

異性愛体制下の男性同性愛映画 ―― 木下恵介『惜春鳥』

藤 森 清

はじめに

木下恵介『惜春鳥』（昭和三十四年）は、今日観かえしてみると大変奇妙な印象を与える映画である。この映画は、会津若松の自然と白虎隊神話を背景に五人の青年の友情物語を描いた娯楽青春映画であるが、そこに描かれた「友情」は今日感覚からすると、精神的にも身体的にも少し濃厚すぎるようにみえるからだ。日本映画メジャー初めのゲイ・ムービーと評価する映画評論家もいるくらいである。¹

本論では、この映画のかなり濃い友情表現、男性同性愛的ともとれる表現の歴史的意味について考察する。ある評論家の言うように、この映画は木下によるカミング・アウトだったのか。あるいは、われわれはむしろ、この映画から昭和三十年代における「友情」の、今とは違ったあり方、今とは違ったジェンダー編成の布置を知るべきなのか。

こうした問題を考えるための視座を確保するために、本論では以下に四つの作業をおこなう。一では、この映画が昭和三十四年のゴールデンウィーク映画として作られたことを当時の映画界の状況を整理したうえで確認する。この映画が特殊な意図によるのではなく当時の一般的な観客の嗜好に合うように作られた青春娯楽大作であることが重要である。二では、この映画の物語分析を試みる。この映画は三つの物語と一つの神話からなっている。二十歳の青年五人の友情物語、そ

のうち二人の青年による三角関係の初恋物語、青年の一人の叔父と芸者の心中物語、そしてそれらの背景にある白虎隊神話である。三では、初恋と心中の二つの異性愛物語について、その実質と友情物語と特殊な関係のあり方を考察する。四では、友情物語を男性同性愛という観点からとらえる可能性について考察する。少年期から青年期への過渡期にある身体の多形倒錯性や、少年無意識連続体とも呼ぶべき集合性を分析する。五では、これらの背景にある白虎隊神話について、その周辺にある近代日本の精神史の問題を整理し、この映画における白虎隊神話の役割について推定的な見解を示す。また、同性愛的ともみなせるこの映画の友情表現について、その歴史的位置づけを試みる。

一、昭和三十四年ゴールデンウィーク映画としての『惜春鳥』

松竹大型天然色映画『惜春鳥』は、昭和三十四年の四月二十九日、その年のゴールデンウィーク映画として松竹系で全国一斉に封切られた。併映は人気作家井上靖の新聞連載小説（読売）を映画化した『あゝ落日』である。今日からみればすでにこのとき日本映画全盛期は終焉に向かいつつあったわけだが、このラインナップには東映、日活を追い、東宝と競う松竹の意気込みが感じられる。

木下は『カルメン故郷に帰る』（一九五一年）以来、一九五四年

の『二十四の瞳』以後は、主なものだけでも『野菊の如き君なりき』（五五年）、『喜びも悲しみも幾歳月』（五七年）、『榎山節考』（五八年）

と、ほぼ毎年話題作、問題作を発表し続けてきた。小津安二郎と並ぶ、確実に売れる話題作を提供できる松竹の稼ぎ頭である。同時代の記者は、「興行的にも信用できる監督は、どうやら木下恵介と小津安二郎だけということらしい」と記す。パンフレットは、『惜春鳥』を「日本映画の金字塔『榎山節考』で、ベストワン、監督賞を多数獲得した木下恵介監督が、全ファンに応える話題の超特作!」と謳う。

配役の面でも松竹の力の入れ具合がわかる。主演には五社協定のいざござ後アメリカから帰国して華々しく松竹入りした津川雅彦が抜擢された。若手共演者には、『少年』で見いだされて以来の木下組、石浜明のほかは、その年活躍を期待されていた新人、小坂一也、川津祐介、山本豊三の名が並ぶ。津村の相手役は、テレビ界から松竹入りし映画出演第一作の十朱幸代である。これに佐田啓二、有馬稲子の実力俳優が加わり、脇役を伴淳三郎、笠智衆、宮口精二、永田靖、藤間紫、岸輝子などのそうそうたるベテラン陣が固める。豪華というだけでなく、「これまでの木下映画には見られない多彩な顔ぶれ」であった。

この「定評ある木下作品に、入社第一回の津川がからむ、松竹作品としては最強」映画の興行成績はどうだったのか。『キネマ旬報』六月上旬号は、大阪地方での景況を「ある落日」と『惜春鳥』のロングとの二本立て二位」と紹介し、「ゴールデン・ウィークは全国的にヒット」と伝えている。

この年の他社ゴールデンウィーク映画は以下のようなものである。東映は『大菩薩峠・完結編』、日活は前年の『陽のあたる坂道』などで人気絶頂の石原裕次郎『男が爆発する』、東宝は『或る剣豪の生涯』と喜劇『狐と狸』とやや小粒、大映は『山田長政・王者の剣』である。内容

の面からみても、日本映画全盛期は凋落しはじめていたと言っているだろう。

むしろ今日からみれば、この年は洋画のゴールデンウィークといふべきかもしれない。洋画封切は『死刑台のエレベーター』につぐルイ・マルの第二作『恋人たち』、ミレーヌ・ドモンジョ、アラン・ドロン主演のミシェル・ボワロン監督作品『お嬢さん、お手やわらかに』、『捜索者』についてジョン・ウエインが久々に主演した西部劇『リオ・ブラボー』、なぜか客の入りはもう一つだったようだが、マリリン・モンローの代表作の一つ『お熱いのが好き』などである。いずれも映画史にその名を残す作品である。

『惜春鳥』に対する正直な評価は、やや辛辣な同時代評にあらわれている。その記者はこのとき木下は、よくも悪くも「正月、ゴールデン・ウィークといった稼ぎどきに、そういつたときに集る観客をも対象とした作品を作らねばならぬ地位」に身を置いていたのであり、『惜春鳥』は、「そんな疑問をいだかせないでもない」作品だと評している。

木下が相手にしたのは、たしかになかなか手ごわい敵だった。高度成長期の生活水準の向上により娯楽は多様化した。行楽の増加（なにも休日に暗室でスクリーンに向かい合って架空物語世界のなかで夢見なくてもよいくらい豊かになった）、プロ野球など娯楽機関の多様化、そしてそれになによりも二百万台を超えたテレビ台数の加速度的増加があげられる。『惜春鳥』のシナリオは『キネマ旬報』四月上旬号に掲載されたが、その同じ号が「テレビ時代と映画の世界」という特集を組み、「テレビ禍」と「テレビ対策」を論じているのが象徴的だ。そして、加えるに先に触れたマンネリ化した始めた邦画のバイを奪う洋画人気の問題があったのだ。

木下は、シナリオ掲載号に寄せた「恐れと不安と暗さ」で珍しく弱

音を吐露している。

しかし、今度という今度、私は欲も得もなく仕事が無くなった。映画が無くなったのではない、映画を作らなければならぬことが厭になったのである。それほど苦しい思いの中で、この本を書き上げた。そして今は、本当にほっとした気持ちで毎日演出の仕事をしている。だが、——私は、会社から期待され、私の半生を生きた松竹の人々の友情にほだされて生活していることが、もう、重荷であり、恐ろしくさえある。

おそらく小津以上に木下は作家性よりも、興行側の要請を重視した映画監督であったといっている。そして『惜春鳥』は、前年の問題作『楢山節考』などとはちがって、いつも以上に興行的側面を意識させられた映画だった。木下が思わず漏らした「苦しい思い」「重荷」の正体はそこにある。『惜春鳥』は、いつも以上に興行成績を期待された娯楽大作青春映画だったのである。

問題は、こうした青春映画のなかにこそ、男性同士の濃密な関係という木下の主題が一番色濃くあらわれていることである。それをどう理解し、意味づければいいのか。

二、三つの物語と一つの神話

この映画が「思春期にわかれをつける青年の感傷」を主題としたものであることは疑いようがない。木下恵介は、早春の会津盆地の撮影現場を訪れた岡田晋のインタビューにこう答えている。¹⁰⁾

——十八、九になるとね、誰でも、もう楽しい少年時代はおしまいだ、これから複雑な大人の世界に入るんだ、という一種の感傷めいた気持ちがおこるでしょう。これは人生の中で、三十歳になっても四十歳になっても、いつもやって来る感慨だけれど、とくに十八、九の頃味わう気持ちは、一種悲しいような、甘いような、

何ともいえない感傷ね。ぼくなんか、いつまでも子供のような気持で、童話ばかり読んでいたけれど、それで兄貴に、「お前いつまで子供みたいなものを読んでいるんだ」とおこられたけど、この誰でも体験するなつかしい気持ちを、映画にしてみたかった。題の如く、これは文字通り「惜春鳥」春を惜しむ——ということがテーマです。だから今度の映画は、あまり新しいことはやらない。気持ちよく、僕の心に浮かぶままに撮りたい。そして全体として、淡々と流れる惜春の感じが、誰にでもピタリわかってもええたら、それで成功だと思う。ぼくはずっと前から会津の戦争を主題にする映画をつくらうと思っていました。その時しらべた白虎隊のエピソードがたいへん好きだったので、それを生かしながらこの町を舞台に、そういう若い子たちの真面目な感傷を描いて見た。

このインタビューから、この映画が少年から青年への端境期の感傷を主題とする友情物語であり、その淵源に実際に白虎隊の物語やその周辺にある会津近代の精神誌があったことがわかる。岡田によれば、「会津の戦争を主題にする映画」とは、会津戦争に取材した田宮虎彦「末期の水」「菊の寿命」などの十篇の短編をもとにした久板栄二郎のシナリオ「落城」によって企画されたものであったという。木下はその実現に力を傾けたが、膨大な制作費の関係で会社がこの企画を受け入れなかったという経緯があるらしい。

しかし実際には『惜春鳥』は、もう少し複雑な形をしている。この物語は、八人の主要人物からなる群像劇の一面をもつ。更にいえば、これらの人物が織りなす三つの物語と、その少し変わった三つの物語同士の関係、併行的な関係がつくる構造的な意味の場がこの映画を支える。三つの物語とは、五人の青年（二十歳）の友情物語、男性二人と女性一人からなる三角関係の恋愛物語、芸者と壮年期の男性との心

中物語である。この映画の根底におかれた、いわば白虎隊神話ともいふべき物語と精神誌については、最後に五で触れることとし、ここでは映画を構成する三つの物語の層について整理しておく。

登場人物を説明しながら、この物語をまとめてみよう。主人公牧田康生（津川雅彦）は、母親米子が営むバー、マダムXのパートナーである。米子は、土地の成金資産家桃沢悠吉の愛人で、康生は二人の子（「妾の子」）である。桃沢家には実子がなく、親戚の蓉子（十朱幸代）を養女としてむかえている。康生はひそかに蓉子に思いを寄せ、両家の関係から考えてあきらめている。蓉子も康生への思いを抱き、こちらははっきりと思いを打ち明け積極的に行動する。

友人の峯村卓也（小坂一也）は、会津東山温泉の老舗大滝旅館の跡取りである。料理場で腕を振るう、気さくで気のいい好青年である。五人の友情のかなめとなるような人物で、それゆえややつかみ所のない性格にもみえる。

馬杉彰（山本豊三）は、会津塗りの下職の息子で、片足が不自由である。小さい頃、体の不自由をからかう悪童から守ってくれた岩垣に強い友情を感じており、ときにそれは友情を超えた思慕のようにもみえる。

手代木浩三（石浜明）は、貧乏士族の三男である。工場の事務職として働いているが、工場は労働争議の真っ最中である。手代木は将来性のない自らの境遇に絶望しており、桃沢蓉子との婚養子の縁談が持ち込まれると、牧田に気兼ねしつつその縁談に心ひかれる。蓉子からは縁談を断ってくれるように頼まれるが、牧田に蓉子との結婚の意思がないことを確かめた後、縁談を承諾する。

岩垣直治（川津祐介）は、家は貧乏だったが頭がよく、会津出身の成功者、鬼塚兵三郎にみこまれて東京の大学に通っていた。（鬼塚は、東京に本邸をもち、会津との往復生活をしている。）しかし、身を持

ち崩して現在は詐欺の共犯で逃亡中である。逃亡資金を気のいい故郷の友人から騙し取るうとして、故郷に戻ってきたのである。

牧田英太郎（佐田啓二）は、康生の叔父（母米子の弟）である。子供のころから奉公先を転々する苦労を重ね、やっと見つけた勤め先も倒産するという不運に見舞われ、姉のもとに身を寄せているとき芸者みどり知り合った。二人で東京に駆け落ちするが、生活に困窮し、みどりは会津に連れ戻された。英太郎も肺結核で病弊したあげく会津に帰ってきて、再び姉のもとに身を寄せる。

みどり（有馬稲子）は、白虎隊の剣舞を誇る会津芸者である。鬼塚に身請けされているが、英太郎と駆け落ちし連れ戻された。英太郎の帰郷を知り、再会した二人は裏磐梯中ノ沢で心中を遂げる。

物語は、会津行きの列車に岩垣と牧田康生の叔父英太郎が乗り合すところからはじまる。社会の荒波にもまれていやでも世間通にならざるを得なかった英太郎は、この時すでに岩垣の墮落にそれとなく気が付いている。（「変わったね昔と、大きくなったって云うのか、大人になったって云うのか」）しかしこの変化は、世間ずれしていない青年たちにはわからない。映画はほぼ青年たちの視線に寄り添いながら物語を展開するので、岩垣の墮落は終局に至るまで観客にも、芸者みどりの台詞にそれとなくほめかされるだけで（「止しなさい田舎の友達は純情なんだから、早く帰ってあげなさいよ」）、基本的には隠されている。

岩垣は峯村の旅館に逗留させてもらいながら友との旧交を温める。そうしながら岩垣は、気がよく友情に厚い峯村と馬杉を逃走資金工面のために利用しようとするのである。しかし、その最中に東京での墮落生活のあけく現在詐欺の共犯で逃走中であることが発覚する。これを最初に知った峯村と手代木は、友情から岩垣を逃がそうとする。しかし、岩村の心はすでに荒んでおり、峯村の父の形見の時計にまで手

をかけようとしていた。それが明らかにになると、峯村は悲しみながらも岩垣を逃がそうとするが、手代木はそんな岩垣を許せず警察に通報する。

峯村からの電話で事の次第を知った牧田と馬杉は岩垣を逃がすために駅に急行する。しかし、時すでに遅く、岩垣は逮捕されていた。馬杉は気持ちの整理がつかないまま、友をうったとして通報した手代木に決闘を申しこむ。一方、叔父英太郎の心中を知らされた牧田は、困難を乗り越えても蓉子との恋に生きようと決心し、それを告げに馬杉と手代木が決闘する白虎隊奮闘の地、戸ノ口原に峯村とともに向かう。手代木は二人の間に割って入った牧田から決心を告げられ、心中の件を聞かされて、すっかり戦意を失う。馬杉も手代木への怒りは、結局騙した岩垣と騙され利用された自分に対するやり場のない憤りであったことを認め、それぞれに傷ついた心を秘めて自分たちの生活へと帰ってゆく。それが大人になるといふことなのだ。映画は告げる。失われるものだからこそ永遠に美しいのだと、木下は告げているようだ。

三、二つの異性愛物語 — 蓉子と康生／みどりと英太郎

長部日出雄は、『惜春鳥』の「表面上の主な筋は、津川雅彦（牧田康生）と十朱幸代（蓉子）の紆余曲折を経てハッピーエンドにいたる恋物語」(括弧内は論者)にあると言う。長部のこの判断は、この映画が当時の一般的な観客の嗜好に合わせて制作された娯楽青春映画であったということから考えれば妥当である。一般の観客にはそう見えただろう。すでに述べたように、サラブレッド新人俳優津川の松竹第一作で、その相手役は映画出演第一作の人気テレビ女優十朱なのだから。しかし、『シナリオ文庫 惜春鳥』の「かいせつ」の無署名記者が解説するように、「これまでの主として女性の問題を中心に扱った

ものとは異なり、むしろそれを復次的な扱い方にして、若い青年の友情を前面に出して来ている」と見えたのも事実である。そのうえ、さらにこの映画は「土地の封建制に抵抗出来ず芸者と心中する悲恋のエピソード」さえ含んでいた。これを演じるのは、中堅実力俳優の佐田啓二と、はじめての芸者役に挑む人気実力派女優有馬稲子である。そうなる、この三つめの物語も単なる一エピソードというわけにはいかない重みをもつことになる。実際、今日あまり一般には知られていないが、二人にとって代表的な名演の一つである。

ならば、この物語の中心はどこにあるのか。確かに分量的には友情物語が一番大きな部分を占めるとはいえ、印象の度合いでいえばあと二つの物語もかなり存在感をもつ。初恋物語は方便にすぎず、心中は背景にすぎないのか。どれが地でどれが図なのか。こうした観客によって、あるいは見方によって三つの物語のどれもが図となり地となりうるような性質を、石原は「総花的」と表現した。

石原は「総花的」という言葉に、興行面からの要請を意識しすぎたためにいろいろな要素を入れすぎて雑多になったという否定的なニュアンスを込めているようだ。しかし以下にみるように、この「総花」性、拮抗する三つの物語の関係の仕方にこそ、この映画の一番の秘密があるのだ。順にみていこう。

この映画を構成する三つの物語はどれもスタイリッシュな物語で、それ自体は葛藤を含まず、動的な物語展開をもたない。それぞれの物語は、決められた結末に向かって粛々と進行していくのみである。

友情物語は途中いくらかの紆余曲折はあるものの、基本的には四人が岩垣によって逃亡資金調達のために利用されたことを自覚していくだけの物語である。たとえば、岩垣が改心するというような動的な展開は含まれない。

初恋物語は、「まあ、封建的なのは康生さんじゃない。女、女って、

十八なら一人前よ」と話すような、現代的で天真爛漫な少女の確信（「私、康生さんが好きです」）が実現する物語である。康生の心が変わるという意味では大きな展開があるのだが、それは蓉子の働きかけによるのではない。実現を促す原因は、まったく少女の与り知らぬところ、別次元の物語からやってくるのだ。詳しくは後に述べる。

不可能な恋に生きようとするみどりと英太郎の心中物語は、心中物語がいつもそうであるようにあらかじめあらゆる可能性が排除されており、唯一残された死へと一目散になだれ込んでいくしかない。白虎隊の墓前でみどりが語る「生きることも、死ぬことも、唯一途に知っていたのね」という言葉は、そのまま二人にも当てはまる。

重要なのは、この映画の展開の原動力が、それ自体はスタティックに進行するだけの併行する三つの物語の層が交差することで生じていることにある。その交差が生じる地点は、この映画において唯一物語的な展開が期待できる、牧田と蓉子と手代木からなる三角関係である。これは、日本近代の男性中心主義的強制的異性愛体制の中で何度も繰り返された、おなじみの男性二人と女性一人からなる三角関係であり、欲望の三角形の構図である。『三四郎』における美禰子と三四郎と野々宮、『友情』における杉子と大宮と野島、現実の長谷川泰子と小林秀雄と中原中なども、その例は枚挙に暇がない。

『惜春鳥』の三角関係の場合も問題になるのは、二人の男性である。手代木から見てもよい。手代木は三角形的欲望の構図そのままに蓉子に欲望していると言える。蓉子と結婚したいという欲望（蓉子を所有したいという欲望）は、正確にいえば、蓉子を所有する牧田のようになりたいたいという同一化の欲望である。ルネ・ジラルが言うように、欲望とは常に他者の欲望の模倣なのである。手代木は、牧田の欲望を模倣しているのだ。蓉子との見合いの席に向かう直前、手代木は「じゃ聞くけど、お前、蓉子さんが好きだったんじゃないか」「俺が聞

きたいことは、お前は蓉子さんを好きかどうかでことだよ」と、執拗に牧田の気持ちを確認する。表面的には「友達として」の行為であるが、そこで起こっていることの実態は、縁談承諾の決意のために再び牧田の気持ちをたたく場面にあらわれている。「金になに不自由ない牧田」にはどう見えようと、手代木には蓉子が「わがままな美しいとても貧乏人の我々じゃつき合うことも出来なかった人」だということだ。この言葉こそ、はからずも手代木自身の欲望形成の実態を説明する。手代木は牧田と競合的な関係に入っており、そのなかで蓉子が欲望の対象としてあらわれるのだ。手代木には、牧田のようになりたいのか、蓉子がほしいのか自分でも判断できないのである。手代木においては、典型的な近代のホモソーシャル体制の構図の中で友情の物語と恋愛の物語は交差している。というか交差するからこそ、欲望が形成されるわけだ。

ところが、牧田は違う。牧田は手代木とは競合関係に入らない。牧田の蓉子への欲望は、叔父英太郎からやってくる。つまり、牧田は英太郎を模倣するのである。ここで、心中物語と初恋物語が交差するのだが、この少し性質の異なる二つの異性愛物語の関係は、蓉子がはじめて登場するシーンにかなりあからさまに示されている。牧田康生は、蓉子に夜の鶴ヶ城址に電話で呼び出される。

康生「君が電話をかけて来た時、丁度叔父さんと話していたんだけど、叔父さん、胸が悪いらしいのに医者にもかかろうと思わないし、まるで魂が抜けてしまった人のように生きたいとも思わないうちが叔父さんにはいいのかも知れないって思っちゃう。可哀相な叔父さんだと思った。希望がないんだもの」

蓉子「まさかそんな事あたしに聞かせて、康生さんまであきらめちゃうんじゃないでしょうね」

康生「似たようなもんだよ、僕は死にたいとは思わんけどさ」

さらに、蓉子との関係の悩みを英太郎に話す場面では、英太郎は「さあ、敗残者の叔父さんに聞かれたって、なんとも返事のしようがないよ。唯、叔父さんが言ってやれることは、お前だけは叔父さんみたいな馬鹿な目に会わないように、仕合せになつてほしいってことだけだな。叔父さんを大馬鹿の見本にして」と語る。

二つの異性愛物語は、互いに「似たような」ものであり、一方にとっての「見本」なのである。それゆえ図式的にすぎるくらいに、心中の一報を聞いた牧田は「俺も、叔父さんみたいに、恋に生きたくなった」と蓉子との結婚を決意する。

確認すれば、この三角関係において三つの物語がズレて交差しているために通常の三角関係のような、物語展開の原動力となる葛藤を起さないのである。別のいい方をする、これは牧田の身体性と手代木の身体性がズレていることによって生じるのである。みどりと英太郎の心中物語は、近代の異性愛体制の物語ではないからである。しかし、少し先を急ぎすぎたようである。牧田の身体性とはどういうものなのか。それを明らかにするためには、友情物語に描かれた同性愛的ともみえる身体表現を点検してみなければならぬ。

四、五人の青年の物語 — 友情／同性愛

五人の友情の物語の細部に同性愛的な傾向を読み取ることは、すでに同時代評のなかで暗示的な形で行われていた。淀川長治は「五少年がずらりと色彩ワイドにせい揃いすると、いささかならぬコウフンが客席に立つに違いない。それが女でなく男だから面白いのである」と指摘し、この方面での事情通らしく「個性百点映画」と評している。井沢淳は、この映画は友情を「徳目」ではなく「リアリティー」として描く、「文部省の道徳教育」ではなく「現実として、肉体のなかに

育っているものとして」⁽¹⁸⁾とらえていると表現する。淀川ほど直接的ではなく、かなり配慮したもののだが、やはりこの点に関する言及とみていい。

同時代にも映画人周辺には知られていたこの問題にもっともはっきりと言及したのは、最初に触れたように石原郁子であった。石原は「総花映画にありがちな拡散の中に、異様なまでの突出ぶり、木下の個人的に愛するイメージが氾濫する」と指摘し、「木下はこの映画で一種捨身のカムアウトとすら思えるほどに、はつきりとゲイの青年の心情を浮き彫りにする」⁽¹⁹⁾という見解を示した。長部日出雄もカムアウト説には保留をつけながらも、「作中に描かれる男同士の愛情表現の強烈さに驚くだろう」とし、「恵介の小年愛志向は、そのころから外部でも噂になっていたから、これは監督の個人的趣味が多分に加味された演出ではないかという気がしないでもない」⁽²⁰⁾と石原に同意している。

石原がカミング・アウトと捉えるのには、明らかに政治的な意図がある。また石原のこの行為は、政治的に十分意味があると思う。しかし、本論では「木下の個人的に愛するイメージ」は精確には同性愛的なものとは言えないという立場から分析したい。石原は、この映画に描かれた同性愛は、「異性愛という〈常識〉の枠の内側につつましくそつとあるもの」⁽²¹⁾ではないという。結論から先に言えば、この映画の同性愛的なものは「つつましくそつと」ではないが、あくまで近代の強制的異性愛体制の中の同性愛的要素なのだというのが私の見解である。

石原は、男性同性愛的な表現をいくつかの細部に読みとっている。また、そうした仕事の上に立つて藤田亘は、この映画の男性同性愛的な表現を「ホモエロティシズム」という観点から更に詳細に分析している。⁽²²⁾ここでは、石原の指摘する細部のうちから二度の浴場シーン

と、映画冒頭からあらわれ映画を通してかなり象徴的な意味を担わされている岩垣の首に巻かれた赤いマフラーにまつわるシークエンスを分析する。それによってこの映画の男性同性愛的要素について考え、五人の青年の身体性について整理してみる。

一度目の浴場シーンは、映画のほぼ冒頭にあらわれる。大滝旅館に投宿した岩垣が峯村と一緒に風呂に入っていると、岩垣の到着を聞きつけて駆け付けた馬杉が服のまま風呂場に入ってきて岩垣に抱きつくシーンである。馬杉と一緒にタクシーで駆けつけた牧田を岩垣の部屋に残して、ひとり風呂場に急ぐ。シナリオには「馬杉は不自由な足を、まるで一刻を争うように階段を下りて来て風呂場の戸を開ける」(12 脱衣場)「馬杉は湯船まで走り寄り、思わず立ち上がった裸の岩垣と抱き合う」(13 風呂)とある。シナリオの段階でも事態の異常さは想像できるはずだが、やはり映画の視覚的描写をまっけてはじめて、裸体と着衣の人物が接触する視覚的違和感(裸体の強調)や、濡れた身体と乾いた服の接触する触覚的違和感が実感でき、その性的な暗示の衝撃は大きい。

井沢は、シナリオ通読では「甘い絵空事」にしか見えなかった友情が映画では「現実感」「リアリティー」⁽²³⁾みなぎるものになっていることに驚き、木下の「演出力」に感心している。その演出力は、長部が松竹の宣伝資料によりながら紹介しているように、俳優たちが湯あたりするほど続いた熱心な演技指導の賜物であったのだろう。⁽²⁴⁾

馬杉が風呂場に飛び込んでくる直前、峯村と岩垣が湯船につかっているカットにも演出の工夫がある。シナリオでは「二人、湯の中に身体を延ばし、想い出の青春歌を大声で歌っている」とだけ指示されている。木下は、このシーンを二人が湯船の縁に寄り添うようにぴったり並んで顔を出して歌っているシーンとして演出した。この演出の意図については後に触れるが、こうした木下の細かな演出こそが、五人

の友情を実体化していることが分かる。

二回目の浴場シーンは映画終盤、行方不明になったみどりと英太郎の身を心配しながら、牧田が峯村と風呂に入る場面である。石原の表現を借りるならば、二人は「浴室の床に裸で寝ながら、頭だけを寄せ合って話し合っている」⁽²⁵⁾。精確には、牧田は湯船の縁にそってうつ伏せになって顔だけ横向きにする。峯村はこれと直角に交わる湯船の縁にそって肘枕しながら横たわっている。微妙にずれた視線を交わしながら二人が頭を寄せ合って会話を交わすのを、近寄って二人の視線の高さで撮影するこのシーンは、かなり濃密で身体的な親密感を醸し出す。これは、裸体、湯、タイルが接触する強く触覚を喚起する空間でもある。

湯に手を浸して遊びながら叔父の英太郎の身の上を自らと引き比べても語る牧田は、精神的にも肉体的にもかなりナルシスティックに描かれている。藤田はこのシーンに注目し、「水を左の手の指でやわらかくもてあそぶ」しぐさは、水のエロスを連想させ、「(男の子)たちのエロスの客体としての受動の「色」」⁽²⁶⁾が表現されていると分析する。峯村の身体も少年から青年への端境期にある身体として、このナルシスティックでエロティックな空間の力に浸潤されている。おそらくこの映画で最もエロティックなシーンであると言っていいたいだろう。この若い男性の二つのナルシスティックな身体により構成された濃密空間は、シナリオでは「康生と卓也が入っている」というだけのト書きさだから、ここにもかなり演出の跡が認められる。

さらにこの二人の男性が直角に頭を寄せ合って寝ている構図には、注意する必要がある。これは、明らかにかなり意識的に入念に選ばれたものだ。岩垣の泊まる部屋で峯村と岩垣が床を敷いて寝ているシーンに、同じ構図が使われているからである。シナリオはこの場合も「岩垣と卓也が床を並べてころがっている」というだけの簡単な指

示であるが、木下は炬燵にそって二つの寢床が直角に交わるように敷かれていた形で演出している。二人は頭を寄せ合って仰向いてたばこを吸いながら話している。カメラはそれを斜め上から俯瞰ショットでとってこの直角に交わる構図を強調する。この場合もカメラは二人に近付き、端境期の男性の身体性を画面に匂い立たせせるように映し出す。成人男性のように身体的境界がまだ定まっていない、少年身体の多形倒錯的な身体性が描写されているために、この空間が性的な意味に傾斜していく可能性を孕むことになる。

ここまでを整理すれば、たしかに服を着たまま裸の岩垣と抱き合う馬杉の行動は衝撃的であり、長部の言うように、「山本(馬杉)の川津(岩垣)にたいする恋心が無残に打ち砕かれる裏のストーリー」があるともとれる。しかし、裸の身体の近接、あるいは身体性のエロティックな近接は、岩垣と峯村と牧田においてしか起こらない。このことが重要なのだ。馬杉の同性愛的思慕は、この映画のいわば口実なのであり、本来のテーマはもう少し隠微な所に隠されている。

そのことを確かめるために、マフラーのシークエンスを分析してみよう。このシークエンスにも現場での木下の演出が多く施されている。同性愛的物語のなかで重要な役割を担う小道具の一つが、赤いマフラーである。マフラーは映画の冒頭から岩垣の特性をあらわすものとして登場する。シナリオでは、「首に巻いたマフラーだけが不釣合に派手な感じがする」と説明される。映画でも冒頭の会津に向かう列車中のシーンに黒い学生服の上に巻かれた真っ赤なマフラーとして登場し、その後岩垣の隠された属性をあらわすものとしてつねに岩垣の身にまといられる。

このマフラーに象徴的な意味が付与されるのは、岩垣が逃亡に際して馬杉にやってくれとこのマフラーを峯村に託して以降である。岩垣逮捕後、峯村からマフラーを手渡された馬杉は、戸ノ口原での手代木

との決闘シーンにそれを首に巻いてあらわれる。遅れて駆け付けた牧田と峯村に止められて、やり場のない自らの怒りの正体に気付いた馬杉は、首に巻いたマフラーを捨てる。その場面は、シナリオでは次のようになっていた。

馬杉はそうつぶやいて、首のマフラーを取り、残雪の上に捨ててとぼとぼと歩き出す。

(牧田) 康生は後を追うように腕を取ってやる。

(峯村) 卓也は捨てられたマフラーを拾おうとする。手代木がと寄ってそれを止め、卓也の腕に自分の腕を巻いて歩き出す。だが(峯村) 卓也は足を止め引返して来てマフラーを拾い、後を追って行って、馬杉の首にかけてやる。

それを見て手代木も走り寄り、(峯村) 卓也の腕を取る。

映画では、少し違った演出になっている。馬杉が首に巻いたマフラーを捨てる。峯村が拾うが、手代木がそれをひたたくて捨てる。手代木は峯村と腕を組んで行こうとするが、峯村は戻ってきて拾い、馬杉の首にかけてやる。馬杉は再びそれを捨てる。峯村は三度それを拾い、手に持ったままタクシーに乗り込む。戸ノ口原の丘を降りながらのこの一連の四人の動作を途中から据え置きカメラが長回しの遠景として写し、タクシーが走り去るのが映画のラストシーンである。峯村は一番後から乗り込むので、峯村のもつ赤いマフラーは、映画のラストシーンに鮮やかな印象を残すことになる。

この演出における変化が意味することはかなりはっきりしている。言うまでもなく、峯村という青年の焦点化である。赤いマフラーは、シナリオのように本来の目的地、馬杉には届かず、峯村に届く。それも首に巻かれるのではなく手に持たれるという極めて中途半端な形で。また、石原が指摘するように、この演出に関係するのが、このエピソードに先立つ峯村が馬杉と牧田のまつ城址に向かうカットの演出

である。シナリオにはなんの指示もないが、映画では峯村が岩垣のマフラーを首に巻きつけている。シナリオの映像化にあたって、演出によって峯村というキャラクターが中心化されたとみていいだろう。

この中心化には、どのような意味があるのか。それを考察するため、ここで以上の分析に基づいて五人の青年のセクシユアリティ、身体性がどのように描かれているかを整理してみよう。

岩垣は、確信犯的演技者である。セクシユアリティは異性愛的でも同性愛的でもある。しかし、それは彼にとってはあまり意味をもたない。彼は境遇から早く大人になることを強いられた少年であり、資質的にも早く大人になることができた少年なのである。セクシユアリティも人間関係における打算的手段の一つである。(芸者みどりを利用しようと思えかかり、みどりにその意図を見抜かれる場面がある。) 藤田はこのキャラクターを「両性的な魅力をはらんだ歌舞伎の「色悪」に通じる⁽²⁷⁾」としているが、根本的に「色悪」とは微妙にずれている。彼には残念ながら「色悪」的な豊饒さはない。岩垣は本当の意味でのセクシユアリティが自覚できない、いわば精神的な意味で一種の性的不能者なのだ。その意味で飽くまで近代的なキャラクターなのである。

おそらくこれと対照的に配置されたのが、牧田康生である。牧田は、一番完成されたセクシユアリティへの途上にある身体、精神として描かれる。異性愛的であると同時に同性愛的であるような、真のバイセクシユアルな身体をもつ。しかし、それは近代の強制的異性愛体制下の規範的身体ではなく、伝統的な成人男性の多様性をもつ身体である。牧田はその形成の途上にあるのだ。牧田と近代以前の性文化、性的規範との親和性は、彼が叔父の英太郎と床の間にかけて「男女の色模様を描いた浮世絵」にみとれるエピソードにそれとなく示されている。

(牧田) 康生「きれいだなあ」

牧田(英太郎)「きれいだと思ukai」

康生「なんだか知らないけど、とても良い絵だよ」

牧田は叔父英太郎の心中事件に大きな影響を受け、「恋に生きる」ことを決意するが、ここで牧田が選びとったのは、近代的な恋愛ではなく、近代以前の「恋」「色模様」なのである。そもそも男女の心中というテーマ自体が近代的ではなかった。

馬杉は、身体的欠陥による劣等感も起因して岩垣に同性愛的な恋慕を寄せる。劣等感と男性同性愛的思慕が一義的に結び付けられており、それゆえ平面的なキャラクターとなってしまう。岩垣の裏切りを自覚した馬杉は、「俺、この足だけが信じられるよ」と身体的欠陥と同性愛的感情を結びつけてみせる。負の烙印を押された、近代の強制的異性愛体制下の典型的な同性愛者のイメージである。⁽²⁸⁾

手代木についてはすでに詳細に分析した。手代木は、異性愛体制下のホモソーシャルの典型的な男性である。演じた石浜明の個性を別にして物語上の役柄だけから言えば、この映画の物語上の現在では強制的異性愛体制下の疑似異性愛を生きる青年である以上には描かれていない。

峯村は、五人の中で物語に対して一番当事者性をもたないキャラクターである。しかし、この映画で、一番中心的な行為者牧田と対等な位置を占めるのが、峯村なのである。表面上は、客商売に適應する世なれたところを見せる好青年であるが、実は少年期の同性愛性的身体性や集合性からいつまでも脱皮できない青年として描かれている。⁽²⁹⁾

石原はこのキャラクターの曖昧性を否定的にとらえている。しかし、その曖昧性の正体は未分化な少年期の多形倒錯的、集合的セクシユアリティであり、おそらくそれが木下が執着した一番の対象なのである。例えば、馬杉との対応にその少年期の身体性があらわれてい

る。峯村は確かに馬杉に親切なところをみせるが、そこには一定の距離がある。峯村にとって馬杉は同性愛的志向がはっきりしすぎているからだ。足の不自由な馬杉にいつも手を貸すのは、実はバイセクシュアルな牧田である点に注目すべきである。映画冒頭、岩垣の投宿する滝田旅館に向かう牧田と馬杉、岩垣を逃がすために馬杉の腕を抱えながら走る牧田、最後の場面で馬杉に代わり手代木の決闘相手となるうとする牧田、そして馬杉の手を取りながら丘を下る牧田など。この二人の関係は意外と見逃されてきた。唯一この点を指摘しているのが藤田である。藤田は全編にわたって「ホモエロティシズム」的な描写を詳細に列挙しているなかでこの事実に触れている。ただし、藤田はこの描写の意味を牧田が馬杉の岩垣への同性愛的思慕に共感しているからだとし、牧田の中の同性愛的要素には触れていない。

峯村の多形倒錯的な少年的身体の曖昧性、境界性は、岩垣との二度の身体的近接シーン、牧田との浴場シーンによく表れている。峯村の多形倒錯性身体は、一度目の岩垣との浴場シーンでは単なる少年身体としてあらわれ、岩垣の身体には反応しない。演じている二人はこのときともに二十四歳であるが、このシーンではそれがまったく感じられないくらいに少年じみてみえる。もちろん、そう演出されたわけだが。寝床を並べたシーンでは、やや濃厚に身体性が描かれ、峯村の身体は岩垣の同性愛的な身体性に反応を示しかける。その瞬間に岩垣は借金を申し込む。一度目は、岩垣の不能者としての側面に（つまり無反応）、二度目は演じられた同性愛に反応するのである。牧田とのシーンについてはすでに詳しくみたが、峯村の少年身体は、真性のバイセクシャルな牧田の身体には反応し、未分化な多形倒錯性を開放してしまうのだ。

同時代評で井沢は、「僕の好みでは小坂一也が一ばんおもしろかった」とその「善良さ」を評価し、「日本映画の素材として注目してい

い」³⁰と記す。井沢は慧眼というべきで、この小坂一也というキャラクターは、後に一般的にあらわれてくる現代男性のひとつの型、ひとつのセクシュアリティの型の嚆矢であったといえよう。

つまり、『惜春鳥』が焦点化するのとは、ひとつの男性身体、時間によって引き裂かれているが本当は一つのものであるような二つの身体である。一つは近代的意味ではない、近代以前の日本社会が有した自由なバイセクシャルな身体へと形成されていく牧田の身体であり、もう一つは、それを拒み少年の多形倒錯の身体であり続けようとする峯村の身体である。この映画が哀惜しているのは、言うまでもなく峯村の身体であり、しかしそれは別のいい方をすれば、五つの身体全体からなる集合的な身体である。ちょうどそれは十九人の集合的意思、集合的身体からなる白虎隊のようなものだといいかもしれない。それは大人として、個人として個別化される以前の身体である。そして、それは木下映画における超越的な欲望の対象でもある。

五、むすび 白虎隊／女白虎隊物語

最後に、以上の四つの作業に基づいて二つの推定的な見解を述べておきたい。一つは、この映画と白虎隊神話との関係に関するものであり、もう一つは、この映画の同性愛的細部描写の歴史的な位置付けについてである。

まず、白虎隊について。白虎隊神話は、「日本的なロマンチズム」の代表であり、「少年、落城、自決」この三拍子そろった道具立ては、日本人の心の中に、悲劇を一種の感傷的な甘さに変えて、永い年月生きたがらえた³¹のであるから、問題は日本近代の精神史全般にわたる。たとえば、この映画との関係に限定してもこの問題に正面からかわることは本論の荷に余る。しかし、この映画の主題は「白虎隊のなかに、すべてのものを包含している」³²のも事実であるから、ここでは

これまで本論で行ってきたジェンダー分析の作業との関連から、白虎隊神話を媒介するのが女性である点について注目して推論的な見解だけは述べておきたい。

この映画において観客と白虎隊伝説を媒介するのは、芸者みどりという女性である。映画の進行に従ってまず観客の前に示されるのは、五人の若者の酒席でみどりが舞う男振りの白虎隊である。このシーンに翌朝の五人の白虎隊墓前での剣舞のシーンが直接繋がり、その剣舞シーンにはかつて白虎祭に十九人の少年で舞った剣舞の回想シーンが、現在の五人の生活風景とともにフラッシュバックで挿入される。このシーンは言わばこの映画の肝であるが、この映画の核心にある白虎隊神話を先導するのがみどりの男振りの舞である。この順番が重要なのだ。そして、白虎隊の踊りが最後に登場するのは、心中直前に残雪の裏磐梯の高原で冷え冷えとした月光の下、英太郎の詩吟でみどりが白虎隊を踊るシーンである。

こうした構成にはどういった意味が隠されているのか。白虎隊神話について整理してみよう。白虎隊は幕末、鳥羽伏見の会戦後会津藩主松平容保の兵制改革によってできた。五十歳以上を玄武隊、三十六歳から四十九歳までを青龍隊、十八才から二十五歳までを朱雀隊とし、青年に満たない十六、七歳の少年を白虎隊として組織した。敗色濃厚な戦況の中、国境守備の応援に出かけた白虎隊（二番士中隊）は敗走の後、明治元年八月二十三日飯盛山で城下に火の手が上がるのを見て城が落ちたと勘違いし、残った二十名が自刃した。初代藩主保科正之、三代藩主正容以来の善政が幕末の容保まで受け継がれ、藩校日新館の教えが徹底されていた故の皮肉な悲劇であった。³³⁾

興味深いのは、白虎隊ほど広くは知られていないが、実は白虎隊には女性が深く関係していた点である。映画には描かれませんが、みどりは女白虎隊も舞えたと考えていい。女白虎隊は会津若松の郷土芸能で

あり、中野竹子を隊長とする娘子隊（俗称、通称は「ろうしたい」、正しくは「じょうしたい」）が勇ましく官軍を迎え討ち、花と散っていった史実を舞踏化したものである。会津の撮影現場を取材した岡田晋は、木下に連れられて東山温泉で芸者が「白虎隊の歌」とともに「女白虎隊」を踊るのを鑑賞したと伝えている。³⁴⁾ 白虎隊は白ハチマキに抜刀で、女白虎隊は薙刀をもって踊られたという。

娘子隊は、会津が敗戦に向かう混乱のなかで女性たちによって自主的に組織されたものである。白虎隊中、上級武士の息子からなる士中白虎隊をのぞく寄合白虎隊に加えられた。寄合白虎隊は、一番隊、二番隊、足軽隊からなる。ちなみに娘子隊も正式な名称ではないが、後にこれが女白虎隊と俗に呼ばれるようになった。史実ははっきりしないが、中野平内の娘竹子は薙刀を能くし、進んで娘子隊を組織して、八月二十五日の柳橋の激戦において隊員二十四名とともに華々しく討ち死にしたと伝えられる。³⁵⁾

娘子隊の史実がどのように神話化したかを知るには、邦枝完二の「女白虎隊」が参考になる。「女白虎隊」は、史実に取材し創作された短編である。この短編では、たけ子の婚約者は恭順派重臣の息子、河原楠馬であるが、楠馬はその父ゆえに朱雀隊に加わることを拒否され自刃する。たけ子一つにはその無念を晴らすために戦う。武子の親友ゆき子は、抗戦派の急先鋒、神保修理の娘であるが、修理は敗戦濃厚な戦況の責任を取って自刃する。ゆき子もまた父の無念を晴らすために戦場に赴こうとするのである。ちなみに、たけ子の婚約者楠馬の弟数馬は白虎隊としてすでに戦場に赴いているという設定である。³⁶⁾

また、第二次世界大戦敗戦時に満州など中国大陸に残された民間女性たちが、勇猛に自刃した例を呼称するときに、「女白虎隊」という表現が使われることもある。³⁷⁾ 実際敗戦する会津城下においても官軍による凌辱が起きており、その辱めを潔しとしない多くの女性たちが自

刃した例が知られている。娘子隊は辱めや、死を待つよりも戦おうとした女性たちの決意のあらわれでもあった。女白虎隊も白虎隊神話ほどではないにしても、同様に日本近代の神話と化していることが分かる。

このように整理してみると、白虎隊と娘子隊の同質性が見えてくる。娘子隊が女白虎隊と俗称されるのは、確かに先に述べたように娘子隊が白虎隊の一部に編入されたという事実によるが、より根本的には人々が娘子隊に白虎隊と同様な性格を認めたからだと考えていいだろう。それは大人、成人男性という範疇から外れる女子供という同質性であり、(成人男性) 社会の代補としての同質性であり、それゆえの集合性である。心中直前に白虎隊士の墓前に祈る英太郎とみどりは、「十九人もおんなじ気持ちになれる」ことに深い共感を示す。英太郎もこのとき、成人男性社会から転落した「敗残者」であった。また、邦枝は史実とは違うようだが、小説家の想像力で娘子隊は、未婚女性にしか参加を認めなかったとい設定を施している。これも娘子隊という集団がもつ集合性を感じ取った邦枝の想像力の結果だろう。

現実でも映画でも、芸者の白虎隊の男振りの舞において起こっているのは、少年身体の集合性がそれと同質性をもつ芸者の女性身体に顕現するという出来事であるといえよう。『惜春鳥』では少年身体の集合性は、すでに見てきたように一方では峯村の身体に表象され、一方では芸者みどりの身体に顕現して、木下恵介が哀惜するものの正体をわれられに示しているのである。

二つめの同性愛的細部描写の歴史的な位置づけの問題についてみてみよう。四で述べたように、私はそれをあくまで近代の強制的異性愛体制の中の同性愛的要素と捉える。そして、すでに見てきたようにその同性愛的要素は、馬杉や誘惑のためにそれをまねてみせる岩垣の場合にみられるような、きわめて近代的な布置の中の典型的な男性同性愛

と、近代以前のジェンダー編成やセクシュアリティを継承する牧田の男性同性愛があった。そして、それを近代的とするか伝統的なものとするか判断に迷うが、社会的なジェンダー編成が完成する以前の集合的、多形倒錯の身体の一面としての同性愛という要素があった。見てきたように、木下は近代的か、伝統的にかかわらず、男性同性愛そのものにはあまり興味をなさそうである。木下の興味は、少年身体の集合性・多形倒錯性、つまり過渡的にしか存在しない集合性・多形倒錯性にあり、それがこの映画の中心の表象である。

とすればこの映画は、どのような政治的見解を示していることになるのか。この問題を考えるうえで、カミング・アウトとパッシングに關する大橋洋一の次のような見解が参考になる。⁽³⁸⁾

カミング・アウトとパッシングは対立する概念ではなく互いに相手を内部に宿す相互嵌入の關係にある。パッシングは異性愛体制にもぐりこみ内側から突き崩すことによって異性愛社会全体のカミング・アウトを求めている。つまり異性愛社会そのものが、同性愛を宿し必要としている可能性を認知するよう働きかけるのである。いっぽうカミング・アウトは、みずから異性愛社会の異物として隔離するのでもなければ、またよく批判されるように告白行為によって統一的な自己という幻想にひたるのでもなく、クローゼットにみずからを隔離し虚偽に生きてきた自己と決別して、みずから忠実なひとりの人間として社会に孤立するのではなく社会のなかでパッシングすることをめざしているのである。

カミング・アウトとは、自らが同性愛者であることを公表し、それによって同性愛者としてのアイデンティティを確立することをめざすことであり、パッシングとは同性愛者であることをあえて公表せずその曖昧さ、変態さを引き受けて生きることを異性愛体制への批判とすることである。

娯楽大作青春映画『惜春鳥』に同性愛的な友情表現を描いてみせた木下の政治的な意図は、大橋の言う「相互嵌入的」な二つの態度のうちでもパッシングに寄ったものであったのではないかというのが私の判断である。「異性愛社会そのものが、同性愛を宿し必要としている」というのがこの映画のメッセージなのだろう。木下はまともな大人なら心得ていて口には出さないこの事実が忘れられつつある時代の趨勢にたいして、このメッセージを発しているのではないだろうか。昭和三十年代とは、高度成長期に入り第二の近代化が進行し、近代化が実質化しはじめ、前近代的なものが本当の意味で失われはじめた時期である。

しかし、この映画の同性愛的表現が昭和三十年代のジェンダー構成の実態をどれくらい映しているのか、あるいは二つほどのような関係にあるのかという歴史的な観点からの議論のためには、もちろん昭和三十年代の言説空間、表象空間のより広範で詳細な調査が必要になる。

注

- (1) 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、一九九九年五月
- (2) 渡辺昭夫「ゴールデン・ウィークは映画界から消えた」『キネマ旬報』一九五九年六月上旬号
- (3) 「松竹NEWS 惜春鳥」
- (4) 「新作グラビア 惜春鳥」『キネマ旬報』一九五九年四月下旬号
- (5) 淀川長治「日本映画批評 惜春鳥」中の「興行価値」欄『キネマ旬報』一九五九年六月上旬号
- (6) 2に同じ
- (7) 5に同じ

- (8) 2に同じ
 - (9) 「特別グラビア 会津の風光を背景とした『惜春鳥』の木下組」『キネマ旬報』一九五九年四月下旬号
 - (10) 岡田晋「会津と雪と白虎隊―『惜春鳥』のロケに木下監督を訪ねて」『キネマ旬報』一九五九年四月下旬号
 - (11) 「惜春鳥」『キネマ旬報』一九五九年四月上旬号。以下シナリオ『惜春鳥』からの引用はこれによる。
 - (12) 長部日出雄「天才監督 木下恵介」新潮社、二〇〇五年十月
 - (13) 「シナリオ文庫 惜春鳥」映画タイムス社、一九五九年四月
 - (14) 3に同じ
 - (15) 1に同じ
 - (16) ルネ・ジラルル、古田幸男訳『欲望の現象学』法政大学出版社、一九七一年一月
 - (17) 5に同じ
 - (18) 井沢淳「新映画評 惜春鳥」『キネマ旬報』一九五九年五月下旬号
 - (19) 1に同じ
 - (20) 12に同じ
 - (21) 1に同じ
 - (22) 藤田亘「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』四十五号、二〇〇四年
- 藤田は、「ホモソーシャルでもホモセクシユアルでもない、あるいはホモソーシャルともホモセクシユアルともとれるような（揺らぎ）のエロスを「ホモエロティシズム」と命名し、日本の伝統的な男色系の美少年の表象の文脈の中で論じている。
- (23) 18に同じ
 - (24) 12に同じ
 - (25) 1に同じ

- (26) 22に同じ
- (27) 22に同じ
- (28) 22に同じ。馬杉については、藤田が大変詳細な議論をしている。そこで藤田は馬杉の描写を「ホモセクシュアルの周縁化された苛酷な状況を可視化した」として評価する。本論では、むしろ否定的なキャラクターとして描かれたと捉えている。
- (29) 1に同じ
- (30) 18に同じ
- (31) 10に同じ
- (32) 18に同じ
- (33) 『会津白虎隊 物語と史跡をたずねて』（成美堂出版、一九九六年四月）、『白虎隊のこころ 会津史の流れ』（会津武家屋敷、昭和五十六年七月）などによる
- (34) 10に同じ
- (35) 『会津娘子隊物語』歴史春秋出版、昭和五十四年五月
- (36) 邦枝完二「女白虎隊」『女白虎隊』大白書房、昭和十六年十一月
- (37) 中康弘通「切腹研究夜話（七）昭和の女白虎隊」『奇譚クラブ』昭和三十四年二月号
- (38) 大橋洋一「解説」『ゲイ短編小説集』平凡社、一九九九年十二月