



「民主的なるもの」としての「女教師」像：
映画『青い山脈』5作（1949年版、1957年版、1963年版、1975年版、1988年版）における表象分析から

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-04-06 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 杉本, 和子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00002888

「民主的なるもの」としての「女教師」像

—映画『青い山脈』5作(1949年版、1957年版、1963年版、1975年版、1988年版)における表象分析から

杉本和子¹

1. はじめに

戦後日本映画においては、「女教師」という役柄を与えられた女優が数多く登場し、彼女たちが演じる女性像は多くの観客の支持をえてきた。なかでも、1949年に公開された今井正監督の『青い山脈』は興業的に大成功をおさめ²、原節子が演じた「女教師 島崎」の表象は「戦後民主主義」における男女平等理念の象徴的存在として高い評価を得た。その反響を受けてその後も1988年まで4回にわたって同一原作によるリメイクがくりかえされる。

そこには、暗く厳しい戦争の時代からの解放感と新しくやってきた「民主主義」の時代への期待が詰まった「民主的なるもの」があったと考えられる。本稿においては、戦後日本社会において「民主主義」を思想や政治形態としてとらえるのではなく、現実との軋轢や自己との葛藤を伴うことのない情緒的な理解へと導いていった装置として作用した表象を「民主的なるもの」と定義する。具体的には、映画を見た観客が「やれやれ、やっと平和で自由になった」という気分で戦後日本社会の現状を肯定的に受け止め、おしゃれでかっこいい先進性として抵抗なく受け入れることができ、「これからもっと時代はよくなる」というイメージ³を生み出したものことである。

本稿の目的は、戦後日本において男女平等の理念を伴うとされていた

¹ 大阪府立大学大学院人間社会学研究科博士後期課程

² 「先行していた主題歌の人気も相まって、前篇・後篇で公開されるや、二週間で500万人が観るといふ驚異的な動員数を見せた。それはまさに戦後映画界の事件であった」(四方田犬彦 2011: 211)

³ 「これからは変なおじさんが威張るのではなく、女も自分の生き方を自ら決めることのできる時代になったのだと感じた」(高野悦子 2008: 109)

「民主的なるもの」が内包していたジェンダー非対称性を明らかにすることである。そのために戦後日本映画という媒体の中で、「女教師」像という表象が、当時の女性観客にとってどのように身近で模倣可能なロールモデルとして消費され、やがてその役割を失っていったのかを検証する。1949年から1988年までの戦後日本において、映画『青い山脈』5作の「女教師」像に内在する「民主的なるもの」はどのように変化していったのか。また、その表象変化は何を意味するのか。これが本稿の研究設問である。

本稿の構成は以下の通りである。まず、テキスト選択の理由と筆者の問題意識に沿った先行研究の検討をふまえて、本稿の独自性を提示する。次に、映画『青い山脈』5作の概要と製作背景からそのリメイクの軌跡をたどる。そして、5作における「女教師 島崎」の表象のカメラワーク、クライマックス・シークエンスなどに着目し、比較分析する。さらに、これらの分析結果の背後にあるジェンダーの構造について考察する。おわりに、1949年から1988年までの戦後日本社会で「民主的なるもの」として表象された「女教師」像が戦後日本社会で果たした役割についてまとめ、今後の研究課題を提示する。

2. テキスト・先行研究・研究手法

本稿では、分析テキストとして、映画『青い山脈』5作（第一作1949年版、第二作1957年版、第三作1963年版、第四作1975年版、第五作1988年版（以下それぞれを「第〇作」という））を選択した。なぜなら、これらの作品はインテリ層の支持や海外での映画賞を狙う芸術的な作家性の強い作品ではなく、映画会社の興行成績を上げる意図に沿って作られた大衆向け娯楽作品であったからだ。また、5回にわたる映画化がなされるほど観客のニーズに対応したものであった。つまり、そこには当時の観客が「民主的なるもの」として受けとめた表象があると考えられるからである。

本稿に関連する先行研究としては、映画『青い山脈』第一作については、波多野（1975）や大島（1975）、西尾（1997）などがある。波多野はこの映

画を機に戦後民主主義映画から現実社会への問いかけが消去されていったことを指摘した。また、大島は原節子の演じた「女教師」像を「戦後民主主義」の欺瞞性や限界の象徴⁴とみなしている。これらは70年代のラディカリズムの視点からの批判である。それに対し、西尾はこの映画をGHQの指令で強制的に製作された旧敵国の啓蒙作品であるとし、「戦後民主主義」の男女平等は押し付けられた借りものであると論じている。つまり、西尾は、波多野や大島とは全く逆のアナクロニズム的立場からこの映画を否定的に捉えている。

波多野や大島の指摘は「民主的なるもの」の矛盾の一面を的確に突いたものではあるが、戦後民主主義に内包されたジェンダーの非対称性への気づきがなく、性差を本質的なものと捉える近代家父長制的発想から抜け出せていない。また、西尾が論ずるように、第一作が占領下に強制されたものでしかなかったのであれば、その後40年間に4回もリメイクされ続けたという観客のニーズを説明することができない。

次に、第一作と第三作の比較に関するものとしては関川(1988)、また、第一作と第三作と第五作の比較に関するものとしては、千葉(2014)(2015)がある。関川は第一作から第三作に至る映画の主役が大人の女性である「女教師」から「女学生」へと変化したことに着目し、脚本のプロットが「戦後民主主義」の啓蒙からアイドル女優を売り出すためのおとぎ話へと衰退し、男性観客にとっての女優の魅力が知性から若さへと移行していく様をアイロニカルな視点で捉えている。千葉は1963年の第三作から次第に男性の暴力的なシーンが増えていく点に着目し、戦後日本の社会背景を踏まえて、マッチョイズムの強化と再軍備の関係性を指摘している。

関川と千葉はリメイク作品との比較の中で、戦後日本の社会情勢を踏まえてジェンダー規範の変容を「民主主義」の理念の日本的消化や劣化として指摘している。しかし、その分析は男性観客を主体とした視点を前提としているため、女性観客のロールモデルとしての「女教師」像の役割への着目はなされていない。

これらの先行研究とは異なる本稿の独自性は次のようなものである。

⁴ 自作『白昼の通り魔』(1966)では、原節子が演じた「女教師 島崎」のパロディとして小山明子にレイプされる「中学校女教師」を演じさせた。

まず、テキストの追加により 1949 年から 1988 年までの戦後日本の社会背景と「女教師」像の変容の関係をよりきめ細かく捉えることが出来た点である。第二作と第四作は国立近代美術館フィルムセンターにもない希少なものであり、入手困難なため、先行研究では論じられてこなかった。約 1 年間にわたり各方面からの情報を収集し、第二作と第四作の録画映像を所持されている方と出会うことができ、複製版の貸与というご協力いただいたことで、5 作すべてをテキストとすることが可能となった。

また、研究方法においては、先行研究におけるようなシナリオのプロットの変化を比較するのではなく、映画固有の表現に着目した比較分析を用いた。映画にはストーリーの必然性とは関係なく、観客の意識を挑発し、新たな解釈へと動機づけ、観客にとっての多様な読みが可能となる表象がある。それは小説や演劇にはない映画技法であり、たとえば編集やカメラワーク、化粧や衣装などのディテールで表現される。ここに映画固有の表現による意味の複層性がある。それは時には製作者の意図を越える新たな意味を生じさせることもある。バルトは、そこに映画の独自性を見出し、「映画的なもの (le filmique)」と名付けた (バルト.R 1970: 11-52)。本稿ではこの映画理論を援用して、映画『青い山脈』5 作における「女教師島崎」の表象におけるカメラワーク、クライマックス・シークエンス⁵に着目し、その変化を比較し分析した。

そして、ジェンダーの観点からの考察をより深化させるため、これまでの男性観客を主体とした主演女優のキャラクター (関川 1988) や男性の登場人物の暴力的行為 (千葉 2015) の分析だけでなく、それと表裏の関係にある「女教師」の表象変化をもとに、それぞれの時代の女性観客にとっての「女教師」像が、戦後日本の「民主的なもの」として果たした役割を複層的にとらえることをめざす。

⁵ いくつかのシーンによって構成された場面やエピソード。「連続」を意味し、映画の物語における一つの単位とされる。ショット<シーン<シークエンスと考えるとわかりやすい (山下慧・井上健一・松崎健夫 2012: 57)。

3. 映画『青い山脈』リメイクの軌跡

3-1 『青い山脈』の概要

1949年から1988年までリメイクが繰り返された映画『青い山脈』の原作は、石坂洋次郎によって書かれた長編小説で、1947年6月から10月までの「朝日新聞」に連載された。敗戦直後の暗く退廃的になりがちな当時の人々に、男女平等理念による恋愛や結婚などのテーマをユーモラスに提示した作品で、親しみやすい「民主主義の教科書」⁶として受け止められた。第一作の脚本は井手俊郎が執筆、以降のリメイク作品は第五作を除いては、この井手脚本が元になっている。第一作から第四作までのあらすじは次のようなものである。

ある地方の町、女生徒の新子は、男子学生六助と知り合うが、それを妬む者からの偽ラブレターを受け取る。それを知った英語教師の島崎は校医の沼田に相談する。島崎は旧来の価値観を否定し、女生徒たちの反発をかったため、学内で孤立し、地元有力者を巻き込んだ騒動となる。

学校ではこの問題に対処するために理事会が開かれ、封建的な教職員や保護者に対して、島崎や沼田らが男女交際の自由を訴え、民主主義的な価値観を称揚する。討論の末、島崎や沼田と彼らをサポートする若者たちは勝利し、偽ラブレター事件を仕掛けた女学生と新子も和解する。学校の民主化に成功した一行はサイクリングに出かけ、沼田は若者たちの前で島崎に結婚を申し込み、快諾を得る。

映画の脚本では、石坂洋次郎の原作小説にあった「女学生 新子」による闇米の取引や、「女教師 島崎」のプロポーズ後の結婚生活における夫への要求事項の提示などの場面が削除されている。また、第五作については原作とは大きく異なる展開となっている。

⁶ 「戦後は、野球とアメリカ映画が民主主義とともにやってきた、という定説があるが、ぼくの場合はこれに『青い山脈』という教科書を加えなければならない」（井上ひさし 2003：83）

3-2 社会背景と製作側の意図

映画『青い山脈』5作には、戦後日本の40年間の社会背景の推移のなかでの日本映画界の状況を反映した映画会社、監督などの製作側の意図が作用している。映画においては、それが製作された時の社会的背景と、それに呼応した映画業界の状況が規定している製作者側の前提を考察することが欠かせない。そこで映画『青い山脈』5作が公開された1949年から1988年までの社会的な背景と当時の日本映画界の状況をたどってみよう。

日本では敗戦から4年が経過した1949年、占領軍GHQによる対日政策は、それまでの民主化から急遽方針を右旋回させ、共産党や労働組合の指導者のレッドパージをはじめた。翌年6月にはGHQ指令により、共産党中央委員の職場からの追放、朝鮮戦争がはじまり、8月には警察予備隊（自衛隊の前身）が発足している。

このような時代背景を受けて日本映画界では大きな二つの動きがあった。まず、1946年1月以来GHQの「映画検閲に関する覚書」にもとづき民間検閲課によりおこなわれてきた検閲を公式には終了し、新たにGHQの指令により設立された「映画倫理規定管理委員会」（略称「映倫」）の自主規制に任せることになったことである。ただし、1952年の占領終結までは検閲の実権はアメリカ軍が握っていた（平野 1998:75-276）。第一作（東宝・藤本プロ 1949）も、女性解放、新憲法の普及、恋愛結婚などGHQが推進した「戦後民主主義」のプロパガンダの役割⁷を担う必要に迫られていたといえる。

もう一つの動きは東宝争議⁸をきっかけとする独立プロ運動の誕生である。第一作の監督今井正は、当時、日本共産党員であった。党の指令によって東宝争議の組合運動を指導したが敗北し、退職に追い込まれた。しかし、このような中でも独立プロを立ち上げてこの映画の製作を継続し、そ

⁷ 「いったん企画が与えられればその背後にある理由を深く考えることなく、当局に承認される映画を完成させることに集中する変わり身の早さ、『長いものには巻かれろ』のことわざの如き日本映画人の〈無責任の思想〉体系を戦時中の政府と同様に占領中の当局も利用した」（平野共余子 1998：306）。

⁸ 1948年東宝が組合との対立から大量解雇を宣言すると、組合は撮影所を占拠し、長いストライキに突入した。それは戦後日本の左翼運動の象徴的行為となり、占領軍の軍隊まで出動した（平野共余子 1998：321-368）。

の出来栄えに興行的成功を確信した東宝によって配給された（四方田 2011：139-140）。今井正監督は戦後日本映画界で終始社会派としての面目を保ちながらも、独立プロと大手企業を巧みに往還し、50年代末までの間、映画雑誌『キネマ旬報』のその年のベストワンにあげられる作品を最も多く発表し続けた（佐藤 1995）。

1950年代には学歴インフレが進み、東京では高等学校進学率が50%を超えたが、地方では学力が高くても家庭の経済的理由で全日制高校進学を諦め、働かざる負えない若者がまだ多くいた。そんな中で、映画スターは高嶺の花の憧れの存在であった。テレビが普及する前の映画は、若者たちにとって厳しい現実をつかの間でも忘れることのできる休日の最大の娯楽であった。日本映画は1960年には546本も製作され、産業としての頂点に立った。東宝は、第二作（東宝 1957）において、人気歌手雪村いずみと同社ニューフェイスの宝田明、司葉子といった都会的な俳優と総天然色キネマスコープという華やかさで観客を惹きつけた。

1963年、日本では第二次池田内閣が所得倍増を謳い文句に再選され、翌年の東京オリンピックを控えて高度経済成長の階段を登り始めていた。このころ、NHKのテレビ受信契約が1500万件を突破、世帯普及率が73.4%となった。そのため、この年の日本映画の観客動員数は全盛期の半分を割ることとなった。

このような状況の中、石坂洋次郎原作、西河克己監督、吉永小百合主演の日活清純路線映画は、3年間で計17本が製作された。第三作（日活 1963）は、日活がテレビとの競争に負ける直前の切り札として、働く若者に希望を与える存在としての吉永小百合⁹を映画の中心に据えた企画であった。

1960年後半以降、女性が政治運動に参加する中で、主婦や母といった性別役割分業への疑問や葛藤から出発した第二波フェミニズム運動が世界的な潮流となった。日本でも1970年代のウーマン・リブ運動は、当初メディアの格好の嘲笑の的とされたが、1975年の国際婦人年が大きな契機となり、女性問題の社会的周知徹底が図られ、女性差別による諸問題を打破するために、公的な場への女性の登用を目的として41の女性団体が

⁹ 彼女は超多忙な女優業のため高等学校の中退を余儀なくされたが、大学入学資格検定に挑戦し1969年早稲田大学第二文学部（夜間部）を卒業した。

共同行動を起こした。

この第四作（東宝 1975）は、テレビのアイドル歌手による「花の高2トリオ 初恋時代」の併映作として作られ、当時山口百恵の相手役として人気上昇中であった三浦友和が演じる「男子学生 六助」が主役となっている。「女教師 島崎」を演じた中野良子は、TV ドラマで演じた自立したヒロイン役のヒットを受けて、映画においてはまだ新人ながら、準主役的な位置づけがなされている。

1988 年には東西冷戦構造が終焉し、新自由主義によるグローバリゼーションが始まった。日本では「バブル」と呼ばれた好景気のただ中であつた。

日本映画界は、映画の製作・配給・興行において「スタジオシステム」¹⁰（四方田 2014 : 261）の機能停止の影響が顕著となり、1961 年には 6 社で 520 本のフィルムを製作していたのが、25 年後の 1986 年には 3 社でわずか 24 本しか製作できないまでに衰弱していた。このような状況のなかで、それまで映画と直接関わってこなかった大手出版社や広告代理店、テレビ局、商社、流通企業などが参入した。ビデオ、ケーブルテレビ、衛星放送の普及は、フィルムの映像に二次使用、三次使用の可能性を与え、最後には映像関連企業がビデオソフトの利権を求めて、映画製作に乗り出した。映画はもはや高い入場料を払って映画館で観るものではなく、レンタルビデオ店で安価に借りて自宅で観ることができるものとなっていた。

第五作（キネマ東京・ビデオ東京 1988）はそのような状況のもと、テレビドラマの主演男優館ひろしを起用して、半年以内にビデオ化することを条件に製作された。監督の斎藤耕一は「日本のヌーベルバーグ」¹¹（佐藤 1995 : 223）と呼ばれたメンバーの一員で、映像表現の新しさと定評があり数々の映画賞を受賞していた。この映画も映画評論家からの肯定的評価¹²を得ている。映画産業の斜陽化ゆえに自由な拡大解釈による実験的な

¹⁰ 撮影所が定期的にプログラム・ピクチャーを製作し、それに応じて映画産業と個々のフィルム内容が決定される体制（四方田 2014 : 261）。

¹¹ 1950 年代末から 1970 年代初頭にかけて、フランスで起こったヌーベルバーグやアメリカで出現したニューシネマの作品に影響を受けた日本の映画監督などから起こった新しい潮流。羽仁進、勅使河原宏、増村保造、篠田正浩、大島渚、蔵原惟繕、今村昌平などが主要メンバーである（山下慧・井上健一・松崎健夫 2012 : 121）。

¹² 「敗戦直後の原作の時代設定を 1988 年に移すことには無理があり不自然な箇所

試みをおこなえた一面もあったと推測される。

このような映画『青い山脈』5作における基本的な作品情報をまとめたものが表1である。

表1 映画『青い山脈』5作の作品情報比較表

	第一作	第二作	第三作	第四作	第五作
公開年	1949年	1957年	1963年	1975年	1988年
タイトル	『青い山脈 (新子の巻)』 『続 青い山脈 (雪子の巻)』	『青い山脈 新子の巻』 『続 青い山脈 雪子の巻』	『青い山脈』	『青い山脈』	『青い山脈 '88』
製作	東宝・藤本プロ	東宝	日活	東宝	キネマ東京・ビデオ東京
監督	今井正	松林宗恵	西河克己	河崎義祐	斎藤耕一
「女教師 島崎」を演じた女優	原節子	司葉子	芦川いづみ	中野良子	柏原芳恵
「女教師 島崎」の位置クレジットでの登場順	主役 最初に登場	前編では脇役 3番目 後編では主役 最初に登場	脇役 校医沼田と並んでラスト	脇役 校医沼田と並んでラスト	脇役 校医沼田、女生徒新子に次ぐ3番目
時代背景	GHQによるレッドパージ 国鉄3大事件 朝鮮戦争、警察予備隊発足	売春防止法施行 ジラード事件 砂川闘争 経済白書 「もはや戦後ではない」	第2次池田内閣所得倍増計画 集団就職 「金の卵」	ベトナム戦争終結 国際婦人年 オイルショック	東西冷戦終焉 バブル景気
映画界の情勢	東宝争議 GHQ検閲下の民主主義の啓発 日本映画第1黄金期	GHQ検閲解除 時代劇、戦争回顧映画全盛 日本映画第2黄金期	テレビの普及により映画観客動員数全盛期の半減 日活青春路線ヒット	映画界衰退 大手5社によるスタジオシステム崩壊 ATGや日活ロマンポルノ全盛	映画館閉館続出 フィルム映像のビデオ化を目的としてテレビ局広告代理店、大手出版社が参入
時代設定	1949年	1957年	1963年	1949年	1988年
ロケ地	静岡県下田市	岐阜県中津川市、恵那市	滋賀県彦根市	長野県上田市	青森県弘前市

ここから映画『青い山脈』5作のそれぞれの時代の映画会社、監督などの製作側の意図を次のように読み取ることができる。

第一作では、戦前からの大スター原節子主演でありながらGHQの検閲

や無理な展開も多いが、監督もスタッフも承知のうえで、なおも現代的な感性の映像表現で一点突破を図った」(白井佳夫 1988: 128)

に適う民主主義啓発映画、第二作では、スター俳優と新しい映画技術の話題性による集客力を狙った娯楽大作、第三作では、吉永小百合・浜田光男の人気コンビによる日活青春路線ヒット作¹³をめざしていた。第四作は、山口百恵の相手役だった三浦友和¹⁴を単体として売り出すための企画でありながらも、中野良子の起用により女性の自立という時代のイメージを添加され、第五作は、映画界の衰退を受けてテレビドラマで売れっ子になった舘ひろしを目玉に、当初から映画館での公開後のビデオ化を狙ったものであった。

そして、映画『青い山脈』5作における「女教師 島崎」のイメージは、戦後民主主義をリードする憧れの女神（第一作）→高嶺の花のお嬢様（第二作）→男を立ててくれる優しく清楚なサポーター（第三作）→生意気でコケティッシュな感受性の強い女性（第四作）→男性の性的欲望の対象であるが孤独な女（第五作）へと変化していく。また、表1で提示したように「女教師 島崎」のキャストにおける位置付けも主役から脇役へと降下していく。

4. 「女教師 島崎」の表象変化の分析

では、このような社会背景と製作側の意図を踏まえ、「女教師 島崎」の表象はどのように表現され、40年という歳月の中でいかに変化していったのだろうか。ここでは映画固有の表現であるカメラワークとクライマックス・シークエンスの比較から分析を行う。

4-1 カメラワークの差異 - 出演時間とクローズアップ時間

まず、カメラワークに着目して、5作それぞれの総上映時間と「女教師 島崎」登場時間の計測を試みた。そのデータを比較した棒グラフが図1で

¹³ 第三作『青い山脈』の配給収入は2億7080万円で、5作中最高額である。

¹⁴ 「花の高二トリオ 初恋時代」の併映作品として公開され、リメイク版では唯一設定が1949年であったのは和風の二枚目俳優三浦友和のイメージに合わせた復古調を狙ったためであった。

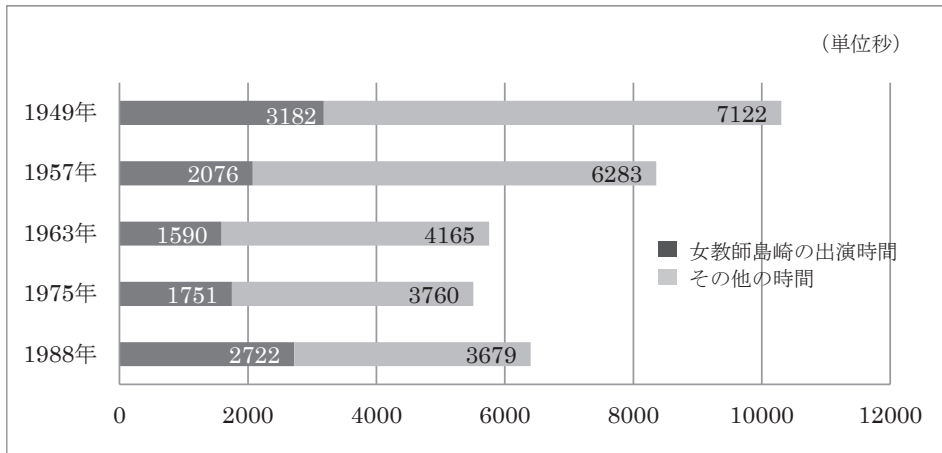


図1 総上映時間における「女教師 島崎」の出演時間

ある。

次にカメラワークに着目し、「女教師 島崎」の出演時間におけるクローズアップ¹⁵の時間を計測した。それらのデータを棒グラフで表示したものが図2である。

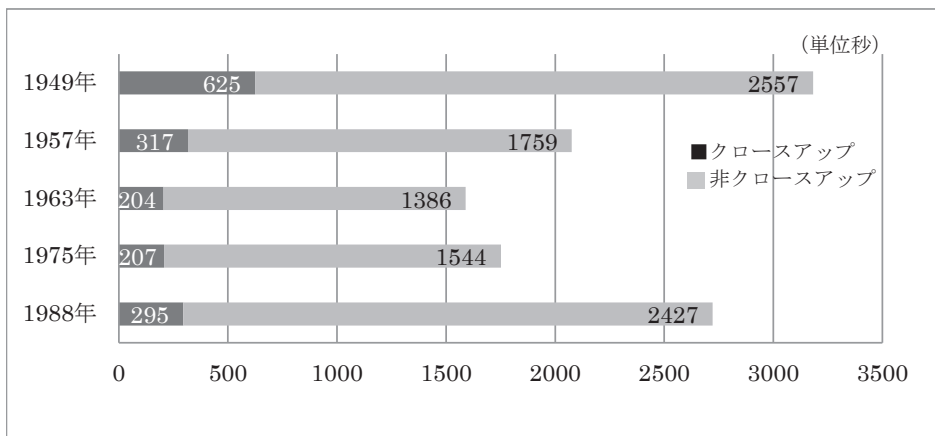


図2 「女教師 島崎」の出演時間におけるクローズアップ時間

¹⁵ ショット・サイズのひとつで顔の大きさに被写体を画面内に捉える技法を示す撮影用語。人物の目や口、手足の先などを極端なアップはエクストリーム・クローズアップとされ、区別される。映画黎明期にはショット・サイズ概念がなく、主にロングショットで撮影されていたが、D・W・グリフィスが手法として概念を確立させたと言われている。被写体の印象や心理表現の強調がなされる効果がある（山下慧・井上健一・松崎健夫 2012：70）。

そして、図 1 と図 2 のデータを組み合わせ、経年変化を比較し、相関関係を明らかにしてみた。これを折れ線グラフとして表示したものが図 3 である。

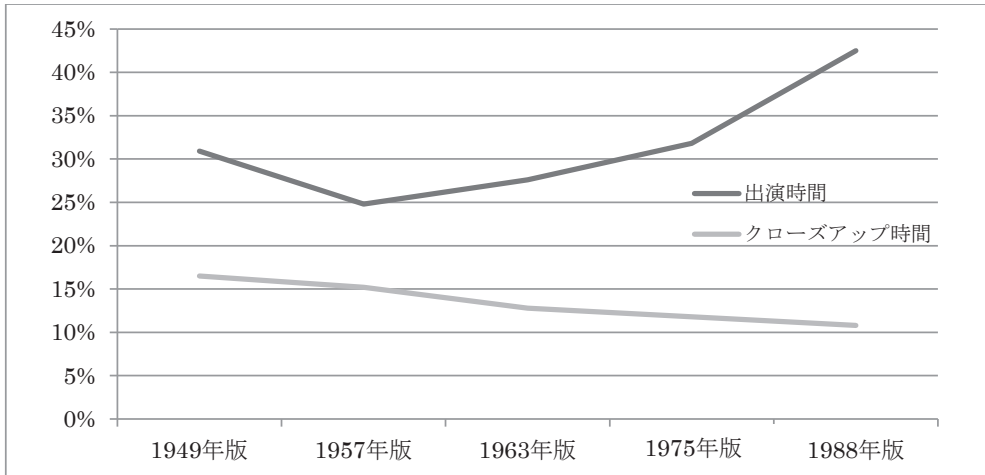


図 3 「女教師 島崎」の出演時間とクローズアップになる時間の比率の変化

これらカメラワークにおける量的データにより、次のような相関関係が明らかになった。第一作では「女教師 島崎」の出演時間における顔面のクローズアップの割合は 16.5%であったが時代が下ると順次減少していき、第五作では 10.8%になる。しかし、出演時間は第二作では減少するが、第三作で再び増加し、第五作では第一作の 30.9%を凌ぐ 42.5%となっている。

では、ここから読み取れることは何か。先述の社会背景と製作側の意図を踏まえて、分析していこう。

第一作でのクローズアップの比率の高さは、「女教師 島崎」を演じる女優の印象を強調することが観客の支持を得るという効果を狙ったものであると考えられる。第四作以降の出演時間の上昇は、大手 5 社スタジオシステム崩壊により、集客力のあるスターをもはや自力で生み出せない映画界の状況の中で、意欲的に映画出演に取り組むテレビ出身の女優や歌手に新たな可能性が託されていたからであろう。映画界ではまだ新人であるため、さほど高い出演料を要求されることなく、第一作を上回る出演時間の比率を確保することが出来たと推測することができる。つまり、「女教師」

のイメージは映画界のスター女優が演じる憧れの存在からから、テレビでおなじみの顔ぶれが演じる日常的な存在へと変化していったと読み取れる。

4-2 クライマックス・シーケンスの比較

次は、映画『青い山脈』5作を「女教師 島崎」の具体的な表象に焦点を当ててプロポーズシーンからラストシーンへとつながるシーケンスの構図を分析していこう。その際の分析の基準としては、固定した画像の分析においては『中心の力 美術における構図の研究』(アルンハイム 1983)の理論を、連続するシーケンスの流れは、『映像の原則』(富野 2011)における理論を援用する。具体的には特徴的なショットという静止画像においては、西洋絵画の構図をもとにしての上下左右や中心と周辺などの位置関係や方向性から生じる権力関係を読み取り、 $A < B$ などの形で表示する。また、登場人物の移動が生じるシーンの分析は、日本の舞台空間における伝統的な上手下手が持つ意味を踏まえて役者の位置移動がもたらすと効果を読み取り分析する。

第一作のプロポーズシーンにおいて、「沼田」は「島崎」に自分への好意を確認し下からの若者の憧れのまなざしを受けながら彼らに模範を示すべく公開の場で求婚する。海を臨む高台で「島崎」の気持ちを確認する「沼田」は下位に、「島崎」は上位にあり「島崎」 $>$ 「沼田」 $>$ 女生徒 $>$ 男子学生という権力関係を示している。「島崎」の左から右の視線は主役としての地位を、画面の中央から右側の男性たちは防御を、左側の女性たちは挑戦を意味する構図である。(図4参照)



図4 第一作 プロポーズシーン ◯東宝・藤本プロ 1949

「沼田」からの確認に応じて「島崎」は彼への好意を表明する。ここでも直線的な視線が主体的な意思を表象する。しかし、「沼田」から「結婚」という言葉が発せられたとたん、「島崎」の表情は一変し、恥じらいに満ちたものとなる。(図5参照)



図5 第一作 プロポーズを受ける前と後の「島崎」
◯東宝・藤本プロ 1949

そしてラストシーンでは、二人はプロポーズ以前の構図とは左右の位置関係は逆転させ、大きさ高さにおいても「沼田」>「島崎」の力関係を示す表象で並んで登場する。「沼田」は自信に満ち、「島崎」はしとやかに微笑んでいる。(図6参照)



図6 第一作 ラストシーン 〇東宝・藤本プロ 1949

これらのシークエンスの展開には近代的な「新しい女」の象徴である「女教師」さえ求婚することでおとなしく服従させることができるほどの価値のある日本の男性（ただし医者などのエリートに限られるが）というメッセージが潜んでいる。もともとおとなしい女性を従える男性より、「じゃじゃ馬馴らし」¹⁶に成功した男性のステイタスは上昇するという作用がここでは功を奏している。

第二作のプロポーズシーンでの「沼田」による求婚は、記念撮影の際にカメラのレンズ越しにおこなわれる。レンズ越しのコミュニケーションは、撮影者＝主体＞被写体＝客体の力関係を反映しており「沼田」＞「島崎」である。（図7参照）



図7 第二作 プロポーズシーン 〇東宝 1957

しかし、「島崎」が求婚を受諾した後のシーンでは、構図の位置における力関係は変化する。上下においては男子学生＞女子学生＞「島崎」＞「沼田」となり、中央と周辺的位置関係では、「島崎」＞男子学生＝女子学生＞

¹⁶ イギリスの劇作家シェークスピアの喜劇。1592～93年頃の作品。気の強い女性カタリーナを求婚者ペトルーチオが貞淑な妻に変える話。

「沼田」となる。

上手から下手への視線の「沼田」は防御の姿勢を、下手から上手への視線は「島崎」や学生たちの視線は上昇を意味している。周囲からの祝福と尊重を象徴するかのように「島崎」は中央に位置する。(図 8 参照)



図 8 第二作 求婚を受諾する「島崎」 ©東宝 1957

ラストシーンでは「島崎」の表情は明らかに自信に満ちたものとなり、左右や大小の関係は第一作と同様であるが、下手に向かって「島崎」がやや前に位置している。(図 9 参照)



図 9 第二作 ラストシーン ©東宝 1957

第二作のクライマックス・シークエンスの展開には被写体として男性からの「性的な対象」としてのまなざしを受容しつつも、結婚までの身体的距離を保ち、確実な妻の座を得ることで威信は上昇するという意味作用が生じている。

第三作のプロポーズシーンでは上から見降ろす若者たちに促されて「沼田」は「島崎」に求婚する。(図 10 参照)



図 10 第三作 プロポーズシーン ○日活 1963

構図における上下関係から男子学生>女生徒>「沼田」=「島崎」男子学生という力関係が読み取れる。また上手の「島崎」と男子学生对下手の「沼田」と女子学生の関係は防御と挑戦を意味している。

上から見降ろす若者たちに促されて「島崎」に求婚する「沼田」に躊躇する「島崎」であるが、「島崎」はそれを受け入れ、彼を支えていく道を選ぶ(図 11 参照)。



図 11 第三作 求婚に躊躇する「島崎」 ○日活 1963

そして、ラストシーンでは左右の位置は逆転するが、力を合わせてこぐ二人乗り自転車での後ろ姿は、未熟な夫を陰で支えるしっかり者の妻の「夫唱婦随」を象徴している。(図 12 参照)



図 12 第三作 ラストシーン ◦日活 1963

第四作では、「沼田」は後ろ向きのプロポーズの後、振り向き、座り、答えを待つ。上下の構図からは沼田<男子学生=女生徒=島崎という力関係が読み取れる。(図 13 参照)



図 13 第四作 プロポーズシーン ◦東宝 1975

この後、恥じらいながらの「沼田」のプロポーズに「島崎」は答えず、セクシュアリティの象徴であるリンゴを投げては返す動作を繰り返しながら誘うように森へ消えていく。この表象は男女間で対等に交換される性行為を暗示する。(図 14 参照)



図 14 第四作 手招きする「島崎」 ◦東宝 1975

クライマックス・シークエンスの展開から森へ消えた「島崎」は「沼田」の求婚を受諾したようだが、その後も主導権は「島崎」が握っている。ラストシーンでは「島崎」は「沼田」を引率する位置関係の構図である。これは「島崎」>「沼田」の力関係を示し、女性が男性をリードしているかにみえる。(図 15 参照)



図 15 第四作 ラストシーン ◦東宝 1975

第五作にはプロポーズシーンはないが、教師を辞めたいという「島崎」を「沼田」があきらめず続けるように諭し励ますシーンがある。このシーンはクライマックス・シークエンスでラストシーンにつながる展開となっているので、それを代用して分析することとした。上下の位置においては上下沼田>男子学生>女生徒>島崎 という力関係が示され、沼田の左上から右下への視線は威圧を意味している。「島崎」の腕組みのポーズは防御

の姿勢と読みとれるが、「沼田」の視線がそこに向かっていることからバストを強調するポーズと読み取ることも可能である。そこには異性愛男性の性的欲望の対象とされた「女教師」へのまなざしが潜んでいる。(図 16 参照)



図 16 第五作「沼田」が「島崎」を諭すシーン ◦キネマ東京・ビデオ東京 1988

また、「沼田」にプロポーズされない「島崎」は、結婚しない自由な女ではなく、性暴力によるトラウマをもつため、結婚できない孤独な寂しい独身女性として描かれ、欧米の映画における「女教師」の表象に見られるステロタイプを喚起する。

デートシーンでも、草むらで寝ころぶ「沼田」に対して正座する「島崎」という構図は「沼田」>「島崎」の力関係を表している。下手の「沼田」の挑戦、攻勢に対し上手の「島崎」は受容、寛容の姿勢を意味する。(図 17 参照)



図 17 第五作 デートシーン ◦キネマ東京・ビデオ東京 1988

これらのシーンにおける表象は、第四作とは大きく変化しており、5作品中「女教師 島崎」が示す威信は最も低いと言える。

しかし、ラストシーンでは「島崎」が通勤する姿が描かれる。自転車をこぐのは「沼田」であり、後ろの荷台に乗せて貰っている「島崎」であるが、上手に向かう「沼田」に対し、「島崎」は生徒のいる後方に視線を送る。つまり、彼女はいまだ仕事を続けており、生徒との関係を重視していることを表している。(図 18 参照)



図 18 第五作 ラストシーン ○キネマ東京・ビデオ東京 1988

第五作においては、5作中唯一「女教師 島崎」は結婚しないで、職業人として生き延びるのである。しかし、その専門性は「献身」や「寛容」という特性によって感情ケア労働として評価されるものとなっている。

5. 戦後日本映画における「女教師」像とは

5-1 背景にある構造

次に、前章での映画『青い山脈』5作の「女教師 島崎」の表象の分析結果をもとに、歴史的な文脈の中でそれぞれの作品の背景にあるジェンダーの構造を考察していこう。

第一作における「女教師 島崎」の表象は、戦後民主主義に女性解放を夢みた当時の女性観客にとって未来に希望を託せるロールモデルであっ

た。そして、男性観客も心置きなくそれを応援¹⁷した。しかし、そこには次のようなトリックがある。

つまり、それは原節子が演じる「女教師」が、当時の占領者に対する逆転の表象であるからである。当時の日本人の多くがフランスはアメリカより伝統があり文化的には上位に位置すると考えていた。原作者にもフランス人のような美しさとして讃えられた彼女は、敗戦によりアメリカに対して抱いていた日本人男性の劣等感を払拭してくれる存在であったのだ。国家に認定された資格や職業をもつことで、男性以上に自己を主張し、周囲からの尊敬を得る近代的な「若い女性の先生」も、最終的には男性からの求婚というジェンダーによるヒエラルキーに服従する。彼女が「名誉男性」扱いされればされるほど、それを後押しし、その女性を妻とすることのできる男性の価値は上昇する。背後に結婚後の服従というジェンダー非対称な構造が保証されているかぎり、敗戦後意気消沈していた男性観客は「民主的なるもの」を象徴する「女教師 島崎」を応援することによって、被占領者としての屈辱感を払拭できたのである。

第二作における「女教師 島崎」の表象は、身持ちが固く近づきがたいお嬢様が男性の憧れとなることを示し、「賢い」女性としてのスキルを暗示する。「もはや戦後ではない」といわれた戦後の経済復興に自信を得た男性観客は、もう女性に逆転の表象を求める必要はなくなる。そして、自らには奔放な性の自由を許容しながらも、妻とする女性には処女性を求めるという性規範のダブルスタンダードへと回帰していく。彼らにとっての若い「女教師」像には、身持ちの堅さを保障するものとしての意味が生じる。このような価値をもつ「女教師」像に、さらに「婚姻による周囲からの尊重」という「民主的なるもの」が付加される。それは女性観客にとっても、より魅力的なロールモデルとして受け容れられたことであろう。

しかし、その背景には、婚前性規範を守り、妻の座を獲得した女性への「尊敬」の裏返しとして、規範の外にいる女性への「スティグマ」が存在するという構造がある。つまり、それは女性のセクシュアリティの国家に

17 『『青い山脈』には若い女性の先生がおかしいと思うことはおかしいと言いそれを後押ししてくれる論理がある。すなわちそれが民主主義に他ならない』（廣岡守穂 2014:28）

よる管理と分断を意味していた。

第三作において「女教師 島崎」は、男性や若者を支えるサポーターとして表象された。これは第二作のような威信の上昇をめざした結婚ではなく、高度経済成長期の日本において実現したロマンチック・ラブ・イデオロギーによる恋愛結婚への憧れを反映している。そこには女性が自ら主体的に性別役割を選び、夫を妻が支える「夫唱婦随」を自然なものとして内面化していく「民主的なるもの」が提示されている。

女性たちは、稼ぎ手の夫に支配されたり強制されたりしたのではなく、自らの意志で夫や子どもを支えるため、再生産労働を一手に担う性別役割分業を選択したつもりであった。しかし、このことにより「女教師」は「家事と両立できる仕事」として軽視され、その職業威信の低下を招いてしまう結果となった。

第四作では、「女教師 島崎」の表象は、第一作のように「女教師」の威信の高いイメージを復活させながらも、プロポーズシーンにおいての「島崎」は、「沼田」からの求婚にはすぐには答えないような、生意気でコケティッシュな存在となる。特に、女性が男性をリードしているかにみえるラストシーンは、国際婦人年や第二波フェミニズム運動を背景とした世相を反映したものとも解釈できる。そして、性の象徴であるリンゴが男女間で対等に交換されるイメージが喚起するのは、婚姻に左右されない自立的で自由な女性のセクシュアリティである。ここでは、第二作にみられた婚前性規範は消失¹⁸し、女性が主体性を握る「性の解放」が男女平等の未来として示唆されているかのようである。

しかし、この映画においては、女性解放運動の理念が、男性にとって都合の良い解釈としての「性の解放」として矮小化されてしまっている。この後、「女教師」像が性的欲望の対象としてメディアで商品化されていく源流がここにはある。この映画の二年後の1977年に公開された日活ロマンポルノ『女教師』は好評を博し、それを受けて2006年にかけて「新任女教師シリーズ」として計17本が製作された。以後「女教師」は、アダルトビデオや性風俗業界の人気アイテムとして浸透していく。それは、戦

¹⁸ 吉澤夏子は雑誌『平凡』の記事の言説分析から1969年から71年の時期に日本の若者文化における「処女性」という価値の終焉を論じている（吉澤夏子2000）。

後日本映画における「女教師」像が専門職としての社会的地位への尊敬から、女性であるがゆえの性的欲望の対象へと移動するターニングポイントであったとも考えられる。

第五作における「女教師 島崎」の表象は、あからさまな性的欲望の対象として異性愛男性のまなざしにさらされるものとなっている。第四作での「女教師」像における「性の解放」への矮小化は、第五作ではさらに進行し、その性的身体は市場商品化され、強姦神話を正当化する役割すら帯びてくる。

この映画における「女教師」像は、エリート意識や結婚への幻想を持たず、感情ケア労働者として働き続ける孤独な存在として表象される。二年前の男女雇用機会均等法施行を受けて、テレビのトレンドドラマなどで華やかな存在としてもはやされていた企業におけるキャリアウーマンの表象とは対照的である。家庭でのジェンダー役割を果たすために先進的に権利を勝ち取ってきた女性教員が、バブル経済の中で資格職としての「名誉男性」的特権の価値を失い、組合運動の失速とともに分断され、孤立していく現実を反映したのものであるともいえる。

この映画で、「女教師 島崎」は「民主的なるもの」としてのロールモデルを観客に提示する役割を終え、この後現在まで、映画『青い山脈』はリメイクされることはなかった。だが、第五作の「島崎」はその後の仕事を持つ女性の厳しい現実を予見するという意味では、女性観客にとってリアルな生存戦略を提示した「女教師」像であったともいえる。

5-2 「民主的なるもの」が果たした役割

映画『青い山脈』5作のそれぞれの時代の半歩先を行く「女教師」像は、男性並みの威信をもつ資格（第一作）、男性に尊重されるための身持ちの堅さ（第二作）、ロマンチック・ラブ・イデオロギーによる結婚（第三作）、性規範からの解放（第四作）、感情ケア労働者としての評価（第五作）などを提示した。それは戦後40年間の歴史におけるそれぞれの地点での「民主的なるもの」である。そして、それは日本の戦後民主主義における女性解放の理念が、映画というメディアを通して情緒的に消化されていく過程で観客の心をつかむためのテーゼでもあった。女性たちはそこに未来への

希望や生存戦略を見出した。しかし、それは時代の文脈に応じて変化し、その背景には常にジェンダー非対称の構造が巧妙に姿を変えて存在していた。

1949年から1988年までの戦後日本において、女性解放の理念は、現状との軋轢や自己との葛藤が生じない口当たりの良い「民主的なもの」としてメディアで提示された。ところが、それはかえって背景に存在するジェンダー非対称性を隠蔽する結果をもたらした。そして、知らず知らずのうちに、そこに含まれるジェンダー規範を、女性が自ら選んだものとし、自然なものとして内面化する効果を生じさせた。しかし、近代的な資格や性規範がエリート女性の特権としては通用しない1988年以降の現実の前に、「女教師」像は憧れのロールモデルを観客に提示できなくなり、もはや「民主的なもの」はジェンダー非対称な構造をカムフラージュする力を失った。

本稿では、「女教師」像が資本主義的家父長制を維持し再生産するエージェントとしての役割を果たしてきた側面を述べたが、一方では、戦後日本において同時期に「専業主婦・母であること」にアイデンティティを持つ女性たちが、「民主的なもの」として反戦や環境問題をテーマとする社会運動を担っていたという側面も見逃すことはできない。彼女たちもまた近代家族の規範にもとづく「男性が望む典型的な女性像」をロールモデルとして内面化した存在であった。しかし、90年代以降、彼女たちはグローバリゼーションによる後期資本主義経済体制下の女性の社会進出を背景とした「経済的自立」や「社会参加の権利の拡大」や「社会的地位の向上」を最優先目標とする女性たちに、母性や女性原理を生来のものとし、性別役割分業を肯定する時代遅れの存在だと批判された。両者は対立に追い込まれ、女性同士の連帯が分断されていく。

映画『青い山脈』5作における「女教師」像は、そもそも戦後日本の「民主化」「近代化」における「民主的なもの」とは何であったかを問い返している。つまりそれは、女性自身が「男性の作った理想の女性像」をロールモデルとして内面化し、それが自ら選んだ主体性であると錯覚することで、女性の連帯を分断する二項対立の構図へと追い込むジェンダーの巧妙なからくりであったとも言える。ジェンダー非対称な構造の維持を支える

このようなからくりを解体するためには、時々姿を変える口当たりの良い「民主的なもの」に流されてはならない。男 VS 女、聖母 VS 娼婦、キャリアウーマン VS 主婦などという近代の二項対立の構図を乗り越えるためには、現実との軋轢や自己との葛藤を伴うことを厭わず、セクシュアリティや民族、経済格差など多様なカテゴリーを踏まえた複層的な視座が必要であると考えられる。

6. おわりに

映画『青い山脈』がリメイクを繰り返しながら提示した「民主的なもの」としての「女教師」像は、戦後日本における男女平等の理念を思想や政治形態としてではなく、情緒的な理解へと消化していく装置として機能した。その背後には戦後日本社会における資本主義的家父長制が巧妙に姿を変えて存在していたが、現状との軋轢や自己との葛藤が生じないため、観客に抵抗なく受け入れられ、かえって戦後日本社会が内包していたジェンダー非対称な構造を維持する役割を果たした。しかし、1988年にいたって、もはや「女教師」像は「民主的なもの」としてジェンダー非対称な現実をカムフラージュする力を失い、性的欲望の対象としてむき出しのジェンダー不平等な現実を象徴する存在となった。

映画『青い山脈』がリメイクされなくなった1990年以降、世界的なフェミニズム運動の流れを受けて、日本の戦後社会のジェンダー非対称な構造は国際社会からも指摘を受け、遅ればせながら男女共同参画基本法など男女平等の理念を法制化したシステムが作られていく。

しかし、真の女性解放は単に近代的な男女平等法制だけで達成されるほど単純なものではない。このような情勢に対する反動として、メディアにおける異性愛男性の暴力的で支配的な性幻想の表象はかえって強化され、「女教師」イメージはその対象として消費され、市場を拡大していく。

このような日本映画における「女教師」の表象と異性愛男性の性暴力表象との関係については、本稿では詳しく論じることができなかった。これについては次の課題としたい。

さいごに、本稿の分析テキストとして使用した『青い山脈 新子の巻』(1957)、『青い山脈 雪子の巻』(1957)と『青い山脈』(1975)、『青い山脈』(1975)は国立近代美術館フィルムセンターにもない希少なものであったが、映像収集家谷口浩之氏のご厚意によりお借りすることが出来た。ご協力を心より感謝し、これに応えられるよう以後更に学究の研鑽に努めたい。

参考文献

- 石坂洋次郎.1952『青い山脈』新潮社.
- .1949「映画『青い山脈』を観て」『近代映画』八月号：28
- 井上ひさし.2003.『座談会昭和文学史〈第3巻〉』井上ひさし・小森陽一.集英社.
- 小澤次郎.2006.「石坂洋次郎『青い山脈』における<青>の象徴的意味-青は愛より出でて-」『北海道医療大学人間基礎科学論集(32)』：9-15.
- 大島渚.1975.『体験的戦後映像論』朝日選書.
- 川本三郎.1993.「今ひとたびの戦後日本映画 楽しい民主主義—『青い山脈』の明るさ」『世界(584)』：300-308.
- 更科源蔵.1972.「旧土人保護法と『青い山脈』」『潮(150)』：210-215.
- 佐藤忠彦.1995.『日本映画史』岩波書店.
- 白井佳夫.1988.「なかなか面白かった『青い山脈'88』」『週刊時事』1988年10月29日号：128.
- 関川夏央.1988.「映画館にいる戦後4 吉永小百合という『物語』37 お伽噺としての『青い山脈』」『諸君(30)』：181-184.
- 高野悦子.2008.「昭和からの遺言(第2部2)『青い山脈』を見た友人のほっぺたが真っ赤に上気した」『週刊朝日113(59)』：108-111.
- 高山智.2009.「『青い山脈』現象に見る戦後の息吹」『アリーナ=Arena6』：421-424.竹内洋.2011.『革新幻想の戦後史』中央公論新社.
- 千葉慶.2014.「石坂洋次郎映画はいかに『民主主義』を〈消化〉したか—『青い山脈』の系譜・試論」『千葉大学人文科学研究科 研究プロジェクト報告書279』：181-190.
- .2015.「民主主義」のリメイク/リモデル—1950年代以降における石坂洋次郎映画の変容」『千葉大学人文科学研究科 研究プロジェクト

報告書 294』: 189-19.

富野由悠季.2011.『映像の原則』キネマ旬報社.

寺山修司.1973.「小さい巨像 17 青い山脈」『朝日ジャーナル 15(17)』: 94-97.

中野収.1997.『戦後日本の世相を読む』岩波書店.

中村深海.2014『永遠の東宝映画俳優』くまがい書房.

西尾幹二.1997.「『青い山脈』再考」『新潮 94(7)』: 202-234.

波多野哲朗.1975.「体験史としての戦後映画 3 戦後民主主義映画—その成熟と退廃」『美術手帖 (394)』: 208-211.

バルト,R.1998.『ロラン・バルト映画論集』沢崎浩平訳.筑摩書房.

廣岡守穂.2014.「『青い山脈』と戦後民主主義」『白門第 66 卷 (3)』: 27-35.

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.

藤原史郎.2016.「シネマ夏炉冬扇 第 6 回 『青い山脈』(今井正監督 1949 年)」『季刊 Sai2016 秋/冬号』: 57-65.

丸川浩.2008.「戦後出発点の石坂洋次郎・三木清体験の意味」『山陽女子短期大学研究紀要 (29)』: 1-10.

山下慧・井上健一・松崎健夫編.2012『現代映画用語事典』キネマ旬報社.

ルドルフ・アルンハイム.1983.『中心の力 美術における構図の研究』関計夫訳.紀伊国屋書店.

吉澤夏子.2000.「性のダブルスタンダードをめぐる葛藤『平凡』における<若者>のセクシュアリティ」『近代日本文化論 8 女の文化』青木保他編: 201-224.岩波書店

吉村いづみ.2003.「占領下の他者:映画におけるジェンダー・ポリティクス」『名古屋文化短期大学研究紀要』28: 16-23.

四方田犬彦.2011.『李香蘭と原節子』岩波書店.

———.2014.『日本映画史 110 年』集英社.

映像資料

東宝セレクション DVD『青い山脈 前・後篇 (2 枚組)』(1949) 東宝.

『青い山脈 新子の巻』(1957) 東宝. (谷口博之氏 BD 複写版)

『青い山脈 雪子の巻』(1957) 東宝. (谷口博之氏 BD 複写版)
日活 100 周年邦画クラシック GREAT20 HD リマスター版 DVD『青い山脈』(1963)
日活.
『青い山脈』(1975) 東宝.
VHS 『青い山脈'88』(1988) キネマ東京/ビデオ東京.
松竹 DVD コレクションあの頃映画 『白昼の通り魔』(1966) 松竹.
日活名作ロマンシリーズ 『女教師』(1977) 日活.

**The Representation of the Female School Teacher as ‘Democratic’ :
An analysis of the Post-war Films *Aoi Sanmyaku***

SUGIMOTO Kazuko

The purpose of this paper is to clarify the asymmetry of gender relations in postwar Japan by analyzing the representation of the female school teacher as ‘democratic’ in the five post-war films titled *Aoi Sanmyaku*.

In the first four films *Aoi Sanmyaku* produced from 1949 to 1975, the female school teacher plays a part in maintaining gender structure by camouflaging the reality of gender inequality as ‘democratic’. However, the school teacher in the 1988 film has lost the ability to camouflage gender inequality and has become a symbol of heterosexual male desire.

It was a clever “gender trick” to present the female school teacher as ‘democratic’ in postwar Japan. Based on this representation, women have internalized the image of a "male-made ideal woman" as a role model and have been driven into a system that divides female solidarity while fostering the illusion that this role model is a subjective choice.

In order not to be taken in this "gender trick" by a palatable representation of the school teacher as ‘democratic’ but changing through time, it is necessary to have a multilayered viewpoint based on diverse categories.