

TUMSAT-OACIS Repository - Tokyo

University of Marine Science and Technology

(東京海洋大学)

“Ama” on the Screen in the Post-WWII Period
(1945-1974): From Classicism to “Ero-Gro”
(Eroticism and Grotesque), and to “Pink” Film

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-02-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 小暮, 修三 メールアドレス: 所属:
URL	https://oacis.repo.nii.ac.jp/records/1520

[論文]

戦後昭和期（昭和 20 年代～40 年代）の銀幕に映る〈海女〉： 古典主義から「エログロ」、そして「ピンク」まで

小暮 修三*

(Accepted November 14, 2017)

“Ama” on the Screen in the Post-WWII Period (1945-1974): From Classicism to “Ero-Gro” (Eroticism and Grotesque), and to “Pink” Film

Shuzo KOGURE*

Abstract: This article examines the social and cultural transition of “gaze” to Japanese woman divers, or *Ama*, on the screen in the post-WWII Period, especially from 1945 to 1974, by analyzing their representations in the “*Ama* Films,” on which they were described as main characters. At first, focusing on their healthy beauty and wildness, I would like to show how *Ama* were represented through the ideas of romanticism or classicism in the films from 1945 to 1954, especially in the discourses around *The Sound of Waves* (Shio-sai). Then, I would like to trace the processes that their erotic and violent figures were arbitrarily extracted from their healthy beauty and wildness and were emphasized on the films from 1955 to 1964, especially on the *Kindan-no Suna* series by Shochiku Co., Ltd. and “*Ama*” series by Shin-Toho Co., Ltd. Finally, through analyzing the films from 1965 to 1974, I would like to indicate the invention of the images of “*Ama*” as nostalgia and as pornography in “Pink films”, which eventually led the *Ama* series of Nikkatsu Roman Porno in the next decade.

Key words: Japanese woman divers (*Ama*), Japanese Movies, Ethnology, Pornography, Sexism, Representation

はじめに

昭和という時代を通じて、〈海女〉は、劇場公開映画の主題あるいは主人公として銀幕に数多く映し出されてきた。その作品群たる〈海女映画〉は、現時点で確認されるだけでも 33 本を数えることができる¹⁾。昭和期の銀幕に映し出された〈海女〉は、既に論じられているように、昭和 10 年代の文化映画に登場する「健康美と野生美を備えた地方の〈働く女性〉」という民族／俗学的・階級的な表象から始まり²⁾、昭和 50 年代の日活ロマンポルノに現れる「健康美と野生美を具現化した地方の〈裸の女性〉」という民族／俗学的・性的な表象に至り³⁾、昭和の終焉と共に、その姿を銀幕から消していった。まさしく、銀幕に映る〈海女〉は、昭和という時代を泳ぎ切った登場人物だと言えよう。

本稿では、海女とポルノグラフィという結びつきが恣意的であるという認識に基づき⁴⁾、戦前期の文化映画から昭和 50 年代の日活ロマンポルノに至る過程、すなわち、昭和 30 年代前後を中心とした戦

後昭和期の銀幕に映る〈海女〉の姿、並びに、海女の置かれた社会状況の分析を通して、その過程を追ってゆきたい。

まずは、昭和 20 年代の浪漫主義的あるいは古典主義的な〈海女〉の表象を通して、戦前期からの継続性、並びに、そこから階級性の取り除かれた民族／俗学的な健康美・野生美の前景化について、特に、映画『潮騒』及びその原作を巡る言説を中心に考察してゆく。続いて、〈海女〉が最も銀幕に現れた昭和 30 年代、その健康美・野生美からエロティシズムが抽出され、殊更に強調されてゆく過程について、松竹「禁男の砂」シリーズ及び新東宝「海女」シリーズという一連の〈海女映画〉を中心にみてゆく。そして最後に、昭和 40 年代、その後の日活ロマンポルノにつながるピンク映画の更なるエロティシズムの前景化、並びに、創られた懐古趣味的な〈海女〉の姿を見ることで、本稿を締めたい。

このように、昭和の銀幕に映る〈海女〉の表象を系譜的に追うことは、海女に対する映画界の〈眼差し〉、並びに、その〈眼差し〉によって構築された

* Department of Marine Policy and Culture, Tokyo University of Marine Science and Technology (TUMSAT), 4-5-7 Konan, Minato-ku, Tokyo 108-8477, Japan (東京海洋大学学術研究院海洋政策文化学部門)

〈海女〉という歴史的な〈現実〉に対してメスを入れることでもある。現在、一方では、海女のユネスコ世界文化遺産化の模索も伴って、〈伝統〉の名の下に歴史的な〈現実〉性を帯び⁵⁾、他方では、アダルト DVD に代表される性的視線に基づく「海女ブーム」が、ポルノグラフィとしての〈海女〉を歴史的な〈事実〉として再／生産し続けている⁶⁾。

このブームと軌を一にするように、海女の表象に関する研究も少なからず出始めているが⁷⁾、本稿から、戦後昭和期の映画の中で〈海女〉が担わされてきた政治的な意味を読み取るのみならず、近年の〈海女〉ブームにおいて再／生産される〈海女〉の原型を読み取ることも可能となるだろう。

第一章 浪漫主義あるいは古典主義における〈海女〉

1. 文化映画の継承と『青い真珠』の浪漫主義

昭和の銀幕に映る〈海女〉は、先に述べた通り、昭和 10 年代の文化映画における「健康美と野生美を備えた地方の〈働く女性〉」という階級的・民族／俗学的な表象から始まった。戦後になって〈海女〉が銀幕に登場するのは、昭和 26 (1951) 年の夏に公開された『青い真珠』(東宝、1951 年) が初である。そして、この映画の一ヶ月後には、〈海女〉を主人公とする『裸女海底に死す』(ラジオ映画、1951 年) も公開されている。

先に、『裸女海底に死す』については、その紹介文と数枚のスチール写真で確認し得るだけではあるが、「海と戦い海に死ぬ海女と漁夫の物語を描いたセミ・ドキュメンタリー映画」で⁸⁾、その水中撮影技術に注目が集まったようである⁹⁾。この映画の監督であり、同作品の製作会社の設立者でもある今村貞雄は、戦前の松竹蒲田撮影所ニュース部で『大満蒙 蒙古篇』(松竹、1933 年) といった「文化映画」の監督をしていた。また後に、今村は、記録映画である『白い山脈』(大映、1957 年) を手がけ、同年第 10 回カンヌ国際映画祭でコンペティション部門にノミネートされ、記録映画賞を受賞している¹⁰⁾。ここから、『裸女海底に死す』は、戦前期の「文化映画」の流れを汲むものと想像し得えよう。

他方、『青い真珠』(Fig.1) は、昭和 24 (1949) 年に第 22 回直木賞を受けた山田克郎の小説「海の癡園」(1949 年) を映画化した作品で、『ゴジラ』(東宝、1954 年) の監督として有名な本多猪四郎の監督兼脚本第一作目にあたる。この映画は、本多にとっての劇場映画デビュー作ではあるが、彼にとっての事実上の初監督作品は、戦後初の国立公園として伊

勢・志摩地方が指定されたことを記念して製作された記録映画『日本産業地理大系第一篇 国立公園伊勢志摩』(東宝教育映画、1949 年) であった。

この記録映画は、伊勢神宮を中心にして真珠養殖と海女の生活などを紹介した 20 分強の「文化映画」であり、海女の潜水作業についても水中撮影が行われた。本多は、この水中撮影の技術を活かそうという意図から〈海女〉の生活を描いた「海の癡園」に着目し、自ら脚本を書いてメガフォンを握ったという¹¹⁾。

小説「海の癡園」は、千葉県・外房白濱での取材に基づいて執筆されたが¹²⁾、このような経緯から、『青い真珠』のロケ撮影は、伊勢志摩国立公園協会の後援を受ける形で志摩半島の和具や御座を中心に行われ、本職の海女も女優の吹き替えを行い、本多の思惑通り、水中撮影を活かす映画になっている¹³⁾。この作品もまた、文化映画(あるいは記録映画)の主題及び撮影技術の形式を継承しながら、新たに物語性を付与する内容になっている。

『青い真珠』においては、都会の女性(あるいは都会風の女性)に対する海女の健康美が強調されている。その原作に対しては、直木賞の選評において、選考委員の井伏鱒二からは「ロマン風の材料には一もく置いてゐた」小説だと評価され¹⁴⁾、また久米正雄からは「多分のロマンチズムと、抒情味を備へた」作品だとの讃辞が送られている¹⁵⁾。選評を要約すれば、海女というエキゾチックな題材や神秘的な伝説への畏怖を通じ、自然を賛美する都会の男性に象徴される近代社会への批判と共に、情熱的な恋愛から自死へと至る道程が、浪漫主義作品として高評価を受けたものと思われる。

ただし、映画『青い真珠』では、近代社会への批判が取り除かれ、すなわち浪漫主義的な〈海女〉の姿のみが前景化され、しかも、原作の「海の癡園」に描かれた海女の野生味や性に対する奔放さも打ち消されている。そこでは、男性の都会性と海女の地方性の対比が、男性への一方的な女性の恋慕という非対称的な恋愛関係に埋没しつつ、男女の三角関係に基づいた恋愛映画に陥っているとも言い得るだろう。

すなわち、『青い真珠』の中の〈海女〉は、地方性を反映した健康的な「自然の美しさ」のみが純化され、都会の男性との間に構築された民族／俗学的な力関係を性的な力関係と重ね合わせられて描かれているのである。

Fig.1: 『青い真珠』パンフレット表紙¹⁶⁾

2. 『潮騒』の古典主義

この『青い真珠』の後、〈海女〉の健康美を殊更に強調した映画『潮騒』（東宝、1954年）が続く（Fig.2）。この作品は、三島由紀夫の小説『潮騒』（1954年）の初映画化であり¹⁷⁾、その後、いわゆる清純派女優やアイドルを主演に四回のリメイクを重ねる映画の原点として、文学者の中村真一郎と谷口千吉が共同で脚本を仕上げ、谷口がメガフォンを握った。

映画『潮騒』は、今更ながら説明するまでもないが、主人公の言葉を借りれば、「棲んどる人もみんなまじめで、強くて、親切で、ええ人ばかり」の島を舞台として¹⁸⁾、養子に出されるものの婿取りのために呼び戻された海女の初江と、船乗りの青年である新治との恋愛物語である。この作品でもまた、〈地方〉を象徴する初江の恋敵となるのが、燈台長の娘で東京の大学に通いながら一時帰省した〈都会〉性を身に着けた千代子である。ただし、島の海女と都会風の女性の対比は、さほど強調されて描かれてはいない。二人の恋の障壁となるものは、むしろ、島の封建的な家父長制を具現化した初江の父親であり、小さな共同体での男女の風聞であり、二人に対して恋心を持つ別な男女の嫉妬心である。



Fig.2: 『潮騒』（1954年）ポスター

この作品では、嵐の中、二人の待ち合わせ場所である監的哨跡で、焚き火越しに二人が半裸で向かい合い、初江の「その火を飛び越して来い！」という叫びに、新治が飛び越えて抱きつく場面が有名である。映画パンフレットの中でも、この場面（Fig.3）を『『潮騒』の問題シーン』として意図的に取り上げている¹⁹⁾。

しかしながら、このシーンは、「下手に描けばいやらしくて見られないものになる」のだが、「健康な谷口演出」が上手く活かされ、「健康な明るさに満ちている」との評価を受けている²⁰⁾。ちなみに、この場面は、映画の舞台となった伊勢湾の神島でも話題となり、結婚相手は親が決めることが当たり前であった島において、「あのロケ以来、島には恋愛結婚がふえました」という島民女性の言葉も残されている²¹⁾。

そのような映画の演出を反映してか、映画『潮騒』は、一般新聞紙上でも「健康な明るさに満ち」²²⁾、「愛すべき純潔感はずぐれており」²³⁾、「清らかな思春期映画」である²⁴⁾、といった好評価を受け、清廉潔白な青春映画として一般受けは良かったようである。事実、昭和29（1954）年度の東宝配給収入ベストテンの中でも、第八位にランキングされている²⁵⁾。



Fig.3:『潮騒』(1954年) スチール

しかし同時に、その映画の清廉潔白さが逆に「逞ましい若人の健康な匂い—働くものの美しい生命力」を減殺しているとの批判を受け、現実世界における志摩地方の漁村の窮状や、その主人公のようにタコ漁やアワビ採りで生計を立てるしがない沿岸漁業の疲弊について指摘されることにもなる²⁶⁾。また、これは映画ではなく小説に対する批判だが、小説家の武田泰淳による『毎日新聞』紙上の文芸批評欄で、三島の他の作品「鍵のかかる部屋」との対比から、『潮騒』の方は、まにあわせの青春、でつちあげた健康のにおいがする」との酷評にもつながってゆくのである²⁷⁾。

3. 三島由紀夫のアルカディア

そもそも、小説『潮騒』の作者である三島由紀夫は、彼自身の初海外遊学先であるギリシア訪問の影響から、エーゲ海に浮かぶレスボス島を舞台にした牧歌的・抒情的な恋愛物語「ダフニスとクロエ」を藍本とする作品を構想していた²⁸⁾。そして、三島は、「一篇の牧歌小説を書こうと企て、わがアルカディアを描こうと試みた」結果、この『潮騒』を書き上げた²⁹⁾。まさしく、イタリア旅行を経て古典的な美に目覚めたゲーテの「イタリア紀行」題辞に使われた言葉「われもまたアルカディアに」の感慨をもって、三島は牧歌的な理想郷の恋愛物語を描こうと試みたわけである。そこから、『潮騒』では、文章表現においても「強引に、人工的に、単純で古典的な文体を作った」という³⁰⁾。

このような構想を作品として具現化するための舞台として、三島はまず、元農商務官僚で実父でもある平岡梓に協力を乞い³¹⁾、水産庁を通して「都会の影響を少しも受けてみず、風光明媚で、経済的にもやや富裕な漁村」を探してもらい³²⁾、金華山沖の某島と伊勢湾の神島を紹介されたという。その結果、

万葉集の歌枕や古典文学の名所に近いという理由から、神島を『潮騒』の舞台として選んだのである。そして、映画『潮騒』の撮影も、その舞台である神島で行われた。

しかしながら、自然描写を多用して「わがアルカディア」を描こうと試みた三島だが、「出来上ったものは、トリアノン宮趣味の人工的自然にすぎなかった」と、彼自身が後に告白している³³⁾。すなわち、古典主義的な作品世界を目指していたものの、結果的に出来上がった世界は、単なる形式美に堕ちた新古典主義のようなものであったと、自らの不首尾を吐露しているのである。この告白は、日記の体裁をとった三島の随筆集『小説家の休暇』(1955年)の中で語られている言葉だが、そこでは更に、自らの描いた物語世界の登場人物たちについても辛辣な想いを披瀝している。

三島曰く、『潮騒』の主人公たちは、撥瀾とした若い美しい男女でありながら、政治的関心も社会意識も持たず、封建遺制にも批判の目を向けようともしておらず、唯一「彼らの盲目を美しくしてゐるのは、自然の見方、自然への対し方における、古い伝習的な協同体意識」だけなのだ³⁴⁾。そして、啓蒙的な人間主義を掲げ、社会において疎外感を抱えていた三島にとって、「孤独な自然の背景のなかで、少しも孤独を知らぬやうに見える登場人物たちは、痴愚としか見えない結果に終わった」のである³⁵⁾。

もちろん、三島自身によるこの登場人物評は、自らの小説世界の住人に向けられたものであり、現実の島民たちに向けられた言葉ではない。しかしながら、映画『潮騒』においても、そこは漁村の窮状や沿岸漁業の疲弊がどこにも見当たらないような「ええ人ばかり」の島であり、恋愛のみが最大関心事になるような、生活実感も労働実感も伴わない世界に創り上げられている。そして、そのような世界の住人として〈海女〉が選ばれた時、〈海女〉はただ健康的な「自然の美しさ」のみ兼ね備えた「痴愚」の表象として描かれてしまったことになる。

4. 〈海女の島〉

この『潮騒』の出版と軌を一にするように、昭和29(1954)年、イタリア人の文化人類学者フォスコ・マラーニが、能登半島の50キロ先に浮かぶ舳倉島で、海女のスチール撮影及びフィルム撮影を行っている。マラーニは、来日以前、日本における裸体観を古代ギリシアのものと重ね合わせ、海女の裸体を健康的なものとして礼賛していた。彼は、古代ギリシアの裸体をギリシアの精神生活の総合的調和と見なし、裸体を性欲に誘う悪としたキリスト教

的・西洋近代的概念を批判しつつ、「東洋の文明は、この裸体ということでは、特に日本で、まことに驚くべき平衡を保っている」と考えていた³⁶⁾。マライーニは、三島のように古典主義的な世界の住人として海女を指定し、その裸体に民族学的な視線を向けていたのである。

そのような〈海女〉の撮影を試みたマライーニは、まず志摩地方を訪れ、観光客のためだけに働いている海女の姿に失望する。次に、彼は伊豆の初島を訪れる。そこでもやはり海女の生活といえるようなものは何もないと嘆きながら、次の候補地である千葉の御宿に向かうことになる。そこで彼は初めて、「白い濡袴などは用いないで…いまもってすばらしい裸体のままでいる」〈海女〉を見つけ出す³⁷⁾。しかしながら、被写体である〈海女〉は「観光客のための見世物」専用のモデルに限られており、失望感を抱きつつ当地を去っている。このような過程を経て、彼は自らの理想とする〈海女〉のいる舢倉島にたどり着くのである。もちろん、そこでも撮影の許可を受けるに足る信頼感を獲得する為に長い時間をかけた上、ようやく撮影が可能となったという。

マライーニは、生活実感も労働実感も伴わない物語世界に暮らす、健康的な裸体という「自然の美しさ」を身に纏った〈海女〉を求めて〈海女の島〉に渡った。しかし、彼は、極めて自然で、風景の一部として溶け込んでいるような海女の裸体の美しさを感じ取るにつれ、三島とは異なり、「ここの人たちのきびしい、けれども詩的な生活の労苦をその光の中で知るようになり、理解もし、高い評価もして、わたしは学びとることができた」と語っている³⁸⁾。つまり、マライーニは、「労働の価値」を知った上で、その美しさをフィルムに収めようと試みたのである。

しかし、後に、彼の記録映像は映画 *Violated Paradise*（1963 年）の一部として伊米合作で公開（日本未公開）されることになる（Fig.4）。その映画では、〈海女〉を主人公としながらも、芸者やヌードダンサーの登場する東京や、神社仏閣、祭り、アイヌの民、そして舢倉島の海女など、主人公の女性を中心に記録映像の断片を物語風につなぎ合わせ、オリエンタリスティックな〈日本〉が描かれてしまっている。しかも、映画で上半身裸の舢倉島の海女が映る場面では、「日本の女性は裸を恥ずかしがらない」という、事実とは異なるナレーションまでが入れられている。この作品では、マライーニの古典主義的な想いの如何を問わず、〈海女〉が、芸者やヌードダンサーと同様に位置付けられ、西洋男性からの植民地主義的かつ性的な視線に晒されてしまったと言えよう。



Fig.4: *Violated Paradise*（1963 年）ポスター

そして、昭和 30 年代の初頭、銀幕の中の〈海女〉は、都会の男性によって健康的な「自然の美しさ」のみが純化された結果、古典主義的なエキゾティズムから恣意的に抽出されたエロティシズムの表象へと変えられてゆくことになる。

第二章 「エログロ」としての〈海女〉

1. 松竹「禁男の砂」シリーズ

昭和 30 年代になっても、海女に関する文藝作品を原作とした映画が続くことになる。第 35 回芥川賞を受けた近藤啓太郎の小説「海人舟」（1956 年）を原作として³⁹⁾、『海人舟より 禁男の砂』（松竹、1957 年）が製作される。ただし、この小説の主人公は、海女ではなく、若くして東京から村に疎開してきた海士（男性）の勇である。彼は、戦争未亡人で海女のナギに結婚を申し込み、彼女の出した結婚条件である「村一番の海人になること」を目指して危険な海域に挑んでゆく。ところが、勇は、自然のみならず自らとの闘いを通して、結婚の為でもなければ村一番になる為でもなく、海人としての自分自身の成長を掴んでゆくのである。

この小説「海人舟」に対しては、芥川賞選考委員の一人である丹羽文雄曰く、「健康な後味のよさ」をもち⁴⁰⁾、また、佐藤春夫曰く、「明朗で健康な作風」だとの好評価が与えられた⁴¹⁾。しかし同時に、同選考委員の井上靖には、「この作品の持つ、つつ抜けに明るい健康さに、私はどうもついて行けなかった」との批判も受けたように⁴²⁾、三島由紀夫の『潮騒』と同様、その「健康さ」に賛否の集中した作品だと言えよう。

他方、映画『禁男の砂』の監督である堀内真直は、

その撮影にあたり、「できればイタリア映画のような強烈な明るいエロチシズムを」と抱負を語っている⁴³⁾。そして、この作品は、小説「海人舟」の「明るい健康さ」から「明るいエロチシズム」のみが抽出され、「ヌード映画のはしりの作品」と称されることになる⁴⁴⁾。この映画では、19歳ながら豊満な肉体を持つ新人女優の泉京子が主人公のナギを演じ、濡れた白い磯シャツから乳房や乳首が透けて見え、黒々とした脇毛まで披露する大胆さに多くの人々の視線が注がれた⁴⁵⁾。しかも、裸の海女役として現役のストリッパーを起用し、そのこと自体も話題を呼んだという⁴⁶⁾。

実際、銀幕の中で泉京子演じる〈海女〉のナギは、海水を吸った白い磯シャツに乳首を透かせているだけではなく、海辺では〈海女〉同士の取っ組み合いの喧嘩をし (Fig.5)、砂にまみれた素肌を惜し気もなく露出するかと思えば、嵐の中の酒場では自棄酒を飲み、「けえ、なんでえ、男なんて」と呟きながら酒を求めて太腿を露わにする。そこには、〈海女〉の健康美とも言い得ないような、原作にも存在しない「明るいエロチシズム」が描かれている。



Fig.5: 『海人舟より 禁男の砂』(1957年) スチール

しかも、この『禁男の砂』は興行成績も良く、シリーズ化も決定し、東南アジア各国にも輸出されたという⁴⁷⁾。主演の泉京子は、元祖「グラマー女優」あるいは「海女女優」として、更には「松竹の夏の名物」として、日本国内で人気を集めると共に、海外でも、その名を馳せることになる。しかしながら、この映画及び〈海女〉の人気は、製作・配給会社による扇情的な宣伝戦略に支えられたブームでもあった。

2. 扇情的宣伝戦略

映画『禁男の砂』の公開前、製作・配給元の松竹は、彫りが深くバタ臭い顔立ちと豊満な肉体の泉京子をイタリアの女優シルヴァーナ・マンガーノに擬えて「和製マンガーノ」と喧伝した。マンガーノ自身も18歳で『にがい米 (Riso amaro)』(1948年)に主演し、当時のイタリアでもその豊満な肉体美で名を馳せたという。この作品の中で、マンガーノは田舎娘を演じ、短いパンツをはいて太腿を露に田植えをし、田んぼで泥だらけになりながらの女同士の取っ組み合い、ワキ毛を見せてスカートを翻しながら踊る。この作品自体も、『禁男の砂』における原作にはない野生的な荒々しい〈海女〉の表象に少なからずの影響を及ぼしていると思われる。

更に、『禁男の砂』は、当時としては刺激的な惹句を用いて、〈海女〉姿の泉京子の等身大ポスターを宣伝として使っている⁴⁸⁾。例えば、浅草六区の松竹演劇での公開時には、「濡れた素肌！揺れる乳房！愛欲と官能の息吹！男の欲情と官能をゆさぶる…」が劇場側の謳い文句であった⁴⁹⁾。また、別の映画館の正面には、「タテ十メートル、ヨコ三メートルというばかりでかい泉京子の写真が右手に水中メガネをぶらさげ、両脚をふみはだけ、縄の帯で、肌着はしとどにぬれたまんまだから、はっきり乳房の存在がすけてみえてる」ような巨大看板 (Fig.6) まで掲げられたという⁵⁰⁾。

この巨大看板や宣伝ポスター (Fig.7)、プレスシートなどにも採用された一葉の写真をめぐる、松竹と映倫の間で議論が交わされたという。しかしながら、松竹側は、この写真は「海女の姿を描いたもので泉のスチールはごく自然なポーズだ」と強気に押し通している⁵¹⁾。この松竹の論理では、現実の海女の作業姿ではなく、海女に対する一般的なイメージとしての裸体 (あるいは裸体に近い姿) が、「ヌード映画のはしりの作品」の宣伝として必然的かつ扇情的に使われたのである。

この『禁男の砂』のヒットによって、続編も毎年立て続けに三本、『続 禁男の砂』(1958年)、『続々 禁男の砂 赤いパンツ』(1959年)、『禁男の砂 真夏の情事』(1960年)と製作されていった。しかし、それら映画の内容は、シリーズが続くに連れて原作及び第一作目からもかけ離れてゆき、泉京子扮する〈海女〉のエロティシズムだけがメインの作品に仕立てられてゆく。しかも、第四作目『禁男の砂 真夏の情事』に至っては、主演女優の小山明子がシンクロナイズド・スイミングの選手という設定で、シリーズにも無関係なスリラー・コメディに仕上げら



Fig.6: 『海人舟より 禁男の砂』(1957 年) 巨大看板



Fig.7: 『海人舟より 禁男の砂』(1957 年) ポスター

れ、「海女女優」泉京子は社長夫人役として登場するに留まっている。結果、この第四作は、「手づまりで客足も逃げて封切は凡調」となり⁵²⁾、更なる続編は製作されず、「禁男の砂」シリーズの幕は閉じることになる。

このような『禁男の砂』の広告戦略や映倫との議論からも、海女は裸であることの必然性を帯びたヌード被写体として選ばれたことが読み取れるだろう。そこには、当時、ヌード・モデルとして人気のあった「モデル海女」の存在が少なからず影響を及ぼしていると考えられる。

3. モデル海女

「禁男の砂」シリーズ第一作目は、千葉外房の鴨川近辺でロケが行われた。そのロケ地からほど近い御宿では、「海女をモデルにした小説『海人舟』が芥川賞をとつてから海岸地方の客集めに盛り場の見世物にこのところ大変なうけ方」をしたという⁵³⁾。しかしながら、御宿は既に、「アマチュア・カメラマンのメッカ」として、一部のマニアには認知されていた⁵⁴⁾。御宿には、戦前から昭和 30 年代末までの間、海女の写真を撮り続けた地元の酒蔵家兼写真家の岩瀬禎之という人物がいたが、その被写体となった海女のひとりが撮影当時の思い出を次のように語っている。

岩の井（岩瀬酒蔵）の旦那だけは、小屋に入って来て素裸の海女を写させたからね。ほかの者は、海女の撮影会の時だけ。東京の方から多くの写真家が来たもんだ……。若い女の子もみんなパンツ一枚で、オッパイも丸出しだから、都会の人はきっとびっくりしたっぺよ⁵⁵⁾。

このような「海女の撮影会」には、アマチュア・カメラマンが大挙して訪れ、日曜祝日の御宿には 200 名もの人が集まったという⁵⁶⁾。更に、アマチュアの写真同好会が団体を組んで撮影ツアーまで行われていた。例えば、『禁男の砂』公開の前年である昭和 31 (1956) 年には、そのような同好会のひとつである東京写真研究会が「房総半島周遊合同撮影会」(Fig.8)を開催し、先に触れた岩瀬の案内で〈海女〉のヌード撮影会を行っている⁵⁷⁾。

先に触れたように、フォスコ・マライーニが舩倉島の海女を見つける前に御宿で失望した「観光客のための見世物」とは、この「モデル海女」のことであろう。なお、平成 20 (2008) 年から 3 年に渡って御宿町観光協会が夏の観光キャンペーン用ポスターに採用した上半身裸の〈海女〉の写真も、昭和 38 (1963) 年に岩瀬がモデルを撮った写真群の一葉であった⁵⁸⁾。そこには、かつての海女の姿ではなく、かつての「モデル海女」の姿が、



Fig.8:『東研会報』No.41（1954年）表紙

御宿の〈伝統〉として位置付けられているのである。

ただし、自らの裸体をモデルとして公衆の面前に曝す〈海女〉は、「自分の肉体と美貌と、潜水眼鏡とタライを資本に、もっぱらカメラの前に立ってモデル料を稼ぐいわゆるモデル海女」と批判的にも見られていた⁵⁹⁾。また、御宿では、昭和30年代中旬には『海女芸者』といって、夜の宴席へ出る人⁶⁰⁾まで出始めていたという。しかしながら、事の始まりは、海女を無許可で撮影するアマチュア・カメラマンが後を絶たず、無断で撮影されるくらいならモデル代を要求しようという流れからモデル海女が生まれてきたらしい⁶¹⁾。

御宿の海女は、公衆の面前では上半身裸で作業を行っていなかったにも関わらず、職業上裸であることの必然性を帯びていることから、恰好のヌード・モデルとして見なされた。海女は、かつてのような健康美や野生美の表象たる地方の女性として、民族／俗学的かつ性的な視線に曝されるに留まらず、カメラを抱えた都会男性によって、単なるヌード撮影の被写体として、つまりポルノグラフィの対象として、写真の中に収められていったのである。

4. 舢倉島の海女

第二作目の『続 禁男の砂』（1958年）では、その公開四年前にマライーニが海女のフィルム撮影を行った舢倉島が舞台となっている。この映画の冒頭では、能登にある海士町の海女たちが船を出し、漁の時期だけ島で暮らす「島渡り」を行う様子が、空中撮影で捉えられている。しかしながら、舢倉島は、昭和32（1957）年に離島振興対策実施地域の指定を受けて各種インフラの整備が進められた結果、マライーニの見たような風景の一部として溶け込む海女の裸体の美しさは変貌しつつあった。『続 禁男の砂』の撮影は、そのような海女をめぐる急激な環境変化の中で行われていたのである。

そもそも、海女が裸体になるのは、潜水作業の効率性を鑑みれば、衣類が水分を含んで抵抗を増すことを防ぎ、身軽で機敏な動作をしやすくするためだったという。しかしながら、上着を付けるようになったのは、その保温効果と擦過傷の予防の他に、例えば御宿では、「観光客が多くなり、裸体を人眼にさらして興味本位に見られることへの抵抗」であった⁶²⁾。その結果、早くから観光地化した地域ほど、上半身への磯シャツの着用が早い傾向にあったという。例えば、志摩の海女は、鳥羽や志摩が観光化され始めた大正初期には、既に磯シャツを身に着けていた。

舢倉島でもまた、昭和30年代前半頃までは、海女はサイズだけの全裸に近い姿で潜水作業を行っていたが、出稼ぎ時には白い磯シャツを身に纏って裸体を隠していたという⁶³⁾。つまり、離島における地縁的かつ血縁的なコミュニティ内でのみ、海女は裸体を晒していたのであり、マライーニもまた、その取材時には海女の信頼を得るために同行の女性と共に裸になって撮影交渉を行っている。更に、昭和35（1960）年頃からは、夏には定期船「桐丸」の運行に伴って観光客が増え、海女たちは日常的に裸体を隠さなければならなくなっている⁶⁴⁾。そして遂には、昭和39（1964）年頃からウェット・スーツが普及しており、舢倉島の海女は裸体に近い姿での潜水作業をやめている⁶⁵⁾。

戦後復興も一段落着き、近代化が急速に進む都会に対する地方の観光化・消費化に伴って、エキゾティズム及びエロティシズムの対象たる〈海女〉は、ますます、その所以たる地方の生活環境を失っていった。そして、ポルノグラフィの対象としての海女の裸体もまた、地域社会の中ですら失われていったのである。そのような地方と都会との融合状況にも関わらず、「禁男の砂」シリーズは都市生活者に対する過激な宣伝文句を繰り返しながら続編を重ね

てゆき、第三作目の『続々禁男の砂 赤いパンツ』では、映倫による検閲問題にまでも発展することになる。

5. 「赤いパンツ」騒動

「禁男の砂」シリーズ第一作目からの懸案であった「泉京子の乳首問題」に対して、第三作目『続々禁男の砂 赤いパンツ』（Fig.9）では、今シリーズの初監督である岩間鶴夫が、撮影前に、「どうやら映倫もうるさくなってきたからやめようか」と漏らしている⁶⁶⁾。実際の作品中では、結局のところ前・前々作同様、泉は白い磯シャツから乳首を透かした姿を披露している。しかしながら、副題に含まれる「パンツ」という言葉が映倫に引っ掛かり、タイトルの変更を求められたという⁶⁷⁾。



Fig.9: 『続々禁男の砂 赤いパンツ』（1959年）ポスター

その後、映倫からは「条件付き」で上映が許可されている。その条件とは、昭和34年5月22日付の松竹宣伝部邦画宣伝課「続々禁男の砂『赤いパンツ』の宣材に関する連絡」によれば、次の通りである⁶⁸⁾。

一、スチール11番は使用しないこと。

一、本社発行「赤いパンツ」のプレス（753号）の宣伝文案所載の次の文案は新聞広告に使用しないこと。

○逞しい男の胸にふるえる濡れた素肌！追われる者と・・・[知り、なお狂おしくもだえる半裸の]・・・海女の愛欲！

○汐風がはこぶ・・・[甘ずっぱい体臭！汗と砂にまみれた乳房！死の銃口に狙われた]・・・息づまる愛欲と死斗！

この「連絡」では、新聞報道されているような「パンツ」という言葉については、一切触れられていない。むしろ、映倫の矛先は、シリーズを重ねるごとに過激化する宣伝内容にあったと言えよう。

スチール11番とは、映画宣伝用にマスコミ等に配られたプレス写真の一葉であり、海岸に立つ五人の海女が写されたものである。その写真には、中央に位置する岩の前に主人公がポーズをとり、左右に二人ずつ海女たちが立っている。主人公と左二人の海女は白い磯シャツ上下で水中メガネを頭に乘せている。右二人は上着を脱いでおり、右から二番目の海女は上に羽織を掛けているが、右端の海女は手に磯シャツを抱えて左乳首が露出している。映画には登場してこないこの露出写真が映倫の基準に抵触したようである。

宣伝文案に関しては、他の文案と比べてみると、「半裸」と「乳房」という言葉が映倫に引っ掛かったものと思われる。ただし、第一作目のプレス（600号）や第二作目のプレス（661号）の宣伝文案を見る限り、「乳房」は両文案でも使用されており⁶⁹⁾、この第三作目では過激化する表現に対する映倫の締め付けが厳しくなったものと考えられるだろう。その結果、第四作目『禁男の砂 真夏の情事』のプレス（846号）では、「乳房」という言葉も一切使用されなくなっている。

配給会社が自ら作成する宣伝文案は、映画の製作意図のみならず、観客の如何なる欲望を喚起しようと企てているかを如実に反映したものであろう。このような宣伝文案は、繰り返しになるが、ヌード・モデルとして人気のあった「モデル海女」の存在を受け、海女が裸体に近い姿で「働く女性」である（正確には「であった」）必然性を利用しながら、観客の性的欲望を喚起することで高い興行収入を得ようとするものである。しかしながら、映倫に対する自主規制が理由かどうかは定かではないが、「禁男の砂」シリーズの主役であった〈海女〉は、その第四作目に至って、シンクロナイズド・スイミングの選手に取って代わられることになった。

6. 新東宝「海女」シリーズ

昭和 30 年代は、「禁男の砂」シリーズを手がけた松竹以外でも、「グラマー女優」演じる海女を主役とした「エログロ」映画が「夏の風物詩」になってゆく。その第一弾とも言える作品が、『海女の戦慄』（新東宝、1957 年）である。

そもそも、東宝の労働争議を経て発足した新東宝は、昭和 30（1955）年に大蔵貢が社長に就任するや、「いままで講談や浪花節で伝え古された話と今度の戦争にかこつけたエログロもの」が多くなったという⁷⁰⁾。これは、元活動弁士で興行師でもあった大蔵自身の意向であり、この方針に沿って製作された『四谷怪談』（新東宝、1956 年）や、特に『明治天皇と日露大戦争』（新東宝、1957 年）は、その思惑通りに大ヒットした⁷¹⁾。また、その映画の宣伝手法も、「禁男の砂」シリーズと同様、当時としては煽情的なものであった。

『海女の戦慄』は、その封切りに際し、主演女優の前田通子がセミヌードでのスチール撮影を行い、その姿がマスコミに公開された。前田は、その公開前年、『女真珠王の復讐』（新東宝、1956 年）で映画に初主演しており、銀幕中の月光を浴びて岬に佇む場面で全裸の後ろ姿を披露するのみならず、その場面のロケもマスコミに公開され、「全裸女優第一号」と呼ばれていた⁷²⁾。『海女の戦慄』でも、彼女の「裸体」が最も注目を浴びたようである。しかしながら、その作品の内容は、都会の悪党どもが海女村近海に沈む旧海軍の財宝を引き上げるために〈海女〉を誘拐して潜水作業を行わせるが、水夫に変装した海上保安庁の職員によって取り押さえられる、といった単純なサスペンス映画であった。

もっとも、マスコミで注目を浴びたとされる前田の「裸体」とは、食い込みの浅いパンツを付け、上半身裸で胸を両手で押さえる姿（Fig.10）を主に指しており、その姿はオープニングのタイトル・バックと作品中に一度しか登場してこない。この映画の中の〈海女〉たちは、現実の海女や「禁男の砂」シリーズとは異なり、白い磯シャツではなく柄のついたセパレートのビキニを着用しており、特に前田のビキニは小さく、胸の大きさや谷間がアップで強調されたものになっている。しかも、〈海女〉が出てくるのは、主にオープニングから 20 分間弱に過ぎず、途中、何度か〈海女〉の作業風景や財宝探しの潜水姿が映し出されるものの、主演が海女たる所以は、前田の〈裸体〉を映し出す為の〈必然性〉にあるとしか思いようのない作品に仕上げられている。結果、「要するに前田通子の裸体姿が、ふんだんに見られるというのが取柄の墮落映画」とまで酷評さ

れる作品になった⁷³⁾。



Fig.10:『海女の戦慄』（1957 年）スチール

7. 怪談・ホラー映画

『海女の戦慄』（新東宝、1957 年）に続き、新東宝は、前田通子を継ぐグラマー女優として三原葉子を主演にした『人喰海女』（新東宝、1958 年）や『海女の化物屋敷』（新東宝、1959 年）、続いて万里昌代を主役とした『怪談海女幽霊』（新東宝、1960 年）という、海女をタイトルに冠した「エログロ」作品を毎年矢継ぎ早に公開していった。そして、もはやポルノグラフィと言い得る〈海女〉のエロティシズムが、映画表現としても前景化されていったのである。

例えば、『海女の戦慄』の〈海女〉は柄のついたセパレートのビキニを着ていたが、『海女の化物屋敷』では、磯シャツ風の白いセパレートの水着に変えられ、『禁男の砂』同様、乳首が透けて見えるような衣装に変えられた。また、水中撮影の技術向上も伴ってか、水中で泳ぐ〈海女〉の映像が 3 分以上も続き、水着からはみ出しそうな揺れる乳房に焦点が合わせられている。更に、主演の三原葉子は、海女役ではないにも関わらず、入浴後の場面で〈海女〉のような白い下着姿を露わにし、別な場面でも白いシュミーズ姿のまま悪役に拉致され、水中を泳がされている。

その翌年に公開された『怪談海女幽霊』に至っては、主人公が海女役でないのはもちろんのこと、物語の筋書き上、海女が登場する必然性もない作品に仕上がっている。それにも関わらず、この映画では、『海女の化物屋敷』に出てくる水中で泳ぐ〈海女〉の映像が使い回されている。しかも、『人喰海女』以降の新東宝の作品群は、「禁男の砂」シリーズの定番とも言える白い水着に透ける乳首や海女同士

の砂浜での取っ組み合いなど、同シリーズの二番煎じを追った作品に過ぎなかった。

また、新東宝の一連の作品群は、「禁男の砂」シリーズの〈総天然色〉とは異なりモノクロ撮影だったため、「白黒映画では肌着の下乳首を見せるサービスも効果がない」とまで言われ⁷⁴⁾、海女が銀幕に登場する作品に対するマンネリ感をもたらすことになる。結果、このような「エログロ」シリーズもまた、「禁男の砂」シリーズと同様、昭和30年代中旬には早々と姿を消していった。

なお、同時期、松竹や新東宝の他にも、未見ではあるが、〈海女〉を主演に据えた映画として、グラマー女優の筑波久子を主演とした『海女の岩礁』（日活、1958年）や、「禁男の砂」シリーズの主演である泉京子を再度担ぎ出した『海女の怪真珠』（大蔵映画、1963年）も公開されている。ちなみに、『海女の怪真珠』の監督である小林悟は、その前年に『肉体の市場』（大蔵、1962年）を公開しており、同作品は劇場映画で初めて猥褻容疑で摘発されたことから、「ピンク映画」第一号と称されており⁷⁵⁾、後に述べるように、昭和40年代におけるピンク映画の台頭を迎えることになる。

第三章 創られた懐古趣味としての〈海女〉、そして、ピンク映画へ

1. 青春映画『潮騒』

昭和30年代の「エログロ」期最後の〈海女〉作品である『海女の怪真珠』（大蔵映画、1963年）が公開された翌39（1964）年には、大手映画会社である日活によって、吉永小百合と浜田光夫の「純愛コンビ」による映画『潮騒』（日活、1964年）が封切られている。

この作品は、三島由紀夫の小説『潮騒』の二度目10年ぶりの映画化であり、その公開前には、海女役の吉永小百合が「裸になる！ ならない！」で話題にもなったという⁷⁶⁾。しかしながら、日活では、それまでの石原裕次郎や小林旭に代表される無国籍アクション映画の人气が東映の任侠映画に取って替われ、「まじめな女の子のための映画」である純愛路線に重点が置かれていた⁷⁷⁾。そこから、青春スター女優の吉永は、『潮騒』の問題シーンでも顔のアップばかりで、素肌を一切露わになどしていない。しかも、映画の中での海女の作業場面自体が2分にも満たず、そのうち彼女が映るのは数カットのみである。そして、吉永は、まじめな女の子のための『潮騒』を経て、更なる純情路線のスターダムを駆け上ってゆくことになる。

映画『潮騒』の原作者であり、かつて古典主義を強調しつつも自らの創作世界における登場人物を「痴愚」として見ていた三島ですら、主演の吉永小百合については「健康で、素朴で、目に清らかな輝きがみなぎり、…生まれつきの初江みたい」だと手放しで絶賛している⁷⁸⁾。また、それに続けて、「日本人の美しい顔は、農漁村にしかないのではないかと主張し、地方の観光化・消費化に関して、「都市の文化が農漁村の素朴な活力をゆがめた」と批判しているのである⁷⁹⁾。

更に、「あれほど情熱を持った古典主義などという理念を、もう心の底から信じてはいない」はずの三島は⁸⁰⁾、小説『潮騒』における「古代風の共同体倫理」が、発表当時には進歩主義者の攻撃に晒されたことを苦々しく回顧しつつも、「日本人はどんなに変わっても、その底に、こうした倫理観を隠している」と考えた⁸¹⁾。そして、〈海女〉の姿を借りながら、浪漫主義的な〈日本人〉像を、かつて自らの描いた古典主義的世界に後付けてゆくことになるのである。

かつて三島が語ったように、『潮騒』の主人公たちは、撥瀾とした若い美しい男女でありながら、政治的・社会的な関心も持たず、封建遺制にも批判の目を向けようとはしていない。三島曰く「痴愚」にしか見えない彼らを唯一美しく描ける理由は、もはや「古い伝習的な協同体意識」だけだった。逆に、そのような「協同体意識」こそが、古典という名の下、〈海女〉の姿を借りて描き出されているのだろう。同時に、『潮騒』の舞台となった神島も、昭和45（1970）年の島民人口である約1200人から、現在では過疎化も進み、その人口は三分の一にまで減少し続けている。

2. 映画界の斜陽化とピンク映画

昭和30年代には、海女を主演とした「エログロ」作品が大手を含めた映画各社によって製作し続けられていた。しかしながら、その「エログロ」映画の中核を担っていた新東宝は、資本的に弱体だったことから、映画産業絶頂期の昭和36（1961）年には映画製作を中止せざるを得なくなり、実質的な倒産の憂き目に会うことになる。

その末期には、現場スタッフが極端な低予算での映画製作を強いられ、新東宝倒産後には、そのスタッフの一部が独立プロダクションに所属しながら極端に低予算のピンク映画をつくるようになったという⁸²⁾。そのようなピンク映画は、無名の女優をヌードにし、予算のかかるセットを使わずにアパートの一室などにカメラを持ち込み、短い日数で撮影

するのが通常の製作過程であった⁸³⁾。しかも、予算はたいてい 300 万円だったので「300 万円映画」とも呼ばれ、プロダクションはエロダクションと呼ばれて蔑視されていた⁸⁴⁾。

更に、昭和 30 年代末に東京オリンピックを控えてテレビが急速に普及しはじめると、それと軌を一にするように映画産業の斜陽化が始まった。例えば、昭和 35 (1960) 年に 10 億人を超えていた映画観客者は、同 45 (1970) 年には 2 億 5 千万人強と約四分の一までに激減し、同 35 年に 7457 館あった映画館も、同 45 年には 3246 館と半減している⁸⁵⁾。このような映画産業の斜陽期において、観客が減って営業困難に陥っていた小さな映画館でも、ピンク映画の需要はかなりあったため、エロダクション製作のピンク映画は数を増し、昭和 40 (1965) 年頃からは日本映画の製作本数の 40 パーセント近くを占めるようになったという⁸⁶⁾。

このような昭和 40 年代の映画界において、管見によれば、〈海女〉は二本のピンク映画に登場している。ひとつは『漁色』(三協、1965 年)であり、未見ではあるがプレス写真を見る限り、サイズのような食い込みの深いパンツだけを身に着けた上半身裸の〈海女〉が登場している⁸⁷⁾。その姿と舞台設定が日本海の漁村であることから、昭和 30 年代前半頃までの舳倉島の海女をモデルとしていることが想像できる。また、もう一本の作品は、先に少し触れた『裸女海底に死す』(ラジオ映画、1951 年)の監督である今村貞雄と映画製作会社を共に設立した関孝二監督による『性艶みだら海女』(関東ムービー、1974 年)である。この作品に関しては、現時点においてプレス写真等の資料が一切見当たらないため、どのような〈海女〉が登場していたのか不明であるが、製作会社と題名からピンク映画であることは確かであろう。

また、青春映画『潮騒』を製作した日活も、映画不況を受けて昭和 44 (1969) 年には「東洋一の撮影所」を売り捌き、その翌年には本社ビルも売却する事態にまで陥った。更に、昭和 46 (1971) 年に至っては、映画製作を一時的に中止せざるを得ないところにまで追い込まれていったのである。

その結果、旧日活経営陣は退陣したが、多くの現場の映画関係者は既に売却済みの撮影所に居すわり、労働組合を中心に結束して日活の再建が始められた⁸⁸⁾。そして、昭和 46 (1971) 年 11 月から劇場用一般映画製作の道を捨てて低予算のポルノ映画が製作され、この映画群が、従来の「ピンク映画」とは区別され、浪漫主義的なポルノグラフィたる「ロマンポルノ」という名で呼ばれることになり、〈海女〉は、エロティシズムの象徴として銀幕に映

し出されることになったのである。

おわりに

これまで見てきた通り、昭和期の〈海女〉は、戦前・戦中期の健康美と野生美を備えた「働く女性」という階級的・民族／俗学的な表象から始まり、昭和 20 年代の浪漫主義的あるいは古典主義的なエキゾティズムから健康美のみが純化され、昭和 30 年代の「エログロ」映画における浪漫主義的・古典主義的な健康美・野生美のエロティシズムの抽出を受け、ポルノグラフィとしての〈海女〉の原型が創られていった。その後、ピンク映画、そして日活ロマンポルノにおいて、その直情的表現であるポルノグラフィとして描かれたのである。

その過程に通底する銀幕上の〈海女〉は、都会との比較における地方の具現者(＝他者)であり、ある時は、その他者性が、民族／俗学的かつ国民国家的な庇護・支配の対象として結びつき、またある時は、観光商品化の対象や性的な対象として位置づけられていた。しかしながら、そのような〈眼差し〉によって構築された〈海女〉という歴史的な(現実)は、昭和の終焉に伴って、人々の視界からも切り捨てられていったのである。

ところが、現在に至って、一方では、健康美と野生美を備えた「働く女性」の典型として、〈海女〉が甦りつつある。例えば、現代の〈海女〉は、先に触れた御宿町観光協会ポスター(2008 年)や、岩瀬禎之の写真集『海女の群像』改訂版(2012 年)の出版による〈伝統〉の商品化、岩手県久慈の新人海女を「可愛すぎる海女さん」として番組で取り上げた NHK、その朝の連続テレビ小説『あまちゃん』(2013 年)による「御当地(＝地方)アイドル」の〈物語〉商品化などと結びついている。更には、海女の世界遺産登録を試みる動向は、民族／俗学的・国家的な庇護及び支配による〈観光〉商品化を意図したものとして、今後も注目されるものである。

他方では、現代の〈海女〉は、健康美と野生美を備えた「裸の女性」の表象(＝代表)として、海女をタイトルに冠したアダルト DVD の量産や、日活ロマンポルノ「海女シリーズ」の DVD/Blu-ray 化・再 DVD 化へと結びついている。

もともと、現実における海女の姿は、そのような表象・商品とはかけ離れ、漁法や装備の近代化、漁獲量の減少、後継者不足、高齢化、そして地方(漁村)の観光化に伴う職業の第三次産業化などを経て、昭和末期には、第一次産業従事者の働く姿からは程遠いものとなっていた。イタリア人文化人類学者フォスコ・マライーニは、そのオリエンタリスティッ

クな視線は別として、海女たちの「きびしい、けれども詩的な生活の労苦」を知り、学ぶことの重要性を説いていた⁸⁹⁾。

しかしながら、民俗学者の宮本常一が憂いた通り、「人の働く姿が、観光対象になるようになったということは、その職業の衰亡を物語る以外に何ものもない」⁹⁰⁾。そこまで、海女という漁業就業者は、昭和期を通して追い込まれてしまった。そして、現在、〈海女〉は、創造／想像された〈伝統〉と〈物語〉、そして〈観光〉という名の商品として、資本主義的な流れに封じ込まれながら、再びユネスコ無形文化遺産化の流れを汲んで、国家主義的な表象をも付与されつつあるのである。

注

- 1) 本稿で取り扱う〈海女映画〉とは、海女を主題・主人公とした劇場一般公開の邦画作品に限定された作品群を指す。そのため、記録映像や映画の作中の一部に海女を登場させた作品群、例えば、『タンポポ』（東宝、1985年）など、あるいは『007は二度死ぬ（You Only Live Twice）』（1967年）などの海外作品については、本稿の分析の対象たる〈海女映画〉から除くこととする。
- 2) 以下を参照のこと。小暮修三「文化映画における海女の〈健康美〉と〈野性味〉—『和具の海女』に映る民族／俗学的眼差し」『映画研究』10号、2015年、28-43頁。
- 3) 以下を参照のこと。小暮修三「日活ロマンポルノに映る〈海女〉—郷愁を伴った野性のエロティシズム」『映画研究』11号、2016年、40-56頁。
- 4) 「ポルノグラフィ」という言葉の定義は、その是非論を含めて未だ論争的状況にある。本稿では、言葉の「意味」ではなく、その「機能」に着目して、「ポルノグラフィ」を「受け手に性的興奮を喚起する」（赤川学『性への自由／性からの自由—ポルノグラフィの歴史社会学』青弓社、1996年、14頁）媒体として位置付けることとする。
- 5) 例えば、2008年、千葉県外房の御宿町観光協会が、夏の観光キャンペーン用ポスターに上半身裸の〈海女〉の写真を採用した。この写真は、岩瀬禎之の写真集『海女の群像』（自費出版、1983年）の作品の一葉で、昭和38（1963）年に撮影されたものである。しかしながら、本稿で後述するように、この写真はアマチュア・カメラマン向けの撮影会などで撮られた写真群の一葉であり、漁業従事者としての海女の労働を切り取った作品とは言い難い。
- 6) ポルノグラフィとしての〈海女〉ブームに関しては、劇場公開された『猛毒Y談 海女テラス大神』（アルバトロス、2011年）の他にも、海女をタイトルに冠したアダルトDVDが2007年から2017年の11年間に、少なくとも14本も製作されており、日活ロマンポルノの製作本数（11年間に9本）を超えた。また、日活ロマンポルノの「海女シリーズ」もDVD/Blu-ray化・再DVD化され、2017年時点では8本が視聴可能となっている。
- 7) 海女の表象に関する研究としては、例えば、20世紀の海外メディア（特に『ナショナル・ジオグラフィック』）に現れた〈海女〉の表象に関するポスト・コロニアル分析（小暮修三「海女の表象—『ナショナル・ジオグラフィック』に見るオリエンタリズムと観光海女の相互関係」『日本研究』第39集、2009年、119-139頁）や、海女を被写体とした写真に関する歴史分析（菊池暁「誰がために海女は濡れる—日本海女写真史略」川村邦光編『セクシュアリティの表象と身体』臨川書店、2009年、114-141頁、及び、小暮修三「甦る戦前の〈海女〉—絵葉書に写る〈眼差し〉の社会的変遷」『東京海洋大学研究報告』第10号、2014年、8-21頁）、あるいは、海女とエロティシズムに関して、海女の裸体を描いた春画の絵画分析（鈴木堅弘「海女にからみつく蛸の系譜と寓意—北斎画『蛸と海女』からみる春画表現の『世界』と『趣向』」『日本研究』第38集、2008年、13-51頁）などが挙げられる。
- 8) キネマ旬報社編「日本映画紹介 裸女海底に死す」『キネマ旬報』（11月上旬号）、1951年、71頁。
- 9) 今村秀夫「“裸女海底に死す”の水中撮影」『映画技術』（11月号）、1951年、16頁。
- 10) 中川洋吉『カンヌ映画祭』講談社、1994年、133頁。また、今村と映画製作会社を共に設立した関孝二は、後に少し触れるが、昭和40年代以降にピンク映画に転向しており、〈海女〉を描いた『性艶みだら海女』（関東ムービー、1974年）の監督も務めている（キネマ旬報社編『日本映画監督全集』キネマ旬報社、1976年、227-228頁）。
- 11) 竹内博編『本多猪四郎全仕事』朝日ソノラマ、2000年、89頁。
- 12) 山田克郎「作品私感」『海の廃園』寶文館、1950年、209頁。
- 13) 道江達夫「黒潮洗う南の国に女権王国の花が咲く—東宝「青い真珠」のロケ随行」『近代映画』（9月号）、1951年、45-46頁。また、作品中で重要な要素となる燈台の場面では、画面合成技術なども使われ、映画界の注目を浴びたという（向山宏・進八郎「青い真珠の燈台の合成について」『映画技術』15号、1951年、26頁）。
- 14) 井伏鱒二「四月二十三日記（直木賞選後評）」『文藝讀物』（6月号）、1950年、36頁。
- 15) 久米正雄「苦節十年の技倆（直木賞選後評）」『文藝讀物』（6月号）、1950年、38頁。
- 16) 竹内博編『本多猪四郎全仕事』朝日ソノラマ、2000年、81頁。なお、本図以降、特に注記のない資料に関しては、小暮修三編『海女パンフレット集』及び東京海洋大学図書館所蔵ポスターより。
- 17) 三島由紀夫『潮騒』新潮社、1954年。
- 18) 谷口千吉・中村真一郎「シナリオ 潮騒」『映画評論』（10月号）、1954年、141頁。
- 19) 東宝『潮騒』（パンフレット）、1954年、5-6頁。
- 20) 井沢淳「新映画 健康な谷口演出—『潮騒』（東宝作品）」『朝日新聞』1954年10月18日、夕刊2面。
- 21) 朝日新聞社会部編『日本シネマ紀行』社会思想社、1993年、17頁。
- 22) 井沢淳、同掲、夕刊2面。
- 23) 日本経済新聞社「試写室 愛すべき純潔感—『潮騒』（東宝）」『日本経済新聞』1954年10月20日、朝刊10面。
- 24) 讀賣新聞社「演芸 清らかな青春映画—好調の谷口演出『潮騒』—東宝」『讀賣新聞』1954年10月22日、夕刊2面。
- 25) 時事通信社編『映画年鑑』時事通信社、1956年、46頁。
- 26) 大木喬「“潮騒”の世界—健康的な、あまりにも健康

- 的な『水産界』(11-12月号)、1954年、27頁。
- 27) 武田泰淳「小説案内(上) 青春のモラルー三島由紀夫の『鍵のかかる部屋』」『毎日新聞』1954年6月25日、朝刊6面。
 - 28) 三島由紀夫『『潮騒』のこと』『婦人公論』(9月号)、1956年、128頁。
 - 29) 三島由紀夫「あとがき(『潮騒』用)」『決定版 三島由紀夫全集 28』新潮社、2003年、274頁。
 - 30) 三島由紀夫「自己改造の試み」『文学界』(8月号)、1956年、41頁。
 - 31) 田中美代子「解題・校訂」三島由紀夫『決定版 三島由紀夫全集 4』新潮社、2001年、660-661頁。
 - 32) 三島由紀夫「神島の思ひ出」『決定版 三島由紀夫全集 28』新潮社、2003年、455頁。
 - 33) 三島由紀夫『小説家の休暇』講談社、1955年、131頁。
 - 34) 同上、641頁。
 - 35) 同上、641頁。
 - 36) フォスコ・マライーニ『海女の島—舢倉島』未来社、1964年、9頁。
 - 37) 同上、46頁。
 - 38) 同上、11頁。
 - 39) 近藤啓太郎「海人舟」『文学界』(2月号)、1956年、47-65頁。
 - 40) 丹波文雄「健康な後味(芥川賞選評)」『文藝春秋』(9月号)、1956年、311頁。
 - 41) 佐藤春夫「『海人舟』あるのみ(芥川賞選評)」『文藝春秋』(9月号)、1956年、314頁。
 - 42) 井上靖「作り物の『海人舟』(芥川賞選評)」『文藝春秋』(9月号)、1956年、315頁。
 - 43) 東京中日新聞社「健康なエロがねらい—海中撮影にも意欲燃やす」『東京中日新聞』1957年5月17日、8面。
 - 44) 朝日新聞社編『グラフ日本映画史(戦後篇) ああ銀幕の美女』朝日新聞社、1976年、101頁。
 - 45) キネマ旬報社編『日本映画人名事典 女優篇(上巻)』キネマ旬報社、1995年、180頁。
 - 46) デイリースポーツ社「“望遠”には勝てませぬ—ハダカにたじろぐ“ハダカの町”」『デイリースポーツ』1957年5月24日、8面。
 - 47) 東京中日新聞社「夏こそわが季節—鉄火のグラマー 泉京子」『東京中日新聞』1959年5月30日、6面。実際、泉京子は、香港でも人気があったらしく、『続々禁男の砂 赤いパンツ』の公開時には、香港での挨拶や記者会見も行われていたようである。なお、この「禁男の砂」シリーズは、海外における日本人の海女イメージに少なからず影響を及ぼしているものと思われるが、この点に関しては別稿に譲りたい。
 - 48) キネマ旬報社編『日本映画人名事典 女優篇(上巻)』キネマ旬報社、1995年、180頁。
 - 49) 読切倶楽部「芸能サロン グラマー女優の稼ぎぶり」『読切倶楽部』(9月特大号)、1957年、247頁。
 - 50) 南部僑一郎「グラマー女優の正体—何が彼女を裸にさせたか」『小説倶楽部』(9月特大号)、1957年、230頁。
 - 51) 東京中日新聞社「狂った映画界—競って肉体描写 映倫は神経とがらす」『東京中日新聞』1957年6月16日、8面。
 - 52) 村上忠久「日本映画批評 禁男の砂 真夏の情事」(9月下旬号)、1960年、83頁。
 - 53) オール讀物「御存じですか 海女」『オール讀物』(12月号)、1957年、195頁。
 - 54) 玉川一郎「海女の御宿—アマチュア・カメラマンのメッカに豊満な女体を追う」『漫画讀本』(9月号)、1958年、196頁。
 - 55) 安藤操「『御宿町』歴史・民俗探訪記」『海女の群像 岩瀬禎之写真集』透土社、2002年、151頁。
 - 56) 玉川一郎、同掲、198頁。
 - 57) 東京写真研究会『東研会報—合同撮影会特輯号』41号、1956年。
 - 58) 岩瀬禎之『岩瀬禎之写真集[新装改訂版] 海女の群像—千葉・御宿[1931-1964]』彩流社、2012年、132頁。
 - 59) 額田年『海女—その生活とからだ』鐘浦書房、1961年、58頁。
 - 60) 中村由信『海女—中村由信写真集』マリン企画、1978年、73頁。
 - 61) 岡部寛之『感触』小壺天書房、1958年、72頁。
 - 62) 千葉県教育委員会「房総の漁撈習俗調査報告 房総の海女・海士」千葉県教育委員会、東京都品川区教育委員会、東京都漁撈習俗調査団編『日本の漁村・漁撈習俗調査報告書集成 第三巻 関東地方の漁村・漁撈習俗(1)』東洋書林、2003年、30頁。
 - 63) 宮本常一「海人ものがたり」中村由信『海女—中村由信写真集』マリン企画、1978年、154頁。
 - 64) 北国新聞社編集局編『能登—舢倉の海びと』北国新聞社、1986年、154頁。
 - 65) 中村由信、同掲、27頁。
 - 66) スポーツニッポン新聞社「泉京子、赤いパンツで“三度目の海女”」『スポーツニッポン』1959年5月8日、8面。
 - 67) 報知新聞社「映倫『赤いパンツ』をOK」『報知新聞』1959年5月4日、9面。
 - 68) 公益財団法人松竹大谷図書館所蔵の資料より。なお、文案中の[]内は、プレス(753号)の宣伝文案から補足したものである。
 - 69) 例えば、第一作目としては、「男の欲情を挑発する乳房のしずく」や「女体のもつれ、乳房と乳房の激突」という宣伝文案、第二作目では、「揺れる乳房!」「妖しくうづく乳房!」「抱擁に乳房が悶える!」などという煽情的な表現が当然のごとく使われている。
 - 70) 田中純一郎『日本映画発達史IV—史上最高の映画時代』中央公論社、1980年、211頁。
 - 71) 内山一樹「日本映画の怪奇と幻想」『怪奇と幻想への回路—怪談からJホラーへ』森話社、2008年、17頁。なお、『明治天皇と日露大戦争』は、昭和32(1957)年度の邦画の興業収入で第一位に輝いている(キネマ旬報社編『キネマ旬報ベスト・テン80回全史』キネマ旬報社、2007年、96頁)。
 - 72) 本地陽彦「戦後[成人映画] 関連年表」『日本映画ボスター集 成人映画篇—本地陽彦コレクション』ワイズ出版、2001年、128頁。
 - 73) 並木五郎「日本映画批評 海女の戦慄」『キネマ旬報』(9月上旬特別号)、1957年、90頁。
 - 74) 瓜生忠夫「日本映画批評 海女の化物屋敷」『キネマ旬報』(8月下旬号)、1959年、84頁。
 - 75) キネマ旬報社編『日本映画人名事典 監督篇』キネマ旬報社、1997年、330頁。
 - 76) 和泉繁「潮騒—志摩半島ロケから」『週刊平凡』4月23日号、1964年、16頁。
 - 77) 佐藤忠男『増補版 日本映画史3』岩波書店、2006年、40頁。
 - 78) 三島由紀夫「美しい女性はどこにゐる—吉永小百合と『潮騒』『若い女性』(6月号)、1964年、126頁。
 - 79) 同上、126頁。
 - 80) 三島由紀夫『私の遍歴時代』講談社、1964年、63

- 頁。
- 81) 三島由紀夫「カラー文学散歩『潮騒』執筆のころ」『潮』(7月号)、1965年、166頁。
- 82) 佐藤忠男、同掲、74頁。
- 83) 同上、74頁。
- 84) 同上、74-75頁。
- 85) 日本映画製作者連盟「日本映画産業統計」(<http://www.eiren.org/toukei/data.html>)より(2017年8月31日取得)。
- 86) 佐藤忠男、同掲、75頁。
- 87) 現代映画研究会編『一九六六年版エロチズム映画全集』新風社、1966年。
- 88) 佐藤忠男、同掲、160頁。
- 89) フォスコ・マライーニ、同掲、11頁。
- 90) 宮本常一、同掲、155頁。

戦後昭和期（昭和 20 年代～40 年代）の銀幕に映る〈海女〉： 古典主義から「エログロ」、そして「ピンク」まで

小暮 修三

(東京海洋大学学術研究院海洋政策文化学部門)

要旨： 本稿は、昭和 30 年代前後を中心とした戦後昭和期の銀幕に映る〈海女〉の姿、並びに、その置かれた社会状況の分析を通して、戦前期の「文化映画」から昭和 50 年代の「日活ロマンポルノ」に至る過程で創造／想像された海女とポルノグラフィという恣意的な結びつきを追ってゆく。

先ずは、昭和 20 年代の浪漫主義的あるいは古典主義的な〈海女〉の表象の分析を通して、戦前期からの継続性、並びに、そこから階級性の取り除かれた民族／俗学的な健康美・野生美の前景化について、特に、映画『潮騒』及びその原作を巡る言説を中心に考察してゆく。

続いて、〈海女〉が最も銀幕に現れた昭和 30 年代、その健康美・野生美からエロティシズムと暴力性が恣意的に抽出され、殊更に強調されてゆく過程について、松竹「禁男の砂」シリーズ及び新東宝「海女」シリーズという一連の〈海女映画〉を中心に見てゆく。

そして最後に、昭和 40 年代、その後の「日活ロマンポルノ」につながるピンク映画の更なるエロティシズムの前景化、並びに、創られた懐古趣味的な〈海女〉の姿を見ることで、本稿を締めることとする。

キーワード： 海女、日本映画、民族／俗学、ポルノグラフィ、性差別、表象