

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

王 温懿

はじめに

「風呂に入っているところを襲撃され、全裸で斬って斬って斬りまくる場面がでないかと漠然と考えていたイメージも、この作品で意外に実現できた。スローモーションの全裸の玲子の立ち廻りは風呂場から座敷、更に雪の降る庭へと流れ、荒木一郎の音楽とともに、当時としては衝撃の名場面（見せ場）となった」¹。東映ポルノにおける重要人物である鈴木則文監督は、自作の『不良姐御伝 猪の鹿お蝶』（1973）について、このように回想している。このシーンで、生身の身体を完全に露出させる池玲子演じるお蝶の様子は、従来の日本映画に描かれてきた戦う女性のイメージと一線を画している。というのも、ポルノ女優ならではのエロチックな裸体で戦う姿は、男性からの窃視症的なまなざしやフェティッシュなまなざしにさしだされ、彼らのセクシャル・ファンタジーを満足させる魅惑的な見世物である一方で、まさにその女性としての自らの裸身によって、女性を客体化しようとするそうしたまなざしを逆に見返す機能を果たしているとも言えるからである。

戦う女性というイメージの系譜は、日本では初期映画の時代まで遡ることができる。関東大震災以前の日本映画では、女形の男性が女性を演じているとはいえ、男役のヒーローの行く手をはばむ女役の敵の姿が、立ちまわりの交戦を通して戦う女性の最初のあり方を見せていた。その後、活劇の発展に伴い、女性が俳優として映画界に参入し、映画女優が一般化していく中で、性的魅力を武器に男性を破滅させる悪女というイメージが1920年代半ばから30年代初頭にかけて人気を博した²。しかし、そのようなキャラクターは家父長主義的な家に帰属する資格としての処女性を欠いていたため、常に「ヴァンプ」「悪女」「毒婦」と呼ばれ、父権社会から放逐される人物として描かれてきた³。トーキー化以降は、男性と並んで戦い、洗練された立ちまわりをする美空ひばりと藤純子の出現によって、時代劇と任侠映画における男性中心主義の神話が打破された。だが、男装することによって、爽快に闘う美空ひばりの存在は結局、「アクション映画の《ヒーロー》とは、《男役》である」という原則への依拠を完全に断ち切ることは適わない⁴ことを示すものであった。また、藤純子も一人で戦うことができず、男性任侠に救われる存在となっている。しかし、東映ポルノでは、池玲子のように男性の助けを借りずに全裸で敵を殺すポルノ女優が、画期的な戦う女性のイメージとして現れ、70年代の日本映画に看過できない活力を与えている。プログラムピクチャー時代の産物であり、男性観客の性的好奇心を掻き立てることを主な目的とする東映ポルノには、その目的にもかかわらず、女性の身体を家父長主義的なジェンダー構造から救い出す可能性が見出せるのである。

¹ 鈴木則文『東映ゲリラ戦記』筑摩書房、2013年、109頁

² 鷺谷花「撮影所時代の「女性アクション映画」」、四方田犬彦、鷺谷花編『戦う女たち 日本映画の女性アクション』作品社、2008年、27-28頁

³ 同上、30-31頁

⁴ 同上、40頁

5

例えば、樋口尚文『ロマンポルノと実録やくざ映画 禁じられた70年代日本映画』平凡社、2009年

6

例えば、東映『東映映画三十年 あの日のあの時の映画』東映株式会社映像事業部、1981年

7

Kirsten Cather, *The Art of Censorship in Postwar Japan* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2012), 116–120.

8

真魚八重子「気高き裸身の娘たち——東映ピンク・ヴァイオレンス」、四方田犬彦、鷲谷花編『戦う女たち 日本映画の女性アクション』作品社、2008年

9

例えば、真魚は東映ポルノを見る男性についての考察で、男性観客が戦うヒロインと同化する可能性を検証している。また、当時の女性が東映ポルノを見たかどうかを問うのではなく、彼女らがもしそれを見たら何を、いかに見るのかといった可能性も論じている。しかし、真魚はこのような仮想の女性観客を分析する際に、見る主体のまなざしと、見られる窺視の対象との対立関係への考察を保留している。結局、ここで仮想されている女性観客は装置論的な構造に当てはめられてしまっているのである。

10

ウィリアムズは西洋のフェミニズム運動におけるポルノ論争をはじめ、権力、セックス、女性人権などの問題をめぐって、異性愛の女性の視点から、女性が「セックスを語る」可能性を考察している。具体的には、ウィリアムズはマルヴィの精神分析的な観客論を顧み、装置論を脱構築する方法で、見られる対象と見る観客の関係に対する多様な読解を行っている。Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible* (London: Pandora Press, 1990).

70年代の日本映画における二大テーマが暴力とセックスであったことは、すでに論じられている通りである⁵。映画史研究の文脈からみると、これまで東映ポルノは単なる大衆娯楽映画として位置づけられ、その研究的価値は看過されてきた。東映の発展史に関する資料にも、ポルノ路線の映画の記載はほとんどない⁶。だが、戦う女性というイメージを切り口として日本映画史を俯瞰してみると、東映ポルノの重要性は明らかである。というのも、過激な暴力とセックスをめぐる東映ポルノの典型的な映画表象によって、それ以前の日本映画では想像もできなかった女性の肉体に秘められた豊かなエネルギーが見事に表現されているからである。1972年、映倫の審査を通過した4本の日活ロマンポルノ映画が「猥褻図画公然陳列罪」に抵触するという容疑で、日活と検閲の担当者が同時に東京地検に送検されることになった。これをきっかけに、警察という国家的権力が映倫による自主規制に干渉したことに対して抗議の聲が高まり、「表現の自由」に関わる議論が盛んに行われるようになった⁷。これに対して東映ポルノは、大胆な性描写が一貫しているにもかかわらず、日活のような論争の対象とはされてこなかった。本論文では、当時の映画産業的な背景と社会的な背景を考慮した上で、70年代の「表現の自由」論争の論理を明らかにしたい。それに基づいて、なぜ東映ポルノはその論争の焦点になりえなかったのかを論じる。すなわち、これまで看過されてきた東映ポルノの重要性に目を向けることで、本論文では、東映ポルノが父権社会の歴史において無化される力学がいかに発生してきたのかを論証する。これが本論文の1つの目的である。

では、なぜ過小評価されている東映ポルノを読み直す必要があるのか。それは、東映ポルノの作品群には同時期に作られたポルノ映画と比べて際立った特殊性があるからである。これは、性的表象に関する観客研究の文脈に関係している。近年、戦う女性のイメージをキーワードとし、東映ポルノの観客のあり方についての調査がわずかながらも行われてきている。例えば、真魚八重子は東映ポルノの発展史を整理しながら、戦闘する裸身の女を女性観客が見ることによって生まれ得る読解の可能性について考察を行っている⁸。しかし、彼女は装置論的な読解にこだわって女性観客の見る経験を仮定しており、そのために、見る主体のアイデンティティの流動性とその見方の多様性を軽視することになっている⁹。ポルノ映画と女性の関係についての論考といえば、文化研究とジェンダー論のアプローチを用いるリンダ・ウィリアムズの論考を避けては通れない¹⁰。本論文は、装置論を再考するというウィリアムズらが用いるアプローチを援用しつつ、そこに、認知論における感情(emotion)と情動(affect)という概念を結びつけて分析する。また本論文は、製作側がターゲットとする男性観客層の存在を否定するわけでは決してない。むしろそれを認めた上で、想定されてはいなかった観客である女性たちが東映ポルノにおける女性の性的表象に向き合いながら、男性向けのポルノグラフィと交渉し得る可能性を探求する。さらに、東映ポルノを女性たちが見る時に、様々な意味における多様な快楽が誘発される可能性と、その可能性によって実現し得る脱家父長主義のあり方について考察することが本論文の2つ目の目的である。

そして、70年代のウーマン・リブが問題提起した反家父長主義的な女性の性に

についての議論に対して、東映ポルノが重要な材料となり得る可能性がありながら、それが見過ごされてしまったことを検証する。これが、本論文の最後のもう1つの目的である。田中美津の「性の解放」の議論によると、70年代ウーマン・リブで追求すべきとされた性のあり方は「性＝生を肯定した性のあり方」と「女を総体として・全的に生きる＝やさしさの性と官能の性を一体としてもつ性のあり方」¹¹だった。この議論を端緒として、当時の女性たちは家父長主義的な性的規範に疑問を呈しはじめた。しかし、欧米から輸入された「性の解放」の思想は、日本独自の「性否定パラダイム」¹²に直面したことで、十分にその議論が深められたとは言えない。ポルノグラフィが日本で盛んとなった時期は、まさにリブ派フェミニズムが日本に根づきはじめた頃であり、ポルノグラフィもわずかながら議論の俎上に上がっていた。しかし、その議論はポルノグラフィを「性の商品化」とみなすか、それとも「性の解放」の表象とみなすかの2つの見方に分かれ¹³、性的表象の多様性、とりわけ「生殖の性」に限定されない性のあり方の多様性を考慮することがなかった。こうした状況の中で、東映ポルノは他のすべてのポルノグラフィと同一視されて一括りにされる傾向にあった。東映ポルノに顕著に見られる、家父長主義的な性的規範への異議申し立てを通して、自己と他者の関係性を見直し、自身の性的主体性を自覚するようになった女性像は、70年代のリブ派フェミニズムでは真剣な議論の対象とはされなかったのである。

本論文では、これらの3つの目的を検証した上で、歴史的に過小評価されている東映ポルノを読み直す。それにより、70年代の「表現の自由」論争では父権の代行としての国家的権力が、父権制への異議申し立てが活性化される危険性を避けるために、慎重な政治的配慮の下で論争の対象になり得る性的表象に対処していた可能性を明らかにする。だからこそ、家父長主義的なイデオロギーを揺り動かし得る女性の性を表象している東映ポルノは、当時の公共的な議論の場では十分に検討されるチャンスがなかったと考えられるのだ。確かに、東映ポルノは、男性の性的欲望を掻き立てるために製作されたものであり、女性への性的暴力を肯定してしまう危険性があることも否定できない点で、けっして美化できるものではない。とはいえ、このことを十分考慮に入れた上で、女性たちがその女性の性的表象を活用し、「映画的快乐」をめぐる家父長主義的な言説と交渉する手段として利用できる可能性があったとも考えられる。さらに、ポルノグラフィが氾濫する状況下で、70年代のリブ派フェミニズムは、東映ポルノという「性の解放」を示唆する作品群から目を背けることで、父権的な意識構造と交渉するきっかけを見逃してしまったのではないとも言えるだろう。

11

西村光子『女たちの共同体 七〇年代ウーマンリブを再読する』社会評論社、2006年、15頁

12

大越愛子「フェミニズムは愛と性を語るか」、山下明子編『日本のセクシュアリティ フェミニズムからの性風土批判』法蔵館、1991年、175頁

13

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

1. 問題視されない「ワイセツ」

東映がポルノ路線を登場させたのは、転換期にあった会社の収益を安定させるためであった。会社の発展という文脈から考えれば、東映会長の岡田茂が提唱した

14

岡田茂『悔いなきわが映画人生 東映と共に歩んだ50年』財界研究所、2001年、153頁

15

桑原稲敏『切られた猥褻 映倫カット史』読売新聞社、1993年、150-151頁

16

鈴木則文、前掲書、8-19頁

17

桑原稲敏、前掲書、177頁

18

鈴木則文、前掲書、91頁

19

寺脇研『ロマンポルノの時代』光文社、2012年、64頁

20

同上、65-68頁

「もうけ主義」に即したということである。岡田はかつてプロデューサーであった時に、任侠映画がなお興隆の最中にあるにもかかわらず、「東映の屋台骨の任侠路線と並行して、新しい芽となるエロチシズム路線を打ち出す」¹⁴として、『大奥@物語』(1967)を世に送り出した。「映画商人」とも呼ばれた岡田は、60年代末から危機的状况に陥りつつあった映画産業の中で、任侠映画が廃れていくことを敏感に捉えたということだろう。新左翼運動に携わった学生が酔いしれた東映任侠映画は、60年代末には下降線を辿りつつあった。その中で、サドマゾヒズムを表象する「異常性愛路線」が打ち出され、映画産業の不況にもかかわらず、高い利潤を生み出した。だが、石井輝男の『徳川女系図』(1968)、『徳川女刑罰史』(1968)、『元禄女系図』(1969)などのシリーズをめぐって、昭和東映京都撮影所の助監督24人が1969年に「エログロ映画批評声明」を發表した。この声明によって、日本の映画会社で一番の収益を誇っていた東映も「異常性愛路線」の製作を中止せざるをえなかった。しかし、その24人の助監督の結束は必ずしも一枚岩ではなかった。会社側はその声明への反撃として、声明文に名を連ねている荒井美千雄を監督に昇進させ、『温泉ポン引女中』(1969)という「エロ・グロ映画」を製作させる¹⁵。『温泉ポン引女中』につづく中島貞夫監督の『温泉こんにやく芸者』(1970)もあったが、そのシリーズの新鮮味がなくなり、岡田の指示により、新たな成人映画路線を開発するようになった¹⁶。その中で、70年代初頭に暴力とセックスを表象する新しい成人映画路線、すなわち東映ポルノが堂々と打ち出された。

東映ポルノ路線は、やくざ映画(A面)の添えもの(B面)として、次第に減少する観客を呼び返し、興行の安定を図る手段として生まれた。東映宣伝部による1971年の興行統計を見ると、鶴田浩二や高倉健のやくざ路線と併映ではあるが、ポルノ路線のドル箱スターの池玲子の主演映画だけで計算すると、一本一億数千万円の利潤を上げている¹⁷。しかし、実録やくざ路線が誕生するまで、東映のやくざものはなかなか任侠映画の泥沼から抜け出せなかった。鈴木則文が述べているように、藤純子の引退、二枚看板の一人鶴田浩二の老いによって、スターシステムによる任侠映画はむしろ凋落の兆しを見せはじめていた。また、義理人情を謳う「任侠イデオロギー」はリアリティを欠き、そのために観客を遠ざけていたという状況も、会社内部で深刻な問題となっていた¹⁸。こうしたことから、観客に見捨てられつつあった任侠映画よりも、利潤を上げるポルノ路線が、会社の長期的な発展にとって、必要な経済的救いとなっていたのは間違いない。

しかし、東映ポルノは、娯楽性ばかりを追い求める「もうけ主義」の産物であるという理由だけで、その存在が等閑視されてきたわけではない。東映ポルノと同じ時期に誕生し、会社の経済的利益を考えて打ち出された日活ロマンポルノ路線は、東映ポルノよりはるかに大きな注目を集めてきた。日活ロマンポルノ路線はその誕生時に、「72年度からキネマ旬報ベストテンに2作を送り込む」¹⁹とし、『映画芸術』では、当時の映画評論家による映画評および製作者の原稿やインタビューなどの一次資料が、相当残されている²⁰。北川れい子によると、男性とともに、公の場で女性の裸や性描写をメインとする映画を鑑賞することは、当時の女性にとって

決して気軽にできるものではなかった。だが、「映画芸術」や「日本読書新聞」などの雑誌で、ロマンポルノについて盛んに議論されていたからこそ、敢えてロマンポルノを見ようとする北川のような女性観客も現れつつあった²¹。当時の言説によって、製作側が期待していなかった観客もロマンポルノを見るという行為に巻き込まれていったのである。これは、日活ロマンポルノに関わる言説を多様化させた要因の1つだと言えるだろう。

日活ロマンポルノと比べると、東映ポルノについての言説は非常に限られている。製作の面から考えれば、それは、東映ポルノが日活ロマンポルノのような相対的に優れた製作条件をもたなかったことに関連づけられるだろう。当初、日活はポルノ路線を断行して、一般映画を一切撮らず、性描写を核とする成人映画しか発表しないという製作方針へと変換した。それに加え、「本編を撮る機会のなかった監督たちが次々と出現し、また、ヌード場面を前提とした女優たちが集まってきた」²²がゆえに、初期の現場は映画製作に傾ける人々の活力に満ちていた。それに対して、二本立ての形で上映される東映ポルノは、その大半がプロデューサーの天尾完次と監督の鈴木則文の二人による作品に占められている。あくまでもA面＝メイン路線の添え物であったため、計画立案から新人女優の育成まで、製作に関するすべての作業は、この二人だけによって展開されていたのである。そうした状況下、東映ポルノの製作者たちは、この路線の長期的な発展には創作面での増援が必要であることを痛感していた²³。東映ポルノ作品群の数が限られているのは、このような困難な製作環境ゆえである。さらに、その後に登場した実録やくざ映画の第一弾の『仁義なき戦い』（1973）が大ヒットし、東映はメインのやくざ路線を古臭い任侠物から順調に転換していった。そのため、会社もより多くの精力を新しいやくざ路線の発展に注いでいる。また、天尾と鈴木が次々とポルノ製作から離脱したことは、東映ポルノの凋落をよりいっそう早めた。こうした様々な制約の下で、東映ポルノの発展は現実的な問題としても難しかっただろう。東映ポルノは、すでに70年代の時点でも、日活ロマンポルノをはじめとするポルノグラフィが氾濫したために注目されにくく、それゆえに歴史的な記述もなされてこなかったのである。

だが、東映ポルノが忘却されたのは必然的な歴史的・経済的な結果であったとは必ずしも言えない。だとすれば、この現象を「歴史の必然」であるように見せる動因とは何なのだろうか。それは政治的なものである。警察が、映倫審査を通過したポルノ作品を法廷送検するという70年代の他の事例に鑑みれば、国家的権力が故意に東映のポルノ作品群を無視したということも可能だろう。1972年、東京警視庁は1月から都内9館で封切られた『恋の狩人』、『OL日記・牝猫の匂い』、『女高校芸者』の3作を「猥褻図画公然陳列」の容疑で摘発し、その3ヶ月後に、公開中の『愛のぬくもり』を「猥褻図画に該当する」として、日活本社や上映館などへの家宅捜索を施行した。さらに、日活社員から映倫の審査員に至るまでの300人以上の関係者が、刑法175条に抵触するという容疑で東京地検に書類送検された²⁴。この摘発を端緒として、その後のロマンポルノ裁判の進展に伴い、「ワイセツ」をキーワードに「表現の自由」論争が世に広がっていった。

21

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頁

22

四方田犬彦『日本映画史110年』集英社、2014年、191-192頁

23

鈴木則文、前掲書、43-52頁

24

桑原稲敏、前掲書、182-186頁

25

小川徹「『黒い雪』を指発していいのか」、『新日本文学』、20(10)、1965年、82-87頁、佐藤重臣「武智鉄二と苦痛淫楽症——『黒い雪』」、『映画評論』、22(8)、1965年、34-37頁、武智鉄二「『黒い雪』裁判の行方」、『映画評論』、23(10)、1966年、34-37頁、齊藤正治「『黒い雪』裁判・報告書」、『映画評論』、24(4)、1967年、45-52頁、齊藤正治「『黒い雪』裁判・報告書(二)」、『映画評論』、124(5)、1967年、98-104頁などを参照。

26

桑原稲敏、前掲書、190-191頁

27

齊藤正治、前掲書、11-14頁

28

鈴木則文、前掲書、24-25頁

29

Cather, *The Art of Censorship in Postwar Japan*, 122-123.

この論争は、『黒い雪』(1965)裁判が引き起こした60年代の「表現の自由」に関する議論がさらに発展したものである。60年代半ばに、当時公開中の『黒い雪』も「猥褻図画公然陳列罪」を犯すものであると東京警視庁に告発されていた。これにより、一部の進歩的知識人男性は「表現の自由」の名のもとに、『黒い雪』の性的表現がもつ芸術性と政治性を弁明し、監督の武智鉄二を支持する立場から、検察側に公然と対峙した。60年代の論争の特徴は、『黒い雪』のような政治系ピンク映画における性的表現が「猥褻ではなく、芸術である」という論理に基づいて展開されたことにある。「表現の自由」を求める当時の人々にとって、「ワイセツ」はおそらく不正なものとして認識されている²⁵。検察側に猥褻であると見なされる性的表現は、芸術を媒介としている限り、権力に対抗し得ると考えられていたのである。70年代に入り、「表現の自由」論争は依然として「ワイセツ」を議論の核としていた。だが、70年代の「ワイセツ」は、隠され追放されるものとは見なされず、「芸術」という装いを借りずに、堂々と検察側に対峙し得るものであった。それに加え、日活ロマンポルノが警視庁に告発されたことで、自主規制機関である映倫は1972年に、性及び風俗に関する審査基準を改定し、性的表現に対する制限を従来の管理委員会内規よりはるかに厳しく規定した。この新基準によって、当時のほとんどの成人映画が撮り直しや修正を余儀なくされた。映倫は、この新基準はロマンポルノの摘発事件とは無関係だと説明したが、製作側はこの新基準によって映倫が国家的権力の統制に屈服する態度を示したと認識している²⁶。国家的権力が自主規制の自由に厳しく干渉し妨害しているという、この「表現の自由」の危機に抵抗するために、「政治的平等」を実現しようとする論争が日活ロマンポルノ裁判の進展に伴って展開され、「ワイセツ」そのものの「合法性」を要求するようになったのである。

日活ロマンポルノ裁判検事論告要旨によると、『女高校芸者』、『OL日記・牝猫の匂い』を含む4本の映画が法廷に送検された理由は、観客を呼び込むために設定されたセックスシーンでの大胆かつ露骨な性行為の描写によって、人々の性的羞恥心が失われるからである²⁷。だが、もしこれがその理由なら、日活の作品だけではなく、東映ポルノも裁きの対象になるはずだろう。例えば、『女番長ブルース 牝蜂の逆襲』(1971)の上映に際して、東映は「爆音たてて、一台！また一台！女と男が走るオートバイで絡み合う、女番長グループと学生愚連隊の異常な体験を熱く赤く描き切る」²⁸という露骨な性描写を暗示する宣伝文を流布した。実際の作品でも、全裸の男女たちがバイクに乗りつつ、野外で堂々と性交渉を行うシーンがフルショットで「エロチシズム・スペクタクル」として表現されている。ここで、セックスという私的行為を開放的な空間で、集団的な行為として提示する様子には、おそらく「正常な性的羞恥心」は完全に欠如している。さらに、日活ロマンポルノが摘発される前に、東映は自社製作のレンタル用のポルノビデオで、当時、規制されていたヘアヌードをワンショットで見せるということを広告した容疑で、該当作品が横浜警視庁に没収されたこともあり、頻繁に当局を警戒させてきた²⁹。しかし意外なことに、新しいポルノ路線を打ち出した東映に対して、当局は無関心な態度を示した。

無論、長い歴史のある映画会社でありながらもポルノ路線を断行する日活のロマンポルノが、70年代の他のポルノグラフィと比べると、当局の注意を引きやすかったのは事実だろう。しかしながら、ここで否定できないのは、当局が、公共的な言説空間で議論し得る性的表象の選択をめぐる政治的介入を行った可能性があるということである。つまり、東映ポルノを裁くことで、その作品群を公共的な議論の場に出す危険性を当局は巧みに避けたかもしれないということなのである。

このような巧みな「避退」は、東映ポルノにおける女性の性的表象が国家的権力の依存する家父長主義的なイデオロギーを困惑させるようなものであったがゆえに生じたと考えられる。この点については、東映ポルノの典型的な映画表象を詳細に検討することで確かめられる。東映ポルノが、日活ロマンポルノを代表とする70年代のポルノグラフィとの間に見せる最大の違いは、東映ポルノでは、一貫して、女性の性的身体が女性に危害を加える男性を破滅させるものとして表象されているということにある。例えば、東映ポルノのスケバンシリーズでは、女性は常に男性の暴力による被害者でありつつも、男性から受けた暴力をきっかけとして、性的魅惑を利用して男性に仇討したり、裸身で爽快に男性と戦ったりするが、これが、このシリーズの典型的な物語パターンである。60年代から70年代にかけての「表現の自由」論争では、権力側に猥褻であると見なされる性的表象を抽象化させ、国家的権力への対抗物とする論理が一貫していた。つまり、ここでは「政治の平等」を求めるこのイベントにおいて、すべての性的表象が権力による統制に抵抗するメタファーとされているのである。だが、東映ポルノにおける女性の性的表象は、男性観客の窃視症を満足させるという目的を第一としていたものだとしても、それは、男性が女性を虐げることと沈黙する父権社会とは相いれない立場を示すものであり、そこでは女性を「弱者」と規定する家父長主義的なイデオロギーへの対抗性ははっきりと可視化されていると言える。

東映ポルノにおける女性の性的表象には、父権社会の支配的なイデオロギーを揺り動かす可能性があったのである。しかし結局、その可能性は叶わなかった。国家は「ワイセツ」を問題視し、抑圧・統制を行う³⁰。「表現の自由」論争に参入した70年代の人々は、国家が貼った「ワイセツ」というレッテルに対して怯むことなく、むしろそれらの性的表象の「合法性」を要求することを「表現の自由」の追求と同義であるとした。だが、斉藤正治が指摘しているように、一旦、罪の有無をめぐる法廷という場で「ワイセツ」を議論すれば、権力はその時点ですでに勝利していると言える。というのは、裁判の結果は、しよせん権力側の判断に委ねられているからだ。これは、権力に抵抗して「表現の自由」を求めるという当初の目的に反するものだ³¹。そこでは警視庁当局が、東映ポルノを摘発し、それを70年代の「表現の自由」に関わる言説空間に巻き込んだ場合、その論争が、国家的権力を維持する家父長主義的な言説に対抗するような議論を導くことをおそれた可能性もある。それに加え、警察庁側は「ワイセツなものを無罪であると主張する」ことを「表現の自由を主張する」こととして捉え、この「表現の自由」の論理を含む問題が露呈する危険性についても考慮したのかもしれない。よって、警視庁側は、女性の性的身体

30

足立の指摘では、「ワイセツ」は国家と対立して存在している。足立はまた「ワイセツ」を通じて、国家(=エロをタブー視する天皇)の暗闇を暴き得ると指摘する。足立正生「国家が嫉妬する 日活ロマンポルノ裁判で「天皇を撃て!」」、『シナリオ』、29(8)、1973年、16-19頁

31

斉藤正治、前掲書、226-232頁

「破滅性」が見事に表象されている東映ポルノを問題視し、議論の俎上に載せることに気後れしたとも考えられる。そのために、国家的権力は、東映ポルノを裁く（すなわち、抑圧・統制を行う）ことよりも、沈黙を守ることで、その作品群を歴史的に忘却させることを望んだとも言えないだろうか。

2. 家父長制と交渉する「映画的快乐」——東映ポルノと女性観客

東映ポルノに独特な女性の性的表象は、どのような製作意図によるものなのだろうか。製作側に想定されていたそれらの表象の受容的な側面はどのようなになっているのだろうか。本節では、これらの問題を踏まえた上で、想定された観客ではなかった女性たちが、いかに東映ポルノ作品群の中の女性の性的表象を活用して、男性向けのポルノグラフィとの交渉的なデコーディングを達成し得るのかを検討する。ここでいうデコーディングとは、スチュアート・ホールによるエンコーディングとデコーディングの概念に依拠している。ホールによれば、エンコーディングとは、製作者が視覚的な編集によって支配的なイデオロギーをテキスト内に編み込むことである。それに対し、編集された表象の読解行為はデコーディングと呼ばれている。ホールの論では、デコーディングは支配的 (dominant-hegemonic position)、交渉的 (negotiated position)、抵抗的 (oppositional position) という3つのモードに分けられている。この中で、支配的なデコーディングは、受け手がテキスト中のイデオロギーに沿ってテキストを理解することであり、製作側が期待する理想的な受容の形態である³²。

では、東映ポルノの製作側が観客に望んだ理想的な読解とはどのようなものだったのだろうか。当時の東映が狙った観客層についての記述から、この疑問に回答するための端緒が開けるだろう。鈴木則文は、東映ポルノに関わる当時の企画について回想しているのだが、そこでは、会社の宣伝部が新しいポルノ路線を打ち出すために、「ポルノ」という当時はまだ目新しかった言葉を用い、キャッチフレーズを「衝撃のポルノ女優 池玲子」と決定したといった経緯が語られている。また、製作側は、当時流行していた若い男性向けの週刊誌『平凡パンチ』からの取材も受けている。そこでは、「深夜興行」という東映が打ち出した新たな興行形態に関して、「女不良性感度映画」が夜に映画館に出向く男性の性的好奇心を満たす点で、商売にとって不可欠なものであることが語られている³³。製作側は、看板女優の池玲子のファンが高校生を中心とする10代の男性であると把握した上で、意識的に池玲子を男性に仰がれる女神のような悪女として売り出し、『現代ポルノ伝 先天性淫婦』を打ち出した³⁴。以上のことから、東映は、若い男性を観客として想定し、暴力的かつ性的魅力に満ちた女性をサディスティックなアイコンとして売り出すことを試みたということが分かる。言い換えると、男性を中心的な観客として想定し企画・製作を行った東映ポルノにとって、製作側が期待する理想的な読解の形は、男性がスクリーン上のサディスティックな女性を崇拜することを通して、

32

Stuart Hall, "Encoding/Decoding," in *Culture, Media, Language*, eds. Stuart Hall et al. (London: Routledge, 1980).

33

鈴木則文、前掲書、21-31頁

34

同上、36-37頁

その女性に虐げられるようなマゾヒスティックな性的幻想を達成することであったと言える。

本論文では、そのような、東映ポルノを実際に見た男性観客による理想的な読解のあり方を無視するわけではない。むしろそれを認めた上で、東映が想定していなかった観客である女性たちが、東映ポルノにおける女性の性的表象を活用して男性向けのポルノグラフィと交渉し、多様な精神的かつ感情的な「映画の快楽」を得る可能性を提示したい。また、それらの快楽を活性化させることで、セクシュアリティ面での脱家父長主義を達成し得るという可能性についても議論したい。そのために本論文は、文化研究と認知論の観客論のアプローチを生かし、精神分析と認知論の領域での「映画の快楽」についての分析を踏まえた上で、女性が特殊な性的表象を媒介とし、男性向けのポルノグラフィに対してダイナミックな受容経験を得る可能性を検討する。

観客論研究において、「映画の快楽」に関わる読解には主に2つの際立った方法論がある。1つは70年に始まった精神分析的な研究方法である。この方法を用いた研究の先駆的な例としてもっとも顕著なのは、まなざし論とも称されるローラ・マルヴィによる一連の研究である。マルヴィは、古典的映画の物語はサディスティックな映画装置によって支配されていることを指摘した上で、その観客を「均一化される欲望の主体＝男性」であると想定している。ヒッチコックの作品に代表される古典的映画では、男性観客は彼女らの身体に窃視症的なまなざしを投げかけることによりスクリーン上の女性を客体化し支配する。一方、ジョセフ・スタンバークの作品のような古典的映画では、男性は去勢恐怖を乗り越えるために、スクリーン上で断片化された女性身体をフェティッシュ的な欲望の対象とする。いずれにせよ、こうしたマルヴィの論では、映画における（男性の）視覚的快楽は固定的で統一的なものとして想定されている³⁵。マルヴィは精神分析的な理論を映画研究へと導入したが、それ以降、マルヴィの言説を批評することによって精神分析学派的観客論が発展してきた。80年代には、様々な研究者たちが、観客のジェンダーの問題を再検討し、女性観客は必ずしもマルヴィが論じたような男性中心主義的なスペクテイターシップと同一ではないという主張をした。また、男性＝見る主体、女性＝見られる客体というような単純化された観客論へのアプローチに対して異議が唱えられ始めた³⁶。さらにゲイリン・ストゥッドラーは、マルヴィが言及した「サディスティック」という概念に対して、「マゾヒスティック」という概念の重要性を強調している。ストゥッドラーのマゾヒスティックの理論によれば、観客は物語の展開が予測できない映画、すなわち反古典映画的な映画とも呼べる映画から、マゾヒスティックな受動的快楽を得られるという³⁷。「映画の快楽」についての議論もここから多様な様相を見せるようになった。

80年代から90年代にかけて、文化研究の方法論が観客研究に応用され、映画テクストと観客の間のインタラクションについての読解がよりいっそうダイナミックなものとなってきた。装置論を再考するそれらの研究では、流動性(oscillating)という概念がキーワードになる。流動性は、見る主体のアイデンティティが均一的で

35

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.

36

David Norman Rodowick, *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory* (New York: Routledge, 1991) を参照。

37

Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic* (Urbana: University of Illinois Press, 1988).

38

Judith Mayne, "Paradox of Spectatorship," in *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, ed. Linda Williams (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1995), 155–183.

39

Linda Williams, "Introduction," *Viewing Position*, 15.

40

Williams, *Hard Core*, 184–228.

41

天野恵一「任侠映画の中の〈女〉 藤純子をめぐる」、加奈実紀代編『リブという“革命”——近代の闇をひらく(文学史を読みかえる)』インパクト出版会、2003年、139–145頁

42

斉藤綾子「緋牡丹お竜論」、『戦う女たち 日本映画の女性アクション』、102頁

なく、したがって映画を見る快楽が単純にカテゴライズできるものではないということを示す。例えば、ジュディス・メインは観客論研究において同質性(映画装置)と異質性(映画テキストに対する異なる理解)の間の緊張関係に注目すべきだと述べ、精神分析学でよく使用されるファンタジーという概念を用いて、観客のあり方を対象として、見る主体の立場が固定されないことと、多様な欲望がファンタジーにより可視化されることを論じている³⁸。ウィリアムズが評価したように、ファンタジーの概念を応用することで、メインの議論は多様な文化的欲望が観客に与える影響について探究する可能性を広げた³⁹。

メインが強調したファンタジーの概念を踏まえ、ウィリアムズは精神分析的なサディズムとマゾヒズムの理論的文脈に遡って、サディズムには能動的な受動性があり、マゾヒズムには受動的な能動性があると述べている。その上で、ウィリアムズは性的暴力を表象する映画におけるファンタジーや、そのファンタジーによる快楽は「サドマゾヒスティック」とであると主張する。ここでの「サドマゾヒスティック」とは、観客が映画から得る快楽が能動と受動の間で流動することを指すものだ⁴⁰。しかし、ウィリアムズは、性行為におけるサドマゾヒズムの映画表象のみを対象としている。そこで、本論文では、ウィリアムズの論を踏まえ、必ずしもサドマゾヒズムに限定されているとは言えない東映ポルノの表象において、女性観客たちがいかに精神的にサドマゾヒスティックな快楽を獲得し得るのかについて議論する。

東映ポルノにおける戦う女性のイメージに注目することは、上に挙げた問題を分析する端緒となるだろう。また、東映ポルノ以外の映画での戦う女性の表象との比較を行うことによって、その分析はよりいっそう深められる。そのためには、60年代末、東映任侠路線の晩期に人気を博した『緋牡丹博徒』シリーズの女任侠・お竜のイメージを見逃してはならない。お竜のイメージに関する研究は、すでに十分に展開されている。例えば、天野恵一は、お竜の人生をめぐる展開する女任侠物語は、男性任侠世界におけるロジックへの重複でしかなく、そこには〈女〉としての自己肯定が示されていないと言う⁴¹。また、斉藤綾子は、ホモソーシャルな任侠世界において、お竜は「攪乱するアイデンティティ」をむき出しにするところがあり、その意味でその世界にとって避けるべきクイア性をあらわにする「危険性」を内包していると指摘している。しかし斉藤はその上で、「言説としては自らを男と定義しながらも、外見的には女にしか見えないお竜は、最終的には自らの言説を否定し、あくまで「女」でいる必要がある」⁴²と述べ、男性の任侠世界において、戦うお竜は「攪乱するアイデンティティ」を示唆しつつもそれを終息させるものだと分析している。お竜のキャラクター像を分析するこれらの研究から明らかなのは、女任侠のお竜は家父長主義的なイデオロギーに従属するものであるということだ。

では、東映ポルノにおける戦う女任侠の身体表象に関して、女性たちはいかにそれを受容し得るのだろうか。また、その受容の可能性が引き起こし得る精神的な快楽とはどのようなものなのだろうか。そうした問いに答えるための最初の手がかりとして、鈴木が「名場面」と称す『不良姐御伝 猪の鹿お蝶』での猪の鹿お蝶の裸身の殺陣シーンを分析したい。和服を纏い、男性の救援を待つ60年代の女任侠

を代表とするお竜と比較すると、一人で戦う猪の鹿お蝶の姿は全く異質なものとなっている。そこではスローモーションで、猪の鹿お蝶の生物学的な女性の身体があらわになる。裸体を女色消費のスペクタクルとする製作側の意図にもかかわらず、猪の鹿お蝶の裸体の殺陣はまるで父権社会に斬り込む刃のように、「女」としてのあり方が抑圧される任侠世界に衝撃を与える。また、ラストシーンでは猪の鹿お蝶は、敵の集団に単独で突っ込み、命がけて戦うことで復讐を達成し、満身創痍の体を引きずり一人で遠ざかっていく。彼女は雪で胸の血を洗い、胸元の蝶の刺青をあらわにする。その際、空を覆う雪が零れ落ちる花札になり、猪の鹿お蝶が女博徒として生きていくことが示される。ここで、猪の鹿お蝶の身体は父権社会に反逆するアイコンとなるのだ。だが、彼女は一人で家父長制と戦う孤独に耐えなければならない。修羅のような千人斬りの猪の鹿お蝶は、人間らしさを失った鬼として描かれているが、彼女は同時に家父長主義的なイデオロギーに反抗するための力を手に入れたのである。言い換えれば、猪の鹿お蝶の身体は能動と受動の間で揺れるファンタジーの場になっているのだ。父権社会に生きる女性たちは、そのファンタジーの場で、精神的にサドマゾヒスティックな快楽を獲得し得るであろう。

2000年以降、認知論派の観客研究の発展に伴って、「映画の快楽」のもう1つの研究の流れが生まれてきた。従来の観客研究は、感情と情動の働きにほとんど注目を払ってこなかった。それに対して、認知論派は、観客の感情と情動の機能を重視し、精神分析学派とは異なる研究視野を示している。認知論派の代表的な研究者であるカール・プランティンガによると、精神分析学派による観客論においては、文学的読解と記号論的な方法論に偏重し、映画的な経験に関する研究の価値が看過されてきた⁴³。このような価値に光を当てるために、プランティンガはファンタジー、欲望、快楽という精神分析学派がしばしば用いる概念を再定義し、それらを民間心理学 (folk psychology) に基づいて再検討している。プランティンガによると、物語映画を見る快楽には5つの要素が含まれている。それは「認知的な遊戯」、「直感的な経験」、「共鳴及びキャラクターとのインタラクション」、「物語から得る感情的な満足」、「映画を見ることによる自己反映的・社会的な活動」である⁴⁴。プランティンガは、これらの要素が機能することで、人々が視聴覚的な映画経験から様々な快楽を得ることが可能となっていると言う。こうした認知的な研究方法を活用すれば、「映画の快楽」について、より広い意味での議論ができるようになるだろう。

東映ポルノでは、ミザンセンや音楽と物語との相互作用によって、家父長主義的な性的規範から逸脱させるような感情的な快楽が女性観客たちの中に引き起こされ得ると考えられる。例えば、『温泉スッポン芸者』(1971)の中で芸者の夏子と女性の性的技巧を見下す段平がセックス対決を展開するシーンでは、回転する丸い形のベッド、対決を見ている三人の男の観戦者、および劇的效果を盛り上げるライティングなどの視覚要素によって、二人のセックス対決が舞台化され、それゆえに非現実的なものとして示されている。だが、その非現実的な場で男女が互いに相手を圧倒しようとする様子は、現実世界での男女が反発し合う状況への示唆となって

43

Carl Plantinga, *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience* (Berkeley: University of California Press, 2009), 4-5.

44

Ibid., 21.

いる。物語の進行に伴い、最初は優位に立っていた夏子が突然力を失う。すると、観戦者の三人の男性は、段平を励ますように、戦時歌謡の「暁に祈る」を歌いはじめる。この歌声を背景に、カメラは右パンし、部屋の壁に貼られた「天下泰平」の4つの漢字が順番に映され、「横山段平君武運長久」と書かれた旗がフレーム内に捉えられる。これらの視聴覚要素によって、このシークエンスでは父権社会において期待されるマスキュリティが見事に表象されている。ここで女性観客たちがもし夏子とインタラクションできたとしたら、段平のマスキュリティと争う夏子と、その感情を共有できたであろう。結局、セックス対決に勝った夏子は劇場のような部屋を意気揚々と離れ、部屋の外で待つ人々の喝采を浴びる。その後、オフ・スクリーンの音として女性の声で「暁に祈る」が聞こえてくる。この女性の歌声の効果によって、部屋の中で意識を失って狼狽する4人の男や「武運長久」の旗などが皮肉な意味に感じられるようになる。すなわち、夏子の「勝利」がその女性の歌声で高められることにより、段平を中心とする支配的なマスキュリティは、さらに揺らぐだろうからだ。確かに、男性向けの東映ポルノでは、こうしたシーンにおいて、女性の旺盛な性欲を故意に露呈させ、男性観客の消費主義的な欲望を満足させる傾向があることは決して否定できない。しかしその一方、女性観客たちは夏子の「勝利」から、父権社会における女性の自己像を見つめ直すきっかけも得るだろう。言い換えれば、東映ポルノは男性を想定観客とする一方で、支配的なマスキュリティに対する風刺を示している点で、日常経験において常に支配されてきた女性たちはそれを見ると、父権社会と交渉する立場を得て、家父長主義的なイデオロギーに抑圧される境遇に反感を抱いたり、あるいは少なくとも解放される快楽を得ることができるのではないだろうか。

また、他社のポルノグラフィと比較することで、東映ポルノが誘発し得る女性たちの感情的な快楽の特殊性がより明らかになる。東映ポルノと同じ時期に登場した日活ロマンポルノの第一作『団地妻 昼下りの情事』（1971）では、夫との性生活に不満のある律子が隣の主婦・陽子の誘いを受け、水商売をはじめる。しかし、娼婦になったことが夫に知られ、律子は怒りのために陽子を殺し、浮気相手の一郎と逃走する。ラストシーンで、律子と一郎は車を運転しながらセックスし、事故で命を落とす。律子が自発的に水商売に関わることは、家父長制が女性に課す性的束縛への挑発行為と言える。それにもかかわらず、彼女は最終的に行く場所がないという閉塞感ゆえに、死に至らざるをえない。結局、女性による性愛の平等の要求は悲劇を生むばかりなのである。『団地妻 昼下りの情事』の主要なシーンは日本の中間層にとって馴染みのある団地という生活空間を舞台にしている。また、団地妻のキャラクターは主婦層の女性の共感を得やすい。彼女らは、身近な空間で演じられる自分の立場と類似する律子の悲劇から、現実生活における自分自身の苦境を再確認することになるだろう。そこには感情的な快楽は存在しえない。このように考えると、家父長主義的な社会構造を再認識させる70年代初めの日活ロマンポルノと比べると、現実から逸脱する可能性を示唆する東映ポルノの方が、女性たちの感情的な快楽をより触発しやすいと言える。

3. 東映ポルノから見た「性の解放」——「性」の語りにおけるウーマン・リブの限界

ポルノ映画が日本で人気を博す一方、70年代にはウーマン・リブによって「性の解放」が問題提起されはじめていた。だが、リブの指導者の田中美津が提唱した女性の性のあり方では、「性欲」の「性」が詳細に検討されることはなかった。田中によれば、私有制経済体制に根付いた一夫一妻制により、男女ともに、人は処女性を夫の私有財産として教え込まれているという。このような意識構造から脱出することが、「性の解放」にとって重要な一歩だと言うのである。田中は「やさしさの性と官能の性を一体としてもつ〈女〉は、私有制経済の要請で作り上げられた男の分離した意識の前に解体され、部分として生きることを強要される」⁴⁵と述べている。彼女の思想に基づいて、70年代のリブ派フェミニズムは、女性の性のあり方が「生殖の性」と「性欲の性」を一体化すると主張している。このような主張は、父権社会に抑圧され続けてきた女性の性を女性たちに語らせる端緒となった。ところが、大越愛子が指摘するように、「女が自らを「便所」と捉えるような実感は、女のエロス性を不浄とみなす文化背景ぬきにはありえないはずである」⁴⁶。また、「日本においてはじめて女の欲望の自明性を突きつけたにもかかわらず、女の性欲を不浄視する文化構造を突破できなかったために、彼女たちは、女の性欲の正当化を「産む性」の正当化に置き換えるしかなかったのである」⁴⁷。当時、女性の性に関わる田中の主張は革新的なものだったが、そこでは「生殖の性」に固執するあまり、「性欲の性」についての議論が十分になされていなかったのだ。

結局、70年代のリブが提唱した「性の解放」は、女性の身体の解放というより、父権社会に強要されてきた身分の解放であった。そのために、産むための子宮を優先的に考慮することによって、よき母となることが主婦に要求され、家父長主義的な家での女性の自立性がよりいっそう抑圧される危険性が生じた⁴⁸。さらには、「生殖の性」と「性欲の性」は両立しえないという認識も現れている。例えば、深見史は、70年代半ばに、「母性の自然性は、実は、「妻」を拒否するものであることを、母たちは知っている。今、ますます娼婦化してゆく「妻」は、母性の自然性からますます遠ざかり、女の二極分解（性と生殖）は緩和されるどころか、個の女の中で矛盾を増し続けている」⁴⁹と述べている。女性の性欲に関わる諸問題（例えば、女性のマスターベーションやオーガズムなど）が70年代のリブでは軽視されていたからこそ、「生殖の性」と「性欲の性」の調和は困難であるという認識が生じたのだろう。秋山洋子が述べたように、日本のリブは、「最初から母性を否定せず、自分たちの主体性を追求する運動の中に抱え込んできた」⁵⁰解放運動であったのだ。すなわち、日本のリブは父権社会から脱出する主体性を求めるために、父権社会に要請される総体的・抽象的な記号である「国の母」をやめ、自立的・具体的な「個の母」を目指していたのである。こうしたことにより、70年代のリブが追求した「性の解放」は、狭い意味での「家父長主義的な母性神話の解体」にとどまってしまったと言える。

性欲に関する事柄を深く検討しなかった70年代のリブは、次々と世に出るポルノ

45

田中美津「便所からの解放」天野正子、伊藤公雄、伊藤るり、井上輝子、上野千鶴子、江原由美子、大沢真理、加奈実紀代編『新編日本のフェミニズム1 リブとフェミニズム』岩波書店、2009年、58頁

46

大越愛子、前掲書、175頁

47

同上、176頁

48

国沢静子「主婦の状況をうて」、『資料 日本ウーマン・リブ史Ⅲ』、56頁

49

深見史「産の中間総括」、『新編日本のフェミニズム1 リブとフェミニズム』、128頁

50

秋山洋子「榎美沙子と中比連」、『新編日本のフェミニズム1 リブとフェミニズム』、116頁

51

東京・強姦救援センター「『強姦を告発し救援センター作りをめざす会』ができました。』、『資料 日本ウーマン・リブ史Ⅲ』、65頁

52

松浦理英子「嘲笑せよ、強姦者は女を汚辱できない」天野正子、伊藤公雄、伊藤るり、井上輝子、上野千鶴子、江原由美子、大沢真理、加奈実紀代編『新編日本のフェミニズム 6 セクシュアリティ』岩波書店、2009年、146頁

映画に対して、鈍感な態度を取り続けてきた。そして、この鈍感さのために、どのような映画の性表象に即して広い意味での「性の解放」を導くのかという議論が軽視されてしまったのだ。性欲の問題から目をそらしてきた70年代のリブの女性にとっては、男性の過激な性欲による性的暴力、すなわちレイプを語ることはほぼ不可能である。80年代になって、レイプの問題が注目を集めはじめ、東京に強姦救援センターが設立された。だが、その救援センターの主旨の1つにあったのは「被害者が肉体的、精神的に自分自身を取り戻すための情報・援助を提供する」⁵¹ということである。この主旨では、強姦が女性を精神的被害者の立場に立たせることが強調されている。しかし、松浦理英子が指摘しているように、強姦をいわば精神的障害とみなす意識こそ告発しなければならない⁵²。90年代のフェミニズムの文脈で強姦を精神障害とみなす状況を告発した松浦の見方はしかし、70年代初期の東映ポルノによってすでに示唆されていたことである。『恐怖女子高校 女暴力教室』(1972)において、隊長の迪子は強姦された場所に戻り、その時のことを回想する。フラッシュバックのシークエンスでは、効果音によって、迪子の叫び声と強姦者たちの嘲笑いが耳障りとも言える形で示され、強姦される迪子の恐怖が表現されている。その後、ヴォイス・オーバーのナレーションで迪子の声が挿入される。「私の凌辱された場所……強姦されたほうから強姦するほうへ、私の生き方は変わった……強姦、それが私の出発点なんだ」。迪子のナレーションに伴って、画面は彼女の鋭い目つきのクロースアップへとズームインする。通常は、強姦を私事としてはまったく考えていないであろう女性たちも、この表象によってレイプされた女性の恐怖を体験し得、その行為の残酷さを切々と認識できるだろう。それは女性にとってトラウマとして感じられる危険性もある。だが、迪子のナレーションにより、強姦について多義的な理解が促されているとも考えられる。というのも、強姦を経験した女性たちにとってその表象は、強姦を単なる精神障害とみなすステレオタイプ的な見方に対して、強姦に対する異なる向き合い方を示唆しているとも受け止められるからである。

田中が提唱した生殖を中心とする性のあり方によって、70年代のリブにおける「女と女の出会い」の呼びかけに基づいた女性共同体の理念は、異性愛の性的パラダイムに帰着するしかなかった。だが、東映ポルノは、女性間の同性愛的な関わりをも示唆している。リブの女性には、自分たちが父権社会に分断されていることを認識し、「女が女と向き合いあうことによって全的な自分を取り戻す」⁵³ことを熱望している。こうした熱望をベースとして、女性の共同体、すなわちコレクティブの試みが全国的に行われていった。70年代リブの各階層の女性を団結させる女性共同体思想は、従来の女性解放運動にあったものではない。しかし、そこでは、女性を団結させそれを全体視するあまり、個々の差が軽視されてしまった。女性同士の関わりを保持しつつも、他者とは異なる自らの生き方を求める彼女たちにとって、いかに互に関わるのかが一番重要な問題であっただろう。例えば、庄内コレクティブにおいては、共同生活を送る女性同士の関係が悪化したことから、そうした問題をリブの理論では解決できないという困惑の声があった⁵⁴。今考えると、

53

西村光子、前掲書、20-21頁

54

庄内コレクティブ「庄内コレクティブをおんでおぼれるものをワラをもつかめというけれど」溝口明代、佐伯洋子、三木草子編『資料 日本ウーマン・リブ史Ⅱ』松香堂書店、1994年、121頁

この声が発せられたのは、共同体内部の女性たちがもつ関わりの形についての認識の共有に限界があったからなのではないかと思える。それは、女性同士の関わりを求める共同体の成立が、全的な性のあり方を認めることを前提とするからである。田中が提唱した全的な性のあり方により、女性が自分の性を認識するために、生殖は見逃されるべきではないものになった。しかし、生殖が必須となれば、性関係における男女二元論的な枠組みは乗り越えられない。言い換えると、リブの共同体内部の女性にとって、同性愛的な女性の親密性は想像しにくいものであったかもしれない。

これに対して、70年代初期の東映ポルノの想像力は、女性間のロマンチックな同性愛関係を認識するきっかけをも提供している。例えば、『女番長ブルース 牝蜂の逆襲』の中で、スケバンメンバーの宥子は、チンピラの次郎とセックスをしたため、女番長の玲子に殴られる。ここでは、異なるフレームに映されて、玲子と宥子の敵対し合う関係が最初に表象されている。玲子の心情の吐露に伴い、二人が抱き合う姿が同じフレームで現れる。その後、宥子は傷ついた玲子の腕にキスしながら、「どこにもいきたくない。団長のためなら何でもする。うち、死ぬと言われれば死ぬ」と言う。悲しくロマンチックな音楽の下で、二人の女性が和解し互いに慕い合う雰囲気が高められている。ここでは、女性間の性行為による女性たちの親密な関係を常にエロチックなスペクタクルとして表象する男性向けのポルノグラフィの「慣例」が揺らぎ、女性同士の同性愛的な愛情関係という女性の間のよりダイナミックな親密性が示唆されていると考えられる。このような表象に目を向ければ、セクシュアリティの複雑性を議論することにつながる可能性がある。男性向けの東映ポルノにおけるそうした可能性そのものが、消費主義に依存するポルノグラフィに内在している、父権的なイデオロギーの均質化的な性的規範を攪乱する材料になり得るのではないだろうか。しかしながら、「性の解放」を求める70年代のリブでは、「性欲の性」についての詳細な検討がほとんどなされなかったために、男性向けのポルノ映画やそうした映画に内在する家父長主義的な意識構造を脱構築し得る方法が追求されなかったと考えられる。

「性欲の性」を軽視し、多様な様相を呈するポルノグラフィを一括りにして同一視する70年代のリブの女性たちは、東映ポルノを通して女性の性欲について議論を深める契機を見逃してしまったとも言えるだろう。確かに、リブはポルノグラフィを一切語らなかったわけではなかった。わずかながらその議論の場では、性的表象は「女性の性を商品化し、性犯罪を増やす」のか、それとも「性を抑圧から解放する」⁵⁵のかという非常に有意義な問いが発せられていた。だが、「性欲の性」はほとんど語られず、ポルノ映画による性的表象の多様性が議論されることもなかった。それゆえに、東映ポルノの示唆する「性の解放」の独特な意義も真剣に検討されることもなかったのである。70年代に氾濫していたポルノグラフィに、女性を消費し家父長主義的な性的規範を強める傾向があることは否めない。だが東映ポルノの性の表象は、他のポルノグラフィとは一線を画しているといえよう。東映ポルノは、女性を「性欲の性」に向き合わせる可能性をもっていたのみならず、

55
中島通子「学習会報告」同頁

女性の性欲について、どの立場から、何をどう語るのかという問題をも示唆していたのだ。

おわりに

56

「日活ロマンポルノ・リポート・プロジェクト」の下で、ロマンポルノを記念するイベントが様々に展開されている。例えば、日活創立一百周年(2012)の際に、それを記念する特別企画として、蓮實重彦、山田宏一と山根貞男の三人の映画評論家によって選ばれた「生きつづけるロマンポルノ」という32作の特集上映会が日本全国で行われている。寺脇、前掲書を参照。また、ロマンポルノの45周年を記念し、園子温、白石和彌などの気鋭の監督が新作ロマンポルノを製作する企画も立てて実行している。シネフィル編集部「日活ロマンポルノ復活!!!リポート企画発足!2016年に新作の劇場公開を目指す。同時に神代辰巳監督作品リバイバル!」, http://cinofil.tokyo/_ct/16819530 を参照(2015年5月1日アクセス)。

昨今、多種多様なポルノグラフィが存在した70年代に言及する際、大半の人々は日活ロマンポルノのみに注目する傾向がある。2000年代以降、日活ロマンポルノに関わる記憶は、「日活ロマンポルノ・リポート・プロジェクト」による様々なイベントの下で未だに語り直されている⁵⁶。だが、銘記するに値するポルノグラフィは日活ロマンポルノだけではない。本論文は、今なお、ただ「もうけ主義」の産物として位置づけられている東映ポルノを読み直すことを通して、その作品群の歴史的価値を認識すると同時に、東映ポルノを切口として、70年代の日本社会におけるジェンダー・ポリティクスの様子を考察してきた。

その独特な女性の性的表象ゆえに、父権社会の歴史は東映ポルノの作品群を広い言説空間に巻き込むタイミングを巧みに避けてきた。さらに言えば、「表現の自由」への弁護に対抗するプロセスの中で、検察側は、女性の旺盛な性欲にばかり注目する日活ロマンポルノを告発することを通して、日活ロマンポルノを当時の公共的言説の議論の焦点とする一方で、「ワイセツは無罪だということを求め」「表現の自由を広げる」といった言説の論理を黙認した。権力は東映ポルノの「罪」を許したが、それは、公共の場でその独特な女性の性的表象についての議論が行われ、それによって「表現の自由」論争が国家的権力の依存する家父長主義的なイデオロギーに対する異議申し立てへとつながる危険性を回避するためであったと考えられるのである。

無論、警察が問題視しなかった東映ポルノに関して、その作品群が元々男性を顧客として想定して企画されたものであり、女性の「強さ」を強調する性的表象によって男性のマゾヒスティックな性的欲望を満足させるという、実際の男性顧客による受け止め方の可能性を無視するわけにはいかない。また、女性に対する性的暴力を肯定してしまう危険性も常につきまとっている点で、東映ポルノは決して理想化できるものではない。とはいえ、そうした留保をした上で、女性たち、すなわち想定顧客でない者が東映ポルノにおける独特な女性の性的表象を媒介とし、男性向けのポルノグラフィと交渉し、性的表象に対するダイナミックな受容経験を獲得し得る可能性も見逃せない。本論文では、観客論的な分析に基づいて、女性たちが東映ポルノから、精神的かつ情動的な「映画の快楽」を得る可能性を論じた。また、その「映画の快楽」によって女性は、家父長主義的なジェンダー構造を見直し、父権社会に従属しない主体性を形成する可能性も開けてくると言えるだろう。

しかし、それらの「映画の快楽」を70年代に活性化させることは非常に困難であった。父権社会の歴史の中で隠蔽されるのみならず、女性の「性の解放」を目指す70年代のウーマン・リブでさえも、同じ時期に登場した東映ポルノに触れてこな

かった。リブ指導者の田中による「性の解放」の言説では、「性欲の性」が十分に検討されていなかったため、東映ポルノの独特な意義にリブの女性たちは注目することができなかったのである。そのために、いかに女性の性欲を語るのか、またいかにその語りをもって家父長主義的な性的規範と交渉し得るのかなどの、東映ポルノに示されている重要な事柄に向き合うことができなかった。70年代のリブ派フェミニズムの女性史における重要性は決して否定できるものではないにせよ、東映ポルノを歴史的に忘却させたという点に限って言えば、それは家父長主義的なイデオロギーと共犯関係にあったと言えるのではないだろうか。