

# 1950年代の「ニコヨン」映像文化史

鷺谷 花

---

- 1 「ニコヨン」映像文化史に向けて
- 2 われらの映画, 前進座の映画
- 3 『どっこい生きてる』から『ニコヨン物語』へ
- 4 女性失対労働者の映像

## 1 「ニコヨン」映像文化史に向けて

1949年5月, 緊急失業対策法に基づき, 「現に定職がなく家計の維持を失業対策事業の就労による収入に依存せざるを得ない」失業者を, 公共職業安定所の紹介を経て, 道路・罹災地・河川・公園などの整備作業など公共土木事業に日雇いで就労させ, 同職種の最低賃金に相当する日当を支払う失業対策事業が始動した。失業対策事業の就労者は, 当初は既存の「自由労働者」「自由労務者」の呼称で呼ばれたが, 事業開始翌年には「ニコヨン」の通称が普及しはじめた。

筆者が確認した限りでは, 「ニコヨン」の語がメディアに現れるのは1950年秋以降のようだ。初期の例として, 日本労働研究所(日労研)の専務理事を務めた鱸平亮が, 日労研の機関誌『日労研資料』に連載したエッセイ「ボールペン」の, 50年10月号の記述が挙げられる。鱸は, 50年春以降に激化した失対労働者の求職闘争を懸念する文脈で, 闘争現場に飛び交う「ニコ四で食えるか!」「ニコ四で地方税は払えぬ!」という怒号, アジテーションについて, 「ニコ四(ニコヨン)とはすなわち二百四十円, 失業対策事業の手取賃金二百四十二円のこと, 転じて一脈相通じる人達の同志的流行語となっている」と説明を記す<sup>(1)</sup>。鱸の解釈では, 「ニコヨン」とは, 尖鋭化する失対労働者の闘争において共有される「同志的流行語」であり, つまり当初から政治的な文脈をもっていた。

それとほぼ同時期に, 牧瀬菊枝が, 理論社から刊行された文集『愛になやみ死をおそれるもの』に寄稿した, 文末に「一九五〇・九・三」の日付が記された生活記録文「赤い下駄」にも, 「ニコヨン」の語についての説明が出てくる。牧瀬は, 失業危機が巷を席卷するさなか, 筆者の身近にいる多くの女性たちも就労を切望しており, 失業対策事業で日雇いの仕事を得ている女性たちを, サラリーマンの夫をもち, 自分は働かなくても食べてゆける専業主婦がうらやむ傾向すらある, とい

---

(1) 鱸平亮「ボールペン」『日労研資料』3巻40号, 1950年10月, 27頁。

う実情を伝え、失対事業の就労者について「いわゆるにこよん（日当二百四十円をにこよんという、かつては二百三十円でにこさんといった。にこよんは転じて日雇労働者のことをいう。）の日雇労働者」と記している<sup>(2)</sup>。牧瀬は戦前から支持していた日本共産党に1947年に入党し、52年に鶴見和子と共に生活記録運動の拠点のひとつとなる「生活をつづる会」を立ち上げ、60年代以降は聞き書きによる女性史の調査と記録に取り組んだ<sup>(3)</sup>。その牧瀬が、50年9月の時点で他に先駆けて、「にこよん」の説明を含む文章を発表したことは、鱸平亮のいう「同志的流行語」としての成り立ちを示唆するものでもあるだろう。

「ニコヨン」「にこよん」が、まずは多分に政治的な響きをもつ「同志的流行語」として、運動の内部で共有され、一般にも普及しつつあった1950年秋、日本国内の失業率は右肩上がりには上昇し、失業対策事業の登録者の人数も短期間のうちに急激に増大していた。早朝から職業安定所の窓口に並んでも、結局当日に就労して規定の日当を得ることができず、「アブレ」る労働者も、日々多数に上った。この時期の深刻な失業危機の主因は、米国政府が日本政府に要求した財政均衡とインフレ抑制を実現すべく、49年2月からジョセフ・ドッジの監督により実施された一連の財政金融緊縮政策（いわゆる「ドッジ・ライン」）と、50年6月に日本共産党員及びその「同調者」の公職追放を勧告した「レッド・パージ」だったとみなされる。

1950年1月の「コミンフォルム批判」を発端とする「所感派」「国際派」の党内対立を抱えつつ、「レッド・パージ」はじめ占領政策の弾圧的な転換によって、公的な活動を大幅に制約され、内憂外患状態に陥った日本共産党は、失対労働者の運動組織の強化に活路を見出そうとした。47年に職人と土木建設労働者の労働組合として組織された全日本土建一般労働組合（全日土建）傘下の最有力組合だった東京土建一般労働組合（東京土建）に、49年に「職安分会」が組織され、50年以降に激化していく失対労働者の運動において求心力を発揮するに至ったのにも、日本共産党の働きかけによるところが大きかった<sup>(4)</sup>。

1950年に一挙に拡大した失業対策事業をめぐる政治・社会運動は、前進座総出演の独立プロダクション映画『どっこい生きてる』が、東京土建職安分会の全面的な協力も得て、1951年初夏に製作されたことを機に、文化運動と本格的に合流した。『どっこい生きてる』以来、「ニコヨン」——失業対策事業で就労する日雇い労働者——は、敗戦後の日本社会における貧困、失業、労働問題を凝縮した表象として、映画、幻灯（スライド）、写真、テレビなどの映像メディアに取り上げられ、「ニコヨン映像文化史」というべき系譜が形づくられていった。本稿は、1950年代の「ニコヨン映像文化史」に注目し、実際に失対日雇い労働を体験した当事者が、何らかの形で製作～発表プロセスに関わった作品を中心に考察する。

小説や映画、あるいはテレビドラマ、流行歌といった創作物と、実在した社会問題との関連を論じる場合、創作物を介して実在した当事者の体験に直接アクセスし、共有することが可能であるか

(2) 牧瀬菊枝「赤い下駄」『愛になやみ死をおそれるもの』理論社、1950年、47-58頁。

(3) 牧瀬菊枝については次を参照。黒川伊織「母が「母の歴史」を語るとき——牧瀬菊枝と生活記録運動、女性史への道（特集 戦後の詩と文化運動を問い直す）」『社会文学』47号、2018年、57-69頁。

(4) 江口英一「自由労働組合＝全日自労の生成をめぐって」黒川敏雄・佐野稔・西村豁通編『労働組合運動の現代的課題』未来社、1983年、305頁。

のように語られることがしばしばある。しかし、当事者の強いコミットメントを得て作られた作品であっても、その完成までには、各文化産業の構造と動向、予算や集客といった経済的な都合、もしくは政治的な利害関心、文化的な影響関係、製作に関わった個別の人や組織の事情や意志などの、複雑な相互作用が関わってくることは避けがたい。

本稿は、映画、幻灯など、スクリーンに拡大映写された映像を、不特定多数の観客が鑑賞する映像メディアを中心に論じる。映画は企画、製作、配給、上映に至るまで、大規模な集团的・組織的活動を必要とし、それに比べれば遥かに小規模ながら、1950年代の社会運動に関連する幻灯も、集团的・組織的に製作・上映されていた。画面に映し出されるのは、社会問題を実際に体験した当事者だとしても、映画や幻灯はその体験を「事実そのまま」として直接伝達するのではなく、先述した集团的・組織的な創作における複雑な相互作用を経たうえで、「作り物・作り事」としての映像と物語に落とし込んでゆく。これらの映像メディアは、実在した被写体に関する「正確」な知を直接的に伝達するとは限らず、「作り物・作り事」性は常について回るが、その「作り物・作り事」を成立させた個人及び組織の集合的な意志と行為の記録として、深く掘り下げるに足る価値をもつ。

本稿が取り上げる複数の映像作品は、いずれについても、「実在した被写体が現実体験した事実そのまま」を伝達しているとはいえず、一方、製作組織の統一的な意志が作品全体をコントロールしていたわけでもない。それぞれの作品は、「ニコヨン」という共通の対象を扱い、相互に意識し合いながらも、相反する方向性を志向している。本稿では、『どっこい生きてる』以降の映画・映像作品に現れる「ニコヨン」の表象について、「どれがより正確か」の判定を試みるのではなく、それぞれの表象を作り出した個人と組織の意志と行為の複雑なせめぎ合いを掘り下げることを試みる。

## 2 われらの映画、前進座の映画

1948年10月に、第三次東宝争議が、産別会議系の日本映画演劇労働組合（日映演）の主力組合だった東宝従業員組合の敗北によって妥結し、当時日本映画産業を寡占支配していた大手映画会社4社（松竹、東宝、大映、新東宝）に対する、日映演の影響力の後退が顕著となった。翌49年に、日映演が中心となって製作委員会を組織し、既存映画会社の資本に依存せずに、製作資金は大衆カンパを中心に調達し、プロフェッショナルの映画人が所属映画会社の枠を超えて組織する製作委員会が製作実務を担当し、全国の労働組合や映画サークルの支援により自主上映運動を展開するという、「われらの映画」構想が立ち上げられた。「われらの映画」運動には、ソ連側からの「コミンフォルム批判」と、GHQ側からの「逆コース」を受けて苦境に立つ日本共産党が、文化的な影響力の拡大、ひいては党勢回復のために仕掛けた文化工作としての側面もあった。

「われらの映画」第一弾となった『暴力の街』（山本薩夫監督）は、日映演及び映画人同盟の連携による共同製作委員会方式で製作され、大映の配給により1950年2月に公開された。それに続き劇団前進座の総出演映画の企画が発表された。前進座は、49年3月に日本共産党への座員の集団入党を発表し、文化運動の前衛に立ったが、各地での公演に際して占領当局や警察、行政の干渉を

受けるようになり、公演以外の活動としての映画製作に注力する方針をとった。前進座総出演の「われらの映画」としては、『箱根用水』『歌舞伎王国』『首切り正月』の3企画が発表され、50年9月には、1931年の前進座旗揚げに際して村山知義が書き下ろした戯曲『歌舞伎王国』の、今井正監督による映画化が決定し、全国の映画サークルに向けた製作資金カンパの呼びかけが開始された。しかし、17世紀の江戸が舞台となる『歌舞伎王国』の映画化には、セット建設や美術などのコストがかさむ見込みのため、50年12月には、前進座総出演の「われらの映画」企画が、「ニコヨン」労働者一家を主人公とする『どっこい、おいらは生きている』へと変更されたことが発表され、シナリオ執筆の段階で『どっこい生きてる』と改題された<sup>(5)</sup>。

先述したように、1950年には、日本共産党が失対日雇い労働者の運動組織の強化に尽力したこともあって、全国各地で求職闘争が激化し、そこから「ニコヨン」の呼称も普及しつつあった。共産党の労働運動の前衛に位置づけられつつあった「ニコヨン」の物語を、文化運動の前衛に立つ前進座が中心となって映画化する企画には、社会問題に「良心的」なアプローチを試みるインディペンデント映画の通常の規模を超え、政治・社会・文化運動の前衛を統合する意味があった。

『どっこい生きてる』の製作には、50年の総評結成により弱体化した産別会議に残った主力組合の日映演と全日土建も参加し、同時期の左翼陣営による総力戦の様相を呈することになった。とりわけ、全日土建は『どっこい生きてる』の企画から上映に至るプロセスに積極的に協力し、シナリオ検討会には複数の組合員が出席し、クランクイン後も、ロケーション選定や衣装の調達への協力、エキストラの動員など、多岐にわたる支援を提供した。

『どっこい生きてる』は、第三次争議を機に東宝を退社した組合幹部の伊藤武郎、亀井文夫らが、日映演の支援を受けて1950年2月に設立した独立プロダクション新星映画社が製作し、『青い山脈』前後篇(1949年)、『また逢う日まで』(1950年)をヒットさせた後、東宝を退社して新星映画社に合流した今井正が監督した。配給はソ連映画の輸入配給業者だった北星映画社が担当したが、全国各地の映画サークルや労働組合など支援団体も、地元の映画館との上映交渉や、自主上映会の開催など、上映網の拡大に取り組んだ。

『どっこい生きてる』製作・上映運動に際して、全国の映画サークルは、製作資金の調達、宣伝、上映など、多岐にわたる協力を行ったが、企画～製作プロセスに自主的に参加する機会は乏しかった。地方の映画サークルからは、意志決定の中心となるのはあくまでも前進座と新星映画社のプロフェッショナル集団であり、自分たちは決定済みの事項を事後に説明・伝達されるにすぎない体制への不満も表明された<sup>(6)</sup>。

以上のように、『どっこい生きてる』の製作・上映には、多くの組織が関わったが、意思決定の中心となったのは前進座だった。製作資金の確保にあたっては、全日土建はじめ労働組合や、全国

(5) ドイツの劇作家エルンスト・トラウの戯曲『Hoppla, wir leben!』(1927年)が戦前に日本に翻訳・紹介された際の題名が、「どっこい、生きてる！」(黒田礼二訳『新興文学全集』平凡社、1929年)及び『どっこいおいらは生きている！』(瀬木達訳、改造文庫、1930年)であり、そこから着想を得た映画タイトルと考えられる。

(6) 『どっこい生きてる』製作・上映運動における映画サークルの役割については、拙稿「山本明コレクション資料にみる『どっこい生きてる』(1951)上映促進運動の実態」(『人文學報』116号、2021年3月、37-51頁)に詳述した。

の映画サークルも「大衆カンパ」によって協力したが、前進座が、地方巡業の舞台で客席に向かって一口五〇円の株主を募集するなどして調達した額が大きく、政治的な思想・立場は異なるものの、「最前」としての前進座を支援する資金提供者も少なからずいた。

『どっこい生きてる』の脚本は、監督の今井正、岩佐氏寿、前進座の座付作者平田兼三が中心となって共同執筆され、脚本検討会には全日土建の組合員も参加した。脚本は複数回改訂されたが、二稿の段階では、日雇いの仕事の紹介を求めて職業安定所前広場に集まる失対労働者たちの集団描写の比重がより大きく、「求職闘争」の直接的な描写も含まれていた。しかし、改訂第二稿の脚本に対する映倫審査は、「労働者達が安定所の所長を取り巻いて交渉する場面 安定所の前で労働者達が不安動揺する場面」などを問題視し、「このように刺激的に取り扱うことは一般劇映画としては不適當」として、製作者側に訂正を求めた。結果、脚本第三稿では「職安」は全くの背景として扱われ、作品全体は単に“或る日雇労働者一家の物語”という風に改訂され、映倫管理委に、「根本的には何ら倫理規程に抵触する処のない作品になり得た」と認められた<sup>(7)</sup>。

映倫による改訂脚本の認可を経て、51年5月下旬に完成した『どっこい生きてる』では、「闘争する大衆」の力強いイメージは稀薄となり、主人公・毛利修三（河原崎長十郎）とその妻さと（河原崎しづ江）、幼い子どもたちふたりの核家族が、貧困に追い詰められ、孤立と絶望を深めていくプロセスが中心に描写される。クライマックスで一家心中を決意した主人公たちを救うのも、外部からの働きかけではなく、長男の偶然の事故をきっかけとした毛利の心情の変化である。

『どっこい生きてる』が、敗戦後の社会の混乱の中、失業と貧困に苛まれる家父長を主人公とする、孤立した家族の映画として完成したのは、映倫審査以外にも、複数の要因が関わっていたと考えられる。まず、戦後イタリアの「ネオレアリスマ」映画の影響があげられる。ロベルト・ロッセリーニ監督『無防備都市』（1945年、日本公開1950年11月）、『戦火のかなた』（1946年、日本公開1949年9月）、ヴィットリオ・デ・シーカ監督『靴みがき』（1946年、日本公開1950年3月）、『自転車泥棒』（1948年、日本公開1950年9月）などの「ネオレアリスマ」の代表作は、日本でも公開されて好評を博し、既存の映画産業とは一線を画した創作活動を志向する独立映画人たちにも大きな刺激をもたらした。『どっこい生きてる』の『自転車泥棒』の影響については、公開当時からたびたび指摘され、監督・脚本の今井正、プロデューサーの伊藤武郎も、それぞれに『自転車泥棒』を意識していたことを認めている<sup>(8)</sup>。

『どっこい生きてる』の河原崎長十郎演じる主人公が、職を求めて右往左往しつつ、持ち前の要領の悪さもあって挫折をくり返す物語は、『自転車泥棒』の、2年ぶりに得た仕事に必要な自転車を盗まれ、ローマ市中を捜し歩く失業者の主人公（ランベルト・マジヨラーニ）の右往左往のみならず、戦前の前進座出演映画の代表作で、日本映画史上の傑作中の傑作とされる『人情紙風船』（山中貞雄監督、1937年）も彷彿とさせる。『人情紙風船』の浪人海野又十郎（河原崎長十郎）が、小悪党の髪結新三（中村翫右衛門）にそそのかされて悪事の片棒を担がされる展開は、『どっこい生きてる』の毛利が、食い詰めた果てに、抜け目なく余禄で稼ぐニコヨン仲間の花村（中村翫右衛

(7) 映画倫理規程管理部事務局『映画倫理規定審査録(21)』1951年4月、7-8頁。

(8) 今井正「映画監督のノート イタリア映画の作家たち」『ソヴェト映画』4巻1号、1953年1月、38-39頁。伊藤武郎・山内久「独立プロデューサー」『講座日本映画5 戦後映画の展開』岩波書店、1987年、113頁。

門)にそそのかされて、鉛管の盗難に荷担する展開によって反復される。そして、『人情紙風船』で河原崎長十郎と山岸(河原崎)しづ江が演じた、貧困の果てに無理心中へと至る夫婦の陰鬱なイメージもまた、『どっこい生きてる』の長十郎・しづ江の毛利夫婦によって反復される。前進座は、新劇や翻訳劇も積極的に上演したものの、本来は歌舞伎を専門とする劇団であり、『どっこい生きてる』の現代の東京の貧困層の生活と労働のリアルな再現と、前進座の得意とするレパトリーには大きな隔たりがあった。その隔たりを埋め合わせたのが、歌舞伎『梅雨小袖昔八丈』の翻案でもある『人情紙風船』のモチーフのリサイクルだったのではないか。

『どっこい生きてる』の脚本には、先述したように前進座の座付作家平田兼三も参加し、河原崎長十郎の毛利、中村翫右衛門の花村、河原崎しづ江のさとは、それぞれの演者に「宛書き」されているとみることができる。先述したように、『どっこい生きてる』の重要な製作資金源は、前進座の地方巡業の舞台を見に来た観客による株購入やカンパであり、その中には戦後の座の政治的傾向には必ずしも同調しない古くからのファンも含まれていた。そうした経緯を踏まえれば、『どっこい生きてる』の脚本が、河原崎長十郎・中村翫右衛門の二枚看板を中心とする前進座のスター・システムに多分に配慮して書かれたとしても、無理からぬことだったといえるだろう。

一方、『どっこい生きてる』のオープニングの、始発電車が走りはじめた夜明けの市街を、大勢の失業者たちが職安を目指して必死に走り、職安前広場に集まって、その日の仕事の紹介を受けようとする場面には、毎朝先着順方式で仕事紹介が行われていた、失業対策事業の初期の段階の職安前広場の情景を、事実に近い形で再現する志向を見出しうるだろう<sup>(9)</sup>。職安の窓口に並んだ人々が、割り込みを防ぐために、前に並んでいる相手の両肩を後ろから両手でつかみ、押しつ押しされつ、ときには罵声をあげながら、自分の順番が回ってくるのを待つ様子や、仕事の紹介を得た労働者たちが、それぞれの現場に向かう前に、職安前広場に並ぶ軽食の屋台で慌ただしく朝食をかきこむ身ぶりには、現実の体験に即した実感がこもっている。この場面では職業俳優の演技やせりふはほとんど目立たず、職安前広場に集まる群衆を演じたエキストラには、実際の失対労働者も含まれていた<sup>(10)</sup>。

やがて、まだ列に並んでいる大勢の求職者を残したまま、職安の窓口は強引に閉め切れ、広場のスピーカーから《東京ブギウギ》が流れ出す。二稿以前の脚本には、「アブレ」た労働者たちが殺気立ち、自由労組の組合員が職安に対して団体交渉を始める展開が含まれていたが、先述したように、映倫審査によって「求職闘争」に関連する描写は省略されることになり、完成した映画では、その日の仕事に「アブレ」た人々は、ちょうど近くの道路に乗りつけてきた、おそらくは「民間」の手配師(花沢徳衛)のトラックに群がり、その間には主人公の毛利修三も混じっている。発進したトラックの荷台によじ上ろうと試みて、路上に突き落とされ、走り去ってゆくトラックを見送りつつ立ち尽くすところから、『どっこい生きてる』の本編としての毛利の物語が始まる。

(9) 『どっこい生きてる』の職安前広場の場面については、次の拙稿も参照。鷲谷花「スクリーンの「ニコヨン」たち——失業対策事業日雇労働者の映像文化史」『映像学』102号、2019年7月、31-53頁。

(10) 監督の今井正は、「日雇労働者が職安に押しかけるシーンなんか、エキストラを雇えないから、実際の労働者にノーギャラで出演してもらった」と証言している(今井正「わが映画演出法」『講座日本映画5 戦後映画の展開』岩波書店、1987年、121頁)。

オープニングの職安前広場の場面と、トラックに取り残された毛利に焦点が移って以降の、「スター主演の物語映画」としての展開の間には、「断絶」とまではいかなくとも、ギャップがあることは確かといえるだろう。先述したように、毛利を中心とするストーリーには『自転車泥棒』の影響が濃い。また、毛利が手配師のトラックに追いつき、荷台によじ上ろうとして、路上に突き落とされるところを、走行するトラックの側から写すショットは、『無防備都市』の、婚約者を連行するドイツ軍のトラックに追いつくアンナ・マニャーニが、路上で射殺される名高い場面を明らかに彷彿とさせる。しかし、「ネオレアリズモ」映画の特徴とされる、ドラマとドキュメンタリーの融合、素人俳優の起用、街頭でのロケーション等の条件は、むしろ前進座の座員たちの演じる主要人物の本格的な登場に先立つ、職安前広場の群衆場面に見出しうのではないか。

### 3 『どっこい生きてる』から『ニコヨン物語』へ

『どっこい生きてる』は、全国各地の草の根の支援組織の上映運動に支えられて、大手映画会社の配給網を介さない独立プロダクション映画としては、かなり広範な上映実績をあげ、『キネマ旬報』日本映画ベストテンの第5位に選出されるなど、批評面でも一定の高評価を得た。

先述したように、1950年秋に『日労研資料』誌上の連載「ボールペン」で、失対労働者の求職闘争に懸念を表明した鱸平亮は、同誌53年4月号の同欄に、失対労働者の文集『にこよん』を読んだ感想を記している。鱸は、『職よこせ』運動や白鳥事件をきくと、つい日雇労働者の群れを、冷たい横目で見たくなるし、ノラリクラリと仕事をしているのをみると、彼等のモラルの低下をなげきたくなるが、日雇労働者の作品を集めた『にこよん』と云う雑誌を読むと、いつかそれも同情とかわり、人の情けにほのぼのとした心の温かさを覚える」と述べ、収録された「日雇の焚火囲みて弁当をひらけば和む冬のひととき」の短歌について、『どっこい生きてる』[ママ]の場面にくつも出てきた、労働の間に弁当をたべて、喧嘩をしたりふざけたりした、あの実感であろう」と、『どっこい生きてる』の一場面の記憶と重ね合わせている<sup>(11)</sup>。

1950年秋の時点では、鱸平亮は、職安を相手に求職闘争をくり広げる失対労働者たちを、「『ニコ四で食えるか!』こんな言葉をわめきながら、デモを仕掛けている者に、従来普通の賃金を払っていたとは呆れた話である」<sup>(12)</sup>と、批判的に眺めていた。それから約3年後に、鱸の失対労働者に対する視線を和らげたのは、『どっこい生きてる』の記憶と、失対労働者たちの創作した詩歌だった。失対労働者たちの実体験を作品化した映画や文学が、50年に類発した求職闘争をはじめとする失対労働者の戦闘的な労働運動を警戒し、失業対策事業の意義にも疑念をもつ層にも働きかけ、理解と共感を促す力を発揮したことを示唆する例といえる。

鱸が感想を記している『にこよん』は、東京都労働局が失対労働者の生活記録文、詩、短歌、俳句などの作品を募集し、編纂して1952年末に刊行した冊子で、各方面から好意的な評価を得た。1950年代を通じて、東京都労働局の『にこよん』、労働省の『日雇いの歌』（労働省職業安定局失

(11) 鱸平亮「ボールペン」『日労研資料』6巻16号、1953年4月、27頁。

(12) 鱸、前掲、1950年10月、27頁。

業対策部、1956年）など、行政が公共職業安定所を通じて失対労働者に生活記録文や詩歌の寄稿を呼びかけ、編纂して書籍化する試みが相次いだ。

一方、失対労働者の自主的な文芸活動も盛んとなった。1952年以降に全日土建職安分会の組織を引き継ぎ、失対労働者の労働組合として発足した全日本自由労働組合（全日自労）の各支部では、労働組合の基幹的な文化活動としての機関誌活動のみならず、各種の文化・文学サークル活動が行われ、サークル誌も発行されていた。『失業対策年鑑』昭和31年度版には、当時の全日自労の文化運動としては、各種組合機関紙の発行のほか、「うたごえ運動」、映画サークル、輪読会などの文化サークル活動が行われており、とりわけ文芸活動が盛んであると記され、各地の支部・分会で発行されている16タイトルの文学サークル誌が紹介されている<sup>(13)</sup>。とりわけ、全日自労飯田橋分会の『にこよん詩集』は、当時の多くのサークル誌が比較的短命に終わる中、53年5月発行の第1号から、74年12月発行の第22号まで、20年以上発行が続いた異例の一誌となった<sup>(14)</sup>。

全日土建～全日自労系列の労働組合の文化運動とは一線を画し、政治色の排除を意識した失対労働者の文化・文学運動も実践された。神田橋職安の登録労働者だった須田寅夫が、1951年に「政治的ならびに思想的色彩を持たず、斗争活動とは別個の、純然たる文化、厚生ならびに親睦の団体」として立ち上げた「おけら会」は、音楽、演芸、文芸などの文化活動を企画し、53年以降は機関紙『にこよん文藝』を発行した<sup>(15)</sup>。「おけら会」の活動で注目された須田寅夫は、自身の体験に基づく『ニコヨン物語：笑と涙で綴った日雇の手記』及び続編『天下の為さん』を、56年に第二書房から刊行し、この2冊は同年に日活で井上梅次監督により『ニコヨン物語』として映画化された。

原作者の須田寅夫と同様に、映画『ニコヨン物語』も「政治的ならびに思想的色彩」からは距離を置いた視点から、1956年の東京の失対労働者の群像を映し出す。映画は、始発電車の走行音を目覚ましがりわりに、独身男性専用の「ドヤ」（簡易宿泊所）の「ニコヨン」たちが一斉に起き出し、その日の仕事の紹介を受けるために、職業安定所に集まる場面から始まる。職安前広場で、主役の為さん（三國連太郎）は、空腹のために倒れかけた新入りの失業者耕助君（大坂志郎）の世話をしやり、その一方では、全日自労と思しき組合の委員の田崎君（西村晃）が、田崎君に憧れているとよ子（小田切みき）の応援を受けつつ、群衆相手に演説をしている。左翼ぎらいの為さんと耕助君は、反発と呆れの入り交じった表情で、再軍備に反対し、保守反動内閣打倒を呼びかける田崎君を眺める。為さんたちの助けもあって「ニコヨン」生活に馴染んだ耕助君は、やがて須田寅夫の「おけら会」がモデルと思しき非政治的な文化運動を立ち上げ、田崎君と事あるごとに対立する。

しかし、職安前広場の田崎君の演説に対して、為さんが「左翼は大嫌いだが、あいつの意気にはちょっと頭下げてんだ」というように、原作及び映画『ニコヨン物語』は、田崎君の闘争を全否定

(13) 労働省職業安定局失業対策課編『失業対策年鑑——昭和三十一年度版』1957年、546-547頁。

(14) 江口英一編『団結よひろがれ——にこよん詩集の人々』（ばるん舎、1980年）は、全日自労飯田橋分会『にこよん詩集』全22号の投稿作品を抜粋紹介し、全号目次も掲載している。各号数と発行年月日については、江口による「はしがき」（6頁）を参照した。

(15) 「おけら会」については次を参照。労働省職業安定局失業対策課編『失業対策年鑑——昭和二十七年版』165頁。

し、「敵役」として扱うこともしない。映画『ニコヨン物語』は、為さん、耕助君、田崎君の3名が、協力して職安と交渉して雨天時の就労を勝ち取り、交渉中に暴力を振るおうとしたとして逮捕された田崎君を、仲間たちが抗議して釈放させるという、むしろ組合活動を肯定するととれるクライマックスに至る。一方、原作『天下の為さん』の結末では、田崎君は日頃の闘争姿勢を一時棚上げにして、為さんの結婚を祝う盆踊り大会に加わる。いずれにしても、全日自労をモデルとする組合の政治闘争と、「おけら会」をモデルとする政治思想色を排した「明るく健全な」非組合員中心の文化運動の間には、反発や衝突も絶えないが、完全に相容れないわけでもなく、双方の歩みよりによって互恵的な関係も成立しうる可能性が示唆される。

映画『ニコヨン物語』は、ロケーション撮影中心の『どっこい生きてる』とは異なり、日活調布撮影所にてセット中心で撮影され、プログラム・ピクチャーとして日活系列館で公開された。『どっこい生きてる』の陰鬱なリアリズム志向に対し、『ニコヨン物語』は、当時はコメディへの出演が多かった大坂志郎が準主役であることを見るように、「笑い」「明るさ」への志向が強い。オープニングの朝の出勤場面で、「さあ、闘争開始だ！」の声と共に布団からはね起き、所かまわず再軍備と内閣を糾弾する演説を始める田崎君をはじめ、「ニコヨン」たちのキャラクターには、総じて観客の笑いを誘うような誇張された描写が与えられている。

にもかかわらず、『ニコヨン物語』が、『どっこい生きてる』から多くを引き継いでいることも明白である。『どっこい生きてる』のオープニングの、先着順で仕事の紹介を受けるために職安に向かう労働者たちのせっぱ詰まった疾走に比べれば、輪番制紹介方式に移行した後の『ニコヨン物語』の労働者たちの朝には余裕があるが、『ニコヨン物語』のオープニングの場面は、始発電車の



【図1】『どっこい生きてる』／早朝の職安前広場



【図2】『ニコヨン物語』／早朝の職安前広場

走行，職安前広場に集まる労働者たち，軽食の屋台など，『どっこい生きてる』のオープニングと概ね共通するイメージから構成され，とりわけ職安前広場を埋める群衆を俯瞰で映す一連のロングショットは，『どっこい生きてる』のフィルムに紛れ込んでいたとしてもさほど違和感はないだろう【図1】【図2】。『どっこい生きてる』が，映画における失業対策事業と，「ニコヨン」の撮り方・見せ方のモデルを確立し，後続作品が，政治的・思想的な傾向の違いは措いて，それに従った側面は確実にある。

#### 4 女性失対労働者の映像

『どっこい生きてる』『ニコヨン物語』の両作品ともに，失業対策事業で就労する男性の体験を中心に物語る映画として作られている。両作品のオープニングの職安前広場の場面には，複数の女性の求職者の姿が見えるが，「リアルな情景」の一部として扱われ，女性失対労働者の失業，労働，生活の体験について掘り下げられる機会は乏しい。両作品ともに，女性の主要な役割は，男性失対労働者に愛情やケアを提供する「妻・恋人・母親」に限定される傾向は否めない。

しかし，1954年から55年にかけて，全日自労飯田橋分会の組合員が自作自演で自主製作した幻灯『にこよん』をはじめ，女性失対労働者を中心に取り上げた複数の映像作品が出現した。失業，労働，組合活動といえば，当然それは「男性の問題」だという通念が支配的だった時代に，失業者であり，労働者であり，組合活動にも取り組む女性の体験に焦点を置いた複数の作品が作られたことには，先駆的な意義があったといえる。

光源とレンズを用いて静止画像を拡大映写する幻灯（スライド）は、17世紀以来の長い歴史をもつスクリーンの映像メディアだが、日本では、明治期に教育・娯楽・宣伝メディアとして流行した後、一時的な衰退を経て、戦時期は官と軍の主導により、教育・宣伝目的での普及が進められた。文部省は、1941年12月に、映画と同仕様の35mmフィルムを、水平に巻き取りながらコマずつ映写する幻灯機を、「文部省選定幻灯機」と認定し、以降、同タイプの幻灯機が、戦後に至るまで広く普及した。

占領期にも幻灯の教育利用は引き続き拡大し、労働組合の教育宣伝活動にも取り入れられた。日映演の傘下組織として、1947年に発足した労働組合映画協議会（労映）は、産別会議系の労働組合に向けて、教育宣伝映画の自主製作・自主活動の支援や、上映用機材やフィルムの貸出を行うほか、幻灯の製作・配給も行った。労映は、47年から50年まで、労働運動の一環としての幻灯の自主製作・上映活動をサポートする中央機関としての機能も担った。労映は50年に共同映画社へと発展解消したが、労映の機能の一部は、1952年頃から労働組合向けの事業に注力した日本幻灯文化株式会社によって継承された。

1951年の『どっこい生きてる』上映運動に際しては、全国映画サークル協議会によって、映画の場面写真をダイジェストした幻灯版が製作され、予告編がわりに上映された。仙台における『どっこい生きてる』上映運動を総括する仙台映画サークル協議会の報告「どっこい上映促進運動の経過」には、「自由労組は幻燈一本を携えて居住毎に幻灯会を開いてカンパを訴え、その活動の中で安く多くの人を動員しようと宣伝している」という記述がある<sup>(16)</sup>。この報告は、失対労働者が文化運動において幻灯を活用したことを伝える最初期の記録でもある。

1954年には、東京大学の大河内一男ゼミの学生有志が幻灯『にこよんは生きる』を自主製作し、東大五月祭で上映した<sup>(17)</sup>。この幻灯の所在は確認できず、現状では内容については不明だが、全日自労飯田橋分会の組合員だった榎谷新太郎が、「東大の学生が作った幻灯『にこよんは生きる』を見せて貰い初めて、どんなカメラでも併も簡単に出来ると言う確信がついた」<sup>(18)</sup>と記しているため、写真による幻灯だったことは推察しうる。

幻灯『にこよんは生きる』を見たことをきっかけに、自分たちも幻灯を自主製作できると思い立った榎谷は、分会の「学習と平和懇談会」に参加していた仲間たちに声をかけて賛同を得たうえで、幻灯のシナリオを書きはじめた。榎谷は、満洲で理髪業を営んでいたが、敗戦により内地に引き揚げ、失対労働者として働きはじめた<sup>(19)</sup>。自分自身の体験に基づき、男性失対労働者が主人公のシナリオ初稿を完成させ、会合で仲間たちに披露し、批評を仰いだところ、一人の「おばさん」が次の意見を述べた。

(16) 『どっこい上映促進運動の経過』謄写版（非売品）、1951年。

(17) 大河内演習同窓会編『戦前戦後：大河内演習の25年』東京大学出版会、1979年。

(18) 榎谷新太郎「幻灯作りの記」永丘智郎編『日かげの労働者』三一書房、1957年、213頁。この文章は『にこよん詩集』12号（1957年1月）に掲載された榎谷新太郎「幻灯“にこよん”が完成する迄」の採録である。

(19) 江口英一編『団結よひろがれ——にこよん詩集の人々』（ぱるん舎、1980年）の巻末の『にこよん詩集』執筆者紹介欄には、榎谷新太郎について、「榎谷／三鷹職安へ、昭和四〇年頃かわる。引揚者。元理髪師。ゲントウの作者」と記されている（174頁）。

「今迄に見た映画でも小説でも、屋外労働者と云えば必ずそれは男です。今日本には子供を育てる〔ママ〕のために、自分達の生活を守るために、どん底の苦しみの中から、強く生きぬこうとしている婦人労働者が沢山います。私もその中の一人です。なんとかしてこの事を広く世間に訴えて下さい。そのためには、私も出来るだけの協力をさせて頂き度いと思います。」<sup>(20)</sup>

この言葉に触発された榎谷は、主人公を女性に変更して、シナリオの改稿を開始した。最初に女性労働者の問題を取り上げてほしいという意見を出した「おばさん」は、榎谷によれば、「三人の子供をかかえて夫に捨てられ、貧しいながら本当に喰うや喰わずの中でカーパイで、生きぬこうとして一生懸命に働いている」境遇にあったが、シナリオ執筆にも積極的に参加し、次のような女性労働者の会話の案を提供した。

「どうしてこんなに、貧乏になったのかと心細くなるワ」

「私んともね、子供にも内職させて、古着をきせて、遠足のたんびに、運動グッズを買うのに苦勞してサ、子供も此の分では遠足に行けないとあきらめているのよ、私も近頃はどん底生活の此の暮らしにもなれてきた」

「三十五歳以上は求人も少ないから、一生日雇と思わなければね。生活はすでに最低よ。」<sup>(21)</sup>

これらのせりふは、完成した幻灯の説明台本には採用されなかったが、日頃の組合の会合では発言することのなかった女性労働者たちが、シナリオの読み合わせには積極的に参加し、意見を述べたことは、女性にとっての失業、労働、生活、組合活動の体験という、従来の失業対策事業に関する映画や小説では取り上げられる機会が乏しかった領域を、幻灯『にこよん』が掘り下げることを促したことは間違いないだろう。

改訂シナリオの完成後、組合からの製作資金 3,000 円の提供を得て、幻灯の撮影が開始されることになった。撮影・演出も榎谷が担当し、出勤の際に中古のカメラを携え、日々の労働の合間に、幻灯の場面を撮影していった。満洲からの引揚後、戦傷で働けない夫と幼い子どもたちを養うために、失対労働者として働きはじめる主人公「中村ふみ」は、同じく満洲から引き揚げてきた女性失対労働者が演じることに決まり、その他の登場人物の役も、すべて失対労働者とその家族が演じた【図 3】。

幻灯『にこよん』の物語の中では、現場作業監督や職安の所長は、主人公とその仲間たちを虐げる悪役だが、榎谷によれば、作業監督や職安の職員は、むしろ親切に幻灯作りに協力し、職安や作業現場での撮影を許可したばかりか、カメラの前で自分自身を演じてくれたという<sup>(22)</sup>。同時期の東京都では、先述した東京都労働局による『にこよん』の編纂、あるいは東京都映画協会による短編映画『にこよんは建設する』の製作（1954 年）など、行政が文芸や映画によって失対労働者の実情を伝えようとする動きがあった。少なくとも東京都に関しては、行政側には、失対労働者の文化運動を支援する姿勢があったのではないだろうか。

(20) 榎谷、215 頁。

(21) 榎谷、215 頁。

(22) 榎谷、218-219 頁。



【図3】 幻灯『にこよん』 提供：神戸映画資料館

榎谷によれば、製作終盤で予算を使い果たしたものの、日本幻灯文化社が現像と上映用プリント作成を無償で引き受けてくれたため、幻灯は54年10月に無事完成した。幻灯の配給も引き受けた日本幻灯文化社が、55年1月に出した雑誌広告では、「「どっこい生きてる」の女性版完成！」と、『にこよん』が紹介されている<sup>(23)</sup>。また、日本幻灯文化社の発行していた『幻燈ニュース』11号には、1955年7月にスイス・ローザンヌで開催された第1回世界母親大会に全日自労代表として参加した菅原絹枝<sup>(24)</sup>が、現地に幻灯『にこよん』を持参したことを伝える記事が掲載されている<sup>(25)</sup>。

幻灯『にこよん』の製作とほぼ同時期に、全日自労における女性失対労働者の組織作りが本格的に進められようとしていた。1953年10月の全日自労第8回定期大会で、唯一の女性代議員が「要求闘争の先頭に立ってたたかっている婦人組合員を代表する婦人の代議員がたった一人とは、婦人の活動の軽視もはなはだしい。全日自労に婦人部をつくるべきである」と発言したことを機に、全日自労婦人部の設立の必要が認められた<sup>(26)</sup>。同年12月には、第1回全国日雇婦人大会が開催され、定期的に婦人代表者会議を開催し、全日自労各支部の婦人部の代表が集まり、女性失対労働者の直面している問題について話し合うことが決定され、各地域支部・分会での婦人部の結成と組織強

(23) 『新女性』1955年1月号、裏表紙。

(24) 全日本自由労働組合編『全日自労の歴史』（労働旬報社、1977年）によれば、第1回世界母親大会に参加した時点で、菅原絹枝は全日自労神奈川県支部婦人部長だった。その後、1956年の第11回全日自労全国大会の決議により、菅原は初代全日自労本部婦人部長に就任した（101頁）。

(25) 日本幻灯文化株式会社内・全日幻灯サークル協議会準備会『幻燈ニュース』第11号、1955年7月1日。

(26) 『全日自労の歴史』78-79頁。

化、全国の女性失対労働者を統括する中央連絡組織としての本部婦人部の設置に向けた活動が始まった<sup>(27)</sup>。

幻灯『にこよん』の、失対労働者となった主人公ふみが、幼い子どもを育てながらの労働に伴う困難に直面しつつ、仲間たちに助けられて働きつづけ、クライマックスの「アプレ」反対闘争の場面では、職安所長に対して果敢に発言するという展開や、シナリオ改訂作業への女性労働者の積極的な関与は、同時期の全日自労における、女性失対労働者の問題について発言し、話し合おうとする意識の高まりと、婦人部の組織強化に向けた動きと連動していた可能性は指摘しうる。全日自労婦人部の初期の重要な活動目標だった1955年第1回世界母親大会への参加が実現した際に、代表として派遣された菅原絹枝が、『にこよん』を持参したことも、その可能性を裏付けているだろう。

同時期に女性失対労働者を中心に取り上げた映像作品は、幻灯『にこよん』に限られなかった。『にこよん』製作が進められていたのと同時期の54年8月、写真家の佐伯義勝が、銀座・松坂屋で開催された「集団フォト第4回展」で、全日自労新宿分会の女性幹部の1日の活動を記録する組写真（フォトストーリー）『ニコヨンの女書記長さんの一日』を発表した。

佐伯義勝は、1960年代以降は、日本で最初の料理専門スタジオを設立し、料理写真の第一人者としての地位を確立するが、1950年代には、1950年に三木淳が中心となって立ち上げ、木村伊兵衛、土門拳が顧問を務めた写真家集団「集団フォト」の若手メンバーとして、内灘闘争や砂川闘争の現場を撮影するなど、政治性・社会性の強いフォト・ルポルタージュを撮影していた。また、佐伯は、人形劇団ブークが製作した幻灯『ピノキオ』（1952年）<sup>(28)</sup>の撮影を担当するなど、幻灯の仕事も手がけていた。

「ニコヨンの女書記長さんの一日」は、佐伯義勝による解説文付きで、『アサヒグラフ』に6ページを使って掲載された。被写体となるのは全日自労新宿分会の組合員「Sさん」<sup>(29)</sup>で、「ニコヨン書記長、正確に言えばニコヨンの組織として最大の、全日本自由労働組合、東京支部新宿分会の約五百人の会員に選ばれた組合幹部である。幸福にそだった家庭から一人娘をかかえた未亡人として十六年間、四十歳の今日まで混乱期の社会をくぐってきたSさん、終戦後さまざま苦労を経てきたSさんは、その高女卒による教養と明るい人柄により、組合のみんなにとってはまたとないよき相談役である」と紹介される<sup>(30)</sup>。

「ニコヨンの女書記長さんの一日」は、6時半までに組合事務所に到着し、7時までに登録番号順に職安の窓口には並ばなければいけない朝の慌ただしいルーティンの合間に、電車内で『中央公論』や新聞に目を通し、組合の連絡事項を謄写版で印刷する「Sさん」をとらえた2枚の写真から始ま

(27) 全日自労における婦人部の形成については、次に詳述されている。杉本弘幸『ヨイトマケとニコヨンの社会史——戦後失業対策事業・失対労働者研究序説』小さ子社、2025年。

(28) 人形劇団ブークは1952年に光影社と提携して『野ばら』『春香伝』『ピノキオ』の3本の幻灯を製作している。佐伯義勝が撮影を担当した『ピノキオ』は、人形劇をカラーフィルムを使って野外でロケーション撮影するという、モノクロフィルムに着色した幻灯が主流だった当時としては、破格の表現を試みた作品となった。

(29) 佐伯の解説文には「Sさん」と記されているだけだが、全日自労新宿分会中野地区代表として、1962年の「失対打ち切り反対闘争」でも、区議会への請願などの活動の中心となった清水みすえの可能性はある。

(30) 佐伯義勝「ニコヨンの女書記長さんの一日」、『アサヒグラフ』39巻12号、1954年12月、74頁。



【図4】佐伯義勝「ニコヨンの女書記長さんの一日」(『アサヒグラフ』1954年12月号)

る<sup>(31)</sup>【図4】。窓口で自分の仕事の紹介を受けた後に、「アブレ」た仲間たちのために職安と交渉し、作業現場に到着すれば、厳しい肉体労働の合間に、朝に刷った組合の印刷物を配布する「Sさん」の活動を写す一連の写真が続き、しめくくりのように、陽ざしを浴びつつ疲れた顔を手ぬぐいでぬぐう「Sさん」のクロスアップが配され、「昔の夢はシャボン玉のように消えた。どん底から立ち上がった新しい人生が、いま生まれつつあるのだ。わき上る汗をふくとき、その新しい人生の厳しさと、自分のもつ力の強さを味わう」というキャプションが付される<sup>(32)</sup>。

手ぬぐいで顔をぬぐう「Sさん」のクロスアップの後には、『どっこい生きてる』以来、「ニコヨン」の象徴的なイメージのひとつとなった、作業現場で仲間が集まって昼食を食べる光景、手作りの保育園で遊ぶ幼い子どもたち、組合員の結婚を祝う夜の集会和、休息と慰安の情景の写真が続く。最後のショットは、組合の仲間たちと笑顔で話し合う「Sさん」に正面からライトを当て、暗いバックから明るく浮かび上がるように撮影され、「ニコヨンの組合は歩きだした。一步一步。だが問題は後から後から生まれてくる」「暗い保育園で交わされる討議のあとにうち当るもの、それはやはり日本の政治だ。しかし、彼らの顔に明るい笑顔が浮かぶ時がある。それはジュネーヴ会議以後、世界が平和の方向にその巨歩をふみ出したことを思う時である」というキャプションによ

(31) 佐伯, 74 頁。

(32) 佐伯, 77 頁。

り、現状の日本の政治の「暗さ」と、「Sさん」たちが望む平和な未来の「明るさ」が対比される<sup>(33)</sup>。

「ニコヨンの女書記長さんの一日」は、苛酷な労働と生活の日々を送りつつ、「自分もつ力の強さ」を自覚し、その力をもって仲間たちを支援する責任を果たし、共に明るい未来に進もうとする女性労働者を写し出す。『どっこい生きてる』以来の失対労働者を取り上げる創作物では、主人公は男性失対労働者であり、女性の役割は「娘・妻・母親」か、もしくは失業と貧困に苛まれてなすすべもなく救済を待つ「犠牲者」というパターンが反復されてきたが、1950年代半ばには、幻灯及び組写真という、静止画を連続的に配置して物語を語るメディアによって、「屋外労働者といえれば必ず男」という通念に抗し、失業対策事業の現場で労働し、組合活動に参加する女性の存在感を捉える試みが始動していたことは注目に値する。そして、そうした新しいタイプの女性失対労働者の表象は、全日自労における女性失対労働者の組織作りの運動と、おそらくは連動していた。

1954年から55年にかけて発表された幻灯『にこよん』及び佐伯義勝「ニコヨンの女書記長さんの一日」には、家庭内で家族をケアする伝統的な女性役割を引き受けながらも、失業者、労働者、労働組合員でもある女性失対労働者を、多面的に捉えようとする視点があった。作品相互に直接的な影響関係があったかは定かではないが、この2作品と相通じる視点を、1962年に、日本政府の緊急失業対策法改正案を、「失対打ち切り」であるとする反対運動の一環として、全日自労が製作し、望月優子が監督した映画『ここに生きる』にも見出すことができるだろう<sup>(34)</sup>。1960年代以降の映像メディアにおける「ニコヨン」の表象がどのように移り変わり、それが現実の失業対策事業におけるジェンダーや階層の問題とどのように連動していたかについては、また別の機会に論じることとしたい。

(わしたに・はな 大阪国際児童文学振興財団特別専門員)

---

(33) 佐伯, 79頁。

(34) 『ここに生きる』については拙稿「スクリーンの「ニコヨン」たち——失業対策事業日雇労働者の映像文化史」で詳述した。