

---

# 『愛のコリーダ』による「民主」と「女性解放」 ——1970年代のポルノグラフィ映画とポリティクス

王 温懿

## 摘要

Since the 1990s, researches on Japanese pornographic films of the 1960s and 1970s have become increasingly prevalent in the academic field of film history. Such interest can be attributed to the fact that these films attest to the dynamics of postwar Japan. Of the large number of Japanese pornographic films produced in the post-war period, special attention has been given to Nagisa Oshima's *In the Realm of the Senses* (*Ai no korida*, 1976), which is distinguished by its hardcore representations of sex. In order to explicitly investigate the historical significance of *In the Realm of the Senses*, this research locates the film in the context of 1970s Japan, that is to say, in the discursive milieu critical of the dominant postwar political discourse known as "democracy based on national morality." In other words, this paper approaches the explicit sexual imagery used throughout *In the Realm of the Senses* as Oshima's cinematic method of rethinking "democracy." In addition to the film text, I examine the discursive context surrounding the "*In the Realm of the Senses* trial" as well as the historical position of the film's screening. Based on this examination, I analyze how we can comprehend the relationship between the trial and Oshima's political stance. I ask, for example, to what extent self-reflections on democracy that the trial prompted was limited within the male-lead public sphere. For this inquiry, I turn to the court testimony by feminist Ryoko Ozawa which illustrates the negotiation of feminist arguments vis-à-vis the male-centric democratic discourse, before concluding that the female reception of *In the Realm of the Senses* was inspired at that time by such negotiations.

キーワード *Japan in the 1970s* (1970年代における日本) *In the Realm of the Senses* (『愛のコリーダ』) *Hardcore sexual representations* (ハードコアな性的表象) *Democracy* (民主主義) *Female reception of pornographic film* (ポルノグラフィ映画の女性受容)

## はじめに

第二次世界大戦後まもなくして展開された、丸山眞男や大塚久雄などの「進歩的知識人」による「戦後民主主義」論は、戦中の総動員体制がもたらされたのは、個が主体的な意識を自覚せず、公への自律的な責任感を欠いたためだと論じた。そして、戦後日本社会においてその体制に回帰することなく「民主国家」を建設するためには、公に対する個の使命感を自覚し、日本人に欠落する「国民」としての主体意識の構築が必要だと強調した。これに対し、1950年代半ばから吉本隆明をはじめとする「戦中派」知識人は、丸山などの「戦後民主主義」言説を、国家に自発的に従属しようとする倫理観を個々の日本人に要求するものだと批判した。すなわち、「戦後民主主義」言説は、個の欲望の自由を排除し、「国家主義とも言えるようなナショナリズムへの強い志向に貫かれた<sup>1)</sup>」言論であり、「教養がない」一般民衆への嫌悪感を示すエリートの立場から見た特権的な論でしかないと言っていた。「戦後民主主義」批判が発表されて以降、「民主」に関わる論争に新たな地平が開かれ、個の自由を尊重し、「国民」意識構造を糾弾する声上がるようになった<sup>2)</sup>。

大島渚の映画作品には、こうした吉本らの思想に顕著な、自由な個としての「民主」の主張を認めることができる。例えば、大島は『絞死刑』や『儀式』などの作品で、「在日朝

鮮人」や「無国籍者」を題材にしながら、「戦後民主主義」言説で強調された国家と国民の関係を問題化し、誰が「国民」であり、何が「国家」と「国民」を決定するかなどの疑問を投げかけている。「戦後民主主義」言説への不信感が湧き上がる中で大島にとって大きな課題だったのは、人々を「国民」——国に帰属する人々——へと統合しようという意識を破り、「国家」に従属することなく「民衆の自由」を取り戻すことであり、それが彼にとって「民主」の中身を見つめ直すポリティクスともなっていたと言えるのだ。

本論文で言うポリティクスは、ジャック・ランシエールに倣って、制度化された社会秩序や言語を中断し、「分け前や当事者の配分を狂わせるもの<sup>3)</sup>」を指す。ランシエールは、ポリティクス (politics) を説明するために、この概念をポリス (police) と比較している。彼によれば、ポリスが感性的世界の配分を決定し正当化するのに対して、ポリティクスはその配分の正当性を解体し、ポリスが規定する身体の「位置」とその「位置」に相応しいと考えられている言語を攪乱すると主張する<sup>4)</sup>。この見方に従えば、「戦後民主主義」論は、滅私奉公の意識を身体化した「国民」を知的なレベルで正当化し、それによって「民主」という名目の下でポリスの形成を促したと言えるだろう。そのポリスのあり方に疑念を呈し抗うためには、「国民」の身体の正当性への異議申し立てを公的領域で視覚化し言語化するポリティクスが必要であった。70年代初めにポルノグラフィ映画の氾濫とそれらの作品を問罪する猥褻裁判が顕著になるにつれ、大島は性的表現の自由を突破口に、そうしたポリティクスの可能性を追求することに乗り出した。彼は日活ロマンポルノ裁判を例にして、国家権力が性的自由を弾圧することは、本来自由であるはずの個々人を教養ある「国民」へと教訓することに他ならないと断じた<sup>5)</sup>。

この背景には、70年代初めに検察が4本の日活ロマンポルノを「猥褻凶画公然陳列」の容疑で告発し、さらにそれらの作品の審査を行った映倫の審査員までも摘発したということがあった。映倫は、1949年に映画自主検閲機関の「映画倫理規定委員会」(旧映倫)として設立され、その後50年代半ばに「映倫管理委員会」と改称し、日本映画と外国映画の両方を対象に自主検閲を行っていたが、告発を通して性的表現に対する審査基準を従来よりも強めることとなった<sup>6)</sup>。国家権力としての検察は、ポルノグラフィ映画を直接検閲しなかったが、映倫を告発することによって、性的表現を間接的に規制したのである。これに対し、自主検閲機関である映倫が有名無実になることが危ぶまれ、表現の自由の権利を要求する声が沸き起こった。こうした状況の中で大島は、国家の性的自由の規制は「国民」管理と密接に関連していると主張したのである。その後、70年代半ばに大島は、フランス人映画プロデューサーのアナトール・ドーマンとの合作の招待を引き受け、1930年代に世を震撼させた阿部定事件<sup>7)</sup>を題材に脚色したポルノグラフィ映画、『愛のコリーダ』の撮影に取り掛かった。

1990年代以降、日本映画史研究では、60年代および70年代のポルノグラフィ映画が注目を集めてきている。それは、当時のポルノグラフィ映画がポリティクスの重層性を検証するのに適したテキストとして見なされるようになったからである。『愛のコリーダ』もまたそうした研究の対象の一つであり、これまでに主として3つのアプローチによる研究が発表されてきた。1つは、この映画のハードコアな性的表現を分析しようとする研究である。このアプローチを採る研究は、性器や性行為をあからさまに写した、日本映画史上初のハードコアな性的表象を含む『愛のコリーダ』を同時期の西洋でのポルノ解禁の文脈と関連付けて検討している<sup>8)</sup>。この点で、リンダ・ウィリアムズによる議論はもともと重要なものである。70年代に西洋でポルノが解禁された映画産業内の変化に対して、大島は江戸時代

の性風俗を懐古し「春画的な表現」に通じる特徴をもつセックスの映画的表现の方法論を模索したと、ウィリアムズは論じている<sup>9</sup>。だが、ウィリアムズの研究を含めこの種の研究では、70年代日本の社会的・政治的・歴史的な文脈がほとんど考慮に入れられていない。『愛のコリーダ』のハードコアな性的表現のもつ歴史的意義を考察するためには、70年代日本の「民主主義」をめぐる社会的コンテクストを見過ごすことはできないはずである。そうした問題意識を念頭に、本論文では、ウィリアムズらの先行論を踏まえながらも、この映画のハードコアな性的表現が、「国民」意識構造に抵抗する大島のポリティクスの一つの核心をなすものであることを示したい。

では、なぜ『愛のコリーダ』の性的表現を70年代の「民主主義」論の文脈に位置づけて考察すべきなのか。それは、戦後のワイセツ論争<sup>10</sup>が提起してきた課題の中に「国民」規制による個の自由の喪失といった問題も含まれるからだ。実は、70年代のワイセツ論争の流れに遡りながら、大島をはじめとする『愛のコリーダ』製作サイドと検察と観客の三者の間の葛藤に注目する研究が出始めている。これが2つ目のアプローチである。この種の研究は、『愛のコリーダ』裁判の受容に着目し、裁判を通して猥褻の再定義が行われた経緯を浮き彫りにし、国家権力が猥褻の摘発を通して「猥褻は悪い」という意識を植え付けようとした点を明らかにしている<sup>11</sup>。しかし、そうした裁判事件を手掛かりとする研究も、『愛のコリーダ』の歴史的・政治的意義を十分に検証しているとは言えない。本論文では、『愛のコリーダ』の公開時の言論状況に注目しつつ、この映画の猥褻裁判の特異性を分析する。その上で、大島がハードコアな性的表現によって、戦後の猥褻裁判に自主的に介入したこと、また、その介入によって、国家に従属しない個々の人権といった「民主」をめぐる議論が促進されたことを明らかにする。

ポルノグラフィ映画としての『愛のコリーダ』をめぐる、「民主」に関わる議論が男性を中心に展開されてきた一方で、女性については考察されてこなかった。このことが3つ目のアプローチに関係する。例えば、ジェンダー論的な視点でこの映画を検討した堀ひかりは、カット版——すなわち、ノーカット版の3分の1の裸体・性愛描写にカットやぼかしなどの修正が加えられた、日本公開ヴァージョン——における性的表現の修整によって男根中心主義の表象に異議を申し立てるきっかけが無化されたことや、ワイセツ論争での反国家権力的な言説が男性中心だったために猥褻裁判でも多様な発言がなされなかったことを適切に論じている<sup>12</sup>。しかしながら、彼女の論は、ポルノ映画の女性による受容についての歴史的な検討を欠いている上に、フェミニストの小沢遼子の法廷証言に触れつつも女性解放運動の社会的・歴史的な文脈との関連については触れていない。本論文では、小沢の法廷証言を手掛かりに、「女性解放」を訴える彼女の主張がどのように法廷内外の男性中心的な「民主」の政治的風潮と接触し、『愛のコリーダ』の女性による受容が促されたかを論じる。その上で、『愛のコリーダ』の歴史的意義をジェンダー論的な観点から再考する研究を発展させたい。

以上のような先行研究における問題点を考慮しながら、本論文では『愛のコリーダ』の70年代における歴史的意義を次のように主張する。すなわち、西洋でのポルノ解禁の波に乗り、阿部定物語を題材にしたそのハードコアな性的表現は、「国民」として歴史的に正当化された身体を、映画を通して批判する方法となった。つまり、ハードコアな性的映画表現によって、検察の告発を意図的に促し、その結果、性的自由を制限する国家の権力構造に異議を申し立てることができたのである。こうした経緯を経たからこそ、『愛のコリーダ』猥褻裁判事件をきっかけに、従来のワイセツ論争において看過されてきた、猥褻裁判をめぐる国家の意図とその危険性が検討されるようになり、「民主」に関わる議論の可能性が開かれたと言える。さらに、公的領域における「民主」への訴えと、女性の性欲や性的表現の検討を重視する「女性解放」の訴えが法廷で交わされることにより、当時の女性たちが『愛のコリーダ』を積極的に受容する姿勢が促され、従来のポルノグラフィ受容に内包されていた父

権的な意識構造を揺らがすきっかけとなったことを示したい。

### 1. 「国民」身体を批判するハードコアな性的表現

本節では、映画のハードコアな性的表現がどのような論理によって生まれたのかを検討するために、ノーカット版『愛のコリーダ』を中心に分析を行う。先述のように、日本ではノーカット版の裸体・性愛描写を3分の1カットしたヴァージョンしか公開できなかった<sup>13</sup>。確かに、歴史的な文脈を考察する上では、日本で公開されたヴァージョンを検討することが必要だが、ここでは作家としての大島の意図を考慮して、それが表現されていると考えられるノーカット版を分析の対象にしたい。実際、大島は、「生フィルムをフランスから輸入し、日本で撮影して未現象のまま送り返して向こうで仕上げる。この方法によって撮りたいことのすべてを撮ることができる<sup>14</sup>」と述べているように、海外で現像作業を行うことにより、日本国内の映画検閲をそれほど気にせずに作品を作ることができた。また、『愛のコリーダ』のプロデューサーであるドーマンは、大島の製作に一切干渉しなかったという<sup>15</sup>。もちろん、『愛のコリーダ』の製作段階で、映倫や興行関係者らと大島の間に交渉が一切なかったとは断言できないが、上述の製作時の状況から、大島が検閲を比較的気にせずに自らの表現したいものに専念できる環境にあったことが推察できる。こうしたことを念頭に置けば、大島自身の意図に貫かれたと考えられるノーカット版『愛のコリーダ』のハードコアな性的表現を詳細に検討することを通して、映画の表象上の特徴が大島のどのような思考と関係していたのかを検討することができる。

以下では、『愛のコリーダ』について詳細な歴史的・文化的考察を行ったリンダ・ウィリアムズの論を発展させながら、大島がなぜ阿部定物語を通してハードコアな性的表現を打ち出したのかを解明したい。ウィリアムズは、『愛のコリーダ』における身体・特に性器の表現に注目しながら、そのハードコアな性的表現には春画的な表現の特徴があると適切に論じている<sup>16</sup>。しかし、ウィリアムズはその「春画的な表現の特徴」がどのような視覚的構造と結びついているのかという点を明らかにしてはしていない。本論文では、この点を検討し直す。

江戸文化研究者の田中優子によると、春画の表現には、主に2つの特徴がある。1つは「装飾性」である。「装飾性」とは、「遊廓の豪華な揚屋建築や遊女の芸能や、装飾過多な衣装に相当<sup>17</sup>」する。田中によれば、その「装飾性」によってもたらされる「隠す」効果が「見せる」交合への想像力を強く刺激するという。それにより、春画において「隠して見せる」と「見せて隠す」という二重の往復運動が生じていると田中は論じる<sup>18</sup>。2つ目の特徴は、春画に頻繁に表現される覗き見が、「そこに感情移入して性的欲望をとげるといふより、むしろ笑いの対象として描かれる」という点である。また、これに補足して、春画が「『覗きをしていること』そのものを、見せつけることに興味をもっている」とも指摘されている<sup>19</sup>。

『愛のコリーダ』のセックスシーンの表現方法には、こうした春画表現の2つの特徴が両方とも見出すことができる。例えば、定と吉蔵のセックスは、その大部分のシーンで和服を着ながらなされている。西洋のハードコア・ポルノグラフィでは定石であった全裸での性交の表象が、『愛のコリーダ』ではそれほど多く見られない。性交という行為において、和服は装飾あるいは不必要な遮蔽物と考えられるかもしれない。しかし、その遮蔽物によって、体が部分的に隠されつつ性交が見せられることで、官能的な好奇心が掻き立てられ

る。この点で、『愛のコリーダ』の性交の表現は「隠す」と「見せる」の間にあり、春画的な表現技法に一致しているといえよう。

また、この映画で示されている他人の性交を覗き見る行為は、性欲を喚起するための窃視でなく、覗く者の立場を暴露することを通して覗くという行為の無用さを笑わせるものだ。映画における覗きの行為を考えると、すぐさま想起されるのが、ローラ・マルヴィが論じた窃視症的なまなざしだろう。窃視症的な視覚的構造は、例えば、アルフレッド・ヒッチコックの作品に代表される古典的映画に典型的である。POVショットによるまなざしによって、見る主体と見られる対象の間に不均衡な関係が作り出され、見られる者が見る主体の欲望する客体となる<sup>20</sup>。だが『愛のコリーダ』における覗き見は、POVショットによらず、第三者の視点で表現されることで、欲望を喚起する窃視症的なまなざしとは異質のものとなっている。それに加え、第三者の視点で捉えるがゆえに、覗く側の在処が常に暴かれている。例えば、定と吉蔵が旅館の屋根の下でセックスをするシーンでは、第三者的な視点からのショットによって、彼女らの交わりを覗きながら庭で掃除をしている老婆の姿もフレーム内に捉えられている。もう一つ例をあげてみよう。旅館の部屋では、定と吉蔵の性愛の様子を覗く女中の覗き見がPOVショットで映し出されることはなく、したがって定と吉蔵の互いの愛撫の様子が誰かに覗かれるようなカメラ・ワークで表現されることはない。しかしその一方で、覗き見をしている女中の姿がフレーム内に示されているのである。これらの例から、『愛のコリーダ』では他人の情交を覗く表現が春画的な視覚的構造に対応していることが明白だろう。つまり、そうした表現では、覗きの行為が、観客に感情移入をさせて窃視的な快楽を誘うよりも、むしろカメラのポジション、アングルなどの選定とショットの編集によって、覗き見そのものが暴露されるため、スクリーン上の覗く／覗かれる関係が不格好な様子として笑う対象となっていると言えるのだ。むしろ、その笑う効果によって、性は見てはいけないものという認識自体が滑稽になるだろう<sup>21</sup>。

このように、『愛のコリーダ』のハードコアな性的表現には、確かに春画的な視覚的特徴が見られる。ウィアリズムによれば、春画的な表現は、大島が「日本的」な性的表現を模索する中で見出した日本の伝統的な「好色」文化へのノスタルジアであるという<sup>22</sup>。これが正しいとすれば、『好色』文化へのノスタルジアは70年代の「戦後民主主義」をめぐる社会的・歴史的コンテクストとどう関係しているのか。また、なぜ「ノスタルジア」が「民主」の問題にこだわる大島にとって必要であったのか。こうした問題を考える上で重要な点は、『愛のコリーダ』のハードコアな性的表現が、春画的な視覚表現を用いて江戸時代の「好色」文化を懐古趣味的に示すプロセスで、阿部定の「遊女的」な身体表現を通して「好色」文化の遊女と客の身体的自由さと自主性を見せている、ということである。さらに言えば、『愛のコリーダ』にあった「遊女的」な身体表現は、春画的な覗き見の表現などと一致し、性が猥褻（不正＝タブー）だという認識を正当化させる国民管理の意識構造に異議申し立てるポリティクスに由来したものである。

江戸時代の「好色」文化における遊女の存在は、情交にかかわる身体的自由さ・自主性の可能性を開く。佐伯順子の記述を借りて言えば、「遊女が単なる『性欲』の対象としての女性ではなく、すぐれた芸能のわざを備えた女性であったという事実は、『性欲』以前の江戸時代の『色』のありかたを伝えるもの」であり、また、「美しい芸能を見る、美しい音楽を聴く、良い香を嗅ぐ（中略）これら人間の視覚、聴覚、嗅覚といった五感を刺激する営みは、交合のみならず様々なものがあり、江戸の遊廓に通う人々はそれらを総体として楽

しもうとした。交合は、五感を陶酔させる多様な営みのうちの、あくまでも一部分として位置づけられていたのである」<sup>23</sup>。言い換えると、遊女による芸能を媒介にするからこそ、性交する遊女と客は、交わるうちに、相手と自らの身体に自閉するのではなく、官能によって外部世界と交流し、時には情交を楽しみ、時には性交を通じて五感を陶酔させるのである。それにより、遊女と客の性愛による自由で自主的な身体が生じるのである。

実際、『愛のコリーダ』では、そうした自由さ・自主性をもつ身体が定の「遊女的」な身体を通じて表象されている。例えば、「吉田屋」で定と吉蔵が密会する時に、吉蔵の妻である「吉田屋」の女将に疑われないように、その部屋に芸者がいるように装いながら、吉蔵が定に三味線を弾かせるという場面がある。このシーンでは、定が横になった吉蔵の身に乘って三味線を弾きながら吉蔵とセックスをする。吉蔵が定の歌声に重ねる形で歌い、互いにへらへらと笑うなどするこのシーンにおいて、彼女らは性交をしているとはいえ、必ずしも性欲に専念していないわけではないことが見て取れる。また、定と吉蔵の情交が性と芸を共に楽しんでいるように表現されていることには、性欲しか追求しないという単一的かつ定式的な性愛の観念から逸れた、自由で自主的な身体が読み取れる。

実際に、大島の言説からは、彼が江戸時代の自由な性風俗に好意をもっていただけが分かる<sup>24</sup>。その好意は、性の否定の上に成り立つ近代的な「恋愛」観への批判に端を発しており、大島の見方では両者が対置されている。ここには、近代以降の日本の検察が性に体现される個々の身体を管理・規制してきた状況への抵抗が示唆されている。大島は、『愛のコリーダ』裁判の最終陳述で、江戸時代の庶民階層を中心とする自由な性的風俗を肯定しながら、明治以降、国家が性文化への取り締まりを強め、生殖を目的とする性愛しか合理的・合法的なものを見なしてこなかったと述べ、性モラルで民衆を規範化する国家を強く批判している<sup>25</sup>。ここで大島が懸念しているのは、誰と、そしてどのようなセックスを行うのかという問題までもが規定されるという、民衆の身体の自由さ・自主性が奪われている状況であろう。江戸時代の自由な性風俗を懐古的に見せることを通して、「性的倫理」という名目の下に「公序良俗」に従う「国民」を生産する国家権力に抵抗するという思いが大島にはあったと考えられるのだ。『愛のコリーダ』で大島は、「好色」文化を懐古的に表現するうちに、「遊女的」な身体を想起させ、またその身体を自由さ自主性のもつ身体として可視化させた。大島にとってその身体は、性の管理に見られるような、民衆の身体を規制する「国民」意識構造に挑む「民主」を意味するものだと言える。

さらに、阿部定事件の歴史的背景に遡ると、大島が日本初のハードコア・ポルノグラフィの題材に阿部定物語を選択した理由や、その題材の選定が「民主」に対する彼の思いが関わっていることを窺い知ることができる。阿部定事件の予審調書の流出に伴い、阿部定の語りによって彼女と吉蔵の熱狂的な情愛関係が周知のところとなった。その情愛関係がハードコア・ポルノグラフィにとって格好の材料だったことは言うまでもない。そうした情愛を性器の接触を見せるハードコアな表現で可視化すれば、物質的な身体間の親密性をあからさまに見せつけることができる。こう考えれば、大島が、身体を媒介した親密性を通して、国民を国家に結びつける強制的関係を脱構築しようとしたとしてもあながち不思議ではない。

実際、阿部定事件の背景にある戦前日本の軍国主義の拡張という歴史に照らし合わせれば、こうした「親密性」の理解が的外れではないことがわかるだろう。「事件の前年、昭和十年は、軍国日本の幕開けの年であった<sup>26</sup>」と伊佐千尋が説明するように、天皇中心の国家

の軍備拡張に伴って「国体」の概念が強調されるまさにその時代に、阿部定事件が日本社会に衝撃を与えた。大島が言う通り、定と吉蔵の愛情は、「当時の国家権力にとって怖い存在<sup>27</sup>」であった。その怖ろしさは、二人の狂熱的な性愛が身体を媒介とした個と個の親密な関係に現れていたことに起因していたと考えられる。戦争へと向かう情勢にあって、物質的な身体の結合による親密性は、総力戦体制が推進した個を国に従属させる「国民」の構築の虚無さを露わにする力をもった。実際このことを示唆するかのよう、大島は『愛のコリーダ』裁判最終陳述の際に阿部定事件の歴史的背景について、「日本中の男が戦場で死ぬために動員されようとしていたときに、一人の女の性と愛を満足させてやるために喜んで死んでいった男」として石田吉蔵を性格づけている<sup>28</sup>。阿部定事件を題材にしたハードコアな性的表現は、大島が政治的権力関係への介入を可視化するために意識的に採用した戦略と考えるのだ。

『愛のコリーダ』の名場面とされている吉蔵と軍隊のすれ違いのシーンでは、軍隊の行進に逆らって歩く吉蔵の身体が抑圧的な構図で表現される。ウィリアムズが指摘するように、大半の研究者は、この場面は「快楽の死」、「官能的に死ぬ」ことを選んだ吉蔵の選択を示すものだと強調している<sup>29</sup>。だが、この場面は、吉蔵の身体が軍隊に「反逆」し「背離」することによって、軍国主義国家に強要された「国民」アイデンティティから脱することが可能になったと見ることができる。また、吉蔵が軍隊に「背離」した後で定と熱狂的なセックスをして死に至るシークエンスでは、定が吉蔵の性器を自分の下半身に入れて狂ったように性行為をするシーンがある。こうした一連の表現によって大島は、個と国家が乖離する関係と、身体を媒介する緊密な人間関係を巧みに対比させて見せている。『愛のコリーダ』のハードコアな性的表現は、阿部定事件のポリティクスをダイナミックに展開させることを通して国家イデオロギーに正当化された「国民」身体を批判し、それによって「民主」への反省を促していると考えられるのだ。

## 2・『愛のコリーダ』裁判の成立と「民主」の触発

私は、『ポルノ映画』をつくる、『映画』という一般的なものでなく、あくまで『ポルノ映画』なのである、とノートに書く。私にとってポルノ映画とは、性器、性交を撮す映画であった。私に対してそれまで禁じられていたもののタブーを破ってゆくことが、私にとってのポルノ映画だった<sup>30</sup>。

この大島による発言には、「ポルノ映画」に対する彼の論理が明確にあらわれている。それは、ハードコアな性的表現によって、検察による表現の規制を問題化するという政治的な挑戦だと言えるだろう。前節では、『愛のコリーダ』のハードコアな性的表現が、「民主」への反省を可視化したものだということを論じた。本節では、このことに加えて、大島が猥褻裁判に介入し自らの政治的姿勢を表明することが、『愛のコリーダ』の製作の動機でもあったことを明らかにしたい。

『愛のコリーダ』の発表は、60年代以降の映画などの視覚メディアに関する猥褻裁判のクライマックスとも見なせる出来事であった。国家的権力である検察は、映画を直接的に検閲することはできなかったが、60年代の『黒い雪』猥褻裁判を端緒に、作品の没収や起訴という形で、映画やビデオ作品の性的表現に対して次第に厳しい規制を行うようになった<sup>31</sup>。『黒い雪』の無罪判決により、映画の性的表現は猥褻ではなく芸術であることが証明

され、この映画が自主検閲機関の映倫を通過していたことから、そうした性的表現によって有罪とされることはないという認識が広がった<sup>32</sup>。しかし、70年代になると、『OLポルノ日記・牝猫の匂い』や『恋の狩人』などの四本の日活ロマンポルノが「いたずらに性欲を興奮又は刺激し、かつ、普通人の正常な性的羞恥心を害し、善良な性的道義的観念に反する凶画」という理由で摘発され、渡辺輝男や山口清一郎などの製作・興行側の代表者及び荒田正男、武井韶平など映倫審査員が起訴された<sup>33</sup>。この裁判において『恋の狩人』の監督の山口は、『黒い雪』裁判で強調された「芸術であるからこそ猥褻でない」という見解に批判的な態度を取り、「表現の自由はエロにもグロにも猥褻にもある」という過激な論を披露した<sup>34</sup>。だが、70年代の日活ロマンポルノ裁判では、映倫審査員すらも検察に告発され、映倫マークさえ獲得できれば「安全」だという『黒い雪』判決による認識は無効になった。これら一連の出来事から、国家権力は映倫の自主規制の権利を無視して表現の自由を直接的に制御しようとしていたことは明らかだろう。それにもかかわらず、検察の意図について詳細に検討されることはなかった。

先述したように、裁判に積極的に介入し映画の作り手を弁護した経験のある大島は、従来のワイセツ論争における盲点を明らかにし、検察と徹底的に戦うことを考えていたと思われる。というのも、日活ロマンポルノ裁判が進展する中で発表された『愛のコリーダ』の製作と上映や、この作品に関する言説にそうした意向が読み取れるからである。60年代から70年代にかけての猥褻裁判で、大島はただ単にそれらの裁判を傍聴するのではなく、弁護側の証人となり、それらの作品の無罪を主張する証言を行った<sup>35</sup>。大島自身も、自身の作品の性的表現によって敢えて「映倫の過剰警戒を招く<sup>36</sup>」ことで自ら「問題者」となった。70年代半ばにポルノの製作・上映が解禁されたフランスからやって来たドーマンは、「合作で一緒に映画を作ろう。それはポルノだ。内容と製作の実際はすべてオーシマにまかせる。金はこっちで出す、ただしこれだけだ<sup>37</sup>」と大島に声をかけた。性的表現を厳しく規制する検察に政治的不満を抱いていた大島は、この合作を国家権力に対する反撃のきっかけにしようとしたと考えられる。

こうした経緯の背景には、1970年代初期から西ドイツやスウェーデン、そしてフランスなどのヨーロッパ諸国でポルノ製作・上映の解禁が次々と宣言されたということがあった<sup>38</sup>。こうした状況に鑑みれば、日仏の合作映画である『愛のコリーダ』が、ポルノ解禁ブームが盛り上がるフランスなどの西洋諸国でハードコアな表現を残したまま上映されるのは容易だったと推察できる。1976年、この映画はカンヌ映画祭で大きな注目を集め、世界の雑誌に記事が書かれた<sup>39</sup>。これに対して、その当時までの日本の猥褻裁判では、摘発された作品が性器や性交渉を直接的に見せていなかったにもかかわらず、検察にも問題視されたケースが多く見受けられる。こうした日本の状況では、ハードコア・ポルノグラフィ映画を公開することは完全に不可能であったと言えよう。『愛のコリーダ』は、フランスで現像され日本に逆輸入されたことで、税関検査を受けなければならなかった。その結果、50カ所にのぼる約29分の裸体・性愛描写のカットや修正が求められた。それに加え、映倫審査により、台詞も25カ所の音声も修正になった<sup>40</sup>。結局、西洋で熱烈な反響を呼んだノーカット版の『愛のコリーダ』は、日本では観られないこととなった。この状況に対して、「見る権利」を訴えることで、個々の人権の自由を追求しようとする声が高まってきた<sup>41</sup>。

猥褻に対する検察の判断基準を自覚していた大島にとって、ノーカット版の『愛のコリーダ』が日本で公開できないであろうことは想定内だった。その一方で、日本で性に関わ



る映画的表現をノーカットで見せることができないのは、大島にとって快いことではなかっただろう。だが、それを逆手にとって、『愛のコリーダ』のノーカット版が日本で見られないことを日本の観客に意識させようという考えが大島にあった可能性もある。70年代の日本では、海外の作品を含めてポルノグラフィ映画の上映が厳格に規制されていた<sup>42</sup>。この上映環境の厳しさに対して日本の人々に注意を喚起するためには、「日本で見られないものが西洋では見られる」という対照性を印象づけることが有効であろう。この対照性を示すために、日本で撮影された作品をポルノ解禁後の西洋諸国の映画市場に売り出す試みはその最初の一步となり得た。特にその作品が日本では上映できないハードコア・ポルノグラフィ映画であれば、その対照性はさらに明確になるはずである。それにより、日本で撮影された作品がなぜ日本で見られないのかということについて疑問と不満を人々の間に引き起こす可能性もあっただろう。猥褻裁判に数度にわたって臨み、検察に挑戦的な姿勢を見せていた大島が、このように考えていたとしても不思議ではなかった。もちろん、大島がドーマンとポルノグラフィ映画を合作したのは歴史的に偶然な出来事だった。だが、ここで大島はその偶然性に乗じて、ハードコア的なものを敢えて発表することで、性的表現を猥褻視する国家的権力に抵抗する戦略を採ったとも考えられる。従来ワイセツ論争では検察によるポルノグラフィ映画の規制が人々の自由の権利と結びつけて議論されることはなかった。こうした状況に対して『愛のコリーダ』は、西洋と日本の上映ヴァージョンの差を意識させることを通して、そうした自由を希求する個々人の声を触発したと言えるのである。

さらに言えば、映画『愛のコリーダ』のスチール写真やシナリオなどを収録して彼が三一書房と協力出版した単行本『愛のコリーダ』によって猥褻裁判に介入したことにも、彼が「国民」にまとまらない個々人の権利拡大を追求した姿勢が窺える。『愛のコリーダ』はハードコアな性的表現に溢れているにもかかわらず、フランスから輸入された日仏合作映画であるために、日本の検察の告発対象にはしにくいという事情があった。性的表現に強い警戒心をもつ検察は、日本で撮影されて世間を騒がせたそのハードコア・ポルノグラフィ映画を直接的に告発できないという事情にさぞかし憤慨したことだろう。大島はそうした憤慨を見透かしていたはずである。彼はそれを逆手にとって利用し、三一書房の代表取締役である竹村一と手を組んで、検察が起訴権を有する単行本を敢えて刊行し、検察が自分を『愛のコリーダ』の製作者として告発するきっかけを意図的に作ったと考えられる。実際彼は、猥褻摘発が行われたことで、法廷の場で自身の政治上の見解を堂々と表明する機会を得ることができた。

大島に対する検察の摘発の経過には紆余曲折があり、そこには、猥褻裁判の背後にある国家権力の恣意性が垣間見える。当初、検察により三一書房版『愛のコリーダ』中のスチール写真が9枚押収されたが、起訴時に猥褻と認定された写真はなぜか12枚であった。また、検察庁による送検の段階では、猥褻容疑はスチール写真のみだったが、突如として、起訴状にシナリオが加わった<sup>43</sup>。検察は、こうした変更への説明を行わず、単なる販売目的で刊行されたはずの単行本『愛のコリーダ』に、「男女の性交・性戯の姿態を撮影した猥褻のカラー写真」及び「男女の性交・性戯の場面等を露骨に記述した猥褻の文章」があるという理由で竹村と大島を告発した<sup>44</sup>。この告発に対して弁護側は、スチール写真にしてもシナリオにしても、当時一般的に販売されていたポルノグラフィの例と比べて、検察による起訴は理不尽だとして異議を申し立てた<sup>45</sup>。それに加え、大島が法廷で発言した通り、

スチール写真には著作権がないため、もし単なるスチール写真を告発するだけならば、検察が彼を告発する正当性はない。つまり、彼に著作権があるシナリオを追加してはじめて、「大島を告発する」ことが法律上可能となるのだ<sup>46</sup>。こうした答弁を通じて、検察が強引に大島を告発したことが暴露されただけでなく、告発猶予とした検察の猥褻裁判基準における曖昧でご都合主義的な認識も暴かれたのである。

大島は三一書房と協力することで、映画『愛のコリーダ』自体は検察の摘発対象とならなかったにもかかわらず単行本の中のスチール写真を通して猥褻裁判への参入を果たした。彼は、従来の猥褻裁判では弁護証人の役割に徹していたが、ここにきて国家権力と正面对決するチャンスを得たわけである。さらに、『愛のコリーダ』猥褻裁判を端緒に、「民主」を求める議論が触発され、その言説化と理論化が促された。こうした経緯において、単行本『愛のコリーダ』に加えて、さらに三一書房によって出版された『猥褻の研究——『愛のコリーダ』起訴記念出版』は無視できない。この書は、『愛のコリーダ』猥褻裁判に触発された、「猥褻」についての歴史的・社会的論考を集めたアンソロジーである。例えば、竹中芳は、この論集の中で、「猥褻」という言葉の語彙論的な探求からはじめて、国家権力による猥褻罪の「創造」が「直接支配ではなく間接支配によって、人民の自由を制限、管理する<sup>47</sup>」事態を生んだと述べている。竹中のこの論により、従来のワイセツ論争ではあまり言及されなかった、猥褻裁判を起こす検察の政治的意図が推測され議論されるようになったと言える。大島は法廷で、この竹中の論を深化させている。国家権力が「猥褻」を理由に民衆の風俗を差別し、それによって近代日本が身分社会の秩序を保ってきたことを彼は強烈に訴えている<sup>48</sup>。大島はワイセツ論争にかかわる法廷の場から「民主」に関する議論への呼びかけを行い、そのことによって国家による差別意識構造がもたらす個々の自由の喪失の危険性について警告を発したと言えるだろう。

### 3. 女性による『愛のコリーダ』受容

堀ひかりは、『愛のコリーダ』猥褻裁判事件が引き金となって生まれた言説空間について、「ジェンダー化された」と表した。その上で、フェミニストの小沢遼子が証言を行ったように女性の証人が出廷したにもかかわらず、セクシャル・マイノリティの声や、撮影時に実際にセックスをしたことで撮影中に妊娠した恐れがある女性の証言などが排除されたために、社会的不公正が激化したと述べている<sup>49</sup>。裁判における多様な発言が論壇では無視されていることから、堀による指摘は確かに否定できない。しかしながら、裁判の判決が下された後、「映画館は平日の最終回にもかかわらずほぼ満席で、しかも若い女性の二人連れがめだつて多かった」し、「若い女性客は、松田英子演じる“セックス好きで好きでたまらない女”にある時は驚嘆し、ある時はクスクス笑いをしてながらも、多くは実に清朗な共感の笑い声をあげて楽しんで見ていた<sup>50</sup>」という。女性観客の笑いは、松田英子演じる阿部定への共感に基づくか否かにかかわらず、映画製作・宣伝段階で「本格的なポルノ映画」として打ち出されたものに対して女性たちが映画館でそうした積極的な姿勢を示したことは、日本のポルノグラフィ映画の女性受容史において画期的なことといえよう。では、なぜ当時、『愛のコリーダ』の女性受容が成立したのか。

すでに分析した通り、大島は、『愛のコリーダ』に脱「国民」の身体を表現した上で、ワイセツ論争の波に乗って、公共的な場で「国民」規範の意識構造を批判する「民主」の言論を触発した。だが、大島をはじめとする「民主」への検討には、女性の主体性への注目

の欠如のため、「男性中心主義的な民主への追求」の傾向がある。それにもかかわらず、フェミニストの小沢遼子による「女性解放」を要求する証言によって、そうした傾向が揺がされた。本節では、本作の女性受容を考察するために、男性による「民主」の言論と「女性解放」の声明がいかに関『愛のコリーダ』をめぐる、法廷という公共的な場で交渉し合ったのかを検討する。

『愛のコリーダ』の無罪弁護を行う男性主導の言説で、国家による差別意識構造の見直しを要求するためには、被差別者と見なされることが常だった女性の声を表に出すことが有効だったと考えられる。とはいえ、実際に法廷に現われた女性の声は、単なる受動的な「民主主義のパフォーマンス」ではなく、小沢遼子のフェミニズム的な発言のように、「女性解放」の思想を法廷という公共的な場で繰り広げる主体的な行動だった。小沢は、男女差別があるからこそ女性の身体が差別され猥褻視されていると述べた上で、女性が自身の性欲に向き合い、性的表現を再検討することが「女性解放」につながるといった刺激的な議論を行っている<sup>51</sup>。70年代初頭に、リブ派の「ぐるうぶ闘うおんな」のリーダーであった田中美津が提唱した、「生殖の性」と「性欲の性」を一体化するという女性の性に対する考え方によって、「性の解放」の論調がリブ内に広がるようになった。だが、「生殖の性」への検討に専念し、「性欲の性」を十分に考察する意識が不足していたために、「性の解放」を唱えつつも、70年代に氾濫したポルノグラフィ映画の性的表現の多様性を議論する試みが行われることはなかった<sup>52</sup>。こうした文脈で、リブ派フェミニズムが十分に検討してこなかったこと——すなわち、「性の解放」を論じるのであれば同時代の性的表現から目をそらすわけにはいかないということ——がフェミニストの小沢遼子の法廷証言によって論点として提示されることとなったのである。確かに、彼女の出廷は、男性中心の「民主主義」がそれを「選別」した結果であろう。だが、女性が自ら男性中心の言論へと踏み出すことによって、公的領域の事柄についての議論に女性が参入することが容易になり、「女性解放」に関わる新たな認識が生まれたとも考えられる。そう考えれば、『愛のコリーダ』裁判は、70年代半ばの「女性解放」の発言が、男性中心主義的な傾向がある法廷内外の「民主」を要求する言説と交渉する端緒になったと言えるのである。

大島は法廷で「愛」の話——すなわち、定と吉蔵の愛情関係のこと——を女性観客と結びつけて言説化した。これは、大島自らが行った「民主」に関わる言論と小沢による「女性解放」の主張が接触し折衝した結果生まれたものだと見ることができる。また、その「愛」の話は、当時の女性観客が『愛のコリーダ』を積極的に観ようとするきっかけの一つになった。第8回公判で小沢は、大島が質問した「なぜ阿部定が、いわば主体性をもって生きられたか、性に関して自由に豊かに」生きられたのはなぜかという問いに対して、「やっぱり愛情以外のことを何も考えなかったからじゃありませんか」と答えている。それに加え、彼女は、自由な愛情と解放された性愛を女性は求めるべきだとも述べている。当時の法廷で「愛」に関して小沢のような認識が可能になったのは、「民主主義」の成果によるものだと、大島は解釈している<sup>53</sup>。小沢の出廷以前には、『愛のコリーダ』における「愛」の問題が女性によってどう理解されるかという点について、大島は触れることはなかった。にもかかわらず、最終陳述のときに彼は、この映画を日本の女性観客の「心の愛の琴線<sup>54</sup>」に触れるものとして強調した。大島がそうした「愛」と女性をめぐる論点を持ち出したのは、自身が『愛のコリーダ』をめぐる小沢による「女性解放」の言説と交渉する中で、「民主主義」への女性の参入のためには自由な「愛」を考慮することが重要だと認識したからに

ほかならないだろう。こうした経緯の中で、小沢が提起し大島の陳述とも重なり合うことになった「愛」の論点が、当時の女性観客がその映画を観に行くきっかけになったのである。

もちろん、ここでは、女性が「愛」を含んだポルノグラフィしか受容できないということ論じているわけではない。ただ、60年代から70年代にかけての日本の女性によるポルノグラフィ映画の歴史的受容の状況を振り返ると、「愛」は、当時の女性がポルノグラフィ映画に感じていた疎外感を緩和し得たのではないかと考えられる。『愛のコリーダ』公開以前、60年代から続いていた猥褻裁判でも、さらにはまたピンク・ポルノ映画館でも、女性が公共的な場で積極的にポルノグラフィ映画を受容する状況はほとんど見られなかった。例えば、女性が猥褻裁判に出廷して証言するケースは、『黒い雪』裁判時にもあった。しかし、政府の官僚の妻である「東京母の会」理事長の吉川政枝によれば、そうした証言には『黒い雪』における性的表現を詳細に検討する意識はなく、映画の「猥褻」さばかりを非難して、結局、『黒い雪』を告発する国家権力にとって都合のよいものとされてしまった<sup>55</sup>。また、70年代の映画館で日活ポルノを敢えて積極的に観た、女性の映画評論家の北川れいこも、当時のポルノ映画館が女性身体を消費する男性のための場であり、大多数の女性にとっては非常に入り難いところだったと述べている<sup>56</sup>。70年代に至って、女性の「性の解放」を一つの目的とするリブ派の女性たちはその運動の一つの活動としてポルノグラフィ映画上映会を催し、わずかながらも映画と「性の解放」の関係を議論の俎上に上げた<sup>57</sup>。それによって、ポルノグラフィ映画の受容において女性が排除される事態が、女性たちの間で多少なりとも問題化されたといえよう。だが、その上映会はリブの中心的な活動ではなく、リブの内輪での小規模な開催にとどまった。ポルノグラフィ映画を通して「性」を積極的に語る可能性が、リブ以外の多くの女性たちには共有されなかったのだ。こうした歴史的状況では、一般女性たちが、性愛描写や女性の裸の表現を商売とするポルノグラフィ映画を単なる男性の占有物と見なす風潮を変えることはできなかった。「性の解放」の言論や活動が不徹底である時代に生きた大多数の女性たちは、そうしたものに巻き込まれたくはなかったのだろうか。だが、『愛のコリーダ』をめぐって公共的な場で何度も言及された「愛」の論点は、歴史的に慣例化されてきた「ポルノグラフィ＝男性が独占する、性欲と女性の消費」という図式を突破する可能性を秘めていた。これにより、ポルノグラフィ映画の豊かさや多様性を女性に想像させる可能性も開かれてくる。これが実際、『愛のコリーダ』の上映が女性の注目を引き寄せた一つの大きな条件であったと考えられるのだ。

こうした可能性を考慮すれば、フェミニストの小沢が法廷で『愛のコリーダ』を題材に女性の性欲や「女性解放」のことを痛快に論じ得ただけではなく、彼女の発言が男性中心主義的な「民主主義」と交渉し、『愛のコリーダ』を観ようという当時の女性観客の意欲が促されたとしても不思議ではない。女性たちの映画に対する積極的な受容は、ポルノグラフィ映画の男性中心主義的な受容の構造を揺るがせるきっかけにもなった。さらに、『愛のコリーダ』を観る女性たちの「笑い声」は、ポルノグラフィ映画鑑賞における女性の批評的立場の表明の可能性をも示唆している。もちろん、前述の通り『愛のコリーダ』は、大島の政治的思考が色濃く現れている点からも、男性の性欲を満たすことのみを製作基準とする当時の大多数の消費主義的なポルノグラフィ映画とは大きく異なるものである。だが、この映画は「本格的なポルノ」を掲げて製作され公開されたものでもあった。女性がその「本格的なポルノ」を積極的に受容することは、ポルノグラフィ映画を活発に、そして多

様な解釈で鑑賞し読解する契機となっただろう。ポルノグラフィ映画の受容は歴史的に男性中心主義的なものとして構築された。また、「女性は公の場で性欲を肯定することはできない」、「ポルノグラフィ映画は男性向けのものだから女性には受容できない」といった考え方も、歴史的に慣習化されてきたものである。これに対して、ここで取り上げた事例は、ポルノグラフィ映画受容にまつわる父権的なイデオロギーから女性たちを解放する可能性を示すものだったのだ。

### おわりに

吉本隆明の「民主」の論は、「自立」する個人によって国家的な規制力を解体するものだった。竹内好や鶴見俊輔などはこの吉本の論を、「詩的発想」、「すべてを『全否定』して純粹さを追求する姿勢に『非常に宗教性を感じる』」と批判している<sup>58</sup>。だが、小熊英二が評した通り、「戦後民主主義」を批判する吉本の言説は、丸山眞男たちが唱えた「民主」と「愛国」の結合を切断するものだった<sup>59</sup>。これは、戦後における「民主」の議論を大きく展開させることに吉本が貢献したことを意味する。大島は、恐らく吉本の思想に共鳴し、「戦後民主主義」言説の問題を批判的に考慮しながら、「民主」の思考を触発する『愛のコリーダ』を製作した。この映画を公開することによって、社会的に潜在する「民主」の声を浮かび上がらせ、さらには女性にポルノグラフィ映画を受容する可能性を促した。

『愛のコリーダ』のハードコアな性的表現は、大島が西洋のポルノ解禁の環境を巧みに利用して、彼自らの「民主」の思想を可視化したものだと言える。この映画は、阿部定の「遊女的」な身体と、江戸時代の「好色」文化における春画的な自由な身体を懐古趣味的に重ね合わせることで性を表現した。それと同時に、阿部定事件における定と吉蔵の狂熱的な性愛関係をハードコアな性的表現を用いて描くことで、個々の物質的な身体の結合による親密性を示した。この親密性は、国と個人の結合を強要する軍国主義と対照的に示されることで、軍国主義の理不尽さを示唆する機能も果たしている。要するに、好色的で自由な身体であるにしる、親密な関係をもつ個人と個人の結びつく身体であるにしる、それは、国家に統合される状態から逸脱する、大島の言うところの「民衆の身体」だった。

また、大島の「民主」に対する考えに基づくハードコアな性的表現は、猥褻裁判を誘発し、この裁判に関連して「民主」に関わる言論を触発した。70年代半ば以前の猥褻裁判で弁護側に立った経験のある大島は、特殊な製作ルートを駆使して海外市場で日本初のハードコア・ポルノグラフィ映画を公開することに成功した一方で、日本の観客がそれを「見られない」状況を意識化させた。これが、人権の自由を要求する声を促すこととなった。それに加え、彼は、三一書房と協力出版した『愛のコリーダ』単行本によって、映画版を告発する権利がない検察に、その映画作品を裁判にかける口実を敢えて与えた。それによって、大島は法廷の場で堂々と「民主」への議論を投げかけ、従来のワイセツ論争では議論にならなかった国家による「民衆の自由」の規制という問題を、争点化することができた。

さらに、この猥褻裁判は、男性中心の「民主主義」において「女性解放」を議論する場ともなった。両者の交渉を通して、『愛のコリーダ』における「愛」と女性観客との関係が明らかになり、それによりポルノグラフィ映画の女性による受容の可能性が開かれた。これはまた、男性中心のポルノグラフィ映画受容の慣習化を揺らがすとともに、「女性解放」の追求を示唆するものでもあった。それは、「性の解放」を目指した70年代のリブ派フェ

ミニズムが実現できなかったことでもあったのだ。

### 注

- 1 田中真佐志「戦後日本思想史外観：終戦から60年安保闘争までの社会・政治思想」『浦和論業』48、2013年、136頁
- 2 同前、133-136頁、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、2002年、598-610頁、644-651頁を参照。
- 3 ジャック・ランシエール『民主主義への憎悪』松葉祥一訳、厚徳社、2008年、154頁
- 4 Jacques Rancière, *Disagreement: Politics and Philosophy*, trans. Julie Rose (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 28-30.
- 5 「日本近代がまねいた性の貧困化 1976.4/大島渚証人“性”を語る」斎藤正治『権力はワイセツを嫉妬する 日活ポルノ裁判を裁く』、風媒社、1978年、74-82頁を参照。
- 6 桑原稲敏『切られた猥褻 映倫カット史』読売新聞社、1993年、182-187頁、190-191頁を参照。
- 7 1936年、芸者であり娼婦でもあった阿部定が愛人関係にあった石田吉蔵を絞殺、彼の性器を切り取って持ち歩いた事件が生じた。その後、逮捕された阿部定の供述によって、二人の痴情のもつれが人々の注目を集める。軍国主義・戦時体制が定着してきた際に、戦争に無関心でありながらセックスに没頭した定と吉蔵は、その時代に相容れないものになっていたのだ。伊佐千尋『愛するがゆえに 阿部定の愛と性』文藝春秋、1997年を参照。
- 8 Noel Burch, *To the Distant Observe* (Berkeley: University of California Press, 1979); Maureen Turim, *The Films of Oshima Nagisa: Image of a Japanese Iconoclast* (Berkeley: University of California Press, 1988); Joan Mellen, *In the Realm of Senses* (London: British Film Institute, 2004)などを参照。
- 9 Linda Williams, *Screening Sex* (Durham: Duck University Press, 2008), 181-215.
- 10 ワイセツ論争とは、70年代の日活ロマンポルノ裁判にあつて「ワイセツ」をキーワードとして「表現の自由」を求めたものである。この論争は、『黒い雪』(1965)裁判が惹起した60年代「表現の自由」に関する議論がさらに発展したものである。『黒い雪』の無罪判決を求める60年代の「表現の自由」論争では、その作品の性的描写が反米思想を現す不可欠な芸術表現であるからこそ、不正な猥褻物と見なされるべきではない、という弁護側の論理が成り立っていた。だが、弁護側が猥褻と芸術の二元論を展開したため、「不正である性的表現」という当局による判定も無批判的に重複され引用されている。70年代に入り、日活ロマンポルノ裁判が起こったことに伴い、男性の知識人・映画関係者などを中心とする、性的表現の自由を要求するワイセツ論争が展開された。この論争では性的表現そのものの正当性・合法性が求められるようになった。詳しくは、王温懿「東映ポルノのジェンダー・ポリティクス——1970年代の日本映画と女性」『JunCture 超域的日本文化研究』8、2016年、104-105頁を参照。
- 11 Kirsten Cather, *The Art of Censorship in Postwar Japan* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2012), 197-220、アーロン・ジェロー「大島という作家、観客という猥褻 『愛のコリーダ』裁判とポルノの政治」『ユリイカ』32(1)、2000年、188-197頁などを参照。
- 12 Hikari Hori, “Oshima Nagisa’s *AI NO KORIDA* Reconsidered: Law, Gender, and Sexuality Explicit Film in Japanese Cinema,” in *Cinema, Law and the State in Asia*, eds. Creekmur

- and Sidel (London: Palgrave, 2007), 123-139; Hikari Hori, "Representing a Woman's Story: Sexually Explicit Film and the Efficacy of Censorship in Japan," in *SARAI Reader 5* (2005), 457-465 を参照。
- 13 2000年に「完全ノーカット版」と称されて日本で公開されたが、このヴァージョンも、シーンのカットはないものの、ぼかしが入っている。「作品特集『愛のコリーダ 2000』』『キネマ旬報』1318、2000年、44-53頁を参照。
  - 14 大島渚著、四方田犬彦、平沢剛編『大島渚著作集第三巻 わが映画を解体する』現代思潮新社、2009年、167頁
  - 15 『愛のコリーダ』の製作資金を提供したドーマンは、実際の製作については全て大島に任せた。大島自身も、製作に際して自由な裁量を与えてくれたドーマンに謝意を表明している。大島『大島渚著作集第三巻』164-165頁、アナトール・ドーマン「再び日本で<阿部定事件>を…」『キネマ旬報』692、1976年、117頁
  - 16 Williams, *Screening Sex*, 190-199.
  - 17 佐伯順子「春画と遊女」、田中優子、白倉敬彦、早川聞多、佐伯順子著『浮世絵春画を読む(下)』中央公論新社、2000年、248頁
  - 18 田中優子『春画のからくり』筑摩書房、2009年、36頁
  - 19 同前、113-114頁
  - 20 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen (New York: Oxford UP, 1999), 833-844.
  - 21 大島は、禁止されたものが見られるようになってから、公序良俗に定式化された「タブー」や「猥褻」についての認識も消えていくと論じている。Williams, *Screening Sex*, 183. 『愛のコリーダ』で大島は、春画的な覗き見の表現を駆使して、セックスはすべきもののみならず、見るべきものだとの見解を視覚化したと、本論文では考えている。
  - 22 Ibid., 198.
  - 23 佐伯「春画と遊女」、47頁
  - 24 大島は、明治以降の日本の性は生殖を唯一の目標としており、そのために富国強兵政策に支配されていたと指摘している。それに対して、彼は江戸の遊里の世界にあった自由な性愛を人間性への謳歌だとみなした。大島渚「貧困の性 性的 GNP 主義からの解放」『展望』154、1971年、123-127頁
  - 25 大島『大島渚著作集第三巻』、142-144頁
  - 26 伊佐千尋『阿部定事件 愛と性の果てに』新風舎、2005年、11頁
  - 27 大島『大島渚著作集第三巻』、151頁
  - 28 同前、151-152頁
  - 29 Williams, *Screening Sex*, 192-193.
  - 30 大島『大島渚著作集第三巻』、167頁
  - 31 桑原『切られた猥褻』、113-114頁、182-184頁
  - 32 大塚喜一郎「映画の自主規制と猥せつ性認定基準——チャタレー判決・黒い雪判決について」、『ジュリスト』378、1967年、65-70頁、植松正「映画「黒い雪」に関する無罪判決」『法律のひろば』22(12)、1969年、6-11頁などを参照。
  - 33 斎藤『権力はワイセツを嫉妬する』、11-15頁

- 34 内田剛弘『『愛のコリーダ』裁判にいたる主な猥褻裁判の変遷——「芸術だから無罪」から「猥褻なぜ悪い？」への展開』内田剛弘編『愛のコリーダ裁判・全記録（上）』社会評論社、1981年、28-30頁
- 35 斎藤正治「『黒い雪』裁判・報告書」『映画評論』、24（4）、1967年、45-52頁、斎藤正治「『黒い雪』裁判・報告書（二）」『映画評論』124（5）、1967年、98-104頁、斎藤正治「日活ポルノ裁判ルポ-62-大島渚氏の証言詳報-1-」『キネマ旬報』684、1976年、141-143頁、斎藤正治「日活ポルノ裁判ルポ-63-大島渚氏の証言詳報-2-」『キネマ旬報』685、1976年、139-141頁などを参照。
- 36 大島『大島渚著作集第三巻』、159頁
- 37 同前、64-165頁
- 38 桑原『切られた猥褻』、166頁
- 39 ドーマン「再び日本で＜阿部定事件＞を…」、117頁
- 40 桑原『切られた猥褻』、232-233頁
- 41 「『愛のコリーダ』と「見る」権利」『現代の眼』17（8）、1976年、31-33頁、竹村一「起訴状に対する意見（梗概）——「世襲天皇制と猥褻」を中心に」、「愛のコリーダ」起訴に抗議する会編『猥褻の研究——「愛のコリーダ」起訴記念出版』三一書房、1977年、9-68頁などを参照。
- 42 例えば、1970年代半ば、世界で広く好評を博したスウェーデン製ポルノグラフィ映画『私は好奇心の強い女』の大阪国際映画祭での上映前に、性器や恥毛が露わに見える場面など45カ所にクロミを入れて修正することが税関検査により要請された。また、夫婦交換を題材とした西ドイツ映画『交換』も、トリプル・セックス場面などにトリミングやボカシ、マスク等々の修正が67カ所、カット4カ所が要求された。これらの事情から、西洋で製作されたポルノグラフィ映画が、日本国内で無修正で上映されることがいかに困難だったかが分かるだろう。桑原『切られた猥褻』、166-169頁
- 43 竹村「起訴状に対する意見（梗概）」、52-53頁
- 44 同前、11頁
- 45 ジェロー「大島という作家、観客という猥褻」、189頁
- 46 「第二十一回公判 刑法一七五条がもつ権力の意図」、内田剛弘編『愛のコリーダ裁判・全記録（下）』社会評論社、1981年、288-314頁を参照。
- 47 竹中芳「『猥褻』とは何ぞや？——冒頭陳述ふうに」、『猥褻の研究』126頁
- 48 「第5回公判——大島被告人質問」、内田剛弘編『わいせつの終焉：愛のコリーダ無罪確定の全シークエンス』美神館、1984年、249-277頁を参照。
- 49 Hori, “Oshima Nagisa’s *AI NO KORIDA* Reconsidered: Law, Gender, and Sexuality Explicit Film in Japanese Cinema”, 132-136.
- 50 川本三郎「松田英子と女性観客の奏でる盛大な性賛歌」、『文芸春秋』、57（13）、1979年、159-161頁
- 51 「第八回公判 性表現の自由は女性解放の不可欠の一部である」『愛のコリーダ裁判・全記録（上）』、274-302頁を参照。
- 52 王「東映ポルノのジェンダー・ポリティクス」、162-165頁
- 53 「第八回公判」、293-295頁
- 54 大島『大島渚著作集第三巻』、150頁



- 
- 55 遠藤竜雄『映倫 歴史と事件』ペリカン社、1973年、325-329頁
- 56 内田達夫『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、6-7頁
- 57 中島通子「学習会報告」、溝口明代、佐伯洋子、三木草子編『資料 日本ウーマン・リブ史 III』松香堂書店、1995年、29頁
- 58 小熊『<民主>と<愛国>』、648頁
- 59 同前、655頁

