



「女教師」イメージの二重構造：
戦後日本映画『女の園』（1954 松竹）の分析から

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-06-23 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/10.24729/00004829

「女教師」イメージの二重構造 ——戦後日本映画『女の園』（1954 松竹）の分析から——

杉本 和子

はじめに

本稿の目的は、戦後日本映画における「女教師」イメージの一見アンビバレントな表象に潜む二重構造を読み解き、それを支えるジェンダーの構造を探究することである。

「女教師」という語に対し「男教師」が使われることはめったにない。それは中心的普遍的存在としての「教師」に対して、周辺の副次的なものとして非対称な位置づけがなされた女性カテゴリーを示す語だからである。そのため、近年教育職にある女性にたいしては「女性教員」や「女性教師」という語が用いられ、学校や役所などの公的機関においては「女教師」という語は消えつつある。

しかし、マスメディアやインターネット上においては、いまだ「女教師」ということが頻出し、それらが喚起するイメージは次のような神話¹にもとづいた意味が付加されている。

まずそれは、「やさしさ」「母性」「献身」などいわゆる「女性性」の強調である。たとえば、教育職にある女性に向けた雑誌などの記述においても「女教師ならではのしなやかさのある教職技術」²というような文脈で使われている。

次に「学校という聖域において女教師はセクシュアリティを封印した存在であるべきだ」とする前提である。イエロー・ジャーナリズム³や性風

¹ ここでは「比喩的に根拠もないのに、絶対的なものと信じられている事柄」（広辞苑第六版：1470）という語意で用いる。

² 『女教師ツーウェイNo.67』2011年4月号

俗産業の広告などにおける「女教師」表象は、この前提とのギャップを利用し性的妄想を掻き立てる対象とされている。

つまり、公的な場で「女教師」ということばが使われなくなっても、そのことばと結びついた神話はいまだ日本社会に存在し、機能している。また、教育職にある女性自身も知らず知らずのうちに「女教師」神話を内面化してしまっている現状があるのではないか。これが「女教師」神話にもとづいた表象つまり「女教師」イメージに着目した筆者の問題意識である。

さて、このような「女教師」神話にもとづいた表象は、戦後日本映画の中にたびたび登場する。なかでも木下恵介監督による『二十四の瞳』（1954 松竹）は彼の代表作とされ、文部省特選の後ろ盾も得て、戦後日本映画における「健全」な国民的「女教師」イメージを確立した。その後もしばしばリメイクやオマージュされ、今も各地で再上映が繰り返されている。この映画の半年前に同監督によってつくられた映画『女の園』は、『二十四の瞳』と同様に公開時は高い評価⁴を受けたが、その後忘れ去られている⁵。

しかし、この映画に登場する「女教師」五條真弓は、観客にとって敵役でありながらも強く印象に残る⁶。『女の園』では、管理的な権力者としての表象の背後に、ジェンダー規範や性的対象としてのまなごしに晒される存在として「女教師」イメージの表象を見出すことが可能である。ゆえに本稿ではこの映画を「女教師」イメージの二重構造を読み解くのに適したテキストとして選択した。

本稿の構成は次のとおりである。第一章では、先行研究を検討したうえで、本稿で用いる「神話作用」（バルト, R. 1957）と「映画的なもの（le

³ 発行部数をふやすために、私生活暴露など扇情的な記事売り物にする新聞・雑誌。十九世紀末のアメリカの新聞で、連載漫画の主人公が黄色い服を着ていたことからいう。（広辞苑第六版：127）

⁴ 1954年のキネマ旬報ベスト・テン第1位の『二十四の瞳』に次いで第2位となり、第9回毎日映画コンクール大賞、監督賞、脚本賞、第5回ブルーリボン賞作品賞、脚本賞などを得た。

⁵ 『女の園』は、1999年に『キネマ旬報』がまとめた日本映画ベスト100にも入っていない。

⁶ 市民講座「映画と私7月例会『女の園』」（2016年7月22日@クレオ大阪中央）においても『女の園』を観た20名の参加者の内18名までが最も印象に残った登場人物として「女教師」五條真弓を挙げている。

filmique)」（バルト, R. 1998）の概念や分析手法について言及する。第二章では、映画『女の園』の概要を記し、映画製作者が観客に向けて意図的に発信した表向きのメッセージがどのような社会背景や経過で、いかなる目的を持ってつくられていったかを明らかにする。第三章では、この映画における「女教師」を捉えるカメラワークと、衣装というモチーフに着目して分析する。このことによって明示的な意味の裏に潜む潜在的な意味を読み解く。第四章では、原作の小説『人工庭園』や木下恵介が参照したとされるドイツ映画『制服の処女』との比較から検証し、その背景について考察する。最後に本稿で明らかになったジェンダーの構造を提示し、今後の課題についても言及する。

第一章 映画における「女教師」イメージの表象分析

第一節 先行研究と本研究の意義

日本の教育職にある女性に関する実証研究⁷では、女性の教員は建前のジェンダー平等意識と矛盾する「母性」や性別役割分担を内面化したアイデンティティを持っているという差別的な構造に支えられていることが明らかになっている。

しかし、これらの研究においては、インタビューやアンケート調査、ライフストーリー分析などの研究手法を用いて、教育職の女性のアイデンティティや行為の意味を分析するものが多数を占める。また、研究者は調査対象者とともに学校の内部からの視点に立脚している。そのため、彼女たちが学校の外の社会からどのようなまなざしを向けられてきたかという視点に立った問題意識が希薄である。

また外からのまなざしを意識したメディアの教師表象分析研究においては、漫画・テレビドラマにおける「熱血先生」（山田 2010）や日本映画における「普遍的教師像」（陣内靖彦・吉野聡・大鐘泰光 1999）などがある。

⁷（蓮尾 1994）（杉山・黒田・望月・浅井 2005）（市橋・岩井 2005）（高嶋 2011）（浅井・玉城・望月 2011）（河上 1991）（黒田・杉山・望月・玉城・船山・浅井 2009）

これらは実証研究とは異なり、教員を学校の外からのまなざしで捉えなおしている点において評価できるが、ジェンダーに対する問題意識がない。

一方、海外のフェミニスト映画史や映画表象分析の研究においては、一般映画の中での「女教師」表象に注目し、ジェンダーやセクシュアリティと関係づけてその意味を読み解く試み⁸がなされてきた。たとえば、そこでは、未婚の女性の処女性を神聖視しながらも、「女教師」が「性的欲求不満状態にある孤独で寂しい存在」と表象されることの背後に、「父権的社会の中に組み入れられない女性への恐怖の影」を読み取るという分析がなされている。

これらを踏まえて、本稿では、あえて当事者の思いから距離をおくメディアにおける表象分析という研究手法を用い、戦後日本映画の中での「女教師」イメージの表象分析を通して、ジェンダーの構造を見いだす可能性を追求していきたい。

第二節 本稿における研究手法について

ロラン・バルトは、神話とは限られた社会の中で意味を持つことばであり、それが本質的で自然で永遠のものであるかのように錯覚させ、馴化し無垢のものであるかのごとくに構築するものであると述べている（バルト、R. 1957: 148-180）。この概念を援用すると、「女教師」神話は次のようなものであるといえる。すなわち、我々が現在「女教師」ということばを聞く時、そこには「管理的で融通の効かない真面目さ」や「母性」「献身」あるいは「ポルノ映画のタイトル」などというイメージが湧くというものである。しかし、それらは本来、「女」や「教師」というそれぞれのことばが持つ意味とは無関係なものである。また、そうしたイメージがなぜ「女教師」ということばと結びついていったのかについて取り沙汰されることは殆どない。

ところで、こうした神話は限られた社会においてのみ通用するものにすぎない。「女教師」ということばのイメージも場所や時代が変わればその

⁸（カブラン、E.A. 1985）（ハスケル、M. 1992）（Newman、V. 2001）

意味合いは変わる。たとえば、映画における「女教師」イメージも日本と海外では異なるし、日本映画の中でも時代によって変容する⁹。

また、バルトは人間が多様な記号世界の中で受け取るメッセージには、絶えず意味の二重構造の作用が働いていると主張する。「女教師」の文字通りの直接的な意味は「教えるという行為をする女性」に過ぎない。しかし、「学校という場を聖域とし、教師というものは聖職である」という前提に立てば、「セクシュアリティを封印した存在であるべきだ」という潜在的意味を帯びてくる。また、それとのギャップを利用すれば性的妄想を掻き立てる対象としての更なる意味も生じてくる。

さらに、この記号論の意味作用では、「女教師」ということばに対して、個人が価値を承認するか否かは関係ない。「母性」「献身」による評価など無意味だという人にも、「しなやかさのある教職技術」という文脈が意味するものは伝わっている。女性の社会進出になど興味がないという人でも「専門職資格を持つ女性は名誉男性である」との潜在的意味は伝わるし、ポルノ映画になど興味がない人でも「女教師」がそのタイトルを連想させるという潜在的意味は理解できる。私たちは、自分が暮らす社会に共通している価値体系や常識観念を元にして、文字通りの直接的な意味から潜在的意味を反射的に読み取ることができる。

筆者は、『女の園』において、あえて表象の読みの座標軸を女子大生群像から「女教師」へとずらすことで、製作側が提示した明示的なメッセージとは別の「女教師」イメージのなかに「女教師」神話を読み取ることができる¹⁰と考える。

フェミニスト映画研究は1960年代に語り手、映像中心の批評モデルから出発し、1970年代後半からは精神分析モデルの導入による映像理論の確立へと移行した。本稿では映像イメージが発するメッセージが表の意味と異なるという問題意識を明らかにするため、今までフェミニスト映画研究では用いられてこなかったバルトの映像理論にもとづく「映画的なもの」¹⁰

⁹ 詳細については『「女教師」へのまなざしの変容についての研究——映画『青い山脈』三作（1949年版、1963年版、1988年版）の表象分析から』（杉本 2015）参照。

を分析手法として用いることとする。

映画にはストーリーの必然性とは関係なく図像的に執拗に反復され、誇示されることによって、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。ここに映画ならではの映像による意味の複層性が生じるのである。バルトはそこに映画の独自性を見出し、「映画的なもの」と名付けた。

本稿では『女の園』における「映画的なもの」を、カメラワークと衣装に位置づけ、クローズアップと和装 VS 洋装というモチーフに着目した表象分析を行っていくことで、「女教師」神話を読み解くことを試みる。

第二章 『女の園』で製作側が提示したメッセージ

第一節 映画『女の園』の概要

映画『女の園』は、1954(昭和29)年3月16日封切の白黒作品で、松竹大船撮影所にて製作された。京都女子大学での学寮生への処分に対する学園紛争と、その途上で自殺した女子学生の実話をもとに書かれた阿部知二の小説「人工庭園」を原作とする。戦前以来の良妻賢母教育を貫く全寮制の名門女子大を舞台に、旧態依然とした規則で管理する「女教師」とそれに反抗する女子大生たちの軋轢をドラマチックに描いた群像劇である。

あらすじ

正倫女子大学は、創立者大友梅野が良妻賢母教育を理想とし、学生たちに徹底した束縛と管理を行っていた。国文学教授で「寮母」である五條真弓は学生たちのプライバシーまで干渉し、補導監である男性教員平戸喜平は、不本意ながらもそれに追従していた。

¹⁰ ことばと映像の意味作用の違いについてのより詳しい定義は『S/Z——バルザック「サラジヌ」の構造分析』（バルト, R. 1973）を参照。

新入生出石芳江は、消燈時間の禁を破ったため、五條から厳しく叱責される。その上、恋人との手紙さえ検閲される寮生活に心を病んでいく。

芳江と同室の滝岡富子は男子学生との交際が学校の禁にふれ、停学処分を受ける。上級生林野明子は、有力な後援者の娘であるため、学校の方針に反抗的だが学校当局も特別扱いにしていた。

冬休み明けには、停学中の富子がまたしても学校の禁にふれる行動をしたとしてさらに厳しく罰される。富子への厳しい処分を契機に、明子を先頭に女子学生たちの抗議行動が始まる。芳江も、冬休み中厳格な父の眼をのがれて恋人と逢い思いを確かめあっていたことを、平戸に訴えるが、処分されることはなかった。

五條は平戸によるこの処分の不均等を学生たちの団結を崩そうとする学校側の手として利用する。これを機に富子は退学するが、芳江は学校側の巧妙な切崩工作の対象となり、周囲の反感を買う。このことに悩んだ芳江は、一時恋人の許に身を寄せるが、再び学校に戻り、夜の教室で自殺した。

この事件を契機に、学校側も学生側も内部分裂を生じ、学内は混乱を極める。そんな中で外部の組織と連携し、全学的なリーダーとなった服部文江の指導の下、女子学生たちは、全校抗議集会へと組織されていく。

第二節 社会背景と製作側の姿勢

この映画が製作された1953年には朝鮮戦争が休戦となったが、再軍備により戦後日本の「民主主義」が逆コースによって封じ込まれていくという、政治的切迫感が知識人や映画人にあったことは想像に難くない。この映画を製作した松竹は、「東大出の城戸四郎という映画界には珍しい近代的知識人に率いられていた」（石原郁子 1999）。そのため、この映画が撮影された松竹大船撮影所には、「小市民映画」と「女性映画」を中心に発展した「大船調」と呼ばれる作風があった。それは、商業映画では一般にタブーとされている政治的なことや社会的なことを描いても、ごく普通の日本の小市民が、日常的に交し合う家族の会話の範囲であれば許されるというものであった¹¹（白井佳夫 1993）。

当初脚本だけを担当するつもりでいた木下恵介は、「彼にうんと泣かせ

る女性映画として作らせろ」という城戸の指示に従って、『女の園』の監督を引き受けた¹²（升本喜年 1988）。そして、木下恵介は、公開直前の『キネマ旬報』のインタビュー記事で、「問題を含んだメロドラマ¹³としてつくるのだ」と答えている。

ここで特に注目したいのは、この映画が、事前の社会調査のデータによってシナリオの改訂やキャストの検討を試みて製作されたことである。公開時の映画雑誌¹⁴には、「新しい映画調査の試み——松竹映画『女の園』の場合」というタイトルで松竹調査室が木下恵介の依頼を受けて社会心理研究所の監修の下実施した調査の記事が紹介されている。その内容は次のようなものである。

まず、女子大学生たちを「イングループ」、男子学生や男女の給料生活者たちなどを「アウトグループ」と設定し、それぞれのグループに対してグループ・インタビューによるストーリーテスト（前半30分で映画と関係なく、実際の学校生活や恋愛観など、ものの考え方、不満を話し合ってもらい、後半30分は映画の簡単なストーリーを紹介し、それに対する批判、希望、意見を述べてもらう）を行う。

このグループ分けからこの映画においては製作側がメイン・ストーリーにリアリティを加味する情報源として女子大生たちを、観客層として男子学生や男女の給料生活者たちを見なしていたことがわかる。

このような調査の結果、イングループでは女子大寮生同志では『出石さん』とは呼ばず『芳江さま』と呼ぶことが普通であることや寮監などはあだ名で呼ぶことなどがわかり、シナリオにおけるセリフの変更に反映された。またテープにとった会話を分析することで女子大生の話し方のテンポや抑揚なども演出に生かされた。当時この映画に出演していた女優たちはおそらく女子大で学んだ経験などなかったし、製作スタッフも女子大生と

¹¹ 白井佳夫『日本映画黄金伝説』1993年、278頁

¹² 升本喜年『松竹映画の栄光と崩壊』238～239頁

¹³ 波乱に富む感傷的な通俗恋愛劇。扇情的だがドラマの中身が薄いことを指摘する意味で、この語が侮蔑的に用いられることもある。

¹⁴ 『キネマ旬報』1954年（90）905号76～77頁

交流する機会などなかったであろう。調査に参加した女子大生はそんな女優たちの演技にリアリティを添える演出の絶好の情報を提供したと考えられる。

アウトグループの調査からは、この映画の取り扱う問題が、自分たちの現実の問題として身近に感じられないが、社会一般の問題としては理解できることがわかったとある。

つまり、製作側はこの調査によって、観客と想定している層にはメイン・ストーリーの「自由を求める女子大生」というテーマは、自分たちには関係のない非日常的なもので、本当に彼らの心をつかむためには他に何かのちがう戦略が必要であることを知ったのであろう。

次に予定しているキャストを書いた紙を配布し、それを支持するか、あるいは他にどんな俳優に出演して欲しいかを記入してもらうというキャストティングテストが行われた。

この調査からの成果から、当初松竹専属でないためキャストに入っていなかった大映の久我美子が、両グループともに強い支持を受けていることがわかり、主役級に加えることとなった。また、岸恵子はアウトグループからは強く支持されたが、イングループでは著しく支持されないということが判明した。高峰三枝子と高峰秀子については、すでにその知名度からも、両グループともに圧倒的支持を受けている存在であるとの結果が出た。

この結果は、映画の中でのそれぞれの女優の見せ方に大きく影響を与えたと推測できる。人気女優の女としての魅力を最大限に利用するために、製作側は映像上のテクニクを駆使し、例えばそれはカメラワークや衣装などに表出していったと考えられる。

最後に劇場入り口で他の映画を見に来た観客に、『人工庭園』『女人群像』『女の学校』『女の園』の四つのタイトルの中から最も気に入ったものを選択してもらうというタイトルテストが行われた。

この調査では『女人群像』は男性給料生活者の支持を集め、『人工庭園』は男女にかかわらず学生間に支持される傾向があった。しかし、主な観客層である若い女性給料生活者の圧倒的支持を集めた『女の園』に決定され

た。このことから想定した観客層の中から特に若い女性の給料生活者にターゲットを絞っていったという製作側の姿勢がうかがえる。

この記事の中で、社会心理研究所の南博¹⁵は「わが国初の観客が映画の企画調査に協力した試みであり、科学的な調査が芸術的な創造の分野に参加できることになったのは望外の幸である」と高く評価している。これは、今日の映画界でも盛んなマーケティング戦略の先駆けであったといえよう。この映画の前年に、木下恵介は『日本の悲劇』¹⁶で社会派監督として高揚期を迎えていた。そんな彼には、『女の園』を製作するにあたって、逆コースの時代的重圧による危機感の中、再度戦後民主主義の理念を訴え、観客を啓発するという狙いはあったであろう。しかし、この映画はそのような政治性だけではなく、製作側の冷静な商業ベースの成功を目的とした企画であることがわかる。

この映画の製作者が観客に向けて発した表向きのメッセージは、「自由と平和と人権と民主主義の側に立ち、不合理と闘う女子学生に声援を送っている」¹⁷というものである。しかし、その一方では、事前の社会調査にもとづいて、タイトルやセリフ、キャスティングや演出にまでその結果を生かすというマーケティング戦略が練られていた。そしてそれはまた主たる観客層とみなされた「女性にもわかるような優しい口当たりを加味」¹⁸するためでもあった。

つまり、そこには政治性としての男女平等を表向きのメッセージとしてさげびながらも、社会調査という分析手法で得られた情報とニーズを利用して興行成績を上げようというしたたかな製作側の姿勢が潜んでいた。また、「近代的」「科学的」「進歩的」イメージをもつ南博の関与を映画雑誌

¹⁵ 戦後、アメリカ社会心理学を日本に導入し、国民性から大衆文化まで様々な社会現象の背景にある心理を解き明かし「日本人論」ブームをリードした社会心理学者。その婚姻関係は「自由結婚」「別居結婚」「日本のサルトルとボーヴォワール」などとも呼ばれ、マスコミなどでも話題になった。

¹⁶ 戦争未亡人の人生を描き、リアリズムやドキュメンタリー性を追求した挑戦的な作品。1953年のキネマ旬報ベスト・テンでは第六位となった。

¹⁷ 吉村英夫『木下恵介の世界』1985年、124頁

¹⁸ 『キネマ旬報』1954年（90）905号、77頁に掲載された木下恵介の発言。

に掲載することは、知識人に憧れる映画ファンの支持も得ることを狙った巧みな広告戦略であると見なすことができる。

第三章 「映画的なもの」から読み解く「女教師」神話

第一節 カメラワークの差異が意味するもの

——クローズアップの比率と質——

この映画を見終えたとき、いつまでも眼に焼き付き観客の意識を摩擦する表象は、主人公であるはずの女子大生たちではない。それは、最大の憎まれ役であるはずの舎監「女教師」五條眞弓を演じる高峰三枝子のクローズアップである。そこで、その印象を裏付けるべく、登場人物の総出演時間におけるクローズアップ比率の計測を試みた。

筆者が計測したデータ(図1)によると、「女教師」五條を演じる高峰三枝子のクローズアップシーンは総出演時間の34.3%である。自殺する女学生芳江を演じる高峰秀子の総出演時間はこれより多いが、クローズアップのシーンの割合は20.2%と少ない。また重い処分を受け大学を辞める奔放な女学生富子を演じる岸恵子の総出演時間も高峰三枝子よりやや多いが、クローズアップシーンは11.1%とはるかに少ない。また、もう一人の

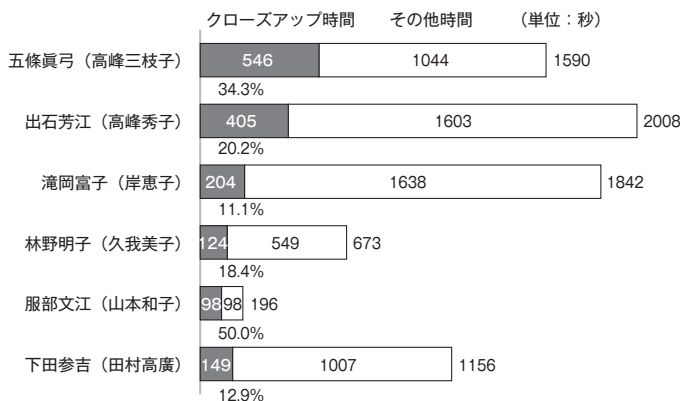


図1 『女の園』の登場人物の総出演時間におけるクローズアップ比率

主演級の財閥の令嬢で学校側と対決する女学生明子を演じる久我美子は、恋人とのシーンはなく高峰三枝子と共にいるシーンが多いためか、総出演時間は少ないがクローズアップシーンは18.4%であった。

主演級の女学生役の二人の総出演時間数は、恋人と共にいるシーンにも由来している。特に恋人役の田村高廣のクローズアップシーンは、彼の出演時間の12.9%である。芳江役の高峰秀子のクローズアップが10秒以内の短いものが多いのに対して、彼には30秒を越す長回しがあり、印象に残る。また、男性教師や芳江の父などを演じている男優も、出演時間やクローズアップシーンが少なくても、女優に比べ切り返しを減らし、じっくりと表情をとらえている。

「女教師」五條を演じる高峰三枝子のクローズアップは、その回数が多いだけではなく、少しずつ距離を縮めながら接近してその表情をとらえるというカメラワークがなされており、男性の登場人物と同格の扱いであるといえよう。

また、特記すべきは冒頭とラストシーンに登場するのが印象的な服部文江の存在である。慎重な政治的配慮の後、最終的には運動のリーダーとしてイニシアチブをとる文江の役を演じる山本和子¹⁹は、総出演時間は短いものの、そのうち50%がクローズアップなのである。彼女は「女教師」ではないが、外部組織の男性と連携することで運動において指導力を持ち、「名誉男性」的扱いを受けることができる存在となっていくことを意味している。

この映画においては、クローズアップのカメラワークは、五條と文江に「男性」並みの内面的葛藤を抱えた複雑な人間性を与えている。彼女たちは影の主演としてじっくりと心理描写が行われるだけの時間が保障されているので、観客は敵役としての怖さと同時に人間的魅力を感じていくようになる。

それに比べて、他の女学生たちのクローズアップは速いテンポの切り返しで、瞬間的な表情の変化や若さが強調されている。これにより「不合理

¹⁹ 彼女は『青い山脈』（1949）では島崎先生に反抗する意地悪な女学生を演じていた。

と闘う女子学生に声援を送っている」という表向きのメッセージとは裏腹に、主役のはずの女子大生三人は、あまりものを考えないで直情的に足を引っ張り合う騒がしい存在として印象付けられる。

つまり、メイン・ストーリーでの主役である三人の女子大生は容姿や若さを強調され、男性観客にとって魅力的なアイドル・スターとしての扱いを受けているとの読み取りも可能である。

第二節 衣装の差異が意味するもの——和装 VS 洋装——

この映画では、登場する女優の衣装も大きな印象を残す。高峰三枝子が演じる五條の和装は全編を通して反復され、誇示される。洋装を一切せず、華やかに和服を着こなす姿は、敵役としての冷徹なセリフの必然と関係なく、艶やかでゆとりを感じさせるものである。ゆえにそれは魅力的な存在として観客の意識を挑発する。



図2 外出時の和装の五條



図3 白いブラウスの教員

原泉が演じる中年の白いブラウスの教員の表象と比較すると、それは明らかである。同じように学生に対して管理的で意地悪な「女教師」であっても、五條より職場でのヒエラルキーは下にある彼女が、しわしわの白いブラウスを着て学生を怒鳴りつける姿は、余裕がなく惨めである。1949年公開の映画『青い山脈』においては、原節子が演じる若い「島崎先生」の白いブラウスは「女教師」の清純さ、処女性を象徴する記号として用いられたが、ここでは逆に、「性的魅力のないオールドミス」としての意味作

用を発揮する。

この映画では、和装か洋装かによって女教師間のヒエラルキーの位置が示されている。ヒエラルキーの頂点にある「校母」は紋付黒留袖で儀式に臨み、教授で舎監長でもある五條真弓は、授業でも色無地に黒羽織姿である。それに対しヒエラルキー下位の眼鏡の女教師は、黒のスーツや白衣などの洋装で授業をしている。この映画では洋装の「女教師」は若くない独身の「職業婦人」=嘲笑の対象として登場する。ここでは和装は、封建的な家父長制における女性の保守性のみを象徴するものではない。それは性的経験のメタファーとしての読みすら可能にする。



図4 入学式での黒留袖の「校母」



図5 授業中の黒羽織の五條



図6 授業中の白衣に眼鏡の教員



図7 授業中の黒スーツに眼鏡の教員

ここには、戦後の女子大学という近代的な組織の中でも、いち早く支配的権力を握ることのできたエリート「女教師」は男性にとっての魅力もそ

なえておらねばならず、真面目さや専門性だけでは男性教員や女生徒の笑いものになるという裏メッセージが潜んでいる。

これに対して、女性の権利と自由を勝ち取るための「正義」の闘争のただなかにある女学生たちは、当時トップスターであった高峰秀子、久我美子、岸恵子という若い女優たち

によって演じられる。だが、それは追い詰められて余裕なく互いを傷つけあう群像として表象される。彼女らは黒い制服に身を包み、血相を変えて互いをののしりあい続ける。ここには性的経験のない若い女たちは連帯できず、お互いの足を引っ張り合う存在であるという女性観がにじみ出ている。

もちろん、この映画でも岸恵子がテニスコートでの白いミニのテニスウェア姿や、部屋での着替えの際の下着姿などで伸びやかな肢体を惜しげもなく見せるシーンがあり、男性の観客に向けたサービスの演出的演出も見受けられる。しかし、彼女が演じた富子は学校側との闘争に見切りをつけて、大学を辞め、洋裁学校へ通うことを選ぶ女性である。ここには男性観客に向けたものだけでなく、「女は大学などで学問をしてエリートを目指すのではなく、実際の技術を身に着けておしゃれで魅力的なほうが男性にもて



図8 互いを罵り合う女子大生



図9 テニスウェアの岸恵子の富子



図10 部屋で着替える岸恵子の富子

るし、賢い生き方である」という、若い女性の観客に向けた裏メッセージが透けて見える。

そして、この映画における和装から、ヒエラルキーだけでなく実質的な「母」の権力を読みとることもできる。「校母」の次に位置する管理職であるはずの学園長は、毛利菊枝によって黒いワンピースを着て演じられる。しかし、お飾りの管理職で校内での発言権は弱く、学生との交渉シーンにおいても「寮母として寝食を共にしてあなた方を慈しんできた」と訴える和装の高峰三枝子が演じる五條が主導権を取っている。つまり、「校母」に続くのは「寮母」なのである。

また、財閥の令嬢である明子が実家で豪華な振袖を着て五條と対決するシーンでは、五條の過去のスキャンダルをにおわせて五角に渡り合っていた。だが、クライマックスでの五條の母としてわが子を奪われたという告白のシーンにおいて、黒い制服のスーツに身を包んだ明子は、和装の五條の圧倒的迫力に追い詰められ、未熟な自己批判をヒステリックに叫ぶことしかできない。ここでもまさしく和装の「母」としての権力が有効に働いている。

つまり、『女の園』における和装という表象は、「男並みの権力と性的魅力を持つ五條は怖い存在だが、やっぱり子を奪われた哀れな母だった」という神話を観客にあぶりだす。「女教師」は「母」であることによって説得力を倍増させることができるのだ。

そして、同じ木下恵介によって半年後に製作された『二十四の瞳』では、この表象の意味作用はさらに明白なものとなって引き継がれていく。洋装（スーツ）から和装（袴→モンペ）への衣装の移行が、女子高等師範学校出の「新しい女」とみられ村人に避けられていた「大石先生」の結婚、母としての体験を通した人間的成熟を示すものとなっているからである。つまり『女の園』において前半権威のシンボルとして使われていた和装は、クライマックスで「母性」を象徴するものへと変換し、『二十四の瞳』へと受け継がれ、一元化されていく。



図11 『二十四の瞳』における「大石先生」の衣装の移行

第四章 考察

このように『女の園』における「映画的なもの」に着目し、「女教師」の表象をクローズアップという技法と和装 VS 洋装というモチーフに着目して分析していくと、次のような二つのメッセージが潜んでいることが明らかになった。ひとつは、「若い女たちは、男をめぐって競争する存在であるがゆえに、女同士で連帯できず、お互いの足を引っ張り合う存在である」という女性嫌悪に根差したものである。あと一つは、「男並みの権力を持つかに見えた女も、所詮は子を奪われた哀れな母だった」という「女教師」神話の「名誉男性」と「母性」のダブルスタンダードを象徴するものである。

ところで、『女の園』は進歩的民主主義運動をリードする作家の小説である「人工庭園」や、女性の解放を掲げたドイツ映画『制服の処女』を素材としてつくられたものである。そこで、それらと『女の園』を比較、検

証し、さらに考察を深めたい。

第一節 換骨奪胎された原作

この映画の原作者阿部知二は、戦時中には戦争讃美の投稿²⁰や陸軍宣伝班員として敵性図書を検査・没収を行っていた²¹とされる。しかし、戦後は「新日本文学会」に所属、欧米文学の翻訳家、世界ペンクラブ大会日本代表、日本文学学校校長として進歩的文化人として活躍した。小説「人工庭園」は、京都女子大学の学寮での管理に反対する闘争とその軋轢の中で学生の自殺を報じる京都新聞の記事に着想を得て書かれた。彼は実際の関係者への取材も試みたが拒否された。そこであえて実録風のリアリズムの手法を取らず、芳江の自殺現場へ向かう立場の違う四人がそれぞれの視点からとらえた異なる事件の側面をあぶりだすという構成を用いた²²（福田久賀男 1975）。1953年に雑誌『群像』に巻頭小説として発表され、著名な文芸評論家であった山本健吉に「偏見と不合理を摘出することを目的とした小説の手法としては凝ったもの」²³と高く評され話題となった。

映画化にあたって『女の園』ではいくつかの脚色がなされている。まず、原作の手法を全く変更し、セミドキュメンタリータッチのリアリズムでより衝撃的な筋立てにしたことである。原作では入水自殺し、数日後村人に発見されることになっている女子大生芳江が、映画では女子大の教室で服毒自殺し、翌朝同級生に発見される。また五條の過去の事情も、原作では涙にくれる彼女を見て男性教員が風評から勝手に想像して同情するにとどまっている。しかし、映画ではクライマックスで、五條自身の口から若き日に妻子ある公爵に恋をして不義の子を産んだが、周囲に奪われ死なせてしまったという過去が涙と共に語られる。そして、冒頭とラストシーンでは、共産党系外部学生団体とつながる女子大生文江がクローズアップで登

²⁰ 「闇を追う光明の戦」『婦人公論』1942年7月号

²¹ 「戦争謳歌で浮かれ狂う便乗作家」『進歩的文化人 学者先生戦前戦後言質集』1957年、95～102頁

²² 「解題」『阿部知二全集 第8巻』1975年、315頁

²³ 「文芸時評」『大阪新聞』1953年7月30日朝刊

場するが、原作には彼女の存在はない。また、原作とは異なり男性教員は最終的には女学生たちの気持ちを理解する存在として描かれている。

さて、『女の園』は、公開当時の映画評論家からレオンティーネ・ザガン監督によるドイツ映画『制服の処女』(1931)を連想させると評され、木下自身もこの作品に触発されたことを述べている²⁴(山田太一 1994)。

『制服の処女』は、刻一刻ファシズムにのみ込まれていく時代の中で女性が女性同士の愛を初めて描いた、キャスト・スタッフすべて女性という究極の女性映画である。カメラワークにおいても1932年のアカデミー賞撮影賞を受賞し、当時ヨーロッパ中の批評家から絶賛を浴びた。それにもかかわらず、ゲッベルスは「不健康な同性愛」のテーマを理由に上映を禁止、映画を制作したスタッフのほとんどは国外に逃亡を余儀なくされた。ザガン監督はイギリスに脱出、原作者ヴィンスローエ夫人は1944年フランスで殺害された。時代の変化を促す今日性が高く評価され、2014年のLGBT映画祭でも上映されている。

全寮制女学校を舞台に、厳しい校則に締め付けられた管理的な教育への若い女性たちの抵抗を描いている点、当時の政治への風刺を含むモチーフ(軍靴、ラッパ、鐘の音、国旗、制服)、女学生の自殺という設定(『制服の処女』では未遂であるが)、階段や格子が印象的な装置、そして白黒のコントラストのはっきりした画像、クローズアップの強調など圧倒的に類似したカメラワークなどに強い影響が感じられる。

だが『女の園』は『制服の処女』とは明らかに異なる点がある。シスターフッドやレスビアンの要素は全く消去され、異性愛や女生徒たちを援助する男性の存在が付加されている。『制服の処女』では寮監との同性愛の告白により追い詰められた女生徒が自殺を試みるも、学友のシスターフッドによって命を救われる。しかし、『女の園』では学校側の分断により女学生たちはいがみ合い、追い詰められた芳江は孤独の果てに自殺する。そして、何より『制服の処女』においては圧倒的に女学生の立場に立ち、校長の権力と共に闘ってくれる寮監の「女教師」が、『女の園』では校長以上

²⁴ 『これからの生き方、死に方』1994年、128頁

に管理的で冷酷な存在に化している。『制服の処女』では存在しない男性教員や女学生の恋人たち、父親も登場する。

つまり、設定や映像表現のテクニックは踏襲しながらも、原作小説の複眼的構成をわかりやすいメロドラマに一元化し、女性の連帯や同性愛による解放の物語を異性愛規範に引き戻す操作がなされたのである。『女の園』はこのように原作小説『人工庭園』とドイツ映画『制服の処女』を換骨奪胎してつくられたものといえる。

第二節 不可視化される男性支配

この映画に登場する男たちはリーダーシップを発揮することはない。生活指導を担当する男性教員平戸は学生の側に立ちたいと思いつつも、「女教師」たちの方針に逆らうことは出来ない。彼には敗戦時の朝鮮からの引揚げの途上で子を亡くし心を病んだ妻がいる。その事情もすべて理解した上で高待遇での転職を



図12 「校母」の肖像画と五條と平戸

保障してくれたのは、「校母」である校長である。図12のシーンのように「寮母」の五條に女学生芳江への指導について指示される際も、彼を見おろすのは「校母」の肖像画である。それは、彼が「母性」の監視下に置かれ、権力を持ってない弱い存在であることを意味している。「校母」が見おろす会議室で彼は窓の外に視線をそらせているが、それはまるでかごの鳥が外の世界に憧れているかのようである。

また、芳江の恋人下田も常に優しく彼女を受け入れるが、生前は父や学校側と対決してまで自ら積極的に行動することはない。芳江の遺体を前に、芳江の父を詰問するシーンでも、声を荒らげることなく、臆面もなく大粒の涙を頬に光らせる。唯一、娘の恋愛に反対し権力的にふるまうかに見える芳江の父も、自殺した娘の前で意気消沈し、学校側に抗議することもできない。

「母」の肖像画の監視下にあることも、臆面なく涙を見せることも、「女教師」に説き伏せられておとなしく納得することも、近代国家の家父長制におけるジェンダー規範での「男らしさ」からは逸脱した行為である。しかも彼らは、心を痛めながらも静かにその成り行きを見守っている。

このようにマッチョで権威的な男がほとんど出てこないことは、『女の園』に限らず『二十四の瞳』をはじめとする木下恵介の主要な作品の特徴である。これについては、「木下がジェンダーの越境者、周縁者、あるいは家父長主義・男性優位社会からしなやかに降りた元・男性だったため、男の弱さに新たな未来を託し、同時に女の強さに新たな未来を託した」（石原郁子 1999）という説がある。また「日本社会のジェンダー規範の特徴として一見して『父の不在』とみえるものが、じつは父の意を解した『母の支配』によって補填されているという日本的な母の代行支配との関係で理解される」（齊藤綾子 2003）という指摘も為されている。このような2つの解釈を踏まえた上で、筆者は木下恵介がジェンダーの越境者であったからこそ、冷徹にその構図を俯瞰することができ、あえて矢面に立たず、そこから目をそらす手立てを熟知していたのだと考える。

『女の園』に登場する男性にとって「女同士の争い」は結局他人事ではない。彼らは常に安全地帯で高みの見物をする立場であり、直接関与せずにすむ野次馬でしかない。

そして、女子大生たちは優しいが何もしてくれない男たちより、はっきりと目前で自分たちと対決する「女教師」を敵視するように仕向けられていくのである。「女の敵は女」という裏メッセージから滲み出す毒は、家父長が姿を見せないことで一層効果的に効いてくる。彼はそこからしなやかに降りられても、女性たちは降りることはできない。男性が自ら直接手を下さずとも、「母性」という印籠を与えられた「女教師」は主体的に家父長制を持続するエージェントとしての役割を担っていく。

第三節「女子大生の敵」から「哀れな母」へ

『女の園』における「女教師」像は、前半は恐るべき「管理的権力を持つ女子大生の敵」と蔑むべき「性的魅力を持たぬ寂しいオールドミス」で

ある。これは欧米の映画にもよく登場するステレオタイプでもある。しかし、この映画ではクライマックスで、「母性」という切り札が有効に作用する。五條真弓は自らの性的魅力が引き起こした「不倫」のために「子を奪われた母」となり、その反動で悪の権化となった。だが、「健全」なる生殖のための「結婚」を経て「子に恵まれた母」としての幸せを獲得していたなら、もっと慈愛あふれる優しい先生になっていてくれたのではなかろうか。観客がその日本的センチメンタリズムに涙したとき、潜在していた「女教師」神話は次作のメイン・ストーリーとして浮かび上がる。当時はまだ特権階級で憧れの存在であった女子大生に、戦後民主主義の新たな時代を切り開く可能性を託すより、「女教師」が母としての悲しみを訴えるほうが日本の観客は心動かされるに違いない。木下恵介はそう決断し、「女教師」というオセロのコマを黒から白に劇的に反転させた。『女の園』のクライマックスはまさにその瞬間である。日本では「敵役」も母であることによって、男性にも女性にも免罪される。そして「健全」な母に生まれ変われば「女教師」は、「慈母」として讃えられる。それはまた「女教師」が男性からの性的対象としてのまなざしに晒されていることを、不可視化させる効果をも生んだ。

『女の園』においては、高峰秀子が演じた女子大生芳江は、戦後民主主義の男女平等の理念に希望を託し、親の勧める見合いを断って、将来経済的に自立できる資格を取るために女子大へ進学する。恋人下田が「学生運動をやりすぎると就職が出来ない」と不安を述べると、「私が働く」と言い、「それでは男として困る」という下田に「なぜ男としてなんて考えるのでしょうか。女も男も一緒じゃないの」と言い切る。しかし、理想に向かって勉強しようとした彼女は、狂気の果てに自殺に追い込まれる。結局、「戦後民主主義が唱えた理想に正直に振り回されると、女は痛い目にあう」という裏メッセージを観客は無意識に取り込んでいく。

だが、次作『二十四の瞳』で同じ高峰秀子が演じるのは、戦争未亡人として「母」としての役割を受け入れ、戦争で傷ついた男たちを癒す「勤勉な巫女」（矢島翠 1968）としての「女教師」大石先生である。師範学校を卒業したばかりの「お転婆で生意気な女」と小豆島の地元民に白眼視さ

れていたころとはまったく違って、人生の辛苦を経験し、地に足着いた「母」としての「女教師」を演じた時、彼女はメイン・ストーリーのヒロインとして蘇る。そして、女性観客の多くは「やっぱり日本の女は母でなくては、認めてもらえない」と悟り、家父長制を引き継ぐエージェントとして生きていく道を自ら選択する。

このように、この二つの映画の「女教師」神話は変容しつつも、背景にあるジェンダーの構造は連続している。

おわりに

映画『女の園』を「女教師」神話という視座で表象分析していくと、製作者たちが興行戦略的意図で提示した女性の自由と人権の拡張という建前の奥に、女性嫌悪や異性愛規範に根差す女性の分断と「母性」讚美のメッセージが潜んでいた。また、原作の小説の設定や参照した映画の映像表現のテクニクの模倣において革新性を装いながらも、複眼的構成を一元化し、女性の連帯や同性愛による解放の物語を異性愛規範に引き戻すという操作がなされるという二重構造があることも検証できた。そして、強権的な家父長が姿を見せないことで、男性支配は不可視化され、より一層女性の分断が促される効果を生むという構造も明らかになった。

「女教師」イメージは、戦後日本の民主主義における建前と本音の二重構造、つまり建前としての男女平等とジェンダー不平等の現実を象徴するものである。同じ資格を持ちながらも家事育児を抱えるため男性のような働き方ができないなら、「やさしさ」「母性」「献身」などいわゆる「女性性」にもとづいた指導を期待されることに自負を抱く。教育職にある女性は無意識のうちにこのような「女教師」神話を内面化することで、なんとか生き延びてきた。しかし、一方では「女教師」神話を内面化した自らの姿に無自覚で、男性と同等の資格を持つという建前を自負としたため、家父長制を引き継ぐエージェントとしての役割を主体的に担ってきたともいえる。

「女教師」ということばの持つ概念にこだわって、その背後にあるジェ

ンダーの構造を探究することは、「女教師」神話解体への道筋を示すことである。筆者は今後、教育職をはじめとする専門職に就いている女性が担ってきた家父長制のエージェントとしての役割の意味についてさらに探求していきたい。

映画『女の園』については、実際に京都女子大学で起こった事件との関連や当時の男性の映画評論家や女性の観客の反応についての資料なども収集しているが、本稿では詳しく論じられなかった。これについての分析は次の課題としたい。

【参考文献】

- 浅井幸子・玉城久美子・望月一枝（2011）「戦後日本の小中学校における女性教員の脱性別化——『婦人教師』から『教師』へ』『和光大学現代人間学部紀要第4号』：21-36
- 阿部知二（1942）「闇を追う光明の戦」『婦人公論昭和十七年七月号』（国立国会図書館デジタル資料）
- （1975）「人工庭園」『阿部知二全集 第8巻』河出書房新社：7-54
- 石原郁子（1999）『異才の人 木下恵介 弱い男たちの美しさを中心に』パンドラ
- 市橋真奈美・岩井圭司（2005）「教職志望動機における母親意識の役割と影響——女性教員の語りのシナリオ分析』『発達心理臨床研究』11：51-62
- 瓜生忠夫（1981）『戦後日本映画小史』法政大学出版局
- カプラン, E.A.（1985）『フェミニスト映画/性幻想と映像表現』水田宗子訳、田端書店
- 河上婦志子（1991）「システム 内在的差別と女性教員』『女性学研究』第1号：83-97
- 川本三郎（1999）「時代の終わりをみつめる悲劇——木下映画に見る涙』『キネマ旬報49号3月上旬号』
- 木下恵介（1956）「女の園」『日本シナリオ文学全集 木下恵介集』：149-217、理論社
- キネマ旬報編集部（1954）『キネマ旬報〈90〉905号』
- （1955）『キネマ旬報〈98〉913号』
- （1998）『キネマ旬報 黒澤明と木下恵介 素晴らしき巨星』1998年8月3日特集号 No.1262
- 「全貌」編集部（1957）「阿部知二 戦争謳歌で浮かれ狂う便乗作家』『進歩的

- 文化人 学者先生戦前戦後言質集』全貌社
- 黒田友紀・杉山二季・望月一枝・玉城久美子・船山万里子・浅井幸子（2009）
「小学校における学年配置のジェンダー不均衡」『東京大学大学院教育研究
科紀要』49：317-325
- 児玉斗（2005）「木下恵介の映画——覆い隠すヴェール：「涙」「良心的」「反戦
平和」』『京都大学文学部哲学研究室紀要』No.8：30-51
- 斉藤綾子（2003）「失われたファルスを求めて——木下恵介の『涙の三部作』再考」
中村秀之編『映画の政治学』青弓社
- 清水千代太（1954）「問題を含んだメロドラマを——木下恵介作品『女の園』のセッ
ト訪問」『キネマ旬報（85）900号』：29-30
- 社会心理研究所（1954）「新しい映画調査の試み——松竹映画『女の園』の場合」
『キネマ旬報（90）905号』：76-77
- 白井佳夫（1993）『日本映画黄金伝説』時事通信社
- 陣内靖彦・吉野聡・大鐘泰光（1999）「メディアに描かれた教師像」『日本教育
社会学会大会発表要旨収録』（51）日本教育社会学会：129-134
- 杉本和子（2015）「『女教師』へのまなざしの変容についての研究——映画『青
い山脈』三作（1949年版、1963年版、1988年版）の表象分析から」大阪府
立大学人間社会学研究科博士前期課程学位論文
- 杉山二季・黒田友紀・望月一枝・浅井幸子（2005）「小中学校における女性管
理職のキャリア形成」『東京大学大学院教育研究科紀要』44：281-299
- 高嶋裕美（2011）「小学校女性教員の仕事と生活をめぐる困難とその「乗り超
え」：教職アイデンティティに関する議論をてがかりに」『北海道大学大
学院教育研究科紀要』112：107-126
- TOSS女教師（2011）『女教師ツーウェイNo.67』明治図書
- 新村出（2007）『広辞苑第六版』岩波書店
- 蓮尾直美（1994）「小・中学校女性教員のキャリア形成に関する事例研究」『三
重大学教育学部研究紀要 教育科学』45：141-153
- ハスケル, M.（1992）『崇拜からレイプへ——映画の女性史』海野弘訳、平凡
社
- バルト, R.（1957）『神話作用』篠沢秀夫訳、現代思想新社
- （1973）『S/Z——バルザック「サラジヌ」の構造分析』沢崎浩平訳、
みすず書房
- （1984）『第三の意味——映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳、みすず
書房
- （1998）『ロラン・バルト映画論集』沢崎浩平訳、筑摩書房
- （2005）『ロラン・バルト著作集3 現代社会の神話』下澤和義訳、

みすず書房

- 福田久賀男（1975）「解題」『阿部知二全集 第8巻』河出書房新社：315-320
- 升本喜年（1988）『松竹映画の栄光と崩壊 大船の時代』平凡社
- 御園生涼子（2006）「幼年期の呼び声——木下恵介『二十四の瞳』における音楽・母性・ナショナリズム」『映像学（77）』：5-22
- 矢島翠（1968）「勤勉な巫女たち」『シナリオ（24）8』泉書房：12-38
- 山田太一（1994）『これからの生き方、死に方』、講談社
- 山田浩之（2010）「信頼と不信」『教育社会学研究』86：59-74
- 山本健吉（1953）「文芸時評」『大阪新聞』7月30日朝刊
- 吉村英夫（1985）『木下恵介の世界』シネ・フロント社
- Newman, Vicky（2001）Cinema Women Teachers, and the 1950s and 1960s.,
Educational Studies, Vol. 32 Issue 4:416-439.

【参考映像】

- 『女の園』木下恵介生誕100年 [DVD] 松竹株式会社、2012年
- 『二十四の瞳』木下恵介生誕100年 [DVD] 松竹株式会社、2012年
- 『日本の悲劇』木下恵介生誕100年 [DVD] 松竹株式会社、2012年
- 『制服の処女』《IVC BEST SELECTION》[DVD] IVC Ltd、2013年