

Cinema Studies

映画研究

映
画
研
究
11

二〇一六年

日本映画学会

11

2016

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

映画研究

Cinema Studies

11号

2016年

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

編集委員会

- | | |
|-------|--------|
| 板倉史明 | 神戸大学 |
| 堀潤之 | 関西大学 |
| 田代真 | 国士舘大学 |
| 佐藤元状 | 慶應義塾大学 |
| 碓井みちこ | 関東学院大学 |
| 小原文衛 | 金沢大学 |

目 次

新藤兼人『母』にみる農婦の表象と不可視化される植民地主義 —— 乳房と足のショット分析から	片岡 佑介	4
親子映画と非劇場映画の新しい観客 —— 共同映画と映画センター	藤田 修平	22
日活ロマンポルノに映る〈海女〉 —— 郷愁を伴った野性のエロティシズム	小暮 修三	40
執筆者紹介		57
『映画研究』論文投稿規程		58
日本映画学会役員一覧		60

新藤兼人『母』にみる農婦の表象と 不可視化される植民地主義 ——乳房と足のショット分析から

片岡 佑介

広島出身者の新藤兼人は、1952年8月6日公開の『原爆の子』以来、『第五福竜丸』(1959)、『母』(1963)、『本能』(1966)、『触角』(1970)、『ドキュメント8・6』(1978)、『さくら隊散る』(1988)と断続的に原爆被爆に関する映画を製作した。これら新藤による原爆映画の重要な共通点として、『触角』までの5作品で乙羽信子が母親の役割を担う人物を演じていることが挙げられる。とはいえ、その役柄は一樣ではなく、特に『母』では中絶を試みた過去をもつ乙羽演じる民子が、三度目の結婚と息子の死を経て再び妊娠し、新たに子を産む決意を語るところで終幕となるように妊娠・出産や性の問題が問われている。

先行する批評が着目したのも本作の性や妊娠の問題であった。林玉樹は民子の「未整理の“生”の根底が揺り動かされ」た状態から、妊娠によって「母の心とからだは、調和を回復する」と読み解いており(51)、同様に滋野辰彦も「性の充足があり、愛を感じ、そして母になろうとする。民子の人生は美しい」と本作を評している(13)。新藤自身が『母』の前年の『人間』(1962)で「初めて「性」をテーマの一つにとりあげた」と語っているように(1993a:190)、『母』は新藤が母性と性を主題にした最初の作品だと位置づけられるだろう。

原水爆禁止日本協議会が発行した『原水爆被害白書』は、54年の第五福竜丸事件によって放射能が国民的な関心事となって以降、被爆者への結婚差別の原因がケロイドによる外形の問題から「遺伝」の問題に変化したと報告している(107-8)。66年には「胎内被爆者・被爆二世を守る会」が発足するように、この時期、妊娠・出産は原爆を巡る言説においても主要な焦点であった。

では、「生殖と産」が問題化していた時期に『母』は母性と性をいかに演出しているのだろうか。この点について、佐藤忠男の次の指摘は興味深い。

日本の農家の母親たちの、働いて働いて働きぬく生きかた。それに対するあわれみと賞嘆が、〔新藤の：引用者註〕ひとつの基本的なモチーフである。〔……〕おそらく、農婦は、彼にとって、ひとつの失われた理想像である。〔……〕新藤兼人は、「母」にいたって、労働と、家庭内における主婦の実力とによって支えられた、いわば農民的な健康なセックスというものを、都会の女のなかにも見出すようになるのである。(65-6)

既に新藤は『裸の島』(1960)で乙羽に「農家の母親」の役を演じさせており、一切の台詞を排した同作にて、乙羽演じる母はサウンド映画以前のサイレント映画の登場人物のように振る舞っている。だが『母』の民子は農婦ではない。引用した文章にて、佐藤は「田畑の上でセックスの真似事を演じて豊作を祈願する」「古い農民の祭儀」と『母』の工場^{こうば}でのセックスを類比して「農民的な健康なセックス」と称している(66)。しかし本稿の仮説は、佐藤にそのような連想を可能にさせたのは『母』に紛れもなく刻まれている農婦のイメージではないかということだ。以下論じるように、この農婦のイメージこそが本作にて性と母性とを分節化する結節点に置かれているのである。

以上の背景を踏まえ、本稿では『母』における性と母性の分節化に着目し、本作のテキストが女性身体の部分的なイメージによって女性に求められるジェンダー規範を二項対立的に構成していることを検証する。加えて『母』が『原爆の子』で理想の母を演出していた映画的手法を再構築して妊娠を演出していることを解き明かす。こうして構築される本作の母の表象が同時に植民地主義の問題を不可視化してもいることを、本作で暗示される朝鮮人被爆者への着目を通じて明らかにする。ではまず『母』の考察に先んじて、性が主題化される以前の『原爆の子』における母の構築の確認から始めたい。

I. 女教師の童謡——『原爆の子』

瀬戸内海の島で小学校の教諭を務める石川孝子は、夏休みを利用して故郷・広島を訪れる。原爆によって家族を失った孝子は、広島でかつて務めていた幼稚園の元園児たちのもとを訪ね歩く。以上が『原爆の子』の筋書きである。注目すべきは本作にて乙羽演じる孝子が、実母ではなく教え子たちの代理の母として理想化されていることだ。これには原爆後の家庭状況が関与しているだろう。『原水爆被害白書』によると、広島・長崎の被爆者 431 世帯を対象にした 59 年の調査では、約 4 割が「欠損家族」であったという (95-7)。特に原爆孤児は、広島市だけでも 2,000 人から 6,500 人にも及ぶといわれている。こうした戦後の家庭状況ゆえに、孝子は代理の母として理想化されたのだろう。

その孝子を、川本三郎は『青い山脈』(1949) の原節子、『二十四の瞳』(1954) の高峰秀子らとともに、「白いブラウスの似合う女の先生」という戦後日本映画の類型的なヒロインとして読み解いている (190-205)。白いブラウスの女教師を「先生の理想型」にして「心やさしい母親」と説く川本は、オルガンの伴奏で歌う彼女らの童謡が、戦争で傷ついた生徒に「慰藉と再生」をもたらすと指摘する (203-5)。川本がいうように本作で孝子は二度歌う。一度目はかつての同僚・夏江の家の場面だ。

広島を訪れた孝子は教え子の消息を尋ねるべく夏江宅を訪れ、昔の写真を眺める。すると何処からか子どもと女性の歌声が聞こえ、画面はオルガンを弾き歌う孝子と手拍子をする夏江、そして二人を囲んでお遊戯をする園児たちの姿にフラッシュバックする。現在のショットから跨って聞こえる歌声は、画面の孝子の唇の動きと同期しているため、過去時点でのインの声となる。その歌声を残したまま、画面は荒れ地で佇む現在の孝子と夏江にカットする (36:08-37:32)。この過去から現在へのショット推移では、孝子の歌声が連続して聞こえるのに対し、子どもたちの歌声は急に消えてしまう。ゆえに荒れ地に響く孝子の歌声は過去と現在の画面における差異、すなわち子どもたちの喪失に観客の目を差し向ける。つまり、ここでは原爆の被害がとりわけ子どもたちの喪失によって示されているのである。

続く最初の教え子・三平の訪問で、孝子は原爆症による三平の父の臨終に遭遇する。そこで孝子はお悔やみの言葉を述べるのだが、三平の母

は「悔やみを言うてもろうたけちゆうて、うちの人が生き返りますかい」と一蹴する。実母が健在のこの家では孝子は場違いな他人でしかない。こうした教息子との関係の転機となるのが、他でもない二度目の歌唱シーンとなる敏子の場面だ。

原爆孤児の敏子は戦後、教会に引き取られ白血病で余命幾許もない状態にある。その敏子にせがまれて、孝子は思い出の童謡《あした》を歌う。画面手前に背を向けて座る孝子が歌い始めると、両者を捉えていた画面はベッドに横たわる敏子の大写しへズームする。これに伴い孝子の歌がフレーム外の声に切り替わると、その歌声に何処からかハイプによる伴奏が重ねられる。すると画面は音声を維持したまま、ブランコに乗るもんぺ姿の笑顔の孝子とその膝で揺れる幼児の姿へカットする。そして歌声の鳴る中、再び儂げな表情で画面外の孝子を見つめる敏子のクローズアップへと戻る (48:55-50:15)。

最初の歌唱シーンと同様に、ここでも映像は現在の薄暗い病室と陽光に照らされた過去との間で断絶を示している。けれども、ここでは現在と過去とのショット推移の間で音声の状態に変化はなく、孝子の声は均質性を保っている。更にこの歌声は現在時点の音だが、孝子が背を向けているためリップシンクはしておらず、映像と音声の同期は曖昧に保たれている。ゆえに現在と過去とに跨って聞こえる孝子の歌声は、クロウディア・ゴープマンが映画音楽について指摘するように、「物語世界の時間と空間における各地点の間の境界」を「媒介」し、「ショット間の「裂け目」を埋め合わせることによって[……]「連続性」を供給する」(30,73)。その歌声をきっかけに、「白血病の少女²」敏子の視点によるフラッシュバックで、「心やさしい母親」のイメージに相違ない孝子の姿が映るのである。父の帰りを待つ母子の姿を詠った童謡詩人・清水かつらによる《あした》の歌詞は、このショットを母子のイメージとして読ませることに貢献するだろう。要約すればこのシーンでは、孝子の歌声が生み出すサウンドブリッジの「連続性」と、その歌声をきっかけに理想の母子像を想起する敏子のフラッシュバックといった音声と映像の相乗効果によって、女教師と原爆孤児の少女とによる疑似母子関係が郷愁的に構築されているのだ。

こうして理想の代理母の地位を獲得した孝子は、続く平太の家では姉の嫁入りを見送る彼の肩を不在の母に代わって抱き、映画のラストでは

石川家の元奉公人・岩吉の孫で、孤児収容所に預けられていた太郎を引き取り、島への帰りの船に乗り込む。以上のように『原爆の子』では、フラッシュバックと思い出の童謡の「媒介」によって、孝子が理想の代理母のイメージで表象され、幸福な幼年期が再生されている。では母性に加え性を主題化した『母』で、これらの手法がいかになら再構築されているのか次節以降で検討することにしてしよう。

II. 若い女の足／老いた母の乳房

『母』は、虚ろな表情の乙羽信子のバストショットに入道雲が二重写しになった印象的な画面から始まる。その画面が病室で抱き合う若い男女にカットすることで、乙羽演じる民子が向かいの病棟を窓越しに眺めていたことがわかる。民子は脳重傷を患い視力を失った息子・利夫を連れて病院を訪れていたのだ。診察を終えた民子が病院を出ると、彼女は眩暈に襲われる。その背後を病室にいた若い女が通り過ぎると、見る民子からの切り返して画面にはスカートから突き出た女の足とハイヒールが大写しになる。すると不穏な効果音が鳴り、民子の内面の声が「チカチカする」と語る。画面には宙を舞う光の粒との二重写しで道を歩く二人の女の足元が映る (02:11-05:40)。

以降も民子は利夫の病室で眩暈に襲われるのだが、その場面では民子の内面の声が「お前はきちがいになる。男と寝ないからだ」と語り、彼女を嘲笑うかのような姿の見えない女の甲高い笑い声が聞こえるように、民子の性生活が滞っていることが強調される。これら若い女に加え、更に別の眩暈の場面では杉村春子演じる民子の母・芳枝が登場し、勝手に民子の再婚話を進めたことで彼女と口論になる。その最中、民子がまたも眩暈に襲われると、再び光の粒との二重写しで原爆ドームや利夫の顔が映り、芳枝が「あの子のために」結婚して入院費を出してもらえと詰め寄る。すると、やはり民子の内面の声が「お前はあの子を堕ろそうとしたらろう [……] 殺そうとしたらろう」と自らを責める。このように『母』では眩暈の場面を通じ、民子を育児に縛られることなく恋愛を謳歌する若い女と自己犠牲的に息子に尽くすことを説く芳枝と対比することで、彼女の性と母性を焦点化している。問題はその両者の映され方だ。

冒頭場面のように、本作では若い女の足を映したショットが度々挿入される。特に民子の弟・春雄が女の足を眺める場面では、一度目は川の堤防に立つスカート姿の女の足を船底から、二度目は二階に立つスリッパ姿のバーのマダムを階下から、いずれも衣服の奥を覗くような仰角の主観ショットで眺めた後で、春雄は彼女らと情事に及ぶ。ところが、この二人の女は春雄以外の男とも関係を持っており、春雄は女を巡ってこれらの男たちに袋叩きにされる。そうした物語内容に加え、大写しや男性視線の仰角のショットで足が映されることによって、若い女は扇情的でエロティックなものとして演出されている。

他方の芳枝はどうだろうか。冒頭の病院に続く場面にて、民子と芳枝は利夫の入院費を巡って自宅で口論する。芳枝は、もはや二度の結婚で他家に出た娘である民子の無心は一顧だにせず、「春雄が学校へ行く金」には「一銭も手を付けません」と断言する³。争う二人の切り返しから、芳枝の顔を映していた画面がティルトダウンし、彼女のはだけた胸元とくたびれた下着が大写しになる。胸元を見る民子のクローズアップに「ずっと昔だった。お母さんはまだ若かった」と語る民子の内面の声が重なると、画面は居間でうたた寝をする浴衣姿の芳枝にカットする。やや低い位置に据えられた画面は芳枝を足元から見上げるような構図で捉えており、浴衣から足が覗いている。続いて民子の声が「母の体の一部、そこだけが動物のように生々しく生きていた」と語ると、画面には丸みを帯びた乳房が大写しになる (07:51-09:25)。

このように芳枝は、若い頃の豊かな乳房と比較される萎れた乳房によって表象されることで、養育の能力を失った老いた母であることを印象づけられる⁴——現に春雄は芳枝の期待をよそに大学を辞めてしまう。そしてこの老いた芳枝に対し、「ずっと昔」の若い母は足と乳房の両方で映されている。つまり『母』では、若い女を足のみで、老いた母を萎れた胸のみで映すことで性と母性とを極端に二分し、その片方しかもたない女を、男を破滅させる／息子に執着する男性にとって好ましくない女として構成している。その上で若い母を足と乳房、すなわち性と母性を兼ね備えた失われた存在として理想化しているのである⁵。

上の場面のようにフラッシュバックで母の乳房の喪失を示す手法を、新藤は既に『原爆の子』で試みていた。先述した夏江宅の訪問前に、孝子は原爆で死別した家族の墓を参っている。そこから場面は8月6日の

朝へとフラッシュバックし、孝子たち家族の通勤・通学の様子が映る。ところが、8時14分を指す時計が大写しになり秒針音が聞こえ出すと、画面には川辺等で遊ぶ子どもたちの姿が継起し、8時15分の直前のショットでは乳房を吸う赤ん坊が大写しになる。そして原爆投下後は、女学生たちの剥き出しの乳房に血が流れ、死んだ母の乳房に縋って泣き叫ぶ赤ん坊の姿が映る（12:05-14:52）。

こうした原爆の焦土での母子の姿は被爆者の証言で記憶に残る光景として語られるだけでなく、原爆に関する図像でも散見される。例えば共産党中国地方委員会がプレスコード下で密かに発行した機関紙『平和戦線』7号（1950年6月9日）には、従軍写真家・山端庸介が長崎で撮影した授乳中の被爆者の母子の写真が掲載されている（永田 117-9）。また峠三吉がガリ版で出版した『原爆詩集』（1951）の扉絵にも、四國五郎による黒焦げで授乳する母子の姿が描かれている（永田 150-4）。マリリン・ヤーロムによれば、母乳育児が推奨された18世紀以降、乳房は国家利益と結びつけられ、「乳母につながる「崩壊した」または「汚染された」乳房と、家族と社会の再建につながる母親の乳房」に二分されるようになり、ドラクロワの《民衆を導く自由の女神》（1830）のように、国家の表象として乳房の図像が多用されるようになったという（159-211）。これら原爆表象における乳房もまた原爆によって母国や母なる大地が被った惨禍を、傷ついた乳房によって表象していることは疑い得ない。

このように原爆の惨害による家族や社会の危機を乳房の毀損のみならず子どもたちの喪失によって予め示した上で、童謡の歌声で理想の母子関係を構築していた『原爆の子』と同様に、『母』でも映画冒頭で母の喪失が提示され、その喪失を埋め合わせるように民子が母となる。しかし、性が主題化された『母』では乳房に加え、そこに浴衣の足が追加されていた。新藤は『母』のシナリオに言及した際、多くの映画では「正しい意図を失って」性を見世物的に並べている」と批判する（1963:113）。上述の若い女の足は、まさにこの見世物的な効果を狙ったものだろう。ではこの見世物的な足は、いかに「正しい」足に変えられ、それがいかに民子の母化に作用するのだろうか。

Ⅲ. 農婦の足とオルガン

本作で民子は二つの異なる方法で若い母同様に足と胸が映される。その一つは工場でのセックスの場面だ。民子は結局芳枝に従い、殿山泰司演じる田島と再婚する。その田島の家の印刷工場での作業中、前景に座る田島のバストショット越しに後景に座っていた民子が立ち上がって田島の横に移動すると、画面は煙草を持つ田島の手元とスカートから突き出した民子の足元を大写しで切り取る。煙草を吸う田島と民子との無言の目線の切り返しの後、田島は民子にセックスを要求する。その田島からの切り返しで民子の汗ばんだ胸元が大写しになる (37:30-38:23)。大写しの足と田島の主観ショットによる胸元は、いずれもエロティックなものとして機能している。そのせいか田島と民子の性生活は、民子の内面の声が語るように「うまくいかない」。

このセックスの場面とは異なる足と胸が映るのが春雄のフラッシュバックシーンである。このフラッシュバックは映画序盤で展開された後、中盤でも広島平和記念公園を歩く春雄の回想として反復されるように (49:33-50:22)、意識的に強調されている。前節で述べたように本作の乳房と足の二分法に深く関与する春雄は、若い女とも老いた母とも不毛な関係しか結べない。では、その春雄に民子はどのように見られているのだろうか。

春雄のフラッシュバックは二つのシーンで成り立つ。最初は戦時中の疎開先での場面だ。雨の中、学校へ向かうあぜ道で機嫌を損ねた少年の春雄が、右左と交互に下駄を水田の中へ飛ばし、民子に何度も取りに行かせる。赤ん坊が母親にむずかるようなこの場面で、民子は女学生らしく三つ編み、セーラー服にもんぺという出で立ちなのだが、見る春雄からの切り返しで足元が大写しになることによって、田んぼに突っ込んだもんぺ姿の足のみがフレームに切り取られる。つまり画面には農婦の足のようなショットが構成されるのである⁶。続く場面では、更に昔のお医者さんごっこの光景が映り、木陰で幼い男児が横になった女兒の裸の胸に聴診器を当てている (21:35-23:15)。このように春雄のフラッシュバックでは、農婦の足と性の目覚めを象徴するお医者さんごっこの胸が民子に付与されているのである。

十五年戦争時の日本映画における「授乳」イメージを分析した池上玲子は、満州への農業移民事業を推奨した映画において、「母の乳房ではな

く、「豊饒の大地＝満州」そのものが「男児に栄養を与える」メタフォリックな乳房として表象されたと指摘する(119)。ヤーロムもまた先史時代から女性の乳房は第一に命を育む豊饒さの象徴であったと説く(13-29)。これらを踏まえれば、田んぼに立つ農婦の足は、性的な色合いを漂白された足であると同時に母の乳房が置き換えられたものとみなすことができる。物語内容にて民子が農婦であるか否かとは無関係に、あくまでイメージによって生成されたこの農婦の足こそが、佐藤忠男に「農民的な健康なセックス」を見出させたものであろう。以上のように民子は、若い女と老いた母を構成していた乳房と足の二分法を組み替えることで、これら嫌悪の対象となる女とは差異化された足と胸をもつ理想の母として表象されているのだ。

こうして農婦の足によって見世物的でない「正しい」足で視覚化された民子は再び田島とのセックスに臨む。印刷機の騒音の中、田島と民子が作業をしていると何処からかオルガンの音が聞こえる。機械を止め、二人は画面外の居間の方を眺める。画面にはオルガンを弾く利夫と田島の連れ子・咲子の歌う姿が映り、オルガンの伴奏で「親子のからす」の歌が流れる。歌の中、再び工場の二人が映ると、そこに「私はこの人を本当の気持ちで抱きしめたことがあるだろうか」と語る民子の内面の声が重なる。するとオフの音楽が聞こえ出し、フレーム外のオルガンの音色とハーモニーを奏でる。調和した音楽とともに民子は内面の声で「この人の子どもを産もう」と語り、田島をセックスに誘う。オフの音楽による「からす」の歌の変奏の中、民子の恍惚の表情が大写しになる(83:38-87:03)。

先述の場面と異なり、ここでは民子の汗ばんだ足と胸の大写しはなく、代わりに『原爆の子』で理想の母を構築していたオルガンと歌が登場する。このオルガンは春雄が利夫のためにマダムに借金をして買ったものだが、そのせいで春雄は彼女の情夫と揉め、挙句、男と刺し違えて他界する。その春雄の葬儀に続いて、上の場面が展開されるのである。これ以前の工場の場面では民子は外面の音である印刷機の騒音の中、内面の声で田島との齟齬を語り、セックスも邪魔が入り中断されていた。それがこの場面であまくいっただけではなく、ここでも音楽が「媒介」の効果を発揮しているのである。すなわち、物語世界外のオフの音楽が、田島と民子が聞く「からす」

の歌（物語世界内／外面の音）と調和することで、オフの音と同様に物語世界内に想像上の音源が映らない民子の語り（物語世界内／内面の音）との間を「媒介」し、外面と内面、田島と民子間の「裂け目」を埋め合っているのである。こうしてエロティックな足を失い、農婦の足を付与された民子の性は、新藤が「性の取引で出発した夫婦は、やがて愛の芽ばえをみつける」と語るように（1993b:23）、「愛」すなわち生殖目的の「正しい」性に制限されるのである。

しかしながら、民子と田島は再び音の境界に裂かれる。上の場面の直後、利夫の容態が急変し民子は息子を失う。ところが彼の死後、工場で作業中の二人のもとに再びオルガンの音が響く。居間の方を一心に見つめる民子に対し、田島は怪訝な表情を浮かべる。すると画面には無人のオルガンが映る。にもかかわらず音は変わらず聞こえる。民子が「利夫ちゃん」と呼び、居間に上がるとオルガンの音は止む。しかし民子は、あたかもオルガンの伴奏が聞こえているかのように首で拍子を取りながら「からす」の歌を歌う。田島が「民子！」と叫ぶと民子は頭を抱え倒れる（92:38-96:15）。言うまでもなくこのオルガンは民子の幻聴であり田島には聞こえていない。『原爆の子』ではまず聞こえない歌で子どもの喪失を意味づけ、続いて童謡の歌声の「媒介」によって幼年期の母子像が再生されていたが、『母』ではその順序が入れ替えられている。そして歌による再生の代わりに、続く場面で民子の妊娠が発覚し、彼女は子を産む決意を語るのだ。

芳枝と二人きりの病室で民子は手を眺める。この手を眺める仕草は、被爆者にとって手に斑点が出ていないか原爆症の発症を確かめる動作を意味していた。だが本作では民子たちの被爆体験の有無は明言されない。物語内容から判断すれば、民子と春雄は疎開しているので少なくとも直接被曝はしていないとみなせる。けれども先の幻聴の直前、天井を見つめる民子からの切り返しで、向日葵が燃えるショット⁷と放射性降下物を暗示する例の光の粒とが短く提示されることや、冒頭の民子の顔と窓ガラスに反射した雲との二重写しのショットの内の一つが、あたかも民子の顔半分をケロイドが蔽っているように見えることなどから⁸、本作では農婦の足と同様にイメージにおいて彼女の被曝が暗示されていると考えられる。

こうした曖昧な演出の背景には当時の「遺伝」や原爆症を巡る状況を指摘できるかもしれない。広島大学の病理学者であった杉原芳夫は66年の講演で、放射線による人体の遺伝学的影響に関する過去の統計資料から、被爆者と非被爆者との間で突然変異発生率に有意の差はないと結論づけ、「被爆二世が、白血病になりやすい体質」であることは一定認めながらも、「原爆症即白血病」といった偏見による被爆者への差別を戒めている(121-31)。その一方で杉原は、治療法の解明や被爆二世も含めた医療保障の要求のためにも被爆者の「病気や病的現象はすべて、原爆と関係があるものとして」調査研究を行うことの必要性をも説く(124-5)。民子の被爆体験が明言されないのは、これら医学と社会保障と差別を巡る複合的な状況と被爆者の不安とが反映されてのことかもしれない。しかし『母』ではこれらの問題には直接言及されず、イメージによって民子の被爆が示唆されたまま、民子は全てを受け入れるように見つめていた手を腹に当て、「死んだ利夫も〔……〕田島もここに入っとるんよ。私は何もできない女だけど一人の命を産むことはできるわ」と宣言するのである。

以上のように『母』では好ましい女と好ましくない女を峻別する乳房と足の二分法と、『原爆の子』で用いられていたフラッシュバックによる理想の母の形象化、および音楽の「媒介」効果によって民子が農婦として視覚化され、妊娠に至る。だが、この理想の母の構築には同時に不可視化の力が潜んでいる。最後にこの点についてコンテクストの観点から検討したい。

IV. 不可視化される植民地主義

前節では民子が田んぼの足のショットによって、佐藤忠男が新藤の「失われた理想像」とする農婦の姿で表象されていることを検証した。この農婦を「失われた理想像」として捉える心性は、恐らく当時の(男性)知識人たちにとってある程度共有された意識であっただろう。

九州の炭坑でサークル運動を展開していた詩人・谷川雁は、「農民と詩」(1957)で「日本の民衆の大部分は農民の出身」であり「農民は労働者階級をはじめすべての勤労階級に対して母親としての地位を主張することができる」と記している(110-1)。当時「前衛党の組織性により農民の

正常な感性を土台として国民の感覚を再建」(111)する必要性を説いていた谷川は、同論考にて「脱走した四人の娼婦たち」が「革新派の市議や労働幹部」から即座に後援の約束を取り付けるさまを見て、最初「女郎の手管」かと疑ったものの、それが「貧農の娘たち」の「古い優しさ」に満ちた「階級への愛と個々の性愛を結ぶきずな」であったことに思い至り、「遠い昔の共同体の幻し——を見た」と結ぶ⁹ (115-6)。春雄の主観ショットで農婦の足を切り取り、民子の性を「正しい」性に限定していた『母』や、「都会の女のなかに」「農民的な健康なセックス」を見出す佐藤もまた、谷川と同じ視線を共有していただろう。

原爆症の「遺伝」や被爆二世が問題化していた当時、子を産む母を改めて理想化するにあたって農婦の表象が用いられた背景には、こうした労働運動や共同体を巡る言説における「失われた理想像」としての農民的な母の像が作用していたと考えられる。けれども『母』での農婦の表象は、本稿が検討してきたように男性にとって好ましくない女を身体表象によって予め措定し、その嫌悪の対象となる身体との差異化によって生成されていたことに注意を払う必要がある。谷川もまた「女郎の手管」を否定することで「貧農の娘たち」を抽出していた。こうした女の排除に基づく男性たちによる「伝統的」なジェンダー規範の再生産に加え、本作の母の構築には、より目立たないかたちで更に別の包摂と排除が働いている。ここで包摂／排除されるものとは、殿山泰司演じる田島が朝鮮人だということだ。

田島が朝鮮人であることは、結婚後、民子が芳枝に「田島が朝鮮人だってこと言わなかったわね」と言及する場面を除き一切触れられず、彼の来歴や被爆体験の有無も不明なままである。小川徹は「朝鮮人の血がまじわることによって新しい受胎が行われ」たことを「混血しなければ平和の基礎はつくられない」と評価する(24)。確かに朝鮮人被爆の実態調査や援護運動等が本格的に着手されるのが60年代後半からであることを思えば、60年代前半の時点で原爆映画に在日朝鮮人を登場させたことの意味は大きい(管見の限り、本作が原爆映画に在日朝鮮人が登場する最初の事例である)。だが、本作が「平和の基礎」を築いているかには疑問が残る。

75年に結成された「広島県朝鮮人被爆者協議会」の会長・李実根は、多数の朝鮮人が「軍都ヒロシマ」に集められた根本要因に、1910年の「韓・

日合併」以降続く「日本帝国主義の植民地政策」を指摘する(179-184)。39年の「朝鮮人労働者内地移住の件」の通牒および44年の徴兵制施行により広島市の朝鮮人人口は急増し、原爆投下時には約5万人の朝鮮人が爆心地から4.5キロ以内に居住していた。その内3万人が死亡もしくは行方不明になったと推定されている(183-6)。朝鮮人被爆者は被爆者であることに加え、朝鮮人であることによる二重の差別に晒され、素性を隠す者も少なくなかった(朴 29-33)。また、原爆医療法(1957)や原爆特別措置法(1968)には国籍条項がないため在日朝鮮人被爆者にも平等に適用されはしたが(在外被爆者は不適用)、集住地区で被災した朝鮮人にとって被爆事実の証人の確保が困難であったことに加え、65年の日韓基本条約まで国民健康保険が適用されなかったため(朝鮮籍は70年代以降)、本来同法の適用には保険は不要だったにもかかわらず窓口で差別されることもあったという(中島 540)。

永田浩三は「広島は日本人の被害しか目に入っていない」との俗説に対し、49年の日鋼争議やそれを起点に峠三吉らが行っていた初発の運動に朝鮮人も参加していたという重要な指摘をしている(88-106)。だが、その後「唯一の被爆国」言説が形成されるに従って、朝鮮人を含む外国人被爆者の存在や戦前の日本の帝国主義・植民地主義が不問にされてきたこともまた事実だろう。本稿にとって重要なことは、新藤兼人がこれら朝鮮人の置かれた戦後の状況を決して認識していなかったわけではないということだ。

新藤は62年放送のテレビドラマ『死ぬほど逢いたい』の脚本を担当し、同作の主人公で玄界灘から密入国した朝鮮人・李紀芳に日本生まれの自分になぜ日本の国籍がないのかと問わせている(1962:111)。周知のように「韓・日合併」で国籍上「日本臣民」とされた朝鮮人は、戦後47年5月2日(日本国憲法施行の前日)の外国人登録令で「当分の間、これを外国人とみなす」と規定された後、サンフランシスコ講和条約発効に伴い、法務府民事局長の通達によって一方的に日本国籍を剥奪された(遠藤 163-71,237-49)。創氏改名した「木下花子」という名をもち「日本人と変わらない」流暢な日本語を話す李は、戦後一度朝鮮に帰ったのか52年に密入国し、逮捕・強制送還後——その際、大村収容所で父を亡くしている——、日本人の「夫」(入籍はしていない)に会うべく業者に高い渡航費を払い、劣悪な環境の密航船で再入国するも再び逮捕される

(1962:111)。着目すべきは、この李を演じているのが他にもない乙羽信子だということだ。本作で李=乙羽は、独房にて何度も呟くように民謡《アリラン》を歌っている¹⁰。

新藤が『母』の撮影時、作中で芳枝が住む原爆スラムに朝鮮人がいたことを記してもいることを考慮すれば(2005:103)、朝鮮人被爆者は新藤にとって決して無視できない存在であったと思われる¹¹。田島に物語上ほとんど意味をなさない朝鮮人という設定を与えたのも、一面では新藤の問題意識の表れとして見ることもできなくはない。しかしながら、本作の田島の存在は、民子の妊娠に必要な男性の性を提供すると同時に、「農民的な健康なセックス」がそこに見出されるべき「労働者階級」や「都会の女」の性質を民子に付与すべく、工場の印刷機を操作する民子の手の大写真を度々映させるためにこそ召喚されているに過ぎない。その手を民子は腹に当て、「死んだ利夫も〔……〕田島もここに入っ」と述べていたのである。このように田島もまた理想の母の構築に取り込まれつつ排除されている。少なくとも本作では、朝鮮人(被爆者)の当時の状況や植民地支配に対する日本の責任ないし軍都・広島存在は、理想の母の影で等閑視されている。

朴壽南のドキュメンタリー映画『もうひとつのヒロシマ——アリランのうた』(1987)の中の一場面では、オフで民謡《アリラン》が流れる中、子どもを抱えた白いチマ・チョゴリ姿の女性や土地測量をする警官等を映した農村の白黒写真が画面に継起する。そして、これらの写真に女性のナレーションが「植民地朝鮮」で「土地を奪われ、農業に破産した農民たち」が「日本資本」に安い労働力として買い叩かれ、「若かった父や母たちは玄界灘を渡って来た」と解説を施す(11:40-12:43)。つまり、谷川や佐藤の論考では前プロレタリアートないし日本の共同体の土台に位置づけられる「大地から追い出された農民」(谷川 110)は、ここでは「植民地朝鮮」から「日本資本」によって買い叩かれた朝鮮人の父母といった全く別の文脈で読み解かれ、もんぺではなくチマ・チョゴリ姿の農民の母が失われたものとして表象されているのである。このシーンに顕著なように『母』の農婦の表象は、国民国家の枠内でのみしか流通し得ない。にもかかわらず、その構築に朝鮮人・田島が与しているという矛盾によって、『母』の理想の母はその内部に裂け目を内包しているといえるだろう。

原爆を巡る言説において生殖の問題が焦点化されていた時期の作品『母』では、以上のように原爆被爆の問題は暗示的にしか示されず、代わって乳房と足の二分法によって農婦のイメージを生成し、「正しい」性と母性を兼ね備えた理想の母を構築していた。その構築にあたって好ましくない女と朝鮮人・田島とが包摂／排除されていたことは本稿で論じた通りである。2015年に山田洋次監督、吉永小百合主演の映画『母と暮らせば』が公開されたことは記憶に新しいが、同作は原爆映画において未だなお母の表象が希求されていることを如実に物語っている。原爆映画の歴史において、一体、母がいかにかに構築され、何を不可視化しているのかを検証する営為は、今日に至ってもアクチュアリティを失ってはいない。

註

- 1 映画における「生殖と産」の問題については、木下千花が近年提唱している「妊娠映画」批評の試みから多くの示唆を得た（木下 2012;2016）。
- 2 加納実紀代は、50年代を通じ大衆メディアにおける代表的な被爆者表象が、「原爆一号」と呼ばれた吉川清から「原爆乙女」を経て、55年に12歳で他界した佐々木禎子に象徴される「白血病の少女」へ移行したと指摘する（96-103）。男性のケロイドから「白血病の少女」への段階的な移行について、加納は「原爆表象は〔……〕女性性をつよめることで、無垢なる被害者性を構築してきた」と結論づける（104）。
- 3 江藤淳は、息子に教育を施す一方で「押しつけがましい」までの愛で息子を拘束する母と、その母の出世への期待を裏切ることで密かに母との二者関係を維持する息子とによる「母子密着」を問い、昭和30年代の文学にその崩壊の兆候を読み取っている（4-33）。芳枝と春雄にもこの「母子密着」を指摘できるだろう。江藤の議論を発展的に継承した上野（1994）も参照されたい。
- 4 『鬼婆』（1964）では、乙羽演じる姑の乳房と吉村実子演じる嫁の乳房とが同一フレーム内で映される。なお、本稿の女性のジェンダー規範と乳房の表象に関する考察は、ペスト流行下でのキリスト教図像における乳房について検討した新保（2011）に多くを負う。
- 5 新藤は母の乳房の思い出を次のように書く。「母が胸をひろげると、しめったような独特の匂いがして、乳房へかぶりつくまえに、まず幼児のわたしを甘

- く酔わせた。フロイトは、幼児期に現れる男の最初の性の願望は、母の乳房に吸いつく感覚にはじまるといっているが、わたしはさんせいである。母に乳房に吸いついた子どもを、まったく体をひらいて迎え入れ、ときには股の間へすっぽりかかえこんでくれる」(1993b:13)。
- 6 このエピソードは新藤自身と4歳年上の姉との実体験が元になっている(新藤 1994:38)。
 - 7 『原爆の子』の原爆投下場面には萎む向日葵が映る。
 - 8 『触角』で乙羽信子は一児の母「石川民子」と、米兵相手の娼婦・ユキの二役を演じているのだが、被爆者のユキは顔半分がケロイドに覆われている。
 - 9 以上の谷川雁「農民と詩」における「貧農の娘」に関する読解は、表象文化論学会第10回大会(早稲田大学、2015年7月5日)での西亮太の発表「異族」との連帯のために——森崎和江の労働運動論と「エロス」のゆくえ」から多大な示唆を得たものである。
 - 10 田村孟はこの《アリラン》と比較して、『母』の「からす」の歌を「身の不運を慰め」「庶民の運命感に回帰するだけ」と批判している(53)。
 - 11 『ドキュメント8・6』で新藤は「広島県朝鮮人被爆者協議会」の会員にインタビューを行っている。

引用文献リスト

- 池上玲子「『聖戦』論理の構築」、山崎明子／黒田加奈子／池上玲子／新保淳乃／千葉慶『ひとはなぜ乳房を求めるのか——危機の時代のジェンダー表象』(青弓社、2011年)、94-129。
- 上野千鶴子「『母』の戦後史」、『近代家族の成立と終焉』(岩波書店、1994年)、195-223。
- 遠藤正敬『戸籍と国籍の近現代史——民族・血統・日本人』(明石書店、2013年)。
- 小川徹「新藤兼人は『母』で何を描いたか」、『映画芸術』11巻12号(映画芸術社、1963年)、22-4。
- 江藤淳『成熟と喪失——“母”の崩壊』(河出書房新社、1967年)。
- 加納実紀代『ヒロシマとフクシマのあいだ——ジェンダーの視点から』(インパクト出版会、2013年)。
- 川本三郎『今ひとたびの戦後日本映画』(岩波書店、2007年)。

- 木下千花「妻の選択——戦後民主主義的中絶映画の系譜」、ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編『「戦後」日本映画論——九五〇年代を読む』（青弓社、2012年）、143-70。
- 『欲望の演出と妊娠の身体』、『溝口映画論——映画の美学と政治学』（法政大学出版局、2016年）。
- 原水爆禁止日本協議会専門委員会編『原水爆被害白書——かくされた真実』（日本評論新社、1961年）。
- 佐藤忠男「新藤映画の深層を探る」、『キネマ旬報』45巻1号（キネマ旬報社、1967年）、62-7。
- 滋野辰彦「妻と母と性——新藤作品の人間と愛」、『シネ・フロント別冊』1号（シネ・フロント社、1977年）、12-3。
- 新藤兼人「死ぬほど逢いたい」、『シナリオ』18巻11号（シナリオ作家協会、1962年）、108-21。
- 「母」、『キネマ旬報』349号（キネマ旬報社、1963年）、111-27。
- 『新藤兼人の足跡1 青春』（岩波書店、1993a年）。
- 『新藤兼人の足跡3 性と生』（岩波書店、1993b年）。
- 『新藤兼人の足跡2 家族』（岩波書店、1994年）。
- 『新藤兼人原爆を撮る』（新日本出版社、2005年）。
- 新保淳乃「都市秩序の再生」、『ひとはなぜ乳房を求めるのか』（青弓社、2011年）、131-70。
- 杉原芳夫「原爆と医療——被爆者の立場にたつ医学者からの報告」、家永三郎／小田切秀雄／黒古一夫編『日本の原爆記録14』（日本図書センター、1991年）、118-33。
- 谷川雁『原点が存在する』（弘文堂、1958年）。
- 田村孟「「母」における歌の契機」、『映画芸術』12巻1号（映画芸術社、1964年）、52-3。
- 中島竜美編・解説『日本原爆論大系3——原爆被害は国境を越える』（日本図書センター、1999年）。
- 永田浩三『ヒロシマを伝える——詩人・四國五郎と原爆の表現者たち』（WAVE出版、2016年）。
- 朴壽南『もうひとつのヒロシマ——朝鮮人韓国人被爆者の証言』（舎廊房出版部、1983年）。

- 林玉樹「母」、『映画評論』20巻12号（映画評論社、1963年）、50-1。
ヤーロム、マリリン『乳房論——乳房をめぐる欲望の社会史』（原著1997年）平石律子訳（筑摩書房、2004年）。
- 李実根「被爆朝鮮人問題と「朝被協」」、『日本原爆論大系3』、178-197。
『原爆の子』新藤兼人監督・脚本、乙羽信子／滝沢修／宇野重吉出演、近代映画協会・劇団民藝製作、1952年（DVD、角川書店、2001年）。
- 『母』新藤兼人監督・脚本、乙羽信子／杉村春子／殿山泰司出演、近代映画協会製作、1963年（DVD、角川書店、2001年）。
- 『もうひとつのヒロシマ——アリランのうた』朴壽南監督、アリランのうた製作委員会／青山企画製作、1987年（DVD、2013年）。
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press. 1987.

親子映画と非劇場映画の新しい観客 ——共同映画と映画センター——

藤田 修平

はじめに

テレビの普及によって映画館の入場者数は1960年からの10年間で約4分1に急減し、70年代を通して回復することはなかった。高度経済成長期を経て、テレビは消費社会の中核メディアとなる一方で、映画は暴力と性表現に頼り、消費の中心となった家族を遠ざけ、周辺的なメディアへと自らを追いやっていく。60年代後半から70年代にかけてのこうした劇映画の変容や大手映画会社の経営戦略については、映画研究者や批評家、当時の関係者によって幅広く論じられてきた。その一方で(映画館以外の場所で上映される)非劇場映画に対しては十分な関心が払われてきたとは言えない。非劇場映画は学校や官公庁、企業、視聴覚ライブラリー等に納入される短編映画と一般の観客を対象として興行が行われる映画に分けられるが、後者に関して小川紳介、土本典昭、原一男といった映画作家は批評の対象となったものの、大規模な興行を展開した共同映画や(共同映画の倒産を踏まえて誕生した)映画センターについて当事者以外の評論家や映画研究者が論じたことはほとんどなかった。

共同映画は日本共産党の綱領に基づいて、映画を娯楽や芸術としてではなく「大衆運動や労組の闘いの武器」(坂斎 二十五年 33)として捉えてきた。ベトナム戦争が泥沼化し、70年安保に向けて学生運動が高揚するなかで、『チョンリマ』(1964)、『キムドン』(1965)、『不屈の人々』(1966)といった話題作を提供したが、1966年と71年に倒産。2回とも再建されたが、その反省から(共同映画とは異なる)全国的な映画配給組織として映画センター(全国連絡会議)が72年に発足した。もしこの二つの配給組織を通して、60年代後半から70年代の非劇場映画の歴史を振り返ったとき、労働組合に依存した興行に代わって、親子映画が登場し、文化ホール、公民館、体育館といった会場での小規模な興行が各地で行われ、

あたかも非劇場映画の時代が到来していたかのような印象を受けるのである。

これまで親子映画は当時者である教師や母親によって、親子読書運動やおやこ劇場などととも地域の(児童)文化運動としてその意義が訴えられ、後には「地方の時代」の言説の一部となった。しかし、親子映画が映画批評や映画評論の対象となったことは稀で、映画産業(配給会社や製作会社)に与えた影響などが論じられたこともない。さらに映画センターの設立を理論的に主導し、顧問に就任した山田和夫や山形雄策が戦後の自主製作・自主上映の歴史の上に映画センターを位置づけた時、親子映画はその歴史から排除されたのである。その結果、親子映画は映画史の言説から切り離される形で存在してきた。

本稿では1975年に共同映画埼玉出張所が映画センター(埼玉映画文化協会)に鞍替えた出来事に注目し、親子映画が公立小学校を通して女性や子供を中心とした地域の観客を生み出し、労働組合に依存してきた非劇場映画を大きく変化させたことを論じていく。

I. 共同映画の倒産と初期の映画センター

後述するように1966年に親子映画を始めたのは共同映画であったが、それは周知的な事業に過ぎず、映画センターも設立当初は関心を寄せなかった。親子映画による変化を考察するにあたって、共同映画の倒産から映画センターの初期の状況までを振り返る。

共同映画の前身は労働組合映画協議会(労映)であり、終戦直後に労働争議が頻発するなかで「日映演、全映、国労、日教組、全造船、炭労、海員、全繊維、全銀労、等の代表によって」(共同映画縮刷版1985→1990 150)組織され、16ミリ映画やスライドを製作し、組合員や社会に向けて宣伝・啓蒙するために映写活動を行ってきた(同 150-151)。代表取締役の坂齋小一郎は『映画に生きる』にあるように、戦前の新興キネマの労働争議に関わった(それゆえ名声を得た)日本共産党の活動家であり、共同映画は「民主的な映画の配給専門企業体としては唯一」(坂齋 座談会 25)として、労働組合が出資する映画の製作から配給、興行まで関わった。そのなかでも製作資金の回収が主要な業務となり、製作者寄りの組織と

して、興行は読売ホールといった大都市の大ホールを中心に行い、(映画ごとに異なる政治的スローガンを掲げて) 協力関係にある労働組合に組織動員をかけ、効率的な回収を目指した。ただ、60年代後半にはその手法は有効ではなくなり、話題性のない映画には動員が効かず、大きな損失を出すようになる。71年に倒産した時、都知事選挙に関する『対決71』やわらび座の農民一揆の舞台劇を扱った映画『鬼剣舞 ふるさとと祖国のうた』の興行に失敗したとされるが(縮刷版1985→1990 153)、所得も上がり、レジャー産業が発達するなかで、娯楽性と話題性に欠ける映画に男性勤労者を休日に動員することが困難になっていたと言える。

こうした共同映画の配給・興行の手法に鑑賞団体である各地の映画サークルは批判的であった。その結果、都道府県単位に一つの映画センターを設立し、その下に基礎センターを置くという新しい配給組織の構想が生まれてくる。それを提唱した山田は「中央集権的な配給方法をとることが多く、映画要求を実現しようとするさまざまな大衆運動を金を出すスポンサーか、券を売る手足としか考え」(山田 映画センター30号5)ていないと共同映画を批判し、また山形も「労働組合その他の民主団体は、映画動員の機構ではないし、必ずしも映画運動そのものに協力支援するとは限りません」(山形 映画センター 7)と述べた。そして「その地域に関してはそのセンターにいかなければどこのプロダクションも、メジャーですらどうしようもないという状況を作りだすのが当初の目標」(山田 映画100年 18)とされた。つまり、映画館の減少を好機と捉えて、各地の映画サークルを拠点として、地域密着型の非劇場映画の普及網を全国にはりめぐらせる構想が打ち出されたのである。その拠点に映画を提供するのが映画センターであり、映画サークルとは車の両輪であるとされた。このとき娯楽性の低い映画が共同映画の倒産の原因であったとは考えられていなかったことは注目に値する。

映画センターは1972年に全国の連絡会議を立ち上げた後¹、「統一普及作品」として全国的な映画配給を展開していくのだが、第1回に選ばれたのは『サイゴンの少女ニユン』『九三高知のたたかい』であり、「ベトナム人民支援」の闘いに映画の面から貢献する(『映画センター』5号1)ことを目標とした。これを見れば、映画センターは娯楽性のない政治映画という点で共同映画と変わりはなく、違いは配給方法(大都市の大

ホールか地域密着の上映会か) でしかないことがわかる。その翌年には『シベリア物語』『レーニンの三つのうた』『教科書 100 年』『小選挙区制』『ルシア』が統一普及作品に選ばれた(『映画センター』17号3)。しかし、娯楽性に欠けた映画は映画サークルでも歓迎されず、『レーニンの三つのうた』(ジガ・ヴェルトフ、1934)については「現在、制作費の四〇%が回収されたにすぎません。また、上映をした地域では、上映経費も出ずに、赤字になったところが、大半をしめているのが実情です」(同3)とあり、(教科書問題を扱った)『教科書 100 年』は「全国映画センターの関係で二五本販売されましたが、購入したセンターの中には、十分活用できず、購入費の半分も回収できないところもあります」(同3)という惨状で、各都道府県の映画センターの経営は低迷していたことがわかる。こうした状況を一変させたのが親子映画だったのである。

II. 親子映画の誕生——公立小学校が介在した非劇場映画

最初の親子映画の上映会は1966年8月に埼玉県大宮市で行われた「親と子の名画劇場」であり、ソビエトのアニメーション映画『せむしの仔馬』(A・スネシュコボロツカヤ/V・グローモフ、1949年)が上映され、土日の2日間で4,500名の観客を集めた(砂村 あゆみ 24; 埼玉親子映画ニュース9号12)。それは共同映画埼玉出張所が大宮市の教職員組合、同市の視聴覚ライブラリー、大宮子ども会連盟に企画を持ちかけ実現したものであった(砂村 徒手 15-16; 山口 168-169)。

このとき「チラシ、割引券は休み直前、現場教師から市内一八、〇〇〇人の児童すべてに手渡された」(砂村 あゆみ 24)だけでなく、「子供会連盟に加盟する町内、団地の子供会役員は、独自の宣伝、団体鑑賞の募集など、自発的に取り組みました」(同24)とある。その結果「映写開始二時間前から子供たちの行列が出来、三日間、延五回上映を行い、四、五〇〇人をこす動員に成功した」(同24)のである。すでに子ども会等の関係諸団体に協力を求めるという特徴が見られるが、ここで注目したいのは(地域全域を網羅する形で配置された)公立小学校を通して、地域全域(この時は大宮市全域)の子どもを持つ家庭に宣伝が行われたことであり、各地域の小学校の教諭が上映会に参加したことである。後に

はちらしや割引券の配布だけでなく、予約券の購入と引き渡しまでも学校で行われるようになる（同じ時間帯に観客が集中することを避けるために、鑑賞時間をあらかじめ決めておくことが目的でもあった²⁾。

この成功によって、共同映画は日本各地の視聴覚ライブラリーへ販売する目的で太郎座と共同で製作していた16ミリの人形劇『竜の子太郎』（1966年）をレンタルに切り替え、親子映画第1作と銘打って、11月に春日部市と川口市で行われた教職員組合主催の上映会に投入した（あゆみ24-25）。この映画は同年に豊島区でも上映され、東京都では共同映画本社が日本子どもを守る会、東京母親連絡会、都教組の4者で「親子映画運動推進連絡会」を結成し、その組織を中心にして各地の教職員組合の教員に呼びかける形で上映が進められていった（川辺144）。翌年、大田区でこの映画が上映された時、「収容千四百人の区民会館の前には、親子の手をつなぎ合った列が延々とつづいた。予想外の大入りに、世話役の母親や先生たち、それに映画会社の人たちは、押しかけた人たちにあやまって、いったんお引きとり願ひ、それでも再上映だけでははいり切れなくて、三回上映した」（『読売新聞』1967.12.19）とある。

親子映画に教職員組合が関与したのは映画における暴力と性表現、マスコミの俗悪な商業主義に対する批判という文脈においてである。親子映画を推進した公立小学校の教諭、母親、配給会社が活動の意義を説明する時、枕詞のように当時の映画やテレビ番組、マスコミに対する批判を繰り返した。「ギャング、戦争、エログロ文化がはんらん」（五十嵐 親子映画運動通信13号1）、「最近の街で上映される映画には困ったものだ」（鈴木 埼玉親子映画通信3号2）、「俗悪な映画の氾濫と非教育的なテレビ番組の洪水」（福田 同2）などの言葉である。しかし、代替となる「学校教育教材映画は、一九六八年調べによると、年間一四二本、うち児童劇映画は三本、動画は八本というわずかな数です。（中略）子供に与える映画は、皆無に近い」（高橋20）のであった。こうしたなかで全国の教職員組合が企画・製作等に直接、関与したわけでもない親子映画の上映活動にも先頭に立って取り組んでいくことになる³⁾。

性表現や暴力表現に対する憂慮という点では、福島県本宮市で1957年から始められた本宮方式映画教室と類似性がある。それは本宮小学校の先生と母親が取り組んだ試みで、彼らは太陽族映画の上映が町の風紀を

乱すと考え、地元の映画館に「良心的な」映画を上映してもらい代わりに、町の人たちに映画のチケットを販売しつつ、小学生に映画館で鑑賞させ、教育に映画を用いた。小学校の教諭で東京連絡会会長を務めた漆原喜一郎は本宮方式を親子映画の先駆的試みとして位置づけた(漆原 84-89)。しかし、親子映画は市民体育館や市民ホール、公民館などを会場とした非劇場の上映活動であり、どこで何を上映するか、教師と母親が決めたことが本宮方式との決定的な違いであった。一定の期間ごとに文化的商品である映画を入れ替える映画館とは映画産業の基盤であり、週に一度、あるいは月に一度、「良心的な」映画を選んで上映してもらっても、映画産業に組み込まれ、受動的な立場に留まることに変わらない。本宮方式では映画館に利益を落とすために観客を動員せねばならず、母親たちはボランティアでチケット販売に奔走しただけでなく(岡部 54-56)、映画という文化的商品の〈鑑賞〉と〈解釈〉に留まるしかなかった。皮肉なことにテレビが普及し、映画館の経営が揺らぐことで活動の目的は失われた(達成された)のである。

こうした違いは本宮方式に限らず、豊島区で行われた池袋の映画館・人世坐での「親子映画館」(吉川 82)などの映画館を用いたすべての試みにも当てはまると思われる。親子映画とは母親と教師が映画館と手を切り、非劇場向けの映画配給会社(共同映画)と協力関係を結び、自ら(興行)を行って発言力を確保し、また配給会社は(彼らの主張を繰り返しながら)映画館から家族の観客を取り込んでいく野心的な試みであった。このように小学校を介した、公的な領域と民間の営利活動が結びついた(16ミリでの)非劇場映画の運動を親子映画とし、その興行形態に着目して本稿では定義する。また〈運動〉とはある理念を持ち、継続的に集団で普及を目指す活動であり、非営利的な行為を伴うこととするが、運動として親子映画が成立した背景には革新自治体の誕生があった。最初の親子映画が行われた当時の大宮市と埼玉県は革新自治体であり、子ども会会長も社会党市会議員であった。公立小学校が関与する親子映画は革新自治体の盛衰に左右されていくことになる⁴。

III. 親子映画における変化——母親の参加

上映会にはちらしや会報(新聞)の作成、会場の設営や後片付け、観客の誘導等に多くの人手が必要であり、教師にとって大きな負担であったため、母親の参加は歓迎され、彼女たちの力を得て恒常的な組織である「親と子のよい映画をみる会」が各地につくられていった。70年代には埼玉県では大宮市、川口市、深谷市、行田市、朝霞市、浦和市、鳩ヶ谷市、志木市、新座市、上尾市、所沢市、三芳町、川越市、飯能市、秩父市、草加市に確認できる。東京都では文京区、渋谷区、大田区、足立区、中野区、港区、板橋区、中央区、練馬区、八王子市、立川市、清瀬市などにあり、1970年には23区15市2町に広がっていた(親子映画運動通信21号1)。埼玉県では各「みる会」の事務局長は小学校の先生が務めることが多かったが、東京都では母親が事務局長を務めることもあった。70年ごろから東久留米市で親子映画を立ち上げ、後に親子映画東京都連運営委員長となった岩見静恵は主導権を持っていたのは母親であったとする。

先生の呼びかけではじまった運動なんです、はじめから地域の運動だということで、母親が中心に組織されていったのです。ですから先生は会員としてはいらっしゃるし、各学校には親子映画担当の先生がいて、その先生を窓口にしてチラシを配ったり、予約券を回収してもらっていましたが、(中略)会の運営は親中心で、会議の持ち方も親ペースでやったためにお母さんは参加しやすかったのです(岩見 15)

東久留米の場合は学校の体育館で上映していたのですが、美濃部都政の時代につきつぎと体育館が出来ていったのです。そしてあたらしく学校が建ち、体育館が出来ると、その学校ごとに運営委員が分散して上映会をはじめました。この体育館上映という方式が市内のすみずみまで運動がひろげていくきっかけをつくったと思います。

(中略)運動のひろがりという点で典型的な地域じゃないでしょうか。(岩見 15)

小学校の体育館であっても学校の映画鑑賞会ではなく、入場料が必要で、他の小学校の子供たちも参加した学校外の活動であった。親子映画は地

域ごとに違いが大きく、(地方においては)教育委員会や校長の許可が取れず、小学校の体育館どころか、営利的な活動であるとして公民館での上映も認められず、上映会場の確保に苦勞した「みる会」も多かった。しかし、全国各地で文化ホールの建設が進むとそこで親子映画を行うことになる。こうして映画館や入場者が減少するなかで、親子映画の人気は高まり、各地で年に1回から3回行われた親子映画の動員数は、埼玉県においては1966年には11,000人であったが、1976年には141,203人、1982年には260,097人に達した(あゆみ 83)。東京都では1970年の段階で「東京だけで、一年二十万を動員」(親子映画通信 29号1)との記録があり、81年の総観客数が467,320名との報告がある(五十嵐 第九回総会 56)。1972年の段階で親子映画1本あたり全国では約百万人を動員(読売新聞 1972.9.18)したとされ、親子映画向けの市場を創出したのである。

IV. 民族主義的な映画

ではいかなる映画が上映されたのか。『せむしの仔馬』はロシア民話をもとにして伝統的な文化や世界観が盛り込まれた映画として受容されたと思われる。この後に、共同映画は「もう一度、民族のふるさとへ立ちかえろう」というスローガンを掲げ、『竜の子太郎』(道林一郎、1966)、『黒姫物語』(家城巳代治、1967)、『ちから太郎』(家城巳代治、1968)という人形劇映画を製作・配給し、戦争を扱った第4作『象のハナ子』を除いて、6作目まですべて日本の民話や神話から着想を得た「内容においては社会主義的、形式においては民族的」というべき映画となった。1960年代の『文化評論』では中央委員の蔵原惟人を中心として、帝国主義や独占資本に対抗するために「民族の文化的伝統」や「日本の伝統文化」を踏まえた日本民族の文化の創造が求められる(蔵原 44-45)といった民族主義的な言説が見られ、日本共産党の文化政策を親子映画に取り込んだのである。しかし、1970年代に入ると党の機関誌から民族主義的な言説は姿を消し、第5作『牛鬼たいじ』(橘裕典、1970)、第6作『おおあなむちの冒険』(木村莊十二、1971)の興行も成功せず、このスローガンは使用されなくなる(この後、多様な主題を経て(反戦・平和)に収斂していく)。

V. 配給会社との新しい関係

杉野勇・米村千代によれば、専業主婦と呼ばれる「結婚後、一定期間無職になるようなライフコース」(杉野・米村 179)を選ぶ女性が1970年前後にピークになる(同 178)。そこで用いられた女性非労働力人口率の推移を表したグラフでは75年にピークになり、そこからなだらかに低下していく。また、国立社会保障・人口問題研究所による完結出生児数の調査では、1967年から72年までに2.65から2.20に急激に下がり、それ以降は2002年まで変化がない。夫婦間の子供の数の減少の背景には女性の価値観の変化もあったと推測され、核家族で郊外に移り住み、専業主婦となった女性たちには封建的とみなすきたりや考え方に疑問を投げかける人が多かったと思われる。

私はほかの婦人運動もやっていたのですが、親子映画の運動のほうが目的が具体的ではっきりしてますし、努力の結果が目に見えるのですから、上映会場で子どもたちの輝いた顔が見えるだけでも嬉しくて、やりがいを感じました。映画も見れるし、大勢の人とかかわれるし、接触する範囲もひろがったし、ほかの運動より面白かったですね。(岩見 15)

彼女たちは政治的にリベラルで、母親というジェンダー規範があったものの、映画を通して他の女性たちと知り合い、地域で身近な政治や社会問題にも取り組んでいった。また労働組合や政党に所属(従属)していたわけではなく、各地域の「みる会」は独立した組織として、自ら活動方針を決め、映画と会場を選ぶことになった。

今までの運動だと、新婦人とか、活動しているお母さんたちと先生たちで会ができちゃう。そういう団体は入れないで、とにかく、新婦人に入っている人も個人で入ってもらう、(中略)この運動は、一部の活動家とか一部の人たちで何かをやる運動ではなくて、皆が見守るような運動なのだとことをいつもはずさないようにしています(井上 147)

さらに同じ上映運動に関わる人たちと情報を交換し関係を深めるため、各地域の「みる会」はそれぞれ代表者を出し、都や県ごとに集まり、埼玉では1970年に親子映画埼玉県連絡会(あゆみ 28)、東京では(親子映画推進連絡会を発展的に解消して)73年に東京連絡会を結成し、撮影現場の見学、制作陣との話し合い、シナリオ検討会を開催した(五十嵐 121-124)。そこで彼女たちは監督や脚本家に意見を述べ、発言力を行使したのである(泊まりがけの夏合宿では母親が勉強会を行う間、教師が子供たちの世話をした)。

そして日活が『大地の冬のなかまたち』(樋口弘美、1972年)を製作し、親子映画に参入すると(親子映画の本 198)、共同映画からも距離を置き始める。北海道の富良野を舞台とした実写映画であり、共同映画の人情劇を比べれば迫力があり、日活は低予算かつ短期間で完成させるノウハウを持ち合わせていた。71年の第二次倒産以降、共同映画の代表取締役を務めた野原嘉一郎によれば、日活の参入は大きな脅威であったとする。また、日本海映画社などが海外から子ども向け映画の輸入を始めたこともあり、組合や政党に対するしがらみのない女性たちは他の配給会社も選択肢に入れ始めた。

地域の〈会〉はその多くが、配給・普及業者の手によって種がまかれ、その援助をうけながら会の形を成したという経過をたどっていますが、会員制をとり、自主的な地域の運動として発展させる過程で、両者に矛盾がでてくることもあります。例えば、〈会〉が「この作品を上映したい」「この作品を試写したい」と希望しても、業者の方が「この作品をぜひ」というようなことにぶつかります。(五十嵐 111)

東京連絡会は77年に間借りしていた共同映画本社内の事務所を出て、自らの事務所を開設し、専従の職員を採用して共同映画を含めた他の配給会社との〈等距離外交〉を目指していく。そして、連絡会が各地域の「みる会」に映画を取り次ぎ、映写機やスクリーンを手配し、会計処理を担当した。

これに対して、埼玉県では共同映画埼玉出張所の全社員(3名)が退職して、埼玉県の映画センターとなる埼玉映画文化協会(埼玉映文協)を

設立する。埼玉映文協の常任理事には埼玉県連絡会会長、理事には各地の親と子のよい映画をみる会の責任者が就き、文字通り二人三脚で親子映画を発展させていく(映文協ニュース No.42)。出張所の事業は共同映画が71年に倒産した時も黒字であり、埼玉県は人口が急増中であっただけに共同映画には大きな打撃となった⁵。都道府県ごとの映画センターは零細企業であり、地域の鑑賞団体にフィルムを調達し、上映会企画を積極的に支援するものの、自ら興行を行うことはほとんどない。親子映画では「みる会」が興行するのであり、会計処理や会場設営、フィルムの調達を担う小規模の事業は地域密着の映画センターにふさわしいものであり、埼玉映文協が親子映画を中心とした経営モデルを示したのである。

埼玉映文協が設立された翌年の1976年、(地域映画センターと呼ばれた)基礎映画センターも熊谷、深谷、川越、行田に発足し「秩父、本庄、富士見、飯能で準備がすすめられております」(映文協ニュース4号1)とあり、1984年には10カ所に誕生していた(千島7)。秩父の基礎映画センターで活動した千島正行によれば、各基礎センターは映写機を保有し、それぞれの地域の学校上映(学校での映画館鑑賞会)を担当した。親子映画の評判が高まると学校の映画鑑賞会でも選ばれることが多くなるが、親子映画の上映会は年に1回から3回だけであり、基礎映画センターは「みる会」の活動を補完したのである。秩父市は都心から最も離れ、面積が広く人口密度が低い地域であったが、10人程度の住民で構成され、分担して仕事の時間を空けて小学校での映画上映を引き受けた。売り上げの多くを埼玉映文協に納入し、その利益を確保しつつ、その一部を経費と活動費としたが、ボランティアであったがゆえに採算性の乏しい、生徒数の少ない学校での上映も実現できた。また、一般向けの映画(60年代の自主製作・自主上映運動の映画群)や政治的なドキュメンタリー映画も上映したものの、半分以上は学校での上映であったとする⁶。ここから映画センターとは営利事業でありながら、〈運動〉という側面も持っていたことがわかる。

この時期に親子映画に参加したような専業主婦は杉野・米村が示したように(杉野・米村179)、比較的、世帯収入と学歴が高い層であった。新しい価値観を持ち、社会で活躍する女性を育て上げた母親の世代は山田や山形が映画センターをその上に位置づけようとした『裸の島』、『松

川事件』、『荷車の歌』、『ドレイ工場』、『若者たち』といった60年代の自主製作・自主上映された映画を受け入れることはできなかった。男性に従属し、封建的なジェンダー規範にとらわれた女性ばかりが登場する映画だったからである。しかし、映画センターは最初の規約の意味するところが60年代の自主製作・自主上映運動を引き継ぐことであっただけに(映画センター No.5 9-10; 同 15)、親子映画を位置づけることができなかった。山形と山田、(最初の代表理事であった)服部基雄によるいずれの論考や講義録においてもそれは明確だが、一つ例を挙げれば、1977年の「自主製作と自主上映」において、山形は32頁にわたって戦後の第一期独立プロ運動に始まる自主製作・自主上映の歴史に映画センター運動を位置づけるのだが、親子映画に触れたのはわずか3行だけなのである。

これに対して埼玉映文協が行った大胆な試みとは映画センターの地域密着の理念に生かし、公立小学校を通して生まれた各地域の主婦と子供という新しい観客を優先することであった。そして「みる会」の要求に応え、女性の理事も受け入れて、親子映画を柱として経営的な成功に導く。全国映画センター連絡会議は親子映画を位置づけられなかったが、大人の映画とは異なる子供向けのジャンル(児童映画)として受け止めつつ、後者に経営的な資源を向け始める。1974年9月に「全国映画センターとしては、初めての“親子映画研究会”」(『映画センター』24号1)を開催し、その記事は機関誌のトップページを飾ったが、共同映画のライバルとなった日活児童映画の配給を始めていた。そして、第二次世界大戦を扱った映画によって、大人と子供の分離を解消していくのだが、その最初の映画が人形劇『猫は生きている』(島田開、1975年)であり、民族主義に代わって、反戦・平和という親子映画の理念を確立するのである。

VI 反戦・平和という新しい理念

親子映画は自立した映画芸術というより、文学に従属し、文学の世界観や道徳的教訓を子供達に伝達する媒体とされ、映画を入口にして、活字(感想文や原作の読書)に誘導する試みが行われた(山口 18)。また、合宿や勉強会では母親や教師の関心は監督ではなく、もっぱら原作(者)と

脚本にあった。そのため、児童文学に現れた、第二次世界大戦の新しい表象をいち早く取り込むことにもなる。

1970年に早乙女勝元、松浦総三、有馬頼義らによって「東京空襲を記録する会」が結成され、「最も戦争のなかで弱い立場にあった女性や老人、子供などの〈声なき声〉の記録を収集し」「庶民の立場からみた戦災誌」(松浦 1036)を目指した『東京大空襲・戦災誌』(第1巻・第2巻)が73年に刊行された。この試みは大きな関心を集め、新聞では刊行前から報道され、東京以外でも空襲体験の〈証言〉がまとめられていく。終戦時に子供であった世代が社会の中心になり、「空襲」が戦争の表象として前景化したのであった。それまで戦争体験とは「赤紙」に象徴される戦場であり、また戦争の始まりから終戦までの一連の〈過程〉としてあった。女性たちにとっては夫や兄弟、子どもが戦場に赴いたこと、夫の不在のなかで子供を育てたこと、親族を失ったことであり、空襲は戦争のほんの一部でしかなかった。さらに徴兵された世代は子供の世代とは異なり、戦争になんらかの形で関与しており、戦争を声高に糾弾できる立場になかった。こうした「記録する会」の活動には断片的で主観的な記憶や個人の経験も歴史であり、死は喪失に過ぎず、克服できるものではないとする個人中心の歴史観が背後にあり、〈われわれの歴史〉〈闘争の歴史〉に基づく社会主義リアリズムとは対立していた。

空襲の前景化は子どもに代表される無垢な〈被害者〉の物語を生み出し、第二次世界大戦の表象の中心となっていく。それはまず児童文学にあらわれ、例えば土家由岐雄著『かわいそうなぞう』(1951)が1970年に絵本として出版されると、終戦記念日にラジオ放送で朗読が行われるなど、社会的な反響を呼んだ。そして「記録する会」の早乙女が絵本『猫は生きている』を出版すると、映演総連大映労組は映画化を決定し、映画センター全国連絡会議は製作促進協力券を呼びかける形で製作に加わり、独占的に配給し(『映画センター』28号3)、100万以上の観客を動員して(同42号13)、各地の映画センターの経営を確立していく。

『猫』は東京大空襲を主題としたほぼ最初の映画であった。父親が不在のなかで、母親と三人の子どもが空襲に遭い、炎の中を逃げ惑い、最初に焼夷弾の直撃を受けて妹が死亡。母とはぐれて川を漂流した兄は力尽きて水死。母はひどい火傷を負った手で穴を掘って赤ん坊を入れて、その上に覆い被さるのだが、母子とも死亡という内容で、最後の焼け野

原のショットには原爆ドームに似た建物が見える。空襲に至る過程も、戦争の全体像も描かれず、空襲は天災のように突然降りかかる。罪なき存在の救いなき〈喪失〉があり、その死には意味も教訓も与えられず、物語上の〈追悼〉が拒絶された。こうした戦争の表象、悲劇の様式は戦争を扱ったそれまでの日本映画にはあまり見られないものであった。親子映画第4作『象のハナ子』（松本博央、1969）は動物園の象の毒殺という戦争中の実話に基づきながら、子供達が憲兵と闘い、象を救い出すという内容に変更された。また、前橋空襲を扱った第9作『時計は生きていた』（神山征二郎、1973）では空襲で母親を失ったばかりにも関わらず、主人公の少年は土の中に埋めた時計が動くことを発見し、希望を見いだすといった不自然な結末がある。『猫』は社会主義リアリズムが批判した「露悪的な敗北主義」の映画であり、その影響から完全に脱したことがわかる。そして、子供たちを被害者とする喪失の物語は戦争の映画やテレビドラマの定番となり、第二次世界大戦のイメージとして流通し、反戦・平和の言説の形成に影響を与えていく。

『猫』以降、映画センターは母親や子ども向けに反戦・平和の映画に注力していく。共同映画もまた「親子映画とともに歩む共同映画」をスローガンにして（縮刷版 1985→1990 152）、反戦・平和の映画によって三度目の再建を果たしたのである。

結び

親子映画は映画館が次々と閉館し、大手映画会社が苦境に陥るなかで、それらに取って代わろうとする野心的な非劇場映画運動であった。そして地域密着の映画センター構想を当初の想定とは全く異なる形で実現し、女性や子どもを中心とした地域の観客に（大手映画会社に先駆けて）新しい反戦・平和の映画を提供し、70年代後半から80年代にかけての〈反戦・平和〉言説の一角を占めたのである。

以下の方々にお話を伺い、資料の提供をいただきました。心より感謝申し上げます。また、文中では敬称を省略させていただきました。

飯塚芳郎（深谷親と子のよい映画をみる会）、家所カヨ（元埼玉映文協）、石川清隆（浦和親と子のよい映画をみる会）、菅野俊雄（親子映画東京連絡会）、高橋栄（親子映画東京連絡会）、竹内守（京都映画センター）、千島正行（元映画センター埼玉県連絡会議）、野原嘉一郎（元共同映画）、藤野戸護（共同映画）、舟橋一良（埼玉映文協）、山口義夫（元共同映画）、山崎弘（元埼玉映文協）

註

- 1 都道府県ごとの映画センターはそれぞれが独立した零細の企業で、その設立母体は様々である。映画サークルだけでなく、地方では共同映画の支社が映画センターを兼ねる場合もあった。
- 2 飯塚芳郎氏の口述による。
- 3 各地の教職員組合が企画・製作等に関わった映画においては、学校外での上映活動を行い、観客動員も行ってきた。
- 4 親子映画では共産党と社会党の対立はなかったとされるが、1989年の日教組と全教の分裂に伴い、東京都では親子映画も分裂した。この時点で小学校の教室を介する形で行われた（本稿で定義する）親子映画はほぼ終わったと言える。
- 5 藤野戸護氏の口述による。
- 6 千原正行氏の口述による。

引用文献リスト

- 岩見静江「岩見静江（親子映画東京都運営委員長）に聞く」、日本子どもを守る会編『子どものしあわせ：母と教師を結ぶ雑誌』（368）、（草土文化社、1984年）、14-17。
- 五十嵐昭夫「全国交流の教訓を生かして」、親子映画運動推進連絡会『親子映画運動通信』（13）、3。
- 五十嵐好孝「親子映画東京都連絡会第九回総会の報告」『シネ・フロント』（71）、（映画鑑賞団体全国連絡会議、1982年）、56。
- 「親子映画のこれまでとこれから」、親子映画東京連絡会編『親子映画の本』（合同出版、1979年）、97-133。
- 井上節子他（井上節子発言）「座談会 親子映画運動のめざすもの」、『親子映画の本』、135-182。
- 漆原喜一郎「ひとりの教師と親子映画」『親子映画の本』、51-96。

- 映画センター全国連絡会議『映画センター』(5)、1973年3月号。
——『映画センター』(17)、1974年3月号。
——『映画センター』(24)、1974年10月号。
——『映画センター』(28)、1975年8月号。
——『映画センター』(42)、1976年7月号。
岡部司『アップの眼 本宮映画教室の十年』(東洋館出版社、1965年)。
親子映画埼玉県連絡会編『おーい はじまるよ 親子映画20年のあゆみ』(親子映画埼玉県連絡会、1985年)。
親子映画運動推進連絡会『親子映画運動通信』(21)、1970年。
川辺重彦(川辺発言)「座談会 親子映画運動のめざすもの」『親子映画の本』、135-182。
共同映画『共同映画配給作品総目録』(共同映画、1980年)。
——『共同映画縮刷版1985年→1990年』(共同映画、1990年)。
蔵原惟人「民族の主体性と民族の文化」『文化評論』(2)、1962年1月号、38-45。
埼玉映画文化協会『映文協ニュース』(4)、1976年。
坂斎小一郎『映画に生きる』(労働教育センター、1976年)。
——「共同映画の二十五年」『共同映画縮刷版1973年→1985年』(共同映画、1985年)、33。
——(坂斎発言)「座談会 親子映画運動はひろがる」、日本子どもを守る会編『子どものしあわせ』(173)、(草土文化社、1970年)、22-29。
杉野勇・米村千代「専業主婦層の形成と変容」、原純輔編『日本の階層システム1——近代化と社会階層』、東京大学出版会、2000年、177-195。
砂村惇「第一回大宮子供名画劇場の経験」『おーい はじまるよ 親子映画20年のあゆみ』、24-25。
——『徒手空拳・自己紹介的体験記』(映文協ニュース編集委員会、1992年)。
高橋栄「よい映画を見たい見せたい」『子どものしあわせ』(173)、18-21。
千島正行「創立十周年を跳躍台にあらたな前進を」、埼玉映文協編『創立十周年・事務所移転記念パーティー』、1984年、7。
野原嘉一郎『野原嘉一郎自伝』、(私家版、2011年)。
福田文雄「親子名画劇場五周年に寄せて」『埼玉親子映画通信』(3)、(親子映画埼玉県連絡会、1971年)、2。
松浦総三「『東京大空襲・戦災誌』第一巻の編集について」『東京大空襲・戦災誌』第1巻(東京 空襲を記録する会、1973年)、1036-1039。

- 吉川美雄「豊島区の親子映画館」『小三教育技術』18(6)、(小学館、1964年)、82。
- 山形雄策「民主的普及運動と『映画センター』」『映画センター』(3)、1973年1月号、2-12。
- 「自主製作と自主上映」『映画の運動 映画論講座4』(合同出版、1977年)、107-141。
- 山口義夫「親子映画はどのように生まれたか——その原点と展望について」『人間中心の世の中を求めて』(下町人間のつどい、1997年)、147-188。
- 山田和夫「70年代なかばの映画状況と映画センター運動への提言」『映画センター』(30)、1975年5月号、2-6。
- 「映画100年、戦後50年、そして私たち」『映画センター全国連絡会議機関誌1995.1』、1995年、2-21。
- 読売新聞「親子で見るよい映画 静かに進む組織づくり」、1967年12月19日、朝刊、8。
- 「満五年迎えた親子映画運動」、1972年9月18日、夕刊、9。

本稿は2015年日本映画学会全国大会での発表「親子映画運動の展開と戦争の記憶」とそのプロシーディングスに基づいています。またJSPS科研費15K02204の助成を受けたものです。

親子映画と非劇場映画の新しい観客

日活ロマンポルノに映る〈海女〉 —— 郷愁を伴った野性のエロティシズム

小暮 修三

はじめに 日活ロマンポルノ^{リポート}再始動

2016年、「日活ロマンポルノ」の生誕45周年を迎えた日活は、2021年の生誕50周年に向けて、新作の製作と旧作の活性化を兼ねる「日活ロマンポルノリポートプロジェクト」を開始した。このプロジェクトは、新作製作において第一線の監督たちに表現の場を提供すること、そして旧作ロマンポルノ作品群の上映を行い、世代や地域を越えて「早すぎた映像表現」たるロマンポルノの鑑賞土壌を広げていくことが目的だという¹。また、これに先立つ2012年には、日活の創立100周年特別企画として、蓮實重彦や山田宏一らが選ぶロマンポルノの特集上映「生きつづけるロマンポルノ」も開催され、近年、日活ロマンポルノの再/評価が高まっている²。

このロマンポルノ作品群のうち、「海女」をタイトルに冠した作品は、1975年に公開された第一弾『[◎]海女レポート——淫絶』から、1985年の最後の作品『絶倫海女——しまり貝』に至るまで、11年間で全9タイトルを数え、〈海女シリーズ〉というロマンポルノ界における夏の定番作品群を生み出していった³。なお、ロマンポルノのタイトルに現われた女性の肩書きは「団地妻」が断トツの第1位であるが、「海女」は第8位にランキングされている⁴。それにしても、なぜ〈海女〉は、かくも頻繁にロマンポルノに登場したのだろうか？

本稿では、この疑問への答えを導くべく、まずは、日活ロマンポルノが誕生するまでの経緯について、それまで〈海女〉を主人公とした一連の〈海女映画〉との関連から概観し、ロマンポルノにおける〈海女シリーズ〉の成立過程を叙述することから始めたい。続いて、同シリーズにおける1980年代初頭までの作品群（第一弾から第六弾まで）を中心に、その舞台となる〈地方〉と主人公である〈海女〉の表象、すなわち、観客たる〈都会の男〉を郷愁漂う〈地方〉へと誘い、心身共に受け入れる〈地

方の女)たる〈海女〉について考察を進める。そして最後に、シリーズ第七弾から第九弾までの作品群に見られる〈地方〉と〈海女〉の時代的变化に触れ、本稿を閉じさせてもらう。

I. ロマンポルノと〈海女〉

1. ロマンポルノ前史：〈海女映画〉からロマンポルノ誕生へ

〈海女〉を主演とした映画作品は、1950年代半ばから60年代半ばまで(昭和30年代)、松竹や日活など大手を含めた映画各社によって製作され続けていた。特に、当時としては刺激的な宣伝文句に彩られた〈グラマー女優〉演じる〈海女〉が人気を博していたようである⁵。しかし、同年代の〈海女映画〉の一翼を担っていた新東宝が、映画産業絶頂期の1961年に映画製作を中止せざるを得なくなり、それと軌を同じくするように〈海女映画〉のブームも下火になっていった。

映画評論家の佐藤忠男(2006)によれば、新東宝の末期、現場スタッフが極端な低予算での映画製作を強いられ、同社倒産後には、彼らの一部が独立プロダクションに所属し、低予算の〈ピンク映画〉を製作するようになったという(74-75)。また、1960年代半ばには、テレビの急速な普及に伴って映画産業の斜陽化も始まっていたが⁶、観客減で営業困難に陥った小さな映画館でも、〈ピンク映画〉の需要はかなりあったらしい。実際、〈ピンク映画〉の制作数は年々増え、1965年頃からは日本映画の製作本数の4割近くを占めるようになっていた(同上75)⁷。

映画不況に喘ぐ日活もまた、1969年には「東洋一の撮影所」を売り捌き、その翌年には本社ビルも売却。そして1971年、映画製作を一時的に中止せざるを得ないところまで追い込まれていった。結果、旧経営陣は退陣したが、現場関係者の多くは、既に売却済みの撮影所に居すわり、労働組合を中心に日活の再建が始められた。そこから、同年11月、劇場用一般映画製作の道を捨てて低予算のポルノ映画を作り始め、この映画群が「ロマンポルノ」という名で呼ばれることになる。

1971年11月20日、日活ロマンポルノの第一弾『色暦大奥秘話』と『団地妻——昼下がりの情事』の2本の作品が公開された。特に後者は、その後のポルノ界に〈団地妻シリーズ〉という一大ジャンルを確立させるヒツ

ト作にもなっている。そしてこの日から 1988 年 6 月 30 日までの 17 年間で、1,132 本ものロマンポルノ作品が公開されていった⁸。

この一連の作品群は、大量生産される大衆消費財であったがゆえ、その時代の風俗や流行を作品内に取り込む傾向が強かった。例えば、上記『団地妻』の場合、監督の西村昭吾郎は、テレビのワイドショーで取り上げられた団地住まいの主婦の売春告白をヒントに、その企画をロマンポルノ第一作目として提案したという（松島 2000:19-20）。

すなわち、この作品群の監督たちは、永井旦（1990）曰く、「日本の大衆の持つ欲望というものを正面から見つめて」（148）おり、ロマンポルノもまた、「教養とか文化とかのオブラートにくるまっていない大衆の根っこのところ」（151）に訴えかける作品群であった。ゆえに、これまで学術的に取り扱われることが稀であったロマンポルノは、まさしく研究対象となり得る映画群だと言えよう。

2. 夏の定番〈海女シリーズ〉

こうした時代背景から生まれた日活ロマンポルノのうち、「海女」をタイトルに冠したものは全 9 作品を数え、〈海女シリーズ〉というロマンポルノ界における夏の定番作品群が生み出されていった。

映画評論家の北川れい子（1983）は、ロマンポルノの第一弾『団地妻——昼下がりの情事』について、〈都会〉における「どこにでもある日常的風景を、グラスからあふれるビールのアワ、ワキ毛のアップなど、観客の生理に直撃する具体的なイメージの官能描写で演出し」（20）、ありふれた日常に潜む秘匿のエロティシズムに迫っている、と評している。これとは対照的に、〈海女シリーズ〉では、郷愁を伴う漁村という〈地方〉を舞台に、日常から開／解放された非日常的な空間における〈海女〉の性的放埒さが描かれている、とも言い得よう。

このような非日常的な舞台設定は、夏は〈海女〉、冬は〈温泉〉といった季節毎のシリーズ物によって劇場を賑わせたようである。事実、〈海女シリーズ〉の第三弾『夜這い海女』以降、同シリーズ 5 作品を手がけた監督の藤浦敦は、他作品では〈温泉〉もモチーフにし、「盆・暮れのヒットメーカー」（キネマ旬報社編 1997:703）の異名をとっていたという。

しかしながら、〈海女シリーズ〉の開／解放的な性描写は、〈団地妻シリーズ〉のような日常的かつ私的な空間での秘匿性を無化するゆえ、前

出の北川(1978)からは、「あっちでセッセ、こっちでセッセのセックス・シーンだけ」(142)との酷評も受けている。このことは、「彼女〔海女〕たちは脱ぐことにまるで慣れてしまっている…。描写はひたすら淫靡で不健康であってほしい」(尾形1979:168-169)との批判にもつながってくる。イラストレーターのみうらじゅんもまた、インタビューの中で、同シリーズを上映当時は苦手だったとし、「やたら陽気なんですよ…。こっちはね、じわじわ脱いでもらった方が好きだった」と答えている(長澤2013)。

このような〈海女シリーズ〉の開／解放的な性描写への批判にもかかわらず、同シリーズが一定の人気を博していたことを鑑みるに、観客たちが性的な開／解放感を求めていたこともまた確かであろう。やはり前出の北川(1978)は、同シリーズの出来栄を批判しつつも、〈海女〉を「まさにロマン・ポルノにぴったりの視覚性を持った女たち」(142)とも評している。しかしながら、〈海女〉は、その視覚性、すなわち肌の露出度が高い被写体としてのみ求められていたわけではない。

それではなぜ、〈海女〉は、ロマンポルノの定番主人公として登場したのだろうか？それは、観客たる〈都会の男〉を郷愁漂う〈地方〉へと誘い、心身共に受け入れる〈地方の女〉の表象、それこそが〈海女〉だったからではないだろうか。そして、現実的には過疎化や高齢化が進む〈地方〉において、もはや存在しないであろう若い〈海女〉たちの野性のエロティシズムが創造／想像され、更には、それが郷愁のエロティシズムへと昇華されてゆくことで、銀幕に映る〈海女〉の存在意義が確立したのだと考えられるのである。

II. 〈都会〉からの逃避・帰還先としての〈地方〉

1. 〈男〉を受け入れる場としての〈地方〉

先ず、〈海女シリーズ〉の舞台となるのは〈漁村〉である。そこは、過疎化の進む〈地方〉の象徴であり、海女漁だけでは生計を立てられない〈海女〉たちが、ホテルの芸者(『色情海女——乱れ壺』・『淫絶海女——うずく』)や、小料理屋の給仕(『夜這い海女』・『潮吹き海女』)、キャバレーのホステス(『若後家海女——うずく』)など、水商売のアルバイト

をせざるを得ないような貧しい村でもある。しかも、当時のリアルタイムな舞台設定として、マリナーパーク（『淫絶海女レポート——淫絶』）や海老養殖場計画（『淫絶海女——うずく』）など、過疎化の進む漁村地域の再開発事業も盛り込まれている。

また、彼の地は、〈女〉たちによる夜這いが〈日常的〉に行われ、好色な熟年〈海女〉たちが「あっちでセッセ、こっちでセッセのセックス」を繰り広げる、〈都会〉ではあり得ないような肉山脯林の地として描かれている。つまり、映画の舞台は、在りし日々たる〈過去〉の漁村ではなく、観客の手の届きそうな〈現在〉であり、性的に開／解放された非日常的な空間として設定されているのである。

更に、彼の地には、〈都会〉から様々な〈男〉たちが辿り着き、映画のエンディングと共に消えてゆく。シリーズの時系列的に列挙すれば、ドサ廻りのストリップ一座からはぐれたヒモの男（『淫絶海女レポート——淫絶』）、借金取りから逃れるために心中を謀るも海女に助けられた男（『色情海女——乱れ壺』）、逃亡中の詐欺師で今は地元の漁協で働く男（『淫絶海女——うずく』）、そして、殺人犯として逃れてきた男（『若後家海女——うずく』）。その全ての〈男〉たちにとって、〈地方〉は逃亡先として設定されている。

他方、〈海女〉が既婚であっても、その夫が長期に渡る遠洋漁業に出ていたり（『淫絶海女レポート——淫絶』・『夜這い海女』）、長距離トラックの運転手で留守がちであったり（『潮吹き海女』）、または、村から〈都会〉に出奔した男が出戻りで登場する（『淫絶海女——うずく』）。いわば、彼の地は〈男〉たちの帰還の地としても機能しているのである。

すなわち、〈海女シリーズ〉では、少なくとも第一弾から第六弾までは、この〈地方〉が〈都会〉からの逃避や帰還の地として、現在的に措定されている。更に、この地の〈地方〉色を強調するために用いられるのが、似非方言たる〈田舎ことば〉である。

2. 〈地方〉における〈田舎ことば〉と〈標準語〉

彼の地には、〈海女〉を含めた登場人物たちの荒っぽい〈田舎ことば〉で満ち溢れている。もっとも、主人公の脇を固めるの熟年〈海女〉たちほど、その荒っぽさが激しく、主人公の若い〈海女〉の発する〈田舎ことば〉は、比較的ソフトではある。例えば、第二弾『色情海女』では、

主人公の〈海女〉初子が、心中を謀るも助かった男に、自らの生い立ちを以下のように語っている。

アタイのトーチャン、乗っていた船が難破して、ここの港で助けられたんだよね。それで、後家だったカーチャンと仲良くなって、アタイが生まれたんだけど、またすぐどっか行っちゃったんだ。だから、トーチャンの顔は知らないけど…。32:21-32:43

初子は、一人称に房州言葉の「オレ」ではなく、元は廓言葉で東京の下町言葉になった「アタイ」を使っており、男の〈標準語〉に対して〈田舎ことば〉を用いている。

また、第五弾『潮吹き海女』では、主人公の〈海女〉サキは、一人称で津軽言葉の「オラ」を用いており、東京に出て行ってしまふ義弟に対し、「行かないでくだっせえ、オラと一緒にいてくだっせえ」と〈田舎ことば〉で懇願するのである。この〈田舎ことば〉の使用及び企画意図について、この作品をプロデュースした八巻晶彦(2006)は、以下のように述べている。

海女モノは、舞台が郷愁を誘う地方で、耳に心地良い方言も使える。

『潮吹き海女』では、そういう舞台で、運命に逆らわず、運命を受け入れながらたくましく生きていく女を描こう、というのが企画意図でしたね(傍点著者)。87

すなわち、この〈海女シリーズ〉の中盤作品では、〈都会〉の観客たる〈男〉たちにとっての〈地方〉が、郷愁を伴った非日常的な空間として意図的に位置づけられ、〈田舎ことば〉が多用されているのである。

他方、〈都会〉から逃避してきた〈男〉たちは〈標準語〉を話している。また、〈都会〉から帰還した地元の〈男〉(例えば、『淫絶海女——うずく』において、主人公の〈海女〉が好意を寄せ、最終的には結ばれる網元の一人息子)までもが〈標準語〉を用いている。加えて、主人公の敵役となる〈都会〉から来た〈女〉や、ライバル役の〈海女〉もまた〈標準語〉を話し、言葉使いによって主人公との差異化が図られている。

このような〈田舎ことば〉と〈標準語〉の使い分けは、観客の感情移入にも効果を及ぼすことになる。日本語学者の金水敏（2003）は、木下順二の戯曲「夕鶴」における台詞語体の使い分けを取り上げ、〈田舎ことば〉と〈標準語〉の混在する作品において、その出身が日本のどこであろうとも、読者や観客が感情移入しやすいのは〈標準語〉を話す者であることを指摘している。すなわち、「作者は登場人物に〈田舎ことば〉を使用させることによって、それを話す人物を積極的に周辺の・背景的人物として位置づける」（58）のである。

逆に言えば、観客たる〈都会の男〉たちは、その出身の如何を問わず、銀幕上の〈都会〉から逃避・帰還してきた〈男〉に感情移入しやすくなる。そして、彼らは、銀幕の中で、日常的に接するような〈標準語〉を話す〈女〉ではなく、〈田舎ことば〉を用いる〈女〉たちに受け入れられるのである。

それでは次に、〈都会の男〉を受け入れるのは、どのような〈地方の女〉なのか、その具体像を見てみたい。

Ⅲ. 〈地方の女〉の具現化としての〈海女〉

1. 野性（プリミティヴ）のエロティシズム

先に触れた通り、〈海女シリーズ〉は漁村が舞台となっている。オープニング・シーンには、戦中期からの〈海女映画〉の定番である潜水漁の水中撮影や、海女が水中から海面に顔を出した際の磯笛の音などが使われ、〈海女〉を主人公とした映画であることが示唆されている。

ただし、海女の作業姿や風姿は、タイトル・バックや場面転換のつなぎ、または背景の一部として数カットしか映し込まれていない。しかも、作品中の〈海女〉の潜水作業は、漁場に行くまで着用する上衣のままであり、本来であれば着用しているはずの白い濡袴やウエットスーツを身に着けた海女は登場しない。

更に、〈海女シリーズ〉では、主人公を含めて数人の若い〈海女〉が登場する。しかしながら、現実的には、同シリーズ第一弾が上映された1975年の段階で、若い海女は、もはや壊滅的にまで激減していた。むろん、劇映画というフィクションに〈事実〉を求める野暮は承知の上で付け加

えれば、映画の舞台でもある外房の御宿地区では、少なくとも1974年段階で、20代の海女は存在していない（阪野1980:16）。

また、同地区では、女子の高校進学率の向上や大都市就職志向を伴って、1960年から1974年の14年間で、地元の中学校を卒業後に海女になった者はわずか2名に過ぎなかったという（同上15-16）。この傾向は、御宿地区以外の日本各地でも似たような状況にあり、1970年代には、若い海女の姿が、その希少性から、大衆雑誌のグラビア誌面を飾るほどであった¹⁰。

話を映画に戻せば、銀幕に映し出される熟年〈海女〉は、焚火を囲み上半身裸で踊りながら酒盛りをしたり（図1）、夫が遠洋漁業中に他の〈男〉を求めて夜這したり、仲間内で下ネタを連発する陽気で開放／解放的な〈女〉たちである。他方、若い〈海女〉は、特に主人公の〈海女〉は、そのような熟年〈海女〉の下ネタの対象にされ、性的な恥じらい（未熟さ）を見せつつも、好きな〈男〉とは海山問わず太陽の下でセックスを繰り広げ（図2）、その〈男〉をめぐる仲間内の若い〈海女〉と取っ組み合いの喧嘩を行うような〈女〉たちである。



図1：『秘海女レポート—淫絶』
(54:11)



図2：『潮吹き海女（劇場予告編）』(00:39)

その暴力性は、先に述べた〈田舎ことば〉の荒っぽさに加え、女性同士の取っ組み合いの喧嘩（キャットファイト）によって具象化されている。特に、砂浜で胸や太腿を露わに繰り広げられる取っ組み合いは、それを興業化して屋上のビアガーデンなどで行われていた〈泥レス〉をも彷彿させる（図3）。また、（キャットファイト）は砂浜だけでなく、例えば、洋服を引き千切りながら橋の上で（図4）、普段着のまま波打際（図5）で、磯着のまま水中（図6）などで行われている。つまり、若い〈海女〉

たちは、常に仲間同士で〈キャットファイト〉を行うような暴力的（野蛮）な存在として描かれているのである。



図3：『色情海女』（26:14）



図4：『秘海女レポート—淫絶』（48:55）



図5：『淫絶海女——うずく』（21:15）



図6：『潮吹き海女』（33:42）

このような〈キャットファイト〉は、イタリア映画『にがい米 (Riso amaro)』（イタリフィルム 1949）が有名だろう。その豊満な肉体美で名を馳せた主人公シルヴァーナ・マンガノは、短いパンツをはいて田んぼで泥だらけになりながら女同士の取っ組み合いを演じている。その姿は、その後の一連の〈海女映画〉に影響を及ぼしたと考えられる。事実、昭和30年代〈海女映画〉の先駆けであった『海人舟より——禁男の砂』（松竹 1957）では、その公開前、松竹が、彫りが深くバタ臭い顔立ちと豊満な肉体をもつ主人公、〈海女〉のナギを演じた泉京子を「和製マンガノ」（キネマ旬報社編 1995:180）と喧伝している¹¹。同映画の中で、泉もまた〈キャットファイト〉を演じ、その後に続く一連の〈海女映画〉における〈海女〉表象の定番となり、ロマンポルノ〈海女シリーズ〉でも多用されることになる。

すなわち、銀幕の中の若い〈海女〉は、内に秘めた性的開／解放性と暴力性の具現化された姿、すなわち、野性的エロティシズムの具象として描かれていると言えよう。そして、このようなエロティシズムは、〈地

方の女) をエキゾチックな〈他者〉として眺める民族／俗学的な眼差しを通して、観客たる〈都会の男〉を郷愁漂う〈地方〉へと誘ってゆくことにもなる。

2. 郷愁のエロティシズム

野性的エロティシズムを具現化した〈海女〉の原型は、昭和戦中期に製作された〈海女映画〉の嚆矢である文化映画『和具の海女』(横濱シネマ商会 1941) において、既に見出し得る。同映画では、国家主義に通底する民族／俗学的な眼差しを通して、〈健康美〉と〈野性味〉に溢れるエキゾチックな〈海女〉が描き出されていた(小暮 2015)。そして、同時期、〈地方の女〉を「プリミティヴ化」(周 1999) する行為は、〈都会の男〉にとって、自らを持続的に近代化する過程でもあった。

このような文化映画を通して、〈都会〉から〈地方〉に注がれた眼差しは、国家内の文化的多様性を〈郷土〉という集合的同一性に回収し、〈日本〉を創造／想像する視線に他ならなかった(藤井 2002)。特に、「文化映画」に現れた沖縄の〈島の女〉、すなわちエキゾチックな〈地方の女〉の表象は、宜野座(2006)によれば、〈都会の男〉(＝帝国主義者)に対し、近代日本の沖縄統治に疑念を抱かせることなく自民族中心主義を刷り込むイデオロギーとして機能していた。しかもそれは、戦後のアイヌに関するドキュメンタリー映画にも引き継がれていったのである¹²。

翻って、1970年代中旬以降の〈海女シリーズ〉第一弾から第六弾までは、オイルショックの余波を受け、日本の近代化及び資本主義化に行き詰まりを感じていた〈都会の男〉にとって、〈地方〉は逃避や帰還の対象となる性的に豊沃の地として、そして〈地方の女〉は心身の全てを受け入れ得る母／性的に豊潤の民として位置付けられたのではないだろうか。観客たる〈都会の男〉たちは、視覚的かつ聴覚的に郷愁を伴った〈地方の女〉に対して、自らの性的・階級的な優位性を維持してゆくことが可能であった。しかしながら、銀幕の中では、その支配を受け入れながらも「たくましく生きていく女」の物語が進むにつれ、その立場性は反転し、最終的には、〈地方の女〉によって〈都会の男〉が支配され、遺棄されてゆくことにもなる。

例えば、シリーズ第五弾『潮吹き海女』の主人公サキは、過去に3人の夫を死なせており、彼女と関係した男はみな死ぬという悪評を立てら

れている。しかしながら、サキに想いを寄せる義弟からは、「俺にとってサキちゃんは神様みてえだ」と告白され、サキは「ただの女だ」と返答しつつ、女を知らない義弟に手ほどきをする。そして、「神様」という母／性を付与されたサキは、「ただの女」として義弟に接することによって、その義弟を〈地方〉から〈都会〉へと出て行かざるを得ない〈現実〉へと追い込んでゆくのである。他のシリーズ作品でもまた、〈都会〉から辿り着いた〈男〉たちが、一時の享樂を味わいながらも、映画のエンディングに至る過程で〈地方〉から消えてゆくことになる。

バブル経済がまさに始まろうとする1980年代初頭に至るまで、〈都会の男〉たちにとっての〈海女〉は、既に失われた〈地方〉と、彼の地の〈女〉への郷愁を伴った感傷を喚起させる母／性的表象として機能していたのではないだろうか。しかしながら、そもそも感傷とは、重く、暗く、切ないものである。〈海女シリーズ〉は、その感傷の根底にある生／性を殊更に陽気に描きつつも、その野性のエロティシズムを郷愁のエロティシズムにまで昇華させ、一定の人気を博していたとも言い得るだろう。

それゆえ、〈海女〉への視線を通して、疑似的な郷愁を味わい得る〈都会の男〉たちは、自らの性的・階級的な優位性を補強し、甘さを引きずる感傷と通俗的で安っぽい郷愁を堪能しつつ、非日常的なファンタジーを消費し、自らの日常へと再び戻るためにポルノ映画館を後にしたのかもしれない。

おわりに 破壊されるファンタジー

1980年代初頭に入ると、〈海女シリーズ〉の舞台からも〈田舎ことば〉や〈地方〉色が薄まり、主人公自身が〈海女〉ですらなくなってゆく。しかも、〈地方〉から消えていったのは、もはや、そこに逃げつつも去ってゆく／ゆかざるを得ない〈男〉たちではなく、海女を継がなかった〈地方の女〉であった。

シリーズ第七弾『色情海女——ふんどし祭り』（1981）では、若者の多くが〈都会〉に出てしまっただけでなく、過疎化の進む漁村を舞台に、海女のなり手を見つけ出すために〈都会〉から村に連れてこられた5人の娘たちが登

場する。その中の一人である主人公の翠は、この村の出身で、東京でスチュワーデスをしていたところを呼び戻されてくる。しかしながら、最終的には、彼女は再び東京に戻ってゆく。また、第八弾『くいこみ海女——乱れ貝』（1982）に現れるのは、網元の若旦那が東京に遊びに行った際に結婚の約束を交わしたホステスの由紀。（都会）から逃れてきた彼女もまた、最後には結婚詐欺の罪で逮捕され、彼のもとを去ってゆく。そして、〈海女シリーズ〉最後の作品『絶倫海女——しまり貝』（1985）では、主人公が網元の娘で東京の女子大に通う由美。彼女もまた、ひと夏の帰省とバカンスを終え、独り（都会）に戻ってゆくのである。

そこには、非日常的な空間として浸るべき（地方）も、それを具現化する〈海女〉の主人公も登場してこない。もはや、銀幕上には〈海女〉の残像が映されているだけである。観客たる〈都会の男〉にとっての空間は、自らを取り巻く〈都会〉の寂れた〈現実〉であり、〈男〉にとってのファンタジーは〈海女〉ではなくなり、〈男〉の感傷は〈都会の女〉の手によって崩されてゆくことになる。あらかじめ失われた（地方）と〈女〉への郷愁自体が、疑似的な感傷すら喚起させ得ない〈現実〉によって消費し尽くされ、銀幕の中には色褪せたポルノグラフィとしての〈海女〉の虚像だけが取り残されていったのである。

〈海女シリーズ〉最後の作品公開3ヶ月後、銀幕に映る最後の〈海女〉が登場することになる。もはや〈古典〉としても手垢に塗れた10年ぶり5度目の『潮騒』（東映1985）が、堀ちえみ・鶴見辰吾というアイドルコンビの共演で、芸能事務所ホリプロダクションによって公開されるのである。この作品以降、〈海女〉を主人公とした劇場映画は、日本においては製作されていない¹³。更に、その3年後の1988年、17年間に渡る日活ロマンポルノがその幕を下ろすと共に、時代は昭和から平成を迎え、国内外の（地方）を搾取・破壊し尽くすバブル経済の絶頂期を迎えることになるのである。

註

- 1 日活ホームページ「ニュース：ROMAN PORNO REBOOT PROJECT 日活ロマンポルノ再始動！」（2015年5月1日）より。
<http://www.nikkatsu.com/news/201505/001982.html>（2016年7月1日取得）

- 2 東京大学元総長の蓮實重彦のみならず、元文部省官僚で「ゆとり教育」のスポークスマン役を担った寺脇研（2011）によっても、ロマンポルノが再／評価されている。
- 3 日活ロマンポルノ《海女シリーズ》の一覧（製作年順）は、以下の通りである。

タイトル	製作年月	監督	主演（海女役）
㊦海女レポート——淫絶	1975.9	近藤幸彦	立花りえ
色情海女——乱れ壺	1976.7	遠藤三郎	八城夏子
夜這い海女	1977.7	藤浦敦	梓ようこ
淫絶海女——うずく	1978.7	林功	八城夏子
潮吹き海女	1979.7	白鳥信一	日向明子
若後家海女——うずく	1980.7	藤浦敦	佐々木美子
色情海女——ふんどし祭り	1981.6	藤浦敦	安西エリ
くいこみ海女——乱れ貝	1982.7	藤浦敦	渡辺良子
絶倫海女——しまり貝	1985.7	藤浦敦	清里めぐみ

なお、《海女シリーズ》という名称は、第三弾「夜這い海女」の批評において「シリーズもののヴァリエーション」（松田 1977:153）として認識され始め、第四弾「淫絶海女——うずく」の宣伝文句「日活“海女”シリーズ」（キネマ旬報社編 1978:48）から定着したものと思われる。

- 4 日活ロマンポルノの作品リストは、これまで幾つか作成されているが、本稿においては、現時点で最も新しいリスト「ロマンポルノ全作品リスト 1971年～1988年（改定第1版）」（内田編 2006b:232-252）に依拠する。なお、肩書きベストテンは、以下の通りである。1位「団地妻」（29本）、2位「女子大生」（23本）、3位「未亡人」（21本）、4位「女高生」（18本）、4位「OL」（18本）、6位「女教師」（15本）、7位「人妻」（11本）、8位「海女」（9本）、9位「看護婦」（7本）、10位「芸者」及び「娼婦」（各5本）。

- 5 昭和30年代に上映された〈海女映画〉は、以下の通りである。

タイトル	製作年	製作	監督	主演(海女役)
海人舟より ——禁男の砂	1957	松竹	堀内真直	泉京子
海女の戦慄	1957	新東宝	志村敏夫	前田通子
続・禁男の砂	1958	松竹	桑田良太郎	泉京子
人喰海女	1958	新東宝	小野田嘉幹	三原葉子
海女の岩礁	1958	日活	森永健次郎	筑波久子
続々禁男の砂 ——赤いパンツ	1959	松竹	岩間鶴夫	泉京子
海女の化物屋敷	1959	新東宝	曲谷守平	三原葉子
禁男の砂 ——真夏の情事	1960	松竹	岩間鶴夫	泉京子
怪談海女幽霊	1960	新東宝	加戸野五郎	万里昌代
海女の怪真珠	1963	大蔵映画	小林悟	泉京子
潮騒	1964	日活	森永健次郎	吉永小百合

例えば、松竹〈禁男の砂シリーズ〉の第一作目『海人舟より——禁男の砂』(1957)では、「男の欲情を挑発する乳房のしづく」や「女体のもつれ、乳房と乳房の激突」という宣伝文案、第二作目『続・禁男の砂』(1958)でも、「揺れる乳房!」「妖しくうづく乳房!」「抱擁に乳房が悶える!」などという煽情的な表現が宣伝文句に使われている。なお、上記昭和30年代の〈海女映画〉は、新東宝作品群及び日活の『潮騒』(1964)を除いてソフト化・アーカイブ化されていないためか、DVD化されている新東宝作品を中心とした〈海女映画〉の考察(Sharp 2008:31-42)に留められている。同年代の〈海女映画〉の嚆矢たる松竹〈禁男の砂シリーズ〉の内容・表現分析等については、将来の再上映やソフト化等に託したい。

- 6 1960年に10億人を超えていた映画観客者は、1970年には2億5千万人強と約4分の1までに激減し、1960年に7,457館あった映画館も、1970年には3,246館へと半減している(日本映画製作者連盟 2016)。
- 7 ロマンポルノ以前に〈海女〉が登場する〈ピンク映画〉は、現時点で確認し得る限り、わずか2作品を数えるのみである。そのうちのひとつは、『漁色』(三協 1965)。未見ではあるが、そのプレス写真を見る限り、サイズのように

- な食い込みの深いパンツだけを身につけた上半身裸の〈海女〉が登場している（現代映画研究会編 1966:75）。もう一本の作品『性艶みだら海女』（関東ムービー 1974）は、現時点においてプレス写真等の資料が一切見当たらないため、どのような〈海女〉が登場していたのかは不明である。
- 8 前出「ロマンポルノ全作品リスト」（内田編 2006b:232-252）に依る。なお、「日活」という名称は、1978年9月9日公開の作品までを「日活」、同年9月18日の臨時株主総会で社名変更が議決されて以降、同年9月23日から1988年6月13日公開の最終作品までを「につかつ」と表記するのが正確だが、本稿においては便宜上、「日活」に統一して表記している。
 - 9 なお、第一弾『㊦海女レポート』で用いられた水中撮影シーンは、第五弾『潮吹き海女』のオープニングにおいても使い回されており、〈海女シリーズ〉の製作的な連続性を明らかにするものでもある。
 - 10 例えば、「中学生の海女」（週刊文春編集部 1973）、「若き海女たち」（週刊プレイボーイ編集部 1976）、「18才の海女」（週刊明星編集部 1978）などのグラビア特集が挙げられる。
 - 11 この『海人舟より——禁男の砂』の監督である堀内真直は、その撮影にあたり、「できればイタリア映画のような強烈な明るいエロチシズムを」（東京中日新聞社 1957:8面）撮りたいとの抱負を語っている。
 - 12 奇しくも、沖縄の〈島の女〉を撮った監督が戦後にアイヌを被写体としたのと同様に、舩倉島の海女の撮影を行ったイタリア人文化人類学者フォスコ・マラーイニの取材映像が、1963年に *Violated Paradise*（Victoria Films 1963）として伊米合作で公開（日本未公開）され、海女と共に、アイヌの人々、芸者やヌードダンサーが登場する。そこでは、ドキュメンタリー映像がツギハギに構成され、オリエンタリスティックな〈日本〉が描き出されている（小暮 2009）。
 - 13 なお、ドキュメンタリー映画である『海女のリャンさん』（桜映画社 2004）は、劇映画ではないという点から、この〈海女映画〉には含めていない。ちなみに、近年では、〈海女〉はアダルト DVD 作品の中に（再）登場している。「海女」をタイトルに冠した作品は、2007年から2016年までの10年間に、少なくとも14本が製作され、日活ロマンポルノにおける製作本数（11年間に9本）を追い越している。

引用文献リスト

- 内田達夫編『愛の寓話——日活ロマン“撮影所システム”最後の光芒 Interview with a Romance film Creators vol.1』(東京学参、2006年a)。
- 『愛の寓話——“日活ロマン”映画と時代を拓いた恋人たち Interview with a Romance film Creators vol.2』(東京学参、2006年b)。
- 尾形敏朗「日本映画批評 潮吹き海女」『キネマ旬報』No.768 (1979年9月上旬号)、168-169。
- 北川いれい子「日本映画批評 淫絶海女——うずく」『キネマ旬報』No.742 (1978年9月上旬号)、142。
- 「団地妻 昼下がりの情事」山根貞男編『官能のプログラム・ピクチャー——ロマン・ポルノ 1971-1982 全映画』(フィルムアート社、1983年)、20-21。
- キネマ旬報社「グラビア 淫絶海女——うずく」『キネマ旬報』No.740 (1978年8月上旬号)、48-49。
- キネマ旬報社編『日本映画人名事典 女優篇〈上巻〉』(キネマ旬報社、1995年)、180。
- 『日本映画人名事典 監督篇』(キネマ旬報社、1997年)。
- 宜野座菜央見「誰がいかにかに語るのか——帝国の自民族中心主義」村山匡一郎編『映画は世界を記録する——ドキュメンタリー再考』(森話社、2006年)、79-111。
- 金水敏『ヴァーチャル日本語——役割語の謎』(岩波書店、2003年)。
- 現代映画研究会編『1966年版 エロチシズム映画全集』(新風社、1966年)。
- 小暮修三「海女の表象——『ナショナル・ジオグラフィック』に見るオリエンタリズムと観光海女の相互関係」『日本研究』第39集 (2009年)、119-139。
- 「文化映画における海女の〈健康美〉と〈野性味〉——『和具の海女』に映る民族／俗学的眼差し」『映画研究』第10号 (2015年)、28-43。
- 佐藤忠男『増補版 日本映画史3』(岩波書店、2006年)。
- 阪野優『海女のいる村』(中部日本教育文化会、1980年)。
- 週刊文春編集部「グラビア『潮騒』の少女——輪島でみつけた中学生の海女」『週刊文春』(1973年9月24日号)、巻頭グラビア。
- 週刊プレイボーイ編集部「グラビア もうひとつの青春——鳥羽の若き海女たち 男のコのためには雪の海に入っても…」『週刊プレイボーイ』(1976年5月11日号)、巻頭グラビア。
- 週刊明星編集部「発見の旅／舢倉島・18才の海女の青春」『週刊明星』(1978年11月5日号)、巻頭グラビア。

- 周蕾 (レイ・チョウ) 『プリミティヴへの情熱——中国・女性・映画』(青土社、1999年)。
- 寺脇研 『ロマンポルノの時代』(光文社、2012年)。
- 東京中日新聞社「健康なエロがねらい——海中撮影にも意欲燃やす」『東京中日新聞』(1957年5月17日)、8面。
- 永井且「エロスと暴力——日活ロマンポルノと東映ヤクザ映画」『慶応義塾大学日吉紀要 言語・文化・コミュニケーション』No.6 (1990年)、147-164。
- 長澤玲美「日活ロマンポルノ『海女』シリーズ発売記念! みうらじゅん インタビュー」『ローチケHMV』(ローソンHMV エンタテイメント、2013年9月17日) <http://www.hmv.co.jp/news/article/1308090060/> (2016年7月1日取得)。
- 日本映画製作者連盟「日本映画産業統計」<http://www.eiren.org/toukei/data.html> (2016年7月1日取得)。
- 藤井仁子「昭和10年代における文化映画と民俗学——日常生活の美学化と国民の創造/想像」『社会学年誌』第43集、2002年、41-57。
- 松島利行『日活ロマンポルノ全史——名作・名優・名監督たち』(講談社、2000年)。
- 松田政男「日本映画批評 団地妻——雨やどりの情事/夜這い海女」『キネマ旬報』No.716 (1977年9月上旬号)、152-153。
- 八巻晶彦「Staff Room No.003 八巻晶彦が語る白鳥信一『潮吹き海女』」、山口直樹(聞き手)、内田達夫編『愛の寓話——日活ロマン“撮影所システム”最後の光芒』(東京学参、2006年)、86-88。
- Sharp, Jasper. *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*. Surrey, England: FAB Press, 2008.

執筆者紹介

片岡 佑介（かたおか ゆうすけ）

一橋大学大学院言語社会研究科博士後期課程

藤田 修平（ふじた しゅうへい）

東京情報大学総合情報学部准教授

小暮 修三（こぐれ しゅうぞう）

東京海洋大学学術研究院准教授

学会誌『映画研究』(Cinema Studies) 投稿規定

投稿規定

- 1 投稿資格: 日本映画学会会員であること。共著の場合は著者全員が会員であること。
- 2 内容: 映画に関わる未刊行の研究論文。
- 3 執筆言語: 日本語または英語。
- 4 投稿数: 原則として、毎年度、会員 1 名につき 1 論文。共同執筆の論文もこれに含める。
- 5 投稿締切: 毎年 7 月 7 日(必着)。
- 6 採否の審査: 編集委員会が審査を行う。審査は執筆者の氏名が伏せられた状態の匿名審査で行う。また、必要に応じて、委員会の構成員以外が審査に加わることもある。
- 7 採否の通知: 9 月初旬頃とする。なお審査結果に修正要求が含まれている場合にはそれに従って修正を行うこと。修正後も分量などについて厳密に書式規程通りとすること。
- 8 送付するファイル: 別途示す書式規程に則った投稿論文ファイルとカバーレター(添え手紙)ファイルの 2 ファイルを下記送付先まで電子メールの添付ファイルとして送付すること。また件名は「投稿論文」とすること。
投稿論文ファイル(タイトルのみで氏名は書かないこと)。
カバーレターファイル(論文のタイトル、氏名[ふりがなつき]、略歴、所属、連絡用住所、電話・ファックス番号、電子メールアドレスを明記したもの)。
- 9 送付先: japansocietyforcinemastudies(atmark)yahoo.co.jp [(atmark)の箇所を代入してお送り下さい。]
- 10 送付確認: 提出後 3 日以内に受領確認メールを送付する。確認メールが届かない場合は、論文未着の可能性があるので、必ず再送信すること。
- 11 電子化: 日本映画学会は掲載論文を電子化して学会ウェブ・サイト上で公開する権利を有するものとする。
- 12 ネイティブ・チェック: 母語(第一言語)でない言語で執筆した場合は必ずネイティブ・チェックを受けた上で提出すること。
- 13 印刷費用: 原則として学会がすべて負担するが、カラー印刷、多くの写真・図版などに必要な超過経費および抜き刷り経費については投稿者の負担とする(ただし抜き刷りが不要な投稿者はこの限りではない)。

2014 年 4 月 1 日改正発効

Call for Submissions (Auxiliary Explanation in English)

The Japan Society for Cinema Studies welcomes essays in film studies. Only registered members may submit articles to its journal, *Cinema Studies*. A member can submit one article for each issue. Articles are restricted to unpublished work. Authors should submit two MS-Word files of their article and curriculum vitae by the end of July. Please consult *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, after the 6th edition. Manuscripts in English should be typewritten, double-spaced, on one side of “A4” or “8 1/2×11” paper of good quality. Use parenthetical references with endnotes and a list of Works Cited. The length of articles should be less than 28 sheets, including stills and the like (each counted as 1/6 page). In addition to the MLA rules, the running time of the film text discussed should be shown. Submissions will be sent to the following e-mail address by July 7: [japansocietyforcinemastudies<atmark>yahoo.co.jp](mailto:japansocietyforcinemastudies@yaho.co.jp) (use @ instead of <atmark>). The Editorial Board will make the final decisions on which papers will be published. Authors' names will not be made known to the Editorial Board while submissions are under consideration. For this reason, names may not appear on manuscripts; instead, the curriculum vitae should have a cover sheet with the author's name, address, current position, email address, telephone & fax number and the title of the article. Authors will be notified of the Board's decisions around the beginning of September. After an essay is accepted for publication, we will ask for a final draft file.

*最新の投稿規定および書式規定については、日本映画学会公式サイト (<http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp>) をご覧ください。

日本映画学会役員

2016年12月現在

名誉顧問	波多野 哲朗 (東京造形大学名誉教授)
名誉顧問	田中 雄次 (熊本大学名誉教授)
名誉顧問	加藤 幹郎 (京都大学名誉教授)
顧問	松田 英男 (京都大学)
会長	山本 佳樹 (大阪大学)
副会長	杉野 健太郎 (信州大学) 事務局長
常任理事長	田代 真 (国士舘大学) 常任理事長・学会誌編集委員会委員
常任理事	吉村 いづみ (名古屋文化短期大学) 大会運営委員会委員長
常任理事	塚田 幸光 (関西学院大学) 大会運営委員会委員
常任理事	藤田 修平 (東京情報大学) 編集局局長
常任理事	板倉 史明 (神戸大学) 学会誌編集委員会委員長
常任理事	堀 潤之 (関西大学) 学会誌編集委員会副委員長
常任理事	佐藤 元状 (慶應義塾大学) 学会誌編集委員会委員
常任理事	大石 和久 (北海学園大学) 副事務局長・会計
理事	小川 順子 (中部大学) 編集局局長
理事	名嘉山 リサ (沖縄工業高等専門学校) 編集局局長
理事	小川 順子 (中部大学) 学会会報編集員
理事	須川 いづみ (京都ノートルダム女子大学) 資料室室長
理事	北浦 寛之 (国際日本文化研究センター) 資料室員
理事	碓井 みちこ (関東学院大学) 学会誌編集委員会委員
理事	小原 文衛 (金沢大学) 学会誌編集委員会委員
会計監査	李 敬淑 (宮城学院女子大学)
会計監査	川本 徹 (名古屋市立大学)
学会ウェブサイト管理	久保 豊 (京都大学大学院)

《学会誌編集委員会》板倉 史明 (委員長) / 堀 潤之 (副委員長) / 田代 真 (委員) /
佐藤 元状 (委員) / 碓井 みちこ (委員) / 小原 文衛 (委員)
《編集局》小川 順子 (局長、会報担当) / 藤田 修平 (局長、学会誌担当) /
名嘉山 リサ (局長、プロシーディングス担当)
《大会運営委員会》吉村 いづみ (委員長) / 塚田 幸光 (委員)

《資料室》 須川 いづみ (室長) / 北浦 寛之 (室員)

《事務局》 杉野 健太郎 (事務局長) / 大石 和久 (副事務局長・会計)

【事務局】 信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内 〒390-8621 長野県松本市旭 3-1-1

【事務局分室】 北海学園大学人文学部 大石和久研究室内 〒062-8605 札幌市豊平区旭町 4-1-40

映 画 研 究 11号
Cinema Studies, no. 11

2016年12月2日印刷 2016年12月3日発行

編集・発行 日本映画学会
信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内
〒390-8621 長野県松本市旭3-1-1

編 集 アンディエンタープライズ
印刷製本 株式会社 イニユニック
