

映画『はなれ瞽女おりん』論

—— 1970 年代の「瞽女ブーム」の言説と映画テキストとのずれ

内 山 翔 太

はじめに

本稿が議論の対象とする映画『はなれ瞽女おりん』は、盲目の女性の旅芸人である瞽女^{こぜ}を題材にした、篠田正浩監督による 1977 年の作品である。水上勉による 1975 年の同名小説を原作に、篠田が設立した独立プロダクション・表現社によって製作され、配給は東宝が担当した。

まず同作のプロットを確認しておきたい。大正時代、瞽女の共同体から放逐されて一人旅を続ける「はなれ瞽女」のおりんは、素性のわからない男・岩淵平太郎（当初は別の偽名を名乗る）と出会い、連れ立って旅することになる。旅のシークエンスでは、おりんが平太郎に語る自身の過去——瞽女として育てられたが、男性による性暴力が原因ではなれ瞽女になった——がフラッシュバックで挿入される。しかし二人の旅は、平太郎がおりんをレイプした薬屋の男を殺害し、警察から追われるようになったために終わりを告げる。さらに、平太郎は憲兵に追われる脱走兵であったことが判明する。おりんと平太郎は旅の途中で再会するものの、追手に捕まってしまう。おりんは釈放された後も一人旅を続けるが、ラスト・シーンではおりんの白骨化した遺体が映し出される。

1977 年 7 月下旬号の『キネマ旬報』は、同年 11 月における『はなれ瞽女おりん』の公開に先立って、監督・篠田正浩の次のような文章を掲載した。

私は、越後高田の三人の老女にしか瞽女唄の正調が聞かれなくなったと知って、いよいよ日本のイネの文化の終末を迎えているのだという実感

があった。[…] 私は、何も古い日本への回帰を望んでいるのではない。眼前の現代のカオスへの限らない好奇心は決して失ってはいない。しかし、このカオスが、まちがいなくそれまでの文化を踏みくだき滅亡させてその暗黒の中に飲みこんでしまうのだ。[…] シーン数は百六十を数えそのための場所は八十以上である。それを全部ロケで撮影するのである。[…] 失われてゆく明治大正の光景は、それこそ足を棒にして探しても容易には発見出来ないのである。(篠田、1977a)

篠田はこの文章において、かつて存在した「日本のイネの文化」や「明治大正の光景」が、「眼前の現代のカオス」によって失われていく現状を指摘するとともに、贅女を消えていく文化や風景を体現する存在として位置づけている。

映画『はなれ贅女おりん』を論じた同時代評の多くは篠田と同じく、同作が描く贅女のなかに失われていく文化や風景を見出だしていた。例えば、『読売新聞』は「こじき同然にしては、おりんは美しすぎるようだが、消えてゆくものはいつも美しく哀切なのだ。宮川一夫のカメラは、いつもながら美しく、消え去った日本の風景をスクリーンに再現してみせる」(読売新聞、1977a) と述べ、おりんと日本の風景について、どちらも消えいく美しいものだとして捉えている。また、『朝日新聞』は「野垂れ死にしたおりんの朱色のはだ着が、夕日をあび、血の色になって断崖(だんがい)にたれさがる场景がある。一時代の文化の終末を象徴しているようでもあり、ちょっと忘れられないようなラストシーンだった」(朝日新聞、1977a) として、おりんの死と「一時代の文化の終末」を重ねている。しかし、冒頭で確認した『はなれ贅女おりん』のプロットそのものは、日本の文化や風景といったものを、おりんと明示的に結びつけているわけではない。

さらに、もう一つ確認しておきたいのは、こうしたおりんと日本の文化・風景を関連づける言説における、旅の重要性である。例えば、篠田正浩は

『キネマ旬報』において、撮影所のセットを使用せず、ロケーション撮影のために80数箇所を移動したという製作過程に触れ、「瞽女の歩く姿を追っていくためには、私たちのカメラは、現代文明から逃れていかねばならない。現代人が見捨ててしまった風景と人と姿を見出すことが、私たちの仕事のすべてであった」（篠田、1977b、p.45）と述べている。すなわち篠田によれば、ロケーション撮影の旅とは旅する瞽女を追っていくための旅であり、同時に、失われた日本の文化・風景を発見するための旅でもあったのだ。また、東映太秦映画村・映画図書室に所蔵されている、配給を担当した東宝のプレスシートには、作品を宣伝する際のポイントについて次のように記載されている。

ディスカバージャパン一都十一県80ヶ所のロケ地！大正時代の風景や街並み家屋などを選ぶのに約三万キロのロケハンを行って撮影現場を80ヶ所決めた。その距離はほぼ地球一周に相当する。それゆえ、日本にはまだこんな場所が残っていたのかと思われるほどすばらしい風景が画面に多く盛り込まれています。老若男女を問わずその美しさと郷愁の世界に感動するでしょう。

ここで言及されているのは、日本国有鉄道が広告代理店の電通を通じて1970年から1976年に展開した、ディスカバージャパンという旅行促進キャンペーンである。この宣伝は、『はなれ瞽女おりん』のロケーション撮影の旅をディスカバージャパンの旅とのアナロジーで捉えており、同作を見る観客はいわば擬似的に観光旅行に参加し、郷愁を誘うかつての日本の風景を発見できると示唆している。このように、おりんと日本の文化・風景を結びつける言説の背後には、おりんや瞽女たちの旅、作品のロケーション撮影のための旅、作品を見る観客の擬似観光旅行といった、複数の旅が混在しているのである。

ここまでの議論から、以下のような問いが導かれる。すなわち、プロットの水準において観察する限り、必ずしも明白ではないおりんと日本の文化・風景との結びつきが、作品を取り巻く言説の水準においては、なぜ自明の前提とされていたのだろうか。また、言説における両者の結びつきの背後に存在する複数の旅は、こうした結びつきとどのような関係にあったのだろうか。本稿はこれらの問いを出発点として、次のように議論を進めていく。まず第1節では、『はなれ瞽女おりん』が製作・公開された映画史的な背景を論じる。同作と1970年代の大作商業映画——とりわけ『八甲田山』（1977年）——との連続性に着目して、観客を郷愁の世界への擬似観光旅行に誘う東宝の宣伝方針を明らかにする。次に第2節では、文化史的背景として、同作の製作・公開当時に巻き起こっていた「瞽女ブーム」について論じる。分析によって明らかになるのは、旅をする男性によって日本の起源としての瞽女が発見されるという、ジェンダー化された構造である。最後に第3節では、以上を踏まえたうえで『はなれ瞽女おりん』をテキスト分析する。同作が呈示するおりんの旅が、実はこうしたジェンダー化された文脈に対して、抵抗を示すものであった可能性を明らかにする。

1. 映画史的背景

『はなれ瞽女おりん』は1977年に公開された際、独立プロダクションによる芸術性の高い作品として認識された。同作は、監督の篠田正浩が率いる独立プロダクション・表現社によって製作されたが、配給会社が未定のまま企画が進行するなど、作品が直面する経済的な困難が公開前から報道されていた。『毎日新聞』によれば、撮影中によりやく東宝が配給元になり、1977年11月中旬に東宝系洋画劇場でロードショー公開されたあと、翌年1月には正月第二弾番組として東宝邦画系で一般公開されることが決定した（毎日新聞、1977a）。また、これらの報道は一樣に、篠田をはじめとした製作スタッフが、逆境に抗して芸術に邁進する様子を強調していた（朝日新聞、1977b、

毎日新聞、1977b、読売新聞、1977b）。

映画史家の田中純一郎によれば、独立プロダクションによる映画製作は、大手6社による配給市場の独占のため、1950年代後半には経済的に困難な状態に置かれていた。しかし、映画産業の衰退とともに大手企業が自社で製作する作品を減少させると、映画館の上映プログラムを補填する必要から、独立プロダクションの作品が各社の配給網にのる可能性が高まり、個性ある映画製作を目指す監督や俳優の独立が相次いだ（田中、1976a、pp.335-340、pp.425-434、1976b、pp.66-82）。映画研究者の御園生涼子によれば、「一九六〇年代までの独立プロダクションは、ATGであれ、映画作家の個人プロダクションであれ、前衛作家の牙城としての意味が与えられていた」（御園生、2016、p.270）という。『はなれ瞽女おりん』の製作は、こうした1960年代の独立プロダクションによる、前衛としての映画製作の延長線上に位置づけられるだろう。

一方で、同作が公開された1970年代後半には、「七〇年代に現れた新たな独立プロダクションは、[…] 角川春樹事務所やフジテレビなどメディア戦略に長けた他業種による商業映画の製作を意味するようになる」（御園生、2016、p.270）など、新たな変化が生じつつあった。また、御園生は1970年代半ばにおいて、角川映画の大作群や『砂の器』（1974年）、『八甲田山』（1977年）、『宇宙戦艦ヤマト』（1977年）などの公開によって、「二本立ての番組を固定された期間を決めて上映していく、いわゆるブロック・ブッキングの体制[…]が崩れ始め、日本映画の大作を一本立てで洋画系劇場で公開する、フリー・ブッキングの体制への転換が始まった」（御園生、2016、p.273）ことも指摘している。篠田正浩は、当時『読売新聞』の取材に対して、「どうも今の日本映画は映画製作から配給、興行までを一貫して企業化する動きが勢いを持って来た。角川映画や橋本プロを見てるとそうですよ。そんな中で僕は、あくまでも血の通った自分の映画に執着したいんだね」（読売新聞、1977b）と答え、ここで名前を挙げた作品群に言及しながら、

こうした日本映画の状況に反発を表明した¹⁾。

しかし、ここで注目したいのは、『はなれ瞽女おりん』と1970年代の大作群との断絶ではなく、むしろ、それらの間に存在する連続性である。ここでは、『はなれ瞽女おりん』と同年の6月に東宝が配給した『八甲田山』を取り上げ、宣伝の側面から見えてくる両者の連続性を指摘したい。『八甲田山』は日本映画の配給収入の新記録を樹立するヒットとなったが、大規模な宣伝キャンペーンを展開したことでも知られた。宣伝の具体的な内容は、大量のテレビ・コマーシャルの放映、全国紙での見開き広告の掲載をはじめとして、ガソリンスタンドや書店、レコード店でのポスターの掲示、全国165箇所での試写会の開催など多岐にわたるが、本稿との関わりにおいて特に興味深いのは、東宝が国鉄バスと提携し、全国の主要駅や通勤電車に「八甲田山」と大書されたポスターを掲示したことである（白井、1977）。また、国鉄の旅客局・貨物局が編集する雑誌『国鉄線』の1977年5月号の記事は、国鉄バスが『八甲田山』のロケーション撮影に協力したことを伝え、たうえで、「映画「八甲田山」の観客の何割かが、実際に現地の大自然の息吹を求めて、みちのくへの旅立ちを思い立ってくれることを念願してやまない」（神原、1977、p.23）と述べている。一方、『はなれ瞽女おりん』の場合、管見によれば国鉄と提携した宣伝はなされていない。しかし、本稿の冒頭で確認したように、同作のプレスシートでは1970年から1976年まで続いた国鉄のディスカバー・ジャパン・キャンペーンへの言及がなされている。こうした宣伝方針は、ロケーション撮影された映像を見る観客の体験を、現実の旅と関連づけてアピールするという点で、『八甲田山』の宣伝キャンペーンと連続するものである。

そして、このような連続性を踏まえたうえで、『はなれ瞽女おりん』と『八甲田山』との差異として重要に思えるのは、『はなれ瞽女おりん』において、観客はたんにロケーション撮影された映像の美しさに感動するだけでなく、「郷愁の世界に感動する」ことを求められていた点である。米倉律も論

じているように、1970年代には、ディスカバー・ジャパンをはじめとしたメディアによって「故郷」が構築され、観光旅行の対象になったと指摘されてきた（米倉、2022、pp.212-213）。たとえば、川森博司は、「「ディスカバー・ジャパン」のキャンペーンが始まった1970年代前半を本格的な「ふるさと観光」の成立の時期と考えることができる」（川森、2001、p. 73）と指摘する。また、安井眞奈美は、メディアがイメージとしての「ふるさと」を創り出した代表例として、やはりディスカバー・ジャパンを論じている（安井、1997、pp.212-214）。ディスカバー・ジャパンに言及し、「郷愁の世界」を宣伝する東宝の方針は、こうした「故郷」の構築に参加し、観客を「故郷」への擬似観光旅行に誘うものだった。

2. 文化史的背景

2.1 1970年代の瞽女ブーム

こうした映画史的背景に加えて、『はなれ瞽女おりん』製作の文化史的背景として押さえておきたいのは、1970年代に巻き起こっていた「瞽女ブーム」である。音楽学・芸能史を専門とする研究者のジェラルド・グローマーによれば、瞽女に関する戦後の学術的研究は1960年頃に開始される一方、1960年代後半には越後の瞽女が国立劇場などを舞台に公演し、瞽女唄の録音刊行の流れが拡大するなど、瞽女への関心が徐々に高まりつつあった（グローマー、2007、pp.ii-iii）。また、1970年代にはフィールドワークの成果が相次いで発表された他、マスメディアによる取材も頻繁に行われ、「七〇年代に収集された曲、情報、写真などが今日の「瞽女」のイメージを確定するようになった」（グローマー、2014、p.9）という。さらに、1970年代の瞽女への関心の高まりは、新聞、雑誌、書籍（小説や随筆）、絵画、写真、テレビ、映画、演劇、レコード、ラジオなど、複数のメディアを横断しつつ展開していき、「ブーム」の様相を呈した。

ここで注意を払いたいのは、瞽女がブームのなかで多様なメディアを通じ

て表象される時、そうした表象の背後には多くの知識人による旅が存在していたこと、また、そのような旅は多分にジェンダー化されていたということである。例えば、警女ブームに10年ほど先行して開始され、ブームを支える基盤となった学術的な警女研究の成果は、男性の研究者が警女のもとまで出かけ、フィールドワークを行うことを通じて生み出された。グローマーによる警女を対象とした先行研究・調査の整理を参照するならば、1970年代には佐久間惇一、斎藤真一、鈴木昭英、桑山太市、桐生清次らがフィールドワークの成果を相次いで発表した。また、岩瀬博、水沢謙一らによって越後の警女が語った昔話が採集・刊行された（グローマー、2014、p.8）。また、しばしばブームのきっかけとみなされたのは、画家・斎藤真一が1970年に警女をテーマに開いた個展「越後警女日記展」だったが、そこで展示された作品は、男性である斎藤が1960年代を通じて幾度も北陸地方に旅をし、現地で実施した調査に基づいていた²⁾。斎藤は1970年代に警女をテーマにした一連の個展を開いたが、たとえば1974年の「津軽じょんから 警女日記展」のパンフレットには、哲学者の谷川徹三、作家の和田芳恵や水上勉、五木寛之、映画監督の大島渚や斎藤耕一、歴史学者の西山松之助、詩人の松永伍一、演出家の武智鉄二、歌舞伎俳優の坂東玉三郎、画家の大島哲以、美術商の木村東介といった男性が寄稿し、斎藤の絵を通じて警女と出会った感動を述べている（斎藤真一 津軽じょんから 警女日記、1975、頁数の記載なし）。さらに、1970年代の警女ブームの最中には、多くの男性のジャーナリストが警女を訪問・取材し、メディアを通じた警女表象の構築に参加していた³⁾。

とりわけ、1974年5月に雑誌『現代』に掲載された、「特別企画：史上最大ゴールデンウイークの新しい使い方」というタイトルの記事は、警女を取り巻くジェンダー化された旅の様相を端的に示している。この記事では、高度成長期において企業によって規格化され大量生産されるレジャーに対し、「自分の存在感を内に向けて感じさせる行動」である「“个性的レジャー”」

が推奨され、斎藤真一が執筆した「古謡習得型：越後瞽女唄を習うもうひとつの旅」をはじめとして、6人の人物が自身の休暇の過ごし方を紹介している（現代、1974）。これら6つの方法は、いずれも男性による旅や移動として組織されており、先ほどの「古謡習得型：越後瞽女唄を習うもうひとつの旅」の他に、「ロマン追求型：幻の“日本版アマゾネス”の痕跡をたどる」「温故知新型：処女古墳発掘のために転職を重ねて」「自然愛好型：珍獣奇鳥との親密な交流10年の記録」などが含まれている。すなわち、1970年代の瞽女ブームのある側面においては、瞽女は男性知識人が旅の果てに「発見」する、「幻の“日本版アマゾネス”」や「処女古墳」、「珍獣奇鳥」に過ぎなかった。

2.2 プリミティブなものとしての瞽女

さらに、男性知識人が遂行する瞽女発見の旅は、瞽女によって体现された起源や故郷を発見するための旅でもあった。例えば、斎藤真一は著作『瞽女：盲目の旅芸人』（1972年）の冒頭で、1961年に津軽半島の十三村を訪れ、幻想のなかで瞽女の唄を聞いたことが、自身と瞽女との出会いだったと回想する。斎藤は十三村を訪れる前日、弘前で津軽三味線の演奏を耳にするとともに、宿の主人から、津軽の音楽は越後・越中の瞽女に影響されて成立したという話を聞いた。また、主人は斎藤に、津軽の音楽に興味を持っているのであれば、十三村の「砂山唄」が良いから、十三村に行けばどうかと勧めたという。翌日、十三村を訪れた斎藤は、そこでの体験を以下のように記述する。「十三村では日本の古い唄を聞いたような気がする。その唄とは、この村そのものの哀歌であるが、バスの停留所に下りたときから流れ聞いた。唄は私の幻覚であり、また幻想でもあった」（斎藤、1972、p.11）。こうした斎藤の記述は、いくつかの奇妙な点を含んでいる。まず、斎藤は、現実ではなく、あくまでも幻想のなかで、「日本の古い唄」を聞いたという。また、宿の主人が斎藤に勧めたのは、あくまで十三村の「砂山唄」である

が、引用箇所の前後の文脈からは、斎藤が瞽女の唄を聞いたと思い込んでいることが窺える。これらの矛盾にも拘らず、ここで斎藤は、幻想のなかで瞽女の唄を聞き、それを「日本の古い唄」と形容することによって、瞽女を日本の過去と結びつけている。

また、斎藤の「津軽じょんから 瞽女日記展」のパンフレットを再び参照するならば、たとえば大島渚は、越後瞽女の唄と三味線が日本の多くの民謡の源流になったとしたうえで、「斎藤真一さんは、そうした日本民衆の魂の原基を、越後瞽女うたの津軽における爆発においてとらえようとする」と述べている。また、武智鉄二は「瞽女の音楽の伝流性、民族性への真の理解も、この斎藤氏の画境のような日本的思弁の中で、はじめて成り立ち得る」とする（斎藤真一 津軽じょんから 瞽女日記、1975、頁数の記載なし）。つまり、大島も武智も、瞽女のなかの「日本民衆の魂の原基」や「民族性」を見事に表現しているとして、斎藤の絵画を評価しているのであり、瞽女は日本の起源と結びつけて考えられているのである。さらに、ジェラルド・グローマーは、「瞽女唄を自然現象の延長とみなし、自然と社会が一体をなす「風土」の産物と解釈している研究者は〔斎藤真一の〕他にも少なくない」（グローマー、2014、p.27）と指摘する。瞽女は1960年代・1970年代において、しばしば日本の風土そのものと同一視されていた。

本稿では、日本の起源や故郷と結びつけられた瞽女のことを、映画研究者のレイ・チョウが論じる「プリミティヴなもの」として捉えてみたい。19世紀・20世紀の西洋のモダニスト芸術が、非西洋の作品を流用し、非西洋をプリミティヴ（原初的）なものとして表象しつつ、自らの地位を確立したことはよく知られている。チョウの重要な指摘は、こうしたプリミティヴ化のプロセスが、西洋・非西洋の間だけでなく、非西洋の内部でも進行するというものである。そのような場合、プリミティヴなものとして取り上げられるのは、社会的に抑圧された集団、特に女性である。チョウによれば、女性によって体现されたプリミティヴなものは、ポスト（事後）の時代に捏造さ

れたのにも拘らず、私たちに先だって存在した起源だと指定される（チョウ、1999、pp.39-45）。先述したように、瞽女は1960年代・1970年代に、男性知識人によって「発見」された。彼らの言説のなかで、瞽女は日本の起源や風土と同一視された。すなわち、まさにチョウが論じるプリミティブなもののように、瞽女はポストの時代に捏造された日本の起源だった。

ここで、1972年に放送された『新日本紀行「“ごぜ”の道」（新潟県・上越地方）』を活用し、プリミティブなものとしての瞽女について、さらに考察してみよう。映像ジャーナリズム論・放送史を専門とする研究者の米倉律は、『新日本紀行』について、「十九年間に及んだ放送期間の間に、番組はその基本的性格を微妙に変化させていて、大別して第一期（一九六三 - 六九年）、第二期（一九六九 - 七七年）、第三期（一九七七 - 八三年）の三つの時期に分けることができる」（米倉、2022、p.200）と指摘する。第一期は、農山漁村の暮らしを遅れた前近代的なものとして表象し、高度成長による変化を肯定的に描く。一方、第二期には、そうした変化によって失われていく故郷への、ノスタルジックなまなざしが存在する（米倉、2022、pp.202-204、pp.210-212）。さらに、米倉によれば、第二期の番組において取り上げられる地方は、共通の地理と歴史を有した故郷（想像の共同体）として指定される。人々の気質にも風土と関連した共通性が見出だされ、そうした「精神風土」は地方が急速に変容しつつある現在もなお、脈々と受け継がれていると結論される（米倉、2022、pp.205-210）。

米倉によるこうした指摘をもとに、第二期にあたる1972年に放送された、『新日本紀行「“ごぜ”の道」（新潟県・上越地方）』を分析してみよう。番組のなかでは、瞽女が何百年も村々に唄を運び続けてきたこと、瞽女が宿泊する瞽女宿も村々で何百年も受け継がれてきたこと、瞽女が消滅しようとしている現在も、なお多くの村人が瞽女の語りをもう一度聞きたいと願っていることが紹介される。そして、工業都市としての発展に伴う公害の発生をはじめ、何百年も瞽女唄を育んできた風土が変わっていく一方で、瞽女を待ち侘

びる気持ちは今も上越の人々のなかに生き続けていると結論される。すなわち、同番組では、何百年も続いてきたという瞽女の芸を中心に、上越という故郷の歴史が措定されるとともに、社会や産業の急速な変化にも拘らず、瞽女を待ち侘びる精神風土が今も受け継がれているとされる。瞽女は同番組のなかで、まさに、ポストの時代に起源として構築された、プリミティブなものとして扱われているのだ。

加えて瞽女は、社会的に抑圧された女性だったという点においても、まさにレイ・チョウが論じるプリミティブなものであった。1970年代の瞽女ブームは、しばしば瞽女の被抑圧者という側面に目を向けた。例えば、斎藤真一は先に引用した著作の序文で、同書の執筆の動機を以下のように説明している。「日本の歴史の裏面にあった一株の悲しい瞽女（ごぜ）といわれる盲目の女旅芸人の声として記録してみたかった」（斎藤、1972、p.2）。斎藤にとって、瞽女とは歴史の「裏面」に抑圧された、「悲しい」存在だったのである。また、当時の雑誌記事は、瞽女に加えられた抑圧について時にセンセーショナルに書き立てた。例えば、雑誌『微笑』は、瞽女の杉本キクイに取材した記事の大半を、幼少期に視力を失った悲惨さ、杉本が耐え忍んだ過酷な修業や旅、男女関係に関する瞽女の厳しい掟の解説に割り当てた（微笑、1972、pp.46-51）。このように、1970年代の瞽女ブームにおいては、瞽女はしばしば社会的に抑圧された存在として捉えられた。先述したように、チョウは社会的に抑圧された集団、特に女性が、プリミティブなものの典型として取り上げられると指摘している。瞽女は、社会的に抑圧された女性だったという点においても、当時の言説がそれをプリミティブなものとして扱う上で、いわば最適だったと考えられる。

最後に、瞽女をプリミティブなものとして扱うなかで、瞽女に対する社会的抑圧に注目が集まったのにも拘らず、そうした抑圧の告発が回避されてしまうという奇妙な事態について指摘しておきたい。こうした事態が最も端的に見て取れるのは、男性による瞽女への性暴力に関する言説においてであ

る。1970年代の瞽女ブームでは、男性と性的関係をもった場合に共同体から追放されるという瞽女の戒律がしばしば言及される。しかし、そうした言説は戒律の厳しさを強調するばかりで、戒律の適用を引き起こした状況そのもの、すなわち、男性による瞽女への性暴力が告発されることはなかった。例えば、雑誌『創』において、ある男性評論家は斎藤真一の著作を引用し、男性と性的に関係して追放された瞽女のエピソードを紹介しながら次のように書く。「厳しい掟は瞽女しか選ぶ道のなかった女の理性を越えて寂しさと燃えたぎる性のハケ口として男を求めていったのではあるまいか」（志摩、1974、p.143）。しかし、この評論家が引用しているのは、男性による瞽女のレイプに他ならないエピソードである。それにも拘らず、この評論家は問題を瞽女の「燃えたぎる性」へとすり替え、性暴力の告発を回避してしまうのである。たしかに、瞽女と男性との性的関係は、暴力的なものに限られなかったかもしれない。しかし、性的関係において両者の合意があった場合でさえ、それが両者のあいだの非対称的な力関係のもとにあったことは認識されるべきである。

3. 『はなれ瞽女おりん』分析

ここで、本稿の冒頭で提起しておいた、2つの疑問に対する答えを確認したい。第一に、プロットの水準では明示されていないおりんと日本の文化・風景との結びつきが、作品を語る言説の水準では自明とされた理由は、そうした結びつきが1960年代・1970年代の瞽女への関心における前提だったからである。つまり、1960年ごろに始まり、1970年代にブームの様相を呈した瞽女への関心の高まりにおいて、瞽女は日本の起源や故郷と結びついたプリミティブなものとして扱われていたのであり、おりんもまた例外ではなかった。この点は、おりんと日本の文化・風景との結びつきの背後にある複数の旅について考える、第二の疑問とも関わっている。すなわち、当時の男性知識人たちは旅を通じて、日本の起源を体現する瞽女というプリミティブ

なものを発見していた。さらに、第1節で検討したように、『はなれ瞽女おりん』を配給する東宝の宣伝方針は、同作のロケーション撮影による映像を強調するものであり、映画を見る観客は「故郷」への擬似旅行を通じて、「郷愁の世界に感動する」ことを期待されていた。

第3節では、以上の映画史的・文化史的背景を踏まえたうえで、より直接的に『はなれ瞽女おりん』を分析していく。第1項では、まず、『はなれ瞽女おりん』が、男性知識人による瞽女＝プリミティブなものの探求という、当時の文脈のなかで製作されたことを確認する。また、第2節の末尾で論じたように、1970年代の瞽女ブームにおいて瞽女がプリミティブなものとして発見されたとき、当時の言説は瞽女に対する社会的抑圧を強調したものの、そうした抑圧自体が告発されることはなかった。本項では、原作者・水上勉と監督・篠田正浩が参加した座談会、および、映画評論家・佐藤忠男による同時代評を分析し、こうしたブームの特徴が水上や篠田、佐藤の言説にも受け継がれていると指摘する。一方、第2項では、『はなれ瞽女おりん』のテキスト分析を行う。第1項で論じるように、同作に関する当時の言説は瞽女に対する抑圧を認識しつつ、そうした抑圧を告発する代わりに、抑圧された瞽女を聖なる存在として取り扱った。ところが、『はなれ瞽女おりん』のテキストを実際に分析してみると、主人公・おりんは自己を繰り返し展示（self-display）し、自身に振るわれる男性の暴力を暴露することによって、こうした言説への抵抗を示していることが明らかになる。

3.1 瞽女ブームの一環としての『はなれ瞽女おりん』

男性知識人が旅の果てに瞽女＝プリミティブなものを発見するという構造は、当時の瞽女ブームのなかで広く観察されるものであり、『はなれ瞽女おりん』もまた例外ではなかった。水上勉は、小説『はなれ瞽女おりん』を1975年に刊行する以前、すでに1960年代後半から、瞽女を訪ねて新潟県を取材し、瞽女にまつわる記事を執筆している（水上、2019、1968）⁴⁾。例え

ば、雑誌『太陽』に掲載された「雪の中の瞽女たち」というエッセイには、水上が新潟県高田市に住む瞽女のもとを訪れ、「ああ、ここにも、失われようとしている日本の何かがある」（水上、1968、p.162）という感慨を得たことが記されている。すなわち、同エッセイは、水上が地方への旅を通じて、瞽女という「失われようとしている日本の何か」＝プリミティヴなものを発見する紀行文である。小説『はなれ瞽女おりん』は、こうした水上の活動の延長線上に生み出された。また、本稿の冒頭で確認したように、映画『はなれ瞽女おりん』の監督・篠田正浩も、同作のロケーション撮影の旅について、「日本のイネの文化」や「明治大正の光景」といった日本の起源を体現する、プリミティヴなもの＝「瞽女の歩く姿を追っていくため」の旅であると捉えていた。

さらに、水上や篠田が、小説／映画『はなれ瞽女おりん』の執筆／製作にあたって発見した、プリミティヴなものとしての瞽女は、社会的抑圧を受けた女性であったことに注意を促したい。第2節の末尾で論じたように、1970年代の瞽女ブームにあっては、しばしば瞽女の被抑圧者としての側面に注目が集まっており、この点においても、瞽女はまさにレイ・チョウが論じるプリミティヴなものだった。映画『はなれ瞽女おりん』の場合、雑誌『婦人公論』に掲載された、水上と篠田、おりんを演じた岩下志麻の座談会を例に挙げることができる。同座談会において、水上は、「[瞽女たちは] 男性がある仕掛をもって近づいてくるということは、ちゃんとわかる。しかし無抵抗ですよね。抵抗してもだめだ、かなわないということですから」（水上・篠田・岩下、1977、p.122）と述べる。すなわち、水上は、瞽女が社会のなかで晒される男性による性暴力の存在に言及し、瞽女を抑圧された存在として捉えている。

ここで重要であり、なおかつ問題視したいのは、1970年代の瞽女ブームの言説についてすでに確認しておいたのと同様に、水上や篠田が、瞽女に振るわれる性暴力の存在を認識しているにも拘らず、そうした暴力の告発には

踏み込んでいないという点である。事実、上記の水上の発言を受けて、篠田は次のように述べている。「贅女さんと同じように草むす世界にいるほんとうの庶民こそ、あの贅女さんと交っていて、観音さまを拝んだり、仏さまをもっているという、もう一つ地底の歓楽の叫び声をもっていますね」（水上・篠田・岩下、1977、p.122）。ここで、篠田は、贅女に対する男性の性暴力を告発する代わりに、暴力に晒され続ける贅女を介して、庶民が「観音さま」や「仏さま」と通じているとして、贅女を「観音さま」・「仏さま」と並置してみせる。

こうした水上や篠田の態度について、レイ・チョウの議論を再び参照しつつ、考察してみたい。すでに幾度も触れたように、チョウは、社会的に抑圧された集団、特に女性が、プリミティヴなものとして扱われると論じている。さらに、チョウは議論を発展させて、こうした女性のプリミティヴ化について、女性に対する社会の抑圧や暴力を描きつつ、それらをいわば民族誌として陳列し、抑圧された女性を聖なる存在に変化させる作用だと指摘した。チョウによれば、こうして生み出されたプリミティヴなものは、エキゾチックなものでもあり、強い魅力を有する（チョウ、1999、pp.44-45、pp.46-49）。以上のチョウの議論を踏まえるならば、女性のプリミティヴ化とは、女性に対する社会的抑圧の描写から、抑圧の告発という政治性を消去し、民族誌としての魅力で補填しつつ、女性を聖化するプロセスだと換言できる。水上や篠田の態度は、まさに、こうしたプリミティヴ化の作用に忠実である。彼らは、男性による贅女への性暴力を認識しているにも拘らず、そうした暴力の告発には踏み込まず、代わりに、贅女を観音や仏として聖化するのである。

さらに、以上の女性のプリミティヴ化という観点から、映画『はなれ贅女おりん』についての佐藤忠男の批評について検討してみよう。新潟県の出身である佐藤は、自身の幼少期に贅女を見かけた記憶と比較しつつ、「映像で見る昔の新潟や贅女風俗も、じつに艶やかではないか」と述べており、こう

した映像が、いわば民族誌として陳列されているという事態に意識的である。しかし、佐藤は続いて、「それは、ディスカバー・ジャパン式に美しいというだけでなく、困苦のどん底を歩んでいるはずの人人が、そのままの姿で、じつは同時に浄土を歩んでもいるのだという宗教的な逆説を連想させるほどのものだ。[…] おとされた彼女たち〔はなれ瞽女たち〕は残酷な自由のなかで浄土をめざしている」と述べる（佐藤、1977）。ここで、佐藤は、女性に対する社会的抑圧の描写を基盤としつつ、抑圧の告発を回避しながら女性を聖化してみせる女性のプリミティヴ化の論理を、無批判に受け入れてしまうのである。

3.2 テキスト分析

ここまで見てきたように、『はなれ瞽女おりん』についての水上や篠田の発言、あるいは佐藤の批評は、瞽女に対する抑圧を認識しつつ、そうした抑圧を告発する代わりに、抑圧された瞽女を聖なる存在として取り扱うものだった。また、本稿の冒頭でも、同作に関する当時のさまざまな言説を観察したが、いずれにおいても、瞽女に加えられた社会的抑圧は等閑視され、瞽女は、「美しく、哀切」（読売新聞、1977a）、あるいは、「美しさと郷愁」（プレスシート）といった言葉で形容されていた。作品を取り巻く言説の水準では、『はなれ瞽女おりん』は、女性の抑圧を描きつつ聖化する、チョウの論じるプリミティヴ化の典型だったと言える。

では、同作の具体的な映画テキストに目を向けた場合は、どうだろうか。映画評論家の山根貞男は、『はなれ瞽女おりん』に対し、以下のような厳しい批判を加えた。「この映画の欺瞞は、地を這うようにして生きる男女を描くつもりで、すべてをきれいごとに描いている点にある。底辺にうごめいて生きること自体、なにやらきれいごとのようにとらえられているのだ。その欺瞞ゆえに、たとえ見かけの画面がきれいでも、真底この映画は醜い」（山根、2016、p.95）。ここで、山根は、社会的に抑圧された同作の登場人物た

ちが、そうした抑圧にも拘らず、どこか魅惑的に描かれていることを非難している。つまり、山根の批判は、『はなれ瞽女おりん』において、登場人物たちがプリミティヴ化されていることに向けられている。

『はなれ瞽女おりん』では、抑圧された登場人物たちが魅惑的に描かれている、という山根の批判は、本稿ですでに言及した他の言説が、同作を一樣に、「美」や「哀切」、「郷愁」などの言葉で形容していたことに対応しており、妥当な指摘である。しかし、本稿では、山根のようなプリミティヴ化への批判からさらに踏み込み、同作をプリミティヴ化に抗する可能性を含んだテキストとして読んでみたい。そのために、本稿では、レイ・チョウによる張藝謀論を活用する。

チョウは、プリミティヴなものについて議論するなかで、1990年前後の張藝謀作品を取り上げている。チョウは、『紅いコーリャン』（1987年）、『菊豆』（1990年）、『紅夢』（1991年）に登場する、家父長制によって抑圧された女性たちは、中国にとってのプリミティヴなものであると論じる。また、チョウは、張は抑圧された女性をフェティッシュ化している、という張作品への批判的な批評に一定の理解を示す。しかし、チョウはむしろ、それらの女性が示す挑発的な反抗に着目するよう促す。例えば、『菊豆』（1990年）において、叔母（菊豆）は、壁の穴から自分を覗き見する甥の窃視的な視線の前で、叔父の暴力に傷つけられた身体を意図的にさらけ出す。チョウはこのシーンについて、「菊豆が見せ暴露しているのは彼女の身体美ではなく、それが虐待を受けてきた様^{スペクタクル}」だと指摘し、「彼女は見せ物のエロティシズムを、意図的に、彼女を押しつぶす家父長制秩序の証拠として提示し、またそれに対抗する示威行動へと転換させるのだ」と論じる（強調原文、チョウ、1999、p.252）。すなわち、プリミティヴ化された女性である菊豆は、家父長制下で暴力に晒される自身の身体を、意図的に自己展示（self-display）することによって、暴力から目を逸らせようとするプリミティヴ化の作用に抗い、暴力の存在を告発する。以下では、こうした菊豆の自己展示を通じた抵

抗を、『はなれ瞽女おりん』からも読み取ってみたい。

最初に、同作の冒頭、シベリアに出征する兵士の壮行会で、すでにはなれ瞽女となっているおりんが三味線を演奏するシーンに着目する。このシーンでは、おりんは2つの意味において自己展示を行う。第一に、このシーンは自身の過去を平太郎に語るおりんのフラッシュバックであり、おりんは平太郎にはなれ瞽女としての生活を展示している。第二に、おりんは平太郎に対してだけでなく、同時に観客にも自己展示を行っている。原作者の水上勉は、まず1974年2月に雑誌『小説新潮』上で「はなれ瞽女おりん」と題された小説を発表したが、プロットはおりんの生い立ちから平太郎との出会いと旅までで終わっており、まだ完結していなかった（水上、1974a）。その後、水上はこの小説の戯曲化の依頼を受けてプロットの後半を執筆し、戯曲は1974年8月に初演された（水上、1978、pp.251-312）。さらに、水上は戯曲化に際して加筆した、おりんが平太郎と別れた後に再び出会い、二人が逮捕されるまでのプロットを小説化して、「はなれ瞽女口伝」と題して1974年8月に『小説新潮』で発表している（水上、1974b）。最終的に、水上は『小説新潮』に掲載した2つの小説をもとに加筆し、「はなれ瞽女おりん」というタイトルで短篇集『はなれ瞽女おりん』に収録して、1975年9月に新潮社から刊行した（水上、1977、pp.395-522）⁵⁾。出征兵士の壮行会のシーンは、水上が小説として発表した3つの文章のいずれにも含まれておらず、戯曲にだけ存在している。このシーンが、プロットの主要部を構成する出来事とは因果関係をもっていないにも関わらず、戯曲にだけ含まれている理由の一つは、小説では地の文で簡潔に解説されているだけのはなれ瞽女の生活を、戯曲の観客に対して視覚的に展示し、理解させるためだと考えられる。実際、戯曲にはおりんが観客に直接語りかける台詞がしばしば挿入され、いわばおりんが観客に対して、自身の過去の経験を上演・展示するという形式を取っていた⁶⁾。したがって、壮行会のシーンを戯曲から引き継いだ映画において、おりんははなれ瞽女としての自身の生活を、平太郎と同時に映画の

観客に対して、自己意識的に展示しているのである。

おりんはこの壮行会のシーンにおいて、物語世界内の男性の暴力的な視線に晒されている。おりんが男性多数の観衆に取り囲まれて演奏を始めると、カメラはまず座敷の上座に座っておりんに視線を注ぐ男性たちを、ミディウム・ショットの距離で右から左へとパンしつつ捉えていく。さらに、カメラは座敷の出入り口付近の下座でおりんについての性的な冗談を交わす男性たちを、複数のミディウム・クロースアップで呈示していく。すなわちおりんは、女性に関する性的な冗談を介してホモソーシャルな絆を育もうとする、男性たちの視線の対象として扱われている。しかしここで注意を払いたいの、このシーンにおいて芸を披露し、自己を展示しているのはおりんであり、おりんの自己展示はその場の男性たちにだけではなく、先述したようにおりんの語りを聞く平太郎に、さらには映画を見る観客に対して向けられたものである、という点である。したがって、おりんはこのシーンにおいて、家父長制の社会のなかで自身が晒されてきた男性による暴力を、平太郎、延いては観客に対して展示し、暴露しているのである。

おりんは壮行会のシーンの後も、男性の暴力に晒される自身の身体を、平太郎への語りというかたちで繰り返し展示する。例えば、成人したおりんは親方に率いられて各地を巡業中、宿泊した宿で観衆の一人だった男性にレイプされ、贅女の集団から追放されることになる。また、はなれ贅女として一人で旅するようになってからも、おりんは生きるために売春することを余儀なくされる⁷⁾。これらのシーンを通じて、おりんは自身の身体に振るわれる男性の暴力を、平太郎と同時に観客の眼前でさらけ出す。

ここで注目したいのは、おりんが孤独な旅を死というかたちで完遂するラスト・シーンにおいて、再び、冒頭の壮行会のシーンと同様に、男性に暴力を振るわれ続けた自身の身体をさらけ出し、そうした暴力を告発するとともに、プリミティヴ化の作用に抵抗している点である。このシーンでは、鉄道の建設に従事していると思しき男性たちの集団が登場し、海岸付近のトンネ

ルの入り口で昼食をとり始める。まず、ロー・アングルのロング・ショットによって、座り込んで寛ぐ三人の男性が呈示され、次に、そのうちの一人が画面右手のオフスクリーンに仲間の注意を促すと、胸元から眼鏡を取り出してそれを確認しようとする、もう一人の男性の横顔を捉えたミディアム・クロースアップにカットする。さらに、カメラは素早く右にパンして、画面右手を指し示す手のクロースアップになり、岬の先端に引っ掛かったおりんの着物を呈示する画面にカットする。その後、壊れてぼろぼろになったおりんの三味線や、おりんの白骨化した遺体がクロースアップで示される。

レイ・チョウは、張藝謀作品で、女性たちがプリミティヴ化の作用に抗い、家父長制への挑発的な反抗を示している例として、先述した『菊豆』のシーンの他に、『紅夢』における若い女性の小間使い・雁兒の死について論じている。雁兒は、家父長制の支配下における女性たちの争いに巻き込まれ、辱めを受けて極寒での謝罪を強要されるが、謝罪を拒否して凍死する。チョウはこのシーンについて、以下のように述べる。「生命を賭けて示威行動を行う雁兒の行為こそ、究極的反抗の仕草でなくて何だろう。心に抵抗の念をそっと抱くのではなく、彼女は自分の女性身体——あの陳腐で哀れを誘う下らない切れ端——を、秩序の怪物性に立ち向かうために用いるのである」（強調原文、チョウ、1999、p.253）。すなわち、チョウによれば、雁兒は、家父長制が生み出す暴力のもとで死に至った自身の身体をさらけ出すことによって、そうした暴力を告発するとともに、プリミティヴ化の作用に抵抗する。

『はなれ瞽女おりん』のラスト・シーンにおけるショットの連鎖では、まず、眼鏡や、指し示す手のクロースアップによって、男性たちがおりんに注ぐ視線が強調される。さらに、そうした男性たちの視線、および、そこに重ね合わされた観客の視線の前で、家父長制のもとで暴力に晒され続け、孤独な旅の果てに死へと至ったおりんの身体が呈示される。すなわち、ここでありんは、チョウが論じる『紅夢』の雁兒と同じく、自身の死をさらけ出すこ

とによって、プリミティヴ化の過程で覆い隠されていた、家父長制が彼女に振るう暴力を告発しているのである。

結論

本稿は、映画『はなれ瞽女おりん』に関する2つの疑問——(1) おりんと日本の文化・風景との結びつきが、作品を取り巻く言説で前提されていたのはなぜか、また、(2) 両者を結びつける言説は、旅とどのような関係にあったのか——から出発した。まず第1節では、同作が製作・公開された映画史的背景の検討を通じて、ロケーション撮影による映像を強調し、郷愁に満ちた「故郷」への擬似観光旅行へと観客を誘う配給会社・東宝の宣伝方針を明らかにした。次に第2節では、同作の文化史的背景として、当時「瞽女ブーム」と呼ばれた、1970年代における瞽女への関心の高まりについて論じた。「瞽女ブーム」は男性知識人が遂行する瞽女「発見」の旅に支えられていたこと、そうして「発見」された瞽女は日本の「起源」や「故郷」を体現する、レイ・チョウが論じる「プリミティヴなもの」だったことが明らかになった。また、プリミティヴなものとして見出だされた瞽女は、社会的に抑圧された存在だったにも拘らず、そうした抑圧——その最たる例は、瞽女に対する男性の性暴力——の告発は回避されていたと論じた。最後に第3節では、以上の映画史的・文化史的背景を踏まえ、同作のテキスト分析を行った。同作は、第2節で論じた瞽女ブームの文脈のなかで製作された。事実、原作者・水上勉や監督・篠田正浩は、瞽女ブームの文脈に沿って瞽女＝プリミティヴなものを「発見」するとともに、瞽女に加えられる抑圧からは目を逸らしていた。それにも拘らず、同作を詳しくテキスト分析してみるならば、そうした瞽女ブームの文脈とは異なるかたちで、テキストを読むための可能性が明らかになる。すなわち、おりんは男性によって暴力を振るわれる自身の身体を自己意識的に展示することで、プリミティヴ化されることに抵抗し、家父長制の社会におけるそうした暴力の存在を暴露している。とりわ

け同作のラスト・シーンでは、こうしたおりんの挑発的反抗がおりんの孤独な旅と密接に結びついていることを指摘した。以上、本稿では、映画『はなれ瞽女おりん』の映画史的・文化史的背景とテキストを旅に着目して分析し、同作の新たな読解を呈示した。

注

- 1) 『砂の器』、『八甲田山』はどちらも、脚本家の橋本忍が設立した橋本プロダクションが製作に関わっている。
- 2) 映画評論家の佐藤忠男は、『はなれ瞽女おりん』評の冒頭において、「^マ齊藤真一の画集にはじまる瞽女ブームが起きてから、さまざまな瞽女さんの姿をテレビなどで見た」（佐藤、1977）と述べている。
- 3) こうしたジェンダー化された旅の様相には、わずかながら例外も存在する。例えば、女性劇作家である秋元松代は、新潟県高田市（現在の上越市）に住む瞽女の杉本キクイを取材するなどして、テレビドラマ『北越誌』の脚本を執筆した（秋元、2002、p.250）。
- 4) 前者の初出は1967年である。2019年に刊行された『谷捨蔵の憂鬱』に収録されたものを参照した。
- 5) 以上の経緯は（水上、1977、p.684、1978、p.461、p.464）の記述に基づく。
- 6) もともと小説も、おりんが逮捕された際に作成された、おりんの証言書をもとに構成されたという体裁を取っており、おりんによる自己展示という要素が多分に含まれていた。
- 7) 作中には、おりんが売春を余儀なくされるだけでなく、自ら男性を求めるシーンも存在する。とはいえ、おりんを性的主体と見なすことは難しい。なぜなら、第2節の末尾で示したように、当時の瞽女ブームは男性にレイプされ共同体から追放された瞽女について語るとき、男性による瞽女への性暴力を告発するのではなく、問題を瞽女の「燃えたぎる性」にすり替えていたからだ。おりんが自ら男性を求め、性的主体として振る舞おうとしても、おりんの行為は当時の瞽女ブームの文脈にあっては、男性の性暴力を免罪する役割を果たしてしまっただろう。したがって、本稿では、プリミティヴ化へのおりんの抵抗を、性的主体としてのおりんではなく、その自己展示に見出したい。

文献

秋元松代、2002『秋元松代全集 第三巻』筑摩書房。

朝日新聞、1977a「天声人語」、『朝日新聞』11月4日東京朝刊、1頁。

朝日新聞、1977b「雪どけ水にシャミの音 カメラ快調「はなれ瞽女おりん」_映画」、
『朝日新聞』4月26日東京夕刊、7頁。

微笑、1972「盲目の女旅芸人・越後瞽女70年の哀話」、『微笑』2巻12号、46-51頁。

Rey Chow, 1995, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia University Press. (本橋哲也・吉原ゆかり訳、1999、レイ・チョウ『プリミティヴへの情熱：中国・女性・映画』青土社)

現代、1974「特別企画：史上最大ゴールデンウイークの新しい使い方」、『現代』8巻5号、254-273頁。

グローマー、ジェラルド、2007『瞽女と瞽女唄の研究：研究篇』名古屋大学出版会。

グローマー、ジェラルド、2014『瞽女うた』岩波新書。

神原昭夫、1977「国鉄バス宣伝と映画「八甲田山」」、『国鉄線』32巻5号、22-23頁。

川森博司、2001「現代日本における観光と地域社会：ふるさと観光の担い手たち」、
『民族学研究』66巻1号、68-86頁。

毎日新聞、1977a「芸術・芸能：映画評・紹介＝篠田正浩監督「はなれ瞽女おりん」」、
『毎日新聞』9月28日東京夕刊、7頁。

毎日新聞、1977b「芸術・芸能：映画評・紹介＝独立プロ・表現社「はなれ瞽女おりん」」、
『毎日新聞』5月24日東京夕刊、4頁。

御園生涼子、2016『映画の声：戦後日本映画と私たち』みすず書房。

水上勉・篠田正浩・岩下志麻、1977「瞽女の世界の男女関係」、『婦人公論』62巻11号、120-127頁。

水上勉、1968「失われゆくものの記：雪の中の瞽女たち」、『太陽』6巻5号、158-162頁。

水上勉、1974a「はなれ瞽女おりん」、『小説新潮』28巻2号、240-275頁。

水上勉、1974b「はなれ瞽女口伝」、『小説新潮』28巻8号、22-38頁。

水上勉、1977『水上勉全集 第九巻』中央公論社。

水上勉、1978『水上勉全集 第二十六巻』中央公論社。

水上勉、2019『谷捨蔵の憂鬱』講談社、Apple Books。

斎藤真一、1972『瞽女：盲目の旅芸人』日本放送出版協会。

斎藤真一 津軽じょんから 瞽女日記、1975『斎藤真一 津軽じょんから 瞽女日記』大西書店。

佐藤忠男、1977「今号の問題作批評：はなれ瞽女おりん」、『キネマ旬報』724号、138-139頁。

映画『はなれ瞽女おりん』論（内山翔太）

志摩市郎、1974「禁圧された瞽女の性」、『創』4巻2号、141-147頁。

篠田正浩、1977a「フロントページ」、『キネマ旬報』713号、57頁。

篠田正浩、1977b「闇の中の安息」、『キネマ旬報』721号、44-46頁。

白井泰二、1977「制作ノート「八甲田山」は当たった」、『月刊アダバタイジング』22巻10号、84-89頁。

田中純一郎、1976a『日本映画発達史Ⅳ：史上最高の映画時代』中公文庫。

田中純一郎、1976b『日本映画発達史Ⅴ：映像時代の到来』中公文庫。

山根貞男、2016『日本映画時評集成 1976-1989』国書刊行会。

安井眞奈美、1997「町づくり・村おこしとふるさと物語」、小松和彦編『祭りといベント』、小学館、201-226頁。

読売新聞、1977a「[スクリーン]「はなれ瞽女おりん」美しい繊細な映像」、『読売新聞』11月19日夕刊、9頁。

読売新聞、1977b「“大正”求めて80か所ロケ「はなれ瞽女おりん」撮影終了 燃える篠田監督」、『読売新聞』9月3日夕刊、4頁。

米倉律、2022「テレビが媒介するナショナルな時空間の編成：NHK『新日本紀行』を中心に」、日高勝之編『1970年代文化論』、青弓社、196-223頁。