

# 忘れられた女太陽族 ——『逆光線』(1956年)と戦後の女性主体

名取 雅航

## はじめに

怜子の正体は？女子学生か娼婦か！『太陽の季節』女性版として女子学生の性生活をえぐった日活の問題作<sup>1</sup>

日活映画——男から男へ……肉体と結びついた恋愛倫理観を持ってたくましく生きる女子学生達<sup>2</sup>

上記は、1956年8月に公開された日活映画『逆光線』の宣伝文句である。『太陽の季節』女性版」という表現が示す通り、同作の目玉は、北原三枝演じる「愛されるより愛することを望む」女学生の解放的身体であった。お茶の水女子大在学中に原作を発表した岩橋邦枝は<sup>3</sup>、「女慎太郎」として一躍脚光を浴びた。また、早稲田大学の学生であった深井廸子の芥川賞候補小説を原作とする<sup>4</sup>『夏の嵐』(日活、1956年10月)は、キリスト教倫理を信じる家庭の偽善、自分を捨てた養母、勤務先の学校の教頭への不信感、そして姉の婚約者への愛に揺れる女性を描いている。いずれも北原三枝がヒロインを演じた両作品は、親世代への軽蔑と肉体／性の解放という太陽族の思想とたしかに符合する。

しかし、今日の映画史、文学史において、両作品が参照されることはほとんどない。例えば齊藤綾子は、1950年代の太陽族ブームの本質について、次のように分析している。

二十三歳のエリート大学生、芥川賞作家としてデビューした石原〔慎太郎〕の資質や話題性だけによるものではなく、彼がまさに当時の映画界の置かれていた時代の要請にぴったりとマッチした人材であったからである。いや、正確には「石原兄弟」というべきだろう。太陽族映画の成功は二人がもたらした破壊的な衝撃と開放感の勝利を意味した。裕次郎はその身体で戦後世代の欲望を具現化した。<sup>5</sup>

齊藤はさらに、「石原〔慎太郎〕の世界で繰り返されるレイプや象徴的殺人として現れる女性嫌悪の言説は、戦後日本のメタファーとしての女性に対する無意識的な復讐として機能している」とし、太陽族映画が戦後の男性主体の形成に果たした役割を総括する。

溝口や木下の映画において女の身体の圧倒的な現前が男性主体の不在を隠蔽したならば、太陽族映画が戦後世代の映画作家に示した可能性とは、

1 「日活映画「逆光線」上高地ロケ」『近代映画』1956年12月号、122-23頁。

2 「逆光線ロケ便り」『婦人倶楽部』1956年9月号、204頁。

3 初出は『新女苑』1956年6月号。

4 初出は『文藝』1956年4月号。

5 齊藤綾子「50年代映画と石原慎太郎」『文学』2004年第6号、80-81頁。

それまで、女性の身体と言説を占有化することによって、去勢された男性主体を隠蔽し保護していたドミナントな日本映画に、きわめて男根的な想像力を与えたことだと言えよう。<sup>6</sup>

6  
同上、84頁。

戦後の二つの表象モデル、つまり女性を被害者化することで敗戦男性としての不安を覆い隠す、あるいは自信を取り戻した男性の姿を強調する——これらは男性中心主義というひとつのコインの裏表であろう。「時代の要請」と「戦後世代の欲望」とは、「男性の要請」や「男性の欲望」と言い換えることができ、太陽族作品もまた、石原慎太郎のイメージであり、石原裕次郎のイメージであり、男性の問題として捉えられている。

太陽族ブームが、マスコミ、教育界、警察組織、婦人運動をまきこみ、太陽族と呼ばれる若者の行動主義・個人主義について、無軌道・無思想のネガティブな側面と、自由・解放のポジティブな側面の両面から喧々諤々の議論がなされたことはよく知られている。齊藤が述べるように、太陽族ブームはただしく50年代特有の問題として解釈されるべきであり、さらに男性主義は、戦時と戦後をつなぐ思想として批判されるべきものである。例えば、成田龍一は、戦後の民主化に伴い増加した、雑誌や著作における発言や社会運動を通して行動／表現する女性たちについて、次のように分析する。

さて、この敗戦一占領、そして本土決戦が終る一九五〇年代初めの時期は、戦時の主体から戦後の主体へとの「主体」の作りなおし(=再編成の試み)の時期であったが、その過程は戦時／戦後を切断したうえで、人びとを「国民」として陶冶しなおす営みとして進行していった。この動きのなかで、戦後民主主義の女性たちのあらたな営みも、「近代」の(再)国民化のなかで進行し、ジェンダー編成そのものは変更されず、性差をめぐっての論点は覆い隠されていく。別言すれば、この時期はさまざまな亀裂がある人びとを、国民として縫合しようという試みがなされた時期であったということになる<sup>7</sup>。

7  
成田龍一「総力戦とジェンダー」大口勇次郎、成田龍一、服藤早苗編『ジェンダー史(新体系日本史9)』山川出版、2014年、395頁。

戦時あるいは戦前のジェンダー編成を温存しつつ、新しい戦後という時代を創造する試みは、経済的観点から言えば、企業(=社会の公的領域)の男性と、家庭(=社会の私的領域)の女性という土台が高度経済成長を支えたことにもあらわれている<sup>8</sup>。そのような戦後のジェンダー力学のもと、新たな女性主体はいかに形成されうる可能性があったのか。石原慎太郎と極めて類似したかたちで登場した女太陽族の文学と映画はその一端を示す。本稿は、男性によって占有化された女性の言説それ自体、また「男根的な想像力」を与えられた女性身体に目を向け、戦後日本をゆさぶった太陽族現象の中で議論が抜け落ちていた部分、つまり女性の主体／肉体／欲望について、その忘れられた理由と埋もれた意義を、『逆光線』を中心に考察する。具体的には、まず作品についての映画史言説の整理を行い、それをより広い社会的な言説に位置付け、作品および女性についての消極的な議論のありかたの問題を提示する。その上で、具体的な

8  
木村涼子「戦後つくられる‘男’のイメージ——戦争映画にみる男性性の回復の道程」阿部恒久、大日方純夫、天野正子編『「男らしさ」の現代史(男性史3)』日本経済評論社、2006年。

批評言説が存在する『逆光線』について、主演女優・北原のスター・イメージおよび映像テキストに分析を加え、忘却の原因には、他の太陽族映画への批判との重なりとともに、女性の主体性、肉体、欲望といったものへの否定的意識が関わっていたことを明らかにする。

そこには、単なる掘り出し物以上の価値がある。女太陽族作品を分析することは、その背景としての太陽族ブームと戦後史をめぐる言説の分析とも重なる。また、そのなかで女性の性についての議論がいかにか看過されることとなったかの解明とその再評価は、映画と文学を起点として重層的な戦後のジェンダーの問題に取り組むことなのである。

## 1. 演出への批判

『逆光線』の主人公・芳田玲子は、アクティブな女学生である。教授の手伝い、子供会の運営委員、家庭教師、美容師見習い、パチンコ店の客引きなど、様々なアルバイトを掛け持ち、玲子は経済的に自立している。そして、子供会の委員長を務める恋人の真木のみならず、友人の恋人、家庭教師先の父親に近づく。彼女を支えるのは、愛情を確かなものとするのは体であるという信念であり、その愛情もひとつでなく複数あっても不思議ではないと考えている。しかし、真木にとって、自分との結婚を断り、他の男性と親密にする玲子は、不誠実な女性である。彼女が得たお金は、結婚という制度に縛られないための防波堤であった。だが、玲子と年の離れた仕事先の父親との金銭と肉体の結びつきは、恋人の目には娼婦とパトロンに映る。真木の告発、もうひとりの交際相手である父親とその家族からの嫌悪を受け、ついに玲子はひとりになってしまう。

『逆光線』についての数少ない映画言説をみると、まず監督である古川卓巳への批判が目立つ。佐藤忠男は、彼の出世作である『太陽の季節』（1956年）について、原作の「スピーディーな明るさ」が消え、真昼の海で躍動する身体よりも、夜の酒場でたむろする姿が印象に残り、「おもな俳優たちが、みんなひどく陰性で、内向的で、そのため全体にひどくみみちくなって、うしろめたい暗さがぐっとまとわりつき、“太陽の…”よりも“月の…”に近くなっていた」<sup>9</sup>と否定的な評価をよせている。

『太陽の季節』および監督古川への批判は、『逆光線』にも影響していた。十返肇は、『太陽の季節』と、次節で触れる、問題のシーンを含んだ『処刑の部屋』（1956年）に比べ、「最もアイマイであり、かつ映画として愚劣きわまりなかった」とし、「私はこの映画一本で、この古川卓巳という演出者にアイソが尽きて、つぎの岩橋邦枝原作の『逆光線』は全然みる気になれなかった」<sup>10</sup>と述べている。大畑専にいたっては、『逆光線』を「いったい何のためにこんな映画を作ったのかと、監督古川卓巳の頭脳を疑いたくなる」<sup>11</sup>と断じている。

9 佐藤忠男、『裸の日本人——判官びいきの民族心理』光文社、1958年、208–209頁。

10 十返肇「石原文学と映画『日蝕の夏』」『キネマ旬報』1956年10月下旬号、135頁。

11 大畑専、「「太陽族映画」を採点するー「太陽の季節」から「逆光線」まで」『文化と教育』第9号、1956年8月、49頁。

批判の中心は、主人公への共感を呼ぶ演出に失敗していたことであった。長江道太郎は、女子大学生を通じて戦後の実存主義を描こうとした志の高さを評価しつつ、北原三枝演じる主人公が描き切れていないと指摘する。

こういう女子大生を北原三枝がみせる。言ってみれば、頭では理知的にものごとを判断しているが、行動では社会の常識に反抗して異常な道をふんでゆく。この映画だけでは、その異常な行動はなるほどよくわかるが、いったいその考えかたはどうか、のみこめない点もないではないようである。「愛情とは、おたがいの体でたしかめ合っている時だけ、信じてことができるものだ」というのだが、なぜこの女子大生がこんなようなニヒリスティックな考えをいだくのか。そこのところは説明されていない。つまり、愛に対する不信の確かめみたいなのなのだろう。<sup>12</sup>

12

長江道太郎「共感を呼ぶ青春群像——逆光線（日活）」『週刊娯楽よみうり』1956年第36号、54-55頁。

もっとも、長江が指摘した物語の観念性への批判は、古川演出に限らず、太陽族映画全体に向けられたものであった。小松力夫は、太陽族映画が風俗映画とみなされる原因が、新しいテーマと俳優に対処できない旧弊にあると論じている。

一口に言って、監督が、現代の青春が持つ生態を、あの少年達のように誤解してしまったからでしょう。その上で、従来の手なれた手法にもたれかかって製作したところにあると思います。つまり、監督自身が原作を自然主義的にしか理解していなかったからであり、たとえば、だしぬけに、見ているこちらの顔が赤くなる程ヒステリックな笑いをバカ長くつづけさせてみたり、愛人(?)の遺影を叩き割って出てゆく少年の後姿を、あのようにならつかせたり、『狂った果実』のラストシーンを全く“母モノ”的に描いたり等々のことをしてしまったのです。この辺に投書婦人やPTA諸君のつけ込むスキが出来たわけでしょう。私は、あの映画をみていて、俳優の中にひじょうにいいキャラクターが出てきたと思ったのですが(特に北原三枝、石原裕次郎ら)、要は、それらを使いきれずにいる監督達の「古いモラル」(あるいはその裏返し(ママ注記))や古い方法技法が、今後に残された克服すべき問題点ではないかと痛感しました。<sup>13</sup>

13

小松力夫「太陽族映画について」『映画評論』1956年8月、119-120頁。

監督たちの理解不足が、作品を観念的にし、単なる風俗映画に留めてしまったという指摘は『逆光線』にも言える。宮城佳一は、先の長江と同じく、「女主人公の行動が、観念的で宙に浮いた存在になってしまった」ことに加え、1950年代から60年代まで革命歌、労働歌、ロシア民謡などの音楽を通じ、大衆に共産主義思想を広めることを目的とした「うたごえ派」と「太陽族」を当時の若者文化として一括りに扱う批判精神の無さを嘆き、「あんたたちには、何も判っちゃいないんだ！」本年満二十四才の筆者にも、さっぱりわけが判らなかつた<sup>14</sup>と、『太陽の季節』のラストシーンにおける台詞を返す刀で引用している。

14

小松力夫「太陽族映画について」『映画評論』1956年8月、119-120頁。

また、『週刊サンケイ』でのインタビューにおいて、『太陽の季節』の南田洋子、

『逆光線』と『夏の嵐』の北原三枝ら、日活の「太陽スター」自身も、太陽族たちの考え方や行動原理がわからないと答えている。同インタビューは、「主演女優ですら、わからない「太陽映画」——つまりなにかが描き足りないのだ。早急に結論を出すよりはじっくりとワカル「太陽映画」の出現を期待すべきかもしれない。強烈なその体臭に一時目まいを感じた人も、そのうち慣れてくるかもしれないのだから……」<sup>15</sup>と、時の流れに解決を委ねている。

太陽族映画とは、監督、俳優ともどもが、太陽族思想を未消化のまま世に送り出された作品群であったと言える。『逆光線』もそのひとつであり、忘れられた一因も、その作品としての質にあったことは疑えない。その一方で、より広い社会、文化、ジェンダーに関する言説に『逆光線』を位置付ける時、映画史だけでは見えてこない議論が可能となる。『逆光線』と『夏の嵐』についての批評言説の少なさには、作品としての評価だけでなく、太陽族ブーム、そして女性の身体と欲望の解放への批判が絡み合っていたと考えられるのである。

## 2. 太陽族ブームにおける女性の位置づけ

『逆光線』と『夏の嵐』はどのように評価されたのか。前節でみたように『逆光線』についての言説は存在するものの、『太陽の季節』、『狂った果实』、『処刑の部屋』といった同時期の作品に比べ、その量は極めて少ない。また、『夏の嵐』といえば、原作者の深井がインスピレーションを受けたという、ルキノ・ヴィスコンティによる1954年の同名作品の批評ばかりで、日本の『夏の嵐』については、写真と物語の紹介にとどまっている<sup>16</sup>。

『逆光線』と『夏の嵐』が忘れられた原因のひとつには、まずこの二作が紛れもなく太陽族という戦後コンテクストにおいて登場したことがあるだろう。太陽族映画とは、1956年の5月からほぼ半年の間に製作された、『太陽の季節』（日活、5月）、『処刑の部屋』（大映、6月）、『狂った果实』（日活、7月）、『逆光線』（日活、8月）、『日蝕の夏』（東宝、9月）、『夏の嵐』（日活、10月）の6本を指す<sup>17</sup>。本稿で扱う『逆光線』と『夏の嵐』以外はすべて石原慎太郎の原作であり、戦前・親世代へ抵抗し、自由奔放に振る舞う若者の暴力と性の描写が論争的となった。特に、『処刑の部屋』において睡眠薬を用いたレイプが描かれたことで、映倫が映画関係者に直接申し入れをするなど、風当たりが強まり、8月には日活社長の堀久作が太陽族映画の新しい企画・製作の中止を表明するに至った<sup>18</sup>。

太陽族映画に関する議論は、そのような性描写とともに、その土台としてのジャーナリズムおよび芸術の扇情主義と商業主義に集中していた。岩崎昶は次のように述べている。

作品を生んだのはむしろ石原青年であったが、それをフェノメノンにしたてあげたのはマスコミであった。文学賞のスポンサーである出版資本、新聞、

15

田村彬、八木須波流、宇佐美佐和子「“太陽族映画”の体臭に世論大いに怒る！」『週刊サンケイ』1956年第36号、15頁。

16

例えば、「映画絵巻——夏の嵐（日活）」『小説倶楽部』1956年11月号（頁不明）、「夏の嵐——北原三枝、三橋達也（日活）」『映画ストーリー』1956年11月号（78-79頁）、「夏の嵐（日活）」『婦人倶楽部』1956年10月号（186-187頁）がある。

17

「反太陽色」を明確に打ち出した松竹は、『青春の音』（1956年7月）、『涙』（1956年9月）、『太陽とバラ』（1956年11月）の3本の青春映画を太陽族映画と同時期に製作している。

18

渡辺武信『日活アクションの華麗な世界——1954-1971』未來社、36頁。

週刊誌、そして最後にもっとも大きく映画——これらマスコミ企業が合作して、『太陽の季節』の季節は作りあげられた。文学作品が、文学的価値によってではなく、マスコミ価値という人工によって大衆と結びつけられる決定的な段階が日本で誰の眼にもあきらかになった、これは重要な日附である。<sup>19</sup>

岩崎はその後、「決定的な段階」という言葉を「資本主義の段階」に改めている<sup>20</sup>。さらに、佐藤忠男は、資本主義の論理が、文学や映画といった器のみならず、その中身である、太陽族が代表する若者の反抗心さえも「買い」ならすことに対し警鐘を鳴らしている<sup>21</sup>。

1956年5月5日号の『週刊東京』において、大宅壮一が『『太陽の季節』で登場したいわゆる“太陽族”と呼ばれる一群の青年男女』の存在を指摘して以降、「太陽族」の生態と表象は社会問題として認知されていく。反太陽族の論陣を張る新聞、週刊誌に加え<sup>22</sup>、青少年育成を掲げる教育委員会やPTAなどの教育団体<sup>23</sup>、そして女性の性被害を懸念する婦人団体が加わっていった<sup>24</sup>。それはモラルを巡る議論であったとともに、マスメディア、映画界、文壇、そして大衆としての観客や読者が互いに煽り煽られる中でブームを増幅させていった側面が確かにある。そして、岩崎が指摘するように、そこでは出版業界と映画会社にとって経済的ウィン-ウィンの関係が築かれていたと言える。

一方で、太陽族から距離を置こうとする発言も数多い。『逆光線』と『夏の嵐』の原作者である岩橋邦枝、深井廸子の女子大生作家ふたりは、女性プロレタリア作家としてすでに活躍していた平林たい子を囲む、〈女太陽族の発言〉と題された座談会に参加した。深井は、戦争や政治への抵抗ではなく、愛情の不確かさが出発点であると述べ、過去と現在への批判を展開する石原文学や太陽族とは異なり、未来志向であることを強調している。岩橋の場合、女太陽族と呼ばれることは一向にかまわないし意識もしないという、より超然とした態度を示しながらも、最後には、「でも、わたしの生活とは別ですもの、全然」と一言添えている<sup>25</sup>。

『逆光線』の原作者である岩橋邦枝に「女慎太郎」の異名が冠せられたことは、岩橋とその小説、またその映画化作品が太陽族ブームに組み込まれたことに他ならなかった。裏を返せば、『逆光線』の原作と映画作品は、マス化した文壇と映画界の産物という色眼鏡から自由ではなかったのである。また、『夏の嵐』の場合、太陽族現象としても、一本の映画作品としても評価されづらい、中途半端な位置に追いやられていたと言える。日活の堀社長が、映倫に対し太陽族映画の新たな企画・製作の自粛を申し入れたのは8月、『逆光線』が公開された三日後のことであった。これは、太陽族のその後を方向付ける出来事であったと言える。9月には、満を持して原作者の石原慎太郎を主演に据えた『日蝕の夏』が公開されたが、ほとんど話題とならなかった。その一か月後の『夏の嵐』についても、言及された形跡はほとんどない。

19

岩崎昶『現代日本の映画——その思想と風俗』中央公論社、1958年、246頁。

20

岩崎昶『映画史(日本現代史大系3)』東洋経済新報社、1961年、283頁。

21

佐藤、前掲書、210頁。

22

太陽族論争に週刊誌ジャーナリズムが果たした役割については、難波功士『戦後ユース・サブカルチャーズについて(1):太陽族からみゆき族へ』『関西学院大学社会学部紀要』第96号(2004年3月)に詳しい。

23

1956年7月には、前橋のミッションスクールに通う女性高校生2名が、それぞれ学校の許可を得ずに銀座の劇場で『狂った果実』を観覧したことにより、退学を勧告されている(『朝日新聞』20日、7面)。また、8月の時点で、松山市、新居浜市(愛媛県)、福井県、別府市、兵庫県、今市(栃木県)の教育団体が、観覧禁止などの実質的な処置を講じている(『朝日新聞』3日、夕刊7面)。

24

『太陽の季節』が封切られた5月には、すでに尼崎市連合婦人会がボイコットの方針を示している(『読売新聞』1956年5月22日、7面)。

25

「女太陽族の発言——〈てい談〉平林たい子、岩橋邦枝、深井廸子ら三氏に聞く」『週刊娯楽よみうり』1956年第36号、8-14頁。

瓜生忠夫は、『夏の嵐』の公開月に、太陽族は「あわれみと軽蔑の対象でさえあった[……]太陽族映画は芸術的な感動を与えるものではないということを取り返さなければならない」、そして、「つまらないものに対するいちばんいい批評態度は「黙殺」ということであるらしい」<sup>26</sup>と述べている。『夏の嵐』は、太陽族映画が実質的に禁止されるなか、太陽族映画として批評される契機を失った一方で、宣伝に「太陽族」の惹句が使用されなかったにも拘わらず、太陽族映画として「黙殺」されたという状況が考えられる。両作品についての言説の少なさの原因は、一過性のブームの範疇、あるいは外延上でしか評価されなかったことに求められるのである。

加えて、太陽族ブームにおける女性の位置付けも、『逆光線』と『夏の嵐』が看過される素地の一片であったと考えられる。1956年7月29日の『東京新聞』は、青少年犯罪が、「太陽族小説や映画が騒がれ出した3、4月ごろを境に毎月増えて」といると報じた<sup>27</sup>。太陽族映画を模倣したとされる事件も数多い。『週刊読売』の8月5日号は、「もうごめん太陽族映画——全国に広がるボイコット運動」と題した記事において、太陽族映画の悪影響の実例を以下のように書いている。

埼玉県下の某高校生男女六名は『処刑の部屋』を見て相談し、ねむり薬を飲ませる場面をそのまま実演し、好奇心を満足させたという。また鎌倉海岸で太陽族三人組がゴム・ボートに乗っていた女性三名をねらってむりやりに沖合に引っ張り出したが騒ぎ立てたので、目的ならずと見るヤナイフでボートを切りさき、あやうくでき死させるところだったが、おそらく本人たちは太陽族感覚から行けば、のほほんといることだろうし『狂った果実』の一場面をやって見たにすぎないのかもしれない。<sup>28</sup>

7月28日にも、埼玉県熊谷市で、中学3年生(15歳)が隣家のアメリカ人宅に忍び込み、砂糖壺に睡眠薬を入れ、コーヒーにこの砂糖を入れて飲んだ主婦が昏睡状態となっている<sup>29</sup>。『処刑の部屋』の公開翌月から、作品に描かれた通りの事件が立て続けに起こったことで批判は高まり、映倫は太陽族映画への取り締まりを強化することとなった。ここで注目したいのは、作品と犯罪の因果関係ではなく、太陽族の問題が男性の問題として認知されていたことである。「女性太陽族」が強盗の容疑で逮捕されたという報道も存在したなか<sup>30</sup>、太陽族映画に誘発されたとされる一連の事件報道は、太陽族犯罪の加害者としての男性と、被害者としての女性というイメージを植え付けるには十分な量とインパクトを備えていた。

中山良子による、当時の代表的な娯楽誌『平凡』における青少年の純潔をテーマとした記事についての分析も、男性と女性の捉えられ方の顕著な違いを明らかにしている。1959年9月号の同誌につけられた別冊付録『純潔のために』の内容は以下のようなものであった。

『純潔のために』で繰り返し強調されるのは、男性と女性の性欲には本質的

26

瓜生忠夫「太陽族映画を鞭うつ者」『動向』1956年10月号、52-53頁。

27

『東京新聞』1956年7月29日、2面。

28

「もうごめん太陽族映画——全国に広がるボイコット運動」『週刊読売』1956年8月5日号、24-25頁。

29

『産経新聞』1957年5月30日、夕刊大阪版3面。

30

『朝日新聞』1956年7月20日、7面。

な違いがあること、であった。男性には射精衝動による放出欲があり、女性は「性の積極性を支配するホルモンが男性にくらべて少なく、二十代の後半から三十代にかけてようやくふえてきます」と、女性の性欲は男性に比べ著しく低く見積もられた。また、男性の「肉体の欲望が強すぎる」ゆえに「若い男性と若い女性との間では友情は成り立ちにくい」ともされた。実は『純潔のために』で純潔であれと語りかけられる「あなた」は、そのほとんどが「性の積極性」に欠けるとみなされた女性なのであった。女性に対しては「男の言葉にのせられ、純潔をうしない、三か月目に男に古ゾウリみたいに、ポイとすてられる」ことのないよう戒めの言葉がかけられ、男性に対しては性欲の抑制のために、スポーツや芸術による「性の昇華」が勧められた。<sup>31</sup>

31

中山良子「雑誌『平凡』に描かれた純潔」  
小山静子、赤枝香奈子、今田絵里香編  
『セクシュアリティの戦後史(変容する親密圏／公共圏8)』京都大学学術出版会、2014年、95頁。

中山はこのような対照的な男女の書かれ方の原因について、売春防止法の成立によって「赤線を失った男性の「性欲」の矛先が赤線の外の女性に向かうこと」への懸念を指摘している。『純潔のために』で重要なことは、その科学的根拠はともかく、加害者男性と被害者女性という太陽族論争の土台が共有されている点である。さらに、そのようなアンバランスなジェンダー言説が女性の性や欲望についての積極的な議論を阻んでいた可能性も、掘り下げられるべき問題として浮かび上がるのである。

『逆光線』と『夏の嵐』の忘却には、ふたつの要因が考えられる。まず、ブームとしての太陽族コンテクストにおける認知と偏見である。石原慎太郎と同じく、学生作家としてメディアに取り上げられた岩橋とその小説、映画は、「太陽族もの」として認知を得た。しかし、太陽族文化とは、脚光を浴びる舞台であったと同時に、評価を制限する足かせでもあった。『夏の嵐』への言説の少なさと太陽族映画の自粛の同期も、そのようなブームの両側面から説明できる。二つ目に、戦後の太陽族、そして若者の議論における女性の捉えられ方である。太陽族映画との関連性が指摘される犯罪の数々は、その多くが、男性が女性に対して犯したものであった。そのため、「“太陽族”と呼ばれる一群の青年男女」は、男性のイメージに収斂されていき、女性はその被害者としてメディアに取り上げられることとなった。太陽族ならびに戦後世代の問題とは、良くも悪くも男性の問題であり、女性についての積極的な議論は後景に退いていた。言い換えれば、女性を単なる被害者以上の観点から語ることは妨げられ、女性の性や欲望の議論に踏み込み難い状況が出来上がっていたのである。小説、映画『逆光線』とは、まさにそのような女性の捉えられ方について一石を投じる作品であったと言える。次節においては、具体的な批評言説が存在する同作に立ち返り、テキスト分析を交えながら、ヒロインの先進性とは何だったのか、またそれはいかに忘却されるに至ったのか、考察を進める。



### 3. 欲望を表明する女への恐れ

『逆光線』のヒロインを演じるのは北原三枝である。北原は、中学卒業と同時に、日劇ダンシングチームに五期生として入った。その後、松竹のニューフェイス募集に応募し合格し、木下恵介監督の『カルメン純情す』(1952年)で銀幕デビューを果たす。そこで披露した、百六十二センチの長身に都会的センスあふれるボーイッシュな風貌が日活のスカウトの目に留まり、『女人の館』(1954年)でいきなり主演に抜擢された。市川崑監督の『青春怪談』(1955年)のバレリーナ役は、男性的要素が強い役で、当時、「M型(Man/男性的な)女性」の典型とマスコミに評されるようになる。

また、大下英治は、『俺は待ってるぜ』(1957年)における北原を以下のように回顧している。

うっかりすると、キザになる。が、北原は、キザを越えた。まさに、この時代を背負ったひとりの女性の存在感を、きっちり現してくれたのだ。彼女の背負っている運命、どこかで自分というものを大事にするこの時代の自立した女性のイメージを、見事に現していた。<sup>32</sup>

32

大下英治『みんな日活アクションが好きだった』廣済堂出版、1999年、21頁。

男勝りなモダン女優/女性——それが、北原三枝のスター・イメージであった。石原裕次郎と共演した『勝利者』(1957年)でも再びバレリーナ役にキャスティングされたことは、主人公のボクサーを演じた石原裕次郎の身体とともに、北原の身体が戦後の新しい女性の身体として提示されていたことを物語っている。

しかし、『逆光線』はその限りではなかったようである。大畑専は当時、「ただ奇矯な色情狂いのような一人の観念女学生が、男から男へ渡り歩くありさまが精神分裂症的に描かれているだけである」<sup>33</sup>と述べている。瓜生忠夫もまた、太陽族映画全体において『逆光線』に異なる位置づけをしている。

33

大畑、前掲記事、50頁。

ヒロイン芳田玲子から異常な欲情というものをぬき去ったなら後には、何も残らない——ウンザリするほどたいくつだ。[...]金持ちドラ息子や、ドラ息子をアゴで使う腕白でチャッカリした小市民息子や、男をみると性交したくなる女学生や、つまりそういった下らない人間とその生活が太陽族映画のすべてであった。<sup>34</sup>

34

瓜生、前掲記事、52頁。

石原裕次郎をスターダムに押し上げた『太陽の季節』や『狂った果実』が「金持ち」や「小市民」といった階級の観点から批判される一方で、『逆光線』は女性の性の問題として捉えられていることがわかる。澁刺とした女性という肯定的な北原のイメージは、そこにはない。その原因は、第一節でふれた説明不足の問題とともに、玲子の身体表象に求められる。

玲子の身体は、健全と不健全、純粋と不純、自由と孤独をさまよう。家庭教師先で生徒とかけっこをしていると、犬の散歩をしている生徒の父親に出くわす。

犬を遠くまで走らせてやりたいと言う父親に、玲子は手綱を取って犬と駆けだす。野原の真ん中に佇むサッカーゴールを一周して戻ってくる玲子のロングショットに、それを見つめる父親の顔がクロスカットされる。玲子が言うところの「ブルジョワのお嬢様よろしく」犬と無邪気に駆け回る彼女の身体が捉えられ、父親はにこやかな表情を浮かべているこのシーンは、一見すると幸福感に満ちている。しかし、差し挟まれる父親の眼差しは、実はその後の二人の関係を暗示するものとして、躍動する玲子の姿に影を落としている。父親の隣に立つ子供のショットが排除されることにより、玲子と父親だけの親密な、玲子の恋人の真木にとっては不健全、不純な空間が形成されているのである。

また別のシーンにおいて、玲子は友人の恋人からの遊園地への誘いに応じる。お互い恋人のいる者同士のデートは、プラトニックなものとなる。後日、玲子と友人はそのことで口論になってしまう。平手をくらい部屋から飛び出した玲子に不吉なオフの音楽が重なり、カメラは傾き、廊下を走り去る彼女の後姿を捉える。続く水着姿の玲子のミディアムショット、そしてプールに飛び込んで一心不乱に泳ぐ姿を映す間、音楽は継続し、斜めの画角が保たれる。玲子の運動は、健全な身体を育むべきスポーツに、三角関係のもつれを紛らわすという負の目的が伴ったものとなっている。

北原三枝の身体的躍動を捉えながら、そこには常に暗いイメージがつきまとう。作品を締めくくるのも、そのようなあいまいな身体である。夏休み、玲子の家庭教師先の別荘のすぐ近くに、玲子と真木がともに所属する子供会がキャンプにやって来る。真木は生徒の父親に傳く玲子の姿を目撃し、玲子を問い質す。話し合いは決裂し、真木はついに、「人間的向上を目指すはずの子供会に娼婦がいちゃ困る」と、玲子に追放を宣言する。そこへさらに、玲子にほのかな想いをよせていた生徒が父親と玲子の接吻を目撃し、自暴自棄になって二人が乗る車に突撃するという事件が起こる。「私ってそんなにいけない女？」という玲子の問いかけに、父親は「たいがいの男は、君を恐がると思う」と答える。駆けつけた母親らが囲むベッドに横たわる子供の頬に、玲子は手を差し伸べる。しかし、子供は鬼の形相でその手に噛みつく。そして、夫妻の冷たい視線を浴びながら玲子は別荘を後にする。

玲子が向うのは、子供会がキャンプをしているはずの湖畔である。しかし、そこには誰もいない。別れを告げた真木の提案で、キャンプは別の場所に移動していたのである。おもむろに服を脱ぎ、玲子は水着姿になる。枯木がまばらに立つ大地を水辺に向かって無言で歩いてゆく玲子を映し、映画は終わる。

宮城佳一は、このラストシーンについて、「最後に北原三枝が、マリナ・ブラディ張りの水着姿で、近代音楽？の伴奏つきで、一人胸を張ってどこやらに行進して行くシーンなどは、この映画全体の締めくくりとして、まさに恰好のものであろう」<sup>35</sup>と嘲笑気味に述べている。しかし、水着姿で自然の中を闊歩する玲子は、同年先立って公開されたフランス映画『悪者は地獄へ行け』におけるヒロインの肉体美の単純な悪模倣ではない。ここでも、先の二つのシーン同様、

玲子は解放されたと同時に独りぼっちである両義的な身体として提示されているのである。

このように、玲子の身体は、健全／不健全、純粹／不純、自由／孤独の両方を含んでいる。他のシーンでの、恋人に抱きつきボタンを食いちぎり、水飲み場で水を飲む友人の恋人の口元に己の唇を寄せるといった描写は、不健全さ、不純さに輪をかける。それは、北原三枝のそれまでのモダン女優としての明るさからは逸脱したものであったと言える。そして『逆光線』の低評価は、「たいがいの男は、君を恐がると思う」という劇中の台詞と同様に、それまでにない北原に対する批評家たちの恐れや戸惑いを含んだものであったと解釈できる。「M型女優」から、いつしか「太陽族女優」と呼ばれるようになった北原は、「嬉しいような悲しいようなとても変な気持」だと漏らした<sup>36</sup>。

しかし、北原が体現した玲子は、同時代のジェンダー観とその表象にとって重要な問題提起をしている。それは、前節で述べたように太陽族ブームのなかでは掘り下げられることの無かった議論であった。太陽族映画と女性の欲望の関係について、原作者の岩橋は述べる。

太陽映画は、今まで触りたいが恥ずかしかったり、うしろめたさを感じたり…澁んでもいたものを、開いたものでしょう。ほっとけばいいんです。今までは女の方からの浮気心は、男が綺麗とかなんとかだけのアコガレ的なものとしか書かれず、女の欲望が無視されていた。しかも古い女の人の考え方は愛情より打算的なものの方が多かったと思います。たとえば、バーজনであることがその人のマーケットプライスを高めるといような…その意味では石原さんの作品に出てくる女も打算的です。関係されてしまうと愛情を求めるようになる女の人には愛情よりも打算が根底にあると思うのです。<sup>37</sup>

小説『逆光線』は、そのように女性が打算ではなく、本能的な欲望を表明する姿を描いたものであった。前節で紹介した深井迪子の弁においても、「愛情の不確かさ」というテーマが強調されていた。映画『逆光線』も、そのような女性による積極的な欲望の充足を捉えようと試みているが、その評価は芳しくなかった。そして、そのような『逆光線』への批判は、占領期から続く女性の欲望とその表明への批判と無関係ではないだろう。

そのひとつは、知性と肉体性を兼ね備えたヒロインへの恐れである。波多野哲朗は、占領期の日本映画の特徴として、「戦中抵抗者としての知的ヒロイン」を挙げている。1946年に公開された『女性の勝利』、『大曾根家の朝』、『わが青春に悔なし』におけるヒロインはみな、弁護士、自由主義者の妻、大学教授の娘といった知的な環境にあった。波多野は、その中で『女性の勝利』のヒロインの弁護士だけが自らの口から思想を語っていることを、他の二作品のような商業的成功にあずかれなかった理由とする。

36

「太陽族女優と呼ばれて——北原三枝」  
『近代映画』1956年10月号、134頁。

37

田村、八木須、宇佐美、前掲記事、15頁。

大衆映画として成功した『大曾根家』のヒロインは、なによりもまず、子を想う「母」であり、『わが青春』のヒロインは男を想う「恋人」「妻」でなければならなかったのだ。女たちの「想い」、その「想い」に同一化するかたちで、彼女らの男たち（＝抵抗者たち）の理念がすべり込む。しかしあくまでも女たちは信奉者でなければならず、みずから思想を語ってはならない。観客にとって『大曾根家の朝』は母物であり、『わが青春に悔なし』は美女原節子の恋物語であるところで、これらの映画はまさに敗戦直後の時代にきり結んだのであった。<sup>38</sup>

占領期のヒロインは、男性が戦時中に表明することが叶わなかった戦争への抵抗を、男性への奉仕という制限されたかたちで体现しなければならなかった。弁護士として一方的に父権社会を口撃する『女性の勝利』のヒロインは、その基準から逸脱するものであった。女性の知性は、男性が与えたものであり、彼女たち自身のものではない。よって、彼女たちの言葉となることも許されなかったのである。

『逆光線』の玲子は、占領期に否定された知的なヒロインであり、さらに女性自身の肉体を介した主体性という新たな問題を突きつける。玲子は様々なアルバイトを掛け持つが、そのメインは家庭教師である。また、玲子は言語ではなく、肉体を通じて主体性を表明する。玲子が男性に近づくのは、頼るためでも、騙すためでもない。母ものやメロドラマといったジャンルのジェンダー枠組みで困うこともできない。すべては自己確認のためである。そのような目的で男性にアプローチするヒロインは異質で理解し難いものであり、当時の批評家は「色狂い」としか評価できなかつたと推測できる。

肉体への執着、またそこに女性が関わる点では、同時代の文学、映画『肉体の門』に言及しなければならないだろう。田村泰次郎が文芸誌『群像』に『肉体の門』を発表したのは、1947年3月のことであった。『肉体の門』は戦後初のベストセラーとなり、翌年にはマキノ正博によって映画化された。その後も4度映画化され<sup>39</sup>、劇団空気座による舞台も1947年の初演以降、全国各地で1000回を超えるロングランを記録したことは、その人気の高さを裏付けている。

「私たちは、いまやみづからの肉体以外のなにものも信じない。肉体だけが真実である。肉体の苦痛、肉体の欲望、肉体の怒り、肉体の陶醉、肉体の惑乱、肉体の眠り、——これらのことだけが真実である。これらのことがあることによって、私たちははじめて自分が生きていることを自覚するのだ」<sup>40</sup>という田村のテーゼは、先の岩橋の発言と共鳴する。そして、『肉体の門』と比較して、玲子の自己の欲望と肉体への意識は際立っている。

紙屋牧子が指摘しているように、『肉体の門』のパンパンたちは、ポン引きやヒモが介入しない、つまり男性に管理されない女性だけの共同体を構築している一方で、そのようなユートピアは限界をはらんでいる。彼女たちは、いつの日か自分たちのダンスホールを経営するという夢のために身を売っている。その

#### 38

波多野哲朗「敗戦後の映画——戦後主体の彷徨（体験史としての戦後映画2）」『美術手帖』1975年4月号、218-19頁。

#### 39

マキノによる『肉体の門』(1948年)、鈴木清順監督『肉体の門』(1964年)、恩地日出夫監督『女体』(1964年)、西村昭五郎監督『肉体の門』(1977年)、五社英雄監督『肉体の門』(1988年)がある。なお、『女体』は田村泰次郎の『肉体の門』と『壇輪の女』をベースとしており、77年度版は日活ロマンポルノ作品である。

#### 40

田村泰次郎「肉体が人間である」秦昌弘、尾西康充編『田村泰次郎選集 第5巻』日本図書センター、2005年、188頁。

ため、お金をもらわずに男と寝てはならないという掟を自らに課し、違反した者には容赦なく私刑を加える。そして、その中心には男性的なリーダーが屹立する。

男の許しなど乞わず、むしろ、そういう男たちにとって代わり、自らが「男」の役割を果たそうとする最たる存在が、『肉体の門』のせんである。せんは、「関東小政」という、まるで男のやくざのような通り名を腕に彫り、一人称に「俺」を用いた荒々しい男言葉で喋り、グループのリーダーとして女たちを統率している。しかしながら、最終的に彼女は、自分がつくった掟(無償のセックスの厳禁)の無力さを思い知るのである。そして、売春は彼女たちを買う男性の存在なくしては成立しないのだ。<sup>41</sup>

小説において、掟を破ったボルネオ・マヤは吊るされ、仲間のリンチを受ける。「たとひ地獄へ墮ちても、はじめて知つたこの肉體のよろこびを離すまい」と心に誓い、「だんだんうすれていく意識のなかで、マヤはいま自分の新生がはじまりつつある」と感じている。「ほの白い光りの暈につつまれて、十字架の上の預言者のやうに荘厳なマヤの姿で物語は終わる<sup>42</sup>。塚田幸光は、『肉体の門』に数多く登場する、占領が生み出した「青白い」身体のパンパンが痛めつけられる描写にGHQ批判を読み取る一方で、このシーンにおけるキリスト教的ディスコースへの回収に注目する。

マヤの「新生」とは、キリスト教的覚醒の別名だろう。パンパンたちは、「近代への門」の向こう側に、キリスト教的民主主義を準備する。娼婦からの更生、そして良妻賢母への予告。「肉体の門」は、アメリカ的価値観への同化を迫り、罪と受難と救済の道を連れ、と迫るのだ。当然、これは「肉体」の解放ではない。占領下の女性身体は、敗戦の罪を背負い、悔い改めることで「キリスト人」となる。<sup>43</sup>

占領期のヒロイン同様、『肉体の門』の女性たちも男性的な思考を逃れられてはいない。せんは男性的思考の媒介者であり、女性を管理することによって敗戦で損なわれたマスキュリニティーの回復を試みる欲望の表れと言える。女性の共同体内の物語として完結することで、そのような敗戦国日本の男性への批判は回避され、またそこで罰を受ける女性の姿は、占領国アメリカの男性主義との共犯関係すらも示唆する。いずれにせよ、田村の個人の肉体への信念は、女性にとっては不完全なかたちでしか存在していないのである。

映画に目を向けると、第一作のラストシーンはマヤが鞭打たれるという点では原作を踏襲しているが、微妙な変化が読み取れる。原作では酒をあまり、手をたたきながらはやしたて、「これから磔刑を実行する獄卒のように意地悪げ」なせんたちに対し、映画では「リンチに耐え喜びに満ちたマヤの顔とは対照的に(マヤは進んでムチ打たれる)、苦渋と悲しみに満ちたせんの顔には、女性のユートピアなどもはやないということがありありと刻まれている」<sup>44</sup>。その後

41

紙屋牧子「占領期「パンパン映画」のポリテイクス——一九四八年の機械仕掛けの神」岩本憲児編『占領下の映画——解放と検閲(『日本映画史叢書11』)』森話社、2009年、162頁。

42

田村泰次郎「肉體の門」『昭和小説集3(現代日本文学全集88)』筑摩書房、1961年、36頁。

43

塚田幸光「「性」を〈縛る〉:GHQ、検閲、田村泰次郎「肉體の門」」『関西学院大学先端社会研究所紀要』、2014年3月31日、57頁。キリスト教的要素については、紙屋も同様の分析を行っている。

44

紙屋、前掲論文、160頁。2007年にフィルムが発掘され、未だソフト化されていない本作を筆者は未見である。

の映画化作品ではさらに大きな変化が加えられる。鈴木清順版(1964年)では、リンチを受けた後、共同生活を送っていた建物から屋外へふらふら歩いていくマヤに、「脱落者の幸福を離すまい」という主観ボイス・オーバーが重なる。「脱落」という言葉が真に意味するのは、パンパン共同体、またそれを望む男性思考からの「解放」である。女性の共同体にとどまり、回顧、夢想することでしか幸せを得ることができない原作のマヤに対して、映画では彼女がそのような物理的、精神的な拘束から解き放たれる姿が提示されるのである。また、その約20年後の五社英雄版には、共同体の本拠を爆破するという、より強烈な抵抗の印が見出せる。

戦後綿々と製作された映画『肉体の門』は、パンパンを生んだ社会背景への批判を試みていた。その社会背景とは、戦後の欠乏だけではなく、女性の性の管理である。その点、『逆光線』の玲子は、当時にとっては脅威でさえあったと言える。女子大生玲子は、様々な環境を自由に移動する。『肉体の門』にみられるような共同体の縛りはそこにはない。また、行く先々で欲望を満ちし、アイデンティティーを確認することも、玲子には可能である。戦後の日本男性たちにとってそれは、パンパンのように管理されたなかでの、安全な女性の性ではなく、野放しとなった女性の性を意味していた。「色情狂いのような一人の観念女学生」、「男をみると性交をしたくなる女学生」、といった批評には、そのような存在を認めながらも男性の意識がはたらいていたと考えられる。卑近な言い方をすれば、それは、パンパンのような商売女ではない素人女への恐れや嫌悪とも呼ぶべきものであっただろう。

『逆光線』のヒロインの表象と言説を突き合わせると、北原三枝の明るい身体イメージとの齟齬、そしてより大きな問題として、戦後のジェンダー力学が読み取れる。北原三枝演じる玲子は、女性として、その肉体を通じて欲望を表明した。それは占領期の民主主義映画、また戦後のパンパン映画のヒロインたちとは異なり、男性に管理されない女性のあり方を極限にまで推し進めたという点で再評価されるべきものである。恋人、友人、仕事先の間人といったあらゆる縛りを解いた映画のラストは、玲子の欲望と肉体の確認、すなわち彼女の自己の探求が継続することを示している。そして、そこに付随する不健全さや孤独は、そのような女性になお罰を下そうとする男性主義の残滓なのである。

## おわりに

「太陽の季節」風が吹き荒れるなか、女性の性についての真剣な議論は、澁のように沈殿したままとなってしまった。その原因は、太陽族ブームにおいて女性是被害者、あるいは太陽族青年と同じく刹那的で観念的なものとして軽視されたためと考えられる。さらに『逆光線』の言説を手繰ると、主人公の考えが十分に説明されず、行動だけが印象づけられていたことともに、北原三枝の「明るい

モダンな身体性」とは相いれなかったこと、そして女性が主体的に肉体を行使し、欲望を満たすことへの潜在的批判が浮き彫りとなった。『逆光線』の評価には、作品に対する冷静な目、北原三枝のスター・イメージ、戦後における太陽族現象と欲望を具体化する女性身体への批判的な眼差しが入り混じていたのである。

北原三枝はその後、『鉄火場の風』(1960年)を最後に石原裕次郎と結婚し、銀幕から姿を消した。天野恵一は、マスコミによって、「現在も愛妻物語の中を生きつづける」北原、後輩の渡哲也、兄の慎太郎を軸に、戦後の裕次郎伝説が創出されていると述べる<sup>45</sup>。今日、北原は日活のモダン女優としてよりも、裕次郎を支えた妻として記憶されているのである。女太陽族と呼ばれた作家たちにも同じことが言える。岩橋邦枝は、『逆光線』ののち結婚し、20年近く筆をおく。1975年と1976年に立て続けに芥川賞候補に挙がり、その後女流文学賞や新田次郎文学賞など多くの賞を得たが、『逆光線』についての再評価は進んでいない。深井廸子の場合、結婚を経て作家活動を継続するも、デビュー作以後は二作品を残すにとどまった<sup>46</sup>。『夏の嵐』の約十年後に記したエッセイにおいて、深井は、「家庭人として暮すなら、そうなりきるべきなのに、それに徹することもできなかった」自分と、努力しても書けない自分という板挟みの苦しみを吐露している<sup>47</sup>。

それに対し、同じ太陽族としてデビューした石原慎太郎は、作家、政治家として現在まで発言し続けている。女太陽族としての北原、岩橋、深井は、いずれも男性の影に隠れてしまった。それは、男性の歴史(his-story)にのみこまれてゆく女性の姿と言える。しかし、彼女たちの作品は確かに存在している。本稿は、それらが男性中心の批評空間において軽視、排除される過程を考察し、それらの再評価を行った。小説および映画としての『逆光線』と『夏の嵐』にはさらなる意義も見出せる。ひとつには、菅野優香が『女ばかりの夜』(1961年)を女性映画として再評価したように<sup>48</sup>、フェミニズムの観点からより積極的な映画史の塗り替えに貢献する可能性を秘めている。特に、言説との関係から本稿では深く立ち入ることがなかった『夏の嵐』については、テキスト分析の余地が残っている。あるいは、岩橋と深井による原作を、女性による肉体文学として読み直すことも考えられる。今日では言及されることのない作品にこそ、ジェンダーに限らず、これまで当たり前とされてきた歴史の再検討の契機が眠っているのだ。

45

天野恵一「〈戦後〉の太陽——「二十三回忌法要」大イベントをめぐって」『インパクション』第171号、2009年10月、181-188頁。

46

『偽りの青春』(三笠書房、1957年)、『ひとときの愛』(小童天書房、1959年)を執筆している。

47

深井廸子「『夏の嵐』以後」『新潮』1967年2月号、216-217頁。

48

詳しくは、菅野優香「パンパン、レスビアン、女の共同体——女性映画としての『女ばかりの夜』(1961年)」(前掲『セクシュアリティの戦後史』所収)を参照されたい。