

# 戦時日本映画における断絶と継続

宜野座菜央見

## はじめに

日本史研究では「貫戦史」として、1920年代から50年代にかけての日本社会の変容を把握しようとするスタンスがあり、本論もそうした関心から40年代をとらえ、日本社会の変化が加速した1940年からアジア太平洋戦争（1941-45年）の時期を焦点化する。そして、この間の日本映画に新たに生じた二つの側面——戦後は忘れられた「大東亜映画」と戦後にも継続された社会平準化の傾向——を社会的文脈に関連づけながら単純化を阻む戦争と平和の連続性を考察する一助としたい。

本稿の構成として、前半は映画『進め独立旗』を取り上げ、近代日本に根づいたアジア蔑視を払拭しようとする画期的な政治性を意図して挫折した「大東亜映画」の一例として考察する。後半は戦中の日本映画が農村・地方に向けた関心から促された微妙な変化を論じる。二つの側面のどちらも1930年代までの日本映画が正面から向き合なかった課題であり、40年代になって乗り越えが目指されたものである。歴史的後知恵で言えば、40年代になされたこれらの映画表象における挑戦の成果は、戦後の日本社会が達成した側面、容易に達成しえなかった側面をそのまま予期させるものとなっている。

筆者の議論の前提を明らかにするために、戦前の日本映画の変遷をこの二面との関連から概略するところから始めよう。映画が大衆娯楽として勢いづいた1920年代は無声映画期にあたる。この頃の日本映画はドラマの舞台を農村にも異郷の空間にも設定した。20年代は日本の中国大陆への軍事的・経済的野心が伸長した時代であり、中国への関心を煽るメディアに映画も加わっていた。サイレントであることは映画製作者を大胆にし、異なる言語文化の表象を無頓着に行わせたが、彼らの関心は同時代中国の激動に向き合おうとする意欲からではなかった。映画製作の技能を習熟しようとアメリカ映画の模倣に努め、西部劇ジャンルでは手っ取り早いフロンティアとして満州荒野を、メロドラマの舞台には魔都上海を設定したに過ぎなかった。

1931年の満州事変、32年の上海事変を経て、日本の経済は好転し戦前のピークを迎えた。この30年代に産業の近代化が進み自動車・飛行機の国産製造が始まり、日本映画はトーキー化で産業的・技術的・芸術的な発達を遂げた。特徴的には、日本映画はテロや暗殺といった血腥い政治的現実から距離を置き、消費的な都市文化モダン・ライフの視覚化に専念して資本主義の支配秩序に親和的な価値観を鼓舞した。と同時

に、もはや中国にも東アジアの植民地（朝鮮半島・台湾）にも国内の農村にもほとんど着目しなくなった。後進性・貧しさに結びつく空間を忌避したのである。映画としてこれらの地域の視覚情報を提供したのはドキュメンタリー部門である。東アジア出身の登場人物が現れる数少ない劇映画では、彼らの位置はやはり日本人を中心とした構図の周縁だった。

実際のところ、1930年代は日本と朝鮮半島・満洲との結びつきは強化され、農村の困窮はメディアで報道された。にもかかわらず、劇映画の映画製作者も観客も後進的と思われた地域に想像／創造力関心を振り分けるより、新しい時代を生きる感覚がスクリーンで活写されることを望んだのである。このネグレクト現象は近代日本の階層的な文化認識において優位を占めた欧米文化への憧憬を裏返す反応である。

加えて30年代には文化的ナショナリズムが大いに刺激された点が考慮されねばならない。輝かしいオリンピック・メダルが象徴したように、30年代の日本が達成した諸分野での躍進は人々に日本という国に誇りを感じさせた。戦争を支える産業の発展があり、戦争を選択肢とする政治感覚があり、実際に日本は戦争に突入し、その戦時下で西洋的近代に代わる新しい社会を創造するというヴィジョンが掲げられた。もちろん、大東亜共栄圏を発想させた地政学という学知からアメリカ映画の影響なしに成立しなかった『支那の夜』に至るまで、日本のモダニティが大きく負う西洋という起源は不可視化された。

戦時日本は英語圏では倨傲（hubris）と評されナチス・ドイツと並べて記憶される。だが、戦時イデオロギーを内面化した日本人の自己理解では彼らは「アジア解放」という大きな事業に取り組む偉大な民族であった。1940年代、日本の映画製作者は戦時国家の要請に応える形でこうした自己理解を補強すべく、ようやくアジアと農村に向きあうようになったのである。拡大した戦争の必要が迫った変化を確認していこう。

### 良心的駄作『進め独立旗』——戦争に促された脱オリエンタリズムの試み

日本映画が戦時国家の政治的立場に寄り添って製作したのが「大東亜映画」と呼ばれた映画群である。「大東亜映画」は通常の意味の映画ジャンルではない。映画研究の晏妮は「大陸映画」の指示内容が必ずしも一様ではなかった点を指摘するが、「大東亜映画」はさらに曖昧である<sup>1</sup>。「大東亜映画」という呼称は、緒戦の勝利で映画人にも多幸症が広まるなか、大東亜共栄圏の範囲がインド、オーストラリアへと誇大妄想的に膨れ上がる期待に伴って現れたもので、やがて作られるべき映画を意味した。したがって日本映画の必然ではなく戦争を拡大させた政治がもたらした呼称であ

1 晏妮「大東亜映画への階段——「大陸映画」試論」岩本憲児編『映画と「大東亜共栄圏」』森話社、2004年、130頁。

り、根底には戦争による膨張主義と日本の覇権を是認する思考がある。大東亜映画は東亜新秩序の範囲である東アジアを超えた広域のアジアを意識した映画群という程度の意味で使われ、観客からの認知もなく戦局の悪化で製作目的が失われ、戦後には存在が忘れ去られた映画群ということになるのか。

映画ジャンルとして言及される契機として1942年11月の大東亜省の設置は見逃せない。大東亜省は陸軍を後ろ盾に東条内閣が大東亜共栄圏の政治・経済・外交を一括処理する官庁として外務省の反対を押し切って設置したものである。映画界は同じタイミングの11月、香港攻略を描く『英国崩るゝの日』（田中重雄 大映）、12月に『ハワイ・マレー沖海戦』（山本嘉次郎 東宝）を世に出し、戦争下の政治に歩調を合わせ「大東亜」というキー・フレーズを喧伝したのである。

大東亜映画群の実際の公開ピークは1943年である。拡大する戦争の下、映画会社はそれぞれモンゴル（『成吉思汗』牛原虚彦・松田定次 大映）、中国（『阿片戦争』マキノ正博 東宝）、マレー半島（『シンガポール総攻撃』島耕二、『マライの虎』古賀聖人 共に大映）、インド（『進め独立旗』後述）を取り上げた。この動きに日本の海外植民地である台湾（『サヨンの鐘』清水宏 松竹）、朝鮮半島（『望楼の決死隊』今井正 東宝）も加えられた。

1943年11月、東京に大東亜共栄圏構成国の代表を招集した国際会議「大東亜会議」が開催され、民族の自主独立を尊重し人種差別を排すると謳う共同宣言が発表された。この宣言をうけて映画批評家津村秀夫は大東亜映画を日本の武力的勝利を前提とする広義の戦争映画と定義した<sup>2</sup>。

これに先立つ日本社会の空気は山本五十六海軍大将の戦死が公表された5月以降、緊迫しており、映画製作にも影響が出始めていた。企画時にタイムリーと判断された作品が完成した段階ではもはや古い、適切ではないと批判されるようになったのである。

1944年2月、フィリピンを舞台にした『あの旗を撃て』（阿部豊 東宝）が情報局から大東亜映画としての価値を認められた頃、戦局はさらに悪化した。7月に岡倉天心を描く『ベンガルの嵐』（野淵昶 大映）、12月末に高杉晋作を描く『狼火は上海に揚がる 春江遺恨』（稲垣浩 大映・中華電影公司）が公開を迎えたが、すでに大半の日本映画は敗戦への予想で重苦しさを漂わせていた。「本土」防衛が懸念されると「大東亜」への関心は消え失せたのである。

こうした経緯をもつ大東亜映画群だが、国家の政治に追従するがゆえに重要な特徴として日本政府の大東亜構想が確認する民族自決の理念（植民地の人々を描く場合、日本人として主体的に生きることの強調）を尊重する。だが現存フィルムを見る限り、登場させる各民族に対する理解が浅く、日本の観客に疎遠な異民族との繋がりを性急に強調して無理が目立つ。映画史研究者らは『サヨンの鐘』『あの旗を撃て』など個別に映画的魅力を分析しており、また一般の年配世代は1960年のテレビ番組『快傑ハリ

2 津村秀夫「大東亜映画と政治的映画」『映画旬報』1943年11月21日号（第100号）、10頁。

マオ』への懐古から、起源となった『マライの虎』に関心を示すようである。

筆者自身は歴史研究の立場から着目した。「アジアを解放する戦争」というイデオロギーに形を与えることを意識した日本の映画製作者が、アジアへの無関心と自民族中心主義を乗り越えるトライアルにごく短期間ながら挑んだように見えるからである。とは言え、筆者には日本の軍事的膨張主義を是認した映画群を正当化する意図は毛頭ないことは明言しておきたい。

ここでは1943年の映画製作者の努力と困難を感じさせる異色作『進め独立旗』を取り上げてケース・スタディとしたい<sup>3</sup>。『進め独立旗』に関してはインド研究の豊田雅人による詳細な分析<sup>4</sup>があり、同意する点が多く心強く感じたが、映画製作者らが着眼した1939年というドラマの設定と、43年における製作の困難には筆者なりの見解があるので後に述べたい。

映画『進め独立旗』は、1943年正月の『伊那の勘太郎』（滝沢英輔 東宝）の興行で圧倒的な強みを見せた人気スター俳優長谷川一夫の主演作で、同年10月に公開された。監督は長谷川とのコンビでは実績のあるベテラン衣笠貞之助で、美人女優入江たか子も助演参加、神戸ロケは今井正が担当した。だが意外にも興行はふるわず、批評家からは酷評され、大東亜共栄圏に輸出できるプロパガンダ映画としての価値も否定された。製作関係者が戦後に懐かしく回顧することのない苦い失敗作である。

だが『進め独立旗』を批評家が指弾した「拙速主義」<sup>5</sup>で切り捨ててしまうのは適切ではない。消極的な意味ではインド人が見て不快を感じるような表現を持たず、より積極的には「大東亜会議」開催という現実の政治に先立って反英の立場で日印が共闘する意義とインドの独立支持を明らかにしており、製作者の意識的努力が看取できるからである。確かに撮影実数は20日間と短かったが、製作者は準備段階で大衆オリエンタリズムに陥らないよう努め、日本政府の公式な立場と映画が描く事件のアクチュアリティを考慮した。撮影にあたっては在日インド人のエキストラ参加と考証面での協力を得ている。東宝は興行収入が松竹を上回って好調だったせいか、この映画に贅沢なプロダクション・デザインを許し、イギリス大使館内部のセットは一見ハリウッド映画とみまがう豪華さである。演出においては検閲官・軍部・批評家らが嫌う要素を一切の「禁じ手」にした。観客が好むロマンティックな恋愛、軽妙な喜劇性、荒唐無稽なご都合主義を完全に締め出し、アメリカ映画のコピーではない、従来の日本映画にはない政治ドラマ作りを実験した。結果的に失敗作となったが、いわば良心的駄作なのである。そう呼ぶ所以を述べていこう。

3 『進め独立旗』の視聴は東宝によるビデオ版（VHS）による。

4 豊田雅人「戦争映画の中の人情～太平洋戦争中の日本映画は、アジアをどのように描いたか——インドを題材にした映画に関する考察」『21世紀社会デザイン研究』第10号、2011年、86頁。

5 水町青磁「劇映画批評」『映画旬報』1943年11月1日号（第99号）、25-26頁。





『映画旬報』1943年10月11日号掲載の広告。復刻版（ゆまに書房、2003年）より転載。

第一にアダプテーションからオリジナルへの製作方針の転換が映画製作者に脱オリエンタリズムの努力を課した点を指摘したい。『進め独立旗』が最初に企画されたのは1943年ではなく、戦局が日本優勢と広く感じられていた42年である。小説からの手っ取り早い映画化のために、38年に第七回直木賞を受けた『ナリン殿下への回想』に目をつけられた<sup>6</sup>。今日でいう大衆向けエンターテインメントの作家・橘外男による妖しげな中編小説である。作家本人を投影させる叙述スタイルで主人公の日本人男性・橘を登場させ、訪日したインドの藩王国の若き王子ナリンとの交流を描く。この小説はインド人の登場だけで珍しく、必ずしも虚妄だけで構成されてはいないが、忠実な映画化を阻む問題を抱えていた。ガンディーについて語らないからではない。小説には、植民地化されたインドの人々に対する明らかな人種的蔑視があり、「黒チャン」という呼称が揶揄的に繰り返される。その上、主人公・橘は19歳のナリンの滑らかな肌に魅了され「稚児趣味」を示す。だが小説の後半は男色テーマを究める代わりに、ナリンを日本から退去させ不審死させる影の巨悪イギリスを印象づけて終わる。気ままな日本人男性がインドの風物・地名・人名を散りばめて語るオリエンタリズム奇譚なのである。

このいかがわしい小説を下敷きに『チョコレートと兵隊』で知られる監督・佐藤武が1942年5月に『ナリン殿下への回想』として脚本を書き上げ、ナリン役には18歳の高峰秀子が予定された。高峰は松竹の子役時代には男児役もこなしたが、この時期は東宝の娘役として成長しメキメキと頭角を現していた。美貌のインド人王子というイメージから候補とされたのだろう。原節子、小夜福子の名前も挙がった。小夜福子は42年に宝塚歌劇団を辞し結婚して家庭に入ったばかりだったが、男役の看板スター、月組組長として知名度があり、原作小説にも宝塚の人気者として名前が現れる。要するに東宝は小説の倒錯的な性的欲望に目をつけ、日本女性が演じるインド人王子という珍しいキャラクターの性的アピールで当てようと企てたのである。結局、厳しくなった検閲を懸念してか、この際物的なアダプテーションの企画は6月には中止された。

翌1943年、この企画が再び取り上げられる時までには戦局は完全に暗転していた。前述の山本五十六大将の戦死で社会に決戦モードが強まり、『進め独立旗』という硬派の政治劇でなければならなくなったのである。東宝の森岩雄（常務取締役）は『進め独立旗』を、東宝にとって「政治と映画の結合点に役割を果たす」「突撃映画第一作」とであると論じた<sup>7</sup>。戦時国家への貢献を表明する発言の背後には、映画を知らない軍人の干渉で製作領域の自律性が損なわれていた状況がある。戦争の政治に緊密に同調する映画を器用巧みに作ってみせることが、企業たる東宝の取るべき賢明な方針とみなす計算は当然働いただろう。

6 橘外男「ナリン殿下への回想」、大仏次郎ほか編『大衆文学体系24 夢野久作・久生十蘭・橘外男』講談社、1973年、729-770頁。

7 森岩雄の発言「国内体制強化と映画界」『映画旬報』1943年11月1日号（第99号）、12頁。

こうして、時局が『進め独立旗』をほぼオリジナルとして準備させた。ナリン王子はインド独立運動の闘士ラタンとして高潔で成熟したキャラクターに変更され、長谷川一夫を扮するラタンを通してインド人の独立への強い意志が言明される。反英という立場での日印連帯は、インド人に対して十分な敬意を示した脱オリエンタリズムの演出で強調されねばならない。この方針転換は政治的テーマに取り組んでこなかった映画製作者にとっては不利なことこの上なく、シナリオ作成は難航した。たらい回しを経て仕上げられた脚本のクレジットは、八住利雄と山形雄策（今井正監督の『望楼の決死隊』の脚本を担当した二人）である。

原作小説は徹底して素材として扱われ、多彩なインド人の名称、彼らの反英感情、悪玉のイギリス人外交官という利用可能な要素が細かく拾い上げられ再利用された。これにより、顔の黒塗りでインド人に化けた日本人のキャストによってではあるが、インド人主人公を中心に据え、彼の同志として祖国の独立を願うインド人男女の苦悩を前景化する異色の日本映画が構成された。日本人として現れる登場人物はすべて彼らの応援団として脇に配置される<sup>8</sup>。1940年の『支那の夜』は恋に落ちる主役男女に日本と中国の民族を重ねたが、『進め独立旗』はそうした典型的なジェンダー・メタファー戦術を断念し、性的アピールに依存しないアプローチに徹した。

監督の人選も厄介だったが、この頃、衣笠貞之助が自ら熱心に進めていた企画（国民政府の政治家の評伝ドラマ『汪精衛』を中国側の協力を得て中国で撮る）が頓挫しており、東宝は手堅い成功を期待して「巨匠」衣笠に演出を託したのである。

『進め独立旗』は、インド独立のための海外ネットワーク構築を目指して来日したナリン王子ことラタン（長谷川一夫）がイギリス大使館の策謀によって自死に至る政治的受難劇である。映画を現実との結合させるために製作者が考案した物語の特徴は、1939年という時間にこだわって、すべてを39年に起きた事件として語る点にある。

映画冒頭、インド独立運動の同志らが集った新橋の印度倶楽部での会合に密かに来日していたラタンが現れ士気を高める。この場面では民族衣装をまとうガンディーの肖像画のショットが挿入されるが彼の思想はまったく言及されない。彼の非暴力主義を、この映画が最後に示す「インド国民軍」と整合的に繋ぐのが不可能だからだ。長谷川一夫は肌の色を濃くし髪を縮らせインド人ラタンに扮するが、一貫して変哲のない背広姿で現れる。彼は西洋的近代の洗礼を受けたインド人エリートだからである。宣伝広告の写真（図版参照）では、エキゾチックな主人公を強調するために宝石を嵌めたサフファ（ターバンに似た被り物）を着けた長谷川の頭部がひととき目立つ。こうした視覚上の外連味は<sup>けれんみ</sup>大衆オリエンタリズムを楽しみたい観客を喜ばせたはずだが、『進め独立旗』はシリアスな政治劇としては露骨な異国趣味をスクリーンに侵入

8 インド人表象の先行例としては、横浜の居酒屋に集うインド人らを日本人側の視線で描く『誓ひの港』（大庭秀雄 松竹 1942年）がある。『誓ひの港』でもインド人役には顔色を濃くした徳大寺伸ら松竹男優が扮した。不完全版をフィルムセンターが所蔵。



させなかった。

ラタンは友人として信頼する技師・立花（佐山亮）、彼の姉たか子（入江たか子）にかくまに匿われ、同志のインド人男女（轟タ起子や文学座の俳優たち）らと束の間の平和を楽しむ。だが内偵から彼の所在を知ったイギリス大使館が策謀し、ラタンを拉致監禁する。同志らはラタン解放のため大使館を取り囲み、インド民族独立の歌「ヴァンデー・マータラム」を大合唱し、日本人の民間右翼活動家らは大使館内に押しかけて抗議する。だがこの間、諜報担当の書記官グレーブス（斉藤達雄）がラタンに転向を迫る。応じない彼にグレーブスは死の宣告に等しいイギリス送還を申し渡す。立花との面会を許されたラタンは「武力なき正義の無力さ」を説き、敗北感のうちに服毒自殺を遂げる。彼の死は非暴力主義の無効を示唆している。クライマックスには、彼の無念の死を知ったインド人男女、学生を含む多くの日本人などの会衆が、ラタンの追悼集会で卑劣なイギリスに対する共闘を誓って本編が終わる。

なぜ1943年にインドに関心を向ける映画が、日中戦争下で過ぎ去った39年を設定しなければならなかったのか？ それはこの年、実際に日本各地で前例のない規模で排英運動が起きたからである。日本は天津租界をめぐってイギリスと対立し、内務省は日本国内で合法的な大衆レベルの排英運動（各地で開催された集会、イギリス大使館・領事館への抗議など）を利用してイギリスへの圧迫を期待した。民間右翼だけの集会と異なり、在郷軍人会・婦人会の組織が連携して万人単位の大規模動員があり、イギリスとの対立を辞さない感情が大衆レベルで醸成されたと言われる<sup>9</sup>。『進め独立旗』がイギリス大使館前でラタン解放を求めるインド人らの抗議に絡めて、あちこちで開催される反英集会の立て看板などのショットを何度も挿入したのは、観客に39年に実際に展開した反英運動を想起させるためである。前述の豊田分析はこの点をもっと考慮してもよいのではないだろうか。

さらに筆者が注意を向けたのは1939年12月のニュースである<sup>10</sup>。アメリカ映画『ガンガ・ディン』の日本公開に先立ち、東京在住のインド人を中心にした青年アジア連盟の35名が参集して反対請願のため内務省・外務省・陸海軍省を訪問した。映画『ガンガ・ディン』はルドヤード・キプリングの詩にヒントを得た、植民地インドを舞台に大胆で愉快的イギリス軍将校らが活躍する戦争活劇である<sup>11</sup>。題名に反して主役はハリウッドの男性スター・トリオ（ダグラス・フェアバンクス・ジュニア、ケーリー・グラント、ビクター・マクラグレン）である。彼ら扮するイギリス軍将校が残忍な反英カルト集団と戦う<sup>12</sup>。彼らに憧れ忠実に付き従って戦死するインド人ガンガ・ディン

9 永井和「一九三九年の排英運動」『日中戦争から世界戦争へ』思文閣出版、2007年、260-344頁。

10 『東京朝日新聞』1939年12月22日及び30日。

11 英語原題と製作会社 *Gunga Din*, RKO Radio Pictures. ジョージ・スティーブンス監督は戦後、エリザベス・テラー主演の『陽の当たる場所』・『ジャイアンツ』、西部劇映画『シェーン』などで知られる。彼の1939年の作品である。



を演じるのもアメリカ人俳優サム・ジャフィである。愛嬌はあるが精神的に幼稚なキャラクターは、当然ながらインド人には侮辱的で不愉快な表象である。

インド史研究の長崎暢子が引用する数字では、印僑と呼ばれたインド商人はこの当時の日本に874人（阪神に654人）で綿花輸入業者が多く、インド本国の多数派ヒンズー教徒でなくイスラム教徒が大半だった<sup>13</sup>。映画の公開反対は、まさに日本のマイノリティだったインド人が彼らの憤懣を表明した珍しいケースであり、請願の日、彼らはガンディーに宛ててインド独立の要請を決議したと伝えられる。内務省は請願を受け容れ、同月28日「公益上、有害」として『ガンガ・ディン』の公開を不許可にした。39年は外国映画の輸入割当が減らされた年であり、上述の内務省の思惑からすれば反英感情を持つ在日インド人の希望を叶えて彼らを親日モードに誘導したい狙いもあったろう。

この措置のため『進め独立旗』の製作者は『ガンガ・ディン』を参照できなかったと思われるが、インド人の抗議を知りえたら異人種表象の難しさを改めて確認しただろう。『進め独立旗』の製作は、何につけアメリカ映画を参照してきた日本の映画製作者が、彼ら自身にとってなじみの薄いインド人の表象を独自の努力で試みたものである。アメリカ映画から筋や演出の借用が利いた『望楼の決死隊』や『あの旗を撃て』よりハードルの高い挑戦だった点を強調しておこう。

このハードルを、製作者たちは1939年のアクチュアリティにこだわることで越えようとしたが、それゆえの弱みを抱えた。日本とインドが共有できるのは単にイギリスに敵対する立場でしかないことを露呈してしまうからである。しかも『進め独立旗』の時代設定が39年であるため、日本政府の表立った反英活動を描くことができず、日本人（ラタンを支える立花や右翼活動家）とインド人の民間レベルの連帯を謳うのだから迫力に欠ける。スパイの暗躍が緊張感を注ぐものの、全体的には抑制的に語られる多くのダイアログがドラマを進行させる。だがインド独立を願うラタンの言葉は月並みでしかない。

むしろこの映画の特筆すべき良質さは入念な考証にあるだろう。豊田分析によれば、劇中、ラタンの事件に先立って自殺するインド人アタール（文学座俳優・中村伸郎が扮する）は、実際に1921年にイギリス大使館からスパイになることを強要されて自殺した東京外国語学校のインド人教授H・アタールがモデルであって製作者のいたずらな思いつきではない<sup>14</sup>。

製作にあたってインド人から協力が得られたのは疑いえない。インド人の名前のリ

12 インドの残忍なカルト集団として描かれたタグ（Thuggee）は実在し、S・スビルバーグ監督の『インディアナ・ジョーンズ魔宮の伝説』（1984年）ではサギーとして登場する。

13 長崎暢子「在日インド人の活動から」、青木保ほか編『日本人の自己認識』岩波書店、1999年、181頁。長崎暢子「インド国民軍の形成」、長崎暢子編『南アジアの民族運動と日本』アジア経済研究所、1980年、13頁。

アリティから手紙や政治スローガンでのヒンディー語の文字表記まで、細部がきわめて正確である。肌色を濃くした化粧でインド人女性ウシヤ・ラニに扮する轟夕起子はサリー姿で現れるが、着方も挨拶の身のこなしもまったく適切で、インド人の指導を受けて初めて可能な所作である<sup>15</sup>。さらに、クライマックスのラタン追悼集会の場面にはインド人らしい顔がたくさん見える。このエキストラの人々が神戸と横浜の印度独立連盟員・東京イスラム教団員であることは広告から知れる。

だが、こうした製作面での配慮も努力も報われなかった。製作者にとって不運だったのは、「日本がインドを独立させる」と大言壮語を吐く日本人を登場させず、代わりにインド人キャラクターを前景化した珍しい配置と日本人を優越化しない演出が、少しも好意的に評価されなかった点である。批評家さえも日本民族中心主義の問題性に思い至っておらず、アジアの指導民族にふさわしい日本人ヒーローの活躍を求め、それを満足させない『進め独立旗』に欲求不満をぶつけたのである<sup>16</sup>。

同様に、映画ファンの失望は容易に察しがつく。内省的な外国人主人公に感情移入できない。ラタン役の長谷川は『伊那の勘太郎』で見せた胸のすく立ち回りも威勢の良い唼たんか呵も披露しない。イギリス人グレースをやりこめる丁々発止の舌戦もない。落ち着いた大人の情愛を表現できる長谷川・入江というスター・コンビを並べながらロマンティックな恋を生じさせない。ユーモアのセンスも皆無である。

致命的な失敗はインド国民軍の扱いである。『進め独立旗』はインド国民軍を本筋であるラタンの物語に直接絡ませることに失敗し、ドラマからはみ出して処理する異様な事態に陥った。インド国民軍とは1941年12月以後、イギリスと戦う日本に協力することで独立を目指したインド人による軍事組織である。43年にはスヴァス・チャンドラ・ボースの指導下にあり日本軍にとって存在価値を増していた。本来「大東亜」に含まれなかったインドが日本の関心を惹きつけ、独立を望む一部のインド人にも日本との提携が支持された。『進め独立旗』が政治的なインド人を主人公に据えたのも、在日インド人の製作協力もこの背景があったからである。

インド国民軍はラタン追悼集会の後に唐突に紹介される。次々とタイトルが画面を占領し文字情報が「大東亜戦争」の開始を告げてから、ようやく独立のために決起したインド国民軍のニュース映像が現れる。これにより日本とインドがイギリスを相手に共闘する同志であることが強調される。だが、この時、ラタンの物語はすでに終わっている。

『進め独立旗』は皆を満足させようとして誰からも喜ばれず、その政治認識は批評

14 豊田雅人「戦争映画の中の人情～太平洋戦争中の日本映画は、アジアをどのように描いたか——インドを題材にした映画に関する考察」『21世紀社会デザイン研究』第10号、2011年、86頁。

15 ヒンディー語に堪能で社会事情に精通したインド映画研究家の松岡環氏にご教示たまわった。

16 水町青磁「劇映画批評」『映画旬報』1943年11月1日号（第99号）、25-26頁。

家から「古い」と否定された<sup>17</sup>。映画公開直後の11月、東京で開催された「大東亜会議」では、チャンドラ・ボースがシンガポールに樹立した自由インド仮政府が承認された。こうした情勢下で、アジアの諸民族に独立を約束する頼もしい盟主日本のイメージを打ち出せなかったドラマは無意味と断じられたのである。

だが、これまで述べてきたように『進め独立旗』は不誠実に製作されたわけではない。脱オリエンタリズムを判定基準にすれば努力は認められよう。だがそれは戦争の政治がもたらした敢闘賞でしかなく、戦後に継続がなかったという事実が戦争目的から独立した動機の欠如を確認する。こうした大東亜映画とは「方便」としての大東亜共栄圏を露呈する集合的プロジェクトではないだろうか。

### 戦後民主主義への助走——戦中映画の試行錯誤

次のポイントは、戦後の民主主義映画に接続する傾向が戦時下に出現していたのではないか、ということである。戦争中の厳しい検閲にさらされ戦争を応援する姿勢で作られた映画と、戦後にGHQの指導で民主主義を標榜した映画はもちろん大きく隔たっている。にもかかわらず、私が示唆したいのは、戦争遂行を大前提にした戦争中の映画には主体性の強調や格差是正の意識が細かな兆候として顕在潜在しており、時として個人の解放を掲げた戦後の映画製作に先立って、澆刺とした個人が社会的行為者として立ち現れたのではないかということである。

1940年、贅沢な物品を規制する「七・七禁令」（奢侈品等製造販売制限規則）が施行され、これに伴って映画検閲も厳格化された。これにより個人の幸福のみを描くものや女性の喫煙、カフェーでの飲酒、豪華な衣服住、外国かぶれの言語、軽佻浮薄な動作など一切が禁止された。この方針は、消費規制による下方への社会的平準化だけでなく、スクリーンの表象からも階級間格差を締め出すよう映画製作者に申し渡したものである。さらに内務省は農村を描く映画の製作を奨励した。これもスクリーンでの都会と農村の格差是正を促したものと言える。

こうした映画検閲の監視と戦時社会への貢献要請は、1941年12月に戦争が拡大してからはさらに度を強めた。当然ながら映画製作のプロたちに多くの制限を加え映画をつまらなくしたマイナス作用がはるかに大きい。『進め独立旗』で確認した通り、時局に対応しようと無理に製作された政治的な映画は観客を喜ばす映画ではなかった。また「個人の幸福のみを願うな」という上述の検閲方針は映画から恋人たちの燃え上がる感情表現を駆逐し、軽薄さへの不寛容はお笑い要素の出番を少なくしたからである。

だが一方で、日本映画に新たな方向の模索を促したとも言える。戦時国家では国民の一体感を高めようとする統合の観点から意識的な配慮が継続され、平行して日本映画でも戦中と戦後を貫く傾向が現れた。農村映画というカテゴリーで見渡せば成果は

17 同前。

限られるが、地方への目配せの観点からは、日常生活の多様性と変化、階級的特権のゆらぎ、市井の人々が建前を語りながら本音をにじませる表現など、戦後への微妙なリンクを見出せる。制限ある紙幅に、歴史研究と映画研究のどちらからも見逃されがちな点を述べてみよう。

農村を正面から取り上げることは劇映画の製作者に敬遠されがちだった。興行的成功が難しいとみなされていたからである。日中戦争下の1939年に意外なヒット作となった『土』（内田吐夢 日活）についても、農村のテーマが単純に観客に好まれたとは解釈されなかった。40年1月末の朝日新聞主催の座談会は、『土』の人気を「ふるさとのなもの」を求める心理、農村から都会に出て成功など到底望めない厳しい現実を生きる人々が精神的なよりどころを求める感覚に帰し、青年層が政治ではなく文学論議に熱中する傾向を論じた<sup>18</sup>。換言すれば、映画『土』の観客は厳しい農村の現実ではなく真摯に生きる人間の美しさを表出させる装置としての農村の表象、映像によってイデオロギー化された農村を是認したと解釈されたのである。

そのようなものとして1940年代に農村イメージを提供して成功したのが『馬』である。41年、東北らしさを意識して用意周到に製作された高峰秀子主演の『馬』（山本嘉次郎 東宝）は、批評家・検閲から歓迎され興行にも成功した。だがこの抒情性豊かな農村映画を喜んだのは、もっぱら都会の観客だった。『馬』については既に拙著で論じたので詳述は控えるが、『土』以上に綿密な戦略が練られ農村表象が入念に設計された<sup>19</sup>。表象戦略の勝利だったのである。だが『土』や『馬』がまれな快挙を遂げたところで、農村を描いて成功するケースは続かなかった。常に時代の先端をきわめようと努めた都会人たる映画人にとって農村表象が難しい課題である点は、その後も大きくは変わらなかったからである。

農村の表象を難しくしたのは農村の現実である。各地の農村は日中全面戦争開始以前から多くの問題に直面していたが、戦争はさらに負担を大きくした。もちろん地域によって状況は異なり、豊かで安定した生活を享受した農村共同体も存在した。だがトラホームや結核などの疾病に加えて、医療手当へのアクセスが十分に確保されないことが農村の問題として認識されていた。無医村問題は戦時下の国民統合の観点から、都市と農村の格差是正を論じる文脈で新聞メディアでも喧伝された。保健婦の派遣はこの無医村問題を緩和するために導入されたものである。農村の労働力である男性らが兵士として応召し、野良仕事を抱え込んだ女性たちは過剰な労働を強いられ、日中戦争下において疲労した妊婦の流産率が上昇するなど過酷な実態があった。

18 岩田豊雄・菊岡久利・秦豊吉・権田保之助「大衆娯楽を語る」『東京朝日新聞』1940年1月30日。岩田は文学座を支えた作家・獅子文六、菊岡はムーラン・ルージュ文芸部所属、秦は東宝専務、権田は国民娯楽研究家で文部省嘱託という顔ぶれである。

19 宜野座菜央見『モダン・ライフと戦争——スクリーンのなかの女性たち』吉川弘文館、2013年、203-205頁。



こうした戦中の農村の現実に寄り添うスタンスで農村を肯定的なイメージとして構築することは容易ではなかった。そもそも農村に正攻法に向き合えば、否定し改善すべきものとして閉鎖的・因習的な村の実態を照らし出すことは避けられなかった。必然的に不均衡に拡大した日本のモダニティの闇をさらけ出す。その典型と呼べるのが、松竹スター田中絹代が山奥の無医村に赴く女医に扮した『女医の記録』（清水宏 松竹 1941年）である。日中戦争下、男性医師が軍医として動員された状況で国内医療の負担を期待された女性医師と無医村問題を組み合わせたドラマである。

映画冒頭、夏木女医と女子医学生らの一行は石川県の山間部を徒歩で村に向かう。案内しながら小学校の訓導・神谷（佐分利信）が村の実態を語る。『女医の記録』は清水宏監督作品らしく村の小学生たちの闊達さが挟み込まれて、おおらかなモードが維持されるが、村の様子をありのままに伝えるとは後進性の烙印を押すことにほかない。この村の人々は陽のささない暗い家屋に暮らし、布団を干す効用も知らないし習慣的な入浴も行わない。「万年床」に代表される衛生知識の欠如、言い伝えや迷信がはびこり医療でなく行者（祈禱師）を頼りにする非科学的な態度が村を支配することが淡々と語られる。

『女医の記録』は、近代的帝国であることを誇りたい日本の至るところに、置き去りにされた共同体があることをやんわりと伝える、真面目で教育的な劇映画である。だが訓導や女医ら外部からきた者の視線が農村内部の問題を明るみに出すアプローチは人道的に見えても、この映画で村を知る都会の観客の立場を特権化するだけで、村は近代の精神文化不在の空間としか映らない。

日本軍のアジア占領地域の宣撫活動では日本映画の上映が行われたが、『馬』をはじめ農村に関する映画は意識的に忌避された。アジアの観衆が日本の負の側面を看取すると日本が侮られて、活動の妨げになるのではないかと宣撫担当者らは強く警戒したのである<sup>20</sup>。

日本の農村表象においてもアメリカ映画を模倣した例外的なケースがある。シリアスな『女医の記録』と対照的に、「農村の勤労生活を描く」と称して現実離れした音楽喜劇を試みた千葉泰樹監督の『青空交響楽』（大映 1942年）である<sup>21</sup>。喜劇俳優・杉狂児扮する音楽家が酪農の牧場経営を任せられ、村人たちに音楽の喜びを知ってもらおうと奮闘する。『青空交響楽』のシナリオは、音楽家と親しくなる令嬢など登場人物の配置にアメリカ映画『牧童と貴婦人』（ヘンリー・C・ポッター 1938年）の影響が指摘され、その「バタ臭さ」を非難された<sup>22</sup>。だが優雅な令嬢（マール・オベロン）がカウ

20 星野辰男「南方映画工作より還りて」『映画旬報』1943年5月11日号（第81号）、16頁。「座談会南方映画工作の現段階」『映画旬報』1943年7月1日号（第86号）、23頁。

21 映画『青空交響楽』についての記述はフィルムセンター所蔵版の視聴による。

22 若林健「シナリオ評」『映画旬報』1942年12月11日号（第68号）、20頁。

『牧童と貴婦人』の英語原題と製作会社は *The Cowboy and the Lady*, Samuel Goldwyn Productions で日本公開は1940年である。この映画の記述はDVDの視聴による。

ボーイ（ゲーリー・クーパー）と恋に落ちるドラマの洒脱さを『青空交響樂』が模倣できるわけもない。借用した枠組みにアメリカ映画調の喜劇要素（太鼓や樽で西洋楽器の演奏に加わる農民のずっこけた笑いや赤ん坊たちがスヤスヤ眠る農場内託児所の漫画的な非日常感）を放り込んだに過ぎない。弛緩したドラマ構成、「口ずさみたくならない」楽曲センス、「きたない音」の演奏まですべてが「中途半端で全くの失敗作」として酷評された<sup>23</sup>。田んぼから目先を変えて西洋型牧場を設定しアメリカ映画の模倣で仕上げた映画からは、製作サイドの開き直りを感じる。

このように農村というカテゴリーで見渡すと成果は芳しくない。だが別のカテゴリー「地方」で括ればいささか異なる議論が可能だろう。東京を中心とする消費文化を描くことが許されなくなったぶん、舞台を地方に分散することで、スクリーンに映し出される戦時下の市民生活そのものの多様化が促進されたからである。

1930年代を通じてドラマの舞台は東京（時代劇映画では江戸）が圧倒的に多かったが、40年代には地方の小都市あるいは町村が選ばれるようになった。大がかりな現地ロケで樺太（『北極光』田中重雄 新興キネマ 1941年）や沖縄の離島（『白い壁』千葉泰樹 東宝 1942年）を撮影して目立ったケースに限定されない。監督デビューしたばかりの木下恵介の作品でも長崎（『花咲く港』松竹 1943年）、静岡（『生きてゐる孫六』同社 同年）と指摘できる。時代劇を含めドラマの設定において東京を離れる分散傾向がより鮮明になったのである。

この分散傾向を後押ししたのは進行中の地方文化運動だろう。1940年に発足した近衛新体制下、国家に結びつく形で全国の文化諸団体が再編された。大政翼賛会文化部は総力戦遂行の目的から国民文化の振興を課題として、地方文化運動を最も奨励したので、地方ごとに郷土芸能の活性化、衣食住の条件の改善教化、文化講演会の実施など多様な活動が行われた。地方文化運動が指す「地方」とは通常、各地に点在する人口およそ3万から5万の、郡の中心をなすような都市のことであり、会津若松・高岡・浜松・倉敷・萩・小倉などが挙げられた<sup>24</sup>。

だが映画の場合、地方を厳密な基準で選定する必要はない。各地方独特の風景や風習を織り込み、その地に暮らす人々をテーマにそって活写すればよい。映画が地方を取り上げることは、国土である日本が内包する地理的個性・文化的多様性を知らせる効果となりうるから、戦時下の国民統合の目的に資するのである。

現存フィルムは不完全だが、阪急線沿線の実景や大阪弁の話者を効果的に登場させて地方色が評価された『新雪』（五所平之助 大映 1942年）を取り上げよう<sup>25</sup>。兵庫県の六甲地区が舞台なのは、朝日新聞の連載小説だった藤澤桓夫の原作に忠実だからである<sup>26</sup>。

23 上野一郎「劇映画批評」『映画旬報』1943年2月11日号（第72号）、21頁。

24 北河賢三「解説」、北河賢三編『資料集総力戦と文化 第一巻 大政翼賛運動文化部と翼賛文化運動』大月書店、2000年、508頁。

25 映画『新雪』についての記述はフィルムセンター所蔵版の視聴による。

『新雪』は灰田勝彦が歌った同名の主題歌で知られ、カットの多い五所監督のセンスがうまく生かされことで玄人受けした映画だが、それだけに留まらない。『新雪』は、検閲強化を背景にして映画がすっかりつまらなくなったと評された1942年のヒット作なのである。映画の主眼は新制度である「国民学校」の紹介で、あたかも「戦中版坊ちゃん」のようで、恋愛の甘い雰囲気など少しも表現しない。なぜこれが観客の支持を得られたのだろうか。

『新雪』のヒットは、この映画が下敷きにした風俗小説への関心によって下準備された。小説『新雪』は東西の朝日新聞に1941年11月から翌42年4月末まで掲載された。この連載中に「大東亜戦争」が始まったのである。著者・藤沢恒夫は日本軍の華々しい戦果を聞きながら、武骨な男性主人公と彼を愛する女性二人を配して小説を執筆した。文芸評論家からの評価は高くないが、連載中からとりわけ若い女性読者の関心と呼んでいた<sup>26</sup>。映画『新雪』はこの原作にかなり忠実に映像化され、純愛を描く女性映画として宣伝され10月に公開された。

映画『新雪』の恋愛へのアプローチはきわめて特徴的で、「英米との戦争」に人々が奮い立った社会の空気にうまく合致したことが指摘できる。日中戦争前半期に伝説的人気作となった『愛染かつら』（野村浩将 松竹 1938年）と『支那の夜』（伏水修 東宝 1940年）は、スター俳優らによる甘美な恋愛で観客を魅了したが、検閲は恋愛に心を奪われる男性像を軟弱として嫌った。対照的に『新雪』は、「大東亜戦争」開始でさらに厳しくなった検閲にも、戦争に高揚した日本社会の空気にも抵抗なく受け入れられる男性像を提供した。彼には仕事へ情熱を傾けさせ、彼に免除した恋の悩みを女性たちに一任したのである。

主人公・箕和田（水島道太郎）は京都帝大で教育学を専攻した「国民学校」の訓導である。1941年の教育改革は子供たちを主体性のある国民に育成することを目的に掲げて小学校を国民学校に改編し、従来の教育が根底にもつ立身出世主義をドラスティックに否定した。国民学校理念の革新性を体現するキャラクターが箕和田である。型にはまらず子供たちの気持ちに寄り添えるが女性心理を察知できない鈍感者だ。箕和田に扮した水島道太郎は主要映画会社が養成した既成のスターではない。三流と蔑まれた大都映画出身で、洗練にはほど遠いが爽やかな資質が、新時代の教育を模索する箕和田を等身大の人間に見せて成功した。この箕和田を囲んで様々な人物が入れ代わり現れるが、学校に口出しする地域の顔役、丸徳（山口勇）とのケンカを通して清廉な箕和田は尊敬を勝ち取る。

こまやかさが好評だった五所平之助の演出は、二人の女性、勝気な眼科医・千代

26 藤沢恒夫『新雪』、大仏次郎ほか監修『大衆文学大系23 郡司次郎正・片岡鐵兵・濱本浩・北村小松・藤沢恒夫』講談社、1973年、645-794頁。『新雪』初版は新潮社から1942年6月に刊行された。

27 古谷綱武「新雪について」『日本映画』第8巻第1号（1943年1月1日）、88-91頁。

(月丘夢路)と言語学者の娘で淑やかな保子(美鳩まり)の駆け引きを知らない愛情を際立たせる。宝塚歌劇団で娘役スターだった月丘夢路が好演した千代は箕和田とは衝突が多くロマンティックな絡みはない。『新雪』は、箕和田への想いを共有しながら彼の気持ちを測りかねて苦悩する女性二人が、六甲の景観地区を連れ立って歩きながら語らい黙りこむ場面を用意する。この長いシークエンスが、かつての恋愛映画の定石だった男女のラブ・シーンを代替するという構成である。

最終的に千代が教育召集(徴兵検査に甲種合格して入営しなかった者が受ける3ヶ月の基礎訓練)に赴いた箕和田から好意を告げるハガキを受け取り、彼女の笑顔でハッピーエンドが示される。男性による口説きの演技を一切必要としない硬派の恋愛映画の成立である。要は、日中戦争前期とははっきり異なる緊張した社会に暮らす観客にとって、今やこの恋愛の描き方こそがごく自然だと感じられるようになっていた、という点である。

『新雪』が描くのは、物資的窮迫にさらされていない段階での日本人の精神性である。その日常生活の表象には物資不足の<sup>かげ</sup>翳りはない。銃後が意識されつつも一見平時に近い。職業婦人・千代と対比される良家の子女・保子が家にいるのは未婚女性の勤労働員がまだ実施されていない時期だからで、モンペにも無縁である。保子が女中に指図して隣組の会合のために紅茶と砂糖を用意させる中流階級の生活には一貫して余裕がある。このなかで老若男女の登場人物らがしきりに気にかけているのは、仕事や結婚、家の跡取り、家族の思惑などごくごく個人的な事情である。

だが同時に、箕和田をはじめ登場人物の職業的判断には戦時共同体の一員としての自覚が強く作用する。保子の父も父の弟子も南方の言語学調査に<sup>したが</sup>志願し、彼女も父に随う。箕和田の生徒たちも少国民の自覚を内面化し大人たちと共に「英霊」の帰還を迎える。彼らは戦争遂行中の国家を主体的に支える国民である。自分が持てる技能で「お国」の役に立ちたいという自発的な意欲を各自が表明するが、そこに自暴自棄の悲壮さはない。彼らは戦争が社会改革の契機であるかのようにその積極的な意義を信じており、戦争する国家のニーズを自ら具体的に考えて、自制し、あるいは行動に移すのである。『新雪』が示すのは、「英米との戦い」に奮い立った人々が彼らのイメージとして受け入れ可能な、理性化された個人が選択する深刻すぎず軽薄すぎない社会とのつながり方である。その社会が一人一人の参加に十分な手応えを与えることが信じられている。

公開当時、幾人もの評論家らが『新雪』の撮影・演出から人物造型まであれこれ批判しつつも新鮮さを見出して歓迎した。観客は登場人物らへの共感や批判を寄せ、「英霊」の帰還を町の人々が迎える場面では若い男性観客がスクリーンに向かって脱帽したという反応も伝えられる。今日の眼で見れば『新雪』には戦争のイデオロギーに幻惑された人々の姿がある。だが同時代の観客にとって『新雪』は、市井の各人が変革のエージェントとして輝く時代の到来を力強く伝えたと見えそうである。



## 終わりに

戦争中の日本映画は、国家の政治がうまく対処できない現実的課題——アジアの懐柔、農村の称揚——を表象の魔術で克服するよう期待され応えようと試みた。だが戦争が終わって国家が戦争の大義をかなぐり捨てると課題は忘れられ、日本映画はアジア軽視に逆戻りした。

日本の経済界は1950年代初頭、共産党政権下の中国に代えてインドを資源供給地・市場にする期待をもったが、インドの計画経済の停滞により挫折し、日印友好は49年にインドから日本に贈られた象のインディラが象徴した。そして今日に至るまで、日本人とインド人の相互信頼と友情を描く映画は存在しない。

一方、映画大国インドには映画『ラブ・イン・トウキョー』（1966年）がある。1964年の東京オリンピックで日本に関心を持ったインド人監督の作品で、インドでは大ヒットとなった。インド映画定番の歌って踊る娯楽巨編で日本各地でロケ撮影が行われ、東京を訪問したインド人男女の恋愛がここかしこの観光名所で展開するが、登場する日本人は風景の一部である<sup>28</sup>。今日のインドの躍進は目覚ましく日本との経済提携も拡大するが、その関係は発展途上で、日本とインドの観客が一緒に楽しめる映画が出現するものなのか、筆者には皆目見当がつかない。

戦後、GHQ が推進した民主化の改革のうち、農地改革は大きな成果を上げ組合運動が高揚したと言われる。戦中から戦後にかけて焼け野原の都会より農村の方が恵まれた面もあった。だが農村の生活向上がたちまちに実現したわけではないし、農村の人々に歓迎される農村映画が続々生まれたわけでもない。農村の女性たちが製作費を賄い彼女たちの映画として応援した『荷車の歌』（山本薩夫 全国農村映画協会）が登場したのはようやく1959年のことである<sup>29</sup>。

一方、戦後の地方改革は中央の従属から解放された「地方自治の確立」が目指されたのに失敗したと評される。だがスクリーンでは東京一極集中から地方へ拡散する傾向が戦争中から継続した。残念ながら本稿では触れられなかったが、階級格差の緩和に関わる微妙な変化も戦中映画には生じていた。1920年代・30年代を通じて、松竹を典型とする日本映画は東京中心の上層中流階級を偏重する傾向を持ったが、戦中から微妙な修整を加えながら戦後を迎えたのである。戦後社会は財閥解体や富裕層への財

28 監督・製作はブラモード・チャクラヴァルティー、英語題名は *Love in Tokyo* でヒンディー語のカラー作品である。内容は松岡環氏に提供していただいたDVDを視聴して確認した。

29 作家・山代巴による貧農出身の娘セキの一代記の映画化で望月優子が主演した。望月は映画『米』（今井正 東映 1957年）で農家の母を演じて評価されていた。『荷車の歌』は農協婦人部が一口10円のカンパを集めた製作費で賄われた。日本全国で巡回上映され、農村だけで一千万人以上が見たと言われる。映画監督山本薩夫生誕一〇〇年の集い実行委員会編『映画監督山本薩夫 生誕一〇〇年』（非売品）、2010年、29頁。

産税課税で階層間格差を加速的に狭め勤労所得の意義を高めた。この変化を象徴する映画『安城家の舞踏会』（吉村公三郎 松竹 1947年）、『お嬢さん乾杯』（木下恵介 松竹 1949年）を提供したのは松竹である。

戦後の民主主義映画を代表する『青い山脈』（今井正 東宝 1949年）は地方を舞台にして製作された。原節子扮する女性高校教師・島崎雪子は地方社会の旧弊な価値観と戦い恋愛の尊さを宣言する。恋愛の尊重を軸にして『新雪』を反転させると『青い山脈』になろう。二つの映画が鼓舞する思想のベクトルは逆方向である。だが個人に熱く働きかけ主体的な社会参加を励ますアプローチとして意外に共通点は多い。単純化は慎まねばならないが、戦後の民主主義映画に先立って、戦中映画に「トライアル」の時代としての意義を見出すことは可能だろう。

## 参考文献

大門正克ほか編『近代社会を生きる』吉川弘文館、2003年。

宜野座菜央見『モダン・ライフと戦争——スクリーンのなかの女性たち』吉川弘文館、2013年。

——「映画のなかの“新秩序”——“モダン”の内面化と文化のヘゲモニー」山田朗編『戦争

Ⅱ 近代戦争の兵器と思想動員』青木書店、2006年。

小林英夫『日本人のアジア観の変遷——満鉄調査部から海外進出企業まで』勉誠出版、2012年。

長崎暢子『ガンディー——反近代の実験』岩波書店、1996年。

雑誌に関しては、『映画評論』（映画日本社）は原典を、『映画旬報』（映画出版社）、『日本映画』（大日本映画協会）は、ゆまに書房から刊行された復刻版を参照した。