

亀井文夫は歴史上、最も偉大なドキュメンタリー・フィルムメーカーの1人だった。このように書けば、「誇張だ」と言われるのは重々承知している。しかし、これは本当の事だ。ドキュメンタリー史の中で、亀井ほど優れた才能を発揮した映画作家は、ヴェルトフ、ルトマン、ジェニングスくらいであろう。私は2種類の読者に向かって話すために、亀井をこれら一流どころに加える。すなわち亀井の作品を知っている人々（ほとんどが日本人）、及び亀井を聞いた事がない人々（大半が外国人）のためだ。両者とも亀井文夫について再考、または考察する必要があるように思える。この短いエッセイは、これら二者が（理想を言えば山形で）集って、この卓越したドキュメンタリストのライフワークに触れる事を誘わんがための、ささやかな試みである。

西洋人は、芸術的で力強いドキュメンタリーを初期に製作してきたのはヨーロッパとアメリカだと思いがちであるが、外国人が亀井のフィルムグラフィイーに注意を払ってこなかった、理由は、具体的で、又容易に認識できる。まず、亀井が彼の最も重要な映画を作っていた時、彼は西側にとって敵国の人間だった事だ。第二次世界大戦中、日本の戦争映画の威力を認識していたのは、フランク・キャブラ監督とルース・ベネディクトのみだったようだ（キャブラは「我々は、この種の映画を打ち負かす事はできない。我々がこのような映画を作るのは、おそらく10年に1本だ」と語っている）。このハリウッドの映画作家については、後ほどまた述べる。

海外での亀井の評価を決定的に低くしたのは、ロナルド・リチャーとジョセフ・アンダーソンの記念す

べき著作、「The Japanese Film: Art and Industry」（1959年）の中で、亀井が不運にも退けられているせいであろう。この本は今日に至るまで、英語で書かれたスタンダードな日本映画の歴史であり、それゆえ、外国人が日本映画について知る仲介をするという、中心的役割を果たしてきた。アンダーソンとリチャーの本は私の人生にとっても非常に重要な本で、多くの外国人が亀井を見過ごして他の巨匠に目を向けた事は、これで説明がつく。アンダーソンとリチャーが膨大な原稿を書いていた時に、彼らがどのようなドキュメンタリーにアクセスできたのか、どこから情報を得たのかは少々不明だが、彼らは基本的に、戦前及び戦時中の全ての日本のドキュメンタリー映画を、貧弱に作られたプロパガンダ映画にまとめてしまった。彼らは、ドキュメンタリーは「他の

典型的な天才 亀井文夫

阿部マーク・ノーネス

The Typical Genius of Kamei Fumio

Abé Mark Nornes

Kamei Fumio was one of the greatest documentary filmmakers in history. I say this knowing full well that it invites charges of hyperbole. But it's true. Few filmmakers in the history of documentary achieved Kamei's brilliance—perhaps only Vertov or Ruttmann or Jennings. I insert Kamei into this stellar crowd to speak to two audiences, those familiar with Kamei's work (for the most part Japanese) and those who have never heard of him (most foreigners). Both need, it seems to me, to rethink or think about Kamei Fumio, and this short essay is a modest attempt to convince these two audiences to come together and spend some time—ideally in Yamagata—with the life work of this impressive documentarist.

There are concrete, easy to recognize reasons that the foreign crowd has never taken notice of Kamei's filmography, aside from the Western

inclination to assume Europe and America had an early comer on the production of artful and powerful documentary. First of all, when he was making his most important films Kamei was the enemy, and during World War II only Frank Capra and Ruth Benedict seemed to recognize the peculiar powers of the Japanese war film (Capra: "We can't beat this kind of thing. We make a film like that maybe once in a decade.") I'll have more to say about this Hollywood filmmaker in a moment.

Probably the biggest blow to Kamei's reputation abroad has been his unfortunate dismissal in Donald Richie and Joseph Anderson's monumental work, *The Japanese Film: Art and Industry* (1959). To this very day, this book remains the standard English-language history of Japanese film, and thus it achieved a central role in mediating foreign

knowledge about Japanese cinema. This is why Anderson and Richie's book has been so important in my life, and it also helps explain why so many foreigners have passed over Kamei for other riches. It is somewhat unclear what documentaries Anderson and Richie had access to when they were writing their huge manuscript, or where they were drawing their information from, but they basically reduced all prewar and wartime Japanese documentary to poorly made propaganda. They write that the documentary "never developed into the vital form it had become in other countries," and that most films were deeply influenced by the German *kulturfilm*, "a pseudo-scientific, pseudo-artistic approach which occasionally invalidated the subject and which one still sees in many contemporary Japanese documentaries."¹

When they turn their attention to Kamei, they

らのフィルム
とになって、
きた。
作品は、彼の
が出来ない、
してきた日本
に把握する
ことは、亀井
メンタリー作
のキーパー

メントフィルム
を画社、学研映画
史の理論的研究
マ初報(大正期)
有頃180巻の主要
占領地、植民地
研究の立場から
会を始め、多くの
社大、京都大、そし
定著「映画学のそ

me involved in
of Fumio Kamei,
educational work
of television.
id began collect
there have been
terna Junpo (The
Theory Publication
panese film histo
ries, colonies, pro
nemes based on
the introduction
e Japan Association
Studies, and is a
ampuses of Waseda
iversity, Ritsumei
ibia University,
dying his work

国のように、活力に満ちた形に発展しなかった」と記し、ほとんどの映画はドイツの文化映画(kulturfilm)の影響を色濃く受けていて、「疑似科学的、疑似芸術的アプローチで、時には主題を無効のものとした。これは現代の日本のドキュメンタリーにも、まだ多く見られる」と述べている。(註1)

彼らは亀井については、十人並みだが才能がないと、非常に手厳しく批判した。さらに重要な事に、彼らはくり返し亀井の政治的活動に触れ、彼のロシアでの経験、及び東宝の文化映画部(「文字通り革命家の巢」)時代について、彼が「日本映画の極左を代表した」(註2)と記している。これら若きアメリカ人2人は、赤狩りの真っ最中の時期にこの本を執筆しており、今日では左翼によるドキュメンタリー及び映画製作について違った考えを持っているであろう事は、記しておかねばなるまい。しかし、これほど信頼が寄せられた本はほとんどなく、外国人が日本映画について読む本として多大な権威を持ち続けている。

我々がまだこの「日本映画」を読んでいる事が、この本の粉れもない質の高さを物語っているが、それは同時に問題でもある(この本の1982年の増補版が証明するように)。例えば、リチャード・バー



戦ふ兵隊
Fighting Soldiers

サムの「Non-Fiction Film: A Critical History」(1973年、1992年改訂、邦訳「ノンフィクション映像史」1984年、創樹社)は、ドキュメンタリー史についてのスタンダードな著書の1つである。彼はこの本で、日本のノンフィクション映画について数

パラグラフ触れているが、そのうちのどれも見た事がないのは明らかである。彼はアンダーソンとリチャーの本にあるベーシックな情報をくり返しているだけであり、2人が書いた最も貶める一節を引用している。

are even more severely critical, calling him competent but less than talented. More importantly, they repeatedly emphasize his politics, noting his experience in Russia and his time at Toho's documentary unit ("a veritable nest of revolutionaries"), writing that he "represents Japanese cinema at its most extreme left".² It must be noted that the two young Americans were writing at the height of the Red Scare, and today certainly think differently about both documentary and filmmaking from the left. However, few books in film history have had the "legs" of this one, and it retains immense authority over foreign readings of Japanese film.

That we still read *The Japanese Film* is a testament to its undeniable quality, but it can also be a problem (as their 1982 expanded edition attests to). For example, Richard Barsam's *Non-Fiction Film: A Critical History* (1973, revised in 1992) is one of the standard histories of documentary. Although he does sprinkle his book with a few paragraphs on Japanese nonfiction film, it is evident that he hasn't seen any of them. He only repeats basic information from the Anderson/Richie book and quotes their most disparaging passages.

The other standard history of documentary belongs to Erik Barnouw, who tragically passed away this summer. Barnouw, a better historian

than Barsam, actually visited Japan and interviewed Kamei, Iwasaki Akira, Atsugi Taka, and Kano Ryuichi. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (1974, revised in 1983 and 1993) provides a nice sketch of Kamei's generation up to the Occupation, although it is admittedly limited to the work of the people he interviewed. At the time of Barnouw's own writing, he had an opportunity to see *Shanghai* (and perhaps *Kobayashi Issa*), but the print of *Fighting Soldiers* had yet to emerge from its suppression. It is interesting to imagine how different these passages would have been had *Fighting Soldiers*, one of the most amazing documentaries I know of, been available to him. Actually, it probably would not have made much of a difference. One of the problems facing the foreign viewer of Japanese documentaries is the utter lack of context they must watch them in. Since the standard histories offer so little, it is exceedingly difficult to recognize the spectacular (and subtle) innovation of Kamei's filmmaking.

Thus, a word or two about context. As a student of documentary and Japanese cinema back in the 1980s—a student several years from being able to read Japanese-language histories—I remember wondering who to rely on, Richie/Anderson or Barnouw. When I began

working for the Yamagata International Documentary Film Festival in 1990, my expectations for older Japanese documentary were (secretly) low. However, that first year I had the opportunity to see Kamei's *Fighting Soldiers*, and this after watching seemingly endless hours of straightforward propaganda films from the China and Pacific wars. My sense for Japanese-documentary experienced complete upheaval.

I vividly remember watching this film at the National Film Center, *trembling*. Several years later, I came across Tanaka Jun'ichiro's description of his own experience of the film at a 1939 preview, shortly before the film was suppressed:

Even now I remember the mood as all the reels unspooled; rather than exuberant battles, I felt as if I touched the quiet souls of soldiers who are facing death, wearing shoes with holes, and marching as if asleep. It made my heart freeze.³

Tanaka and I watched the film more than half a century apart, really in different worlds. However, in another sense our contexts were very similar. By this time, I had achieved a sense for the world that Kamei emerged from because I was watching those films nearly every day. I saw a national cinema gradually being

ドキュメンタリー史についてのもう1つのスタンダードな著書は、悲しい事にこの夏に亡くなったエリック・バーナウの本である。バーナムよりも優れた歴史家であるバーナウは、実際に日本を訪れ、亀井、岩崎昶、厚木たか、加納竜一をインタビューした。「Documentary: A History of the Non-Fiction Film」(1974年、1983年及び1993年に改訂、邦訳「世界ドキュメンタリー史」1978年、日本映像記録センター)は、米軍占領期までの亀井の世代を適格に描いているが、バーナウ自身が認めているように、彼がインタビューした人々の作品に限られている。バーナウは執筆中に、「上海」(それに恐らく「小林一茶」)を見る機会があったが、「戦ふ兵隊」のプリントはまだお蔵入りのままだった。私を知る最もすばらしいドキュメンタリーの1つである「戦ふ兵隊」を彼が見ていたなら、これらの文がどのように違っていたかを想像するのは面白い。しかし実際は、それほど違いは出なかったかもしれない。日本のドキュメンタリーを外国人が見た場合に直面する問題の1つは、映画の中のコンテキストを全く見抜けない事にある。スタンダードな歴史ではほとんど触れられないため、亀井の映画製作のあつと言わせるような(そして捉えにくい)斬新さに気付くのは非常に難しい。

そこで、コンテキストについて一言二言触れる。1980年代にドキュメンタリー及び日本映画を学ぶ学生(日本語で映画の歴史を読めるようになるのは、それから数年後の事)だった私は、リチャード・アンダーソン、またはバーナウのどちらかを信頼すべきか迷ったのを覚えている。1990年に山形国際ドキュメンタリー映画祭で働き始めた時、私が日本の古いドキュメンタリーに寄せた期待は、(自状すれば)低いものだった。しかし、その年に亀井の「戦ふ兵隊」を見る機会があった。それは中国から、及び太平洋戦争についての、果てしない時間に及ぶ直接的なプロパガンダ映画を見た後での事だった。私の日本のドキュメンタリーについての考えは、完全にひっくり返った。

この映画を東京国立近代美術館フィルムセンターで見た時、震えがきた事ははっきり覚えている。数年後、この映画がお蔵入りになる直前の1939年に、田中純一郎がこの映画についての経験をつづった批評に出会った。

全篇を流れるムードは、華々しい戦闘というより、死に直面しつつ、穴のあいた靴や、眠りながら行軍する兵隊たちの、静かな、黙々とした魂にふれる思いがして、見ていて心臓が凍るようだったことを、今でも思い出す。(註3)

田中と私は、半世紀以上も離れて、全く違った世界でこの映画を見た事になる。しかし、我々のコンテキストは、別の意味で非常に似ていた。私はこの時までこれら映画をほとんど毎日見ていたから、亀井が登場した世界を感覚的につかんでいた。日本の映画が徐々に戦争で埋め尽くされるのを見た。このプロセスは、ノンフィクション映画の世界では多少洗練されたものだった。同時に、戦争を宣伝し祝福する傾向を回避しながら、新生面を開くのに励んだ映画作家達がいいた(その多くは革命家の巣であった東宝にいた)。実際、これらの映画は時には、不満または批判さえ、あいまいな方法で表現したかのようだった。亀井の作品もこれに当てはまっているが、私が見た他のどの映画より優れていた。

亀井の作品に衝撃を受け、他のアーティストの作品に魅了された私は、この時代のドキュメンタリーについて博士論文を書く事を考え始めた。リサーチの最中、ワシントンの国立公文書館で、長い間紛失されていた亀井の「北京」(1938年)に偶然出会い、彼の映画をさらに見て、亀井が1930年代後半に書いた数々の興味深い文章を発見した。私は、この人物が映画界でもっとも偉大なドキュメンタリストの1人であるという結論に

national
00, my
mentary
t year I
Fighting
emingly
paganda
ars. My
perienced
m at the
ral years
ichiro's
e film at
film was
is all the
xuberant
dret souls
wearing
if asleep.
than half
worlds.
xts were
hieved a
ged from
arly every
lly being

overrun by the war, a process that was slightly more advanced in the realm of nonfiction film. At the same time, there were filmmakers—many of them at that nest of revolutionaries Toho—who were striving to innovate while sidestepping the tendency to propagandize and celebrate warfare. Indeed, these films occasionally seemed to express some vague measure of discontent, or even critique. Kamei's work fits in this rubric, yet far surpassed anything else I had seen.

Bowled over by Kamei's work and intrigued by what I was seeing by other artists, I began thinking of writing my doctoral dissertation on this era of documentary. In the course of research, I stumbled upon Kamei's long lost *Peking* (Beijing, 1938) in the National Archives in Washington, saw more of his films, and discovered many interesting articles Kamei wrote in the late 1930s. I came to the conclusion that this man was one of the great documentarists of the medium, and yet so few people realized it.

I must admit that my essay to this point has been a bald attempt at capturing the attention of readers who may never have heard of Kamei Fumio, or who may have passed him by thanks to dismissive historians. I do, however, want to direct attention to Kamei's treatment by



北京 Peking

Japanese historians and filmmakers. As the passages above suggest, there has been a disconnect between the history writing (in the broadest sense) going on in Japan and abroad. In the Japanese discourses, Kamei is put on a well-deserved pedestal. It is of varying heights,

depending on the person; however, his positioning on the larger map of Japanese film history seldom varies: Kamei was the only filmmaker to aggressively critique the war and its culture of violence and strife, yet he swiftly declined in the postwar era. This retrospective

達したが、それに気付いている人はまだ僅かだった。

ここまでの私のエッセイは、亀井文夫の事を1930年代後半に書いた数々の興味深い文章を発見した。私は、この人物が映画界でもっとも偉大なドキュメンタリストの1人であるという結論に達したが、それに気付いている人はまだ僅かだった。

ここまでの私のエッセイは、亀井文夫の事を全く聞いた事がない、またはそっけない歴史家のおかげで亀井を見過ごしてきた読者の注意を引くための、味もそっけない試みである事を認めざるを得ない。ここで、日本の歴史家及び映画作家らの亀井に対する扱いに、注意を向ける事にしたい。これまでの文で分かるように、日本と海外での歴史の記述には、(大まかに言って)意思疎通が欠如していた。日本の言説では、亀井は彼にふさわしいだけの尊敬を集めていた。批評する人によってその評価は様々だが、日本映画史の大きな地図の上での亀井の地位は、揺るぎないものだ。亀井は積極的に戦争及びその暴力と争いを批判した唯一の映画作家だったが、戦後すぐに下り坂となった。山形でのこのレトロスペクティブは、この固定された言説を再考、揺るがし、亀井を新しい観点から考えていく貴重なチャンスである。この文章の残りでは、亀井

が日本のドキュメンタリー界の中で、卓越しつつ典型的であったと主張する事によって、このプロセスの出発点をいくつか提示したい。

彼が下り坂になったと言われている事を取り上げ、これを批判にさらす事によって、亀井がいかに優れているかを正確に解き明かす事ができる。亀井のキャリア及びその全体像を見ると、彼の戦時中の作品の微妙な表現方法、及び占領期間中から彼の最後の映画に至るまでの説教調のアプローチの間にコントラストがある事が分かる。確かにこれは、この映画祭が数年に渡って、たびたびくり返してきた言説である。例えば、このレトロスペクティブのコーディネーターである安井喜雄が、彼のプランを映画祭のニュースレターで発表した時、彼は亀井についての彼自身の感情を再確認したいと語った。彼は、亀井の晩年の映画の1本を見て説教されたように感じ、反戦映画作家との評価にも関わらず、亀井はまだ「胡散臭い」雰囲気を持っていたと、思い出している。

1991年、山形国際ドキュメンタリー映画祭は、亀井の基本的な例、スタンダードなプロフィールの再生を提供し、私もそれに一部関わった。彼の『日本の悲劇』(1946年)が、私が福岡行雄と共に構成した「日米映画戦」という特集で上映

された。そのカタログのために、山根貞男がこの映画について以下の文を書いてくれた。

この映画におけるそうした反権力的な姿勢は高く評価できるが、しかし、いま見ると、あまりにも画面が日本共産党のイデオロギーに忠実に作られており、それに合致しない者を声高に非難攻撃する口調がうつろにさえ響いて、少々オーバーに言えば、あるイデオロギーを居丈高に掲げるこの映画づくりは、ほとんど戦時中の一連の「戦意高揚映画」の裏返しではないかとすら思われてくる。少なくともこの映画のどこにも、戦時下で亀井文夫がつくった『戦ふ兵隊』におけるような冷静かつ執拗に現実と対峙する姿勢は見られない。ドキュメンタリストとしては明らかに後退しているのである。(註4)

私は、「日本の悲劇」には別の見方もあると言いたい。山根の批判の裏には、直接性と非直接性が厳然と二分されていて、後者の方が支持されている。この映画が「直接的」であるのは確かに真実だ。しかしこのはっきりと直接的なスタイルはどこから来るのか、そもそも非直接的である事になぜ価値が置かれるのか? 最初の質問に答えれば、亀井の置かれた時代の状況が、直接的な攻撃を必要としたと言えるかもしれない。

at Yamagata is our precious chance to rethink this fixed discourse, to unsettle it and consider Kamei from new perspectives. In the remainder of this text, I would like to offer a few starting points for this process by asserting that Kamei was simultaneously exceptional and typical in his world of Japanese documentary.

We can unpack precisely how Kamei is exceptional by tackling this notion of decline and bringing it under critique. When people offer a gloss of Kamei's career and its entirety, one often hears a contrast struck between the subtlety of his wartime work and the preachiness of his approach from the Occupation until his last film. Indeed, this is a discourse that the festival has replicated repeatedly over the years. For example, when Yasui Yoshio, coordinator of this retrospective, announced his plans in the festival newsletter, he spoke of his desire to reevaluate his own feelings about Kamei. He recalled watching one of Kamei's last films and feeling like he was being lectured at, and that despite the reputation of being an anti-war filmmaker Kamei still had an air of "suspicion" about him.

The 1991 Yamagata Documentary Film Festival provides a prototypical example, an retelling of the standard profile that I am partly responsible for. Kamei's *Tragedy of Japan*

(*Nihon no higeki*, 1946) was screened in a sidebar called Japan/America Media Wars (*Nichibei Eigasen*), which I organized with Fukushima Yukio. Yamane Sadao provided an article about the film for our catalog, writing,

We can highly appreciate [the film's] reticent attitude toward authority. However, giving present thought to the matter, because the film devoutly followed the ideology of the Japan Communist Party, it featured only a loud voice criticizing opponents. Stretching the point, such production methods designed to stress specific ideology might be closely connected to that applied to the production of films "exalting the fighting spirit" during the war. At the very least, here one cannot find the subtle touch of Kamei's *Fighting Soldiers*. He obviously took a step back as a documentarist.⁴

I would suggest there are other ways of thinking about *Tragedy of Japan*. Behind Yamane's critique lies a strict dichotomy drawn between directness and indirectness, the latter being valorized. That the film is "direct" is certainly true. But where is this assertive directness coming from and why is indirectness a value in the first place? To answer the first question, we might say that Kamei's historical

moment called for direct attack. The "subtle touch" Yamane mourns was nothing other than the trace of an elaborate repressive apparatus choking free expression in the cinema. For years filmmakers had kept any form of discontent or critique to safe, private spaces. Kamei also gave several years of his life to a stint in prison, the most severe of limits imposed on self-expression. In an expensive, public media like film—which was subject to the strictures of censorship—these feelings could only be expressed in the most indirect of methods. This is one reason we are so impressed by *Fighting Soldiers*.

One of the reasons *Tragedy of Japan* fascinates is precisely its full frontal attack and its incisive critique of the forces at play during the war. Rather than seeing this quality as a stylistic hold-over learned from the war cinema, a preachy authoritarianism if you will, we would do well to consider it a full-throated expression of freedom. The elaborate strictures imposed on filmmakers had dissolved. The threats of reprisals for stepping out of line were gone. If Kamei's film shows none of the polish of his wartime work, it is precisely that lack of polish that evidences the trembling thrill of giving voice to the anger, resentment, and sadness built up over many, many years.

がこの
勢は高
にも画
作られ
進攻撃
バーに
この映
戒意高
じてくる。
亀井文
冷静か
ない。ド
いるの
ると言
非直接
支持さ
のは確
的なスタ
的であ
初の質
状況が、
れない。

山根が惜しむ「微妙なタッチ」は、映画の中の自由な表現を妨げる、非常に抑圧的な機構があった証拠以外の何物でもない。映画作家は何年にも渡って、いかなる形の不満や批判も、安全でプライベートな空間にしまってきたのだ。亀井も人生の数年を刑務所の中で費やした。これは自己表現に科せられる最も厳しい制限である。映画のように費用がかかる公共のメディア（検閲という制限に縛られる）では、これらの感情は最も非直接的な方法でしか表現され得なかった。そこに、我々が「戦ふ兵隊」に感銘を受ける理由の1つがある。

『日本の悲劇』が魅力的な理由の1つは、その全面的に真正面からの攻撃と、戦時中の権力に対する鋭い批判にある。この特徴を、戦時中の映画から学んだスタイリッシュな遺物、または説教調の権威主義と見るよりは、思いきり自由な表現と見る方が適切だ。映画作家に課せられた様々な制限は消えたのだ。ラインからはみ出た事で報復される恐怖はなくなった。亀井の映画が戦時中の作品の洗練さのかけらも見せていないなら、その洗練さの欠如こそが、長い長い年数に渡って培われた怒り、嫌悪、悲しみを表明する震えるような戦慄の証拠なのだ。

実際のこの映画は、これまで作られた中でも最も壮観なコンピレーション・フィルム（つまり、新しい作品として過去の作品のイメージを再編集する映画）のうちの1つだ。多くの点において、キャブラの「我々は何故戦うか」シリーズにとっても近い。両方とも歴史的証拠として、偽の「田中上奏文」を使っている。両方とも、日本の刀が大陸を斬りつけているアジアの地図を、アニメで見せている。同じ戦時中のニュース映像を使っている部分さえある。しかしキャブラの映画は、とてとても直接的だ。山根のような意見もあるが、亀井の映画の方に見られる入り組んだ批判を評価しない訳にはいかない。この批判はしばしば、巧みな編集を通して、元の映像に、元とは反対の意味を持たせる事でなされる。亀井が音と映像の鋭敏な編集で、ショットに皮肉と風刺を込めたのに対し、キャブラのハリウッド・チームは、残忍で単純な直接さしか見せなかった。キャブラにとっては、映像は嘘をつかない。亀井は疑惑の影を超えれば、その逆が真である事を示した。これは、ノンフィクションがどのように意味を作るかを分析するための、最初のドキュメンタリーの1つである。亀井のこの映画での功績は、サンチャゴ・アルヴァレスやエミール・デアントニオの傑作を思い起こ

させるが、亀井の映画の方が数十年先に作られたのだ。

山根が『日本の悲劇』のスタイルと、戦時中の映画を比較しているのは適切だ。この明らかな継続性は、亀井の戦後の直接的スタイルと、そのスタンダードの源に匂う戦時中の非直接的スタイルのコントラストと共に、彼の映画人生を固定した。修辭的な議論と芸術的な適合の対置は、1950年代の若くて反抗的な、松本俊夫、野田真吉、黒木和雄、大島渚などの監督による、1950年代のドキュメンタリー批判に、構造的には似ている。彼らは日本のドキュメンタリーを斬新なものにしようと試みて、当時支配的だったノンフィクションのスタイルの映画的レトリックと第二次世界大戦のプロパガンダ映画の間のつながりを理論化した。つまり、亀井の映画人生の下降は、それ自身が、旧左翼と新左翼の間の二分化した闘争の中に、びったりはまっているのだ。

面白い事に、日本映画史の地図における亀井の位置は、必ずしも（日本共産党の本部がある）代々木にはない。（註5）彼は、彼の歴史的な評価の安定のために、党とは距離を置く必要があった。このプロセスは1970年代初めに「上海」が小規模上映されたことで始まり、「戦ふ兵隊」

"subtle
ther than
pparatus
ma. For
orm of
spaces.
life to a
f limits
pensive,
object to
feelings
ndirect of
are so
of Japan
ack and
y during
tivity as a
r cinema,
will, we
l-throated
strictures
ved. The
line were
the polish
at lack of
thrill of
ment, and
rs.

Indeed, this is one of the most spectacular compilation films ever made. In many ways, it is very close to Capra's "Why We Fight" series. Both use the fake Tanaka Memorial as historical evidence. Both render animated maps of Asia with Japanese swords plunging into the continent. They even use some of the same shots from wartime newsreels. However, Capra's films are so, so *direct*; and despite Yamane's argument, one cannot dismiss the intricate critique of Kamei's film, a critique most often rendered through clever editing that turned the original footage against itself. Where Kamei injects irony and sarcasm into the shots through incisive editing of sound and image, Capra's team from Hollywood shows nothing but a brutal, simplistic directness. For Capra the image does not lie; Kamei demonstrates beyond a shadow of a doubt that the opposite is true. It is one of the first documentaries to analyze how nonfiction makes meaning. Kamei's achievement here evokes the best work of Santiago Alvarez and Emile de Antonio, although it predates it by decades.

It is telling that Yamane draws a comparison between the style of *Tragedy of Japan* and the war film. This apparent continuity, combined with the contrast between Kamei's postwar directness and wartime indirectness hints at the

source of that standard, fixed biography. The opposition between a rhetorical polemicism and an artistic finesse is structurally identical to the critique of 1950s documentary by young, rebellious filmmakers like Matsumoto Toshio, Noda Shinkichi, Kuroki Kazuo, Oshima Nagisa, and others. In their attempt to renovate the Japanese documentary, they theorized continuities between the filmic rhetoric of the reigning nonfiction style and the propaganda film of WWII. In other words, that arc of decline fixed in Kamei's biography is itself embedded in the dichotomous conflict between Old and New Left.

Significantly, Kamei's location on the map of Japanese film history is not necessarily in Yoyogi (where the headquarters for the Japan Communist Party is).⁵ He probably had to be set off to the side for his historical valorization, a process that seems to have started in the early 1970s with small screenings of *Shanghai* and sealed with the rediscovery of the *Fighting Soldiers* print. Kamei is, in this sense, exceptional not only for what he actually did, but also for the way he has been written into the history of Japanese film.

Perhaps the ultimate reason that Kamei has this unique, exceptional position outside of Yoyogi is that, despite the generational

difference he shared something very important with the younger generation of filmmakers: a conception of documentary so similar to that of people like Ogawa Shinsuke and Tschimoto Noriaki that we might look at Kamei as their departure point. Beginning with the critique of 1950s documentary launched by Matsumoto, Kuroki and others, Japanese filmmakers came to value an approach that sees the film as a trace of the relationship between filming subject and filmed object. This is not an attitude we find in the rhetoric surrounding documentary before the late 1950s, except in the writing on Kamei Fumio.

In a 1939 article that was written before the suppression of *Fighting Soldiers*, Kamei ends with an impassioned plea: "Feel for the object! What's more, don't get perturbed!"⁶ He uses the word *taisho*/object in this context, and it is one of the few war era descriptions of a documentary made with a "sympathetic" mindset which attempts to touch the experience of the other and transport those feelings into the film. This is a documentary that embraces and foregrounds the subjectivity of the object. For example, the very being of the old farmer at the beginning of *Fighting Soldiers* comes out as strongly as any farmer from Ogawa's Sanrizuka series.

Furthermore, the main thrust of Matsumoto

のプリントが再発見された事で終わった。この意味で亀井は、彼が実際に行った事だけでなく、日本映画史の中で書かれ方という点でも例外的だった。

亀井が、代々木の外にも、ユニークで例外的な地位を確保していた究極の理由は、恐らく、世代的な違いにも関わらず、彼が非常に大切な何かを、若い世代の映画作家達と共有した事にあるだろう。彼のドキュメンタリーについての考え方は、小川紳介や土本典昭のような人々のそれと非常に似ていて、亀井が彼らの出発点かのように思える。松本、黒木などによって始まった1950年代のドキュメンタリーの批評から、日本の作家達は、映画を、撮影する側と撮影される対象の間の関係の記録としてみるアプローチに重きを置くようになった。このような見方は、1950年代後半以前にドキュメンタリーを取り巻いていたレトリックの中にはなく、亀井文夫が書いた文章の中でのみ見られる。

1939年、「戦ふ兵隊」がお蔵入りになる前に書いた文を、亀井は「対象に感動しろ！しかも、動じるな！」(註6)という熱情のこもった訴えで締めくくっている。彼はこの文の中で「対象」という言葉を使っている。戦時中に、「同情的な」感情

を持って他者の経験に触れ、その感情を映画に移入しようとしたドキュメンタリーを作る事はまれだった。これは、対象の主体性を重要化し、それを全面に打ち出したドキュメンタリーだった。例えば、「戦ふ兵隊」の冒頭に出てくる年寄りの農民の存在性は、小川の三里塚シリーズの農民のそれと同じく力強く見える。

さらに、松本とその仲間の議論の主旨は、映画作家は映画の中で、民衆的に見えて、実際は観念的で、政治的にも疑わしい偽の客観性を見せるより、自己の主体性を主張しなければならない、というものだ。亀井の1939年の文に戻ると、非常に変わっていて重要な点が見つかる。亀井の自筆の署名があるのだ。この署名の手書きの筆跡は、ドキュメンタリーにおいて映画の作家性が出てきた事を物語っている。この映画以前は、ほとんどの映画はカメラマンによって撮られ、その後編集者によって構成された。亀井もキャリアの始まりは編集者からだった。しかし、1930年代後半、亀井は、最初から最後まで製作のプロセスにクリエイティブな力を発揮するドキュメンタリー映画監督の役割を生み出すのに貢献した。これがつまり、亀井と三木茂との有名な「カメラマン・ルーベ論争」の意味するところだ。亀井のこの斬

新な論によって、ドキュメンタリー映画界において、客観的と見せかけている映画の形式に自分の主体性を示す監督が登場した。松本、大島などが後年に求めたのは、まさにこれだった。

私は、異例の存在である亀井の中の(レトロスペクティブでユニークな)典型性について語っているのである。言葉を変えれば、なぜ亀井が日本映画史の中で、ユニークで非常に高い地位を皮肉にも維持しながら、皮肉にも戦後批判されてきたかを説明しようとしているのだ。結局、彼は彼の世代の映画作家に対する批判を避ける事ができなかった(批判とは違う形で現れたが)。それでも亀井が優れているという位置を保てたのは、隠れた典型性または同一性の要素、亀井を批判する若い者たちが、彼が「反戦」映画作家である事をはるかに超えて深く賛同できる要素があったからだ。彼の作品には、同世代の監督達から抜きん出た優れた何か、日本のドキュメンタリーが2、30年後に向かう方向を予兆する何かがあった。恐らく、この何かから全てが始まったのだろうが、それを確実に実証するのは難しい。

偉大な映画作家と、その他大勢の映画作家を二分する特性を確認するのは簡単であるが、だからといって、天才の中に存在する「典型性」



and company's argument was that the filmmaker must assert his or her subjectivity in the film, rather than strive for a faux objectivity that may seem democratic, but is actually ideal and politically suspicious. Returning to that 1939 article, we can not something else extremely unusual and significant: it is actually signed by Kamei. The handwritten scrawl of the signature signaled the emergence of an author's cinema in the documentary. Before this most films were photographed by a cameraman and structured

「日米映画戦」カクログ
YIDFF '91 Japan / America Media Wars Catalog

after the fact by an editor. The latter role is where Kamei began his career. However, in the late 1930s Kamei helped pioneer the role of documentary director who exerts a creative force on the production process from beginning to end. This is, ultimately, the meaning of Kamei's famous cameraman-viewfinder debate with Miki Shigeru. With the innovation of Kamei, the field of documentary film was experiencing the emergence of a director-figure who asserts his/her subjectivity on a film form masquerading as objective—precisely what Matsumoto, Oshima and others were calling for years later.

I am positing a (retrospective, and unique) typicality in the exceptional example of Kamei. In other words, I am trying to explain why Kamei comes under postwar critique while ironically maintaining a unique and highly valued position in Japanese film history. Ultimately, he could not avoid the critique launched against his generation of filmmakers—even if it arrived in different clothes—and yet maintenance of Kamei's position of exceptionality was dependent upon a hidden strand of typicality or sameness, something that his younger critics could deeply identify with that went far beyond being an “anti-war” filmmaker. There was something exceptional in

his work that set him apart from his peers, something that foreshadowed the direction that Japanese documentary would take two to three decades later. Perhaps this something even started it all, but that would be difficult to confidently substantiate.

There is little problem in identifying the qualities that set a great filmmaker apart from the crowd, but it is quite another thing to adjust one's position to find the typicality in the genius. If we can do this, we might leave the task with a fresh perspective on an entire era of cinema. Kamei is always admired as the “only” filmmaker to take on authority, so much so that he paid the price with his freedom. However, I've always wondered why no one asks the simple question, “How in the world did he think he could get away with it?”

Why would anyone flirt with such danger? Was Kamei really that heroic? By the late 1930s, many leftist artists and intellectuals had spent stints of varying length in jail or prison. Some had already died there. It was no secret that there would be violent repercussions for open, vocal critique. How more open can one get than making a high profile PR film for the military? Again, how did he think he could get away with it?

A likely answer is that other people were thinking precisely the same way. From this

いて、分のなど、ロス、って、が日、位を、され、彼は「事(が)」。また、亀井の「画(作)る要(素)の監(督)キュメ(ーション)する何(れ)が始(ま)る難(しい)。「作(家)るが、型(性)」

を発見することは又別の意味を持つ。これができれば、この課題を、映画の時代全体に対する新しい見方にゆだねることができる。亀井は権力に立ち向かった「唯一の」映画作家として、常に賞賛され、自分の自由の代償を支払った。しかし私は、なぜ誰も次の簡単な質問をしないのか、常に不思議に思ってきた。「彼は一体、どうして無事でいられると思ったのだろうか?」

誰がそのような危険をあえて冒すだろう?

亀井はそんなにヒロイックだったのだろうか?

1930年代後半までには、多くの左翼芸術家及びインテリが、刑務所や拘留所でそれぞれの期間を過ごした。一部はすでにそこで死んでいた。堂々と声高に批判する者は、手酷い仕打ちを受ける事はよく知られていた。注目を集める軍隊のPR映画を作る以上に、人目を引く事があるだろうか? くり返すが、彼はなぜ無事でいられると思ったのだろうか?

考えられる答は、他の人々も全く同じように考えていたという事だ。この観点から見れば、亀井は彼の映画を通して「当り前の事を言っていた」に過ぎず、彼は思っていたより典型的で普通なのである。この観点から亀井を見れば、1930年代後半のドキュメンタリーのある特質が浮かび

上がってくる。

まず、亀井のような人物は、この時代より前に舞台上に登場する事は、恐ろしくなかっただろう。ドキュメンタリーの映画の記号は、まだそれほど成熟したものではなかった。しかし、1935年以降、ドキュメンタリーを理論化するインテリによる活動が非常に活発となり、しかも、この理論家の活動の多くは、実践と同時に発展していった。この活動は、あまりにしばしば、ポール・ローサの「影響」だったとまとめられてきたが、ローサは、日本での数年に渡る出版、イベント、及び研究会の後に、遅れて舞台上に登場したに過ぎない(実際、亀井は、ローサの本を読んだのは「戦ふ兵隊」の撮影から戻った後だと述べている)。このプロセスは、「映画随筆」や「日本プロレタリア映画同盟」のような1920年代のグループによって本格的に始められ、今村太平、戸坂潤、中井正一といった真摯な理論家達による研究も出てきた。この活動のおかげで、1930年から1939年の間の日本の作家のドキュメンタリーの概念が飛躍的に複雑になった事が容易にわかる。この10年間に、ノンフィクション映画の手法が固まり、亀井の映画は、これら記号を十分に習熟しつつ、かつ始終その記号をもて遊んでいた。

言葉を変えれば、彼には「話す」ための言語が必要だったから、彼が成し遂げた事をそれより以前に達成できるはずがなかった。スタイルと手法について言えば、「上海」や「戦ふ兵隊」のような映画は、本質的に他の戦記とは僅かに違うのみだ。「小林一茶」のような映画も、日本の風土についての他のPRドキュメンタリーとは僅かに違うのみだ。この事が、これらの映画を観客にとって分かりやすくしただけではない。これによって観客は、僅かだが決定的な違いに気付いてそれを読み取る事ができ、映画の批判的な側面を認識する事ができた。

亀井の映画製作を理解するためには、亀井の観客の2つの重要な面について考察する必要がある。まず、今私が述べたように、観客は、ドキュメンタリーの手法が作家によって生み出される中、その手法を読み取る技術を身につけた。同じく重要な事は、亀井によるこれら手法の巧みな操作は、他の人々が理解できた隠れた言説に依存している事だ。観客自身が言説を生み出すのを助け、彼は意味を作るためにこの言説をうまく利用した。この隠れた言説は、戦争が日本人に強いた労苦であり、人々は公共の場で自由に表現する事ができなかったことからきている。

peers, ion that to three g even cult to ing the art from o adjust o genius. k with a cinema. "only" h so that lowever, asks the he think ger? Was 0s, many d stints of d already would be critique. ng a high , how did ple were rom this

perspective, Kamei was simply "speaking the obvious" through his films, which is to say he was less extraordinary than ordinary. If we look at Kamei from this perspective, certain qualities of the documentary of the late 1930s come into focus.

First of all, a figure like Kamei probably could not have taken the stage before this time. The cinematic codes of documentary simply hadn't developed sufficient complexity. However, after 1935 an enormous amount of intellectual activity went into theorizing documentary, and much of this "paper work" developed hand in hand with practice. Too often this activity is condensed into the idea of Paul Rotha's "influence"; I suggest that Rotha entered only at the late stages after years of publications, events, and study groups across Japan (indeed, Kamei said he hadn't read Rotha's book until after returning from the photography of *Fighting Soldiers*). This process began in earnest with 1920s groups like Eiga Zuihitsu and the Proletarian Film League of Japan, and eventually included work by serious theorists like Imamura Taihei, Tosaka Jun, and Nakai Masakazu. Thanks to all this activity, we can easily chart a growing complexity in Japanese filmmakers' conception of documentary between 1930 and 1939. This was

the decade that the conventions of nonfiction film were concretized, and Kamei's films exhibit a masterful rendering of these codes—while playing with them all the while.

In other words, Kamei could not have achieved what he did earlier because he needed a language to "speak" in. In terms of style and convention, films like *Shanghai* and *Fighting Soldiers* are essentially little different than other senki, or war record films; a film like *Kobayashi Issa* is little different than other PR documentaries on regions of Japan. This is not only what made them legible to audiences. It is also what enabled audiences to recognize and read those little, but decisive, differences and recognize the critical side of the films.

We need to think about two important aspects of Kamei's audiences to understand his filmmaking. First, as I have just suggested, viewers acquired the skills to read documentary conventions while they were being created by filmmakers. And just as important, Kamei's canny manipulation of those conventions relied on a submerged discourse that other people could comprehend, which the audience itself helped create, and from which he could tap into to make meaning. This submerged discourse was the terrible toll the war was taking on Japanese people, something people did not feel free to

express in public fora. One reason he could "get away with it" was that so many people were feeling the anger and sadness his films give voice to.

While Kamei is singled out as extraordinary it is far more useful to see him as expressive a discourse far larger than himself, a discourse that had to be restricted to individual thoughts or private conversation in safe, hidden spaces. We cannot forget that Kamei's films fall into a kind of genre of documentaries about various difficulties about life made by other committed filmmakers of the day, including Ishimoto Tokichi, Miki Shigeru, Shirai Shigeru, Ueno Kozo, Akimoto Ken, Atsugi Taka and others. Their films describe daily life in hard times, and communicate a deep compassion for their human objects, for physical and spiritual suffering, for simple exhaustion.

Kamei always puzzled his postwar fans by insisting, "I did not necessarily have any intention of making an anti-war film [with *Fighting Soldiers*]...My greatest concern was thoroughly describing the pain of the land and the sadness of all people, including soldiers, farmers, and all living things like horses." This would seem to contradict the essence of his historical reputation as the only true war resister among film directors. However, if we strive to

彼が「無事でいられた」理由の1つは、多くの人々が彼の映画が表明した怒りと悲しみを感じていたからだ。亀井はその秀逸さで抜きん出ている一方、個人の考えや私的な会話に限られている限り安全で隠れた空間だった言説を豊かに表現できたと思える方が有益だ。我々は、石本統吉、三木茂、白井茂、上野耕三、秋元憲、厚木たかなど、当時の他の献身的な映画作家達が作った、人生の様々な困難についてのドキュメンタリーのジャンルに、亀井の映画も分類される事を忘れてはならない。彼らの映画は、困難な時代の日常生活を描き、対象となった人間、肉体的及び精神的苦悩、単純な疲弊に深い同情を表している。

亀井は「私は（『戦ふ兵隊』を）必ずしも反戦映画として作ったつもりではなかった… 私の最大の関心は、その土地の痛みと、兵隊、農民及び馬など全ての生き物を含む全ての人々の悲しみを十分に描く事だった」と主張して、常に彼の戦後のファンを面喰らわしてきた。これは、彼が映画監督の中でただ1人、真に戦争に抵抗した者だという歴史的評価の本質と矛盾するように見える。しかし、亀井のフィルモグラフィを同時代の監督の作品との関連で再構築すれば、反戦映画を作ったというよりは、戦争が全て

の人々に強いた苦悩と悲しみを表現したと見る事ができる。亀井自身、ユニークというよりは、非常に典型的に見えてくる。

さらに、同じ気持ちを持った人々のコミュニティがあるという事実が、権力と真っ向からぶつかって、恐らくこの通常は隠れた言説を公にする勇氣を恐らく亀井に与えたのだろう。1930年代は「暗い谷」というイメージがあるが、やり方を変えれば公に言える事は、我々が想像するよりたくさんあった。彼が無傷でいられたのは、何もやばいことをしたわけではなかったからだ。

亀井を「代表」と見る事も、戦時中の彼の最後の映画『制空』（1945年）のような映画の存在を理解する手助けとなる。この映画は、プリントが1990年代に発見されるまで、亀井のフィルモグラフィから浄化されていた。その理由は明白だ。この映画は、戦争末期に戦闘機を製造するために奮闘した中島飛行機工場の工具についての、紛れもないプロパガンダ映画に他ならなかったからだ。戦争末期の彼の映画で現存するたった1本の映画と思われるので、ここに触れておきたい。

『制空』は、パイロットになる試験に落ちて失望した後に工具となる、若い青年を追っている。これは基本的に、工具達に、彼らの労苦が戦争

の勝利に不可欠であると訴えるための映画だ。飛行機工場での主人公の生活は、日本の戦争ドキュメンタリーまたは劇映画を見た事のある者にはおなじみのパターンで進む。彼は、きつい実習、剣道、黙想を含む過酷な訓練に耐える。物理と機械操作の授業も受ける。あるシーンでは、工具にプロパガンダ映画を見せて、工具による組み立てを、刀を作るのと比較している。この映画は、刀が敵のヘルメットを斬り付ける場面で終わる。生徒（及び観客）がこのラストの意味を理解しなければ、上映後の話し合いで分かるようになっていく。日本の刀はただの金属ではない。それは「野蛮人」が考える事だ。日本の刀には作り手の魂が込められている。野蛮人が日本の刀を分析して真似をしようとしたが、できなかった。なぜなら彼らには日本人魂がなかったからだ。刀を作るのと飛行機を作るのに違いはない。だから勤勉に働き、戦闘機の全ての部品にまで心を込めなければならない。

この映画全体は、プロパガンダ映画の手の込んだ手法を使っていて、亀井のそれ以前の映画を覆すような違いはない。主人公は倒れるまで働くが、彼が戻ると工場の生産性は向上している。彼らは軍の命令に従う。飛行機は、モンター

recontextualize Kamei's filmography in relation to the work of his peers, it begins looking less like anti-war filmmaking and more like an expression of the struggle and sadness the war required of all people. Kamei himself appears less unique, and far more typical.

Furthermore, the fact that there was this community of people with the same feelings, probably gave Kamei the courage to put this usually hidden discourse on public display—in the teeth of power. Alternatively, there was much more play in what could be said publicly than our image of the “dark valley” of the 1930s allows. He could get away with it because you could get away with it.

Seeing Kamei as representative also helps us understand the existence of a film like *Security of the Skies* (*Seiku*, 1945), his last film of the war period. This film had been purged from Kamei's filmography until a print was discovered in the 1990s, and reasons as fairly obvious. It is nothing other than a straightforward propaganda film on the Nakajima Airplane Factory, where workers struggled to produce fighter aircraft in the closing months of the war. It is important that we consider it here as it seems to be the only extant film of his from the war's end.

Security of the Skies follows a young man

entering public life after his disappointing failure of the exam to become a pilot. The film is basically designed to convince factory workers that their terrible toil was crucial to the war's victory. The main character's life at the airplane factory follows a pattern familiar to anyone who has watched Japanese war documentaries and feature films. He endures difficult training, which includes extensive exercise, *kendo*, and meditation. He takes classes in physics and machine operation. In one sequence, their hammering is compared to sword making using a propaganda film shown to the factory workers. It ends with a demonstration of a sword slicing through an enemy helmet. If the students (and audience) did not figure out the point, a post-screening speech brings it home. The Japanese sword is not simply metal; this is what the “barbarians” think. This is because the soul of the maker is instilled in the Japanese sword. The barbarians have analyzed the Japanese sword and attempted to imitate it, but they failed because they do not have the Japanese spirit. There is no difference between making a sword and making a fighter plane. You must be diligent and put your entire being into every little part of the machine.

The entire film is an intricate rendering of the

conventions of the propaganda film, *without any of the subversive difference of his earlier films*. The hero works until he drops, but when he returns the factory's productivity rises. They meet the military's order. The planes go from nuts and bolts to flying machines through the magic of montage. And the workers watch the planes fly off to the front, crying and waving flags. The film ends with a tedious speech—with Mt. Fuji in the background—exhorting the real audience to work harder and harder in order to defeat the enemy.

The reason this film has been purged from Kamei's filmography is obvious. How would historians reconcile their image of Kamei as the only director to resist the war with the existence of this film? I think we can if we think of Kamei as typical, and not unique. His experience of the war period was more similar to his peers than we imagined before the discovery of *Security of the Skies*. Like other filmmakers, he tried to expand the possibilities of documentary while developing a film language that artists and audiences held in common. Like other filmmakers, particularly those from the Prokino era, he ran up against authority for giving voice to widely held sentiments. He even shared ambiguous commonalities with the very people that were

の映画だ。日本の戦争事のある者、きつい実耐える。物ノーンでは、工員による。この映る場面で終の意味を理分分かるよう感ではない。木の刀には人が日本のきなかった。たからだ。はない。だ品にまで心の手の込以前の映は倒れるま向上しては、モニター

ジュのマジックで、ナットとボルトから空飛ぶマシンとなる。工員は、泣いて旗を振りながら、前線へと飛び立つ飛行機を見送る。映画は、富士山を背景に、敵を倒すためにはもっともっと働くよう、本物の観客に訓戒する単調で退屈な演説で終わる。

この映画が亀井のフィルモグラフィーから浄化されてきた理由は明らかだ。戦争に抵抗したたった1人の監督という亀井のイメージと、この映画の存在を、歴史家はどう一致させるのだろうか？ 私は、我々が亀井を、「ユニーク」ではなく「典型的」と考えれば一致できると思う。「制空」の発見の前は、彼の戦争中の経験は、我々が想像するよりずっと彼の同世代の監督に近いものだった。彼は、他の映画作家のように、ドキュメンタリーの可能性を広げようとしながら、アーティストと観客が共通に持つ映画言語を発展させた。他の映画作家達、特にプロキノ時代の映画作家達のように、彼は広く持たれた感情を表明するために権力に立ち向かった。彼は、戦後彼を批判しがちだった人々と、あいまいな共通性を分かち合っていた。いさえた。

亀井は、単に彼の作品のスケール—戦時中の不満感や印象的な美学的野心をさらけ出したこと—において、他の追隨を許さなかった。彼

は自分の映画のスケールに不満を表明していたが、彼は1945年より後に、より「直接的な」スタイルを発展させたかもしれないが、これは政治派の映画作家のほとんどが、彼らのキャリアのどこかの時点で付けられるラベルとも言える。まるで、直接的である事が単純を意味するかのよう。私は亀井を、結局は全ての偉大なアーティストがそうであるのと同じく、極めて刺激的に複雑、と考えたい。

(日本語訳・村上由美子)

註

- 1) ジョセフ・アンダーソン、ドナルド・リッチー著「The Japanese Film: Art and Industry」(東京、ケル社刊、1959年)。増補版(プリンストン、プリンストン大学出版、1982年)146-7ページ。
- 2) 「The Japanese Film: Art and Industry」177ページ。
- 3) 田中純一郎著「日本映画発達史」(文庫版)1-5巻(東京、中央公論社、1980年)第3巻177ページ。
- 4) 山根貞男「Japan/America Film Wars: WWII Propaganda and its Cultural Contexts」(日本の悲劇)」、編集・阿部マーク・ノーネス、福島行雄(ニューヨーク、ハーウッド社、1994年)267ページ。日本語版:山形国際ドキュメンタリー映画祭'91「日米映画戦」カタログ、1991年、284-5ページ。
- 5) 実際のところ、山形で話し合うべき話題として、亀井と日本共産党との関係があるかもしれない。常に良好な関係だったのか？ 彼が長期間映画を作らなかった事と何か関係があるのか？
- 6) 亀井文夫「『戦ふ兵隊』からの経験」キネマ旬報(1939年4月1日)105ページ。

阿部マーク・ノーネス

1961年ミネソタ州ミネアポリス生まれ。山形国際ドキュメンタリー映画祭'91「日米映画戦」のコーディネーターの一人で、米国国立公文書館に眠る「北京」のプリントを発見。南カリフォルニア大学で映画学の博士号を得た後、現在はミシガン大学アジア言語・文化学科 フィルム・ビデオプログラムの助教授。戦前の日本ドキュメンタリー映画史についての著書をはじめ、映画と翻訳に関する論文など、幅広く活動。現在は小川紳介に関する伝記を執筆中。

Abé Mark Nornes

Born 1961 in Minneapolis, Minnesota. A coordinator of "Media Wars: Then and Now" at the 1991 Yamagata International Documentary Film Festival, and discoverer of a lost print of "Peking" in the American National Archives. Completed his doctorate in film studies at the University of Southern California, and now teaches Asian Cinema at the Program of Film and Video Studies and Department of Asian Languages and Cultures, at the University of Michigan. An author of a history of pre-war Japanese documentary, and other papers concerning film and translation, his work covers a broad spectrum. Currently writing a biography of Shinsuke Ogawa.

without any
rlier films.
t when he
ises. They
s go from
rough the
watch the
nd waving
speech—
orting the
er in order
rged from
ow would
mei as the
existence
think of
que. His
re similar
efore the
Like other
possibilities
g a film
s held in
rticularly
p against
lely held
mbiguous
that were

inclined to critique him in the postwar era.

Kamei simply stands far above the crowd for the scale of his films, the degree to which he exposed his discontent, and more than anything his impressive aesthetic ambitions. While he might have developed a more "direct" style after 1945, we could also say this is a label slapped on most political filmmakers at some point in their career. It is as if direct means simplistic. I prefer to think of Kamei as, in the end, what all great artists are: exceedingly, excitingly complex.

Notes

- 1) Joseph Anderson and Donald Richie. *The Japanese Film: Art and Industry* (Tokyo: Tuttle, 1959). Expanded version: (Princeton: Princeton University Press, 1982), 146-7.
- 2) *The Japanese Film: Art and Industry*, 182.
- 3) Tanaka Jun'ichiro, *Nihon Eiga Hattatsu-shi* ("A History of the Development of Japanese Cinema"), Vol.1-5 (Tokyo: Chuokoronsha, 1980), 177.
- 4) Yamane Sadao, "Tragedy of Japan" in *Japan / America Film Wars: WWII Propaganda and its Cultural Contexts*, ed. Abé Mark Nornes and Fukushima Yukio (New York: Harwood, 1994), 267.

- 5) Indeed, a possible topic for discussion at Yamagata might be Kamei's relationship to the JCP. Was it always a happy one? Could it have something to do with the long period in which he was not productive?
- 6) Kamei Fumio, "Tatakau heitai Kara no keiken" ("The Experience from Fighting Soldiers"), *Kinema Junpo* (1 April 1939): 105.