

Title	任侠映画における女たち：「姐御」としての岩下志麻をめぐって
Author(s)	徐, 玉
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2022, 2021, p. 23-32
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/88347
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

任侠映画における女たち

—「姐御」としての岩下志麻をめぐる—

徐 玉

1. テーマは岩下志麻

1986年に始まった『極道の妻たち』¹（東映）シリーズは、1998年のシリーズ10作目『極道の妻たち 決着』で完結した。東映だけではなく、やくざ映画全体が衰退を示す²中で、『極道の妻たち』（以下『極妻』）シリーズは10年以上続き、映画史的イベントにもなったと言われている（冠木 36）。

『極妻』シリーズがそれほど成功し、大人気シリーズになることができた理由はなんだろうか。その問いに答えようとするとき、（極妻の）「テーマは岩下志麻です」と山下耕作監督が言っているように（春日 222）、シリーズ初めから登場し、全10作中8作で主演女優を務めた岩下志麻の存在をどうしても無視できないだろう。

時代劇を思わせる髷、煙管で吸うかのようにぴよんと立てて持つ煙草、雪駄をする風な男歩き、浪花節語りのような低音の口調、そして悪党にぶつける歯切れの良い啖呵。他の女優では漫画に堕してしまうキャラクターに不思議なリアリティを付与する岩下志麻の造型力。これはもう「…」役者と役柄が一体となって別世界を現出するスター映画の世界である。つまり実録やくざ物路線の流れから始まった『極妻』シリーズは、日本映画界全盛時のスター映画の伝統世界へ囚らずもたどっていった作品なのだ。（冠木 36）

冠木が指摘しているように、原作者、プロデューサーたちも口をそろえて『極妻』は岩下志麻のものだと語っている（冠木 132、153）。実はシリーズのキャスティングに関しては、企画の日下部五郎は、もともとは日本のトップ女優で一本ずつやっていって、十朱幸代、三田佳子、4作目は山本陽子という計画で実行しようとしていた。ところが3本目が終わって、やはり興行成績も第1作は圧倒的によいし、雰囲気的にも、「岩下志麻さんの味、姐御

¹ 原作は家田荘子のルポルタージュで、タイトルは『極道の妻たち』（ごくどうのつまたち）であるが、映画になると、あえて「おんな」というルビをふっている。その理由は、企画の日下部が、極道の世界では、「正妻よりか、一般的に内縁の妻とか情婦とかが多いですから。[...] “妻”より、広い意味で“女”にしたほうが」現実に近い、と考えたからである（冠木 94）。

² 「任侠映画がヒットしたのは昭和三十八年から昭和四十七年の十年間だったが、[...] その後もやくざ映画の「夢よふたび」と単発の作品が作られたが、ヒットせずに終わっている。かろうじてシリーズとして続いているのは、東映の『極道の妻たち』（昭和六十一年～）に過ぎない」（斯波／青山 110）。

の存在感としてもう姐御になってる」ということで、4作目から主演が岩下に戻った（冠木 105-113）。

作数	タイトル	公開年	監督	主演	岩下と関わる主な人物
第1作	極道の妻たち	1986年	五社英雄	岩下志麻、かたせ梨乃	妹
第2作	極道の妻たちII	1987年	土橋亨	十朱幸代、かたせ梨乃	
第3作	極道の妻たち 三代目姐	1989年	降旗康男	三田佳子、かたせ梨乃	
第4作	極道の妻たち 最後の戦い	1990年	山下耕作	岩下志麻、かたせ梨乃	義理の妹
第5作	新極道の妻たち	1991年	中島貞夫	岩下志麻、高嶋政宏、かたせ梨乃	息子
第6作	新極道の妻たち 覚悟しや	1993年	山下耕作	岩下志麻、かたせ梨乃、北大路欣也	愛人
第7作	新極道の妻たち 惚れたら地獄	1994年	降旗康男	岩下志麻、斉藤慶子	組員の妻達
第8作	極道の妻たち 赫い絆	1995年	関本郁夫	岩下志麻、宅麻伸	年下の夫
第9作	極道の妻たち 危険な賭け	1996年	中島貞夫	岩下志麻、工藤静香、かたせ梨乃	娘
第10作	極道の妻たち 決着	1998年	中島貞夫	岩下志麻、とよた真帆、かたせ梨乃	組員の妻

『極道の妻たち』シリーズ

姐御そのものと言われる岩下であるが、『極妻』への出演交渉の時、初めは抵抗があったと語っている。

やはり、極道の女の人って、ものすごい怖いというイメージが強かったんですね。それと一作目の台本を読みましたら、背中一面に刺青がある設定でしたし、今まで私が出演した作品ジャンルと全然違って抵抗があったんです。それで正直行って迷いました。そうしたら五社英雄監督が「これを演じられるのは志麻ちゃんしかいないんだから、とにかく僕が悪いようにはしないから」と、[…] 五社さんにお任せして挑戦してみようかな、ということで決意したんです。（冠木 59）

やくざ映画や極道の女に対して、抵抗を感じるのは恐らく岩下だけではないだろう。日下部が言うように、市民権が得られなかったヤクザ映画であるから、「女性たちが観たいと思っても、なかなか劇場に入る勇気を持たなかった。志麻さんを登場させたことによって、安心してね、やくざ映画を観れるという状況が可能になった」（冠木 95）。しかし、どうして岩下志麻でないといけないのだろうか。

結論から言えば、岩下は『極妻』シリーズによってはじめて姐御イメージを獲得したのではない。1964年の『五瓣の椿』（野村芳太郎）や、82年の『この子の七つのお祝いに』（増村保造）、同年の『鬼龍院花子の生涯』（五社英雄）などといった文芸映画／女性任侠ものへの出演によって、すでに姐御イメージが構築されていたのではないかと考えられる。本稿では、『五瓣の椿』から『極道の妻たち』シリーズまで、女優岩下志麻に焦点をあわせながら、その姐御イメージ形成のプロセスを跡づけたい。

2. 『極妻』までの道程—簪を持つ女からピストルを持つ女へ

大辞林によれば、「姐御」とは「①姉を敬ってという語。②頭(かしら)・親分・兄貴分の妻、あるいは女親分などを敬って呼ぶ語」と定義されている(松村 61)。それでは、文学・映画作品において、「姐御」あるいは「姐御」っぽいキャラクターとはどういう意味で、どのような女性を指しているのだろうか。2019年に、江戸時代から近代までの姐御が登場する娯楽作品を歴史的・文化的な流れで整理し、その女性像の変化を探った伊藤春奈の『「姐御」の文化史』が刊行された。伊藤は「姐御」を、「①はっきりと自分の意見を言う②不要な笑顔を見せない③女性の正当な怒りの言葉である「啖呵」を武器に闘う④自分の強さを弱者救済に使う⑤日本の伝統的なフェミニストである」と規定したうえで(伊藤 vii)、様々な観点から姐御の諸相を記述している。本稿では、伊藤の論を手がかりにしつつ、岩下志麻の「姐御」イメージの変遷を論じる際に、筋を通すために闘うこと、性の越境、シスターフッドといった側面に注目する。これらは、岩下自身が、「何事もうやむやにしてしまう世の中で、筋を通すことへのあこがれがあるのかしら。最近では、女子高生からもファンレターをもらってます」(読売新聞 1995.08.18)と語っていることとも呼応する側面である。

岩下のキャリアにとって、『五瓣の椿』は転換点となった作品だと言えるだろう。1958年にデビューした岩下は、1964年のこの作品によって、ブルーリボン主演女優賞を受賞し、「映画スターの地位を確立」した(野村 50)。それまで清純な娘役(『秋刀魚の味』(小津安二郎 1962)、『古都』(中村登 1963)など)が続いてきたが、『五瓣の椿』から「一気に狂気の世界に入って行く」ことになると言われる(春日 94)。

『五瓣の椿』での狂気性というのは、主人公おしの(岩下)が持っている復讐に対する執着の凄まじさを指しているに違いない。亡父を苦しめた淫らな母と、母と関係を持っていた男たちを次々と殺していくという娘の復讐劇。「この世にはご上方では罰することのできない罪がある」といったナレーションが繰り返し出てくるように、おしのは父のために懲悪という復讐の情念を燃やす。ここで注目したいのは、おしのが終始使っている武器、つまり簪である。

おしのに初めて殺意が湧いたのは、母の髪から落ちた銀色の簪(図1)に目を付けた時である。「おっかさんと密通しておっとさんを踏みにじったやつ。その男たちに罪を償わせてやるの」(1:13:17-1:13:28)とおしのは母の簪を持って誓う。それ以来、おしのは母のとそっくりな銀色の簪を武器にして、復讐の道を歩むことになる。かつて母に髪のはやりに気を付けて、紅でもさしてと言われたおしのは、殺人行為を起こすとき、母の言葉に従うように

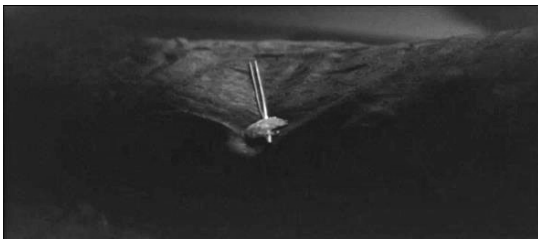


図1 『五瓣の椿』(1:12:15)



図2 『五瓣の椿』(0:36:57)

艶やかに装い、母と同一化したかのような過剰な“女性らしさ”を身につけて男たちを誘惑し、女性性の象徴である簪で男たちを殺す（図2）。

82年の『この子の七つのお祝いに』では、岩下は母の仇討をするという怨念を持つ女・まやとして登場する。母と自分を捨てた父が悪人で、大きくなったら必ず復讐して、と母に言われて育ってきた。まやは、普段はバーのママであるが、殺しの際は、暗い色の着物で、短めの髪の毛を結わない中性的な女渡世人のように変身する。まやが持っている武器は、「かんな棒」と呼ばれるフック状の刃物である。図3のように、全体的に暗い照明の中で、かんな棒の鉤だけが冷ややかに光っている。クールな表情でかんな棒を自分の口あたりまで持ち上げて、殺す構えをしているまやは（図4）、去勢の脅威をもたらす「怪物的=女性的な存在」（Creed 2001）になっていると考えられる。



図3 『この子の七つのお祝いに』(1:14:39)



図4 『この子の七つのお祝いに』(1:14:45)

簪に象徴される女性性を身につけて、家父長の代理として父の仇討をする「父の娘」であるおしのも、かんな棒を持つ女去勢者であるまやも、懲悪という筋を通すために分別さえ失ったかのように闘うが、結局のところ、二人には悲劇的な結末が待っている。おしのは自分がいままでしてきたことを後悔し、自殺してしまうし、まやは、私は一体誰だ、私はお人形？と繰り返し呟き、狂乱状態になるのである。

3. ファルスを持つ〈極母〉

さて『極妻』シリーズの場合、岩下は簪やかんな棒をもつ「娘」ではなくピストルを持つ「ファリック・マザー」へと変貌することになる。

まず、「ファリック・マザー」の概念を確認してみよう。

前エディプス的・あるいは男根的・あるいは太古的な母親は、ひとつの幻想として、つまり全能で絶対的な力をもった性的に中立な人物像という、子どものもつ幻想として理解されねばならない。[...] 前エディプス期〔の子ども〕にとっては、母親は子どもの精神-性的な発達を支配する主要な人物像、子どものリビドーが向けられている対象、子どもの性的願望の禁止者または抑制者であり続ける。（ライト 311-312）

まず指摘したいのは、『極妻』シリーズにおいて、岩下はピストル（ファルス）を持って戦う“ファリック的な女”であるのみならず、両方の性をもつ全能な「母」という存在であることだ。外股で歩き、酒量が多く、シリーズにつれどんどん低くなっていく声など、そうした岩下の「男性的」な特徴が見られるが（Standish 389）、「男性性」のもっとも明瞭な証拠となるものは、敵組の男性による岩下への評価である。「生まれた時から極道の世界で生まれとる。中身は男やで」（『赫い絆』0:04:52-0:04:57）。岩下の年下の夫が組長になるお祝いの会に来ているにもかかわらず、彼らの視線は岩下を追い続けるのである。

「中身は男」だというフレーズは実に興味深い。というのも、任侠映画の「姐御」として名高い緋牡丹お竜（藤純子）においても、性の越境という側面がしばしば指摘されるからだ（伊藤 205、Standish 383）。しかし、いくらお竜が、あたしは今日から男になつとよ、と宣言しても、お竜の中身は女である。斉藤綾子が述べているように、「緋牡丹」シリーズが、いかに物語の設定でお竜の男宣言を受け入れようとも、映画としては、藤純子をあくまで「女」として見ることを前提としていた」（斉藤 103）。男を手玉に取っても、おめえさんも女だ、と助っ人の片桐（高倉健）もお竜が女であることをよく口にするように、お竜は物語の主体であるはずなのに、肝心の仇討のクライマックスの場面では、それまで積極的に動いていたお竜はアクションの主導権を男の助っ人に譲り、画面から排除されるのである。こうして、「男の後ろで一步下がって控える女という古典的任侠コードも遵守される」（斉藤 117）。また、「緋牡丹」シリーズでは、設定上は否定するお竜の女性性を強調するために、異性愛コードを必要」（斉藤 105）とする。物語上では、お竜を救う男性の助っ人が必ず登場し、お竜と惹かれ合う。つまり、「男である」と宣言しているにもかかわらず、お竜はつねに異性愛の対象／欲望の対象としての「女」なのだ。

面白いことに、岩下はインタビューで、『極妻』の役作りの時ヒントになったものはあるか、という質問に対して、『緋牡丹博徒』は観たが、『極妻』とはまた違う、と答えている（春日 212）。その違いは、物語上の問題はさておき、おそらく主人公のジェンダー問題と関わっているのではないだろうか。

お竜と違って、岩下は最初から両方の性を持つ、「欲望の源泉でありながら、それを同時に禁ずる」（北井 20）ファリック・マザー的な存在である。

たとえば、第1作では、喋りながらこっそり岩下の脚を触る敵組の組長小磯に対して、岩下は自分の着物の裾を豪快に開き、「半端なことせんと、しっかり触んなはれ」（1:16:26-1:16:30）と言って、小磯の手を掴んで自分の素肌を触らせつつ、敵組を解散しないと「エンドレスに弾の取り合いになりますぜ」（1:16:57-1:17:00）という禁止の脅しを発する。それを聞いた小磯がすぐ手を引いて、自己防衛の姿勢で座り直す。また、第4作の『最後の戦い』では、極道をやめて自分の女房になる気はあるか、という大物弁護士・市場の口説きを聞くと、それまで二人を撮っていたツーショット（図 5）が突然岩下の顔のクローズアップになる（図 6）。一言も言わずにただ禁止の目つきをただけで、市場は去勢されたかのように狼狽し、すばやく去っていく。



図5『最後の戦い』(1:10:22)



図6『最後の戦い』(1:10:26)

第1作と第4作では、岩下は設定上では子どものいない「妻」ではあるが、子どもの問題と母性は「微妙な影を落としている」(冠木 67)。第5作『新極道の妻たち』になると、母親である立場が前景化される。第5作では、岩下と息子の直也との愛憎がきめ細かく描かれる。「母親？ そんなもんどどこにおるんじゃ、わしの目の前におるんのは、鬼と違うかい」(1:22:07-1:22:20)という台詞があるように、直也がずばりと言い切ったのは、まさにファリック・マザーが持つ禁止の脅しと「全能で絶対的な力」という側面である。「今回の岩下極妻は、父性と母性を合わせもった人物を表現」(冠木 33)したと指摘されているように、両方の性を持つという岩下の造形が明瞭化されるのである。

『極妻』シリーズは『新』以来、母物の色彩が強くなっている(冠木 35)といわれる。たとえば、『惚れたら地獄』では、岩下は組員の妻たちの「母」として振る舞っていることがしばしば指摘される(脚本を担当した松田寛夫は、「組の極妻たちにとって、ある意味で岩下さんは母なき娘たちの母親像」と語っている(冠木 186))。『赫い絆』では、若い組員宣生の代理母になり、おふくろとさえ呼ばれる。『危険な賭け』では、娘に過保護な母親という側面もある。シリーズを重ねるとともに、岩下は極「妻」から極「母」へと変貌しつつ、「母」として持っている「全能で絶対的な力」もますます強くなると考えられる。しかしファリック・マザーは前エディプス期に属するため、「この母のルールは、無秩序なものでもあり、よって彼女は子供を飲み込む恐ろしい迫害者ともなりうる」(北井 21)のだ。そうした側面を最も明瞭に表しているのは、『惚れたら地獄』である。娘のような志津江は岩下の身代わりになって敵組に殺されるし、ボディガードとしていつもそばにいた斎子も岩下を守るために死んでしまう。これについても、『緋牡丹』シリーズ(1968-1972)ではお竜の助っ人はいつも男性であるのに対して、『極妻』シリーズでは岩下と一緒に闘い、岩下を救う人物はつねに女性なのだ。

さてシリーズが進むにつれ、(実際に女優自身が年を取っていくということはさておき)「母物の色彩が強くなっていく」理由は何だろうか。あるいは、どうして岩下はファリック・マザーとして造形されるのだろうか。

『極妻』シリーズにおいては、岩下の夫にあたる組長・親分の“不在”が明らかである。すなわち、夫たちはずっと刑務所に閉じ込められていたり、冒頭で殺されたり、あるいは氣

が弱い役に立たない男性として登場する。元来、男が主役である任侠映画において、女たちは、「惚れた男のために自分を捨てるのが最大の美德とされる」（斉藤 93）。60、70年代の東映任侠映画の絶盛期に、自称男である緋牡丹お竜のような異質な存在が何らかの攪乱を引き起こしたとしても、最終的には「女」として「古典的任侠コード」によって排除され、男の任侠世界が回復することになる。しかし、『極妻』シリーズが制作された80、90年代には、任侠映画というジャンルはすでに終焉に近づいていた。「女を引き立たせるために男の描き方がどんどん弱くなってる」、「観てる人が望むのは女やくざの話なんでしょうね」（冠木 152-153）と製作側は工夫を凝らしてこのジャンルの延命を図るが、その場合にも岩下は「女」として登場するのではなく、あくまでも極「母」という役割を担う。

すでに述べたように、「ファリック・マザー」は前エディプス期に属しており、それが持っている「全能で絶対的な力」は無秩序な世界（「父の法」の発達前の段階）でしか発揮できないだろう。岩下自身も、「女が組長になって、和服を着てピストルを撃つっていう、これ自体が完全に虚構の世界とと思いました」（春日 212）と述べているように、『極妻』シリーズにおいて、強大な「父」として、組を率いている“親分”が不在であり、家父長的家族のような極道世界が形成されてないがゆえに、子どもの幻想として全能な「母」である岩下が組を仕切ることができるのだ。言い換えると、「象徴界に「女」の位置はない […] 「女」はつねに「母」になるための準備期間」（竹村 177）であると言われるように、岩下の場合、『五瓣の椿』で仇討をする父思いの娘から『極妻』シリーズで極道の世界を仕切る全能の姐御へという道程は、まさにそうした「娘」から「母」になるプロセスを追っていると言える。『極妻』シリーズになっても、「古典的任侠コード」はその深層において発動しているであろう。

4. 女は女同士

「女は女同士、それで十分じゃなくって？」（1:52:58-1:53:02）。『五瓣の椿』では、生活に困っている見ず知らずの母娘に躊躇なく大金を与えるおしのが、お名前だけでも聞かせて、という懇願に対して、「女は女同士」という女同士の連帯や共感に満ちた言葉を返す。『五瓣の椿』での岩下が懲悪という筋を通すために闘ってきたことは先に述べたが、女を救う女というシスターフッドの側面も見過ごしてはならないだろう。

また、岩下の最も重要な作品のひとつとも言える『心中天網島』（篠田正浩 1969）においても、女を救う女という側面が前景化される。妻子のある治兵衛は遊女の小春（岩下）と愛し合い、心中を誓い合うようになっているが、治兵衛の妻おさん（岩下＝二役³）が小春に夫を死なせないでほしいという密書を送り、小春もおさんの頼みを承諾する。ところが、小

³ 『五瓣の椿』の前年に公開された『古都』でも、岩下は一人二役（生き別れとなっていた双子の姉妹）を演じている。この作品では、京呉服問屋の一人娘として何不自由なく育てられた姉の千重子と、北山杉の山で奉公をする妹の苗子との姉妹愛がきめ細かく描かれている。『古都』や『心中天網島』はまさに一人二役であるが、『五瓣の椿』や『この子の七つのお祝いに』のような、一人の人物において異なる顔を持つ場合もこれに準ずるものであろう。これも岩下の「造型力」のひとつと言えるかもしれない。

春が商人の太兵衛に請け出されることになり、それを知ったおさんは、小春は自殺する可能性があるとして、今度は小春を救うために奔走する。この作品において、「女同士の義理立てが、最大のテーマとなる」（伊藤 24）とされる。

このように、「女は女同士」という台詞を身に引き受けて、女同士の共感や連帯を重視するというスターイメージを獲得してきた岩下であるからこそ、女の共同体とも言える『極妻』シリーズの世界では、「姐御」そのものになれたのである。

シリーズの 10 作目『決着』の公開前、これが「虚構の中の女なんだ」と思っただけでも、自分で大いに楽しんで演じられたし、この役で若い女性たちからたくさん手紙をもらうようになった、と岩下は語っている（読売新聞 1997.10.20）。若い女性観客の心をつかんだ理由は、「やくざ社会を舞台に借り一人の強い女を描くドラマ」（冠木 36）だったためだけでなく、女同士の絆が色濃く描かれていたためでもあるだろう。

シスターフッドを正面から描く作品は言うまでもなく第 4 作の『最後の戦い』である。かたせ梨乃が演じる夏見は、「わたし、ねえさんに惚れたんです。一死死ぬまで、ひとつの道歩きたいです」（0:33:18-0:33:29）と言って、岩下の夫・瀬上の前で岩下と女兄弟の盃を交わす（図 7）。皮肉なことに、「女子は極道になれへん」（0:33:54-0:33:56）、「伊勢 [= 夏見の夫] の仇、きつととったる」（0:37:50-0:37:53）と言い切った瀬上は、出所してから間もなく、抗争を終わらせるために組を解散する、と宣言する。夫の仇は自分で取ると決めた夏見は結局敵組に殺されてしまう。それまで瀬上を深く信頼していた岩下はどうとう夫に愛想をつかし、「あんたには、関係おまへん。これはわてと夏見の喧嘩だす」（1:41:52-1:41:59）と言って別れを告げて、夏見の仇を取りに行く。サブタイトルの「最後の戦い」はもちろん岩下の夏見のための戦いを指しているのに違いない。実際、当時プロデューサーたちは、文字通り『極妻』シリーズをこれで終わりにしようと考えて、このタイトルを付けたのだ（冠木 131）。それを踏まえれば、シリーズの最後になる可能性を持っていたこの「最後の戦い」は、男や夫のための戦いではなく、「男の後ろで一步下がって控える」体勢をとる戦いでもなく、女＝シスターフッドのための、女の主導的な戦いだったのである⁴。

夏見を演じているのはかたせ梨乃である。彼女も岩下と同じように、シリーズ初めから 8 作に出演しており、『極妻』シリーズに欠くことのできない存在である。『極妻』シリーズにおいて、岩下が「欲望の源泉でありながら、それを同時に禁ずる」フェリック・マザーとして造形されていることはすでに述べた。では、かたせ梨乃はどのような存在なのかというと、彼女はまさに（少なくとも第 6 作までは）、岩下の代わりにその豊満な肉体をさらけ出し、男性（あるいは男性観客）の欲望の対象の役割を担っていた。しかし、かたせにおいても、シリーズが進むにつれ、性的な女から女戦士への変貌が見られるのである。

⁴ 『最後の戦い』とは極妻に別れを告げ、女極道シリーズの始まりを意味している」（冠木 32）。



図7『最後の戦い』(0:35:23)



図8『決着』(1:54:44)

完結編『決着』のエンディングでは、力を合わせて敵を倒したあと、主題曲とともに、かたせと岩下が並んで、遠くまで一緒に歩き続ける(図8)。「一生死ぬまで、ひとつの道歩きたい」というかたせの願望は、シリーズの最後に、円環的かつ映像的に達成されたと言えるだろう。

引用文献

- 伊藤春奈『「姐御」の文化史(幕末から近代まで 教科書が教えない女性史)』DU BOOKS、2019年。
- 春日太一『美しく、狂おしく 岩下志麻の女優道』文藝春秋、2018年。
- 冠木新市『「映画」極道の妻(おんな)たちノ美学』近代映画社、1995年。
- 北井聡子「ファルスを持つ女—長編小説『セメント』のダーシャについて—」、『ロシア語ロシア文学研究』第50巻、2018年、15-35頁。
- 斉藤綾子「緋牡丹お竜論」、『戦う女たち 日本映画の女性アクション』、四方田犬彦／鷺谷花(編)、作品社、2009年、84-149頁。
- 斯波司／青山栄『やくざ映画とその時代』、ちくま新書、1998年。
- 竹村和子『愛について アイデンティティと欲望の政治学』岩波書店、2002年。
- 野村芳太郎『映画の匠 野村芳太郎』ワイズ出版、2020年。
- 松村明(編)『大辞林 第三版』三省堂、2006年。
- 『読売新聞 ヨミダス歴史館』、<https://database-yomiuri-co-jp.remote.library.osaka-u.ac.jp:8443/rekishikan/> (2021年12月1日)。
- ライト、エリザベス(編)『フェミニズムと精神分析辞典』、岡崎宏樹ほか訳、多賀出版、2002年。
- Creed, Barbara *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, 2001.
- Standish, Isolde “Romantic friendships and the homosocial imperative in the ninkyō (chivalrous) genre film”, in Jennifer Coates et al. (eds) *The Routledge Companion to*

Gender and Japanese Culture, Routledge, 2019, pp. 382-390.

【映画作品】

『五瓣の椿』、野村芳太郎監督、1964年、DVD（松竹、2013年）。

『この子の七つのお祝いに』、増村保造監督、1982年、DVD（松竹、2011年）。

『極道の妻たち』、五社英雄監督、1986年、DVD（東映、2013年）。

『極道の妻たち 最後の戦い』、山下耕作監督、1990年、DVD（東映、2014年）。

『新極道の妻たち』、中島貞夫監督、1991年、DVD（東映、2013年）

『極道の妻たち 赫い絆』、関本郁夫監督、1995年、DVD（東映、2011年）。

『極道の妻たち 決着』、中島貞夫監督、1998年、DVD（東映、2008年）。