

155頁。

Nornes, Abé-Mark. 1999 "Pôru Rûta/Paul Rotha and the Politics of Translation," *Cinema Journal* 38, no. 3 (Spring), pp. 91-108.

大宅壮一 1935 「局外文芸批評家論」『新潮』32年8号、152-159頁。

—— 1940 「文化映画と文化小説」『日本評論』15巻1号、227-235頁。

澤村勉 1940 「『映画批評家』の反省」『映画評論』22巻4号、48-53頁。

寺田寅彦 [1932] 1997 「映画芸術」『寺田寅彦全集第八巻』岩波書店、220-264頁。

東和商事合資会社 1942 『東和商事合資会社社史』（非売品）。

津村秀夫 1940 『続映画と批評』小山書店。

—— 1941 『映画と鑑賞』創元社。

—— 1943 『映画政策論』中央公論社。

—— [1942] 1979 「何を破るべきか」河上徹太郎・竹内好他『近代の超克』富山房百科文庫、118-136頁。

吉江喬松 1937 「映画美学の目標」『映画科学』1巻2号、3頁。

Žižek, Slavoj. 1989 *The Sublime Object of Ideology*, London and New York: Verso. (= 1990 鈴木晶訳『イデオロギーの崇高な対象』河出書房新社。)

厚木たかと『或る保姆の記録』

——戦時下の「働く女性」たちと抵抗の表現をめぐって

堀ひかり

はじめに

1. 厚木たか(1907-1998)の再発見

1-1. 当事者による自伝的な語りの方をめぐって

1-2. 厚木たかの活動

2. 『或る保姆の記録』について

2-1. 『或る保姆の記録』について——上映形態・受容・製作の経緯

2-2. 「女の目」というテーマ

2-2-1. ジェンダー化された階級

2-2-2. 戦時期の生産・再生産とジェンダー

3. 戦時下の表現と抵抗

むすび

はじめに

厚木たか(1907-98)の名は「忘れられた」と言えるかもしれない。記憶されているとすれば、ポール・ローサ著『文化映画論』(第一芸文社 1938年)の翻訳者として、もしくは、朝日新聞に掲載された訃報の記す「シナリオ作家」としてであろう。ところが、厚木は映画史においても、また、日本現代史においても興味深い足跡を残している。

彼女が映画に関わり始めたのは1930年であった。主にシナリオ作家として活動したが、翻訳や映画評を手がけるほかに、監督と緊密に連携しながらの演出やプロデューサーを勤めるなど、映画製作において多岐にわたる活動を行なった。また、戦後に宮本百合子に誘われ、のちに全国規模に広がった婦人民主クラブの創設メンバーとなり、同団体の機関誌『婦人民主新聞』の編集長も勤めている。

本論の主旨は、厚木たかの活動と彼女が深く関わった作品を「再発見」することである。第一に、厚木たかの活動の概略について記すことから始める。第二に、『或る保姆の記録』(芸術映画社 1942年)という作品をとりあげ、その製作状況をたどり、映画をめぐる歴史的状況を考察する。そして、『或る保姆の記録』が戦時下の女性の表象の一例として、いかなる意味を持ちえたかを分

析する。本論の目的は、忘れられていたシナリオ作家を発掘し、映画史の「正史」に組み込むことではない。むしろ、ジェンダーを軸に彼女の活動と作品の歴史的なコンテクスト化を試みることで、作品が歴史・社会的文脈でどのような機能を担ったのか、作品の位置を重層的に決定する権力関係の構成要素を分析することである。ここで、『或る保姆の記録』を分析することによって得た結論を簡略に述べれば以下の二点となる。第一に、『或る保姆の記録』は当時の左翼思想における性的差異の欠落について、女性の作り手である厚木が行なった一つのコメントとして機能している。また、第二に、本作品が文部省推薦映画とされたにも関わらず、政府の意図とは異なる位相にあったことが指摘できる。

1. 厚木たか (1907-1998) の再発見

1-1. 当事者による自伝的な語り の扱い方をめぐって

本論に入る前に、まず方法論上の問題として厚木たかの自伝的語り の扱い方について述べておきたい。なぜなら、自伝やオーラル・ヒストリーの史料価値を疑問視する立場とは異なり、私はこれらを重要な史料の一つとして参照するからである。その理由は以下の二点である。一つは、厚木が既存の歴史記述に登場してこなかったため、主に自伝やインタビュー記録が様々な調査の糸口・出発点になったという必然性である。もう一つは、歴史記述や史料における自伝的語りを扱う上での近年のパラダイム転換による¹⁾。

厚木の場合のように、特に戦後に行なわれた戦時についての反戦的回想は、しばしば以下のような批判をうける。第一に、記憶があいまいであったり、間違いがあるような私的な語り は史料たりえないというものである。第二に、事後的に構築された〈記憶〉は、歴史的な事件を現在地点から語っている以上、検討する価値がないとするものである。これは第一の批判のヴァリエーションでもある。厚木の場合、インタビューや自伝のなかで戦争に批判的なコメントを行なっているが、第二の批判は、「彼女が当時、政府に批判的な意識を持っていたかどうかは証明できないし、あくまでも戦後になってから獲得した反戦意識を、当時の自分の意識にすり換えているのかもしれない」、従って、事後的に語られた反戦意識は「本当ではない」と述べる。

こうした立場に対して、自伝やオーラル・ヒストリーにおける〈記憶〉の再評価を行なうことが、「権威ある正史」を記述する慣行に対して差異と複数性をもたらす点で意味があると、私は考えている。第一のタイプの批判は、「歴史記述とは客観性を備えた史料が累積された真理の追求であり、当事者の語り

は文書の補完的な位置にすぎない」という批判者の信念を浮き彫りにしているにすぎない。実際、史料とは研究者の「主観性」によって選択されるのであり、また、「正史」は支配者層の信念集合を体現している以上、「正史」が依拠する史料そのものに社会から自律した客観性と価値が内在しているわけではない。むしろ、問題となるのは記者のスタンス、発話の位置である。これは、第二の批判への反論ともなりえる。歴史的な事件についての当事者の〈記憶〉は常に、語られる〈現在〉地点で再構築されている。歴史記者についても然りである。そこで、語られている内容は、真偽の問題であるより、語り手自身が自分の経験はどう捉えているかという姿勢を示すものである。例えば、抵抗的な表現とその不／可能性についての厚木の言葉をみてみよう。

厚木：GES (芸術映画社) なんかでも、軍事的な内容をもった映画をやったり作らざるを得ない。(略) それをできるだけ、軍からの攻撃から身を守りながらね、まあ、軍隊の注文は最小限度にしておいて、(略) 自分たちのものとしてやっていこうということですからね、大変乏しくても私たちがそれは名誉な貧困だと思ってね、大変気が張って、作ったといえはいえるんだと思うんですね。(略) そういう映画は自分は作りたくないってはっきり言ってなんとかマイペースに、みんなをひきずって、最低、玉虫色で見られるようにしたいというのが、かなりの多くの人の念願でもありましたね。しかし、随分苦しい生活だし、ま、大変なことですよ [厚木1986：テープNo. 3/9月8日採録分]。

厚木：観衆がそれを察知してくれれば、という望みにたくして、映画を送り出す、というようなことですからね。それがまあ、どれだけの抵抗力になっていたのか。(略) 我々もまあ出来る限り、『或る保姆の記録』なんかでは、決してサーベルだの刀だのは保育所には持たせない [厚木1986：テープNo. 4/9月8日採録分]。

厚木の言葉は、困難な抵抗という一つのオルタナティブな観点から、戦時の表現を読み直すという新たな視座を提供している。私は、厚木の回想に記されていることを無批判に受け入れるべきだと論じているわけではない。むしろ、同時代の文書史料や視覚的な史料の検証も加えて、当事者の語りを尊重しつつ作品を読み直すという方法を提示したいと思っている。戦時下の抵抗の痕跡をたどることは、ある意味で不成功に終わったといえる試みを再検討することであり、現在と未来における抵抗の可能性として考察することでもある²⁾。

このように、本論において厚木たかの自伝的語りを参照することの意義は次の二点である。第一は、歴史記述の多元化をはかることである。特に、後述する映画製作におけるジェンダーという差異が新たに提供される視点となる。第二は、戦時下のプロパガンダ映画と分類されるかもしれない映画作品について、当事者の語りによる視点を導きいれることにより、戦争と抵抗的表現の可能性と困難を考察することである。

1-2. 厚木たかの活動

厚木たかの自伝の冒頭の場面は、1930年5月31日の出来事である。³この日は、プロレタリア映画同盟（以下プロキノと略）による「第一回プロレタリア映画の夕べ」が行なわれた。この上映会の後に、警官に尋問された彼女が、偽名として「厚木たか」という名前を思いつく場面、「どういう意味も持っていない。それがいい」と、終生使い続けた名前を自らが創造した場面である〔厚木1991: 9-12〕。

彼女は教員をしながら、1931年に密かにプロキノの東京支部員となり、寄付金集めなどを担当した。当時のプロキノの寄付金集めは、男性に寄付を頼みに行くために「若い女性」の仕事であったという〔厚木1986: テープNo. 2/8月25日採録分〕。1933年にプロキノは政府の弾圧のために壊滅状態になる。

厚木は1934年に教員を辞め、菊池寛の紹介により写真化学研究所（PCL）の文芸課に入り、そこで劇映画のシナリオの修業をする。そこには、1933年に入社し、のちに厭戦的表現といわれた『戦ふ兵隊』（東宝 1939年）をてがけ、1941年には逮捕・投獄された亀井文夫もいた。同じ頃、『映画創造』に文章を寄せるようになり、翻訳、シナリオ、映画評、映画理論など、映画雑誌上での彼女の執筆活動はこのときから1970年後半まで活発に続けられた。また、PCLの渾大坊五郎より勧められ、1938年にはポール・ローサ（Paul Rotha）の“Documentary Film”（1935年）を翻訳、出版社の命名による『文化映画論』という書名で出版した³。翌年、かねてより入社を勧められていた芸術映画社に移る。この頃、宮本百合子や佐多稲子と親しい交流があったことが、厚木の自伝や佐多稲子の自伝的小説『溪流』からうかがうことができる⁴。

敗戦後、厚木は日本映画演劇労働組合の婦人部創設運動に加え、後に全国に広がる女性団体「婦人民主クラブ」に積極的に関わる。その一方で、労働組合運動のための映画製作やGHQの意向に沿った映画製作を行なう。1958年に国際民主婦人連盟の大会や世界平和大会への出席をかねて渡欧、また、映画の分野でも記録映画作品のシナリオを書きつづける。『おふくろのバス旅行』（記録映画社 1957年）、『何処かで春が』（新映画プロダクション 1958年）を経て、

自主製作『われわれは監視する——核基地横須賀』（1975年）では粘り強い撮影の成果として、日本の非核三原則にもかかわらずアメリカの艦隊が核兵器を持ち込んでいる現場をカメラに収め、社会から大きな反響を得た。

厚木が関わったものとして現時点で確認できる作品は、シナリオと映画作品をあわせて21本であり、そのうち現存フィルムが確認できるのは7本である。戦中戦後を問わず、作品には女性をテーマにしたものがきわめて多く、『或る保姆の記録』（芸術映画社 1942年）をはじめ、『わたし達はこんなに働いてゐる』（朝日映画社 1945年）『明日の婦人たち』（朝日映画社 1946年）『少女たちの発言』（新世界映画社 1948年）『おばあさん学級』（三木映画社 1959年）『さよ達の願い』（自然科学映画社 1960年）など、老若の働く女性が主題となっているものが目立つ。

社会運動家としての厚木の経験は、戦前の左翼活動から始まっていたが、女性問題を重要課題と掲げた「婦人」運動との出会いは戦後であった。しかし、厚木の言葉は「婦人」運動との出会い以前にすでに、「女」の問題を意識していたことを示唆する。「わたしは一人の映画をつくる人間であって、いやそれ以前に一人の普通の市民であって女である」ことから「逃げて、意識しないようにしていた。」「しかし逃げ切れるものでないその問題に、戦後わたしはまともにもぶつかり、そこから仕事をしてゆこうと思うようになりました。「女の問題」というのは今の世の中の矛盾のいちばん根深いものをもっているのですね。そこに、自分の主体の問題をまでチャンと腰をすえようと思ったのです。」厚木は自分の戦後体験を「自分自身、女であることの自覚がふかめられた」と述べている〔厚木1959: 14〕。

女性というテーマとその表現には、現代の言葉でいうフェミニストとしての意識を読み取ることができる。とはいえ、本論では厚木がフェミニストであったか否かという分類を行なうことよりも、ジェンダーという性的差異をめぐる権力構造における作品の意味を分析することに焦点をあてたいと思う。

2. 『或る保姆の記録』について

2-1. 『或る保姆の記録』について——上映形態・受容・製作の経緯

厚木たかは1939年の芸術映画社入社以来、1945年の敗戦にいたるまで少なくとも五本の映画製作・企画に関わっており、そのうち『或る保姆の記録』（『保姆』改題）と『わたし達はこんなに働いてゐる』の二本のフィルムが現存している。ここでは、『或る保姆の記録』を中心にとりあげるが、その理由は厚木自身の回想でも重要なフィルムとして記憶されており、作品の持つ意義もさることな

がら、フィルムが現存していること、当時の映画評などが比較的残されていることにもよる。

映画は、保母の視点に立つ女性のナレーションで、保育所の日常生活を描写している。保母と子供がコスモスの花を植える、子供がお絵かきをする、図工をする、歌を歌う。母親が迎えに来るのが遅れた園児が、母を待ちながら保育所で遊んでいる。保母が家庭訪問をし、子供のことを話し合う。保母、母親たちが保育に関する研究会に出席する。母親同士が集まって保育所のニューズレターをガリ版刷りで作ったり、運動会の準備をする。運動会の障害物競走で転んだ園児がむくれて座り込む……。『平和』な情景に満ちた映像である。

撮影の舞台となったのは、川崎の工場地帯で働く労働者や小商店主が多い地域にある戸越保育所であった⁵。この保育所が映画の素材として選ばれた理由には、芸術映画社の大村英之助の妻である大村鈴子が開設者だったためという可能性もあるが、同時に、東京市内の多くの保育園の、軍国主義の色彩の濃い教育とはまったく異なった実践が行なわれていたことが大きな理由であった〔厚木1958: 9; 厚木1991: 112〕。

自主製作『或る保母の記録』は、生フィルム不足のためフィルム入手を待つ時間がかかったという理由をさておいても、1年半という時間をかけて製作された。1940年春から厚木によるシナリオ作成のための取材が始められ、同年10月に撮影に入り、1941年秋には製作が終えられた〔厚木1941b: 54〕。『保母』というタイトルで雑誌上に広告が掲載されたのち、『或る保母の記録』に改題されて1942年2月に封切られた。もとは53分ほどの作品であったが、製作スタッフの了解なしに30分ほどに短縮され、現在の状態となった⁶〔竹1942: 49〕。

『或る保母の記録』は、当時製作された多数の文化映画の中では、かなり関心を集めた話題作といえる。映画雑誌をみると、『日本映画』で特集が組まれたほかに、『文化映画』にいくつかの記事が、『映画旬報』には映画評が二度にわたって掲載されるという扱いを受けている。

一般の映画観客による受容の様子について現存資料によれば、「劇映画の添え物としては意外に良かった」というような感想が持たれたらしい。『映画旬報』の「興業概況」によると、上映形態は、東京・大阪・京都・神戸では『白い壁画』（東宝）と併映、名古屋では『青春の気流』（東宝）との併映であった。名古屋中区の大須宝塚劇場が「文化映画としては特異な取材による劇的效果を狙った逸品……という有利な条件が相当ものをいつて順調」、梅田映画劇場が「今週は大体に良い方と言へやう。此の番組で注意すべきは『或る保母の記録』

が予想以上の吸引力を此処の観客に示した事である」と、特に但し書きをつけていることは注目に値する〔『映画旬報』1942.3.1: 40-46; 『映画旬報』1942.3.11: 56-61〕。併映の東宝作品の集客力があつたにしても、『或る保母の記録』も興行主の関心を引くに足る呼び物となったことがうかがえる。さらには、新宿映画劇場における2月12日から18日の『或る保母の記録』『これからの育児』『アサビホームグラフ』（号数不明）の三本立て興業は徐々に興業収入を増し、最終日には1346円になっている。これは同じ規模の映画館での劇映画の収入にも匹敵することから、同作品に集客力があつた可能性は高い〔『映画旬報』1942.3.1: 40〕。

厚木たかの名前もまた、製作者の一員として確固たる地位を占めていた。例えば、映画雑誌に掲載される広告には、「脚本家 厚木たか」と演出の水木壮也に先んじて記されている。文化映画の広告で脚本家の名前が前面に出ることは珍しい。彼女の文章が広告とともに掲載されたり、また、脚本家の立場からの映画についてのコメントが映画雑誌で紹介されるという、他の映画とは異なった扱いであった。演出家である水木壮也もまた、厚木との共同制作という点を強調して、「シナリオ・ライターは単にシナリオを書き上げただけではなく、製作の全期間スタッフの一員として現場に協力して貰った。シナリオ・ライターの現場での協力は一寸不必要にさへ思はれるが、私はこれこそ必要だと考へる。(略) 演出家は現場の独裁者であるといふ観念は、(略) 現実への憧憬症に悩ませる危険を少しも救つてはくれないであらう」と語っている⁷〔水木1941: 62〕。

厚木によれば、映画の企画が具体化した1940年4月から、彼女は二ヶ月ほど白いエプロンを持って保育所に通い、子供たちに「先生」と呼ばれて一緒に遊び、保母や母親たちと語り合った。さらには、他の託児所や幼稚園を見学、保育関係の研究会に参加する。最初は漠然と幼児教育の問題を中心にするつもりだったが、保育所の生活の内部に身をおいた経験から、「子供の保育を通じて結ばれたT保育所の保母と母親——母親同士の明るい姿」こそがテーマと確信する。そして工場労働者と小商店経営者の共働き家庭の母親が、保育所の他の母親たちと助け合う様子、その連帯の軸となっている保母と保育所のあり方、働く女性同士の絆を描くことになった〔厚木1941b: 54〕。同時に、保母を描くにあって、保母たち個人の恋愛や私生活にかかわる側面、感銘ぶかい私的なエピソードを描くよりは、彼女たちの仕事内容と保育所をめぐる子供と母親の生活を記録したいという意欲が表明されている〔厚木1941a: 56〕。数ヶ月にわたる保母、子供、母たちとの信頼関係の構築を経て、シナリオは同年10月に

『文化映画研究』に七巻ものとして発表され、撮影が始められた〔厚木1941b: 53〕。

現存フィルム同様、このシナリオにも軍国主義を喚起する場面はない。厚木の回想によれば、シナリオの事前検閲で「あなたのシナリオはちっとも戦時下の保育の教育に役に立ちそうもない」と文部省からクレームがつき、立派な兵隊になり天皇陛下のお役にたつようと保母が子どもに言い聞かせる場面や、子供が兵隊に感謝をささげるような場面などを付け加えるよう指導されたという〔厚木1958: 9; 厚木1991: 111〕。厚木は、あからさまな軍国主義のメッセージをシナリオに織り込むことはしなかったが、日章旗を見て喜ぶ子供の姿をワンショット入れることによってフィルムの検閲をパスしたと、後年回想している〔厚木1986: テープNo.3/9月8日採録分〕。子供がひるがえった旗にはしゃぐ様子をそのように利用したことを、彼女は痛恨のショットと悔いているが、現存フィルムにこの場面は残っていない。皮肉なことに、完成作品は文部省推薦映画となった。

2-2. 「女の目」というテーマ

映画『或る保母の記録』で重要だったのは、シナリオの「女の目」、保育所にある複数の「女の目」だったと厚木は回想録で述べている〔厚木1991: 119〕。「女の目」というキーワードが、戦後の女性運動を経験してこそ選び取られた言葉である可能性は強い。しかし、1940-41年製作の映画に、性的差異が、第一に階級、第二に戦時期の生産・再生産（生殖）との相関関係に位置づけられながら、明確に織り込まれていることが指摘できる。

2-2-1. ジェンダー化された階級

第一に、作品におけるジェンダーと階級の相関関係についてであるが、『或る保母の記録』は左翼思想に対するジェンダー批評として機能している。これは、自らの思想的な出自ともいえる左翼思想における、性的差異の視点の欠落についての厚木によるコメントと解釈することも可能である。

すでに思想統制が強化されていた時代であって、映画の広告に厚木が寄せた文章は、「階級」という言葉をきわめて明確に打ち出してはばからない。『保母』の広告には、例えば「第二の国民を正しく育てよ」という典型的で、翼賛的な謳い文句がキャッチコピーとしてかぶせられることが多々あった。しかしそれと同時に、それと同じ広告紙面に「……両親「共かせぎ」の家庭が大部分を占めてゐるわけである。勤労する人々は国民の基礎をなす階級」「T保育所の子供は、勤労する階級特有の明るさに満ちみちている」（『映画旬報』1941.9.1 広告；『映画旬報』1942.1.1 広告）という言葉づかいの厚木の文章が、見開き二

ページにわたって掲載されている。彼女の思想的出自を考えると、このような言葉づかいには、労働者階級への共感という左翼思想が潜んでいるとみることができる。例えば、保育所で昼寝中の子供たちの場面から、子供の母親たちが工場や豆腐屋で働いている場面へつながる映像がある。ここでは、ショスタコヴィッチのシンフォニー第五番が音楽として使われているが、当時の検閲官は共産圏の音楽家のものとは気づかなかったと、厚木はやや得意さをこめて後年語っている⁸。働く女性とその子供の映像は、検閲によって「銃後の守りを固める女性」や「第二国民」という言葉を与えられたが、当時反政府的とされていた共産主義への共感を託したユートピア像は、音楽を通じて、映像に残された。

このように『或る保母の記録』には左翼的な「階級」という視点が織り込まれているが、さらに、「女性」労働者という視点、つまり労働者をジェンダー化する視点も明快である。この映画の中心となるのは、職業人としての保母と子供を預けて働く女性である。保母は子供の保育とその母親との関係において、働く女たちは保育所をめぐって他の女たちとの関係において描かれる。厚木のテーマであった「子供の保育を通じて結ばれたT保育所の保母と母親——母親同士の明るい姿」がもっとも強く表現されていたはずのミシンをめぐるシーケンスは、残念ながら現存フィルムに残っていない。当時、保育所の二階には三台のミシンがおりてあり、子どもを預けている母親たちが自由に使えるようになっていたという。高価なミシンが、繕いものやおそらくは内職のために自由に使用できることは、仕事を持つ忙しい母たちにとっては非常に便利で、また女性たちが集う空間を作り出すという効用もあった。厚木によれば、失われた場面は、二人の母親がミシンを使い、保母がその脇に立ち、母親たちは作業の合間に庭の子ども達を眺めるといったものだった〔厚木1991: 120-121〕。

階級という概念によって労働者を捉える社会主義思想も、同一階級内におけるジェンダーという更なる階層化には概ね無自覚であった⁹。しかし、映画は女性職業人——厚木自身その一人であった——の視線と、働く子持ちの女性を示すことで、逆説的に「労働者」という概念自体が男性ジェンダーであったことを浮き彫りにしている。これは厚木自身の左翼的活動の経験がふまえられてこそ、問題化された視点であったと思われる。

2-2-2. 戦時期の生産・再生産とジェンダー

第二に、作品の示すジェンダー観が、戦時生産や再生産（生殖）をめぐる主流の言説といかに対抗しているかについて論じたい。

いさかか乱暴な簡略化ではあるが、人口政策確立要綱など多産早婚を奨励する政策、そのため女子教育の年限を短縮するなどの教育政策に加え、家庭での

育児の規範化を行なうのが、十五年戦争期の女をめぐる主流の言説である。それは女性の仕事として生殖と育児を主張することで、女性の身体管理をはかるものであり、同時に、階級や人種の差を強化する国民国家の論理に支えられている。

この時期の女性に対する政策は、女性は家庭内において出産・育児と家事が本分というジェンダー分離、つまり女性を徴用しないことを原則とした。しかし、この場合の「女性」とは中流以上の既婚女性が、規範的に想定されていたため、未婚女性の動員、労働者階級の女性（夫婦両方の所得がなければ生活できないため、どのみちすでに就労している）の労働強化、そして植民地女性・男性の強制労働が逼迫した戦時生産を支えることを必須とした。中流女性を家庭にとどめる政策は、階級と人種の一層の階層化を強化していたといっよい¹⁰。

社会に流布した視覚イメージは、この日本政府の女性政策を反映しつつ、再生産する場でもあった。しかし、『或る保姆の記録』が行なった「労働者」階級の女性ジェンダーの可視化は、戦時下の女をめぐる主流の言説からある種の逸脱を示していたことを強調しておきたい。転覆的ともみえるイメージを指摘するにあたり、まずは、当時の女性をめぐる状況を概観し、『或る保姆の記録』の女性像と比較するために1940年（映画の製作着手）から1942年（封切）を中心に、この間の「働く女性」像の類型や推移を概観する。

戦時期、「母」の規範が言葉、視覚イメージの両方で、女性にむけて大衆メディアで喧伝された。ここでいう「母」の規範は、子供を無条件に愛し守るという「母性愛」という規範とは異なり、「臣民」を産み、立派に育てるという意味であることは明記しておきたい。女性向けメディアの視覚的なイメージにおける「母」の称揚は、若桑みどりがすでに明らかにしたとおり、兵士を産むという再生産（生殖）における女性の役割を視覚化し、強調する。それと同時に、兵士の母の資格で国家の一員になりたいと、女性が自発的に戦争協力を行なう、言い換えれば「国民」になる／主体化するための視覚的な装置として機能した〔若桑1995〕。また、私の調査によれば、女性向けメディアで「（専業で）働く女性」像が増加したのもほぼ同時期である。「母」に加えて、「働く女性」が女性像の典型となったが、後者は看護婦、農婦・漁婦、女子挺身隊といったタイプに限定される。

さて、このような類型を典型的に示すのは女性を読者層とし、発行部数の多かった『主婦之友』である。その表紙絵の変遷は、日中戦争後から女性を総動員体制に組み込む社会状況と結びついている¹¹。それまでは美人画風の女性像

のみであった表紙絵に、専業で働く女性の姿と、家庭の主婦が防空や日常生活の儉約などに勤しむ姿が現れるようになり、1943年以降美人画風の女性像は姿を消す。初の「（専業で）働く女性」像は1937年10月号の「看護婦」である。そして1938年以降、継続的に「農婦」像があらわれる。1942年になると、旋盤工、栄養士といった職名をもつ女性、農婦などの「働く女性」像は6点にも上る。この後、敗戦まで農婦、女子挺身隊を合わせて「働く女性」像が年間12冊の表紙絵のうち常に8点を占めるようになる¹²。まとめると、最初は看護婦という特殊な職業だけだったのが、農村・漁村での生産従事者にも焦点があてられるようになる。また、防空、節約、家庭菜園など、都市中流階級の主婦のあくまでも「家庭」を軸とした戦時体制への協力のあり方が具体的に示されるようになる。そして1943年「女子勤労働員促進に関する件」決定発表の前後から女子挺身隊が「働く女性」の代表的イメージとなった。政府公刊の『写真週報』など、ほかの紙メディアにも類似した女性像の変遷が見られる。

記録を中心とした映像の例をみてみよう。文化映画の完全な作品記録・上映記録がないために、ある程度の洩れがあることを前提として、タイトルや梗概から推測するにとどまるが、働く女性をテーマとしたものには、1941年『女性の銃後』（東日・大毎映画部）、1941年『和具の海女』（横浜シネマ）『村の保健婦』（松竹文化映画部）、1942年『女警』（光音文化・華北電影協同）『保健婦』（都商会）、1943年『工場看護婦』（塙映社）と意外に少ない。この他では女性の銃後の生活や『勤労働員』（松竹文化映画部）『女子青年隊の報告』（日本文化映画社製作・朝日映画社提供）など勤労働員を扱ったものが数本みられる程度である。本稿で設定した時期とはややずれるが、1942-43年にかけてだけでもゆうに200本は製作された文化映画の本数の多さに比較すると、微々たる数である。

また、週刊で上映されたニュース映画『日本ニュース』でも女性像はきわめて少ない。1941年（57号）では「お寺の農繁期託児所」と大日本国防婦人会の活動が紹介され、同年（117号）に、「逞しき進発戦線愈々堅し」と題され、広東での国防婦人会の前線慰問、女性のタイプライター技能教練大会、女学生による育児実習の三場面があるだけである。その後、1942年は勤労奉仕の少年少女の特集程度で、女性が中心となる映像そのものはほとんどない。ただし1943年になると、「戦ふ女性」「吾ら斯く戦ふ逞し銃後」といった女子挺身隊を中心としたニュースのフィート数が激増する¹³。

1940-42年頃の視覚メディアにおける女性像の類型と変遷については以下のように言える。女性向けメディアは、農業・漁業従事者などの専業の「働く女

性」に加え、家庭とその周辺の「女らしい」仕事を可視化し読者に呈示した。しかし、職業のヴァリエティよりは、主婦が家庭を第一としながら行なう仕事のヴァリエティの方が多い。女性を読者と特定しない映像メディアでは、女性はテーマとなりにくく、登場回数も少ない。看護婦などの衛生管理の従事者と、戦時生産への動員を示す女子挺身隊といった特殊な類型に限定されている¹⁴。一方、両メディアの共通点は、戦時生産を担う者のうち、特に、労働者階級の女性や植民地女性・男性が、表象の前景には登場しないことであろう。

『或る保姆の記録』は映像メディアとしては珍しく、意図的に「女」中心の世界を描き、更には、通常は視覚化されないイメージである既婚で子持ちの労働者階級の女性に着目している。既婚で子持ちの女性はパートタイム的な勤労奉仕を行なうイメージが流布している社会にあって、このことは、実は例外的なことだったといえる。また、保姆を、保育という「科学」を追求する職業人として捉えることによって、消極的なあり方ではあっても、戦時教育から分離しようと試みた点が、一般的な女性像と異なっていた。また、子供を預けている女性は、中流階級の主婦のように天皇の赤子を預かる「母」ではなく、賃金労働に追われながら、子供の健康を気づかう生活に身をおく存在である。これは戦時生産において、既婚女性は「女らしい」協力を行い、未婚女性は工場などで奉仕活動を行なうという「女は家庭第一」の女性政策の類型にはあてはまらないイメージである。

まとめるならば、戦時期の生産・再生産の場と女性を関連づける視覚イメージを含めた主流の言説群と『或る保姆の記録』の映像のズレについて、三つの指摘が可能である。第一に、特定の職業以外は表象されることのない「働く女性」を描いている点である。ここで描写された仕事は、戦時生産体制に直接、視覚的に結び付けられていない。第二に、戦時教育とは逸脱した形での保育のあり方や、保姆という職業のあり方を示そうとした点である。第三に、「母」ではなく保姆や社会による育児を示すことで、女性の身体を兵士の出産と育児という職務に還元する言説に与していない点である。これらを戦時生産や再生産をめぐる言説への女性共産主義者による抵抗の痕跡と跡付けることは可能であろう。

3. 戦時下の表現と抵抗

『或る保姆の記録』は、以上論じてきたように、主流の言説に回収されない、ノイズともいふべき要素を秘めていた。しかし、表面的には検閲を逃れながら、政府や主流の言説に批判的なメッセージを目立たないように織り込むという戦

略は、あやういものでもあった。79歳の厚木は、「今度、……そういうこと」が起きた場合は、別の抵抗表現が必要ではないかと考える。

厚木：（略）あの当時でね、玉虫色を誇って、入念な玉虫色に、一般の観客に訴えて、そして、まあ、難を逃れるということは、そりゃ、まあ、やらないよりは良かったかもしれないけれども、……しかし、一種の逃れですよ。それで玉虫色はやっぱり玉虫色で、亀井さんのもんでも何でも、見破られてしまうわけでしょ。だから、あたしね、今度ああいう、その、禁句だけを統制するような、そういうことに出会ったらね、玉虫色で安心したり、喜んだりはしてはいけないんじゃないかと思うのよね〔厚木1986：テープNo. 2/8月25日採録分〕。

「玉虫色」の——翼賛的にも見えるが、転覆的なイメージを織り込んだ——映像は、秘められたメッセージを観客に送りつつも、検閲にパスし、製作者の首がつながるためのギリギリの選択であった。そしてそれは、作る側の良心を慰めるものであったかもしれないが、権力に取り込まれ易いものでもあったと、厚木は自戒している。

この厚木の言葉は、映像表現の意図が社会の主流の言説によって、いかようにも読み替えられることを示す。しかし、同時に、表現は読みによって定義される以上、異なる読みが新たな選択肢を、映像表現さらには社会に提起していくことが可能である。

むすび

本論では、最初に、厚木たかとその活動の掘り起こしの成果を概略的に紹介した。次に、彼女の代表作ともいえる『或る保姆の記録』について、作品の評価やテーマを、製作や上映形態を踏まえて検討した。特に、「働く女性」のイメージに着目し、同時期の視覚メディアとの比較や社会的状況へのコンテクスト化を行った結果、同作品は女の性や生をめぐる主流の言説への抵抗的な表現と解釈できる。女性のセクシュアリティをめぐる抑圧的な言説は、皮肉にも、戦時期女性政策とその対極にあるはずの社会主義思想に共有されていた。

『或る保姆の記録』は、シナリオ作家自身が「女」として、共産主義に共鳴した活動家として生きる経験によって獲得した視点から、戦時体制への批判的なまなざしを呈示していた。同作品は、このような重層的な批判の視点から構成された抵抗的な表現という、表現の一つのあり方を問いかける重要な作品と

位置づけられる。厚木の回想で示された抵抗的表現へのいざないは、1942年と現在を結ぶものでもある。

註

- 1 自伝やオーラル・ヒストリーの史料としての扱いについては、文化人類学やジェンダー論から多くを学んだ。特に以下を参照。Sherna Berger Gluck & Daphne Patai. *Women's Words. The Feminist Practice of Oral History*. New York and London: Routledge, 1991; Sidonie Smith & Julia Watson. *Women, Autobiography, Theory, A Reader*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1998
- 2 抵抗の定義については、記録に残されるような組織だった行動のみではなく、個人や日常的な営みの実践の意味にも目を向けるべきであるというScott〔1993〕を参照。
- 3 厚木が翻訳したローサのドキュメンタリー理論とその実践という側面から、『或る保姆の記録』にどこまでローサの議論が影響を与えているかという点は、それ自体が主題となりうる問題であるためここでは論じず、稿を改めたい。
- 4 日本における女性の映画製作における活動は明らかになっていないため断定はできないが、日本の女性監督第一号といわれる坂根田鶴子(1904-75)と厚木を、演出に関わる女性映画製作者の先駆的な存在として位置づけることができるかもしれない。
- 5 戸越保育所(1939年4月開園)は建設準備段階から保育問題研究会(保問研)と緊密な協力関係にあった。保問研は1930年代初頭にはじまった無産者託児所運動の流れを汲み1936年に発足した。保育者と大学の研究者が共同研究を行なう会であり、治安維持法によるメンバーの逮捕の結果として1943年に解散を余儀なくされた。戸越保育所は、保問研に所属する保母が、保育について多くの試みを行なった場でもあった。日中戦争開始後、子供の「国民」化教育(食前に天皇や兵隊に感謝する歌を歌わせられるなど〔厚木1958: 9])が浸透していく風潮に反して、保問研と戸越保育所は、ソビエト教育の研究やアメリカの幼稚園のカリキュラムを研究・実践したことから、反国家的な保育機関と見なされ、保母の逮捕が相次いだ〔東京保育問題研究所1980: 16〕。
- 6 『或る保姆の記録』はアメリカに接収されたのち、日本に返還されたフィルムである。占領期にGHQの検閲により、ラジオ体操など戦時教育を連想させる部分をカットしたとも言われている〔厚木 1986: テープNo. 3/9月8日採録分〕。私が調査した2000年3月の時点では、接収した映画の記録を保存するワシントンD.C.の議会図書館に、『或る保姆の記録』の文書記録が残っていないため、フィルム短縮がいつ、どこで行なわれたかを示すような占領時のフィルムの尺数などの記録は得られない。
- 7 映画製作における脱中心化ともいうべき試みは、脚本家と演出の間だけではなく、製作スタッフと撮影対象、つまり保母、子供、母親たち、保育所のこづかいなどの間にも行なわれた〔厚木1991: 114〕。また、保母がシナリオづくりにも参加するという、撮影する側とされる側の双方向のコミュニケーションをできるだけ尊重する制作がすすめられたが、このような制作のスタイルは、「保姆はカメラの代用になるものである。……ましてや保母と一人の職業人が単なる狂言まわしの傀儡であつてよい筈のないことは云ふまでもない」という厚木の言葉にも見て取ることができる〔厚木1941a: 57〕。

- 8 厚木「あのフィルムがアメリカから返されて上映された時、ある大学の先生が、あれはシヨスタコーヴィチの第五じゃありませんかというので、ええそうですよといったら、よくあんな時代にそんなことをやって、とがめられませんでしたねというから、警視庁だの、軍だのというのは、音楽なんか知らないと思って、ここで遊んでやれと思ってやったんだといって笑ったんですけど。」〔岩井1983: 65〕
- 9 プロキノの資金集めが「若い女性」の仕事であったのもその一例であるし、また、戦前の共産党が女性の活動家を、ハウスキーパー、つまり男性活動家の身の回りの世話とセックスの相手と位置づけた例もある〔福永1982〕。
- 10 戦時期の女性をめぐる言説については主に以下の文献を参照した。女たちの現在を問う会1977-85『銃後史ノート』第1-10巻 JCA出版; 上野千鶴子1998『ナショナリズムとジェンダー』青土社; 鹿野政直1983『戦前・「家」の思想』創文社; 小山静子1999『家庭の生成と女性の国民化』勁草書房; 鈴木裕子1997『新版 フェミニズムと戦争』マルジュ社; 堀サチ子1984『十五年戦争下の女子労働』『歴史評論』407号 pp. 14-29; 丸岡秀子・山口美代子編1980『日本婦人問題資料集成 第10巻 年表』ドメス出版
- 11 現実には、女性の動員がはじまっても、都市部の富裕層の女性の徴用逃れと、すでに工場で働いている労働者階級の現場徴用が中心であり、女性のなかでの階層分化がより強化された側面がある。
- 12 1938年は「農婦」2点、「陸軍女子工員」1点。1939年では「農婦」3点。1940年になると農婦像には『銃後の農村』と、農婦と戦時生産を関係づけた明快なタイトルが冠される。1940年は農婦、看護婦、漁業従事の女性が合わせて5点、1941年にはこうした「働く女性」像が3点、主婦の銃後が4~6点ある(タイトルが付記されていない場合もあるので、点数に幅をもたせてある)。1943年は8~9点の農婦や女子挺身隊、1点~2点の防空、1点の母子像である。1944年では9点の農婦や女子挺身隊、2点の防空、1点の母子像である。
- 13 女性を読者層とした『主婦之友』などのメディアとの大きな相違点は、『日本ニュース』には「母子」像や家庭・家事を軸とした女性の銃後生活のイメージがほぼ皆無で、類似点は1943年以降、戦時生産に従事する若い女子挺身隊の活動ぶりを中心となった点である。『日本ニュース』の中心的テーマは戦果の報告、理想化された戦闘、式典や体育競技会のような祝祭性をういたナショナリズム昂揚であり、男性性の構築という側面が強い。このようなメディアにおける女性表象の相違は、読者層のジェンダーの相違によるものかもしれない。政府発行の『写真週報』の場合は、各家庭で回し読みすることを前提として作られており、おそらくそのため、そこで使われる写真の女性像は『日本ニュース』よりも多様である。劇映画についてもタイトルから推測せざるを得ない例が多いが、女教師や女医という職業をタイトルにしているものはごく少数であるのみで、働く女性が表象の前景となるケースは希少と考えられる。
- 14 当時の女子労働力率が50パーセントを上回っていたことを考えると、映像メディアの表象の世界が実情を反映していたと考えにくい〔水野1984: 4〕。

主要参考文献

厚木たか 1940(シナリオ)『記録映画 保姆 全七巻 企画・製作 芸術映画社』『文化映画研究』1940年10月号 pp. 540-62

- 厚木たか 1941a 「特集解説 保姆 シナリオ余談」『文化映画』1941年8月号 pp. 56-57
- 厚木たか 1941b 「『保姆』の製作について」『日本映画』1941年10月号 pp. 53-56
- 厚木たか 1958 「記録映画・教育映画における“暗い谷間”の思い出 農民の顔のアップもカット」『記録映画』1958年12月号 p. 9
- 厚木たか 1959 「ひとつの感想」『記録映画』1959年8月号 pp. 14-15
- 厚木たか 1966 『それでもなお私は働く』明治図書
- 厚木たか 1973 「からだで書いた『或る保姆の記録』のシナリオ」『フィルムセンター』13号 1973年 pp. 4-5
- 厚木たか 1986 (厚木たかへの口頭インタビュー) 聞き手 記録映画監督 時枝俊江 / 1986年 / 60分カセットテープ No. 1-3A面は8月25日、No. 3B面-5は9月8日、No. 6-7は11月[日にち不明]に採録)
- 厚木たか 1991 『女性ドキュメンタリストの回想』ドメス出版
- 飯田心美 1941 「特集批評 「或る保姆の記録」と「村の学校」」『文化映画』1941年11月・12月合併号 pp. 26-29
- 石森延男 1941 「ねらひどころのよさ」『日本映画』1941年10月号 pp. 59-61
- 入江良郎 1997 「もうひとつの映画文化について」『NFCニューズレター』第12号 pp. 3-5
- 入江良郎 1998 「『文化映画』の戦後」『NFCニューズレター』第18号 pp. 3-6
- 岩井サチコ 1983 「厚木たかさんに聞く 戦時下のドキュメンタリイ」『季刊女子教育問題』17号 1983年秋 pp. 59-68
- 岩本憲児・牧野守監修 1994 『映画年鑑 昭和編I ⑧ 昭和16年版』日本図書センター
- 岩本憲児・牧野守監修 1994 『映画年鑑 昭和編I ⑨ 昭和17年版』日本図書センター
- 岩本憲児・牧野守監修 1994 『映画年鑑 昭和編I ⑩ 昭和18年版』日本図書センター
- 金子しげり 1941 「保姆を観て」『日本映画』1941年10月号 pp. 57-59
- 加納実紀代 2000 「『大東亜共栄圏』の女たち 『写真週報』に見るジェンダー」『戦時下の文学——拡大する戦争空間』文学史を読みかえる4、インパクト出版会 pp. 88-103
- 清水晶 1941 「保姆」『映画旬報』第29号 1941年10月21日 p. 39
- 田中純一郎 1979 『日本教育映画発達史』蝸牛社
- 竹有一 1942 「或る保姆の記録」『映画旬報』第38号 1942年2月21日 p. 49
- 福永操 1982 『あるおんな共産主義者の回想』れんが書房新社
- 堀ひかり 2000 「映像分野における女性先駆者の活躍」東京女性財団自主研究助成報告書
- 水木荘也 1941 「製作報告 保姆」『文化映画』1941年8月号 pp. 62-63
- 水野朝夫 1984 「女子労働力率の長期変動 (1890-1980)」『経済ソフト化時代の女性労働』有斐閣選書
- 宮本百合子 1941 「『保姆』の印象」『日本映画』1941年10月号 pp. 62-64
- Y.S. 1995 「厚木たか氏、NFCに蔵書を寄贈」『NFCニューズレター』第3号 pp. 12-13
- 若桑みどり 1995 『戦争がつくる女性像 第二次世界大戦下の日本女性動員の視覚的プロパガンダ』筑摩書房
- ポール・ローサ 1938 厚木たか訳『文化映画論』第一芸文社
- James C. Scott 1993. *Everyday Forms of Resistance*. (Occasional Papers Series No. 15) International Peace Research Institute Meigaku, Meiji Gakuin University.
- Diane Waldman and Janet Walker (eds.) 1999. *Feminism and Documentary*. University of

Minnesota Press: Minneapolis and London.

雑誌記事・映像など

- 「資料・文化映画上映作品比較表」『文化映画研究』1940年6月 p. 286
- 「興行概況」『映画旬報』1942年3月1日 pp. 40-46
- 「封切映画興行価値」『映画旬報』1942年3月11日 pp. 56-61
- 「昭和十七年自一月至三月 封切映画一覧」『映画旬報』1942年4月11日 pp. 58-62
- 「昭和十七年自四月至九月 封切映画一覧」『映画旬報』1942年10月21日 pp. 50-54
- 「昭和十七年自一月至三月 封切映画一覧」『映画旬報』1943年2月1日 pp. 57-59
- 「昭和十八年自一月至三月 封切映画一覧」『映画旬報』1943年4月1日 pp. 38-40
- 「昭和十八年自四月至十月 封切映画一覧」『映画旬報』1943年11月1日 pp. 31-32
- 「不屈の精神貫き通した『女の目』」『朝日新聞』(夕刊) 1998年5月27日
- 『主婦之友』1936年1月号～1945年8月号
- 『写真週報』1938年2月26日～1945年7月11日
- 『或る保姆の記録』(芸術映画社 1942年上映)
- 『日本ニュース』1940年6月11日号～1945年7月1日号

記録映画監督の時枝俊江氏、川崎市民ミュージアムの濱崎好治氏、牧野守氏には貴重な資料を示して下さい、あわせてご助言下さったことに深く感謝したい。また、本稿は、日本映画史研究会(2000年6月27日)にて行なった発表原稿を大幅に加筆・修正したものであるが、その時に頂いた研究会のメンバーの方々のコメントに心からお礼申し上げます。