

修正主義的戦争映画の確立

——占領期後の新東宝映画——

ディック・ステゲウエルンス（細川周平訳）

序

連合軍による日本の占領中（1945～52年）は厳しいメディア統制が布かれ、戦時中ないしその直後に関して、アメリカの「太平洋戦争」観や東京裁判の重要な戦争犯罪者の判決と相反する映画を製作できなかった。この戦争観は1941年12月に始まり太平洋を主戦場とした日米間の戦争に集中する。最も重要なことは、合衆国版の戦争解釈では合衆国を善、日本を悪とみなし、後者が戦争犯罪をさえ行なうと考えたことである。しかし占領軍が去るやいなや、戦争に関する日本人の集団的記憶をめぐる競争に火がついた。左翼系の監督による映画は戦争の陰鬱さと残虐さを次々と描いたが、戦争を肯定的に描き始めた新東宝映画などに猛烈な反発を受けた。ここでは第二次世界大戦を再演する、占領後の日本戦争映画に関して主要なテーマ、舞台、歴史的・制度的背景、およびこの一群の戦争映画の影響を論じる。

占領期の戦争映画の遺産と占領後反戦映画の古典

連合軍の占領下、映画は誤った教育を受けた日本人の「赤子」を民主的市民に再教育するための重要なメディアとして扱われた。この目的は輸入映画の選択にはっきりしているが、日本自身の映画製作に最も露骨に表れた（Hirano 1992; Iwamoto 2009; Kitamura 2010）。戦前の日本映画の半分を占めていた「封建的」時代劇はほとんど絶たれ、接吻や野球のような民主的娯楽を含む「推薦テーマ」が紹介された。しかし一般にスタジオと監督が作りたい（娯楽）映画と、アメリカ占領軍の直接指導を多かれ少なかれ受けたいいわゆる「アイデア・ピクチャー」の間に取引があった。占領軍当局の間の多様な力関係がはたらいていた占領の第一段階では、ニューディールの一派が亀井文夫『日本の悲劇』（1946）のような左翼映画の製作を積極的に支援した。このアジトプロップのドキュメンタリーは天皇と鳩山一郎（政党の党首、元文部大臣）を戦争犯罪人として詳細に描いたために、映画館にかかることはなかった。同じぐらい左翼的な山本薩夫と亀井の『戦争と平和』（1947）は1946年の戦後憲法を支援する三部作の政府発案シリーズの一部であり、大幅なカットのうえで検閲を通ったが、明確な共産党支持、反資本主義のメッセージを持っていた（Iwasaki 1978; Hirano 1992; 105-145, 170-175）。しかし一般的に占領軍当局は戦争関連映画を非常に綿密に観察し、こ

れら映画の主なメッセージが反軍国主義であるよう見守った。占領期の戦争映画はあまり出来が良くなく、映画史で光を浴びることはめったにない。今日記憶されているものはごく限られているし、大方は監督の名声に負う。たとえば木下恵介の『大曾根家の朝』(1946)、黒沢明の『わが青春に悔なし』(1946)である。一般にこれらの占領期映画は連合軍最高司令部(SCAP)の推薦するテーマを扱っていて、個人に重点を置き、女性の平等的もしくは中心的な役割を強調し、戦中期社会の抑圧的な性格を大きく扱っている。戦場を見せることで傷口を開くことは賢いとは考えられず、これらの作品では主に銃後の「英雄的な」戦いに限っている。しかし原子爆弾の大団円を見せることはもちろん言及することも厳しく禁止された(Hirano 1992: 59-66)。

1952年の占領の終了後、皮肉なことだが、よりマルクス主義的な独立映画監督が最高司令部の遺産を守り続けた。占領期終了後の左翼反戦映画は女性を中心に描くことは極めて稀だったが、その他の占領期戦争映画の諸要素はおおまかにはそのまま残された。『真空地帯』(1952)や『人間の条件』(1959-1961)のようなヒットした反戦映画の男性主人公は英雄的だが、絶望的に軍国主義的な「天皇制」と戦う強い個人だった。つまり平和主義、民主主義、個人主義のメッセージは継続された。ひとつの新しい側面は戦場の恐怖と営倉生活の残酷性を描くのに積極的であることにあった。その極端な例は『野火』(1959)に描かれた食人だろう。一方、占領後の反戦映画のうち最も成功し、今なお日本人観客に最も愛されている作品のひとつが、保守的メロドラマの宝庫、松竹から生まれた。その大監督木下恵介による『二十四の瞳』(1954)で日本の戦争行為の加害者的側面が例外的にほとんど不在であることは偶然ではないだろう。もうひとつの反戦映画の「古典中の古典」、『ビルマの豎琴』(1956)同様に、映画は主にレクイエムとして機能し、日本軍兵士も含めて人は善であるという信念によって支えられている。特定の「悪い奴ら」を指さすのではなく、より抽象的な「戦争」という悪自体に対して訴える。

反戦の枠組みを乗り越えて——占領後の戦争映画の主流

占領期の最後の数年間には映画検閲はすでにかなりゆるくなっていた。『長崎の鐘』(1950)、『長崎の歌は忘れじ』(1952)は原爆について言及し、『暁の脱走』(1950)、『きけわだつみの声』(1950)、『ブンガワン・ソロ』(1951)は日本軍や日本帝国を再び描いた。これらで描かれた戦略的に選ばれたアジアの戦場と占領地帯にアメリカの敵軍はなく反軍国的メッセージはなお強く叫ばれた。大詰めは良き日本兵士と、彼らを殺す悪い日本将校の間の物語だった(Hirano 1992; Baskett 2008: 132-145)。

しかし1952年4月28日、占領が正式に終わるとすべての制限は除かれ、それまで禁止されていた主題を多く含む戦争映画の真の洪水が始まった。日本人が広島と長崎の原爆投下と「終戦」を記念する8月には、原爆を直接描いた最初の戦後映画、『原爆の子』(1952)が観客に届いた。占領終了から1年足らずのうちに他の多くの際とい

主題の映画が配給された。原爆の恐怖を最初に映像化した『広島』(1953)、沖縄戦を描いた『ひめゆりの塔』(1953)、死刑宣告を受けた戦争犯罪人を扱う『嵐のなかの母』(1952)、日米戦物(多数)、神風パイロットもの(『雲流るる果てに』1953)、日系アメリカ人もの(『ハワイの夜』1953)などだが、陸軍大将や海軍元帥を賛美する作も含まれた(『悲劇の将軍山下奉文』1953、『太平洋の鷲』1953)。さらにいわゆる「ひめゆり部隊」(1945年4月から6月にかけて沖縄戦で従軍看護婦として動員された女子高生)や、戦艦大和、真珠湾攻撃、1942年6月のミッドウェイ海戦の司令官で海軍の英雄山本五十六に関する戦争映画の中の人気題材シリーズともいえるものの最初のエピソードも作られた。

比較的新しい映画会社新東宝はこれらの製作の第一人者で、戦争映画を通常の一ジャンルとして誇った。この会社は1947年の有名な第二次東宝ストのさなかに生まれた。このストでは共産党分子の労働者組合が映画スタジオの経営を乗っ取ろうとした。新東宝は仕事への復帰を望むいわゆる「十人の旗の会」という大スターたちと、彼らにスタジオを提供した東宝との間の取り決めの結果生まれた(井上 2007)。次の二年間、東宝がほとんど映画を製作できなかったのに対して、新東宝は東宝の配給網を助け、作品を供給した。しかし東宝の業務が正常に復帰すると、新東宝との衝突が起こり訴訟に持ち込まれた結果、東宝は映画とスターが不足し、新東宝は映画館と監督が不足する事態になった。新東宝の数名の監督のなかには、反共監督の渡辺邦男とデビューまもない市川崑がいた。

1951年、新東宝は数ヶ月間スタジオを閉鎖せざるをえなくなった。トップスターの大半はよりしっかりした会社に去って行った。大半はこの日本映画産業黄金時代により多くの作品を必要としていた日活映画チェーンに取り込まれた。しかし株主は反対し新東宝が東宝のなかに収まるように求めた。資金不足は続いたが、1955年元弁士で小さな映画館チェーンを持っていた大蔵貢^{みつぎ}が呼び出された。彼は会社の製作ラインを都市中間層向けの上品な作風から下層向けのセックスもの、暴力とホラーものに大転換した。乳房の露出、非行少年、やくざの暴力、怨霊に焦点をあてた低級映画を量産することで、新東宝は乱暴中の乱暴、下品中の下品の評判を新たに得た。その作を後から誇りに思う俳優・監督はまずいなかった(Sharp 2008: 31-42)。

驚くべきことに、この「墮落した」環境の中で純粋性と道徳性を強調する新東宝型の戦争映画のジャンルはしっかりと発展し大いに売れた。戦争映画のジャンルのなかで新東宝は空前(絶後)の大成功作を送り出した。『明治天皇と日露大戦争』(1957)である。同じころ、戦争映画とセックスと暴力中心の低級映画を作っていた新東宝は、演じられた最初の天皇(明治天皇)と日本映画史上初の全身ヌードを映像化した(大蔵 1959)。しかしどちらの実現も1961年の破産を防ぐことはできなかった。翌年、大蔵貢は大蔵映画を設立したが、その第一作は(70ミリの)戦争映画『太平洋戦争とひめゆり部隊』(1962)だった。しかしまもなく「ピンク」映画を製作・配給・上映することに専念し始め、現在なお危機に陥ったピンク映画業界のなかで生き残る数社

のひとつとして存続している。新東宝の名は現在も続く。社員の一人が買い取り、別のピンク映画帝国に発展させている (Sharp 2008)。

新東宝戦争映画の諸側面

新東宝は戦争映画を製作した唯一のスタジオではないが、占領後ただちにそれに取り組んだ点で目立った。さらに他のスタジオと対照的に、戦争映画は同社存続中つねに全体の製作のなかの際立った部分を占めていたし、そのジャンルにおいて多くの流れを先導した。1950年代を通して新東宝スタジオは、人間魚雷回天、日本の降伏を阻止しようとする若い将校を描いた戦争最後の日のほか、憲兵隊による殺人を多くは描いた軍事犯罪サスペンス、レズビアンの前線看護婦や軍隊のセックス奴隷を描いた低俗戦争映画、明治天皇の戦時行動と皇室一般を讃えた作品のような新しいタイプ、サブジャンルを紹介した。さらに「親善映画」という戦時中のジャンルを焼き直した。そこでは勇敢な日本軍兵士が同胞のアジア人に日本人の美徳を見せ、西洋なり中国なりという共通の敵を手を組んで倒そうという物語だった (Freiberg 1996; High 2003: 265-285)。

独立プロやスタジオで占領後に製作された戦争 (反戦) 映画と対照的に、新東宝の戦争映画はアメリカ占領期の遺産を完全に捨てた。占領期に『わが青春に悔いなし』や『大曾根家の朝』などで描かれた個人、女性、日本の戦時社会の抑圧的性格は取り去られ、しばしば逆行した。以下に新東宝戦争映画全般の最も目立った特徴を論じる。

反個人主義

まず第一に集団に圧倒的に焦点があてられ、それはしばしば自滅への一本道を歩む。陸海軍の状況は必ず上下関係を強い特徴とする集団生活を呈した。この要素は上下関係をほとんどすべての意味で批判する反戦映画と違い、めったに焦点をあてられることがないし、決して批判されることもない。新東宝の作品において強調されるのは、階級のなかの、あるいはその間の調和、忠誠、同胞意識である。「和」のゲームのなかで中間的存在となり、集団的美徳の中心的な人物として具体的に描かれるのは必ず下士官で、彼はほとんど母親のように、一般兵士のレベルまでおりて、彼らの家族の問題、時には恋愛問題に関して理解を示し、親切な忠告を与える。皮肉なことだが、一人一人の状況や個人の悲嘆に注意を向ける場合は、忠告を受ける人物が映画の最後まで生き延びないと知らせる前触れとして主に機能する。どんな場合でも個人的要素は集団的要素の補助で、集団に関する物語の流れから逸れるに十分な長さを持つことはめったにない。集団の聖なる任務を邪魔するほど重要ではない。

『人間魚雷回天』(1955)における木村功は彼が反逆的な兵士を演じた反戦映画の古典である『真空地帯』(1952)の役柄の一部を引き継いでいるが、しばらくすると自らを集団のための犠牲とする。それは彼のデビュー作である、プロパガンダ映画『ハ

『ワイ・マレー沖海戦』(1942)の役柄を思い起こさせる。真珠湾攻撃の成功を祝う、海軍が作らせたこの映画は戦時中のいわゆる国策映画のなかで一番ヒットしたものである。その映画の低予算の続編ともいえる『人間魚雷回天』では、木村は日本民族という集団のなかでの生来の位置、そして聖なる任務を自覚し、英雄的に決然と自己犠牲に向かう。同じく低予算兵器である魚雷に搭乗する直前、木村は同胞の「肉弾」に自らの疑問に耐えてくれたこと、自分を助けてくれたことに感謝を示す。この時点では彼の恋人はすでに波に身を捧げている。これは非常に個人主義的な行為であると言うことはできると思うが、戦時のエートスからすれば許され、また絶賛された。

新東宝戦争映画のなかには、山下奉文、東条英機、山本五十六元帥のような有名な男たちに焦点をあてた数作がある。そこでは英雄主義、個人主義に重大な注意が払われているという印象を受けるかもしれない。しかし戦時中に戦死した「軍神」ものと同様、主人公(たいていは司令官)の特殊な才能は集団の利害関係に強く枠づけられ、「英雄」は強い父親的な性質を持った元々「普通の」人として描かれる。最終的に、彼らは非常に英雄的な個人というより悲劇的な人物で、この意味で「英雄主義」は死と切り離せない。日本人は戦争の英雄ではなく「軍神」を讃え、そこには死が必ず必要だった。山下、東条(共に死刑判決)と山本(撃墜死)の場合、その死に方は英雄的とはまずいえないが、日本民族の戦争遂行に貢献し命を捧げた模範的人物として機能した。そこに英雄性の中心があり、他のすべての日本人が真似るべき本質があった。禁欲主義、同情、道徳など肯定的な特徴が彼ら英雄には認められるが、それは英雄性のなかでは二次的なものにすぎない。ここで仮に結論を出しておくと、悲劇的な戦争の英雄は絶対的に「英雄的」ではなく、死に挑む神風パイロットや人間魚雷回天の方が、個人的性格というより集団的性格を持っていた。どちらのタイプもハリウッド戦争映画の非常に個人主義的で、たいていはマッチョな超人的英雄(ジョン・ウェインをその原型とする)とはっきり区別される。

反フェミニズム

新東宝戦争映画では女性はほとんど見えない。男性のキャストに数の上で圧倒されているばかりか、ランクも下に扱われている。タイトルの配役でそのわずかな女優の名前は必ず、最後の最後に現れる。

『戦雲アジアの女王 悲運のラスト・クイーン』(1957)は女性を主役とした極めて珍しい作であるが、その主役が川島芳子である以上やむを得ないであろう。川島は満州の王女として愛新覚羅^{けんし}顕^{けん}珣^{しん}として生まれたが、日本人家族に養子に出され日本で育てられた。関東軍との疑わしい関係により、裏切りの罪で国民党に死刑に処されたなどのことから、「東洋のマタ・ハリ」の名でよく知られた。しかし、新東宝は日本の傀儡政権満州国の女性ヒーローを、軍国的なおてんば娘という普段のイメージから、非常に依存性の高い、つまり日本の将校に寄りかかった女性に替えた。

上述の『人間魚雷回天』は女性描写に関しても新東宝戦争映画のなかでは非典型的

な映画である。この映画で芸者は死に旅立つ前夜、兵士たちに体を捧げるが、この愛国的な芸者は主に、主人公である人間魚雷と彼の任務遂行の邪魔にならぬよう自殺する恋人との間の愛の絶対的純粹性を強調するための対照を成す素材として意図されている。さらに、墮落した女性であるにしても、この愛国的芸者たちは反戦映画や、1950年代末から60年代にかけて作られた、より現実主義的な戦争喜劇のシリーズでよく描かれた売春婦や「慰安婦」とはかけ離れた存在である。後者の方は日々大量の兵隊を相手にせざるを得ない。いずれにせよ、新東宝のほぼすべての戦争映画を含む批判的でない戦争映画、もしくは反・反戦争映画という主流において日本軍兵士が出会う唯一の職業女性は看護婦である。

『人間魚雷回天』をはじめとするいくつかの新東宝戦争映画のなかには、自殺的任務遂行の人間ドラマを強調する役目を主に担う愛人たちが登場するが、大多数の女性役は母、姉妹、赤ん坊を抱く数名の妻で、その役割は無条件のプラトニックな愛や忍耐を示す以上のものではなく、重点は軍事的犠牲の間接的な受益者としての機能にある。

反反戦主義

天皇制一般、特に帝国軍と結びついた帝国主義、軍国主義、封建主義等他の「主義」は、占領期および占領後の反戦映画の主要な標的だった。新東宝映画にはこれらのイデオロギーはみじんも見られない。しかしそれは、望ましからぬイデオロギーを表象するのに十分なほど否定的な性格を持った人物が一人も登場しないからである。また、それがたぶん占領軍のプログラムにかなう唯一の側面であるが、たいていは「天皇制」はもちろんのこと天皇自身が現れることはまずない。しかし若干の例外がある。たとえば『皇室と戦争とわが民族』（1960）という信じがたい題名を持った奇妙な裕仁賛歌では、皇族と天皇崇拜が全体を支配している。しかし一般に新東宝の登場人物は家庭愛とやさしい心をもつ愛国的な人間にすぎない。

戦時プロパガンダ映画の復活？

このように新東宝映画と、占領期、占領後の反戦古典映画は正反対といってよい。それでは戦時期的プロパガンダ映画自身と比べたならばどうだろう。多くの権威的著作（Dower 1993; Shimizu 1994; Dessler 1995; High 2003）のなかで戦時映画には次の特徴があるとされてきた。

- 正当化レトリックの欠如
- 天皇の不在
- 戦闘のフッターの稀少性
- 敵は不可視で不明瞭で不定形。戦争を売り込み殺人を容易にするような残虐で非

- 人間的な敵の描写がほとんどない。
- 銃後の愛国主義が多く注目される。
- 英雄主義よりも同胞意識、個人よりも集団、人情よりも義理を強調し、集団、特に「お国」のための自己犠牲に現れる。
- 1930年代の庶民劇映画の延長にあり、英雄よりも普通の人々に焦点があてられる。
- 家族の代理としての国家ないし軍隊。将校は父として、兵士は互いの兄弟として機能する家族国家。
- 至上の道徳的美徳としての純粋性。義理と忠誠、一本気と真心、勇敢と自己犠牲にも焦点があてられる。
- 心身の鍛錬のプロセスとしての戦争

新東宝映画と戦時プロパガンダ映画の間の強い類似性は一目でわかる。物語、台本は集団生活、訓練、決定的任務に向けた自制的で勇敢な犠牲に捧げられている。『軍神山本元帥と連合艦隊』(1956)と戦時中の大ヒット『ハワイ・マレー沖海戦』(1942)の間にはほとんど違いはない。前者はただ物語を少し先のミッドウェイ沖海戦まで引き延ばしているだけだ。『人間魚雷回天』は個人とテクノロジー的に達成不可能な任務を乗り越えるような集団的な大和魂と聖なる任務に力点を置き、戦時期の「精神主義的」映画カテゴリーに分類することができる (High 2003: 223-264, 382-421)。そのうえ、『軍神山本元帥と連合艦隊』や『大東亜戦争と国際裁判』(1959)の戦争スペクタクルは、東宝や新東宝のカタログにある戦争プロパガンダ映画や過去の占領後戦争映画からの場面を直接利用することに何ら躊躇がなかった。もう一つの共通した要素は藤田進の起用である。彼は黒沢の占領期の映画『わが青春に悔なし』で反戦活動家の役や終戦直後のプロパガンダ映画——『浦島太郎の後裔』『民衆の敵』『明日を創る人々』『或る夜の殿様』(いずれも1946)——で民主主義の英雄を演じた。しかしながらその後、彼を戦時映画のトップスターにした忠誠的で愛国的な優しい将校役を再び演じるのに躊躇がなかった。さらに「軍艦マーチ」「同期の桜」という2曲のほとんど避けがたい軍歌も連続している。歌詞のないマーチはかなり無垢だが、はたらく海軍の旭日旗と(模型の)軍艦のパレードのショットが必ず伴う。「同期の桜」は「軍人勅諭」(1882)の海軍の人気唱和ヴァージョンと解釈できる。忠誠心と死の覚悟を強調するこの軍歌は、神風パイロットと回天の人間魚雷発射が最高潮に達した1944年暮れに大変な人気を得た。

咲いた花なら散るのは覚悟 見事散りましょ国のため
[……]

花の都の靖国神社 春の梢にさいて会おう

表向きの特徴は別にしても、戦時プロパガンダ映画との強い類似性はこれまで述べ

てきた内容の諸要素のほとんどすべてにはっきりしている。そのなかには強い集団性、庶民劇の要素、訓練と純真の強調がある反面、英雄、敵、軍隊内の暴力、加害、卑猥、墮落、残虐性、自己中心性は完全あるいは相対的に不在だ。これらの映画が伝えようとするメッセージの大半は映画の冒頭、および／あるいは末尾に文字で現れたり、ボイスオーバーで述べられたりして改めて明確化される。そのメッセージは、映画が斃れたる者を想起し賞賛し、彼らの魂に安らぎをもたらす一種の鎮魂歌として機能することを語っているようである。父も息子も夫も善良な人間だったと残された家族を安心させる。戦争を生き延びた者にとってはその体験を再び生き、躊躇なく軍歌を歌い、同胞の死に泣き、耐え忍んだ勇敢な戦いに誇りを感じる。しかし悔悛、後悔、責任、恥辱の語はほとんどなく、神風パイロットや人間魚雷の極めて例外的な体験に焦点が当てられていることから、これらの映画には別の目的もあることがわかる。この意味で陸軍より海軍が描かれていることは意味深い。

罪と責任の問題は遠い、ほとんど見えない米軍の敵を見せることでより簡単に回避できる。敵が生身の人間であることはめったになく、戦闘機、空母等の軍艦のような魂のない、非人格的で物質的なかたちによって示される。民間の犠牲者はもとより敵の血はまったくなく。陸軍と大陸戦線、もしくは非常に残虐的戦闘で知られる太平洋の島々の米軍進攻作戦を選んだ場合、単にスペクタクル性と利益が下がるだけでなく、目に見える敵が必要となり、人と人との惨い対決は見えてもはや楽しくないからでもあった。さらにいえば、血、内蔵、手足が画面いっぱいに見れば、戦争の理由、正当化、意味、責任、罪の問題を無視できなくなる。日本帝国海軍は陸軍よりもハイブローで英国好きで反戦的であり軍国主義的でないというイメージがあり、悪と想定される戦争好きの陸軍と（暗に）対比された。海軍は基本的に平和を好み非政治的で仕方なく戦争に巻き込まれたので、やれるだけの愛国的任務を果たしたにすぎないと考えられた。同じアプローチはハリウッド映画の『トラ！ トラ！ トラ！』（1970）、『ミッドウェイ』（1976）、『パール・ハーバー』（2001）でも採られた。

しかし海軍に焦点をあてたにせよ、戦時プロパガンダ、靖国神社が体现する、一方的で自己奉祝的な戦争解釈の線との類似性を否定することは難しい（Saaler 2005; Seraphim 2006; Breen 2008）。繰り返し国旗はためき軍歌が歌われるのは、戦時の実態を映すに過ぎず、かつてのSCAPの「良き戦後行動」の規則を無意識に外れただけだという説明は可能である。しかし、「軍神」「大東亜戦争」の語が題名に含まれるのは、その映画が日本の名誉回復と戦争解釈の修正を狙う政治的なメッセージであることを示す。戦争の歴史的背景が説明された場合、それは短い。典型的には大陸における日中の「緊張」に言及するが、1931年9月の重大な「満州事変」をスキップし、日本の「侵略」には一切触れない。1937年7月に北京郊外盧溝橋で始まった「支那事変」に言及しても、今日ふつう考えられているように日中の全面的な戦争の始まりとは見なされない。その後の軍事行動は「拡大」という中立的な枠組みで言及され、西洋諸国の中国援助は三国家間の衝突への正しくない介入と特徴づけられる。いわゆる

ABCD 包囲網はたいてい「日本に対する耐え難い圧迫」と呼ばれ、日本を犠牲者と見なす戦時期のプロパガンダの概念が継承される。アメリカ、イギリス、中国、オランダによる敵対的な包囲網によって日本は自衛のために軍事力を行使せざるをえなくなった。この包囲網と日米交渉において「米国の日本に対する最終通牒」として扱われるハル・ノートは日本が開戦する十分かつ正当な理由と見なされた。このようにこれら映画は日本がすでにアジアの兄弟である中国と10年間戦争状態にあり（「十五年戦争」という概念を支持しない人から見ても、すでに4年間戦争状態にあったことになる）、そしてこんどの戦争において日本の方は侵略者であるという決定的な歴史的事実を「忘れて」いるかのようだ。さらに真珠湾攻撃が西洋諸国の包囲網に対する自衛ではなく、中国との長引く戦争を終えるための無謀で盲目的な攻撃だったことも無視している。

歴史的な忘却と歴史的事実の操作に関する別の例が『大東亜戦争と国際裁判』に見られる。これは東条英機を主人公とするが、中国と満州における彼の過去の軍歴を完全に蓋をし、真珠湾攻撃以降の総理大臣としての時期を完全に消し去っている。映画は真珠湾以前の数ヶ月と極東軍事裁判所における東条の裁判に焦点をあてているが、あたかもそれだけで1931年（か1937年）に実際は始まっていた戦争における役割、また責任を判断するに足るかのように見せかけている。さらに題名では「大東亜戦争」という、戦時政権が戦闘を輝かせるために用いたが、戦後はタブーとされた用語を用いている。東条役を、戦前の時代劇の重々しい英雄役も、新東宝最大のヒット『明治天皇と日露大戦争』で明治天皇役も演じた嵐寛寿郎が演じたのは偶然ではない。しかし、この東条映画は昭和天皇をスクリーン上で演じることを禁じるしきたりは守っている（岩本 2007）。

戦争のうちの日米の部分に焦点を当てた結果、新東宝映画ではアジアは見えなくなっているし、そのためにアジアの敵は存在せず、アジアの国に負けたということもあり得ない。ただしアジアがスクリーン上で非常にはっきりと描かれた例外が2作ある。『戦雲下のアジア 悲劇のラスト・クイーン』（1957）と『静かなり暁の戦場』（1959）である。しかしそこではそれぞれ満州とインドの親日的要素だけが描かれている。この意味で、どちらも上で述べた戦時中の「親善映画」の名残といえる。日本が合衆国に破れたことは認めるとしても、それはただ、よりすぐれたアメリカの科学、テクノロジー、生産力に負けただけで、大和魂は負けていない。「大和魂は他人に負けないものである」と『軍神山本元帥』のなかで山本五十六は語る。この作品はかなり奇異なメッセージで終わる。もし山本の飛行機が1943年4月、ラバウル付近でアメリカ軍に墜落させられなかったなら、日本は果たして負けていたのだろうか、と疑問を呈しているのである。たった一人で戦争の方向を変えることができたかもしれないと暗示している。そのうえ戦争は戦前の名称を継承して「大東亜戦争」と呼ばれている、もしくはそれと関連した解釈で描かれているが、戦争の正当化や戦争の背景を説明するにあたり、アジアが言及されることはほとんどない。最終的に、勇敢なパイ

ロットや人間魚雷が民族のために、映画でつねに繰り返されるセリフ「お国のために」、犠牲になる。日本の植民地だった韓国や台湾もまったく不在だ。同じように、責任や謝罪の対象は完全に日本人に限定されている。『大東亜戦争と国際裁判』（1959）のなかで東条英機は語る。「陛下と国民に対する謝罪という意味で軍人として喜んで死ぬ」。最後には陛下と日本国民に敗北の責任を負うことしか用意がない。

この映画の最後にはメッセージが強調される。東条処刑の荘厳な場面から非常にいきいきした鳩の飛び立つ場面、国会議事堂、銀座のにぎわいが続き、最後にパンで皇居を映し、富士山に至る。これ自体は明確に東条の死が戦後日本の平和、民主主義、経済成長、輝く皇族と日本民族のための犠牲として描かれている。ボイスオーバーの語りは、日本は平和国家として生まれ変わり戦争の傷跡はもはや見えなくなっているが、日本国民は長い戦争の年月に経験した深い悲しみと恨みを忘れてはならないと述べている。しかし日本が戦争中に他人に与えた痛みや被害、またそれが戦後日本にどういう意味があるのかについては何も述べられない。

「大東亜戦争」を日本のスクリーンに呼び返す

新東宝の戦争映画は英雄的な殊勲、献身的自己犠牲、軍隊内の同胞精神（特に神風パイロット）に焦点をあてるアプローチを持ち込んだ。このアプローチは戦後としては新しかったが、政治的メッセージの大半を含めて戦時中のプロパガンダ映画の焼き直しだった。それまでのSCAPの規約をまったく反故にし、軍旗が誇りを持って振られ、軍歌が勇ましく歌われ、戦争犯罪人が神格化され、映画題名が雄々しく「大東亜戦争」を名乗った。このように、新東宝は占領期中スクリーンから追放された「大東亜戦争」の戦争解釈を再確立した。新東宝はほかの大手映画会社と同じようなステータスはもてず、相対的に貧弱な配給チェーンにつねに悩まされていたにもかかわらず、戦争見直し映画という新たな戦後ジャンルを意識的に切り開くことによって、その存在をアピールしようとしていた。同社だけが戦時プロパガンダ映画から派生した修正主義的戦争映画を作ったわけではないが、最も多く作り、そして継続的に作り続けた。新東宝こそ（アジア）親善映画や「軍神」を主人公とする映画を蘇らせたのである。同社が初めて戦艦大和もの、人間魚雷回天もの、「日本のいちばん長い日」もの（降伏までの24時間を描く）のほか、東京裁判を公然と非難し、処刑された戦争指導者を讃える作品を製作した。いずれも別の会社が追随し、つい最近でもなお作られている。この意味で今日でも続く日本人の戦争に関する集団的記憶を掌握するための競争に大きく寄与している。新東宝は1961年に破産し日本の名誉回復という政治的使命を断念せざるを得なかったが、この時には日活、大映、東宝がすでにこの路線に飛び込んでいた。「逆コース」（冷戦による占領政策の優先の逆転、つまり共産主義の脅威に対する国力増強と再軍備が懺悔と改革よりも重要になった）とともに、戦時中の映画の再上映や戦時を再体験できる軍国酒場のブームに見るように、戦時中が懐かしく

思い出されるようになった。その文脈の中で、大手スタジオは、戦争を批判せず讃える修正主義的戦争映画という、相対的に利益を上げるジャンルが受け継がれ、今日まで続くこと保証したのである。

参考文献

- Anderson, Joseph L. & Donald Richie. 1982. *The Japanese Film: Art and Industry*. Expanded edition. Princeton: Princeton University Press.
- Baskett, Michael. 2008. *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Breen, John, ed. 2008. *Yasukuni, the War Dead, and the Struggle for Japan's Past*. New York: Columbia University Press.
- Broderick, Mick, ed. 1996. *Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*. London: Kegan Paul International (ミック・プロデリック編『ヒバクシャ・シネマ——日本映画における広島・長崎と核のイメージ』現代書館、1999年).
- Desser, David. 1995. From the Opium War to the Pacific War: Japanese Propaganda Films of World War II. *Film History* 7 (1): 32-48.
- Dower, John. 1993. Japanese Cinema Goes to War. In Dower, *Japan in War and Peace*. New York: The New Press, pp. 33-54.
- Freiberg, Freda. 1996. *China Nights* (Japan, 1940): The Sustaining Romance of Japan at War. In John Whiteclay Chambers II & David Culbert, eds., *World War Two: Film and History*. Oxford: Oxford University Press: 31-46.
- High, Peter B. 2003. *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931-1945*. Madison: The University of Wisconsin Press (ピーター・B・ハーイ『帝国の銀幕——十五年戦争と日本映画』名古屋大学出版会、1995年).
- Hirano, Kyoko. 1992. *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952*. Washington: Smithsonian Institution Press (平野共余子『天皇と接吻——アメリカ占領下の日本映画検閲』草思社、1998年).
- 井上雅雄 2007『文化と闘争——東宝争議1946-1948』新曜社.
- 伊藤之雄 2000『立件国家と日露戦争』木鐸社.
- 岩本憲児 2007『『明治天皇と日露大戦争』——大蔵貢の「天皇映画」に見る懐旧と復古」、岩本憲児編『日本映画史叢書9 映画の中の天皇』森話社、169-194頁.
- 岩本憲児編 2009『日本映画史叢書11 占領下の映画』森話社.
- Iwasaki, Akira. 1978. The Occupied Screen. *Japan Quarterly* 25 (3): 302-322.
- 加藤厚子 2003『総動員体制と映画』新曜社.
- Kitamura, Hiroshi. 2010. *Screening Enlightenment: Hollywood and the Cultural Reconstruction of Defeated Japan*. Ithaca: Cornell University Press.
- 大蔵貢 1959『わが芸と金と恋』東京書房.
- Saaler, Sven. 2005. *Politics, Memory and Public Opinion: The History Textbook Controversy and Japanese Society*. München: Iudicium.
- Seraphim, Franziska. 2006. *War Memory and Social Politics in Japan, 1945-2005*. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center.

Sharp, Jasper. 2008. *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*. Guildford: FAB Press.

Shimizu Akira. 1994. War and Cinema in Japan. In Abe Mark Nornes & Fukushima Yukio, eds., *The Japan/America Film Wars*. New York: Harwood Academic Publishers.

和田春樹 2009-2010 『日露戦争 起源と開戦』上・下、岩波書店.

主要参考映画

- 『ハワイ・マレー沖海戦』（山本嘉次郎監督）1942年
- 『大曾根家の朝』（木下恵介監督）1946年
- 『民衆の敵』（今井正監督）1946年
- 『明日を作る人々』（山本嘉次郎・黒澤明・関川秀雄監督）1946年
- 『ある夜の殿様』（衣笠貞之助監督）1946年
- 『浦島太郎の後裔』（成瀬巳喜男監督）1946年
- 『日本の悲劇』（亀井文夫監督）1946年
- 『わが青春に悔なし』（黒澤明監督）1946年
- 『戦争と平和』（亀井文夫・山本薩夫監督）1947年
- 『暁の脱走』（谷口千吉監督）1950年
- 『きけわだつみの声』（関川秀雄監督）1950年
- 『長崎の鐘』（大庭秀雄監督）1950年
- 『ブンガワン・ソロ』（市川崑監督）1951年
- 『嵐の中の母』（佐伯清監督）1952年
- 『長崎の歌は忘れじ』（田坂具隆監督）1952年
- 『原爆の子』（新藤兼人監督）1952年
- 『真空地帯』（山本薩夫監督）1952年
- 『ひめゆりの塔』（今井正監督）1953年
- 『ハワイの夜』（マキノ雅弘・松林宗恵監督）1953年
- 『雲ながるる果てに』（家城巳代治監督）1953年
- 『悲劇の将軍山下奉文』（佐伯清監督）1953年
- 『ひろしま』（関川秀雄監督）1953年
- 『太平洋の鷺』（本多猪四郎監督）1953年
- 『二十四の瞳』（木下恵介監督）1954年
- 『人間魚雷回天』（松林宗恵監督）1955年
- 『ビルマの豎琴』（市川崑監督）1956年
- 『明治天皇と日露大戦争』（渡辺邦男監督）1957年
- 『戦雲アジアの女王 悲運のラスト・クイーン』（野村浩将監督）1957年
- 『野火』（市川崑監督）1959年
- 『大東亜戦争と国際裁判』（小森白監督）1959年
- 『静かなり暁の戦場』（小森白監督）1959年
- 『人間の条件』（小林正樹監督）1959-61年
- 『皇室と戦争とわが民族』（小森白監督）1960年
- 『トラ・トラ・トラ!』（リチャード・フライシャー、深作欣二、舛田利雄監督）1970年
- 『ミッドウェイ』（ジャック・スマイト監督）1976年

『パール・ハーバー』（マイケル・ベイ監督）2001年

追記 本論は Dick Stegewerns, “Establishing the Genre of the Revisionist War Film: The Shin-Tōhō Body of Post-Occupation War Films in Japan.” In Tam, Tsu & Wilson, eds., *Chinese and Japanese Films on the Second World War*, Routledge (2015) を元に日本語訳した。