

ジエンダーと視覚文化

一九三〇—五〇年代 日本における女性と映像を中心に

堀 ひかり

はじめに

本論に与えられた一九三〇年代から五〇年代という時代設定は、歴史を敗戦の前と後の対照的な二つの時代として語るのではなく、一五年戦争期から、「もはや戦後ではない」といわれた時代までを切り取ることで、戦中・戦後の連続性を考察するものである。

この三〇年間を切り取ったときに、特に私にとって興味深く思われるのは、女性による表現、女性の表象、そしてそれらと戦争の関係である。ただし、これらは大きなテーマであるため、本稿はこの三つを等しく掘り下げるよりは、こうしたテーマを考えるにあたっての手がかりや方法を、視覚文化研究というアプローチから提起したい。

視覚文化研究とは、「パンティ・ストッキングのラベルから

ナショナルルギャラリーにあるレンブラントの肖像画まで」研究対象を問わず、視覚表象の社会における機能、視線が構築する権力関係の重層的な構造を考察するものである (Bryson et al. eds. [1994], Pountain [1994])。本稿では主に映像を扱うが、既存の日本映画史の叙述に「女性」を補足するという方法ではなく、あくまでも近代のジエンダー編成の考察の一貫として、女性と映像の関わりを考えたい。

本稿では、第一に、一九三〇年代に現われた先駆的な女性映画製作者たちの活動を概観する。第二に、三〇年代の女性の自己イメージづくりについて、大日本国防婦人会(国婦)の「白エプロン」を中心に論じ、その意味を考える。この二つの章では、女性、女性のイメージ、映画、戦争が交錯する地点を浮き彫りにしたい。第三に、四〇年代から五〇年代にかけてのニュース映像の女性像の変遷を中心に、女性の描かれ方につい

て概観するとともに、映画が女性をどのようなものとして呈示したかを考える。このような三つの事例を通じて、映像のつくり手としての女性、女性の集団的アイデンティティのイメージ化、女性像の変遷という視覚文化の分析を通じて、この三〇年間のジェンダー規範について考察したい。

一 女性映画製作者

(1) 「女性と映画」の語られ方・語り方

最初に、女性と映画を論じる語り方とその問題点を整理してみたい。

既存の日本映画についての言説空間は、男性性の空間ともいえる。日本映画に対してなされるフェミニズム批評が極めて少ないだけではない。例えば、「溝口健二は若い頃に玄人女性に背中を切りつけられた」というような、監督の男らしさを保証する艶聞にはじまり、孤高の創造者のイメージに不可欠のエピソードとして、彼の俳優に対する気難しさが繰り返し語られる。さらに、彼の作品のもつ高い精神性は仏教的であり、日本の真髄を描き出すという類の、「日本」や「日本人」をほころびのない統合体として語る文化本質主義的言説もある。もともと、エピソードの数々はモダニズム的な芸術観から発せられ、画家、彫刻家、小説家——いずれも男性である——の人生につ

いても繰り返し語られており、目新しいものではない。

しかし、一九九〇年代頃からは女性の批評家の中で、女性監督の再評価という形で対抗的な読み直しが行われ始めた（松本〔一九九六〕、石原〔二〇〇二〕、林ほか〔二〇〇二〕）。これは、東京国際映画祭カネボウ女性映画週間という、女性の監督作品を紹介する映画祭が一九八五年に始められたことや、一九九五年から女性の映像（映画、テレビ）関係者の手作りの集い「女正月」が立ち上げられたことなど、女性たち自身が「女」がつくれるということ捉え直そうとする流れの一貫と考えられる。

もともと、日本の映画史を遡って女性監督の存在を探そうとすると、その数はあまりに少なく、現代においても、三五ミリの劇映画をコンスタントに撮る女性監督は希少である。日本の女性監督と言われるのは坂根田鶴子（一九〇四―七五）であり、一九三六年に「初姿」を監督し、三九年映画法の施行による内務省演出登録制度をうけて、監督届けを出した（大西〔一九九三、一〇七頁〕）。

女性監督や女性映画人について考えるにあたって重要なのは、既存の映画史が男性監督に行ってきたような「非凡な人物」の系譜の女性版をつくる危うさに意識的であること、つまり従来の映画史的な語りには捕らわれないことであろう。実際、女性と映画についての考察では、女性監督を含む個々の女

性の作り手の研究が重要かつ急務であるが、それと同時に、この分野のジェンダーの政治学、編成についての考察が不可欠である。いくつか例をあげてみよう。

共同作業で成立している映画製作において、多くの女性が脚本家、スクリプター、編集といった職種を担ってきた。とはいえ男性編集者は、時として「編集の天才」と持ち上げられ脚光をあびるのだが、女性編集者の場合、そもそも存在すら知られていない。とすると、こうした職種の女性の作品への関与、職業人としてのライフスタイルについては何も知られていないだけではなく、作品を評価する価値体系自体に既に性差のヒエラルキーが深く関わっていることがわかる。また、男が作って、男が批評してきた日本映画の言説空間に、女性観客・批評家などのような位置を占め、映画を受容したかという、ジェンダー化された受容についての議論もありえる。更に、あまたの男性論者が書いてきた「女優論」の検討と、「女優」をフェミニスト的にどう論じることができるのかという課題もあるだろう。

(2) 先駆者たち——坂根田鶴子と厚木たかを中心に

坂根田鶴子は、一九二九年に日活太秦撮影所に入社し、溝口組（溝口健二監督の撮影グループ）について以来、スクリプターや編集などを経験し、劇映画の監督も一度勤めている。そ

の後は記録映画監督として理研科学映画（理研）、そして満州映画協会（満映）で啓蒙的な記録映画（当時の呼称で「文化映画」）を撮った。日活では入社後の半年間の無給生活をへて、一九三〇年の初任給は三〇円、四〇年に監督待遇で理研に入社したときは給与九六円に加えてボーナスが一〇〇円、満映では二五〇円という高給であった（大西（一九九三、三五頁、一六六頁、一六四頁））。

彼女は理研で、一九四一年に「北の同胞」というアイヌを扱った映画を一年かけたロケで撮ったのち「満州」に渡り、日本の植民地におけるメディア政策の一端を担う満映で、「勤労的女性」（一九四二年）『開拓の花嫁』（一九四三年、日・中語両ヴァージョン）などを撮影した。敗戦後は四六年に帰国し、溝口を頼って松竹に入社するが、監督業に携わることなく定年退職にいたる。坂根の聞き書きからは、侵略戦争と満映の関わりに対する批判的視点は明快ではなく、当時を懐かしんだり、映画を撮りたいという衝動や情熱の強さが語られている（小野（一九九九））。

一方、同時代の厚木たか（一九〇七—一九八）は、政治的に坂根と対照的な人生を送ったようにみえる。彼女は監督ではなく、脚本家として映画製作に関わった女性である。一九三一年にプロレタリア映画同盟（プロキノ）に参加したが、プロキノは三三年に崩壊。その後、P・C・Lでの劇映画の脚本修行や

ポール・ローサ著『文化映画論』（第一芸文社、一九三八年）の翻訳をへて、芸術映画社（記録映画）にうつる。ちなみにP・C・Lの月給は約六〇円であった（厚木（一九九一、一〇〇頁））。

戦時中は『或る保姆の記録』（芸術映画社、一九四二年）『わたし達はこんなに働いてゐるのに』（検閲前のタイトル）『わたし達はこんなに働いてゐるのに』、朝日映画社、一九四五年）に抵抗の意味をこめようと脚本を書いた。戦後は宮本百合子、佐多稲子らと婦人民主クラブの創設メンバーを勤め、主に女性を主人公に据えた映画づくりに関わりながら、平和運動にも参加した。戦時中に当時の映画製作の例にもれず、軍部の意向に従ったことの意味を戦後も自問しつづけ、その意識を米軍の日本への核持込を告発する『われわれは監視する』（横須賀を映画で記録する会、一九七五年）につなげた。

このように二人は、一九三〇年前後に映画の世界に入った先駆的な女性映画人である。彼女たちが文化映画の監督や脚本家として起用された背景には、個人的な経歴や資質が買われたことはもちろんとしても、総動員体制の日本の社会状況が、女性の社会参画を促したという側面を見逃すことはできない。つまり、映画産業のみならず戦時下の社会全体が、出征する男性の代替労働力として女性の就労を認めつつある時期だったという状況である。映画産業のなかでも、一九三九年施行の映画法

により文化映画の併映が義務化され、文化映画製作が拡大したため、人手不足から女性の参入を認めるような流れが準備されたと考えられる。しかし注目すべきは、劇映画が本編であり文化映画は添え物という映画業界内のヒエラルキーであり、これが女性の登用に関わっていると思われる。つまり、文化映画が周縁的なジャンルであったからこそ、女性の参入に寛容であったと推測できるし、このような劇映画・記録映画における女性監督の数のアンバランスは現代日本の映画界でも引き継がれている。

敗戦後について言えば、坂根は友人の映写技師・笠原敏子と帰国。監督として起用されることはなく、一九六二年五月末日まで、松竹で記録係（スクリプター）として働いた。日本映画の黄金期と言われる五〇年代における彼女の仕事については、伊藤大輔や大曾根辰夫の作品に記録係としてついていた以上のことは不明である。一方、厚木は組合運動、女性運動、平和運動またそれに関わる執筆活動を続けながら、『おふくろのバス旅行』（記録映画社、一九五七年）など記録映画の脚本を書き、五〇年代をすごした。

作品が読まれる地点

私は日本の戦争責任について無自覚だった女性と批判的だ

った女性という対立する軸に坂根と厚木を置きたいのではない。むしろ一見、対照的にみえる二人とその作品について、視覚表現が立ち上がる場の権力関係の複雑さと、女性として置かれた立場の共通点について考えてみたい。

坂根が、アイヌや中国人の同化政策を映画というメディアで推進する日本の帝国主義的政策の一端を担ったことは確かであるが、しかし、女性にとつて、通常望むべくもない監督という職業に就くということが、彼女の目には千載一遇の契機と映ったであろうことも想像に難くない。ここに、女性というマイノリティの社会参加の思惑が、同じく近代国家内の外部に位置付けられる被植民者を、さらに抑圧するよう作用する構造がある。例えば、坂根の『開拓の花嫁』の映像は「内地」の貧農世帯に向けて「満州」のユートピア的な豊かさを強調し、次男、三男といった持たざる者を取り込む植民地主義のあざとさを露呈している。同時に、伸び伸びとした妻と彼女に優しく寄り添う夫という若い夫婦を描くことによつて、ジェンダーという点では、「外地」には姑やイエからの解放感があることを「嫁」に十分に嗅ぎ取らせるような仕掛けになっている。

また、厚木の『或る保母の記録』にしても、脚本段階で彼女が意図した抵抗の試みも、映画が消費される地点では、社会の主流の言説に回収された可能性が高い。子供が「兵隊さんありがとう」などと歌う場面をもちこむことを頑なに拒み、あか

らさまざまな戦時協力を避け、両義的な表現によつて観客に反政府的なメッセージを伝えたかったと厚木は回想する（厚木／時枝「二九八六」）。しかし、実際、映画は文部省推薦という冠をかぶせられ、「第二国民」についての作品と広告された（堀「二〇〇一」）。保育所が低所得者層向けの福祉・救済策という位置付けであった社会背景と、映画の舞台がまさに保育所であったことを考えあわせると、社会の底辺にいるような劣った出自の子供でも、きちんとした保育によつて日本を担う次世代の兵士や労働力に育っていく、という国家主義的な読みを映画が観客に想起させた可能性も——当の厚木自身もまた後年の回想で触れたことだが——十分にある。

つくり手のジェンダー

この二人がそれぞれ、自分が〈女〉であることをどう受けとめていたかは、実に興味深い。

坂根の遺品の一つとして一九三九年の『映画人』（全日本映画人連盟機関誌）という冊子がある。この全二〇ページの冊子では、見開き二ページが「女人新生」と銘打たれた特集にさかれている。掲載順に、森山季子（松竹）、鈴木紀子（東宝）、厚木たか（芸術映画社）の三人の女性の脚本家が、「特に女性の立場を強調して何か書くように」と編集委員に注文をうけて、

文章を寄せている。

森山——彼女の作品については現在、詳細が不明であり、今後の調査が必要である——は、「女らしい生活」と題したエッセイで、「女は作家である前に先づ「女」であることを要求される。そして「女」の生活と作家の生活とは多かれ少なかれ矛盾するのである」「……人生を「グツと睨む」ことが出来るようになるためには女は「女らしさ」を棄権しなければならぬ」と述べている（森山（一九三九、八頁））。

鈴木は一九三三年に、日活太秦ですでに大塚稔監督「祇園しぐれ」、大谷俊夫監督「娘十六」などの原作脚本を担当している。鈴木がいつから日活の仕事をしていたかは不明なので、三二年に日活を離れた坂根田鶴子と在職期間が重なったかどうかは興味深いところである。「女性の立場」というタイトルのエッセイで、鈴木はまず、自分は女ゆえに職場で男性と対立したり、差別されてはいないと明言する。それから、女性と男性は「その作品が傑作であつたり、愚作であつたりすることまで同一であるのに、女シナリオライターは何故何時も映畫界を通じて一人か二人かしか存在しないのである」と問いかけ、「撮影所を被ふてゐる漠然たる封建的雰囲氣」をその理由としてあげている。彼女の「見果てぬ夢」は「各撮影所に女シナリオライターが四、五人づつもゐる。そしてそれらの女シナリオライター達は強力な研究グループを組織してゐる。シナリオに

おける女性の新分野はこのグループによつて開拓される」というものだ（鈴木（一九三九、八一頁））。

厚木のエッセイは「女を縛るもの」という題である。自分の職場は差別がなく恵まれていてと断つてから、社会一般では、さらには女性や自分自身のなかにも、「女だから」という考え方がこびりついていると論じる。それを説明するために、厚木は中野重治の小説「汽車のなか」の一節を引用した。それは出産間近の妻が、書き手の「僕」に対して絶対男の子がよい、と言う場面である。厚木は、以下の引用部分でエッセイを締めくくっている。

「人間の成長に、幾つかずうつと伸びるつて時があるでしよ？飛躍點ね。その時、女はそこを、男が飛躍するやうには、飛躍できないのよ。男なら素直に、そこで一段登れるのよ。ごく當り前にね。これが男だったら……さう思ふことが女にはあるんだわ。男にどんなことがあつて？これが女だったらー女でなかつたら口惜しい！つて瞬間が？」

「ま、ないね」

「ないでしよ？そのないつてことが、女にはあるつて事なのよ。男の子がほしいつてことは、それなのよ。」

「ふうん……」といったもの、これはどうにも出来

ません。社會をつくりかへなければね。」

三人の女性映画人の文章からは、たとえ面と向かつて「女のくせに」と言われなくとも、常に自分を差異化された存在と意識していたことが伝わってくる。一九三九年に刊行された冊子を、北海道、満州と大きな移動を経験した坂根が、いつから、いかなる思いをもって手元においていたのかはわからない。しかし、自らもまた「女性の立場から新しいセンスを」とかつて語った坂根は（池川「二〇〇二」）、この特集記事に何らかの共感を持ち手元においていたのではないか。社會で男並みに扱われること、男とは異なる女性特有の資質を生かすこと、という二つの一見相反する考え方は、実はコインの表裏であり、どちらも男性中心社會への同化の論理ではないか——という問いが、半世紀以上前の彼女たちの発言にすでに提示されている。

ところで、坂根は、断髪でスボン姿、酒豪であったこと、つまり「男」のように振舞う「女」であるという意味合いで、「レスビアン」と噂されたこともあった（岸「二〇〇〇、二〇〇一」）。一方で「溝口健二を愛した女」という極めて異性愛主義的な呼び方には、日本を代表する「巨匠」を愛したことで、「女」の彼女の価値を引き上げられたかのようなニュアンスがまとりつく（大西「一九九三」）。このような命名にも関わらず、当の大西の評伝や坂根と仕事をともにしたフィルム編集

者・岸富美子（旧姓福島、一九二〇—）の回想から、私が興味を感じるのは、坂根と彼女に近かった女性たちの交友、または、男社會の業界の中にあつて、ともすれば忘れられ、見過ごされたであろう女性同士の様々な関係である¹⁾。

岸は、一九三六年に初めて編集助手として映画の世界に入るが、その初仕事は坂根田鶴子の編集助手として、溝口健二監督の『祇園の姉妹』の編集をすることだった。岸は編集者としての自分の人生に大きな影響を与えた人の一人として、坂根田鶴子の名前をあげている。岸は日独合作映画『新しき土』（アーノルド・ファンク、伊丹万作共同監督、一九三七年）の編集作業でドイツ人の女性編集者アリス・ルールルから多くを学び、その後やはり満映にうつり、坂根に再会した。坂根は農産物関係の映画を撮るときに、岸を自分の撮影現場に連れ出し、岸の経験の幅が広がるようにとの配慮からスクリプターの仕事を教えようとしたという。これは、女性監督と女性の助監督の共同作業（記録をとるスクリプターの仕事は助監督が行うこともあった）がほんの一瞬存在していたという、植民地が舞台でなければ、樂しげとさえ思える場面である。また、重いフィルムを交換しなければならぬゆえに男性の仕事とされている映写技師であるが、満映には笠原敏子という女性映写技師がおり、坂根と親しかったという（大西「一九九三、一七一頁」）。

あるとき満映で『血と砂』の上映会が行われ、ラブシーン

を理由に、監督の坂根を含め女性は全員観賞を禁じられた。しかし、怒った坂根は映写室でこっそり見たという（岸「二二〇〇、二二〇〇一」）。そのときの映写技師が笠原であったかどうか、笠原も坂根と一緒にこの禁じられた映画を見たのかは今日知るべくもないが、坂根の映写室入りを可能にした経緯のどこかに、笠原が関わっていたと考えるのもよいだろう。つまり、女性を排除した男性同士の空間は、実は、女の視線によって侵犯されていた。支配的な視線を行使しているということを露ほども疑わなかったであろう軍人、男性観客たちは、知らずにその視線を横取りされていたのである。

三〇年代から四〇年代にかけて、坂根と厚木という二人の先駆的な女性映画人は、映画づくりと出会い、映画が大衆メディアであるがゆえ、その影響力に多大の関心を寄せる政府からの製作・上映についての制約や要請を身をもって経験した。彼女たちの作品は、それぞれ、植民地主義や軍国主義から無縁ではなく、加えて、彼女たちがものをつくる現場は、〈女〉であることが有徴の性であることを意識させるものだった。

二 自己イメージと規範的な女性像の間——大日本国防婦人会

(1) 白エプロンとその意味

本章では、自己イメージの作り手としての女性を考えたい。ここでとりあげるのは、大日本国防婦人会の九〇〇万人余りの女性が制服として選んだ「白エプロン」である。

大日本国防婦人会（国婦）とは、一九三二年、安井せいたちを中心に関東で結成された国防婦人会が、陸軍の後押しを受けて全国組織となり、同年に改称したものである。正会員は年齢二五歳以上もしくは配偶者のある女性で、商家の主婦、女給、女工、芸者など幅広い階層の女性を集めた。四二年に大日本婦人会に吸収されるまで、一〇年間で九〇〇万人以上の会員を集め、しばしば「兵隊おばさん」と呼ばれ、地域分会も「内地」のみならず、中国、「満州」、朝鮮、台湾にまで広がった（鶴丸「一九八二」、藤井「一九八五」、創価学会婦人平和委員会編「一九八七」、鈴木「一九八九」、加納「一九九五」）。

三九年で活動のピークは頭打ちになったが、兵士の見送り、送迎地での飲み物のサービス、遺骨・傷病兵の出迎え、病院でのヴォランティア活動、出征家族の慰問、慰問袋づくりなどが事業の中心であった。当事者に対する聞き書きでも、活動を楽しみ、生きがいを強く感じた参加者が多かったことがわかる。

国婦といえ、戦時中に、白エプロン（今でいうかっぱう着）姿で立ち働く女性たちのイメージがすぐ思い浮かぶが、実際に、一九四二年発行の『大日本国防婦人會記念寫真帖』（以下『写真帖』）を見ても、沿道や集会所を埋め尽くす白エプロンにタスキがけの女性たちの姿は圧巻である。ここでは、ジェンダーの編成において彼女たちの制服であった白エプロンが担った二つの機能に着目する。

第一は、この制服が、幅広い階層の女性に国民というアイデンティティを与えるものだったことである。男性が軍服や国民服を与えられ、勤労働員されるときは応徴士という軍隊の階層に対応する肩書きを与えられたのに対して、女性には働きの如何に関わらず一貫して、制服も軍隊的肩書きも与えられなかった。それゆえ、会に制服——廉価で、軍服のカーキとは対照的な白——をさだめることで、彼女たちは視覚的に自分たちが国家の成員であることを示そうとしたと言える。ちなみに、「タスキがけは命がけ」という言葉が『大日本国防婦人會十年史』（以下『十年史』）に記されているが（一九四三、五八頁）、「兵隊さんは命がけ、私たちはタスキがけ」という言い方もされていた。兵士の生命の重さをタスキ並みとするのは、むしろブラック・ユーモアに聞こえるが、国婦会員が自らを兵隊に準じた存在とみなしていることがわかる。

第二は、白エプロンは女性間の格差を隠蔽しながら、中流

階級の主婦像を再編・強化した。言い換えれば、この時期、白エプロンが都市の主婦の仕事着という意味を、広範囲にわたって獲得し、同時に、主婦こそは国家の最小単位である家庭を守るという規範を強化したと考えられる。ちなみに、国婦創設者の安井は、第一次大戦の軍需景気で鉄成金となった町工場経営者の妻であり、彼女は夫の多大な経済的援助を活動の前提とした都市部の主婦であった。言うなれば、国婦の仕事は、家柄はなくても安定した家の主婦のボランティア活動から始まっている。

白エプロンが都会の中産階級の主婦というイメージ、家庭第一主義の「日本の婦徳」のイメージに結びついたところから、これを身に付ける者は逆に、家庭まわりのことを行う者であるという印となりえた。芸妓であっても、野良着で働く女性たちも白エプロンを身に付けることで、「台所」を必ずやる「主婦」という記号を獲得することができる。また、沖繩、アイヌを始めとして植民地の多民族の女性には、白エプロンは規範的に「日本女性」というカテゴリーへの同化を促すものとなった。もっとも、「白エプロン」さえ身につければ、誰でも愛国的な日本の主婦に見えるとするれば、ジェンダーや民族のカテゴリーが構築される要素に、装うことが大きな意味を持つ例となる。またとめるならば、白エプロンの二つの機能は、国家と各世帯と女性を、視覚的に結びつける回路を提供したと

いうことができる。国婦の「国防は台所から」というスローガンは、今まで立ち働いていた台所から奉仕活動に息せき切つて駆けつけた女性の献身を示し、潜在的な兵士であることを暗示すると同時に、家庭が国家そのものであること、私領域と公領域という二分法が成立しないことをも示している。

(2) 『輝く国婦』の位置・映画上映会の機能

社会運動は、拠点となる空間、時間軸でみた活動の進展の記録を持つとする。国婦もまた、一九三七年、大阪に国防婦人会館を建設することに成功し、更には自分たちの活動を記録する映画を作るに至った。少なくとも「本現存している国婦の映画は2、『大日本国防婦人会神戸本部設立一周年記念總會』(櫻映畫社、一九三四年、一卷)³と『輝く国婦』(櫻映畫製作所、一九四〇年、一一巻)である4。『大日本国防婦人会神戸本部設立一周年記念總會』の製作、シナリオ、上映に関しては不明であるが、『輝く国婦』は、日中戦争にあたって国婦会員がさまざまな形で戦時協力をする様子を「実写」した長編記録映画であり、シナリオが現存する。両方の製作を手がけた櫻映畫社(製作所)は、おもに陸軍の映画を請け負う会社であった⁵。

映画『輝く国婦』のおかれた位置を考えるために、すべて

を網羅することはできないが、一九三〇年代に製作された主な記録映画を概観してみる。太平洋戦争開始後に女性の動員が増加した時期さえも、女性を主人公とした記録映画が少なかったことを考えると、この時代にも多かつたとは考えにくい。少女が小遣いをため軍に献金したという実話を脚色した『戦争と少女』(太平洋シネマ、一九三二年)、『鍛えよ産業女性軍』(松竹短編映画部、一九三八年)、従軍看護婦の活躍『戦ふ女性』(朝日映画、一九三九年)、四〇年にはいるが、やはり従軍看護婦の手記をもとにした『病院船』(東京文化映画製作所)、農繁期の保育所の経営を扱った『村の保育所』(理研)などが、典型的なものであつたと考えられる。女性像のパターンは、従軍看護婦か、少女——無垢な献身を軍隊に捧げると同時に、男性に守られる国家のメタファーとも読める——か、出産に結び付けられた存在ということになる。

劇映画では一九三〇年代に二連の乃木映画が作られた一方で、やはり明治の「偉人」の女性版として、一九〇一年に愛国婦人会(愛婦)を設立した実在の人物の伝記的作品『奥村五百子』(豊田四郎監督、東京発声映画、一九三九年)が製作されたことは注目に値する。『奥村五百子』についての当時の批評が、「日本映画は近頃いろいろ題材を廣く求めるやうになつたけれども、それでも女性を中心として、その女性の性格とか心理とかいふものを限つて描いたものは非常に少いと思ふ。

「樋口一葉」とか「紫式部」といふ例が最近あつたことはあつたけれども、女を描いたものが非常に少い。一人の女性を探り上げてその性格を執拗にまで描いた映畫は「奥村五百子」を以て嚆矢とするのぢやないかと思ふ」（豊田ほか（一九四〇、二九頁））と語るように、実在の日本女性を顕彰すること自体が、破格だつたことがうかがえる。自伝に基づいた脚本で、杉村春子が九州方言で熱演したといふこの映畫では、「愛國婦人會の宣傳映畫のやうに間違へて見られるのが厭だつた」といふ監督の判断によつて愛婦の活動は描かれていない（豊田ほか（一九四〇、三三頁））。とはいえ、この映畫の存在は國婦を刺激したであらうし、「輝く國婦」が「奥村五百子」に対抗的に製作された可能性は高い。

映畫「輝く國婦」の内容は、「十年史」掲載の採録シナリオ（二六一—二三五頁）から、ある程度、推測することができる。映畫は東京、大阪、中国などと地域ごとの會員の活動を描くという構成をとつており、その点では『写真帖』の構成と酷似している。「国防婦人の歌」から始まつて、会の宣言が文字と音声で紹介され、会長の武藤能婦子のスピーチが続く。紹介されるのは工具、デパートの店員、祇園の女性、農村の女性たち、アイヌ會員であり、農作業や護岸工事など地方の産業の特性を反映した勤勞奉仕や、神社の清掃や兵士のための炊き出しなど奉仕作業が描かれている。場所も東京、神奈川地方から始まり、

北海道、樺太、朝鮮、台湾、中国の天津や南京に及ぶ。

この映畫は、「内地」「外地」に會員があまねく存在し、今の瞬間も働いていることを、フィクションではなく「実写」という方法によつて、会の内外にアピールするものであつたと考えられる。本映畫の上映形態について詳細な記録はないが、少なくとも大きな集會などで上映され、撮影された會員は胸をどきどきさせながら自分たちの姿を映畫に探したことであろう。『写真帖』にも多くの地方支部會員の集合写真が掲載されているが、女優や貴族でなくとも、國婦の會員という資格だけで女性——「おばさん」といふべきか——の姿が出版物や映畫に記録され、多くの人の目にふれるということは異例で、また晴れがましい経験でもあつたはずである。

さて、國婦の事業の一つには映畫上映會が上げられており、その動員人数はさすがに多い。一九三七年から四一年の五年間の記録のみが残されているが、トータルで四〇、一六八回の上映が行われ、二三、七五二、二二七人が上映會に参加している（『十年史』（四九一—八頁））。一回平均三四〇人ほどという計算になる。また、國婦企画の上映會であれば、主婦が外出する公然の機会となる。この時期は無料の上映會が増加しており、寺社の広間などが利用されたというが（増谷（一九三八））、國婦の地方分会が小学校の学区を単位としていたことを考えると、小学校で上映された場合もあつたに違いない。

この時期の通常の映画館の入場料である五〇から七〇銭の金額に準じて、こうした上映会で観賞料金を徴収したとすれば、会が黒字となったであろうことが容易に推測できる。地方分会によつては、映画収入を分会会資金にあてたところもあったというのも領ける数字である（藤井（一九八五、一三八頁））。

国防思想普及という位置付けであった映画上映活動で、どんな映画が上映されたのかは興味深い。前述したような映画に加えて、女性や子供向けのニュース映画「アサヒホームグラフ」（朝日映画社）も候補となろう。また、「日本人全部が見るべき国家的映画で、しかも南洋常夏の夢の島の全貌を描いて」とあるとされたヒット作品『海の生命線』（横浜シネマ商会、一九三三年）、長期ロケによつて樺太・千島列島を国防上の重要地点であることを示した『北進日本』（横浜シネマ商会、一九三四年）、『満州』熱河省の自然・風物を捉え優秀映画ベストテンに入選した『秘境熱河』（満鉄弘報部、一九三六年）、軍艦「足柄」のイギリス、ドイツ訪問と帰還途中の日中戦争の勃発を含んだ記録映画で、白井茂撮影、亀井文夫編集の大ヒット作品『怒濤を蹴って』（P・C・L、一九三七年）のような作品が選ばれたのではないか。

上映会は、植民地主義や戦争協力を推進するイデオロギーに満ちた作品で観客をまとめあげ、共同体づくり、連帯感醸成のメディアとして大きな役割を持ちえたであろう。国婦はその

ような機会を提供するとともに、上映会をも自らの運動の連帯感を強化するものとして活用したのである。

(3) 国婦のジェンダー観

大日本国防婦人会は、陸軍の指導を受けていた官製団体であり、その事業が戦争支援のためのものであったことは疑い得ない。しかし、会の持つエネルギーは、陸軍や政府が女性一般に期待する「婦徳」とはズレていたようである。

国婦の女性たちのジェンダー観は、女性が女性の役割を忠実に履行することは、男性と同等の働き（兵役）と同等と社会的にみなされるべきだというものであった。実際、創設者の安井たちが準備した設立趣意書には、「私達女性として尽忠報国の折半の任務を負い、婦人団結の力に依り積極的に皇国のため奉公の誠を致すことが急務であると存じまして日本国防婦人会を設立致す事になりました」と、「折半の義務」という認識が謳われている（藤井（一九八五、七一頁））。また、『十年史』における「本会創立の必要」では、伝説的な神武天皇の東征で女軍と男軍がそれぞれ編制され、女軍が男軍と等しく勇戦奮闘した史実があると論じ、自らを天皇の「女軍」とみだてている。続いて、「隣邦蘇国や其の他の国でも女子に迄法律を以て兵役や其他の護国の義務を課して居る国さへありますことを考へます

れば、我が金甌無缺の国体擁護の務は、片時も之を忘れてはな
りませぬ。一億同胞の半分は女子です。女子が護国の務めを忘
れては、国民皆兵ではなく国民二分一兵となります」と、男女
が果たすべき役割が本質的に異なることを前提としつつも、兩
性の平等を訴えている(三四—六頁)。

他方で軍部は、女性の働きは必然的に「母」であることと
みなしていた。それは男性が当然の権利と考えている、女性か
らの無償の介助や配慮である。ある陸軍の講演者は、「母性愛
であり婦人愛である婦徳」をこう説明する。兵士にタバコを、
それもきちんと火がつけてあるものを差し出すことは、泣いて
いる赤ん坊が、自分で母の胸を開いて乳首を引っ張り出さない
以上、母親が乳をふくませてやるのと同じである、と(『十年
史』(九〇頁))。

軍部側にとっては、白エプロンは母役割のシンボルであり、
女性に課すべき規範であった。しかし、国婦側は、このような
政策立案者が期待する母役割を、女が公的な場面で評価され
るための役割であると理解したうえで、それを過剰に演じたと
言える。国婦にとって白エプロンを身に付けるということは、
軍服に準じたスタイルで、公的な空間で働くことで社会的認知
を得たいという要求であり、自らの自己表現であった。市川房
枝が、国婦の活動に婦人解放的側面を見ているのは、家の外へ、

外へと出て行く女性たちに、個々の日常生活における不満や閉
塞感への言葉にならない欲求を読み取ったからかもしれない
(市川(一九七四、四三五頁))。しかし、侵略戦争がもたら
した一時的な好景気を背景に登場した女性たちの行動に、逸脱
的な面があったにしろ、結果的に、総動員体制の一部として、
女性の組織化を促進する役割を果たすこととなった。

三 女性像の変遷——『日本ニュース』を中心に

最後に一九四〇年代—五〇年代の描かれた女性のイメージ
について簡単に述べたいと思う。

日本映画社が製作した『日本ニュース』は、一九四〇年六
月一日封切りの第一号以来、一九五一年二月二七日まで、
戦争末期をのぞきはほぼ週刊で作られた。一本の長さには増減
があるものの、戦時中のは約一五分、戦後は七—八分ほど
のものが多い。戦時中は映画会社の統合により唯一のニュース
映画となり、戦後は左翼映画人の参加によって視点が刷新され
たが、同じタイトルで一〇年間続いたニュース映像であり、こ
の間の女性像の変遷について、多くのヒントを与えてくれる。

『日本ニュース』では、戦時中は天皇の行啓、祝祭や体育大
会など国民的行事や戦果の報道が主眼であり、当時の女性雑誌
のイメージに現われるような母子像のイメージは(若菜(一九

九五年)、まったくといってよいほど見られない。女性像という観点からみると、「コードモグラフィ」や「アサヒホームグラフィ」など「女子ども」をターゲットとしたニュース映画とは異なり、映像における女性の姿は、男性的な映像、つまり波を蹴立てて進む軍艦や中国上空を飛ぶ戦闘機、天皇の行啓などの国事に対して、添え物的、息抜きのような位置付けにある。女性に関するニュースは、ニュースのなかでも「週間話題」と題された季節感などを伝えるコーナーで主に扱われた。例えば、「育児実習」(日本ニュース)第七八号、一九四二年二月二日)として紹介された映像は、懸命に乳幼児の扱いを学ぶ女学生たちのほほえましい姿であり、男性ナレーションによって以下のように説明される。「来るべき日の子宝報国に備えて、女学生たちに赤ん坊の育て方・扱い方を教える育児の実習が、今、東京の保育所や産院所を使って行われています。教室を出て実生活の教科書を求める女学生たちは、母となる日の生きがいと喜びを胸一杯に、元氣いっぱい立ち働いています。」

もっとも戦況が悪化した一九四四年には、「決勝へ 女子挺身隊兵器生産へ」(第一九五号、一九四四年二月二五日)「生産挺身 海軍衣糧廠で軍服を縫う女学生」(第二二二号、一九四四年六月二二日)「女子航空挺身 新司令を整備する女子挺身隊」(第三二八号、一九四四年一〇月二二日)など、一時的に女性の動員の映像が増加する。女性が集まる場合、いずれ

も集団で働く若い挺身隊がモデルとなり、一つのニュース項目として「週間話題」から独立する。

この時期のあるナレーションは、後方支援としての女性の位置を如実に示している。勇ましく、たたくこむような男性のナレーションが「東京カンダ橋女子機械工補導所では、直接軍需工場に勤労の赤誠を捧げんものと若き乙女たちが油にそまつて、旋盤やスライス盤にとりつき、工作機械の技術の習得に励んでいる。新しい時代が戦争とともにやってきた。こうして、日本の女性美が工場の真つ口中から生まれてくるのだ。敵米英ではすでに一、三〇〇万の女性が生産に従事している。これに對し、日本女性の覚悟は良いか。前線で父が、兄が、そして弟が、船を飛行機を送れと叫びつつける声をしっかり胸に、そのもてる勤労の全てを尽くして、勝ち抜こうではないか」と語りかけるのである(「女子機械工補導所 東京」第一八五号、一九四三年二月二〇日)。

ニュース映像の撮影はおろか、上映もままならなかったであろう戦争末期を経て、占領期の映像は国内の犯罪・事故、米軍の祝賀行事、選挙や世情を伝えるものとなった。敗戦直後は、製作側の労働運動への肩入れや、占領軍の肝いりによる女性解放の推進の影響がみてとれ、女性の議員や職業人が紹介され、男並み・男勝りに活躍する個人の女性が紹介されたり、インフレや食糧事情に対して主婦が「台所」から意見するという場面

もある。しかし、同時に、男性の目を楽しませる、見世物^{スペクタクル}、視覚的快樂としての女性像が現われる。「ミス・ヨコハマ(横浜)」(新三七号、一九四六年九月二四日)、「むかしがたり おいらん道中(京都)」(新三八号、一九四六年一〇月一日)、「ミス東京」(新五五号、一九四七年一月二八日)、水着コンテストを報道した「はだかの女王(神奈川)」(新第一八八号、一九四九年八月二六日)、「養老院にストリップの慰問」(新第二五八号、一九五〇年二月一九日)といった映像である。ナレーターは、男女両方であるが、政治や重大ニュースは基本的に男性が、その時々^{時々}の世相を伝える「時の話題」というコーナーは女性が担当することが多かった。

一九四〇年から五〇年の間におけるニュース映像の戦中と戦後の相違点は、戦後には、戦時生産のために集団で働く女性の姿が消え、女性の職業人が個人単位で描かれたり、政府に抗議する主婦が現われたことである。また、女性が性的視線の対照としてあからさまに描かれるようになったことも目に見える違いである。しかし、映像における女性の扱いが、戦後の「女性解放」を経て一八〇度転換したとは考えにくい。

その例を二点あげるならば、第一に、女性の身体が男性の視線に供されるという点に、戦中・戦後の断絶はないと考えられる。例えば、「性の解放」と称して女性の性的身体が描かれたことは戦後の現象といえるが、戦時中であつても「絵になる」

つまり映像として選ばれたのは、決して野良仕事をする老婆ではなく、ほとんどが健康な若い女性たちだった。ただ、女性の性的な身体の映像化がエスカレートするのは、確かに戦後であり、それは劇映画にわかりやすく現われている。一九四〇年代後半には、いわゆるパンパン映画や、「性典」シリーズという性教育に事寄せ、性的な素材を扱った作品が製作され、五〇年代後半になるとセックスと暴力が物語の中心である「太陽族」シリーズが人気を呼び、女性団体からの抗議がおきるに至る。

第二に、戦後の「主婦」像も実は問題含みである。自分の意見を主張する主婦の姿は確かに、戦後に初めてニュースに登場する。大日本国防婦人会の活躍以外、主婦は防空演習に映る程度で表象の前景に現われなかったことを考えれば、これは女性の姿の可視化という点では大きな前進かもしれない。しかし、「お台所はイカとタラ」(新第一二三号、一九四八年三月九日)、「ヤミ横行に主婦怒る」(新第一四七号、一九四八年一月二日)、「主婦の店」(新第一六七号、一九四九年三月二日)を始めとした戦後のニュースを見ると、女性の役割についての戦中からの連続性が、むしろ目に付く。つまり、家庭内で消費生活の管理を通じて国家に貢献するという戦前の主婦をめぐる規範は、奇妙にも、物価の上昇と食糧不足について「台所をあずかる」立場から憤る戦後の主婦像にそっくり受け継がれているのである。

おわりに

本稿では映像と女性の関係に着目したが、日本映画史という枠組みではなく、映像を表現手段、運動体のためのメディア、表象の空間として多面的に捉え、なおかつ、当該社会のジェンダー規範との関わりを、フェミニスト視覚文化論として論じようと試みた。そして、この試みのもと、女性の映像のつくり手、女性による自己表現とメディアの利用、女性像の変遷という三つの例をとりあげた。第一につくり手については、一九三〇年代前後に映画界に入った坂根田鶴子と厚木たかを中心に、女性が映画製作にあたって直面した問題、つまり作品が植民地主義や軍国主義に加担する社会的文脈、女性が表現者となる困難について述べた。第二に、大日本国防婦人会を事例として、装うという自己表現の一形態について論じ、「折半の義務」の遂行という願望、特定条件下での男女平等への要求を白エプロンに読み込んだ。また、今まで知られていなかった国婦の映画製作：上映について概観した。ここでは、国婦が映画を自己表現のメディアとして用いたのみならず、女性の運動をまとめ、活性化する一事業として活用したことを指摘した。第三に、戦中・戦後の両時期にまたがって製作されたニュース映像『日本ニュース』の女性像を分析し、女性像が性的視線に供されること、女性の役割の最たるものとして「主婦」像があり、そこに

家庭の管理を通じて社会参加するというジェンダー規範があることの二点において、戦中・戦後の連続性が認められることを指摘した。

劇映画における母物や性描写の増加、記録映画における女性の職業監督の登場など、五〇年代について十分に論じきれなかったことは、稿を改めたいと思う。

本稿がたどった一九三〇―五〇年代の女性の表現者の困難、女性が集う場でのエンパワーメントのメディアとしての映画の活用とその問題点、描かれる女性像と社会のジェンダー規範の抑圧的な側面は、二一世紀のフェミニストにとっても残念ながら目新しい課題ではない。

* 池川玲子さんには、彼女が調査中の坂根田鶴子の資料に関していろいろお教えいただいた上に、執筆中の原稿を読ませていただき、本稿を準備する上で大変お世話になった。ここに記し、彼女から受けた有形無形の援助に心から感謝の意を表したい。

主要参考文献

Bryson, Norman, Holly, Ann and Keith Moxey, (eds.) 1994.

Visual Culture. Hanover, NH: Wesleyan University Press.

Press.

厚木たか 一九三九「女を縛るもの」『映画人』一〇月二五日、

九頁

厚木たか 一九八六 厚木たかへの口頭インタヴュー（聞き

手、記録映画監督時枝俊江／時枝さん所有の六〇

分カセットテープ全七巻。第1巻—3巻A面は八

月二五日、第3巻B面—5巻は九月八日、第6—

7巻は一月（日にち不明）に採録

厚木たか 一九九一『女性ドキュメンタリストの回想』ドメ

ス出版

大日本国防婦人會總本部編 一九四二『大日本国防婦人會記

念寫眞帖』大日本国防婦人會總本部〓千野陽一監

修 一九九六『愛国・国防婦人運動資料集成 第

六卷』日本図書センター

大日本国防婦人會總本部編 一九四三『大日本国防婦人會十

年史』大日本国防婦人會十年史編纂事務所〓千野

陽一監修 一九九六『愛国・国防婦人運動資料集

成 第5巻』日本図書センター

藤井忠俊 一九八五『国防婦人會 日の丸とカッポウ着』岩

波書店

林冬子ほか 二〇〇一『女性映画監督の全貌』パド・ウイメ

ンス・オフィス

堀ひかり 二〇〇一『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』

『映像学』六六号、二三—三九頁

市川房枝 一九七四『市川房枝自伝・戦前』新宿書房

池川玲子 二〇〇二『満映女性監督・坂根田鶴子』『歴史評論』

四月号、一六一—二八頁

石原郁子 二〇〇一『女性映画監督の恋』芳賀書店

加納実紀代 一九九五『女たちの（銃後）増補新版』インバ

クト出版会

岸富美子 二〇〇〇 岸への口頭インタヴュー（六月二日—

一四日中国東北地方旅行中、聞き手、堀ひかり）

岸富美子 二〇〇一 岸への口頭インタヴュー（二月一五

日池袋、聞き手、池川玲子・堀ひかり）

谷達之輔 一九三八『全国映畫館調査中間報告 映畫観客數

十二年の回顧』『日本映画』七月号、一三九—一四

二頁

松本侑千子 一九九六『映画をつくった女たち』シネマハウ

ス

森山季子 一九三九「女らしい」生活「映画人」一〇月一五日、八頁

内務省警保局編 一九三四「映画検閲時報」復刻版「映画

検閲時報」第一八巻、一九八六年、不二出版

大西悦子 一九九三「溝口健二を愛した女 女流映画監督第

一号坂根田鶴子の生涯」三一書房

小野恵美子 一九九九「ききがき 女たちの記録」青山社

Pointon, Marcia. 1994. *History of Art, 3rd edition.* (マルシア・

ポイントン 一九九五「はじめての美術史」木下

哲夫訳、スカイドア)

創価学会婦人平和委員会編 一九八七「シリーズ平和への願

いをこめて 一七 国防婦人会(大阪)編 かつ

ぼう着の統後」第三文明社

鈴木紀子 一九三九「女性の立場」『映画人』一〇月一五日、

八―九頁

鈴木裕子 一九八九「日の丸」とかつぼう着、「国防婦人会」

と今」国立市公民館女性問題講座「女性史を拓く

二 翼賛と抵抗―今、女の社会参加の方向を問う」

未来社、一七八―二〇〇頁

田中純一郎 一九七九「日本教育映画発達史」蝸牛社

東京国立近代美術館フィルムセンター編 一九九八「図 二

ユース映画、文化、記録映画プロダクション系譜」

『NFCニューズレター』一八号、四―五頁

豊田四郎・北川冬彦・水野青磁・友田純一郎・清水千代太

一九四〇「奥村五百子」をめぐって」奥村五百子

『キネマ旬報』二月二二日号、二九―三二頁

鶴丸幸代 一九八二「国防婦人会」女たちの現在を問う会編

『統後史ノート』通巻四号復刊二号、JCA出版、

五〇―五六頁

若桑みどり 一九九五「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

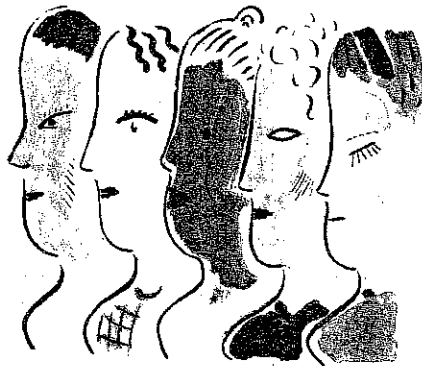
注

1 岸は一九五三年まで中国にとどまり、中国の映画人への指導ののちに帰国した。彼女の映画人としての活動はそれ自身が興味深い、本稿では紙幅の関係でその一部にふれるにとどめる。

2 国婦関係のフィルムは、敗戦時アメリカに接収され、後に返還された戦時期の映画であり、現在は東京国立近代美術館フィルムセンターに収蔵されている。一般公開されたことがなく、古い映像であるために、本調査のために視聴することはできなかった。同センターには「愛国婦人会山口県支部第三回会員総会(詳細不明)」というフィルムも収蔵されていることから、他の婦人団体も自らのプロモーション映像を作っていたことがわかる。ちなみに、山口県は愛国婦人会の勢力の強い地域であった。

3 「映画検閲時報」には、一九三四年五月二六日に、本作品が検閲を

- うけたことが記されている。しかし、「神戸支部」の発会式は三年五月二十九日に行われているものの、「神戸本部」が成立したのは同支部が関西本部から独立した三年であるため、『十年史』(一九四三、一三八頁)、創価学会婦人平和委員会編(一九八七、二七五頁)、タイトルには矛盾がある。
- 4 『十年史』(三九四―六頁)によれば、一九四〇年一月二十五日第一回評議委員会の議題六に、「映畫『輝く國婦』完成について、同年四月一日、第一回師管本部長会議で、『映畫『輝く國婦』の取扱いについて」という議題が記され、また、本会議の最後に映畫を鑑賞したのち解散したとあるため、本作品の完成年はおそらく一九四〇年と考えられる。
- 5 大瀧元兵が責任者である。山高しげりが設立者となった戦後の桜映画社とは無関係である。
- 6 『想ひ起せよ乃木將軍』(吉村操監督、河合映画、一九三三年)『噫乃木將軍』(宗元英男監督、松竹、一九三四年)『軍神乃木さん』(千葉泰樹監督、日活、一九三七年)など。
- 7 『アサヒホームグラフ』は一九三八年九月から二月二回の製作された『ゴドモグラフ』が、三九年一〇月から改題したものである。
- 8 国婦の活動がきわめて国策に忠実に見えるにも関わらず、実は「おばさん」のエゴが剥き出しになっていることについては、いち早く男性識者に気づかれている。例えば国婦大阪分会は、一九三五年二月に大阪府委員会学務部から「家庭を忘れるな」と注意を受けている(創価学会婦人平和委員会編(一九八七、二七九頁))。『白エプロン』が家庭から抜け出すための服装でもあったことがうかがえる。
- 9 川崎市民ミュージアム内ビデオライブラリーで、ビデオ化された全文を閲覧することが可能である。



環太平洋女性学研究会会誌「Rim」第4巻第2号（通巻14号）

2002年3月30日発行（頒価300円）

編集者 水田宗子、北田幸恵、矢木公子、和智綾子 編集協力 沓澤清美

発行者 水田宗子

発行所 学校法人城西大学ジェンダー・女性学研究所

〒100-0014 東京都千代田区永田町1-11-28 TEL 03-3580-1300

〒350-0295 埼玉県坂戸市けやき台1-1 TEL 049-271-7731

〒283-8555 千葉県東金市求名1 TEL 0475-55-8800