

岸旗江という女優

—— その売り出し方にみる 1950年代「独立プロ映画」のイメージ戦略

フィオードロワ・アナスタシア*

はじめに

日本映画が「第二の黄金期」を迎える1950年代、独立プロ映画と呼ばれる一連の作品群が製作・公開され、批評家の注目を浴びた。映画史家の佐伯知紀も指摘している通り、「独立プロダクション」（略して独立プロ）とは、従来「製作・配給・興行の流通機構を統御する大会社に所属せず、プロデューサー、監督、俳優などの製作者主体に映画作りを行うプロダクション」を意味するが、日本映画史の文脈においては、戦後の東宝争議とレッド・パージで撮影所を追われた左翼的な映画人が中心となって起こした映画運動としてのイメージが圧倒的に強い¹⁾。この運動が生み出した映画テキストは、製作・公開当時はかなりの話題作であっても、現在は専門家の間でさえ完全に忘れられてしまっているものが多い。1950年代の独立プロは、戦後の日本映画史に多大な功績を残した映画運動として語り継がれている一方で、その芸術的特徴や、歴史的な存在意義は殆ど明らかにされていないままである。

「独立プロ」という表現が、ある特定の映画運動を意味するようになった背景には、その運動が発揮してきた影響力以上に、「独立プロ」という言葉に対する、研究者や評論家、そして1950年代に自主製作を始めた映画人自らの強い拘りがあった。1950年代の日本映画を扱う研究には、「独立プロ」という総称のもとで論じられている映画作品の物語内容や、スタイル、イデオロギー的立場における重大な違いを十分に把握していながらも、あえて「独立プロ」というラベルに拘り続けているものが少なくない。こうしたネーミングに対する執着こそ、1950年代に起こった左翼的な運動への本質的な理解を妨げている最大の要因ではないだろうか。

「独立」という言葉には、他からの支配や束縛から自由になるという意味に加え、他のものから離れて立つ、他のものとは「はっきり別になっている」ことを訴える力がある²⁾。他者の

* フィオードロワ・アナスタシア（Anastasia Fedorova） HSE University（ロシア国立研究大学高等経済学院）

存在なしに、自らの「独立」を主張することは不可能である。1950年代に起こった独立プロ運動もまた、他との「違い」を強調することで、自己のパブリック・イメージを確立させてきた。それはどういった「違い」を訴える戦略だったのか。戦後の日本で、数多くの独立プロ映画作品に出演してきた岸旗江という女優のメディア・イメージに着目しながら考えてみたい。

左翼的な映画運動としての「独立プロ」が誕生した歴史的背景、日本の映画学におけるその論じられ方をいまいちど振り返った後、独立プロの看板女優として活躍してきた岸旗江をめぐる間メディア的な言説に注意を向け、大手社との根本的な「違い」を強調することで進められてきた「独立プロ」のイメージ戦略を紐解いていく。「プロレタリア」な性格と経歴を持つ女優として売り出された岸旗江のスター・ペルソナから浮かび上がってくるのは、左翼的な映画人が対立してきたはずの「スタジオ・システム」との否定しがたい連続性である。こうした新たな発見を手掛かりに、本稿の結論部分では、1950年代に起こった独立プロ運動を、同時代の日本で製作・公開された娯楽的な商業映画とは相容れない完全なる「別もの」として扱う従来の研究アプローチを改めることで得られる、独立プロ映画への新たな「読み」の可能性を幾つか提示してみたい。

1. 「独立プロ」という表現の制約

左翼的な思想を持つ映画人が大手社を離れ、自主的な映画製作を始める大きなきっかけを生んだのは、1946年から1948年にかけて東宝で闘われた労働争議である。戦後の日本で最大級のストライキとなった東宝争議は、組合活動の自由、会社の経営・企画への参加を求める運動で始まり、労働時間の制約が大きな争点となった第二次争議を経て、「こなかったのは軍艦だけ」の言葉で知られる第三次争議へと発展した³⁾。180日余に渡って闘われた第三次争議は、従業員による東京砦撮影所の占領、長期間に及ぶスタジオでの立てこもり、その撤退を求める警官2000名、米軍戦車や飛行機の出動を経て、組合幹部の自主的な退社と、当初予定されていた大規模な人員整理の凍結を条件に決着した⁴⁾。このとき解雇が撤回された従業員の多くは、1950年のレッド・パージで再び退社を余儀なくされた。争議の責任者として東宝を退いたプロデューサーの伊藤武郎は、退職手当として受け取った資金を基に、埼玉県本庄町で実際に起こった不正事件を題材とする山本薩夫監督の映画『暴力の街』（1950年）を自主製作し、戦後日本における「独立プロ運動」の火口をきった。今井正監督の『どっこい生きてる』（1950年）や『山びこ学校』（1951年）、山本薩夫の『箱根風雲録』（1952年）や『真空地帯』（1952年）、亀井文夫の『母なれば女なれば』（1952年）や『女ひとり大地を行く』（1953年）がその後に続いた。

「独立プロ」の誕生をめぐる最も簡潔で、一般的な歴史的ナラティブである。ところが、東

宝の第三次争議が終決し、映画『暴力の街』の撮影が開始される前から、日本では独立プロダクションによる映画製作が活発化していた。戦後の経済的困難、東宝争議による製作能力減退を補うための自主製作が、1947年頃から一部の有力スターや演出者、プロデューサーによって実施されていた⁵⁾。監督の衣笠貞之助や、俳優の長谷川一夫、山田五十鈴が中心となった新演技座や、俳優プロカーの星野和平が起こした芸術研究所、監督のマキノ正博によって創立されたC.A.C.（シネ・アート・サークル）といった独立プロダクションは、相当の作品数を映画市場に送っていたにもかかわらず、戦後の映画史を扱う文献のなかで取り上げられることは少なく、「独立プロ」という枠組みのなかで論じられることも殆どない。

映画史家の田中純一郎は、映画スターを中心とする独立プロダクションの作品よりも、「むしろ東宝争議によって、大会社を追われた人たちによる、思想的に左傾した作品に、小規模ながらも意欲的な特徴をみとめることができた」と述べ、左翼的な思想を持たない映画人による自主製作が、注目に値するような芸術的価値を保持していなかったかのようにも受け止められる曖昧な証言を残している。同文献のなかで、田中純一郎は「独立プロダクションとレッド・パージ」と題する節を設け、木村莊十二や山本嘉次郎によって設立された映画芸術協会の活動にも言及している。この会社で製作された黒澤明の『羅生門』（1950年）や、谷口千吉の『暁の脱走』（1950年）といった作品は、「思想的に左傾」せずとも、極めて「意欲的」であり、日本映画の歴史を考えるにあたって絶大な意義を持つ。戦後初期に登場した数多くの独立プロダクションのなかでも、左翼的な傾向を持つ作品が一際目立っているのは、その芸術性や興行的価値が他に比べて突出していたからではなく、その製作に携わっていた映画人が自らを「独立プロ運動」の正式な担い手として位置付けることに特別熱心だったからである。

戦後の日本でソビエト映画の配給を行っていた北星映画株式会社は、1950年頃から左翼的な日本映画の配給へと事業内容をシフトし、『独立プロ通信』と題する機関誌を設けることで、正統派の「独立プロ映画」を支える数少ない機関として、自社のイメージを構築してきた⁶⁾。こういったタイプの作品が「独立プロ」と呼ばれるのに相応しく、こういった作品がそうでないのかを見極めようとする議論は、1950年代を通して活発に行われ、日本共産党の文化政策を好意的に受け止めてきた映画関係者は「独立プロ」という言葉の単独使用権を徐々に獲得していった⁷⁾。東宝争議やレッド・パージで大手社を追われた映画人は、「独立プロ」という言葉を用いることで、自分たちが手がける作品と、従来のスタジオ・システムが生み出す商業映画との根本的な「違い」をより効果的に主張することができた。今日で言う「ブランディング」にもよく似た戦略を応用することで、左翼的な映画人は、自分たちが観客に提供するコンテンツの「個性」を訴え、その商品価値を高めていった。こうした独立プロのイメージ戦略は、市場経済の理念に充分敵っていたと言える。

「独立」という言葉が持つ戦闘的でラディカルな響きは、左翼的な映画人の掲げる理想を体

現するのに最適だった。それは、冷戦下の日本における特殊な政治環境において、取り分け「使いやすい」言葉でもあった。日本共産党の機関紙である『アカハタ』は、1950年の6月から発行停止処分を受けており、団体等規正令違反容疑で逮捕状が出ていた共産党幹部は中国への亡命や、日本での地下活動を余儀なくされていた。こうした状況において、日本共産党やその政策に直接言及することは、様々なリスクを伴う危険な行為だった。ところが、「独立プロ」という表現は、「共産党」や「マルクス主義」といった概念を連想させながらも、直接それらを意味していなかったため、多様な解釈が可能だった。

日本共産党が武装闘争路線を放棄し、政治的な合法性を取り戻した後も、「独立プロ」は、主に旧左翼を支持する人々による自主製作を意味する表現として使われ続けた。映画評論家の北川鉄夫が編集を行った『日本の独立プロ』（1970年、映画「若者たち」全国上映委員会発行）という書物では、戦後初期の日本で作られた左翼的な映画作品にあわせて、戦前の日本におけるプロレタリア映画同盟の活動、そして映画『ドレイ工場』（1968年）や『若者たち』（1968年）の自主製作・自主上映を中心とする活動が「独立プロ」の本流として、一つ屋根の下に纏められている。上に挙げた田中純一郎の『日本映画発達史』に限らず、佐藤忠男の『日本映画史』や、四方田犬彦の『日本映画史110年』において、1950年代に起こった左翼的な映画運動を論じる際には「独立プロ」という表現が用いられ、その作風や活動内容は大手六社のそれに対抗するものとして紹介されている。運動を起こした人々が、自ら「独立プロ」と名乗ることに強い拘りを感じていた以上、その呼称を研究目的で用いることは妥当であるし、製作者の意図に対する敬意の表れとしても受け止められるだろう。ところが、「独立プロ映画」というカテゴリーに属する作品は、余りにも多様である。これらを一つの枠組み内で捉えようとしても、物語や演出における共通点が少なすぎて、分析は難航してしまうのだ。戦後の「独立プロ」を同時代的なコンテキストから切り離して考察することは、冷戦期特有の二元的な世界観を再生産することにも繋がりがかねない。こうしたアプローチが持つ最大の弱みは、戦後の日本で独立プロダクションを起こした左翼的な映画人が、いったい何から独立することを目指していたのかを見えにくくしてしまっている点にある。そして、彼らは果たして「独立」できたのだろうか。

田中純一郎は、戦後初期の日本で設立された新星映画社を始めとする左翼的な独立プロが「東宝争議の落とし子のようなもの」だったと述べているが、ここで言う「東宝争議」は、「東宝株式会社」に置き換えたほうが正確かもしれない。1950年代に起こった独立プロの中核をなしていたのは、映画監督の山本薩夫や今井正、プロデューサーの伊藤武郎やカメラマンの宮島義勇等、東宝の出身者であり、従来の商業映画に対してあらゆる不満を抱えながらも、その創作活動においては、必然的に東宝のあらゆる伝統を受け継いでいた。戦後の独立プロと大手社の間に存在した様々な接点を、我々はどう受け止めるべきだろうか。東宝ニューフェイス第

1期生としてデビューし、東宝争議以降は独立プロの若きスターとして活躍してきた女優、岸旗江のメディア・イメージに焦点を当てながら考えていく。

2. この人が女優さん？ 岸旗江のメディア・イメージ

岸旗江（1927-2008）という女優の名前に聞き覚えのある観客は、戦後日本の独立プロ映画にも詳しい可能性が高い。東宝を離れてからの岸旗江は、山本薩夫の『暴力の街』や『箱根風雲録』、今井正の『どっこい生きてる』、亀井文夫の『母なれば女なれば』や『女ひとり大地を行く』に出演することで、独立プロ運動を支えてきた。その役柄や雑誌等における言説から浮かび上がってくる岸旗江のメディア・イメージは、戦後初期の日本における左翼的な映画人が理想としてきた女性像や、自主製作のあり方を考える上で、重要な手掛かりを与えてくれる。ここで特に注目したいのは、左翼的な映画スターとしての（イメージが強固な）岸旗江が持つ、娯楽的な商業映画やスター・システムとの意外な繋がりである。デビュー当時の岸旗江をめぐる言説のなかで、繰り返し強調されてきたのは、その庶民的な性格とプロレタリアな経歴、そして東宝きっての大スターである原節子との「そっくりな」外見であった。

1946年に三船敏郎や若山セツ子、久我美子等と共に東宝ニューフェイス第1期生として映画界入りを果たした岸旗江は、1947年にキネマ旬報ベスト・テン第2位を飾った山本薩夫と亀井文夫の共同演出作品『戦争と平和』（1947年）で主役デビューし、19歳の若さで演じた戦争未亡人の役は、観る者に強い印象を与えた。東宝争議の真っ只中に製作された亀井文夫の問題作『女の一生』（1949年）では、小さな印刷工場で働く同僚と恋愛結婚するものの、家庭と仕事を両立させることの難しさに悩まされ、墮胎未遂に追い込まれてしまう若い主人公を熱演し、一躍話題の人となった。戦後初期の日本で深刻な社会問題となっていた非合法的な妊娠中絶を描く『女の一生』は、日本の優れたシナリオ作家である水木洋子の記念すべき映画脚本第一作であり、彼女が得意としてきた女性の望まぬ妊娠、その打開策としての墮胎を描く所謂「妊娠映画」の基本的フォーマルを打ち出した画期的な作品でもあった⁸⁾。

映画『女の一生』は、職場恋愛をしている主人公たちが、ビルの屋上で白昼堂々とキスしているシーンの「大胆さ」でも話題となり、これは『女の一生』で主役を演じた岸旗江のメディア・イメージにも注目すべき影響を与えた。周知の通り、日本で「接吻映画」の製作が開始されたのは占領期に入ってからだが、そうしたセクシャルな描写を断固拒絶することで、「永遠の処女」としてのペルソナを確立させ、戦後の日本で絶大な人気を集めたのがスター女優、原節子だった。1948年5月の『映画読物』に掲載されたインタビューのなかで、原節子は「お風呂の場面があったり裸のモデルの場面があったりする映画には、私賛成出来ません」と語っている⁹⁾。これと対照的に、『女の一生』における岸旗江は、上述した大胆なキス・シーンに

加え、嫁に行く前夜、お風呂場で行水を使うエロティックな場面にも出演していた。週刊『スクリーン・ダイジェスト』において、この描写は「エロ映画について」、「水もしたたる花嫁姿の岸旗江ちゃん」といった見出しの下、スチール写真付きで紹介された。同記事には『女の一生』を演出するにあたって、「チューリップが土をやぶって芽を出すような、タケノコがスクスクと伸びるような、生き生きとした生活意欲の表現」としての「健全なエロチズム」を目指したという亀井文夫の言葉が、いつかは「ダンサーやパンパン」の役にも挑戦してみたいと語る岸旗江の意気込みとあわせて掲載されている¹⁰⁾。

アセクシャルな原節子とは対照的な報道のされ方である。しかし、同時代の活字メディアは、二人の外見的な類似を仄めかす言説で溢れていた。1948年7月号の『映画ファン』に掲載された「岸旗江さん（ニュー・フェイス登録帖）」という記事では、「容貌にどこか原節子さんをしのばせる東宝の新人」という表現が用いられ、「確かな演技力でその将来に大きな期待がかけられている」と続くそのコメントは、「大根役者」としてのイメージを長い間拭えきれないでいた原節子に対するオブラートな批判としても読み取れる¹¹⁾。同年の『新映画』に投稿された「時の人—岸旗江」と題する関川秀夫の記事には、原節子に対する言及が見当たらないものの、岸旗江に関する文章が書かれたすぐ隣の頁には、何故か原節子が全身で写っている写真がかなり大きく掲載されている。この写真の原節子は、隣の頁に写っている岸旗江を見上げているようにも見え、二人の女優は、互いの外見が驚くほど似ていることを、暗黙のうちに認め合っているようである。

この時期における二人は、実際によく似ていて、1949年4月20日号の『アサヒグラフ』に設けられた「瓜二つ」告知板」というコーナーで取り上げられるほどだった。この特集では、女優の山田五十鈴と花柳小菊、作家の川端康成と高見順といった「そっくりさん」ペアも紹介されている。他に取り上げられた七組の写真のうち、一際目立つのは、モダンなスーツに身を包み、肩を並べて（原節子は岸旗江の肩に腕を廻している）仲良さそうに座っている原節子（当時29歳）と岸旗江（当時23歳）の姿である。「カメラフェイスの酷似はすでに観客が認めているところ」、「五尺三寸近い原さんと並ぶ岸さんも一寸小柄だが何といても目元や鼻の丸みは噂どおりといえよう」、「原さんは横浜、岸さんは名古屋育ちとあって一寸離れてはいるがともに「東宝」で有名になった」といった編集部からのコメントが添えられている¹²⁾。二人の容姿が似通っていることを認めつつ、その生い立ちからくる重要な「違い」が示唆されている。

知性と教養に溢れ、純潔で礼儀正しく、洗練された女優としてのスター・ペルソナが確立されつつあった原節子に対して、東宝ニューフェイスの岸旗江が売り出されたのは、華やかな映画界とは全く相容れない経歴を持つ、少し野暮ったい女優としてであった。後に映画プロデューサーとなる金原文雄は、初めて岸と対面したときの印象を次のように綴っている。「着ているものと云えば、大分汚れた白いスウェーターに余り上等でないスフのスカート。寒い頃

岸旗江という女優（フィオードロワ）

だったのにストッキングもつけていないように思った。この人が女優さん?」。好きな食べ物は「お寿司と果物とトコロテン」だという岸旗江は「子供のようになまなまで、悪く言えば礼儀をしらない」、ときには「乱暴な男のような」口を利くこともあるが、「知っていることは知っている、知らないことは知らないとはっきり云える」正直者で、その小さな体一杯に闘志が漲る、どちらかといえば「野生の女」だという。「彼女のむきだしの性格はそのまま育てるべきだ。知性なんかを彼女に求めてもそれは無駄な努力だ。彼女は自らの体験と判断しか信じようとしない。強い女だからだ。そこにこそ彼女の良さと立派さがある」との結論に至っている¹³⁾。

1947年頃から雑誌に掲載され始めた岸旗江をめぐる言説には、七人兄弟の長女として、貧しい家庭に生まれ育った彼女が、より大きな稼ぎを求めて映画界入りを決意した話や、東宝に入社するまでは銀行の事務職員として働いていた事実、デビュー当時はやや栄養失調さみで、痩せ細っていて、面接に衣着ていく服さえ持ち備えていなかったという逸話が繰り返し紹介された。「岸旗江 売り出し秘話」と題する記事には、東宝ニューフェイスの応募締切がとっくに終わり、試験に合格した若手の演技指導が始まろうとしていたある日、スタジオには「どちらかといえば事務員志望者によくあるタイプ」の履歴書が一枚届き、係員の人は「ずいぶんのきな娘さんもあったもんだなあ」と驚く一方で、その履歴書に書かれた文字の美しさに感動し、岸旗江一人のために面接が開かれたと書かれている。ところが、面接に訪れた岸旗江は「上衣は縞目も分からぬほどに着古したキモノの改造品」、「ズボンは、大きな布を実に12枚もつぎ合わして作ったシロモノ」、「靴は履き潰しのペシャンコ」という有様で、面接官の失望は大きかったが、「カメラフェイスはいいぜ」という山本嘉次郎監督の一言に救われ、面接に無事合格することが出来た。本名が岸米子だった彼女は、研究所を「最優勝の成績で」卒業した後、岸田国土の小説『由利旗江』（1930年）からとった「岸旗江」という芸名でのデビューを果たした¹⁴⁾。1948年7月号の『映画ファン』には、岸旗江が1946年2月に東宝の歌手養成所に入所し、同年7月には東宝ニュー・フェイス演技研究所に転向していた事実が述べられていることから、上に引用した「売り出し秘話」の情報があまり正確でないことは容易に推測できる。一方で、家庭が貧しく、絵を描くためのクレヨンさえ買ってもらえなかった話や、東宝の面接を受けるときに、「戦災者に配給された布地」を使って洋服に仕立てた話は、岸本人によっても紹介されているため、実際に起こっていたのかもしれない¹⁵⁾。

俳優の性格や経歴にまつわる虚構と事実を巧みに折り合わせて構築されるのがスター・ペルソナである。東宝に所属していた時代から、左翼的な思想を持つ監督たちが手掛ける映画作品に出演する機会が多かった岸旗江のペルソナは、その「プロレタリア」な階級性を前景化することで確立された。後に東宝を去り、独立プロで活躍することとなる監督の関川秀夫は、そうした岸旗江の素質を街の風景に喩えながら表現している。岸旗江をめぐる関川のエッセーは、かつて一緒に仕事をしていた島津保次郎監督との思い出話に始まり、二人がそろって高く評価

していた女優、水戸光子の「気取らない」魅力を、「本通り」に対する「わりに人通りの少ない裏通りみたいなもの」に喩えた後、そうした水戸光子の通りに「美しい花屋があったり、可愛い喫茶店があったりするとすれば、岸旗江の通りには、近くに工場の煙突があり、鉄を嘔むごう音が、煤煙とともに流れてくる通りである」と結んでいる¹⁶⁾。岸旗江の通りは「生活の風」を真向いに受けており、その容貌は「のどかな日和のなかでは、さしたる光を放たないけれども、ひとたび、人間の自由を破壊しようとする嵐が吹きまわったりすると、彼女はその嵐の中で、その嵐に反抗して、彼女のかくれたる力と美とをあらわしてくる」と言うのだ。その秘めたる「底力」ゆえに、岸旗江は働く者の闘争を表現するのに、最も相応しい女優として位置付けられている。

3. 原節子のスターダムに肖ることの意義

上に引用した関川秀夫の文章は、「今後のわれわれの映画にとっては、なくてはならぬ重要な女性のひとりとなるであろう」と述べることで、その後の独立プロにおける岸旗江の活躍を見事に予言している。しかし、このエッセーが書かれたのは、東宝争議が長期化する以前の1948年初頭であり、その後本格化していく会社と組合との対立が、左翼的な独立プロ運動の誕生へ繋がっていくとは、まだ誰も予期していなかった。ここで言う「われわれ」とは、東宝内で活躍していた左翼的な映画人ということなる。何れにせよ、彼らが目指してきたのは、従来の娯楽映画に対する思想的なオルターナティブだが、そうした映画のなかで中心的な役割を担っていく岸旗江のスター・イメージが構築されたのは、日本映画におけるメインストリームを代表する女優、原節子との対比を通してであった。

清楚で知的な淑女に対する、庶民的な知恵と忍耐力、そして健全なエロチシズムとを持ち備えた労働者の娘。二人のスター・イメージは、激しく対立するようだが、実は外見的な類似以外にも、性格的に通ずるものがある。デビューしたての岸旗江は「強情で勝気な性格」の持ち主として紹介されることが多く、自身でも「負けず嫌いで強情張、これが私です」という発言を残していた¹⁷⁾。そして、1930年代から1940年代にかけての原節子もまた、生まれ育った社会階層は高いものの、やはり頑固で、意地っ張りな性格を持つ強気な女性の役柄を与えられることが多かった。若い観客の間で空前のヒットとなった黒澤明監督の『わが青春に悔いなし』(1946年)でも、原節子は、戦後の小津映画におけるお淑やかなイメージからは想像も出来ないような、活発な身振りや情動的な演技を見せ、野生的でプリミティブな魅力を発揮していた。

戦後の日本で人気を集めたスター女優のペルソナを、大衆の欲望を体現するメディア・テクストとして分析し、戦後日本におけるスター研究に新たな視座を与えた北村匡平も指摘する通り、映画『わが青春に悔いなし』に表現された力強く官能的な原節子のイメージは、戦後に

岸旗江という女優（フィオードロワ）

突然現れたものではなく、むしろ戦前の日本映画から引き継がれていたもので、そうしたパワフルで情熱的な原節子のスター・イメージが構築されることに、戦時下最も貢献してきたのは、山本薩夫だった。少し意外に思われるかもしれないが、戦後の日本で独立プロ運動を牽引してきた山本薩夫こそ、日本映画の大スターである原節子が出演する作品を最も多く手がけてきた映画監督だった。その全ては戦前から戦中期にかけて撮影されたものだが、なかには戦後の「独立プロ」を思わせるような題材と着眼点を持つ作品もあった。北九州の製鉄所を舞台に、溶鉱炉の能率引き上げに挑む人々のドラマを描いた『熱風』（1943年）は、製鉄所の事務員として働く原節子の「飛躍する身体」を、溶鉱炉が発する蒸気等の描写を用いて巧みに表現し、後に『わが青春に悔いなし』で見られるような、大胆でエロティックな演出へ発展させる土台を築いた¹⁸⁾。

日本が掲げる様々な（ときに敵対する）イデオロギーを視覚化してきた原節子の身体は、左翼的な理想を表現するのにも適していた。原節子の演じるヒロインが「農村文化運動の輝ける指導者」への変身を遂げる民主主義映画『わが青春に悔いなし』の興行的成功は、このことを端的に示している。終戦後、復員すると同時に東宝に復帰し、間もなく日本共産党の正式な党員となった山本薩夫が、自身の戦後第1作となった亀井文夫との共同演出作品『戦争と平和』（1947年）で主演女優に迎えたかったのは、戦前から一緒に仕事をしてきた原節子だったのではないだろうか。そうしたキャスティングを不可能にしていたのは、東宝のトップ・スターである原節子の左傾化に不満を抱くスタジオ幹部の決断だったのだろうか。東宝ニューフェイス第1期生としてデビューしたばかりの岸旗江を、原節子の「そっくりさん」として売り出す戦略を考案したのも、やはり会社側だったのか。それとも、スタジオ幹部と対立し、後に独立プロ運動を起こす左翼的な映画陣営のイニシアチブだったのだろうか。はっきりとした答えを導き出すことは困難である。もっとも、岸旗江という新人を原節子の「ダブル」として宣伝することは、スタジオ幹部にとっても、東宝争議で組合側を支持してきた勢力にとっても、極めて有利な戦略だった。デビュー仕立ての岸旗江は、戦前期から築きあげられた原節子の国民的スターダムに肖ることで、その知名度を伸ばすことが出来た。二人の映画女優を比較が可能な対象として位置付けるアプローチには、左翼的な思想に連なる過激なイメージを和らげ、それを支配的イデオロギーが許容する範囲内の「安全な」オルターナティブとして提示する機能も備わっていた。

自社のニューフェイスとしてデビューさせた新人を、他とは余りに違った「異質な」存在として突き放すようなことはせず、少なくともその契約が切れるまでは、会社全体のイメージに即した「商品」として宣伝し続けることは、映画会社として当然の行為である。そして、後に東宝から「独立」する左翼的な映画人にとっても、岸旗江のメディア・イメージを大手社の大スターである原節子に繋げておくことは、日本の映画市場で生き延びるために必要不可欠な手

段であった。日本共産党による活動が、政治的な合法性を失いつつあった冷戦下の日本において、左翼的なメッセージをより広い観客層に伝える最も確実な方法は、戦後日本の映画観客にとって、一番親しみやすく分かりやすい「表現言語」の力に訴えることだった。「独立プロ」のアイデアを、メインストリームの「型」に流し込む。商業映画の「見た目」を装い、メインストリームの「言葉」でもって、自らの「違い」を主張する。これが、独立プロの主たる戦略だった。観客を刺激しすぎない、ありきたりな「形」に対する、斬新で特異な「内容」を強調することは、独立プロの看板女優だった岸旗江のイメージ構築ばかりでなく、独立プロという映画運動全体に特徴的なアプローチだった。

このようなイメージ戦略が、意識的に進められていたことを伺わせる興味深い資料がある。岸旗江が出演する作品を数多く手掛けてきた亀井文夫の言葉である。「岸旗江と原節子は、顔が似ているというのが定評である。だが単に似ていると言うだけの事だったら大して存在価値がないと思う。『イミテーション』とか『代用品』とか言われる事は、岸君自身にとっても、原君にとっても、あまりうれしい事ではないであろう」と語った後、亀井は「新型の洋服を着た古い女」をニュー・フェイスと呼ぶ風潮が存在するならば、岸旗江は、「中味もややニューフェイスのようである」と述べ、「表面のお化粧だけでなく、物の考え方と行動に、いかにも今日のタイプを備えている」ところが原節子との重要な違いだという¹⁹⁾。ソ連への留学経験を持ち、ソビエト映画に関する書物を多く手掛けてきた亀井が、「形式主義」に批判的だったのは、理にかなっている。長年東宝で働いてきた彼は、メディア・テキストとしてのスターが構築される過程をもよく理解していた。

1949年6月に発表された「スタアと天皇」と題する記事のなかで、亀井は映画俳優や有名な政治家に対する人々の幻想が生み出されるプロセスを検討し、例えば「安サラーマンの娘A子」を華やかな映画スターに仕立てようとした場合に、大手の映画スタジオが練る戦略を事細かに紹介している。スターは観客に「幻想を抱かせる人種」であると述べ、その美しいスクリーン・イメージの構築には、監督やカメラマン、衣装や結髪、そして小道具係など、スタジオで働く多くの人々が日々貢献しているのだという。そして、本来なら「映画構成の一部」でしかない俳優に、皆が奉仕するあまり、映画全体の出来が損なわれる場合があるという。人気俳優に劣らぬスターである天皇の例が引き合いに出され、大勢の人々が一人の権力者に幻想を抱くことの危険性が述べられている（左翼的な映画人が理想としてきた社会構造を持つ国家でも、全く同じような現象が起きていた訳だが）。

そして、日本の映画スタジオにおいて、俳優が必要以上に持て囃されている現実を物語っているのが、原節子の存在だという。『青い山脈』の撮影中にも「今日は顔が荒れてるから、クローズアップはとらないで頂だい」と注文することで、監督を非常に困らせたのだという²⁰⁾。戦時中から監督至上主義を主張し、カメラマン・ルーベ論争にまで発展させた亀井文夫ならで

はの見解と言える。しかし、ここで注目したいのは、メディア・テキストとしてのスターが構築される過程を自ら詳細に分析し、そのプロセスをよく理解していたはずの亀井が、岸旗江という新人が持つ「中身」の良さ、原節子という美しいスターが持つ「内容的な」問題を強調することで、二人の比較を用いたメディア戦略の企てに、自ら積極的に貢献していたという事実である。俳優以外の「構成要素」をめぐる独立プロのイメージ戦略もやはり、全くもって無意識の内に進められていたとは思えない。

4. 結びに代えて——独立プロ映画とジャンル批評

戦後の「独立プロ」が発信する左翼的なメッセージが、如何なる方法でスクリーンに投影され、具体的にどんな形で視覚化されてきたかが、これまでの研究において、殆ど明かされてこなかったのは、独立プロの主たる担い手であった左翼的な映画人が、自らの運動を宣伝していくにあたって、極めて特殊な、矛盾に満ちたイメージ戦略を進めてきたことと関連している。彼らの手掛けてきた映画は、戦後日本の映画観客によって広く受け入れられてきた表現言語を応用していたにもかかわらず、活字メディアにおいては、同時代的な商業映画との接点を一切持たない、思想的なオルターナティヴとして大々的に宣伝されてきた。冷戦期特有の二元的な世界観の普及もあいまって、左翼的な自主映画はその名称通り、映画史の本流から「独立した」存在として、広く認識されるようになった。ところが、本稿でも詳しく見てきた通り、独立プロの看板女優であった岸旗江のスター・ペルソナが確立され、その独自の魅力が発揮されたのは、原節子という支配的イデオロギーを象徴するスターとの比較を通してであった。これまでの研究が見落としがちであった、独立プロ映画の特徴を新たに見出すきっかけを与えてくれるのは、日本で同時代的に製作・公開された娯楽映画との比較考察ではないだろうか²¹⁾。

日本の映画産業が誇る細分化されたジャンル・システムは、これまでも日本の国内外で活躍する映画学者によって頻繁に論じられてきた。ところが、戦後の日本で製作・公開された独立プロ映画が、こうした研究の対象になることは殆どなかった。その主たる要因は、日本の商業映画や、そのジャンルの規範との繋がりが極めて希薄とされてきた「独立プロ」のイメージである。こうした先入観を捨て、左翼的な自主映画における登場人物や物語構成にいまいちど客観的な目線を向けたらどうだろうか。

終戦直後の日本で、数々の試練に耐え、子供達の将来に全力を尽くす母親たちを描いた亀井文夫の『母なれば女なれば』や『女ひとり大地を行く』を、戦後の日本で爆発的な人気を博した「母もの映画」のジャンルに分類することは出来ないだろうか。亀井が手掛けた独立プロ映画を、三益愛子主演の大映作品や、木下恵介の『日本の悲劇』（1953年）、佐伯清の『母子像』（1956年）などと並べてみたときに、それが典型的な「母もの映画」でないことは、すぐさま

明瞭となる。しかし、ここで浮かびあがってくる「違い」にこそ、戦後の独立プロ映画を読み解く鍵があるのではないだろうか。左翼的な自主製作に携わってきた映画人が自らを「独立した」存在として位置付けることに強い拘りを感じていたことは既に述べた通りである。これに対して、独立プロ映画の製作を「外」から眺めてきた所謂「進歩的知識人」でない人々は、左翼的な映画が持つジャンルの傾向をよりオープンに指摘することが出来た。戦争未亡人である主人公が、東京大空襲で行方不明となっていた長男を探しあて、非行化していた彼を再び家族の一員として迎え入れるまでの過程を描いた『母なれば女なれば』に対しても、評論家の登川直樹は「母もの様式でもあるが、母ものと言いきるにははるかに深刻な社会劇であり、底にレジスタンス精神を走らせている」、「母もの大衆性をかりて社会劇をという狙いは悪くない」と述べている²²⁾。現在では「独立プロ」の枠組み内でしか論じられなくなっているこの作品が、少なくとも公開当時は、「母もの映画」の一ヴァリエーションとして観客に受容されていた可能性を窺わせる興味深い証言である。完成した作品の芸術性や商品価値はともあれ（登川は亀井の『母なれば女なれば』に対して「思想的な骨組みの露出した生硬な作品」という評価を下している）、既存のジャンルの枠組みを広げていこうとする独立プロの「試み」自体は、好意的に受け止められていたようである。

『母なれば女なれば』には、戦後日本で台頭していたもう一つの人気ジャンルである「妻もの映画」の特徴も表れている。戦災で家族と生き別れてしまい、路上での生活を強いられてきた少年と、その母親（山田五十鈴）のぎこちない関係は、三児の母で、戦争未亡人でもある彼女が、子供の通う中学校で教師として働く若い男性と恋愛に落ちる描写によって更に複雑化されている。女性の母性とセクシュアリティを一つのアイデンティティー内に統合していく必要性を説く映画『母なれば女なれば』のメッセージは、同時代的に見てもかなり先進的なものだった。戦後メロドラマの二大ジャンルである「母もの」と「妻もの」が一つの潮流に合わさっていくのは、1950年代後半から1960年代初頭にかけての時期とみるのが一般的だが²³⁾、『母なれば女なれば』のような作品をも議論の対象として迎え入れることで、戦後日本におけるジャンル・システムや女性表象をめぐる従来の見解に新たな知見を加えることが出来る。

敗戦にまつわる集団的トラウマから観客を解放される有力なツールとして、戦後の日本映画を解釈してきたジェニファー・コーツは、「母もの」や「妻もの」といった人気ジャンルにあわせて、戦後の日本で支配的だった女性の表象パターンとして、戦後の「民主主義」を奨励する教師・女学生像を提示し、そうし登場人物として描かれてきたのが、もっぱらブルジョア階級に属する女性たちであったことを指摘している²⁴⁾。商業的な日本映画におけるこうした傾向は、独立プロの発展にも注目すべき影響を及ぼした。静岡県で実際に起こった不正選挙と、それを告発した少女に対する妨害、その克服を描いた今泉善珠監督の『村八分』（1953年）は、大手社による民主主義的な女性表象に「プロレタリア」な解釈を与えている。

独立プロ映画を対象とするジャンル批評は、戦後の日本映画における男性性の創造にも新たな視座を与えてくれる。自信に漲る、力強い男性主人公が、日本映画への「復帰」を果たすのは、松竹ニューウェーブや、日活アクション映画などが目覚ましい発展を遂げる1950年代後半から1960年代初頭にかけてである。日本人男性の表象パターンをめぐるこうした変化は、映画製作者や観客層における世代交代の動きと密接に関連していた。日本映画における新たな「男性性」の創出は、戦争をめぐる記憶の清算と連携して進められ、岡本喜八の『独立愚連隊』（1959年）に代表されるような、コメディ系戦争アクション映画とも呼ぶべき新たなジャンルの誕生に繋がった。

1955年から1956年にかけて製作・公開され、観客の人気を集めた『二等兵物語』シリーズもまた、戦時期の軍隊生活をコメディ・タッチで描き、観客に一種のノスタルジアを喚起させるものだった²⁵⁾。兵営生活をめぐるユーモラスな描写を、戦後のもっと早い段階から取り入れてきた日本映画もあった。野間宏の小説を原作とする山本薩夫の独立プロ映画『真空地帯』（1952年）がそうである。『真空地帯』に描かれる、初年兵が罰として蟬の真似をさせられる滑稽なシーンは、軍隊が持つ暴力的で非人間的な性質を非難する一方で、観客を笑わせるエンターテイメントとしての機能も果たしている。戦争の描写に対するこうした両義的なアプローチは、後の日本映画にも受け継がれていくものだった。1950年代の独立プロ映画における男性表象は、戦争責任とは無縁な、左翼的な思想と経歴を持つ人物を中心に進められ、その肯定的な描写は、1960年代のアクション映画における自発的なヒーローの到来を先取りするものだった。上に挙げたテキストを、ここで詳細に論じる余裕はない。その更なる研究は、しかし、沢山のポテンシャルを秘めている。日本映画史における「独立した」存在として敬遠され続けてきた作品群を、再び研究の対象として迎え入れ、商業的な日本映画の一部として検討する試みは、これまで論じられてこなかった独立プロ映画の特性を顕にしてくれるばかりでなく、戦後の日本映画史そのものを、これまでとは違った、新たな視点から捉えなす類稀な機会を私たちに与えてくれる。京都大学人文科学研究所で新たにアクセス可能となった「山本明資料」は、こうした研究を充実させる重要な基盤となるであろう。日本の労働運動や左翼的な文化活動に関わる一次資料が、大学という場で公開されることの意味は大きい。

註

- 1) 佐伯知紀「独立プロダクション」、『日本大百科全書』第16巻、小学館、1984-1994年、918-919頁。
- 2) 『大辞林』三省堂、2019年、1954頁。『日本国語大辞典』第9巻、小学館、2001年、1168頁。
- 3) 一説によると、「こなかったのは軍艦だけ」というフレーズを最初に用いたのは、東宝争議で

組合側にまわっていた映画監督の亀井文夫だった。亀井本人の証言によると、彼は当時、他の組合員たちと争議関係の写真や資料、そしてお菓子等を販売しながら、宣伝活動を行っており、そのときに「戦車も来たし、飛行機には将官が指揮し、来ないのは軍艦だけだった」という表現を用いた。このとき一緒にいた女優の赤木蘭子が同じ言葉を別のところで語ったところ、各種メディアに広まったという。佐藤重臣「亀井文夫インタビュー『軍艦だけは来なかった』は私の作ったコピーなのだ」、『映画評論』1971年12月号、94頁。

- 4) 井上雅雄『文化と闘争：東宝争議 1946-1948』新曜社、2007年。
- 5) 田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ 戦後映画の解放』中央公論社、1980年、345頁。
- 6) 『独立プロ通信』第7号、1953年、山本明コレクション、210-07-0033。
- 7) 野間宏「独立プロに期待する」、『婦人公論』1953年7月号、91-95頁。陸知足「独立プロの人々」、『キネマ旬報』1954年4月下旬号、68-69頁。野口雄一郎「独立プロは独立できるか」、『映画評論』1959年2月号、28-31頁。
- 8) 木下千花「妻の選択 戦後民主主義の中絶映画の系譜」、ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編『「戦後」日本映画論 1950年代を読む』青弓社、2012年、150-154頁。
- 9) 北村匡平「敗戦のスター女優—占領期における原節子のペルソナ」、『映像学』96号、2016年、73頁。
- 10) 『スクリーン・ダイジェスト』1948年4月27日号、1頁。
- 11) 「岸旗江さん（ニュー・フェイス登録帖）」、『映画ファン』1948年7月号、22頁。
- 12) 「“瓜二つ”告知板」、『アサヒグラフ』1949年4月20日号、14頁。
- 13) 金原文雄「岸旗江という女優」、『新映画』1951年7月号、31-32頁。
- 14) 金田達男「岸旗江 売り出し秘話」、『富士』1950年12月号、300-301頁。
- 15) 岸旗江「私自身のこと」、『映画ファン』1948年7月号、23頁。
- 16) 関川秀夫「時の人—岸旗江」、『新映画』1948年2月号、16頁。
- 17) 岸旗江「私自身のこと」、『映画ファン』1948年7月号、23頁。
- 18) 北村匡平『スター女優の文化社会学 戦後日本が欲望した聖女と魔女』作品社、2017年、99-101頁。
- 19) 亀井文夫「今日のタイプ 岸旗江君」、『映画ファン』1948年11月号、21頁。
- 20) 亀井文夫「スタアと天皇」、『映画読物』1949年6月号、14-15頁。
- 21) 1950年代の独立プロ映画を考えるにあたって、もう一つの重要な手掛かりを与えてくれるのは、戦後のソビエト連邦や中国で支配的な芸術的潮流として認識されていた社会主義リアリズムの概念である。フィオードロワ・アナスタシア『リアリズムの幻想 日ソ映画交流史 [1925-1955]』森話社、2018年、203-249頁。
- 22) 登川直樹「母なれば女なれば」、『キネマ旬報』1952年2月下旬号、74頁。
- 23) Jennifer Coates, *Making Icons: Repetition and the Female Image in Japanese Cinema, 1945-1964* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2016), 90-109.
- 24) Coates, 117.
- 25) 中村秀之『敗者の身振り—ポスト占領期の日本映画』岩波書店、2014年、161-194頁。

要 旨

独立プロダクションとは従来、大会社に所属をせずに、プロデューサーや監督、俳優などの製作者主体に行う映画作りを行うプロダクションを指すが、日本映画史の文脈においては、戦後の東宝争議とレッド・パージで撮影所を追われた左翼的な映画人が中心となって起こした映画運動として、広く認識されている。「独立プロ」という表現が、ある特定の映画運動を意味するようになった背景には、「独立プロ」という言葉に対する研究者や評論家、そして1950年代に自主製作を始めた映画人自らの強い拘りがあった。1950年代に生まれた左翼的な映画群は、同時代的な商業映画との接点を一切持たない、思想的なオルターナティブとして大々的に宣伝された。しかし、これらの映画テキストには、商業的メインストリームとの否定しがたい連続性がある。このことを端的に示しているのは、左翼的な自主映画の看板女優として活躍してきた岸旗江のメディア・イメージである。

東宝ニューフェイス第1期生として、1947年にデビューを果たした岸旗江をめぐる言説のなかで、繰り返し強調されたのは、その庶民的な性格と、プロレタリアな経歴、そして東宝きっての大スターである原節子との「そっくりな」外見である。戦後初期の日本で左翼的な思想を視覚化していたはずの岸旗江が、その独自の魅力を最大限に発揮出来たのは、原節子という支配的イデオロギーを象徴するスターとの比較を通してであった。観客を刺激しすぎない、ありきたりな「形」に対する、斬新で特異な「内容」を強調するアプローチは、岸旗江という女優の売り出し方に限らず、独立プロという映画運動全体のイメージ構築に特徴的だった。娯乐的な商業映画とのジャンルの接近も、そうしたイメージ戦略の一貫で、意図的に進められていた可能性が高い。独立プロ映画の芸術的特徴や、その歴史的な存在意義、戦後の日本におけるジャンル映画の系譜を考え直す上で重要な手掛かりである。

キーワード：独立プロ、岸旗江、原節子、ジャンル批評、スター研究

Abstract

The term *dokuritsu puro* is derived from the Japanese words “independent” and “production” and thus could refer to any type of film production situated outside of the major film studio system. However, in Japan, this term is almost exclusively associated with the film movement that occurred in the early 1950s, when leftist filmmakers were forced to leave the major film studios due to their ideological beliefs and political activities. This paper attempts to explain the reasons behind this limited use of the term *dokuritsu puro*, while simultaneously presenting a new and more productive way of approaching the body of films associated with it. Leftist films created by independent auteurs in the 1950s were advertised as a radical alternative to the existing mode of filmmaking, yet shared a number of important similarities with commercial genre cinema. A similar paradox is found when analyzing the media presence of Kishi Hatae (1927–2008), one of the leading actresses involved in the making of *dokuritsu puro* cinema. For example, in the pages of popular magazines, Kishi was defined by her proletarian background but also by her visual affinity with Hara Setsuko (1920–1923), a major Japanese film star associated with the cultural and ideological mainstream. The seemingly contradictory nature of *dokuritsu puro*'s image policy must be reevaluated as a strategic approach adopted by leftist filmmakers in order to maximize their presence in early postwar Japan.

Keywords: *dokuritsu puro*, independent cinema, Kishi Hatae, Hara Setsuko, genre system, star studies