

テレビドラマ学際的分析の試み

——『家政婦のミタ』を例に——

宇佐美 毅
林 明 子
ヒラリア・ゴスマン

一章 本論文の目的と構成

本論文は、テレビドラマを学際的、重層的に考察することで、メディアを通して描かれる現代日本の一側面に迫ることを目的とする。具体的には、言語学・ジェンダー研究・文学という三つの異なる研究領域の手法を用いて日本のテレビドラマを分析する。分析対象として取り上げるのは『家政婦のミタ』（二〇一一年一〇～一二月放送、日本テレビ）である。

『家政婦のミタ』は、最終回の視聴率が四〇%にのぼるといふ驚異的な数字を記録したドラマである。主人公の三田^み灯^たは、大切な家族（父親、夫と息子）を失ったことで心を閉ざし、自分の意思で行動することをやめた女性

テレビドラマ学際的分析の試み（宇佐美・林・ゴスマン）

である。同じような境遇にある阿須田家（妻であり母親である家族を失っている）で家政婦として働くことになる。阿須田家は、父親の恵一と、高校生の長女結、中学生の長男翔、小学生の次男海斗、幼稚園児の次女希衣からなる。ドラマでは、家族の間に芽生えた不信感と、人間性を感じさせない家政婦三田灯によって引き起こされる騒動が描かれる。そのプロセスを通して、最終的に阿須田家の人々は家族の絆を、灯は人間らしさを取り戻していく。

本論文では、言語的側面を林が（二章）、ジェンダー研究による分析をゴスマンが（三章）、作品と同時代との関係の考察を宇佐美が（四章）担当する。多角的な分析・検証に基づいた考察を踏まえ、『家政婦のミタ』を例に、広く現代日本のテレビドラマに共通する特徴をも浮き彫りにすることを試みる。

なお、本論文は、第一四回E.A.J.Sヨーロッパ日本研究者会議「パネル テレビドラマ学際的分析の試み 『家政婦のミタ』を例に」（二〇一四年八月二八日発表、於リユブリヤナ大学、スロベニア）に加筆・修正したものである。

二章 『家政婦のミタ』の言語的側面

―発話による人物描写とストーリー展開―

林 明 子

二章一節 二人の家政婦の発話による人物描写

本章では、まず、発話による人物描写に焦点を当てる。ドラマには、三田灯と三田タミという二人の同姓の家政婦が登場する。主人公の三田灯は、阿須田家の人々が、厚意からとはいえ灯のプライベートに立ち入ったことから、暇をもらおうと言って家政婦をやめてしまう。その灯に対して、家族は再び家政婦として来てくれるよう家政婦紹介所を通して依頼する。家族全員で灯が再びやってくるのを待っている場面に登場するのが、もう一人の「三田さん」、三田タミである。灯、タミとも玄関先で「家政婦の三田です。晴海家政婦紹介所から参りました。」と言って自己紹介する。同じ台詞であるが、実際の発話の印象は大きく異なる。その違いはどこから来るのか。

コミュニケーションは、言語伝達と非言語伝達から成り立っている。二人は全く同じことばを発している。それぞれが発話から受ける印象は非言語伝達に基づくことになる。非言語伝達は、大きく身体言語と周辺言語に分けられる。身振り・手振り、顔の表情などの身体言語と、周辺言語にあたるイントネーション、ポーズなどの韻律的特徴に分けて、分析を進める(1)。

ドラマは、主人公三田灯が家政婦として初めて阿須田家にやってくる場面から始まる。野球帽のようなグレーのキヤップを目深にかぶり、グレーのダウンジャケットに黒いパンツ、黒い紐靴に大きい黒い靴という出で立ちの灯が、まだ薄暗い早朝の町を歩いている。画面にはゴミ置き場に捨てられた壊れた人形が映し出され、カラスの音が響く。午前七時きっかりに玄関のチャイムを鳴らし、前述の台詞を口にする。一方の三田タミは、青色のブラウスにピンクのスカーフ、白いベストに黒っぽいスカート、白いソックスを身に着けている。両手を胸の前で組みながら、にこやかに自己紹介をする。服装、顔の表情、身振りが、すでにそれぞれの人物像を映し出している。

(一) 身体言語について

三田灯は無表情で、まばたきをせず、直立不動で玄関のドアのところ立っている。一方、三田タミは玄関の中に入ってきた、笑顔でみんなを見回しながら話をする。日本語を母語とする二〇歳前後の大学生二六人に当該場面を見せ、二人の印象を尋ねたところ、次のような感想が聞かれた。灯は、服装も男のようで化粧気がなく女らしさを感じられないが、タミは女性らしい。灯は無表情で暗く心を開かない印象を与えるが、タミは明るく親しみやすく家政婦っぽさを感じる。他にも、灯は礼儀をわきまえているが、タミは田舎染みてぶしつけだという印象を持ったと報告する学生もいた。

(二) 周辺言語の役割

自己紹介時の二人の台詞を発話として文字起こしすると、次のような違いが見られる。文字起こし中、hは呼吸を、↑は上昇イントネーション、△p▽は短い無音ポーズを指す。

灯「家政婦の三田です。晴海家政婦紹介所からまいりました。」

タミ「あ、家政婦の三田です。晴海↑△P↓家政婦紹介所からまいりました。」

(第一話)
(第九話)

日常会話の中では、タミのように「あ、」と話し始めたり、文末を伸ばしたり、短いポーズを入れたりする方が自然である。それに対して灯の発話は、あまりにも流暢である。言いよどみやポーズを全く含まない灯と、発話の途中で切ったり文末を伸ばしたりして自己紹介をするタミでは、その話し方によって与える印象が大きく異なる。

次に業務開始時のタミと灯の発話の特徴を見てみよう。まず発話の内容自体が大きく異なる。タミは白いエプロンをしながら、居間で子どもたちに愛想良くにこにこ話しかける。

タミ「まあまあ、すてきなお子さんがこんなにたくさん。前にお世話してたお宅はお嬢ちゃんとお坊ちゃんと2人だったんですけれどね。もう甘やかされてねえ。」[笑い]

(第九話)

タミは「まあまあ」と感動詞を用いて話し始め、初対面の子どもたちに「すてきなお子さんがこんなにたくさん」とお世辞を言ったり、以前の勤め先の子どもたちと比べるようなうわさ話的な発話をしたりする。終助詞「ね」も多用する。「ね」は、話し手が聞き手（ここでは、阿須田家の子どもたち）に対して〈協応的態度〉を表したときに用いる標識であり、仲間意識や連帯感を表現して、発話に丁寧さを加える働きを持つ（神尾 一九九〇年、六〇〜七八頁参照）。一方の灯は、「何からやりましょうか、旦那様」「いえの中を拝見してよろしいですか」と、実務的な問しか発しない。そして、てきぱきと家の中を見て回りながら発する次の発話は、実質的で媚や無駄が無い。

灯「九時に希衣さんを幼稚園にお送りしたら、洗濯をし、布団も干しておきます。風呂場やトイレにはカビがたまっているようなので、きれいにします。柔軟剤、トイレットペーパー、バター、ゴミ袋、シャンプーなどが無いよ

うなので、希衣さんを三時にお迎えに行つてから、夕食の買い出しをするときに買つておきます。ここの電球は換えておきます。みなさんのおへやのお掃除はどうしましょう。」
(第一話)

極めて有能な家政婦とも言えるが、反面、共感につながるような他者への働きかけも見られない。しかも、雇い主の阿須田家の父親には「もっと家政婦さんっぽい方がいらつしやるかと思つていたもんですから」と言わしめている。なぜ、タイプの異なる二人の家政婦を登場させたのか。どのような人物描写が意図されているのだろうか。清水義範によれば、小説の会話の場合、小説用に再構成された虚構のことが用いられる。現実の発話をそのまま文字起こして台詞とするのではない。約束ごとの記号的台詞を用いて、老人は「わしは見たんじゃよ、知つておるんじゃ」と言い、上司は「今日中にやつといてくれたまえ」と部下に仕事を頼む。記号的台詞を用いない場合には、発話者である人物を主人公にして、その人間性を十分に描写しなければならない(清水 二〇〇三年、三五―三七頁参照)。金水敏は、役割語という概念を提唱し「ある特定の言葉遣い(語彙・語法・言い回し・イントネーション等)を聞くとき特定の人物像(年齢、性別、職業、階層、時代、容姿、風貌、性格等)を思い浮かべることができる」と、あるいはある特定の人物像を提示されると、その人物がいかに使用しそうな言葉遣いを思い浮かべることができる」と、その言葉遣いを「役割語」と呼ぶ(金水 二〇〇三年、二〇五頁)としている。「記号的台詞」「役割語」ともに、ドラマの台詞に通じる。

本ドラマでは、タミが家政婦の約束ごとの記号的台詞を話している。タミは灯の登場を期待して待つている阿須田家に、期待を裏切るようにして、二度ほど、ごく短時間登場する脇役にすぎない。過去の人気テレビドラマ『家政婦は見た!』(テレビ朝日 一九八三―二〇〇八年)によって作られた「家政婦像」、すなわち気さくでおしゃべりで好奇心旺盛な中年の女性を彷彿させる人物として描かれていとも考えられる。一方の灯は、無駄口をきかず、若く有能で人を寄せ付けない冷たさを持つ人物として、全く異なる印象を与える。そこには期待を逆手にとつた意外性がある。ミスティアスな人物として描かれる主人公灯と、テレビドラマのステレオタイプのな家政婦を具現化したタミは対極

を成す。

主人公「三田灯」の描かれ方の理由は、ドラマの中で徐々に解き明かされていく。発話の特徴の変化は、同時に、ストーリー展開と登場人物間の関係の変化をも映し出す（二節三、四で詳述）。

二章二節 発話に反映されるストーリー展開

(一) 業務遂行の決まり文句「承知しました」

ドラマでは、三田灯による「それは、業務命令ですか」という確認の発話と、決まり文句「承知しました」が繰り返される。自分の意思を持たない灯は、業務命令と位置づけられれば、いかなる内容であっても「承知しました」と命令を実行しようとする。その最たる例は、阿須田家とは別の家庭の雇い主、真利子との会話である。真利子は夫の不倫に激高している。

真利子「三田。お願いがあるんだけど。」

灯「はい。」

真利子「あした、うちの人、殺してくれない？」

灯「それは、業務命令でしょうか。」

真利子「そうよ。」

灯「承知しました。」

(第九話)

「承知しました」は、ドラマ「家政婦のミタ」を代表する台詞として、広く知られ流行した。ドラマ終盤には、業務遂行の宣言以外の意味をも含んで繰り返される。阿須田家の家政婦として最後の業務についた日の夕食の場面（最終話）である。さまざまな経験やトラブルを経て、家族の絆を取り戻した阿須田家の人々は、それに尽力した家政婦の

灯を大切な存在と考えるようになる。灯は、それまで派遣先の家族と食卓を囲むことは決してしなかったが、当該場面では、家族の求めに応じて初めて共にテーブルにつき。家政婦を続けてほしいと依頼する家族に対し、灯は、家政婦紹介所の移転に伴い遠方に引越すという理由で断る。次に引用するのは、「三田さんのおかげで生きる勇氣をもらえたから恩返しみたいなこともしたい」という長女、結のことに對する灯の返答である。

灯「それはもう十分です。みなさんのおかげで、少しですが光を取り戻すことができました。ただ、死んだ夫と息子への思いは一生消えることはありません。二人を死なせてしまった十字架は一生背負って行くしかないんです。でも、これからはみなさんのおかげで取り戻すことができた小さな灯を頼りに家政婦として働いていこうと思います。自分の意思で。」
(最終話)

夫と息子の死後、笑わず意思も持とうとしなかった灯が、「自分の意思で働いていこうと思う」と明言し、気持ちと言語化した台詞である。そして「承知しました」を異なる含意とともに繰り返すシーンが続く。微笑んだり、涙ぐんだり、うなずいたりする非言語行動も伴う。拒絶以外、感情を表すことの無かった主人公灯が見せる人間的な姿である。当該シーンは、まず父親恵一が「最後の業務命令」と位置づけた発話に始まる。

恵一（父親）「わかりました。どうしてもやめると言うなら、最後の業務命令です、三田さん。」

灯「何でしょうか。」

恵一（父親）「笑って下さい。今でも、亡くなったご主人と息子さんのために笑ってはいけなと思っています。あなたも、そんなこと、本当に二人が望んでいると思いますか。あなたは、生きています。〔中略〕あなたは口ポツトじゃなくて人間なんです。だから、ぼくたちのために、いや、亡くなったご主人や息子さんのために、笑ってほしいんです。〔中略〕笑って下さい、三田さん。」

灯（目を閉じてから）「承知しました。」（三田灯、微笑む）

一二六

（最終話）

形式上は、恵一（父親）の「笑って下さい、三田さん」と「承知しました」も、命令に対してそれに従うことを表明する発話の応答ペアである。「業務を遂行します」とも言い換えられよう。しかし、通常は微笑むという行為は業務に当たらない。実際、灯の微笑みが単なる「業務遂行」ではないことは、それに続く家族とのやり取りの中で明らかになる。

（二）非言語情報と先行発話から読み取る「承知しました」の連続に含意されること

前述の発話に続き、家族の先行発話に対して、灯はその後、一〇回「承知しました」という回答を繰り返す。以下、先行発話との関係および非言語情報を手がかりに発話に含意される意味（発語内行為）を考えていく。表一には、連続する「承知しました」の先行発話、それぞれの発話によって実現される発語内行為、それに合わせて「承知しました」を言い換えるかどうかを記してある。

「業務命令」として発せられた父親の「笑って下さい、三田さん」に始まった場面は、父親と四人の子どもたちが、家政婦として他の家庭で働き続ける灯に助言・忠告をしたり、灯にしてほしいと思っっている子どもらしい希望を述べたりする発話群に引き継がれる。阿須田家の人々が、将来的にも灯の力になりたいと考えていること、灯の幸せを願っていることが伝えられる。灯は、涙ぐんだり微笑んだりしながら「承知しました」を繰り返すが、その含意するところは、単なる「業務遂行」宣言の繰り返しではない。表を通して、三田灯の変化が観察できる。

（三）阿須田家の人々にとつての灯の存在の変化を映し出す先行発話と「承知しました」

表一にまとめたやりとりは、同時に、ドラマ全体を通じて、阿須田家の人々と灯の関係の変化を段階的に映し出すものでもある。前述の発話の意味（発語内行為）の変化は大きく次の5つに区分できる（表二参照）。

表一 連続する「承知しました」に含意されること

	発話者・先行発話・含意・発語内行為	三田灯の発話
父親恵一	(「どうしてもやめると言うなら、最後の業務命令です、三田さん。」「何でしょうか) 笑って下さい、三田さん。	承知しました (1)
	含意	業務を遂行します。
父親恵一	発語内行為 (業務) 命令する。	(業務) 命令に従う。
父親恵一	三田さん、約束ですよ。これからは、どこの家に行っても必ず自分の意思で動いて。	承知しました (2)
	含意	自分の意思で動きます。
父親恵一	発語内行為 約束/命令の形で助言する。	助言を受け入れる。
長女結	言われたことは何でもやるとか言って、うちでやったような危険なまねは絶対しないでね。	承知しました (3)
	含意	もう危険なまねはしません。
長女結	発語内行為 禁止の形で助言する。	助言を受け入れる。
長男翔	おれ、おれ、三田さんの料理、食べなくなったら、会いに行ってもいいかな。	承知しました (4)
	含意	来てもいいですよ、どうぞ。
長男翔	発語内行為 希望を述べ、許可を求める。	許可する。
次男海斗	おれ、私立行って、友だちいっぱい作ったら、また花マルしてね。	承知しました (5)
	含意	また花マルしてあげます。
次男海斗	発語内行為 依頼する。	承諾する。
次女希衣	希衣、強くなる。みんなを守る強い子になる。だから、また会いに来てね。	承知しました (6)
	含意	また会いに来ます。
次女希衣	発語内行為 依頼する。	承諾する。
長女結	わたしたちは、みんな感謝しきれないほど、三田さんに助けでもらったよ。だから、三田さんが困った時は、わたしたちのこと頼ってね。	承知しました (7)
	含意	そうします。
長女結	発語内行為 援助を申し出る。	申し出を受け入れる。
長男翔	おれ、三田さんに呼ばれたら何があっても真っ先に駆けつけるから。	承知しました (8)
	含意	待っています。
長男翔	発語内行為 援助を申し出る。	申し出を受け入れる。
次男海斗	難しい問題とかあったら、おれが絶対解決するから。	承知しました (9)
	含意	お願いします。
次男海斗	発語内行為 援助を申し出る。	申し出を受け入れる。
父親恵一	三田さん、ほんとにありがとう。ぼくが家族を取り戻せたのはあなたのおかげです。もう自分をあんまり責めないで下さい。今度はあなたが幸せになる番です。あなたが幸せにならなかったら、ぼくは承知しませんからね。	承知しました (10)
	含意	幸せになります。
父親恵一	発語内行為 希望する、願う。	受け入れ、約束する。
次女希衣	これからは、いっぱい笑ってね、三田さん。	承知しました (11)
	含意	笑いましょう。
次女希衣	発語内行為 希望する。	受け入れ、約束する。

表二 阿須田家の人々と灯の関係の変化を映し出す先行発話と「承知しました」

段階	先行発話	「承知しました」
I	業務命令として笑うことを要求する：「命令する」	業務を遂行する
II	家政婦という職業を続ける灯に助言・忠告する：「助言・忠告する」	助言・忠告を受け入れる
III	子どもたちがそれぞれ自分の希望を述べて依頼する：「依頼する」	依頼（子どもたちのおねだり）を受け入れる
IV	子どもたちが灯に対して援助を申し出る：「申し出る」	援助の申し出を受け入れる
V	灯という一人の人間のこれからの人生に幸を願う：「希望し、願う」	受け入れ、約束する



I、「命令する」

まず、父親の「最後の業務命令です〔中略〕笑って下さい」という発話から始まる。業務命令であることが、少なくとも言語上、明示されている。それに対する灯の返答は、以前のように冷たくはないが、涙ぐんだり微笑んだりしながら発せられるそれ以後の「承知しました」とは異なる。

II、「助言・忠告する」

次に続くのは、灯が命令に従って、笑顔を見せた後、これからも家政婦として別の家庭で働き続ける灯を父親と長女が心配して、無茶なことをしないように助言する発話群である。灯は助言を受け入れる。

III、「依頼する」

三つめの段階で、子どもたちは、信頼し心を通わせ、時に母親代わりのような家政婦の灯に、子どもらしいおねだりをする。「また料理が食べたい、また花マルがほしい、また会いに来てほしい」と、これまで灯にしてもらったこと、またしてもらいたいことを希望として述べる。

IV、「申し出る」

その子どもたちが、「三田さんが困ったとき」を想定しながら、今度は自分たちが灯の力になろうとする。子どもたちの方が灯に対する援助を申し出るのが四つめの段階である。以前であれば、放って

おいてほしいと言っていた灯だが、ここでは受け入れる。
 V、「希望し、願う」
 そして、最後に父親が三田灯という一人の人間の幸せを願い、次女の発話「これからは、いっぱいいっぱい笑ってね、三田さん。」で終わる。灯は、自分の幸を願うことばを受け入れ、笑うこと（人間らしく生きること）を約束する。

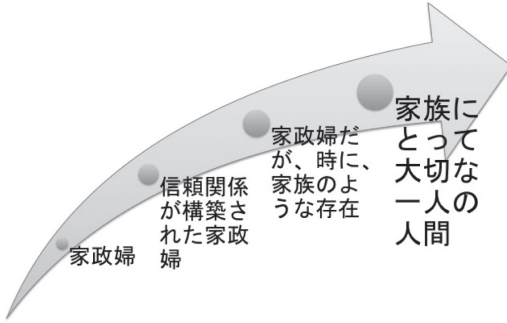


図 阿須田家の人々にとっての灯の存在の変化

段階Ⅰとそれ以降の間には大きな違いがある。Ⅰに見られる「命令」という発語内行為は、聞き手の行為を強制的に指示するものであるが、Ⅱ以降の「依頼」「助言」「忠告」の場合、行為の決定権は聞き手にある（日本語記述文法研究会 二〇〇九年、二九〇頁参照）。すべてに対する答え「承知しました」は表面的には同じでも、それぞれ個別の意味が伝えられる。灯は、自分の意思で生きることを決めており、家族の厚意を受け入れて次第に心を開いていく様子が映し出される。

以上のやりとりをもとに、阿須田家の人々にとっての灯の存在の変化をまとめたのが、上の図である。初めは必要に迫られて雇った「ただの家政婦」であった女性が、家族にとって大切な存在となるまでのドラマ全体のストーリー展開が集約された場面と言っても良いであろう。

(四)「ことば遊び」に映し出される家族にとっての存在

(三)で言及した段階Ⅳ「子どもたちの援助の申し出」について、さらに異なる視点から分析してみよう。ドラマには、多くの「ことば遊び」が用いら

れている。ここでは、子どもたちの名前を取り上げる。亡くなった母親は、子どもたちに家族の一員としての役割を期待して命名していた。家族を結びつけることを託された長女結ゆいが、まず「三田さんが困った時は、わたしたちのこ」と頼ってね」と切り出す。家族が困難に陥った時、駆けつけるようにと名付けられた長男翔あきらは、「三田さんに呼ばれたら何があっても真っ先に駆けつける」ことを申し出る。家族のために回答を見つける役割を担う次男海斗かいとは「難しい問題とかあったら、おれが絶対解決する」と約束する。場面を締めくくるのは、家族のために幸せの扉を開ける鍵（Key）となることを望まれた次女希衣きいの発話、「これからは、いっぱいいっぱい笑ってね」である。それぞれが「家族ではないが家族にとって大切な存在」となった灯のために、自分の役割を果たそうとする様子が観察される。

ちなみに、お礼に欲しいものを問われて、灯が「つだけ望んだのは、希衣が拾い集めて大切にしている「家族の石」の一つ、「三田さんの石」であった。大好きな三田さんが去り、宝物の「三田さんの石」までも失うことを拒んだ希衣であったが、最終的には「石」を灯にプレゼントする。自分の意思で家政婦として働いていくことを決心し、阿須田家を去った灯はその「石」（意思）を手に新しい職場である家庭に向かう。そして、ドラマ冒頭を思わせる玄関先での台詞「晴海家政婦紹介所からまいりました。家政婦の三田です。」でドラマは終わる。

二章三節 本章のまとめ

二章では、テレビドラマ『家政婦のミタ』の言語的側面に注目し、「家政婦」のステレオタイプからは、ほど遠い主人公の描かれ方を概観してきた。まず、主人公とその対極にある登場人物を比較し、非言語行動と発話の韻律的特徴から主人公、三田灯のドラマ開始当初の人物描写を明らかにした。次に、発話に反映されるストーリー展開を明らかにすべく、主人公の決まり文句「承知しました」が発せられる場面をとりあげた。「承知しました」は業務命令を受け入れ、それを遂行することを宣言する発話である。しかしながら、ドラマ終盤で一回連続して用いられる場面では、非言語情報と先行発話から含意される意味の変遷が読み取れた。それは、阿須田家の人々と灯の間の人間関係の変化、双方にとってのお互いの存在の意味の変化を映し出すものであった。

ドラマは、言語情報のみならず映像やバック・ミュージック、カメラワーク等をも含む非言語情報によって多角的に構成されるテキストである。第二章は、その複合体としてのテキストを構成する最もミクロなレベルを対象とした分析であった。発話という単位を中心に据えて言語事実に向き合うことで、具体的な個々の発話に見出される意味が、テキスト全体の伏線となり、ストーリー展開につながっている様相を明らかにしてきた。テレビドラマは、マルチメディアであり、発信する情報は、文字言語で実現される小説のようなジャンルのものとは異なる。とはいえ、言語が発信するメッセージ無しには成り立たない。客観的記述を心がける言語分析からも、かけがえのない存在である他者と自分とを受け入れることによって、闇の中に再び灯がともり、それを頼りに一歩ずつ進んで行こうとする登場人物たちの姿が浮かび上がってくる。

*本研究は、二〇一三―一四年度中央大学特定課題研究費（メディアの中の言語変種）の助成を受けている。

第三章 『家政婦のミタ』のジェンダー研究による分析

―「妻」の表象を中心に―

ヒラリー・ゴスマン

第三章一節 ドラマを対象にしたジェンダー研究

『家政婦のミタ』というドラマは、ジェンダーの視点から分析しても、極めて興味深い特徴を持つドラマである。女性学でテレビドラマが本格的に取り上げられるようになるのは、恐らく村松泰子の研究以降と思われる。村松による一九七〇年代半ばの分析結果によると、夜の時間帯のテレビドラマの典型的なヒロインは、ホームドラマの場合、「頼もしい母」だった。それ以外の、例えば職場などを舞台とするドラマでは、常に辛い思いをする「耐える女」が描かれていた。当時のドラマはこうして「女性の幸せは家庭にある」というメッセージを反復して送っていたのである（村

松 一九七九年、一四四頁参照)。

ところで、テレビドラマに登場するのは主に専業主婦、と思われがちであるが、岩男壽美子の数量分析によると、その登場比率は一九七七年は二一%、一九九四年には一四%にまで減少している(岩男 二〇〇〇年、一〇七頁)。一九九〇年代前半の連続ドラマの夫婦の描写を分析すると、ひとつのパターンが浮き彫りになる。「専業主婦」の妻たちは自分の役割に満足せず、職業などの形で自己実現を望んでいるというものだった(ゴスマン 一九九八年参照)。「働き始める専業主婦は、最近のドラマでも頻繁に描かれているが、同時に、シングルでキャリアを持つ女性の登場頻度も高くなって来た。クリステイナ・岩田ワイケナントは二〇〇八年に話題になった『Around 40 注目の多いオンナたち』(TBS)を事例としてとりあげている。そして、ジェンダーの観点から未婚化・晩婚化の現象を分析し、「結婚」と「幸せ」がどこまでリンクするか考察した(岩田ワイケナント 二〇一三年参照)。

三章二節 『家政婦のミタ』の妻たち

こうした先行研究を背景に『家政婦のミタ』の妻たちに焦点を当てて作品を論じたい。『家政婦のミタ』に登場する妻たちには、顕著な共通点が見られる。全員が、結婚後家庭に入り、主婦として幸せを感じていたと描写されることである。専業主婦である妻が自分の役割に不満を抱き、その不満を夫にもぶつけるという、特に九〇年代以降に放映された多くのドラマとの大きな違いであるとも言える。

また『家政婦のミタ』に登場する妻たちのもうひとつの共通点は、全員が、夫を失うことで不幸になるというものである。三田灯が家政婦として派遣され、ドラマの舞台となる阿須田家の場合、妻は夫に離婚を求められる。妻風子は「あなたに捨てられるなら、わたしは死にます」(第二話)という遺書を書き、四人の子どもを残して近くの川で自殺してしまう。隣家の妻真利子の場合も、夫が不倫をしていることが分かり、一家心中を図ろうとするが果たせず、夫に追い出されることになる。風子と真利子という二人の女性は、夫と別れ、シングルマザーとして子どもを育てようとは考えない。夫に裏切られたら、もう生きていく力のない自立していない女性として登場する。このため、この

ドラマの妻たちは非常に古風な印象を与えることにもなる。

ドラマの主人公である三田灯も、夫と幼い息子まで失うが、彼女の場合は夫に裏切られたのではなく、愛する家族が殺され、その責任を感じている。夫と息子を失ったトラウマで、自分も何度も死のうとするが死に切れず、今では、感情を見せず笑わない非人間的で不気味な存在となっている。

阿須田家の長女、一七歳の結でさえ、ボーイフレンドに裏切られて死にたいと考えるようになる。しかしながら、若い世代に属する結は、このドラマに登場する三人の妻たちと違い、立ち直ることができる。彼女の父親に対する態度も、受け身的だった母親とは根本的に異なる。父親の不倫が原因で母親が自殺したと知り、最初は兄弟を連れて家出する。四人の子どもたちは、祖父のところに一時滞在するが、結局また家に戻る。長女は父親に、自分たちは何も悪いことをしていないので、家を出る必要がないと強く主張する。さらに「弟たちと妹のことは私が面倒を見るから」(第四話)と通告し父親を追放する。こうした行動は、自分の母親には出来なかったことを、長女が代わって遂行するものと解釈できよう。

このような積極的な態度を、長女結より上の世代の女性たちは取ることができず、死ぬことしか思い浮かばないように描写されている。すなわち、彼女たち妻は皆、完全に男性(夫)に依存してしまっていると言える。夫が自分から離れて行くと、もう生存そのものが出来ない。そこには、妻の座にしか居場所が見出せない女性の生き方が、どれほど脆いかが透けて見える。とはいえ、果たして視聴者がどの程度自覚的にこの要素を看取していたのかについては疑問が残る。ドラマを放映した日本テレビの番組ホームページの掲示板、あるいはドラマ『家政婦のミタ』については意見やコメントが書かれた雑誌記事等を検証してみたところ、管見の範囲ではあるが、この視点から述べられたものは見つけられなかった。

三田灯の背景設定について、悲劇が起き、トラウマを背負っていることは理解出来るとしても、何故、阿須田家とその隣の家の母親たちが、夫を失うと死ぬことしか考えられなかったのかについて、ドラマでは全く明らかにされないままである。彼女たちのアイデンティティの核は、母親であるよりも、夫との関係、すなわち「妻」であることに

ある。そのため、以前のホームドラマでは典型的だった「頼もしい母」からはほど遠いことだけは確実に言えるだろう。

三章三節 家政婦の「三田灯」の過去についての告白

ドラマに登場する女性たちが、母親であることよりも夫との関係を重視しているというのは、三田灯の過去の告白からも明らかになる。

「近所の川で溺れそうになった私を救おうとして、大好きだった父が死にました。それ以来、母は心のどこかで、最愛の夫を殺した娘を憎しみ、避けるようになりました。〔中略〕再婚し、子供をつくると、弟のことは可愛がるようになりました。義理の父が私に色目を使うようになると、母はますます私を憎むようになりました。『お前のその笑顔が悪いんだ。その笑顔が、まわりの者を不幸にする』と、何度も何度も責められました。それでも当時、うちの家政婦をやっていた所長さんに励まされ、私は懸命に笑顔を作りました。いつかこんな自分を愛してくれる人に巡り会えると信じていました。そして、主人と出会いました。彼にそっくりの男の子もできました。私のこしらえた料理を『おいしいおいしい』と食べてくれる二人を見ているだけで、他にはなにもいりませんでした。毎日毎日が幸せで、心から笑って過ごしました。そんな時、弟が家に来るようになりました。私を『愛している』と言い出し、つきまとうようになりました。〔中略〕『二度とこないでくれと主人に責められた弟は逆上し、『俺を誘惑したお前が悪いんだ』と私たちの家につけました〔中略〕。私は火の中に飛び込もうとしました。でも、消防の人に止められました。私がこの世で一番大切だった、主人と息子は死にました。そんな私をあげ笑うかのように、弟が自ら命を絶ちました。残された母や、主人の両親は、『お前が悪い』『お前のその笑顔が、結局周りの者を不幸にする』と。『もう謝らなくていい。何もしなくていい。ただもう、死ぬまで二度と笑うな』と。こうして、私の人生から、光が、希望が、夢が、愛が、喜びが、幸福が、未来が消えました。』(第八話)

三田灯はここで夫の両親（義父母）に、もう二度と笑うなと言われたと述べる。そしてこのシーンは、ドラマの回の回想の映像で何度も繰り返し返される。姑が嫁に笑うことを禁じる。これはまさに、究極の嫁いびりとも言えるだろう。三田灯は、悪女として登場する女性たち、実母と姑によって、本当は被害者であるはずなのに加害者に仕立て上げられ、スケープゴートにされて来たのだ。この告白によって視聴者は遂に、三田灯が何故人間らしさを失ったかを、理解することになる。

三章四節 両性具有者としての家政婦ミタ

職場で、女性的とは見做されない態度を見せることで周りを驚かせる女主人公が登場するドラマは、特に二一世紀に入ったあたりから放送されるようになった。派遣社員が主人公の『ハケンの品格』（日本テレビ 二〇〇七年）や、キャリアウーマンである主人公が会社で「サイボーグ」、「こけし」などと渾名される『君はペット』（TBS 二〇〇三年）などがこれに当たる。主人公たちは職場で男性と同等と認められるために感情を抑えているが、プライベートでは違う顔を見せる（Gosmann、二〇一六年参照）。しかし『家政婦のミタ』では、三田灯にはプライベートの世界が全く存在しないかのようなのである。しかも、自分の意思ではなく命令に従うのみ、という描写がなされる。そのため、ロボットかサイボーグ、またはアンドロイドのような印象を与える。

三田灯は確かに、普通の人間にはできない超人間的な力を持っているが、同時に男女という性差を超える両性具有者としても描かれる。それは外見についても言える。ロングヘアであるが、二章で紹介した大学生の感想にも見られたように、描写に「女らしさが感じられない」。毎日同じ灰色のダウンジャケットとキャップを身に付けている（それは亡くなった夫と息子の形見であることが、ドラマの後半で明らかになる）。色がついているものは、全く着ていない。いつも黒いジーンズで、勤務初日の白いブラウスを除けば、常に紺色のシャツ、エプロンも紺色で、横の線が何本か入っており、それはあたかも彼女が何かに縛られているかのような印象を与える。灯は、このドラマに登場する

もう一人の家政婦のタミや『家政婦は見た』シリーズの主人公とは根本的に異なる。

三田灯の、所謂「女性的」な側面は、完璧に家事をこなし、家族の皆が喜ぶ美味しい食事を作ることであろう。また、単なるロボットにはできないが、生身の女性に要求されることも換言可能な、家族構成員（子どもたち）への様々な気遣いをも見せる。それによって、家族をつなぎ合わせ、その再生に貢献させる。加えて魔法使いの要素も備えており、家族が必要とするものを全て、自分の大きな鞆から取り出して見せる。そのため、家族の子どもたちにとっては、メアリー・ポピンズのような存在としても捉えられていることになる。同時に、子どもたちは最終回で、男性であるサンタクローズかもしれないとも考える（「三田」は「サンタ」とも読み得る、というのもこのドラマに多く見られることば遊びの一つである）。

灯の「男性的」な側面は、感情を見せず媚びることなく、時には暴力的にさえなる、というものである。例えば、阿須田家の次男に「命じられ」、いじめっ子の同級生を本当に殺そうとするエピソードにより、灯はもう一つの特質としての恐れの対象として描写される。

通常、女性的・男性的と別々に描写されるものを、どちらも極端なまでに發揮する家政婦が三田灯なのである。ジエンダーの視点からすると、これまでのステレオタイプ的な「女性的」な家政婦ではなく、超人的な記憶力と体力を持ちジエンダーを超えるような存在が、何故、阿須田家に登場するのかについては、次節で総括する。

三章五節 本章のまとめ

『家政婦のミタ』をジエンダーの視点で分析することにより、次のような点が浮かび上がって来た。ドラマの舞台である阿須田家では明確に「男は仕事、女は家庭」という役割分担となっていたため、妻が亡くなったことにより家族は崩壊の危機に直面する。ここで、その役割分担そのものが持つ問題が明示的になる。大学卒業こそこの「できちゃった婚」で父親になった阿須田家の父親である恵一は、全く父親としての実感がないため、どのように振る舞えばいいのか戸惑い続け、絶えず灯に頼らざるを得ない。恵一はおそらく、ずっと妻に頼って来たように、今度は家政婦

に家族の全てを任せようとしている。そのため、最終的に恵一が父親になり切ることに成功するまで、アンドロイド的で、両性具有者のような灯が、この家族にあつては、母親と父親の役割を両方とも補うという羽目に陥る。「女性的」と「男性的」と言われる機能を両方とも發揮する家政婦にこそ、この家族を救う力があるということになる。脚本家にこのような思想があつたかどうかは別にして、家族を保つには従来の「男は仕事、女は家庭」という役割分担ではなく、ジェンダー規範を超え、家族全員が貢献しなければ成り立たない、というメッセージを送っているドラマであるとも解釈できる。

阿須田家の父親を演じた俳優、長谷川博己はインタビュで、この「父親になりきれない男は、一般のお父さまを象徴している」(『家政婦のミタ』DVD Special)と述べている。そうであるなら尚更、『家政婦のミタ』で描かれる「成長していく父親」の表象も、ジェンダーの観点から分析されるべき重要な課題であろう。

父親が変わっていくと共に、阿須田家の子どもの態度にも多少の変化が見られるようになる。長女の結は「もう逃げたくないんです、強くなりたいんです」と宣言し、五歳の次女(末っ子)まで「みんなを守る強い子になる」と約束する(最終回)。

ドラマが始まった時点で、息子たちは、既に伝統的性役割の意識を持っているようであり、家事と家庭に関する事柄をすべて長女に押し付けていたが、最終的に四人の子どもたちは全員、家族の再生と灯の立ち直りのために力を合わせる。ここから、若い世代には男女のステレオタイプから自由になる見込みがあるというメッセージを送っている」と読み解くことも可能であろう。

ただ、たとえそうであつたとしても、『家政婦のミタ』は、近年放映された他のドラマに比べると、驚くほど伝統的な男女の生き方が再生産されていると言わざるを得ない。ちなみにこのドラマと同じく、最終回で四〇%以上の視聴率を獲得した二〇一三年のドラマ『半沢直樹』(TBS 二〇一三年)でも、「男は仕事、女は家庭」というパターン描写に終始している。妻が銀行員の夫のために自分の仕事に関する夢を諦め、内助の功で彼を支える、という設定になつてゐることは留意されるべきだろう。『ハケンの品格』(日本テレビ 二〇〇七年)の主人公の篠原涼子や本ドラ

マの主役の松嶋菜々子のような女優はインタビュに際し、自らのプライベートにおいては女優の仕事と育児をうまく両立していると強調している（LEE 二〇一二年、八〇頁、GRZIA 二〇一二年、一〇〇頁参照）。そんな時代であるのに、なぜ、こうしたドラマの中には妻の役割にのみ生きがいを感じる女性たちを登場させるのかという疑問が湧く。

東日本震災以降、男女の役割に対する意識の「保守化」が問題にされたが、二〇一一年以降、最も話題となり高視聴率を上げた二つのドラマにおいて、図らずも従来の型に嵌った男女の役割が描かれている。そこには、やはりジェンダーに関するバックラッシュが発生していると結論付けられるのではないだろうか。

第四章 『家政婦のミタ』と東日本大震災

宇佐美 毅

四章一節 『家政婦のミタ』の放送時期

二〇一一年一〇〜一二月期に放送された『家政婦のミタ』は、平均視聴率二五・二％、最終回視聴率四〇・〇％（ビデオリサーチ社、関東地区）という驚異的な視聴率をあげ、一種の社会現象ともなった。そのため、マスコミ各社がこの現象を取り上げた。たとえば、『朝日新聞』（二〇一一年二月一四日夕刊）や『読売新聞』（二〇一一年二月二四日夕刊）のような、通常はテレビドラマ作品を単独で取り上げることの少ない大新聞もこの作品の特集記事を掲載した。ここでは、松山珠美「母親層に共感広がる」（『朝日新聞』同上）、藤田真文「家族の反応が現実的」（『朝日新聞』同上）、碓井広義「話題のイベントに参加するような気持」（『読売新聞』同上）、上滝徹也「ホームドラマへの関心が高まっていた」（『読売新聞』同上）などのような、さまざま分析がなされていた。これらの分析はそれぞれ重要な指摘であるものの、二〇一一年末という時期に放送された作品であることの意味を含めて、さらに考察することが必要なのではないか。本論は、『家政婦のミタ』という作品が社会現象化した要因として、東日本大震災（二〇一一年三月一日）の年の暮れにこの作品が放送されたという時期の問題が実はきわめて重要であることを指摘し、その

観点から作品を考察しようとするものである。

四章二節 『家政婦のミタ』 高視聴率の要因

『家政婦のミタ』が二〇一一年に放送されたことに意味があるとしたが、もちろん、それ以外の年に放送されたとしても、このドラマ作品は視聴者から一定の評価を得たことであろう。たとえば、松嶋菜々子の久々の連続ドラマ主演ということや、『GTO』『女王の教室』などの脚本家・遊川和彦の作品であることも、視聴者から一定の関心をひいたであろう。また、市原悦子主演で長年にわたって人気番組だった『家政婦は見た』との関係を思わせるタイトルのユニークだったことも視聴者の関心を集めた要因にあげられる。ただし、それらは番組の初回を見てもらうための要因ではあっても、それで全一話を見続ける理由には必ずしもならない。実際に、『家政婦のミタ』第一〜四話の視聴率は一八〜一九%台であり、十分に高視聴率ではあるものの、最終回に四〇%を記録する作品になるとは、この時点で予想した人はあまりいなかったと思われる。第五話で二二%台の視聴率をとり、それ以降視聴率を上げていったことから、実際に放送された作品内容の何かが視聴者に支持されていたことがわかる。

『家政婦のミタ』の何が視聴者に支持されていたのか。その要因は複数考えられる。まずは多くの論者が指摘するように、この作品のミステリー（謎解き）的要素が後半の展開に関する期待を生み、後半にしたがって視聴率を上げていったという要因は容易に考えられる。

通常のテレビドラマは毎週一回約一時間の放送を繰り返すため、一度見始めたらほとんどの場合は最後まで見る映画や演劇に比べて、最後まで視聴者が見続けることが難しいメディアでもある。そのために、次回も見たいと思わせるための「ミステリー（謎解き）」要素は、テレビドラマにおいてしばしば用いられる方法である。登場した主人公・三田灯（松嶋菜々子）は、家政婦としては完璧であるものの、「承知しました」だけを繰り返す不気味な人物である。なぜこのような人物なのかという主人公像に関する「謎」、この後、三田灯と阿須田家に何が起こるのかというストーリー展開に関する「謎」、そして、こうしたドラマによって視聴者に何を見せたいのか、どのような作品を作りたいの

か、という制作意図に関する「謎」が併存する。こうした「謎」が視聴者の関心をひきつけ、次第に見る人が増えていったという説明は十分可能である。

だが、それだけの要因であれば、そのようなテレビドラマ作品はいくらでもあるのではないか。ミステリー要素の強い作品がどれも高視聴率をあげているわけではなく、それだけで『家政婦のミタ』の驚異的な高視聴率を説明することはできない。

もう一度、『家政婦のミタ』の各回視聴率を見てみよう。第一〜四話が一八〜一九%台、第五〜七話が二二〜二三%台。そして、三田灯の過去が次第に明らかになっていく第八〜一〇話に至って二七〜二九%台を記録し、最終回の四〇%に至る。この数字の変化は、単に謎解きを見たいというだけではなく、作品後半になって三田灯が自分の過去と向き合い、さらには阿須田家の人びとと交流することで過去を乗り越え、表情と人間性を取り戻していく過程を多くの人びとが注視していたことになる。『家政婦のミタ』の驚異的な視聴率を考えるためには、どうしてもこの点を考察する必要がある。

四章三節 三田灯と阿須田家の共通性

この課題を明らかにするために考えなければならないことは、三田灯はなぜ阿須田家だけで、自分の過去を明らかにしたのか、という疑問についてである。三田灯はプロの家政婦であり、阿須田家に来るまでも、いくつもの家庭で家政婦としての仕事をしてきている。しかし、彼女はそのどの家庭でも過去を打ち明けたことはないであり、だからこそ、阿須田家に来たときにも、表情もなく、考えることもなく、ただただ雇い主から言われるままに家政婦の仕事をしたようとしていた。

ところが、ドラマの展開が示すように、三田灯が阿須田家でだけその姿勢を変化させたのだとすれば、阿須田家の何かが三田灯のかたくな気持ちを動かしたことになる。そしてそれは、作中に描かれている阿須田家の特殊な事情であるのだから、その特殊な事情として考えられるのは、阿須田家が妻（母）を自殺によって失った家族であるとい

う事情でなければならぬはずである。

そもそも、三田灯と阿須田家とは、その境遇においてかなりの共通性を持っている。ドラマの最初の段階では死因は伏せられているが、阿須田家は妻(母)を自殺によって失っているし、三田灯はドラマの終盤において明らかにされるように、父親と夫と子どもを失っている。阿須田家はまだ妻(母)の死から時間が経っておらず、三田灯は家族を失って年月が経過しているという違いはあるものの、両者ともその傷から立ち直っていないという点でも共通性を持っている。

ドラマに描かれている家族を詳しく見ておこう。阿須田家とは、現在は父・阿須田恵一、長女・結、長男・翔、次男・海斗、次女・希衣の五人で成っている。恵一の妻・凧子の死は、作品冒頭では事故死(水死)とされているが、第一回末において、恵一が三田灯に対して、妻の死が事故死ではないことを打ち明ける。恵一と凧子は、過去に長女の結を妊娠してしまったために結婚したものの、恵一はその結婚を必ずしも喜んでいなかったことが示されている。実際に、近年になって恵一は同じ会社に勤める女性と恋愛関係にあり、そのために恵一が凧子との離婚を切り出したところ、その直後に凧子が自殺してしまったということが明らかになっていく。

また、三田灯の場合は、二度にわたって身内の死を経験している。まずは子どもの頃に溺れかけた灯を助けようとした父親があやまって溺死し、そのことで灯の母親から「お前のせいだ」と責められる。そして、大人になって結婚し、長男が生まれて幸せに暮らしていたものの、灯に強い恋愛感情を持つ異兄弟から逆恨みされ、家に放火された結果、夫と長男を失ってしまう。そして、そのことで夫の母親から強く責められ、「もう二度と笑うな」と灯は言い渡されることになる。

ここで重要なことは、三田灯が大切な家族の死に責任を負っているわけではないにもかかわらず、彼女自身が強い罪悪感を持っていることである。父親が溺死したのは事故であり、夫と長男が焼死したことは異兄弟の放火による。そのきっかけに灯がいたとしても、客観的に見れば彼らの死が灯の責任とはけっして言えないはずである。しかし、実の母親にも夫の母親にも灯は責められ、自分のせいで大切な人を不幸にするからもう自分の考えでは行動はしない、

と思うようになっていく。

四章四節 『家政婦のミタ』と「サバイバーズ・ギルト」

三田灯の持つているこのような感情は、「サバイバーズ・ギルト（生き残りの罪障感）」という概念を想起することによってさらに説明することができる。

「サバイバーズ・ギルト」とは、多くの人命が失われた事故や大災害で生き残った人に起こるトラウマ現象のことをいう。単なる恐怖の感情ではなく、自分にその責任がないにもかかわらず、「自分だけが生き残ってしまったて申し訳ない」「多くの人が命を落としたのは自分のせいだ」と強い罪悪感を持って自分を責めてしまうことに特徴がある。

この「サバイバーズ・ギルト」という概念をフイクション作品にあてはめて考えることを積極的に提唱してきたのは、文学研究者・国語教育研究者の野中潤である。野中は、特に戦後の国語教科書に掲載される小説教材にこの「サバイバーズ・ギルト」の要素が色濃く反映していることを分析し、そこに戦後の日本人の「多くの犠牲の上に自分たちの繁栄が成り立っている」という罪障感があることを指摘してきた²⁰。

こうした「サバイバーズ・ギルト」の問題は、国語教科書に『ころ』などの作品の採択が急激に進んだ戦後にあってだけではなく、現代の日本人にとっても身近で重要な概念であると考えられる。その理由の第一は、現代の社会が安全の確保された社会であり、突然身近な人に死なれることのないはずの社会であること。さらには、家族のありかたが核家族化し、死が身近になくなったことがある。大家族的な以前の家族形態であれば、年長者を順に見送っていくことが当たり前であったが、核家族化し、安全の確保された社会に生きている現代人にとっては、死がまったく身近ではなくなり、それだけに身近な人の死から受ける衝撃も大きくなっている。

さらに日本の特殊事情として考えられるのは、日本が毎年二万五千人以上の自殺者を出し続けているたいへんな「自殺社会」となっていることである。身近な人を自殺によって失うことは、事故や病気で人を失うことに比べて、「自分が何かしていれば助けられたのではないか」「自分ができるときをしなければならぬか」「自分が死なせてしまったのではないか」

という強い後悔の念を生むことになる。そして、その後悔の念が罪障感に変わることは自然な成り行きである。今の日本に生きている人びとには、自殺の危険と同時に、「自殺される」恐怖や「自殺された」罪の意識にもおびえなければいけない状況がある。

四章五節 現代日本社会と二〇一一年の意味

このような現象は、多くのフィクション作品にもあらわれている。

文学において「死」（特に自殺）は大きなテーマであり、それを描くときにはその人物の心情を詳細に丁寧に描かなければいけないという暗黙の了解のようなものがあつた。夏目漱石『こころ』などがその典型で、この国民的小説とも言える小説作品は、「なぜ自分は自殺するか」ということを延々と書き続けた小説とも言える。ところが、それに対応する現代文学は村上春樹であろう。彼の小説には多くの死者、それも自殺者が登場するが、その人々の気持ちはあまり描かれない。それよりもむしろ、自殺者によって残された人間の気持ち、他者の死をいかに乗り越えるかの方にはるかに重点が置かれて作品が描かれている。こうした傾向は、吉本ばななや江國香織といった現代作家たちにも共通するところがある⁽³⁾。

『家政婦のミタ』の三田灯は、夫と息子を死なせてしまったという、まさにこの罪障感を背負っている人間である。その罪障感に押しつぶされ、自分の生き方を放棄してしまっている人間と言つてもよい。そして、三田が家政婦として勤める阿須田家もまた、母親を自殺によって失つた家族であり、その夫と子どもたちは、妻・母親を自殺で失つたことの傷によって崩壊寸前になつた家族なのである。

しかし、その家族に三田があらわれることによって、大切な家族を失つた者同士が共鳴しあつて傷から立ち直つていく。一回から成るドラマをやや細かく見てみると、前半では三田灯の異様さが描かれるのと同時に、家族一人一人の問題が描かれる。希衣が「お母さんに会いたい」と駄々をこねる、恵一の会社での不倫関係が明らかになる、海斗が周囲のいじめにあう、翔が母親の死の真相を知つて動揺する、結が家族の状況に嫌気がさして駆け落ちしようとする

する…等々。灯はそのつど、言われた通りにだけ行動する家政婦としてそれ以上の対応を拒むが、本来は家政婦ではなく母親が対応すべき課題に何度も直面する。そのようなやりとりを何度も繰り返して、ドラマの後半の回では少しずつ三田灯に変化が生じてくる。そのもつとも顕著なあらわれは、亡くなった夫と子どもの姿を幻覚として見るようになることであり、それは、阿須田家の人びとの中で疑似的な母親役を何度もしてしまいそうになる中で、三田灯に生じた変化なのである。

妻・母を失って、その役割を三田灯に求めようとする阿須田家と、夫と子どもを失った後の心の空洞を阿須田家の人びとによって埋められようとしつつある三田灯。このように、三田灯と阿須田家の人びとは、どちらも身近で大切な人を失ったという心の傷を共有するが故に共感しあい、必要としあい、やがてその心の傷を少しずつ癒していく。その姿は、東日本大震災という未曾有の大災害を経験した多くの人びとの気持ちと重なるところがあつたに違いない。当時の人びとは、実際に身近な家族や友人を震災で失ったか否かにかかわらず、この大災害に打ちひしがれていた。そして、多くの人びとが、自分の責任であるかのように自分を責め、自分の過ちをつくごうかのようにボランテア活動やその他の活動にかりたてられていった。正に日本中が「サバイバース・ギルト」のトラウマ現象を共有するこのような状態に陥っていったのが、二〇一一年という年だったのである。

この『家政婦のミタ』の制作者たちが、そこまでを意図し、計算して作品を描いたとは思わない。脚本家・遊川和彦の次のインタビューを確認しておこう。

「震災があつて、これからみんなどうするのか？ 死者に対して僕らは心の折り合いをつけ、先に進まなければいけない。そこで、説得力を持つキャラクターとして自分たちよりも遥かに深い悲しみと喪失感を持っている三田が必要だつた」と三田灯の誕生秘話を明かす。「心が折れている時に、もういいよ、辞めちゃえ」つて言われた方が楽な時もあるでしょ？ 人間は弱いから、優しい言葉は疑うけど、冷たい言葉はすぐ信じちゃう。でも、その言葉を言う資格があるのは、誰よりも深い喪失感を背負つてそれでも歩いてきた人間だけです」(4)。

ここにありように、東日本大震災後に放送されるドラマとして、どのような人物を描くかはもちろん脚本家や制作者たちに意識されていたが、「サバイバーズ・ギルト」の説明から導かれるような、現代日本のあり方と二〇一一年の意味という点に関してまで意図していたとは思われない。その部分は本論の考察に基づいた意味づけであり、ドラマを見た人たちがみなそんなことを考えていたわけではあるまい。ただし、戦後の日本社会や日本人が抱えてきた課題と、それが二〇一一年の東日本大震災後に特に顕著になったことを背景として『家政婦のミタ』というドラマが受け取られたと考えれば、この作品が驚異的な視聴率をあげて社会現象となったことが説明できる。

『家政婦のミタ』の成功の背後には、こうした現代社会の病、現代人の苦悩があると考えるべきなのであり、そのような現代社会の課題をとらえたからこそ、この作品の問いかけには重みがある。こうした現象とその意味を明らかにすることも、テレビドラマ研究・フィクション研究が果たすべき重要な役割なのである。

第五章 テレビドラマ学際的分析の意義（総括）

本論文では、二〇一一年一〇〜一二月に日本テレビで放送されたテレビドラマ『家政婦のミタ』を共通の分析対象として取り上げ、言語学・ジェンダー研究・文学という三つの異なる研究領域の手法を用いて考察してきた。第二章は、言語的側面に焦点を当て、作品（テキスト世界）の中で描かれる言語行動が人物描写・ストーリー展開を担う様相を明らかにした。第三章では、「妻」の表象を中心に、テレビドラマの史的变化にも目を向け、人物描写に反映されるそれぞれの時代のジェンダー観というテレビドラマを取り巻く社会の分析を行った。第四章は『家政婦のミタ』と東日本大震災」と題し、作品と同時代の背景を生産者・受容者の双方に関わらせて分析し、さらには個別の作品を超えた普遍的な日本社会についての考察へと発展させた。

第一章で言及したように、本論文の内容は第一四回E A J Sヨーロッパ日本研究者会議で行ったパネル発表に基づ

いている。この会議は、ヨーロッパを中心に世界各国で日本研究をおこなう研究者が、分野を越えて研究成果を発表し、討議をおこなう場である。包括的なテーマを扱う基調講演がおこなわれるほか、地域・言語・文学・社会・メディア・経済・歴史・宗教・哲学・政治・国際関係・日本語教育など、さまざまな分野の研究者が集う。したがって、本パネル発表に関しても、多分野の研究者の参加を得て、さまざまな発言に触発されて活発な質疑応答がおこなわれた。紙幅の関係からその内容まで引用することはできないが、日本国内における細分化した学会組織では見るのではない、多分野の研究者の視点が交差する場として、本パネル発表が機能したことは間違いない。

多分野の研究成果が発表されるE A J Sであるが、メディア研究(Media Studies)のセクションが設けられたのは今回が初めてである。当該セクションで発表した本パネルは、従来はあまり取り上げられることの多くなかった日本のテレビドラマを三名の発表者が異なる視点から考察するというものであった。その成果は当日集まった多分野の研究者からおおむね意義あるものとして認められたと考えている。もちろん、質問の中には、必ずしも肯定的でない意見も含まれていた。三名の発表者は『家政婦のミタ』という作品の意味を最大限に抽出しようとしているため、そこまで作品の意義を拡大してとらえてよいのかという疑問が質問者の中にはあったように思われる。しかしながら、質問者たちが必ずしも『家政婦のミタ』を実際に視聴しているとは限らず、作品内容と三名の発表者の考察を総合的に受けとめてもらえれば、多くの疑問は解消するように思われる。今回の文章化にあたっては、討論で得た指摘にも配慮し、部分的に考察を補っている。その意味で、パネル発表時の質問者・発言者の意見をふまえて考察内容を更に前進させた成果を示したものが本論文であると受け取っていただきたい。

日本のフィクション作品の研究において、歴史の長い文学研究、演劇研究や、近年特に盛んになった映画研究などに比べて、テレビドラマ研究はまだ日も浅く、研究者も少ない。メディア研究セクションでの発表とそれを文章化した本論文が、テレビドラマの考察を通じて日本研究をさらに進展させる役割の一端を担うことができれば幸いである。

注

(1) 三田灯と三田タミの話し方と人物描写については、林(二〇一四)で取り上げたが、本稿はさらに分析を進め加筆したものである。

(2) 野中潤「定番教材の起源と生き残りの罪障感——「ころろ」「ごんぎつね」「夕鶴」「高瀬舟」ほか」、『学芸国語国文学』三九号、二〇〇七年三月)など。

(3) この課題については別のところで論じているので、詳しくは、宇佐美毅「村上春樹は日本文学に何をもたらしたか——解けない「謎」をめぐる」(『村上春樹と一九八〇年代』、二〇〇八年一月、おうふう)を参照していただきたい。

(4) 「脚本家・遊川和彦氏が語る」家政婦・ミタの生まれた理由」(ORICON STYLE)二〇一一年二月四日。
〈<http://www.oricon.co.jp/news/2004234/full/>〉

文献

岩男寿美子(二〇〇〇)『テレビドラマのメッセージ 社会心理学的分析』勁草書房

岩田ワイケナント、クリステイーナ(二〇一三)『テレビドラマにみるライフコースの脱標準化と未婚化の表象』田中洋美、クリ

ステイーナ・岩田ワイケナント、マールン・ゴツイク編『ライフコースのゆくえ 日本とドイツの仕事・家族・住まい』新曜社 一八四～二〇八頁

神尾昭雄(一九九〇)『情報のなわ張り理論 言語の機能的分析』大修館書店

金水敏(二〇〇三)『ヴァーチャル日本語 役割語の謎』岩波書店

GRAZIA(クラツィア)(二〇一三)「カバーストーリー 篠原涼子」『GRAZIA(クラツィア) 六月号』二〇一三頁

ゴスマン、ヒラリア(一九八八)「日独のテレビドラマ 夫婦の描き方を中心に」村松泰子、ヒラリア・ゴスマン編『メディアがとくるジェンダー 日独の男女・家族を読みとく』新曜社 四三～七七頁

Gössmann, Hilmaria (2016) Kontinuität und Wandel weiblicher und männlicher Lebensentwürfe in japanischen Fernsehserien (terebi dorama) seit der Jahrtausendwende. In: Mae, Michiko; Scherer, Elisabeth; Hütsmann, Katharina (Hg.) *Japanische*

Populärkultur und Gender: Ein Studienbuch. Wiesbaden: Springer Verlag. S.127-148

清水義範(二〇〇三)『日本語必笑講座』講談社

テレビドラマ学際的分析の試み(宇佐美)

- 日本語記述文法研究会編（二〇〇九）『現代日本語文法7 談話・待遇表現』くろしお出版
- 林明子（二〇一四）『言語運用における韻律の役割〈自然な〉日本語と〈不自然な？〉日本語』宋協毅、林樂常ほか編『日本語文化研究』五 大連理工大学出版社 二〇一〇一―二〇一〇六頁
- 村松泰子（一九七九）『テレビドラマの女性学』創拓社
- LEB（二〇一〇）『表紙の人インタビュー 松嶋菜々子さん』LEB 一月号』八〇頁