慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	<趣味>と<闘争> : 1920–30年代のアマチュア映画の公共性
Sub Title	Hobby and fight : the publicness of amateur film in Japan from the 1920s to 30s
Author	後藤, 一樹(Goto, Kazuki)
Publisher	慶應義塾大学大学院社会学研究科
Publication year	2014
Jtitle	慶応義塾大学大学院社会学研究科紀要 : 社会学心理学教育学 : 人間と社会の探究 (Studies in sociology, psychology and education : inquiries into humans and societies). No.78 (2014.) ,p.109- 137
JaLC DOI	
Abstract	This study examines amateur film, filmmaking, and equipment from the 1920s to the 1930s in Japan, focusing on the spread of Pathé Baby film system and 16mm film. In addition, the study analyses the social practices of amateurs from the perspectives of private life and publicness.
Notes	論文
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN0006957X-00000078-0109

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

〈趣味〉と〈闘争〉

――1920–30年代のアマチュア映画の公共性――

Hobby and Fight

――The Publicness of Amateur Film in Japan from the 1920s to 30s――

後　藤　一　樹*
Kazuki Goto

This study examines amateur film, filmmaking, and equipment from the 1920s to the 1930s in Japan, focusing on the spread of Pathé Baby film system and 16mm film. In addition, the study analyses the social practices of amateurs from the perspectives of private life and publicness.

Key words: 9.5mm film/16mm film, Pathé Baby, the Proletarian Film League of Japan, cultural capital, publicness
キーワード：小型映画（9.5ミリ／16ミリ映画），パテーベビー，プロキノ，文化資本，公共性

1．問題の所在

「映画の誕生」といえば，一般的には，1895年パリのリュミエール兄弟によるシネマトグラフ上映会があげられる。また，アメリカのコダック社が開発し，エジソンが利用することで標準化した商業映画のフィルムサイズが，35ミリであることもよく知られている。しかしその一方，マジックランタンに代わる娯楽を求めていた上流・中流家庭のニーズに応じて，1890年代末から小型化されたサイズのフィルム開発が進められ，フランスのパテ社が1922年に発表した9.5ミリ映画とアメリカのコダック社が1923年に発表した16ミリ映画（同社は1932年に8ミリ映画を発表）が世界的に普及した「もう一つの映画の誕生」は，看過されがちである。

商業映画史の豊潤とアマチュア映画史の貧困は，従来のマスコミ研究や映画研究が映画をマスメディアの一つとしてとらえ，映画の大衆に及ぼす影響力を分析していたことに起因している。しかし，商業映画の「正史」の裏には，9.5ミリ映画，16ミリ映画，8ミリ映画などの小型映画を利用して，日常生活を記録してきた無数のアマチュアたちの活動があった。

小型映画は，「撮りたい」「観たい」という人間の欲望に応じて，世界各地に配置されていった映像のテクノロジカルなシステムである。アマチュア自身の手によって撮影され，家庭・集会・学校で上映さ

* 慶應義塾大学大学院社会学研究科社会学専攻後期博士課程1年　symphonic3210@gmail.com

れた小型映画は，映画館の銀幕の上に夢物語を投じる商業スタンダード映画に比べ，市民にとってより身近で身体的な技術だった。小型映画は各地域・各家庭の生活空間に入り込み，人々の感性や身体と関わりながら，現代のメディア社会――市民がデジタルカメラやスマートフォンで日常生活を撮影でき，撮影したものを情報ネットワークにおいて他者と共有できる社会――の礎を築いていった。

本稿は，以上のような問題関心から，1920年代から30年代における日本社会を対象に，小型映画テクノロジーと社会的諸力の相互作用において構築されるアマチュア映画の社会的実践を明らかにする。

2.　先行研究の検討

ビデオ・テクノロジーの台頭が顕著になった1980年代のアメリカにおいて，「オールド・メディア」としての8ミリ映画の技術的価値が再検討される機運が生じた。こうした時代状況を背景に，小型映画の歴史的研究を行ったジャン・ホバーマンやアンソニー・スライドらの研究は，小型映画の技術的発展や撮影された作品内容の時系列的記述が主であった[1]。小型映画の産業史的研究は，2000年にアラン・ケトルの大著に結実する[2]。

他方，小型映画に関わる社会的主体（撮る人・観る人）を重視する社会学者は，小型映画が「アマチュア」によって担われたことの意味に焦点をあてていった。

パトリシア・R・ジマーマンは，戦前においては「ハリウッド・スタイル」の支配によって，戦後においてはブルジョア的な「核家族主義」の支配によって，アマチュアが映画を政治的に利用するポテンシャルが周縁化された過程を論じている[3]。ジマーマンは，アマチュア映画の実践と言説が社会的な権力作用との交渉において規定されていたことを指摘しながらも，アマチュア映画の活動による公共性の構築は不十分であったとする。

しかし，ジマーマンのこうした見立ては，ベルンハルト・リーゲルによって批判されている。リーゲルは，「アマチュア映画における公的言説」が「社会的コントロールの形式」であったとするジマーマンに疑問を呈し，アマチュア映画は間接的に国家のオーソリティーに対してバリアを築いていたと主張する[4]。リーゲルは，アマチュア映画の実践を，「個人の自律性（individual autonomy）の発見を要求できるような王国」[5]とみなしており，私的領域の自治に公共性を見出した。

上記の先行研究には，日本のアマチュア映画に関する記述はほとんど見られない。戦前においては日本のアマチュアによる小型映画作品が国際的に評価され，1960年代半ば以降は日本の小型映画産業が世界市場でアメリカと比肩するほどの勢力になったのにもかかわらず，日本におけるアマチュア映画の研究は極めて低調だったといえる。細々と行われてきた日本のアマチュア映画研究には，那田尚史と西村智弘が実験映画の萌芽を戦前のアマチュア映画に求めて論じたものや，佐藤忠男が日本映画のサブジャンルの一つとしてアマチュア映画を扱ったものなどがある。

那田尚史は，1990年代初頭からアマチュア映画の価値を訴え続け，小型映画フィルムの収集・保存に努めてきた研究者である。那田が映像実験誌『Fs』に「日本個人映画の歴史」と題して発表した一連の論稿は，アマチュア映画作家（個人映画作家）を当時の文脈において理解するために，パテーベビーと階級の問題に部分的に触れるなど，一部に社会学的考察がなされており貴重な先行研究となっている[6]。しかし，「私の関心は小型映画愛好者の中に，意識的に実験的映画を製作していた連中を捜すことにあった」[7]と那田が述べているように，那田の主眼はあくまで，実験映画の先駆者としてのアマチュア映画作家とその作品の研究にあった。そのため那田の考察の対象は，戦前期の幾人かのアマチュア映

画作家の活動に限られる傾向にある。

同じように，西村智弘も，「戦前のアマチュア映画の中でもとくに前衛的な傾向をもつ作品に注目したい」[8]との観点から，戦前期のアマチュアによる前衛映画の作品・作家論を中心に論じている。また，佐藤忠男は，アマチュア映画の主な作品と作家を概観している[9]。

これらの研究は，伝統的な文学研究の視座からアマチュア映画の「作品」と「作家」について分析しているため，小型映画テクノロジーの社会的構築に関する考察はほとんどなされていない。

小型映画の技術的発展と利用の通史は，映画研究者よりもむしろアマチュア映画制作者自身の手によって編纂されている[10]。また，小型映画フィルムの収集・保存に尽力し，小型映画を利用した「谷根千」（谷中・根津・千駄木）地域の活性化の活動を続けているNPO法人映画保存協会（東京・千駄木）の飯田定信は，戦前小型映画の略史や文献・雑誌・業者・グラフライブラリーの目録を公開している[11]。

本稿では，こうした小型映画の技術に関する資料を参考にしながらも，小型映画がどのように公的に語られ，どのように社会で機能していたのかを明らかにするために，1920年代から30年代の文化と小型映画テクノロジーの社会学的力学に着目して，社会的実践としてのアマチュア映画の営みを検証する。

3. メディア文化論の視座

本稿が対象とするのは，パテーベビーがフランスから日本に輸入された1923年から，アマチュア映画の活動が戦時体制によって統制される1930年代半ばまでの時期である。本稿は，アメリカのコダック社やフランスのパテ社が開発した小型映画を，日本の小型映画マニアや私企業がとりいれて独自に発展させていく産業史であるとともに，小型映画が普及し利用されることによって，小型映画が社会の中で機能していく文化史でもあり，両者のズレを含む関係性をとらえようとするものである。

以上がアマチュア映画の通時態を貫く見立てであるとすれば，以下に述べるのは共時態をとらえる際の分析モデルである。

小型映画は，家庭における利用の場面では「身体」に組み込まれ，人間の感覚と生活空間を変容させる「メディア」（マーシャル・マクルーハン）として理解される。マクルーハンによれば，グーテンベルクが発明した活版印刷技術は，口承文化や写本文化において特徴的であった聴覚や触覚を用いたコミュニケーションのあり方を変え，抽象的なアルファベットを視覚によって線として読み込む活字人間を生み出した。マクルーハンは，活字文化による感覚比率の激変が人々の思考方法や世界観を変容させたとして，近代社会の成立の基盤を活版印刷技術に求めている[12]。

マクルーハンのメディア論は文学・社会学・政治学など多方面に大きな影響を与えたが，その技術決定論的視座はたびたび批判されてきた。マクルーハンの理論を批判的に継承し，メディア・テクノロジーを社会的諸力との弁証法においてとらえようとしたのがカルチュラル・スタディーズ派である。吉見俊哉は，レイモンド・ウィリアムズの議論を検討しながら次のように述べている。「マクルーハンが強調したように，メディアはわれわれの知覚や経験の仕方を一定の方向に織り上げている。しかし同時に，そうしたメディアのフォーメーションは，技術的な革新によって一方向的に規定されてはならず，むしろ社会的諸力の絡まり合いの中で歴史的に構築されているのである」[13]。

それでは，「社会的諸力の絡まり合い」において構築されるメディアを検証するためには，どのような具体的方法をとるべきだろうか。その一例として，ポール・ドゥ・ゲイの研究を挙げたい。ドゥ・ゲ

イは，「現代文化における典型的な文化的産物でありメディアである」[14] ソニー・ウォークマンを以下のような観点から検証している。「ウォークマンを文化的に研究するためには，少なくともそれがいかにして表象され，そこにいかなる社会的アイデンティティが関連し，いかにして生産されまた消費され，その流通と使用がどのようなメカニズムによって調整（規制）されているのかが探求されるべきであろう」[15]。ドゥ・ゲイが強調する「文化の回路」は，小型映画の生産から消費に至る流れにおいても見出される。小型映画は単なる物ではなく，それは企業にとっては生産物としての，利用者にとっては消費財としての社会的価値を帯びており，商品として社会的に流通しているのである。そして重要なのは，そのようなプロセスの中で利用者の社会的アイデンティティと関わる小型映画は，社会的・歴史的文脈において多元的に解釈されうる「表象」であることだ。

戦前に小型映画を趣味としていたのは富裕層であったことを考慮するならば，表象としての小型映画は，階級的アイデンティティとの絡み合いにおいて理解されるべきである。

ピエール・ブルデューによれば，「趣味」とは，「事物から判明にして弁別的な記号への，すなわち連続的分布から非連続的対立関係への転換を操作する，実際上の作用因である。それは物体の物理的秩序のなかにしるされている差異を，意味をもつさまざまな区別の象徴的秩序へと接近させる」[16]。どのような物を消費することができるかは，象徴的秩序の区別の作用因であり，その区別は経済資本と文化資本の多寡に関連してあらわれる。そうであるから，「社会的アイデンティティは，差異のなかで規定され明らかになるのだ」[17]。ブルデューは，このような差異を図式的に示すならば以下のようになるとしている。

> 文化消費に関して言えば，主要な対立はここでは次の二つの消費のあいだに現れてくる。ひとつは経済資本の点でも文化資本の点でも最も恵まれた階層の消費であり，これはその稀少性そのものによって卓越した〔上品な〕ものとして示される。もうひとつは経済資本の点でも文化資本の点でも最も恵まれない人々の消費であり，これは安易であると同時に月並であるがゆえに，社会的には通俗的〔下品〕とみなされているものである[18]。

小型映画の所有は，端的に言えば，「客体化された文化資本」の所有ということになるが，小型映画利用者の知識・ふるまい・学歴など，家庭教育や学校教育で継承される有形・無形の文化資本を総体的にとらえることが有効であろう。

4.　アマチュア映画の公共性

本稿では，第一に小型映画の生産と流通，第二に小型映画の階級弁別的な消費に着目して分析が行われることを上述した。小型映画が広く流通することによって，ある種のインフラとしての技術的基盤が整い，階級的要因との絡まり合いの中で小型映画が社会的なメディアとして構築されていくわけである。

以上のような過程を経たうえで，「文化の回路」の最終段階として現れてくるのが，小型映画を用いた撮影・上映・クラブの結成などのアマチュアたちの諸実践である。

本稿では，フィルムやカメラ，映写機，現像など，小サイズのフィルムを用いた映画技術の総称を「小型映画」と呼び，小型映画を用いた身体的・社会的諸実践を総称して「アマチュア映画」と呼ぶことに

する。「小型映画」の分析はメディア文化論の土台として重要であるが，それをふまえて考察したいのが「アマチュア映画」の活動である。

アマチュア映画の活動は，どのような社会的機能を持っていたのだろうか。まず指摘できるのは，アマチュア映画は，余暇の一環として私生活の領域で営まれていたことである。アマチュアたちは，身近な人物・風景を撮影し，それを家族や友人に見せて楽しんでいた。しかし，アマチュア映画はただ単に，私的な趣味の範疇に閉塞していたわけではない。アマチュア映画の楽しみの追求は，浅野智彦が「趣味縁」と呼ぶような社会的なネットワークの形成につながっていた[19]。

浅野も理論的枠組みとして参照しているユルゲン・ハーバーマスの議論をふまえながら，「アマチュア映画」を検証するための道筋をつけておきたい。繰り返しになるが，小型映画は主として，労働力の再生産と消費活動を担う家庭の領域，ハーバーマスの用語に則せば「親密圏」において機能していた。ハーバーマスによれば，親密圏とは，私生活圏の核心としての家族であるが，それは市民社会の中にはめこまれている[20]。国家や宮廷の公権力からは区別され，それらに対抗する私的領域での「論議」にこそ近代的な公共性の基盤があるとするのが『公共性の構造転換』の主張であった。「公共的論議の自己理解の特色は，小家族の親密な生活圏において公衆に関心をもつ主体性から由来する私的経験にみちびかれていることにある」[21]。私人たちの自己理解は，手紙・新聞・評論雑誌などのメディアを媒体にした意志疎通を介してなされ，その過程で成立した「文芸的公共性」が「政治的公共性」へと転化していったとするハーバーマスの見立てを，アマチュア映画の社会的機能の変遷を検証する際に用いることにしたい。

本稿では，パテーベビー愛好家とプロキノの社会的実践の検証を通して，戦前日本のアマチュア映画における「趣味」と「公共性」の弁証法がいかなるものであったのかを明らかにする。

5. 趣味――パテーベビー愛好家の実践

5–1. はじめに

日本におけるアマチュア映画の営みは，1923年，フランスからPathé Baby（日本では「パテーベビー」と呼ばれていたため，本稿でもこの名称を用いる）が輸入されることによって本格的に始まった。

パテーベビーのもたらした9.5ミリ映画は，戦前のアマチュアが利用する代表的な小型映画だった。塚本閤治によれば，パテーベビーの最盛期にその利用者は三万人いたとされる[22]。この三万人は日本全体の人口からみればほんの一握りの数であり，パテーベビーの趣味に興じることができたのは主として都市部に暮らす上流・中流階級の男性に限られていた。

パテーベビーを用いたアマチュア映画制作は，生活の必要性からはかけ離れた「自由趣味」（ブルデュー）[23]であり，パテーベビー愛好家はそのことに十分自覚的だった。「自由趣味」は「必要趣味」との比較において自らを象徴的に規定するのであるから，そこにはつねに「意図的な距離設定」の戦略が作動している。ブルデューはこのことに関して以下のように述べている。

> 必要性を克服し支配する力の肯定であるこの意味での生活様式は，無償の贅沢やこれ見よがしの浪費に見られるところの，こまごまとしたことがらをこうして軽視する態度を是認できない人々，そしてそれゆえに日常的利害や差し迫った必要に支配されている人々，そんな人々にたいして正当な優越性をもちたいというもくろみをつねに含んでいる[24]。

本節では，パテーベビー愛好家の思想的指導者であった吉川速男を軸に，階級的要因と結びついたパテーベビー愛好家の実践の検証によって，アマチュア映画の社会的意味を考察する。

5-2.　銀座のパテーベビー

1923年，当時パリに滞在していた化粧品の輸入商・伴野文三郎によってパテーベビーの映写機が日本に輸入され，東京日本橋の高島屋百貨店玩具部に陳列された。1923年9月の関東大震災を機にパテーベビーの販売は一時中断されたが，その後すぐに，パテーベビーのカメラを含めた販売用の機材が本格的に輸入された[25]。

関東大震災後，パテーベビーの次なる舞台となったのが銀座である。塚本閤治によれば，パテーベビーのPRとして，夜になると銀座四丁目の十一屋という食器屋の中から銀座の舗装路面を映写幕の代用にして映写がなされていたという。塚本は当時を回想してこう語っている。

> はっきりではないが路上に動いているものが写っているから気がついて立ち停る，そこへ漫画や劇が写るわけです。何しろ銀座通りの事だから忽ち人の山です。……明瞭に写るわけじゃないが，舗道の上に何か動いてるだけでも注目されるでしょう。なかなかPRの発想はよかったと思うんですよ[26]。

銀座で最初にパテーベビーを売り出したのは，レコード店を経営していた十字屋だった。関東大震災によって「映写機の事は何時か脳裡から消え失せて」いた小型映画マニアの大澤詔風は，レコードを漁りに立寄った十字屋で，計らずもパテーベビー映写機（モデルA）を発見，「病み付きで早速A型機を購入し『ベニスの風景』とか『アテネの旧跡』『タルンの急流』なんて他愛のない十米の実写映画を何十回となく繰返して写しては一人悦に」入った[27]。この時は，高島屋から販売を継承した十字屋が独占的にパテーベビーを売りさばいていたが，間もなく伴野文三郎の手による「パテーベビー直売所」が銀座に出現した。1925年頃，伴野は個人的な輸入商人としてではなく「伴野商店」の看板を掲げて銀座に店を構え，この頃から伴野商店がパテーベビーの輸入・販売を取り仕切るようになった。

大澤詔風は伴野商店で，170円の値段でパテーベビーカメラを購入している[28]。当時の給与所得者の平均的な月収は50円から100円の間であり，食費や住居費などにかかる1世帯の必要生活費の1ヶ月平均は約60円だった[29]。大澤の趣味は，当時の日本社会の庶民（「給料取り」はその中でも経済的に恵まれた層である）の平均的消費行動をはるかに超えてなされていた。

日本プロレタリア映画同盟（プロキノ）のメンバーだった並木晋作は，日本に小型映画が輸入された頃を振り返って，こう述べている。

> 撮影機・映写機のいずれも当初は大学出身者初任給の三倍，五年くらいたってややさがったといっても一倍半から二倍ていどの値段だったから，アマチュアのホーム・ムーヴィー用とはいいじょう，そうそう庶民に手の出せるものではなかった[30]。

5-3.　倶楽部の結成

パテーベビー愛好家たちは，同じ階級に属して趣向をともにする仲間を求め，次々に倶楽部を結成し

た。

1926年に大阪ベビーキネマクラブが，続いて同年，東京ベビーキネマ倶楽部が，同時期に京都ベビーシネマ協会が結成された[31]。そして1928年，各地の倶楽部をとりまとめる日本パテーシネ協会が，東京ベビーキネマ倶楽部の尽力によって設立された[32]。また，同協会によって1931年1月から発行された雑誌が『日本パテーシネ』誌である（『日本パテーシネ』は，東京ベビーキネマ倶楽部が1927年11月から発行していた雑誌『ベビーシネマ』を継承したものである）[33]。

日本パテーシネ協会を取り仕切ったのは，伴野商店の伴野文三郎（図1）と伴野商店店員の大伴喜祐，そして，アマチュア映画界における指導的存在であった吉川速男（図2）と戦前日本の最大のアマチュア映画作家であった塚本閤治（図3）だった。

図1　伴野文三郎[34]

図2　吉川速男[35]

図3　塚本閤治[36]

吉川速男（1890–1959年）は銀座に生まれ，幼時から銀座の社会空間に慣れ親しんでいた。吉川は，「世界の進歩を知る早道は昔も今も又将来もなほ銀座の進歩を常に見守る事であります」[37]と述べている。銀座で育まれた吉川のモダン・ボーイの習性は，小・中学校時代を過ごした慶應義塾と，東京外語学校（現・東京外国語大学）ドイツ語本科でより磨きのかかったものとなった。12歳の時から写真を趣味とした吉川は，パテーベビーの舶来とともに小型映画に熱中，「小型活動写真位，高尚で高遠なる趣味はない」[38]と述べるに至る。吉川は生涯に100冊以上の写真・小型映画関係の著書を記している[39]。

一方，第二回のパテーベビー競技会で吉川速男に認められたのが塚本閤治（1896–1965年）である[40]。塚本の父は，アメリカで印刷技術を修め，帰国後は東京で教材用の掛図製作会社を経営していた。塚本は，小学校6年生の時に買ってもらった乾板の写真カメラで，山岳写真の撮影を始めた。東京美術学校（現・東京芸術大学）図案科在学時に，五十銭銀貨のデザイン公募に応じて塚本が出品した鳳凰の図が1等に入選し，塚本はこの時，賞金千円を獲得している。塚本は，学生の身分で大蔵省の嘱託となり大阪造幣局の仕事に従事，卒業後，芸大で二年間教鞭を執った。塚本は，1924年に米国を視察後，同年に塚本商会を創業，印刷業の経営を始めた[41]。この頃，塚本が出会ったのがパテーベビーだった。塚本は印刷業を本業とするアマチュア映画作家だったが「山岳映画の神様」として知られ，塚本が生涯に制作した映画は500本を数えている。佐藤忠男によれば，塚本作品の上映会は1933年の一年だけでも75

回行われ，この年の上映会観客数は延べ3万100人だった[42]。また，『現代写真人名事典』は，塚本作品の巡回映画会は最盛期には年間300回を数えたとしている[43]。

以上のような二人の経歴から理解できるように，文化資本の保有において際立った東京在住のアマチュアは，いち早くパテーベビーに慣れ親しみ，パテーベビーの社交界を率いる指導者となっていった。

これに対して，地方在住のアマチュアは，パテーベビーが銀座から下りてくるのを待って，倶楽部の活動を始めた。伴野商店はパテーベビー輸入後，段階的なパテーベビーの値下げを行っていた。その結果，1931年の伴野商店では，手動式カメラが45円，モーターカメラが115円，映写機G2型が75円，生フィルム一缶が2円70銭で売り出された[44]。依然として高級品であることに変わりはないが，パテーベビーはこうした値下げに伴って徐々に地方に流通していき，日本各地でパテーベビーの倶楽部が結成された。

1931年6月の『日本パテーシネ』誌に掲載された，パテーベビーの倶楽部一覧は以下の通りである。

表1　パテーベビーの協会・倶楽部一覧[45]

協会・倶楽部名	所在地
日本パテーシネ協会	東京・京橋・銀座八の二
学術小型映画研究会	日本パテーシネ協会内
時事九ミリ半映画研究会	東京・丸の内・時事新報社内
アマチュア・シネマ倶楽部	東京・丸の内・東京朝日新聞社内
慶應小型映画同好会	東京・三田・慶大前カフエー大洋内
本郷ベビーシネマ倶楽部	東京・本郷・赤門前
同小石川支部	東京・小石川
横浜アマチュアシネマ倶楽部	横浜市・住吉町
立教大学小型映画研究会	東京・池袋・立教大学内
日本歯科医専映画研究会	東京・麹町
高崎ベビーシネマ倶楽部	高崎市・新町
上毛パテーベビー協会	群馬県・岩平村
足利ベビーシネマ倶楽部	足利市・緑町通
長野ベビーシネマ倶楽部	長野市・西後町・山本写真機店内
青森ベビーシネマ協会	青森市・大町
仙台パテーシネ協会	仙台市・東三番丁
仙台ベビーシネマ倶楽部	仙台市・柳町
秋田ベビーシネマ倶楽部	秋田市・廣小路・木内雑貨店内
新潟シネアマチュア倶楽部	新潟市・柾谷小路・三会商店内
高田ベビーシネマ倶楽部	高田市・西城町
長岡ベビーシネマ倶楽部	長岡市・殿町
富山ベビーシネマ倶楽部	富山市・総曲輪東別院前・桑名薬局
札幌家庭シネマ倶楽部	札幌市・北大医学部内
函館アマチュアシネマ倶楽部	函館市・恵比寿町・マツヤ商会内
豊原小型映画の会	樺太・豊原町
静岡パテーシネマ倶楽部	静岡市・呉服町
全関西ベビーキネマ連盟	大阪市・靱北通
京都ベビーキネマ協会	京都市・三條堺町
ベビーシネマ研究会	京都府・五十河村
大阪ベビーキネマ倶楽部	大阪市・靱北通

表1　続き

協会・倶楽部名	所在地
浪華ベビー動光会	大阪市・上汐町
神戸ベビーシネマ協会	神戸市・栄町・新日報社内
家庭シネマ同好会	神戸市・楠町
ジャイアント・ベビーキネマリーグ	神戸市・東町・ストロング商会内
第八光藝社	名古屋市・南桑名町
名古屋市ベビーシネマ協会	名古屋市・橘町・小澤ラジオ商会内
五條パテーキネマ倶楽部	奈良県・五條町・郵便局櫻井写真館内
三重ベビーシネマ倶楽部	津市・西新町
岡山ベビーキネマ倶楽部	岡山市・上之町
広島ベビーキネマ倶楽部	広島市・新川場町
福山ベビーキネマ倶楽部	福山市・胡町
鳥取ベビーシネマ倶楽部	鳥取市・本町・金居商店内
福岡ベビーキネマ倶楽部	福岡市・東中洲
小倉ベビーキネマ倶楽部	小倉市・勝山町
筑豊ベビーキネマ倶楽部	福岡県・飯塚町
佐賀ベビーキネマ倶楽部	佐賀市・元町
米城ベビーキネマ倶楽部	久留米市・苧扱町
熊本ベビーキネマ倶楽部	熊本市・下通
長崎ベビーキネマ倶楽部	長崎市・銀屋町
麑城ベビーキネマ倶楽部	鹿兒島市・中町・吉田書店内
高知ベビーキネマ倶楽部	高知市・中種崎町・吉岡商会内
姫路ベビーシネマ協会	姫路市・東二階町
四日市ベビーキネマ倶楽部	四日市市・南町
大牟田ベビーシネマ倶楽部	大牟田市・有明町・すゞや楽器店内
城南ベビーキネマ倶楽部	宇部市・常盤通・濱田薬局内
東九州ベビーキネマ倶楽部	別府市・流川通
和歌山ベビーシネマ倶楽部	和歌山市・新堀・成工社内
福井ベビーキネマ倶楽部	福井市・片町通・至誠堂内
讃岐ベビーキネマ倶楽部	高松市・田町
土佐ベビーキネマ倶楽部	高松市・はりまや橋
徳島ベビーキネマ倶楽部	徳島市・西新町
松山ベビーキネマ倶楽部	松山市・湊町・三光堂内
台北ベビーキネマ倶楽部	台北市・表町・三共商会内
台中ベビーキネマ倶楽部	台中市・實町
満州ベビーキネマ倶楽部	大連市・浪山県通福晶公司内
アマチュアシネマ倶楽部	奉天・琴平町
青島ベビーシネマ倶楽部	青島堂邑路・坂井屋商店内

この中で注目すべきは，「本郷ベビーシネマ倶楽部」である。「此際東京附近在住の方は何人にても入会を歓迎する，但熱心な方に限る」とする同倶楽部は，顧問に大伴喜祐，吉川速男，塚本閤治を置き，小石川に支部を持っていた[46]。NPO法人映画保存協会の飯田定信は，筆者のインタビューに応じてこう述べている。「当時は，銀座以外だと本郷が小型映画の盛んな所でした。なぜ盛んだったのかというと，活動写真の玩具を仲見世で売っていた浅草に近かったとのと，当時はすでに，東京帝国大学があったの

で，大学の先生たちを狙って周辺に写真店が多かったからだと考えられます」[47]。

対照的に，地方の倶楽部はその維持にさえ苦労しており，中にはたった一人で「会長兼会員」をこなす倶楽部もあった。北海道の岩内町に住む由利雅春は，『シネマン通信』1929年5月号に，以下のような報告を寄せている。

> 私の町は相当大きな町ですが漁業地であるだけに文化の程度は未だ幼稚なもので，私の知人で普通写真に趣味を持って熱心に精進して居られるのは一人しかいない程度です。まして小型活動写真の趣味の流行などはしばらく面倒かと思はれます。……淋しい事には此町に私一人が小型ムービーのファンであり岩内ベビーシネマ倶楽部の会長兼会員といふわけで趣味を同じくして相語り研究し合ふ同志の一人もないのは全く残念です。何分材料店がありませんので一々東京へ注文しなければならないので何彼につけて不便を感じます[48]。

由利雅春は同上通信で，「吉川氏考案」の簡易焼付プリンターを求めるつもりであることを付け加えている[49]。

北海道よりも比較的「文化の程度」が発達していたと思われる長崎における倶楽部の結成事情はどのようなものであったのだろうか。あるアマチュアは，長崎に初めてパテーベビー一式が持ち込まれた時のことを回顧して，次のように述べている。「当地の先覚者森崎元一氏が逸早く一組を入手して我々の羨望を一身に受けられてゐました」[50]。地方都市では，流行に敏感で財力のある「当地の先覚者」が，倶楽部の結成の中心的役割を担っていた。

地方のアマチュアがパテーベビーの情報を入手するには，『日本パテーシネ』誌に頼る他なかった。福岡県田川に住むアマチュアは，こう述べている。

> 私は昨年の夏頃からカメラを手にして闇夜の燈火的にパテーシネ誌一つで研究して居りますが，進歩せざること牛歩のそれの如く，その上頭の働きが若干鈍と来て居りますから先づ取柄がないとでも云へませう。誌上で新しい発表や改造された事を拝見しますと人様はどうしてそんなに頭が好いかと羨しくなる，一ツはこんな田舎だと会員否同好者が少ないので経験者や新工風等を指導して貰ふことが出来ないのも亦進歩せぬ原因だらうと考へられます[51]。

地方で行われる映写会においては，東京から出向いた熟練者が解説を教授することがよくあった。比較的都市圏に位置しているといえる横浜アマチュアシネマ倶楽部にとっても，東京のアマチュアは別格だったようである。横浜で公開映写会が開催された時のことを，同倶楽部のアマチュアは以下のように報告している。「東京から大伴先生初め水町，服部の両先生，伴野商店の和光氏御来援，説明は大澤先生を御願ひしたので過日の時事の発表会と同様のベストメムバー，横浜には少々勿体ない等と仰しやるのは誰方です？」[52]。伴野文三郎の回想によれば，伴野が地方に行くと，その土地のアマチュアは旗を立てて伴野を迎えに来たという[53]。

地方のアマチュアが好んで東京のアマチュアを持ち上げたのは，「高尚で高遠なる趣味」（吉川速男）への近さ，逆に言えば，安易で月並みな通俗趣味からの遠さ，すなわち，「意図的な距離設定」（ブルデュー）によって，自身の社会的アイデンティティを確認しようとする上昇志向によるものだった。こ

の分析を裏付ける証言のうちでも，新潟シネ・アマチュア倶楽部会員（ペンネーム「茶坊」）が『日本パテーシネ』誌に寄せた以下の文は決定的である。

> 一体パテーをやる人間は何処か常人と変つてる様に見られる。本部の大伴理事長にしろ，塚本，荻野，水野の諸氏又は倶楽部の長谷川会長，会副会長等もいゝ年をして小さいフイルムと遊んで喜んでるなんて世の中の人間から見れば正気の沙汰で無い。然しこういう熱心家が居ればこそ吾党万々歳である。芸術を解せず，趣味を知らぬ人達は結局は世の敗残者と成つてしまふ。よろしくパテーをやるべしだ。茶坊も仲々話せるでせう[54]。

日本パテーシネ協会においては，大都市の倶楽部と地方の倶楽部との間に文化資本の所有において歴然とした格差が存在しており，都市部からの距離がそのまま協会内でのヒエラルキーの位置付けであるような構造が成立していた。当時の日本社会において，アマチュア映画活動は「趣味」による卓越化の実践であった。

5-4. 自家現像

ヨーロッパやアメリカにおける1920年代は，アマチュア映画制作に必要な科学的作業を小型映画産業がアマチュアの手から奪っていく時期だった。

1932年，ドイツの小型映画販売会社AGFAのパンフレットは，「お客様はお家でフィルムを保管できますし，映写に注意を払うことも必要ありません。……アマチュアのためのシンプルで小さく扱いやすい機材が揃っております」と謳っている。ベルンハルト・リーゲルの分析によれば，同パンフレットにおいては，「映画制作が『秘密の科学』としてのステータスを放棄するようになったことが強調されている」[55]。

しかし，同時期の日本においては，熟練したパテーベビー愛好家が「秘密の科学」を独占するような事態が進行していた。その代表的な事例が，アマチュアによる自家現像の独自の開発である。

日本のアマチュアは自宅で行われる反転現像の研究に没頭する傾向にあったが，その原因は，パテ社の現像サービスの不徹底に加えて，日本の地理的条件に起因していた。那田尚史によれば，パテーベビーが日本に渡来した当初，フィルムの現像溶液はフランスから南インド洋を渡って船で運ばれており，フィルムのパッケージの欠陥と赤道直下の長期間の航海のために現像溶液が変質する事態が生じていたという[56]。

パテーベビー輸入直後の1924年，伴野文三郎や大伴喜祐，高島屋飯田貿易会社の店員らは，パテ社のマニュアルに従って反転現像の試験を繰り返したがうまくいかず，「いゝ方の部」であっても「唯形が表はれたゞけで其の何物たるや何人たるやは判別し得ないもの」であるような事態に直面していた[57]。大伴によれば，こうしたフィルム現像の失敗によって，「パテーベビーの玉は如何にF3.5であるといつても，雀の目玉位きりない小さな玉ではうつりやしないよといふ悪評を得て」しまった[58]。大伴はその後，静岡県島田町の清水知新が反転現像をよくやるという事を聞きつけ，直に清水を訪れてその現像の出来を見たところ，「とても比較にならぬ程立派なもの」であることを発見し，清水に反転現像の引き受けと現像法の公開を願い出た[59]。このことをきっかけに，伴野商店現像部に「チシン写真部」が置かれ，清水は静岡県島田町で反転現像サービスを行うようになる（図4）[60]。

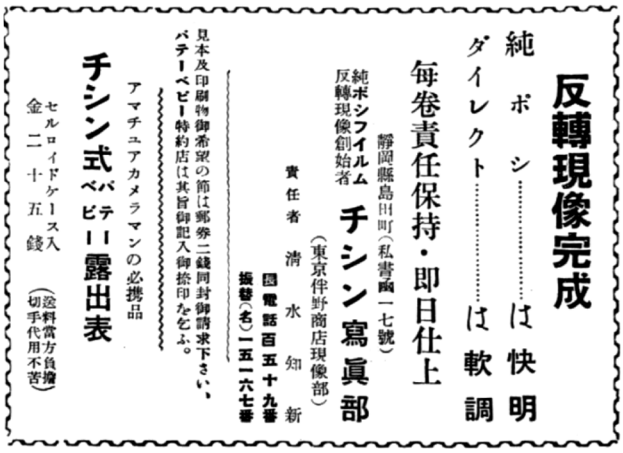

図4　チシン写真部・広告[61]

東京では銀座の金城商会・三木紀三が，寝食を忘れ日夜苦心して反転現像の試験に没頭した[62]。現像研究の試行錯誤を経て，金城商会も独自の反転現像サービスを始めた[63]。現像用具に関しても開発の努力が重ねられ，「仁科式」「中村式」「理研式」「ナショナル式」など様々な様式のものが乱立した[64]。

日本における反転現像の特殊な発達史に関して，那田尚史は，「20年代いっぱいというのはいかに写っているものを映写できるようにするか，つまり，現像に成功させるかという模索時代でした。これはフランスではあり得ないことなんですよ」と述べている[65]。日本においてこうした事態が生じたのは，フランスのパテ社が日本に支店あるいは公式の代理店を置かなかったことにも起因していた。化粧品販売を本業とする伴野商店は，パテーベビーを「玩具」として輸入していた販売店にすぎず，「其時分パテー社では第一現像薬の処方は公開して居りませんでした」[66]と大伴が述べているように，伴野商店とパテ社間の情報経路は極めて頼りないものだったのである。

以上のような反転現像の困難は，しかし，パテーベビー愛好家にとっては科学の知識と技術の熟練を示すための格好の課題となった。1931年の時点では，前述したチシン写真部や金城商会の他にも，渋沢栄一が設立した東京駒込の理化学研究所反転現像薬部などが現像サービスを行っていた[67]。ところが，こうしたサービスを地方のアマチュアは享受することができなかったし，東京でもほとんどのアマチュアは自宅における反転現像に励んでいた。現像を引き受ける業者が常に最高の現像を保証するわけではなく，そうであるならば，「何人も苦労し研究し奥義を究めんとする処のもの」（大伴喜祐）[68]がパテーベビー愛好家にとっての現像だったのである（図5）。

パテーベビーを「高尚で高遠なる趣味」であるとする吉川速男は，その趣味に似つかわしくない者を以下のように喝破している。

> いま活動写真を始めようとする前に先づ何人も一時の流行位の心で之に手を染めることは固く慎みたいのであります。友人が買つたから自分もやつて見やう位の考では最初一二巻フイルムに理想通りの結果が現はれないときは直に飽がきてしまうと云ふことはよく成るもので，つまり熱し易くさめ易い人は，科学の応用に関係のある写真術等を試みるに適しない言ひ換へえれば価値のない人の群に属してゐると云へるのであります[70]。

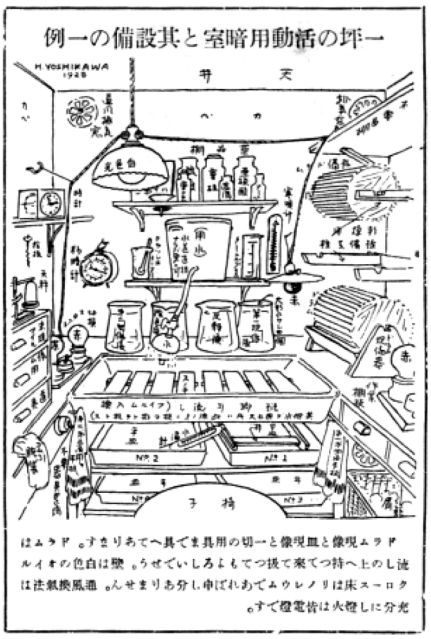

図5 「一坪の活動用暗室と其設備の一例」(吉川速男自筆)[69]

5-5. 私生活と映像

パテーベビーの映画制作において，劇映画はどちらかといえば傍流のジャンルであった。例えば，のちに民族誌的映画制作のパイオニアとなる立教大学小型映画研究会の宮本馨太郎は，同会が制作した「ストオリー物」を紹介する際，「小型映画の邪道かもしれませんが」と断りを入れている[71]。吉川速男に至っては，アマチュアによる劇映画制作は，「大衆の間に往々見る表層的な映画熱の悪影響の実例」として退けられている[72]。

パテーベビーの映画制作において奨励されていたのは，劇映画よりも，日常生活のドキュメンタリーである。吉川速男は，「家人の生活や飛行船や汽車を撮して喜ぶ子供じみた事，花や蟲を相手にフイルムを巻いて行くような平凡な事柄」が「私の研究の主眼」であるとして，「私自身は小型活動の使命は斯様な点に存在して決して他にない事を信じて居る」と主張する[73]。吉川は9.5ミリ映画の活動を，以下のよう楽しんでいた。「九,五ミリの映画界では清水の湧出る浅い山の谷川に，我子を自由に遊ばして居る時の様な安心と愉快とを以て自分で写しもし，人の作品も見て御互に楽んで来たのであります」[74]。パテーベビーの〈ベビー〉は，私的領域においてのみ許される〈子供じみた〉〈公的には未熟な〉事柄を象徴していたのである。

パテーベビーの流行した戦間期の日本社会は，未曾有の都市化や工業化を経験しており，とりわけ大都市においては急速な生活の近代化が進行した。サラリーマンが会社に勤めるといった慣習が都市部で一般化したのもこの頃であり，労働と余暇の線引きが明確になされるようになっていた。こうした社会の変化を背景に重視されるようになった余暇は，サラリーマンが労働から解放されて次の労働に向かうまでのレクリエーションの時間であった。塚本閤治の山岳映画が流行り，多くのアマチュアが山岳映画を撮りに登山に出掛けたのも，このような社会構造の変化を反映したものと考えられる。余暇の社会的

機能を，吉川速男もまた十分に認識していた。「世の中の生活が複雑に成り，益々困難になればなる程，仕事に疲れた時は大なる休養と気分の転換とを要するやうになつて来ます」と述べる吉川は，「殊に都会生活に於ては此身神共々の疲労を急速に恢復せんと欲する自然の欲求」が存在していることを吐露する[75]。職業（プロフェッショナル）から離れて家庭で自己を思うままに表現する活動としてのアマチュア映画制作は，経済競争や政治闘争からの逃避の手段であり，労働力の再生産のための憩いの営みだった。

パテーベビー愛好家のこのような態度は，まさに「プチブル」的であるとして，プロキノによって批判されることになる。

6.　闘争――プロキノの実践とパテーベビーの変容

6–1.　はじめに

パテーベビー（9.5ミリ映画）を開発したパテ社創業者のシャルル・パテは，「映画は明日の新聞であり，学校であり，劇場である」[76]として，映画の教育的・文化的機能に期待をかけていた。これに対し，16ミリ映画を開発したコダック社創業者のジョージ・イーストマンは，「カメラが大衆の間に普及することによって，フィルムへの需要が大幅に増加する」ことをねらい[77]，「低コストによる量産」「製品・サービスの国際的な流通」「大規模な広告・宣伝」「顧客の要求の発掘と充足」の四原則を経営理念に掲げていた[78]。

フランスとアメリカの「お国柄」の相違を背景に，相反する経営理念をとっていたパテ社とコダック社間の経済的・文化的闘争は，小型映画の世界的普及にともなって日本においても繰り広げられた。その経緯を考える際留意すべきは，小型映画のグローバリゼーションは，フランスとアメリカ由来の近代技術，近代文化の様式の後進国への一方向的な移植を意味するものではなかったことである。各国固有の歴史的・社会的文脈において，小型映画の技術は文字通り改造され，パテ社やコダック社の宣伝する小型映画の表象はその意図するものとは異なって解釈された。総じて言えば，小型映画は利用者に「流用」（appropriate）されて，その社会的アイデンティティの様相と絡まり合って構築された。アマチュア映画の実践は，歴史的・社会的プリズムを通して，新たな象徴的意味を獲得していくのである。

パテ社の9.5ミリ映画とコダック社の16ミリ映画の日本における文化的せめぎ合いに関して特筆すべき点は，以下に検証するように，16ミリ映画の普及時期が社会主義運動の勃興と重なっていたこと，さらに，1931年の満州事変勃発によって加速される戦時体制への移行にともなってアマチュア映画の社会的機能が変容していったことにある。

6–2.　16ミリ映画の台頭

1926年，米国コダック社の日本支店，日本シネ・コダック・サービス社が，大阪の堂島ビルに開設された[79]。コダック社は東京への進出と日本における経営のさらなる強化をはかって，1930年，コダック・ジャパン・リミテッドを東京銀座7丁目に開設した[80]。コダック・ジャパン・リミテッドは東京と大阪の自社内に現像所を設置し，「御撮影済みのフィルムは上記〔東京，大阪〕何れか御便宜の方へ御送付下されば直ちに現像処理してそのまゝ映写が出来るやうに仕上げた上，一切無料で御返し致します」と謳った[81]。

『アマチュア・ムービース』編集者の西村正美は，コダック社の日本進出の時期を振り返って，「〔日本シネ・コダック・サービス社の〕広告，宣伝工作は比類なく積極的で，現像サーヴィスを初めシネコ

ダック，コダスコープなどのセールス・プロモーション――販売補助に大いに役立っている。やゝ日本離れのしたその頃の同社広告を，新聞紙上に記憶されてゐる向も少なくないと思ふ」と述べている[82]。

16ミリ映画の浸透を加速させる機動力としては，現像サービスや宣伝の他に，コダスコープ・ライブラリーの日本進出があった。日本シネ・コダック・サービス社の設立と同時期に，同社の入居する同じ堂島ビルに，深田商会が設立され，深田商会は日本総代理店としてコダスコープ・ライブラリーのストックを輸入した。深田商会の大町弘蔵は，数年後に同商会から独立し，東京・丸の内ビルに「東京ホーム・ムービース・ライブラリー」を設立して，東京でライブラリー業務を展開するようになった[83]。

東京ホーム・ムービース・ライブラリーを拠点に，1928年に創刊されたアマチュア映画雑誌が『アマチュア・ムービース』である。西村正美は『アマチュア・ムービース』の編集者に迎えられた人物であり，16ミリ映画の愛好家だった。

ところが，西村は16ミリ映画の隆盛の仕方に批判的であり，パテーベビー愛好家の実践を評価していた。西村は，パテーベビーの倶楽部活動を評して，「愛好者はその小遣ひを割いて会に寄付することも縷々でなければならなかつた」ことを称賛し，「運動の経済的よりどころを，すべて一軒の店に求め，或ひは求められそこに拠つた数箇のクラブ組織が，一般に与へた安逸性と独善的傾向に対照して，遥かに高く，正しいその努力をみとめられなければならない」と述べている[84]。

1928年頃から全国の写真材料店が16ミリ映画の勃興を認識するようになった際，これらの店においては「皮相な商売上の着目に止まり深くこのサイズの将来性を見透して努力をつゞけるものは少なかった」と，西村は批判している。

> ……営利に急になり，調子が良い時は波に乗つてゐるが，その仕事の研究は一向お留守になつてゐるので，見通しがなく従つて腰がすわつて居ない人々，ひいてものに飽きやすい一部の欠点を如実に示してゐるようである。
>
> ひとの作つてくれた雰囲気に乗つてたゞそれを利用してゐる丈では，必要に應じて自分が雰囲気を作るといふことはできない[85]。

西村は，結局，「生まれながらに背負はされた資本的な色彩を漸次に明瞭化して行つて遂には一般の指示を失った」[86]として，『アマチュア・ムービース』から脱退する。

16ミリ映画が急速な勢いで日本に浸透したことは，9.5ミリ映画の世界に遊んでいた吉川速男を「悠長な心でも居られないらしいやうな一種妙に緊張した気分」[87]にさせた。1929年，吉川は16ミリ映画の台頭について，こう述べている。

> 近頃では一六ミリ映画が非常な勢で普及して来ました。其事は誠に小型活動写真術の進歩と普及とに対して喜ばしい事ではありますが，其猛烈な大河の様な流の中を注意して見つめて居ると私共の眼には又茲に看過し得ざる不純な物が色々と浮かびつつ流れて行く様に思はれます[88]。

「猛烈な大河」に浮かぶ「看過し得ざる不純な物」とは，吉川によれば，「種々の六ヵ敷い問題や運動や宣伝など」であり，「〔そうした〕方面に対しては一切見向きもしないつもりであります」と吉川は述べる[89]。「種々の六ヵ敷い問題や運動や宣伝」とは，1920年代半ばから勢いを増していた社会主義勢力

と1927年から活動を開始していたプロキノを示していることは想像に難くない[90]。吉川は16ミリ映画を「滔々たる流」に喩えて，以下のように続けている。

> ……此滔々たる流に少しづゝ足を浸して行くに従つて，色々気をくばらねばならぬ様な深みもあるし，青苔で辷り易いやうな水底の岩もあり，無論流れの末には恐ろしい急湍や瀑泉も懸つて居るらしいのであります。私は斯様な形容を以て茲に申上る事は要するに獨り純心な家庭物教育物のみを扱つた九,五ミリ映画と違つて一六ミリではそれ以外に色々の意味を持つた既成映画が既に私の眼に留つて居るからであります。且又此一六ミリ映画を利用して面白からぬ幾多の宣伝や享楽の材料に供せんとする人々があるのではないかとの疑を持つた事が嘗てあつたからであります[91]。

吉川が仮想敵とみなしているものは，16ミリ映画に付随する「社会主義」と「商業主義」であり，両者はともにパテーベビー愛好家が私的領域において固持していた「個人の自律性」（ベルンハルト・リーゲル）を破壊するものとして現れている。

6-3.　プロキノによる小型映画の流用

日本プロレタリア映画同盟，通称「プロキノ」の活動は，パテーベビーの使用によって開始された。

プロキノは，パテーベビーから〈ベビー〉の表象をことごとく剥ぎ取ることによって，私的領域においてのみ用いられていた「玩具」を，公的領域で使用可能な「武器」に仕立て上げた。プロキノの指導者であった佐々元十は『戦旗』への寄稿文「玩具・武器――撮影機」において，「モダンな映画人――シネマが芸術であり，自らがシネアストであることそれ自身に限りない誇りを感じ，洪水の如き映画的愚衆（メデイオクル・シネマテツク）に救はれ難い十九世紀流の憎悪をいだく連中」を批判したうえで，「Pathe-babyの如き――従来ブルヂョアの高価な或ひは安価な玩具としてしか存在しなかつた小撮影機」を，「扇動映画の撮影及びその×××的日常的持ち込みにまで役立ち得る」ものにすべきことを説いた（図6）[92]。

図6　『戦旗』1928年6月号・表紙

佐々は，「プロレタリア映画運動は，その根本的基礎を，決して芸術それ自身の立場においてはならない」としている[93]。運動にとって重要なのは，芸術の「機能」である。マルクス主義から見た芸術の機能とは，佐々によれば，「感情と意志との『社会化』にあり，その『伝染性』にあり，換言すれば，生活組織の重要な一つの社会的手段に他ならない」[94]。

このような立場からプロキノにとっては，パテーベビー愛好家が重視していた映画制作の技巧上の卓越は，二の次の問題だった。プロキノに参加していた並木晋作によれば，プロキノの映画は，「幼稚な機材と未熟な技術とで作品とよべるほどのフィルムでもなかった」[95]。プロキノの「赤いフィルム」の現像引き受けを業者は嫌がり，プロキノも逮捕の恐れからフィルムの自家現像を選んでいたが[96]，プロキノはパテーベビー愛好家ほどの洗練された現像技術を持ち合せてはいなかった。

ところが，プロキノの催す映写会で，「作品とよべるほどのフィルムでもなかった」映画がスクリーンに映し出された時，思わぬことが起こった。プロキノのメンバーでのちに映画評論家となる岩崎昶は，1928年3月にパテーベビーで撮影された『野田醤油争議実況』が，争議団の前で映写された時の感動をこう伝えている。

> 争議団の日常活動をただジックリと撮ったものだし，屋内での集会や演説などはコマ落としでとっても光量が不足で，黒いシルエットがチョコマカ――動きの早さが倍になるから――と目まぐるしいし，けっしてたたかいを鼓舞するようなものではなかった。しかし，それを佐々が争議団に持ちこんで上映して見せるとたいへんなことが起こったのである。団員ははじめ自分たちや仲間がスクリーンに出てくると，テレ臭さと物珍しさとが半々にまじった野次馬気分でゲラゲラ笑ったり面白半分に半畳を入れたりしたのだが，すぐにしずまり返り，食いいるように眼をこらし，時々吐息を洩らし，小さく共感の叫びをあげ，あまり長くない映写が終わったときはわれるような拍手と歓声だった。佐々は請われるままに何回も繰り返して映写した。佐々は自分の作品がけっして傑作でないことをよく知っている。それでもこれだけの感動をまきおこす。これこそ映画の威力であった。映画を，たとえ九ミリ半の玩具のような小型でそれがあっても，十分にたたかいの手段になしうる，しかも他に比類のないそれになしうる，という佐々の着想の正しさがこのとき実証された[97]。

岩崎の記述から分かるのは，プロキノが「映画の威力」を「映写」に見出していたことである。パテーベビーは，ランプ能力の制限により家庭以外での映写会が困難でなうえ[98]，リバーサルフィルム方式を採用していたためにフィルムの複製ができなかった。こうした事情から，プロキノはその「武器」をパテーベビーから16ミリ映画に切り替えていった。16ミリ映画は公開上映に耐えうる特性を持つうえに，ネガ・ポジ方式によるフィルムの複製が可能であった。

日本大学芸術学部映画学科を中退したあと，プロキノの「講習生参加せよ！」のポスターの呼び掛けに応じて講習会に参加した能登節雄は，当時を振り返って次のように述べている。

> ……そこでは基本的なマルクスのことを学び，半分ぐらい解りませんでしたが映画のことがやれるからいいやと，そして16ミリ映写機の操作を教わりました。その後，私は飛び歩くことが好きなもんですからフィルムを持って上映活動に入る訳です。上映活動をやるということは，映画を好きな人を集めて見せて，上映後に話し合いをやって目覚める人を探し，その人を地元の労働組合に

教える様なことをしていました。映画の技術は下手でも，写っているものはドキュメンタリーですからね，生なんですよ。それだけ強みがありました[99]。

中野重治は『戦旗』で，「大衆に取つては何が一番面白いか。言ふまでもなくそれは大衆自身だ」と主張している[100]。プロキノは「大衆自身」を写し撮り，これを「大衆自身」に向けて映写する活動を続けた。プロキノの運動はこうして，16ミリ映画の「猛烈な大河」（吉川速男）の太い水流の一つとなっていくのである。

6-4.　プロキノのジレンマ

ブルジョアのパテーベビー愛好家が，彼らの経済資本を趣味の象徴的な戯れによって包み隠しながら，大衆受けする月並みな商業映画のスタイルから距離を置いていたのに対して，マルクス主義を教条的に遂行しようとするプロキノは，むしろ映画の商業主義に接近していった。佐々は，こう述べている。「プロレタリアートは，『武器』の芸術の一つとしてのプロレタリア映画を生産するために，資本主義的遺産を利用しなければならない」[101]。

プロキノのこのような態度は，大手映画会社の業界人からは，現実から乖離したイデオロギーそのものに映っていた。

商業映画の脚本家だった森岩雄（後の東宝副社長）は，「〔小型映画は〕いづれも強いて『人』に見せる必要はないのである。『人』から『金』を取って見せるために，無理に『こしらへもの』をする必要はないのである。自分で思ふ通りを『映画』に撮して了へば，それでよいのである。誰からも『干渉』される必要はないのである」としたうえで，プロキノの活動をこう評している。

あるプロレタリア映画運動者の中では，小型映画を作って，せめてもの心やりにしてゐる者があると聞く。これなどは平常の主張が常々としてあるだけに，やることが少し可愛らし過ぎて，喜劇の所謂「対照のおかしさ」があることはあるが，兎に角この小型映画によって「メーデーの行列」等を撮影し，数人の「闘士」が，それを小さく映写して，何となく自己陶酔的な感激に浸ってゐる有様を想像すると，ロマンチックな革命小説の第一ページを読むような愉快な微笑を感ずる[102]。

森の記述からは，小型映画の政治的利用を目指しながらも，マスメディアの威力を到底手にすることができないプロキノの中途半端さに応じて，森のプロキノに対するアンビバレントな感情が読みとれる。プロキノの大業な志とは裏腹に，その行いがアマチュア映画の私性――「小さく映写して，何となく自己陶酔的な感激に浸ってゐる有様」――にとどまっているように見えることを，森はむしろ評価している。大手映画会社の森にとってアマチュア映画とは，あくまでも「撮る」ものであって「見せる」ものではないことにその価値があった。だからこそ森は，「『小型映画』にのがれたい心，僕は時々それを切実に味ぶ」[103]のである。

パテーベビーのコンテストの映写会に駆けつけた商業映画監督・牛原虚彦もまた，アマチュア映画の在り方を称えて，こう述べている。「アマチュアーは営業家の到底出来ぬ妙味を表現し得る其の純真な美は我々営業家の羨望して止まざる処，是非此の点を深く究められたい，決して営業家の方法方針を真似せぬ様」[104]。

森や牛原と同じような心情から，小型映画を趣味的に用いる映画業界人は少なくなかった。例えば，鈴木重吉や中島實三などの映画監督はパテーベビーの愛好家であり，中島は撮影現場でもパテーベビーを利用していた。中島の同僚によれば，中島は，「検閲に危いな…と思ふカットを参考に撮つて置いたり，常設館のスクリーンでは絶対に見られないロケーション先や撮影所内のスケッチを保存する為め」パテーベビーを使用し，「中にはエログロ色とりゞの場面を睨つては，カットして」いたという[105]。

これとは逆に，プロキノの目指した実践とは，社会運動の様子を多くの人に見せて観客を感化させることにあった。小型映画の「公開性」の機能，すなわち「映写」や「複製芸術」としての機能が盛んに利用されることになれば，アマチュア映画は国家権力や商業資本からの干渉に直面することになる。1934年，プロキノは国家権力からの弾圧に耐えきれなくなり，事実上解散するのだった。

6-5. パテーベビーの変容

1930年代に入ると，パテーベビー愛好家は満州や朝鮮，台湾に出かけ，植民地を象徴する記号としての風景をカメラを通して見つめている。

1931年には，ジャパン・ツーリスト・ビューロー台北支部の主催で，「台湾八景の雄・東京湾の絶勝として聞ゆる太魯閣峡の探勝」が行われ，アマチュアたちは同地の風景を熱心にパテーベビーで撮影した[106]。1933年，あるアマチュアは，パテーベビーを携えて北満州を旅行し，日本軍が満州の統治に手こずっている様を見聞きしている。図7は，彼がパテーベビーで撮影した「東支鉄道側の旧長春駅の景色」のフィルムの一コマである。彼は，ハルビンの様子を以下のように報告している。

> 昨日迄見慣れたる帝国軍人の姿は激減し日本兵に似たる服装の満州兵も少なく是れに代る東支鉄道に属する護路軍多く車掌は日本語の判らぬ露西亜人掲示駅名等は皆な露語と満州語なり，始めて外国に旅行するの思ひあり[107]。

この時期，パテーベビーのカメラには，社会的事件のありさまが写り込むようになっていた。

満州事変の引き金となった1931年9月18日の柳条湖事件に居合わせた満州医大の今井利武は，事件勃発直後の9月19日にこう記している。

図7　旧長春駅[108]

……午前六時禁足をとかれた私達は一せいに出かけました。勿論私は日頃愛用のカメラとマガジン九個をもって…。支那兵八千名を収容して居る北大営からは盛に火の手があがって居ます。いつも乍らその機敏な行動に感心させられるのですが，日本兵はもう街中に一杯でした。市街戦に備へてはりまはされた鉄条網，掘られた残塚の中にヘルメット帽が動いて居ます。日本租界，昨夜交戦した十間房あたりをうつして歩きました。……城内占領後第一人者としてパテーをもつてはいれた事をほこりとして居ます[109]。

今井はこの後，「満州事変映画」の「強行撮影」を敢行し，『大示威行列』『馬賊討伐に参加して』『満州国建設を祝ふ』などの8作品を制作した。今井はこれらの作品によって，「パテー本社賞大銅牌」の贈呈を受けている。今井は，柳条湖事件後の自らの活動を省みて，「この事変発生以来，地の利を得た在満のアマチュアー諸氏が目覚ましい活躍，或る時は専門家を遥かに凌いだ活躍振りをみせて，私達フアンの野心はいやが上でも高くされました」と述べている[110]。今井は上記作品を持参して，傷病兵慰問のために長春，公主嶺，奉天，遼陽，湯崗子の病院を十日間で回る巡回映写を行った。

パテーベビー愛好家による植民地や満州事変の撮影，その上映の仕方からは以下のことが理解できる。「パテーベビー」（技術形式）と「私生活」（撮影される対象の内容及び上映範囲）の紐帯はここでは切り離され，吉川速男らの倶楽部活動にみられたパテーベビーの社会的機能は大きく変容している。第一に，カメラの被写体は家族や友人，虫や花などではなく，〈外地〉のエキゾチックな風景や戦場の兵士である。第二に，アマチュア映画の上映は，社会的属性を同じくする者同士のおしゃべりのような親密な対話ではなくなり，不特定多数に向けて行われる世論喚起を目的としている。

今井は，自身の活動に関して次のようにも述べている。「此度程パテーが有効にあつかわれた事は少なくとも私達には経験のない事でした。パテーの総本家の伴野商店にも充分喜んで戴けるとひそかに自惚れて居ます」[111]。こうした〈外地〉からの報告を，〈総本家〉の伴野文三郎はどのように感じていただろうか。パテーベビーの社会的界は，そのヒエラルキーの最も周縁に位置する〈外地〉のアマチュアの活動によって揺るがされていく。

1933年，「馬占山軍殲滅の歴史的パテー映画」が高崎ベビーシネマ倶楽部に送られ，群馬県下各地で公開された。同映画は，「清水少尉が決死的に撮影したもので，大湿地を腰まで埋めて追撃する場面や，馬占山最後の七月二十九日朝安古鎮の一軒家で上州の肉弾一勇士として全国的に有名な富岡上等兵の壮烈な戦死の状況まで詳細に収められて居る」[112]。これに応じて高崎でも「銃後の熱誠を撮影して戦地に送る可く」，国防デー，処女会，青年団，神社参拝，芸妓連の軍器献納資金募集の壮況が写された。この活動に関して，高崎ベビーシネマ倶楽部は，「何しろこゝでは家庭の慰安物のパテーで無く三五ミリ以上の働きをして実用に，軍用に，大活躍して居るパテーベビー威力又偉大なるかな」と自負している[113]。

1930年代半ばのパテーベビーは，「家庭の慰安物」としてではなく，世論形成の一翼としての機能を求められるようになっていた。親密圏の「玩具」であった9.5ミリ映画はこれ以降急速に支持を失い，代わって複製技術と映写機能に優れた16ミリ映画が，戦場の「機動的武器」（撮影機）として（そのために技術的改良がなされた），さらに，観客を感化する「政治的武器」（映写機）として用いられるようになる（1960年代後半に8ミリ映画が飛躍的に普及するまで，アマチュア映画界を先導するのは16ミリ映画である）。こう言い換えたほうが正確であろう。アマチュア映画の社会的「界」は，国家権力と商業資本の複合体であるマスメディア業界のそれに包摂されることで溶解し，16ミリ映画はマスメディ

アの一手段となっていく。

パテーベビーの社交界では，東京の銀座や本郷を頂点に，そこから遠ざかれば遠ざかるほど「趣味」において劣る，すなわち，現実をブルジョアの視線でまなざし理解する判断力に欠けるとされていた。いまやわれわれは，それとは逆方向のベクトルが現れてくるのを見る。〈外地〉から送られる戦場の映像によって，〈内地〉の観客のリアリティが再編成されていくプロセスの出現である。

7. 結　論

7–1. まとめ

小型映画のテクノロジーは，日本における普及過程において，社会的諸力と絡まり合いながら構築されていた。

銀座で販売が開始されたパテーベビーは，多くの文化資本を有するブルジョア階級のアマチュアに利用される中で，豊富な科学知識と十分な余暇，上品なふるまいによって嗜まれる趣味の対象に転化した。パテーベビー愛好家は，同じ階級に属して趣向をともにする仲間を集めて倶楽部を結成し，アマチュア映画に関する情報を交換したり，撮影・上映を互いに行うことによって，日本各地にアマチュア映画の人的・物的ネットワークを築いていった。

パテーベビー愛好家の共同体は，愛好者が職業や政治活動から切り離された趣味に没頭することによって，彼らの階級的アイデンティティを承認し合うための自治的コミュニティだった。それと同時に，彼らの関知しないところで，彼ら自身のための趣味活動は，アマチュア映画の技術・流通経路・情報・人的組織などの社会的な基盤を構築することに寄与していた。

パテーベビーの技術的・社会的基盤が整ったところで，パテーベビーを政治的に利用しようとしたのがプロキノだった。プロキノはパテーベビー愛好家のブルジョア的私生活主義を批判し，パテーベビーの「玩具」の表象を「武器」に読み変えることで，アマチュア映画を社会主義の宣伝とシンパの獲得のために活用した。彼らは，パテーベビー使用後は，16ミリ映画を主に用いて社会運動の様子を撮影し，それを多数の観客に公開上映する活動を行いながら，アマチュア映画に政治的な公共性を求めていった。

プロキノの活動期にコダック社が推進した16ミリ映画システムは，合理的なサービスの提供によってパテーベビー愛好家たちの行っていた自主的な映画活動の余地を徐々に奪っていった。また，1930年代に本格化する事件・事変は，パテーベビーのまなざしの対象と上映の仕方を変えるだけでなく，パテーベビー愛好家のコミュニティの存立基盤を変容させた。

7–2. 「趣味」と「闘争」

次に，序論で提示した問いへの結論的応答として，〈パテーベビー愛好家〉と〈プロキノ〉の社会的特徴を考察し，戦前日本のアマチュア映画の「趣味」と「闘争」の見取り図を描きたい。

パテーベビー愛好家とプロキノ双方において，〈大衆〉〈商業資本〉〈公権力〉との関係はどのようなものであっただろうか。

パテーベビー愛好家の社会的特徴は，基本的に「～からの自由」という形式によって表される。つまり，「大衆からの自由」「商業資本からの自由」「公権力からの自由」である。

パテーベビー愛好家のアマチュア映画制作の目的は，大衆からの卓越化にあった。大衆と比べて，彼

らの審美眼がいかに優れているか，いかに科学的知識や技術的熟練において並はずれているか，そのことを示すために芸術が必要だったのであり，その格好の芸術媒体としてフランス経由のパテーベビーが選ばれたのだった。

彼らのアマチュア映画活動を支えているのは，〈われわれ〉という集団性ではなく，〈わたし〉という個人性である。彼らにとっての映画とは，〈わたし〉の私生活を〈わたし〉がまなざすことによって肯定するための媒体である。このような，個人と映画技術との関係から成立する映画の経験を「〈わたし〉の映画体験」と呼ぶことにしたい。

パテーベビー愛好家の〈わたし〉の私生活は，なんら社会的に普遍的なものではなく，それはブルジョア階級的風景に彩られている。パテーベビー愛好家の私生活を映し出した小型映画の上映は，彼らの階級的現実の肯定行為である。〈わたし〉の映画体験を通して，彼らは彼ら自身の社会的アイデンティティの変わることのない持続性，自己同一性を確認する。

パテーベビー愛好家が他者に映画を見せることはあっても，その際の観客とは，同じ階級に属し，同じような趣向を有する家族や友人，倶楽部の会員である。小型映画を見る観客は，制作者の〈わたし〉と同種の社会的アイデンティティを持つという意味で，相似形の〈わたし〉であり，彼らは〈わたし〉以外に映画を見せる必要を感じない。「観せることよりも撮ること，確認すること」が彼らのテーゼである。映画の大規模な流通・上映を志向しないために，パテーベビー愛好家は映画の商業主義から離れている。パテーベビー愛好家の映画は，社会的流通の観点からも，制作する映画の内容においても反商業映画的だった。パテーベビー愛好家の反商業主義的志向が，小型映画の隆盛に乗じて儲けようとする小型映画産業を遠ざけ，パテーベビーの衰退を招いたのも自然な成り行きであった。

第三に考えたいのは，パテーベビー愛好家と「公権力」との関係である。参加者の社会的属性は限定され，規模は小さいながらも，パテーベビー愛好家は日本各地に倶楽部を結成し，その趣味を同人とわかちあった。雑誌上でのパテーベビーに関する情報の交換，上映会の実施，コンテストの開催などを通して，趣味人同士の自由な対話関係が構築された。これまで筆者は，パテーベビー愛好家のネットワークと社交性を評して，パテーベビー愛好家の集う社会的場を「社交界」と呼んできた。そこには，ハーバーマスの言う「文芸的公共性」の萌芽が見られると言えなくもない。ただし，パテーベビー愛好家に権力への意志は見られない。彼らの社交性は，政治への志向性を持たない。それは，「砦」と形容できるようなもので，彼らのブルジョア的私生活を経済競争や政治闘争から守り，倶楽部会員同士で相互に容認し合うためのものである。

パテーベビー愛好家の活動は，余暇においてなされている。家庭における余暇は，公の政治共同体（ポリス）から切り離された時空間である。このことが，彼らの趣味活動を政治から自由にする社会的条件となっていた。しかしながら，家（オイコス）における労働力の再生産の担い手を，〈わたし〉という一人称で表象することは正しいのだろうか。戦前のパテーベビーの利用者は，ほぼ「家父」に限られていた。妻や子供は被写体であり，「家父」のパースペクティブで撮られた映画を受動的に受け入れて「然り」と言う観客だった。〈わたし〉の一人称のイデオロギーが暴かれるのは，戦後になってからである。主婦や子供たちもカメラを手にして小型映画を制作するようになる戦後のアマチュア映画は，〈わたし〉の自律性の欺瞞を問うていくことになる。

それでは，プロキノの社会的特徴を考えてみよう。それは，パテーベビー愛好家とは対照的に，「～への自由」という形式によって表現される。

プロキノの目的は，小型映画の上映によって大衆を社会問題に目覚めさせ（佐々の言葉を借りれば「社会化」させ），社会運動を推し進めることにある。その方法は二つある。一つは，彼らの活動を撮影した映画を観客に見せて，観客を感化することである。もう一つの方法は，映画制作のプロセスに大衆を巻き込むことである。家庭生活のドキュメンタリー制作であれば人手はいらないが，激しく動く集団を撮影したり，それを多くの観客に見せるとなれば，制作現場の監督，出演者，撮影者，技術者，上映会の実行者，制作費の調達・管理者など，分業化していく映画制作の担い手が必要となる。プロキノにとっては，複数の人間を一つの目的に向かって結び付けていく映画制作及び映画上映の〈運動〉こそが重要なのである。このような，集団と映画技術の関係によって成り立つ映画の経験を「〈われわれ〉の映画体験」と呼びたい。〈われわれ〉の映画体験は，前衛たるプロキノが大衆の中へ入っていく手段であり，大衆と共に自由を獲得していくための政治的機能である。社会主義運動の指導者が階級的には富裕層に属することが多いのは言うまでもないが，パテーベビー愛好家との違いは，プロキノの映画の制作者や観客を〈わたし〉という表象で括ることができない点にある。プロキノは，現状を肯定するのではなく，現状を変えたいがために，〈われわれ〉の映画体験を創出する。プロキノの撮影対象は，日常の私生活ではなく，非日常のデモや闘争風景である。これを見た多くの人間がリアリティの変容を感じて意識の変化を他者と共有することが，プロキノの上映会の目的である。すぐに気づくことであるが，プロキノの実践した〈われわれ〉の映画体験は，外地で撮影された社会的事件を目の当たりにした内地の観客が，平和な日常のリアリティを相対化する視点を身につけていくプロセスとよく似ている。

〈われわれ〉の映画体験は，大規模な映画の制作・流通・上映によって成り立つ。この社会的条件を手に入れるために，プロキノは映画の商業主義に近づいていく。プロキノのテーゼは，「撮ることよりも観せること」である。プロキノの方針を推し進めていくと，プロキノの活動は次のような疑問にさらされることになる。「それならばなぜ，マスメディアを利用しないのか？　アマチュアが小型映画を用いて制作・上映することの意義は？」というものである。パテーベビー愛好家は，アマチュア映画の「個人の自律性」（ベルンハルト・リーゲル）を破壊するプロキノのやり方に憤慨する。さらに，いわゆる「消極的自由」（アイザイア・バーリン）[114]の擁護者ならば，社会集団があるべき理想を掲げて「権力への自由」を実現することの危険性を難じるだろう。事実，吉川速男が「猛烈な大河」と表現した16ミリ映画のうねりに合流したのは，プロキノ，映画の商業資本，そして国家権力であった。

以上，〈パテーベビー愛好家〉と〈プロキノ〉の社会的特徴を対比的に論じたが，実際は両者を隔てる境界線は曖昧なものであり，アマチュア映画の「趣味」と「闘争」は，社会的諸力と絡まり合いながら，歴史的・社会的文脈において互いに対話し合い，相互浸透し，次の時代の新しい形態の実践を生み出している。

7–3.　戦後日本社会のアマチュア映画の展開

最後に，アマチュア映画の「趣味」と「闘争」の弁証法が，戦後の日本社会でどのように展開したのかを簡単に整理しておこう。

前節で理念型として提示した〈パテーベビー型映画実践〉と〈プロキノ型映画実践〉は，戦後社会でも各々の時代の社会的文脈において，形を変えながら繰り返し現れている。

1950年代末から生じた第一次8ミリ映画ブームは，〈パテーベビー型〉の特徴を有していた。8ミリ映画は旅行や家庭生活の様子を映し出し，撮影者の消費力の旺盛さと核家族的紐帯を顕示した。

1960年代半ば，小型映画のマイホーム主義を打開したのは，16ミリ映画を用いて社会的事件を撮影するとともに，上映運動を全国的に繰り広げた小川紳介や土本典昭らの活動だった。彼らの実践は，既成の映画表現にとらわれることのない自主映画制作の自律性を生かしながらも，制作・上映活動の規模を拡大するために映画資本の再生産をある程度追求するという仕方でプロダクションの機能を持ち，最終的にはこれらの活動によって政治的自由を獲得しようとするものだった。大手映画会社に属さない映画作家たちが60年代に結成した自主的な映画制作結社の半アマチュア的・半商業的・政治志向的映画活動は，〈プロキノ型〉の特徴を有していたと言える。

8ミリ映画の飛躍的普及に乗じて学生映画がブームとなる1970年代以降，撮り手の社会的アイデンティティは多元化していった。

立教ヌーベルバーグと呼ばれた黒沢清などの立教大学の学生たちは，蓮實重彦の影響を受けて趣味による卓越化の実践を行うべく8ミリ映画制作に乗り出し，左翼運動の手段と化した映画から表象の美学を掬い出そうとした。

映像の四角い枠の中に意味の豊潤を読み取ろうとした黒沢たちに対して，画面の外にある社会的コンテクストを積極的に映像表現に反映させる若者たちも現れた。その表現の担い手は，「大衆一般」あるいは「労働者階級の代理表象」である〈われわれ〉に括ることができない，多元化した各々の〈わたし〉だった。この〈わたし〉の表象に，8ミリ映画の技術と表現がうまく適合した。

園子温は8ミリカメラを自身とその家族に向け，家庭生活の虚構を演じることで「家族の戦後体制」(落合恵美子)[115]の欺瞞を暴いた。橋口亮輔は，セクシュアル・マイノリティの現実は，彼のまなざしの角度そのものにおいて現象することを，8ミリカメラの視点によって証明した。

1990年代から2000年代にかけて顕著なのは，デジタルビデオに移行したアマチュア映画の土壌から，数々の女性映画作家が誕生し，商業映画の風景をも変えていったことだ。映像表現手段を手に入れた主体の「見られる身体」から「撮る身体」への転化は，在日コリアンなどのエスニック・マイノリティにおいても生じており，アマチュア映画は多元的現実のせめぎ合う圏を創り出している。

戦後日本社会におけるアマチュア映画の親密圏と公共性に関する詳細な検証，及び，撮る主体のリアリティそのものである小型映画（デジタルビデオ）の映像をライフドキュメントとしてライフヒストリー研究に活かしていく具体的実践は，今後の課題としなければならない。

[付記]

本稿は，筆者の修士学位論文「アマチュア小型映画のメディア文化論――9.5ミリ映画・16ミリ映画・8ミリ映画のテクノロジーと文化，1923–1982年」（東京大学大学院学際情報学府）の一部を基にして，大幅な加筆修正を施したものである。筆者は現在，ライフヒストリー研究をベースに置きつつ，生活史と歴史社会学及び映像メディア研究の対話的構築を課題に研究を進めているが，本稿はその一環として位置づけられる。

注

1　Jan Hoberman, *Home Made Movies: Twenty Years of American 8 mm and Super 8 Films* (New York: Anthology Film Archives, 1981), Anthony Slide, *Before Video: A History of the Non-Theatrical Film* (New York: Greenwood Press, 1992).

2　Alan Kettle, *Home Movies: A History of the American Industry, 1897–1979* (Nashua, New Hampshire: Tran-

sition Publishing, 2000).

3 Patricia R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995). ジマーマンは，2008年にアマチュア映画のアーカイブズに関する研究をまとめている。以下を参照のこと。Karen L. Ishizuka and Patricia R. Zimmermann (eds.), *Mining The Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2008).

4 Bernhard Rieger, "Fantasy as Social Practice: The Rise of Amateur Film," in Bernhard Rieger, *Technology and The Culture of Modernity in Britain and Germany, 1890–1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 195.

5 *Ibid*., 203.

6 那田尚史「日本個人映画の歴史（戦前篇1）　衣笠貞之助という先輩」（『Fs』第1号，Fs編集部，1992年，68–75頁），「日本個人映画の歴史（戦前篇2）　危うくて柔らかな機械――パテベビー登場の前後」（『Fs』第2号，Fs編集部，1993年，87–94頁），「日本個人映画の歴史（戦前篇3）　階級・技術・制限――作品のできるまで」（『Fs』第3号，Fs編集部，1994年，74–86頁），「日本個人映画の歴史（戦前篇4）　手島増次～都市交響楽映画とカリガリズム」（『Fs』第4号，Fs編集部，1995年，76–83頁），「日本個人映画の歴史（戦前篇5）　手島増次～芸術至上主義者の煩悶――シナリオ『靴』の時代」（『Fs』第5号，Fs編集部，1996年，86–94頁），「日本個人映画の歴史（戦前篇6）　小型映画研究の新しい局面　手島増次作品における先駆的実験性『明暗』『燈臺守』」（『Fs』第6号，Fs編集部，1998年，90–101頁），「日本個人映画の歴史（戦前篇7）　俳句映画の試み世界に名を馳せたロマンティスト　岡本達一」（『Fs』第7号，Fs編集部，2000年，105–120頁），「日本個人映画の歴史（戦前篇8）　山岳映画の泰斗　塚本閤治」（『Fs』第8号，Fs編集部，2002年，112–123頁）。

　那田の研究としては他に，「The Little Cinema Movement in the 1920s and the Introduction of Avant-Garde Cinema in Japan」（『ICONICS』第3号，日本映像学会，1994年，39–68頁），「小型映画の技術と美的規範について（1929–1932）」（『映像学』第55号，日本映像学会，1995年11月，30–43頁）がある。

7 那田尚史「日本個人映画の歴史（戦前篇6）　小型映画研究の新しい局面　手島増次作品における先駆的実験性『明暗』『燈臺守』」（『Fs』第6号，Fs編集部，1998年）91頁。

8 西村智弘「アマチュア映画のアヴァンギャルド」（村山匡一郎編『映画は世界を記録する　ドキュメンタリー再考』森話社，2006年）54頁。

　西村の研究としては他に，「日本実験映像史」（『あいだ』87号–123号，2003年3月–2006年3月）がある。

9 「小型映画＝実験映画＝個人映画の多彩な広がり」（佐藤忠男『日本映画史4』岩波書店，1995年，32–46頁）。

　小型映画に関する小論・報告書としては，小口詩子「9.5ミリというメディア―日本小型映画史ノート」（前半が「映画史探訪2」として『月刊イメージフォーラム』1985年5月号140–143頁に，後半が「映画史探訪3」として『月刊イメージフォーラム』1985年6月号140–143頁に掲載），伊藤敏朗ほか「雑誌『小型映画』における映像教育の体系に関する研究（わが国における映像制作教育の体系化に関する研究）」（『平成14年度　東京情報大学　共同研究実績報告書』東京情報大学，2004年7月，69–80頁），山田隆「8ミリ映画とビデオ――動画の能動的利用の変遷」（東海女子大学紀要24号，2004年，191–201頁）がある。

10 西村正美『小型映画――歴史と技術』（四海書房，1941年），日本小型映画連盟編『8/16mm　アマチュア映画年鑑』（1976年版，日本小型映画連盟，1975年），宇野眞佐男『小型映画の世界』（金園社，1976年）などである。

11 NPO法人映画保存協会小型映画部『戦前小型映画資料集』（映画保存協会小型映画部，2010年2月）。映画保存協会ホームページ（http://www.filmpres.org/smallgauge/sg_sasagawa1）にて2010年9月7日閲覧。

12 マーシャル・マクルーハン『グーテンベルクの銀河系――活字人間の形成』（みすず書房，1986年）。

13 吉見俊哉「メディア」北川高嗣ほか編『情報学辞典』（弘文堂，2002年）920頁。

14 ポール・ドゥ・ゲイほか『実践カルチュラル・スタディーズ――ソニー・ウォークマンの戦略』（大修館書店，2000年）6頁。

15 同上書7–8頁。

16 ピエール・ブルデュー『ディスタンクシオン――社会的判断力批判』（Ⅰ，藤原書店，1990年）267頁。傍点で示される強調はブルデューによる。

17 同上書263頁。

18　同上書269頁。傍点はブルデュー，〔　〕は訳者の石井洋二郎が付け加えた補足。
19　浅野智彦『趣味縁からはじまる社会参加』（岩波書店，2011年）。
20　ユルゲン・ハーバーマス『公共性の構造転換――市民社会の一カテゴリーについての探究』（第2版，未来社，1994年）76頁，50頁。
21　同上書47頁。
22　塚本閤治は1957年，『キネマ旬報』の座談会でこう述べている。「パテ・ベビーの最盛期には〔利用者は〕三万人といわれました。これは輸入元が一つでしたから，その販売量から見て，ある程度確かな数字といえます」（「座談会　8ミリ・ブームをめぐって」『キネマ旬報』1957年5月上旬号，43頁）。〔　〕は筆者が付け加えた補足。
23　ピエール・ブルデュー『ディスタンクシオン――社会的判断力批判』（Ⅰ，藤原書店，1990年）87頁。
24　同上書87頁。
25　宇野眞佐男『小型映画の世界』（金園社，1976年）345頁。
　宇野は，パテーベビーの本格的輸入の開始を「1924年6月」からとしている。
26　阿川弘之・塚本閤治「亭主の好きな八ミリ映画――連載時評的対談・第三回」（『漫画読本』1959年3月号）151頁。本稿では中略を「……」で示している。
　なお，ここで塚本が述べている「十一屋」は，塚本によれば「食器屋さん」であり，パテーベビーを販売していたレコード店経営の「十字屋」との関係は定かではない。
27　大澤詔風「有史以前の話　本誌が創刊される前のパテーと私」（初出『日本パテーシネ』1935年1月号，日本小型映画連盟編『8/16mm　アマチュア映画年鑑』1976年版，日本小型映画連盟，1975年所収）104頁。
28　同上記事104頁。
29　那田尚史「日本個人映画の歴史（戦前篇3）　階級・技術・制限――作品のできるまで」（『Fs』第3号，Fs編集部，1994年）75頁。
30　プロキノを記録する会編・並木晋作著『日本プロレタリア映画同盟〔プロキノ〕全史』（合同出版，1986年）27頁。
31　西村正美『小型映画　歴史と技術』（四海書房，1941年）165–166頁。
32　同上書178頁。
33　NPO法人映画保存協会小型映画部『戦前小型映画資料集』（映画保存協会小型映画部，2010年2月）。映画保存協会ホームページ（http://www.filmpres.org/smallgauge/sg_sasagawa1）にて2010年9月7日閲覧。
34　宇野真佐男「アマチュア映画の歴史と発展」（日本小型映画連盟編『8/16mm　アマチュア映画年鑑』1976年版，日本小型映画連盟，1975年）33頁。
35　塚本閤治・伴野文三郎「吉川速男氏を偲ぶ」（『小型映画』1959年4月号）72頁。
36　宇野真佐男「アマチュア映画の歴史と発展」（日本小型映画連盟編『8/16mm　アマチュア映画年鑑』1976年版，日本小型映画連盟，1975年）36頁。
37　吉川速男『小型活動写真術　下巻』（古今書院，1929年）183頁。
38　吉川速男「昭和九年の小型活動界に待望す」（初出『日本パテーシネ』1934年1月号，日本小型映画連盟編『8/16mm　アマチュア映画年鑑』1976年版，日本小型映画連盟，1975年所収）101頁。
39　「吉川速男」東京都写真美術館監修『現代写真人名事典』（日外アソシエーツ，2005年）429頁。
40　阿川弘之・塚本閤治「亭主の好きな八ミリ映画――連載時評的対談・第三回」（『漫画読本』1959年3月号）152–153頁。
41　「塚本閤治」東京都写真美術館監修『現代写真人名事典』（日外アソシエーツ，2005年）262頁。
42　佐藤忠男「小型映画＝実験映画＝個人映画の多彩な広がり」（佐藤忠男『日本映画史4』岩波書店，1995年）33頁。
43　「塚本閤治」東京都写真美術館監修『現代写真人名事典』（日外アソシエーツ，2005年）262頁。
44　「パテーベビーの値下げ　伴野商店」広告（『日本パテーシネ』1931年3月号）28頁。
　映写幕は，「四尺五寸―三尺五寸　一本　15円」「六尺―四尺五寸　一本　25円」でパテーベビー普及会から売り出されている（「パテーベビー普及会」広告『日本パテーシネ』1931年3月号，39頁）。
45　「各地協会　倶楽部等所在地」（『日本パテーシネ』1931年6月号）68–69頁を基に作成。「土佐ベビーキネマ倶

楽部」の所在地「高松市」は，「高知市」の誤りか。

46 「地方倶楽部動静　本郷シネマ倶楽部」（『日本パテーシネ』1931年5月号）78頁。

47 飯田定信氏に対するインタビュー（2010年11月21日，映画保存協会にて，聞き手：筆者）。

48 「ニシンの港　北海道・岩内町」（初出『シネマン通信』1929年5月号，日本小型映画連盟編『8/16mm　アマチュア映画年鑑』1976年版，日本小型映画連盟，1975年）122頁。

なお，「岩内ベビーシネマ倶楽部」は前掲の倶楽部一覧には記載されていない。

49 同上記事123頁。

50 高原強「十年一昔」（初出『パテーシネ』1935年1月号，日本小型映画連盟編『8/16mm　アマチュア映画年鑑』1976年版，日本小型映画連盟，1975年所収）106頁。

51 「北九州の会員に告ぐ　福岡県田川　山羊」（『日本パテーシネ』1931年3月号）53頁。

52 「通信　横浜アマチュアシネマ倶楽部」（『日本パテーシネ』1931年3月号）71頁。

53 塚本閤治・伴野文三郎「吉川速男氏を偲ぶ」（『小型映画』1959年4月号）73頁。

伴野は，「当時は私などが地方に行くと，その土地のアマチュアが旗を立てて迎えに来てくれたものですよ」とパテー時代を回顧している。

54 「通信　新潟シネ・アマチュア倶楽部人物月旦　新潟　茶坊」（『日本パテーシネ』1931年4月号）78頁。

55 Bernhard Rieger, “Fantasy as Social Practice: The Rise of Amateur Film,” in Bernhard Rieger, *Technology and The Culture of Modernity in Britain and Germany, 1890–1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 198.

56 那田尚史「小型映画の歴史と意義」（2000年12月23日，福岡市総合図書館にて行われた全三回の映像セミナー『小型映画の世界とその現在型』における第二回セミナー公演記録より）。福岡市総合図書館ホームページ（http://toshokan.city.fukuoka.lg.jp/docs/eizo/seminar/kogataFrameset.html）にて2010年9月29日閲覧。

57 「反転現像に関する研究会（昭和六年二月十四日）　大伴喜祐氏講演」（『日本パテーシネ』1931年4月号）24–25頁。

58 同上講演25頁。

59 同上講演25頁。

60 「チシン写真部」広告（『日本パテーシネ』1931年3月号）27頁。

61 同上広告27頁。

62 「反転現像に関する研究会（昭和六年二月十四日）　大伴喜祐氏講演」（『日本パテーシネ』1931年4月号）25頁。

63 「金城商会」広告（『日本パテーシネ』1931年4月号）11頁。

64 「反転現像に関する研究会（昭和六年二月十四日）　大伴喜祐氏講演」（『日本パテーシネ』1931年4月号）27頁。

65 那田尚史「小型映画の歴史と意義」（2000年12月23日，福岡市総合図書館にて行われた全三回の映像セミナー『小型映画の世界とその現在型』における第二回セミナー公演記録より）。福岡市総合図書館ホームページ（http://toshokan.city.fukuoka.lg.jp/docs/eizo/seminar/kogataFrameset.html）にて2010年9月29日閲覧。

66 「反転現像に関する研究会（昭和六年二月十四日）　大伴喜祐氏講演」（『日本パテーシネ』1931年4月号）25頁。

67 「理化学研究所反転現像薬部」広告（『日本パテーシネ』1931年3月号）33頁。

68 大伴喜祐「第一現像の系数的処理」（『日本パテーシネ』1931年6月号）22頁。

69 吉川速男『小型活動写真術　上巻』（古今書院，1929年）193頁。

70 吉川速男『小型活動写真術　下巻』（古今書院，1929年）8–9頁。

71 「通信　東京　宮本馨太郎」（『日本パテーシネ』1931年6月号）63頁。

72 吉川速男『小型活動写真術　下巻』（古今書院，1929年）123–124頁。

73 同上書3頁。

74 同上書2頁。

75 同上書8頁。

76 ジョルジュ・サドゥール『世界映画史』（みすず書房，1964年）39頁。

77 上野明『コダック物語：なぜ世界のエクセレントカンパニーといわれるのか――その急展開する日本戦略』（イーストマン・コダック・ジャパン株式会社，1989年）31頁。

78 同上書38–39頁。

79　西村正美『小型映画　歴史と技術』（四海書房，1941年）168–169頁。
80　宇野真佐男「アマチュア映画の歴史と発展」（日本小型映画連盟編『8/16mm　アマチュア映画年鑑』1976年版，日本小型映画連盟，1975年）45頁。
81　「シネ–コダック　コダスコープ　イーストマン製　16ミリ撮影機及び映写機」（コダック・ジャパン・リミテッド，発行年不明，フィルムセンター図書室所蔵）25頁。本稿において，〔　〕は筆者が付け加えた補足。
82　西村正美『小型映画　歴史と技術』（四海書房，1941年）169頁。
83　同上書170–171頁。
84　同上書166–167頁。
85　同上書175頁。
86　同上書176頁。
87　吉川速男『小型活動写真術　下巻』（古今書院，1929年）2頁。
88　同上書1頁。
89　同上書3頁。
90　1927年3月に「トランク劇場映画班」が発足し，その後，「プロレタリア劇場映画班」，「左翼劇場映画部」，「ナップ映画部」を経て，「日本プロレタリア映画同盟」の名を持つのは1929年2月である（プロキノを記録する会編・並木晋作著『日本プロレタリア映画同盟〔プロキノ〕全史』合同出版，1986年，281–283頁）。本稿では，1927年からのプロレタリア映画運動の組織をひとまとめにして「プロキノ」と呼ぶことにする。
91　吉川速男『小型活動写真術　下巻』（古今書院，1929年）2頁。
92　佐々元十「玩具・武器――撮影機」（『戦旗』1928年6月号）29頁，32頁。傍点とルビは，佐々による。
93　佐々元十「序に代へて――プロレタリア映画運動の意義」（新興映画社編『プロレタリア映画運動理論』所収，天人社，1930年）7頁。
94　同上論文7頁。
95　プロキノを記録する会編・並木晋作著『日本プロレタリア映画同盟〔プロキノ〕全史』（合同出版，1986年）7頁。
96　「能登節雄インタビュー　上映活動からみたプロキノ」（『Fs』第5号，Fs編集部，1996年）96頁。
　聞き手は水由章。
97　岩崎昶『日本映画私史』（プロキノを記録する会編・並木晋作著『日本プロレタリア映画同盟〔プロキノ〕全史』合同出版，1986年，32–33頁より重引）。
98　Gerald McKee, *Film Collecting* (London: Tantivy Press, 1978), 75.
99　「能登節雄インタビュー　上映活動からみたプロキノ」（『Fs』第5号，Fs編集部，1996年）95頁。
　聞き手は水由章。
100　中野重治「いはゆる芸術の大衆化論の誤りについて」（『戦旗』1928年6月号）20頁。
101　佐々元十「序に代へて――プロレタリア映画運動の意義」（新興映画社編『プロレタリア映画運動理論』所収，天人社，1930年）12頁。
102　森岩雄「小型映画」（初出『ベビーシネマ』1928年，日本小型映画連盟編『8/16mm　アマチュア映画年鑑』1976年版，日本小型映画連盟，1975年所収）83頁。
103　同上記事83頁。
104　「コンテスト発表映写会を報じる当時のニュース記事」（初出『日本パテーシネ』1933年2月号，日本小型映画連盟編『8/16mm　アマチュア映画年鑑』1976年版，日本小型映画連盟，1975年所収）94頁。
105　「通信　京都　赤星三平」（『日本パテーシネ』1931年6月号）63頁。
106　「通信　台北　小林暉」（『日本パテーシネ』1931年3月号）67頁。
107　B・B・生「北満旅行記」（初出『日本パテーシネ』1933年8月号，日本小型映画連盟編『8/16mm　アマチュア映画年鑑』1976年版，日本小型映画連盟，1975年所収）98–99頁。
108　同上記事99頁。
109　「日・支正面衝突を撮る　奉天　今井利武　〈昭和6年〉」（日本小型映画連盟編『8/16mm　アマチュア映画年鑑』1976年版，日本小型映画連盟，1975年）126頁。
110　「満州国建設の日に　大同元年三月九日　満州医大　今井利武　〈昭和7年〉」（日本小型映画連盟編『8/16mm

アマチュア映画年鑑』1976年版，日本小型映画連盟，1975年）129頁。

111　同上記事129–130頁。

112「馬占山軍殲滅の記録　高崎ベビーシネマ倶楽部　〈昭和8年〉」（日本小型映画連盟編『8/16mm　アマチュア映画年鑑』1976年版，日本小型映画連盟，1975年）132頁。

113　同上記事132頁。

114　アイザィア・バーリン『自由論』（新装版，みすず書房，2000年）。

115　落合恵美子『21世紀家族へ――家族の戦後体制の見かた・超えかた』（第3版，有斐閣，2004年）。