

## 戦後日本映画女性史考 第一部

小 林 憲 夫\*

### History of feminism through Japanese cinema after the war Part I

KOBAYASHI, Norio\*

敗戦後、日本は平和と民主主義の象徴となる日本国憲法を掲げ、民主国家として再出発した。依然として封建主義的制度や思想は根強く残っていたが、日本国民は総じて新しい時代に希望と夢を抱いていた。とりわけ女性には、新憲法とともに認められた婦人参政権の期待が大きく、女性の地位向上、男女平等の人権思想が大きく浸透した。しかし現在の日本は女性の地位が世界156か国中120位と言われる<sup>1</sup>ほど、女性の地位は低い。なぜ女性の地位はいまだに低いのであろうか。私はその理由を戦後民主主義の停滞・敗北と見る。敗戦直後の女性の人権意識の高揚は、残念ながらその後の政治・経済政策によって大きく歪曲され後退してしまった。戦後に女性の意識はどのように高まり、そしてどのように抑圧されていったのか。この歴史的経緯を、「大衆文化」と言われる映画という素材を通して検証、考察するのが本論の目的である。

#### 第1章 戦後日本映画を考察する

憲法学者の小林孝輔は、戦後日本について約10年ごとに憲政史的時代分類を行っている。その中で、1960年代までを引用すると以下になる<sup>2</sup>。

1) 敗戦直後(1945～1950)＝民主主義化の時代

2) 1950年代＝逆コースの時代

3) 1960年代＝欺瞞の時代

内容をまとめると、1)に関しては、「国民主権・人権尊重・平和主義を骨子とする開かれた性格を持つもの」であったが、「具体的実施をする段になると、占領国アメリカの国益と占領政策の効率が絡んで、敗戦前の非民主主義的旧秩序(天皇制、地主制、財閥)との妥協的民主主義となった」とし、2)については、「朝鮮戦争・その翌年の日米講和条約・占領政策の終結等を機会に、旧秩序派は一举に占領下の諸民主主義政策の見直し、反動立法の成立をはかる」段階になり、3)の「安保でやめた岸首相に代わって、かつて倒産自殺もやむなしと暴言、通産省を不信任辞職した池田首相が「低姿勢」という(実に不誠実な、欺瞞的な)スローガンを掲げて登場する」その中で「反民主・藩憲法政策は50年代とは対照的に潜在化し、「なし崩し改憲」の方向に転じ」その後の公害や自然破壊の原因をつくったとしている。日本の国民大衆、女性たちはどうであったのか。私はこれらを間接的に確認

\*人間総合学群 人間文化学類

する方法として、大衆文化である映画の利用を考えた。映画批評家の佐藤忠男は、インテリ層と支配層という定義を用い、「大衆芸術」たる映画を読み解くことで社会の担い手としての「大衆」の思想を代弁しようとした<sup>3</sup>。1956年発表の論考の中で佐藤は、映画作家はインテリであっても「大衆」という自らとは異なる階層に向けて作品を作らなければならないと論じ、その点にこそ映画の独自性があると主張している<sup>4</sup>。ここで言う「映画作家」とは映画監督を指している。「文学者で自殺した人は山ほどいるけれども、映画監督で自殺した者はいない<sup>5</sup>」と言われている。文学と違って映画製作はチーム作業なので、個人の責任意識が希薄になるという意味なのだろう。しかし、「映画はドラマだ、アクシデントではない<sup>6</sup>」という言葉のように、ドラマ性を極力排した小津安二郎ですら、その作品に自分の「大衆観」を反映させている。映画を分析することで、その背後にいる大衆、すなわち国民を感じ取ることにはできるはずである。またさらに女性史的に考察する場合、「ジェンダー」の視点も意識する必要がある。ジェンダーとは、「性別分業や男らしさ、女らしさの行動規範を、生物学的性差と切り離し、その人為的側面を強調するために<sup>7</sup>」登場した用語である。映画において描かれたジェンダーから、戦後日本の女性史を考察してみよう。

憲政史的時代区分を、そのまま映画の時代区分にして良いのか。映画理論には「映画の連続性」という表現がある。戦前・戦後という構図に当てはめず、「連続説」あるいは「貫戦史」という考え方をを用いる論である<sup>8</sup>。しかし映画業界は、戦後大きく変化した。「民主化」で国民、とりわけ女性の権利意識も大きな変革が生じた。女性史として映画を解釈しようとする本論では、政治的なメルクマールである「戦後」すなわち1945年を開始点とするのが正しいだろう。それ

では何年を終着点とするべきであろうか。日本の映画界は戦後急速に発展を遂げたが、1953年開始のテレビ放送の影響を受け、1958年を境に、観客人口は減少を始めている<sup>9</sup>。そのため映画史的な観点では、興行収益のピークである1958年前後までを「戦後」とする論者が多い。映画評論家の川本三郎は「映画黄金時代」である戦後映画を論じる場合に、1946年から1964年（昭和30年代）を対象にしているが、著作で取り上げられている作品は1956年<sup>10</sup>～1961年<sup>11</sup>までである。映画産業を文化史的考察した加藤幹郎は、戦後日本の映画館の状況を分析において、敗戦混乱期を脱した1947年から戦後経済の拡張期に入ろうとする1956年までを対象とした<sup>12</sup>。本論では、映画監督を中心に戦後期の女性史を考察するという視点で、「どんなにみじめな状況におかれても勇敢に生き」る女と、「女を虐げることによって醜くなるだけである男」というテーマを追いつけた<sup>13</sup>。溝口健二監督が死んだ1956年を区切りとして、1945～1956年までの戦後映画女性史の考察を行うことにする。

この間の公開映画の中から、監督、『キネマ旬報ベストテン』<sup>14</sup>、興行成績<sup>15</sup>を考慮し、本論と関連ある作品のみを論じた。結果として松竹大船撮影所で撮られた映画が多いが、それは城戸四郎の存在が大きい。城戸は東大英法科を卒業後に松竹に入り、蒲田撮影所時代の1924（大正13）年に製作面へ抜擢された<sup>16</sup>。城戸は映画を単なる娯楽作品としてではなく大衆とともにあるべきだと考え、いわゆる「人情物」映画を製作する方針を打ち立てた。戦後もその方針は継続され、大船撮影所で製作する映画は「松竹大船調」と呼ばれ、監督と脚本を重視した「城戸イズム」<sup>17</sup>は、映画に時代精神を色濃く反映させたのである。なお本論では、「大衆」の反対概念として「体制」という表現を使っている。体制を支える「戦後支配層」あるいは「戦後保守層」は、「ボツダム

宣言を無条件で受諾しながら、実施については徹底的にサボタージュした。彼らは既得権を守る、「地主制に依拠する伝統的封建的階層と、独占資本家を中心とする近代ブルジョアの階層とが、完璧な官僚機構と強力な軍事力により、一般国民に対して、自衛する体制<sup>18</sup>」である。すなわち民主主義を掲げ、平和を希求し、差別をなくし、自由で幸福な生活を求める国民に、真っ向から反対する勢力のことである。

## 第2章 1945年の映画と社会

「大日本帝国」は、1945年8月14日、「国体護持」（天皇制の維持）だけを求めて連合軍に降伏した<sup>19</sup>。日本の支配勢力は、8月14日、政府は軍と軍需工場の物資を秘密裏に放出・隠匿せよと指令し、15日文部省は、敗戦理由を報国の力不足とみなし、国体護持の思想教育強化を命じた。17日皇族首相の東久邇内閣が成立、軍の解体を開始し、「一億総懺悔」を唱えて戦争責任を国民に転嫁しようとした。この間、婦人のためにと称してやったことは、18日に内務省警保局長が全国警察に指令して、占領軍用性的慰安施設の急速充実を指導しただけである<sup>20</sup>。9月26日、内務・法務大臣は、憲法改正、治安維持法廃止、特高警察廃止は必要ないと語ったが、10月4日、連合軍最高司令部（GHQ）は、治安維持法・国防保安法廃止、政治犯釈放、特高警察廃止、天皇制批判の自由を指令し、天皇制護持を目的としていた東久邇内閣は崩壊した。そして11日、マッカーサーは、婦人の解放、労働組合の助長、学校教育の自由主義化、専制政治からの解放、経済の民主化の「五大改革」を指令した。マッカーサーが婦人参政権をプレゼントしたという「神話」がここから生まれる。

江守五夫によれば、婦人参政権は戦争による大規模な女子労働の雇用によってもたらされた<sup>21</sup>。第一次世界大戦を分析したオーストリアの精神分析学者 W. Stekel が、この大戦を男女同権

を要求する女性たちの男性に対する戦いとして比喩したように、女性は労働を通して「自分たちが必須のものであることを身をもって示した<sup>22</sup>」。婦人参政権はその結果としてのものであった、日本でも同様に、生産に携わった女性たちが、権利意識に目覚めるのは当然であろう。したがって婦人参政権は、戦争後の民主社会では当然の流れだったのだ。事実8月25日には、自由主義者、宗教職域団体有志約30人が戦後対策婦人委員会を組織、9月24日その政治部が、婦人参政権・公民権・政党参加の自由などを決議して、政府、政党に働きかけていた。東久邇内閣の次の幣原内閣は、その初閣議で男子の選挙権を20歳に下げること、また女子も男子と同様の選挙権をもつものと決定した。婦人解放指令の出る前日のことである<sup>23</sup>。しかし日本の支配者は、「選挙権附与以上の日本婦人の解放」を考えていなかった。2月に厚生省は、働く婦人に対して最低賃金を月150円、男子の1/3以下にすることを立案し、関東労協婦人部準備会に即時撤回を要求される。これに対してGHQは、労働者の男女賃金格差の縮小には強力な指導をしなかった。占領政策は日本の支配層を根本から否定する気はなかったのである。

敗戦によって帰国してきた復員兵たちは、敗残兵と呼ばれ兵隊のせいで負けたと言われた。天皇の名による不条理な軍律に従わされ、人を殺してきた彼らの精神は荒廃し、1945年から46年にかけて復員軍人による犯罪が増えた<sup>24</sup>。600万人の復員兵の不満に対して政府が取った対応は、矛先を女性に向けさせることであった。政府は新しい産業の創出ではなく、女子労働者の解雇を選んだのだ。出征中の男性に代わって、家庭を守りながら、兵器や食料の増産のために労働に従事してきた女性たちに、政府は「食糧の増産に努めると共に婦徳を磨いてもらいたい」と自主的な退職を呼びかけた<sup>25</sup>。女子労働者の解

雇・退職の嵐が吹き荒れ、非農業の女性有業者数は525万人から231万人に激減する。女性たちが収入を絶たれる一方で、食糧難はますます深刻になり、ヤミ値で、米が公定価格の132倍、砂糖267倍にまで高騰する。耐えきれなくなった女性たちは、労働によって目覚めた社会意識を携えて、主婦15人による米よこせの風呂敷デモを契機に、消費者運動を始めるのである。11月に治安警察法が廃止され、12月には労働組合法が公布、労働組合運動での男女平等などが実現され、婦人の政党加盟の自由が認められたことで、各政党に婦人部が設置され、日赤中央病院看護婦争議など女性を主体とする労働争議も起きるようになる。

GHQの検閲を通過して公開された戦後映画第一作は『そよかぜ』<sup>26</sup>である。歌謡ショーの照明係をしていた少女が、スター歌手の結婚・引退によって新しくスターになる話を歌でつないだ娯楽映画である。この作品は、「終戦直後の観客層の多くが、勤労奉仕を解除された青少年層であり、戦時中甚だしく学力が低下し、教養度の劣勢であった学生層であった」<sup>27</sup>からヒットしたとされている。しかしいくつか印象に残る台詞がある。まず「勉強する」という用語が頻出していることだ。GHQの検閲を通すため、「頑張る」「練習する」「上手になる」などの表現をすべて「勉強する」に変更したのであろう。またこの映画には「封建的」という言葉が出てくる。家長主義に根差した封建的制度に女性はがんじがらめにされ続け、戦後民主化の流れでようやく解放されるという期待が、この言葉には込められている。岩本憲児は、この映画に「現実社会の困難な生活状況とは無縁のもの、戦時下の逃避映画と同じ姿勢を見た」<sup>28</sup>と分析しており、市井の女性が自分の能力で認められる開放感溢れる内容を、大衆はもろ手を挙げて歓迎したのである。

1945年9月から日本の映画産業はGHQの民

間情報教育局（CIE）の監督下に置かれ、日本映画から軍国主義と封建思想を一掃し、民主主義の普及に役立つ映画をつくらせることを基本方針とし、軍国主義的、封建思想的、非民主主義的、あるいは占領政策を批判するようなテーマや表現を厳しく検閲した<sup>29</sup>。田中純一郎は、「松竹、東宝、大映の三社とも、敗戦と同時に、企画中の戦意昂揚映画は、すべて製作を中止した。軍のために戦争映画を作らされていた監督や製作者たちは、(中略)、民主主義、自由主義、平和主義の合言葉を口々に叫んで、思想と处世の転換に、見苦しいまでの狼狽ぶりを見せた演出者もいた」<sup>30</sup>と書いている。GHQは映画製作も統制下におき、民主主義啓蒙に映画を利用した。「具体的には、軍国主義を批判する映画、封建的な思想や制度を批判する映画、そして女性解放の映画、などである」<sup>31</sup>。またGHQは映画人の待遇安定も考えた。日本の映画産業には従業員組合がなく、しばしば理不尽な一方的通告によって、生活危機にさらされることがあったからだ。1945年の12月に映画法が廃止される以前に、デヴィット・コンテなどGHQ左派系軍人に勸奨された映画従業員組合の結成が始まる。松竹大船では1945年11月に結成大会が開かれ、天下りの反対、賃金引き上げを訴えた労働組合は要求の貫徹に成功した<sup>32</sup>。続いて東宝従業員組合が結成され翌年の3月にはストライキ（第一次東宝争議）を実施し大幅な給与アップを勝ち取る。東宝従業員の給与は日本最高となり、銀行支店長が月800円の給与なのに東宝の女子案内係の給与は1,000円と言われた<sup>33</sup>。

### 第3章 1946年の映画と社会

失業と食糧難に国民があえぐ時期に、映画会社が突出した高給を払うことができたのは、3月に実施された「緊急金融措置令」の、旧円から新円への強制切り替えと旧円の流通禁止(制限)によるものである。新円の流通量が限られてい



たために、入場券という現金収入により新円を大量獲得できる映画業界は大きく成長するのである。そしてこの果実を巡って、経営側と組合側との対立は深まる。3月の第一次東宝争議では、組合は会社の経営・企画への参加を求めた。さらに10月の第二次東宝争議は12月に労働協約を結んで妥結し、会社内を戦区に分け、戦区ごとに会社側と組合が経営協議会を持つという「職場委員会制」を確立した。これは当時 GHQ が推奨していた労使協調路線に沿うものであった<sup>34</sup>。しかし労働組合の経営参加という、当時もっとも進歩的な労使関係の協約を、共産主義的とする反発が組合内部と経営側の双方に起きた。組合員を脱退したグループは新東宝を設立し、会社側は2年後に1,200名の解雇を発表し、労働運動に対する資本家側の反撃として、社会の注目を集める。これが有名な「第三次東宝争議」（後述）である。

婦人参政権と同時に、「農村婦人」という言葉が出てきて、農村においても民主化と生活改善が唱えられるようになった。この状況がうかがえるのが、東宝プロデューサー松崎啓次が企画した『わが青春に悔いなし<sup>35</sup>』である。松崎は、戦争に反対しきれなかった過去への悔恨と、戦後の開放感から、戦前の反戦運動を主題にした映画を企画したという<sup>36</sup>。この映画は、第二次東宝争議によって撮影所が使えなくなったため、東宝映画にもかかわらず日活系映画館で上映された<sup>37</sup>。八木原幸枝（原節子）は好奇心と意欲に燃える女性であり、父親の教え子の中で最もラジカルな野毛隆吉に惹かれ結婚する。しかし隆吉は15年戦争中にスパイ容疑で逮捕され獄中死してしまう。隆吉の両親はスパイの親として農村で村八分にされていたが、幸枝はそんな両親の元に居座り黙々と農作業に精を出す。やがて敗戦で風向きは変わり、幸枝は農村の文化推進リーダーとなって活躍するという話だ。中学教

師の加藤文三が受け持ち生徒の父母63人に行った1959年のアンケート調査によれば、敗戦を「信じられない・くやしい」と受け止めたのは男性67%に対して女性は20%にすぎない。さらに「ほっとした」が男18%で女50%であったという<sup>38</sup>。まさに敗戦をポジティブに捉え、農村改革に立ち上がる幸枝の姿と重なる。戦後の民主化による女性解放のモデルとされてきた「農村婦人」の教科書的な内容<sup>39</sup>は当時の雰囲気を読み取るうえで参考になる。

『大曾根家の朝<sup>40</sup>』も木下恵介監督である。1943年末から1945年の敗戦直後までの大曾根家を舞台に、祖父は日清・日露を戦った軍人、故人の父親は自由主義の学者という「名家」である大曾根家の母親と4人の子、子供のうち唯一の女の婚約者、父親の友人の反戦芸術家、そして陸軍大佐の叔父（父親の弟）夫婦だけの登場人物間でシリアスな物語が展開する。この映画の見どころは母親（杉村春子）の生き様だ。「あっちからどやされてふらふら、こっちから追い立てられてふらふら」という、ひたすら耐えてきた大人しい女性が、自宅に居候しながら敗戦のどさくさに蓄えた物資で贅沢に暮らしている陸軍将校（だった）叔父（小沢栄太郎）に対して、「家を出て行ってください」と言い放つシーンは、必死の表情と言った後の気の抜けたような演技が見事だ。杉村春子は、戦時中の「国策映画をやらなきゃ食べていけない」という悩みからやっと解放された「時代の気負いみたいのがあった」と述べている<sup>41</sup>。また脚本の久板栄二郎は、東大在学中に社会主義思想運動団体の新人会に接近し、その後は劇作家としてプロレタリア演劇を指導したが、戦時期に戯曲の発表が難しくなると、映画界に転身した人物である<sup>42</sup>。木下恵介は、戦後の女性は確かに変わったと明示したのである。

『女性の勝利<sup>43</sup>』は、敗戦直後に溝口健二が田中絹代主演で撮った「女性解放三部作」の第一

作で、姉みち子（桑野道子）の夫である検事、河野周一郎（松本克平）の援助で弁護士になった、細川ひろ子（田中絹代）の物語である。ひろ子の婚約者山岡敬太（徳大寺伸）は、周一郎により5年前に政治犯として監獄に送られた。周一郎は、「法に基づいて厳粛に執行した」と反省もせず、戦後もそのまま検事の職に居座ろうとし、みち子を通してひろ子と敬太を別れさせようとする。「戦争のいちばん末期に、ついに一本だけ、直接的に国粋主義の宣伝であるような芸道ものを<sup>44</sup>」作って戦争協力した過去を悔いる溝口健二にとって、戦後第一作のこの作品は映画人としての良心をぶつけた作品である。この映画の「反メロドラマ的」な性格を、「善悪二元論的な図式や主体の確立の物語というメロドラマ的な世界観に対して驚くほど無関心<sup>45</sup>」であり、それゆえに時代が求める新しい主体的な女性像とのずれが彼の評価を落としたという意見もある。しかしこの映画で、「世界で一番幸せな人は自分ひとりで立てる人」「生活から逃げてはいけない、闘わなくてはならない」と言うひろ子に、「女は結局男の中にある」と言い続けた姉みち子が、ラストで「男のための女ではなく立派な一人の女になります」と離婚を決意する場面は意味がある。この作品には戦後の様々な問題も描かれているが、一番重要なのは、戦時中軍部の言うままに思想犯・政治犯を投獄した検事や裁判官が、そのまま新憲法下でも存続するという矛盾を指摘していることだ。司法は戦後最も改革が遅れた部門であり、日本初の女性弁護士である中田正子、久米愛、三淵嘉子が誕生したのは1940年<sup>46</sup>だが、1950年当時で女性弁護士は6人（0.1%）だった。女性検事は戦後の司法制度改革まで登場せず、1949年に東京地方裁判所の判事補と、東京地方検察庁の女性検察官が着任している<sup>47</sup>。

#### 第4章 1947年の映画と社会

GHQの方針転換を印象づけたのは、1947年2月1日に計画されていたゼネストの中止指令である<sup>48</sup>。ゼネストは、「首切り反対」と「生活困窮の改善」を求めた1946年の国鉄9・15ゼネストに始まる。しかし47年に全官公庁労組拡大共同闘争委員会が計画した「2・1スト」は、全国労働組合共同闘争委員会（全闘）に拡大するに従い中止指令が出たのである。組合側はこれを泣きながら受け入れ、国民は「上からの民主化」が何かを知る。日本民主化の促進のために、1946年1月に軍国主義者や国粋主義者、1947年1月にはさらに言論界や地方公職の「公職追放」を行ったGHQは、労働組合組織が共産系の「階級闘争主義」を目指すようになると、その態度を180度変える<sup>49</sup>。さらに1947年は食糧難が益々深刻になり、ヤミ食料の買い出しも活発になる。企業物価指数を調べると、1951年まではほぼ一本調子で急激な物価上昇であったことがわかる<sup>50</sup>。物価高と食糧事情の悪化により、食料を巡って父親や雇い主を殺す事件が連続して起きている<sup>51</sup>。3月に公開された『結婚<sup>52</sup>』は、ヤミ流通の不当利益を断固拒否して清貧に甘んじる父親（東野英治郎）と、そのために結婚できずにいる娘文江（田中絹代）を中心にした家族ドラマである。結婚は両性の同意だけに基づくものとする新憲法ができて、自分の収入に依存する家族を捨てることができない文江に当時の女性の姿がある。

戦後女性史では大きな研究テーマになっていないが、映画に多く登場するのが「未亡人」である。木下恵介監督の『不死鳥<sup>53</sup>』は、戦争未亡人のキャラクターを決定づけた映画だ。映画は戦争未亡人相原小夜子（田中絹代）の登場で始まり、ほとんどが小夜子と戦死した夫である真一（佐田啓二）との回想で構成されている。数日の結婚で子供を授かった田中絹代は、真一の実家に留まり「私は今でも幸せです」と独白する。

小夜子に「再婚」という道は示されない。江守五夫は、未亡人とは「夫とともに死すべきなの」に生きながらえている<sup>54</sup>」という意味であり、家父長制社会の典型的性モラルであると定義している。父親も弟も失った小夜子には、未亡人として夫の実家に寄生するしか生活のすべはないのである。田中絹代は戦時中に国策映画に出ていた「負い目」として未亡人の役を積極的に演じたようだが、この映画は未亡人であることよりも「母親」であることを強調している。川本三郎は「日本の社会は、実は戦前も戦後も、かつて一度も父親と言うものを持たない<sup>55</sup>」と書いている。男たちは敗戦により虚脱状態になっただけでなく、民主化における家長制度の崩壊によってますます権威を喪失した。戦争中に労働に駆り出され、勤労により「自分の能力を発見し、その目を広く周囲に向けることを<sup>56</sup>」学んだ女性は、映画で描かれる母のチカラを抵抗なく受け入れたであろう。片岡義男は、「日本映画が描けないものの中心は女性<sup>57</sup>」と書いたが、日本映画は女性の代わりに「母親」を描いてきたのである。

この時期の「主婦」（母親）は、エネルギーに溢れていた。1946年の食糧メーデーには25万人の人が皇居前広場に集まり、母親たちは赤ん坊をおぶってミルクを要求した。各地で生活擁護のために女たちのエネルギーは噴き出していった<sup>58</sup>。主婦連の誕生は、1948年9月3日の「不良マッチ退治主婦大会」がきっかけになる。敗戦直後はあらゆる物資が不足していたが、特に炊飯にも風呂焚きにも点火に必要なマッチは貴重品であった。しかし配給品であるにも関わらず、「こすってもこすっても火はつかず、やっとなでしまう<sup>59</sup>」粗悪マッチが多かった。統制経済下で横行するヤミ商売や不正に対する婦人たちの「怒り」は、生活に密着したマッチへ向けられたのであ

る。大会は大成功し、この成功を背景に「主婦連合会」が10月に誕生した<sup>60</sup>。この運動には、奥むめおという優れたオーガナイザーが存在した。大正中期から平塚らいてう、市川房江らと一緒に活動してきた彼女は、1951年には「オシャモジデモ」を企画するなど常に主婦連のリーダーとして活躍してきた。「まずなすべきことは、女の政治的覚醒を阻害している生活の中のさまざまな問題を、一つひとつ解決することではないのか<sup>61</sup>」と身近な問題から積み重ねた運動は着実に成果をあげた。

## 第5章 1948年の映画と社会

東宝争議は、「経営陣によって決定された戦争協力的な企画を無批判に映画化した」反省に立ち、映画人が「自分たちの手で自分たちが考えた映画をつくりたいという理想に結び<sup>62</sup>」ついたものであった。しかし経営・人事・企画権を労働組合がコントロールする企業形態を、「資本主義のあり方を、根本的に揺るがしかねない事態<sup>63</sup>」だと考えた資本家・経営者たちはこれを認めず、1948年4月からの第三次東宝争議でこの理想は崩壊する。東宝は、田辺加多丸新社長による強行政策で混乱が増大し、その頂点をなす8・19事件（8月19日）は砧スタジオにアメリカ軍が出動し組合を威圧する。「空には飛行機、陸には戦車、来なかったのは軍艦だけ」と大騒動になり近所の住民を恐怖に落とし込んだ<sup>64</sup>。1946年に東宝組合が結成された時にはGHQによる奨励がともなっていたが、その後2年の間に、GHQは労働運動における左翼的傾向（特に共産党勢力）を弾圧する立場に変わっていったのである<sup>65</sup>。『酔いどれ天使<sup>66</sup>』の黒澤明監督、そしてヤクザと医者演じた三船敏郎と志村喬は、東宝争議で最後まで残った組合員であり、「文化工作隊」を率いて『酔いどれ天使』を舞台化した作品を携えて、全国へ公演に行き争議資金を集めた<sup>67</sup>。戦

後復興の大きな妨げになっていたのが、ヤクザが患う結核である。長らく死因の第一位で、「国民病」「不治の病」と呼ばれた結核は、患者のセキやくしゃみの飛沫に含まれる結核菌が空中に飛び散り、それを他人が吸い込んで感染する。「感染してから発症するまでに1～2年、感染者のうち発病するのは10人に1～2人ぐらい」<sup>68</sup>と言われる。結核の死亡率は昭和の軍事化に比例した。軍需産業の育成で重工業が成長し、工場の劣悪な環境で働く若者たちに結核が広がったのである。最大の感染源は軍隊だ。徴兵検査の聴診器では結核感染者を十分に把握できず、多くの青年が入隊後に発病する。その後内地に送還されて除隊し、故郷に戻って感染を広げるのである<sup>69</sup>。しかし劇的効果をもたらすストレプトマイシンの国内生産が1949年に開始されたことも相まって、結核病床数は1958年をピークに減少する。「国民皆保険」が達成され、1962年の新規患者数はマイナス10%超を記録。公衆衛生の意識と化学療法、生活水準の向上が相まって、死病と言われた結核が「治る病気」に変わった<sup>70</sup>。映画はこれを忠実に反映し、1960年頃までの物語における死因は結核であったが、それ以降は交通事故となった。

1948年8月1日から5日間松竹ではストライキが実施され、生活補給金を求めて勝利する。その後、溝口健二を分会長とする松竹大船撮影所はさらに要求を重ね、松竹撮影所の製作効率は大幅に減退した<sup>71</sup>。1949年度には興行収益第一位の座を東宝に譲ることになったが、松竹不振の理由はストライキよりも、1947年10月からの「公職追放」で城戸四郎など幹部が追われたことが大きい<sup>72</sup>。木下恵介江監督の『破戒』<sup>73</sup>は、島崎藤村原作をほぼなぞっているが描写はかなり抽象的で、被差別部落出身である瀬川丑松（池辺良）とお志保（桂木洋子）の恋愛中心で丑松の苦しみが伝わってこない。何よりも被差別者同士の

連帯が全く存在しない。丑松は保身のために被差別部落出身の女性と関わるのを拒絶するし、被差別部落出身の社会活動家の妻は被差別部落出身ではなく「身分よりも愛情はもっと深い」と言い、差別の克服を意識の問題にすり替えている。むしろこの映画の狙いは、新しい教育への期待である。1946年3月に米国教育使節団が来日、GHQはこの使節団への協力を文部省に指令し、同年の9月に「教育刷新委員会」により教育基本法をはじめ、戦後のあらゆる教育改革の建議を精力的に行っていく<sup>74</sup>。そして画一的教育の打破を教育改革の課題とし、1948年7月の「教育委員会法」によって教育委員の公選が定められた。教育の独立を保証する制度改革は過去に二度存在する。1879（明治12）年教育令と、1948年の教育委員会法である。そしてこれらと同様に、1948年の教育委員会法も短命であった<sup>75</sup>。1956年の「地方教育行政の組織及び運営に関する法律」によって公選制は廃止される。「その方向は戦前への復帰であった」<sup>76</sup>。戦後10年も経たないうちに教育課程、教科書、さらに学校や教師の管理において『破戒』で描かれた時代の構造に戻ったのである。

小津安二郎監督の『風の中の牝鷄』<sup>77</sup>は、徴兵された夫の雨宮修一（佐野周二）と、帰りを待つ妻の時子（田中絹代）の物語だ。時子は、極貧生活の中で幼い息子が大腸カタルになり、入院費を工面できずやむを得ず売春をする。その数日後に修一は復員するが、売春した妻をどうしても許せない。彼は悩み、その苛立ちを妻にぶつける。修一は階段から突き落とした妻を介抱しようともせず、「すべてを忘れてこれからは一緒に仲良くやっぺいこう」とうそぶく。生活保護法は1946年10月に実施されたが、これはGHQの指導の下に作成された「救貧制度」とも言うべきものであり、日本国憲法に基づく国の責務として社会保障制度が規定されるのは1950年10月



の「社会保障制度に関する勧告」を待たなくてはならなかった<sup>78</sup>。1947年には、全日本教員組合協議会（全教協）が、生理休暇など母性保護を含む労働協約を獲得するなどの成果はあがっていたが、職を持たない非組織の女性は取り残され、上昇する物価によって北関東・東北地方の人身売買は増大し、特に母子家庭は、育児・家事を一手に引き受けながら生活費を稼がなくてはならないという過酷な状況に直面していた。

## 第6章 1949年の映画と社会

『女の一生<sup>79</sup>』は、徳永直の小説『ひとりだち』を下敷きに、小さな印刷工場で熟練活版工として働く陽子（岸旗江）が、同僚の文選工である周平（沼崎勲）と恋愛結婚するものの、病気持ちの父親と姑の嫁いびり、新しい機械の導入によるリストラの危機、望まない妊娠などの困難と闘う姿を描いた映画である。結局陽子は男に頼らず、出産とキャリアを両立させて生きることを決意する。真に女性の地位を向上させ、家長制的性別役割分担を解消するには女子労働の発展が必要なのだ<sup>80</sup>。この作品は、後半を八住利雄<sup>81</sup>によって書き換えられた<sup>82</sup>とはいえ、女性の労働と出産という視点を改めて問う、「戦後民主主義的妊娠映画」として決定的な重要性を持つ<sup>83</sup>。脚本家、水木洋子のデビュー作である。20世紀初めに、松竹の水島あやめ、日活の鈴木紀子といった女性のシナリオライターがいたが、いつか映画の世界から姿を消していた。水木洋子は、その活躍によって戦後の女性脚本家の道を切りひらき、田中澄江、和田夏十、楠田芳子とつづく後輩たちを産んだのである。

溝口健二監督女性三部作最後の『我が恋は燃えぬ<sup>84</sup>』は、日本の女性解放運動の一人である影山英子（田中絹代：映画では平山英子）と、彼女と結婚していたこともある自由民権運動の大井憲太郎（菅井一郎：映画では重井憲太郎）を

巡る話になっている。物語はほぼ史実に沿っているが、田中絹代のヒロインは暗く、映画として盛り上がりには欠ける。一般にはこれをミスキャスト<sup>85</sup>のせいにしてしている。しかし私は、「賢母型純情型の田中絹代を使って、（中略）その賢女ぶりによってかえって男から見捨てられる悪女」に描くことで「当時としては進歩的な思想家である大井憲太郎の、女性に対してはきわめて封建的な考え方の持ち主である矛盾が画面に引き出されてくる<sup>86</sup>」意図的なキャスティングと考える。この映画の失敗は、影山英子（1867-1927）<sup>87</sup>が先進的過ぎていたことに原因がある。彼女は「女性の経済的自立が自由の基盤と確信して<sup>88</sup>」、大阪に出て民権運動に参加し、投獄されつつも、女性の政治上の自由獲得のため教育と経済的自立を目指した<sup>89</sup>。男女同権を主張した与謝野晶子と母性の経済的保護を主張した平塚らいてうの両方の思想を兼ね備えた、山川菊栄に近い考え方<sup>90</sup>とされる影山英子は、「共産制の実行を目標とする絶対的婦人運動が必要だ」という結論に達する。当時、すでに女性側からも「婦人は参政権を得る前、政治的に自覚すべし<sup>91</sup>」と、女子の”修養”こそ優先事項として体制側に帰属させる運動が存在していた。しかしこの映画は、こうした対立を論じず、単なる「民権論を口にしていてさえ日常生活においては男尊女卑の行動をとって恥じぬ男性に対するプロテスト<sup>92</sup>」映画となった。

『青い山脈<sup>93</sup>』は、占領下における民主主義の大衆的イメージを示す作品といわれ<sup>94</sup>、新しい時代の女性像を強く印象付ける。主役は下田の女子高教員島崎雪子（原節子）とその生徒寺沢新子（杉葉子）であり、彼女たちとペアになる開業医で学校医の沼田玉雄（龍崎一郎）と大学生金谷六輔（池辺良）の4人を中心に、恋愛に関して高校の“伝統”を守ろうとする翼賛勢力と、生徒の行動の自主性を尊重し誹謗中傷を許さな

い人権尊重思想の対立を描いたものである。この映画では、事件の遠因を男女共学でなかったからと説いている。男女共学は、1945年12月4日女子教育刷新要綱で大學開放などを決定、翌年10月9日国民学校令を一部改訂して大学の男女共学を許可し、1947年から中学、1950年に高校でも共学が実施された。女子の家事裁縫は家庭科として、小学校では男女共に学び、中高校では選択教科で家庭生活の向上発展、近代化のための教科となった。だが憲法草案をみた鈴木安蔵が、「日本にはじめて法律上の男女平等と同権が実現されるであろうが、同時に『具体的に、詳細に、女子の劣等感や不平等待遇やの残存しうる余地のない規定を設け』なければ、『日本社会における男女の社会的な不平等、経済における男尊女卑的不平等の待遇は、(中略)残存する危険性がある』<sup>96</sup>」と指摘していたとおりになった。1955年「女子の特性に見合ったコース」として「家庭コース」が設置され、1960年の改定で「家庭一般は原則として普通科の女子に必修」となり、男女性差が拡大していく。家庭科の指導要領は「家庭内の男女の役割は、それぞれの特性に基づいて違っていたことは、社会的歴史的事実である<sup>96</sup>」とされた。男女共学は維持されても、もはや1887（明治20）年の文部卿森有礼による「国家富強の根本は教育にあり、教育の根本は女子教育にあり<sup>97</sup>」の思想と同じである。男女平等の教育方針は、わずか十数年で頓挫してしまった。まさに「法制上の男女平等は、それが実質的なものに拡大され、家庭や職場、社会その他あらゆる分野で女性もまたその担い手とならない限り、完成されない<sup>98</sup>」のである。

『静かなる決闘<sup>99</sup>』は、東宝争議で東宝のスタジオを使えなくなった黒澤明が、菊田一夫の原作『墮胎医』を脚色・監督して大映で作った、戦争中に野戦病院で患者から梅毒をうつされた医者藤崎恭二（三船敏郎）が、戦後も苦しみ続

ける話である。性病は売春婦から感染するから、性病にかかる男は清廉ではないというこの映画の“前提”は、実際はかなり違ったものであった。当時、日本政府によって提供された公的慰安施設では満足できず、手あたり次第強姦を繰り返す米軍兵士たちには性病が蔓延していた。1946年1月にGHQの廃娼令が出され、翌々3月にRAA（性的特殊慰安施設協会）所属の慰安施設に将兵の立ち入り禁止令が出される背景には、性病の蔓延があった<sup>100</sup>。米兵を性病から守るために、「狩り込み」と呼ばれた一斉検挙による強制的性病検診、強制治療が開始された。MPや日本官憲が街娼と疑っただけで、街中であっても抵抗を許さず力づくで連行して検診を強制するという、人権を無視した検挙が行われたのだ。「狩り込み」は1949年9月まで米軍MPの指揮で実施され、それ以後は日本側が引き継いだ。主婦や女子学生、勤労女性らが「売春婦」と疑われ検診を強要されるミス・キャッチが多発し、強制検診のショックと恥辱は自殺者が出るほど深刻であり、被害女性が自暴自棄となり、「身を持ちくずす」契機にもなった<sup>101</sup>。当時の売春婦にはミス・キャッチされた体験のある人が少なくないという<sup>102</sup>。

アメリカ大統領トルーマンは、1947年3月、「共産主義の脅威」を掲げたトルーマン・ドクトリンを宣言する。これを背景に翌年1月、アメリカ陸軍長官ロイヤルは「対日政策を初期の非軍事化から強固な反共防波堤に作り替える政策に転換する<sup>103</sup>」声明を発表する。さらにアメリカ政府は日本政府に「経済九原則」を指示し、ドッジ・プランとして実施される。これに基づき1949年5月に「行政機関職員定員法」という公務員26万人（20％）の解雇を内容とする法律が成立、続いて民間企業による大量解雇がもたらされ最終的には170万人に達する。この先がけが、強力な闘争を展開してきた国鉄労働者10万人解雇であっ

た。戦後の失業対策として復員兵を積極的に採用し、1947年に61万人に達した職員数によって国鉄財政は破綻していたのだ。大量採用に続く大量解雇で、物価高下の労働運動はますます燃え盛る。国鉄は女子職員の40.8%を対象とした期限付き退職金増額の辞職勧告を行い、抗議する女性に対して「そんな反抗をするなんて女らしくない。だから辞めさせられるのだ。女なら女らしく大人しく辞めたらどうだ」と、理屈にならない理屈で威圧した<sup>104</sup>。日本共産党は、1945年12月に「婦人行動綱領草案」を発表し、婦人労働者の権利を初めて体系的に要求した。その後1946年の産業別統一闘争を経て、婦人労働者の要求を大幅に受け入れた労働協約が次々に締結され、その結果1947年4月の現行労働基準法が制定・公布された<sup>105</sup>。労働基準法は勝ち取られたのである。だが日本共産党の脅威が身に染み込んだ支配階級は、1949年3月末ごろから、マスコミを通じて、共産党・労働組合へ“アカ攻撃”を始める<sup>106</sup>。7月3日、マッカーサーは「暴力とテロの共産党に、法律の効力、是認及び保護を今後与えるべきではない」と共産党の非合法化を示唆する<sup>107</sup>。翌日、国鉄当局は定員法に基づく30,700名の第一次解雇を労働組合に示す。翌5日に国鉄総裁下山定則が行方不明。6日未明常磐線綾瀬駅付近で轢死体となって発見。さらに国鉄は7月13日に62,000名の第二次解雇を発表。その2日後に中央線三鷹駅で無人電車が暴走、脱線、転覆して即死6名重軽傷者14名を出す。翌日、吉田首相は「不安をあおる共産党」という談話を発表し、翌17日付の毎日新聞社説は三鷹事件が計画的・思想的関係があると断定し、同日の読売新聞社説も国鉄労組員による犯行ときめつけ<sup>108</sup>。そして8月17日に「国鉄三大ミステリー事件」の最後として松川事件が発生する。現場の福島は伝統的に労働運動が強く、松川事件は労働運動かく乱目的の陰謀であったと推定されている<sup>109</sup>。こうした

世論操作の効果は、1952年の第25回総選挙結果に表れた。この年日本共産党の議席はゼロとなり、1949年の議席数35人に戻るのは1970年代である。ここで興味深いのは、このアカ攻撃と女性議員数の低下が連動していることである<sup>110</sup>。婦人参政権のもとで希望をもって国政に参加した女性たちは、GHQの“社会運動の過激化”イメージによって参加をためらうようになったのではないだろうか。

## 第7章 1950年の映画と社会

1950年5月3日の憲法記念日に、占領軍総司令官のマッカーサー元帥が、「日本共産党は、日本憲法を無視し、(中略)日本の立憲政治を力によって転覆する段階を持ちきたす恐れがある<sup>111</sup>」と声明を出し、6月6日に日本共産党中央執行委員24名を公職から追放し、同調した日本政府は、マスコミ関係の新聞、通信、放送などの民間産業においても共産党員およびシンパを追放した。これが世にいう「レッドパージ(赤色追放)<sup>112</sup>」である。まさに小林孝輔が、「反人権的、反民主的、反平和的な政治に対する民主主義闘争にとって有力な指針であり、理念でもあるのは共産主義(社会主義)理論であって、共産主義(社会主義)国家ではないはずだが、現実感覚としては、一般に理論と国家は分離されておらず、これが日本の戦後民主主義運動にとって厳しい状況をもたらした」と書いたとおりである<sup>113</sup>。当時もっとも有力なマスメディアである映画界は影響が大きく、争議中であった東宝争議では日本共産党細胞14名が追放となり、さらに松竹、大映からも109名が追放された<sup>114</sup>。しかし当時の日本共産党は、1950年1月にコミンフォルムに占領下平和革命論の誤りを批判されたことにより、徳田球一の「所感派」と宮本顕治の「国際派」とで分裂していた。日本共産党は、平和のための統一を組むことが最も大切なこの時に、組織的で有効な

抵抗がほとんどできなかったのだ<sup>115</sup>。この時期農村では、ドッジ・ラインで自家飯米もとりあげる「はだか供出」が強行された。ドッジ予算は災害対策費がゼロであり、災害農家にも襲い掛かる供出・税金のために、耕作放棄される田畑も出てきた。東北農村ではわずかな前借金で「人身売買」された女性子供が続出した。窮乏の底に落ちた下層農家から1948年、49年には主として関東の裕福な農家へ、1950年以降は接客婦に売られていったのである。1950年時点でのいわゆる“夜の女”は東京都内で約5,000人、そのうち約7%が既婚者だった。しかし映画界の関心は、田中絹代の渡米を巡るスキャンダルに注がれていた。1949年10月、田中絹代は日米親善使節としてアメリカに渡り、すっかりアメリカびいきとなって帰国する。翌年1月19日に羽田空港に降り立った田中絹代の姿は、茶と白のアフタヌーン・ドレスに毛皮のハーフコート、サングラスに黒手袋、首にはハワイ土産のレイというものであった。さらに出迎えた溝口健二監督や報道陣に、「ハロー」と言って“投げキス”をしたのである<sup>116</sup>。戦争未亡人を数多く演じ、理不尽な仕打ちに耐え偲ぶ演技をして、最も日本的と思われていた女優が、たった3か月アメリカに行っただけですっかりアメリカナイズされた。その結果“軽薄な女”という批判が集中し、田中絹代の人気は急落した。

この年、世界的に話題となった日本映画が登場する。『羅生門』<sup>117</sup>である。戦後初めて外国の映画祭に出品され、1951年開催の第12回ベニス映画祭でグランプリ（大賞）を獲得し、戦後の生活苦にあえぐ日本国民を元気づけた。しかしこの映画は「表現が詩的で、大きな意味でのリアリズムが全編に溢れている<sup>118</sup>」と論じられるように、日本に対するイメージに沿った演出であることが評価の理由であった。黒澤明自身も「サイレント映画の美しさ<sup>119</sup>」をもう一度考えてみ

ようとした映画であると述べている、一種の実験映画なのだ。各登場人物が別々の話をするというプロットは、原作である芥川龍之介の『藪の中』ですでに圧倒的な完成度で提示されており、それをベースとした橋本忍の脚色に黒澤明が袖売りの第四話と、同じ芥川龍之介の『羅生門』に描かれた、人間の心が状況により容易に変わりえるという状況主義を加えただけである。むしろ目撃者である袖売り（志村喬）の話を加えたことで、それなりに成立している多襄丸（三船敏郎）と女（京マチ子）そして武士（森雅之）の自己正当化の方便が色あせたものとなっている。この映画では、大正デモクラシーの渦中にあった芥川の原作での政治批判「わたしは殺すときに、腰の太刀を使うのですが、あなた方は太刀は使わない、ただ権力で殺す、金で殺す、どうかするとおためごかしの言葉だけでも殺すでしょう<sup>120</sup>」も削除されている。ジェンダー的にも、「女は何でも自分に都合の良いように考える」と下人（早坂文雄）に言わせたり、妻が夫の前で性暴力を受けたことに対して一方的に妻の責任問題としたりするなど、芥川龍之介時代の意識に比べ進歩はない。むしろ芥川が作品のベースにした『今昔物語集』の、盗賊によって夫の前でレイプされてしまった妻が夫に対し、「あなたが間抜けだからだ<sup>121</sup>」と責めるストーリーの方が納得できる。

1950年2月に、不況で増大する失業者のため職安への登録が数か月待ちとなり、登録を認められるまで動かないと失業者200名が座り込みした。その半数以上が女性であり、企業整理で失業した労働者の妻、不況にあえぐ商店の主婦、生活保護を受けている未亡人、夫が病気で働けない妻たちなどがいた。政府（労働省）は増加する失業者対策として輪番制を実施するなどしたが、日に5,000人以上があぶれる状態は続き、9月にも職安での座り込みが発生した。女性たちはこう



した活動を通して、社会に関わっているという実感を持つようになる。1948年7月に時事通信社が「婦人の地位は向上してきたか」の世論調査を実施し、肯定した女性は、全国では4人に1人（27.1%）であったが、東京では半数（52.0%）に達した。また1950年1月には朝日新聞社が「婦人の地位は実際に向上していると思うか」とたずね、5人中3人が肯定した。特に東京では、「思わない」の回答は48年時点では41.3%だったが、1年半後の50年にはそれが21%に激減した。これは東京が中心であった労働組合運動、民主主義運動に女性が参加や目撃をした結果だと言えよう<sup>122</sup>。しかしこの年、1948年にマッカーサーにより指示された「政令201号」の仕上げとして地方公務員法が公布され、地方公務員や公立学校教員の政治活動・争議行為が禁止となり、労働運動の一時的な沈滞をもたらした<sup>123</sup>。1950年6月25日に朝鮮戦争が勃発すると、マッカーサーは7月、日本国内の治安維持兵力が手薄になるのを補うため75,000人からなる警察予備隊の設置を吉田茂に指示した<sup>124</sup>。戦争への不安に対して、8月15日の平和大会はスローガンを巡って婦人団体協議会の意見一致ができず、単に「戦争は嫌です」という意思表示のみとなった。労働運動における「アカ攻撃」が婦人団体にまで及んできたのだ。労働運動に対する弾圧が強まり、49年後半から50年にかけて民間産業従事者の3.4%が解雇されたが、男子は3.1%、女子は10.7%減というように女子に首切りが集中された<sup>125</sup>。その結果1950年3月の女子労働者は286万人と戦後最低となる。

## 第8章 1951年の映画と社会

1951年9月、日本政府は、過去の侵略で最も迷惑をかけた中国を無視し、アメリカに偏った講和条約をサンフランシスコで調印した。占領軍から解放された日本政府は、再軍備政策および家

族制度復活を含む政府与党の憲法改定計画、そして生活を根こそぎ破壊する基地拡張などを強行し、再び戦争に巻き込まれるのではないかと懸念は“逆コース”という言葉を生み出した。この年公開の映画で印象に残るのは『善魔<sup>126</sup>』である。物語は新聞記者の三国連太郎（三国連太郎）が、上司の中沼（森雅之）から政治家の妻 伊都子（淡島千景）の失踪事件担当を命じられたことから始まる。この映画が印象に残るのは、三国と中沼との会話の「不正とか悪を憎むだけでは善は悪に勝てない、人間の神性に新しい性格、悪が持つ魔性を持つ必要がある」というくだりである。一切の制約を持たず、いわば禁じ手を持たない悪に対して、善はどうしても道徳やモラルに縛られるから勝てないという意味だろう。おそらくこの台詞は、1945年9月22日のマッカーサー司令部による「映画演劇の政策方針」を念頭に置いたものである。それには道徳の基準はすべて善悪の区別の上におかれるべきであり、藩閥や血族への忠義のうえに置かれてはならないとあった<sup>127</sup>。ここでいう「善」は、戦後の男女同権を含む基本的人権意識と民主主義の平和主義を意味し、「悪」は旧来の家長制度や天皇崇拜であったはずだ。それが戦後6年目の1951年では、早くも民主化運動は弾圧され国家権力の横暴は増大している。これら手段を択ばぬ「悪」に抗するにはもはや「善」だけではなく、「善魔」たる魔性が必要なのではないかと考えても不思議ではないだろう。

1951年3月に、警視庁が東京都条例により国際婦人デー中央大会の屋外開催を禁止する事態が起きる。6月に政府諮問委員会が労働基準法改正によって女性の生理休暇を廃止する議論がなされるなど、労働基準法の抜け穴を使った女性労働運動に対する抑圧が本格化する。12月に“家族経営”を標榜する三越百貨店において、生理休暇をとりにくいなどの理由で女性従業員たち

が果敢にピケを張り、2,000人の警官隊と対峙するという「三越争議」が起きた。警官隊は棍棒で襲い掛かり160名の重軽傷者が出た。涙を流しながらストライキを貫徹した女性たちの姿が話題になったが、それは社会（男性）の視線が決して好意的でなかった裏返しでもある。「女だらに組合活動などすると、お嫁にもらい手なくなる」「男に反論するような女は嫌われる」「人前でしゃべるような出しゃばり女ははしたない」<sup>128</sup>などと、両親を含む世間から言われ続けた。女性自身にとっても意識改革は容易でなかった。1948年の国立世論調査所「婦人と職業」調査によれば、職場で仕事以外の雑用に使われることに関して「女だから仕方ないとは思わない」のは、わずか13.5%であったし、労働省婦人少年局による「封建性についての調査」（1950）では「結婚したいと思う相手が親の気に入らぬ時どうするか」の問いに対し「親に従う」が44%であった<sup>129</sup>。

恋愛映画は、ほとんどが結婚で話が終わるが、結婚後の生活を描いた映画も公開された。林芙美子の絶筆小説を成瀬巳喜男が映画化した『めし』<sup>130</sup>は、親の反対を押し切って恋愛結婚した夫婦の物語である。世間から見ると実直でまじめ、穏やかで優しい100点満点の夫初之輔（上原謙）は、家庭のことにはまったく無頓着で、掃除洗濯から食事まですべて妻の三千代（原節子）に任せている。「小市民的な家庭生活と結婚制度の中で、主婦という存在が、一見して女性の理想のように呈示されながらも、実は家の奴隷であるという矛盾した姿」<sup>131</sup>を成瀬巳喜男はクールに描いている。そんな日常に、夫の姪で二十歳の里子（島崎雪子）が家出して来る。里子は自由奔放でわがままだが、女としての甘えも使い分ける娘だ。「解放的、あるいは力を持っている独身女性」<sup>132</sup>なのである。里子を見て三千代は、自分らしい生活をしたいと真剣に考えるようになる。

里子を東京に送るという口実で東京の実家に戻った三千代は、そのまま戻らない。しかし、出張のついでに三千代の実家に寄った初之輔は妻の「家出」を全く根に持たない。「私がすぐに帰ると思った？」「ああ、だから手紙も書かなかった」夫は、妻に理由を問うこともしない。そして結局何も解決しないまま、三千代は夫との生活に戻る。原作者の林芙美子はその長い文筆活動の末に何を見出したのであろうか、「男とともに生きる、女の幸せはそんなところにあるのかもしれない」というラストのモノローグが林芙美子の結論なのだろう。女が男とともに生きることには異存はないが、男の意識改革なしに幸せはあるのだろうか。

自由な女性の生き方として、『めし』で里子の会話に出た職業にストリッパーがある。そのストリッパーをヒロインにした映画が、日本初のカラー作品『カルメン故郷に帰る』<sup>133</sup>である。物語は、都会でストリッパーをしているおさん（高峰秀子）が久しぶりに生まれ故郷に帰るが、職業を芸術家と称したため生じた誤解が田舎の村に騒動を引き起こすという他愛無いものだ。おさんは幼少期に牛に蹴られて頭が悪くなり、それにより自分の職業に何の抵抗も持っていないという設定である。売春が公然化されている現実を反映しつつ「馬鹿だから」という理由で差別意識を弱めている。カルメンとは、1845年にブロスベル・メリメが小説で描いた、感情豊かで男を惑わす情熱的なロマの美女<sup>134</sup>である。彼女は自由を重んじ男に依存しない自立した女性であった。宝塚歌劇団の戦後公演の再開第一作は1946年の雪組『カルメン』だ。戦後の女性は、男に依存しないカルメンにあこがれがあったのであろう。『少年期』<sup>135</sup>は、15年戦争後期の母と息子が抱く苦悩や想い、絆が描かれている。波多野乃勤子のベストセラー小説の映画化だが興行は不振だった<sup>136</sup>。英文学の教授である父親（笠智

衆)は反戦思想の持主と看做され大学を追放され失業生活を送り、息子とともに夫婦で諏訪湖畔に疎開する。しかし諏訪の人々は戦争を嫌う父親をスパイと疑い、少年(石浜朗)は父親の反戦(というより非戦)思想を理解できないまま学校でいじめられる。戦争終結によって救われるこの家族の姿で印象に残るのは、母親(田村秋子)が父親を支持しながらも「どうしたら良いか分からなくなる」と本音を吐露する場面である。丸山邦夫は、鶴見和子の調査で1945年8月15日の天皇の放送を聞いて「放送を聞いてショックを受けた」57%と「放送を聞いてホットとした」43%が別のカテゴリーに分けられていることに違和感を持ち、天皇の軍隊が負けたことに対する敗戦ショックと、自分の命が助かったことに対する安堵は、「同一人のなかに生じた反応」であろうと論じている<sup>137</sup>が、この映画ではそうした複雑な表情を母親から見て取れる。

## 第9章 1952年の映画と社会

1952年4月28日のサンフランシスコ講和条約の発効により、公職から追放されていた人々が追放解除された。民主化指令に不承不承従っていた人々は、民主化の行き過ぎを是正するために“伝統”への回帰を強調し始める<sup>138</sup>。中心的な主題は、日本国憲法の改定であり、戦争放棄の第9条と、家庭生活における個人の尊厳と両性の平等を規定した第24条が対象であった。憲法9条は“防衛のための軍隊”である自衛隊の強化で実質的な骨抜きを実現したが、24条については女性からの強力な抵抗が起きた。24条の改訂目的は「家」制度の復活であり、これは女性にとって、戦後ほとんど唯一獲得した権利の剥奪を意味する。「家族制度復活反対連絡協議会」が結成され、主婦たちは家族制度復活反対を叫び、風船を持ちプラカードを掲げ、子供の手を引いて参

加した<sup>139</sup>。政治家となっていた加藤シヅエは「昔の“富国强兵策”です」と語り、弁護士の前渡辺道子は「再び、“女は三界に家なし”」と批判した<sup>140</sup>。女性たちの抗議によって、「家」の復活を目指す憲法・民法の改定は食い止められた。

『生きる<sup>141</sup>』は、癌で余命半年と知った公務員渡邊勘治(志村喬)が、生きがいを求めてちっぽけな公園をつくることに全力をそそぐ、という黒澤明監督の作品で、「親子の断絶、官僚主義の批判、などの問題を盛り込みながら、人間にとって真の生き甲斐は何か、という重大な問題を提出<sup>142</sup>」したと評価されている。しかしこの映画は、渡邊勘治ひとりが役所組織に戦いを挑んだ物語ではない。この映画の主人公は、たらい回しされても、邪険にされても、子供たちのための公園設置を熱望し、役所に通い続ける母たち主婦たちである。当時は女性たちのこうした主体的で実践的な行動が全国的に展開されており、彼女たちの陳情や熱意がなければ、渡邊勘治は人生で唯一の仕事を見出すことも実現することもできなかったのだ。その意味で、「志村喬の主人公一人が英雄的でありすぎる<sup>143</sup>」という大島渚の指摘は正しい。1952年はこうした主婦たち女性たちの希望が講和条約に向けられた。GHQの支配から抜けて、国民のために動いてくれると日本政府に希望を託したのである。

しかし役所の非効率と国民生活に対する鈍感さに変化は見られず、国民の祝賀ムードは冷めるのも早かった。1951-52年の吉田内閣支持率は、半年足らずの間に58%という戦後最大の支持率から33%以下の低支持率に落ち込む<sup>144</sup>。同じ資料から支持率を男女別にみると、男性の支持から不支持への転向が大きい。その理由のひとつに、国家権力の暴力装置(治安対策)の狂暴化があるのは明らかである。1952年当時の政府は、占領軍にかわる治安体制づくりを急ぎ、ゼネスト禁止や「非常事態措置」を含む団体等規制令

の継承と拡大強化を狙った「破壊活動防止法」や、全国の公安条例を統一した法律の制定を急いだ<sup>145</sup>。この法案は1952年4月に、そして「集団運動の秩序保持に関する法律案」は同年5月に国会に上程されるが、当然これら反動法案には国民の激しい反発が起きた。そこで支配層は、1949年のGHQによる「アカ攻撃」が労働運動のかく乱に成功したことにヒントを得て、陰謀や暴力行為（テロ）などを捏造し社会不安を煽るとともに、警官隊による大衆運動弾圧を大幅に強化した。5月1日のメーデー事件、6月24日の吹田事件、7月7日の大須事件など、いずれも「騒乱罪」が発動され数百人が逮捕・起訴されている。デモに対して警官隊がピストルとこん棒、催涙ガスで襲い掛かり、メーデー事件では2名、大須事件でも1名を殺している<sup>146</sup>。こうした暴力に守られ、「破防法」は当初の案と比べて後退したものの、1952年7月4日に成立する<sup>147</sup>。

この混乱をうかがわせる映画が、木下恵介監督の『カルメン純情す』<sup>148</sup>である。大ヒット作『カルメン故郷に帰る』の続編だが、内容はかなり異なる。ストリップ舞台で日々を過ごすリィ・カルメン（高峰秀子）が、前衛芸術家（若原雅夫）に片思いし、そのプラトニックな愛情がもつれて騒ぎを引き起こすという単純な話である。有名な「映像を斜めに傾けるなど過激な技法」<sup>149</sup>でもわかるように、脚本も兼ねた木下恵介監督は、「続編なんだから好きなことをやらせろ」の意図であったように見える。すなわちこの映画は、木下恵介の本音がわかる貴重な作品なのだ。1951年に半年の滞仏生活を送り、社会を客観的に見る習慣を付け、「映画作者として社会の歪みを悲しみ、政治の不信を憎むようになった」<sup>150</sup>。木下恵介は、この映画に従来にない政治的な登場人物や台詞を多く入れている。陸軍中將の未亡人であり、国会議員に立候補している佐竹熊子（三好英子）は再軍備主義者で、日の丸を掲

げ戦前回帰の発言を繰り返す。カルメンをバカ扱いする熊子は自分の選挙の応援演説にカルメンを引っ張り出すが、カルメンは衆前で「戦争には反対です」と叫んでしまう。さらに女性たちの「再軍備反対」のデモ行進（しゃもじが見えるので主婦連らしい）も長々と撮影し、最後のテロップは「カルメン何処へ行く？」である。これまでは戦争犠牲者で社会的弱者の代表であった“未亡人”が戦前を懐かしみ、政治に無関心な男どもに対して女たちの政治的発言の対比が際立つ。本作は単なる“異色作”ではなく、木下恵介の本音が出た、そして当時の人々の率直な姿がわかる作品として、まさしく「ニッポン何処へ行く？」を問いかけているのである。

溝口健二監督の『西鶴一代女』<sup>151</sup>は、井原西鶴の『好色一代女』と同じ時代設定でありながら、その内容は戦後民主主義のテイストを反映させている。原作では一人称で語る主人公には名前がなく、宮中の召使から尼僧になるまで24以上の職業を転々として、「この時代の女性に可能であった職業を、(中略) あたかも職業案内のように並べ立ててみたもの」<sup>152</sup>であるが、そのほとんどが売春である。私は以前の論文で、女性の地位が低く社会進出が限られた時代では、女性が主体的に行動できる職業は売春であると書いた<sup>153</sup>が、この作品は、男が妾や売春婦を買うことは当然で女が男を求めるのは下劣とする価値観に異議を唱えている。溝口健二は、『西鶴一代女』のお春（田中絹代）は決して好色ではないが、「男好きのする女」であり、男を拒絶できない弱い性格であるとした。しかしお春は自分に誇りを持って生き、男に報復さえするのである。「売春婦としての盛りの帰還は短く、たちまちのうちに魅力を失ってみじめな境遇になってゆく」<sup>154</sup>。結果、お春は尼僧になる。五百羅漢の顔を見ながら、過去の男たちの面影をそこに見出すお春の表情は、まさに“聖なる売春婦”である。「鬼



気迫るような女性の悲しみが染み出ている<sup>155</sup>」プロローグと、このエンディングこそ、本作を名作にした最大の要因であろう。

市川崑監督の『あの手この手<sup>156</sup>』は、京都伸夫原作のラジオドラマ『アコの贈り物』の映画化である。あれこれ争っても結局夫婦は元のさやに納まるという通俗ホームドラマだが、この作品の“大人しい夫と強い妻”というパターンは、1950年代の夫婦像として浸透していた。「恐妻家」である。「恐妻」という言葉は、1952年にジャーナリスト大宅壮一が造語した<sup>157</sup>。これは当時の「マイホーム」の実像からも論じることができる。1960年に出版された大河内一男や籠山京の『家庭経済学』（光生館）では、マイホームを労働力商品の生産工場として位置づけ、「主婦」はその工場の経営者・動労者である。この場合「主婦」が腐心するのは、経営と同時に「売れる商品の生産」であるとし、その帰結が「教育ママ」化であると説明している<sup>158</sup>。当時は結婚退職が当然とされ、会社に勤め続ける男たちの勤務時間はどの先進諸国よりも長く（西ドイツのサラリーマンの週当たりの実務労働時間33.1時間であるのに対し、日本は41.6時間）、「仕事中毒」を強いられた夫をしり目に、妻は家庭と言う「器」の中に置き去りにされた。夫「不在」の家庭を実質的に運営する取り残された妻は、必然的に強くあることを求められる<sup>159</sup>。社会が「恐妻」を望み、夫は妻の強さにかまけて家事・育児労働から逃れる。実は役割分担を維持するために男は弱いふりをしているだけなのだ。経済的な自立がなければ女性は強くなれない。その本質を覆い隠すのが恐妻家なのである。

<sup>1</sup> 『Global Gender Gap Report 2021』World Economic Forum, Mar.2021, P10

<sup>2</sup> 小林孝輔『戦後憲法政治の軌跡』勁草書房, 1995, PP3-4

<sup>3</sup> ミツヨ・ワダ・マルシアーノ『「戦後」日本映画論 1950年代を読む』青弓社, 2012年, P129

<sup>4</sup> 佐藤忠男『日本映画の伝統』岩波書店, 1956, PP51-61

<sup>5</sup> 山根成之・他著『日本映画を読む - パイオニアたちの遺産』ダゲレオ出版, 1984, P106

<sup>6</sup> 吉田喜重『小津安二郎の反映画』岩波現代文庫, 岩波書店, 2011, P4

小津安二郎はこの言葉を吉田喜重との最後の場で4回も発したと言われる

<sup>7</sup> 金城清子『ジェンダーの法律学』有斐閣, 2002, P11

<sup>8</sup> ミツヨ・ワダ・マルシアーノ『「戦後」日本映画論 1950年代を読む』青弓社, 2012年, PP25-26

<sup>9</sup> 『数字で見る日本映画 業界構造, 映画にまつわる統計, 興行収入ランキング』  
<https://numerical-world.com/japanese-movie>

<sup>10</sup> 川本三郎『今ひとたびの戦後日本映画』岩波現代文庫, 岩波書店, 2007

<sup>11</sup> 川本三郎『日本映画を歩く』JTB, 1998

<sup>12</sup> 加藤幹郎『映画館と観客の文化史』中公新書, 中央公論新社, 2006, P255

<sup>13</sup> 佐藤忠男『溝口健二の世界』平凡社, 2006, P300, P314

<sup>14</sup> キネマ旬報はキネマ旬報社の映画評論誌で、1926年から専門家による映画ランキングを発表している。

<sup>15</sup> 『年代流行』<https://nendai-ryuukou.com/1950/movie1.html> (2021年3月閲覧)

<sup>16</sup> 田中純一郎『日本映画発達史Ⅱ』中公文庫, 中央公論社, 1975, P57

<sup>17</sup> 同上, P58

<sup>18</sup> 小林孝輔『戦後憲法政治の軌跡』勁草書房, 1995, P7

- 19 安仁屋正昭,大城保英,他編著『沖縄と天皇』  
あけぼの出版,1987,P15
- 20 伊藤康子『戦後日本女性史』大月書店,  
1974,PP43-45
- 21 江守五夫『歴史の中の女性 人類学と法社  
会学からの考察』彩流社,1995,P24
- 22 同上,P24
- 23 伊藤康子『戦後日本女性史』大月書店,  
1974,PP45-47
- 24 日高亘太郎『日本震撼事件100』大洋図書,  
2006,PP18-35
- 25 この通達は石川県警察部によるものである。  
当時は政府でなく警察署がこうした乗船活  
動を実施していた。(ウィキペディア,日本女  
性史,2021年2月閲覧)
- 26 『そよかぜ』1945年10月公開(監督:佐々  
木康,脚本:岩沢康徳)松竹
- 27 田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ戦後映画の  
開放』中公文庫,1976,P216
- 28 岩本憲児編『占領下の映画 解放と検閲』  
日本映画史業書11,森話社,2009,PP20-21
- 29 佐藤忠男『黒澤明作品解題』岩波現代文庫,  
岩波書店,2002,P58
- 30 田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ 戦後映画  
の解放』中公文庫,1976,P214
- 31 佐藤忠男『溝口健二の世界』平凡社,2006年,  
P198
- 32 田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ戦後映画の  
開放』中公文庫,1976,P220
- 33 同上,P239
- 34 佐藤忠男『黒澤明作品解題』岩波現代文庫,  
岩波書店,2002, PP107-108
- 35 『わが青春に悔いなし』1946年10月公開(監  
督:黒澤明,脚本:久板栄二郎)東宝映画
- 36 山本昭宏『戦後民主主義 現代日本を創っ  
た思想と文化』中公新書,中央公論新社,  
2021, P23
- 37 田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ戦後映画の  
開放』中公文庫,1976,P235
- 38 脇田晴子,林玲子,永原和子編『日本女性史』  
吉川弘文館,1987,P274
- 39 この表現は『つくられる農村女性:戦後日  
本の農村女性政策とエンパワーメントの物  
語』(岩島史著,有志社,2020)による
- 40 『大曾根家の朝』1946年2月公開(監督:木  
下恵介,脚色:久板栄二郎)松竹大船
- 41 大笹吉雄『女優 杉村春子』集英社,1995,  
PP400-403
- 42 山本昭宏『戦後民主主義 現代日本を創っ  
た思想と文化』中公新書,中央公論新社,  
2021, P23
- 43 『女性の勝利』1946年公開(監督:溝口健二,  
脚本:野田高梧,新藤兼人)松竹大船
- 44 佐藤忠男『溝口健二の世界』平凡社,2006,  
P196,この残念な映画は川口松太郎脚本の  
『名刀美女丸』(1945年2月公開)である。
- 45 岩本憲児編『占領下の映画—解放と検閲』  
日本映画史業書11,森話社,2009,P130
- 46 佐賀千恵美(サガ, チェミ)『女性法曹の  
あけぼの華やぐ女たち』早稲田経営出版,  
1991年,
- 47 久米愛の講演([https://nextwave100.net/  
serialization/society-women-law-04/](https://nextwave100.net/serialization/society-women-law-04/)),2021  
年3月閲覧
- 48 山本昭宏『戦後民主主義』中公新書,中央  
公論新社,2021,P44
- 49 田中浩『戦後日本政治史』講談社学術文庫,  
講談社,1996,P110-112
- 50 財団法人矢野亘太記念会編『数字で見る日  
本の100年』国勢社,1981,P409
- 51 日高亘太郎『日本震撼事件100』大洋図書,  
2006,PP18-21
- 52 『結婚』1947年3月公開(監督:木下恵介,  
脚色:新藤兼人)松竹大船

- 53 『不死鳥』1947年12月公開（監督：木下恵介，  
脚本：木下恵介）松竹大船
- 54 江守五夫『歴史の中の女性 - 人類学と法社会学からの考察』彩流社，1995，P132
- 55 川本三郎『今ひとたびの戦後日本映画』岩波書店，2007，P149
- 56 岩見照代監修『時代が求めた女性像 - 大正・戦中・戦後にみる「女の一生」』第2巻，ゆまに書房，2010，P17
- 57 片岡義男『『彼女が演じた役 原節子の戦後主演作を見て考える』中央公論新社，2011，P80
- 58 総合女性史研究会編『日本女性の歴史 女のはたらき』角川選書，角川書店，1993，P234
- 59 朝日ジャーナル編『女の戦後史Ⅰ 立ち上がる女性たち』朝日選書，朝日新聞社1984，P225-6
- 60 同上，P227
- 61 同上，P228
- 62 岩本憲児編『占領下の映画 解放と検閲』日本映画紙業書11，森話社，2009，P273
- 63 同上，P273-4
- 64 田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ』中公文庫，1976，P254
- 65 佐藤忠男『黒澤明作品解題』岩波現代文庫，岩波書店，2002，P110-111
- 66 『酔いどれ天使』1948年4月公開（監督：黒澤明，脚色：植草圭之助）東宝
- 67 澤地久恵『男ありて～志村喬の世界』文藝春秋社，1994，P207
- 68 石弘之『感染症の世界史』洋泉社，2014年，PP297-8
- 69 山岡淳一郎『ドキュメント感染症利権』ちくま新書，2020，PP169-174
- 70 同上，PP178-179
- 71 田中純一郎『日本映画発達史』中公文庫，1976，PP231-232
- 72 同上，PP228-229
- 73 『破戒』1948年12月公開（監督：木下恵介，脚色：久坂栄二郎）松竹・京都
- 74 朝日ジャーナル編『女の戦後史Ⅰ』朝日選書，朝日新聞社1984，PP105-106
- 75 「教育法」はわずか1年後の「改正教育令」により修正され，1881年の「小学校教則綱領」「小学校教員心得」と続いて教育内容の規制と教師への統制とつらなる。
- 76 稲垣忠彦著『戦後教育を考える』岩波新書，岩波書店，1984，P6
- 77 『風の中の牝鶏』1948年9月公開（監督：小津安二郎，脚色：斎藤良輔）松竹大船
- 78 任琳『生活保護制度の研究』桃山学院大学大学院経済学研究科博士論文，2014，P23
- 79 『女の一生』1949年1月公開（監督：亀井文夫，脚本：水木洋子，八住利雄）東宝
- 80 江守五夫『歴史の中の女性 人類学と法社会学からの考察』彩流社，1995，P2-3
- 81 八住利雄は水木洋子が最初に門戸をたたいた脚本家であり，女は入れないと言われた映画界へのきっかけを作った。（加藤馨『脚本家水木洋子 大いなる映画遺産とその生涯』2010より）
- 82 加藤馨『脚本家水木洋子 大いなる映画遺産とその生涯』映人社，2010，PP181-184
- 83 ミツヨ・ワダ・マルシアーノ『『戦後』日本映画論 1950年代を読む』青弓社，2012，P150
- 84 『我が恋は燃えぬ』1949年2月公開（監督：溝口健二，脚色：依田義賢，新藤兼人），松竹
- 85 田中純一郎『日本映画発達史』中公文庫，1976，P305
- 86 ミシェル・メニル著，近藤矩子訳『現代のシネマ4 溝口健二』，三一書房，1970，PP180-181
- 87 影山英子は影山家に生まれたが，のちに万

- 朝報記者福田友作と結婚しているので福田英子とも呼ばれる。子供が4人いたというが、それらは自叙伝である『妾（わらわ）の半生涯』に詳しい。
- <sup>88</sup> 伊藤康子『戦後日本女性史』大月書店、1974、P8
- <sup>89</sup> 総合女性史研究会編『日本女性の歴史 女のはたらき』角川選書、角川書店、1993、P177  
板垣退助の自由民権運動に共鳴した影山英子は母の模たちと昼間忙しい女子のために夜間も私塾を開いた。しかし終生貧困に苦しんだ。
- <sup>90</sup> 石月静恵、薮田貫『女性史を学ぶ人のために』世界思想社、1999、P96
- <sup>91</sup> 女性史総合研究会編『日本女性史』第5巻 現代、東京大学出版会、1982、P111
- <sup>92</sup> 脇田晴子、林玲子、永原和子編『日本女性史』吉川弘文館、1987、P197
- <sup>93</sup> 『青い山脈』1949年7月公開（監督：今井正、脚本：今井正、井手俊郎）東宝、正統二編からなる。
- <sup>94</sup> 山本昭宏『戦後民主主義 現代日本を創った思想と文化』中公新書、中央公論新社、2021、P39
- <sup>95</sup> 女性史総合研究会編『日本女性史』第5巻 現代、東京大学出版会、1982、PP300-301
- <sup>96</sup> 高柳美知子、山科三郎、柴田悦子共著『結婚は「すべて」か』学習の友社、1985、P58
- <sup>97</sup> 脇田晴子、林玲子、永原和子編『日本女性史』吉川弘文館、1987、PP206-7
- <sup>98</sup> 朝日ジャーナル編『女の戦後史Ⅰ』朝日選書、朝日新聞社、1984、P172
- <sup>99</sup> 『静かなる決闘』1949年3月公開（監督：黒澤明、脚本：黒澤明、谷口千吉）大映
- <sup>100</sup> 石月静恵、薮田貫『女性史を学ぶ人のために』世界思想社、1999、P110
- <sup>101</sup> 性病の検診は、陰部の視診、子宮からの採取、そして採血を行う。採血の結果が判明するには数日かかる。強制的に検診がなされた女性の精神的ダメージの大きさが想像できる。（藤田昌雄『陸軍と性病：花柳病対策と慰安所』えにし書房、2015より）
- <sup>102</sup> 石月静恵、薮田貫『女性史を学ぶ人のために』世界思想社、1999、P112
- <sup>103</sup> 野村平爾、他共著『警察黒書』労働旬報社、1969年、P141
- <sup>104</sup> 伊藤康子『戦後日本女性史』大月書店、1974、P71
- <sup>105</sup> 坂本福子『女性の権利 - 婦人の権利 -』現代の人権双書、法律文化社、1982、PP113-114
- <sup>106</sup> 伊藤康子『戦後日本女性史』大月書店、1974、P72
- <sup>107</sup> 野村平爾、他共著『警察黒書』労働旬報社、1969、P142
- <sup>108</sup> 同上、P144
- <sup>109</sup> 伊部正之『松川事件から、いま何を学ぶかー戦後最大の冤罪事件の全容』岩波書店、2009、第四章 松川事件の背景と真犯人ー占領下の黒い霧、PP237-238
- <sup>110</sup> 内閣府男女共同参加局の資料によれば、2018年の47人（10.1%）まで1946年の衆議院女性議員数39人（8.4%）を超えていなかった。世界193国中165位である。
- <sup>111</sup> 田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ』中公文庫、1976、PP360-361
- <sup>112</sup> レッドパージは、米国映画界の非米活動者追放事件（マッカーシズム）とは異なる。
- <sup>113</sup> 小林孝輔『戦後憲法政治の軌跡』勁草書房、1995、P11
- <sup>114</sup> 岩本憲児編『占領下の映画ー解放と検閲』日本映画史業書11、森話社、2009年、P275
- <sup>115</sup> 伊藤康子『戦後日本女性史』大月書店、1974、PP84-85
- <sup>116</sup> 川本三郎『今ひとたびの戦後日本映画』岩



- 波書店,2007,PP28-29
- 117 『羅生門』 1950年8月公開（監督：黒澤明, 脚本：黒澤明,橋本忍）大映
- 118 田中純一郎『日本映画発達史』 中公文庫, 1976,P322
- 119 佐藤忠男『黒澤明作品解題』 岩波現代文庫, 岩波書店,2002,P129
- 120 芥川龍之介著『藪の中』 「芥川龍之介全集4」 ちくま文庫,筑摩書房,1987年
- 121 佐藤忠男『黒澤明作品解題』 岩波現代文庫, 岩波書店,2002,P127
- 122 伊藤康子『戦後日本女性史』 大月書店, 1974,PP89-90
- 123 田中浩『戦後日本政治史』 講談社学術文庫, 講談社,1996,P112
- 124 山本昭宏『戦後民主主義 現代日本を創った思想と文化』 中公新書,中央公論新社, 2021,PP49-50
- 125 伊藤康子『戦後日本女性史』 大月書店, 1974,PP72-73
- 126 『善魔』 1951年2月公開（監督：木下恵介, 原作：岸田国士）松竹
- 127 田中純一『日本映画発達史Ⅲ』 中公文庫, 1976,P264
- 128 朝日ジャーナル編『女の戦後史Ⅰ』 朝日選書,朝日新聞社1984,P207
- 129 伊藤康子『戦後日本女性史』 大月書店, 1974,P88
- 130 『めし』 1951年11月公開（監督：成瀬巳喜男, 脚色：田中澄江,井手俊郎）東宝
- 131 斎藤綾子『映画と身体／性』 日本映画紙業書6,森話社,2006,P237-238
- 132 斎藤綾子『映画と身体／性』 日本映画紙業書6,森話社,2006,P238
- 133 『カルメン故郷に帰る』 1951年3月公開（監督：木下恵介,脚本：木下恵介）松竹
- 134 プロスペル・メリメ『カルメン』 杉捷夫訳, 岩波書店〈岩波文庫〉,1960
- 135 『少年期』 1951年5月公開（監督：木下恵介, 脚本：木下恵介,田中澄江）松竹大船,興行的には不振
- 136 田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ』 中公文庫, 1976,P314
- 137 丸山邦夫『天皇観の戦後史』 白川書院, 1975,P43
- 138 鹿野政直『現代日本女性史 フェミニズムを軸として』 有斐閣,2004,P10
- 139 朝日ジャーナル編『女の戦後史Ⅰ～Ⅲ』 朝日選書,朝日新聞社1984,P171
- 140 鹿野政直『現代日本女性史 フェミニズムを軸として』 有斐閣,2004,P10
- 141 『生きる』 1952年10月公開（監督：黒澤明, 脚本：黒澤明,橋本忍,小國英雄）東宝
- 142 佐藤忠男『黒澤明作品解題』 岩波現代文庫, 岩波書店,2002, P158
- 143 同上,P175
- 144 朝日新聞世論調査室編『日本人の政治意識 - 朝日新聞世論調査の30年』 朝日新聞社, 1976,PP36-37
- 145 野村平爾,他共著『警察黒書』 労働旬報社, 1969,P148
- 146 同上,PP145-147
- 147 「破防法」は2015年に安保法制として強化されたことは記憶に新しい,ゼネスト禁止の目的は1953年のスト規制法として成立している.
- 148 『カルメン純情す』 1952年11月公開（監督：木下恵介,脚本：木下恵介）松竹大船
- 149 伊良子序著『昭和の女優 今も愛される美神たち』 PHP 研究所,2012,P89
- 150 田中純一郎『日本映画発達史Ⅳ』 中公文庫, 中央公論社,1976,P314
- 151 『西鶴一代女』 1952年4月公開（監督：溝口健二,脚本：依田義賢）新東宝

- 152 佐藤忠男『溝口健二の世界』平凡社,2006,  
PP225-6
- 153 小林憲夫『自転車と女性,そして映画』駒  
沢女子大学研究紀要第27号,2020,P43
- 154 佐藤忠男『溝口健二の世界』平凡社,2006,  
P226
- 155 田中純一郎『日本映画発達史Ⅳ 史上最高  
の映画時代』中公文庫,1976,P69
- 156 『あの手この手』1952年12月公開（監督：  
市川崑,脚本：和田夏十,市川崑）大映
- 157 ミチコ・ワダ・マルシアーノ編著『「戦後」  
日本映画論 1950年代を読む』青弓社,  
2012,P36
- 158 総合女性史研究会編『家と女性』日本女性  
史論集3,吉川弘文館,1997, PP318-319
- 159 ミチコ・ワダ・マルシアーノ編著『「戦後」  
日本映画論 1950年代を読む』青弓社,  
2012,P37