

「聖」なる女たち：占領史的文脈から 「母もの映画」を読み直す

紙屋 牧子

1 はじめに

本論では、占領期からポスト占領期の一時期において流行をきわめた「母もの映画」に焦点をあてて考察する。母もの映画にかんする主要な先行研究としては、(1) 水口紀勢子による博士論文「日本映画と母性——映画にみる母子イメージ考察」(2004年、日本大学大学院) および、その単行本化である『映画の母性 三益愛子を巡る母親像の日米比較』(2005年、彩流社)、(2) 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」(『日本映画史叢書 ホームドラマとメロドラマ 家族の肖像』2007年、森話社)、(3) 坂本佳鶴恵『〈家族〉イメージの誕生 日本映画にみる〈ホームドラマ〉の形成』(1997年、新曜社)、(4) 野沢公子「女優 三益愛子と母もの映画」『日本映画は生きている 第5巻』(2010年、岩波書店)が挙げられる。しかしながら、戦後の母もの映画を論ずる射程は、その流行をつくりだした映画会社大映と母もの映画最大の女優である三益愛子のペルソナにかんするものが中心であり、母もの映画が主として占領期という特殊な状況のもとで量産されたジャンルであるという視点からは論じられていない。筆者は、拙論「占領期「パンパン映画」のポリティックス 1948年の機械仕掛けの神」(『日本映画史叢書 占領下の日本映画』岩本憲児編、森話社、151-186頁)において、これまで論じられる機会の少なかった「パンパン映画」(占領期に大量に出現したパンパン(街娼)をヒロインに据えた映画)について、占領期特有の政治的・社会的文脈から、ジャンル生成の経緯を明らかにし、テキストに刻まれた「占領」の表象を読み解いた。本論では、この拙論に連続するものとして、「母もの映画」の占領期特有の文化現象としての側面を照射し、さらに、これまで看過されてきた「パンパン映画」との連続性・同時代性を明らかにすることを試みたい。

2 「母もの映画」とは

ここで、本論で扱う「母もの映画」について簡単に定義しておきたい。「母もの映画」とは、1948年に三益愛子主演で製作され、のちに母もの映画の嚆矢と位置づけられることになる『山猫令嬢』(大映、森一生)に始まり、1950年代後半に至るまで量産されることになる母親をヒロインとする一連の映画(その多くは大映製作、三益愛子主演による)

のことを指している。もちろん、母性愛を主題とする映画という意味では、戦前にまで遡ることになり、山本喜久男が著書『日本映画における外国映画の影響 比較映画史研究』（早稲田大学出版部、1983年）の「母性愛映画」という章のなかで指摘しているように、新派悲劇の流れにある『母』（1923年、野村芳亭）のヒット、アメリカ映画『ステラ・ダラス』などの影響を受け、1930年代にしてすでに「母もの映画」のジャンルが日本に定着した」（218-237頁）。また、晏妮が論文「母である女、父である母 戦時中の日本映画における母親像」（『日本映画史叢書 映画と身体／性』齊藤綾子編、森話社、2006年、137-169頁）で太平洋戦争をはさんで戦略的「母親映画」が多数製作されていくプロセスを分析しているように、母を主人公にした映画ないし母性愛を主題にした映画は戦時下においても多数製作されている。しかしながら、同時代に母もの映画をみていた石子順造はのちに、「昭和30年代前半には、“母もの”という言葉がつくられたきっかけとなったほど、母の、あるいは母への愛をテーマにした映画が多く制作された（「なぜ“母もの”なのか」『世界』1975年9月号、284頁）と述べており、彼にそう言わせるほどに、戦後のある時期において、母もの映画が流行をきわめていた。その中心にあったのは、大映が隆盛期には年に2～3本を製作していた三益愛子主演による「母もの」シリーズであり、しかし、母もの映画が、大映製作・三益愛子主演のものだけではなく、他の映画会社も巻き込んだ大きな流行であったことも映画史に知られている通りである。前節で触れた先行研究においては、その分析の対象を母もの映画の中心であった大映と三益愛子にかなするものに留めている。本論では、戦後の「母もの映画」というものの全貌を詳細に把握することまではしないが（それはおそらく不可能とっていいだろう）、母もの映画の衰退期に製作された『母子像』（東映、1956年、佐伯清）のように、明らかに母もの映画の系譜にある作品や、『東京暮色』（1957年4月30日公開、松竹、小津安二郎）のように、母もの映画のバリエーションといえる作品についても扱うこととする。

2 母もの映画とパンパン映画

占領期において、「母もの」と対照的な内容のジャンルが発生した。それは、「パンパン映画」と呼ばれた一連のフィルムである。占領期という時代の特徴的な存在であるパンパン（街娼）の姿を扇情的に描いた田村泰次郎の小説「肉体の門」の大ヒットとその舞台版の記録的ロングランをうけ、映画界でも1948年以降、映画版『肉体の門』（1948年8月公開、吉本映画、マキノ正博+小崎政房）がつくられ、『夜の女たち』（1948年5月26日公開、大映、溝口健二）や『白い野獣』（1950年6月3日公開、東宝+田中プロ、成瀬巳喜男）といったパンパンをヒロインに据えた映画が多数製作されたのである。母もの映画とパンパン映画は一見対照的なジャンルであるようにみえるが、その起源は実は同じである。母もの¹の嚆矢と位置づけられる『山猫令嬢』（1948年3月9日公開、大映、森一生）はそもそも、「母もの」として企画されたわけではない。板倉史明が指摘するように、「母もの」ないし「母シリーズ」という呼称は『山猫令嬢』²のヒットを受けて量産された類似



図1 「九州タイムズ」1948年3月28日

の映画が人気ジャンルとして確立された1949年以降に定着し始めたものである。つまり、『山猫令嬢』は、週及的に「母もの」第一号になったわけであるが、次の新聞広告をみれば、『山猫令嬢』が母ものどころか、むしろ、正反対とも思える『肉体の門』などに先行するパンパン映画の路線をいくものとして宣伝されていたことがわかる。【図1】「現代の悲劇！憧れの母は闇の女！」という惹句にある「闇の女」とはパンパンの別称である。ちなみに、『山猫令嬢』の企画段階におけるタイトルは「マダム上海」であったが³、そもそも『山猫令嬢』にしても「マダム上海」にしてもタイトルからは母性愛の物語は想像し難く、むしろ、“山猫令嬢”は自由売春を建前とするパンパンを連想させもするし（『肉体の門』のヒロインのひとり山猫マヤという源氏名である），“マダム上海”は水稼業の女人女性をイメージさせる。『山猫令嬢』のヒットを受け、やはり三益愛子と三條美紀を母娘に据えて製作された『母』（1948年8月23日公開、大映、小石栄一）もまた、公開前のタイトルが「濁流を泳ぐ女」であり、三益愛子が艶っぽいチャイナドレスに身を包み、元娼婦で今は若いパンパンを統率するバーのマダムを演じている。即ち、大映の母ものシリーズ2作目の企画段階までは、「母もの」というコンセプトは殆ど意識されず、それよりも、パンパン映画により接近していたことが確認できるだろう。「母もの」シリーズ誕生のきっかけは思いがけない興行的成功だった⁵。田村泰次郎が1947年に発表した小説「肉体の門」が注目を浴び、その舞台も記録的なロングラン公演となり、パンパン（街娼）が大衆文化の新たなヒロインとなっていたなかで、むしろ、パンパン映画との同時代性のなかでうまれたと考えるべきである（脚本も『夜の女たち』と同じ依田義賢である）⁶。

しかしながら、パンパン映画は母もの映画のように1950年代後半に至るまで量産されるようなジャンルにはなり得えなかった。パンパン映画における女優の身体の露出、売春といった扇情的な内容は、CIEにとっても問題視されるもので、いずれの作品も街娼の更正を強調することで検閲をクリアしていたが、それもやがて不可能になっていく。そもそもパンパン映画との同時代性のなかでつくられた『山猫令嬢』はのちに母もの映画として回収されてゆくが、次の節では、『山猫令嬢』以降に製作された母もの映画が如何にしてジャンルとして確立され、1950年代後半に至るまで製作され続けられる基盤が形成されたのかについて検証してみたい。

3 母もの映画の生成プロセス：「母」の脱性化

大映が企画段階から母もの映画としてのコンセプトを意識して製作したのは『母三人』(1949年4月24日公開、大映、小石栄一)以降と考えられるが⁷、ここでは三益はそれまでの作品(『山猫令嬢』『母』)から一転して、農家の主婦を演じている。それまでの母もので三益が演じたのは、『山猫令嬢』においては、私生児を産んで、「雇女クラブ」(置屋⁸)の女将を生業に娘(三條美紀)を育てる母、『母』においては、街娼たちに「姐さん」と呼ばれ、チャイナドレスに派手な化粧をほどこす酒場のマダムである【図2】。三益の装いは、『夜の女たち』で田中絹代がパーマをかけた頭髮、派手な化粧で煙草をくゆらせ下着の肩紐を露わにし【図3】、『肉体の門』では、轟夕起子がシャツをまくりあげて腕の刺青をみせ、開脚したスカートの奥をみせている【図4】のに比べて控えめなものであるが、三益の姿にかぶせられるBGMは「こんな女に誰がした」という歌詞で有名な「星の流れに」で、実際の街娼をモデルに作詞された当時の大ヒット曲である。なお、人気女優たちによる街娼姿は商品価値が高かったらしく、『わが街は緑なり』(1948年7月6日公開、新東宝、佐藤武)は、(実際には)大日方伝が演じる帰還兵が主人公で、相手役の山根寿子⁹がその装いで登場するのはほんの短いシーンに限られるのにも拘わらず、パンパン映画として山根寿子の街娼姿が宣伝写真に用いられている【図5】。また、『かけ出し時代』(1947年7月15日公開、新東宝、佐伯清)では、原節子が街娼の扮装で登場するのだが、実際には原は婦人記者で潜入調査のための仮の姿である。しかしながら、宣伝にはまるでパンパン映画であるかのように原のパンパン姿を用いている【図6】。

本題に戻るが、『母』における三益は自らも元は娼婦で若い街娼たちを統率するバーのマダム(画面にははっきりとは描かれないが、端的には売春の元締め)である。それでありながら、彼女はパンパンに対して引退や転職を願って止まない善良な女性である⁹。三益の演じる女性が、このようなキャラクター造型になったのには、CIE(民間情報教育局)による検閲が関与している。1948年7月9日、CIEのオフィスでおこなわれたシナリオ会議に出席した大映のプロデューサーである中代富士男らは、CIEの映画演劇課の検閲官ハリリー・M・スロットに、『母』のシナリオ(提出された際のタイトルは「濁流を泳ぐ女」)について、次の3点に要約されるシナリオの改訂を突きつけられる¹⁰。

- (1) 売春を好意的に扱うシナリオ部分を削除し、物語における母の愛にかんする諸側面をおおいに強化すること。
- (2) 街娼たちが客引きしているエピソードは物語に不要。
- (3) 置屋もしくはいかがわしい職業について描く部分は削除すること。

(引用者要訳。下線は引用者による。)

会議の終盤に、中代が「濁流を泳ぐ女」から「母」へと改題することを申し添えたことと議事録にはあるが¹¹、CIE側からの上記の指摘を受けて、扇情的なタイトルを避けてCIE側へ



図2 『母』の三益愛子



図3 『夜の女たち』の宣伝でパンパンに扮した田中絹代。
(『スクリーンアンドステージ』1948年3月23日)



図4 『肉体の門』の宣伝でパンパンに扮した轟夕起子。(『スクリーンアンドステージ』1948年5月18日)



図5 『わが街は緑なり』の宣伝でパンパンに扮した山根寿子。
(『映画評論』1948年7月号)



図6 『かけ出し時代』の宣伝でパンパンに扮した原節子。
(『スクリーンアンドステージ』1947年6月17日)

歩み寄った結果であろう。つまり、一説に、大映の永田雅一の発案でタイトルを「母」とし、そして母性愛を描く内容が観客の涙腺をおおいに刺激して大ヒットとなり、「母もの」シリーズ化を決定づけたといわれていたが、実際は大映が率先して「母もの」を生み出したものではなく、CIEの要請によって、性的にセンセーショナルな部分が削ぎ落とされ、なおかつ、「母の愛にかんする諸側面をおおいに強化」することによって、母性愛の物語へと変貌したというのが真相であったのだ。結果、三益のキャラクターは、パンパン映画との同時代性に引き寄せられた性的センセーショナルリズムをまといながらも、一方で、街娼たちを諭し更正を導く両義的な存在となっているのである。パンパン映画『肉体の門』の場合、ヒロインの街娼たちが「肉体の解放」を謳歌する姿を描きながらも（原作の田村泰次郎の同名小説が描く物語の本質はここである）、牧師の導きによって彼女たちが贖罪・救済されるという部分を大いに強調すべきと指摘された結果、『肉体の門』にはあまりにも図式的なキリスト教的な「贖罪」のイメージが挿入されることになるのである¹⁵。

しかしながら皮肉にも、CIEの判断は、母もの映画がその後10年ものあいだ製作され続けてゆく地盤をつくることになった。先に述べたように、「憧れの母は闇の女!」という惹句で、あたかもパンパン映画かのように宣伝を煽っていた『山猫令嬢』は、題名の予想を裏切る内容で(現在のところ『山猫令嬢』にかんする検閲文書にアクセスはできていないが、おそらくCIEから『母』と同様の改訂要請があったことは想像に難くない)、予想外の興行的成功をおさめる。続いて製作された『母』でもまた予想外の興行的成功をおさめ、『山猫令嬢』の約2倍もの興行収入を獲得することになる。続く『母紅梅』(1949年1月24日公開、小石栄一)において三益の「母」はサーカスのブランコ乗りという設定で、社会的アウトローである母が子の将来における社会的地位の安定を願うあまりに、子を手放すという設定は前作『母』から引き継ぎつつも、母の貞操は脅かされることはない(三益は娘にサーカスの座員と愛人関係にあると偽るが、実際は師弟関係以外のなにものでもない)。『母紅梅』は(『山猫令嬢』と比較して)更に3倍の興行収入となる。性的存在として始まった「母」の脱性化は段階的におこなわれてゆく。



図7 『流れる星は生きている』
三益愛子が叩き割った手鏡。口紅と白粉も飛び散り、性的墮落への強い拒絶を表している。

母もの映画の「母」の脱性化は『流れる星は生きている』(1949年9月18日公開、大映、小石栄一)において完成する。敗戦後、夫の引き揚げを待ちながら3人の子を育てる母を三益が演ずるが、長男が病気に見舞われ治療費が必要となった彼女は、売春を仲介する古着屋の女将の誘いに対し、女将から差し出された手鏡をたたき割って激昂のもとに峻拒するのだが【図7】、原作にはないこの逸話こそ、母もの映画における「母」の脱性化を完成させるのだ²¹。一方、『風の中の牝鶏』(1948年9月17日公開、松竹、小津安二郎)における田中絹代は、病気の子の治療費稼ぎに一夜限りの売春におよんでしまう。その結果、田中絹代のもとへも夫(佐野周二)が帰還するものの、売春の事実を知った彼の怒りを買って、階段から突き落とされてしまう。これに対して、『流れる星は生きている』の三益には夫の帰還の朗報がもたらされるのである。

4 母/妻の貞操

4-1 母に幻滅する子たち

三益愛子の脱性化された「母」を母もの映画の典型とするなら、そうではない、異形の「母」たちもいる。『母子像』(1956年6月1日公開、東映、佐伯清)は、大映の母もの映画とはまったく異なり、子が占領期の「母」の性を目の当たりにしてしまう物語である。山田五十鈴が演じる母は、元は良家の夫人であったが、敗戦間近のサイパンで、息子と共に死のうとしたところを米軍の爆撃に飛ばされ離れ離れとなってしまう。母は、日本へ帰

国したものが死んだという思い込みと、息子と別れた後のサイパンでの強姦の記憶からパンパンへと零落してしまふ。一方で息子（幼年時代：日吉としやす／少年時代：山手弘）も日系の米兵（木村功）に命を救われて帰国する。靴磨きとなった山手は聖女のように美しく優しかった母の幻影を追い求め、唯一手元に残った母のスカーフを首に巻いている。ところが必死の搜索で再会できた母が米兵と行為に及ぼうとしている姿を目撃してしまう（なお、米兵との売春を描くことは、占領期の検閲においてタブーであった）。息子はいつも首に巻いていた母のスカーフを投げ捨て、母を「パンパン」と罵り、唾を吐き捨てる。あまりの衝撃から焼身自殺を企てるが、たちのぼる火炎で通報され、放火犯として逮捕される。しかし、警官が油断したすきにピストルを奪い、逃亡しようと発砲する。警官との撃ち合いで弾は息子に命中し、運び込まれた病院で息子は「ママ…ママ…」と言いながら息絶える。一方、母は息子に娼婦という身の上を知られ、罵倒されたショックから、多量の酒を飲んで泥酔してしまい、息子の危篤の報せにも起き上がることもできず、死に目にも会えない【図8】。

山田五十鈴の“零落の母”といえば、いうまでもなく『東京暮色』（1957年4月30日公開、松竹、小津安二郎）があり、ここで山田は銀行家の夫（笠智衆）の部下と出奔し、場末の雀荘の女将へと身を落とす母の役である。店の客となった次女（有馬稲子）と再会を果たすものの、次女は電車に飛び込んで死ぬ。物語上、自殺か事故かについては明示さ



図 8a 『母子像』
米兵と抱き合う母（山田五十鈴）。



図 8b 『母子像』
米兵と山田の行為を見せまう息子（山手弘）。



図 8c 『母子像』
山手に見られていたと気付く山田。



図 8d 『母子像』
山田を「パンパン」と罵る山手。

れていないが、妊娠・墮胎した次女が、淫奔な母と同じ「穢れ」を自覚してしまったことによるものであることは間違いない²²。そして、長女（原節子）は「あなたのせいです」と言い放つ。

不貞に走る「母」は子を失い、あるいは子に罵られることで断罪されるという構造は、母もの映画の「母」が子のために自己犠牲を尽くすという構造との合わせ鏡となっている。『日本の悲劇』（1953年6月17日公開、松竹、木下恵介）において酌婦（事実上の売春婦）の望月優子は子に捨てられるが、『お母さんの黒板』（1956年4月11日公開、松竹、佐々木啓祐）における望月は子のために独身を貫く。この合わせ鏡の類型が、『風の中の牝鷄』と『おかあさん』（1952年6月12日公開、新東宝、成瀬巳喜男）の田中絹代である。母もの映画における最大の女優である三益愛子もまた、売春婦を演じて淫らな姿を子にさらした結果、子に捨てられたショックで発狂してしまう『赤線地帯』（1956年3月18日公開、大映、溝口健二）のユメコを演じており、合わせ鏡になっている。

4-2 不貞の妻を許せない男たち

母の性を監視する子の視線は男（夫）からのものでもある。戦後の「婦人解放」「性の解放」、姦通罪の廃止（1947年）によって未婚の若い女性のみならず、人妻や未亡人の性が解放されてゆくことへの脅威があり、彼女たちの性をふたたび旧来通りに束縛するという男性側の願望があったのではないか。夫が妻の不貞を許せず暴力を奮ってしまう『風の中の牝鷄』の類型は至るところにある。三浦光子がパンパンを演じた『白い野獣』（1950年6月、東宝・田中プロダクション、成瀬巳喜男）では、元パンパン（中北千枝子）と復員兵の婚約者（岡田英次）との恋愛がサブストーリーとなっているが、男は一度は許した女の過去がどうしても許せなくなり、思わず首に手をかけてしまう【図9】。『こんな女に誰がした』（1949年7月4日公開、東横、山本薩夫）は、引き揚げの途中で強姦された元野戦病院看護婦が夫の嫉妬にさいなまれる物語である。また、『恋文』（1953年12月13日公開、新東宝、田中絹代）においては、“オンリー”²⁴の久我美子は、ようやく再会できた元恋人（森雅之）から浴びた無言の冷視に居たたまれず、放心状態で街をさまよい歩いた挙げ句に自動車に轢かれて生死をさまようことになってしまう。

抑圧から放たれた母／妻の性を再び囲い込むという思惑は、男たちのものであると同時に、「貞女は二夫にまみえず」という教訓をいまだ旨とする一定年齢以上の女たちのものでもあった²⁵。歌人の阿部静枝は「未亡人は如何に生くべきか」という文章で、「未亡人が産児制限のお陰を蒙り、性生活をルーズにしている人を見ると、私は軽蔑します」と戒め、「子どものためにこの人生の波高き中をゆくは、尊い姿」と説く²⁷。もちろん、多くの女性観客が、



図9 「白い野獣」
中北千枝子の過去を許せず、首を締めてしまう岡田英二。

母もの映画におけるメロドラマ性（極端な自己犠牲や抑圧）の果てにあるカタルシスを感じ、それゆえ強く魅了されていた可能性も否定できないだろう。いずれにしても、『山猫令嬢』に始まる母もの映画は、以上のような社会的要請や女性自身による欲望に応えるかたちで脱性化を推進していったのだ。

戦争は多くの未亡人をつくりだした。²⁸戦死した兵士の妻は、戦時下においては、「英霊の妻」として崇められていたが、敗戦後の社会は彼女たちを悪しき戦争の残滓として切り捨てた。1946年にGHQの指示によって戦争未亡人への遺族扶助料の支給が廃止される。彼女たちの窮状について1946年に武蔵野母子寮寮長牧野修二が投書した葉書がNHKラジオで放送されたのを皮切りに未亡人問題は世間に次第に周知されるようになり、1949年になって政府により「未亡人母子福祉法案」がGHQに提出されるがあえなく却下されてしまう。遺族扶助料は占領終了後の1953年になるまで復活せず、厚生省や政治家に直訴しても再婚をすすめられるばかりだったという。²⁹しかしながら、戦争によって男性の数は激減していて再婚は困難であったし、大半の未亡人自身がいまだ消えぬ夫への思慕や子持ちであること、そして「世間に笑われる」などの理由から再婚を望まなかった。「貞女は両夫に見えず」という考え方は、戦後民主主義政策のもとで「婦人解放」が叫ばれてもなお美德として温存されており、再婚と同時に友人すべてを失った未亡人さえあったという。³¹一方で、行き場のない性欲について本音をもらす未亡人、³²独身者として恋愛を謳歌する未亡人もいたのも事実である。また、決して少なくはない数の未亡人が生活のために娼婦や妾になった。未亡人は占領期に大量に発行されるようになったカストリ雑誌において愛欲に狂うヒロインとして、とくに頻繁に登場している。坂口安吾は「未亡人は恋愛し地獄へ墜ちよ」と扇動したが、³³戦争の残滓という悪しきイメージと同時に「性の解放」というイメージをも持つ未亡人に対して、世間は大いに視線を注いだ。

「どこか心の隅で何かを待ってるんです。ずるいんです」。これは『東京物語』（1953年11月3日公開、松竹、小津安二郎）において、ヒロインの紀子（原節子）が義父（笠智衆）に再婚を勧められた際にいう台詞である。続く台詞で、「あんたはええ人じゃ、正直で」という義父に対して、紀子は「とんでもない」と言下に否定する。一瞬にして美しい顔を強ばらせつつも、ふくよかな腕をさらしてエロスを発散する紀子の身体は、まさしく抑圧と解放のはざままで引き裂かれた未亡人の複雑さを端的に表象している。³⁶このような複雑な位置に立たされた未亡人たちの姿は戦後日本映画にしばしば登場し、スター女優たちがこぞって演じた。例えば、田中絹代は『不死鳥』（1947年12月11日公開、松竹、木下恵介）では戦死した夫の幻影を抱き続ける清楚な戦争未亡人を、『夜の女たち』（1948年、溝口健二）では愛人、娼婦へと零落する戦争未亡人を演じた。山田五十鈴は『母なれば女なれば』（1952年、1月17日公開、キヌタプロ、亀井文夫）では未亡人の恋愛・再婚に対する世間の抑圧に対して反旗を翻す戦争未亡人を、『母子像』（1956年、6月1日公開、東映、佐伯清）では米兵との売春行為を子に見られた挙げ句にその子が自殺してしまう薄幸な戦争未亡人を演じた。母もの映画もまた未亡人表象が変奏されたものといえるだろう。

5 氾濫する「聖」母子

以上、脱性化されない母、女としての部分を残した母は罰せられるという、母もの映画の構造を確認してきた。すでに注23で引用したように、1955年に催された「母もの」映画批判の座談会³⁷において出席者が母もの映画に人気がある理由を「母だけだからよ。女が出ていたら涙をこぼさない」（傍点は原文による）と発言していることは、母もの映画の本質を裏付けている。母もの映画の母にとっての男たちは、階級差から結婚を諦める対象か、いまだ復員しない不在の夫か、悪人ゆえに婚姻関係を解消しているというのが基本パターンである。この点は、パンパン映画と類似した構造である³⁸。物語のクライマックスは困難を乗り越えた母子が抱き合うシーンで、この父が加わることはない母子像は、母もの映画においてまるでアイコンのように繰り返される。

母子像は時代、宗教、国を問わず好まれるモチーフではあるが、とくに敗戦直後の日本において特別な意味を持つクリシェではなかったか。1949年、上野に「新生」と名付けられた母子像が建立された——母子像は戦争の傷痕を癒すアイコンとして各地で建立されてゆく³⁹。——しかしながら、パンパン、戦災孤児、引き揚げ者たちが佇む姿を、そして日本が復興してゆくさまを見下ろしていたこの母子像が新幹線工事のために解体され、今は無いことは象徴的である。上野の母子像は、全国各地の戦争未亡人たちによるエッセイや詩が収録された『戦争未亡人の叫び いとし子と耐えてゆかむ』（植村環ほか編、1952年）の表紙



図 10



図 11a



図 11b



図 11c



図 12



図13 映画タイムス社発行のシナリオ「母子像」のグラフィア真。



図14

にもなった【図10】。

三益愛子主演の『母』は冒頭のタイトルバックとエンドのタイトルバックが聖母子像で、このイメージが抱き合う三益と三條美紀とに重ねられている【図11】。また、山田五十鈴主演の『母子像』では、タイトルバックが母子像の彫刻なのだが【図12】、映画タイムス社が映画公開当時（1956年）に発行しているシナリオの1頁目には、母（山田五十鈴）と息子が寄り添う背後に聖母子像があり【図13】、明らかに両者のイメージが結びつけられている。⁴¹

また、大衆誌においては、田村泰次郎の小説「肉体の門」の大ヒット以降、性的に墮落した女をヒロインに据えた小説が数々掲載される。大庭さち子の短編小説「聖母抄」【図14】（『越路』1947年8月号）は、キャバレーの踊子が客との婚前交渉によって子を産む物語であるが（因みに、この作品は「秋の聖母」と改題・改訂されて2ヶ月後に『オール女性』1947年11月号にも掲載されている）、男に頼らず、ひとりで子を育ててゆくために旅立つ女を、「折からの夕陽をあびて立った彼女の姿は、ラファエラの聖母像を思い出させた。夕照はさながら円光のように彼女を包んだ。まぶしくも尊い聖画」⁴²（6頁）と描写し、ここでも物語上の母子と聖母像が重ね合わされている。

女が婚前交渉や売春で妊娠してしまうということを墮落として描きつつも、⁴³女がひとりで子を産み育てることを決意することによって贖罪され、母子は聖母子へ昇華するのである。⁴⁴

6 デウス・エクス・マキナ 機械仕掛けの神——結びに代えて

小説「聖母抄」で母子を照らす「円光」はまさしく、『夜の女たち』の田中絹代のイメージに重ねられたスタンドグラスの聖母子像であり【図15】、『肉体の門』の轟夕起子



図 15 『夜の女たち』(1948年、溝口健二)



図 16 『肉体の門』(1948年、マキノ正博)
パンフレットより転載。



図 17 『白い野獣』(1950年、成瀬巳喜男)



図 18 『レ・ミゼラブル あゝ無情 第二部
愛と自由の旗』(1950年、マキノ正博)

の身体に影をさした十字架であり【図 16】、そして『白い野獣』の三浦光子を照らす光【図 17】と同種の、機械仕掛けの神である。占領期の日本での敬虔なクリスチャンであったダグラス・マッカーサーによるキリスト教布教の支援によって（彼は、1947年から1951年にかけて2500人もの宣教師を日本へ呼び寄せ、大量の聖書を米軍の輸送船で輸入させ、CIE局長には日本がキリスト教化されるようにというのが自分の希望と信念と語った）、機械仕掛けの神が出現した経緯を筆者はすでに明らかにしているが、ここではこの現象について、もう少し射程を広げて検証してみたい。

まず、『肉体の門』の映画監督であるマキノは、テーマそのものがキリスト教的である「レ・ミゼラブル」を占領期に伊藤大輔と共に監督しているが、彼の担当した『レ・ミゼラブル あゝ無情 第二部 愛と自由の旗』（1950年）のラストには、『肉体の門』におけるラストとまったく同じ「神」が出現する【図 18】（雪のなかに倒れた“ジャン・バルジャン” 早川雪洲に十字架の影がさす）⁴⁵。

伊藤大輔の作品にも「神」は出現する。彼が1959年に自作シナリオをリメイクした『女と海賊』である。ラストの戦闘シーンにおいて、敵から放たれた火矢が海賊たちの乗る船の帆柱に命中し、燃え上がる。まるで十字架のように燃えさかるのをみた海賊の長老は十字をきって祈り始める【図 19】。すると風向きが変わり、敵方の船は沈み始める。奇跡を目の当たりにした海賊の頭である長谷川一夫は長老に、「わしは神は知らぬが、これまでこの船で犯した一切の罪の報いはわしが受ける。が、子分たち皆の赦しを、ぬし代



図 19 『女と海賊』（1959年、伊藤大輔）



図 20a 『母子像』



図 20b 『母子像』



図 21



図 22

わってぬしの神に祈ってやってくれ」と言う。なお、同シナリオの最初の映画化である1923年の『女と海賊』（松竹、野村芳亭）にこの設定はない。

『女と海賊』の例にみるように、占領期におけるGHQのキリスト教化政策は、サンフランシスコ講和条約発効後のポスト占領期においても、その威力を発揮していたのだ。ほかにも1956年の『母子像』がある。そもそもこの映画は、冒頭と結末が教会のシーンで、いずれもキリスト教のモテット（四声の「アヴェ・マリア」、トマス・ルイス・デ・ビクトリア1548-1611）が流れるという、キリスト教的要素にあふれる映画ではあるのだが【図20】、より興味深いのは、オープニングの岩に打ち砕ける波を照らす天上からの光である【図21】。フレームの右上から差し込むこの光は、映画の結末においては教会を背景にしてあらわれ、山田五十鈴の悔悛に対して向けられる神の恩寵を表象するのである。



図 23a



図 23b



図 23c

東映のオープニングと共通性が見いだせるものに、新東宝のオープニングの「鐘」がある。この鐘にはいくつかのパターンがあるようだが、『わが街は緑なり』（1948年）の冒頭の鐘は、あからさまに教会を連想させる【図 22】。なお、鐘が吊されている塔は、正確にはギリシャ風建築であるが、この厳密さに欠ける点こそが、機械仕掛けの神たるゆえである。⁴⁸「鐘」の表象は、1949年に出版され、歌謡曲や映画にもなった「長崎の鐘」（長井隆）にも共有されていることはいうまでもないだろう（長崎の鐘とは具体的には長崎の浦上天主堂の鐘のことである）。

ここで、本論の中心である母もの映画に話題を戻すが、『山猫令嬢』が母もの映画第1号でありながら、実はパンパン映画との共通性をもつという観点にたって改めて見直すなら、機械仕掛けの神のバリエーションを読みとることが可能である。『山猫令嬢』における神は、母（三益愛子）と娘（三條美紀）が住む家の2階に出現する。2階の部屋には大きな窓がひとつあり、映画内で3度写し出されるのだが、うち2回は布団や洗濯物などの障害物によって、窓の向こうへの視界は妨げられる。しかしながら、母に関する問題が解決したのち、窓には障害物はなく、娘とその婚約者（小林桂樹）は陽光に照らされながら天上を見上げるのである【図 23】。雲が流れるこの天上（＝神）は、実は冒頭にすでであり、ハッピーエンドを予告している（オルガンによる同じ音楽が流れてもいる）。冒頭の天上は、大映マークのタイトルバックでもあるのだが、「星」（“ベツレヘムの星”や聖母マリアが“海の星”と呼ばれることが想起される）もきらめき、鐘の音色が挿入されるといふ、この大映のオープニングが使用されているのが1951年頃（占領終了前後）までに

限られる。しかし、占領期のさまざまな影響がその後もしばらく力を保持し続けたことについてはすでに指摘した通りである。とはいえ、一方で、松竹の富士山マークの占領終了後の復活（マキノ雅弘によれば、占領期の検閲では、富士山を国体のシンボルだからとして映画に映すなど要請された⁵⁰）や、東映時代劇映画の興隆など、ポスト占領期におけるナショナリズムの復活は顕著であり、そのことと占領期の影響の残存との両義性ないし関連というきわめて大きく複雑な問題については別稿に譲りたい。

註

- 1 バンパン映画の発生と流行、その特徴については前掲「占領期「バンパン映画」のポリティックス 1948年の機械仕掛けの神」を参照のこと。
- 2 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」『日本映画史叢書 ホームドラマとメロドラマ 家族の肖像』2007年、森話社、114頁。
- 3 「スタジオあれこれ」『新映画』1948年3月号、31頁。なお、同文献によれば、公開直前のタイトルは「愚かなる母」だったという（傍点は引用者）。しかし、三益愛子の記憶によれば「愚かなる女」から、「こんな題名じゃいけないというんで、かわりもかわって、「山猫令嬢」になった」という（『徳川夢声連載対談 問答有用 第179回 三益愛子』『週刊朝日』1954年9月19日号、26頁、傍点は引用者）。つまり、「上海マダム」→「愚かなる女」または「愚かなる母」→「山猫令嬢」というようにタイトルが変更されたようである。
- 4 「稼ぐ『母もの』」『映画時報』1952年8月号、20頁。
- 5 同上。
- 6 バンパンが大衆文化における新たなヒロインとして受容されたいたことを示す代表的な言説としては、雑誌『VAN』が1947年におこなった誌上アンケート「現在の日本の社会に於いて何が一番古い（封建的だらうか）何が一番新しい（民主的）だらうか？」に対して、仏文学者で東京大学教授の辰野隆が後者を「バンパンの女たち」と答えているものがあるほか（『VAN』1947年10月号、13頁）、雑誌『改造』がバンパン5名と作家や大学教授などの著名人を招いて1949年におこなった「実態調査座談会 バンパンの世界」において、出席者のひとりであった三島由紀夫は、ヒロポン中毒に陥っている作家よりも、バンパンの方が健康的であるという趣旨のことを述べている（『改造』1949年12月号、87頁）。また、当時の少女たちはバンパンのファッションに羨望のまなざしを向け、少年少女のあいだでは“バンパンごっこ”という遊びが流行した（植村環「リッジウェイ夫人へ バンパンに新しい道を開くためには」『婦人公論』1952年5月号、39頁）。
- 7 板倉史明が指摘していたように、『母三人』において初めて、映画批評で「母もの」「母シリーズ」という言葉が使用された（旗一兵「批評 母三人」『キネマ旬報』1949年6月1日号、37頁、参照）。
- 8 検閲への配慮からかはっきりと描かれていないが、通常の置屋というよりは、いわゆる“枕芸者”の派遣業と思われる。
- 9 『拳銃の前に立つ母』（1950年6月24日公開、大映、小石栄一）における三益もやはり酒場のマダムであるが、ここでは地味な服装へと転じ、今度はバンパンでなくギャングを論ずる存在となる。
- 10 国立国会図書館憲政資料室「日本占領関係資料」、請求番号 CIE(D)01455、BOX 番号

- 5305。なお、下記文献もこのことに触れている。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、130頁。
- 11 同上。
 - 12 「稼ぐ『母もの』」『映画時報』1952年8月号、20頁。
 - 13 牧師は田村泰次郎の原作には登場しない。1947年の舞台化にあたり付け加えられたキャラクターである。
 - 14 国立国会図書館憲政資料室「日本占領関係資料」、請求番号 CIE(D)01463、BOX 番号 5305。
 - 15 拙稿「占領期「パンパン映画」のポリティックス 1948年の機械仕掛けの神」を参照のこと。
 - 16 前掲「稼ぐ『母もの』」、20頁。
 - 17 前掲「稼ぐ『母もの』」、21頁。
 - 18 『母』においては、結婚を間近に控えた娘の将来を脅かす存在であるアルコール依存症の元夫が母が誤って殺してしまう。『母紅梅』においては、元サーカスの芸人であるという出身階級とそれによる無学ぶりが娘の出世を妨げると考えた母が家出する。
 - 19 前出「稼ぐ『母もの』」。
 - 20 原作は1949年に藤原ていが発表した自伝小説『流れる星は生きている』で、息子がジフテリアに罹り金策に走る逸話はあるが、売春を誘われる逸話はない（参照したのは1976年刊行の中公文庫版、116 - 127頁）。
 - 21 1955年に催された「『母もの』映画批判の座談会」で、出席者が「再婚とか、老いらくの恋とかになったら、「母もの」にならない」だとか、「なぜ「母もの」が人気があるかという、母だけだからよ。女が出ていたら涙をこぼさない」と発言している（傍点は原文による）。（瓜生忠夫『日本の映画』岩波書店、1956年、44頁）。
 - 22 『東京暮色』の台本の「梗概」にも次のように記されている。「それ以上に彼女の心を苦しめたのは、その事実【母の不倫】から推して考えられる父と自分との関係だった。果たして自分は実子だろうか。自分は母だけに似ている。母の穢れた血だけが自分の体内を流れている……」（映画に提出された完成台本（早稲田大学演劇博物館所蔵）より。下線引用者）。
 - 23 メインストーリーはパンパン（三浦光子）の更正物語である。なお、『白い野獣』は1948年にクランクインしたが、東宝争議やヒロインの三浦の結婚・渡米で一時的に中断しており、サブストーリーは1950年の撮影再開時に付け加えられた。
 - 24 特定の外国人を相手とするパンパン。
 - 25 大映の元社員が次のように発言している。「『母もの』で大体泣かれる方というのは、四〇代から上の女の方が圧倒的に多く […] ティーンエイジャーとか、二〇代の方はほとんど共感していない。ですから、「母もの」映画をやるときには、若い人向きの別な作品を用意して、二本建でやっています。 […] しかし「母もの」は固定観客をもっているのです、これはバカにできないんです」（前出『日本の映画』、40頁）。
 - 26 1948年7月公布の優生保護法に基づき、1949年4月に厚生省が避妊薬7品目に発売許可を与えていることを指していると思われる（藤目ゆき『性の歴史学』不二出版、2005年、358頁）。
 - 27 『主婦と生活』1949年8月号、75頁。
 - 28 1947年の推計によると188万人の未亡人がいた。北河賢三『戦後の出発 文化運動・青年団・戦争未亡人』青木書店、2000年、169頁を参照。
 - 29 山高しげり『山高しげり：母子福祉40年』日本図書センター、2001年、107頁。
 - 30 1952年に宮城県内の未亡人10924人に対して再婚について質問したところ、「再婚したいと

- 思う」9%、「いい人があったらしたいと思う」26%、「再婚したくない」65%という結果であった。再婚したくないと応えた人の理由は、「子どもを一人前に育てるため」「亡夫の思い出を捨て去ることができない」といった理由のほか、「再婚すると笑われそうな気がする」と応えているのが見逃せない（林籾ほか『未亡人 生理・心理・実態・社会問題』要書房、1953年、120-121頁）。
- 31 ある戦争未亡人の回想によると、知人の未亡人が「再婚したそのときから、彼女の友人さえもが彼女と関係を持たなくなってしまいました」とのことである（青木デボラ『日本の寡婦・やもめ・後家・未亡人 ジェンダーの文化人類学』明石書店、2009年、139-140頁）。
 - 32 浅野ふみ「歩み来し道」『この果てに君ある如く』中央論社編、1950年。
 - 33 「三十未亡人の打明け座談会」『主婦之友』1949年2月号、22-27頁。
 - 34 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、172-181頁。
 - 35 坂口安吾「続墮落論」『坂口安吾選集 第一巻』銀座出版社、1947年、171頁。初出は『文学季刊』第2号、1946年12月。
 - 36 「『東京物語』の当該シーンにおける複雑な文脈については、下記の文献でも指摘されている。川本三郎『今ひとたびの戦後日本映画』岩波現代文庫、2007[1994]年、2頁。千代田明子『戦争未亡人の世界 日清戦争から太平洋戦争へ』2010年、刀水書房、103-119頁。
 - 37 瓜生忠夫『日本の映画』岩波書店、1956年、44頁。
 - 38 パンパン映画の男たちに関する詳細は拙稿「占領期「パンパン映画」のポリティックス 1948年の機械仕掛けの神」を参照されたい。
 - 39 例えば、1956年12月、目黒区公会堂前には「愛こそ平和の母となれ」とプレートのかけられた母子像が建立される（『朝日新聞』12月26日朝刊、8面）。
 - 40 「上野の母子像無残」『読売新聞』都民版、1985年3月15日、18頁。
 - 41 参照しているのは一般向けに刊行された下記。植草圭之助『シナリオ新書9：母子像』、映画タイムス社、1956年、グラビア頁。
 - 42 ラファエル（ラファエロ）・サンツィオの聖母子像のいずれかを指していると思われる。なお、ラファエロの聖母子像の画像は当時頻繁に掲載されている。例えば、大久保泰「Ave Maria 聖母の変遷」『季刊 FEMINA』1948年3月号の図版、「聖母子」『少國民の友』1946年1月号の口絵、「聖母子像」『少女の友』1947年12月号。また、本文中で挙げた「聖母子」（日比野史朗、『物語』1949年9月号）においても、ヒロインが祈りを捧げる対象として、ラファエロの聖母子像が登場する（16頁）。
 - 43 1947年の太宰治の小説「斜陽」における革命が、ヒロインがひとりて父の無い子を産むことであるという設定も、聖母子像の氾濫のひとつのパリエーションといえよう。また、逆に太宰の「桜桃」（1948年）においては、特権化される母子像に対して、父が嫌悪するのだ。
 - 44 同時代の雑誌に掲載された小説には、「聖母の貞操」（大林清、『モダン日本読物シリーズ』1948年5月号）、「聖母子」（日比野史朗、『物語』1949年9月号）、「三人のマリア」（菊田一夫、『サンデー毎日』1949年9月号）、「娼婦マリと聖母マリヤ」（北林透馬、『モデル』1949年12月号）といったように、“聖母”があふれている。なお、若桑みどりが『戦争がつくる女性像』（筑摩書房、1995年）で指摘しているように、第二次世界大戦下において、日本女性を戦争へ動員するための視覚的プロパガンダとして母子像が多数描かれた。そしてそれは、図像学的にキリスト教における聖母子にとっても類似したものであった。しかしながら、戦中のそうした現象は、戦後のいささかいがわしいありようとは様相を異にしていると思われる。あるいは、よくいわれるように、敗戦・占領から日本が復興・独立していくなかで、戦前・戦中から温存されていた旧来のシステム——逆コースといってもよい——を利用したも

のへと帰帰していくプロセスのなかで、再び、戦中に多用されたイメージが氾濫することになったといえるかもしれないが、これについてはあまりに大きい問題であるため、別稿で改めて論じたい。

- 45 拙稿「占領期「パンパン映画」のポリティックス 1948年の機械仕掛けの神」を参照のこと。
- 46 発表者が参照しているのは第一部と第二部を結合して再編集した『レ・ミゼラブル あゝ無情 総集篇』。
- 47 1923年の『女と海賊』のフィルムは現存していないので、下記文献に掲載されている筋書き「新時代劇 女と海賊」『活動倶楽部』（1923年8月号、66-69頁）のほか、下記の紹介・批評記事を参照した。「近作品紹介」『キネマ旬報』1923年5月21日号、6頁。「日本映画欄 主要映画批評」『キネマ旬報』1923年7月11日号、5頁。「『女と海賊』の厳正大批評」『活動之世界』1923年8月号、52-57頁。
- 48 アメリカにおいては、ホワイトハウス、連邦議会議事堂（Capitol）など重要な歴史的建築物のほとんどがギリシャ風建築であるということを考えれば、むしろ計算されたものということもできる。
- 49 筆者が確認した限りでは『母椿』（1950年1月10日公開、大映、小石栄一）のオープニングには鐘の音色が挿入されている。
- 50 マキノ雅弘『マキノ雅弘自伝 映画渡世・地の巻』山田宏一＋山根貞男編、平凡社、1977年、182-183頁。なお、個々の作品または検閲担当官によって判断が異なっていたのか、『森の石松』（1949年6月4日公開、松竹、吉村公三郎）のように、実際には、占領期に富士山が映し出される映画は存在する。

付記：

- ・本稿は国際日本文化研究センターシンポジウム「1950年代日本映画における戦前・戦中との連続性・非連続性」（2011年7月、代表：細川周平、於：国際日本文化研究センター）における口頭発表「“廃墟の〈娼婦〉と〈母〉—占領期からポスト占領期の日本映画における女たち”」に基づきます。シンポジウムで多くの重要なお指摘をくださったコメンテーターの富田美香氏ほか参加者諸氏、有意義な場へお誘いくださったコーディネーターのミツヨ・ワダ・マルシアノ氏に改めてお礼を申し上げます。また、執筆にあたって、貴重な資料をご提供いただいた板倉史明氏、木下千花氏にも記して感謝いたします。
- ・本研究はJSPS 科研費 22901006、23901003、25901002 の助成を受けたものです。