

## 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

堀ひかり

はじめに

本稿は、溝口健二(1898-1956)の『夜の女たち』(1948年)をとりあげ、作品を当時の社会的文脈に照らし合わせながら、ジェンダーの政治学をめぐる映画テキスト、批評、観客の相互連関的な関係を考察する。

『夜の女たち』は——先行研究においては不人気だったが——、松竹に戦後第一位の封切配収をもたらし、多くの観客を動員し(松竹 [1996: 627])、当時の映画評でも積極的にとりあげられたきわめて興味深い作品である。敗戦という体験とそれが日本人の男性性にゆらぎをもたらしたこの占領期(1945-1952)という時期に(ダワー 2001上 [166-167])、このように広く歓迎された作品に何が描かれていたか考察することは、映画史的な問いかけであると同時に、また、「女を描く」ことに定評があった「巨匠」のテキストが呈示したものと、それに対する当の女性の反応はどのようなものと考えられるのか、というフェミニスト的な問いでもある。

本稿は、第一に先行研究を整理し、第二に、作品が発動するジェンダー規範を分析するとともに、映画評がそのような規範の再構築の場として成立したことを示す。第三に、同作品の受容に関する考察を行う。結論をさきどりすれば、『夜の女たち』は、国家のメタファーとしても機能する女性身体をめぐる、ジェンダー規範や言説群を視覚化して読者に呈示する場であった。とりわけ、本作品は日本女性の管理という回路をつうじた男性性の回復と再構築の欲望、純血/純潔にこだわる国家主義的な人種観が織り込まれたテキストであり、同時代の主流の映画評もまた、作品のこうした政治学を共有していた。しかし、ここに女性観客というカテゴリーをたてると、こうした映画や社会が発動するジェンダー規範の受容のあり方は一枚岩ではなく、対抗的な読みをおこなうオルタナティブな発話の位置を掬い出すことができる。

### 1. 占領期映画としての『夜の女たち』

#### 1.1) 先行研究と本論の関心

占領期の日本映画もしくは、この時期の溝口の作品にふれたものには、フラ

イバーク (Freiberg [1992])、佐藤 [1995]、イズビッキ (Izbicki [1997])、マクドナルド (McDonald [1997])、平野 [1998]、斉藤 [1999]、内藤 [1999] らの論考がある。

ジェンダー批評の観点からは、フライバークは溝口の『わが恋は燃えぬ』(1949年)における女性像を分析し、そこに男性がつくる物語に対抗する女性自身の物語の強靭さを指摘している。斉藤は、溝口作品における女性像の類型を読み込み、占領期の彼の女性像に対する葛藤と混乱を、敗戦・占領を経験した男性主体のトラウマにつなげた。また、イズビッキは占領期映画の女性の性の表象の意味について、踏み込んだ解釈をおこなっている。彼女は、裸の女性がステージで演技をする場面を含む1950年代初期の作品のテキスト分析を行い、日本人女性が政治的・文化的葛藤の場で、征服者男性と敗戦国男性の交渉と交換の手段となっていることを、丁寧にかつ説得力をもって論じている。

さて、本稿はフェミニスト批評が行ってきた作品分析の手法を踏まえつつも、ジェンダー化された受容の分析に着目し、映画作品の言説、公的な発言の場を持った特権的な「語る観客」である批評家、言説のせめぎあいのなかで「見る」観客の連環を考察したい。

## 1.2) 『夜の女たち』という作品

占領軍は、新憲法公布にあたって松竹、大映、東宝の三社に命じて、新憲法の理念である「男女同権」「基本的人権」「戦争放棄」を、それぞれ作品で表現し、憲法映画週間に上映するよう求めた。松竹に「男女同権」が割り振られたのは、同社が「女性的な」映画をつくるという了解が業界にあったためとされている(平野 [1998: 264])<sup>1)</sup>。

溝口は第一映画、新興キネマを経て、1940年から松竹の作品を撮るようになっていたが、「男女同権」の理念を作品化しようとした松竹で手がけたのは計5本で、いずれも田中絹代が主演であった。『夜の女たち』のほかは、『歌麿をめぐる五人の女』(1946年)、女性解放の理念を表現しようとしたとされる『女性の勝利』(1946年)、『女優須磨子の恋』(1947年)、『わが恋は燃えぬ』(1949年)であり、いずれも商業的にも映画評においてもさほどふるわなかった。

さて、『夜の女たち』は、溝口にとって「不調を克服した」久々の会心作とされた(北川 [1948:19])。数本のスランプの後、本来得意としてきた社会の底辺の女を描き、批評・興行成績の両面で再び大成功を収めたのである。「女性祭」、「三つの花」、「貞操地帯」と改題されたのちに落ち着いたタイトル『夜

の女たち』は、清純なイメージのあった田中絹代の「初の汚れ役」や、高杉早苗のカムバックを売りにもしていた(田中 [1948:9])。

当時の観客にならい、まず当時の新聞広告をみてみよう<sup>2)</sup>。例えば、封切に先立った『朝日新聞』の映画の広告(紙面の下段に、他の映画の広告と並んだ、幅1センチ×縦5センチほどのスペース)には、以下のようなセンセーショナルな文句が並ぶ。「未亡人、ダンサー、家出少女——夜の巷に転落したパンパンの生々しい性の本能と悲痛な涙 遂に完成した松竹映画」(1948年5月15日)「絶望! 墮落! 夜の巷に転落して行く三人姉妹の悲痛な姿! 封切迫る松竹巨篇」(同年5月16日)「巨匠溝口健二の鋭い映画リアリズム」(同年5月23日)「廿八日封切 松竹巨篇 溝口健二畢生の力作!!」(同年5月27日)「絶賛上映中 社会の波浪にもまれて転落の道をゆく悲痛な三姉妹の姿! 松竹巨篇」(同年6月1日)。映画の三人の女性の悲惨な生き様への、覗き見的好奇心をあおる広告である。

『夜の女たち』は検閲コードを守り、買春当事者である占領軍兵士を描くことはしない。女性が社会的階層を滑り落ちていくことを性的な「墮落」に関連づけ、女性の悲痛な心情を描き出すことが主眼である。物語では、房子、房子の実妹・君子、加えて房子の義妹・久美子の三人の女性が主人公である。田中絹代が扮する房子は、戦争で夫を、次いで幼児結核で息子を失った未亡人である。彼女は勤め先の会社の社長の愛人、そしてパンパンへと「転落」していく。君子は、引揚者でダンサーをしている。姉の愛人である会社社長と関係を持ち、房子が「転落」するきっかけをつくる。久美子は豊かな生活にあこがれて家出し、不良学生に強姦され、「パンパン」となる。売春に従事していないとはいえ、君子は房子を捜し歩いている時に「狩りこみ」といわれる「パンパン」の強制的な逮捕に巻き込まれ、警察そして病院に送られる。そこで彼女は妊娠していること、愛人からうつされて(もしくは引き揚げ途中の強姦によって)梅毒に罹っていることを知り自暴自棄に陥る。しかし、ラストでは、あいまいながらも彼女たちが「更正」する可能性がしめされる。君子は新たな生活への渴望を口にし、房子は久美子とともに「パンパン」生活から足を洗うことを決意、他の「パンパン」たちのリンチを受けたのち画面から去る。

『夜の女たち』製作は「パンパン」もののブームに位置付けられる。このブームは田村泰次郎の小説『肉体の門』(『群像』1947年3月号)によって始まったとも言われ、同作品もしくは類似テーマの作品が演劇、映画とメディアを変え、繰り返し上演・上映された。最初は、空気座によって、1947年8月に新宿帝都座で初演され、続演6ヶ月で530回、観客動員数50万という記録を打ち立

て、ドサ回りの偽の劇団も多く現われるほどの人気を博した(講談社編〔1989:6-7〕)。続けて1948年には、『夜の女たち』、『肉体の門』(マキノ正博監督 吉本映画・大泉スタジオ)といった映画が登場する。また、生活のために売春婦になった女性の心情を「こんな女に誰がした」と歌う歌謡曲『星の流れに』が流行していた(講談社編〔1989:70〕)。これと同時に、当事者女性の生の声を伝えることにより、「パンパン」への好奇心はエスカレートする。1947年4月22日のNHKラジオ街頭録音で、当事者「ラク町のお時」の声が電波にのり(藤倉〔1982:162-164〕)、「婦人」運動家との座談会や(山川ほか〔1947→1989〕)、都議会における公聴会などが行われ、その様子が雑誌に掲載された(小泉〔1949〕、神崎〔1949〕)。しかし、メディアにのった彼女たちの生の声は、それ自体もまた、映画・演劇などと同様に好奇の対象として消費された。

## 2. 映画とジェンダー規範：性・人種・国家

### 2.1) 映画作品の言説

『夜の女たち』では、最初に戦火のあとの残る街並みが俯瞰されたあと、冒頭シーンに立て看板が映し出される。

「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」

看板のまわりにたむろする派手な身なりの女性と、わき目もふらずに家路を急ぐ質素な身なりの房子が対照的に写しだされ、二つの分断された〈女〉の生／性が視覚化される。本作品のスクリーンは敗戦と女性の身体管理をテーマとし、女性の身体への監視・管理のまなざしを担った映画中の看板と、結果的には相似形である。つまり看板も映画も、「転落」した女性の悲惨な生活を執拗に描くことで、「カタギ」女性への警告として機能するのである。

このような男性の快楽に奉仕する身体と純潔な身体という二分法は、男性の性の二重基準を女性の身体に投影したものとみることができる。さらに占領期という時期にあっては、日本女性の身体は、それがアメリカ兵の所有物か日本人男性の所有かという二分法にも対応する点で、国家の領土の境界線に似ている。1940年代後半に、「パンパン」が主にアメリカ兵相手の売春婦を指すという文脈で、彼女たちの身体は、敗戦によって占領されている空間のシンボルとして、性病や外国人とのセックスによって生理的に汚染された場とみなされた。

また、彼女たちは「混血」児を生むことで純血種のはずの日本人の統合体を脅かす肉体であり、日本国家(とりわけ命を賭して戦った日本男性)に対して裏切り行為を働き、倫理的に許すべからざる存在であるはずにもかかわらず、物質の豊さの恩恵をこうむり、恥知らずにも傍若無人に街を闊歩している——そんな嫌悪と羨望の対象であったようだ。

『夜の女たち』は、ナショナリズムとジェンダーと人種というさまざまな要素が相互に作用しあう重層的な権力関係の磁場の中にあって、売る女=占領された領土、売らない女=日本男性の支配が及ぶ空間という構造を女の身体に投影している。

### 2.2) 主流の映画評の言説

『夜の女たち』の同時代の受容のあり方をさぐる手がかりとして、注目されやすいのは当時の主流の映画メディアに登場した批評家の文章であろう。これらは映画雑誌に掲載され、規範的、支配的な作品解釈を提供した。つまり、「この種の読みを行わないものは映画を語るができない、映画が本当にわからない」という映画愛好家の共同体の境界線をつくり、反発するにしても、反発の対象として無視することができないような作品解釈である。

撮影所が力を入れている作品の場合、上映に先立つ試写室での批評家の感想の一部が広告のキャッチフレーズとなり、観客の映画を見るための手引きとなることも多い。さらには、映画批評がこのキーワードを自己反復的に説明し、観客の映画の見方に、事後的に影響を与えることもある。例えば、『夜の女たち』の場合、上述した新聞広告の「リアリズム」というキーワードが、映画雑誌に掲載された批評と連動し、溝口作品を読み解く言葉として広く了解されている。

ここでは、主流の映画評が呈示しているジェンダーをめぐる政治学の三つの側面を取り上げる。第一は、批評家にとっての「リアリズム」と女の生／性の関係である。

『夜の女たち』を絶賛した津村秀夫の批評は、『キネマ旬報』『映画春秋』の二誌に掲載された。津村は、少女(久美子)が強姦された上に他の不良少女たちに身ぐるみを剥がされた場面を、溝口の〈芸術〉の精髓としての「描写力」とみなし敬服している(津村〔1948a:18-19〕)。<sup>3)</sup>

彼の芸術のふしぎな精髓はたとえば久美子の転落描写に見るがよい。(略)不良学生の表現も逸品だが、(略)一団の男女青年の動きや(暴行場面は

醜悪にすぎた)——裏の空き地で少女がパンパン群から衣類、くつ下まで  
りやく奪される前後など——そこにはあまりに荒廃した現実の日本があ  
る。その凄絶な描写力に私は心を励まされたことを告白しよう。(略)

津村の「心を励ま」した「現実」の「凄絶な描写力」なるものは、映画広告が  
謳った「リアリズム」に置き換えることができよう。よく知られたもう一人の  
批評家・北川冬彦も、「現実ハ握」をめぐる評を書いている(北川  
[1948:19])。

妹と社長のあいびきの場に田中絹代がのりこむところ、偽学生に義妹が  
誘惑されてヒドイ目に遭うところ(略)なぞ極めて印象深い。(略)溝口  
健二の現実ハ握の感覚の鋭さ、これはサディズムとも見られるものである  
が、しかし、そのことによって、社会悪の暴露を結果し、ヒューマニティ  
が揺エイするのは、何といつても第一流の作家資質の現れであることを首  
肯させる。

津村と北川の映画評の共通点は、彼らにとって「現実」的と感じられる描写が、  
女性の身体に加えられる暴力の場面と密接に結び付けられていることである。  
作品の芸術性・作家性たる「リアリズム」という表現は——おそらくは1930  
年代の溝口作品への評価を継承し——女の「淪落」が観客に提供するサディス  
ティックな視覚的快楽の言い換えとしても機能する。

さて、次にあげる評は、無意識のうちに映像における男性(登場人物、製作  
者、男性観客)の女性への窃視症的な視線を暴露しつつも、津村や北川の語る  
「溝口映画=リアリズム=芸術」論に従おうする跡が見えるものである。これ  
は、久美子の強姦シーンが問題となり、京都で本作品が青少年の鑑賞禁止とな  
ったことによつた評である(R・E [1948:27])。

(略) この映画ではじめて取り上げられた特別な世界、それをのぞいてみ  
たい好奇心が動いているともいえる。そういう解釈が一面的であることは  
いうまでもない。それどころかこの作品における溝口健二の描写力は高く  
評価されねばならぬ。(略) もしこうした映画が「悪影響」を与えたのだ  
としても、その責任は作者にあるのではない。作者はこのような題材から  
真面目に社会問題を提出しているのである。(略) たとえエロであろうと  
悪であろうと、正しい観方で、むしろ積極的に示すべきである。(略) ア

メリカのオレゴン州では少年少女の性教育のために、特別な映画が上映さ  
れているそうである。(略)

この評は、『夜の女たち』が「エロ」つまり性的好奇心の対象として消費され  
ていることを、計らずも暴露してしまっている。R・E氏の主張が混乱してい  
るのは、氏が見たところ「エロ」なものを、あえて「芸術」として論じようと  
苦心するあまり、教育的効果という議論まで動員せざるを得なかったためであ  
る。

こうした映画評によると、女性の性的な逸脱は罰せられて当然ということに  
なる。映画を見る際のこのサディスティックな快楽を正当化するのは「芸術」  
という魔法の言葉であるが、そもそも「芸術」はすでに、男性作家と描かれる  
女性という図式をもつジェンダー化された概念である。

ジェンダーの政治学の第二点は、敗戦国男性である観客が犠牲者という自己  
自認を獲得する構造である。白人に征服されたアジア人というジェンダー化さ  
れた人種の上下関係において、映画を解釈する日本人男性は、(被征服者とい  
う)女性性を担い、「日本」が戦争中に他国にもたらした災禍を一切忘却し、  
自己憐憫の快楽へ向かう。端的な例は久美子の記号としての役割である。  
例えば津村の評は、女性を「日本」のメタファーとして扱うので、久美子の悲  
しみは、「日本」の悲しみにすりかえられ、久美子の身体は「日本」という空  
間を指し示す記号となる。「性的な転落」は自分とは無関係の概念であり、強  
姦も自分にはまったく降りかかるはずのないものと前提され、安全を保証され  
たまま、〈男〉は映画に寄り添って「女装」(犠牲者を装う)を楽しむことがで  
きる。つまり、映画における久美子の位置は、日本人男性が自己同一化し、敗  
戦にまつわる自己憐憫にひたるために好都合な記号として機能している。この  
プロセスで実体としての女性が捨象されるのは言うまでもない。

第三は、同時に、占領軍のアメリカ人男性から発せられる敗戦国女性への支  
配的な視線を借り、それと共犯関係を結ぶことにより、〈日本人女性〉への支  
配力を取り戻そうとする〈日本人男性〉の欲望である。この欲望は、敗戦と続  
く占領によって一旦はゆらいだ男性性が、女性のセクシュアリティの管理を通  
じて回復する回路を用意する。実際、『夜の女たち』の脚本家・依田義賢は作  
品についての覚書に、「パンパン」ブームを占領軍に対する抵抗のジェスチュ  
アと記している〔依田1970→1996:182-184〕。

「戦後の荒廃の中の野性、ワイルド、露出、そうした官能、生なましく口

を開けた戦争による傷口、それを見るいたましさ、センセーショナルな社会現象、占領軍に対する無力な者のせいっぱいの抵抗、そうしたものが、このブームの中に熱っぽくもっていたと思います。]

ここでいう「抵抗」は〈日本人〉のアメリカ兵への抵抗というよりは、〈日本人男性〉の敗北感への抵抗と読むべきであろう。

イズビッキは、占領期映画がつくりだす言説に、日本人男性とアメリカ兵の間での女性の専有をめぐる争いと、交渉の手段とされた女性の身体を見出すが〔1998:127〕、更に、私はそこに、セジウィックのいう異性愛ホモソーシャル社会における男同士の連帯を読みこむことが可能であると考え。〈日本人男性〉のまなざしは、敗戦国の日本女性の性や生に多大な支配——性病管理から女性参政権まで——を及ぼしたアメリカ軍に同調・同化して、女性のセクシュアリティ管理に参加し、それを通じて男性性を回復するのである。征服された女性の身体を仲介として、敗者〈日本人男性〉は、勝者の男性性によって、自らの男性性を回復する契機を与えられ、ここに国境を越えた奇妙な男同士の共犯関係が生まれている。

さて、本章で検討したのは、映画『夜の女たち』と、主流の映画メディアに掲載された批評家たちのコメントである。結果として、作品と映画評の語りの両方が、歴史的状況によって編成されるジェンダーの規範を強化していることが明らかになった。占領期の映画製作、映画批評という映画をめぐる営みは——特に、主流の映画雑誌上で女性の批評家が皆無に近い時代に——基本的に男性によって担われ、言説のレベルにおいても、女性の身体を、性的もしくは人種的な欲望の投影の場として扱っている。

### 3. 映画を見る女たち

映画作品の観客の解釈は、同時代の主流の言説によって左右されるとはいえ、観客のジェンダー、人種、階級、宗教などによって多様である〔Hall〔1992〕〕。しかし、その多様性が歴史史料として残ることは少ない。そこで、女が映画をどう見るかという問いは、それ自体が解釈の多様性を指し示す行為であるが、さらに本論は、女性観客が〈女〉という社会的位置付けを引き受けながら、いかに主流の規範的なテキストと交渉するのかにも関心を寄せている。作品を解釈する営為は、観客と映画テキストの交渉の過程そのものであり、交渉過程に社会の規範的言説がゆらぐ瞬間を探ることが可能だろう。もっともここで私は、一枚岩で固定的な「女の視点」や普遍的な女の経験を主張しているのでもなく、

〈女〉という社会的カテゴリーを構成する規範と、同一のジェンダー・カテゴリーを生きる共通の経験を掘り上げたいと考えている。ジェンダー化を通じて主体化がおけると考えるのであれば、「個々人はなお歴史的時間の中でジェンダー化されたカテゴリーの内に生き続けなければならない」〔Downs〔1993:435〕〕のである。

#### 3.1) データにみる観客のジェンダー

最初に、占領期の観客の動向を整理しておきたい。観客の動向に関しては、先行研究がほとんどなく、また現存史料も少ないため、本論は映画雑誌を中心に、年代にやや幅をもたせ、同時代のデータを収集した。

1947年に行われた調査から分かることは、都市部の封切館の観客は男性の数の方が多かったことである〔資料1a, 1b〕。観客における女性/男性のこの比率を裏付けるものとして、やや時代が下るが1953年の調査は、浅草の映画館での初日の観客のうち、女性が占める割合は36%であるとしている〔『朝日新聞』1953年3月20日夕刊〕。こうした数値から導き出されるのは、積極的に一番館で映画を鑑賞しに出かける、映画の消費者としての男性の姿である。「女性映画」が得意といわれる松竹映画についても、他の会社よりもやや女性観客が多いという程度である。前述の1953年の調査によれば、各映画会社別の任意の一定期間における女性観客の割合は、松竹が46%、大映38%、東宝33%、東映32%、新東宝31%である。

映画を見る女性の年齢層を検討すると、1947年の調査では、20代の観客が最も多く、ついで10代であり、その数は40代になるともっとも少なく、50代でやや持ち直す〔資料1a〕。1953年の調査でも20-24歳が圧倒的に多いとある〔『朝日新聞』1953年3月20日夕刊〕。また、同調査による観客女性の職業の内訳は、「サラリーガール30%、学生・無職が各19%、主婦18%となっている」。

観客が映画に何を求めているかという点についても、興味深いジェンダー差がうかがいあがってくる。1955年の調査を参照すると、大まかではあるが映画を俳優中心に見るのが女性、制作の手法などに注目して見るのが男性といえる〔資料2〕。また、1950年の読者アンケートの結果では、俳優を個性で選ぶのが女性、容姿容顔で選ぶのが男性である〔資料3〕。同アンケート三番目の項目「どんな心構えで映画を見るか」という問いに対して、女性にとっては「日常の心の糧」、「芸術的感銘を受ける」、「スターの魅力」の順である。女性は映画に教養を高めるといった効果を期待していると考えられることもできるし〔坂本

[1997: 328] )、芸術的感銘という言葉は、実はドラマに酔う楽しみを言い換えたものだったかもしれない。一方で、男性は「日常の心の糧」が多数で、「芸術的感銘を受ける」「演出演技の研究」もあがっている。前述の数字とも考え合わせ、男性の方が日常的に本数を多く見ることができたと推測できるし、制作への関心も垣間見える。

最後に、映画に行くときは、一人で行くのも友人と行くのもよし、というのが女性、男性は一人で行くことを好むようである。女性は通常二人連れ以上で映画を見るという傾向は、これより10年ほど前のデータにも示されている<sup>7</sup>。中産階級の女性の場合、同伴者がいなければ映画を見に行くことを許されないというような制約はあったかもしれないが、一方では、映画に出かけることが、映画を鑑賞するためであると同時に、友人や知人との関係づくりの場としても認識されていた可能性がある。

以上の分析は、映画の受容とジェンダーについて、決定的ではないにしても、幾つかの重要なヒントを与えてくれる。例えば、観客の全体数に占める女性の割合は、男性よりも少なかったことである。洋画/邦画、都心/郊外、オフィス街/下町などの条件によって生じる差はあるだろう。しかし、既存の研究では指摘されてこなかったこと、つまり、映画館という暗い、閉ざされた空間の座席が男性によって埋められているという風景を、この数値は描き出しているのである。つまるところ、この時代の日本映画は男が作り、男が見て、男が批評するものだったといえるだろう。男性観客の一部が「演出演技の研究」に関心を持ってすらいいたことは、映画製作への親近感のあらわれかもしれない(資料3)。

### 3.2) 〈女〉を生きる経験と映画の見方

映画批評が男性を主体として語られていたのは、このように、映画を見る空間の男性による専有という状況に力を得ていたためであろう。では女性が映画を見る経験はいかにして知ることができるだろうか。手がかりの一つは、京都大学の大学新聞に掲載された『夜の女たち』についての一つの興味深いコメントにある。

毛利菊枝(古着屋の女将役の女優)：(略)彼女たちの特殊な社会をあばき出しています。ただ、パンパンが集団として表面的にはとられていますけど、それぞれの苦しみをもった人間としては描かれていません。彼女らだって、皆人間なのです。最後のカコクなリンチを加えている場面でも、

田中さんを鞭打っている女自身が泣き喘ぎながら、また自分をも鞭うっているとと言うような、それぞれ女一人一人の苦悶が全体に掘り下げて描かれていたら、もつとわれわれの心の◇底にまでうつたえて来るものがあつたのにとします。(略) ※◇は印字が見づらく読み取れなかった部分。

出演女優・毛利は、個々の女性の実際の生や内面が描かれておらず、心に響いてこないと評している(K [1948])。主流の有名批評家の視線が、「動物化した凄惨なパンパン少女達」の姿やリンチのサディズムといった見世物としての女性の描写に心酔していることと対照的に、毛利は主人公の女性たちを個々の行為者とみなし、それゆえに「パンパン」を占領された日本や国境の記号ではなく、現実を生きる存在としてとらえている。

映画づくりに参加する側であっても、依田や批評家たちとまったく異なる感想を持ちえたのは、毛利が〈女〉というカテゴリーに属していたためではないか。「カタギ」の女性が、「闇の女」は「更正」可能であると語るときの一つの動機は、自分を後者の立場においたとき、社会的スティグマが返上可能であって欲しいという希望であろう。毛利は、性的に「転落」する可能性があると思われるカテゴリーに位置付けられている者であるからこそ、問題を切実に感じ、受け止める想像力を有していたかもしれない<sup>8</sup>。

毛利のコメントには、リアリズム芸術論のもとでジェンダー規範を強化する男性批評家とは異なる視点がある。このような対抗的な作品解釈は、溝口映画の批評・研究史に居場所を持たなかったが、それにも関わらず存在していた。また、このようなコメントは、〈女〉として生きる経験から提起されていることも強調しておきたい。

### 3.3) ファン雑誌にみる女性観客

当時の女性観客の感想を公の文字媒体に求める場合、ファン雑誌の投稿欄もまた数少ない手がかりの一つと思われる。溝口映画についての女性のコメントを求めて映画雑誌の投稿欄を調査したところ、読者投稿欄を設けていたファン雑誌『映画物語』に、女性による映画の感想を見つけることができた<sup>9</sup>。現時点での調査では、『映画物語』は日本映画が中心で、投稿欄があり、尚且つ女性の投稿が掲載された唯一の雑誌である<sup>10</sup>。読者は北海道から九州、都会から自称「田舎」まで広範囲にわたっていた。1946年8月に創刊され1948年12月号までしか確認できないが、この25冊を検討したところ、投稿者数はのべ人数で女328人に対して男186名と、女性が男性を大きく上回っている(資料4a)。

ただし、投稿ジャンルによってジェンダー比は大きく異なる。

1946年12月の第3号から投稿論には三つのコーナー「二十行評論」「十行賛歌」「トーカー」が設けられた。「二十行評論」は映画の短評、「十行賛歌」は俳優に寄せる詩で、「トーカー」は自由なお便り欄である。投稿者をジェンダーで分けると、「二十行評論」への女性の投稿は男性の約三分の一にすぎないが、「十行賛歌」「トーカー」ではそれぞれ男性の三倍を上回る（資料4b）。映画と自分の関わりを表現する回路として、女性は詩や自由な手紙という形態を選んでいるようである。

特に手紙投稿欄である「トーカー」は、投稿者と「係のチャコ工藤壽枝氏」さんとの応答形式になっている。第3号に「係のチャコ」が紹介されるやいなや、4号には彼女の性別を問う女性からの手紙が掲載され、5号からはさっそく「チャコ姉様」で始まる手紙が寄せられている。この「トーカー」は、時には女性9通、男性0通の掲載数という月もあるほど、女性投稿者の多いコーナーだった。手紙の内容は、記事についての希望、他の読者と交際を願うもの、友の会を作ろうという呼びかけなどがある。

女性の手になる投稿を検討すると、主流の映画批評のスタイルをなぞった論評を発表するよりも、「チャコ姉様」へのお便りの形式をとった自己紹介、ネットワークづくりへの希望が多い。投稿者の女性にとっての読者投稿欄は、作品の技巧の良し悪しに言及した論評によって、自分が「映画がわかる」共同体の一員に参入するための場であるよりも、むしろ、同じ関心を持つ人との交際の場、連帯を作り出すための空間に読み替えられている。

また、女性による短評には、女優への強い思い入れが示されているものが目に付く。特に、溝口映画の評を取り出してみると、女優・田中絹代への思いが綴られているものが多い。

映画評論第三号に北川冬彦氏が「結婚」の田中絹代を見てゾツとしたと書いてありましたが、余り冷評です。そして女優の最高は山田五十鈴だといわれていますが、そうは思われません。愛する絹代ちゃんのため次の作品「女優須磨子の恋」が傑作であるよう折っています。（北海道・源川好子「みんなのページ ★田中絹代に★」『映画物語』1947年9月号：34）

源川がファン雑誌のみならず、批評雑誌にも目を配っていること、更に、彼女が著名な男性批評家に対して不信感を表明していることは興味深い。また、田中絹代へのエールに加えて、主流の映画評では無視されたが、そこそこの興行

成績をおさめたという『女優須磨子の恋』には高い関心が寄せられた。「二十行評論」では全25冊中、男性約107点に対して、約36点の女性読者の投稿があるが、そのうち4点までが『女優須磨子の恋』にふれていることは注目に値する。下記に引用する例は、「評論」風のスタイルという文体の工夫に配慮しつつ、やはり田中絹代へのエールである点が共通している。ちなみに、大ヒットして主流の映画批評がこぞって取り上げた『夜の女たち』についての投稿掲載は皆無であった。

アメリカ映画の素晴らしい女優の演技をみるにつけわが映画女優の貧困さを悲しんでいたとき「須磨子の恋」を見て、自分の肉体をぶつつけて須磨子を演じた絹代さんの名演技には、表情といいほんとにうれしかった。どうかこの上とも努力して演技の新しい分野を開拓して下さいをお願いします。（神戸・斎藤みお「みんなのページ 二十行評論★田中絹代さん★」『映画物語』1947年11月号：31）

「女優須磨子の恋」の演技は実におどろくばかりの強い印象をうけた。絹代は芸術と恋に生きる勝気な奔放な性質をよく理解している。（兵庫・高森幸子「みんなのページ 二十行評論★田中絹代の演技（女優須磨子の恋）★」『映画物語』1947年12月号：30）

溝口監督独流の手堅い作品で、出演者の熱技が画面にしみ出てすい寄せるような力強い物が流れている。あの新劇人の熱意を習って今後いよいよ前進して欲しい。（大阪・田中美子「みんなのページ 二十行評論★女優須磨子の恋★」『映画物語』1947年12月号：31）

女性観客が女優、つまり他人を演じるという職業と女優当人に対して、強い心的な絆を結び、それをメディアで表明しようとする欲望は注目に値する。ジャッキー・ステイシー（Jackie Stacey [1999]）は、女性観客が女性スターについて書く文章を分析し、1940-50年代におけるアメリカの女性観客のスターへの同一化の多様な回路を指摘している。ステイシーによれば、女性観客はスターのイメージ、観客自身が考える「ありのままの」自分、かくありたいという理想の自分という三つのイメージの間を行きつ戻りつしながら、スターのしぐさや髪型などを真似ることによって新たな自分作りを行っている。ステイシーの指摘に加え、私は女性観客が女優に同一化し、ファンタジーの世界で変身

する快楽は、観客が〈女〉として課せられるジェンダー規範をゆるがす欲望に裏付けられていると考えている。田中絹代という女優と女性観客の関係は今後の課題としたいが、少なくとも、上記の読者投稿欄にあらわれたような「女優」(田中絹代と松井須磨子)という職業と物語への強い関心は、「女優」が規範に抗いつつ映画を楽しむアイデンティティと女性観客に映ったためと考えられる。カヴァノーが『西鶴一代女』のお春について論じたような、女性が、家父長制が女性のために用意したごく限られた役割を選択的に移動するという行為によって、自己を行使しようとする欲望は、女性観客の場合「女優」に託されるのだろうか(Cavanaugh [1992])。

#### むすび

本稿では、第一に先行研究の整理を行ったのち、『夜の女たち』を占領期映画として社会的に位置付けた。第二に、映画作品と映画評を検討し、両方が擁する言説が日本女性の身体を日米の二国間の関係の結節点におき、人種的・国家的な身体として規範的に再編成したことを指摘した。この言説は、〈日本人女性〉の身体管理統制を通じて、敗戦で損なわれた男性性を回復しようとする〈日本人男性〉の心的構造に深く関わっている。男性のジェンダー・アイデンティティが再構築・回復されるプロセスは、一見、アメリカ人占領軍に対抗した〈日本人女性〉の身体奪い合いに見えながらも、実は、共に女性を支配することで強化される絆、共犯的なホモソーシャル体制が機能する地点でもある。第三は、当時のデータから、占領期の映画鑑賞の状況を考察し、先行研究では見過ごされてきた映画の受容分析を行った。そして、それをふまえ、映画作品と主流の映画評によって発動されたジェンダー規範が、実は、メッセージの受け手と想定されていたはずの女性によってはぐらかされていた可能性を指摘した。彼女たちは『夜の女たち』を見に行くことさえしなかったかもしれないし、ただひたすら「絹代ちゃん」を見つめていたかもしれない。女性が映画を見るという行為には、規範的に打ち出される女性像に同化するだけではない、転覆的な実践が含まれていることがある。その例を、女性観客の映画の受容の形態や、映画への彼女たち独自の感想に求めた。

結論として、映画のテキストは主流のジェンダー規範の言説群を提示・再生産するが、一方で、そのような規範はそのまま観客に内面化されるわけではないと言える。重要なのは、オルタナティブな共同体づくりのベクトルが働く空間——発動されたジェンダー規範が機能を阻まれる地点——が確実に過去に存在していたことである。そのような占領期の空間と、今日のフェミニズム批評

との共通性は、〈女〉というカテゴリー化への意識的・無意識的に示される疑念である。

#### 註

- 1 女性の表現、女性解放をめぐる検閲コードについては平野 [1998 : 129-130、238、261-264] を参照。松竹のお家芸とされる「女性的な」映画や「女性映画」であるが、この言葉の定義は実は極めてあいまいである。「松竹が抑・女優を他の会社に率先して採用したことにもよるが、女優は他会社に比して豊富であった。従つて自然女性映画を作る機会も多くまた後述する如く屢・男優脱退に遭つて愈・女性映画を作つて打開を計つたといふことにもある」(城戸 [1947 : 223]) という城戸の述懐と松竹蒲田の「小市民」路線を考え合わせると、松竹映画の特徴——ささやかな日常生活を描くこと、女優が売りであること、主題が「瑣末な」・「軟弱」であること——が、「女性的」映画と言ひ換えられていることができる。つまり、松竹「女性映画」というのは、「女々しい」というジェンダー化されたジャンルの名称と理解できる。
- 2 当時の観客は見に行く映画を決めるにあたって、新聞広告を参考にするという調査結果がある(南ほか [1954 : 42])。
- 3 『夜の女たち』のランチ場面の参考にするため、女同士のランチ場面がある外国物の非合法のポルノ映画をプロデューサーが調達し溝口や田中絹代が視聴したことが、警察沙汰になったことで明るみに出た(新藤 [1986 : 236-237])。
- 4 アメリカ兵相手の男娼の存在もすでにあったとされているが、表象の前景におかれるのは女性の売春であった。
- 5 映画雑誌を調査したところ、1930年代-40年代前半は、神近市子や宮本百合子など有名な女性評論家や小説家が映画について書いた記事はあるが、映画批評を専門とする女性名の署名記事は戦後に至るまで見当たらない。
- 6 1941年の調査では、ある大ヒット中の松竹作品の観客のうち、渋谷の劇場では女41.1%、男59.9%、銀座では女45.67%、男54.33%という数値が出ており、「この興行に見られた特殊な傾向は婦人観客の断然優勢」と分析されている(『観客動態調査』『映画旬報』[1941 : 54])。ここから、女性客が全観客の4割を超えると、特筆すべき多さと認識されたことがわかる。
- 7 「女性の場合割合が多い」という記述から、女性の連れは保護者による引率・同伴よりも、友人同士という場合が多いと推測できる(『観客動態調査』『映画旬報』[1941 : 54-55])。
- 8 毛利のコメントは、脚本を手がけた依田のそれと比較されるべきであろう。依田は、「今度のシナリオを書くのにいろいろバンバン達を研究して得た結論は、結局彼女らは救われ得ないということだ。彼女らはもう淫◇の泥沼におちこんでいる。」(K [1948]) (◇は印字が見づらく読み取れなかった部分)と述べ、「バンバン」を切り捨てた発言をしている。
- 9 女性名で投稿する男性、男性名で投稿する女性がいた可能性は否定できないが、少なくとも女性の意見として掲載されたことに拠って、投稿者のジェンダーは名前から判



断した。

- 10 閲覧が可能な雑誌のみを調査対象としているため、当時出版されたものを全て網羅することはできなかった。
- 11 映画雑誌への熱心な投稿者が評論家となる例が、戦前から少なくない(品田 [1996: 152-153])。このように映画評の投稿が批評家への登竜門である場合、投稿原稿はその時点のメジャーなスタイルを意識したものとなることが多い。

#### 主要参考文献

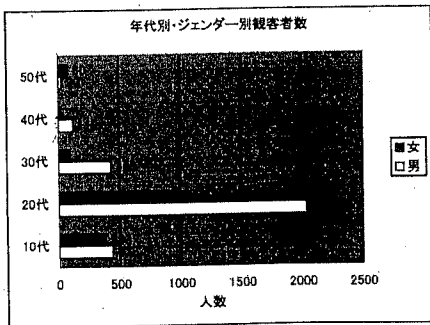
- Cavanaugh, Carole. 1992. "Unwriting the Female Persona in Osaka Elegy and the Life of Oharu." reprinted in Gerald O'Grady (ed.), *Mizoguchi the Master*.
- Dower, John. 1999. *Embracing Defeat Japan in the Wake of World War II*. New York: Norton (ジョン・ダワー 2001『敗北を抱きしめて』上・下 三浦陽一ほか訳 岩波書店)
- Downs, Laura L. 1993. "If 'Woman' is Just an Empty Category, Then Why Am I Afraid to Walk Alone at Night?: Identity Politics Meets the Postmodern Subject," *Comparative Studies in Society and History* 35-2:414-437
- Dyer, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 1998
- ファー、スーザン 1978「フェミニストとしての兵隊—占領下における性役割論争」国際女性学会編『国際女性学会 1978年東京会議報告書』、13-17
- Freiberg, Freda. 1981. *Women in Mizoguchi Films*. Melbourne: Japanese Studies Center.
- Freiberg, Freda. 1992. "Tales of Kageyama." reprinted in Gerald O'Grady (ed.) *Mizoguchi the Master*.
- 藤倉修一 1982「街頭録音のころ」佐藤昭編『証言の昭和史6 焼跡に流れるリンゴの唄 占領下の日本』学習研究社、162-167
- 双葉十三郎 1992『日本映画批判一九三二〜一九五六』トバースプレス(『日本映画月評』『映画芸術』1948年10月-1950年12月初出)
- Hall, Stuart 1992 "Encoding/decoding." *Culture, Media, Language*. New York and London: Routledge.
- 林冬子 1996「女性映画批評家たち1」『キネマ旬報』9月上旬号、138-140
- 林冬子 1996「女性映画批評家たち2」『キネマ旬報』9月下旬号、144-147
- 平野共余子 1998「天皇と接吻 アメリカ占領下の日本映画検閲」草思社
- 堀ひかり 1999「溝口健二研究の新たな視点—女のイメージの読み直しとフェミニスト批評の可能性を中心に」『学習院大学 人文科学論集』8、1-25
- 飯島正 1948「一九四八年度の映画をかえりみて」『映画芸術』12月号、2-4
- 今村三四夫 1948「作品批評 夜の女たち」『映画評論』7月号、25
- 印南高一 1955『映画社会学』早稲田大学出版部
- 岩崎稔 1978「溝口健二」『フィルムセンター』48号、4-7
- 今井正 1986「戦争占領時代の回想」今村昇平ほか編『岩波講座日本映画 4 戦争と日本映画』岩波書店
- Joan Izbicki. 1997. "The Space of Freedom: The Female Body in Post Surrender Japanese Cinema," *U.S.-Japan Women's Journal: English Supplement* 12: 109-153 (ジョアン・イズビッキ

1998「自由の表象：降伏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』No. 23、93-130)

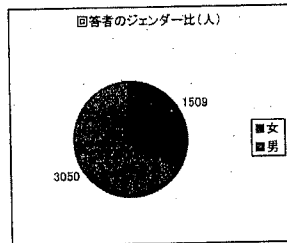
- K 1948「合評・夜の女たち 酔いどれ天使(依田義賢・毛利菊枝・絲屋製作プロデューサー・京大映画部員)」『学園新聞』6月21日
- 上村千賀子 1992「日本における占領政策と女性解放」『女性学と政治実践』勁草書房
- 神崎清 1949「『野の花は咲けども』によせて」『婦人』5月号、21-22
- 城戸四郎 1947『映画への道』松竹株式会社出版部
- 北川冬彦 1947「日本映画の俳優について」『映画評論』第4巻3号、15-18
- 北川冬彦 1948「特集映画批評 夜の女たち 溝口のリアリティ」『キネマ旬報』7月上旬号、19
- 小泉久枝 1949「野の花は咲けども」『婦人』5月号、13-21
- 三生信次 1948「映画評 夜の女たち—“みにくさ”の描写—」『婦人民主新聞』6月3日
- 南博、社会心理研究所 1954『日本の映画』岩波文庫
- McDonald, Keiko I. 1997. "Whatever Happened to Passive Suffering? Women on Screen." Sandler, Mark (ed.). *The Confusion Era Art and Culture of Japan during the Allied Occupation, 1945-52*. Seattle and London: University of Washington Press.
- 内藤誠 1999「占領下の溝口映画」『映画監督溝口健二』四方田犬彦編、新曜社
- 西田宣善編 1991『溝口健二集成』キネマ旬報社
- O'Grady, Gerald (ed.) 1996. *Mizoguchi the Master*. Toronto: Cinematheque Ontario.
- 小沢信男 1984「パンパン」『女の戦後史。昭和20年代』朝日新聞社
- R・E 1948「夜の女たち」評判記より」『キネマ旬報』7月上旬号、27
- 斉藤綾子 1999「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
- 坂本佳鶴恵 1997「〈家族〉イメージの誕生」新曜社
- 佐藤忠男 1982『溝口健二の世界』筑摩書房
- 佐藤忠男 1995「占領下の映画界1945-49」『日本映画史 第二巻』岩波書店
- 品田雄吉 1996「戦後の映画批評界鳥瞰1」『キネマ旬報』7月上旬号、150-153
- 新藤兼人 1986『小説 田中絹代』文芸春秋社
- 松竹株式会社編集部 1996『松竹百年史』松竹株式会社
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between Men*. New York: Columbia University Press (イヴ・K・セジウィック 2001『男同士の絆—イギリス文学とホモソーシャルな欲望』上原早苗ほか訳、名古屋大学出版会)
- Stacey, Jackie. 1991. "Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star—Audience Relations" reprinted in *Feminist Film Theory A Reader*. Sue Thornham (ed.). New York: New York University Press, 1999
- 田中絹代 1948「夜の女たち」に出演して」『映画ファン』4月号、9
- 津村秀夫 1948a「特集映画批評 夜の女たち 凄絶な描写力」『キネマ旬報』7月上旬号、18-19
- 津村秀夫 1948b「溝口健二 「夜の女たち」と悪の感覚」『映画春秋』8月、9-15
- 山本武利 1996『占領期メディア研究』法政大学出版会
- 依田精一 1979「占領政策における婦人解放」『占領期日本経済と政治』東京大学出版会

依田義賢 1964『溝口健二の人と芸術』映画芸術社  
 山川菊栄ほか 1947『闇にひらく東京の花——ラクチョウの女・山川婦人少年局長を囲む』  
 『週刊朝日』1947年11月2日→『昭和20年代「週刊朝日」の昭和史 第二巻』1989年、  
 89-77  
 山口猛編 1998『別冊太陽 映画監督溝口健二』平凡社  
 講談社編 1989『昭和二万日の全記録 第8巻 占領下の民主主義 昭和22年-24年』講  
 談社  
 「観客動態調査 於 銀座映画劇場 渋谷松竹映画劇場」『映画旬報』1941年12月1日号、  
 54-56  
 「世論調査報告 映画観客の動向——憲法映画週間の観客調査から——」『キネマ旬報』  
 1947年10月下旬号、26-27  
 「シナリオ「夜の女たち」」『映画芸術』1948年4月号、39-48  
 「夜の女たち」『映画物語』1948年6月号、18-21

【資料1】「世論調査報告 映画観客の動向——憲法映画週間の観客調査から——」『キネマ旬報』1947年10月下旬号、26-27頁より作成（日比谷映画劇場で、1947年4月、5月の封切期間中11日間にわたって、毎日10名以上の調査員が、4559人にインタビューしたものの。）

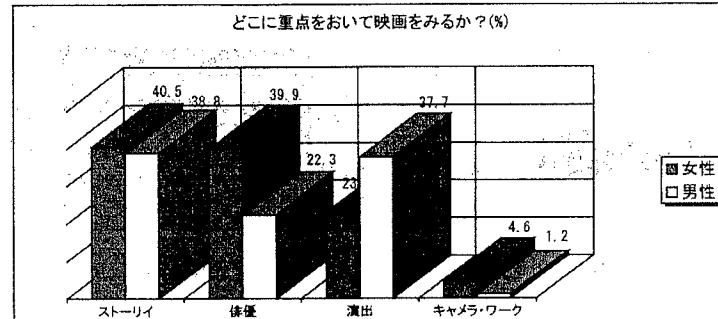


資料1a



資料1b

【資料2】「どの点に重点をおいて映画を観るか、または興味をひかれて観るか」(印南1955、53-54頁)より作成



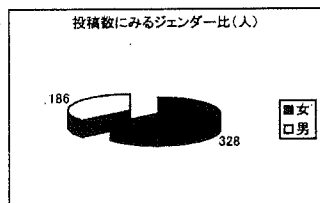
【資料3】「本誌読者による日本女子大「世論調査」結果発表」『映画之友』1950年3月、59頁より作成

「世論調査 あなたは此のうち何を選びますか？」日本女子大社会福祉科の世論調査部からの世論研究項目(『映画之友』1950年11月号43頁掲載)に対して投書で寄せられた回答を集計したもの。

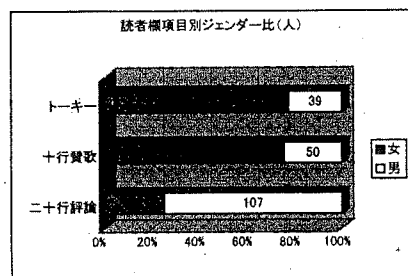
- ・回答者総数 800名。女性297人、男性503人。
- ・年齢 男女とも18才中心。13才から39才まで。
- ・職業 男女共学学生が大部分、会社員、事務員、工員。

	女	男
1. 俳優の好き嫌い第一条件を次の何にしますか？ 容姿容貌／個性／演技／役の面白さ	1. 個性(57%) 2. 演技(21%) 3. 容姿容貌(20%) 4. 役の面白さ(2%)	1. 容姿容貌(46%) 2. 個性(36%) 3. 演技(16%) 4. 役の面白さ(2%)
2. 作品の種類は何を選びますか？ 悲劇／喜劇／音楽／伝記／スリラー／恋愛／セミドキュメンタリー／トリック映画／記録(写真)及び文化映画／マンガ	1. 音楽(15%) 2. 悲劇(13%) 3. 伝記(12%) 4. 喜劇(11%) 4. 恋愛(11%)	1. 音楽(15%) 2. 恋愛(13%) 3. 喜劇(12%) 4. 悲劇(11%) 4. セミドキュメンタリー(11%)
3. 次のいずれに依って映画を見ますか？ 監督／俳優／ストーリー／撮影／黑白映画／色彩映画(*注 順位と%の混乱は、そのママ引用)	1. 俳優(40%) 2. ストーリー(31%) 3. 監督(36%)	1. 監督(36%) 2. 俳優(32%) 3. ストーリー(29%)
4. 貴方はどんな心構えで映画を見ますか？ 日常生活の心の糧とする／芸術的感銘を受けるため／スタアの魅力／暇つぶし／演出演技の研究／なんとなく楽しむため	1. 日常生活の心の糧とする(40%) 2. 芸術的感銘を受けるため(26%) 3. スタアの魅力(11%)	1. 日常生活の心の糧とする(58%) 2. 芸術的感銘を受けるため(12%) 3. 演出演技の研究(9%)
5. 映画は一人で見に行きますか、友人と行くのが好きですか？	1. 友人と(53%) 2. 一人で(47.5%)	1. 一人で(57%) 2. 友人と(36.5%)

【資料4】『映画物語』読者投稿欄（1946.8月創刊号～1948.12月号）より作成



資料4a



資料4b