

戦時下における映画監督亀井文夫の抵抗—『上海』を中心として—

Resistance of a Documentary Film Director Fumio Kamei in Wartime:
Focusing on “Shanghai”

古舘 嘉
Yoshimi Furudate

はじめに

1925年に治安維持法が導入され、1939年には初の文化立法である映画法が施行された。戦時下は、言論の規制や統制が最も強い時代であった。本論はその時期に自己の信念を映画製作に注いだ、映画監督亀井文夫（1908-1987）の研究である。亀井は映画界で唯一治安維持法により逮捕され、監督資格を剥奪された人物である。亀井の製作した作品『戦ふ兵隊』（1939年）は公開中止になり、その映画は「反戦映画」、「厭戦映画」と言われた¹。本論は『戦ふ兵隊』以外に戦意高揚に抵抗する映像表現が用いられていると言われる²『上海』（1938年）に注目する。検閲が強化され、表現に制約がかかる戦時下において何をどのように描いたのかを作品の分析を通して明らかにする。

本研究を行う意義は二つある。第一に、表現の自由に制約がある場合や権力と対峙する場面において、どのようにしたら自らの意見を表明することが出来るのか。それを先人の作品から読み解くことである。1990年代以降、日本では右傾化が顕著になってきた。さらに、昨年末に成立した特定秘密保護法により、知る権利や表現の自由が制限される可能性がある。このような中で、異なる意見の表明の仕方、特に言論に制約がかかった場合の主張や表現の方法を知ることは重要である。

第二に、亀井のような権力に抵抗を示した人物を、我々の記憶として残す作業をすることである。戦時下の映画に関する史資料の中では亀井文夫に関する記述は確かにある。しかしながら、それが一般化していないのが現実である。家永三郎は「暗黒時代において、断乎転向や迎合を拒み、侵略戦争に反対の態度を堅持し、反戦平和の大義を守りぬいた人々が、少数ながら実在した事実を私たちは見のがしてはならない³」と語る。これら、二つの意義は重要である。

本論の構成は次のようになっている。先行研究では、戦時下の作品の中で『上海』を分析対象にする理由を述べる。次に、亀井文夫の戦争終結までの略史を概観する。その後、『上海』の製作経緯を知ることにより、亀井がどのような作品を作ろうとしていたのかを考察する。最後に『上海』について時間配分や墓標などの量的な分析と、映像手法による分析をする。分析結果では、先行研究において従来「戦争宣伝であり、軍当局に沿った映画」との指摘を受けた部分に、別の意図が組み込まれていたことを明らかにする。

1. 先行研究

戦時下での亀井文夫の作品に関する先行研究は、映画評論家によるものと、個人的に繋がりのある映画関係者によるもの、そして映画の研究者によるものに分けられる。

1 秋山邦晴「日本映画音楽史を形作る人々」『キネマ旬報』1975年7月下旬号、128頁。

2 野田真吉『日本ドキュメンタリー映画全史』社会思想社、1984年、51頁。

3 家永三郎『太平洋戦争』岩波書店、1980年、234頁。

映画評論家による記述は、田中純一郎⁴、岩崎昶⁵、飯島正⁶、佐藤忠男⁷の著作がある。これらは映画史全体の中の一部として亀井を扱っており、主に作品に対する紹介の要素が強い。評論という点では飯島が『戦ふ兵隊』（1939 年）の 1 年前に製作し、好評を得た『上海』（1938 年）を例に挙げ、記録映画でのモンタージュ手法を危険視している。しかし細かな分析がなされていない。

亀井とつながりのあった映画関係者による記述は土本典昭と野田真吉が、研究者としてはピーターB・ハーイが挙げられる。映画評論家たちが作品の紹介要素が強かったのに対して、この 3 人は作品の詳細にも触れている。ここからは本論の分析作品である『上海』についての記述を見ていく。

土本は、『上海』で見出されたものは「戦争の悲惨さ」だと述べながらも、「映画が終わりに近づくにつれて、フランス人司祭のシーンや『お手手つないで』を歌わせる場面、飢えた民衆にパンを与える場面などから伝わってくるものは、何の批評の眼差しもないものだ」と語る。さらに『戦ふ兵隊』のラストシーンと比較しながら、「『上海』では終章に色濃い宣撫班的な情感があるのは否めない⁸」とした。

映画・言語研究者のピーターB・ハーイは、イギリスを敵対勢力として描いた点に注目しながらも、他方で、「この映画は厭戦的ということだったが、フランス人神父が日本軍当局にお礼を言うシーンと、子供が日本の童謡を歌うシーンが戦争宣伝となり政府当局を喜ばせた⁹」と結論づけている。

このように、土本とハーイは『上海』の終盤にあるフランス人牧師¹⁰のシーンと子供が童謡を歌う部分を含む最終シーンが戦争宣伝であり、軍当局に沿った映画となっているとした。

野田は著書『日本ドキュメンタリー全史』で、ドキュメンタリー映画を作った 65 人の映画人を取り上げ、その中で亀井に関してかなりのページを割いている。野田は反戦映画として『戦ふ兵隊』と共に『上海』を挙げている唯一の人物である。野田は上記のラストシーンについて、「撮影のために仕組まれた猿芝居の楽屋裏がまる見え」とし、「これらの『お仕着せの侵略戦争を美化したシーン』と『生々しい戦禍のシーン』とを交じり合わせることによって、映像の内容を異化させて現実性を持たせる」としている。しかし、野田も「異化効果¹¹により全体を見ると反戦映画」としながらも、ラストシーンに関しては他の二人同様に「侵略戦争を美化したシーン¹²」であると語っている。

これらの先行研究では『戦ふ兵隊¹³』に関しては公開中止になったことから、反戦映画

4 田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ』中央文庫、1976 年、175-179 頁。

5 岩崎昶『映画史』東洋経済新報社、1961 年、191-194 頁。

6 飯島正『日本映画史上』白水社、1955 年、171-175 頁。

7 佐藤忠男『日本映画史 2』岩波書店、1995 年、29-34 頁。

8 土本典昭「亀井文夫・『上海』から『戦ふ兵隊』まで」『戦後映画の展開』岩波書店、1987 年、323-341 頁。

9 ピーターB・ハーイ『帝国の銀幕』名古屋大学出版会、1995 年、77-94 頁。

10 映画『上海』の中のナレーションはジャキノ牧師としているため、本論文ではジャキノ牧師に統一する。

11 異化効果とはブレヒトの「叙事」演劇理論のために理念。「異化する」とは、観客に舞台上の世界を「異なもの」と感じさせ、観客をその世界から疎外することである。

テリー・イーグルトン有泉宙他訳『マルクス主義と芸術批評』国書刊行会、1987 年、194 頁。

12 野田真吉『日本ドキュメンタリー映画全史』社会思想社、1984 年、42-78 頁。

13 『戦ふ兵隊』についての先行研究は佐藤真『愛蔵版ドキュメンタリーの地平』凱風社、2009 年、159-202 頁。Bakker, Kees. "THEY ARE LIKE HORSES WITH BLINDERS ON One war, two views: Joris Ivens and Fumio Kamei, China, 1938", *Studies in Documentary Film* Volume 3, 2009, pp19-33.

に分類し、その前年に製作した『上海』に関しては、特に後半部分について軍当局に協力的な映画との見方をしている。しかし、『戦ふ兵隊』が1939年、『上海』は1938年の作品であることから、1年で映画表現が急激に変化するということは考えにくい。統制が徐々に厳しくなっていく状況を考えれば、前年に製作した映画の方がより思想を反映できるのではないだろうか。さらに『戦ふ兵隊』は従軍撮影であったために、亀井も漢口攻撃作戦に同行している。しかし、前年の『上海』は撮影班のみ現地に行き、亀井は構成等の指示、及び送られてきたフィルムの編集を担当している。当時は後者のスタイルが一般的だったようである。となれば、かなり入念に映像を選択し、構成を練ることができたと推察する。しかも現場に行っていないことから第三者として、より客観的な視点から冷静に構成・編集できたのではないだろうか。これらの理由から『上海』の方が様々な仕掛けが組み込まれているのではないかと考えた。

そこで、本論文では戦時下の作品の中でも『上海』に焦点を当て分析を行うこととする。

2. 亀井文夫略史¹⁴

ここでは、戦争が終結するまでの亀井の生い立ちと映画との関わりを簡単に振り返る。

亀井文夫は1908年4月1日、福島県相馬郡原町で生まれた。父良七、母くまの二男一女の次男で、父は自由民権運動にも参画し、県会議員や町長の職にあったが60歳で亡くなっている。

幼少を仙台で過ごし、その後東京に移り住む。早稲田中学、その後文化学院美術科に入学した。そこでブハーリンの『唯物史観』やマルクス・レーニン思想に魅力を感じるようになる。

1928年に文化学院大学部を二年で中退し、革命後のソビエト美術を研究するためにソビエトに渡る。そこで衝撃を受けたのが、『トゥルクシヴ』や『上海ドキュメント』などの記録映画であった。この新しい映画に魅力を感じ、映画の道を志すことを決意する。亀井は早速、レニングラードの映画技術専門学校（LIKI）の聴講生になる。この時代は、エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』が製作されて2年後ということもあり、ロシア映画の中には新しさがあった。これまでにない芸術創作手法であるモンタージュ論に接したのも、この時期である。

留学してから3年目の1931年、肺結核になりやむなく帰国となる。1933年、健康を回復した亀井は再度ソビエトに渡ろうと決意し、上京する。その時に偶然会った友人の画家から勧められ、東宝の前進であるPCL（写真化学研究所）に就職する。

1937年、PCLはJ・Oと合併して東宝映画株式会社になる。亀井は第二製作部（文化映画部）に所属し、海軍省軍事普及部の指導による新鋭巡洋艦「足柄」の巡航記録『怒濤を蹴って』を構成編集する。この作品は時局映画として興行的にも大ヒットとなる。1938年7月7日に盧溝橋事件が勃発、8月13日には第2次上海事変が起こる。東宝映画は長編記録映画『上海』『北京』『南京』（1938）三部作の企画を立てた。この三部作の中の『上海』と『北京』を亀井が構成編集をすることになる。『上海』は空前の成功をおさめた作品であった。東宝映画は三部作が好調で次回作『戦ふ兵隊』の製作に入る。『戦ふ兵隊』（1939）は陸軍省情報部の後援で企画された長編記録映画であった。これは亀井が従軍した初の作品であったが、反戦要素が強いという理由で公開が中止となった。

14 亀井文夫略史については以下の文献を利用した。亀井文夫『たたかう映画』、PLCの後輩野田真吉『日本ドキュメンタリー映画全史』、仕事仲間である楠木徳男『ドキュメンタリーの鉤脈・亀井文夫の生涯』、都築政昭『鳥になった人間』

1939 年、「映画法」が施行される。

1940 年、長野県の観光映画『信濃風土記』三部作に取り組む。第一部『伊那節』¹⁵、第二部『小林一茶』(1941)は亀井が製作したが、第三部『町と農村』は会社側が亀井に編集を許さず完成しなかった。さらに、『小林一茶』は文部省の認定を取り消された。

1941 年 10 月 9 日検挙。戦中投獄された映画監督は亀井唯一人であった。

3. 映画『上海』の製作経緯

次に、『上海』を巡る映画会社東宝と亀井、現地を取材したカメラマン三木との関係を示すために『上海』の製作経緯について考察する。

この映画は『キネマ旬報』1938 年ベスト・テンの第 4 位にランキングした作品である¹⁶。田中純一郎は『日本映画発達史Ⅲ』の作品紹介の欄で「日本軍の宣撫工作現地同時録音で生々しく描写し、戦争の空しさを伝えた亀井の編集などで空前の成功をおさめた¹⁷」と絶賛している。

この企画を持ち込んだのは弁士あがり、実際に『上海』の中で解説を担当した松井翠声であった。亀井は当時を振り返り、「彼は戦争ジャーナリストのはしりのようなもので、上海で戦争がおこるとすぐ飛んでいった。そこで仕入れたエピソードに写真を入れて小さなパンフレットを発行し、東宝へ持ってきて、こういうので上海の映画をつくったら当たると提案した¹⁸」と、語っている。これにより、東宝では『上海』の企画会議が開かれる。この時の東宝プロデューサーである森岩男と亀井のやりとりは、伝説になっているという。この会話は、企画した東宝側と実際に構成・編集した亀井の意図が現れているので抜粋する。

森が「海外を回ってきて、上海へ来るとホッとする。つまりアメリカ、ヨーロッパでは日本人は軽蔑され、差別されている。それで上海へきて初めて自分たちの祖国の旗、軍艦旗を見ると涙がこぼれる」というエピソードを語り、そのような映画を要望したところ、亀井が「森さん、軍艦旗を見て涙が出るというのは支那人の方じゃないですか」と反論したことで、その場がシーンとしてしりけ気分になった¹⁹

というものである。ここから分かるように森と亀井は上海に対する捉え方が異なる。しかし、森はこのような発言をした亀井に『上海』の編集を任せることにする。亀井は当時の東宝や森について「リベラルな考えや伝統があった²⁰」と語っている。

また当時の製作現場では、カメラマンが現地に赴き、撮ってきたものを編集者が構成・編集して作品にするという手法をとっていた。亀井は、現地取材を行う三木茂カメラマンに向けて自分なりの構想をまとめて伝えている。

まず、中国のいろんな文献を読んだ。それで一番印象強かったのは、中国という国

15 『伊那節』は農民たちの報われることのない哀しみを民謡にした馬子唄をベースに作られた映画である。ネガ・プリント共に現存せず。

16 飯島正、前掲書、168 頁。ちなみに第 1 位は田坂具隆監督の『五人の斥候兵』であった。

17 田中純一郎、前掲書、176 頁。

18 亀井文夫『たたかう映画』岩波書店、1989 年、22-23 頁。

19 同書、24 頁。

20 同書、23 頁。

は日本の温帯の国民と違い、上下の振幅が深いという点だった。パールバックの『母の肖像』に大変感銘を受け、あの感じ方で上海を写したいと思った。それで、上海について毎日の新聞などを通じいろいろな見聞きするものの中で、ぜひほしいというものを箇条書きに書いて三木さんに渡した²¹。

と語っている。さらに、「もっとじっくり見せて、判断できるようなルポルタージュが、ぜひほしいと思った²²」という発言をしており、戦意高揚映画は言うまでもなく、単に事象を並べただけの記録映画を作ろうとは、考えていないことが予測できる。そもそも亀井は映画製作を「新聞に投書欄があるように、映画の方法で社会に投書したい²³」と考えていることから、『上海』によって何らかの主張をしたいと考えていることがわかる。

12月16日、未現像のネガ第一回分が上海から直接空輸されてきた。勇ましいものを期待していた幹部陣はがっかりしたという²⁴。東宝に入社したばかりの助監督、野田真吉は試写の感想を次のように述べている。「激しい戦火に荒廃した上海の街々や近郊農村地帯の激戦を伝える惨憺とした戦場のあと、兵站基地に帰ってきた前線の兵隊たちの日常生活、海軍陸戦隊の将校の戦跡案内、手のうちがすけてみえるようなさまざまな宣撫工作、執拗な抵抗を語る中国軍陣地のあと、そしてきびしい敵意をひめた中国の難民たちの表情がほとんどであった²⁵。」しかし、当の亀井は自分の意図通りの映像に満足したという。「三木さんもあの人なりの解釈でずっと撮ってきたんでしょね。ラッシュをやったときに、僕を感じる中国を感じとった。中国の持っている苦悩の詩みみたいなものね²⁶」と語った。

4. 映画『上海』分析

ここからは、映画『上海』を分析する。この映画を①戦いの形跡から支那事変を表現②同じ場面で相反する主張を展開③如実に表現された租界の実態④上海における日中関係の実態⑤作品全体の時間構成の5つに分類して論じる。この中の②では、先行研究において「戦争宣伝で軍当局に沿った映画」との指摘を受けた、フランス人牧師のシーンに別の意図が組み込まれていることを明らかにする。

4-1 戦いの形跡から支那事変を表現―墓標と破壊された街

この作品の最大の特徴は、戦いの形跡から戦争を表現していることである。

4-1-1 多様な墓標の場面

この映画は、墓標の場面の多さが目を引く。日本人兵士の墓標は、ナレーションで明らかにされたように、亡くなった場所に建てられたということであった。この墓標は単独で映し出されている他に、いたるところの場面で墓標が映り込んでいる。

まず、子供達が登校途中で兵士にお辞儀をしているシーンである。(10:12) このシーンはカメラ位置が固定されている中、次々と子供たちが登校していく様子を描いている。子供たちが通り過ぎる間、左手前にいる兵士と奥の中央にある墓標は常に映り込むという構

21 亀井文夫「科学技術の発展はいまやお荷物だ」『朝日ジャーナル』1983年9月16日号、76頁。

22 亀井文夫、前掲書、1989年、25頁。

23 同書、18頁。

24 同書、26頁。

25 野田真吉「亀井文夫ノート」『映画評論』1971年12月号、88頁。

26 亀井文夫、前掲論文、1983年、76頁。

図になっている。兵士が犬の散歩をしている様子を映している箇所も同様である。(19:34) この散歩の途中の道端に墓標が映り込んでいる。通常は犬が歩くテンポで道端を通り過ぎていくが、この犬が思うように歩いてくれない。しまいには兵士が犬を引っ張っていくという姿も見られる。ここでも常に墓標が映っている。この部分は一見微笑ましい場面に見えるが、犬は弱い者の象徴とされる場合がある。当時の上海において各国の利権の絡む中、弱い立場である中国人を無理やり引っ張っているようにも見受けられる場面である。最後に、帝国海軍特別陸戦隊の屋上の場面である。ここでも兵士たちの談笑している様子が映されているが、兵士が歩いている足元や脇には、常に兵士と共に墓標が映りこんでいる箇所が見て取れる。(20:48)

この多様な墓標の場面は、戦闘が市街地で行われていること、市街地の日常の中に死が居合わせるということを語っている。戦争は多くの死者を伴うが、死者を映すことができないという理由から、墓標のカットを多用したと考えられる。また、単に単独の墓標を挿入するだけではなく、様々なシーンの中に墓標を混入することで、観るものが無意識に記憶させられるという効果を狙ったものではないかと推察できる。

以上を検証するために、映画全体において墓標を含んだ映像のカットがどのくらい有るのか、また、どのような場面で使われているのかを数値化してみた。

墓標を含んだ映像のカットを数えてみたところ40カット存在した²⁷。結果、帝国海軍特別陸戦隊の拠点や爆弾三勇士が戦死したといわれる妙高鎮での場面など、戦闘地に墓標のカットが多いことがわかった。

さらに、墓標のカットが入っている時間帯にも注目してみると(表1)、作品開始から10分経過したところで2カット、20分あたりで9カット(8カットと次の1カット²⁸)、30分前後で7カット、40分過ぎで6カット、50分前半で8カット、最後は1時間経ったあたりで8カット使われていた。

ここから明らかになったことは、10分ごとに墓標のカットが差し込まれているということである。しかも、墓標は戦闘地に多く組み込まれていることから、戦闘による「死」が10分置きに受け手の目に入ってくるということになる。これは単に偶然ではなく、亀井が意図して墓標のカットをはめ込んだと理解するほうが妥当であろう。亀井はこの墓標のカット、つまり「死」を常に見るものに記憶させる狙いがあったと考えられる。

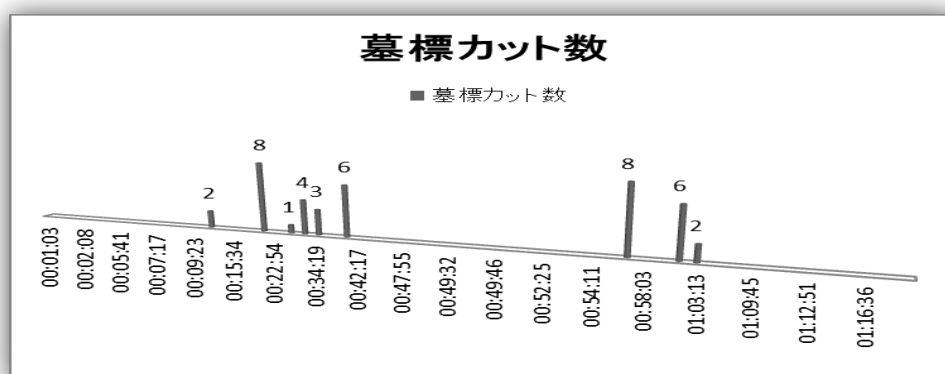


表 1 『上海』に映し出される墓標のカット

27 このデータは墓標がいくつあったかではなく、墓標を含んでいるカットを数えたものである。そのため、パンによっていくつもの墓標が写りこんでいたとしても1カットとして数えている。

28 この1カットは「22分54秒から28分38秒の日記朗読のシーンに1カット使われているが実際使われているのは22分58秒であった」ことから20分あたりの分類にした。

4-1-2 戦闘の激しさを物語る3つの手法

次に、戦いの形跡として多くの破壊された建物や戦闘跡が映し出されているという点について考察する。映画全体の構成を示したグラフ(表2)によると、戦闘跡は全体の34%を占めている。つまり、映画の三分の一は破壊された建物や戦闘跡ということになる。その上、この戦闘跡の描写は感情移入しやすいような手法が使われている。それによって、破壊が延々にどこまでも続いているような感覚、あるいは戦闘の激しさやもの悲しさなどが伝わってくる仕組みになっているのである。

i) カメラの移動パン²⁹による手法

手法の一つが、カメラの移動パンである。線路沿いの破壊された家を左右前方と映し出していく映像(31:13)は、市街地の線路に備え付けたトロツコの上から撮った長い移動パンによる映像である。この映像は編集箇所がないために切れ目がないことから、破壊された家並みが流れるように映し出される。これによって街全体が破壊された印象を与える。また、軍行路の両脇に設置された陣地の映像(39:18)も同様である。長く続く一本道の両脇に短い間隔で並木が植えられている様子が映し出される。その一本一本の並木の根本にくり貫かれた跡が見える。そのアップを長い移動パンによって映し出している。この映像は、長く続く道のひとつひとつのくり抜かれた穴に、兵士が銃を持って構えている様子が想像できる。クリークの船の上から兩岸を撮った映像(58:14)も同様に、1分30秒の間、長い移動パンを繋いだもので、戦いが広範囲で行われている様子が伺える。

『上海』の撮影を行った三木茂は移動パンについて次のように語っている。「長い移動パンが多いと言われるのだが、もともとパンは嫌いなんだが、移動の方はそうでもない。広さを現すのに表現のしようがない、情景が味わたる長さが必要です³⁰。」さらに、ダニエル・アリホンはパンの効果について「人々、機械、物体、遠景など、静止した対象の集合体を明らかにする³¹」と語っている。このように、破壊された範囲の広大さを表す手法としてカメラによる移動パンが効果的に用いられているのである。

ii) 同じ種類のカットを重ねるモンタージュ³²

二つ目は同じ種類のカットを重ねる手法である。佐野部隊長に案内される市街地の戦闘跡地(28:38)では、小さい迷路のような路地を奥へ奥へと進んでいくが、そこは激戦であつたことが一目でわかるほど破壊された路地や建物が続いている。その映像は路地から壊された壁、穴の開いた塀、破壊された路地、外に土嚢が積み上げられている窓、路地から路地、粉々になった家並みなどが畳みかけるように繋がっている。これらの映像は元々閉じてある空間が破壊によって穴が開き次の空間につながっているという共通した要素を持ったカットである。これによって、戦闘規模の大きさを表現すると共に、延々と破壊が

29 パンとはカメラの向きを変えることであり、移動パンとは、移動可能なものの上からパン撮影を行うということである。

30 加納竜一編『三木茂映画譜』ユニ通信社、1979年、21頁。

31 ダニエル・アリホン『映画の文法』紀伊國屋書店、1980年、477頁。

32 モンタージュとはカメラで取られたものを選択し、結合し、つながりを整える操作をいう。J・オーモン他『映画理論講義』2002、64頁。このモンタージュは、場面のショット間に連続性を作り出す効果がある。また、二つのショットを交互につないでいく並列性には応用として、二つのショットの交換が次第に早くなることでクライマックスを迎えるような加速度的な効果がある。さらに、短いショットを重ねることによって、大量の情報を短時間で伝達することを可能にするものでもある。ジェイコム・モナコ『HOW TO READ A FILM』1991、183-190頁。J・オーモン他、前掲書、63-72頁。代表的なものにエイゼンシュテインのモンタージュ論がある。

続いているということを見ているものに想像させる。

同じ手法がトーチカの説明部分（34：48）でも使われている。トーチカとは広辞苑によると「コンクリートで堅固に構築して、内に重火器などを備えた防護陣地のこと」とある。中国では土葬が一般的であったことから土饅頭が至る所にあった。それをトーチカに代用したのがお墓陣地である。このトーチカの映像が次々と出てくる。お墓陣地の紹介の後、コンクリート製のトーチカを説明し、空襲除けの屋根のある偽装トーチカや街角に設置した土嚢でできた偽装トーチカ、黄浦江岸の偽装トーチカやお墓陣地などの様々なトーチカの映像が連続して出てくるのである。このトーチカを多用することにより戦闘の激しさや規模の大きさがリアルに伝わってくる。

iii) 亀井のモンタージュ手法³³

最後に亀井のモンタージュ手法である。亀井のモンタージュ論は「1たす2の答えは観客が考えるものである。その答えを出すのに考える時間が必要だから、あまり意味のない余韻みたいなカットを3番目につなぐ³⁴」というものであった。この映画には亀井が称えるモンタージュ手法をみごとに呈示した箇所がある。

クリーク脇にあるお墓陣地を紹介した後のカットである。（41：03）墓標のアップと破片が散乱する地面の中央に古びたラッパが落ちているカットが、亀井の言う「1たす2」である。靄のかかった野原に舞うピントの合っていない蝶が、答えを考える余韻の3番目のカットということになる。この3つのカットは、見るものにある関係性を持たせる。2カット目のラッパは、ただ単に土の上に落ちているラッパではなく、亡くなった日本兵の使っていたものではないのか、など激戦の様子を思い浮かべることが可能になる。3カット目の蝶のシーンでは、亡くなった兵士が蝶になり飛び去っていくとでも思わせるようなカットで、悲しさや儚さなどの感情移入を行う間を提供する。

さらに、もう一か所モンタージュ手法を使って戦闘跡の様子を描いている場面がある。爆弾三勇士の墓標が立つ妙高鎮の場面（55：34）である。ここは3連続の同じリズム的な手法を用いながら異なる主張をしている。まず、①「墓標から泥まみれの剣」②「墓標から墓標下に刺してある剣」③「墓標から散乱した戦闘跡」がある。これも剣や散乱した跡地が墓標と関連付けられることによって激戦であったことや多数の死者が出たことを語っている。次に、①「墓標下に供えてある飯盒から戦闘の陣地跡へのカット」②「土の上の鉄兜と湯たんぽから戦闘の陣地跡へのカット」③「空き缶が散乱しているカットや土の上に置かれた鉄兜のカット」である。これも激戦で死者が多数あったことを示すものだが、1連続目とは幾分ニュアンスが異なる。1連続目は剣のカットを使っていたことで指揮官などの上層部を示すもの、或いは戦いを象徴するものを持ってきているが、2連続目は飯盒や鉄兜、湯たんぽであることから兵士の日常生活を表すものを使っている。最後は①「戦闘の陣地跡から陣地跡に落ちている傘」②「戦闘の陣地跡から地面に立てかけて広げてあ

33 亀井はモンタージュを連続性や並立制、時間として捉えるだけではなく、エイゼンシュテインの理論「1足す2はイコール3」という弁証法的な方法を取り入れている。また、「答えは客が考える」という手法は、受け手に理解した上で答えを出し記憶してもらうというものである。これは、エイゼンシュテインの観客に対して感覚的にも心理的にも訴え掛け、呼び起こす「アトラクション」（エイゼンシュテイン、前掲書、65頁。）やプレヒト

の「異化効果」と類似する。亀井が「モンタージュは単なる技法ではなく、映像による思想表現の方法論と考えるようになった」（亀井文夫、前掲書、1989年、18頁。）と語るように、モンタージュは、もはやカットとカットを繋ぐだけのものではなくなっていた。亀井独自の視点としては、答えの3のカットを見せずに、余韻のカットを繋ぎ、そこで受け手に考える時間やイメージできる時間を与えるというものである。

34 亀井文夫「亀井文夫、大いに語る」『映画評論』1959年、2月号、33頁。

る破れた傘」③「衣類が散乱しているカット」へと続く。3 連続目も同様に激戦と死者の多さを表現しているが、前の2 連続と意味合いが違う。通常兵士は傘を所持してしないのではないかということと、散乱してある衣類の種類が多様だという観点から、これは中国の一般市民の被害の様子を表していると推察する。つまり、兵士だけではなく一般人も戦闘に巻き込まれている様子を示していると考えられる。

このように妙高鎮の戦闘跡での場面では、同じようなリズムの手法形態を取りながら 3 パターンの異なる主張をしている。しかも、妙高鎮の場面は巧妙にできていた。冒頭が皇軍の建てた爆弾三勇士の墓標から始まることで、お国のために死んでいくという勇ましい印象を与えながら、悲壮な音楽も相俟って3 連続のモンタージュのリズムは叙情詩のようである。その中に、一見見落としてしまいそうではあるが、一般市民が犠牲になっている戦闘跡の現状が埋め込まれていたと考えられる。

4-2 同じ場面で相反する主張を展開

4-2-1 冒頭の時計台

映画のタイトルが明けた冒頭の映像が、この手法を用いている。まず時計台の針が 12 時を指し鐘がなる。次に黒い煙が漂う上海の街が映し出される。次のカットがまた同じ時計台の映像に切り替わり鐘が鳴る。その後、破壊された上海の街が映る。この4 カットは 1 分 30 秒というゆっくりとしたテンポで、音は鐘の音と何台かの車の音のみで構成されている。この繰り返される時計台の映像と街の変化は冒頭の部分ということもあり、見るものにとって強いインパクトを与える。と同時に、2 度目の時計台が映し出されたときに呼び止められる感覚、過去に引き戻される感覚、または注意喚起のようなものを感じる。これは見る側に現時点の上海の状況を伝えるとともに、破壊された悲惨な大都市上海を直視するよう求めているかのようである³⁵。さらに、時計台のカットは音と共に、完全に同じカットをあえてリフレインしていることから、亀井自身が編集者としてこの映画に対する何かしらの決意を冒頭で語っているとも読み取れる部分である。

4-2-2 中国人捕虜の場面

次は捕虜のシーンである。(15:34) 塀の前で中国人の捕虜が数十名並んでいる。その中の一人に、日本の軍人が通訳を通して質問をしている場面である。(図1) 日本軍人が「食事也十分足りているか?」というのと、捕虜が「はい」と返事をしている。明らかに軍当局がセッティングしたと見られる場面である。しかし、次の食事の映像では箸をつけていない兵士が数名見られる。(図2) さらにこのシーンでは、カメラを向けた途端、カメラを直視しながら睨みつける行為や、箸を止める行為がみられることから、撮影に対しての抵抗とも見受けられる。

これら二つのシーンを繋げることによって、日本軍人に対して答えていた言葉とは異なる態度を示しているという場面の繋がりになる。したがってこの場面は、軍当局の宣伝ではなく捕虜に対する待遇の悪さや、中国人の抵抗の強さを表現しているものと考えられる。

他方、捕虜に対するインタビューの場面では、通訳の滑稽さも見られる。日本軍人が質問をし、捕虜が「はい」と一言しか答えていないにも関わらず、通訳は「大分おかげでよ

35 亀井はこのカットについて次のように語っている。「関税の時計を二度使うことで、時の流れというものはこれほど物事を変化させるものだという戦争を芭蕉の感じで出してみた(中略)できるだけ上海という都市の政治的な複雑な形を出そうとした」亀井文夫、前掲書、1989 年、29-30 頁。

しかし、このシーンは時の流れの変化というよりも、時間が止まっていることから、過去に引き戻される印象を持つシーンと言えるであろう。

ろしゅうございます」「体はさわるところはございません」などと、大げさに謙った言い回しをしており、思わず苦笑してしまう場面である。

このように、軍当局の戦争宣伝の場面では、一方で滑稽さも伴いながら、抵抗する捕虜の様子が映り込むなど、戦争宣伝の一面的ではなく多面的構成になっていた。このような場面設定は宣伝効果を打ち消すだけではなく、抵抗や抗議をより浮き彫りにするという効果を持つ。

後日、亀井はこのインタビューの部分が「同時録音のいわゆる『やらせ』であった」と述べている³⁶。しかしここで言う「やらせ」の意味は、映画を作るために軍の協力で撮影用の場面を設定し「やらせた」という意味と受け止められる。

4-2-3 帝国海軍特別陸戦隊の場面

次はナレーションと映像に相違が見られる帝国海軍特別陸戦隊のシーンである。(20:18) 帝国海軍特別陸戦隊の建物の映像にナレーションが次のように入る。「紺碧の空、宝楼にひるがえる大軍艦機、陸の戦艦帝国海軍特別陸戦隊、この建物は事変以来、数十日の間敵の砲撃を受けましたが殆ど損傷をうけてはおりません。」しかし、その後に続く映像は、建物の屋上にいる兵士の団欒の様子を映しているものの、そこには絶えずいくつもの異なる墓標が映り込んでいる。ナレーションでは強固な守備体制を強調しているが、実は凄まじい戦いの末に多くの兵士が亡くなったことを象徴する場面となっている。

4-2-4 日本軍による租界までの大行進

次に1937年12月3日に行われた日本軍の大行進の場面である。(47:56) これはガーデンブリッジを超えて共同租界・仏租界へと続く行進の様子を撮影したものである。その際、沿道には日の丸の小旗を振り「バンザーイ、バンザーイ」と声援を送る日本人の姿が移動パンによって映し出されている。(図3) その後に、大勢の中国人が無表情で行進を見つめている長い移動パンが繋がれている。(図4) この中国人の移動パンは日本人の映像よりもサイズを詰めて映していることから、より表情を掴むことができるようになっている。ともすると、この映像はあまりにも近距離で撮影が出来ていること、カメラ目線になっているという理由から不自然に感じられ、全く違う時の映像をはめ込んだのではないかと考えられる。しかし重要なことは、亀井がこの無表情の中国人の移動パンを日本人の声援を送る移動パンとの対比に使ったということである。これはまさしく、中国では日本が受け入れられていないことを見るものに強く示すカットになっている。

4-2-5 ジャキノ牧師³⁷の場面

最後に、一つの映像の中で主たる役割を演じている人物と、それを否定する行動を取っている人物とが映っている場面がある。これは二つのシーンで同じような動きをしていることから、特殊な場面といえる。

まずは、牧師が女の子を抱き記念写真のようにカメラに向かってポーズをとっている場面である。(1:15:11) (図5) この場面は、人々の中心にジャキノ牧師がいて女の子を抱いて笑顔で「好不好？(調子はどう)」と話しかけている場面である。ところが、女の子の隣にいる眼鏡を掛け赤十字の腕章を付けた男は、顔をしかめて笑顔のジャキノ牧師に

36 亀井文夫、前掲書、1989年、31-32頁。

37 上海フランスに居留中のカトリック教会のP・ジャキノ神父は三十余萬の中国人のために南市に特別避難区域を設置することを日本側に要望。日本側も申し出を承認した。『朝日新聞』1937年11月3日朝刊3頁。

本論では映画のナレーション通りジャキノ牧師とした。

冷たい視線を送り、時にカメラを直視し「それは違う」というように二回首を横に振る。

次のカットはジャキノ牧師が日本軍当局の男性に対して、手を握りながらお礼を述べている場面である。(1:15:29)(図6)字幕には「これら多勢の子供たちを救はれた日本軍当局に對して深甚な感謝をささげます」とある。このシーンで、ジャキノ牧師の隣に髭を携え帽子を被った男がいる。この男もまた前場面と同様にジャキノ牧師が話している傍らで、首を大きく振り否定のしぐさをしている。この男は英語を理解するようで「Japanese army」とジャキノ牧師が言うところで、首を横に振る動作をしている。その上、撮影を意識してか大きな動作で帽子を脱ぎ、頭を大きく傾けるなど、わざと目立つように大げさな身振りをする。そしてしきりに身体を動かしている様子が見受けられる。具体的にジャキノ牧師が英語で礼を述べる部分の男の行動は次の箇所である。

I thank you very much Mr. Senator for what you have done. (首を振る)

You have helped to save all these children. It is thanks to (左横を向く) the Japanese society and to the Japanese army (大きく首を振り、口を開ける) that we have been able to do something that will be also repeated in the whole world. (帽子を脱ぐ) Thank you. (首を振る)

実はよく見ると、この2つのカットの男は同一人物であった。(図7図8図9)眼鏡や帽子を装着することによって違う人物のように装っているが、常にジャキノ牧師の親日的な行動に対して、否定を演じる役割をしていた。この男は自分の意志でこのような行動をしているのか、または、牧師側が言葉や態度とは違う真意を表すという意味合いでこの男を同行させているのか、あるいは、撮影者側が意図的に男をここに据えたのかは不明である。しかし、撮影時の男の位置がベストポジションであるという点と、変装をしているという点、そして撮影を意識してのオーバーアクションという点から、撮影者側が意図的に、あるいは了承の上で、この男を画面上に据えたという見方が妥当であろう。牧師も、横にいて違和感を持っていないところを見ると、牧師側も了承済ということも考えられる。仮にこの二つのシーンが別の日に取られたと仮定し、服装が違うということに対しては違和感がないとしても、他の2つ、画角に対するベストポジションの位置である点と、オーバーアクションについては、この場面への否定要素としての確証と言えるのではないだろうか。

いずれにせよ、亀井自身がこのカットを使ったことは意味を持つ。それも連続で使っているのである。結果、この場面はジャキノ牧師が、日本軍に対して感謝のコメントやお礼を言っているように見せながら、実はこの男によって、日本に対する否定的なメッセージを発しているのである。

以上、5箇所に見受けられた同じシーンによる、相反する表現を論じた。冒頭の時計台のシーンを除いた4箇所には共通点が見られる。捕虜のシーン、帝国海軍特別陸戦隊の建物のシーン、日本軍パレードのシーン、ジャキノ牧師のシーン、これらは表向きには戦意高揚映画として日本軍に協力しているように見せながら、実は日本軍や日本の政策に対する抗議や批判を描いていたのである。

4-3 如実に表現された租界の実態

この映画では当時あまり語られることのなかった国際都市上海の租界の実態があらわれている。表2を見ると植民地に関する事項は映画全体の12%を占めている。これは決して少ない数字ではない。建物や軍艦など、見る者にもインパクトを与える映像になっている。

まず、黄浦江に浮かぶ様々な国の国旗を付けた軍艦が映し出されている。(03:16)戦闘機を積んでいることから軍艦だとわかる。船首飾りに菊の紋を付けた日本の軍艦もある。

その後、観光映画のようにブロードウェイマンション、ガーデンプリッジ、マスターハウスホテル、ソビエト大使館、日本大使館などを船の上からの移動パンによってゆったりと見せている。音楽も名所案内のような音楽である。様々な建造物を背景に「しかし何といっても上海の心臓部は英国租界で、英国がここに投資した資本額は数十億にも及んでいると言われています。」というナレーションが入っている。ここには中国とは思えない西洋式の建造物が立ち並んでいる。その上、黄浦江は川である。その川に各国は巨大な軍艦を所持している。これらの映像は国際都市上海を描いているのではなく、各国が利権を争っている植民地の様子を映し出しているのである。

また、同じ租界でも英国とフランスでは異なる捉え方をしている。中国国民党が籠城し脱出した後から、作り立てのパン、ミルク、ボンカンが見つかった場面では(44:23)英国が中国国民党を援助していたことが語られている³⁸。一方、フランスは中国人に対して適切な対応をしていないことを非難している。その場面では「南市はフランス租界と隣り合っています。事変以来、数十万の支那避難民が南市からこの租界になだれ込みました。フランス官憲はそれら避難民に適宜な処置を講じてやらなかったために飢餓と寒気に襲われていました。」(51:56)というナレーションに、フランス軍人が国旗を掲げている場面と国歌「ラ・マルセイエイズ」が重なる。次のカットでは、悲壮な音楽に変わり中国避難民の顔が映し出される。この顔はモンタージュ効果も相俟って、悲しげな顔に見受けられる。このフランスと中国の関係は、植民側と被植民という権力関係を如実に表したものでいえよう。

このように亀井は当時、語ることのできなかった上海租界の実情を、権力の象徴である建築映像を組み込みながら表現しているのである。

4-4 上海における日中関係の実態

この映画の中には、直接的、間接的に緊張した日中関係を描写した場面がある。

4-4-1 直接的に描かれている抗日運動

まず、生々しい抗日運動の様子が描かれている。支那街の様子を語る場面では「街で旗を売る店を発見しましたが青天白日旗、英米独仏などは有りまして日章旗は見当たりませんでした。」(7:28)とのナレーションが入っている。その後、抗日と大きくペンキで落書きされた開閉門や、蒋介石が映っている国民政府提供の抗日映画を紹介している。

また、激戦を強いられた愛国女塾の場面(1:01:46)においても「抗日教育に明け暮れた支那女学生たちの夢のあと」とのナレーションと共に、激しい防弾の跡が残る校舎の脇には抗日戦争と書いてある本や雑誌が映されている。

さらに、抗日だけではなく親日派への処遇も描かれている。漢奸という文字と名前が書いている紙を首からさげられ、銃を持った中国警官に囲まれている。(8:25)この場面のナレーションを紹介すると「親日的な言葉を漏らしただけでも漢奸の烙印を押されて、たちまち殺されました。多い日には一日千人以上の漢奸が銃殺され、つい最近まで街角や盛り場にはこの漢奸の凄惨な生首が陳列されていました。」というものであった。

このように、日本の租界がある上海で、市民による抗日運動や親日派に対する厳しい処遇など、日本が受け入れられていない現状が直接的に描かれている。

38 ピーターB・ハーイは「支那事変の初期の局面ではイギリスとアメリカを重慶政府の『影の支援者』として名指しすることは、暗黙のタブーであった」とし、タブーを破ったのがこの箇所だと指摘している。ピーターB・ハーイ、前掲書、77頁。

4-4-2 間接的に描かれている日本軍と中国市民

この映画は、上海事変後に撮影した為に、日中で交戦しあう映像は撮影できていない。戦闘の跡を撮影することで、上海事変及びその後を表現するという映画の構成になっている。しかし、一ヶ所だけ日本兵が中国人に向かって砲弾を構えているシーンがモンタージュ手法を用いて描かれている。それは支那街でのシーンである。(8:18)「斯くて暴支膺懲³⁹の鉄槌を下す日が我々の時代に課せられたのであります」のナレーションに伴って、砲弾の先端のアップ、次に支那街にいる兵士たちのカット、光っている剣のアップ、日本兵の顔のバストショット、兵士の顔のアップへと続く。その後、兵士が銃を構えているカット、そして、支那街に向かって構えている銃の影という7つのカットが、モンタージュ構成になっている。

この映像は表向き「暴支膺懲」という、この時代のスローガンのような言葉を使いながら、中国市民に向かって攻撃している実態を表すものではないかと推察する。ここまで手の込んだモンタージュを構成するということは、亀井が強く訴えたい場面であることに違いない。そのように考えると、やはり市民への攻撃があったことを訴えていると考えられるのである。

4-4-3 ラストシーン『靴が鳴る』

この作品のラストシーンは、中国の子供たちが童謡の『靴が鳴る』⁴⁰を歌っている場面と(図10)次のカット、兵士の靴と犬で終わる。(図11)

まず、歌の場面である。中国の子供が日本の歌を日本語で歌っているという意味は、当時、同化政策をとっていたこともあり、植民、被植民の関係が現れていると考える。つまり、植民地化された中国を表象しているのである。

最終カットは、日本兵の横向きの上半身と正面の下半身、そして日本兵の足元に座りカメラの方を向いている犬という奇妙なカットで終わる。このカットの詳細をみると、兵士は道が交差する角に立ち、異なる方に向けて銃を構えている。横を向いている兵士は服装で日本兵⁴¹とわかる。しかし、下半身しか映っていない兵士は断定することができない。本当は日本兵であったとしても、必ずしもそう思う必要がないということである。つまり、これは他国の兵士とも想定できることになる。租界は各国が道を挟んで地域を管理していることから、この場所の背景を租界の境界線と仮定することができるのである。さらに、この中央に座っている犬は中国人と捉えることができる。犬を弱いものの象徴と仮定した場合、当時、弱いものといえれば自分たちの土地を奪われ、街を破壊されている中国人を指すと言えよう。つまり、このカットは自国でありながら租界という特殊な政治環境のもとでの中国を表していると考えられるのである。

結果、このラストシーンの2つのカットは、ひとつは植民地政策の象徴、そしてラストはまさに「上海」の街そのものを、ワンカットで示しているものと思われる。前述において、映画の冒頭にあった時計台のシーンを「悲惨な大都市上海を直視するよう求めているようだ」と記したが、まさに最後の1カットまで「上海」を描いた作品であったと言うこ

39 暴支とは暴れる支那の意味。膺懲は征伐してこらすこと『広辞苑』岩波書店、第5版。

40 作詞：清水かつら 作曲：弘田龍太郎 1919年(大正8年)少女向けの雑誌『少女号』に発表。当時子供の履物といえば草履や下駄が当たり前で、革靴を履く子供は都会でもめずらしかった。「お手でつないで野道を行けば みんな可愛い小鳥になって 唄をうたへば靴が鳴る 晴れたみ空に靴が鳴る」この歌は昭和初期、アメリカの名子役だったシャーリー・テンプルや村山道子・久子姉妹のレコードがアメリカで発売され、日本の童謡の海外進出の先駆けとなった曲。読売新聞文化部『唱歌・童謡物語』岩波書店、2013年、288-289頁。

41 ラストシーンの兵士は小学校前にいた日本兵と同じ服装であることから日本兵と判断した。

とができる。

4-5 作品全体の時間構成⁴²

最後に、全体の構成を見してみる。表2はシーンごとに時間を割り出し、それをカテゴリ一分けしたものである。すると次のような結果になった。日本兵や日本に関することが34%、戦闘跡が34%と三分の二ずつ占めている。中国及び中国人に関しては12%であった。植民地という項目は12%あり、これは上海における植民地支配の実態という意味である。中国・日本という項目は6%あり、日本と中国の両方が描かれているということである。したがって、中国に関する事項はこれらを総合すると30%になることから、およそ三分の一を占めていることがわかる。これらのことから、亀井はこの映画の中で、日本と戦闘跡そして中国をそれぞれ同じ存在感を持って描いたと言えるのである。

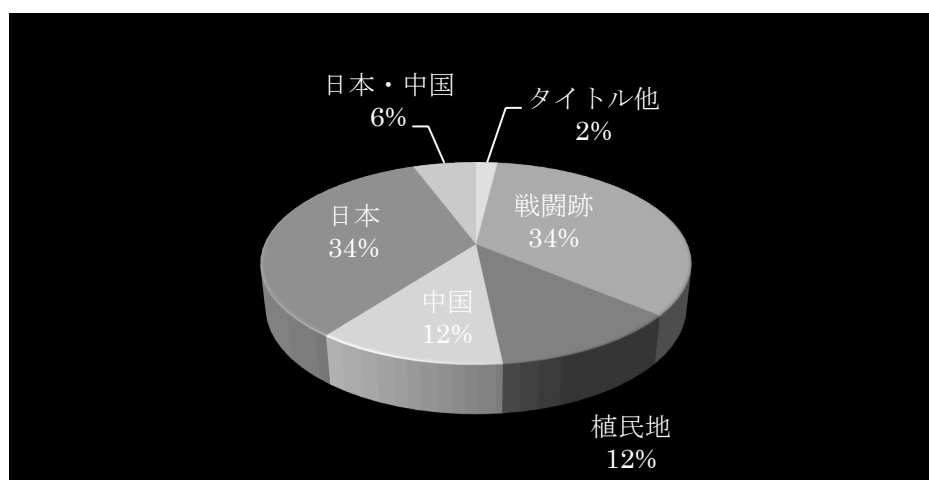


表2 『上海』の時間構成

おわりに

戦時下、表現の自由が抑圧される中で、亀井は『上海』において、何をどのように描いたのか、分析をまとめる。

まず、戦いの形跡から多くの兵士や中国の一般市民が亡くなっている現実を描いた。亀井は10分ごとに墓標のカットを差し込み、見ている側に絶えず無意識に死を記憶させている。また、市街地での何気ない日常の場面に墓標が映り込むことによって、死が身近に在るということを印象付けた。さらに、モンタージュ手法によって観客に「考える間」を作った。「形跡」は想像力を掻き立てる作用をすることから、観客は多様な解釈が出来る仕掛けになっていた。

対比描写では、表向きには戦意高揚映画として日本軍に協力しているように見せながら、実は日本軍や日本の政策に対する抗議や批判が組み込まれていた。本論文で新知見と言えるのはジャキノ牧師のシーンである。先行研究において「戦争宣伝であり軍当局に沿った映画」「侵略戦争を美化したシーン」とされた箇所である。この部分で、ジャキノ牧師が日本の軍当局にお礼を述べるシーンや、子供と共に笑顔でカメラに映っているシーンに、そ

42 方法：シーンごとに時間を割り出し①日本②中国③日本と中国④植民地⑤戦闘跡⑥タイトルに分類した。この分類はナレーションや映像の真意よりも映像に映っているものを優先して分類した。ジャキノ牧師と中国人のシーンはジャキノ牧師以外がすべて中国人であったため中国に分類した。

れを否定する人物が背後に組み込まれていたのである。本論文では、この人物を撮影者側が意図的に、あるいは了承の上で、画面上に据えたとの結論を下した。

その他にも、上海租界の実態を描くために建築映像や抗日運動の様子、中国市民への攻撃とも受け止められる映像などを駆使しながら伝えている。さらに、特徴的なのは冒頭とラストである。冒頭、時計台のリフレインで上海を直視するように伝え、『靴が鳴る』から兵士と犬のカットが植民地化された上海を描いた構成になっていた。

作品全体の時間構成は戦闘跡、日本兵や日本に関する事、中国関連とそれぞれが三分の一の割合を占め、当時はあまり描かれなかった中国の状況をも、重要視していることが読み取れる。

以上から浮かび上がってくるものは、言論に制約がある場合の表現方法である。亀井は直接示すことができない死や軍批判、植民地政策への抗議を上記の方法で表現した。これらは、観客の心象に訴える形になり、受け止め方も多種多様になる。ともすると、奇妙というだけで、何を訴えているのか理解できない場合もあるであろう。しかしながら、直接呈示することができない状況では、誤認されることも覚悟の上で最大限知りうる手法を駆使し、観客に訴えていく重要性も亀井は示している。

参考文献

<第一次資料>

亀井文夫「亀井文夫、大いに語る」『映画評論』1959、2月号、pp.32-45.

亀井文夫「科学技術の発展はいまやお荷物だ」『朝日ジャーナル』1983、9月16日号、pp.74-80.

亀井文夫『たたかう映画』岩波書店、1989.

DVD：亀井文夫監督『戦ふ兵隊』日本映画新社

亀井文夫監督『上海』日本映画新社

<第二次資料>

秋山邦晴「日本映画音楽史を形作る人々2」『キネマ旬報』1975、8月下旬、pp.128-133.

アリホン、ダニエル『映画の文法』紀伊國屋書店、1980.

イーグルトン、テリー『マルクス主義と文芸批評』有泉学宙他訳、国書刊行会、1987.

飯島正『日本映画史 上』白水社、1955.

家永三郎『太平洋戦争』岩波書店、1968.

今村昌平他編『戦争と日本映画 講座日本映画4』岩波書店、1986.

岩崎昶『映画史』東洋経済新報社、1961.

エイゼンシュテイン『映画の弁証法』佐々木能理男訳、角川書店、1988.

加納竜一編『三木茂映画譜』ユニ通信社、1979.

オーモン、J他『映画理論講座』武田潔訳、勁草書房、2002.

加藤厚子『総動員体制と映画』新曜社、2003.

楠木徳男「ドキュメンタリーの鉤脈・亀井文夫の生涯」『辺境9』記録社、1989、2月冬号、pp.254-296.

佐藤忠男『日本映画史2』岩波書店、1995.

佐藤真『愛蔵版ドキュメンタリーの地平』凱風社、2009.

田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ』中央文庫、1976.

土本典昭「亀井文夫・『上海』から『戦ふ兵隊』まで」『戦後映画の展開』岩波書店、1987、pp.323-341.

野田真吉『日本ドキュメンタリー映画全史』社会思想社、1984.

都築政昭『鳥になった人間』講談社、1992.

ハーイ、B、ピーター『帝国の銀幕』名古屋大学出版、1995.

牧野守『日本映画検閲史』現代書館、2003.

モナコ, ジェイコム『HOW TO READ A FILM』岩本憲児他訳、フィルムアート社、1983.

読売新聞文化部『唱歌・童謡物語』岩波書店、2013.

Bakker, Kees. "THEY ARE LIKE HORSES WITH BLINDERS ON One war, two views: Joris

Ivens and Fumio Kamei, China, 1938", *Studies in Documentary Film* Volume 3, 2009, pp19-33.

新聞：朝日新聞（縮刷版）1937年11月3日 朝刊



図 1



図 2



図 3



図 4



図 5



図 6



図 7



図 8



図 9



図 10



図 11