

「愛のあるセックス」というシナリオ

— 猥褻裁判、男性映画監督、フェミニズム言説の交錯地点 —

堀 ひかり

はじめに

1 日本映画と性の表現（一九六〇—七〇年代）について

(1) 大島渚、または反逆者という記号

(2) 猥褻映画裁判におけるポルノ、性表現の意味

2 映画『愛のコリーダ』と裁判というテクニク

(1) 「ポルノ映画をつくる」

(2) 裁判—ポルノから「性表現」へ

3 裁判というシナリオ—女性による物語を代弁するということ

おわりに

はじめに

本論は、フェミニズムとポルノグラフィという大きな問題に関

心を寄せつつ、社会・歴史的文脈を特定し、ポルノとは何かという問いではなく、何がポルノと言われたのか、そして、ポルノと呼ばれたものがどのようなジェンダー言説を巻き込んでいくのかを、一九六〇年代後半から八〇年代前半の日本映画史という分野で考察することとしたい。

具体的には、書籍『愛のコリーダ』（三一書房、一九七六年）をめぐる猥褻裁判を取り上げる。これは、大島渚監督の同タイトルの映画の関連書籍についての裁判であるが、実際はハードコア（性器及びそれらの接合を見せる映画）としてセンセーションを巻き起こした映画の方を起訴できなかった身代り裁判とも言われた。実際、公判における証人の多くは、書籍を擁護するにあたって、映画についての所見も詳細に述べている。

映画のスチル写真、シナリオ、監督のエッセイを収録した『愛のコリーダ』は刑法違反容疑で摘発され、三一書房取締役・竹村一と映画監督・大島渚が一九七七年八月に起訴された。一九八〇

年一〇月の第一審判決は、社会通念から大きく逸脱した刑罰に値するような性表現ではないという裁判所の判断にもつき、無罪であった。一九八二年六月の第二審判決も一審判決を支持、検察は上告せず、無罪が確定した。裁判の模様は折々新聞で報道されたほか、映画ジャーナリストによる裁判レポートが映画雑誌などに掲載され、主任弁護士による詳細な第一審公判記録も出版された。こうしたさまざまな当時の記録は、〈国家権力〉対〈反権力〉、〈検閲〉対〈表現の自由〉という対比構造で、刑法・検察と書籍・映画・監督の対決を位置づけ、大島による〈表現の自由〉の主張と、女性による性の謳歌という物語を好意的に評価してきた⁽¹⁾。しかし、私の関心はこうした二項対立にはない。むしろ、対比構造が称揚してきた反権力闘争や〈表現の自由〉が、いかなるジェンダーの政治学を演出したのかを捉えることにある。というのも、性表現や女の性的実践の物語化の問題は、男性監督による創造行為や男性性の領域の確保という観点からもフェミニスト批評として論じられるべきだと考えるからである。

本論では、ボルノや性表現がいかなるものと把握されていたかについての言説分析なので、映画の作品論ではなく、映画をめぐる日本での議論(監督を含む映画関係者の議論や裁判記録、彼らによる映画の説明)の分析が中心となる。

最初に、裁判までの大島渚の映画監督としての経歴を整理し、続いて、「愛のコリーダ」裁判に重要な影響を与えた二件の猥褻映画裁判を検討することで、同裁判の映画史的・社会的背景を把握

しつつ、当時の映画言説が、性の問題をいかに扱ったかを検討する。第二に、映画『愛のコリーダ』の製作経緯に触れたのち、映画製作の文脈でボルノという言葉の意味、映画テクストのボルノ言説が裁判というテクストの〈表現の自由〉の言説に移行するさまとその意味を検討する。第三に、大島が女性の語りを専有化することで男性監督である自分の表現の自由を確保していく地点を論じる。

1 日本映画と性の表現(一九六〇—七〇年代)について

(1) 大島渚、または反逆者という記号

大島渚は一九三二年生まれ、五四年松竹に助監督として入社、第二回監督作品『青春残酷物語』(一九六〇年)——この作品は女性の強姦場面から始まり、性と暴力の描写が社会問題化していた一九五〇年代後半の太陽族映画の雰囲気と共有している——を大ヒットさせ、当時のフランス映画の流れに呼応する「大船ヌーベルバーグ」の旗手と目された。

彼の映画は当初から撮影所の自主規制、もしくは政治的弾圧や検閲にさらされてきたというイメージが、映画業界や映画ファンを中心に確立している。デビュー作『愛と希望の街』(一九五九年)では、彼の提起する階級の問題が撮影所側に理解されず、数度にわたるタイトル変更を余儀なくされ(大島一九七五、二九

四)、第三作『太陽の墓場』(一九六〇年)の性表現は映倫から厳しいチェックを受け(内田一九八一、二二六)、第四作の左翼運動の内部闘争を扱った政治色の強い作品『日本の夜と霧』(一九六〇年)は、興行成績を理由に——しかし実際は、社会党浅沼稲次郎委員長の刺殺事件への配慮ゆえ——四日間で上映を打ち切られた。これを機に大島は松竹を離れるが、その後松竹が本作品を三年間上映禁止としたことを、彼は「政治的弾圧」と呼ぶ(内田一九八一、二二七)。また、独立後に撮った『悦楽』(一九六五年)も性表現に対する映倫の厳しい審査により、大幅改変を余儀なくされた(大島一九六五)。一切の抑圧に対抗する反体制の闘士という大島像は、大島自身が発表したさまざまな文章に加えて、映画評論家・佐藤忠男著『大島渚の世界』によっても、かなり定着したかもしれない(佐藤一九七三)。

こうして、もともと京都大学法学部時代は学生運動の士だったという経歴に加え、政治的テーマを映像で果敢に打ち出す表現者権力の弾圧と闘う反逆のヒーローとして、大島は一九七〇年代後半に性表現が猥褻であると起訴された「愛のコリーダ裁判」(もしくは大島裁判と記す)で、再び映画界の話題をさらう。

(2) 猥褻映画裁判におけるボルノ、性表現の意味

大島は、前衛的、反体制的映像づくりのため、一九六〇年代からすでに性の描写に関心を持っていたが、このような関心は、この時期の日本映画界の風潮に密接に関わっている。特に一九六〇

年以降、テレビの普及によって日本映画は斜陽化し、その結果二つの現象が生まれた。一つは、観客層に変動が起き、映画界は急速な観客数の減少に直面したばかりでなく、日本映画の観客が若年の男性に極端に偏るようになった(佐藤一九九五、一七—二〇)。女性や子どもはテレビにとられ、映画好きでお金と暇のある若い女性はおっぱら洋画を見に行くという現象が、同時期に起こっている。もう一つは、日本映画製作の内容的な再編成である。観客数の減少と産業の縮小化により、映画製作は確実な観客層を狙うようになり、その結果としてピンク映画の興隆と映画の「芸術化」——つまり、特定の技法やテーマを掘り下げた作品を作ることに意義があり、手堅い商売ができればよし、もしくは、映画は儲からないものという製作態度——とも言うべき二分化現象が生まれた。芸術化したピンク映画もあり、劇映画はタブーを破るという表現上の実験が行われるメディアともなったのである。そして、タブーへの挑戦という前衛的表現の一ジャンルは「性」表現であった。

こうした状況を背景に、「愛のコリーダ裁判」に先立ち、すでに一九六〇年代半ばから武智鉄二監督映画『黒い雪』裁判(一九六五—六九年)、そして一九七〇年代には日活ロマンポルノ裁判(一九七二—八〇年)という二つの猥褻映画裁判が争われた。これら二つの猥褻映画裁判は両方とも、刑法の適用を受けた性表現が焦点となり、裁判の動向や判決が新聞・雑誌で報道され広く社会的認知を得たこと、さらには裁判記録が出版されて、猥褻裁判の経

緯が公開されたという共通点がある。この二件の相違点は、「黒い雪」裁判がチャタレイ裁判を踏襲し、作品の芸術性を主張した一方で、日活ロマンポルノ裁判では、当初より芸術性の主張をあきらめた点である。大島は、この両方に被告側証人、支援者として深く関わっており、これら二つの裁判での彼の議論は、後の大島裁判に再び登場する。

「黒い雪」裁判

一九六五年製作の本映画で、武智監督はクラシク・イン前から「裸の女を米軍基地で走らせてやる」と豪語していた。実際、長まわしで、全裸の若い女性がひたすらフェンス沿いを走る場面がスクリーンに登場した。物語の筋から言えば、彼女は、主人公の友人に強姦された後か、もしくは強姦されそうになって、それから逃れるために走っている。この場面以外にも、アメリカ兵相手の売春宿を舞台に、主人公・次郎による実の叔母の強姦殺人、友人に自分の女友達を強姦させる場面、米兵と娼婦のセックスなど性的な描写や裸体も多く、映倫はたびたび改変を要求したが、監督は聞き入れなかったという（遠藤（一九七三、二六八—三六四））。

被告・武智の主張は、同映画は反米帝国主義・反戦思想を表明すべく、能などの日本古来の芸能の手法と精神を取り入れて製作した芸術作品である以上、芸術に観客が性欲をかき立てられるはずがないというものだった。例えば、売春宿に連れられて来て初めに判決が確定した。

武智自身の議論や大島の論理のみならず、判決文もまた、表象におけるジェンダー不均衡の問題を露呈した。つまり、日本が他国によって政治的な脅威にさらされる状況を、強姦された女性で表現するという映像言語や、映画の中の女性が、作者のメッセージを伝える能動的な存在である男性主人公を、裸の肉体で抱きしめ、強姦・強盗殺人などを許されても許し、受けとめるという陳腐なミソジニーに法的なお墨付きを与えたわけである。ミソジニーという点において、〈権力（検察）対反権力（映画監督）〉という対立構造は存在せず、共犯関係があるのみである。

日活ロマンポルノ裁判

さて、「黒い雪」裁判に続いたのは、日活ロマンポルノ裁判であった。日活ロマンポルノの三作品「OLポルノ日記——牝猫の匂い」「ラブハンター——恋の狩人」「愛のぬくもり」及び併映のため日活が買上げたピンク映画「女高生芸者」の四本をめぐり、日活役員、ピンク映画会社・プリマ企画役員、日活助監督（実務上は監督であるが、会社の身分上は助監督）、及び映倫管理委員会審査員が一九七二年九月に起訴されたのである。大島は証人として今回も登場し、検察が猥褻と指摘する箇所について、自分は特

めてのアメリカ兵とのセックスで泣き叫ぶ女性は「アメリカの暴力的沖繩侵略を象徴」し（武智（一九六七、二六））、暴力またはその記憶から逃げようとして全裸の女性が走り続ける場面は、「占領軍の占領下における日本の危機を象徴する姿」（武智（一九六七、三三））と説明した。

大島は武智を支持し、裁判では映画倫理規定・審査の手続き、及び性表現について証言した。大島によれば、「エロ映画」（ピンク映画）と武智作品の違いは、後者が「まっとうな意図を持っている」ことである。武智映画でセックスは表面の主題であり、実は、シンボルとして、より大きい政治の問題を言及している、と大島は論じた（武智（一九六七、一八九））。セックスや裸体の表現はあくまで手段であること、また、何か政治的な主題さえ持っていれば、どんな表現手段も許容されるべきという映画の作り手側の信念をここに読み取ることができる。さらに、大島は武智擁護のため、そして「表現の自由」のために裁判支援を日本映画監督協会に働きかけた（大島（一九七五、一八八—一九四））。大島が擁護すべきと信じた「表現」の内容とは、女性の身体を常に男性の不安と慰撫の渴望を投影した記号に還元し、また民族的ナシヨナリズムを鼓舞する象徴として操作する一方、強姦の恐怖・痛み・トラウマという経験を無化する映像言語といえる。

第一審判決は刑罰に値するほどの猥褻性はないと無罪。判決文の要旨は、性的場面の描写は多いものの、「駐留米軍の基地に寄生する売春婦ら日本人の性格や行動のゆがみを描き、その生活の悲に強い刺激を受けなかった、映画は自己形成小説の形をとった真面目なもの」と証言した。また、日本は古来は豊かな性の国であったにもかかわらず近代になって歪みが生じ、それゆえ現在の日本映画の性表現が貧しくなり「国際的に通用するのは難かしい」「そういう中で日活ロマンポルノは日本映画を前進させている」と語った（斉藤（一九七八、七四—八二））。この裁判での大島の論調には二つの特徴がある。一つは、「黒い雪」擁護の時と同様の思想性（「真面目さ」）の強調であり、もう一つは、新たな論点で、日本は西洋と比べて性表現の後進国であるという一種の日本文化論である。これらの主張は後に彼自身の「愛のコリーダ裁判」で繰り返されることになる。

裁判は、一九七八年六月に第一審判決無罪、一九八〇年七月二審判決も無罪、上告されずに確定した。当該映画は同時期の他の性表現や社会通念と比較対照した上で猥褻とはいえない、という点で弁護されたため、無罪判決によって、性表現の許容度は時代・社会によって変化すると裁判所が認めたともいえる。それゆえ、この判決は性表現の解禁なのかと社会的な反響を呼んだ。

さて、日活裁判の第一審判決の見直しと第二審の展望という題目で、山口（日活裁判被告）と大島の二監督、斉藤と西山という二人のジャーナリスト計四人が一九七八年七月に座談会を行った。すでに「愛のコリーダ裁判」は、この半年ほど前から始まっており、ここで大島は日活裁判が自分の裁判につながって「義理をはたした」と言った。そして「ただ僕は突っ走りません」「闘うという

意味においてはね、走らざるを得ないわけ」(斎藤一九七八、二四六、二六六―二六八)と裁判への意気込みを熱く語った。興味深いのは、大島の言動が任侠映画じみた男性社会の同士感覚、ホモソーシャルティティだけでなく、G・ポロックが絵画史の文脈で論じた前衛性の特徴を共有していることである。

ポロックは表象の現場における前衛性を、先行作品についての言及と敬意、それとの差異化の戦略からなるゲームであると論じている [Pollock (1982: 12)]。一言加えるならば、「男たちの」ゲームである。映画『愛のコリーダ』と『愛のコリーダ裁判』は、まさに前衛ゲームと言えそうだ。大島の場合、先行作品/裁判に言及するとは、先行作品/裁判が作り出した共通の表現や意味の連鎖(つまり大胆な性表現)を尊重しつつ作品をつくることである。また、同時に、フェミニズム言説の専有化という差異を自作で持ち出している(この「差異化」戦略については第3節で考察する)。この言及、敬意、差異化からなる前衛ゲームとは、性表現の拡大を手段として、男性表現者たちの共同体の絆の確認手段である。

2 映画『愛のコリーダ』と裁判というテキスト

(1)「ポルノ映画をつくる」

ここで、裁判の中で繰り返し論及された映画『愛のコリーダ』(一九七六年)の製作経緯についてふれておきたい。『愛のコリーダ』は、実在の女性・阿部定(一九〇五―?)による事件を題材

とした映画であり、大島自らが脚本を手がけた。

一九七五年六月十七日の夜、大島は「私は、『ポルノ映画』をつくる、『映画』という一般的なものではなく、あくまでも『ポルノ映画』なのである」とノートに書きつける(大島一九七六、一三八)。すでに、フランスのアルゴス社出資の映画製作が決定しており、映画の方向性を「ポルノ」と決めたのである。では、ポルノ映画とは何か。「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。私にとつ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、私にとつてのポルノ映画」と大島は言う(大島一九七六、一三八)。

大島によれば、(猥褻)は法律用語であると同時に、見えないものの、隠されたものであり、これに対して「ポルノ映画の効用は、タブーとされ隠されているものを開示」することにある。それゆえ、ポルノ映画こそが猥褻を「実質的に空無化する」(大島一九七六、一三九―一四〇)。なぜならば「彼が見たかったものがすべて見せられたと感じるとき」(ゴシックは引用者による)、猥褻は解消されるからだ。言い換えれば、猥褻が外的な圧力、公的検閲によつて名指され、不可視化されたタブーだとすれば、ポルノ映画はそうした検閲やタブーを可視化したものである。当初、大島は「ポルノ映画」を、このように「猥褻」と真つ向から対立するものとして説明した。このような声明は、当時の映画業界における性表現と検閲の問題を彼なりにまとめたものであり、また、性表現を政治的に追求することが反権力であるという当時の「前

衛性」への言及と敬意でもある。

事実、大島の「ポルノ映画」作りの第一段階は、まず、ピンク映画の大御所である若松孝二監督をプロデューサーに据えることだった。若松の映画は学生運動の政治問題を性表現におりこんだ前衛的な表現として、現在でも賞賛する映像作家、批評家が少なくない。この若松映画に結び付けられた「性と政」というキャッチフレーズは、大島の反逆児としての監督像ともども、今回の作品を性の表現の前衛性や反権力性という文脈に位置づけるものであった。次に、大島はピンク女優を脇役に起用する。ちなみに主演女優の松田英子は、当初は新人の「お嬢さん」という触れ込みだったが、すでに日活ロマンポルノに出演したことのある女優だったらしい(小川一九七六、三八―三九)。「週刊女性」一九七六年九月一四日)。そして、美術や照明には戸田重昌、岡本謙一という「溝口組」の元スタッフが選ばれた。こうして「本物」のピンク女優の起用、社会の底辺の女性を描くのが上手いとされた日本映画界の巨匠・溝口健二のスタッフの招聘といった態勢作りは、「性的に逸脱した女」を描いた先行作品の参照と尊重というジェスチュアでもある。

さて、大島の「ポルノ映画」とは、具体的には、阿部定事件の物語化という形をとった。

阿部定事件は女の性的欲望、性的行動という観点から、事件当初から現代にいたるまで幾度となく取り上げられ、語り直されてきた素材である。事件の猟奇性を伝える新聞に加え、一九三七年

にはすでに予審調書が非合法に出版され、彼女の男性遍歴やセックスの描写に巷の好奇心が集中した。更に敗戦直後にも、出版業界の「性の解放」の後押しを受けて関連出版が相次いだ。なかでも、一九四七年一月『座談』に掲載された阿部定と坂口安吾との対談記事では、坂口が阿部による吉蔵の去勢を、「女らしい女」の「純情一途」な「愛」ゆえと解釈した(前坂編一九九八、一八九―一九四)。大島はこの解釈を踏襲し、男と女は「闘牛と闘牛士のように闘いながら愛していく」という意味をこめて、スペイン語で闘牛を意味するコリーダを映画タイトルに決めた(内田一九八一、二六五)。

大島の映画は「本番」(性交)を映すという鳴り物入りだったのでも、「愛」のあるポルノ映画とも呼ぶべきかもしれない。この映画の未現像フィルムは、性器が映ったフィルムは現像すらできないという日本の制度的な問題を回避するため、フランスに送られ、そこで編集された。フランスのアルゴス社が出資したため、フランス映画『L'empire des sens』(官能の帝国)として一九七六年六月にフランスで封切られる。フェラチオ、女性上位のセックスなどが映倫規定により日本では見ることができないだろうという予想のもと、フランスに同映画を見に行くツアー旅行まで登場した(小藤田一九七六)。同映画はフランスではポルノ指定を受けずに(同時期に封切られた『続エマニエル夫人』はポルノ指定)、芸術映画として上映され、同年中に『愛のコリーダ』という日本語タイトルで日本に「輸入」された。輸入版は編集・修整が

ほどこされた後、一〇月に日本で上映された。書籍が起訴されたのは、この約一年後である。

(2) 裁判—ポルノから「性表現」へ

実際に裁判が始まると、国家権力、法、タブーを打破するという所信表明が込められていた「ポルノ」という言葉はすっかり鳴りをひそめた。代わりに被告側の法律的な争点は、(性)表現の自由の擁護となり、また、映画作品・シナリオがいかにヒューマニズム溢れるものであるかという議論にずらされた。書籍『愛のコリーダ』の起訴によって、大島側が権力と対置された時点で、挑戦的立場を喚起する「ポルノ」という言葉の役割はひとまず終わった。なぜならば、国家によって、大島側は反権力の位置を保証されたからである。

もつとも、裁判では奇妙な転倒が起きる。ひとたび、反権力の座に収まった大島は、今度は、自分がフランスの文部大臣と対談する国際的文化人であることに触れ、彼の映画が、同時期に大流行した「エマニエル夫人」のようなポルノなどとは違って、格の高い表現であることを強調した。大島は、「芸術」という言葉を頑なに避けつつも、「猥褻vs芸術」という枠組みをひきずっており、芸術家・芸術作品は社会的制約を逃れ、芸術家は何をしてよいという芸術至上主義から自由ではない。表現者には、「公共の福祉」に制限されるような憲法上の「表現の自由」を超えた絶対的な自由が与えられるべきと言う彼の信念は、芸術至上主義に他ならな

い。このリバータリアニズム(表現者は何をどう表現しても構わない)は、武智の芸術観、日活裁判・山口被告の「猥褻の何が悪い」の確認でもあった。

言うまでもないことだが、こうした文脈で主張されているリバータリアニズムは、極めてジェンダー不平等な概念である。そもそも、映画『愛のコリーダ』は、ハードコアであるからこそ、女・男の両方のセクシュアリティが等分に客体化された映画になる可能性を秘めていたはずだ。例えば、映画の主演男優選びが、男性が自分のペニスのサイズや勃起するかどうかを気にするため難航したというエピソードが示すように、男性セクシュアリティが仔細に検証されるという稀有の実験現場が現出したことは評価されてよい(大島(一九七六、一四三—一四四))。確かに日本公開版の映画が映倫によるボカシや編集のためにハードコアという表現を不可能にし、それゆえ男性セクシュアリティの探求の可能性を無化した部分もあるだろう。しかしながら、女性のセクシュアリティのみが前景化された従来のピンク映画、日活ロマンポルノなどは異なり、『愛のコリーダ』が男性セクシュアリティをも表現の組上に載せるという展開は見られなかった。

つまるところ、家長制社会において「表現」のジャンル、表現対象および表現者のジェンダーはすでに序列化されている。序列化とは、例えば、ポルノと芸術の上下関係、対象化される女性の性的身体と表現主体である男性という映画製作におけるジェンダー配置を指す。リバータリアニズムは現行の表現の主体(多く

は男性)の既得権を拡大するものである。つまり、往々にして「表現」の世界では、女の物語の専有化が行われ、業界における女からの抗議の声は周縁化されたまま、男性表現者または芸術家の発言、創造行為という男性性の領域が保障されるのである。

3 裁判というシナリオ—女性による物語を代弁するということ

さて前衛ゲームの差異化という点に立ち戻ってみよう。大島裁判の論点と先行二裁判との差異は、大島という作り手及び大島の映画が女性問題に寄り添っていると自己規定した点にある。

大島は自分の作品に通底するのは、犯罪者など「苦悩する人間が最後には聖者になる」ことと論じ(内田(一九八一、二六五))、階級社会の被害者である女中・阿部定の人間の悲哀を見据え、「人間の自由のために受難の女の立場から発想する」のが映画監督としての自分の立場であると語った。女性に同情的なこのような大島の立場は、裁判で呈示された二人の女性像によって裏書された。一人は、大島自身が造形した映画の阿部定であり、もう一人はリブの女性証人・小沢遼子である。

阿部定は、大島によれば、鬪牛のような激しい愛に生きる女、「女中」という階級社会の犠牲者である。一方、小沢遼子は中産階級出身のインテリで、愛にあこがれ、大島を尊敬している。二人とも実在の女性で、裁判のシナリオに沿って、大島の性表現を「愛」という言説によって評価し、女性主人公が男を愛しているならば

それに関わる性表現は、無条件に認められなければならないという論理を補強した。

阿部定

大島によって、阿部の性的欲望は「愛」という心理的動機、もしくは一種の強迫観念として解釈された。裁判記録によれば、大島版の阿部定の物語では、セックスは阿部の目的ではなく、プロセスもしくは手段と位置づけられている。つまり、階級社会で底辺の生活を送っている女が、肉体のぶつかりあいのようなセックスを通じて救われ、「聖者」になる過程、別の次元へと移行するための通過点である(内田(一九八一、二六五))。それゆえ去勢という禍々しい行為は、女性の自己形成物語を完成させる上での宗教的儀式であって、男性への脅威とならない。また、このような映画の解説を行う大島こそが、阿部定の物語の語る絶対的な主体として立ち上がる。

もつとも、この大島の語りは、阿部の愛人・吉蔵の魅力が、精力絶倫と丁寧なクニリングスで女性の性的快楽を充足させてくれる点にあったという、予審調書に記されたような性的実践の重要性についての、阿部定自身の語りを無視したものである。「商売のときは男が先きにいても我慢出来るが、そうでないときは我慢ができて引つ叩きたくなります」(村松(一九三六))、内村ほか(一九七三、五一)と語る彼女の明快さは、大島に肩を抱かれ、支えられる必要がある「受難」のイメージからは実際ほど遠い。しかし、大島の阿部定像は、あくまでも、どこかしら気の毒で、

可憐な存在として論じられた。

小沢遼子

さて、一方の小沢遼子は裁判というシナリオでどのように配置され、呈示されたのか。女性解放の闘士として第八回公判で証言台に立った小沢は当時四一歳、職業は浦和市議会議員、評論家である。証拠調請求書によると、彼女に与えられた役割は「女性から見た「わいせつ」と「愛のコリーダ」について証言することだった(内田(一九八〇、二二八))」。

小沢は証言台に立ち、弁舌さわやかに次々と家父長制の諸問題を撃つていく。すなわち、性は女性にとっては隠されたものであり、女性の性的身体は自分のものではなく、男性に所有されてきた。「性表現というのは、今までのところ女の身体のことでしょう」「性というのは男にも女にもあるわけですから、民衆はこれを見たいと言っている女のストリップだけを出されるときに、私たちは民衆の中に女は入っていないのかという気がするわけです。……女の意見というのがほとんど入っていない女の裸をふくめたところで男たちがとやかく言うのは間違っていると思います」(内田(一九八〇、二八四—二八五))。そして、小沢は、一九六〇年代以降の女性解放の一つの成果を、女性にも性欲があるということをも「発見」したことであると論じ、女性が性的知識から排除されるべきではないという文脈で性表現を肯定する(内田(一九八〇、二八七—二八九))。ポルノに対するフェミニストの議論の多くがここに登場している。

日本におけるウーマン・リップの人のように奇矯な人たちがなくで、むしろたいへん着実に、地道に自分たちの女性解放運動を進めている」という大島の裁判上での発言である(内田(一九八一、二五〇))。従来の性表現がジェンダー不均衡であり、それに無自覚な文脈で議論されているという小沢の指摘は、「奇矯」だったのだろうか。

『黒い雪』、日活ロマンポルノの性表現の内容とは、裸体、強姦、性的実践といった性的過剰さが女性の身体性に結び付けられた映像のことであった。大島の『愛のコリーダ』も例にもれず、阿部定という女性の性的な過剰さを表現の中心においた。表現者は何を、どう表現してもよいというリバータリアニズムも、三つの裁判の被告・被告支援者の中で大なり小なり共有されている。このように三つの裁判には共通点が多いが、大島裁判の特徴は、社会的劣位にある女性を代弁するのだと言い切るほどに、女性(主人公)に肩入れする監督の身振りと、リップ女性の証人を用意しフェミニズム言説の換骨奪胎にあった。

この女性をとりこむという戦略についてももう少し考えたい。表象には被害者がいない、表象は人を傷つけないという信念の持主でもあるリバータリアンが(表現する側である自分は被害者になりえないという確信の裏返しかもしれない)、この信念にも関わらず、女性証人を動員するという事実は注目し得る。描かれているのが女性の身体であり、女性が「被害者」のカテゴリーを構成する可能性があるという漠然とした社会認識を想定してこそ、

しかし、このような歯切れの良いリップの意見は、大島、続いて

竹村被告が証言に割って入ることでトーンが変わり、別の文脈に導かれた。大島は小沢の発言を再編成するかのごとく、次々と彼女に質問を向ける。そのうちの一つ「阿部定はなぜ性的な主体性を持ちえたのか」という質問に、小沢は「愛情以外のことを考えなかったから」と答えた。大島側は阿部定の愛の美しさに感動して涙がとまらなかつたという小沢の陳述を引き出したのである(内田(一九八〇、二八七、二九四))。こうして裁判の流れを概観してみると、小沢の役どころは、戦後憲法に男女平等を保障されて自立した離婚経験者の中年女性だが、愛に感動して涙がとまらないという、可愛いところのある女といったものと位置づけられているようだ。阿部定が、戦時期という暗く困難な時代にも、愛と男に生きた賞賛すべきヒロインであるのとは階級的出自も対照的な、インテリといったところか。しかし、どちらにせよ、女にはコワイところがあっても、愛に溺れる情緒的な存在というシナリオがある。

小沢の証言に含まれていた重要な指摘「性表現とは今までのところ女の身体のこと」「女の意見がはいっていない女の裸は素通りされた。彼女が説明したリップ言説のうち「女性にも性欲がある」という発見」のみが、性欲を「愛」に置き換えた文脈に回収されることとなったのである。ここで思い出されるのは、「日本でウーマン・リップが盛んになるよりはるかに前に私はヨーロッパやアメリカでウーマン・リップの人たち、このウーマン・リップの人たちは女性に被害者ではない、女性もこうした表現を楽しむのである、と自ら語る女性証人(もしくは物語の主人公)が、男性被告の弁護に大きなプラスとなるし、こうした言葉のみが女性の発言として認知される。つまり、先に触れたジャンル、形態、発言者のジェンダーの序列化の問題の好例であり、転覆的であるはずのリップの言説が、男性性の空間に回収され、既存の言説を強化することになっていく。性表現の自由を擁護するために女性解放運動家を起用したのは、発言や表現の現場が平等だとされている表現空間(しかし現実是不平等である)に周縁的発言をおき、中央を補強するためにそれを奪取するという戦略的巧妙さである。

おわりに

本論では、日本映画における性表現の自由論におけるジェンダーの政治学を再検討する上で「愛のコリーダ裁判」を取り上げ、はじめに、大島渚監督の反権力のヒーローというイメージの形成について述べ、同裁判がこのイメージを強化したことを示した。

続けて、先行する猥褻映画裁判を整理し、従来の性表現の内容が女性の性的身体であったことを確認し、同時に、大島が自分の裁判によって性表現の前衛グループに参入していくさまを指摘した。第二に、裁判では映画を特徴づけるポルノという挑戦的な言葉が性表現に置き換えられ、性表現の擁護の議論が女性ひいては弱者一般の支援と置き換えられていくことを捉え、映画監督の主張する絶対的な表現の自由(リバータリアニズム)がジェンダー不

均衡を内包した芸術至上主義であることを指摘した。第三に、阿部定と小沢蓮子という二人の女性の物語を代弁・言い換えることによって、大島が女性の物語を専有化した点について指摘した。

日本映画におけるポルノ、性表現といった性的描写をめぐる過激さの競い合いは、男性表現者の前衛という共同体の絆の確認の儀式でもある。表現の内容は、通常、女性の性的過剰さについてであり、本論が扱った猥褻裁判の二〇年間に於いて言えば、表現主体は男性である。「表現の自由」は表現者の既存の序列化をむしろ温存することが大きいようである。また、猥褻裁判ではリベラルな女性が被告側の証人となることが多いが、「表現の自由」という言説空間は、女性の表象、フェミニスト言説を回収する磁場でありながら、女性側が主体的にこの権利の擁護を行うように要請するあやうさを持つ点に留意したい。そして、擁護すべき「表現」が異性愛主義的な「愛」という言葉で解釈されるとき、女性の語り、性的実践、生き様のエネルギーや転覆性が馴致され、隠蔽されるようなシナリオに使われるという問題をはらんでいる。

本稿でみてきたように、ポルノ、性表現といわれる映像表現の内容は、時代により流動的であり、社会によってもその定義は異なる。少なくとも、三つの猥褻映画裁判の時代において、ポルノや性表現の議論が、女性が記号化され消費されることの問題性ではなく、表現者の自由を優先させ、創造行為を男性性の空間として保証してきたことは明らかであり、残念ながら、これは現在において大きく変化したとは言いがたいようである。性表現の担

い手つまり作り手、消費者として女性が参入することで、こうした風景は確実に変化していくはずであるが、同時に、この変化の内実については楽観をゆるさない。

註

1 近年の再評価という点ではジェロー(二〇〇〇)が観客とテクストの相互関係という視点を導入しているが、大島を対抗言説の担い手とみなしている点、ジェンダーについての考察を先送りしている点の両方で、一九七〇年代の議論を踏襲している。

2 映画『愛のコリーダ』には、フランス公開のオリジナル版、一九七六年日本公開の修正版、『愛のコリーダ(二〇〇〇)』という二〇〇〇年日本公開で、ペニスや交場面面にボカシがかかり、ノーカット版と銘打たれた最低限の修正を施した三つのヴァージョンがある。本論が扱っているのは一九七六年日本版についての議論である。

3 ピンク映画とは、一九六〇年代に急増した性行為・裸体中心、最少スタッフ、最少人数、最低コストの製作費三〇〇万円ほどで作られた映画を指し、当時はエロ映画とも呼ばれた。また、こうした映画を製作する独立系プロダクションはエロダクションと呼ばれた。ちなみに、一九六五年には映倫が審査した日本映画五〇三本のうち二二三本までが成人指定を受けたが、そのうち二一六本の成人映画は八八社にも及ぶエロダクションによるものだった(遠藤(一九七三、二六八―二六九))。

4 戦後日本における三種類の映画の取り締まりについて整理して

おきたい。第一は映画倫理規定管理委員会(映倫)によるもので

ある。戦前戦中に禁じられていたキスなどの性的な表現は、「初の接吻映画」と呼ばれる映画とともに、戦後日本映画において占領軍による検閲や指導のもと徐々に登場した(平野(一九九八、二四二―二五六))。占領軍による直接検閲は一九四九年に発足した映倫によって、業界団体による自主規制へと形をかえる(遠藤(一九七三、五七))。映倫は日本映画・外国映画の上映に先立ち、脚本とフィルムの両方に関して過度の性的表現・裸体(尻の割れ目を見せることが禁じられていた時期もあった)・暴力などの審査を行い、フィルムのカットや編集を製作・配給側に交渉・依頼する。ただし、映倫に法的拘束力はないので、変更を最小限にとどめ上映を押し切る映画館もあった。映倫を権力による検閲と見なす者もいるが、映画製作・配給会社の関係者も関わった業界団体という性格ゆえ、業界外部の批判や国家レベルの検閲をさけるための隠れ蓑にすぎず、製作・配給には都合のよい組織だという批判的な見方もある。第二は、税関によるもので、これは対象が外国映画となる。関税定率法二一条の輸入禁制品「公安又は風俗を害すべき書籍、図画、彫刻物その他の物品」かどうかを検査される。第三は検察・警察による刑法一七五条「猥褻の文書、図画其他のものを頒布若くは販売し又は公然之を陳列」の適用である。

5 翻訳書『チャタレイ夫人の恋人』裁判(一九五〇―五七年)は、結果的に最高裁で有罪判決を受けた。「芸術が猥褻か」という議論の雛型を提供し、占領期に施行されて間もなかった新憲法第二一条「表現の自由」を論拠に争われた点で、書籍・映画を問わず、

後の猥褻裁判に大きな影響を与えた。

6 同時に日活助監督の山口から「猥褻の何が悪いのか」という議論も出された。ただし、これは裁判所の外での、映画雑誌上の発言であった。この芸術と猥褻の二分法を否定したことは、対抗言説として映画ジャーナリズム内で共有されていく。猥褻と定義するのが国家であることを考えれば、作品を芸術であると擁護し、猥褻作品を切り捨てる二分法こそが、すでに国家側の理論に組み込まれており、国家による言論・思想統制の権限を保証するという視点である(山口(一九七三))。

7 ちなみに同じく被告側証人となった三島由紀夫は、次郎が叔母を殺害した後には売春婦の乳房を吸う場面を、娼婦(母、叔母を含む)の母性によって次郎が精神的に満たされたものと論じた(武智(一九六七、一七七))。

8 日活ロマンポルノとは、営業不振の日活がピンク映画を真似てポルノ路線をとった新企画で、一九七一年末から一九八八年まで続いた。当初は、一本当り一時間一五分ほどの作品を七五〇万円以内で月三、四本製作した。他方、当時の日活の一般映画製作予算は、この四倍近い三〇〇〇万円ほどであった(斎藤(一九七五、二四―二五)、松島(二〇〇〇:三三―三四))。

9 四作品は現在入手できないため、ブラックアンドブルー編(二〇〇一、七五―七六)を参照した。『OLポルノ日記―牝猫の匂い』は、不倫相手の上司に裏切られた女性が、男遊びをしたり、上司を実の娘と仮面パーティーでセックスさせたりする。また、『ラブハント―恋の狩人』では「独身ブルジョア令嬢があらゆるタブーに挑戦して性の解放を実践するというもの。近親相姦、薬物使

用、ホモ、レズ、乱交パーティ」が描かれたという。

10 裁判ルポによると、「ラブハンター」撮影現場では女優がハイミナールを使用したことを検事が指摘した。薬物なしに女優が仕事をやりとおせないほど過酷な性的な場面であったと検察は示唆したが、山口監督はよりよい演技のため女優が自ら希望したと述べている（斉藤一九七八、一三五―一三六）。いずれにせよ、検察・被告・ルポ執筆者の関心が、猥褻か否かという一点に集中するあまり、女優の労働条件や人権についての問題にはまったく触れられない点は問題である。

11 「溝口組」とは、両者とも芸者などの女を描くことで定評のあった日本映画の巨匠・溝口健二（一八九八―一九五六）の製作陣を指す。

12 阿部定は一七歳頃から芸妓、娼妓として遊郭を転々とする。幾度か逃亡を試み、二六歳のとき遊郭を脱出。その後、女給、売春婦、妾などを経て、一九三六年に女中として住み込んだ割烹店吉田屋の主人・石田吉蔵と愛人関係となる。二人で吉田屋を出て、宿屋などを転々と泊まり歩くが、ある日、阿部は寝ている石田を絞殺し、性器を切り取る。性器、包丁や石田の血染めの下着を持って逃走し、二日後に逮捕された。ゴロ犯罪、ゴロ殺人と呼ばれたが、阿部は紀元節の恩赦により一九四一年五月には出所した。大島以外の阿部定映画には、石井輝男『明治・大正・昭和 猥奇女犯罪史』（東映、一九六九年）、田中登『実録阿部定』（日活、一九七五年）、大林宣彦『SADA』（松竹、一九八九年）がある。裁判所の外での大島の発言による（大島一九八二）。

14 『愛のコリーダ』に出演する本番女優が募集されたとき、本番と聞

いて妊娠の不安がよぎったという女優の言葉、同映画撮影中に陰に千鳥の置物を入れられ快感にあえぐ演技をした十代の女優が、ワセリンを塗って千鳥を挿入するシーンで泣いていたということ（小川一九七六、五五、五八）は、問題とされてこなかった。一九七八年二月二七日の第一審冒頭陳述で大島は「人間の自由のために」「受難の女の立場から発想」と宣言し、「お定やおせきのような受難の女たちへの愛のため」「私は今、右にお定を左におせきを抱いて、この法廷に立っている」と締めくくった（内田一九八〇、七二―七三）。おせきは大島監督作品『愛の亡霊』（大島渚プロダクション、アルゴス・フィルム、一九七七年）の女性主人公の名前である。

17 映画テクストの異性愛主義的で排他的な性愛規範は、阿部が女性からしかけられたセックスを邪険に拒絶する映画冒頭の場面によって強調される。

18 加納によれば、阿部定はセクスアリティにおける女の主体を認めてくれる稀な男との出会いを結晶化するために、確信犯として彼を殺した。石田の「困われ者」になること、女性が性的に受身であることを強要する男根中心主義社会の拒否こそが、石田の男根切断の意味であるという解釈は刺激的である（加納一九九二、一六八―一六九）。

19 ちなみに、映画の石田は精力があり、阿部の欲求に応える優しい男であるが、予審調書で阿部が語るような、彼女に対する積極的な愛撫の描写は映画に全くない。男からのサービスがない反面、むしろ、女から男へのサービスという側面も大きいフェラチオの方が前景化されている。

20

小沢は「ベトナムに平和を！市民連合」の世話人、婦人民主クラブの会員、国際婦人年をきっかけに行動を起こす女たちの会などの会員だった。テレビ朝日「女の学校」という身上相談番組（大島渚はこの番組で校長先生と呼ばれている）で、ゲストとしてよく招かれた。被告側の女性証人はもう一人おり、大島の友人の娘・栗原茂美、当時二三歳の服飾デザイナーである。

21 全公判を通じて、両被告が証言に数回にわたって介入した例は、フランス映画社柴田駿（被告側証人。アルゴスフィルムと大島渚プロダクションのコディネートを行い、映画の製作・配給に関与した）の第一五回公判と、小沢の時のみである。

22 一九五〇年代のチャタレイ裁判では、神近市子（一八八八―一九八一）が進歩的知識人という立場で、被告擁護の証人として出廷しており、フェミニストが猥褻裁判に動員された最初の例ではないかと思われる。また、日活裁判においては、元毎日新聞記者・評論家であり、映倫青少年映画審議会委員である古谷糸子という女性が「ポルノは支持しないが、表現の自由を守るため」という主張から被告側証人となった（斉藤一九七八、八六）。

23 ただし、私はリプ的言説つまり「愛のあるセックス」の称揚や女の公的言説空間への参入が、常に「女性の権利」という観点の無化につながり、既存の支配的言説への回収を呼び寄せると論じているわけではない。猥褻裁判で性「表現の自由」を擁護する女性の思惑の一つは、平等権という概念の擁護にあると考えられる。そもそも公的空間での女性の発言、女性の性的自由が、実質的に不十分であり、今後拡大していくべき権利である以上、たとえ男による女の身体と性「表現の自由」を擁護することであっても、

女性の活動や表現のためのインフラ整備とはなるかもしれないという思惑からの実践である。小沢の例からもわかるように、すでにジェンダー不均衡な社会において、「表現の自由」を擁護することが、不均衡を内包したままの「男性表現」の自由を更に拡大することも避けがたい。しかし、女性が不均衡の是正のための発言を試みることを過少評価したり、否定することはできない。

参考文献

浅井隆 一九九五「ポルノを個人輸入する自由」『穀子』九号・七十一

八

ブラックアンドブルー編 二〇〇一『Pink & Porno 銀幕のエロテイズム』ネコパブリッシング

Cornell, Drucilla. 2000. *Feminism and Pornography*. Oxford University Press.

江原由美子編 一九九五『性の商品化 フェミニズムの主張2』勁草書房

江原由美子編 二〇〇一『フェミニズムとリベラリズム フェミニズムの主張5』勁草書房

遠藤龍雄 一九七三『映倫 歴史と事件』ベリかん社

平野共余子 一九九八『天皇と接吻 アメリカ占領下の日本映画検閲』草思社

石川弘義ほか 一九七五『ディー・スロート』とはいかなる映画なのかをめぐるディスカッション』『キネマ旬報』七月下旬号・五〇―五七

ジェロー、アーロン 二〇〇〇『大島という作家、観客という猥褻』

『ユリイカ』一月号：二八八—一九七

加納実紀代 一九九二「戦争とボルノグラフィー 言論統制下の阿部定事件」白藤花夜子編『ニュー・フェミニズム・レビュー』3 ボルノグラフィー 学陽書房：一六〇—一七〇

小藤田千栄子 一九七六「カンヌ映画祭「愛のコリーダ」ツアー始末」『キネマ旬報』七月下旬、一六—一九

松田政男 一九七八—八〇「ルポルターージュ 日活裁判からコリーダ裁判へ」『シナリオ』(一九七八年四月—一九八〇年一月まで全一九回連載)

松島利行 二〇〇〇『日活ロマンポルノ全史』講談社

村井実、山根貞男 一九八九『はだかの夢年代記 ぼくのピンク映画史』大和書房

村松常雄 一九三六「殺人及死体損壊事件被告人阿部定精神状態鑑定書」内村祐之・吉益脩夫監修 一九七三『日本の精神鑑定』所収、みず書房

小川徹 一九七六『失われた愛のコリーダ』出帆社

大島渚 一九六五『悦楽』における映倫審査の実態と批判』『映画芸術』一月号、七四—七七

大島渚 一九七五『体験的戦後映像論』朝日新聞社

大島渚 一九七六『愛のコリーダ』三一書房

大島渚 一九七八『愛のコリーダ』裁判を闘って』『朝日ジャーナル』

四月二日号、二四—二九

大島渚 一九八二「最高裁は四面楚歌である」『朝日ジャーナル』六月

二五日、二—二三

Pollock, Griselda. 1992. *Avant-Garde Gambits 1888-1893*. Lon-

don: Thames and Hudson.

斉藤正治 一九七五『日活ポルノ裁判』風媒社

斉藤正治 一九七八『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

佐藤忠男 一九七三『大島渚の世界』筑摩書房

佐藤忠男 一九九五『日本映画史 第三卷』岩波書店

武智鉄二 一九六七『裁かれるエロス』徳間書店

鈴木義昭 一九八三『ピンク映画水滸伝』青心社

高島智世 一九八八『国家による性規制の論理と性的自己決定権』江

原由美子編『性・暴力・ネーション フェミニズムの主張』4 勁

草書房

内田剛弘 一九八〇『愛のコリーダ裁判・全記録(上)』社会評論社

内田剛弘 一九八一『愛のコリーダ裁判・全記録(下)』社会評論社

山口清一郎 一九七三『さあどうぞずつと奥へ……裁判を控えた私の

二、三の心情』『映画芸術』六月号、七八—七九

山根貞男編 一九八三『官能のプログラム・ピクチュア・ロマンポル

ノ1971—1983全映画』フィルムアート社

無署名記事

「出演料にブック手当がついていた!」『週刊女性』一九七六

年九月一四日、一五四—一五五

「映倫審査員ら全員無罪 東京地裁判決日活ロマンポルノ裁判」

『朝日新聞』(夕刊)一九七八年六月二三日

「ニッコリ恋の狩人」『読売新聞』(夕刊)一九七八年六月二三日

「マスコミの視点」『愛のコリーダ』控訴審で無罪判決』『新聞研究』

一九八二(No.372)：一〇三—一〇五

日本女性学会学会誌

女性学

2003 Vol.11

特集

「男女共同参画社会」をめぐる論点と展望

伊藤公雄 亀田温子 斎藤周 船橋邦子

投稿論文 / 期待を裏切る:フェムとその不可視の「アイデンティティ」について ... 清水晶子
「総合職・専門職型労働」における妊娠期という問題 ... 杉浦浩美
少年雑誌におけるセンチメンタリズムの排除 ... 今田絵里香
「愛のあるセックス」というシナリオ ... 堀ひかり

女性学

Vol.11

特集

「男女共同参画社会」をめぐる論点と展望

日本女性学会学会誌

新水社

発行: 日本女性学会
発売: 新水社

WOMEN'S STUDIES Vol. 11

Edited by the Editorial Committee of the Women's Studies Association of Japan

CONTENTS

Special Issues:

Issues and Perspectives over "Gender-equal Society"

Forms of Backlash

.....ITO Kimio

Regression in Educational System : Eliminating Social Perspectives and Enhancing Psychologism

.....KAMEDA Atsuko

Enactment of Gender Equality Bylaw in Maebashi City in Face of the Backlash Movement

.....SAITO Madoka

The "Fight" over the Enactment of an Ordinance for the Promotion of Gender Equality : Issues that Have Become Visible through the Fight and Our Future Challenges

.....FUNABASHI Kuniko

Articles:

Against Expectation : Femmes and Their Invisible "Identity"

.....SHIMIZU Akiko

Maternal Crisis in the Workplace : A Study Based on the Interview

.....SUGIURA Hiromi

The Excluding Sentimentalism in a Boy's Magazine : Comparison of Readers' Columns Between Nihon-Shonen and Shojo-no-Tomo in the 1930s

.....IMADA Erika

A Scenario of "Love" : The Intersection of Male Directorship, Obscene Film Trials, and Feminist Discourse

.....HORI Hikari

Report:

Development of Protection Orders for Domestic Violence and Engendering of Law

.....YOSHIKAWA Mamiko

定価2500円 (本体2381円+税) ISBN4-88385-062-5 C3036 ¥2381E
ISSN 1343-697X

Published by The Women's Studies Association of Japan, Tokyo, Japan

日本女性学会学会誌11号編集委員会編