

## 日米安保体制と裕次郎映画

——戦後日本映画における「植民地的主体」意識の臨界点をめぐって

千葉 慶

はじめに

戦後日本映画は、日米安保体制下の日米関係をどのように物語化してきたか。本論では、石原裕次郎の主演映画（以下、裕次郎映画）を中心に、上記の問題を考察してみたい。

憲法「改正」が現実のものとなりつつある今、憲法九条と再軍備の問題は重要な焦点の一つになることは疑うべくもない。そして、日米安保条約がある限り、日本における再軍備問題は安保体制抜きで論ずることは出来ない。今こそ、日米の軍事協約である安保体制とは何だったのかがさまざまなレベルで問いなおされる秋である。

しかしながら、二〇〇八年現在、安保体制の是非はもはや政治的争点から外れ、政治的リアリズムの名のもとに「日米同盟」として当然視されてしまい、安保への抵抗の歴史が急速に忘却されようと

している。例えば、二〇〇八年九月二十九日の麻生首相所信表明においては、「日米同盟の強化」が当然視され、これに対抗する小沢民主党もまた、「日米同盟の維持・発展」を外交・安全保障の基本方針の第一に掲げているのである。わたしたちは、今こそこの忘却に抗うべきではないのか。

なお、安保体制に関する従来の研究では、安保成立・改定をめぐる日米の政治的駆け引きや安保反対闘争に焦点を当ててものが大半であった。もちろん、安保を語るときに以上の要素は欠くべからざるものである。しかし、戦後日本文化における安保の影響は、狭義の政治的レベルに限られたものではないのではないか。本論では、より広範な文化的レベルにおける安保の影響に関する一つのケーススタディーを試みたい。

そこで、なぜ裕次郎映画なのか。その理由は大きく分けて三つあ

る。第一は、映画スターとしての性質とポピュラリティの高さである。一九五〇年代末は、テレビ放送が本格化し、週刊誌の創刊が相次いだ。マスメディアを通じた情報の大量生産、大量消費に特徴付けられたマスカルチャー時代の到来である。もつとも、映画界は週刊誌のグラビアやテレビのバラエティ番組を利用して、スターの売出しを行っており、これらの新しいメディアが即映画界に斜陽を齎したと見るのは早計である。実際、日活の新人俳優は『平凡』や『明星』の雑誌グラビアや日本テレビのバラエティ番組『ひこばえショー』などによって売り出された。結果、一九五三年のテレビ放送開始から五年を経た一九五八年の日本映画観客動員数は戦後のピークである一億人強を記録した。ところが、一九五九年の皇太子結婚を機にテレビ放送は爆発的に普及し、映画の観客を徐々に奪っていった。映画の観客動員数は、一九六三年には五億人強にまで落ち込んでいる。裕次郎は、新しいメディアとの相乗効果によって大衆的人気を得、映画界が苦境に立たされた後まで、彼の主演映画は、彼の人気全盛期（一九五八年から一九六二年）において、日活の経営を支えるほどの観客動員力と興行収入を誇っていた。<sup>①</sup>つまり、彼はマスカルチャーと映画の蜜月が生み出した大衆ヒーローであり、ほとんど最後の映画スターであった。なお、マスカルチャー時代のスターらしく、彼には従来の映画スターが持つ超越性に根ざしたキャラクターとは別種の日常性に根ざした等身大の親しみやすさを有

していた。しかし、テレビスターとは違い、日常性とともに大衆の共同幻想の仮託に足る超越性も担保していた。特に、裕次郎は、戦後日本映画で最も有名なスターの一人となり、後には「戦後世代のシンボル」として神話化されてさえている。<sup>②</sup>その神話化は、彼の人氣が衰退した後になされたが、後述するように、全盛期における彼の主演映画では、すでに彼に「戦後世代のシンボル」としてのキャラクターが与えられている。第二は、その活動時期である。彼の全盛期は、日米安保体制が大衆的レベルにおいて最も先鋭的に問われた六〇年安保闘争の前後に位置する。第三は、彼の俳優としての出自と彼の映画の性質である。吉見俊哉は『親米と反米』（二〇〇七年）で、裕次郎は太陽族映画において「アメリカ軍基地が存在する」湘南のコロニアルな自己、占領者としての『アメリカ』の分身としての自己<sup>③</sup>の体現者という形で登場したと指摘している。この指摘から明らかなように、占領とその後の安保体制は、「帝国」としてのアメリカにヘゲモニーを握られつつも、その状況と葛藤しながら、「帝国」の文化や技術を奪用（appropriate）し、独自の主体性を体得していこうとする、あえて名づけるならば「植民地的主体」とでもいふべき出自（それは、戦後日本社会そのものの性格にも共通する）を裕次郎に与えたのである。そして、未だに誰も指摘していないが、太陽族映画以後の裕次郎映画では、この「植民地的主体」意識をいかに把握し、いかに克服するかをめぐるテーマが変奏されながら、

繰り返し登場する。つまり、裕次郎映画は、量的面から見ても質的  
面から見てもタイミングの面から見ても、戦後日本の大衆的レベル  
における日米安保体制受容に関わる有力メディアの一つであり、裕  
次郎映画のストーリーや設定・キャラクターにはその受容の過程に  
おけるコンフリクトが刻まれているのである。このコンフリクトを  
認識することは、安保受容の過程をダイナミックに把握することに  
つながり、安保と戦後日本というテーマに新しい視点を加えること  
が出来るはずである。

次に先行研究を見ておきたい。吉見の研究は、戦後日本における  
アメリカニゼーション全般に関する研究であるため、裕次郎が「植  
民地的主体」であることを指摘するに止まり、この主体が戦後史の  
変遷、および六〇年安保闘争を一つのピークとする日米関係の変容  
にしたがって、いかに形成され、いかなる変容を遂げたかについて  
語っているわけではない。他の先行研究においても、例えばマイケ  
ル・レインは *Ishihara Yujiro: Youth, Celebrity, and the Male Body  
in Late-1950s Japan* (2000) において、一九五〇年代の裕次郎のス  
ターイメーজの構築過程を、映画と雑誌メディアを用いて、「異国的」  
(アメリカ的／太陽族) なイメージが親しみやすい「日本人」へとネ  
ーション化される過程として描出しているが、彼の議論は一九五〇  
年代までを対象としているため、安保体制と裕次郎という主題を考  
察していない。また、日活アクション全体を網羅的に論じた渡辺武

信『日活アクションの華麗な世界』(初版一九八一・八二年)では、  
裕次郎映画が「自己」の擁護と奪還という日活アクションを貫くテ  
ーマを作り出したことを指摘し、このテーマへの固執の原因が占領  
期の「民主主義教育」にあることを暗示し、六〇年安保闘争を支え  
た思想の先鋭的部分に「どこかにあるはずの自己の存在根拠をいま  
一度ここに求めようとする欲求」があったとしながら、このテーマ  
の起源に安保体制が深く関わっていたことを論ずるに至っていない。<sup>(3)</sup>

そこで、本論では第一に、以上の先行研究の成果を踏まえ、具体  
的な映画分析を通して以下の推論を論証する。つまり、渡辺が指摘  
した「自己」の擁護と奪還という日活アクションのテーマは、吉見  
の指摘を敷衍するならば、安保体制を前提として、「植民地的主体」  
としての日本と、その主体性を規定する超越的審級あるいは「帝国  
主体」としてのアメリカとの葛藤を描いたナショナル・アレゴリー  
に起源を持っていたのではないか、という推論である。もちろん、  
「自己」の擁護と奪還というテーマを描いた裕次郎映画のすべてが、  
「植民地的主体」意識に拘泥していたわけではない。その多くは、  
起源を忘却したヴァージョンでしかない。しかしながら、起源は完  
全に忘却されることなく、太陽族映画以後、本論で取り上げる『陽  
のあたる坂道』(一九五八年)、『天と地を駆ける男』(一九五九年)、  
『あいつと私』(一九六一年)、『太陽への脱出』(一九六三年)などで、  
「植民地的主体」意識をめぐるテーマが再三再四想起されなおされ、

その都度の日米関係の変容を勘案しつつ変奏されながら、反復されるに至り、起源を忘却したヴァージョンにも物語的根拠を与えていたのである。

その上で、本論では、第二に、レインがネーション化として要約したスターイメージの構築過程を、六〇年安保闘争をピークとする日米関係の変容を背景に、以上のアレゴリーを裕次郎映画というイメージが反復するなかで、「植民地的主体」であることの意識化とその克服を目指す社会的欲望が生起する過程として再読する。

そして、このアレゴリーは、現在もなお安保体制の中に生活しているわたしたちにとっても無縁なものではない。「戦後日本はアメリカによって去勢された」「押しつけ憲法の改正」「再軍備によって日本も普通の国へ」「戦後レジームからの脱却」などという去勢神話と「男性化」（再軍備）による主体性回復への欲望に彩られた一連のナショナル・アレゴリーは、日米関係を物語化する際のクリシエとしていつの間にか根付いてしまっている。根拠なしに日常的に繰り返されるナショナル・アレゴリー——端的にいえば「日本」を主語とする発話——とは、「日本」に感情移入する人々に対して、自らが「日本人」であるという自覚を無意識下に刷り込んでゆく言説装置の一つである。これらのアレゴリーは、もちろん裕次郎映画から生まれたものではなく、近代以降に数多存在する文化事象であり、裕次郎映画もそのヴァリエーションの一つである。もつとも、

本論は現代におけるナショナル・アレゴリーの起源を求めるものではないが、それらが裕次郎映画において反復された「植民地的主体」をめぐるテーマやアレゴリーと同じ系統のヴァリエーションであることは内容分析から指摘できるのではないか。また、こうしたアレゴリーの反復が現在でも続いているということは、裕次郎映画が「植民地的主体」の克服を目指しながら、それに失敗したことを証しているように見える。

興味深いことに、裕次郎を「戦後世代のシンボル」という神話的存在に祭り上げようとする言説では、個々の裕次郎映画のストーリー内容に関して語られることはほとんどない。<sup>6</sup>つまり、関心の中心は、常に「股下三二インチ（八一センチ）」と喧伝された身体性の新しさや、池部良や佐田啓二の流れを汲む葉山良二や三橋達也のような甘い二枚目とは異なるアウトロー的雰囲気漂わせる風貌（とブルジョワ的な行儀のよさの共存）、あるいは「太陽族」という出自によって正統性と神話性を与えられた戦後青春のスタイルの革新者としての存在が語られがちである。裕次郎もまた『太陽への脱出』や『黒部の太陽』から『太陽にほえろ！』に至るまで、自己イメージを個々の作品の連関性よりは、彼の出自である「太陽族」との関係性を常に想起させることによって演出してきた。しかしながら、だからといって、個々の作品のストーリーには語るべき内容がないとするのは早計に過ぎるのではないか。

むしろ、個々の作品のストーリー内容がフアンの間で神話化の過程で、積極的に記憶され得なかったことから、彼を「戦後世代のシンボル」という神話的存在に祭り上げる過程で、意識的にせよ無意識的にせよ、裕次郎映画に含まれている、誇らしげな「戦後世代のシンボル」には相応しくないような「失敗」をうかがわせる要素が排除（忘却）された可能性を推測することが出来るのではないか。この排除（忘却）された要素にこそ、現在において裕次郎映画を歴史的視点から再読する意義が存在するのである。ゆえに本論では、従来の裕次郎に対する評論・研究が力点を置いてきたヴィジュアル面についての分析をあえて最小限に止め（「石原裕次郎という身体」についての歴史学的論考は別に用意されるべきである。そこでは、恐らく彼の身体が対米従属と高度成長という戦後日本社会の状況に規定された戦後日本の新しい男性性の一つのモデルを創出する過程が論じられるのではないか）、あえて今までほとんど深められてこなかった（神話化の残余としての）ストーリー／プロットの持つ意味に対して議論の重心をおいていくことにする。

なお、ここで一言しておくが、本論は、この「失敗」を論じることで、対米従属的な去勢神話に実体的な裏付けを与えようとするものではない（そもそも、神話は実体的な裏付けを必要としないから神話なのである）。また、去勢神話を正面から克服して、アメリカに優越する主体を構築しようと提案するものでもない。むしろ、この失

敗、つまり裕次郎映画において「植民地的主体」意識を克服する試みが生起し、やがて挫折し去勢神話を生み出す過程を丹念に叙述し分析することを通して、去勢神話が「男性化」（再軍備）への欲望を喚起するとともにその挫折が新たな去勢神話を生み出すという悪循環から解脱するヒントを見出すことが本論の最終的な目的である。

### 一、裕次郎の登場

#### ——『太陽の季節』『狂った果実』

作品の分析に入る前にまず、石原裕次郎がスクリーンに登場する背景を見ておきたい。裕次郎が所属することになる日活は、戦前は時代劇で知られた製作会社だったが、戦後はアメリカ映画の配給会社として再スタートを切った。社長の堀久作は、渡米の際に見聞したアメリカスタイルの劇場・撮影所を新たに建設し、一九五四年には製作部門を再開する（一九五五年から本格化<sup>7)</sup>）。日活は当初、再開第一作『国定忠治』をはじめ、新国劇の役者を使い時代劇の日活の再興を目指す方針を持っていた（『六人の暗殺者』『平手造酒』など）。しかし、興行的に低迷し、一九五五年以降、スター不足を補うために「社会性を持った斬新な企画」を特徴とする路線を取るようになる（同年には、『幼きものは訴える』『乳房よ永遠なれ』『少年死刑囚』などのタイトルがある<sup>8)</sup>）。

翌年の裕次郎のデビューは、兄・慎太郎の芥川賞小説『太陽の季



節』を原作とした同名映画であり、続く主演第一作も兄が原作と脚本を担当した『狂った果実』である。田中純一郎によれば、これらの「太陽族映画」の製作権の獲得は「日活の企画方針からいえば当然」であった。<sup>(9)</sup>そして、太陽族映画が描き出す、アメリカ的イメージの横溢は、アメリカ映画の配給を行ってきた戦後の日活カラーを引き継いだものと理解できる。日活自体がアメリカに対する植民地的な存在であり、太陽族映画は、裕次郎に「植民地的主体」としての役割を与える素地を作った。

裕次郎のデビューとなった『太陽の季節』（古川卓巳監督・脚本、一九五六年）は、湘南を舞台にした「太陽族」学生の恋愛物語である。裕次郎はまだ端役に過ぎない。本編の主人公は、大人達のモラルに反発心を抱く青年・竜哉（長門裕之）である。彼は、一人の女性・英子（南田洋子）に強く惹かれるが、彼女の愛に支配されることを恐れ、兄に譲ろうとする。やがて、彼女の妊娠が発覚するが、彼は中絶を指示する。彼女は、中絶手術の術後経過が悪く死亡してしまう。

映画化に当たっては、原作で問題となった、竜哉が英子に男性性を誇示するために自分の陰茎で障子を突き破るシーンがセンセーショナルに宣伝されたものの、期待はずれに終わり、同時代における映画評の多くは「凡作」という評価を下した。<sup>(10)</sup>

ただ、この評価は特に問題ではない。本論が注目したいのは、同

時代の映画評（『朝日新聞』一九五六年五月一八日）がこの映画に「植民地的な日本」が描かれていると評したことである。この映画には、占領終了後も安保体制の下になお色濃く残る「帝国IIアメリカ」の影（あるいは「植民地的な日本」の徴）<sup>(11)</sup>が各所に見られる。それは、例えば、主人公たちが行うボクシングやアロハシャツで決めたフアッションとして容易に見出せるものであるが、もつとも顕著なのは主人公たちが出入りするナイトクラブ「ブルースカイ」の描写である。そこに流れるのは、もちろんアメリカ由来のモダンジャズであり、バンマスには岡田真澄演じるハーフの青年がおさまっている。しかも、彼は英子の昔の男でもある。さらには、グラマーな日本人女性がセクシーな衣装を着て、ニヤケ顔の白人客の前でダンスを披露する。この場所は、アメリカ文化を自家薬籠中のものとしたかのように振る舞う主人公たちにとって、ホームグラウンドのようでありながらそうではない。やはり彼らは「帝国」としてのアメリカの猿真似をする「植民地的客体」に過ぎず、本当の「主体」はアメリカの白人たちなのである。そして、「帝国主体」たちは安保

体制を背景に占領解除後も日本に居座り、現地の日本人女性を所有することで、植民地化の持続を誇示している。ここでは、古今東西におけるあらゆる植民地化の表現がそうであったように、植民地化が「女性の占領・男性の去勢」というジェンダー化された形で象徴されており、劇中の竜哉は、こうした植民地的状況に苛立ちを覚え

ている。ゆえに、劇中で彼は、岡田演じるバンマスが他の日本人女性と踊っている姿を見て殴りかかる。ここには、外国人に女を奪われることが自身の去勢を招来するという認識が働いている。男性性の誇示に執着する彼のキャラクターは、この映画においては以上に見た図式に規定されている。<sup>13</sup>

植民地化に対する反応は、男女で対照的に描かれている。例えば、英語に代表されるアメリカ文化に対して、男性たちは明らかな苛立ちを覚え、女性たちは誘惑を覚える。竜哉と同じくボクシング部に所属する部員たちに海岸でナンパされる女子大の学生たちは、屈託なく英語名を用いる。その一方で、映画冒頭でボクシング部員の一人は「英語は俺の性に合わない」というセリフを吐き、彼らは英語名を用いる女性たちに対して、日本の泥棒や侠客の名を騙り、ほかに植民地的状況への抵抗を示そうとする。この図式によって、男たちが女を獲得する行為は、あたかもアメリカに誘惑された女たちを奪還する行為であるかのように描かれる。

また、竜哉が惹かれるヒロイン・英子の名は、「英語」を連想させる。この名は、アメリカに誘惑される者（日本）でありながら、竜哉を誘惑する者（アメリカ）でもある彼女の存在を規定している。竜哉の英子に対する反発は、自分を去勢する誘惑者としてのアメリカへの反発であり、英子に惹かれる気持ちは英子を誘惑者としてのアメリカから切り離し、ファルスとして所有することで自分の男性

性（主体性）を回復したいという欲望に結びつけて描かれているのである。

なお、彼の主体性回復のゴールは、英子の妊娠によって「父」になることとして規定されることになる。しかし、英子に中絶を指示した彼は「父」の役割を引き受けることが出来ず、英子も死んでしまい、回復への試みは失敗に終わる。興味深いのは、英子が竜哉に妊娠を告白するシーンで、「アメ公」がヨット置き場に残っていた子どもの像がさりげなく映りこむことである。このシンボルは、竜哉と英子も、二人の子どもも、この物語すらもアメリカの子ども（植民地化の産物）でしかないことを暗示しているようである。彼女（女）らは、アメリカの前では「主体」以前の子どもでしかなく、植民地的状況に苛立ちを覚える竜哉ですら、同時にその苛立ちと自身が強くアメリカに惹かれることとの矛盾を意識化することが出来ていない。

裕次郎は、『太陽の季節』に続く太陽族映画『狂った果実』（中平康監督、石原慎太郎脚本、一九五六年）で、初の主演の座につく。この映画で裕次郎が演じる主人公・夏久は、逗子に住む大学生で「退屈」な世の中に漠然とした反発心を持つ青年である。ある日、夏久は、弟の春次（津川雅彦）が惹かれる謎の女・恵梨（北原三枝）がアメリカ人の「オンリー」である<sup>14</sup>ことを知る。彼は当初、弟のために彼女を引き離なそうとするが、やがて彼女に強く惹かれてゆく。

兄と彼女との関係を知った春次は、嫉妬のあまり、モーターボートで二人をひき殺す。

中平康は、この映画で、映画『太陽の季節』が打ち出した植民地的状況の図式を反復している。つまり、この映画には、夏久たちのアロハ姿、彼らの仲間の金持ちのハーフ、夏久によるウクレレ演奏、ナイトクラブ「ブルースカイ」、そこに流れるジャズ、恵梨の亭主のアメリカ人などによって「帝国Ⅱアメリカ」の影が描かれる。そして、夏久と春次が惹かれるヒロイン恵梨がアメリカ人の「オンリー」であるという設定は、アメリカによる「女性の占領・男性の去勢」として、植民地的状況を明示する。恵梨は、夏久に惹かれるにつれ、「オンリー」である自身の境遇（占領状況）に強い嫌悪感を抱く。

ただ、『太陽の季節』と異なる点は、竜哉が岡田真澄演じるハーフ青年を「敵」と定めることで、自身の日本人としての「純血性」を誇示したのに対して、夏久が同じく岡田演じるハーフ青年を「無二の親友」とすることで、「混血性」を自己のアイデンティティとして無意識的に引き受けているという点である。彼らにとつて、アメリカはもはや自身の一部であり、わかりやすい「敵」として外部化することは難しい。もつとも、恵梨の亭主のアメリカ人はわかりやすい「敵」であるはずだが、彼は竜哉がハーフ青年に拳を向けたような明快さをもって、この「敵」に正面から立ち向かうことはない。彼は、まだまだ子どもであつて、アメリカの大人に敵わないこ

となどは論ずるまでもないのだ。ここには、「帝国Ⅱアメリカ」を大人とし、「植民地Ⅱ日本」を子どもと規定する、植民地化の権力図式が描かれている。夏久が出来ることといえば、せいぜいアメリカ人の車を（傷がつかない程度に）殴りつけることぐらいである。そして、行き場のない彼の怒りの矛先は、弟に向かってしまい、真の「敵」は見失われ、やがて弟による兄殺しという悲劇的な結末を招くことになる。かつて、大島渚は、中平康は『狂った果実』で「太陽族を冷笑した」とうそぶいたと評したが、植民地化に対する屈託を抱きながら、当の「帝国Ⅱアメリカ」に対しては全くの無力であるという夏久のキャラクター造型は、植民地的状況において主体性（男性性）を失っている日本人を冷笑的に対象化しているように見える。

太陽族映画は、アダ花としてわずか数ヶ月で散った。しかし、太陽族映画が生み出した俳優・裕次郎は、以後も映画界に残り続け、スターへの道を邁進まいしんすることになる。そして、太陽族映画において古川卓巳が原型を作り、中平康が「冷笑」しつつ改作した、主人公が植民地的状況における「自己」と社会との違和を覚え「状況」と葛藤するという図式は、やがて安保体制への反抗という起源を表面上忘却するものの、「自己」の擁護と奪還という実存主義的テーマに一般化されて、以後の裕次郎映画において、繰り返し登場することになった。



## 二、「植民地的主体」意識の目覚め

## ——『陽のあたる坂道』

日活は、太陽族映画をヒットさせた裕次郎をスターとして育成するために、石坂洋次郎の小説を原作にした田坂具隆としまか『乳母車』（一九五六年）をはじめとする文芸路線と井上梅次『勝利者』（一九五七年）をはじめとする娯楽路線の両面作戦を展開した。その狙いは、太陽族映画が生み出した「反抗する若者世代の代表」というイメージを担保しながら、幅広い観客層にうけるスター像の模索を図ることにあつた。<sup>(17)</sup> 前者では、大人への反抗心を抱きながらも家庭をこよなく愛す「良き青年」としての裕次郎のブルジョワ的な側面を強く打ち出す。後者は、アウトローの青年がボクシングの元チャンピオンに拾われ、最初は自由を奪われあれこれ指図されることに反発するが、チャンピオンになることで、誰にも譲れない「自己」の尊厳を証明する物語である。日活の旧世代のスターである三橋達也との共演は、この映画の直後に三橋が日活を離れたことで、新旧スターの交代を象徴するものとなった。<sup>(18)</sup> そして、両路線が重なり合った、井上梅次『嵐を呼ぶ男』（一九五七年）において、裕次郎はジャズミュージシャンを目指す「自己」の生き方を母親に否定され苦悩する青年を演じて人氣が爆発し、『太陽の季節』の興行収入・一億八〇〇〇万円を大幅に超える三億五〇〇〇万円を記録)、一九五八年早々には空

前の裕次郎ブームが到来する。

なお、同年の『陽のあたる坂道』（田坂具隆監督・脚本、池田一朗脚本）に至って、再び安保体制下における「植民地的主体」意識をめぐるテーマが明確に浮上してくる。この映画は、太陽族映画以来の裕次郎映画の総決算を銘打った文芸大作である（上映時間三時間強）。同年度日活映画の興行収入第一位（四億円）を記録した。原作は裕次郎を主人公に想定した石坂洋次郎の書き下ろし小説であり、旧約聖書の「カインとアベル」を翻案したハリウッド映画『エデンの東』（エリア・カザン監督、一九五五年）をさらに翻案したものである。

この映画で、裕次郎は主人公の田代信次を演じる。彼は、アジア出版社長・田代玉吉（千田是也）の次男で、誰が見ても羨むような大豪邸の洋館に住む高等遊民である（洋画家をしているが職業として成り立っているというわけではない）。田代家は裕福であり、熱心なクリスチャンであり、クラシック音楽を始めとする西洋芸術を愛好する高級な趣味を持ち、個人を尊重し、親子の立場を超えて互いに率直な意見を言い合う。独自の「憲法」を持つと嘯く信次は、自由奔放そのものである。しかし、それらは見せかけであって、実際はいくつかの「ウソ」を隠蔽することによって辛うじて維持されている。実は、信次は父がかつて芸者と不倫して出来た子どもで、彼が自由奔放に振る舞うのは暗い影を隠蔽し、母の「実の子」である兄

より「不義の子」である自分が劣っていることをひけらかし、周囲に余計な気を遣わせないための配慮である。妹のくみ子（芦川いづみ）はこの十数年來軽い障害（骨盤の歪み）を持つているが、それは彼女が幼い頃に信次の過失による事故で起こったとされている。

しかし、実は兄・雄吉（小高雄二）の過失であり、信次は兄をかばってウソをつき、母・みどり（轟夕起子）はすべてを知りながら、「不義の子」より「実の子」が劣るという事実を突きつけられて夫に引け目を感じさせられることを恐れ、知らないふりをしてる。

渡辺武信によれば、田代家の家族会議で話される「明晰を至上とする言語観は、一方で封建遺制を打破し、一方で自由主義経済下における資本家と団結権によって強化された労働者との公平な競合関係を通して全ての人間が平等な、つまり中流階級的な人間となることを理想としたアメリカン・デモクラシーの言語観」である。そして、田代家は、「超階級的な理想型として夢見られた中流階級の家庭」なのである。<sup>19</sup> すなわち、田代家は、あたかもアメリカ主導の民主主義化を完全に達成し、アメリカそのものであるかのようになった戦後日本社会の理想的「楽園」として描かれている。

しかし、「楽園」はウソによって支えられた砂上の楼閣に過ぎない。物語は、そんな「楽園」に大学生の倉本たか子（北原三枝）がくみ子の家庭教師としてやってくることによって動き出す。信次は、彼女に恋をすることで、真実の自分を彼女に見て欲しいと願うよう

になり、今までウソで隠されていた真実のアイデンティティ（生みの母）を捜し始める。そして、やがて生みの母・高木トミ子（山根寿子）がたか子と同じアパートに住んでいること、トミ子と同居する息子（信次にとっては父違いの弟）の民夫（川地民夫）がくみ子が追っかけをしている新進ジャズ歌手であることが明らかになる。図らずもたか子は田代家と高木家を繋ぐ媒介者となる。興味深いのは、青森出身のたか子が両家にリングを届けるという点である。このリングは、エバの知恵の実であり、「真実」を見出す知恵とともに「楽園追放」をもたらす象徴物と理解することが出来る。

エバとしてのたか子の働きによって、信次は自らの存在をめぐるウソをあばく力を得て、育ての母・みどりを前に、彼のこれまでの「愚弟」としての振る舞いが雄吉を「賢兄」に仕立てるためのウソであり、彼女もまたそれを知りつつ気付かないふりをしていたことを告白しあい、互いの絆を「義理（ウソ）」のものから「真実」のものにしてゆく。また、実の母・トミ子との再会を果たした際に、弟の民夫は信次に鼻持ちならない高慢さを感じ、反発する。これに対して、信次は兄・雄吉との関係のようにウソでごまかさず、拳で対話することで民夫と「真実」の兄弟としての絆を得る。「楽園」の虚妄性の象徴としての雄吉は、映画の最後で己を恥じて信次に詫び、田代家から去ってゆく。逆に、くみ子と民夫が結ばれ、トミ子の存在が承認されることで、かつて「楽園」の中心だった存在が排除さ

れ、かつて「楽園」から排除されていた存在が、田代家と結びついてゆく。

田坂は、この映画で、ウソによって主体性を失っていた主人公・信次が「真実」に目覚め、自己の「植民地的主体」としての位置を自覚するまでを描く。田代家は、アメリカとの同一化を果たした戦後日本における「内なるアメリカ」であり、それと対照的な高木家は、貧しさの中でアメリカへのキャッチアップを求めて止まない「内なる日本」である。それは、かつて田代玉吉と性的関係を持ったトミ子の過去や、民夫が現在ジャズシンガーを目指し、部屋にビング・クロスビーやオードリー・ヘップバーンといったハリウッドスターの写真を貼っていることによって象徴される。頂点としての田代家と底辺としての高木家との対照は、前者を誰もが羨む「楽園」と認識するような社会（戦後日本）が、安保体制の下に「帝国Ⅱアメリカ」を超越的審級とし、それとの同一化の度合いが文明化の度合いとなる文化植民地であることを告発する。

主人公・信次は、独自の「憲法」を持つという設定からして、戦後の日本人を象徴している。<sup>20</sup> 彼は、「内なるアメリカ」（田代家）という「楽園」の中で、「真実」のアイデンティティを失っている。しかし、エバとしてのたか子もたらすリングが彼に知恵を授け、「不義の子」として否定的に位置づけられていた自己の存在を肯定し、「真実」の出自（生みの母と同腹の弟）に向き合う契機を生み出

す。彼は自分が「内なる日本」と「内なるアメリカ」との「混血」であることを肯定的主体意識として引き受け、高木家との結びつきの強化によって、「アメリカ」が横溢するかのよう田代家にも内在する「日本」を喚起する。その行為の肯定性は、映画のラストで民夫とくみ子がカップルとして結ばれるとともに、突如彼女の軽い障害が治療次第で治ることが発覚することによって表現される。信次が田代家のウソをあばいたことは、確かに田代家という「楽園」を崩壊させることに繋がった。しかし、その「楽園」は、くみ子の障害同様、「歪み」であるとされている。くみ子の障害は十数年来のものだった。彼女が障害に苦しんだ時間は、「戦後」の時間とほぼ一致する。この映画の結末こそは、裕次郎を太陽族から脱皮させ、ネーション化させたモメントである。<sup>21</sup>

なお、この結末は、安易な民族主義を称揚するものではないが、少なくとも、「日本」を排除し「帝国Ⅱアメリカ」との同一化を当然視する「楽園」を否定し、日本とアメリカとの間に位置づけられる「植民地的主体」意識を肯定的に引き受けることから、安保体制に規定された「戦後」を問い直すことを求めている。

田坂は、この映画において初めて、裕次郎映画の主人公に、太陽族映画では無意識化されるか否定されていた「植民地的主体」意識を肯定的に自覚する機会を与えた。ただし、ここには、その意識化の作業が、「失楽園」や「カインとアベル」の物語を始めとして、

アメリカおよびヨーロッパに由来する記号の動員によって行われていること、この映画すらハリウッド映画『エデンの東』を翻案した植民地的産物であることについての自己批評的視点は無い。

### 三、「植民地的主体」意識の克服をめざして

——『天と地を駆ける男』

一九五二年の旧日米安保条約は、片務的なものであり、アメリカに対する日本の植民地的位置を規定するものとなった。例えば、占領解除後のアメリカ軍の駐留は、朝鮮戦争を背景に日本を反共産主義の防波堤にしようとするアメリカ側の思惑があるにもかかわらず、条約序文では、その思惑が隠蔽され、駐留はあくまでも軍備なき日本がアメリカに自主的に「希望」したものであると規定された。また、第一条には、「外部の国による教唆又は干渉によつて引き起された日本国における大規模の内乱及び騒じようを鎮圧するため」にアメリカ軍が出動できるとする、いわゆる「内乱条項」を含んでいた。さらに、行政協定では、アメリカ軍人の職務外の犯罪に対する日本の裁判権が認められなかった。ここには、「野蠻な法律と監獄をもつた未開の国家として扱う」ことを主張するアメリカ軍法務局の強い意思が介在していた。<sup>(22)</sup>

『太陽の季節』『狂った果実』『陽のあたる坂道』などが、政治的な主張を目的にした映画ではない上に、それぞれ別の趣向を持った

監督によって作られたにもかかわらず、設定やストーリーに「植民地的主体」をめぐるテーマを内在させていたことには、裕次郎映画の一部に、安保体制が規定する日米の不平等な関係性への社会的不満や不信を大衆文化の中に吸収し、表出する機能が存在していた状況を確認することができる。

そして、これらの映画が公開された時期は、安保条約改定の政治的動きが具体化した時期でもある。一九五六年の『経済白書』は「もはや『戦後』ではない」と謳い、経済復興を確認したうえで「近代化」（つまり、アメリカへのキャッチアップ）を唯一の道とする経済発展の目標を示した。また、一九五七年五月の岸信介首相のビルマ（ミャンマー）、インド、パキスタン、セイロン（スリランカ）、タイ、台湾への歴訪は、岸自身の回顧によれば、「アジアの中心は日本であることを浮き彫りにさせる」狙いがあった。<sup>(23)</sup> 同年六月から安保条約の改定交渉が始まるが、岸はその前にアジアのリーダーシップ国としての「帝国」日本像を印象づけることで（奇しくも『陽のあたる坂道』の信次の父は「アジア出版」の社長という設定だった）、「日米新時代」を宣言し、安保条約における植民地的条項の削除と双務的な条約（アメリカと対等な関係）への変更を目指した。

しかし、安保改定が再軍備につながっていることや、日本が再び戦争に巻き込まれる危険性、核兵器持ち込みの可能性などをめぐって、反対運動が一九五九年から本格化する（ただし、大衆を巻き込

んだ運動になるのは、一九六〇年になってからである。

裕次郎主演の『天と地を駆ける男』（舛田利雄監督、直居欽哉・横山保朗脚本、一九五九年）が公開されたのは、安保改定交渉が終盤に入った十一月のことである（なお、交渉終了は一九六〇年一月）。

裕次郎が演じるのは、特攻隊員を父に持つアウトローの飛行機乗り・稲葉鉄男である。<sup>24</sup>この映画は、アウトローとしての鉄男が、元特攻隊員で父の部下だった大手航空会社のパイロット・尾関に拾われ、大型旅客機のパイロットとして訓育される過程を通して、アメリカに占領された「日本の空」、アメリカ人に奪われた「日本の女」を奪いかえし、アメリカ人と対等の存在になるまでを描いている。

舛田は、この設定とストーリーを、若者たちの「成長の物語」と要約し、<sup>25</sup>安保体制との関係性を明らかにしてはいないが、細部の設定は、この映画のテーマを安保体制下における植民地的状況の克服として読解するに十分な要素を提供する。そして、その克服の方法は、安保反対派よりも積極的な安保改定による日米同盟の強化と日米の対等化を目指す岸の方向性に近いものとなっている。

鉄男は、三代続いた飛行機乗りの一家に生まれたが、今は左前となった運送業を自らセスナ機を駆ってどうにか経営している。しかし、借金がかさみ、ついにセスナも差し押さえとなり、業務が出来なくなってしまう。彼は飛行機乗りの魂としてのセスナを借金取りに譲り渡すよりは、機と心中することを選び、わざと遭難し墜落さ

せる。

舛田は、この冒頭シーンの中で、遭難した鉄男を捜索する在日アメリカ空軍を登場させる。この映画には、以後アメリカ軍は出てこないが、この一瞬の登場において管制塔の日本人職員との間で交わされる英語での会話が、アメリカによる「日本の空」の占領を観客に否が応でも印象付ける。

鉄男はこの事故で飛行機を失うが、その代わりに二つの大きな出会いを果たす。一つは、事故調査を担当した航空医療の専門家・尾関慧子（北原三枝）との出会いであり、もう一つは、後に父の部下であったことが発覚する大手飛行機会社のパイロットで訓練施設の教官でもある尾関勇太郎（芦田伸介）との出会いである。この二人は親子であり、映画を通して鉄男は慧子と結ばれ、勇太郎と義理の親子となる。舛田がこの映画を「成長の物語」と要約したことからは、彼がこの映画でビルドアップスロマンの図式を踏まえ、太陽族的アウトロー（アメリカにかぶれた半端な「男」、「植民地的客体」）が社会の「法」を体現する「父」と出会い、「父」の名の下に服し、「父」の娘（ファルス）を得ることで、一人前の「男」として主体化するまでを描くことを意図していたことが推測できる。

ただ、本論にとって注目すべきは、「成長の物語」としての結末ではなく、その設定であり過程である。いかにして鉄男は「男」になったのか。この映画において、「男」になるとは、何を意味して



いたのか。その答えは、彼が「男」になるための障害を見ることで明らかになる。

鉄男は、訓練施設でアメリカの壁にぶつかると。それは、大型旅客機の運航のために不可欠な英語能力であり、アメリカから最新の航空技術を教えるにやって来た日系アメリカ人・ヘンリー立花（二谷英明）の存在である。管制塔との連絡には、英語が必要とされる。映画は、その理由をアメリカによる「日本の空」の支配と謳い、訓練生が「我が空を我が空にせん」を合い言葉に一致団結する姿を描く。英語およびヘンリーは、「敵＝アメリカ」の象徴である。しかし、同時に英語という「敵」の言葉を「法」として身に付け、「敵」であるヘンリーの教えに従って最新の航空技術をもにせねば、鉄男たちは一人前の「男＝パイロット」にはなれない。この設定には、「帝国」に対して「植民地的主体」を指さざるを得ない彼らの境遇が象徴されている。

また、ヘンリーは慧子の婚約者とされている。この設定によって、アメリカによる占領と植民地化が、『狂った果実』と同じように「女の占領」として表象される。加えて、ヘンリーは「特攻」に代表される日本人の非合理的精神主義を批判し、合理的科学主義に基づく飛行機技術の向上を主張する。この主張は、「特攻」の子である鉄男には承服し難いものであった。なお、この合理主義は、慧子にも共有されている。英語に苦しむ訓練生の一人・楠木三郎（近藤

宏）がプレッシャーのあまり発狂してしまう。それに対し、鉄男は経過を見守り楠木の訓練続行を訴えるが、慧子は合理主義的判断に基づいて楠木に能力なしと見なし、訓練所からの退所を勧告する。鉄男は、彼女の「ヘンリー（アメリカ）かぶれ」した判断を見て幻滅し、彼女に自らの恋情を告白するとともに別れを告げる。<sup>26</sup> 占領は二重化されており、鉄男が慧子をヘンリーから奪還するためには、身柄を押さえるだけではなく、その考え方（精神）までを奪還しなくてはならない。

舛田は、この奪還過程を慧子の父・勇太郎の救出をめぐる鉄男とヘンリーの対決として描き出している。慧子は、鉄男の告白以来、鉄男に思いを寄せるようになっていたが、ヘンリーとの婚約を断ることは出来ず、ついに結婚式の日となる。この日は台風となったが、勇太郎は危険を顧みず、自らの職務を全うするために飛行機に搭乗する。ベテランゆえ、結婚式までにはつつがなく職務を終えて帰ってくるだろうと周囲は考えていたが、途中で勇太郎は戦時中に負った古傷が悪化し、目が見えなくなつて遭難してしまう。それを聞いた鉄男は、周囲の制止を振り切つて、勇太郎の救出に向かう。一方、ヘンリーは空港の閉鎖を命ずる管制塔の指示に逆らつてまで飛び立つ勇氣がない。そして、鉄男は勇太郎やヘンリーから習つた航空技術によつて、目の見えない勇太郎を誘導し、無事に着陸させることに成功する。この一件で、勇太郎は鉄男を一人前の「男＝息子」と

認め、慧子は鉄男の強い愛を認める。ヘンリーは鉄男（日本）の特攻精神に対する自ら（アメリカ）の敗北を認め、鉄男と固い握手を交わして（日米の対等な関係性を確認して）アメリカに帰国する。こうして、この映画は、鉄男の「成長」を通して、主体性を失っている日本の若い男性が、敗戦で失われた「父」（特攻の生き残り）に出会い、かつての「帝国」の法（特攻精神）と現在の「帝国」の法（英語・合理主義）を身に付け、「植民地的主体」としての自己を確立させてゆき、さらには「帝国主体」としてのアメリカに奪われた「父の娘」（ファルス）を二重に奪還することによって「男」（帝国主体）になり、自らの植民地性<sup>27</sup>去勢状態を克服する過程を描いた。

植民地的状況を「男性化」によって克服するとしたこの物語では、『陽のあたる坂道』とは違い、主人公がこの克服の手段がアメリカ化を介したものであることを明確に意識している。これはすなわち、舛田がこの物語を植民地的産物として意識していることを裏打ちする。植民地的状況の克服は、もはやアメリカ的なるものの完全排除によって達成されるのではない。「近代化」が時代のスローガンとなった状況では、その選択は植民地以下への転落でしかない。また、アメリカはすでに自己の一部であり切り離すことなど出来はしないとすれば、アメリカ的なるものを内在しながらアメリカによる支配から脱するためには、アメリカ以上にアメリカ的なるものを自家薬籠中のものとし、なおかつ、アメリカが決して持ち得ないプラスア

ルフアとしての特攻精神（日本精神）を担保するしかない、というのがこの映画の描き出した「植民地的主体」意識克服の図式である。この「男性化」の物語は、岸自民党政権が新安保条約の批准の先に望見する「夢」、つまり、アメリカとの対等な関係の確立、自主憲法の作成、再軍備を先取りしたナショナル・アレゴリーといえよう。ただ、周知のように、安保条約の改定は保守勢力の「夢」を満たすことなく、別の形の対米従属の持続に繋がりを、革新勢力が主導した安保反対闘争もまた、安保体制を崩壊させるには至らなかった。舛田の描いたヴィジョンは、一瞬の「夢」で終わる。しかしながら、六〇年安保の帰結は単なる「夢」の終わりなのではない。このアレゴリーにとって重大な「転回点」に繋がっていたのである。

#### 四、転回点

——安保闘争の総括と『あいつと私』

大島渚は、「戦後日本映画の状況と主体」（一九六三年）の中で、安保闘争の意味を「戦後芸術の運命」にとつて「最も大きな一つの転回点」として位置づける。<sup>28</sup>彼は、闘争のさなかに『日本の夜と霧』を監督したが、上映はわずか四日で打ち切られた。彼がこの映画で目指したものは、戦後の反体制運動の総括であった。彼によれば、戦後の運動は戦争に対する民衆の被害者意識に根ざしたものとして展開してきた。しかし、朝鮮の休戦協定によって戦争の危機が

去り、被害者意識に根ざした動員ができなくなった。そこで、動員の論理は「歌ごえ運動」などをはじめとする、疑似的な主体を立ち上げる方向性に転じる。大島に言わせれば、「戦後」への違和を表明する太陽族映画、およびそれが生み出した裕次郎というスターもまた、疑似主体に訴えるメディアとして位置づけられる。しかし、疑似主体の全面礼讃という方向を採ってしまったために、初期の傾向性を失って保守化の一途を辿ってしまう。<sup>(28)</sup> 大島が『青春残酷物語』『日本の夜と霧』などで目指したことは、「疑似主体の疑似性を暴露することによって、疑似主体意識に真の主体意識を呼びさますこと」だった。<sup>(29)</sup> しかるに、安保闘争以後の状況は、「闘争において真の主体意識にまで高まるべきであった疑似主体意識が挫折し、分化して行く過程」として推移してしまう。<sup>(30)</sup>

大島がここで「疑似主体」と呼ぶものは、本論が「植民地的主体」と呼ぶものとはほぼ重なりあっている。そして、興味深いことに、彼を始めとするいわゆる「松竹ヌーベルバーグ」の青年監督たちはいずれも一九六〇年に、安保世代の青年像を、「父」に代表される年長世代の去勢ぶりを批判し、男性性の根拠（ファルス）を求め、挫折する存在として描き出した。大島の『青春残酷物語』では、青年は少女と組んで「父」の世代の男性を美人局にかける。少女の父は自信（ファルス）を失っており彼女を叱りつけることが出来ない。他方、少女はやがて青年と別れるが、一人で美人局をして途中で怖

くなって車から飛び出して死に、行き場のない怒りを抱える青年はやくざの女（ファルス）に手を出してやくざに殺されてしまう。『日本の夜と霧』では、安保闘争に参加し指名手配された学生が、友人の結婚式場に乱入し、革命を忘れ日常に泥む<sup>ネ</sup>ことを批判し、革命の続行を訴えるがその演説はどこか空疎に響き、ラストであっけなく警察に逮捕される。篠田正浩の『乾いた湖』では、青年は金と女をほしのままにする「父」の世代の悪徳政治家に嫉妬と羨望を抱きながら、自ら強い力（ファルス）を欲し、ヒトラーや東条英機を崇拜する。彼は爆弾を作製して、自らの不遇な状況に風穴を開けようとするが、爆弾が炸裂することはなく、彼は別件の暴力事件であえなく逮捕されてしまう。吉田喜重の『ろくでなし』では、金に不自由しない青年が普段からおもちゃの拳銃（ファルスの代替）を弄んでいる。やがて、彼は本物の拳銃を入手することになるが、彼はそれを使うことが出来ず、友人たちに奪われてしまい、友人たちはこの拳銃によって自滅することになる。

大島・篠田・吉田が描いた安保世代の挫折する青年像は、六〇年安保の帰結によって、舛田が『天と地を駆ける男』で描き出したような「男性化」への「夢」が不可能になったことを明らかにしているかのようである。もちろん、彼らは舛田を始めとする裕次郎映画の監督たちとは違い、「疑似主体」をアメリカと直接対峙させはしなかったし、その疑似性がアメリカによる植民地化に起因すると主

題化したわけでもない。しかしながら、篠田が描く青年がアメリカ占領後の日本が否定してきたヒトラーや東条を崇拜し、吉田が描く青年が憲法九条を否定するかのように本物の拳銃を欲するという設定には、安保体制下の戦後日本社会をアメリカによる去勢＝植民地化と見なす状況把握、「男性化」による状況の打開という選択を読み解くことが可能である。そして、いずれのケースにおいても、「男性化」への志向は悲劇的結末をもたらす要因とされている。

なお、六〇年安保の挫折が作り出したこれらの物語／アレゴリーを、単なる安保闘争の敗北の記録として捉えることはあまりにたやすいことである。しかし、本論はむしろ、これらから、植民地化を経験したあらゆる国や民族が反復してきた女性化（去勢）という状況認識、および「男性化」による状況の打開という選択が何の意味もなさないどころか、さらなる悲劇を生み出すだけであることをシミュレートした成果を見出したい。ここに、大島が主張したのとは別の意味の「転回点」<sup>31</sup>が存在する。つまり、安保の挫折を描いた映画には、疑似主体の挫折が描かれているだけでなく、疑似主体の挫折の裡に、占領以後の日本のナショナル・アレゴリーにおいて現在まで強迫的に反復され続けている、去勢神話と「男性化」を際限なく往復する悪循環から解脱するヒントが隠されているのではない。それは、「男性化」（再軍備）を断念するという「転回」である。六〇年安保を舞台にした唯一の裕次郎映画である『あいつと私』

（中平康監督・脚本、池田一朗脚本、一九六一年九月封切り）は、この「転回点」を明確に描き出している。裕次郎が演じるのは、ノンポリの大学生・黒川三郎である。映画は、彼と同級生の浅田けい子（芦川いづみ）との恋愛を軸にしたビルドアップスロマンとして展開する。

興味深いのは、黒川家の設定である。彼の母は、モトコ桜井（轟夕起子）という有名美容家で、彼の家の経済は経営者としても有能な彼女の才覚によって支えられている。彼の父・甲吉（宮口精二）は、妻のマネージャーをしているが、妻には頭が上がらない。妻の元には常に複数のボーイフレンドが出入りしているが、甲吉はそれをとがめることが出来ない。彼に出来ることといえば、家出をして、妻に反省を促すことくらいである。しかも、すでにその振る舞いは儀礼化しており、彼は妻が止めてくれることを知りつつ、家出のふりをして、いつものように妻がギリギリで引き止めて、二人は互いの愛を確かめ合う。そして、ほとぼりがさめれば妻は元の派手な男性関係に戻る。黒川家の夫婦関係には、近代家族の規範であるジェンダー役割、つまり男は夫であり父であることで外に出て稼ぎ手として家の経済を支え、女は妻であり母であることで内にあつて子どもを育て家政を担うという関係性が存在していない。個人主義的行動の自由が家族主義的ジェンダー秩序に優先し、家族は崩壊寸前である。しかし、それでも崩壊しないのは、甲吉による家出のふりが、

家族の紐帯ちゆうたいを確認する儀礼的行為になつてゐるからである。

黒川家の中心は、モトコが存在である。欧米式に逆転された彼女の姓名は、彼女ひいては黒川家がアメリカ的価値観を内在化してゐる証しと見ることが出来る。つまり、黒川家は、『陽のあたる坂道』の田代家をパロディ化したような、アメリカ化された戦後日本社会の縮図である。<sup>32</sup> 妻でありながら自由恋愛を楽しむモトコには男女平等を謳つた憲法二四条、モトコよりも体格的にはるかに劣り弱々しい存在である甲吉には軍隊の所持を謳つた憲法九条が象徴されてゐる。そして、三郎はモトコにとつて実験動物のような存在である。三郎は、モトコと甲吉の間に生まれた子どもではない。モトコが優生学的見地に基づいて、優秀な遺伝子を持つ男・阿川（滝沢修）と不倫し妊娠した子どもである。その後アメリカに行つてホテル王となつたという阿川の設定と名前は、彼がアメリカの象徴であることを表している。つまり、三郎は、アメリカに占領された女性（モトコ）がアメリカ（阿川）とあえて不倫して生まれた子どもであり、安保体制下における植民地的存在としての戦後日本人の象徴でもある。しかも、三郎は自分の遺伝子的父が阿川（アメリカ）であることを知らない。

植民地的存在として育つた三郎は、『陽のあたる坂道』の信次同様に「自由奔放」であり、「自己」の擁護を至上命題とする戦後的個人主義的理想を体現した青年として成長するが、肝心の「自己」

像にどこか歪な部分を残す。例えば、彼は女性を恋愛対象として見ることが出来ない。それは、三郎が思春期の頃、モトコが自分の弟子を金で雇つて彼の性的欲望の「処理」に当たさせたことが影響している。ゆえに、彼は、大学の教室で女子学生を前に買春したことを堂々と語り、女性たちの矚感を買つてしまう。しかし、彼には自分の発言を聞いた女性たちがなぜ不快に思つてゐるのかがわからない。世間並みの父と母を持たない三郎は、エディプス・コンプレックスの経験（模倣対象としての父、性的対象としての母）を介して異性愛的規範を習得したのではなく、強制的に性的対象を与えられた。そのため、彼は恋愛する主体としては「未熟」なのである。<sup>33</sup>

浅田けい子を始めとする同級の女子学生たちは、そんな三郎を懲罰するために、彼をプールに叩き落とし、女性の服を着せる。この一件は、三郎の「未熟」な男性性を象徴するものであるとともに、彼を恋愛する主体として「成熟」させるための通過儀礼として位置づけることが出来る。一時的な女性化によつて、彼の「未熟」な男性性はリセットされる。そして、けい子が三郎に自分の「父」の服（それは、大きすぎてまだ三郎の身体には合わない）を着替えとして与えることで、彼は彼女の「父」を模倣するかのようになり、恋愛する主体（一人前の「男」）への道を歩き出す。それは、けい子との恋愛関係のスタートのきつかけとなる。

なお、この物語において、安保闘争は三郎とけい子の仲を深める



きっかけとして機能する。全学連が国会内に突入した一九六〇年六月一五日は、彼（女）らの友人・加山さと子（笹森礼子）の結婚式として描かれ、三郎とけい子は、さと子にひそかに思いを寄せていた金沢正太（小沢昭二）の鬱憤ばらしに付き合う形で、デモに参加することになる。ところが、けい子だけはデモの修羅場に入つてゆけない。彼女は、自分の背中に母の気配がピッタリとくっついて自分の行動を拘束していることに気づき、母に電話をして、少し離れてくれるようお願いする。この時の彼女の行動は、渡辺武信の指摘を踏まえるならば、黒川家のアメリカ的個人主義に接して、浅田家の日本的家族主義を相対化したものといえるが、同時にそれは、激しいデモと同一視された異性愛的対象（三郎）に向き合うことの合図でもある。また、デモが終わって彼（女）らは、友人の金森あや子（標滋賀子）が政治運動をしている学生にレイプされたことを知る。けい子は、あや子を風呂に入れて慰めるが、そこに不意に心配した三郎が覗き込む。これにけい子は激しく動揺して、彼に手桶を投げつける。その時、彼女は自分の行為が、彼の覗き行為への叱責ではなく、彼に自分以外の女の裸を見て欲しくないという思い、つまりあや子への嫉妬であることに気付く。こうして、けい子が先に恋愛する主体となり、けい子の主導で二人の恋愛関係は徐々に深まってゆく。

そして、物語の終盤で「転回点」が描かれるに至る。モトコの誕

生日に、阿川が前触れなく黒川家を訪問するのである。モトコは阿川が三郎を連れ去りにやってきたと思い、ひどく動揺するが、三郎の出生のことは甲吉にも秘密にしており、誰にも相談できず眠れない夜を過ごす。そこで、黒川家に泊まりにやってきていたけい子に三郎の出生の秘密を告白する。これを三郎は偶然聞いてしまう。

翌朝、三郎は阿川に腕相撲勝負を持ちかける。しかも単なる腕相撲ではなく、アメリカ式に倣い、互いの腕の位置に（ナイフの代わりに）剣山を置き、負けた側が腕に傷を負う仕掛けを用意する。勝負は三郎が優勢だったが、彼は阿川の腕が剣山に刺さるのを見てひるんでしまい、敗れる。ところが、三郎は負けてさわやかな気分になり、阿川と一気に打ち解ける。この勝負をめぐる一連の流れは、「植民地Ⅱ日本」としての三郎が、「帝国Ⅱアメリカ」としての阿川を「父」と見なし、エディプス・コンプレックスの機制に従って、「父」に挑戦し敗れることで、「父」の名の下に男性として主体化する儀礼的行為である。ただし、これは従来どおりの「植民地的主体」の生成を物語るエピソードに過ぎない。「転回点」はこの後のシーンにある。

腕相撲によって真の家族のようになってしまった三郎とモトコと阿川を見て、甲吉は一人疎外感を抱き、家出の準備をする。今度の家出は、もはや「ふり」ではない。彼は、阿川の登場によって、自分の存在価値が失われたと感じ、自ら退場することを決める。ここ

が「転回点」である。

ここで、三郎は二人の父の前に選択を迫られる。阿川（強きアメリカ）か甲吉（弱き日本）か。前者を選ぶことは、アメリカへのキヤッチアップを志向する「男性化」（再軍備）への道を象徴している。その選択は、彼の歪な男性性を「正常」なものにすることだろう。しかし、それは、彼が植民地的状況の中で培ってきたもの（そこは、けい子との恋愛関係も含まれる）を一気に無化してしまうのである。

三郎は迷うことなく甲吉を選ぶ。この選択は、植民地の徴として与えられた弱さ（軍備の欠如）を自分にとつて不可欠な存在として肯定的に引き受けながら、アメリカ化という名の安易な「男性化」（それは安保体制に基づく対米従属の暗示のようにも見える）を断念することである。それは容易なことではない。しかし、不可能なことでもない。三郎は、甲吉を引き止めるために、けい子との婚約を突然発表する。三郎は甲吉に対して、阿川という「父」を規範としなくとも、自分はけい子とともに「正常」であるかどうかは別にして恋愛関係を築き、一人前の「男」に「成熟」することが出来るのである。阿川はこれからの自分たちに必要不可欠な存在でないことを示した。対して、甲吉がいなくなってしまう<sup>36</sup>ば、黒川家は崩壊してしまうのである。

安保闘争の帰結が再軍備を予期しながらそれを隠蔽した日米同盟

の強化になってしまった後で、中平が『あいつと私』で描いたこの「転回点」<sup>38</sup>は、安保闘争を「冷笑」しながら、安保以後の日本の選択可能性を示唆するものにもなっている。つまり、ここには、安保体制下の日本の植民地的位置を克服することに拘泥する余り生じる「男性化」への欲望は、阿川＝アメリカを選択するということなく、結局「帝国主体」に従属する「植民地的主体」を生むだけであることが示唆されている。同時に、それを断念し、植民地の徴として否定されてきたものを肯定的に捉え直すことの可能性が示唆されているのである。

なお、『あいつと私』は、ケガで一時休業していた裕次郎の復帰第一作に当たっていたため、『陽のあたる坂道』に匹敵する四億円の収入を上げ、興行的には大成功に終わった。しかし、安保闘争を冷笑的に描いたためか、批評家には軽んじられる傾向がある<sup>39</sup>。そして、ここでいう「転回点」は、その後の裕次郎映画の作家たちに受け継がれることなく、徐々に消えていってしまったのである。

##### 五、「植民地的主体」意識の否認／抑圧

——『堂堂たる人生』『アラブの嵐』『金門島にかける橋』

安保闘争の帰結後、一九六〇年の後半期から一九六二年にかけて、日本映画界にサラリーマン映画ブームが到来する。サラリーマン映画の多くは、企業間あるいは企業内の抗争を軸に、サラリーマンの

主人公による超人的活躍によって、自社の勝利を謳うものである。

そこには、安保闘争の影はすっかりなりを潜め、主人公は企業戦士としての「自己」像やそれを取り巻く植民地的状況に違和感を抱くことなく自社のために奉公し、自社の勝利に帰結するストーリーには、池田自民党が主張する「所得倍増計画」に則ったひたすら明るい未来への予兆しか描かれてはいない。渡辺武信によれば、このジャンルは「反安保闘争崩壊後の大衆的虚脱感」に対する「一種の社会的鎮静剤」として供給された<sup>(40)</sup>。

つまり、このジャンルは、安保闘争の敗北によって生じた、「植民地的主体」の克服への社会的欲望の挫折（去勢）という「痛み」を、そのまま表出させずに「鎮静」し、無意識下に抑圧する役割を担った。そして、このジャンルの風潮は、裕次郎映画におけるナショナル・アレゴリーの表現にも強く影響する。

例えば、『あいつと私』の翌月に公開された『堂堂たる人生』（牛原陽一監督、池田一朗脚本、一九六一年）において、裕次郎は、老舗の玩具メーカー・老田玩具の開発担当・中部周平を演じる。この映画は、彼がつぶれかけた会社を新商品開発によって立て直すという典型的なサラリーマン映画である。彼は、自社再建の最後の賭けとして、来日中のアメリカ企業の社長に新商品を直接売り込む。そして、ライバル会社の妨害をかわし、老田玩具の窮状を知って足元を見るアメリカ企業に強気の交渉を成功させる。ここでは、『天と地

を駆ける男』が描いた、アメリカと日本の対等化という「夢」が踏襲されてはいるが、もはやアメリカは「敵」でも「帝国」でもなく、単なるビジネスパートナーであり、主人公が植民地的状況に苦悩することもない。もちろん、植民地的状況を肯定的に引き受ける選択もなされない。「鎮静」への社会的欲求が強く効いて、安保体制の下で裕次郎映画の主人公たちが葛藤してきた「自己」と社会との違和、あるいはその起源としての植民地的状況への抵抗が、ここでは最初から無かったものであるかのように否認／抑圧されているのである。

「鎮静」の影響は、中平康においても同様だった。彼は、『あいつと私』に続いてメガホンを取った『アラブの嵐』（中平康・山田信夫脚本、一九六一年）において、裕次郎とアラブ・ナショナリストとの出会いを描いた。裕次郎が演じるのは、大日本物産の御曹司・宗方真太郎である。彼は、社長である祖父の死後、社内から厄介者扱いされ、国外に追放される。それを機に、彼は祖父の遺言に従って、祖父の作り上げた温室としての「狭き日本」を飛び出し「広き世界」を知ろうとあてなき旅に出、なぜかアラブ・ナショナリストと「帝国主義者」との抗争に巻き込まれる。六〇年安保世代にとってのアラブ・ナショナリストは、大江健三郎の『われらの時代』（一九五九年）の表現を借りるならば、<sup>(41)</sup>「心の隅々みまでインポテンツな、真正正銘の天皇の子」である日本人男性に対して、「衰弱や消

耗と縁のない男」であるナセルの子であり、男性性を十全に持つ羨望の存在であった。ただ、「転回点」を経た中平は、この映画において、女性ナシヨナリストに焦点を当て、世間知らずの真太郎をラブ・ナシヨナリストと接することで「男性化」させるというような、典型的ビルドアッププロットの意図的に排除している。この映画での真太郎は、英語すら話せない体たらくながら、ナシヨナリストの女性に協力し、民族革命を妨害しようとする「帝国主義者」の陰謀を挫くことに成功する。しかし、真太郎の行動には、動機が一切ない（描かれない）ため、これによって彼が何らかの「成長」をすることはない。

奇妙なことに、中平はこのようなテーマを描きながら、「帝国主義者」の背後に想定されるアメリカやイギリスの存在を一切明示していない。わずかに、「帝国主義者」たちが共通語として話す英語にその影が垣間見られるのみである。ちなみに、英語を話せないという真太郎の設定には、かつて彼がフランスかぶれの女たちを小ばかにした手前、外国語である英語を学ぶことが出来なくなったというエピソードが挿入されている。中平は、このエピソードによって、内なる敵Ⅱアメリカを英語に象徴させ、やんわりと拒絶している。この婉曲的表現は、中平が「転回点」に忠実であった証ともいえるが、明確な対象としてのアメリカの消去には、安保体制および安保闘争の敗北を想起させる要素を抑圧する「鎮静」への欲求の有形

無形の影響を見ないわけにはいかない<sup>(42)</sup>。ちなみに、この映画はパンアメリカン航空の全面協力によって製作されており、真太郎が旅で利用するのも同会社の飛行機である。皮肉なことに、この映画自体がアメリカに支配されており、真太郎の冒険もまたアメリカの支配するコップの中の嵐でしかない。

そして、金門島事件（一九五八年）を舞台とした日台間のラブロマンス『金門島にかけの橋』（松尾昭典監督、江崎実生・山崎巖脚本、一九六二年）では、安保体制を前提にした物語でありながら、アメリカの存在が極力排除されている。裕次郎が演じるのは、ドイツ帰りの医師・武井一郎である。彼は、英語を自由に操り、アメリカの同盟国の医師の務めとして、日本に送られてきた朝鮮戦争の傷病兵の治療を担当した経歴を持つ。そんな折、彼は医療事故に関わり、それを隠蔽しようとする恩師にうんざりし、大学の職をなげうつ。そして、婚約者の高木かおる（芦川いづみ）とともに裸一貫で再スタートを決意するが、医薬品会社の令嬢である彼女は、家を捨てることが出来ず、逆に家の援助で彼のために病院を建設すると言い出す。彼は、日本には「俺の心を満たしてくれる何か」はないと見定め、密室としての日本を脱出し船医となり、数年を経て金門島事件に遭遇することになる。

彼は、金門島に上陸するに当たって、かつて命を助けたことのある台湾人女性・楊麗春（華欣）の存在を思い出す。そして、彼は島

で麗春と再会し、恋に落ちる。しかし、彼女の父はかつての侵略民族の男と娘との間を許さない。それでも、二人は民族の壁を超えて惹かれあい、一郎はすべてをなげうって彼の元に飛び込んでくる麗春の中に「俺の心を満たしてくれる何か」を見つける。ところが、彼女は中国軍が金門島に向かって撃ち込む砲弾に斃れ、恋愛は成就せずに終わる。

この映画における一郎の存在は、安保体制下における「植民地的主体」以外の何物でもない。彼が中国本土ではなく台湾に向かうのは、もちろん安保体制に基づく日米同盟を前提に日本政府が台湾と国交を結んでいたためである。しかし、この映画はこうした要素を明確に描くことはない。その代わりに、かつての日本の植民地である台湾を表象し代表する麗春を一郎のファルスとして描くことで、アメリカに対する日本の植民地的位置（去勢）を否認／抑圧し、アジアに対する日本の帝國的位位置（男性化）を描いたのである。これもまた、「鎮静」への欲求の生み出した物語だといえる。

ただし、「鎮静剤」は「痛み」を根治するものではない。従って、抑圧された「痛み」は蓄積されてゆき、何倍にもなって回帰し、やがて嘔き出すことになる。裕次郎主演で一九六三年から一九六七年まで製作された「ムードアクション」は、まさにその表れである。

## 六、抑圧の回帰と再抑圧

——『太陽への脱出』とムードアクション以後

『銀座の恋の物語』『憎いあんちくしょう』（共に一九六二年）を先駆形態とするムードアクションは、主人公が失われた過去の（真の）「自己」を求めて奮闘する物語である。ちなみに、裕次郎演じる主人公は、前者では、恋人の記憶喪失によって失われた二人の愛を求め、後者では、退屈な日常生活が失わせた恋人との深く強い愛の絆を求めて奮闘する。渡辺武信によれば、ムードアクションは、『何か面白いことないか』（一九六三年）以降、『赤いハンカチ』（一九六四年）を物語的頂点とし、『二人の世界』（一九六六年）、『夜霧よ今夜も有難う』（一九六七年）などに至る一五本である。<sup>(43)</sup>なお、興味深いことに自己の回復を求めるいずれの主人公も、失われた自己の完全な回復に成功することはない。このジャンルを代表する『赤いハンカチ』の主題歌が「死ぬ気になれば二人とも、霞の彼方に行かれたものを」と歌う通り、主人公の望みは完全には成就されず、ラストシーンには必ずといっていいほど一抹の空しさが去来する。このジャンルでは、主人公が去勢からの回復を求めながら、結局それに失敗し、去勢状況を噛みしめるという物語が強迫的に反復される。

ムードアクションの初期に属する『太陽への脱出』（舛田利雄監督、山崎巖・山田信夫脚本、一九六三年）は、舛田が『天と地を駆ける



男」以来、久々に「植民地的主体」をめぐるテーマに取り組んだ意欲作である。

この映画で、裕次郎は、戦乱の東南アジアで日本製の武器を売りさばく死の商人・速水志郎を演じる。憲法九条下において彼のような存在は、あつてはならない存在である。ゆえに、彼は会社から「幽霊」として生きることを厳命される。彼は日本名・日本語を自らに禁じ、サングラスで素顔を隠し、中国人・劉を名乗り、英語のみを用い、バンコクでクラブオーナーとして生きる。興味深いのは、彼が武器商人になった時期が一九六〇年とされている点である。つまり、彼は六〇年安保闘争の高揚する頃までは、日本人としての確固たる「自己」を有していた。しかし、安保闘争の敗北と同じ時期にイリイガルな武器商人となり、「自己」を失うに至るのである。志郎の運命は、あたかも安保闘争の敗北によって、『天と地を駆け回る男』が描いたような「男性化」への「夢」が破れた裕次郎映画の製作者および受容者の欲望の運命のようでもある。

そんな志郎のもとに、日本からジャーナリストの佐伯（二谷英明）がやってきて、真実を暴こうとする。志郎のパートナー・杉浦（梅野泰靖）は、日本に残してきた妻の秋子（南田洋子）が恋しくて「幽霊」として生きること耐えられず、佐伯の提案に乗り帰国を決意する。しかし、彼らの行動を監視していた会社によって殺されてしまう。

この映画では、バンコクは、スパイや死の商人が暗躍する「植民地」であり、密室として描かれている。そして、志郎はこの密室でしかも「幽霊」（日本名・日本語を禁止された存在）としてしか生きられない「植民地的主体」なのである。彼は、現地の女性・楊愛蓮（岩崎加根子）と結婚し、「幽霊」のままここで生きていくことを一度は決意するが、杉浦に秋子への形見を託され、太陽（日本）への脱出を決意する。

ヒロインの愛蓮は、志郎にとってのファルスであり、彼の男性性を保障する存在であるが、同時に彼を「植民地的主体」に留め置くとする障害でもある<sup>(44)</sup>。愛蓮は、いったんは彼を独占するために彼のパスポートをひそかに焼いてしまう。しかし、彼の決意が固いことを知り、自分の身体を売って偽造パスポートを用意する。そして、彼を無事に出国させるために、身体を張って邪魔者を阻止し、彼の出国を確認した後に自殺する。こうして、彼女の死をもって、ようやく志郎は植民地（バンコク）から太陽（日本）へ脱出することが出来、「植民地的主体」の克服へと向かう<sup>(45)</sup>。

ところが、帰国した志郎と佐伯を待っていたのは、日本もまた植民地という密室であるという現実だった。彼らの記事は、何者かによって差し止めになってしまう。そこで、志郎は自ら拳銃を握り、武器製造工場の破壊に向かう。しかし、黒幕が雇ったやくざによって惨殺されてしまう。結局、彼は「植民地的主体」を克服すること

が出来ないまま、「幽霊」として死ぬことになるが、死んだ彼の目から外れたサングラス（植民地化⇨幽霊の徴）には太陽が昇る様子が映し出される。

『太陽への脱出』は、『天と地を駆ける男』と同様に、安保体制下の戦後日本社会を植民地化⇨去勢状況として捉え、「男性化」によってその状況を克服することを目指す。ところが、『天と地を駆ける男』とは違い、植民地化を行った「帝国⇨アメリカ」の存在が明確に捉えることが出来ないほどの巨大な闇として描かれ、「男性化」への試みは無残に失敗する。この差異は、舛田が、志郎が「自己」を失うモメントを一九六〇年に設定したことから明らかのように、安保闘争の帰結に起因していると思われるべきである。すなわち、舛田は『太陽への脱出』で、安保闘争の敗北によって、自身がかつて『天と地を駆ける男』で描いた、「植民地⇨日本」が「男性化」（再軍備）によって「帝国⇨アメリカ」に勝利するという「夢」が「夢のまた夢」であることが明らかとなったことを追認したのである。なお、この映画以後、裕次郎映画において、彼が「植民地的主体」意識に懊悩する設定や、正面からアメリカに対抗するシチュエーションは描かれなくなる。<sup>(46)</sup>ここに、太陽族映画以来、裕次郎というスターを媒介に形象化された、安保体制下の「植民地的主体」意識の臨界点が存在する。

そして、舛田がこの臨界点において描いたラストシーンの日の出

は、「男性化」への欲望がもはや「夢のまた夢」であることを自覚しつつ、その不可能性ゆえに、なおさらその欲望を輝かしいものとして表象する。この表象は、去勢主題を反復するその後のムードアクション映画を予告すると同時に、アメリカに対する日本の圧倒的劣位を語る去勢神話の定着と、それを自覚した（不可能な）「男性化」へのあくなき欲望の持続を予告しているかのようなのである。

#### おわりに

戦後日本映画は、安保体制下の日米関係をどのように物語化してきたか。裕次郎映画に関する限り、それは、植民地的状況における「自己」と社会との違和を覚えた主人公が「状況」に抵抗する物語として描かれてきたといえる。ここでは、安保体制下の日本社会が「女性の占領・男性の去勢」によって規定される植民地的状況として把握され、主人公は植民地化によって失われた「自己」を取り戻すために「男性化」を志向するのである。例えば、中平康は『狂った果実』で、以上の図式を用いながら、主人公が「男性化」できず挫折する様を描いた。田坂具隆は、『陽のあたる坂道』で、アメリカを無意識的に「帝国主体」とする安保体制下の日本社会の没主体性を批判し、主人公の「植民地的主体」としての自覚から状況が打開される可能性を示唆した。舛田利雄は、『天と地を駆ける男』で、『狂った果実』の図式を援用しながら、『陽のあたる坂道』の主題を

踏まえ、主人公が、アメリカの技術を習得することで「植民地的主体」としての自己を自覚しながら、日本の特攻精神を保持することで「男性」として「帝国主体」（アメリカ）を凌駕し、彼に奪われた「日本の空と女」を奪回する様を描いた。

もつとも、このようなジェンダー化されたナショナル・アレゴリーは、安保体制下における裕次郎映画に限ったものではない。大国による圧迫を受けた国家・地域においては常に繰り返されてきた主題であり、現在のわたしたちがアメリカと日本との関係性を考える際に想起しがちなアレゴリーでもある。そして、アジア諸国と日本との関係性を考える際にも想起されてくる。本論では詳細な議論が出来なかったが、ここには、戦前からのいわゆる「日本型オリエンタリズム」の持続あるいは再編を見ることが出来る。アジア諸国を舞台にした『金門島にける橋』『太陽への脱出』『夜霧よ今夜も有難う』がそうであったように、ここでのナショナル・アレゴリーは日米関係にアジアという第三項が入り込み、アメリカに対しては「男性性」を發揮できないものの、アジアに対しては「男性化」への欲望を満たそうとする戦後日本の主体的位置が積極的に表現されるのである。

ただ、わたしたちは、この「男性化」（再軍備）という手段が、安保体制を克服し、アメリカと日本との対等性を獲得する決定的手段ではないことを知っているはずだ。二〇〇一年九月一日のいわ

ゆる「同時多発テロ」以来、日本政府はアメリカの「シヨウ・ザ・フラッグ（軍事力を派遣しろ）」「ブーツ・オン・ザ・グラウンド（地上部隊を派遣せよ）」の恫喝に抵抗できず、自衛隊派兵を行ってきた。この対米従属関係は、安保条約を根本的に変更しない限り、たとえ憲法九条がなくなり、再軍備が合法化したところで変化することはないだろう。それにもかかわらず、憲法「改正」が現実のものになりつつある現在、「男性化」（再軍備）への欲望に根ざしたナショナル・アレゴリーは、根拠なしに反復され続けているのである。

一方、本論が明らかにしたように、六〇年安保闘争直後には、『天と地を駆ける男』が描いたような、「帝国主体」（アメリカ）に対する「植民地的主体」（日本）の劣位を「男性化」によって克服する物語を否定する「転回点」が存在した。六〇年安保は、保守勢力においては再軍備を予期しながらそれを隠蔽した新たな対米従属を招来し、革新勢力においては安保自体の解消を求める大衆運動の限界をあらわにし、「男性化」による状況の打開という単純図式の不可能性を明らかにした。松竹ヌーベルバーグの青年監督たちは、その不可能性を追認し、中平康は、この結果を正面から受け止め、安保を総括した『あいつと私』で、安保体制下の日米関係をめぐるナショナル・アレゴリーにとつての重大な「転回点」を描くに至ったのである。つまり、彼は、強きアメリカか弱き日本かの二者択一として「転回点」を描き、主人公に後者を選びとらせた。

しかしながら、この「転回点」は裕次郎映画の作家たちに見過ごされてしまい、当の中平でさえ見失ってしまった。その後の裕次郎映画では、一時的に安保の挫折を「鎮静」するかのようになり、アメリカとの直接対決を回避しながらアジアに対する優越を謳うことで日本を「帝国主体」であるかのように表象する物語や、「自己」と社会との違和を覚えない楽観的主人公が登場した後に、再びアメリカに対する「男性化」への欲望が噴き上がってくる。舛田利雄の『太陽への脱出』はその典拠例である。ただし、この映画は、もはや『天と地を駆ける男』の図式が成立しないことを自覚した上で、女性化された「植民地的客体」としてのアジアとの差異化によって、アジアに対する日本を男性化した「帝国主体」であるかのように描きつつ、真の「帝国主体」（アメリカ）を捕捉出来ないほどの巨大な闇として暗示し、アメリカに対する「男性化」の欲望（武力行使による安保体制・対米従属の克服）を不可能であるがゆえに輝かしいものとして描き出すに至った。<sup>47</sup>

以後、裕次郎映画に限らず、安保体制を批判する目的で日米関係をアレゴリカルに表現した映画が数多く作られてきた。しかし、それらの映画は、主人公が「男性化」に固執する限りにおいて、『太陽への脱出』と同一の結論を強迫的に反復するに止まった。すなわち、「男性化」による去勢状況の克服の不可能性、不可能性ゆえに輝く「男性化」への欲望という結論である。<sup>48</sup>

去勢神話が「男性化」への欲望を生み出し、欲望の挫折が去勢神話を生み出すナショナル・アレゴリーの悪循環は、一九六〇年代半ば以降現在まで跡を絶たない。それどころか、冒頭の自民党・民主体の政策に見たように、わたしたちは政治的リアリズムの名のもとに、「再軍備」に結びつく「男性化」に抗った安保反対闘争の意義や本論で見えてきた「男性化」に対する「転回点」を急速に忘却させられ、悪循環になることが目に見えている「男性化」への道に連れ出されようとしている。去勢神話を暗黙の前提として、麻生自民党は（弱い日本から）「強い日本」への変化を望み、小沢民民主党は（憲法九条第二項によって失われた対外的軍事力行使を可能とする）「普通の国」を求めているのである。わたしたちは、来るべき衆院総選挙（二〇〇八年一月現在）でこの二者のどちらを選んだとしても、安保と去勢神話に規定された悪循環から抜け出せることは出来ない。では、どうするべきなのか。

本論が見出した「転回点」はそのための有効なヒントを与えてくれているように思う。わたしたちは今こそ、かつて見過ごされてしまった「転回点」に再び立ち戻り、『あいつと私』の選択に再会（際会）すべきときではないのか。去勢神話の悪しき連鎖は、強きアメリカ（男性化）を選択した先の帰結である。その先に希望はあり得ない。とすれば、わたしたちの選択は、もう一方の弱き日本（もちろん、これは安易な民族主義を選択することを意味するのではなく、

メタファーである)を、「男性化」(再軍備)以外を選びとる方向に行くべきではないだろうか。安保体制に規定された「戦後」が植民地的状況であり、安保の撤廃が容易なことでないのだとすれば、植民地的状況を克服するためには、「もはや『戦後』ではない」を『経済白書』のようにアメリカへのキャッチアップとして解釈することは誤りだったのでないか。中野好夫は同名のエッセイでこの言葉を主張したとき、「旧い夢よさらば」と宣言した。その意味するところは、「大国」であることの基準を「侵略的軍事力」の有無で測ることを止め、軍事力によらない「小国」であっても「平和で高い生活」を築くことが出来るという自覚をもとに再出発することではなかったか。<sup>(49)</sup>

裕次郎映画が描き出した「転回点」は、「旧い夢」つまり「男性化」への欲望がわたしたちを去勢と「男性化」の間を無限に往還する泥沼の悪循環に引きずり込む畏でしかないことを教えてくれる。憲法「改正」論議が高まりつつある今だからこそ、「旧い夢」におさらばした上で、改めて「戦後」を問い直す機会を得るべきではないだろうか。

最後に、今後の課題について言及しておきたい。第一に、本論が取り組んだ安保と戦後日本映画というテーマ、ナショナル・アレゴリーにおける「男性化」への欲望というテーマは、裕次郎映画という対象以外でも議論可能であるし、またされるべきであろう。ただ

し、ありとあらゆるものに触れることは恣意的な作品の取捨選択を生むか、総花的な議論に墮してしまいかねない。ゆえに、今回は限定性を設けた。今後は、より多くのジャンルにまたがるこのテーマをいかに論ずるかについての方法論を深めたい。第二に、裕次郎映画へのアプローチは、今回のようなストーリー／プロット分析だけではなく、戦後世代に圧倒的なインパクトを与えた「石原裕次郎という身体」へのアプローチがなされるべきであろう。これもまた、稿を改めて論ずべき課題である。第三に、「映画と国民国家」を執筆したジャン・ミシェル・フロドンなどが主張するように、映画はネーションをへ投影する表象装置としての側面を持つ。すなわち、アルチュセールの言えば、映画が人々にへ呼びかけを行うことによって、人々をネーションとして主体化させてゆく機制がここには存在する。本論では、こうした受容の機制とコンフリクトについてはほとんど言及できなかった。今後の課題としたい。第四に、「植民地的主体」意識の問題は、ポストコロニアル研究における最重要課題の一つである。今回の短文では、非常に限られた事項しか論ずることが出来なかったが、理論的前提を精密化することによって、戦後日本以外の状況との比較研究が可能な主題と思われる。ただし、戦後日本映画だけで膨大な量であることから、個人で行うのは難しい。共同研究を視野に入れながら、これも今後の課題としたい。



注

- (1) 例えば、一九七〇年代までの日活配給映画観客動員数ベストテンを調べると、一位の裕次郎が三船敏郎と組んだ大作『黒部の太陽』（一九六八年、七十三万人）を別格として、二位以下は、二位『陽のあたる坂道』（一九五八年、六四七万人）、三位『紅の翼』（一九五八年、六四〇万人）、五位『嵐を呼ぶ男』（一九五七年、五九四万人）、六位『あいつと私』（一九六一年、五二六万人）、七位『天下を取る』（一九六〇年、四二七万人）、九位『花と竜』（一九六二年、二七八万人）と裕次郎映画がほとんどを占める。
- (2) 波多野哲朗「ある俳優の生と死——石原裕次郎神話をめぐって」『映像学』三七号、一九八八年、一〇〇頁。
- (3) 吉見俊哉『親米と反米——戦後日本の政治的無意識』（岩波新書、二〇〇七年）、一四八—一四九頁。
- (4) 邦訳は、マイケル・レイン（藤田奈津十澤田昌之十マイケル・アーノルド訳）『石原裕次郎——一九五〇年代後半の日本における若さ、人気、男性の身体』（『Bandai』五号、二〇〇六年）、六五—一八七頁。
- (5) 渡辺武信『日活アクションの華麗な世界（合本）』（未來社、二〇〇四年）、序論を参照。
- (6) 前掲、波多野「ある俳優の生と死」、一〇〇頁。
- (7) 堀久作「私が入社してから」（『日活五十年史』日活、一九六二年）、五九—六八頁。
- (8) 田中純一郎『日本映画発達史』IV（中央公論社、一九八〇年）、一八九—一九五頁。
- (9) 同上、一九五頁。
- (10) 荻昌弘によれば、日活の直営館では、館の前に大きな障子を飾ったという。なお、その後、太陽族映画第二作となる市川崑監督『処刑の部屋』（大映）に描かれた、主人公が女性を睡眠薬で昏倒させレイプするシーンが社会問題となり、日活は八月にはこれ以上太陽族映画を作らない旨の声明発表を余儀なくされた。この一連の騒動については、荻昌弘「太陽族映画“白書”（『別冊知性』一九五六年一〇月号）に詳しい。また、太陽族映画についての研究は、すでに斉藤綾子「五〇年代映画と石原慎太郎」（『文学』第五卷第六号、二〇〇四年一月・二月）があり、文化現象としての太陽族については、難波功士『族の系譜学——ユースサブカルチャーの戦後史』（青弓社、二〇〇七年）に詳細な記述がある。
- (11) 戦後日本文学を対象に「占領」経験がいかにか描かれたのかを分析したマイク・モラスキーによれば、植民地化を「女性化」として描くことは、戦後日本に限ったことではない。一九世紀以来、同じような表現が世界各地で繰り返されてきた（鈴木直子訳『占領の記憶／記憶の占領——戦後沖縄・日本とアメリカ』青土社、二〇〇六年、六六—六七頁）。
- (12) ボクシングへの偏愛や自宅の部屋に提げられたサンドバッグ、障子を男根で突き破る有名なシーンなどが示すように、彼はファルスへの欲望にとりつかれている。
- (13) 興味深いのは、石原慎太郎の原作では竜哉のキャラクター設定や舞台設定に、映画ほど植民地性の強調がないことである。

原作のイメージをより明確化するために、監督・脚本の古川が図式を整理したものと考えられるが、この図式が慎太郎脚本の『狂った果実』に受け継がれ、以後の裕次郎映画で反復されることになるのである。

(14) ちなみに、同時代の映画評では恵梨は「洋妾(ラシャメン)」であるとされている(小菅春生「狂った果実」『映画芸術』一九五六年一〇月号、七三頁)。

(15) 大島渚「それは突破口か?——日本映画の近代主義者たち」(初出『映画批評』一九五八年七月号、『現代日本映画論大系』個人と力の回復)冬樹社、一九七〇年、四一〇頁。

(16) 井上梅次「石原裕次郎の神話」(『文藝春秋』第六五卷第一三号、一九八七年一〇月)、二六四頁。

(17) なお、デビュー当初の裕次郎の宣伝キャンペーンの実際については、小松俊一「俺の裕次郎——ひとりの若者に青春を賭けた日活宣伝マンの『熱い日誌』」(につかつ、一九八九年)に詳しい。

(18) 前掲、渡辺『日活アクションの華麗な世界』、四一頁。

(19) 前掲、渡辺『日活アクションの華麗な世界』、九六頁。

(20) 彼の「憲法」の内容は、「好きな人に嫌われない」というものだった。そのために、彼は初対面でたか子の胸を触って、彼女にわざと嫌われようとする。ここには、「不義の子」であるがゆえに、わざと「愚弟」を演じなくてはならなかった彼の性質が刻まれている。彼は「愚弟」であることよって、母から疎まれるが、同時にその行為は雄吉を「賢兄」に見せることにも繋がっており(ゆえに、たか子は彼の振る舞いで株が上がった雄吉に一時惹かれる)、最終

的には母を擁護するものでもある。つまり、彼の「憲法」は、母に好きな人に嫌われることで好かれようとするという、田代家における幼児期以来の彼の振る舞いを象徴化したものに他ならない。「憲法」は彼の意思であるかのように見えるが、同時に、それは「不義の子」という彼に与えられた環境によって規定されている。なお、この描写は、日本国憲法に対する批評にもなっている。つまり、この映画は、憲法が主人公同様、植民地的状況の産物であることを主張している。

(21) レインは、「裕次郎の転向」のモメントを井上梅次監督「明日は明日の風が吹く」(一九五八年)における、「逗子コスモポリタン」である彼が、「神輿を担ぐ」ことで「ネーション空間にコード化された『下町の男』」となった場面に求めている(前掲、レイン「石原裕次郎」、七五頁)。しかし、その「転向」の始点は、同作の二週間前に公開された『陽のあたる坂道』の結末にあったのではないか。

(22) 豊下樞彦『安保条約の成立——吉田外交と天皇外交』(岩波新書、一九九六年)を参照。なお、豊下は旧安保条約がアメリカとの関係をイーブンにしようとする当初の方針からアメリカ優位に転回した背景には、朝鮮戦争の動向が日本に波及し天皇制打倒に繋がることを恐れた昭和天皇による直接的働きかけがあったことを多数の状況証拠から論証している。

(23) 原彬久『岸信介——権勢の政治家』(岩波新書、一九九五年)、一九〇頁、若宮啓文『戦後保守のアジア観』(朝日選書、一九九五年)、一〇六頁。

- (24) ちなみに、舛田利雄によれば、直居欽哉は「戦時中、零戦のパイロットだった」(舛田利雄・佐藤利明・高護『映画監督 舛田利雄』シンコーミュージック・エンタテイメント、二〇〇七年、七七頁)。したがって、特攻隊員を父に持つという設定は、直居によるアイディアである可能性が高い。ただし、舛田は直居と横山による脚本をそのまま撮ったのではなく、ほとんど書き直して使用したと証言している(同上)。細部の設定は、舛田の創案によるものと考えていいだろう。
- (25) 前掲、舛田『映画監督 舛田利雄』、七七頁。
- (26) なお、この楠木というネーミングは、楠木正成を連想させるものであり、彼を擁護する鉄男の論理の中に、アメリカに対抗する「日本精神」の擁護があることを暗示している。
- (27) 大島渚「戦後日本映画の状況と主体」(『現代日本映画論大系3 日本ヌーベルバーグ』冬樹社、一九七〇年)、五五頁。
- (28) 同上、六六一六七頁。
- (29) 同上、六八頁。
- (30) 同上、七二頁。
- (31) 大島が主張した「転回点」とは、決して挫折することのない「真の主体」の確立への契機である。従って、疑似主体の男性化の挫折は「転回」の失敗として捉えられる。他方、本論のいう「転回点」では、大島とは逆に、この挫折にこそ「真の主体」という名の不可能性(男性化)を志向し挫折する際限ない繰り返しからの「転回」の契機があったのではないかと捉えている。
- (32) それは、『あいつと私』の原作(石坂洋次郎)と脚本(池田一朗)が『陽のあたる坂道』と共通していることに起因すると思われる。主人公が「不義の子」という設定も両者に共通している。
- (33) 異性を規範としている時代のビルドゥングスロマンにおいて、主人公が異性的恋愛関係を成就させ、ジェンダー化された存在になることは、すなわち一人前に「成熟」することとして位置づけられる(木村涼子『学校文化とジェンダー』勁草書房、一九九九年、第七章を参照)。
- (34) ちなみに、この設定は結婚式を舞台にしたデイスカッション劇である大島の『日本の夜と霧』のパロディである。ほかにも、この映画には、『ろくでなし』のパロディを思わせる、三郎がおもちやの鉄砲を撃つシーンが存在する。
- (35) 渡辺によれば、「ヒロインがやさしい母に対してこう言う気持ちになったのは、全員が個性的に生きていく裕次郎(三郎)の家族に接し、それと自分の家族とを比べたことに端を発している」(前掲、渡辺『日活アクションの華麗な世界』、一〇七頁)。
- (36) ここにおいて、憲法九条的な存在である甲吉は、家族の中核として位置づけ直される。彼は一見全くの役立たずのように思われるが、彼がいて、一見無意味なように思われる家出のふりを儀礼的に繰り返してきたからこそ、この家では個々人の自由が担保されながら、利害の対立による内部崩壊を起こさずに済んできたのである。
- (37) 例えば、一九六一年六月の池田・ケネディ共同声明では、ライシャワー駐日大使の提案で軍事問題にウェイトを置く路線から文化・経済・教育分野での協力を強く印象付ける路線への転換が推進された(佐々木隆爾『新安保体制下の日米関係』山川出版社、二〇

○七年、二三頁)。

(38) ちなみに、この「転回点」は中平の創作と思われる。石坂洋次郎の原作では阿川(原作では「A」とされている)は、三郎の前に登場せず、従ってこの「転回点」も描かれてはいない。また、原作では、「A」の勧めで三郎はアメリカ留学に行くことが示唆されている。

(39) 例えば、西脇英夫は『あいつと私』を「どうしようもない甘ったれた政治感覚と青春に対するイージーで肯定的な視点は全く鼻持ちにならない」と評す(『アウトローの挽歌——「黄昏」にB級映画を見てた』白川書院、一九七六年、九〇頁)。もともと、渡辺武信はこの映画に低からぬ評価を与えているものの、「全体として『陽のあたる坂道』ですでに過不足なく描かれていた世界の一部をコメディタッチをまじえて拡大した作品に過ぎ」ないと総括するに止まる(前掲、渡辺『日活アクションの華麗な世界』、一〇九頁)。

(40) 前掲、渡辺『日活アクションの華麗な世界』、八八頁。

(41) ここでは、大江健三郎『われらの時代』(新潮文庫、一九六三年)を参照した。

(42) ちなみに、中平は「鎮静」への欲求が薄れた後の『月曜日のユカ』(一九六四年)で、戦後日本を再び『狂った果実』のように、女性の占領・男性の去勢によって象徴される植民地的空間として描いた。この映画では、加賀まりこ演じる娼婦のユカが、パトロン(加藤武)によってアメリカ人に売り飛ばされ、彼女の恋人(中尾彬)がアメリカ人に復讐しようとするが果たせず、無残な死を遂げる。こうして、「転回点」は当の中平においても失われる。

(43) 前掲、渡辺『日活アクションの華麗な世界』、二八〇—二八一頁。

(44) 典型的ムードアクションでは、ヒロインはヒーローにとつてのファルスでありながら、彼が自己を回復する際の障害になる。それは、多くの場合、彼が自分の命をなげうつてまで失われた自己の存在を取り戻そうとする行動を、彼に生きて欲しいと願う彼女が邪魔をするというシチュエーションとして描かれる。

(45) なお、愛蓮と志郎の非対称な関係性は、『金門島にかける橋』の麗春と一郎の関係性同様に、アジアに対する日本の優位を前提にし、前者を植民地的存在、後者を帝国的存在として表象するものである。

(46) 例えば、舛田は石原慎太郎原作の『青春とはなんだ』(一九六五年)で、裕次郎にアメリカ帰りの英語教師を演じさせる。そこで裕次郎は、ジージャン・ジーパンにテンガロンハットというスタイルで登場した。しかし、滑稽なほどにアメリカと同一化した存在として描かれていながら、この主人公は「植民地的主体」としての自覚を露ほども見せない。ただ、ストーリーは、占領期の民主主義啓蒙映画の代表作である『青い山脈』を男性中心主義的に焼き直したような、東北の田舎の封建的風潮に型破り教師が新風を吹き込むというものであり、アメリカ主導の「戦後民主主義」の理想に対する揶揄を垣間見ることが出来る。舛田の弟子に当たる江崎実生が監督した『夜霧よ今夜も有難う』(一九六七年)では、舞台になった横浜が、やくざが支配する「悪所」として描かれている。裕次郎は、元船員で現在はナイトクラブのオーナーをしながら、「悪所」であ

る日本から海外に密出国を世話するブローカーの相良徹を演じている。彼は、四年前（ちょうど『太陽への脱出』が公開された年）に突然の事故で婚約者の秋子（浅丘ルリ子）を失い、死んだも同然の存在になっていた。しかし、ある日突然、秋子はCIB（明らかにCIAを連想させる）に追われている東南アジアの革命家のグエン（二谷英明）の妻として徹の前に現れ、彼に密出国の世話を頼む。

CIBはやくざと癒着しており（ここに日本の保守勢力とアメリカとの癒着のメタファーを見出すことは容易である）、グエンを追いつめる。江崎は、この物語の帰結を『天と地を駆ける男』や『太陽への脱出』のように、徹によるCIBの壊滅と、彼の男性性の回復として描くことはない。徹と秋子は心を通わせ、二人の失った時間は取り戻される。しかし、徹は、秋子（ファルス）はこれからCIB（アメリカ）と戦って独立を勝ち取ろうとするグエンにこそ必要な存在であり、自分は心が通ったあの感覚さえあれば生きていけると、二人をやくざとCIBの蠢くこの「悪所」から脱出させ、自らはここに止まり、去勢を抱えながら生きてゆく決意をする。この物語の成立背景には、ベトナム反戦を軸にした反米運動が高まりつつあった時代状況が存在している。しかし、ここには、アメリカを打倒する物語が描かれるわけではなく、アメリカの暗躍と去勢感覚の永続、不可能であることを自覚しつつも他者に託されることで持続する（アメリカに対する）「男性化」への欲望が描かれるのである。

(47) なお、裕次郎映画では、日米安保下の日米関係が描かれる際に沖繩が連想されることは決していない。一九四七年の天皇の「沖繩メッセージ」が明らかにするように、沖繩の米軍占領には、日本側の

サジェスチョンが存在していたのであり、沖繩における米軍基地は日米安保体制の起源となり要となった（豊下檐彦『昭和天皇・マッカーサー会見』岩波現代文庫、二〇〇八年を参照）。それにもかかわらず、このことは長らく隠蔽されていた。裕次郎映画が日米関係を描く際に、沖繩を描かないのは偶然かもしれないが、描かれた物語は、結果的にこの隠蔽の構造を回復して、安保体制が構造化している沖繩に対する日本の加害性を隠蔽し、もっぱらアメリカに対する日本の被害者意識（去勢感覚）を浮上させている。

(48) 例えば、武智鉄二の『黒い雪』（一九六五年）は、戦後日本の植民地状況をアメリカ軍基地の側にある「パンパン宿」を舞台に展開する。主人公の少年・崎山次郎（花ノ本寿）は、アメリカ軍と戦う共産党の仲間になる代償として、党员・黒瀬（沢律生）に愛する彼女（紅千登世）を譲り渡さねばならなくなる。さらに、彼は共産党の資金稼ぎのためにアメリカ軍人を殺して拳銃（ファルス）を奪い、アメリカ軍人のオンリーをしている叔母を強姦し、金を奪う。しかし、MPに逮捕され、処刑される。安保体制下の「植民地的主体」を正面から批判的に描こうとする物語は、『太陽への脱出』と同じく、いずれも「男性化」を望み、それに失敗し去勢されるといふ帰結をとることになる。『野良猫ロック セックスハンター』（長谷部安春監督、大和屋笠脚本、一九七〇年）では、姉をアメリカ軍人に犯された男・バロン（藤竜也）が、そのために女性不信・不能となり、恨みを「混血児」狩りという形で暴発させる。もはや「敵」は目の前から去ってしまっている。とすれば、怒りの矛先は、目に見える「植民地」の記号に向かうほかない。しかしながら、そ



の逆恨みは空しいだけであって、彼は「混血児」を追いつめれば追いつめるほどに、自らの行き場を失う。同じ女を愛したバロンと「混血児」は、この場にはいない真の「敵」に一矢報いるべく、国旗のない米軍基地のポールに銃弾を撃ち込み、お互い殺しあうことでやりきれない思いを消尽させることしかできない。大和屋笠は、『セックスハンター 濡れた標的』（澤田幸弘監督、一九七三年）でも「混血児」を主題にした脚本を執筆するが、そこでも主人公の「混血児」岡本春彦は、アメリカ軍人にレイプされた妹・夏子の復讐をしようとするが（この兄妹の名は、『狂った果实』の夏久と春次のエコーであろう）、すでに安保条約によって犯人は罰を受けることなく釈放された後だった。それでも、彼はどうか犯人にたどり着くが、彼らはすでにベトナム戦争によって懲罰を受け、ある者は死に、ある者は再起不能になってしまっており、復讐は果たせずに終わる。結局、春彦は日本人のセックスを陵辱的な見世物にするやくざと見物人のアメリカ軍将校たちを「敵」と定め、彼らに殴り込みをかけ憤死する。

(49) 中野好夫「もはや『戦後』ではない」(『文藝春秋』一九五六年二月号)、六六頁。

参考文献(注に掲載されているものは除く)

- ・『映画年鑑』一九五八年版〜一九六三年版(時事映画通信社、一九五八年〜一九六三年)
- ・『昭和三二年度版 経済白書』(経済企画庁、一九五六年)
- ・岩本茂樹『憧れのプロンディ——戦後日本のアメリカニゼーション』

- ン』(新曜社、二〇〇七年)
- ・道場親信『占領と平和——〈戦後〉という経験』(青土社、二〇〇五年)
- ・中村政則『戦後史』(岩波新書、二〇〇五年)
- ・小熊英二『〈民主〉と〈愛国〉——戦後日本のナショナリズムと公共性』(新曜社、二〇〇二年)
- ・大島渚『大島渚一九六〇』(青土社、一九九三年)
- ・大塚英志『サブカルチャー文学論』(朝日文庫、二〇〇七年)
- ・斉藤綾子『失われたファルスを求めて——木下恵介の『涙の三部作』再考』(長谷正人・中村秀之編著『映画の政治学』青弓社、二〇〇三年)
- ・作田啓一『戦後日本におけるアメリカニゼーション』(『思想』四五四号、一九六二年)
- ・佐藤忠男『対米関係の日本映画』(『日本映画思想史』三一書房、一九七〇年)
- ・安田常雄『アメリカニゼーションの光と影』(『戦後日本 占領と戦後改革』第三巻、岩波書店、一九九五年)

〈研究ノート〉

## 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

小暮修三

婦人の身で裸一貫直接身を躍らして海に入り、時代に背を向けた極めて原始的な方法ながら無尽蔵に海の幸を探る労作、殊にその生活はともすれば退嬰たいえいに陥り易い婦女子の弱点を一蹴して、海国婦人の勇敢さと純朴さを見せている興味ある職業がある。俗に之を「海女」といふ。<sup>(1)</sup>

はじめに

かつて、日本の沿岸各地には、裸潜水漁を行いながら生計の主要な部分を賄う人々が存在し、彼／女らは俗に「海人（アマ）」と呼ばれてきた。海人でも特に、男性は「海士」、女性は「海女」と表記されている。この海人の歴史は古く、『魏志倭人伝』や記紀、『万葉集』から『枕草子』に至るまで、その存在が散見される。<sup>(2)</sup> また、海女をモチーフとした文学作品や能楽、浮世絵も数多く残されている。現在でも、観光対象として伊勢志摩の海女は有名ではあるが、もはや裸潜水漁で生計を立てて

いる海女の姿は、日本全国の何処にも見つけられない。

このような海女を対象とする研究は、一九三〇年代から民俗学を筆頭に、歴史学、経済地理学、医療衛生学、労働科学、社会学等において、数多く見つけ出すことができる。<sup>(3)</sup> 特に、民俗学においては、柳田国男から宮本常一に至るまで、海女が「古い時代の漁人の生活を想像させる」対象として研究され続けてきた。<sup>(4)</sup> しかしながら、海女の表象、特にその裸体の表象に関しては、浮世絵に描かれた海女についての記述を除き、<sup>(5)</sup> 特別な関心を持たれてこなかった。<sup>(6)</sup> むしろ、海女の裸体は、男性向けのグラフィックや映画等における性的対象として位置付けられてきたのである。

そこで本稿では、アメリカの「科学」雑誌として有名な『ナショナル ジオグラフィック』(National Geographic)の百年間に現れた海女の姿から、性的視線を内在させるオリエンタリズムの形成について考察する。ただし、そのような過去(二十世

紀」のオリエンタリズム批判「のみ」で、この考察を終わらせてしまえば、既存の反オリエンタリズム的枠組みに留まるだけの論考になってしまう。<sup>(7)</sup>そこで、太平洋戦争前の海女に関するナショナルな表象に触れると共に、戦後の『ナショナルジオグラフィック』における海女の表象を維持していたと思われる「観光海女」の存在、及び、海女をとりまく社会環境の変化を取りあげ、オリエンタリズムと国内言説の相互関係について考察を進める。

#### 『ナショナルジオグラフィック』とは？

本稿では、創刊されて一世紀以上も経つという意味で、「世界中を見渡しても競争者のいない自然科学雑誌」として知られる『ナショナルジオグラフィック』に現れた海女の姿を分析の中心に据える。<sup>(8)</sup>さらには、その他の国内外の雑誌も横断的に見て、海女の表象を分析してゆくことにする。本稿の分析対象たる『ナショナルジオグラフィック』は、世界各地の自然・風俗・地理・歴史などに関する写真記事を掲載し、メインの購読者層たるアメリカ中流家庭の居間から世界に開かれた窓として捉えられてきた。<sup>(9)</sup>さらに、同誌は、全米の学校・大学図書館に常備されている雑誌でもあり、いわばアメリカにおける「教養のシンボル」として位置付けられてきたと言えよう。また、全米のみならず世界各国において、数多くの購読者数を誇るグローバル・メディアでもある。<sup>(10)</sup>

この『ナショナルジオグラフィック』は、一八八八年アメリカで設立された非営利団体ナショナルジオグラフィック協会の会員誌としてスタートした。同協会は、その創刊号で、発足の目的として「地理学の知識の向上と普及」を掲げている。<sup>(11)</sup>

そのため、近年でも七十億円以上の資金を基に教育財団を運営し、アメリカ国内十五万人の教師たち（約九十パーセント）が参加する地理学連合ネットワークの支援のため、毎年三億円以上の資金を費やしている。<sup>(12)</sup>よって、その影響力は、個人的な購買者のみならず、各種教育機関を通して子供や若者に強く及ぼされていると考えても良いだろう。そして同誌は、アメリカを中心とする「西洋」社会に暮らす人々に対し、特定の視線によって選択・分類された世界観をヴィジュアルの力による「真実」として提示し、世界をその視線によって「地図化」する強力なイデオロギー装置だとも言い得るのである。

そこで、同誌がどのような視線をもって世界中の文化や人々を描き、選択・分類しているのか、という問題を中心に据える表象分析の先行研究について、その概要を見てみることにする。

#### 『ナショナルジオグラフィック』に関する表象研究

まず、『ナショナルジオグラフィック』に関する表象研究の筆頭に挙げられるのが、キャサリン・A・ルズ&ジェーン・L・コリンズ (Catherine A. Lutz and Jane L. Collins) の『ナショナルジオグラフィックを読む』(Reading National Geo-

graphic)である。彼女たちは、一九五〇年から八六年までの『ナショナル ジオグラフィック』に掲載された写真をサンプル分析し、そこに表れる非西洋人たちの特徴をエキゾチック（魅惑・風変わり）・自然（近代）・理想（平和）・性（男性的視線）という四類型にまとめている。すなわち、同誌に表れる非西洋人たちは、豊かな自然を背景に凝った民族衣装を身にまとい、西洋人にとっては「風変わり」な儀式を行い、それでいて牧歌的で美しく、男性読者に対して性的イメージを喚起させる人々、として典型的に描かれているというのである。

また、彼女たちのサンプル写真に限定すれば、同誌上の女性の裸体は全て非西洋有色人であり、西洋白人女性の裸は一度も登場していない<sup>(14)</sup>。換言すれば、非西洋有色人女性の裸は、科学的な視点や教育上の配慮からしても性的対象として見なさない、という西洋的倫理が同誌によってコード化されているわけである。例えば、アメリカで多くの白人少年たちが初めて見る母親以外の乳房は、同誌に掲載された有色人種のものであることが指摘されており、さらにそのことについて親が目くじらを立てないのは「科学」雑誌たる『ナショナル ジオグラフィック』ゆえだ<sup>(15)</sup>という。

このようなことから、ルズとコリンズは、同誌がその読者層の大部分を占めるアメリカ白人男性に対し、前記四つの特徴を持ち合わせる非西洋人たちとの差異を強調・固定化する機能を果たしていると主張する。と同時に、西洋の普遍・標準・現実

的な特徴を浮き上がらせているというのである。そして、彼女たちは、『ナショナル ジオグラフィック』が社会的行為としての人種差別主義と世界の見方としての人種的理解が深く染み込んだ社会的産物だ<sup>(16)</sup>と断言する。さらに、同誌は、そういった人種差別を文化的・社会的差異として言説化することによって、世界中に蔓延する人種差別を維持・補完する機能を果たしているというのである。

続いて、人種差別主義を中心としたルズとコリンズの読解を受け、よりフェミニズムの観点から『ナショナル ジオグラフィック』を読んだ研究も行われている。アラブ系アメリカ人フェミニストであるリンダ・ステート (Linda Steet) は、オリエンタリズムとフェミニズムをその読解の中心概念に据え、同誌に描かれたアラブ人女性の表象を分析する<sup>(17)</sup>。彼女は、「その雑誌『ナショナル ジオグラフィック』における男性至上主義的レトリック、異文化交流の一方向性、客観性の主張、そして『西洋からアラブへ』という世界的ヒエラルキー層を構築する表象」を研究対象とした<sup>(18)</sup>。そこから、同誌がアラブ人女性像を通して、既存のオリエンタリズムとセクシズムを再生産していることを主張するのである。

そもそも『ナショナル ジオグラフィック』とその発行母体であるナショナル ジオグラフィック協会は、その発刊当初からアメリカ支配者層との親密な関係を持ち、異文化に対する西洋人支配と周辺化を容易にさせる意図があり、その編集方針は

写真一枚の選択についてすら徹底されている<sup>(19)</sup>。また、ダナ・ハラウェイ (Donna J. Haraway) によれば、一八九八年のスペイン戦争に際してアメリカ国民への地理教育の重要性が増すに連れ、同誌が「植民地主義の利益、地理学、そしてアメリカの新しい所有物の可能性に重点を置く」ようになったという<sup>(20)</sup>。つまり、同誌が、非西洋地域・文化を「新しい所有物」として捉え、調査研究を行う対象と位置付け始めたというのである。

このような先行研究では、『ナショナルジオグラフィック』が、その編集権を握るアメリカ白人男性の眼差しに基づき、性的視線を内在させたオリエンタリスティックな言説として機能している、ということが指摘されている。同誌が、非西洋有色人の表象を通じ、西洋が非西洋的「他者」の意味と価値を再生産し、それを「真実」として固定化・自然化し、西洋中心主義に基づく非西洋支配と周辺化を推進させている、と考えられているわけである。

しかしながら、非西洋としての日本の海女に関する記事に限定すれば、『ナショナルジオグラフィック』の言説には太平洋戦争前後において断絶が見られ、先行研究によって指摘される点が、戦前の海女の表象からは読み取れず、むしろ、戦後に強化されていることがわかる。そこで次に、『ナショナルジオグラフィック』に現れた海女について、戦前・戦後の姿を具体的に見てゆくことにする。

### 『ナショナルジオグラフィック』の日本人像

『ナショナルジオグラフィック』は、創刊以来二〇〇九年現在まで刊行され続けているが、本稿では一九〇一年一月号から二〇〇〇年十二月号までの記事を分析の対象とした。この二十世紀という百年の間に、日本を中心とするテーマ及び日本人の写真を掲載した記事は、私が調べた限り百二十本以上に及ぶ。これら日本関連記事を見つけるにあたり、まずは一九八九年発行の「ナショナルジオグラフィック」総目録を用い、「日本」をキーワードに記事を検索した<sup>(21)</sup>。続いて、それらに記載されたデータを参考にしつつ、一九〇一年から二〇〇〇年末までの雑誌千二百冊の全てに目を通した上で各々の記事を再確認した<sup>(22)</sup>。

結果、百四本の記事が選択され、その記事内容及び写真が分析対象となった。選択した記事の中には、あくまで別テーマの一部(時には写真一枚のみ)として日本を取り扱ったものもあるが、日本をメインとする記事のみに限定しても、その数は八十九本、ページ換算で計千八百頁以上、写真の数も千五百枚以上にも及ぶ。記事内容も、自然、自然災害、伝統・文化、風習・風俗、動物・生物、植民地政策、戦争、都市、人物、社会現象と多岐にわたる。その中でも、『ナショナルジオグラフィック』に登場する日本人の特徴としては、女性の被写体の多いことが挙げられる。その女性の中でも、職業的には「ゲイシヤ・ガール」が最も多く取り扱われており、第一次産業に携わ





図1 National Geographic Magazine, May 1905, p. 216. Photo by Hugh M. Smith.

る女性で特徴的なのは「茶摘み」と「海女」で、その姿もまた世紀を通じて幾度となく取りあげられている。<sup>(23)</sup>

磯シャツの海女（太平洋戦争以前）

『ナショナルジオグラフィック』誌上に初めて海女が登場し

たのは、二十世紀初頭、一九〇五年五月号の記事「日本の漁業」においてである。<sup>(24)</sup> ここでは、彼女たちが、伊勢志摩の真珠養殖に関連する形で、何代にもわたって特殊能力を継承する「アヒル人間」と紹介されている。<sup>(25)</sup> 同誌上初の海女の写真（図1）もまた、同号に「志摩地方の女性ダイバー」というキャプション付きで載せられている。<sup>(26)</sup> その海女たちは、磯シャツを身につけており、裸体姿は写されていない。ちなみに、志摩の真珠養殖そのものに関しては、その前年一九〇四年十月号のコラム記事「真珠と亀の養殖場」で既に紹介されており、後の真珠王・御木本幸吉に真珠養殖の可能性を示唆した箕作佳吉について記されている。<sup>(27)</sup>

それから四半世紀以上の年月を隔てた一九三三年三月号の記事「日本―旧世界の子供」において、海女の姿（図2）が再び登場することになる。<sup>(28)</sup> それでも海女は、真珠養殖との関連で取り扱われ、男性よりも水中に長くいられる「熟練した真珠ダイバー」と紹介されている。<sup>(29)</sup> さらに、それから五年後の一九三八年一月号の記事「日本の女性労働」においてもまた、海女は同様の扱いを受けており、前出一九三三年の写真と同カメラマンで、同現場での撮影とおぼしき別写真（図3）が掲載されている。<sup>(30)</sup> この写真はアングルの俯瞰から撮られたものではあるが、おそらく潮目や岬の緑樹から判断して、一九三三年に撮影した写真を使い回しにしたものであろう。そのどちらの写真においても、海女たちは磯シャツのようなものを身につけており、上



図2 *National Geographic Magazine*, March 1933, p. 274. Photo by W. Robert Moore.



図3 *National Geographic Magazine*, January 1938, p. 126. Photo by W. Robert Moore.

半身が裸体ではない。続いて、太平洋戦争初頭、一九四二年八月号の記事「知られざる日本」においても、写真こそ掲載されてはいないが、やはり志摩の真珠養殖との関連で、海女を見ることが「興味深い経験」として語られている。<sup>(31)</sup>

これら太平洋戦争以前及び戦中の海女に関する『ナショナル

る。<sup>(33)</sup> つまり、海女が、日本を代表する産業に携わる特殊技能の持ち主として、また国家を代表する労働者として、ナショナルな枠組みの中で描かれているわけである。

ところで、志摩の海女の「服装」に関しては、一九一一年頃まで上半身裸で腰巻き一枚だったが、それ以降、上半身にはシ

ジオグラフィック』の記事では、御木本による真珠養殖との関連でのみ海女が注目されている。その結果、全ての海女の写真は志摩地方に限られており、裸潜水漁の写真のみならずその記述すら見当たらない。同誌における海女への眼差しには、ルズとコリンズが指摘するような性的視線が見受けられない。むしろ、海女は、「英国戴冠式や米国大統領の誕生日式典に見られる真珠」を養殖している日本の労働者であり、「日本の好況産業」を象徴する存在として位置付けられている

ヤツも着用していたらしい<sup>(34)</sup>。さらには、明治時代からの朝鮮半島沿岸への出稼ぎで済州島の海女からパンツをはくことも習ったという<sup>(35)</sup>。ところが、一般的にパンツは普及するに至らず、農山漁村経済更正運動に基づく生活改善指導により、「従来海女はシャツと腰巻一つで潜水作業をなし風俗上面白くないといふのでサル股の上にはパンツをはかせ上衣は女学生の纏つてゐるやうなシャツを着用する」よう改善することが県に報告された<sup>(36)</sup>。その結果、一九三五年頃から白い天竺木綿で仕立てた磯シャツを着用するようになったというのである<sup>(37)</sup>。しかしながら、一九〇五年の『ナショナル ジオグラフィック』の写真では、海女が既に磯シャツのようなものを身につけていることがわかる。ここで、戦前期の別のアメリカ雑誌に目を移してみることにする。一九二三年創刊の雑誌『タイム』(TIME)では、一九二六年十一月十五日号で御木本幸吉の真珠養殖を取り扱った記事が載せられている。そこでは、海女らしき存在が「真珠の為に潜りにゆく五百人の少女たち」として触れられている<sup>(38)</sup>。ただし、彼女たちの記述はそれだけに留まり、裸潜水漁については全く触れられていない。しかしながら、写真誌として有名な『ライフ』(LIFE)の一九三六年創刊第三号には、「アメリカ人の新たな胸元のための真珠」と題された見開き写真記事が掲載され、その見開きページの大部分を占める六枚の写真には、サイジと呼ばれる禪を着けただけの海女たちの裸体が写されているのである(図4)。



図4 LIFE, December 7, 1936, pp. 20-21.

同誌に写されている女性たちは、「日本の真珠養殖産業で働いている」と説明されているもの<sup>(40)</sup>、この写真を見る限り、明らかに志摩の海女ではない。まず、写真の海女たちは、志摩の海女が使う一眼式メガネを使っておらず、舩倉島で使用されるような二眼式メガネを着用している。また、彼女たちは、貝金と呼ばれる鮑などはがす道具を腰に差しており、やはり真珠取りの海女には見られない道具を身につけている。しかも、写真のタライにはサザエやウニなど確認できるが、真珠貝を取っている様子が見当たらない。つまり、写真の女性たちが真珠取りの海女でないことは確実であり、高い確率で舩倉島の海女と推測し得るわけである。そしてもちろん、舩倉島の海女は、真珠養殖産業などでは働いていない。

さらに、同時期の日本国内の写真雑誌を見てみると、例えば、一九三三年六月十四日号の『アサヒグラフ』では、表紙を舩倉島の海女たちが飾っている。その表紙には、上半身裸の海女が四人、焚火を囲んで暖を取る姿が写されている。誌面でも見開き二頁計七枚の写真で、彼女たちの「サイジと呼ぶ男のもっこ禪に類するものを締めただけの本當の裸一貫」の姿が披露されている<sup>(41)</sup>。後に詳述するが、確かに、舩倉島の海女は一九六〇年代初頭まで裸潜水漁であった。そこから、『ライフ』では、写真に載せられた海女の働く姿の意味や価値が不問に付され、その裸体のみが真珠産業の説明という名目で利用されていると考え得るわけである。

太平洋戦争以前、海女の生活を描いた小説「海女」の作者である大田洋子は、次のように語っている。「海女の姿には、……犯しがたい風格や特別な美しさが感じられる。しかしそれを感じるには、彼女たちの労働の価値を知らねば到底だめ」<sup>(42)</sup>と。少なくとも、前出の写真誌『ライフ』における海女の裸体写真は、同誌の内容（真珠取り）とは関わりのないものであり、海女の労働の価値に基づく「特別な美しさ」を切り取った写真とは到底言えない代物である。その被写体としての価値は、ルズとコリンズが指摘するような性的視線を内在させたオリエンタリズムに基づくものであると推測し得るだろう。

このように、太平洋戦争以前において、国内外の雑誌では海女の裸体が誌面を飾ることは確かにあった。ところが、「科学」雑誌たる『ナショナルジオグラフィック』では、日本を代表する産業に携わる職業的側面に海女の焦点が合わせられ、彼女たちの裸体が性的視線に基づいて読者に晒されることはなかったのである。また、海女は、日本の花形産業を代表（表象）するナショナルな対象として位置付けられていた。日本国内雑誌における海女の記述でも、敵の水雷を爆破しようとする「海女の義勇奉公」が称賛されたり<sup>(43)</sup>、決戦下の海産食糧を確保する「海の女戦士」と称されたりなど、大日本帝国へ貢献する「海国婦人」として表象されていた。

しかしながら、戦後の『ナショナルジオグラフィック』において、そのような海女の表象が一変することになる。先に



述べておけば、戦後の同誌では、海女が三回ほど（一九五〇年・七一年、及び、別企画の一部として八五年）取りあげられている。その前者二つの記事に海女の写真が掲載されており、しかもそのどちらにも海女の「服装」の時代的变化（裸体から磯シャツ、そしてウエット・スーツへの流れ）と逆行する形で、彼女たちの裸体姿が登場することになるのである。

#### 裸体の海女（太平洋戦争後）

太平洋戦争終戦の直後、『ナショナルジオグラフィック』の日本関連記事は、戦時中の軍事資料を中心に特集が組まれていた。そこから、アメリカ軍の攻撃による日本「本土」の傷跡が消え始めるに至り、一九五〇年五月号の記事「自由の道への日本の試み」に海女の姿がカラー写真（図5及び図6）で再び登場することになる。<sup>(45)</sup> その本文中では、御木本の真珠養殖が戦前同様に取り扱われているにもかかわらず、関連写真は志摩の海女ではなく「相模湾の初島で天草を採る海女」になっている。<sup>(46)</sup> そして、彼女たちは上半身が裸で写されているのである。

もちろん、「科学」雑誌たる『ナショナルジオグラフィック』では、一九三六年の『ライフ』とは異なり、彼女たちを志摩の海女とは説明していない。しかしながら、何故、志摩の海女ではなくて初島の海女の写真なのか？ それは、海女の裸体があえて被写体として選り取られていることを窺わせるものである。その疑念を明らかにするには、この記事の四年後に海女

のフィルム撮影を行ったイタリア人文化人類学者フォスコ・マラーニの撮影ロケ記録が参考になるだろう。<sup>(47)</sup>

一九五四年、マラーニは海女の記録フィルムを撮影しようと試み、その過程がロケ記録として残されている。彼は、先ず志摩を訪れ、「全く観光客のためにだけ働いている」海女の姿に失望する。<sup>(48)</sup> 次に、彼は初島を訪れる。そこでもやはり「海女文化の名残りといえるようなものは何もなかった」と嘆きながら、次の候補地である千葉県御宿に向かう。<sup>(49)</sup> そこで初めて「白い襦袢などはいらないで……いまもつてすばらしい裸体のままにいる」海女を見つけ出す。<sup>(50)</sup> しかしながら、撮影は「観光客のための見世物」専用のモデルに限られており、失望感を抱きつつ当地を去っている。<sup>(51)</sup> 結果、彼は理想の海女がいる船倉島にたどり着くことになる。もちろん、そこでも撮影の許可を受けるに足る信頼感を獲得する為に長い時間をかけた上、やっと撮影することが可能になったという。<sup>(52)</sup>

彼の辿ったルートは、『ナショナルジオグラフィック』における海女の写真の流れ、つまり戦前の志摩から一九五〇年の初島、そして後述する一九七一年の船倉島と奇妙なまでに一致する。同誌も磯シャツなど身に着けていない「裸体のままにいる」海女を追い求めた結果なのだろうか？ ところが、一九五四年当時には「海女文化の名残りといえるようなものは何もなかった」という初島である。そこで、同時期の日本国内の写真雑誌に目を移してみると、一九四八年七月二十一日号の『アサ





図5 National Geographic Magazine, May 1950, p. 630. Photo by J. Baylor Roberts.

ヒグラフ』にも初島の海女が取りあげられている。そこには、小屋で着替えたり、赤ん坊に授乳する海女以外、上半身裸体の海女の姿は写されていない。しかも、その誌面では「今年もまた本場志摩半島から海女の一隊が繰り込んできた」と記されており、写真の海女たちが志摩からの出稼ぎであったことがわかる。<sup>(53)</sup>そこから、『ナショナルジオグラフィック』に掲載された写真の海女は、撮影用として特別に裸体を披露したのではない



図6 National Geographic Magazine, May 1950, p. 630. Photo by J. Baylor Roberts.

紛れもない事実である。もちろん、『ナショナルジオグラフィック』に取りあげられた歌麿の絵以外でも、江戸時代の浮世絵や錦絵に描かれた海女は、上半身裸で描かれている。<sup>(54)</sup>しかしながら、それらは海女という職業的モチーフへの興味・関心というよりも、裸体美人画を描くための手段だと考えられているのである。<sup>(55)</sup>

前出の『ライフ』と同様、この『ナショナルジオグラフィ

か、という疑念も生じてくることになる。<sup>(56)</sup>

続いて、『ナショナルジオグラフィック』では、一九七一年七月号の記事「海女―日本の海の精」において、海女がメインの特集として取りあげられている。<sup>(57)</sup>ここでは、記事冒頭に喜多川歌麿による三枚組の浮世絵（鮑取り）が載せられ（図7）、海女の裸潜水漁についての「伝統」的連続性が強調されている。確かに、近世日本において、海女の「服装」が褌や腰巻のみで上半身裸であったことは、

『ツク』の記事もまた、性的視線に基づいた浮世絵の系譜を継ぐものだと言っても過言ではないだろう。同誌に掲載された海女の裸の写真は、同誌カメラマンの撮影ではなく、船倉島の海女とされるナショナルジオグラフィック協会所蔵の写真(図8)である。同誌カメラマンの写した海女たちは、志摩半島国崎の海女であり、彼女たちは白い磯シャツを身に纏っている(図9)。しかも、船倉島の海女とされる同協会の写真は、撮影時期が明確にされておらず、他の船倉島の海女の写真には見られない白塗りの顔にした海女が写されている。船倉島では一九六四年頃から既にウエット・スーツが普及しており、海女は裸潜水漁をやめている<sup>(8)</sup>。

つまり、『ナショナルジオグラフィック』は、同誌記事の取材対象とは関わりなく、撮影時期不明な写真を使用し、海女の裸体を掲載したということになる。そして、冒頭の浮世絵に描かれた裸体の海女という「伝統」が、その正当性の担保となっていると考えられる。しかしながら、それは同時に、裸体美人画を描くための手段の「伝統的」継承という皮肉にもつながっている。

繰り返しになるが、ルズ&コリンズのサンプル写真に限定すれば、『ナショナルジオグラフィック』に掲載された女性の裸体は全て非西洋有色人女性であり、西洋白人女性の裸は一度も登場していない。そして、太平洋戦争後から一九七〇年代初頭に至るまで政治・経済的に圧倒的に優位にあったアメリカとい

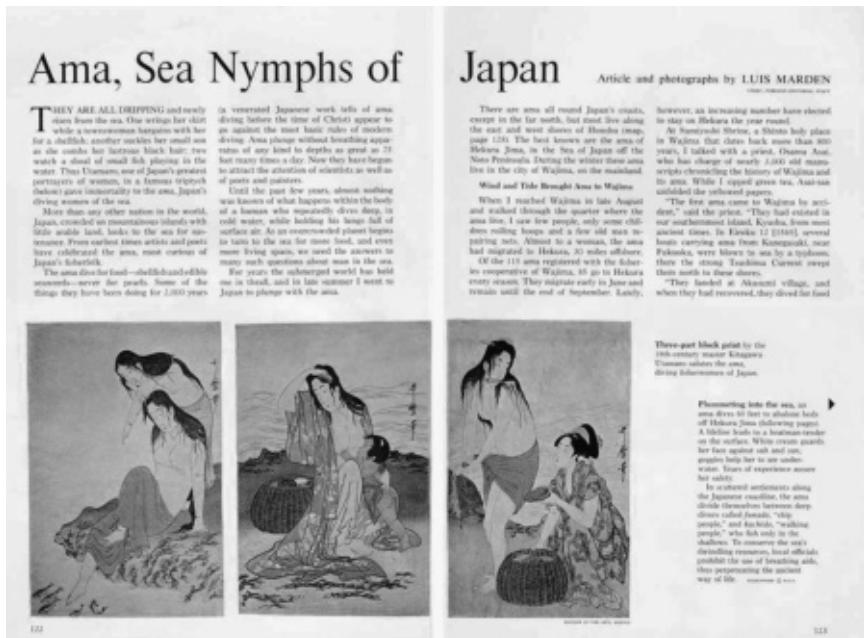


図7 National Geographic, July 1971, p. 122-123.

う国の「科学」雑誌においては、海女の裸体が同誌購買層たる中流白人男性向けの性的対象に直接的に結びつけられていた、と言えるだろう。少なくとも、前出『ナショナルジグラフィック』における二つの記事の海女の裸体写真は、同誌の内容や海女の実際の労働とは関わりのないものである。このことから、戦後『ナショナルジグラフィック』に登場した海女の裸体に、性的視線を内在させたオリエンタリズムを見出すことは容易である。また、その性的対象が作為的なものであったとすれば、同誌は「科学」の名の下に、購読者のオリエンタリズムティックな性的欲望を維持・補完していたとも言える。

もちろん、このような過去（二十世紀）の『ナショナルジグラフィック』におけるオリエンタリズムを暴露し、それを単に批判することだけでは、本稿にとっても不十分である。それだけでは、レイ・チョウ（Ray Chow）が指摘するように、「文化的『他者』のステレオタイプ的なプレゼンテーションに内在する人種差別的・性差別的なバカな間違いを批判する自らの能力に自己満足する」だけ、つまり既存の「『反オリエンタリズム』の論争的枠組み」に留まるだけになってしまう。<sup>(59)</sup>そこで、オリエンタリズム・性的視線を維持・補完していたと思われる海女の存在、フォスコ・マラーニ二曰くの「観光客のための見世物」、すなわち「観光海女」に焦点を絞り、そのような彼女たちを取り巻く社会環境の変化についての考察に移るとにする。

### 観光海女——海女をめぐる社会環境の変化

太平洋戦争前から一九六〇年代半ばまでの間、千葉県の御宿で海女の写真を撮り続けた岩瀬禎之という地元酒造家兼写真家があった。その被写体となった海女が撮影当時の思い出を次のように語っている。

岩の井（岩瀬酒造）の旦那だけは、小屋に入って来て素裸の海女を写せたからね。ほかの者は、海女の撮影会の時だけ。東京の方から多くの写真家が来たもんだ……。若い女の子もみんなパンツ一枚で、オッパイも丸出したから、都会の人はきつとびっくりしただっぺよ。<sup>(60)</sup>

ここから御宿に限って言えば、海女の裸体が一般の視線に晒されるのは、特別な「撮影会」だけだったことがわかる。一九五〇年代後半には既に、「東京方面からのしろうとカメラマンが大勢、海女の姿を追って」いたらしい。<sup>(61)</sup>それも、「海女をモデルにした小説『海人舟』が芥川賞をとってから海岸地方の客集めに盛り場の見世物にこのところ大変なうけ方」をしていたという。<sup>(62)</sup>ちなみに、同小説は一九五六年に芥川賞を受賞したのみならず、その翌年に映画化もされている。そして、御宿は「アマチュア・カメラマンのメッカ」として位置付けられたのである。<sup>(63)</sup>



図9 *National Geographic*, July 1971, pp. 130-131.  
Photo by Luis Marden.



図8 *National Geographic*, July 1971, pp. 126-127.



図10 「御宿海女の撮影会」『海女—中村由信写真集』1978年、155頁。

このような撮影会専門の海女は、「自分の肉体と美貌と、潜水眼鏡とタライを資本に、もっぱらカメラの前に立つてモデル料を稼ぐいわゆるモデル海女」と批判的に見られてもいた。<sup>(64)</sup>また、御宿は東京から近いため、観光客や海水浴客が押しかけ、海女の撮影会（図10）のみならず、「海女芸者」といつて、夜の宴席へ出る人」まで存在したというのである。<sup>(65)</sup>

加えて、小説「海人舟」（近藤啓太郎、一九五六年）が、「海人舟より―禁男の砂」（松竹、一九五七年）という「ヌード映画のはしりの作品」として映画化され、続編も二本製作された。これからの一九五〇年代後半以降、海女をモチーフとした所謂グラマー女優主演の「エログロ」映画作品が新東宝や日活の手によっても立て続けに発表されている。なお、一九六〇年代の海女をモチーフとした作品は、新東宝、大蔵映画、松竹といった映画会社によって断続的に発表され、さらに、一九七〇年代後半には、日活ロマンポルノの夏の定番として五本の作品が世に出されている。ここでは無論のこと、海女の裸体は性的対象としてのみ描かれており、観光海女への性的視線と相互補完関係にあったと考えられる。

そもそも、海女の裸体は、潜水作業の効率性を鑑みれば、衣類が水分を含んで抵抗を増すことを防ぎ、身軽で機敏な動作をしやすくするためだったという。しかしながら、上着を着けるようになったのは、保温効果と擦過傷予防の他に、「観光客が多くなり、裸体を人眼にさらして興味本位に見られることへの

抵抗」だったと指摘されている。<sup>(66)</sup>なぜなら、早くから観光地化したところほど、上半身への襦袢の着用が早い傾向にあったというのである。

さらに、観光地化の遅かった（つまり、海女が上半身裸体のままでいた）能登の舳倉島においても、一九六〇年頃から、夏には本土とを結ぶ定期船の運航に伴って観光客が増え、海女たちが裸体を隠さなければならなくなったという。<sup>(69)</sup>そしてついには、彼女たちが「潜ってアワビをとるところを観光客に見せなければならなくなってきた」。<sup>(70)</sup>そういった人に見ってもらうために潜る海女を、民俗学者・宮本常一は「観光海女」と呼んだのである。この観光海女は、志摩を中心に発達し、やがて福井県の東尋坊、御宿、そして舳倉島へと拡がり、観光客（特に、海女の写真撮影を目的とした男性観光客）の性的視線の対象となっていた。

海女の潜る海が観光地化されると共に、上半身へのシャツの着用がなされ始め、「すばらしい裸体のままでいる」海女の数は減少の一途を辿ってゆく。その減少過程では、逆に、観光海女やヌード撮影の為のモデル海女、そして海女芸者と呼ばれる者までが登場し、海女が観光地においてサービスマン産業化してゆく様子が窺える。そして、宮本は、「観光海女」をめぐる状況を指して、「人の働く姿が、観光対象になるようになってしまった」と憂いたのである。<sup>(71)</sup>



しかしながら、それは決して海女たちの意志だけによるものだと考えてはならない。むしろ、海女を取り巻く社会環境の変化によって強く規定されているものである。戦後の荒廃から高度経済成長を迎えた一九六〇年代、産業構造も第一次産業から第二・三次産業へと移行し、国家による全国総合開発計画も展開され、さらには、所得の増した国民の消費動向が国内観光へと向けられた結果、海女という第一次産業従事者をめぐる社会環境が大幅に変化した。また、様々な技術の開発・変化に伴い、ウエット・スーツも普及し始め、早いところでは鳥取県の夏泊のように一九六〇年頃から、全国的に見てもだいたい一九六〇年代半ば頃からウエット・スーツ姿の海女が現れ始めた<sup>(72)</sup>。このような海女をめぐる社会環境の変化について、その変化が東京に近接するゆえに最も激しかった千葉県御宿の実地調査を一例として取りあげてみる<sup>(73)</sup>。

まず、海女の労働力の源である中学生の卒業後の進路に大きな変化があったという。かつて、海女の娘は幼い頃から海に入り、中学卒業と共に海女になっていた。しかしながら、若い女性の高校進学率の向上や大都市就職志向に伴って、海女を継ぐ者が減少したのである。一九七四年の地元中学校（御宿で唯一の中学校）での聞き取りによると、一九六〇年から七四年の十四年間で、中学卒業後に海女になった者はたった二名に過ぎなかったらしい。また、観光客数が一九六五年から一九六九年の間にほぼ三倍（百二十万人）に膨れあがり、観光地化に伴って

地元の民宿経営が増加したという。これには、海女の所属する漁業協同組合が民宿建築を奨励して住宅資金の貸付を行ったことにより拍車が掛かったという理由もある。このような傾向は、地域的特性・時間差こそあれ、全国的に同様であった。別例として、福井県の東尋坊などでは、観光資源に恵まれているゆえ観光客の増加はあったものの、民宿の数はさほど増加せず、むしろ海女が土産物屋で働いたり、彼女たちを支えていた男たちが観光船のガイドを務めたという<sup>(74)</sup>。

こうした海女を取り巻く社会環境の変化によって、海女という職業そのものが衰退し始めた。と同時に、彼女たちが男性的視線に基づいてサービス産業化し始めることにもつながっていったのである。ところが、このような海女衰退の過程において、戦後の『ナショナルジオグラフィック』は、「全く観光客のためにだけ働いている」海女しか残されていない志摩とは別に、観光地化の遅い地域を見つけ出し、海女の裸体を求めて初めは初島、後に舩倉島へと被写体の対象を移している。そして、仮にモデルの海女に被写体を頼ったとしても、また、たとえ撮影時期不明の写真を使ったとしても、取材対象たる海女の実際の労働とは関わりなく、その裸体を意図的に掲載したことは明らかであろう。しかも、一九七一年の記事に至っては、海女の裸体の「伝統」的継承性を強調し、「科学」雑誌として西洋人の被写体では決して許されない裸体女性の掲載を正当化したわけである。

もちろん、『ナショナル ジオグラフィック』における、このような性的視線を内在させたオリエンタリズムが言説として一方的に機能していたと言いはない。それを維持・補完するためには、観光地化された地域で生きる観光海女の存在なくしては成立し得なかったことも、また確かなことではある。ただし、問題の核心は、国内外を問わず、海女の労働の価値に対してではなく、その裸体のみに対する特定の視線にあり、海女を取り巻く社会環境にあり、宮本の言葉をもじれば、海女の働く姿を性的対象・観光対象にするような言説・社会構造にあるだろう。

#### おわりに

これまで見てきた通り、太平洋戦争以前の『ナショナル ジオグラフィック』では、志摩の真珠養殖と関連させる形で海女の職能的特殊性にのみ焦点が合わせられ、彼女たちの裸体が性的視線に晒されることはなかった。しかしながら、戦後の同誌では、海女の「服装」の時代的变化と逆行する形で、彼女たちの裸体姿が登場し始めることになる。『ナショナル ジオグラフィック』における性的視線を内在させたオリエンタリズムは、日本の敗戦後から初めて顕れており、それを補完したのがサビス産業化し始めた「観光海女」という存在であることが読み取れる。つまり、海女の裸体をめぐる社会環境の変化が、オリエンタリズムを維持・補完することにつながっていたわけである。

ただし、そのような社会環境すら変化し続けるものである。先に少しだけ触れた通り、二十世紀『ナショナル ジオグラフィック』最後の海女の記述は、一九八五年八月号の記事「真珠」の一部にあり、そこにはミキモト・パール海外責任者の言として、次のような一言が記されている。「私たちは、養殖のための新しいオイスターを用意するのに、かつて女性ダイバーである海女を使っていたが、今やみんなオイスターの卵や子供をタンクの中で育てている<sup>(26)</sup>」と。もはや海女の裸体はタンクの陰に隠れてしまったようである。

現在、衰亡した海女という職業は、もはや性的対象にすら値しない過去の遺物と見なされている。折しも、『ナショナル ジオグラフィック』同号の発行年と同じ一九八五年、日活ロマンポルノでも、『絶倫海女 しまり貝』を最後に、ポルノ映画の衰退と歩みを同じくして海女をモチーフにした作品は製作されなくなっていくた。

そして、このような性的視線の不在状況こそ、海女をモチーフとしてオリエンタリズムと国内言説の相互関係について考察し得る好機と言えよう。今後、この相互関係について更なる考察を進めてゆきたいと考えている。

## 注

- (1) 安田亀一『海女の生活』社会教育協会、一九三三年、二頁。
- (2) 田辺悟『海女』法政大学出版局、一九九三年、二二―四五頁。
- (3) 海女に関する研究動向は、以下の文献に詳述されている。田辺悟『日本蜃人伝統の研究』法政大学出版局、一九九〇年、一五―二八頁。
- (4) 瀬川清子「蜃人の生活」柳田国男編『海村生活の研究』日本民俗学会、一九四九年、一二九―一六四頁(引用・一五八頁)。
- (5) 田辺、一九九〇年、六四―六七頁、及び、一九九三年、六一―七五頁。
- (6) ただし、一部例外としては、井上章一が、近代以降の肉体露出にまつわる羞恥心を検討する上で、海女の裸体を取り扱っている。井上は、一般的な女性の水着史が、階級的イデオロギ―に基づいていることを主張し、その反証例として海女の裸体を取りあげている。以下の文献を参照のこと。井上章一「見られる性、見せる性ができるまで」井上俊他編『岩波講座 現代社会学 10 セクシュアリティの社会学』岩波書店、一九九六年、五九―七六頁。
- (7) サイドの『オリエンタリズム』に対する批判のひとつとして、固定化された支配―被支配の構図においてのみ「西洋」と「東洋」の関係性を捉えている点が挙げられる。このことに関して、ホミ・K・バーバ(Homi K. Bhabha)は、「サイド
- には、植民地主義の権力と言説が、常に植民地主義者の手中に完全に収められているように暗示されており、それは歴史的・理論的単純化である」と指摘しているが、彼は、オリエンタリズムの形成過程がサイドの分析よりも複雑で、支配―被支配が双方向的なものであることを指摘している。以下の文献を参照のこと。Homi K. Bhabha, "Difference, Discrimination, and the Discourse of Colonialism," in Francis Barker, et al., eds., *Literature, Politics and Theory: Papers from the Essex Conference, 1976-84*. London and New York: Methuen, 1986, pp. 148-172. (引用・一五八頁)。
- (8) Mark Tungate, *Media Monoliths: How Great Media Brands Thrive and Survive*. London & Sterling, VA: Kogan Page, 2004, p. 163.
- (9) John Tebbel and Mary Ellen Zuckerman, *The Magazine in America, 1741-1990*. New York: Oxford University Press, 1991, p. 229.
- (10) アメリカの新聞雑誌部数公査機構(ABC)の調査によれば、『ナショナルジオグラフィック』の発行部数は、二〇〇六年にアメリカ国内で約四百九十万部。アメリカ最大級の会員数を擁する全米退職者協会の会報誌を除き、日本でも馴染み深い『リーダーズ・ダイジェスト』(*Reader's Digest*)や『テレビ・ガイド』(*TV GUIDE*)などの雑誌に次いで、月刊誌第四位の発行部数を維持している。Magazine Publishers of America, *Circulation Trends & Magazine Handbook*, "Average Subscrip-

- tion Circulation for Top 100 ABC Magazines 2006.” [http://www.magazine.org/circulation/circulation\\_trends\\_and\\_magazine\\_handbook/22181.cfm](http://www.magazine.org/circulation/circulation_trends_and_magazine_handbook/22181.cfm)
- ちなみに、『ナショナルジオグラフィック日本版』のホームページによれば、二〇〇七年時点で、同誌は、英語版以外にも二十九カ国語に翻訳発行されており、世界約百八十カ国、発行部数八百五十万部を誇っている。日経ナショナルジオグラフィック社ホームページ「よくある質問 (FAQ)」[http://nng.nikkeibp.co.jp/nng/company/faq\\_nng.html](http://nng.nikkeibp.co.jp/nng/company/faq_nng.html)
- (11) National Geographic Society, “Announcement,” *National Geographic Magazine*, October 1888, p. i.
- (12) C. D. B. Bryan, *The National Geographic Society: 100 Years of Adventure and Discovery*. New York: Harry N. Abrams, 1997, p. 489.
- (13) Catherine A. Lutz and Jane L. Collins, *Reading National Geographic*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994, pp. 87-117.
- (14) 前掲書、一一五—一一六頁。
- (15) Tebbel and Zuckerman, 1991, p. 229.
- (16) Lutz and Collins, 1994, p. 157.
- (17) Linda Street, *Vells and Daggers: A Century of National Geographic's Representation of the Arab World*. Philadelphia: Temple University Press, 2000.
- (18) 前掲書、五頁。
- (19) Lutz and Collins, 1994, pp. 47-85.
- (20) Donna J. Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge, 1989, p. 157.
- (21) National Geographic Society and Wilbur E. Garrett eds., *National Geographic Index 1888-1988*. Washington, D.C.: National Geographic Society, 1989.
- (22) 加えて、「ナショナルジオグラフィック日本版」の発行した以下の資料も参照し、日本関連記事の掲載号の特定確認を行った。ナショナルジオグラフィック編『ナショナルジオグラフィックが見た日本の100年』日経ナショナルジオグラフィック社、二〇〇三年。
- (23) 『ナショナルジオグラフィック』に表れる日本人の特徴に関しては、以下の拙書の第一章で詳しく解説しており、また「ゲイシャ・ガール」に関しては、その第二章において詳細に分析している。小暮修三『アメリカ雑誌に映る日本人』オリエンタリズムへのメディア論的接近』青弓社、二〇〇八年。
- (24) Hugh M. Smith, “Fisheries of Japan,” *National Geographic Magazine*, May 1905, pp. 201-220.
- (25) 前掲書、二一七頁。
- (26) 前掲書、二一六頁。
- (27) National Geographic Magazine, “Geographic Notes,” *National Geographic Magazine*, October 1904, p. 427.
- (28) William Elliot Griffis, “Japan, Child of the World’s Old

- Age: An Empire of Mountainous Islands, Whose Alert People Constantly Conquer Harsh Forces of Land, Sea, and Sky," *National Geographic Magazine*, March 1933, pp. 257-301.
- (29) 前掲書、二八七頁。
- (30) Mary A. Nourse, "Women's Work in Japan," *National Geographic Magazine*, January 1938, pp. 99-132.
- (31) Williard Price, "Unknown Japan: A Portrait of the People Who Make UP of the Two Most Fanatical Nations in the World," *National Geographic Magazine*, August 1942, pp. 224-252 (引用・二四〇頁)。
- (32) Nourse, 1938, p. 126.
- (33) Griffiths, 1933, p. 274.
- (34) 名古屋地方職業紹介事務局『三重県志摩半島「海女」労働事情』名古屋地方職業紹介事務局、一九三四年、三〇頁。
- (35) 宮本常一「海人ものがたり」中村由信『日本の海女』マリオン企画、一九七八年、一三五―一五六頁(引用・一五〇頁)。
- (36) 『大阪朝日新聞(三重県版)』一九三三年九月二十日号。岩田準一『志摩の蚕女』アチックミュージアム、一九四〇年、一四頁より転載。
- (37) 津田豊彦「志摩の海女の磯手拭」森浩一ほか『日本民俗文化大系 第十三巻 技術と民俗(上) 海と山の生活技術誌』小学館、一九八五年、四三一―四三二頁(引用・四三一頁)。
- (38) TIME, "Notes," *TIME*, November 15, 1926. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,722730,00.html>
- (39) LIFE, "Pearls for the New American Neckline," *LIFE*, December 7, 1936, pp. 20-21.
- (40) 前掲書、二〇頁。
- (41) 朝日新聞社「荒海二十尋 海底に働く彼女たち 能登船倉島のあま」『アサヒグラフ』一九三三年六月十四日号、一四一―一五頁(引用・一四頁)。
- (42) 大田洋子「海女」『大田洋子集 第四巻』三二書房、一九八二年、二七四―三一七頁(引用・二九一頁)。
- (43) 松本青峰「志摩名物の海女生活」『女の世界』一九一七年九月号、一〇二―一〇五頁(引用・一〇五頁)。
- (44) 朝日新聞社「海女敢闘」『アサヒグラフ』一九四三年九月八日号、一四一―一五頁(引用・一五頁)。
- (45) Frederick G. Vosburgh, "Japan Tries Freedom's Road," *National Geographic Magazine*, May 1950, pp. 593-632.
- (46) 前掲書、六三〇頁。
- (47) フォスコ・マライーニ『海女の島《船倉島》』未來社、一九六四年。
- (48) 前掲書、三八頁。
- (49) 前掲書、四四頁。
- (50) 前掲書、四六頁。
- (51) 前掲書、四九頁。
- (52) マライーニは、前掲書において、日本の裸体観を古代ギリシアと重ね、裸体を悪とするキリスト教的・西洋近代的概念を批判し、「東洋の文明は、この裸体ということでは、特に日本



で、まことに驚くべき平衡を保っている」(一一頁)と舳倉島の海女の裸体を称賛している。しかしながら、彼の記録フィルムは、一九六三年に *VIOLATED PARADISE* として伊米合作で公開(日本未公開)され、内容的には、神社仏閣、祭り、アイヌの人々、海女などを撮した前編と、ゲイシャ・ガールやヌード・ダンサーを映した後編によって構成されており、全体としてオリエンタリスティックな「日本」が描き出されるだけの映画となってしまうている。彼の思いの如何を問わず、海女の裸体は、ゲイシャ・ガールやヌード・ダンサーの裸体と同様、西洋男性の性的視線に晒されることになってしまったわけである。

また、一九六七年に公開されたハリウッド映画『007は二度死ぬ』(*YOU ONLY LIVE TWICE*)では、日本が舞台となり、浜美枝がセックスシンボル(ボンドガール)として海女を演じている。ここで日本の性的表象として海女が選ばれたこともまた、西洋社会における海女へのオリエンタリスティックな視線の強さを物語るものであろう。

(53) 朝日新聞社「初島の海女たち」『アサヒグラフ』一九四八年七月二十一日号、一二一―一二三頁(引用・一二二頁)。

(54) 宮本常一によれば、「志摩の海女の出稼ぎの歴史は古く、すでに江戸時代に紀州や伊豆の方へも働きにいらっていた」(一九七八年、一五四頁)という。そして、普段、裸潜水漁を行っていた舳倉島の海女ですら出稼ぎ時には、白いシャツとモモヒキを身に纏い、裸体を隠していたというのである。このような

ことを鑑みても、初島で写された海女が磯シャツを焚き火で乾かす以外、潜水時に上半身裸であることには疑問が持たれるわけである。

(55) Luis Marden, "Ama, Sea Nymphs of Japan," *National Geographic*, July 1971, pp. 122-135.

(56) 例えば、三代目歌川豊国「伊勢の海士長鮑制ノ図」や「二見浦海女鮑取之図」、二代目喜多川歌麿「江之島鮑獵之図」などが挙げられる。他にも、葛飾北斎などは艶本の挿絵(「蛸と海女」)を海女のモチーフで描いているが、このような海女の姿は直接的な性的視線に基づくものであり、それが海女という職業女性を称えているとは到底思えないものである。

(57) 田辺、一九九三年、六六頁。

(58) 中村由信『海女―中村由信写真集』マリン企画、一九七八年、一七頁、及び、北国新聞社編集局編『能登 舳倉の海びと』北国出版社、一九八六年、一五五頁。

(59) Rey Chow, *Ethics After Idealism: Theory-Culture-Ethnicity-Reading*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998, pp. 74-75.

(60) 安藤操「『御宿町』歴史・民俗探訪記」岩瀬禎之『海女の群像 岩瀬禎之写真集』透土社、二〇〇二年、一四七―一五一頁(引用・一五一頁)。

(61) 新潮社「海女とモデル料 南房総の海女」『週刊新潮』一九五七年六月三日号、一二二頁。

(62) 文藝春秋社「御存じですか 海女」『オール讀物』一九五七

- 年十二月号、一九五―一九六頁（引用・一九五頁）。なお、「海人舟」が芥川賞を受賞する二年前には、三島由紀夫の『潮騒』（一九五四年）が発表され、同時に東宝によって映画化（『潮騒』東宝、一九五四年）もされている。同作品と観光海女「ブーム」とに相関関係を見出す資料は今のところ見当たらないが、多かれ少なかれ影響を与えていたことは容易に想像し得るだろう。
- (63) 玉川一郎「海女の御宿」『漫画讀本』一九五八年九月号、一九六―二〇二頁（引用・一九六頁）。
- (64) 額田年『海女―その生活とからだ』鏡浦書房、一九六一年、五八頁。
- (65) 中村、一九七八年、七三頁。
- (66) 朝日新聞社編『グラフ日本映画史（戦後篇）あゝ銀幕の美女』朝日新聞社、一九七六年、一〇二頁。
- (67) このような映画は、『海女の戦慄』（新東宝、一九五七年）、『人喰海女』（新東宝、一九五八年）、『海女の岩礁』（日活、一九五八年）、そして『海女の化物屋敷』（新東宝、一九五九年）と続く。
- (68) 千葉県教育委員会「房総の漁撈習俗調査報告 房総の海女・海士」千葉県教育委員会・東京都品川区教育委員会・東京都漁撈習俗調査団編『日本の漁村・漁撈習俗調査報告書集成（第三卷）関東地方の漁村・漁撈習俗（1）』東洋書林、二〇〇三年、一三一―二二二頁（引用・三〇頁）。
- (69) 北国新聞社編集局編、一九八六年、一五四頁。
- (70) 宮本、一九七八年、一五五頁。
- (71) 前掲書、一五五頁。
- (72) 田辺、一九九三年、二三九頁。
- (73) 阪野優『海女のいる村』中部日本教育文化会、一九八〇年、三一―二〇頁。
- (74) 前掲書、七〇頁。
- (75) Fred Ward, "The Pearl", *National Geographic*, August 1985, pp. 193-223, cited p.203.