

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

水の江瀧子と石原裕次郎
——「男であること」の捏造の系譜

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2018-07-11 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 周東, 美材 メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1249

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



水の江瀧子と石原裕次郎 ——「男であること」の捏造の系譜

周東美材

変装はやはり浅草のものらしい¹。

はじめに

本論文は、戦前のスターであった水の江瀧子を対象として、彼女の少女歌劇でのキャリアが戦後のメディア文化、とりわけ映画制作へとどのように連続していったのかを明らかにする。

「少女歌劇」は、西洋音楽の大衆化の過程で現れた、近代日本社会に特有の音楽文化である。阪急グループの宝塚少女歌劇（のちの宝塚歌劇団）や松竹グループの少女歌劇（のちのOSK日本歌劇団と松竹歌劇団）を筆頭に、1910年代から20年代にかけて多くの少女歌劇が全国各地に誕生した。これらの劇団の多くは、レビューの創作・公演のほかに、「学校」を付設することで音楽教育の機能も担っていた。公的な学校教育制度の外側で展開された音楽教育の場として、少女歌劇の存在は無視することができない。

「劇団＝学校」としての少女歌劇は、レビューのみならず各種の芸能に携わる人材を輩出し、戦後日本の大衆文化に大きな影響を与えていった。芸能プロダクションが設立されたのはテレビの登場以降のことであり、それ以前に、女性の「芸能人」を専用に養成していた場合は、非常に限られていたからである。少女スターたちは、退団したあとも、劇団時代に獲得し蓄積した技能・知識（文化資本）や人脈・ネットワーク（社会関係資本）を武器にして、音楽、舞台、映画、テレビ、政治などの各種業界で活躍していった。たとえば、ブギやシャンソンや歌って流行歌手となった笠置シズ子や越路吹雪、「終戦」の象徴といえる《リンゴの唄》を歌った並木路子、ミュージカル界のパイオニアとなった草笛光子、女優の乙羽信子や八千草薫、「サザエさん」の声を吹き込んだ加藤みどりなどがいる。

本論文がなかでも注目するのは、松竹歌劇団出身の水の江瀧子（通称・ターキー）である。水の江は、男役スターとして1930年代に絶大なる人気を集め、戦後は日活の映画プロデューサーとなって日活の黄金期を支えた。彼女は岡田真澄、フランキー堺、浅丘ルリ子、長門裕之、石原裕次郎らをスカウト・指導し、また、映画「太陽の季節」をプロデュースするなど、戦後日

本の大衆文化の歴史にその名を刻むこととなった。本論文は、水の江が松竹在籍中にいかなる文化資本や社会関係資本を獲得・蓄積し、それが戦後の映画界でどのように開花していったのかを考察していく。

本論文の問いを明らかにするにあたっては、水の江の自伝や聞き書き、日活関係者の評伝を参照するほか、彼女のファン団体が発行していた機関誌『タアキイ』を参照する。『タアキイ』には、1930年代の水の江の活動を伝える記事、彼女自身の日記風エッセイ、劇団スタッフ・ファン・文化人たちによる劇評が多数掲載されている。『タアキイ』は、戦前の水の江が周囲からどのような期待を受け、どのようにしてスターへと育成されていったのかを知ることでできる貴重な資料である。多くの研究が発表されてきた宝塚に比べて、松竹系の少女歌劇の研究は手薄のままだが、以上の資料によって、本稿はメディア文化の戦前と戦後の連続性を考えていく。

以下ではまず、戦前の水の江がどのようなスターであったのかについて考察し（第1節）、次に、そのスター時代に蓄積された文化資本と社会関係資本がどのように映画へと転化されていったことについて考察する（第2節）。さらに、戦後のスターである石原裕次郎に注目し、彼がどのように少女歌劇の遺産を継承していたのかを明らかにする（第3節）。

1. スターとしての水の江瀧子

1.1 明朗なスター

本節では、水の江瀧子の2冊の自伝（水の江 1984, 1988）、ならびに機関誌『タアキイ』をもとに、スター時代の水の江について考察していく。

水の江瀧子（三浦ウメ子）は、1915（大正4）年、北海道の小樽に生まれ、2歳のときに東京の目黒に引っ越した。1928（昭和3）年9月に東京松竹楽劇部（のちの松竹少女歌劇部SSK、松竹歌劇団SKD）の創設オーディションを受け合格、同年12月に松竹座で初舞台を踏んだ。以降、浅草を拠点に「松竹座リーグ戦」「松竹オン・パレード」「メリーゴーランド」などの演目に出演した。

彼女は、身長が163cmと当時としては大柄だった。チームでダンスを踊るときには目立ちすぎてしまうため、出番が与えられないこともあった。だが、1931（昭和6）年6月の「先生様はお人好し」では「男装」で出演し、これが当たり役となった。また、同年11月の「万華鏡」に出演した際に「俺はミズノーエ・ターキーだ」と大見得を切ったことで「ターキー」の愛称が生まれ、レビューのスターとなっていった。

水の江は、多くの女性ファンからの圧倒的な人気を得た。水の江のもとに届くファンレターは、1日あたり平均で150通にもなった²。水の江の人気高揚を受けて、姉の三浦初江は、後援会「水の江会」を発足させた。水の江会は発足時で3,000名、最盛期で20,000名³もの会員がおり、いくつもの支部が設けられ東京、横浜、名古屋、京都、大阪といった各都市、東北、関東、

中国といった各地方、さらには植民地・朝鮮にもファン組織が結成された（図1）。この後援会は、松竹とは別に機関誌『タアキイ』を発行し、また自主興行「ターキーまつり」を開催するなど、単なるファン・クラブを超えて批評や興行の機能も担っていた⁴。

だが、人気の盛り上がりに対して、彼女のレビューに対する評価は、必ずしも高いものではなかった。ダンスや演技には好評が寄せられることも多かったが、歌唱力に関する論評は辛口なものばかりで、歌が下手だというのはほとんど定評といってよかった。堀内敬三は、「ターキー君の歌は「アバタもエクポ」であるからあんまり議論じみた事は云へない」として、彼女が一通り歌えていればそれで満足であり、むしろ、歌のうまさよりも精一杯に稽古をし、真面目に努力していることが喜ばしいのだと評した⁵。城戸四郎もまた、水の江の歌は決してうまいものではないが、「未熟な点を征服してゆく真剣さは、水の江君の人気をいやが上に高めてゆくことであらう」と語り、その人柄に賛辞を送った⁶。

「未熟さ」はひとつの魅力ですらあった。ファンのなかには、「芸も未完成だし、技巧も未熟な昔が、何もかも円熟して居るべき現在より大衆の前に魅力的で有るのだ」⁷と、上達した現在よりも未熟だった過去の方が魅力的だったと語る者もいた。別のファンは、水の江は純芸術的にみて技巧的に優れているわけではないが、「寛大な抱容力、繊細な情、微塵も蔭のない無邪気さ。明けつ放しの朗かさ、可愛い茶目つ気」などが名状しがたく混然としており、そのパーソナリティが魅力なのだと語った⁸。

水の江のパフォーマンスやパーソナリティが論評されるときに、決まって用いられていた語は、「明朗」であった。「明朗」は、1924（大正13）年に城戸が松竹の蒲田撮影所所長に就任したことで主導された「蒲田調」の基調であり、松竹映画の特色でもあった（城戸1956:20-4, 38-42）。水の江のパーソナリティがこの「明朗さ」を備えていたことが、彼女の魅力とされ、『タアキイ』誌上で繰り返し称賛された。



図1 「京都ホテルに於ける「ウエルカム・タアキイの会」京都支部主催」『タアキイ』1935年2月号, 6.

1.2 「男装の麗人」の身体

「明朗さ」と並んで、水の江瀧子の人気が過熱する要因となったのは、なんといっても「男装」だった。「芸大和声」の著者としても知られる長谷川良夫は、「ターキーの魅力の80パーセントまでは『男装した少女』と言ふ点にある」⁹と論評した。

水の江は1931（昭和6）年の「先生様はお人好し」で独自の「男装」の表現スタイルを生み出した¹⁰。それ以前にも少女歌劇で男役を務める少女たちはいたが、大胆に断髪したことが水の江の特徴だった。当時、男役になる場合には、髪を丸めてネットを被り、さらにソフト帽を被ることが一般的だったが、頭が大きくなりやすかった。もともと水の江は、大柄で顔も小さかったが、モダンガールのショート以上に大幅に髪をカットし整髪料で固めることで、頭部がさらに小さくなり、すらりとした印象を与えた。断髪が、「男装」のスタイルを生み出したのである（図2）。

宝塚においても同年、男役のトップだった門田芦子が断髪した。「男装の麗人」という呼称は、川島芳子をモデルにした村松梢風の1932（昭和7）年の小説『男装の麗人』などを契機として使われるようになった。「男装」は、「変態」として社会問題化され物議をかもしながらも、大衆的な話題となっていったのである¹¹。

断髪によって男に扮した水の江を指導したのは、青山杉作と青山圭男であり、模範とされたのが、ハリウッド・スターのM. シュヴァリエだった。水の江によれば、「杉作先生が芝居、圭男先生が踊りの先生だった。圭男先生は大オカマで、オカマのはしり。その先生方に“男、の仕草や言葉、歩き方を教えてもらったんだから、考えればおかしいわよね」（水の江 1984:142）と語っている。男役としての振舞いについては、青山杉作と「大オカマ」の青山圭男から学んだのである。

また、演技のモデルとして模倣されたのは、シュヴァリエだった。男役を始めたばかりのころは、「いつもノートを持つてゐて、電車の中なんかでも、あらゆる男の人を観察してはノートに書き込む」（水の江 1936:95）などしていたが、なかでもシュヴァリエは別格だった。シュヴァリエ主演の映画「ラヴ・パレード」（1929年）が、水の江自身によって舞台上で演じられるなど、シュヴァリエから水の江に対する影響は明白だった。

シュヴァリエの舞台を実際に観た青山圭男は、「（シュヴァリエは）実に素晴らしい。何とも云へない愛嬌をもつてゐるのね。女の子も年とつた人もひきつけづにはをかない力ね。それが狸に似てゐる」「歌なんか歌つた後で。一生懸命なんかやつてホツとした瞬間に、一抹の哀愁のある表情をするの、一寸額に八の字をよせてね。そこがいゝの。それも狸に似てゐる」¹²と語った。「狸」とは水の江の愛称である。振付と演出を手掛けた青山もまた、水の江がシュヴァリエの模倣を勧めていたのである。軍服姿の浮気者で、愛嬌があるなどといったスタイルは、当時の『タアキイ』では「シュヴァリエ調」と呼ばれ、頻繁に論評された。

シュヴァリエ調の「男装」のスタイルが確立されてからも、ファンは彼女に「明朗」であることを求めた。たとえば、とあるファンは「やはりターキーの進むべき本道はシユバリエ調に

してシユバリエの臭味なく、三枚目にして三枚目のあくどさなき、天衣無縫の曇りなきターキー独特の明朗性の中にある」¹³と主張していた。水の江の場合、「女性の身体で男装をしてゐるあやしさをターキーの明朗性によつて浄化されて居る」¹⁴というように、「明朗さ」は、変態風俗とされやすかった「男装」の正当化という側面もあった。

この「明朗」なる「男装の麗人」を支持したのは、女性ファンだった。一部の男性ファンのなかには「女装」を求める者もいたが、ファンの約9割を占める女性たちは、水の江が「女装」することに反対したという（水の江 1933:69-70）。女性ファンたちは出待ちをしては歓声をあげ、熱心な手紙を書き、水の江会の会合に参加した。人形を送ることは、ファンたちが麗人に「接近」するための方法だった。その人形はファン自身の分身であり、水の江の部屋には何百体もの人形がびっしりと置かれていたという¹⁵。

しかし、水の江は、こうしたファンの熱情に尻込みしていた。もともと水の江は近所の男友達と竹馬や竹とんぼやペーゴマで遊んでおり、女の子の遊び自体を知らないような幼少期を過ごした。なかでも人形遊びは嫌いで、ファンが送ってきた人形も気持ち悪く、わざわざ人形専用の部屋を作って、そこに片付けておかなければならないほどだった。

また、女性ファンのなかには、水の江を性的対象として見る者もいた。女性ファンたちは「ターキーを見に行く」というと家族に安心して送り出されたが、水の江を「男妾」として見るファンも実際にはいたのである。少女歌劇のスターとファンの同性愛的関係は、しばしばゴシップ記事にされていたが、水の江のもとにもそうしたファンが集まってきた。なかには金銭を渡すファンもあり、水の江によれば、「みんなね、金くれるのは下心があるのよ。自分ちへ連れてって可愛がりたいって。……芸者さんが多かったね。全部、女」(中山 1993:131) だったという。しかし、水の江は、金銭は受け取らず、このようなファンに辟易していた。

連日、ファンからの熱いまなごしを浴び続けた水の江は、1939（昭和14）年にノイローゼになってしまう。周囲のさまざまなものが目玉に見えるようになり、眠れなくなり、記憶が混濁するなどしていった。かろうじて舞台を務めてはいたものの、「人間恐怖症」を自覚し、自身の症状に怯えるようになった。

2. 映画プロデューサーとしての水の江瀧子

2.1 日活へ

戦前のレビュー・スターだった水の江瀧子は、1939（昭和14）年5月に松竹との契約が切れたこととノイローゼをきっかけに劇団を退団し、アメリカへと渡った。この訪米は、排日機運の高まるアメリカとの親善を目的にしたもので、外務省文化事業部の市河彦太郎や大倉財閥の大倉喜七郎らがバックアップしていた。機関誌『タアキイ』は、1939年5月号から最終号となる1940（昭和15）年4月号まで、彼女の動静を伝え続けた¹⁶。

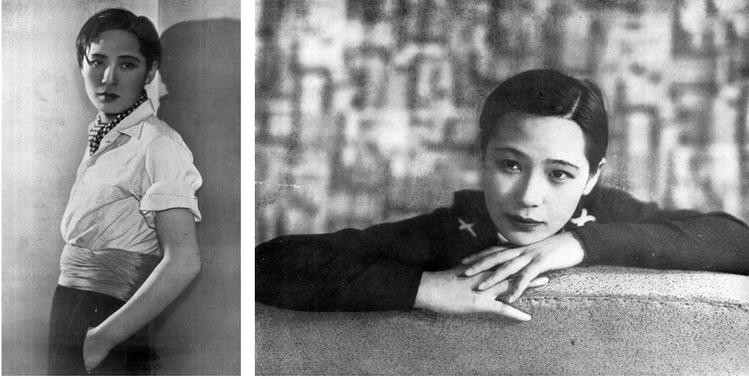


図2 水の江瀧子（「口絵」『タアキイ』1935年1月号）

帰国後は、のちに鶴田浩二のマネージャーとなる兼松廉吉とともに劇団たんぽぽを結成した。1943（昭和18）年1月には、青山圭男による演出・構成で旗揚げ公演をし、戦後も浅草を拠点に活動した。舞台生活とは別に

大映と契約をして映画にも出演した。なかでも「花くらべ狸御殿」「透明人間あらわる」（1949年）では男役を演じており、その映像からスター時代の水の江の表情、発声、姿勢、所作、ダンスなどを推し量ることができる。

1953（昭和28）年2月にはNHKが開局と同時に放送開始した番組「ジェスチャー」にレギュラーとして抜擢され、以後15年間、柳家金語楼とともに長寿番組の看板を務めた。テレビ進出の一方で、同年6月には浅草の国際劇場で「舞台生活25年引退特別公演さよならターキー」（図3）を公演し、38歳で舞台生活を退いた。特別賛助出演者には、暁テル子、淡谷のり子、伊藤久男、上原謙、京マチ子、佐多啓二、月丘夢路、鶴田浩二、並木路子、灰田勝彦ら、錚々たる面々が名を連ねた。

翌年、ともに劇団を立ち上げた兼松廉吉が自殺した。兼松の自死は、水の江が日活プロデューサーに転身する直接のきっかけとなった。兼松の遺書によって水の江の今後を託された報知新聞の深見和夫は、日活の堀久作社長に日本初の女性プロデューサーを誕生させる気はないかと相談を持ちかけた。その交渉の結果、映画制作の経験のない水の江が、本人の意志とは別のところでプロデューサーの職を得ることとなった（水の江 1984:225-6, 1988:134-5）。日活は、1954（昭和29）年に東京の調布に日活撮影所を設立し、戦時中に停止していた自社映画の制作を再開したばかりだった。プロデューサーのみならず、監督、俳優、技術者を他社から引き抜くなどして、日活は映画業界を強引に再編していた。

水の江は映画制作の経験がいっさいなかったため、自身が映画に出演することなどを通じて、企画立案、監督・配役の決定、予算の交渉などの制作プロセスを学んでいった。松竹のような映画会社では、勤続年数や制作実績に応じたヒエラルキーが厳然としてあったが、日活では上下関係が他社ほどには強くなかったため、彼女は「水を得た」のだという（水の江・阿部 1991: 87）。そのような状況のなかで、1955（昭和30）年には映画「初恋カナリヤ娘」「緑はるかに」を世に送り出し、興行的に成功していった。映画界の新参者だった水の江がプロデューサーとしてのキャリアを築き始めた当時の様子は、次のように回想されている。

私は映画界のことは何にも知らなかったですからね、他のプロデューサーと考え方が全然違っていたんです。他の人達は、映画の常識を知ってて、全部その枠の中でやってたんだけど、私は自分の思う通りサッサッサッサやって、今まで映画界でやったことのないようなことを平気でやっちゃったものだから、「なんだ、あれは」っていうことでね、割合に相手にされなかったの。こっちもこれ幸いに勝手なことやってたわけで。だから、最初の『カナリヤ娘』なんか、つまらない映画だって、みんなに軽蔑されたんですよ。(水の江 1988:139)

従来の常識や慣習にとらわれず、自由に「今まで映画界でやったことのないようなこと」をやってみせたことが成功の鍵となった。30歳で映画「俺は待ってるぜ」(1957年)の監督を務めた蔵原惟繕は、「水の江さんの感覚というのが、ある意味で僕らが考えていた映画作りを、一番理解してくれるプロデューサーではないかと思った。水の江さん自身も新しい才能に対する好奇心を一杯持っていた人だから」(水の江・阿部 1991:52)と語った。あるいは、映画「狂った果実」(1956年)を撮る際に、大胆な演出のせいで映倫にカットされることを恐れた中平康監督に対して、水の江は「構わないわヨ、遠慮なくやりなさい」(小松 1989:96)と応答したことが宣伝課の小松俊一の日誌に記録されている。

水の江は新たな俳優を次々に発掘したことによっても、業界に新風を巻き起こしていった。彼女は、岡田真澄、フランキー堺、浅丘ルリ子、石原裕次郎、長門裕之、津川雅彦ら、戦後日本の映画史に名を残すことになる俳優たちを、次々に発掘していった。そのころ、松竹、東宝、大映、新東宝、東映の大手映画会社5社は協定を交わし、専属の監督や俳優を他社では使わせない方針を固めていた。また、日活内部でも水の江は他の男性プロデューサーからの妨害を受け、俳優を自由に起用することができなかった。そこで、彼女は、日劇ミュージックホールの舞台に立っていた岡田真澄、数寄屋橋でドラムを叩いていたフランキー堺、オーディションで浅丘ルリ子を見出し、日活の名伯楽として知られることとなった。

2.2 少女歌劇時代の遺産(1) ——文化資本

水の江瀧子が素人ながら映画制作の新たな方針を打ち出し、興行的な成功を収めることができたのは、彼女が少女歌劇時代に蓄積した「資本」を、プロデュース業に転換できたからである。とりわけ有用だったのは、経済的な資本というよりも、演技力、音楽的な感受性、審美眼などといった身体化された文化資本、および人脈やネットワークといった社会関係資本だった。

水の江は、少女歌劇時代に自身の身体に蓄積された文化資本を、映画制作へと応用していった。水の江とともに映画制作に携わった脚本家の山田信夫は、自分自身がスターだったから、ことさら映画の勉強をしなくてもドラマトゥルギーを理解していたと語っている(水の江・阿部 1991:237)。中山千夏もまた、水の江は「読書や観劇、映画鑑賞の中から、大衆にアピールする要素や仕掛けを、的確に学び取って」おり、「プロデューサーになってからは、ネタ探し、監督選び、脚本作り、音楽選び、俳優や監督やシナリオライターの発掘に活用したのだ」(中



図3 松竹株式会社事業部編, 1953, 『舞台生活25年引退特別公演さよならターキー』松竹株式会社事業部。

山 1993:331) と述べている。

水の江自身も、知らず知らずのうちに「芸」をめぐる判断力を身に付けていたことについて、次のように回想する。

SKD にいて勉強になったのは、歌舞伎の世界を知ったことですね。歌舞伎も同じ松竹だから、そういう縁でいつでも見れたんです。……そうやって、14、5歳の、まだ何にも知らない時にうまい人の芸を見ちゃったものだから、目のほうが先に肥えてしまって、その後、相当の人の芸を見ても、あれは演技が悪いとか、そうになってしまうの。考えてみたら、SKD ではずい分、いろいろ勉強させてもらったんですね。(水の江 1988:43)

少女歌劇時代には歌舞伎に限らず、井上正夫や水谷八重子らの新派、榎本健一のステージ、M. シュヴァリエやG. ガルボらのハリウッド映画など、最先端の大衆文化に日常的に触れ、芸をめぐる判断力を身につけていた。もちろん自身が出演した舞台やその演出から学んだことも多かった。

芸や演技に関することばかりでなく、多様な社会階層の人々を観察し、その文化を判断する力も身につけていた。たとえば、彼女は自身の周りに集まるファンから学び得た審美眼について、次のように回想する。

SKD にいた時は、そういうファンの人達を通して、最高の生活も知ったし、悪い生活も知ったし、両方知れましたね。芸者さんも、京都の祇園の最高級の芸者さんから、安芸者さんも見てるし、それから安華族の人も見てるし、いろんな人の生活を見ました。

だから洋服の生地でもね、テレビの画面を通してでも、これは安物だな、これは高いなって、すぐわかります。光線の受け方でね。それで、いい物を着てる人は、ドシッと落ち着いてるんです。何も心配することがないから。

そういう物を見る目は、プロデューサー時代、ずい分役立ちましたよ。その時は戦争あとのゴタゴタで、物を知らない監督がいっぱいたんです。(水の江 1988:63、傍点原文)

多様な社会階層のファンと接し、それぞれの「生活」や文化を「見る目」、判断する力を養っていた。こうした文化資本の蓄積は、映画プロデューサー時代に直接、役立てられていった。

「芸」や「生活」をめぐる判断力に加えて、自身がスターとして観客からの人気や熱気を直に肌で感じていたこともまた、自ら制作する映画の内容にも影響を与えていった。この点について、水の江は次のようにいう。

自分がスターだった時、どういうことをやっていたかっていうとね、結局テンポの速いものやってたんですね。レビューってというのは、当時にしちや一番新しいことでしたからね。だから、映画でも、その役者をスターにしようと思うと、テンポっていうのがものすごい気になるんです。(水の江 1988:154)

テンポの速い映画とは、娯楽性の強い映画のことだった。1950年代半ばの日本の映画界において、テンポの速さは新しい映像感覚をもたらし、中平康を筆頭に増村保造などの監督たちの新時代を告げるひとつの表現方法となったが、水の江に関していえば、このテンポ感とはレビューから持ち込んだものだった。芸術性を追求しようとする当時の映画業界では、娯楽的な映画に出演することを拒む俳優もいた。だが、水の江は、映画に芸術性を求めることを否定し、観客に楽しまれることを一義的に狙った映画の制作を目指した。娯楽性のために、次節でも考察するような「未熟さ」のある俳優を、彼女は積極的に抜擢した。

そうしたテンポ感と娯楽性を有した映画とは、レビュー的であると同時に、音楽的な映画のこともあった。「緑はるかに」をはじめ、彼女のプロデュース映画にはミュージカル調のものや、音楽を重要な要素とした映画が多かった。プロデューサー就任直後に行われた取材に対しても、彼女は「音楽劇」をやりたいと語っていた(水の江 1955)。映画監督の蔵原惟繕は、彼女について、「同じ音楽でもジャズが好きだったり、ターキーさんっていうのは、そういうことが大分上だった。非常に、そういう感覚に勝れたものがあった」(水の江・阿部 1991:92)と振り返っている。また、「狂った果実」では、デビュー間もない武満徹や佐藤勝という20代の若手作曲家を起用したことも忘れることはできない。これらの音楽的素養や関心が、少女歌劇時代に培われたものであることは疑う余地がないだろう。

少女歌劇時代に獲得した文化資本には、経済的な感覚も含まれていた。映画プロデューサーのもっとも重要な仕事である予算の管理についても、少女歌劇時代の経験は物をいった。水の江は、「私は赤字を出すのもうまかったけど、予算内でおさめるのもうまかった。これもやっぱり舞台やってたからですね」(水の江 1988:159)と語っている。毎日のように舞台に立っていた彼女は、入場客数から収入を割り出し、大道具、小道具、バンドなどにどれくらい支払っていたかをおおよそ知っていたという。自身が舞台の主役として衣装を身にまもってれば、その舞台の衣装コストがどれほどであったかは体感で理解できたし、ましてや労働争議(通称・桃色争議)のリーダーとして松竹と交渉した経験もあったから、金銭の感覚はいやがうえにも研ぎ澄まされていったことだろう(図4)。

2.3 少女歌劇時代の遺産(2)——社会関係資本

水の江瀧子がプロデュースした映画には、少女歌劇からの直接的な文化的連続性が見てとれるが、人脈やネットワークといった社会関係資本の側面においても、少女歌劇時代の遺産が継承されていた。

スター時代のファンには、高橋是清や大倉喜七郎など政財界人、永井荷風、高見順、川端康成、徳川夢声などの文化人、さらには華族や新聞記者もいた。「桃色争議」では共産党員が指導に入り、そのストライキのために思想犯として留置されたときでさえ、浅草象潟警察署の特高とはみな顔見知りだった（水の江 1984:148, 1988:58-68）。戦前に結成された後援会「水の江会」とのつながりは、戦後も残っていた。日本各地に映画撮影に出かければ地元企業の役職者や料亭の女将らが水の江を歓待し、その人気の高さは石原裕次郎の比ではなかったという（水の江・阿部 1991:197-8）

このような交友関係は、映画制作にも役立てられた。撮影のロケーションで検察庁を使用する際には、知人である最高裁長官の田中耕太郎に依頼をした。また、羽田空港を使用する際にはスター時代に渡米した折に知り合った機長に協力を仰いだという（水の江・阿部 1991:104, 129）。

なかでも見逃せないのは、暴力団との関係である。当時、暴力団は、自らが興行主体となるほど、芸能界と強く結びついていた。そうした暴力団と交渉ができなければ、プロデューサーは務まらなかった。子どものころから浅草で過ごした水の江には、その力があったのである。

たとえば、映画「俺は待ってるぜ」の撮影では、横浜港にオープンセットの家屋を建てるため、暴力団と交渉しなければならなかった。彼女は、現役を引退した元構成員の知人に依頼して「親分衆」を回り、説得した（水の江・阿部 1991:84-6）。あるいは、暴力団から借金を背負ってしまった浅丘ルリ子の父親に代わって、水の江は「やーさま相手に『あんた、この借用証、まともなところへ出して通ると思ってるの？ 私は通さない自信あるよ』って脅かしてね。結局、半分にまけさせるところまで話をもってった」（水の江 1984:20）こともあったという。利益を引き出すことのできるネットワークもまた、ひとつの資本である。

以上のように、水の江は、少女歌劇時代に蓄積した文化資本と社会関係資本を映画制作事業に投下し、興行的な成功を導くことで、映画というメディア企業のなかで資本を拡大していった。この時代、彼女ほどの文化資本と社会関係資本を有していた人材は稀だった。彼女が、素人でありながら特異な実績を上げ、独自の映画制作を推し進めていけたのは、少女歌劇時代の資本を映画へと転化させることができたからである。

3. 石原裕次郎の創出

3.1 スターの「未熟さ」

水の江瀧子がプロデューサーとして異色だったのは、新人俳優を次々に発掘していったことだったが、なかでも本領を発揮したのは、少女歌劇時代の経験を活かした俳優のプロデュースだった。

水の江がスターを見出す基準は、完璧ではなくどこか欠点があることだった。水の江は「大



図4 算盤をはじく水の江瀧子（「私はプロデューサー」『サンケイグラフ』1955年3月13日号, 11.）

スターの素質のひとつは、やはり輝く美しさのなかに、どこか抜けたところ、欠点があることだと思うんです。裕ちゃんにしても決して完璧な紅顔の美少年じゃなかったでしょ。それが逆に親しみやすさ、庶民性につながってる」（水の江 1984:126）と述べている。映画監督の井上梅次もまた、「裕次郎の歌は素人芸」であるが、だからこそ大衆は「あの歌なら俺だって唄える」と親近感を感じたのだと指摘した（井上 1987:33-6）。

スターの素質は欠点があることだという確信は、自身がスターとして浅草の観客の反応を肌で感じて得られたことであり、少女歌劇時代の師である青山杉作の教えでもあった。青山は「完全な人間はあり得ない。欠点があるのが普通だから、完全に見えるのは本物ではない。その欠陥が魅力のある欠陥か、悪意のある欠陥かは、その人間の人柄によって違ってくる」（水の江 1988:148）としばしば論じていたという。青山の教えは、水の江の新人発掘の指針ともなった¹⁷。

戦後日活のスターとなった石原裕次郎のプロデュースにおいても、水の江は「未熟さ」を重視する戦略をとった。裕次郎主演の映画「勝利者」「鷲と鷹」「嵐を呼ぶ男」（いずれも1957年）を監督した井上は、裕次郎を「未完の大器」（井上 1987:1, 69）と捉えていた。水の江が裕次郎を見出したのは、石原慎太郎の小説『太陽の季節』（1955年）を映画化したときだった¹⁸。水の江は、『太陽の季節』の出版記念会の際に裕次郎を一目見て、とにかく出演してくれと熱弁をふるった。裕次郎は大柄で、アメリカ的な雰囲気のある若者だった（水の江・阿部 1991:26）。慶応義塾大学2年生だった裕次郎は、ふざけ半分で依頼に応じたが、役者を本職とするつもりはなかった（石原 [1958] 1989:66-9）。

裕次郎は素人役者であるとの反対を受けて、映画「太陽の季節」（1956年）は脇役での出演であったが、次作「狂った果実」では主役格を演じ、歌も歌った。背が高かったことも、彼を目立つ存在にした。これによって、彼は素人ながら新鮮な役者として人気を獲得し、太陽族旋風の中心人物となった¹⁹。

しかし、後年の「石原軍団」や「西部警察」シリーズなどのイメージからは想像しにくいことであるが、デビュー間もない裕次郎は、素人くさい、やんちゃな「子ども」のような存在でもあった²⁰。水の江は、裕次郎のことを本当の不良ではなく「きかない子で、やりたいことをやる子」、「ちょっとね、おっ母さん甘え……みたいなところがあるのよね」（水の江・阿部 1991:26, 68）と評している。裕次郎もまた、水の江のことを「ボクにとっては、おふくろ兼PTAの会長」（石原 [1958] 1989:199）と考えていた。

水の江は、神奈川の逗子に住む裕次郎が、調布の撮影所に通うのは困難であることから、1956

(昭和31)年から1958(昭和33)まで、東京成城の水の江宅に裕次郎を居候させた²¹。裕次郎は、毎日朝から家でも撮影所でもビールを飲むような生活を送っていた。水の江はこのやんちゃな「子ども」の目付け役となり、同居するなかで俳優としての基礎を教えていったのである。裕次郎は、水の江が「したい放題のことをさせておいて、どこかでギュッと絞めている」(石原 [1958] 1989:103) ことを信頼していた。

この俳優育成法について、蔵原惟繕は、「水の江さんの独特なのは、自分の家に彼を住まわせたことです。その中で、押しつけじゃなくて自由に泳がせながら、芸能の世界のある種基本的な決めごとみたいなものが、実はこういうふうにあるんだよ、とか裕ちゃんに知らせて見せてゆく周到さ、それが凄かった」(水の江・阿部 1991:53) と述懐している。スチールカメラマンの斎藤耕一もまた、「裕ちゃんは難しいところもあったですけど、ターキーの言うことだけは聞いた時代は確かにありました」(水の江・阿部 1991:234) と語った。

3.2 「男装の麗人」としての石原裕次郎

俳優・石原裕次郎は、「タフガイ」の異名をもち、その男性性が強調されるスターであった。その出演映画のタイトル名も「嵐を呼ぶ男」をはじめとして「男」「野郎」「俺」といった男性性を指示する語が頻出していた。2017(平成29)年8月に没後30年を記念して刊行された『別冊宝島 石原裕次郎——太陽の男』もまた、副題に「男」の語を冠し、エピソードには「日本が愛した男が今よみがえる——」と「男」が強調されていた。

裕次郎は、「男であること」を演じた俳優であった。しかし、「男であること」がことさら強調されたのは、そのアイデンティティが、わざわざ主張しなければならないほど不安定なものだったからでもあろう。ということは、裕次郎が「男であること」とは、見かけほどに単純な事実ではなく、かなり不確かなことなのではないか。

そもそも裕次郎を発掘し、彼に男を演じさせ、歌わせていたのは、かつての「男装の麗人」であった。水の江瀧子こそが、裕次郎に「男」の役者としてのキャラクターを与えていった張本人だった。裕次郎は、自身の演技について「ただ監督さんのいわれるままに動いているに過ぎない」「脚本だって、あんまり読まない。水の江さんが読んで、僕が自分のやる役を聞くのだ」(石原 [1958] 1989:145) と語っていた。彼は自身の役柄について周囲に任せきりにしていたのである。そのようなときには、つねに近くにいた水の江が、裕次郎を指導することもあった。たとえば、彼自身が回想しているように、映画「躍る太陽」(1956年)のダンス・シーンで、踊れない裕次郎にダンスを指導したのは水の江だった(石原 [1958] 1989:71)。

歌に関しても、水の江は次のように述べている。

(裕次郎が)家で鼻歌とか歌っているでしょう。上手いんだよねえ。大体ハワイアンとか外国の曲、麻雀なんかしながら歌ってるの。『あんたレコードいけない?』って聞いたら『とんでもない』って言うんだけど『俺は待ってるぜ』の主題歌を他の歌手に歌わせて、聴いて

覚えてテイチクに持って行ったの。(水の江・阿部 1991:186)

こうした日常的な導きのなかで、水の江は俳優・裕次郎を塑像していった。なかでも、1950年代後半の裕次郎に特有の不良性の演出は、水の江の「男装の麗人」としてキャリアを抜きには考えられないものだった。2人を近くで見えてきた岡田真澄は、次のような注目すべき指摘をしている。

水の江さんはSKDで男装の麗人として一世を風靡した方でしょう。僕は元宝塚の鳳蘭さんと舞台やった時に、宝塚で男役やってて、ファンがキヤーツと言うのは一寸型を崩したり、やくざっぽい不良性がある時だと分析していて、なるほどなと思った。水の江さんも男役を演じていて、そういう部分が多分にあったんじゃないかと思うんです。そして、スカッとしたもの、姿勢が良く、背筋伸ばしたものが一方にあって、僕も、ルリちゃんも、雅彦ちゃんも、どちらかと言うと背筋伸ばしてる人物の方を演じていたと思うんですよ。裕ちゃんは一寸崩れた方の部分。(水の江・阿部 1991:42)

裕次郎の型を崩した不良性は、少女歌劇の男役の演じ方と通じていた。水の江自身も、自分と裕次郎は型通りを守ることが苦手な性格であると述べたうえで、「裕ちゃんに初めから型通りの映画やらせて、サラリーマンの役か何かやらせてたら、すぐ嫌んなって飛び出し」してしまうから、裕次郎に向くものを探して作っていたという(水の江・阿部 1991:228)。「男装の麗人」のような型を崩したような演技は、不良の「男」を演じるうえで応用可能なものだった。

3.3 「男」のパロディ

水の江瀧子の「男装の麗人」のパフォーマンスは、すでに述べたように、M. シュヴァリエの模倣によって形成されたものであり、なおかつ、「大オカマ」といわれた青山圭男によって演出されたものだった。水の江に媒介されることで石原裕次郎が演じた「男」というスタイルは、系譜的に辿るならば、ハリウッド映画の流用としての「男」だったのであり、「大オカマ」によって作られた「男」だったのである。俳優・裕次郎が強調してきた「男」とは、「自然」なセックスに根拠や起源をもつものではなく、様式として演じられた「男」であった。

裕次郎の演じる「男」は、彼自身がもともと備えていた「自然」な性質であると考えられてきた。だが、スターが「自然」であろうとする自意識ほど、不自然なことはない。スクリーンに映し出される演技である以上は、それはすでに意図をもって表現された作為であった。あたかも自然であるかのようにみえるパフォーマンスを、意図的に演出、選択、編集し、自然なものであるかのように見せかけることが、プロデューサーや監督の役割といえよう。

岡田真澄によれば、水の江は「これはほっといた方が良いとか、余りいじり回さないでそのままに伸びた方が良いとかが判断できる」(水の江・阿部 1991:238) 人物であり、「未熟さ」

や欠点も含めて俳優の魅力として演出しようとした。井上梅次もまた、裕次郎の個性の魅力を引き出すためには、無理に芝居をさせようとはせず、「通俗芝居を押付けるより、地を生かしたほうがこの男ははるかに生きる」と確信し、その「持ち味」を表現させる方法をとっていた。しかし、裕次郎の「自然」な演技、「地を生かした」演技とは、周囲のスタッフたちによる意図の結果だったことはいうまでもない。そうした「彼の味」がうまく引き出せたシーンでは、撮影中も映画館でも、どっと爆笑が起こったという（井上 1987:19-21）。「狂った果実」の宣伝スチールの撮影に際しても、自分の顔に自信のなかった裕次郎は写真の修正を要求したが、宣伝マンたちは「無修正のまま裕次郎を表現」することを望んでいた（小松 1989:92）。

裕次郎自身も、自らの演技について、「天衣無縫」（石原 [1958]1989:145）と自己言及していた。「天衣無縫」は、戦前の水の江に対しても使われたことばであり、「明朗さ」や「未熟さ」といった語とも近接したことばだった。それは、素人くさいやんちゃな不良性であり、「男装の麗人」に由来する——すなわち、ハリウッドと「大オカマ」に由来する——パロディとしての「男」だったのである。そして、「自然」であることの主張は、俳優・裕次郎の男性性の系譜を隠蔽し、「自然」な起源を捏造する作為であった。

裕次郎が反復する「男装の麗人」は、井上が回想するように、ときとして笑いを誘うものであり、どこかちぐはぐで素人くさいことに魅力が見出されていたことにも注意を向けなければならない²²。ジェンダー・アイデンティティが構築されたものに過ぎず、その基盤が不安定であることは、まさにパロディ的な反復のなかで、あるいは反復の失敗のなかで明らかにされるからである（Butler 1990=1999:237-48）。

裕次郎は、スクリーン上ばかりでなく、私生活においても「男装の麗人」の借り物の衣装を着ていた。裕次郎や石原慎太郎は、アロハシャツや慎太郎刈りなど、その服装や髪型といったスタイルによって注目を集めた兄弟だった。特に裕次郎は、服装にはかなり気を使っており、気に入った衣服を着るためには女物の生地を使うほどのこだわりようであった（水の江・阿部 1991:49-50）。石原兄弟のエピゴーネンである太陽族にも、そのスタイルは模倣されていた。

だが、裕次郎が日常的に着ていたアロハシャツは、水の江のものだった。居候である裕次郎は、水の江のアロハシャツを着て外出していたのである。水の江は、次のように述懐している。

「今日、着てく服がねえなあ」

なんて人の洋服ダンスあけて。私、あの頃ジェスチャーやってたから、アロハばかり着てたでしょ。衣裳決めたり、着替えたりするの面倒くさいからって、金語楼さんと2人分、おそろいで作っちゃあね、着てたから、アロハの展覧会みたいだったんですよ。

「好きなあったら、着てっていいよ」

って言ったら、しばらく私のアロハを取っ替え引っ替え着てたよ、あの人。うちへ来て間もなくの頃じゃないかな。その時分、私、体重が80キロぐらいあって、肩幅が広くてね、彼

は細かったけど体重は同じでね。で、私はほとんど男物着てたから。(水の江 1988:168-70)

裕次郎を太陽族の「男」として身体的に印付けていたアロハシャツは、水の江の所有物だった。太陽族が、そもそもそのスタイルによって注目されていたことを考えれば、裕次郎の身体を覆っていたアイテムが、「男装の麗人」の借り物であったことは見逃せない事実である。裕次郎は、「男装の麗人」の衣裳タンスを経由することで「男」として振る舞ったのであり、「男装の麗人」のパロディとして太陽族のスタイルを演じていたからだ。

3.4 「清潔な愛情」というセクシュアリティ

石原裕次郎が演じる「男」のアイデンティティは、不安定であり流動的だったが、そのセクシュアリティもまた、異性愛／同性愛の二元論ではとらえられない曖昧さをもっていた。若き裕次郎は、自身の読書経験のなかで特に印象に残っているテキストとして、E. ヘミングウェイの一連の小説と、福永武彦の『草の花』(1954年)のふたつをあげていた。裕次郎が、海と異性愛的な男性像を描いたヘミングウェイ²³のファンであったことはしばしば言及されてきたが、それに比べて後者に感銘を受けていた事実は顧みられることが少ない。

『草の花』は、「冬」「第一の手帳」「第二の手帳」「春」の4部から構成されている。中心となるのは、福永自身がモデルとなった主人公・汐見茂思による2つの手帳である。このうちの「第一の手帳」は、旧制高校の後輩・藤木忍²⁴に対する「本当の友情」としての同性愛が描かれ、「第二の手帳」では藤木の妹・千枝子への愛と、彼女が信仰する無教会主義と汐見との葛藤が描かれている。藤木忍への愛に苦悶する汐見に対し、先輩の春日は、「一体、子供の時代には人間は asexual だ、少し大きくなると bisexual になる、つまり男女両性的なんだね、そのあとに homosexual な時期が来る。そうして大人になるんだ。だから君の今の状態は過渡的なもので、いずれは麻疹のように癒ってしまうさ」(福永 [1954] 1987:335-6) と、セクシュアリティの「成長」や可変性を論ずる。

この「第一の手帳」に対して、裕次郎は「学生の合宿生活や、年下の友人に対する清潔な愛情などが、非常に身近に感ぜられた」と共感し、「『草の花』の中には、ボクを成長させてくれるいろいろなものを含んでいるように感じたのだった」(石原 [1958] 1989:181-3) と自ら表明していた²⁵。

人は未熟な同性愛から成長して必然的に異性愛へと至るという俗説は首肯できるものではないし、裕次郎が関心を寄せていたのは、このテキスト全体に漂うタナトスとミソジニーだった可能性も否定はできない。だが、上に引用した彼のことはから考える限り、友情と同性愛の境界の曖昧さという青春の「過渡的な」主題を「非常に身近に感」じ、自らそれを表明していたことは確かである。もちろん、若き裕次郎には「同性愛への欲望」が隠れた真実として存在していた、などと指摘したいわけではない²⁶。重要なのは、「男であること」と同様に、男同士の友愛と性愛の境界も不安定なものであり、そうしたセクシュアリティのあり方に対して、若き

裕次郎が「清潔な愛情」という語で共感を示していたことである。

おわりに

本論文は、戦前のレヴュー・スターだった水の江瀧子が映画プロデューサーへと転身していく際に、どのような文化資本・社会関係資本が流用され、戦後の映画制作への道が切り拓かれていったのかについて考察してきた。なかでも、石原裕次郎に注目することで、戦前と戦後のひとつの連続面を明らかにした。戦前のレヴューと戦後の映画という一見異なるメディア文化は、実際には個人の身体を通じて、同じ水脈を共有していたのである。

水の江は、大衆から支持を得るには「未熟さ」が重要であることを自身のスター時代に学び、映画制作にもそのセオリーを持ち込んでいた。また、「芸」を見極める判断力、審美眼、映像のテンポ感、制作コストに関する感覚、人的なネットワークといった映画プロデューサーとして必要な素質の多くは、レヴューでの経験から得られたものだった。

こうした経験を踏まえて彼女が誕生させたのが、俳優・裕次郎だった。大柄で、髪型やファッションが注目を浴びたという点で、水の江と裕次郎とは似ていたが、「天衣無縫」な「男」として振る舞うことを周囲から期待されたこともよく似ていた。水の江は、「男」のパフォーマンスを青山圭男とM. シュヴァリエから学んでおり、その身体性とパフォーマンスは徹頭徹尾、作為的なものであった。裕次郎が「男」をパフォーマンスする際には、水の江は、演技面からも生活面からも彼を指導した。裕次郎は、「男装の麗人」によって見出され、「男」のノウハウが応用されて育成されたという点において、「男装の麗人」の正式な遺産相続人だった。彼がスクリーンで「男」を演じていることは決して「自然」なことではなく、俳優・裕次郎が「男であること」の根拠は不確かなものだったのである。

当然のことながら、本稿が考察してきたような裕次郎の曖昧な男性像が、いかにして忘却されていったのかという疑問も残る。また、映像の分析によって、裕次郎の演技への「男装の麗人」の影響を解明することも必要となるだろう。さらには、水の江が裕次郎と同時期に見出した浅丘ルリ子の「女装」についても考察しなければならない。これらの問題については、今後の課題としたい。

[付記]

本稿の執筆にあたり、JSPS 科研費26870168の助成を受けた。

(日本体育大学准教授・本学講師＝音楽教育担当)

[文献]

Butler, J., 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge.

(=1999,竹村和子訳『ジェンダー・トラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱』
青土社。)

遠藤龍雄, 1973,『映倫——歴史と事件』ペリかん社。

井上梅次, 1987,『窓の下に裕次郎がいた——映画のコツ、人生のコツ』文藝春秋。

石原慎太郎, 1991,『三島由紀夫の日蝕』新潮社。

石原裕次郎, [1958]1989,『わが青春物語』マガジンハウス。

福永武彦, [1954]1987,『福永武彦全集 第2巻』新潮社。

川端康成, [1930]1996,『浅草紅団・浅草祭』講談社。

城戸四郎, 1956,『日本映画伝——映画製作者の記録』文藝春秋新社。

小松俊一, 1989,『俺の裕次郎』につかつ。

松下千雅子, 2009,『クリア物語論——近代アメリカ小説のクローゼット分析』人文書院。

三橋順子, 2008,『女装と日本人』講談社。

水の江瀧子, 1933,『ターキー自画像』少女画報社。

———, 1936,『白銀のダリア』新陽社。

———, 1955,「私はプロデューサー」『サンケイグラフ』3月13日号, 10-1。

———, 1984,『ターキー放談笑った泣いた』文園社。

———, 1988,『女の自叙伝ひまわり婆っちゃん』婦人画報社。

水の江瀧子・阿部和江, 1991,『みんな裕ちゃんが好きだった』文園社。

中山千夏, 1993,『ターキー——水の江瀧子伝』新潮社。

大島渚, 1975,『体験の戦後映像論』朝日新聞社。

社会心理研究所, 1954,「10代の夢」『知性』1(4): 100-5。

Sontag, S., 1966, *Against Interpretation*, Farrar, Straus & Giroux. (=1996, 高橋康也・出淵博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄訳『反解釈』筑摩書房。)

菅原みどり, 1996,『夢のレビュー史——すみれの園宝塚 桜咲く国 OSK-SKD』東京新聞出版局。

田中耕平, 2015,『「草の花」の成立——福永武彦の履歴』翰林書房。

矢内原伊作, 1987,「「草の花」の頃」『福永武彦全集 月報6』新潮社, 4-6。

1 川端康成『浅草紅団』(川端 [1930] 1996:60)。

2 「カルペンらん」『ターキー』1935年6月号, 47。

3 1938(昭和13)年12月時点での会員数は15,000人だった(「かるべらん」『ターキー』1938年12月号, 36)。

4 『ターキー』は当初は公演ごとに隔月程度の頻度で発刊された薄手のパンフレットだったが、1937(昭和12)年1月以降は毎月発行されるようになり、実質的には月刊誌としての性格をもっていた。『ターキー』には著名人もしばしば短文を寄稿しており、牛山充、宇野千代、榎茂都陸平、小津安二郎、河西省三、西條八十、佐伯孝夫、白井鉄造、新居格、林芙美子、堀内敬三、村山知義、吉屋信子などが名を連ねている。

5 堀内敬三「ターキー君の「歌」の問題」『ターキー』1936年1月号, 44-5。

6 城戸四郎「人柄の良さと舞台」『ターキー』1935年1月号, 4。

- 7 きみを「ハツ当り論文」『タアキイ』1938年4月号, 32。
- 8 美智「タアキイのパスナリテイについて」『タアキイ』1935年6月号, 35-6
- 9 長谷川良夫「もしも「少女歌劇」が無かつたならば」『タアキイ』1936年7月号, 29。
- 10 菅原みどりは、水の江瀧子による「男装の麗人」の出現が「日本型レビューの誕生」の画期であると指摘している（菅原 1996:155）。
- 11 三橋順子は、戦前のインテリ男性の意識では、大正期に通俗性科学としての変態性欲論が普及したことで性別二元論と異性愛主義が一般化していったが、庶民の意識は、前近代的な異性装芸能への嗜好が持続しており、異性装者に対する意識には二重性があったことを指摘している（三橋 2008:174）。
- 12 水の江瀧子・青山圭男「青山圭男先生とターキーの対談」『タアキイ』1936年5月号, 29。
- 13 江口阿佐「偶感1つ2つ」『タアキイ』1936年3月号, 61。
- 14 飛田萬里「ターキーの人気を解剖する」『タアキイ』1936年10月号, 9。
- 15 宇野千代「ターキーは英雄」『タアキイ』1938年10月号, 2-3。
- 16 『源氏物語』を翻案し、ショパンの楽曲で踊る「青海波」という演目が、アメリカでは特に注目を集め、1939年10月19日にはNBCの番組に出演するほどだった。日本でテレビ放送が導入されるのが1953（昭和28）年のことであることを考えると、彼女のメディア体験は時代を相当に先駆けたものだったといえよう。
- 17 水の江瀧子は、俳優のみならず、監督にも「未熟さ」がもつ新しさを求めた。彼女が組んだ中平康、井上梅次、蔵原惟繕、榊田利雄らについて、「入社当時は皆20代で、若いゆえに未熟だったけど、新しい感覚とパワー、エネルギーに満ちた人たちばかりだった。ベテランの人のように巧くはないんだけど、そのぶん若い腕力で作品をつくりあげるとい感じよね」（水の江 1984:70）と、水の江は語っている。
- 18 1955（昭和30）年、石原慎太郎は小説『太陽の季節』で芥川賞を受賞した。日活はそれより以前から本作の映画化権を手に入れており、水の江はその映画化を目指していたものの、日活のプロデューサー会のなかでは破廉恥で不道徳な内容であるとして反対の声が強かった。芥川賞受賞は、そうした反対を押し切って映画化を進める契機となった（水の江 1984:22-3）。
- 19 小説『太陽の季節』は「障子」をめぐる描写や暴力などをめぐって糾弾されたが、その映画に関しては穏当な表現に作り直されていた。「太陽族」をめぐる社会問題は多分にジャーナリズムがメディア・イベント化したモラル・パニックとしての側面もあった。このことについて、大島渚は「ただ、あるらしく見せかけられた性と暴力」（大島 1975:183）にすぎないと指摘している。映倫もまた、本作に特段カットするべきところは見当たらないと審査したものの、母親たちやマスコミからの反発と映倫改組の声に押され、新映倫の設立に至ることとなった（遠藤 1973:157-206）。
- 20 1950年代半ばという時代は、10代の「若者」が娯楽の担い手として注目されるようになっていった時代であったが、概念上、「子ども」と「大人」との途中段階にあたるような語が十分に分化していなかった。当時の映倫の映画倫理規定においても、「児童」と「青少年」は、ほぼ同じ概念として捉えられていた（遠藤 1973:157）。南博ら社会心理研究所もまた、ティーン・エージェンズは、明らかに子どもでもない大人でもないような、不安定な存在であると指摘していた（社会心理研究所 1954:100）。
- 21 映画「嵐を呼ぶ男」（1957年）で北原三枝が演じる福島美弥子は、渡辺プロダクションの渡辺美佐をモデルしていた（井上 1987:37）。だが、福島が、石原裕次郎の演じるドラマー国分正一を自宅に住ませスターへと育て上げるという設定は、水の江瀧子との同居という状況と重なるものである。
- 22 石原裕次郎の男性性が模倣・誇張された様式・技巧であることを垣間見せるのは、その演技がさらにモノマネされるときである。たとえば、モノマネ芸人ゆうたろうは、裕次郎のモノマネを専門に活動しているが、彼はふざけるのではなく、ただ真面目に真似をすることで笑いを誘うという芸風を売りにしている。こうした様式化された審美性は、S. ソンタグのいう「キャンブ」（Sontag 1966=1996: 431-62）の一種といえよう。
- 23 しかし、異性愛男性としてのE. ヘミングウェイという像もまた、『エデンの園』の公刊を転機として急速に書き替えられ、ホモセクシュアルな欲望を「アウト」する試みがなされてきた。そうした「アウト」する欲望に対する批判と、クィア・リーディングの可能性については松下千雅子（2009）を参照。
- 24 藤木忍のモデルとなったのは来嶋就信であり、福永武彦は一高在学時から来嶋への愛を主題とした短編と詩を5編公表していた。「第二の手帳」で福永が反発を表明する無教会主義の代表的知識人である矢内原忠雄の息子伊作は、『草の花』のなかでは矢代という登場人物として描写されている（田中 2015:80-129）。伊作によれば、「藤木に対する福永の一方的な愛は作品の汐見のそれよりも一層激情的」だったという。伊作は「藤木」の苦悩にクリスチャンとして同情して仲を深め、「藤木に対する僕の愛と友情はほんものだった」と、福永と伊作自身の違いについて、キリスト教を軸にして対比している（矢内原 1987）。
- 25 石原慎太郎もまた、「私には男色の世界など興味もない、というより想像のはるか彼方にしかないものだった」とわざわざ断ったうえで、「他の福永氏の作品にはまったく感興をそられないが、『草の花』だけは戦後の日本文学の中でももっとも美しい青春小説だと思っている」（石原 1991:200）と述べている。
- 26 異性愛／同性愛の排他的な二分法が不適切であることは、全米を震撼させ1950年代前半に日本にも紹介されたキンゼイ報告で指摘されていたことである。