

# 占領下の日本映画における女優須磨子

## —戦後民主主義と「国民」としての女性—

金 普慶

### はじめに

戦時と戦後の思想的連続性は、主に、主体として国家に動員される「国民」という概念をめぐる指摘されてきた。総力戦体制を支えた「国民」を批判した上に、戦後の「民主主義」の担い手として新たな「国民」を育てようとしたのが、戦後日本社会が辿った道であった<sup>1</sup>。このように構造そのものは維持したまま（再）施行された近代の国民化は、例外なく女性をもその対象としたのである。「女も今こそ国民だと自覚して」「何をおいても先づ国策の線に沿うて、銃後国民の責務を全うしなければなら」<sup>2</sup>なかった戦中の日本女性は、今回は、占領軍（GHQ/SCAP、以下、SCAPと表記）の日本民主化改革の一つである「婦人解放」という旗印の下で、民主主義の理想に基づく「新しい日本」の建設という役目を担わされたのである。そして、こういった女性の民主化（国民化）をより効果的に遂行するため、戦後の理想的な女性像とはいかなるものであるかが、女性向けの雑誌、ラジオ番組、そして、民主主義啓蒙映画<sup>3</sup>などの媒体を用いて宣伝・普及された。特に映画は、戦時中におけるアメリカの戦争宣伝政策の経験<sup>4</sup>によって効果的なプロパガンダ道具であると検証されたため、SCAPは日本の映画界に民主主義啓蒙映画の製作を強く奨励していた。

このような背景から「反封建主義（反父権主義）と女性の自立」<sup>5</sup>、すなわち婦人解放をテーマとした民主主義啓蒙映画も数多く製作されるが、その中でも、1947年、同一の実在人物をヒロインとして描いた二つの映画が作られている点は、注目に値する。まず、1947年8月には溝口健二監督の『女優須磨子の恋』（以下、『須磨子の恋』と略す）が、12月には衣笠貞之助監督の『女優』が続いて封切されている。二つの映画は、同一人物を描いた作品であったため競作となったが、当時の反応ははっきりと分かれており、高く評価されたのは衣笠の『女優』の方であった。「戦後の民主主義というものを」「掴めなかった」<sup>6</sup>溝口の『須磨子の恋』は失敗作とみなされ、溝口をはじめとするスタッフ自らも、『女優』がもつ清新な「近代感覚」に負けたと思っていた<sup>7</sup>。二つの映画とも、先行研究では殆ど注目されてこなかっ

たが<sup>8</sup>、戦時と戦後の思想的連続性から民主主義啓蒙映画の構造を捉えた上で溝口の作品を論じた伊津野知多の研究が唯一みられる<sup>9</sup>。

本稿では、この先行論を踏まえた上で、今まで触れられなかった映画『女優』と『須磨子の恋』を対照しながら、「婦人解放」、または「女性の自立」を描いた映画として、溝口が掴めなかった「戦後民主主義」、すなわち『女優』がもつ「近代感覚」とはいかなるものであるかを考察する。また、それが明治・大正というネーション・スタート国民国家の確立期を生きた女優松井須磨子を通じていかに提示されるか、言い換えれば、戦後日本の新しい女性像を創りだすために松井須磨子という女性がどのように理想化されているかを、当時輸入されていたハリウッド映画との影響関係をも視野に入れて分析することで、戦後民主主義の一端を再考することを目標とする<sup>10</sup>。

## 一 二元論の世界と『女優須磨子の恋』——対立しない「家」と「個人」

敗戦後、日本女性に求められた理想像とはいかなるものであったのか。1946年、日本女性の教養を高めるために刊行された雑誌『文化女性』<sup>11</sup>創刊号には、以下のような時言が掲載されている。

なぜ日本は敗れたか？むろん軍閥、財閥、官僚などのあやまれる国民指導もその一つではあるが、現在までの日本女性があまりにも無智蒙昧であつたことも決して忘れられない事実ではある。しかしそれはまた今までの〔A〕日本の因習が婦人をして欺くまで封建、奴隸的制度の下に抑壓せしめてゐた結果でもあつた。だが敗戦は私達に民主主義の旋風を齎らし、こゝに日本女性も解放さるべき好機が到来した。そして〔B〕はやくも自らの意識とともに解放された先進的女性によつて、眞の日本女性道が打ち樹てられようとしてゐる。眞の日本女性道——それは今後の私たちが生きる上に課せられた一つの宿題なのである。(中略)この意味に於て、雑誌「文化女性」は〔C〕新日本建設のため女性の教養を高め、眞の民主主義國家、文化國家を再建すべく多大の理想と目的を持つて女性の文化問題に、前進的役割を果して行き度いとこゝに雄々しく發足したのである。(中略)女性解放！新女性道の實踐 (中略) 多くの女性のみなさま！新日本建設を目指し、明朗に力強く邁進されんことを切望してやまない次第であります<sup>12</sup>。

文章の中で明確にされているのは、一、戦後民主主義の対極に過去の「因習 (= 封建制)」が置かれていること〔A〕、二、日本の女性が教養を高め、民主主義文化

国家日本の建設に邁進することこそ「真の日本女性の道」であること〔C〕、三、その真の道ははやくも自ら解放された「先進的女性」によって打ち建てられていること〔B〕である。ここから、封建制は日本女性を抑圧してきた「悪」なるもの、民主主義は追求すべき「善」なるもの、という二元論的対立の構図が読み取れる。女性の自立をテーマとした民主主義啓蒙映画の大半も、また、この構図の上に成り立っている。すなわち、戦後日本の理想である近代的自我の確立した（自ら解放された先進的女性である）「ヒロイン」が、「封建制（悪）」と立ち向い、最後には「真の日本女性の道」を打ちたてる（善の勝利）という、メロドラマ的構造<sup>13</sup>となっているのである。

本稿の冒頭で言及した伊津野知多の研究では、このようなメロドラマの図式を用いた民主主義啓蒙映画は、敵を想定し、その敵との闘争を通して勝ち取れる自分の輪郭を明瞭にするという点で、戦中の国策映画と連続する属性があると指摘している<sup>14</sup>。また、その図式について、「婦人解放」の民主主義啓蒙映画で想定されるべき「敵（悪）」は「封建的な男性社会」であるから「シンプルに男性対女性」を描くべきであるのに、溝口は、女も女の敵であるという「複数の敵」との「かんぎつ」な人間関係を描いたため、評価されなかったのであると述べている<sup>15</sup>。

しかし、上記の『文化女性』からの引用に戻ると、最初の文章で日本が「敗れた」原因の一つとして、「現在までの日本女性が」「無智蒙昧」であつたことを挙げている。そのため、日本の女性は「先進的女性」のように自分の教養を高め、「民主主義国家」の建設に役立つ存在へと進歩すべきであると述べている。言い換えれば、女性を抑圧した封建制も問題ではあるが、国が敗れたより根本的な原因は、封建制に縛られていた女性にあるのであり、その封建制からも「自ら」解放させる必要があると、女性個々人の責任を問うているのである。

こうした認識は『女優』にも色濃く見出すことができる。『女優』では、ヒロインの須磨子と対極をなす「封建制」を象徴する人物として、島村抱月の妻、島村夫人が造型されている。

舞台の方からかすかに浪花節が聞えて来ている。（中略）そのとき隣りの樂屋から、下ざらえの三味線と浪花節の聲が聞こえ出して、こちらの会話を邪魔する。

生徒の一人春田「うるさいなッ。お隣、ちょっと静かにしてくれませんか（隣の浪花節止む）……先生、人物になりきれとか、『真』を表現せよとかいうのは、具体的にどういう演技をやることなんですか」（中略）

抱月「そのためには、囚虜に囚われた毎日の生活から自分自身がまず解放され、

自由な、自然な、生のままの人間になって、ツマリ囚われない物の見方で、役々を理解し把握する。そしてそれが、俳優の肉体を通して自然に現われる表現……ツマリ演技……」(中略)

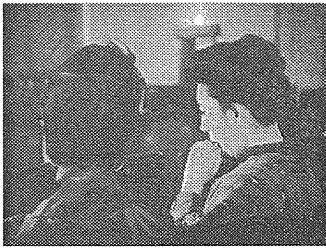
平助「先生、お宅からお電話ですが」

抱月「そう、用件を君ちょっと聞いておいて呉れないか」(中略)

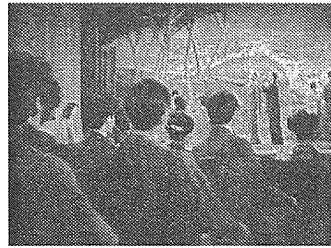
平助「先生、ジカでないと困ると奥さんがおっしゃるんですが」

抱月「いま講義中なんだが……(と呟き) そう……じゃ少し早いようだが、弁当にして貰おうか」<sup>16</sup>

上記の引用は、抱月が文藝協会の研究生たちに近代精神、問題劇、社会劇などについて講義する場面であるが、途中隣室から聞こえ出した「三味線と浪花節の声」と、「ジカでないと困る」といじを張る島村夫人の電話よって「邪魔」される。「近代精神」を妨害する悪として、伝統劇を象徴する三味線と浪花節とともに、島村夫人が示されるのである。さらに、文藝協会の人々がハウプトマン<sup>17</sup>一座の舞台稽古を見学するシーンでも、否定すべき悪の存在が島村夫人を通して明確に表れている。西洋劇団の舞台稽古を「退屈」と思う夫人は、稽古の途中で家に帰ろうとするが、抱月は「水島(抱月の家に住み込みしている青年音楽家)は勉強だからもう少し置いてやり給え」と頼む。しかし、夫人は「でも、お風呂をやつて貰わなきゃ」と答え、水島と一緒に帰ろうとすると皮肉に「ご勉強だそうですから」と言い置いて、長女だけを連れて出て行く<sup>18</sup>。「お風呂」とは、まさに上記の引用で抱月が言った「因襲に囚われた毎日の生活」の象徴で、ここでも夫人は、西洋劇の「近代精神」が理解できない、古い因襲にとらわれたままの存在として描かれている。重要なのは、この舞台稽古の場面の人物配置である。まず、舞台上には女優をはじめとするハウプトマン一座の人々が立っていて、その正面の客席には、熱意を持って稽古を見ている文藝協会の関係者たちが座っている。しかし、島村夫人と長女は、そこから離れた通路の向こう側の席に座って(図1-1)、決してハウプトマン一座や文藝協会の人々と同じフレームの中に映されることはない(図1-2)。すなわち、カメラは、善と悪を徹底的に分離して撮影することによって、善の世界から排除されるべき悪の存在を明示するのである。このような、『女優』と『文化女性』に共通してみられる、封建制自体よりそれに縛られた女性を「悪」と規定する認識からみると、民主主義啓蒙映画では「封建的な男性社会」が「悪」で、女性と男性の対立を描いていたという先行論での主張は、妥当であるとはいえない。



〈図1-1〉



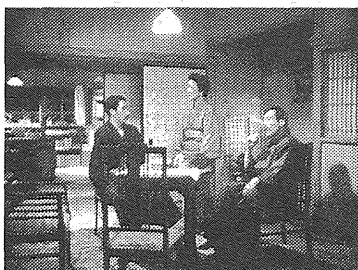
〈図1-2〉

一方、『須磨子の恋』には、『女優』に顕著なこのような善悪の価値判断と、それによって成り立つ二元論的世界は存在しない。『須磨子の恋』では、島村夫人を含む島村家の女たちが、より比重を持って登場し、養子である抱月の立場と苦しみも詳細に描かれる。むろん、ここでも、島村夫人は「封建」の象徴である家制度を重要視する人であり、須磨子とは対極の人物として設定されていることは同様であるが、彼女が「悪」として描かれることはない。

この映画で島村夫人が登場する最初の場面は、抱月が帰宅して文藝協会の同僚中村と『人形の家』の公演準備について話すところである。二人が話している途中、夫人は「ああいうお芝居をやって頂いては困りますわ。自分ひとりのために夫や子供を捨てて家を出て行くような……あなたのご養子でなく、仮にあたしがここへお嫁に参ったものとしてですよ。もし春子たちを置いてあのように出て行きましたら、あなたどうなさいます？日本の道徳には合いませんわ」<sup>19</sup>と『人形の家』の上演に抱月が関わることに強く反対する。そのように主張する夫人に対して、中村は、「もう少しあなた、島村っていう男を理解してやらなくちゃ」と非難するが、彼女はそれに負けず、「私は、あまり利口じゃございませんから、理解など出来ないかも知じませんが、私はいつでも主人のためを思って言ってるつもりでございます」<sup>20</sup>と言い返す。

このように、夫人が「家」を守るという「日本の道徳」を重視する人物として描かれるのは『女優』と変わらないが、その描き方には相当の差がある。まず、『女優』の夫人は、ただ近代劇が退屈だから帰ると言っているが、『須磨子の恋』では、夫人がすでに『人形の家』の内容を熟知した上で、自分の立場からそれに反対している。すなわち、無意識的に日常の惰性的な習慣におぼれて、それ以外のものを受け入れようとしない前者に比べ、後者は「家」といった自分が属する世界の秩序に確信を持って意見を述べているのである。そして、カメラも『女優』とは異なる視線で夫人を撮っている。三人が登場するこの場面で、抱月は同僚と妻との口論を聞いているばかりで、自分の意見を言うことが出来ず、終始黙ったままである。中村

は自分の思う通りに話しが進まないと、「島村をこの家の種馬に終らせないようにして下さいよ。ハハハハハ。いやいや、これは私の失言かもしれませんよ。アハハハハ……」<sup>21</sup>と失敬なことまで言い出し、その場を立って向かいの部屋に行ってしまう。自分の考えを堂々と、しかし礼儀正しく述べる夫人とは対照的に、男性二人はともに卑怯な姿を見せるのである。カメラは、この瞬間、島村夫人をクローズ・アップし、抱月と中村を、特に中村はフレームの端に位置させて、アウトフォーカ



〈図2-1〉



〈図2-2〉

ス<sup>22</sup>する。言い換えれば、このシーンの中心人物は島村夫人であり、中村の失敬な言葉を聞いてそのまま止まってしまった夫人の硬い表情をカメラはクローズ・アップし、彼女の感情に沿ってそれを観客に伝えるのである（図2-1、2-2）。

『女優』では夫人だけがカメラの枠外に配置されていたことと比べると、二つの映画が同一人物をいかに異なる仕方でも描いているかが明らかになる。そして『須磨子の恋』は、単に先行論で指摘されているように「封建制（男性社会）」と「女性」の対立という「二元論」の世界から脱していることだけではなく、封建制の問題を女性個々人の非としていない点に注目する必要がある。換言すれば、占領期の払拭すべき悪であった家制度に固執した島村夫人を、自己主張が可能な女性として描いていることこそ、『須磨子の恋』が「近代感覚」の欠けた映画であると酷評された大きな要因であるといえる。

## 二 「国民」としての「新しい女」の役割

二つの松井須磨子映画では、どちらも、松井須磨子が演じた数々の劇中人物のうち『人形の家』のノラが最も重要な人物として取り上げられている。ノラは、須磨子が女優としてその名を売った最初の役でもあるが、当時のいわゆる「新しい女」論争との関係からみるとき、占領期、戦後民主主義に基づく「新たな」女性のあり方を提示する人物として松井須磨子が持った意味をひときわ明確にするだろう。ノ

ルウェーの劇作家イプセンの戯曲『人形の家』は、19世紀終盤のヨーロッパの  
ファンドシエクル  
世紀末的文化<sup>23</sup>と、その中で浮上した「女性解放」の波を窺わせるものである。世紀末の文化とは、新しさ、革新、未来といった三つの言葉で語られたものである。世紀の終わりは新しい世紀の到来を人々に意識させ、新時代の夜明けに対する期待と欲望が喚起された。これは、急進的な改革による近代への希求、すなわち、前近代の抑圧及び封建的価値と因襲からの解放と「新しさ」への崇拜となり、新しい演劇、新しい文学、新しい政治、そして「新しい女」といった、一連の言葉を創り出した<sup>24</sup>。なかでも、あらゆる前近代的なものから解放され、自らの権利伸張のために立ち向かう「新しい女」こそ、「近代性」あるいは「新しさ」の縮図のように思われた。さらに、「新しさ」に内包されるこの未来志向は、時間が未来へ進むにつれてあらゆるものが進化する、といった進化論的な歴史認識を生み出した。妻でも母でもないひとりの人間、目覚めた女性になるために家を出たノラは、未来へと向かう扉を開いて進化の道を選んだ「新しい女」の象徴であったといえる<sup>25</sup>。

松井須磨子が生きた時代、特に彼女が文藝協会の研究生になってから死ぬまでの、女優として生きた時期（1909年～1919年）とは、西洋を意識した日本の近代化の一環として「演劇改良」が行われたときである。その演劇改良の結果、もしくは演劇改良に求められたものの一つが、「女」を舞台上に立たせることであった。女形ではない「ほんとう」の女が舞台で女を演じること、すなわち、女優を育成し、女優による演劇を日本でも可能にすることは、日本が西洋列強に並ぶ「文明国＝近代国家」であることの証明であった<sup>26</sup>。そして須磨子は、日本における『人形の家』初演で<sup>27</sup>でノラを演じ、日本初の「訓練された女優」として近代劇の舞台に立った女として、日本の近代性を証明した<sup>28</sup>のである。

戦後占領下の日本において改革の対象でもあり担い手でもある女性に提示された松井須磨子とは、上記のような「新しさ」が強調された存在だったのである。一方、SCAPIは、女性の「新しさ」を普及すべく、このような民主主義啓蒙映画だけではなく、ハリウッド映画の統括配給窓口会社「セントラル・モーション・ピクチュア・エクスチェンジ（Central Motion Picture Exchange＝CMPE、以下、CMPEと略す）」を拠点としてアメリカ映画を日本に普及し、アメリカ発の民主主義を注入しようとした。戦後CMPEによる初めてのハリウッド映画は、1946年2月28日東京で封切られた『春の序曲』と『キュリー夫人』の二本であった<sup>29</sup>。そのうち、放射線の研究でノーベル物理学賞を受賞したポーランド出身の女性科学者、マリー・キュリーの伝記映画である『キュリー夫人』は、当時多くの日本女性に「家庭のためだけでなく自分自身としても充実感のある人生を生きたい」と考えはじめさせた作品であった<sup>30</sup>。そして「女性の自立」をテーマとする民主主義啓蒙映画の範例であったこの

ハリウッド映画は、まさに進化の道を進む「新しい女」を描いている点で、その影響下に置かれた二つの松井須磨子映画を考察するためには注目しておく必要がある。

『キュリー夫人』は、男性ばかりのソルボンヌ大学の教室でペロー（Perot）教授の講義を聞いていたマリーが栄養失調で倒れ、教授に助けてもらおう場面から始まる。帰宅したマリーは、天井の窓から夜空を眺めながら「自分の指で星をつかまえる（To catch a star at your fingertips）」<sup>31</sup>と、講義中ペロー教授が学生たちを励ますために言ったことばを繰り返してみる（図3-1、3-2）。



〈図3-1〉



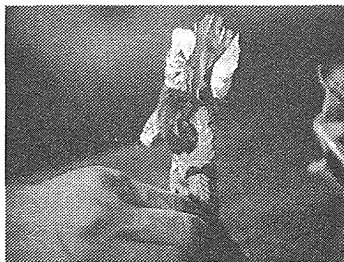
〈図3-2〉

上の図3-1、2では、夜空の星を見るマリーの顔がクローズアップされている。上方に向けられた彼女の視線とまっすぐ伸びた手は、ペロー教授が言ったようにニュートンやガリレイのように自分の指で星をつかまえることに対する憧れと、その「夢」のために「前進」という熱意を代弁するかのように見える。この二つのフレームにおけるマリーの身体は、後・下ではなく前・上が優位に立つという、作中の価値秩序を端的に表している。しかし、このマリーの夢は、飛び出してきた故国の家のために水泡に帰するかもしれないという危機に直面する。ペロー教授の紹介でピエール・キュリーの実験室で6ヶ月間研究をしていたマリーが、卒業後ポーランドに帰って教師になる（I'm going back to Poland to teach）ということを知ったピエールは、驚いて「そんな馬鹿な！（中略）こんなに向上をみせているとき、よくも科学を捨てることなんか考えるよね！（But this is absurd! [...] How can you dream of doing such a thing abandon science when you making such progress!）」と言い、彼女を引き止めようとする。また「誰でも教えることはできる」けれど、マリーは「才能」があるから、それ以上のはるかに優れたことができると述べ、その才能を生かすことは「義務」である（Anyone can teach but you can do more, much more. You have a talent, a definite talent and it's your duty to use it）と説得する。だが、マリーは、故郷の年老いた父が自分に会いたがっている（My father is getting old. He misses me）と、帰国の意志が固い様子を見せる<sup>32</sup>。このように、過去のもの(祖国、家、父)から自



由になれない姿勢をみせていたマリーは、科学の進歩のために貢献できる道を捨てるという間違いを犯すところであったが、ピエールの論理的な説得と感動的なプロポーズによって、自分の使命に目覚めることになる。そして、悩みつづけて無数の試行錯誤を重ねた末、「誰も想像したことのない元素 (a kind of matter […] that you've never even dreamed of)」の発見をめざした研究にとりかかるとなる。その発見は、「自然界に対する概念が根底から覆る (our whole conception of the nature of matter would have to be changed)」もの、「歴史上かつてないほど、生命の神秘に迫ることを可能とさせるかもしれない (it may enable us to look into the secret of life itself deeper than ever before the history of the world)」ものであった<sup>33</sup>。その後、キュリー夫妻は、彼等の研究の重要性が理解できない人々もいる中、劣悪な条件下で何年も実験を繰り返し、またマリーは癌に侵される危機にさらされながらも（主人公＝善人への迫害）、決して屈せずに数々の実験を積み重ね科学の発展と人類の進歩のための苦闘を続けて（悪との闘い）<sup>34</sup>、結局ラジウムの発見に成功する（善の勝利）。このように『キュリー夫人』では、社会に大きな貢献ができる歴史的瞬間、劇的進化を成し遂げるための女性の進化と革新への要求が、苦闘を続けながらも人類のために科学の発展に寄与するヒロインのマリーを通して語られる。

これに対し、戦後日本の女性には「不合理と矛盾と未開の社会」とは決別した「民主主義日本」を建設するため、自らその過去から抜け出して「進化」という役目が課されたのである。映画『女優』では、このような役目が、恋愛事件の責任をとって女優を辞めようとする須磨子を、抱月が引き止める場面に表れている。抱月は「そんなばかなことを、本気で考えているんですか（中略）あなたはまだ／＼伸びて行かなければならない人なんです。僕は、自分の藝術……というか自分の生命をあなたを通じて発表して行きたいと願っていたんだ」<sup>35</sup>と説得する。ここで抱月がいう自分の芸術、自分の生命とは、伝統の芝居ではない新劇、すなわち近代的な（西洋の）演劇<sup>36</sup>を日本で確立させる国家的事業であった。ここで注目したいのは、須磨子のお話を聞いて驚いた抱月が、思わず身を乗り出して机の上にあった人形を肘で落として壊してしまうシーンである。このシーンで壊れるのは伝統人形劇を思わせる人形である。シナリオでは「ガラス製の小型の文鎮」と書かれているが、映画ではそれを伝統劇の人形にし、クローズ・アップで強調する（図4-1、4-2）。ここからは、抱月が須磨子を通じて完成しようとする芸術の意味が単に抱月個人のものではなく、上述した明治・大正期日本の文化建設の一環であることが確認できる。芸術の完成という目標のために、女優としての成長を須磨子に求める抱月の願いは、ポーランドに帰ろうとするマリーを科学の発展のため引き止めたピエールと同一の呼びかけであるといえる。



〈図4-1〉



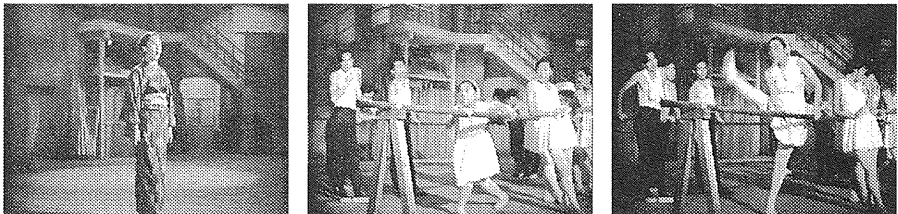
〈図4-2〉

### 三 ヒロインになった女たち——戦後民主主義と優劣

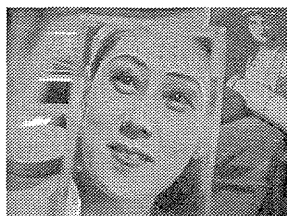
『キュリー夫人』のマリーは、それまで男性の領域であった科学の分野で大きな功績を残したという意味で、男女平等、社会における女性の活動や地位の確立といったメッセージを語る際に、もっとも適した人物である。しかし、注意すべきは、彼女がこの男性の領域で力を発揮した「最初」の女、あるいは物語の内部では「唯一」の女として描かれることである。映画の中で、マリーを除く女性全般に対する視線は否定的である。最初マリーがピエールの研究室で過ごすことになったとき、ピエールは、助手デイビッドに「我々は常に女と闘わないといけない。(中略) 抽象的な研究の世界において、女は危険な存在であり、邪魔になる。女は科学の天敵だよ (We always have to struggle against women. [...] In the world of abstract research, she's a danger, distraction. She's a natural enemy of science)」<sup>37</sup>と語り、実験室に女性がきて研究の妨害になるのではないかと心配している。このように女性に不信感を抱き女嫌いさえあるピエールがマリーと恋に落ち、結婚して、彼女の献身的支持者となったのは、マリーが彼の思う「女性一般」のカテゴリーには属さない特別な存在であったからである。後にラジウムの実験を行うため、マリーは大学に新しい実験室を希望するが、委員会は彼女が「若く、経験が浅く、女性 (young, inexperienced, and a woman)」であるという理由で実験に成功できないと思い、新しい実験室の話を棄却する。これに対し、ピエールは「彼女は本当に例外的な女性です (中略) 彼女は女性ということばで分類されるべきではない (She is a most unusual woman. [...] You cannot classify her with that term)」<sup>38</sup>と反論する。すなわち、映画の中でマリーが成し遂げたものは、彼女の努力と苦闘の結果でもあるが、その成果をもっと目覚しいものにするのは、それができない他の女性、科学の天敵である女性たちとの対比である。そして、マリーとピエールの生きる社会の中には、マリー以外に比重をもって登場する女性人物はひとりもない。科学の発展、人間社

会のため自ら努力して進化する女のみが記憶され、それ以外の女性は存在しないのと同様であるのだ。

『女優』は、上記の『キュリー夫人』の図式に倣って、映画の中に登場する女性を優越と劣等で区分している。映画前半で強調されるのは、女優として成長（進化）する須磨子の姿である。映画全体の4分の1に値する時間が、彼女が田舎から上京した「小林正子」という一女性から、女優「松井須磨子」になる過程となっている。演劇関連の知識や、英語の原文を読む語学力も持たない正子を、他の女子研究生は無視する。しかし、学のない彼女が研究所に入ることができたのは、他の女性が持っていない「顔」と「声量」があったためであり、さらにその能力に情熱的な自己訓練が重なった結果、正子は主人公のノラ役に抜擢され、初めて女優松井須磨子として舞台に立つことになる。こういった須磨子（正子）の「進化」する姿は、映画の前半、主に彼女の外見の変化によって、まるで次の文章のように示される。「研究生のなかに二十五六の田舎びた女学生（図5-3）がゐた。これと云つて別に際立つたところもなかつたがうはげしい上丈も相當あり、筋肉も充分發達してゐたので、女優として採用されたのであつたが、段々芝居の稽古や、舞踊の練習を重ねてゆく内に（図5-1）、何時となく、都會風に、態度も洗練され、髪の方、顔の化粧なども上手になつて（図5-2）見違へるほどの美しさになつてきた（図5-4）」<sup>39</sup>。しかし、映画の中で発展をみせるのは須磨子だけで、他の女子研究生は初めから最後まで変わらないまま停滞している。図5-3と図5-4から見てとれる須磨子の劇的変化に対して、図5-5から分かるように、他の女性たちは、顔も服装も、ハウプトマン一座の舞台稽古を見学する最初の場面と同一である。また、須磨子は『人形の家』で名を売って、協会を代表する女優となるが、他の研究生たちは実力も認めてもらえず、単なる協会所属の俳優のまま居続けるのである。結局、日本における近代劇の創立に必要とされた、女優としての役目を果せないこの女たちは、須磨子と抱月が藝術座を結成する映画の中盤以後は姿が見えなくなる。



〈図5-1〉



〈図5-2〉



〈図5-3〉

〈図5-4〉

〈図5-5〉

このように、『キュリー夫人』と『女優』の世界は、劣等な存在、社会の進化やその達成の妨害となる他の女性（もしくは、女性一般）との対比によって、ヒロインの優越性を強調する。ヒロインの大きな成果が語られる一方、劣等な者は姿を消すことを通じて、唯一の存在であるヒロインによって提示される理想的女性像だけが肯定され、それに達していない凡ての女性は否定されるという図式が観客に与えられるのである。これは、観客がヒロインと自分を絶えず比較しながら、それに近づけるために努力することを意図するにほかならない。

さらに、映画の中では、ヒロインのモデルである実在人物の様々な側面が理想像に合わせて一方的に取捨選択され提示されており、実際彼女が処していた現実の大半は隠蔽された中で努力が促されることになる。例えば、映画『キュリー夫人』は、マリーの次女であるエーヴ・キュリー（Ève Curie）が書いた母の伝記『キュリー夫人伝』<sup>40</sup>に基づいたものである。キュリー夫人の伝記は、世界各地において多様な読者層向けに翻訳され読まれたが、実際にはこれらの数多くの伝記は、1970年代に入って他の研究者による書物が出版される前までは、エーヴによる伝記の焼き直しであった。この本は、マリーの死後わずか4年という早い時期に出版されたが、そこにはアメリカにおけるマリーのイメージが深く関わっている。当時マリーはアメリカで非常に人気が高く、また、清教徒的な崇高なイメージが付随していた。しかし、夫ピエールの死後、彼の弟子であった既婚者の物理学者ランジュヴァン（Paul Langevin）との恋愛が発覚し、一時期フランス国内でマリーは激しい非難的となっていた。したがってエーヴは、母の偉業を記した伝記を逸早く出版することによ

って、この醜聞を世間から抹消しようとしたのである<sup>41</sup>。このような背景で出版された伝記は、多くの翻訳や映画化などによって広がり、聖女のような科学者・妻・母であるキュリー夫人像を強化していったのである。映画では、この恋愛事件については無論のこと、ポーランドの政治的状況によって余儀なくされた貧困生活、そのための苦学と恋の挫折や、ソルボンヌでの学位取得後、祖国の学校で女であるために仕事を断られた経験などといった、貧しい女性として彼女が直面した諸問題について語られることはない。これは『女優』においても同様で、須磨子がなぜノラのように家を飛び出して女優になろうとしたか、すなわち田舎出身の貧しい女が女優というヒロインへと変貌するもっとも大きなきっかけは具体的に示されない。彼女たちが遭遇した現実的障害と差別は削除して、夢に向かって努力する姿と理想像だけを提示することで、誰でも努力すればヒロインのような理想の女性になれる機会が「均等」に与えられているように観客を欺くのである。換言すれば、優越な存在としてのヒロインを強調することで「隔たり」と「劣等感」を感じさせながらも、ヒロインとなった女たちが乗り越えなければならなかった「不平等」を隠蔽しながら、理想像に近づくための努力を促し続けるのである。

これに比べ『須磨子の恋』は、確かに松井須磨子の女優としての人生が物語の中心になっているが、彼女が唯一の理想的ヒロインであるとはいえない。まず、ここでは、『女優』では削除された、平凡な女性としての彼女の苦痛がそのまま語られる。例えば、須磨子が夫の前沢と喧嘩しているのを見た抱月が彼女をいさめようとすると、須磨子は「前沢と一緒にいる前にも、一度結婚していますよ。(中略)主人は道楽者で、あたしを母さんにもなれない片端者にして、半年もならない内に離縁されてしまったんです。世の中を怨みましたわ。何度死のうと思ったか知りませんわ。そんな時に知り合ったのが前沢なんです。あたし、今度こそは本当に幸せな夫婦生活をしようと思って一緒になったんですけど、それがまたこんなことになってしまっ」<sup>42</sup>と言う。須磨子は、前沢の意志に従って女優になろうと努力したが、演劇に熱中するあまり夫への愛を忘れていると非難された、と事情を説明する。また、この映画では、進化論的歴史観と、それによる優越と劣等の排除も描かれていない。作中、須磨子は、事実とは異なるが「小林正子」ではなく「松井須磨子」として最初から登場し、映画の最後まで顔も服装も変わらない。須磨子だけではなく、他の女たちも「進化」する姿はみせない。そのため、この世界には優越な者も劣等な者もなく、みな「停滞」したまま、自分が属する世界の中で黙々と生きている。このように、一人の女を唯一のヒロインとして理想化することもなく、すべての人物の生き方がそのまま尊重されていることから見ても、『須磨子の恋』がいかにか占領期民主主義啓蒙映画の支配的構造から逸脱しているかは明らかである。

## おわりに

以上、本稿では、1947年封切の松井須磨子を描いた二つの民主主義啓蒙映画『女優』、『須磨子の恋』について、前者にはあるが後者には欠けているとされた「近代感覚」を中心に比較した。また、民主主義啓蒙映画のモデルであったハリウッド映画『キュリー夫人』をも視野に入れることで、当時の進化論的歴史観に基づくメロドラマ的構造、さらに、戦後民主日本の理想的女性像を描くための登場人物の優劣化、事実の歪曲による女性の理想化を明らかにした。

しかし、占領下の映画空間も決して均質なものではなかった。戦後民主主義が「掴めなかった」と批判された溝口の『須磨子の恋』では、善悪の価値付けも、「進化」するヒロインも存在せず、個々の価値観と世界を全うすることが可能な「並立」する空間を描くことで、民主主義啓蒙映画の二元論的世界に亀裂を入れたのである。溝口は、男だけではなく「女も女の敵」であるという「かんきつ」な人間関係を描いたという従来の評価とは反対に、異なる価値観を持つ女性たちが互いのあり方を尊重して、各自自分が属する世界の中で生きていくという「水平的」な人間関係を表したのである。この溝口が創り出した亀裂こそ、現在の視点で戦後民主主義を再考するときに必要な緒であるともいえる。

## 注

- 1 成田龍一「総説 戦争とジェンダー」成田龍一ほか『岩波講座 近代日本の文化史8—感情・記憶・戦争』（岩波書店、2002年）、36頁。
- 2 「女も今こそ國民」『週刊婦女新聞』第2027号、1939年4月、『婦女新聞 復刻版』第63巻（不二出版、1985年）、383頁。
- 3 占領初期、日本人の思想を変えるため、総司令部はラジオ、演劇、活字メディアと並んで映画をプロパガンダの道具として活用した。これらの映画は、劇場で上映される娯楽作品に対して「民主主義映画」、「民主主義啓蒙映画」といった独特のメッセージを含んだ映画であるという意味から「アイデア・ピクチャー」とも名づけられた。当時、日本の映画関係者には、この「アイデア・ピクチャー」の製作が強く求められたという（平野共余子『天皇と接吻 アメリカ占領下の日本映画検閲』（草思社、1998年）、14頁。また、四方田犬彦編『映画監督溝口健二』（新曜社、1999年）、252頁を参照）。
- 4 上杉忍『二次大戦下の「アメリカ民主主義」』（講談社、2000年）、34頁。
- 5 映画研究家の岩本憲児は、占領期の日本映画をテーマ別に分類して、その中で「反封建主義（反父権主義）と女性の自立」をテーマとした作品の代表として六本の映画を

- 挙げている。六本の映画とは次の通りである。『女性の勝利』（溝口健二、松竹、1946年4月）、『麗人』（渡辺邦男、東宝、1946年5月）、『婦人警察官』（森一生、大映、1947年2月）、『女優須磨子の恋』（溝口健二、松竹、1947年8月）、『女優』（衣笠貞之助、東宝、1947年12月）、『女の一生』（亀井文夫、東宝、1949年1月）（岩本憲児「占領初期の日本映画界」岩本憲児編『占領下の映画—解放と検閲』（森話社、2009年）、22頁）。
- 6 新藤兼人『ある映画監督の生涯 溝口健二の記録』（映人社、1975年）、35頁。
  - 7 依田義賢『溝口健二の人と芸術』（社会思想社、1996年）、176頁。傍点引用者。
  - 8 先行研究では両作とも注目されておらず、溝口健二の『女優須磨子の恋』については、彼の作家主義的研究において多少言及される程度であり、『女優』についてはその競作として紹介されるだけで、映画自体に関する研究は皆無に近い。『女優須磨子の恋』の研究としては、評価の低かった「女性解放三部作（『女性の勝利』（1946年）、『女優須磨子の恋』（1947年）、『我が恋は燃えぬ』（1949年））」の復権を試みた内藤誠と斉藤綾子の論があるが、どちらにおいても、「三部作」は、「名作」と評価される後期作品群を溝口が製作できるようになるまでの「過渡期的」なものとしか位置づけられおらず、溝口をめぐる従来の批評言説を大きく脱してはいない（内藤誠「占領下の溝口映画」四方田犬彦編、前掲書、251-276頁、斉藤綾子「聖と性——溝口をめぐる二つの女」同上、277-297頁を参考）。
  - 9 伊津野知多「女性は勝利したか—溝口健二の民主主義啓蒙映画」岩本憲児編、前掲書、117-150頁。
  - 10 本稿で扱うテキストは次のようである。溝口健二監督、田中絹代主演『女優須磨子の恋』：映画—『女優須磨子の恋（VHS）』松竹ホームビデオ、1992年、原作—長田秀雄「カルメン逝きぬ』『苦楽』第2巻1号（苦楽社、1947年1月）、133-149頁。/衣笠貞之助監督、山田五十鈴主演『女優』：映画—『女優（VHS）』東宝、1996年、シナリオ—久板栄二郎「女優』『久板栄二郎シナリオ集 女優・女性祭・破戒・愛情の軌跡』中央社、1947年、4-89頁。また、補足資料として『キュリー夫人（Madame Curie）』ファーストトレディング、2006年（c.1943）を用いる。引用の表記は、映画からの場合は「映画00:00:00（時:分:秒）」、シナリオからの場合は「シナリオ頁数」とすることを原則とする。翻訳は全て引用者による。
  - 11 関西在住女性の教養雑誌として誕生した女性誌の一つ。1946年4月創刊、終刊は不明。『戦後雑誌発掘』において、福島鑄郎は、雑誌の文章を引用して、「かつては一億玉碎の名のもとに覚悟を強いられた。そのつもりなら戦後のいかなる苦難にも打ち克っていける。欧米婦人に負けない女性になろう」と呼びかけた雑誌であったと述べている（福島鑄郎『戦後雑誌発掘』（洋泉社、1985年）、416頁）。
  - 12 論説委員「新女性道の確立は知性の目覚から！—創刊の辭にかへて—」『文化女性』創

- 刊号(文化女性社、1946年4月)、福島鑄郎、同上、417-419頁から引用。傍点原文、下線及び符号〔A〕〔B〕〔C〕引用者。
- 13 ピーター・ブルックスは、メロドラマを「聖なるものが喪われた時代（近代：引用者）に、本質的道德を提示し、機能させるための主要なモード」であると定義し、その特徴として「道徳の分極化と図式化、極限的な存在状態、状況、行動。あからさまな悪行、善なる者たちへの迫害、そして、最後に美德の勝利」を挙げ、その善と悪という「両者の葛藤は、悪を認識し、それに立ち向かい、闘い、追放し、社会秩序を浄化する必要」を示すと述べている（ピーター・ブルックス、四方田犬彦・木村慧子訳『メロドラマの想像力』（産業図書、2002年）、35-39頁）。
- 14 岩本憲児編、前掲書、129頁。
- 15 同上、130-136頁。
- 16 『女優』映画00:14:20-00:16:40、シナリオ15-17頁、下線引用者。
- 17 Gerhart Hauptmann（1862年～1946年）。ドイツの劇作家、小説家、詩人。
- 18 『女優』映画00:03:01-00:03:45、シナリオ8頁。
- 19 『女優須磨子の恋』映画00:11:45-00:12:09。
- 20 『女優須磨子の恋』映画00:12:45-00:12:56。
- 21 『女優須磨子の恋』映画00:12:45-00:13:30。
- 22 映画の撮影技法の一つ。特殊の効果を生むように、わざとピントをぼかして撮影すること。
- 23 世紀末の文化は、未来に対する不安、退廃的な文化や社会の混乱を示すものであると、一般的に認識されているが、本稿では、19世紀末、イギリスを中心としたヨーロッパでの、時代の支配的な価値観が変化しつつあった時期の社会的・文化的動向という意味として用いる。例えば、イギリスの産業資本が支配権確立の一環として制度化した「良妻賢母」という理想の女性像が、世紀の転換の中で、様々な社会的・文化的時代の価値観の変化と、フェミニズム運動の盛り上がりによって風化し、代わるべき「新しい女」像の模索が行われたことなどが例として挙げられる（川本静子『＜新しい女たち＞の世紀末』（みすず書房、1999年）、22-24、31-32頁）。
- 24 Malcolm Bradbury and James McFarlane, “The Name and Nature of Modernism,” in *Modernism: 1890-1930*, ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane (Harmondsworth: Penguin, 1976), pp. 37-38.
- 25 Rita Felski, *The Gender of Modernity* (Cambridge: Harvard UP, 1995), p.147.
- 26 Dina Lowy, *The Japanese “New Woman” : Images of Gender and Modernity* (New Jersey: Rutgers UP, 2007), pp.24-25.
- 27 日本における『人形の家』の初演は、1911（明治44）年9月22日から3日間、第2幕を省



いて、文藝協会演劇研究所私演場落成披露私演として公開された（田村都史子「日本初演の「人形の家」」『梅光女学院大学 論集』第14号、65-74頁、梅光女学院大学、1981年3月、68頁）。

- 28 しかし、松井須磨子が生きた時代の彼女のイメージとは、占領下の映画で描かれているような、近代女優第一号としてのものだけではなかった。明治当時の雑誌には、「松井須磨子の十五面観」といった記事が掲載されてもいる。その中には、「女優」や「藝人」以外にも、「妖婦」、「抱月先生の情夫」、「スコブルわが儘な女」、「瑾魁研究資料」、「亭主泥棒」、「貞婦の色敵」などの言葉がより多く含まれている（池内靖子『女優の誕生と終焉 パフォーマンスとジェンダー』（平凡社、2008年）、52-53頁）。後述するが、民主主義啓蒙映画では、プロパガンダに相応しい女性像を描くため、ヒロインのモデルである女性を理想化したのである。
- 29 Hiroshi Kitamura, *Screening enlightenment: Hollywood and the cultural reconstruction of defeated Japan* (Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 2010), pp.22-23. また、二つの映画は、1946年2月28日東京で、『キュリー夫人』は武蔵野館、浅草松竹新劇場の二館で、『春の序曲』は日比谷映画、新宿文化、浅草松竹映画の三館で封切られた（濱口幸一「占領下のアメリカ映画 CMPEの6年間・日本で公開され（なかつ）た映画」、岩本憲児編、前掲書、92頁）。それぞれの作品情報は次の通りである。1)『春の序曲 (His Butler's Sister)』——監督：フランク・ボーゼージ (Frank Borzage)、製作：ユニヴァーサル映画 (Universal Pictures)、1943年、配給：CMPE、2)『キュリー夫人 (Madame Curie)』——監督：マーヴリン・ルロイ (Mervyn LeRoy)、製作：M・G・M映画 (Metro-Goldwyn-Mayer (MGM))、1943年、配給：CMPE（キネマ旬報映画データベース (<http://www.kinejun.jp/>)）。
- 30 猿橋勝子「女の戦後史-6-「キュリー夫人」—女性科学者のイバラの道」『朝日ジャーナル』第25巻18号、34-39頁、朝日新聞社、1983年4月、34頁。
- 31 『キュリー夫人』映画00:07:00-00:07:05。
- 32 『キュリー夫人』映画00:28:03-00:29:20。
- 33 『キュリー夫人』映画01:01:07-01:04:51。
- 34 厳しい環境の中で実験を繰り返し、放射性物質にさらされ続けたマリーは、手にやけどを負う。医者はこれ以上物質にさらされると癌のような疾患になるおそれがあると警告し、ピエールも実験を止めようとする。しかし、マリーは「この元素にはすごいエネルギーがある。私の細胞のように健康な細胞を破壊してしまうほどに。ピエール、この元素にそれほどの力があるなら、悪性の細胞だって破壊できるのではないかしら。（中略）悪性の細胞を破壊し、様々な病気を治せる。人々を病気から救えるかもしれない。（中略）ピエール、分かるでしょう？これ（元素の発見：訳者）が持つ意味に比べたら、手の炎症など何てことないわ（This element of ours obviously has a terrific power,

- power enough to affect healthy tissues like mine, power enough to destroy tissues. Pierre, if it has this power, why hasn't it also the power to destroy unhealthy tissues? [...] It could heal by destroying unhealthy tissues. It could heal all men of diseases [...] Oh Pierre, can't you see how unimportant little things like these are compared to what it might mean?)」と、人類のために実験を続けるべきであるとピエールを説得する（『キュリー夫人』映画01:16:54-01:18:40）。
- 35 『女優』映画00:50:00-00:50:45、シナリオ47頁。
- 36 1860年から1910年までの演劇の近代化、演劇改良の時期は、「芝居」から「演劇」への転換として説明することもできる。「芝居」とは、江戸時代の歌舞伎などでのように、観客が酒を飲んだり、食べたり、タバコを吸ったり、雑談したりしながら、時々舞台に注意を払うという、観客参加の劇である。これに対して、「演劇」とは、戯曲の「模倣」という意味での演技（mimetic aspects of acting out）を意味し、まるで文学作品を読むように、舞台上で俳優たちが朗読する台詞を観客は沈黙の中で聞くという形の劇であるといえる（Ayako Kano, *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender, and Nationalism* (New York: Palgrave, 2001), p.33）。
- 37 『キュリー夫人』映画00:13:55-00:14:07。
- 38 『キュリー夫人』映画01:06:20-01:06:54。
- 39 長田秀雄「カルメン逝きぬ」『苦楽』第2巻1号、133-149頁、苦楽社、1947年1月。これは、かつての藝術座メンバーである長田秀雄が、戦後書いた松井須磨子に関する小説で、実際には溝口健二の『須磨子の恋』の原作となったものである。しかし、『須磨子の恋』が全体的に原作とは異なる作品となって、むしろ須磨子に対する描写などについて『女優』の方がこの小説と共通する部分が多い。ここからも、『須磨子の恋』が当時共有されていた物語の構図からいかに逸脱していたかが窺える。
- 40 『キュリー夫人伝』のアメリカでの初版は、Eve Curie, *Madame Curie: A Biography* (Garden City, NY: Doubleday, Doran, & Co., 1938) である。
- 41 川島慶子『マリー・キュリーの挑戦—科学・ジェンダー・戦争—』（トランスビュー、2010年）、89頁。
- 42 『女優須磨子の恋』映画00:09:33-00:10:55。