

現代社会の表象におけるジェンダー美術史的方法論の導入 —— 近現代日本の〈海女〉の表象を例に

吉良智子
(日本女子大学)

ジェンダーの視点に基づく美術史研究の範囲は、いわゆる美術作品だけではなく日常的なイメージまで広く及ぶ。そこでケーススタディとして近年注目を集めたいわゆる〈炎上〉した現代における表象をジェンダー美術史の方法論を応用し論じる。

本論文では前近代の美術作品、近代の絵画や写真および映画における海女のイメージに関するジェンダーの視点に立った先行研究を参照し、現代における海女の表象をその延長線上に捉えて分析した。

前近代から近代にかけて当初海女は儒教的道徳に基づく模範的な女性像だったが、やがて性的ファンタジーやエロスとエキゾティシズムを兼ね備えた他者として表現されるようになった。現代における海女のイメージは、歴史的な海女のイメージを踏襲しつつ、新たに生成された海女のイメージを取り込み、現実の海女ではなく社会が欲望する海女のイメージの断片を統合した想像／創造上の海女であることを検証した。

キーワード

ジェンダー美術史、表象、海女、性的ファンタジー、エキゾティシズム

I. はじめに

1. 〈碧志摩メグ〉をめぐる〈炎上〉

近年いわゆる〈炎上〉、つまり企業や自治体、省庁などから発信される宣伝広告について SNS などのネット空間やメディアの中で批判が集まるという社会現象が続いている。治部れんげは、メディアで表現さ

れた女性像や男性像がネット上で拡散し、不特定多数の人々の目に触れることで強く批判され、それを発信した企業や団体のブランドイメージが傷つくことを「ジェンダー炎上」と定義している¹。なかでも〈萌えキャラ〉と呼ばれる美少女キャラクター

1 治部れんげ, 2018, 『炎上しない企業情報発信 ジェンダーはビジネスの新教養である』日本経済新聞出版: p.3.

の表象については、賛否をめぐって激しく〈炎上〉する傾向にある。2014年、三重県志摩市が市の公認キャラクターに認定した〈碧志摩メグ〉は、17歳の女子高生で、祖母が海女であり、自身も海女の訓練をしているというプロフィールが設定されていた。しかし、2015年8月、現役の海女を含む市民グループや、第四波フェミニストアートグループ「明日少女隊」などによる、公認キャラクター撤回を求めた署名活動が起こった(図1)。当初撤回には難色を示していた市は、2015年11月、同キャラクターを企画した団体からの公認撤回の申し入れを受ける形で公認撤回となった²。「胸や太ももを強調しすぎ」「海で生きてきた海女の伝統と文化をバカにしている」等の意見に対してキャラクターを擁護する動きも大きくなった³。一方で、「架空の存在なので、そんなに目くじらを立てることもない」という意見も一定数見られるなど混迷を極めた⁴。瀬地山角はこの事例について一般に受容されると考えられたものが、性的メッセージが強く男性の願望の表出となっていたため炎上したパターンであると分析している⁵。

現代社会においてある表象をめぐって意



図1 (第四波フェミニストアートグループ「明日少女隊」による署名サイト) change.orgHP (<https://ashitashoujo.com/post/127922498662/megu>) より引用

見の相違や苛烈な対立が呼び起こされるのはなぜだろうか。そしてその表象は社会のなかでどのような意味や作用を持ちうるのだろうか。堀あきこは、メディアの女性表現について、固定的な性役割、性別役割分担、性的対象としての女性描写が炎上のポイントであることを指摘し、特に萌え絵はそれを構成する特殊なコードとコンテキストがあり、それを共有しない公的空間での表現には注意が必要であるとしている⁶。また小宮友根は女性表象について、そこで何が描かれているのかということだけが問題なのではなく、その表象が歴史的・社会的に形成されてきた女性の位相と密接に連関しているからこそフェミニズムの問題とし

2 当該キャラクターをめぐる一連の流れについては、明日少女隊による以下のサイト <https://ashitashoujo.com/tagged/%E7%A2%A7%E5%BF%97%E6%91%A9%E3%83%A1%E3%82%B0>などを参照のこと(2022年2月14日取得)。

3 木村正人, 2015, 『『ロリコン、性差別』『海の文化バカにするな』サミット開催地・志摩で海女の萌えキャラ大炎上』YAHOO! JAPAN ニュース, (2022年2月14日取得, <https://news.yahoo.co.jp/byline/kimuramasato/20150826-00048855>).

4 中村和男「海女萌えキャラに波紋」『読売新聞』三重版(2015.8.6.)

5 瀬地山角, 2020, 『炎上CMでよみとくジェンダー論』光文社: pp.32-33.

6 堀あきこ, 2019, 「メディアの女性表現とネット炎上——討論の場としてのSNSに着目して」『ジェンダーと法 性売買／メディアとジェンダー』(ジェンダー法学会編) no.16: pp.83-96.

て語られることを論じている⁷。

そうした先行研究を受けつつさらなる議論の糸口として、本論文では現代社会の表象に対し美術史の方法論やディシプリンを導入し検討を試みたい。具体的には、美術史とメディア・リテラシーにおけるジェンダーの視点の重要性に注意を払いながら、ケーススタディとして〈海女〉のイメージに関する先行研究——時代としては近世、近代、戦後——に依拠しながら、現代において生成された〈海女〉の表象へと架橋しジェンダー分析を行う。

2. ジェンダーの視点に立つ美術史研究の方法論およびディシプリンを現代の表象読解に生かすと何が見えてくるか？

イギリスにおいて美術史を学ぶ学生が読む基礎的テキストにおいて、表象を使用した情報の伝達とは、どれも歴史の延長線上に存在し、かつ現代の私たちをとりまく環境はもちろんのこと過去の出来事とも相互に影響し合っているため、美術史が扱う範囲は、商業広告からいわゆる巨匠が描いた傑作まで広い範囲に及ぶこと、美術史とは何かを見るという経験がどのように私たち

の社会に作用しているのかを見抜く試みであると定義されている⁸。つまり現代の表象は過去の表象と地続きであるため、美術史は美術作品から商業広告まで、幅広く視覚体験が社会にもたらす作用を考察する学問だということである。ここで重要な点は、その表象の作用を見抜かなければ、つまり私たちが視覚体験に自覚的でいなければ、その表現物の発するメッセージに無意識のうちに支配されるということである。

人工知能学会は、学会誌『人工知能』(2014年1月)の表紙絵に箒で清掃をする女性型アンドロイドのイラストが採用し「性別役割分業の固定化・再生産」であるとして物議を呼んだ⁹。池田忍と山崎明子は、ジェンダー美術史・視覚表象研究の視点から、イラスト全体がノスタルジックな様式を採用している点に触れ、心地良い空間表象が性別役割分業という〈異物〉を見る者に飲み込ませる装置となっていると論じ、いわゆる〈萌えキャラクター〉の美少女表象はサブカルチャーのみならずハイアートまで広く社会のなかで共有され、〈作品〉という枠組や制度を通すことで、性差別的なモチーフをも見る者に受容させてしまうと指摘する¹⁰。

7 小宮友根, 2019, 「表象はなぜフェミニズムの問題になるのか」WEB世界, (2022年7月25日取得, <https://websekai.iwanami.co.jp/posts/2828>).

8 Pointon, Marcia, 1994, *History of Art: A Student's Handbook*, Routledge. (木下哲夫訳, 1995, 『はじめての美術史 ロンドン発, 学生着』スカイドア, p.8.)

9 瀬地山角, 2014, 「『女は家事、男は仕事』は、誰に対する差別? 女を閉じこめ男を酷使する、古い価値観」, 東洋経済オンライン, (2022年2月8日取得, <https://toyokeizai.net/articles/-/28139>), 開田奈穂美, 2013, 「人工知能学会関係者の皆様へ」, researchmap, (2022年2月8日取得, https://researchmap.jp/blogs/blog_entries/view/83010/e25700f1061cf6d1d7b739dc6979ccf3?frame_id=506246).

10 池田忍・山崎明子, 2014, 「『人工知能』誌の表紙デザイン意見・議論に接して—視覚表象研究の視点から—」『人工知能』(人工知能学会) 29巻2号: pp.167-171.

残念ながら現代日本社会は視覚イメージを讀解する教育が総合的に行われていないため、表現物が発するメッセージに無自覚な社会である¹¹。〈碧志摩メグ〉の表象についてさほど問題を感じない者が一定程度存在する理由は、上記のような社会的・教育的構造にもあるだろう。

さらに表象に対する包括的な観点として、「視覚表象とは、表象された側ではなく、それをそのように表象した側の記録である」¹²という指摘は大変重要である。表象は単なる「現実世界の反映」ではなく、それを生み出した側の「欲望の表出」であり、さらには現実世界に積極的に働きかける力を有している。だが、現代において実社会と表象をめぐる権力関係が了解されているとはいいがたい現状がある。炎上し問題化された表象に対して「たかがイラスト（だから問題はない）」という意見が頻出する理由にはそうした背景がある。

そもそもハイアートから商業広告までを

含むあらゆる表現において女性身体が採用される傾向にある点も見逃すことはできない。ローラ・マルヴィ (Laura Mulvey) は、〈メール・ゲイズ〉 (male gaze) という用語を用いて、映画のなかの女性像が男性観賞者や男性監督の視線に対する奉仕者として表現されると論じている¹³。「見る」男性／「見られる」女性という非対称な視線は、不均衡な権力関係を醸成している。

天野知香は、19世紀半ば以降の西洋美術において表現する対象をまなざし、美を創造する主体としてのアーティストは男性性と重ね合わされ、美の素材としてまなざされる客体としてのモデルは多くの場合女性身体と重ね合わされること、〈まなざし〉は対象を支配する権力であり、女性の役割は男性の文化創造の素材となって、彼らに靈感をもたらすミューズとなることであると論じている¹⁴。

女性は創造する主体ではなく男性に靈感をもたらす客体であるというこの不均衡

11 『小学校学習指導要領解説 図画工作編』(平成29年6月)には、図画工作科の改訂の趣旨及び要点として「表現及び鑑賞の活動を通して、生活や社会の中の形や色などと豊かに関わる資質・能力を育成することを一層重視し、目標及び内容を改善・充実する。」「造形的な見方・考え方を働かせ、表現及び鑑賞に関する資質・能力を相互に関連させながら育成できるよう、目標及び内容を改善・充実する。」とあり新たに鑑賞教育に比重を置いているが、表現を言語化して話し合うことは容易ではなく大きな課題となっている(佐藤有紀, 2018, 「造形表現における鑑賞教育について～兵庫県立美術館の『鑑賞教育プログラム』の実践より」『夙川学院短期大学教育実践研究紀要』(夙川学院短期大学) 第12号: pp. 38-49)。

12 千野香織, 2000, 「絵巻と性差」『別冊歴史読本』(新人物往来社) 46: pp.94-97. 千野香織著作集編集委員会・池田忍・亀井若菜・馬淵明子編, 2010, 『千野香織著作集』(ブリュッケ)に採録。ある表象についてそのコンテクストを讀解するスタイルは、1980年代の英米圏におけるニュー・アート・ヒストリーと呼ばれる美術史学の新しい潮流において重視されている。

13 Mulvey, Laura, 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, Autumn Vol. 16 Issue 3: pp.6-18. (齊藤綾子訳, 1998, 「視覚的快楽と物語映画」岩本憲児・武田潔・齊藤綾子編『「新」映画理論集成①歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社, pp. 126-141.)

14 天野知香, 2013, 「西洋美術とジェンダー：つくられた身体」『よくわかるジェンダー・スタディーズ』ミネルヴァ書房: pp.62-63.

は、西洋近代のみならず近代化が西洋化とほぼ同じ意味を持った近代日本でも同様である。表現する主体は男性アーティスト、客体化されるモデルは女性という構造は、今日においても強固である。そうした社会構造はアートのみならず現代社会において広く共有されている。たとえばポスターやCM、広告などで、伝達すべき内容とは無関係に若い女性の身体を使用した表現物を多く見かけるのはその証左であろう。

さらに不均衡な構造は作品に対する評価機軸にも影響している。19世紀半ば以降、女性裸体は、男性性に重ね合わされた創造性を男性アーティストが様式革新を通して証する場となり、異性愛男性の欲望や嫌悪自体が美術の主題となったこと、様式革新を独創性の核とみなすモダニズムは、芸術から社会や政治の問題を切り離し、芸術生産や受容におけるジェンダー構造を覆い隠しただけでなく、結果的にむしろそれを補強した¹⁵。

より踏み込むなら、シス・ジェンダーの異性愛男性主体のモダニズムが、作品評価の主軸になることで、彼らにとって脅威となる作品や研究に強い嫌悪感が向けられると言える¹⁶。現代社会においてジェンダーやフェミニズムと関連する炎上に対する

バックラッシュが引き起こされるのは、このような構造と無縁ではないだろう。

現代において生成される表象は、過去の歴史および社会構造と地続きであり、美術史的方法論やディシプリンを援用することで、その表象がなぜ生み出され、どのような意味を持ち、いかに社会に作用するのかを把握できるのである。

II. ケーススタディとして——ジェンダーの視点からみる〈海女〉のイメージの生成と変容

そこで、美術史的方法論やディシプリンを援用して検討するケーススタディとして、ジェンダーの視点から海女のイメージ生成とその変容について取り上げる。

海女は伝統的な女性の労働者として前近代よりさまざまな美術作品に表現されてきた。海女のイメージに限らずある特定のモチーフの歴史をテーマにした従来の研究では、造形上の類似性や系譜に焦点をあてる様式論などが用いられてきた。

しかし、ジェンダーの視点を導入した研究においては、海女というモチーフが連続と描かれてきたということは、それだけ歴史的に海女のイメージが社会から欲望されてきたという点に着目する。そこで、誰

15 天野前掲論文に同じ。

16 1997年から1998年にかけて美術史と美術評論において今日「ジェンダー論争」と呼ばれるバックラッシュがあった。女性学芸員や女性研究者によるジェンダー視点からの展覧会や研究に対する男性美術評論家や男性美術史研究者からの批判に前者が応答する形で展開された(千野香織, 1999, 「美術館・美術史学の領域にみるジェンダー論争 1997-98」, 熊倉敬聡・千野香織編著『女?日本?美?——新たなジェンダー批評に向けて』慶応義塾大学出版会、北原恵, 2000, 「日本の美術界における『たかが性別』をめぐる論争 1997-98」, 『攪乱分子@境界 アート・アクティヴィズムII』インパクト出版会)。ジェンダー論争に関する一次史料の一部は、イメージ&ジェンダー研究会ホームページ (<https://imgandgen.org/gender-controversy-material/>) に所収されている。

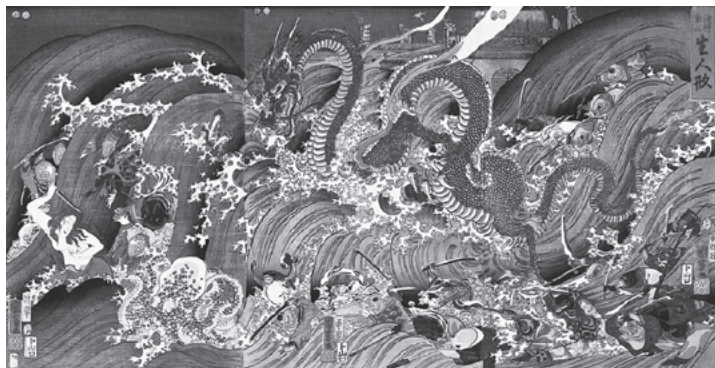


図2 歌川国芳《龍宮玉取姫之図》鳥羽市立海の博物館『浮世絵から見る海女』2020年改訂より引用



図3 鳥居清広《鮑取り》鳥羽市立海の博物館『浮世絵から見る海女』2020年改訂より引用

の、いかなる欲望が、どのように表現され、それはこの社会にどのように作用しているのか明らかにしたい。

具体的には、美術史、民俗学、表象文化論などで展開されてきたジェンダーの視点を用いた海女のイメージに関する先行研究に依拠しつつ整理し、現代社会における海女の表象である〈碧志摩メグ〉について歴史的な視野から論考する。

1. 海女像の歴史の変遷

まず海女をテーマにしたさまざまな表現の歴史について整理して概観する。浮世絵草創期の17世紀後半から18世紀半ばにかけて、芸能演目としての〈玉取姫伝説〉が海女の浮世絵の基本的なモチーフになった¹⁷。玉取姫伝説とは、ストーリーとしては藤原鎌足を主人公としたいわゆる〈海女の珠取り伝説〉に基づく。鎌足の次女紅白女

は唐の太宗に興入れし、紅白女は父のために無価宝珠という宝物を送るが、海にすむ龍の一族に奪われてしまう。そこで鎌足は一人の海女と契りを結び、誕生した男児を自身の後継者とするを見返りに、海女が無価宝珠を海の底に住む龍の一族のところまで取り戻しに行かせる。海女は無価宝珠を取り返したが、陸に戻るときに再び龍の一族に襲われる。しかし海女は自らの胸を裂いて無価宝珠を隠し、命と引き換えに宝珠を守り切る。浮世絵師歌川国芳による《龍宮玉取姫之図》(図2)ではクライマックスである龍神とその追っ手らと勇敢に戦う海女の姿が画面左下に描写されている。

しかし、18世紀中期から「あぶな絵」(図3)と呼ばれる、エロティックな女性像の題材として腰巻の裾を大きくまくり上げた海女像が多く描かれるようになる¹⁸。その後さらに性的な表現が強まり、春画にお

17 鳥羽市立海の博物館，2016年初版，2020年改訂，『浮世絵から見る海女』：p.24.

18 鳥羽市立海の博物館前掲書に同じ。



図4 (二代)歌川広重、(二代)歌川国貞《東海道名所之内江之島》鳥羽市立海の博物館『浮世絵から見る海女』2020年改訂より引用

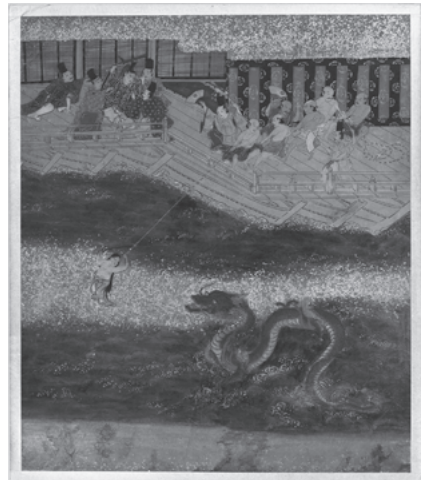


図5 《大職冠絵》(ケルン本) 17世紀後半 ケルン東洋美術館 HP (https://mok.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05082490/rba_d012780_10) より引用

いても描かれるようになった。以降性的側面を強調した海女像は連綿と制作されるものの、19世紀に入ると勇ましく潜水する姿や、子どもを伴う姿など多様なイメージも登場する¹⁹ (図4)。

つまり、海女という主題は近世の視覚文化において主要な題材となり、時代ごとに描かれ方や受容の形態が大きく変遷してきたことが分かる。

2. ジェンダーの視点に基づく美術史研究における先行研究

美術史における海女像の研究は、主に春画を中心にその機能を論じる論考²⁰がある一方、海女像をジェンダーの視点から分析した研究も1990年代後半くらいから進め

られてきた。

メラニー・トレード (Melanie Trede) は、江戸時代初期つまり17世紀後半の制作とされているケルン東洋美術館所蔵の物語絵画『大職冠絵』(図5)(以下、ケルン本とする。)について、受容美学を応用し作品の注文主や鑑賞者の期待がどこにあり、ジェンダーがどのようにかかわっているのかという視点から分析している²¹。一般に『大職冠絵』は先述した玉取姫伝説に由来する。直接的には鎌倉時代末に制作された「讃州志度道場縁起」などに基づいた物語とされ、1500年頃に芸能の幸若舞曲の演目『大職冠』として改作されて以降、大衆に広く愛好されてきた。

物語を絵画化する際に、作品の受容者の

19 鳥羽市立海の博物館前掲書に同じ。

20 鈴木堅弘, 2008, 「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』(国際日本文化研究センター) 第38巻: pp.13-51.

21 トレード、メラニー, 1996, 「ケルン東洋美術館所蔵『大職冠絵』の受容美学的考察」『美術史』141冊: pp.45-63.

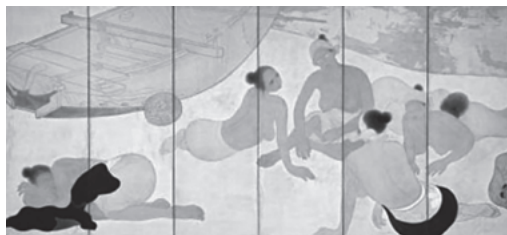


図7 土田麦僊《海女》左隻 1913年 京都国立近代美術館蔵 文化遺産オンライン (<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/119059>) より引用



図6 土田麦僊《海女》右隻 1913年 京都国立近代美術館蔵 文化遺産オンライン (<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/119059>) より引用

立場から必要な場面が取捨選択されるという受容美学の方法論を前提に、ケルン本においては海女の死を悲しむ場面が描かれていないこと、海女をはじめとした女性たちの英雄的な活躍を描いていることから、結婚する前の女性への教訓として制作された可能性が指摘されている²²。特に海女に関しては、夫の願いと息子の立身出世を叶えるために命を賭す女性像を海女に演じさせ、鑑賞者を納得させるように絵画化したのがケルン本だと考察されている²³。つまり、夫や息子に尽くす女性という儒教や仏教社会における女性へのジェンダー規範を無意識のうちに未婚女性に内面化させる機能が備わっている。

池田忍は、近代の男性日本画家土田麦僊による《海女》(図6)(図7)について、麦僊が島や漁村に取材し、それらの土地の女に興味を持ったのは、当時の都市部の中産階級男性にとっても共通の関心事だったことを指摘している²⁴。同時代に刊行された『風俗画報』などのグラフ雑誌には、地元

の女性像などその土地を表わす視覚イメージがふんだんに掲載され、共通のまなざしを見ることができると分析している²⁵。

また、都市部にすむ男性たちのまなざしにこたえる主題として海女は、地域性とともにあらわにした女性の身体を描く口実が成立する、日本画の重要なテーマのひとつだった²⁶。麦僊に先立って描かれた千種掃雲によ



図8 千種掃雲《海女》1908年 京都国立近代美術館蔵 文化遺産オンライン (<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/41097>) より引用

22 トレーデ前掲論文に同じ。

23 トレーデ前掲論文に同じ。

24 池田忍、1998、『日本絵画の女性像 ジェンダー美術史の視点から』筑摩書房：pp.167-186。

25 池田註24前掲書に同じ。

26 池田註24前掲書に同じ。

る《海女》(図8)は年齢や表情に個別性が盛り込まれているのに対し、麦僊の《海女》は個別性に乏しく、表現上の実験としての意味合いが強いこと、海女という主題は近代だけではなく、江戸時代の浮世絵師も描いた一大テーマであり、浮世絵師たちにとっても海女のあらわな身体および濡れた髪や衣はそれぞれの表現の魅力を発揮するのにふさわしい材料であったこと、また労働する女性は、その労働に集中しているゆえに、あらわにした身体を隠す意思がないという前提にたつため、江戸時代の絵師たちにとってはエロティックな身体を自在に表現でき、それを見る者もためらいなく楽しみにふけることができることを考察している²⁷。

さらに、近代と江戸の海女に対する画家のまなざしの違いは、前者が近代化された都市から向けたまなざしのなかに地方の風俗を見るという視点であるのに対し、江戸の女性像は性的なファンタジーとして創作されていると分析されている²⁸。

3. ジェンダーの視点に基づく民俗学、表象文化論等における主な先行研究

海女のイメージは、近年では民俗学や表象文化論においてジェンダーの視点から論じられている。そこで論じられる媒体は、近現代の絵葉書、写真、映画など多岐にわたり、結果的に近現代のメディアにおいて

もなお海女に社会の関心が注がれていたということになるだろう。

小暮修三は、戦前と戦後の『ナショナルジオグラフィック』に掲載された海女の写真を比較し、オリエンタリズムを前提としつつ、戦前の写真に着衣の海女が多いのに対し、戦後の写真には裸体の海女が多く掲載されている点を指摘し、その移り変わりについて日本の社会環境の変化として、男性アマチュアカメラマンらの求めに応じて被写体となる〈観光海女〉が、性的視線の対象となったことが、オリエンタリズムを維持・補完することにつながったと分析している²⁹。

また小暮は、海女を撮影した戦前期の写真絵葉書では、それらが時代と呼応して変化していくさまを分析している。このような絵葉書は「海女が上半身裸で写されており、女性の裸体の露出に関して規制の厳しかった当時においてすら、海女が職業上は裸であるという必然性を帯びた一種の公認ヌード写真」で、観光宣伝目的のために発行された絵葉書であったことが指摘されている³⁰。

菊地暁は、大正末期から戦後まで日本の写真家による海女を撮影した写真について、初期は写真機材の廉価化にともなって、アマチュアカメラマンらが風俗モチーフを求めて海女の写真撮影を行っていたこと、やがてイタリアのフォスコ・

27 池田註24前掲書に同じ。

28 池田註24前掲書に同じ。

29 小暮修三, 2009, 「〈研究ノート〉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』39: pp.119-139.

30 小暮修三, 2014, 「魅る戦前の〈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』10: pp.6-19.

マライーニ (Fosco Maraini) などプロフォトグラファーらは、観光海女ではない、〈本物〉の海女を求めてロケーションハンティングをし『海女の島』(未来社)を上梓したこと、また民俗学的記録として、芳賀日出男、中村由信らが、裸体ではなくウェットスーツを着用した海女が増えることを憂い、民俗学的な記録として写真集を残していることを論じている。一方で岩瀬禎之ら地元アマチュアらは、海女を地域的な広がりや時間的な深みのなかで捉えなおし、海女と同じ地元であることを生かしながら、海女がたずさわる神事や行事から家庭での生活、高度成長期前後の長い時間軸のなかで、磯着がウェットスーツに変わりゆくさまを記録した。菊地は、〈海女のエロス〉とは、それを鑑賞するオーディエンスを囲む表象の生産・流通・消費構造のなかであり、ポルノ的エロスを否定する言説こそが鑑賞を正当化する隠れ蓑である点に触れ、「合法的周辺ポルノ」という概念を提示し、海女の写真にエロスを見出すことは公式には否定されず、それゆえ出版などを通じて合法的に流通する構造が成立していることを分析している³¹。

海女にエロスを見出す構造は、映画などの大衆芸術にも拡大している。小暮は昭和10年代の文化映画について、たくましく労働し健康美と野生美をそなえたエキゾチックな女性という他者性を刻印された海女の

表象が創出されたこと、戦後は三島由紀夫原作の『潮騒』が1954年に初映画化された後、4回もリメイクをされた、清純派やアイドルを起用したこの一連の映画は、海女の健康美を強調したつくりとなっており、漁村の窮状や沿岸漁業の疲弊などの現実は排除され、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たことを論じている³²。

昭和30年代には、第35回芥川賞を受賞した近藤啓太郎の小説『海人舟』(あまぶね)(1956年)を原作として、1957年に『海人舟より 禁男の砂』が制作された。小暮によれば、この映画でヒロインに起用された19歳の新人女優泉京子の宣材写真は、巨大看板やポスターに加工され、乳房や乳首の透けた濡れた磯シャツを着用した泉のイメージをめぐって、松竹と映倫の間で議論があった。松竹側は「海女の姿を描いたもので泉のスタイルはごく自然なポーズだ」と主張し押し通したという。この松竹の論理について「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煽情的に使われた」³³と論じられている。

小説『海人舟』のヒットと映画化の影響により、ロケ地となった千葉県鴨川市に近い御宿では、アマチュアカメラマン対象の「海女の撮影会」が盛況を博していたが、こ

31 菊地暁, 2009, 「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。

32 小暮修三, 2018, 「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」『東京海洋大学研究報告』14: pp.23-37.

33 小暮註32前掲論文に同じ。

ここで撮影対象となったのは〈モデル海女〉であり、そもそも無許可で海女を撮影するアマチュアカメラマンが絶えないことからモデル代を要求することになったこと、観光客の増加で興味本位に見られることへの抵抗から磯シャツを着るようになったこと、戦後復興を経て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、エキゾティシズムやエロティシズムの対象としての海女は生活環境を失い、裸体から着衣へと移行していったこと、やがて海女はピンク映画や日活ロマンポルノにおいて主要なテーマのひとつとして描かれるようになったことが考察されている³⁴。

Ⅲ. 現代における〈海女〉の表象を〈海女〉像の研究史からどう考えるか

1. 女性像という〈テキスト〉

若桑みどりは、「家父長制社会で生産された女性のイメージは、その社会における女性を『描いた』ものであるというよりは、女性がその社会でどういう意味・役割を帯びているかという、女性をめぐる社会関係を独自のやりかたで表象しているテキストである」³⁵としている。また諸橋泰樹は「メ

ディアに登場する何気ない女性像・男性像も、『構成されたもの』である」³⁶としている。諸橋は、カナダ・オンタリオ州教育省編（FTC 訳）『メディア・リテラシー——マスメディアを読み解く』（リベルタ出版、1992）³⁷におけるメディア・リテラシーの内容を参考に女性像を中心としたジェンダー表現のリテラシーについて次のように定義している。

- ①メディアにおける「女性」はさまざまなメディアの技法によって構成されたものである。
- ②人びとにとってはメディアで構成された女性が「現実」の女性となる。
- ③視聴者・独者らオーディエンスがメディアで語られた女性の意味を受容的／妥協的／批判的に解釈する。
- ④メディアは女性を描くことで販売収入や広告収入を得て商売を行っている。
- ⑤メディアは女性に関するイデオロギー（母性、性的存在、美しさ、しとやかさ、若さなど）を流布している。
- ⑥メディアの女性像が社会的・政治的な意味をもって文化的土壌をつくり、人間関係をつくり、政策につながってゆく。
- ⑦新聞や雑誌、テレ

34 小暮註 32 前掲論文に同じ。映画の中の海女表象については以下の論文も参照のこと（小暮修三、2015、「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』第10号：pp.28-43。小暮修三、2016、「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』第11号：pp.40-56.）。他方、高度な技術を身に付けた海女を「アスリート」的に捉える観点も存在したという指摘もある（塚本明、2012、「都びとのあこがれ——歴史に見る志摩の「観光海女」——」『三重大史学』（三重大学人文学部考古学・日本史・東洋史研究室）第12巻：pp.15-39）。

35 若桑みどり、2000、『象徴としての女性像 ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』筑摩書房：p.8.

36 諸橋泰樹、2009、『メディアリテラシーとジェンダー——構成された情報とつくられる性のイメージ』現代書館：p.18.

37 原著は、Ontario Ministry of Education, 1989, Media Literacy: Resource Guide, Ontario.

ビなどメディアの種類・特性によって女性の描き方には独自性がある。⑧性カテゴリーにとらわれない新しいジェンダー像や多様なジェンダー像を創り出し、抑圧的でない日常のジェンダー関係を創り出すことが求められている³⁸。

作品やメディアなどに表わされた女性像は現実そのものではなく、その社会に内在する欲望によって再構成されたものであり、かつある種の「現実」を作り出し社会に向けて働きかける存在であることを踏まえた上で、先行研究を参照しながら近世から戦後までたどってきた海女像の研究史の上に〈碧志摩メグ〉を捉えるとき、何が見えてくるだろうか。

2. 海女の労働特性に紐づけられた〈まなざし〉の正当化

近世の《大職冠絵》は海女の高度な潜水技術を踏まえた勇猛果敢な行為を描いているが、こうした海女の英雄的行為が許容されるのは、それが夫や息子に尽くす儒教的な女性観に従っているためであるといえる。海女の造形に関して改めて着目するならば、上半身裸で腰巻を着用した海女は、陸上につながっている命綱一本を頼りに、龍と戦っている。上半身裸体ではあるものの、地上で海女に助力する男性たちなども含めた緊張感あふれる物語の一部として描かれている。

他方で海女は次第にエロスの対象としてあぶな絵や春画の主要なモチーフとな

り、もはや「大職冠」のような物語をなぞらなくとも、濡れた髪や衣、裸体もしくは裸体に近い姿で労働するがゆえに、あらわにした身体を隠す意思がないという理由から、海女は絵師にとってエロティックな身体を自由に表現し、それを見る者もまなざすことが正当化されるようになった。

特に、赤い腰巻を大きくはだけさせながら水を絞る海女のポーズは、海女を描く際には多くの絵師たちにより繰り返し踏襲され、海女の労働行為であることを前提にその身体をまなざすことが定着している状態であることが示される。

くわえて、海女が入水する際の衣服の色の多くは白(図9)であり、浮世絵に描かれたような赤い腰巻は、一般に女性が下着として使用していた。こうした図像上の差異から浮世絵師たちは海女の労働実態への関心よりも、エロティックな他者として描いていると言えよう。

池田が指摘するように、近代に入り「見

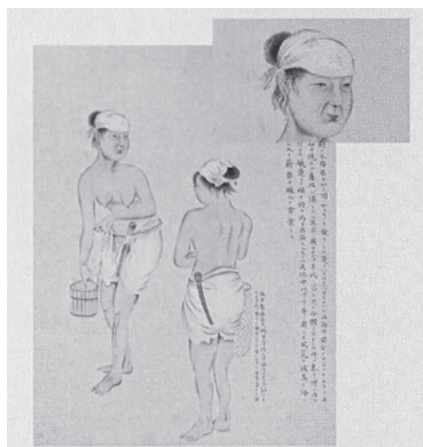


図9 『三重県水産図説』1881(明治14)年 鳥羽市立海の博物館『浮世絵から見る海女』(2016年)より引用

38 諸橋前掲書：pp.21-22.



図10 (観光海女によるショーを宣伝する写真) ミキモト真珠島HP (<http://www.mikimoto-pearl-museum.co.jp/ama/index.html>) より引用

るものとしての男性のまなざしと、見られる対象としての女性の身体」の関係性は基本的に同じではあるものの、「近代化された都市から向けたまなざしの中に地方の風俗を見るという視点」³⁹が重ねられ、地方の風物・風俗はその土地で働く女性の身体と結びつけられていく。

そのような変化は日本画のみならず、さまざまなメディアでもまた同様であった。エキゾチックあるいはエロティックなモチーフとしてさまざまなメディアで繰り返し表象されることはもとより、職業的特性を前提に「裸体」(もしくは裸体に近い姿)で表現されることが普遍化され、特に海女は、風光明媚な土地と結びつき、観光資源としての裸体の海女の絵葉書を商品化する公的団体、被写体としての観光海女をめぐる社会的状況など、海女をめぐる都市と地方との相互的关系性を浮かび上がらせる。

現代の海女はウェットスーツ着用が主流となっているが、海女が携わる行事や行事、観光海女が携わるショーなどでは伝統

的な白い装束を着用している(図10)。〈碧志摩メグ〉もこうした白い装束を身に付けているが、実際の装束とは異なり、前裾が大きく切れ上がり、腰には赤い帯状の布が巻かれ、白い装束は身体ラインに沿って張り付くように表現されている。実際の海女の髪は労働の邪魔にならないように束ねられ布などですべて覆われているが、〈碧志摩メグ〉の髪は美しさと躍動感を表現することが優先され、無造作に束ねられることは避けられている。そのような描写には、実在の海女の姿を克明に写し取ろうという意図は薄く、浮世絵の海女に見られるような、海女はその労働特性のためにあらわにした身体を隠す意思がなく、「まなざしの正当化」がうかがえよう。

腰に巻かれた帯状の赤い布については、2013年のNHKの朝の連続テレビ小説『あまちゃん』の舞台となった久慈市の海女の伝統的装束(図11)の帯と類似している。〈碧志摩メグ〉が2014年に公認されたタイミングも合わせて、一般社会に流布する海女のイメージの断片を取り入れる意図があったと言えよう。身体に張り付くような



図11 「北限の海女について」もぐらんぴあ水族館HP (<https://www.moguranpia.com/diving>) より引用

39 池田註24前掲書に同じ。

装束も、濡れた衣服から透ける乳房や乳首をあらわにした戦後の映画作品のポスターと共通した論理をうかがわせる。

つまり海女であることで、そうした表象があたかも「自然」であるかのように受容されるべく構築された可能性が高い。ここには、現実の海女を描いたのではなく、海女をセクシュアルな身体としてまなざす家父長制社会の権力性がほのみえる。

海女イメージの研究史からとらえかえす〈碧志摩メグ〉は、これまでの海女の記号の

集合体であり、どこにもいない空想上の海女である。しかしながら、歴史上の海女のイメージを引き継ぎ、私たちの社会における海女のイメージを強化する存在でもあるだろう。言い換えれば、想像／創造された海女は、海女をセクシュアルな他者として見ても構わないとするジェンダーの不均衡な権力関係を強化する。それは現代社会には存在しない想像上の海女でありながら、欲望の対象として確かに存在する創造された海女なのではないだろうか。

(掲載決定日：2022年6月10日)

Abstract

The Introduction of Gender Art Historical Methodology to Representations of Modern Society: Using Ama's Portrayal in Modern Japan as an Example

Tomoko KIRA

The scope of art history research based on gender perspectives transcends so-called works of art to include everyday images. This paper applies the methodology of the history of gender art to the subject of “flaming.”

I refer to the extant studies on the image of the female diver in premodern works of art as well as modern paintings, photographs, and movies to examine the representation of Ama in modern times.

Ama denoted an exemplary symbolic representation of Confucian morality from premodern to modern times. Afterward, she was articulated as a different character that combined sexual fantasy, eros, and exoticism. I confirm that the modern conception of Ama is unreal; it is an imaginary idea that integrates the socially desired fragments of Ama's persona, incorporating a newly created image of Ama while retaining the reflection of a historical Ama.

Keywords

Gender Art History, Representation, Ama, Sexual Fantasy, Exoticism

吉良智子 (きら ともこ)

千葉大学大学院社会文化科学研究科修了。博士(文学)。日本女子大学学術研究員。著書に『戦争と女性画家 もうひとつの「近代」美術』(ブリュッケ、2013年)、『女性画家たちの戦争』(平凡社新書、2015年)。主要論文に「『女流美術家奉公隊』と《大東亜戦皇国婦女皆働之図》について」『美術史』(美術史学会、2002年10月)、「ハワイ・アリゾナ記念碑における日本の表象とジェンダー」『ジェンダー史学』(ジェンダー史学会、2017年12月)「近代日本における女性と人形制作——上村露子とその活動の再解釈」『人形玩具研究 かたち・あそび』(日本人形玩具学会、2018年3月)。『東京新聞』夕刊に「炎上考」連載(2021年1月~12月)。

