

毒々しく咲く薔薇の政治性 ——1990年代の小林悟作品に見る HIV／エイズに 対するスティグマの可視化と無縁化

久保 豊

はじめに

「薔薇族映画」とは、男性同性愛者（以下、ゲイ男性）を主なターゲットとして製作・配給された成人映画（以下、ピンク映画¹）を指す。薔薇族映画という通称は、1971年に刊行開始し、2004年11月号で一度休刊したゲイ男性向け雑誌『薔薇族』からその通称を得たものである。1983年以降、ENK プロモーション（東梅田日活株式会社）と大蔵映画が二大プロダクションとして薔薇族映画の製作と配給に積極的に乗り出した。日活ロマンポルノや東宝などのピンク映画と並んで、1980年代から1990年代の最盛期には薔薇族映画も専門館で上映されていた。1990年代初頭には全国で8館あったとされる専門館は、2019年現在、光音座①（横浜）、日劇ローズ（大阪）、横川有楽座（広島）、小倉名画座②（北九州）の4館のみとなった。

国内外の日本映画史研究において最も言及されてきた実験的なゲイ映画『薔薇の葬列』（松本俊夫、1969年）が公開されてから約13年後、薔薇族映画はその蕾を膨らませ始めた。ジャスパー・シャープの調査によれば、のちに薔薇族映画として呼称が定着するゲイ男性向けピンク映画の商業価値を最初に見出したのは東映セントラルフィルムである²。東映セントラルフィルムは、松浦康治が1980年時点で監督したものの上映館が見つからずお蔵入りになっていた三作品（『白い牡鹿たち』、『薔薇と海と太陽と』、『薔薇の星座』）を買い付けし、1982年12月11日に大阪の東梅田シネマにて三本立て上映を開始した³。これらの作品を楽しんだ多くの観客が新作を望んだため、ENK プロモーションと大蔵映画の二社が製作・配給を1983年から始めた。同年、前者は大阪のゲイタウンとして知られる堂山町に「東梅田ローズ」を開館し、後者は東京上野に「上野世界傑作劇場」に薔薇族映画上映を導入した。

日活ロマンポルノや独立プロのピンク映画に関する研究が近年国内外で盛んに行われている一方で、薔薇族映画に関する先行研究は極めて少ない⁴。代表的な英語文献としては、戦前から現代までの日本映画史におけるセックスをテーマとした映画を体系的に論じるジャスパー・シャープの *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema* が挙げられる⁵。薔薇族映画の成立から主に ENK プロモーションの作品群の一部までを詳述し、大木裕之作品の力強い分析が提示されている。日本におけるゲイ男

性のコミュニティやアイデンティティ形成の歴史に関する先行研究は、社会学の分野で近年めまぐるしい研究成果を挙げており、一部にはゲイポルノ産業に光を当てた論文もあるが、薔薇族映画の歴史や受容に関する記述は少ない⁶。薔薇族映画に関して詳しい日本語文献では、実際の経営や製作に関わった人物たちへのインタビューを掲載した『銀星倶楽部』の第17号「クィア・フィルム」特集と第19号「桃色映画天国 1980-1994」特集が挙げられる。薔薇族映画の製作には、もともとピンク映画製作に携わっていた多くの人々が関わっていた。そのような背景をもとに、両特集は薔薇族映画が国内のピンク映画という一大ジャンルの中で経営者や制作者にとってどのような創作活動だったのかを記述している。薔薇族映画が両方の特集に組み込まれた事実は、男性間の性描写が特徴的な薔薇族映画がクィア映画史とピンク映画史のどちらにとっても重要な作品群であると認識されていたことを強く示唆する。

これらの先行研究を除くと、薔薇族映画を体系的に論じるための基礎は、その誕生から36年経った2019年現在においても十分に整っていない。同性愛を主題とした日本映画への学術的関心は、『きらきらひかる』（松岡錠司、1992年）や『おこげ』（中島丈博、1992年）など、1991年の「ゲイ・ブーム」以降に公開された一般向けのゲイ映画に対して主に注がれてきた。そのため、薔薇族映画にみるゲイ男性や彼らを取り巻く状況の描かれ方の検証は、それらの研究からこぼれ落ちてきた。2010年代の「LGBT ブーム」においても、社会的なアプローチからゲイ男性の歴史をめぐる国内の学術研究が目立つようになったものの、その傾向に大きな変わりはない。そこで本稿は次の三点について論じる。

一点目は、1980年代における薔薇族映画の成立と発展について。薔薇族映画が誕生した1980年代初頭、ミニシアターを含む一般向け映画館で公開されたゲイ映画は主に海外輸入作品であった。そのような時代において薔薇族映画は、ピンク映画の形態を継承しながら、観客との相互関係のもと、ゲイ男性が感情移入し、満足できる内容を提供できるよう試みていたことがわかった。本稿は、セックスと生殖の問題を特に分析する。

二点目は、2007年に早稲田大学坪内博士記念演劇博物館（以下、演劇博物館）に寄贈された小林悟の製作関連資料の整理と分析を通じて、小林の薔薇族映画製作の構想過程を把握することである。本稿では、「HIV」「エイズ」というキーワードに注目し、小林のフィルムグラフィーには存在しないが製作関連資料が言及する映画タイトルの解明を目指す。

三点目は、小林作品の具体的な分析を通じて、1980年代後半の HIV／エイズ・パニックの歴史とゲイ男性というアイデンティティ形成の文脈を通じて、薔薇族映画にみる HIV／エイズに対するスティグマの「可視化」と「無縁化」の政治性を明らかにすることである。

本稿の目的は、以上の3点に着目し、1983年から1990年代にかけて ENK プロモーションと大蔵映画で製作・配給された薔薇族映画の特徴と社会文化的・政治的意義を、クィア映画史的な観点から分析するというものである。

1. 薔薇族映画の誕生とゲイ・セックス

1960年代と1970年代を通じて、同性愛やドラッグクイーンを物語の一要素として描いた海外のインディペンデント映画作品が日本へと次々に輸入され、広義のクィア映画を輸入配給する体制が整った。その後の1980年代は、『クルージング』(Cruising、ウィリアム・フリードキン、1980年)、『アナザー・カントリー』(Another Country、マレク・カニエフスカ、1984年)、『モーリス』(Maurice、ジェームズ・アイヴォリー、1987年)といったアメリカやイギリスで話題となった作品が多数輸入・配給された。国内でも1980年代は、のちにクィア映画批評の対象となる『戦場のメリークリスマス』(1983年)を大島渚が撮った時代であり、同性愛が一般向け映画館のスクリーンで可視化され始めた。さらに1989年には、同級生の少年に想いを寄せる男子高校生を描いた橋口亮輔の『夕辺の秘密』(1989年)が第12回ぴあフィルムフェスティバルでPFF アワードグランプリを受賞した。PFF スカラシップを得た橋口は『二十歳の微熱』(1993年)で男子大学生の性の揺らぎを描いただけでなく、同時にゲイであることを公にした。同性愛を描く映画群の輸入と国内製作の増加だけでなく、オープンリーゲイの映画監督が活躍し始めるという一般商業映画の流れに対して、1983年以降の薔薇族映画は国内の一般映画よりも先に大胆かつ自由な方法でゲイ男性を描いた。

薔薇族映画はどのような特徴を持っていたのか。ENK プロモーションの初代社長・駒田達郎は次のように回想する。「今までのピンクをホモに焼き直そうと思ってなかったです。やるからには、ホモセクシャルの人達の気持が画面からきちっと出てくるような作品を作らないと、お客さんにそっぽ向かれちゃうと思いましたから」と⁷。駒田の発言から少なくとも二つの目標を導き出せる。一つは、ゲイ男性を性的に興奮させる作品を作ること。薔薇族映画がピンク映画の性質を引き継いでいる以上、性描写は集客のための重要なスペクタクルである。薔薇族映画の視覚的な特徴としては、アナルセックスに加えて、勃起したペニスを強調する仕草で下着の上からペニスを舌でなぞるフェラチオのクロスアップや顔や尻にかけられる、あるいは口から漏れ出す白濁とした精子を捉えたショットが目立つ。加えて、薔薇族映画は、濡れ場シーンを5分から10分に一回挿入しなければならないピンク映画の制約からは基本的に自由であった。しかし実際は、薔薇族映画初期の『アポロ MY LOVE』(新倉直人、1984年)や中期の『ミステイク』(池島ゆたか、1994年)などに確認できるように、多くの作品がピンク映画の慣習を踏襲しつつ、ゲイ男性を満足させる性描写を演出することへ注力していたと考えられる。

二点目は、ゲイ男性が十分な感情移入を可能とするような同性同士の物語を描く創造性が求められたことだ。『薔薇族』の初代編集長・伊藤文學が回想するように、男優を楽しむためにピンク映画館へ通ったゲイの観客は、1970年代からすでに存在していた⁸。実際の観客だけでなく、『雌猫たちの夜』(田中登、1972年)や『桃尻娘 ラブアタック』(小原宏裕、1979年)といった若いゲイ男性が物語の重要な役割を担う日活ロマンポルノ作品

があるように、ピンク映画にはしばしばゲイ男性が登場した。しかし多くの場合、ゲイ男性は男女の物語に対する添え物にしか過ぎず、同性愛を排除したヘイズコード期のハリウッド映画のように、彼らは最後に死を迎えるなど、極端なステレオタイプ的方法で描写されていた。松浦康治が1980年に監督した三本の作品は、そのような状況を打破し、ゲイ男性を主な観客を集客するために考案されたものであると考えられる。なぜなら、1979年公開の『桃尻娘 ラブアタック』ですでに雑誌『薔薇族』が何度もフレームインすることから、日活もまたピンク映画に通うゲイ男性の存在を熟知し、それらの観客に対してアピールしていた可能性が高いからである。薔薇族映画の商業的成立背景には、十分な需要の見込みがすでにあり、それを達成するためには駒田の主張するゲイ男性に向けた戦略が必須であったのだ。

これら二つの目標は決して製作側から観客への一方通行的なものではなく、観客側からのフィードバックによって促進されていた場合もある。特定のピンク映画専門館がハッテン場として機能してきたことは周知だが、薔薇族映画専門館も例外ではない。駒田の証言によれば、ハッテンの相手を求めて週に複数回映画館に足を運ぶ間に、一本の作品を二十数回観てカット割りまで覚えている観客たちもいた。「見てないようで見ているところがあるから、二十何回の鑑賞に耐えうるものを作らなきゃいけないと思いますんで監督にはそれを伝えます。『二十何回見のお客さんがいるんやで！』って」と駒田は述べる⁹。そのような環境へ作品を送り出すうえで、上述の目標は達成されなければならないものであった。また、駒田の証言から明らかになるのは、上映館が常連客による作品への批評を重要視し、彼らが望むテーマを製作に活かしていた可能性である。薔薇族映画の特徴として、様々な年齢層のゲイ男性が登場する点が挙げられるが、それは幅広い年齢層の観客へアピールするための手段だったと推測できる。

駒田が指揮した ENK プロモーションの一例として、広木隆一（現在は廣木）による『ぼくら』シリーズ¹⁰から、『ぼくらの季節』（1983年）を見てみよう。パートナー同士である順平（平根徹）と俊也（佐藤靖）は、彼らの「パパ」であった利春（池島ゆたか）と譲治（大杉漣）が出資したダイニング・バーを経営している。ある日、路上で倒れていたマミ（星野まゆみ）を助けた際、俊也は彼女が「赤ちゃん」と呟くのを聞き、次第に順平との間に子供が欲しいと願い始める。二人がゲイであり、子供が欲しいことを明かされたマミは、代理出産を引き受ける。マミが無事に出産し、同性カップルとストレートの女性、そして赤ん坊の生活が始まるが、幸せは長くは続かない。実は赤ん坊はマミと元恋人の間にできていたことが明らかになり、順平と俊也は子供の幸せを願い、マミへ赤ん坊を託し、眩い夕焼けに照らされながら映画は終わる。

薔薇族映画の初期作品である『ぼくらの季節』は、1983年の時点で同性カップルによる育児というテーマを描く挑戦的な作品である。また、若いカップルよりも上の世代のゲイ男性を登場させ、世代間の交流も描くことでゲイ男性が抱える将来への不安や葛藤、エイジングの問題も同時に扱っており、後続する薔薇族映画に影響を与えている。例えば、『ぼくらの季節』へのオマージュである池島ゆたかの『こんな、ふたり』（1997年）もまた、

同性カップルと家族というテーマに挑んでいる。ゲイカップルが女性と子どもを持つことでオルタナティブな家族形態の構築を試みる日本映画としては、これまで橋口亮輔の一般商業映画『ハッシュ！』（2001年）が注目されてきた。しかし、薔薇族映画の歴史も含めれば、『ハッシュ！』が公開される随分前から同様のテーマが探求されていたことが分かる。とはいえ、多くの薔薇族映画は国内の同性愛嫌悪やゲイ男性が抱える葛藤に敏感であり、ユートピア的な解決方法を与えない。よって『ぼくらの季節』同様、『こんな、ふたり』のゲイ男性たちもまた子どものある家族を獲得することに失敗する。

「失敗」は、生殖の文脈で薔薇族映画のゲイ・セックスを考えるための重要なキーワードとなる。全ての薔薇族映画がゲイ男性の抱える社会的・政治的な問題に取り組んでいるわけではなく、露骨な性描写を提示するだけの作品も目立つ。しかし、薔薇族映画が隆盛した1980年代から1990年代にかけて、ゲイ・セックスを物語の一部としてオープンに描写することができた特質は次の点で特筆すべきである。すなわち、薔薇族映画のゲイ・セックスが、生殖による将来的な労働力の再生産に加担することへの断固とした（クィアな）拒否として機能しうる可能性である。この点に関して、『僕らの迷宮』（1994年）の監督・山崎邦紀は男性同士のセックス描写に惹かれる理由を次のように述べる。

生殖から離れた男同士のセックスのお気楽さや、そこから依って来たる、何でもありの精神が、そこはかとなく感じ取れないだろうか。わたしが、商業ホモ映画に惹かれる理由の一端は、この性的実用性の、徹底した欠落にあるかも知れない。再生産を遠く離れ、無駄弾を景気良く撃ち続ける朗らかさ¹¹。

ピンク映画と薔薇族映画の両方で仕事をした山崎のこのような発言は、男性同士の性行為が生殖に直結しない事実を「お気楽さ」「何でもありの精神」と形容することでピンク映画では成し得なかった創作性の魅力を表現している。『ぼくらの季節』の主人公たちのように、子供と家族を求めることでホモノーマティブな生き方を目指す同性愛者の存在を提示する作品がある一方で、ゲイ・セックスには再生産へ貢献することを自ら「失敗」し引き受ける潜在的な可能性を見出すことができる¹²。

薔薇族映画においては、生殖につながらないセックス、特にアナルへのインターコースが視覚的に強調される。薔薇族映画が隆盛した1980年代半ばから1990年代は、同時期のアメリカ同様、日本でも HIV／エイズが社会問題となっていた時代である。ゲイ男性および彼らが直面する同性愛嫌悪や葛藤の可視化に貢献した薔薇族映画では、HIV の感染経路の一つとして1980年代に象徴化されていたアナルセックスが頻繁かつ鮮明に描写される。そのような特徴を持つ薔薇族映画が、専門館という閉ざされた空間で HIV／エイズに対するスティグマを扱うとき、観客に対してどのような機能を果たすのだろうか。

以下、本稿では大蔵映画で多くの薔薇族映画を手がけた小林悟監督に注目する。演劇博物館に寄贈された小林旧蔵資料を分析対象とし、薔薇族映画にみる HIV／エイズへのスティグマの可視化と無縁化について、1980年代から1990年代初頭の日本における HIV／

エイズをめぐる状況と照らし合わせながら分析を進めていく。

2. 映画監督・小林悟の薔薇族映画製作関連資料

2-1. 小林悟の経歴

小林悟は大蔵映画の薔薇族映画製作にもっとも貢献した映画監督である。1930年に生まれ長野県松本市で育った小林は、早稲田大学で演劇や批評を学んだ。1954年、新東宝映画のスクリプターをやっていた知人の紹介で近江プロに入社後、新東宝で清水宏、石井輝男、田中絹代の助監督を務めた。新東宝の大蔵撮影所へ専属で入社した直後に任されたのが、監督デビュー作となった1959年作品『狂った欲望』である。新東宝の倒産後、小林は大蔵映画の専属となり、六本木族を描いた『肉体の市場』（1962年）を監督した。のちにピンク映画第一弾と呼ばれる『肉体の市場』によって、小林は警視庁からわいせつ罪で摘発された監督第一号となった。

『肉体の市場』以降、小林は大蔵映画（OP チェーン）を中心に、約500本以上のピンク映画を監督した。佐野眞一によれば、小林はある時期から独立プロによるストーリー性のない濡れ場シーンだらけのピンク映画が増えたことでピンク映画に嫌気が差しただけでなく、テレビの普及により映画の制作現場に混乱が訪れたことで自分の時代の終焉を見据えていた¹³。そのため小林は、1965年から1971年までアメリカ、ヨーロッパ、東南アジア、台湾へと放浪の世界旅行に旅立ち、各地で映画制作を続けた。1971年に帰国後、林敬、松本千之、左次郎、新倉直人といった別名義を使い分けながら、葵映画、国映、大蔵映画、東活プロ、ミリオン、東都映画、田園プロ、和光映画、ゴールド・プロの以上9つのプロダクションで監督業を行なった。1976年9月『制服の体験 犯されて開く』から1983年1月の『強漢御礼』までの155本は松竹系の東活プロのみで監督をしている。

1980年代に入り、薔薇族映画に大きな需要があると確信した大蔵映画がその製作と配給に乗り出した時、大蔵映画の薔薇族映画第一弾『黄昏のナルシー』（1984年）を監督したのが小林悟であった。1986年10月19日付の『日刊スポーツ』掲載「性界昭和人物伝」でのインタビューにおいて、小林は次のように言う。「ピンク映画がいつしか市民権を得て、かつての毒々しいエネルギーが消えてきた。今、ピンク映画と呼べるものがあるとすれば、ホモ映画だけじゃないかな」と¹⁴。新たな毒々しさとしての薔薇族映画の魅力に惹かれた小林は、1984年以降、1993年までに大蔵映画が配給した42本の薔薇族映画のうち、35本を監督している。

2-2. 早稲田大学演劇博物館所蔵の小林悟旧蔵資料

2007年1月、2001年に逝去した小林悟の旧蔵資料が演劇博物館へ寄贈された。旧蔵資料の内訳は、①16ミリフィルム、②映画台本、③製作関連資料、大きく分けて以上の三つである。本節では、小林旧蔵資料の概要として、2019年12月時点までの調査で明らかになっ

ている詳細を示したのち、旧蔵資料に含まれる薔薇族映画の資料を分析していく。

2018年4月以降、演劇博物館が映画フィルム劣化調査を進める過程で数量的にも目立っていたのが、小林旧蔵の16ミリ映画フィルムである¹⁵。伊藤忠商事株式会社のPR映画をのぞいて題名不詳のものばかりであったが、2019年2月以降進めてきたフィルム・デジタル化作業によって内容の一部が明らかになった。2019年12月現在、完全な形として確認できたのはピンク映画『いん祭 ベガスの雪姫』（1989年）のみで、それ以外のフィルムは映画制作に向けたロケハンの様子や撮影中の様子を捉えたものが多い。海外ロケ映像の分析から、小林が「青木一夫、スナワペン」の名義を使ってタイで撮影した薔薇族映画『熱き心を』（1990年）の断片を複数確認することができた。

続いて寄贈台本には、少なくとも12本の薔薇族映画台本が含まれる。薔薇族映画はピンク映画同様、基本的に早撮りで後日アフレコを行うため、書き込みの多い小林旧蔵台本は、製作途中に変更した台詞の変化がわかる貴重な資料である。『黄昏のナルシー Part II』（1991年）や『クライマックス』（1992年）は一般的な映画台本のように簡易製本されているが、他の多くは感熱紙に印刷されホッチキス留めしたものが目立つ。感熱紙のインクは経年とともに薄れていくため、12冊の中でも、特に『走る男たち』（1996年）と『クライマックス』（感熱紙の台本版）の文字は非常に読みづらい状態となっている。確認された薔薇族映画の台本はすべてデジタル化を終えたが、感熱紙に印刷された物理的な台本の保存は演劇博物館が抱える喫緊の課題である。

三点目の製作関連資料には、ピンク映画のアフレコとダビングのスケジュール表、映倫の審査費用、ロケ費用の経理関係や俳優への賃金支払関連の資料などが含まれている。中でも興味深いのが、製作に向けた構想が書き綴られたメモパッド・ノート類（資料番号：29563-1、29453-2、29563-3）である。小林が監督した薔薇族映画の本数と寄贈された薔薇族映画台本の冊数をかんがみると、小林が薔薇族映画製作に向けた構想をこれらのメモパッド・ノート類に書き残している可能性は低くないと考えた。調査の結果、ピンク映画の製作関連資料と並んで同時期に製作していたと考えられる薔薇族映画に関する記述が多数発見された。

特に詳細な情報が残されていたのが『UPSET うろたえる』という映画タイトルである。資料番号29563-3に含まれる「ROLAND MEMO」と表紙に記された黒いメモパッドに記された『『UPSET』（うろたえる）』という作品タイトルの後、「Mは渡米して4年。二年目に陽性を知り発症する。ウロタエル」とある。日本の家族から勘当される「M」には「アメリカ人の恋人（男）」がいて、その恋人が「死ぬ」と明記されている。「M」には日本人の同居人がいるが、「M」がHIV陽性だと判明すると「M」は「同室拒否される」とあり、エイズ発症後の「M」が自暴自棄になっていく流れが記述されている。また、資料番号29563-1に含まれる「mead」「1 subject notebook」と赤い表紙に記されたノートには「ホモ」という簡易的な付箋が貼られたページがあり、同様の作品タイトルが確認できる。そこから6ページにわたってプロットが詳細に綴られている。メモパッドにあった「M」は「正史」となり、農家を営む静岡の実家から東京の「新宿」「二丁目」へ引っ越し

たのち、「アメリカ」の日本料理店で働く「正史」には「アシュビー」という恋人ができるが、「HIV」の「陽性」となり「エイズ」を発症する。資料番号29563-3のメモパッドの内容と軸となるプロットに変更はないが、登場人物の名前や台詞がさらに細かく記述されており、作品の全体像を把握できるレベルの情報量を提示している。

資料番号29563-1と資料番号29563-3のノートおよびメモパッドの情報から、『UPSET うろたえる』が薔薇族映画である可能性は極めて高いと判断したものの、小林のフィルムグラフィーには同名作品が存在しない。そこで上述の「」内で示した断片的なキーワードをもとに作品を絞っていき、主人公の名前「M」や新宿二丁目を経由した故郷静岡からアメリカへの移動、HIV への感染といった要素が該当する作品の特定に成功した。1993年7月26日に公開された『サンタモニカの白い薔薇／とまどい』である¹⁶。

3. 『サンタモニカの白い薔薇／とまどい』と HIV／エイズ差別の可視化

3-1. 『サンタモニカの白い薔薇／とまどい』の分析

本作は、渡米して5年目の主人公・正史（樹かず）のボイスオーバーから始まる。サンタモニカの町並みを捉えたショットを連ねたあと、正史の住むアパートへとカメラは戻る。「僕はなるべく安い部屋に住み、日本食レストランで働きながら、一旗揚げる機会を待っていました。僕は静岡の農家の長男として生まれました」と物悲しそうな正史の表情に音声を重ねると、正史が自然に囲まれた実家にいた頃へとフラッシュバックされる。田舎で燦り続ける人生に疑問を持つ正史は、ある日両親に隠れて上京する。友人を頼りに上京した正史は、男性クライアントの相手をするナイトクラブで働いたのち、一旗揚げるために渡米し、日本食レストランを転々とする。日本人留学生の金井守（芳田正浩）との同居を始めた正史はサンタモニカのゲイバーで知り合ったマーティ（アシュビー・リード）と恋に落ちる。

本作の性描写は、他の小林作品と比較としても明確に少なく、約60分の中で2回だけ挿入される。一度目は東京での男性クライアントとの風呂場面で、フェラチオとアナルセックスまでが描かれる。二度目はマーティと出会った当日である。「僕は彼を通してこの国が好きになった。彼の言葉は英語なのに、僕は全部理解できると思ってしまう。これが愛なのか」という正史のボイスオーバーに合わせて、手持ちのカメラは上半身裸のマーティの胸部から穏やかな顔を丁寧に撫でるように映す。英語が不得意な正史とマーティとの間に会話は成立しない。言語的な意思疎通の代わりに、正史はマーティの尻やふとももを強弱つけて愛撫し、アナルを舐めほぐし、アナルセックスへと移っていく。アナルセックスの最中は、快楽に顔を歪める正史の表情を捉えたショットとピストン運動で揺れる正史の腰周りの筋肉とマーティの尻を捉えたショットが交互に切り返される。お互いの名前を呼び合う声と吐息が音響的に空間を満たし、最後には射精された正史の精子がマーティの尻を濡らす。マーティの腰からゆっくりと滴り落ちる精子と、飛び散った精子をマーティの

尻に広げる、正史の指の緩やかな運動は快樂の余韻だけでなく、次第に深まっていく人種を超えた二人の愛情の始まりを示唆する。

マーティとの関係に加えて、日本人留学生のアキコとルームメイトの金井との親睦が深まり、正史のアメリカ生活は次第に充実していくように見える。だがそんな時、金井が新聞で見つけた HIV 検査の広告が正史の心を暗くする。誰もいない暗い部屋の中で、「僕も一度検査を受けなければ、と思っはいけるけれど、やはり怖いんだ」と正史が不安と恐怖をボイスオーバーで吐露する。金井にゲイであることを気づかれた正史は検査を受け、HIV 陽性であることを告知される。本場面において「僕はうろたえた。どうしたら良いのか、むしろ戸惑った。(中略)僕はとにかくうろたえて、何をどうしたら良いのかわからなかった」という正史のボイスオーバーが挿入される。資料番号29563-2の制作ノートにも、「」付で「正史は『うろたえた』」と書かれており、当初のタイトルが『UPSET／うろたえる』であったことから窺えるとおおり、「うろたえる」／「うろたえた」は本作後半のキーワードとなる。

HIV 陽性の診断結果は、金井との同居解消、そして日本の家族からの勘当へと正史を追いつめ込む。静岡の実家で展開する家族会議の場面では、父親、弟、妹、母親を順番に部屋の中央に置かれたカメラが回転して映す。正史を心配する母親を除いて、弟は「兄さんのことが知れたら、村八分にされちゃうよ」と言い、「私の縁談はどうなるのよ。こうなったらアメリカでそっと死んでもらうしかないわよ」と妹は冷たく突き放す。父親の「勘当だ」という音声回転し続けるカメラの動きとともに反復され、次第にノイズへと変化していく。父親の「勘当だ」という決定意思は手紙の形でアメリカの正史の元へ届き、「もし青酸カリでもあれば、伊藤家のために自殺しなさい」と残酷に告げる。資料番号29563-3に含まれた「ROLAND MEMO」のメモパッドには、家族会議の構想が書かれており、弟には「大学を出たって就職もできないよ」という台詞も割り当てられていたことが分かる。映画では村八分にされる危険性のみが触れられているが、妹の発言からも推測できるように、1980年代後半から1990年代前半の日本における HIV やエイズへの偏見や差別は HIV 感染者やエイズ患者のみならず、その家族の生活にまで及んでいたことを如実に示す場面である。

HIV への感染は正史とマーティとの関係を崩壊させる。正史と同様に HIV に感染していたマーティはサンタモニカの海で自殺し、マーティを失った正史は自暴自棄になり酒とタバコに溺れる。映画に希望があるとすれば、映画の最後にはアメリカで出会った日本人の友人たちに救われる終わり方となっている点だろう。泣き崩れる正史に対する金井の「一緒に頑張ろうよ」という言葉は、HIV／エイズが決して他人事ではなかった1993年公開当時の観客にもある種の希望を与えた、という楽観的な解釈もできるだろう。だが見逃してはならないのは、正史を「うろたえ」させたのが HIV 陽性であるという事実はもちろん、同性間の性行為によって感染した HIV に対する偏見や差別的な意識ではないだろうか。正史の父と弟妹が HIV 感染を「恥」として捉えるのは、HIV を「同性愛者の病気」とする1980年代後半の偏見を反映したものであり、その「恥」は息子が同性愛者であるこ

とへの嫌悪としても読み解くことができる。

資料番号29563-1に含まれる「NEATBOOK」と記された赤い表紙の三つ穴ノートには、『サンタモニカの白い薔薇／とまどい』と同様、HIV 検査を受けるケンという人物が現れる作品が構想されていたことが分かった。「エイズ」という言葉を4度確認でき、構想案の二段落目冒頭には次のように書かれている。「日本でエイズの検査をしに行くと実に冷たいフンイ気で応待するのである。丸で検査に来た者は犯罪者か何かみたいな目見るのである」と。ページ上部のヘッダーに記載された「北海に死す」という、『ベニスに死す』(*Death in Venice*、ルキノ・ヴィスコンティ、1971年)を想起させる仮タイトルと構想案から、小林が新倉直人の名義で監督した『たゞ独り死す』(1992年)のものであると特定した。『サンタモニカの白い薔薇／とまどい』よりも露骨なアナルセックスの場面が多い本作の主人公は、エイズに似た症状を自覚し、誰にも相談できないでいる。まるで衛生映画かのように、ゲイ男性たちが HIV 感染の予防や検査に関する情報をじっくり交わす場面が印象的な作品である。エイズ発症を疑う主人公は自殺しようと一人で海へ到着するのだが、HIV 検査を受けた交際相手が「ケン、僕たち陰性なんだよ」という言葉で引き留め、固く抱き合う二人をロングショットで捉えズームアウトしながら映画は終わる。

1992年と1993年に公開された二作品は、それぞれ HIV キャリア／エイズ患者に対する日本国内の嫌悪や当事者(かもしれない)人々が抱える苦しみを視覚化した。製作関連資料は、小林がなぜ HIV／エイズをテーマに選んだかについては明らかにしないが、二作品を比較すると、興味深い違いがある。日本人同士のアナルセックスを数回含む『たゞ独り死す』では欲望のままセックスをしても誰も HIV に感染していないと結論づけられる一方で、アメリカでの外国人とのセックスを一度だけ提示する『サンタモニカの白い薔薇／とまどい』では、HIV 陽性となる主人公は外国へと配置される。つまり、国内のゲイ男性を主な観客とした薔薇族映画で国内でも社会問題となった HIV を取り扱いつつ、同時に HIV を外国へと配置することで、国内のゲイ男性には無縁のものとして描かれているのだ。

3-2. 1980年代～1990年代の日本社会における HIV／エイズへのスティグマと差別

日本でエイズの「一号患者」の存在が確認されたのは1985年3月22日にさかのぼる。河口和也と風間孝は、(当時の)厚生省の「エイズ調査検討委員会」は「米国在住の日本人が一時帰国中に受診し、エイズと認定された」と朝日新聞が報じたことを指摘している。記事のなかで同性愛への言及は見当たらないが、この「一号患者」と「米国で同居していた男性が一昨年[1983年]、エイズで亡くなっている」ことも明記されており、この「一号患者」の男性が同性愛者であることを暗示している¹⁷。2019年現在の認識では、この「一号患者」のエイズ感染報道は、輸入非加熱血液製剤の投与による薬害エイズを隠蔽するための情報操作であったことが明らかになっている。

この「一号患者」に関する情報操作は、『サンタモニカの白い薔薇／とまどい』の正史が置かれた状況、および彼の物語を薔薇族映画専門館で観ることの効果を考えるうえで重

要である。「一号患者」の報道には続きがあった。エイズ調査検討委員会は、この「一号患者」の症状が軽症であること、またアメリカに帰国後も入院していないことに加え、次のことを強調した。「日本滞在中に性的関係をもっておらず、通常の社会的接触ではエイズに感染することはないので、二次患者の発生はないと考えてよい」と¹⁸。風間・河口が指摘するように、この報道は「一号患者」が国内で性的関係をもたなかったことで、国内の男性同性愛者への感染の可能性は低いと判断し、さらにその「一号患者」の HIV 感染がアメリカで起こった事実を強調することで、「エイズという病気が外国のみに存在するものであることを強く印象づけたのである」¹⁹。正史が日本の故郷を失い、HIV 陽性のゲイ男性として外国＝アメリカに配置されることは、1985年当時起こった「一号患者」に対する排除の構造を反復する作用を有していた可能性がある。

そのような反復作用を背景に、HIV／エイズを扱う薔薇族映画にはどのような政治性が存在するのか。1985年の「一号患者」の報道以降、日本でも異性愛者間の HIV 感染が確認され、エイズ・パニックが1980年代後半に起こった。つまり、『サンタモニカの白い薔薇／とまどい』が公開された1993年には、HIV は同性愛者だけの問題ではなくなっていた。エイズ・パニックの最中、『薔薇族』のようなゲイ男性向け雑誌でも HIV 検査やセーファーセックスの手引きが掲載されるなど、エイズ予防啓発を促進し、HIV キャリア・エイズ患者への支援を行い、さらには行政への支援を呼びかけるエイズ・アクティビズムが誕生した。エイズ・アクティビズムは国内のゲイ・ムーブメントを活性化させるきっかけとなり、ゲイ男性のコミュニティ形成とアイデンティティ形成に大きな影響を与えたと考えられている。風間と河口は、エイズについて考えることを通じて、「この社会でどのようなまなざしを向けられているかに意識的に」なり始めたゲイ男性の可視化を指摘している²⁰。

このような文脈で考えると、小林作品は外国で HIV 陽性のゲイ男性として生きる正史が体験する苦悩や、彼に対して向けられる同性愛嫌悪と HIV／エイズへの差別的描写を通じて、社会における同性愛差別や偏見の存在を成人映画専門館という特別な映画空間で可視化する役割を果たしたと主張する意見が考えられる。しかしながら、薔薇族映画が1983年からゲイ男性たちに向けた快楽のファンタジーとして製作・受容され、また専門館が個人あるいは複数人で性的快楽に興じる閉鎖的空間であった性質を考えると、そのような主張には違和感が生じる。むしろ、ファンタジーとしての映画を楽しむだけでなく、ハッテン場として性行為に及ぶ観客にとって、スクリーンの虚構世界で描かれる、HIV／エイズ表象は彼らとは無縁のものとして描かれなければ集客につながらなかったはずである。だからこそ、『たゞ独り死す』は日本人同士のアナルセックスによる HIV 感染がなかったことを強調し、『サンタモニカの白い薔薇／とまどい』は感染を国外に配置することで、薔薇族映画を楽しむ観客には「可視化」した HIV／エイズへのスティグマを遠い存在として「無縁化」した、と本稿は主張する。

おわりに

以上のように、本稿では1983年以降の薔薇族映画の特徴と、映画会社がゲイ男性の集客を目指して掲げた目標や観客との相互的な関係性について検討した。1980年代に一般向け映画で同性愛の可視化が進んでいたのと並行して、直接的なゲイセックスの描写が特徴的な薔薇族映画もまた同性愛の可視化に貢献したと考えてよいだろう。中でも、子供を望むゲイカップルを描く薔薇族映画は名作として知られていることが多い。登場人物たちが異性愛者と同じような家族形態を望む姿勢には、映画が現実では達成困難な関係性をファンタジーの中で成立させようとする試みが見られ、多くの観客がそのイメージを楽しみ支持していたと考えられる。一方で、生殖に失敗するゲイセックスの描写は異性愛規範への抵抗として機能する可能性を留意したい。さらに本稿は、小林悟旧蔵の製作関連資料と作品の分析から、『サンタモニカの白い薔薇／とまどい』が1980年代後半から1990年代初頭のHIV／エイズをめぐる日本社会のスティグマを虚構世界に投影しつつ、HIV／エイズを国外へと周縁化する政治性を検証した。

小林が薔薇族映画において HIV／エイズの問題を扱った1990年代初頭は、国内の映像文化に起こった二つの大きな転換期と重なる。一つは、1991年2月の『CREA』による「ゲイ・ルネッサンス'91」という特集が火付け役となった「ゲイ・ブーム」である。日本映画産業におけるゲイ男性の表象が論じられるとき、『らせんの素描』（小島泰史、1991年）、『きらきらひかる』、『おこげ』、『二十才の微熱』といった1990年代初頭以降公開の作品が分析対象とされてきた。エイズ・パニックが収まった後の「ゲイ・ブーム」において、1980年代から少しずつ消毒されていた同性愛は、異性愛主義に害のない商品としてさらに売り出されたのだ²¹。もう一つの転換期は1991年のトロント国際映画祭をはじめとする海外の映画祭で起こった。1992年にB・ルービー・リッチが *Sight & Sound* 誌上でニュー・クリア・シネマとして讃えた、レズビアンやゲイを描いた力強いインディペンデント映画作品群は、異性愛規範に消毒されること、異性愛社会に認めてもらおうとポジティブなイメージを押し出すことを真っ向から拒絶した。例えば1995年に日本公開された『ゼロ・ペイシェンス』（*Zero Patience*、ジョン・グレイソン、1993年）はエイズとミュージカルを掛け合わせたラディカルな作品であり、エイズで死んだ者を生き返らせるなど、エイズによる死さえも皮肉っぽく嘲笑う姿勢を見せた。

『サンタモニカの白い薔薇／とまどい』は、これら二つの転換期に製作・公開された作品であった。薔薇族映画は、異性愛主義社会で期待される次世代再生産のための生殖を自ら失敗するゲイセックスを堂々と毒々しく提示できる性質を持つため、ニュー・クリア・シネマの特徴に親和性を見いだせるかもしれない。ニュー・クリア・シネマにとって、特に HIV／エイズの問題は重要なテーマである。『サンタモニカの白い薔薇／とまどい』や『たゞ独り死す』は同様のテーマを扱いつつも、HIV／エイズと同時代を生きるゲイ観客たちをそれらから「無縁化」してしまうことで、結果的にニュー・クリア・シネマのラディカルさから離れ、さらには HIV／エイズに対するスティグマを逆に強化・再生産してし

まったところもあるかもしれない。

日本のポルノ映画研究とクィア映画研究の枠組みにおいて、薔薇族映画が抱える政治性とファンタジー性をさらに追求しなければならないだろう。はたして異性愛社会による「ゲイ・ブーム」という名の同性愛の消毒剤にも負けず、毒々しさを残したまま咲き続けた薔薇族映画はあったのだろうか。2019年現在、薔薇族映画の定期的な製作は行われていないが、専門館での定期上映は継続されており、また動画配信サービスを通じて過去の人気薔薇族映画にアクセスするのが比較的容易な環境が整いつつある。1980年代から1990年代までの日本映画史および産業をクィア映画研究の視点から再構築するためには、製作関連資料の検証と技術的進歩により可能となった過去の映画作品の分析を掛け合わせ、達成しなければならない課題がまだまだ残されている。

註

- 1 板倉史明によれば、ピンク映画とは「大手の映画製作会社ではない独立プロダクションによって低予算で製作された、セックス場面を売りにする成人向け劇映画を指すジャンル名」である。1960年代後半から1970年代にかけて、毎年150～200本が製作された。『『肉体の市場』が公開された翌年の1963年に、『内外タイムス』の記者だった村井実が、成人映画『情欲の洞窟』（関孝二監督）を「ピンク映画」と命名したことがきっかけで普及・定着したものである。1960年代にピンク映画は「エロダクション」とも呼ばれ、あるいは300万円の低予算で製作されていると当時指摘されていたことから「300万映画」とも呼ばれていた」。板倉史明「独立プロダクションの製作費に見る斜陽期の映画産業　ピンク映画はいかにして低予算で映画を製作したのか」『戦後映画の産業空間　資本・娯楽・興行』谷川建司編（森話社、2016年）、116～141頁を参照されたい。
- 2 以下を参照されたい。Jasper Sharp, *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema* (Surrey: Fab Press, 2008)、300.
- 3 「秘密の花園・薔薇族映画を覗く」『銀星倶楽部』17号（ベヨトル工房、1993年）、128頁。これらの三作品は大阪だけでなく、東京都新宿にあった東映の映画館でも三本立てで上映され人気を博したことが、『薔薇族』初代編集長・伊藤文学の証言から明らかになっている。AS、「伊藤文学さん、薔薇族394号発売記念トーク04●ゲイ向けアダルトビデオ事始め」、YouTube video、2:51、1月7日、2008年、https://www.youtube.com/watch?time_continue=153&v=mrviZKpVh3g.
- 4 前述のSharpと板倉に加えて、例えば以下の先行研究がある。Abe Mark Nornes (ed.), *The Pink Book: The Japanese Eroduction and its Contexts*, 2nd ed. (Ann Arbor: Kinema Club Book, 2014) ; Mio Hatokai, “The ‘Queen of SM’ Is Born: The Star Image of Tani Naomi in Nikkatsu Roman Porno.” *Journal of Japanese and Korean Cinema* 11 (1), 2019, 14-32.
- 5 他にも、Andrew Grossman (ed.), *Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade* (Binghamton: Harrington Park Press, 2000) は、1990年代の「ゲイ・ブーム」に

において国内の映像メディアがどのようなゲイ表象を描いてきたかを追求している。そのなかでも、中村幼児監督の薔薇族映画『巨根伝説 美しき謎』（1983年）はグロスマンによって詳細な作品分析がなされているが、他の薔薇族作品の発展を体系的に論じるには至っていない。Grossman, “‘Beautiful Publicity’: An Introduction to Queer Asian Film,” 1-29.

- 6 例えば以下がある。キース・ヴィンセント・風間孝・河口和也『ゲイ・スタディーズ』（青土社、1997年）、風間孝・河口和也『同性愛と異性愛』（岩波新書、2010年）、新々江章友『日本の「ゲイ」とエイズ——コミュニティ・国家・アイデンティティ』（青弓社、2013年）、前川直哉『＜男性同性愛者＞の社会史 アイデンティティの受容／クローゼットへの解放』（作品社、2017年）、森山至貴『LGBTを読み解く クィア・スタディーズを読み解く』（ちくま新書、2017年）。
- 7 「秘密の花園・薔薇族映画を覗く」、131頁。
- 8 伊藤文学「ボルノ映画は、女を見に行くのではなくてー。」『伊藤文学のひとりごと 初代「薔薇族」編集長のつづやきブログ』、5月20日、2013年、<http://bungaku.cocolog-nifty.com/barazoku/2013/05/post-4b06.html>
- 9 「秘密の花園・薔薇族映画を覗く」、134頁。
- 10 広木隆一による『ぼくらの時代』（1983年）、『ぼくらの季節』（1983年）、『ぼくらの瞬間』（1986年）が「ぼくら」シリーズと呼ばれている。
- 11 山崎邦紀「㊦・現場レポート 薔薇族映画『僕らの迷宮』の場合」『銀星倶楽部』19号「桃色映画天国 1980-1994」特集（ベヨトル工房、1994年）、95頁。
- 12 クィアな人々が失敗を自ら引き受けることの政治性については以下に詳しい。Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham and London: Duke University Press, 2011).
- 13 佐野眞一「人間・語り出す肖像 第13回小林悟」『サンデー毎日』1992年2月23日号、41頁。
- 14 下川耿史「性界昭和人物伝 ピンク映画監督第一号小林悟氏㊦」『日刊スポーツ』1986年10月19日。
- 15 劣化調査には、酢酸濃度に合わせて色が変化するADストライプを用いた。
- 16 題名が明らかになったことで、アフレコ・ダビング表をまとめた資料番号29566-1には、『サンタモニカの白いバラ とまどい』と題されたものも確認できた。本作のアフレコ・ダビング表によれば、アフレコが4月25日、ダビングが4月26日、0号試写が5月7日18時に行われており、5月10日13時に初号が映倫へと送る準備が予定されていたことがわかる。本作の公開日が1993年7月26日であったことから、薔薇族映画がポストプロダクションから映倫の審査を経て公開されるまでに約3ヶ月を必要としていたことも題名の発見により判明した。
- 17 風間孝・河口和也『同性愛と異性愛』（岩波新書、2010年）、13頁。
- 18 風間・河口、前掲書、14～15頁。

- 19 風間・河口、前掲書、15頁。
- 20 風間・河口、前掲書、26～27頁。
- 21 ヴィンセント・風間・河口、前掲書、162頁。