

公募研究シリーズ

69

日本労働映画の百年

—映像記録にみる連帯のかたちと
労働者福祉・共済活動への示唆—

(研究代表者)

佐藤 洋

共立女子大学 講師

全労済協会

発刊にあたって

本報告誌は、2015年度の全労済協会公募委託調査研究テーマ「社会連帯への架け橋」で採用となった「日本労働映画の百年－映像記録にみる連帯のかたちと労働者福祉・共済活動への示唆－」の成果です。

報告書は二部構成となっており、第一部では、労働映画が狭義なもの（公的なもの、外部にあらわれる権威の写実的表現）から広義なもの（私的なもの、内面にわきおこる感覚を表象する映像）へと移り変わる中で、その持つ意味・意義が、格差・貧困の拡大する現代社会においてどう役に立つのか、これからの労働文化・労働社会の諸課題を考える際に示唆するものは何か、を探っていきます。

かつては、人気の劇映画やアニメといった娯楽映画を呼び水にして労働映画を見せるスタイルが取られた中では、観客の心の中では『「導き」（労働映画）への不満と、「おもしろさ」（娯楽映画）への期待』があったものと回顧する中で、狭義の労働映画が「そのときどきの労働の規範的理念を表象する」のに対し、広義の労働映画は「労働にひとびとがさまざまな感覚をいだいてきたことを表象する」ものであって、狭義であれ広義であれ、労働映画という『一つの時代の芸術』は、その時代の特徴である議論の進め方や調子を含んでいる、としており、これを整理し分析することは、『特定のジャンルを成立させた特定の時代の社会のありようを考えること』、その分析を通して『自立自助の権利を十分享受していない集団』が『実質的な自由と民主主義を獲得しようと行動』するために『個人の限界を同じ境遇にある他者との協力によって』乗り越えることであると篠田は言います。

一方でまた、佐藤は（広義の労働映画は）『労働に「役立つ」ものではない』とし、『規範的理念を観客に教え込む特徴も持っていない』ものの、狭義の労働映画が持っているような、規範的理念に観客を「導く」、共通意識をつくりだす装置になるということはなくとも、『感性の歴史に面白さを感じることが重要』と説きます。それは、アンペイド・ワークも労働であると解される近年の流れからも、『「生産」的ではない消費もまた、人間の生活をつくりだす重要な営み』であって、『その営みと時間がなければ人は労働も休息もできず、生きていくことができない』と結論づけます。

こうした考え方から様々な映画・映像を「労働映画」としてリスト化、分析しており、場合によっては勧善懲悪で溜飲を下げるだけの「娯楽」とも見えかねない作品からも『自身の労働から得られる賃金では生活をあがなえない人は貧困におちいる。そんな人への苦しみや悲しさへと、なぜか心がうごくやさしさは、労働と生活を改善しようとする営みをかきたてる。そこから福祉制度拡充へのとりくみも生まれてくる。』、ここに労働映画（映像）というものが格差・貧困の拡大する現代社会において、示唆するものがあるのではないのでしょうか？

本報告第Ⅱ部では、フィルモグラフィーとして、「労働映画」の目録を冊子化しています。『日本の労働映画百選』（働く文化ネット、2016年）を本報告書と併せてお読みいただくと、より本研究の理解が深まるものと存じます。

なお、本年5月26日に共同研究者である河西宏祐様がお亡くなりになりました。ここに謹んでご冥福をお祈りいたします。

「公募委託調査研究」は、勤労者の福祉・生活に関する調査研究活動の一環として、当協会が2005年度から実施している事業です。勤労者を取り巻く環境の変化に応じて毎年募集テーマを設定し、幅広い研究者による多様な視点から調査研究を公募・実施することを通じて、広く相互扶助思想の普及を図り、もって勤労者の福祉向上に寄与することを目的としています。

当協会では研究成果を「公募研究シリーズ」として順次公表しています。

～ 亡き河西宏祐先生に捧ぐ ～

第Ⅰ部 労働映画についての考察

研究経過について（佐藤 洋）	1
1. 労働映画が表象する感性の歴史へーその導きと拡散ー（佐藤 洋）	2
2. 労働映画を大学教育の教材に（河西宏祐）	16
3. 映画は人の内奥にどう迫れるかー公平、平等、自由な世への道程ー（井坂能行）	19
4. 労働映画研究の分析枠組み（篠田 徹）	24
5. 労働映画のスターたちー仕事は どう演じられてきたかー（清水浩之）	35
あとがきー河西宏祐先生をおもってー（佐藤 洋）	40
【付録】参考文献・資料	42

研究経過について

1. 概要

本報告書は、日本における労働と映画の関係について、その歴史を研究した。2000年代以来、貧富の格差と貧困という問題が、日本に暮らす人々に共通の大きな問題であることが誰の目にもあきらかになった。映画が、あらためて、格差・貧困といった現代的な社会問題に向きあう表現でありえるのか、という疑問が本報告書の根本問題である。

あらためて、と書いたのは、映画が1960年代までの日本で、格差と貧困の是正にむけた政治運動・労働運動の一翼をになうメディアだった歴史をふまえてのことである。その忘れられた歴史を思い起こすことを、本報告書は目ざしている。

ただし重要なのは、そうした啓蒙意識と同時に、1960年代以降、政治/労働運動から遠ざかった映画運動の「失敗」をふまえねば、労働と映画の関係史を見つめることができない、と考える本報告書の姿勢である。その意味で、本報告書は、1960年代にあかるみに出た労働映画の失敗をだきとめてなお、映画が労働にまつわる現在の状況を表現できるか否かを問いかけた研究である。その研究成果を報告したのが、報告書の第Ⅰ部である。

研究をおこないながら、未踏の研究分野の基礎資料として、労働映画のフィルモグラフィーを作成した。佐藤論文に解説されたようなコンセプトで「労働映画」として考えられる、主として日本で製作された映画作品をできるかぎり目録にしたのが第Ⅱ部である。作成に際しては、劇映画・ドキュメンタリー映画・アニメーション映画・ニュース映画・テレビ番組といったジャンルや媒体による垣根ができないように特に注意した。その目録の内から、時代時代を代表し、上映・観賞が簡単な100本の労働映画を選び解説をくわえたのが、労働映画100選である。100選の全貌は『日本の労働映画百選』（働く文化ネット、2016年6月）という形で冊子にしたので重複をさけて本報告書からは割愛し、そのごく一部を収録している。

2. 研究経過

本報告書は、佐藤洋が代表をつとめ、河西宏佑・井坂能之・篠田徹・清水浩之の協力によってつくられた。その際に研究会のガイド役をつとめたのが、鈴木不二一である。そもそも、鈴木がコーディネーターをつとめる「働く文化ネット」の労働映画上映会の研究部門として河西が先導役になって労働映画についての研究会がおこなわれていた。その研究会が母体となって本公募研究の研究テーマにとりくむこととなったのが2016年から2017年にかけてのことである。河西が体調をくずしてのちは、井坂が研究会の先導役をつとめてくれた。佐藤は報告書全体の統括と詳細な研究にあたった。研究の総論を佐藤論文がまとめ、井坂・河西・篠田・清水論文は研究会を通じて得られた労働映画についての各論をつづったものである。

作品目録は、清水浩之が作成したものに鈴木が手を加え、そこから不足した作品などについて井坂・佐藤が修正・補足をくわえてつくられた。巻末の文献目録は佐藤と鈴木が協力して作成した。

1. 労働映画が表象する感性の歴史へ

ーその導きと拡散ー

佐藤 洋

1. 労働映画という造語 記録もアーカイヴも啓蒙もこえて

本報告書は労働映画のフィルモグラフィである。労働にまつわる映画を映画渡来の1896年から2016年現在まで目録にしたわけだが、「労働映画」と聞いてピンとこない方もあるだろう。そもそも「労働映画」が造語だからだ。2009年、河西宏佑・鈴木不二一・佐藤洋が中心になって上映会をはじめた際につくった言葉が「労働映画」である。そのときに上映した作品が、1930年代から50年代にかけて、労働運動を撮影した映画が中心だったから、労働映画上映会というタイトルをかかげただけけれど、この言葉にこめた願いは実はもっと大きなものだった¹。

上映会をするまで、労働についての映像に注目する向きは皆無だった²。それでも、この10年あまりで映像を資料とみなす意識は高まってきた³。私たちがフィルムを集めて上映するにも、映像が文字資料とは違った種類の資料として労働／福祉研究に役に立つ、という思いはあった。映像は文字資料にはない、人間の意識をこえて対象の細部を記録する力を持ち、その記録性が資料としての役割を果たすからである。作品を目録にし、フィルムをあつめアーカイヴする本報告書の1つの原動力は、この記録性への期待にある。労働組合や労働運動が弱くなったいま、かつての日本で活動が盛んだった様子を、臨場感をもってつたえてくれる啓蒙としての映像の機能にも、その意味で注目していた。

しかし、私たちは、労働映画という言葉が喚起する3つのイメージ、記録性／アーカイヴ性／啓蒙性にはものたりなかった。労働にとって映画は、娯楽・余暇とみなされがちである。娯楽や余暇を有効に利用し、教育的に生かそうとする労働の映画利用は1910年代後半以来、いまでも見られる⁴。さきの記録性への注目もその範疇でとらえられる発想だ。その発想のなかでは、消極的に利用しようが積極的に利用しようが、映画・映像をみるという行為は労働に対して、娯楽・余暇なのである。

もちろん、娯楽・余暇であってかまわない。だが、映画史の中では、そのように映画・映像を、娯楽・余暇とみなし、労働に有効に利用しようとする発想には、強い疑念が投げかけられてきた。批判されたのは、労働を絶対的に重要な論理・時間とみなす発想である。注意がむけられたのは、娯楽・余暇とは、決して、労働や労働時間に従属するものではなく、人間にとって、それ自体の論理と魅力をはなっていることである。

私たちが「労働映画」という言葉に願ったのは、映画に感じるさまざまな魅力を、「労働」の概念に従属させることではない。さまざまな魅力に喚起される感情が、人間が人間たるゆえんである労働や福祉といかに関わっているか、それに思いめぐらす回路として映画が存在し得ることを見つめることを願った。その願いにそって、労働とは福祉とは、人間にとって何であるかを根源的に思いなおすきっかけに、映画がなりえるのではないか、という問いを考えたのが労働映画についての本報告書である。

2. 映画を労働／運動に利用する系譜 狭義の労働映画

従来の労働映画に期待されてきたのは、映画をみる行為を、「労働に役立つ」ように組織することだ。「労働映画」という造語に喚起されるのはまず、そんな風に組織された一群の映画である。

「労働に役立つ」とは、多くの人から、労働運動に賛同する人を映画によって増やすことと理解されている。たとえば、労働映画上映会をふりかえってみると、造語にもかかわらず、労働映画という言葉は自然と多くの人に浸透した。上映会に足をはこんでくれた人たちは、かつて労働組合が盛んだった頃の記憶が映画に刺激されることを求めてくれた。上映会を遠くから見つめる人たちは、古くさい（とまではハッキリとは言わなかったけれど）組合や共産党の扇動映画をほりおこしてくるんだな、とイメージしていることを話してくれた。こんな風に、賛否の反応は大きくわかれたけれど、労働映画という言葉が喚起するイメージは共通してハッキリしていた。プロキノ作品『第12回東京メーデー』（1931）や労働組合映画協議会作品『驀進』（1946）、記録映画教育映画製作協議会作品『日鋼室蘭』（1955）といった映像イメージの系譜を、労働映画という言葉によって皆が想像してくれたのだ。

それは、1920年代のおわりに日本プロレタリア映画同盟（プロキノ）が製作をはじめ、1960年頃まで盛んにつくられた、共産党や社会党といった政党、あるいは労働組合や政治運動を製作母体にした、政党や組合の主張を啓蒙する映像のイメージである⁵。映像ジャンルはドキュメンタリーに限られない。『どこい生きてる』（1951）といった劇映画、『煙突屋ペロー』（1930）のようなアニメーション映画までがふくまれた。日本の映像史には労働者と労働運動をめぐる系譜が存在しているからこそ、私たちの造語はすぐに浸透したのである。この映像群を狭義の労働映画とみなすことができる。

その特徴は、労働運動の正当性を映画で説得し、運動に賛同する人を増やす目的にある。これが映画を労働に利用する、という発想でイメージされてきた映画群の特徴である。この形の映画利用は1920年代おわりのプロキノからはじまったわけだが、労働をめぐる規範的理念たとえば勤勉・儉約・滅私奉公・報国・団結・協力といった理想を、図像や物語で説く習慣はもうすこし前から存在している。ただ、そんな規範的観念のうちで特に、政治運動や労働運動の正当性や団結という規範を説くに、貧困や不正に抗する集団行動の図像を編集し扇動する映画が、左翼的な労働映画とみなされてきただけである⁶。

つまり、すこし視野をひろげれば、左翼労働映画だけではなく、1910年代のおわりから製作が盛んになる労使協調や勤勉・儉約といったエトスをとく教育・宣伝映画も狭義の労働映画とみなすることができる。1930年代にそのジャンル名がなづけられる文化映画には、国家社会のさまざまな商品・産業のなりたちと仕組みを説明し、有用で文化的な知識を観客に身につけさせることが求められた。1930年代のおわりからは、産業映画がつくられ、戦争する国家に産業を通して労働者がいかに協力すべきかが表現された。1945年の敗戦の後は、生産の復興と労働者の権利、労働組合の結成をうながす組合映画が占領軍のすすめもあってさかんにつくられた。このように、その時々で労働にこめられた規範的理念は変化していくけれど、そんな規範的労働理念を説くに有効なものとして映画を利用することが期待されてきたのだ。その映画群を、狭義の労働映画と見なすことができる。

3. 間違いはどこへ行った？ 広義の労働映画

このように1950年代までの日本では狭義の労働映画はかなりの数が製作されていた。しかし、2017年現在では、そんな映画は少ないし、労働映画という言葉も古くさい語感をおびている。つくった私たち自身がその古くさを、充分に自覚している。なぜか。

その理由は、1960年代の日本で、労働／運動と映画の関係が疎遠になったことにある。1960年代に、共産党や社会党、労働組合の政策を教えこむような映画の表現スタイルが、徹底的に批判を受けた。以来、映画が労働や政治運動を主題にすることは、古くさく新鮮味にかけるというイメージが定着して現在にいたる。古くさを批判する人たちの多くは、1960年代以降、労働と映画の関係性を直接に問うことはなかった。他方で1960年代以降も、労働と映画の関係性を追究しつづけた人たちのほとんどは、1960年代に批判された問題を、充分に自らにひきつけて考えることがなかった。労働と映画の関係性は1960年代の日本で失敗した。その間違いをだきとめて考える人たちは、その後50年間あらわれることがなかったのである。私たちはその歴史を強く意識していた。

では間違いとは何か？ それは映画が、政党や組合の定型化したメッセージすなわち規範的理念を啓蒙する道具になったことだった。そんな表現形式が映像の魅力を失わせたことが、失敗と非難された。1960年代の日本で、労働映画の弱点が非難されるキッカケをつくったのは、映像作家の松本俊夫である。彼は東京大学の学生時代から日本共産党に所属し、1955年に映画界に就職して以来、教育映画作家協会というドキュメンタリー映画の運動体に所属して、労働映画を製作する映画運動の中心にあった⁷。

その彼が運動の内部から、労働映画の表現スタイルに批判をなげかけたのは1957年のことだった。具体的には2つの論文「作家の主体ということ」・「前衛記録映画の方法について」によって松本は、狭義の労働映画の表現と製作スタイルの両方に批判をあたえ、その後1960年代に労働映画が批判され衰退していく基礎をつくりだした⁸。

松本は、労働映画が、撮影対象についてのパターン化した知識を知らしめる表現に終始しがちだったことを、戦前・戦中・戦後に一貫する問題点だと考えていた。左翼労働映画についていえば、戦前は共産党、戦中は軍部政府、戦後は再び共産党の政策思想のパターン化した知識に映像をあてはめて映画をつくってきたと批判がなされたのだ。

そんな風に政党思想によってパターン化した知識から、映画表現を解放するポイントは個々の製作者の感性に見いだされた。団結・統一といった決まりきった主張を啓蒙するのではなく、対象についての知識を啓蒙するだけでなく、対象をいかに感じ見るかを表現する新しい映画が当時あらわれつつあった。たとえば『安保条約』（1959）や『海壁』（1959）がそれである。その新しさの魅力は、対象と向き合ったときの、演出家やカメラマンたちの心の動きを表現する映像形式にあると解釈された。

世界にうごめく目に見える事物をいかに役立てるか、いかに事物に有用性を見出すかという視点が狭義の労働映画をつらぬいていた。PR映画は、建築物や商品が人間にとって有用で利益をもたらすかを知らしめ、運動映画は、人々の活動が政党・運動の利益にいかにより有用かを宣伝する、教育映画は子供や青年たちに社会で生きるのに役立つ有用な知識を知らしめる。だが、そのような有用性でははかりきれない、感性や本能が人間にはそなわっている。そんな太古からの感性・本能を映像化する意識が、映画に転換をもたらしたのだ。

すなわち、人間の内部にうごめく太古からの感性の記憶が、不可視なカメラの対象として注目されだしたのである。狭義の労働映画は、歴史画や王族画の伝統をひきついで、権威あるものをうつしとり、知らしめることに価値を見出してきた。皇族や議会、軍隊・財界をうつしたニュース映画はもちろん、プロキノから協議会にいたる左翼労働映画がうつしてきた労働組合や共産党、デモ行進もまた、権威の似姿をうつしとった映像といえる。権威の似姿が象徴する規範的理念を表現したのが狭義の労働映画だった。その意味で、狭義の労働映画は、左翼的な作品も国家が製作した映画もかわりはなかった。人々の意識を生産的な方向へと教化するのに映画を役立てようと苦心したのだ。

しかし、歴史画や王族画の伝統をマネたちが揺さぶっていったように、権威あるものをうつし知らしめる労働映画のスタイルも変容していった。その変容は、公的なものから私的なものへ、外部にあらわれる権威の写實的表現から、それぞれの内面にわきおこる感覚を表象する映像へと、表現を転換したと特徴づけることが出来る。

転換の背景にあったのは、村や家族といった共同体が足早に変容していく時代である。それは明治維新につづく故郷喪失の時代だった。それまでのように、故郷と呼ばれる外部の共同体を通じて、人間としての太古の記憶をたもてなくなった不安は、内部にある感性の歴史を通じて、生物として人間としてのあり方の指針を求める風潮をもたらした。その欲求に呼応して、内面にある深遠を喚起し体感する映画経験が、あらたに創造されつつあった。その映画経験は、祭りや花火、雷や流星、虹にて、言葉や理性によって理解しきれるものではなく、感じ体感するものであった。映画によって有用な知識や考え方を身につけるだけでなく、映画にふれあうことで、1人1人の内部にある太古からの感性の深遠な歴史を喚起される経験が、映画に求められるようになりだしたのだ⁹。

4. 導きと拡散

たとえば松本は、先の批判の直後に、京都西陣織づくりの労働を主題にした映画『西陣』(1961)をつくった。そこで松本は、西陣の労働が太古から連綿とつづくなかで、刺ぬき地藏など様々な信仰が作りだされ、西陣織労働だけではなく西陣の街などの、人々の生活の中に信仰が根ざしてきた感性の歴史へと、観客をいざなう映画を表現した。

『西陣』は西陣労働者の職業病を製作の出発点にしていたが、出資者たちが期待したような、職場環境・待遇など外的な原因による職業病の問題よりも、松本は心の病に着目した。くりかえしの作業の中で、だんだんとクタビれてくる心、その悩みにこたえるのが信仰だった。さまざまな信仰は労働の心の問題から生まれてきたものでもあったのだ。織物をつくる労働のなかで人がふと感じてきた感情は、DNAのようなものを通じて今の私たちの中にも受けつがれている。その痕跡は習慣や信仰、習俗の形をとって外的にも伝承されるし、感覚としても受けつがれている。そんな感性の歴史へと松本は労働映画の焦点を向けたのである。自らの内にある感性の歴史の表象にふれることの快楽のなかに、映像ひいては、労働や運動の源泉があると、松本は問題提起したのだ。

松本と共に映画運動をけん引した野田真吉もまた、祭りや民話といった主題のなかに、日本で労働し生活をつむいできた人々の感性の歴史への糸口を見出している。たとえば『ゆきははなである』(1981)などの民俗学的映画では、祭りや習俗には労働に大きな影響をおよぼす自然や運

1. 労働映画が表象する感性の歴史へ ―その導きと拡散―

命に対する願いがこめられてきたことを表現した。そういった表現は、土本典昭と小川紳介が、水俣の漁業労働者や羽田と山形牧野村の農業労働者に着眼した水俣・三里塚・牧野の運動映画で、より鮮明に感性の歴史にふれた労働映画表現として結実している。『水俣』（1971）・『1000年刻みの日時計』（1987）などだ。柳沢壽男は障がい者が働く姿に、生産性の論理の外側にあっても成り立つ労働のあり方を表現した。『甘えることは許されない』（1975）がその映画の1つである。

あるいは鈴木志郎康は私映画という表現スタイルを創造した。鈴木は人間が個人として生活をつむぐなかで、何の「役にも立たない」癖や習慣が、その人が生きていく時に、とっても大切なものであることを表現した。鈴木はNHKのカメラマンとして働いていた。彼は当然ながらはたらくことが生活の大切な柱であることを表現しながら、賃金をかせぐ労働だけが生きることをつくってはいないことを表現した。賃金労働をささえる家事労働や睡眠や娯楽は、労働力の再生産に必要な消費行動として抽象しきれるものではない。経済学者の大熊信行が指摘したとおり、労働とは交換価値をもつ商品をつくりだす行為ではなく、生命を生産するすべての人間のいとなみが、労働である。そして鈴木は、生命の生産にもかならずしも直接はむすびつかない、生産的ではない消費ですら、人間が生きて働くにとっても大切な時間といとなみであることを、『日没の印象』（1975）たち私映画で高らかに表現したのである。

これらの映画は、狭義の労働映画に期待されたような意味では、労働に「役立つ」ものではない。労働についての規範的理念を観客に教えこむ特徴も持っていない。そんな規範を象徴する権威をうつしとっていいない。だから、狭義の労働映画からは除外されてきた。だが、狭義の労働映画がその時々々の規範的理念へと観客を「導く」特徴をもつと考えれば、松本の批判は、労働映画の「導く」魅力だけではなく「拡散」する魅力へも光をあてたことにポイントがある。人は働き、生きる中でいろいろなことを感じる。その感覚を規範的理念へと「導く」のが狭義の労働映画である。たいして、そんな感覚がどこからやってきた、どのようなものであるかと、さまざまな感覚の不可思議な有様とルーツへと、意識を「拡散」し広げていくことを松本の批判は提起した。そんな「拡散」する映画が広義の労働映画なのである。

5. おもしろいと思うことの大切さ

松本の批判は、多くの人が狭義の労働映画にずっと感じてきた不満を代弁したものだ。だから多くの人たちの心をとらえた。たとえば、狭義の労働映画が1920年代以来上映されてきた歴史の中に、「拡散」する広義の労働映画への期待を見出すことができる。

上映史を調査すると、過去の人たちが労働運動映画つまり狭義の労働映画を必ずしも、おもしろがっていたわけではない実態が明らかになる。労働運動映画の上映の多くは劇場ではなく、ホールや公民館、講堂といった場所で移動映写機器をつかっておこなわれたのだが、その上映に際しては、かならずといっていいほどに、人気の劇映画や短篇のアニメーション映画が同時に上映された。移動映写をおこなっていた人たちにインタビューすると、そういう映画と一緒に上映しないと人が集まらないから、「おもしろい」映画をふくめた番組づくりをしていたのだと言う¹⁰。当時の運動体の機関紙から読みとるに、映画を上映する側の人たちは、おもしろい映画を呼び水にして、重要な労働映画を見せる、という啓蒙の発想で番組をつくっている¹¹。観客が感じる「おもしろい」という心を見捨てて労働運動映画をつくって上映をして、啓蒙をはかっていたの

だ。だが、観客たちの心の内には、啓蒙つまり「導き」への不満と、「拡散」つまり「おもしろ」さへの期待を見出すことができる。

そんな不満の構造を松本の批判は射貫いていた。松本の批判のポイントは、製作側が観客の感性を規範的理念へと導こうとした構造を転換したことにある。たとえ間違っただけであったとしても、観客たちがおもしろいと何故か感じる心の神秘によりそって、映画をつくっていくことへ、労働映画の焦点を屈折させたことに、ポイントがある。同時代に鶴見俊輔が提唱した「誤解する権利」にひびきあう指摘である¹²。

6. 導きと統合 国民国家の画一化作用

松本の指摘は労働映画のコンセプトを転換・変質させるものだった。そもそも、労働映画の基本的なコンセプトは、大日本帝国が統括する映像世界とそれに対抗するオルタナティブとして成立した。その結節点は1917年頃にある。1917年は大日本帝国の映画利用制度が完成した年であり、国家による映画統制・映画利用が本格化した年でもある。そもそも、第一次世界大戦を撮影・編集・上映するに際して、欧米各国が国家による映画利用のシステムを確立した。統制された戦争映画作品を、各国大使館を通じて輸入する中でその事情にならい、日本でも日清・日露戦争下で端緒につきはじめて国家による映画利用が急速に進展することになる¹³。

帝国が全国的な検閲制度によって、共産党や労働組合の運動の表現を規制したとき、労働映画は規制された網をくぐって運動を表現した。帝国が補助金によって海軍や陸軍、各省庁の宣伝映画をつくり労働映画による教育を推奨したとき、帝国とは別の、ソヴィエト連邦などを理念型にした、民衆による社会・国家を知らしめる宣伝・教育映画として、左翼的な労働映画も製作されたと考えられる。

狭義の労働映画は、集団や国家の権威を啓蒙し、それが象徴する規範的理念へと観客を「導く」という意味では、左翼的な労働映画も、日本帝国が国家として映画を利用した仕組み・表現と大きくかわるところはなかったのである。

もうすこし表現に即していえば、1960年代までの狭義の労働映画の表現スタイルは、国家や政党や運動体の考え方を、字幕とアナウンスメントで知らしめることに特徴があった。だが、そこで表現されるのは、個々の組合員や党员、人間それぞれの声ではなく、集団の権威を代弁するアナウンスメントだったのである。被写体も観客も、国民として会社員として組合員として、労働力を生産的にいかすべき存在として、画一的にみなされがちだった。そのような画一的で生産的な存在へと「導く」のが狭義の労働映画の特徴だった¹⁴。

左翼的な労働映画であっても、格差や不平等、貧困といった集団の問題の解決に集団を導く権威・理念へと人々の意識を啓蒙することに特徴と目的があった。そこで人は1人1人、別々の生と時間をもった存在としてあつかわれることは少なかったから、感性の画一化の枠のなかへと観客はいざなわれがちだったのだ。狭義の労働映画は、生産的な労働主体としての国民の、共通意識をつくりだす装置として機能していた。「導き」の統合作用の核になったのは国民国家にふさわしい国民意識の形成、と仮定することができる。

松本が光をなげかけたのは、そうした外的な権威とは別に、個々の人々の暮らしや心の中に、太古から連綿と人間が受けついできた感性の歴史があるという表現の次元だった。その感性の歴史の神秘に映画表現がふれたときに、観客は映画に「おもしろさ」を感じるという感受性の仕組

1. 労働映画が表象する感性の歴史へ ―その導きと拡散―

みに松本は光をあてた。観客のそんな素朴な感動とは、必ずしも、あやまった指導すべき意識ではない。その感性の歴史の神秘の中に、人間をうごかし、労働を生みだし、感覚を魅了してきた何かが潜在している。画一化の運命を打ち破る鍵もまた、それぞれの感性の歴史とのふれあいの中に存在が予感された。その次元に映画表現でせまっていくことが、新しい労働映画の可能性を生み出すのではないかという提案を松本はおこなったのである。

広義の労働映画は、撮影対象と表現スタイルを新しくすることで、外的な権威から内面のかげやきへと、焦点を広げる可能性を1960年頃に獲得したのである。これが狭義の労働映画が非難されてきたポイントであり、21世紀にあたらしく労働映画を見つめるときに、ふまえねばならない特徴である。

7. 労働の表象 導きと拡散の表象

では、広義の労働映画は、具体的には、どのような映画作品をふくみもつのだろうか。私たちは労働映画の作品目録をつくりだし、そこから時代別に100本の労働映画セレクションを編み出す方法によって、この疑問に向きあおうとした。その試みが本報告におさめた映画目録である¹⁵。

広義の労働映画について考えながら作品目録をつくっていく中でふくらんでいったのは、労働とは何か？という疑問である。労働とは「生産」する営みである。近代の日本は「生産」を至上目的にして進んできた。ふつう「生産」とは商品をつくりだす営みだと考えられてきたが、商品を規定するのは貨幣である。貨幣価値に換算できる営みはサービス労働も商品としてみなされているのだから、極端に言えば、兵士の活動も労働なのである。目録には『戦ふ兵隊』（1939）のような軍隊・兵士の映画もあげた。兵士の活動は敵地と敵兵の破壊に特徴があるが、その営みも労働と考えられる。

さらに、貨幣に換算できない、いわゆるアンペイド・ワークも近年では労働とみなされる。家事労働という言葉はその象徴だ。『昭和の家事』（2010）のような作品はそんな発想から目録に選ばれた。ただし、家事や育児といった家庭での営みは、労働力という商品を再「生産」する営みであるがゆえに、労働なのだと考える向きもあるが、それだけではない。

夕げの団らんに手づくり絵本を楽しむといった、労働にとって何ら有用ではない、つまり「生産」的ではない消費もまた、人間の生活をつくりだす重要な営みである。それは労働でも休息もなく、生産でも再生産でもない。しかし、その営みと時間がなければ人は労働も休息もできず、生きていくことができない。この意味で、そんな何ら有用でも生産的でもない消費が、労働をささえている¹⁶。たとえば『日没の印象』（1975）にはそんな営みが表象されている。その活動と感性が、時代時代の労働の理念をささえているのだ。その観点からみれば、『日没の印象』もまた労働映画なのである。

「生産」に直結はしないが、労働をささえている活動・感性は他にもたくさんある。たとえば、祈りとやさしさがそれだ。『ゆきははなである』（1981）は、降雪の豊富な年が豊作な傾向であることから生まれた、長野県でおこなわれてきた雪を願う祭りの伝統をとらえた。あるいは、自身の労働から得られる賃金では生活をあがなえない人は貧困におちいる。そんな人の苦しみや悲しさへと、なぜか心がうごくやさしさは、労働と生活を改善しようとする営みをかきたてる。そこから福祉制度拡充へのとりくみも生まれてくる。『有りがたうさん』（1936）や『どっこい生きてる』（1951）は、他者の貧しさに心ひかれる神秘を表現し、『母さんが死んだ』（1987）はそ

これらの感性を原動力にした福祉制度拡充への願いを表象する。このように考えていくと、もはやなんら「生産」的ではない営みと感性も、労働をささえる大切な要素であることが見えてくる。広義の労働映画が見つめることのできる人間のいとなみはかなり広範囲にわたるのだ¹⁷。それでも、時代ごとに具体的な映画作品をあげていけば、それぞれの年に製作された映画作品の本数は限られたものだし、人間はそれぞれの時代に、意識的にせよ無意識的にせよ、関心のむいた対象にだけ視線を向けて労働映画として表象していることが、作品目録をつくるなかで明らかになっていった。見えてきたのは労働映画の表象の有様と変遷である。

映画はその時代時代の労働のあり方を記録する。それを資料として活用する道を本研究と目録がひらく。同時に、映画はその時代時代に労働がどのようなイメージをまとっていたかを表象する。狭義の労働映画は、そのときどきの労働の規範的理念を表象する。広義の労働映画は、労働にひとびとがさまざまな感覚をいだいてきたことを表象する。

目録は人間にとって労働とはどのような価値と意味を持ったか、持ちえたか、その幅広いイメージの世界へも道をひらく。映画は労働とはちがう芸術であるからこそ、労働とはかかわりのない友愛のような感覚が労働と関わるさまを表象して、そのかかわりにおいて人間をたじろがせ感動させるのだ。その無関係な関わりが当代の労働の表象の一部となる。

「労働の表象」という発想は、クロード・レヴィ＝ストロースが1977年に来日した際にかかえていた研究テーマだった。彼は各国・各集団間にみられる労働観・労働の表象の比較研究を構想していた。フランス語の労働Travailが苦役としての労働としての意味合いをキリスト教の伝統由来で含意しているのに比較すると、日本語の労働・はたらくといった語が表象するイメージはことになっている。レヴィ＝ストロースは労働の表象の比較研究によって、人間にとって労働とは何か？ どのようなものであるかを考察しようとした¹⁸。私たちが広義の労働映画を模索しながら、向きあっていたのもレヴィ＝ストロースがかかげた問いと同じものだった。

日本に住む人にとって、労働とは、労働の表象とはどのようなものであったのか？ どのようなものであり得るのか？ 労働の表象はどのような人間の根源的な感性をゆさぶるのか？ この問いに向きあって広義の労働映画について考えてきた。

8. 細部の魅力は意味をつくりだすいとなみを照らしている 拡散は根源へ

レヴィ＝ストロースは、日本語で労働を意味する言葉にいくつもの種類があることに着目する。たとえば、はたらく、つとむ、かせぐ、いそしむ、仕事などだ。それぞれに違った語感と意味をもつことは、労働／はたらくことにあたえている意味が、職種・時代・地域・職場によってさまざまであることを示唆する。

その意味の違いはどこで、どのように、なぜ生まれるのか。労働映画の上映会でしばしば経験したのは、撮影された労働現場を直接・間接にみる観客が、ショットにうつる服装や仕草に独自の意味があった体験談を話してくれたことだ。その意味は、門外漢にはわからない。ヘルメットのかぶり方に、その人の人望の厚さが意味されていたり、ヒゲをたくわえることに、経験の豊富さが意味されていたりする。人は、はたらくその時その場所で、たくさんの独自の意味をつくりだしている。はたらきながら人は笑う。年少者を思いやり、こまった人をかばう。そういった様々な感情が乱反射して、労働がつくられているのだと、痛感した¹⁹。

そんな体験談は狭義の労働映画を見ているときにも、たくさん聞くことができた。映画自体が

1. 労働映画が表象する感性の歴史へ ―その導きと拡散―

規範的理念を説いていても、ショットにうつる1人1人の人と具体的な職場は、それぞれに豊富な感性と経験によってつくられ、人はそこにさまざまな意味をつくりだしていたからだ。「拡散」するさまざまな感性が労働をつくっているのだ。もちろん、映画にうつしとられた様々な意味は、その意味を解説する体験＝回路をもった人でなければ、読みとれない。その回路がなければ、狭義の労働映画は規範的理念を説く物語を伝達するだけだ。そこにうつった職種も労働のあり方も、職場の地域も時代も、そこで生きた人たちの個性も、かがやくことはない。だが、いま狭義の労働映画をみていて多くの人がおもしろがってくれるのは、そうして解説される労働のさまざまな表象なのである。その意味で、狭義の労働映画のショットのなかにも、広義の労働映画と同じ「拡散」の特徴がこめられている。

広義の労働映画が表象するさまざまな「拡散」する感性は、無限ではない。人間は労働してみずからの生活を形づくるなかで、習慣や宗教、風習や祭りなどによって、労働・生産の価値観に抑圧されがちな感性・本能を表現してきた。それは、たとえば「聖なる」感覚と呼ばれて受けつがれてきたものである。「拡散」する感性はそうした「聖なる」ものの形をとって、人間に受けつがれてきていて、広義の労働映画はそんな人間にとって根源的な感性を表象してきたのだ。

9. 労働映画の起源 1900年代

ここまで、感性の導きと拡散、外的権威の表現と内面の感覚の表象、これらのキーワードで、狭義の労働映画と広義の労働映画をわけて考えてきた。だが前項でみたように狭義の労働映画のなかにも、広義の労働映画と同様の特徴を見ることはできる。

さらにいえば、これまで便宜的に狭義・広義と労働映画を分類してきたが、実は、狭義の労働映画に分類される映画ですら、その起源にさかのぼってみれば、広義の労働映画と区別がつきにくい様々の要素を持っていることがわかる。

たとえば労働争議の映画は、1907年にはじめて日本でつくられた。それは足尾暴動事件を吉澤商店のカメラマンが撮影した実写映画である。フィルムは、足尾暴動事件の「軍隊出発より負傷者の収容、赤十字の活動に至るまで」を、再現劇をまじえて表現した内容をもっていたことが推察される²⁰。それより前に上映された労働争議映画に、フランスのパテ・フレール社が製作した映画『仏国に於ける同盟罷業』(1907)がある。これは同盟罷業をテーマにした劇映画で、この種の映画として日本で初めて上映されたものとされている²¹。労働争議を撮影・表現の主題にしたという点では狭義の労働映画と見なしがちだが、2つの映画は規範的理念への「導き」を欠いていたらしいことから、狭義の労働映画とは異なっている。

まず、2つの映画は政治運動・労働運動とはかかわりなく製作・上映されている。足尾暴動事件に西川光次郎と荒畑寒村を派遣し注目していた平民社は、機関紙で『足尾銅山騒擾の実況』の上映を知らせている²²。映画についての記事が他にはない『平民新聞』にしては、例外的なあつかいではあるけれど、ただ上映を知らせた他には何も報じていない。映画に関心を向けなかったのだと推察するほかない。そして『足尾銅山騒擾の実況』が、東京・横浜・大阪・神戸と上映される様子を追っていくと、同映画が啓蒙であるよりも、見世物だったと解釈できる。東京や大阪・神戸の映画館で、他の劇映画やアニメーション映画と共に上映され、その迫力が見世物的に評判を呼んでいるからだ²³。足尾暴動を正当化する理念や団結を鼓舞する理念によって、映画が統御されていたとは考え難い²⁴。労働争議の映画も起源においては狭義の労働映画ではなかったのである。労働争議のめずらしさや、集団行動の迫力などが人々の感性をゆさぶったと推定でき

る。同様に、荒海にのりだし、鯨を捕獲するヨーロッパの漁業映画が、当時人気をほこり、日本でも捕鯨映画がつくられたが、そこで感動を呼んだのも荒海をすすむ船の揺れや鯨の巨大さだったのである²⁵。勤勉や貧困の是正といった規範的理念へと「導く」物語は見られない²⁶。

10. 伝導・落語・見世物

ほかに狭義の労働映画の起源をたぐって、労働組合・労働運動を映像化した歴史をたどると、労働世界社および労働組合期成会の活動にいきあたる。そこでは高松豊次郎が、片山潜の考えに共鳴して、労働組合の演説会に幻燈や蓄音機を用いた。1900年11月16日からは、高松は演説会に活動写真機器も導入した²⁷。そして、自ら製作した映画作品を演説会に利用するようになったのは、1906年のことだと推定される²⁸。

高松の映画利用の背景には、労働者教育・演説の伝統がある。たとえば、1902年4月から労働世界社の事業として「教育幻燈演説会」がはじまる²⁹。同年4月には「職工教育幻燈演説」会を、8月には「社会主義幻燈演説」会を開催し、後者では「社会主義寓意画の幻燈」を上映している。ここでは、余興として幻燈を呼び物にして演説がなされたのだ。

ここで大切なのは、幻燈や映画が余興とみなされたことにある。演説会の幻燈・映画利用で一番に重要視されていたのは労働者を教育する伝統だった。さまざまなことを労働者に教育することが目ざされているが、その特徴は規範的理念への「導き」である³⁰。それに対して、幻燈や映画は、人々を集め楽しませる余興とみなされている。余興で人を集め、主張を教えこむのが演説会だと考えられていた。労働倶楽部といった親睦の集まりも次第に、集まる楽しさよりも、人を集め主張を教えこむことが重視されるようになる。工場法や普通選挙法といった法案の成立を目的とした片山ら議会派の活動は、自らの主張に賛同する多くの人の啓蒙を必要としたのである³¹。

だが、余興は人集めの手段であるだけでなく、演説会そのものでもある。余興には伝道や寄席、見世物といった文化習慣が流れこむことで、労働映画の起源を形づくっているのだ。たとえば、当時の演説会が社会主義「伝道」と呼ばれていたのは偶然ではない³²。1904年に渡辺政太郎や原子基もまた、幻燈をもって演説会旅行をくわだてている³³。彼らがどこで幻燈に着目したかと系譜をたどると、1つの原点として、東京と静岡の孤児院での幻燈利用に行き当たり、それら孤児院の思想的原動力はキリスト教だった³⁴。片山潜もクリスチャンとしてキングスレー館を神田三崎町で経営する中で幻燈利用を実践しており、その幻燈利用の背後にキリスト教の伝道の系譜が推察される。伝道は単なる啓蒙ではなく、人々の心の解放をはかるものだった。そんな伝道の習慣が演説会の1つのモデルになっていて、幻燈は人集めの余興ではなく、心を解放するキッカケをつくる不思議な装置なのだ。

教育との相違がもっと明らかなのは落語と見世物の伝統である。高松は寄席改良の一環として演説に映画を用いると宣言しており、彼自身が、落語家になって落語を身につけ、玉乗りや百面相、といった見世物を演説に利用していた³⁵。落語や見世物は観客を魅了し、不思議な感動をもたらす。じつは、その感動が労働映画の起源の1つなのである。

11. 拡散を統合して導こうとした起源

高松豊次郎は、玉乗りを労働映画に利用した。1900年代当時の浅草で、玉乗りは見世物として

1. 労働映画が表象する感性の歴史へ ―その導きと拡散―

人気を博していた。「危険千万な、心の踊るのを禁じられない様々な技芸」の1つだった³⁶。その玉乗りに高松豊次郎は、学歴社会の批判と自助努力という物語を加えて映画にしたのである。「社会パック活動写真」の1つ『活社会の玉乗り』（1906）がその映画だ。

『活社会の玉乗り』は、「社会の優劣は実力にあり学系と学派の間うところにあらずと題して学徒のその教養体得に努力をすべきを示したる喜劇」だった³⁷。それは「浅草で興行している玉乗り芸人を日比谷公園に出張させ、玉の脇腹に公私立大学の名称を書きつけ、大学生の服装をした芸人たちを乗せて、衝突したり転んだりしながら、活社会の出世競争を演じて見せる」映画だった³⁸。

「心の踊るのを禁じられない」玉乗りの感動を、啓蒙すべき物語で統御して、高松は『活社会の玉乗り』をつくったのだ。他の「社会パック活動写真」にも同様に、見世物を啓蒙に利用する特徴が推察される。

1900年代初頭の労働運動では、幻燈と映画には見世物としての役割が期待されている。人を魅了し、集める役割である。『労働世界』や『平民新聞』といった機関紙にだんだんと増えてくる小川芋銭・竹久夢二・幸内純一らの挿絵にも同様の期待があつまった。何が人々を惹きつけるかは考えられることなく、挿絵は増えていく³⁹。それらは余興や慰安とみなされた。だが次第に、挿絵や幻燈・映画に、主張がこめられるようになる。絵や図像・映像をつかって、人々を説得する物語が伝達されるようになる。映像の見世物性は後退していったのだ。映画も同じ道を歩んでいる。玉乗りや落語といった見世物を、物語伝達の道具へと変換した高松の「社会パック」映画は、そんな狭義の労働映画の起源である。見世物や落語が刺激し「拡散」するさまざまな感情を、学歴社会批判や勤勉といった規範的理念で統合し「導き」たのである。

高松のフィルムは現時点では失われているが、その起源において、狭義の労働映画が広義の労働映画から派生していった歴史が解釈できる。それとは反対に、1960年代には「導き」を批判し「拡散」へとむかった労働映画の歴史だったが、「導き」と「拡散」は別のものではなく、かかわりあうことが出来ることを、起源の歴史はしめしているのだ。私たちの労働映画目録づくりを通じた研究は狭義と広義の労働映画の、「導き」と「拡散」のかかわりを見つめることになった。

12. 労働と映画

映画は稲畑勝太郎の手で日本に渡来した⁴⁰。彼がシネマトグラフを運んだ船・ナタル号に山本達雄ら銀行家が乗船していたのは偶然ではないだろう⁴¹。彼らはロンドンで日清戦争の戦勝金を査収して帰朝する航路にあった。日清戦争で得た賠償金と台湾ら植民地は、日本に住む人々の暮らしを大幅に変化させることになるが、映画はその変化と共にあったからである。日本がいわゆる近代化をすすめる、労働問題・社会問題・貧困問題・階級格差といった現代的問題が形成されつつあるなかに、映画は持ちこまれたのだ。

それから120年あまり、日本という土地に暮らす人々は、労働と生産を中心の理念にして、世界と心を変化させてきた。狭義の労働映画はそのイデオロギーのもとに製作・上映されたのである。

映画は無垢な機械である。しかし、機械をあやつり、映像を編集する人間は無垢ではありえない。たとえば、腐乱しつつある人間の遺体を、カメラは躊躇なく撮影するが、目をそむけるのは人間である。最初期の映画の構図には、当代の絵画の構図が無意識に影響していることも明らか

にされつつある。リュミエール兄弟が世界中に派遣したカメラマンには、各地の権力を撮影する旨の指令が通達されていた。皇帝や王、大統領や軍隊の司令官、天皇。そういった人々に接近することが、映像が浸透普及する近道だという算段が映画の起源に影響をおよぼしたのである。

死を忌避する理性、権力をもとめる欲望、そういった人間理性が映画に影響をおよぼしてきたのだ。狭義の労働映画もまた、労働と生産を重要視する世界と心のあり方と、相互にすくなく影響をあたえあってきた。だが、労働・生産を特別視する考え方に疑問をおぼえた人間も映画をつくり、見てきた。その感覚が広義の労働映画をつくった。労働が人間にとって本源的な行為・時間であるのは間違いない。だが、19世紀から20世紀にかけては、人間活動の一部だけを労働と名づけ、最も重要なものとみなす意識が画一的にひろまった。そのために、人間の他のたくさんの営みや欲望は抑圧されることにもなった。特に労働や生産にとって、役に立たない行為や存在への抑圧は顕著である。身体や精神に障害をもつ人々への差別はその象徴だ。

しかし、広義の労働映画が再考をうながしてくれるとおりに、労働と呼ばれる人間活動をなりたせるのは、人間が太古からはぐくんできた、たくさんの感性の連合である。そこには労働には役立たない、なんら生産的ではない感性もふくまれている。そもそも、20世紀的労働は商品をつくりだす生産活動に範囲がかぎられがちだったが、労働とはもっと幅広い営みや感性によって成り立ってきたことを、広義の労働映画の表象世界は示唆している。労働とは決して自明の行為・時間ではない。

人間は労働と芸術によって動物からわかれた。理性にもとづいて自然を変化させ、自分たちの生を計画的に設計する労働が、人間を動物からわけた。その活動を生産的とみなす価値観が人間をすすめてきた。だが、人間は生命と本能をもつ自然の一部でもある。労働によって自然からはなれることで失われる様々な感覚をとどめようと、芸術が生まれた⁴²。芸術は理性がいくら人間を統御しても決して消えることのない、人間の様々な感覚と本能的欲望を表象し刺激してきた。そんな芸術行為も人間が人間であるための大切な一部なのである。

狭義の労働映画は理性に統御され、芸術としての魅力を失っていった。対して広義の労働映画は、労働それじたいの中にすら、理性では統御しきれない様々な感覚を人間は持っていて、それに人間が魅力を感じることを証明してきた。そんな広義の労働映画の表象は、人がなぜ理性的な労働のみに没入するのではなく、労働世界のなかに信仰や福祉や楽しみといった感覚を持ちこむかを表現している。

20世紀は労働と理性の時代であり、生産が絶対的な価値観になった。映画はその時代の機械でもあった。しかし、半面で映画は労働の規範的理念が肥大することで抑圧した、さまざまな本能的欲望をまもり刺激する装置でもあった。人間が太古からいできてきたさまざまな感性を「拡散」させ解放してもきた。その半面は、労働よりも重要性の低い娯楽・慰安とみなされがちではあったけれど、広義の労働映画の表象の意味を考えれば決してそんなことは言えない。労働だけが重要ではないし、生産とは人間が進む尺度の一つにすぎない。そもそも労働自体が実は定義が曖昧な行為なのである。

そんな風に、広義の労働映画の表象は、労働と理性を考え直し、人間が生きてはたらくとは、どのようなことなのかを考え直させてくれる回路でありえる。本報告書がその回路づくりの糸口となることを願って結びとさせていただきます。

¹ 上映会については拙稿「労働映画上映会」佐藤忠男編『日本のドキュメンタリー2』（岩波書店、2010年1月）

1. 労働映画が表象する感性の歴史へーその導きと拡散ー

- ² 上映会の直接のきっかけになったのは、河西宏佑「『電産10月闘争』記録映画発掘の記」『聞書・電産の群像』（平原社、1992年）や渡辺雅男の映画研究である。ほかに佐藤忠男『映画が語る働くということ』（凱風社、2006年2月）、熊沢誠編『映画マニアの社会学』（明石書店、1997年9月）などの仕事もかさねられてきた。映画製作を生業／労働とする人々、とくにその労働争議が研究テーマになることもあった。その代表は東宝争議研究である。戦前の映画労働者の争議についてもいくつかの資料・研究がある。『日本映画労働年報』（労働経済調査所、1933年9月）など。
- ³ 近年の映像アーカイヴへの関心の高まりがその象徴である。
- ⁴ 映画娯楽の有用な利用という発想については権田保之助の研究・活動がわかりやすい。
- ⁵ プロキノについては拙稿「プロキノ研究史がかかえる問題」『言語文化研究』2011年1月号、労働組合映画協議会については拙稿「第一次労働組合映画協議会の位置づけ」『映画学』（19号、2006年）、記録映画教育映画製作協議会については拙稿「感性の記憶をみる」『記録映画作家協会会報 解説・総目次』（不二出版、2017年5月）
- ⁶ 労働運動を対象とした狭義の労働映画を代表する運動体はプロキノ・労働組合映画協議会・記録映画教育映画製作協議会・記録映画作家協会・労働組合映画活動研究会・労働組合視聴覚研究会・勤労者視聴覚事業連合会・映画運動と労働運動研究会があげられる。
- ⁷ この点についてはインタビュー松本俊夫（聞き手佐藤洋）「異質なもののから生まれつづける豊かさ」『映画学』（21号2008年）、『松本俊夫著作集成1』（森話社、2016年5月）参照。
- ⁸ 松本俊夫「作家の主体ということ」『教育映画作家協会々報』（31号1957年12月20日）「前衛記録映画の方法について」『記録映画』（1958年6月号）。両論は注7の前掲、松本（2016）におさめられている。
- ⁹ この項については拙稿「感性の記憶をみる」『記録映画作家協会会報 解説・総目次』（不二出版、2017年5月）参照。
- ¹⁰ 福富芳樹へのインタビュー（2007年5月2日、大阪梅田にて）
- ¹¹ たとえば日本映画人同盟機関紙『シネフロント』（1949年6月1日～1951年5月、全34号後継紙「映画新聞」）や『移動映画通信』（移動映画統一事務局、25号1956年5月15日）など参照
- ¹² 鶴見俊輔『誤解する権利』（筑摩書房、1959年12月）
- ¹³ 第一次世界大戦の映画上映が日本の映画世界におよぼした影響とその上映作品リストは、2014年7月20日に筆者が京都大学の上映会で講演した際のレジュメ「遠い人の声にふりむく 第一次世界大戦と日本映画」参照のこと。
- ¹⁴ この点については拙稿「1人1人の生活にとって映像とは何だろうか」『記録映画 解説・総目次・索引』（不二出版、2015年12月）参照
- ¹⁵ 100選は重複をさけて本報告書からは数本の作品解説をのぞいて割愛する。その全貌については『日本の労働映画百選』（働く文化ネット、2016年6月）参照
- ¹⁶ ジョルジュ・バタイユ（中山元訳）『呪われた部分 有用性の限界』（ちくま学芸文庫、2003年4月）
- ¹⁷ 大熊信行『生命再生産の理論』上下（東洋経済新報社、1975年）
- ¹⁸ クロード・レヴィ＝ストロース・大橋保夫編『構造・神話・労働』（みすず書房、1979年4月）、（川田順造訳）『月の裏側』（中央公論新社、2014年7月）「モーリス・ゴドリエインタビュー贈与について」『iichiko』2005年冬号
- ¹⁹ 第二期労働映画上映会は2013年から鈴木不二一ら「NPO法人 働く文化ネット」によって毎月開催されている。
- ²⁰ 『東京朝日新聞』1907年2月27日
- ²¹ 吉山旭光『日本映画界事物起源』（シネマと演芸社、1933年12月、pp.202-203）
- ²² 「演芸界」『日刊 平民新聞』1907年2月15日、2月28日
- ²³ 同映画については二村一夫『足尾暴動の史的分析』（東京大学出版会、1988年5月、p.332）が言及している。
- ²⁴ 足尾銅山事件の映画が各地で上映される様子については、『東京朝日新聞』1907年2月14日、『大阪朝日新聞』1907年4月22日、『神戸新聞』1907年5月4日など参照。
- ²⁵ たとえば「カナダにて急流を遡る鮭群を漁夫が槍を振るって突き捕うる景況など、最も壮観を極む」『中外商業』1903年6月13日といった新聞記事に漁業労働の壮観さが楽しまれていた様子を解釈できる。1907年12月10日から上映されたパテの『大漁業実況』にも同様の評がよせられている。『大阪朝日新聞』1907年12月17日
- ²⁶ 当時の捕鯨映画として『Whaling Afloat and Ashore』（1908年）はDVDでもみることが可能で、その表象のタイプについて考える参考になる。

- ²⁷ 市川彩「台湾映画事業発達史稿」『アジア映画の創造及建設』（国際映画通信社、1941年11月）、「呑気楼三昧氏の壮挙」『労働世界』1900年12月1日、李道明（稲葉京子訳）「台湾における映画の始まり」『Cinema101』創刊準備号（1995年8月）、田村志津枝『はじめに映画があった』（中央公論新社、2000年8月）
- ²⁸ 「社会バック活動写真」が1903年に製作されたという説は松本克平がとなえた。1906年には高松の活動が台湾にうつっていたから台湾にわたる以前の1903年の製作、と考えて解釈した説である。しかし、1907年まで高松は日本と台湾を行き来し、日本で調達したフィルムを台湾で上映するスタイルをとっていた。「社会バック活動写真」も日本で1906年10月に上映されたのち、台湾で1907年1月に上映されていることからみて、1906年に日本で製作したフィルムを台湾で上映したと私は解釈する。その直後から『台湾紹介活動写真』の製作をはじめたことから、自ら製作したフィルムを台湾での上映に使うという計画が「社会バック活動写真」からはじまったと解釈する根拠である。1903年に製作されたとして1906年まで上映の記録が全くないのは不思議だし、1906年10月、1907年1月と連続で上映したのは新作だったからだろう。松本克平による高松研究は『私の古本大学』（青英舎、1981年2月）、『日本映画史素稿9 資料高松豊次郎と小笠原明峰の行跡』（フィルムライブラリー協議会、1974年4月）、『日本社会主義演劇史』（筑摩書房、1975年6月）、「高松豊次郎小伝」『日本古書通信』（1992年4月号～8月号）
- ²⁹ 「職工教育幻燈演説会」『労働世界』（1902年5月3日号）
- ³⁰ 幻燈による演説会の前後の『労働世界』誌には職工教育の記事がたくさん掲載されている。
- ³¹ 『資料 日本社会運動思想史 明治期第6巻』（青木書店、1968年4月）参照。高松豊次郎の活動の背景には労働組合期成会の工場法修正運動などがある。『労働世界』（1898年10月15日号）
- ³² 当時の社会主義遊説と伝道については太田雅夫「明治社会主義と社会主義遊説」『明治社会主義資料叢書3』（新泉社、1974年9月）、荒畑寒村編『社会主義伝道行商日記』（新泉社、1971年12月）等参照
- ³³ 原子基「社会主義日曜講話会発会式」『週刊平民新聞』1904年6月19日号
- ³⁴ 1900年11月に東京孤児院は幻燈部を設置し、11月18日の神奈川県中部金目村（現平塚市）から幻燈を用いた遊説をおこなった。「幻燈部設置敬告」『東京孤児院月報』1900年11月10日8号、「各地遊説の概況」『東京孤児院月報』1900年12月20日9号。「今回汎ろく院の事業を紹介し、大に世の同情を仰ぐの目的」と幻燈部の設置意図を説明している。
- ³⁵ 「呑気楼三昧氏の壮挙」『労働世界』（1900年12月1日）
- ³⁶ 阿久根巖『元祖 玉乗曲芸大一座』（ありな書房、1994年8月、p.177、傍点筆者）
- ³⁷ 『沿革 高松プロダクション』（発行年度不詳、p.7）
- ³⁸ 田中純一郎『日本教育映画発達史』（蝸牛社、1979年9月、p.40）
- ³⁹ 竹久夢二の挿絵は『平民新聞』の読者を魅了し紙上で感想が紹介されている。彼の挿絵には主張を説くようなものもあるけれど、普通の人の日常的な仕草のなかにたたえられる、さまざまな感情が読者をひきつけていることがわかる。
- ⁴⁰ 厳密には映写型の映画は、とすべきだが詳しくは塚田嘉信『日本映画史の研究』（現代書館、1980年11月）。稲畑の輸入したシネマトグラフが映写型の映画としてはじめて日本で上映された。ただし、荒木和一が輸入した映写型のヴァイタスコープは稲畑の輸入よりも早く1896年12月には日本に到着していたと考えられている。ただし、その公開はシネマトグラフに遅れた。
- ⁴¹ 『神戸又新月報』1897年1月11日、『東京朝日新聞』1897年1月12日
- ⁴² ジョルジュ・バタイユ（出口裕弘訳）『ラスコーの壁画』（二見書房、1975年2月）、ジョルジュ・バタイユ（江澤健一郎訳）『マネ』（月曜社、2016年7月）等参照

2. 労働映画を大学教育の教材に

河西 宏祐

はじめに

私が労働映画を大学の授業で使い始めたのは、1980年代の頃である。当時、私は千葉大学に勤務していたのだが、その時の経験を以下に記し、現役の教員諸氏の参考に供したい。

1. 1980年代という時代

その頃、世界的にみればイギリスのサッチャーイズム、アメリカのレーガノミックスなど、今の言葉でいえば「新自由主義」が席卷していた。日本でも中曽根内閣のもと、「日本丸があぶない」「日本丸が沈没する」などの危機感が煽りたてられ、学生たちの間でも、これらを声高に唱える者が急増していた。ナショナリズムが急速に台頭していた時代であった。

そして、過去の日本の企業経営者（石坂泰三、松下幸之助、土光敏夫など）をほめたたえ、彼らが戦後日本の歴史形成の主人公であるかのごとき言説が日本社会の全体を覆い尽くそうとしていた。

2. 組合幹部を教壇に招く

私はこの社会風潮に大いに疑問を感じていた。戦後の歴史形成の主人公というなら、一般の労働者も、そして労働組合幹部もその一端を担ってきたではないか。それが私の実感であった。

そこで、この時代風潮に抗って、主要な労働組合幹部を教壇に招いて、その体験談を学生たちに聞かせてみようと考えた。それを通じて経営者のみが歴史形成の主体ではない、労使双方の努力によって戦後日本の経済発展が実現したのだということに、学生たちの目を開かせようと考えたのである。

このとき、教壇に招いた労働組合幹部は、次の諸氏であった。

- (1) 増山太郎氏（読売争議、1945・46年）（元読売新聞社従業員組合書記長）
- (2) 伊藤武郎氏（東宝争議、1948年）（元東宝従業員組合委員長）
- (3) 石川忠延氏（東芝争議、1949年）（元東芝労連〈東芝労働組合連合会〉委員長）
- (4) 鈴木市蔵氏（2・1スト、1947年）（元国労〈国鉄労働組合〉副委員長）
- (5) 滝田実氏（近江絹糸争議、1954年）（元同盟〈全日本労働総同盟〉会長）
- (6) 太田薫氏（三井三池争議、1960年）（元総評〈日本労働組合総評議会〉議長）
- (7) 土井一清氏（海員争議、1972年）（全日本海員組合組合長）

3. 授業で労働映画を使う

さて前置きが長くなったが、そろそろ本題の労働映画との関連に移る。

この授業を実施する上で、私が直面した困難は二つあった。一つは、この授業計画に対して、教養部長（当時）をはじめ、教官内部から「偏向教育」だとして妨害活動があったことである。もう一つは、受講を希望する学生たち（約100人）にとって、戦後史についての予備知識がないため、これらの講師の話の内容や背景が理解できないことである。

これらの内、前者については後述するとして、後者については事態は深刻であった。そこで思いついたのが、労働映画の利用というアイデアであった。幸いなことにこれらの全ての労働争議について、さまざまなルートで探してみれば、関連する労働映画を見つけることができた。これらを授業の中で使用したのだが、その効果は抜群であった。何よりも視覚的にその時代を理解できる一助となったのである。

そのことによって、学生たちは、まずその労働争議の渦中にいた講師たちに興味をもつことになった。その上で講師が登壇し、回想談を語るのであるから、その内容が臨場感に満ちたものになり、学生たちを引きつけることになった。

一例をあげれば、東芝争議の石川忠延氏が激闘の末、敗北の幕引きとなった顛末を語るとき思わず涙を流した石川氏の人柄に、学生たちも涙するという一幕もあった。

ちなみに、この授業で使用した労働映画を列挙すれば、巻末に記したようなものである。

なお、この授業では講義の終了時に大学近くの焼鳥屋で講師と学生たちの飲み会をもったこと、学生たちの書いたレポートを講師に送り、コメントを書いていただいて学生たちに返却したことなどを通して、教育効果が一層高まった。

4. 授業記録の出版

この授業の記録は出版したのだが（河西宏祐編『戦後日本の争議と人間』日本評論社、1986年）、新聞、雑誌、週刊誌などに多数取り上げられ（約30本）、好評であった。

その後、ドイツ語訳（Hirosuke Kawanishi,"Japan im Umbruch",Bund-Verlag,1989,Germany）、英語訳（Hirosuke Kawanishi,"The Human Face of Industrial Conflict in Post-war Japan",Kegan Paul,1999,U.K.）も出版され、国際的な評判にもなった。

これらの国内・国外からの高い評価が得られたことから、当初私を悩ませた学内の反対の動きは終息することになった。

おわりに

以上が労働映画を大学の授業に用いることの有効性を示す一例である。今回、関係者の努力によって『日本の労働映画百選』（働く文化ネット、2016年6月）が公表され、それらの労働映画の所在も明示されたので、利用がより容易になった。

利用のための条件が整ってきたのであるから、大学の講義の機会をもつ諸氏は、ぜひ労働映画

■ 2. 労働映画を大学教育の教材に

を使用する授業を果敢に実施されることをお勧めしたい。その効果が抜群であることは請け合いである。

資料（授業で使用した労働映画）

(1) 読売争議について

- ①読売争議スライド（40葉）（増山太郎氏より借用）
- ②記録映画『驀進』（国労より借用）
- ③記録映画『われら電気労働者』（河西研究室所蔵）
- ④記録映画『戦標船改E』（全日本海員組合より借用）

(2) 東宝争議（1948年）

- ①録音テープ『あの時、わたしは－来なかったのは軍艦だけ。伊藤武郎氏の語る東宝争議の思い出－』（NHK放送、伊藤武郎氏より借用）
- ②東宝争議スライド（10葉）（伊藤武郎氏より借用）

(3) 東芝争議（1949年）

- ①東芝労連川岸工場強制執行関係スライド（12葉）（石川忠延氏より借用）

(4) 2. 1スト（1947年）

- ①記録映画『驀進』（国労より借用）
- ②ビデオ『日本の戦後－2. 1前後』（千葉大学教養部視聴覚室所蔵）
- ③記録映画『号笛鳴りやまず』（国労より借用）

(5) 近江絹糸争議（1954年）

- ①記録映画『たちあがる女子労働者たち』（ゼンセン同盟～現UAゼンセン～より借用）

(6) 三井三池争議（1960年）

- ①記録映画『三池』（共同映画社より借用）
- ②記録映画『1960年安保闘争』（共同映画社より借用）

(7) 海員争議（1972年）

- ①記録映画『戦標船改E』（全日本海員組合より借用）
- ②記録映画『海員スト』（全日本海員組合より借用）
- ③記録映画『勝利は闘いの中から』（全日本海員組合より借用）
- ④ビデオ『ある船内委員長の記録』（全日本海員組合より借用）

以 上

3. 映画は人の内奥にどう迫れるか

—公平、平等、自由な世への道程—

井坂 能行

1. 代表的な「労働映画」百本を選んでみて

働く人たちの仕事と暮らしを印象的に描き、見て意義のあるような映像作品を広義で＜労働映画＞とよぶこととして、日本で映画がつくられてきた百年以上の歴史の中から、代表できるような百本をあげてみよう——それは労働文化・労働社会の実りある歩みを考えていくのに寄与できるだけでなく、社会全体の進み方、ありようを問うことにも大きく関わり、幾多の示唆となるものではなかろうか——、そうした提起と思いをもとに、＜労働映画百選＞というプロジェクトが発足した。

その作業にあたって私には、検討していく上での三つの側面があると感じられた。

まず、具体的に、どういう作品が＜労働映画＞として取り上げるのにふさわしいかである。次に、「労働映画として優れている」という評価は、どういう視点、着眼で出来るのかということがある。更に、「労働映画としての評価」と「映画作品としての評価」をどういう関係におくかも問われてくる。これは又、「部分と全体」ということにも往々にしてつながり、最初にあげた＜労働映画＞として取り上げるかどうかにも重なる。作品としてはおおむね平凡なり冗長の印象が否めなくても、部分で、多くの人々がふだん気付かせられないような見方、見え方や、知ること少ない特有の仕事やそれに連なる営みが鋭く的確に、熱をこめて提示されている映画が少なからずある。それに接した受け手側に、まさに目から鱗といった、大きな変化がもたらされることも時にある。

以上をどうとらえるか——私にとってそれは、何を考え希求して、何に向かって、＜労働映画百選＞に取り組むかに直結するものであった。

2. 映画は受け手にどのように作用するか

映画に関係する者の間で^{しばしば}屢語られる、「みられてこそ映画」「みられることで映画は存在する」という言がある。

勿論、ひたすら自己表現のみに邁進しているかのづくり手もいるが、その場合でも、完成後はまずほとんど、他人（ひと）にみられることを欲する。又、づくり手の関係者や、直接の関わりはないが作品に接した人が、その映画をみせていきたいという意欲、情熱をもち、公開、上映に力を注ぐ活動は様々である。時を隔てた、過去の作品を取り上げての上映活動では、みせたい意欲、情熱に活動者の想い、心情や意図が色濃く反映される。

そこでの最大の眼目は、その映画がどのように受けとめられるかであろう。映画が受け手にどのように作用するか、どのような影響をもたらすことになるか。その時、づくり手や上映活動者

3. 映画は人の内奥にどう迫れるか ―公平、平等、自由な世への道程―

が、何らかの期待や願望、時に目的意識をもつのは、多くの場合自然の流れである。

3. 感性・感受性、想像力のあり方と「映画」

まさにこれが、＜労働映画百選＞を進めていくにあたっての軸であり、そこに立ち位置を定めていいと、少なくとも私には考えられた。

急に、「映画」を離れて卑近、現実的な感慨になるが、ここしばらくの世相を振り返ると、心にひっかかるものがある。敗戦後、いろいろな揺れ動きや時に過渡的混乱を経ながらも、何とか定着してきた、敢えて一言で括れば「民主主義的な思考や感覚」、それは幾つかの分野、局面では、ここ十年なりの間で更に許容の幅や開放、解放の度を増したり前進しつつあったのだが、それを引きずり下ろそうという動きが昨今、急激に強力に増している。人としての自由、生き方の幅広さなどに規制を求め、国民一般の権利を制限する方向で事を考え、人の生き方、社会のありように或る種の枠をはめて従うことを強いる、そうした流れが強く打ち出され、方策、行為等も具体的に続出する。それを主導する人々は、自分たちの感覚や思惑、観念の範囲外にどれだけ思いを及ぼすこと、そうした試みや努力をしているのだろうか。ひるがえって、自分が枠の外になる場合、例えば、いわゆる弱者の側に転じたり冤罪をこうむったりする場合を想像する心はないのだろうか。

政治的潮流とは少し別の、日常社会の中にも歪みは多い。「過労自殺」や職場が起因の鬱病の多発も、企業内の縦構造、権力・権威的な関係のもち方に依拠、安住する側と、それを認容、時に追従する人々という、双方の意識構造が根底にある。

発想の転換、感じ方、受けとめ方の変革ができるような心は、どうしたら得られるものだろうか。

ことは、人としての感覚——皮膚感覚という語も含めていい——、感性・感受性、想像力……といったことの問題になっていく。

ここで再び、「映画」というテーマが浮かびあがってくる。

4. 思考や「思想」と、「人の内奥」にある心性

思考や「思想」と、人としての感覚、感性、感受性、想像力、更に、思いやりや寛容、柔軟性、やさしさといった、人の内奥にある、いうなれば心性、心の特性とは、別の次元の問題として考えられる。

この二つの側面からの問題、課題は、実は、国内国外を問わず、社会変革、改革の運動の中にもあった。

突然、映画作品をもち出すが、1996年、『女たちの証言』というドキュメンタリーが完成した(羽田澄子監督、自由工房制作)。大正から昭和にかけての社会主義運動に携わった女性たちが集まっての、1982(昭和57)年の座談会を端緒として、戦前の運動とそこでの女性の働きをみつめ直した。運動の中に女性の解放を夢見ていたが「彼女たちの理想と当時の運動は」「一致したとはいえない状況だった」と監督は後に記しているが、その映画の中で印象が強かったのは、運動家の中にも多く存在した、思想とは乖離した心のありよう、持ちようで、その端的な側面が、

顕在、潜在の男女差別の実態であった。

戦後の学生の社会・政治活動、いわゆる学生運動の中でも、心の旧弊の問題は引き続く。1960（昭和35）年の『日本の夜と霧』（大島渚監督、松竹）には、昭和20年代と60年安保闘争当時との、異なる世代の活動家が登場するが、前者の活動では、差別に通じる男女間の格差が明らかに出ていた。ちなみに、女性への意識の旧弊は、60年安保世代、70年安保・全共闘世代と時代が進むにつれて薄れ、改まっていったが、70年世代ですら一部になお残り、それ以後の市民運動や地域活動の面が強まった頃になって、ようやく、ほぼ解消されたように思われる。

男女間に関する認識、感覚の問題を例にあげてきたが、社会変革運動の中にも心の側面での問題は根強く引きずられ、権威主義、排他性、時に攻撃性の過多、歪んだ上昇志向や追従、盲従……と数々の弊害を生じさせ、自立、自律を基に、公平、平等、自由を求めていくのには矛盾として作用、大きな障害となっていた。

5. 心の内奥の変革と映画・映像の力

私が「心の内奥」、心性というものを強く意識させられたのは、昭和30年代半ばから後半であった。

思想至上、選択した或る思考の偏重や固執、そこからの不毛な衝突や、対立から対立が生まれるような情勢、そうした運動の中に望みたくするような社会の姿は見えてこない。人間性豊かな社会がイメージできない。人間としての変革、人の「心」、心の内奥の変革が必要なのではないか。少なくとも自分はそれを志とし、推し進めていく道を歩みたい。

その時、心をひかれたのが、「芸術」——勿論、それ迄親しんでいた映画を含めて——であり、又建築を軸として広く「空間」ということであった。

先に「空間」についてふれると——

例えば、岡山県北部の奈義町現代美術館に、国際的な美術家また空間設計家であった荒川修作氏による、一室まるごとの展示空間「太陽」がある。円筒形の内部の、左右の壁が龍安寺の石庭を模したもので、天端も床も通常では想像もつかないような造りになっていて、この内部で空間を身体で感知した時、人が一般的にもつ感覚や既成概念は一掃される。又、荒川氏が設計した住居では、思いもよらぬ個所に重要なスイッチがあったりして、実に様々な身体の使い方が求められる。それを描いたドキュメンタリー映画の中で氏は、「人は身体のあらゆる部分、全身の筋肉隅々までを駆使してこそ、心身本来の健康長寿の生き方ができる」と、発想の大転換を促している。

ガウディの、曲線、曲面を駆使した、他に類をみない空間の中にひたれば、人の感覚は自ずと変貌しよう。ピカソの「ゲルニカ」や、ダリの絵と出会った時にも既成の価値観は揺らぐことだろう。ルイス・ブニエールとダリによる映画「アンダルシアの犬」や、そこに連なるシュールレアリズムの諸潮流とふれ合うことも旧弊の払拭への契機となろう。

これらは、昨年6月（2016年）の百選シンポジウムの折、佐藤洋氏が「人々の意識が変わって新しい気持ちで世の中を見つめることができるようになる」ことを推奨し、実験映画などもそれを導くと提起したのにも通じる。

ここまで、人の心の内奥に迫るとはどういうものを駆け足でみてきたが、もう一点考慮すべきは、出会い、ふれ合いが、単発、一過性では、中々変革に至るまでは難しいという面である。

3. 映画は人の内奥にどう迫れるか ―公平、平等、自由な世への道程―

ここで再び、「映画」が注目されることになる。映画は、随時随所に持ち込んでいくことができる。意欲、着想、労力、また努力次第で、出会いの場を広げ増やしたり、同じ場で種々の作品にふれ合える機会を重ねていくこともできる。そして、広義での内容に伴い、表現、描写の優れた映画が提示した、社会や人間、人生の様々な側面に向き合う中で、受け手側の内面には何かの変化が生じるだろう。例えば、それ迄の思考や感じ方に盲点を感じさせられたり、時には目から鱗的に衝撃を受けたりもしよう。

積み重なる映画との出会いが、人が変化していくのに強力な手がかりとなるのは明白だが、問題はそれがどういう方向を向いてのものになるかである。

かつて、映画からの悪影響とかテレビのもたらす弊害とかが大問題とされた幾多の時期があった。時には的確、適切であったり、時には感情的すぎや誤爆的なものもあったそれらの個々にふれる余裕はこのスペースにはないが、ナチの例などをもち出すまでもなく、政治・政略的、同調欲求的、転嫁攻撃的等々意図的におぞましい方向に誘導された映像活用の事例も数多い。

変化していく方向を巡る攻防は、映画映像の活用という世界でも熾烈である。

生きよ、暮らしよ、安心社会、共生社会——それを可能にし、支えていける人としての心性、心の基盤を強めたい。それへの障害となるような意識、感覚は衰退させていく。

<労働映画百選>は、こうした状況の中に投じる一石であり、望ましい方向へ向かうための強力な一助になろうというものである。

6. 広く、多様な世界を見据える柔らかい頭と心

最終的に絞った百本であるが、できる限り多角的に目を配り、広範囲から、多様な分野での様々な切り口、構成をもった作品群とした。これにより、今後の活用を当意即妙、可能性のひろがるものにしていけよう。TPO（時・場・機会）を踏まえた多彩な上映活動の発想発意も期待される。

蛇足のようになるが、たとえ作品からの印象が方向性において好ましいとしても、同じような作品ばかりに接することは、心の内奥への影響として疑義がある。感覚、感性のリフレッシュでも、幅が狭くなっていく恐れが強い。くだいた言葉での、柔らかい頭と心を持つ。そのためには映画を通しての体験でも、広く、できるだけ多くの世界、今迄ふれることの乏しかった分野に接して行ってほしいと思う。

この百本の作品それぞれの意義やとらえどころについては、すでに刊行された『日本の労働映画百選』の冊子で述べられているので、それ以外の作品から例を拾って、映画の中から自然と感じとられてくるものが受け手の心性に望ましい影響を及ぼすだろう場合をご紹介します。

1988（昭和63）年のアニメーション映画『となりのトトロ』では、作品としての主題、主軸は別にあるのだが、父親像が非常に新鮮に打ち出されていた。家父長的色合いを全く払拭し、権威的といったところが皆無の、男性の或る心のありようが好ましく深く印象づけられた。

2011（平成23）年の劇映画『アントキノイノチ』では、遺品整理業という、一般には疎まれがちな仕事の中で誠実に働く人の姿を見せ、職業への認識を一新させた。これは、「百選」中に入っている『おくりびと』（2008）にも通じる。

2004（平成16）年のドキュメンタリー『ベアテの贈りもの』では、日本国憲法がどのような心と願いをこめて、理想を掲げ練られていったかを、改めて振り返り実感することになる。

映画が生じさせるものの一端を、敢えてランダムに取り上げた。こうした事象は次々、いろいろと挙げられるが、ここでは劇映画、ドキュメンタリー、アニメでの各一つずつにとどめる。

「百選」を中心に、望ましい方向に後押しできるような作品群を活かしてどのような活動が考えられるか、具体的に行っていただけるか、今後、提示したり話し合ったりする機会がいや増し、その輪が広がっていくことを期待している。

「映画は人の内奥にどう迫れるか」と、本質論的に考察するようなタイトルを掲げたが、以上の叙述を見返すと、どうやら、「映画で人の内奥にどう迫れるか」といった、方法論的な追求を示す文言の方が的確だったかもしれない。

4. 労働映画研究の分析枠組み

篠田 徹

1. はじめに

本稿は、学としての労働映画研究を確立するための分析枠組みについて議論する。まず、最初の部分では、第一に労働映画というジャンルとそれを構成する文化について、第二にジャンルとそれを成立させる体験のコミュニティとの関係について、それぞれ代表的な議論を取り上げて考える。

次にこの分析枠組みの議論に基づいて、戦後日本労働映画というジャンルの成立と変遷の分析と、それを通じた戦後日本において労働映画というジャンルを成立させた体験のコミュニティの再構成を試みるための更なる分析枠組みと理論的考察について述べる。

最後にこれらの分析枠組みと関連する文化と運動の関係を論じたアメリカの理論的著作を紹介し、戦後日本の労働映画研究の今後の課題を探る。

2. ジャンルとは何か

- (1) ここでいうジャンルとはアンドリュー・テューダーによるその概念に基づく。中村光一はそれを次のように訳している。「ジャンルの概念とは特別な目的のためにされる批評家の分類ではなく、文化的しきたりの集合体である。ジャンルは我々がそれはそうであると集団として信じているものである。ジャンルの概念が興味の対象となる可能性があるのは、真にこの理由のためである。しかも、映画批評という直接的な目的よりは映画作家、作品、観客との心理的・社会学的相互作用についての研究のためである」¹。

中村はこの概念を次のように説明する。

テューダーにとってジャンルとは映画作品の性格とはほとんど関係がなく、むしろそれは「ある作品についてあるグループによりなされた概念」を明らかにするのに役立つものである。結局、ジャンルの用語は一連の作品と、それらの作品が作られた時代背景になる文化と、作品が上映される時代背景となる文化との関係を分析する中で最善の形で用いられるようだ。つまり、それは「映画の社会的及び心理的コンテキストについての知識とか理論の中で有効に用いられる」用語なのである²。

上記の説明を元に、本稿ではジャンルを、作品を介してその作り手と受け手の間に形成された「文化的しきたりの集合体」と定義する。つまり、労働映画とはこういうものであるという集合的信念のことである。そしてここで問題となるのは、そうした信念そのものではなく、そうした信念を成り立たせたある時代や社会の文化のありようである。ではこの場合の文化とは何か。

(2) 文化とは何か

レイモンド・ウィリアムズによれば、文化の定義には三つある。³

第一に理想としての文化である。この場合、文化は普遍的な価値に基づく人間の完成された状態ないしそれへの過程である。

そしてここでの文化の分析は、この普遍的な状況と結びついた価値を生活や作品の中に発見し記述することである。

第二に記録としての文化である。この場合は、文化は知性と構想力が作ったものの全体で、人間の考えや体験が詳細に記録されているものである。そしてここでの文化の分析は、実証に基づく批判的な分析が行われる言葉や形式や慣習の詳細を記述し評価する活動である。この批判的分析は、第一の理想の分析同様、最高傑作を探す特定作品の分析を通じて、それを特定の伝統や社会に関係づける過程となる。

第三に社会生活のあり方としての文化である。この場合、文化は特定の生活の仕方の記録である。特定の生活の仕方は、特定の意味や価値を、芸術や研究のみならず、制度や日常の行動における表現の中でも表わす。そしてここでの文化の分析は、特定の生活の仕方や文化の中に明示的、暗示的に表された意味と価値を明らかにする。こうした分析は、第一の理想における歴史分析の他に、第一、第二の定義による文化に含まれない生活の仕方の要素、例えば生産組織、家族構造や社会関係を規定する制度、社会構成員による独自のコミュニケーション形式の分析も含まれる。

ウィリアムズは、文化についてのこれら三つの定義はそれぞれに重要なものであるとした上で、文化の分析と理論を、「生活の仕方全体の中にあるさまざまな要素の間の関係のあり方の研究」と定義する (p.48)。そしてこのような分析において重要となるのは、それぞれの文化の「型」であるという。

それは、生活の仕方全体を構成する多様な要素間の関係の集合体である組織の特徴のことであり、特定の作品や制度の研究は、この組織との関係のあり方の分析になる。

この文化の型は、そこでの行動や態度のあり方が含まれている点で理想であり、また選択された利害と活動の集合であるという点で現実でもある。そしてこの両者が合わさって、特定の価値判断の下に作られているのが生活の仕方という組織体である。

一方ウィリアムズは、この型のように抽象的な形で組み立てられるものとの他に、文化に実在の人間が実際に体験した共通の要素に着目し、その感覚を把握しようとする。ここで彼が捉えようとしている感覚とは、「表現の必要が殆どない特定の生活感覚、特定の体験のコミュニティ」のことであり、それはそのなかで育っていないわれわれが「(特定の生活感覚や体験のコミュニティの：篠田) 誰かの言葉や行動の表し方の僅かな違いを見詰める時に」「気がつく」ものである。

ウィリアムズはこの事実を表現するために「感覚の構造」という言葉を用いる。彼はそれを次のように説明する。

これは、「構造」という言葉が示しているように、がっちりとした明確なものである。しかし、それは、われわれの活動の一番繊細で、一番感知しにくい部分で働いている。或る意味では、この感覚の構造は一つの時代の文化である。それは、一般的な組織の中にあるあらゆる要素が生きて動いている特定の結果である。ちょうどこの点で、一つの時代の芸術は、その時代の特徴である議論の進め方や調子を含んでいると考えるならば、ぬきんでて重要なものであ

4. 労働映画研究の分析枠組み

る。なぜならば、この意味での芸術においてこそ、この特徴は表現されているのは、多くの場合、そうしようという意識によってではなくて、担い手の生命を越えて生き続ける記録されたコミュニケーションの唯一つの事例であるこの意味での芸術には、そのようなコミュニケーションを可能にする現実の生きた感覚、深いコミュニティが源として当然に働いているという事実によってである（p.49）。

(3) ジャンルと体験のコミュニティの関係

このウィリアムズの文化の定義とそれに関連しての感覚構造の議論は、先のジャンルのそれとの関係において重要である。先に、本稿ではジャンルを、作品を介してその作り手と受け手の間に形成された「文化的しきたりの集合体」と定義した。そして、そうした信念を成り立たせたある時代や社会の文化のありようこそが問題であるとした。

ここでウィリアムズによる文化の第三の定義である社会生活のあり方をあてはめるならば、ジャンルが映し出すのはこの特定の生活の仕方であり、特定の生活の仕方の中に明示的、暗示的に表された意味と価値である。

また同時にジャンルが捉えようとしている、「表現の必要が殆どない特定の生活感覚、特定の体験のコミュニティ」、すなわちそれは誰かの言葉や行動の表し方にわれわれとのそれとの僅かな違いを見詰めることで気がつくそれも重要である。

そしてその時代の特徴である議論の進め方や調子を含んでいるジャンルこそ、そうした話し方を担った生きた人びとの生命を越えて生き続ける記録されたコミュニケーションの実例として重要である。なぜならばそこには、そのようなコミュニケーションを可能にする現実の生きた感覚、深い体験のコミュニティがその源泉として当然あるからである。つまりジャンルが記録したコミュニケーションの実例は、こうしたコミュニケーションが行われていたコミュニティにおける生活の仕方と文化的しきたりを表しているからである。

同時にジャンルが成立していたということは、そうした文化的しきたりの集合体として、それが記録したコミュニケーションを行っていた体験のコミュニティに受容されていたことを意味する。

つまりジャンルは、そこで特定のコミュニケーションをそこでの感覚構造とともに記録する作り手と、それを自身の文化的しきたりの集合体として理解する受け手との共感関係の上に成立する。

(4) ジャンル分析による体験コミュニティの理解

このように、生活の仕方全体としての文化の型とそこにおける感覚構造を表現する「文化的しきたりの集合体」として特定の時代に特有の特定のジャンルがあったとするならば、このジャンルの分析を通じて、我々はこのジャンルを成り立たせた体験のコミュニティの文化の型と感覚構造を再構成することができる。それはすなわち特定のジャンルを成立させた特定の時代と社会のありようを考えることでもある。この分析枠組みを通じて次に、戦後日本労働映画というジャンルの成立と変遷の分析と、それを通じた戦後日本における特定の体験のコミュニティの再構成を試みるための更なる研究構想と、それに関連する分析枠組みと理論的考察について述べる。

3. なぜ戦後日本の労働映画か

(1) 運動文化論

ではなぜ戦後日本の労働映画を取り上げるのか。労働映画は、その内容において労働問題や労働運動と関係があることはいうまでもない。けれどもその関係性は、先に述べたジャンルとそれが記録するコミュニケーションの仕方に現れる生き方や文化的しきたりが体験されたコミュニティとのそれにおいて分析されなければならない。

この関係性を分析する上で、アメリカの歴史家ローレンス・グッドウィンが十九世紀後半のアメリカで起こったポピュリズム運動という広範な農民運動の意義を分析した中から創出した運動文化論の分析枠組みは有用である。

この時期の東部資本の搾取に対する中西部の農民反乱は、それまで政治経済的な側面からの理解が主だった。これに対してグッドウィンはこの農民の民主主義運動が強力な協同組合を広めた過程に着目し、教育を通じて農民の間に幅広い協同を段階的に実現しながら、東部資本の搾取という政治経済状況下で、精神的に疲弊した民衆の自尊心を回復させ、協同性を発揮させたこの運動の社会文化的な側面を強調し、その特徴を表すために運動文化という概念をあてはめた。

このポピュリズムの運動文化の例は、単に既存社会で大勢的なものの考え方から脱却し、新たな社会観を集团的に形成する方法という、従来類似の概念に特徴的であった側面を示したことに止まらなかった。

アメリカという、少なくとも形式的には個人の自立自助が過度に強調される自由民主主義社会において、その自立自助の権利を十分享受していない集団が、それをより主体的に自らの問題として受けとめ、実質的な自由と民主主義を獲得しようと行動するためには、個人の限界を同じ境遇にある他者との協力によってのりこえ、個々の自尊心の回復と集合的なアイデンティティ形成が相互に進むことを体験する学習過程が不可欠であった。グッドウィンの運動文化概念は、この個と集団の積極的な相互作用による、人間的な成長というダイナミズムを強調した⁴。

(2) 戦後民主主義と大衆文化運動

この運動文化論が示す状況はこの時期のアメリカだけに限らない。例えば久野収の戦後日本の民主主義論や多田道太郎の戦後日本の大衆文化運動論は、それが戦後日本にもあてはまることを示している。例えば久野は、戦後の民主化が冷戦開始後岐路に立たされた1951年に、当時の政治社会状況について次のように述べている⁵。

「戦勝国の占領勢力が、一方では解放者として現れると同時に、他方では支配者として現れるという事実には明瞭に認められる。(中略) たんなる支配者の交代は、それがたとえどれほどすぐれたものであっても、決して民主主義ということはできない。民主主義の最初にして最後の自信は、国民自身みずからの支配者にはかならずという自覚以外から生じえないからである。民主主義の諸勢力が力をあわせて、この自覚の成長に働かないかぎり、ワクは依然として外側から課せられたワクにとどまり、国民の無力感は依然としてもとのままにとどまるであろう。(中略) 何よりも必要なのは、民主主義勢力の最も深く、最も広い連合、あるいは協同を一步一步打ち立ててゆくことでなければならない。この協同をかりに《民主戦

4. 労働映画研究の分析枠組み

線》とよぶとすれば、日本の若い民主主義にとって何よりも必要なのは、民主戦線の理論と方法である（中略）理論上のルールは、協同のための行動のルールを介して必ず成立してくるのである。このルールの拡大や強化に必要な各党各派間の人間的信頼も必ず生れ出てくるのである。協同のルールと人間的信頼を通じて、政策協定は、その結果として成立するのである。政策協定を実践した結果として、協同のルールが生まれ、人間的信頼が育ってゆくのでは決してない。」

ここで久野が指摘していることは、これまでの叙述では生活の仕方全体としての文化の型に関わることであり、その変化の必要性を語ったものである。同時にその変化のためには、協同のルールとそれに基づく人間的信頼が育まれる、新たな文化のしきたりを体験するコミュニティの形成がまず必要であることを主張したのもでもある。またこの協同のルールに基づく人間的信頼が支える新たな文化的しきたり、民主的なしきたりとそれを体験するコミュニティの形成こそ、先にグッドウィンが描いた運動文化のプロセスに他ならない。

そしてこの体験のコミュニティが形成された1950年代に、この運動文化が戦後日本ではどのように形成されたかのエッセンスを要約したものが、以下の多田の文章である⁶。

「戦後日本において前衛政党、労働組合、消費協同組合などの組織が被支配者の共同の利益を守るために、さまざまな動きをしめた。文化の面では、それらの運動に微妙に見合うかたちで、またそれらに刺激されながら、戦前にはなかった規模で、大衆文化運動が行われた。昭和二十一年ごろから労働組合が中心になって推進した文化運動、昭和二十五、六年から各地の職場で群生したサークル運動（綴り方、コーラス、映画、読書などのサークル）、この二つをまとめて大衆文化運動と呼ぼう（中略）映画、音楽などの芸術についていえば、芸術に対する個人の反応、情緒は、ひとによってさまざまであり、また非合理的であり（中略）それら情緒をまとめる一定の組織をもちにくい。寄席のお客のように「気合が通じ合」っても、その気合によって成立したコミュニオンは不定形で一時的なものだ。非合理であり不定形かつ一時的な個人の情緒を、どのようにして合理的、定形かつ永続的な組織にすることができるか。これが大衆文化運動の組織づくりの基本問題である。いやしかし、それより前にどうして個人の情緒を組織化する必要があるのか。これは失われ分解しつつあるコミュニオンを新しい原則によって再編するための運動であり、その底には、みんなでいっしょに芸術文化を受けとめ、受けてのつながりから発する息吹きを芸術の送り手、創造者に伝えようという願望がある。戦後日本の大衆文化運動は、まったく新しいいくつかの面をもつ。しかし運動の底にあって、運動をつき上げているものは、むかしながらのコミュニオンの願望であった。むかしながらの願望がむかしながらのかたちでは実現できなくなったとき、願望は十五年間、新しい（ママ）自分のかたちを模索しつづけたといえる」

この中で多田が指摘する「失われ分解しつつあるコミュニオン」には、例えば実際に過去存在したものから、前述したポピュリズムが示した民主的なそれのように、本来あるべきものとしての理念型のそれまで多様である。そしてこれらのコミュニオンを再建する運動や活動総体を、多田は情緒の組織化と表現している。これは先に久野が主張した、形式民主主義を実質民主主義に変えようとする国民の自主的、協働的な動きであり、運動文化の形成ということになる。

多田の指摘にあるように、戦後日本の大衆文化運動、特に協同のコミュニオン再建をめざした情緒の組織化は、労働組合のナショナルセンターである総評をいわばハブにした戦後労働運動と呼ばれる広範囲な政治経済、社会文化運動と密接に結びついていた。

だがこれは労働運動や社会運動が自身の運動目的を達成するための「補助組織」ではなかった。そこには文化的しきたりの集合体としての新たな文化ジャンルを創造しようとする様々な作品の作り手が、この社会文化運動を介して彼ら彼女ら自身の文化的欲求を満たそうとした。

多田は先に引用した部分の初めの方の箇所ですぎのように述べている。

「お客はただ口をポカンと開けて芸を受取るだけの存在ではない。お客の表情、まなざし、溜息、あくび、拍手―要するにお客の息吹が芸人ないし芸術家に吹きかけられる。芸術家の靈感（インスピレーション）とはお客から吹きかけられる息吹（インスピレーションのことであった）」

戦後日本の大衆文化運動とは、この作り手の側の受け手の息吹への欲求が促がしたのもであり、それゆえ多くの芸術家、作家、研究者、その他の多様な文化の作り手が、最終的には「国民文化会議」という組織体に結実する情緒の組織化運動に深く関与した。

これらの作り手は、受け手の息吹を求めて、文化的な協働のルール of 定着と人間的信頼の醸成に作品を介して貢献しようとした。それはまた自分たちが創造しようとした文化的しきたりの集合体としての新たなジャンルの社会的基盤である体験のコミュニティづくり、すなわち運動文化形成への関与をも意味した。

そしてこの作り手の側の独自の欲求があったからこそ、これらの作り手たちの多くは、運動への一定期間の関与を経て、そこを離れ自ら形成に関与した新たなジャンルでの活動に集中する。確かにこれを運動からの離反ましてや反目と理解し、またそれを当事者や関係者が公言する場合もある。けれどもこれを体験のコミュニティが運動が直接働きかける段階から、戦後日本社会がレジーム（体制）としてこれを広く定着させ制度化させるそれに移行しているとするならば、そうした戦後日本の社会体制の文化機構としてのマスコミやそれが提供し消費されるポピュラーカルチャーの生産者としての文化人あるいは文化従事者に専念することは、運動文化の発展として考えることもできる。

ではこの運動文化とそれに関連しての戦後民主主義ならびに大衆文化運動の分析枠組みは、労働運動が体験のコミュニティの形成と戦後労働映画というジャンルの成立に大きな役割を果たした1950年代から、筆者が戦後労働運動が運動文化形成の推進役としての機能を終えると同時に、戦後労働映画がジャンルとして確立したと考える1970年代半ばまでの間の、戦後日本の労働映画という文化的しきたりの再構成とそこでの感覚構造の再生、そしてこれらが生きた体験として共有されたコミュニティの存在様式の分析にどのように役立つのだろうか。

(3) 戦後労働映画の時期区分と時代描写

こうした分析を試みた例はすでにある。その一つが、特定非営利活動法人働く文化ネット・労働映画百選選考委員会が2016年6月に発行した『日本の労働映画百選』の中で、時期区分された各時代（戦前・戦中、昭和20年代、昭和30年代、昭和40年代、昭和50年代、昭和から平成へ、21世紀最初の10年、そしていま）毎に付されている「『コラム』この時代、この映画」である。

4. 労働映画研究の分析枠組み

例えば、「昭和20年代」の記述⁷では、戦後の民主化と経済再建の鍵を教育界と労働界が握ったことと、連合軍総司令部が民主化の推進に、当時社会教育や啓発のための活用の有意性が高く評価されていた映画を重視する意向を示したことが重なったと指摘し、そうした背景が、合法化され発展が政治的にも期待されたことを受けて飛躍的に隆盛したこの時期の労働運動において、多様なドキュメンタリー映画の企画、製作が族生し、日教組の全面協力で完成した『白雪先生と子供たち』（1950）を例に出し、劇映画でも労働運動との提携作品が登場したことと密接に関係していたことを示した。

また当時の映画産業が作成した劇映画でも、戦争批判、悔恨、人権擁護、民主化をメインテーマに掲げ、あるいはそれを前提にした意識的、意欲的作品が目立ったことにも言及した。

さらにこうした作り手の諸趨勢は、1948年の東宝における争議敗北後も、止むことはなく、その担い手たちが社外で独立プロなどの形で上記のような意思と意欲をもった作品を輩出し続けたことも指摘した。

これらはまさに、当時戦後民主主義の運動文化とそれに基づく体験のコミュニティづくりに労働運動の隆盛を背景とした、ここでいう戦後労働映画が大きく関わっていたことを物語り、そこにおいて作り手と受け手の密接な相互依存関係にあったことを示唆している。また昭和30年代についての記述⁸では、安保闘争や高度経済成長など政治経済や社会文化の激変を背景に、文化的しきたりの変容を体験したコミュニティのありようを押さえている。それはまたこれに影響を与えてきた運動文化にも表れ、文化的しきたりを記録してきた戦後労働映画もこの頃その焦点を広げ、全国各地で日々重ねられている人びとの生き方暮らし方に寄り添いそれを忠実に記録しようとしていることを述べている。加えてそこでは、記録した文化的しきたりの中には、その後大きく変容ないし姿を消したものもあり、体験のコミュニティにおけるそれまでの関係性の構造が揺るがされていたことも指摘している。それは運動文化の多様化でもあり、またこれら文化的しきたりの変容、体験のコミュニティの構造変動、運動文化の多様化を踏まえた新たな戦後労働映画の物語の登場をも予想させる内容ともなっている。

さらに昭和40年代の記述⁹では、前述の昭和30年代の体験のコミュニティの変容と文化的しきたりにおける分岐を受けて、この時代明らかとなった、文化的しきたりの再編成とそれを体験するコミュニティへの自己省察構造の組み込み、そしてこれを反映した運動文化の新たな役割とそれをキャラクター化した戦後労働映画の営みが示されている。

それはすなわち、まず高度経済成長の中で明白となる体験のコミュニティにおける生活機会の不均等な享受であり、それがもたらす文化的しきたりにおける成長指向に抗う、あるいはそれを必ずしもめざさない部分の後退ないし衰退として現れた。その上で体験のコミュニティは、この不均等な生活機会の発展と後退の進展に一定の歯止めをかけるべく、文化的しきたりにおいて、衰退する部分を発展するそれに対する批判として、いわば自己省察とでもいべきしきたりを、より明確に組み込んだ。そして運動文化はこの自己省察をより意識化させる役割を担い、戦後労働映画はこれを「大勢に順応しない不器用者」としてキャラクター化し、それを特定の役者陣によって具象化した。以上が昭和40年代のコラムの分析である。

これらのコラムは異なる文体と表現にもかかわらず、いずれも戦後日本における体験のコ

コミュニティの形成を実写するかのごとく、そこでの新たな文化的しきたりや感覚構造を多様な形で記録しようとした一連の映像作品群があったことを記述している。そしてそれぞれの時代に挙げられた作品は、従来同じジャンルにはいれられてはこなかったものが多く見受けられる。ただここでのジャンルは作品の内容自体に焦点を当てたもので、本稿で定義した「文化的しきたりの集合体」という社会との関係性において定められたものではない。その意味で、これらのコラムは、戦後労働映画とここで名称づけた新たなジャンルにおけるそれぞれの作品群が、当時の体験のコミュニティがもった文化的しきたりを切り取った様子を具体的に述べている。

さらに『日本の労働映画百選』は、そこに選ばれた百作品についてそれぞれ作品解説を付している。その中には、本稿で定義したジャンル、すなわち文化的しきたりの集合体と、それが記録する体験のコミュニティ、つまり感覚構造を含めた特定の生活の仕方としての文化の型との相互関係により踏み込んだ分析も含まれている。それは台本や配役、台詞や演技、そして映画の製作から上映を含む映画産業とそれを構成する企業や演劇集団に働く役者や監督から編成や営業などまでを含む様々な文化従事者や労働者、そしてこれら全体を包含する文化機構の形成と確立が、こうしたジャンルとそれを受容した生きられたコミュニティの関係を具体的に存在ならしめたことを示している。

例えば『戦争と人間』(1970-73)の作品解説¹⁰はその一例である。ここでは先の昭和40年代のコラムの分析を受けて、この時代の典型的な作品としてこの映画を紹介している。そこでは、この作品における「大勢に順応しない不器用者」を、戦前の軍国主義化する日本とその侵略にあえぐ東アジアを舞台に、それに抗する人びとにあてはめ、それらをヒューマニストとして描いている。そしてこれらの人びとを、それぞれその役柄を定着させた一群の有名俳優人としてキャスティングでき、かつこうした物語を興行として成立させることができる映画産業とそれを支える観客の存在を指摘することで、この作品が戦後労働映画の昭和40年代の代表的作品であるだけでなく、この戦後労働映画を映画界の主要な作品群にした左翼エンターテインメントの成立を象徴する作品でもあることを示し、戦後の体験のコミュニティと文化的しきたり、またその定着を促進し、そのありようを記録した戦後労働映画の一つの絶頂期を画する作品であることを示唆した。

(4) 戦後日本の労働映画のカルチュラルスタディーズ

以上本稿では、文化的しきたりの集合体としてのジャンルという切り口から、労働映画の「社会的及び心理的コンテクスト」についての分析枠組みについて論じてきた。この稿を終えるにあたって、こうした分析枠組みとそれを用いた戦後日本の労働映画についてのジャンル研究のために、筆者が重要な先行研究のひとつと考えるMichael Denning¹¹の内容を、本稿の視点とそれに基づく今後の研究課題を考えるために紹介したい。

デニングは、1930年代のアメリカのニューディール期のCIO（産別会議）を基盤とした左翼リベラルの運動を、当時共産党を含むその主導勢力が唱えた呼称に基づき「人民戦線社会運動(Popular Front Social Movement)」と命名し、それが当時のアメリカにおける大衆文化の発展を背景にして、アメリカ文化の「労働化(Lobaring)」をもたらしたとの主張を証明するために、労働組合や共産党の周辺部や隣接ないし接続領域で、戦略的、戦術的、ならびに自然発生的に展開された文化芸術分野（この場合は本稿のそれよりも狭い活動領域としての）における運動を網羅的に分析した。

4. 労働映画研究の分析枠組み

この二十世紀アメリカのカルチュラルスタディーズにおいて、デニングは、この人民戦線社会運動をグラムシの理論を援用しながら歴史的ブロックと考えた。デニングによれば、グラムシの歴史的ブロックには社会勢力連合と特定の社会形成という二つの意味がある。そしてこの二つが結合した時にヘゲモニーが生まれるという。すなわち社会勢力連合としての歴史ブロックが、ある代表形態を用いて合意を調達することで、社会形成という意味での歴史ブロックを確立しながら、一定期間社会を主導する時ヘゲモニーが生じる。そしてこの時代は、後にしばしば社会勢力連合の名称で呼称される。

この理論的理解に照らせば、CIOは形式的、組織的な実態として労働組合の連合体という意味を越えて、ニューディール連合という社会勢力連合の重要な一角を占め、1970年代まで続くアメリカのリベラルな社会形成のヘゲモニーの形成に寄与した。CIOは確かに第二次大戦中を除けば政権参加をしたことはなく、国家権力の掌握やヘゲモニーを獲得したこともないが、北米の都市部や工業地帯では、多人種、多民族が構成する労働者階級とそのコミュニティにおいて絶大な政治的、社会的、文化的権威を有した。当時の労働者が組合に加入するのは、経済的利益を期待する以上に、その構成員になることであたかも市民権が得られることを期待した。それゆえ当時組合加入に殺到した労働者にとって、どの産業別組合に加入するかよりも、加入する産業別組合がCIOの加盟組織であるか、あるいはCIOに直接加入することを望んだという。

ここまでのデニングがCIOならびにそれが一角を構成した民主党とそれが主導した政府を含む関連組織がヘゲモニーを握った20世紀半ばのアメリカのリベラル・ヘゲモニーの分析に適用した理論的枠組みは、このアメリカのリベラル・ヘゲモニーがその創出に深く関与し、そのグローバルなレジームの一角を構成した日本の戦後民主主義にも用いることができる。この場合、とりわけ総評・社会党ブロックと呼ばれた社会勢力連合が、デニングの研究のCIOとそれが主導した人民戦線社会運動と同じ位置を占めよう。

特に1950年代、総評・社会党ブロックの形成に組織内部で深く関与した者が残した下記の記述は、総評が当時CIO同様に労働組合の連合体以上の存在であったことを強く伺わせる¹²。

「五二年秋からはじまった五三年終わりのころまで、比較的大企業ではあるが、その業界内に入ってみれば、一番弱い部分の企業を中心にしておこったストライキの嵐は、五四年のなかばごろからは、後述するように、金融が極度にひきしめられ、その影響が末端中小企業に及ぶにしたがって中小零細企業の膨大な層の倒産、失業の巨大な波となってあらわれ（中略）その波が、すべての中小企業にまでひろがるなかで、いままで労働組合とかストライキなどということにはふれてみたこともなかったような、たとえば、新聞販売店、牛乳販売店、製菓業者等々、街の零細商店にも風波が立つようになった。そういう零細の労働者が総評本部に駆けこんでくる。数少ない総評本部や東京その他の地評の書記たちの手では、到底さばききれないようにってきた」

また総評が、CIO同様、都市部のみならず全国の労働者階級の間で、総評自身や加盟組織、さらにそこに連なる人びとの自主的なそれを含む旺盛な文化活動を通じて、政治的、社会的のみならず文化的影響力を有したことはよく知られている。

このようにCIO同様、総評（あるいは総評・社会党ブロック、さらに戦後民主主義）のカルチュラルスタディーズが可能であるならば、デニングがこの本で提起したアメリカ文化の労働

化という論点は、総評が播種した文化運動の一部でもある戦後日本の労働映画のジャンル研究にとっても検討に値しよう。

デニングは前掲書で、CIOが中核的役割を担った人民戦線社会運動の文化政治がもたらした「文化戦線 (Cultural Front)」が、その後のアメリカ文化にもたらした「労働化」という変容を次のように説明している (p.16、17)。

第一にアメリカ文化の労働化とは、この時代のレトリックの中に労働やその類似、類義語が多用される状況をさす。この中には労働運動、労働党、プロレタリア、仕事、産業といったものも入る。こうしてこの時代の文化戦線は当時の言語自体を「労働化」した。

第二にアメリカ文化の労働化とは、アメリカ文化のプロレタリア化というべき文化の産業的、技術的側面における変化の状況をさす。それはまず文化や芸術の世界で労働者階級の参画とその影響力が増してくる。それはこれまで大衆文化化と呼ばれる状況と重なる。他方でエンターテインメントやレジャー産業で、その多くは労働者階級の子弟である高卒や大卒の従事者が増大する。またその産業の商品を消費する労働者も増えていく。

第三に、これは第二の状況に関係するが、文化財の中に労働の要素が可視化されるようになる。二十世紀の初頭以降、文化が産業化されるにつれ、芸術家や演奏家、作家が次第に文化労働者になっていく。その一つの結果として、文化戦線の中心的な物語の一つに、脚本家、漫画家、ジャーナリスト、教師などを含めたこれら文化労働者の組織化のそれが登場する。

第四に人民戦線社会運動のめざしたものは、その後アメリカでヘゲモニーを握るニューディールのリベラリズムと必ずしも一致しない。その文化戦線がめざしたのは社会民主主義的文化であった。イギリスでは、社会民主主義の政治と文化や第二次大戦後ヘゲモニーを握った労働党は「レーバーイズム」と呼ばれたが、アメリカの人民戦線社会運動もアメリカ文化の労働化、すなわち社会民主主義化という意味でレーバーイズムであった。

第五に他の文化やそれまでのアメリカのそれと同様、アメリカ文化の労働化はそれ自体骨の折れるそれこそ労働過程であった。それは革命のように一夜にしてなるのではなく、苦闘や失敗を含めていきつもどりつしながら、多くの人びとの手塩にかけた作業の結果として現出するもので、それはまさに労働であった。

このデニングのアメリカ文化の労働化説が、戦後日本にもあてはまるかどうか、あるいはその領域や程度はどうか。いずれにせよ、こうした作業を戦後労働映画のジャンル研究として、またその外延として取り組むことを今後の課題として本稿を終える。

(注)

1. Andrew Tudor, *Theories of Film*, New York: The Viking Press, 1974, p.139-142.引用は中村光一「学としての映画研究の抔り：ジャンル研究と作家理論」『東京工芸大学工学部紀要 人文・社会編』第9巻第2号、1986年。p.44
2. 中村光一「学としての映画研究の抔り：ジャンル研究と作家理論」『東京工業大学工学部紀要 人文・社会編』第9巻第2号、1986年。p.44より。文中引用はAndrew Tudor, *Theories of Film*, New York: The Viking Press, 1974, p.149.より。
3. レイモンド・ウィリアムズ (若松繁信、妹尾剛光、長谷川光昭訳)『長い革命』、1984年、特に第2章 文化の分析、p.43～54。
4. Lawrence Goodwyn, *Democratic Promise: The Populist Moment in America*, New York: Oxford University Press, 1976.
5. 久野収「戦後の民主勢力 その後退からの脱却」(原題「民主勢力の後退からの脱却」『日本評論』1951年6月号)『戦後民主主義』東京、毎日新聞社、1979年、p.7、p.11、p.13～16、p.24～27

■ 4. 労働映画研究の分析枠組み

6. 多田道太郎「大衆文化運動」『近代日本思想史講座 五』東京、筑摩書房、1960年、p.366 ～ 370
7. 『日本の労働映画百選』、働く文化ネット、2016年、p.29.
8. 働く文化ネット、前掲書、p.45.
9. 働く文化ネット、前掲書、p.65.
10. 働く文化ネット、前掲書、p.77.
11. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, London and New York: Verso, 1996
12. 高島喜久男『戦後労働運動私史 第二巻 一九五〇～一九五四』東京：第三書館、p.135 ～ 136

5. 労働映画のスターたち

ー仕事は どう演じられてきたかー

清水 浩之

私はこれまで、各地のドキュメンタリー映画祭の上映作品を探すため、資料として古今の作品リストをまとめてきた。『日本の労働映画百選』（働く文化ネット、2016年）では、劇映画やテレビドラマ、アニメーションなども含めた「労働映画目録」を作ることにした。また、2015年の夏からはフリーペーパー「労働映画百選通信」を刊行し、テーマや俳優など様々な切り口で「労働映画」を発掘する試みを続けてきた。その結果、およそ3年の間に1,400本近くがリストアップされ、これまで鑑賞する機会がなかった多くの作品に接することができた。

中でも、映画やテレビで俳優たちがどんな仕事を「演じて」きたかを調べていく連載コラム《労働映画のスターたち》は、2017年3月現在で18回まで続いている。

参照URL <http://hatarakubunk>

これまでの連載

- 第1回 志村喬ー“日本の父”を演じ続けた俳優
- 第2回 香川京子ーリアリズムの中でさらに輝く聡明さ、純粋さ（※この回は若木康輔氏が執筆）
- 第3回 山本太郎ー崖っぷちの似合う男
- 第4回 真木よう子ー男子も女子も憧れる「ヨーコ先輩」
- 第5回 役所広司ー神出鬼没、平成のマジメ人間
- 第6回 小林聡美ー置かれた場所で咲くオンナ「均等法第一世代」のヒロイン像
- 第7回 草彅剛ー当代随一の「等身大」スター 草食男子の40代はどこに向かう？
- 第8回 安藤サクラと黒木華ー絶好調の若者群像ドラマを引っ張る「昭和顔」のヒロイン
- 第9回 小池徹平ー苛酷なゲンバで磨かれ続ける「逆境王子」
- 第10回 北林谷栄ー半世紀かけて完成させた「おばあさん」という仕事
- 第11回 フランキー堺ー「首が飛んでも動いてみせまッ！」 戦後を駆け抜けた辣腕仕事師
- 第12回 大竹しのぶー「野麦峠」から「後妻業」まで！可憐でオカンなファミ・ファタール
- 第13回 中井貴一ーどんな球でも受け止める！ 職場を和ませる「二枚目半」のリーダー
- 第14回 サリー・フィールドー大地に根を張って生きる アメリカン・ガールの半世紀
- 第15回 平泉成ーラーメン総理、ゴジラと対決！大いなる「凡人」の長い道程
- 第16回 新垣結衣と森川葵ーオンナの進路は家探しから！？「家活」ドラマのヒロインたち
- 第17回 三浦友和ー日本が誇る愛妻家・・・人生の「役どころ」を引き受ける生き方
- 第18回 山田五十鈴ー女ひとり 20世紀に行く・・・時代と格闘したヤマトナデシコ七変化

今後も引き続き調査・考察するための中間報告として、各年代ごとの代表的な俳優と作品をまとめてみる。本書別冊の「目録」もご参照いただきたい。

1. 映画黎明期のスターたち（～ 1929）

男優＝尾上松之助 鈴木傳明 小杉勇 ほか

女優＝（立花貞二郎 衣笠貞之助） 栗島すみ子 田中絹代 ほか

映画は19世紀末に日本に輸入され、歌舞伎の実演撮影などを経て、徐々に劇映画が作られるようになる。日活京都撮影所で「目玉の松ちゃん」こと尾上松之助のチャンバラ劇が量産される中、『塩原多助一代記』（1912）、『芝浜の革財布』（1921）など、落語を基にした「勤儉美談」も登場する。

東京では、吉澤商店や日活向島撮影所などで新派の俳優による現代劇が作られ、『女車夫』（1911）、『女漁師』（1912）、『女記者』（1915）、『女鉦夫』（1915）といった作品が生まれているが、女性の役は立花貞二郎や衣笠貞之助などの女形俳優が演じていた。

大正時代、都市部のサラリーマン層が増えてくると、松竹蒲田撮影所が「小市民映画」と呼ばれるサラリーマンものを開拓した。松竹の鈴木傳明、日活の小杉勇らが人気を集め、栗島すみ子、田中絹代などがヒロインを務めた。この時代の映画はほとんど現存していないのが残念だ。

2. 戦前・戦中のスターたち（1930～45）

男優＝斎藤達雄 佐分利信 上原謙 笠智衆 藤田進 ほか

女優＝高津慶子 飯田蝶子 山田五十鈴 原節子 高峰秀子 矢口陽子 ほか

「小市民映画」から小津安二郎、五所平之助、成瀬巳喜男などの俊英監督が生まれ、同じ頃、都市や農村での社会問題を告発する「傾向映画」からも内田吐夢、溝口健二などが登場。その後の日本映画を牽引する作り手が出揃った。斎藤達雄、笠智衆、飯田蝶子、浦辺粂子などの「庶民」を演じられる俳優が撮影所で育ち、築地小劇場、前進座などの劇団俳優も映画に進出してくる。

映画がサイレントからトーキーへ移行した頃、日活、松竹に続く新たな映画会社・東宝が発足し、都市部のサラリーマン層に向けた現代劇が盛んに作られるようになる。佐分利信、上原謙、佐野周二の「松竹三羽鳥」や、山田五十鈴、原節子、高峰秀子などの若手女優がアイドル的人気を博す。やがて戦時下となり、男らしい風貌の藤田進らが「国策映画」、戦記映画の主演を務めていく。

3. 戦後のスターたち（1945～59）

男優＝志村喬 三船敏郎 森繁久彌 小林桂樹 山村聰 三國連太郎 佐田啓二 ほか

女優＝岸旗江 乙羽信子 北林谷栄 望月優子 香川京子 岸恵子 美空ひばり ほか

戦地から戻ってきた三船敏郎、三國連太郎など、「アプレゲール」と呼ばれた戦後派の俳優が登場し、旧来の価値観を否定するワイルドな人物像を確立させていく。戦前は時代劇に出演していた志村喬は、黒澤明監督作品の常連となったことから、その後は多くの現代劇で活躍し、小津作品の常連・笠智衆と並ぶ「日本の父」と呼ばれる存在になっていった。

女優陣では田中絹代、山田五十鈴、望月優子らが戦後の混乱期に生きる庶民を演じ、杉村春子、宇野重吉、北林谷栄など新劇出身の名脇役も映画界に復帰する。1946～48年の「東宝争議」、1950年の「レッドパージ」により、映画各社から多くのスタッフや俳優が追放されたが、彼らの中から「独立プロ運動」が起こり、前進座の『どっこい生きてる』（1951）、山村聡が監督・主演を務めた『蟹工船』（1953）、新藤兼人監督の『裸の島』（1960）といった傑作が生み出される。

1952年、講和条約の年に公開された『三等重役』を発端として東宝の「社長シリーズ」（1956～70）が始まり、森繁久彌、小林桂樹、三木のり平などの面々がサラリーマン社会の縮図を演じ人気を博す。

4. 高度成長期のスターたち（1960～69）

男優＝フランキー堺 石原裕次郎 仲代達矢 植木等 田宮二郎 高倉健 渥美清 ほか
女優＝若尾文子 司葉子 倍賞千恵子 吉永小百合 森光子 京塚昌子 野際陽子 ほか

1954年、日活の映画製作再開により、松竹・東宝・大映・新東宝・東映を合わせた「邦画6社」が激しいシェア争いを繰り広げることになり、制作本数も急増。この頃から戦後育ちの作り手と俳優が一斉に進出してくる。

最後発の日活は新人と若手を積極的に登用し、宇野重吉、滝沢修、東野英治郎など新劇出身のベテラン俳優がサポートした結果、フランキー堺、石原裕次郎、小林旭、吉永小百合などがブレイクしていく。彼らの役柄は年齢とともに学生から社会人へと変化し、東宝の「社長シリーズ」とは違った「働く若者」像を開拓していく。

本家の東宝では、森繁・伴淳三郎・フランキーらが各地の庶民に扮する「駅前シリーズ」（1958～69）の他、加山雄三のサラリーマン予備軍こと「若大将」シリーズ（1961～71）、植木等のアンチ・サラリーマンもの「無責任／クレージー」シリーズ（1962～71）、そして司葉子がキャリアウーマンに扮した斬新な女性映画『その場所に女ありて』（1962）など、様々な路線を生み出していく。

大映では田宮二郎による企業サスペンス（「黒」シリーズ）が人気を呼び、若尾文子も様々な職種の「働く女」を演じた。時代劇全盛期の終息した東映では、鶴田浩二、高倉健を中心とした「任侠映画」路線が再びブームを巻き起こすが、ヤクザ社会に生きる男たちも組織の中に生きる「勤め人」であり、高度成長期真っ只中の映画館では、観客たちが自らの境遇を投影しながらスクリーンに見入った。

1964年の東京オリンピックを契機に、家庭へのテレビの普及が一挙に進むと、テレビドラマは日本人の「働き方」にも影響を与えていくようになる。佐田啓二主演の『虹の設計』（1964～66）により建設業界を志す学生が増え、『青春とはなんだ』（1965～66）、『若者たち』（1966）などの青春ドラマ、『肝っ玉かあさん』（1968～72）、『時間ですよ』（1970～90）などのホームドラマが国民的な人気を集める。1968年に放送された『男はつらいよ』は翌年映画化され、風来坊の主人公が日本各地の様々な「人生」と出会うシリーズは、主演者・渥美清が亡くなるまで26年間続いた。

5. 「70 年代」のスターたち（1970～79）

男優＝菅原文太 鶴田浩二 井川比佐志 地井武男 石立鉄男 萩原健一 武田鉄矢 ほか
女優＝岡崎友紀 桃井かおり 八千草薫 大竹しのぶ ほか

高度経済成長期が終わり、過疎や環境汚染など様々な矛盾が表面化した時代、映画・テレビの世界でも「美男子」や「好青年」は支持されなくなった。この頃デビューし、結果的に長い雌伏の時を過ごしたのが草刈正雄、平泉成らであり、代わって石立鉄男や武田鉄矢といった「三枚目」キャラの男たちが主役に迎えられた。

「勤め人」役の似合わなかった反逆児・菅原文太は「仁義なき戦い」シリーズ（1973～76）、「トラック野郎」シリーズ（1975～79）で時代の顔となり、萩原健一、桃井かおり、水谷豊、松田優作などの“カッコ悪くてカッコいい”面々が、「しらけ世代」「無共闘世代」と呼ばれたノンポリの時代を体現していく。

一方で映画界の斜陽化が進み、石原裕次郎、勝新太郎など「本拠地」を失ったスターたちが続々とテレビに進出。任侠映画の大看板だった鶴田浩二は、テレビドラマ『男たちの旅路』（1976～82）で水谷、桃井などの「最近の若いやつ」と対峙し、急激に変化する時代に取り残されそうな「古いやつ」を見事に演じた。乱暴者のイメージが強かった若山富三郎も『事件』（1978～84）では実直な弁護士に扮し、その新たな魅力が人気を呼んだ。

6. 「80 年代」のスターたち（1980～89）

男優＝山崎努 永島敏行 伊藤克信 中井貴一 佐藤浩市 西田敏行 とんねるず ほか
女優＝田中裕子 市原悦子 泉ピン子 宮本信子 浅野温子 今井美樹 小林聡美 ほか

「安定成長期」から「バブル景気」へと向かった1980年代は、国内の第三次産業就業者の割合が5割から6割へと伸びた時期でもあり、第一次産業（農・林・漁業）、第二次産業（鉱業・建設業・製造業）を描く映画・テレビ作品は目に見えて減った。都会の若者たちの恋愛を描いて人気を呼んだ「トレンディドラマ」の登場人物は、ファッション業界やマスコミなどの「カタカナ職業」を名乗ったが、仕事の実態は殆ど描かれなかった。

こうした風潮の中、俳優・エッセイストとして知られた伊丹十三が映画監督に進出し、ラーメン店の再建物語『タンポポ』（1985）や、国税局査察部が舞台の『マルサの女』（1987）など、専門分野での仕事の様子や独特な知識を詳細に描く「マニュアル映画」を生み出した。テレビドラマでも『スチュワーデス物語』（1983～84）、『アナウンサーぶつつん物語』（1987）など、若者が憧れる職業を描いた「業界もの」と呼ばれるジャンルが確立する。

7. 平成初期のスターたち（1989～99）

男優＝織田裕二 本木雅弘 役所広司 S M A P 浜田雅功 江口洋介 高橋克典 ほか
女優＝三田佳子 宮沢りえ 石田ひかり 観月ありさ 江角マキコ 松たか子 松嶋菜々子 ほか

1986年の「男女雇用機会均等法」施行後、女性の働き方をテーマにした作品が作られるように

なる。「均等法第一世代」にあたる小林聡美、鈴木保奈美、江角マキコなどの出演作を辿っていくと、彼女たちのその後の生き方を眺めていく面白さがある。

バブル景気により労働力不足となった日本国内には、アジアや南米の諸国から多くの外国人労働者がやって来たが、その実態が描かれることは殆どなく、フィリピン出身のルビー・モレノが出演した映画『あふれる熱い涙』（1992）、『月はどっちに出ている』（1993）などは貴重な作品となった。

この時期から『課長島耕作』（1993～98）、『ナニワ金融道』（1996～）、『ショムニ』（1998～2003）など、社会人の読み物として定着した大人向けコミックが原作となるケースも増えてきた。

1998年、織田裕二主演の刑事ドラマ『踊る大捜査線』劇場版が配給収入50億円の大ヒットを記録したことから、テレビ各局が映画製作に進出し、複数社の出資による「製作委員会方式」が定着していく。功罪相半ばするシステムだが、映画の内容が変化していったことは間違いない。

8. 「ゼロ年代」のスターたち（2000～09）

男優＝渡辺謙 阿部寛 伊藤英明 妻夫木聡 西島秀俊 堺雅人 小池徹平 ほか

女優＝中谷美紀 篠原涼子 米倉涼子 菅野美穂 柴咲コウ 竹内結子 蒼井優 ほか

映像機材のデジタル化により、映画・テレビの間の技術上の垣根はほぼなくなり、フジテレビの西谷弘（『県庁の星』2006）、TBSの土井裕泰（『ビリギャル』2015）など、テレビ出身の演出家が娯楽映画の担い手としても活躍するようになる。

また、テレビには「ビジネス」と同時に「ジャーナリズム」の伝統もあることから、企業内の待遇格差を捉えた『ハケンの品格』（2007）、現代の労働問題をストレートに扱った『ダンダリン 労働基準監督官』（2013）など、日本人の「働き方」を見つめ直す作品もしばしば登場する。

9. 「テン年代」のスターたち（2010～）

男優＝二宮和也 松田龍平 阿部サダヲ 長谷川博己 伊藤淳史 岡田将生 佐藤健 ほか

女優＝宮崎あおい 真木よう子 安藤サクラ 尾野真千子 満島ひかり 新垣結衣 石原さとみ
ほか

「働くことは生きること！」…『ハケンの品格』のヒロイン・篠原涼子が喝破した通り、近年は映画・テレビともに「どう生きるか」「どう働くか」を描く作品が増えてきた気がする。去年（2016年）のドラマでは、アラサー世代の人生問答を笑いと涙で描いた『ゆとりですがなにか』や、女性の人生における「住まい」の重要性を見つめ直した『逃げるは恥だが役に立つ』、『プリンセスメゾン』などが印象に残った。今年もまた、注目の作品と「演じ手」が現れることを楽しみにしている。

あとがき

－ 河西宏祐先生をおもって －

1つの文章が本報告書の母胎になった。河西宏祐「電産十月闘争記録映画発掘の記」（1980年9月初出：河西宏祐『聞書 電産の群像』〈平原社、1992年〉所収）である。タイトルの通り、電産十月闘争を記録した映画『われら電気労働者』（1946）を、1980年に、河西が調査・発掘・映写する様子が刻まれた文章である。戦後の労働映画について研究したほぼ唯一のものであったこの文章を読んで、私は河西に手紙を出した。たしか、2006年頃のことだと思う。鈴木不二一も、それからすこし後で、同じ文章を読んで河西に会った。河西の紹介で、鈴木・佐藤が話すようになり、3人で2009年にはじめたのが労働映画上映会である。この会が本報告書を編む皆が集まる原点だった。

あらためて読みかえすと、ただ単に戦後労働映画を発掘した先駆性だけに私が感動したのではなかったことに気づく。会った人ひとりひとりの名前と様子を記し、その出会いと会話の中で心に浮かんだことを描く、その文章からは、考えながら人と話し取材をすすめ、微笑みながら進んでいく、河西の誠実な姿が浮かんでくる。労働映画についての会議で、私が性急に生意気な発言をしたときにも、やさしくいなしてくれる河西が、一度だけ踏みこんで助言をくれたことが思いだされる。映画を上映する前に解説をする私に、「その話は録音してどんどん論文にきなさい」と河西は教えてくれた。怠け者の私はその助言を一度も守れてはいないけれど、誰かに語りかけるように考え、書くことが、河西の文章の特徴なのだと思う。私も鈴木も、河西に語りかけられたように感じて会いにいった。そうして話し合い10年がたって、こんな報告書が生まれたのだから。労働研究と映画研究の垣根をこえた考えをはぐくむ試みは、こんな語り合いの中で進んできた。

労働運動や労働映画がたどってきた、さまざまな断絶や軋轢、矛盾、そういったものを、ささやかながら私も研究の中で経験しゆれつづけている。本報告書をつくりながら、いく度目かのゆれに直面している時、河西がよせてくれた論稿を読んで、何か大切なものをつきつけられたような気がして驚きをおぼえた。映画は表現であり表象である。表象独自の力を無視して、権力や運動に利用しようとするふるまいは、映画と人間をおとしめてきた。だが、私たちは階級格差につらぬかれた場所で生きているのである。権力と運動に映画が無関係ではいられない。この困難はつらくて、ついつい目をそらしてしまいがちではあるけれど、河西の文章には、あたたかくそんな弱気をつつみこんでくれるような強さとやさしさがあった。この河西の姿勢が、個性的な執筆者たちが、バラバラになることなく、それぞれの考えと視点を語り合えた秘訣だったと思う。

このような機会をあたえていただいた全労済協会の皆さま、特に本報告書作成について担当してくださった小笠原悟さんに感謝もうしあげます。執筆してくださった皆さんも若輩の私にあたたかくご教示くださいました。そして、いろいろな面でサポートしてくださる「働く文化ネット」の皆さん、特に芹生琢也さん、小栗啓豊さんにはたくさんのご助言をたまわりました。もちろん、鈴木不二一さんはいつもすべてのプロデューサーとして陰に陽に導いてくださいました。ありがとうございました。

校正が最後の段階に入った時、2017年5月26日に亡くなられた河西宏祐先生の訃報を知り、

6月の風にのってくるクチナシのかおりの中で、この文を書いています。先生に感謝と敬意をこめて、先生の魂との語り合いのなかで生まれたこの報告書が、手にとってくださるあなたの何かともひびきあって、進んでいくことを願って結びとさせていただきます。

2017年6月15日 佐藤 洋

【付録】参考文献・資料

1. 映画関連の文献・資料

(1) 書誌、事典、年鑑、作品目録等

- 阿部彰（1993）『人間形成と学習環境に関する映画史料情報集成』風間書房。
- 今村太平編（1955）『映画を心ざす人に』（現代教養文庫）社会思想社。
- 梅屋庄吉（1911）『活動写真百科宝典』私家版（2006、ゆまに書房から復刻）。
- キネマ旬報社編（1955）『キネマ旬報増刊 日本映画大鑑 映画人篇』（1955年3月113号）キネマ旬報社。
- キネマ旬報社編（1959）『キネマ旬報別巻 日本映画人大鑑』（1959年7月）キネマ旬報社。
- キネマ旬報社編（1980）『日本映画監督全集 改訂版』キネマ旬報社。
- キネマ旬報社編（1988）『日本映画・テレビ監督全集』キネマ旬報社。
- キネマ旬報社編（1995）『映画生誕100年博覧会：シネマの世紀』川崎市市民ミュージアム。
- キネマ旬報社編（1997）『日本映画人名事典 監督篇』キネマ旬報社。
- 塚田嘉信（1965）『映画雑誌創刊号目録』（大正篇・昭和篇）私家版。
- 塚田嘉信（1966）『映画雑誌創刊号目録』（補遺篇）私家版。
- 塚田嘉信（1985）『映画雑誌創刊号目録』（続補遺篇）私家版。
- 辻恭平（1989）『事典 映画の図書』凱風社（卓上版が2010年発刊）。
- 辻恭平（1960）「視聴覚教育図書について」『視聴覚教育』1960年3月号。
- 辻恭平（1982）「映画教育書誌」『視聴覚教育』1982年7月～8月号。
- 辻恭平（1983）「記録映画書誌」『視聴覚教育』1983年4～5月号。
- 時実象平・畑暉男編（1960～61）『日本映画作品大鑑』（全7巻）キネマ旬報社。
- 日本証券投資協会編（1960～67）『P R映画年鑑』日本証券投資協会。
- 平沢剛編（2001）『アンダーグラウンド・フィルム・アーカイブス』河出書房新社。
- 本地陽彦（2003）『日本映画雑誌タイトル総覧』ワイズ出版。
- 山口猛（1995）『満洲の記録—満映フィルムに映された満州』集英社。
- 山田朗（1995～97）『日本における戦前期の映像史料の所在確定とタイトルのデータベース化』明治大学。
- 吉澤商店（1906）『活動写真器機同フィルム（連続写真）定価表』吉澤商店（類似の目録とともに、2006、ゆまに書房から復刻）。
- Aitken, Ian ed.(2006).Encyclopedia of the Documentary Film. London: Routledge.
- Nornes, Abe Mark.(2003). Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nornes, Abe Mark.(2007). Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nornes, Abe Mark; Gerow, Aaron.(2009). Research Guide to Japanese Film Studies. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan. (邦訳：マーク・ノーネス/アー

ロン・ジェロー (2016)『日本映画研究へのガイドブック』ゆまに書房.)

※目録類抄

『東和商事文化映画目録』、『大毎東日各種短篇映画目録』、『映画と文化』(東宝文化映画部目録)、『文部省教育映画時報』、『文部省 映画目録』、『梗概記入 映画目録』(岡本洋行)、『USIS 映画目録』、『東宝10年史抄』(1942年、東宝映画株式会社)、『30年の歩み』(1973年、電通映画社)、『理研科学映画株式会社 創立5周年』(1943年)、『朝日グループ所蔵 ニュースフィルム・ドキュメンタリーフィルム ライブラリーリスト』(1977年、朝日新聞社・朝日映像株式会社)、『日本文化映画年鑑』(1940年、文化日本社)、『日本文化映画年鑑 昭和15年版付録』(1941年、文化日本社)、『東映教育映画フィルムライブラリー』、『共同映画配給作品総目録』(共同映画社、1980)、教育映画製作者連盟編『劇場用短編映画総目録』等。

『株式会社 満洲映画協会社報』、『華北映画旬刊』、『華北電影股份有限公司 社報』、『中華電影通信』、『朝鮮総督府キネマ』等。

(2) 映画史

稲田達雄 (1962)『教育映画運動30年』日本映画教育協会。

イメージフォーラム編 (1994)『日本実験映像40年史』キリン大阪プラザ。

岩崎昶 (1977)『日本映画私史』朝日新聞社。

梅村紫声 (1961～69年)『映画史料』凡々社。

映像文化製作者連盟編 (1999)『日本短編映像秀作目録』映像文化製作者連盟。

NHK資料センター (1979)『週間ニュース映画』NHK資料センター。

岡部龍 (未完)『日映社史』(加納龍一旧蔵未刊草稿)。

神奈川図書館 (1998)『横浜シネマ商会の業績』神奈川図書館。

かわなかのぶひろ編 (1974)『映像の実験』イメージ・フォーラム。

草壁久四郎 (1980)『映画をつくる人と企業』みずうみ書房。

佐藤忠男 (1977)『日本記録映像史』評論社。

佐藤忠男 (2006)『日本映画史 増補版』(全4巻)岩波書店。

佐藤忠男編著 (2009-10)『シリーズ 日本のドキュメンタリー (全5巻)』岩波書店。

志賀信夫 (2003)『映像の先駆者125人の肖像』日本放送出版協会。

志賀信夫 (2008)『テレビ番組事始-創生期のテレビ番組25年史』日本放送出版協会。

関野嘉男 (1959)『日本における視聴覚教育の歩み-明治から現在まで85年にわたる視聴覚教育の歴史-』(『視聴覚教育ハンドブック No.16』月刊『視聴覚教育』付録)日本視聴覚協会。

田中純一郎 (1976)『日本映画発達史 I～V』(中公文庫)中央公論新社。

田中純一郎 (1979)『日本教育映画発達史』蝸牛社。

谷川義雄 (1977)『ドキュメンタリー映画の原点 改訂版』日本保育新聞社。

谷川義雄 (1978)『日本の科学映画史』ユニ通信社。

塚田嘉信編 (1970～89)『映画史料発掘』私家版。

塚田嘉信 (1980)『日本映画史研究』現代書館。

出会いの記憶編集委員会編 (2010)『出会いの記憶 ゆふいん文化・記録映画祭の10年』鳥海社。

逋信博物館編 (1942)『文化映画シナリオ10人集』映画出版社。

並木晋作 (1986)『日本プロレタリア映画同盟 (プロキノ) 全史』合同出版。

【付録】参考文献・資料

- 西村正美（1941）『小型映画』四海書房.
- 日本映画教育協会（1978）『視聴覚教育のあゆみ』日本映画教育協会.
- 社団法人日本映画社戦没者追悼実行委員会（1975）『僚友哀悼 遠く遙かな日々』社団法人日本映画社戦没者追悼実行委員会.
- 日本映画社文化映画部制作課海外班（1942）『南方に対する映画工作参考資料』.
- 野田真吉（1984）『日本ドキュメンタリー映画全史』（現代教養文庫）社会評論社.
- バーサム, リチャード・M.（1984）『ノンフィクション映像史』（山谷哲夫・中野達司訳）創樹社.
- バーナウ, エリック（1978）（近藤耕人訳）『世界ドキュメンタリー史』日本映像記録センター（原著は1993年に改訂版発行）.
- 蓮実重彦編（1995）『リュミエール元年－ガブリエル・ヴェールと映画の歴史』（リュミエール叢書）筑摩書房.
- 毎日新聞社（1980）『日本ニュース映画史 改訂版?開戦前夜から終戦直後まで』（別冊1億人の昭和史）毎日新聞社.
- 牧野守（2003）『日本映画検閲史』現代書館.
- 水野新幸編（1925）『大阪毎日新聞活動写真史』大阪毎日新聞社.
- 水野肇（1983）『これがドキュメンタリーだ』紀尾井書房.
- 村山英治他編（1992）『桜映画の仕事 1955→1991』新宿書房.
- 安井喜雄編（1991）『日本ドキュメンタリー映画の興隆』山形国際ドキュメンタリー映画祭.
- 安井喜雄ほか編（1993）『日本ドキュメンタリー映画の躍動 60年代』山形国際ドキュメンタリー映画祭'93.
- 安井喜雄ほか編（1995）『日本ドキュメンタリー映画の格闘 70年代』山形国際ドキュメンタリー映画祭'95.
- 安井喜雄・矢野和之編（1997）『日本ドキュメンタリー映画の模索 80年代』山形国際ドキュメンタリー映画祭'97.
- 山形国際ドキュメンタリー映画祭東京事務局編（2006）『ドキュメンタリー映画は語る』未来社.
- 山田和夫編（1983）『20世紀のドキュメンタリー ライプチヒ映画祭の25年 1・2』スタジオ200.
- 山本幸・福岡良夫編（2001）『小型映画の世界全記録』福岡市総合図書館.
- 吉田喜重・山口昌男・木下直之編（1995）『映画伝来 シネマトグラフと〈明治の日本〉』岩波書店.
- 吉原順平（1989）『日本の産業技術映画』第一法規出版社.
- 吉原順平（2011）『日本短編映像史—文化映画・教育映画・産業映画』岩波書店.
- Hogekamp, Bert.(1977). Worker's Newsreels in the 1920's and 1930's. London: History Group of the Communist Party.
- Jahnke, Eckart.(1976). Dokumentarfilm in Japan : seine demokratischen und kampferischen Traditionen. Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR.
- Mesguich, Felix.(1933). Tours de manivelle: souvenirs d'un chasseur d'images (autobiographie de Felix Mesguich). Paris: editions Grasset.
- Nornes, Abe Mark.(2003). Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nornes, Abe Mark.(2007). Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese

Documentary. Minneapolis: University of Minnesota Press.
 Stadt Oberhausen(ed.) (1994) Retrospective of the Japanese Short Film.International Short
 Film Festival Oberhausen (Düsseldorf, Germany).

(3) 映画理論・映画評論

飯村隆彦 (1970)『芸術と非芸術の間』三一書房.
 今村太平 (1940)『記録映画論』第一芸文社 (1991年、ゆまに書房から復刻).
 今村太平 (1954)『映画理論入門』(現代教養文庫) (板垣書店刊1952年版の増補版).
 今村太平 (1957)『現代映画論』平凡社.
 今村太平 (1973)『志賀直哉論』筑摩書房.
 大熊信行 (1937)『文芸の日本的形態』三一書房.
 小川紳介 (1993)『シネアストは語る 5』名古屋シネマテーク.
 黒沢清・吉見俊哉・四方田犬彦・李鳳宇編 (2010)『日本映画は生きている』(全5巻)
 桑野茂 (1973)『ドキュメンタリーの世界』サイマル出版会.
 権田保之助『権田保之助著作集 第1巻・第4巻』(1974-75) 文和書房
 佐藤真 (2009)『ドキュメンタリー映画の地平』凱風社.
 シグロ編 (1989)『ドキュメンタリー映画の現場』現代書館.
 鈴木志郎康 (1994)『映画素志—自主ドキュメンタリー映画私見』現代書館.
 関野嘉雄 (1942)『映画教育の理論』小学館 (2003年、ゆまに書房から復刻).
 土本典昭 (1974)『映画は生きものの仕事である』未来社 (2004年に新装版).
 土本典昭フィルムグラフィー展2004実行委員会編 (2005)『ドキュメンタリーとは何か』現代書館.
 津村秀夫 (1943)『続・映画と鑑賞』創元社.
 寺田寅彦 (1961)『寺田寅彦全集 第10巻 随筆』岩波書店.
 中井正一 (1964)『中井正一全集 3 現代芸術の空間』美術出版社.
 波多野完治 (1957)『映画の心理学』新潮社.
 羽仁進 (1958)『演技しない主役たち』中央公論社.
 原一男 (1995)『踏み越えるカメラ』フィルムアート社.
 松川八洲雄 (1983)『ドキュメンタリーを創る』農山漁村文化協会.
 松本俊夫 (1963)『映像の発見』三一書房 (2005年、清流書房から復刊).
 村山匡一郎編 (2006)『映画は世界を記録する』森話社.
 森達也 (2002)『A』角川書店.
 ローサ, ポール (1995)『ドキュメンタリー映画』(厚木たか訳) 未来社 (第一芸文社より1938年
 に「文化映画論」の題で翻訳、その後、増補版が1960年にみすず書房から、1976年に未来社
 から発刊された。).
 「特集号 教材映画の研究」『教育』(1936年11月号) 岩波書店.

(4) 映画雑誌・パンフレット・伝記.

石坂健二 (2008)『ドキュメンタリーの海へ』現代書館.
 井上寿恵男 (不明)『忘れな草』私家版.
 上野幸清 (1990)『カメラをかついで50年』私家版.
 植松永吉 (1988)『三木茂さんの仕事』私家版.

■ 【付録】 参考文献・資料

映画新聞編（1992）『小川紳介を語る』映画新聞.
小口禎三（1997）『映画ひとすじ50年』私家版.
加納竜一編（1979）『三木茂映画譜』ユニ通信社.
亀井文夫（1989）『たたかう映画』岩波書店.
かわなかのぶひろ（2006）『映画・日常の冒険』東京造形大学.
坂口康編（1979）『記録すること・時枝俊江』.
坂斎小一郎（1976）『映画に生きる』労働教育センター（1998年に大空社から、2009年に増補版
が下町人間の会から復刻）.
白井茂（1983）『カメラと人生』ユニ通信社.
杉山平一（1990）『今村太平』リプロポート.
土本典昭編（1977）『羽田澄子・人と作品』.
中村麟子（2008）『科学映画と私』文芸社.
藤崎康夫（1990）『感動をフィルムに刻め』PHP研究所.
前橋文学館企画展・第16回萩原朔太郎賞受賞者展覧会（2009）『鈴木志郎康』前橋文学館.

(5) 一般映画雑誌・ドキュメンタリー映画特集号抄.

『活動之世界』（1919年3月実写研究号）.
『映画評論』（1927年10月実写映画号・1933年7月文化映画号・1934年7月漫画短編映画号・1937
年12月ニュース映画号・1938年6月号日本ドキュメンタリー映画の出發・1956年12月岩崎昶
『記録映画論』号等）.
『映画文化』（1950年5月号記録映画論争によせて等）.
『世界映画資料』（1957～59、2号・3号・15号・22号）.
『科学の実験臨時増刊 科学映画』（1956、共立出版社）.
『芸術倶楽部』（1974、特集個人映画、フィルムアート社）.
『FC フィルムセンター』（1973、11・12・13号、日本の記録映画特集戦前篇・1974、22号、日
本の記録映画特集戦後篇）.
『NFCニューズレター』（特集フィルムは記録する 12号（1997）・18号（1998）・35号（2001）・
59号（2005））.
『イメージ・フォーラム』（1980）.
『現代思想』（2007臨時増刊号ドキュメンタリー、青土社）.

(6) 戦前のドキュメンタリー関係映画雑誌

『映画随筆』（1925～、映画随筆社）.
『シネマ教育』（1928～、東京シネマ商会研究部）.
『アマチュアムービーズ』（1928～、日本アマチュア・シネマリーグ）『小型映画』（日本小型映
画協会）等.
『映画科学・芸術』（1931～、映画科学芸術社）.
『映画教育』（1928～1944、大阪毎日新聞社・大日本映画教育会）.
プロキノを記録する会編『日本社会主義文化運動資料10 昭和初期左翼映画雑誌』（1981、戦旗
復刻出版会）.
『映画第一線』（1930～、STS事務所、1929年刊行の『映画是非』の後継誌）.

『教材映画』（1934～、16ミリ映画教育普及会、1937年に『16ミリ映画教育』を改題）。
 『文化ニュース劇場』（1937～、新宿映画劇場）。
 『文化映画』（1938～43、キネマ週報社・1941年からは映画日本社）・『文化映画研究』（1938～40、文化映画研究所）。
 『映画技術』（1941～1943、映画出版社）。

(7) 戦後のドキュメンタリー関係映画雑誌

『映画教室』（1947～、日本映画教育協会、1950年からは誌名を『映画教育』、1951年からは『視聴覚教育』へ変更。発行も日本視聴覚教育協会に変更）。
 『映画技術』（1948～、日本映画技術協会、1967年から誌名を『映画テレビ技術』に変更）。
 『記録映画作家協会会報』（1955～、記録（教育）映画作家協会）。
 特集号『日本の記録映画 『戦前篇』』（1975、188号）・『日本の記録映画 『戦後篇』』（1976、194号）など特集号や別冊記録も存在。
 『眼』（1958～、京都記録映画を見る会）。
 『朝日文化映画の会』（1955～1968、朝日文化映画の会事務局）。
 『映画教育通信』（1958推定～、労働組合映画活動研究会）。
 『記録映画』（1958～64、記録映画作家協会）。
 『テレビドラマ』（1959～、現代芸術協会）。
 『映像文化』（1962～73、映像文化研究会）。
 『映像芸術』（1964～66、映像芸術の会）。
 『ユニ通信』（1965～刊行中）（牧野守『記録映画の理論的動向を追って』（1976～78）などを掲載）。
 『映画新聞』（1984～1999、映画新聞社、合本縮刷版も発刊）。
 『Fs』（1995～、）（那田尚史「日本個人映画の歴史」を1号から連載）。

(8) DVDコレクション

映像文化製作者連盟企画・構成（2006）『ドキュメンタリー映像集成－文化・記録映画でよむ現代日本 第1期：戦前から戦後へ／民主主義と科学映像の系譜』（全12巻）紀伊國屋書店。
 映像文化製作者連盟企画・構成（2011）『ドキュメンタリー映像集成－文化・記録映画でよむ現代日本 第2期：高度成長期の産業と社会／歴史と文化の再発見』（全12巻）紀伊國屋書店。
 佐藤忠男監修（2010）『シリーズ 日本のドキュメンタリー DVD-BOX』（全3巻）岩波書店。

(9) フィルムライブラリー

国立近代美術館フィルムセンター (<http://www.momat.go.jp/fc/>)
 東京都中央区京橋3-7-6
 都立多摩図書館16mmフィルムライブラリー（「都立多摩図書館」で検索）
 立川市錦町6-3-1
 科学映像館 (<http://www.kagakueizo.org/>)
 埼玉県川越市霞ヶ関東3-1-16
 NHKアーカイブス (<http://www.nhk.or.jp/archives/>)
 ＊NHK放送番組の保存・展示のためのアーカイブ施設

【付録】参考文献・資料

埼玉県川口市上青木3丁目12-63 「SKIPシティ」内
放送ライブラリー (<http://www.bpcj.or.jp/>)
＊放送番組資料の保存・視聴および展示のためのアーカイブ施設
神奈川県横浜市中区日本大通11 横浜情報文化センター
川崎市民ミュージアム (<http://www.kawasaki-museum.jp/>)
神奈川県川崎市中区等々力1-2 (等々力緑地内)
土木学会附属土木図書館 (<http://www.jsce.or.jp/library/>)
東京都新宿区四谷一丁目 外濠公園内
大阪産業労働資料館「エル・ライブラリー」(<http://shaunkyo.jp/>)
大阪市中央区北浜東3-14 府立労働センター 4階

※上記の他にも、多くのフィルムライブラリーがある。マーク・ノーネス/アーロン・ジェロー著『日本映画研究へのガイドブック』(2016年、ゆまに書房)の「第1章アーカイブ・図書館」が有益である。また、公共図書館の中には、映像資料が充実しているところも多く、近くの図書館に問い合わせてみると、貴重な映像資料を所蔵していたり、手掛かりとなる情報が得られることもある。

(10) ウェブサイト

キネマ旬報映画データベース <http://www.kinejun.jp/>
日本映画データベース <http://www.jmdb.ne.jp/>
映像音響教材情報データベース <http://vega.code.u-air.ac.jp/>
山形国際ドキュメンタリー映画祭・作品検索 <http://www.yidff.jp/search/search.html>
放送ライブラリー・番組検索 <http://www.bpcj.or.jp/>
NHKクロニクル <http://archives.nhk.or.jp/chronicle/>
日本映画情報システム <http://www.japanese-cinema-db.jp/>

2. 一般的参考文献

(1) 労働史

アンドルー・ゴードン (2012)『日本労使関係史』(二村一夫訳) 岩波書店.
神代和欣・連合総研編 (1995)『戦後50年 産業・雇用・労働史』日本労働研究機構.
高木郁朗監修・教育文化協会編 (2015)『日本労働運動史事典』明石書店.
西成田豊 (2007)『近代日本労働史－労働力編成の論理と実証』有斐閣.
兵藤釗 (1997)『労働の戦後史上・下』東京大学出版会.
法政大学大原社会問題研究所編 (2011)『社会労働大事典』旬報社.
法政大学大原社会問題研究所編 (1999)『新版 社会・労働運動大年表』旬報社.

(2) 政治史

久米郁男 (2005)『労働政治—戦後政治のなかの労働組合』中央公論新社.
坂野潤治 (2006)『近代日本政治史 (岩波テキストボックス)』岩波書店.

坂野潤治（2014）『〈階級〉の日本近代史 政治的平等と社会的不平等』講談社.
新川敏光・篠田徹編（2009）『労働と福祉国家の可能性－労働運動再生の国際比較』ミネルヴァ
書房.

(3) 経済史

産業学会編（1995）『戦後日本産業史』東洋経済新報社
時事新報社編（2007）『写真記録・日本産業史：日本産業文化変遷史』日本図書センター.
武田晴人（2009）『新版 日本経済の事件簿 開国からバブル崩壊まで』日本経済評論社.
武田晴人（2008）『仕事と日本人（ちくま新書）』筑摩書房.
橋本寿朗（2000）『現代日本経済史（岩波テキストボックス）』岩波書店.

(4) 社会史

落合恵美子（2000）『近代家族の曲がり角（角川叢書）』角川書店.
キンモンス, E. H（1994）『立身出世の社会史 サムライからサラリーマンへ』（廣田照幸訳）玉
川大学出版会.
野本三吉（1998）『社会福祉事業の歴史』明石書店.
橋本毅彦・栗山茂久編著（2001）『遅刻の誕生－近代日本における時間意識の形成』三元社.

〈執筆者略歴〉

佐藤 洋（研究代表者）

共立女子大学非常勤講師

専門は映画史研究

〈略歴〉

早稲田大学大学院博士前期課程修了後、2009年4月よりキネマ旬報社研究所勤務を経て、現職。

〈主な著書・論文〉

- ・『日本のドキュメンタリー』（佐藤忠男編）5巻 資料編（作品目録等資料・共同作成） 岩波書店 2010年
- ・『映画学の道しるべ』（牧野守著・佐藤洋編） 文生書院 2011年
- ・「大熊信行の映画論の形成」『唯物論研究』 2012年
- ・「能勢克男の協同と表現の試み」 同志社大学人文科学研究所『能勢克男における協同』 2012年
- ・「日本で上映された外国アニメーション映画の歴史」（渡辺泰・佐藤洋）『キネマ旬報総目次』連載 2010年3月～2016年12月
- ・「感性の歴史をみる」『記録映画作家協会会報 解説・総目次・索引』（不二出版、2017年）

河西 宏祐（共同研究者）

早稲田大学名誉教授

専門は労働社会学

〈略歴〉

東京教育大学大学院修士課程修了後、東京教育大学助手、千葉大学、早稲田大学を経て現職。

〈主な著書・論文〉

- ・『少数派労働組合運動論』329頁 海燕書房 1977年
- ・『企業別組合の理論－もうひとつの日本的労使関係－』456頁 日本評論社 1989年
- ・『聞書 電産の群像』494頁 平原社 1992年
- ・『電産型賃金の世界－その形成と歴史的意義－』348頁 早稲田大学出版部 1999年
- ・『日本の労働社会学』231頁 早稲田大学出版部 2001年（新装版、2003年）
- ・『電産の興亡（1946年～1956年）－電産型賃金と産業別組合－』462頁 早稲田大学出版 2007年・・・第14回社会政策学会賞
- ・『全契約社員の正社員化を実現した労働組合』326頁 平原社 2015年

執筆協力者

井坂 能行（第3章）

映画・映像プロデューサー／監督（地域と映像の研究）

篠田 徹（第4章）

早稲田大学社会科学総合学術院（比較労働政治学）

清水 浩之（第5章）

映像制作業・映画祭コーディネーター（映像史）

日本労働映画の百年
—映像記録にみる連帯のかたちと
労働者福祉・共済活動への示唆—
(第 I 部 労働映画についての考察)

2017年7月

発 行 ■ 一般財団法人全国勤労者福祉・共済振興協会
〒151-0053 東京都渋谷区代々木2-11-17
ラウンドクロス新宿5階
TEL: 03-5333-5126
FAX: 03-5351-0421

印 刷 ■ 太平印刷株式会社

全労済協会「公募研究シリーズ」既刊報告誌

(所属・役職は発行当時です。)

- ⑥⑧ 『地域エネルギー供給において協同組合が果たしうる役割ー日米の比較調査からー』 2017年6月
一般財団法人地域生活研究所研究員 三浦 一浩(研究代表者)

○ 本研究では、小規模分散型のエネルギー供給システムと、そこにおける消費者・市民による民主的なコントロールの重要性を説き、これを実施する重要なツールとしての協同組合の可能性について、日米の比較調査からアプローチした。

- ⑥⑦ 『格差社会における共済・保険への加入と幸福度』 2017年5月
同志社大学商学部 准教授 佐々木 一郎

○ 本研究では北海道～九州の20歳～69歳の方々を対象に民間の死亡保険と共済の死亡保障についてWebアンケートを実施し、3,000名から回答を得てサンプルを採取し、「共済・保険の加入決定に影響する要因」と、「共済・保険と幸福度」について、それぞれクロス分析とロジックモデル分析している。

- ⑥⑥ 『韓国における農協生命保険の経営特性と組織アイデンティティ分析』 2017年5月
八戸学院大学ビジネス学部 専任講師 崔 桓碩

○ 韓国の「農協共済」は、2012年に株式会社に組織転換させられた。この組織変更により農協の共済は「農協生命保険」に変わるようになった。本研究では「農協生命保険」について、「商品」・「販売チャネル」・「資産運用」の3点から分析して、共済事業と保険事業の相違点を考察しようとするものである。

- ⑥⑤ 『母子世帯の子育ての困難をめぐる重層的要因ー子育て関連ケイパビリティの検討と大阪府の支援団体調査からの分析ー』 2016年12月
立命館大学衣笠総合研究機構(生存学研究センター) 客員研究員 村上 潔(研究代表者)

○ 本研究では、年々増加している母子世帯に焦点を当て、母子世帯が抱えている困難の要因を、育児だけでなく就労や行政など、さまざまな視点から調査・分析して実態を明らかにするとともに、母子世帯の支援団体にもインタビュー調査を行い、団体間の連携のあり方や母子世帯の困難の要因にアプローチする方法について考察を行っている。

- ⑥④ 『震災復興過程のコミュニティ形成に係る行政・NPO等・地域住民の協働：宮城県をケースに』 2016年12月
東北大学大学院経済学研究科博士課程後期 中尾 公一(研究代表者)

○ 本研究では、東日本大震災で最大の人的被害を受けた宮城県を対象として、復興に向かう過程の中で、行政やNPO、地域住民等がいかに協働し、連携が行われてきたのか、コミュニティ形成の観点からインタビュー調査と分析を行った。そして分析結果をもとに、今後の大規模災害時のコミュニティ形成について、各組織に対して具体的な示唆を与えている。

- ⑥③ 『関東大震災復興における賀川豊彦とその同労者の取り組みに見る地域形成の視座の検討』 2016年12月
千葉大学大学院人文社会科学研究科特任助教 伊丹 謙太郎

○ 本研究では、賀川豊彦の思想、とりわけ「協同組合」を軸としたその思想の展開と賀川本人だけではなく、彼とともにいろいろな先端的社会事業に取り組んだ労働者達の活動、エピソードをまとめている。とくに、1923年の関東大震災という時代背景を起点として賀川同労者たちの実践が、そして賀川本人の思想がどのように変化していったのかを確認するよう試みている。

- ⑥2 『社会的企業による職縁の再構築機能：「絆」組織における“Co-Production”と“Relational Skills”』2016年12月
東洋大学経済学部教授 今村 肇（研究代表者）

○ 現在、日本人の人間関係は希薄になりつつあるといわれているが、本研究では、日本と西欧との制度・文化の違いを前提にしつつ歴史的な側面も含めた比較を行ない、「絆」組織として、従来いわれていたようなNPO・社会的企業などのサードセクターに限らず、政府・地方自治体や営利企業も含めた水平的な「連帯」を実現することによる、「職縁」を通じた再構築の方向を探っている。

その中では、若者の自立支援において「職縁」という視点で支援を行っている3つの組織に対して調査・分析も行った。

- ⑥1 『社員による企業ボランティア参加に関する現状と課題』2016年11月

東京大学大学院学際情報学府 文化・人間情報学コース博士後期課程 小林 智穂子（研究代表者）

○ 近年、地域でボランティア活動を行う社員を奨励・支援する企業が増え、公共の福祉に寄与しようとする人々は増加傾向にある。本研究では、従業員参加型の社会貢献活動モデルを示した上で、活動に参加した社員本人、企業、NPOにインタビュー調査を行った。そして、現状と課題を抽出し、勤労者と社会双方の福祉をいかに実現するか、その条件を考察した。

- ⑥0 『中間支援組織調査を通して見た日本の労働統合型社会的企業（WISE）の展開と課題』2016年11月
立教大学コミュニティ福祉学部教授 藤井 敦史（研究代表者）

○ 労働統合型社会的企業（WISE）は社会的課題の解決に取り組み、社会的包摂を目指す担い手として注目されている。本研究では、日本のWISEの展開過程においてその中核を担ってきた中間支援組織に着目し、ホームレス支援等の課題に取り組む各組織にヒアリング調査を行った。そして、多様な機能を発揮している中間支援組織の実態を明らかにした。

- ⑤9 『東日本大震災被災地における水産業中小企業と地域雇用の再生－釜石・大槌地域の事例より－』2016年11月
岩手大学人文社会科学部准教授 杭田 俊之（研究代表者）

○ 東日本大震災で津波被害を受けた岩手県の釜石・大槌の沿岸地域を対象として、水産業中小企業と地域雇用再生に向けた調査をした。産業・生活・コミュニティの基盤は、震災前から持続可能な条件が失われつつあり、震災が崩壊を決定的にした。単純な復旧がありえない状況の中で、新たな条件を探り生産現場を動かし、家庭と地域事情との両立のあり方を探していく。

- ⑤8 『低所得労働者の社会的包摂に対する価値の評価と包摂のための社会保障制度設計』2016年10月
東京大学大学院工学系研究科技術経営戦略学専攻特任助教 赤井 研樹（研究代表者）

○ 本研究では、労働者のあり得るべき未来を見据え、社会から排除の対象となりやすく、社会的孤立に陥りやすいと考えられる低所得労働者を対象に、どのような労働環境への選考が高いのかを調べるために選択型実験法を用いて、労働環境を構成する諸要因への支払い意思額を推計した。

- ⑤7 『社会的排除状態の拘束性：若年層パネル調査による検証を通じて』2016年10月
公益財団法人世界平和研究所主任研究員 高橋 義明

○ 本研究では、1990年代以降の欧州における「社会的包摂」に関する議論の高まりとともに相対的貧困率等の指標が開発されてきたのに対し、日本においてはこのような指標の具体的な検討が進んでいない実態に鑑みて、社会的排除状態が時間を経ても解消しない「拘束性」の観点から若年層に焦点を当てて指標の有効性を検証している。

- ⑤6 『多様な就業形態の仕事の質に関する実証研究』2016年9月
一橋大学大学院商学研究科准教授 島貫 智行（研究代表者）

○ 本研究では、日本における「正規雇用」、「非正規労働」、「派遣労働」の就業形態について「労働者にとっての仕事の望ましさ」を示す「仕事の質」という観点から検討し、非正規労働や派遣労働の問題を論じる際には、仕事や労働条件を多面的に捉えた上で、その問題が労働契約と雇用関係のいずれによるのかを踏まえることが重要であると説いている。

全勞濟協會