

筑波大学博士（文学）学位請求論文

# 戦後民主主義と女性映画

—アメリカ占領期の溝口健二と〈女性解放〉—

金 普慶

2014年度

# 目次

凡例.....	v
---------	---

主要略語一覧.....	vii
-------------	-----

序章.....	1
第1節 本論文の背景.....	1
第2節 本論文の分析対象と目的.....	5
第3節 本論文の構成.....	12

第1章 占領期の映画研究の批判的再検討 ——映画検閲・〈女性解放〉・溝口健二.....	17
第1節 はじめに.....	17
第2節 占領下の日本映画に関する先行研究の動向.....	18
第3節 二元論への眼差し ——占領期の溝口映画をめぐって.....	24
第4節 占領期の映画と〈女性解放〉.....	28
第5節 おわりに.....	31

第2章 戦後民主主義と「国民」としての女性 ——『女優須磨子の恋』論.....	33
第1節 はじめに.....	33
第2節 二元論の世界と『女優須磨子の恋』 ——対立しない「家」と「個人」.....	35
第3節 「国民」としての「新しい女」の役割.....	42
第4節 ヒロインになった女たち	



——戦後民主主義と優劣 .....	47
第5節 おわりに .....	52
第3章 『夜の女たち』の交差する「娼婦」たち	
——溝口健二の「パンパン映画」 .....	53
第1節 占領期の「パンパン映画」と『夜の女たち』 .....	53
第2節 踏切 (RAILROAD/CROSSING)	
——「素人」と「玄人」の〈クロッシング〉する場 .....	57
1) 映画の縮図としてのオープニング・シーケンス .....	59
2) 夏子の身体における〈クロッシング〉 .....	64
第3節 売春とは何か	
——〈クロッシング〉の結節点としての姉妹の身体 .....	68
1) 房子——社長秘書と「パンパン」 .....	70
2) 『風の中の牝鶏』における性行為の描写 .....	76
第4節 救済という幻からの脱出 .....	81
1) CIEの検閲コードと「パンパン映画」 .....	81
2) 『夜の女たち』と改変されたシナリオ .....	87
3) 「帰りましょう」——南海電車の通る街に立つ女たち .....	93
第5節 おわりに .....	102
第4章 「希望」を内包する「挫折」	
——『我が恋は燃えぬ』論 .....	104
第1節 はじめに .....	104
第2節 窓越しのヒロイン .....	107
第3節 ヒロインの「挫折」と「敗北主義」 .....	112
第4節 物語の反復構造と「希望」を内包する「挫折」 .....	117
第5節 おわりに .....	120
第5章 「姦通」の文化的享受と〈女性解放〉	
——『雪夫人絵図』論 .....	122

第1節	はじめに .....	122
第2節	『雪夫人絵図』の製作背景.....	124
	1) 「美貌と白痴」と『雪夫人絵図』——二つの脚本をめぐって.....	124
	2) 姦通と不倫の文化的享受 ——逸脱と解放、自由恋愛への欲望を投影する .....	127
第3節	初期「姦通映画」のジャンル・コード.....	137
第4節	女性映画における二元論的〈女性解放〉の幻想破り ——呪縛する夫と不 <sup>インポテンツ</sup> 能な恋人の狭間で .....	142
	1) 「姦通映画」または初期「文芸メロドラマ」と『雪夫人絵図』 .....	142
	2) 菊中方哉と上原謙のスター・イメージ ——「フェミニナイズされた男 Feminine Man」の変奏.....	147
	3) 『雪夫人絵図』の検閲台本における菊中方哉 ——戦後民主主義的二枚目.....	154
	4) 〈女性解放〉の行方——プラトニック・ラヴの終焉 .....	165
第5節	おわりに——結論と補足 .....	173

## 第6章 占領期の女性映画と主体性

	——『西鶴一代女』におけるお春の語り .....	177
第1節	はじめに .....	177
第2節	『西鶴一代女』の生成プロセス——戦時中から戦後占領期まで .....	180
第3節	GHQの検閲台本と映画『西鶴一代女』 .....	184
第4節	お春の視線が行き届くもの——駕籠の象徴性.....	198
第5節	語りの主体としてのお春 ——物語構造の改変と自己暴露的な欲望の語り .....	206
第6節	おわりに .....	223

結章.....	227
---------	-----

参考文献一覧.....	237
-------------	-----

図版出典一覧.....	254
-------------	-----

初出一覧.....	259
-----------	-----

## 凡例

- ・本文中の引用は「 」で括る。引用中の論者による補足や、中略は（ ）を用いる。
- ・引用文中の旧字体はすべて新字体に改める。
- ・引用文中の改行は原文に従う。ただし、必要な場合は〔／〕で示す。
- ・引用記号「 」のなかにさらに「 」が必要な場合にも、同じく「 」を用い、『 』に変換することはしない。
- ・GHQ文書を含めて、本書で引用される外国語文献の訳出はすべて論者による。その際、“ ”で示される箇所は「 」で括る。
- ・本論文で参照しているGHQ文書はすべて東京国立国会図書館所蔵の資料である。引用する場合は特に断らない限り、脚注にBox no. とSheet no. (マイクロフィッシュ番号) のみを記す。
- ・映画作品名は、公開された映画の場合は『タイトル』（監督名、製作年月）と表記する。また、企画に留まった題名は「 」で表わす。
- ・著書の題名および雑誌・新聞名は『 』、作品名や論文・評論・雑誌記事・新聞記事などの題名は「 」で示す。
- ・〈 〉は、概念語またはキーワードを示し、作品名や引用以外の「 」は、強調か留保を示す。
- ・年号は西暦を用いる。
- ・本文中の傍点は筆者による強調を示す。

・文献情報の提示にあたっては、基本的に署名および論文名を繰り返す方式をとった。章ごとに既出の文献については、適宜省略的な記述を用いた。

・本論文の溝口健二映画分析は次のソフトに基づく。『女優須磨子の恋』1947年〔DVD：松竹DB-0757〕、『夜の女たち』1948年〔DVD：松竹DB-0007〕、『我が恋は燃えぬ』1949年〔DVD：松竹DB-0759〕、『雪夫人絵図』1950年〔DVD：コスモコンテンツCOS-051〕、『西鶴一代女』1952年〔DVD：コスモコンテンツCOS-050〕、『赤線地帯』1956年〔DVD：角川エンタテインメントDABA 0293-4〕。

## 主要略語一覧

本論文では、占領軍当局（GHQ/SCAP）を指す場合、必要な場合を除いては便宜上GHQという略語を用いることとする。1945年8月30日、連合国軍最高司令官であるダグラス・マッカーサー（Douglas MacArthur, 1880-1964）が日本に到着し、総司令部が横浜のホテル・ニューグランドの仮住居から東京日比谷第一生命ビルに移転したのが同年の9月15日、そして約半月後の10月2日、正式にGHQ/SCAP（General Headquarters/Supreme Commander for the Allied Powers、連合国軍最高司令官総司令部）が設置された。それ以前は、「総司令部」というのは、マッカーサーが兼任していたGHQ/AFPAC（General Headquarters/United States Army Forces in the Pacific, アメリカ太平洋陸軍最高司令官総司令部）を意味していた。この二つの組織の関係は相互複雑に絡み合っており、マッカーサーだけではなく、彼の側近のなかにもGHQ/SCAPとGHQ/AFPACの両方の職を兼任するものが相当存在していた<sup>1</sup>。しかし、占領当時の日本人のなかには、こうしたGHQの「二重構造」<sup>2</sup>について認識していたものはほとんどおらず、占領軍当局のことを指す場合は一般的に「GHQ」という名称を用いることが多かった。

以下は、本論文のなかで用いられる主要略語の説明である。

占 領 軍	CCD	Civil Censorship Detachment	民間検閲支隊、民間検閲部
	CIE	Civil Information and Education Section	民間情報教育局
	CIS	Civil Intelligence Section	民間諜報局
	CMPE	Central Motion Picture Exchange	セントラル・モーション・ピクチャ・エクスチェンジ
	G-2	General Staff-2	参謀第2部
	GHQ/SCAP	General Headquarters/Supreme Commander for the Allied Powers	連合国軍最高司令官総司令部

<sup>1</sup> 竹前栄治『GHQ』岩波書店、1983年、88-94頁。

<sup>2</sup> 同上。

関 係	GS	Government Section	民政局
	LS	Legal Section	法務局
	MP	Military Police	憲兵隊
	MPTU	Motion Picture and Theatrical Unit	映画演劇班
	NARA	National Archives and Records Administration	米国立公文書館
	PH&W	Public Health and Welfare	公衆衛生福祉部
	PPB	Press, Pictorial and Broadcasting Division	プレス・映画・放送 課
	RAA	Recreation and Amusement Association	特殊慰安施設協会
	SCAP	Supreme Commander for the Allied Powers	連合国軍最高司令官
	スキヤピン SCAPIN	SCAP Instruction	連合国軍最高司令官 通達
	映倫		映画倫理規程管理委 員会

# 序章

## 第1節 本論文の背景

日本の「戦後」はいつ始まったのか。一見、自明のように見える問いであるが、この問題をめぐってはさまざまな議論がなされた<sup>1</sup>。1945年8月15日、日本が無条件降伏してポツダム宣言を受諾することで、第二次世界大戦は終結した。そして日本は、GHQ/SCAP (General Headquarters/Supreme Commander for the Allied Powers, 連合国軍最高司令官総司令部。以下、GHQ) によるアメリカ主導の占領下に置かれ、「戦後」を迎えるようになったのである。

この年表上の日付は、占領の開始とともに日本の「戦後」は始まり、戦前・戦時期の日本は終息したと示している。しかしながら、新しい時代の出発点としての「占領」という認識が一般的に浸透するようになるまでは、単なる日付による歴史の区切り以上の働きかけが存在した。

GHQによる日本占領の最大の目的は、戦争を起こす根源となった軍国主義的・封建主義的なものを日本人の思想から排除すべく再教育し、アメリカの「民主主義」の理想に合わせて日本社会を再建することであった。GHQとしては、戦後の国際社会の秩序をアメリカ主

---

<sup>1</sup> 2000年以後、このような問題提起に基づいて、戦後の歴史と記憶を批判的に問い直す学問的な試みが盛んになってきた。以下、代表的な著作をいくつか言及しておく。Yoshikuni Igarashi, *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970* (Princeton: Princeton University Press, 2000), アンドルー・ゴードン編『歴史としての戦後』上・下、中村正則監訳、みすず書房、2001年、ジョン・ダワー『敗北を抱きしめて——第二次大戦後の日本人 増補版』上・下、三浦陽一・高杉忠明・田代泰子訳、岩波書店、2004年、佐藤卓己『八月十五日の神話——終戦記念日のメディア学』筑摩書房、2005年、中村正則『戦後史』岩波書店、2005年、坪井秀人『戦争の記憶をさかのぼる』筑摩書房、2005年、佐藤泉『戦後批評のメタヒストリー——近代を記憶する場』岩波書店、2005年、マイク・モラスキー『占領の記憶／記憶の占領——戦後沖縄・日本とアメリカ』鈴木直子訳、青土社、2006年、五十嵐恵邦『敗戦の記憶——身体・文化・物語1945-1970』中央公論新社、2007年、姜尚中『日本人はどこへ行くのか——ふたつの戦後と日本』大和書房、2007年、キャロル・グラック『歴史で考える』梅崎透訳、岩波書店、2007年。



導で形成するためにも、この占領が征服ではなく、戦犯国の日本の民主化・近代化という人道主義的なものであることを強調する必要があったのである。こうした目的の下、制度と思想の両面においてさまざまな改革が進められていった。そのなかでもGHQがもっとも力を傾注したのは〈女性解放（Emancipation of Japanese Women）〉政策であった。日本の封建的な家父長制に縛られ、虐げられてきた日本の女性を「解放」し、民主主義的理念に基づいて建設される新しい日本社会の自律的主体とさせるというシナリオは、戦後平和の時代のリーダーとしてのアメリカのイメージを演出するために最適の素材であったからにほかならない<sup>2</sup>。

こうしてGHQは、占領を境に戦前・戦中から切り離されて再出発する日本、すなわち、「新しい始まり」としての占領の表象を創出することに主眼を置いていたのであり、その中心には日本女性の「解放」があった。そして、ここでもっとも重要な役割を担っていたのは、映画であった。

アメリカでは、戦時中からすでに、日本映画の文化的プロパガンダ道具としての高い効果に注目していた<sup>3</sup>。したがって、日本占領の開始後、メディアを通じた日本人の思想教化を担当していたCIE（Civil Information and Education Section, 民間情報教育局）に、MPTU（Motion Picture and Theatrical Unit, 映画演劇班）が設置され、映画を通じた思想教育が推進されていった。このCIEによる映画のシノプシス・台本・完成フィルムの事前検閲と、禁止／奨励される題材の提示、また、CCD（Civil Censorship Detachment, 民間検閲支隊）による検閲（上映の可否を決める最終的検閲）という二重検閲システムで、GHQは日本映画界に対し強力な影響力を行使した。

まずCIEは、1945年11月16日にメモランダムを出し、戦時中に製作されたの劇映画のなかで戦争プロパガンダ映画や非民主主義的な映画であると判断される236本の処分・排除を指示した。その三日後である1945年11月19日付のCIEのプレス・リリースには、以下のよ

- |  |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"><li>・軍国主義を高揚する映画</li><li>・敵討をモチーフとする映画</li></ul> |
|--|

<sup>2</sup> Mire Koikari, *Pedagogy of Democracy: Feminism and the Cold War in the U.S. Occupation Japan* (Philadelphia: Temple University Press, 2008), 2-5.

<sup>3</sup> 戦争終結以前からアメリカは日本の占領を準備しており、敵を徹底的に知るための調査を行っていた。特に、日本の戦争プロパガンダ映画についての系統的な調査が実施され、「芸術的にも技術的にも優れた日本映画」は、「〈国家に管理されたプロパガンダの道具としての〉効果がひじょうに高い」という結論が出されていた。詳しくは、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、39-43頁の内容を参照のこと。

- ・国家主義的な映画
- ・愛国主義的、または排外的な映画
- ・歴史的事実を歪曲する映画
- ・人種的、または宗教的差別を肯定する映画
- ・封建的忠誠心や生命軽視を望ましいこと、あるいは名誉あることとする映画
- ・直接・間接的に自殺を是認する映画
- ・女性の隷属や墮落を扱ったり、これを是認する映画
- ・残忍・暴力・邪悪なるものの勝利を描く映画
- ・民主主義に反する映画
- ・児童搾取を黙認する映画
- ・ポツダム宣言とその精神、またはSCAPの指令に反する映画<sup>4</sup>

表1

主に軍国主義、封建主義、暴力性に対する警戒が示されていることがわかる。注目すべきは、児童搾取とともに、映画における女性の扱い方に関しては、別途の項目を設けて特別に注意を払っていることである。女性に対する蔑視または抑圧を描いたり、女性の墮落や女性が封建制に従属させられている様子を肯定することは、民主主義に反するものとみなされ排除されていた。

このような禁止項目を設けるとともに、CIEは〈女性解放〉や「男女同権」などをテーマにした映画を製作するように強く奨励していた。この方針にしたがい、〈女性解放〉を題材とする映画が数々製作されることになる<sup>5</sup>。言い換えれば、GHQは、映画における女性のイメージを厳しく統制し、戦後の日本社会が理想とすべき「女性」とはいかなるものであるか

<sup>4</sup> 東京国立国会図書館憲政資料室所蔵、Box no. 5278, Sheet no. CIE(A)01896. 以下、Box no. (ボックス番号)とSheet no. (マイクロフィッシュ番号)のみを記す。この資料については、平野共余子『天皇と接吻』68-69頁から教示を得た。また、特に断らない限り、本論文におけるGHQ文書の邦訳はすべて筆者によるものである。

<sup>5</sup> 映画研究者の岩本憲児は、占領期の日本映画のなかから、CIEが奨励した題材に対応する製作意図を持つ代表的な作品をテーマ別に分類して紹介している。上述した〈女性解放〉の問題を取り扱っている映画については、このリストのE、FとRの項目を参照のこと（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、21-23頁）。しかし、すでに言及したように、当時の映画は、シノプシス・シナリオの段階からCIEの会議に付されて、検閲官が提示するガイドラインに沿って何回も修正を求められ、完成された後もCCDの検閲を通し認証番号が与えられないと上映できないという状況であった。この点を考えれば、奨励された題材を直接扱ってはいない映画であれ、作品内で女性を描くとき、当然CIEの方針を意識して取り組んでいたということは推測可能である。

（それは、まぎれもなくアメリカの民主主義政策によって封建主義から「解放」された、近代的主体としての女性であったが）を大衆レベルで普及させることで、戦後日本のジェンダーの再構築を企てていたのである<sup>6</sup>。

先述したような、占領期の民主主義の導入とともに日本社会が刷新されたという、戦前・戦中と戦後を隔絶する言説は、その後の戦後史、映画史の研究において支配的なものとなってきた。しかし近年においては、映画を通して「戦後」を読み直すという趣旨の学問的な試みがいくつか行われており、とりわけ、映画テキストの内的要素や映画界のシステム構造など、日本映画の内外における戦中と戦後の連続性を究明することが、その中心的内容となっている<sup>7</sup>。これらの研究は、既存の日本映画の主流史から外されてきた自主映画やアニメーション、短編映画などにまで注目し、多角的なアプローチを行なっている点で、その意義は疑うべくもない。ただし、上述したように、GHQが映画政策においてもっとも力を入れていた新しい女性イメージの構築については、当時話題を集めていた「母もの」映画や「パンパン映画」などの代表的なものに限定されており、まだ十分に検討されているとはいえない。特に、これらの研究において、既存の映画研究史のなかで「主流」を占めてきたと指摘されている映画作家たちの作品についても、実は作家性だけが前景化される傾向があり、占領期の時代状況とのかかわりが考慮された研究は極めて少ない。「戦後」を読み直す、または「戦後映画史」を書き直すためには、既存の映画研究において、これらの作品に対し強固に築き上げられてきた作家性の神話を解体し、映画を取り巻く占領期の政治的・社会的文脈と、映画テキストにおける女性表象との相互的・複合的關係性を解明する作業が必要であるといえよう。

---

<sup>6</sup> 〈女性解放〉は、劇映画だけではなく、CIEの推進によって日本各地で上映されていた16ミリ教育映画（CIE映画）においても、重要なテーマとして取り上げられていた。CIE映画とは、占領期、日本人を対象とした視聴覚教育の一環として上映された短編ドキュメンタリー映画で、先進国アメリカ文化の紹介から衛生、科学、産業、国際問題まで、多様なテーマを扱っていた。これらの映画は、都市部の劇場だけではなく、農産漁村でも上映されていた。アメリカシカゴのナショナル社（National Company）が製造した16ミリのナトコ映写機によって巡回上映されたことから、ナトコ映画とも呼ばれていた（土屋由香・吉見俊哉編『占領する眼・占領する声——CIE/USIS映画とVOAラジオ』東京大学出版会、2012年、3頁）。また、CIE映画における〈女性解放〉については、この著書に収録された身崎とめこの論文「衛生家族の誕生——CIE映画からUSIS映画へ、連続される家族の肖像」（213-241頁）を参照のこと。

<sup>7</sup> 前掲の岩本憲児編『占領下の映画——解放と検閲』、ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編『「戦後」日本映画論——一九五〇年代を読む』青弓社、2012年などが挙げられる。また、映画だけではなく、さまざまなメディアによる「戦後」表象に注目したものとして、坪井秀人・藤木秀朗編『イメージとしての戦後』青弓社、2010年がある。

本論文は、以上のような問題意識に基づき、まだ研究が十分に進展していない占領下<sup>8</sup>の日本で製作された劇映画を研究の対象に定め、個別の映画テキストにおける女性表象に対する新たなアプローチを試みるものである。この点を考察するにあたり、本論文が分析の対象として設定するのは、誰よりも戦後占領期の女性をめぐる時代的・政治的状況を冷徹に眼差し、それを主題化する一方で、当時日本で女性映画というジャンルがいかに戦後民主主義または〈女性解放〉をめぐる言説の構築にかかわっているかを問い直していった映画作家、溝口健二である。

## 第2節 本論文の分析対象と目的

本論文が溝口健二、とりわけ溝口の占領期の作品群に注目する理由は、まず、溝口が1920年から1950年代の半ばまで、つまり戦前・戦時期と戦後を貫いて活動した演出家であり、また、その全フィルモグラフィーにおいて女性を通し、格差社会に立脚した「搾取と葛藤<sup>9</sup>」という主題を一貫して追究していたという点にある。この点において、彼の戦後の作品群は、日本映画が占領とともに一転して変貌したのでなく、ある意味歴史的継続性や重層性を保持していたことを示しているといえる。しかしながら、こうした溝口健二映画のテーマ的一貫性は、これまでの映画研究において、受難の女性像と新派悲劇のスタイルへの固執という作家固有の「世界観」として捉えられ、ときには作家としての停滞や時代とのズレが批判され、ときにはもっとも「日本的」な作家であると権威づけられてきた。

こうした傾向は、占領期に製作された溝口映画に対する評価からも見出すことができる。たとえば、この時期に溝口が手がけた映画のなかで、通称「女性解放映画三部作」と呼ばれる三本の作品——『女性の勝利』（1946年4月）、『女優須磨子の恋』（1947年8月）、『わが恋は燃えぬ』（1949年2月）——がある。これら三つの映画に関して、これまでの映画史記述において通説とされてきたことは、次のとおりである。第一に、この「三部作」はGHQが奨励していた〈女性解放〉や「女性の自立」を描いた啓蒙的映画の代表例であるという見解である。第二に、「三部作」を含める占領期の溝口映画は、長いスランプに陥っ

---

<sup>8</sup> 本論文では便宜上、終戦の1945年8月15日から、日本独立のためのサンフランシスコ講和条約が発効した1952年4月28日の前日までを、「占領期」として規定する。

<sup>9</sup> 木下千花「妻の選択——戦後民主主義的中絶映画の系譜」ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編『「戦後」日本映画論』前掲書、143頁。

ていた溝口の失敗作であるという批判である。このような批判は、まず、同時代の映画評と、いわゆる「溝口組」のスタッフによる証言や回顧に影響されたところが多い。その内容とは、戦後の「近代精神」または「民主主義」というものを「掴めなかった」ため低迷していた溝口は、占領当時に映画製作者に求められていた、「戦後の女性像」を提示するという時代的要求に即応できず、従来の新派悲劇の手法から離れることができなかったというものである<sup>10</sup>。そして、溝口映画の演出に映画言語の普遍性を見出し、あるいは、その長回しとロングショットを見て、ハリウッド主流映画の西洋=近代的表象体系に抗する前衛性を「発見」した、1950年代以後のフランスをはじめとする欧米の映画批評家・研究者たちの作業によって築き上げられた世界的巨匠としての「ミゾグチ」像が及ぼした影響も甚だしい<sup>11</sup>。ここでミゾグチ的な映画の頂点に立っているのは、『浪華悲歌』（1936年5月）、『祇園の姉妹』（1936年10月）と『残菊物語』（1939年10月）のような1930年代の作品や、彼が国際的な名声を獲得するようになった1952年以後の作品である。言い換えれば、恰度その間に位置する占領期の作品群は、この「溝口らしさ」の領域には入っていないのである。

こうした見解は、その後の研究史においても踏襲され、長い間「三部作」は注目されてこなかった。「三部作」だけではなく、溝口映画に対する膨大な先行研究の蓄積のなかで、占領期の作品を分析対象とする研究は極めて限られたものしか見当たらない。

このような状況を念頭におくと、1999年に刊行された『映画監督溝口健二』（四方田犬彦編、新曜社）は、画期的なものであったといえる。これまでの溝口の作品のなかで、失敗作や駄作と判断され研究から排除されてきたものを取り上げるという企画意図を持つ本書には、占領期の溝口映画の再評価を試みる論文も収められており、この時期のテキスト群にアプローチするための手がかりを提供してくれる。しかし、これらの論文においても、占領期の作品群は、戦後の社会構造が理解できなかった溝口の「あがき<sup>12</sup>」と論じられたり、あるいは、また後期の「名作群」で見出されるもっとも「日本的」な映画作家としての「溝口ら

---

<sup>10</sup> 代表的なものとして、溝口映画のシナリオを多数執筆した新藤兼人の発言がある。新藤兼人『ある映画監督——溝口健二と日本映画』岩波書店、1976年、49-50頁を参照。

<sup>11</sup> たとえばノエル・バーチは、溝口映画に対し、「西洋的表象制度とその劇的機能主義を進歩的に放棄してゆく過程として特徴づけられる」と定義し、その頂点となる作品としてロングショットと長回しという形式の極値に達した『残菊物語』と『元禄忠臣蔵』を挙げている。しかしバーチは、こうした「溝口的」作品としては1947年の『女優須磨子の恋』が最後の優れた作品であり、それ以降——つまり、占領期に製作された映画の大多数——は下降傾向を示していると主張している（Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (Berkeley: University of California Press, 1979), 219, 243-246）。

<sup>12</sup> 内藤誠「占領下の溝口映画」四方田犬彦編『映画監督溝口健二』新曜社、1999年、274頁。

しさ」を完成させていく過程においての、過渡期的な作品群であると結論づけられている<sup>13</sup>。

それに対し、本論文が占領期の溝口映画に注目するのは、これらの映画が、大枠においてはGHQの方針や検閲コードと衝突しない題材を取りながらも、一方では、必ずしもGHQの方針に盲従することなく、当時の映画界の企画——映画というメディアを通じて、戦後日本の新しい社会再建のシンボルとしての「主体的」な女性像を新たに構築するというGHQと映画界の共謀プロジェクト——に対する溝口の齟齬や抵抗を示している点である。確かに『映画監督溝口健二』刊行以後、映画における「戦後」イメージを分析し、そこにまつわる戦前・戦時中との断絶の神話を解体するという問題意識に基づく諸研究において、占領期の溝口映画が再検討されるようになった。これらの研究では、占領期の映画に描かれた戦後の女性性というものが、いかに戦前・戦時中のそれをなぞっているのか、つまり女性性にまつわる政治性は決して占領の開始とともに刷新されたわけではないということが明らかにされている。しかし、それを究明するための分析対象として取り上げられた溝口の占領期映画に関しては、先述した連続する女性身体をめぐるジェンダー規範や言説がそのまま織り込まれた／織り込もうとしたものと捉えるに終わっている。

また、占領期の戦後民主主義、とりわけ〈女性解放〉を、当時もっとも大衆に浸透力を持っていた映画というメディアを通して考察する本論文は、必然的に女性映画というジャンル・カテゴリーに触れることになるが、この点においても占領期の溝口映画は注目に値する。占領期の作品群のみならず、溝口映画は従来女性映画に分類されてきた。フィルム・スタディーズにおいて女性映画というジャンルは、以下のように定義される。

こうした映画は（女性映画は：引用者）女性を主人公にし、彼女に映画の視点構造および映画言説の言表作用のレベルに対する重大な接近を許しているように見える場合が多い。そうした映画は「女性的」と定義される問題（家庭生活、家族、子供、自己犠牲、女と生産との関係、さらにこれと対立するものとしての女と再生産＝生殖との関係にまつわる諸問題）を扱う。そして、これが決定的に重要なのだが、女性観客を対象にしているのである<sup>14</sup>。

---

<sup>13</sup> 斉藤綾子「聖と性——溝口をめぐる二つの女」四方田犬彦編『映画監督溝口健二』前掲書、292頁。

<sup>14</sup> メアリ・アン・ドーン『欲望への欲望——1940年代の女性映画』松田英男監訳、勁草書房、1994年、4頁。

上記の引用文での定義を参照すれば、まず、「「女性的」と定義される問題」を扱うというテーマの面において、溝口映画を女性映画として定義することは可能であろう。これは溝口が、1952年に岸松雄とのインタビューのなかで明らかにしている点でもある。女性を描くことに力を注いできた理由に対して質問された溝口は、「階級の問題は Kommunismus が解決するが、その後には男と女の問題が残る」と考えて、「男と女の問題をとりあげることに特別な関心をもって<sup>15)</sup>」いると答えている。また、溝口が日活で作品活動を行っていた時期、会社側から「女性を主にしたもの」を演出するように要求されていたため、「僕は男と女の問題も女の側からとりあげる」ことになったと述べている<sup>16)</sup>。

しかし木下千花は、ハリウッドと同様、日本の映画界においても、女性映画は特に1930年代から60年代にかけては一つのジャンルとして機能してきたが、溝口の映画は、占領期の「女性解放三部作」を除けば、ほとんど女性映画としてはみなされていなかったと主張している<sup>17)</sup>。無論、溝口が活動した時代の日本の映画界は極めて男性中心的なコミュニティではあったが、それでも溝口映画に関する批評の著者は圧倒的に男性であった点から見ても、溝口映画が「女性観客を対象にしている」女性映画であるとは言い難いと説明している<sup>18)</sup>。溝口の映画は女性を描いてはいるが、それは単に女性に関する映画ではなく、セクシュアリティに関する映画であり、またそれは権力と支配関係という意味でのセクシュアリティであるという木下の解釈<sup>19)</sup>は、溝口映画を考察するうえで極めて重要な示唆を有している。本論文でも、溝口映画を女性観客という特定の客層をターゲットとして製作・宣伝されていた——たとえば、城戸四郎が所長であった時代の松竹大船の女性映画<sup>20)</sup>——ものとして捉えようとしているのではない。

しかしながら、木下が指摘しているとおり、溝口映画に対する批評空間が非常にホモソーシャルな男性批評家および映画人たちによって構成されていたことを、本論文ではむしろ、占領期の溝口映画と女性映画の関係を考察するにあたり、有効な手がかりとしたいのである。また、実際に溝口映画は、占領当時女性映画として分類されていた。たとえば、1946年3

---

<sup>15)</sup> 岸松雄・溝口健二「溝口健二の芸術」『キネマ旬報』35号、1952年4月、42-45頁。『溝口健二集成』キネマ旬報社、1991年、60頁から引用。

<sup>16)</sup> 同上。

<sup>17)</sup> Chika Kinoshita, "Mise-en-scène of Desire: The Films of Mizoguchi Kenji" (PhD diss., University of Chicago, 2007), 331, accessed November 30, 2014, ProQuest Dissertations & Theses.

<sup>18)</sup> Ibid., 331-333

<sup>19)</sup> Ibid., 348.

<sup>20)</sup> 城戸が主張する、女性観客をターゲットにした映画を製作する必要性については、城戸四郎『日本映画伝——映画製作者の記録』文芸春秋新社、1956年、52-56頁を参照のこと。

月の『新映画』では、「溝口健二と女性映画」というタイトルで、封建思想に抵抗する女性を描くまさに戦後民主主義的な〈女性解放〉の必要性を訴える映画として『女性の勝利』を紹介した後、それは溝口が『瀧の白糸』（1933年6月）、『浪華悲歌』、『祇園の姉妹』などで探究しつづけてきた主題の延長線上にあると説明している<sup>21</sup>。ここでは、占領期に製作された溝口の映画だけではなく、過去の作品群までも女性映画として捉えているが、これは、女性を苦しみ虐げる社会悪に対する反発が彼の作品の根底にあるという見解に依拠している。換言すれば、1946年という時期に溝口映画は、女性を束縛し奴隷にしてきた過去の日本社会の封建主義を払拭すべき「悪」と規定し、そこからの女性の「解放」を目指すべき理想とする占領期の時代的コンテクストから、遡及的に女性映画と定義されているのである。

占領初期である1946年に、1930年代の溝口映画が再び上映されていたことは、こうした解釈に力を与えている。敗戦直後から1946年末までの映画・演劇・歌劇・舞踊・音楽・能楽界の動き（一部は1947年2月まで）を記録した『映画・芸能年鑑 1947年版』の「封切映画成績一覧」には、1946年に製作された溝口の『女性の勝利』とともに、溝口の30年代の作品である『浪華悲歌』と『祇園の姉妹』、『虞美人草』（1935年10月）が載せられている<sup>22</sup>。全3館で封切した『浪華悲歌』は、204,513.00円（一週間）の成績を、全5館で封切した『祇園の姉妹』は、425,813.00円（一週間）、そして、全3館で封切した『虞美人草』は、5日間で193,463.00円の成績である。これは、当時大ヒットした『カサブランカ』<sup>23</sup>（全3館で封切／一週間：569,489.94円）や、興行的にも批評的にも成功を収めた『わが青春に悔なし』（黒澤明、1946年10月。全6館で封切／一週間：897,309.00円）には及ばないが、『祇園の姉妹』の場合は、当時好評を得ていた『大曾根家の朝』（木下恵介、1946年2月。全4館で封切／一週間：84,131.75円）や溝口自身の戦後第一作である『女性の勝利』（全4館で封切／一週間：269,805.00円）と比較しても決して悪くはない興行成績を見せている<sup>24</sup>。また、1946年9月10日付の新聞記事には、「シーズンに贈る香り高き日本映画ベストテンの大傑作！」という惹句で、『浪華悲歌』の鑑賞会の広告が掲載されている<sup>25</sup>。

戦前・戦時中の日本映画の場合、その内容が危険視され、占領期に再公開が許可されたの

---

<sup>21</sup> 小倉武志「作家の系譜（1）——溝口健二と女性映画」『新映画』3巻3号、1946年3月、12-13頁。

<sup>22</sup> 時事通信社編『映画・芸能年鑑 1947年版』時事通信社、1947年、116-117頁。

<sup>23</sup> 原題は“Casablanca”で、マイケル・カーティス監督の1942年作。日本では、1946年6月に封切している。

<sup>24</sup> 時事通信社編『映画・芸能年鑑 1947年版』116-117頁。また、溝口の戦後第二作目である『歌麿をめぐる五人の女』（1946年12月）は、全5館で封切し、9日間の成績として1,313,568.08円を記録している。

<sup>25</sup> 「浪華悲歌——あす鑑賞会」『西日本新聞』1486号、1946年9月10日、2面。



は「全体の55.3パーセント」にすぎなかったことを考えれば<sup>26</sup>、30年代の溝口映画の一部が1946年に再公開されているのは、これらの作品が、占領期の時代的文脈から好ましい女性映画として受け取られていたためであろう。

こうした点に鑑みれば、先述のとおり、占領期の溝口映画に対する同時代の批判は、主に、溝口映画における女性の描き方が戦後の民主主義精神や近代的な感覚に欠けている点を問題視していたことも理解できる。つまり、占領期において女性映画とは、従来日本でこのジャンル・カテゴリーが受容されていた文脈のなかに足を置きながらも、〈女性解放〉を称揚すべき理想とする時代状況が接合し、多少イデオロギー的志向が明確なジャンルであったといえる。そして、上記の批評では、このような文脈から戦前の溝口映画を占領期的な「女性映画」として（再）評価されているのであり、一方で溝口の占領期作品に対して非難する批評も、同じ文脈から溝口映画が占領期の「女性映画」として「失敗作」とであると主張しているのである。

したがって、本論文では、占領期に製作された溝口映画を女性映画として定義し得るのか否かという問題には触れない。実際、その問題を究明するためには、先述した溝口映画の主要客層が女性であったかどうかという点一つに限っても、徹底的な同時代の史料の収集および調査が先行しなければならないだろう。それより、本論文で注目したいのは、占領期の映画を通じた〈女性解放〉言説の構築は、女性映画という特定のジャンル・カテゴリーと緊密な関係を結んでおり、そうした〈女性解放〉または女性映画をめぐる男性中心的な批評空間において、溝口映画が常に問題視されていた点である。

すでに言及したとおり、本論文は、占領下の日本における女性映画というジャンルについて、GHQが主導していた〈女性解放〉という戦後民主主義的理念の大衆化と密接な関係を持つなかで、ジャンルを形成する約束事や規範が再構成されていったと推測する。無論、それにGHQの映画検閲は大きな影響を及ぼしたはずであるが、一方では、そうした外国人占領者による検閲の経験が蓄積していくとともに、その検閲コードが地域言語化し、既存のジャンルの規範が変容されていったともいえよう。いずれにせよ、この変容においてGHQの文化政策全般において強調されていた〈女性解放〉が重要な軸であったのは確かであり、その〈女性解放〉とは、先述のとおり「戦前」と「戦後」、「封建」と「近代」、「束縛」と「解放」という二元論に基づいている。そうであるとすれば、その戦前の作品でさえ、現代的観点からは「世界映画史上例を見ない、もっとも早い時期のフェミニズム映画<sup>27</sup>」という評価をしばしば受けている溝口映画が、占領当時、一貫して〈女性解放〉の概念を理

---

<sup>26</sup> 板倉史明「占領期におけるGHQのフィルム検閲——所蔵フィルムから読み解く認証番号の意味」『東京国立近代美術館研究紀要』16号、2012年、56頁。

<sup>27</sup> 加藤幹郎『映画の領分——映像と音響のポイエーシス』フィルムアート社、2002年、114頁。

解していない時代遅れの作品という評価を受けていた理由は何であろうか。それは、逆に、当時の女性映画に表象されていた〈女性解放〉の二元論的構造、明確な二項対立を前景化することで〈女性解放〉自体の矛盾や限界の隠蔽を可能とするその構造が、溝口の映画においては揺らいだり、亀裂を見せていたためだったのではないだろうか。

以上の仮説と視座に基づき、本論文は、占領期に製作された溝口健二の映画テキスト群を同時代状況のなかに置き直し、そこに表象される女性像および〈女性解放〉を綿密に分析していく<sup>28</sup>。こうした作業を通し、本論文が目的とするのは、GHQ占領下の日本において、映画というメディアを通じて行われた民主化政策、特に〈女性解放〉の鼓吹の内実を具体的に検討し、そうした文化的機制と向き合いながら、それに対する批判的な眼差しを堅持していた映画作家溝口健二の営みを再考察することである。こうした目的を達成するため、本論文では、第一に特定の時代状況にフィルム・テキストを置き直すコンテキスト分析、第二に映画の物語分析、第三に映画という表象分析、この三つを主な方法の軸に据え、占領期の溝口健二のフィルム群に対する多角的な分析を試みる。さらに本論文は、同時代の女性映画、または映画における女性表象の規範において溝口映画が占める位置を明らかにすることを課題としているため、溝口のフィルム・テキストの分析にあたり、同時代に製作された他の映画を複数比較対象として取り上げることとする。

また、本論文は、これまでほとんど参照されてこなかった映画の検閲に関する一次資料を積極的に調査し、それを踏まえたうえで、各映画テキストに関する議論を展開している点で、既存の占領期の映画研究および溝口健二研究において、独自の観点を有しているといえる。分析にあたって依拠するもっとも重要な情報源は、東京国立国会図書館の憲政資料室所蔵のGHQ文書（特にシノプシス・シナリオ会議録、検閲台本、メモなどのCIE関連の一次資料）と1949年に設立された自主審査機関である映画倫理規定管理委員会の審査記録、審査台本である。また、時事通信社から刊行された『映画年鑑』（1947年版は『映画・藝能年鑑1947年版』）も参照し、映画会社、監督、俳優、映画館、興行成績、映画関係の指令と法規と映画批評界など、占領当時の日本映画界をめぐる状況について具体的かつ客観的な情報を把握する。これらを活用しながら、本論文の内容に関する先行研究などの二次資料を広範に参照して研究を展開する。

---

<sup>28</sup> したがって本論文は、基本的には、映画の作者はあくまで監督（作家）であるという「作家主義」の立場に立っているといえる。ただし、本論文では「作家」を、作品のすべての意味がそこに帰着すべき、オリジナルな個人という概念としてではなく、特定の時代的・文化的・社会的コンテキストのなかに措定される一つの「場」として捉えていることを断っておきたい。

### 第3節 本論文の構成

本論文は、序章と結章を除き、全6章によって構成されている。溝口映画を含め占領期の映画に関する先行研究を批判的に再検討し、当時の映画における女性表象の特徴をGHQの検閲との関係から考察する第1章を除けば、第2章から6章までは、占領期に製作された5本の溝口映画（『女優須磨子の恋』（1947年8月）、『夜の女たち』（1948年5月）、『わが恋は燃えぬ』（1949年2月）、『雪夫人絵図』（1950年10月）、『西鶴一代女』（1952年4月））を順次取り上げて検討する。

第1章では、まず、戦後占領期の映画に関する先行研究を史的に整理しつつ批判的に概観し、序章で示した本論文の問題意識をより具体的に検討する。具体的にいえば、占領当時に活動していた映画人による回顧録や戦後映画の通史的な記述からはじめ、GHQの対日占領政策や検閲システムに関する体系的な基礎研究をまとめ、こうした先駆的な研究成果に基づき、分析対象や方法において多角化していく2000年代以降の研究動向を総括する。こうして先行研究を史的に整理する作業を本論文の冒頭に設けるのは、まず、ここで従来の占領期映画研究の枠組みを提示することで、そのなかでの本論文の位置づけを明らかにするためである。また、より重要な理由は、従来の溝口研究、とりわけ占領期の溝口映画に関する研究の限界を明らかにするためである。第1章の後半では、先行研究のなかでも本論文が主な参照軸とする先行研究を三つ取り上げて検討する。これらの研究は、溝口映画をめぐる批評言説および占領期という時代から見出せる二元論的構造を指摘し、占領期の溝口映画はこうした二元論の世界から逸脱していたために、これまで評価されなかったと主張している。しかし、占領期の溝口映画やそこに表象される女性像が、二元論に還元されないものであるのか、その理由については明確に説明されておらず、それが溝口映画一般の特徴であると結論づけられている。本論文は、こうした先行研究の問題意識を継承しつつ、占領期の溝口映画から見出せる同時代の女性映画の規範からの逸脱の様相を、「占領」という特殊な時代状況を鋭く見つめていた映画作家の営みとして捉える。こうした視座に立つことで、同時代の規範において溝口のテキスト群が占める位置を単に「溝口的」特徴として相対化するのではなく、溝口映画の逸脱に見出せる時代的規範との齟齬から逆に見えてくる、占領期の映画が表象する〈女性解放〉の限界と矛盾を明確にすることができるだろう。

では、占領期の溝口映画は、いかなる点において、同時代の映画が表象する〈女性解放〉の諸規範から批判的な距離を取るものとなったのであろうか。第2章からは、この点について、個別のフィルム・テキストに即して分析していく。

第2章から第6章までは、占領期に製作された溝口のテキストのなかで、占領期の映画に

おける〈女性解放〉、さらには〈女性解放〉それ自体が支えられているさまざまな「二項対立」を呈したうえで、それを形成する映画の約束事を解体している溝口のテキストが通史的に配置されている。本論文では、占領期に製作された溝口映画をすべて分析対象として設定してはいない。それは、本論文で取り上げる5本以外の作品が重要性を持たないという意味ではない。すでに言及したとおり、本論文の重要な目的の一つは、同時代の状況に占領期の溝口の映画テキストを置き直し分析することであるが、この「同時代」とは、占領期という時代の歴史的・社会的・政治的状況のみならず、それらと連動して当時の映画界において現われたいくつかの重要な様相を指している。具体的には、占領期の民主化改革のアナロジーとして明治・大正期における近代化や自由民権運動で活躍した歴史的人物の映画化（第2章・第4章）、1948年の「パンパン映画」ブーム（第3章）、民法改正と姦通罪廃止、また1950年前後の中間小説の人氣に触発された「姦通映画」ブーム（第5章）などである。したがって、本論文では、こうした当時の映画界におけるさまざまな「主流」に対する溝口の反応が見出せる範例的な映画5本に議論の焦点を絞ることとする。

第2章では、「女性解放映画三部作」の一つである映画『女優須磨子の恋』を取り上げる。『女優須磨子の恋』は、明治・大正時代の女優松井須磨子（1886年-1919年）の人生を描いた作品であるが、この映画が封切した1947年には、同じく松井須磨子をモデルにした『女優』（衣笠貞之助、1947年12月）という映画も封切しており、二つの作品は製作段階から競作とされていた。しかし、高く評価されたのは『女優』の方で、『女優須磨子の恋』には『女優』がもっている戦後的「近代感覚」が欠けていると批判された。本章では、これまで先行論においては注目されていなかった映画『女優』と『女優須磨子の恋』を対照させながら、〈女性解放〉、または「女性の自立」を描いた映画として、溝口の映画が掴めなかったとされた「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・大正という国民国家の確立期<sup>ネーション・スタート</sup>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出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。こうした作業を通し、当時の映画が表象する「戦後の女性像」は、しばしば「男性性」とみなされる「知性」や「進歩」の能力を持った「特別な女性」と「平凡な女性」という二項対立に支えられていることを確認し、溝口の『女優須磨子の恋』がいかにそうした女性表象をめぐる時代の規範から逸脱しているかを明らかにする。

第3章では、占領期の「パンパン」<sup>29</sup>問題を取り上げた作品である『夜の女たち』を対象

---

<sup>29</sup> 「パンパン」という略称でよく知られている「パンパン・ガール」とは、敗戦当時占領軍のアメリカ将兵を客とする街娼のことを指す用語である。その語源は、一説によれば南洋で「女」

とする。1948年に封切した『夜の女たち』は、同年流行した「パンパン映画」の一つとして宣伝・受容され、興行的に大成功を収めた。この映画は、GHQ側からは売春問題の解決策を提示した作品であると好評を得ていたが、その一方で、この「解決策」について同時代批評においては批判的な意見が多数を占めていた。こうした映画をめぐる解釈の錯綜に着目し、第3章では、『夜の女たち』がプロット上ではGHQの検閲コードの勘所を押さえながら、同時にそのコードが依拠している論理——「純潔な女性」と「汚れた娼婦」という二項対立的思考——を破綻させる演出を施していることを、この作品におけるさまざまな〈クロッシング（交差／横断）〉の表出とその意義を分析の軸として明らかにする。

第4章では、第2章で取り上げた『女優須磨子の恋』と同様、「女性解放映画三部作」の一つとして分類される映画『我が恋は燃えぬ』に着目する。この映画は、明治の自由民権運動期を時代的背景とし、当時の自由民権運動と女権拡張運動に深くかわり、後には社会主義運動にも取り組むようになる、「婦人解放運動の先駆者」とも呼ばれる岡山出身の女性運動家景山（福田）英子（1865年-1927年）をモデルにした作品である。この背景には、当時CIEが、民主主義啓蒙映画の内容に日本人観客がより親近感をもって学習できるように、自由と民主主義のために闘った「日本の歴史における人物」の映画化を要求していたという状況がある。そして、映画人たちは「日本人がかつて行なった自発的民主主義的活動の例を明治時代の自由民権運動に」見出し、占領軍の方針に沿うような映画を製作したのである。実際に、この映画は企画においてCIEのエセル・ウィード中尉<sup>30</sup>の協力を得ている。つまり、『我が恋は燃えぬ』には、まず第一の点として、女性主人公を通して自立した「近代的主体」たる女性像を提示し、日本人の観客がそれに同一化することで自発的に民主主義を学習するように促がすこと、次に第二の点として、女性主人公を、日本人の自発的な民主主義的闘争の一つである自由民権運動の女性運動家（景山英子）として設定することにより、民主改革は占領軍からの一方的な押しつけではなく、それを勝ち取ろうとした闘いが、日本の歴史上においてもあり続けたように認識させること、という二つの点が求められていたといえる。第4章では、映画『我が恋は燃えぬ』の受容史を検討しつつ、「民主主義」及び「近代精神」が日本社会の新たな公的価値として唱えられ、また、映画がその思想的教育の一翼を担っていたなか、その映画という媒体において、溝口が「近代的な女性像」ならびに「内発的な民主主義闘争」の英雄像を体現すべき女性主人公をいかに描いたのか、その内実を究明する。

---

を意味する現地語であり、日本兵が流布させたものとも米兵が持ち込んだものとも言われる（『昭和二万日の全記録』第7巻、講談社、1989年、270頁）。

<sup>30</sup> 占領機構のなかで日本の〈女性解放〉を主導した女性将校で、CIEの情報課女性情報担当官として1945年から1952年まで在任した。エセル・ウィードの女性政策に関しては、上村千賀子『女性解放をめぐる占領政策』勁草書房、2007年、21-43頁に詳しい。

先述のとおり、この映画は景山英子という女性活動家を描くという点で、企画段階からCIEの注目を浴びており、完成フィルムも高く評価された。しかし、題材の面においてはすぐれてGHQが進めていた〈女性解放〉にふさわしい『我が恋は燃えぬ』のなかで、溝口が女性主人公の英子を通して具現する女性革命家とは、排除され、挫折を繰り返す人物である。つまり、ここでも溝口は『夜の女たち』に見出せるような戦略を取っているように見える。第4章では、溝口が、GHQが好ましいと思う主題（戦後改革のアナロジーとしての自由民権運動）と女性像（〈女性解放〉のために戦う女性英雄）を前景化しつつ、同時にそれらが頓挫する「挫折の物語」を描いていることを、女性主人公の視点の問題と反復する物語構造を中心に検討する。こうした挫折を繰り返す〈女性解放〉映画を作ること、闘い続けた女性主人公が結末においては「解放」を勝ち取るという、当時の民主主義啓蒙映画が表象する「進歩」への盲従に対する溝口の批判的眼差しを明らかにする。

第5章では、1950年代における「姦通」・「不倫」の文化的享受に注目し、『雪夫人絵図』を分析する。当時女性をめぐるさまざまな社会的状況の変化にともなって形成された女性読者・女性観客を対象として中間小説およびその人気を後ろ盾に登場した「姦通映画」が流行していた。これら「姦通映画」からは、ほとんどの場合、封建的な結婚制度の犠牲者としての女性主人公が、自分を独立した一個人として尊重してくれる男性と出会い、彼の協力を得て抑圧的な夫と退屈な生活から「解放」されるというパターンが見出される。つまり、「姦通映画」に表象される「姦通」や「不倫」とは、あくまでも払拭すべき封建的な結婚制度から女性を「解放」させる「プラトニック・ラヴ」を意味するのである。こうして「姦通映画」は、封建性を象徴する「夫」と戦後民主主義的男女関係を象徴する「恋人」という二項対立的構造からなるものが多かった。『雪夫人絵図』は同時代においても、映画研究史においても、こうした「姦通映画」の一つとしてカテゴライズされてきた。しかし溝口は、映画において女性を「解放」してくれる理想の「恋人」役に上原謙を起用し、1930年代から松竹女性映画を通して構築されてきた彼の二枚目としてのスター・イメージ、すなわち「フェミニン」な男性像を過剰に与え、<sup>インポテンツ</sup>「不 能」な男性人物を作り出している。結局、呪縛する夫と<sup>インポテンツ</sup>不 能な恋人の狭間で苦しみつづけた『雪夫人絵図』の女性主人公は、自らの死によってしか解放されることができない。このように、戦後的「理想の良人」像を具現すべき人物から一切の男性性を去勢することで、溝口は「姦通映画」の規範である二項対立的構造を解体し、当時の「姦通映画」が表象していた二元論的〈女性解放〉を批判的に捉え直したのである。

第6章では、『西鶴一代女』を取り上げる。この映画は、第13回ヴェネツィア国際映画祭国際賞を受賞し、溝口が国際的な名声を獲得する契機となった作品である。『西鶴一代女』は、同時代の女性映画の主な傾向に比べて、その物語構造において独自の試みがなされて

いる映画である。まず、この映画では、原作の『好色一代女』の「一代女」に「お春」という名前を与え、彼女を主人公とする近代的テキストとして、西鶴の浮世草子を非歴史的に読み直している。また、この映画は枠物語の構造を持っており、劇中劇に入るときの視点ショットによって、それら内枠の物語は女性主人公のお春によって語られる「お春の物語」になるように組み立てられている。しかし、彼女によって語られる劇中劇においては、逆に彼女は封建的な男性中心的社会のなかで搾取されつづけており、その主体性が不安定で可変的な、希薄なものとして描かれている。このように、封建的な社会秩序のなかで女性の個人としての主体性や自己が徹底的に否定される物語を、改めて、首尾一貫した自己を持つ主人公を中心にまたはその主人公によって展開される近代的テキストとして変容する企ての内実はいかなるものであろうか。それは、近代的主体として能動的に思考し行為することを期待される女性主人公が、物語の中で対象化され「モノ」のように交換されていく様を呈することで、主体性や自己というものをあらかじめ同定されているものとみなす近代的意味論の幻想を打ち壊そうとする試みではないだろうか。しかし、またその一方では、そうした女性の主体性に関する暴露的な物語を、その女性自らの視点で提示することで、語りの主体としての位置を彼女に与えている点では、映画という表象媒体における女性の位相に関するラディカルな試みを読み取ることも可能ではないだろうか。第6章では、以上のような観点に立脚し、『西鶴一代女』におけるお春の描き方と、また、彼女が映画の物語世界の二つの位相に同時に存在する——語りの主体であり、かつ、劇中劇の登場人物である——という、独特な構造に焦点を置いて、『西鶴一代女』における女性の主体性の問題を追究する。また、『西鶴一代女』の生成プロセスを辿り、その過程で受けた検閲とそれに応じて施された改変を検討し、この映画が当時のGHQによる検閲といかに相互作用しながら生成されていったのかを明らかにする。この作業を通し、溝口が当時の映画における女性表象の諸規範をいかに捉えかえし、『西鶴一代女』のラディカルな主題的・技法的試みを保持しながら、海外進出を果たすほどすぐれた「占領期の日本映画」として認められたのか、その巧妙な戦略を究明する。

このように本論文は、占領期に製作された溝口健二のテキスト群を取り上げ、そこに見出される当時の思想的教育の道具として規制されていた映画というメディアが表象する〈女性解放〉を形成する規範や約束事からの逸脱の諸相を、占領期のさまざまな社会的・文化的機制と真剣に向き合った一人の映画作家の創造的・批判的営為と解釈するものであると同時に、そうした作業を通して当時の〈女性解放〉が孕む限界と矛盾をも明確にする試みでもある。

# 第1章 占領期の映画研究の批判的再検討 ——映画検閲・〈女性解放〉・溝口健二

## 第1節 はじめに

占領下の日本で、映画というメディアを通して作り上げられていた〈女性解放〉とはいかなるものであったか。または、戦後民主主義や〈女性解放〉が社会規範として作用するなかで、映画に表象される女性像や女性映画というジャンルを形成する約束事はいかなる特徴を見せるようになったか。そこで、溝口健二の作品群が占める位置はどのようなものであり、それを確認することで、溝口映画および占領期の映画における〈女性解放〉を再評価することは可能であろうか。

本章では、こうした本論文の目的と問題提起が、従来の研究においてどのように扱われてきたのかを検討する。そのために、まず第2節では、占領研究、とりわけ占領期の映画に関する先行研究を、その研究視座と方法論的変遷に焦点をあてて概観する。こうした既存の研究を検討するにあたり、特に注目すべきは、GHQの検閲を捉える観点の変化である。占領者による統制と抑圧という図式で検閲を捉える観点から、非対称的な力関係を念頭に置きながら、検閲官と日本の映画人たちの「接触」として捉える観点への変化を辿っていき、本論文の立脚点について明らかにする。

第3節では、本論文がもっとも参考とすべきいくつかの先行研究に焦点を絞り、それらの研究をより具体的かつ綿密に読み直していく。再検討の対象となるのは、斉藤綾子、伊津野知多、木下千花による占領期の女性映画の研究であり、いずれも溝口健二の映画について中心的に論じており、本論文にとって示唆に富む点を多く有している。

そして、最後には、第2章からの占領期に製作された溝口映画の分析に入る前に、その土台として、先行研究やCIEの記録を参照し、映画における女性表現に対して具体的にどのような要求があったのか、その全体像を確認する。こうした作業は、占領当時の女性をめぐる社会機制やそれに基づいた映画における規範のなかに、溝口のテキスト群を置き直し、そこから見出せる、当時の通念化したこうした規範に対する溝口の逸脱の試みの意味を考察する本論文にとって、次章からの議論を展開する際に重要な手引きとなると思われる。



## 第2節 占領下の日本映画に関する先行研究の動向

アメリカ占領期、さらには1950年代の日本社会、また映画をはじめメディア文化全般を眺望するにあたり、有用な視点を提供するキーワードの一つが検閲である。GHQの検閲政策に関する調査を通して、マクロな視点から占領当時の文化的地形図を描き出そうとする学問的な試みは、すでに一定の蓄積をみている<sup>1</sup>。占領期の映画については、日本映画の歴史を合わせて通史的に概括する著作<sup>2</sup>、占領当時を経験した当事者としての映画人たちによる記録<sup>3</sup>のなかで言及されているが、いずれもGHQの改革を受けるようになった日本映画界の状況説明や、当時製作された映画の簡略な紹介などに留まっている。

占領期研究が盛んになってきたのは、1990年代半ばからである。それに先立っては、1970年代から1980年代にかけて、占領史をめぐる議論が展開されていた。その代表的なものである江藤淳の研究は、GHQの文章を参照して、占領期の検閲が日本文化に及ぼした影響について論じたものである。検閲資料を直接に検討した初期の研究としては意義深いが、江藤の主張は、検閲による表現の抑圧が日本固有の伝統文化や国家意識、思想を破壊したという結論に達している<sup>4</sup>。このような江藤の見解に対して、占領は単なる押しつけではなく、日本人自らも民主化改革を望んでいたという反発があった。また、戦前・戦中における日本政府によ

---

<sup>1</sup> GHQによる検閲全般に関しては、GHQの一次資料を対象とした調査として先駆的な江藤淳の『閉された言語空間——占領軍の検閲と戦後日本』文芸春秋、1989年がある。1990年代以降、アメリカのメリーランド大学所蔵のプランゲ文庫（21ページの註11参照）やアメリカ国立公文書館などに保存されている検閲資料に対する綿密かつ網羅的な調査が行われてきた。代表的な研究としては、山本武利による『占領期メディア分析』法政大学出版局、1996年、『GHQの検閲・諜報・宣伝工作』岩波書店、2013年がある。また、有山輝雄『占領期メディア史研究——自由と統制・1945年』柏書房、1996年、Catherine A. Luther and Douglas A. Boyd, “American Occupation Control over Broadcasting in Japan, 1945–1952,” *Journal of Communication* 47 no. 2 (June 1997): 39–59も参照されたい。

<sup>2</sup> 田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ——戦後映画の解放』中央公論社、1976年、今村昌平ほか編『講座日本映画5（戦後映画の展開）』岩波書店、1987年、佐藤忠男『日本映画史』第2巻、岩波書店、1995年などがある。

<sup>3</sup> たとえば、清水晶『戦争と映画——戦時中と占領下の日本映画史』社会思想社、1994年、岩崎昶『占領されたスクリーン——わが戦後史』新日本出版社、1975年などが挙げられる。

<sup>4</sup> 詳しくは、江藤淳『閉ざされた言語空間』前掲書を参照。

る検閲の暴力性についての反省なしに、GHQの検閲の抑圧的な側面だけに焦点をあてることに対する批判もあった。たとえば、平野共余子のような映画学者は、「占領軍は検閲を通して日本の文学、映画、メディアにおける表現に規制を加えたのは事実であるものの、同時に封建主義、軍国主義にしばられていた日本人を解放したということも事実だからである<sup>5</sup>」と同様の見解を示している。

平野は、1994年に英文での著書『スミス東京へ行く——アメリカ占領下の日本映画、1945-1952』<sup>6</sup>を出版している。著者自身も「いままで書かれることのなかった日本映画史の一時代を埋めること<sup>7</sup>」が目的の一つであると示しているとおり、これはGHQの映画政策と検閲の実態、日本におけるその影響を、一次資料と関係者へのインタビューを通して明らかにした先駆的な研究である。ここで平野は、GHQは多様な背景を持つ構成員からなる組織であり、その映画政策と検閲の施行も一枚岩的ではない多様な方向性を備えていたと指摘している。したがって占領期の映画政策は、「米国人の検閲官、日本政府、そしてその支配下にあった日本の映画人という三者が織りなした複雑な力関係の働きの結果<sup>8</sup>」であったと述べている。

平野の主張は、検閲はGHQから日本映画界へという一方的な抑圧であるという、それまで日本の保守的な研究者を中心に支持されていた解釈より、時代を生きた人々の多用な声に注目し「占領」の多層的な面を提示している点で、占領史研究に有効な視点を提供している。しかし、単なる「占領者」と「被占領者」という二項対立的な図式から脱した占領期研究のモデルを示した平野は、占領最大の「贈物」については無批判的に解釈している。

占領軍の映画政策が日本映画界に及ぼした影響として、まず映倫の役割があげられるであろう。(中略) 政府の統制から自由な自主機関としてこの組織の設立を助成した総司令部の映画関係者に、日本の映画人は感謝の意を示している。(中略) 米国式 of 思想や生

---

<sup>5</sup> 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、17頁。

<sup>6</sup> 原題は、Kyoko Hirano, *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952* (Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1994)。邦訳は、前掲の平野共余子『天皇と接吻——アメリカ占領下の日本映画検閲』。平野の著作が日本語版で出版されたこの1998年には、東京国立近代美術館フィルムセンターの機関誌『NFCニューズレター』において占領下の日本映画に関する特集が組まれている。「特集：占領下のNIPPON (1)」『NFCニューズレター』19号、1998年5・6月、2-9頁、「特集：占領下のNIPPON (2)」『NFCニューズレター』20号、1998年7・8月、2-7頁。

<sup>7</sup> 平野共余子『天皇と接吻』22頁。

<sup>8</sup> 同上、17頁。

活様式等を日本に植えつけ、日本の民主化を図るという占領軍の政策は見事に成功したようである。しかも日本人は、米国に源を発する映画や音楽等の文化や、ファスト・フードのような食生活を楽しんでいるばかりではない。日本人の大半が中流意識をもっているということは、国家や一部の特権階級の支配から政治経済を解放し、個人所有にもとづく資本主義日本の中間層を充実させ、社会の〈平等化〉をめざした占領軍の〈日本社会の革命〉が成功したことの表れであろう。しかも、占領軍の教育改革によって、日本人はよい意味でも悪い意味でも画一的な教育を受け、知的な面でも社会の中間層の充実を実現させたことは、これまた占領軍のめざした平等化の賜物である<sup>9</sup>。

上記の引用文では、GHQの検閲や民主化改革の矛盾、その暴力性が否定されているわけではない。しかしながら、「占領軍の政策は見事に成功」という部分からもわかるように、占領が結果的にもたらした戦後日本社会における変化を、平野は肯定的に捉えている。すなわち、「自主性」、「平等化」というアメリカン・デモクラシーの理念を、疑いも批判もなく「良い」ものとして認識しているのである。さらには、その成功した民主化改革を「占領軍のめざした平等化の賜物」と呼ぶ部分や、その賜物に日本人が「感謝の意」を示しているという記述は、日本占領は日本人に自由を与えた効果的なものであったと定義した1950年代から60年代にかけてのアメリカ人研究者たちの自己評価と通じ合っている<sup>10</sup>。また、こうした民主主義は「占領軍の賜物」であるという認識は、平野自身が批判的に読み取った「占領者―被占領者」の図式を踏襲しているのである。無論、GHQによる日本の民主化改革には功罪両方あるはずであり、それが戦後の日本社会に及ぼした肯定的な影響まで否定することはできない。ただし、多角的な観点から占領期を再考するという作業においては、GHQが種々の政策を通して日本社会に普及しようとした「民主主義」とはいかなるものであり、その意図とは何かについての問い直しが必要ではないだろうか。

平野の画期的な研究以降、GHQの映画政策および検閲に関するより専門的・学問的な試みとして、現在保存されているGHQの膨大な資料群に基づく網羅的な研究作業が進められてきた。

映画政策および検閲に関するGHQの資料は、CIEのMPTU (Motion Picture and Theatrical Unit, 映画演劇班) の検閲官の会議録とメモ、彼らのコメントが記されている映画の企画書、シナリオ、また、MPTUから日本の各映画会社に送られた司令、意見書、書簡などがある。

<sup>9</sup> 平野共余子『天皇と接吻』392-394頁。

<sup>10</sup> Mire Koikari, *Pedagogy of Democracy: Feminism and the Cold War in the U.S. Occupation Japan* (Philadelphia: Temple University Press, 2008), 6.

これらの検閲資料はアメリカの国立公文書館に保管されているが、それをマイクロ資料化したものが日本の国立国会図書館（東京本館の憲政資料室）にも保存・管理されている。そして、雑誌や新聞など占領下で発行された刊行物は、アメリカのメリーランド大学にゴードン・W・プランゲ文庫（Gordon W. Prange Collection）<sup>11</sup>というタイトルで保存されているが、それも上記のGHQ資料と同様、日本の国会図書館でも閲覧可能となっている。

こうした一次資料を精査し、GHQによる映画政策と検閲の実態を明らかにするのが、これまでの占領期映画研究におけるもっとも主要な成果であった。先述した平野を筆頭に、谷川建司による綿密な研究が代表的である<sup>12</sup>。平野の研究はCCDの資料調査が不十分であり、また戦後大量に輸入され人気を博していたアメリカ（ハリウッド）映画については検討されていなかったのに対し、その後の占領期の映画研究においてはこうした点を補足した徹底的な調査作業が行われている。そのような研究の代表例として挙げられる谷川の研究は、平野の研究から示唆を受けつつ、CIE、CCDの資料を渉猟して両者を比較分析し、GHQによる映画政策における検閲システムの構造を総括的に把握した実証的なものである。特徴的であるのは、その分析を通してGHQのアメリカ映画への二重検閲と指導の実態を明らかにしている点であり、このように研究対象をアメリカ映画に限定しつつも、戦時期と占領期におけるアメリカの対日映画政策の連続性と非連続性について論じている。

以上紹介した研究は、GHQによる映画検閲の全貌と実態が把握できるという点で、占領期の映画研究の根幹をなす重要な功績である。ただし、占領期の検閲資料は、映画関連の資料に限定して考えてもその量が膨大であり、そのなかには映画シノプシスやシナリオについての会議録や検閲官のコメントが書き残されているものも多い。こうした資料群に対しては、該当する映画作品と照らし合わせて分析する作業こそ意味がある。CIEの指令や基本的な映画検閲の方針を単に整理するにとどまらず、当時の検閲官がそれぞれのシナリオや完成フィルムに対して示した見解を緻密に検討することによって、GHQの映画検閲の原則が実際にはいかに適用され、個別の映画製作にいかなる影響を及ぼしたか、すなわち、占領期の映画検閲の具体的な様相が見えてくるはずである。こうした新たな分析方法は、占領期の映画研究の基盤を拡張するとともに、個別の映画作品や監督を研究するにあたっても新たな解釈の可能

---

<sup>11</sup> このコレクションのタイトルともなっているゴードン・W・プランゲ（Gordon William Prange, 1910-1980）という人物は、メリーランド大学で教鞭を取っていたアメリカの歴史学者である。しかし彼は1942年、教授の職を休職して海軍士官になり、さらに1946年からは、GHQのG-2（参謀第2部）で文官の修史官として勤務していた。その当時、日本で収集していた資料の歴史的価値に注目した彼が、当時のG-2部長とメリーランド大学学長を説得して、資料のなかの図書、雑誌、新聞などをメリーランド大学に移管させたものが、現在の「プランゲ文庫」として保存されているのである。

<sup>12</sup> 谷川建司『アメリカ映画と占領政策』京都大学学術出版会、2002年。

性を提示してくれる。また、GHQ側からの具体的な指示と、それに対する日本側映画人たちの実際の対応のありさまを検証することによって、占領期検閲下での映画製作をより複眼的に捉えることが可能となるだろう。

2000年代に入ってから、占領期に製作された映画を個別적으로取り上げて論じる作品分析も現われてきたが、しかし、こうした研究でもGHQの検閲資料を積極的に参照するものはほとんどなかった。たとえば、長谷正人は2003年の論文で、黒澤明の『羅生門』（大映京都、1950年8月）を占領期という時代的文脈から読み直し、GHQの占領下で製作された「時代劇」として解釈している<sup>13</sup>。『羅生門』が製作されたのは、すでにCIEによって映倫（映画倫理規程管理委員会）<sup>14</sup>が設立され、脚本と映画審査が行われていた時期であり、実際に映倫の審査報告にもその記録が残っているが、長谷の論文では参照されていない。

一方、2000年代後半からは、占領期の映画に関する研究は多角化していく。占領をGHQの文化介入として規定し、占領の抑圧的な面にフォーカスした従来の研究傾向を踏襲しつつ、それが日本の映画界だけではなく歌舞伎界に与えた影響をもまとめた研究<sup>15</sup>や、占領下の劇映画の具体的な作品分析から、アニメーション、当時の映画界の概観、東宝争議など、占領下の映画をめぐって幅広く検討するアンソロジー<sup>16</sup>も発刊され、映画研究において占領期への注目度が高まっている状況を示している。特に英語圏において、GHQの検閲に映画作家たちがいかに反応したのかを、小津安二郎と黒澤明に焦点をあてて検討した研究が出されたのは特記すべきである<sup>17</sup>。ただし、デンマークの映画研究者セーレンセン(Lars-Martin Sorensen)によるこの研究は、全体的にアメリカ側の文献に依拠しており、日本語文献や資料は、『キネマ旬報』の記事と『映画年鑑』を日本人研究者の協力を得て多少参照していることを除けばほとんど参照していない点で、作品分析に限界がある。しかし、占領期の映画作品を取り上

---

<sup>13</sup> 長谷正人「占領下の時代劇としての『羅生門』——「映像の社会学」の可能性をめぐって」長谷正人・中村秀之編『映画の政治学』青弓社、2003年、23-59頁。

<sup>14</sup> CIEの指示によって1949年6月に発足した日本の映画人による自主的な審査機構。その映画倫理規程は、アメリカ映画協会（MPAA）のプロダクション・コードに基づいて作成されたものであり、CIEのガイドの下で改訂を重ねて完成された。映倫に関しては、次の著作を参照のこと。小林勝『禁じられたフィルム——映倫日記』春陽堂、1956年、遠藤竜雄『映倫——歴史と事件』ぺりかん社、1973年、阪田英一『わが映倫時代』共立通信社、1977年、桑原稲敏『切られた猥褻——映倫カット史』読売新聞社、1993年、板倉史明「「無垢な」観客と「洗練された」観客——初期映倫時代1949-56における隠喩的描写法」杉野健太郎編『映画のなかの社会／社会のなかの映画』ミネルヴァ書房、2011年、153-169頁。

<sup>15</sup> 浜野保樹『偽りの民主主義——GHQ・映画・歌舞伎の戦後秘史』角川書店、2008年。

<sup>16</sup> 岩本憲児編『占領下の映画——解放と検閲』森話社、2009年。

<sup>17</sup> Lars-Martin Sorensen, *Censorship of Japanese Films During the U.S. Occupation of Japan: The Cases of Yasujiro Ozu and Akira Kurosawa* (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2009).

げて検閲との関連から具体的に分析した点においては、溝口健二という映画監督の占領期の作品群を検閲とのかかわりから論じる本論文にとって示唆的である。

その他に、GHQの対日占領政策とハリウッドとの関係に注目した研究<sup>18</sup>、映画検閲ではなく占領下の日本の映画産業を労働争議<sup>19</sup>や映画会社の経営戦略<sup>20</sup>に焦点をあてて論じたもの、フィルムに残されている情報（認証番号）からGHQの検閲システムを分析したもの<sup>21</sup>、劇映画ではなく「漫画映画」を取り上げて調査したもの<sup>22</sup>など、この時期の占領期の映画研究は、分析対象の範囲においてもさまざまに展開されていく。これらの研究に加えて、占領期のメディア研究に関する業績としては、早稲田大学20世紀メディア研究所による関連資料の発掘・保存・データベース化と、記録映画アーカイブプロジェクトによるCIE/USIS映画、岩波映画に関する研究作業は注目すべきものである<sup>23</sup>。

---

<sup>18</sup> Hiroshi Kitamura, *Screening enlightenment: Hollywood and the cultural reconstruction of defeated Japan* (Ithaca: Cornell University Press, 2010). 邦訳は、北村洋『敗戦とハリウッド——占領下日本の文化再建』名古屋大学出版会、2014年。

<sup>19</sup> 井上雅雄『文化と闘争——東宝争議1946-1948』新曜社、2007年。

<sup>20</sup> 井上雅雄「占領下の映画産業と大映の企業経営」『立教経済学研究』66巻4号、2013年3月、73-104頁。

<sup>21</sup> 板倉史明「占領期におけるGHQのフィルム検閲」『東京国立近代美術館研究紀要』16号、2012年、54-60頁。

<sup>22</sup> 渡邊大輔「占領期における国産漫画映画の上映実態と観客」『芸術・メディア・コミュニケーション』10号、2013年、77-87頁。

<sup>23</sup> 『インテリジェンス』7号、2006年7月収録の「特集 映画史と政治・社会」、50-90頁（特に、次の論文を参照。土屋由香「「パブリック・ディプロマシー」の出発点としてのアメリカ占領軍・CIE映画（特集 映画史と政治・社会）」、60-70頁、谷川健司「占領下日本における米ソ映画戦——総天然色映画の誘惑（特集 映画史と政治・社会）」、71-80頁、原田健一「綴方と映画——重層化したメディアにおける意味の変容（特集 映画史と政治・社会）」、81-90頁）。貴志俊彦・土屋由香編『文化冷戦の時代——アメリカとアジア』国際書院、2009年、土屋由香『親米日本の構築——アメリカの対日情報・教育政策と日本占領』明石書店、2009年、土屋由香・吉見俊哉編『占領する眼・占領する声——CIE/USIS映画とVOAラジオ』東京大学出版会、2012年、丹羽美之・吉見俊哉編『岩波映画の1億フレーム（記録映画アーカイブ1）』東京大学出版会、2012年、丹羽美之・吉見俊哉編『戦後復興から高度成長へ——民主教育・東京オリンピック・原子力発電（記録映画アーカイブ2）』東京大学出版会、2014年。CIE映画については、それを日本の短編映画の歴史のなかで取り上げたものとして、吉原順平『日本短編映像史——文化映画・教育映画・産業映画』岩波書店、2011年がある（「第2章 占領下の民主化と短編映像——文化映画から新しい教育映画へ」、79-124頁、「第3章 「教育映画」からの再出発——製作者の期待・教育界の見かた」、125-186頁）。その他に、中村秀之「占領下米国教育映画についての覚書——『映画教室』誌にみるナトコ（映写機）とCIE映画の受容について」『CineMagaziNet!』、<http://www.cmn.hs.h.kyoky-u.ac.jp/CMN6/nakamura.htm>（最終アクセス：2014年8月30日）、池川玲子「占領軍が描いた日本女性史——CIE映画『伸びゆく婦人』の検討（特集 映画をめぐる

以上、占領下の日本映画に関する先行研究を総括的に検討した。この領域の研究は、1990年代後半から2000年代にかけて、緻密な調査と多様なアプローチ方法による優れた蓄積を見せている。しかしながら、これまでは、GHQの組織と検閲システムに関する研究と占領下の映画作品の研究が、互いに独立して進められてきた。すでに言及したとおり、GHQの映画関連の一次資料、特に演劇映画班の具体的な活動の報告や個別の映画に対する検閲官の見解が書き残された記録と脚本は、現在残っている完成フィルムと比較する際に、より一層資料価値を付されるものであると思われる。

こうした立場から、本論文は、各映画テキストの分析にあたり、主にCIE文書と検閲台本、映倫の審査記録と審査脚本などを積極的に参照する。これは、当時行われていた検閲の具体的な状況を把握するだけでなく、検閲を通してCIEが日本の映画界に求めている戦後的な女性像または〈女性解放〉とはいかなるものであったかを明らかにするためでもある。さらに、検閲の過程を経て完成された映画テキストを残された検閲資料と比較対照する点において、本論文は、江藤淳の研究以降継承されてきた検閲を単なるGHQからの押し付けや抑圧とする観点に立脚するのではなく、(当然ながらそこに力関係の不均衡が前提とされているが) 相互的・反復的な対話のプロセスとして捉え直す観点を採用するものだといえる。

### 第3節 二元論への眼差し——占領期の溝口映画をめぐって

先述した本論文の目的と研究視座に基づけば、2000年代後半から2010年代にかけて発表されたいくつかの研究は、本研究に非常に重要な示唆を提供している。ここでは、本論文が主な参照軸とする先行研究を紹介したうえで、そのなかでの本論文の位置づけを明確にしたい。

GHQによる「女性解放政策」に関する歴史学的・社会学的・政治学的研究は、すでに膨大な蓄積があるが<sup>24</sup>、GHQのメディアを通じた思想教育において〈女性解放〉はいかなる形で

---

歴史と時間)『歴史評論』753号、2013年1月、20-34頁も参照されたい。

<sup>24</sup> GHQの女性解放政策に関する研究は、主にアメリカと日本の学者たちを中心に、フェミニズム的観点から行われてきた。初期の研究はアメリカの研究者たちに主導されたが、そのほとんどは、GHQの女性解放政策がもたらした効果を肯定的に捉え、GHQの改革が成功であったと評価している。たとえば、Robert E. Ward and Sakamoto Yoshikazu, eds., *Policy and Planning During the Allied Occupation of Japan* (Honolulu: University Press of Hawaii, 1987), Kyoko Inoue, *MacArthur's Japanese Constitution: A Linguistic and Cultural Study of Its Making* (Chicago:

鼓吹されていったかという問題については、学問的関心が向けられてこなかった<sup>25</sup>。しかし、先述した占領期の日本映画に関する先行研究が盛んになるとともに、必然的に占領期の映画における女性表象についての関心も高まるようになった。そして、そのなかの少なくはない研究が占領期の溝口映画を分析対象としている。ここからは、それらの作品に対する同時代の低評価とは裏腹に、この時期の映画と女性を論じるにあたって、溝口の作品群が重要な位置を占めていることが推測される<sup>26</sup>。

占領期の溝口映画と女性表象についての先行研究に関しては、まず、序章でも多少言及したが、従来の神話的イメージから脱皮し、溝口映画に対する新たなアプローチを試みたアンソロジー『映画監督溝口健二』<sup>27</sup>における、斉藤綾子の興味深い視点が挙げられる。斉藤は、溝口映画における女性表象に関するこれまでの批評言説では、「聖なるもの」としての母性と、「性なるもの」としての娼婦性の二つのタイプに区分されるような規範的な解釈がなされてきたと述べている。そして、これらのタイプは、まさに男性主体にとっての女性性を代表する二つの側面をよく示しており、このいずれかが具体的に表象されるとき、溝口の映画は「リアリズム」手法で女性を描く作品として高く評価されてきたと指摘する。しかし、占領期の溝口映画、とりわけ「女性解放映画三部作」は、これら二つのタイプに属さない女性、つまり、「知性的」な女性人物または「見る主体」としての立場に女性主人公が登場している点か

---

University of Chicago Press, 1991)を参照のこと。当初は、こうした見解を大多数の日本の研究者たちも共有していた。日本の研究者たちは、主に、憲法と民法の改正、女性の参政権の獲得、婦人少年局（The Women's and Minor's Bureau）の設置、そして大衆向けの多様な教育プログラムなどが、日本女性の権利向上に肯定的な役割を果たしたと評価している。たとえば、西清子編『占領下の日本婦人政策——その歴史と証言』ドメス出版、1985年、小川利夫・新海英行編『GHQの社会教育政策——成立と展開』大空社、1990年、上村千賀子『女性解放をめぐる占領政策』前掲書などが挙げられる。近年においては、既存の研究を批判的に捉えて、GHQの女性解放政策の限界と矛盾を指摘する研究が行なわれている。詳しくは、豊田真穂『占領下の女性労働改革——保護と平等をめぐる』勁草書房、2007年）、前掲のKoikari, *Pedagogy of Democracy*を参照。

<sup>25</sup> 映画を分析対象としてはいないが、ラジオによるCIEの日本女性の再教育に注目した岡原都の研究は、GHQ文書および当時のラジオ放送の台本などを取り上げて、女性を対象とする「民主主義」教育の実態を分析しており、本論文にとって参考となる点が多い。岡原都『アメリカ占領期の民主化政策——ラジオ放送による日本女性再教育プログラム』明石書店、2007年。

<sup>26</sup> 溝口健二の作家研究の蓄積は、日本のみならず、英語圏やフランスを中心としたヨーロッパにおいても膨大であり、本章においては、本論文の問題意識および分析対象と直接的なかわりを持つ占領期の溝口映画に関する先行研究に焦点を絞って検討した。しかし、ここで言及していない先行研究についても、第2章から第6章までの各作品論と関連するものは綿密に検討していることを断っておきたい。

<sup>27</sup> 四方田犬彦編『映画監督溝口健二』新曜社、1999年。



ら、「溝口的ではない」と批判されてきたと斉藤は主張している<sup>28</sup>。

斉藤が提起したような占領期の溝口映画に現われる女性像が「従来の批評言説では捉えきれないものだったのではないか」という問いを引き継いでいるのが、「女性解放映画三部作」について論じる伊津野知多の論文である。伊津野は、占領下の民主主義啓蒙映画に共通的に見られる構造を規定したうえで、そうした支配的な流れから逸脱している占領期の溝口映画の特質を的確に分析している<sup>29</sup>。伊津野は、既存の価値体系が敗戦とともに崩壊することで、確固たる「自分」と「主体」の確立に対する強迫的欲望に囚われていた時代として占領期を規定し、これはまさにピーター・ブルックスが『メロドラマ的想像力』<sup>30</sup>において定義したメロドラマ様式を必要とする時代であったと論じる<sup>31</sup>。そして、GHQの映画政策の一環として製作されていた「民主主義啓蒙映画」と批評言説には、いずれもこうしたメロドラマ的構造、すなわち、世界は常に「善」と「悪」に明確に分けられており、その「悪」に抗して戦い抜く主体としての主人公が最後には勝利を獲得するという、二項対立的構造が読み取れると述べている<sup>32</sup>。しかし、溝口の「女性解放映画三部作」は、こうした「私」と「敵」という明確な善悪二元論の構造から逸脱しており、そのため、同時代の批評においてそのメロドラマ的構造の不徹底さのゆえに批判を受けていたと、伊津野は主張している<sup>33</sup>。

上記の二つの先行研究は、いずれも、占領期の映画および批評言説が二元論的な構造からなっていることを指摘している。そして、占領期の溝口映画が「失敗作」とされたのは、そうした二元論の世界に還元されないテクスト群であったためであると分析しており、本論文の問題意識は、基本的にこれらの研究の延長線上に立っているものである。ただし、斉藤と伊津野の論文は、溝口が占領期に製作した映画およびそこに表象される女性像が、二元論に還元されないものであることの理由を明確に説明していない。斉藤は、「女性解放映画三部作」のような占領期の映画製作の過程を経たからこそ、「溝口のなかで両価的に現われた「聖なるもの」と「性なるもの」が「生なるもの」へ見事に結び」つき、溝口後期の傑作と呼ばれる『近松物語』（1954年11月）のおさんのような女性が現われることができたと結論づけている<sup>34</sup>。つまり、斉藤の主張のなかでは、二元論的女性性に還元されない女性像が見出せるのは、占領期の作品群だけに限られていない。それは、占領期以前から「溝口のなかで」現わ

---

<sup>28</sup> 斉藤綾子「聖と性——溝口をめぐる二つの女」四方田犬彦編『映画監督溝口健二』277-297頁。

<sup>29</sup> 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『占領下の映画——解放と検閲』森話社、2009年、118-150頁。引用は148頁より。

<sup>30</sup> ピーター・ブルックス『メロドラマ的想像力』四方田犬彦・木村慧子訳、産業図書、2002年。

<sup>31</sup> 伊津野知多「女性は勝利したか」121-122頁。

<sup>32</sup> 同上、123-126頁。

<sup>33</sup> 同上、131-146頁。

<sup>34</sup> 斉藤綾子「聖と性」292頁。

れていた二つのタイプが結びついていく「過程」で表れたのであり、占領期の時代状況や当時の映画と女性表象をめぐる規範に対する溝口の反応ではないのである。また、伊津野も、溝口映画の二項対立的な構造を持たない世界、そして、「私」と「敵」の区別が不明瞭な「多面的で両義的な登場人物の造形」は、「占領期に限らず溝口のフィルモグラフィーを貫く重要な特徴<sup>35</sup>」であると論じている。結局、二元論の世界から逸脱した溝口の女性たちは、「溝口的な女性」というカテゴリーに還元されてしまうのである。

しかし、本論文は、占領期の溝口映画から見出せる同時代の女性映画の規範からの離脱の様相を、「占領」という特殊な時代状況を鋭く見つめていた映画作家の創造的な営みとして捉える。無論、それは斉藤や伊津野が主張するとおり、他の時期の溝口映画からも見出せる特徴であるかもしれない。ただし、二人が指摘する二項対立の否定、あるいは「反メロドラマ的傾向<sup>36</sup>」を、一つに同定され得ない、イデオロギー的な曖昧さへと拡張して捉えることができるのであれば、それが占領期の溝口映画に顕著であるのは、他の時期の作品群とは違う理由からである。つまり、占領期の溝口映画から読み取れるさまざまな「曖昧さ」を、本論文では、GHQによる検閲という占領期の必然的なプロセスを経験した溝口の、同時代の規範とのせめぎあいの記録として捉え直すのである。占領期の溝口映画が、その諸特徴を他の時期の映画作品群と共有しているとしても、占領期の映画におけるその現われ方には差異が見受けられるのであり、わたしたちはその理由を、占領者による検閲という社会の規範との直接的かつ反復的な接触に求めることができるのである。

こうして占領期の時代状況と映画検閲を重要な参照源とする本論文にとって、方法論的な面においてもっとも参考すべき示唆を有している先行研究は、木下千花による溝口研究および占領期の女性映画研究である。木下は、主に二つの論文のなかで、占領期の女性映画における妊娠・出産・中絶という女性の身体と生殖テクノロジーの表象について、優生保護法などの時代的コンテクストを視野に入れ、CIEと映倫の検閲資料とを大いに参考して分析している<sup>37</sup>。本論文で、占領期の映画における売春および堕胎の表象についての考察を含んでいる第3章と第6章では、特に上記の木下論文を踏まえたうえで、議論を展開していくことになるだろう。

---

<sup>35</sup> 伊津野知多「女性は勝利したか」132頁。

<sup>36</sup> 同上、149頁。

<sup>37</sup> 木下千花「墮胎の追憶——溝口健二の「好色一代女」とGHQの検閲」黒沢清、四方田犬彦、吉見俊哉、李鳳宇編『日本映画は生きている 第5巻——監督と俳優の美学』岩波書店、2010年、77-102頁、木下千花「妻の選択」ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編『「戦後」日本映画論——一九五〇年代を読む』青弓社、2012年、143-170頁。

#### 第4節 占領期の映画と〈女性解放〉

本節では、CIE文書を参照し、占領当時の映画を通して普及しようとしていた〈女性解放〉とはいかなるものであったか、また、それは当時の女性映画というジャンルの規範や、映画一般における女性表象にどのような影響を及ぼしたかについて検討したい。

この問題に関しては、すでに平野共余子が『天皇と接吻』のなかで触れている。平野は、CIEの会議録やメモに基づき、さまざまな「禁止された題材」を網羅的にまとめている。そのなかで、「女性と子供」と「反社会的行為」という項目において、映画での女性表現について言及している。まず、CIEは、伝統的な日本の結婚制度ないし家族制度の描写を好ましくないと思っていた。特にお見合い制度は、個人の自由意思を尊重しない「封建的な慣習」とみなされていた<sup>38</sup>。次に、検閲官たちは、〈女性解放〉や男女平等の理念に徹する方針であったため、映画のなかで女性に対する暴力の描写や女性蔑視の表現は許されなかった<sup>39</sup>。また、売春、性病、そして堕胎という題材を扱ったり、煽情的に表現するのは禁じられており、裸体の表現も間接的なものに修訂するか削除するように求められていた<sup>40</sup>。

しかしながら、上記のとおり基本的に禁止すべき題材は定められてはいたものの、製作者側から提出されるシノプシスやシナリオ、完成フィルムを見たうえでその基準をいかに適用するかは、すべてそのときの検閲官の判断に任されていた。平野も、『金色夜叉』（マキノ正博、前篇1948年1月／後篇1948年2月）の有名な熱海の海岸での一場面、すなわち、ダイヤの指輪に誘惑され金持ちの男のところに行こうと別れ話を持ち出すお宮を「貫一が蹴飛ばす」場面について、検閲官は多少異常な要求をしていたと指摘している。最初は、貫一がお宮を「蹴飛ばす」行為は、明らかに女性蔑視であるとして削除を指示した検閲官は、製作者側からの抗議を受けると、貫一の靴にカバーをかけるように要求した<sup>41</sup>。これは、『金色夜叉』という日本社会で長らく享受されてきたテキストにおいて、特定の場面が持つ文化的意味に対するCIEの理解の欠如を見せるとともに、一つの禁止項目（ここでは、女性蔑視ないし女性に対する暴力）に関しても確定した基準が存在せず、そのつどの検閲官の判断に任されていたことを示している。

以上の平野の調査を参考にしつつ、ここからは、直接CIE文献のシノプシス・シナリオ会議

---

<sup>38</sup> 平野共余子『天皇と接吻』116頁。

<sup>39</sup> 同上、116-118頁。

<sup>40</sup> 同上、129-130頁。

<sup>41</sup> 同上、117頁。

録に触れながら、各映画作品における女性の描き方に対して、具体的にいかなる指示や要望があったのかを検討していく<sup>42</sup>。

第一に、先述のとおり、性病、墮胎などの刺激的なモチーフや煽情、裸体の直接的な描写は削除の対象であった。たとえば、1948年2月17日付の映画『女の一生』（亀井文夫、1949年1月）のシノプシスに対するアドバイスの記録を見れば、CIEのハリー・スロット<sup>43</sup>は、この映画のストーリーは、日本女性の「解放」を効果的に呈示できるとその可能性を評価しながらも、墮胎のモチーフについては誤解を招かないよう注意を払うよう指示している<sup>44</sup>。ここで、「裸体」という禁止項目と関連して興味深いのは、1948年3月5日付の『女の一生』のシナリオへのアドバイスのなかでは、女性人物が幼児に授乳するシーンについて注意されている点である。つまり、これも女性の身体の一部が露出されたことが、「ヌード」とみなされたのであり、先述のとおり、「裸体」の表現についても一つに定まった基準はなく、検閲官の判断によって指示が出されていたことがわかる<sup>45</sup>。1948年7月20日付の『殺すが如く』（田中重雄、1948年9月）のシナリオに対するアドバイス<sup>46</sup>、また、1949年1月10日付の『不良少女』（成瀬巳喜男、1949年3月）のシナリオ会議<sup>47</sup>でも、墮胎のシーン、裸体画、そして映画全般における「煽情主義」について注意され、一部は削除を求められている。

CIEが特に敏感であったのは、性病と売春の問題であった。性病の問題は売春とともに、ほとんどの大衆向けの娯楽映画においては取り上げないように求められていた。1948年7月18日付の松竹の『カストリブギウギ』<sup>48</sup>のシノプシス会議では、性病院を運営する医者主人公と、彼の病院の職員で引揚者である若い女性主人公が、街の「売春婦」たちを救済することに献身するというこの映画について、性病と売春を取り上げているために製作中止が指示

---

<sup>42</sup> ただし、ここでは、本論文で分析対象として取り上げる溝口映画や、他の同時代映画に直接関わっている文書に対しては触れないことにする。その文書や検閲台本については、第2章からの各論において具体的に言及する。また、本論文におけるGHQ資料の翻訳はすべて筆者によるものである。

<sup>43</sup> ハリー・スロット（Harry M. Slott）は、1947年後半からCIEの映画演劇班で実務を担当し、中心的な役割を果たしていた人物である（谷川建司『アメリカ映画と占領政策』241-242頁）。木下によれば、スロットは、1924年からハリウッドの映画業界で働き、助監督などで活動した経験を持っていた（木下千花「墮胎の追憶」94頁）。

<sup>44</sup> Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01443, 平野共余子『天皇と接吻』129-130頁。

<sup>45</sup> Box no. 5305, Sheet no. CIE(D)01464.

<sup>46</sup> Box no. 5305, Sheet no. CIE(D)01454.

<sup>47</sup> Box no. 5305, Sheet no. CIE(D)01451.

<sup>48</sup> 題名は“Kasutori Boogie Woogie”とローマ字で記されており、英語訳は“Topsy Boogie Woogie”とされている。しかし、本文で言及するとおり、売春および性病を取り上げた映画であることから、製作中止となったため、正確な日本語表記は確認することができなかった。

されている<sup>49</sup>。性病と売春に対する検閲に関しては、第3章でより詳しく論じることにするが、ここで一つ注意を喚起しておきたいのは、特に結末において「売春婦」たちの「更生」ないし「解決策」を示さないまま売春を取り扱うことが問題視されたという点である。1948年7月23日付の『火の薔薇』（中村登、1948年9月）のシナリオ会議では<sup>50</sup>、「売春婦」として登場する人物たちのキャラクターに対して修訂が求められ、また、彼女たちが「更生」しようとする内容が必要であると指摘されている。先述した1949年1月10日付の『不良少女』のシナリオ会議でも、街娼に関して言及する会話を削除するように求められ、議論がなされていたことがわかる<sup>51</sup>。

しかし、何よりもCIEが強調していたのは、映画において〈女性解放〉を明確に描くことであった。そして、このような〈女性解放〉の強調は、過去の日本の慣習を否定し、民主主義、男女平等に基づいた戦後の新しい価値観を賞讃するという、二項対立的な構造によって明確に示されるように求められていた。

たとえば、1948年7月26日付の『街頭音楽団』<sup>52</sup>のシノプシス会議では、映画のなかで、個人が自らの意志によって自分の生き方を選択することが重要であると強調するためには、過去の日本においては個人の判断ではなく、すべてが家族会議で決定されていたことを指摘すればよいという意見が示されている<sup>53</sup>。また、1948年7月31日付の『すいれん夫人とバラ娘』（田中重雄、1948年11月）のシノプシスに対するアドバイスでは、未亡人は亡き夫の記憶を胸に抱えたまま、一生再婚してはいけないという過去の日本の封建制の問題を指摘している点で、この映画は「旧い封建主義との対比を通じて、今日の〈女性解放〉について見事に描き出している」と高く評価されている<sup>54</sup>。1949年4月18日付の『晩春』（小津安二郎、1949年9月）のシノプシス会議では、従来の日本の封建的な家族関係は、民主国家において望ましくないものであることを明確に示すべきであると指摘されている<sup>55</sup>。

以上、検討してきたように、CIEは映画における女性表現に対し、売春、性病、堕胎、裸体などの刺激的・煽情的な題材を直接取り扱うことを禁じていた。しかし、女性映画や女性を

---

<sup>49</sup> Box no. 5305, Sheet no. CIE(D)01454.

<sup>50</sup> 同上。平野共余子『天皇と接吻』130頁。

<sup>51</sup> Box no. 5305, Sheet no. CIE(D)01451.

<sup>52</sup> 題名は、“Gaito Ongaku Dan”、英語訳は、“The Band on the Street”と表記されており、大映の企画だと記されている。しかし、現在、この映画の最終的な封切情報が確認されないため、日本語の題名は、このCIE文書の記録に基づいて表記したことを断っておきたい。

<sup>53</sup> Box no. 5305, Sheet no. CIE(D)01454.

<sup>54</sup> 同上。

<sup>55</sup> Box no. 5305, CIE(D)01448. 平野も『晩春』の事例について言及している。平野共余子『天皇と接吻』116頁。

描くほとんどすべての映画に対し、何よりも強く求められていたのは、従来の日本の封建制に縛られていた日本女性が、戦後の社会で「解放」され、個人としての自由を享受する様を強調することであった。言い換えれば、占領期の映画において表象される〈女性解放〉は、戦前・戦時中の日本を象徴する封建主義・前近代・個人への抑圧と、占領を通して新しく建設される戦後の日本を象徴する民主主義・解放・自由・平等との対立からなる、二元論的な構造に支えられていたのである。

## 第5節 おわりに

以上の各節では、占領期の映画に関する研究、とりわけ女性映画と溝口映画を分析対象とする先行研究を再検討し、そのなかで本論文が占める位置づけを明らかにした。

占領期の日本映画に関する研究は、当初は、GHQ文書のなかの映画関連の資料収集に基づき、その組織とシステムの全貌を明らかにする総括的な研究からはじまり、徐々に多角化していった。そして、占領当時に製作された映画を分析対象に設定する研究も多く行われてきたが、占領という特殊な時代状況が研究の前提とされているにもかかわらず、実際の分析における「占領」の扱い方は、多少図式的かつ抽象的な文脈にすぎなかった。つまり、占領者であるアメリカによって民主化改革が行われる一方で、その方針に反するものはすべて否定され排除されるという、「占領・支配する者」と「被占領・支配される者」のあいだの不均衡な力関係を繰り返し指摘するにとどまっているのである。しかし、近年においては、こうした研究方法から脱して、GHQの映画関連資料をより詳細に調べ、それを具体的な作品分析に参照する新たな学問的試みが活発になされている。CIEおよび映倫の一次資料を多く参照し、占領期に製作された映画テキストの分析を行なっている本論文も、こうした最近のアプローチの一つとして位置づけることができるだろう。

ここでもう一度、注意を払っておきたいのは、本論文の主な分析対象である占領期の溝口健二映画に関する先行研究が提起している問題である。特に、斉藤綾子と伊津野知多が指摘する占領期の映画をめぐる批評空間の問題は、非常に有効な示唆を有している。まず、斉藤は、「溝口らしさ」とは、極めて男性中心的な日本の批評空間において定義されてきたと指摘している。また、伊津野は、占領期の映画をめぐる批評空間は、「近代的主体性」への強迫的な欲望、すなわち、伊津野の言葉を借りるならば「メロドラマ的欲望」に囚われており、「善と悪」、「私と敵」という輪郭が明確に示される映画を求めていたと解釈している。

言い換えれば、占領期の映画をめぐる批評言説は、ほとんどの価値判断において、男性たちの二元論的な基準が支配的な影響を及ぼすなかで構築されていたのである。当然ながら、女性映画というジャンルや、映画という表象システムにおける女性像も、こうした男性本位の一律的な言説空間の影響下に置かれていたのであろう。そうであるとすれば、占領当時の批評言説のなかで「溝口らしさ」と〈女性解放〉のいずれをも欠いた作品として批判されていた溝口の映画テキスト群は、そしてまた、そこに表象される女性像は、批評言説を形成する男性主体との関係から捉えなおすとき、新たな解釈が可能となるのではないだろうか。本論文は、こうした問いかけに対し、一つの学問的な応答を提示することを目的とするものである<sup>56</sup>。

---

<sup>56</sup> このような映画における女性の表象を男性主体との関係から問い直す作業は、斉藤綾子が「日本映画における女性映画の系譜」を再考察するための重要な課題と指摘しているものでもある（斉藤綾子『聖と性』293頁）。本論文では、全体を通じてこの問題を究明することを試みているが、特に第3章と第5章、第6章においては、男性観客の代表たる男性評論家たち中心の批評空間や映画における「視点」の問題に焦点をあて、集中的に論じている。

## 第2章 戦後民主主義と「国民」としての女性 ——『女優須磨子の恋』論

### 第1節 はじめに

本論文の冒頭で言及したとおり、占領開始とともに、GHQが奨励していた「反封建主義（反父権主義）と女性の自立<sup>1</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ことになる。その中でも、1947年、同一の実在人物を女性主人公として描いた二つの映画が製作されていることは、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』が、12月には衣笠貞之助監督の『女優』<sup>2</sup>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>3</sup>」溝口の『女優須磨子の恋』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>4</sup>。二つの映画とも、

---

<sup>1</sup> 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、1946年4月）、『麗人』（渡辺邦男、1946年5月）、『婦人警察官』（森一生、1947年2月）、『女優須磨子の恋』（溝口健二、1947年8月）、『女優』（衣笠貞之助、1947年12月）、『女の一生』（亀井文夫、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）。

<sup>2</sup> 『女優』のシナリオ段階での題名は『女優須磨子』だったようである。1947年5月8日付と同月15日付のCIEの週間報告には、検閲進行中のシナリオの一つとして東宝の『女優須磨子』（Actress Sumako）が示されている（Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01415）。その後、1947年12月4日付の報告書には、封切直前の検閲試写の映画リストに、東宝製作、衣笠貞之助監督の『女優』（Actress）があるので、シナリオから映画撮影までの段階で題名が変更されたと思われる。検閲試写の報告には、『女優』は11リールの長さで、また松竹京都で同一のストーリーに基づいた映画を製作したことも付記されている（Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01418）。

<sup>3</sup> 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。

<sup>4</sup> 依田義賢『溝口健二の人と芸術』田畑書店、1976年（第2刷）176頁。傍点引用者。



これまで学問的な関心が与えられてこなかったが<sup>5</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>6</sup>。

本章では、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『女優須磨子の恋』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・大正という国民国家<sup>ネーション・ステート</sup>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出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していく<sup>7</sup>。

具体的な分析に入る前に、CIEの週報を参照して『女優須磨子の恋』の製作過程を再構成しておきたい。まず、1947年3月6日に『カルメン逝きぬ』（Carmen is Gone）という題名で、『女優須磨子の恋』の企画がCIEに提出されており、同月13日に松竹の『カルメン逝きぬ』のシノプシスの審査が「実行完了（Action completed）」と記されている<sup>8</sup>。次に、『女優須磨子の恋』のシナリオが提出されたのは同年の4月17日であり、日本語題名はそのまま『カルメン逝きぬ』で英語訳は“Death of Carmen”に変わっている<sup>9</sup>。このシナリオは、同月24日にシナリオ会議に付されている<sup>10</sup>。そして、同年の8月14日に現在の題名である『女優須磨子の恋』

---

<sup>5</sup> 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」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『映画監督溝口健二』新曜社、1999年、251-276頁、斉藤綾子「聖と性——溝口をめぐる二つの女」同上、277-297頁を参照）。

<sup>6</sup> 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『占領下の映画』117-150頁。

<sup>7</sup> 本章で参照した『女優須磨子の恋』の原作は、長田秀雄「カルメン逝きぬ」『苦楽』2巻1号、1947年1月、133-149頁である。映画『女優』は、『女優』（VHS：東宝、1996年）と久板栄二郎「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頁を参照した。また、補足資料として『キュリー夫人（Madame Curie）』1943年（DVD：ファーストトレーディング、2006年）を用いる。引用の表記は、映画からの場合は「映画（00時00分00秒）」シナリオからの場合は「シナリオページ数」とすることを原則とする。なお、翻訳はすべて引用者によることを断っておく。

<sup>8</sup> Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01417.

<sup>9</sup> Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01416.

<sup>10</sup> 同上。

(Love of Actress Sumako, 10リール) の検閲試写が行われている<sup>11</sup>。この検閲試写の報告には、「明治後期から大正初期の有名な「新劇」女優の松井須磨子とその演出家で早稲田大学教授である島村抱月の情熱的なラブアフェア」という説明が添えられている。

## 第2節 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>12</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國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と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ろ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>13</sup>。

---

<sup>11</sup> Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01420.

<sup>12</sup> 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）。

<sup>13</sup> 論説委員「新女性道の確立は知性の目覺から！——創刊の辭にかへて」『文化女性』創刊号、1946年4月、福島鑄郎『戦後雑誌発掘』417-419頁から引用。

(傍点原文、下線による強調および符号〔A〕〔B〕〔C〕は引用者による)

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>14</sup>となっているのである。

本章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>15</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「かんきつ」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>16</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」を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。

---

<sup>14</sup> 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「道德の分極化と図式化、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『メロドラマ的想像力』四方田犬彦・木村慧子訳、産業図書、2002年、35-39頁)。

<sup>15</sup> 岩本憲児編『占領下の映画』129頁。

<sup>16</sup> 同上、130-136頁。

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。以下に、シナリオから特徴的な場面を引用するが、映画での台詞もこのシナリオ通りである。

舞台の方からかすかに浪花節が聞えて来ている。（中略）そのとき隣りの楽屋から、下ざらえの三味線と浪花節の声が聞こえ出して、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、因襲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、<sup>\*</sup>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>17</sup>

（下線は引用者による）

上記の引用は、抱月が文芸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」と意地を張る島村夫人の電話によって「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、文芸協会の人々がハウプトマン<sup>18</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

<sup>17</sup> 『女優』映画14分20秒-16分40秒、シナリオ15-17頁、下線引用者。

<sup>18</sup> Gerhart Hauptmann（1862年-1946年）。ドイツの劇作家、小説家、詩人。

て出て行く<sup>19</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芸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芸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』は、封建制自体よりそれに縛られた女性を「悪」と規定する認識が共通してみられる。またここで補足的に確認しておきたいことは、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、妥当ではないという点である。



図1-1 『女優』



図1-2 『女優』

一方、『女優須磨子の恋』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。『女優須磨子の恋』では、島村夫人を含む島村家の女性が、より高い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。むしろ、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。

依田義賢は、『女優須磨子の恋』のシナリオ執筆当時、松井須磨子と島村抱月の人物像、また二人の関係が抱月の思想や彼らがかかわっていた演劇運動においてもつ意味などを把握する

<sup>19</sup> 『女優』映画3分1秒-45秒、シナリオ8頁。

ことに苦勞したと回想し、「須磨子と抱月と抱月の家庭との関係などに焦点を求めて、須磨子と抱月との悩みを描こうとした<sup>20</sup>」とも書いている。溝口は衣笠ヴァージョンの松井須磨子映画に競争心を燃やしていたので、依田のシナリオに何回も改訂を要求して、『女優須磨子の恋』のシナリオを第3稿まで書いたと述べている。この依田の著作には、シナリオ執筆当時の溝口からの改訂意見のメモが部分的に紹介されているが、そのなかに、以下のようなコメントに注目したい。

8」また、かみさん……の件は、抱月に理解なきとか学問文芸に理解無事等、単調さを救い度し。

(中略)

25」公園の見合は困ります。なかんずく見え坊の島村夫人の如きは、これはデパートと食堂なぞとともに、安ちよくに、吾等勤労者のやる方法です。しかるべき仲介人のしかるべき客間、庭園の花見とか茶席の客なぞでしょう。そうでなければ、音楽会、下町好みなればお芝居<sup>21</sup>。

上記のメモのなかで8番は、須磨子と前夫である前沢の喧嘩を目撃した後、彼女に『人形の家』のノラ役を任せようと思って帰宅した抱月が、彼を訪ねてきていた同僚中村吉蔵にその件について話すシーンに対するコメントである。このシーンは、以下の『女優須磨子の恋』で島村夫人いち子が登場する最初の場面でもある。

13 2の<sup>不明</sup>書斎 N S

抱月 吉蔵 いち子 ハル子

抱月といち子の対立。仲をとりなす吉蔵。だが却っていち子を怒らせる。

ハル子の縁談が迫ってゐること<sup>22</sup>。

<sup>20</sup> 依田義賢『溝口健二の人と藝術』147頁。

<sup>21</sup> 同上、149-150頁。

<sup>22</sup> 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵『女優須磨子の恋』改訂版（請求記号：ヨ05 173 1）。この資料のなかには寄贈された日付が「昭和廿二年六月二十日」と記されている。田中絹代の評伝によると『女優須磨子の恋』の撮影は同年の「六、七月の猛暑のなかで進められた」とされているので、おそらくこの改訂版が最後のヴァージョンではないかと推測される（古川薫『花も嵐も——女優・田中絹代の生涯』文芸春秋、2004年、392頁）。残念ながら、CIEに提出

このシーンで、抱月が演劇にかかわっていることに不満を持っていた夫人は、家庭を捨てて出ていったノラのような女性を描く問題劇を上演しようとする二人の話を聞いて、強く反対意見を示し、中村と口論することになる。すなわち、単に学問や芸術に関する関心も教養もなく、抱月の演劇運動の意味を理解できない無知な女性という「単調」な人物造形にいち子像を留めてしまうことへの警戒を促し、彼女に彼女なりの知性や判断力、文化的洗練を付与しようと溝口は企画していたことが伺われる。むしろ、その次の22、23と25番のシーンについてのコメントからも、島村夫人を、抱月一須磨子で代表される新しい人間のあり方、近代精神の対蹠点に存在する人物として設定しようとする意図が読み取れる。その次の25番のシーンについてのコメントを見ても、島村夫人は、見合い結婚などいわゆる「封建的」な日本の価値観を重視する人物であることは確かであるが、むしろそれは彼女自らが、自分が属している文化的・社会的階層が共有するものを守ること重要性を感じているためだということが見て取れる。

次に、映画においてはこのシーンがいかに関係化されているかを確認したい。抱月と中村が話している途中、夫人は「ああいうお芝居をやっているのは困りますわ。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……あなたがご養子でなく、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>23</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>24</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、『女優一須磨子の恋』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

---

されたシナリオは現在の時点で確認されておらず、またこの早大演劇博物館所蔵のシナリオにもCIEの受付や検閲メモなどは全然表記されていないので、これは検閲が終わった後に改訂が施されたものとみるのが妥当であろう。この映画は、早大演劇博物館の後援と関係者の諮問を受けて製作されたので、完成したシナリオを渡したのではないと思われる。

<sup>23</sup> 『女優一須磨子の恋』映画11分45秒-12分09秒。

<sup>24</sup> 『女優一須磨子の恋』映画12分45秒-56秒。

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。



図2-1 『女優須磨子の恋』



図2-2 『女優須磨子の恋』

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>25</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、前方に立っている島村夫人の顔に集中し、抱月と中村を、特に中村はフレームの端に位置させて、アウトフォーカスする。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捉え、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描いているかが明らかになる。そして『女優須磨子の恋』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、これはすでに触れたように衣笠の『女優』でも見られた、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、『女優須磨子の恋』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。

<sup>25</sup> 『女優須磨子の恋』映画12分45秒-13分30秒。



### 第3節 「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あることは言うまでもない。だが、当時のいわゆる「新しい女」論争との関係からみたとき、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ノラという劇中人物は、松井須磨子が持った意味をひととき明確にするだろう。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世紀末的文化<sup>26</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、一方で退嬰や爛熟というイメージを基調とする面を持つが、もう一方では、新しさ、革新、未来といった三つの言葉で語られたものでもある。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」への崇拝となり、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>27</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

---

<sup>26</sup> 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、とりわけ女性をめぐる概念に注目する本論文では、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進歩的に変化しつつあった時期の社会的・文化的動向という側面を中心に理解する立場をとる。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）。

<sup>27</sup> Malcolm Bradbury and James McFarlane, "The Name and Nature of Modernism," in *Modernism: 1890-1930*, ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane (Harmondsworth: Penguin, 1976), 37-38.

いえる<sup>28</sup>。

松井須磨子が生きた時代、特に彼女が文芸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（1909～1919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>29</sup>。そして須磨子は、日本における『人形の家』初演で<sup>30</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>31</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たちに提示された「松井須磨子」とは、上記のような肯定されるべき近代性としての「新しさ」が強調された存在だったのである。一方、SCAP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・ピクチャ・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>32</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

---

<sup>28</sup> Rita Felski, *The Gender of Modernity* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), 147.

<sup>29</sup> Dina Lowy, *The Japanese "New Woman": Images of Gender and Modernity* (New Jersey: Rutgers University Press, 2007), 24-25.

<sup>30</sup> 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、文芸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』14号、1981年3月、68頁）。

<sup>31</sup> 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」、「性慾研究資料」、「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。

<sup>32</sup> Hiroshi Kitamura, *Screening enlightenment: Hollywood and the cultural reconstruction of defeated Japan* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2010), 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『占領下の映画』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・

ンド出身の女性科学者、マリー・キュリーの伝記的映画である『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>33</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、まさに進化の道を歩む「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貧乏女学生のマリーが栄養失調で倒れ、教授に助けを求めよう場面から始まる。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>34</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、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。



図3-1 『キュリー夫人』



図3-2 『キュリー夫人』

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

---

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：マーヴィン・ルロイ（Mervyn LeRoy）、製作：M・G・M映画（Metro-Goldwyn-Mayer（MGM））、1943年、配給：CMPE。

<sup>33</sup> 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』25巻18号、1983年4月、34頁。

<sup>34</sup> 『キュリー夫人』映画7分-7分5秒。以下、『キュリー夫人』からの引用の邦訳はすべて筆者による。

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)」ということをマリーの口から聞いたピエールは、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>35</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無い元素 (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ことになる。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>36</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>37</sup>、結局ラジウムの発見に成功する (善の勝利)。このようにハリウッド映

<sup>35</sup> 『キュリー夫人』映画28分3秒-29分20秒。

<sup>36</sup> 『キュリー夫人』映画1時間1分7秒-1時間4分51秒。

<sup>37</sup> 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。医者はいず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)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

画『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明快に語られる。

このマリーと同様に、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。衣笠の映画『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。



図4-1 『女優』



図4-2 『女優』

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よ。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念願していたんだ」<sup>38</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）演劇を日本で確立させる国家的事業であった<sup>39</sup>。ここで注目したいのは、須磨子話を聞いて驚いた抱月が、思わず

---

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1時間16分54秒-1時間18分40秒）。

<sup>38</sup> 『女優』映画50分-50分45秒、シナリオ47頁。

<sup>39</sup> 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), 33)。

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。

#### 第4節 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>40</sup>と言い、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で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>41</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

<sup>40</sup> 『キュリー夫人』映画13分55秒-14分7秒。

<sup>41</sup> 『キュリー夫人』映画1時間6分20秒-54秒。

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、それ以外の女性是不存在しないのと同様であるのだ。

『女優』が単純に男性と女性とを善と悪に振り分けて対比する構図をもっていないことはすでにみたが、逆にこの作品は、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二極化している。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。



図5-1 『女優』



図5-2 『女優』



図6-1 『女優』



図6-2 『女優』



こうした須磨子（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明瞭に映像化される。それはちょうど『女優須磨子の恋』が原作としたシナリオにおいて、次のような文章で示されたとおりである。「研究生のなかに二十五六の田舎びた女學生（図7-1）がゐた。これと云つて別に際立つたところもなかつたが上丈も相當あり、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、5-2）、何時となく、都會風に、態度も洗練され、髪<sup>うはぜい</sup>の結方、顔の化粧なども上手になつて（図6-1、6-2）見違へるほどの美しさになつてきた（図7-2、7-3）<sup>42</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7-1と図7-2から見てとれる須磨子の劇的变化に対して、図7-3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で居続けるのである。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7-1 『女優』



図7-2 『女優』

<sup>42</sup> 長田秀雄「カルメン逝きぬ」『苦楽』2巻1号、1947年1月、133-149頁。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『女優須磨子の恋』の原作となったものである。しかし、『女優須磨子の恋』が全体的に原作とは異なる作品となつて、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、『女優須磨子の恋』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。





図7-3 『女優』

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、それに近づく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恣意的に取捨選択されたうえで提示されており、実際彼女が直面していた現実の大半は隠蔽された中でひたすら努力のみが、しかも成功につながる努力だけ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>43</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、1934年の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の的となっていた。したがってエーヴは、母の偉業を記した伝記を

---

<sup>43</sup> 『キュリー夫人伝』の初版は、Eve Curie, *Madame Curie* (Paris: Gallimard, 1938)であり、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。

いち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>44</sup>。このような背景で出版された伝記は、原書と同年に出版された英語訳をはじめ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、優越した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」を観客の女性たちに感じさせながらも、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『女優須磨子の恋』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のよ。(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>45</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しまうと非難された、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、『女優須磨子の恋』がいかに

<sup>44</sup> 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。

<sup>45</sup> 『女優須磨子の恋』映画9分33秒-10分55秒。

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。

## 第5節 おわりに

以上、本章では、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』、『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、事実の歪曲ないしは極端な変形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『女優須磨子の恋』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」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。

### 第3章 『夜の女たち』の交差する「娼婦」たち ——溝口健二の「パンパン映画」

#### 第1節 占領期の「パンパン映画」と『夜の女たち』

1948年5月に封切した『夜の女たち』（溝口健二、松竹京都）は、「終戦以来の最高記録<sup>1</sup>」といわれるほどの、興行的成功を収めた映画である。この大ヒットの要因として、同年の『キネマ旬報』7月下旬号では、田中絹代と高杉早苗というスター女優の起用<sup>2</sup>とともに、「時宜を得た内容」と「題名の魅力」を挙げている<sup>3</sup>。周知のとおり題名の「夜の女」は、主に占領軍のアメリカ将兵を客とする街娼のことを指す用語「パンパン」と同義語である<sup>4</sup>。占領当時「パンパン」は、深刻な社会問題として関心が高まっていたが、

---

<sup>1</sup> 「映画館——「夜の女たち」大ヒット」『キネマ旬報』1948年7月下旬号、41頁。

<sup>2</sup> 『夜の女たち』は、大スターの田中絹代が「パンパン」という汚れ役を演じることと、結婚後、映画界を離れていた高杉早苗が特別出演することで、封切前から話題になっていた。たとえば、1948年4月には、「我国映画界の至宝田中絹代に、高杉早苗（市川段四郎夫人）の特別出演を迎えて待望のクランクを開始した」という記事が掲載されている（「新作誌上封切——夜の女たち：松竹京都作品」『映画文化』1948年4月号、17頁）。映画の原作「女性祭」を執筆した久板栄二郎は、「「女性祭」は、田中絹代、山田五十鈴を主役にして、闇の女に取材した作品を、という註文で執筆したもの」だとしており、当初は君島夏子役に山田が考慮されていたかとも思われるが、しかし、他には山田五十鈴のキャスティングにかんする記録は見つからないので、はじめから田中と高杉の起用で製作が進んでいたと考えてよいだろう（久板栄二郎『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、92頁）。

<sup>3</sup> 前掲、「映画館——「夜の女たち」大ヒット」41頁。

<sup>4</sup> 「パンパン（パンパン・ガール）」の語源は、一説によれば南洋で「女」を意味する現地語であり、それを日本兵が流布させたものとも米兵が持ち込んだものとも言われる（『昭和二万日の全記録』第7巻、講談社、1989年、270頁）。そして「パンパン」のなかでも特定の一人の男性を相手にする者は「オンリー」、複数の男性を客とする者は「バタフライ」と呼ばれたという。しかし後になると「パンパン」は、「夜の女」、「闇の女」という用語とともに、街娼一般を指すことばとして用いられるようになった（吉見周子『売娼の社会史 増補改訂』雄山閣、1992年、207-210頁）。

一方では「夜に咲く闇の華」とも呼ばれ、その派手な最新流行のファッションとともに、街に立って身体を商品として生きていく野性的な女性、肉体の生命力を感じさせる新しい存在として大衆の好奇心を刺激していた<sup>5</sup>。「パンパン」が本格的に大衆文化の題材として登場したのは、田村泰次郎の小説「肉体の門」（『群像』、1947年3月）と流行歌「星の流れに」（清水みのる作詞、利根一郎作曲、菊池章子唄、1947年10月）だといえる<sup>6</sup>。

こうした時代の雰囲気の中かで、映画界においても「パンパン」を題材とする作品が製作されるようになる。特に『夜の女たち』が封切した1948年には、紙屋牧子の指摘するとおり、いわゆる「パンパン映画」が数多く企画／製作された<sup>7</sup>。『夜の女たち』の封

---

<sup>5</sup> 山本明『カストリ雑誌研究——シンボルにみる風俗史』出版ニュース社、1976年、151頁。

<sup>6</sup> 『星の流れに』は、1946年8月29日に『東京日日新聞』に掲載された22歳の引揚げ女性の投書にヒントを得た作詞家の清水みのるが、生活のために売春婦になった女性の心情を歌い、翌年大ヒットした歌である。特に最後の「こんな女に誰がした」というフレーズが大流行した。たとえば、『夜の女たち』と同年の1948年8月に封切した『母』（小石栄一）では、三益愛子が演じる森田マキが経営するバーを中心に、彼女を母親のように慕っている「パンパン」たちが登場し、『星の流れに』がサウンドトラックとして使われている。また、当時のNHKの人気ラジオ番組『街頭録音』（1946年4月）で、有楽町ガード下の街娼の頭領「ラクチョウのお時こ」にインタビュー行なったことがあり、ラジオ放送を通して全国に流された「パンパン」の生々しい声が大衆に強烈な印象を残した（『昭和二万日の全記録』第8巻、講談社、1989年、6、70頁）。

<sup>7</sup> 紙屋牧子「占領期「パンパン映画」のポリティックス——一九四八年の機械仕掛けの神」岩本憲児編『占領下の映画——解放と検閲』森話社、2009年、154-157頁。論文の中かで、1948年に企画／製作された「パンパン映画」として紹介されているのは、次のとおりである。『夜の女たち』（溝口健二、5月）、『わが街は緑なり』（佐藤武、7月）、『肉体の門』（マキノ正博・小崎政房、8月）、『悲しき抵抗』、『白い野獣』（成瀬巳喜男、1950年6月）。紙屋は、このなかで『悲しき抵抗』は、1948年に出版された各務千代の手記『悲しき抵抗——闇の女の手記』（江戸橋書房）を原作として新東宝で製作予定であったが、クラנקインの記録がないと記している。この記述から映画『悲しき抵抗』の存在について示唆を受け、当時のCIE文献のなかから『悲しき抵抗』にかんする記録の探し、1948年2月26日、CIE映画・演劇課の検閲官ハリー・スロットと新東宝の関係者が通訳を介して行なった『悲しき抵抗（Pitiful Resistance）』のシノプシス会議の記録が確認された。CIEからのアドバイスとしては、まず、売春行為を正当化してはいけない、そして、敗戦後の社会的悪条件のなかでも、もっと強い生き方を見つかるように努力すべきであり、女性は売春などによって封建制から自由になるのではなく、仕事や教育、母性を通して自由を獲得することができるのだという内容が記されている。また、最後には、こうしたアドバイスを反映し、誘惑に陥りやすい若者に警戒心を抱かせる映画を製作するように要求している（Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01440）。『白い野獣』の場合は、クラנקインしたのは1948年であったが、東宝争議と主演女優の三浦光子渡米との事情により、1950年6月に封切している。また、紙屋

切当時の新聞広告を見ると、「闇の女の悲痛な転落哀詩！<sup>8</sup>」、「怒鳴る、蹴る、なぐる、縄張りを争う夜の女たちのリンチだ。凄絶な彼女らの野獣性と生々しい性の本能を描く！<sup>9</sup>」、「うす暗い性病院に奇しくもめぐり合った姉妹！その名もいやしい夜の女として！<sup>10</sup>」という刺激的な惹句が示すように、松竹が当時の大衆が「パンパン映画」に求めている要素を巧みに取り入れた宣伝戦略を取っていたことがわかる。シナリオ担当の依田義賢も、映画のヒットが「田村泰次郎氏作『肉体の門』によって、はじまったパンパン物のブームに乗ったもの<sup>11</sup>」だと記していることから推してみれば、『夜の女たち』は「パンパン映画」という流行ジャンルの一つとして宣伝・受容されていたのである。

さらに『夜の女たち』は、時流に便乗して興行的な成功を狙っただけではなく、占領軍の検閲官たちの要求にも応じた映画だと捉えられていた。占領期の映画検閲はCIEとCCDによって行われたが<sup>12</sup>、検閲官たちは映画における売春や性病、堕胎の描写に敏感であった。彼らは日本の映画製作者たちに、売春を題材として取り上げる場合、映画のなかで売春女性が更生することを強調するように要求していた<sup>13</sup>。1948年7月20日付のCIEの会議録には、日本映画の倫理規定（Ethical Code）について記されているが、そのなかには「問題の解決策を提示することなしに、強制売春、貞操を売る女性や街娼を描

---

論文には「パンパン映画」として取り上げられてはいないが、1948年に封切した映画のなかで「パンパン」が登場したり、売春を取り扱っているものとしては、『旅装』（中村登、2月）、『母』（小石栄一、8月）、『風の中の牝鶏』（小津安二郎、9月）などがあげられる。

<sup>8</sup> （広告）『読売新聞』1948年4月18日朝刊、2面。

<sup>9</sup> （広告）『読売新聞』1948年5月13日朝刊、2面。

<sup>10</sup> （広告）『愛媛新聞』1949年6月24日、2面。

<sup>11</sup> 依田義賢『溝口健二の人と芸術』田畑書店、1976年（第2刷）、169頁。

<sup>12</sup> 占領期の映画検閲は、CIEによるシノプシス・撮影台本・フィルムの事前検閲及び指導と、CCDによる完成フィルムの検閲（上映の可否を決める最終的検閲）という二重検閲システムで行われた。CIEは映画専門家の集団として、日本人の再教育という教育的な視点から映画を検閲し、アドバイスを提示する役割を担っており、それに対してCCDは、諜報・保安・検閲といったG2（参謀第2部）の任務を専門とする集団として、映画の内容に占領軍のプレスコードに違反するものはないかを検査・監視する警察のような役割を果たしていた（Box no. 5305、Sheet no. CIE(D)01454）。占領期の映画検閲について詳しくは、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、谷川建司『アメリカ映画と占領政策』京都大学学術出版会、2002年、板倉史明「占領期におけるGHQのフィルム検閲——所蔵フィルムから読み解く認証番号の意味」『東京国立近代美術館研究紀要』16号、2012年3月、54-60頁を参照されたい。

<sup>13</sup> 平野共余子『天皇と接吻』129-130頁。

いてはならない」という項目が含まれている<sup>14</sup>。そして翌日の7月21日、松竹京都撮影所で行われた円卓会議の記録には、『夜の女たち』にかんして「今日日本の重大な社会問題に対し、その解決策の提示を目的とするフィルム」という意見が記されている<sup>15</sup>。

このように占領軍の検閲コードを守ったすぐれた「パンパン映画」という『夜の女たち』への評価は、近年に至るまで総じて変わらなかった。数少ない先行論において『夜の女たち』は、「パンパン」を倫理的に許されない「汚れた」存在として表象し、その身体の規律と処罰によって彼女たちが更生へと導かれるさまを描き出すことで、占領当時の規範的な貞操観念を視覚的に提示している映画として捉えられてきた<sup>16</sup>。

---

<sup>14</sup> Box no.5305, Sheet no. CIE(D)01454.

<sup>15</sup> 同上。またハリー・スロットは、企画の段階からすでに、この映画は社会問題を真正面から取り上げており、観客の意識の向上に貢献するものであると、支持を表明した（「米軍よりほめられた『夜の女達（ママ）』松竹京都作品」『スクリーン・タイムス』1948年3月2日号、1頁、国立国会図書館憲政資料室、プランゲ文庫、ZZ33）。

<sup>16</sup> まず、占領下の日本映画における女性表象や売春問題を取り上げた研究としては、次のようなものがある。Keiko I. McDonald, “Whatever Happened to Passive Suffering?: Women on Screen,” in *The Confusion Era: Art and Culture of Japan During the Allied Occupation, 1945-1952*, ed. Mark Sandler (Washington, D.C.: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 1997), 62-66, Izbicki Joanne, “The Shape of Freedom: The Female Body in Post-Surrender Japanese Cinema,” *U.S.-Japan Women’s Journal*, English Supplement 12 (1997): 109-153 (ジョアン・イズビッキ「自由の表象——敗戦後の日本映画における女性の身体」杉山聡美訳『日米女性ジャーナル』23号、1998年、93-130頁）、斉藤綾子「聖と性——溝口をめぐる二つの女」四方田犬彦編『映画監督溝口健二』新曜社、1999年、277-297頁、堀ひかり「映画を見ることと語ること——溝口健二『夜の女たち』（1948年）をめぐる批評・ジェンダー・観客」『映像学』68号、2002年、47-66頁、紙屋牧子「占領期「パンパン映画」のポリティックス」岩本憲児編『占領下の映画——解放と検閲』森話社、2009年、152-186頁、そして木下千花の二つの論文「墮胎の追憶——溝口健二の「好色一代女」とGHQの検閲」黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編『日本映画は生きている 第5巻——監督と俳優の美学』岩波書店、2010年、77-102頁、「妻の選択——戦後民主主義的中絶映画の系譜」ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編『「戦後」日本映画論——一九五〇年代を読む』青弓社、2012年、143-170頁などが挙げられる。このなかで、『夜の女たち』を直接取り上げて論じているのは、マクドナルド、堀、紙屋の研究である。他には、佐藤忠男が『溝口健二の世界』（平凡社、2006年）のなかで『夜の女たち』について「パンパンの生態を激しい告発的リアリズムで描いた」と評したものがある（212頁）。また、占領期の性病政策や廃娼運動の批判的研究としては、藤目ゆき『性の政治学——公娼制度・墮胎罪体制から売春防止法・優生保護法体制へ』不二出版、1997年、恵泉女学園大学平和文化研究所編『占領と性——政策・実態・表象』インパクト出版会、2007年、Mire Koikari, *Pedagogy of Democracy: Feminism and the Cold War in the U.S. Occupation of Japan* (Philadelphia: Temple University Press, 2008), Michiko Takeuchi, ““Pan-Pan Girls” Performing and

確かに、敗戦後の困窮のなかでやむを得ず「パンパン」に転落した三人の女性が悔悛へと向かうようになるという『夜の女たち』のプロット自体は、占領軍の検閲コードとそれを支える当時の貞操観念に沿ったものである。しかし『夜の女たち』は、一方でこうしたプロットと背反し、明確に区分されるべき「娼婦」と「堅気」の間を常に〈クロッシング（交差／横断）〉する登場人物たちによってその二項対立が崩されている。この〈クロッシング〉は、映画の全編にわたって頻出する踏切（RAILROAD/CROSSING）という特徴的な場所と電車にまつわる映像・音声、あるいはさまざまなシーンのカメラ・アングル、背景音楽などによって示され、映画のもう一つのテーマとして織り込まれている。

本章は、以上の点に着目して、模範的な「パンパン映画」として認識されてきた『夜の女たち』の映画テクストを綿密に分析し、この映画がプロット上では占領軍の検閲コードの要点を外さないようにしながら、同時にそのコードが依拠している論理を破綻させる演出を施していることを明らかにしていく。また、こうした映画テクストの持つ同時代的意義を検討するため、『夜の女たち』の前後に製作された他の「パンパン映画」及び売春を題材とした映画との比較分析を行なう。

## 第2節 踏切（RAILROAD/CROSSING）

### ——「素人」と「玄人」の〈クロッシング〉する場

『夜の女たち』は、電車の線路付近を背景としている場面が非常に多いのが特徴的である。電車の線路、または、線路付近であると観客に思わせる電車の走る音や汽笛の音、踏切の表示板が、全編にわたって10回登場する。また、映画の封切当時の宣伝記事にも、主要登場人物のなかの二人を演じる田中絹代と高杉早苗が踏切の表示板の前に立っている

---

Resisting Neocolonialism(s) in the Pacific Theater: U.S. Military Prostitution in Occupied Japan, 1945-1952,” in *Over there: Living with the U.S. Military Empire from World War Two to the Present*, ed. Maria Höhn and Seungsook Moon (Durham: Duke University Press, 2010), 78-108が挙げられる。最後に、占領期の文学における売春にかんする研究としては、岡野幸江・長谷川啓・渡邊澄子編『買売春と日本文学』東京堂出版、2002年の第4章に収録されている五つの論文（岩淵宏子、狩野啓子、高良留美子、水田宗子、渡辺みえこ）とコラム（下平尾直史）に詳しい。



るスチール写真（図1、2<sup>17</sup>）が繰り返し使われている。つまり、彼女たちが「踏切に立っている」写真が映画全体の象徴的なイメージとして用いられていたのである。そして『夜の女たち』は、こうした踏切がこの映画においてもつ意味を最初から全面に出している<sup>18</sup>。

図1



図2



「溝口健二監督作品——夜の女たち」『キネマ旬報』2巻4号、1948年4月、ページ数表記なし

<sup>17</sup> 「溝口健二監督作品——夜の女たち」『キネマ旬報』2巻4号、1948年4月、ページ数表記なし。

<sup>18</sup> 主知のとおり、映画と列車の密接な関係については、すでに映画史研究において多様な視点から多く指摘されてきた（日本語文献としては、映画学者の加藤幹郎による次の二つが挙げられる。「列車の映画あるいは映画の列車——モーション・ピクチュアの文化史」『映画とは何か』みすず書房、2001年、115-171頁、『列車映画史特別講義——芸術の条件』岩波書店、2012年）。しかし、『夜の女たち』では、厳密に言って列車という被写体より、線路の通るところ、言い換えれば、歩道と線路が交差する「踏切」という場所の方が重要な意味をもっていると考えられる。映画の全編にわたって、列車自体がフレーム内でフォーカスされることはなく、小さく画面の後方を通り過ぎていくか、または、音によって間接的に列車の進入や通過が暗示される。したがって本稿は、既存の映画研究における映画と列車をめぐる諸議論の延長線上にあるものというより、踏切のもつ「二つの道が交差する」、さらには、「異なる方向性をもつものが交差／共存する結節点」という特質に焦点を当てて論を展開していきたい。

## 1) 映画の縮図としてのオープニング・シーケンス

オープニング・シーケンスでは、まず俯瞰で阿部野付近の荒廃した街をゆっくりと左へパンしながら映す。そして、ある時点で停止し街をズームインした後、ショットが変わり、線路の横に立っている二人の「パンパン」を映してから右へと回りながら、そこに立っている立札をクローズアップする。立札の「警告 日没後此の附近で停立又は徘徊する女性は闇の女と認め検挙する場合がありますから善良な婦女は御注意願ひます。西成警察署」という文字を数秒間映した後、右へとパンして、電車の線路と線路越しのバラック道を歩いていく一人の女性をロング・ショットで捉える。次のショットで、この女性が大和田房子（田中絹代）であることが知らされる。房子は生活費のために古着屋に着物を売りにきたのであり、店の女将の高田きく（毛利菊江）との会話を通じて、彼女が結核を患っている幼児を抱え、戦地からまだ帰ってきていない夫を待っているという状況が提示される。そして、金銭的に困っている房子に、女将は売春を勧める。衝撃と怒りに、房子は立ち上がって「人を見てものをいってください」と言い捨てて出ていき、店頭の前でタバコを吸っていた「パンパン」が一人、房子とすれ違って店に入ってくる。逃げるように出ていく房子の後ろ姿を冷笑する「パンパン」と、面白そうに笑う女将の声が流れてショットが変わる。カメラが、ロング・ショットで、古着屋を出てバラック道を歩いていく房子（画面の右側）を追って少し左へとパンすると、汽笛の音がして画面の後方に電車が走っていく（図3）。



図3 『夜の女たち』

この冒頭のシーケンスに示されているのは、家庭に属する女性と売春にかかわって

いる女性、すなわち「素人」と「玄人」の二項対立である。それは、「闇の女」と「善良な婦女」を区分している立札の内容にも明記されており、売春を勧める古着屋の女将に対する房子の反応からも明らかである。そして、この純潔を基準に女性を分断する論理こそ、占領軍と日本政府の双方にとって平和な占領を成功（アメリカ式デモクラシーの実現と日本の国際社会への復帰）を危うくする存在だった「パンパン」を根絶するための種々の対策の根拠となっていた。

占領下の日本における売春及び性病対策は、性病への極端な恐怖（図4-1、4-2）<sup>19</sup>とその潜在的な感染源である日本人「娼婦」の社会的排除に基づいていたが、これは戦後の冷戦構造下におけるアメリカの反共主義と「封じ込め（containment）」政策の文脈から理解すべきである。これまでの冷戦研究において明らかにされてきたとおり、終戦直後の1946年、すでにアメリカのトルーマン政権は、共産主義をファシズムより危険で識別し難い政治的ウイルス、伝染病として規定し、もしこれを抑制できない場合はアメリカの安全保障とデモクラシーは危険にさらされると恐れていた<sup>20</sup>。そして東欧やアジ

---

<sup>19</sup> ミレ・コイカリによれば、1948年には、売春による性病の蔓延を防止するために、一般大衆向けの性教育映画、性病防止映画が多数製作された。コイカリが例として挙げているのは、『Body and Devil』、『A Thing That Will Ruin Japan』、『Flowers of the Poisonous Plant（花ある毒草）』と『Guard Against Venereal Disease Danger』の四本である

（Koikari, *Pedagogy of Democracy*, 179）。このなかの『花ある毒草』は、木全公彦のコラムに取り上げられており、塩野義製薬学術映画部が製作した性病防止映画だという情報が確認できた（木全公彦「黒澤明のエロ映画 第一篇」『映画の国』、<http://www.eiganokuni.com/kimata/40.html>、最終アクセス：2013年9月15日）。また、その後の筆者が調査したところ、この『花ある毒草』の台本の一部が早稲田大学演劇博物館所蔵に所蔵されていることが確認できた。図4-1は、幻燈版の台本（『花ある毒草——幻燈版』請求記号：小畑文庫2103）であり、図4-2は、第3篇「愛情への序章」の台本（『花ある毒草 第3篇』（全2巻）請求記号：小畑文庫2105）である。性教育映画ではないが、翌年の1949年3月に封切した黒澤明の『静かなる決闘』（大映）も、梅毒感染と妊娠中絶の問題を取り上げている点で、同じ文脈から捉えられる。また、映倫（映画倫理規程管理委員会、1949年設立）初期における性教育映画、性病防止映画、バスコン（産児制限）映画の氾濫については『映倫—歴史と事件』遠藤竜雄著、ペリかん社、1973年、103-106頁を参照のこと。また、1950年6月22日ハリー・スロットとPW&Hのウィーラー（Dr. Wheeler）の電話内容で、『花ある毒草』に関する言及がある。ウィーラーは、沖縄のPH&W所属のベイリー（Mr. Bailey）がこのフィルムを見て感銘を受け、フィルムの貸出を希望していることをスロットに伝えている。ここではタイトルを「Flower of Poisonous Path」と書いているが、この短いフィルムが塩野義製薬の支援を受けて製作されたものと付記しているので『花ある毒草』と同一のものと思われる。そして、映画演劇班の紹介で塩野義製薬の代表とベイリーの会見がPH&Wで行われている（Box no. 5308, Sheet no. CIE(A)02386）。

<sup>20</sup> Geoffrey S. Smith, “National Security and Personal Isolation: Sex, Gender, and Disease in

ア（朝鮮、中国、ベトナム）における共産主義の影響拡大を阻止すべく、多くの対ソ戦略が用いられていた。こうした雰囲気の中で、日本駐屯のアメリカ軍に蔓延している性病は、単なる兵士たちの健康上の問題以上に、アメリカ軍の性的退廃とモラルの低下としてとらえられたのである。つまり将兵たちの身体的・精神的崩壊をもたらすことで軍の安保を脅かし、ついにはこの極東地域を占領者としてアメリカのもつ権威の正当性まで脅威する可能性があるという共通点から、性病の蔓延は「共産主義イデオロギーの伝染」のメタファーとして認識されていたのである<sup>21</sup>。

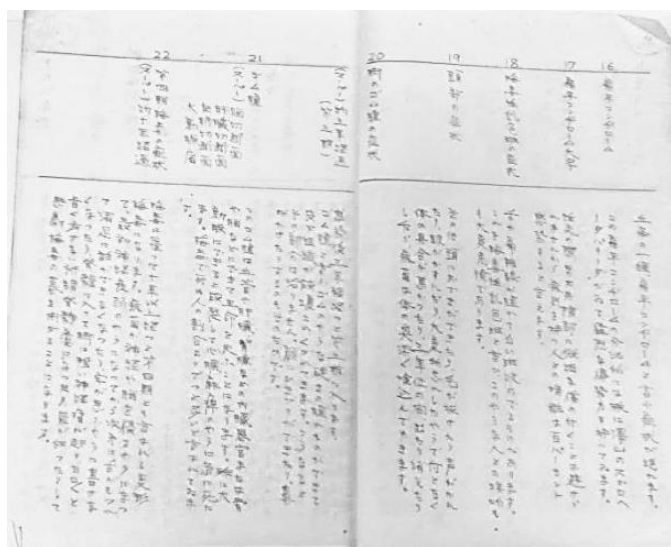


図4-1 早稲田大学演劇博物館所蔵『花ある毒草 幻灯版』／図4-2 早稲田大学演劇博物館所蔵第3篇「愛情への序章」の台本（『花ある毒草 第3篇』（全2巻））

実際、アメリカの指導による民主化・近代化を通じて日本を国際社会の一員としてふさわしい国家に再建するという占領のシナリオ自体、共産主義に対する民主主義、あるいはソ連に対するアメリカの優位を示すためのものであった。そして占領軍の婦人解放とそれに伴う家族制度の民主化こそ、アメリカン・デモクラシーの優越性を証明するための象徴的な政策だったといえる。そこで理想とされていたのは、男女の平等と一夫一婦制を規範とする性道徳に基づき、衛生と健康の面において近代的（アメリカ的）生活様式を維持する、新しい民主的な家族像だったのであり<sup>22</sup>、それを基盤とした民主的国

---

the Cold-War United States” *The International History Review* 14, no. 2 (May 1992): 312.

<sup>21</sup> Koikari, *Pedagogy of Democracy*, 160-161.

<sup>22</sup> 占領期のアメリカ人宣教師の指導による家庭の民主化・近代化運動については、大嶋果織「戦後日本における「キリスト教家庭像」に関する一考察——アーマ・ハイボウ宣教師の活動と「キリスト教家庭像」の受容をめぐる——」『基督教論集』41号、1998年3月、85-104

家日本の建設であった。したがって、性道徳を乱し性病を伝染させ社会の衛生・健康状態を悪化させる売春は、占領軍と日本政府の双方にとって「高尚たる文化をもって新しい、健全な国家を建設」するために解決すべき「国家レベルの重大な」問題であり、街に溢れる「パンパン」とは排除すべき日本の恥と醜悪であった<sup>23</sup>。

このように占領期の売春・性病対策の背後には、戦後の国際秩序再編をめぐる覇権争いのなかのアメリカと日本両国の相互理解と、それに基づいた「パンパン」に対する徹底的な排除と統制という意図が存在していたのである。当時占領軍は性病の感染源、すなわち「パンパン」を摘出し治療することで問題を解決しようとした。そのために実行されたのが「パンパン」の無差別的な一斉検挙である狩り込みと強制的な性病検査であったが、この無差別的かつ暴力的な性病対策に対して日本側から反発が相次いだのは、予想しがたいものではなかろう。しかしながら、そうした日本側の抗議は、決して日本人女性に与えられた暴力それ自体に抗したのではなく、あくまでも「純潔」な女性たちまで侮辱の対象となっていたことに対する憤激の表出であった。尊重・保護されるべき日本の「純潔」な娘／妻／母を潜在的な「娼婦」とみなして侮辱的な検査の対象とするのは、日本という国家／民族に対する神聖冒瀆と同一であった<sup>24</sup>。したがって日本政府

---

頁に詳しい。また、CIEが日本人向けに上映していた啓蒙的短編ドキュメンタリー映画（CIE映画）における「清潔で豊かな」暮らしの戦後家族イメージについて論じた以下の論文からも示唆を受けた。身崎とめこ「衛生家族の誕生——CIE映画からUSIS映画へ、連続される家族の肖像」土屋由香・吉見俊哉編『占領する眼・占領する声——CIE/USIS映画とVOAラジオ』東京大学出版会、2012年、213-241頁。

<sup>23</sup> 「風紀対策に関する意見書」『婦人新報』563号、1946年11月、4-6頁。Box no. 5247, Sheet no. CIE(B) 01751.

<sup>24</sup> ここでもう一つ注目したいのは、占領当時膨大な数の「パンパン」が発生する大きな原因の一つであったR・A・Aの設立背景にも、このような女性を「純潔」な女性と「娼婦」に分断する貞操観があったことである。敗戦直後、占領軍の駐屯に備えた日本政府の対策は、国体の保持、占領軍の無血進駐、日本政府との良好な関係の樹立などをその目的としていた（恵泉女学園大学平和文化研究所編『占領と性』47頁）。特に、当時日本の治安当局と内閣は、戦時中の日本兵が犯した強姦、略奪、殺人などについて熟知していたため、占領軍による同様の暴力行為が発生することをもっとも恐れていたようである（住本利男『占領秘録』上巻、毎日新聞社、1952年、46、52頁）。すなわち、予想される外国人将兵による暴力から日本人「女性」の「純潔」を守り、民族の「純血」をも守る（国体保持）ことが最大の急務であったのである。こうした治安当局（警視庁）と内閣の企画により、1945年8月18日「外国軍駐屯地に於る慰安施設について」という題名の公文書が各府県長官に通報され、その結果、特殊慰安施設協会、通称R・A・A（the Recreation and Amusement Association）が発足された。その設立の声明書には「只同志結盟して信念の命ずる処に直往し、「昭和のお吉」幾千人かの人柱の上に、狂瀾を阻む防波堤を築き、民族の純血を百年の彼方に護持培養すると共に、戦後社会秩序の根本に、見えざる地下の柱たらんとす」と示されており、占

及び廃娼論者たちは、「パンパン」の検挙や性病検査に対しては反対しなかったばかりか、むしろ占領軍が「純潔」な婦女を誤って検挙することがないように、日本の警察が指揮権を握って徹底的な「パンパン」の取り締まりに臨むべきだと主張していた。

以上のように占領下の日本の性道德規範の根底には、貞操を基準にして女性を分断し、ある一方を排除すべき社会の醜悪として規定する論理が存在していた。そして『夜の女たち』の冒頭のシークエンスは、この二項対立を視覚化しているように見える。まずは立札の内容がそうであり、画面上二人の「パンパン」と房子の間に置かれている線路も「玄人」と「素人」という両者の差異を示しているようである。しかし、ここで注意すべきは、この場面の最初のショットと最後のショットに登場する電車の存在である。二人の「パンパン」が映し出されるとき、後景には踏切遮断機とX形のトラフィックサインが見られる。カメラが房子の方にパンすると同時に、流れていた背景音楽は消えて電車の接近を知らせる警報音が聞こえてくる。そして、古着屋でのショットの後、房子が帰宅するショットでは画面の後方で電車が過ぎていくが、その線路と歩道は十字になっており、電車が彼女が歩いている道を横切っていくように演出されている。

この電車の〈クロッシング〉が示す意味は、電車の登場する二つのショットの間に挟まれた、房子が古着屋を訪ねる場面から推測できる。この店は、いわば「闇の女」と「善良な婦女」という区分が崩れている空間である。店内での房子と女将の会話場面は長回し（約2分25秒）で撮影され、最初の1分24秒間カメラは固定されたまま、ミディアム・ロングショットで店内で会話をする二人と、バラックの街を往来する様々な人々や時折彼らが歩みを止めて店頭で衣服を見る姿を同一フレームに収めている。その人々のなかには、夫と同行の上品な着物姿の婦人もいれば、「パンパン」の姿も見られ、最後に房子とすれ違って店に入ってくる「パンパン」もその一人である。言い換えれば、この店は（あるいはこのバラックの街自体がそもそも）、「闇の女」も「純潔な婦人」

---

領軍兵士たちの性欲に対応し「（純潔な）日本の娘たち」を保護することで国家に奉公する「特攻挺身隊」への募集が、全国の女性に呼びかける形で行われたことが明らかにされている（南博編『戦後資料文化』日本評論社、1973年、288頁）。しかしR・A・Aは、1947年1月占領軍が発した「公娼廃止に関する覚書」により廃止される。この廃娼令は、実は占領軍が米軍将兵の間に蔓延する性病に驚愕して下った決断であるが、公式的には「公娼の存続は、デモクラシーの理想に違反し、且国民に於ける個人の自由発達に相反するもの」というのを理由として示していた（「日本に於ける公娼制度の廃止に関する件」（昭和21年1月21日総司令部覚書）、前掲『昭和二万日全記録』第7巻、271頁）。つまり占領軍は、あくまでも日本の「民主化」という方針に基づいて女性の人権擁護の立場から、公娼制度を廃止したということである。この「人権擁護」によって全国で1万人以上の娼妓が「解放」されたが、職業を失った彼女たちの大判は行くところもなく、そのまま街に残り「商売」を続けながら日々の糧を得る街娼、「パンパン」の道を選択するしかなかったのである。



も自由に出入りし、さらには「純潔な婦人（房子）」が売春を勧められる場所、すなわち、二項対立が成立しない場所なのである。

冒頭では「パンパン」たちの立っていた道（「玄人」）と房子の歩いている道（「素人」）は決して合うことのない二つの平行線のように映し出されていたが、房子が金策のために訪ねた古着屋でいったんその二項対立は崩れ、その後さらに彼女の歩いている道は、線路によって横切られることになる。つまり『夜の女たち』のオープニング・シーケンスは、単に「売春婦」と「純潔な女性」という二項対立が示されているのではなく、房子の歩いていた道に電車が進入し横切っていくという〈クロッシング〉のイメージを用いて、これから映画のなかで描かれる彼女（たち）が常に「素人」と「玄人」の交差する地点に立っていることを暗示的に示す、映画のテーマを縮図的に提示する場面としてとらえることができる。

## 2) 夏子の身体における〈クロッシング〉

以上検討したとおり『夜の女たち』の冒頭では、道を横切って走っていく電車の動きと音、そして〈クロッシング〉の場としての踏切の象徴的活用によって、「純潔」な女性と「転落」した女性というバウンダリーを無化している。そしてこの〈クロッシング〉は、房子の実妹である君島夏子（高杉早苗）の場合、彼女の身体を通して直接的に表れる。戦時中は両親とともに朝鮮に渡っていた夏子は、戦後引き上げてきてからは「ハリウッド」というダンスホールでダンサーをやって生活を維持しており、映画の主要登場人物である三人の女性のなかで唯一「パンパン」ではないという設定である。しかしこの設定と相反して、映画のなかで描かれる彼女にはもっとも「娼婦」に近いイメージが濃厚に被されている。

夏子が映画にはじめて登場するのは、房子と義妹の大和田久美子（角田富江）が心齋橋筋で偶然彼女と再開する場面である。このシーンは、ハイ・アングルとロング・ショットで心齋橋筋を映し出し、橋の上を歩いている房子と久美子を追う。歩いてくる二人を正面から映すショットがつづき、二人がショーウィンドウの前で足を止めるところでショットが変わる。このショットで二人はウィンドーのなかを覗いているが、注意を引くのは、久美子より前に立っている房子の姿である。以前のシーンまで貧窮なモンペ姿であった彼女は、上品な着物できれいに身支度しており、目を輝かせながらショーウィンドウのなかに視線を向けている。ここで特徴的なのは、カメラ・アングルのためにショーウィンドウが鏡のように機能していることである。つまり観客には、彼女たちが覗

いているショーウィンドウのなかの商品ではなく、そこに映された（主に）房子の百八十度変わった姿が示されるのであり、彼女の視線も、まるで商品ではなく鏡に映っている自分の変貌した姿に送っているナルシスティックなもののように見える（図5）。次のショットで二人は夏子と遭遇するのであるが、ここでカメラは、まずロング・ショットで房子と夏子の全身を映し出す（久美子は夏子の後ろに移動するため、彼女に隠れて見えなくなる）。ショットが変わると、カメラは房子の肩越しショットで夏子の上半身を映す。こうして、房子姉妹の再会のシーンでは、房子の変貌した姿→姉妹の全身ツー・ショット→夏子の上半身という順序で二人の外見が示されており、それを追っていくなかで観客は自然と二人の姿を視覚的に比較対照するようになる。



図5『夜の女たち』



図6『夜の女たち』

二人の服装は極めて対比的である。貞淑な着物姿の房子に比べ、夏子はパーマをかけた髪型に大きな肩パッドを入れたコート、ショールダー・バッグ、フレア・スカート、ハイ・ヒール、派手なスカーフとイヤリングに濃い化粧という派手な服装をしている（図6）。注意を払いたいのは、この夏子の服装が「パンパン」特有のファッションそのものだということである<sup>25</sup>。つまり当時の観客たちは、彼女について何の情報も与えられていない状況で、この場面で夏子のはじめて登場したとき、唯一の手がかりである彼女の服装からそれに重ねられる「パンパン」のイメージを浮かび上がらせた可能性は十分に考えられる。むしろそれが作品の意図であろう。

次のシーンでは近所の喫茶店で懷抱を解いている三人の姿が映し出されるが、ここで

---

<sup>25</sup> 演出家の鴨下信一は「パンパン」の独特なファッションについて、「スカーフ、厚い肩パッドを入れたブラウス、フレア・スカート、ハイ・ヒール、ショールダー・バッグ、そして真っ赤なルージュ、マニキュア——がすぐ目に浮ぶ」と述懐している（鴨下信一『誰も「戦後」を覚えていない』文藝春秋、2006年（第3刷）、168頁）。



もカメラは房子と夏子姉妹に焦点を当てている（久美子はカメラに背を向けて座っており、発言をしていないときはカットによってフレームから外される）。しかしながら、それは生死不明なまま何年も会えなかった姉妹が再会に喜ぶ姿を表わすためだというより、むしろ二人を対比させ、姉妹の間の違和感と距離を示すことに集中しているようである。喫茶店での最初のショットはハイ・アングルで会話する三人を切り返しなしに撮影しており、画面内の他の人物たちも一望に見えるように演出されている。房子と夏子は向かい合って会話しているが、カメラのアングルによって彼女たちの後方にあるテーブルのちょうど二人の間に位置している男性の姿も同時に映されている。その後、コーヒーをもってきたウェーターが久美子の後ろ側からフレームに入ってくるが、彼はそこで止まらずわざわざ房子と夏子の間に割り込んでサービングをする（図7）。彼が去った後は、再び後ろのテーブルの男性が映され、姉妹の間は常に誰かに割り込まれていることになる<sup>26</sup>。切り返しがないために房子と夏子は終始同時に一つの画面のなかに映されており、また二人の間に割り込んでいる人物によって、一種の境界線を間に挟んで向かい合っているように見える。言い換えれば、喫茶店のシーンは、再会シーンで服装の対比によって示された二人のギャップをいっそう明確に示す画面構成となっているのである。



図7 『夜の女たち』

こうした二人のギャップの意味については、夏子の職業に対する房子の反応から推測

---

<sup>26</sup> また、こうした演出は、これから二人が文字通り一人の男性を間に挟んで争うようになることの伏線として読み取れるかもしれない。

できる。今何をしているのかと聞く房子に対し、夏子は「ダンサー」だと答える。この瞬間、背景音楽が流れ出し、それを聞いた房子は衝撃の表情を浮かべて数秒間、テーブルの上のコーヒーカップを見て夏子から視線をそらすのである。その後、房子のアパートで三人が食事するシーンがつづくが、ここで夏子の派手な服装が話題になる。久美子が夏子の服を羨ましがって「うちもダンサーになろうかしらん」と言うと、房子はすぐ「変なこと言わんときなさい、あんた」と彼女を叱っており、喫茶店で見せた不愉快な表情が、ダンサーという職業に対する一種の軽蔑の表われだったのが示される。

『夜の女たち』で、夏子は売春婦ではなくダンサーとして設定されているが、最初画面に登場したときの「パンパン」を連想させる派手な服装が与える視覚的な印象が烙印のように作用し、また、貞淑な着物姿の社長秘書である房子との服装及び職業の両面における対比と、房子が示す蔑視に近い感情によって、性的に「放蕩」な女性、すなわち「娼婦」的なイメージが夏子には被され、強調されているのである。このイメージは、その後、ダンスホールで夏子が栗山と抱き合って踊る場面、房子と内縁関係であった彼と密かに肉体関係をもっていたことが発覚される場面、追及する房子に、自分の身体は引き揚げの途中に受けた性暴力のために「めちゃめちゃ」になったので「二号さんでも何でもなる」と言い捨てる場面などを通し、いっそう強化されていく。

さらに映画のストーリーでは、実姉を裏切って栗山と肉体関係を持っていた夏子が、彼の子供を宿することになるが、梅毒感染によって流産するという「転落」の経緯を辿るなかで、彼女の「娼婦」的なイメージは極大化され、その身体は三人のなかでもっとも「パンパン」的なものになるのである。特に、夏子が辿る狩り込み、病院での性病検査、梅毒感染、そして婦人ホームでの流産後に更生を誓うという過程は、まさに占領当時の売春及び性病対策のプロセスそのものであり、占領軍が「パンパン映画」に求めている性病の恐ろしさと更生の必要性を啓蒙するプロットの壺を押さえているものだといえる。そのプロセスを具現化する人物だという点でも、夏子は『夜の女たち』が模範的な「パンパン映画」になるために不可欠な「汚れた」女性として設定されているといえる。夏子役に高杉早苗という女優を起用したことも、こうした夏子のイメージと無関係ではないだろう。封切当時『夜の女たち』についていくつかの映画評を書いた映画評論家の津村秀夫は、「女優の個性からいえば矢張り高杉早苗の夏子の方が適役である。歳はとつたが高杉はまだ美しさを失わないし（中略）第一にデカダンな官能的な魅力がある。何よりも現代の淪落女らしい知的な冷たさと自棄的な感情がよく出ている<sup>27</sup>」と述べるなど、三人の女優のなかで高杉早苗がもっとも「闇の女」に適役であったと一貫し

---

<sup>27</sup> 津村秀夫「『夜の女たち』を観て」『近代映画』4巻8号、1948年8月、19頁。

て高く評価している。

しかしながら、ここでもう一度喚起しておきたいのは、物語の設定上において夏子はあくまでもダンサーであり、「パンパン」ではない点である。久板栄二郎の原作「女性祭」<sup>28</sup>では、栗山によって性病に感染させられるのは房子であり、夏子は子供を宿すが、感染はしていないという設定であった。すなわち、映画でこうした設定を変更して、実際「パンパン」に転落する二人（房子と久美子）ではなく、ダンサーの夏子の身体を（梅毒感染によって）もっとも「汚れた」ものとして造形しているのは多分に意図的だといえる。その意図とは、占領軍に求められていた要素の核心を押さえるもっとも「パンパン」的な女性を、厳密にいつて「パンパン」ではない登場人物によって視覚的に具体化する逆説、または〈クロッシング〉を通し、占領軍と日本政府が一部の女性に「娼婦」という烙印を押して隔離させる根拠になった二項対立の論理的妥当性を問うものである。

### 第3節 売春とは何か——〈クロッシング〉の結節点としての姉妹の身体

以上のように『夜の女たち』は、当時「パンパン映画」に期待されていたことを一部では守りつつ、その一方では、占領軍の「パンパン」対策の基本論理に対する批判となり得る要素を含んでいる映画である。房子と夏子姉妹だけではなく、この映画には全編にわたって女性登場人物たちを分断する二項対立の構造自体が存在しない。『夜の女たち』と同じ1948年に製作されたほとんどの「パンパン映画」では、「パンパン」の対蹠的存在として「純潔」な女性を登場させて両者の克明な差異を示すことで、後者が体現している貞操観を強調し、前者の更生すべき当為性を明確に表わしている。たとえば『白い野獣』（成瀬己喜男、東宝＝田中プロ、東宝争議や主演女優の事情によって封切は1950年<sup>29</sup>）には、更生寮の院長泉良輔（山村聡）に協力し「パンパン」の性病を治療

---

<sup>28</sup> 久板栄二郎『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年に収録されている「女性祭」を参照した。

<sup>29</sup> 『白い野獣』の製作をめぐる事情は、当時の新聞記事からも確認できる。たとえば、『読売新聞』の記事を辿っていくと、まず、1948年4月26日の朝刊には、会社側がストライキの対策として『白い野獣』を含め目下製作中であつた4本の映画（『青い山脈』、『女の一生』、『ジャコ万と鉄』）のスタッフだけ作業を続行させるよう組合側に申し入れたが、交渉はもつれたとされている（2面）。そして、同年の12月には、ストライキは解決されたが、

する女医中原優子（飯野公子）が登場する。中原は、彼女が常に身にまとっている白衣に象徴されるとおり、理知的で男性とも対等な関係で働く専門職の女性で、また未婚の女性として「純潔」を守っているという、まさに戦後民主主義的な女性として設定されている<sup>30</sup>。こうした彼女の「純潔さ」は、梅毒感染により発狂したり視力を喪失したりする寮の「闇の女」たちと対比され、「純潔」な女性と「汚れた」女性の境界をより明確に表している。また中原は、「闇の女」たちを更生の道へと導こうとする男性権威者（寮長の泉）の協力者という役割を果たしているが、1948年版の『肉体の門』（マキノ正博、吉本プロダクション＝大泉スタジオ）においても、「パンパン」たちを救済しようと尽力する牧師の神山（水島道太郎）に協力する婦人警官の折部みはる（小夜福子）が登場する。このような、「転落」した女性たちを救済するのは男性とその協力者である「純潔」な女性であるという映画の設定は、言い換えれば、女性が社会の構成員とし

---

まだ東宝は作品を生み出していたとし、「ストで撮影を中止した『白い野獣』は主演の三浦光子の渡米」のために作業が進んでいないと説明されている（『読売新聞』1948年12月3日朝刊、2面。三浦光子は、1946年に結婚したGHQの日系2世の米軍中尉と1948年11月に渡米した）。そして、1950年の3月に、成瀬己喜男監督が『怒りの街』（東宝＝田中プロ、1950年）を完成してから、渡米したままの三浦の代わりに新たに久我美子と原保美を加えて『白い野獣』に取りかかるという記事が掲載されている（『読売新聞』1950年3月19日夕刊、4面。しかし、両者とも成瀬の前作『怒りの街』には出演しているものの、『白い野獣』には出演していない）。その後、『白い野獣』は、1950年6月3日に封切予定であったが、日映演（日本映画演劇労働組合）のストライキ中に、全映演（全国映画演劇労働組合）が封切前日の2日の午後にストの指令を出し、3日の午前から4時間ストに突入することになった。そのため『白い野獣』は全国配給が止まり、そのうえ、翌日は日曜日で有楽街の劇場が大体休館するという最悪の状況を迎えるが、紆余曲折の末ついに封切している（『読売新聞』1950年6月3日朝刊、3面）。

<sup>30</sup> 日本近代女性史研究者の牧律は、「占領期の「純潔教育」では、「貞操」の普及と同時に、新憲法と教育基本法に明記された「男女平等」の理念が融和する形で国民に示される必要があり、言い換えれば「純潔教育」の中で、禁欲と男女平等の一致が計られる必要があった」のであり、「結婚まで男女が童貞と処女を守ることの必要性は、矯風会が女性解放運動において男女平等の旗印とした、一夫一婦制推奨へとつながっていた」と、戦前における「純潔教育」が戦後にも引き続き使われたと説明し、しかし、両者ともに、家父長制社会が容認した「売春女性と妻に代表される社会機構における性の二重規範への批判はない」と指摘している（牧律「山室民子にみる自律意識と純潔教育」恵泉女学園大学平和文化研究所、前掲、186-187頁）。映画のなかで、泉と中原は互いに好感をいだいており、寮のなかでは彼らが「肉体関係」を持ったのかどうかについて噂されているが、しかし、映画の進行につれて二人の関係はプラトニックなものであることがほのめかされる。また、中原が、料理が上手なうえにクラシック音楽を楽しむという高尚な趣味の持ち主であるという設定は、戦後民主主義的な女性像が、夫婦を中心とした中産階級の家を理想として作られたことを表わしているともいえる。

て、その居場所を獲得するためには「純潔」な身体を守ることが必要不可欠な条件だという、占領当時の男性中心的なジェンダー規範を如実に示しているといえよう

以上のような点を踏まえたうえで、本節では、まず「純潔」な女性と「娼婦」の間を〈クロッシング〉している登場人物に焦点を当てて分析し、続いて、こうした二項対立の無化が、ヒロインの房子が「パンパン」になろうと決心するまでの過程において一段と顕著になり、さらには女性の「転落」とは何か、売春とは何かという問いかけにまで拡張されていくことを検討する。

### 1) 房子——社長秘書と「パンパン」

喫茶店とアパートでのシーンにおいて、房子はその表情と視線および、台詞を通して夏子に対する一種の軽蔑を表わしていた。こうした房子の反応は、彼女が認識している二人の社会的な位置づけの差異に起因しているものであり、この社会的な位置づけの差異に職業と服装で代弁される彼女たちの「純潔さ」がかかわっていることはすでに確認したとおりである。

しかし、房子が社長秘書としてダンサーの夏子に示している、いわば「純潔」な婦人が「汚れた」女性に表わすような軽蔑の感情は、彼女の社長秘書という社会的ステータスが、実は社長の栗山との内縁関係によって保障されているものだという点で非常に自己矛盾している。夫が戦死し、子供まで結核で失った房子は、栗山商会の社長栗山謙造（永田光男）に社長秘書として雇ってもらい、大和田家を出てアパートで一人暮らしをしている。この関係が単なる社長と秘書のそれではなく、房子が社長秘書になり得たのは栗山の情婦であるためだという事実が、その後の社長室のシーンで明るみに出る。この点に着目すると、房子は、対外的なステータスや身にまとっている服装で彼女が装っている「貞婦」性と、経済的支援を受けるために婚外の性的関係を結んでいるという「娼婦」性とが交差／共存する人物だといえる。言い換えれば、房子という人物はそれ自体二項対立を無化しているとともに、彼女が夏子に対して示す自己矛盾的態度によって、その二項対立に基づいていた「パンパン」に対する社会的蔑視と差別の矛盾を露呈しているともいえる。そして、「貞婦」と「娼婦」の錯綜する結節点のような存在としての房子は、またもや電車のモチーフによって表現されていることに注目したい。

『夜の女たち』においては踏切付近を背景としている場面であっても、電車が直接フレームなかで映されることはほとんどない。映画のなかで電車の〈クロッシング〉は、汽笛や線路の上を走っていく音、または、線路やプラットフォーム、駅舎などによって間

接的に提示される。したがって房子が電車に乗って栗山商会に出勤する場面は、冒頭で房子が古着屋から大和田家に戻る途中の場面と大阪駅で久美子が不良学生に出会う場面<sup>31</sup>を除けば、唯一電車が直接画面に登場する場面であるうえに、登場人物が乗車している（乗っている人物自身も線路の上を走っていく）という意味で注意を払って見る必要がある。

この場面は、ただフィックスされたカメラが満員電車のなかで窓外を眺めている房子の姿を映すだけの、約10秒ほどのショットである。省略しても物語の展開に飛躍が生じるわけでもないショットだといえるが、しかしこのショットの撮影が、1948年2月に行われた大阪のロケーション・ハンティングの時点ですでに決定<sup>32</sup>されていたことを考えると、房子が「電車に乗って出勤する」ということを示すための、意図的なショットであることは明らかである。

先述したとおり、房子の社長秘書という職業は、彼女が社長の栗山と内縁関係を結ぶことによって獲得したものであり、大和田家からの独立もアパートでの生活もその収入に支えられている。この二人の関係は、電車ショットにつづく社長室でのショットでは

---

<sup>31</sup> 家出した房子の義妹大和田久美子（角田富江）が不良学生の川北清（青山宏）と出会う場面でも、電車が登場する。この場面は、彼女が大阪駅前の地下道から上がってくるショットからはじまる。フレームの後方の右上には「OSAKA STATION」と英語で書かれている大きな看板が見られる（依田義賢のシナリオには、大阪駅ではなく梅田駅前と設定されている。この映画の美術担当が、多数の溝口映画に参加し、厳密な時代考証で名高い水谷浩であることを考えれば、英語の看板を映しているのは、CROSSING、RAILROADなどと同様、検閲コードを守る範囲内で、衣装から音楽まで同時代の風俗や雰囲気厳密に再現しようとした意図として読み取れる。溝口映画における水谷浩の美術については、佐藤、前掲、321-324頁を参照されたい。また、久美子が地上に上がってくると同時に、汽笛の音がして後景にある駅舎のすぐ前を電車が通り過ぎていく。次のショットで久美子は、駅前で「学資稼ぎ」をしていた不良学生に騙されて、近所の喫茶店に連れていかれることになる。その後、久美子は彼に強姦され、彼の仲間である不良少女たちに所持品と服まで全部奪われる。喫茶店近くの荒廃とした焼け跡で少女たちが久美子に暴力をふるまう、この約1分30秒ほどの長回しショットは、地面から立ち上がって不良少女たちについていこうとする久美子の横顔を映すことで終わるが、その時、聞こえてくるのは大きな汽笛の音である。所持品をすべて奪われて家にも帰れなくなった久美子は、不良たちに「わてらについで。しゃりだけは喰わしたる」と言われ、彼女らの仲間に入って「パンパン」になるのである。このショットでは、後述する房子の「転落」の場合と同様、女性が売春の世界へ足を踏み入れる瞬間が、通り過ぎていき電車によって（厳密には、汽笛の音という効果音によって）提示されているのである。

<sup>32</sup> 「パンパンロケ随行記——松竹映画「夜の女たち」」『キネマ画報』2巻5号、1948年5月。8カ所のロケ地のなかに「南海電車内」が含まれている。エキストラを20名程度動員したことも付記されており、朝の満員電車内の雰囲気を表現しようとしたことがわかる。

じめて示される（図8）<sup>33</sup>。こうした二人の関係が房子にとっては、対価（経済的安定と社会的ステータス）を得るための性的関係、いわば「買売春」的関係だと呼ぶならば、当面の問題となるのは、その後栗山と夏子の密会を目撃し、その衝撃で房子が「パンパン」になろうと決心するシーンの解釈である。



図8『夜の女たち』

栗山が密かに夏子と肉体関係を持っていたことを知った房子は衝撃と絶望に苛まれ、「男に病気を移して復讐」するために「パンパン」の道を選択することになる。アパートから飛び出した房子は、再び（出勤のときと同じ南海電車の）駅に向かう。ここでカメラは、まず階段からプラットフォームに上がってくる房子をロング・ショットで映す。そして、電車が過ぎていく音が聞こえてくる瞬間、カットして遠いところを凝視している房子を正面からバスト・ショットで映し出す。汽笛の音と電車が線路の上を走る音が徐々に激しくなっていく、カメラは固定されたまま、顔を伏せて苦しむ房子を映してフェイド・アウトする。その次の、房子が再び古着屋を訪れるショットで彼女は女将に売春の斡旋を頼む。つまり、このシークエンスにおいて汽笛の音と電車の走る音によって示される横断のイメージは、文字通り「素人」の房子が「玄人」へと〈横断（クロッシング）〉していくことの隠喩として解釈できる。

しかし、先述したように、栗山の秘書としての房子の生活、栗山との内縁関係を持続することで彼の経済的支援に依存するという生き方を一種の「買売春」として規定できるなら、アパートを飛び出し「パンパン」になったのは、表面的には社長秘書から街娼

---

<sup>33</sup> 図8のような身体接触と、房子が「ね、社長さん」と呼ぶと、栗山が「なんや、なんど買ふてほしいか」と聞き、房子は「いいえ、社長さん、ほんまにあたしを思っていて下さいますのん？」という二人の台詞を通して、二人の関係が経済的な援助を前提とした内縁関係であることが提示されている。

への転落だといえるが、一方では、経済的報酬と引替えに栗山という男性と関係を結ぶという従属的な生活からの脱出だともいえる。身を売る相手が不特定多数になっただけで売春であることには変わりはないし、戦後の荒廃した社会のなかで彼女に別の選択肢がないことを考えると、これを彼女の「自己決定」とは言えないだろう。ただ、両方とも「売春」だとすれば、栗山に従属して性を売る生活と街に立って自ら経済活動の主体となった<sup>セックスワーカー</sup> 街 娼としての生活と、いずれが「転落」した生き方で、房子にとって屈辱的な生き方であるかは判断しがたい。

房子の出勤シーンのロケーションが意図的に電車内に設定されたのは、その栗山のところへ向かう道と、「パンパン」になるために古着屋へ向かう道の両方において房子が同じ（南海）電車に乗っていたという共通性を示すためだったと思われる。この古着屋は冒頭のシーンについて検討したとおり、二つの対立する道が〈クロッシング〉する場所であった。しかし、房子が再び訪れた古着屋で〈クロッシング〉している道は、いずれが「転落」の道であるのか、その判断を留保させる複雑なものとなっている。

ここでもう一度、出勤シーンにおける電車内の状況描写に注目したい。このショットで特徴的なのは、房子と他の乗客たちが、明暗、方向、そしてジェンダーという要素において対比されている点である。まず電車のなかは暗く、他の乗客たちは黒く輪郭だけで映し出されているのに対し、画面の中央に見える房子の上半身だけが光を反射して白く映されている。また、流れていく窓外の風景によって電車が向かっている方向が観客にわかるようになっているのだが、他の乗客たちが列車の進行方向に向かって立っているのに対し、房子一人だけは逆方向を向いて立っている。まさに満員電車のなかで彼女一人が、多くの人々に囲まれているような演出となっているのである。さらに、カメラは彼女を囲むように立っている人々の肩越しショットで房子を映すことで、観客が乗客の一人になって車両のなかで彼女を覗き見しているような感覚を与えている。重要な点として、彼女を囲んでいる人々は輪郭だけではあるが、その服装によって皆男性であることが示されていることも挙げておきたい（図9）。

換言すれば、房子は、栗山商会に向かう暗い電車のなかで、輪郭だけで映し出される黒い影のような不特定多数の男性たちに囲まれ、見られているのである。観客もまたこの眼差しを共有する。そして、房子を見るこうした視線は、先行する一つの場面にも表れていたことを確認しておきたい。それは、房子が収容所で夫と一緒にあった平田修一（田中謙三）が出したラジオの放送を聞いて、彼が務めている栗山商会にはじめて訪れたときのシーンにおいてである。夫が戦死したことを知らされ、彼の遺品を手にとって涙を拭いている房子を見ている、栗山の卑劣な視線（図10）。それが窮地に追い込まれた獲物を見る猛獣のそれであったのは、その後の展開によって示されたとおりである。



この栗山の視線が、電車内のショットにおいては不特定多数の視線に置き換えられている。つまり「娼婦」というレッテルが張られていないにせよ、社会的・経済的な弱者である女性は、生活の基盤を持ちえない戦後の荒廃する社会状況のなかで生存するために、常に自分の身体を売り物にさせられる危険にさらされていることを、この電車内のショットは示しているのである。



図9『夜の女たち』



図10『夜の女たち』

ここで、この南海電車の路線と映画の舞台とのかかわりについて触れておく必要がある。歴史学者の木村武雄は大阪のスラム「釜ヶ崎」にかんする著書のなかで、この地区は明治期から形成され、戦後には「南海本線ガードの付近」を中心にスラム街がいっそう膨張していき、各種の犯罪が増加するなど、まるで「無法地帯」であったと記している<sup>34</sup>。依田のシナリオでは、ここを「野犬のやうな浮波児のさまよう大通り新世界と、飛田釜ヶ崎の境の通り、大阪の顔廃と悪の屑の溜つている所<sup>35</sup>」と説明している。『夜の女たち』の撮影の大阪ロケに同行した記者の記事によると、「アベノ十二間道路」や「飛田大通り附近」、「天王寺公園」など釜ヶ崎地区およびその周辺で撮影が行われたことが確認できる<sup>36</sup>。南海電車の通る地域といえば人々がすぐに思い浮かべるのが、戦

<sup>34</sup> 磯村英一・木村武夫・孝橋正一編『釜ヶ崎——スラムの生態』ミネルヴァ書房、1961年、69頁。

<sup>35</sup> 依田義賢「夜の女たち」『映画藝術』3巻3号、1948年4月、39頁。

<sup>36</sup> この記事には、1948年2月の時点で決定されていた8カ所のロケーション地帯が次のように記されている。①大阪、心斎橋筋、戎橋附近／②南海電車内、及び萩ノ茶屋ホーム／③難波病院／④アベノ十二間道路、飛田大通り附近／⑤天王寺公園、動物園附近／⑥中ノ島公園／⑦長柄橋附近／⑧大阪駅附近（前掲、「パンパンロケ随記」ページ数表記なし）。大正期における飛田の遊郭地許可とそれに対する反対運動にかんしては、吉見周子『売娼の社会史 増補改訂』雄山閣出版、1992年の「飛田遊廓設置反対闘争（第9章）」を参照のこと。

前から遊廓地や貧民街として悪名の高い「釜ヶ崎」であり、それがまさに『夜の女たち』の舞台となっているのである。

『夜の女たち』の房子と夏子、久美子は、三人ともに戦争によって人生が破壊された下層階級の女性として設定されている。房子は戦争で夫を失い、敗戦後の経済的苦境のために子供にまで死なれた。夏子は戦時中、挺身隊として朝鮮に渡っていたが、引き揚げの途中に性的暴力を受ける。久美子は戦時中から工場労働者として搾取され、「戦争のおかげでめっちゃめっちゃ」になった「うちの青春は可哀想」だと不満を漏らす（『夜の女たち』15分22秒-15分26秒）。久板の原作では、大和田家は東京の高級住宅街に家を持ち、闇物資の取り扱いで裕福な生活を営為しているという設定であった<sup>37</sup>。しかし溝口と依田は、こうした設定を含めたシナリオの方向性が、自分たちの企画意図とは異なると判断し、結局依田が、主要登場人物と大まかな設定だけを残して原作の内容を大幅に修正し、大阪を舞台とした新しいシナリオを作り出した<sup>38</sup>。原作が、自由と解放に対する誤った観念と人間としての自覚の欠如が招いた上流階級の婦人と娘の転落を描いているのに対し<sup>39</sup>、映画は、戦後の荒廃した日本社会の縮図のような、幾重にも周辺化された最下層の人々の住む地域を中心に、そのなかでも社会的弱者の立場にある女性が遭遇した状況に着目しているのである。

溝口は企画の段階から『夜の女たち』のなかで、「関西のローカルに於ける、パンパンその他の生態」を描き出したいと思っていた<sup>40</sup>。彼のいう「関西のパンパン」とは、先述したような幾重にも排除され差別された地域の女性たちのことを、象徴的に指していたのではなかろうか。『夜の女たち』は、単に「貞操」を境界にして、家庭に属する妻ないし母という「正当な」女性と、家庭から追放された「異端」の女性という二分法を拒んでいるだけではない。それに加え、こうした性道德規範によって烙印を押されているのが、すでに排除を受けている社会の底辺の女性であることに焦点を当てているのである。再びオープニング・シークエンスを思い起こしてみよう。俯瞰で映し出される阿倍野のバラック街、そしてズーム・インしながらショットが変わると、南海電車の通るスラム街に立っている立札の警告文がクローズアップされる。特定の時間帯にこのバラック街に立っている女性は、「闇の女」として認めて検挙するという警告文は、言い

---

同書の後半には、占領期のR・A・Aや赤線、売春防止法などについての叙述も収められている（185-228頁）。

<sup>37</sup> 「東京 丘の中腹に焼け残っている高級住宅の一群が見える。住宅群の中の一軒（大和田家）気の利いた門構え。“大和田”の表札」。久板栄二郎『久板栄二郎シナリオ集』95頁。

<sup>38</sup> 依田義賢『溝口健二の人と芸術』163-168頁。

<sup>39</sup> 久板栄二郎『久板栄二郎シナリオ集』92-93頁の解説。

<sup>40</sup> 依田義賢『溝口健二の人と芸術』168頁。

換えれば、経済的・階級的に排除されている女性たちを潜在的な「娼婦」とみなし、統制と処罰、教化の対象にするという論理を表明しているのである。

## 2) 『風の中の牝鷄』における性行為の描写

以上検討してきたとおり、『夜の女たち』は、封切当時宣伝されていたように三人の女性が転落していき、後には悔悛する過程を描き出した単線的プロットを装いながら、一方では踏切や電車という要素を用いて、そのプロットを支える占領期の貞操観の矛盾を暴露している映画だといえる。こうした『夜の女たち』が内包している問題意識、すなわち、女性の転落とは何か、または売春とは何かという問いかけは、「パンパン映画」をはじめ売春問題を取り上げた同時代の映画テキスト群においていかに位置づけることができるのだろうか。

『夜の女たち』の約4ヵ月後に封切した『風の中の牝鷄』（小津安二郎、松竹大船）は、戦場からまだ帰還していない夫雨宮修一（佐野周二）を待ちながら一人で子供を抱えているヒロインの時子が、夫の不在中、子供の入院費を工面するために一度だけではあるが売春をするというプロットの映画である。この映画は「パンパン映画」にカテゴライズされてはいないが、戦後の夫の不在中に起こる売春を取り上げている点、また『夜の女たち』で房子を演じた田中絹代がここでも主人公の時子に扮している点から、二つの映画の共通性を見出すことができる。そのうえ『風の中の牝鷄』は、売春問題へのアプローチという側面からも、『夜の女たち』との類似性がうかがえる。

『風の中の牝鷄』のなかで時子の一度きりの売春のシークエンスは、全22個のショットで構成されているが、これらは大きく、売春行為が行われた部屋を映すショット（①～④、②①～②②）と女将たちが麻雀をやっている茶の間を映すショット（⑤～①⑨）の二つに分けられる。①～④と②①～②②のショットでは、誰もいない部屋のなか（①～③）と、古川（清水一郎）がうがいをしている廊下（④）が映し出されているだけであり、ただ、部屋のなかの瓶ビール、タバコの煙と寝具の一部、そして古川のうがい、性行為があったと推測できる間接的な暗示になるだけである。しかしこの推測は、つづく⑤～①⑨において売春相手の吉川の口を通してただちに否定される。彼は、時子の売春を斡旋した野間織江（水上令子）に「どうだった」と聞かれると、「駄目だった、言うこときかねえんだい」と答え、それに対して女将が「誰が」と聞くと「俺の方がよ」と返事する。

つまり彼の話によると、事実上時子との間に性交渉はなかったことになるのである<sup>41</sup>。その後は②～④とデカルコマニーのようにちょうど対称をなす⑩～⑫のショットがつづくだけで、物語上もっとも重大な事件である時子の売春シークエンスは、当事者の時子の姿を一切映すことなく終わる。

これに対し、復員後の修一が時子の「過ち」について知り、憤りと激情を抑えぬままに、乱暴に時子と性交渉を持つ二階部屋での場面は、非常に扇情的に描写されていることに注意されたい。むろん、この場面も二人は障子の後へ隠れたままで、性行為は、二人の姿が隠れた瞬間筆筒からボールが落ちてくるという隠喩的な表現と、時子の呻く声によって間接的に描写されているのみである（図11）<sup>42</sup>。しかしこの性行為が、妻の売春を許せない修一が時子を突き放し、床に倒れた彼女に缶を投げつけるという暴力の延長線上で起こったという状況と、時子の呻く声、そしてショットが変わった後に映される時子の乱れた姿（図12）は、先述した売春場面に比べると非常にエロチックな演出となっている<sup>43</sup>。さらに、二人の性行為の描写に用いられているボールの落下は、その前

---

<sup>41</sup> 茶の間でのシーンで、古川は桃を食べながら、麻雀をしている他の人物たちと会話をしている。桃という果物が喚起させる性的なイメージと、それを貪るように食べている古川の姿は、性的隠喩として読み取れるだろう。つまり、古川が桃を食べるショットと彼自身の話を合わせると、彼は、性交不能の男性の解消されえなかった欲求を、女性の代理物としての桃を食べるという象徴的な行為を通じて満たそうとしているというように、フロイト的に解釈することが可能である。

<sup>42</sup> 占領期の映画における隠喩的性描写にかんしては、次の論文を参照した。板倉史明「「無垢な」観客と「洗練された」観客——初期映倫時代1949-56年における隠喩的描写法」杉野健太郎編『映画のなかの社会／社会のなかの映画』ミネルヴァ書房、2011年、99-112頁。この論文では、GHQの指導の下、1949年に設立された映画の検閲機関である映倫（映画倫理規程管理委員会）初期には、まだレイティング・システムがなかったため、性行為の場面は、年少者の観客には分からないが、成人観客であれば推測できるような表現方法（省略法と隠喩法）を用いたと分析している。ここでは、『風の中の牝鶏』の製作より少し後の映倫初期の性的描写について論じているが、映倫初期の審査方針はGHQの影響下で作られたものであるので、『風の中の牝鶏』のなかの性行為シーンを解釈するにあたって大いに示唆を受けた。また、この論文では、『夜の女たち』の不良学生による久美子の強姦シーンにおける描写法（省略法）についても言及している（160頁）。しかし、こうして社会的に問題視される恐れのある場面を省略して撮影したにもかかわらず、封切当時、『夜の女たち』が年少者に与える悪影響を懸念した人々もいたようである。映画の封切から約2ヵ月後の1948年8月の記事には、京都府で『夜の女たち』の未成年者の観覧が禁止されたことが言及されている（落合矯一「鑑賞指導——最近の映画より」『映画教室』2巻6号、1948年8月、23-24頁、津村秀夫「溝口健二「夜の女たち」と悪の感覚」『映画春秋』17号、1948年8月、14頁）。

<sup>43</sup> こうした前後の状況を考えると、このシーンを見る観客は、直接的に表現されてはいないものの、これを二人の男女の性行為の文脈で受け取るしかないという意味で、この場面にお

の修一が房子に投げつけた缶の階段からの落下、そして、映画のラストにおいて修一に押された房子が階段から落下<sup>44</sup>するという、二つの場面と類似性を見せている。つまり二つの場面は、落下という運動と、それが修一の暴力的な行為によるものだという、二つの点で共通しており、夫婦の性行為を修一の暴力性を喚起させる落下のイメージで描写していることには、それを夫による一種の暴力として位置づけようとする意図が読み取れる。



図11 『風の中の牝鶏』



図12 『風の中の牝鶏』

このように『風の中の牝鶏』のなかでは、時子の売春よりも、むしろ夫婦の性的関係が扇情的かつ暴力的に表現されていることによって、結婚という制度によって後者に与えられている道徳的優越性への疑問が呈示されている。また、夫の不在中に経済的な困窮のためにやむを得ず売春を選択した時子の状況を考えれば、帰ってきた夫は、今後の彼女と子供の生活の安定を保障してくれる大事な存在である。彼によって提供される安定した生活を確保するために、時子は夫に突き放され缶を投げつけられても、そして階段から突き落とされても、彼に逆らうことなく従順な態度を貫き、ひたすら自分の過ち

---

ける性描写は「物語のなかで福栖の解釈を生み出す」（板倉史明「「無垢な」観客と「洗練された」観客」160頁）ような隠喩的表現ではないと思われる。

<sup>44</sup> この場面について紙屋牧子は、「不貞を働いた女には受難が待っているという構造」が他の「パンパン映画」から見出される「罪→受難→免責」という構造と同じであると論じている（紙屋牧子「占領期「パンパン映画」のポリティックス」181頁の注42）。また、映画監督の黒沢清は、階段から落下した田中絹代は死んだとしか思えないと述べ、戦場から帰ってきた夫も実は死んだ亡霊であって、最後の二人の抱擁は亡霊同士のものではないかという意見を示している（蓮實重彦・山根貞男・吉田喜重編『国際シンポジウム小津安二郎——生誕100年記念「OZU 2003」の記録』朝日新聞社、2004年、182頁）。

を謝りつづける<sup>45</sup>。こうした状況を念頭に置けば、部屋借り住まいの二階部屋でのあの暴力的な肉体関係と古川との「関係」について、後者だけを売春だと断定して道徳的批判を加えることができるのかという問いを、この映画は提示しているといえる。

『夜の女たち』と『風の中の牝鷄』は、双方ともに、何が女性を売春の道へと押し出すのか、あるいは売春とは何かと問いかけるという、時代を先取りする問題意識において共通性を見せている。しかしながら、その結論に至っては、二つの映画は完全に異なる選択をしている。



図13 『風の中の牝鷄』

まず『風の中の牝鷄』は、階段から突き落とされた時子が夫に許され、彼女の犯した「ほんの過ち」など忘れて夫婦としての新しい出発を約束するというハッピーエンドで終わっている。足を引きずりながら一人で階段を昇って部屋に戻った時子は、泣きながら膝を屈し、両手で夫の足を握りしめる。修一は時子の髪を撫で、彼女を立ち上がらせる。時子は、やっと手に取り戻した「妻」としての位置からもう二度と「突き落とされない」と誓うかのように、両手を夫の背中に回し、強く組み合わせる（図13）<sup>46</sup>。結局

---

<sup>45</sup> 時子が突き落とされた後も、夫の修一は手を貸しに降りてこない。時子は足を引きずりながら階段を上がり、背中を向いて座っている夫に、「すみません。あなたにこんな思いさせるなんて、みんなあたしが馬鹿だったんです（……）でも、もうこれ以上あなたの苦しんでいらっしゃるのを見ているのは辛いんです。どうぞあなたの気のすむようにしてください。ね、あたしは我慢します。どんなことでも我慢します。ね、ぶってください。憎んでください。存分にあなたの気のすむようにしてください（……）あなたは泣いちゃいや、あななが泣いちゃいやです。ね、あなたはあたしを叱ってください。ぶってください。このままではあたしも辛いんです」と繰り返し謝罪している。

<sup>46</sup> この夫婦の和解というハッピーエンドについて、中澤千磨夫は、最後のショットに登場す

『風の中の牝鷄』は、時子の売春と夫婦の性行為に対する転倒された描写により、売春を女性の罪だと規定していた当時の貞操観念に対して疑問を提示しながらも、家庭から追放された女性には生きる道はない、女性の居場所は家庭だという、戦後の荒廃した社会の冷酷な現実との極めて旧弊な妥協の道を結論として導出しているのである。

こうした結末は、同時代の批評空間において『風の中の牝鷄』が倫理的に正しい映画として位置づけられる根拠となった。一例を挙げれば、安田清夫は『風の中の牝鷄』の映画評のなかで、敗戦以来の日本映画では男女関係を素材とする場合、「不倫が極めて当り前のこととして取扱われるようになった」と不満を漏らしたうえで、しかし小津は「真実、心の底から、それに反対」しており、ここに「小津監督の倫理観の正しさ」があるのだと、「世相の転変の激しさに拘らず、美しく正しい倫理観を持ちつづけ」ているその姿勢を称賛している<sup>47</sup>。また、そもそも時子が犯した「罪」とは、ほかならぬ子供の治療のためだという母性愛からの犠牲の結果であり、夫が帰ってくるとき少しは家らしくしておきたいという気持ちから家具は残してその代わりに身を売ったという、方向性は間違っただとしても家族のための犠牲であったことも、『風の中の牝鷄』の倫理性が高く評価された理由の一つだったろう。

ここで指摘されている『風の中の牝鷄』の倫理観の正しさは、当然ながら同時期の「パンパン映画」にも求められていた。次節からは、占領軍の検閲官からも、また先行論においても、こうした「倫理観」に沿った映画だと評価された『夜の女たち』が、エンディングにおいていかなる結論を導き出しているのか、具体的に検討していくことにする。

---

る二人の女性が持って歩くこうもり傘に注目し、説明を加えている。この二人の女性は映画の冒頭にも登場しているが、ここでは一人しか傘をもっていないのに対し、エンディングでは二人とも傘をもっており、「一人が同行二人になったということ」、つまり、この映画が時子と修一夫婦の「再生の物語」であることを象徴的に見せしていると解釈している（中澤千磨夫『小津安二郎・生きる哀しみ』PHP研究所、2003年）。さらに宮越勉は、二階部屋での和解のシーンの後、映画のなかで常に一人であった浩（時子と修一の息子）が、二人の子供とともに外で遊んでいるショットがつづいていること、また、映画の全編にわたって円い物体（こうもり傘、瓦スタンク、円い土管など）や円形を描くように修一の背中に回される時子の両手などが、「夫婦円満というハッピーエンド」に向けて配置されていると指摘している（宮越勉「映画のなかの志賀直哉——伊丹万作、小津安二郎らの場合（特集トリプレクスとしての文学と思想と映画）」『文芸研究』108号、2009年、25-26頁）。

<sup>47</sup> 安田清夫「風の中の牝鷄」『映画評論』6巻11号、1948年12月、39-40頁。



## 第4節 救済という幻からの脱出

前節で検討した『風の中の牝鶏』は「パンパン映画」ではないが、ただ、夫という父権的存在により女性の罪（売春）が赦免され、正しい道へと復帰できる機会が与えられるという結末の構造は、同時代の多くの「パンパン映画」からも見出されるものである。1948年の映画『肉体の門』では牧師の神山<sup>48</sup>がそのような存在であり、『白い野獣』では寮長の泉がそうである。またこれらの映画においては、正しい男女関係とは性の解放という誤った考え方による肉体的な享楽などではなく信頼と愛情に基づくべきものだ、という啓蒙的色彩の濃い「恋愛観」が主張されている。すでに言及したとおり、占領軍は「パンパン」など売春問題を取り扱う映画に対してその解決策、すなわち「娼婦」たちの更生と救済を示すように注文を付けていた。本節では、その要求が当時の「パンパン映画」にいかに関与されていたのか、また、CIEの検閲官から模範的な「パンパン映画」と評価された『夜の女たち』にはいかなる「解決策」が提示されている（／いない）のかについて考察を進めていく。

### 1) CIEの検閲コードと「パンパン映画」

『夜の女たち』のエンディングを考察するに先立ち、同時代の「パンパン映画」には何が求められていたのか、CIEの検閲コードを中心に確認しておきたい。

まず『肉体の門』の場合、主要登場人物である浅田せん（通称関東小政、轟夕起子）と夏目マヤ（通称ボルネオマヤ、月丘千秋）の恋愛／結婚への憧れが示される<sup>49</sup>。マヤが最初に登場するシーンは、教会の鐘楼が見える空ショット（映画全編にわたって繰り返し挿入されている）ではじまってから、結婚式が行われている教会内部のショットがつづく。そして、幸せそうな新郎新婦の姿とステンドグラスを映し出した後、マヤを追っている婦人警官の折部と教会に隠れ込むマヤの姿が現れる<sup>50</sup>。ここでマヤは、新郎新

---

<sup>48</sup> 1948年版の映画『肉体の門』に登場する牧師の神山は、田村泰次郎の原作小説には登場していない人物で、その舞台化にあたって新しく設定された人物である。

<sup>49</sup> 『肉体の門』（マキノ正博、1948年8月）は東京国立近代美術館フィルムセンター所蔵作品で、特別映写によって参照した。

<sup>50</sup> 封切当時雑誌に公開されたシナリオでは、この場面について「祝福の花ビラ——を、うけながらいま結婚式を挙げた新郎と新婦が、牧師の神山哲郎や参加者に送られて出て来る。参加者の投げる祝福の花ビラが新郎新婦の頭上で舞う、その花吹雪にまぎれこんだ小鳩のよう



婦の姿を羨望の目で眺めるが、ステンドグラスと讃美歌、花びら、白いウエディング・ドレスという聖なるイメージで刻まれた結婚式は、映画の後半において伊吹新太郎（田中実）に対するマヤの（肉体的快楽や金銭を取得するためではない）愛情が示される場面において、その愛情の「純粋さ」を強調するために用いられている。マヤは、無償の性行為を禁止する「パンパン」の掟を破って「純粋」な愛情から伊吹と肉体関係をもってしまう、仲間から処罰を受けることになる。鞭打たれて倒れたマヤは、以前教会に潜み込んで見た結婚式の幻覚を見るが、その新郎新婦の姿にはマヤ自身と伊吹の姿が重ねられている<sup>51</sup>。

彼女の伊吹に対する「純粋」な愛情は、伊吹<sup>52</sup>と他の仲間たち、そして、おせんまで悔悛の道へと導くのである。マヤの愛情に感動した「パンパン」たちが焼けビルから出ると、光が2回彼女たちに当てられ、それに眩しがる彼女たちの姿が映し出される。焼けビルの前に流られるどぶ川で女性たちが身体を洗うショットがつづくが、その身体にも光が当てられており、まるで神の象徴である光のなかで「汚れた身体を洗う」という救済の儀式が行われているような演出が施されている。おせんが救済される場面は、十字架の影が彼女の身体に重ねられることで、キリスト教のシンボルがいつそう露骨に示されている。彼女は、牧師の神山に恋愛感情を抱いて苦しむのであるが、映画において神山がキリスト教の神の代理人として位置づけられていることを考えれば、おせんは、神の愛情を求める求道信者として捉えることもできるだろう<sup>53</sup>。つまり『肉体の門』では、キリスト教の神に祝福される結婚と「純粋」な愛情に基づいた恋愛関係を理想化し、それに感化された「パンパン」たちが、結末において救済へと導かれていくさまを描き

---

に、花嫁姿を観に集まった群衆の中へ、とびこんでまぎれこむ小娘——マヤ」と記されている（田村泰次郎（原作）・小沢不二夫（脚色）「肉体の門——吉本映画大泉スタジオ提携作品」『映画評論』5巻4号、1948年5月、28頁）。

<sup>51</sup> 「マヤには少しのいたみも感じられない。ボーツとかすんだ瞳の向うに白いバラの花がある。聖なるコーラスがきこえる——（中略）マヤの純白の花嫁の姿の音が浮んでくる。伊吹の花婿の姿——美しい結婚式の場景が、大きくかぶさつてきては消えてゆく」（田村泰次郎・小沢不二夫「肉体の門」41頁）。

<sup>52</sup> 最初伊吹は逃げようとするが、神山の権威により自分の罪を反省し（「マヤにそう言ってください、もうあんなことはやめろってね。それから、それから俺の帰ってくるまでおとなしく待ってろってな、教会の神父さんのところで……。お願いします」）、警察へ引き渡される。

<sup>53</sup> おせんの救済の場面について、シナリオでは、「うつ伏した彼女の頭上に、朝霧をとおして、バラ色の太陽が描いた、美しい十字の影像があつた。それは、十字架にぬかずく、敬虔なる求道信者の姿に似ていた」と記されている（田村泰次郎・小沢不二夫「肉体の門」41頁、傍点引用者）。

出しているのである。

『肉体の門』より先立つ1948年2月に封切した『旅装』においても、「純粹」な愛情が「闇」の過去を乗り越えるきっかけとなっている。『旅装』は、「闇の女」だった過去を持ってある漁村の食堂で働きはじめる明子（市川春代）とトラック運転手善吉（佐野周二）の恋愛が物語の中心をなしている。善吉は明子の過去を知って苦しむが、二人の「純粹」な愛情によってそれを乗り越えて彼女の「過ち」を許し、映画は二人が結ばれて新しい未来へと旅立つというハッピーエンドで終わっている。同年の8月に封切した大映の『母』<sup>54</sup>では、バーのマダムである森田マキ（三益愛子）が、戦時中売春婦として「外地」を転々としていた自分の過去を娘の森田明枝（三条美紀）に隠すために、自らを叔母と偽って彼女の教育費を出している。この母親の献身的な犠牲により、明枝は高等教育を受けて学校で出会ったエリート教師と恋に落ちて結婚を約束する<sup>55</sup>。マキは、娘の世話をするとともにバーの周辺の街娼たちをの保護者としての役割も果たしている。映画は、マキが文字通り街娼たちの「新生」のために「新生洋裁店」を開くことで幕を下りている。つまり『母』で提示されている女性の幸福な人生とは、結婚を通して信頼と「純粹」な愛情に基づいた家庭をもつこと、あるいは、それが不可能な場合には身体を商品とする売春ではなく「健全」な労働で生計を維持することである。

このように、売春問題を取り扱ったおおかたの占領期の映画は、「純粹」な愛情に基づいた結婚と健全な労働の尊さなどを強調しながら、最後には「転落」した女性たちが社会の規範にふさわしい女性として更生するさまを描き示している。またそうした啓蒙的メッセージを、「パンパン」の更生保護施設（性病病院、婦人ホーム）を舞台とし、彼女たちの治療や更生のプロセスを前景化することで、より直接的に示している映画も

---

<sup>54</sup> 『母』は最初『濁流を泳ぐ女』というタイトルで企画されたが、CIEから売春婦を好意的に描いている点が問題とされ、主題を母性愛の強調へと変更するようになり、現在の『母』というタイトルで製作されることになった（Box no. 5305, Sheet no. CIE(D)01455. この資料については木下千花「墮胎の追憶」87頁より教示を得た）。『母』及び主演女優の三益愛子と大映「母もの」ジャンルにかんしては、次の論文を参照のこと。水口紀勢子『映画の母性——三益愛子を巡る母親像の日米比較』彩流社、2005年、板倉史明「大映「母もの」のジャンル生成とスタジオ・システム」岩本憲児編『家族の肖像——ホームドラマとメロドラマ』森話社、2007年、103-138頁、野沢公子「女優三益愛子と母もの映画」黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編『日本映画は生きている 第5巻——監督と俳優の美学』岩波書店、2010年、211-244頁。

<sup>55</sup> 明枝と教師の関係は、戦後の民主主義教育を受けた二人の教養の水準を表わすために、互いに尊重し合う美しいものとして描かれているが、たとえば、ボートに乗ってクラシック曲をハミングしたりする場面などが典型的である（『母』30分19秒-31分37秒）。

ある。本章ですでに言及した『白い野獣』<sup>56</sup>がその代表例として挙げられる。

『白い野獣』は、離れ小島<sup>57</sup>のように外部から隔離された更生寮（白百合寮）を舞台としている。この寮でもっとも重要視しているのは、労働（働く習慣）と規則である。映画はヒロイン湯川啓子（三浦光子）が入寮するシーンからはじまるが、彼女は「立派な」女学校を卒業しており、売春は「商売」ではなく「自分で自由に楽しく暮らす」ことだと主張する。また、寮の規則を無視する態度を取り、他の寮生とも交わろうとしない。泉は「つまらぬことでも規則は守ってもらわないと困るんだよ」と彼女を宥め、寮では「働くこと」、「働く習慣」を教えていると説明する。それに対して啓子は「楽をしても食べていけるなら、その方が気が利いてるでしょう」と反発するが、泉は「それは違う。本当に働く人間は働くことを愛するようになるんだ。とにかく、働いた後じゃこの寮の飯だって旨いからね」と強調する（『白い野獣』10分54秒-11分50秒）。

泉の主張するとおり、映画には寮生たちの働くショットが頻出する。映画の冒頭では、寮生たちが作業場で裁縫をしたり、寮の農園で泉とともに働いている姿が映し出される。この裁縫作業の場面は映画全編にわたって数回も登場しているが、とりわけエイコのミシン<sup>58</sup>を踏んでいるショットは、同一の場面が3回も繰り返し挿入されている（図14）。

---

<sup>56</sup> 『白い野獣』においても、相互信頼に基づいた精神的愛情が理想化されている。「純潔」かつ戦後民主主義の理想的な女性像そのものである女医中原と泉のプラトニックな恋人関係がそうであり、またそれは、寮生の復員してきた許婚岩崎（岡田英次）と一夜を過ごしてきたが、自分の過去を許せない彼の態度に苦しむ寮生の大野エイコ（中北千枝子）に、泉が語る貞操観にもよく表われている（「しかし、君たちはお互いに愛し合っているんじゃないか。それは、君たちが結婚するってことは、非常に難しい。結婚してからだってそうだろう。だが、それに打ち交わすものは愛情なんだ。お互いに強い愛情さえあれば（中略）貞操というのは、ただ誠実な愛情を持ち続けるということなんだ」『白い野獣』1時間10分36秒-1時間11分10秒）。こうして精神的愛情が強調される一方で、肉体的な性とは「あからさまに」してはいけない「汚い」ものとして語られている（中原「ただ……人間には性のことを隠そうとする感情が潜んでいますわね（中略）でも、何か汚いとか、恥ずべきだとかいう感じは、いつまでもつきまとうのではないのですか？」『白い野獣』14分29秒-14分49秒）。

<sup>57</sup> 1948年2月11日に開かれた東宝の企画審議会議では、『白い野獣』のシナリオについて、北條民雄の『いのちの初夜』（『文学界』1936年2月号）の性病版のような「離れ小島」の話だという意見が出されていた（井上雅雄『文化と闘争——東宝争議1946-1948』新曜社、2007年、114-115頁）。

<sup>58</sup> ミシンをかけている姿が頻繁に登場することからも分かるが、エイコは退寮した後、洋裁店で働こうと思っており、縫製技術の習得に熱心である。占領当時、ミシンは洋裁店のみならず、一般家庭にも普及され、こうした西洋から輸入されてきた機械を使用して家事の効率性を高めることが女性たちに勧められていた。たとえば、1948年に創刊された女性向けの雑誌『女性の科学』には、「一七九〇年英国人トーマス・セントがどうにか実用に供し得るミシンを発明して以来、各方面に於て研究され、今日では何れの家庭でもミシンを備へられ

ミシンを踏むというそれ自体反復的な動作である作業の場面が繰り返し登場することで、映画は、規則と決まった日課で動いている寮生活を表わしているのである。こうして規則と日課の反復で「パンパン」たちの「汚れた」身体は統制され、規律づけられていく。換言すれば白百合寮のシステムとは、規律・訓練により危険有害な「パンパン」の集団を秩序のある集団、つまり社会の構成員として再編入できる集団に変化させるために拵えられたものである<sup>59</sup>。



図14 『白い野獣』

それに加えて『白い野獣』では、女医の中原を通じて性病の予防と治療にかんする医学的な説明が語られると同時に、そうした肉体上の更生だけではなく、ダンスや音楽鑑賞、読書など健全なレクリエーションや、精神の更生を目的とするプログラムも描かれている。また泉と中原は、寮生たちに対して威圧的な態度を取らず、常に彼女たちの立場を理解し、尊重する態度を示している。これらの設定や内容は、1948年3月、CIEの

---

るようになりましたが、併し現在我が国ではミシン使用上の智識が少ないため充分に使ひこなされてその能力を十二分に發揮されない憾みがあり、（中略）そこで日常生ずる故障と其の普通の原因及修理調整について簡単に述べてみましょう（中略）新しいもの、珍らしいものをよく研究して御自分の用に充分に役立てることをしない国民も珍らしいといはれています」と述べ、ミシンの構造と使用法、修理法などを詳細に説明した記事が掲載されている

（渡邊哲哉「ミシンの使い方」『女性の科学』1948年6月号、18-23頁、国立国会図書館憲政資料室プランゲ文庫、ZE17）。また同雑誌には「進駐軍の御厚意でお砂糖だとか、メリケン粉の配給もありますので代用食にもなり、おやつにもなるやうな種類のものを五種ばかり御紹介いたしませう」とし、「アメリカ式おやつ五種」（鮎澤福子、24-25頁）という記事も載っていることから、同雑誌でいう女性の「科学」が、アメリカの主婦のような道具使用法や調理技術などを身に着けて家庭を支えるための知識であると推測できる。

<sup>59</sup> ミシェル・フーコー『監獄の誕生——監視と処罰』田村俣訳、新潮社、1977年、223頁

シナリオ会議において『白い野獣』のシナリオにつけられた、次の4点のアドバイスを反映したものと思われる。

- 一、この深刻な社会問題に対して解決策を提示するためには、慎重を期すべきである。（中略）
- 二、性病とその治療法にかんして現代医学の最新情報を反映するために、徹底的な調査が先行されるべきであり、PH&W（Public Health and Welfare, 公衆衛生福祉部）に諮問を求めること。
- 三、性にかんする不必要な言及や売春は儲かるというニュアンスは、削除するか、または建設的な暮らし方に置き換えるべきである。（中略）
- 四、売春行為は道徳的に非難されるべきではあるが、映画で取り扱う際には、深い同情と理解を伴うべきである。性病による精神障害や死に対する恐怖に促される肉体の更生は望ましくない。愛情によって回復される街娼たちの自尊心と自信、そして、それに伴う精神の更生を強調すべきである<sup>60</sup>。

さらに『白い野獣』には、CIEが厳しく検閲していた堕胎という敏感な問題を避けるための工夫が見られる<sup>61</sup>。寮生の佐山マリ（木匠久美子）は検査の結果妊娠していると判明するが、それを知った寮の職員は人工中絶を勧める。しかし中原は、これは「優生保護法のどれにも当たらない」ので「よく本人に考えさせて、その上で相談に乗ってやりたい」と言う。泉もそれに同調してマリのための病室を備え、映画はマリの出産で新しい希望に満ちた結末で終わるのである。この結末は、CIEの検閲で問題視される恐れのある堕胎のモチーフを排除すると同時に、無事に出産するために寮のシステムに忠実にしがった結果、「母」になって更生したマリという人物を通し、母性愛によって「パンパン」が救済されるという啓蒙的テーマを示すことにも成功しているといえる。

---

<sup>60</sup> Box no. 5305, Sheet no. CIE(D)01464.

<sup>61</sup> たとえば、1948年7月12日、菊田一夫の戯曲を原作とした東横映画の企画『堕胎医』（豊田四郎）のシノプシスに対してCIEの審査が行われたが、スロット検閲官は、堕胎という題材は映画で扱うべきではないと企画を却下した（Box no. 5305, Sheet no. CIE(D)01455, 平野『天皇と接吻』130頁）。

## 2) 『夜の女たち』と改変されたシナリオ

先述した『白い野獣』のシナリオと、『墮胎医』シナリオ（註62）に対するCIEのコメントは、いずれも1948年のものであることを考えれば、同時期に製作された『夜の女たち』に対するCIEの要求にもさほど変わりはないと推測される<sup>62</sup>。本章の第1節で検討したように、『夜の女たち』は狩り込み、性病病院への収容と婦人ホームという更生プロセスの核心を押さえており、当時のCIEのガイドラインにしたがっているように見える。しかしながら、これらを描くことで強調されるべき啓蒙的メッセージ、すなわち、他の「パンパン映画」で示されていた「純粹」な愛情の成就や母性愛の強調、規律と訓練によって身に着ける「健全」な労働、そして何よりも結末における救済の明確な提示が、『夜の女たち』では欠如しているか、または抽象化されているといえる。これらのメッセージは、極めて抽象的かつ皮相的な台詞を通して語られるだけで、その説得力が希薄である。この点について映画公開後の映画評には、以下のような反応が記されている。

全体がまとまりがないからそれほど苦にはならないが、閉巻で田中絹代と義妹が足を洗うことは、果して、彼女らの救いになるのか。何人も、彼女らがあれで救われると思う者はいまい。「祇園の姉妹」の閉巻と同じような、観念的表現であることはだれしも感じたところであらう。（中略）困つたのは、村田宏壽の院長である。滑ケイなセリフとマスクで彼の出るところの場面はすべてブチこわされていたのである。（中略）病院を脱走してヌケヌケとしていたり、脱走のときおあつらえ向きに足場になる寝台がころがつていたり、長さの関係で切つたりしたのかも知れないがすきだらけなのは、シナリオ・ライターの問題であらう（北川冬彦）<sup>63</sup>。

但し、溝口健二は多分、房子と久美子を救う自信がなかつたであろう。しかし、現実には救われがたいとしても、作品の救いはあつてよいわけで、その意味では最後

---

<sup>62</sup> 現在のところ、CIE文献のなかには、注15で紹介した記録を除けば、映画『夜の女たち』の検閲過程におけるシノプシスやシナリオの会議録、検閲台本などが一切発見されていないので、こうした見解は推測の域を出ない。映画の検閲台本は確認されなかったが、映画の大ヒットを後ろ盾にして同名の舞台が上演されることになるが、その台本は一つ残っている。

<sup>63</sup> 北川冬彦「溝口のリアリティ（特集映画批評——夜の女たち）」『キネマ旬報』1948年7月上旬号、19頁。

の場面の描写に混濁のあるのは残念である（津村秀夫）<sup>64</sup>。

いずれも、結末において「パンパン」の救済が明確に示されていないことについて批判している。北川はそれをシナリオ・ライターの責任だと指摘しているが、『夜の女たち』の完成フィルムは、依田義賢のシナリオからとりわけ後半の難波病院と婦人ホーム、エンディングにおいて大幅に改変されており、その結果、シナリオに含まれていた啓蒙的要素の多くが削除／縮小されている。本章で参照した依田のシナリオ<sup>65</sup>は、映画封切から約2ヶ月前の1948年4月5日に雑誌に掲載されており、おそらくこれが最終稿だと判断されるので、上記のシーンにおける改変は撮影のときに施されたものだと考えられる。

まず、難波病院シーンでは、夏子の妊娠について知った房子が庭に出てきてから、脱出するまでの場面が改変されている。まずシナリオでは、房子が庭で遊んでいる母娘一組や兄妹を見て「空を仰いで、急にたまらない淋しさを覚えた顔で、／ 房子 「浩、浩」／ 子供の名を呼んで頭をかええる。やがて、きつとなり、あたりをうかゞひ何気なく門のところに佇んで、様子をうかゞひ、そうつと門を出て、足早に去る（46頁）」と記されている。房子は、夏子の妊娠と庭で楽しそうに遊んでいる親子を見て動揺し、結核で死亡した自分の息子浩のことを思い浮かべて苦しむのである。映画でも幼児と女性二人が後景に映されているが、房子がその子供に死んだ息子の姿を重ねることはない。房子とポン引きの婆が庭の方へきて話しはじめるまでは、幼児と女性二人は房子の上半身に重ねられて画面には映っていない。まもなく幼児は泣き出して観客の注意を引き、女性たちがそれをあやすために立ち上がるため、房子と婆の間に一瞬小さく映される（図15）。しかし、その姿はまた婆に隠れ、彼女が庭から去った後ようやく画面に登場するが、それを振り向いて見た房子は、すぐ画面の方に顔を向けて嫌そうな表情を浮かべ、両手で耳を防ぐ（図16）。依田のシナリオでは、親子を見て自分の死んだ息子思い浮かべて苦しむ様子によって房子の母性愛が強調されていたが、映画においては「浩」という台詞の削除と「耳を防ぐ」という動作の追加によって房子という女性をあえて母性と切り離して描こうとしているように思われる。

---

<sup>64</sup> 津村秀夫「『夜の女たち』を観て」18頁。

<sup>65</sup> すでに言及したとおり、『夜の女たち』の製作過程においてCIEの審査を受けたシノプシスやシナリオにかんする記録が見当たらなかったため、分析にあたっては、映画封切の前月に雑誌に掲載されたシナリオを参照した。依田義賢「夜の女たち」『映画藝術』3巻3号、1948年4月、39-48頁。



図15『夜の女たち』



図16『夜の女たち』

また、映画の冒頭で浩が登場するシーンにおいて、幼児は画面の下方に位置し照明も与えられておらず、厚い布に包まれてその姿が識別されない。幼児の存在を知らせるのは小さな泣き声だけである。それさえも、カメラがすぐ移動して幼児がフレームから消えるとともに、泣き声も絶えてしまう。浩が重態になった場面でも、カメラは屋外にフィックスされており、ロング・ショットで部屋のなかの房子と浩、他の家族を映している。奥行きの深い画面構造により、観客は浩の身体の一部さえも確認できない。ただ一瞬の泣き声により、房子が抱いている布の束が浩だと推測するしかないのである。さらに、『夜の女たち』では出産シーンさえも、夏子が梅毒感染のために胎児を流産するという暗鬱な場面となっている<sup>66</sup>。死んで生まれた嬰兒には当然ながら泣き声さえ与えられておらず、夏子の呻き声を聞いて房子が部屋に入ったとたん、寮母が嬰兒の死体だと

<sup>66</sup> 『白い野獣』では、出産シーンが、嬰兒の泣き声と湯川の回想（あるいは幻想）によって示されており、映画の結末に希望の光を当てている。マリの妊娠と出産までの過程が、生命の保護と母親としての責任を強調するように描かれている。すでに言及したとおり、中原と泉は人工中絶を勧めることなく、マリの意見を尊重して出産のために病室まで準備しはじめるのであり、マリも「あたい産むの。お母さんになるわ。なれるわね？（47分25秒-47分29秒）」と強い意志を表明する。そして、カメラは、時間の経過につれて膨らんでくる彼女の腹部の変化を映している（それに対し、『夜の女たち』の夏子からは妊娠した女体の変化をいっさい確認できない）。結末におけるマリの出産は、寮生全体、泉と中原、そして啓子に救済の光を当てる役割を果たしている。まずカメラは、梅毒のために視力を失いつつある啓子が病室で絶望に満ちている姿をハイアングルで映し出す。そしてゆっくりとバックしながら上昇し、画面の右上に幼児を負んぶしている少女の姿がモンタージュされると、嬰兒の力強い泣き声が聞こえてマリの出産を知らせる。この少女は、啓子の幼少期の回想だとも、あるいは、彼女の幻想だとも読み取れるが、いずれの場合も、性病への恐怖と後悔に苦しんでいる啓子が、新しい生命の誕生に心理的に動揺しているさまを表現するためだといえる。



思われる布の束をもって出ていき、房子はそれを目で追うだけである（図17、18）<sup>67</sup>。



図17『夜の女たち』



図18『夜の女たち』

このように映画『夜の女たち』に登場する幼児たちは、その生き生きとした姿がクローズアップされないばかりでなく、常に布に包まれてその生命感が感じられないように演出されているのである。シナリオでは、結末に向けて、房子の台詞を通していっそう彼女の母性愛と悔悛が強調されることになる。だが、それらの台詞は映画では削除されるか、または、発話者が房子から他の人物へと置き換えられている。その結果、映画のなかの房子は、子供の病死と妹の流産という強烈な経験をしたにもかかわらず、それに一切動揺を見せず、母としての女性の役割や母性愛を自覚することもない人物として描かれている。

#### （62）街

舗道の薄闇に立つてゐる房子、風が吹き荒れてゐる。その風の中から、遠くはげしく泣く赤坊の声がきこえる。それに耳をたてる房子。

（中略）

房子はちつと舗道に立つて必死と救ひを求めるやうな、或ははげしい抗議をするやうな赤坊の声ばかりきいてゐる。

（シナリオ、48頁）

---

<sup>67</sup> 夏子が自分の子供を宿したことを知った栗山が、彼女に墮胎を強要する場面がある。しかし、結局彼が検挙されたために夏子は墮胎せず、性病による流産という設定になったのは、やはり墮胎に対するCIEの検閲を避けようとした結果だと思われる。

上記のシナリオからの引用でも、まるで死んだ浩の亡霊のような赤ん坊の泣き声（おそらく房子にだけ）聞こえてくるという設定で、子供を失った母としての房子の悲しみと彼女の母性愛を強調していることがわかる。また、この赤ん坊の泣き声について「必死と救いを求めるやうな、或ははげしい抗議をするやうな」という説明を加え、赤ん坊の声を、房子の内面に芽生えはじめた「救い」に対する渴望の声のように表現している。しかしながら、この部分もまた映画では削除されており、映画『夜の女たち』は明らかに、房子と母性の関係を極めて否定的なものとして描いていることが確認される。

では、シナリオで房子が悔悛の意志を示す台詞は、映画においていかに変更されているのか。『夜の女たち』でもっとも啓蒙的色彩の濃い台詞は、婦人ホームの寮長と病院長が房子に対して語るものである。まず、夏子の出産を部屋の外で待っている房子と他の寮生たちに、寮長は、「親たちがどんなことをしようと、お腹のなかの子供は何も知らないで美しい生命となって一生懸命に生まれようとしている。ね、こんな偉大な気高い人間の営みが弄ばれたり、商売されたりして良いものかどうか……」と語る。それに対し、房子は「それはいかに決まってるわ。そんなことをせんかてええようにみんなして、してくれはったらええねんわ。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、女とみたらすぐおもちゃにしようとかかりはるのや」と言って「男という男に復讐してやりたい」と言い捨てるが、その彼女に寮長は「それで君は勝ったか？何が残った？汚れはてた傷だらけの君が残っただけじゃないか」と言い返すのである（1時間57秒-1時間1分43秒、下線引用者）。ここで注意しておきたいのは、最後の寮長の台詞（下線部）が、シナリオでは房子の台詞だったことである。

房子 「そやからわたしは男に復讐してやらうと思つてこんな商売をはじめたんです、でも勝つたと思つても、残つたもんは傷ついた汚れ果てた自分のからだゝけでした」

寮長 「そこへ気がつきやもう立派に更生だ」

（シナリオ、47頁）

シナリオでは房子が自発的に口にした悔悛の台詞だったものが、映画においては寮長の房子に向かっての説教に変更されている。説教が終わった瞬間に夏子の呻き声が聞こえてくるため、それに対する房子の反応は示されないまま、ショットが変わる。

次の場面で夏子は流産したことに悲しみながら、「立派な結婚して子供を産んでみせる」と決心する。それを聞いていた寮長と院長は、房子に向かって「そうだ、そうだ。ねえ、君。君もここへ入って更生するんだな。何も貞操を犯されたからといって、やけになってめっちゃめっちゃになるなんてことじゃ駄目だよ（院長）」「そう。君たちは新しい女にならなきゃいかんね。新しい女は、自分一人の幸福や貞操を守るだけじゃなしに、女性全部が売淫などせず、貞操も犯されず、自由に幸せに暮らせるような世の中を作ることだ。ね？（寮長）」と、いかにも抽象的な言葉が散りばめられた説教をする（『夜の女たち』1時間3分10秒-1時間3分48秒）。しかし房子は、これに対して何の反応も示さず、立ち上がって部屋から出ていくのである。結婚をして立派な子供を産んでみせると決心する夏子を見て房子が心理的に動揺するシナリオの内容<sup>68</sup>とは明らかに異なる展開である。

以上確認したとおり、シナリオでは、死んだ（房子自身の、そして夏子の）子供に対する悲しみと母性愛が房子の心を揺らがせ、「パンパン」としての生活を後悔するように導くのであり、こうした房子の心的変化が彼女の台詞を通して示されるようになっていた。しかし映画『夜の女たち』の場合、第一に、子供を失って以来、房子が死んだ息子に対する感情を表わす場面が一切なく、子供自体の存在感が希薄であるため、母子関係や母性愛が強調されることはない。第二に、シナリオでの房子の悔悛の台詞が、院長と寮長の男性登場人物の抽象的な説教に置き換えられており、決して房子本人から自発的に悔悛の台詞が発せられることはない。更生を促す男性たちの台詞はいかにも通り一遍で空疎であり、病院でも婦人ホームでも女性主人公は、更生を押しつけられるとただちにその場を去るのである。彼女は「街」に戻っているが、注目すべきは、その都度、電車の汽笛の音と走る音が流れることである。

まず、房子が病院から脱出する場面を見てみよう。幼児の泣き声に耳を防いでいた房子はすぐその場を立ち、鉄条網が張りめぐられた塀を乗り越えて病院から脱出するが、彼女が高い塀を昇っている間に三回にわたって汽笛の音が聞こえてくるのである（48分34秒、48分47秒、49分13秒）<sup>69</sup>。このシーンは1分40秒間つづき、一回ショットが変わっているが（49分16秒）、三回目の汽笛の音はショットが変わるところまでつづき、

---

<sup>68</sup> 夏子「（けなげに）あたし、生んでみせるわ、この次はちゃんとした結婚をして、立派な赤ちゃんと生んでみせるわ」／房子「さうよ、さうよ」／房子、深く胸をうたれる（シナリオ、48頁）。またシナリオでは、院長と寮長の一方的な説教を聞いた房子が婦人ホームから飛び出していくのではなく、房子は、夏子の流産後、帰宅する院長とともに歩きながら会話を交わす設定となっている。

<sup>69</sup> シナリオでは、「何気なく門のところに佇んで、様子をうかがひ、そうつと門を出て、足早に去る」となっている（46頁）。

房子が地面に下りた瞬間（49分17秒）音が止まる。つまりこの場面での汽笛の音は、房子の「脱出」というアクションとその持続時間が一致するように演出されているのである。そのため、電車の横断（クロッシング）という運動イメージと、境界線（塀）を超えて別の場所へ渡っていく脱出という動作の類似性が際立たされている。

その後、病院から脱出した房子が街に戻って「商売」を続けている様子が映し出されるが、電車の進入を知らせる警報音と画面の後景に置かれた踏切表示板により、この街が踏切の付近、つまり映画のオープニング・シークエンスの背景と同じ南海本線ガードの付近、すなわち「阿倍野の街」であることが暗示される（49分54秒-50分29秒。また流産したばかりの夏子を後に残して、房子が向かったのもこの阿倍野の街の踏切付近であった）。結局房子は、映画の初めからこの阿倍野の街を彷徨していることになる。大和田家、栗山の秘書として住んでいたアパート、そして「パンパン」になって身体を売るために立っていた街は、すべて南海電車の線路地域であり、それは映画のなかで、電車や踏切という要素によって繰り返し示されている。映画のエンディングは、婦人ホームから抜け出してきた房子が再びこの阿倍野の街に帰って、線路付近の路上にうずくまっている姿を映すところからはじまる。

### 3) 「帰りましょう」——南海電車の通る街に立つ女たち

『夜の女たち』で、シナリオからもっとも大幅に改変されているのは映画のエンディングである。まず、シナリオの段階で構想されていたエンディングを確認しておこう。

縄張りで許可なしに「商売」をしていた一人の女性を罰するために、房子と「パンパン」たちは南海本線のガードの横にある教会の跡地へ向かう<sup>70</sup>。しかし、その女性が久美子であることを確認した房子は衝撃を受け、彼女を連れてその場から離れようとする。そのため房子は他の「パンパン」たちにリンチを受けることになるが、シナリオでは、房子が久美子を連れて難波病院に向かい、そこで久美子に性病検査を受けさせるという展開になっている。以下はシナリオの最後のシーンからの引用である。

#### （64）難波病院の診察室

---

<sup>70</sup> シナリオでは、教会の跡地ではなくガードの横の動物園付近と設定されている。「房子は何だろうと、訝りながら、みんなの後をつけてゆく。みんなは大通りを渡つて新世界へ入るガードの横を動物園の方へ行く」（48頁、下線引用者）。

朝、院長の診察を受けてゐる久美子。そばに房子が付き終って。

房子 「先生、わたしもう堅気になつて先生のおし<sup>マ</sup>やつ<sup>マ</sup>たようにあたしたちみたいなものが一人もゐないような世の中のために頑張りますわ。私の手で私の仲間うちだけでも更生させてみせますわ」

(中略)

院長 「(看護婦の持つてくる検査の結果のカルテを見て) この人は病気はないよ」

房子 「まあよかつた。さあ久美子さん、おうちへ帰りませう」

どやどやと闇の女たち入つて来て、

女 「院長さん、早よ出して頂戴ねえ。」

口々にせがむ。

その姿を見て、一層決意を固めた房子の強い意志に満ちた顔(48頁、下線引用者)。

上記の引用からわかるように、映画封切の前月に公開された依田のシナリオでは、房子自身の更生のみならず、他の「パンパン」たちまで更生させようと決心するという、更生と救済のモチーフが非常に著しく示される啓蒙的な結末となっていた。また、院長の説得が彼女の決心に至大な影響を与えたことが、彼女の台詞のなかに明らかに示されている。こうした台詞は、『白い野獣』で女医の中原が寮長の泉に対して、『肉体の門』では婦人警官の折部が牧師の神山に対してそうであったように、権威をもつ男性の口から語られる規範的な性道徳を内面化した女性が、その規範から離脱した「異端の女性」すなわち「娼婦」たちの更生に協力してこれら指導的立場にある男性に追従するという設定と類似している。これは、寮長と院長の説教に正当性を与えるとともに、最後に房子が向かったのが病院という占領当時の売春及び性病管理の主要施設の一つだという点で、占領軍と日本政府、廃娼論者たちが施行していた「パンパン」の救済政策の正当化にもなるのである。

これに対し、映画『夜の女たち』の結末は「パンパン」を啓蒙・教化する男性が徹底的に排除された、女性だけの世界で成り立っている<sup>71</sup>。足を洗おうとする者も、彼女を

---

<sup>71</sup> 紙屋は、1948年の「パンパン映画」では、最初は女性たちのユートピアとしての「パンパン」の共同体が表れるが、父権的な権威にすがるべしとしない彼女たちの共同体には限界があり、結局その共同体は崩壊すると論じている。そして、これらの映画は、ラストにキリスト教のシンボルを提示することで、その崩壊された共同体から出た女たちが、結局キリスト教的良妻賢母のうちへと回収されていくさまを表わしていると主張する(紙屋牧子「占領期「パンパン映画」のポリティックス」160-163、169頁)。しかし、本稿で言及したように、『夜の女たち』のラストは女性だけの世界であり、そこに男性、または父権的な権威が介入

罰する者も、それを阻止する者もすべて「パンパン」であり、廃虚の上に奇妙な形で立っているステンドグラスまでも、十字架やイエスではなく聖母子像（イエスを抱いている聖母マリア）である。

房子が、売春を「青春の享楽」だと堂々と語る久美子を殴りつける場面や、足を洗おうとする房子に与えられるリンチ、それを見て「一人でもまっとうな人間になってくれたらよい」と、鞭打つ者たちを阻止する他の「パンパン」たちの悔悛めいた台詞、そして、最後に房子が久美子に「帰りましょう」といって二人が焼け跡から抜け出していく場面などは、十分に悔悛と更生を示した結末として受け入れられよう。聖母子像のステンドグラスという宗教的な背景もまた、紙屋牧子の指摘するとおり、「パンパン」を救済を求める罪深き女として描くキリスト教的モチーフのように思われ、映画の封切当C I Eの検閲官を満足させる一助となったにちがいない。

しかしながら、こうした結末の諸要素にもかかわらず、先述の同時代評からの引用文で明らかであったように、封切当時の男性評論家たちは『夜の女たち』の結末において「パンパン」の救済が明確に示されていないとの批判を寄せていた。またそれは、「パンパン」が救いがたい存在だということに監督の溝口が気づき、彼女たちを救う自信がなかったためだとまで指摘している。これらの同時代批評には、まず、「パンパン」とは道徳的に墮落した教化すべき社会の醜悪だという、当時の性道德の公準が、男性批評家たちにも共有されており、またそれだけでなく『夜の女たち』の結末が占領軍の倫理規定を満たしたにもかかわらず、日本人男性の倫理的規準を満たすに至ってはいなかったこと、すなわち日本人男性の方がはるかに強い嫌悪と蔑視を自民族の「娼婦」に抱いていたことがうかがえる<sup>72</sup>。

---

することはない。たとえば、縄張りで許可なしに売春をした久美子の客であった男性が「パンパン」たちに侮辱され、その世界の外へと追い出されるショットなどが、それを端的に表している。さらに、『夜の女たち』に登場するこうした女性だけの世界を、『肉体の門』など他の「パンパン映画」に登場する「女の共同体」や「ユートピア」と同一視できるのかという問題については、再考の余地がある。『肉体の門』の「パンパンの巣」では、構成員たちが相互共生関係にあり、その関係と共同体を維持するために、個々人を統制する「掟」を作ってそれを厳守している。それに対し、『夜の女たち』における女性だけの世界は、共生関係にある共同体というより、個々人の「パンパン」たちの「群」に近い。彼女たちは自分の利益だけに徹底し、とりわけ房子の見せる行動は極めて自己本位である。病院でも婦人ホームでも、そして最後の焼け跡でも、彼女は他の「仲間」や姉妹の夏子のことを意識せず行動し、常にその集団から離脱していくのである。

<sup>72</sup> 周知のとおり、これは「国土」が外国人に占領されている状況において、日本人男性の所有物であるはずの日本女性の身体がアメリカ人男性に「占領」されることに対する人種的・性的コンプレックスの表われとしても理解できるだろう。

このように『夜の女たち』のラストに対する解釈が錯綜する理由を当時の観客たち特に日本人男性たちの、おそらく複雑なコンプレックスに裏打ちされた、わかりやすい倫理規範の希求から説明することができようが、映画の内部にも当時の日本社会が良しとして目指していた方向にあえて疑問を呈するような、「パンパン」の更生をめぐる溝口独自の考え方が示されていることも、その理由として指摘できるだろう。そこで注目したいのは、さきの引用文の下線部の台詞である。映画のラスト・シークエンスで足を洗おうとした房子はリンチを受けるが、彼女に同調した一部の「パンパン」たちの協力によって久美子とともに焼け跡から抜け出して去っていく。この場面で房子は久美子に「帰りましょう」というが、足を洗おうとしていた状況を考えれば、この台詞は当然、更生を意味として捉えられる。ところが、シナリオからの引用の下線部に注意すれば、もともとは「おうちへ帰りませう」という、その目的地が明示されている台詞だったことがわかる。この「うち」という目的地が削除されることで、「娼婦」の生活を清算して「家庭」に戻るという確実な更生を示していた最後の台詞は、意味の不確かなものになってしまう、結果的に映画のラスト自体の啓蒙的ニュアンスまで希釈している。

だが、目的語を失った「帰りましょう」という台詞の意味は、むしろ「帰る」という動作に焦点を当てて考えたとき、映画の後半部におけるある一貫性を示すものとして解釈できるのではないか。

ラスト・シークエンスで、房子が、久美子を処罰するために焼け跡に移動していく「パンパン」たちの後ろについていくとき、電車がそこを通り過ぎていく。詳述すれば、踏切のあるところにうずくまって座っていた房子が立ち上がって歩き出した瞬間、汽笛の音が聞こえてきて（1時間5分）、彼女が歩いていく間に電車の走る音がする。ショットが変わり、カメラが先に焼け跡に着いた「パンパン」たちを映して、しばらく房子が画面から消えると電車の音も止まるが、再び房子がフレームのなかに入ってくると、また汽笛の音がする（1時間5分32秒）。次のショットで、久美子を囲んでいる「パンパン」たちを少し離れたところで見ている房子の横顔がバスト・ショットで映し出されるが、その瞬間、電車が通過する音がしてその影が房子の顔にかかる（1時間5分38秒）。つまり、病院での脱出シーンと同様、聴覚的に示される電車の移動が、房子の動きと時間的に正確に一致しており、ラスト・シークエンスでも電車の横断（〈クロッシング〉）と房子の行動が緊密にかかわっていることがわかる。

本章ですでに検討したとおり、映画の後半において房子の登場する場面で電車の音がするのは、病院からの脱出場面、そして婦人ホームから抜け出した直後の房子が「商売」をしている場面である。後者で房子は路上で客引きをしているが、その背景がオープニング・シーケンスと同一の踏切付近であり、電車の接近を知らせる警報音が流れている。

すなわち、二つのシーンにおいて電車の移動が示されるのは、更生施設からの脱出と、もともと自分がいた場所の「阿倍野の街」に帰るという、房子の行動を表わすときである。

このように再三にわたって房子が「阿倍野の街」に帰ってくるという行動が持つ意味については、映画のなかの「パンパン」たちが婦人ホームのような更生施設に対してもっている認識から推察することができる。天王寺公園付近で、房子が婦人ホームの立看板を見ているところに、一人の「パンパン」がきて近ごろそこから逃げて「街」に帰ってきた「パンパン」の話をする。彼女によると、婦人ホームは施設がよく、食事の心配もなく寮長もやさしいが、「ところが仕事せんなんのやそうや、それにとにかく面白くないそうや、なんや監視ばっかりされてる」ようで、「まあ、えらい病気にでもなったら、行くとええいう話や、ほいてまた逃げてくるのやな、なんちゅうても只やさかい、これだけはええわ」と語っている（『夜の女たち』53分56秒-54分47秒）。つまり彼女は、更生施設を「パンパン」を救うための施設だと認めておらず、食事と治療を提供される代わりに、強制労働と監視という統制システムに身体を拘束される収容者となることを指摘している。「ほいてまた逃げてくるのやな」という台詞は、束縛でがんじがらめになった「更生」生活よりも、路上の自由な生活を選択しようとする意志を、医者や寮長ではなく、当事者の「パンパン」の口を通して語らせたものである。この一人の「パンパン」の台詞で露わにされているこの映画の更生施設や性病政策に対する認識は、主人公の房子が病院と婦人ホームから脱出して「街」に帰ってくるという設定によって具体化されるのである。

本章の第1節で確認したとおり、『夜の女たち』における踏切周辺という空間設定のシーンと繰り返し明示的・暗示的に示される電車の横断は、〈クロッシング〉という一つのテーマを形成し、「素人」と「玄人」という二項対立を無化し、さらには売春／転落とは何かという問いかけを提起していた。そして、南海本線の通るスラム街という特定の地域を作品の舞台として示しながら、二項対立に立脚する常識的な貞操観念が、社会の最下層の女性をいかに抑圧し、排除したまた不当な統制を課するのかを描き出していた。この踏切付近の街は、房子をはじめとする「パンパン」たちの生活の場である。したがって、先述したように映画の後半における電車の横断は、更生施設で代表される大きな権力による統制システムから「脱出」し、自らの生活の場に帰ってくる房子の行動を、移動という共通のイメージによって強調するために用いられているといえよう。これらのことを念頭におけば、ラスト・シークエンスで房子の動きとともに流れる汽笛の音と、彼女の横顔に映される電車の影も、現在の状況からの「脱出」として読み取れるのではなかろうか。そして、「脱出」の後は常に「街」に帰っていた房子の反復的なパ



ターンから、最後の「帰りましょう」という台詞の省略された目的地は、彼女たちの生活の場でありつづけてきた踏切付近の「街」だったと解釈できるかもしれない。

では、映画『夜の女たち』は、社会的に排除された下層階級の女性の性を管理・統制するシステムとしての売春及び性病対策が、「パンパン」自身のための解決策にはなれない矛盾を表わすとともに、そこから離れて、「路上」の人生をつづけることになるろうとも「自由」に自身の生き方を決定する権利が与えられるべきだと主張する、抵抗的なフィルム・テキストとして規定すべきだろうか。

しかし、溝口の「パンパン映画」は、同じく占領期に製作された彼の他の映画の場合と同様、明確なテーゼを提示する結末、物語の完結としての確固たるエンディングを提示しない。『夜の女たち』は、売春問題に対するすぐれた「解決策」を示す映画としても読まれ、その一方で、これまで検討してきたとおり、外部から押し付けられた「救済」を主体的に拒否する売春婦の物語としてもとらえられる、つまりはイデオロギー的に「曖昧」であることを特色とする、一種の開かれた結末をもつ映画である<sup>73</sup>。この「曖昧さ」は、本章で繰り返し論じてきた〈クロッシング〉というテーマとも深くかかわっている。

『夜の女たち』のなかで踏切と電車によって表れている〈クロッシング〉というテーマにかんしては繰り返し論じてきたが、エンディングにおいては、それがカメラアングルと背景音楽の交差によって示されている。

溝口がロー・アングルを好まないことは主知のとおりであるが、例外的にも『夜の女たち』には登場人物を見上げるロー・アングルが使われている。特に、エンディングにおいては俯瞰とロー・アングルが交差的に用いられているが、佐藤忠男はこれを「俯瞰と仰角の美学」だと呼び、以下のように論じている。

その〔『夜の女たち』の〕ラストのシークエンスのはじまりは、一方が高く、一方が低くなっているコンクリートの崖のような場所である。カメラは崖の下に据えられて、崖の上に三々五々たむろしているパンパンたちを見上げている。（中略）

---

<sup>73</sup> 占領期の溝口映画は、そのおおかたがヒロインの死で終わるか、または、結論をつけない開かれた結末となっている。いくつかの例を挙げると、ヒロインの自殺で終わる『女優須磨子の恋』（1947年）、『雪夫人絵図』（1950年）、『武蔵野夫人』（1951年）、挫折を繰り返したヒロインが再出発するために故郷に戻るシーンで終わる『わが恋は燃えぬ』

（1949年）などがそうである。この『わが恋の燃えぬ』の物語の反復構造と開かれた結末については拙稿「占領下の映画政策と溝口健二の「女性解放映画三部作」——『わが恋は燃えぬ』を中心に」（『文学研究論集』31号、2013年2月、79-97頁）に詳しく論じた。

「房子は」そして彼女を抱きしめながら更生を誓う。カメラは大ロングに引いた俯瞰になり、壊れた教会のステンド・グラスの下で聖母子のように抱きあっている二人を見下ろす。この場面、教会の下の聖母子という直喩的な画面づくりがいかにもわざとらしく、安っぽくて失敗であったが、女を聖なる者として見上げ、かつ、あわれな者として見下ろす、その溝口の「上」「下」こもごものイマジネーションにこめられた思いの深さはまことに強烈な印象を残したものであった<sup>74</sup>。

佐藤は『夜の女たち』のラスト・シークエンスにおいて俯瞰とロー・アングルが交互に使われていることを指摘し、それが「女を聖なる者として見上げ、かつ、あわれな者として見下ろす」という、この映画の観点を端的に表していると主張している。



図19-1『夜の女たち』



図19-2『夜の女たち』

ラスト・シークエンスをカメラアングルに注目してみると、まず、カメラはガード下に位置し、そこに立っている「パンパン」たちや、その上の踏切付近にいる「パンパン」たちをロー・アングルで映し出している。そしてゆっくりトラッキングして、ガード上にうずくまっている房子を映す。ここで房子が、線路のおかれてある道と橋のように見える他の道が交差する地点に座っており、彼女の後方には踏切の表示板（RAILROAD/CROSSING）が見えているのは、象徴的だといえよう（図19-1、2）。カメラは、焼け跡に向かう房子を追っていくなかで、自然とハイ・アングルに変わる。厳密に言えば、その後ロー・アングルは使われておらず、ハイ・アングルと俯瞰、そして多少のアイレベルショットのみである。

<sup>74</sup> 佐藤忠男『溝口健二の世界』平凡社、2006年、377-378頁。〔 〕のなかは引用者による。

実はラスト・シークエンスの以外にも、『夜の女たち』には二つの場面でロー・アングルが用いられている。一つ目は、病院からの脱出後、阿倍野の街に戻って「商売」をしている房子を映し出すとき（図20）、二つ目は、栗山が麻薬密輸で検挙された後、やけになっており夏子を婦人ホームに連れていくために房子がアパートを訪ねる場面（図21）である。

いずれの場面でも「見上げ」られている房子は、タバコを口に入れて客引きに応じなかった男性に怒鳴りつけたり、強圧的に夏子を引き起こしたりするなど、マスキュリンなイメージまで感じさせる身振りを取っており、自己本位で強い女性の姿を見せている。



図20『夜の女たち』



図21『夜の女たち』

特にアパートシーンのロー・アングルは、夏子が流産した後の婦人ホームの部屋でのショットと比べると興味深い。両方とも夏子は床に横たわっているため画面のもっとも下に位置している。婦人ホームのショットの場合は、画面の中央に房子が座っており、彼女より少し後ろの両側に寮長と院長がいるが、ここではロー・アングルではなくロングのアイレベルショットで撮られている。4人のジェンダーの階層秩序を図式的に考えれば、性病に感染し胎児を失った「不潔な」女性の夏子がもっとも低いところに位置し、売春婦の房子は座っているのに対して、彼女に説教をする男性は（院長）立ったままで彼女より少し高く映し出されている画面構成は、4人の力関係を反映したものだといえる。しかしながら、カメラのアングルは、アパートで房子を映したように彼らを「見上げる」ことはなく、夏子や画面の中心に位置している房子と同じ視線の高さで映し出している。

男性人物たちではなく彼女を「見上げ」ているカメラ・アングルは、この場面におい

てジェンダーの階層秩序が崩れている意味として<sup>75</sup>、あるいは、自分の意志で栗山との従属的な内縁関係を清算し、アパートから飛び出して「街」に「帰って」きた「パンパン」房子の男勝りの強靱さと生命力を表わしているともいえよう。



図22 『夜の女たち』

ラスト・シークエンスで房子が「見上げ」られているのは、踏切付近に小さくうずくまっている彼女を映し出すときである。これに対し、久美子に説教めいた台詞を怒鳴りつけながら殉教者のようにリンチを受けている彼女は、ハイアングルで「見下ろ」されている（図22）。換言すれば、GHQの検閲コードに沿った、つまり「パンパン」を見る社会（男性）の規範的な倫理観をなぞった台詞を語る房子は、まさにその社会（男性）の視線で「見下ろ」されているが、治療と更生の機会を提供されても、監視・統制され

---

<sup>75</sup> 本稿の冒頭でも少し言及したが、占領当時の人々にとって「パンパン」は、道義心や貞操観念の欠如した女性たちであると同時に、一方では、従来の家父長制から解放され経済的に自立した生命力のある存在としても認識されたい（荒井英子「キリスト教界の「パンパン」言説とマгдаラのマリア」恵泉女学園大学平和文化研究所編『占領と性』163-166頁、茶園敏美「語り尽くされること／了解されてしまうこと——「パンパン」という表象（特集読み直す〈女〉——物語・経験・アート）」『女性学年報』23号、2002年、90-107頁。また「パンパン」特有のファッションも、アメリカの女性将校の服装に影響を受けたものだという説があり、「“男性的女性”をシンボライズしているコスチューム」だったという見解がある（鴨下信一『誰も「戦後」を覚えていない』169頁）。こうした同時代の「パンパン」イメージを考えれば、房子のマスキュリンな身振りと行動は、彼女、あるいは路上で身体を売り物にして生きている「パンパン」を「男性性」を帯びた存在に描き出そうとする意図として読み取れるだろう。

る婦人ホームでの生活を拒否し、「街」で身売る「汚れ」ていても自由な生き方を選択する強靱な存在としての房子は、「見上げ」られているのだ。こうした点でアングルの〈クロッシング〉は、社会的に排除された下層階級の女性の性を統制するシステムとしての売春・性病対策が、彼女たちのための解決策にはなり得ないという矛盾を露呈させているのであり、さらにここから、占領軍によって保障された戦後の平和と自由は、実は徹底的な占領軍の監視と統制下に置かれている条件付きのものだという、被占領下の状況を、この映画は更生施設にたとえてあえて問い直そうとしているのだとも解釈できるだろう。

## 第5節 おわりに

占領期に製作された溝口映画は、明確なテーゼを提示する結末を観客に見せない。こうした溝口映画のイデオロギー的な曖昧さ、その悲観的色彩を帯びた一種の開かれた結末こそ、男性観客の代表者たる同時代の批評家たちに不満を抱かせた原因だった。彼らは、倫理的に非難されるべき「娼婦」たちの悔悛が明確に示されないことに道徳的反発を覚え、溝口は「パンパン」を救う自信がなかったのだと非難した。この映画の結末がCIEの好評を得たにもかかわらず、日本人男性の倫理感を満足させなかったことは、日本人男性の方がはるかに強い嫌悪を自民族の「娼婦」に抱いていたこと、つまり「国土」が外国人に占領されている状況において、自分たちの所有物であるはずの日本女性の身体がアメリカ人男性に「占領」されることに対する強い人種的・性的コンプレックスを表わしていると考えられる。

しかし、彼らにとってこの映画が「後味の悪い」ものだったもう一つの理由もまた指摘できるのではないか。それは溝口が「娼婦」の性的身体を見る視覚的快楽を観客に消費させながら、一方ではその身体を道徳的に非難する「パンパン映画」というジャンルの作品を製作しつつ、そこに「娼婦」を見つめる男性観客たちの視線をスクリーンの内部に組み込んでいたからである。たとえば、満員電車のなかで男性たちに囲まれている房子を肩越しショットで捉えた電車内の場面や、夫の遺品を手にとって涙を拭いている房子を見ている栗山の卑劣な視線を映す場面のように、社会的弱者である女性を見つめる男性の視線を、映画はそのまま当事者たちに提示する。またラストでは、アングルの交差によって「パンパン」たちを見るカメラの視線を、彼らの馴染んできた構図からず

らしている。社会の悪として徹底的に排除され、「見下ろ」されるべき「パンパン」の房子が「見上げ」られ、一方で悔悛の言葉を口にする彼女は「見下ろ」されている。その揺れ動くカメラ・アングルの挟間で、彼らは、自分たちがこれまで「パンパン」、あるいは「パンパン」に象徴される社会底辺の女性たちに向けてきた蔑視の視線から、自己批判的な距離を置くことを強いられる。こうして「罪深き女」の悔悛と救済を示すキリスト教的シンボルが散りばめられている『夜の女たち』の結末が、どこか収まりの悪い感覚を与えているのは、実はそのフレームのなかに溝口が映し出していたのが、その「女」ではなく、彼女を見つめる社会（観客）の視線そのものであったからである。

## 第4章 「希望」を内包する「挫折」 ——『我が恋は燃えぬ』論

### 第1節 はじめに

1945年11月、当時CIEのMPTUの課長であったデビッド・コンデ（David W. Conde, 1906年-1981年）が各映画会社に通達した映画製作に関する禁止項目のなかには、「封建的忠誠心」とともに「婦人に対する圧制または婦人の墮落を取扱ったり、是認したもの<sup>1</sup>」が含まれていた。ここでコンデは、従来の日本映画における女性登場人物の扱い方を問題にしている。こうした占領下の雰囲気を目指して、映画研究者の伊津野知多は、新派演劇の影響を受けた「お涙頂戴」式の女性映画に対する「嫌悪感」が共有された時代であったと定義し、以下のように説明している。

日本では西洋的な近代と近代的個人の理性的自我の確立が遅れたために（中略）登場人物たち、とりわけ女性たちは、理性的に自己主張をする存在としては描かれて来なかったと言われる。彼女たちは状況に立ち向かう主体的な姿としてではなく、封建的な状況の中で耐え忍ぶ「あわれな女」として表象され、それが日本的な美德とされてきたのであった<sup>2</sup>。

上記の引用に明らかなように、占領当時、女性人物の古めかしい描き方がGHQによって日本映画の封建性として批判されていたのである。またその原因として、日本人、とりわけ日本の女性が封建制に縛られ、「近代的個人」としての「自我」を確立できていなかったためだと指摘されているが、周知のとおり、これはGHQの民主化改革の一つである「女性解

---

<sup>1</sup> 佐藤忠男『日本映画史』第2巻、岩波書店、1995年、166-167頁。

<sup>2</sup> 伊津野知多「二つの『暖流』とメロドラマ的欲望——吉村公三郎と増村保造」岩本憲児編『家族の肖像——ホームドラマとメロドラマ』森話社、2007年、317頁。

放」政策の背後にある認識でもあった。

先述したように、こうした背景から占領下の日本においては、思想教育を目的として、反封建（反父権）主義や女性の自立をテーマとした映画が製作されていった。そのような雰囲気の中で、戦前からすでに女性を描く巨匠としての地位を確立していた溝口健二も、通称「女性解放映画三部作（以下、「三部作」）」を製作したのである。第2節で取り上げた『女優須磨子の恋』を含め、この「三部作」は、いずれも主演女優として田中絹代を起用し、三作ともに松竹で製作されたという共通点がある。これは偶然ではなく、GHQが各映画会社の特色を考慮したうえで、映画政策の効果を増大させるべく戦略的な路線を策定した結果であった<sup>3</sup>。松竹は戦前から新派悲劇的メロドラマや家庭ドラマ、そしてブルジョア階級出身の女性やいわゆる「モダンガール」が登場する1920～30年代の恋愛ものなど、「女性映画の松竹」として知られていた<sup>4</sup>。「三部作」の第三作である映画『我が恋は燃えぬ』（1949年2月）の企画も、CIEから松竹に押しつけられたものであった<sup>5</sup>。

本章では、溝口の「三部作」のなかでも、とりわけ占領政策と溝口独自の意図とが複雑なかけひきを作品内で展開しているこの『我が恋は燃えぬ』に着目する。この映画は、明治の自由民権運動期を時代的背景とし、当時の自由民権運動と女権拡張運動に深くかわり、後には社会主義運動にも取り組むようになる、「婦人解放運動の先駆者」とも呼ばれる岡山出身の女性運動家景山（福田）英子（1865年-1927年、以下、景山英子）をモデルにした作品である。景山英子は、福沢諭吉（1835年-1901年）、大杉栄（1885年-1923年）、そして板垣退助（1837年-1919年）とともに、GHQが「日本の歴史における自由と民主主義のために奮闘した人物」として、その映画化を奨励した人物の一人であった<sup>6</sup>。

ここで注目したいのは、GHQが、自由と民主主義のために闘った「日本の歴史における人物」の映画化を要求していた点である。映画評論家の佐藤忠男は、その著書『日本映画史』のなかでこの点に触れて、「一般に大衆文化がそれぞれの社会で果す機能の一つは、その社

---

<sup>3</sup> 1946年11月3日、新憲法（日本国憲法）が公布されることを記念し、憲法普及会は各映画会社に記念映画の企画を提案した。松竹、東宝、大映の日本の三大撮影所が一作ずつ製作することになり、憲法普及会はそれぞれの撮影所の特色を活かすべく、時代劇専門の大映には「基本的人権」、現代劇を中心的に製作していた東宝には「戦争放棄」、そして家庭ドラマや女性映画が得意であった松竹には「男女同権」をテーマとして与えた（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、264頁）。

<sup>4</sup> 村川英「1930年代から1950年代を軸に考える——新派映画から占領下の女性映画まで（特集 女性イメージと女性表現）」『環太平洋女性学研究会会報Rim』4巻2号、2002年3月、24-29頁。

<sup>5</sup> 新藤兼人『小説 田中絹代』読売新聞社、1983年、215頁。

<sup>6</sup> 浜野保樹『偽りの民主主義——GHQ・映画・歌舞伎の戦後秘史』角川書店、2008年、8-9頁。



会が基本的に良しとする理念のために、かつて誰かが、あえて命を捨てるなどの犠牲を払った、という物語を語り継ぐことによって、その理念に崇高な感情を与えること」と述べ、しかし、日本においては民主主義を自ら獲得したものと感じさせる物語はなかったため、占領当時の映画人たちは「日本人がかつて行なった自発的民主主義的活動の例を明治時代の自由民権運動に」見出し、GHQの方針に沿うような映画を作ったのであると説明している<sup>7</sup>。

つまり、『我が恋は燃えぬ』には、まず第一の点として、ヒロインを通して自立した「近代的主体」たる女性像を提示し、日本人の観客がそれに同一化することで自発的に民主主義を学習するように促がすこと、次に第二の点として、ヒロインを、日本人の自発的な民主主義的闘争の一つである自由民権運動の女性運動家（景山英子）として設定することにより、戦後の民主改革はGHQからの一方的な押しつけではなく日本人自身の希求に根差しており、それを勝ち取ろうとした闘いは、日本の歴史上において引き継がれてきたように認識させること、という二つの点が求められていたといえる。

しかし、すでに言及したとおり「三部作」は、こうした時代的要求にうまく応えることができず、戦前において「新派メロドラマの中で追い詰められる女たちの悲劇<sup>8</sup>」を描くことを得意とする監督として知られていた溝口が、戦後においてもその新派悲劇の手法から離れることができずに、戦後の「近代精神」、「民主主義」というものを「つかめなかった」ための失敗作だと批判された<sup>9</sup>。詳しくは次節で取り上げるが、『我が恋は燃えぬ』も例外ではなく、封切当時は、ヒロインを「近代的な主体」として造型することに失敗しているという評価が支配的であった<sup>10</sup>。しかしその後、溝口生誕百周年であった1998年を起点に、彼の埋もれていた作品に対する再評価が行なわれ、本作は「フェミニスト的」な映画として高く評価されることになる<sup>11</sup>。

---

<sup>7</sup> 佐藤忠男『日本映画史』第2巻、175-176頁。

<sup>8</sup> 村川英「新派映画から占領下の女性映画まで」32頁。

<sup>9</sup> 新藤兼人『ある映画監督——溝口健二と日本映画』岩波書店、1976年、49-50頁。

<sup>10</sup> いくつか例を挙げると、「新映画——わが恋は燃えぬ（松竹作品）」（『週刊朝日』54巻9号、1949年2月、23頁）、「"わが恋は燃えぬ" 映画評」（『時事新報』20380号、1949年2月14日）、「映画 松竹京都映画——わが恋は燃えぬ」（『報知新聞』24369号、1949年2月16日）、「映画評——わが恋は燃えぬ」（『西日本新聞』2370号、1949年2月20日、3面）、君島逸平「映画評——わが恋は燃えぬ らせん階段 マツガイアの発見」（『九州タイムズ』1050号、1949年2月28日、2面）、飯田心美「日本映画批評——わが恋は燃えぬほか」（『キネマ旬報』54号、1949年3月、34-36頁）、村田静子「松竹映画『わが恋は燃えぬ』によせて——女性の立場から」（『国鉄文化』3巻3号、1949年3月、58-59頁）、柿家三郎「『わが恋は燃えぬ』——溝口・田中コンビの限界」（『群馬公論』2巻4号、1949年4月、31頁）などがある。

<sup>11</sup> こうした溝口映画に対する新たなアプローチは、本論文の冒頭で言及したとおり、日本で

本章では、映画『我が恋は燃えぬ』の受容史を検討しつつ、「民主主義」および「近代精神」が日本社会の新たな公的価値として唱えられ、また、映画がその思想的教育の一翼を担っていたなか、その映画という媒体において溝口が、「近代的な女性像」ならびに「内発的な民主主義闘争」の英雄像を体現すべきヒロインをいかに描いたのか、その内実を究明することを目的とする<sup>12</sup>。

## 第2節 窓越しのヒロイン

すでに言及したように、『我が恋は燃えぬ』は、主に「近代的な女性像」としてのヒロインの造形に失敗したという点から批判的となった。まず、『我が恋は燃えぬ』の封切当時の映画評を見ると、「描くべきところ」を十分に表現していないという意見が多い。1949年2月28日日付の『九州タイムズ』には、「因襲と闘う女の影像が浮びあがらない」、また溝口の演出について「費さるべき描写がどうも足りない」という映画評が掲載されている<sup>13</sup>。また、同年3月の『キネマ旬報』においては、映画評論家の飯田心美が次のような指摘をしている。つまり、「この物語で、いちばん大切な部分はどこか」といって、女の立場が古い日本の封建家族制度の因襲によつて不当なまでに惨めな扱いを受けている点を明示し、その解放のために闘う主人公公平山英子の努力を語る」ことであるが、このような「篇中もつとも重

---

は1998年に開かれた溝口生誕百周年の記念シンポジウムがきっかけとなった。シンポジウムの内容については、翌年の1999年に『映画監督溝口健二』（四方田犬彦編、新曜社）というタイトルで出版された単行本を参照のこと。ここに収録された「三部作」に対する論文としては、内藤誠「占領下の溝口映画」（251-276頁）、斉藤綾子「聖と性——溝口をめぐる二つの女」（277-297頁）の二つがある。「三部作」のフェミニズム研究の観点からの分析は、後者の斉藤綾子論文に詳しい。また、このような観点からの研究は英語圏で一足早く行なわれた。たとえば、Freda Frieberg, “Tales of Kageyama,” in *Mizoguchi the Master*, ed. Gerald O’Grady (Toronto: Cinémathèque Ontario, 1996), 66-8を参照のこと。

<sup>12</sup> 分析において、映画からの台詞の引用は、（00時間00分00秒（映画の再生時間））のような形で、ただ、シナリオも参考にした場合は、括弧の中に映画とシナリオの引用箇所（00頁（シナリオのページ数））をともに表記することにする。シナリオは、依田義賢、新藤兼人「わが恋は燃えぬ」『シナリオ』4巻4号、1948年11月、36-63頁を参照した。

<sup>13</sup> 註10で紹介した映画評のなかの、君島逸平「映画評——わが恋は燃えぬ らせん階段 マツガイアの発見」『九州タイムズ』1050号、1949年2月28日、2面を参照のこと。

点をおかれるべき箇所に力がこめられていない」<sup>14</sup>という批判的見解が提示されている。これら二つの映画評はいずれも、『我が恋は燃えぬ』は、封建的な権力に抵抗して「政治的闘争」に身を投じる「主体性」をもった「近代的女性」としてのヒロイン平山英子（以下、平山）を描くべきであったにもかかわらず、それを十分に表現するまでには至らなかったという見解を共有している。

しかし先述したとおり、「三部作」の再評価を試みた90年代の研究のなかでは、上記の同時代批評で酷評されたのとは異なり、この映画を「フェミニスト的」とであると高く評価している。たとえば、オーストラリアのフェミニズム映画批評家のフリーダ・フライバーグは、本作が「明らかに女性の権利や男女平等を主張」していると評価している<sup>15</sup>。また映画研究者の斉藤綾子は、ヒロインの平山が、男性社会の要求する女性性に収まらない女性として、さらには物語の軸となる視線の「主体」として描かれていることを高く評価している<sup>16</sup>。

これらの先行論は、低評価されていた『我が恋は燃えぬ』および他の占領期の溝口映画に焦点を当て、再評価を試みたという面では大きな意義をもつ。しかし、映画のなかで描かれる女性人物が、封切当時、いかなる文脈から「近代적ではない」と批判されたのかについては明らかにしないまま、「主体的な」女性を描き出した「フェミニスト的」な映画であると、同時代批評とは正反対の評価に走ってしまっている点は、指摘しておくべきである。それよりむしろ、『我が恋は燃えぬ』が「女性解放映画」として「失敗」したという占領当時の批評言説を踏まえたうえで、その「失敗」にひそむ意図性、言い換えれば、この映画が意図的に「主体的な」女性を描いていないという点を明らかにしてこそ、占領下の日本映画としてこの映画がもつ意義が確認できるだろう<sup>17</sup>。

以下、これらの先行論、とりわけ斉藤綾子の論文で高く評価された平山の「見る」という行為に焦点を当て、考察を進めていきたい。結論を先取りすれば、この「見る」という行為は、本論文の分析によれば、むしろ平山の「主体性」というものが、いかに空虚なものであるかを露呈していると捉えられる。この点において、斉藤論文でも言及された場面、すなわち、早瀬のスパイ行為が発覚される場面と、秩父の製糸工場における女工たちの虐待の場面に注目したい。この二つの場面はいずれも、ヒロインの平山が社会の不条理や、自分が理想だと思っていた自由民権運動の矛盾を「目撃」する場面であるが、ここにおいての彼女を描

---

<sup>14</sup> 註10の映画評のなかの、飯田心美「日本映画批評——わが恋は燃えぬほか」『キネマ旬報』54号、1949年3月、34-36頁を参照のこと。

<sup>15</sup> 註11で紹介したFreda Freiburg, “Tales of Kageyama”を参照のこと。

<sup>16</sup> 斉藤綾子「聖と性」289-291頁。

<sup>17</sup> この点において、本章は、溝口健二の映画のもつ「反メロドラマ性」に焦点を当てている伊津野知多「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『占領下の映画——解放と検閲』森話社、2009年、118-150頁）の問題提起を受継ぐものである。

くカメラワークとフレームの構図にはある共通する特徴が観察される。

まず、この二つの場面はともに、外部から事件が起きている現場に接近する平山のフル・ロングショットからはじまり、平山の視点ショットで現場のなかの状況を写し、最後は外でそれを見ている彼女の切り返し（図1、2）で終わる。



図1 『我が恋は燃えぬ』



図2 『我が恋は燃えぬ』

図1と2で確認されるように、彼女は、作中の出来事において常に現場から排除され、外部で他の人物たちの会話や行為を偶然に「覗き見」、「立聞き」している。これは確かに、「見る者」、または「聞く者」としての平山の存在を描いているとはいえる。しかし、外側から「覗き見／立聞き」している平山と、事件にかかわっている当事者たち（自由党员や秩父の女工たち、強姦されている千代）の間には、常に壁や格子が存在している。これは、平山がこれらの事件を「目撃」することで、これまで自分が意識していなかった社会の矛盾を自覚する一方、決してその「なか」に介入して行動する「主体的」な行為者にはなれないという限界を明確に表しているのである。換言すると、本作が平山を「見る者」として描いている意図は、彼女が政治的闘争に参加しながらも、実際にはその周縁に身を置いているだけで、その活動において志向すべきものや、そこに孕んでいるさまざまな問題については無自覚であり、また無力であることを露にするとところにあるといえる。

そして、壁や格子によって遮られることで「目撃」にとどまった平山の視線は、完全に出来事から遮断されることになる。たとえば、秩父事件<sup>18</sup>の後、獄中で千代が刑務官に強姦さ

---

<sup>18</sup> 秩父事件とは、1884（明治17）年10月31日に埼玉県秩父郡で起こった負債農民の蜂起のことを指す。当時、自由党员を含む約3,000人の負債農民が「秩父困民党」という名前で、軍隊様の組織を作り、借金の長期年賦返済のほか諸税・村費の軽減などを要求した。困民党は高利貸の屋敷を打毀すなど、武装蜂起を続け、11月2日には大宮郷にある秩父郡役所を占拠した。その後、政府の軍隊とも衝突したが、5日以降には、埼玉県令の鎮定の告諭と警

れていたとき、平山は部屋の中で何が起きているのかを知らず、廊下をそのまま通って行ってしまふ。ここで、カメラは、平山の視点ショットではなく、廊下を通っていく彼女の小さな姿を、部屋の中から格子を通して写している（図3）。つまり、平山はもはや「見る者」でもなく、問題を自覚していない姿が「見られる」対象として写し出されているのである。



図3 『我が恋は燃えぬ』



図4 『我が恋は燃えぬ』

さらに本作では、階段によって分離された空間がしばしば登場する。たとえば自由党の建物、そして釈放された後に平山と重井と千代の三者が同居する家がそうである。これらの空間において注意したいのは、それぞれ「二階」という場所が、平山にとって接近不可能な空

---

察・憲兵の一斉進撃により、大宮郷が官側に回復された（高島千代「秩父事件裁判考——明治一〇年代の刑事裁判における「政治」」『法と政治』51巻1号、2000年4月、314頁）。しかし、事実上景山英子と大井憲太郎は、秩父事件ではなく、大阪事件が発覚され投獄された。景山英子自身は、自叙伝において「妾が此行に加はりしは、爆発物の運搬に際し、婦人の携帯品として、他の注目を避くことに決したるより、乃ち妾をして携帯の任に当らしめたるなり（福田英子『妾の半生涯』岩波書店、1977年、32頁）」と大阪事件における自分の任務を述懐している。こうした危険千万な彼女の任務と、事前に逮捕されたというドラマチックな状況に対して、『我が恋は燃えぬ』をはじめ長年間溝口映画のシナリオを執筆した脚本家の依田義賢は、十分に「緊迫した劇的境遇」として利用できたにもかかわらず、「占領軍当局は、国際情勢から見て、おそらく通すまいというので、これをやめた」と述べている（依田義賢『溝口健二の人と芸術』田畑書店、1976年（第2刷）、174頁）。依田の指摘のとおり、大阪事件は、自由党が朝鮮半島に政変を起こし、日本国内における主導権を掌握しようとした性格を持っている。自由民権が民権よりも国権を優先するようになり、換言すれば、自由民権運動において民権主義が日本の植民地主義と野合した契機となった事件でもあった。日本歴史における民主主義革命として自由民権運動を映画の題材とすべく奨励していた占領下の事情を考えると、占領軍側から『我が恋は燃えぬ』のなかで、自由民権の帝国主義的な側面を露出するような大阪事件を描くことに賛成しなかったのは予測可能なことであつたといえよう。



間として設定されていることである。画面上にも映されるのは階段だけであり、この「二階」が具体的な空間として可視化されることはない。自由党の建物の場合、党の解散問題をめぐる議論をはじめ重要な決定事項は常に「二階」で行なわれ、平山は、階段を下りてくる重井や他の自由党員たちの話を偶然「聞いて」はじめて事情を知るようになる（図4）。また彼女が、重井および千代と一緒に暮らす家の「二階」は、もともとは千代の部屋であるが、千代と重井の密会の空間としても設定されている。平山が、二人の関係に気づくようになるのは、あくまでも重井と自分の空間である「一階」の部屋において、階上から聞えてくる二人の「声を聞いた」瞬間である（図5、6）。



図5『我が恋は燃えぬ』



図6『我が恋は燃えぬ』<sup>19</sup>

つまり、平山にとって接近不可能な「二階」という空間は、自由党内の派閥争い、さらには女性解放のためにともに闘う同志であったはずの重井の二重生活という、彼女が「自覚」していなかった現実の問題が隠されている空間である。そして、それらの問題に向う平山の視線は階段によって遮断されてしまい、彼女はそれらの問題に対していかなる行動を取ることもしない「部外者」としての姿を「見られる」だけである。

このように、『我が恋は燃えぬ』において、壁や格子、または階段などの建築物は空間を分割し、自由民権と女性の権利のために闘う「主体」としての「近代的女性」である平山が、実は、いかにその政治的活動において自覚すべき現実的な問題に無知無力であるか、その「主体性」の虚構性を巧妙に描き出す装置として機能しているのである。

---

<sup>19</sup> 密会の場所である「二階」から降りてくる重井と千代。こうして、画面上に登場するのは「階段」だけであり、この「階段」は、その上にある「二階」という空間を暗示する役割を果たしているともいえる。

### 第3節 ヒロインの「挫折」と「敗北主義」

さらに、こうした「排除」された存在としての平山を考えるにあたり、とりわけ自由党の活動において、また重井との生活において彼女が被った「排除」は、彼女自身の無知無力を表す以外の意味を示唆する。すでに言及したように、自由党の活動において、平山は「部外者」のような立場に置かれているが、それは、彼女自身の無力さに起因しながらも、それと同時に、他の党员たちとの関係において、党の内部で男女の役割分担が前提とされている側面があるのは否定できない。男女平等や女性の権利の獲得が党の達成すべき目標の一つであるにもかかわらず、その活動において、自由党内における役割分担は、女性嫌悪的な家父長的ジェンダー秩序に基づいている。そして、それを問題視する党员は、平山を含め一人も存在せず、組織内の暗黙のルールであるかのようにごく自然に受け入れられているのである。それが顕著に表れるのが、重井らが釈放された後の祝賀パーティの場面と、それに続く平山と重井の家における場面である。



図7-1 『我が恋は燃えぬ』



図7-2 『我が恋は燃えぬ』

パーティの後、重井と男性党员たちは、総選挙の準備について話し合うために場所を移すが、平山は、家に戻り重井の衣服を片付けながら彼の帰宅を待っており、まるで夫の身の世話をする典型的な「主婦」のイメージのような姿を見せる。その後につづく、酒に酔って帰宅した男性党员たちを平山が接待する場面においても、彼女は彼らと同様の党に属した一員としてではなく、重井の「妻」のような役割を演じ、男性党员たちもそれを自然なこととして受け取っていることが確認される（図7-1、2）。



図8『我が恋は燃えぬ』<sup>20</sup>



図9-1『我が恋は燃えぬ』<sup>21</sup>



図9-2『我が恋は燃えぬ』<sup>22</sup>

さらに、図7-1と2のフレームにおける登場人物が配置されている構図に注目すると、平山と男性党员たちの配置には上方・下方、または、前方・後方という関係が成立することが分かる。第2節で検討したように、建築物の構造により空間（画面）を分割し、「排除」されている平山の立場を表したのと同様に、図7-1と2では、それが、人物の配置によるフレームの構図に示されているのである。つまり、こうした上下・前後という人物の配置は、それぞれ、平山と男性党员たちの間の非対称的な関係を、視覚的に示しているのである。このようなフレームの構図は、また、映画全般にわたって頻繁に用いられている（図8、9-1、2）。

景山英子の研究者である村田静子は、この映画の史実改変について不満を示し、景山が

<sup>20</sup> 早瀬の下宿（右上：重井・早瀬／左下：平山）。

<sup>21</sup> 庫裡の書院。前景：稲垣、重井、その他の男性自由党员。

<sup>22</sup> 後景：後からフレームの中に入ってくる平山。



「小林樟雄（作中の早瀬：引用者）からはなれていつたのは、共に革命的運動にたずさわっている途上で、彼が同様に遊廓に遊んだのを目撃したからである。そして、彼女の女性としての抗議は大井憲太郎に對するばかりにも、彼の封建的女性觀に對して敢然とたたかわれたのであつた。彼女のたたかいが、こうした當時の男性の通有性に對してなされたことを、もつとはつきりと描き出してほしかつた」<sup>23</sup>と述べている。しかし、『我が恋は燃えぬ』では、自由民権期の男性運動家たちの矛盾、すなわち、男女平等を目的とする運動家たち自身がこの家父長的ジェンダー規範を行動原理としているという矛盾が明確に描きだされており、エンディングにおいてはそれに絶望を感じた平山が、結局、重井から離れ故郷の岡山へと向かう有様が描かれているのである。

このエンディングの場面は、平山と千代が重井との生活を清算し、真の「女の道」のために尽くそうと、ともに新しい出発をするという内容となっている点でも興味深い。この映画が、女性の権利を主張しながら、活動においては女性を「排除」するという、自由民権運動のホモソーシャルな性格に照明を当てていることからすると、このような結末は、異性愛的ジェンダー序列への絶望から、女性の連帯に「解決」を求めているようにも考えられる。しかしながら、このエンディングの場面は、物語の終わりというより、平山と千代の二人が今までの生活を放棄し、「再出発」するという、開かれた結末になっており、作中で提示された問題はそのまま残されている。そのため、この二人の関係が「解決」になっているとはいえないのであり、その意味では、物語全体としては、闘争の目的を成就しえなかったヒロインの「挫折」であるとも読み取れる。

この点を考えるにあたり、第2節でも言及した映画批評家フライバーグの考察は有効な手がかりを提示している。その著書『溝口映画における女性』の中でフライバーグは、『我が恋は燃えぬ』の構造について興味深い分析を行ない、この映画は岡山、東京、秩父の監獄、そして大阪という四つの場所における四つのセクションから構成されていると述べている。また、各セクションは「希望」に満ちた明るい雰囲気ではじまるが、結果的には必ずヒロインの「挫折」で終わるという、ハリウッドの女性メロドラマで見られる典型的な「敗北主義」を見せており、ヒロインの平山も、その典型的なヒロインの造型である犠牲者、敗北者として仕立てられていると論じている<sup>24</sup>。さらに、フライバーグは、実在した景山英子の人生も挫折で終わったが、彼女は闘うことをあきらめなかったのであり、映画においてもそうした

---

<sup>23</sup> 註10で紹介した、村田静子「松竹映画『わが恋は燃えぬ』によせて——女性の立場から」『国鉄文化』3巻3号、1949年3月、59頁。

<sup>24</sup> Freda Freiberg, *Women In Mizoguchi Films*, ed. J. V. Neustupny and Y. Sugimoto (Melbourne: Papers of the Japanese Studies Centre, 1981) 19-22.

彼女の「闘いつづける」精神を十分に描いてほしかったと述べている<sup>25</sup>。

確かにこの映画は、物語の舞台となる場所によって四つのセクションに分けられ、各セクションはヒロインの「挫折」で幕を閉じている。こうした視点に立脚して見ると、ヒロインの平山にもっとも大きな「挫折」を感じさせた作中の事件とは、映画後半の重井と千代の裏切りであり、これは映画の物語自体が「挫折」、または「敗北」で終わってしまう直接的な原因でもある。

ここで注目すべきは、映画の中のこのもっとも大きな「挫折」・「敗北」が、映画前半の藩閥政府が政権を握っていた時期ではなく、自由民権運動の目指していたものの一つでもあった憲法発布・国会開設以降に訪れるということである。記述に正確を期すれば、先述したように、『我が恋は燃えぬ』が、当時のGHQ側の要請に応じた、日本における自力による民主化改革の闘争の物語であれば、この映画は当然、藩閥政府は打破すべき悪、そして、憲法と国会制度の確立した立憲国日本は戦いとるべき善という、二元論的な世界として成り立っているはずである。確かに、映画の物語は、女性の権利を含む人権の確保のための、憲法の発布と国会の開会を目的に全力を尽す自由党員たちを追いながら展開されていく。ところが、憲法が発布され、総選挙の準備に取り掛かっているという、理想が実現されたはずの社会で平山は、自由民権運動のリーダー的存在である重井により、自分の信念が根本から打ち砕かれるような、もっとも厳しい苦痛を味わうのである。平山は、千代との内縁関係が発覚しても「君に対する愛情には変わりがないんだよ（中略）重井に女が一人や二人あったってどうだといってるの（中略）君と（千代を指して）あれとは違うんだよ。あれははしためだよ、めかけだよ」（1時間13分59秒-14分22秒）と平然と述べる重井の欺瞞的な姿に、小作農の娘の人身売買を親孝行であると認める岡山の父、また、貧農の娘たちや女工たちを奴隷のように扱う秩父の製糸工場の男性たちの姿を重ね、憲法の発布などという制度上の改革は形式的な変化以上の意味を持ちえないことを自覚するのである。こうして『我が恋は燃えぬ』のなかでは、憲法の発布と国会の開設を基に考えても、その前後で作中の社会が一変して発展的な方向へと進むことはない。

この点に着目したとき明らかとなるのは、『我が恋は燃えぬ』が、善と悪が明確に区切られ、物語の展開とともにすべてが悪（封建的な藩閥政府の支配する社会）から善（女性の権利が保障される立憲国）に向って進歩し、最後には善が勝利するというような、英雄的な物

---

<sup>25</sup> Freiberg, *Women In Mizoguchi Films*, 23. フライバーグは、当時のハリウッド映画に比較し、男女平等のメッセージを明確に示しているという点でこの映画を高く評価している。つまり、メッセージ性はあるが、明治期の女権拡張運動が必ずしも女性たちの権利伸張までにはつながらなかったという時代的な限界のため、この映画も「挫折」で終わるしかなかったと解釈しているのである。

語の通時的な発展を阻み、「希望」から「挫折」へというパターンを反復していく構造を取っていることである。平山が列車に乗って岡山へ向う映画のエンディングにおいてさえ、これからの道にもまた「挫折」があるかもしれないということがほめかされる。それはまず、列車の中で人々が重井の当選ニュースを朗読し、彼を自由民権運動の英雄たる人物として賞賛することで示される。重井の矛盾した、二面的な姿を知ることのない人々にとって、彼は、自由民権と男女平等を主張し、民衆のために闘う政治運動家として認識されるのである。映画は、その人々の話を耳にし、本のページをめくっていた手を止めてしまう平山の姿を映すことで、厳しいアイロニーを込めて、このエセ自由運動家、民主主義の寵児の重井を告発するとともに、彼を持ち上げる民主主義かぶれの盲目的な大衆をも冷やかに描き出している。

さらに、そこに現れた千代は、平山に「お嬢さん、つれていってください」、「もっと教えてください」（1時間23分37秒-47秒）と涙をみせる。しかし、これはかつて平山自身が早瀬に、そして重井に言ったのと同じことばである。もともと平山が岡山から出て上京したのは、必然性や強い目的があったからではなく、「東京の新しい空気の中で勉強がしたい」、あるいはあこがれていた「早瀬の傍に居られる」から、彼に「ついていった」にすぎなかった（7分7秒-27秒）。上京後、彼女自身も後で「私が田舎で考えていたことは、甘い子供の夢でしたわ」（35分48秒-53秒）と述べるように、東京は、家族にも自分の仕事を理解してもらえない閉鎖的な田舎の岡山とは異なり、現実問題から遊離した理想の場所であったのである。平山は、目の前にあった岡山のさまざまな問題、つまり、家父長的な家庭の中で父に絶対的に服従する母、親孝行という名目で売られていく娘（千代）、警察の横暴、閉鎖されてしまった蒸紅学舎<sup>26</sup>などを放置したまま、理想の叶うはずの場所、東京へ出ていく。

自分が早瀬や重井に言った「ついていく」という言葉と同じことを口にする千代から、平山は過去の自分が重なることを感じたのであろう。このように、誰かに「教えてもらおう」、「後についていく」という自由民権思想を鵜呑みにしようとする姿勢、自らが選択したかのように見えて、実はそこに何の自発性もない姿勢を、千代が引き継いだかもしれないという設定は、「ここからはじめる」二人の「女の道」にも、さまざまな矛盾と問題が存在する可能性をほめかしている。

以上の点を鑑みれば、『我が恋は燃えぬ』が、「主体的な」女性であるヒロインが女性の権利のために苦闘するが、最後には勝利を得るという「民主主義啓蒙映画」の定型化された英雄物語から逸脱しているのは明らかである。では、フライバーグの主張するように、結局

---

<sup>26</sup> 1883年、自由民権運動に影響され、封建的な家庭の中で女性は学問ができないことに問題を感じていた岡山の女性たちの主導のもとで設立された私塾女学校。女性を多く集めるという意味で「蒸紅」という字をつけたといわれる（村田静子『福田英子——婦人解放運動の先駆者』岩波書店、1978年、24-25頁）。

この映画は「敗北」の物語であり、ヒロインの平山は、そのモデルである景山英子の「闘いつづける」精神を体現することなく、単なる敗北者、犠牲者として描かれていることにとどまっているのか。

この点を考えるにあたり、先述した映画の物語構造において「挫折」と「希望」が反復されるということの持つ意味に注目する必要がある。フライバーグ自身も指摘しているように、『我が恋は燃えぬ』の物語は、「希望」からはじまり、「挫折」で終わる四つのセクションから構成されている。つまり、言い方を換えれば、「挫折」で終わるが、しかしそれは次のセクションで訪れる「希望」が予定された上でのものであり、映画のエンディングもこの反復の連続線上にあり、「挫折」で完結されたまま終わるのではなく、一種の開かれた結末となっているとも解釈できるのである。

次節では、こうした物語の反復構造と開かれて結末について考察を加えていく。

#### 第4節 物語の反復構造と「希望」を内包する「挫折」

まず、『我が恋は燃えぬ』において「挫折」の空間こそが「希望」、あるいは「希望」へとつながる可能性を内包していることに注目したい。たとえば、映画の中盤に登場する監獄がそうである。自由党の解散と秩父蜂起の頓挫の後に登場する監獄は、まさに「挫折」の空間であるといえる。同志であり恋人でもある重井と離れ、平山が他の犯罪者の女性たちと生活を共にする監獄は、しかし、この映画の中でもっとも「平等な」空間として描かれてもいる。

先述したとおり、この映画は「女性解放映画」という「民主主義啓蒙映画」の枠組みの中で解釈されてきたが、平山と千代という二人の女性の関係を図式的に見ると、本作は、近代的価値観に基づいて政治闘争に参加するインテリ階層の平山が、小作人の娘である千代を真の「女の道」へ導くという、まさに啓蒙映画の構造となっているように読むこともできる。映画評論家の佐藤忠男もこの点を指摘して、本作に「自由とか民権とかいったことは、少数のインテリが考えて無知な民衆に教えるものである、という、その基本的な姿勢<sup>27</sup>」が見られると述べている。

しかし、果たして平山と千代の関係において、真の「女の道」へ導かれるような影響関係

---

<sup>27</sup> 佐藤忠男『溝口健二の世界』平凡社、2006年、201頁。

が、平山から千代への一方的なものであったのかについては検討すべきであり、それを反証するのが、監獄という空間における一連のシーンである。

秩父蜂起の後、偶然平山と同じ監房に入るようになった千代は、他の女囚たちに向かって「秩父の工場でちょいとランプをひっくりかえしてやっただけさ」と監獄に入ってきた経緯を説明し、「ところが裁判でとんだそば杖喰っちゃって、私はこれでも、自由党の女壮士だとき。ふん、笑わせやがら」と、平山と自由党を嘲笑する（53分3秒-18秒）。また、ヤクザの子供を妊娠中であった千代は刑務官に強姦され、その上、暴力を受けて流産することになるが、それを知って彼女の看病のために来た平山との間には次のような会話が交わされる。

千 代 「畜生。いまにこの監獄にも火をつけて焼き払ってやるんだ」

平 山 「そんなことをしたって、私たち女は決して幸せにはなれないのよ」

千 代 「ふん、女の幸せ？女の幸せか。あんたは国にいた頃から、いまにいい世の中が来る、いまに来ると言ってるばかり、ちっとも来やしないじゃないか。どこへ行っても女と見りゃ、こき使いあがって慰めもんにしあがるんだ」

平 山 「それが千代ちゃん、そういう世の中を私たち……」

千 代 「あんたなんかに分かりやしないよ！私はあれから東京へ売られて、何も知らないきれいな体をめちゃめちゃにされちゃったんだよ」

（57分31秒-58分14秒、下線部は引用者による）

この引用文から明らかにわかるように、「私たち女」という表現から見られる平山の自己認識、すなわち、千代のような封建的男性中心社会における弱者のために、彼女らと一緒に闘う女性運動家としての平山の自己像が、千代の「あんたなんかに分らない」という一言で、全面否定されている。千代だけではなく、他の女囚たちも平山を「先生」と距離を置いて呼び、「私たちと違って、国事犯とかいってえらいんだからな」、「二三年の辛抱だ。笑ってるうちにすんちまうよ」（51分14秒-21秒）と言うように、彼女たちにとって、平山は「私たち女」の範疇には入らない異質な存在に過ぎないのである。

「女性解放映画」、別言すれば、GHQの政策宣伝のための「民主主義啓蒙映画」という枠組みからすると、本作もヒロインの平山によって千代や他の女性たちが啓蒙されるという一方向的な物語の流れを提示すべきであったろう。ところが、監獄という空間の中では、そうした一方的な関係性が崩れ、逆に獄中の他の女性たちにより、ヒロインの自己像が揺れ動くこととなる。

また、このように「民主主義啓蒙映画」における階層秩序が拘束力を持たない監獄という空間のなかで、平山と千代の関係ははじめて「水平な」すなわち「平等な」ものになる。この映画では、平山と千代がともに登場する場面の中で、2回<sup>28</sup>、二人のポジションにおける印象的な変化が示される。図10と図11から確認されるように、それは、垂直から水平へという変化である。この変化が見られる最初のシーンは、上記の引用文と同様に、ヤクザの子供を妊娠していた千代が、獄中において、刑務官に暴行を受け流産した後の場面である。



図10 『我が恋は燃えぬ』



図11 『我が恋は燃えぬ』

ここでは、「平山＝高、千代＝低」という垂直のポジションから、千代の悲しみと苦痛に共感した平山が一緒に横になるという行為を通じて、水平のポジションへと変化している。このポジションの変化が象徴するのは、二人の関係が、監獄の外の社会における階層的差異を超え、相互理解や共感によって新たな関係へと変わっていくことであるといえる。

以上の考察を通して明確になったように、監獄という場所は、空想的に「私たち女」という均質なカテゴリーを創り出し、それを自分の政治的闘争の立脚点としてきた平山にとって、自分の属する社会的階層の外に生きている女性たちの境遇を痛感した空間であった。また、確かに自由党の一員としての活動は「挫折」で終わったが、そうした外の世界で自分に与えられていた諸条件が全て一時的に中和された空間である獄中で、平山は自らの政治的闘争において必要不可欠なもの、すなわち、社会的弱者が直面した現実的な問題とそれに気づいていなかった自分の無知を直視することが可能となったのである。

こうした意味では、重井と千代の裏切りも同様の役割を果たしたといえよう。この裏切りは、平山にとって、重井らとともに自由民権運動を続けることを放棄させるほどの衝撃的な

<sup>28</sup> 獄中のシーン（図10、11）と、最後の列車の中のシーンの2回である。

事件ではあったが、「婦人の幸せのためには、まず、自由平等だと、命をかけて一緒に闘ってきた先生が、あんな考えを持っていらっしゃるなんて思いもよりませんでした。よく分かりました。分かりました。私のすることはこれからだったのです。ここからはじめなければならなかったのです」（1時間16分2秒-52秒）という平山のセリフにも明確に示されているように、重井らの政治的目標と自分が目指す道の差異を自覚させ、今までの自分の活動を顧み、この先向うべき方向を示してくれた契機、新たな出発点を提供したのである。

第3節で検討したように、映画のエンディングにおいて、平山と千代の未来には「挫折」が予告されていた。しかし、その一方で、岡山での「挫折（集会の破綻、女学校の閉鎖、千代の人身売買）」、東京での「挫折（早瀬のスパイ行為）」、秩父での「挫折（蜂起の頓挫と投獄）」、そして最後の大阪での「挫折（重井の裏切り）」という四つの「挫折」を重ねるうちに、平山は誰かの後に「ついていく」ことを止め、はじめて自らの必要性和問題意識によって一歩を踏み出すようになったのである。その意味で、国会への入城に成功した重井らの勢力に頼ることなく、その中心部である大阪から離れ、岡山という周辺部から再出発を試みるという最後のシーンは示唆的である。

以上のことを念頭に入ると、『我が恋は燃えぬ』は、「希望」ではじまったとしても結局は失敗や破綻として終わってしまうという限界を描いているだけだとはいえない。ここで描かれる「挫折」は、それ以前から存在した諸問題が具体的な形として現れたものである。したがって、むしろこの映画では、それらの問題を自覚することができず、ただ掲げられた政治的目的に向っていくという盲目的な「前進」にブレーキをかけ、自覚と反省の機会を与えるという「挫折」の必要性が主張されていると思われる。

## 第5節 おわりに

これまで本章が明らかにしてきたとおり、映画『我が恋は燃えぬ』は、戦後の民主主義改革の相似物として自由民権運動を取り上げ、そのリーダーたちが抱えていた矛盾を、とりわけヒロインの「主体性」の空虚さに焦点を当てて描き出している。しかし、本来『我が恋は燃えぬ』は、ヒロインを通して「主体的な」女性像を提示し、日本人の観客をそれに同一化させることで民主主義の理念を移植するという「民主主義啓蒙映画」・「女性解放映画」であると同時に、自由民権運動を「自発的民主主義的活動」の「典型」として、民主主義を勝ち取った英雄的な物語、つまり、戦後民主主義をGHQから与えられたものであるだけでは

なく、自力で獲得したものとして感じさせるという、当時の映画政策の一環として企画された。こうした映画の製作背景を鑑みれば、作中のヒロインの造形や自由民権運動の描き方、そして、ヒロインの勝利があからさまに提示されないエンディングからは、本作が、占領下の日本映画に対する時代の要請に抗していることが明らかになる。言い換えれば、本作は、民主主義思想の普及と「近代的な女性像」の新たな構築という、当時の啓蒙映画の企図に対して批判的な視線を送っているのである。

さらに、こうした作中の自由民権運動の自己欺瞞に対する暴露的な描写を、「挫折」と「希望」の反復構造と開かれた結末という映画の設定と照らし合わせると、完全なる革命や、それによって永遠の「女の幸せ」、また平等な社会が保障されるということなど、人間を騙すためのことばにすぎないという懐疑的な眼差しが窺える。また、それと同時に、平山のように、人間は「挫折」を繰り返していくが、そうした「挫折」がないと、その後の「希望」も与えられないという主張も読み取れる。つまり、「挫折」しつづけ、今までのすべてが崩壊されるような「敗北」を味わい、さらにはそれを「抱きしめ」ない限り真の意味での新しい出発はできないと、そして、そのようにしか人間は進むことができないという主張が示されているのである。

一方では、平山が、自由党の家父長的なジェンダー規範によって「排除」され、また重井に裏切られ、故郷の岡山に帰還するという映画のエンディングは、結果的にヒロインの「挫折」で終わるという意味では、そのジェンダー規範を強化してしまうことになる、批判的に見ることもできるかもしれない。しかし、先述のとおり、この「挫折」はその後の「再出発」や「希望」が予定された「開かれた」ものであり、すなわち、「挫折」は「希望」とともにしかあり得ないことになる。したがって、本作が描いている「挫折」とは、規範に対してそのつど「闘いつづけること」、つまり、規範に対する「抵抗」を内包するものであり、その「抵抗」が「希望」へとつながる可能性と「開かれた」関係を持つものであるといえる。

こうして『我が恋は燃えぬ』は、確固たる「主体性」を持たない、自己の輪郭が揺れ動くヒロインが「挫折」を繰り返すことを描くことで、占領当時の「近代的な女性像」に批判的な眼差しを送ると同時に、しかしそのヒロインが「抵抗しつづける」という反復構造と開かれた結末を取ることで、占領下の啓蒙映画が描くべき規範的な「女性解放」とは異なる形の「女の道」の様相を提示しているのである。



## 第5章 「姦通」の文化的享受と〈女性解放〉

### ——『雪夫人絵図』論

#### 第1節 はじめに

溝口健二は、1950年『雪夫人絵図』を演出する。しかし、今回彼がメガホンを取ったのは、戦後作品活動が続けてきた松竹ではなく新東宝においてであった。戦時中からその映画化を望み、構想を立ててきた『好色一代女』（井原西鶴、1686年刊行）の製作提案が、結局松竹から断られたのがもっとも大きな契機となった<sup>1</sup>。こうした事情によって松竹を離れた溝口は、1950年から52年まで新東宝と東宝、大映という、それまでとは違う環境の中で映画を演出することになるが、その第一作が『雪夫人絵図』（1950年10月、滝村プロダクション＝新東宝）だったのである。

この映画は、舟橋聖一の「雪夫人絵図」<sup>2</sup>を原作に、作家の弟である舟橋和郎の協力を得て依田義賢が脚色したシナリオに基づいたものである。残念ながら、これまでの映画研

---

<sup>1</sup> 依田義賢『溝口健二の人と芸術』田畑書店、1976年（第2刷）、176-177頁。第6章で詳しく論じることにするが、松竹で溝口の『好色一代女』の映画化が初めて具体化されたのは1946年12月の『歌麿をめぐる五人の女』の封切前後で、1947年1月そのシノプシスがCIEに提出されている。その後、松竹は1948年にも再びこの映画のシノプシスとシナリオをCIEに提出しているが、検閲で数箇所が問題となっている。溝口は『わが恋は燃えぬ』の次作としてまた『好色一代女』の映画化を推し進めようとしたが、「パンパン映画」ブームに乗って興行的な成功を収めた『夜の女たち』を除けば、松竹で製作した戦後の作品がすべて高い評価を受けていなかったことを考えれば、すでにCIEから問題を指摘された企画を改めて製作しようとする溝口の提案が、会社としては好ましくなかったはずである。そして、松竹は1948年から49年にかけて不振が続き、それを挽回するため1950年からは、既存の重役担当制から連帯責任制へと業務の運営を切りかえるほか、企画審議室と製作営業連結会議という二つの製作審議機関を設けるなど、全体的な生産復興対策を実施していた（岩本憲児・牧野守監修『映画年鑑 戦後編13（1952年版）』日本図書センター、1998年、63頁）。こうした雰囲気の中で、徳川時代の浮世草子を映画化しようとする溝口の企画に、松竹の経営陣が躊躇したことは理解できることであろう。

<sup>2</sup> 初出は、『小説新潮』の1948年1月号から1949年10月号まで連載された「雪夫人絵画」。

究においては『雪夫人絵図』に学問的関心が向けられることはなかった<sup>3</sup>。『雪夫人絵図』は、『雪夫人絵図』の女性主人公雪は、没落した華族の一人娘で既婚女性であり、占領期の溝口映画の女性主人公たち——女性弁護士、女優、「パンパン」、女性活動家——と比較してみると、多少特異な人物設定であると思われる。しかし、このように既婚女性を主人公に設定した意図は、『雪夫人絵図』が製作された当時の時代的流れに注目すべきである。

1950年前後、女性をめぐるさまざまな社会的状況の変化にともなって形成された女性読者・女性観客を対象として中間小説およびその人気を後ろ盾に登場した「姦通映画」が流行していた。これら「姦通映画」からは、ほとんどの場合、封建的な結婚制度の犠牲者としての女性主人公が、自分を独立した一個人として尊重してくれる男性と出会い、彼の協力を得て抑圧的な夫と退屈な生活から「解放」されるというパターンが見出される。つまり、「姦通映画」に表象される「姦通」や「不倫」とは、あくまでも払拭すべき封建的な結婚制度から女性を「解放」させる「プラトニック・ラヴ」を意味するのである。こうして「姦通映画」は、封建性を象徴する「夫」と戦後民主主義的男女関係を象徴する「恋人」という二項対立的構造からなるものが多かった。『雪夫人絵図』は同時代においても、映画研究史においても、こうした「姦通映画」の一つとしてカテゴライズされてきた。しかし溝口は、映画において女性を「解放」してくれる理想の「恋人」役に上原謙を起用し、1930年代から松竹女性映画を通して構築されてきた彼の二枚目としてのスター・イメージ、すなわち「フェミニン」な男性像を過剰を与え、「不<sup>インポテンツ</sup>能」な男性人物を作り出していると思われる。このように、戦後的「理想の良人」像を具現すべき人物から一切の男性性を去勢することで、溝口は「姦通映画」の規範である二項対立的構造に亀裂を入れ、当時の「姦通映画」が表象していた二元論的〈女性解放〉を批判的に捉え直したのではないだろうか。

本章では、以上のような仮説に基づき、とりわけ1950年前後の「姦通」または「不倫」の文化的享受の諸相に注目して『雪夫人絵図』という映画テキストを分析する。そうした同時代の流行ジャンルの一つとして捉えられてきた『雪夫人絵図』であるが、実はその映画ジャンルが表象する既婚女性の幸福、または〈女性解放〉に対する抵抗や批判が作品内で展開されていたことを明らかにする。

---

<sup>3</sup> 後述するが、本格的な作品分析としては、溝口が1950年から51年まで製作した三つの映画（『雪夫人絵図』、『お遊さま』、『武蔵野夫人』）を取り上げているロバート・コーエンの研究（Robert Neil Cohen, “Textual Poetics in The Films of Kenji Mizoguchi: A Structural Semiotics of Japanese Narrative” (PhD diss., University of California, 1983), 530-594と、佐藤忠男「溝口・成沢両作品の比較——雪夫人絵図」『シナリオ』31巻5号、1975年5月、96-99頁（佐藤忠男『溝口健二の世界』平凡社、2006年、157-162頁にも収録）の二つが挙げられる程度である。佐藤の研究は、本章の後半で取り上げるが、コーエンの研究は、精神分析的観点に基づいた映画分析であり、本論文の問題提起とは多少離れた研究であるといえる。

## 第2節 『雪夫人絵図』の製作背景

### 1) 「美貌と白痴」と『雪夫人絵図』——二つの脚本をめぐる

『雪夫人絵図』の生成過程については、西村雄一郎の言及により、最初は「美女と白痴」という題名の脚本であったが、改訂の段階で現在の「雪夫人絵図」というタイトルに変更されたというのが共通の認識とされてきた。西村は、『雪夫人絵図』の音楽を担当した早坂文雄の日記を参照し、本格的な撮影に入るまでの映画の進行状況について次のように述べている。

まず、西村は早坂の日記を引用し、早坂が1949年8月15日に「美女と白痴」という映画の音楽担当の件で、溝口と打ち合わせをしたと記している<sup>4</sup>。その後、1950年2月9日に、再びこの映画の件で早坂は「神楽坂の「藪」という旅館」で溝口が送った依田義賢に会っており、また翌10日にも依田の希望によって二人は会見している<sup>5</sup>。しかし、その後、予算の問題で『雪夫人絵図』は延期となり、次に新東宝から早坂に改訂稿が送られ音楽担当の依頼がきたのは、8月1日のことである<sup>6</sup>。西村はこのような成行きをまとめる中で、『雪夫人絵図』とは最初「美女と白痴」という題名であったが、製作費の問題などで延期になる過程で「雪夫人絵図」というタイトルに変わったと二度も摘示している<sup>7</sup>。こうした西村の主張は、その後の溝口研究においてもそのまま踏襲されてきた。たとえば、溝口健二映画における音響について研究した長門洋平の著書の中では、「美女と白痴」が改題・改稿され、映画化されたのが『雪夫人絵図』であると述べられている<sup>8</sup>。

しかし、上記の『雪夫人絵図』の脚本をめぐる記述は、事実関係において間違いがある。この点を指摘することは、本章の主な論旨と直接かかわることではない。ただし、本章の目的の一部は、これまで先行研究において注目されてこなかった『雪夫人絵図』という映画を再評価することにある。そのためには、溝口映画を論じるうえで、従来検討されなかった占領当時の映画検閲文書および審査記録に基づいて、個々のフィルム・テキストの生

---

<sup>4</sup> 西村雄一郎『黒澤明と早坂文雄——風のように侍は』筑摩書房、2005年、554頁。

<sup>5</sup> 同上、565-566頁。

<sup>6</sup> 同上、585-586頁。

<sup>7</sup> 「『美女と白痴』とは、後に題名が変り、『雪夫人絵図』となった作品である」という箇所と、「8月1日、溝口健二が監督する『雪夫人絵図』の仕事の依頼が、早坂のもとに再び来た。(中略)この作品は、昨年、「美女と白痴」というタイトルで、映画化の予定であった」という箇所がそれに該当する。同上、554、585頁。

<sup>8</sup> 長門洋平『映画音響論——溝口健二映画を聴く』みすず書房、2014年、187-188頁。

成過程を跡付ける作業が必要であろう。まず、以下は、CIE文書と映倫の『映画倫理規程審査報告』<sup>9</sup>に基づいて再構成した『雪夫人絵図』の生成過程である（表1）。

日付	題名	進行状況
1949年8月9日-16日 <sup>10</sup>	「美貌と白痴」シノプシス	CIE受付、検閲
1949年8月15日-19日 <sup>11</sup>	「美貌と白痴」脚本	映倫受付、審査終了
1949年8月15日-20日 <sup>12</sup>	「美貌と白痴」脚本	CIE受付、検閲
1950年1月13日 -2月14日 <sup>13</sup>	『雪夫人絵図』脚本（第一稿）	映倫受付、審査終了
1950年2月14日 <sup>14</sup>	『雪夫人絵図』脚本（改訂版）	CIE受付
1950年8月3日-8日 <sup>15</sup>	『雪夫人絵図』脚本（自主改訂版）	映倫受付、審査終了
1950年8月18日 -9月17日の間 <sup>16</sup>	『雪夫人絵図』予告編（製作第一報）	映倫審査
1950年9月18日 -10月17日の間 <sup>17</sup>	①『雪夫人絵図』完成フィルム ②『雪夫人絵図』予告編（製作第二報）	映倫審査
1950年10月21日 <sup>18</sup>	『雪夫人絵図』完成フィルム	封切（映倫記録）

表1

<sup>9</sup> このタイトルは、1号から19号までは『審査報告』であるが、20号からは『映画倫理規程審査記録』と変更される。その理由については、20号のなかで、「本冊子はこれまで「審査報告」として、審査の内容を記録して関係者のみならず、一般にも配付して来たが、今般これを「審査記録」と改めて、関係者に配付し、一般には広報的なものは別に作成して配付する」と説明されている（『映画倫理規程審査記録』20号、1951年3月、a-1頁）。

<sup>10</sup> Box no. 5296, Sheet no. CIE(B)02114.

<sup>11</sup> 『映画倫理規程審査報告』3号、1949年9月、日本映画連合会事務局、2頁。

<sup>12</sup> Box no. 5296, Sheet no. CIE(B)02114-02116.

<sup>13</sup> 『映画倫理規程審査報告』8号、1950年2月、日本映画連合会事務局、a-3頁。

<sup>14</sup> Box no. 5296, Sheet no. CIE(B)02110-02113.

<sup>15</sup> 『映画倫理規程審査報告』14号、1950年8月、日本映画連合会事務局、a-2頁。

<sup>16</sup> 『映画倫理規程審査報告』15号、1950年9月、日本映画連合会事務局、b-9、10頁。

<sup>17</sup> 『映画倫理規程審査報告』16号、1950年10月、日本映画連合会事務局、b-4、6頁。

<sup>18</sup> 同上、b-18頁。

末梢的なことからいえば、まず、これまで『雪夫人絵図』の初期ヴァージョンだと言われてきた「美女と白痴」の題名は、上記の表1で示しているとおり、正確には「美貌と白痴」である。この正しいタイトルが分かれば、「美貌と白痴」と『雪夫人絵図』とは全く別個のものであることに気づかされる。

『美貌と白痴』は、1948年5月『文芸春秋』（26巻5号）誌上に発表された井上友一郎の小説である<sup>19</sup>。CIEに提出された「美貌と白痴」のシノプシスを見ると、井上友一郎の原作を依田義賢と八住利雄が脚色した「A Genre of Ginza Street Scenes - By Kenji Mizoguchi / “The Beauty and The Idiot”（溝口健二の銀座風俗詩 美貌と白痴）」とされており<sup>20</sup>、その後提出された脚本にも同タイトルの表紙が付けられている（図1）<sup>21</sup>。脚本に添えられている製作意図は、以下のとおりである。

東京の多彩な生活の中で銀座裏で繰り広げられる生活の表裏は現代風俗の一つの代表的な縮図をなしている。この世界では美貌な肉体が虚飾された愛情の悲劇を起し勝ちである。この眩惑に溺れようとした女性たちをその断面の中に捉へ真実な精神が宿らぬ愛情が遂に空しい幻覚に過ぎないことを一般に知らしめとりわけ現代女性に対する警鐘としたい<sup>22</sup>。

つまり、この映画は銀座の裏町を舞台に現代風俗、とりわけ「真実な精神が宿らぬ」「美貌な肉体が虚飾された愛情」の空しさを描くという、戦後東京の若い女性たちに対する一種の啓蒙的意図を持った作品として企画されたのである。無論、審査のために用意された製作意図から見られるこうした啓蒙的色彩は、CIEと映倫に対するリップサービスである可能性は高いが、いずれにせよ、映画の背景から主な内容まで『雪夫人絵図』とは異なるものであることだけは明らかである。

西村が早坂の日記に基づいて示している二つの脚本の製作に関する日付は、上記の表1と比較しても間違っていないと思われる。しかし、それは「美貌と白痴」の映画化が進め

---

<sup>19</sup> 単行本は、同年全国書房から刊行。

<sup>20</sup> Box no. 5296, Sheet no. CIE(B)02114. 井上の名前のローマ字表記は「Yuichiro Inoue」となっている（シノプシス1頁）。なお、シノプシスとシナリオ共に、Kiyoshi Tachibanaによって英語訳されたと示されている。

<sup>21</sup> Box no. 5296, Sheet no. CIE(B)02115.

<sup>22</sup> 同上。

られていた途中、その企画が頓挫し<sup>23</sup>、その直後に『雪夫人絵図』の製作に取りかかるようになったという事実を示しているだけである。なぜなら、先述のとおり、「美貌と白痴」は明らかに『雪夫人絵図』とは全く別の原作小説と脚色者（八住利雄）と内容を持っているからである。

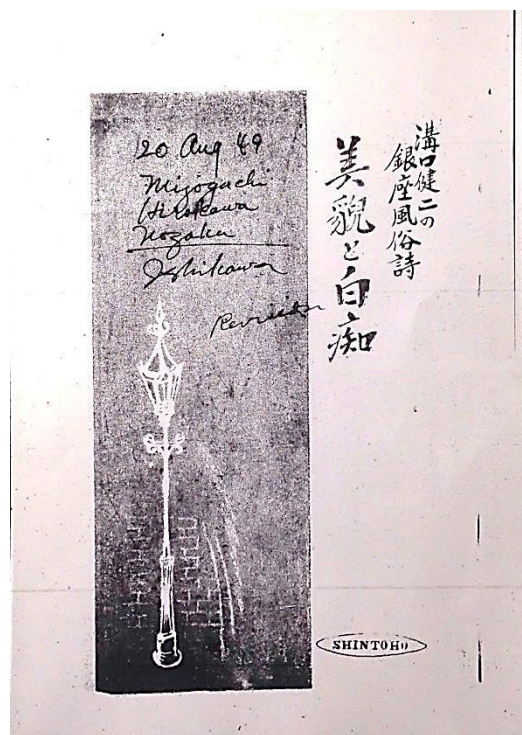


図1 「美貌と白痴」CIE検閲台本の表紙<sup>24</sup>

## 2) 姦通と不倫の文化的享受——逸脱と解放、自由恋愛への欲望を投影する

「美貌と白痴」の製作が中断された直後に、溝口は『雪夫人絵図』の製作に取りかかっている。「美貌と白痴」は、「溝口健二の銀座風俗詩」という副題や、銀座の裏町にあるバーやキャバレーを舞台としていることなど、いわば「溝口的世界」であるといえる。しかし、『雪夫人絵図』については、女性の官能や愛欲という題材に関しては溝口の十八番だ

<sup>23</sup> 「美貌の白痴」は、薬物取引に関する表現が問題となり、結局CIEから許可を得ることができなかった（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、128頁）。

<sup>24</sup> Box no. 5296, Sheet no. CIE(B)02115.

と見てよいかもしれないが<sup>25</sup>、他の溝口映画では見られなかった点がある。それは、この映画の女性主人公についてであるが、従来の溝口映画が描いてきた京都の芸者や売春婦、女中など社会の底辺で苦しむ女性とは程遠い、没落した元華族の一人娘である既婚女性として設定されているのである。

こうした『雪夫人絵図』（映画・原作ともに）の女性主人公の人物設定は、製作当時における一つの文化的動向に深くかかわっている。

1950年代の初頭、各種の雑誌や新聞の紙面を飾った事件があった。通称「チャタレイ事件」とも呼ばれるこの事件は、日本で1950年に翻訳が出版されたD・H・ロレンスの小説『チャタレイ夫人の恋人』（*Lady Chatterley's Lover*, 1928年）の発行者（小山書店店主の小山久二郎）と翻訳者（伊藤整）が、1951年に東京地検（担当中込升尚検事）によって「ワイセツ文書販売者」（刑法第175條）として起訴されたことである。この件に対する文学界の反発は激しく、ペンクラブと文芸家協会では共同声明書を発し、また、中島健蔵を委員長として石川達三など文学者13名からなる対策委員会が構成された。しかし一方では、この起訴をきっかけに出版物風紀委員会が再発足することになるなど、「チャタレイ事件」はいわゆる「ワイセツ」表現に対する取締り強化の発端を提供したともいえる。

こうした厳格な取締りにもかかわらず、否、むしろこの取締りに刺激された大衆の好奇心によって、『チャタレイ夫人の恋人』は全国の書店からは姿を消したものの闇取引ではプレミア価格がつくほどに人気上昇し、さらには秘密印刷所で発行された偽造本が流通するに至った。そのため、この取締りに対して、当局の全国一斉の取締りを試してみようとした企画ではないかという憶測や、あるいは、出版開始の時点ではなく時日が経った時に突然発禁処分を出してむしろ『チャタレイ夫人の恋人』が各書店で品切れになったのは、当局と出版社が癒着して画策したためではないか、といった疑惑も出された。

この事件前後における『チャタレイ夫人の恋人』の人気は、起訴前から発売禁止であったにもかかわらず、『週刊朝日』で選定した1950年上半期のベスト・セラーのひとつとして挙げられていることからもうかがえる（1950年7月2日号）。社会現象ともいえるこの人気に対し、文学評論家の荒正人は以下のように述べている。

『チャタレイ夫人の恋人』が売れたのは、はしょっていってしまえば、好色本とし

---

<sup>25</sup> たとえば、飯島正は、溝口健二は愛欲描写においてはその手腕を発揮してきたため、『雪夫人絵図』の題材は、「打ってつけのものなのではないか、と予想しがち」と述べている（飯島正「雪夫人絵図」『キネマ旬報』3号、1950年11月、47頁）。

てであったと思う。ぼくはこの小説を猥褻文書の仲間に入れて考えることに賛成できない。そういう態度には正面から反対である。だがそれにも拘らず、何万かの読者のピラミッドの底辺を考えると、この事実を率直にみとめなければならぬと考えている。『金瓶梅』や『完全なる結婚』や『キンゼイ報告』などをよみたがる心理とおなじものが読者に作用したのである。(中略) この問題の書がひろく二十歳前後の女性たちによまれているのは、戦後、煙草を喫んだり、酒を飲んだりする婦人が増えていることと通じる。女性の解放感がそうさせるのである。男とおなじことをしてもいい、ましておなじものをよんでもいい<sup>26</sup>。

ここで荒は『チャタレイ夫人の恋人』を『金瓶梅』<sup>27</sup>、『完全なる結婚』<sup>28</sup>と『キンゼイ・レポート』<sup>29</sup>など、彼が「好色本」だと呼んでいる書物群と同じカテゴリーに分類している。中国明代の長編小説で、姦通や男女主人公の露骨な性愛が描写されている『金瓶梅』、結婚生活と夫婦の性行為のマニュアルとして世界的なベストセラーとなり、1946年に日本に紹介された『完全なる結婚』、そして1948年に発表されたアメリカの生物学者による人間の性行動に関する報告書『キンゼイ・レポート』。これら三つの書籍の共通点は、社会的にタブー視されていた人間の性を探究の対象とし、それを出版という公的な形で発表

---

<sup>26</sup> 荒正人「チャタレイ夫人の恋人」『雄鶏通信』6巻8号、1950年8月、44-45頁。

<sup>27</sup> 笑笑生作、1573-1620年(推定)。日本に初めて伝来したのは江戸時代で、曲亭馬琴によって紹介されたが、全訳本は戦後になって刊行された(川島優子「江戸時代における『金瓶梅』の受容(1)——辞書、随筆、洒落本を中心として」『龍谷紀要』32巻1号、2010年9月、2-4頁)。

<sup>28</sup> 原題は“*Het volkomen huwelijk*”で、テオドール・ファン・デ・フェルデ著、1926年。『完全なる結婚』は1930年に邦訳されたが、伏字が多く、本が発売されるとともに発禁処分となってしまった。完訳は1946年に出版されるが、大洋社版(ヴァン・デ・ヴェルデ『完全なる結婚——生理学的竝に技巧的檢察 全譯』柴豪雄、酒井敬一訳、大洋社、1946年)とふもと社版(ヴァン・デ・ヴェルデ『完全なる結婚——生理とその技巧』神谷茂数、原一平訳、ふもと社、1946年)の二つの邦訳版があった(酒井晃「戦後日本社会における高橋鐵のセクシュアリティとナショナリズム」『文学研究論集』36号、2011年、117頁)。

<sup>29</sup> 原題は“*Sexual Behavior in the American Male*”で、著者は当時インディアナ大学の生物学者であったアルフレッド・C・キンゼイであり、医学書専門として評判の高かったサーンダーズ社(W. B. Saunders)から1948年1月5日に出版された(Frederic D. Schwarz, “1947: The Kinsey report,” *American Heritage* 48, no. 8 (Dec 1997): 98-99)。邦訳は、アルフレッド・C・キンゼイ、ウォーデル・B・ポメロイ、クライド・E・マーティン『人間に於ける男性の性行為』上・下巻、永井潜、安藤画一共訳、コスモポリタン社、1950年。また、キンゼイ・レポートの続編の邦訳も1954年に刊行されている。アルフレッド・C・キンゼイ等『人間女性における性行動』上・下巻、朝山新一等訳、コスモポリタン社、1954年。



したということである。

続いて荒は、『チャタレイ夫人の恋人』の主要読者層は若い「二十歳前後の女性たち」であると言及し、その理由として、戦後社会において女性に与えられた「男とおなじことをしてもいい、ましておなじものをよんでもいい」という「解放感」を指摘している。そして最後に「ベスト・セラーズの条件のひとつは女の読者がつくか、どうか、である」と述べている。つまり、『チャタレイ夫人の恋人』のようなベストセラーが誕生した背景には——出版界に限定して考えても——戦後デモクラシーによって、とりわけ女性に禁忌とされてきたものへのアクセスが容易になり、したがって女性自らその「禁忌」を消費したいという欲求が増加してきたという現状がある。

1950年代が始まるこの時点において、荒が指摘したこうした雰囲気は、映画界においても確認できる。1951年8月号の『キネマ旬報』には、編集部によって選別された戦後の文芸映画の目録が掲載されている<sup>30</sup>。また同誌には、この目録とともに「映画と文学に関する断章」と題された映画批評家の津村秀夫の論考が収録されており、この当時の日本映画界において、文学作品の映画化が注目される現象であったことが分かる。実際、上記の批評の中で津村は「戦後しばらく乏しかった小説の映画化がこの二、三年すこぶる盛んになった<sup>31</sup>」と言及している。

こうして1950年を前後として、日本では文学作品を原作とするいわゆる文芸映画が数多く製作されていたが、当時のこうした文学作品の映画化の傾向は、1950年代における女性向けの映画のもっとも主要な流れの一つであった。1930年代からすでに女性映画の名家として確固たる位置を占めていた松竹はもちろん、東宝と新東宝も女性向けの文芸映画を主力商品として戦後の活路を開こうとしていた。脚本家で映画評論家でもある桂千穂は、新東宝の場合を中心に当時の状況を以下のように回想している。

1949年度、私の愛した新東宝はお正月のメロドラマ『夢よもう一度』（池田忠雄脚本・野村浩将監督）を第一弾に、33本を封切った。（中略）この年、新東宝はまさに破竹の勢いだった。発足以来スタアを競演させたメロドラマを連発していたが、前年の『三百

---

<sup>30</sup> キネマ旬報編集部「原作者別文芸映画目録——1945年～1951年前半」『キネマ旬報』20号、1951年8月、13-14頁。ここでは川口松太郎、菊池寛のように戦前からその作品が多く映画化された作家の名前もあり、また、石川達三、菊田一夫、田村泰次郎、丹羽文雄のような戦後活発に活動していた作家たちの名前も多く挙げられている。『雪夫人絵図』の原作者である舟橋聖一については、ここでは8本の作品が映画化されたと紹介されており、1950年代の文芸映画ブームにおいて舟橋文学が重要な一部を占めていたことが分かる。

<sup>31</sup> 津村秀夫「映画と文学に関する断章」『キネマ旬報』20号、1951年8月、10頁。

六十五夜』(館岡謙之助脚本、市川崑監督)が路線の決定版となった。プロデューサー児井英生の製作作品はその後〈児井メロドラマ〉と呼ばれ、ブランド商品となった。新東宝はメロドラマ路線を推進、製作の能率もあがって勢いはとどまる処を知らず、年末には未公開作品を何本もストックするまでになった。量だけではない。映画人という人種、会社の業績が伸びてくると、質的にも世間から認められるような映画を作りたくなるらしい。新東宝の社長は、映画配給の神様といわれていた佐生正三郎だったが、神様も例外ではなかったらしい。名だたる巨匠、名匠を招いての企画を実行しはじめた。(中略)新東宝の巨匠監督の手になる超大作路線は『細雪』(50・谷崎潤一郎原作・八住利雄脚本・阿部豊監督)のメガヒットで絶頂に達した。(中略)人気絶頂の高峰秀子、山根寿子、轟夕起子、花井蘭子が大阪船場の豪商の四姉妹に扮し、豪勢なセットで贅沢な衣装を何度も取り替えて競演していた<sup>32</sup>。

ここで桂が「児井メロドラマ」とも呼んでいる新東宝の文芸映画、文芸メロドラマとしては、上記の引用文に言及されている『夢よう一度』(舟橋聖一原作)のほかに、菊池寛原作の『処女宝』(島耕二、1950年1月)、大沸次郎原作の『宗方姉妹』(小津安二郎、1950年8月)などが挙げられる。児井は、東宝でも川端康成の小説を映画化した『舞姫』(成瀬己喜男、1951年8月)、大岡昇平原作の『武蔵野夫人』(溝口健二、1951年9月)などを製作しているが、東宝では、松竹大船女性映画の対抗馬であった成瀬己喜男の文芸映画が生活に密着した素材、その特有の庶民的なタッチなどによって女性観客に共感を得て興行的な成功を収めていた。これら成瀬映画は、「妻もの」または「夫婦もの」とも呼ばれ、戦後の庶民家庭や夫婦問題に焦点をあてて、反復する日常の退屈さと倦怠期を迎えた夫婦関係に悩む女性主人公を中心に若い戦後の夫婦たちが抱えている問題を描いており、女性観客に訴えるフィルム群の流れを形成していった。『キネマ旬報』の1956年6月上旬号では、これらの作品の流行について取り上げ、その代表例として、先述した成瀬演出による一連の東宝文芸映画(『めし』(林芙美子原作、1951年11月)、『妻』(林芙美子原作、1953年4月)、『山の音』(川端康成原作、1954年1月)など)、あるいは五所平之助の『煙突のみえる場所』(エイトプロ、1953年3月)、『或る夜ふたたび』(歌舞伎座、1956年6月)などを挙げている<sup>33</sup>。

1950年に入ってから増加しつつあった女性読者<sup>34</sup>をターゲットに市場を獲得していった

---

<sup>32</sup> 桂千穂「桂千穂の映画漂流記——第6回 5年も追い求めた溝口健二監督『雪夫人絵図』」『シナリオ』705号、2007年4月、67-69頁。

<sup>33</sup> 「「妻もの」映画の流行と「或る夜ふたたび」」『キネマ旬報』147号、1956年6月、62-67頁。

<sup>34</sup> たとえば、1951年12月30日付けの『読売新聞』(朝刊2面)に掲載された「今年の良書ベスト・

これらの女性向けの文芸映画は、一つの定まったジャンル名は与えられておらず、「文芸映画」、  
「文芸巨篇」<sup>(ママ)</sup>、「恋愛メロドラマ」などさまざまな名称で呼ばれていた。その中でも、「主婦」  
である女性主人公の「姦通」や「不倫」という婚外恋愛を主題として全面に押し出している  
作品群<sup>35</sup>は、「姦通映画」、「姦通もの」、または「夫人もの」という表現でも宣伝されていた。

「姦通映画」は、「人妻」、「未亡人」、「不倫」、「愛欲」、「官能」、「女体」など、観客の性的  
好奇心を刺激するキーワードで宣伝される場合が多かったが、これらの映画が女性観客の支  
持を確保できた最大の理由は、女性の心理、とりわけ現代日本女性の「恋愛心理」を描き出  
している点がアピールされたからである。また、先述の引用で荒が指摘していたとおり、戦  
後占領期に行われた民法の改正や姦通罪の廃止といった「婦人解放」の動きと絡み合い、従  
来の結婚や家制度のなかに束縛されていた女性とは異なる、一個人としての新しい女性のあ  
りようとして肯定的に受け取られてもいた。以下は、1951年、女性読者向けの雑誌に掲載さ  
れた「姦通映画」の流行に関する評論である。

日本にも姦通映画がようやく現われ出した。(中略)姦通が刑法上の罪悪であり、犯罪  
であった永い間の社会秩序と風俗が、そういう映画を禁止していたばかりでない。日本  
の女性の精神生活を永い歳月にわたって緊縛し、制約し、抑圧していたからである。こ  
ういう社会生活の条件の蓄積下では、離婚もまた道徳的にははなはだしく罪悪視されて  
きたのである。(中略)もし日本の社会生活も女性生活も、この(日本現代文化の根底に  
ある：引用者)貧乏がなかったならば、今日までに離婚もさほど抑圧されていなかった  
であろうし、また女性の経済的独立があれば、姦通でさえ「離婚の前提」としてさほどの  
重荷にはならなかったであろう。(中略)姦通は不道徳だから映画で扱うべきでないな  
どとは私は主張しない。不道徳といえ、殺人も不道徳だが、欧米映画も日本映画も無  
数に殺人を扱っている。たゞ日本の姦通映画は、まず最初にもっと日本社会の矛盾をつ  
いたもの、生活の必然的な理由に押された姦通の悲劇を主題とすべきであるとする。  
さらにもう一つ欲をいえば、姦通映画などを作るまえに、もっと映画として研究すべき  
は戦後社会における離婚の種々相であるといいたい<sup>36</sup>。

---

テン決る——本社主催大衆投票、人気呼ぶ「一般書」という記事には、女性の投票率が43・9%  
まで上がっていることが示され、評論家の浦松佐美太郎は、『風と共に去りぬ』や『武蔵野夫人』  
などの文学作品が選ばれたのは、「女の心に訴える何ものかがあるに違いない」と指摘しており、  
当時の出版市場における女性読者の影響力を推測できる。

<sup>35</sup> 河野真理江「文芸メロドラマの映画史的位罫——「よろめき」の系譜、商品化、批評的受容」  
『立教映像身体学研究』1号、2013年、27頁。

<sup>36</sup> 津村秀夫「姦通映画ブーム」『婦人公論』37巻12号、1951年、106-109頁。

上記の引用文では、「姦通映画」を単なる女性の婚外性交渉だけを刺激的に描き、大衆の興味を煽る売り物としてではなく、従来の抑圧的な道德観念や経済的理由から抑圧されてきた既婚女性の感情や欲求、自由意思といったものを、芸術の形式を借りて表現するカテゴリーとして捉えている<sup>37</sup>。

これらの文芸映画は、1950年代後半から60年代（昭和30年代）にその絶頂期を迎え、主に女性観客をターゲットにして製作されていた。これは無論、この時期における中間小説の人気という現象とも軌を一にしている。日本近代文学研究者の菅聡子は、「昭和三〇年代中間小説の台頭をめぐって意外に顧みられてこなかったのは、その流行を支えたのが女性読者であったという側面<sup>38</sup>」であると指摘し、以下のように説明している。

昭和三〇年代にも既婚女性たちの「不倫」が流行したことがあった。いわずとされた〈よろめき〉ブームである。（中略）その背景には戦後状況、とくに女性をとりまく状況の変化があるが、その最たるものは姦通罪の廃止であった。（中略）姦通罪の廃止が象徴する戦後の女性のセクシュアリティをめぐる種々の「解放」はともかくとして、妻たちの〈よろめき〉が可能となった物質的背景として消費生活のアメリカ化がある点は、まさに昭和三〇年代——「もはや「戦後」ではない」（『経済白書』昭和三一年七月）——という時代の特色を映している<sup>39</sup>。

この一節において菅は、先述の引用文における荒の主張と同様、戦後の女性をとりまく社会的状況の変化に、1950年代から60年代半ばまでの日本出版界におけるある特定ジャンルの流行の原因を見出している。

上記の菅の論文にいたる、本節において検討してきた1950年代の「姦通」や「不倫」

---

<sup>37</sup> 「妻もの」映画も、既婚女性である女性主人公の一個人としての感情へのフォーカスが性愛を前景化することに置かれてはいないものの、上記の引用文における「姦通映画」の場合と類似した文脈で捉えられていた。先述の『キネマ旬報』誌上に掲載された特集では、「妻もの」について、「戦前の家庭映画は、お涙頂戴がつきものであった。家長の封建性の中で妻や子供の占める地位が低く惨めだったからである。それが最近、妻や子が、一個の人格としてクロス・アップされたために、「家」から「人間」に映画の主題の焦点も発展し、新しい人間確立が期待されるようになった」と紹介している（「「妻もの」映画の流行と「或る夜ふたたび」」、62頁）。

<sup>38</sup> 菅聡子「〈よろめき〉と女性読者——丹羽文雄・舟橋聖一・井上靖の中間小説をめぐって」『文学』9巻2号、2008年3月、56頁。

<sup>39</sup> 同上。

を取り扱う文学および映画のブームをめぐる言説に一貫している主張について、次のようにまとめることができるだろう。つまり、これらの作品における「姦通」は、単なる猥褻的な享受の対象ではなく、戦後日本の「平凡な」女性たちの欲望や悩みを、彼女たちの内面に迫り代弁するかのよう描くことで共感を導き出し、さらには、実生活では実現しがたい女性たちの内密な自由恋愛の欲望をスクリーンに投影し、代理満足を提供するテーマだったのである<sup>40</sup>。

しかしながら、この「平凡」な女性の「内面を代弁」して満足感を与えることをアピールポイントとする点には、もう少し注意を払う必要があるのではないだろうか。まず、ここでいう「平凡」な女性が、「主婦」という既婚女性を指していることは意味深い。たとえば、本論文の第3章で論じた1948年にブームを巻き起こした「パンパン映画」に分類される映画の大多数は、女性を「純潔な女性」と「売春婦」という二つの対立するカテゴリーに二分する性道徳に基づいていた。これが示唆しているのは、多くの「パンパン映画」は、こうした規範的性道徳を内面化している人たち——いわば「純潔な女性」たちと男性——を主な観客層として想定し、彼らに共有されているその価値基準から逸脱した「異種」の存在である「売春婦」の主人公が、その逸脱の果報として転落し、罰せられ、遂には悔悛するというプロセスを見せることで、見る者にとっては、映画の中の「売春婦」たちの服従によって自分が依拠している価値基準が保持されたことに対し、道徳的優越感と満足を与えるということである。

こうした「パンパン映画」の例からも分かるように、特定の性別、年齢、階級などの点でターゲットとする観客層を定めているジャンルの映画は、その特定の観客層に訴えかけるとき、彼らが日常で経験できない満足を与える程度の刺激を与えながらも、それが決して彼らの価値観を支えているイデオロギーを揺るがすことなく、逆にそれを再確認または強化する方向を取るのである。この点を踏まえれば、戦後日本社会の「主婦」を特定の客層としてターゲットに宣伝・受容されていた1950年代の文芸映画が、彼女たちの抑圧されてきた欲望を前景化することで解放し、代理満足を与える一方で、彼女たちの「内面」に何かを浸透させようとしたと推測することもできるのではないだろうか。

大越愛子は、占領初期から唱えられていた〈女性解放〉が、むしろ戦後社会の秩序が確立されるとともに、その可能性を失っていったと主張している。

---

<sup>40</sup> 「姦通映画」に関してではないが、木下千花は、五所平之助や成瀬巳喜男の「妻もの」映画が女性観客の人気を集めた理由について、「繊細な手続きでベタな共感をつかみ取り、身の上相談的な側面をもっていたから」であると指摘している（木下千花「妻の選択——戦後民主主義的中絶映画の系譜」ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編『「戦後」日本映画論——一九五〇年代を読む』青弓社、2012年、164頁）。

国鉄などに典型的に現れているように、女性労働者の大量解雇と男性労働者への置き換えを通して女性の「家庭回帰」が叫ばれ、民主化を推進する側もそのことに何の疑問ももたなかったのである。再建された戦後家族には、デモクラティックな装いの性別役割分業が、改正民法における家制度の残滓と結び付いて浸透していった<sup>41</sup>。

この一節において大越が指摘しているのは、まさに戦後の「(専業)主婦」の問題である。戦後日本で理想とされていた家族像とは、サラリーマンの夫と専業主婦である妻、そして一人や二人の子供で構成された家庭であった。つまり、封建的な家制度からの〈女性解放〉が叫ばれている一方で、女性の「家庭回帰」への理想化も同時に進められていたのである。

この点を考えるにあたって、映画とジェンダーをめぐる非常に示唆的な研究をここで一つ参照しておきたい。多少長い引用となるが、以下紹介する。

ハリウッドが二度目に組織的に女性観客に的を絞るのは、先述の戦時体制から転換をはからねばならない戦後である。戦争がおわり、夫たちが帰還しおえたころ、働く喜びをみだした妻たちをふたたび家庭のなかへ、夫のもとへ呼び戻すために、新しいかたちの女性映画が量産されはじめる。成年男子不在の時期に妻たちを家庭の外へと動員していったのが戦時体制下のハリウッドならば、成年男子が街にあふれだした時期にもう一度彼女たちを家庭の内へ呼び戻すのもまたハリウッドの仕事なのである。一九四〇年代後半から五〇年代にかけて、三〇年代の女性映画のリメイクが流行し、女性たちの母性愛が強調され、こどもへの愛ゆえに社会的キャリアを断念し家に戻る女たちの物語が量産される。戦時中、男性労働人口の不足を補うために女性を「社会進出」させたのと同じ論理が、戦後、過剰労働人口に対処するために女性を切り捨てさせる(中略)。そうした社会的・経済的安全弁としての女性の神話と想像力、倫理と情動の水準で操作し、そしてそのことによって利潤をあげようとするのがハリウッドの映画産業なのである<sup>42</sup>。

<sup>41</sup> 大越愛子「戦後思想のパラドックス」大越愛子、井桁碧編『戦後思想のポリティクス』青弓社、2005年、51頁。

<sup>42</sup> 加藤幹郎『映画 視線のポリティクス——古典的ハリウッド映画の戦い』筑摩書房、1996年、

ここで加藤は、戦後のアメリカ社会で急増した男性労働人口の対処として、女性が家庭に戻るべきであると正当化ないしは説得する映画をハリウッドが量産していたと指摘する。またそれは、露骨なプロパガンダ的手法を取らず、家族の悲劇とそれに伴う母親の罪悪感をお涙頂戴式に描き出し、社会で求められる理想的な女性性である母性愛を強調することで、それを彼女たちの内面に巧妙に吹き込むのである。こうした企図を、1950年代の女性向け文芸映画から見出すことはできないだろうか。

先述のとおり、これらの文芸映画の最盛期は1950年代後半から60年代半ばまでであった。しかし映画研究史において、これらの作品群を一つのジャンル・カテゴリーとして取り上げたのは最近のことである。河野真理江は、封切当時は様々なラベルが貼られていたこのフィルム群を、「文芸メロドラマ」という一つのジャンル・カテゴリーとして規定し、その系譜をまとめている。河野は、1957年に三島由紀夫の『美徳のよろめき』が発表されるとともにいわゆる「よろめき」が巻き起こり、それ以降の「文芸メロドラマ」はいっそう刺激的でタブー視される内容を含むことになることを説明している<sup>43</sup>。また、これらの映画の結末は、離婚や自殺、死別など、女性主人公の孤立または死で終わるのが一般的であったが<sup>44</sup>、これは、当時「文芸メロドラマ」が批評空間においてしばしば倫理的な非難の対象となっていたことと深くかかわっている。つまり、「文芸メロドラマ」のジャンル・コードには、「姦通」という背徳的な快楽を求める「女性主人公と彼女に同一化する女性観客に対する制裁または訓戒の意味が含まれて」いたのである<sup>45</sup>。

河野の研究は主に1957年以降の「文芸メロドラマ」を対象にしているが、「文芸メロドラマ」の初期作品群としてみなされる1950年前後の「姦通映画」からも、こうしたコードを読み取ることが可能ではないだろうか。また、河野は「文芸メロドラマ」の初期作品の代表例として溝口健二の『雪夫人絵図』と『武蔵野夫人』（1951年9月）を挙げている<sup>46</sup>。次節からは、こうした映画の製作当時の文化的コンテクストと先行研究を踏まえたうえで、1950年前後の「文芸メロドラマ」、とりわけ「姦通映画」のフィルム群に共通的に見出されるジャンル・コードを確認し、またそれを『雪夫人絵図』または『武蔵野夫人』のそれと比較することで<sup>47</sup>、映画史の中で「姦通映画」として分類されてきた1950年代初頭の

---

137頁。

<sup>43</sup> 河野真理江「文芸メロドラマの映画史的位置」29-30頁。

<sup>44</sup> 同上、30頁。

<sup>45</sup> 河野真理江『『獵銃』論——「文芸メロドラマ」の範例的作品として』『映像学』90号、2013年、68頁。

<sup>46</sup> 河野真理江「文芸メロドラマの映画史的位置」27頁。

<sup>47</sup> ただし、本章では主に『雪夫人絵図』を分析対象とすることを断っておきたい。それは、『雪夫人絵図』は舟橋聖一の小説を原作としており、当時の「姦通映画」ブームが舟橋文学のような

溝口映画が、そのジャンル・カテゴリーにおいて占める位置を再考する。

### 第3節 初期「姦通映画」のジャンル・コード

これまで、本章では、「文芸メロドラマ」の量産に代表される1950年代の「姦通」ないし「不倫」が、既存の抑圧的な日本の結婚制度に呪縛されていた女性たちの「解放」や「自由」というニュアンスを帯びて、文化的に享受されていたことを検討した。しかし、こうして表面的には女性の自由恋愛を唱える一方で、むしろ多くの「文芸メロドラマ」からは、規範的な性道徳から逸脱して自らの欲望を表出する女性主人公および彼女との同一化を通じて快楽を求める女性観客に対する、倫理的な非難と排除のコードが見出される。こうして「文芸メロドラマ」の中で謳歌されている女性の自由や解放は、夫婦が互いに性的純潔を保つ一夫一婦制の貞操義務を違反せず、家庭を守るときに限られたものにすぎないのである。

先述のとおり、「文芸メロドラマ」の初期作品としては、1950年前後の「姦通小説」を原作とするものが含まれている。ただし、この1940年末から1950年初頭にかけて流行していた「姦通映画」の中には、「姦通小説」の映像化に基づいた「姦通もの」ジャンルの人気を後ろ盾に、オリジナルシナリオで製作された——たとえば、新藤兼人が脚本を書いた吉村公三郎監督の『誘惑』（1948年2月）や『嫉妬』（1949年1月）のような——作品もあった。中間小説の人気と連携しておらずとも「姦通映画」という映画ジャンル自体の市場が獲得されていたといえるだろう。ここでは、『花の素顔』（渋谷実、1949年11月）<sup>48</sup>と『嫉妬』の事例をから「姦通映画」のジャンル・コードの特徴を検討しておきたい。

---

いわば「中間小説」に分類される小説群の映像化に支えられていたことを考えれば、『雪夫人絵図』こそもっとも典型的な「文芸メロドラマ」の初期作品として捉えられるからである（『武蔵野夫人』の同名原作小説は大岡昇平の長編小説で、当時の「姦通もの」の一環としてではなく、むしろ「勉」という復員兵の青年、すなわち戦後社会に戻ってきた戦争を経験した若者に焦点を当てて論じられてきた）。しかし、この二つの映画が、いずれも「姦通映画」なしいは「文芸メロドラマ」の初期作品としてカテゴライズされており、また、共通点を多く見出すことができるため、必要だと判断される部分では積極的に『武蔵野夫人』に関して論ずることにする。

<sup>48</sup> この中で、『花の素顔』の場合は、現在のところ上映できるフィルムが確認できなかったため、早稲田大学演劇博物館所蔵の脚本（『花の素顔』請求記号：ロ05 6676 b、ロ05 6676）を参照した。『嫉妬』の分析はDVD（松竹SB-9294）に基づいた。



『花の素顔』は、『雪夫人絵図』と同様、舟橋聖一の原作小説に基づいて斎藤良輔が脚本を執筆した映画である。簡略なあらすじは次のとおりである。銀座裏で洋裁店を営む蓼麻美子（木暮美千代）は、その美貌で社交界では評判の高い女性であり、画家の緒山栗夫（佐分利信）や某政党幹事長の大垣（山村聡）などの有名人とも親交を重ねている。彼女の夫蓼真吉（若原雅夫）は緒山とは旧友の仲であるが、現在は十年以上絵を描いていないにもかかわらず、絵に対する執着を捨てることができない。そうした夫の代わりに、麻美子は、洋裁店の経営で義父高晴やその妾のお園と現在の妻辰子、真吉の腹違いの兄弟吉晴まで面倒を見て、苦勞をしていた。こうした複雑な家庭の事情で苦しむ中、彼女は徐々に緒山と交際がしげくなっていき、夫への愛情は変わらなかったにもかかわらず周囲に二人の噂が広がるようになってしまう。そのうえ、吉晴が麻美子の弟子である能里子につきまとい、彼の中傷によって蓼家における麻美子の立場は危ういものになる。盲腸炎にかかった彼女は、静養のため緒山たちに同行して大垣の別荘に滞在していたが、妻をめぐる噂に動揺した真吉は洋裁店を売り払い、再び絵に専念して麻美子の関心を緒山から奪い返すために、その金でアトリエを買ってしまう。さらに、ここで能里子が真吉と同居生活を始める。帰宅した麻美子は、むしろ蓼家の人々から非難を浴び、遂に夫婦は離婚の手続きを進めることになる。麻美子は大垣や緒山たちと数日大阪に旅立つが、突然義父の高晴が危篤だという電報を受けて帰京する。再会した麻美子に真吉は、能里子との関係はただ一回だけだったと涙を流し、麻美子も実は真吉以外の人に心を許したことはなかったと打ち明ける。ところが、以前から能里子に愛情を感じていた吉晴が彼女をおびき出し、能里子は二階から転落して、麻美子の看護にもかかわらず息を引き取ってしまう。能里子が最期に残した離婚しないでくれという言葉に心を動かされた麻美子と真吉は、1年間別居しながら互いの間違いを反省してから、再び二人で新しく出発することを約束するのであった。

1949年6月6日に松竹の関係者とCIEハリー・スロットが通訳を介して行なった『花の素顔』のシノプシス会議で、スロットは以下のような注意事項を指示している。まず、松竹の関係者は、この映画の企画意図を「古い封建的な家族制度と戦後の新しい家庭生活の差異を提示するため」であると説明している。スロットは、まず「エロチシズム」と「煽情主義」は避けるべきとし、また改正民法において違法とは明確に規定されていないものの、「姦通」に触れることは望ましくないと指摘している<sup>49</sup>。上記の内容で麻美子が緒山との交際は深まっても決して婚外交渉の意味での「姦通」までは犯していないことは、こうしたCIEの意見が反映された結果と推測される<sup>50</sup>。こうして煽情主義の恐れがある刺激

<sup>49</sup> Box no. 5305, Sheet no. CIE(D)01447.

<sup>50</sup> その一方で、夫である真吉の「姦通」は、「一回だけ」ということで軽く許されていることにも注意すべきであろう。初期「姦通映画」において、「姦通」や「不倫」の罪は、それを犯した登

的な題材を取り扱っているにもかかわらず、スロットがこのシノプシス全体に対し明確な反感を示していない理由は、松竹の関係者が説明している映画の企画意図にあるだろう。麻美子を取り縛っている蓼家の複雑な状況から見ても、この映画は「古い封建的な家族制度」を否定的に描くことで、「戦後の新しい家庭生活」を求めるべきだという主張を含めているのである。したがって、『花の素顔』における「姦通」のモチーフは、まさに先述したような映画封切当時の「姦通」という言葉が帯びた文化的意味、すなわち、封建的な家族制度や結婚制度の束縛から「解放」され、一個人としての生活を取り戻そうとする「主婦」の女性主人公＝女性観客の欲望を表現する題材としての機能を果たしているといえる。

このように、女性主人公の「姦通」が旧来の家族制度による呪縛からの「解放」を意味するためには、彼女を取り巻く家庭環境は否定的に描写される必要があった。これは、次に検討する『嫉妬』においていっそう明らかに表れている。

『嫉妬』のオープニング・シーケンスは、芹沢家の朝の日常を描いている。芹沢耕介（佐分利信）の傲慢な態度と彼に奴隷のように搾取されている妻の敏子（高峰三枝子）の関係がよく示されている。裕福な家屋をロングショットで捉えた後、室内で女中と家事をしている敏子の姿が映し出される。そのとき、どこかでベルが鳴る。これは耕介が自分の部屋から妻を呼び出すために使っているベルで、敏子はすぐに夫の部屋に向かう。「お目覚めですか」と丁寧に挨拶をする妻に対し、耕介は返事もせず、布団の中でうつぶせになったまま、「マッチ」、「新聞」、「何時だ」と次から次へと妻に何かを要求する。ここでカメラはうつぶせ状態の耕介をフォーカスし、その周りで彼が必要とするものを渡したり、彼の命令に答えたりして忙しく動き回っている敏子の姿を一つのフレームに収めている。こうして、フレームの中心にある夫、その周囲を動き回っている妻という人物配置だけではなく、この場面における人物の視線または表情にも二人の関係が象徴的に表れている。この場面では、夫は無表情のまま妻にはほとんど見向きもしないのに対し、妻はその側や後ろから緊張した顔で常に彼の反応や気分をうかがっている。また、ここで二人の関係を対比的に示している演出は、その後、耕介が愛人であるマユミ（幾野道子）のアパートを訪ねたときの場面において、全く同一のパターンを繰り返す。夫婦関係とは正反対である耕介とマユミの関係は、関係の主導権を握っているマユミがベッドの上で横になったままで、一方で花束や夕食を買ってきた耕介がその周囲で立ったり坐ったりしている様子によって描き出されている。

こうした夫の対蹠的な存在として設定されているのが、敏子の「(精神的な) 姦通」の

---

場人物の性別によって物語の中で明らかに違う「処罰」を受けている。こうした婚外交渉に対するダブルスタンダードは、既婚男性と女学生の恋愛を描いた『誘惑』と、同時代の既婚女性の婚外恋愛を描いた「姦通映画」を比較してみると、より明確になる。

相手として登場する弟の戦友塚崎（宇佐美淳也）である。塚崎と一緒にいる場面においては、男女間の関係が対等であることを示すかのように、画面上で塚崎は敏子と並列している。また、二人が自転車に乗る場面においても、明るい背景音楽が流れる中で、互いに仲良く先立ったり後になったりして並列して走る二人のツーショットは、敏子が耕介と一緒にいる場面とは極めて対蹠的である。

このような演出からは、『嫉妬』において、権威的な暴君の夫は批判の対象として、また女性を尊重し同等な立場で関係を築いていく塚崎は理想的な男性として設定されていることが読み取れる。つまり、この映画は、女性主人公である専業主婦の婚外恋愛（姦通）の相手を戦後社会の理想的な配偶者像を具現する人物として描いており、「姦通」が、旧来の結婚制度から「解放」され、自らの幸福と自由を求める女性を描くためのモチーフとして多くの映画および小説を通じて享受されていた1950年代の文化的コンテクストを、明確に示している事例だといえる。

これは、映画の後半部においてさらに露骨に表れている。塚崎と敏子の関係を疑う耕介の異常行動で、敏子は弟の臨終を見守ることができなかった。その直後のシーンで、敏子は塚崎の言葉に目覚め、離婚を決心する。塚崎は、敏子に「あなたは、妻でもなく女でもない。家庭の一つの道具に過ぎない」、「勇気を出しなさい。あなたはまず自分というものを取戻さなきゃいけないのです」と忠告をする。このときカメラは、塚崎の言葉に大きく動揺し目覚める敏子の心理を描き出すかのように、敏子の視点ショットで、強烈な背景音楽とともに激しく岩にぶつかる波を映し、そのまま横に移動して塚崎の顔を映し出している。

しかし、これまでの「解放」の進展は、映画の結末に至ってはその意味が微妙に変化することになる。その後敏子は、遂に家を飛び出して新しい出発を決心する。ラスト・シーンで、塚崎は眩しい日光の中で自由の身になった敏子にプロポーズをする。彼女は、今しばらくは一人で歩いてみたい、経済的自立から始めてみたいなど、いかにも戦後占領期の〈女性解放〉的な、CIEに対するリップサービスと思われる台詞を口にしている。しかし、重要なのは、肝心の塚崎のプロポーズに対し、彼女が「いずれはそうさせていただく」とになると眩き、映画は、青空を飛んでいく鳥たちを見つめながら、これからの明るい未来を期待する二人を映し出すことで幕を下ろしている点である。言い換えれば、敏子が家を飛び出して獲得した自立は、結局、塚崎という理想の男性との未来が約束されている状況を前提とする一時的なものにすぎないのである。「姦通」という刺激的なモチーフを用いて、女性の抑圧されてきた欲望を代弁するようにアピールしていた「姦通映画」のジャンル・コードは、実は、封建的な日本の結婚制度を批判し、戦後民主主義に基づいた新しい夫婦関係を称賛するために、二項対立的な二人の男性の人物造形を巧みに利用して、映

画全般に織り込まれているのである。しかし、こうしたコードからは、結婚という制度や「妻の座」から「解放」され「自立」する女性の姿は見出せない。

1948年9月2日付のCIEの会議で、ハリー・スロットは『嫉妬』のシナリオに対し、日本における〈女性解放〉の必要性を明確に示す可能性を十分に持っていると評価し、そのためにも後半部における敏子の台詞を、いっそう〈女性解放〉への強い願望が感じられるように修訂することを要求している<sup>51</sup>。言い換えれば、『嫉妬』で呈している敏子の「解放」、すなわち封建的な家庭生活を象徴する夫から自由になり、戦後的な理想の夫婦生活のなかで幸せな「主婦」としての未来が約束される塚崎と一緒になることを、検閲官は〈女性解放〉と捉えたのである。または、女性主人公が取り戻した自由の内実よりは、映画のなかで、過去の日本の残滓を象徴する抑圧的夫婦関係は悪習として、塚崎という紳士的な男性が具現するアメリカン・デモクラシーに基づいた民主的・平等な男女関係を理想として描く、二項対立的な構造に満足したのかもしれない。無論、この二項対立が、図式的には、占領（アメリカ）によって封建的な日本の家父長制に縛られていた日本女性に「解放」と「自由」が与えられたという、平和的・人道主義的占領の成功物語の構造に似通っている点も、見過ごしてはならないだろう。

以上、初期「姦通映画」の特徴がよく表れている二つの映画を事例として、「姦通映画」という女性映画のサブ・ジャンルに表象される〈女性解放〉の内実を明らかにした。また、そうした〈女性解放〉を映画のなかで呈するために形成されたジャンルの規範や約束事について、それぞれ過去の日本と戦後的価値観を象徴し、対立する二つの男性像の提示を中心に検討した。次節では、映画史において、こうした「姦通映画」または初期「文芸メロドラマ」として分類されてきた『雪夫人絵図』を分析し、先述した「姦通映画」のジャンル規範と照らし合わせて、この映画テキストが同時代女性映画の流行ジャンルにおいて占める位置を再考察する。

---

<sup>51</sup> Box no. 5140, Sheet no. CIE(D)00227.

#### 第4節 女性映画における二元論的〈女性解放〉の幻想破り ——呪縛する夫と不<sup>インポテンツ</sup>能な恋人の狭間で

##### 1) 「姦通映画」または初期「文芸メロドラマ」と『雪夫人絵図』

すでに言及してきたとおり、『雪夫人絵図』は、先行研究において「文芸メロドラマ」の初期作品として分類されてきた<sup>52</sup>。確かに、中間小説の映画化、既婚女性の「姦通」または「不倫」という題材などの点においては、『雪夫人絵図』は「文芸メロドラマ」のカテゴリーに属する作品であると思われる。また、第2節で紹介した「姦通映画」のブームに関する津村秀夫による批評のなかでも、『雪夫人絵図』は「姦通映画」の一つとして挙げられている<sup>53</sup>。

このような傾向を表わすかのように、封切当時の『雪夫人絵図』の新聞広告には、以下のようなものが見受けられる。

原作舟橋聖一 監督溝口健二 芸術祭参加作品 雪夫人絵図

官能の情火に解ける信濃の雪／幻の花と咲き幻の露と濡れる！／女身の宿世を絢爛と浮彫する！／新東宝の豪華艶麗巨作／昼は身づくろう貴婦人の憂愁・夜は愛欲に身悶える白蛇の肌／この溜息のどる陶醉感！女は秘密の深いもの謎の多いもの雪さまも夜は魔性となってみだれるのだ<sup>54</sup>。

上記の広告に示されているように、この映画は、「官能」、「情火」、「女身」、「愛欲」という刺激的な言葉と挿絵と、舟橋聖一という戦後のベストセラー作家である原作者の名前によって宣伝されている（図2<sup>55</sup>）。また、「新東宝の豪華艶麗巨作」のように映画の製作会社名がつけられていることから、この時期、各映画会社が女性向けの文芸映画の市場を確保するため、映画製作に競争的に取りかかっていたことがうかがえる。この新聞広告から見れば、『雪夫人絵図』は、まさに初期「文芸メロドラマ」ないし「姦通映画」の一作

<sup>52</sup> 河野真理江「文芸メロドラマの映画史的位置」27頁。

<sup>53</sup> 津村秀夫「姦通映画ブーム」106-109頁。

<sup>54</sup> （広告）『読売新聞』1950年10月13日夕刊、4面。

<sup>55</sup> 同上。

しかし、先述の論文において河野が定義した「文芸メロドラマ」は、実質的に女性映画を指していたことを忘れてはならない。周知のとおり、この流行ジャンルの形成の背景には、女性受容者層の成立があった。また、メロドラマというものが、日本においては一般的に女性映画として受け入れられてきたという事情と、さらに、「文芸メロドラマ」とその初期形態としての「姦通映画」が、「女性の主体的な「姦通」」を「女性の視点を通じて<sup>56)</sup>」描いていたことを考えれば、これらは女性映画を意味していたことがわかる<sup>57)</sup>。



57 ここで再び女性映画の定義に触れておくと、第一、女性を主人公にし、その女性主人公に「映画の視点構造および映画言説の言表作用のレベルに対する重大な接近を許しているように見える」映画、第二、「女性的」と定義される問題（家庭生活、家族、子供、自己犠牲、女と生産との関係、さらにこれと対立するものとしての女と再生産＝生殖との関係にまつわる諸問題）を扱う映画、第三、もっとも重要なことは、「女性観客を対象にしている」映画という三つの要素を充足するものであった（メアリ・アン・ドーン『欲望への欲望——1940年代の女性映画』松田英男監訳、勁草書房、1994年、4頁）。

59 (広告)『読売新聞』1950年10月20日夕刊、4面。

しかし、上記に引用した『雪夫人絵図』の新聞広告を見ると、『真珠夫人』のような典型的な「文芸メロドラマ」の広告で必ず登場する「全女性に捧ぐ」、「全女性待望！」というような、女性をターゲットにした惹句（図3）は見当たらない。

「姦通映画」を含め「文芸メロドラマ」が女性の視線から、家の呪縛から解き放たれたという彼女たちの内面や心理を自由恋愛のモチーフを借りて代弁する女性映画であることを考えれば、『雪夫人絵図』の広告に見られる「女身の宿世を絢爛と浮彫する！」、「女は秘密の深いもの謎の多いもの」という惹句は、女性の性的欲望を前景化するものというより、むしろ、男性観客の性的ファンタジーをターゲットにしたように読み取れる。

封切当時の『雪夫人絵図』の批評にも、こうした可能性を念頭においたものがある。飯島正は、1950年11月号の『キネマ旬報』誌上において、以下のように書いている。

「雪夫人絵図」を見るのには、大体三方面の見かたがあるとおもう。（中略）この映画に、雪夫人の愛欲図のみを見ようとするのがその第一である。舟橋の文学の本質いかにかわらず、エロ文学の評判をとってしまった以上、これはしかたのないことである。

（中略）しかし、映画では、雪夫人（木暮実千代）と菊中（上原謙）が、プラトニック・ラヴなので、その点は、いたって歯がゆい。映画としての興味からいって、これは致命的な打撃である。

第二は、この映画に、なんらかの観念的主題をもとめようとする見かたである。そういうひとは、旧華族の墮落を、ここに見るだろう。その意味では、夫人は、当然、彼女をおもちやのように取りあつかう夫（柳永二郎）に対して、愛欲を克服してまで、たたかうべきである。（中略）しかるに、夫人はつねに夫の肉体に負けている。そしてついに、その子供をはらんだとき、死をえらんだ。この意味からいえば、夫人は明らかに敗北者である。（中略）おまけに、夫人は夫に誠実なのだから、非難はできない。それゆえ、主題を特に考えるものは、これは曝露映画と見ないで、不幸な人妻（いい御身分だが）の悲劇と見ないわけには行かなくなる<sup>60</sup>。

上記の批評で、飯島は『雪夫人絵図』の観客のなかには、この映画を舟橋の「エロ文学」の映画化として受け取り、雪夫人の愛欲を描いた一種の「エロチック」な映画を求めて鑑賞する客層（おそらく男性）があるはずであると推測している<sup>61</sup>。つまり、これは第一に、『雪

---

<sup>60</sup> 飯島正「雪夫人絵図」47頁。

<sup>61</sup> 木下千花も、上記の飯島の評論などを参考し、『雪夫人絵図』を含め、溝口映画はしばしば「エ



夫人絵図』が女性観客だけをターゲットにした映画——「文芸メロドラマ」ではなかったことを意味するか、または第二に、むしろ「姦通映画」や初期「文芸メロドラマ」というジャンル自体、一部は隠喩的・間接的に性行為を想起させる女性の婚外恋愛を題材とすることで、飯島が指摘するとおり、男性観客層へのアピールも同時に行なっていたものとして解釈することもできるだろう<sup>62</sup>。

しかしながら、このように『雪夫人絵図』が男性観客をも念頭に入れて製作または宣伝された映画であるという可能性よりも、注目すべきは、それに対する男性観客の反応である。上記の引用で飯島は、『雪夫人絵図』を一種の「エロ映画」として楽しもうとする観客としては、女性主人公の雪夫人とその婚外恋愛の相手である菊中が「プラトニック・ラヴ」の関係にとどまっており、「映画としての興味からいって、これは致命的な打撃」であると不満を表わしている。また、飯島は、この映画を封建的・抑圧的な夫から解き放たれようと闘う雪夫人の話として受け取ることもできると述べている。しかし、結局戦い抜くことができず自殺

---

ロチック」だと捉えられており、したがって溝口映画の観客層は、女性よりはそうした「エロ」を期待する男性であったかもしれないと論じている (Kinoshita, "Mise-en-scène of Desire: The Films of Mizoguchi Kenji" (PhD diss., University of Chicago, 2007), 332, accessed November 30, 2014, ProQuest Dissertations & Theses.)。また、木下は、『雪夫人絵図』の女性主人公が土地を相続した中上流階級の既婚女性に設定されている点から、溝口映画の世界では、こうした「相続者の女性」と「売春婦」とは存在するが、戦後の「平凡な」ブルジョワ家庭の「主婦」たちは登場していないことを指摘しており (381-384)、より多くの女性観客が同一視できる「平凡な主婦」を女性主人公とする「文芸メロドラマ」の一般的なパターンには『雪夫人絵図』が当てはまらないことを示唆している。

<sup>62</sup> こうした可能性については、リック・アルトマンによる女性映画というジャンル・カテゴリーの生成に関する考察を参考にすることができる。アルトマンは、女性映画というカテゴリーが生成した経緯を辿り、それは「女性の主体性と欲望という問題に特化した映画についての首尾一貫した集合を必要としていた」フェミニズム映画学者たちによって構築されたジャンルであると主張している。つまり、これは学問的な必要性によって作られたカテゴリーであり、事実上、映画産業で「女性向け映画は映画観客の重要な部分、つまり男性観客を排除するので、映画産業が女性向け映画というジャンルを発展させることから経済的利益を得ようとしたこと」は、ほとんどなかったと論じている。映画学者たちを含め、映画批評家、映画ジャーナリストたちは、自らの必要性からこれらの映画を女性向けと認識したかもしれないが、経済的利益を考えれば、むしろ、映画会社としては「スリラーやホラー、ギャング映画、歴史ドラマといった既存のジャンル・カテゴリーのなかで、ときに女性向け映画を製作」したと思うのが自然であり、これらの映画を、制作会社が「一般向けに宣伝し、男性的魅力と女性的魅力の両方を強調」していた可能性が高いと指摘している (ジョン・マーサー、マーティン・シングラー『メロドラマ映画を学ぶ——ジャンル・スタイル・感性』中村秀之・河野真理江訳、フィルムアート社、2013年、83頁、Rick Altman, "Reusable Packaging: Generic Products and the Recycling Process." in *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, ed. Nick Browne (Berkeley: University of California Press, 1998), 27-33.)。



してしまった雪は敗北者であり、そのうえ「夫人は夫に誠実なのだから、非難はできない」と指摘している。

飯島の批評は、同時代の男性観客が「姦通映画」（または「文芸メロドラマ」、さらには女性映画一般）を見る観点を示す代表的な事例であるといえる。つまり、当時の男性観客は、既婚女性の性愛という煽情的な題材から性的ファンタジーを満たすために、あるいは、過去の残滓である封建的な夫婦関係に抵抗して「解放」を求める「観念的な主題」を期待して、「姦通映画」に接していたのである。後者の「観念的な主題」とは、前節で論じたとおり、まさに戦後民主主義を背景に、〈女性解放〉の文脈で「姦通」と「不倫」が享受されていた同時代の状況を想起させる。また、すでに指摘したとおり、このように「解放」の表象として「姦通」・「不倫」が受け入れられ、男性観客からの倫理的な非難を避けるためには、それが規範的な性道徳（肉体的純潔を重視する一夫一婦制）から逸脱せず、あくまでも「プラトニック」な恋愛にとどまることが重要であった。そして、映画『嫉妬』の事例から明らかにしたように、「姦通映画」における女性主人公の婚外恋愛に正当性を与えるもっとも重要な要素は、封建的な家父長制の象徴としての「夫」から女性主人公を「解放」させ、結末では、「民主的」な新しい家庭を築くこと＝結婚を約束する、「プラトニック・ラヴ」の相手の男性人物の存在である<sup>63</sup>。

飯島の批評に明らかなように、同時代の流行ジャンルである「姦通映画」として見なされていた『雪夫人絵図』は、しかし、女性主人公の「性交」と「解放」の不在ゆえに、男性観客の代表たる批評家たち<sup>64</sup>から批判を受けたのである。注意すべきは、この二つの不在が、いずれも雪の婚外恋愛の相手である菊中方哉（上原謙）とかかわっていることである<sup>65</sup>。こ

---

<sup>63</sup> 無論、すでに言及したとおり、「姦通映画」の結末は、婚外交渉に対する当時のダブルスタンダードに大きく影響されていた。「プラトニック・ラヴ」以上の婚外交渉を持ってしまった女性主人公は自殺し（たとえば、『純白の夜』（大庭秀雄、1951年8月））、その一方で、夫が「姦通」をした場合は、夫婦が再出発を誓うか（『花の素顔』）、または病死した妻の祝福のなかでその婚外恋愛の相手と結ばれる（『誘惑』）という結末である。

<sup>64</sup> 第2節で引用した「姦通映画」に関する評論のなかで、津村秀夫も、『雪夫人絵図』で木暮実千代が演じる女性主人公雪は「姦通映画」の主人公としての官能美に欠けていると指摘しており（津村秀夫「姦通映画ブーム」106頁）、また、1950年12月号の『映画技術』においても、小林利央が、木暮はミスキャストであり、雪の内面描写に欠けていると不満を示している（小林利央「雪夫人絵図（新東宝）」『映画技術』11号、1950年12月、22頁）。

<sup>65</sup> 『雪夫人絵図』は、製作当時、煽情的なシーンで悪名高かった映画で、直之と愛人の風呂シーンなどは映倫試写で問題となり、削除されている（小林勝『禁じられたフィルム』13-14頁）。ただし、飯島が『雪夫人絵図』に対して「エロチック」な魅力が欠けていると指摘したとき、彼が指していたのは、雪と「姦通」の相手である菊中との性交渉の不在にほかならないことに注意すべきである。

れからは、この菊中方哉という登場人物を中心に、「姦通映画」が流行していた同時代の女性映画における『雪夫人絵図』の位置づけについて考察していく。

## 2) 菊中方哉と上原謙のスター・イメージ——「フェミニナイズされた男 Feminine Man」の変奏

舟橋聖一の原作「雪夫人絵図」に登場する主要な男性人物は、女性主人公信濃雪の夫である信濃直之、雪夫人と愛し合う関係にある小説家の菊中方哉と、雪夫人が熱海の別荘を旅館に改装し経営にあたったときから番頭変りに働きはじめて、最後に彼女が自殺するまで同行することになる少年誠太郎の三人である<sup>66</sup>。それに対し、映画『雪夫人絵図』では、誠太郎（加藤春哉）の比重は大幅に縮小され、直之（柳永二郎）と菊中（上原謙）の二人と雪夫人（木暮実千代）の三人の関係が物語の中心になっている。また、直之の愛人で元キャバレー歌手である綾子（浜田百合子）と彼女の情夫立岡（山村聡）<sup>67</sup>、信濃家の旧領地である信州から来た女中の安部浜子（久我美子）が脇役として登場している。

このように映画『雪夫人絵図』では、雪夫人をめぐる直之と菊中の対立と葛藤が、物語に緊張感を与える主要素であるため、作中における二人の男性人物の描き方は非常に対比的である。まず、直之は信濃家に婿入りした養子で、愛人の綾子がいる京都で放蕩な生活を送って信濃家の財産を蕩尽しており、妻の雪夫人に対しては威圧的で冷酷な態度をとる暴君として描写されている。それに対し、彼にいじめられ苦しんでいる雪夫人を見守る騎士のような存在、すなわち、女性向けのメロドラマ映画において多くの女性観客にアピールできる男性登場人物として設定されているのが、信濃家の書生で琴の師匠をしている菊中方哉である。

菊中は、原作小説のなかで、役者のような美しい容貌と雰囲気<sup>68</sup>をもった文学者<sup>69</sup>であ

---

<sup>66</sup> 原作小説は、舟橋聖一『新選現代日本文学全集14 舟橋聖一集』（筑摩書房、1958年）に収録されている「雪夫人絵図」（5-131頁）を参照した。以下、原作からの引用はタイトルとページ数のみを示す。

<sup>67</sup> 原作にも立岡という人物は登場しており、東京の小石川に居住している直之の知人という設定である。また原作でも、直之が京都から綾子を連れて熱海の旅館を訪れるときに立岡が同行している。ただし、ここで彼は自分の妻と夫婦同伴で来ていることになっている（「雪夫人絵図」、21、25頁を参照）。この二つの箇所以外には、小説全体にわたって立岡が登場することはない。しかし、映画では後半において、雪夫人を自殺に追い込む決定的なきっかけとなる事件を主導するなど、重要な脇役の一人として登場している。

<sup>68</sup> 浜子と菊中の最初の出会いの部分で、語り手は「さういって、キッと浜子を見る目が、光るやうに思はれ、その視線は、男の美しさであった。とっさに、役者かもしれない、と思っ

ると描写されている。菊中本人と雪夫人が、どのような契機で親交を結ぶことになったのかについては具体的に説明されていない。一方、菊中の母と雪夫人の父の悪縁については、詳しく叙述されている。菊中の母雪香は、娼家の出で藤間流の立方として名を馳せており、雪夫人の父である子爵信濃長左衛門（以下、信濃長）に目をつけられることになる。ところが、彼女には舞踊の指導をはじめすべての世話をしてくれていた吾妻鏡次郎という恋人があり、二人は、雪香のパトロンになろうとする信濃長から逃げて駆け落ちするもののすぐに捕えられてしまい、信濃長はついに自分の欲望を満たすことに成功する。しかし雪香は、この時すでに鏡次郎の子供を宿しており、それを知った信濃長から折檻を受け、子供を守るために逃走して昔のライバルであった芸者小奴の家に隠れる。そこで出産した男児が菊中だったのである。こうした母の不幸な人生と信濃家に対する憎しみをよく知っている菊中は、母の仇である信濃長の一人娘を恋していることに罪悪感を感じながらも、雪夫人に惹かれる心を止められず、常に彼女を近くで見守っている。このように、原作小説では、菊中と雪夫人の愛の障害物として、雪夫人が既婚者であることばかりではなく、仇の娘と恋に落ちてしまった悲劇的な運命という、新派メロドラマ的要素（悲哀メロドラマ的要素）が織り込まれているのである。

映画『雪夫人絵図』で菊中方哉を演じているのは、上原謙である。悲劇的な運命の恋に苦しむ美男子、愛する女性を傍で見守るやさしい男性という、まさに女性向けのメロドラマのヒーローとしての魅力を揃えた登場人物である菊中を演じることに、二枚目俳優の代表格である上原謙より適した人はなかったはずである。そして溝口もまた、この点については誰よりよく認識していたようである。

すでに言及したとおり、映画『雪夫人絵図』のシナリオは、原作者の舟橋聖一の弟である舟橋和郎の協力のもと、依田義賢が執筆したが<sup>70</sup>、シナリオ執筆時、菊中の人物造形をめぐって溝口と意見が合わず対立したことについて、依田は、以下のように述懐している。

---

た。役者なら、歌舞伎役者で、二枚目で、若旦那になりさうである。（中略）それとも、華族さまの若さまかな。役者にしては、品がありすぎると思ったりした」と浜子の目を通して菊中の容貌について描写している（『雪夫人絵図』、8頁）。

<sup>69</sup> 雪夫人と浜子の会話のなかで、菊中は「詩を書くし、翻訳もするんですが、たまに小説も」書く「文学者」であり、「菊中夏二」というペンネームで活動していることが明かされている（『雪夫人絵図』、13頁）。

<sup>70</sup> 依田義賢は、「原作者の舎弟で、シナリオを書いていた舟橋和郎君と一緒に仕事をするようになったのは、原作者の舟橋さんとの連携が十分に行くようにとの考慮もあったようでした」と記している（依田義賢『溝口健二の人と芸術』177頁）。

シナリオの構成について、喧嘩腰で議論したところがありました。菊中方哉という男の主人公が、雪夫人との関係を断ち切るために、女中の浜子を犯すという形をわたしがつたのですが、溝さんは、

「これなんですか。こんなものわかりませんよ。」

と言ったんです。

「そんなことないでしょう。苦しい役の気持としてはわからないことはないと思いますが。」

と、その心情を説明すると、(中略)

「そんなことを考えてもらっては困ります。君は映画の大衆性を知らないんです。」

というのである。わたしはそこで、溝さんが、大衆の倫理観、道徳的感情からして、方哉のその行動に共感を持ち得ないと言っていることを察することができました。そこで、わたしがその意味で仰っしゃるのかと問うと、その時、方哉の役は上原謙さんがやっていたが、上原謙というものに大衆が抱いている夢がある、それを傷つけて裏切るようなことをしてはならないという考えでありました。それならば、決して傷つけることにはならない、むしろ、同情されると、わたしはなおも言い張ったのですが、溝さんは遂に採りませんでした<sup>71</sup>。

上記の引用文のなかで依田は、自分が書いたエピソードに対して溝口が反対した理由について、男性が自らの性的欲望を満たすために女性に暴力的な行動を起こすことが、「大衆の倫理観、道徳的感情」に照らして許容される範囲を脱しているからであると解釈している。しかし、ここで溝口が注意を払っていたのは、社会全般の道徳基準ではなく、「上原謙というものに大衆が抱いている夢」であった。この大衆の「夢」とは、言い換えれば、多数のフィルムにおいて上原が演じてきた配役を通じて形成された、彼の映画スターとしてのイメージである。

これはまた、「雪夫人絵図」の映画化にあたり登場人物の菊中は上原謙という俳優のイメージを考慮したうえで新たに造形されたことを示している。それでは、1930年代から松竹で数々の女性向けメロドラマに出演し、二枚目俳優としての位置を確立していった上原謙のスター・イメージとはいかなるものであったのか。

上原謙は、1933年、松竹蒲田が映画『理想の良人』（監督重宗務）の製作にあたって行われた俳優の公募（「満天下の淑女令嬢方よ。あなたのお知りあい、これはと思う理想

---

<sup>71</sup> 依田『溝口健二の人と芸術』184-185頁。

の良人がありましたなら、是非御推薦下さい<sup>72)</sup>」に入選し、1935年、清水宏監督の『若旦那・春爛漫』(1935年5月)で映画俳優としてデビューを果たした。そして、同年封切した『彼と彼女と少年達』(清水宏、1935年5月)で初主演を務めると、松竹が蒲田から大船に移転した翌年の36年からは数多くの映画で主人公を演じることになり、二枚目スターとしての地位を強固にしていく。

上原が「理想の夫」に入選したもっとも大きな要因は、彼の卓越した美貌であろう。それに加えて、陸軍大佐の父を持ち、立教大学を卒業して大学時代にはシンフォニー・オーケストラで活躍していたという彼のプライベートな経歴も、当時の若い女性たちが求めている「理想の夫」になるための条件を満たしていたはずである。上原が抜擢されたこの当時は、城戸四郎が松竹の所長を務めていた。城戸は、早くから女性観客の重要性に気づき、女性向けの映画製作に力を注いでいた。そうした城戸にとって、理想的な結婚相手としてふさわしい条件を備えていた上原は、メロドラマの女性主人公の(多くの場合、結末においては結婚という形で成就される)恋愛相手の男性役を演じるに好適だと思われたに違いない。

城戸はその著書『日本映画伝——映画製作者の記録』のなかで、上原謙、佐野周二、佐分利信、高峰三枝子など、蒲田から大船へかけて松竹の所長を務めていた時代に自分の手で誕生させた松竹スターたちの名前を列挙し、「世間では僕をスターづくりの名人のようという<sup>73)</sup>」と自負しており、そうしたスター作りの秘訣について以下のように述べている。

スターをつくる会社側の企画性について記そう。その点でどうするかというと、一番卑近な方法は鳴物入り、おみやげ入りで、いろいろなゴシップを飛ばしたりして、これから売ろうとするスターを新聞、雑誌、放送、あるいは常設館のニュース、パンフレット、商品とのタイアップなどで、引っきりなしに売り込むことだ。(中略)宣伝のコツは、売ろうとする目標のものを、社会的なゴシップや、社交場の話の題中に入れることが一番大事だ<sup>74)</sup>。

このように城戸は、スターを作り出すためにはメディアを巧みに利用して、「商品」である俳優を常に潜在的な観客たちに露出させることが重要であると考えていた。そして彼

<sup>72)</sup> 岸松雄「上原謙論覚書」『キネマ旬報』96号、1954年1月、23頁。

<sup>73)</sup> 城戸四郎『日本映画伝——映画製作者の記録』文藝春秋新社、1956年、121頁。

<sup>74)</sup> 同上、126-127頁。

は、デビュー当初から新生二枚目スターとして注目されていた上原謙に、松竹メロドラマの主要観客層である女性観客にアピールできる「理想の夫」のイメージを付与し、戦略的に売り出そうとしていたのである。その宣伝は、主に松竹のファン雑誌である『オール松竹』誌上において、スクリーン上のイメージを補強するために選別された私生活を掲載することで、映画ファンや観客大衆に共有されるという形で行われた<sup>75</sup>。一例として、上原の人氣が上昇しはじめていた1936年、女優の小桜葉子（1918年-1970年）と結婚した彼が、それを大衆に公表しようとしたとき、城戸は強く反対の意見を示した。上原は『キネマ旬報』とのインタビューのなかで、城戸から「それだけはやめてくれ。上原謙を必死に売り出した。まだ、一年間だけだけれども、お金をかけているんだ。一種の商品だ」と言われ、「商品を他に渡すことはできない。やめてくれ」と断られたと、その当時のことを回想して語っている<sup>76</sup>。このエピソードは、城戸が上原の「商品」価値と彼の私生活との密接な関係をよく認識しており、それを大衆の嗜好に合わせて巧妙に活用する戦略をとっていたことを明確にしている。こうした点を念頭におけば、上原の家庭環境や大学卒など、彼が銀幕の上で演じる中産階級のインテリ青年、知的な都会の二枚目役に都合の良いプライベート情報は、種々のメディアを通じて積極的に大衆に共有されていたと推測される。

以上のように、1930年代半ば映画界に彗星のように現れた上原謙の存在は、その後の松竹の女性メロドラマに大きな影響を与えていく。河野真理江は、1930年代後半の松竹映画における上原謙のイメージを分析した論文のなかで、このような上原のもつ女性の理想的男性としてのイメージが、蒲田から移転後の「大船調」と呼ばれる松竹女性映画特有のナラティヴ・パターンが形成されることに少なからず影響を与えたと指摘している。河野は、大船調の女性映画は「転落した女の物語を主調としたもの」が多数を占めていたが、大船への移転と「上原の登場とともに」、彼が主演を演じる松竹女性映画は、「放蕩娘ないし不幸な女性が「理想の夫」となる男性に出会って幸福になるまでの紆余曲折ある成長譚あるいはサクセス・ストーリーへと書直され」ていったと説明している<sup>77</sup>。つまり、1930年代に形成された松竹の女性向けのメロドラマの諸特徴は、上原謙というスターを通じて構築された、女性映画の新型ヒーローによるところが大きかったのである。

佐藤忠男は、上原のような女性メロドラマの男性主人公は、「女性にやさしく対等の態度をとる」、「男性的な意志の強さには欠けるが色男であるために女性に好かれる自信だけ

---

<sup>75</sup> 河野真理江「上原謙と女性映画——1930年代後半の松竹大船映画における女性観客性の構築」『映像学』87号、2011年、35頁。

<sup>76</sup> 上原謙「インタビュー日本のスター第4回 上原謙の巻——運命に従った天下の二枚目（前篇）聞き手：水野晴郎」『キネマ旬報』873号、1983年11月、100頁。

<sup>77</sup> 河野真理江「上原謙と女性映画」26-27頁。

は持っている」、すなわち二枚目の青年でなければならないと論じている<sup>78</sup>。二枚目研究を先駆けて行なってきた佐藤は、女性読者および女性観客に支持されていたのは家庭小説とそれを映画化した作品であるとし、『金色夜叉』や『己が罪』、『不如帰』などの例を挙げながら、これらの作品は、「女性が不幸に耐える姿を見せることによって女性ファンを泣かせる感傷的なメロドラマ」であると定義している。そして女性の苦しみを描き出すためには、彼女の恋人である男性主人公は、「弱くて頼りないか、軽率で軽薄」である必要があったと分析する<sup>79</sup>。つまり、(初期の新派映画を含めて) 女性メロドラマは、「女の努力によって、金も力もない二枚目とでも、愛情ゆたかな結婚を成功させることも可能」であると提示することで、女性ファンの心を魅了することに成功し、映画の重要なジャンルの一つとして成立したと論じている<sup>80</sup>。

ここで注目したいのは、佐藤が取り上げている女性メロドラマの男性主人公、二枚目の特徴と女性観客の関係である。

二枚目は女性のアイドルである。女性は立役の立派さも好むけれども、立役タイプの男性がしばしば女性を蔑視する暴君であることには警戒的である。その点、二枚目は頼もしさには欠けていても女性にはやさしい。(中略) で、二枚目はあまり強くはないとしても、せめて純情で誠実であってほしいと考える。だから人気のある二枚目は、いくら弱々しそうでであってもいいから純情で誠実な役柄を演じつづけてほしいというのが女性ファンの希望である<sup>81</sup>。

上記の引用で、佐藤は、主に時代劇など男性の世界を描く映画の主人公である立役から頻繁に見られる女性蔑視の態度に対し、二枚目は女性にやさしく「純情で誠実」であるのが、女性ファンに支持される要因であると主張している。

このように、父権的権威を表わす強靱な男性性が去勢された、女性に(性的)脅威を与えない男性について、フェミニズム映画批評では「フェミニナイズされた男(The feminized man)」という用語によって説明されている。タニア・モドゥレスキは、女性メロドラマが女性観客に支持される理由は、男性主人公の男性的アイデンティティを不安定なものに

---

<sup>78</sup> 佐藤忠男『溝口健二の世界』144頁。

<sup>79</sup> 同上、143-144頁。

<sup>80</sup> 同上、145頁。

<sup>81</sup> 同上、147-148頁。

する、すなわち彼らを「フェミナイズ」する傾向があるためであると指摘している。モドゥレスキによると、こうした「フェミナイズされた男」たちは、フィルム・テキストにおいてしばしば受動的に、またその身体のエロティックな美しさだけを強調する手法で描かれ、さらには、「見られるため<sup>82</sup>」の存在、すなわち女性観客の性愛的な欲望を掻き立てる対象として描写されているため、魅力的に感じられると論じている<sup>83</sup>。周知のとおり、従来の映画における視覚的快楽については、女性を「エロティック・スペクタクル」、すなわち男性の性愛的な欲望の視線の対象とするのが規範とされてきた。これを念頭におけば、「フェミナイズされた男」とは、視線と欲望のジェンダー秩序に亀裂を入れる存在であるといえよう<sup>84</sup>。こうした「フェミニン」な特質をもった男性人物たちは、1940年代後半のハリウッド映画において、家父長制から解放されたい女性人物の願望が投影された存在としても機能していたと、モドゥレスキは説明している<sup>85</sup>。彼らは、女性に対して抑圧的・権威的な態度をとるマスキュリンな男性人物（多くの場合、女性主人公の父）、いわゆる「男の中の男（Man's man）」と対蹠的に描かれ、女性主人公は結婚などを通じて彼との愛を成就させることで、家父長制の抑圧から解放されるという希望を抱いている。

---

<sup>82</sup> ローラ・マルヴィが、その論文「視覚的快楽と物語映画」のなかで示した概念

“To-be-looked-at-ness”のこと。マルヴィは、この概念について次のように説明している。「性的な不均衡に規制された世界においては、見るという行為の快楽は能動的＝男性、受動的＝女性に分割されている。決定的要因をもつ男性の視線はその幻想を女性の姿に投影するが、うまくできたもので女性の姿はその視線に見合うようなスタイルをとる。伝統的に顕示的な役割をもつ女性は見られると同時に呈示<sup>ディスプレイ</sup>される。このために女性の概観は、「見られるため」

（To-be-looked-at-ness）ということを示唆するように、視覚的で性愛的な強度の衝撃をもつような形に規則化されている」。ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」 齊藤綾子訳、岩本憲児・武田潔・齊藤綾子編『「新」映画理論集成①——歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社、1998年、132頁。

<sup>83</sup> Tania Modleski, “Time and Desire in the Woman’s Film,” in *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, ed. Christine Gledhill (London: British Film Institute, 1992), 332-334.

<sup>84</sup> ただし、河野は、上記のモドゥレスキの見解を踏まえたうえで、1930年代の松竹大船女性映画における上原謙は、女性観客に「見られる対象」であると同時に、映画のなかの彼も「窃視のポジション」に立っていると分析している。また、こうしてスクリーン上で複雑に交差する視線の構造がパラダイム化していき、30年代松竹女性メロドラマに対する観客の性的主体性の支配的なモードが構築されたと主張している（河野真理江「上原謙と女性映画」36-39頁）。

<sup>85</sup> Modleski, “Time and Desire in the Woman’s Film,” 332-334.



### 3)『雪夫人絵図』の検閲台本における菊中方哉——戦後民主主義的二枚目

以上、女性メロドラマの二枚目スターとしての上原謙のイメージと、その特質としての「フェミニイズされた男」という概念について確認した。ここでもう一度注意しておきたい点は、1950年に封切した映画『雪夫人絵図』の製作において、溝口健二が念頭においていた上原謙のイメージは、こうした松竹大船の二枚目スターとしてのイメージ、または「フェミニン」な男のイメージに近いものであったということである。

すでに言及したように、溝口は「雪夫人絵図」の映画化において、上原謙に対して大衆がもっているイメージを考慮し、菊中という人物を作り上げようとしていた。その過程で、映画のなかの菊中は原作とは異なる人物になっている。

そのなかでも、菊中という登場人物におけるもっとも重要な変更点は、彼と二人の女性、すなわち雪夫人と浜子との関係である。原作小説では、口では夫から離れたいと言いながらも肉体的には夫に縛られている雪夫人の曖昧な態度に幻滅を覚えた菊中が、徐々に清純な浜子に惹かれていくが、浜子は雪夫人への忠誠心のため彼の感情を受け止めることができない。また、何よりも菊中の母と信濃長との悪縁は、彼と雪夫人の間を妨げる大きな障壁となっている。こうした錯綜する人間関係のため、結局原作では、菊中の病死と雪夫人の自殺という悲劇的な結末になっている。しかしこうした諸設定は、映画化においてすべて削除され、そのまま反映されているのは雪夫人の投身自殺という結末だけである。

このような原作と映画の相違点とその意味について考えるためには、『雪夫人絵図』の映画化のプロセスにおいていかなる変更が施されたかを検討する必要がある。映画『雪夫人絵図』は、映画製作当時の検閲機関に提出されたシナリオが複数残っており、それらを比較分析することで、原作から映画クランクインまでの変化とその意図を辿ることができる。現在の時点で筆者が確認した映画『雪夫人絵図』のシナリオは、CIEに提出された「改訂版」<sup>86</sup>（以下「CIE改訂版」）と、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵の「決定稿」<sup>87</sup>、「改訂決定版」<sup>88</sup>の三つである。映画『雪夫人絵図』は1950年10月に封切しており、企画の段階から考えると1949年末から1950年にかけて製作されたと推定できる（表1を参照）。周知のとおり、この時期は、日本の映画関係者たちの自主検閲機関である映倫（映画倫理規程管理委員会）による自主審査が行われていたため、日本映画に対する検閲は基本的にCIEの指導に基づいて映倫が実施していた。したがって、映倫の審査報告を参照しながら、三つのシナリオを綿密に検討していくこととする。

<sup>86</sup> Box no. 5296, Sheet no. CIE(B) 02110-02113. 以下、「CIE改訂版」と表記。

<sup>87</sup> 早稲田大学演劇博物館所蔵『雪夫人絵図』請求記号：ARC 36355。

<sup>88</sup> 早稲田大学演劇博物館所蔵『雪夫人絵図』台本謄写版、請求記号：ヨ05 9999。

映倫の審査報告に『雪夫人絵図』のシナリオが上がってくるのは、1950年1月18日から2月16日までのシナリオや映画、映画関連プレスを対象とした第8号においてである。最初の「審査脚本一覧」のなかに『雪夫人絵図』のシナリオは、1月13日に受付、審査終了は2月14日と記されている<sup>89</sup>(表1参照)。本章で検討する三つのシナリオのなかで、「CIE改訂版」の表紙には「1950年2月14日(14Feb50)」と表記されているが(図4)、この日付は先述の映倫審査報告の「審査終了日」と一致している。

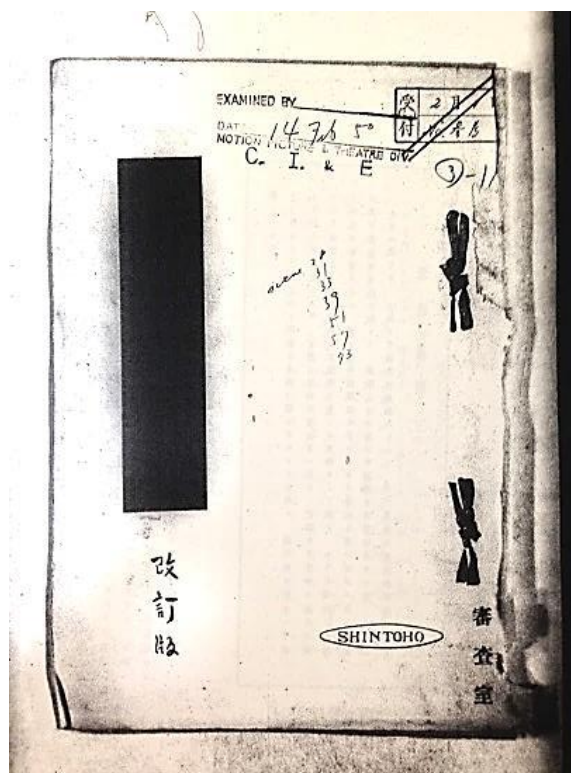


図4 「雪夫人絵図」CIE検閲台本の表紙<sup>90</sup>

このCIEに提出されたバージョンの表紙には、「改訂版」と記されている。本章の表1を参照すれば、審査機関に提出された『雪夫人絵図』の脚本は、1950年1月13日に映倫に提出された「第一稿」、2月14日にCIEに提出された「改訂版」、8月3日に映倫に提出された「自主改訂版」の三つと、これらの審査結果に基づいて改訂が施された最終的な「決定版」があると推測される。

<sup>89</sup> 『映画倫理規程審査報告』8号、1950年2月、a-3頁。

<sup>90</sup> Box no. 5296, Sheet no. CIE(B) 02110-02113.

映倫の審査報告を見ると、「提出された第一稿本を中心にして、製作スタッフと懇談の上、次のやうな点に考慮してもらうことにした」と書かれており、すでに第一稿が映倫に提出されたことがわかる。また、同ページにおいて、「全面的に製作者側において自主的改訂をほどこされた」とされている<sup>91</sup>。この次に『雪夫人絵図』のシナリオが映倫の報告に登場する第14号には、「製作者側の都合によってさらに改訂されたもの（第八号参照）。すでに前稿に於いて当方の希望にしたがひ改訂されたのであったが、此の度は（中略）二三新らしく挿話が入れられた」と言及されている<sup>92</sup>。すなわち、これらの報告をまとめると次のようになる。①「第一稿」を映倫に提出（1950年1月13日受付）→②改訂（第一次）→③「改訂版」をCIEに提出（「CIE改訂版」、2月14日受付）→④改訂（第二次）－（製作者側の事情により一時的に製作中止。さらに自主的に改訂（第三次）→⑤この「自主改訂版」を映倫に提出（受付日：8月3日、審査終了日：8月8日）。

本章で取り上げる三つの脚本のなかで、受付日付が記されているのは「CIE改訂版」だけである。しかし、「改訂決定版」は、完成フィルムと比べて特に目立った変更点は見当たらず、おそらくこれが最終ヴァージョンであると推測される<sup>93</sup>。そうであるとすれば、「決定稿」と「CIE改訂版」はどうであろうか。

「CIE改訂版」の表紙（図4）には、改訂が求められる部分と見られる7箇所が記されている（以下、番号は、便宜上筆者が任意につけたものである）。

①28 湯殿（「／」線引き）

湯から上った雪夫人が、ちらっと肌の肩のあたりをのぞかせたとみると、すぐかくして着物を着つける<sup>94</sup>。

<sup>91</sup> 『映画倫理規程審査報告』8号、b-7頁。

<sup>92</sup> 『映画倫理規程審査報告』14号、b-6頁。

<sup>93</sup> ただし、「改訂決定版」の本文中には書き込みが残されている。これらは、ほとんど脚本に示されている場所などの細かい場面設定が、完成フィルムと異なる部分、または映画では削除されている内容展開とは関係のない繋ぎの場面などに見られる。したがって、この書き込みは、改訂の指示ではなく、撮影開始前に行なったチェック、あるいは完成フィルムと見比べながら書き込んだメモではないかと推測される。

<sup>94</sup> 「CIE改訂版」b-4頁。

②31 雪夫人の部屋（「肉体」に下線）

（略）

「心ばかりで肉体は全々別もののように直之の愛を<sup>(ママ)</sup>享け入れてしまうんです。その矛盾にわたし……」

「……」

「直之は、たゞ肉体の満足を欲しようとするだけなんです」

「……」<sup>95</sup>

③33 別荘の表（「卑俗な唄」に下線）

（略）

何やら卑俗な唄が入れ乱れて流れて来る。（略）<sup>96</sup>

④39 浴場（「／」線引き）

湯気にぼやけた裸像。直之と綾子がブルースの二重唱を始める<sup>97</sup>。

⑤51 雪夫人の部屋（特に書き込みなし）

浜子はまた目をあける。そっと夫人の床を見る。夫人の姿はない。気になってむくむくと起き上り羽織を引かける<sup>98</sup>。

⑥57 幻想（「裸」に下線）

官能的な歓喜に身悶える。

銀いろの裸女妖しいシエルエットが狂ってぎら／＼した銀粉がとびちる<sup>99</sup>。

<sup>95</sup> 「CIE改訂版」b-12、13頁。

<sup>96</sup> 同上、b-15頁。

<sup>97</sup> 同上、b-26頁。

<sup>98</sup> 同上、b-40、41頁。

<sup>99</sup> 同上、c-3頁。

⑦74 雪夫人の幻想（「裸女」に下線）<sup>100</sup>

嘆きかなしみ、泣きつゝ地を這って苦しむ裸女。(略)<sup>101</sup>

上記の書き込みがある7箇所は、ほとんどが女性の「裸体」や煽情的な幻想を含んでいる。ここで指摘されている箇所については、1950年8月3日に再び映倫に脚本を提出する前に、すでに改訂を施したと思われる。なぜなら、二度目の脚本審査について、「すでに前稿に於いて当方の希望にしたがひ改訂されたのであったが、此の度は特に雪夫人の内心描写として幻想的な舞踏場面があったのをすべて取り除き二三新らしく挿話が入れられた<sup>102</sup>」と書かれているからである。実際、「改訂決定版」や完成フィルムにも、「裸体」が問題となった箇所は残存していない。

しかし、「決定稿」には上記の問題箇所がすべて残っている。「CIE改訂版」と同一であるのは、シーン28、31、57（「決定稿」ではシーン60）、74（「決定稿」ではシーン75）である<sup>103</sup>。また、シーン39と51（「決定稿」ではシーン51から52）の場合は、むしろ「CIE改訂版」より「決定稿」の方が「煽情的」な描写がなされている。たとえば、「CIE改訂版」のシーン39「湯気にぼやけた裸像。直之と綾子がブルースの二重唱を始める<sup>104</sup>」は、「決定稿」では以下のような場面となっている。

### 39 湯殿の脱衣室

直之と綾子入って来る。

綾子は唄いながらはじたく着物を脱ぎはじめる。

綾子 「あんた」

---

<sup>100</sup> 「CIE改訂版」の表紙のメモには、シーン73が記されているが、シーン73には書き込みはない。雪夫人が睡眠薬を飲んで自殺を図ったことを知った菊中と浜子、誠太郎は、京都に向かう。シーン73は、彼らが雪夫人の宿に着いた内容が全部であるため、問題視されることはないと思われる。しかし、その次のページのシーン74には、本文で示したとおり書き込みがあるため、表紙のメモはシーン74の間違いであると推測される。

<sup>101</sup> 「CIE改訂版」c-19頁。

<sup>102</sup> 『映画倫理規程審査報告』14号、b-6頁。

<sup>103</sup> 「CIE改訂版」で指摘を受けているシーン33の「卑俗な唄」は「決定稿」には見当たらない。

<sup>104</sup> 同上、b-26頁。

直之 「うん？」

綾子 「あんな美少年にお風呂番をさせるなんて、奥様も隅におけないわ……お氣をつけなさいませ、だ」<sup>105</sup>

「CIE改訂版」でもっとも多く指摘されていたのが「裸体」を含む「煽情的」な描写であったことを考えれば、審査を受けた後に、上記のシーン39のような場面が残されているはずがない。したがって、この「決定稿」を映倫に提出された「第一稿」であると断定することはできないが、本章で取り上げる三つの脚本のなかでは最初のヴァージョンであると思われる。

映倫の第1回目の審査報告の内容を参照すると、本章で三つのシナリオの変更点を辿ることで検討しようとする菊中の人物像と彼と二人の女性（雪夫人、浜子）との関係には触れられていないため、この点に関しては第一稿と「CIE改訂版」の間に変化はないと考えられる。ここで注目したいのは、原作において、浜子の雪夫人に対する忠義と菊中の死によって結果的に結ばれなかった菊中と浜子の愛が、「決定稿」と「CIE改訂版」では、結婚という形で成就している点であり、これについて「CIE改訂版」を中心に検討することにしたい。

「CIE改訂版」においては、中盤以降、雪夫人の矛盾する優柔不断な態度に失望した菊中が浜子に結婚を申し込み、また浜子も密かに菊中に思いを寄せて雪夫人に嫉妬を覚える。

## 81 座敷

「あなたがはっきりと直之さまと別れていらしたら、僕は……」

「方哉さんだって卑怯だわ。卑怯だわ、わたしに出来ないことをしろとおっしゃって……」

方哉はいちらしく雪夫人を見て、思はず高ぶってすらっと顔を近よせたが、

「僕はそんな弱い人はきらいだ」

強く云い放って立ち上り、つか／＼部屋を出てゆく。

## 82 控えの間

方哉は出てくると、浜子の枕許に来てあたりを何か探す顔で、やがてウィスキーの瓶を持ってくると、(中略)

---

<sup>105</sup> 「決定稿」b-13、14頁。

「浜ちゃん、僕と結婚しないか」  
浜子にらんで、  
「まあ、御冗談を」  
「本当だよ、結婚しよう」  
布団の上からかぶさって、口ずけするような形になる。  
「およしなさい。おくさま、方哉さまがいけないんですよ」<sup>106</sup>

上記の引用からわかるように、菊中は浜子に結婚を申し込んでいる。つまり彼は、直之との封建的な絆を断ち切ることができず、肉体的な快楽の奴隷のようにになっている「弱い」雪夫人を否定し、浜子という「純粋な」女性の方に惹かれることになったのである。このように菊中という男性主人公を介した雪夫人と浜子を対比、さらにいえば雪夫人を批判的に描いている点こそ、次の引用でみるように、このシナリオが映倫から「原作より」高く評価された要因であった。

原作の小説は、読んでいないけれども、一般には非常に煽情的なもののやうにうわさされているが、その先入観念を、この映画にそのまゝいだかれては、少しはづれていられると思はれる。(中略) シナリオは、一見この不道徳、不健全な愛慾図を肯定しているかに見えるかもしれないが、全体的に詩的な咏嘆の調子でもって描いていることは、すでにこの雪夫人の肉体と精神の分離した行動、その内的な矛盾の姿に対してひとつの批判的な態度をもって描いていることを意味する。要はこの主題が雪夫人のこの内的な苦悩の姿を描くことにあり、その最後が夫人の自ら死を招くにいたる事、この事が、結末として観客にかゝる夫人の存在を否定せしめるやうに印象づけている。だから、かういふ配慮によって原作を純化して映画化しようとするこの作品は、不健全とは云ひえない。否、規程の面からみて、それらの点は首尾をととのへられてあると充分云へるとおもふ。(中略) そして、浜子といふ女中を全体をとほして雪夫人の批判者の立場にたてゝ描かれていることと併せて作品はさらに純化され、原作などによって想像されるただ煽情一方の作品でないものとなりえている点、などを考慮すれば、問題はないものと考へられる<sup>107</sup>。

<sup>106</sup> 「CIE改訂版」c-33-35頁。

<sup>107</sup> 『映画倫理規程審査報告』8号、b-6、7頁。

上記の引用は、『雪夫人絵図』脚本の第一次審査時の映倫のコメントである。この引用文に明らかなように、映倫は、愛欲に囚われて分裂した人生を生きる女性である雪夫人を批判的に描き、特に浜子を雪夫人に対して批判的な立場に立たせていることによって、このシナリオが、煽情的な原作を「純化」した作品であるとまで評価している。

シナリオの中盤以降、菊中は数回にわたって浜子に求婚する。以下は、雪夫人が直之の子供を宿したことに衝撃を受けた浜子が夫人への憎しみと悲しみに絶えず菊中を訪ね、彼の感情を確認する場面である。多少長い引用になるが、もっとも重要な改変であるため、そのまま紹介する。

#### 118 緑風閣の一室

暗くなって、まだ灯もついてない部屋。方哉がふり向くと、浜子が昂奮しきった顔で入って来て、座る。座ったまゝ激しく肩を波打たせ、黙りこんでいる。

「浜ちゃん」

「先生、女って、女って……」

声をあげて泣く。

「どうしたんだい」

「雪おくさま、お子さまがお出来になったんです。あんなにおきらいになっているお方の……」

方哉、ほうっといきをつく。

「そうか」

「先生、それでいゝんでしょうか。それでいいんですか」

「それが女と云うもんだ」

「女ってそんな悲しいものでいゝのですか」

浜子、反問をつゞける。

「女にはもっと仕合せがある筈です。自分の好きな人だったら、好きな人だったら……」

「うむ、こんな悲しいことはないんだ」

「先生はひいさんが亦すきなんでしょう。おすきなんでしょう」

「うん好きだ」

「好きなら」

「好きだけじゃいけないんだ。からだも心もひと<sup>(ママ)</sup>になってお互いに自分を……」



「もうお説教は結構です。雪おくさまを救ってあげて下さい。あの方と一緒に  
あげて下さい」

「浜ちゃん」

「一諸になって。ね、先生。ね、先生」

泣きぬれて、方哉の膝にすがる。と、

苦しそうに浜子を見つめていた方哉、やにわに浜子を抱きしめる。

「ま、先生」

「僕は君を愛しているんだ。君だったら自信があるんだ。君も好いてくれるだろ、愛  
してくれるだろ」

方哉は狂ったように、浜子を抱きしめ接吻しようとする。浜子はもがいて逃げる。方  
哉は追ってつかまえ、キッスする。

浜子はがばっと、打ち伏して、はげしく嗚咽する。(中略)

## 120 緑風閣の表

夜。方哉とすっかりまるで人の変ったように落ち着いた浜子が出て来る。

方哉がまじめな顔で云う。

「僕と結婚しよう。ね、雪おくさまに云おう」

「でも」

「もう、そのでもは、よそう」<sup>108</sup>

ここでも引き続き、好きでもない人の子供を妊娠した雪夫人（精神的な愛情を伴って  
ない肉体関係、愛欲）は否定され、その対蹠にあるものとしての「女の仕合せ」が、主に  
菊中によって浜子に伝えられている。菊中の口を借りて主張される「女の仕合せ」とは、  
（ただ自分の好きな人と結ばれること以上の）「からだ」と「心」の一致した相互的な愛  
情行為である。そして浜子は、菊中によって「女の仕合せ」とは何かについて目覚めると  
同時に、彼の――まさに戦後のロマンチック・ラヴを象徴する――「キッス」と「結婚」  
の約束によって、その「仕合せ」を成就させるのである。そして「CIE改訂版」は、この  
ように「仕合せ」な結婚を約束した二人がそれを雪夫人に認めてもらうために彼女の居所  
を訪ねるが、彼女はもう芦の湖へ身を投げてしまった後という結末となっている。

以上のような「CIE改訂版」から見出せる原作からの改変の意図は、シナリオの冒頭に  
添えられている製作意図からも読み取ることができる。

---

<sup>108</sup> 「CIE改訂版」d-32-37頁。

今日に於ても、自我なき封建的結婚によって、たゞ男性の肉慾的奴隷となり理性と官能の分裂に陥って、娼婦化した自らの悲劇を自覚出来ない多くの女性の存在は非常に多い。嘗て最も封建的であったもと華族の家に生れた或る女性のこの悲劇を、清純な処女の観察を透した実相として描き、それを批判し理解してゆく発展のうちに、官能と理性の完全な一致と、良識ある男性の協力を得てこそ正しく性生活と健康な家庭が築かれることを示し、現代青年男女への指標としたい<sup>109</sup>。

（下線は引用者による）

上記の引用文から、映画『雪夫人絵図』が、没落した華族で封建的な婚姻制度によって結婚した雪夫人の苦しみと、個々人の愛情に基づいた菊中と浜子の幸せな結婚を対蹠的に描くことによって、現代日本の青年たちが理想とすべき恋愛観、あるいは結婚感を提示するという、非常に啓蒙的な意図から企画されたことが明らかに示されている。このような旧来の日本の婚姻制度を封建的なものとし、若い男女二人の自由意思による恋愛結婚を新しい理想像として設定する二元論的構図は、本章ですでに確認した1950年前後の「姦通映画」の規範、すなわち、封建的な呪縛から「解放」され、戦後的なプラトニック・ラブが成就するというパターンと同一である。また、こうした製作意図と、それに沿った結末——結婚という形で成就される男女の恋愛というハッピーエンド——は、既婚女性の性欲<sup>110</sup>という敏感なテーマを前景化している『雪夫人絵図』が、GHQと映倫の検閲を通過する一助となったはずである。「姦通」や「不倫」という刺激的なモチーフが、占領後期の日本においてブームを巻き起こすことができた理由を典型的に見せているといえるだろう。

さらに重要であるのは、製作意図のなかで、女性に理想的な結婚を可能にする存在として「良識ある男性の協力」が強調されていることである。つまり、「CIE改訂版」の段階において菊中方哉という人物は、女性が健康な性生活と家庭を築くことができるように「協力」する男性としての役割を担っているのである。こうした菊中の人物像は、シナリオに

---

<sup>109</sup> 『雪夫人絵図』の三つのヴァージョンの脚本は、いずれもその冒頭に、この企画意図が示されている。引用は、Box no. 5296, Sheet no. CIE(B)02110-02113による。

<sup>110</sup> 改変を重ねて完成されたフィルムにおいて、この「性欲」とは、夫に対し嫌悪を覚えていながらも、性的欲望の対象としては彼を求めるという雪夫人の「分裂」した欲望として解釈されている（飯島正「雪夫人絵図」47頁）。

において、封建的な結婚の後、妾の綾子まで連れてきて本妻である雪夫人を苦しめる直之と対比し、女性を尊重し対等な態度をとり、また女性を保護するやさしい側面を際立たせることによって具現されている。

女性を抑圧するマスキュリンな男性に対蹠的な、女性にやさしく、美しい風貌の持主で、さらには、理想的な結婚を通じて女性に幸福と自由を与える男性。こうした菊中という登場人物の特質は、まさにモドゥレスキの指摘する「フェミニイズされた男」、または1930年代松竹大船映画のなかの上原の二枚目スター・イメージの範疇に収まっている。

『雪夫人絵図』の撮影現場について、上原は、インタビューで以下のように回想している。

溝口（健二）監督とは「雪夫人絵図」がありますね。

上原：はい。それ一本だけです。溝口さんも、みんな怖いとおっしゃるけど、私はぜんぜん怖くありませんでした。一度もおこられなかった。木暮（実千代）さんがポロチョンに言われてましたよ。柳永二郎さんも、注文付けられてましたね。私は不思議と注文を付けられなかったですね。やっぱり、あきらめられてたのかな（笑）<sup>111</sup>。

現場で俳優たちに具体的な指示をせず、自分の意図を俳優たちが自ら理解して演じるようになるまでNGを出し、リハーサルを執拗に繰り返すことで悪名高い溝口健二である。しかし、上記の上原のインタビューによると、映画『雪夫人絵図』の撮影当時、溝口は上原に対しては特別な要求や指摘をしておらず、上原が自らの演技スタイルを披露することを容認していたように思われる。ここで、先述した依田との口論のなかでみられる「上原謙というものに大衆が抱いている夢」を傷つけないように、という溝口の発言を喚起すれば、このインタビューでの上原の発言が示唆することが明確になるだろう。すなわち、菊中方哉とは、1930年代後半における松竹大船の女性映画時代から構築してきた上原謙のスター・イメージ＝「理想の良人」を、そのまま具現したような登場人物だったのである。上記で検討したとおり、「CIE改訂版」においては、こうした菊中方哉像が十分に表現されている。

しかし、映画『雪夫人絵図』では菊中が浜子に惹かれることはなく、二人が結ばれることもない。また、「CIE改訂版」の菊中は、二枚目ではあるが、雪と浜子の二人の女性との

---

<sup>111</sup> 上原謙「インタビュー日本のスター第5回 上原謙の巻——運命に従った天下の二枚目（後篇）聞き手：水野晴郎」『キネマ旬報』874号、1983年12月、102頁。

関係において主導権を握っており、男性的な側面を感じさせるところがある。それに対し、映画の菊中は、二枚目のやさしい男性像を超えた「過剰」に「フェミニイズされた男」として造形されているのである。

#### 4) 〈女性解放〉の行方——プラトニック・ラヴの終焉

映画『雪夫人絵図』においても、「CIE改訂版」と同様、菊中は女性にファリックな性的脅威を与えない性愛的な美しさが強調される「フェミニン」な男性として設定されている。まず、映画の中では、常に菊中の美貌が女性観客に提示され、称揚されている。たとえば、信濃長が死亡したという連絡を受けて、菊中と浜子が東京に向かう次のような列車内でのシーンが典型的である。

浜子は菊中に会うために山のホテルに向かう。カメラは、まず、超ロングショットで山のホテルに着いた浜子をとらえ、彼女が階段を上っていくとともにティルト・アップする。浜子は階段の途中でホテルから出てきた菊中と出会うが、そこからカメラはまたゆっくりとティルティングして、階段を下りてくる二人を映し出す。したがって、二人の初対面のシーンであり、また菊中の初登場する場面であるにもかかわらず、ここでは彼の顔は全く識別できないように演出されている（8分17秒-50秒）。

そしてショットが変わると、二人は東京行きの列車に乗っており、車内に座っている菊中の上半身をフレームの中央に映し出す。ここではじめて、菊中を演じるのが上原謙であることが観客に伝わる。また、通常の会話場面では、発話している人物の顔を交互に映すべきであるが、この約1分間のシーンでは、（浜子が発話している場合でも）50秒間菊中（上原）の顔だけが映し出されている。最初はミディアム・ロングショットで、菊中の上半身を浜子の肩越しで映しているが、浜子が菊中の職業を「お芝居の役者」だと勘違いしていたことを話す瞬間（9分18秒）にカットして、「役者？僕がかい？」と驚く菊中の顔を少しアップする（ミディアムショット）。カメラは、上品な和服姿で、役者だといわれたことに恥ずかしがりながら嬉しそうに笑みを浮かべている菊中の顔にとどまっている。浜子は役者だと誤解した理由について話していない。しかし、画面の中心でアップされているかつての「天下の二枚目<sup>112</sup>」上原謙の顔に視線を奪われている観客にとって、誤解の理由は十分に視覚的に提示されているといえよう（8分51秒-10分3秒、図5、6）。

先述したとおり、直前の山のホテルのシーンでは、菊中が初登場する場面であるにもかかわらず、その顔が識別できないように演出されていたが、この列車内のシーンでは、カ

<sup>112</sup> 岸松雄「上原謙論覚書」23-25頁。

メラはまるで菊中の「美貌」に視線を奪われ、彼を役者だと思い込んでしまった浜子の目を代弁するかのように、浜子の肩越しショットに固定したまま彼の美しい顔を映しつづけている。言い換えれば、二つのシーンにおけるショットサイズの克明な対比を通じて、ここでは菊中という登場人物のキャラクターを特徴づける主要な要素——美男子——を、上原謙という俳優の「美貌」とそれに向かう女性の視線（浜子）を強調するカメラワークを用いて効果的に示しているのである。つまり、ここでは、映画における「見る／見られる」という視線の主体と対象の関係をめぐるジェンダー規範が反転されているのであり、この場面で菊中は、まさにモドゥレスキが指摘した「見られるため」の存在、すなわち「フェミニナイズされた男」の典型であるといえる。



図5『雪夫人絵図』



図6『雪夫人絵図』

上記のシーンを含め、『雪夫人絵図』において菊中を演じる上原の身体表象は、彼の男性性の曖昧さを強調している。菊中は、映画のなかで常に浜子、雪夫人、おきんなどの女性人物たちと一緒にいる姿が頻繁に映し出され、さらに、「女性らしい」と分類されることを行なっている場面が多いことにも注目する必要がある（図7）。また、菊中と雪が一つのフレームと一緒に登場する場面において、こうした『雪夫人絵図』における彼のフェミニンな身体表象の意味が明確に表れるように思われる。たとえば、菊中が熱海の別荘を改装し、旅館にするよう雪を説得する場面においては、菊中と雪の関係が、歩いていく雪の後について行く菊中という二人のポジションによって示されている（図8）。この空間上の二人のポジションは、第一に、女性をリードする強い男性性ではなく、彼女の後ろから見守っている男性であり、佐藤忠男の言葉を借りるならば、女性にやさしく「純情で誠実」である二枚目の特質を示している。第二に、すでに「平等」な戦後社会においても、

二人のなかに残っている関係性——没落する前の信濃家の一人娘と書生という関係——を表わしてもいる。後述するが、これは、女性主人公を封建社会の呪縛から「解放」させる「姦通映画」の男性主人公（プラトニック・ラヴの相手）という幻想を打ち崩すために、あえて菊中を封建社会から引き継いだ階級的な限界を持つ人物として設定した溝口の戦略であると思われる。



図7『雪夫人絵図』



図8『雪夫人絵図』

こうしたフェミニイズされた菊中という人物の描写は、彼の恋敵である直之との対比において、効果的に機能している。菊中と直之は、一人の女性をめぐる対立しているばかりではなく、そのキャラクターから身体性においてまで極めて対蹠的に描き出されている。

まず直之の場合、雪は直之を嫌悪しているが、肉体的には彼を拒否することができず、夫婦生活を持続させている。また彼は、妻の雪以外にも元キャバレーガールである情婦を作って、彼女と京都で同棲しており、毎日を飲酒と女色で過ごしている。さらに、映画の後半において、雪は直之の子供を宿すことになる。つまり直之は、女性の内密な性的欲望を満たすことのできる男性であるうえに、それを享樂してついには女性に望んでいない妊娠をさせることの可能なマスキュリンな男性、いわばモドゥレスキのいう「男の中の男」として造形されているのである。

こうした直之のキャラクターを、小原譲治のカメラは、直之を演じる柳永次郎の肥大な肉体を果敢に映し出すことで表現している。一例として、雪の父である信濃長の葬式で、雪が直之の着替えを手伝う場面があげられる。直之は、財産の分配問題について悲しんでいる雪を厳しく追及する。ここでカメラは、下着と靴下だけの直之の肥満な身体をとらえつづける。そして、直之の身体が与える重圧感は、彼が妻の雪や家中の人々を取る威圧的な態度と絡み合って、彼の家父長的・封建的な性格を表わしている。直之が着替える場面を詳しく見てみると、まず、ロングショットでとらえたフレームの中央に脱衣した直之が



立っており、雪はその後ろから着物を着せようとしている。そして、画面の左側の下方には着替える衣服をもってきた女中が跪いている。このショットにおける人物の配置は、三人の上下関係（家長―妻―女中）の位置を端的に示している（図9）。養子ではあるが、信濃長が死ぬとともに信濃家の家長となった直之は、「家」の存続のための制度である婿養子制度によって信濃家の一員となり得た。そうした自分の位置を保持するために、彼は「家」の秩序を維持することを妻の雪に強要しているのである。封建的な制度によって元華族の一員となり、妻をはじめ家の女性たちには権威的に振舞い、女性を自分の性的欲望を満たす対象としてしか見ていない彼の「封建性」は、このショットにおける三人の配置によって明らかに描き出されている。



図9『雪夫人絵図』

また、こうした信濃家における自分の立場を熟知している直之は、自分の出自に対するコンプレックスを感じながらも、その一方で、そうした封建的な家のなかの秩序によってでしか自分の立場が保持できないことをよく理解したうえで、家長としての自分の権利を執拗に主張している。これは、上記のシーンで、遺産に対する自分の権利を主張しながら、「こんなヤクザの養子はクビだってわけか？これを潮に封建的な絆を切ろうってやつだろう？ふふん、別れられたら、別れてみろ。どうだ、別れるか？」(12分57秒-13分15秒)と雪を責め立てる直之の台詞にもよく表れている。

注目すべきは、菊中と直之の対立は、雪という一人の女性に対する所有権の争いであると同時に、「CIE改訂版」の冒頭の製作意図で示していた二項対立的な構造、すなわち、女性を「男性の肉慾的奴隷」にする「自我なき封建的結婚」と、「良識ある男性の協力」で

築かれる「健康な家庭」の対立に近いという点である。

先述したように、封建的な家の秩序によってでしか自分の位置を守ることができない直之にとって、そうした家の秩序に属しようとしめない菊中は目障りな存在である。直之にとって菊中は、妻との関係が疑われる人物であるうえに、その妻に自分との離婚まで慫慂している、信濃家の家長としての自分の位置を脅かす存在である。直之と別れたいと思っているながらも、その決心を固めることができない優柔不断な雪に対して、菊中は繰り返し「強くなる」ことを要求する。信濃家は財産がほとんど残っておらず、その没落寸前の状況に絶望している雪に対し、先述のとおり菊中は残った熱海の別荘を改造して旅館を開くことを勧めるが、雪は直之の反応を怖れるばかりである。それに対し、菊中は、「直之様と闘うためにやるんじゃないですか。いつでも独立できる経済的な支えを作っておくんです。そうすりゃ強くなれるでしょう？」(23分30秒-42秒)と主張する。また、「大体、あなたの結婚からして間違っていたんです。何の感動もない結婚をさせられて。と言っても、あの時代は嫌ということすら言えなかったんだから、無理もないでしょうけどね」(24分25秒-38秒)という彼の台詞からは、雪の結婚を封建的な家制度に彼女が犠牲された結果としてみなしていることがわかる。さらに、以下の会話場面での菊中の台詞は、彼が封建的な夫直之に対峙する男性人物として設定されていることを象徴的に表わしている<sup>113</sup>。

雪 「誰かが直之から私をさらってくださらないかしら」

菊中 「それじゃ人が変わるだけで、姫さんはまたその奪ってくれた男に、同じように苦しむだけです。人の力をはってるようでは、あなたはいつまで経っても救われませんよ。自分の力で解決なさい。自分を取り戻すんです。わかるでしょう、僕の言うことは」

(45分12秒-42秒)

上記の場面で菊中は、封建的な結婚制度の犠牲者である雪を、一個人としての自立的な生き方、すなわち〈女性解放〉に目覚めさせようとしている。

---

<sup>113</sup> また、東京に向かう列車のなかで、浜子に職業について聞かれた菊中が「親父がひいさんの琴の師匠をしてたんでね。でも、僕は親父と違って琴の中に近代音楽を加味しようと思ってるんだ」(9分33秒-42秒)と答える部分や、信濃長の葬式で、菊中に酒を勧めて断られた直之が、「ふん、なんだ。民主主義か何か知らんが、何奴も此奴もわがままなように振舞いやがって。なんだよ」(15分53秒-16分03秒)と不満を漏らす部分にも、菊中と直之の対立が戦後民主主義と封建性の対立を象徴的に表わすということが明るみに出ている。



以上のように、溝口が菊中役に上原を起用し彼の二枚目としてのスター・イメージを利用した意図のとおり、そのフェミニイズされた身体表象は、雪を虐待する封建的・抑圧的な夫直之に対立するような、女性を尊重し見守る「姦通映画」のやさしい恋人像を具現している。しかしながら、注目すべきは、こうした『雪夫人絵図』における菊中のフェミニイゼーションには通常の女性映画のそれより過剰が見て取れる点である。

二枚目スターが女性映画のヒーローとして観客を魅了させる理由は、単にフェミニイズされた身体的特徴による女性に寛容で無害な男性像を示すことに限らない。そこには必然的に男性としての性的魅力が備えられていなければならない。30年代後半の松竹女性映画のスターとしての上原のイメージも、「見られるため」の存在であると同時にまた「覗く」主体としての彼の身体が呈示されることで、女性観客に彼を「覗く」快楽と彼に「覗かれる」快楽という二種類の窃視の快楽を与えられることによって構築されたものであった<sup>114</sup>。1950年代の「姦通映画」における「プラトニック・ラヴ」の相手も、最終的には結婚を通して女性主人公を不幸と抑圧から「解放」する強い男性性が前提とされたうえでの「フェミニン・マン」にすぎないのである。



図10『雪夫人絵図』



図11『雪夫人絵図』

しかし、映画『雪夫人絵図』の菊中は、このような曖昧な「フェミニン・マン」ではない。「CIE改訂版」で純粋な浜子を真実の愛に目覚めさせ、結婚によって彼女に女性の幸福を与えた菊中は、映画が完成されるまで重ねられた改変を通じて、過剰なまでにフェミニイズされており、その身体はほとんど「不能」に近しいものと化している。彼は決して威圧的な夫直之に抗して、雪を「解放」することができない（図10、11）。さらに、彼は自分の愛情を求める雪の行動にも応えることができない。自分にすがりついて泣いている雪に指一本つけずその身体を振り切り、部屋の隅で苦しむ場面における菊中の女性的身振り

<sup>114</sup> 河野真理江「上原謙と女性映画」36-37頁。

は、滑稽さまで感じさせるほど誇張されている（図12-15）。

いかにも〈女性解放〉の理想的な台詞を繰り返し口にして雪を啓蒙しようとする菊中は、しかし、過剰なフェミナイゼーションゆえに、自らの言葉を実現させる力を失っている。映画の後半、直之と雪から別荘を奪おうとする立岡の策略にはまった菊中は、酒に酔って抗拒不能の状態に陥り、結果的に雪を自殺に追い込む大きな契機を提供する（図16、17）。



図12『雪夫人絵図』



図13『雪夫人絵図』



図14『雪夫人絵図』



図15『雪夫人絵図』



図16『雪夫人絵図』



図17『雪夫人絵図』

すでに飯島正の評論から確認したとおり、「姦通映画」としての『雪夫人絵図』は、映画史的カテゴライゼーションとは異なり、女性観客のみならず、一種の「エロ映画」または女性の闘争を描く「観念映画」として当時の男性観客にもアピールしていた。しかし飯島は、この映画に「性行為」と最後に勝ち取れる〈女性解放〉が不在しており、いずれの場合もこの映画は観客の期待に応えていないと指摘した。こうした反応は同時代の批評家だけにみられるものではない。佐藤忠男は、溝口健二の映画における二枚目について論じながら、『雪夫人絵図』の菊中に対しては以下のように批判的な見解を示している。

ミス・キャストという以上に、人物像そのものに納得できなかったのは上原謙の菊中である。明らかに雪夫人が直之から自分を奪ってほしいという風情を見せているのに、てんでなにも感じないような無表情でいて、指一本出そうとしない。性的不能かと思うほどに頼りない二枚目ぶりである。依田義賢の『溝口健二の人と芸術』によると、脚色の段階では依田義賢はもっと納得ゆくドラマを考えていたようである。(中略) 菊中は雪夫人をあまりにプラトニックに崇拜しすぎているためにかえって積極的に行動できず、その苦しみを克服するために美しい女中の浜子(久我美子)を犯して彼女とともに雪夫人から離れてゆく、という構想だったわけである。依田義賢はこういう描き方でも上原謙のファンが幻滅するはずはないと主張したわけだが、溝口はそれを受け容れなかったという。かつて純情娘役の山田五十鈴からみごとな不良少女ぶりをひき出し、つい二年前には貞女の鑑のようなイメージだった田中絹代にさえパンパンを演じさせている溝口が、いまさら上原謙の二枚目スタアとしての甘い清潔さを尊重するというのは理解しかねるところだが、結果としてはやはり、およそラブ・ロマンスのヒーローらしい男性的魅力からはあまりにかけ離れた不得要領な存在になってしまったわけで、たおやかさの乏しいヒロインと、男らしさの欠けたヒーローとの組み合わせになってしまったわけである<sup>115</sup>。

上記の引用文から読み取れる佐藤の辛辣な批判は、『雪夫人絵図』における上原の身体表象が単なるフェミニイゼーションを超え、映画の男性主人公に期待される男性性をすべて去勢した憤りの対象であることを明らかにしている。

---

<sup>115</sup> 佐藤、『溝口健二の世界』160-162頁。この文章は、『シナリオ』31巻5号(1975年5月、97-98頁)に掲載された佐藤忠男の批評「溝口・成沢両作品の比較(雪夫人絵図)」の一部であった。

こうして一切の男性性、最小限の性的魅力さえ除去された男性主人公は、当時女性映画の一つであった「姦通映画」がターゲットとしていた女性観客にとっては、女性主人公と同一化し、男性主人公とのハッピーエンディングを間接的に経験することで、家庭から「解放」されたロマンチック・ラブの代理満足を得ようとしていた期待を裏切る存在なのである。一方で、女性観客とは異なる快楽を求めて「姦通映画」を鑑賞していた男性観客たちにとっても、菊中を演じる上原の過剰にフェミニイズされた不能の身体表象は、単なるやさしい「ラブ・ロマンスのヒーロー」よりはるかに不愉快であったはずである。女性主人公とのエロチックな場面や暴君の夫から彼女を「解放」させる男性主人公に、戦後的色彩を帯びた男性性を求めていた彼らにとって、菊中方哉とは「納得できなかった」のである。

## 第5節 おわりに——結論と補足

本章では、1950年代における「姦通」・「不倫」の文化的享受に注目し、『雪夫人絵図』を分析した。この時期、女性をめぐるさまざまな社会的状況の変化にともなって形成された女性読者・女性観客を対象として中間小説およびその人気を後ろ盾に登場した「姦通映画」が流行していた。これら「姦通映画」からは、ほとんどの場合、封建的な結婚制度の犠牲者としての女性主人公が、自分を独立した一個人として尊重してくれる男性と出会い、彼の協力を得て抑圧的な夫と退屈な生活から「解放」されるというパターンが見出される。つまり、「姦通映画」に表象される「姦通」や「不倫」とは、あくまでも払拭すべき封建的な結婚制度から女性を「解放」させる「プラトニック・ラブ」を意味するのである。こうして「姦通映画」は、封建性を象徴する「夫」と戦後民主主義的男女関係を象徴する「恋人」という二項対立的構造からなるものが多かった。『雪夫人絵図』は同時代においても、映画研究史においても、こうした「姦通映画」の一つとしてカテゴライズされてきた。しかし溝口は、映画において女性を「解放」してくれる理想の「恋人」役に上原謙を起用し、1930年代から松竹女性映画を通して構築されてきた彼の二枚目としてのスター・イメージ、すなわち「フェミニン」な男性像を過剰を与え、「不<sup>インポテンツ</sup>能」な男性人物を作り出していた。結局、呪縛する夫と不<sup>インポテンツ</sup>能な恋人の狭間で苦しみつづけた『雪夫人絵図』の女性主人公は、自らの死によってしか解放されることができなかった。こうして、戦後的「理想の良人」像を具現すべき人物から一切の男性性を去勢することで、溝口は「姦通映画」の規範である二項対立的構造を解体し、当時の「姦通映画」が表象していた二元論的〈女性解放〉を批判的に捉え

直したのである。

最後に、冒頭で『雪夫人絵図』の生成過程を明らかにするために、これまで『雪夫人絵図』脚本の初期ヴァージョンとして知られていた「美貌と白痴」に再び触れておきたい。すでに言及したとおり、「美貌と白痴」は先行研究の指摘とは違って、『雪夫人絵図』とは別の原作、脚本家によってシナリオ化された別の作品であった。ここでは、次章の『西鶴一代女』の分析に移る前に、その土台として「美貌の白痴」の脚本のなかで注意を払っておきたい点を一つ取り上げたい。

CIEに提出された脚本に基づいて「美貌と白痴」のあらすじを簡略に紹介すれば、以下のとおりである。主人公は白石清十郎という三十歳のブローカーで、彼は自分の肉体的な美貌と財力を使って、銀座の裏町で働く女性たちを弄ぶ男である。ペロナというバーのウェイトレスである齋藤頼枝は、実は元商工省の次官級の娘で幼稚園の教師であるが、戦後父親が追放となったことで家計が苦しくなり、やむを得ず現在の二重生活を続けている。また、グリーンランドというキャバレーで働く坪内照子は、戦争未亡人で一人娘を育てるために銀座の裏町で働いているが、実はその一人娘を幼稚園で教えているのが頼枝であったのである。頼枝と照子は、それぞれ清十郎の罠にかかり彼の愛情を求めるが、間もなく自分たちが弄ばれたことに気づく。さらに、清十郎によって頼枝の秘密が照子に知られ、頼枝は幼稚園を辞めてペロナに残ることになる。しかし、こうした一連の事柄を通じて、二人の女性は強くなり、銀座のバーやキャバレーで働くということに自信を持って、店に出入りする清十郎に対しても単なる客として冷静な態度で対応するようになったのである。むしろ、自分の美貌と財力を使ってももはや彼女たちの心を得ることができないことに気づいた清十郎は、肉体の美しさや金の力とは空しい幻想にすぎないという苦い事実を飲み込まざるを得なかった。

頼枝と照子という二人の女性人物は、設定上の差異はあるものの、溝口の1936年の映画『浪華悲歌』と『祇園の姉妹』において、山田五十鈴が演じた男性本位の父権社会に対する抵抗者であり、かつ犠牲者でもある妹役——不良少女の烙印を押されて家を飛び出したモダンガールの電話交換手アヤ子と、唐突に男たちを利用してきたが結局彼らに弄ばれた怒りに絶叫する芸妓のおもちゃ——を想起させる。「美貌と白痴」のラストは、戦前の作品だけではなく、堅気になろうとするより、踏切に立って身を売っているときの房子の方を生命感溢れる強い存在として映し出している1948年の『夜の女たち』にも類似している。また、年齢的に姉妹の関係に値する二人の女性が、一人の男に弄ばれながらもその男のために一時対立するという設定は、前作である『夜の女たち』（房子と夏子姉妹）と『我が恋は燃えぬ』（英子と千代）における女性人物たちの関係を受け継いでいるようにも見える。

しかし、こうした先行する溝口映画との類似点だけではなく、「美貌と白痴」の中で注目したいのは、次のシナリオのような映画の最後の部分である。

頼枝 「あたし、清ちゃんにお礼を云いたい気持よ。絶望したのは清ちゃんの方じゃないかしら。だってあたしこんな強い女にしてやって、清ちゃんは何も得ないでしょ。ねえ、それごらんない、ははは」

清十郎、打ちのめされる。(中略)

清十郎、照子を送ってくる。

照子 「もう大丈夫だわ。ありがとう。あんたも使いようで役に立つわね (略)」

照子、去って行く。

清十郎、俄然として佇む。(中略)

清十郎はとりのこされたように茫然と立っている<sup>116</sup>。

上記の引用からも分かるように、この映画がエンディングでフォーカスを与えているのは、頼枝と照子ではなく清十郎である。物語のほとんどにおいて、清十郎という人物は、他の人物たちによって対象化されている。言い換えれば、清十郎は肉体的な美貌<sup>117</sup>と財力の持主であり、またそれを利用して周囲の人々を振り回す魅力も兼備した人物である。そうした彼のキャラクターは、他の登場人物たちが彼に対して抱いている感情を通して示されることになる。つまり、映画の大半において観客は他の人物たちに感情移入し、彼らを通して清十郎を見ているのである。しかし、それが上記の場面においては反転している。ここで説明されているのは、いきなり強靱な女性に変貌した頼枝と照子に当惑している清十郎の感情と反応である。無論、これまで清十郎に弄ばれた二人の女性人物に感情移入してきた観客は、立場が逆転したことに痛快さを感じるだろう。しかし、その一方で、こうした最後の部分で起こっている焦点のズレによって、同一視する人物と対象化する人物とが切り替えられたことがもたらす効果もあるはずである。製作意図にも明示されていたとおり、「美貌と白痴」が「現代女性」に対して「警鐘」を鳴らすための映画であるとすれば、そうした女性観客をターゲットにしたジャンルの映画を見るときに、反復的経験によって制度化された視線の構造——女性主人公との同一化を通じて相手の男性人物を覗く

<sup>116</sup> Box no. 5296, Sheet no. CIE(B)02116, d-9、12-13頁。

<sup>117</sup> ここでは詳しい分析はできないが、タイトルの「美貌と白痴」を見て、「美貌」とは女性主人公を指していると思う通常の期待を裏切る人物設定も興味深い点であろう。



ポジションに立つ——が、ここでは崩れている。この点は、本論文の第3章における『夜の女たち』のラスト・シークエンスに関する分析でも、カメラ・アングルの交差を指摘する中で少し触れている。こうしたジャンル別に制度化された映画を見る行為における視線の構造や物語構造、人物設定、結末などに、溝口が巧みにズレを生じさせている点は、第6章の『西鶴一代女』において、さらに映画のテーマとかかわって重要な意味を持つことには、注意を喚起しておきたい<sup>118</sup>。

---

<sup>118</sup> 1949年8月15日に映倫に提出された「美貌と白痴」の脚本は、映倫からの特別な注意事項はなく、製作者側から自主的な改訂を行なうことになっている。以下、その内容を引用しておこう。「提出側から左記の條々を自主的に訂正するよう表明されたので、倫理規程管理部としては別に意見はない。審査日数の長いのは、提出者側が訂正について研究していたためである。／○全篇に亘って薬の不正取引が描かれているが、これを他の品物にかえる／○清十郎が女を次から次へと弄んで一向に罰せられないのは、社会正義観から好ましくないので、罰せられ苦闘することとする／○頼枝と照子が清十郎の手中に陥るのが余りに簡単であるのは不合理で、社会に悪影響を与える危険があるので、納得できる心理描写をする／○清十郎と頼枝が禁制品を持っていた為に、一晚留置されるが、法律的にそれが正しいか否かを研究する／○「それが追放になって」(p.a-25)は削る」『映画倫理規程審査報告』第3号、「審査概要」の1頁。また、最後の製作者側から削除する意向を示している「追放」に関する箇所は、CIEに提出された脚本の該当部分にも「purging」という書き込みがあり (Box no. 5296, Sheet no. CIE(B)02115, a-25頁)、映倫の設立初期におけるCIEと映倫の連携関係が見られるところである。しかし、註24で言及したとおり、この脚本は薬物取引という反社会的行為が問題となり、却下されたのである。

## 第6章 占領期の女性映画と主体性 ——『西鶴一代女』におけるお春の語り

### 第1節 はじめに

井原西鶴の浮世草子『好色一代女』（1686年刊）を原作とした『西鶴一代女』（1952）は、第13回ヴェネツィア国際映画祭国際賞を受賞し、1929年の『狂恋の女師匠』（1926）のヨーロッパ行き<sup>1</sup>以来、海外進出の野望を抱き続けていた溝口が、国際的な名声を獲得する契機となった作品である。「女の本能を追究してあくなき作家」だと思われていた溝口にとって、「女の愛欲遍歴を扱った」西鶴の『好色一代女』は最適の題材であった<sup>2</sup>。津村秀夫は『西鶴一代女』を見て、溝口を「人生流転の極限での人間の姿、女の姿をとらえては当代に並ぶものなき名人」だと評価し、この映画に描かれている「敗残と汚辱と流転の人生相のうちにこそ」彼の「詩魂」は輝き出すと述べている<sup>3</sup>。また、国際舞台で披露された『西鶴一代女』は、「古い因習の中でひしめいている人間像を非常に適確にとらえて<sup>4</sup>」いる溝口特有のリアリズム的手法が力を発揮する作品として高く評価された。

だが、その後、日本国内での批評においては、『西鶴一代女』の女性主人公であるお春の描き方が問題視されることになる。多数の映画批評家は、お春に見られる主体性の欠如を指摘しており、その原因は、劇的な場面において常にお春をフレーム・アウトさせることで、彼女の表情や反応を観客に示さない演出法と深くかかわっていると指摘した<sup>5</sup>。さらに、社会秩序に翻弄されその犠牲となっていくお春を徹底して追い詰めるかのように描くと、ついには

---

<sup>1</sup> 溝口は、「この写真はね、川喜多（長政）君が「忠次三部作」と一緒にヨーロッパへ持って行ったんだよ。これでもいくらかは儲ったんだよ。（中略）今度向う（ヴェニス）でそれを言って二人で笑ったよ」と語っている（溝口健二「自作を語る」『キネマ旬報』1954年1月上旬号、50頁）。

<sup>2</sup> 登川直樹「日本映画批評」『キネマ旬報』1952年4月下旬号。『溝口健二集成』キネマ旬報社、1991年、301頁から引用。

<sup>3</sup> 津村秀夫『映画と人間像』三笠書房、1955年、117頁。

<sup>4</sup> 品田雄吉ほか「（座談会）「西鶴一代女」が提起するもの（特集「西鶴一代女」を再認識する）」『シナリオ』23巻6号、1967年5月、16頁。

<sup>5</sup> 品田雄吉ほか「（座談会）「西鶴一代女」が提起するもの」16-17頁。



その汚辱を抱えたまま尼僧になった彼女の姿を追っていくエンディングに、女性の犠牲を美化する溝口のサディズムを見る批判的な見解もある<sup>6</sup>。精神分析学とフェミニズム映画理論のアプローチから、この映画を家父長的なイデオロギーに則っている女性映画として見る研究もある<sup>7</sup>。

こうした先行論における『西鶴一代女』の評価は、大きく、女性主人公お春の受動的な人物造形を批判的に見るものと、そのお春を男性中心的な封建社会の秩序の中で徹底的に虐げられる犠牲者として描く作家溝口のセクシズムを指摘するものの二つにまとめることができる。しかし、いずれの場合も根本的には、この映画が男性本位の視線からお春という女性を対象化して描いていることに対する反応を示している点では同様である。ただし、後者がフェミニズムの立場から溝口映画における女性人物の描き方を問題視している一方で、前者の批判は、多少自己矛盾的だといえる。後述するが、この男性評論家たちがお春の「受動性」と「主体性の欠如」に対して抱いた不快な感情とは、その対蹠としての「能動的」・「主体的」な女性像を彼らがあらかじめ想定しており、映画におけるお春の描き方がそれを満足させていないことから生じたものだといえる。

また、前者が立脚しているフェミニズム映画理論の立場から見ても、『西鶴一代女』は、同時代の女性映画の主な傾向に比べて、その物語構造において独自の試みがなされている映画である。結論を先取りすれば、まず、この映画は粋物語の構造を持っており、劇中劇に入るときの視点ショットによって、それら内粋の物語は女性主人公のお春によって語られる「お春の物語」になるように組み立てられている。これは、井原西鶴の浮世草子「好色一代女」という日本の古典文学を近代的小説、すなわち、主人公である一個人の人生を描いた小説として読み直そうとした同時代の学問的方向性とも深くかかわっている。これは、固有名の与えられていない「一代女」の物語である原作に対し、映画が「お春」という名前を女性人物に付与し、彼女を物語の始まりから終わりまで一貫した自己を保つ小説の主人公として位置づけている点から見て取れる。

しかしこの映画は、一貫した主体性を持った女性個人を主人公に設定していながら、その一方で、先述の先行論で評論家たちの批判的となっていた主人公のフレーム・アウト、そしてロング・ショットとフェイドの多用などによって、演出上では逆にお春の主体性を不安定で可変的な、希薄なものとして表している。

---

<sup>6</sup> 藤井仁子「家から抵抗へ——成瀬巳喜男の「女性映画」」『CineMagaziNet!』3号。

<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN3/text1.html>（最終アクセス：2014年9月30日）。

<sup>7</sup> Robert N Cohen, “Why Does Oharu Faint? Mizoguchi’s *The Life of Oharu* and Patriarchal Discourse,” in *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, ed. Arthur Nalletti and David Desser (Bloomington: Indiana University Press, 1992), 33-55.

このように、封建的な社会秩序の中で女性の個人としての主体性や自己が徹底的に否定される物語を、改めて、首尾一貫した自己を持つ主人公を中心に据えた近代的テキストとして作り変え、さらにそのうえで、当然規定される主体性の裏をかくような演出を行なう企ての内実はいかなるものであろうか。それは、近代的主体として能動的に思考し行為することを期待される女性主人公が、物語の中で対象化され「モノ」のように交換されていく様を呈することで、主体性や自己というものをあらかじめ同定されているものとみなす近代的意味論の幻想を打ち壊そうとする試みではないだろうか。しかし、またその一方では、そうした女性の主体性に関する暴露的な物語を、その女性自らの視点で提示することで、語りの主体としての位置を彼女に与えている点では、映画という表象媒体における女性の位相に関するラディカルな試みを読み取ることも可能ではないだろうか。無論、これらの論点を検討するためにまず前提とすべきは、『西鶴一代女』が戦後占領期に製作された映画であること、つまり、GHQの映画検閲という占領下の日本映画、とりわけ映画における女性表象をめぐる言説空間の影響下に置かれていたフィルム・テキストであることである。

本章では、以上のような観点に立脚し、『西鶴一代女』におけるお春の描き方と、また、彼女が映画の物語世界の二つの位相に同時に存在する——語りの主体であり、かつ、劇中劇の登場人物である——という、独特な構造に焦点を置いて、『西鶴一代女』における女性の主体性の問題を追究する。まずは、『西鶴一代女』の生成プロセスを辿り、その過程で受けた検閲とそれに応じて施された改変を検討し、この映画が当時のGHQによる検閲といかに相互作用を保ちながら生成されていったのかを明らかにする。それを踏まえたうえで、台本の修正によって改変された物語構造（入れ子構造）を、お春の回想の前後における羅漢堂でのシーンで繰り返し使われる演出技法に注目して読み直す。すなわち、従来の研究での解釈とは違って、本章ではフラッシュバックによるお春の過去の回想だけではなく、彼女が失神した後の子供との再会のシーケンスも劇中劇として捉える。こうした分析によって、映画の物語世界におけるお春の語りの主体としての位置を明確にし、また、そのようにお春を語りの主体として見ることで、映画の欠点として批判されてきた女性主人公の描き方と、GHQの検閲への対応として映画に施された改変の内実を再検討する。さらに、以上のような作業を通し、葛藤と妥協というGHQの検閲との相互関係の中で行われてきた占領期の溝口健二映画全般に通じる特徴を、『西鶴一代女』から読み取ることが可能となるだろう。

本章では、1948年11月にCIEに提出された検閲台本「好色一代女」と、1952年映画製作当時の映倫に提出された台本を比較分析し、またそれぞれの検閲機関による審査意見を参照して議論を展開していく。この作品に関しては多様なヴァージョンが存在しているため、本論文でのそれぞれの表記法について断っておきたい。井原西鶴による原作は西鶴版『好色一

代女』<sup>8</sup>、1948年にCIEに提出された検閲台本は48年版「好色一代女」<sup>9</sup>、封切前の1952年1月に雑誌に公開された台本は便宜上依田版「西鶴一代女」<sup>10</sup>、映倫に提出された1952年の完成映画台本は52年版「西鶴一代女」<sup>11</sup>、そして完成フィルムは『西鶴一代女』と表記する。なお、52年版の台本は、封切2日前の1952年4月1日に新東宝京都試写室で行われた上映に基づいて記録したものであり、完成フィルムの各場面をそのまま文字化したものと見てよからう。

## 第2節 『西鶴一代女』の生成プロセス——戦時中から戦後占領期まで

映画『西鶴一代女』は、1952年4月に封切している<sup>12</sup>。これは、対日講和条約（サンフランシスコ平和条約）が発効して日本が独立する同月28日のわずか数日前のことであり、実質的にGHQによる日本占領が終わった時点に封切したともいえる。

しかし、近年までは知られていなかったが、『西鶴一代女』は、戦後占領期に製作された溝口健二映画の中で、もっとも長期間にわたる企画・準備の過程を経て完成された作品である。まず、井原西鶴の『好色一代女』の映画化について、溝口本人は以下のような発言を残している。

---

<sup>8</sup> 井原西鶴「好色一代女」『新編日本古典文学全集六六 井原西鶴集①』東明雅校注・訳、小学館、1996年、393-568頁。

<sup>9</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01883-01885.

<sup>10</sup> 依田義賢「シナリオ『西鶴一代女』」『映画評論』1952年1月号、108-133頁。早稲田大学演劇博物館所蔵の『西鶴一代女』のシナリオは、これまで調査したところ、三つ確認されている。註11の52年版「西鶴一代女」を除いた二つは、封切前に公開された依田版と同一な内容と思われる（「西鶴一代女」ヨ05 5406、「西鶴一代女」ARC 36803）。

<sup>11</sup> 早稲田大学演劇博物館所蔵『西鶴一代女 全十五巻』ヨ05 6071。上映時間は2時間28分、総13.182呎、4.055米と示されているが、現在流通している『西鶴一代女』のプリントはいずれも約137分（136.7分）であり、この台本に記されている上映時間より約11分位短い。これは、ヴェネツィア国際映画祭で外国人の観客向けの上映を考えて短縮されたヴァージョンが現在まで至っているのと思われる（溝口健二「国際演出賞を受けて——狙った間の成功」『読売新聞』1952年9月22日朝刊、2面）。

<sup>12</sup> 映倫の記録によれば、『西鶴一代女』は1952年4月3日に封切しているが、日活系新東宝配給系は同月17日に封切とされている。

岸       こんどの「西鶴一代女」は貴女の好色物の集大成のように見られていますが、私の記憶では、たしかこれはずっと前から企画されていたと思うんですけど……。

溝口     そうです。戦争中からですよ。京大の潁原退蔵さんが、芭蕉と西鶴の研究をやっているんでね、僕たちも親しくしていたもんだから、是非西鶴物を撮りたいと、いろいろ智恵を借りたりしたんですがね。何しろ軍部の圧迫が激しくなって来たでしょ。潁原さんも芭蕉はいいが、西鶴はいかんと研究の自由を奪われる始末で、映画の方も無論まかりならんということになってね<sup>13</sup>。

上記は、1952年『西鶴一代女』の撮影現場で行われた岸松雄とのインタビューからの引用である。ここで溝口は、西鶴の『好色一代女』の映画化を戦時中からすでに構想していたと述べている。

これまでの先行研究において、『西鶴一代女』の生成過程に着目したのは木下千花の研究が唯一である<sup>14</sup>。木下は2010年刊行の論文において、「好色一代女」という題名で1948年3月にCIEの会議録に浮上している映画の企画と、同年11月に検閲に提出された脚本の存在を指摘している。

しかし、本研究が改めてGHQ文書の調査を行なったところ、1948年3月よりも1年以上前の1947年1月の時点で、すでに映画『西鶴一代女』の企画が提出されていたことを確認することができた。1947年1月2日付のCIEの週間報告書には、提出されたシノプシスの中に松竹の「西鶴一代女」(Saikaku's A Woman's Life)が記されている<sup>15</sup>。つまり、『西鶴一代女』の企画が初めて具体化されたのは、1946年12月15日に封切している『歌麿をめぐる五人の女』と、1947年8月16日封切の『女優須磨子の恋』の間の時期だったのである。さらに『歌麿をめぐる五人の女』からは、わずか2週間後に「西鶴一代女」の企画書が提出されていることになるが、これは『歌麿』の時代背景と製作意図を考えれば、むしろ自然な流れだったと思われる。この点について説明しておこう。

『歌麿をめぐる五人の女』は、有名な浮世絵師の喜多川歌麿(1753-1806)を描いた作品

---

<sup>13</sup> 『キネマ旬報』1952年4月上旬号。溝口健二・岸松雄「溝口健二の藝術——「愚問賢答」より」『溝口健二集成』57頁から引用。

<sup>14</sup> 木下千花「墮胎の追憶——溝口健二の「好色一代女」とGHQの検閲」黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編『日本映画は生きている 第5巻——監督と俳優の美学』岩波書店、2010年、77-102頁。

<sup>15</sup> Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01418.

であり、つまり溝口は、占領が始まって間もない時期に、あえて徳川時代を背景にした映画を製作したのである。周知のとおり、封建的な価値観を称揚する恐れから、時代劇の製作は好ましくないというのがGHQの基本的な方針であった。そのため溝口は、『歌麿』が反封建的主張と、自由・平等のような戦後民主主義的な価値観を具現している映画であると訴え、CIEの担当者を説得しなければならなかった。

あの頃、時代劇は殆ど絶対に撮らせなかったのだね。僕は司令部へ出かけて行って、歌麿は民衆の画家だ、と説明したんだ。このあたり、一々司令部へうかがいをたててたんだな。これはもっとゆっくり時間をかけて作りたかった写真です<sup>16</sup>。

上記のように歌麿を「民衆の画家」として宣揚するという溝口の意図は説得力を持ったと思われる。CIE文書を見ると、1946年9月6日付の報告書に『歌麿をめぐる五人の女』の台本提出が記録されており<sup>17</sup>、また、12月13日には完成フィルムの検閲試写が報告されている<sup>18</sup>。以下は、検閲試写の報告書に添えられているこの映画に関する説明の一部である。

歌麿は有名な日本の大衆画家で、当時の日本画の規範的な形式に拘らない独自のスタイルで絵を描くことに尽くした。彼がモデルとしたのは、茶屋の女将、売春部と大名の女中のような平凡な民衆であった<sup>19</sup>。

すなわち『歌麿をめぐる五人の女』は、前近代の封建的な社会を背景としながら、民衆の側に立ち、封建主義の規則と抑圧に抵抗する主人公の芸術的闘争の物語を強調することで、GHQからその戦後民主主義的なメッセージを認めてもらうことができたのである。

残念ながら、1947年版「西鶴一代女」のシノプシスの具体的な内容やそれに対する検閲官の反応は、これまでの調査では確認されなかった。その後、1947年1月2日付の「西鶴一代女」(A Woman's Life by Saikaku)の企画は、1948年3月20日に再びCIEのシノプシス会議

---

<sup>16</sup> 溝口「自作を語る」54頁。

<sup>17</sup> Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01412.

<sup>18</sup> Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01410.

<sup>19</sup> 同上。以下、GHQの検閲台本を除いては、基本的にGHQ文書の邦訳はすべて筆者による。

に付されている。また、1947年3月6日には、『女優須磨子の恋』のシノプシスがCIEの報告書に現れているので<sup>20</sup>、47年版のシノプシスは何らかの理由で、そのまま台本提出の段階に進むことはできなかったと推測される。しかし、1948年に再び登場した「西鶴一代女」のシノプシスに対する検閲官のコメントからも、なぜ溝口が『歌麿をめぐる五人の女』の次作として『好色一代女』の映画化を急いでいたのか、その理由を十分にうかがうことができる。以下は、提出されたシノプシスに関して、MPTU（映画演劇班）のハリー・スロットが通訳を介して松竹大船の関係者に伝えた意見である。

徳川時代の著名な作家である西鶴作の『一代女』（A Woman's Life）のシノプシスについて。映画演劇班は、この作家が同時代に進歩的と考えられていた点においては、この物語は良い題材だと思う。彼は、新しい美意識、生の自由と人間性の解放を見出そうとする視点から作品を書き、庶民の擁護者として記憶されている。その多くは、つまり、人間は時代を問わず、常に自由を追求していたことは、この元禄時代（1688-1703 A.D.）の古典の中で明かされている。『一代女』は、封建時代には女性は蔑視されていたが、今日では完全に解放され、日本の封建主義的・軍国主義的勢力の敗北によって生まれた新しい自由を獲得したという（昔も今も）変わらぬ事実の記録なのである<sup>21</sup>。

徳川時代に活躍した庶民の芸術家でありかつ、当時の封建制の中で蔑視されていた女性を含め、人間の自由を歌った進歩的な作家という、GHQが好んで受け入れた西鶴の位置づけは、支配的な日本画の伝統に逆らって民衆を描き続けていた画家として歌麿を規定する『歌麿』に関するCIEの報告書のレトリックと酷似している。言い換えれば、こうした戦略で『歌麿をめぐる五人の女』の製作に成功した溝口は、その経験に基づいて戦時中から念願していた「好色一代女」の映画化を実現させようと、その企画を強く推し進めたのである。

このように、47年版シノプシスの存在を確認したことで、二つの興味深い事実が浮かび上がる。第一は、占領初期から溝口はすでに、映画作家として自分が追求してきたテーマ——たとえば、戦時中から構想していた「好色一代女」の映画化——を保持すると同時に、その映画化にあたってCIEの検閲官を説得できる戦略を、試行錯誤の中で模索していたということ

---

<sup>20</sup> 提出されたシノプシスの中に松竹作品として『カルメン逝きぬ』（Carmen is Gone）がある。『カルメン逝きぬ』は『女優須磨子の恋』の原作小説の題名である。Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01417.

<sup>21</sup> Box no. 5305, Sheet no. CIE(D)01464.

である。第二は、『西鶴一代女』は1948年という特定のコンテキストの中で初めて構想されて1952年に完成された作品というより、戦時中からの企画、具体的にいえば溝口映画における女性をめぐる諸問題への探究が、占領期全体を経る中で時代の支配的な言説と向き合いながら、深化または変化した痕跡、その齟齬の蓄積を記録した作品だということである。後者については、先述の1947年のシノプシスが提出された文脈を念頭に置き、1948年に書かれた台本、そして今日の観客大衆が『西鶴一代女』として認識している1952年の台本および完成フィルムの比較分析を通して明らかにすることができるだろう。またそれは、「西鶴一代女」というテキストの変容過程を、検閲する側（CIEと映倫）の介入とそれに対する反応として理解することで、溝口のリアリズムが発揮された映画、もっとも「日本的な」世界と美意識を描いた映画<sup>22</sup>という固定的なイメージで捉えられてきた『西鶴一代女』を「占領」というコンテキストの中に置き換えて再検討する作業となるだろう。

### 第3節 GHQの検閲台本と映画『西鶴一代女』

本節では、まず、1948年版の台本に残されている検閲官の書き込みに基づき、CIEによる検閲で問題となった箇所を確認する。そして、48年版を1952年の依田版「西鶴一代女」および完成フィルムを文字化した52年版「西鶴一代女」の台本と比較対照し、また51・52年の映倫の審査を参照しながら、CIEで指摘された問題箇所を含めていかなる改変が施されたかを検討する。

1948年11月29日にCIEに提出され検閲を受けた48年版「好色一代女」台本には、当時問題となった箇所についてハリー・スロットと推測される検閲官によるメモが残されている。台本は、日本語版と英語訳版<sup>23</sup>の二つによって構成されており、検閲官のメモは英語訳版に書

---

<sup>22</sup> 斎藤暁「我等の生涯の最良の映画56——いつも意識していた「西鶴一代女」」『キネマ旬報』944号、1986年9月、146頁。

<sup>23</sup> 48年版「好色一代女」の英語訳の担当者については、台本には示されていない。CIEの検閲が開始された当初は、日本語で提出された映画の企画書と脚本をCIEの日系二世の検閲官クリフォード・トシオ・コンノが英語に翻訳して事前検閲を行っていたが、すぐに各社自らが英語訳して提出するように指令されたという（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、63-64頁）。台本によっては、英語訳版に翻訳者の名前が示されていることもあるが、残念ながら48年版「好色一代女」の場合は、提出された台本に翻訳者の情報に関する記載が見られない。

かれている。まず、英語訳版の表紙には、全7場面が示されてその下には、「Prostitutes / Execution / Violence」、「Story of Prostitutes」というメモと「not good」という検閲官の意見が書かれている（図1）<sup>24</sup>。ここで問題とされている7場面については、英語訳版の該当ページに検閲官のものと思われる書き込みが発見される。以下は、それぞれの該当箇所とそれに対応する日本語台本の箇所をまとめたものである。

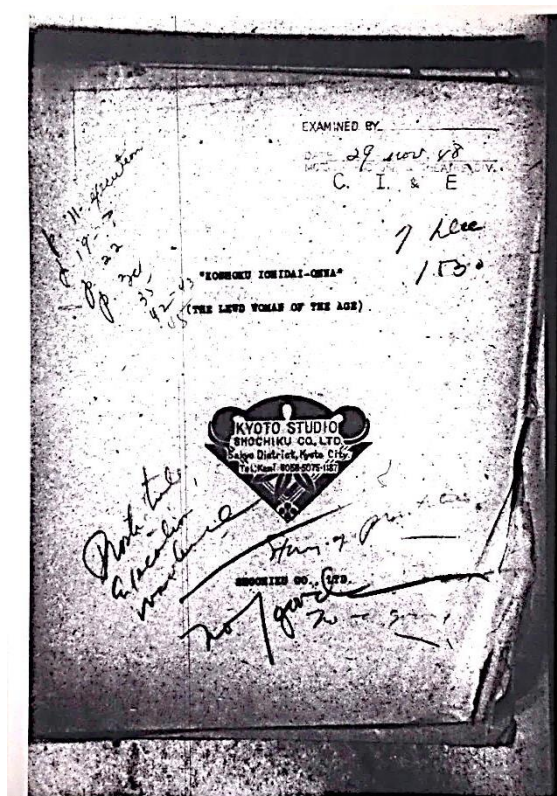


図1 1948年「好色一代女」CIE検閲台本の表紙（註24）

①p.11 - execution<sup>25</sup>：勝之介の処刑場面（日本語台本、24頁<sup>26</sup>）

斜め線、「sword play」と書き込み

The Sorrowful voice scatters over the field in the late afternoon.

The executioner thrusts his sword at the neck of the prisoner with a yell.

悲痛な声が夕べの原の風に散る。

<sup>24</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01884.

<sup>25</sup> 同上。

<sup>26</sup> Box no. 5268, CIE(B)01883.



気合いもろとも大刀が下ろされる。

②p.19-?<sup>27</sup>：松平家での人形劇の一場面（日本語台本、36-37頁<sup>28</sup>）

横斜め線

IWAHASHI: . . . I followed them at once and found they were meeting secretly in a certain place. I approached them. Imagine what happened. The woman said to him: "My eyebrows feel itchy tonight and I think there is something good for us. Please scratch me." She wasn't shy at all and drew herself to him. You know then, I couldn't stand it there anymore and I shouted: "He is my man."

岩橋「（略）二人が逢曳の場所に忍び寄りました。ところがどうでござりましょう。女めは、今宵は眉根がしきりに、かゆいゆえ何ぞよいことでもござりませう、ちよと、かいて下されなどと、少しもはぢらう気色もなく男の方えすりよるではござりませぬか。私はもうこらえかね、それは私の男ちゃといいざま」

横二重線

Iwahashi suddenly runs at the doll and bites it at many places. She treats the doll so wildly. The doll's absent-minded look. Everyone laughs out again. Then another lady's maid named Sakurai comes out next.

岩橋、ぱっと人形のところかまはずかみついきちめる。人形のとぼけた顔。みんなどっと笑う。

下線

SAKURAI: (laughing out too) I felt vexed so much. I felt gloomy so much. Taking this doll as the man, I want to kill him.

桜井「（略）その婿をこの人形にかけていっそ殺してしまいたうござります」

③p.22<sup>29</sup>：松平家から追い出された菊が島原に売られることになる場面（日本語台本、41-42頁<sup>30</sup>）

下線

SHINZAEMON: My daughter is Lord Matsudaira's beloved girl. She'll soon have the young prince and get the rations. One hundred ryo or two, it does not matter with me.

<sup>27</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01885.

<sup>28</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01884.

<sup>29</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01885.

<sup>30</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01884.

Just I told them a thing like this and came home. . . . What a hell, why did you love the lord with all your heart?

新左エ門「なあに娘は松平様のお部屋様やがて若殿を設けたなら御扶持もいたゞける、百両二百両などなんでもないと、たったいま吹いて戻って来たものを……えゝい、なんで命がけなどてほれくさったのぢゃ」

横線

SHINZAEMON: (hesitatingly) Ask some employment agency. . . . Anyway that fifty ryo. . .

KIKU: And if father is saved then, I'll go anyplace.

- O.L. -

新左エ門「（云いにくそうに）どうぞ人置きにでもたのんで……とにかく、その五十両を」

菊「それで、とゝさまがたすかるなら、何処えなりと参じます」

—O.L.

囲み

28. THE PARLOUR OF THE MARUYA. A TEA-HOUSE AT SHIMABARA.

Night. In front of a guest surrounded by prostitutes, Dayu Kiku wearing the overcoat, is introduced by the waitress of the tea-house.

28 島原の茶屋丸屋の座敷

夜、引舟女郎太鼓女郎などにとりまかれた客のまえて、菊の菊太夫が打掛をひるがえしてかしの式、仲居がこえをはりあげ

④p.30<sup>31</sup>：年季が明けて島原から帰る場面（日本語台本、52頁<sup>32</sup>）

横線

KIKU: I got much sorrow. What was the most sad thing for me was that I had to commit a foeticide as many as three times. . . . . Gloomy custom to cause premature delivery of a child, even if it's a result of a false connection. . . .

菊「悲しいことは、いっちつらかったのは、三度まで子供をおろしてしもうたこと…たとえかりの契りでも、母のお腹に宿ったものを、闇に葬る悲しい習い……」

⑤p.35<sup>33</sup>：島原で勤めていた前歴を知って、笹屋の主人嘉兵エが菊を犯そうとする場面（日

<sup>31</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01885.

<sup>32</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01884.

本語台本、62頁<sup>34)</sup>

横線

KAHEI: (showing the teeth) By the way, you've experienced much good time, haven't you? What do you say? Huh, huh, huh.

嘉兵エ「(にやっとなり) しかし、ずいぶん面白いめをして来たやろう。え、どうやな、ははは」

⑥p.42-43<sup>35)</sup>：菊の売春遍歴の描写（日本語台本、74-75頁<sup>36)</sup>

横線

#### 64 A TEA-HOUSE

Kiku who has become one of the women of tea-house, is playing with a man who looks like a young master of a store, together with her comrades, and they are laughing.

- O.L. -

#### 65 A BATH

Kiku who has become one of the women of bath, tucking up the skirt of her kimono, is washing a young man in the back.

- O.L. -

#### 66 A RIVER

Kiku who has become a singer of boat, calls peasants who are working by the river and sings a song for them. The boat is going down the river.

- O.L. -

#### 67 A LANDING-PLACE

Travelers and sailors are busily going up and down. Kiku is selling needles in the place. And when a traveler passes by her, she smiles with coquetry to him. The traveler approaching to her, whispers. Kiku is having a chat with him with a smile on her face.

- O.L. -

#### 64 水茶屋

---

<sup>33</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01885.

<sup>34</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01884.

<sup>35</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01885.

<sup>36</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01884.

水茶屋の女になった菊が朋輩たちに交って若旦那風態の男にぢゃれかゝって声高に笑ってゐる。

—O.L.

#### 65 風呂

湯女になった菊が、湯気たつ仲で裾をからげて、若い衆の背を流している。

—O.L.

#### 66 川

船にのってゐる歌比丘尼になった菊、川べりに働く農夫たちに呼びかけては歌う。流れて行く船。

—O.L.

#### 67 船着場

旅人船頭たち忙しく往来するところに、針を売っている菊。旅人が通りかゝると、にっこりと媚をふくんで笑ひかける。旅人近づいてひそ／＼と話す。笑って相手になっている菊。

⑦p.45<sup>37</sup>：裏長屋における惣嫁たちの生活描写（日本語台本、79-80頁<sup>38</sup>）

横線

#### 73 INSIDE THE ROOM OF THE TENEMENT-HOUSE

Kiku is in the night clothes. It is on one day time. Women of street who are living in this room are three. They are all over fifty years old. One of them is drinking Sake with a tea-cup. She is sitting badly as if she is sitting with her legs crossed. Another one is stretching herself on the floor and munching beans. They are in a disgraceful state.

#### 73 裏長屋の中

昼、せんべい布団にくるまってゐる菊。この家にゐる惣嫁の噂々は三人で、年の頃五十をすぎたものばかり、一人はあぐらをかくやうにして貧乏徳利で茶碗酒をあほり、いま一人は寝そべって豆をぽり／＼かちってゐる。どうにもあさましい姿である。

以上が、表紙に記されている7箇所に対応する場面である。図1を見ても分かるように、「売春婦」、「処刑」、「暴力」の描写が、検閲官にとってこの台本を「良くない (not good)」と

<sup>37</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01885.

<sup>38</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01884.

判断する要因となったと思われる。7個所の場面は、それぞれ、①は「処刑」および「暴力」、②は「暴力」、③、⑥、⑦は「売春婦」に対応している。⑤は、島原における菊の「売春」前歴を知った嘉兵衛が菊を犯そうと誘惑する場面であり、これを「強姦」を暗示する場面として解釈すれば「暴力」に対応しているといえる。また、表紙には記されていないが、⑤の後に続く場面において、さらに2箇所から以下のような検閲官の書き込みが確認される。

・ p. 36<sup>39</sup>：笹屋の主人に誘惑された後、啞然として部屋に入ってきた菊に近寄る文吉（日本語台本、63頁<sup>40</sup>）

横線

FUMIKICHI: Okiku-san, what's the matter with you? Say. . . . You've been scolded by the master? Don't you worry about a thing like that. You can take it easy. What do you say? Will you teach me how I can catch the point to buy a prostitute?

文吉「お菊さん、どないしたんや。な、これ……旦那に叱られたんか。え、やないか。なんと云はれたかて、大きな顔をしてゐたらえ、がな。どうや、わしにも傾城買いの急所を教えてとくれな」

・ p.39<sup>41</sup>：笹屋から追い出された後、父と喧嘩をして家出をした菊が路上で文吉に呼びかける場面（日本語台本、69頁<sup>42</sup>）

下線

Kiku who comes out of a shelter as if she has been waiting for Fumikichi, calls the man's name in dishevelled appearance like a prostitute.

すると、待ち受けていたように、ものかげから出てくるお菊、もうがらりと売女風に身をくずして、呼びかける。

この二つの場面は、いずれも「売春婦」の項目に分類することができる。すなわち、上記の二つの場面（p.36, 39）までを含めて考えれば、⑤（p.35）も大きな意味で「売春婦」に対応しているといえる。

---

<sup>39</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01885.

<sup>40</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01884.

<sup>41</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01885.

<sup>42</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01884.

④は、年季が明けて島原から帰った菊が、三回にわたる「墮胎」の経験を母のともに打ち明ける場面である。英語訳版の表紙には記されていないが、第3章で検討したように、CIEは映画における「墮胎」の描写に敏感であった<sup>43</sup>。

以上が、48年版「好色一代女」の台本から確認できたCIEによる検閲事項である。しかし、この48年版で問題となった場面のほとんどは、以下のとおり、1952年の二つの台本（依田版「西鶴一代女」と52年版「西鶴一代女」）と完成フィルムに残存している（表1）。

	依田版「西鶴一代女」	52年版「西鶴一代女」
①	シーン14、92頁	シーン14、3-1頁
②	シーン30、97頁	シーン32、6-2頁 <sup>44</sup>
③	シーン40、98頁	シーン40、7-3頁 <sup>45</sup>
⑤	シーン60、104頁	シーン62、12-1頁 (D7-10の嘉兵卫の台詞)
⑦	シーン86、108頁	シーン86、14-2頁

表1

依田版および52年版において48年版からの改変が見られる箇所は、④、⑥、そして英語訳版の36、39頁の場面である。すでに言及したように、④は墮胎、⑥・p.36・p.39は売春に関する内容が含まれている場面である。

菊は島原の主人や客と葛藤を起して太夫から天神の位に下がり（48年版日本語台本の49頁）、常連の久七からの見受けしてもらおうという希望も挫折してしまって、島原での働きを続けることになる。④において、年季が明けて家に帰ることになった菊は、迎えにきた母のともに對し、売春の結果として3度も「子供をおろして」しまったことを苦しみの中で打ち明けている。依田版には、この帰宅のシーン自体が存在しない。52年版では、シーン49（9-1頁）が④の対応場面であるが、ここでは「墮胎の告白」が削除されている。

p.36・p.39と⑥の場合は、④とは違って依田版には残存しているが<sup>46</sup>、52年版では削除さ

<sup>43</sup> 映画における墮胎の描写に関するCIEの方針に関しては、本論文の第3章を参照されたい。

<sup>44</sup> ただし、②の場面で菊を弄するために、彼女を人形にたとえて恥をかける箇所（日本語台本の37頁10行-38頁2行）は、依田版と52年版には残っていない。

<sup>45</sup> ③で、父の新左卫門の要求に対する菊の「それで、とゝさまがたすかるなら、何処えなりと参じます」という従順するような台詞は、依田版と52年版に残っておらず、いずれもお春は父の要求に啞然とする。

<sup>46</sup> p.36は、依田版のシーン61（104頁）、p.39は、依田版のシーン68（106頁）、そして⑥は、依田版のシーン82から85（108頁）に対応している。

れている。この点に関しては、1949年発足の映倫による審査に注目する必要がある。

1948年CIEから「良くない (not good)」という評価を受けて却下された「好色一代女」の台本は、題名を「西鶴一代女」に変えて1951年に映倫提出されている。受付日は1951年11月24日で、27日に審査終了している<sup>47</sup>。この日付を考えると、1952年1月号の『映画評論』に掲載された依田版「西鶴一代女」は、この映倫の審査に提出された最初のバージョンと同一のものだと推測される<sup>48</sup>。映倫の第一次脚本審査において「西鶴一代女」は、以下のような評価を受けている。

一筋の真実を求めながら宿命のまにまに幾多の愛慾の悲劇を味う一女性の半生紀。

この映画は当時の新しい一女性の生涯を真摯な態度で描くのが製作の意図である由で、その観点からすればこの脚本の内容の程度にこの時代の虚偽と暗黒の世界が表現されることは好いと思うが、しかしそれでも極端に醜悪な感じや猥雑なシーンは避けるべきであると考えるので、全篇を通じてその点の演出上の注意を希望した（残酷、醜汚、風俗、性）。なお、シーン34、35の「殿がお春に対する御寵愛深過ぎて云々」の個所は風俗上少しどぎついと思われるので、その感じを弱めて貰うことにした（風俗、性）<sup>49</sup>。

こうした評価の結果「西鶴一代女」は、風俗2箇所、性2箇所、残酷醜汚1箇所の総5箇所を指摘され、修正を求められた<sup>50</sup>。風俗の2箇所は、上記の引用文に明らかなようにシーン34と35である<sup>51</sup>。この二つの場面を除いては、残念ながら具体的な言及がないため、どの場면을指しているのかは定かではない。ただし、先述のとおり、48年版の英語訳版36・39頁と⑥、すなわち「売春」に関する内容や描写が含まれている場面が、52年版には残っていない

---

<sup>47</sup> 『映画倫理規程審査記録』29号、1951年12月、日本映画連合会事務局、a-7頁。

<sup>48</sup> また、註10で言及したとおり、早稲田大学演劇博物館には52年版「西鶴一代女」を除いても二つの「西鶴一代女」の台本が所蔵されているが、いずれも依田版との差異が確認されない。

<sup>49</sup> 『映画倫理規程審査記録』29号、b-12頁。

<sup>50</sup> 『映画倫理規程審査記録』29号、c-3、4頁。

<sup>51</sup> この映倫の第一次審査で指摘されているシーン34と35の内容は、依田版の台本のそれと一致している。『西鶴一代女』の台本は、そのバージョンによってシーンの追加や削除、または順序の入れ替えが施されており、シーンの番号が一致するものはない。こうしたことも、本文すでに言及したとおり、依田版と映倫の第一次審査台本が同一のバージョンだという推測に力を与えているといえよう。また、この場面は48年版「好色一代女」には存在していないので、その後、若殿の出産というエピソードが追加されるとともに付け加えられたものと思われる。

点を考えれば、これらの場面が「性」の扱い方の問題があると判断され、修正を求められたと推測できる。

しかしながら、むしろ審査員の意見に明示されている「風俗」関連の問題箇所は、完成フィルムとそれを記録した52年版の台本に残存している。上記の第一次審査以降、『西鶴一代女』の台本が再び映倫に提出されたのは1952年3月のことである。『映画倫理規程審査記録』第33号（1952年3月1日から31日までの記録）の「審査映画一覧」から、新東宝の『西鶴一代女』（審査番号：五九三-T）が確認される<sup>52</sup>。つまり、先述の第一次審査を受けた台本から再び修訂版を映倫に提出することではなく、そのまま映画化され、そのフィルムの予告編<sup>53</sup>が映倫の審査に提出されたのである。そして、次月の審査記録第34号にも「審査映画一覧」に『西鶴一代女』（審査番号：五九三）が上がっており<sup>54</sup>、末尾の「各社封切一覧」に4月3日封切したと記録されている<sup>55</sup>。時期的に見て、この審査記録が52年版の台本が記録された4月1日に行われた試写の報告だと思われる<sup>56</sup>。しかし、これらの審査記録いずれにおいても、映画についてのコメントは記されておらず、映倫による『西鶴一代女』に対する修正要求は、1951年11月末に行なわれたのが、現在確認できる範囲では最後のものだったと思われる。

また、すでに検討したとおり、48年版で問題となっていた7箇所の中で五つの場面は、依田版と52年版の両方において残っていた。つまり、CIEで指摘を受けたこれらの場面について、映倫では特別にコメントをしていなかったのである。無論映倫は、上からの管理統制ではなく日本の映画人たち自らによる自主的な審査機関を設けるという目的で設置されたが、その組織の構想から規程の定立、具体的な審査活動に至るまで、事実上CIEの影響下で行われていたことを考えれば、少し疑問が感じられるところである<sup>57</sup>。

①に対する検閲官の指摘は、日本人の封建的忠義や個人的復讐を象徴する刀に対するGHQの「恐怖心や不信感」を明確に表わしている<sup>58</sup>。しかし、①に書かれていたメモからも明らかなように、CIEが懸念していたのは「sword play」、すなわち忠義や復讐など封建的な価値

---

<sup>52</sup> 『映画倫理規程審査記録』33号、1952年4月、日本映画連合会事務局、c-6頁。

<sup>53</sup> 審査番号「五九三-T」のTはトレーラー（trailer）の頭文字であり、映画の予告編を意味する。

<sup>54</sup> 『映画倫理規程審査記録』34号、1952年5月、日本映画連合会事務局、c-4頁。

<sup>55</sup> 『映画倫理規程審査記録』34号、c-16頁。また、ここに「日活系新東宝配給系は四月十七日封切」というメモが備考として書かれている。現在、映画データベースでは一般的に『西鶴一代女』の封切日を1952年4月17日と示しているが、これはこの映倫記録に記されている日活系の封切日を反映したものと思われる。

<sup>56</sup> ただし、ここでは『西鶴一代女』について、巻数は14巻、フィート数は13,200と記されており、註10で引用した52年版台本の記録（15巻、13,182フィート）と多少の差異がある。

<sup>57</sup> 遠藤竜雄『映倫——歴史と事件』ペリかん社、1973年、46-49、53-63頁。

<sup>58</sup> 平野『天皇と接吻』、111-114頁。



観を賞讃する侍の「チャンバラ劇」・「剣劇」であった。たとえば、豊臣政権後期の時代を背景とする『千姫御殿』（野淵昶、1948年9月）のシノプシス会議（1948年7月13日付）で、ハリー・スロットは、封建主義や侍を賛美するような剣劇は描かないように要求しており、こうした懸念に対して製作者側である大映の代表は、剣劇のシーンを削除し、女性主人公である千姫を通じて封建主義を批判し、自由、愛と幸福に基づいた新しい生き方を描くことにすると、スロットを納得させようとしたことが記録から確認できる<sup>59</sup>。

この点を念頭に入れて、注目したいのは、48年版では「身分上下にかゝらず、意のままなる世を……<sup>60</sup>」という一言であった勝之介の台詞が、依田版では「なぜ、男女慕い合うのが悪いので御座います。なぜそれが不義なのかわかりませぬ<sup>61</sup>」、「身分などというものがなくなって、誰でも自由に恋の出来る世の中が来ますように……<sup>62</sup>」と、そして52年版では「ハイ、お春さまにお言すてをお願いいたします」、「よいお人を見かけて、仕合せな世帯をおもち下され。但し真実な思いに結ばれておゆきなされ、屹度でございます」、「身分などと云うものがなくなって、誰でも自由に恋の出来る世の中が出来ますように、お春さま……<sup>63</sup>」というように段々と冗長なものに変わっていることである。つまり、身分制度に囚われることなく、「慕い合い」、「自由な恋」、「真実な思い」を求めるべきだという主張がいっそう強くなった台詞によって、52年の二つの台本における勝之介は、個人の幸福を抑圧する封建主義に抗した犠牲者として描かれている。さらに、こうして死ぬ直前まで自らの信念を貫いた勝之介が斬首されてしまう場面は、個人の自由と平等という戦後民主主義的な価値観を命がけで守るべき崇高なものとして称揚すると同時に、それを弾圧する無慈悲な封建主義に対する批判にもなり得るのである。このように、映倫提出前に行なわれた自主的な台詞の修正によって①は、時代物における刀の描写に対してCIEや映倫が抱いていた封建的な侍精神の賛美とは程遠い場面になっており、一連の審査において問題視されなかったのであろう。

上記の①の例と同様、1948年には検閲コードに抵触する箇所であったいくつかの場面が、映倫では特別な注意を受けることなく封切まで至った理由として、映倫に台本を提出する前

---

<sup>59</sup> Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01444.

<sup>60</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01884、日本語台本の24頁。

<sup>61</sup> この台詞は、もともと48年版では父の新左エ門に対する菊の台詞であった（下線部）。菊「（略）なぜ、男女慕いあふのがわるいのでございます。どうしてそれが不義なのかわかりませぬ。夫ある身が外に男を作ったりしたものならば、そう呼ばれても致し方はございませぬが、人間と生れて女が男をもつことは自然の作法ではござりませぬのか」（Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01884、日本語台本の25頁、下線引用者）。

<sup>62</sup> 依田版「西鶴一代女」、92頁。

<sup>63</sup> 52年版「西鶴一代女」、3－1頁。

段階においてあらかじめ施された改変からうかがうことができる。また、48年版「好色一代女」と1952年に封切した『西鶴一代女』のもっとも重要な差異は、修正を求められた箇所の変更より、自主的な改変が施された部分にある。

CIEから指摘を受けた他の場面③、⑤、⑦の場合、すべて売春および性的な表現が問題となった箇所であった。性描写に関しては、映倫も非常に厳しい態勢で審査を行っていた。しかしその一方で、映倫は、性描写を含め原則としては問題になり得る場面であっても、その文脈と意図によって判断を切り換えるというフレキシブルな態勢を取ろうとしてもいた。たとえば、『宗方姉妹』（小津安二郎、1950年8月）の脚本審査では、田中絹代が演じる主人公節子が夫の三村亮助（山村聡）に頬を連続して殴打される場面について、以下のような意見を示している。

従来これは封建的な女性観のあらわれとして訂正されることを希望してきたことであるが、ここでは亮助が批判さるべき男としてかかる行動もその批判の対象として取りあげてしかるべきと考えられ、これはこのまゝにして貰う（この作品と前後して男が女の頬をなぐるシーンがいくつか出てきた。個々の場合を参照して貰えると幸いである。如何なる場合、我々は認め、或いはこれを止めて貰ったかと云うことを）<sup>64</sup>。

また、すでに第5章で検討したとおり、『雪夫人絵図』についても、「部分的にやゝ刺戟的な件、幾分煽情的にも見える演技等のあったことは事実」であるが、この映画はあくまでも雪夫人と直之の生活を「批判」して描かれている態度を我々は注目し、それらの箇所を問題視しないことにしたと述べ、「個々の部分のみの印象を問題とする前に、この批判の態度と云う点を忘れないで欲しいと思う。（中略）我々が在来の、或いは単なるセンサアシップ<sup>65</sup>でない点はこの中に在るものとする」と強く主張していた<sup>66</sup>。以上の二つの事例からわか

---

<sup>64</sup> 『映画倫理規程審査報告』12号、1950年6月、日本映画連合会事務局、b-4、5頁。

<sup>65</sup> ここでいう「在来のセンサアシップ」というのは、GHQの検閲というよりは、戦前・戦時中の日本政府による検閲を指していると思われる。まずは、映倫の準備段階から、この新しい組織の目的は、GHQ検閲を肩代わりし、過去の日本政府による官僚統制や検閲を防止することであった（遠藤竜雄『映倫』46-47頁）。そして、占領解除の直前である1952年4月の初頭までも、映倫はCIEとの連携下で活動を行っており、CIEの制約がなくなった後も、映倫の基本路線が一変に変わることはなかった（同上、112-114頁）ので、1950年に製作された『雪夫人絵図』の審査でCIEの検閲に批判的な見解を示してCIEと映倫との間に線引きをすることはなかったであろう。

<sup>66</sup> 『映画倫理規程審査報告』16号、1950年10月、日本映画連合会事務局、b-10、11頁。

るように、規程としては削除または変更を要求すべき場面であっても、映画全体の意図や文脈によって必要だと判断されれば、審査を通ることができたのである。ここで注目したいのは、その評価される意図や文脈というのが、上記の引用からも明らかなように、頹廢風俗や煽情的・刺激的な性の描写、または封建的な女性観などに対する「批判の態度」を意味するものだということである。言い方を換えれば、審査員が判断してこの「批判の態度」が読み取れるような要素が映画全般に現れていれば、倫理規程を守りつつも、ある程度自律的な描写やシーンの組み立てが可能であったのである。

しかし、ここでもう一度触れておきたいのは、52年以前から溝口はこうした「センサアシップ」の性質を鮮明に把握していたということである。まず、48年版「好色一代女」の台本の冒頭には映画の製作意図が添えられているが、ここには、「批判の態度」と捉えられるような観点が明確に示されている。

（略）暗闇の袋小路をつき抜けて新しい人間——近世市民（町人）は生れ出たのである。はじめて己れたちの爲の新しい歴史の舞台に登場し彼ら町人にとっては、旧い中世の因習的な物の見方を拂いすて、市民としてのものの見方を身につけ我物とするという仕事が累急な時代の課題となって来た。

井原西鶴（一六四二—一九三年）の文学は右のような社会的要求の土壤に生れ、更に一段と近世小説としての成長を示したものである。（中略）「一代女」は当時の市民生活の歴大なエンサイクロペジアを背景とし、新しい美の発見、感情生活の解放、人間主義の思想などの見地に立って、旧い中世の虚偽と暗愚とから解き放たれようとする当時の新しい一女性の生涯の戦いを描いたもので、日本における市民文学の最高峰と称されるものである<sup>67</sup>。

この製作意図の文章は、「中世」と「近世」という互いに正反対の価値を代弁する二つの対立構図からなっている。ここで「中世」は、「暗闇の袋小路」、「旧い因習的な物の見方」、「虚偽と暗愚」によって修飾されているのに対し、「近世」は、「市民」、「新しい」、「解放」、「人間主義」などで説明されており、さらに「中世」を「つき抜け」、「拂いすて」て、「新しい歴史の舞台」である「近世」に進んでいくのが「社会的要求」であると述べられている。こうして「中世」が否定すべきものと表象されている製作意図の文章から、その中世なるものに

---

<sup>67</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01883.

対する「批判の態度」を読み取ることは難しくない。また、旧いものは悪、新しい時代は善と規定する二項対立は、過去は払拭すべきものであり、これからの「戦後」は志向すべき新しい時代という占領下の支配的言説を想起させる。言い換えれば、この製作意図は、日本の封建的な過去を意味する「中世」から「解き放たれようとする当時の新しい一女性の生涯の戦い」を物語る溝口の「好色一代女」は、封建主義に対する「批判の態度」に立って戦後民主主義的な女性解放を描く作品だと主張しているのである。

こうした旨は、本章の第2節において確認したとおり、同作品のシノプシスに対するCIEの検閲官によるコメント（1948年3月20日付）と、『歌麿をめぐる五人の女』に関するCIEの紹介文（1946年12月13日付）の両方から共通して読み取れるものと似通っている。またそこで、溝口が戦時中から構想してきた「西鶴一代女」のシノプシスを『歌麿』の完成直後である1947年1月にCIEに提出したのは、「西鶴一代女」のようにCIEが好んでいない時代物映画であり売春・側室探しなど、占領下では女性蔑視とみなされがちなモチーフを含んだ映画であっても、それは物語の背景となっている時代の封建主義を批判するためであると、検閲官にアピールするという意図であったと、すでに確認した。そうだとすれば、題名を変更した台本がCIEの検閲に付されるなど、再び「好色一代女」の映画化が進められていた1948年11月にも、具体的な企画の最初の段階における「批判の態度」という戦略は保持されていたといえる<sup>68</sup>。しかしながら、こうした戦略は明らかに失敗に終わってしまい、48年版台本は検閲を通ることができず、台本を大きく改変して1951年11月に再び映倫に提出され、最終的には1952年4月に封切したのである。

以上のことを念頭に置けば、明らかに問題となる可能性の高い48年版の③、⑤、⑦の三つの場面が、映倫の審査を通して完成フィルムにも残存しているのは、検閲する側にとって「批判の態度」あるいは戦後民主主義的なメッセージが読み取れる別の要素が、製作する者自らによって付け加えられたためだと思われる。

さらに、残存した③、⑤、⑦は、単なる風俗や煽情的な性描写ではなく、『西鶴一代女』の核心となるテーマ——女性の性が商品として交換される男性中心主義の封建社会における女性の主体性——と密接にかかわっている場面である。したがって、52年の二つの台本に施されたいくつかの重要な改変は、表面的には戦後的価値観を振りかざすような映画に仕立て

---

<sup>68</sup> このように、CIEとCCDの二重システムの時期から映倫の時代に至るまで、戦後民主主義に反するものに対する「批判の態度」が一貫して強く求められていたことは、一方で、註65で述べたとおり、映倫の審査規程がいかにCIEの検閲の基本方針に則ったものであるかを示している。無論これは、映倫の審査規程自体、CIEのガイドのもとで、民主憲法に基づいてアメリカのプロダクション・コードを参照して作成されたので、当然なことであるかもしれない（遠藤『映倫』48頁）。

ながらも、一方では製作当時の検閲コードまたは倫理規程に抵触する恐れのある場面を生かし、映画のテーマ性を保つための戦略だったのかもしれない。

以上のような仮説に基づき、次節からは、1952年に再び登場した「西鶴一代女」から見られる重要な改変に焦点を当てて、この映画が検閲コード／倫理規程を巧みに躲しながら提示しようとしたのは何か、その内実を検討していきたい。

#### 第4節 お春の視線が行き届くもの——駕籠の象徴性

48年版台本と比較して、依田版と52年版の台本に見られるもっとも大きな変更点としては、次の二つが挙げられる<sup>69</sup>。第一は、墮胎および売春に引き換えて母性愛モチーフが加えられ

---

<sup>69</sup> これから詳細に検討していく二つの重要な変更点のほかに、もう一点目立つ改変は、個人の自由な意志に基づいた男女の恋愛の礼賛である。これはまず、前節でも取り上げた勝之介の処刑シーンにおける彼の台詞に明らかに示されている。いささかCIEの検閲を意識した啓蒙的な色彩の濃い台詞であるが、映画の序盤に位置しているため、この台詞が作品全体のイデオロギー的な方向性を示しているかのように思わせる。そして、西鶴の原作と48年版の台本には存在しない、美扇堂の番頭彌吉との短い結婚生活がある（依田版のシーン63-66（104-106頁）、52年版のシーン65-66（12-1、2頁））。このエピソードは、お春が笹屋から追い出されて宇治の実家に戻ってきってから、比丘尼になろうと寺に身を託するまでの間に位置している。48年版の場合、笹屋から追い出されて帰宅した菊は、自分を非難する父に抵抗し家出をする。それから彼女は嘗て勝之介との密会の場所であった寺町の中宿を訪れ、しばらくそこで滞在することになる（シーン54-56、日本語台本の65-69頁）。この改変については、木下の先行研究においても指摘している。木下は、48年版の菊の場合、勝之介が最初の男であるのはお春と同様であるが、その後の菊は「人生の転機においていちいち勝之介を想うこともない」と主張している（木下千花『墮胎の追憶』82頁）。

しかし、女性主人公にとって勝之介が占める位置が重要なのは、「最初」の恋愛相手であるがゆえに重要な位置を与えられているということは、いずれのヴァージョンにおいても同様であり、むしろ48年版においてもっとも著しく表れているといえる。それが戦後的なロマンチックな恋愛の初恋の相手であるにしても、あるいは古典文学における色事の初めて情を交わした男性であるにしても、勝之介が菊にとって「最初」という位置を占めていることは確かである。また、菊にとって勝之介は単に最初を意味するだけではなく、彼女が段々と落ちていく中で、常に思い出し帰ってくる存在でもある。先述のシーン54-56だけではなく、後半のシーン83（日本語台本の88頁）でも、やつれた菊は嘗て勝之介と別れた橋を訪れる。さらに、お春と違って、菊は勝之介以外の男と結婚という形で結ばれることもないのである。つまり、ある意味で転々と漂流していく中でも、菊は精神的に勝之介という存在に停泊しているともいえよう。

むしろ52年の『西鶴一代女』での勝之介は、お春との密会と斬首のエピソードを除けば、再び

ている点であり、第二は、物語の構造が入れ子構造に変わっている点である。

まず第一の、菊の様々な売春業と堕胎が削除され、お春の若殿出産と子別れ・再会という母性愛モチーフが加えられた点は、前節で確認したとおり、倫理規程に反するものは除き、それを充足する要素を入れることで、封建社会を背景として女性の性と自己をめぐる問題を取り扱う理由は、あくまでも戦後の民主的価値観に反する封建性を批判することにあるとアピールするためだと解釈してよいだろう。

しかしながら、占領期に製作された映画に限って考えても、溝口映画における女性主人公たちは、通常映画で描かれる「母性」——たとえば、1948年頃から流行した「母もの」映画における子供のために自分のすべてを犠牲する献身的な母親像など——の欠如を示しており、女性主人公の妊娠・出産が重要なモチーフとして取り上げられることもない。こうした溝口映画の女性主人公と「母性」とのネガティブな関係性は、とりわけ母と子供の関係を視覚的に表わす妊娠した女性の身体または子供の身体に、徹底してフォーカスを与えない方法で具現されている。お春を除けば、占領期の溝口映画の中で子持ちの母または妊娠を経験する主人公は、房子（『夜の女たち』1948年5月）と雪（『雪夫人絵図』1950年10月）の二人だけである。房子の場合、子供は幼児結核で映画の冒頭で死んでしまい、また登場するシーンでも布に包まれたまま、常に照明とフォーカスが行き届かないところに位置している。『雪夫人絵図』では、妊娠の事実は人物間の会話によって観客に示されるものの、雪の身体が母体として表象されることはなく、遂には彼女の自殺とともに胎内の子供も死ぬことになる。これは、主人公ではない女性人物の場合も同様で、たとえば『女性の勝利』（1946年4月）の朝倉もとは、夫の死亡に衝撃を受け精神錯乱を起して我が子を殺してしまう。『夜の女たち』の夏子の場合、母体の感染による死産が描かれ、次作の『我が恋は燃えぬ』（1949年2月）の千代は看守の暴行により流産してしまう。『お遊さま』（1951年6月）のお静の場合は、産褥に苦しんだ末、生まれたばかりの赤ん坊（ここでも布に包まれたまま決してフ

---

登場することはない。冒頭の羅漢堂で、お春の回想を触発するのが羅漢像と勝之介のオーヴァーラップという点から、この映画またはお春における勝之介の位置を絶対的なものと解釈することもできるかもしれないが、それは一方で、これから時間順に繰り広げられるお春の恋愛・売春遍歴において、彼女の人生に初めて現れた男が勝之介であったという単純な理由に過ぎないのではないだろうか。

以上のように、先行研究での指摘とは違って、冒頭の処刑シーンにおいて勝之介の口を通して戦後民主主義的ロマンチック・ラブを礼賛するCIE好みの内容を唱えてはいるものの、作品全般的にわたっては48年版より52年版の方が、女性主人公のロマンチック・ラブは希薄である。したがって、48年版より冗長で啓蒙的色彩が濃くなった斬首直前の勝之介の台詞は、逆に、男女のモノガミー的なロマンチック・ラブの要素を弱めつつ、検閲を巧妙に躲すための加筆だと思われる。

フォーカスされていない)を残して死を迎える。

以上のように、占領期の溝口映画において女性人物の「母性」が前景化されることはなく、母子関係も一方の死によって絶えてしまう。この点を考えれば、墮胎モチーフの代わりに加筆された『西鶴一代女』の若殿出産と子別れ、再会も、表面的には倫理規程に則った要素に見えながら、別の解釈ができるかもしれない。

これに関しては、木下の先行研究においても非常に示唆的な分析が行われている。木下は、52年版の台本でお春が松平家から追い出され子別れする部分が、48年版で菊が三度にわたる墮胎の経験を母親に告白する場面と一致している点に注目し、また、お春の出産シーンで、妊娠と出産が非＝母性的な女性の身体的経験として描かれていると分析している。すなわち、「下層に塗り込められた菊の物語が『西鶴一代女』の時空間を陥没させる磁場」となっており、こうして「墮胎モチーフの痕跡を『西鶴一代女』における子産み・子別れ・再会のシークエンスに見出すことで、お春と「母性」の否定的な関係が明るみに出る」と主張している<sup>70</sup>。

しかし、本節では、こうした木下の分析からもう一歩進み、『西鶴一代女』における子別れ・再会シークエンスは、母性愛モチーフは無論のこと、妊娠・出産という女性の身体的経験とも関係のない場面であると解釈したい。

まず、乞食となり寺門の前で三味線を弾いているお春が、そこを通る行列を見て、駕籠に乗っている若君の姿に別れた自分の子供を重ねる<sup>71</sup>大名行列シーンを見てみよう。この場面については、フレーム内の一切の音を消去し、お春の視点ショットで行列を映し出すことで、彼女の主観の世界、すなわち、別れた我が子に対する母親の思いへと観客を導き出す演出法を中心に、すでに興味深い分析が行われてきた<sup>72</sup>。

ここで、お春は木陰から、若君にお菓子をあげるために止まっている行列の方を見つめている。しかし、若君の姿が映されるのは、駕籠の戸が開いて菓子を手に取ってまた戸が閉まるまでの一瞬の間だけで、子供は背を向けたままでその顔は見えない(図2)。先述した『女性の勝利』、『夜の女たち』、『お遊さま』などにおいて、子供を画面から排除し、極めて生命感が感じられない存在として描いている溝口特有の演出が想起される場面である。出産直後に別離した息子の姿を重ねるシーンであれば、通常の演出だと子供の顔をクローズアップするなど子供自体にフォーカスを与え、その無垢な存在としての愛らしさを強調するべきであ

---

<sup>70</sup> 木下千花「墮胎の追憶」94-98頁。

<sup>71</sup> 既存の研究では、この若君をお春が産んだ松平家の若殿だという読みが支配的であったが、木下の指摘するとおり、映画の説話論的時間上、この子供がお春の息子だと考えるのは無理がある(木下千花『墮胎の追憶』95-97頁)。

<sup>72</sup> 西村雄一郎「溝口健二 音と映像」『ユリイカ』24巻10号、1992年10月、83-84頁、志村三代子「転換期の田中絹代と入江たか子——化猫と女優の言説をめぐる」齊藤綾子編『映画と身体／性』森話社、2006年、88頁。

ろう。しかし、ここでは一瞬の間横姿を見せただけの子供より、フレームを埋めている巨大な駕籠が存在感を表わしている。木陰にいるお春に比べ、華麗な装飾が施された駕籠は日光を浴びて輝いている（図3-図5）。



図2『西鶴一代女』



図3『西鶴一代女』

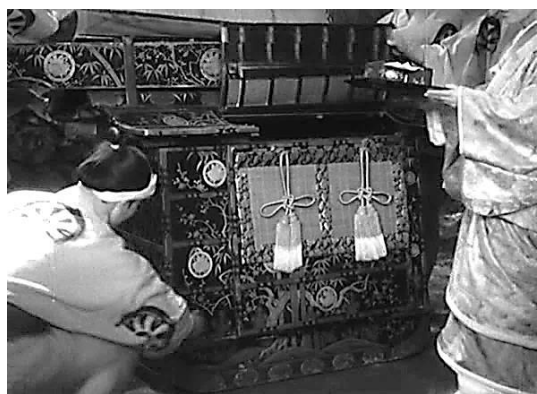


図4『西鶴一代女』



図5『西鶴一代女』

こうして占領期の他の映画における溝口の子供描写を念頭に置いて、上記の大名行列シーンでの演出を考えれば、ここで視点ショットと音の消去によって繰り広げられるお春の主観、彼女の視線が行き届いているところは、別れた我が子を思わせる若君ではなく、駕籠それ自体であると考えられるのではないだろうか。

ここで注目したいのは、『西鶴一代女』で駕籠は、モノのように金と交換されていく女性の身体の移動を象徴的に表わしている点である。また、映画の中で駕籠の外観は、お春の社会的なステイタスを反映してもおり、彼女と運命をともにしているようにも見える。御所勤めの頃、お使いに行くお春は華麗な駕籠に乗っており、その傍で土に膝を付いている勝之介の姿からも、彼女の身分が推測される（図6）。しかしその後、お春は、身分の低い勝之介との密会が発覚し、追放されることになる。この密会の場所に着く場面において、駕籠から降り



たお春は自分に許容されていない場所へと足を運んでいる。つまり、御所勤めの女性としての身分を象徴する駕籠から降りて、社会的にタブー視される行動をする瞬間、駕籠＝社会において保障され保護されてきたステイタスは、彼女から去っていくのである（図7）。



図6『西鶴一代女』



図7『西鶴一代女』



図8『西鶴一代女』



図9『西鶴一代女』

映画における駕籠の機能がもっとも象徴的に表れているのは、松平殿の側室に選択されたお春が、その邸宅に向かうシークエンスであろう。ここで駕籠に乗って売られていくのは、松平家の代を引き継ぐ男の子を生産するために金と交換されたお春の子宮であり<sup>73</sup>、松平邸に近づくにつれて、お春の身体を乗せた駕籠は、追放された武士家の娘から殿の側室へと上昇する彼女のステイタスを象徴するかのように、高級化していく（図8、9、10）。そして、お春の身体が家の後継者を産むという与えられた役割の範囲を超え、殿の健康を害するセクシュアルなものへと変わったとき、彼女は再び駕籠に乗せられ松平の世界から追放される。

<sup>73</sup> これは、松平邸に到着した直後に、お春を診察した医者「身体は十分に整って居ります。若様をもうけるには支障はござりませぬ」という台詞からもうかがうことができる（『西鶴一代女——全十五巻』6—1頁）。

価値を失ったお春の身体は、彼女を乗せてきた粗末な駕籠とともに、父親から激しく拒まれるのである（図11）。



図10 『西鶴一代女』



図11 『西鶴一代女』

『西鶴一代女』の女性の主体性に対する基本的な視点は、映画の前半で、お春と若侍勝之助との密会が発覚するシーンにおける役人の台詞に表れている。彼は、お春を見て、「良家の子女らしく<sup>よそお</sup>装いおって……いずれの売女じゃ<sup>74</sup>」と聞く。御所勤めをしているお春は、彼女に許されている日常的な行動範囲から外れた場所で、身分上交ってはいけない男性と一緒にいたために、この瞬間に限っては良家の子女を「装って」いる売春婦とされるのである。言い換えれば、元々お春という女性の主体性は、彼女が属している徳川時代の父権的な社会秩序によって規定されたものであり、それに逆らった時、彼女は「良家の子女」という身分を剥奪されて「売女」のレッテルを貼られ、彼女のステイタスを示していた服装も単なる偽装とされてしまうのである<sup>75</sup>。

<sup>74</sup> 『西鶴一代女——全十五巻』3—1頁。

<sup>75</sup> また、この密会のシーンで描かれているのは、単なる男女のロマンチックな恋愛関係だけではなく、二人の力関係の反転であるという解釈もある。ここで、最初カメラは庭の側からそこにいる身分の低い侍勝之介（外）と、部屋の中に立っている御所務めのお春（内）を映している。しかし次のショットでは、カメラは180度規則を犯して部屋の中から二人を映し出しており、その後庭（外）に出たお春は勝之介に対する自らの感情を打ち明け、失神してしまう。つまり、お春と勝之介がフレームの中に占める空間的配置は二人の階級の差と対応しているが、180度軸の変化とそれに続く「転覆的な（破壊的な）抱擁」によって二人の空間的配置が変化するとともに、「二人を隔てていた強固な身分的障壁が転倒する」のである（Alain Bergala, “De l'intervalle chez Mizoguchi,” *Cinémathèque* 14 (Autumn 1998): 36. または、Chika Kinoshita, “Mise-en-scène of Desire: The Films of Mizoguchi Kenji” (PhD diss., University of Chicago, 2007), 435-440, accessed November 30, 2014, ProQuest Dissertations & Thesesを参照のこと）。参考のために180度規則について付記しておく、古典的ハリウッド映画において重視されるコンティニューイ

また、松平家の若殿を産むための側室探しが行なわれるシークエンスは、男性中心的な秩序が支配する社会の中で、そのシステムを維持するために男性が決めた原則によって、女性の価値や意味が一方的に裁断されることをもっとも露骨に見せている場面である。

『西鶴一代女』において主人公のお春を含め女性人物たちの顔がクローズアップされることはほとんどない。しかし、松平家の側室になるための条件を描いた女人画の中の理想的な女性は、二人の男性の視線によってフォーカスされている（図12）。しかし、その後続く側室候補探しのシーンにおいて、絵画の中の女性（若殿を産むために適切な健康な肉体と美しい外見を特徴とする）に似ていない女性たち、すなわち、割り当てられた理想的な女性像に適合するような自己形成ができなかった無数の「意味のない」女性たちは、ロングショット・ハイアングルで映し出されており、その個人的な差異が全く感じられないように演出されている（図13）。つまり、現実には存在しない（男性（社会）にとっての）理想像のみが「存在」権を有し、現実の女たちは顔があっても顔のない無為の存在として主体化の契機を画面上で奪われているのである。



図12 『西鶴一代女』



図13 『西鶴一代女』

島原の遊廓で、お春は無礼極まる客（大尽）の態度に対し上手に対応できず、主人と葛藤を起すことになる。ここで、遊女として客を満足させることができないお春、すなわち商品価値のないお春に対するときと（図14）、それでも客がお春のことを気に入りに、大金を支払

---

ティ編集のためのルールまたは慣例の一つで、「一つのシーンを撮るとき、アクションの背後に創造上の線（イマジナリー・ライン）が引かれていると考えて、カメラの位置をその線に対して同じ側に保つように」するものである。そうすることで、「登場人物（そして諸々の小道具）がフレームのなかに占める空間的配置」が編集後のシーンを通して同一にさせることが可能になる（スティーヴ・ブランドフォード、バリー・キース・グラント、ジム・ヒリアー『フィルム・スタディーズ事典——映画・映像用語のすべて』杉野健太郎・中村裕英監修・訳、2004年、426-247頁）。

って見受けをしたいということを伝えられたときの、主人の一変する態度は（図15、16）、資本主義の支配する封建社会においてモノと同様、金との交換価値によって女性の身体が価値づけられる様態をよく表わしている<sup>76</sup>。またこれは、図14から16までに明らかのように、この島原シーンにおけるフレーム内の三人の人物（主人と仲居、お春）の位置関係によって視覚化されており、お春の身体の商品価値の昇降とともに、フレームにおける彼女の位置も変化している。



図14 『西鶴一代女』



図15 『西鶴一代女』



図16 『西鶴一代女』

こうして、父親の借金を清算するまでの間、島原の太夫になっていたお春は、その後、笹屋の女中として雇われることになる。島原で働いていたという彼女の過去を知らない主人の

---

<sup>76</sup> またこれは、この場面でお春を見受けしようとする客の大尽の「錢じゃて、錢じゃて。これさえあればなんでもこの世はままになるのじゃ。ハハ……こいつを見れば人間共は目の色をかえて這いつくばりやがる。どんな気位の高い女でもにっこり笑ってすりよってくるのじゃ。ハハ……」（『西鶴一代女——全十五巻』9—1頁）という台詞にも端的に表れている。

夫婦は、御所勤めまでしていたお春に女中として来てもらったことを非常に喜んでいたが、彼らの態度は、お春が以前島原で出会った男性の訪問によって一変することになる。お春が「島原の子」であったという男の一言で、彼女の位置づけは御所勤めをしていた武士家の娘から、島原の主人を誘惑する目的で笹屋に入ってきた淫乱な「好色」の女へと急転する。彼女がどんな存在であるかは周囲の色眼鏡で決定され、彼女がこの他者による自己規定という暴力に蹂躪される存在であることは、笹屋の主人嘉兵衛が妻の留守を利用しお春を犯そうと誘惑するとき、「顔を見るとそんな風にはみえへんが大したもんやないか。あんたは根からそう云うみだらな事が好きなたちやったんやナア。松平の殿様も、それで手玉にとったんやろ（中略）えゝがな。そうと分った上はわしの前では、気楽におし。わたしも只で傾城買いが出来る」と云うものやハハ……ナア気楽におし、気楽にナア……<sup>77</sup>」という彼の台詞にも象徴的に示されている。

以上のように、『西鶴一代女』では、お春という女性が経験する一連の事柄を通して、お春という一個人の主体性が、彼女の出会う他者との関係の中でそのつど恣意的に規定されることが露わにされている。そして、駕籠はこうした映画の主張または問題意識を象徴的に示す重要な役割を果たしている。この点を念頭に入れたうえで、再び大名行列シーンについて考えてみよう。駕籠の戸が開いた刹那の間に映された顔の見えない若君の横姿と、日光が当てられたままフレーム全体を埋めている華麗な駕籠、お春の視線が行き届いていたのはどちらであるだろうか。もし、彼女が見つめていたのが後者であれば、それはいかなる意味を持つのであるのか。この問題について考察するためには、映画の後半部における若殿再会のシーンを検討すべきであるが、そのためには、まず、物語におけるお春の位相を中心に、『西鶴一代女』の物語構造について触れておく必要がある。

## 第5節 語りの主体としてのお春——物語構造の改変と自己暴露的な欲望の語り

先述のように、48年のCIEの検閲で問題となった箇所と関係なく、自主的に施されたもう一つの重要な改変は物語の構造である。48年版の台本は、御所勤めの頃から始まり、最後は菊の死によって幕を下ろす<sup>78</sup>という、直線形の物語構造を持っている。それに対し、依田版

---

<sup>77</sup> 『西鶴一代女——全十五巻』12-1頁。

<sup>78</sup> 48年版「好色一代女」のラスト・シーンは、次のようである。僧 「どうしなさったのぢや、この羅漢さまのなかに、先立たれた子たちに似た姿でもござったのか、どうしてそんなに泣くの

と52年版、映画『西鶴一代女』は、周知のとおり、お春のフラッシュバックによって彼女の過去が回想されるという粋物語の構造を持っている。



図17『西鶴一代女』



図18『西鶴一代女』



図19『西鶴一代女』



図20『西鶴一代女』

お春のフラッシュバックが始まる羅漢堂のシーンでは、これから彼女の視点または語りによって劇中劇が展開されることが、お春の視点ショット、とりわけ彼女と彼女が見ている対象との切り返しショットで示されている。この場面では、まず、お春の顔を正面から映し出し（図17）、彼女の視線が行き届いている羅漢像——勝之介の顔がオーヴァーラップしている——をクローズアップする（図18）。そして切り返し、音楽が流れ出して羅漢像を見てい

---

ちゃ」／菊 「(いよいよ泣きながら) いえいえ われながら、わが身があさましゅうて……お恥ずかしい。死にたうござります。死んでしまいたい……」／僧 「死んではならぬ。どの様な仔細があるのかは知らぬが、死んではならぬ」／菊 「はい……はい……」(Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01884, 日本語台本の89頁)。物語構造の改変を除いても、このラスト・シーンで僧の台詞が暗示している菊の堕胎の経験のため、依田版と52年版においてこのシーンは削除されたと思われる。



るお春の「反応」を表情と身振りで示した後（図19）、徐々にフェイドし、彼女の回想が始まるのである（図20）。

こうして女性主人公の顔が正面から映し出され、また彼女の視点ショットが使われることは、溝口映画においては稀である。『西鶴一代女』でも、映画冒頭の羅漢堂シーンとフラッシュバックが終わって再び羅漢堂に戻ったときのシーン、そして大名行列のシーンを除けばほとんど使われていない。本章の冒頭で少し触れたように、『西鶴一代女』は頻繁にお春をフレーム・アウトさせ、映画全般において彼女の顔や反応を排除している点から、女性主人公の主体性の欠如、受動性が従来指摘されてきた。しかし、羅漢堂のシーンでは、そのお春の主観が明確に示され、これから彼女の回想によって物語が展開されることが観客に提示されているのである。

『西鶴一代女』におけるお春の回想に注目したもっとも詳細な分析としては、ロバート・コーエンの研究が挙げられる。コーエンは、西鶴の原作における一代女の語りと映画でのお春による回想の語りをその語りの動機づけに焦点を当てて比較している。その分析によると、原作では、作品の冒頭で語り手として登場する男性人物とその同行人たちが、人生の不可解さについての答えを得るため、一代女に彼女の人生談をうかがったのが、彼女の語りの動機づけとなっている。一方で、溝口の映画の方は、男性中心的な社会システムの中で一生「本当の自己」を否定され続けてきたお春が、彼女にとってもっとも重要な二人の男——父の新左エ門と息子——にそれを認めてもらいたいという自らの欲望が、回想の動機づけであると主張している<sup>79</sup>。コーエンの分析は、映画の物語世界におけるお春の語りの主体としての位置を考察しようとする本章にとって、極めて示唆に富んだ観点を提供している。しかし、コーエンは精神分析学の立場から、お春を語らせた欲望は、一人の個人としての彼女の「自己」を否定し続けた父親に自分の存在を認めてもらいたいという抑圧された欲望の顕現であり、彼女にとって勝之介と息子（若殿）は父親の代替——父親との関係において叶えられなかったものを代わりに叶えてくれる——に過ぎないと解釈している<sup>80</sup>。また、志村三代子は『西鶴一代女』における田中絹代の身体について論じた論文の中で、お春のフラッシュバックと主体性は、彼女が自らの転落の半生を語る中で「記憶が顕在化」し、自分が「母性とセクシャリティ」を喪失していくプロセスを認識する機能を果たしていると解釈している<sup>81</sup>。父親との関係を特権的なものとして見ているコーエンの分析とは多少の差異はあるが、男性中心社会において押し付けられる女性性である母性とセクシュアリティ（コーエンの場合は娘／

---

<sup>79</sup> Robert Neil Cohen, "Textual Poetics in The Films of Kenji Mizoguchi: A Structural Semiotics of Japanese Narrative" (PhD diss., University of California, 1983), 604-623.

<sup>80</sup> Robert Neil Cohen, *Ibid.* 619-629.

<sup>81</sup> 志村三代子「転換期の田中絹代と入江たか子」94頁。

母としての女性性)を、お春が剥奪される——志村は、松平家の党主になった息子との再会が挫折に終わったことを例として挙げている——、すなわち、その女性性を喪失して男たちの社会から排除される自分を認識していくことを、お春の語り(フラッシュバック)の核心だと見ている点では、コーエンと同様の見解を示しているといえよう。

しかしながら、前節で検討したとおり、『西鶴一代女』は映画全編を通してお春という女性主人公が、固定された一貫した近代的な自己主体性、または男性中心主義社会において女性に求められる女性性(母性愛)との間にむすぶ否定的な関係性を描き出していたことを確認した。またそれは、単に背景となる時代の社会体制における女性の現実を確認し、いわゆる溝口的なリアリズムといわれる手法で描き出すことにとどまることはない。逆に、『西鶴一代女』では、先述のようなあらかじめ同定された一貫した自己とは異なる、そのつど割り当てられる記号のような女性の自己にともなう抵抗性を示してもいるのである。

夜鷹になったお春が巡礼者たちの宿に連れられていく有名な「化猫様」の場面を見てみよう。この場面は巡礼者たちに「化猫さま」と嘲弄されたお春が、その化猫の真似をするシーンでもよく知られている。このシーンに関する見解の中で、女性の主体性を鍵概念として『西鶴一代女』を分析する本章の目的からもっとも興味深いのは、映画研究者の伊津野知多の解釈である。

だから、真実の想いなるものに執着することをあきらめて自分に与えられた記号をパロディ化して反復できるようになったとき、お春は初めて自由になる。それが夜鷹になったお春が化猫の真似をする場面だ。この行動は自分を侮辱した男たちへの最後の抵抗なのではなく、化猫として見世物化された自分のイメージを積極的に引き受けてしまうパロディ的な行動として理解されるべきだろう。これを境に、お春はもはや容れものと中身の二元的対立や、主体性への強迫的な執着に苦しめられることがなくなる。彼女は完全に記号と化したのだ<sup>82</sup>。

女性の主体性を「勝ってに割り振られる複数」のもの、「とりあえずの記号」と見ている点で、本章の問題意識は基本的に伊津野の研究を引き継ぐものである。しかし、上記の「化猫」のパロディーはお春の存在全体が記号と化したというよりは、逆に、それまでお春が「嘘の声」と「厚い化粧」で演じていた記号に徹することを辞めた結果であり、そこには必然的に

---

<sup>82</sup> 伊津野知多「女性は勝利したか」岩本憲児編『占領下の映画——解放と検閲』森話社、2009年、142頁。



一定の抵抗的な力が潜んでいるのである。

ここで注目すべきは、すでに彼女が男たちから「化猫」と呼ばれていることである。これまで論じてきたとおり、『西鶴一代女』の中で女性たちの主体性は、そのつど男性中心的な社会秩序や男性の欲望によって決められ、与えられるものである。しかし、夜鷹のお春は、派手な衣装、厚い化粧と嘘の声で「自分」を演出し、20代の若い女性＝男たちの性的欲望の対象に化けようとしているのである。それは、巡礼宿シーンにおけるお春と老人の台詞にも表れている。

お春 「なんぞ唄でも唄いましょうか。まあどうなさったのでございます。何んとか云うて下さらないと困ります」

老人 「いや／＼気を使うことはない。そうしていればよいんじゃ。それともその嘘の声をやめて生地の声を出してみてくれるとなお結構なのじゃがなア。さアこっちこっち。

さアみんなとっくり見ておけよ。どうじゃ、これでも女遊びをする気になるか。お前さん達は後生をたのんで三十三ヶ所巡りをしている身じゃぞ。それともこの世の諳行無常を身にしみて知ろうと云うならこの化け猫さまにあやかるがえゝ。

いやこれでえゝのや、帰っとくれ<sup>83</sup>」

お春が生き残るために「化ける」しかなかったのは、もう彼女には有用な一切の記号が割り振られていないからである。肉体の老化が進行している彼女は、男性社会における「女性」のカテゴリー、彼らに欲望される対象から排除された存在である。

欲望の対象として男たちから勝手に決めつけられる「自分」によって、お春は延々と翻弄され苦しみ続けてきたが、しかしそれがなくなったとき、彼らが支配する社会においてお春は存在意義を喪失してしまう。彼女が生き残るためには、衣装や化粧や嘘の声を纏い、顔を隠すことで「女性」を演じるしかないのである。夜の街で客引きをしているときも、巡礼宿に着いてからも、お春が執拗に自分の顔を隠している理由もそこにある。しかし、彼女は完璧に「化ける」ことはできず、男たちから化猫と嘲弄され、諳行無常を感じさせる哀れな対象となってしまうのである（図21、22）。

---

<sup>83</sup> 『西鶴一代女——全十五巻』15—1頁。



図21 『西鶴一代女』



図22 『西鶴一代女』

ところが、シーンの最後でお春は、取り繕いを辞めて男たちに突進している。そのときの彼女は立ち上がったまま、脅えている男たちを顔を隠さずに見下ろしている（図23）。もはや彼らに欲望されない、記号性すら与えられない老化した肉体を不自然に偽装してまで、男たちの支配するシステムの中で生きていくしかなかった一女性の葛藤を露わに体現するその顔を、お春は彼らに突きつける。こうして装いを辞め、自身が男性社会の価値基準による意味規定が適用され得ない領域に属する存在であることをさらしだす瞬間のお春は、——彼女自身に主体的な意志や意図があったかとは関係なく——男たちにとっては脅威的存在に立ち現われるのである。



図23 『西鶴一代女』

以上の内容を念頭に置けば、お春が語りの主体として自らの過去を回想する映画の前半についても、娘／母あるいは可妊期の女性としての規範的な女性性を喪失したお春が、その喪失を認めさらにはそれを補うため代替としての息子に執着する物語というコーエンと志村の

主張以上の解釈ができる。

原作と48年版では一直線で展開されたお春の転落史を劇中劇にして、映画の後半に若殿再会のシークエンスを付け加えたのは、周知のとおりCIEから求められた修訂ではなく、自主的な改変であった。しかし、この物語構造の大きな改変は、母性愛モチーフのようにCIEや映倫が好む要素でもなく、一見したところではその意図が把握できないが、これまでの研究ではこの点への注目がなされてこなかった。48年版と比べて物語構造上改変されたもっとも重要な点は、何よりもお春に自らの人生を語る主体としての位置を与えていることであろう。つまり、フラッシュバック後に展開される一連のシークエンスは、基本的にお春の視点によるものなのである。

これを『西鶴一代女』におけるお春の描き方と関連づけて考えてみよう。本章の冒頭で少し言及したが、『西鶴一代女』の女性主人公の扱い方は日本国内の映画評論家たちによって批判されていた。映画の中でお春の身には次々と不幸が訪れるが、彼女はそのような自らの運命に積極的な抵抗を示していない。日本の映画批評家たちはこうしたお春の受動的な態度に主体性の欠如を見出していた。たとえば、1967年に開かれた座談会では、主人公お春の実態が掴めないというのが、参加した映画界の人々<sup>84</sup>多数の意見であった。

山田（信） （略）ドラマ自体から考えると疑問があるんだな、ぼく。前半の封建性の中で女が悲劇に落ち込んでいくのは、大変な力をもって訴えてくるんだけどね、中ばから後半にかけて、お春の扱い方にぼくは非常に疑義をもつんですよ。というのはね、大事な芝居の場面で、全部彼女をフレームの外に出しちゃうですよ。これはシナリオの問題でもあると思うんです。例えば、商人の進藤英太郎が彼女を犯すところ……

品田 お経読みながら近づいて……。 (中略)

山田（信） それぞれ。そこでは彼女をフレームアウトさせちゃって進藤英太郎だけを追ってる。その時の彼女の方の状態……拒絶すれば出来る状態ですよ。彼女は反抗したのかしなかったのか、そこをぼくは非常に見たいわけですよ、その隠された部分を。それ以後同じ状況がいくつも出てくるでしょう。(中略) 前半ではそれが大切な意味をもつと思うんです。封建性の中で翻弄される一人の女というものを如実に感じさせるものがあると思うんですけど、半ばから後半にかけては彼女の主体性はどうかであったのか、もっと前面に出てこなければいけないのではないかと、という点、ぼくは大変疑問に思うんですけど。

---

<sup>84</sup> この座談会の司会は映画評論家の品田雄吉、そして出席者は、河辺和夫（監督）、山田洋次（監督）、大和屋竺（監督）、山田信夫（シナリオ作家）、森弘太（監督）、熊井啓（監督）であった。

品田        今のお話、ぼくもそう感ずるんですけど、もう一つ、彼女が能動的に何かやっているということを感じたのは、猫をけしかけるところだけだったように思うんですけどね。

河辺        エゴイズムが全然でてこない、作者たちが彼女をどう見つめているのか、リアクションが大変不明瞭ですね。猫をけしかけるところとか、夜鷹になって客たちに突如として化猫の真似をしてみせるとか、それもしめくくりは大俯瞰の大ロングになっている。

山田（信） それもすべて後姿なんですよ。フェイド・インする時も後姿、フェイド・アウトも後姿<sup>85</sup>。

上記の引用文で、参加者たちが主に不満を感じているのは、映画の重要な瞬間で、主人公であるお春の表情や反応が示されていない点である。彼らにとってお春の表情が重要な理由は、彼女が男たちによる暴力に抵抗する主体的な女性であるか、または拒まずそれに応じた好色の女であったかを確認したい欲望を抱いていたからである。すなわち、そうした彼らがあらかじめ想定している女性性のカテゴリーのいずれかに該当しない女性の主体性とは、彼ら——座談会の参加者は全員男性である——にとって認められないものであり、したがって、それを明確に示していない映画に不満を表わしているのである。こうしたお春のフレーム・アウトと、ロング・ショット、フェイド・アウトの多用について、座談会では、さらに「肝心の彼女はどうかであったのか、観客が覗き込むのを拒絶」することで、「あの女に対していらだたしさというか、腹立たしささえ感じちゃう<sup>86</sup>」と、演出上の問題として強く批判している。

しかし上記の座談会で問題視されている場面を、これらがお春の主観の世界、すなわちお春の視点によって提示される回想の物語だということを想起して読み直してみれば、ドラマの重要な場面においてお春を画面から排除しているのは、演出上の破綻ではないということが明るみにである。まず、笹屋の主人嘉兵エが島原の遊女であったお春の過去を知り、彼女を犯そうとする場面を見ると、確かにお春は、ロングショットでシーンの最初に少し姿を見せているだけで（図24）、嘉兵エに性的暴力を受ける寸前の劇的な部分ではフレームから完全に姿を消している（図25）。これは、比丘尼になろうと寺に身を寄せていたお春が、笹屋の番頭治平に強姦されるシーンでも同様であり、お春の姿は壁上のかすかな人影でしか映されておらず（図26）、フレームにはそのお春に近づこうとする文吉だけが映し出されている

---

<sup>85</sup> 品田雄吉ほか「（座談会）「西鶴一代女」が提起するもの」16頁。

<sup>86</sup> 同上。

(図27)。



図24『西鶴一代女』



図25『西鶴一代女』



図26『西鶴一代女』



図27『西鶴一代女』

つまり、お春が男性に脅かされている場面において、当事者であるお春の感情と反応の代わりに、彼女に対する歪んだ欲望を露わにしている男性人物たちの姿が映し出されているのである。『西鶴一代女』の世界においてお春の自己主体性を決定するのは、自分の意志とは関係なく彼女が身を託していた男性たちであり、彼ら中心で作られた社会秩序によってであった。上記取り上げた場面がすべてお春の回想、すなわち彼女の視点による場面であることを考えれば、ここでカメラはお春の視線（主観）から、お春の身体に対する自分たちの欲望を満たすために、彼女が「どのような女であるか」をそのつど勝手に決めつけている男性たちの素顔を見つめているのである。

1940-50年代に製作された通常の女性映画であれば、映画に呈示された女性人物は、「物語の登場人物の性愛的な対象」、あるいは「劇場の中の観客にとっての性愛的対象」という二つのレベルで機能しており、この二つの視線が観客の視線と男性人物の視線で交差しながら緊

張関係を生むようになった<sup>87</sup>。ローラ・マルヴィは、その有名な論文「視覚的快楽と物語映画」において以下のように論じている。

性的な不均衡に規制された世界においては、見るという行為の快楽は能動的＝男性、受動的＝女性に分割されている。決定的要因をもつ男性の視線はその幻想を女性の姿に投影するが、うまくできたもので女性の姿はその視線に見合うようなスタイルをとる。伝統的に顕示的な役割をもつ女性は見られると同時に呈示<sup>ディスプレイ</sup>される。このために女性の概観は、「見られるため」(To-be-looked-at-ness)ということを示唆するように、視覚的で性愛的な強度の衝撃をもつような形に規則化<sup>コード</sup>されている。性的対象として呈示された女性は性愛的見世物のライトモチーフ的存在だ。(中略) 女性は(観客の)視線を捕え、男性の欲望を意味し、それに向けて演じる<sup>エロディック・スペクタクル</sup><sup>88</sup>。

こうした従来の物語映画における約束事を考えれば、『西鶴一代女』で物語構造を改変し、お春に自らの過去を語る主体として位置を与え、その人生を彼女の視線から描くことで、逆に男性人物たちを「見られる対象」にしているのは、同時代の女性映画としてはラディカルな試みだったといえよう。

先述のとおり、上記の座談会の参加者たちは全員男性であった。マルヴィが指摘するとおり、本来なら男性人物の視点＝カメラで女性主人公が映し出され、男性人物に同一化した男性観客は、自分の欲望を投影しつつ、彼女を見つめるのである。そして、したがって、男性観客の代表たる座談会の参加者たちにとって、見られる対象としてフレームに映されているべき女性主人公は姿を消し、彼女を見つめる男性人物(＝観客自身)の欲望に満ちた視線だけが画面に残っていることに戸惑い、不満を感じたのは当然かもしれない。

以上のことを踏まえたうえで、ここで注目したいのは、フラッシュバックが終わって回想から現実に戻ったときの羅漢堂での場面である(以下、便宜上、映画の前半部の羅漢堂シーンを羅漢堂A、回想が終わった後のシーンを羅漢堂Bと呼ぶことにする)。これまでの研究においては、お春の回想を劇中劇として、羅漢堂Bから最後までは現実の物語として捉えられてきた。しかし、羅漢堂Bのショット構成は、お春の回想が始まるまでの羅漢堂Aのそれと酷

---

<sup>87</sup> ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」 齊藤綾子訳、岩本憲児・武田潔・齊藤綾子編『「新」映画理論集成①——歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社、1998年、132頁。

<sup>88</sup> 同上、131頁。

似しており、この点については注意を払う必要がある<sup>89</sup>。

フラッシュバックが終わり、回想から現実に戻ったお春は羅漢堂に座っている。仲間の夜鷹たちに羅漢さんから「お前の知ってる男の似てるのを探して見。いろ／＼似たのがいるわ<sup>90</sup>」と冗談のように語った後、再び羅漢像の方に視線を向かわせる（図28）。次に、そのお春の視点ショットで羅漢像が映し出されるが、突如視野が濁ったように焦点が霞んでしまい（図29）、切り返して気を失いそうによろけているお春の姿が映される（図30）。そして、失神して床に倒れたお春に他の夜鷹たちが驚いて近寄る様を俯瞰ショットでとらえ、徐々にフェイド・アウトする（図31）。



図28 『西鶴一代女』



図29 『西鶴一代女』



図30 『西鶴一代女』



図31 『西鶴一代女』

<sup>89</sup> オープニング・シークエンスの反復については、すでに多くの先行研究で刺激的な指摘が行なわれてきた（Robert Neil Cohen, “Textual Poetics in The Films of Kenji Mizoguchi,” 629-632, 西村雄一郎「溝口健二 音と映像」83-84頁、志村三代子「転換期の田中絹代と入江たか子」85頁）。しかし、羅漢堂AとBのショット構成の一致に関しては、これまで注目されてこなかった。

<sup>90</sup> 『西鶴一代女——全十五巻』15-1頁。

以上の羅漢堂Bのシーン分析をまとめれば、お春の正面ショット→お春の視点ショットで羅漢像→切り返してお春→フェイドという順番になる。これは、羅漢堂Aの図17から図20までのショット構成と、両方とも背景に流れる和楽を伴っている点、またお春の視点ショットで羅漢像——羅漢像を介して彼女が見ているもの——を映した後、それを見たお春の反応や彼女に起こる変化をその顔や身振りを通して明確に示している点まで、正確に一致している。

『西鶴一代女』の物語構造について、これまでの研究においては、最初の羅漢堂のシーンの直後からフラッシュバックでお春の転落史が回想され、オープニング・シークエンスが繰り返された後、羅漢堂に戻ってからは、現実の視点で線形的に展開されるというのが定評であった。しかし、上記確認したとおり、寺門に向かってお春が夜の道を歩くシーンから再び羅漢堂に戻った羅漢堂Bでは、羅漢堂Aとのシンメトリーが見出されており、それに注目する限り、その後の子供との再会シークエンスの時間性は再考する必要があるだろう。

すでに言及したとおり、映画全般において、お春の表情や反応が排除されていたことを想起すれば、ここで彼女の反応と感情が前景化されているのは注目すべきである。また、羅漢堂Aで、羅漢像に重なる勝之介の顔を見て想念に沈んでいくお春の姿がフェイド・アウトするにつれ、次のショットがディゾルヴし、彼女の回想が始まっていたことを考えれば、羅漢堂Bも、お春が失神したショットのフェイド・アウトで終わっていることは重要である。フェイドは、「登場人物が無意識の状態に陥ったり、無意識からさめることを暗に示して」いる場合、「視点ショットとして、または、主観カメラの例としても機能<sup>91</sup>」するという辞書通りの定義においても、フェイドによる場面転換は、お春の視点ショット、彼女の反応へのフォーカスと相まって、これからの場面がお春の主観によって展開されることを示している。

さらに、羅漢堂Aでは、音楽もお春のフラッシュバックへの転換を示す印の一つとして用いられている。『西鶴一代女』で背景音楽<sup>92</sup>が流れるのは極めて稀であり、特に一人の登場人物が焦点化されるシーンとしては、羅漢堂A、お春が寺の山門で三味線を弾いているシーン、そして、回想の終盤から羅漢堂Bでのみ、背景音楽が流れている。また、本章の第4節で大名行列のシーンについて検討する中で言及したとおり、『西鶴一代女』において音はお春の主観と密接にかかわっている。特に、大名行列のシーンやオープニング・シークエンスの反復において現実音を無視して、すべての音を排除するかまたは背景音楽を入れていることは、お

<sup>91</sup> スティーヴ・ブランドフォード『フィルム・スタディーズ事典』305頁。

<sup>92</sup> ミシェル・シオンは、映像に対する音の基本的な関係を、「イン (in) の音」、「フレーム外の音」、そして「オフ (off) の音」の三つの場合に分けて説明している。映画音楽は「オフの音」、すなわち、「画面で示される場面とは別の時間そして／あるいは空間にある不可視の音源に発する音」として分類されている。詳しくは、ミシェル・シオン『映画にとって音とはなにか』川竹英克、ジョージアヌ・ピノン訳、勁草書房、2009年（3刷）31-36頁。



春の「主観」を強調し、そこへ向けて観客を導き出すためだと解釈されてきた<sup>93</sup>。羅漢堂Aでは、冒頭ではすべての音が消去されているが、勝之介の顔がオーヴァーラップした羅漢像のショットから切り返しでお春を映し出すときから和楽の背景音楽が流れ出し、そのままフラッシュバックし御所勤めの場面の冒頭まで続いている。羅漢堂Bでは、その直前のお春が寺門に向かって歩いているシーン（オープニング・シークエンスの反復）で排除された現実音（オープニング・シークエンスで聞こえていた他の夜鷹の声など）の代わりに流れていた和楽の背景音楽が、そのまま続いて流れている。

こうした点を踏まえて、フェイドによる編集と和楽の背景音楽をお春の主観の世界へと入っていく一種のシグナルとして捉えれば、お春の回想による劇中劇と同様、羅漢堂B以降展開される映画の後半部もお春の主観の世界、すなわちもう一つの劇中劇として捉えることも可能だと考えられる（表2）。そうだとすれば、52年の『西鶴一代女』が構造を改変し粋物語形式を採用した意図はどこにあるのか。羅漢堂B以降は、ほとんど松平家の頭首になった息子との再会シークエンスで、その後は再会が挫折した後老尼になったお春が夜の街を歩く短いラスト・シーンのみである。

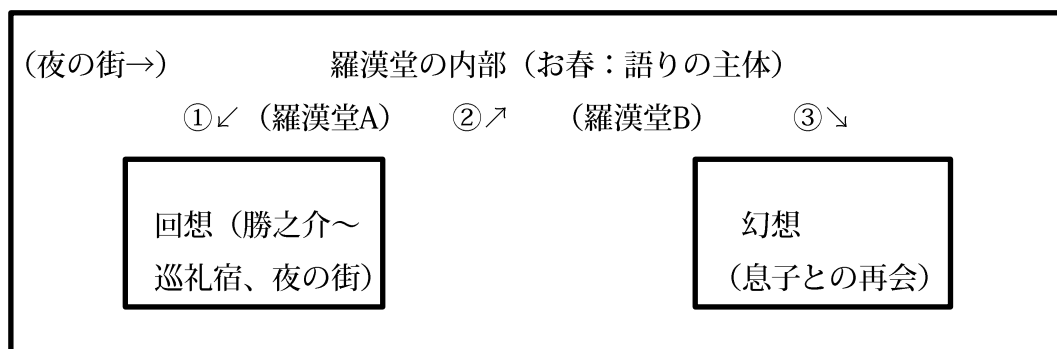


表2

すでに検討したとおり、若殿再会のシークエンスは、48年以降に行なわれた自主的な改変において加筆されたものである。これは依田版と52年版いずれのヴァージョンにも見られ、両方における再会シークエンスの位置を48年版と比較すれば、シーン80と物語の構造上同一の位置に置かれている。このシーン80は、巡礼宿で恥をかいたお春が夜鷹たちの宿に戻って、自分が墮胎した子供たちの幻想を見る場面である。

<sup>93</sup> 西村雄一郎「溝口健二 音と映像」83-84頁。

菊 「こんな情ない思いをしたのは生れてはじめてぢゃ。やっと客がついたと思ふたら（中略）……せめて、子供でもあったなら、こんな憂目をしないですんだらうに……ちょっと見てみや。そこの溝ぶたをたゝく雨脚が、子供の姿の様に見える。わしがおろした、たあんとの子供がならんでゐる」

鼻々丙 「ほんまかえ、どこに……何も見えやしないぢゃないな、どうかしているよ」

菊 「お前に見えぬとも、わしにはよう見える。蓮の葉の笠を被って、腰から下を血に染めて、あれあの様に……」

窓から見える溝ぶたの雨脚に、蓮の葉の笠を被って子供が沢山ならんで泣いている。

菊 「泣いてゐるよ、むごいかゝさま、むごいかゝさまと云ふて、みんな、泣いている」

菊は顔を蔽ふてはげしく泣く<sup>94</sup>。

ここでは、菊の墮胎の経験が彼女の幻想の中で多少グロテスクに描写されている。この48年版の台本を検閲したCIEの検閲官は、先述のとおり、島原から帰った菊が墮胎の経験を告白する場面については注意を示したが、なぜか、はるかに残酷な生々しい描写が行なわれているこの場面については、特別な書き込みを残していない。しかし、この場面が依田版と52年版で削除されているのは、映倫の審査時に問題になることを予想した自主的な判断であったことは確かである。したがって、48年版のこの場面と同一な位置にある52年の若殿再会のシーケンスは、お春の出産と子別れ、大名行列シーンと同様、問題となりがちな墮胎のモチーフと入れ替えて加筆された母性愛モチーフであるといえよう。

しかしながら、すでに本章の4節で、大名行列シーンにおける駕籠の存在に注目し、そこで強調されているのが果たしてお春の母性なのかについて疑問を示したとおり、この再会シーケンスについてもさらなる考察が必要だと思われる。

まず、48年版において菊が墮胎した子供たちの幻想を見る場面が、菊の幻想であることに注目すべきである。これは、上記の羅漢堂AとBの比較分析を通して、若殿再会のシーケンスを劇中劇、すなわちお春の主観の世界として捉えるという本章の試みに力を与えてくれる点である。言い換えれば、48年版における唯一の菊の幻想場面と物語構造上、正確に一致している再会のシーケンスも、同じくお春の「幻想」として読み取れるのである。

お春の出産シーン、また大名行列のシーンにおいてと同様、再会のシーケンスでも肝心の息子はほとんどロングショットで捉えられて照明も与えられておらず、歩いていく中で一

---

<sup>94</sup> Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01884, 日本語台本の86-87頁。

瞬映される横顔にも影がかかっているため、よく見えない。お春は止める侍たちを振り切って息子に近づこうとするが、いくら近づこうとしても彼女は自分の息子の顔すら見る事ができない。結局、この再会のシークエンスは、母子の再会が叶うことなく終わるのである。同時代の母もの映画、たとえば、同年1月封切の同じく江戸時代を背景にした佐伯幸三監督の『瞼の母』のエンディングで母子の抱き合う場面のように、お涙頂戴式の展開が期待される再会のシークエンスであるが、『西鶴一代女』では、息子の存在感は極めて希薄に、また母子の接触は完全に消去された、明らかに異常なシーンとなっている。

もうひとつ、ここで異常な存在感を発揮しているのは駕籠である。前節で検討したとおり、『西鶴一代女』において駕籠は、金と交換されていく女性の身体を象徴しており、またその外観は乗っている女性の社会的ステイタスを反映していた。失神から目覚めたお春は、駕籠に乗せられて再び松平邸を訪れる（図32、33）。



図32 『西鶴一代女』



図33 『西鶴一代女』



図34 『西鶴一代女』



図35 『西鶴一代女』

図32、33で、松平家の当主になった息子に会うためにお春が再び邸宅に来る場面は、家の後継者を産むための側室として初めて松平邸に着いたときのシーンと似通っている（図34、

35)。いずれの場合も、シーンのほとんどの部分でフレームに映されているのは駕籠である。

こうした反復が示唆するものは何か。先述のように、息子との再会をお春の幻想と捉えらると、再会のシークエンスの最初のショット（図34）が、松平邸に着いたときのショット（図32）と酷似しているのは、松平邸の側室として邸宅に入った瞬間を再現したいというお春自身の欲望の表出ではないだろうか。

側室に選り抜かれたお春が松平邸に着き、駕籠から降りて玄関に入るショット（図10）を思い出すと、華やかに飾られた駕籠から美しく身仕度をしたお春が下りると、松平家の侍たちが——御所勤めの頃、駕籠に乗っているお春と話をするために勝之介が膝をついたように（図6）——土に膝をついて彼女を迎えている。つまり、松平家に入り若殿を産んだ時期は、お春にとって御所勤めの女官時代の身分を回復したような時期でもあったといえる。無論、それは、お春の身体が交換価値を持っているときに限って保障されるステイタスであり、そのセクシュアリティが社会のジェンダー規範から逸脱した途端その身体は追放されるということを含めた意味においてである。搾取され排除されていながらも、その社会システムの内部でしか生きていけない<sup>95</sup>お春は、そこから完全に追放された夜鷹たちの安息所である羅漢堂で、再びその中に入っていく幻想を見ているのである。

48年版以降の自主的な改変において「母性愛モチーフ」として追加された一連のシーン、すなわち、出産場面と大名行列、若殿再会の三つの場面で、お春の視点ショットで映し出されている画面の上には、その視線の対象であるはずの子供の存在感は極めて希薄であった。大名行列を見ていたお春の視線が行き届いていたのは、顔も見えない他人の子供ではなく、嘗てお春自身を運んでいた駕籠とそれが象徴する社会秩序の中に囲まれている生活だったのかもしれない。駕籠の中の子供に自分の別れた息子の姿を重ねたとしても、ここでの息子は母性愛の対象としての血縁の子というより、松平家の一員としてのステイタスを保障する存在に過ぎない。

以上の点に鑑みれば、大名行列と再会のシークエンスがすべてお春の主観によって呈示さ

---

<sup>95</sup> これは、「化猫様」の場面の最後に、お春が巡礼者たちに貰った金を見せて「おおきに」と挨拶をする部分にも表れている。先述したとおり、このシーンは、男性たちに勝手に割り振られた恣意的・一時的な記号のような「自己」に化けることを辞めたときのお春が、いかに脅威的・抵抗的な存在になり得るのか、その可能性を読み取れる場面である。しかし、こうして、戦後の民主主義の「普及」とともに讃美されていた近代的な主体とは違う種類の女性の自己にともなう既存の抑圧的な秩序に対する抵抗の可能性を認めながらも、その転覆可能性を過信したり、フェミニスト的なテーゼとして称揚してはいない。溝口映画が目指すのは、女性への抑圧・蔑視の社会システム—悪とそこからの女性解放—善という二元論的な対立ではなく、そのシステムを熟知しそれを冷徹に見つめながらも、一方でそれを内面化し、またはその内部でしか生きる道を探せない女性たちの自己矛盾的な欲望が交錯するところである。

れていることは重要な意味を持つ。すなわち、『西鶴一代女』は、女性主人公自らの視点を通して、自分に対する男たちの歪んだ欲望を露わにするとともに、彼女自身の自己矛盾的な欲望をも露呈させているのである<sup>96</sup>。

さらに、お春の視点は、自らの欲望を暴露することにとどまらず、その欲望が頓挫することまで見つめている。大名行列の場面で若君を乗せた駕籠は一瞬お春の視野に止まってすぐ姿を消し、再会のシークエンスでも、若殿は瞬間にお春の前から去っていき、彼に近づこうとする彼女の努力は侍たちによって挫折させられる。男たちが支配する秩序の周縁で、お春はその中への編入を夢見たが、その欲望が顕現した自らの幻想の中でも、彼女の欲望は他ならぬ彼らの社会秩序によって挫折を強いられるのである。そして、その幻想の中で自分の自己矛盾的な欲望の挫折を目撃したお春は、もはや彼女のステイタスを保障するものではなく、彼女を再び追放または排除するために用意された駕籠（図36）に身を預けないことで、欲望の幻想に終止符を打つのである。

---

<sup>96</sup> ロバート・コーエンは、フラッシュバックによるお春の回想部分（最初の劇中劇）について論じる中で、映画の中でお春が失神していることを証拠として挙げ、これはお春のヒステリーを示していると解釈している。コーエンは、メアリー・アン・ドーン<sup>シンフトマティック</sup>の分析に依拠し、女性は、自らの存在が危機にさらされたとき、病を意味する記号と化し、エロティックな「見世物」<sup>スペクタクル</sup>から「症候的」なものに変化すると述べている。したがって、『西鶴一代女』において、通常の主流映画では許されない語りの主体としての地位をお春が獲得することができたのは、お春の語りが単なる女性ヒステリー患者の白昼夢に過ぎないためであると主張している（Robert N Cohen, “Why Does Oharu Faint?,” 38-39）。ここで、コーエンが依拠しているドーンの1940年代のハリウッド女性映画に関する理論を検討してみると、ドーンは次のように論じている。「女の語る物語は独り立ちできない——それは、解釈を受けなければならないのだ。したがって、女による語りが治療効果を持つのはただ、目的を持って聴取する医者<sup>シンフトマティック</sup>の耳によって抑制され規制される場合だけである。（中略）女が発話や語りの動作主体という位置を引き受けなければいけないというなら、制度化された対話（精神分析、病院、法廷）の十分に規制された文脈の内部でそうさせるがいい——どうもこういう論理のようである。精神分析と映画はどちらも、言表行為に対する非常に注意深く構築された関係を、女に差し出すのである。（中略）女の物語は、彼女のフラッシュバックによる説明から医者<sup>シンフトマティック</sup>の診断という現在時制への撤退、繰り返し行われる撤退によって、抑制されている。（中略）すべてを包括する男性的な医学的言説の内部においては、女の言語いは限定的な有効性した与えられない——この有効性とは視点、それも多くの場合、歪み、均衡を欠いた視点に他ならない」（メアリー・アン・ドーン『欲望への欲望——1940年代の女性映画』松田英男監訳、勁草書房、1994年、83-84頁）。しかし、本章で検討してきたとおり、『西鶴一代女』において、語りの主体としての地位を与えられたお春の物語を包括する「男性的な」言説は映画の中に存在しない。むしろお春の語りは、そうして女性の発話を規制し抑圧しようとする男たちの企図を、例外的にもスクリーンの上に描き出していたため、男性映画人たちに不愉快な感情を抱かせたのを、本章を通じて私たちは確認してきたつもりである。



図36 『西鶴一代女』

## 第6節 おわりに

『西鶴一代女』は、占領期の女性映画としてその女性主人公を通して具現すべき近代的な女性主体、一元的に同定される実体としての女性の主体性に疑問を呈し、男権中心の社会において一個人としての女性の価値が男性本位に恣意的・一時的に決められ、貨幣のように交換価値によって交換されていく問題を提起している。さらに、映画のこうした問題意識は、徳川時代を背景として設定することで、占領期という現代の当面課題としてクローズアップされていた女性主体の問題を、前近代と戦後占領期との時代的な隔たりと歴史的文脈の相違とを越えて通底するものとして問い直すだけでなく、むしろ「女性の主体性」を硬直した枠内で規定し、揺るぎない男性中心主義社会の中で統制する制度の堅固な歴史性をアイロニカルに告発しているともいえる。

こうした『西鶴一代女』の問題提起が、男性観客の代表たる映画界の男たちから非難を受けたのは当然かもしれない。なぜなら、それは彼らがあらかじめ想定している二元的な女性性——好色の女と封建社会に犠牲される無垢な犠牲者、あるいは受動的な女と能動的に抵抗する女——のいずれにも還元されない女性お春を、この映画は主人公として描き出しているからである。さらに、この映画では、ドラマのもっとも緊張感の高い場面において、お春が彼らの視線から姿を消すことで、その女性性をカテゴライズすることが不可能な状態に、彼らを陥れる。映画の中の男性人物たちに自己同一化しながら、その人物たちの視線から、お

春の本質を勝手に決めつけることに快楽を求めている男たちは、そのスクリーン上の視線の主体としての立場とそれにとまなう快感を失う。そのうえ、姿を消したお春の代わりにフレームには、彼女を欲望する男性人物の姿が映し出されており、これまでその人物と自己を同一視していた男たちは、いきなり欲望に満ちた自分の卑少な素顔に対面するという当惑を味わうのである。

このような試みは、占領期の溝口映画において『西鶴一代女』が初めてではない。本論文の第3章ですでに検討したとおり、『夜の女たち』のラスト・シークエンスにおけるカメラ・アングルの交差がそうであり、また、第5章で論じた『雪夫人絵図』で、上原謙という二枚目俳優のスター・イメージを利用した、菊中方哉という男性人物の過度にフェミニイズされた身体もそうであった。しかし、『西鶴一代女』が特別である理由は、単にスクリーン上の視線の主体たる男性と見られる対象としての女性というジェンダー化された関係性に亀裂を入れた点に限らない。『西鶴一代女』では、映画において女性人物の接近が統御されてきた「語りの動作主体」の位置が、女性主人公に付与されている。そして、語りの主体である彼女は、ここでもまた、母性（聖）と娼婦性（性）という二項対立的に構造化された既成の女性性から離脱した女性の根源的で社会的な欲望を語っている。さらに彼女の語りは、その欲望を満足させるためのナルシシスティックな幻想づくりにとどまらず、その幻想を生み出した自らの欲望に潜む自己矛盾を赤裸々に吐露している。

こうしたラディカルな試みを可能にしたのは、この映画の製作期間がほぼ占領期という時代と一致するという、特異な製作プロセスであったといえるだろう。もし、CIEの検閲官たちをハリウッドの主流映画に馴染んだ観客の代表者だと見るならば、占領期における溝口の映画製作は、ある意味でアメリカ人観客との持続的な対話であったかもしれない<sup>97</sup>。ただし、検閲に必然的にまつわる非対称的な力関係を考えても、それは決して、これまで言われてきたとおり一方的に検閲者の基準を内面化するプロセスではなかった。48年版の台本と52年の二つのシナリオ、完成フィルムと比較分析を通して、本章で確認したとおり、溝口は検閲コードまたは倫理規程を巧みに利用しながら、自らが絶えず追究しつづけてきたテーマ——通常は問題となりがちな、売春や堕胎など女性の身体の交換に関する問題——を保持する方法を鍛えていたのである。それは、溝口が「西鶴一代女」のシノプシスを、戦後二作目の映画である『歌麿をめぐる五人の女』が封切した1946年12月15日からわずか2週間後に提出した意図にもうかがわれるし、48年版の台本で検閲官に修訂を求められた箇所約半分を完成フィルムにそのまま残存していることなどを見ても明らかである。これらの問題箇所では、売春および性的な表現が指摘されたのだが、これらは残したうえで、CIEや映倫のコメントと

---

<sup>97</sup> 木下千花『堕胎の追憶』94頁。

は関係のない部分を改変し、個人の自由な恋愛、平等な社会、そして主人公のお春に与えた好色の女ではなく子別れした息子を恋い慕う母親像といった戦後民主主義的啓蒙色を帯びたモチーフを取り入れることで、上記の問題箇所をそれら自体に対する批判を目的に残存させたかのように組み立てているのである。しかし、改変が施された箇所についての分析から分かったように、こうして加筆されたモチーフの映像的な表現は、そこに盛り込まれていると期待されるメッセージと否定的な関係性を持っている。こうした演出技法上の戦略は、『西鶴一代女』に先行する占領期の他の溝口映画においても試みられていた。

無論、女性主人公に語り手としての位置を与え、彼女の感情に注目し、女性観客の共感を得た同時代の映画は少なくない。たとえば、その庶民的なタッチと主婦の生活や悩みを現実的に描いていることで1950年代に高い人気を博し、しばしばフェミニスト的女性映画だという評価まで受けている<sup>98</sup>成瀬巳喜男の映画もその一つであろう。『西鶴一代女』と前後して封切した成瀬映画の中で、女性主人公の語りが目立つのは『めし』（1951年11月）、『おかあさん』（1952年6月）の二作品<sup>99</sup>だといえる。成瀬映画における女性人物の語りは、溝口映画のような物語構造やカメラワークを用いた手法によってではなく、女性人物の声がヴォイス・オーバーされて、いわば小説における一人称の語り手のような役割を果たしている。こうした、より直接的な女性の語りをとり入れた作品と比較して、同時代の映画における溝口映画の位置づけを確認するために、ここでは、50年代に大ヒットした『めし』に焦点を絞って簡単に触れることにしたい。結婚生活に息詰まりを感じている若い主婦の三千代（原節子）が主人公であるが、映画の冒頭と最後に彼女の声がヴォイス・オーバーされている。冒頭の方はほとんど背景的な説明にすぎない。和解した夫婦が汽車に乗って大阪の家に戻るラスト・シーンでは、眠っている夫の横顔を見つめている美千代の上半身を、映画がエンディングに向かっていくにつれてカメラが彼女に迫っていきながら映し出す。ここで、流れる美千代の声は「(略)生活の川に泳ぎ疲れて、漂って、しかもなお戦って泳ぎ続けている一人の男。その男のそばに寄り添ってその男と一緒に、幸福を求めて生きていくことが、そのことが、私の本当の幸福かもしれない。幸福とは、女の幸福とは、そんなものではないのだろうか」と語っており、ヴォイス・オーバーが終わるとほぼ同時にショットが変わって、美千代夫婦が暮らしている大阪の小さな町で忙しそうに動いている多くの「妻」たちを画面に映すこ

---

<sup>98</sup> 藤井仁子「家から抵抗へ」

<sup>99</sup> 『妻』（1953年4月）にも、女性主人公である美穂子（高峰三枝子）の内面独白が登場するが、この映画では夫である中川十一（上原謙）の内面もヴォイス・オーバーによって語られており、女性人物に語りの動作主体としての位置を与えているというよりは、単に主要人物たちの内面を直接的に観客に呈示することで、映画のテーマである怠慢期の夫婦の葛藤をより効果的に示すための工夫だと思われる。



とで、映画は幕を下ろしている。

封切当時、女性観客に圧倒的な人気を集めたことに鑑みれば、この映画のラストは、女性主人公の声と、彼女にフォーカスして近づいていくカメラによって、想定観客層である主婦たちに彼女への同一化を促し、その直後に複数の平凡な主婦たちを映し出すことで、美千代の話＝見ている観客の話＝同時代の日本女性一般の話という展開を暗示し、彼女たちを共感の領域へと導き出しているのである。しかし、こうして女性観客の共感を得るために語り手としての位置を与えられた女性主人公が彼女たちに向かって語る内面独白は、社会の労働者として日常の戦いを続けている夫に「寄り添って」生きていくことが妻の「本当の幸福」であるという、明らかにアメリカのキリスト教的ジェンダー規範に基づいた夫婦の性別役割の区分に対する肯定ないしはその追従を強く匂わせているのである<sup>100</sup>。

溝口映画は、特に女性観客をターゲットにした、女性の共感を求めたジャンルの映画だとはいえない。むしろ、以上のことを踏まえれば、溝口映画、とりわけ『西鶴一代女』の狙いは、映画を見る観客が性別を問わず、自分の信じ込んでいる既成の価値観を揺るがすよう誘い、混乱を呼び起こすことであろう。この映画は、映画を鑑賞するという行為にほとんど内在的に含まれる同一化の働きや見る／見られるという視線の交差による視覚的快楽の構造を巧みに利用し、従来その構造がスクリーンの上で再生産しまた強化しつづけてきたジェンダーをめぐる支配的秩序を反転させ、その秩序から批判的距離を置いて見ることを観客に求めた真に啓蒙的な作品なのである。

---

<sup>100</sup> 無論、この一つの映画の一場面を取り上げて、成瀬映画を戦後民主主義啓蒙的な映画、または今日の観点から女性蔑視的な映画だと結論づけることは、決して本章の目的ではない。また、こうした映画のラストにおけるメッセージを当時の女性観客が無批判的に受け入れたかは、十分な資料を参考にして議論すべき問題である（木下千花「妻の選択」170頁の引用文献参照）。ただ、ここでは、溝口映画を同時代の成瀬映画や小津映画に比べて、「フェミニズムを偽装した裏返しのセクシズムにほかならない」という先行論に対する反論として、『めし』の例を挙げていることを断っておきたい。

## 結章

本論文は、大きく以下の三つの問題意識に基づいたものである。

占領期の戦後民主主義、とりわけ〈女性解放〉とはいかなるものであったか。これについては、本論文の冒頭で言及したとおり、すでに社会学・歴史学的研究の蓄積がある。ただし、本論文の学問的関心は、GHQの「女性解放政策」の実態やその功罪ではなく、彼らが日本社会に普及しようとした〈女性解放〉というイデオロギーであった。そして、この思想教育は、当時もっとも大きな影響力を持っていたメディアである映画を通して、〈女性解放〉の理想状態またはその理想的女性像を表象し、日本人の意識に浸透させる方法で行われたのである。

こうした問いに答えるために、本論文が注目したのは、溝口健二という一人の映画作家が占領期に製作した一連のフィルム・テキスト群である。その理由は、第一に、溝口健二の映画が占領当時の女性映画、または〈女性解放〉を描いた映画の代表作として、映画研究史のなかで位置づけられている点にある。しかし、その一方で、これらの映画のほとんどは、占領期の〈女性解放〉を期待通りに遂行することあるいは理想的な戦後の女性像を描くことに失敗したと批判され、その失敗の原因はすべて作家溝口の「時代遅れ」で「古い手法」に還元された。溝口評価のこの矛盾した状況は何を意味するのか。この好奇心こそ、本論文が占領期の溝口映画に注目する第二の理由、そしてもっとも重要な理由である。

GHQの民主化改革は、基本的に過去の日本を捨て、アメリカン・デモクラシーに基づいた新しい戦後社会を建設するという目的の下で進められた。すなわち、GHQの日本占領の当為性は、〈過去の日本＝封建性＝悪〉と〈(アメリカに占領された)戦後の日本＝民主主義＝善〉という二項対立的構造に支えられているのである。〈女性解放〉の場合は、日本女性を抑圧し搾取してきた過去の封建的な社会秩序と、男女平等・個人の権利への尊重に基づいた改革によって、日本の女性を「解放」させる戦後社会という二項対立の構造の上に立っている。したがって、〈女性解放〉を表象する占領期の女性映画からこうした二元論的対立構造が見出せるのは当然のことであろう。

近年の研究において指摘されたとおり、溝口の占領期映画が同時代の批評空間で批判を浴びたのは、彼の映画が表象する〈女性解放〉や戦後的な女性像が、上記の二元論的構造に沿っていなかったためである。しかしながら、これらの先行研究では、こうした同時代の映画をめぐる支配的な流れにおける溝口映画の位置を、溝口映画一般の特徴、言い換えれば、「溝口

らしさ」に還元してしまい、本論文が占領期の溝口映画に注目する第二の理由に対し十分な答えを提供していない。

本論文が、以上のような占領期の溝口映画が占める特異な位置の意味を明らかにするにあたり、特に留意したのは以下の二つの点である。

まず、占領期の溝口映画の「逸脱」を「溝口らしさ」に求めないように注意した。溝口健二の映画は、1970年代後半にノエル・バーチによって「西洋的表象制度とその劇的機能主義を進歩的に放棄してゆく過程として特徴づけられる<sup>1)</sup>」と定義されて以来、しばしば支配的な体制に抗する転覆的な映画テキストとして定義されてきた。しかし、こうした「抵抗」や「転覆」の動機および理由については、「日本的」映画作家であるという多分にオリエンタリズム的な解釈などにに基づいた曖昧な説明で大まかにまとめられるに終わり、十分に検討されてこなかったのである。

しかし、占領期のテキスト群に現れる時代的規範との齟齬や対立の意味は、「溝口的世界」という抽象的かつ神話化された概念ではなく、そのフィルム・テキストが製作され受容された同時代のコンテクストのなかに置き直すときにこそ、明らかになるはずである。したがって、本論文は占領下の溝口のテキスト群に現れる諸特徴を、溝口健二という映画作家が同時代の文化的・社会的機制と向き合うなかで行なった創造的試みによって現れてきたものと捉える。

このように占領期の溝口のテキストを読み直すためには、必然的に二つ目の留意点を常に念頭に入れることとなった。それは、占領期の映画という表象システムをめぐる文化的機制、すなわち「検閲」をいかに捉えるかの問題である。第1章において検討したとおり、初期に行なわれた占領期の映画研究においては、検閲を被占領者の文化に対する占領者の一方的・暴力的抑圧として認識していた。しかし、近年の研究では、映画検閲に対するより複眼的なアプローチが行なわれ、GHQの検閲をアメリカ人検閲官と日本人の映画製作者の間の一種の対話プロセスとして解釈する研究がなされている<sup>2)</sup>。こうしたGHQの映画検閲に対する新たな観点は、占領期の溝口映画の「逸脱」の根底にあるイデオロギー的な曖昧さ、つまり、モチーフや全体的なプロットの面ではGHQの検閲コードや当時の映画における女性表象および女性映画を形成する規範——二元論的構造——に沿っていながら、同時にその規範を解体する巧妙な演出的試みがなされている点を明確にするために極めて重要である。

---

<sup>1</sup> Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (Berkeley: University of California Press, 1979), 219.

<sup>2</sup> 木下千花による『西鶴一代女』の分析がその代表的な例であろう。木下千花「墮胎の追憶——溝口健二の『好色一代女』とGHQの検閲」黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編『日本映画は生きている 第5巻——監督と俳優の美学』岩波書店、2010年、77-102頁。

では、以上の観点に基づき、本論文が明らかにしたことについて、各章ごとに要約しておきたい。

まず、第1章では、占領期の映画に関する研究、とりわけ女性映画と溝口映画を分析対象とする先行研究を再検討し、そのなかで本論文が占める位置づけを明らかにした。

占領期の日本映画に関する研究は、当初は、GHQ文書のなかの映画関連の資料収集に基づき、その組織とシステムの全貌を明らかにする総括的な研究からはじまり、徐々に多角化していった。そして、占領当時に製作された映画作品を分析対象に設定する研究も多く行われてきたが、占領という特殊な時代状況が研究の前提とされているにもかかわらず、実際の分析における「占領」の扱いは、多少図式的かつ抽象的であった。こうした偏りを指摘したうえで、本論文の研究方法として、映画検閲に関する一次資料を多く参照し、同時に占領期に製作された映画テキストの分析を行なうこと、また検閲を相互的・反復的なプロセスとして捉えるという姿勢をあらかじめ提示した。これによって本論文が上記の先行研究のなかの最近のアプローチの一つとして位置づけられるものであることも明確に示した。

また、占領期の溝口映画に関する先行研究を批判的に再検討し、占領期の映画をめぐる批評言説は、ほとんどの価値判断において、男性たちの二元論的な基準が支配的な影響を及ぼすなかで構築されていったことを確認した。当然ながら、女性映画というジャンルや、映画という表象システムにおける女性像も、こうした男性本位の一律的な言説空間の影響下に置かれていた。そうであるとすれば、占領当時の批評言説のなかで「溝口らしさ」と〈女性解放〉の特質がすべて欠如した作品として批判されていた溝口のテキスト群は、批評的言説を形成する男性主体との関係から捉えなおす必要があり、またこの時期の溝口映画に表象される女性像も同様の観点から見直したとき新たな意味をもって立ち現われてくる可能性があることを指摘した。以上、先行研究の批判的概括を通じて本論文の問題意識とアプローチ方法を序章に続いてさらに明確にした。

第2章以下では、溝口の映画作品を具体的に取り上げた。すでに言及したとおり、本論文の重要な目的の一つは、同時代の状況に占領期の溝口の映画テキストを置き直し分析することであるが、この「同時代の状況」とは、占領期間の歴史的・社会的・政治的状況のみならず、それらと連動して当時の映画界において現われたいくつかの重要な様相を指している。その中には、占領期映画で取り上げられた過去の日本の表象も含まれる。かくして第2章と第4章では、占領期の民主化改革のアナロジーとして明治・大正期における近代化や自由民権運動で活躍した歴史的人物の映画化という流れにおける『女優須磨子の恋』と『我が恋は燃えぬ』を取り上げた。また、まさに占領期の同時代状況を反映する作品として第3章では、1948年の「パンパン映画」ブームのなかの『夜の女たち』、第5章では、民法改正と姦通罪

廃止、また1950年前後の中間小説の人気に触発された「姦通映画」ブームにおける『雪夫人絵図』について議論を展開した。第6章では、製作期間がほぼ占領期という時代と一致するという、特異なプロセスで製作された『西鶴一代女』をとりあげた。この映画の特殊な生成プロセスに着眼し分析を行なうことで、第2章以下で本論文が確認したこと、具体的にいえば溝口映画における女性をめぐる諸問題への探究が、占領期全体を経る中で時代の支配的な言説と向き合いながら、深化または変化した痕跡、その齟齬の蓄積の記録を、この占領期の最後の映画テキストから読み取ろうと試みた。

第2章では、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』、『女優須磨子の恋』について、まず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を照らしだし、さらに、戦後民主日本の理想的女性像を描くための女性登場人物どうしの間の優劣の設定、事実の歪曲による女性の理想化などが衣笠監督の『女優』では行われていることを明らかにした。一方、戦後民主主義が「掴めなかった」と批判された溝口の『女優須磨子の恋』では、善悪の価値付けも、「進化」するヒロインも存在せず、個々人の多様な価値観とそれぞれの人物が自分の世界を全うすることが可能な多元的な「並立」空間を描くことで、民主主義啓蒙映画一般、とくに占領期の〈女性映画〉が依拠する二元論的世界に亀裂を入れていたことを明らかにした。溝口は、男だけではなく「女も女の敵」であるという「奸譎」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」な人間関係を表現していたことを結論として提示した。

第2章で確認した溝口の「水平的」な人間関係、つまり女性の生き方を「封建的」と「民主的」というように二分して価値づけることへの抵抗は、第3章で取り上げた『夜の女たち』においていっそう明確になっていく。

第3章では、1948年当時流行した「パンパン映画」の一つである『夜の女たち』について検討した。この映画は、敗戦後の困窮のなかでやむを得ず「パンパン」に転落した三人の女性が悔悛を決心するようになるという筋書きで要約できるもので、その物語自体は、占領軍の検閲コードとそれを支える当時の貞操観念に沿ったものである。しかし『夜の女たち』は、一方でこうしたプロットと背反し、明確に区分されるべき「娼婦」と「堅気」の間を常に〈クロッシング（交差／横断）〉する登場人物たちによってその二項対立を崩していることに着眼点を置いた。この〈クロッシング〉は、映画の全編にわたって頻出する踏切（RAILROAD/CROSSING）という特徴的な場所と電車に関連する映像、カメラ・アングル、背景音楽によって示され、映画に隠れたテーマとして織り込まれていた。こうした

点に着目して、模範的な「パンパン映画」として認識されてきた『夜の女たち』がプロット上では占領軍の検閲コードの勘所を押さえながら、同時にそのコードが依拠している論理を破綻させる演出を施していることを明らかにした。

こうした演出によって形成される溝口映画のイデオロギー的な曖昧さ、またその悲観的色彩を帯びた一種の開かれた結末は、男性観客の代表者たる同時代の批評家たちに不満を抱かせた。彼らは、倫理的に非難されるべき「娼婦」たちの悔悛が明確に示されないことに道徳的反発を覚え、溝口を非難した。しかし、彼らにとってこの映画が「後味の悪い」ものだった理由は、複雑な交<sup>クロッシング</sup>差がその裏に仕掛けられていたからである。すなわち、むしろ、溝口が「娼婦」の性的身体を見る視覚的快楽を観客に消費させながら、一方ではその身体を道徳的に非難する「パンパン映画」というジャンルの作品を製作し、またさらにその一方で、「娼婦」を見つめる男性観客たちの視線をスクリーンの内部に組み込んでいたからである。つまり、『夜の女たち』は、アングルの交差などによって「パンパン」たちを見るカメラの視線を彼らの馴染んできた構図からずらし、さらに社会的弱者である女性を見つめる男性の視線を、映画はそのまま当事者たちに突き返して提示していたのであり、こうした密かな仕掛けによって、映画における「視線」をめぐる規範に揺さぶりをかけていたのである。

第4章では、第2章で取り上げた『女優須磨子の恋』と同様、「女性解放映画三部作」の一つとして分類される映画『我が恋は燃えぬ』に着目した。この映画は、明治の自由民権運動期を時代的背景とし、当時の自由民権の政治活動と女権拡張運動に深くかかわっていた、女性運動家景山（福田）英子をモデルにした作品である。この映画製作の背景には、民主主義啓蒙映画の内容に日本人観客がより親近感をもてるように学習できるよう、自由と民主主義のために闘った「日本の歴史における人物」の映画化を奨励していたCIEの要求があった。そして、映画人たちは「日本人がかつて行なった自発的民主主義的活動の例を明治時代の自由民権運動に」見出し、占領軍の方針に沿うような映画を製作したのである。つまり、『我が恋は燃えぬ』には、第一に、女性主人公を通して自立した「近代的主体」たる女性像を提示し、日本人の観客がそれに同一化することで自発的に民主主義を学習するように促がすこと、第二に、女性主人公を、日本人の自発的な民主主義獲得闘争の一つである自由民権運動の女性運動家（景山英子）として設定することにより、民主改革は占領軍からの一方的な押しつけではなく、それを勝ち取ろうとした闘いが、日本の歴史上においてもあり続けたように認識させること、という二つの点がGHQから期待されていたといえる。

この映画は景山英子という女性活動家を描くという点で、企画段階からCIEの注目を浴びており、完成フィルムも高く評価され、上映会まで企画された。しかし、題材の面においてはこのようなすぐれてGHQが進めていた〈女性解放〉にふさわしい『我が恋は燃えぬ』のなか

で、奇妙なことに溝口が女性主人公の英子を通して具現する女性革命家とは、排除され、挫折を繰り返す人物であった。つまり、ここでも溝口は『夜の女たち』に見出せる戦略を引き続き援用しているように見える。第4節では、溝口が、GHQが好ましいと思う主題（戦後改革のアナロジーとしての自由民権運動）と女性像（〈女性解放〉のために戦う女性英雄）を前景化しつつ、同時にそれらが頓挫する「挫折の物語」を描いていることを、フィルム上に表された女性主人公の視点の問題と反復する物語構造を中心に検討した。そして溝口が、挫折を繰り返す〈女性解放〉の映画を作ったことの意義を、闘い続けた女性主人公が結末で「解放」を勝ち取るという当時の民主主義啓蒙映画が表象する「進歩」への盲従に対する痛烈な批判として考察した。

第5章では、1950年代における「姦通」・「不倫」の文化的享受に注目し、『雪夫人絵図』を分析した。この頃、女性をめぐるさまざまな社会的状況の変化にともなって形成された女性読者や女性観客を対象にして、中間小説およびその人気を後ろ盾に登場した「姦通映画」が流行していた。これらの「姦通映画」には、ほとんどの場合、封建的な結婚制度の犠牲者としての女性主人公が、自分を独立した一個人として尊重してくれる男性と出会い、彼の協力を得て抑圧的な夫と退屈な生活から「解放」されるというパターンが見出される。つまり、「姦通映画」に表象される「姦通」や「不倫」とは、あくまでも払拭すべき封建的な結婚制度から女性を「解放」させる「プラトニック・ラヴ」を意味するのである。こうして「姦通映画」は、封建性を象徴する「夫」と戦後民主主義的男女関係を象徴する「恋人」という二項対立的構造を基盤とするのが常であった。『雪夫人絵図』は同時代においても、映画研究史においてもこうした「姦通映画」の一つとしてカテゴライズされてきた。しかし溝口は、映画において女性を「解放」してくれる理想の「恋人」役に上原謙を起用し、1930年代から松竹女性映画を通して構築されてきた彼の二枚目としてのスター・イメージ、すなわち「フェミニン」な男性像を活用するばかりかさらにそれを過剰なまでに誇張して、「不<sup>インポテンツ</sup>能」な男性人物を作り出している。結局、呪縛する夫と不<sup>インポテンツ</sup>能な恋人の狭間で苦しみつづけた『雪夫人絵図』の女性主人公は、自らの死によってしか解放されることができない。このように、第5章では、戦後的な「理想の良人」像を具現すべき人物からあえて一切の男性性を去勢することで、「姦通映画」の規範である夫／恋人の二項対立構造を解体し、当時の「姦通映画」が表象していた二元論的〈女性解放〉を批判的に捉え直そうとした溝口の試みを明らかにした。

最後の第6章では、井原西鶴の浮世草子『好色一代女』（1686年刊）を原作とした『西鶴一代女』を取り上げた。この映画は、同時代の女性映画の主な傾向に比べて、その物語構造において独自の試みがなされている映画である。まず、この映画では、原作の『好色一代女』では匿名であった「一代女」に「お春」という名前を与え、彼女を主人公とする近代的テク

ストとして、西鶴の浮世草子を非歴史的に読み直している。また、この映画は枠物語の構造を持っており、劇中劇に入るときの視点ショットによって、それら内枠の物語が女性主人公のお春によって語られる「お春の物語」になるように組み立てられている。しかし、彼女によって語られる劇中劇においては、逆に彼女は封建的な男性中心的社会のなかで搾取されつづけており、その主体性が不安定で可変的な、希薄なものとして描かれている。このように、まず溝口の映画が封建的な社会秩序のなかで女性の個人としての主体性や自己が徹底的に否定される原作の物語を、首尾一貫した自己を持つ主人公を中心にするとともにその主人公自身によって展開される近代的テキストとして変容させる作品であることを確認した。さらにそのうえで、近代的主体として能動的に思考し行為することを期待される女性主人公が、物語の中で対象化され「モノ」のように交換されていく様を克明に描写している点に着目し、溝口の企画が、主体性や自己というものをあらかじめ同定されているものとみなす近代的意味論の幻想を打ち壊そうとする試みにあったことを分析した。またその一方で、溝口は語りの主体としての位置を彼女に与え、映画という表象媒体における表象主体としての女性の位相に関するラディカルな試みを行っていたことを考察した。以上のように、第6章では、『西鶴一代女』におけるお春の描き方と、また、彼女が映画の物語世界の二つの位相に同時に存在する——語りの主体であり、かつ、劇中劇の登場人物である——という、独特な構造に焦点を置いて、このフィルムにおける女性の主体性の問題を究明した。また、『西鶴一代女』の複雑な生成プロセスを辿り、その過程で受けた検閲とそれに応じて施された改変を詳細に検討し、この映画が当時のGHQによる検閲といかに相互作用しながら生成されていったのかを確認した。この作業を通し、溝口が当時の映画における女性表象の諸規範をいかに批判的距離をもって捉えかえし、またラディカルな主題的・技法的試みを保持しながら、海外進出を果たすほどにすぐれた「占領期の日本映画」として広く認められるよういかなる演出を施したのか、溝口の巧妙な戦略を明らかにすることができた。

第2章から第6章まで検討したとおり、溝口は、当時流行していたジャンルにあえてカテゴライズされる映画をつくりながら、そのジャンルを形成する規範や約束事を解体する映画作品を産出しつづけていた。これは、当然、同時代の批評空間における鑑賞主体たちを当惑させ、ときには彼らの道徳的反発も呼び起こしたのである。

占領期の溝口映画は、日本の映画史において女性映画、または「女性解放映画」として分類されていたが、特に女性観客をターゲットにした、女性の共感を求めた映画だとはいえない。むしろ、本論文が研究作業を通して明らかにしたのは、占領期の溝口映画が、映画を見る観客が性別を問わず信じ込んでいる既成の価値観——多くの場合、二元論的な構造に支えられた価値観——を揺るがし、混乱を呼び起こす試みを繰り返し行っていたということである。



ある。特に、第3章と第6章で集中的に検討したとおり、彼の映画は、映画を鑑賞するという行為における同一化体験や見る／見られるという視線の交差による観客にとっての視覚的快楽の構造を巧みに利用し、従来その構造がスクリーン上で再生産し強化しつづけてきたジェンダーをめぐる支配的秩序を反転させ、その秩序から批判的距離を置いて見ることを観客に求めているのである。

こうして占領期の溝口映画を鑑賞の主体との関係を中心に読み直す本論文の作業は、第1章で言及したとおり、斉藤綾子が提起した「日本映画における女性映画の系譜を、女性の表象と男性主体との関係のなかでもう一度たどってみる<sup>3</sup>」という学問的試みを、映画と映画受容者との対話関係の次元にまで拡張して行なったものとして位置づけることもできるだろう。

本論文では製作・封切時期の観点から考察対象に含めることができなかったが、こうした占領期の溝口映画に顕著な、映画における鑑賞主体と視線の構造をめぐる試みを、溝口は遺作『赤線地帯』（1956年3月）においても執拗に探究しつづけている。ここで、本論文のなかで明らかにしてきた占領期の溝口テキスト群における時代的規範からの「逸脱」の様相を踏まえたうえで、そうした溝口の問いかけが『赤線地帯』においていかに展開されているかを確認することで、本論文の結びとしたい。

溝口映画における「見られる女」は、男性主体の視覚的快楽の対象ではない。彼女たちは「見られて」と同時に「見て」おり、その視線が行き届いたところには、「懦弱な男」がいる。彼はフレームの隅で妻が「売春」で稼いだ金で買ったラーメンをすすり（図1）、苦労をしながらも生活の最前線で闘いつづけている妻と幼児を残して自殺を図ったが、死ぬことすらできない情けなさに身をすくめている（図2、3）。こうした場面のなかで、フレームの中央を「売春婦」の妻に引き渡した男には照明も与えられておらず、その病弱で無能な身体は男性性どころか、存在感さえ極めて希薄である。無論、彼の顔は映し出されていない。だが、観客は充分にその顔を見ることができる。なぜなら、その「情けなさ」を見つめている憐憫と憎悪と非難と悲しみが交った女の視線が、フレームに明確に映されているからである。これらの場面で、溝口の女性は「見ている者」として「見られて」おり、観客は彼女の視線によって、男が身を縮めてまで隠そうとする壊れた男性性に向き合う。

しかし、この「懦弱な男」が家庭の外で別の顔をして女性の前に現れるとき、彼の醜い欲望をたたえた視線を、溝口が忘れているわけがない。デイビッド・ボードウェルが、一切の「溝口らしい」カメラワークもないが、投げかけられる少女の視線一つですべてが理解でき

---

<sup>3</sup> 斉藤綾子「聖と性——溝口をめぐる二つの女」四方田犬彦編『映画監督溝口健二』新曜社、1999年、293頁。

る場面<sup>4</sup>だと評価した『赤線地帯』のラストを思い出してみよう。家庭の不幸な事情のために夜の街に出た少女が初めて客引きをする場面で、カメラは緊張して躊躇しながら声をかけようとする少女の顔に迫っている（図4）。少女は観客に「見られている」。溝口の女性としては異常にアップされたその瞳には誰も映されていないが、同時に誰もが映されている。彼女の怯えた視線は、フレームの外にいるこの少女の潜在的な客としての男たちに向けられており、観客がその視線に向き合ったとき、そのフレーム外の空間＝赤線地帯はスクリーンの外へと拡張される。

このように溝口映画は、女性を映し出すことで、男性主体が向き合いたくない自らの歪んだ欲望と壊れた男性性に観客を直面させる。本論文の第3章（『夜の女たち』論）と第6章の『西鶴一代女』分析で確認したこの溝口的試みが、1956年に『赤線地帯』においてもっとも顕著に現われている理由は何であろうか。



図1 『赤線地帯』



図2 『赤線地帯』



図3 『赤線地帯』



図4 『赤線地帯』

<sup>4</sup> David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley: University of California, 2005), 139.

『赤線地帯』は、占領期に急増した街娼と「売春地区」が問題となり、「人としての尊厳を害し、性道徳に反し、社会の善良の風俗をみだす<sup>5</sup>」という理由から1956年「売春防止法」が成立した、まさに同時代の時代状況を背景とする映画である。つまり、この映画は「パンパン映画」の『夜の女たち』の延長線上にあるといえる。人道主義といういかにも戦後民主主義的な名目で根本的な対策なしに公娼制を廃止した点で、GHQの売春対策ときわめて類似している「売春防止法」をめぐる溝口は再び映画を製作したのである。

占領の残滓に向き合ったとき、視線をめぐるジェンダー的規範に対する溝口の問いかけがより一層鋭くなるのはなぜだろうか。斉藤綾子は、溝口作品における女性像を、「敗戦後の占領下の日本という歴史によって傷つけられた男性主体の外傷<sup>トラウマ</sup>という視点」から見るべきであり、「傷ついた男性主体」として溝口は「永遠の女性性」、つまり「聖」と「性」の二元論的な女性性を求めたが、それが現実の女性ではないことに気づいたのでであると主張している<sup>6</sup>。斉藤の解釈は、「占領」をより強い男性性（外国人占領者）に敗北し、自らの男性性に傷つけられた日本人男性（被占領者）という典型的な占領史観に支えられている。しかし、本論文を通して検討してきた溝口健二という映画作家は、占領者との持続的な対面と意見交換を重ねることで、占領者に要求されるモチーフを映画化しながらも、同時にそれに対する自らの批判意識も織り込むという、独自の演出法を確立した。溝口の映画は、強力な権力の統制下に置かれたとき、その状況を捉えなおすことで、巧妙な抵抗の可能性を創り出す力が、抑圧される者にあると信じている。これを、溝口映画を「見上げる視線の持ち主を権力の座に据え」て、「低い者の方が偉いという倒錯<sup>7</sup>」を画面の表層に露呈させている映画であると論じた松浦寿輝の言葉に変えて表現することも可能であろう。ただし、本論文では、こうした力関係の非対称性を呈する映像表現の規範に対する溝口的抵抗と試みは、松浦の指摘するジェンダーの問題に限られることなく、時代的規範と映画作家の創造的行為の関係を含むあらゆる権力関係を対象とするものであったと主張する。

---

<sup>5</sup> 吉見周子『増補改訂 売娼の社会史』雄山閣出版、1992年、223頁。

<sup>6</sup> 斉藤綾子「聖と性」292-293頁。

<sup>7</sup> 松浦寿輝「横臥と権力——溝口健二『祇園囃子』論（特集 映画史の挑発）」『シネティック』1号、1993年、124頁。

## 参考文献一覧

- 1) 参考文献は原則として、「一次資料」(GHQ文書、映倫記録、検閲／審査台本)と「その他の著作」に分けて並べた。
- 2) GHQ文書と検閲台本は、Box no. (ボックス番号) とSheet no. (マイクロフィッシュ番号) の順に記載し、その番号順に配列した。
- 3) 「その他の文献」は、著者もしくは編者の姓を五十音順に配列した。英語文献を含めて外国人著者の場合、姓、名の順に記載し、アルファベット順に配列した。
- 4) 同一著者による複数の著書の場合、発刊年度が早い順に配列した。ただし、同年に発刊された同一著者による著作は、書名を基準に五十音順に配列した。
- 5) 著者・編者が特定できない文献については、題目の五十音順に配列した。
- 6) 主題と副題の間は「——」を挿入することで統一した。
- 7) プランゲ文庫を含め、雑誌、新聞、学術誌、紀要などの巻号情報は、すべて「巻、号」(どちらか一方しかない場合は「号」のみ、巻号情報が特定できない場合は年月のみ)に名称を統一した。
- 8) インターネットサイトは、当該サイトの名称を五十音順に配列し、次に当該サイトのアドレス、最終アクセス日を記載した。

### 1. 一次資料

- (1) GHQ/SCAP文書 (東京国立国会図書館所蔵資料、マイクロフィッシュ)

Box no. 5140, Sheet no. CIE(D)00227

Box no. 5247, Sheet no. CIE(B)01751

Box no. 5278, Sheet no. CIE(A)01896-01898

Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01410-01418

Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01440

Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01443-01444

Box no. 5304, Sheet no. CIE(D)01454

Box no. 5305, Sheet no. CIE(D)01446-01459

Box no. 5305, Sheet no. CIE(D)01461-01464

Box no. 5306, Sheet no. CIE(D)01514-01515

Box no. 5308, Sheet no. CIE(A)02386

Box no. 8601, Sheet no. CIS 02811-02813

Box no. 8601, Sheet no. CIS 02825-02826

## (2) 映画倫理規程審査記録

日本映画連合会映画倫理規程管理部『映画倫理規程審査報告』1号（1949年7月）-19号（1951年1月）

——『映画倫理規程審査記録』20号（1951年3月）-34号（1952年5月）

## (3) 映画台本

〈CIE検閲台本（東京国立国会図書館所蔵）〉

“The Lewd Woman of the Age (Koshoku Ichidai-Onna)”

Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01883-01885

“Portrait of Madame Yuki (Yuki Fujin Ezu)”

Box no. 5296, Sheet no. CIE(B)02110-02113

“The Beauty and The Idiot (Bibo to Hakuchi)”  
Box no. 5296, Sheet no. CIE(B)02114-02116

“Yoru no Onna-Tachi”  
Box no. 5300, Sheet no. CIE(B)02290-02291

〈台本（早稲田大学坪内記念演劇博物館所蔵）〉〔題名の五十音順〕

『西鶴一代女』請求記号：ARC 36803

『西鶴一代女 全十五巻』請求記号：ヨ05 6071

『女優須磨子の恋』改訂版、請求記号：ヨ05 173 1

『花ある毒草——幻灯版』請求記号：小畑文庫2103

『花ある毒草 第3篇』（全2巻）請求記号：小畑文庫2105

『花の素顔』請求記号：ロ05 6676 b、ロ05 6676

『雪夫人絵図』請求記号：ARC 36355

『雪夫人絵図』台本謄写版、請求記号：ヨ05 9999

『我が恋は燃えぬ 全九巻』請求記号：ヨ05 7575

#### (4) 年鑑

岩本憲児・牧野守監修『映画年鑑 戦後編11（1950年版）』日本図書センター、1998年

——『映画年鑑 戦後編12（1951年版）』日本図書センター、1998年

——『映画年鑑 戦後編13（1952年版）』日本図書センター、1998年

時事通信社編『映畫・藝能年鑑 1947年版』時事通信社、1947年

## 2. その他の著作

### (1) 日本語文献

荒正人「チャタレイ夫人の恋人」『雄鶏通信』6巻8号、1950年8月、44-47頁

有山輝雄『占領期メディア史研究——自由と統制・1945年』柏書房、1996年

飯島正「雪夫人絵図」『キネマ旬報』3号、1950年11月、47頁

五十嵐恵邦『敗戦の記憶——身体・文化・物語1945-1970』中央公論新社、2007年

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

池川玲子「占領軍が描いた日本女性史——CIE映画『伸びゆく婦人』の検討 (特集 映画をめぐる歴史と時間)」『歴史評論』753号、2013年1月、20-34頁

磯村英一・木村武夫・孝橋正一編『釜ヶ崎——スラムの生態』ミネルヴァ書房、1961年

板倉史明「「無垢な」観客と「洗練された」観客——初期映倫時代1949-56年における隠喩的描写法」杉野健太郎編『映画のなかの社会／社会のなかの映画』ミネルヴァ書房、2011年、99-112頁

——「占領期におけるGHQのフィルム検閲——所蔵フィルムから読み解く認証番号の意味」『東京国立近代美術館研究紀要』2012年3月、54-60頁

井上雅雄『文化と闘争——東宝争議1946-1948』新曜社、2007年

——「占領下の映画産業と大映の企業経営」『立教経済学研究』66巻4号、2013年3月、73-104頁

井原西鶴「好色一代女」『新編日本古典文学全集 六六 井原西鶴集①』東明雅校注・訳、小学館、1996年

今村昌平ほか編『講座日本映画5 (戦後映画の展開)』岩波書店、1987年

岩崎昶『占領されたスクリーン——わが戦後史』新日本出版社、1975年

岩本憲児編『家族の肖像——ホームドラマとメロドラマ』森話社、2007年

——編『占領下の映画——解放と検閲』森話社、2009年

上杉忍『二次大戦下の「アメリカ民主主義」』講談社、2000年

上原謙「インタビュー日本のスター4回 上原謙の巻——運命に従った天下の二枚目（前篇）  
聞き手：水野晴郎」『キネマ旬報』873号、1983年11月、97-104頁

——「インタビュー日本のスター5回 上原謙の巻——運命に従った天下の二枚目（後篇）  
聞き手：水野晴郎」『キネマ旬報』874号、1983年12月、98-104頁

上村千賀子『女性解放をめぐる占領政策』勁草書房、2007年

江藤淳『閉された言語空間——占領軍の検閲と戦後日本』文芸春秋、1989年

遠藤竜雄『映倫——歴史と事件』ぺりかん社、1973年

大越愛子・井桁碧編『戦後思想のポリティクス』青弓社、2005年

大嶋果織「戦後日本における「キリスト教家庭像」に関する一考察——アーマ・ハイボウ宣  
教師の活動と「キリスト教家庭像」の受容をめぐる」『基督教論集』41号、1998年3月、  
85-104頁

岡野幸江・長谷川啓・渡邊澄子編『買売春と日本文学』東京堂出版、2002年

岡原都『アメリカ占領期の民主化政策——ラジオ放送による日本女性再教育プログラム』明  
石書店、2007年

小倉武志「作家の系譜（1）——溝口健二と女性映画」『新映画』3巻3号、1946年3月、12-13  
頁

落合矯一「鑑賞指導——最近の映画より」『映画教室』2巻6号、1948年8月、22-24頁

各務千代『悲しき抵抗——闇の女の手記』江戸橋書房、1948年

桂千穂「桂千穂の映画漂流記——第6回 5年も追い求めた溝口健二監督『雪夫人絵図』」『シ  
ナリオ』705号、2007年4月、67-69頁

加藤幹郎『映画 視線のポリティクス——古典的ハリウッド映画の戦い』筑摩書房、1996年

——「列車の映画あるいは映画の列車——モーション・ピクチュアの文化史」『映画とは何



か』みすず書房、2001年

——『映画の領分——映像と音響のポイエーシス』フィルムアート社、2002年

——『列車映画史特別講義——芸術の条件』岩波書店、2012年

神近市子編『サヨナラ人間売春』現代社、1956年

鴨下信一『誰も「戦後」を覚えていない』文藝春秋、2006年

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

川島優子「江戸時代における『金瓶梅』の受容（1）——辞書、随筆、洒落本を中心として」『龍谷紀要』32巻1号、2010年9月、1-20頁

川本静子『〈新しい女たち〉の世紀末』みすず書房、1999年

姜尚中『日本人はどこへ行くのか——ふたつの戦後と日本』大和書房、2007年

貴志俊彦・土屋由香編『文化冷戦の時代——アメリカとアジア』国際書院、2009年

岸松雄「上原謙論覚書」『キネマ旬報』96号、1954年1月、23-25頁

北川冬彦「溝口のリアリティ（特集映画批評 夜の女たち）」『キネマ旬報』37号、1948年7月、19頁

城戸四郎『日本映画伝——映画製作者の記録』文藝春秋新社、1956年

キネマ旬報編集部「原作者別文芸映画目録——1945年～1951年前半」『キネマ旬報』20号、1951年8月、13-14頁

君島逸平「映画評——わが恋は燃えぬ・「らせん階段」・マツガイアの発見」『九州タイムズ』1050号、1949年2月28日、2面

黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編『日本映画は生きている 第5巻——監督と俳優の美学』岩波書店、2010年

桑原稲敏『切られた猥褻——映倫カット史』読売新聞社、1993年

グラック、キャロル『歴史で考える』梅崎透訳、岩波書店、2007年

恵泉女学園大学平和文化研究所編『占領と性——政策・実態・表象』インパクト出版会、2007年

源氏八郎「今流行のパンパン映画をめぐる——「夜の女たち」「白い野獣」「悲しき抵抗」「肉体の門」とは」『芸能往来』3巻5号、1948年4月、9-11頁

河野真理江「上原謙と女性映画——1930年代後半の松竹大船映画における女性観客性の構築」『映像学』87号、2011年、24-43頁

——「文芸メロドラマの映画史的位罫——「よろめき」の系譜、商品化、批評的受容」『立教映像身体学研究』1号、2013年、25-44頁

——「『獵銃』論——「文芸メロドラマ」の範例的作品として」『映像学』90号、2013年、57-75頁

小川利夫・新海英行編『GHQの社会教育政策——成立と展開』大空社、1990年

小林勝『禁じられたフィルム——映倫日記』春陽堂、1956年

ゴードン、アンドルー編『歴史としての戦後』上・下、中村正則監訳、みすず書房、2001年

斎藤暁「我等の生涯の最良の映画56——いつも意識していた「西鶴一代女」」『キネマ旬報』944号、1986年9月、145-147頁

酒井晃「戦後日本社会における高橋鐵のセクシュアリティとナショナリズム」『文学研究論集』36号、2011年、113-130頁

阪田英一『わが映倫時代』共立通信社、1977年

佐藤泉『戦後批評のメタヒストリー——近代を記憶する場』岩波書店、2005年

佐藤卓己『八月十五日の神話——終戦記念日のメディア学』筑摩書房、2005年

佐藤忠男『日本映画史』第2巻、岩波書店、1995年

——『溝口健二の世界』平凡社、2006年

猿橋勝子「女の戦後史-6-「キューリー夫人」——女性科学者のイバラの道」『朝日ジャーナル』25巻18号、1983年4月、34-39頁

シオン、ミシェル『映画にとって音とはなにか』川竹英克、ジョジアーヌ・ピノン訳、勁草書房、2009年

品田雄吉ほか「(座談会)「西鶴一代女」が提起するもの(特集「西鶴一代女」を再認識する)」『シナリオ』23巻6号、1967年5月、14-26頁

清水晶『戦争と映画——戦時中と占領下の日本映画史』社会思想社、1994年

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

——『ある映画監督——溝口健二と日本映画』岩波書店、1976年

——『小説 田中絹代』読売新聞社、1983年

住本利男『占領秘録』上巻、毎日新聞社、1952年

竹前栄治『GHQ』岩波書店、1983年

田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ——戦後映画の解放』中央公論社、1976年

谷川建司『アメリカ映画と占領政策』京都大学学術出版会、2002年

——「占領下日本における米ソ映画戦——総天然色映画の誘惑(特集 映画史と政治・社会)」『インテリジェンス』7号、2006年7月、71-80頁

田村泰次郎(原作)・小沢不二夫(脚色)「肉体の門——吉本映画大泉スタジオ提携作品」『映画評論』5巻4号、1948年5月、28-41頁

田村都史子「日本初演の「人形の家」」『梅光女学院大学 論集』14号、1981年3月、65-74頁

ダワー、ジョン『敗北を抱きしめて——第二次大戦後の日本人 増補版』上・下、三浦陽一・高杉忠明・田代泰子訳、岩波書店、2004年

茶園敏美「語り尽くされること／了解されてしまうこと——「パンパン」という表象(特集 読み直す〈女〉——物語・経験・アート)」『女性学年報』23号、2002年、90-107頁

——『パンパンとは誰なのか——キャッチという占領期の性暴力とGIとの親密性』インパクト出版会、2014年

土屋由香「「パブリック・ディプロマシー」の出発点としてのアメリカ占領軍・CIE映画 (特集 映画史と政治・社会)」『インテリジェンス』7号、2006年7月、60-70頁

——『親米日本の構築——アメリカの対日情報・教育政策と日本占領』明石書店、2009年

土屋由香・吉見俊哉編『占領する眼・占領する声——CIE/USIS映画とVOAラジオ』東京大学出版会、2012年

坪井秀人『戦争の記憶をさかのぼる』筑摩書房、2005年

坪井秀人・藤木秀朗編『イメージとしての戦後』青弓社、2010年

津村秀夫「溝口健二「夜の女たち」と悪の感覚」『映画春秋』17号、1948年8月、9-15頁

——「「夜の女たち」を観て」『近代映画』4巻8号、1948年8月、18-19頁

——「映画と文学に関する断章」『キネマ旬報』20号、1951年8月、10-12頁

——「姦通映画ブーム」『婦人公論』37巻12号、1951年12月、106-109頁

——『映画と人間像』三笠書房、1955年

豊田真穂『占領下の女性労働改革——保護と平等をめぐる』勁草書房、2007年

ドーン、メアリ・アン『欲望への欲望——1940年代の女性映画』松田英男監訳、勁草書房、1994年

中澤千磨夫『小津安二郎・生きる哀しみ』PHP研究所、2003年

中村正則『戦後史』岩波書店、2005年

長田秀雄「カルメン逝きぬ」『苦楽』2巻1号、1947年1月、133-149頁

長門洋平『映画音響論——溝口健二映画を聴く』みすず書房、2014年

成田龍一ほか編『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

西清子編『占領下の日本婦人政策——その歴史と証言』ドメス出版、1985年

西田宣善編『溝口健二集成』キネマ旬報社、1991年

西村雄一郎「溝口健二 音と映像」『ユリイカ』24巻10号、1992年10月、82-89頁

——『黒澤明と早坂文雄——風のように侍は』筑摩書房、2005年

丹羽美之・吉見俊哉編『岩波映画の1億フレーム（記録映画アーカイブ1）』東京大学出版会、2012年

——編『戦後復興から高度成長へ——民主教育・東京オリンピック・原子力発電（記録映画アーカイブ2）』東京大学出版会、2014年

蓮實重彦・山根貞男・吉田喜重編『国際シンポジウム小津安二郎——生誕100年記念「OZU 2003」の記録』朝日新聞社、2004年

長谷正人・中村秀之編『映画の政治学』青弓社、2003年

浜野保樹『偽りの民主主義——GHQ・映画・歌舞伎の戦後秘史』角川書店、2008年

原田健一「綴方と映画——重層化したメディアにおける意味の変容（特集 映画史と政治・社会）」『インテリジェンス』7号、2006年7月、81-90頁

久板栄二郎『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

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

フーコー、ミシェル『監獄の誕生——監視と処罰』田村俣訳、新潮社、1977年

福島鑄郎『戦後雑誌発掘』洋泉社、1985年

藤目ゆき『性の政治学——公娼制度・堕胎罪体制から売春防止法・優生保護法体制へ』不二出版、1997年

舟橋聖一「雪夫人絵図」『新選現代日本文学全集14 舟橋聖一集』筑摩書房、1958年、5-131頁

古川薫『花も嵐も——女優・田中絹代の生涯』文芸春秋、2004年

ブランドフォード、スティーヴ・グラント、バリー・キース、ヒリアー、ジム『フィルム・スタディーズ事典——映画・映像用語のすべて』杉野健太郎・中村裕英監修・訳、2004年

ブルックス、ピーター『メロドラマ的想像力』四方田犬彦・木村慧子訳、産業図書、2002年

堀ひかり「映画を見ることと語ること——溝口健二『夜の女たち』(1948年)をめぐる批評・ジェンダー・観客」『映像学』68号、2002年、47-66頁

松浦寿輝「横臥と権力——溝口健二『祇園囃子』論（特集 映画史の挑発）」『シネティック』1号、1993年、120-144頁

マルシアーノ、ミツヨ・ワダ編『「戦後」日本映画論——一九五〇年代を読む』青弓社、2012年

水口紀勢子『映画の母性——三益愛子を巡る母親像の日米比較』彩流社、2005年

溝口健二「国際演出賞を受けて——狙った間の成功」『読売新聞』1952年9月22日朝刊、2面

南博編『戦後資料文化』日本評論社、1973年

宮越勉「映画のなかの志賀直哉——伊丹万作、小津安二郎らの場合（特集トリプレクスとしての文学と思想と映画）」『文芸研究』108号、2009年、5-36頁

村川英「1930年代から1950年代を軸に考える——新派映画から占領下の女性映画まで（特集 女性イメージと女性表現）」『環太平洋女性学研究会会報 Rim』4巻2号、2002年3月、23-40頁

モラスキー、マイク『占領の記憶／記憶の占領——戦後沖縄・日本とアメリカ』鈴木直子訳、青土社、2006年

安田清夫「風の中の牝鶏」『映画評論』6巻11号、1948年12月、39-40頁

山本明『カストリ雑誌研究——シンボルにみる風俗史』出版ニュース社、1976年

山本武利『占領期メディア分析』法政大学出版局、1996年

——『GHQの検閲・諜報・宣伝工作』岩波書店、2013年

吉原順平『日本短編映像史——文化映画・教育映画・産業映画』岩波書店、2011年

吉見周子『売娼の社会史 増補改訂』、雄山閣、1992年

依田義賢「夜の女たち」『映画芸術』3巻3号、1948年4月、39-48頁

——「シナリオ『西鶴一代女』」『映画評論』1952年1月号、108-133頁

——『溝口健二の人と芸術』田畑書店、1976年

——・新藤兼人「わが恋は燃えぬ」『シナリオ』4巻4号、1948年11月、36-63頁

四方田犬彦編『映画監督溝口健二』新曜社、1999年

渡邊大輔「占領期における国産漫画映画の上映実態と観客」『芸術・メディア・コミュニケーション』10号、2013年、77-87頁

渡邊哲哉「ミシンの使い方」『女性の科学』1948年6月号、18-23頁、国立国会図書館憲政資料室プランゲ文庫、ZE17

〈著者名のない著作・記事等〉

「映画 松竹京都映画——わが恋は燃えぬ」『報知新聞』24369号、1949年2月16日、ページ表記なし

「映画館——「夜の女たち」大ヒット」『キネマ旬報』1948年7月、41頁

「映画評——わが恋は燃えぬ」『西日本新聞』2370号、1949年2月20日、3面

「女も今こそ國民」『週刊婦女新聞』2027号、1939年4月、『婦女新聞 復刻版』63巻、1985年、383頁

『昭和二万日の全記録』第7巻、講談社、1989年

『昭和二万日の全記録』第8巻、講談社、1989年

「新映画——わが恋は燃えぬ（松竹作品）」『週刊朝日』54巻9号、1949年2月、23頁

「新作誌上封切——夜の女たち（松竹京都作品）」『映画文化』3巻4号、1948年4月、17頁

「「妻もの」映画の流行と「或る夜ふたたび」」『キネマ旬報』147号、1956年6月、62-67頁

「特集 占領下のNIPPON(1)」『NFCニューズレター』19号、1998年5・6月、2-9頁

「特集 占領下のNIPPON(2)」『NFCニューズレター』20号、1998年7・8月、2-7頁

「浪華悲歌——あす鑑賞会」『西日本新聞』1486号、1946年9月10日、2面

「パンパンロケ随行記——松竹映画「夜の女たち」」『キネマ画報』2巻5号、1948年5月、ページ表記なし

「風紀対策に関する意見書」『婦人新報』563号、1946年11月、4-6頁

「米軍よりほめられた『夜の女達』松竹京都作品」『スクリーン・タイムス』1948年3月2日号、1頁、国立国会図書館憲政資料室、プランゲ文庫、VH3-So24

「ベスト・テン選出を終りて」『キネマ旬報』1948年度決算特別号、1949年2月、20-23頁

「溝口健二監督作品——夜の女たち」『キネマ旬報』2巻4号、1948年4月、ページ数表記なし

(新聞広告)『愛媛新聞』1949年6月24日、2面。

——『読売新聞』1948年4月18日朝刊、2面

——『読売新聞』1948年4月26日朝刊、2面

——『読売新聞』1948年5月13日朝刊、2面

——『読売新聞』1948年12月3日朝刊、2面

——『読売新聞』1950年3月19日夕刊、4面

——『読売新聞』1950年6月3日朝刊、3面

——『読売新聞』1950年10月13日夕刊、4面

——『読売新聞』1951年9月11日夕刊、2面

——『読売新聞』1951年9月12日夕刊、2面

——『読売新聞』1951年9月13日夕刊、1面



——『読売新聞』1951年9月14日朝刊、4面

「わが恋は燃えぬ」映画評『時事新報』20380号、1949年2月14日、ページ表記なし

## (2) 外国語文献

Altman, Rick. "Reusable Packaging: Generic Products and the Recycling Process." In *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, edited by Nick Browne. Berkeley: University of California Press, 1998.

Bordwell, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California, 2005.

Bradbury, Malcolm and McFarlane, James. "The Name and Nature of Modernism." In *Modernism: 1890-1930*, edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane, 37-38. Harmondsworth: Penguin, 1976.

Burch, Noël. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979.

Cohen, Robert Neil. "Textual Poetics in The Films of Kenji Mizoguchi: A Structural Semiotics of Japanese Narrative." PhD diss., University of California, 1983.

———. "Why Does Oharu Faint? Mizoguchi's *The Life of Oharu* and Patriarchal Discourse." In *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, edited by Arthur Nalletti and David Desser, 33-55. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

Curie, Eve. *Madame Curie: A Biography*. Garden City, NY: Doubleday, Doran, & Co., 1938.

Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

Freiburg, Freda. *Women In Mizoguchi Films*. Edited by J. V. Neustupny and Y. Sugimoto. Melbourne: The Japanese Studies Centre, 1981.

Igarashi, Yoshikuni. *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Inoue, Kyoko. *MacArthur's Japanese Constitution: A Linguistic and Cultural Study of Its Making*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Izbicki, Joanne. "The Shape of Freedom: The Female Body in Post-Surrender Japanese Cinema." *U.S.-Japan Women's Journal*, English Supplement 12 (1997): 109-153. (ジョアン・イズビッキ「自由の表象——敗戦後の日本映画における女性の身体」杉山聡美訳『日米女性ジャーナル』23号、1998年、93-130頁)

Kano, Ayako. *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender, and Nationalism*. New York: Palgrave, 2001.

Kinoshita, Chika. "Mise-en-scène of Desire: The Films of Mizoguchi Kenji." PhD diss., University of Chicago, 2007. Accessed November 30, 2014. ProQuest Dissertations & Theses.

Kitamura, Hiroshi. *Screening Enlightenment: Hollywood and the Cultural Reconstruction of Defeated Japan*. Ithaca: Cornell University Press, 2010. (北村洋『敗戦とハリウッド——占領下日本の文化再建』名古屋大学出版会、2014年)

Koikari, Mire. *Pedagogy of Democracy: Feminism and the Cold War in the U.S. Occupation Japan*. Philadelphia: Temple University Press, 2008.

Lowy, Dina. *The Japanese "New Woman": Images of Gender and Modernity*. New Jersey: Rutgers University Press, 2007.

Luther, Catherine A. and Boyd, Douglas A. "American Occupation Control over Broadcasting in Japan, 1945-1952." *Journal of Communication* 47, no. 2 (June 1997): 39-59.

Mcdonald, Keiko I. "Whatever Happened to Passive Suffering?: Women on Screen." In *The Confusion Era: Art and Culture of Japan During the Allied Occupation, 1945-1952*, edited by Mark Sandler, 53-71. Seattle and London: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 1997.

Modleski, Tania. "Time and Desire in the Woman's Film." In *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, edited by Christine Gledhill, 332-334. London: British Film Institute, 1992.

Schwarz, Frederic D. "1947: The Kinsey Report." *American Heritage* 48, no. 8 (Dec 1997): 98-99.

Smith, Geoffrey S. "National Security and Personal Isolation: Sex, Gender, and Disease in the Cold-War United States." *The International History Review* 14, no. 2 (May 1992): 307-337.

Sorensen, Lars-Martin. *Censorship of Japanese Films during the U.S. Occupation of Japan: The Cases of Yasujiro Ozu and Akira Kurosawa*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2009.

Takeuchi, Michiko. "'Pan-Pan Girls' Performing and Resisting Neocolonialism(s) in the Pacific Theater: U.S. Military Prostitution in Occupied Japan, 1945-1952." In *Over there: Living with the U.S. Military Empire from World War Two to the Present*, edited by Maria Höhn and Seungsook Moon, 78-108. Durham and London: Duke University Press, 2010.

Ward, Robert E. and Yoshikazu, Sakamoto eds. *Policy and Planning During the Allied Occupation of Japan*. Honolulu: University Press of Hawaii, 1987.

### (3) インターネットサイト

木全公彦「黒澤明のエロ映画 第一篇」『映画の国』  
<http://www.eiganokuni.com/kimata/40.html> (最終アクセス：2013年9月15日)

中村秀之「占領下米国教育映画についての覚書——『映画教室』誌にみるナトコ（映写機）とCIE映画の受容について」『CineMagaziNet!』  
<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN6/nakamura.htm> (最終アクセス：2014年8月30日)

藤井仁子「家から抵抗へ——成瀬巳喜男の「女性映画」」『CineMagaziNet!』3号  
<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN3/text1.html> (最終アクセス：2014年9月30日)

### (4) 映像資料〔公開年順〕

#### 〈溝口健二の演出作品〉

『女優須磨子の恋』松竹、1947年〔DVD：『あの頃映画 松竹DVDコレクション 女優須磨子の恋』松竹、2014年、DB-0757〕

『夜の女たち』松竹、1948年〔DVD：松竹ホームビデオ、2006年、DB-0007〕

『我が恋は燃えぬ』松竹、1949年〔DVD：『あの頃映画 松竹DVDコレクション 我が恋は燃えぬ』松竹、2014年、DB-0759〕

『雪夫人絵図』滝村プロダクション＝新東宝、1950年〔DVD：『日本名作映画集51 雪夫人絵図』コスモコンテンツ、2011年、COS-051〕

『西鶴一代女』児井プロ＝新東宝、1952年〔DVD：『日本名作映画集50 西鶴一代女』コスモコンテンツ、2011年、COS-050〕

『赤線地帯』大映、1956年〔DVD：『溝口健二 大映作品集Vol.2 1954-1956』角川エンタテインメント、2006年、DABA 0293-4〕

#### 〈その他の映画作品〉

ルロイ、マーヴィン『キュリー夫人』1943年〔DVD：ファーストトレーディング、2011年、FRT-267〕

衣笠貞之助『女優』東宝、1947年〔VHS：『日本映画傑作全集 女優』東宝、1996年、TND1607〕

小津安二郎『風の中の牝鷄』松竹、1948年〔DVD：『日本名作映画集20 風の中の牝鷄』コスモコンテンツ、2011年、COS-020〕

成瀬巳喜男『白い野獣』東宝＝田中プロ、1950年〔日本映画専門チャンネル  
(<http://www.nihon-eiga.com/>) 2009年7月放送「没後40年成瀬巳喜男劇場SP」〕

#### 〈東京国立近代美術館フィルムセンター特別映写による閲覧〉〔公開年順〕

マキノ正博『肉体の門』1948年（2013年1月16日閲覧）

亀井文夫『女の一生』1949年（2013年1月16日閲覧）

今村貞雄『美しき本能』1949年（2013年7月11日閲覧）

島耕二『処女宝』1950年（2014年1月14日閲覧）

佐々木啓祐『三つの結婚』1950年（2014年1月14日閲覧）

中平康『美德のよろめき』1957年（2014年1月14日閲覧）

# 図版出典一覧

## 第2章

図1-1 『女優』衣笠貞之助、東宝、1947年〔VHS：『日本映画傑作全集 女優』東宝、1996年、TND1607〕 .....	38
図1-2 『女優』 .....	38
図2-1 『女優須磨子の恋』溝口健二、松竹、1947年〔DVD：『あの頃映画 松竹DVDコレクション 女優須磨子の恋』松竹、2014年、DB-0757〕 .....	41
図2-2 『女優須磨子の恋』 .....	41
図3-1 『キュリー夫人』マーヴィン・ルロイ、1943年〔DVD：ファーストトレーディング、2011年、FRT-267〕 .....	44
図3-2 『キュリー夫人』 .....	44
図4-1 『女優』 .....	46
図4-2 『女優』 .....	46
図5-1 『女優』 .....	48
図5-2 『女優』 .....	48
図6-1 『女優』 .....	48
図6-2 『女優』 .....	48
図7-1 『女優』 .....	49
図7-2 『女優』 .....	49
図7-3 『女優』 .....	50

## 第3章

図1 「溝口健二監督作品——夜の女たち」『キネマ旬報』2巻4号、1948年4月、ページ数表記なし。 .....	58
図2 同上 .....	58
図3 『夜の女たち』溝口健二、松竹、1948年〔DVD：松竹ホームビデオ、2006年、DB-0007〕 .....	59

図4-1	台本『花ある毒草——幻灯版』早稲田大学演劇博物館所蔵	61
図4-2	台本『花ある毒草 第3篇』（全2巻）早稲田大学演劇博物館所蔵	61
図5	『夜の女たち』	65
図6	『夜の女たち』	65
図7	『夜の女たち』	66
図8	『夜の女たち』	72
図9	『夜の女たち』	74
図10	『夜の女たち』	74
図11	『風の中の牝鶏』小津安二郎、松竹、1948年〔DVD：『日本名作映画集20 風の中の牝鶏』コスモコンテンツ、2011年、COS-020〕	78
図12	『風の中の牝鶏』	78
図13	『風の中の牝鶏』	79
図14	『白い野獣』成瀬巳喜男、東宝＝田中プロ、1950年〔日本映画専門チャンネル（ <a href="http://www.nihon-eiga.com/">http://www.nihon-eiga.com/</a> ）2009年7月放送「没後40年成瀬巳喜男劇場S P」〕	85
図15	『夜の女たち』	89
図16	『夜の女たち』	89
図17	『夜の女たち』	90
図18	『夜の女たち』	90
図19-1	『夜の女たち』	99
図19-2	『夜の女たち』	99
図20	『夜の女たち』	100
図21	『夜の女たち』	100
図22	『夜の女たち』	101

## 第4章

図1	『我が恋は燃えぬ』溝口健二、松竹、1949年〔DVD：『あの頃映画 松竹DVDコレクション 我が恋は燃えぬ』松竹、2014年、DB-0759〕	109
図2	『我が恋は燃えぬ』	109
図3	『我が恋は燃えぬ』	110
図4	『我が恋は燃えぬ』	110
図5	『我が恋は燃えぬ』	111

図6 『我が恋は燃えぬ』 .....	111
図7-1 『我が恋は燃えぬ』 .....	112
図7-2 『我が恋は燃えぬ』 .....	112
図8 『我が恋は燃えぬ』 .....	113
図9-1 『我が恋は燃えぬ』 .....	113
図9-2 『我が恋は燃えぬ』 .....	113
図10 『我が恋は燃えぬ』 .....	119
図11 『我が恋は燃えぬ』 .....	119

## 第5章

図1 「美貌と白痴」CIE検閲台本の表紙 (Box no. 5296, Sheet no. CIE(B)02115) .....	127
図2 『雪夫人絵図』新聞広告(『読売新聞』1950年10月13日夕刊、4面) .....	143
図3 『真珠夫人』新聞広告(『読売新聞』1950年10月20日夕刊、4面) .....	143
図4 「雪夫人絵図」CIE検閲台本の表紙 (Box no. 5296, Sheet no. CIE(B) 02110-02113) .....	155
図5 『雪夫人絵図』溝口健二、滝村プロダクション=新東宝、1950年〔DVD:『日本名作 映画集51 雪夫人絵図』コスモコンテンツ、2011年、COS-051〕 .....	166
図6 『雪夫人絵図』 .....	166
図7 『雪夫人絵図』 .....	167
図8 『雪夫人絵図』 .....	167
図9 『雪夫人絵図』 .....	168
図10 『雪夫人絵図』 .....	170
図11 『雪夫人絵図』 .....	170
図12 『雪夫人絵図』 .....	171
図13 『雪夫人絵図』 .....	171
図14 『雪夫人絵図』 .....	171
図15 『雪夫人絵図』 .....	171
図16 『雪夫人絵図』 .....	171
図17 『雪夫人絵図』 .....	171

## 第6章

図1	1948年「好色一代女」CIE検閲台本の表紙 (Box no. 5268, Sheet no. CIE(B)01884) .....	185
図2	『西鶴一代女』溝口健二、兄井プロ=新東宝、1952年〔DVD：『日本名作映画集50 西 鶴一代女』コスモコンテンツ、2011年、COS-050〕 .....	201
図3	『西鶴一代女』 .....	201
図4	『西鶴一代女』 .....	201
図5	『西鶴一代女』 .....	201
図6	『西鶴一代女』 .....	202
図7	『西鶴一代女』 .....	202
図8	『西鶴一代女』 .....	202
図9	『西鶴一代女』 .....	202
図10	『西鶴一代女』 .....	203
図11	『西鶴一代女』 .....	203
図12	『西鶴一代女』 .....	204
図13	『西鶴一代女』 .....	204
図14	『西鶴一代女』 .....	205
図15	『西鶴一代女』 .....	205
図16	『西鶴一代女』 .....	205
図17	『西鶴一代女』 .....	207
図18	『西鶴一代女』 .....	207
図19	『西鶴一代女』 .....	207
図20	『西鶴一代女』 .....	207
図21	『西鶴一代女』 .....	211
図22	『西鶴一代女』 .....	211
図23	『西鶴一代女』 .....	211
図24	『西鶴一代女』 .....	214
図25	『西鶴一代女』 .....	214
図26	『西鶴一代女』 .....	214
図27	『西鶴一代女』 .....	214
図28	『西鶴一代女』 .....	216
図29	『西鶴一代女』 .....	216



図30	『西鶴一代女』 .....	216
図31	『西鶴一代女』 .....	216
図32	『西鶴一代女』 .....	220
図33	『西鶴一代女』 .....	220
図34	『西鶴一代女』 .....	220
図35	『西鶴一代女』 .....	220
図36	『西鶴一代女』 .....	223

## 結章

図1	『赤線地帯』溝口健二、大映、1956年〔DVD：『溝口健二 大映作品集Vol.2 1954-1956』 角川エンタテインメント、2006年、DABA 0293-4〕 .....	235
図2	『赤線地帯』 .....	235
図3	『赤線地帯』 .....	235
図4	『赤線地帯』 .....	235

# 初出一覧

いずれの章も初出の論文・発表に大幅な加筆・改稿を施している。

## 第1章

書き下ろし

## 第2章

「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」『文学研究論集』30号、2012年

## 第3章

「占領期の溝口健二と「パンパン映画」——GHQ の検閲と『夜の女たち』の交差する「娼婦」たち」『アート・リサーチ』14号、2014年

「戦後占領期の日本映画における「買春」——1948年の「パンパン映画」を中心に」筑波大学比較・理論文学会年次大会、2013年2月、筑波大学（口頭発表）

## 第4章

「占領下の映画政策と溝口健二の「女性解放映画三部作」——『わが恋は燃えぬ』を中心に」『文学研究論集』31号、2013年

「溝口健二と戦後民主主義再考——占領下の日本映画界における「女性解放映画三部作」の位置づけ」日本映画学会第1回例会、2012年6月、国士舘大学（口頭発表）

「「贈られた」革命に抗して——占領政策の転換期における溝口健二の民主主義啓蒙映画」筑波大学比較・理論文学会年次大会、2012年2月、筑波大学（口頭発表）

## 第5章

書き下ろし

## 第6章

書き下ろし