたようであり、しかも大橋巨泉が出ていたのは「待ってますわ」ではなかったようだ。番組のストーリーはほとんどまったく憶えていない。着物を着て、髪をひつつめ、艶然とほほえむ若尾文子とその含みのある声と、まばたきするととまづげがよく動くという記憶だけがある。

また黒川紀章と結婚したころの40代の若尾には凄絶なほどの力があって、私はテレビを通してちらっと見ただけでも圧倒された。テレビに映っている着物姿の若尾に後光が差しているのである。テレビ越しにオーラを発するとはすごいと絶句した。洋装でサングラスをかけたボブヘアの若尾もひたすらスタイリッシュで、映画では見たことのない魅力があった。

こうして記憶の中にだけあった若尾文子の映画を見始めたのはこの十数年のことだ。脱サラをして自由な時間ができたのと、VHSやDVDで若尾作品が低価格で出始めたためである。最初に「雁の寺」の写真を見てから三十年以上たって、私は若尾文子の魅

力を映画で確かめ続けることになった。

阿佐ヶ谷の名画座ラピュタなどでも若尾作品はしばしば上映された。おそらく女優別では最も上映回数が多いのではないか。それらの映画も私はできるかぎり見た。結局買ったDVDは50枚を超え、映画館で見た作品も数十作品はあるだろう。

2013年には、おそらく若尾文子の傘寿を記念してだろうが、「女優若尾文子」という大きな本がキネマ旬報社から出版され、その後何度か若尾文子映画祭が新宿など全国各地で開催された。これらにより私の若尾文子理解は深まった。

せっくなので若尾映画を見た感想を文章にまとめておこうと思い、下書きを書いた。私の本なので、映画論、女優論というより現代社会論風に仕上げた。そういうふうに論ずることが若尾文子という女優に相応しいと思う。