

Cinema Studies

映画研究

映
画
研
究
10

二〇一五年

日本映画学会

10

2015

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

映画研究

Cinema Studies

10号

2015年

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

編集委員会

塚田 幸光 関西学院大学

板倉 史明 神戸大学

碓井 みちこ 関東学院大学

佐藤 元状 慶応義塾大学

藤田 修平 映像作家

堀 潤之 関西大学

目 次

第8回(2015年)日本映画学会賞受賞論文

The Aesthetic of Montage in the Films of Kamei Fumio

..... Fedorova Anastasia 4

文化映画における海女の〈健康美〉と〈野性味〉

—— 『和具の海女』に映る民族／俗学的眼差し

..... 小暮修三 28

『夕やけ雲』(1956)における木下恵介のクィアな感性

—— 少年同士の情動表象をめぐって

..... 久保 豊 44

執筆者紹介 63

『映画研究』論文投稿規程 64

日本映画学会役員一覧 66

The Aesthetic of Montage in the Films of Kamei Fumio

Fedorova Anastasia

This paper approaches the problem of cultural exchange in cinema by considering the work of a prominent Japanese documentary filmmaker Kamei Fumio (1908-1987). Prior to becoming a film director, Kamei spent two and a half years living in the Soviet Union (1929-1931) and later continued to play an important role as a cultural mediator between the two countries.¹ Kamei's exceptional talent, as well as his fascinating biography (i.e. early experience abroad, imprisonment, frequent confrontations with the ruling authorities) inspired a number of investigations into his life and work (Nornes 148-182; Satō 159-202). While it is widely acknowledged that Kamei's interest in editing was prompted by his visit to the USSR, it has never been entirely determined just how his study abroad experience influenced his future filmmaking.

In the 1920s, Soviet cinema was experiencing a golden age in regards to its avant-garde film movement, and it is logical to assume that Kamei's interest in editing developed under the influence of "Soviet montage". In Japan, Kamei's public image has been continuously crafted in association with the word *montage* (*montāju*)² – the word which does not simply mean "editing", but specifically points to the stylistic and ideological tendencies of 1920s Soviet cinema.³ Yet Kamei himself never admitted to deliberately adopting the editing principles promoted by the leading Soviet filmmakers (Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin). Moreover, even though avant-garde Soviet filmmakers all agreed on the importance of editing, and the need to serve political objectives declared by the Communist Party, their definitions and practical implementations of "montage" were exceedingly diverse.

In the early 1920s, a pioneer of Soviet montage theory, Lev Kuleshov, conducted a series of experiments, which led him to believe that single shots could only acquire meaning when joined together. By juxtaposing a close-up shot of an actor, Ivan Mozzhukhin, with diverse visual materials (i.e. a bowl of soup, a baby, a young woman in a coffin) Kuleshov concluded that cinematic meaning could only be created through editing. This idea was later opposed by Sergei Eisenstein, who argued for the multiplicity of opposing meanings, which is already conceived through a single shot and could be discovered through editing. Eisenstein continued elaborating his theoretical views on montage long after the avant-garde film movement came under attack by the oppressive Stalinist regime. In his later theoretical works, Eisenstein reached a powerful realization that went beyond conventional understanding of montage as a physical process of cutting and splicing the film. He re-envisioned montage as a dynamic and all-embracing technique common to all of the arts. Its chief function was redefined as a gradual eliciting of the artwork's central theme and overarching meaning. This idea was fully developed by Eisenstein only in the late 1930s, long after Kamei had already left the Soviet Union. Yet as I would like to argue in the following pages, it is this late definition of montage that corresponds most accurately to the primary editing principle Kamei used in his wartime documentary films.

This paper aims to identify the points of contiguity between Kamei's films and his supposed Soviet "inspirers" by conducting a close textual analysis of Kamei's wartime documentaries: *Shanghai* (1938), *Peking* (1938), *Fighting Soldiers* (1939) and *Kobayashi Issa* (1941) – and comparing them to influential Soviet films to which Kamei was exposed in 1929-1931. Created within the first decade after Kamei's return from the USSR, these films come closest to revealing Kamei's adherence to (or deviation from) the aesthetics of Soviet avant-garde. As we shall find out, the films of Kamei Fumio addressed in this paper demonstrate a certain affinity with the stylistics of 1920s Soviet cinema. Yet even the most vivid examples presented in this paper are not enough to identify Kamei as an adherent of a specific cinematic style associated with any particular Soviet

filmmaker's definition of "montage" as coined during the 1920s. Kamei's use of editing techniques that are reminiscent of Soviet filmmakers is eclectic – he alternates different editing techniques according to his directorial needs, and more importantly, evacuates them of ideological connotations ingrained by Soviet filmmakers. Before considering the cinematic texts, let us briefly summarize Kamei's path to becoming a documentary filmmaker.

I . Kamei's Experience in the USSR

As is widely known, Kamei did not intend to study cinema when he set off for the Soviet Union. Before departing to the Soviet Union, he was a student at the Department of Fine Arts at Bunka Gakuin where he majored in sociology and painting. Kamei left school to study avant-garde Soviet art, but on his way to Moscow, he saw some Soviet films that touched him deeply, making him aware of cinema's power to agitate and inspire (Kamei, Kawarazaki, Hijikata 18). Upon arriving at VOKS' (All-Union Society for Cultural Ties with Abroad) headquarters in Moscow, Kamei expressed his desire to study cinema and was sent to Leningrad, where he could attend classes at Fotokinoteknikum, a state-run film school that mostly prepared cameramen and engineers. Kamei also had free access to the Leningrad branch of Sovkino film studio, where he became acquainted with leading filmmakers such as Grigorii Kozintsev, Sergei Yutkevich, and Fridrikh Ermler. It is important to note that the true leader and inspiration for these filmmakers was none other than Sergei Eisenstein, who was working in Moscow, but was highly influential among the filmmakers in Leningrad (Bagrov 10). As Soviet screenwriter Mikhail Bleiman recalled: "In Leningrad its own filmmaking 'school' was being formed. Although its head, Sergei Eisenstein was in Moscow, his students, – no, his proselytes, were working in Leningrad" (92). Kamei's palpable, but allegedly unintentional, contiguity with the stylistics of Sergei Eisenstein could be partially explained by this "geography" of Soviet cinema.

Kamei's travel to the Soviet Union is poorly documented, and there are still a lot of blanks to be filled. However, from VOKS' archival documents we know that during his stay in Leningrad, Kamei was already actively participating in the city's cultural life, taking his first steps toward becoming a cultural mediator. During the exhibition of silent Japanese cinema organized by VOKS in the summer of 1929, Kamei helped two young Soviet filmmakers to reedit Ushihara Kiyohiko's romantic comedy *Modern Training of a Samurai* (1928) in a way that would be more accessible to Soviet audiences. VOKS' officials report that this reedited film made a much better impression on audiences compared to other Japanese films released in Leningrad that had no additional editing (GARF f. 5283, op. 11, d. 63, 47). Just as for Sergei Eisenstein and other prominent Soviet directors of the time, Kamei's filmmaking career began in reediting foreign films for Soviet consumption. ⁴ This experience opened Kamei's eyes to the powerful and diverse capacities of editing, which later became the chief artistic tool of his own filmmaking.

The years of Kamei's visit to Leningrad was a transitional period in the history of the Soviet Union and its cinema. In the turbulent era of the First Five-Year Plan, cinema was required to become a powerful tool of documenting the nation's radical transformations. Nonfiction cinema, often referred to as *kul'turfil'ma* (culture films) was repeatedly proclaimed to be the most important kind of Soviet cinema. This general engagement with documentary undoubtedly influenced Kamei's interest in this specific genre and later made him a highly suitable candidate for working in the wartime Japanese film industry. Very much like the early 1930s Soviet Union, late 1930s Japan was preoccupied with creating a new "imagined community." As Japan's military and political involvement in China progressed, the government's need to document life in its newly acquired territories also increased. The years following the China Incident were marked by the rise of documentary cinema. The infamous Film Law passed in 1939 mandated the forced screenings of nonfiction films, generally referred to as *bunka eiga* (culture films). Ten years earlier, in 1929, just a few months after Kamei's arrival in Leningrad, a similar

resolution was issued in the Soviet Union. The Communist Party urged the film studios to produce more culture films and demanded that theater owners accompany their screenings of fiction films with culture films and newsreels (Sobranie zakonov SSSR 1475-1476). Thus, Kamei twice experienced a national drive for the advancement of documentary – first as a student and as an observer, and then a second time as a leading participant.

After returning to Japan, Kamei was officially hired by PCL (Photography Chemical Laboratory) and assigned to the Second Production Department (the Cultural Film Department). This was a perfect fit both for the PCL (later merged into Tōhō), which wished to advance the production of documentary cinema, and for Kamei, who wished to fully indulge his passion for editing. A number of Kamei’s colleagues, including the head of the department, Matsuzaki Keiji, were former Prokino (Japan’s Proletarian Film League) members and shared Kamei’s interest in Marxist ideology, Soviet cinema, and documentary. PCL was one of the first Japanese film studios to start producing *henshū eiga*, or “edited films”, which started appearing circa 1933 and differentiated themselves from standard news films by putting an emphasis on editing, thus anticipating and expediting the emergence of full-fledged “documentary cinema” (*kiroku eiga*) in 1930s Japan. Since Japanese filmmakers’ interest towards *henshū eiga* was primarily determined by their fascination with theoretical writings on Soviet montage (Nornes 50-51), Kamei’s experience of actually living in Leningrad and interacting with Soviet filmmakers instantly gained him a reputation as a qualified specialist. In the following section we will provide examples that demonstrate Kamei’s broad knowledge of Soviet cinema, as well as his ability to expand on the lessons it provided.

II. Identifying Proximity with Soviet Cinema

1. Elemental Juxtapositions

One of the most basic uses of editing often employed in 1920s Soviet cinema is a juxtaposition that stresses strong inequalities between different groups of people. In Vladimir Erofeev's documentary film *To the Happy Harbor* (1930), which Kamei claims to have been greatly inspired by during his travel to the USSR (Kamei, Kawarazaki, Hijikata 21-22), the powerful, healthy-looking bodies of German workers are juxtaposed with the careless, well-fed German bourgeoisie dancing in a restaurant (17:30-18:20). When these sort of simple comparisons revealing social inequalities started appearing in late 1920s Japanese cinema, they were quickly labeled as adhering to the principles of "Soviet montage" (Yamamoto 89). In Kamei's wartime documentaries, we also see the use of similar techniques, yet they tend to function not as a means of disclosing class differences (as they did in 1920s Soviet cinema), but to stress ethnic inequalities, and by doing so, contribute to the national ideology prevalent in wartime Japan. In Kamei's *Kobayashi Issa*, for instance, images of Caucasian children riding bicycles and having lunch with their parents at a hotel in Karuizawa are juxtaposed with the image of a Japanese woman and her child mowing the lawn for tourists to play golf (9:50-10:20).

2. The "Kuleshov Effect"

In Kamei's *Fighting Soldiers* we encounter a sequence reminiscent of both Lev Kuleshov's experiment with actor Ivan Mozzhukhin's close-up, and Eisenstein's use of "intellectual montage" in *October*, where the primitiveness of religion is conveyed through the juxtaposition of statues of different gods worshipped around the world (31:10-32:03). In Kamei's *Fighting Soldiers* we see a close-up of an elderly Chinese peasant juxtaposed with the images of 1) a burning house, 2) a person kneeling and praying in front of a local sanctuary, 3) children left without their home, 4) a person sitting alone in a wide open space with his head down, 5) clouded skies, 6) Chinese people having to desert their village, 7) dried-cracked earth, and 8) a roadway statue of a local deity whose hands are brought up to its face, as if covering its eyes so as not to see what is happening all around (1:20-3:58). Together these images of the

environment gradually reveal anger and bitterness concealed in the old man's neutral facial expression. It is noteworthy that Kamei himself described the old man's face as being "astounded," acknowledging that his emotions were already evident before the editing took place (Kamei, "Kiroku eiga to shinjitsu to" 42). According to Kamei, other images juxtaposed with the old man's face are necessary to explain *why* he looks so astounded. Using editing to explain the reasons behind the characters' emotions, Kamei differentiates himself from Kuleshov who insisted on the neutrality of shots that only reveal the characters' emotions when juxtaposed with other images.

3. "Counter-Use" of Documentary Film Footage

Another editing principle Kamei could have inherited from 1920s Soviet cinema is the "counter-use" of images produced by the enemy. This editing approach can be found in Esfir Shub's *Fall of the Romanov Dynasty* (1927), in which prerevolutionary film footage is rearranged in a way that demonstrates the oppressive nature of the imperial regime overthrown by the Bolsheviks. 5 In *Shanghai* (1938), Kamei also uses footage from a Chinese propaganda film, which is described by voiceover as being produced and distributed by the National Revolutionary Army of the Republic of China. This footage depicting a public speech made by Chiang Kai-shek and the binding of "traitors" who are accused of sympathizing with Japan (7:48-8:45) is meant to reveal the deceitful nature of the communists' propaganda as well as the brutality of Chinese troops who cruelly execute their own people. In Kamei's *Shanghai*, however, Chinese footage does not only serve as a means of degrading the enemy, it actually reveals similarities between Chinese and Japanese propaganda. Kamei's *Shanghai* begins with an inter-title announcing that the film was produced with the "generous support" of the Japanese army, and later we hear the voiceover explain the analogous origins of Chinese footage. It is underscored that even though the films' political messages may differ, their basic functions are the same. Kamei does not aim toward absolute veracity in his documentary film, suggesting

that if the Chinese resistance could use cinema to make one-sided arguments, so could the Japanese government – as demonstrated through the very film the audience is watching.

4. Reinterpretation of Well-Established Editing Patterns

In his films, Kamei elaborates not only on the editing principles, but entire series of images (editing sequences) created by Soviet filmmakers. His *Shanghai*, for instance, reinterprets an image of a clock, which was often used by Soviet filmmakers to celebrate the birth of a new historical era. In Sergei Eisenstein's *October* the capture of the Winter Palace is commemorated on several clock dials showing the time in different cities of the world (New York, Paris, London). This sequence is followed by a shot of a boy asleep on the tsar's throne – an image symbolizing the dawn of the new world order (1:40:30-1:40:48). In Mikhail Kaufman and Il'ia Kopalin's *Moscow (Moskva, 1927)*, which depicts the Soviet capital ten years after the October Revolution, the difficulty of visualizing major historical transformations is addressed. "It looks like the same old Moscow," – the inter-titles announce, and we see the centuries-old Kremlin, the Cathedral of Christ the Savior, and other historical sights (47:35-49:5). It looks like nothing has really changed, but this impression is misleading. The close-up of a clock dial is followed by a shot of a baby, signifying the birth of a new socialist state (49:33-49:50).

In a similar vein to *October* and *Moscow*, Kamei's *Shanghai*, filmed after the city's surrender to the Japanese army, opens with a series of shots symbolizing a break in the flow of time. We see the Shanghai Customs House's clock tower – one of the most recognizable images of the city. The clock strikes twelve, and we see an establishing shot of Shanghai. Then, surprisingly, the audience sees the same clock tower again. It strikes noon, and the audience yet again sees an establishing shot of the city (1:00-2:25). It is difficult for first-time viewers to comprehend the difference between the two establishing shots and understand what this unusual juxtaposition implies. The recurrent appearance of the clock tower as well as the ringing of its bell, however, does capture the significance

and the monumentality of the historical moment Kamei wishes to address. If we look at the two establishing shots closely, we will see that in the earlier shot, the city is covered by smoke. We can also hear the distant noise of an explosion as well as car sirens. In the latter shot, the sky is clear, but almost none of the houses in the city have roofs. A drastic change is wrought on Shanghai's cityscape within mere seconds, and yet it is almost impossible for the viewer to recognize it. In a way that is reminiscent of Kaufman and Kopalín's films, Kamei expresses the impossibility of the camera to embrace the true scale of the historical transformation that is unfolding. Kamei's *Shanghai* also depicts small children who represent the future citizens of the new empire (1:11:30-1:11:38). These shots, however, appear towards the end of the film and their connection to the opening images of the clock tower is not as evident. Moreover, unlike the scenes from *Moscow* and *October*, which convey a direct and unambiguous meaning, the opening scene in *Shanghai* could be interpreted in two different ways. An attentive viewer, who notices the deconstructed roofs in one of the establishing shots, will understand the filmmaker's reference to Japan's rough interaction with the natural flow of Chinese time. A less experienced audience member will regard the same opening scene just as simply a monumental symbol of the birth of the new order in Asia.

5. Direct "Citations"

Sometimes Kamei's references to earlier Soviet films are more direct. Thus, the portrayal of the Forbidden City, where Chinese emperors and their households used to live, in Kamei's *Peking*, echoes the scenes depicting the seizure of the Winter Palace in *October*. A symbolic rape, portrayed in a scene where a sailor bursts into the tsarina's boudoir (1:34:55-1:36:14) corresponds to the depiction in *Peking* of Empress Dowager Cixi's bedroom. In Kamei's film, we do not see any intruders touching the empress' former belongings. However, the camera's gaze penetrating such an extremely private space as the bedroom as well as the ripped paper in the sliding doors (*shōji*) of the palace are strong enough

evidence of violation (1:32-2:30). Likewise, in *Kobayashi Issa*, which documents people's life in the rural Nagano prefecture, Kamei refers to Alexander Dovzhenko's *Earth (Zemlia, 1930)*, which reveals the process of collectivization in a Ukrainian village. Dovzhenko's film stresses the peasants' naiveté, for instance, they urinate in order to fix a tractor's radiator which ran out of water (29:41-30:01). Likewise, in *Kobayashi Issa*, Kamei, deliberately stages a scene showing a peasant urinating in the middle of the field (Kamei, "Kamei Fumio Ōi ni kataru" 37), emphasizing the peasant's closeness to nature (19:30-19:41).

Kobayashi Issa's ironic and condescending treatment of Buddhism is evident from the rhythmical editing and the mocking use of inappropriate music. This technique is an echo of famous antireligious images as first seen in Soviet cinema: e.g. the repellant priest in Eisenstein's *Battleship Potemkin* (1925), the pompous but meaningless Buddhist ceremony in Pudovkin's *Storm over Asia* (1928), and the grotesque depiction of a Russian Orthodox rainmaking ritual in Eisenstein's *Old and New* (1929). In Kamei's *Kobayashi Issa*, the juxtaposition of countless pilgrims ascending the stairs to Zenkōji, and the close-up shot of the offertory box bombarded by the coins thrown in by the pilgrims, equates living people with commercial income of the temple (6:52-7:05). The symbolic link between people and coins is demonstrated through the sameness of their "perpendicular" movement. The vertical movement of people ascending the stairs (a set of horizontal lines) is continued by the vertical movement of coins falling down between the horizontal partitions of the offertory box. This sort of editing echo the frame composition in *Battleship Potemkin's* famous Odessa steps sequence, in which the strong diagonal lines of the steps are crossed perpendicularly by the movement of people running down the steps (49:20-50:48). Kamei's scene is also reminiscent of Vladimir Sheiderov's depiction of Nikkō in *Big Tokyo (Bol'shoi Tokio, 1933)*, screened in Japan after Kamei's return from the Soviet Union. Shneiderov refers to the people climbing up the stairs and throwing donations as "the victims" and emphasizes the commercial benefit they bring by juxtaposing their images with the

laughing snouts of the statues of mythical creatures called *komainu* who are traditionally situated in front of temple entrances (32:46-33:54).

So far, this paper has listed a number of vivid examples that illustrate Kamei's implicit affinity with avant-garde Soviet cinema, yet has also demonstrated the eclectic, incidental nature of this relationship. None of the cinematic techniques mentioned above can be identified as dominant in or fundamental to Kamei's documentaries. There seems, however, to be an underlying editing principle, which he devised, that is common to all of his wartime films. This principle could be described as an editing style based on the repetition of certain graphic patterns and objects that gradually reveal the film's underlying motif. Although this editing approach was never articulated by Kamei himself, nor was it addressed by the avant-garde Soviet filmmakers in their theoretical works written in the 1920s, it is clearly manifested in the silent films of Sergei Eisenstein, as well as in his theoretical essays written in the late 1930s. Some of the cinematic principles already evident in his earlier films were theorized by Sergei Eisenstein only a decade later. The following section examines the use of recurrent objects and graphic patterns in Kamei's documentary films and points to their affinity to the editing practices encouraged in the late theoretical work of Sergei Eisenstein

III. Repetition and Unity in Kamei's Wartime Cinema

As noted by David Bordwell, one of the biggest innovations brought into silent cinema by Sergei Eisenstein was the use of recurrent objects and graphic patterns employed for the purpose of unifying the film (48). Known for its negation of traditional narrative, Eisenstein's "plotless" cinema necessarily relied on this principle as an alternative method of organizing cinematic content. In his first feature film, *Strike* (1925), Eisenstein effectively uses recurring images of animals and water in order to achieve the unifying effect. In *Battleship Potemkin*, an important thematic cluster of recurring images of eyes, worms and hanging objects aids the film's dramatic progression. In *Old and New*, Eisenstein uses the

geometric figure of a circle in order to stylistically bind together his whole film (Bordwell 49-54). As we shall see, Kamei skillfully developed this cinematic technique in his wartime documentaries.

1. *Shanghai*

In *Shanghai*, the repeated depiction of dogs, children, and feeding is shown as a metaphor for Japan's relationship with China and serves an important role in creating the subversive feel of the film. In accordance with the wartime conventions of Japanese documentary cinema in *Shanghai*, Japanese officers talk about their military missions, but the soldiers are never shown actually fighting. Instead, the audience is repeatedly subjected to the images of Japanese soldiers interacting with dogs and children. Although this sort of depiction creates a friendly image of Japanese soldiers, it also in a way emasculates them. Several times, we are shown touching scenes depicting Japanese soldiers playing with little dogs. The four-footed friends, however, are not always obedient and sometimes the owner has to keep them on a leash (19:35-47). The film's last shot shows a little dog sitting next to a Japanese soldier's boots: a defenseless puppy – China – is at Japan's feet. However, in the last few seconds, before the film ends, the dog suddenly turns its head away from the soldier and the camera, as if demonstrating its unwillingness to participate in this performance (1:16:39-1:16:45).

The anger and hostility of the occupied also reveals itself in the famous montage sequence depicting a military parade. The shots of a military procession are juxtaposed with the sad and worrisome faces of Chinese citizens "greeting" the Japanese troops (47:56-49:46). Interestingly, this scene is preceded by a similar juxtaposition of a shot depicting those who *move* and a tracking shot depicting those who *watch* the procession. A shot of a moving trolley with Japanese soldiers is followed by a shot depicting several stray dogs who are supposedly watching this trolley pass by (30:53-31:15). This montage sequence acts like a little parody of an upcoming parade scene. It helps to draw a parallel between Chinese people and animals, priming the audience for the finale

with the little dog and the soldiers' boots. Although, by comparing Chinese people to animals, Kamei definitely dehumanizes them and thus actively contributes to the Japanese wartime propaganda, he also uses the very same images to show the occupied people's resistance.

2. Peking

In his succeeding film, *Peking*, Kamei continues to experiment with recurrent objects, motifs, actions, and even specific movements. The city's past and future are symbolized by the close-ups of two women: Empress Dowager (her portrait) and a young Chinese girl who appears towards the end of the film. The empress is characterized as a spoiled and sensual woman, fascinated by the West. Her bedroom is filled with Western possessions that are incongruous with the room's Chinese interior. We see a gorgeous chandelier and a European music box decorated with two rotating dolls (1:10-1:25). "The empress adored different sorts of toys. It is said that Britain received a concession to develop Chinese coal mines in exchange for this music box," – the voiceover declares. The Chinese girl that appears at the end of the film is presented as the empress' alter ego. When the camera films her, she casts her eyes down, shyly suggesting youth and innocence. She also uses music to entertain herself, but the musical instruments she uses are not Western, and they are not exactly inanimate objects. The girl plays with traditional Chinese pigeon whistles, which are fixed between the pigeons' tail feathers and produce tunes when the birds fly. She refers to pigeons as her "tender friends," which differentiates her from the empress who "liked toys."

In *Peking*, the empress' corruptibility and musicality, introduced early in the film, are repeatedly emphasized as the two main features that characterize the Chinese nation as a whole. In the film, Chinese monks play musical instruments and street vendors call and sing to draw attention to their products. Additionally, music acts as an important symbol of power dynamics. The film seems to suggest that those who are granted music must then become subjugated. The empress received a music box in exchange for the coal mines. In order to "appease" the conquered, Chinese

emperors provided Mongolian and Tibetan monks preaching Lamaism with their own shrines, where they could perform musical rituals. Later in the film, we see the Chinese orchestra performing a new national anthem given to the Chinese people by the Japanese government.

In his film, Kamei utilizes concentric movements and the images of cyclical objects in order to show Peking quite literally caught up in a maelstrom of war. The cyclical movement introduced in the scene depicting the rotating dolls on the empress' music box constitutes an important theme that is reiterated throughout the whole film. For example, we see street performers using two dolls in frilly skirts to entertain the Chinese people. Under the performer's magic, the dolls twirl around in circles (31:02-31:26), which calls to mind the rotating dolls decorating the empress' music box. This repetition of the same movement emphasizes the link between the former Chinese rulers and the common people of the present: both like to be entertained with simple toys.

The metaphorical depiction of swirling movement reaches its apogee towards the end of the film. We see Japanese war-planes (41:20-41:30), the petals of white ivy carried by the wind (42:15-42:25), and a flock of pigeons (42:42-42:49) – all moving in a swirl. These images clearly romanticize war and propagate Japan's military involvement in China as a prerequisite for a peaceful Asia. At the same time, they also depict Peking as a city situated in the eye of a storm. The political weather is calm there, but instability could be easily introduced. There are virtually no evident signs of war, and the city seems to continue its day-to-date existence. The troubled atmosphere swirling around the city, however, is suggested in occasional glances and sharp comments made by the Chinese people, which gesture toward the Japanese filmmakers' "otherness" as well as the inappropriateness of their presence and actions (Nornes 152-156).

3. *Fighting Soldiers*

The production of *Fighting Soldiers* (1939) was a critical moment in Kamei's filmmaking career not only because the film was

denied a public screening and contributed to the formation of his heroic image as the only Japanese filmmaker who opposed the war, but because this was the first film Kamei oversaw the shooting of as a film director. Being able to actually control the filming process clearly fascinated Kamei but also resulted in a number of heated confrontations with his cinematographer Miki Shigeru. The abundant use of long shots and long takes in *Fighting Soldiers* is not exactly characteristic of Kamei's filmmaking in general, but could be partially explained, in this case, by the fledgling director's unwillingness to let go of his attachment to certain scenes he diligently staged. The most memorable and frequently discussed scene in Kamei's *Fighting Soldiers* is a long take depicting an army officer giving out orders to his subordinates. For more than ten minutes, the camera holds still while watching soldiers come and go, reporting new information from the front lines (24:00-34:28). This scene is a reenactment and the soldiers are merely repeating what they supposedly did during a previous fight. The soldiers' amateurish acting reveals that the whole scene was carefully staged and rehearsed, implicating the film's inability to show the audience the real truth of war.

In *Fighting Soldiers* Kamei yet again employs the use of recurrent graphic patterns that stylistically and semantically bind the film. This time, the motif is of a measured, linear movement introduced already in the film's opening sequence. The title "Fighting Soldiers" is superimposed over a tracking shot, sliding in parallel to the horizon of a seemingly boundlessly expansive Chinese landscape (0:12-0:26). Throughout the film, the camera almost never moves into the depth of a shot (i.e. into the heart of China), emphasizing its inability to penetrate and dominate the land over which the great battle is being fought. Kamei repeatedly uses tracking shots and long takes depicting the columns of moving people, horses, and vehicles, as if comparing the war to a continuous linear movement — slow, exhausting, seemingly endless and worse of all purposeless.

4. Kobayashi Issa

In his next film, *Kobayashi Issa* (1941) Kamei recovers his initial taste for a more self-conscious, dynamic editing. Made under the auspices of the Nagano Prefectural Department of Tourism, *Kobayashi Issa* does not only promote Nagano but also tells the tragic story of the lonely and unappreciated poet, Issa. By using parallel lines as the film's main geometrical motif, Kamei alludes to the parallel lives led by Issa and his fellow villagers, who are not willing to accept him as a member of their community. The first shot to appear after the opening credits is an inter-title of Issa's haiku, superimposed on what seems to be a reproduction of a lined piece of paper (0:40). Later, spectators are continuously reminded of this graphic pattern in the recurrent images of tilled soil and the well-defined geometrical structure of Japanese architecture.

In order to emphasize Issa's alienation, Kamei devotes much effort to indicate homogeneity and strong unity within the group of people that repudiate him. Further developing the motif suggested in Dovzhenko's *Earth*, Kamei endows his peasant characters with vertical body movements directed downwards, towards the earth. We see them sowing (the seeds fall down [8:02-8:22]), plowing (the hoe is lowered [8:24-8:45]), make donations at the Zenkōji temple (coins fall down into an offertory box [6:50-6:58]), comb their hair while standing outside of the house (the comb slides down the hair [11:30-11:45]) and urinate while standing outdoors (liquid falls on the earth [19:30-19:41]). These actions identify peasants' movements as simplistic and monotonous, and their interests as essentially down-to-earth. Issa's artistic aspirations are incompatible with peasant life, which is further emphasized in a scene that compares the poet with his descendent, an ordinary rice farmer Kobayashi Yatarō.

First, Kamei shows a famous portrait of Issa sitting on a floor, holding a long paper scroll in his hands (25:33-25:47). This shot is followed with an image of Yatarō also sitting on the floor holding a long narrow object – a tobacco pipe (25:48-25:59). The visual similarity between the two distant relatives is quickly subverted by Yatarō proudly announcing that: "I am Issa-san's descendent. I may not be a poet, but I

make rice.” This line illustrates Yatarō’s pride in his occupation and shows what the peasants’ real priorities are – they are directed at material enrichment and not towards creative pursuits. Thus, the visual likeness between Issa and Yatarō is used in order to stress their radical differences. Through repetition and alteration of motifs, Kamei gradually moves his audience toward the realization of the film’s overarching message, identified by Sergei Eisenstein as the film’s “ultimate, common whole” (Vol.2 298). In fact, it is in Eisenstein’s writings that we find theoretical support for the primary editing principle adopted by Kamei.

IV. Montage as a Trans-National Artistic Principle

As mentioned earlier, Eisenstein’s theoretical ideas about montage evolved over time and underwent different stages. His first theoretical manifesto “The Montage of Attractions” (1923) was written based on Eisenstein’s experience in theater and called for the use of various “aggressive moments” – *attractions* – that would “subject the audience to emotional or psychological influence” (Vol.1 34). Moving into the world of cinema, he attempted to further develop ideas expressed by Lev Kuleshov. Based on the assumptions that cinematic meaning is generated only through the juxtaposition of camera shots, Eisenstein directed all of his energies to creating clear, mono-semantic shots reminiscent of letters and syllables and therefore perfectly designed for editing (Kleiman 16). This grandiose experiment aimed at realizing the concept of “intellectual cinema” was abandoned when Eisenstein encountered the impossibility of freeing the shot completely from the inherent multi-vocality of meanings. “The shot never becomes a letter but always remains an ambiguous hieroglyph,” he wrote in 1929 (Eisenstein, Vol.1 182). As it is widely acknowledged, it was Eisenstein’s familiarization with Japanese culture, including its writing system, traditional theater, and painting that prompted him to revise earlier assertions and propose the concept of “over-tonal montage” – a method of editing that takes into account “all of the stimulus

in the shot” – rhythm, content, type of movement, light, etc. (Eisenstein, Vol.1 191).

Through the 1930s – an extremely difficult and dramatic period for all Soviet artists initially associated with the avant-garde – Eisenstein continued to broaden his knowledge of art by studying literature, music, and painting from different parts of the world. By the late 1930s, he elaborated a new understanding of “montage” defined as an extremely important cinematic technique aimed to “evoke in the perceptions and emotions of the spectator the most exhaustive, total *image of the film’s theme*” (Eisenstein, Vol. 2 299). In fact, Eisenstein considered montage to be an essential aesthetic principle common to all of the arts. Drawing on examples from Leonardo Da Vinci, Emile Zola, Leo Tolstoy, Alexander Pushkin, James Joyce, and many other artists, Eisenstein urged filmmakers to use editing in a way that will create “a generalized *image* through which the author has experienced the theme of the film in question” (Vol.2 299). These objectives seem to be thoroughly realized in Kamei’s wartime documentaries. In *Shanghai*, the theme of unequal relations between the occupier and the occupied is expressed through the repetition and alteration of scenes involving little dogs and Japanese soldiers. In *Peking*, the city’s past and present are expressed through the repetition of various swirling movements symbolizing the city’s seemingly calm, but exceedingly dangerous, political situation. In *Fighting Soldiers*, the purposelessness of war is manifested through the motif of an endless, tiresome, measured, linear movement while in *Kobayashi Issa*, the repetition of vertical body movements and the graphical motif of parallel lines emphasizes the tragedy of a talented poet and his alienation from his own people.

The central topics of Kamei’s films as well as the “generalized images” that express them (swirling movement, parallel lines) are developed gradually and reach their utmost expressivity and meaningfulness toward the end of the films. In *Shanghai*, Kamei prepares us for the ambiguous meaning of the last scene of a soldiers’ boots and a little dog through a series of “supplemental” editing sequences. In

Kobayashi Issa, an image of the local people utterly disinterested in Issa's poetic legacy is revealed gradually and becomes fully realized only in the narrator's last words lamenting the fact that "no one seems to remember Issa." This type of consecutive approach was also highly championed by Sergei Eisenstein. He defines a true work of art as a "process of forming images in the mind of the spectator" and differentiates it from a "lifeless piece of work in which the spectator is presented with a depiction of the results of a certain past creative process" by stressing that the generalized image of the film must gradually arise and evolve as the film itself progresses.

These ideas are presented in Eisenstein's influential essay "Montage 1938" (Eisenstein, *Iskusstvo kino* 37-49). Within a year after the essay was published in the Soviet Union, its translation appeared in a Japanese magazine *Kinema Jumpō* (1 October 61-68, 21 October 29-30, 1 November 29-30).⁶ In 1940, it was also published as a separate book along with two other writings by Sergei Eisenstein translated a decade earlier (Eisenstein, *Eisenshutain eiga ron* 62-150). Thus, already by the fall of 1939, Kamei had access to Eisenstein's important essay. Yet by the time Eisenstein's essay became available in Japanese (and by the time it was first published in Russian), Kamei already produced *Shanghai, Peking*, and *Fighting Soldiers*, which all practically employ theoretical principles articulated by the Soviet filmmaker. Working in different countries without any known personal interactions, two filmmakers reached a remarkably analogous type and understanding of cinema.

The similarities evident between Kamei and Eisenstein can be explained by referring to Kamei's experience in the USSR and Eisenstein's strong fascination with Japanese culture. It is tempting to suggest that Kamei's films and Eisenstein's theory correlate so well because they share the same cultural background – a unique blend of ideas generated both by Soviet avant-garde cinema and centuries-old Japanese culture. Yet both of these concepts – "Soviet montage" and "traditional Japanese culture" – are highly evasive ideas, and should not be tossed around lightly. Instead of seeing Eisenstein's passion for Japanese culture

as the chief reason for the accessibility of his works and how easily adaptable it became by Japanese filmmakers, it is also possible to perceive it as an indication of a universality intrinsic to Eisenstein's cinematic theories and practices. The aesthetics of Kabuki theater, traditional Japanese woodblock prints, painting, and calligraphy was a substantial, but not the sole, source for Eisenstein's theoretical reflections. His late understanding of montage rests on a thorough investigation of art in all of its diverse forms, and the bowing of Kamei's works to this all-embracing definition of montage indicates their contiguity with a truly universal artistic tradition, which is much broader than the cinematic legacy of the Soviet avant-garde.

Cinematic techniques developed by Soviet filmmakers in the 1920s and generally identified as the distinctive features of "Soviet montage" were appropriated by Kamei for various objectives – sometimes they worked in support of official policy, and sometimes as a means of subverting it. This reveals the political flexibility of cinematic techniques employed by the avant-garde Soviet filmmakers and shows Kamei as a talented artist who mastered these techniques so thoroughly that he could use them according to his own intentions. To see Kamei's works as a regeneration of "Soviet montage," however, would clearly be an overstatement. A strong link between Kamei's name and the term "montage" (*montāju*) repeatedly emphasized by film critics and scholars was not established through a close, unbiased examination of Kamei's films, but was formed intuitively, based on general expectations forged out of Kamei's unconventional career path. Kamei's alleged affinity with everything "Soviet" including "Soviet montage" was rationalized not only by his long-term visit to the USSR, but even more so by his postwar reputation as a leftist filmmaker closely associated with the Japanese Communist Party. The leading role played by Kamei during the Tōhō strike (1946-1948), his participation in the independent film movement (*dokuritsu puro undō*), as well as his postwar predilection for the aesthetics of Socialist Realism contributed to his wartime documentaries being largely perceived as a manifestation of principles associated with "Soviet

montage”. This paper has shown, however, that these allegations are unsubstantiated. If we insist on the use of the term “montage,” we must also hold to the definition proposed by the late Sergei Eisenstein. Only when understood broadly, as an expressive technique meant to gradually reveal and emphasize the artwork’s main imagistic theme, then are we able to identify “montage” as the chief cinematic principle underlying Kamei’s films.

Notes

- 1 In the early 1950s, Kamei was on the editorial board of a monthly film magazine *Soveto Eiga* (*Soviet Cinema*, 1951-1954), he published a monograph on Soviet cinema (Kamei, Hijikata) and his feature film, *Woman Walking Alone on the Earth* (1953) became one of the first Japanese films widely released in postwar USSR (Fedorova 192-233). I discuss Kamei’s role as a cultural mediator between Japanese and Soviet/Russian cinema in more detail in my doctoral dissertation (Fedorova 98-151), part of which was adapted for this paper.
- 2 In a forward to a collection of essays written by Kamei the book’s editor and Kamei’s close acquaintance Tanikawa Yoshio refers to Kamei as “a master of montage” (*montāju no tatsujin*) (Tanikawa iii).
- 3 In his insightful work on the reception of montage theory in prewar Japan, Iwamoto Kenji suggests that in Japan the terms “montage” and “montage theory” are generally perceived to denote “film theory that arose in the 1920s Soviet Union and reflected the ideas of Vertov, Kuleshov, Pudovking, Eisenstein” (67).
- 4 As it is widely known, Eisenstein’s artistic career began in theater. Before directing his debut work *Strike* (1924) his only experience with professional filmmaking was when he assisted Esfir Shub in editing Fritz Lang’s *Dr. Mabuse the Gambler* (1922) for Soviet audiences (Bordwell 7).
- 5 Nornes (186) also points to the similarities between Shub’s editing techniques and Kamei’s postwar *A Japanese Tragedy* (1946).
- 6 In order for Eisenstein’s essay to be more “up-to-date,” its title was altered to “Montage 1939.”

Works Cited

- Bagrov, Peter. *Osnovnye tendentsii leningradskogo kinoavangarda 1920-kh godov*.
Cand. Diss. Moscow. 2011.
- Bleiman, Mikhail. *O kino – svidetel'skie pokazaniia*. Moscow: Iskusstvo, 1973.
- Bordwell, David. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
- Eisenstein, Sergei. "Montazh 1938" *Iskusstvo kino* 1 (1939): 37-49.
- . "Montāju 1939 (1)" *Kinema Jumpō* 694 (October 1, 1939): 61-68.
- . "Montāju 1939 (2)" *Kinema Jumpō* 696 (October 21, 1939): 29-30.
- . "Montāju 1939 (3)" *Kinema Jumpō* 697 (November 1, 1939): 28-30.
- . *Eizenshutain eiga ron: ketteiban*. Trans. Fukuro Ippei. Kyoto: Daiichi geibun sha, 1940.
- . *S. M. Eisenstein Selected Works. Volume 1. Writings, 1922-34*. Ed. Richard Taylor. London: I. B. Tauris, 2010.
- . *S. M. Eisenstein Selected Works. Volume 2. Toward a Theory of Montage*. Ed. Michael Glennly and Richard Taylor. London: I. B. Tauris, 2010.
- Fedorova, Anastasia. *Japan's Quest for Cinematic Realism from the Perspective of Cultural Dialogue between Japan and Soviet Russia, 1925-1955*. Diss. Kyoto University. 2014.
- GARF (State Archive of the Russian Federation) f. 5283 (VOKS' archival fund).
- Iwamoto, Kenji. "Nihon ni okeru montāju riron no shōkai" *Hikaku bungaku nenshi* 10 (1974): 67-85.
- Kleiman, Naum. "Effect Eizenshteina." *Montazh*. By Sergei Eisenstein. Moscow: Muzei kino, 2000. 5-30.
- Kamei, Fumio. "Kiroku eiga to shinjitsu to" *Eiga hyōron* 21.5 (1939): 41-46.
- . "Kamei Fumio Ōi ni kataru" *Eiga Hyōron* 16.2 (1958): 32-45.
- Kamei, Fumio, Kawarazaki Kunitarō and Hijikata Keita. "Soveto Eiga no inshō" *Sovēto eiga* 1 (1950): 18-22.
- Kamei, Fumio, Hijikata Keita. *Soveto eiga shi*. Tokyo: Hakusuisha, 1952.

- Nornes, Abé Markus. *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Satō, Makoto. *Dokumentarī eiga no chihei*. Tokyo: Gaifūsha, 2009.
- Sobranie zakonov i rasporyazhenii raboche-krest'ianskogo pravitel'stva Soiuzna Sovetskikh Sotsialisticheskikh Respublik*. Moscow: Upravlenie delami Soveta narodnykh komissarov Soiuzna SSR, 1929.
- Tanikawa, Yoshio. Introduction. *Tatakau eiga: Dokumentarisuto no Shōwashi*. By Kamei Fumio. Tokyo: Iwanami shinsho, 1989.
- Yamamoto, Kikuo. *Nihon eiga ni okeru gaikoku eiga no eikyō: Hikaku eigashi kenkyū*. Tokyo: Waseda daigaku shuppanbu, 1983.

Filmography

- Battleship Potemkin* [*Bronenosets Potemkin*]. Dir. Sergei Eisenstein. Goskino, 1925.
- Dr. Mabuse the Gambler* [*Dr. Mabuse der Spieler*]. Dir. Fritz Lang. Uco-Film GmbH, 1922.
- Earth* [*Zemlia*]. Dir. Alexander Dovzhenko. VUFKU, 1930.
- Fall of the Romanov Dynasty* [*Padenie dinastii Romanovykh*]. Dir. Esfir Shub. Sovkino, 1927.
- Fighting Soldiers* [*Tatakafu heitai*]. Dir. Kamei Fumio. Tōhō, 1939.
- A Japanese Tragedy* [*Nihon no higeki*]. Dir. Kamei Fumio. Nihon eigasha, 1946.
- Kobayashi Issa* [*Kobayashi Issa*]. Dir. Kamei Fumio. Tōhō, 1941.
- Modern Training of a Samurai* [*Kindai musha shugyō*]. Dir. Ushihara Kiyohiko. Shōchiku, 1928.
- Moscow* [*Moskva*]. Dir. Mikhail Kaufman and Il'ia Kopolin. Sovkino, 1927.
- October* [*Oktiabr'*]. Dir. Sergei Eisenstein. Sovkino, 1927.
- Old and New* [*Staroe i novoe*]. Dir. Sergei Eisenstein. Sovkino, 1929.
- Peking* [*Pekin*]. Dir. Kamei Fumio. Tōhō, 1938.
- Shanghai* [*Shanghai*]. Dir. Kamei Fumio. Tōhō, 1938.
- Strike* [*Stachka*]. Dir. Sergei Eisenstein. Goskino, 1925.
- To the Happy Harbor* [*K schastlivoi gavani*]. Dir. Vladimir Erofeev. Sovkino, 1930.

The Aesthetic of Montage in the Films of Kamei Fumio

Woman Walking Alone on the Earth [*Onna hitori daichi o yuku*]. Dir. Kamei Fumio. Kinuta puro, 1953.

文化映画における海女の〈健康美〉と〈野性味〉 —— 『和具の海女』に映る民族／俗学的眼差し

小暮修三

はじめに

近年、民族／俗学的かつ性的な他者性を刻印され続けてきた海女が、国家の〈伝統〉という名の下に、再び文化的・商品の価値を与えられ始めている¹。巷に溢れる〈海女〉の表象に限れば、NHKドラマ「あまちゃん」(2013)に代表される〈海女ブーム〉や、それに続く三重県志摩市公認の萌えキャラ「碧志摩メグ」問題、そして性的視線に基づくポルノグラフィとしての〈海女〉が、再／生産され続けているのである²。

このような状況に対応する形で、〈海女〉の表象に関する研究も出始めてきてはいるが³、一漁業従事者たる海女が〈他者〉として描かれてきた歴史・社会・文化的背景については、十分な考察がなされてはいない。しかも、映画に現れた〈海女〉についての詳しい考察は、管見の限り皆無である。

〈海女〉を主題とした劇場映画は、少なくとも昭和期に限れば、戦前の「文化映画」から始まり「日活ロマンポルノ」に至るまで、現時点で確認されるだけでも32本の作品が製作されている⁴。この一連の〈海女映画〉の嚆矢となるのが、「文化映画」及び「教育映画」として製作された『和具の海女』(横濱シネマ商会1941)である⁵。

この映画には、後続する〈海女映画〉で描かれ続ける〈健康美〉と〈野性味〉の具現化たる〈海女〉が、原型的な姿をもって立ち現れている。そこには、オリエンタリスティックな表象と符合する形で(小暮2009)、海女に対する民族／俗学的な眼差しが、〈健康美〉と〈野性味〉という美意識を通して、銀幕に映し出されているのである。更に、そのような〈海女〉は、戦時下において、国家主義的な枠組みに最終的に回収されてゆくことになる。

本論文では、この『和具の海女』に映し出された〈海女〉の姿、及び、その置かれた社会的・文化的状況の分析を通して、海女の負わされ続けてきた政治的な意味の歴史的読解を試みたい。このことは、海女に対す

る映画界の眼差し、並びに、その視線によって構築された〈海女〉という歴史的な〈事実〉に対してメスを入れることでもある。

I. 文化映画と階級

1. 文化映画

そもそも「文化映画」とは、1941年の改正映画法によって、「政治、国防、教育、学芸、産業、保健等ニ関シ、国民精神ノ涵養又ハ国民知能ノ啓培ニ資スルモノニシテ劇映画ニアラザルモノ」と定義された映画を示す。ただし、「文化映画」という用語自体は、ドイツにおける「記録映画」や「教育映画」の翻訳語であり、その両者を含めた様々な名称で呼ばれる一連の映画群（ニュース映画、科学映画、産業映画等）の包括概念として、その定義はいまだ曖昧なものでもある⁶。

また、「教育映画」という用語も、その定義は曖昧なままである。映画の教育的活用に着目した文部省の推薦制度に規定されつつ、国家検閲の極印たる「文部省推薦」の冠を抱くことをもって、その内実が定義に先行する形で具現化されていった。特に、国民学校令施行規則では、映画が「具体的直観的ニ習得セシム」（同規則第五条）ものとして、その重要性が掲げられ、「教育映画」の専門家として20数名の検定委員が委嘱された（田中1979:159-160）。

この委員のメンバーである波多野完治と関野嘉雄波は、この委嘱に先行しつつ、映画法による児童の映画観覧制限を補うため、1940年から翌41年にかけて61編の児童向け映画を選出した。そのような映画には、ナチス政権下で行われたベルリン・オリンピックの記録映画『民族の祭典』『美の祭典』二部作（1938）などの劇場映画に加え、『和具の海女』も含まれていたのである（同）。

このような「文化映画」及び「教育映画」を巡る国家の意図を受け、『和具の海女』は、内容的には「国民教育上有益ナル特定種類ノ映画」（国民学校令施行第十五条）として位置付けられ、国民学校で用いる「教育映画」として「文部省推薦 同認定 文化映画」（横浜シネマ商会1941:159）の冠を与えられた。また、この作品は、技術面からも「画期的な水中撮影の成功と共に新しい日本ドキュメンタリー映画の方向をしめすもの」（大日本映画協会1941:76）と大々的に宣伝されていたのである。

なお、戦前・戦中期において、海女を題材とした映画は、この『和具の海女』以外にも『舳倉島』（東宝 1941）が挙げられるが、現時点ではその存在を確認するに留まっている⁷。また、記録映像としては、新潟の医師・平賀洗一による約9分間の『海女—へぐらじま』（1937）も近年発見されたが⁸、この映像は、彼の死後約30年たって初めて公表された作品であり、長らく観客不在の映像であったがゆえ、一連の〈海女映画〉とは意を異にする作品に位置付けても良からう。

2. 和具の海女たち

映画『和具の海女』は、志摩半島南端に位置する和具地方の海女たちを取り上げ、彼女たちの一日の作業を通じて、海女という「働く女」たちの姿を追った25分弱のドキュメンタリー作品である（図1）。映画の内容構成は、志摩半島や和具の地理的解説から始まり、海女の置かれた生活環境、そして彼女たちの一日の作業が時間軸に沿って進められてゆく。

本作品における海女たちの姿は、前宣伝による「画期的な水中撮影」によって海中を泳いで鮑を探す潜水作業（図2）や、船上からの撮影によって海面から潜って真珠貝や鮑を採りにゆく作業、そして焚火で暖を取りながら仲間と談笑する休息風景などが、カメラに収められている。



図1 (00:15)



図2 (10:40)

なお、この映画における一連のカットの流れ、すなわち、水中の潜水作業から、海面に顔を出す海女のアップ、そして再び海中に潜る姿を押さえるという形式的なカットの流れは、その後の〈海女映画〉にも踏襲

されてゆくことになる。

本作品のテロップ解説によれば、志摩半島の和具は、人口 5000 人の半漁半農の村にもかかわらず小学児童が 1200 人もいる。ただし、大半の男たちが遠洋漁業に出て行くため、女たちが一家の中心となって働かなければならない地域だという。このような生活環境において、映画の中の海女たちは、早朝の農作業から始まり、昼間の潜水作業、そして再び日没近くまでの農作業という、一日中働き続けて一家を支える女性として描かれている。しかしながら、そこには海女の労働に対する賛美はあるものの、海女を取り巻く経済的・社会的な環境の悪化については一切触れられていない。また、その村の男たちが当時、徴兵や軍事徴用されていた事実に関しても不問に付されている。

海女の漁場は殆ど一定して乱獲に陥りやすいため、志摩半島では当時（1930 年代後半）、採捕物が減少しつつあり、経済不況による採捕物の低価格化や海女の自然増加も加わって、漁業収入の減少する村が多かった（辻井 1938:64）。また、志摩半島の海女の潜水作業は一部の例外（海鼠漁）を除いて 4 月から 10 月末までであり、それ以外の期間、和具の海女たちの少なからずは出稼ぎに赴き、県内外の海女作業や真珠養殖場での作業、あるいは農村地域の稲刈りの手伝いを行っていた（同 64-65）。しかも、出稼ぎ先の地方でも漁獲の減少や賃金の低下に直面していたという。

このように働き続けなければ一家を支えていけない海女たち、あるいは漁村の経済的背景には、和具地方の耕作地の絶対的な少なさのみならず、戦時下における経済的貧困そのものが横たわっていたと考えられるだろう。しかしながら、『和具の海女』では、そのような海女の階級的位置付けについては十分に触れられることなく、監督である上野耕三も後に自省しているように、海女の〈労働〉を賛美するに留まっているのである。

3. 監督・上野耕三

『和具の海女』で監督デビューした上野耕三は、それまで映画雑誌を主たる活動の場とする映画批評家として知られていた。しかしながら、彼は自身の青年時代である昭和初頭、日本プロレタリア映画同盟（プロキノ）に参加しており、日本消費組合連合会の宣伝映画である『労農団

結餅』(プロキノ 1932)の製作・監督を行っていた(キネマ旬報社編 1976:62)。プロキノとは、当時非合法であった日本共産党を支持する全日本無産者芸術団体協議会(ナップ)の下、1929年に発足し、労働者のための映画作成及び移動上映会を行っていた団体である(並木 1986:211)。その後、上映運動への官憲の妨害・弾圧や上野自身を含む主要メンバーの投獄などによって団体が解体させられた後、上野は映画批評家を経て、横濱シネマ商会で『和具の海女』を製作することになる。

そして、上野は同作品の企画意図を次のように述べている。

海女の記録映画といへば何となく華やかに思へる。裸かに近い女が、水の中を泳ぎ廻るのだから、いはば人魚に近い感じがするし、一寸見てみたいと思ふのが人情だらう。そこがこっちのつけめだが、さういふ餌で引っぱつておいて、その実、華やかでも何でもない、それどころか、働く女としての典型がここにあつた、といふのがこっちの眞の狙ひだつたのである。(上野 1940:62 : 傍点引用者)

上野の意図は、「裸かに近い女」である海女を題材とすることで、一般の観客の関心を引きつけつつ、その実、「働く女としての典型」を伝えることにあつたらしい。そこから、映画の中でも海女の潜水作業を出来るだけ抑え、海女たちの「別の仕事ぶり」を描こうと思ったという。しかしながら、編集などの技術面から、「結局、海女らしい海女がのさばつてしまつて、大変くやしきはづかしく思つてゐる」(同 63)と、映画完成後には悔恨の念を告白している。

この作品は、上野がプロキノ時代に関わっていた活動と、その関心の対象である階級関係に焦点が置かれていたとも言えよう。上野は事実上のデビュー作である『労農団結餅』を製作・監督するにあたって、「事物を(人間も含めて)唯物弁証法的に描くこと、即ち事物をその階級的関連の中で把握し表現することが、私たちの第一の仕事」(並木 1986:211 : 傍点引用者)だと位置づけていた。そして、「餅つきといふ一つのモメントを充分に描くことによつてその他のものまで現すやうな方策を取らうと考えた」(同上)という。

『和具の海女』においても、海女を唯物弁証法的に描くことによって、

彼女たちを階級的関連の中で把握し表現することこそが、仮に上野の戦時下における隠された「真の狙ひ」であったとすれば、映画中に「海女がのさばつて」しまったことを悔やんでいることも頷けるだろう。上野の当初のシナリオでは、「初め海女の海女らしいところを説明的にずつとみせて、それがところが畑仕事も大いにやるという風に持つてゆき、…最後に眞珠採取といふ仕組みだつた」（上野 1940:667）。しかしながら、編集に際して、水中撮影による眞珠採取をオープニングとして、海女漁を中心に大部分の本編が構成されており、畑仕事のシーンは作品最後の数カットに抑えられている。

和具地方の海女に関しては、映画製作以前にも、既に大衆雑誌などにも幾度も取り上げられており、彼女たちは決戦下における「勤労に生きる女性群」（高松 1939:54）としても賛美されていた。にもかかわらず、上野は、そのような国家主義に彩られた〈海女〉を「働く女としての典型」として捉え直し、むしろ彼女たちの置かれた階級関係を戦時下においても映画の中で浮彫にしようと試みたとも考えられる。しかしながら、実際の作品では、階級的な海女を表現し得ず、むしろ後述する上野自身の民族／俗学的眼差しによる〈健康美〉と〈野性味〉を兼ね備えた〈海女〉を映し出したゆえに、「文部省推薦」の冠を頂くことになったとも言えよう。

II. 健康美と野性味

1. 健康美

先に見た上野の「餌」発言からもわかるように、戦前・戦中期において、海女は性的な対象として関心を向けられていた。例えば、昭和戦前期に開催された国内各種博覧会では、浮世絵に描かれているような「赤い腰巻き」を身に着けた〈海女〉がガラス張りの大水槽の中を潜って眞珠を採取する「海女館（海女実演館）」が、エロティックな展示として好評を博していた。

具体的には、祖国日向産業博覧会（1933年開催）では、海女館が「エロの殿堂」と宣伝され、「海女館の観客たちの興味は、眞珠取りの再現ではなく、濡れて透ける美人海女たちの裸体にあった」（長谷川 2009:187）という。また、新興熊本大博覧会（1935年開催）では、「会期中の入場者九萬七千三百三十人は有料館中最高のレコードを示した」（熊本市編

1936:625) ほど、人気を博していた。更に、同時期には、海女に特化した「美人絵葉書」や上半身裸の海女の〈ヌード〉絵葉書も、鳥羽・志摩地方の土産物として高い人気を誇っていたのである（小暮2014）。

もちろん、『和具の海女』の海女たちはみな白い磯シャツを身に纏っており、国家の検閲に抵触するまでもなく、裸体を観客の視線に晒しているわけではない。ただし、映画の中では、上野曰くの「餌」として、海女が素脚を晒しながら水中に潜る場面（図3）などが映し出されている。更には、ひとりの海女が焚火で暖を取って新しい磯着に替える際、背中中の裸体を露わにする場面（図4）も、短いシーンではあるが挿入されている。



図3 (02:52)

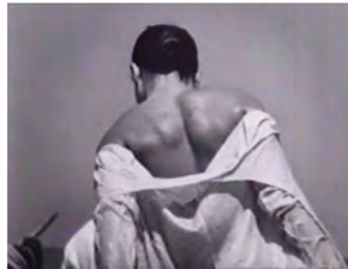


図4 (14:30)

このような映像を挿入することは、しかし同時に、一般の観客の関心を引きつけるだけの「餌」というよりも、むしろ上野自身が海女の〈健康美〉を意識していた結果であるように思われる。

上野は、海女の取材を続けるうちに、海女の美しさに気づいていったという。彼は、海女は都会の女性と比べ、「均整がとれてゐる。皮膚が生きてゐる。目も生きてゐる」（上野 1940:68）と、その美しさについて手放しに称賛している。つまり、海女の陽光に輝く濡れた逞しい背中中のアップは、体を酷使して働く女性の〈健康美〉を象徴するカットだとも言えよう。

そもそも和具も含めた志摩地方は、既に大正期には、三重県の保健衛生調査における「健康地」として指定されていた（三重県警察部衛生課編 1922）。その調査では、当地の健康保持の原因を探るため、1737人も

の海女に対して体格検査や健康調査が行われた。つまり、海女は当地における〈健康〉を具現化する存在として既に見なされていたのである。

しかも、昭和戦前期は、竹久夢二の大正美人画に象徴されるような、細面で柳腰、緑の黒髪と雪の様に白い肌を持つ旧来的な和風美人像から、血色が良く、真っ直ぐな姿態、そして逞しい筋肉を持つ〈健康〉な洋風美人像が前景化してゆく時代でもある。近代の衛生システムによって創られた女性の〈健康美〉は、明治の中頃に登場し、その後も女性の健康増進・体育振興を伴って繰り返し強調されていった(小野 1997:198-216)。

西洋から科学的根拠を伴って輸入された衛生概念は、病気予防のための〈清潔〉から、既存の和風美人像を否定する美意識としての〈健康〉へと変移し、女性の〈健康美〉が奨励・称賛されることになる。上野の海女への美意識は、エロティシズムに基づいたものというよりも、むしろこの〈健康美〉に裏付けられていたと考えられるだろう。しかも、この上野の美意識は、近代の衛生システムのみならず、後述する民族／俗学的眼差しに影響を受けていたと考えられるのである。

2. 野性味

更に上野は、『和具の海女』の撮影取材中、海女たちから焚火の中で焼いたトコブシを洗いもせず灰のついたまま食べさせられて、本来ある具の「野性味」を感じ、「海女の美しさもこれに似たもの」(上野 1940:68)との感想を漏らしている。そして作品の中では、まさしく焚火で暖を取りながら仲間と談笑する海女たちの姿(図5)や、焚火で焼かれる蛸の姿も挿入されている(図6)。



図5 (15:30)



図6 (15:46)

この蛸の焼かれるカットからは、葛飾北斎の艶本『喜能会之故真通』の中にある「蛸と海女」の主題「蛸に襲われる海女」の意趣返しとして、海女の〈野生味〉のみならず、自らを襲う蛸すら食べてしまう海女の逞しさが読み取れる。

また他にも、砂浜でそのまま横になって昼寝をする海女たちの姿（図7）や、「海女の期間中、すなわち4月から10月まで、海女たちは風呂にも入らない。…だから塩に濡れた髪は油で梳かしておくだけである」というナレーションを背景に、撓わな黒髪を手櫛で梳かす海女の姿（図8）が映し出されている。このように、直接地べたに寝そべったり、半年以上も風呂に入らないという、いわば〈野生味〉溢れる海女独特の習俗が映画の中では紹介されているのである。



図7(16:57)



図8(21:26)

ここでは、先ず、〈近代〉の鏡像としての〈野生〉というオリエンタリズムの定番たる表象が読み取れるだろう。日本国内の近代化のみならずアジア諸国への植民地支配を拡大化していった時代、他のアジア諸国及び国内の〈地方〉に対する植民地主義的な視線は、「文化映画」以外の表現形態の中にも表れていた。

例えば、大正から昭和にかけて京都画壇の代表的な画家として活躍した土田麦僊の初期の作品「海女」は、和具にも近い志摩波切村の海女を題材とする二曲一双の屏風絵で、第7回文展（1913年）に出品された。この作品は、発表当初からポール・ゴーギャンの主題の影響下にある作

品と見なされ、「その野趣ある裸女と大胆な要約と濃烈な色彩とによつて愈々ゴーガンに接近した」（森口 1943:289：傍点引用者）との評価を受けたのである。

西洋近代主義に絶望してフランス植民地の島・タヒチに逃れたゴーガンが上半身裸のポリネシア系女性たちを描いたように、都会の男性たちは、自らの美的視線を通して、前近代的な〈地方〉の自然や女性を〈野性味〉（＝エキゾチズム）の具現化した〈他者〉として眺めると同時に、植民地主義的かつ性的な眼差しを身体化していったのである（池田 1998:199-200）。

上野が海女に〈健康美〉や〈野生味〉を見出したのは、まさに都会から来た彼自身が地方の女性の美しさを〈発見〉した瞬間とも言えよう。すなわち、上野は、「働く女としての典型」のみならず、彼自らの「プリミティヴへの情熱」（周 1999）をもって、都会の女性にはない〈野生味〉を備えたエキゾチックな海女を映し出そうとしたのではなかろうか。しかしながら、そのような彼の〈発見〉を可能足らしめたのは、植民地主義的・性的な眼差しというよりも、むしろ国家主義に通底する柳田民族／俗学的な眼差しによってであったと考え得るのである。

3. 民族／俗学的眼差し

明治維新以降の急激な近代化（＝都市化）に加え、特に日中戦争以降の成年男子の徴用によって、江戸期から続く〈地方〉の生活が消滅の危機に瀕していた。結果、特に農山漁村における昔ながらの生活や、そこに生きる人々の他者性が、〈地方＝郷土〉の美しさとして〈発見〉されてゆくことになる。その〈発見〉に大きな影響を及ぼしたものが、柳田国男を泰斗とする民族／俗学であり、その具体的な媒介としての役割を担ったものの一つが「文化映画」でもあったと言えよう。

柳田民族／俗学は、当時、学問の対象としては顧みられなかった〈郷土〉や、そこで暮らす民衆の日常生活の中に資料的価値を見出した点において、確かな称賛には値する。しかしながら、〈郷土〉を研究する柳田の主眼は、民衆の生活そのものにはなく、その生活を通して日本人の民族的特徴を見出すことにあった（綱澤 1998:112-134）。柳田自身の有名な言葉を借りれば、彼は「郷土を研究しようとしたので無く、郷土で或る

ものを研究しようとして居たのであつた。その『或るもの』とは何であるのかと言えば、日本人の生活、殊にこの民族の団としての過去の経歴であつた」(柳田 1980:67 : 傍点引用者)。

都会から〈地方〉に注がれた民族／俗学的な眼差しは、国家内の文化的多様性を〈郷土〉という集合的・固定的な同一性に回収し、〈日本〉並びに〈国民〉を創造／想像する視線に他ならなかった(藤井 2002:41-57)。そして、『和具の海女』の監督・上野耕三が都会の女性と〈地方〉の海女を比較し、その〈健康美〉と〈野性味〉を〈発見〉したのは、まさしく民族／俗学的な眼差しに基づくものだと言えよう。しかも上野は、その階級的な「真の狙ひ」の如何を問わず、「文化映画」という形式をもって、すなわち「国民精神ノ涵養又ハ国民知能ノ啓培ニ資スルモノ」として、その〈発見〉を銀幕に映し出し、都会の男性たちに〈海女〉の姿を伝え、結果として、国民としての〈郷土〉を提供したのである。

とは言うものの、この映画『和具の海女』に対しては、「映画としては傑作かも知れないが、記録に留まっており、海産業殉国的な興奮は興へてくれない」(木村 1941:58)との批判も、その発表と同時になされていた。つまり、より国家主義的な位置づけとしての〈海女〉を描くことが求められてもいたのである。そして、現実の和具地方の海女たちは、太平洋戦争の勃発とともに、「総てのものをその子に、その夫に、大きくはその國にさゝげ切つてゐる」(内山 1942:16) 存在として、おそらく上野が描いていた以上に、国家と直結する形で称賛されてゆくことになる。また逆に、『和具の海女』を観た者の中には、海女が、良妻賢母であることに加え、「時局が望む婦人」(神田 1943:15) の代表として、その働きぶりを絶賛する者も出てきていた。

事実、戦時中、海女の採集する海藻のカジメやアラメからはヨードが製造されていた。それは医薬品のみならず火薬の原料になる軍事戦略物資でもあり、その採集が国策として海女には求められた(田仲 1983:146-160)。更には、太平洋戦争の激化に伴って、海女は海産食糧を確保する「海の女戦士」(朝日新聞社編 1943:15) としても賛美されてゆくことになる。このような時局において、海女に対する民族／俗学的な眼差しは超国家主義に回収され、〈海女〉は、国家のために銃後で「闘う女性」へと意味を読み換えられてしまうことになるのである。

すなわち、近代化の波に押しつぶされようとする農山漁村の「働く女の典型」に対する賛美が、民族／俗学的な眼差しによって〈郷土〉と結びつく時、国家はそれを自らの権威の下に管理し、その労働に対して戦争遂行のための意味を付与してゆくことになる。その結果、『和具の海女』は「文部省推薦 同認定 文化映画」という肩書を与えられると共に、日々の生活のために肉体を酷使し続ける海女は、国家の〈海女〉へと変貌を遂げることになる。

おわりに

これまで見てきた通り、『和具の海女』に映る〈海女〉は、民族／俗学的な眼差しを通して、働くことを厭わず逞しく、〈健康美〉を兼ね備え、そして〈野性味〉に溢れたエキゾチックな女性という他者性を刻印されていた。しかも、そのような〈海女〉は、戦時下における超国家主義的な歪曲を経た後ですら、三島由紀夫原作『潮騒』から「日活ロマンポルノ」に至るまで、それに続く一連の〈海女映画〉でも、同様の〈健康美〉や〈野性味〉を備えた（そして、特に性的視点から創られた作品では好色な）〈他者〉として位置付けられてゆくのである。

もっとも、今現在の海女たちや彼女らを取り巻く状況は、そのような表象とはかけ離れ、漁法や装備の近代化、漁獲量の減少、後継者不足、高齢化、そして、漁村の観光化に伴う職業の第三次産業化など、『和具の海女』からは程遠いものとなっている。しかしながら、近年においては、ユネスコ無形文化遺産への登録活動に伴う観光商品化の流れにおいて、創られた〈伝統〉の下、かつての〈他者〉としての〈海女〉が歴史的な〈事実〉として再／生産されている。つまり、〈海女〉は創造／想像された〈物語〉と〈伝統〉の中に封じ込まれながら、観光立国を目指す国家の表象を付与されようとしているのである。

註

- 1 例えば、2009年、千葉県御宿町観光協会は、夏の観光キャンペーン用ポスターに上半身裸の海女の写真を地域の〈伝統〉として採用した。この写真は、アマチュア写真家・岩瀬禎之の写真集『海女の群像』の一葉（岩瀬 2012:132）で、1963年に撮影された作品である。しかしながら、この写真は、アマチュア・カメラマン向けの撮影会などで撮られた写真群と同様に、海女をモデルと

して撮影した一葉であり、一漁業従事者としての海女の〈伝統〉を切り取った作品とは言い難い。更には、2014年、「伝統的素潜り漁技術」という〈海女文化〉が、三重県と石川県において無形民俗文化財に指定され、更には、国連教育科学文化機関（ユネスコ）無形文化遺産（以下、世界遺産）への登録も企図されている。現在、海女という存在は、地域活性化の要として、再び観光商品化されつつある（小暮 2015）。

- 2 このポルノグラフィとしての〈海女〉に関しては、「海女」をタイトルに冠したアダルトビデオが、2007年から2015年の9年間に15本も製作されており、日活ロマンポルノの製作本数（11年間に9本）をはるかに凌駕している。また、日活ロマンポルノの「海女シリーズ」も（再）DVD化され、現時点では7本が視聴可能である。なお、「ポルノグラフィ」という言葉の定義は、その是非論を含めて未だ論争的な状況にあるが、本論文では、言葉の「意味」ではなく、その「機能」に着目して、「ポルノグラフィ」を「受け手に性的興奮を喚起する」（赤川 1996:14）媒体として位置付けることとする。
- 3 海女の表象に関する研究としては、例えば、20世紀の海外メディア（特に『ナショナル・ジオグラフィック』）に現れた〈海女〉に関するポスト・コロニアル分析（小暮 2009）や、海女を被写体とした写真の歴史分析（菊池 2009）、あるいは、特に海女とエロティシズムに関して、海女の裸体を描いた春画の絵画分析（鈴木 2008）などが挙げられる。また、これらの研究には、海女に向けられた性的視線という共通点が見られるものの、まさにその視点から海女を論じることに對する批判的見解も、〈観光海女〉に関する歴史研究（塚本 2012）を通して指摘されてはいる。
- 4 海女をタイトルあるいは主題とした作品として、『和具の海女』も含めた文化映画（2本）、松竹「禁男の砂」シリーズ（3本）、新東宝作品（4本）、各社一連の「潮騒」作品（5本）、ピンク映画（2本）、日活ロマンポルノ（9本）、その他（7本）の計32作品が見つけられている。
- 5 『和具の海女』という作品に関しては、筆者自身が長らくその存在を知るのみであったが、「海の博物館」館長・石原義剛氏の御協力から、視聴することが出来た。ここに感謝の意を表させて頂く。
- 6 「文化映画」の定義をめぐる様々な言説や国家による法規制・認定等は、その対象となる映画に先行して行われていた。そこから、文化映画は「言説による不漸の構築物」（藤井 2001:5）であり、その定義が曖昧なまま用語だけが先行しているとの指摘がある。しかしながら、本論文では、その定義自体は不問に

付し、特定の作品が「文化映画」と認定された事実をもって、この用語を取り扱うこととする。

- 7 この映画『鮎倉島』は、石川県能登半島の北50キロ先に浮かぶ孤島・鮎倉島の海女の生活を追った記録映画だという(映画日本社 1941:65-66)。また、同作品の監督・中村敏郎自身が述べているように、「娘のはだかを撮りに来た奴は島へ連れてく訳にはいかん」といった海女たちの反対を受けつつも、「打ちとけない多くの人々の中の僅かに親切してくれる十人程の人をたよりに鮎とりを、えご草とりを、そして祭りの準備をとカメラを持って廻った」(中村 1941:76) 作品であった。
- 8 『海女—へぐらじま』(1937)に関しては、新潟大学「地域映像アーカイブ」の許可を受け、視聴することが出来た。ここに、同プロジェクト及び原田健一氏に感謝の意を表させて頂く。

引用文献リスト

- 赤川学『性への自由／性からの自由—ポルノグラフィの歴史社会学』、青弓社、1996年。
- 朝日新聞社編『海女敢闘』『アサヒグラフ』1943年9月8日号、14-15。
- 池田忍『日本絵画の女性像——ジェンダー美術史の視点から』、筑摩書房、1998年。
- 伊藤幹治『柳田国男と文化ナショナリズム』、岩波書店、2002年。
- 岩瀬禎之『海女の群像——岩瀬禎之写真集(新装改訂版)』、彩流社、2012年。
- 上野耕三「伊勢湾にもぐる—『和具の海女』製作報告」、『日本映画』1940年11月号、62-69。
- 『『和具の海女』餘録』、『文化映画研究』1940年12月号、664-668。
- 内山基「海女の町—志摩半島和具村を訪ねて」、『少女の友』1942年8月号、9-16。
- 映画日本社『鮎倉島』、『文化映画』1941年2月号、65-66。
- 小野芳朗『「清潔」の近代——「衛生唱歌」から「抗菌グッズ」へ』、講談社、1997年。
- 神田燿滋『働く女性の栄光』、青葉書房、1943年。
- 菊池暁「誰がために海女は濡れる——日本海女写真史略」、川村邦光編『セクシュアリティの表象と身体』、臨川書店、2009年、114-141。
- キネマ旬報社編『日本映画監督全集』、キネマ旬報社、1976年。
- 木村毅「文化映画雑想」、『日本映画』1941年7月号、56-58。

- 熊本市編『新興熊本大博覧會誌』、熊本市、1936年。
- 小暮修三「海女の表象 —— 『ナショナル・ジオグラフィック』に見るオリエンタリズムと観光海女の相互関係」、『日本研究』第39集、2009年、119-139。
- 「甦る戦前の〈海女〉 —— 絵葉書に写る〈眼差し〉の社会的変遷」、『東京海洋大学研究報告』第10号、2014年、6-19。
- 「海女の観光商品化を巡る諸問題 —— 千葉県御宿における〈観光海女〉の事例から」、『海洋人間学雑誌』第3巻特別号、2015年、25-35。
- 小林勝「海女」、『日本映画』1940年7月号、217-239。
- 鈴木堅弘「海女にからみつく蛸の系譜と寓意 —— 北斎画『蛸と海女』からみる春画表現の『世界』と『趣向』」、『日本研究』第38集、2008年、13-51。
- 大日本映画協会「和具の海女（広告）」、『日本映画』1941年4月特別号、76。
- 高松純多「勤勞に生きる女性群—海女」、『国際写真新聞』1939年10月20日号、54-56。
- 田中純一郎『日本教育映画発達史』、蝸牛社、1979年。
- 田仲のよ『海女たちの四季 —— 白間津・房総半島海浜のむらから』、新宿書房、1983年。
- 周蕾（レイ・チョウ）『リミティヴへの情熱 —— 中国・女性・映画』、青土社、1999年。
- 塚本明「都びとのあこがれ —— 歴史に見る志摩の『観光海女』」、『三重大史学』第12号、2012年、15-39。
- 辻井浩太郎「志摩半島の海女」、『デルタ』1938年4月号、54-65。
- 綱澤満昭『柳田国男讃歌への疑念 —— 日本の近代知を問う』、風媒社、1998年。
- 中村敏郎「舳倉島」、『文化映画』1941年2月号、75-76。
- 並木晋作『日本プロレタリア映画同盟〔プロキノ〕全史』、合同出版、1986年。
- 長谷川司「戦前地方博覧会における地域イメージの構築 —— 祖国日向産業博覧会（1933）のケーススタディ」、『総合政策研究』第31号、2009年、183-196。
- 原田健一「事例としての『にいがた』 —— 地域の映像をめぐる4つのフェーズ」、原田健一・石井仁志編『懐かしさは未来とともにやってくる —— 地域映像アーカイブの理論と実践』、学文社、2013年、26-76。
- 藤井仁子「文化する映画 —— 昭和10年代における文化映画の言説分析」、『映像学』第66号、2001年、5-22。
- 「昭和10年代における文化映画と民俗学 —— 日常生活の美学化と国民の創造／想像」『社会学年誌』第43集、2002年、41-57。

三重県警察部衛生課編『保健衛生調査-第式輯』、三重県警察部衛生課、1922年。
森口多里『美術五十年史』、鱒書房、1943年。
柳田國男「国史と民俗学」、『定本柳田國男集』第24巻、筑摩書房、1980年。
横浜シネマ商会「和具の海女（広告）」、『映画教育』1941年4月号、159。

『夕やけ雲』(1956)における木下恵介のクィアな感性 —— 少年同士の情動表象をめぐって

久保 豊

はじめに

1956年4月17日、『夕やけ雲』が公開された。楠田芳子の脚本をもとに、楠田の実兄である木下恵介が監督したホームドラマである。この映画は、戦後10年目の大都会の片隅で、母(望月優子)と魚屋を営む20歳の主人公・洋一(田中晋二)が16歳の頃を回想する場面から始まる。16歳の洋一は妹や弟の面倒をよく見る少年で、貧乏だが仕事熱心な両親の魚屋を手伝っている。両親は洋一に魚屋を継ぐことを期待しており、姉・豊子(久我美子)も洋一にそれを意地悪く勧める。だが、洋一は自分の体に染み付いた魚臭さを嫌っており、魚屋ではなく船乗りになることを夢見ている。洋一は親友・原田誠二(大野良平)とだけは彼の夢と双眼鏡越しに時々見かける「綺麗な人」の秘密を共有し、青春を過ごす。しかしながら、豊子が貧乏な生活から抜け出すために年上の裕福な男の後妻となった後、父(東野英治郎)が急逝し、洋一は魚屋を継ぐ決心をする。憧れの「綺麗な人」はどこかへ嫁ぎ、妹は大阪の叔父の養女となり、親友は北海道へ引っ越してしまった。愛していた人々との別れと諦めた夢に想いを馳せながら、20歳の洋一は仕事の合間に夕やけを見つめる。

『夕やけ雲』の基本的プロットは、貧しいながらも支え合って暮らす魚屋の家族に巻き起こる出来事に焦点を当てている。また、叙情的な雰囲気映画全体を包んでおり、ところどころに観客の涙を誘う展開に木下演出が光る。さらに、物語の九割をフラッシュバックで構成する物語話法が、夢を見続ける主人公に対して観客を感情移入させる機能を果たすなど、秀れた作品である。しかしながら、映画批評家・吉村英夫は『木下恵介の世界』で「毒にも薬にもならない、何にも残らずに見てしまった印象がある」とし、『夕やけ雲』を「木下の下降を証明するだけ」の作品と位置付けた(167)。佐藤忠男と並び、木下の作品研究における初期

調査研究に貢献した吉村のこうした発言が災いしてか、これまで発表された木下の作品研究でも、『夕やけ雲』を詳細に論じる文献は限られている。

そのうちの一つが石原郁子の『異才の人木下恵介 弱い男たちの美しさを中心に』である。同書において石原は、「いま見直したい十二の作品」の一本として『夕やけ雲』を取り上げて、映画後半でクロースアップされる、少年同士の固い握手やぶつけ合うつま先の描写について、以下のように断言する。「木下はここで、ありきたりの〈常識〉の範疇にない何かを、敢えて〈美〉として強調しく肯定〉したかったのだと考えずにはいられない」(石原 212)。ここで石原が言う「〈常識〉の範疇」とは異性愛主義であり、石原はその規範から逸脱する可能性を秘めた少年たちの親密さの表象に美しさを見出した。この視点は、『夕やけ雲』において理想化されるクィアな人間関係の意義を分析する上で重要な出発点となる。

本論文は、クィア映画研究の視点¹から、以下の疑問に答えることを試みる。それは「なぜ異性愛カップルの情愛を描くことよりも、少年同士の友情を丁寧に描くことに専念しているように見えるのか」というものである。筆者は何よりも、ホームドラマである『夕やけ雲』における木下のクィアな言説と演出方法に注目する。それによって、社会によって要請される異性愛主義から逸脱する少年たちの同性愛的関係性が同作において理想化される意義を明らかにすることを目指す。

近代資本主義社会の家族を描くホームドラマは異性愛主義を前提とした映画ジャンルである。ホームドラマの多くが男女の結婚生活や結婚への過程を描くことをプロットの中心としており、異性愛主義の枠組みが背後に存在する。この枠組みは、そこから逸脱する人物や事象などを排除する力学であるかに見える。しかし一方で、竹村和子が指摘する「正しいセクシュアリティ」という規範が異性愛主義の根底にあり、この規範こそが問題視されるべき対象なのである。些か長いですが、本論文にとって重要な指針となるため、「正しいセクシュアリティ」の規範に対する、竹村による批判的分析を以下に引用する。

現在のレズビアン／ゲイ研究やクィア理論は、近代の抑圧的な異性愛主義を解体しようとする。つまり「正しい」異性愛／「間違っ

た」同性愛という階層秩序に対して、異議申し立てをおこなおうとする傾向がある。しかし規範／逸脱の二項対立の基盤をなすものは、はたして異性愛／同性愛であろうか。もしも異性愛主義が性差別と不可分に結びついて近代の「ヘテロ」セクシズム²を押し進めているならば、規範として近代社会が再生産しつづけているのは、異性愛一般というよりも、ただ一つの「正しいセクシュアリティ」の規範ではないだろうか。それを異性愛一般と捉えて、同性愛をそれと対立させることは、同性愛に対する抑圧構造をかえって見えなくさせることにならないか。

「正しいセクシュアリティ」とは、終身的な単婚を前提として、社会でヘゲモニーを得ている階級を再生産する家庭内のセクシュアリティである。「正しいセクシュアリティ」は「次世代再生産」を目標とするがゆえに、男の精子と女の卵子・子宮を必須の条件とする性器中心の生殖セクシュアリティを特権化する。したがって「正しい」性行為には、理想的には、かならず膣へのペニスの挿入と射精が伴わなければならない、それ以外の性行為は前戯であり、後戯であり、要するに、付け足しとみなされ、次世代再生産をおこなわない・おこなえないカップルは—たとえ合法化された夫婦であっても—不完全な形態だとみなされる。(中略)したがって当然のことながら、ペニスと膣のどちらかを欠く同性同士のセクシュアリティは、異端として排除される。(37-38)

近代資本主義社会において「正しいセクシュアリティ」は社会を維持するための安定した労働力を確保し、社会で権力を得ている階級の再生産を目指す規範である。この規範は「膣へのペニスの挿入と射精」そして受精と妊娠という過程をとおして「次世代再生産」を可能とする婚姻関係にある男女を特権化する構造を築く。社会によるこのような構造に対して、ジュディス・バトラーは男女という生物学的な「セックスがいかに強制的な再生産という無言の制度によって束縛されてきたか」と批判している(52)。同時に、「次世代再生産」の条件を満たすことができない者たちは抑圧されるのだ。本論文は、この「正しいセクシュアリティ」と、それによって制度化される異性愛主義がホームドラマという枠組みの核となっていると仮定し、主人公に内在する性的逸脱(クィアネス)、

そしてクィアな人間関係の理想化について検討する。

まず、公開当時の新聞に掲載された映画評を出発点とし、木下映画における男性同性愛的表象の中心的な議論の場となる『惜春鳥』と『夕やけ雲』の比較を行なう。続く第二節では、第一節で取り上げる先行研究を指針に、洋一と親友・原田の間に形成される情動と洋一のクィアネスの表象について分析する。第三節では、洋一と三人の女性—遠メガネの女、姉・豊子、母—との対比をとおして、『夕やけ雲』における階級の問題についても検討する。以上をふまえ、本論文は日本映画研究においていまだ数少ないクィア・リーディングの試みの一つとして、木下のクィアな感性を確認し、ホームドラマの仮面の下で表象される少年たちの情動の意義を明らかにする。

I. エロチシズムの表象

1956年4月19日の『毎日新聞』夕刊紙上において、『夕やけ雲』は「いやらしい十代映画や性典物を駆逐」することを期待できる「美しい青春物」として取り上げられた(2)。ここで言及される美しさが、洋一と原田の友情であることは間違いない。風邪で学校を休む洋一を見舞いにくる原田の優しさや、洋一が双眼鏡越しに見つめる「綺麗な人」を二人で一緒に捜しにいくシーンは、二人の青春にとって互いの存在が不可欠であることを余すところなく伝えている。

滝沢一は『映画評論』において、楠田の脚本が少年たちの青春の一瞬一瞬を見事に描き出しているとして、高く評価する。また、木下の演出がいかにかの彼らの親密さに同性愛的解釈の可能性を与えているかに注目し、次のように言う。

自分の身体の魚くさいことをしきりに気にして、親友にそれをきく洋一少年など、台詞そのものは楠田芳子の写生のよさだが、二人の少年がお互いの足をからませ合いながら自分達の運命を語るとき、木下演出は一種のエロチシズムを放散させる。(61)

少年同士の「エロチシズム」(以下、滝沢の発言を引用する場合を除いて「エロチシズム」と表記する。)とはどういったものなのか。少年たち

の関係からエロティシズムが醸し出されているという指摘が 1956 年時点でなされていた重要性は無視できない。なぜなら、少年たちの関係性に潜在するエロティシズムに光を当てることは、友情によって形成される二人の情動に同性愛的解釈を与えることを可能にするからである。

男性同士の関係におけるエロティシズムの滲出は、『わが恋せし乙女』(1946)、『海の花火』(1951)、『遠い雲』(1955)、『太陽とバラ』(1956)、『惜春鳥』(1959)といった他の木下作品にも散見される。とりわけ『惜春鳥』に関して言えば、石原が同作を「日本メジャー初のゲイ・フィルム」と位置づけて以降(226)、木下によるクィア映画テキストとして日本映画研究者の関心を集めてきた(藤田 2004; 木下 2011; 藤森 2012)。その理由は、スクリーンに提示される男性同士の抱擁、固く握り合う手、一人の男性からもう一人の男性に向けられる(ときに官能的な)眼差しの表象に同性愛的欲望が読み取れるからである。

『惜春鳥』が「ゲイ・フィルム」として論じられる理由はもう一つある。山本豊三演じる馬杉の不自由な足である。『わが恋せし乙女』の増田順二、『女』(1948)の小沢栄太郎、『永遠の人』(1961)の仲代達矢など、木下作品には足の不自由な男性がたびたび登場する。足が不自由になることで命の尊さに気付けたという増田を除けば、小沢や仲代の演じる戦争で足を負傷した男たちにとって、不自由な足は男性性の弱体化であり、萎えたファルス象徴である。とりわけ幼い頃から不自由とされる馬杉の足は、『惜春鳥』において他の男性が体現する身体的健全性からの逸脱を暗示する。また、馬杉が女性に興味を示さない反面、同級生の岩垣(川津祐介)に対して友情以上の心情を抱えているように見える奇妙さ、つまり「正しいセクシュアリティ」からの逸脱が映画空間に可視化されたものとして、馬杉の不自由な足は理解されてきた。こうした馬杉の身体的および情動的クィアネスは、表向きホモソーシャルに留まるかに見える「男同士の絆」に同性愛的解釈の矢を射る弓となる。

『惜春鳥』は会津白虎隊のエピソードをもとに、1959年の会津若松で育った二十歳の青年たちの絆を描いている。彼らの再会シーン(18:52-22:23)は、女性嫌悪と同時に同性愛嫌悪としても解釈できるやりとりが挿入されており、彼らの関係性はあくまでもホモソーシャルなものとして構築されている。集団自決まで果たした会津白虎隊の16、17歳の少年たちの絆をモチーフにすることで、会津若松という特定のローカルティ

が『惜春鳥』の青年たちのホモソーシャリティを強化する役割を果たす。だが、青年たちの間に起こる身体接触や視線の交換は、ホモソーシャリティの影に隠れたホモセクシャルな欲望を浮かび上がらせることになる。

藤田亘は、『惜春鳥』において男性間に形成されるある種のエロスを、「ホモソーシャルでもホモセクシャルでもない、あるいはホモソーシャルともホモセクシャルともとれるような<揺らぎ>のエロス」として、「ホモエロティシズム」と定義した(2004a: 105)。藤田による定義を採用して、藤森清は『惜春鳥』の入浴場面(5:05-6:22)において岩垣と馬杉の間に交わされる抱擁について、「裸体と着衣の人物が接触する視覚的違和感(裸体の強調)や、濡れた身体と乾いた服の接触する触覚的違和感が実感でき、その性的な暗示の衝撃は大きい」と述べている(200)。

藤田と藤森によって、『惜春鳥』における男性同性愛的エロスと視覚的、および触覚的違和感が指摘されていることは、監督による演出だけでなく、映画産業の形態や観客の受容が映画におけるクィアネスの表象に与えている影響を探る上で重要である。藤田³は「非異性愛者の解釈共同体」⁴に属すると断言しているが、クィアネスを感知する力は非異性愛者の観客のみに付与されているわけではない。広義のクィアネスは、前述した入浴場面のような演出やカメラワーク、背景音楽、異性愛ロマンスを期待させる宣伝・配給のあり方、観客のセクシュアリティ、そして観客自身の映画的感性によって決定される。では、『夕やけ雲』の少年たちの関係性はどのように解釈されるのだろうか。

藤田は『夕やけ雲』にも「少年同士のエロス」があると指摘している(2004a: 104)。しかし、『惜春鳥』の岩垣と馬杉(あるいは他の男性同士)の関係性から発せられるホモエロティシズムの表象と比較すると、『夕やけ雲』の少年たちの身体接触は極めて限定的であり、その表象レベルにおいて『惜春鳥』と同レベルの性的結合を想定することは困難である⁵。彼らの親密性は、石原に従うならば、「ほとんど肉体的な官能になる一歩手前で、あくまで、ういういしくすがすがしい」状態に留まる(212)。藤田の視点が少年同士の関係性にエロスを読み込むことで同性愛的解釈の可能性を導くのに対して、石原は彼らの関係性を性愛的感情の存在しない友情として解釈している。相反する解釈の共存というこの事態は、作り手の戦略の結果なのかも知れない。すなわち木下は、少年たちの親密性に複層的なコードを組み込むことで、彼らの関係性を表面上友情と

いう姿に留めつつ、同性愛的エロスの可能性を残したのではないだろうか。

『夕やけ雲』が松竹スタジオシステム体制下で製作され、家族を描くホームドラマというジャンルに属する以上、家族の前提たる「正しいセクシュアリティ」から逸脱する人間関係性を公然と描くことは困難である。だが、異性愛主義と家父長制を物語の枠組としながらも、男性同士のエロスのパロディ化や規範からの逸脱を映画空間内において実現しようとした木下の試みは、すでに戦中（『花咲く港』[1943]、『生きてゐる孫六』[1943]）だけでなく占領期中の作品（『我が恋せし乙女』、『破戒』[1948]、『お嬢さん乾杯！』[1949]、『少年期』[1951]、『海の花火』）にも認められる（藤田 2004b；石原 1999）。また、占領期中は木下の作品に限らず、マキノ正博監督の『肉体の門』においてレズビアン的共同体⁶が描かれるなど、登場人物たちが最終的に「正しいセクシュアリティ」／異性愛主義に回帰する限りにおいて、一時的な性の逸脱の表象は検閲の段階で許容されたのである。ホームドラマもその例外ではない。

つまり、ホームドラマというジャンルは、クィアな人物や事象にとって、異性愛主義からの映画的解放区として機能する側面を持つ。たとえば木下と共に戦後の松竹を支えた小津安二郎監督のホームドラマ『麦秋』においても、原節子演じる紀子に内在するクィアネスが指摘されている⁷。戦後日本映画産業にとって一大ジャンルであるホームドラマは異性愛主義を基本枠組みとしながら、「正しいセクシュアリティ」から逸脱する人物や事象が同時に存在できるジャンルなのである。

II. 視覚的、触覚的、嗅覚的クィアネス

本節では『夕やけ雲』における木下の演出方法に注目して、木下がいかにして少年たちの情動を映画空間内に築き上げ、さらには彼らの関係性をクィアなものとして表現しているかを検証する。具体的には、クィアネスを刻印する装置として、少年たちの間に起こる視覚的、触覚的、嗅覚的な表象を分析する。

まずこの映画の重要な小道具である双眼鏡の役割を確認する。映画冒頭の時間軸から四年前のフラッシュバックへと移行する合図として、双眼鏡は用いられる。この双眼鏡は船乗りであった叔父が「いつかお前も

遠くを見たくなるぞ」と言って洋一に残したものである。叔父は戦争中の航海に出て死んでしまったため、洋一は一度も彼に会ったことはない。だが叔父の話聞いて以来、洋一は船乗りになることを夢見ている。しかし洋一の部屋からどれだけ双眼鏡を覗こうとも海は見えない。その代わり洋一は夕方になると時々窓辺に座っている「綺麗な人」(有田紀子、以下遠メガネの女)を発見し、双眼鏡越しに好意を抱く。洋一がその秘密を初めて打ち明ける相手が他ならぬ原田である。二人の最初の会話シーンからすでに彼らの友情にはある種のクィアネスが表出する。

学校の校庭シーン(12:36-13:45)で、洋一は原田に自分の名前の由来と遠メガネの女の話をする。ここで洋一は遠メガネの女を「綺麗な人」と呼ぶ。洋一が双眼鏡の先を見ている視点ショットが映画から排除されているため、「綺麗な人」が女性であることは、彼女が映画終盤でスクリーンに一瞬提示されるまで分からない。だがここで原田は、まるで1956年当時の映画観客の想像力を代弁するかのよう、「綺麗な人」という表現を女性ジェンダーと結びつけて、その人物が「病気かなんか」であると推測する。なぜなら、「夕方なんて女は忙しい」からである。原田の推測には、男性が公的空間を、女性は私的空間を担うという家父長制的な性別役割分業の構造が示されており、そのジェンダー規範から外れた女性には病人に間違いないという結論が導かれているのだ。

また、遠メガネの女が病気であることは、この映画では「正しいセクシュアリティ」から逸脱する彼女のクィアネスとなる。姉・豊子が嫁ぐ前に店先を掃除する場面(43:18-44:30)で、洋一は母に「病気の人をお嫁さんにしたらどうだろう」と尋ねる。すると母は「ごめんだよ。病気のお嫁さんなんて自殺するみたいなものさ。ともかく丈夫にこしたことはないからね」と返す。ここで母が示唆するのは、遠メガネの女のように病気を患う女性(身体)が社会を維持するための「次世代再生産」の役目を果たせない可能性、つまり「正しいセクシュアリティ」からの逸脱である。クィアネスを内在した女性に対して注がれる洋一の視線と好意は、洋一自身が秘めるクィアネスと連関している。

この校庭シーンにおいて次に注目すべきは、連続する5回の繰り返しショットの後、洋一と原田を捉えたフルショットの中で起こる出来事である。このシーンの冒頭、すでに洋一は手に何か野草を持っており、両手に小石を転がして遊んでいた原田も小石の代わりに足下から野草を二

本引き抜く。切り返しショットの連続の後、カメラが二人をフルショットで捉え直す時、二人の手にはまだ野草が握られていることが分かる。二人の会話が終わりに差し掛かると、原田は野草の一本を右手に持ち、洋一の顔をそれで軽く撫でた後、両方の野草を洋一の胸ポケットに挿し込む。すると、洋一も微笑みながら同じように原田の胸ポケットにこの草を挿し込み返す。そして満足したように、二人が正面を向くと、このシーンは終わる。

16歳の少年二人に対するこのような演出は何を意味するのか。石原もこの演出の特異性に気がついてはいるものの、具体的な解釈には至っていない(208)。洋一は遠メガネの女のことが気になってはいるが、映画全体をとおして、少年たちが積極的に女性にアプローチすることはない。その代わりにこの映画が提供するのは、上述のような少年同士のじゃれ合いである。洋一にとって、異性よりも原田と過ごす時間の方が楽しいのだ。何より原田は、船乗りになる夢について語るができる唯一の相手なのだから。

木下は同作の演出にあたり、『松竹ウイークリー』276号掲載の『夕やけ雲』紹介文に次のようなコメントを残している。

…主人公の多感な少年が過した清く美しい青春の夢や、あこがれというものが、宿命というか、厳しい現実に儚く消えて、やがて大人へと成長して行くという、誰もが少年時代に少なくとも一度は同様の経験をしていると思いますが、そういったものを描いて、広範囲の年齢層に夫々の年齢に応じて身近に共感を呼ぶ、地味な、素直な、そして泌々とした作品を作りたいと思っています。(6)

観客に自身の青春時代の経験と照らし合わせることを促し、少年たちの青春描写と自己同一化させることが木下の公式目標であった。しかし、これは興行的戦略として書かれた対外的メッセージに過ぎない。少年たちの関係性があくまで友情に見えても、滝沢や藤田が彼らの友情に同性愛的感情を感知したとおり、木下の演出にはクィアネスを発動するコードが隠されている。

ここで前述の野草についてより詳細に分析することで、少年たちの関係性に織り込まれたコードを考えてみたい。校庭のシーンで少年たちが

手に持っていた野草はその形状からナズナであると推測できる。ナズナの花言葉は「わたしのすべてをあげます」である(木村編 317)。この花言葉のとおり、二人はそれぞれ持っていた二本のナズナをお互いの胸ポケットへ挿し込む。胸ポケットに挿されたナズナはまさにブートニア⁸を想起させる。あたかも二人の少年が互いの全てを捧げ合う誓いを立て結ばれたかのような演出となっているのは、偶然であったとは考えにくい。このような演出にこそ、『夕やけ雲』における木下のクィアな感性の輝きを見ることができる。

木下のクィアな感性とは、誰しもが幾分か潜在的に有しているクィアネスを感受し、映画技法や演出を用いて映画空間内において表現を与えるものである。『惜春鳥』の公開時、二枚目の石濱朗や津川雅彦といった若い俳優や、人気俳優であった佐田啓二を起用するなど、表向きは女性観客を想定した製作、宣伝、興行が行われた(藤森 206)。だが、木下は男性同士の抱擁や視線の交換に、「正しいセクシュアリティ」から逸脱したホモエロティシズムをクィアネスとして表出させることに成功した。『惜春鳥』がレズビアン・ゲイ映画研究、あるいはクィア映画研究の視点から再検討される時、本作に見られるホモソーシャルな男性の友情関係に男性同性愛的欲望が検知され議論されるのは必然である。同時に、1959年時点においてもこうしたクィアネスが「非異性愛者の解釈共同体」だけでなく、異性愛者の解釈共同体にも感受されていた可能性もまた考慮すべきである。その一助となったのが、馬杉の不自由な足が暗示する視覚的=可視化された身体的クィアネスであった。

『夕やけ雲』において、木下恵介は映画媒体が通常では表現できない知覚—つまり嗅覚—を用いて、洋一に内在するクィアネスを表現する。父の体調が悪くなった後、「いいよ、俺は魚屋だって喜んでやるよ」と洋一が涙を流しながら双眼鏡を覗き込むショットのあと、洋一が原田と丘の上で苦手な女性のタイプについて話す場面が挿入される。彼らは「煙草を吸う女」、「お酒落で気取る女」、「生意気な女」、「爪を赤く塗る女」を嫌う。「まったくやだな、あんな女嫁さんにするの」と洋一を見つめながら言う原田に、洋一も「やだ。生意気な女なんか」と返答し、歩きだす。ジェンダー論の観点から見ると、このやりとりは、日本社会における男性優位の価値観と女性嫌悪を反映しているという他ない。しかし、本論文にとってより重要なのは、彼らの言葉に秘められた結婚とい

う制度への拒絶である。この場面（34:52-36:46）で洋一は自分の体に染み付いた魚臭さについて原田に相談する。原田が洋一の右肩に左手を添えたまま歩くのに並行して、カメラは左から右へとトラッキングしながら彼らをフルショットで捉える。洋一が普段より元気がないと心配する原田に、洋一は「俺と歩いてると魚臭いだろ」と訊く。「そう言わりゃ臭いかもしいけど、平気だよ。もう慣れちゃったもん」と原田は返す。小学校で魚臭さが原因でからかわれて以来、洋一は他人からの視線がたまらなく辛くなる時があるだけでなく、魚臭さを嫌悪していると打ち明ける。

実は楠田芳子によるシナリオ準備稿⁹には、洋一の魚臭さに言及するシーンは存在しない。つまり、これは木下が映画製作時に追加したものである。『惜春鳥』の馬杉の不自由な足を可視化されたクィアネスとするならば、洋一の魚臭さは目に見えないクィアネスである。これは映画表現における一つの挑戦であるが、もう一つ重要なことを提起する。それは、人々の性的指向を誰にでも分かるように可視化する方法など存在しないということである。『夕やけ雲』に関するこれまでの批評においても、洋一と原田の身体接触をもってはじめて彼らの間にエロティシズムが読み取られてきた。もしそういった表象がなければ、また洋一が自分の魚臭さを告白しなければ、映画観客は誰も洋一に潜在するクィアネスを知る術を持たないだろう。

この場面には、クィアネスを秘めた洋一に希望を与える瞬間がある。それは、「希望を持たなきゃ」という原田の台詞である。この台詞により洋一の嗅覚的クィアネスは肯定されるのである。原田は洋一のクィアネスの良き理解者となる。洋一と原田は現実には結ばれようのないクィアなカップルであるが、次節で論じるように、『夕やけ雲』においては理想化された恋人像のひとつとなる。

III. 理想化されるクィアなカップル

本節ではまず、洋一と原田が遠メガネの女が住んでいる美容室を探しに行くシーン（45:29-49:25）で、なぜクィアネスを秘めた洋一が病身の遠メガネの女に憧れを抱いてきたのかを論じる。さらに、洋一と深く関わる女性たち一姉・豊子と母一と少年たちを対比させることで、『夕や

け雲』が抱える貧困の問題を浮き彫りにする。それによって、なぜ少年たち、そして遠メガネの女と結婚相手という二組のカップルが理想化されるのかを検証する。

遠メガネの女を演じるのは、1955年に公開された佳作『野菊の如き君なりき』(以下『野菊』)で民子を演じた有田紀子である。有田の相手役として民子の従弟・政夫を演じたのは、他ならぬ田中晋二である。民子が政夫より年上であるだけでなく、従姉弟同士でもあるがゆえに、彼らは結ばれることはない。互いを想い続けながらも、民子の死によって二人の恋は終わる。

『夕やけ雲』においても、有田と田中(本作では洋一を演じている)は結ばれる運命にない。洋一は遠メガネの女の近くへ寄ることに抵抗を示すものの、原田に促されて(手を引かれている)、美容室を見つけ出す。美容室の隣の店で休憩する二人は、遠メガネの女がちょうど嫁ぐところを目撃する。原田が推測したとおり、遠メガネの女は病弱であったが、残り少ない人生を好きな男と一緒に過ごすため嫁いで行く。彼女の夫になる男が、『野菊』において田中が実現できなかった夢を、有田のため、不幸な恋人たちのために叶えるという形である。だが、洋一の母が病気の女性との結婚について苦言したように、彼女が子供を産み育てることはおそくないだろう。たとえ異性愛主義に従っているとしても、遠メガネの女と彼女の夫は「次世代再生産」の役目を果たす可能性が低いクィアなカップルなのである。それでもなお、愛のために一緒になる二人の選択は極めて理想化された恋愛像である。

洋一と遠メガネの女が結ばれる運命にはないのであれば、洋一にとって遠メガネの女はどのような意味を持つのか。彼女に向けられる洋一の双眼鏡越しの眼差しは何を意味するのか。まず洋一の眼差しは、ローラ・マルヴィの言う、「強迫的な窺視や、対象化された他者を制御的に見る」という行為によってのみ性的充足が得られる『窃き見トム』のような固着した倒錯行為ではない(129)。洋一が双眼鏡を覗きながら遠メガネの女の顔を写生しているところを豊子に見つかるシーン(17:44-18:49)は、遠メガネの女を欲望の眼差しで見つめているかのような印象を一時的に与える。しかしながら、洋一の眼差しには女性を(性的関心から)欲望する力学が排除されている。

次に、校庭シーンでの原田との会話で洋一が遠メガネの女を「綺麗な

人」と形容することはすでに指摘したが、洋一が「綺麗」と描写する人や物は実家の魚屋にはない。洋一にとって唯一「綺麗な人」である遠メガネの女はキアネスを洋一と共有しており、自己同一化の対象だったのである。ただし遠メガネの女は洋一と違って愛に生きられるために近くて遠い存在であり続ける。それだからこそ、彼女は、洋一にとって「ここではないどこか」を夢見させる装置となる。

遠メガネの女の住むパーマ屋の名前「ミチル美容室」は、「ここではないどこか」にある幸せを追求する童話劇を想起させる。「ミチル」という名前を聞いてすぐ原田が言及するとおり、モーリス・メーテルリンクの『青い鳥』である。夢の中で、ミチルとチルチルの兄妹が幸福を象徴する青い鳥を探す冒険に出るが、夢から覚めた時、彼らは自分たちの家で青い鳥を見つける。また、メーテルリンクの作品に加え、「青い鳥」(blue bird) はヴィクター・フレミング監督作品『オズの魔法使』(*The Wizard of Oz*, 1939) でジュディ・ガーランドが歌う「虹の彼方へ」(“Over the Rainbow”) を連想させる。洋一が双眼鏡越しに「ここではないどこか」にいる遠メガネの女を見つける行為は、鳥のさえずりを聞きながら、ドロシーが雲の裂け目から差し込む太陽の日差しを見つめ、「ここではないどこか」を切望する行為と類似している。家から抜け出し「ここではないどこかへ」とたどり着いた時、洋一は自分の魚臭さ=キアネスを受け入れて、船乗りになることができるのかもしれない。

だが原田が洋一を見舞いに来るシーン (25:21-28:25) において、洋一の母が言う台詞は「ここではないどこか」への憧れが幻想であることを指摘する。「原田さんも遠くを見んのが好きですかね」と尋ねる洋一の母に、原田は「だっておばさん、遠くは綺麗なもの」と返答する。すると母は「遠くだってそば行ってみりゃみんな同じですよ。手の届かないものは綺麗に見えるね」と笑う。理想を夢見る洋一や原田とは対照的に、『夕やけ雲』において母は常に現実的な考えを持つ女性である。また、姉・豊子も母同様に現実的であり、愛よりも財産のある結婚を選ぶ。洋一にとって姉と母はどのような存在だろうか。

まず豊子という人物を簡潔に表すとすれば、自立願望の強く、自己主張が得意な女性である。豊子の気の強さは、物事をはっきりと言えない洋一の性格と対照的である。映画冒頭では彼女のこうした強さ、自立心、そして男女関係での優位性を表象する小道具として煙草が用いられる。

例えば喫茶店で若い恋人・須藤（田村高廣）が親の事業が失敗したと告白するシーン（13:45-15:38）では、須藤が最初右手の指で挟んでいた吸いかけの煙草を豊子を取り、自分の口へと運ぶ。経済力は低下したが今まで通りの関係を願う須藤を横目に、豊子は煙草を吹かし、まるで見切りをつけたかのように煙草を灰皿に押しつけて消し、席を立つ。実際、このシーンを契機に豊子は須藤から財産家へと乗り換える。洋一は、財産家との結婚を選び、家族や須藤（結婚後の浮気相手となる）を傷つけることをためらわない利己的な豊子の態度に失望している。豊子は洋一と原田が嫌う女性のタイプにすべて当てはまるためか、洋一は姉から一定の距離を置いている。

続いて母と洋一の関係を見てみよう。母は五人の子供を産み、日々の生活に追われて愛情どころではない。だが、石原が指摘するように、働きの者の父母が互いの苦労を労う様子は『喜びも悲しみも幾歳月』（1957）における夫婦愛を想起させる（206）。洋一は常に母に同情的であり、母も長男である洋一を頼りにしている。一方母は「いつか嫁にやる子だから」と妹・和枝を叔父の養女にすることを考えており、同じ子供であっても性別で区別している。父の急逝後、和枝は叔父と一緒に大阪で住むことになるのだが、洋一は母が妹を養女にすることについて納得していない。

母と豊子は洋一に対して女性の非情な部分を見せつける。しかしながら、洋一とブルジョア出身の原田の階級差が示すとおり、彼女たちは貧困から脱却するために非情にならざるを得ない。豊子にとって財産家との結婚は貧しい生活から抜け出すための唯一の手段である。また、妹を養女に出すことについて「ひどすぎるよ。親のくせに」と怒る洋一に対して、「そんなこと言ったっておまえ」と返すしかない母の表情は、それが家族で生活するための唯一の選択肢であったことを示す。彼女たちの選択は、戦後日本の貧しい時代を生きた未婚の女性や母親にとって避けがたいものとして描かれている。

母や姉が直面する戦後の現実と対比させるためにも、この映画は二つのクィア・カップルを理想化する。遠メガネの女と結婚相手の関係性には貧困といった現実社会の問題はなく、二人は愛に生きる。そして、「綺麗な」ものへ憧れる洋一と原田の関係も純粹であり理想化されたものとして描かれている。少年同士の友情と同性愛的エロスとの美しき共存は、

主人公が生きる「厳しい現実」（木下の紹介文、先に引用）に対する冷徹な描写があって初めて可能となったとも言えるだろう。

おわりに — 原田との別れとフラッシュバックの先に

校庭でナズナを互いの胸に挿し合うことで結ばれた洋一と原田は、少年である自分たちの力ではどうしようもない現実に直面し、別れの岐路に立つ。原田が家族と北海道へ引越すことが決まり、少年たちが橋の上で別れを惜しむシーン（1:11:59-1:14:47）においては、二度のクロースアップが挿入されている。一つ目は、橋の手すりに腰掛け、無言で互いのつま先をぶつけ合う場面である。二つ目は、二人が別れる直前に固い握手を交わす時である。これらの身体接触のクロースアップは、別れを目前に最高潮に達した彼らの情動を木下のクィアな感性が表現したものである。反復された身体接触のイメージは、キスや性交を暗示する。検閲段階で同性愛的表現として容易に検知される可能性が高いにも関わらず、なぜこれらのイメージは実際には削除されないのか。その理由を洋一と原田が離ればなれになるプロットとフラッシュバックの使用に注目して考察しておきたい。

一つは、すでに言及した「正しいセクシュアリティ」の価値観を根底に持つホームドラマという枠組における異性愛主義の要請である。洋一の憧れであった遠メガネの女存在は洋一の異性愛主義的側面を示唆するものであった。彼女が嫁ぐまでは、洋一と原田の親密さは友情の深さの表れとして許された。ここで木下は異性愛主義を逆手に取り、彼らの情動の表象をテキストに織り込んだ。また、規範から逸脱したクィアネスのコードとして、洋一の魚臭さを原田に肯定させることで、クィアネスをホームドラマに共在させることに成功した。しかしながら、遠メガネの女が洋一の視線からも映画空間からも消えた時、洋一と原田の関係性に同性愛的エロスが顕在化する。その端的な例が、前述の二度の身体接触である。

そこで、木下は階級の問題を提示することで、洋一と原田の同性愛的エロスの表象が検閲の対象となることを避けるのである。洋一は貧乏な魚屋に生まれ、原田は裕福なブルジョア家庭の息子である。同性同士の関係性が友情を超えて愛の表象とならぬよう、階級差を持ち込み、二人

の間に決して埋まることのない社会的な溝を作り出す。その結果、原田と洋一は自分たちの力ではどうしようもない運命によって、進む道を分かちなのである。

映画の結末で、洋一の回想は終わり、観客は現実へと引き戻される。夢を諦めて魚屋で母を支えるという現実に向かう洋一は、夢からリアリズムへと、1950年代半ばの大半の映画観客と同様の選択をしたかのように見える。フラッシュバックの世界は、日常の戦いに明け暮れる洋一がふと思い出す束の間の夢の世界として呈示されている。洋一と原田のエロスの可能性を秘めた美しい関係も、フラッシュバックによって構成された映画だからこそ許容されている。現実世界においては、洋一は結婚相手の世話までされかけている。フラッシュバックが終わる直前に描かれる少年たちの身体接触は、最終的に異性愛主義に回帰する限りにおいて、スタジオシステムが性の多様性を許容していたことの証左であろう。

以上、『夕やけ雲』におけるクィアネスの表象方法について、「正しいセクシュアリティ」を要請する異性愛主義とホームドラマとの関係において検討するとともに、クィアなカップルの理想化を支える作品構造に光を当ててきた。本論文は『夕やけ雲』においてクィアネスが発動される理由は観客のセクシュアリティにあるのではなく、特定の映画ジャンルに隠れた木下のクィアな言説と演出にあるとした。こうした言説と演出には木下の感性が強く関係している。その感性の意味を解明する作業は、戦後日本映画史における「正しいセクシュアリティ」による異性愛主義の制度化と、その制度から逸脱するセクシュアリティの抑圧構造に眼差しを向けるのみならず、木下の作品群を日本映画史の中に再定位し、従来の木下に対する再評価に大きく貢献するであろう。

註

- 1 クィア映画研究は、映画におけるセクシュアリティを「複雑かつ複層的に重なり合い、そして歴史的に微妙な差異を有するものとして理解」し、その流動性が映画の製作と受容に与える影響を探求するだけでなく、「製作者によってテキストに残されたクィアな痕跡を特定すること」を試みる (Benshoff & Griffin 2)。
- 2 竹村は、「性対象による差別、すなわち異性愛を規範とみなす異性愛主義 (ヘテロセクシズム) は、男女の性差別 (セクシズム) と不可分な関係にある抑圧

構造だと捉えて、それを[ヘテロ]セクシズムと呼ぶ」(3-4)。

- 3 藤田は自らの批評的立ち位置について、「ゲイの立場からの映画批評」だと明言している (2004a : 106)。
- 4 「非異性愛者の解釈共同体」については、木下千花「木下恵介への斜めの眼差し」、斎藤卓編『KEISUKE 木下恵介記念館』(木下恵介記念館、2011年)、235-250頁を参照されたい。
- 5 『夕やけ雲』の公開から一ヶ月後の1956年5月、石原慎太郎の同名短編小説を日活が映画化した『太陽の季節』(古川卓巳)が公開され、興行的成功を収めた。日活は続けて七月に『狂った果実』(中平康)、八月に『逆光線』(古川卓巳)を、大映は六月に『処刑の部屋』(市川崑)、東宝は九月に『日蝕の夏』(堀川弘通)を発表した。これらが太陽族映画と呼ばれる映画群である。これらの太陽族映画は性と暴力の問題を提起するのが特徴である。たとえば『狂った果実』では主演の石原裕次郎の筋肉質な肉体美とマチズモをこれ見よがしの態度で観客に見せつける。水着だけを纏い、濡れた男女の身体が重なり合うイメージは強烈な性的興奮を喚起させるだろう。また、兄(石原裕次郎)に恋人を奪われた弟(津川雅彦)が二人の乗ったヨットにモーターボートを衝突させるイメージは極めて暴力的である。『狂った果実』の性欲だけでなく肉体的にも強い男性像は、裸体を見せることも暴力をふるうこともない『夕やけ雲』のおとなしい少年たちの男性像と対極にある。木下恵介は1956年11月に太陽族に対する批判を込めた『太陽とバラ』を公開したが、他社の太陽族映画と比べて、性と暴力性が抑制されている印象が残る。太陽族映画における(アメリカナイズされた)強い男性像と同時代の木下作品における男性像との比較は別の機会に譲りたい。
- 6 『肉体の門』におけるレズビアン的共同体については、塚田幸光「『性』をく縛る>:GHQ、検閲、田村泰次郎『肉体の門』」『関西学院大学先端社会研究所紀要』11号(2014年)、47-60頁を参照されたい。
- 7 『麦秋』における紀子のクィアネスについては次の二つの論文を参照されたい。Wood, Robin. "Resistance to Definition: Ozu's 'Noriko' Trilogy." *Sexual Politics and Narrative Film*. New York: Columbia University Press, 1998. 94-138. Kanno, Yuka. "Implicational Spectatorship: Hara Setsuko and the Queer Joke." *Mechademia 6: User Enhanced*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. 287-303.
- 8 結婚式で新郎の左胸に飾るコサージュのことである。
- 9 松竹大谷図書館には、四種の『夕やけ雲』のシナリオが所蔵されている。①1955

年12月5日に第69回企画審議に提出された『青春』と題された準備稿、②1956年3月1日に第72回企画審議に提出された『“青春”より「」』と題された準備稿、③企画審議などの詳細不記載の『一番星見つけた』と題された準備稿、そして④1956年4月14日完成審査に提出された『夕やけ雲』の完成稿である。①～③の準備稿には丘の上で洋一が原田に魚臭さについて相談するシーンは含まれていない。また、映画タイムス社から1956年3月25日に発売された『夕やけ雲』のシナリオ新書にも該当のシーンは存在しない。

引用文献リスト

- 石原郁子『異才の人木下恵介 弱い男たちの美しさを中心に』、パンドラ、1999年。
木村陽二郎編『図説 花と樹の事典』、柏書房、2005年。
佐藤忠男『木下恵介の映画』、芳賀書店、1984年。
ジュディス・パトラー（原著1994年）「パフォーマンスとしてのジェンダー」、竹村和子訳、『批評空間』（太田出版、1996年8月号）、48-63。
滝沢一「夕やけ雲」、『映画評論』13巻6号（1956年）、60-61。
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。
藤田亘「木下映画における『色』の表象——『惜春鳥』のホモエロティシズム」『演劇映像』45号（2004年a）、107-94。
——「木下映画における国策と逸脱 男性たちの『男性性』」岩本憲児編『日本映画とナショナリズム 1931-1945』、森話社、2004年、295-318。
藤森清「異性愛体制下の男性同性愛映画——木下恵介『惜春鳥』、『金城学院大学論集 人文科学編』8巻2号（2012年）、193-207。
ローラ・マルヴィ（原著1990年）「視覚的快楽と物語映画」岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『「新」映画理論集成① 歴史／人種／ジェンダー』
斉藤綾子訳（フィルム・アート社、1998年）、126-141。
吉村英夫『木下恵介の世界』（シネ・フロント社、1985年）。
『松竹ウィークリー』276号（新世界出版社、1956年）、6。
『惜春鳥』木下恵介監督・脚本、川津祐介／佐田啓二ほか出演、松竹製作、1959年、『木下恵介生誕100年 木下恵介コンプリートBOX』第四集（松竹、2008年）所収。
『毎日新聞』（夕刊）1956年4月19日、2。
『夕やけ雲』木下恵介監督、楠田芳子脚本、田中晋二／望月優子ほか出演、松竹製作、1956年、『木下恵介生誕100年 木下恵介コンプリートBOX』

第三集（松竹、2008年）所収。

Benshoff, Harry and Griffin, Sean. "General Introduction." *Queer Cinema, The Film Reader*.
Eds. Harry Benshoff and Sean Griffin. New York: Routledge, 2004. 1-15.

*本論文は、表象文化論学会第10回大会（早稲田大学戸山キャンパス、2015年7月5日）での発表「木下恵介『夕やけ雲』におけるクィアな眼差し——ホーム・ムーヴィー概念の脱構築の可能性」の一部を改稿したものである。それぞれコメントーターと司会を務めてくださった明治学院大学の斉藤綾子先生と首都大学東京の木下千花先生をはじめ、有益なコメントを寄せてくださった方々に深く御礼申し上げます。

*本論文は、日本学術振興会特別研究員DCの研究支援による成果の一つである。

執筆者紹介

フィオードロワ・アナスタシア (Fedorova Anastasia)

日本学術振興会特別研究員 PD

小暮 修三 (こくれ しゅうぞう)

東京海洋大学准教授

久保 豊 (くぼ ゆたか)

京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程

日本学術振興会特別研究員 (DC1)

学会誌『映画研究』(Cinema Studies) 投稿規定

投稿規定

- 1 投稿資格: 日本映画学会会員であること。共著の場合は著者全員が会員であること。
- 2 内容: 映画に関わる未刊行の研究論文。
- 3 執筆言語: 日本語または英語。
- 4 投稿数: 原則として、毎年度、会員 1 名につき 1 論文。共同執筆の論文もこれに含める。
- 5 投稿締切: 毎年 7 月 7 日(必着)。
- 6 採否の審査: 編集委員会が審査を行う。審査は執筆者の氏名が伏せられた状態の匿名審査で行う。また、必要に応じて、委員会の構成員以外が審査に加わることもある。
- 7 採否の通知: 9 月初旬頃とする。なお審査結果に修正要求が含まれている場合にはそれに従って修正を行うこと。修正後も分量などについて厳密に書式規程通りとすること。
- 8 送付するファイル: 別途示す書式規程に則った投稿論文ファイルとカバーレター(添え手紙)ファイルの 2 ファイルを下記送付先まで電子メールの添付ファイルとして送付すること。また件名は「投稿論文」とすること。
投稿論文ファイル(タイトルのみで氏名は書かないこと)。
カバーレターファイル(論文のタイトル、氏名[ふりがなつき]、略歴、所属、連絡用住所、電話・ファックス番号、電子メールアドレスを明記したもの)。
- 9 送付先: japansocietyforcinemastudies(atmark)yahoo.co.jp [(atmark)の箇所を@を代入してお送り下さい。]
- 10 送付確認: 提出後 3 日以内に受領確認メールを送付する。確認メールが届かない場合は、論文未着の可能性があるので、必ず再送信すること。
- 11 電子化: 日本映画学会は掲載論文を電子化して学会ウェブ・サイト上で公開する権利を有するものとする。
- 12 ネイティブ・チェック: 母語(第一言語)でない言語で執筆した場合は必ずネイティブ・チェックを受けた上で提出すること。
- 13 印刷費用: 原則として学会がすべて負担するが、カラー印刷、多くの写真・図版などに必要な超過経費および抜き刷り経費については投稿者の負担とする(ただし抜き刷りが不要な投稿者はこの限りではない)。

2014 年 4 月 1 日改正発効

Call for Submissions (Auxiliary Explanation in English)

The Japan Society for Cinema Studies welcomes essays in film studies. Only registered members may submit articles to its journal, *Cinema Studies*. A member can submit one article for each issue. Articles are restricted to unpublished work. Authors should submit two MS-Word files of their article and curriculum vitae by the end of July. Please consult *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, after the 6th edition. Manuscripts in English should be typewritten, double-spaced, on one side of "A4" or "8 1/2×11" paper of good quality. Use parenthetical references with endnotes and a list of Works Cited. The length of articles should be less than 28 sheets, including stills and the like (each counted as 1/6 page). In addition to the MLA rules, the running time of the film text discussed should be shown. Submissions will be sent to the following e-mail address by July 7: [japansocietyforcinemastudies<atmark>yahoo.co.jp](mailto:japansocietyforcinemastudies@yahoocoo.jp) (use @ instead of <atmark>). The Editorial Board will make the final decisions on which papers will be published. Authors' names will not be made known to the Editorial Board while submissions are under consideration. For this reason, names may not appear on manuscripts; instead, the curriculum vitae should have a cover sheet with the author's name, address, current position, email address, telephone & fax number and the title of the article. Authors will be notified of the Board's decisions around the beginning of September. After an essay is accepted for publication, we will ask for a final draft file.

*最新の投稿規定および書式規定については、日本映画学会公式サイト (<http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp>) をご覧ください。

日本映画学会役員

2015年12月現在

名誉顧問	波多野哲朗 (東京造形大学名誉教授)
名誉顧問	田中雄次 (熊本大学名誉教授)
名誉顧問	加藤幹郎 (京都大学名誉教授)
顧問	松田英男 (京都大学)
会長	山本佳樹 (大阪大学)
副会長	杉野健太郎 (信州大学) 事務局長
常任理事長	田代 真 (国土舘大学)
常任理事	塚田幸光 (関西学院大学) 学会誌編集委員会委員長
常任理事	吉村いづみ (名古屋文化短期大学) 大会運営委員長
常任理事	板倉史明 (神戸大学) 学会誌編集委員会委員
常任理事	藤田修平 (映像作家) 学会誌編集委員会委員
常任理事	堀 潤之 (関西大学) 学会誌編集委員会委員
理事	確井みちこ (関東学院大学) 学会誌編集委員会委員
理事	佐藤元状 (慶応義塾大学) 学会誌編集委員会委員
理事	井上 徹 (商工中金経済研究所) 編集局長
理事	大石和久 (北海学園大学) 学会会報編集長
理事	小川順子 (中部大学) 学会会報編集員
理事	名嘉山リサ (沖縄工業高等専門学校) 会計
理事	須川いづみ (京都ノートルダム女子大学) 資料室長
理事	北浦寛之 (国際日本文化研究センター) 資料室員
会計監査	秦邦生 (津田塾大学)
会計監査	李敬淑 (宮城学院女子大学)
学会ウェブサイト管理	久保豊 (京都大学大学院)

《学会誌編集委員会》 塚田幸光 (委員長) / 板倉史明 (委員) / 確井みちこ (委員) / 佐藤元状 (委員) / 藤田修平 (委員) / 堀 潤之 (委員)

《事務局》 信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内 〒390-8621 長野県松本市旭3-1-1

映 画 研 究 10号
Cinema Studies, no. 10

2015年12月4日印刷 2015年12月5日発行

編集・発行 日本映画学会
信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内
〒390-8621 長野県松本市旭3-1-1

編 集 アンディエンタープライズ
印刷製本 株式会社 イニユニック
