

能勢克男の小型映画『疏水 流れに沿って——』論 ——近代都市京都への映画の考察——

雨宮幸明

はじめに

本論は戦前の文化新聞『土曜日』編集者、また京都家庭生活協同組合の創設に関わった知識人、能勢克男（1894–1979）が制作した小型映画作品『疏水 流れに沿って——』（以下、略称『疏水』）について、その内容を主に都市表象の観点から考察したものである。

8ミリ映画『疏水』は1934年に能勢克男によって完成した。その主題は明治期の富国強兵政策による日本の工業化を目的として実施された京都の疏水事業である。特に日本の近代化と都市の日常生活へのまなざしとが記録映画的に撮影され、琵琶湖から京都市内へと流れる疏水の美しさと、近代都市京都の映像が印象的な作品となっている（『疏水』は2012年2月現在、能勢克男の遺族によって、能勢克男の他の映像作品と共にインターネット上で公開されており、誰でも視聴することが可能になっていることを付記しておく）¹⁾。

『疏水』は、1989年の第1回山形国際ドキュメンタリー映画祭にて一般公開されたことをきっかけに広く周知されることとなった作品である²⁾。1970年代後半より1980年代にかけて『疏水』は、戦前に制作された貴重な映像作品として、主に映画史研究の側面から徐々に考察の対象となり言及されるようになっていった。その要因として、1936年から37年にかけて京都を中心に発行された、能勢克男が当時編集者として関わった文化新聞『土曜日』が三一書房より1974年に復刻刊行されたことを指摘することができる。また、『土曜日』復刻とともに、その5年後、1979年の能勢克男の死去は、『土曜日』編集者としての業績のみが再検討されることに留まらず、『土曜日』の活動以前に行った京都家庭消費組合の創設とその運動、また弁護士としての活動の側面など、より多角的な評価が行われる契機になった³⁾。

能勢克男が戦前から行っていた小型映画制作もまた、このような活動領域の一つとして徐々に周知されるようになっていった。具体的な能勢克男の映画に関する評価の変遷を検討すると、まず1976年に京都府フィルムライブラリー（現在は京都府文化博物館に改組）に、能勢克男が所有する8ミリフィルムから16ミリフィルムへと拡大プリントされた『疏水』の複製フィルムが保管/収蔵されることとなったことがあげられる⁴⁾。そして能勢克男の死去後に『疏水』を中心として、遺族である能勢協をはじめ、映画史研究家の岡本純、そして加能竜一らによって、能勢克男の映画が広く紹介されていくこととなった⁵⁾。1990年代以降の作品上映については、遺族である能勢光による映画上映や能勢協による1995年第4回山形国際ドキュメンタリー映画祭への上映協力によって代表作『土曜日の一周年』をはじめ『飛んでゐる処女』『季節の旗』などが公開され、また映画史研究家、牧野守による能勢克男の紹介も行われた⁶⁾。

このような研究と新たな上映の推移の中で2003年にAbe Marc Nornesは、包括的なドキュメ

ンタリー史“JAPANESE DOCUMENTARY FILM”において、能勢克男の映画作品を中井正一の批評活動と映画制作との関わりのなかで日本のドキュメンタリー映画史に位置づけ、特に『疏水』における映像表現を次のように評価した。

この映画は琵琶湖から疏水を通り長い旅を経て京都へと向かう水の流れをたどる。水のイメージが繰り返され、カメラワークは主題である水の流れそのものになる。断続的な編集がされている他の能勢の作品とは異なり、『疏水』の編集はゆったりとした水の流れを再現している。(略)琵琶湖から京都への旅が示す『疏水』の地政学は、古代から明治の近代化、そして現代の古き都へと日本の歴史をゆったりと流れる時間的な要素をもつ。それは近代の魅惑的な速度に決して服従することなく、その興奮をもてあそぶのである⁷⁾。

また映画史研究家佐藤洋は、能勢克男作品の重要性を昭和初期に活動したプロキノ（プロレタリア映画同盟）との関係性において言及し、能勢の映像表現を「日常の様々な事物を、すこしづらして表現して楽しむ、前衛（アヴァンギャルド）的な表現様式」であるとし、そこにはプロキノが行った「啓蒙的な映像を表現することとは別の可能性」が存在していたことを指摘するとともに、映画史における小型映画の受容においてその活動を評価している⁸⁾。2010年には能勢克男の未公開作品を記録した、オリジナルフィルムを含む28本の現存8ミリフィルムが、執筆者の調査によって能勢克男の遺族宅にて発見され、これまでの4本の現存作品に加え、未公開作品を中心とした一般上映が行われた⁹⁾。以上のように、能勢克男の映画作品に関する研究はその広がりを見せつつある。

その一方で、能勢克男の映画作品に関する具体的な作品研究は未だに十分なものであるとはいえない。本論はこれまでその研究傾向として概説的な紹介に終始していた能勢克男の小型映画作品について、彼の代表作の一つである『疏水』を研究対象として、その制作背景、内容を中心に、どのような映像表現が込められているのかを検証していきたい。

『疏水』を特に研究対象とする理由としては、戦後において最も早くに公的な評価を受けた作品であり、能勢克男の映画研究の起点となった重要な作品であると言えるからである。さらには具体的な作品研究を通して、『疏水』が現代社会においてどのような批評性を持ちうるのかを、あらためて検証することが可能になると考えるからである。

1. 映画『疏水』の背景と小型映画による映像制作

本章では制作者である能勢克男についてその業績と人物像の紹介、およびこの映画の制作手段となった小型映画の日本における受容背景、また能勢克男と映画芸術との関わりについて、論述しておきたい。

まず能勢克男の生涯を編年史的にまとめると、以下のようになる。

能勢克男は1894年に仙台市にて当時仙台地方裁判所長であった裁判官、能勢萬の長男として生まれた。1919年に東京帝国大学法学部を卒業、1922年に同志社大学法学部講師として招かれ京都へと移住。1924年同志社大学教授となるが、1929年のいわゆる同志社騒動によって大学を

去ると、同年10月に京都家庭消費組合の設立に関わり翌年より組合長となる。しかし1936年に京都消費組合は解散命令を受け、その活動が解体することとなる。家庭消費組合の活動を終了した能勢克男はその後、友人の中井正一らとともに同年7月に文化新聞『土曜日』を刊行する。『土曜日』は現在において反ファシズムを掲げた雑誌新聞として高い評価を得ているが、1937年に人民戦線事件が発生。『土曜日』は廃刊となり、能勢克男は翌年1938年に治安維持法違反にて収監された。1940年に出所後は、興亜映画株式会社取締役役に就任し新興キネマなどの企画に参加した。1945年に敗戦を迎え、戦後は1946年よりリベラルな自由主義を掲げた『夕刊京都』編集長となり、戦後民主主義の確立を目指す編集方針の対立によって解任される。1947年に参院議員選挙に立候補するが落選し、その後、弁護士活動に専念し、松川事件や京教組勤定事件などの弁護活動に関わった。1964年、京都洛北生活協同組合（現在は京都生活協同組合に改称）理事長に就任。1973年に病に倒れ1979年に死去した。以上のように、能勢克男は多彩な活動を展開した行動する知識人であったことがわかる。その活動内容を一つ一つ確認していくことは本論の目的ではないため、ここでは戦前から戦後にかけての能勢克男の軌跡を示すのみにとどめたい¹⁰⁾。

次に能勢克男が没頭した小型映画制作について、その背景を説明したい。能勢克男は1933年にコダック社の8ミリ小型映画撮影機を購入したことを契機として、小型映画による自主映画作品の制作を開始した。いわゆるアマチュア映画作家として、家族との日常や友人の姿、住み慣れた京都の風景などが、能勢克男の主な被写体となった。能勢克男の映像制作は1966年のソヴィエト旅行の撮影記録を最後に終了したと考えられるが、ほぼ30年の長きにわたって撮影された作品は現在、30作品ほどが確認されている。

ここからは小型映画の簡単な受容史を説明したい。小型映画は商業映画用に流通した35ミリフィルムより、その幅が小さいフィルムによって撮影、上映されるものを指す¹¹⁾。小型映画は1920年代にフランスのパテー社が9.5ミリフィルムを用いた小型映画撮影機「パテベビー」を商品化したことで全世界的にひろまり、日本に1923年に輸入された。その後ベル・ハウエル社の16ミリ映画撮影機が開発され、1932年にコダック社によって8ミリ映画撮影機が発売され、小型映画は日本においても中産階級を中心に受容された。小型映画フィルムは35ミリフィルムとは異なり、平温でも自然発火することがない援燃性であり、家庭内での保存に適しており、また従来の商業用35ミリフィルムに比べはるかに安価に購入することが可能であった。このことはフィルムに付属する撮影機、映写機などの諸設備についても同様であり、手軽な撮影操作と安価な現像料金から、一般に広く受容されることが可能であったといえる。また商業用の映画フィルムを小型映画用に再編集し家庭用の鑑賞に販売するなど、自宅での映画鑑賞も小型映写機の登場で可能になったといえる。小型映画の誕生は映像とその受容者の距離を一気に縮めるものであったのだ¹²⁾。

小型映画の販売促進のため、アマチュア映画作家のためのコンペティションも開催された。小型映画の制作は撮影こそ個人で行うものであったとしても、その表現行為は決して家庭内、友人間のみにも留まるものではなかったのである¹³⁾。

では、なぜ能勢克男は実際の映画制作に興味を持ったのであろうか。その理由としては、前述したコダック社製8ミリ映画撮影機を起点として小型映画製作のブームが起きていたこと¹⁴⁾、

もうひとつは中井正一らの映画制作が能勢克男の試みの前に存在したことなどが挙げられる。

美学者である中井正一と能勢克男は映画制作グループとして「シネフロント」を結成している。『疏水』の冒頭部のクレジットにかかる「CINÉ FRONT, KIOTO.」はこの作品が「シネフロント」の制作によるものであることを意味している。実際にはこのグループの映画活動は各種の上映活動などに中心がおかれ、映画制作はほぼ能勢克男の個人的な作業であった可能性が高いと考えられる¹⁵⁾。しかし、このクレジット・マークはなによりも能勢克男が中井正一らと映画を通じた交流を重ねていたことの証拠になるものである。

中井正一が映画芸術に特に興味を示す契機となったものはニコライ・カウフマン監督によるソヴィエト映画『春』の公開によるものが大きい¹⁶⁾。映画『春』における前衛的様式とは、特にロシアの自然や都市風景を極端に短いカット編集によって表現するものであり、中井正一はそれらを映像そのものによる新たな言語表現（キノザッツ）として、以下のように高く評価した。

すなわち〇・六秒以下の映像が十二ないし十九連続的に出現することは、それが各個的に視覚的影像として持つ意味は非常に僅かである。すなわち観念連合のその複合のもつ芸術形式であらねばならない。(略)許さるるならばそれは映画語—字幕の意味とは全然別に—とも、また他の意味では映画音—トーカーの意味とは別に—ともいわれるべき新しい芸術形式がそこに出現するわけである。(略)〇・六秒の馬の映像は、それはその馬であるよりも、人々の記憶のうちにいっぱいひろがる馬への指示である。一つの記号である¹⁷⁾。

岩本憲見によれば、中井正一の言う映画語という映像表現は各ショットが「はっきりとみることを要求せず、各ショットは連想のモメント、観念連合のモメントとしての役割をはたす」もの、つまりは象徴的な映像表現を生み出すものであり、観客は映画『春』を見て味わうためには、短いショットで瞬時に変わる映像＝記号を自らの感性で意味づけていかなくてはならない¹⁸⁾。ここには従来の映画鑑賞とは異なる映像表現を前にした中井正一の映像への驚異が読み取れる。この経験と並行して行われていたものが、能勢克男による『疏水』制作開始の2年前にあたる、1931年における中井正一の彼の仲間たちとの映画制作であったことを高島直之は指摘しているが、残念ながら当時制作された『十分間の思索』などは現存していない¹⁹⁾。

しかし、映画『春』の前衛的表現に即応したかに見える中井正一らの映画制作と能勢克男の映画制作とは、中井正一らの映画作品が現存していないことを考慮に入れても、その表現において大きく異なるものがあることを感じさせる。映画『春』が示すような短いショットの連続による映像表現は、能勢克男の映画作品には認められないものだからである。このことから能勢克男が抱いていた制作意識が中井正一の目指したものと表現上において異なったものであったことが推察される。

もちろん中井正一の美学からの映画への接近に能勢克男が大いに刺激を受けたことは十分に考えられる。それだけではなく日常的に映画の愛好家であり、先鋭的な映画雑誌にも独自の映画評論を執筆していた経緯からも、能勢克男が映画の実際的な映画制作に関わる素地は十分にあったはずである²⁰⁾。能勢克男が『疏水』の制作を開始したのは1933年頃であると推測されるが、能勢協は『疏水』総制作期間を1年半としており、その制作動機として能勢克男が抱く明治へ

の「古きよき時代への郷愁」があったとしている²¹⁾。能勢克男が『疏水』の制作に乗り出した1933年は瀧川事件による学問の弾圧が公然と行われた年にあたる。能勢は次のように語っている。

いわゆる京大事件はそのすぐあと1933年でありまして、ドイツではヒットラー・ナチスが共産党、社会党の連合戦線の成立する前夜、その先を越して政権をとった時代でありました。(略) いやしくも知識人といわれるほどの人々はなにかこうジッとしているわけにはいかぬ、尻コソバイ感じをそれぞれに持った、かなりロマンティックな時代であったのかもしれません²²⁾

しかしながら能勢克男が『疏水』を制作した動機をこのような彼自身の言葉だけから見つけることは難しい。おそらくその答えは『疏水』の中に見つけることはできないのではないだろうか。ここからは『疏水』の現存フィルム素材が示す様々な問題を検討してみたい。

2. 『疏水』フィルム押収問題と現存フィルムの編集差異について

晩年の1971年に能勢克男は『疏水』について次のように語っている。

なにしろひどい時代でね。わたしのすること、書くもの全てがいかん、治安維持法に引っかかるということだった。たとえば岡崎のインクラインと疏水の建設工事を八ミリ撮影にして、社会の発展とはこうして移りゆくものだ、これが唯物史観だとわかりやすく人に伝えていたのが特高にバレてね。そのようなものがつもりつもって二年の未決でした²³⁾。

この証言が示すように1934年に完成された『疏水』は、戦前では能勢克男の検挙の一因とされており、1938年に治安維持法で逮捕されたと同時に証拠物品として『疏水』を含むフィルムは特高警察に押収されたことが確認されている。押収されたフィルムは、検察官らによって能勢の思想上の傾向を示すものとされた²⁴⁾。例えば『人民戦線と文化運動』では、能勢の活動を「シネ・フロント」における中井正一との共同作業として、その映画制作を「撮影方針は写実を基礎としその組み合わせに社会的事実により現実的な批判を加へようとした」ものと規定している²⁵⁾。

日本の敗戦によって能勢は『疏水』をはじめ自身が制作したフィルムを手元に取り戻すことができた。しかし押収先から取り戻したフィルムは破損が大きく、能勢協の証言では「警察の倉庫から返ってきたフィルムは、ズタズタにされ、あちこちに赤いマークがつけられていた」とあり、能勢克男はそれらを丹念に修復したという²⁶⁾。

だが、フィルムを取り戻したのもつかの間、今度はGHQ/SCAP（連合国軍最高司令官総司令部、以下GHQと略称）によってフィルムは押収されることになる。GHQは占領政策の一つとして占領下における一切の言論活動を検閲した。その範囲は公刊雑誌書籍から演劇・映画はもちろん、私的な郵便書簡にいたるまで広範囲に及んだ。能勢克男が制作した自主製作映画である8ミリ映

画もまたその検閲対象となったと考えられる²⁷⁾。GHQによるフィルム押収の様子を能勢光は次のように述懐している。「進駐軍に没収されたのは昭和二十一、二年だったでしょうか。ある日、突然、二世のMP三人がジープに乗ってやってきて有無をいわず持ち去りました。返してくれーと再三足を運んで、やっと検閲済みの印のはいったフィルムを取り戻すことができて…」²⁸⁾。

『疏水』が被った二度のフィルム押収の問題について、実際に作品のどの場面が具体的に問題となり、どのような損傷を受けたのか、現在の調査ではその詳細を確認することはできていない。

しかし、そのわずかな痕跡をたどることは決して不可能ではない。以下にその試みを記してみる。重要になるものは、まさに現存する『疏水』フィルムそのものである。

2010年に行われた執筆者による基礎調査において、現存している『疏水』は制作当時のオリジナルフィルムではなく戦後のリプリントであることが判明している²⁹⁾。『疏水』が戦後に能勢克男によって修復・再編集されたものであることは、現存フィルム冒頭部に新たな字幕が挿入され、このフィルムが、「弾圧」を受けたということを説明していることから明らかであったが、現存フィルム全体がリプリントであることは調査によって初めて判明したことであった。残念ながらオリジナルフィルムの行方については、詳しい経緯は現在のところ判明していない。また、現存フィルムがいつリプリントされたかの時期特定については、現存フィルム冒頭字幕に示される「企画・撮影・構成 一九三四年／ 録音 一九六三年」という表記が参考になる。この記録からは1963年に能勢克男が『疏水』になんらかの録音作業を加えていると考えることができるが、しかし後述するようにこの録音による「音源」は現存のフィルムからは確認できない。この字幕からは単に1963年以降に現存フィルムがリプリントされた事実が推測され、またフィルム素材そのものも1950年代後半以降に生産されたフジフィルムであることから現存フィルムは1963年以降のリプリントであると考えられる。

能勢が戦後に挿入した冒頭字幕の文章は以下の通りである。

この映画は一九三四年に作られました。そのころの日本は、国をあげて戦争に傾いていましたので、こんな作品ですら、何か不逞なものを含んではいせぬかと、嗅ぎまわされ、ついに弾圧を受けました。警察・検察庁・裁判所を通ってきたフィルムを、私はやっと取り戻しました。おかげでこの作品は日本の軍警ファッショ勢力が、どれほどまでのヤブニラミを利かしたかの、動かぬ証拠として残りました。

この冒頭の字幕部分は重要な要素を担っている。ここでは能勢克男は『疏水』を弾圧されたフィルムとして位置づけ、特高警察の執拗な調査を「ヤブニラミ」と批判し、戦後における『疏水』の新たな性格を封入していると考えられるからである。

さらに、現存フィルムからは以下のような「検閲」の痕跡を見つけることができる。それは、『疏水』現存フィルムの終末部分、わずか12コマのフィルムにGHQにより民間検閲部CCDが検閲したことを示す検閲印「SCAP」の文字と、検閲済みを意味する「CCD ナンバー」と推測される検閲番号のアルファベット表記と数字「F1012」もしくは「F10125」が確認できることである³⁰⁾。

戦前と占領期における特高警察とGHQによるフィルム押収とその損壊については、現存フィ

ルムの痕跡からは以上のようなことが確認できる。

最後に、もう一つの事実として、現行の『疏水』に2種類のフィルムヴァリエーションが存在していることも判明している。一つは1963年以降に戦後押収したフィルムを基にリプリントされた現存フィルムであり、もう一つはその現存フィルムをもとに1990年代に能勢協によって、VTR素材へと変換された際に冒頭の字幕部分のみが画像編集によって付け替えられたものである。前者は執筆者の調査では1976年に京都フィルムライブラリーに収蔵されたものと同内容であることがわかっている。また後者は現在遺族によりインターネット上で公開されている『疏水』と同内容である³¹⁾。

この2種類のフィルムヴァリエーションの違いには、冒頭の字幕部分のほかに、もうひとつ音楽の挿入が関わっている。1963年にリプリントされた前者は字幕部分に「録音」の項目が確認でき、なんらかの音楽の挿入が行われていた形跡があるが、実際のフィルムには録音部分がなく音楽はフィルムに挿入されていない。後者には1930年代に発行されたSPレコードから作曲家イワノヴィッチによる「ドナウの流れ」と作曲者ローザスによる「波濤を越えて」の音源が能勢協によってVTR変換の際に挿入されている。

これらは1934年の『疏水』完成時より、家族や友人との私的な上映の際に必ず蓄音機で伴奏された音楽であることがわかっている。この選曲が行われたもうひとつの理由としては、当時刊行された『小型映画の知識』においてこれらの音楽が「海上、河川などの移動によい」と上映の際の推薦曲として挙げられていたことが確認できている³²⁾。現在では原盤であるSPレコードも破棄されており、この音源だけがVTR変換素材に残されている。小型映画の上映形態を考える上で当時、上映時に音楽を併奏することは一般的なものであったことから、このような形で貴重な音源が残されたことは幸運であるといえるだろう。

『疏水』の2種類のヴァリエーションは、冒頭字幕部分と伴奏音楽の有無のみ異なるものであり、内容に関する大きな差異はないといえる。

以上のように、1934年に完成した『疏水』のフィルムはその完成当時の姿を無傷のまま残すことは叶わなかったが、能勢克男の執念とその後の遺族の配慮によって、現在まで映画自体が失われることなく継承されたことが確認できる。

以上が、完成後の『疏水』フィルムが被ったフィルム押収と検閲の被害、能勢克男による修復、フィルムヴァリエーションについてのあらましになる。これらの事実は、およそ80年前に制作された小型映画フィルムがどのようにして今日まで継承されてきたかを物語るものである。

3. 近代都市、京都への眼差し

本章では、『疏水』の内容を具体的に検証していきたい。

『疏水』では近代都市、京都の様々な情景が描かれる。特に重要な背景は第3代京都府知事北垣国道と設計者田辺朔郎による、1885年から1890年に行われた第一次疏水事業、及び1912年に完成した第二次疏水事業である。京都の発展を担った疏水工事についてその意義を金子務は次のように述べている。

第一は、京都、大津間の東西水路の確立によって、京都が近代へと飛躍するための運輸、水源等のインフラ整備の先例になったことであり、第二は、わが国における水力発電の先駆となることによって関西における電化事業を展開させ、京都市街の照明や市街電車をいち早く導入するきっかけを与えたことである³³⁾。

この琵琶湖疏水の全体像を俯瞰してみると、琵琶湖の南西部から長等山を突き抜けて作られたトンネルを抜け辿り着いた疏水は、京都市中部の蹴上発電所から入り、岡崎公園を巡回し、そのまま北部の京都郊外へは疏水分線を辿っていき、鴨川を中心とした京都市内へは南部に位置する伏見発電所（現在は墨染発電所に改称）まで行き届くものとなっている³⁴⁾。

このような壮大な疏水事業は京都の近代化にとって重要な位置を占めていたことがわかる。この疏水事業をもとに明治初期の京都は「琵琶湖疏水（1893（明治26年））を筆頭に、遷都1100年記念（1894（明治27年））、第4回内国勧業博覧会（1895（明治28年））を契機とし、岡崎公園、平安神宮、市電、発電所、そして高等教育機関としての京都帝国大学、医科大学、第三高等学校、京都工芸学校などの設置へとつづく」³⁵⁾と指摘されるように近代設備の発展が急速に展開していった。この急速な近代化はいうまでもなく明治維新後の富国強兵政策が根底にあり、都市の電力化、水源と水路運送の整備、教育機関の充実など、近代化された西洋文明を目標としたものであった。

能勢克男は『疏水』の中で、これらの疏水事業による近代化を次のようにまとめている。「産業立国」のかけ声と共に知事北垣が大学一年の学生田辺朔郎に設計させた「疏水」は、遂に、その水路を現実に流れた。（略）山を下った疏水は寺と、大学と別荘とを持った」。

ここに説明されるように映画は、疏水の流れに沿って京都の近代化を示唆する様々な名所、もしくはランドマークを描写していく。ここからは映画の冒頭からどのような演出が込められているかを確認していきたい。

前章で説明したフィルム押収に関する字幕が終了すると、『疏水』は木彫りのタイトル表示によって、自然の陽光がさす琵琶湖のほとりに投げ出される。映画の視聴者はすぐに、スクリーンに映し出される琵琶湖の波が、やがて疏水の関門へと流れ着く川の流れへと変わっていくことに気が付く。琵琶湖の風は少女たちがなびかせる幻想的なリボンによって表現され、琵琶湖から疏水の吸水口へとひきこまれた流れは疏水の関門のトンネルを抜け、いよいよ京都市内に流れ込む。視聴者はまるで川のゆったりとした流れに同化する心地で、その後の京都市内の名所や有名建築物をスクリーン上に目の当たりにしていくことになる。Abe Marc Nornesが指摘するように「カメラワークは主題である水の流れそのものになる」のである³⁶⁾。この冒頭からの一連の水の流れと視聴者の同一化こそが、能勢克男が込めた最初の映画の試みであったといえる。能勢は戦後のエッセイで映画を見る「眼」がどのように映像を読み取るものであるかを次のように述べている。

映画とゆうものが、時間のなかを流れているものだと、ゆうことは、だんだん意識された。（中略）見物の眼は、もはや写真によって、モノの「姿」ばかりを見ている眼ではなくなっている。それは、モノの「姿」を見る眼から、流れる時間の中で、人間の「心理」を見る

眼に変えられて行っている。また、前後の経過の中で、「物語」を組立てる眼に変えられて行っている³⁷⁾

スクリーンを眺めながら水の流れと風景の変化を「物語」のように「組立て」ていくことで、視聴者はいつしか自己と水の流れを同一化させていくのである。このような映像が誘い込む錯覚の感覚こそ映画がもつ大きな特徴であることを、能勢克男は熟知していたといえることができる。

Abe Marc Nornes は『疏水』に流れる時間の感覚について、緩やかな疏水の流れが近代化の速度に同調せず、その興奮を受け流すことを評価している³⁸⁾。しかし、執筆者の見解では、『疏水』に流れる特徴的な時間の要素は、Abe Marc Nornes の論点とはやや異なり、具体的には視聴者が疏水という川の流れと、疏水が主導した近代化という、いわば二重の流れの中に自らの視点を同一化させていくこと自体に表現されていると考える。視聴者の目に展開していく疏水完成以降の京都の発展は、例えば近代建築物を主軸としたランドマークの壮観な流れに、疏水のゆったりとした流れとは異なる、疏水事業が推進した明治の急激な近代化を感じさせる。疏水の緩やかな流れと歴史的な近代化の急速な発展との、この奇妙なずれの間隔を映像を見ること自体によって実感することが、『疏水』における能勢克男の独自の映像表現であるといえるのである。

主に映し出される近代建築物や主要な名所は、まず蹴上と伏見のインクラインに代表される十石舟の往来とそれを通す鴨川運河の壮麗な流れであり、有名な疏水の水道橋を寺内に置く南禅寺、次に疏水分線にそって設立された京都帝国大学、京都帝国大学の研究所の一つである東方文化学院、勧業博覧会などの主要会場となった岡崎公園、岡崎公園内に設立された市立動物園、和楽庵（現在は何有荘に改称）、疏水による発電をもとに電気鉄道を開通させた京阪電鉄、勧業の中心地に栄える劇場の南座、近代建築の名匠であるヴォーリズによって建築されたレストラン菊水と矢尾政（現在は東華菜館）、当時の先鋭的な技術によって完成したモダンなトラス式鉄橋であった澱川鉄橋、そして最初に京都の発電所として稼働した蹴上発電所、及び疏水の最終地点にある伏見発電所など多数である³⁹⁾。

琵琶湖疏水分線の恩恵によって田畑の灌漑事業が進んだ北白川周辺の京都市郊外の映像もちろん映し出され、京都市内の発展との対比が効果的に描かれている⁴⁰⁾。それだけではなく遠景に近江富士の丘陵を背景にした映画冒頭の琵琶湖風景は、はるばると第一疏水のトンネルをぬけて京都市内に疏水が進入した後にこそ、その存在感を増すのであり、近代都市京都と自然に満ちた地方風土との対比は実に鮮明な距離感や印象を与えてくれる。

このような近代的イメージの圧倒的な描写はどのような効果をもっているのか。ケヴィン・リンチは「イメージアビリティ」などの概念を用いて、都市が存在するのは現実の物理的空間のみではなく、日常の暮らしの中で培われた観念上の都市形態が存在していることを説明している⁴¹⁾。能勢克男がここに示そうとするものもそれに似た効果をもっていると考えられる。つまり、映画の冒頭の琵琶湖から京都の街なかまで巡る水の流れを通して、もうひとつの「映像の中の京都」を視聴者に想像させることができるのである。

疏水と映画との関わりを考える上で、ほんの数秒でありながら和楽庵が挿入されていることは重要な意味を持っている。和楽庵は日本庭園の名所のひとつとして有名であるが、この庭園に引き込まれた水も疏水から送り込まれているものである。そして明治の初期においてこの和

楽庵を所有していた人物こそ日本に最初の映画興行をもたらした稲畑勝太郎である⁴²⁾。もちろん稲畑勝太郎は実業家として活動していた人物であり映画興行のみを特化することはできないが、能勢克男は京都の近代化を促進した疏水の展開に、日本における映画興行の起源にも目を向けているともいえるだろう。

最後に『疏水』では労働について重要な言及がされている。そしてこの労働へのまなざしは、これまで叙述してきた「近代化」の物語が有する矛盾への批判的な示唆を与えてくれるものである。

『疏水』の後半部において最も美しい場面は、染め上げた友禪を岸辺で干す、圧倒的な情景である。ここでは、これまで水の流れと共にあったカメラは干されている友禪へと視線を向けさせる。この前後に挿入される字幕は以下のような内容になっている。

あゝ時は移っても 床下にせせらぐ水音は京言葉のように古風だ。ぎおん花街一義の女のおしろいを溶かし寝ふ足の夢を流す 下流では、しかし—その同じ水で友禪を染める。染める友禪は美しいが、それを染める仕事は仕事だ いやその仕事すらも 奪ひ合わねばならぬ程 「産業立國」の「理想」は見事に、余りも見事に達せられ、汗と膏と涙を浮かせて 夜も昼も疏水は流れる。—

ここでは京都の花街の一義のおんな、いわゆる芸妓と友禪染めとが対比的に言及されている。ここにあるものは芸妓の「感情労働」への従事を示す内容である⁴³⁾。そして芸妓が客をもてなした後に顔を洗った水は川を流れ、京友禪の染め流しの水となり、友禪職人の「肉体労働」へとつながっていく。『疏水』では腰を曲げて友禪を洗う、男たちの身体的な作業が注視して記録されている。能勢の制作した字幕はこの二つの労働が「水」を介してつながっていることを示唆している。

ここで能勢が示そうとしているものは、「水」という「古風な」ものによってつながっている原初的な共同体への認識と、資本主義における分業社会が同時に併存している二重性である。

資本主義は社会的分業をはじめ、様々な商品生産者が、経済的な利害をもとに相互に関連しあっている⁴⁴⁾。例えば、ここで友禪職人が染める友禪は、芸妓に買い取られてその衣装になり、芸妓は当時の裕福な客をもてなすだろう。これらの二つの業種は伝統的な職業でありながら、すでに近代化された産業の中に組み込まれ、互いに「友禪」や「感情労働」という商品によって関わりあっている。

だが一方でこの二つの業種に関わる身体は、そのような経済的な要素ではなく、誰もが手にすることができる「水」によってもつながっているのである。それは近代社会において、分業制度のような目に見える社会制度ではないが、「水」は古くから確実に人々をつなげている要素である。

この字幕の後半には、「産業立國」の「理想」が仕事を奪い合うような非情な労働社会を生み出したという近代労働の問題が示される。さきほどの岸辺に干された友禪が風にひろがる美しい光景の中で、字幕は「染め上る友禪は美しいが、それを染める仕事は仕事だ」と、その労働が安易なものではないことを強調する。そして、その仕事すらも近代化された産業社会では安

定したものではない。明治の近代化が生み出した分業制を中心とした労働社会は人々を分裂させ、互いに競合させるものでしかなかったのだと、能勢克男は近代明治の「産業立國」の「理想」の末路を語っているかのようである。

能勢克男はこの映画において、京都を巡る疏水とその労働への描写を通して、近代化の明るさと搾取を前提とした社会という矛盾した光景をなげかけながら、それでも、そのような産業社会における束縛を相対化する可能性を原初的な「水」の共同体として提示している。『疏水』におけるこの労働への眼差しは、労働業種をはじめとした近代社会のさまざまな区分を再考させる、独自の批判的視点として評価することが可能だろう。

結論

『疏水』はやがて巨大な発電所に行き着く。これは冒頭の南禅寺近くにある疏水を通して、京都の南に位置する伏見発電所に疏水がようやくたどり着いたことを意味している。いわばここが明治の近代化によって流れ始めた疏水の終着点なのである。

『疏水』の最後の場面は疏水に溜まったごみくずが循環する気味の悪い場面で終わる。これは能勢克男が抱く明治の急速な近代化への幻滅が示されているといえるだろう。だが、この場面はそれだけではない。前述したようにこの場面は「SCAP」の検閲印が浮かぶ場面でもあるのだ。「SCAP」の検閲印は黒い影のように高速で画面を流れて行く。

ここで能勢克男がこの映画の最後の場面を、ごみくずとして映し出した意味を考えたい。『疏水』は「弾圧」されたフィルムとして始まる映画である。そして能勢克男は疏水の流れや都市の近代化された風景の美しさのほかに、近代の矛盾として「労働」の問題を『疏水』に挿入している。『疏水』の最後における、水面に浮かぶごみくずは、なによりも都市の発展から排除された廃棄物であり、いふならば近代の発展が残した未解決の問題そのものであるといえるだろう。つまり、あらゆる問題がここで渦をまくのである。能勢はその渦の中に近代が生み出したおぞましいもののひとつである、「SCAP」という「言論統制」、「検閲」のごみを浮かばせている。

『疏水』の「SCAP」検閲印は12コマのフィルムに刻印されているが、占領期の終了後であれば編集によってそれらの不要なコマを削除すれば『疏水』は検閲の痕跡を消すことができたと思われる。だが、検閲印は戦後のリプリントの際にも削除されることはなかった。能勢克男は検閲印をあえてこの場面に止めようとしているかのようと思われる。

このように能勢克男が最後に映し出す、ごみくずの映像は、様々な矛盾が渦をまき解決できない近代の隘路を意味している。これらのごみくずはなぜここまでたどりついたのであるか。またどのようにしたら取り除けるのだろうか。

その答えはもしかしたら、困難な問題を安易に排除することなく、ただ対峙することからしか見つけられないのかも知れない。能勢克男がその制作を試みた『疏水』は、いかに近代の矛盾を描くべきかを模索した、近代都市京都への映画の考察であったといえるだろう。

付記

能勢克男映像資料の閲覧と能勢克男の人物背景については、資料保管者、能勢協氏より閲覧

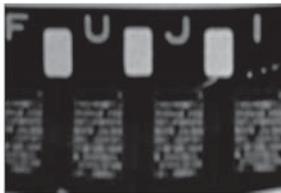
許可と多大な御教示をいただいた。同じく京都文化博物館所蔵『疏水』映像資料に関しては、京都文化博物館映像資料室長、森脇清隆氏より閲覧許可をいただいた。また、疏水事業に関しては琵琶湖疏水記念館学芸員、白木正俊氏より御教示をいただき、能勢克男現存フィルム調査に関しては株式会社吉岡映像の調査協力をいただいた。関係者の方々には深く御礼申し上げる次第である。

注

- 1) ホームページ「よい子の目と耳」参照。このホームページは能勢克男の四男である能勢協氏の長女、内田舞氏により2010年に開設され、能勢克男の8ミリ映画作品をはじめ、能勢克男が家族のために制作した絵本や紙芝居など、貴重な資料をWEB上にて一般に公開する優れたアーカイブとなっている(URL:http://web.me.com/flower_children1/yoikonometomimi/home.html 2012年2月11日、上記ホームページにて映像公開を確認)。
- 2) 安井喜雄「日本ドキュメンタリー映画の黎明」『山形国際ドキュメンタリー映画祭'89』山形国際ドキュメンタリー映画祭'89実行委員会、1989年
- 3) 『復刻版土曜日』は1974年7月に三一書房より刊行された。解説は久野収と斎藤雷太郎が執筆している。能勢克男の死去後にはその業績に関する以下の書籍が刊行されている。
 - ・能勢克男『旅の時間—能勢克男遺稿集』、私家版、1979年
 - ・能勢克男先生追悼文集出版実行委員会『回想の能勢克男 追悼文集』、成文堂、1981年1月
 - ・京都生活協働組合『アルタからの出発』、かもがわ出版、1989年11月
 また、近年、生協史研究家井上史を中心に京都家庭消費組合の資料復刻も行われた。
 - ・『能勢克男と京都（家庭）消費組合—戦前・京都の消費組合』、くらしと協同の研究所、2003年1月
- 4) 『京都フィルムライブラリー—収蔵映画作品目録』(60頁、京都府企画管理部文化芸術室、1983年2月)に16ミリフィルム版『疏水』の収蔵年度昭和51年の記述があるほか、『京都の映画80年の歩み』(122-123頁、京都新聞社、1980年2月)に「『疏水』は、作られてから四十年余りを経過した昭和五十一年、埋もれた映画の発掘を続ける人たちの手で見直され、その芸術性が高く評価された。16ミリに拡大されたプリントが京都府フィルムライブラリーにも保存された」という記述が確認できる。
- 5) 岡本純は能勢克男のフィルムについて「能勢克男がつくった小型映画『疏水』ほか三十巻のフィルムは特高、米占領軍の目をくぐり現存していることがわかった」と述べており、2010年に執筆者によって確認された能勢克男の現存フィルムの本数を近似的に特定するなど著者自身が能勢克男の映画について強い興味を抱いていたことを窺わせる内容である(岡本純「自由を我等に！自由とは何か」『戦時下の日本映画〈第一部 戦前編〉』、48-53頁、岩書房、1979年7月)。また能勢協は能勢克男の映画制作について記述し、美しい写真と共に『疏水』の内容を紹介している(『疏水』『NHK回顧録』、118-123頁、NHKサービスセンター、1980年6月)。加納竜一は主に衣笠貞之助を論じた論考の中で、同時代的に映像への接近をした中井正一とともに能勢克男の映画制作について言及している(加納竜一「衣笠貞之助とその周辺」『講座日本映画2 無声映画の完成』、112-114頁、岩波書店、1986年1月)。
- 6) 能勢克男の次男、能勢光によって1992年2月29日に『疏水』、『土曜日の一周年』、『飛んでゐる処女』、『季節の旗』が京都市中京区「せいきょう」会館にて一般上映されている(『昭和10年代京の街の様子など8ミリ映画で紹介』『京都新聞』1992年2月28日)。また1995年第4回山形国際ドキュメンタリー映画祭にて能勢協が『土曜日の一周年』、『飛んでゐる処女』の上映について協力をしている(『電影七変化』『山形国際ドキュメンタリー映画祭'95』、山形国際ドキュメンタリー映画祭'95実行委員会、1995年)。牧野守は1999年5月に立命館大学アトリーサーチセンターでの講演「映画における京都学派の成立」にて能勢克男の作品に言及し、「『疏水』は京都の人にとっては懐かしい風景でもあるし、またそこで捉えている内容や表現というものも新しさや作者の時代を深く洞察した意味合いということも気が付

- かれると思います」と述べている(牧野守「映画における京都学派の成立」『アート・リサーチ』, 立命館大学アート・リサーチセンター, 48頁, 2001年3月)。
- 7) Abe Marc Nornes “JAPANESE DOCUMENTARY FILM”, 146-147頁, University of Minnesota, 2003年(引用文は執筆者の拙訳による)
 - 8) 佐藤洋「プロキノ研究史が抱える問題」『立命館言語文化研究』22巻3号, 99-110頁, 立命館大学国際言語文化研究所, 2011年1月, 及び佐藤洋「小型映画の歴史」『ドキュメンタリー5 資料編』, 40頁, 岩波書店, 2010年12月
 - 9) 執筆者は2010年5月に能勢協の自宅にて現存8ミリフィルム28本を確認した(参照記事「能勢克男の27作品初公開」『京都新聞』2010年12月2日)。執筆者は能勢克男の未公開作品27作品を中心として2010年12月に立命館大学にて, プロレタリア芸術研究会主催(代表, 村田裕和), 上映協力・能勢協による一般上映「能勢克男全作品上映」を企画・開催した。上映会では映画史研究家佐藤洋と中井正一研究会藤井祐介が参加し能勢克男の映画作品に関する活発な議論が交わされた。同様の能勢克男未公開作品の上映は海外においても2011年3月にモントリオール大学東アジア比較文学研究センターにてモントリオール大学教授 Livia Monnet 氏による上映企画 “NOSE KATSUO (1894-1979), THE POPULAR FRONT AND FILM CULTURE IN INTERWAR JAPAN” として行われ, 執筆者による作品紹介のほか, イリノイ大学教授 Abe Marc Nornes 氏, 和光大学教授上野俊哉氏によるコメントをもとに, 特に1920-30年代における日本の小型映画運動や海外前衛映画の影響, および中井正一の研究活動と能勢克男映画作品との関係性などが議論された。なお能勢克男の現存フィルムの詳細な調査は現在も継続中である。
 - 10) 能勢克男の来歴については以下の著作を参照した。
 - ・前出『デルタからの出発』
 - ・前出『能勢克男と京都(家庭)消費組合一戦前・京都の消費組合』
 - ・藤井祐介「『世界文化』と「転向」—中井正一と能勢克男」『現代文明論』第4号, 2003年3月
 - ・一之瀬秀文「創刊当時の『夕刊京都』のこと(4)」『燎原』第188号, 2010年5月
 - ・事項「能勢克男」『近代日本社会運動史人物大事典』, 近代日本社会運動史人物大事典編集委員会編, 日外アソシエーツ, 1997年1月
 - 11) 映画史研究家, 富田美香氏によれば「小型映画とは, 標準的な劇場用フィルム三五ミリに対し, 小さな幅のフィルムと, そのフィルムで撮られた映画を指す。」と定義される(富田美香「“都をどり”を収めた一六ミリ映画について—日本における小型映画文化—」『平成一〇年度~平成一二年度御 科学研究補助金(基盤研究(C)(2))研究成果報告書「芸能・演劇分野の無形文化財保存の方法に関する基礎的研究」課題番号一〇六八〇一七七 無形文化財と記録・保存—都をどりの一六ミリ映画を題材として—』, 立命館大学, 2001年6月)。
 - 12) 西村正美「日本(一)」『小型映画 歴史と技術』, 159-173頁, 四海書房, 1941年12月
 - 13) 西村正美「日本(二)」『小型映画 歴史と技術』, 219-228頁, 四海書房, 1941年12月
 - 14) 「小型映画年表」『小型映画の世界 全記録』, 68頁, 福岡市総合図書館, 2001年3月
 - 15) 以下を参照: 「美学映画の誕生」『大阪毎日新聞』1932年7月29日, 「理論と実践の握手」『京都日出新聞』1935年6月3日, 下川巖『人民戦線と文化運動』, 187-190頁, 東洋文化社, 1973年9月
 - 16) 『キネマ旬報』392号(1931年2月21日発行)の広告に, 地上映画社配給により「ソヴェート映画 春 M・カウフマン作 京都松竹座 一月廿二日封切」という記述が確認できる。
 - 17) 中井正一「春のコンティニューイティ」『美・批評』, 1931年3月
 - 18) 岩本憲児「異領域から映画へ」『サイレントからトーキーへ』, 179頁, 森話社, 2007年10月
 - 19) 高島直之「春のコンティニューイティ」『中井正一とその時代』, 99-106頁, 青弓社, 2000年3月, また中井正一「色彩映画の思い出」『映画の友』1951年9月を参照
 - 20) 能勢克男「生活の全體的表現としての映画」『映画随筆』映画随筆社, 1929年1月
 - 21) 前出 能勢協「疏水」『NHK回顧録』, 120頁

- 22) 前出 能勢克男「京大生協二〇周年記念講演」『旅の時間』, 170 頁
- 23) 「能勢克男さん 五〇周年を迎えた自由法曹師団の京都支部長」『京都民報』京都民報社, 1971 年 11 月 21 日
- 24) 前出 下川巖『人民戦線と文化運動』307 頁の能勢克男「犯罪事績」において特に「昭和十年三月頃 中井正一等ト共ニ「シネフロント」(映画戦線)ヲ結成シ左翼映画理論ノ研究ヲ為シ且左翼映画「米ヲ作ル民」「疎水」ヲ製作ス」とある。容疑を受けた治安維持法は 1918 年 4 月の公布後に改正され, 「国体ヲ変革スルコトヲ目的トシテ結社ヲ組織シタル者」などを「死刑又ハ無期又ハ五年以上ノ懲役若ハ禁錮」とした(1928 年 6 月 29 日公布勅令 129 号)。前掲『デルタからの出発』年表によれば, 能勢克男は 1938 年 6 月 24 日に検挙され, 1940 年 5 月 1 日に釈放されるまで山科刑務所に拘留された。
- 25) 前出 下川巖『人民戦線と文化運動』, 187 頁
- 26) 前出 能勢協「疎水」『NHK 回顧録』, 119 頁
- 27) GHQ による 1946 年 1 月 28 日指令 SCAPIN-658 では, 「劇映画・教育映画・漫画・16 ミリあるいは, 無声映画あるいはトーキー映画を含む映画及び影絵の製作・配給・工業に携わるすべての者に対し, 日本国内で一般公共娯楽を提供する場所において, 公共の上映であれ私的な上映であれ, 総司令部民間検閲支隊の検閲済み番号のない作品を上映することを禁止すること」が示され, 劇映画に限らない多くのフィルムが検閲対象となったことが確認できる(参照: 谷川建司 / 平野共余子解説 平野共余子訳『GHQ 日本占領史 19 演劇・映画』, 83 頁, 日本図書センター, 1996 年 12 月, 及び参照『GHQ 指令総集成』第 3 巻, エムティ出版, 1994 年)。
- 28) 前出 『京都の映画 80 年の歩み』, 京都新聞社, 122-123 頁, 1980 年 2 月
- 29) 2010 年に発見された能勢克男の現存フィルムの内, 『疎水』を収録したフィルムの状態を確認した際に, 戦後に発売されたフジフィルムであることが判明したため, 現存フィルムはオリジナルから複製されたデュープフィルムである可能性が高い。オリジナルフィルムの現存が確認されている『土曜日の一周年』で使用されているフィルムが 1932 年から生産されているコダック社製のものであるから, かつては『疎水』においてもこちらが使用されていたと思われる。調査には 8 ミリ映画フィルムの修復を専門とする株式会社吉岡映像の協力を得た。



(『疎水』現存フィルム)

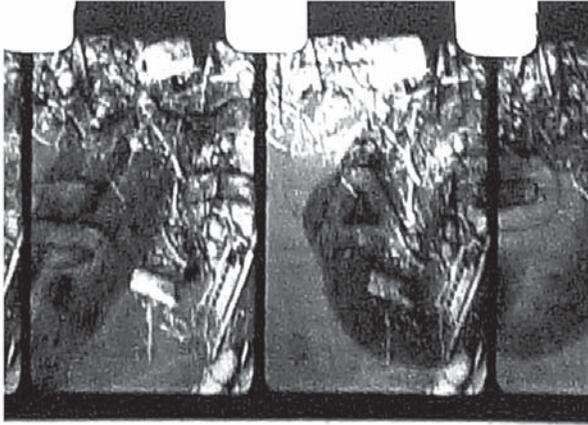


(参考: 『土曜日の一周年』フィルム)

- 30) 現存フィルム終末部分の 12 コマに検閲印「SCAP」と検閲番号「CCD ナンバー」と推測できるアルファベットと数字が確認できる。調査には株式会社吉岡映像の協力を得た。

谷川建司『アメリカ映画と占領政策』(209-210 頁, 京都大学学術出版会, 2002 年)によれば, 「日本映画であれ外国映画であれ最終的に CCD が上映を許可して検閲済を意味する「CCD ナンバー」を交付したものでなければ公開することはできないこととされていた」とあり, 検閲が済んだフィルムには検閲番号が刻印されていたことがわかる。また, CCD の検閲方針をまとめた内部規約「ビクトリアルコード」の第 3 条には明確に「占領目的の達成を妨害したり, 連合国間の関係を損なう要素は, 舞台や映画に登場させてはならない」という記述があり, 『疎水』もまたこのような検閲方針のもとで検閲を受けたことがわかる。占領期における映画検閲には CCD のほかに民間情報教育局 CIE も関与していたが, これは主に占領期の映画制作方針を指導したものであり, 『疎水』の検閲において積極的な関与が疑われるのは CCD によるものと考えられる。

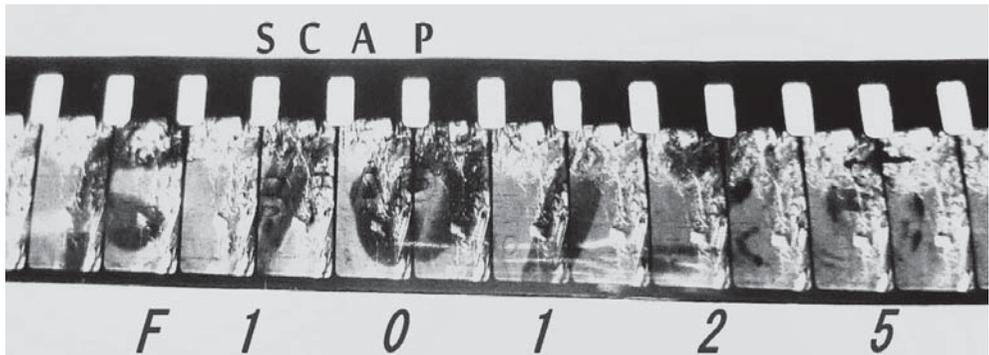
(A) 『疏水』フィルムに捺印された「SCAP」検閲印 拡大



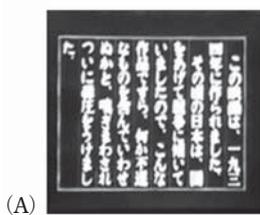
(B) 上映時の映像



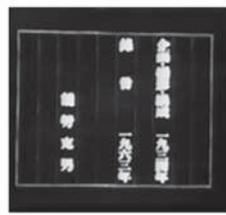
(C) 『疏水』フィルムに記された検閲番号「CCD ナンバー」と推測される数字とアルファベット（該当箇所によりやすく表記を記す）



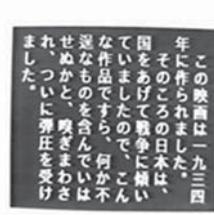
- 31) 以下の写真は、1963年以降にリプリントされたと考えられる現存フィルムの字幕冒頭(A)と末尾(B)、また画像処理により1990年代にVTR変換素材に挿入された字幕(C)を示すものである。1990年代のVTR変換素材には(B)字幕は挿入されていない。



(A)



(B)



(C)

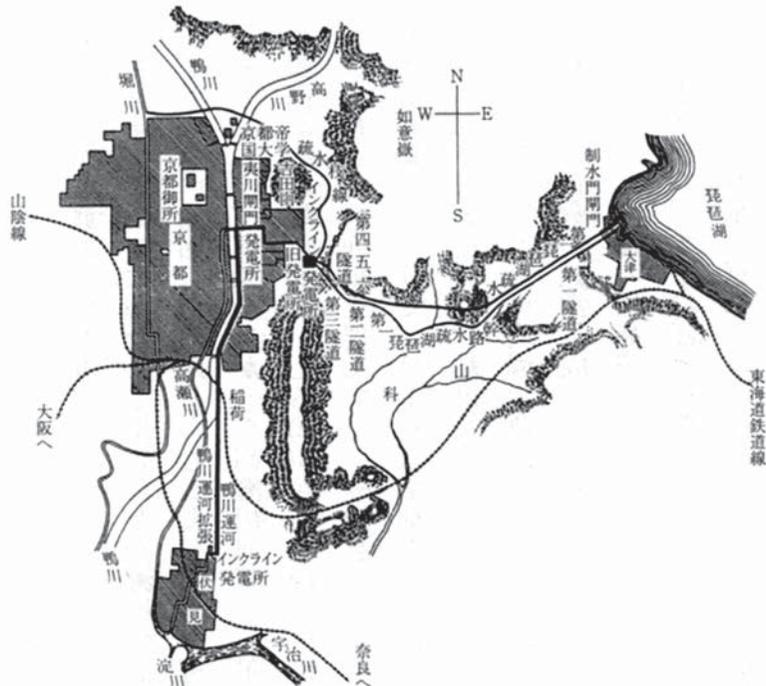
1963年リプリント版 字幕部分 (写真2点 A・B)

1990年代リプリント編集版 字幕冒頭 (写真C)

- 32) 前出 北尾鎌之助、鈴木陽『小型映画の知識』, 286頁, 創元社, 1931年12月及び 前出 能勢協『疏水』『NHK回顧録』, 119頁参照

- 33) 金子務『琵琶湖疏水のモダニティー—初期電気事業における先見性』『関西モダニズム再考』, 66頁, 思文閣出版, 2008年1月

34) 琵琶湖疏水全体図



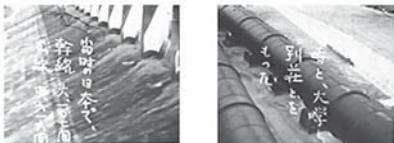
(寺尾宏二「疏水工事史」『琵琶湖疏水図誌』242頁，東洋文化社，1978年5月)

- 35) 水内俊雄，加藤政洋，大城直樹編著，「明治初期の京都と大阪」，『モダン都市の系譜 地図から読み解く社会と空間』，43頁，ナカニシヤ出版，2008年5月
- 36) 能勢克男「映画とはどんなものか・どんな道を歩いてきたか」『一日本人の生活と意見』，182-183頁，郷土社，1948年4月
- 37) 前出 Abe Marc Nornes “JAPANESE DOCUMENTARY FILM”，146頁
- 38) 前出 Abe Marc Nornes “JAPANESE DOCUMENTARY FILM”，146-147頁
- 39) 『疏水』本編において登場する主なランドマークを以下に図示する。

1：琵琶湖近江富士 2：第一疏水第3トンネル東口 3：第一疏水第2トンネル東口 4：第一，第二疏水合流口



5：蹴上発電所（左右とも）



6：蹴上インクライン（左右とも） 7：疏水分線の一部(現・哲学の道)



能勢克男の小型映画『疏水 流れに沿って——』論（雨宮）

7: 南禅寺 8: 京都帝国大学（左：東方文化学院，右：本部本館） 9: 京都市立動物園（左：檻，右：噴水）



10: 和楽庵（左：門，右：稲畑勝太郎碑） 11: 京都郊外（北白川） 12: 岡崎公園（左：桜並木，右：水道橋）



13: 鴨川運河（左：水門，右：水路） 14: レストラン菊水と京阪電車 15: 南座のほり



16: 矢尾政（現・東華菜館） 17: 友禅染（鴨川） 18: ねじりまんぼ（蹴上） 19: 伏見インクライン（左右とも）



20: 伏見発電所（現・墨染発電所，左右とも） 21: 澱川橋梁



ランドマーク及び建築物の照合については以下の文献を参考にしたほか、琵琶湖記念疏水館学芸員、白木正俊氏より調査協力を得た。

- ・成瀬輝夫編『鉄の橋百選』，東京堂出版，1994年9月
- ・京都市観光資源保護財団『近代京都の名建築』，同朋社出版，1994年5月
- ・瀧澤晃夫『京都岡崎動物園の記録』，洛朋堂，1986年5月
- ・京都市電気局『琵琶湖疏水及水力使用事業』，1940年3月

40) 「かんがい用水」『琵琶湖疏水の100年《叙述編》』，363-371頁，京都市水道局，1990年4月

41) ケヴィン・リンチ，丹下健三・富田玲子訳，『都市のイメージ』，12-16頁，岩波書店，2007年5月

42) 光田由里によれば「(1897年)2月15日から28日まで大阪南地演舞場でシネマトグラフの一般公開を行った。これが映画の本邦初公開となる」とある（「ジレルとヴェール」『映画伝来』，47頁，1995年11月）。ほかに吉山旭光『日本映画界事物起源』，シネマと演藝社，1933年12月を参照（復刻 牧野守監修『日本映画論言説体系 29 日本映画界事物起源／日本映画史年表 活動写真の種明かし』2006年1月）。

43) ホックシールドの定義によれば「感情労働」は「公的に観察可能な表情と身体的表現をつくるために

行う感情の管理」を意味し、「感情労働は賃金と引き換えに売られ、したがって〈交換価値〉を有する」とされる（A.R. ホックシールド『管理される心—感情が商品になる時』、7頁、世界思想社）。

- 44) マルクスによれば社会的分業とは次のようなものである。「社会的分業は、相互に独立した数多くの商品生産者の間に生産手段が分散していることが前提である。（…）社会的分業にあつては、独立した商品製造者たちが対峙しあっている。彼らは競争という権威しか、すなわち相互の利害が及ぼすプレッシャーの権威しか知らない」（カール・マルクス、今村仁司ほか訳『マルクスコレクションⅣ 資本論第一巻（上）』、524-525頁、筑摩書房、2005年1月）。