

〔Ⅱ〕戦争と女性身体

4 — からだで書いたシナリオ

戦時期における女性表象と厚木たかの抵抗

堀ひかり

1——はじめに

映画というテキストは、社会的に関係づけられ、意味づけられた性的差異、つまりジェンダーをどう表象するのか。映画研究は、製作スタッフとしてはマイノリティである女性を、映画の歴史のなかでどのように解釈し、位置づけるのか。女性の映画製作への関与に注目することで、ある特定の社会における政治的・文化的文脈はどのようなものとしたちあらわれてくるのだろうか。

本論では、こうした問題提起に沿いながら、厚木たかという先駆的女性映画人と、彼女の脚本による『或る保母の記録』（水木莊也監督、芸術映画社、一九四二年二月公開）を考察してみたい。同映画を論じるにあたり、スナップ主義と注目を浴びた映像の文法や水木莊也という監督の手法の分析、また、記録映画・文化映画のあり方をめぐってなされた当時の議論の再解釈など、興味深いテーマは決して少なくない。しかし、ここでは、表象における性的差異の意味、女性の映画製作への関与、そして当時の女性をめぐる視覚的な言説における同作品のコンテキスト化という点を中心に論じることとする。まず、第一に、一九四〇年前後の日本における女性の映画製作への参入の状況を含め、厚木たかという女性、彼女の活動、そしてジェンダー観について紹介する。第二に、映画『或る保母の記録』における厚木の製作参加について言及する。第三に、当時の政策策定者の女性についての言説、類似のジ

ヤナルの映像やマスメディアにおける女性の表象と比較・検討しつつ、厚木が映画づくりにもたらした視点の逸脱的な側面を論じる。

私が、特に、厚木たかという女性映画人と戦時期の彼女の同作品に関心を寄せているのは、彼女については、先駆的な女性映画人として、他の同時代の女性と比べて現在比較的資料が残っていることに加え、『或る保母の記録』が規範的女性イメージや言説、戦時期の女性と子どもの表象という点において、きわめてユニークな視点を有していると考ええるからである。⁽¹⁾

2——厚木たか

一九四〇年前後の日本の映画産業で映画製作に関わった女性について、現在、どんなことがわかるのだろうか。内務省警保局『活動写真「フィルム」検閲時報』の「製作所及其従業員調」は一九三五年から四二年にかけての業界の職種別——俳優（演技者）、監督（演出者）、撮影技師（撮影者）、仕上係、道具係、事務係——の就業者数に加え、各職種別の男女比を示している。⁽²⁾この記録の正確さとはともかく、この業界における女性の就業状況をおおまかに見てとることができる。もともと数も多く、増加し続けたのは女優であり、たとえば一九三五年の調査において、女優が四八九人に対して男優が一一〇一人だが、四〇年では六八〇人对九〇二人となっている。ただし、四二年は三六三人対四七四人と両方の数が減っている。監督（三九年から演出者とされた）の場合は、三五年から三八年までは男女別の数は記されておらず、三九年から四二年にかけて男女別の数でみると女性はゼロ。ちなみに、日本で

女性映画監督一号とされているのは坂根田鶴子であるが、この調査には数字として記載されていない⁽³⁾。また、脚本家の数は三九年から記録されているが、この年、女性が七人で男性が一八九人、四二年では女性が二人で男性が六九人である。仕上係とは編集者をさすのではないかと思われるが、三五年で女性が六二人、男性二一三人、四二年で女性二〇人、男性一八七人となっている。まとめると、映画産業における女性の仕事は、女優が一番多く、次は仕上係、道具係、事務係、脚本家となる。

本稿で論じる厚木たかが脚本家であったことから、同時期の女性脚本家についていえば、一九三〇年代初めに日活にいて、その後、東宝に移った『チョコレートと兵隊』(佐藤武監督、東宝、一九三八年)でよく知られている鈴木紀子 (Kigawa and Ward, 2005)、松竹の森山季子などが活躍していた。厚木たかは三四年に東宝(当時のP・C・L)のシナリオ研究所に入所し、翻案ものの修業などをしたという⁽⁴⁾。

さて、厚木たかとは誰か。彼女の生涯と活動について、その概略を記すところから始めたい。

厚木たかは、一九〇七年に群馬県伊勢崎の岡田家に生まれ、松枝と名づけられる。子どものいなかった母方の従弟夫婦のたつての希望で深町家に引き取られ、横浜、東京に住み、日本女子大学の英文科にすすむ。二〇歳のときに養父が亡くなり、大学卒業後は母との生活を支えるために教員として働くが、共産主義への関心、映画の仕事がしたいという希望はこの頃から持っていた。一九三〇年五月三十一日の第一回プロレタリア映画の夕べからの帰途、警察に尋問され、とっさに思いついた偽名「厚木たか」を「どういう意味も持っていない。それがいい」と気に入り、その後、亡くなるまで使い続けた。養子として生家と異なる姓を得て、さらには結婚による女性の姓の変化について考えさせられた結果、家制度のための法律が決める姓名ではなく、偶然から生まれたとはいえ、自ら創り出した名

前を自分のアイデンティティとして選択、生涯使い続けたのである。彼女は、母の病死、結婚をへて教員を辞め、一九三二年に日本プロレタリア映画同盟(プロキノ)東京支部員となる。幹部の相次ぐ検挙でプロキノが解散したのは、菊池寛の紹介で一九三四年に写真科学研究所(P・C・L)のちの東宝)の文芸課に入り、そこで劇映画の脚本を学び始めた。同じ頃、雑誌「映画創造」に文章を書くようになり、一九三八年にはポール・ローサ (Paul Roha) 著の「Documentary Film」を翻訳、「文化映画論」という題名で出版。翌年に芸術映画社に移り、一九四一年には「或る保姆の記録」のシナリオを執筆、一九四五年には朝日映画社で「わたし達はこんなに働いてゐる」を完成させた。

戦後すぐは、日本映画演劇労働組合婦人部創設運動に加わるとともに、GHQの後押しをうけて作られ、全国組織として広がった婦人民主クラブの創設者の一人となり、また、機関紙「婦人民主新聞」編集長としても活躍した。この頃の作品としては、「明日の婦人たち」(製作年など詳細不明)、「少女たちの発言」(四八年)がある。

厚木は一九三二年に唯物論研究会の森宏一との結婚生活に入ったが、深町家の戸主であったことから戦中は籍は入っておらず、戦後直後に、彼女が仕事で留守がちであることを不満とする森とは別れた。その後、ポール・ローサの「Documentary Film」の新版の入手をめぐる中、当時アメリカ在住だった芳賀徹と知り合い、彼が日本に帰国してのち五六年に結婚した。一九五〇年以降の作品には「おおくろのバス旅行」(五七年)、「何処かで春が」(五八年)、「おばあさん学級」(五九年)、「さよ達の願い」(六〇年)などがある。彼女の最後の映画作品は、「われわれは監視する 核基地横須賀」(七五年)であり、同作品では非核三原則を謳うはずの日本に、実際アメリカの空母が核兵器を持ち込んでいる現

場を、長期にわたる取材から突き止めた。

厚木が生涯に関わった映画は二二本ほどで、そのうちフィルムが現存しているのは七本である。彼女の作品を概観すると、老若の働く女性を主題としているものが目立つが、実際、女性が働くことについて綴ったエッセイをまとめた『それでもなお私は働く』を一九六六年に上梓しており、自分自身がその一人として、働く女性を映画で描くこと、文章で論じることへの強い関心を記している。また、彼女は一九九一年に、自伝『女性ドキュメンタリストの回想』を出版し、仕事（映画製作）、運動（女性運動、平和運動）、家庭生活という「航路」が複雑多岐にわかれてきたことを「引き裂かれた自分史」と呼んだ。この「引き裂かれた」という表現は、家族・家庭生活において課せられる介護や家事の役割により、自分の仕事上の目標やその達成への道のりが幾度も修正を余儀なくされたことを示しているようだ。

それでは、厚木は女性の社会的位置をどう捉えていたのだろうか。ここでは、一九三九年と一九五九年に書かれたエッセイから、男性と女性の性的差異の社会的序列・位置づけを厚木がどう捉え、どう受けとめたかについて探ってみる。一九三九年のエッセイは、『映画人』という機関誌が女性脚本家三人のエッセイを「女人新生」と銘打って特集したさい、厚木が「女を縛るもの」というタイトルで書いたものである。自分の職場は差別がなく恵まれていると断つてから、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。それを説明するかわりに、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、小説の語り手の「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ょ？ 飛躍点ね。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。ごく当り前にね。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！ 女でなかつたら口惜しい！ つて瞬間が？」

「ま、ないね」
「ないでしょ？ 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。社会をつくりかへなければね。

女性に立ちほだかる障害、もしくは女性ゆえに直面する社会制度的・経済的不利益（たとえば、雇用や賃金における不平等、参政権がないこと、結婚における権利の不平等）などが、女性の成長にとって情緒、感情の面でも枷となる。ゆえに男のほうが生きやすく、男に生まれついた方が得だと語ることで、「妻」は、自分の属する女性というカテゴリーを否定的に語る。「夫」はこれに対して、現状の閉塞性を認めるしかないながらも、社会の変革に解決があるかもしれないことを示唆する。この引用によって、厚木は社会の仕組みにおけるジェンダーの不平等を、産むという身体性から発せられた言葉を用いて——正確には、男性小説家が描き出した女性による洞察と男性登場人物のそれへの反応という対話を

通じて——確認している。⁽⁶⁾

この二〇年後、一九五九年に『記録映画』に寄せたエッセイで、厚木は自らの戦後体験を「自身、女であることの自覚がふかめられた」と言う。「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」が、「しかし逃げ切れるものではないその問題に、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一番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チャンと腰をすえようと思ったのです⁽⁷⁾」。この「女の問題」とは、家事や自分の身の回りの世話をするため仕事を辞めるよう要求した夫の態度や、そうした家族関係がもたらす女性の生きかたの問題をさし、女性の社会参画と「家庭」的であれという規範がおこす齟齬をさしているとも考えられる。また、婦人民主クラブのような女性主導の全国組織で働きながら得たもろもろの経験から、彼女がとらえた問題群（女性グループにおける、個々人の政治的信条をはじめとするさまざまな差異とそこに生じる衝突）によって、彼女が「女」という一枚岩のカテゴリーの再検討を余儀なくされたことを含むかもしれない。⁽⁸⁾

3——『或る保姆の記録』について——「からだ」で書くことと「女の目」の存在

厚木は、自分が取材してシナリオを書き、撮影現場にも付き合った映画『或る保姆の記録』を振り返りながら、この映画のシナリオは彼女が「からだで書いた」ものであり、この映画のユニークさは

保母や働く女性たちの「女の目」の存在にあると論じている。⁽⁹⁾彼女の「からだ」や女たちの「目」とは、一体、どういうものなのか。この点を考えるにあたって、まずは、同映画の製作の経緯や受容を概観してみたい。

同映画は、一九四〇年春から厚木による取材が始まり、同年一〇月に撮影に入り、一九四一年秋には製作が終わった。⁽¹⁰⁾芸術映画社の自主製作作品であり、時間をかけて撮られたことに加え、生フィルム不足のためフィルム入手を待つ時間もかかったという事情も加わり、一年半という長い製作期間を経て完成した。

取材にあたって、彼女は撮影対象となる保育所に通い、「保母さんや子ども達や母親と、まるで身内のもののように親しくなるために、エプロンをかけ、保育所の手伝いのような格好」で働きながらシナリオを作成したことを「からだ」で書いたと表現している。⁽¹¹⁾シナリオは「保母」から『或る保姆の記録』に改題され、封切られたのは一九四二年月であった。『或る保姆の記録』は、もともと五三分ほどの映画だったところ、戦後三〇分ほどの長さに短縮されてしまったとはいえ、フィルムが現存しており、映画評も多く残っている。

映画は、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の日常を、保母の視点に立った女性のナレーションで描いている。当時、中産階級が子供を通わせた幼稚園と異なり、保育所は低所得者層向けの福祉・救済策という位置づけであったが、なかでも戸越保育所は一九三九年四月に開所、無産者託児運動の流れを汲む保育問題研究会と協力関係を保ち、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。⁽¹⁴⁾もつとも、こうした政治的な背景は映画の表面では明白ではない。

映画の始まりは、工場地域の一日の始まりで、保育所の前の道の往来がだんだんはげしくなる。この映画にあらわれる母親たちは、豆腐屋や靴屋で朝早くから忙しく働いており、子供は父親の自転車の荷台に乗せられたり、母に連れられて、保育所に預けられる。保育所の庭では保母と子供が地面にしゃがみこんでコスモスの種を植え、その開花を待つ。室内では子供たちが机をかこんで絵をかいたり、はさみをもって何かを切り抜いている。また、小さな椅子に腰掛けて輪になって、歌を歌う。帰りのお迎えが遅れるときは、子供たちは保母に見守られ、遊具で遊びながら迎えに来る人を守つて。そうした子供たちの日常のほかに、入所希望の母親が子供を背負ってやって来たり、母親が集まって保育所のミニコミをガリ版刷りで作つたり、運動会に参加して楽しむ母親たちの場面がある。保母は、子供の食事の世話をし、昼寝をさせ、遊びの手助けをするだけでなく、家庭訪問をして母親と子供について話し合つたり、研究者や母親たちを交えた研究会に参加している。

映画は保育所の運動会をクライマックスとするが、障害物競走で転んでおくれをとつた子供がむくれて座り込んだり、万国旗のはためく下でお遊戯が披露されたり、母親たちの競技で勝者となつた女性が賞品の大根をもらつて笑っている場面など、開放的で、活動的な保育所をめぐる生活が楽しげである。「心愉しく眺められる」映画⁽¹⁵⁾、「珠玉のやうな場面の数々に満ちてゐる」⁽¹⁶⁾「子供の純真無垢な動作、表情が我々を爆笑させる」と映画雑誌の評は好意的であつた。

現存資料から推測すると、上映形態は劇映画との併映の場合や、文化映画とニュースをあわせた形での上映だつたようである。例えば、新宿映画劇場では二月二日から一八日にかけて『これからの

育児』(詳細不明)、『アサヒホームグラフ』(号数不明)とともに、二本立てで上映されている⁽¹⁸⁾。興行という点からみると、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効果を狙つた逸品……という有利な条件が相当ものをいつて順調」⁽¹⁹⁾、梅田映画劇場が「今週は大体に良い方と云へやう。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」⁽²⁰⁾と好調であつたようだ。

改題される前のタイトルが『保母』であつたことが示すように、シナリオ作成の段階での厚木は、保母という職業を描くことに強い関心を寄せていた。厚木の弁によれば「先づ保母といふ職能の本質的な役割を紹介し、そしてその職能が受託児」の保育を通じて母親の再教育といふ問題にまで浸透して行く過程を縦糸として、保育所を中心として子供と母親の生活を記録」しようとするものであつた。また、中心的テーマは「子供の保育を通じて結ばれた保育所の保母と母親——母親同士の明るい姿」であるとも語っている⁽²¹⁾。母親を再教育されるべきものとする表現には、やや尊大さが感じられなくもないのだが、確かに、映画が描き出すような、楽しそうに保育所のための作業をする母親たちの姿からは、女性が集つて情報交換を行つたり、親交を結ぶ場として保育所が機能していたことがうかがえる。特に、現存フィルムからは削除されてしまつたというシークエンスは、保育所の二階においてあつたミシンを母親たちが借りて作業をしている傍らで、保母が彼女たちと話しながら、庭で遊ぶ子供らを見ているという場面であり、育児という共通の仕事をめぐつてとりかわされる女たちの視線、そして、子供たちに向けられるまなざしにある日常を生きたことへの慈しみが強調されていた⁽²²⁾。保母という仕事として育児をおこなう女性たちと、子供を預けて働く親たちの視線を一つの空間的な

かで捉えるという試みは興味深い。

さて、この節の最初にふれた問題提起にたちもどり、厚木のいう「からだ」で書くこと、「女の目」をテキストに介在させることという表現について立ち入ってみたい。

厚木の「からだ」で書いたという言葉からは、装うという視覚的なジェンダーの差異の構築を意図的に活用することで、「女ども」の世界を映像というメディアに翻訳した厚木の映画人として試みが読みとれる。

シナリオの取材のため、厚木は二ヶ月ほど保育所に入入りをする。保育が女性の仕事であり、多くの母親が行きかう保育所は女の世界ともいえるが、厚木もまた女であったから、他の女性たちの事情や仕事がよく理解できたのだと考える必要はない。この二ヶ月、厚木は白いエプロンを持って保育所に通い、「先生」と呼ばれて子供たちと一緒に遊び、保育たちや子供の送り迎えをする母親たちと語り合った。⁽²³⁾ 厚木がこうした女性たちの空間に、エプロンを身につけ、自らの身体をもって入り込んだということは、ジェンダー・カテゴリーの構築における、装うことの社会的意味を浮き彫りにしている。実際、ジェンダー・カテゴリーを構成する諸要素の一つは衣服であり、どのように見えるかということは性別判断の根拠の一つとなることが多い。そして、その性別判断に基づいて社会的役割を担うこと、「女らしく」「男らしく」ふるまうことが個々人に期待されたり、求められたりする。装うことによって厚木は保育所の内部に入り、内部の人々の視点を学び、信頼関係を築いていった。映画製作者の目を持ちながら、エプロンを身につけて「女装」することで「女」となり、保育所の世界にまぎれこんでいったのである。保育所の子供たちが、「先生」だと思っていたのに、撮影開始後は「写

真屋のおぢさん達」と行動をともにしているので「なアーンだ、写真屋のおばさんだったのか」とだんだんに解つたらしいと厚木は記しているが、この子供たちの反応からも、厚木が「写真屋」という保育所の外部（男性スタッフたちの空間）と内部（女ども）の空間をつなぐ橋渡しを、みずからの「からだ」で行ったことがうかがえる。

また、厚木は、シナリオの「女の目」こそが『或る保姆の記録』のようなドキュメンタリーに必要なものであると語った。⁽²⁴⁾ 厚木は、自分の「からだ」をジェンダー構成の異なる空間を往来する存在と捉えていた一方で、「女の目」を映画にあらわれる女性たち特有の経験や立場という意味で使っている。実際、映画では保育所にかかわる女たちの視線や声が大切にされている。保姆たちは——映画のナレーターであり、シナリオづくりに参加した——子供たちの日常生活を見守るだけではなく、それぞれの家庭を訪れて、母親たちと話をする。⁽²⁵⁾ 映画で子供を預けにきて、満員のため断られる女性を演じるのは、実際にそのような経験をした女性で、また、子供の健康診断に立ち会い、医者との質問に答える母親も、同じような場面を実生活で経験しており、そうした自分たちの経験をカメラの前で再現、追体験している。こうしたさまざまな「目」を呼び込み、保育所スタッフや母親たちの協力によって製作された映像表現は、保育所をめぐる世界を体験しつつ再構成しようとした厚木の「からだ」と「目」を通じて可能となった。対象から距離を保ちつつ記録し、説明するという表現形式ではなく、時には寄り添い、時にはやや離れたところから見守るような視点がもたらされたのである。

『或る保姆の記録』は文部省推薦となり、そのキャッチフレーズも「第二の国民」を強く正しく育てよ」であったことから、映画は国策に沿ったものであるといえるし、また観客がそういうものとして受けとめたとしても意外とはいえない。のちに厚木が語ったような、この作品の背後に流れていたさまざまな反軍国主義的・反政府的な要素は一見しただけでは、容易に気づかれえない。他の保育所のように「兵隊さん ありがとう」と子供たちに歌わせるなど、もつと戦時色を盛り込むようにとシナリオの検閲段階で指示を受けたこと、⁽²⁷⁾教育理念が反国家的な保育所とみなされていたこと、映像が日米開戦以降に公開されたにもかかわらず、運動会で飾られている万国旗に星条旗が混じっていること、子供のお昼寝の場面では当時のソビエト連邦の作曲家ショスタコヴィッチの音楽が使われていることなどは、文部省推薦映画というお墨付きを裏切っている。⁽²⁸⁾厚木はこれらわずかな逸脱的な要素が、戦時中の検閲などの制約のなかで、可能な限りの思想的な抵抗だったことを述懐している。⁽²⁹⁾それでは、女性の表象という観点から考察したときに、『或る保姆の記録』を、当時の主流の規範や支配的なイメージや言説と分かつものは何だろうか。

比較のため、同時期のノンフィクション映画で女性を中心的な主題としたものを探してみると、女性主題の文化映画自体がそもそも少なかったことがわかる。現存する資料に記されている映画タイトルから推し量ると、『或る保姆の記録』とほぼ同時期に製作されたものとしては、一九四一年の『和具の海女』『村の保健婦』、一九四二年『女警』『保健婦』、一九四三年『工場看護婦』がある程度で、文化映画が、たとえば一九四二年から四三年にかけて、ゆうに二〇〇本は製作されたことを考えると、女性が映画の主題となることはきわめて少なかったといえる。また、ニュース映画であった『日本ニュース』（一九四〇年—五二年）の戦時中の発行分についても、記事として女性の姿が紹介されるケースは、女子挺身隊の映像を中心に一九四四年に散見される程度である。⁽³⁰⁾

このように、女性主題の文化映画はもともと数が少なかったうえ、こうしたフィルムが現存していないことから、『或る保姆の記録』と内容を具体的に比較することは困難であり、ニュース映像の記事のみとの比較ではいささか資料が不十分である。そこで、一九四〇年前後つまりアジア太平洋戦争期の日本における女性性の言説と、ニュース映像や雑誌といった他の資料でマス・メディアにおける女性イメージを検討しながら、社会的・文化的文脈においたときに、厚木の映画が描きだす女性像がいかなる相違点を表現しているか考えることとする。

さて、アジア太平洋戦争期において、女性がどうあるべきものとされていたかという社会的規範を論じるのはたやすいことではない。実際、植民地女性と日本人女性、都市中産階級の女性と農業・漁業に従事する女性、事務職就労者と工場労働者といったように、それぞれの女性の人種や階級によって生活の状況や期待される戦時の労働条件が異なってくるからである。こうした多様な状況を論じることは本論の射程を超えるので、『或る保姆の記録』に直接かかわる「内地」女性について、出産、育児および労働といった側面に関する規範的な言説を中心に概観し、厚木のテクストと比較していきたい。

戦時中の「産めよ殖やせよ」というスローガンは、女性と子供の規範的關係の一面を最も端的に示している。多産はすでに奨励されていたが、一九四一年に閣議決定された人口政策確立要綱は、一九六〇年までの内地人口の目標を一億人とするという数値目標を掲げ、婚姻年齢を一〇年のうちに約三年早めること、一夫婦出生数平均を五児とする出生増加の方策、乳幼児死亡率の減少などを盛り込んだ。ここで、兵力と労働力の供給という観点から出生増加を推進するにあたって攻撃的となったのは、女性の出生率低下と晩婚化であり、高等女学校の修学年限短縮なども晩婚化傾向に歯止めをかけることを狙っての一策と位置づけられる。こうした政策を反映しているのは『日本ニュース』第七八号（一九四一年二月二日）の「育児実習」という短い映像であろう。そこでは乳幼児の扱いを学ぶ若々しい女学生たちの姿が、男性ナレーターによって「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きます。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」と紹介された。同時期に製作された映像であること、同じく育児をテーマにしているという共通項にもかかわらず、このニュース映像と『或る保姆の記録』における育児の社会的意味づけは、まったく異なった方向を向いている。前者は子供を産み、育てることが女性の国家的使命であり、喜びであるというメッセージを送ることで人口政策確立要綱の映像版といった趣きがあり、後者は公に開かれた育児の空間とその営み、そして働く女性たちについて語る。

一方、紙メディアに目を向けると、たとえば、女性読者をターゲットとした『主婦の友』の表紙絵は、日中戦争前まで主流だった、美しい装いで微笑む女性の上半身を描いた美人画風のもので、戦時期に求められるさまざまな女性のタイプ——農婦、漁婦、工場で働く女性などに切り替わっていく。特に、一九四〇年代前後から、女性雑誌の表紙絵の多くに「母子像」が定期的にあられるようになる。『母子像』とは子供を抱く着物姿の女性、農作業の合間に子供をあやす女性、子供をつれて靖国神社を詣でる女性の姿であり、臣民を産み、立派に育てる女性の性的・社会的役割を称揚し、強調するのである。

ところで、女性の社会的役割についての政策決定者たちの見解は「居宅主義」、つまり女性は家庭にあつて、子供を養育するのが任務であると位置づけており、そのように喧伝された。女性は子供を産むだけでなく、家において家族の世話をすることで家族の生産活動を助けているのが「日本の家族制度の最も美しいところ」という東条英機首相の発言が好例である。ここで興味深いのは、『或る保姆の記録』でとりあげられたような子供を預けて働く女性たちは、女性性の規範が出産・育児を中心とした家庭という領域にあると望ましい女性像からほど遠いところにあることだ。彼女たちにとって、居宅主義は絵に描いた餅であり、現実味はない。映画に出てくる保母や働く女性たちは、『主婦の友』の表紙絵のように子供を抱き上げて頬ずりするようなポーズをして、子供を産む女の身体をことさらに強調するわけでもない。映画のなかの育児は、仕事としてそれをおこなう保母と子供の母親の共同作業であり、家庭のみならず保育所という公的な空間でもおこなわれている。蛇足ながら『主婦の友』などが一九四二年には早々と農婦、旋盤工、栄養士など働く女性の姿を紹介し始め、政府の規範的な女性像である中産階級の主婦たちに限定されない、ある程度の現実感を伴うヴァリエーションを視覚化したことを考えると、女性読者に向けたメディアにおける女性表象というものが、政策策

定者レベルで生成される規範的言説とのずれを創り出していたことも指摘できる。

次に女性の労働の表象という点について触れたい。『或る保母の記録』での女性たちの仕事は、保育所の運営、靴工場での仕事、豆腐屋での食品づくり、家でおこなう内職などである。このように映画が映し出す女性たちの職業は、戦時期であつても、そうでなくても見出せるタイプの仕事である。一方で、戦時期において、働く女性のイメージとして流布した典型的なもの、前述したように女子挺身隊の姿であつた。女子挺身隊とは、未婚・独身女性が航空機部品生産のための工場などで働くことを義務づけ、それまで動員を逃れていた中産階級の若い女性をも労働力として組織化しようとしたものである。このことは、ニュース映画『日本ニュース』や政府広報誌『写真週報』(一九三八年二月二六日〜四五年七月二日)が女子挺身隊の働きを前景化していることにも反映されている⁽³⁵⁾。若い乙女たちが非常時に家庭から出てきて奮闘するというイメージが好まれたのである。政策策定者にとつての女性の労働力とは、あくまでも出征兵士のをうめる代替労働であり、非常時のもの・恒久的な現象ではないものとして把握されており、表象されたことがわかる。しかし、例えばすでに工場で働いている女性の労働時間が、戦時生産のために劣悪な条件で延長されたり、農業・漁業に従事する女性の場合、仕事が男性の働き手の不在で増えることはあつても、戦時期にだけおこなわれる労働ではないことを考えると、すべての女性の労働が、暫定的な「代替」労働ではなかつたことは明白である。この点でも、『或る保母の記録』が選んだ働く女性たちの姿は、戦時生産に直結するイメージがなく、また、暫定的な代替労働でもなかつた。

厚木が選んだ女性の労働が代替的戦時生産労働にのみ収斂しない点に加え、映画が焦点をあてているのは、当時のメディアでは紹介されなかつたはずの左翼的な「階級」という概念ではなかつたかと思われる。また、厚木の場合は、労働者階級の女性とその生活にふれることで、階級のなかにある男女差というさらなる階層に注意を喚起しているようでもある。映画のなかで示された働く女性たちが移動する空間は、家事・育児が待ち構えている家庭という私領域と、賃金労働の場である公領域とされている空間の両方である。自営業をのぞき、男は仕事が終われば「家」に帰るかもしれないが、女の働く空間はそれほど明確に分離されておらず、彼女たちは家でも子供の面倒をみながら、家族の縫い物や家事、内職などをこなし、いつも働いている。

共産主義、社会主義運動自体が、同一階級内におけるジェンダーという、さらなる階層化にはしげば無関心であつたことはすでにジェンダー研究の分野から指摘されてきた。映画製作時からやや遡るが、プロキノという左翼的映画運動でも女性の仕事と男性の仕事が対等なものであつたわけではな⁽³⁶⁾い。しかし、『或る保母の記録』は女性職業人の視線——厚木自身もその一人であつた——が絡み合う保育所という空間で、子持ちで働く女性、職場と家庭の両方で作業を続ける女性を示すことで、逆に「労働者」という概念自体にまつわりつく男性性を浮き彫りにしているのではないだろうか。これは厚木が、女性の運動家であつたことと無関係ではなかつただろう。

厚木は、『或る保母の記録』以降、農村で男性の出征にともない、女性が牛馬耕をおこなうようになった映像や、軍服の縫製工場で一心不乱に働く女子挺身隊の映画『わたし達はこんなに働いてゐる』などの製作に関わりながら敗戦を迎える。戦時生産をテーマとした映画製作が必至となつていく状況に対応せざるを得なくなつていきながら、それでも、彼女が産む性としての女性ではなく、働く女性

にこだわりつづけたのはおもしろい。実際、厚木にとつての「女」であるということの経験は、「働く」ということと密接につながっており、厚木の多くのシナリオ作品の共通テーマともいえる。

5——むすび

本論では、まず最初に、日本映画研究の分野でその活動がまだ十分に知られていない厚木たかについて紹介し、次に、戦時中の彼女の作品『或る保姆の記録』を中心に、映画製作の過程で、女性の製作参加の経験によってジェンダーの差異が描き出され、意図的に持ち込まれる様子について論じた。女性ゆえに生み出されるテキストのパターンというものがあるのかという問題設定ではなく、映画のテキストおよびテキストの成立過程で、ジェンダーの差異というものが明示されるような要素に着目することとした。つまり、厚木たかが『或る保姆の記録』を彼女の「からだ」を通じて書いたと語ったとき、この「からだ」とは、ジェンダーの差異を視覚的に強調するような「装う」という行為をおこなう（白いエプロンを身につける）身体を指すと同時に、「からだで書く」とは、彼女が、女性として社会秩序が刻印されている身体性をすでに有しており、それを意図的・意識的に創作行為に活用したということでもある。「からだ」で書いたという表現から明らかになるのは、保母、子供の母親などからなる女性的な世界があり、本来は部外者で、「写真屋」であつた厚木が、この育児を軸とした女性化された空間にたちいり、そこでの経験、視点、日常性を映画というメディアにもちこんだことである。

そして、第三に、戦時期の女性の表象、特に規範的・支配的イメージと、厚木のテキストの相違について、『或る保姆の記録』が提示する、戦時期の支配的な女性についての言説やステレオタイプのイメージとのずれを、出産・育児・女の労働のイメージという側面から論じた。多産と居宅主義の奨励、女性の労働力の矮小化という女性性をめぐる言説・イメージの規範に反して、映画は、女性と子供の関係に焦点をあてながらも「産む」ことにはふれず、育児にふれながらも、子供の発達や保育所という家庭外の機関の機能を紹介し、保育所に関わる働く女性たちを見守っている。

映画製作の過程やテキストにおいて、装うことの意味、女性同士の結びつきへの着目、女性を生殖機能に還元しないことといったジェンダー・カテゴリーの検討が可能になったのは、厚木の「からだ」と「目」が、この映画に介在したことに拠るといえよう。

1——本論では、「文化映画」と通称されたジャンルを含むアジア太平洋戦争期におけるノンフィクション映像に着目し、この分野における女性の表象と表現を中心と論じているため、劇映画で活躍した女優というカテゴリーについては触れていない。女優というテーマについては、四方田犬彦『女優』（岩波書店、二〇〇〇年）、四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』（東京大学出版会、二〇〇一年）、吉岡愛子『李香蘭の植民地的ステレオタイプ——魅惑の他者と日本人観客』（『女性学年報』二五号、二〇〇四年、四七—六七頁）などを参照されたい。また、「文化映画」という用語については、本論では便宜上、ニュース映画以外のノンフィクション映画で、記録映画、教育映画とも呼ばれるジャンルを指すものとする。この問題含みのジャンルの名称「文化映画」をめぐる論考については、藤井仁子「文化する映画——昭和十

年代における文化映画の言説分析」(『映像学』六六号、二〇〇一年、五一―三三頁)を参照。

- 2 ― カッコ内に同調査で使われた他の呼称を併記した。内務省警保局編「活動写真」フィルム」検閲年報」第三卷、一九三六―一九三九年、同第四卷、一九四〇・四一・四三年、復刻版、龍溪書舎、一九八四年。
- 3 ― 坂根は一九三六年に「初姿」という劇映画を第一映画社で監督したのち、東京理科学映画(四〇年)、満州映画協会(四二年)で、それぞれ文化映画、啓民映画といったノン・フィクションの教育・記録映画を製作した。坂根の活動と作品については、池川玲子「満映女性監督・坂根田鶴子」(『歴史評論』六二四号、二〇〇二年、一六一―一八頁)、Ikegawa, Reiko and Julian Ward, "Japanese Women Filmmakers in World War II: A Study of Sakane Tazuko, Suzuki Noriko, and Aisugi Taka." Daniels, Gordon and Hiroko Tomida (eds.) *Japanese Women: Emerging from Subservience, 1868-1945*. Dorset, UK: Global Oriental, 2005, 258-277を参照。

- 4 ― 厚木たか「女性ドキュメンタリストの回想」ドメス出版、一九九一年、一〇〇―一〇二頁。
- 5 ― 彼女の生涯については、厚木前掲注4、記録映画監督・時枝俊江による厚木たかへの口頭インタビューテープ(採取日、一九八六年八月二五日、九月八日、十一月(日付不明)、芳賀武追悼文集をつくる会「追想・芳賀武」(私家版、一九八九年)、堀ひかり「厚木たかと『或る保母の記録』——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、二〇〇一年、二三―三九頁)を参照。
- 6 ― 厚木たか「女を縛るもの」、『映画人』一九三九年一月一五日号、九頁。
- 7 ― 厚木たか「ひとつの感想」、『記録映画』一九五九年八月号、一四頁。
- 8 ― 厚木・時枝前掲注5インタビューテープ。
- 9 ― 厚木たか「からだで書いた『或る保母の記録』のシナリオ」、『フィルムセンター』二三号、一九七三年、四頁。
- 10 ― 厚木前掲注4、一一九頁。ただし、ここでいうシナリオとは、厳密に台詞が書かれた台本ではなく、映画の構成・進行を記すもので、さまざまなエピソードが当事者によって演じなおされるときに新たなセリフなどが生まれた。

- 11 ― 厚木たか「保母」の製作について、「日本映画」一九四一年一月号、五三―五六頁。厚木たか「シナリオ ある保母の記録 全七巻 企画製作芸術映画社」、「文化映画研究」三卷一〇号、一九四〇年一月、五四―五六二頁。水木荘也「製作報告 保母」、『文化映画』八月号、一九四一年、六一―六三頁。
- 12 ― 厚木前掲注9、四頁。
- 13 ― 竹有一「或る保母の記録」、『映画旬報』一九四二年二月二日号、四九頁。
- 14 ― 東京保育問題研究所編「保育の現場から」勁草書房、一九八〇年、一六頁。
- 15 ― 石森延男「ねらひどころのよき」、『日本映画』一九四一年一月号、五九頁。
- 16 ― 清水晶「文化映画批評 保母」、『映画旬報』一九四一年一月二日号、三九頁。
- 17 ― 竹前掲注13、四九頁。
- 18 ― 「興行概況」、『映画旬報』一九四二年三月一日号、四〇頁。
- 19 ― 前掲注18、四〇―四六頁。
- 20 ― 前掲注18、五六―六一頁。
- 21 ― 厚木前掲注11「保母」の製作について「五三頁。
- 22 ― 厚木前掲注4、一一〇―一一二頁。
- 23 ― 厚木前掲注11「保母」の製作について「五三頁。
- 24 ― 厚木前掲注11「保母」の製作について「五四頁。
- 25 ― 厚木前掲注4、一一九頁。
- 26 ― 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。特に、

保母については、「保母はカメラの代用になるものである」と、厚木はその存在の映画における重要性を強調した。厚木たか「特集解説 保母 シナリオ余談」、『文化映画』一九四一年八月号、五七頁。

27 厚木前掲注4、一一一頁。

28 厚木は後年、「ある大学の先生が、あれはシヨスタク・ヴィイ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かと思って、ここで遊んでやれと思ってやっただんたといって笑ったんですけど」と、検閲の裏をかいたことを楽しみに語った。岩井サチコ「厚木たかさんに聞く 戦時下のドキュメンタリー」、『季刊女子教育問題』一七号秋、一九八三年、六五頁。

29 厚木・時枝前掲注5インタヴューテープ、堀前掲注5、二五頁による引用。

30 『日本ニュース』における主流の記事とは、天皇の行幸、軍人や政治家の動向、波を蹴立てて進む軍艦や中国上空を飛ぶ戦闘機といったものであったが、女子挺身隊制度の強化が決定され、女子挺身隊勅令で「満一二歳以上四〇歳未満の独身の女子」が実質的に強制労働を課せられることが決まったことを背景として、関連映像が増えたと見ることができると、

31 一九三八年以降、「主婦の友」の表紙絵には、継続的に農婦像があらわれる。一九四二年になると、旋盤工、栄養士、農婦などの働く女性の姿が六点、つまり年間の半数となり、この後、敗戦まで農婦、女子挺身隊を合わせて「働く女性」像が年間一二冊の表紙絵のうち常に最低八点を占めるようになる。

32 若桑みどり「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、一九九五年。

33 もっとも、同時期の『週刊朝日』といった雑誌をみると、男性兵士などが表紙絵に描かれ、婦人雑誌と対照的なイメージを打ち出している。

34 鈴木裕子「新版 フェミニズムと戦争」(マルジュ社、一九九七年)一五一頁による引用。

35 『日本ニュース』では、若い女性が戦時生産のために懸命に働くという女子挺身隊の「決勝へ 女子挺身隊兵器生産へ」「生産挺身 海軍衣糧廠で軍服を縫う女学生」といった映像などが四四年に急増する。

『写真週報』は女性向け記事もあり、写真掲載の多い政府の紙メディアだが、同誌でやはり戦争末期に連載漫画の主人公が「決戦兄弟」から「挺身娘」となったことも興味深い。堀ひかり「戦中・占領期公的メディアにおける女性像の変遷」『日本ニュース』が描く「働く女性」と皇后を中心に、『ジェンダー学研究』(日本ジェンダー学会誌) 五号、二〇〇二年、二九—四六頁。

36 プロキノでは男性寄付者からの資金集めが「若い女性」の仕事であったのもその一例であるし(厚木・時枝前掲注5インタヴューテープ)、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よく知られている。

37 後年、著書「それでもなお私は働く」では、「女の天職は家事・育児」という社会的規範ゆえ、女性のみが仕事と家庭の両立を迫られること、女性の就労条件が劣悪であること、子どもがいる女性労働の実態などを論じ、エンゲルス、ベーベル、ボーヴォワールを引きながら、男性による女性の搾取が階級間の搾取と重層的に重なりあっていることを指摘した。厚木たか「それでもなお私は働く」明治図書、一九六六年、一一頁。

映画と身体／性

日本映画史叢書⑥

[叢書企画協力=岩本憲児]

発行日.....2006年10月20日・初版第1刷発行

編者.....斉藤綾子

発行者.....大石良則

発行所.....株式会社森話社

〒101-0064 東京都千代田区猿樂町1-2-3

Tel 03-3292-2636

Fax 03-3292-2638

振替 00130-2-149068

印刷.....モリモト印刷株式会社

製本.....榎本製本株式会社

ISBN 4-916087-68-2 C1374 Printed in Japan © 2006