

2021年度

戦時下の亀井文夫映画における政治と表現

千葉大学大学院

人文社会科学研究科

博士後期課程

古舘 嘉

目次

序章	1
第1節 問題提起	1
第2節 本論文の目的	3
第3節 先行研究	4
第4節 研究方法	8
第5節 本論文の構成	9
第1章 亀井文夫と記録映画	11
第1節 亀井文夫略史と作品群	11
第2節 世界同時的なドキュメンタリーの萌芽	16
第3節 亀井の映画理論と手法ーソヴィエト映画理論と共にー	18
第2章 日中戦争下の交差する視点『上海』（1938年2月公開）	26
第1節 文化映画の第一歩	27
第1項 映画企業ー東宝の出現	27
第2項 東宝文化映画部	29
第3項 編集者に亀井起用	30
第2節 映画『上海』の製作経緯	31
第1項 長編記録映画の勃興	31
第2項 上海ロケ	32
第3項 ラッシュ〜試写会	33
第3節 『上海』当時の評価	35
第4節 戦跡から戦争を語る	36
第1項 多様な墓標を含む場面	36
第2項 冒頭の時計台	38
第3項 戦闘の激しさを物語るための3つの手法	39
第5節 モンタージュを使って新たな意味の構築へ	42
第1項 中国人捕虜の場面	42
第2項 日本軍による租界までの大行進	43
第3項 南市避難区ジャキノ神父の場面	44
第6節 国際関係の実態	47
第1項 如実に表現された租界	47
第2項 直接に描かれている抗日運動	48

第7節 作品全体の時間構成	49
第3章 日本占領下の北京を描いた『北京』（1938 月 8 月公開）	54
第1節 1938 年当時の北京を巡る状況と中国認識	55
第1項 日本人の急激な増加	55
第2項 亀井文夫の中国認識	56
第2節 宣伝に力を注いだ『北京』	57
第1項 『北京』の製作過程	57
第2項 『北京』の受容—批判と賛美	58
第3節 欠落部分を補った上での全体の構成	59
第4節 都市・室内空間	63
第1項 栄華から衰退へ	63
第2項 天壇による時の終焉	64
第3項 一連の時間・一つの空間	65
第5節 描かれた人物	66
第1項 体操をしている女学生	66
第2項 前北京市長の江朝宗	68
第3項 台湾出身の作曲家江文也	68
第6節 女性表象	69
第7節 モンタージュ手法により五感に訴える	71
第1項 盛り場天橋での食感	71
第2項 空気感が伝わる看板	71
第3項 胡同に響く物売りの音	72
第8節 他者としての日本人	73
第1項 同一化による疎外	73
第2項 観客に向けられた怒り	73
第3項 視線・現場音・字幕による日本批判の強調	74
第4章 漢口作戦を描いた亀井文夫『戦ふ兵隊』（1939 年公開中止）	76
第1節 漢口作戦への従軍撮影	77
第1項 メディア宣伝戦略の強化	77
第2項 亀井の漢口従軍撮影	78
第2節 公開中止から一般公開まで	82
第3節 戦争による被害者は誰なのか	84
第1項 モンタージュを駆使した中国人の表象	84
第2項 疲れた兵士の表象	87

第4節 観客に問う表現技法.....	94
第1項 全面字幕の効果.....	94
第2項 音による想起.....	96
第3項 驚きから阻害へ.....	97
第5節 亀井の演出手法.....	99
第1項 道端で馬が倒れるシーンの演出.....	99
第2項 中国人の子供の顔.....	102
第3項 亀井と三木の論争「ルーペ論」.....	103
第5章 高評価だが認定されなかった『小林一茶』（1941年2月公開）.....	106
第1節 国策となった「文化映画」.....	107
第1項 初の文化立法「映画法」の施行.....	107
第2項 規定された「文化映画」.....	109
第2節 戦時下の観光ブームと観光映画.....	111
第1項 観光の隆盛と観光映画.....	111
第2項 観光のピーク：1940年とは.....	113
第3項 観光映画の変化.....	114
第3節 「映画法」下での初の「文化映画」製作.....	115
第1項 『小林一茶』の評価.....	115
第2項 『小林一茶』製作経緯.....	118
第3項 作品構成.....	120
第4節 認定を取り消された『小林一茶』.....	121
第1項 相対する表現、しかし表裏一体.....	121
第2項 善光寺と参拝者の表象.....	123
第3項 善光寺と皇室の関係.....	125
第4項 農民の心情を観客へ.....	127
第5項 農民の苦闘.....	129
第6章 太平洋戦争末期の未公開映画『制空』（1945年8月完成）.....	133
第1節 『制空』の製作過程.....	134
第1項 映画の戦時動員体制—飛行機増産映画へ.....	134
第2項 中島飛行機の依頼.....	136
第3項 電通映画社による製作.....	138
第2節 『制空』への亀井の関与.....	140
第3節 『制空』作品について.....	142
第1項 フィルムの行方.....	142

第2項 初の記録映画の要素を含んだ劇映画.....	142
第3項 『制空』のあらすじ	143
第4節 『制空』作品分析	144
第1項 映画全体に散りばめられたメッセージ	144
第2項 機密事項による物語の強調	145
第3項 映画の中の映画	147
第5節 もう一つの意図	152
第1項 映画の虚構性と物語化	152
第2項 『制空』製作後の亀井の映画観	153
終章	156
第1節 各章の分析結果	156
第2節 本論文で明らかにした点	159
第3節 戦時下の亀井文夫が描いたものとは	162
第4節 残された課題と今後の展望	165
第5節 結語	166
参考文献	168
図版出典	182
戦時下の亀井文夫フィルモグラフィー	183

序章

第1節 問題提起

本論文は、ドキュメンタリー映画監督亀井文夫（1908-1987）の戦時下の映画作品に焦点を当て、新たな資料を検証しつつ理論と映像を詳細に分析し、その意義を明らかにするものである。

まず、ドキュメンタリー映画の歴史と変遷について概観しておく（詳しくは第1章で記す）。現実の素材を用いるドキュメンタリー映画の製作は、1920年代から1930年代にかけて世界で同時期に発展し、政治との結びつきが強固になっていった。この大戦間期は、第一次大戦終結後の混乱を経て、民主主義の確立、社会主義国家建設、世界大恐慌、ファシズムの台頭など社会情勢が不安定な時代であった。そうした情勢の中で人々は、複雑化する社会・政治問題に関しての詳細を知りたがっており、その要求に対する解決策をドキュメンタリー映画に期待したことが発展の契機になったといえよう¹。

ドキュメンタリー映画について、ポール・ローサは「現実の創造的劇化」と「社会分析」であると述べ²、現実に存在する素材の要素を組み立て、普遍的な関心事として観客に認識させる映画のことを指すと論じた。また、社会教化やプロパガンダに有効であるとも説いている³。さらにローサは、映画がプロパガンダの道具としての適応性を持つ理由として、（1）大衆説得のための道具として大衆に浸透したこと、（2）簡単な説明力と叙述の能力を持っていること、（3）大勢に繰り返し機械的に反復上映できることの三つを挙げている⁴。このような映画の集団説得機能を最大限に利用したのが、戦争であり革命であった。

ドキュメンタリー映画は、日本においては「記録映画」と呼ばれ、日中戦争から太平洋戦争にかけて最も増加した時期であった。1939年に「映画法」が導入されると、「文化映画」と名称を変え強制上映されるようになったのである。田中純一郎によれば、「軍部、官僚の一部に台頭したファシズムの傾向は、映画利用をさらに強調する方向に進み、軍、官要路の人物が、折にふれて映画製作関係に介入するようになった⁵」という。当時陸軍報道部長であった馬淵逸雄は、「宣伝は思想戦の一分野であり、重要な戦争手段の一つ⁶」と位置付けていた。

¹ ポール・ローサ他『ドキュメンタリー映画』厚木たか訳、未来社、1976年、30頁。

² ポール・ローサ『文化映画論』厚木たか訳、第一芸文社、1938年、126頁。ドキュメンタリー映画における重要な言葉である「創造的劇化」が初版のみ使用されており、それ以降では、「現実（アクチュアリティ）の創造的ドラマティゼーション」となっている。ポール・ローサ他『ドキュメンタリー映画』厚木たか訳、未来社、1976年、76頁。

³ ポール・ローサ他、同上、49頁。

⁴ ポール・ローサ他、同上、39頁。

⁵ 田中純一郎『日本教育映画発達史』蝸牛社、1979年、91-92頁。

⁶ 馬淵逸雄『報道戦線』改造社、1941年、1頁。

亀井文夫は、1929 年から 1931 年までソヴィエト社会主義共和国連邦（以下ソヴィエト）に留学している。その頃のソヴィエトは、エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』（1925）や『十月』（1928）、ジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男』（1929）などドキュメンタリー映画の全盛期であった⁷。亀井はこれらの映画に感銘を受けて、帰国後は写真化学研究所（略 PCL：Photo Chemical Laboratory）に入社し、合併により設立された東宝文化映画部（第二制作部）に所属すると、次々と世に作品を送り出していった。これらの作品群は、戦時下での軍や自治体、企業の後援によって製作されたため表向きは戦争や軍部を肯定する映画手法を用いたが、他方では別の意味が読み取れる手法が使われ、反戦映画乃至は厭戦映画とも言われた⁸。また、映画監督では唯一、治安維持法で逮捕され監督資格をはく奪されており、完成した映画が公開中止や認定を取り消されている。ではいったい、亀井はどのような演出や編集の表現方法を用いて映画を製作したのであろうか。

亀井は日本のドキュメンタリー映画史の中では、記録映画の第一人者として名を残してきた。近年でもその評価は続いており、2001 年の山形国際ドキュメンタリー映画祭では亀井文夫の企画が催され、その成果は『亀井文夫特集⁹』に伺い知ることができる。また、2008 年の東京国立近代美術館フィルムセンター（現国立アーカイブ）では、亀井文夫誕生百年が開催され多数の亀井作品が上映された¹⁰。2015 年発行の『ドキュメンタリーマガジン neo』においても、「反骨のドキュメンタリスト 亀井文夫 戦争の記録」と題して特集が組まれている。このように亀井の映画は現在においても魅力的な作品群であり、その映像には当時のさまざまな問題意識を投入し、多様な映画の理解と捉え方を提示している。

これまで亀井については、逮捕歴や戦後の東宝争議での印象が強く、「反骨の映画作家」というイメージで語られることが多い。また映画の公開中止などから、亀井の作品は厭戦映画や反戦映画といわれてきた。しかし、具体的にはどの場面のどのような表現手法によって、そのように語られてきたのであろうか。もちろん、これまでの研究で明らかになっていることもあり、亀井に関する評伝や映画紹介は数多くみられるが¹¹、製作過程での亀井の言動や作品を紐解く作業がまだ不十分と思われる。それというのも、亀井は戦中戦後を通じて数多

⁷ 『戦艦ポチョムキン』はソヴィエト映画を代表する作品であるが、戦前の日本では検閲により公開不可となり、戦後ようやく 1967 年に公開された。岩本によれば、日本で公開されたソヴィエト映画で、モンタージュ理論の関係を示す作品としては、ブドフキンの『アジアの嵐』（1930 年公開）、エイゼンシュテインの『全線』（1931 年）、ドヴジェンコの『大地』（1931 年）の 3 本であった。しかし、これらは検閲のために大幅にカットされていたという。（ちなみに『カメラを持った男』は 1932 年公開）岩本憲児『ロシア・アヴァンギャルドの映画と演劇』水声社、1998 年、313 頁。

⁸ 秋山邦晴「日本映画音楽史を形作る人々 38 古閑裕而発見されたフィルム<戦う兵隊>1」『キネマ旬報』1975 年 7 月下旬号、128 頁。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、74 頁。

⁹ 山形国際ドキュメンタリー映画祭「亀井文夫特集」『山形国際ドキュメンタリー映画祭 2001 公式カタログ』山形ドキュメンタリー映画祭、2001 年。

¹⁰ 東京国立近代美術館フィルムセンター「生誕百年映画監督亀井文夫」映画上映パンフレット
<https://www.nfaj.go.jp/wp-content/uploads/sites/5/2020/11/200812.pdf>（2021/5/21 最終閲覧）

¹¹ 都築 政昭『鳥になった人間』講談社、1992 年や楠木徳男「ドキュメンタリーの鉅脈・亀井文夫の生涯」『辺境 9』1989 年 2 月号がある。

くの雑誌記事の執筆やインタビュー、座談会などに参加しており、当時の言説もあまた残されている。したがって、それらの言説を参照しつつ、現代のデジタル映像技術下での映像分析によって亀井の映画手法を紐解くことが可能であろう。さらに戦時下に製作した映画も徐々に発見されており、一部欠落はしているものの完全版に近い形で視聴できるものが5本ある。それらを詳細に分析し洗い出す作業が必要なのではないだろうか。

本論文が戦時下の亀井作品を分析する意義として、映像メディアが戦争やプロパガンダに組み込まれていく過程は、映画がテレビやインターネット社会になった現在においても変わっていない。それどころか、今般受容・拡散のスピードが驚異的に早くなり、映像の影響力は増大の一途を辿っている。その上、映像技術の発展により個人が簡単に映像を撮影・編集が出来、それをマス・メディアに提供する、あるいは全世界にインターネットを通じて拡散するという時代となった。したがって、映像メディアはマス・メディアだけの問題ではなく個人に関わる大きな問題ともなりつつある。それゆえ映像や編集が人々にどのように影響し作用するのか等、詳細な映像研究の分析と検証が求められる。

第2節 本論文の目的

本論文の目的は、ドキュメンタリー映画監督の亀井文夫が、検閲が最も強化された戦時下で、どのような作品を製作したのかという問いから以下の3点を明らかにする。

第1に、亀井の作品から新たな表現方法を用いている場面を見出すことである。亀井の作品には、エイゼンシュテインから影響を受けたモンタージュ手法が随所に見られる。元来、モンタージュとは編集を指すが、アメリカでは「カッティング」や「エディティング」と呼ばれて不要なものを排除するという意味でも用いられている。他方ヨーロッパでは、「モンタージュ」は生の材料をもとに作り上げていくという意味合いで使われる。つまり、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。そこに比喻や対立などの概念を見出したのが、ソヴィエトで提唱されたモンタージュ理論である¹²。では、映画製作に際して亀井自身がどのような手法を発展させていったのか、そこで生み出された意味の多様性も含めて明らかにしたい。

ソヴィエトでは当初、革命のメッセージをストレートに伝えようとしてきた。亀井はこのモンタージュ手法を日本のファシズム体制下で表のメッセージとは異なる、いわばカウンター・メッセージを伝えるために至る所に仕掛けていった。本論ではその場面を明らかにして分析する。

第2に、亀井の演出方法に関する考察である。亀井がPCLに入社した当初の記録映画は、カメラマンが撮影監督として現場に赴き、それを編集担当が編集し音楽やナレーションなどの音を付け字幕処理を行って映画を完成していた。したがって、撮影現場では演出は考

¹² ジェイムズ・モナコ『映画の教科書—どのように映画を読むか』岩本憲児他訳、フィルムアート社、1983年、183頁。 J・オーモン他『映画理論講義』武田潔訳、勁草書房、2002年、64頁。

慮されず、カメラマンが撮った映像を後から構成するのが一般的であった。それが戦時下で、どのように変化したのかを明らかにした上で、亀井独自の演出手法の特徴を見出す。

第3に、映画は映画監督一人で作られるものではなくカメラマン、音声、ナレーター、さらには企業という側面もある。亀井の特徴ある映画に、これらがどのように関わり戦時下で変化していったのか考察する。

最終的に、戦時下の亀井映画を分析・考察することによって明らかになる「ドキュメンタリー映画」そのものについて総括する。

以上が本研究で明らかにする論点である。なお、映画の呼称について本論文では「ドキュメンタリー映画」「記録映画」「文化映画」の用語を使用している。これらの区分けとして「ドキュメンタリー映画」は海外から流入した言葉で、日本に定着したのが1960年代後半以降であることから、主には海外の映画や大きな概念を示すときに用いる。詳細は第1章の第2節「世界同時的なドキュメンタリーの萌芽」で検討する。「記録映画」に関しては、1930年以降日本で使用されてきたが、戦時下において亀井が使用した表現が「記録映画」であったことから、本論文では主に「記録映画」を用いることとする¹³。さらに、1939年に施行された「映画法」によって「文化映画」が規定された時期では、「文化映画」とした¹⁴。「文化映画」に関しては、第5章の第1節「国策となった『文化映画』」で詳しく考察する。

第3節 先行研究

戦時下の亀井文夫作品は、厭戦・反戦映画と言われたためにドキュメンタリー映画の第一人者として紹介する研究や、映画史の中の稀有な存在として亀井を取り上げた研究が多数存在する。

まず、日本映画史の大きな流れを抑えているのが、田中純一郎の『日本映画発達史Ⅱ～Ⅲ』（1957～）で、劇映画だけではなく亀井作品を含め記録映画の全体像も示し画期的な研究となっている¹⁵。さらに、映画文献史上初めて明治期からの内外封切映画を記録した『キネマ旬報別冊 日本映画作品大鑑』（1960～1961）全7巻がある。この中で亀井は、戦時下の

¹³ 村山匡一郎「方法としてのドキュメンタリー」村山匡一郎編『映画は世界を記録する—ドキュメンタリー再考』森話者、2006年、13-14頁。

¹⁴ 亀井文夫の投稿した記事を見ると、1938年のタイトルが「記録映画と編集」（『キネマ旬報』）、1939年のタイトルが「記録映画と真実と」（『映画評論』）と「記録映画」を用いている。1941年のタイトルでは「文化映画 小林一茶ノート」（『新女苑』）と「文化映画」に変わり、1952年の『ソヴェト映画史』の総論では亀井自身が「記録映画」と記している。さらに、1983年『朝日ジャーナル』の「科学技術の発展はいまやお荷物だ」の中でのインタビューでは「ドキュメンタリー映画の巨匠亀井文夫監督」と紹介されている。したがって、この3つの呼称は、亀井文夫に限って言えば、時代区分という意味合いが大きいと判断した。

¹⁵ 田中純一郎『日本映画発達史Ⅱ～Ⅲ』中央公論社、Ⅱは1957年以降、Ⅲは1976年以降のもの。東宝の成り立ちは『日本映画発達史Ⅱ』（1957）の「第36節東宝ブロックの出現とその歴史的意義」100-134頁。亀井作品を含めた戦時下の記録映画全般を取り上げているのは『日本映画発達史Ⅲ』（1976）の「第50節日本記録映画の系譜、その他（3）」175-203頁。記録映画については1957年と1968年版には記載が無く1976年版から追加になっている。

記録映画監督として他の監督とは視点が顕著に異なる監督と紹介されており、「亀井の作家的特徴を一口でいえば、製作態度の根底に人間主義的な思想がたえず流れていることで、これが多彩なモンタージュ技法と表裏一体となって作品を生みだしている¹⁶」と記してある。また、『講座日本映画』（1985～）¹⁷シリーズでは、亀井のインタビューと共に戦時下の亀井の作品について掲載し、時代の象徴としてはもちろんのこと、彼の作品は「権力と戦った亀井」という位置づけで語られている¹⁸。このように、亀井と彼の作品群は日本映画史上、戦時下における特異な存在としての位置を獲得している。

世界の映画史の観点からは、エリック・バーナウが『ドキュメンタリー映画史』（1978）において世界のドキュメンタリー映画監督を紹介しており、その中で日本の戦時下では岩崎昶と亀井を挙げている¹⁹。また映画関係者の谷川義雄は、『ドキュメンタリー映画の原点』（1971）の中で、世界のドキュメンタリーの動向を追いながら亀井の言説を取り上げ、亀井が日本の記録映画の第一人者であると位置付けた²⁰。

戦争と映画を論じる中で亀井について言及しているのは、佐藤忠男『キネマと砲聲』（1985）と清水晶『戦争と映画』（1994）である。佐藤は日中戦争下や太平洋戦争下の映画の状況を語る中で亀井作品の内容を紹介し、その存在を取り上げている²¹。ピーターB・ハーイ『帝国の銀幕』（1995）は、十五年戦争下での映画と映画行政を論じ、「文化映画」の中心にいた亀井作品に注目する²²。土本典昭「採録シナリオ亀井文夫戦ふ兵隊完全復刻」『辺境4』（1987夏号）は、『戦ふ兵隊』の映画をシナリオに起こし、そこに亀井の言説とカメラマン助手として漢口に従軍した瀬川順一からの当時の状況説明を加えて掲載している²³。これは映画研究者にとって映画の詳細を知ることが出来るという意味において、画期的成果であったといえる。

一方で、飯島正の『日本映画史 上』（1955）では当時の自らの記事を引用した上で、亀井が記録映画でありながらモンタージュを多用して芸術的な映画作品に仕立てていることに対し、「うつす対象をゆがめる²⁴」と危険視していたのである²⁵。

しかし、これらの諸研究は亀井を歴史上及び戦時下の中の特異な存在と位置づけ紹介し

¹⁶ 飯田心美「日本の記録映画 興隆期の作家たち」『キネマ旬報別冊 日本映画作品大鑑』1961年7月号、30頁。

¹⁷ 『講座日本映画』シリーズは岩波書店から全8巻（1985～1988年）で出版された。

¹⁸ 『講座日本映画5 戦後映画の展開』岩波書店、1987年には、亀井文夫、土本典昭「ドキュメンタリー精神」、谷川義雄「十五年戦争下の『文化映画』」、土本典昭「亀井文夫・『上海』から『戦ふ兵隊』まで」が含まれている。

¹⁹ エリック・バーナウ『世界ドキュメンタリー史』近藤耕人訳、風土社、1978年、133-134頁。これは エリック・バーナウ『ドキュメンタリー映画史』安原和見訳、筑摩書房、2015年の古い版である。ここでは出版年が重要なことから古い版を示す。

²⁰ 谷川義雄『ドキュメンタリー映画の原点』風濤社、1971年、155頁。

²¹ 佐藤忠男『キネマと砲聲』リポート、1985年、163-186頁。清水晶『戦争と映画』社会思想社、1994年、56-60頁。

²² ピーターB・ハーイ『帝国の銀幕』名古屋大学出版会、1995年、79-90頁。

²³ 土本典昭「採録シナリオ亀井文夫戦ふ兵隊完全復刻」『辺境4』1987年夏号、145-172頁。

²⁴ 飯島正『日本映画史 上』白水社、1955年、173頁。

²⁵ 飯島、同上、172-175頁。当時の自らの記事とは『新潮』1938年4月号に記した記事のこと。

てはいるが、作品そのものに焦点を当て映像分析を行なっているわけではない。そのため、戦時下の亀井の映画手法の特徴を明確に把握できないのではないだろうか。本論では、戦時下の亀井作品が反戦映画・厭戦映画と言われている理由を亀井の作品分析によって明らかにすることに主眼を置くため、映画手法に特化した先行研究の中でも、特に映画手法を分析した研究に焦点を当て問題点を浮き彫りにしたい。

映画手法に関する先行研究としては、東宝文化映画部での後輩である野田真吉の『日本ドキュメンタリー映画全史』（1984）がある。その中で野田は、厳しい思想統制の中での亀井の特徴は屈折した表現で戦争の非道と悲惨を強く訴えているとし、「言葉を映像は裏切り続ける²⁶」と分析する。一般的にナレーションなどの言葉は、映像を補強することに用いることが常で言葉と映像の意味は矛盾しない。言葉が映像を補う役割をすることによって一元的な意味が伝わるのである。しかしながら、亀井の作品はそうはなっていないと読み説く。また、一つの場面においての言葉と映像が異なるだけでなく、場面によっても侵略戦争を美化したシーンと戦禍の映像とを組み合わせることによって、内容を異化させると論じているのである²⁷。

この論をさらに発展させたのが鈴木志郎康である。鈴木は『映画素志』（1994）において、亀井の作品が映像の示す意味と言葉の意味が矛盾しており、余分なものになってあふれ出し意味の二重構造が内在すると分析している。これは、野田の「言葉を映像が裏切り続ける」という分析を、映像と言葉の意味が矛盾している「二重構造²⁸」であると展開したのであった。加えて、同じような映像を数多く並べることや一場面をワンカットで延々と見せることにより、「映像が筋道からあふれ出して行く²⁹」方法が取られているとしており³⁰、過剰なモンタージュ手法やロングパン³¹によって、実際の映像と過剰な映像表現との間にズレを生じさせ、それが玉虫色にも見せ多義的なものになっているとしている³²。

さらに佐藤真は『ドキュメンタリー映画の地平』（2001）の中で、日本軍国主義体制下では「表面的には国家意思に恭順な姿勢を保ちつつ、裏の意味や言葉と裏腹の屈折したモンタージュ³³」で抵抗するしかないと、抵抗者としての亀井の存在を浮き彫りにした。その上で、この制約が亀井の戦後作品と比較して、映画表現が豊かで力の源になっていたと説く³⁴。

²⁶ 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、50頁。

²⁷ 野田、同上、50-51頁。

²⁸ 鈴木志郎康『映画素志』現代書館、1994年、244頁。

²⁹ 鈴木、同上、239頁。

³⁰ 鈴木、同上、238-243頁。

³¹ パンとはカメラの撮影方法で、方向を左右に垂直に動かすこと。したがって、ロングパンとは長く垂直に動かすことである。（トロツコや車、船などから映す場合もある）

³² 鈴木、同上、245-246頁。

³³ 佐藤真『ドキュメンタリー映画の地平：世界を批判的に受けとめるために 上』凱風社、2001年、177頁。（佐藤真『＜愛蔵版＞ドキュメンタリー映画の地平：世界を批判的に受けとめるために』凱風社、2009年は上下巻をまとめて出版された）

³⁴ 佐藤真、前掲書、2001年、177頁。

というのも、前述した野田をはじめとして戦後に活躍した若手映画監督らから、亀井作品を戦時下と比べた場合、戦後の亀井の映画表現についての批判が噴出していた³⁵。佐藤は鈴木の実験である「同じような映像を数多く並べることや一場面をワンカットでえんえんと見せること³⁶」が重要だったと説く。一つのショットやシーンでは映像の持つ意図は注意深い観客にしか伝わらないが、積み重ねや異常に長い強調により一般の観客へも伝達の可能性が高くなるからであると述べる³⁷。その上で、亀井のモンタージュの方法論は、カメラマン三木茂の視線（カメラ眼）とその対象（佐藤は立場と言っているが兵士・中国民衆・自然など）への視点、さらに亀井の「戦争は虚しい」という観点、これら3つの視座をうまく利用して恣意的に組み合わせ、「意味の筋立て」を壊していく「屈折した粘着性のモンタージュ」であったと結論付けている³⁸。

これらの亀井のモンタージュ論の見解に対し、異なる論を呈したのが藤井仁子である。藤井は「上海・南京・北京 東宝文化映画部＜大陸都市三部作＞の地政学」『映画と「大東亜共栄圏」』（2004）において、亀井のモンタージュ手法は、映画全体を覆う悲哀や美的統合によって見るべきものを「見ずに済ませる」ものであったと、これまでの先行研究とは異なる論を見出している³⁹。

さらに、大月功雄「総力戦体制と戦争記録映画―亀井文夫の日中戦争三部作をめぐる一」『年報・日本現代史』（2018年第23号）では、『上海』と『北京』の製作から『戦ふ兵隊』への変化について考察し、従軍撮影による「他者」との遭遇が戦争体験に呼応する主体としての亀井自身に変化をもたらした点を明らかにしている⁴⁰。

また、阿部マーク・ノーネス *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima* (2003) の研究では亀井の戦時下の作品を取り上げ、「映画のスケール、印象的な美意識、不平不満を暴く度合いという点」において他の映画製作者より突出しているが、それと同時に戦時下の亀井作品をユニークというだけではなく、同時代の他のドキュメンタリー映画

³⁵ 戦時下の亀井作品に対しては高評価であるのに対し、戦後の作品に対して主体性の欠如を問うている。野田は「作家主体の確立と主体的表現が要求されなければならない戦後状況において、彼のモンタージュ論にみられたような後退的な地点に彼はなぜ身を置いたのか」と非難している。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、76頁。この騒動の始まりは、松本俊夫の「作家の主体ということ～総会によせて、作家の魂によびかける～」で、戦時下の映画製作者に向けて主体性の欠如を戦後の戦争責任問題と捉えて追及するなど、スポンサーサイドと作家との関係を問う問題も浮上している。ところが、「亀井文夫をのぞいて」（松本俊夫『映像の発見』清流出版、2005年、194頁）との文言も見られることから、これらは戦後の亀井作品への批判であって、戦時下の亀井作品に対しては評価していると判断した。

³⁶ 佐藤真、前掲書、2001年、179頁。

³⁷ 佐藤真、同上、179頁。

³⁸ 佐藤真、同上、180-191頁。

³⁹ 藤井は「上海・南京・北京 東宝文化映画部＜大陸都市三部作＞の地政学」岩本憲児編『映画と「大東亜共栄圏」』森話社、2004年、102-122頁。

⁴⁰ 大月功雄「総力戦体制と戦争記録映画―亀井文夫の日中戦争三部作をめぐる一」『年報・日本現代史』第23号、現代資料出版、2018年、307-310頁。

製作者の作品と多くの共通点も持ち合わせている点も指摘している⁴¹。

亀井の映画が反戦映画かどうかという視点ではなく、亀井作品の編集・演出の特異性をソヴィエト映画との関係で考察しているのが、アナスタシア・フィオードロワの『リアリズムの幻想一日ソ映画交流史[1925-1955]』(2018)である。フィオードロワは、亀井の映画作品におけるメッセージの「曖昧さ」を魅力の一つと語り、従来の「二元論的な評価基準」から離れてソヴィエト映画史の関係において考察する⁴²。戦時中に貫かれた亀井の編集理念として、「特定のイメージ」や「動作の反復」によって主要な題材を徐々に露わにしていく編集が亀井作品の基盤を成すとしており、エイゼンシュテインの作品に見られる視覚イメージや、幾何学模様の反復という特徴と類似すると指摘した⁴³。この「特定のイメージ」は、たとえば日本と中国の力関係を象徴するものとして犬や子供のイメージを用い、イデオロギーの「曖昧さ」を作り出している⁴⁴。また、様々な「動作の反復」が用いられ、フィオードロワはこれを「反復の美学」と呼び、これが中心的なテーマ(イメージ)を解明していくと述べる⁴⁵。しかし、フィオードロワは最終的には、亀井の反復を重視したモンタージュ美学は、ソヴィエト映画の影響と思われる部分も多分にあるが、その編集理念は映画以外の芸術にも通じるものがあると論じる。さらに亀井のこのような「トランス・ナショナル」な要素にも注目し、その美学的研究をすべきであると結論付けた⁴⁶。

本論文は、野田、鈴木、佐藤が積み上げてきたモンタージュ論、フィオードロワにより明らかになったソヴィエト映画の影響を踏まえつつ、さらに新たな分析を試みるものである。亀井が戦時下において記録映画を代表する人物であることに異論はないが、亀井の映画にはまだ解明されていない部分も多い。本論文では、亀井の戦時下の作品と向かい合う作業を当時の映画を取り巻く政治・社会状況の中で再度見つめなおし、関係性を再構成しながら検閲が強化される中での映画表現やその意味について読み解いていく。

第4節 研究方法

本論文の研究手法としては、各作品を巡る映画界の変化と社会状況を当時の亀井本人や関係者の寄稿した雑誌や新聞、インタビュー記事、資料、スチルを基に映画と関連付けながら論じる。とくに各作品が製作される過程においては、丁寧に資料と向き合って当時の状況を再構築した。資料がない部分に関してはインタビューも行った。映画を分析する方法としては、映画のテキスト分析とメディア・リテラシーの分析方法であるニュースやCMを

⁴¹ Nornes, Mark Abe. *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, 182.

⁴² アナスタシア・フィオードロワ『リアリズムの幻想一日ソ映画交流史[1925-1955]』森話社、2018年、119頁。

⁴³ フィオードロワ、同上、141頁。

⁴⁴ フィオードロワ、同上、143頁。

⁴⁵ フィオードロワ、同上、142-153頁。

⁴⁶ フィオードロワ、同上、158頁。

分析する手法も一部取り入れた⁴⁷。また、現在はデジタル機能により詳細な分析も可能になったことから、これまで見えてこなかった部分も解析できるようになった。映画の内容を何度も繰り返して確認し、細部も拡大等しながら検証が可能である。したがって、フィルム映画時代の映画研究では未発見の領域でも、技術の発展と共に新たな分析結果を得る可能性が高まったのである。

第5節 本論文の構成

本論は次のように構成する。

第1章では、亀井文夫の人生を亀井の製作した作品と共に紹介する。その後、世界同時的に発生したドキュメンタリー映画の勃興を概観し、亀井が戦時下の映画製作に用いていた様々な手法や理論を、ソヴィエト映画理論との関係から紐解く。これらは、第2章からの作品分析においての知識の下支えとなる。

第2章では、亀井の名が映画界に知られるきっかけとなった『上海』（1938年2月公開）を、亀井が所属するPCL及び東宝映画文化部の内情を追いながら製作過程を検証する。この作品は、カメラマンの三木の抒情的なカメラワークと亀井の編集とが見事に融合し、高評価を得た映画であった。映画分析では映画の中に墓標が出てくる場面が多いことから、その場면을数値化することを試みる。さらに先行研究において、ジャキノ神父のシーンで「いかにも見えすいたお世辞を言っている様子⁴⁸」や「侵略戦争を美化したシーン⁴⁹」とされている場면을詳細に分析することによって、これまでは気づかなかった奇妙な行動をしている人物が映り込んでいたことを見出した。

第3章では、支那事変後方記録三部作『上海』、『南京』に続く三作目として製作された『北京』（1938年8月公開）を取り上げる。この作品は盧溝橋事件から10カ月後の北京を描いた作品だが、直接事変を想起させる構成にはなっていない。また、この作品は戦後長く日本では視聴することが出来なかったが、1998年に米国の公文書館で映画研究者の阿部マーク・ノーネスが発見し視聴可能になった。しかし、発見されたのは全8巻68分の内の45分のみで、23分が欠落している。そこで、この欠落した場面の内容を、当時の言説や広告、スチル写真などを基に推察し、映画の全体像を構築することを試みる。映画分析では、映画の中で単に「女学校」と紹介されていた学校の名称、及び「新民の歌」を披露する場面の指揮者を特定することが出来た。また、亀井が音と映像と字幕をモンタージュしてつくり出した場面も明らかにする。

第4章は、初めて亀井が従軍取材をして構成から編集、仕上げまで行った『戦ふ兵隊』

⁴⁷ 石原楊一郎『映画批評のリテラシー』フィルムアート、2001年。鈴木みどり編『メディア・リテラシーを学ぶ人のために』世界思想社、1997年などを参照。

⁴⁸ 佐藤忠男、前掲書、1985年、171頁。

⁴⁹ 野田真吉、前掲書、1984年、51頁。

(1939 年公開中止) の分析を行なった。この映画は戦時下の亀井作品の中で最も広告が多く見受けられ、東宝が力を注いでいたことがわかる。完成後の試写でも好評であったが、その後当局から「厭戦映画」と評されて公開中止なり、亀井が逮捕されるきっかけにもなった作品である。この映画は 1975 年にフィルムが見つかるまで、「幻の映画」と呼ばれていた作品であった。作品分析では、以上のような稀有な作品であることから先行研究の分析が最も進んでおり、映像分析だけでは新たな知見を見出すのが難しいと思われたが、関係者の手記からさらに映画を紐解き、亀井が意図的に削除したと思われる場面を明らかにし指摘した。さらに、これまで先行研究や批評家など誰もが讃美した場面が、実は亀井の意図的な行動によって作られた場面であったことを明らかにした。

第 5 章では、戦時下の亀井作品の中で最高傑作と言われた『小林一茶』(1941) を取り上げる。『戦ふ兵隊』(1939) から『小林一茶』(1941) 製作までの期間に、初の文化立法といわれた「映画法」が 1939 年 10 月に施行され、文化映画が強制上映されるなど、記録映画を取り巻く環境は大きく変わってゆく。しかも、この映画は好評価でありながら、文部省の文化映画の認定を受けられなかった。この作品では主に、善光寺と皇室の関係を分析し考察した。

第 6 章では、『制空』(1945) に関して分析を行った。この作品は、1995 年に所有者から国立映画アーカイブにフィルムが寄贈されるまで、亀井のフィルモグラフィーには掲載されていなかった作品である。オープニングに「原作亀井文夫」と記載があったことから、初めて亀井が関与した作品であることが分かった。この作品は、戦争末期の中島飛行機半田工場を描いており、飛行機増産のプロパガンダ映画として作られたものである。しかし一方で、この作品の最後の場面は、腑に落ちない不思議な構成になっており、その部分を中心に考察した。その結果、この映画の中には、もうひとつのメッセージが込められている可能性を見出した。

以上の作品を分析したのち、終章において作品分析の結果を基に俯瞰し、亀井の戦時下の映画作品の表現方法や演出の特徴、さらに亀井作品を取り巻く状況を明らかにする。さらに、このような手法を用いた亀井作品とこの時代から、ドキュメンタリー映画の意義をその展望も含めて導き出す。

第1章 亀井文夫と記録映画

第1節 亀井文夫略史と作品群⁵⁰

亀井文夫は1908年4月1日、福島県相馬郡原町で父松本良七と母くまの二男一女の次男として生まれた。母方の亀井家に後継がないことから、幼いころ養子として入籍させられ、それ以来亀井姓を名のっている。父は自由民権運動に参画し、県会議員や町長の職も歴任するなど政治活動に熱心な人物であったという。

1913年、兄武夫が仙台にある幼年学校に入学するために、町長の父を原町に残して一家で仙台に移り住んだ。母くまは自分の思ったことは実行に移す女性で、とても教育熱心であったようである。また、質屋と米屋を営みながら近隣の貧しい人たちの面倒をよく見て、その人たちから感謝されていたという。兄が東京市谷の陸軍士官学校に入学し、姉のハマも東京女子師範学校に通う事になったために、1919年に一家で東京新宿区淀橋に移住、亀井も淀橋第一小学校に転校した。その一年後に、父良七は亀井が12歳の時に60歳で亡くなっている。

亀井はその後、早稲田中学へ入学し、1927年には自由な学風に憧れて大学部ができて間もない文化学院大学部本科に入学した。院長は西村伊作で、歌人と謝野晶子や画家石井柏亭が講師陣に名を連ねていた。1937年に文化学院に入学した女優の高峰秀子は、この学院の雰囲気をおのづかのように綴っている。「皆、思い通りの服装をして、まるでフランス人形があたりを飛び回っているようだった。」「週1度位、カネボウのサービスカーがきて、しゃれた小切れや絹のストッキングなどを売っているし。売店には、チョコレートやレース付きのハンカチなんか売っている。⁵¹」と述べている。亀井はこの自由な雰囲気の中、ブハーリンの『唯物史観』やマルクス・レーニンの思想に魅力を感じるようになった。この頃の亀井は、母から離れて一軒家を借り、友人たちと共同生活を楽しんでいたようである。

大学では本科に入学したものの美術に傾倒して二年で中退、1929年から1931年10月までの間、革命後のソヴィエト美術を研究するためにソヴィエトに渡った。劇作家の秋田雨情の推薦もあったようである。亀井は「ソヴィエトに行こうと思ったのは思想的なことではなく、当時の日本の生活がいかに空しい感じがして、モダンボーイとかモダンガールとか言って、その最先端が何か暗い感じを受けた。もっと明るい生きがいのある世界があるような

⁵⁰ 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—ドキュメンタリストの昭和史』岩波書店、1989年。PLCの後輩の野田真吉『日本ドキュメンタリー映画全史』社会思想社、1984年。仕事仲間である楠木徳男「ドキュメンタリーの鉅脈・亀井文夫の生涯」『辺境9』1989年2月号。都築政昭『鳥になった人間』講談社、1992年。ロシアへの留学時に関しては、アナスタシア・フィオードロワ『リアリズムの幻想—日ソ映画交流史』森話社、2018年を参照。

⁵¹ 高峰秀子『まいまいつぶろ』映画世界社、1955年、28-30頁

気がして」と語っている⁵²。この時期のソヴィエトは、まだスターリン体制が確立する前で自由が多少なりとも残されていたのである。そこで衝撃を受けたのが、『トウルクシヴ』や『上海ドキュメント』などの記録映画であった。鉄道建設を題材としている『トウルクシヴ』（ビクトル・トゥーリン監督／1929）は、中央アジアの地理的な描写が特徴的で、美しい風土やそこに住む人々の様子など美学的にも優れた作品である。また、『上海ドキュメント』（ヤコブ・モイセエヴィチ・ブリオフ監督／1928、ソ独共同製作）は、上海の都市を描いた作品であるが、その中に世界の縮図ともいえるべき帝国支配の構図が明確に読み取ることのできる作品であった。このような新しい映画に魅力を感じた亀井は、映画の道に進むことを決意し早速レニングラードの映画技術専門学校（LIKI）の聴講生となる。この時代は、エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』（1925）が製作されて4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。亀井がこれまでにない芸術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。フィオードロワの『リアリズムの幻想』によると、1929年のレニングラードで上映された牛原虚彦監督の『近代武者修行』（1928）の再編集に亀井が参加していたことが、全ソ対外文化交流協力会（ヴォクス）の資料に残されていたということであった⁵³。また、ニーナという女性と同棲してデマールという男児を授かったが、幼児期に亡くしている⁵⁴。その後亀井は留学3年目の1931年、肺結核となりやむなく帰国することになった。実は、彼の兄姉は共に25歳の時に肺結核にかかり既にこの世を去っている。母は夫の遺産をつぎ込み、茨城県日立市にサナトリウムを開いており、亀井はこのサナトリウムで療養生活を送ることになった。この時の経験を、「20代で肺結核を経験し、人間のもろさとしぶとさを実感した⁵⁵」と語っている。

1933年、肺結核から回復した亀井は、再度ソヴィエトに渡ろうと決意し上京するが、その時に偶然出会った友人の画家から勧められ、東宝の前身であるPCL（写真化学研究所）に就職する。亀井25歳であった。PCLでは文芸課に所属して本や雑誌を読み、企画用シノプシス（映画のあらすじ）などの執筆、劇映画のスプリクターや外国映画の日本語吹き替えなどを行う。この頃、夫人芳子と出会い結婚し下北沢に住む。

1935年、亀井はPCLの第二製作部に移り、官庁や企業のPR映画の演出や編集を手がけるようになった。東京電燈のPR映画『姿なき姿』（1935）の編集を担当したのもこの頃である。この映画は、姿の見えない電気を送るために雪山で働く保線夫が、最終的に雪崩にまきこまれて死んでしまうという構成であった。東電側は会社のイメージが損なわれると拒んだが、亀井は「労働者の苦勞を描いた」と説得したという。その後の作品には、明治製菓のPR映画やNHKのPR映画『ラジオ読本』（1936）と『学校放送』（1936）などがある。

⁵² 亀井文夫、内海愛子対談「上映されなかった『戦ふ兵隊』」内海愛子編者『教科書に書かれなかった戦争 Part3ーぼくらはアジアで戦争をした』梨の木舎、1986年、186頁。

⁵³ フィオードロワ、前掲書、124-125頁。

⁵⁴ フィオードロワによると、アントニーナ・リヴォヴナ・カメイという名が、スターリンの粛清時代にレニングラードで亡くなった人々の情報誌に記載されていたということであった。フィオードロワ、前掲書、162頁。

⁵⁵ 亀井文夫『たたかう映画』、前掲書、1989年、19頁。

1937 年、(株)写真化学研究所と(株)P・C・L映画製作所、(株)J・Oスタジオ、東宝映画配給(株)は合併して東宝映画株式会社となり、亀井は第二製作部(文化映画部)の所属となった。その年、彼が注目されるきっかけとなる、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』(1937)の構成編集を担当した。これは英国王の戴冠式とドイツ訪問の記録で、カメラマンの白井茂と解説の徳川夢聲が同行取材し、興行的にも大成功を収めている。

1937 年 7 月 7 日に盧溝橋事件が勃発し、8 月 13 日には第 2 次上海事変があったその直後、松崎啓次第二製作部長は長編記録映画『上海』、『南京』、『北京』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ったのであった。亀井は文化映画部の編集作業について、「①撮影脚本を書く②撮影されたフィルムの構成をする③アナウンス原稿を書く④音楽の配置を決めて作曲者に画面の理解を伝える⑤録音の際の演出をする⑥最後に出来上がった作品を、いろんな方面から批判されて困惑する⁵⁶⁾」と記しており、作業量の多さについて語っている。『上海』は空前の成功をおさめ、三部作が好調だったことから、次回作『戦ふ兵隊』の製作に入った。『戦ふ兵隊』は陸軍省情報部の後援で企画された長編記録映画であり、亀井が初めて従軍撮影した作品であったが、厭戦映画ということで完成後に公開中止となってしまう。当時の亀井を知る後輩の野田は、このころの亀井のエピソードを語り、「彼は押し入れの中に海外放送が受信できる立派な短波用のラジオをかくしもっていた。海外放送の聞けるラジオの製造、販売が法令で統制されている時代だったから、海外放送を聞くことは違法行為。モスクワ放送などを聞いていた。『日本の新聞報道はあてにならないからね』⁵⁷⁾」と言っていたという。

1939 年、「映画法」が施行され文化映画が強制上映されることにより、文化映画への関心が高まっていった。亀井はこれまでの観光映画とは一味違う、長野県の観光映画「信濃風土記」三部作に取り組んだ。第一部『伊那節』(1940)、第二部『小林一茶』(1941)は完成したが、第三部『町と農村』は会社側の編集許可が下りず、完成しなかった。高い評価を得た『小林一茶』であったが、文部省は文化映画の認定を下さなかったという。しかし、内務省の検閲は通過したことから、東宝は自社の配給網で上映実施を決め、認定拒否を逆手にとって「文部省に認定されなかった映画」と宣伝して上映し大変好評を博した。

亀井はこのあと、『南京』の監督である秋元憲の製作した『富士の地質』(1941)の脚本を書いている。このタイトルは学術的な映画を彷彿させるが、亀井がつけたタイトルは単に『富士山』であった。この時期、霊峰富士は日本の国体、すなわち天皇を中心とする国家の象徴であった。ところが亀井は、この映画のシナリオのラストシーンを次のように締めくくる。「かつて、この愛鷹山も、円錐型の富士山と同じような美しい山であった。それが、何万年何十万年かの間の、不断の浸食作用をうけて、原形が破壊されてしまっていて、今に見る老年期のあわれな姿となった火山なのである」、「今は壮年期にある美しい富士山も、やがて年

⁵⁶⁾ 亀井文夫「記録映画と編集」『キネマ旬報』1938 年 3 月 11 日号、58 頁。

⁵⁷⁾ 野田、前掲書、1984 年、43-44 頁。

月と共に老いて何時の日にかは、愛鷹山の様に、今見る美貌を失うことであろう」、「われわれは、この二つの山の対象から、自然界はつねに変化しつつあるという法則を、学びとることが出来る」等、弁証法を使っている。結局、この部分は使われず改定して製作されたようである。

1941 年 10 月 9 日早朝、突然に亀井は検挙された。戦中に投獄された映画監督は亀井一人であった。検挙の理由として内務省警保局が記した「左翼映画運動状況」には、次のように書かれている。

東宝映画株式会社文化部員亀井文夫は、昭和 4 年 5 月入露しプロレタリア映画を専攻。昭和 6 年帰国し、翌 7 年東宝映画株式会社（当時 PCL 映画製作所）に入社し今日に至れるものなるが、現在日本の映画芸術の主流をなす劇映画が享樂的非現實的戀愛を取材せるブルジョア映画にして、観客大衆の現実逃避的態度を馴致助長せしめつつある現状に鑑み、唯物弁証法の観点より現実社会を分析描写し観客大衆に対して現実社会の真実の姿を認識せしめ得る文化映画（記録映画）の製作を意図し、以来戦争の悲惨なるを暗示せる『上海』（昭和 12 年 12 月製作）『戦ふ兵隊』（昭和 14 年 4 月製作）及び封建社会の崩壊、資本主義社会実現の必然性を唯物史観の観点より暗示せる『伊那節』（昭和 15 年 8 月製作）信濃農民の悲惨なる現状、善光寺僧侶の欺瞞生活を暗示的に暴露せる『小林一茶』等を製作し、或は『文化映画』『映画評論』其他の雑誌に唯物弁証法を基調とせる映画評論 6 篇を執筆し一般大衆の反戦的共產主義的意識の啓蒙昂揚を図りつつありたり⁵⁸。

亀井は 1 年後の 1942 年の夏ごろ釈放されたが、出所後は保護観察処分となり映画監督の登録は取り消された。東宝を退社して 1943 年に電通映画社に入り、第一製作部長の役職を得る。ここで『この一冬』（1944）と『じゃが薯の芽』（1944）、『ニハトリ』（1944）の脚本並びに演出を行っている。その後、再び監督免許を取得した亀井は、企業統合によって新たにできた日本映画社に移る。これ以降、仕事はなく絵を書いたりロシア語の勉強をしていたと見られていたが、1945 年 8 月に完成した『制空』のオープニングに「原作亀井文夫」とあったことで亀井の関与が明らかになった。

1945 年 8 月 15 日の終戦の日は、一人で昼飯を食べながら昼のラジオ放送を待ち、始まった放送を聞きながら解放感で胸がいっぱいになったという。戦後、初めて製作した作品は、戦争犯罪を追求した『日本の悲劇』（1946）であった。この中で、新しい時代に迎合するためにみんなが看板を塗り替えたということを表現するために、天皇の軍服姿をモーニング姿にオーバーラップさせた。この映画は、日本映画社の自主興行でロングラン上映であったが、GHQ から興行中止の命令が下り、ネガ及びプリント共に没収されてしまう。

⁵⁸ 内務省警保局編『復刻版社会運動の状況 13 昭和 16 年』三一書房、1972 年、59-60 頁。

1946 年、東宝に復帰して山本薩夫との共同監督による『戦争と平和』(1947)を製作する。この映画には劇映画でありながら、『戦ふ兵隊』での漢口従軍の映像が組み込まれる構成になっていた。主題歌の『流亡の曲』と共に大ヒットとなり、その年のキネマ旬報ベストテンの第 2 位に選ばれている。

1948 年 4 月、東宝は 270 名の解雇を決め、そこから 195 日にも及ぶ東宝の大争議が始まった。亀井は「暴力では文化は破壊されない」と書かれた横断幕を掲げ先頭に立ち、「来なかったのは軍艦だけ」という名セリフを残す。結局、この争議は 270 名の解雇を 20 名の活動家の退社で解決することになった。むろん亀井も 20 人中の一人であった。だがその間、亀井は東宝最後の作品で女印刷工を扱った『女の一生』(1949)を完成させている。この作品のカメラマン宮島義勇も製作の伊藤武郎も 20 人の活動家の主要メンバーであった。この作品はキネマ旬報の 7 位となり、興行的にも成功をおさめる。東宝を去った亀井は、東横映画で時代劇『無頼漢長兵衛』(1949)、独立プロのキヌタプロで『母なれば女なれば』(1952)と『女ひとり大地を行く』(1952)などの劇映画を製作した。

1953 年に亀井は『基地の子たち』(1953)でドキュメンタリーに復帰すると、1954 年、亀井 46 歳の時に自らの製作会社「日本ドキュメント・フィルム社」を立ち上げる。会社設立の第一作目は、立川基地を巡る砂川闘争を記録した『砂川の人々』(1955)であった。第二作は『麦死なず』(1956)、第三作は『流血の記録—砂川』(1956)と闘いの記録を製作してゆく。この作品のパンフレットには、以下のコメントが添えられていた。

記録映画『砂川』を作るに当たっては、まず良心に従って真実だけを記録することに心がけた。中野好夫氏が朝日新聞で「ただ事実ありのままを、なん人の意見や見解もまじえなくてよい。そのままに千人の知人に告げ知らせることを」のぞまれたとおり、数台のカメラの眼が捕らえたそのままに数百万人に告げ知らせること。そのために声の解説も見たとおりの描写とし、テープレコーダーが捕らえた現実音を豊富に使った。従って歴史に残す正確な記録映画にしたかった。10 月 13 日の砂川の悲劇は、後世になってふり返ると、日本の歴史の舞台がギーッと音をたててまわった重大な時間となるにちがいない。もう一つ。私たちの世代が日本人の幸福を守るために、かくもたくさんの血を流したという貴重な証として、子孫に贈る記録映画を作りたかった。

と書かれていた。その後、原水爆禁止運動に関わる作品『生きていてよかった』(1956)と『世界は恐怖する—「死の灰」の正体』(1957)、『鳩ははばたく』(1958)、『ヒロシマの声』(1959)を製作する。他には『荒海に生きる』(1958)、『日本の建築』(1959)、『いのちの詩』(1959)、『軍備なき世界を』(1961)などがある。

亀井は、被差別部落の実態を記録した『人間みな兄弟—部落差別の記録』(1960)の製作を最後にドキュメンタリー映画製作を辞め、渋谷の古美術店「ギャラリー東洋人」の店主となった。辞めた動機については原水爆禁止運動が社会党系と共産党系に分裂したこと、部落問題

で部落解放同盟と共産党系に分裂したこと、中ソ対立などが原因であったと言われているが真偽のほどは不明である。亀井はそれ以降 20 数年の間、ドキュメンタリー製作に携わることはなかった。

亀井は亡くなる 5 年前の 1982 年、『太陽と大地』というタイトルのドキュメンタリー映画のシナリオを書いていた。同時期、友人の菊池カメラマンから映画の編集を頼まれ、それが自分の温めていた構想と類似していたことから、『みんな生きなければならないーヒト・ムシ・トリ「農事民俗編」』（1984）としてまとめた。その後、本格的に『生物みなトモダチートリ・ムシ・サカナの子守歌』（1987）の製作に入る。完成まで四年余りを費やし 1986 年 11 月に最後の録音を終え、これが亀井文夫の最後の監督作品となる。

翌年の 1987 年 2 月 27 日東大病院にて亀井は帰らぬ人となった。享年 78 歳であった。

第 2 節 世界同時的なドキュメンタリーの萌芽

それでは、亀井の映画理論はどのように形成されたのであろうか。まずは、ドキュメンタリー映画の世界的な動向を見てみよう。

世界で初めて映画が一般に公開されたのは、1895 年 12 月 28 日パリのグラン・カフェの地下にあるサロン・アンディアンにて、リュミエールの『列車の到着』であった。人々の念願であった動く写真が登場したのである。俳優は使われておらず、演出もほとんどない日常の様子を写したもので、いわゆる「実録」であった。

「ドキュメンタリー」という言葉が初めて使われたのは、イギリスのジョン・グリアスンが 1926 年 2 月ニューヨークで公開されたフラハティの『モアナ』について、翌日の「ニューヨーク・サン」紙に映画評を寄稿した時である。

アメリカのロバート・フラハティは探検家であったことからイヌイットやサモアの人々の暮らしを撮影し、『極北のナヌーク』（1922）や『モアナ』（1926）など現実を記録するだけの映画ではなく、現実を構成した映画を製作したのであった。

同時期、ソヴィエトでは労働者と農民に対し、社会主義革命の理想と社会主義の建設をどのように浸透させるのかを思案していた。セルゲイ・エイゼンシュテインは『戦艦ポチョムキン』（1925）において、観客にイデオロギーを感覚的にも心理的にも訴え掛け、理解させる手法を生み出した。ジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男』（1929）は、日常から本質的な断片を抜き出し、新たな世界認識を創造するための映画眼（キノグラース）を提唱する。

フランスやドイツでは、アルベルト・カヴァルカンティの『時のほか何ものもなし』（1926）やヴァルター・ルットマン『柏林—大都会交響楽』（1927）などが、人間性をむしろ都市環境に注目し都市生活への批判を込める「都市交響楽」映画の先駆けとなった。

また、イギリスのジョン・グリアスンは、民主主義が機能してない現実からドキュメンタリー映画によって社会改革を試みようと、ドキュメンタリー運動を起こす。『流網船』（1929）のように、これまでと異なる労働者像を描き、個人を超えて社会現象を追いながら社会的な

メッセージを発するようになるのである。

このようにドキュメンタリー映画には、明確に製作側の目的や意図があり、社会変革のための市民・国民への啓蒙・宣伝に用いられた。さらに、このようなドキュメンタリー映画の萌芽は一国だけの現象ではなく、同時代的で相互に影響しあう現象でもあった。ジョン・グリアスンと共にイギリスのドキュメンタリー運動を進めてきたポール・ローサは、第一次世界大戦やロシア革命後の、この時代共通の人々の心理状態を次のように語っている。

今日おかれている社会情勢のこの不安定な事態に直面して、一般の人は国際的な出来事における自分の位置をもっと知りたがり、どのような事情がこうした一見悲惨な状態にまで追いやったのか、この状況に対するいかなる手段がいかなる人によって取られたかを、明確に知りたがっている。毎日、私は日毎に増大する社会的・政治的問題の複雑さに対してのみではなく、適当な解決を見出す能力に明らかに欠けているということに対して、強まっていく不安の気持ちを口にする人々に出会っている⁵⁹。

と述べ、このような状況下でドキュメンタリー映画はつくり出されていったといえる。

1927年の『ジャズ・シンガー』からサイレント映画はトーキー映画（音入り映画）となり、1930年代以降はトーキー映画全盛となる。より強固なリアリティを持ち合わせたドキュメンタリー映画はドイツでは1933年以降、作家、芸術家、俳優、音楽家、監督などすべてが帝国文化院に加入させられ、一政党国家の文化生産構造が作られていく。社会的・政治的過程を神格化し、党の催しを美しさと共にスペクタクルへと導くレーニ・リーフェンシュタールの『意思の勝利』（1935）、『オリンピア』（1938）などが製作された。アメリカでは見知らぬ土地での戦闘の意義を理解させ正当化するための映画、フランク・キャプラの「なぜわれわれは戦うのか」シリーズ（1943-1945）、さらに、日本でも映画を戦争に活用するための「映画法」ができ、「文化映画」が強制上映される時代となる。このように、1930年以降、ドキュメンタリー映画は戦争を正当化するプロパガンダと化すのであった⁶⁰。

ポール・ローサは映画が持っている特性について、「大衆の社会意識を増大させ、文化の新しい基準を創りだし、精神的な無関心を克服し、新たな理解力を形成し、その形式に固有な価値によって現在のあらゆる教化手段の中で最も有力⁶¹」であるとして教育に有効であると説く。さらに、ローサはドキュメンタリー映画について、次のように述べている。

⁵⁹ ポール・ローサ他、前掲書、30頁。

⁶⁰ ドキュメンタリー映画についてはエリック・バーナウ『ドキュメンタリー映画史』安原和見訳、筑摩書房、2015年。リチャード・メラノ・パーサム『ノンフィクション映像史』山谷哲夫訳、創樹社、1984年。ポール・ローサ他『ドキュメンタリー映画』、30頁。参照

⁶¹ ポール・ローサ他、同上、49頁。

真正な創造的思考は、事物に関するものでなければならぬ。映画をしていわゆる娯楽を構成するものの限界外を探究させよう。スタジオで寄せ集めてこしらえ上げるのではなく、生きた現実から出発して、生きた情景、生きたテーマを劇化（ドラマタイゼーション）させよう。現代の問題や出来事を、今日あるがままの姿の事物を映画化せしめ、それによって特定の機能を発揮させよう。現実的な男女の存在や、現実的な事物、現実的な問題を認識させ、それによって国家に、産業に、通商に、大衆に、そしてあらゆる種類の公的なまたは私的な組織に、単なる個人的意見でなく、共通の関心事に対する論説を表明するプロパガンダとコミュニケーションの方法を提供させよう⁶²。

つまりドキュメンタリー映画とは、スタジオ内で撮影したものではなく、現実に行き起こっている問題を対象として説得させるための要素を組み立てて、それを観客に認識させる映画であると主張する。対象としては、大衆だけではなく国家や企業などのあらゆる組織に対して普遍的な関心事として意見表明する、そのようなプロパガンダ（説得）としての伝達の方法を提供するものであるとした。ローサは、教育とプロパガンダはとても近接したものであるという認識でプロパガンダを時折、「説得」とも言い表している⁶³。

このような世界同時的なドキュメンタリー映画の流れの中で、亀井はどのような作品を製作したのか、次項では亀井の映画理論について考察する。

第3節 亀井の映画理論と手法—ソヴィエト映画理論と共に—

亀井はソヴィエト映画に衝撃を受けて、映画の道へ進んだ。したがって、亀井の映画にはソヴィエト映画の影響が多くみられる⁶⁴。以下では亀井の映画に対する思考や手法と、亀井に影響を与えたソヴィエト映画理論の5つを考察する。

まず、亀井は記録映画を製作する動機について次のように述べている。

必ずしも芸術の中の記録映画というジャンルに興味をもったというだけではなくて、単純に言えば新聞に投書欄というものがあるでしょう。映画の方法で社会に投書したいわけだよ。その方が動機としては大きい。不満なり、こうあるべきだということをフ

⁶² ポール・ローサ他、前掲書、49頁。

⁶³ ポール・ローサ他、同上、38,50頁。

⁶⁴ 1938年にポール・ローサの『ドキュメンタリー映画』が翻訳された時には、亀井作品にその影響を見出し批判する言説もあった。亀井は岩崎昶と津村秀夫に『戦ふ兵隊』の兵士の再現映像について批判され、問題になっていると語っているが、『南京』の秋元監督は、東宝文化映画部にこの翻訳本を持ち込んだのは自分であり、亀井は『戦ふ兵隊』の漢口従軍中だったと明かしている。亀井文夫他「日本文化映画の初期から今日を語る座談会」『文化映画研究』1940年2月号、22頁。しかし、松本俊夫も論じている通り、ポール・ローサのイギリスのドキュメンタリー運動にもソヴィエト映画の影響を及ぼしていることから、ポール・ローサの論と亀井の論が類似している可能性は大いにある。野田真吉、松本俊夫「連載＜対談＞戦後ドキュメンタリー映画変遷史 IV 情動の主観と擬科学的客観—亀井文夫の方法をめぐって—」『記録と映像4』記録と映像の会、1964年、1頁。

イルムを通していいたい、それが記録映画を作る非常に大きな原動力になってるんじゃないかと思うんだけど。美学的にも興味もったが、それ以上に社会批判、文明批判の動機が強い⁶⁵。

このように、当時を振り返り語っている。その映画の手法について亀井は、1938年から1941年にかけて「記録映画と編集⁶⁶」、「記録映画と構成⁶⁷」、「記録映画と真実と⁶⁸」、「記録映画のシナリオ⁶⁹」、「映画の表現方法に就て⁷⁰」などで独自の考えを発表する⁷¹。当時の亀井の様子を十字屋文化映画部の第二制作部長であった田中喜次は、「この時代が必然的に生み出す新しい表現形式、等に就いて非常に独創的なアイディアを持っている。それ等が今君の頭の中でぐるぐるまわっているらしい。つまり研究的な意欲とでも云うようなものが君の頭の中で結実の前の燃焼を続けているのだと思う⁷²。」と語り、亀井が映画製作に必要な手法や理論を自らの映画に生かそうと、模索している様子を記している。

では、亀井にとっての「記録映画」とはどのようなものなのか。具体的にみると『動く絵葉書』ではなくて、生活や生活と有機的に結びついている様々な現実を、活写した映画⁷³であるとする。また、「どうしたら対象を美しく描けるかと云うことより、どういう角度からレンズを向けたら、ありのままの現実を、生きた姿でキャッチできるかということ一即ち、アングルが、最も重大な点⁷⁴」だと述べる。その視点を表現する方法として亀井はカメラと編集の関係を次のように捉えた。

カメラは、現象を捉える。編集は、カメラの捉えた現象を、発展の流れの中にあてはめて、観客の頭の中に真実を構成する。カメラが、真実を撮影するのではない。編集が、真実を構成するのだ。これが、僕等の、正しい仕事の仕方と考える⁷⁵。

と述べており、カメラで撮ったものは現象に過ぎず編集によって人々に訴えていくことができるのである。では、実際どのような編集方法を用いたのであろうか。

⁶⁵ 亀井文夫、松本俊夫他「我が国ドキュメンタリーフィルムの先覚亀井文夫にきく 記録映画の社会変革実行力」『記録映画』1959年1月号、23頁。

⁶⁶ 亀井文夫「記録映画と編集」『キネマ旬報』1938年3月中旬号、57-58頁。

⁶⁷ 亀井文夫「記録映画と構成」『映画評論』1938年6月号、58-61頁。

⁶⁸ 亀井文夫「記録映画と真実と」『映画評論』1939年5月号、41-46頁。

⁶⁹ 亀井文夫「記録映画のシナリオ」『映画評論』1939年10月号、80-83頁。

⁷⁰ 亀井文夫「映画の表現方法に就て」『映画評論』1941年1月号90-91頁。

⁷¹ 戦後では、亀井文夫「映画のモニタージュについて」『映画季刊・第1集』1948年11月号、19-26頁。亀井文夫「真実のためのフィクション」『キネマ旬報』1957年4月下旬号、44-46頁などがある。

⁷² 田中喜次「亀井文夫君への手紙に託して」『文化映画』1941年3月号、48頁。

⁷³ 亀井文夫「記録映画と編集」『キネマ旬報』1938年3月中旬号、57頁。

⁷⁴ 亀井文夫、同上、57頁。

⁷⁵ 亀井文夫「記録映画と真実と」『映画評論』1939年5月号、41-42頁。

とくに亀井はモンタージュを重要視しており、亀井の考えるモンタージュとは「映画組立ての文法」であり「編集」を指すが、それだけではなく次のような工程を示している。

幾つかのフィルム断片にバラバラに分解し、この断片の中から選択された部分を、一定の配列に組立てるのであるが、この分解、選択、組立が、一定の映画的法則（文法）の上に立っていなければならない。この一定の立場を、ポドフキンは自分のモンタージュ論におき、エイゼンシュテインは、エイゼンシュテインのモンタージュ論においた⁷⁶。

ということであった。では、亀井のモンタージュ論とは如何なるものであろうか。

「A カット」で何事かを「観察」したなら、次の「B カット」は他の自由な「創造的空想を発展」させ得るための「余裕」でなければいけない。だから「B カット」は、新しい「観察」を、観客に要求するものであってはいけない。僕らはこの「B カット」を、「記録映画の間（マ）」と言っている。⁷⁷

このように述べて、アメリカ映画は一足す二は三と答えを出すのが、亀井の場合は答えを提示するのではなく観客に思考してもらうための「余韻みたいなカット」を提供すると語る⁷⁸。さらに、「カットそのものに思想を含ませようとするモンタージュの方法は日本的なもの⁷⁹」として、そのカットは他国の映画関係者が見れば長すぎると思うかもしれないが、自分たちの感覚にはそれが合うとも述べている⁸⁰。このように、彼は独自のモンタージュ論を形成していくが、その基になっているのはソヴィエト映画の理論であった。次項では亀井作品を読み解く上で重要な5つのソヴィエト理論を考察する。

1. 異化

まず、「異化」の概念である。亀井は作品の中でこの手法を自分なりに捉え、さまざまな場面で展開している。たとえば、「ロングから中ロング、それからもっと近く寄ると云うの

⁷⁶ 亀井文夫「映画のモンタージュについて」『映画季刊・第1集』季節社、1948年11月号、20頁。岩本憲児によると、日本で初めてモンタージュ論を紹介したのは岩崎昶（『キネマ旬報』1938年7月11日号）である。ドイツ語からの重訳で、ロシア語のモンタージュが全て英語のカッティングに置き換えてあったということである。岩本憲児『ロシア・アヴァンギャルドの映画と演劇』水声社、1998年、308頁。

⁷⁷ 亀井文夫「記録映画と編集」『キネマ旬報』1938年3月中旬号、58頁。

⁷⁸ 亀井文夫他「亀井文夫、大いに語る」『映画評論』1959年2月号、33頁。野田真吉は『上海』『戦ふ兵隊』に比べて『小林一茶』はイメージに内在する作者と対象との緊張感の希薄さ、つまり情緒的雰囲気へと拡散していると分析している。その要因が「間」のカットを挿入したことにより、作家主体の放棄、埋没であると説いている。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、67,74頁。

⁷⁹ 亀井文夫他「日本文化映画の初期から今日を語る座談会」『文化映画研究』1940年2月号、24頁。

⁸⁰ 亀井文夫他、同上、24頁。

は見ていて見易いが、僕等は必ず印象的にする為にそのリズムを壊さなければならぬ⁸¹」と述べ、感情を移入していくための心地よいリズムを破壊する手法を用いていると語っている。

このような手法を提唱したヴィクトル・シクロフスキイ（1893-1984）は、ロシア・フォルマリズムの中心人物で「異化」を概念化した人物である。ロシア・フォルマリズムは1910年代から1920年代にかけて起きた文学運動で、「詩的言語」と「異化」の概念を主軸に置いていた。この「異化」の概念をシクロフスキイの『手法としての芸術』（1917）では、次のように説明している。

生活は無に帰しつつ、消えていくのである。自動化の作用が事物を、衣服を、家具を、妻を、そして戦争の恐怖を飲み込んでいってしまうのだ。「もし多くの人々の生活が無意識に過ごされていくのならば、そのような生活は存在しないも同然なのだ」。そこで、生の感覚を取りもどし、事物を感じとるためにこそ、石を石らしくせんがためにこそ、芸術と呼ばれるものが存在しているのである。芸術の目的は、再認＝それと認めることのレベルではなく、直視＝見ることのレベルで事物を感じとらせることにある。そして、芸術の手法とは、事物を《異化》する手法であり、形式を難解にして知識をより困難にし、より長引かせる手法なのである⁸²。

ここでは芸術の目的は事物の再認ではなく直視することで、その手法は自動化された日常的なものではなく、事物自体を熟慮する過程を重要視することと語っている。つまり、日常や規範から解放させることによって、観客が自ら思考するために行われる手法なのである。

その後この概念は、異化効果としてベルトルト・ブレヒトの叙事演劇理論として応用されてゆく。この手法は、観客が感情移入せずに主体的に考えるよう、舞台において中断やショックを用いる演出手法であった⁸³。亀井は戦中のみならず戦後もこの手法を用いており、『日本の悲劇』（1946）製作後、東宝に復帰する際の劇映画の企画案『前科者アパート』が『三文オペラ』まがいのものだった⁸⁴と記している。このことからブレヒトの影響は大きく、その概念を見出したシクロフスキイの「異化」は、まさに亀井にとって必須の映画手法であったといえる。

⁸¹ 亀井文夫他、前掲書、1940年2月号、22頁。

⁸² ヴィクトル・シクロフスキイ「手法としての芸術」桑野隆他編『ロシア・アヴァンギャルド⑥フォルマリズム』国書刊行会、1988年、25頁。

⁸³ ヴァルター・ベンヤミン「叙事演劇とか何か」『ベンヤミン・コレクションⅠ近代の意味』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、筑摩書房、2013年、535-549頁

⁸⁴ 亀井文夫『たたかう映画』、前掲書、118頁。

2. キノグラス（映画眼）

「異化」の概念を取り入れて「見る、見られる」という近代メディアの眼差しを強調した作品を生み出していったのが、ジガ・ヴェルトフ（1896-1954）である。ヴェルトフは医学と心理学を学び未来派の詩人でもあり、特にロシア・未来派のマヤコフスキーの影響を受けている⁸⁵。1917年にニュース映画『映画週報』の編集者となり、三人委員会（ヴェルトフ本人・妻エリザヴェータ、弟ミハイル）を結成後の1922年には、『キノプラウダ（映画真実）』と題するニュース映画の発表を開始する。これは、映画のショットを時間の順序通りにつなぐのではなく、主題やイデオロギー、意図によって構成される映画の構造を用いた最初のニュース映画作品であった⁸⁶。

その後、彼は「映画眼（キノグラス）」の理論を提唱する。ヴェルトフの『『キノグラス』から『ラジオグラス』へ』（1929）によると、キノグラス（映画眼）は未来派の提唱する「機械の万能性」から影響を受けており、人間の眼よりも機械であるカメラを優れているとする思考で、人間の眼では捉えられない真実（キノ・プラウダ）を追求しようとしたものである。すなわち、自らの眼で捉えられる空間や時間の序列は限定されたものであるが、撮影技術（加速度撮影、顕微鏡撮影、逆回転撮影、アニメーション撮影、移動撮影、意外なアングルの遠近法撮影など）を用い、それを編集することによって主題や意図を明確にして提示することが可能になるというのである⁸⁷。

代表作の『カメラを持った男』（1929）ではカメラの「眼」自体が強調されており、映画の中に映画鑑賞中の観客が映し出され、それを見ている映画館の中の我々、さらに映画のスクリーンには我々にカメラの眼を向けるなど、「観る」という行為が幾重にも重なり交差する場面が見られた。したがって、この映画は人間の「眼」のみでは見ることのできない、カメラの「眼」を通して作られた映画ならではの手法を用いた作品となっている。

3. モンタージュ

映画の概念として、キノグラスと共に重要なのがモンタージュである。モンタージュ理論を構築したエイゼンシュテイン（1898-1948）は、舞台演出家を経て1924年に『ストライキ』で映画界に転身する。『戦艦ポチョムキン』など公開された作品7本は、いずれも世界映画史に残る名作である。エイゼンシュテインはモンタージュについて、日本語の「犬と口では一吠える」、「口と鳥では一鳴く⁸⁸」を例にあげて、「モンタージュはたがいに独立のショットの衝突から生ずる意識内容であり、ショットはたがいに相反するものである⁸⁹」と述べ

⁸⁵ エリック・バーナウ、前掲書、2015年、59-60頁。

⁸⁶ ジル・マルソレス「ジガ・ヴェルトフの冒険」『イメージフォーラム』1982年7月号、41-44頁。

⁸⁷ ジガ・ヴェルトフ『『キノグラス』から『ラジオグラス』へ』大石雅彦他編『ロシア・アヴァンギャルド③キノー映像言語の創造』国書刊行会、1994年、177頁。『キノプラウダ』で培った技法は、長編ドキュメンタリー映画『進めソビエト！』（1926）、『世界の六分の一』（1926）、『カメラを持った男』（1929）などに適用されている。

⁸⁸ セルゲイ・M・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年、28頁。

⁸⁹ エイゼンシュテイン、同上、112頁。

る。したがって、エイゼンシュテインのモンタージュは、意味の異なるものを結合させることによって第 3 の意味を生成する弁証法的手法となっている。エイゼンシュテインは自身のモンタージュ論の一つである「アトラクションのモンタージュ」について、次のように説明している。

アトラクションは演劇の中にある攻撃的要素のすべてであり、いいかえれば観客の経験に働きかけるような感覚なり心理なりを観客の心の中に呼び起こすような演劇的要素のすべてであり（中略）さらに言い換えれば最終のイデオロギー的結論を知覚に訴えることによって理解させることのできるただ一つの手段である⁹⁰。

これは演劇を例にしたものではあるが、観客の感覚や心理に訴え掛け心の中から呼び起こす要素を、モンタージュは持ち合わせているというのである。

4. クレショフ効果

モンタージュ手法の中の一つである「クレショフ効果」の生みの親レフ・ウラジミロヴィッチ・クレショフ（1899-1970）は、1916 年にハンジョンコフ撮影社に入り、美術担当や俳優を経て監督となった。彼が十月革命後、映画活動全般を指導する文化人民委員会映画部に監督兼記録映画・再編集課の主任として招かれた時、同所の記録映画部ではジガ・ヴェルトフが働いていた。当時の実験についてクレショフは以下のように記している。

この時期に、「クレショフ効果」として海外に知られるモンタージュ実験が、私の手で行われた。私はモジュールヒンを撮った同一のショットを、その他の様々なショット（スープ皿、少女、幼児の柩）と交互に置いてみた。すると、そこに出来上がった映像は、別の意味を持つようになったのだ。この発見に私は衝撃を受けた。そんなふうにして私は、モンタージュの偉大な力を確信するに至ったのである⁹¹。

このクレショフ効果は、第 4 章で考察する『戦ふ兵隊』の前半で用いられており、この場面について亀井は以下のように記している。

a 一 呆然とした、支那の農民の顔。（だが、どうして、この男は、呆然としているのか？ここが問題なのだ。）

b 一 この男は、戦火に、先祖伝来の家を焼き払われた。食う物もない。寝るところもない。農具もない。（これから先、どうして生きていくのか？思案によって、ただ呆然と、

⁹⁰ エイゼンシュテイン、前掲書、1988 年、65-65 頁。1923 年の論文より。

⁹¹ レフ・クレショフ『『映画における 50 年』から』大石雅彦他編『ロシア・アヴァンギャルド③キノー映像言語の創造』国書刊行会、1994 年、104 頁。プロフィールについては同書、27 頁参照。

途方にくれた顔なのである)

(中略)

前述のb項をキャッチしていなかったなら、男の顔だけから、そのような運命的な瞬間をくみ取ることは出来るものではない⁹²。

この場面は、無表情で皺が刻まれた老人のクローズアップの後に燃えている家の映像をつなぐことによって、観客は家が焼けて老人は悲しんでいるのだと理解させる場面になっていた。さらに亀井は、このb項に関しては映像だけではなく、音や字幕も役割を果たすことができるとしている⁹³。次項では、その映像と音のモンタージュに関する理論について述べる。

5. 画と音の対位法的モンタージュ

ソヴィエト映画界ではモンタージュ理論が成功し、この理論は世界的な広がりを見せていたが、1927年のアメリカ初のトーキー（音入り）映画『ジャズ・シンガー』が公開されると、トーキー映画に対して警戒心を露わにするようになっていった。その理由は、トーキー映画がこれまでのモンタージュ中心の形式が成立しない映画形態であったからである。そこで、エイゼンシュテイン、プドフキン、アレクサンドロフらは連名のマニフェスト「トーキー映画の未来『計画書』」（1928）を提出し、画と音の対位法的モンタージュについて新たな見解を示したのであった。

音—それは両刃の剣のような発明である。一番起こりそうなのは、最も抵抗の少ない方向、つまり好奇心を満足させる方向に向かって、音を利用することであろう。まず第一に、最もよく売れる商品、つまり話す映画を商業的に利用する方向である。（中略）

視覚的なモンタージュ断片と音との対位法的な利用だけがモンタージュの発展と完成に新しい可能性を与えるだろう。音についての最初の実験的作業は、視覚的な映像と音との鋭い不一致という方向に向けられねばならない⁹⁴。

このように記されており、映像と音との対位法や不一致など今後の実験作業と成りうると報告している。

1928年という亀井がソヴィエトに渡った年である。ソヴィエトの記録映画に感銘を受けた亀井であったが、ちょうどその頃のトーキー映画の出現により、これまでのモンタージュで映画を構成してきたソヴィエト映画の手法が揺らぎ始めている時期でもあったといえ

⁹² 亀井文夫「記録映画と真実と」『映画評論』1939年5月号、42頁。

⁹³ 亀井文夫「記録映画と真実と」『映画評論』1939年5月号、42頁。

⁹⁴ エイゼンシュテイン、プドフキン、アレクサンドロフ「トーキー映画の未来『計画書』」セルゲイ・M・エイゼンシュテイン『エイゼンシュテイン全集6』キネマ旬報社、1980年、79頁。

よう。しかし、亀井の中ではこれらの理論が基となり、さらに亀井なりの方法論として展開されたと考えられ、彼が一貫して編集を重視していた様子が以下の発言からも伺い知ることができる。

編集をやらなかったら映画を作るのは意味がないんじゃないかと思うほど編集というものに興味があります。最初わけのわからぬ順番の、番号のない何百というカットをぶら下げておいて、このカットをさわってみたり、あのカットをさわってみたりしながら、そういうカットが意識の中に入って頭の中で文章ができてくるような形だから、これはやはり編集が一番興味がありますね⁹⁵。

このように編集を重視していた亀井が、戦時下においてどのような映画を作り出していくのか、次の章から社会状況も交えながら具体的に考察する。

⁹⁵ 亀井「亀井文夫、大いに語る」『映画評論』1959年2月号、40頁。

第2章 日中戦争下の交差する視点『上海』（1938年2月公開）

はじめに

映画『上海』は、第二次上海事変（1937年8月13日～）直後の上海を撮影したもので、戦闘の気配が生々しく感じられる作品となっている。この映画は、カメラマン三木茂の映像と亀井の編集技術が高く評価されて、1938年の『キネマ旬報』ベストテンで4位に入った作品である⁹⁶。また、この作品をきっかけに、『キネマ旬報』は1938年2月11日号から「文化映画欄」を開設し、記録映画を重視する方向性を示した。従って『上海』は、亀井が映画の編集者として注目された最初の作品であり、記録映画界にとっても重要な映画である。

『上海』に関する先行研究としては、田中純一郎、岩崎昶、飯島正、佐藤忠男等の映画評論があるが、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、主に作品紹介の要素が強い⁹⁷。その中でも飯島は、記録映画に現実性を求めており、芸術的なモンタージュ手法は映す対象を歪める可能性があるとして、危険視している点が注目される。映画の内容を分析する先行研究としては、藤井仁子が冒頭の「二度繰り返される時計のショット」を例に挙げて、「帰らぬ過去をふり返る省察の試み⁹⁸」と説き、映画の構成が「過去」「現在」「未来」になると指摘している⁹⁹。また、アナスタシア・フィオードロワも冒頭の時計の場面を取り上げて、ソヴィエト映画との共通性を指摘した¹⁰⁰。さらに、犬と子供たちのイメージが、日本と中国の力関係を表現するメタファーとして使われており、「イデオロギー的な曖昧性を作り出す」要素になっていると言及する¹⁰¹。

本論文が注目したラストシーンを分析している先行研究としては、土本典昭が『上海』で見出されたものは「戦争の悲惨」だと述べながらも、映画が終わりに近づくにつれて見られる「フランス人司祭が日本軍に謝意を表わす」場面や、『『お手手つないで』をうたわせる」場面は、「何の批評の眼差しもない¹⁰²」と記して、「終章に色濃い宣撫班的な情感はいなめない¹⁰³」としている。ピーターB・ハーイは、イギリスが重慶政府の影の「支援者」だという

⁹⁶ この年の1位は田坂具隆監督の『五人の斥候兵』であった。

⁹⁷ 田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ』中央公論社（中公文庫）、1976年、175-179頁。岩崎昶『映画史』東洋経済新報社、1961年、191-194頁。飯島正『日本映画史上』白水社、1955年、171-175頁。佐藤忠男『日本映画史2』岩波書店、1995年、29-34頁。

⁹⁸ 藤井仁子「上海・南京・北京 東宝文化映画部＜大陸都市三部作＞の地政学」岩本憲児編『映画と「大東亜共栄圏」』森話社、2004年、105-106頁。

⁹⁹ 藤井仁子、同上、109-111頁。

¹⁰⁰ フィオードロワ、前掲書、138-139頁。

¹⁰¹ フィオードロワ、同上、143頁。

¹⁰² 土本典昭「亀井文夫・『上海』から『戦ふ兵隊』まで」、前掲書、1987年、327頁。

¹⁰³ 土本典昭、同上、329頁。

当時の暗黙のタブーを描いたことについて注目しながらも¹⁰⁴、やはり「最後は、奇妙な、明らかにやらせだとわかる宣伝用のシーン¹⁰⁵」だと述べている。また、PCL 時代の後輩である野田は『日本ドキュメンタリー映画全史』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、その中でも亀井に関する記述に多くのページを割いている。野田は『戦ふ兵隊』と共に『上海』を反戦映画として挙げている唯一の人物であるが、上記のラストシーンについては、「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、「お仕着せの侵略戦争を美化したシーン」¹⁰⁶と論じた。

以上のように先行研究では、終盤にあるフランス人神父¹⁰⁷のシーンと子供が童謡を歌う部分を含む最終シーンが、明らかに戦争宣伝であり軍当局に沿った映画となっていると断定していたのである。

これらの先行研究を踏まえて、亀井が『上海』を製作するに至った経緯を紐解きながら映画を詳細に分析していく。本論文の新知見としては、この映画内で墓標の多さを数値化できたことと、これまでの先行研究で軍に協力的な場面としたジャキノ神父が日本軍にお礼を述べるシーンで、それを否定する人物が映り込んでいたことを明らかにしたことである。

第 1 節 文化映画の第一歩

1939 年の「映画法」で「文化映画」の存在が注目されるきっかけとなった映画は、『上海』であったと言っても過言ではない。本項では、亀井が所属していた東宝文化映画部の成り立ちから、亀井が『上海』の編集者に起用されるまでを概観する。

第 1 項 映画企業―東宝の出現

1937 年に設立された東宝株式会社は、トーキー研究所である写真化学研究所（以下 PCL：代表取締役植村泰二）が基盤となっている。

PCL は 1932 年に設立され、世田谷区の砧村に建てられた建物【図 1】は近代的な様式で「白亜の殿堂」と言われた¹⁰⁸。亀井は、翌年の 1933 年の入社である。その PCL で製作を担当していた森岩雄（1899－1979）は、長年徒弟制度の中にあった日本の映画界に、アメリカ映画界のシステムである合理化と近代化を取り入れ、映画を「産業」へと結びつけた一人である。これまでの映画界は、予算は経験と勘とで組まれるという大まかなものであり、映画製作も監督と会社の企画部とで不明瞭に決定されていた。森はこれらを改革するために、予算制度とプロデューサーシステムを導入したのである。さらに、従業員や芸術家の採

¹⁰⁴ ハーイ、前掲書、1995 年、77 頁。

¹⁰⁵ ハーイ、同上、83 頁。

¹⁰⁶ 野田真吉、前掲書、1984 年、51 頁。

¹⁰⁷ 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が、カトリック教会のため本論文ではジャキノ神父に統一する。

¹⁰⁸ 宮島義男『「天皇」と呼ばれた男撮影監督宮島義男の昭和回想録』愛育社、2002 年、45 頁。

用についても、事務系を除き契約制度を導入した。『東宝映画十年史抄』によると、この政策は「いわば、賞罰を明らかにすると同時に有能な芸術家技術家にはどこまでも有利な条件を与え、その才能を十二分に発揮せしめるという制度を採用すると同時に、これによって無能老朽に依る作品の沈滞を防止する策を立てた¹⁰⁹⁾」ということであった。映画史研究家の田中純一郎は、この制度に関して「個々の従業員と一斉に契約制度を結んだことは、彼らを従来の従属的な地位から、自主性と個性の尊重に高めたことにおいて、自由主義的な前進であるとともに、企業の合理化を目的とする資本主義的性格の特質を発揮した¹¹⁰⁾」と述べている。

このように PCL はこれまでの映画組織とは異なる、革新的な方針を示したのである。以上のような経営手腕と言動を評して、亀井は森を「リベラリスト¹¹¹⁾」だったと語っている。

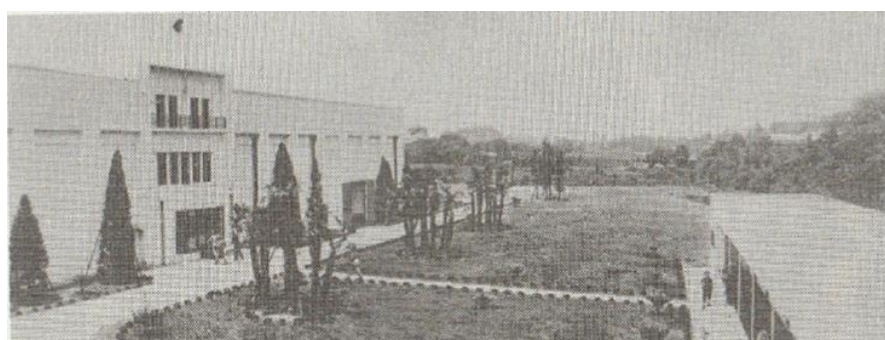


図 1 1932 年 10 月に完成した世田谷区砧村の PCL

(宮島義男『「天皇」と呼ばれた男撮影監督宮島義男の昭和回想録』より)

リベラルでモダンな雰囲気のもと、製作陣営もシュルレアリストの瀧口修造から SONY の井深大、左翼運動や前衛芸術運動に関わった青年たちや日本プロレタリア映画同盟（プロキノ）から流れてきた様々な人材が集まり、作品もエノケンのオペレッタ風人情喜劇から社会批判の現代劇までと多様であった。また、発足当時から官庁や企業の PR 短編記録映画にも力を入れており、その流れで軍の宣伝映画も積極的に引き受けていたのである。

1937 年の支那事変の勃発を契機として、日本の産業部門の整理統合が行われ、(株) 写真化学研究所、(株) P・C・L 映画製作所、(株) J・O スタジオおよび東宝映画配給 (株) の 4 社は合併して東宝株式会社となった。PCL の森は東宝において取締役の職につき、これまでの経営方針を東宝においても進めてゆく。このような東宝の合理的な経営手法は、芸能を生産して販売するという産業の一形態となったのである¹¹²⁾。

¹⁰⁹⁾ 『東宝十年史抄』東宝映画株式会社、1942 年、17 頁。

¹¹⁰⁾ 田中純一郎『日本映画発達史 II』中央公論社、1956 年、235 頁。

¹¹¹⁾ 亀井文夫、土本典昭「ドキュメンタリーの精神」、前掲書、1987 年、346 頁。

¹¹²⁾ 東宝に関しては以下を参照した。『東宝十年史抄』東宝映画株式会社、1942 年、2-23 頁。岩崎昶『映画史』東洋経済新報社、1961 年、103-113 頁。四方田犬彦『日本映画史 100 年』集英社、2000 年、90-92 頁。四方田犬彦『日本映画史 110 年』集英社、2014 年、94-96 頁。加藤厚子『総動員体制と映画』新曜社、2003 年、30-35 頁。佐藤忠男『キネマと砲聲』リプロポート、1985 年、164 頁。

第2項 東宝文化映画部

合併後、諸官庁や企業からの委託映画製作を行ってきた部署は、東宝文化映画部（第二制作部）に引き継がれ、亀井もここの所属となった。この部署は、『上海』を含む「支那事变後方記録三部作」などの目覚ましい成果を見せ、「文化映画」隆盛時代の礎を築いたのであった。この功績が称えられ、文化映画部には1939年1月に東宝の植村泰二社長より賞状が授与されている¹¹³。

文化映画部の部長であり責任者として、亀井の映画製作に重要な役割を果たしてきた人物の一人に松崎啓次（1905-1974）がいる。松崎は京都府立医科大学を卒業後、日本プロレタリア映画同盟（プロキノ）に参加、その後音画芸術研究所を経て、1931年にPCL文芸課長から東宝文化映画部の部長となった人物である¹¹⁴。松崎は文化映画部での仕事について「僕が一カ月間の撮影と、15日の仕上げ日数とに限定した時、みんなは、撮影にもう十日間、編集にはもう一週間有ったらきつとよいものにして見せるというのだった¹¹⁵」と、松崎の指揮のもと各映画製作が進行している様子を語っている。というのも、映画製作は監督一人の意向で完成させるものではなく、カメラマンや音声などのスタッフを始め、会社組織の上層部、スポンサーサイドの意向を加味した上で成り立っており、特に東宝文化映画部では次のような工程を踏んでいたと亀井は証言している。

僕等の東宝映画第二制作部では、一本の写真の、脚本、撮影、編集等製作の全過程において、当面の責任担当者をアドバイスする為に、全員が集まって会議を開く習慣になっている。こういった事が、つねに実行され、かつ相当以上の効果をあげている点で、僕等の持っている製作機構は、ちょっと他に類例を見ない特徴的だと思う¹¹⁶。

と、映画製作の状況を述べている。文化映画部所属のカメラマンで『上海』と『戦ふ兵隊』の撮影を担当した三木茂も、「誰もが自由な気風に溢れ、ケンケンガクガク、勝手な熱をあげていた。¹¹⁷」と当時を振り返っている。このように、PCLから引き継がれた制度や機構、人的資源において東宝文化映画部は群を抜いて優れており、文化映画製作会社の中心的な存在であったといえよう。

¹¹³ 『東宝十年史抄』東宝映画株式会社、1942年、51頁。1941年1月は亀井らが漢口従軍から帰国し、『戦ふ兵隊』の編集時期であると思われ、東宝が『戦ふ兵隊』の宣伝を展開している頃である。

¹¹⁴ 『日本映画人大鑑』キネマ旬報社、1959年、181頁。木村莊十二、佐藤忠男『『傾向映画』から満映へ』『無声映画の完成講座 日本映画2』1986年、250頁。

¹¹⁵ 松崎啓次「僕たちの道」『キネマ旬報』1938年3月21日号、57頁。

¹¹⁶ 亀井文夫『『上海』編集後記』『新映画』1938年3月号、72頁。

¹¹⁷ 三木茂「あのころのこと」『気骨のカメラマン三木茂特集』高知県立美術館2001年、27頁。（『ユニ通信』1975年2月10日号よりと明記されているが『ユニ通信』では探すことが出来なかった）

第3項 編集者に亀井起用

亀井が『上海』の編集担当になった時の逸話として有名なのは、会議での発言である。1937年の秋、東宝撮影所の現像場の二階にあった会議室で、カメラマンの三木茂を中心に『上海』の企画会議が行われた。その中で、次のような発言があった。

森岩雄「私は海外旅行中、上海に立ち寄ったが、あそこの空にひるがえってる海軍陸戦隊の軍艦旗を仰いだ時は、ほんとに涙が出ましたヨ。ああ言う感激は、日本人なら誰でも味わう場面ですね」

亀井文夫「日本の軍艦旗を見て涙を流すのは、むしろシナ人のほうではないですか」¹¹⁸

このようなやり取りのあと、その場がシーンとなってしまったというのである。亀井の後輩の野田真吉は亀井のこのような言動に対して、「彼はいつも自分の信ずるところをズバリズバリと発言して小気味がよかった。しかも、既成の映画製作にこだわらない彼の意見に私は新鮮なものを感じた¹¹⁹」と語っている。亀井のこの時の心情として考えられるのが、亀井がソヴィエト留学で観た『上海ドキュメント』（1928）を思い浮かべたのではないかということである。この映画は上海の都市の様子を描いた作品だが、世界の縮図ともいべき上海の帝国主義諸国の支配の構図が明確に読み取れる映画となっている。これを見て衝撃を受けた亀井が、この状況下で日本人として「上海」をどのように描くか考えたのではないだろうか。

亀井の名は、『上海』によって映画界に知られていくことになるが、この作品から唐突に才能を開花させたわけではない。亀井は前作に、初の長編記録映画『怒濤を蹴って』（1937年9月公開）の編集を手掛けており、これが大変好評であった¹²⁰。「支那事変後方記録三部作」の二作目『南京』の編集を手掛けた秋元憲は、『怒濤を蹴って』を見て大いに感激し、このような仕事ができる場に行きたいと考えて、松竹からPCLに移ったと語っているほどである¹²¹。

『怒濤を蹴って』は、日本軍艦「足柄」がジョージ6世戴冠式を記念した国際観艦式に参加するために渡欧した記録を日記のように綴りながら、国際間の事情を織り込んでいった記録映画である。実際の「足柄」は4月に横須賀を出港、シンガポール、イエメンのアデン、紅海からスエズ運河を通してマルタ島、そしてイギリスのポーツマスへ入港し、戴冠式典に参加している。次いで、ドイツのキール軍港からベルリンへ向かい熱狂的な歓迎を受け、その後は紅海を通り8月上旬に佐世保に帰港した¹²²。

¹¹⁸ 亀井文夫『『上海』『小林一茶』その他』『キネマ旬報 別冊 日本映画作品大鑑』1961年7月号、36頁。

¹¹⁹ 野田真吉、前掲書、1984年、43頁。

¹²⁰ 『東宝映画拾年史抄』によれば文化映画部の特筆なる活躍として、最初に『怒濤を蹴って』が挙げられている。『東宝十年史抄』、前掲書、1942年、51頁。

¹²¹ 亀井文夫他「日本文化映画の初期から今日を語る座談会」『文化映画研究』1940年2月号、17頁。

¹²² 白井茂『カメラと人生』ユニ通信社、1983年、114-132頁。

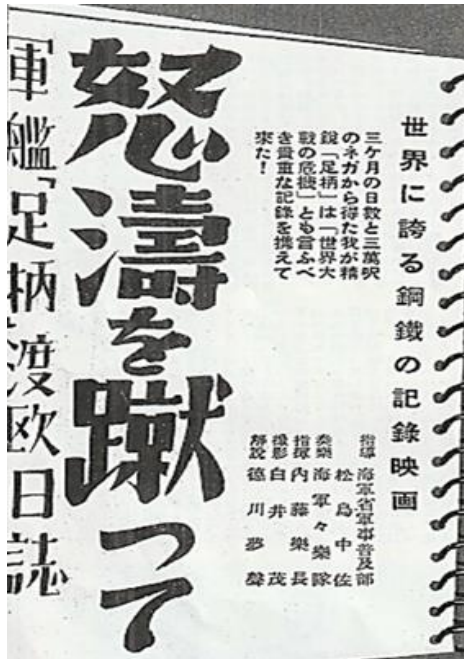


図 2『怒濤を蹴って』の広告
 (『キネマ旬報』1937年9月11日号)

亀井はこの膨大なフィルムを編集する際、単なる各都市の観光紹介や威勢の良い海軍だけを構成するのではなく、奇妙な異風景に目を楽しませながら寄港都市それぞれの「東洋を支配している英国の帝国主義」を描き、日独伊の新しい関係性やスペイン内戦など政治性を盛り込んでいった。また、病死した水兵が紅海で水葬される様子なども映し入れている¹²³。残念ながら、この映画は現在フィルムが見つかっておらず視聴することは出来ないが、亀井は『上海』以前の作品からしてすでに、映画の中に政治性を示し、勇ましきだけではない軍人の姿も描いていたのであった。しかし、『キネマ旬報』の広告には撮影の白井茂と解説の徳川夢聲の名前は掲載されているが、編集者亀井の名はまだ表には登場していなかったのである¹²⁴【図2】。

第2節 映画『上海』の製作経緯

第1項 長編記録映画の勃興

『上海』の企画を持ち込んだのは、当時人気の弁士上がりの漫談家で解説も担当した松井翠声（1900－1973）である。松井は早稲田大学英文科を卒業後、1930年に渡米した経験もあり英語が堪能であった。上海にも二、三度行った経緯から、菊池寛によって創刊された雑誌『モダン日本』の特派員として上海事変勃発直後の上海に渡っている¹²⁵。彼はそこで得た話を東宝の劇場で披露したところ、東宝の金指英一の目に留まり、そこから文化映画部長の松崎啓次に伝わってこの映画の企画へと発展した。松井は当初から、「ニュース映画とは別のようにしようというので、全部美談というのをしないで、その他の方から上海の話をしていた」ところ、東宝側も「戦争のニュースはたくさん来ているから、そうでない姿の上海を作ってみたらどうか、戦争と国際都市上海を対照させたのが面白くないか¹²⁶」と言ってきたという。

というのも、1930年から各新聞社が定期的に製作していたニュース映画は、満州事変の

¹²³ 飯田心美『『怒濤を越えて』と『深海の野獣』』『キネマ旬報』1937年9月21日号、65頁。

¹²⁴ 『キネマ旬報』1937年9月11日号と9月21日号の広告参照。『怒濤を蹴って』は現在視聴することはできない。

¹²⁵ 『新撰 芸能人物事典 明治～平成』日外アソシエーツ、2010年、750頁と松井翠声『松井翠声の上海案内』栗田書店、1937年、15-17頁参照。

¹²⁶ 三木茂 松井翠声 北川冬彦 清水千代太他「記録映画『上海』座談会」『キネマ旬報』1938年1月11日号、10頁。

勃発時以降、撮影したものを積極的に公開するようになり大盛況となった。ニュース映画関係者の座談会でも、「新聞記事だけではどうもびったり来ない場合があるのです。形そのものが動いていないと¹²⁷」との感想があった。この当時の主な情報メディアは新聞、雑誌、ラジオだが、ニュース映画はよりリアリティをもって人々に受け入れられた。新聞社は朝刊で「日支事変報道写真速報第一報 午後二時半より上映、本社講堂」という社告を出して、ニュース映画の上映を行っており、各地では大きな反響と興奮とともに歓迎されたのであった¹²⁸。

当時のニュース映画について飯田は、「戦線地帯の刻々の状況は常時、毎日の新聞により、毎週の事変ニュース映画により報道されたが、それは材料の性質上いずれもナマナマしくはあったけれど個々に切りはなされた断片であり、前後の情勢を客観的に眺める力はほとんどなかった¹²⁹」と語る。亀井もニュース映画は「城門の上で日の丸をふりながら、『万歳！万歳！』と叫ぶ兵隊を見せるようなのが常識だったから、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¹³⁰」と考えていた。亀井は前作の『怒濤を蹴って』からも分かるように、映画に政治性や民衆の姿を描き入れており、それが事変勃発後に単にニュースを伝えるだけでは満足しない、異なる視点で多面的に捉える記録映画を求めた会社の方針と大衆の要求に合致したと考えられる。

第2項 上海ロケ

当時の文化映画部では、カメラマンが現地に赴き撮ってきたものを編集者が編集して作品にするという手法をとっていた。したがって亀井は監督ではなく編集者としての位置づけになっている。現地に赴くカメラマンは撮影監督として作品のイメージを持ちながらカメラをまわすことになるのである。「足柄」に乗船した白井カメラマンも「艦に乗ったらこの映画の構想がなんとなく浮かんでまとまるような気がしていたが、心持が散漫になってしまっとなかなか考えが集中できないで困った¹³¹」と構成を考えながら撮影する様子を語っている。

『上海』の撮影を担当した三木茂（1905－1978）は、1921年に国際活映巣鴨撮影所技術部に始まり、松竹下加茂、帝キネ、新興キネマ太秦、J・Oを経て1937年に東宝文化映画部に入社した。それまでは主に劇映画に従事し、鈴木重吉、溝口健二、伊丹万作のカメラマンとしてすでに名を馳せている。文化映画部に入ってきた理由について「私は劇映画で習得し

¹²⁷ 岩崎昶他「ニュース映画製作座談会」『キネマ旬報』1937年10月号、50頁。

¹²⁸ ニュース映画に関しては以下を参照。池田優「一九三〇年代のマスメディア―満州事変への対応を中心として」三輪公忠編『再考・太平洋戦争前夜―日本の一九三〇年代論として』創世記、1981年、171-173頁。以下は当時のニュース映画の様子を論じている。大月功雄、前掲書、2018年、288-290頁

¹²⁹ 飯田心美「上海」『キネマ旬報』1938年1月21日号、45頁。

¹³⁰ 亀井文夫『たたかう映画』、前掲書、1989年、25頁。

¹³¹ 白井茂、前掲書、1983年、117頁。

た、あの自在なカメラの動きをドキュメンタリー映画にうつしたいと考えている¹³²」と述べている。記録映画では『黒い太陽』（1936 年）や『雅楽』（1938 年）で撮影や演出も手掛けたベテランカメラマンであった¹³³。

上海には撮影の三木茂、録音の藤井慎一、製作事務の米沢秋吉、解説担当の松井翠声の 4 名が同行し、松井は運転手も兼ねたという。第二次上海事変は 8 月 13 日から 11 月上旬まで続いたが、三木らの撮影隊は 11 月 12 日ごろ上海に到着、12 月 18 日に帰京しているので約 1 カ月の撮影期間であった¹³⁴。

実は牧野守の調査によって、日本からの撮影隊だけでなく上海に現地コーディネーターがいたことが分かった。その人物は劉呐鵬（1905-1940）といい、台湾で生まれて東京の青山学院大学と上海の震旦大学で学んだ。その後、上海で書店を営みながら文芸誌を発行し、中国新感覚派として活躍する。またその一方で、映画人としてソヴィエトのモンタージュ理論を中国に紹介するなど、自ら映画製作も行っていたようである。だが日中戦争下で、日本軍や映画関係者との関わりによって最終的に「漢奸」として暗殺されてしまう。牧野は、『上海』において三木カメラマンが捉えた日本の侵略戦争の否定的な部分や中国の被害状況、民衆の怒りなどは、劉のコーディネートがあったからこそ撮影することができた可能性が大きいと語っているが、詳しいことは分かっていない¹³⁵。

映画の構想については、座談会において大体のプランは上海に行く前に松井が決めていたという発言があるが、亀井もまた下記のごとく三木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¹³⁶。

第 3 項 ラッシュ〜試写会

12 月 16 日から未現像のネガ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。東宝に入社したばかりの野田真吉もこの時の様子を、「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、

¹³² 三木茂「文化映画について—カメラを中心に—」『日本映画』1939 年 8 月号、46 頁。

¹³³ 三木のプロフィールに関しては、野田真吉、前掲書、1984 年、88 頁。

¹³⁴ 三木茂 松井翠声 北川冬彦 清水千代太他、前掲書、1938 年 1 月 11 日号、10-12 頁。

¹³⁵ 牧野守「亀井文夫とニッポンの戦争期」『ドキュメンタリーマガジン neoneo』2015 年 7 月号、88-90 頁。劉の人生に関しては三澤真美恵『「帝国」と「祖国」のはざま植民地期台湾映画人の交渉と越境』岩波書店、2010 年、105-106 頁を参照。

¹³⁶ 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。

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¹³⁷」と記している。文化映画部長の松崎が「どうだね、亀ちゃん？」というとき、亀井は「いい、いいよ。いけるね」と答え、自分の意図通りの映像に満足したという¹³⁸。さらに「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たいなものね¹³⁹」と語っている。

恒例の編集会議の結果、「聖地上海」を中心とするテーマに決定した。なぜ聖地なのか、亀井は以下のように記している。

転換期に遭遇した我々同時代の日本国民が戦ったのは、平和と文化の都上海（東洋）を築きあげる為に戦ったのであり、そしてその輝かしい日がいつかは来るであろうと想像した時、こうして戦い、こうして死んで行った一人一人の戦士の偉大なる道が、ひと筋に我々の前に示されてくる。そしてこの荒れ果てた戦場の一つ一つが、すべて美しい聖地として、我々の眼に、ひしひしと焼きついて来る・・・そういった写真が、僕等のつくりたかった『上海』なのである。¹⁴⁰

さらに、今回は日本軍の作戦記録のような構成は既に存在したので触れないことにしたということであった。また、亀井が編集で最も注意したこととして、以下のことを挙げている。

ドキュメントとしての効果をそがないために、上海を歩き廻った三木さんの眼—カメラの眼に納まった個々の素材を、現地の素材として、素材のままで観客に伝える事、その場合出来るだけ僕等の生の主観は避けたのである。だから、観客は、これらの素材を眺めて、自由に、創造的な空想を、観客自身のうちに描けるだろうと思った¹⁴¹。

と考え、編集に入ってしまったのである。

12月28日、完成試写会が行われた。最初、なごやかな雰囲気であったが、そのあとは皆見入ってしまい黙ってしまったという。亀井が「後ろを振り返ると、映写室のガラスの小窓に、ピッタリ顔を押し付けて、映写技師の顔が動かない。砧村のこの試写室が、こんなに森閑としたことは、かつてない。壁越しに、映写機の声が、わずかに伝わってくるばかりだ¹⁴²。」

¹³⁷ 野田真吉「亀井文夫ノート『上海』をめぐる」『映画評論』1971年12月号、88頁。

¹³⁸ 野田真吉、前掲書、1984年、48頁。

¹³⁹ 亀井文夫、前掲書、1983年9月16日、76頁。

¹⁴⁰ 亀井文夫「『上海』編集後記」『新映画』1938年3月号、73頁。

¹⁴¹ 亀井文夫、同上、1938年3月号、72頁。

¹⁴² 亀井文夫、同上、1938年3月号、73頁。

エンドマークが出て、「室内が明るくなると、社長が立ち上がって来て、三木さんの手を固く握りしめた¹⁴³。」と亀井は『上海』編集後記に記しており、安堵した様子が見受けられた。

第3節 『上海』当時の評価

この映画は東宝チェーンで2月1日より公開され、『キネマ旬報』の映畫館景況調査（東京）によると評価は以下の通りであった。まず、日本劇場（有楽町）で2月1日から『地熱』（滝沢英輔監督）と共に公開された。この二作は前評判も良かったために知識層を狙った宣伝効果を期待したが、平凡な成績であったようである。その理由は、婦人客に人気がなく二作続けてみるには堅苦しいということであった¹⁴⁴。次いで、2月11日からは大東京（新宿三丁目）にて『山茶花街道』（並木鏡太郎監督）と上演したが、これもまた成績は振るわず、調査結果には「『上海』を中流以下の作品と続映して客の来る道理はない」と記してある。しかし、同日から上映された三田の芝園館（芝園橋畔）では、『地熱』との二本立てで観客動員数が邦画二本立てとしては記録的な高い数字になり¹⁴⁵、『上海』は興行的に成功を収めた作品となった。

では、当時この作品を鑑賞した人々の反応はどうであったのだろうか。映画評論家の上野一郎は、「なにをおいても、ここに書かれたものが我々の現在最も関心を持っている身近なものであることが、この映画の最大の強みである（中略）この映画が日本の記録映画として従来の同種のものから数段の進歩を示した秀作であることは間違ひない¹⁴⁶」と記している。毎日新聞社のペンネームQは「こういう特殊な記録映画になると、観る人の主観によってはいろいろに違った想像力をかき立たせる作用を持つという点が特色であろう。（中略）記録映画のまとまりからいうと種々の難点もあるが、ともかく、これは日本の記録映画としては進歩を物語る佳作で、東宝の『企画』としても珍しい成功である¹⁴⁷」と述べている。また、脚本家の滋野辰彦は「ともあれ、あらゆる意味で推賞に値する日本一流の記録映画だ¹⁴⁸」と語り、キネマ旬報社の飯田心美も「映画の記録性を強力につたへる作として充分推奨に値ひする実写だ¹⁴⁹」と称賛するなど、この作品に対する評価が高いことが伺える。

しかしながら、全ての人が肯定的だったわけではない。亀井は当時を振り返り次のように語っている。

そう云えば、ぼくの作品が、可成り前から陸軍関係筋で問題になっていたと云うこと

¹⁴³ 亀井文夫、前掲書、1938年3月号、72頁。

¹⁴⁴ 「映畫館景況調査」『キネマ旬報』1938年2月11日号、112頁。

¹⁴⁵ 「映畫館景況調査」、同上、114頁。

¹⁴⁶ 上野一郎「『上海』『南京』『南十字星は招く』」『映画評論』1938年3月号、90-92頁。

¹⁴⁷ 「新映画評」『キネマ旬報』1938年1月21号（上海の広告より）

¹⁴⁸ 滋野辰彦「『上海』批評」『キネマ旬報』1938年2月11日号、62頁。

¹⁴⁹ 飯田心美、前掲書、1938年1月21日号、45頁。

は風の便りに聞いていた。たとえば、昭和 12 年に作った長編記録映画『上海』が公開された時「何故あんな暗い映画を放置して置くのか」と、おっとり刀で陸軍省の新聞班（報道部）に怒鳴り込んできた将校があったそうだ。これに対して、当時の新聞班の責任者は、「軍の責任で許可したものに、君等が余計な口をはさむ必要はない。文化問題には新聞班は、責任をもってあたっているのだから」と云って、追い返してやったと云う話を聞いたことがある。¹⁵⁰

このように、亀井の作品に対して疑念を抱いた者もいたのである。また亀井自身、1987 年の対談で『上海』公開時の様子を次のように語っている。

みんな真剣に見てくれるんだ、その当時の映画観客というのはね。いまの映画観客というのは、退屈だったらみんな眠っちゃうでしょう。あのころは、自分の親が、あるいは兄弟が、あるいは友人が、この中にいやしないかとか、そんなことを考えながら内地では見ているから、実によく深読みしてくれる、裏読みというのかな¹⁵¹。

と述べており、当時の記録映画が私的情報を得るためのものでもあったことが伺える。具体的なエピソードとしては、映画の中のワンシーンに新劇俳優の友田恭助の墓が映っており、そのシーンを見た妻で新劇女優の田村秋子が「あんなに寂しい所にお父さんの墓が淋しそうに立っていると泣いた¹⁵²」と三木が記している。

このように興行的には成功を収め、作品に関しての疑念も多少有ったが優れている作品との評価が多勢であった。作品には、当時の関心事である近親者の情報が多分に含まれており観客の深読みや裏読みも行われていたのである。

では『上海』はどのような映画であったのか、次節から詳細に見ていく。

第 4 節 戦跡から戦争を語る

この作品の最大の特徴は、「戦跡」から戦争を表現していることにある。

第 1 項 多様な墓標を含む場面

キネマ旬報の友田が「あらゆるところに尊き精霊を祭る白木がたっている¹⁵³」と評しているように、この作品には白木の墓標が多くの場面に映し出されている。この墓標は、ナレーションで明らかにしているように、日本兵が亡くなった場所に建てられたということであ

¹⁵⁰ 亀井文夫「コミンテルンと雑魚一匹」『文学』VOL.29、1961 年 5 月号、563 - 564 頁。

¹⁵¹ 亀井、土本、前掲書、1987 年、350 頁。

¹⁵² 加納竜一編『三木茂映画譜』ユニ通信社、1979 年、21 頁。

¹⁵³ 友田純一郎「早くも感激の第一声！」『キネマ旬報』1938 年 1 月 11 日号（『上海』の広告より）。

った。

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。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が常に映り込む構図になっている。

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【図 3】。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ず、しまいには兵士が犬を引っ張っていくという姿が撮られている。このシーンにも常に墓標が映る。この部分は一見微笑ましい場面にも見えるが、犬は弱者の象徴とされ賤視の別称である場合が多い。当時の上海において各国の利権の絡む中、弱者の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。ちなみに、この映画の最後は日本兵と犬のショットで終わっており、多くの先行研究で取り上げられているように中国を比喩的に犬のイメージと重ね合わせて描いたと思われる¹⁵⁴。



図 3『上海』兵士が犬の散歩をしている



図 4『上海』海軍特別陸戦隊の屋上

さらに、【図 4】は帝国海軍特別陸戦隊の屋上の場面である。ここは兵士たちが談笑している様子が映されているが、兵士の歩く足元や脇には常に墓標が映り込む。

この多様な墓標の登場する場面は、戦闘が市街地で行われており日常に死が隣合わせであることを物語っている。

確かに戦争には多くの死者を伴う。だが、当時の映画作法では死者を映すことは一種のタブーであったから、墓標が「死」をイメージする記号となり、この映画の重要な心象的役割を担っているのである。また、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あまたの墓標が混入されることで、見るものが無意識に死を想起させられるという効果も持ち合わせている。

ここでは、単に墓標が多いというイメージだけではなく、実際に映画全体において墓標を

¹⁵⁴ たとえば、フィオードロワ、前掲書、2018 年、114 頁。

含む映像のショットがどのくらい登場するのか、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ることにした。

墓標を含んだ映像ショットは40ショット存在した¹⁵⁵。(詳細は章末の【表3】を参照)その結果、墓標の場面は、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の戦闘地に多いことがわかった。さらに、墓標のショットが挿入される時間帯に注目してみると、作品開始から10分経過したところで2ショット、20分で9ショット(8ショットと次の1ショット¹⁵⁶)、30分前後で7ショット、40分過ぎで6ショット、50分前半で8ショット、最後は1時間経った辺りで8ショット使われていた。【表1】

ここから明らかになったことは、およそ10分ごとに墓標のショットが挟み込まれていたということである。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」のイメージを増幅する効果があったといえる。ほぼ10分ごとに満遍なく挿入させたことに関しては、偶然なのか亀井が意図的に墓標のショットをはめ込んだのかは不明であるが、「聖地上海」をテーマとしていたからにはフィルムを選択する際に、より墓標が多く含まれているものを選択したのではないかと推察する。すなわち、この映画は単に墓標を多く登場させることによって印象を強めるということではなく、実は映画全体に満遍なく「死」を記憶させる記号として配置されていたのだと考える。

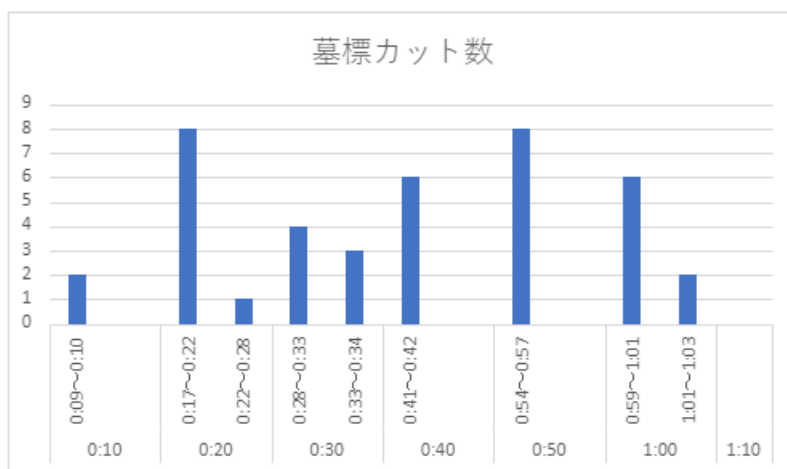


表1『上海』に映し出される墓標のカットの時間の推移

第2項 冒頭の時計台

映画のタイトルに続く冒頭の場面が特殊である。まず時計台の針が12時を指し鐘がなる【図5】。次に黒い煙が漂う上海の街が映し出される。次のショットがまた同じ時計台の映

¹⁵⁵ このデータは墓標の数量ではなく、墓標を含んでいるショ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ショットとして数えている。

¹⁵⁶ この1ショットは、22分54秒から28分38秒の日記朗読のシーンに1ショ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分に分類にした。

像に切り替わり鐘が鳴る【図5】。その後、破壊された上海の街が映る【図6】。

この4ショットは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際、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させる。これは見る側に現時点の上海の状況を伝えとともに、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なのである。さらに、時計台のショットは音と共に完全に同じものをあえてリフレインしており、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となる。

亀井はこの場面について、「税関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¹⁵⁷」と語っている。



図5 『上海』冒頭の時計台



図6 『上海』破壊された市街

第3項 戦闘の激しさを物語るための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点に注目してみる。映画分析の最後で、この映画が何について描いたものなのかを数値化【表3】したが、それによると戦闘跡は全体の34%を占めていた。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おり、それによって破壊が延々とどこまでも続いているような感覚や戦闘の激しさ、もの悲しさなどが観客に伝わってくる仕組みになっていたのである。では、以下にその手法について詳細にみてみよう。

(1) カメラの移動パンによる手法

¹⁵⁷ 亀井文夫『たたかう映画』、前掲書、1989年、29-30頁。この「黒い煙が漂う上海」の映像は、三木ら撮影隊が行ったときには戦闘が終わっていたことから、ニュース映像を使用したと亀井は記している。

手法の一つは、カメラの移動パンによる撮影である¹⁵⁸。線路沿いの破壊された家を左右前方へと次々に映し出していく映像【図7】は、市街地の線路に備え付けたトロッキ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く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ている。この手法により街全体が破壊された印象が強調される。

また、軍行路の両脇に作られた陣地の映像では、市街地と同様に長く続く一本道の両脇に、短い間隔で植えられた並木道が映し出される。その一本一本の並木の根本には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のである。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も同様に1分30秒もの間、長い移動パンで映像を繋いだもので、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、「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、情景が味わえる長さが必要だ¹⁵⁹」と述べる。ダニエル・アリホンも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¹⁶⁰」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。



図7 『上海』破壊された市街地



図8 『上海』市街地の戦闘跡

(2) 同じ種類のショットを重ねるモンタージュ

手法の二つ目は、同じ種類のショットを重ねるモンタージュ手法である。佐野部隊長に案内される市街地の戦闘跡地【図8】では、小さい迷路のような路地を奥へ奥へと進んでいく

¹⁵⁸ 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（例えば車に乗るとかトロッキを使うなど）の上からパン撮影を行うということである。

¹⁵⁹ 加納竜一編、前掲書、1979年、21頁。

¹⁶⁰ ダニエル・アリホン『映画の文法』紀伊國屋書店、1980年、477頁。

が、そこは激戦区であっ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。映像は路地から壊された壁へ、穴の開いた塀に破壊された路地、外壁に土嚢が積み上げられている窓、路地から路地へと粉々になった家並みなどが畳みかけるようにモンタージュされている。

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、さらに次の空間へとつながっているという共通要素を持ったショットである。これによって、戦闘規模の大きさを表現すると共に、延々と破壊が続いているのだという現実を見ているものに連想させる。



図 9 『上海』土蔵トーチカ

同じ手法がトーチカの説明部分でも使われた。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登場する。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【図 9】、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映し出されてくる。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観客へと伝わってくるのであった。

(3) 亀井のモンタージュ手法

最後に亀井のモンタージュ手法について述べる。亀井のモンタージュ理論は要約すると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¹⁶¹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。

その一つは、クレーク脇にあるお墓陣地を紹介した後のショットである。墓標のアップ【図 10】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ショット【図 11】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【図 12】が、答えを考える余韻の3番目のショットということになる。この3つのショットは、見るものにある関係性を持たせる。2つ目のラッパは、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

¹⁶¹ 亀井文夫「亀井文夫、大いに語る」『映画評論』1959年2月号、33頁。このモンタージュ論は1959年の例会で亀井が語ったものを引用しているが、1938年頃の亀井のモンタージュの方法を示したものである。

ことが可能になる。3つ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も思わせるような映像で、悲しさや儚さなどの感情移入を行う「間」を提供する。

三木は自分が撮ったピンボケの蝶について次のように述べている。

映画はたしかに表現のための武器として、すぐれた映像技術を要求されるけれども、ただきれいな画面、きれいな画調はしょせんはかない絵空事をつくっているにすぎないとおもうのである。もちろん、蝶のカットもピンボケでない方が良く決まっているが、もしあのとき私がピントを合わせるのに時間をくっていたら、あの蝶は永久に映せなかったにちがいない¹⁶²。

このように、とっさの判断で蝶を撮影した三木ではあるが、亀井はピントのズレなど気にせず、より情緒的な場면을構築する結果となっているのである。



図 10『上海』墓標



図 11『上海』落ちているラッパ



図 12『上海』舞う蝶

第5節 モンタージュを使って新たな意味の構築へ

次は、同じ場面設定でありながら編集することによって新たな意味合いになったシーンが3か所見られることから、その場面について考察する。

第1項 中国人捕虜の場面

まずは捕虜のシーンである。塀の前で中国人の捕虜が数十名並んでおり、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がある【図 13】。日本軍人が「もう頭（のケガ）はすっかりいいか？」「体の具合は別に悪いところはないか？」などの質問をし、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いる。亀井が後に「同時録音のいわゆる『やらせ』であった¹⁶³」と述べている通り、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。

¹⁶² 三木茂「記録映画のメモ」『気骨のカメラマン三木茂特集』高知県立美術館、2001年、30頁。

¹⁶³ 亀井文夫『たたかう映画』、前掲書、1989年、31-32頁。

軍人が「食事也十分足りているか？」というと捕虜が「はい」と返事をし、食事の場面に切り替わる。その中には、食事に箸をつけていない捕虜が数名映り込んでおり【図 14】、カメラを向けた途端に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する彼らの抵抗が見受けられる¹⁶⁴。

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す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。



図 13 『上海』捕虜へのインタビュー



図 14 『上海』捕虜の食事の様子

第 2 項 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。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 15】¹⁶⁵。その後、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 16】。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。ただし、この映像はあまりにも近距離で撮影していると思われることと、彼らがカメラ目線になっていることなどから不自然に感じられ、同時時間帯の映像ではないものをはめ込んだのではないかと考えられる。

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にある。これは、無表情な中国人の集団をモンタージュの一種で

¹⁶⁴ ピーター・B・ハーイはこの捕虜のシーンについて、あからさまな戦争宣伝の意図を持つ場面でさえも、軍当局の意図を微妙に覆すようなことが行われていたと説いている。ピーター・B・ハーイ『帝国の銀幕』名古屋大学出版会、1995 年、82 頁。

¹⁶⁵ 佐藤忠男は亀井がこの映画の中で日本の観客に一番見せたかったのは、この中国人たちの固い不安な表情であったと分析している。佐藤忠男『キネマと砲聲』リポート、1985 年、169 頁。

あるクレショフ効果としてはめ込むことにより、この無表情の集団の存在がさらなる意味を持ってくるのである。つまり対立するモンタージュを用いて、中国では日本の政策が受け入れられていないことを見るものに強く示す場面構成になっている。



図 15 『上海』旗を振る日本兵



図 16 『上海』カメラ目線の中国人

第3項 南市避難区ジャキノ神父の場面

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、この場面の背景から始める。フランス人でカトリック教会のP・ジャキノ神父は事変勃発以降、人道的立場により上海赤十字国際委員会副会長としての活動を続けていた。彼は、南市地区内の中国人30万人のために特別避難区域の設定を計画し、日支当局との交渉にあたった。その要望に対し日本はこの計画を支持し、かつ上海市長も受諾したために11月9日正午より南区避難地区が制定された。その際、日本側には武器携帯者を一切在任させない誓約を求め、日本側はこれに対し非戦闘性を持続する限りは攻撃しないことを約束するというものであった¹⁶⁶。さらに、内閣情報部の極秘文書「上海ロイテル支局放送電報」によると、11月15日に上海方面軍司令官松井石根が、ジャキノ神父に対し南市避難地区の設定維持と日本軍司令官の感謝の印として寄付を行ったとの記載がある¹⁶⁷。ということは、三木ら撮影隊は11月12日に上海に到着していることから、この場面は南市避難地区の安全の確保と寄付金に対して、ジャキノ神父がお礼を述べている場面と推測できよう。

まず【図17】は、神父が女の子を抱きあげ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。このシーンは人々の中心にジャキノ神父が位置し、抱いている女の

¹⁶⁶ 「南市に特別避難区我方設置の申出承認」『朝日新聞』1937年11月3日朝刊3頁。「南市避難地区愈けう正午から設定」『朝日新聞』1937年11月9日朝刊2頁。（共に縮刷版参照）

¹⁶⁷ アジア歴史資料センターHP <https://www.digital.archives.go.jp/das/image/M00000000000000760984>（2021年2月22日閲覧）

子に対して笑顔で「好不好？（調子はどう）」と話しかけている。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神父に冷たい視線を送り、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のである。



図 17『上海』南区避難区：ジャキノ神父と避難民

次のショットはジャキノ神父が日本軍当局の男性に対して、お礼を述べている場面である【図 18】。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。このシーンでも、ジャキノ神父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神父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」とジャキノ神父が言うところで、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。具体的にジャキノ神父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）



図 18『上海』ジャキノ神父が軍当局にお礼を言うシーン

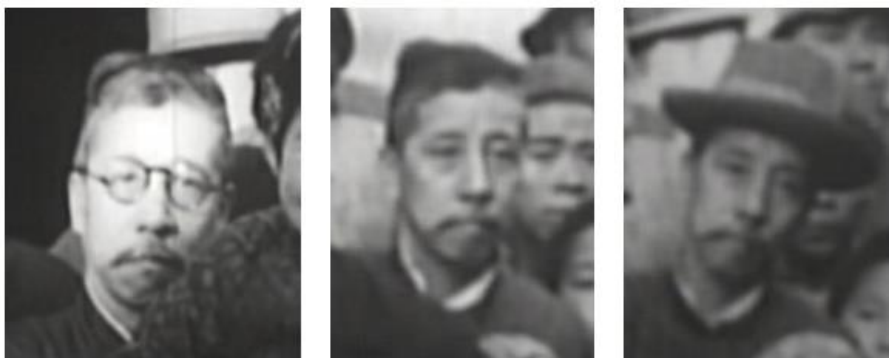


図 19 ジャキノ神父の横にいた男は同一人物（一連のショットから抜粋）

実はこの2つのショットをよく見ると、二人の男は同一人物であったとわかる【図 19】。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、常にジャキノ神父の親日的な行動に対して、否定を演じる役割をしていたのである。

この男はどのような人物なのか、自分の意志での行動か、または神父側が言葉や態度に異なる意味合いを示すために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、さらに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も了承の上でこの男を画面上に据えたという見方もできる。また、ジャキノ神父も横にいて違和感を持っていないところを見ると、神父側も了承済ということも考えら

れるのである。仮に、この二つのシーンが別の日に取られたとして、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である点と、オーバーアクションについては何らかの意図が働いていることは間違いないであろう。

いずれにせよ、亀井自身がこのショットを連続で使ったことは重要な意味を持つ。単独のショットであれば、これほどの疑念は持たなかったであろう。しかし、亀井がこのショットをモンタージュしたために効果は倍増している。この場面はジャキノ神父が日本軍当局に対して感謝のコメントやお礼を述べ、軍当局の意向に沿った戦争宣伝の場面のはずが、この男のアクションによって、はからずも日本に対する否定的なメッセージを発する全く異なる場面となったのである。

第6節 国際関係の実態

第1項 如実に表現された租界

亀井は「できるだけ克明に上海という都市の政治的な複雑な形を出そうとした¹⁶⁸」と記している。その言葉通り、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を如実に描いてゆく。

【表2】を見ると、租界に関する事項は映画全体の12%を占めており、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となっている。



図20『上海』黄浦江：日本の軍艦

まず、黄浦江に浮かぶ様々な国の国旗を揚げた軍艦が映し出される。戦闘機を積んでいるので軍艦だとわかる。船首飾りに菊の紋を付けた日本の軍艦もある【図20】。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、ソヴィエト大使館、日本大使館などを船の上からの移動パンによって、ゆっくりと見せている。音楽も名所観光案内のようなトーンである。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続く。映像には、西洋式の建造物が立ち並んでおり、黄浦江には各国の巨大な軍艦が浮かんでいる。これらの映像は国際都市上海を描いているのではなく、まさに各国が利権を

¹⁶⁸ 亀井文夫『たたかう映画』、前掲書、1989年、30頁。

争っている帝国の実態を映し出しているといえる。

同じ租界でも英国とフランスでは、中国国民に対する対応の違いがみてとれる。中国国民党が籠城し脱出した跡に、「JOHNSON」と英語で書かれた作り立てのパンやミルク、ポンカンが見つかる場面から英国側が中国国民党を援助していたことが語られている¹⁶⁹。

一方、フランスが中国人に対し適切な対応を取らなかったことが次の場面で語られる。

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。

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・マルセイエーズ」が重なるのである。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。この彼らの表情はモンタージュ効果も相俟って、一層悲しげな面持ちに見受けられる。映像が示すこのフランスと中国の関係は、植民と被植民という帝国の権力関係を如実に表したもののいえよう。

このように亀井は当時、語ることで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意図したものを表現していくのである。

第2項 直接に描かれている抗日運動

ここでは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。」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【図 21】や、蒋介石が映っている国民政府提供の抗日映画を紹介する。また、激戦を強いられた愛国女塾の場面においても、「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、激しい砲弾の跡が残る校舎の脇には「抗日戦争」と題された本や雑誌【図 22】が落ちている。さらに、抗日だけではなく親日派への処遇も描かれる。漢奸という文字と名前が書かれた紙を首から下げられ、銃を持った中国警官に囲まれている場面である【図 23】。この場面のナレーションは、「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、上海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のである。

¹⁶⁹ 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。ハーイ、前掲書、1995年、77頁。

当時の国内でのニュース映画は、亀井がのちに証言していたように「城門の上で日の丸をふりながら、『勝った、勝った』の至極景気のいい場面だけを報道」していたので¹⁷⁰、もちろん、抗日の映像は目にすることはなかったはずである。しかし、この映画では、「できるだけ克明に上海という都市の政治的な複雑な形を出そうとした¹⁷¹」わけであるから、当然国際間だけではなく、日本へ向けられた抗日の実態も描いたのであろう¹⁷²。



図 21『上海』開閉門



図 22『上海』雑誌記事



図 23『上海』中国警察と漢奸

第7節 作品全体の時間構成

最後に、全体の構成を見してみる。表2は、この映画の構成をカテゴリー別に割合で示したものである。その結果、日本兵や日本に関するシーンが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。租界という項目は12%あり、上海における帝国の実態を示している。中国・日本という項目は6%あり、日本と中国の両方が同一画面に登場し描かれている。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考えることができるであろう。

¹⁷⁰ 亀井文夫『『上海』『小林一茶』その他』『キネマ旬報 別冊 日本映画作品大鑑』1961年7月号、36頁。

¹⁷¹ 亀井文夫『たたかう映画』1989年、30頁。

¹⁷² 佐藤忠男は、抗日の様子を取り上げることは暴支膺懲の宣伝にその証拠を与えるような冒険であるが、亀井は中国人が日本への憎しみに燃えている有様を日本人に見せるべきだと判断したのだらうと述べている。佐藤忠男『キネマと砲聲』リポート、1985年、168頁。

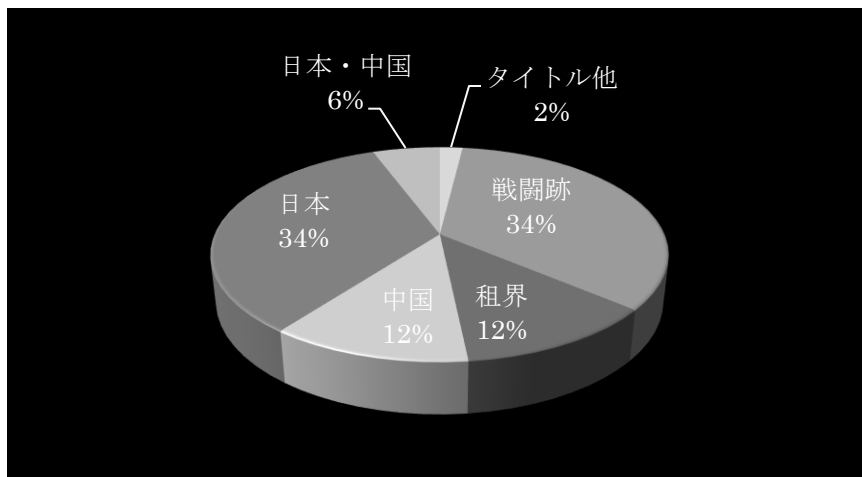


表 2 『上海』の時間構成

おわりに

日本の記録映画が日中戦争初期において大きく発展した状況を、亀井が所属する PCL や東宝文化映画部を通して概観した。そこでは、近代的なシステムの下で自由闊達な議論を交えながら作品を製作しており、その中で『上海』がどのように製作されていたかの過程を追った。それまで無名であった亀井が『上海』によって名を馳せ、公開後も高い評価を得たのである。また、この映画は、戦時下の長編記録映画が確立されるきっかけとなった作品でもあり、映画が戦争に政治利用される初期の作品でもあった。

本章で明らかにしたのは、まず、先行研究でも言及されている通り、この作品ではカメラのパンやモンタージュ手法を多用しており、観客が感情移入を行う「間」を挿入して観客がイメージを膨らませて多様な解釈ができるように編集していたことである。本研究で新たに見出したのは、日本兵の死を意味する白木の墓標を詳細に分析した結果、ほぼ 10 分ごとにそのショットが登場することが判明した。このショットは映画全体にはめ込まれており、亀井が観客に戦争と死の連結を意識させるために挿入したと推察する。また、この映画では、戦意高揚映画として日本軍に協力しているように表現しながら、日本軍や日本の政策に対する抗議や批判を想起させる描写が組み込まれていた。その場面は、映画の終盤にあるジャキノ神父が登場するシーンである。この場面は、先行研究において「やらせだとわかる宣伝用のシーン」や「侵略戦争を美化したシーン」とされていたが、これまでの研究では触れられてこなかった日本軍や日本の政策に対して抗議をする人物が、ジャキノ神父の近くに映り込んでいることを見出した。この人物が登場するショットが一つのショットであれば、単に妙な動きの人物がいるというだけで何の疑念も持たないところだが、二つのショットを繋げて編集したことによって妙な仕掛けともとれる構成になっていたのである。しかし、残念ながらこの男性がどのような人物なのか、詳細は不明のままである。その他にも、国際間の実態や抗日運動の様子を示し、作品全体の時間構成が戦闘跡と日本に関する事、中国関

連とそれぞれ三分の一の割合を占めることで、亀井は当時あまり描かれなかった中国の状況をも重要視していたと指摘した。

この映画は、カメラマンの三木茂とナレーターで発案者の松井翠声、さらに現地コーディネーターの劉呐鵬などの撮影隊が上海事変後一カ月かけて撮ったネガをもとに、亀井が構成・編集したものである。送られてきたネガは、「荒廃した街、激戦のあと、兵隊の日常、戦跡案内、宣撫工作、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の表情がほとんどであった」と亀井の後輩の野田は証言している。その12日後に完成したこの作品を見た野田は次のことを確信したという。「記録映画は作者と対象の関わり合いである表現行為の軌跡そのものの総体を客体化して、再度関わり合い、再表現することである。つまり撮影段階での表現（記録）と編集段階での再表現（再創造行為）との相互関係だ¹⁷³」ということを、この『上海』の製作過程を間近で見えて感じてと語っている。

観客が映画を見て感じ取るもの、それはもちろんカメラマンの技術と記録性も重要だが、その上で編集が映画の意味に大きく作用するのである。このように、映画『上海』は亀井の編集者としての力量を示した作品となったのであった。

¹⁷³ 野田真吉、前掲書、1984年、49頁。

表 3 『上海』のシーン別カテゴリー¹⁷⁴と墓標のカット数

00:00:00	シーン/秒	シーン内容	種別	墓 標 カ ャ ッ ト 数
00:01:03	1:03	タイトル	他	
00:01:33	0:30	時計台	租界	
00:01:54	0:21	煙の街	戦闘跡	
00:02:08	0:14	時計台	租界	
00:02:31	0:23	破壊された街	戦闘跡	
00:05:12	2:41	地図・軍艦・西洋建築	租界	
00:05:41	0:29	中国人	中国	
00:05:52	0:11	バンド	租界	
00:06:02	0:10	バンドの中国人	中国	
00:07:17	1:15	英国租界	租界	
00:07:42	0:25	支那街	中国	
00:08:49	1:07	抗日の様子	中国	
00:09:23	0:34	日本兵	日本	
00:10:39	1:16	日本人街	日本	2
00:11:28	0:49	破壊された校舎	戦闘跡	
00:15:34	4:06	日本人学校（子供・兵士）	日本	
00:17:53	2:19	中国人捕虜	中国	
00:22:28	4:35	軍病院・上海兵舎・帝国海軍特別陸戦隊	日本	8
00:22:54	0:26	ザホク・チャンワン方面	戦闘跡	
00:28:38	5:44	日記朗読・記者会見・兵士	日本	1
00:33:09	4:31	広東人クラブ破壊跡	戦闘跡	4
00:34:19	1:10	クリーク破壊跡	戦闘跡	3
00:41:22	7:03	戦法藁人形・お墓陣地他	戦闘跡	
00:42:04	0:42	日本人・墓標	日本	6
00:42:17	0:13	四行倉庫攻略説明	戦闘跡	
00:44:30	2:13	破壊された倉庫	戦闘跡	
00:46:26	1:56	英国製パン・英国兵他	租界	
00:47:55	1:29	日本兵ラッパ・船・長官	日本	
00:49:06	1:11	ブリッジ大行進日本兵	日本	

¹⁷⁴ 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、そのものを優先して分類した。

00:49:22	0:16	中国人	中国	
00:49:32	0:10	日本人	日本	
00:49:40	0:08	中国人	中国	
00:49:42	0:02	日本人	日本	
00:49:46	0:04	中国人	中国	
00:49:49	0:03	日本人	日本	
00:51:56	2:07	ガーデンプリッジ日本警備	租界	
00:52:25	0:29	仏租界	租界	
00:54:01	1:36	中国人群衆	中国	
00:54:08	0:07	ジャキノ牧師と中国人 ¹⁷⁵	中国	
00:54:11	0:03	中国人	中国	
00:54:27	0:16	犬	他	
00:57:39	3:12	妙高鎮 爆弾三勇士戦死跡	戦闘跡	8
00:58:03	0:24	部隊長	日本	
00:59:48	1:45	クリーク・破壊された街	戦闘跡	
01:01:45	1:57	伴田伍長戦死の場所	戦闘跡	6
01:03:13	1:28	破壊された学院女塾	戦闘跡	2
01:04:01	0:48	大銀杏・戦いの跡	戦闘跡	
01:06:39	2:38	停車場・兵隊帰還・出発	日本	
01:09:45	3:06	内地からの船・日本人街復興	日本	
01:09:58	0:13	苦力散髪	日・中	
01:11:59	2:01	支那街復興	中国	
01:12:51	0:52	日本軍による配給	日・中	
01:15:11	2:20	日の丸村 兵士と中国の子供	日・中	
01:16:08	0:57	神父と中国人の子供・日本人	日・中	
01:16:36	0:28	「靴が鳴る」歌	中国	
01:16:45	0:09	日本兵と犬	日本	
01:16:55	0:10	終	他	
計				40

¹⁷⁵ ジャキノ神父のシーンは他がすべて中国人であったため中国に分類した。

第3章 日本占領下の北京を描いた『北京』(1938年8月公開)

はじめに

1937年7月の盧溝橋事件、8月の第二次上海事変、12月の南京陥落と日本の中国侵攻が激化していく中で、東宝は軍の後援により支那事変後方記録三部作『上海』(1938年2月公開)、『南京』(同年2月公開)、『北京』(同年8月公開)を製作した。三部作の内、同じ時期に公開された『上海』と『南京』は共に事変直後の日本軍と都市の様子を描いているが、この二作から6ヶ月遅れて公開された『北京』は直接事変を想起させる構成にはなっていない。それどころか、とても美しい都市を描き出しており「恋愛もの¹⁷⁶⁾」と亀井は位置付けている。

『北京』は戦後、シナリオが映画の内容を知る唯一の手段であったが、1998年に米国の公文書館で映画研究者である阿部マーク・ノーネスによってフィルムが発見された。彼は映画全体を分析し、この映画の際立っている点として当時の映画と比較した場合「他者」表象が明確に示されていると論じている¹⁷⁷⁾。映画研究者のアナスタシア・フィオードロワは、北京の過去と未来を象徴するイメージとして「二人の女性のクロースアップ」を挙げており、映画全体に流れる音楽や音、繰り返し登場する様々な回転する動作に注目している。さらに、この回転運動の反復によって「一九三八年当時の北京が置かれていた政治状況を視覚的に表現している」と分析した¹⁷⁸⁾。

また映画研究者の藤井仁子は、作家阿部知二の『北京』を参照して「失われた女性的な美としての北京を表象¹⁷⁹⁾」していると述べており、「失われた過去への感傷、見たくない過剰な現在、そして後から合流した悠久の美が過去も現在も未来もすべてを美的に統合してしまう¹⁸⁰⁾」と考察している。たしかに先行研究が指摘している通り、この作品には際立った「他者」の存在が見て取れ、特徴的な音、すべてが美的に統合している点などの特徴がある。しかし、現在でも映画を視聴できる場所が限られていることから研究が乏しく、亀井がこの作品に込めた意図が十分に解明されているとは言えない。さらに、この作品は米国の公文書館で発見された際にすでに三分の一が欠落しており、現時点においても映画全体を視聴することはできない。

そこで本論文では、まず、当時の宣伝広告や新聞、雑誌、映画のスチルなどをもとに欠落部分を含めた全体像を推察し構築を試みる。その上で亀井がこの作品に込めた意図を明ら

¹⁷⁶⁾ 亀井文夫「記録映画と構成」、前掲書、1938年6月号、59頁。

¹⁷⁷⁾ Nornes, 2003, op. cit. p.153.

¹⁷⁸⁾ フィオードロワ、前掲書、2018年、145-148頁。

¹⁷⁹⁾ 藤井仁子、前掲書、2004年、118頁。

¹⁸⁰⁾ 藤井仁子、同上、121-122頁。

かにするために映像を詳細に分析する。

第1節 1938年当時の北京を巡る状況と中国認識

第1項 日本人の急激な増加

『北京』の分析に入る前に、当時の北京の状況を把握しておく必要がある。日中映画史研究者の晏妮は「事変後、北京ブームともいうべき現象が日本に起り、事変前まではもっぱら上海に釘付けになっていた日本人の熱い視線は、占領に伴って北京に転移するようになった¹⁸¹」と語る。北京における日本人の人口は事変前は3,000～4,500人であったが1939年には5万人、1941年には9万人と爆発的に増えていった¹⁸²。1938年の撮影当時の北京では、「支那事変以降、北京の日本人は、非常な勢いで増加しつつある。北京へ来る内地からの観察員観光客に至っては正に放流の如き殺到であって、北京の日本人旅館はいずれもこのところ連日満員の盛況¹⁸³」であったという。

それに伴って旅行する際に必要な北京案内書が次々と出版され¹⁸⁴、雑誌に於いては『改造』、『文藝春秋』、『中央公論』などが毎月北京に関わる記事を掲載している¹⁸⁵。鉄道網の整備も行われ、華北交通が南満州鉄道の系列会社として1938年4月に誕生した¹⁸⁶。

教育面では1938年8月発行の『小学国語読本』に「支那の印象」が掲載され、これには「児童に支那に対する関心と理解とを深からしめようとする¹⁸⁷」目的があったという。

同時期の記録映画で北京を描いたものとしては、同盟通信社映画部が内閣情報部指導の下に製作した田中喜次監督の『曦光』（1938年3月上旬公開）がある。

このように盧溝橋事件以降、北京と日本との関係は急速に変化していった。そこには様々なメディアが関わっていたことは上記の通りである。この変化に伴って日本全体に「中国認識」が再度植えつけられて強化されたのであった。亀井が『北京』を構成する際に話を聞いたという北京に留学経験のある中国文学研究者の奥野信太郎¹⁸⁸は、朝日新聞において次のように呼びかけている。

¹⁸¹ 晏妮『戦時日中映画交渉史』岩波書店、2010年、137頁。

¹⁸² 安藤更生編『北京案内記』新民印書、1941年、2頁。「北支蒙疆主要都市邦人人口事変前現在比較表」『北支』1939年9月号、32頁。参照

¹⁸³ 瀧川政次郎「北京と日本」『中央公論』1938年5月号、343頁。

¹⁸⁴ 布利秋『北支案内記』北支研究会出版、1938年。後藤朝太郎『最新支那旅行案内』黄河書院、1938年。村上知行『北京歳時記』東京書房、1940年。石橋丑雄『北京観光案内』ジャパン・ツーリスト・ビューロー、1941年。清見陸郎『北京点描』大都書房、1941年。安藤更生編『北京案内記』新民印書館、1941年。高健子『北京横丁』大阪屋号書店、1943年。高木健夫『北京百景』新民印書館、1943年。

¹⁸⁵ たとえば『改造』は、事変直後の1937年9月号にて「日支事変と現下の日本」と題し、特大号を出版している。また、『中央公論』は同年12月に、臨時増刊号として「『国民皆読』版『北支開発』号」を出版している。

¹⁸⁶ 「大きな歴史小さな歴史」『北支』華北交通、1939年6月号、29頁。華北交通はグラフ誌『北支』（1939年6月—1943年8月）を発行した。

¹⁸⁷ 中村紀久二編『復刻版国定教科書編纂趣意書 第7巻』国書刊行会、2008年、187-188頁。

¹⁸⁸ 奥野は盧溝橋事件前後の1936年から1938年にかけて外務省の在華特別研究員として北京に留学をしている。

われわれは日本に於ける支那に対する認識に、常に二つの面が逆行して存在することを注意しなければならない。その一つは、特異なる山川草木のうちに残された燦然たる古文化の偉容と、街巷村間の風物に覗かれる日本のそれとは全く違った新しい刺激とに眩惑されて、憧憬賛嘆措く能はずとなす側であり、またその一つは、支那を単なる過去文化の廢墟の如く感じて、そこに展開されている現在の支那の人の余りにも無智、迷執、貪婪な生活を憎悪する側である¹⁸⁹。

このように日本における中国認識の二極化を指摘し、このどちらかの側面からのみ思考することは現実的ではないと注意喚起する。さらに、この二極面での捉え方は今に始まったことではないが、事変後はさらに増していると警鐘を鳴らしたのである。

第2項 亀井文夫の中国認識

では、亀井の中国観はどのようなものであったのだろうか。亀井は自身でも平衡感覚があったと語っており¹⁹⁰元来コスモポリタンとの見方もできるが、亀井の戦争時における「他者」に思いを馳せる映画構成をみると、これだけではないと考える。このような亀井の中国観のベースになったと思われる記述が、公開中止となった『戦ふ兵隊』（1939）の撮影時の心証として次のようにある。

対岸の「敵陣地」には、以前ぼくの東京の家に寄宿していた詩人黄瀛（こうえい）が、通信隊長として働いているはずだ、などと思うと、会いたい気持ちが先に立って、とても「敵」などとは思えなかった¹⁹¹。

というのである。この詩人黄瀛の存在こそが、亀井に顔の見える「他者」としての中国人を描かせたのではないだろうか。

この詩人黄瀛（1905－2005）は、「日清交換教員」として中国に渡った日本人の母と重慶師範学校校長の父を持ち、宮沢賢治、高村光太郎らの詩友でもあった人物である。亀井と黄瀛は文化学院大学部（1925年設置）の同級生で、画家の堀忠義と三人で亀井の家で共同生活をしていた間柄であった。当時住んでいた一軒家を「碧桃荘」と名付け、同人詩誌『碧桃』を創るなど多くの友人たちが行き来するようなのびやかな学生生活を送っていたという。しかし日本滞在中の黄瀛は、小学校を首席で卒業するものの中国人ということで志望の中学に入学を許可されないなどの境遇を体験している。その後、彼は文化学院を中退し、日本

¹⁸⁹ 奥野信太郎「感傷主義の脱却」『朝日新聞』1939年、11月2日、朝刊、7頁。

¹⁹⁰ 亀井文夫、内海愛子対談「上映されなかった『戦ふ兵隊』」、前掲書、1986年、187頁。

¹⁹¹ 亀井文夫『たたかう映画』、前掲書、1989年、39頁。

の陸軍士官学校に進み蒋介石軍に参加した¹⁹²。

このような日中両国に翻弄された黄瀛の心中は、共同生活や同人詩誌を通じて亀井にもたらされ、この経験が亀井の中国認識の根底にあったと推察する。したがって、上記の漢口従軍撮影時の亀井の思いは、政治的に日中間で隔てられた友の近況を案じ、戦争という国家間の争いに個人の心情が踏みにじられることを嘆いていたと考えられる。

さらに当時、文化学院で教鞭を取っていた中国文学研究者の奥野信太郎と黄瀛が親しい間柄であったということから、今回、亀井が中国に関する様々な情報を奥野から得たということも納得がいくであろう。

第2節 宣伝に力を注いだ『北京』

第1項 『北京』の製作過程

『北京』は『上海』完成後に、亀井が構成し編集した作品である。亀井は『上海』同様に現地には同行せず、製作担当の多胡隆、撮影の川口政一、録音の藤井慎一が亀井のシナリオ¹⁹³をもとに撮影を行った。撮影班は1938年3月31日に東京を出発し、5月25日に帰京、およそ2ヶ月間北京に滞在している¹⁹⁴。多胡は「私はここへ来て僅か10日にも満たない。けれども最早不思議な力をもって、この異国の街は私をひきつけ始めている¹⁹⁵」との感想を語っている。亀井はこの作品の構成を考える際に、「東和商事の青山唯一さんとか阿部知二さんとか奥野信太郎氏とか、いろいろな人に話を聞いた¹⁹⁶」と語っており、映画『北京』は現地を想像でしか知らない亀井のシナリオと実際にその場に居合わせた多胡らの空気感で仕上がっていると言えるだろう。解説は『上海』に続いて松井翠声、音楽は『南京』も担当した江文也である¹⁹⁷。

亀井は現地に同行しなかった理由について、『キネマ旬報』の座談会の席で「現地に行くはずであったが仕事が入り、行くことができなくなった¹⁹⁸」と述べている。実はその仕事というのは、1938年4月10日に「紀元二千六百年奉祝会総裁奉戴式」が秩父宮出席のもと神宮競技場で行われており、その記録映画の製作を文部省が東宝文化映画部に依頼し、亀井が総指揮を任されたのであった¹⁹⁹。『北京』の撮影は同年3月下旬から5月にかけて行われ

¹⁹² 黄瀛に関しては、王敏「黄瀛と『もう一つの祖国』」『朝日新聞』2005年7月18日、27頁。亀井と黄瀛の交流に関しては、佐藤竜一『宮沢賢治の詩友・黄瀛の生涯—日本と中国二つの祖国を生きて』コールサック社、2016年、31-43、88-91頁。

¹⁹³ 亀井文夫「記録映画しなりお北京」『映画評論』1938年6月号、第147号、67-74頁。

¹⁹⁴ 多古隆「北京だより」『東宝映画』1938年6月号、19頁。

¹⁹⁵ 多古隆、同上、19頁。

¹⁹⁶ 亀井文夫、筈見恒夫、飯田心美、友田純一郎、内田岐三雄、清水千代太「『北京』をめぐる」『キネマ旬報』1938年8月11日号、4頁。

¹⁹⁷ 亀井他、同上、1938年8月11日号、4-5頁。

¹⁹⁸ 亀井他、同上、1938年8月11日号、4-5頁。

¹⁹⁹ 秋元憲「映画と鋼鉄脚本」『映画評論』第147号、1938年6月号、67頁。

たために現地に同行できなかったとみられる。さらに『南京』の編集を担当した秋元憲によれば、この時期の記録映画に監督として同行しないことは「東宝文化映画部では、この手法が一般的²⁰⁰」であったと語っている。このように東宝側の事情により亀井は現地に同行することができなかったわけだが、当時の論評では現地に行かなかったことに対する批判が噴出してしまっているのである。

この作品の特徴は、8割が現地録音撮影で行われている点である。『朝日新聞』では「これは日本映画史上最初の試みである²⁰¹」と報じている通り、当時は大きな音声機材を海外まで持って行くのは至難の業であった。これまでの作品の音は大半が音楽やナレーションで占められていたが、今回は現場音を多種多様な形式で使用している。

戦後、『北京』のフィルムは日本に残っておらず、その内容はシナリオでしか確認することができなかったが、山形国際ドキュメンタリー映画祭の担当者であった阿部マーク・ノース（当時シガン大学助教授）がワシントンの米国国立公文書館で『北京』のフィルムを見つけ、1998年に山形ドキュメンタリーフィルムライブラリーが複製、収蔵した²⁰²。しかし、発見したのは全8巻68分の内の45分のみで、23分が欠落しているものであった。しかも現在、日本で作品を視聴できる場所は数か所しかない²⁰³。

第2項 『北京』の受容—批判と賛美

当時の『朝日新聞』は、公開直前の8月1日から3日連続で『北京』の紹介コラムを掲載している²⁰⁴。『キネマ旬報』も7月11日号から広告を掲載し、8月1日号からは見開き2頁の広告を3度も載せている。また、『キネマ旬報』の8月11日号では「初秋全国公開決定す²⁰⁵」となっていたものが、次号8月21号では「御待望に依て突如封切！八月二十四日」と期待値が高いために公開を早めたと取れる記述も見られる。このように、東宝の支那事変三作目としての『北京』への力の入れようと期待の大きさがみられた。

しかし、公開後の映画評論家の反応は賛否両論であった。そこには「見せたいもの」と「見たいもの」の間にずれが生じ、「見せたいもの」の意図が観客に伝わらないことが表面化していたのである。

まずは、映画の狙いについてである。飯田は構成者の知的な眼が入っていて意識された狙いが感じられると言い、上野は貫かれた主流がないと考えており、それぞれ真っ向から対立

²⁰⁰ 秋元、同書、1968年、66頁。

²⁰¹ 使用ネガ総数二万尺、中一万六千尺の同時録音であった。「事変記録映画北京①」『朝日新聞』1938年8月1日夕刊、3頁（縮刷版）。なお、一尺は30.3cm。

²⁰² 山形国際ドキュメンタリー映画祭のHP

<http://www.yidff.jp/2001/cat113/01c118-3.html>（2021年2月22日閲覧）

²⁰³ 『北京』の基本情報に関しては「事変記録映画北京」『朝日新聞』1938年8月1日～3日夕刊、3頁（縮刷版）と山形国際ドキュメンタリー映画祭のHPより参照

²⁰⁴ 「事変記録映画北京」、同紙、1938年8月1日～3日夕刊、3頁。

²⁰⁵ 『北京』の広告『キネマ旬報』1938年8月11日号。

する意見となっている²⁰⁶。次に時勢の問題では、上野一郎が今の日本人が見たい北京は新生の一步を踏み出した北京の様子であり、つまりは日本の活躍する姿を描くべきだと指摘した²⁰⁷。さらに、亀井が北京に行かずにこの作品をつくったことに対しての非難も多くあった。亀井も同席した『キネマ旬報』主催の座談会で、筈見恒夫や内田岐三雄から「亀井が撮影に同行せずに製作したために、日本人として時勢を踏まえて訴えるべきことが描かれていなく、割り切れない北京の街を割り切って描いてしまった²⁰⁸」との批判が出た。特に筈見は1938年の初頭に北京を訪れており²⁰⁹、自分の実際見た北京との違いを感じて「北京は亀井さんが想像している街より汚いと思う²¹⁰」とも語っている。また、この論とは逆に亀井が同行しなかったために「かえって北京を見ない我々の空想にぴったり²¹¹」との意見もあり、亀井が北京に行かなかったことに対する賛否も様々であった。

しかしながら、作品を批判している人々の多くは、「北京案内記」として見る分には良く出来ているとの思いを抱いている²¹²。これらは、作品の質への批判というよりは支那事変三部作『上海』『南京』に続く三作目という点から、受け手が見たいものや期待するものと全く異なった作品であったために批判が多かったのではないかと考えられる。言い換えると、阿部マーク・ノーネスも語っているように²¹³、亀井がこの作品によって主張したいと考えたことが、受け手に伝わらなかったとも読み取れよう。

第3節 欠落部分を補った上での全体の構成

前述のように、この作品は1998年にアメリカの公文書館で発見された際、全8巻すべてが見つかったわけではない。68分の内23分が欠落しており、現在でも映画全体の三分の一を視聴することができない。亀井は冒頭に意図的な演出をする傾向があるために、その部分を分析できないのは残念だが、当時の資料を入念に拾い起こしながら全体像を推察して提示する。映画の構成は特に『朝日新聞』に掲載された製作担当の多胡の言説を主軸としている²¹⁴。

²⁰⁶ 亀井文夫他「『北京』をめぐって」、前掲書、1938年8月11日号、7頁。上野一郎「北京」『映画評論』1938年、10月第20巻号、152頁。批判的な論調としては、Qのペンネームで批評していた津村秀夫「新映画評 北京」『朝日新聞』1938年9月1日、夕刊、3頁。などがある。

²⁰⁷ 上野一郎、前掲書、1938年10月号、152頁。

²⁰⁸ 亀井他「『北京』をめぐって」、前掲書、1938年8月11日号、4-5頁。

²⁰⁹ 筈見恒夫「北支の旅を終えて」『映画と演藝』1938年3月号、66-67頁。

²¹⁰ 亀井他「『北京』をめぐって」、前掲書、1938年8月11日号、5頁。

²¹¹ 大塚恭一「北京」『映画評論』1938年10月号、153頁。

²¹² 大塚恭一や水町青磁、清水千代太などである。大塚恭一「北京」、前掲書、1938年10月号、153頁。水町青磁「『北京』を観て」『キネマ旬報』1938年9月11日号、41頁。亀井他「『北京』をめぐって」、前掲書、1938年8月11日号、6頁。

²¹³ Nornes, 2003, op. cit. pp.152-153.

²¹⁴ 「事変記録映画北京」、前掲紙、1938年8月1日～3日夕刊、3頁。

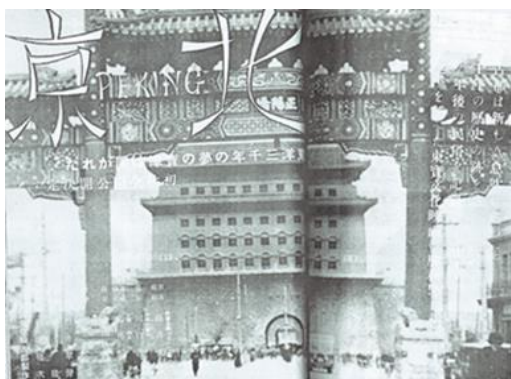


図 24『北京』の広告 欠落部分の正陽門
(『キネマ旬報』1938年8月11日号)

て正陽門【図 24】から長安大街に入っていく（中略）自動車の移行撮影²¹⁶を行っており、「自動車の速力によって景観の連続的展開²¹⁷」という構成になっていた。したがって、冒頭は門の描写から始まっていると考えられる。

さらに「街頭には日支親善のポスターが貼られている²¹⁸」との記述もあり、自動車の速度によっては街頭のポスターも見ることができたと思われる。この車の中からの移動撮影は「みごと²¹⁹」だったとの映画関係者の声があることから、観客が実際に車に乗って北京の街にいる錯覚をおこさせる手法を用いたのであろう。音楽に関しては「タイトルの音楽は良く、音楽として整った姿を持っていて聴きごたえがある。しかし、（中略）音楽の方だけが勝手に高揚して、妙に興奮したりする点に少々そぐわない隙が感じられた²²⁰」との特徴も述べられている。

次に、シナリオの前半部分で詳細に記されている「香妃恨」についてである。シナリオによれば、乾隆帝が異民族を制圧した後、回教王族である香妃を後宮に迎え入れたが、妃は一族を滅ぼした乾隆帝になびかず、敵として復讐心を抱いていた。乾隆帝はさまざまな方策を講じたが効き目がなかったという。最終的に、乾隆帝の母太后によって殺されてしまうという内容で、権力に翻弄された悲劇の女性を描いたものであった²²¹。

香妃については上記のようにシナリオに記載してあるものの、それ以外の文字資料では

²¹⁵ 村山知義「演出演技に限って」『日本映画』第3巻第8号、1939年、561頁。この部分に関しては以下にも掲載されている。大塚、前掲書、1938年10月号、153頁。「事変記録映画北京」、前掲紙、1938年8月1日夕刊、3頁。

²¹⁶ 亀井他「『北京』をめぐる」、前掲書、1938年8月11日号、7頁。

²¹⁷ 村山知義、前掲書、1939年、561頁。

²¹⁸ 「事変記録映画北京」、前掲紙、1938年8月1日夕刊、3頁。

²¹⁹ 亀井他、「『北京』をめぐる」、前掲書、1938年8月11日号、7頁。

²²⁰ 山根銀次「音楽を中心に」『日本映画』第3巻第8号、1939年、558頁。

²²¹ 亀井文夫「記録映画しなりお北京」、前掲書、1938年6月号、69頁。ちなみに、「香妃」については作家長与善郎『乾隆御賦』（1942）の1話「北京」をもとに、作曲家の山田耕作がオペラ『香妃』を手掛けている。この作品は1946年夏から取り組み、山田の遺作となった。後藤暢子『山田耕作—作るのではなく生む—』ミネルヴァ書房、2014年、400頁。

記述が見当たらないために、実際に映画の中で描かれていたのかが不明であった。しかし、国立映画アーカイブが所蔵していた『北京』に関するスチルの中に、香妃【図 25】とみられる写真が存在した。この写真については、同じ写真のウエストショットサイズが 1941 年発行の『北京案内記』²²²に「香妃像」として掲載されていたことから、香妃であることが判明した。しかしながら、この場面の詳しい描写や前後の繋がりなどは解明できていない。今回は全体像を把握することを目的としているために、シナリオの構成に基づいて乾隆帝との関りから歴史部分の前半に位置するであろうと推量した。



図 25『北京』欠落部分の香妃（国立映画アーカイブ所蔵）

もう一か所の欠落部分は、「茶館で歌ふ芸妓に勝太郎、市丸を幻想したり、支那芝居に歌舞伎とよく似た點も発見したりします²²³」とある部分である。この中の支那芝居について、山根銀二は「可成り馬鹿らしそうに撮ってあって、存在系列の異なった文化に対する遠慮深い愛情というようなものの片鱗も伺えないのは面白い²²⁴」と指摘している。この支那芝居の場面も映画の中には存在せず、国立映画アーカイブが所蔵していたスチル【図 26】によってしか確認できないが、残念ながら山根のいう「馬鹿らしそう」というものが、どのように撮影されているのかは不明である。この支那芝居の場面は『朝日新聞』によると、盛り場天橋の後に位置しており、同じ北京の街の様子を描いている流れから盛り場天橋の後に「茶館～支那芝居」の場面が来ると思われる。

²²² 安藤更生編、前掲書、1941 年、24 頁。

²²³ 前掲紙、『東京朝日新聞』1938 年 8 月 2 日夕刊、3 頁。

²²⁴ 山根銀二、前掲書、1939 年、557 頁。



図 26『北京』欠落部分の支那芝居（国立映画アーカイブ所蔵）

この後も、「便衣兵が捕縛されても」、「荒鷲が編隊飛行を行っても」、「蒙古風が吹いても」、「民衆はのどかな顔をしている」²²⁵と続いているが、どのような展開になっているかは解明できていない。ただし、「民衆はのどかな顔をしている」という部分は、別の資料に「手の中に胡桃の実を揉み合わせながら花の香りを楽しんでいる老人のクローズアップ」²²⁶や「竹筒に入れたこおろぎの音を楽しみ、或は棒先に鳥をとまらせて悠然と舗道を行く老支那人」²²⁷との記述があり、この部分を指しているのではないかとと思われる。また、現存のフィルムでは、「盛り場天橋」から「古びた家」という構成になっているが、「古びた家」が唐突に始まっていることから「茶館～支那芝居」から「のどかな民衆」までの一連は、「盛り場天橋」と「古びた家」の間に入るのではないかと推察する。

これらを総合すると、『北京』は以下のような全体像になる。（◎下線部分が欠落部分）

▼◎冒頭には廣安門を含む正陽門から長安大街に入っていく自動車の移行撮影があり、そこからは親日ポスター等が垣間見える。歴史説明の部分に香妃恨の説明がある。▼贅をつくした乾隆帝や西太后の住まいの楽壽堂▼巨大な紫禁城と天壇▼市場での売り買い様子▼商店街での移動撮影と大通り▼音や看板で示す様々な職種▼盛り場天橋で食事をしている様子や大道芸人▼◎茶館～支那芝居・便衣兵・荒鷲・蒙古風・のどかな民衆などの描写▼古びた家の前で食事をしている親子▼新民堂前にて「新民の歌」の披露▼中央公園のカフェとその付近の様子▼小学校の授業▼校庭で体育の授業を受けている女学生▼江朝宗家にてイン

²²⁵ 「事変記録映画北京」、前掲紙、1938年8月3日夕刊3頁。（縮刷版）

²²⁶ 大塚恭一、前掲書、1938年10月号、153頁。

²²⁷ 水町青磁、前掲書、1938年9月11日号、41頁。

タビュー取材▼電話交換局▼日本軍事司令部と飛行機▼柳の綿と中華民国臨時政府▼鳩笛の仕組みを説明する女性と鳩

以上を俯瞰すると、映画全体の構成は製作の多胡も述べている通り「歴史を通して見た北京、民衆の生きてゐる北京、そして現実の北京（事変後の北京）²²⁸」と三部構成になっているといえる。さらに映画の終盤も三部構成になっており、飛行機は日本軍、柳の綿はこの地に住む民衆、さらに鳩笛が舞う現在の北京、という弁証法を用いた構成になると考えられる。それでは、亀井が占領下の北京をどのように描いて見せたのか映像を詳細にみてみよう。

第4節 都市・室内空間

この映画は北京案内記と言われるほど、北京の様々な名所や北京の日常を描き出している。たとえば、カメラを横にパンをし続け、瓦屋根が延々と続く紫禁城の様子など映し出して過去の壮大な栄華を観客に見せている。この節では、都市や建物内部の空間を描いている箇所の特徴的な場面を考察する。

第1項 栄華から衰退へ

乾隆帝や西太后が住んだという楽壽堂では、贅をつくした統治者の暮らしぶりが描かれている。部屋に入ると西太后の肖像画が飾られ、奥には天蓋付きベッドや瑪瑙の壺や西洋の木目飾りのついたドレッサー、置時計や大小の壺が置かれている。その中で特に印象的なのはオルゴール【図 27】である。このオルゴールは手前がピアノの鍵盤の内部の形をしていて、奥の左手にはドラム、右手には人形が二体付いている。この人形はドレスを着て、後ろ



図 27 『北京』西太后のオルゴール

に一つに編み込んだ髪型をしており、くるくると回る。同時にオルゴールの音が流れ「西太后は非常におもちゃの類がお好きでした。英国は、このオルゴールたったひとつで鉱山の利益を得たそうです」といったナレーションが付いている。たしかに置時計や壺なども豪華な暮らしの象徴ではあるが、このオルゴールの存在感は格別である。それは動きや音の効果によるものである。オルゴール上の鍵盤や太鼓、人形たちは一定に動くのではなく、それぞれ

²²⁸ 多胡隆 「『北京』製作余談」『キネマ旬報』1938年8月1日号、48頁。

れに異なる動きを見せている。そこに同時録音のオルゴールや太鼓の音、拍子木のような音が重なり上記のナレーションが加わる。これらの複合効果によって、オルゴールの場面は観客に強烈なインパクトを与え、幻想的な雰囲気をも醸し出している。さらに言えば、オルゴールは19世紀末に蓄音機が発明されるまで自動演奏楽器の主役であったといわれ²²⁹、鉦山の利益に匹敵するほど貴重なものであった。それを所有できる人、つまりは最高権力者の存在をも示す象徴的役割を果たしているのである。

しかしながら、権力の象徴である室内の場面の後に建物の看板からパンダウンすると、ドアの細かな飾り障子が破けている。さらに左へパンするとさらに破けているという場面が繋がってゆく。この破けた障子のシーンを連続で使うことによって、それらの栄華が遠い過去の出来事であることを告げ、時間の経過を示す役割を果たす。さらに、部屋の内部の絢爛豪華な室内装飾と破けた障子との間に生み出されたギャップは、観る者に哀切な感情を抱かせる構成になっている。

第2項 天壇による時の終焉

次は、時間の経過を人間と建造物によって示した場面である。この場面は、天壇公園にある園丘と祈年殿から構成されている。ここは元来、皇帝が五穀豊穡を願って祈りを捧げる場所であった。この二つの建物は異なる建物であるが、下部の白い円状の壇は類似している。園丘の上に塔が建っていれば祈年殿に見え、塔がなければ園丘に見えるという形状である。その特徴をもとに映画の中では次のような構成になっている。

まず、白い円状の壇の奥から一人の男性がゆっくりと歩いてきて、中央で立ち止まる。その画面から、塔のある祈念殿にオーバーラップする。すると、下の白い円状の壇は同じ形状をしているために、この男性が塔に変わったような印象を受けるのである。ベラ・バラージュはこの視覚的技法を溶変(dissolve ディゾルヴ)と呼び、「経過した時間を暗示するもの²³⁰」と述べている。さらに、この場面の音楽は金管楽器の低音を使い、裂けんばかりの音を放つ曲調になっている。

この特殊な構成場面の意味するものは何であろうか。この場面に付いている金管楽器の割れた低音は、真直ぐで強靱な力を感じさせる。これは、男性的な権力の象徴と考えられよう。エイゼンシュテインの『十月』(1928)でも、皇帝像に金管の音が入る場面で権力を示していたことから歩いていた男性は皇帝ともみなすことができる。したがって、皇帝が建物とオーバーラップをする意味は皇帝は去り建物だけが残ったという時間経過、つまり時代の終焉を表していると考えられる。

²²⁹ SanyoHP より <http://www.nidec-sankyo.co.jp/orgel/orgel.html> (2021年2月22日閲覧)

フィオードロフは『北京』における音楽や娯楽に対する強い関心は、あらゆる時代や社会的地位の中国人に通じる「国民性」として提示されていると説いている。フィオードロフ、前掲書、2018年、146頁。また、ノーネスはこの映画全体の音に関して言及している。Nornes, 2003, op. cit. pp.154-155.

²³⁰ ベラ・バラージュ『映画の理論』學藝書林、1992年、205頁。

公開当時、音楽評論家の山根銀二は、これらの場面の曲調について「此の人の曲は、古都北京の悠久な姿に対して何の追懐も無いものである。大概の人ならば『天壇』のあの神秘的な形や、又一層鋭くは西太后の寝室などの場面で、何らかの追想的な情緒にひたるのが当たりまえだ²³¹」と評している。しかし、亀井はこの作品を伝統ある偉大な古都北京として描いたのではなく、栄華は過ぎ去った過去のものとして描いたのであった。

第3項 一連の時間・一つの空間

ここでは、大通りを次々に行き交うものを捉え、北京の街の特徴を見事に描いた場面を考察する。場所は、賑やかな商店が立ち並ぶ大柵街を出たところの大通りである。まず、太鼓を鳴らしながら花嫁を乗せた轎が通る【図28】。その横には人力車、自転車、トラック、路面電車、馬車などが行き交っている。この大通りでは伝統的な花嫁行列の太鼓や笛と同時に、車のクラクションがけたたましく響いている。次の場面では、花嫁行列の担ぎ手や行列者が行事を終え帰途に就くような映像に「出発は堂々としていましたが途中ばらばらになり、中には食事をしたり電車に乗ったりする者が出て、よく他の行列にくっついて行ったりするそうです」とナレーションが流れ、行列そのものが成立していない様子を映し出している。その後には大通りを通り抜けるのが、【図28】の右奥にも見えている豚使いの男たちに囲まれた黒豚の大群である。この大群は60匹以上もいて、先程の花嫁行列とは対称的に豚使いに導かれて整然と大通りを進んでいる。土埃と共に進んでくる黒豚の群れは画面を覆いつくし、観客を圧倒する。と同時に、近代的な大通りと黒豚の群れの組み合わせが違和感を醸し出す場面となっている。



図 28『北京』花嫁行列、右奥は黒豚の群

²³¹ 山根銀次、前掲書、1939年、558頁。

このように、カメラは大通りという一つの空間、さらに一連の時間の中で伝統的な花嫁行列から黒豚の群れまでを映し出している。この一連の構図の中の端々に、当時の交通機関である様々な乗り物が音と共に描き込まれる。この場面では、北京の古いものと新しいものが同じ時間に混在している「時間軸の混沌」がみられるのである。さらに、解体していく花嫁行列や、大通りには似つかわしくない異質な黒豚の群れが成す「集団による混沌」も表現されている。実は、この花嫁行列の解体していく様子は早回し技法によって構成されており、ナレーションも「勝手な行動をとる様子」と語っていることから、亀井が意図的に人々を滑稽に描こうとした場面であった。一方で、豚使いによって誘導される黒豚の群れを執拗に捉えて画面いっぱい映し出すことは、穿てみればこの豚の群れこそ占領下で囚われの身である中国の人々とも推察できよう。また、別の場面での黒豚の強烈な鳴き声は中国人の叫びとも捉えることができ、亀井はここで暗喩の手法を取っていたとも考えられる。

さらに、これら全てによって近代的な大通りという一つの場所に存在する「空間の混沌」が表現され、この凝縮されたシーンが北京の現実を描いているともいえるのである。

第5節 描かれた人物

この映画の中では老若男女、貧富層など様々な人々が登場し、当時の日常生活が描かれている。ここでは特徴ある場面の中から特定できる人物を中心に分析を行う。

第1項 体操をしている女学生

この映画の中で、特に目を引くのは女学校の体育の場面である【図 29】。短パンに白いシャツの生徒が、教師の号令に合わせて運動をしている。教師が体操の説明をしている所では画面の中央に教師が位置し、両端に別々の生徒の足が片方ずつ映っており二人の生徒の足の間で先生が体操をしているという妙な構図になっている。この場面には「女学校」と一言ナレーションが入っているだけで他は何の説明もない。したがって、観客からすれば澁刺と体操している近代的な女性としか理解できないはずである。

調査の結果、この女学校は国立北京女子師範学院と判明した。この学校と断定した理由は、雑誌『北支』に黒の短パンにベルトをして白いシャツに白い運動靴という同じユニフォームを着用する女生徒の写真が掲載されていたからである【図 30】²³²。雑誌の説明欄によると、この学校に体育科が設けられたのも 1938 年 4 月ということで、『北京』の撮影時期と重なる。また、この写真を掲載した雑誌も 1939 年 7 月号とあるので、撮影のおよそ 1 年後であり同時期と捉えて間違いないだろう。

また、『新体育学講座第 43 巻近代中国体育スポーツ史』によると、日本占領下には北京にあった北京大学、清華大学、天津の南開大学の三校は統合し、雲南省に移転して西南連合

²³² 「青空を載る 支那近代女性」『北支』華北交通、1939 年 7 月号、21-22 頁。



図 29 『北京』女学校



図 30 国立北京女子師範学院体育科の様子（『北支』1939 年 7 月号）

大学となっていた²³³。それに伴って、1931 年に北平大学女子師範と合併した国立北京師範大学体育学部も陝西省西安に移転している²³⁴。臨時政府は「体力強健なる国民を養成²³⁵」するために、新たな体育教員養成の学校を必要としたのである。このために、旧北平女子文理学院跡に国立北京女子師範学院が設立され²³⁶、藤村作を名誉教授として日本からも 23 人の教員が赴任している²³⁷。

したがって、この女学生の体育の場面は日本占領下での日本の影響力が大きいことを示

²³³ 笹島恒輔『新体育学講座第 43 巻近代中国体育スポーツ史』逍遙書院、1966 年、72 頁。

²³⁴ 国立研究開発法人科学技術振興機構中国総合研究交流センター

https://www.spc.jst.go.jp/education/university/univ_016.html（2017 年 6 月 19 日閲覧）

²³⁵ 笹島恒輔『新体育学講座第 43 巻近代中国体育スポーツ史』逍遙書院、1966 年、82 頁。

²³⁶ 笹島、同上、1966 年、84-85 頁。

²³⁷ 興亜院華北連絡部『北支に於ける文教の現状』1941 年 7 月号、68 頁。

している場面であるが、亀井はこの女学校について日本の息のかかった臨時政府が新たに作った学校であるという説明は付けない。つまり占領政策に協力している場面でありながら観客にはそれとみせず、単に女学生たちの纏足をしていない足を強調し、心身鍛錬のための澆刺とした身体を観客に見せていたのであった。

第2項 前北京市長の江朝宗

江朝宗は1938年の『中央公論』に親日家の中国要人として、王克敏と共に取り上げられている。江朝宗は王克敏政権で初の北京市長になったが1か月で交代させられている。その時の様子を多少滑稽に、中央公論の記事では次のように記している。「ムクレ返って十日許り門を閉じてしまった。人に会えないとなると寂しくってやり切れない。門の隙間からソツと往来を覗いているような好々爺」と述べ、「とにかく陽気で屈託がない」²³⁸とその人柄を評している。

この映画の中では、江朝宗にインタビューをする様子を捉えられている。彼の住まいの豪華な門構えと自身の重厚な装いによって、江家が富裕層であることが一目でわかる。インタビューでは「両国の安泰の為に東洋平和の建設に努力せねばなりません」とのコメントと字幕が入る。これらは親日派の友好的な場面を取り上げているとみることができよう。しかし本来は、家の中を案内してもらはずが体よく断られて、インタビュー形式になったということも紹介している。

気になるのは、インタビューを行うために邸宅内を移動する場面である。カメラは、インタビューと江氏と夫人の三人の全身が入る後ろ姿を捉えている。ただ無音で15秒もの間、三人の歩く背恰好だけを映すのである。すると、一番左側にいる夫人のぎこちない歩き方が眼に入り、それが纏足をしている足だと気づかされる。この場面は、先述の女学生の澆刺とした身体を見せられた後に位置しているために、一層、女性の年代による身体の変化の差異が観客にはっきり見て取れる構成になっている。

第3項 台湾出身の作曲家江文也

この映画に登場する人物でもう一人特定できるのが、この映画の音楽を担当している江文也である。江は台湾生まれで日本で教育を受け、のちに1936年にはオリンピックベルリン大会の芸術競技にも参加している。この年にチェレプニンの勧めで北京に渡り、中国文化に感銘を受ける。この映画を撮影した1938年には、先ほど分析した女学校の系列である北京師範大学の音楽系教授に就任する。他の映画音楽では、秋元憲監督の「支那事変後方記録三部作」『南京』(1938)、鈴木重吉監督の『東洋平和への道』(1938)も担当した。

この映画の中で江文也が登場する場面は、日中混成のブラス・バンドの演奏によって学生服姿の男子学生と白い中国服の女学生が「新民の歌」を披露しているシーンである。この指

²³⁸ 堤寒三「王克敏・湯爾和・江朝宗・漫画訪問記」『中央公論』1938年6月号、258頁。

揮をしているのが江文也であった。この歌は「新民会」から江文也に直接作曲依頼があり、歌詞は公募で24歳の青年が採用されて完成した歌であった。披露時は軍と政府の要人が招かれ、この模様は北京放送局を通じて全国に流されたという²³⁹。映画では、この一連の場面の最後に登場した指揮者の江文也が多少滑稽な動きを見せている。当時の批評でも「始めの自然な恰好が、カメラを意識した瞬間に大げさな身振りに変化するのとは可笑しい。これは作曲者の人柄を想わせる。少し位恥ずかしそうな顔をした方が我々には同感が持てるのだ²⁴⁰」と指摘されている。

以上のようにこれらの場面では、新政権と日本との関係を現場音と身体によって表現している。しかし、各場面は説明不足や撮影を半ば断られる、指揮者の滑稽な仕草などから全面的に占領政策を押し出すプロパガンダの形式にはなっていない。

第6節 女性表象

これまで考察したように、この映画は人々を間近で捉えてはいるが決して特定の人物に焦点を当てているわけではない。しかし映画の最後の方に、中国服の女性が鳩笛の仕組みを長々と説明する場面が描かれている【図31】。しかも、その撮影の仕方が「女性」性を彷彿させるような構図になっているのである。両手に挟んだ鳩笛に顔を近づけて息を吹きかける様子や女性の膝の上に鳩笛の道具が載っていることから、道具を説明している間女性の膝から腰までを固定して撮り続けている様子などである。



図 31 『北京』 鳩笛の説明をする女性

²³⁹ 井田敏『まぼろしの五線譜江文也という「日本人」』白水社、1999年、131-135頁。

²⁴⁰ 山根銀次、前掲書、1939年、558頁。

さらに亀井は、この作品を「恋愛もの」と呼び、北京を「ろうたけた美女²⁴¹」と語るなど、北京を洗練された美しい女性に例えている。中国を女性として表象する手法は、エドワード・サイードの『オリエンタリズム²⁴²』を受けて、西洋との対峙や支配被支配の関係性から日本を支配者で男性、中国を被支配者で女性とみなす帝国主義的な視点であるとされてきた。

ところが、同じ中国でも上海と北京の女性の描き方は異なる。劉文兵は、当時の日本映画に表象される上海は「魔都」のイメージであり、上海女性には「エキゾティシズムのパターンが繰り返し描かれ²⁴³」ていたと分析している。

一方、北京に対する当時の言説には「北京が好い点として誰でもあげることは、第一氣候がよい、次に人氣が温和である。市街が美しい、料理が美味しい、美人が多い²⁴⁴」というように「美人」がつきものなのである。亀井が話を聞いたという奥野信太郎や阿部知二も、「この町の娘たちは若さに澆刺としていながらも、またどこか旧都の女らしい典雅なおちつきがあつて²⁴⁵」、あるいは「あの土地は、美しい女が多くのもに争はれるように、美しいが爲に昔から民族に争はれてきたといふ宿命を持っている²⁴⁶」など美しさを讃える「女性」性への言説であふれている。

これに関して美術史研究者の池田忍は、日本占領下の北京で梅原龍三郎が描いた「姑娘」を分析し「帝国の男性が占領地の女性たちに対して抱いた、一方的な幻想と深くかかわって²⁴⁷」いると説く。たしかに北京の女性を示す言説は、どれをとっても幻想的な文言になっており相手の意志は介在しない一方的な感情である。さらに池田は「国内の政治文化をコントロールする軍事体制に同化することができない画家や男性知識人は自らの『男性性』を構築する契機として、中国という『他者』の、さらに『他者』である女性を必要とした²⁴⁸」と考察した。つまり軍事体制が強化される中で、その状況から逃れるために占領地北京の女性を必要としたと論じている。

このような論点を踏まえ、亀井が北京を洗練された美しい女性に喩えて映画『北京』の最終章に一人の女性を添えた理由を考察してみると、この時期に知識人男性の持っていた帝国主義的な思考だけでなく、軍事体制が強化される中で戦争以外での「男性性」を保持する方法として、一方的で幻想的な占領地北京の女性を必要としたのだと考えることができる。また亀井は、そのような当時の観客の要望に応えるためにも、この鳩笛を説明する女性のシ

²⁴¹ 亀井文夫「記録映画と構成」、前掲書、1938年6月号、59-60頁。

²⁴² エドワード・W・サイード、今沢紀子訳『オリエンタリズム上下』平凡社、1986年。

²⁴³ 劉文兵『映画の中の上海』慶應義塾大学出版、2004年、207頁。

²⁴⁴ 村松梢風「北京城雜記」『中央公論』1937年9月号、221頁。

²⁴⁵ 奥野信太郎『隨筆北京』平凡社、1990年、12頁。

²⁴⁶ 阿部知二「美しき北平」『新潮』1935年12月号、100頁。

²⁴⁷ 池田忍「中国服の女性表象―戦時下における帝国男性知識人のアイデンティティ構築をめぐる―」『国際シンポジウム戦争と表象／美術 20世紀以後記録集』美学出版、2007年、113頁。

²⁴⁸ 池田忍、同書、2007年、115頁。

ーンを持ってきたとも考えられるのである。その女性からたくさんの鳩が北京の空を螺旋状に上昇していき、平和への願いを込めたシーンで映画は終わっている。

第7節 モンタージュ手法により五感に訴える

亀井は、この作品を「心理的なものを組み立てることが」できないか「実験」²⁴⁹したいと語っているが、その一つが臨場感を醸し出す手法であった。観客がスクリーンに映し出された単なる光の像を見ているのではなく、よりリアルな感覚を得られるように現場音を巧みに用いて、映画からは実際発することが不可能な匂いや風、空気感などを演出している。

第1項 盛り場天橋での食感

まず、北京の人々の生活の象徴として食に注目する。盛り場天橋の場面では、食べている様子を一人ずつ正面から近距離で撮影している。『北京案内記』によれば、「天橋は中華民国(1912～)から発展したもので、北京庶民の娯楽場として独特の雰囲気をもっている²⁵⁰」という。さらに食については「天橋の食べ物には非常に美味しいものがあるのだが、非常に汚いので到底日本人には食へなからう²⁵¹」とも記されている。

このような天橋から亀井は何を伝えたかったのか、この場面は次のように始まる。饅頭を頬張り、右手に持っている小さめの茶碗から汁物を口に運んでいるシーンである。この饅頭を食べる仕草が饅頭の柔らかさを示しており、汁物からの湯気が食べ物の匂いをも彷彿させるものになっている。この場面から5人続けて食べている様子をモンタージュ手法で描いてゆく。特に顔より大きなパンを止めどなく食べている男性からは、パンの歯ごたえや舌触りなどの食感さえ伝わってくるのである。

これらはウエストショットサイズで展開されており、近距離で撮影されている。一人目の男性は何度もカメラを気にする様子を示しており、その男性の背後で小さく映っている女性はカメラ目線で微笑んでいる。二人目の男性は自然を装っているが、斜め後ろにいる男性らが交互にしゃがみこんで、わざわざカメラに映りこもうとする様子が映し出されている。これらは、食べている場面を撮影されている本人は了承済みでカメラが近距離にいることを物語る。この至近距離で撮影することによって、汁物の湯気や具による匂い、饅頭やパンの食感、さらには味覚までもが映画の観客にも容易に想像できる構成になっているのである。

第2項 空気感が伝わる看板

次は、店先の看板のモンタージュである。これらは視覚に訴え、風も感じるような構成に

²⁴⁹ 亀井他、「『北京』をめぐる」、前掲書、1938年8月11日号、4頁。

²⁵⁰ 安藤更生、前掲書、1942年、298-303頁。

²⁵¹ 安藤、同書、1942年、305頁。

なる。まず、麻屋の看板は巨大な書道の筆先を吊るしたような看板で、白い麻の束が風でなびいている。糸屋は 5 種類の異なる色で編みこんだ糸を、木の板で挟み込んで看板にしており、これも軒先でゆらゆらと揺れている。紙屋の彫刻がしてある木版の下には、細長く切った膨大な紙の束が風でなびいている。薬屋の店先には縦に吊るされた三角や四角の面が風によって回転し、太陽の光が反射してその看板を吊るす紐もまた風で揺れている。続いて煙草屋、金物屋、質屋の看板がモンタージュ手法で描かれてゆく。

これらは、各店舗の工夫を凝らしたデザインの美しさを魅力的に伝えと共、風や光など空気感を醸し出し、「いま、ここにいる」という臨場感を観客に体験させる演出となっている。

第3項 胡同に響く物売りの音

最後に、当時の北京を語るのに欠かせない物売りについてみてみよう。路上での移動商売である物売りは、商品により音が異なる。北京は胡同と呼ばれる路地が多くあり、家々が高い塀や壁で覆われていることから顧客への購買勧誘は音が重要であったと思われる。奥野信太郎は胡同について、音の観点から「まるで一本の管同様である。(中略)どんな微細な音も反響して、大きく鋭く聞こえてくる²⁵²」とその特徴を記している。また、『北京案内記』には、「胡同のなかに呼びあるく物売りのこえ、物売りの鳴らす鳴りものくらい心の奥底から北京を感じさせてくれるものはない²⁵³」と紹介されている。ではこの北京の特徴である物売りは、映画の中でどのように描かれているのだろうか。

呉服屋はでんでん太鼓を叩いて居場所を知らせ、みかん水屋はカスタネット、荒物屋は器の底を叩く。釘屋は鐘を鳴らし、糸屋はキセルを吸いながら別の種類の鐘を鳴らす。これらがシーンと静まり返った路地において、現場音を用いて繋がれている。通常であれば、物売りが音を鳴らして呼び込みをする様子は賑やかなのではないのかと想像するが、この呼び込みの音を伴うモンタージュは、胡同の形状により静まり返った中にその音だけが響き渡るという表現になっている。

この構成は観客に、風のような空気感を絶え間なく伝えてくる。それは同時に「ノスタルジー」を感じさせる場面にもなっており音が静寂、空間、風を醸し出すという特殊な場面効果となっている。さらに音を鳴らす道具が多様で、視覚的にも興味深い場面であった。

以上のように、亀井はさまざまな感覚に訴える手法を用いている。なぜ、亀井は映像と音からは直接伝わらない感覚である匂いや食感、風や空気感を観客に伝えようとしたのか。それは、まぎれもなく「いま、ここにいる」感覚、臨場感を観客に持たせるためであったと考えられる。

²⁵² 奥野信太郎、前掲書、1990 年、228 頁。

²⁵³ 安藤更生編、前掲書、1942 年、271 頁。

第8節 他者としての日本人

これまで述べてきた通り撮影当時の北京は、日本人の急増により様相が異なってきた時期である。しかしながら亀井は、公開後の批評でも明らかなように日本の占領下であることを印象付ける構成にはしなかった。直接日本を示すものはわずかし確認できず、意図的に排除した可能性も想像するに難くない。

ここでは異化効果によって、映画の中から観客自身が「日本人」を意識させられる場面について考察する。

第1項 同一化による疎外

まず、撮影をしている側で発している言葉が、字幕スーパーと共に描かれている部分から見よう。商店が立ち並ぶ大冊街は狭い道に人力車や車、自転車、人々が行き交う場所である。そこにカメラを乗せた車が走る。するとその映像は、商店街の中を移動しながら街の様子を捉えることが出来た。当時の車は車体が高い為か、高めの位置からの映像になっている。その映像に、カメラを乗せた車の運転手の「どけ！」との大きな声と字幕が入る。その声によって、自転車で前を走っていた人はビクビクしながら退き、前にいた警察官もビクッとしている様子が映る。

このように撮影者側から発せられる声、それに対して反応している人々の映像は特異である。これは観客自身が撮影者のカメラと同一化して車の中から大冊街の様子を散策するかのようには眺めていたところ、急に自分側から発せられる声に自分が驚くという、とても居心地の悪い感覚に陥る。さらに高いところから見下ろす構図になっており、発せられた声が太くて大きいことから、観客自身が威圧的な側に与しているという違和感をもたらす構成になっている。

第2項 観客に向けられた怒り

次は、食事をしている男性がカメラマンに向けて投げかけた言葉である。これは、前述した盛り場天橋で食事をしている人々の最後の男性の場面である。男性は道端で椅子に腰かけ、茶碗と箸を持ち食事をしている。男性にカメラを向けると目をキョロキョロさせながら「撮っちゃいかん！・・・」、「なんで俺を撮るんだ」との言葉と共に字幕が入る。撮影を拒否された場面である。

食事をしている最中に、カメラで撮られることを想像してみよう。嫌なら立ち去るか、背を向けるという選択もある。あるいは、カメラで撮られても何事も無いように無視をする場合もある。しかし、この男性は怒りを、声と態度で示したのである。本来であれば編集時にこの部分を使わないという選択もあったと思われるが、亀井は字幕付きで入れ込んだのである。食事をしているモンタージュは臨場感を醸し出すために用いたと考察したが、このカットは「いま、ここにいる」と感じている観客に対し、理不尽に撮られる側の怒りを並列さ

せたと捉えることが出来る。このカメラマンに向けた中国人男性の怒りを、映像を通して日本の観客に直に届けたかったのではないのか、そのように考えられる場面である。

第3項 視線・現場音・字幕による日本批判の強調

最後に、成人女性が数人で腕を組みながら中央公園を歩いている場面をみてみよう。女性たちはカメラを気にしながら、振り返って不快感を表わす仕草を示している。そこに中国語の女性の声が入り、「何撮影しているのかしら?」「あのカメラマン日本人らしいわ」と二枚の字幕が入る【図 32】。そこは明らかに日本人に対しての嫌悪感がみられる。

実は、この場面の中国語の会話と字幕の内容は一致していないのである。実際の中国語は下図のような会話と意味であった。

「咱们是不是也给照上了。」(私たち撮られたの?)

「那可不。」(そうだよ)

「没有什么什么的。」(なんでとか、別にないのよ)



図 32『北京』中央公園の女性たち

ここから分かるように、中国語の会話の中には「日本人」や「カメラマン」という言葉は使われていない。しかも、この実音は映っている女性たちの声でもない。この女性たちはこのような言葉は発しておらず、カメラからの距離を考えても声を拾うのは無理であろう。この場面の後に出てくる異なる女性たちの声ではないかと推察する。したがって、別の女性の声をこの映像にかぶせ、亀井の意図する字幕を付けた場面ということができる。

観客は北京の人々の日常を観光気分で垣間見ていたが、この字幕と拒絶するような女性の視線によって我に返る。それは、映像を一方的に見ていた観客が自己を意識する瞬間でもあり、カメラ目線と自己目線とが同一化していたことに気付く瞬間でもあった。さらに「日

本人」という文字によって、映像の中における「他者」を意識させられる瞬間でもある。それはまさに「他者」を描くことによって、「日本人」という相手からの「他者」を認識することでもある。このような場面構成によって、亀井は自文化中心主義に一石を投じることを試みたのであろうと考える。

おわりに

日本占領下、北京の様相は瞬く間に変化していった。アジア太平洋戦争末期、北京で発行された『月刊毎日』には、体制に批判的な作品なども掲載されており、当時の北京は異質な言論空間があったという²⁵⁴。そのような空間を求めて大量の日本人が北京に向かっていった。その時期にこの『北京』は製作されて公開されたのである。この作品も『上海』同様、亀井は現地には同行せずにシナリオを作成し、撮影されたフィルムをもとに編集し完成させた。それに対し現地に行かなかったことへの批判もあった。

本章で明らかにしたのは、まず、三分の一の欠落部分を映画のスチルと当時の新聞や雑誌、評論記事をもとに全体像を推察して提示した。その中で、シナリオに書かれていた香妃恨の場面が映画の中に存在したことを明らかにした。

次に、『北京』の中で何が描かれていたのかを考察した。その結果、亀井は北京の今をあらゆる角度から観客に示そうと試みていたことが明らかになった。北京を伝統ある偉大な古都として描くのではなく、その栄華は過ぎ去った過去のものとして描いたのである。さらに、亀井が過去と現在が混在する北京そのものを映し出し、時代の狭間を表現したことを明らかにした。また占領政策を前面には押し出さずに、新政権と日本との関係を現場音と身体によって表現していることも指摘できた。なかでも女学校と指揮者を特定できたことが本章の成果である。

女性が鳩笛を説明する場面では、当時の日本人男性の「男性性」について垣間見ることができ、別の角度から香妃や西太后も含め女性にも多く焦点を当てていたことを論じた。

また、亀井はこの作品を「心理的実験」と語っていたが、どのような手法を用いて描いたのかを検証した。観客の五感に訴えかけることによって、まるでその場にいるような臨場感を持たせ、「ノスタルジー」を抱かせる効果が見て取れた。さらに、異化効果によって観客に「他者」を提示しながら、逆に「日本人」を意識するよう仕向けた場面を明らかにできたと考える。

これらは、奥野信太郎が冒頭で示した、当時の日本における中国観「一方で中国の伝統や異文化に魅力を感じ心酔する」と、また一方で「差別的に嫌悪する」という二極化に対し、亀井はあらゆる角度の北京を提示して北京を語ったと思われる。老若男女、貧富の差、壮大な紫禁城から物乞いまで時間や空間が混在し、壁ひとつ隔てたところに全く異なる生活が存在する北京を、観客の感覚に訴えかけて問うたのだと考える。

²⁵⁴ 「占領下北京発幻の雑誌『月刊毎日』大戦末期の8号確認」『朝日新聞』2016年1月6日朝刊、3頁。(縮刷版)

第4章 漢口作戦を描いた亀井文夫『戦ふ兵隊』（1939年公開中止）

1938年の亀井は目の回るような忙しさであった。1938年2月に『上海』が公開されると4月10日の「紀元二千六百年奉祝会総裁奉戴式」の記録映画の総指揮を任され、8月公開の『北京』の編集作業、さらに8月下旬には『戦ふ兵隊』の従軍撮影のために漢口に向かうことになったのである。

はじめに

日中戦争下の1937年12月に首都南京を占領した日本軍は、翌年の夏から秋にかけて事変の最大兵力である30万人以上を動員して、国民政府が抗戦を続ける漢口に向けて攻略作戦を行った。この作戦では戦意高揚のための宣伝活動を重視するために、従来にはない大規模な文化人や報道陣が動員された。陸軍報道部は、漢口攻略作戦を長編記録映画とするために映画班を従軍させて、東宝からは亀井が監督として赴いたのである²⁵⁵。

この作品は漢口作戦の従軍記録であるが、亀井自身が初めて現地に赴き構成から演出、編集、完成と全ての工程に携わった初めての作品である。しかしながら、この映画は軍の後援により製作されたにも関わらず、完成後は「厭戦映画」ということで公開中止となり、1941年に亀井が逮捕された要因ともなった。公開中止後、1975年にフィルムが見つかるまで「幻の映画」と呼ばれていた作品である。

このような稀有な作品であり多様な表現手法を用いていることから、これまで数多くの研究と分析がなされてきた。映画評論家の佐藤忠男は、ナレーションを使わずに全面字幕を用いていることについて分析し「作者の意図としての一種の暗号²⁵⁶」であり、「見る人によって自由に解釈できるよう、わざと抽象的な言葉になっている²⁵⁷」と説いている。映画全体を構成しているモンタージュ手法について、映画研究者の佐藤真はこの時代はモンタージュで抵抗せざるをえなく「亀井の屈折したモンタージュの秘訣は、映像が言葉上の『意味の筋立て』からあふれ出すところ²⁵⁸」であるという。また佐藤真と映像作家の鈴木志郎康は、「映像と言葉の意味のズレが重層的な二重構造を持ち、表向きの言葉の意味とは裏腹の、別の意味が読み取れる²⁵⁹」と二重構造について言及している。さらに佐藤真は、「観客一人ひ

²⁵⁵ 西岡香織『報道戦線から見た「日中戦争」』芙蓉書房出版、1999年、179-181頁。清水晶『戦争と映画』社会思想社、1994年、57-60頁。宇野真佐男『幻の原爆映画を撮った男』共栄書房、1982年、102-103頁などを参照。

²⁵⁶ 佐藤忠男『キネマと砲聲』リプロボート、1985年、176頁。

²⁵⁷ 佐藤忠男、同上、174頁。

²⁵⁸ 佐藤真『ドキュメンタリー映画の地平：世界を批判的に受けとめるために 上』凱風社、2001年、179頁。

²⁵⁹ 佐藤真、同上、2001年、155-156頁。同様の意味合いを鈴木も記している。鈴木志郎康、前掲書、1994年、244頁。

とりの主体性と批判精神を前提としている²⁶⁰」とし、映画評論家の岩崎昶も当時流行った「裏目読み²⁶¹」との見方をするなど観客についても論じている。映像表現について、映画研究者キーズ・バックカーはヨリス・イヴェンスの『四億』（1939）と比較して亀井の手法は曖昧な表現との見方をしており²⁶²、映画史研究家牧野守は石川達三の『生きている兵隊』の冒頭の中国の描写との類似性を指摘している²⁶³。最終的に佐藤真は、「亀井は観察者」にすぎず、あくまで亀井が理解する中国人と兵士を描き、『戦争は愚かだ』という観点に徹した」と分析する²⁶⁴。

このように先行研究は全面字幕、モンタージュ手法、二重構造、観客の視点、映画表現など多岐に渡って研究されている。しかしながらそれらの諸研究で、一次資料である当時の手記や言説が全て紐解かれたわけではない。そこで本稿では、亀井らの従軍の様子を一次資料から明らかにした上で、映像分析と一次資料により亀井の表現技法および演出方法について新たな考察を加える。

新知見としては、この映画の再現部分に登場する田中中隊長の手記を基に、漢口入城で実際行われたことと亀井が編集によって取捨選択したものを照らし合わせながら、彼がいかなる兵士像を構築しようとしたかを明らかにした。さらに、カメラマン三木の言説から、この作品の中で誰もが感動すると説いている「廃馬の倒れるシーン」の撮影方法が明らかになり、亀井の演出手法の一端を見出すことができた。

まずは、漢口作戦でのメディア戦略の必要性と従軍撮影の様子を踏まえた上で、この作品の構成に至った経緯を検証する。さらに、公開中止から一般公開に至るまでを概観し、映画分析を行う。その中で亀井がこの作品で描いた「中国人」と「兵士」像、さらには表現技法や演出手法を手記や言説を交えて考察する。

第1節 漢口作戦への従軍撮影

第1項 メディア宣伝戦略の強化

1937年12月に首都南京、次いで杭州を占領した日本軍は1938年5月に徐州、6月に安慶をも占領した。さらに6月15日御前会議にて漢口攻略作戦の実施を決定し、大本営は8月22日に漢口攻略を発令した。漢口作戦の目的は「支那中部の要衝を占領することによって、蒋介石政権に戦略上の大きな打撃を与え、その屈伏によって支那事変を一挙に解決²⁶⁵」

²⁶⁰ 佐藤真、前掲書、2001年、198頁。

²⁶¹ 岩崎昶「戦後三十年の時点に—『戦ふ兵隊』再見—」『文化評論』1975年7月号、148頁。

²⁶² Kees Bakker, “‘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, pp.30-31.

²⁶³ 牧野守『映画学の道しるべ』文正書院、2011年、244頁。石川達三『生きている兵隊』中央公論新社、2015年、10頁の描写。

²⁶⁴ 佐藤真、前掲書、2001年、186-187頁。

²⁶⁵ 井本熊男『支那事変作戦日誌』芙蓉書房出版、1998年、222頁。

することであった。

翌日の 8 月 23 日、内閣情報部は文筆家の漢口作戦への従軍を提案し、従来にない大規模な文化陣と報道陣の動員を行った²⁶⁶。文壇では海軍側に菊池寛、佐藤春夫、吉川英治、小島政二郎、浜本浩、北村小松、吉屋信子等、陸軍側には久米正雄、白井喬二、岸田国土、佐藤惣之助、尾崎士郎、瀧井孝作、中谷孝雄、浅野晃、富沢有為男、丹羽文雄、深田久弥、川口松太郎、片岡鉄兵、林芙美子等が作家従軍部隊（通称「ペン部隊」）として従軍した。楽壇では山田耕筰、西條八十、堀内敬三、古関裕而（『戦ふ兵隊』の音楽担当）などが従軍、映画界では新興、大毎映画班、松竹、東宝が動員されている²⁶⁷。

動員の理由について、陸軍報道部長の馬淵逸雄は「武漢攻略戦の記録を国民的記憶として後世に伝へんがため²⁶⁸」としている。しかしその背景には、陸軍省新聞班が記しているように「満州事変に於て我が宣伝の拙劣なりし為め、我が正義の主張を十分全世界に徹底せしむるを得ず、遂に連合脱退の余儀なきに至つた苦き経験²⁶⁹」など、満州事変に於けるメディア宣伝戦略の失敗があった。さらに、その後の上海事変では、上海には中国の他地域よりも遥かに外国人記者が多く駐在しており、多くの海外メディアが日本の侵略を糾弾し反日の姿勢をとっていた。そのために、日本軍の国際都市への侵略性が一斉非難を浴びたのであった²⁷⁰。また、南京占領時における国際社会からの非難により、宣伝の重要性を強く感じ、宣伝が百パーセントものを云うことを痛感したとの趣旨を馬淵も語っている²⁷¹。その反省から対内外のメディア宣伝戦略を強化し転換することになるが、漢口作戦もその一環であったとみられる。

第 2 項 亀井の漢口従軍撮影

当時、映画について内閣情報部情報官の清水盛明は、「大衆的であり、直感的であり、情緒的であって、宣伝上頗る有力なものであります²⁷²」と記しており、メディア宣伝に於ける映画の重要性を説いている。この項では亀井たちの漢口従軍の日程を確認した上で、『戦ふ兵隊』の内容を確立していった過程を考察する。

東宝は『上海』（1937）と『北京』（1938）で高評価を得た亀井文夫を監督に起用し、『上海』で活躍したカメラマンの三木茂と録音の藤井慎一、さらに撮影助手の瀬川順一の 4 人を漢口作戦の映画班として送り出した。三木の資料によると、1938 年 8 月 23 日に東京駅

²⁶⁶ 西岡香織、前掲書、1999 年、179-182 頁。

²⁶⁷ 馬淵逸雄『報道戦線』改造社、1941 年、119 頁。馬淵著には楽壇関係者に「古関裕而」の名前はないが、西岡香織、前掲書、182 頁には存在する。古関は『戦ふ兵隊』の音楽担当であることから、従軍したという情報は重要であるために追加している。

²⁶⁸ 馬淵逸雄、前掲書、1941 年、119 頁。

²⁶⁹ 陸軍省新聞班『国防の本義と其強化の提唱』1934 年 10 月、27-28 頁。

²⁷⁰ 山本武利「日本軍のメディア戦術・戦略」『『帝国』日本の学知 第 4 巻メディアの中の「帝国』』岩波書店、2006 年、285-286 頁。

²⁷¹ 馬淵逸雄、前掲書、1941 年、72-73 頁。

²⁷² 清水盛明「戦争と宣伝」荻野富士夫編『情報局関係極秘資料 第 8 巻 復刻版』不二出版、2003 年、176 頁。

を出発して南京から御用船に便乗させてもらい 9 月 16 日に九江に上陸、10 月 5 日星子方面でロケハンをしている。12 日に日本軍が占領した隘口街において、この映画に使用されているとみられる 400 人ほどの農民が夕陽を浴びて避難している様子を撮影、14 日に最前線の後方へ向かい 15 日には廬山に行っている。21 日星子に戻り、23 日午後 4 時 15 分に漢口が陥落したために 25 日船で漢口へ向かう。27 日一行は漢口に上陸、その後 2 か月程漢口に滞在し、12 月中旬以降に東京に戻るという 4 カ月に及ぶ従軍撮影であった。なお、三木は 10 月 5 日の星子方面のロケハン後、2 日間銃撃戦に巻き込まれて行方不明になっている²⁷³。

亀井たちが出発して 1 カ月後の 9 月 21 日号の『キネマ旬報』には、『戦ふ兵隊』の広告が掲載されており²⁷⁴、東宝のこの映画に対する力の入れようと、出発時点で既にタイトルが決定していたことがわかる。しかし亀井によれば、映画の内容に関して「出発前に計画した撮影プランは余りに多くの後援を望む大へん欲張りなプランで、それは、壮大な戦争の大スペクタクルだった」ために、当初の予定を変更したということであった²⁷⁵。亀井はどのような事情から構想を練り直すことになり映画内容を確認したのかを、関係者の言説から紐解いてみる。

まずプランを変更した第一の理由は、戦場に持っていくには荷物が多すぎたということである。撮影器一式、三脚付ターレットアイモ、シングルシステム録音機一式²⁷⁶、充電器、



図 33 従軍に持参したカメラと機材ケース
(国立映画アーカイブ所蔵)

電池、乾電池（充電不可能な場合に備えて二万フィート録音可能な量）、食料品、寝具、薬品等 45 個もあった。【図 33】は実際に従軍撮影に使われたカメラで、カメラの下に置いてあるケース類など 45 個の荷物があつたということになる。新聞班や写真班のリュックサックにライカひとつという身軽さとは大きな違いである²⁷⁷。亀井らの手記や広告の文面には体力勝負であつたことや、荷物の多さに苦勞をしている様子が随所にみられ

²⁷³ 三木茂「戦ふ兵隊」『東宝映画』1939 年 2 月上旬号、8-10 頁。

²⁷⁴ 『キネマ旬報』1938 年 9 月 21 号、94 頁。『キネマ旬報』1938 年 10 月 11 号、82 頁。『キネマ旬報』1938 年 10 月 21 号、82 頁。『キネマ旬報』1938 年 12 月 11 号、86 頁と広告が掲載されている。

²⁷⁵ 亀井文夫「『戦ふ兵隊』からの経験」『シネマ旬報』1939 年春季特別号、105 頁。

²⁷⁶ 1939 年時点での三木は録音機がシングルシステムと語っているが、後の三木のコメントによるとシングルシステムではなく本格的ダブル形式であったという。三木茂「随想『戦ふ兵隊』」『気骨のカメラマン三木茂特集』高知県立美術館、2001 年、29 頁。（『ユニ通信』1975 年 6 月 9 日号よりと記載されているが見つけることが出来なかった）

²⁷⁷ 三木茂「戦ふ兵隊」、前掲書、1939 年 2 月上旬号、8-9 頁。

る²⁷⁸。一行は最初にロバを手に入れ、次に4台の人力車に機械を分乗して4人で運んだことなどが語られている。そのため、4人では到底事前の撮影プランを遂行することができないことと判断し、戦争のスペクタクルを描く集団の「戦ふ兵隊」ではなく、人間性を描く「戦ふ兵隊」にしたということであった²⁷⁹。

第二に、亀井は中国に渡ってから様々な人にアドバイスをもらっていたことを明かしている。「陸軍報道部には『麦と兵隊』を書いた火野葦平、伊地知進がいた²⁸⁰」と亀井は語る。当時、軍と報道機関との中間に報道部が設置されており、玉井伍長として出征して『糞尿譚』で芥川賞を受賞した作家火野葦平を、陸軍報道部の馬淵が上海の報道部員として引き抜いていた²⁸¹。当時の『戦ふ兵隊』の広告にも「特筆すべきは『麦と兵隊』の作者火野葦平が現地撮影を指導することになった²⁸²」との記述がみられる。また、伊地知進は馬淵の士官学校区隊長時代の生徒で、『廟行鎮再び』で直木賞候補にもなった人物であった。亀井は、この二人から「戦争の表裏を国民に知らせるべき²⁸³」とアドバイスされたと述懐している。文壇人だけではなく、現役の軍人で『戦ふ兵隊』の中で再現映像に協力した田中軍吉中隊長からも、「勝ち戦の勇ましいニュース映像ではない状況を知ってほしい²⁸⁴」と言われている。というのも、この時期はニュース映画が華々しく戦況を伝え、

突如敢行せられた南支攻略戦の第一歩バイアス湾敵前上陸から旬目にして早くも廣東突入占領續いて武漢三鎮の陥落と戦局の急速な発展共に各社戦局ニュースも最高調に達し華々しいニュース戦が行はれた²⁸⁵。(原文のママ)

というように、戦争を鼓舞する映像ばかりであった。三木の手記にも「俺達をうつしてくれよ、旗を持ってバンザイしてやるぜ」と兵士に言われ、「ニュース映画班に万歳をやらせられた経験があるナ²⁸⁶」との感想を漏らしている箇所もある。これらのアドバイスを受け、亀井は「ともかく戦場の真実というものをとりあげようと考えた²⁸⁷」のである。

第三に、この撮影が亀井にとって初めての戦場での従軍であったということが挙げられる。亀井は戦場での一步を「われわれが内地から戦場へ行つて、初めて死骸を見た瞬間、可

²⁷⁸ 三木茂、同上、8頁。『国際映画新聞』復刻版 第58巻第240号～第243号、2007年、111頁。(1938年の広告) 亀井文夫『『戦ふ兵隊』からの経験』、前掲書、1939年春季特別号、105頁など参照。

²⁷⁹ 亀井文夫、同上、1939年春季特別号、105頁。

²⁸⁰ 秋山邦晴「日本映画音楽史を形作る人々1 古関裕而・亀井文夫対談」、前掲書、1975年7月下旬、133頁。

²⁸¹ 馬淵逸雄、前掲書、1941年、439-440頁。

²⁸² 『戦ふ兵隊』の広告『キネマ旬報』1938年10月11日号、82頁。

²⁸³ 秋山邦晴、前掲書、1975年7月下旬、133頁。

²⁸⁴ 土本典昭「採録シナリオ亀井文夫戦ふ兵隊完全復刻」、前掲書、1987年夏号、156-157頁。

²⁸⁵ 山本幸太郎「ニュース映画評」『キネマ旬報』1938年11月21日号、54頁。

²⁸⁶ 三木茂「戦ふ兵隊」、前掲書、1939年2月上旬号、10頁。

²⁸⁷ 秋山邦晴、前掲書、1975年7月下旬、133頁。

成烈しいショックを受けた²⁸⁸」と語っている。ここでは「われわれ」と言っているが、カメラマンの三木と録音の藤井慎一は、共に『上海』で上海事変後の現地撮影を行っていることから、この言葉は亀井自身の事であると推察する。さらに、「カメラを立てたところ、どっちを向けても、機密の兵器、機密に属する事柄、内地の人々に報せたくない事柄、死骸等々が、しのび込もうとする²⁸⁹」というように、事前に思い描いていたプランでは成り立たない現実がそこにはあったのである²⁹⁰。

加えて、現地ではマラリヤや赤痢が蔓延していた。陸軍報道部長の馬淵によれば、

戦場に於けるマラリヤはひどいもので、内地から張り切った艶々しい顔色をしてやって来た多くの従軍記者が、武漢作戦の途中から引返して来るのを見ると、誰も彼もマラリヤと長江赤痢とで土色になり、見るかげもなく痩せ細っていた。²⁹¹

という状況であった。亀井自身も食べ残しのみかんの缶詰を食べて赤痢になり、撮影途中で後方に下がらなくてはならなかったのである²⁹²。さらに、陸軍航空本部の撮影で漢口作戦に参加した宮島義勇によれば、偶然亀井に上海で会った際に、カメラマンの三木や撮影助手の瀬川のことを尋ねたが詳しいことはわからないと言っていたという。その後、宮島が九江で瀬川にあった時の下記の会話で戦場での様子を伺い知ることができる。

三木君と南昌近くの星子まで行ったが、中国人の襲撃を受け、混乱の中で三木君とはぐれてしまい、一人で九江に戻ったというんだ。「亀井君はまだ上海にいた」というと、「三木君も、もし無事だったなら皆でまた会いましょう。それまでお互い生命を大切にしようや」そう言って別れた²⁹³。

これは三木が銃撃戦に巻き込まれて行方不明になった時のことであろう。その後、宮島は漢口で4人に再会しているが、「本当に苦労したらしい²⁹⁴」と述べている。このように、戦場の悲惨な状況に加え、自らの病気やスタッフが行方不明になるなどの要因により亀井がたどり着いたのが、「あのとき、戦いの中にありながら、何か空虚しさをひしひしと感じた

²⁸⁸ 亀井文夫『『戦ふ兵隊』からの経験』、前掲書、1939年春季特別号、105頁。

²⁸⁹ 亀井文夫「記録映画と真実と」、前掲書、1939年5月号、46頁。

²⁹⁰ このあたりについては大月功雄「総力戦体制と戦争記録映画―亀井文夫の日中戦争三部作をめぐって―」、前掲書、2018年、307-310頁が詳しい。

²⁹¹ 馬淵逸雄、前掲書、1941年、168頁。

²⁹² 三木茂「随想『戦ふ兵隊』」、前掲書、2001年、29頁。

²⁹³ 宮島義勇「宮島義勇回想録」『キネマ旬報』1984年4月下旬号、113-114頁。宮島は『蟹工船』（1953）『人間の条件』（1959、1961）の撮影監督で、亀井が編集を担当した初期の作品『姿なき姿』（1935）の撮影を行っている。

²⁹⁴ 宮島義勇、前掲書、1984年4月下旬号、113-114頁。

わけです。だから『空虚しさ』というのが、映画のテーマ²⁹⁵」となったのであろう。

第2節 公開中止から一般公開まで

1938年12月下旬に亀井らが帰国してから映画完成(1939年3月)までの『キネマ旬報』には、全てに『戦ふ兵隊』の広告が掲載されていた。最後の広告(3月21日号)には、「日本映画萬歳!ここに名作誕生!²⁹⁶」と大きく見出しが掲げられ、東宝の宣伝力と完成への自信や期待が感じられる。

その成果により、完成後の東宝が開催した試写会には3万人が参加したという²⁹⁷。評論家の田中純一郎は、「当時東宝社員だった私は、会社の試写室で参考試写に立ち会ったが、全編を流れるムードは、華々しい戦闘というより、死に直面しつつ、穴のあいた靴や眠りながら行軍する兵士たちの、静かな、黙々とした魂に触れる思いがして、見ていて心臓が凍るようだったことを、今でも思い出す²⁹⁸」と語る。一方で、戦闘日誌を基に同時録音で再現した箇所に対する批判もあった。たとえば、映画評論家の岩崎昶は、「観客は記録映画の中に作為も駆引きもないぎりぎりの事実を見ようと望んでゐるので、このような虚偽や作為には裏切られた反撥と不信とを感じざるを得ないのである²⁹⁹」と述べて、兵士の再現が芝居だと批判している。撮影監督の宮島義勇は試写室で数回見たと証言しており、「芝居がかったところがあったのは嫌だったが、亀井、三木、藤井君らの仕事は僕にとって強烈な印象だった³⁰⁰」と述べ、多様な印象を与えながらも試写会は盛況であった。

しかしながら一般公開を目前に、戦争の悲惨さを暗示した厭戦映画であり、「戦ふ兵隊」どころではなく「疲れた兵隊」だということで公開中止に追い込まれた³⁰¹。当時、東宝にいて『戦争と平和』(1947)で亀井と共同監督を務めた山本薩夫は、東宝のプロデューサー森岩男から「もう一度作り直して世に出してほしい」と言われたが断ったことを下記のように明かしている。

私は、そのころ東宝の森岩男に呼ばれ、亀井の『戦ふ兵隊』を編集しなおして、作品が世の中に出られるようにしてくれと依頼されたことがある。そのとき私は何度もこの映画を見たが、記録としてすぐれており、どう考えても編集しなおすことは不可能であった。私は森さんに、「一生懸命考えたが、できません」と断っている。もし、あの

²⁹⁵ 秋山邦晴、前掲書、1975年7月下旬、130頁。亀井は「虚しい」ということを「空虚しい」と表記している。本稿では亀井に沿った形で「空虚しさ」を使用する。

²⁹⁶ 『キネマ旬報』1939年3月21日号の『戦ふ兵隊』の広告

²⁹⁷ 撮影助手の瀬川の証言。土本典昭「採録シナリオ亀井文夫戦ふ兵隊完全復刻」、前掲書、1987年夏号、145頁。

²⁹⁸ 田中純一郎『日本教育映画発達史』、前掲書、1979年、108-109頁。

²⁹⁹ 岩崎昶『映画と現実』春陽堂、1939年、39-40頁。

³⁰⁰ 宮島義勇、前掲書、1984年4月下旬号、115頁。フランス文学の小松清氏、『肉弾』の桜井忠温氏もほめていたと亀井は語っている。秋山邦晴、前掲書、1975年7月下旬、133頁。

³⁰¹ 谷川義雄「十五年戦争下の『文化映画』『戦後映画の展開』岩波書店、1987年、307頁。

作品を編集しなおし、国策的な映画にしていたら、私は自分の人生にとんでもない恥を重ねなければならなかっただろう³⁰²。

その結果、この作品は試写会後にお蔵入りとなってしまったのである。亀井は後に、「この映画がよく反戦映画だと言われますが、地下にもぐって抵抗運動をやってつくったわけでもないし、ぼくらのつくるものは、いつでも日劇で上映されるものだったでしょう。（中略）これが公開禁止になるなんて、ちっとも考えていなかったんですよ。そんなこと考えたこともないし、心配などしたこともなかった³⁰³」と語る。亀井にしてみれば、陸軍報道部の指示を仰いで製作したわけであり、現職の軍人の意向も取り入れ、また、東宝も賛同した作品であるだけに納得がいかないものであったろう。亀井は映画内容に関してだけでなく「当時東宝は、フィルム調達のために陸軍が必要とするプロダクションを新設する計画があり、その時の条件として『戦ふ兵隊』を取り下げた」とする。したがって、「この映画は検閲に引っかかったのではなく、うやむやにしたのだ³⁰⁴」との会社の実情も語っている。ともあれ、この作品は公開直前に公開中止となり、当時の映画館で上映されることはなかったのである。

1975 年、行方不明になっていたこの映画の存在が発覚する。TV 番組『ドキュメント昭和』（日本映画新社、朝日放送制作）のスタッフが、東宝のダビングステージのスクリーン裏から偶然見つけたのである³⁰⁵。もともと、この映画のフィルムは 2 本あったが、1 本は劇映画『戦争と平和』（1947）のプロローグに使われたので原型を残しておらず、見つかったのは残りの 1 本であった。これは 1939 年の完成時に試写上映を行った後、この映画の再現シーンで協力してくれた田中軍吉中隊長が、兵士たちの出身地の鹿児島で試写をするために借りていたもので、東宝に返却したものの、そのまま忘れ去られていたのであった³⁰⁶。

発見の翌年 1976 年の 10 月、『戦ふ兵隊』は初めて一般公開され全国 127 か所、5 万 7 千人が観賞した。これを主導したのが日中友好協会で、日中国交正常化後に国民規模の日中不再戦運動を展開する宣伝材料がほしいと願い、自主上映に踏み切ったということであった。上映はどこも盛況で、映画に夫が映っていると聞いて駆け付けた婦人や、群馬県では高崎 15 連隊の苦闘が描かれており好評だったそうである。また事務局には、「あれは戦死した父ではないだろうか」といった問い合わせが多くあり、その中には映画で紹介された「写真と手紙」を送った夫人が、写真に写っている長男と共に健在との知らせも入ったというエピソード

³⁰² 山本薩夫『私の映画人生』新日本出版社、1984 年、74 頁。

³⁰³ 秋山邦晴、前掲書、1975 年 7 月下旬、132 頁。

³⁰⁴ 亀井文夫、内海愛子対談「上映されなかった『戦ふ兵隊』」、前掲書、1986 年、204 頁。

³⁰⁵ 岩崎昶、前掲書、1975 年、146 頁。

³⁰⁶ 土本典昭「採録シナリオ亀井文夫戦ふ兵隊完全復刻」、前掲書、1987 年夏号、145 頁。ここでは亀井と瀬川の記憶としてフィルムが 2 本あったと記されているが、三木茂は 3 本と証言している。宇野真佐男、前掲書、1982 年、103 頁。

どもあった。以後、『戦ふ兵隊』は2年2カ月に渡って全国各地で上映されたのである³⁰⁷。

第3節 戦争による被害者は誰なのか

亀井は第1節で考察したように、この作品で「戦ふ兵隊」の人間性を描くことによって戦争の表と裏、つまり、表の兵士の勇ましさだけでなく、その奥に隠された真実を追求し「空虚しさ」を伝えようとした。では何をどのような手法で描いたのか、これまでの先行研究に加えて関係者の言説から、「空虚しさ」を亀井が表現するために行った方法を明らかにする。

第1項 モンタージュを駆使した中国人の表象

この作品は『戦ふ兵隊』というタイトルにも関わらず、オープニングタイトル後の冒頭部分は中国人の祈りから始まり、ラストシーンは中国人が復興する姿で終わる。ここからもわかるように、この映画は、中国大陆での戦争により被害を受けている中国人を一つの核に据えているのである。特に冒頭3分間は中国人の悲しみを描いており、亀井の表現方法が凝縮された部分でもあった。

(1) クレショフ効果を用いた老人の顔

冒頭は、フィオードロワなどの先行研究でも明らかにされているように³⁰⁸、日本軍によって家々を焼かれ、ただ立ち尽くす人や祈りを捧げる人が描かれており、この人々の悲しみを表現するためにクレショフ効果が用いられている。クレショフ効果とは、編集手法で映画の意味や感情の効果が一つ一つのショットに由来するのではなく、ショットの並置から生じることを例証するものである³⁰⁹。ここでは、皺が刻まれた老人のアップがそれに当たる【図

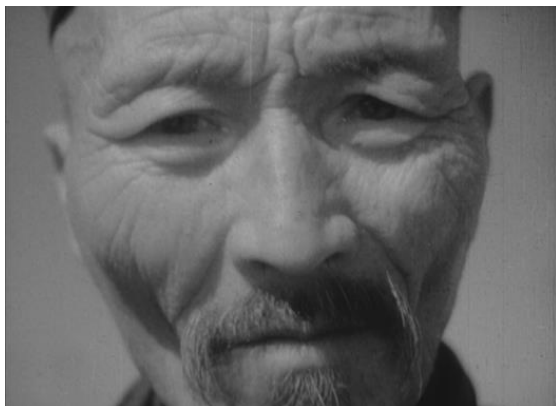


図 34 『戦ふ兵隊』
中国人老人のクローズアップ

34】。老人の顔単体では特別に表情を伺えるものではなく、ただ少し顔をしかめているだけにすぎない。しかし、その前後に燃えている家の映像をつなぐことによって、見ている側は家が焼けて老人は悲しんでいると理解するのである。

亀井はこの部分について次のように発言している。「『日本軍がゲリラ掃討の目的で付近の家を焼き払った・・・』など説明することはとても出来ないわけです。日本軍は中国の農民を苦しめてるなんて、言葉では言えないでしょう。だから言葉で言

³⁰⁷ 宇野真佐男、前掲書、1982年、122-131頁。

³⁰⁸ フィオードロワ、前掲書、2018年、132-134頁に詳しい。

³⁰⁹ スティーヴ・ブランドフォード他『フィルム・スタディーズ辞典』フィルムアート社、2004年、95頁。

わない³¹⁰」と語り、クレショフ効果を用いて、家を焼き払われた苦しみを表現したのである。さらに、この映像には男声コーラスのハミングが加わり、悲しさや辛さ、虚しさを音で増幅する構造になっている。

(2) 7カットのモンタージュ

被害者としての中国人の映像は、この後も続く。重い荷物を担ぎ、村を追い出される人々の長い行列が異なるアングルで7カット繋がれている【図35】。これは三木の手記によると、「10月12日隘口街が陥ちた。この附近の土民が四百名位夕陽を浴びて避難してゆく悲愴な有様をうつす³¹¹」(原文のママ)場面ではないかと推察するが、瀬川は「避難民がひたすら戦火のやんだ村へと急ぐ(江西省鄱陽湖近郊)³¹²」場面と証言しており、どちらなのかは定かではない。



図 35『戦ふ兵隊』中国人の長い行列



図 36『戦ふ兵隊』乾燥してひび割れた大地

この村人の行列を横から、斜め下から、後ろから、遠くから、間近からと様々なカットで撮影し構成している。この畳み掛けるカットを7カットも繋いでいるのは、村人が追われるように村を出ていかなければならない状況を憂いているのはもちろんだが、亀井は数の多さを表現するためにこの手法、すなわちモンタージュ手法を用いたと考えられる。モンタージュ手法とは、カメラで捉えた個々の現象を組み立て新たな意味を作り出す手法であり、クレショフ効果から発展したものである。この場面はモンタージュ手法の特性である短いショットを重ねることによって、「短時間で大量の情報を伝達することを可能にする³¹³」こと

³¹⁰ 秋山邦晴、前掲書、1975年7月下旬、129-130頁。撮影の3日前、この付近にゲリラが現れ、日本軍の郵便車を襲撃した。これに対して日本軍は付近一帯の民家を焼き払うよう命じた。中隊長は「放火用意！放火！」と云ったと亀井は語っている。亀井文夫「コミンテルンと雑魚一匹」『文学』VOL.29、1961年5月号、564頁。

³¹¹ 三木茂、前掲書、1939年2月上旬号、10頁。

³¹² 土本典昭、前掲書、1987年夏号、148-149頁。

³¹³ ジェイムズ・モナコ『映画の教科書—どのように映画を読むか』、前掲書、1991年、183-190頁。J・オーモン他『映画理論講義』、前掲書、2002年、63-72頁。

を狙いとして構成された部分である。このような膨大な数の避難民が行列を成す場面を表現する場合に、亀井は 1 つのショットでは入りきらず、ロングテイクだと時間がかかりすぎるのでこの手法を用いたと思われる。

さらに行列の繋ぎ部分には、2 種類の「乾燥してひび割れた大地」の映像が挿入されている。最初よりも 2 つ目【図 36】の方がひび自体大きく鮮明に映される。村人が去るにつれて、ひび割れた地面が拡大し鮮明になるという構図になっている。これらは、村人が去ることで田畑を耕す人々がいなくなり、土地が荒れていく様子を暗示しているのである。この「乾燥してひび割れた大地」も前述の「老人の顔」同様に、クレショフ効果を用いている。この単なる「乾いてひび割れている土」のショットを、村人が重い荷物を担ぎ老若男女が村を追われるシーンに挿入することによって、観客には「単なる地面」ではない別の意味が付与され、心象的には避難する村人たちの切なさが増幅する効果を生み出しているのである。

（3）クレショフ効果と「間」

冒頭の中国人の悲しみの最後の場面は、道端に立つ道祖神のショットである³¹⁴。これは手で顔を覆っているアップ【図 37】とルーズショット【図 38】で構成されている。2 つ目の道端にボツンと立つルーズショットの道祖神はすでに劣化していることから、この二つのカットは同じものではなく、手のポーズが類似する異なる対象であると認識できる。この二つのカットをこれまでの一連の中国人の場面と繋ぐことによって、【図 37】の単に「顔を覆うしぐさ」は観客の主体的な悲しみとなって押し掛かってくるのである。次に繋がれたルーズショット【図 38】は、悲しみを継続させながら余韻に浸る「間」を感じるショットになっており、亀井の映画手法である「観客が思考する時間」となっていた。これは弁証法の 3 つめのカットに答えを提示するのではなく、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する間を与える³¹⁵という手法である。これによって、冒頭部分の一連の締め括りは観客が中国人の悲しみを一層感じる構成になっていた。

映画の最後にも中国人が日常に戻ろうとする姿が描かれおり、冒頭とラストに中国人の様子を描いていることから、この映画の大きな柱の一つが戦争によって被害を受けている中国人の悲哀と苦難に焦点を当てていることが分かってくる。

³¹⁴ ピーター・B・ハーイはここまでの一連の表現について、この映画で多用されているモンタージュのひとつで、明らかにエイゼンシュテインの影響によるものと述べている。ハーイ、B・ピーター『帝国の銀幕』名古屋大学出版会、1995 年、86 頁。

³¹⁵ 亀井文夫「亀井文夫、大いに語る」、前掲書、1959 年 2 月号、38 頁



図 37『戦ふ兵隊』顔を覆っている人形



図 38『戦ふ兵隊』手で口元を覆う道祖神

第2項 疲れた兵士の表象

次は、兵士についてである。これまで検討したように、亀井は兵士の勇ましさだけでなく人間性を描きたいと語っていた。この項では、亀井が描いた兵士の映像を検証した上で、亀井が戦争の「空虚しさ」を表現するために、どのような場면을構築したのかを、従軍した田中中隊長の手記を手掛かりに考察する。

(1) 侵略者の表象

映画の冒頭に中国人の悲しみを一連の映像で表現した後、亀井は次のような映像をつなぎ合わせた。日の丸を掲げた戦車が手前に向かって走ってくる映像【図 39】と、日の丸がなびいて村を走り去る映像【図 40】である。これまでの物悲しい男声ハミングが終わり、けたたましいキャタピラーの音と共に土埃をあげた戦車数台が向かってくるシーンは、これまでの中国人の苦悩や悲しみの原因を表すものと見て取れる。さらに【図 40】では、はたらく日の丸越しに破壊された村の様子が見え、日本軍が村を占拠したことを明確に語っている。この場面は多くの研究者が分析しているように、映画研究者のピーターB・ハーイも「この映像を見て、とっさに『侵略者』の姿を思い浮かべない者がいるだろうか³¹⁶」と述べており、被害者である中国人に対し日本軍の侵攻を明確に語っている場面である。

このように戦闘行為を行っている兵士は命令に従わざるを得ない一戦士であるが、一方で、次につづく映像はそれらとは別の兵士の顔、すなわち兵士の日常が映し出されている。

³¹⁶ ハーイ、前掲書、1995年、86頁。



図 39『戦ふ兵隊』手前に向かってくる戦車



図 40『戦ふ兵隊』日の丸越しに見える
破壊された家々

(2) 兵士の日常

一転して長い移動撮影で始まる兵士の映像は、心地よい朝の日差しを受けた木々が穏やかに映り、兵士たちも爽やかな顔を向けている。音楽も落ち着いた心地の良い調子で、時おり入る砲弾の音や、馬のいななきさえもここが戦地だとは感じさせない。この兵士たちは紛



図 41『戦ふ兵隊』

お尻をカメラに向けて寝ている兵士たち

れもなく先程の戦車に乗っていた兵士たちであるが、残虐なイメージは微塵も感じられないのである。それどころか、兵士が草むらに折り重なりお尻をカメラに向けて寝ているシーン【図 41】や本を読むシーン、食事をするシーンなど、普段あまり見ることのできない兵士の戦場での日常が描かれている。さらに、ケガをした兵士が野戦病院で不安な表情をしている場面や、亡くなった兵士の家族から送られてきた手紙を読んでいる場面、夜中にひとり手紙を書いている場面など、兵士

の人間性が感じられる部分が表現されている。このように亀井は、戦意高揚映画ではまず見られない兵士の日常や心的描写までを映像に捉えている。

(3) 同時録音の再現シーン

この作品には 10 分ほど続く同時録音の再現シーンがある。田中中隊長の戦闘日誌をそのまま再現したものであるが、据え置きのカメラは動かず【図 42】の画角のまま兵隊を捉えている。これは再現とは言え役者が演じたわけではなく、実際の兵士たちが数日前に自分たちに起こったことを戦闘日誌をもとにカメラの前で演じたものである。この再現シーンに

関しては批判も多くあったが、亀井は次のように語っている。「撮影対象にカメラを意識させない様に、ものかげから秘かに撮ったスナップ・ショットだけに実写性が含まれてみて、カメラが意識されたり、撮影の爲にもう一度現象を再現したのでは、最早価値のない虚構になってしまう、これは実写性への迷信である³¹⁷」と述べ、戸外の軍用犬や馬の位置から兵の出入りまで一切手を加えずに撮影したということであった³¹⁸。さらに、この場面は佐藤も述べているように、淡々とした中隊長の言葉に気が抜けるようなシーンであった³¹⁹。例えば、「あのね、カワカミ兵長は・・・」とか「ムチャクチャに撃つとる、フウン」というセリフ、「今、来よるか」など、まるで戦意高揚映画にみる勇ましい兵士ではなく、観客は戦場における本来の兵士の姿を目にすることになるのである。



図 42 『戦ふ兵隊』田中中隊長らの再現シーン

（４）田中軍吉中隊長とは

この場面で戦闘指揮を取っている人物が中隊長の田中軍吉（1905-1948）であった。これ以降、田中の手記を基に分析を行うことから、ここで田中の経歴と手記について簡単に紹介する。

田中は『日本陸海軍総合辞典』によると陸軍士官学校を卒業後、少尉・中尉を経て東京外国語学校（現東京外国語大学）でロシア語を学び、1931年の満州事変が勃発した年にハルビンに留学している。1937年には東宝国際映画企画製作部長の職に就き、1937年8月には歩兵45連隊の中隊長として召集され、今回の漢口作戦の任務に就いた。その後、1947年の

³¹⁷ 亀井文夫「記録映画と真実と」、前掲書、1939年5月号、44頁。

³¹⁸ 一切手を加えなかったというのは撮影助手の瀬川の証言。土本典昭、前掲書、1987年夏号、157頁。

³¹⁹ 佐藤真、前掲書、2001年、165頁。

中国軍事法廷で死刑判決が下され、1948年に戦犯として南京で処刑された人物である³²⁰。田中は士官学校出身でありながら、東宝映画部の仕事の経験もあったということで「勝ち戦の勇ましいニュース映像ではない状況を知ってほしい³²¹」と、亀井に語ったと考えられる。また、専攻がロシア語であったことでソヴィエトに留学経験のある亀井との接点も伺え、「あの男は戦争中に髪を切らなかったように、ちょっと破天荒なんだね³²²」と亀井は語っており、仲良くなったことも記している。

今回引用した田中の手記は、山中峯太郎編『皇兵』に収められている。この書籍は武漢攻略作戦時の田中自身と将兵の手記、並びに郷里の家族から送られてきた手紙や写真などで構成されている。田中が陸軍士官学校出身で作家の山中に「死んだ部下の供養のために」と託して出版を依頼したものである。山中によると、田中から送られてきた手記と手紙、写真は大きな行李に満ちるほどあったそうである³²³。

（５）漢口入城シーンの意図

それでは田中中隊長の手記から、先行研究でこれまで見過ごされてきた漢口入城シーンについて検討する。1938年10月に陥落した漢口に到着した兵士たちは、勇ましく勝利を祝うというお決まりのパターンでは描かれていない。うなだれている兵士の背中や疲れ果てた足、破れた軍服姿の兵士、さらに、疲れてうずくまっている兵士の背中にたくさんの蠅が止まっている様子を捉えている。当時、東宝文化映画部所属で映画のタイトルを担当していた進八郎によると、亀井はこの映画のタイトル原稿を持ってきた時、「これ出来るだけ下手糞に書いて欲しい」、「戦地で疲れ果てた兵隊がありあわせの紙に、下手糞だが一生懸命になって書いたという気持ちを出して欲しい」³²⁴と注文をしたと語っている。このことから、意図的に疲れ果てた兵隊を描こうとしていたことは確かである。さらに、田中中隊長の手記と亀井が構成した映像を比較することで、兵士の「空虚しさ」をより強調する構成になっていることが明らかになった。

まず、漢口市街を示威行進後、西洋建築が目立つ漢口江漢関前に集結した兵士たちの前で、軍楽隊の演奏が行われる場面である³²⁵【図43】。演奏を前に着座している兵士の軍服は、破れて背中には蠅が群がっている。軍楽隊の真新しい制服との対比によって、それはさらに鮮明になる。『皇兵』によると、演奏を聴いているのが田中隊と記載されていることから³²⁶、

³²⁰ 秦郁彦編『日本陸海軍総合辞典〔第2版〕』東京大学出版会、2005年、91頁。

³²¹ 土本典昭、前掲書、1987年夏号、156-157頁。

³²² 亀井文夫、土本典昭「ドキュメンタリーの精神」、前掲書、1987年、343頁

³²³ 山中峯太郎編『皇兵』同盟出版社、1940年、2-8頁。

³²⁴ 加納竜一編、前掲書、1979年、46頁。

³²⁵ 軍楽隊は1937年11月12日に動員令第十号下命という出動命令が通達され、「陸軍々楽隊」となった。当時の中支軍司令部付の山口軍楽中尉によると、1938年10月下旬に漢口に向かい、漢口陥落後フランス租界接收に軍楽隊が活躍したということであった。さらに、「若い軍楽中尉の声が力強く響く『軽騎兵の進撃！ズッベ』」との記述もあり軍楽隊が『軽騎兵』をよく演奏していたこともわかる。山口常光『陸軍軍楽隊史』三青社、1968年、261頁。

³²⁶ 山中峯太郎編、前掲書、1940年、口絵に「漢口軍楽行進中江漢関前に勢揃いの田中隊」とある。

田中中隊長の手記をもとに、漢口入城を分析する。田中中隊長はこの時の模様を次のように記している。

十一月六日漢口街頭を入城式に代る軍楽示威行進を行い、途中江漢関の前で軍楽演奏後、君が代を再唱し、又陸軍の萬歳を三唱しました。この音頭は偶然にも私が取りましたが、東宝、同盟、大毎其の爲多数のカメラやトーキの永遠に記録するこの「大日本大陸軍萬歳」の三唱こそは、十四の時からお世話になった陸軍への私の心からの感謝と讃美を込めたものでした。³²⁷（原文のママ、下線は筆者）



図 43『戦ふ兵隊』漢口江漢関前での軍楽隊の演奏

この手記の中では、実際に行われた事として、①軍楽示威行進、②軍楽演奏、③君が代を斉唱、④陸軍の萬歳を三唱、と4つの行動が記されている。特に陸軍の萬歳三唱は思い入れのあるものであったと記してある。しかし、亀井が描いたこの場面には、①軍楽示威行進と②軍楽演奏は描かれているが、③君が代と④萬歳三唱はカットされていた。これは、漢口に入城した兵士たちが疲れ果てていることを描きたいがために、意図的に君が代と萬歳三唱の場面を排除したと考えられる。また、ここで使用された曲はフランツ・フォン・スッペの喜歌劇『輕騎兵』序曲である。この曲は全体的に勇ましく勢いのある曲調だが、使用されたのは後半部分にあるわずか1分30秒ほどの物悲しく重々しい短調部分のみであった。しかも、転調し勇ましい曲調になる直前で終わっていることから、意図的に重苦しいイメージを構築しようとしたことは明らかである。

³²⁷ 山中峯太郎編、同上、207頁。

この映画の音楽を担当したのは、当時、『露営の歌』（1937）で注目を浴びていた古関裕而（1909-1989）であった。古関は戦時中、『暁に祈る』（1940）や『若鷺の歌』（1943）など軍事歌謡を作曲しているが、明るい長調ではなく悲しげな短調の曲が多かった³²⁸。この映画の冒頭でも、中国人の悲しみをハミングによって表現するなど多彩な表現方法を用いていたのであった。したがって、軍楽隊の演奏するスッペの『軽騎兵』に関しても、短調の部分だけを使うことを亀井にアドバイスした可能性も推察できるのではないだろうか。

本来の戦意高揚映画であれば、やっとたどり着いた漢口陥落後の兵士たちの姿を示すのに、君が代や万歳三唱は恰好の素材であったろう。だが、亀井はこの映画を兵士の勇ましい側面だけでない裏側、つまりは疲れ果てている兵士の現実を描き、空虚感を醸し出したと思われる。そのために、スッペの重々しい曲と軍服が破れて蠅の群がった兵士の背中を用いたのである。

（6）カットされた火葬のシーン

さらに、亀井が映画全体のヤマ場で大事なシーンだったと語るのが「火葬」の場面である。その部分は「大君の辺にこそ死なぬ—この言葉を思う時兵隊の感情は美しく昂揚する」の全面字幕と水田上等兵の妻シズエさんからの手紙を読み上げるシーンの間にあったという³²⁹。亀井はこのシーンについて次のように語っている。

兵隊が芝や枯れ枝をたくさん集めてきて、そこへ死体を乗せてあるんですよ。最初画面は真っ暗なんです。そうすると「君が代」が歌い出される。この「君が代」がまたいいんですよ、ハスキーでね、調子っぱずれでさ、いかにも、泥くさい兵隊の歌だからね。野戦的なね。そして歌いだすと、兵隊が火をつけていくの。火がボーッと燃えると、十数名の戦友たちの捧げ銃の姿がシルエットで現われる。パチパチパチパチと木の枝がハゼるんですよ。もちろん焼いているのが本物の死体なんです。中隊長が、これがほんとの皇国軍人の火葬だといっていた³³⁰。

ところが、このシーンは完成されたフィルムではカットされており、このことについて亀井は全く知らなかったということである³³¹。瀬川によれば「このカットは恐らく公開をつよく

³²⁸ 『若鷺の歌』は長調と短調の二曲あり、航空隊の教官に聞かせたところ殆どの教官は長調の方が良いと言ったが、生徒の大半が短調の方が良いということで短調の曲になったという。古関裕而『鐘よ鳴り響け』集英社、2019年、123頁。（1980年の書下ろし）ちなみに、第6章の『制空』の主題歌『制空魂』も古関の作曲だが、短調の曲である。

³²⁹ 亀井文夫、土本典昭「ドキュメンタリーの精神」、前掲書、1987年、348頁。遺骨の名前は宇野真佐男『幻の原爆映画を撮った男』、前掲書、131頁によると水田秀義上等兵と記されてる。土本典昭「採録シナリオ亀井文夫戦ふ兵隊完全復刻」、前掲書、1987年夏号、162頁では永田秀夫上等兵との記載である。

³³⁰ 亀井文夫、土本典昭「ドキュメンタリーの精神」、前掲書、348頁。

³³¹ 亀井文夫、土本典昭、同上、348頁。

のぞんだ当時の東宝文化映画部の、自己検閲的な処置³³²」だったのではないかと語る。火葬が余りにも直接的な死を訴えかけるために、東宝側が措置したと考えられるが、現場の軍人たちはそうは思っていないのである。この火葬に関しては、田中中隊長が末永伍長の戦死を知らせる遺族への手紙に次のように記してある。「私が喪主として行ひました火葬実況は東宝亀井三木組が撮影して居ります。薄暗がりでしたが成功していたら御覧になれませう。『戦ふ兵隊』の一場面として現はれる筈でございます³³³。」と記し、この場面を遺族に見て貰いたいと望んでいたが、結果、会社側の都合でカットされたのであった³³⁴。仮に亀井が映画全体のヤマ場であり大事なシーンと語る火葬のシーンが映画に入っていたならば、観る者にとっては死とリアルに直面することになり、一層胸を締め付けられる場面になったことであろう。

（7）兵士の日常において描かれなかったもの

これまで見てきたように、この映画の兵士像は勇ましさだけでなく、人間的な部分や日常生活、心理面など、これまでのニュース映画とは異なるより現実的で素顔の兵士たちが描かれていた。しかしながら、兵士の現実的な日常生活を描いたとしながらも、当時の慰安所などの様子や日常的に行われた兵士による暴力は描かれていなかったのである。

司令部付軍医として慰安所の衛生管理をしていた長沢健一によれば、漢口に本格的に慰安所ができたのは武漢陥落後である。上海や南京から慰安婦を率いてやってきた売春業者は積慶里という地区に定住し、11 月中には 30 軒の慰安所が出来て 300 人の慰安婦が入居したという。戦闘部隊に追隨していた「移動慰安所」も存在し、陥落後この一行が積慶里の入居第一号になったということであった³³⁵。亀井ら一行は 10 月 27 に漢口に到着し、12 月中旬以降に東京に戻っていることから、11 月中に 30 軒の慰安所が出来、300 人の慰安婦がやってきたことも聞き知っていたと思われる。亀井は後の土本典昭との対談で、「部屋は全部軍の兵站部というのがちゃんとつくって、このクッションいいぞとかなんとかいいながらね。だからピー屋の設営は兵隊にとっては最も楽しい一瞬だったけれども、こういうものは出してはいけない³³⁶。」と、当時を振り返り語っている。さらに、戦時中のプレスコードには「女を書くな³³⁷」とあり、それが慰安婦のことであった。

³³² 土本典昭、前掲書、1987 年夏号、162 頁。

³³³ 山中峯太郎編、前掲書、208 頁。

³³⁴ 野田によれば火葬の場面以外でも現存しているプリントは初号プリントから総体的に短くカットされており、特にラストシーンは初号プリントより大変短くなり、多くの編集替えが加えられて、いささか迫力が薄れていると述べている。野田真吉『日本ドキュメンタリー映画全史』、前掲書、1984 年、58 頁。

³³⁵ 長沢健一『漢口慰安所』図書出版社、1992 年、49-50 頁。移動慰安所は南京にあったものはトラックの荷台がアンペラで三つに仕切られてあったという。同上、16 頁参照。

³³⁶ 詳しくは、亀井文夫、土本典昭「ドキュメンタリーの精神」、前掲書、1987 年、353-354 頁。採録シナリオによればロシア正教会の場面に映っているのがロシア人娼婦であると記されているが慰安婦とは異なることから本稿では論じていない。土本典昭、前掲書、1987 年夏号、168 頁。

³³⁷ 亀井文夫 土本典昭「ドキュメンタリーの精神」、前掲書、353-354 頁。

また、この映画の中で加害の描写と考えられるのは、(1) 侵略者の表象で論じたように、日の丸を掲げた戦車が手前に向かって走ってくる映像と日の丸越しに見える破壊された民家のシーンだけである。兵士の日常において行われていた加害については、メディアの違いとはいえ、1938 年『中央公論』に発表されてすぐに発売禁止になった石川達三の『生きている兵隊』には冒頭で中国人が日本刀で殺害されるシーンがあり³³⁸、また陸軍報道部にいた火野葦平の『麦と兵隊』(1938) にも中国人 3 人が殺害される場面などの加害の描写がある³³⁹。牧野守は『生きている兵隊』の冒頭部分と『戦ふ兵隊』の冒頭部分の類似性について考察している。『生きている兵隊』の冒頭部の、「陽は落ちて空は赤かった。クリークの水に赤い雲の影が静かに映っていて、風もない和やかな秋であった。(中略) 一匹の支那馬が水の中から丸々と肥えた尻を突き出して死んでいた。藻草が鞍のまわりをとり巻いて頭の方は見えなかった³⁴⁰。」という描写に続く中国人が日本刀で殺害されるシーンが、『戦ふ兵隊』の冒頭の中国人が家を焼かれているシーンから戦車が向かって来るシーンに相当すると分析している³⁴¹。亀井は出版当時の『生きている兵隊』を読んでおり、「感動的だった³⁴²」と感想を漏らしていることから、加害の描写をどのように表現するかを検討していたと考えられる。プレスコードには「戦争の暗い面を書くな³⁴³」とあることから、当時の映画表現では戦車と日の丸越しの破壊された民家の映像によって、観客が加害を読み取ることを期待するという表現方法を取ったと考えられ、これが限界であったことも想像に難くない。

このように、この作品の中では慰安婦等の戦時性暴力に関して、その一端をも示すことはなく、兵士の加害の表象もほとんど描かれてはいなかった。

第 4 節 観客に問う表現技法

第 1 項 全面字幕の効果

この映画の最大の特徴はナレーションが全くなく、全面文字タイトル(以降、全面字幕と表記)を用いていることにある。亀井はこの手法の目的を次のように語っている。

これまでの方法を発展させて、説明的ではなく、観客の想像性の中に構成してゆく、という意図で行った。この為に、今度はアナウンスを全然使わないで、観客の想像性の燃焦点まで観客を誘導してくる為の誘導的な目的の少数のタイトルを挿入するだけに

³³⁸ 石川達三『生きている兵隊』、前掲書、2015 年、10-11 頁。

³³⁹ 火野葦平『土と兵隊 麦と兵隊』社会批判社、2013 年、219 頁。

³⁴⁰ 石川達三、前掲書、2015 年、10 頁。

³⁴¹ 牧野守、前掲書、2011 年、244 頁。

³⁴² 佐藤重臣「亀井文夫インタビュー『軍艦だけは来なかった』は私の作ったコピーなのだ」『映画評論』1971 年 12 月号、92 頁。

³⁴³ 亀井文夫、土本典昭「ドキュメンタリーの精神」、前掲書、1987 年、353 頁。

とどめた³⁴⁴。

この部分は確かにナレーションとタイトルについて述べた箇所ではあるが、重要なのはこの映画が観客の理解を誘導しながらも「観客の想像性に委ねる方法」を取り入れているところである。つまりこの映画は、観客が受動的に鑑賞するのではなく、能動的に映画を解釈するということを示している。本項では、このような観点から観客の想像性を求める箇所や観客を巻き込む手法が取られている場面を検討して考察する。

まずは、ナレーションと全面字幕に関しての考察から始める。全面字幕の意味を明らかにするために、ナレーションと全面字幕の違いについて考えてみる。ナレーションは聴覚に訴えるものではあるが映像の補足説明としての要素が強いために、視覚と聴覚の両方から情報が伝達され物事が規定されやすい傾向にある。一方、全面字幕は画面にある文字を観客自らが能動的に読まなければならない、その解釈もまた多様になる。さらに全面字幕のために映像が一旦断ち切られることで、観客にはこれまでの思考をリセットする「間」も提供されることになるのである。

この映画の中には全面字幕が19枚挿入されており、この文字は亀井の直筆である³⁴⁵。全面字幕には次のようなものがある。

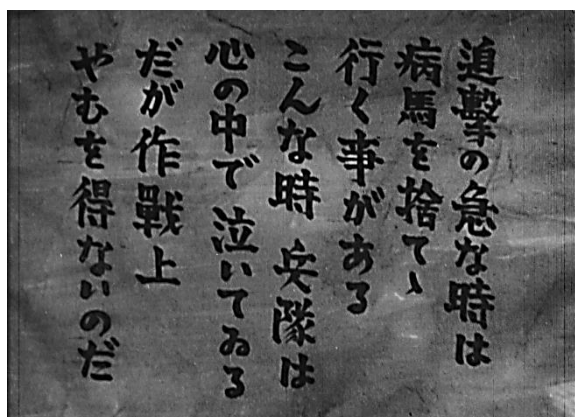


図 44『戦ふ兵隊』全面字幕

追撃の急なときは病馬を捨てゝ行く
事がある こんな時兵隊は心の中で
泣いてゐる だが作戦上やむを得な
いのだ。【図 44】

この全面字幕の前後の映像をみてみると、前には安寧から武漢三鎮(武昌、漢口、漢陽)へと向かう地図が表示され、一本道をトラックや騎兵隊、荷馬車や牛車、さらにそれを引く兵士、荷物を背負って歩く兵士の列が映し出されている。その後この

全面字幕が挿入され音楽が悲しい曲調に転調した後、道端に置き去りになった馬がゆっくりと倒れていく場面という構成になっている。この廃馬が倒れていく場面は、この映画の名シーンと言われているので演出手法に関しては後述する。

この一連の場面には、兵士も馬も牛も武漢に向けて全力で進んでいる様子が描かれている。しかし、この全面字幕には、「病馬」を捨てていくと書かれており、この後の映像も馬が倒れるシーンが繋がれていた。これは、倒れる兵士の表象が直接描けないために馬に置き

³⁴⁴ 亀井文夫『『戦ふ兵隊』からの経験』、前掲書、1939年春季特別号、105頁。

³⁴⁵ 秋山邦晴、前掲書、1975年7月下旬、130頁。

換えた場面と考えられる。観客は馬から兵士へと想像を膨らませながら、このメッセージを読み取ることが求められる。亀井もこの全面字幕について、『戦ふ兵隊』では、もう解説が入られなくなってきたわけだ。だから、解説を入れないで、こっちが見たままの感情というか、印象というかを観客に伝えるのには、あの方法しかなかった³⁴⁶」と語っている。亀井は実際どのような状況に直面して、この場面構成を観客に示そうと思ったのか田中中隊長の手記から抜粋してみよう。

漢口へ漢口へと人も馬も砲車も恐ろしい勢ひで進みました。漢口近くになった時は皆もう物も言はずに、いや言へずに、只眼だけを異様に光らして漢口の方を睨みつゝ進みました。マラリヤや赤痢でついて行けなくなつたものは、いよいよという時地べたにどつかり座つて泣いていました。中隊の北支以来の勇士室屋曹長も歩き死にに死にました。その外幾何の勇士達が病ひと戦ひつゝ、苦悩の揚句、隊列を離れましたことか。(原文のママ)

このような現状を、この場面構成だけで想像することは実際には困難であるかもしれないが、少しのニュアンスだけでも伝えたいという思いの表れであることは理解できる。亀井自身も赤痢になり、後方に下がらざるを得なかったわけだが、たくさんの兵士たちが倒れていく姿は目に焼き付いていたことであろう。

第2項 音による想起

次に、音のモンタージュに関しての考察である。これまでの分析で映像のモンタージュを駆使していることを明らかにしてきた。エイゼンシュテインは、これを応用して画とは直接関係のない音を映像にモンタージュし、新しい次元のものを生み出す手法を行い、亀井もこの手法を次のように取り入れたと語っている。

爆撃で破壊された漢口の停車場の一場面があった。機関車がこわされている。人一人いない静けさである。そこへ一匹の猫が、のそのそと歩いて来る。私はこの場面に肉声の赤ん坊の泣声をモンタージュしてみた。その結果、効果の点では幾萬の疑問があったが、少なくとも単なる廃きよを描いただけではなくて、戦争そのものの非人間的兇暴さを表現しえたと思う³⁴⁷。

これは【図 45】の場面を指しており、破壊された漢口の停車場の廃墟となった列車のホ

³⁴⁶ 秋山邦晴、前掲書、1975年7月下旬、130頁。

³⁴⁷ 亀井文夫「映画のモンタージュについて」、前掲書、1948年11月、21-22頁。モンタージュ論の発展形としてブドフキンが行った音と画との非同時性から始まり、エイゼンシュテインが画とは直接関係のない音をその映像にモンタージュして、新しい次元のものを生み出す手法を行っていた

ームを猫がゆっくり歩いていく映像に、赤子の泣声が挿入されている。上記では、この場面が「単なる廃きょを描いただけではなくて、戦争そのものの非人間的兇暴さを表現しえた」と語っている。実際に、漢口従軍の1年前の1937年10月4日号の『ライフ』誌には、「上海南駅のこの写真を1億3600万人がみた」とのタイトルと共に、日本軍の爆撃によって破壊された上海南駅で泣き叫ぶ赤ん坊の写真が掲載されていた【図46】³⁴⁸。この写真によって、当時日本製品不買運動が巻き起きるなど大きな反響を呼んだのである³⁴⁹。亀井は、廃墟となった停車場の映像と乳児の泣声によって、上海南駅の泣き叫ぶ赤ん坊の写真を観客に想起させ戦争の暴力性を訴えたのであった。

この15秒ほどの短い場面を単に受け身で観賞したならば、猫が歩く姿の方に気が取られて単なる猫の鳴き声と受け止めたであろう。そのように仕向けながら、別の事件を想起させるなど亀井が細部にまで工夫を凝らしていたことがここからも判明する。

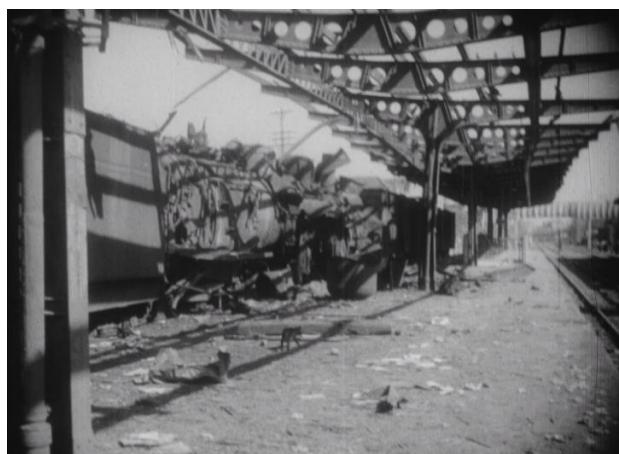


図45『戦ふ兵隊』漢口の停車場



図46「上海南駅のこの写真を
1億3600万人がみた」
(『LIFE』1937年10月4日号)

第3項 驚きから阻害へ

最後に観客を巻き込む手法とみられるのが、点呼から皇居遙拝、勅諭奉読の場面である。雨が降っているためなのか狭い路地に兵士が二列に整列しており、「右向け右!」との掛け声と同時に全員がカメラ目線になるという場面である。ここも画角が変わらないノーカットで、一連の流れが収められている。

³⁴⁸ 小柳次一他『従軍カメラマンの戦争』新潮社、1993年、93-94頁。

³⁴⁹ 白石真理・堀宜雄『名取洋之助と日本工房』岩波書店、2006年、ix頁。

「気をつけ！番号！」で1番から32番まで各自番号を言う。【図 47】

(省略)

「第三分隊、異常ありません！」

「第二分隊、異常ありません！」

「半ば、右向け右！」(【図 48】のように全員がカメラ目線になる)

「脱帽！」(全員カメラ目線で帽子を脱ぐ)

「皇居遥拝、最敬礼！」(全員カメラに向かってお辞儀をする)【図 49】

「直れ！」(全員カメラに向かって直る)

「勅諭奉読！」

「ひとつ、軍人は忠節を尽くすを本分とすべし！」

「ひとつ、軍人は礼儀を正しくすべし！」

(以下、士官の後について、全員カメラ目線で最後まで復唱)

「皇居に対して黙とう！礼！直れ！着帽！」



図 47『戦ふ兵隊』点呼の様子



図 48『戦ふ兵隊』全員のカメラ目線

これは、「右向け右！」の号令以降「着帽！」に至るまで、集団でカメラ目線になるという特殊な場面である。この行為により、これまで客観的に第三者として映画を見ていた観客は自分に向かって脱帽し、お辞儀する兵士たちと正対するという錯覚に陥るのである。その際、兵士全員が急に自分を見ているような感覚になるのだが、それと同時に自分を突き抜けて皇居の天皇へと向かっていく空間をも作り上げて、観客に或る種の緊張感を感じさせる場面でもあった。

次のお辞儀をしている場面【図 49】では、兵士が一斉にお辞儀をすると後方に地元の中国人らしき人物が映る。その人物は兵士がお辞儀をしたことで、撮影班のカメラに自分が映り込んでいるのが分かったと物陰に隠れる。その隠れる動作も映されており、さらに別の人影も見え隠れする。これは天皇と兵士、観客が一体となった天皇崇拜への神聖な空間にノイズを引き起こし、異化としての効果を発揮している。亀井はこのノイズを削除せずに、そのま

ま使用したために観客は驚きから緊張へ、その後それらの気が削がれるという、短いシーンでありながら感情が阻害される異化効果が十分に現われている場面となっている。

このように、この映画の中では観客を導きながらも観客の想像性に委ねる方法を取り入れ、観客を巻き込みながら映画自体が成り立っていたのである³⁵⁰。



図 49『戦ふ兵隊』ノイズを含む全員のお辞儀

第5節 亀井の演出手法

第1項 道端で馬が倒れるシーンの演出

この映画の中で、誰もが名シーンとして挙げるのが「道端で馬が倒れるシーン」であった。命果てそうな馬が道端で倒れこむシーンを撮影したもので、悲しげな音楽と共に生命の儚さを感じさせ人々の心を打つ場面である。これまで、亀井や音楽担当の古関裕而はもとより、先行研究でもこの場面を感動的な場面として語っていた³⁵¹。しかし、このシーンがどのような状況で撮影されたのかについては、これまでの先行研究では全く触れられていない。今回、文献を紐解いていく中で、カメラマンの三木の言説と考えられる資料から、この場面の詳細な撮影方法が浮き彫りになった。そこからは、感動とは程遠い亀井の強引な撮影手法が明ら

³⁵⁰ これら以外にも、直接映すことができない場面については、地べたに仰向けになって碎けて落ちている像や道端で朽ち果てた動物の死骸を用いるなど、観客に人間の死を想像させるメタファーとして様々なものも挿入されている。

³⁵¹ 先行研究ではハーイ、前掲書、1995年、97頁。ノーネスは「この馬は念入りに見る観客にとって戦争中の全ての人の苦しみを表す強力なアイコンに変わる」と記している。Nornes, 2003, op. cit. p.167. 亀井と古関に関しては、秋山邦晴、前掲書、1975年7月下旬、133頁参照。

かになったのである。本項ではこの場面を検証した上で、亀井の演出手法や亀井と三木の「ルーペ論争」に至るまでを考察する。

まず、この場面について亀井は 1958 年に撮影当時を振り返り、次のように語っている。

野中の、白いまっすぐな、遠い一本の道。人ひとりいない寂寥。日本軍が前進していったあと、行軍にたえられなくなったため捨てていかれた病馬の廃馬がたった一匹一動くことも出来ずに立ちつくしている—こんな情景にぶつかると、カメラを向けずにいられなくなったから、ぼくはこれを撮影したのだ。うつしているうちに、馬は古木がくずれおちるように倒れ、荒々しい息づかいを最後に、死んでゆく、ぼくにとってはもはや、人間と馬との区別などは、全くなくなる。ただそこにあるのは戦争と生命の悲痛な関係の実証だけだ。兵器としての馬を描けば、或は検挙されるようなことにならなかったかもしれない。しかしぼくは、馬を、ただの兵器として見ることは出来ないほど、生命の魅力に取りつかれていた。戦場の奥深く入り込めば入り込むほど生きるという意識が、ますます鮮明にカメラに映ってきた。³⁵²

このように述べ、この場面は「戦争と生命の悲痛な関係」を描くことを目的として撮られていること、「馬をただの兵器として見ることはできないほど、生命の魅力に取りつかれていた」と生命の尊さを説いている。

しかしながら、宇野真佐男著『幻の原爆映画を撮った男 三木茂一映像に賭けた生涯』の中では、亀井の言説とはかけ離れた亀井の撮影方法についての記述が見られた。この書は三木の知人で映像評論家の宇野が三木から記録に残すよう依頼されたもので、1973 年から週に一度、夕飯を食べながら二時間ほどの口述した記録と三木の生前の文章を合わせてまとめたものである³⁵³。ここには「道端で馬が倒れるシーン」について、次のように記されていた。

『戦ふ兵隊』のなかに、最も美しく悲しいシーンといわれた路上に死ぬ軍馬の哀感のシーンがある。それは、戦場での兵士の死を暗示して一だんと印象を強めている。場所は中国大陸の武昌から岳州を通りすぎた最前線に近い、だれも通らぬ平原の一本道。そこに一頭の廃馬がぼんやりとたっている。さっそく、三木はカメラを据えてクランク開始。しかしなかなか倒れないので、演出の亀井が石をもって馬に近づき胴体に投げつけた。すると、馬はふらふらとくずれるようにすわるように倒れたのである。このように、ドキュメンタリー映画の演出はきわめて画面に迫力をあたえるものである。³⁵⁴

³⁵² 亀井文夫『『暗い谷間』の思い出』『記録映画』1958 年 12 月号、6 頁。

³⁵³ 宇野真佐男、前掲書、1982 年、26 頁、206-210 頁。三木と宇野の関係は 1934 年「日本映画技術協会」創立後、月刊『映画と技術』を発行する際に宇野は常任理事、三木は理事であった。

³⁵⁴ 宇野真佐男、前掲書、1982 年、191 頁。

この記述中の事実関係を整理すると、(1)一頭の廃馬に向けて三木がカメラを回していたが馬が倒れない、(2)亀井が近づき馬の胴体に石を投げた、(3)馬がゆっくり倒れた、と3つの工程を語っている。では、映画で使われていた映像はどのような構成になっていたのかを見ても、その場面も3つのショットから成り立っていた。1つ目【図 50】は、右手手前から奥の中央へと続く一本道の左下に馬が映っており、画面上半分は空が占めている。これはカメラと馬の距離がある程度離れていることを示している。2つ目【図 51】は、至近距離から撮ったもので（あるいはズームイン）、馬が画面の三分の二ほどに大きくなっている。また、写真ではわかりにくい一本道をトラックが手前から奥へと走っており、編集したために途中で消えている。3つ目【図 52】の構図は2つ目と同じだが、馬は頭を手前に向けてそのままゆっくりと倒れていくというショットである。



図 50『戦ふ兵隊』「廃馬が倒れるシーン」①



図 51『戦ふ兵隊』「廃馬が倒れるシーン」② 図 52『戦ふ兵隊』「廃馬が倒れるシーン」③

次に、これらを三木の言説と合わせ、なぜ3つ映像になったのかを考察する。【図 53】は、この3つのショットと亀井の行動を合わせたものである。【図 53】では上記の3つのショットを①～③という表記で解説する。まず、①の映像では、三木がカメラを回して馬が倒れるのを待ち構えていたが、思うように倒れてくれない。そこで亀井が近づいていく。そのままのカメラ位置では亀井が映り込んでくるために、三木はカメラのサイズを馬に近づける。

(②の映像) こうすることによって、亀井は画の中に入っていない。カメラ位置が変わったためにここで一度フィルムをカットする必要がある (カット①)。次に亀井が石を投げ、その石が胴体に当たった部分をカットする必要がある (カット②)。そのために、②の映像の一本道を走っていくトラックも途中で消えてしまうという編集になっている。そして③の映像が倒れる馬となる。このようにして一連のシーンが出来上がったとの解釈が可能である。

さらにこの場面は、馬のみではなく一本道が果てしなく続く様子が置いて行かれた生命の儚さを醸し出しており、倒れない馬に亀井が石を投げつけた行為を全く感じさせない構図になっている。全面字幕の箇所でも論じた通り、列をなして移動する兵士たちから全面字幕と馬が倒れるシーンまでは、亀井が観客に自らの想像力で兵士たちを思い描けるように訴えた場面でもあった。しかしながら、戦時中とはいえ石を投げつけて倒れさせた場面と知っていたならば、これまでの先行研究や評論でこの場面をここまで絶賛したかは甚だ疑問である。亀井は自分の表現したい編集の素材を自ら作り上げていく傾向があることが、ここからも明らかである。



図 53 編集時のカットした部分 (『戦ふ兵隊』映像を基に筆者作成)

第2項 中国人の子供の顔

漢口従軍中における類似した亀井の手法はこれにとどまらない。これまで何度も話題に挙がったが、中国人の子供の顔を無理に撮影しようとしたことである。従軍撮影に同行したカメラマン助手の瀬川順一は、撮影当時を振り返って次のように述べている。

小さな田んぼがあって、そこで、12.3歳の男の子をかしらにあと二人ね、女の子と男の子が、一番下の子は五つくらいだったかな、稲の刈り入れしてるんだよ。あれは、10月末か11月ごろなんだよ。稲の刈り入れ、子供たちがしているの。それで、亀井さんがあれ撮そうってわけで、そしたら、わーっと立ち上がって、怯えて逃げようとしたんですよ。そしたら亀井さんがね、そのうちの一番大きな子を捕まえてね。後ろから羽交い締めにして、「三木君、これ映せ、これ映せ」ってこう言うんだよ。そしたら、三木さんは気が動転してしまってたね、「亀井君、君の手が入るよ」って言って、映せないわけだ。(中略) 三木さん、とうとう映さなかったんですよ。³⁵⁵

³⁵⁵ 伊勢真一監督『ルーペ：カメラマン瀬川順一の眼』いせフィルム、1996年。瀬川の発言より。

亀井は中国の現実を訴えるために、逃げていく子供を捕まえて中国人の子供の顔をカメラに収めようとした。一方、カメラマンの三木は、子供を抑える亀井の手がフレームの中に入るために記録映画の手法としての画が成立しないと判断し、カメラを回さなかったということである。

しかし三木は、手が入るというだけでカメラを回さなかった訳ではないであろう。手が入るという理由であれば、一度カメラに収録しておいて後でカットすれば済むのである。したがって、カメラを回さなかったのは亀井の行為に対する一種の抵抗と考えられる。亀井には表現したい映画の素材として子供を追いかけカメラに収めようとし、無理矢理にでも現象を作ってしまう冷徹な手法が窺える。しかし、三木はこのような現場において恐怖を抱かせてまで無理やり作り出す手法に疑念を抱いており、亀井のこのような手段を択ばぬ手法に対する抵抗であったと考えられる。

第3項 亀井と三木の論争「ルーベ論」

『ルーベ・カメラマン瀬川順一の眼』の中で瀬川は、中国人の子どもを映さなかった日の夜、亀井と三木の間で口論があったと証言する。その後、帰国して1年後の1940年、亀井と三木の間では有名な「ルーベ論」と呼ばれる紙面上の論争が繰り広げられることになった。発端となったのが雑誌『文化映画研究』の主催した「日本文化映画の初期から今日を語る座談会」での亀井の発言である。この座談会には、東宝から亀井と『南京』(1938)の監督である秋元憲、同盟の田中喜次、芸術映画社の石本統吉、評論家の上野耕三の5人が参加していた。その座談会の場で、最近の良い傾向として監督が撮影者と共に現場に行くことに加え、今年はシナリオを作るために実際に現地に赴き、情報収集や実体験をすることが可能になったとの意見が出された。その際亀井が、「カメラマンはルーベからしかものを見ない。目隠しされた馬の様なものだ。カメラを預かっている以上、それは当然なことなのだが。だからこそ、演出者が後ろや側面の世界を見る為に必要になってくる³⁵⁶」と発言したのである。

これに対し、同誌の次号でカメラマンの三木が「文化映画演出者への手紙」と題して、カメラマンルーベ説を肯定した上で「とにかく理屈を云える人なら誰でも演出家になれると云うのがこの世界での現状のようです³⁵⁷」と演出家に対して苦言を呈した。これに対し次の号で亀井は、「記録が創造的に行われる為には、それへの理解は不可欠である。それにもかゝらず、従来の日本のカメラマン訓練の方法では、こうした理解への意義が、比較的后廻しにされがち³⁵⁸」と不満を述べたのである。またさらに次号で三木は、「演出者とカメラマンのバラバラの対立感情は、すでに発生してゐる事実です³⁵⁹」と述べるなど応戦する。この

³⁵⁶ 亀井文夫他「日本文化映画の初期から今日を語る座談会」、前掲書、1940年2月号、24頁。

³⁵⁷ 三木茂「文化映画演出者への手紙」『文化映画研究』第3巻第3号、1940年3月号、64-65頁。

³⁵⁸ 亀井文夫「三木さんの『文化映画演出者への手紙』の意義」『文化映画研究』第3巻第4号、1940年4月号、117頁。

³⁵⁹ 三木茂「再び文化映画演出者への手紙」『文化映画研究』第3巻第5号、1940年5月号、182頁。

ように『戦ふ兵隊』で従軍した二人の論争が4カ月もの間、紙面上で繰り広げられたのであった。



図 54 『戦ふ兵隊』撮影時の様子（国立映画アーカイブ所蔵）

おわりに

亀井の初めての従軍撮影は戦場の凄まじさに加え、亀井自身の病気やスタッフが行方不明になるなど死と直面したものであった。そのような状況の中で、これまでの戦意高揚映画のような勇ましい兵士像ではなく亀井が考える戦争の真の姿、「空虚しさ」をテーマに『戦ふ兵隊』が製作された。本章では、この作品に関しての先行研究がこれまで論じていない亀井が用いた表現技法や演出方法に着目し、それらを映像や一次資料から分析して考察を加えた。その結果、以下のことが明らかになった。

この映画には中国人の悲惨さを増幅するクレショフ効果とモンタージュ手法が使われており、冒頭とラストに中国人の様子を描いていることから中国人の悲しみを一つの柱と捉えている。これは、先行研究を踏襲する結果となった。さらに、メインとなる兵士の表象は、これまでのニュース映画に描かれていた戦意高揚が目的の兵士の姿ではなく、より現実的な兵士像が描かれていた。漢口入城シーンでは兵士の身体表現や曲調による虚しさと共に、田中中隊長の手記により「君が代斉唱」と「万歳三唱」を編集で排除した事実が明らかになり、亀井が重苦しいイメージを意図的に構築しようとしたことがわかった。また皇居遥拝の場面では、カメラに向かって一斉にお辞儀をする場面が演出されており、その際後ろに映り込んだ中国人が天皇崇拝への神聖な空間にノイズを引き起こしていたことを指摘した。破壊された漢口の駐車場の映像に赤子の泣き声をモンタージュした場面では、音と映像をモンタージュしたことによって、『ライフ』誌の赤ん坊が泣く写真記事をイメージするよう意図した手法も見出した。

それ以外には、映画の中では観客の理解を誘導しながらも観客の想像に委ねる方法とし

て、全面字幕や音のモンタージュ、比喩、異化効果を取り入れ、殊更観客を巻き込むことでこの映画自体が成立っていたことを明らかにした。

演出手法に関しては、この映画の中の有名な「廃馬が倒れるシーン」において、実は亀井が石を投げて馬を倒したことを三木の口述文献から明らかにした。「泣いた中国人の子供の顔」を無理やりカメラに収めようとしたことと合わせて、表現したいものの素材を作り上げてでもカメラに収めたいという亀井の透徹した演出手法の一端を示した。

亀井は規制がある中で、観客に訴えたいことを様々な表現方法によって示している。そのような中、亀井が思い描いた映像を作り出すために強引とも取れる演出手法を用いていたことも垣間見ることができたと考える。たしかにこれらは映画を見た観客がそこから何かしらのメッセージを汲むことを信じて取った行動であろうが、周りの至る所に死体がある状況では取るに足らないことと亀井は考えていたのかもしれない。一方、三木は同じ状況下でも異なる意見を持ち合わせており、小さな子を羽交い締めにしてまで撮影した映像などは記録映画ではないと考えていたのだろう。その二人の対立がルーベ論に発展していったと思われる。

亀井が初めて従軍し、様々な手法を駆使して完成させた『戦ふ兵隊』は、公開直前に中止となった。その一か月後の雑誌に亀井は次のように寄稿している。

政府は、たとへ、現存の事実でも、不利益になることは、発表を許さない。ことに、戦争体制下の現在の如きはは、秘密機密が充満してゐる。云つていいことと、悪いことの区別が、極端にデリケートだ。人々は、ビクビクして、結局、唇寒しなどと考へて、黙つてゐるにしくはない。と云つた消極性を見逃せない時代である。それ許りではない。真実を語つてはいけないどころか、時に嘘だつて、本當らしく、積極的に宣伝しなければいけないこともある。真実も、くそも、あつたものではない。要は、国家の當面の利益だからである。³⁶⁰ (原文のママ)

このように述べ、中止になった不満と真実を語る難しさを述べている。この作品は観客に思考してもらうことで成立する映画手法であったが、それ自体が既に許されない時代に突入していたといえる。

³⁶⁰ 亀井文夫「記録映画と真実と」、前掲書、1939年5月号、45頁。

第5章 高評価だが認定されなかった『小林一茶』(1941年2月公開)

はじめに

『戦ふ兵隊』が公開中止になった後、次に製作されたのが『小林一茶』(1941年2月18日公開)を含む「信濃風土記」であった。この作品は、東宝と長野県観光課が観光PR映画の契約を結び製作された作品で、『伊那節』(1940年9月公開)と『小林一茶』(1941年2月公開)、『町と農村』(未完成)の三部作の予定で企画された。現在、『伊那節』はフィルムが存在しないために視聴することはできず、『町と農村』は完成には至らなかった。

折しも、『小林一茶』が公開された1941年は、日中戦争を経て太平洋戦争に突入した年である。国家総動員法(1938年)が公布されてからは、新聞や雑誌等の紙の使用制限が開始され、商業法で夜間営業が禁止、生活必需品の切符制、米の配給など国の統制が徐々に厳しくなっていった。映画に関しては1939年10月に「映画法」が施行され、検閲の強化と共に思想統制も進んでいった。「映画法」の規定により、劇映画と共に文部省が認定した「文化映画」を強制上映することになったのである。

一方で、長野県の観光課が映画製作を依頼するほど、この時期の観光への関心は高まっていた。大陸への移動のため「国鉄は乗客が多くてむしろ運びきれない³⁶¹」との記事もみられるほど盛況で、第3章の『北京』で考察した通り目を見張るものがあった。内地においては、1940年に予定されていた東京オリンピックが1938年の閣議により返上され、万国博覧会も中止になる。だが、紀元二千六百年記念行事は執り行われており、天皇制イデオロギーと関連した史跡めぐりを含めた観光は人気であった。ケネス・ルオフは『紀元二千六百年消費と観光のナショナリズム』の中で、「『暗い谷間』という見方は、四〇年の日本を分析するかぎりには、あてはまらない」と記しており、「とりわけ戦争の形勢が日本に不利になる前は、帝国臣民にとって戦争を特徴づけるものは、暗さと明るさ、苦しさとしさの共存」³⁶²であったと述べている。このような状況下で『小林一茶』は製作された。この作品は完成後、文部省の認定を取り消され、公開された年(1941)の10月に亀井が逮捕された理由の一つに挙げられた。

『小林一茶』に関する主な先行研究としては、鈴木志郎康は「一茶自身の生涯に言及しながら」も映像は農民の生活を描いており、「二重構造」になっている³⁶³と指摘する。佐藤真も鈴木と同様に二重性を指摘した上で、一茶の俳句と亀井のモンタージュが共に「省略と含蓄と余韻」を持っているために、二重構造が「かけ算となって、複雑な陰影」を作り出して

³⁶¹ 新居格「時局下の旅 旅行観念の新樹立」『旅』新潮社、1939年5月号、2頁。

³⁶² ケネス・ルオフ、木村剛久訳『紀元二千六百年 消費と観光のナショナリズム』朝日新聞出版、2010年、40-41頁。

³⁶³ 鈴木志郎康、前掲書、1994年、241頁。

いる³⁶⁴と分析している。また、フィオードロワは、一茶は農民コミュニティーに馴染めない不可解な「他者」としての存在であり農民は単調に描かれているとし、これら両者間には溝があり一茶と亀井自身をも重ね合わせている³⁶⁵と指摘している。

これらの先行研究は詳細な映像分析を行った上で、複雑な二重性を指摘し一茶と亀井自身の心情に迫っているが、文部省による文化映画非認定や逮捕の要因となった理由については十分に解明されていない。さらに、この映画が製作された経緯に関しても研究の余地がまだ残されていると考える。そこで本章では、当時の映画をめぐる状況と観光映画を製作した背景を明らかにした上で、亀井が文化映画『小林一茶』の中で自らの主張をどのような手法を用いて表現したのかを考察する。これにより文部省の非認定や逮捕の要因にも迫ることが可能となるであろう。

第1節 国策となった「文化映画」

前作の『戦う兵隊』から『小林一茶』までの映画界での大きな変化は、日本最初の文化立法である「映画法」が施行されたことであった。この「映画法」により「文化映画」が強制上映されることとなり、亀井を初めとする文化映画製作の担い手たちも国家主導の宣伝機関に組み込まれていったのである。

第1項 初の文化立法「映画法」の施行

映画の検閲は、日本で初めて映画が上映された1896年当時から地元警察によって地域別に行われていた³⁶⁶。この時期にはまだ映画独自の規制がなかったことから、江戸時代の興行形態である歌舞伎や小劇場の規則、新聞や出版に関する法令を当てはめたもので、主に治安、風俗、皇室の尊厳に対しての規制であった³⁶⁷。その後、1911年に文部省も通俗教育調査委員会を設置し、映画による教育に注目するようになった。この委員会の目的は天皇制や国体を維持する目的の国民思想を一般国民に浸透させ、映画によって「社会教化」と「思想善導」を推し進めていこうとするものであった。さらには、児童に対しての映画規制、社会教育の観点から映画をどのように利用したらいいのか、そのための映画の質の向上を要求するも

³⁶⁴ 佐藤真、前掲書、2001年、192-198頁。

³⁶⁵ アナスタシア・フィオードロワ『『旅する』叙情詩人 亀井文夫の紀行映画における自己言及性をめぐって』『CineMagaziNet! Reader』2011年秋号、<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN15/anastasia-article-2011.html> (2021年2月22日閲覧)

³⁶⁶ 映画検閲処分の第一号は、日本で初めて映画が上映された翌年の1897年に栃木県鹿沼町で上映された『米国女優フラ嬢胡蝶の舞』である。

³⁶⁷ 牧野守「内務省令『活動写真フィルム検閲規則』の制定における立法の思想と背景」『メディア史研究』2000年、26頁。牧野守『日本映画検閲史』現代書館、2003年、32-33頁。

のであった³⁶⁸。1917年には映画独自の取締規則「活動写真興行取締規則」が東京で初めて制定され、1920年には文部省が映画の推薦制度を実施し、さらに1925年には日本で初めての統一的な検閲制度「活動写真『フィルム』検閲規則」(内務省令第十号)が制定された。この検閲規則の特徴は、映画の統制が地域から国になった点と不正コピーや不正興行に困っていた映画業界の保護にあった。また、検閲の対象がこれまでの公安と風俗だけでなく、児童の非行化を防ぐために映画は健康上宜しくないという口実で保健上という規制も加わっている。これらの結果、映画業界には多額の検閲料負担が発生し、カットしたフィルムは没収され廃棄されたのであった³⁶⁹。この規則は「映画法」が制定されるまでの14年間、映画界を支配し続けたのである。

1939年、日本初の文化立法「映画法」が内務、文部、厚生三省共同の立案により4月5日に公布、10月1日に施行された。この映画政策が施行された理由については、第74回帝国議会(1939年3月11日)の提案理由説明によると「映画の普及・発展は著しく、映画は国民の娯楽として最も主要な地位を占めており、教化、宣伝、ニュース等においても顕著な機能を果たしている」ことから、国家的任務の重要性が確認されるという内容であった³⁷⁰。映画法に関わった不破祐俊は、「昭和十四年中における興行映画観覧者数をみると、延人員四億一千九百万人で、その他、官庁、公共団体、新聞社、学校等によって催された無料興行の入場人員を合すれば約五億人を超えるものと思われ、これはわが国民が平均年六回乃至七回映画を見ていることになってくる³⁷¹」と記しており、映画が国民にいかに浸透していたかが伺える。また、「映画法」の第一条には目的が記されており、「本法ハ国民文化ノ進展ニ資スル爲映画ノ質的向上ヲ促シ映画事業ノ健全ナル発達ヲ図ルコトヲ目的トス³⁷²」とある。要するに「映画法」は、戦時下に於いて国民に影響力が多大な映画を国民統制のために利用し、そのために映画の質的向上と映画事業を健全に発展させ、国民文化の向上に貢献させることを目的として成立させた法律なのである。

では、「映画法」はどのような内容なのであろうか。不破の『映画法解説』によると以下に分類される³⁷³。

³⁶⁸ 牧野守、前掲書、2003年、38-44頁。奥平康弘「映画の国家統制」『戦争と日本映画 講座日本映画4』岩波書店、1986年、241-242頁。高木教典、福田喜三「日本ファシズム形成期のマス・メディア統制(二)」『思想』11月号、岩波書店、1961年、1423-1428頁。参照

³⁶⁹ 奥平康弘「映画と検閲」『無声映画の完成 講座日本映画2』岩波書店、1986年、311-318頁。奥平康弘「映画の国家統制」、前掲書、1986年、241-242頁。牧野守、前掲書、2000年、26頁。柳井義男『活動写真の保護と取締』有斐閣、1929年、441頁。参照

³⁷⁰ 「第74回帝国議会衆議院映画法案委員会議録第二回」1939年3月11日
<https://teikokugikai-i.ndl.go.jp/minutes/api/emp/v1/detailPDF/img/007410102X00219390311> (2021年2月22日閲覧)

³⁷¹ 不破祐俊『映画法解説』大日本映画協会、1941年、4頁。

³⁷² 不破祐俊「付録」『映画法解説』大日本映画協会、1941年、2頁。

³⁷³ 不破祐俊、同上、1941年、21-110頁。

- 一、 映画製作業、映画配給業の許可制度
- 二、 映画製作従事者の登録制度、就業制限
- 三、 劇映画製作の事前届出
- 四、 優良映画の選奨
- 五、 映画の複写保存
- 六、 外国映画の配給、上映制限
- 七、 輸出映画並に国内上映映画の検閲
- 八、 文化映画、時事映画及び啓発宣伝映画の指定上映
- 九、 映画の上映に関する諸種の制限
- 十、 映画事業に対する命令

この分類からは、許可制、登録制、制限、事前届出、検閲、命令など映画を国の統制下に置こうとしていることが見て取れる。この中で本論文が注目すべきは「八. 文化映画、時事映画及び啓発宣伝映画の指定上映」である。これを詳細にみると、第一五条「主務大臣ハ命令ヲ以テ映画興行者ニ対シ国民教育上有益ナル特定種類ノ映画ノ上映ヲ為サシムルコトヲ得」と記載され、国民教育上有益な特定種類の映画上映を規定している。この中の特定種類の映画とは、「映画法施行規則」第三十五条に「映画法第十五条第一項ノ規定ニ依リ上映ヲ為サシムベキ映画ハ文部大臣ノ認定シタル文化映画及時事映画トス」とあり、文部大臣が認定した文化映画と時事映画を指す。つまり、一回の興業に付き文化映画と時事映画のどちらか一本以上を強制的に上映することが義務づけられているのである。これにより、国に管理された「文化映画」が量産されることになり、結果的には「文化映画」を大きく躍進させることにもなったのである。

第2項 規定された「文化映画」

そもそも、「文化映画」という用語はドイツの映画会社「ウーファ (UFA: Universum-Film AG)」によって製作された短編映画の呼称クルトゥアフィルム (Kulturfilm) を直訳したものであると言われている。これまでの教育映画や科学映画、記録映画は次第に「文化映画」と呼ばれるようになっていった。最初に「文化映画部」を設置したのは、川喜多長政が設立した外国映画の輸入配給会社東和商事で、1935年に教育映画という呼称が堅苦しいために名付けたということであった³⁷⁴。その後、1937年に合併後の東宝でも「文化映画部」と称するようになり、亀井の『怒濤を蹴って』や『上海』などが製作されるようになる³⁷⁵。これらの作品の登場を受けて、『キネマ旬報』に「文化映画欄」ができたのも1938年2月11日号からであった。

³⁷⁴ 加藤厚子監修『社史で見る日本経済史第83巻』ゆまに書房、2015年、12頁。(『東和商事合資会社社史：昭和三年—昭和十七年』1942年の復刻版)

³⁷⁵ 『東宝映画拾年史抄』東宝映画株式会社、1942年、51頁。

このように、1939 年に入るとこれまで手探りで進められてきた「文化映画」は、「映画法」によって注目されることになった。東宝文化映画部の多胡隆は、「例えばもしわが国に映画法が出来ないで、文化映画と云うものに対する指定上映と云うことがはじまらなかったとしたら、文化映画と云うものは今日の如く、われわれの目の前に具体的な問題として展開しないで、まだまだいんちきなエセ文化映画小プロダクションや大撮影所の片隅で助監督腕試し作品として官庁やもろもろの会社の宣伝映画としてのみ、その呼吸をつないでいたに過ぎなかったであろう³⁷⁶」と記している。いかに「映画法」が「文化映画」製作者たちの意識を変え、延いてはその後の記録映画の礎となったかを物語る証言であった。

それでは「映画法」が規定している「文化映画」とは、そもそもどのようなものであろうか。「映画法」に携わった不破祐俊は「映画法施行規則」第三十五条と文部省の認定範囲を次のように解説している³⁷⁷。

本法に於いてその指定上映の対象となる文化映画とは、教育、学芸、国防、保健等に関するもので、然もそれは大部分劇的手法をとる劇映画にあらずして、主として記録的、実写的手法を持った映画で国民精神の高揚に資し、或は直接に国民の知識の啓培、技能の向上に役立つ如き映画と文部大臣に於て認定したものを指すことにする³⁷⁸。

このように対象の分類を示した上で、皇室を中心とした日本国民の愛国心が養われ国民の知識・技術が向上する映画で劇映画でないもの、さらに文部省が認定したものと位置付けられたのであった。この中の「劇映画ではないもの」について明確に答えているのは、今村太平である。「文化映画の内容を劇映画の内容から区別するものは科学を叙述する点にある」と説き、「文化映画とは記録映画的方法による自然科学及び社会科学の叙述である」³⁷⁹と述べている。この今村の論に呼応するように、亀井は映画関係者らの座談会において「科学者が自然界の真理を、或いは社会の発展の法則を探索しようとする労作の過程を、僕等は映画手段で行う。その成果が文化映画である³⁸⁰」と語っている。今村も亀井も「文化映画」は「科学」であると位置付けたのである。さらに、今村は次のようにも語っている。

全ての科学は僧院の中にあった。今日の科学はアカデミーの中にある。科学の芸術化は、アカデミーにおいて大衆から隔絶している如き学問の存在の否定である。文化映画

³⁷⁶ 多胡隆「文化映画の使命」『東宝映画』1940 年 9 月号、5 頁。

³⁷⁷ 「映画法施行規則」第三十五条によると「文化映画トハ国民精神ノ涵養又ハ国民智能ノ啓培ニ資スル映画ニシテ劇映画ニ非ザルモノ」とある。その上、文部省の認定範囲を「政治、国防、教育、学芸、産業、保健等に関し」としている。不破祐俊、前掲書、1941 年、73-77 頁参照。

³⁷⁸ 不破祐俊「文化映画の目標」『文化映画』1939 年 9 月号、13 頁。

³⁷⁹ 今村太平『今村太平映像評論 4 記録映画論』ゆまに書房、1991 年、62 頁。（今村太平『記録映画論』大塩書林、1940 年）

³⁸⁰ 亀井文夫他「日本文化映画の初期から今日を語る座談会」、前掲書、1940 年 2 月号、16-27 頁。

が科学映画であり、科学映画が科学と芸術の統一を目ざすものであるとしたら、科学は芸術化されるということによってさらに大衆化されるであろう。だから科学の芸術化とはまた科学の社会化にほかならない³⁸¹。

このように「文化映画」は科学と芸術の統合であり、一般大衆に映画を用いて科学、すなわち「知」を広め浸透させる目的を持っているというのである。

当時、様々な「文化映画論」が展開する中で³⁸²亀井は「去年、今年あたりの文化映画と云うものの社会的な関心や会社自体の中の文化映画に対する関心は驚異的だと思います」と文化映画への変化を捉え、「文化映画の強制上映と云うことはこれは甘やかされる危険はあるが、我々にとってにはチャンスだと思う」と述べ、文化映画の担い手としての責任と意欲を示している。

このような亀井らの取り組みがある一方で、「映画法」施行の約1年後、1940年9月に亀井が所属している文化映画部内に「東宝国策映画協会」が新設された。この協会は国策映画の企画、調査、製作を目的としており、これまで文化映画製作を導いていた文化映画部部長金指英一や製作部長森岩男、幹事文化映画部の松崎啓次が委員として名を連ねた。協会の第一回企画作品は慎重協議の結果、時局の重大性から『皇道日本』が選出され、この原案と解説は日本史皇道学者の三浦耕作であった³⁸³。

このように「映画法」における「文化映画」の規定は、「国民の知識の啓培、技能の向上」もさることながら「国民精神の高揚」がより強く求められ、東宝も徐々にその方向にシフトしていったのであった。

第2節 戦時下の観光ブームと観光映画

前述のように、『小林一茶』は長野県の観光課の依頼で製作されたものである。文部省発表の文化映画の認定には「観光若ハ風景映画ニシテ深く其ノ民族性、歴史性、風土性等ニ觸レタルモノ³⁸⁴」とあり、観光映画も対象となっていた。本項では観光と映画についての変遷を概観した上で、戦時下の観光映画について考察する。

第1項 観光の隆盛と観光映画

ヨーロッパでは第一次世界大戦後、戦後復興のための外貨獲得に観光による外国客誘致を行うなど観光への関心は高まっていった。1919年には国際観光連盟が設置されており、

³⁸¹ 今村太平、前掲書、1991年、70頁。（今村太平『記録映画論』大塩書林、1940年）

³⁸² 文化映画を論じたものは、例えば岩崎昶『映画と現実』春陽堂書店、1939年。久保田辰雄『文化映画の方法』第一芸文社、1940年。長谷川如是閑『日本映画論』大日本映画協会、1943年。相川春喜『文化映画論』霞ヶ関書房、1944年などがある。

³⁸³ 『東宝映画拾年史抄』、前掲書、1942年、52頁。

³⁸⁴ 不破祐俊、前掲書、1941年、77-78頁。

日本もこれに参加している³⁸⁵。1930 年、日本政府は日本について諸外国に理解してもらう必要性と外貨獲得のために、鉄道省に国際観光局を設置して本格的な外国人誘致をおこなった³⁸⁶。国際観光局では観光宣伝として映画も活用し、初めての海外向け観光映画『櫻咲く日本』(1932) が輸出され、次いで『四季の日本』(1932) へと続いている³⁸⁷。さらには、『鮮満支の旅』(製作年度不明) は英・佛・独語版が作られたことが明記されており、「映画は観光宣伝上有力な武器」として多言語での製作も行われていた³⁸⁸。

1931 年に国立公園法が成立されると、1934 年 3 月には雲仙、霧島、瀬戸内海の三か所が最初の国立公園に指定される。続く同年 12 月には阿寒、大雪山、日光、中部山岳、阿蘇の 5 か所が指定された。白幡洋三郎はこの時期の国立公園への見方を「かつては旅行の振興といっても、たんに手厚い接待というサービス向上の論理しか持ち合わせていなかった」が、「誘致のための施設・装置づくりの具体例として国立公園をとらえる考え方があらわれているのはやはり新しい」と述べている³⁸⁹。

また、外部からの観光客誘致だけでなく、鉄道省の新方針により都市住民の不健康を改善するためにハイキングが推奨され、労働者階級のツーリズム参入など組合主催の団体旅行やハイキングなどが行われるようになった³⁹⁰。鉄道省製作の『ハイキングの唄』(1935) は亀井が脚色担当として製作に参加した作品で、富士五湖周辺でキャンプをする様子などに歌を交えたストーリーとなっている³⁹¹。高岡裕之はこのような新興娯楽を「公権力の介入下に『国民』社会として再編成されつつある大衆社会の産物³⁹²」と分析している。

1937 年の第二次上海事変で一時は閉塞状態にあった観光業であったが、1939 年の『旅』によると「余暇は海か山、山野散策の傾向が強く、1939 年 7 月にはアルプス方面(松本方面) 約一万八千人で前年より約八千人増、富士登山(吉田口、御殿場口) 約七万人で前年より約三万四千人増、熱海、伊豆方面でも約四万三千人で前年よりも約八千人増」と回復してきたと報告している³⁹³。1940 年の『旅』では、「汽車の混雑、宿屋の満員、温泉場の繁昌等の現状³⁹⁴」を記載する。交通の発展に伴って訪日外国人旅行者も増加し、1940 年の 43,435

³⁸⁵ 盛山正仁『観光政策と観光立国推進基本法』エムエムコンサルティング、2011 年、43 頁。

³⁸⁶ 国際観光局は 1942 年 11 月に廃止。寺前秀一編『観光学全集第 9 巻』原書房、2009 年、95-97 頁。1893 年に貴賓会、1912 年にジャパン・ツーリスト・ビューローが発足しているが、本格的な外国人誘致は国際観光局からである。塩田正志編『観光学』同文館出版、1994 年、24-25 頁。

³⁸⁷ 大林正二「銀幕を通じての国際観光宣伝」『文化映画』1939 年 4 月号 24 頁。河合武「観光映画の海外に於ける反響その他」『文化映画』1939 年 4 月号 26 頁。『四季の日本』に関しては『文化映画』の同号で座談会を行っており、そこでは『日本の四季』との表記であったが、本論では大林、河合を参照したことから『四季の日本』で統一している。

³⁸⁸ 田誠『国際観光事業論』春秋社、1940 年、147-148 頁。

³⁸⁹ 白幡洋三郎『旅行ノススメ 昭和が生んだ庶民の「新文化」』(中央新書 1305) 中央公論社、1996 年、58-61 頁。

³⁹⁰ 高岡裕之「観光・厚生・旅行—ファシズム期のツーリズム」北澤史朗他編『文化とファシズム』日本経済評論社、1993 年、20-21 頁。

³⁹¹ 山形国際ドキュメンタリー映画祭 2001『亀井文夫特集』2001 年、69 頁

³⁹² 高岡裕之、前掲書、1993 年、23 頁。

³⁹³ 柳田鶴太郎「事変下の旅行実相」『旅』、新潮社、1939 年 9 月号、69 頁。

³⁹⁴ 新居格、前掲書、1940 年 10 月号、8 頁。

人がこの時期のピークとなった³⁹⁵。

ツーリズム復調の原因を高岡は、南京陥落以降に日常生活への復帰が進んだこと軍需部門を中心とした好景気もさることながら、国民精神総動員運動（1937）における心身鍛錬の観点からハイキング・登山・スキー・海水浴が推奨されたこと、日本精神涵養の観点からは神社・仏閣・皇陵など史跡の巡拝による敬神崇祖を養うことなどに繋がったためとしている。

さらに、レクリエーション運動が厚生運動であった点も大きい。日本の厚生運動はドイツの余暇組織「歓喜力行団」の影響を受けたものであるが、この厚生運動は人的資源の維持と生産能力の向上として国家のための社会政策であり、町会や商店、工場等の民衆組織による集団的レクリエーションとして浸透していったとも分析している³⁹⁶。

第2項 観光のピーク：1940年とは

「信濃風土記」の一作目『伊那節』（1940年9月公開）が公開された1940年は、日本にとって重要な年であった。本来、この年にはオリンピックと万国博覧会（万博）、さらには紀元二千六百年奉祝記念事業と大きなイベントが次々と開催される予定だったのである。

1930年6月、東京市長永田秀次郎が関東大震災からの復興を記念すると共に、①日本選手の競技力の誇示、②帝都東京の繁栄、③建国二千六百年記念などを目的として東京市のオリンピック招致を提案した。1932年7月に申請し、1936年7月にオリンピック開催決定となったのである。

一方、万博は当初、1935年開催が検討されており、博覧会倶楽部が1929年から呼びかけを始めて翌年には第一回博覧会協議会が開かれた。名目は世界大戦終結二〇周年、関東大震災一二周年であり不況打開が目的であった。しかし、世界的な不況と1933年にシカゴで万博が開催されることが決定していることから、その直後で観光客の集客が見込めないと判断し、東京市長永田が東京オリンピックとの同時開催を提案して1940年開催となったのである。その後、日中戦争下での政府の物資統制による資材物資の不足、さらには長期戦態勢の確立を国民にアピールし国民統合を強化するために1938年7月の閣議にてオリンピックの返上、万博の日中戦争終了後までの延期が決定された³⁹⁷。

その際、紀元二千六百年奉祝記念事業だけは行われており、「紀元二六〇〇年という名目が、日本国家が世界でも有数の長い歴史を誇りうることを示すという意味で、西暦一九四〇年に行うべき国家的イベントに掲げることのできる名目としては究極のものであった³⁹⁸」

³⁹⁵ 寺前秀一編、前掲書、2009年、97頁。

³⁹⁶ 高岡裕之、前掲書、1993年、25-31頁。「歓喜力行団」と日本の厚生運動のかかわりは、田野大輔「日本の歓喜力行団：厚生運動と日独相互認識」『甲南大学紀要文学編』2011年に詳しい。

³⁹⁷ 中村哲夫「IOC会長バイエ＝ラトゥールから見た東京オリンピック」坂上康弘他編『幻の東京オリンピックとその時代』青弓社、2009年、22頁。石坂友司「東京オリンピックのインパクト」坂上康弘他編『幻の東京オリンピックとその時代』青弓社、2009年、96-110頁。古川隆久『皇紀・万博・オリンピック』吉川弘文館、2020年、141-142頁。を参照

³⁹⁸ 古川隆久、同上、2020年、123頁。

と古川は述べている。この事業では、富士山頂での式典や東京市内で式典後宮城前広場に 10 万人が集合した他、展覧会や学芸会などが行われた³⁹⁹。さらに、オリンピックに代わる国際スポーツ大会として紀元二千六百年奉祝東亜競技大会が開催され、日本、満州国、中華民国、フィリピン、ハワイ、在留外国人など総勢 732 人によって東京大会・関西大会が開催された⁴⁰⁰。これら記念行事に並行して天皇制イデオロギーと関連した史跡めぐりを含む観光は人気を博し、日本の内地からだけではなく外地植民地や外国からも史跡を訪問する格好の機会になったのであった⁴⁰¹。

ケネス・ルオフは、「観光は権威主義・軍国主義・ファシズムとまるでそりが合わないように思えるかもしれない。しかし、宗教的ないし政治的イデオロギーを築き、強化するには、筋書きの決まった場所を実際に回らせることも必要だった⁴⁰²」と述べ、さらに「国の史跡観光は、近代社会に暮らす人々を動かし、それによって現行の国家イデオロギーを流布させるための手段⁴⁰³」でもあったと記している。

第3項 観光映画の変化

「映画法」施行以降、「文化映画」も規定され、それによって観光映画も見直されつつあった。今村太平は「文化映画としての旅行映画は、つねに科学者の眼が記録した旅行でなければならぬ。すなわち、文化映画はいつも学問性を以ってその特徴としなければならない⁴⁰⁴」と説いている。今村は亀井作品についても言及しており、『怒濤を蹴って』は日本からヨーロッパまでの政治経済地理を表現しており、教科書の中では描写できない情景を描いていると評価している。一方、『北京』は学問的な目的がなく、科学的専門的見地に裏付けられていないため文化映画ではないと記している⁴⁰⁵。その上で、「文化映画の作者は単なる科学者ではない。同時にまた芸術家でもある。なぜなら彼は概念を形象化せねばならず、映像を描かねばならず、事実を演出しなければならないからである⁴⁰⁶」とし、観光映画においても「科学と芸術」の両方の要素を兼ね備えたのが文化映画監督であると語っている。

亀井自身、今村の評論には常に耳を傾けており、『文化映画研究』に投稿した「『信濃風土記』製作の動機」でも、今村の次のコメントを引用している。

観光映画といふ幾多の愚かしい作品は、(中略) 科学者の観点も、芸術家の視点も欠

³⁹⁹ 古川隆久、同上、2020 年、167-168 頁。

⁴⁰⁰ 小澤考人「アジアのオリンピック・東亜競技大会」坂上康弘他編『幻の東京オリンピックとその時代』青弓社、2009 年、162-171 頁。

⁴⁰¹ ケネス・ルオフ、前掲書、2010 年、141 頁。

⁴⁰² ケネス・ルオフ、同上、23 頁。

⁴⁰³ ケネス・ルオフ、同上、288 頁。

⁴⁰⁴ 今村太平、前掲書、1991 年、66 頁。(1940 年の復刻版)

⁴⁰⁵ 今村太平、同上、64-66 頁。

⁴⁰⁶ 今村太平、同上、69 頁。

いていて、汽車、自動車、船の上から家畜のような鈍い眼で見ているといったものである。多くの観客が欠伸をする鉄道省やドイツ観光局の旅行映画のやうなものは、文化映画でもまた芸術映画でもない。どういふジャンルにも入れやうがないといふことによって退屈なのである⁴⁰⁷。

これを受けて亀井は、観光映画が「家畜のような鈍い眼」で作られ、退屈な映画であることに同調した上で、その理由を観光事業そのものが物見遊山な消費的な面だけが強調されているためとしている。一方で、観光が国民体育の機会や国民教育の機会としてむしろ生産的な意義が与えられて、変化しつつあるとも語った。それによって、観光映画が自然の景色や地方の風習、農作業などを通して国民の知的向上に役立つことができると考えたとも論じる⁴⁰⁸。

このように、「映画法」によって『文化映画』が規定されてから、観光映画ひとつとっても変化している様子が見て取れよう。亀井はこのような状況下でも「文化映画」の担い手として果敢に挑んでいくのであった。

第3節 「映画法」下での初の「文化映画」製作

亀井が「映画法」施行後、初の「文化映画」製作に取り組んだのは「信濃風土記」の三部作であった（一作目『伊那節』、二作目『小林一茶』、三作目『町と農村』）。岩崎昶は戦後、その中の『小林一茶』について当時を振り返り次のように記している。

『小林一茶』をいま見る人は、なるほどよく出来ている、だが、大したことはない、ぐらいに思うのではないかと思う。しかし、初めてこの映画が世に出たときは、みんなびっくりした。新鮮で感動的な映画であった。それまでの日本のドキュメンタリーにはまったくない作り方をしていた⁴⁰⁹。

と絶賛している。本節では「信濃風土記」三部作の中で、唯一フィルムが現存している『小林一茶』を分析対象として取り上げ、その評価を概観しながら製作過程を考察する。

第1項 『小林一茶』の評価

飯田心美は『小林一茶』と『伊那節』の公開当時に、第一の特徴として次のように記している。

⁴⁰⁷ 今村太平の会監修、前掲書、1991年、66頁。（1940年の復刻版）

⁴⁰⁸ 亀井文夫『「信濃風土記」製作の動機』『文化映画研究』1940年第3巻、第11号、672-673頁。

⁴⁰⁹ 岩崎昶「亀井文夫の映画」『映画評論』1971年12月号、84頁。

画面の背後には立派に作者亀井文夫が控えているのである。これは在来の文化映画にはなかったところだ。我々はアナウンサーのいるのを意識する文化映画は知っているが、作者を意識させる文化映画を知らなかった。⁴¹⁰

このように飯田も亀井の製作手法に関して一目を置き、他の追随を許さないと言えるほど称賛している。Q というペンネームで批評していた津村秀夫も、新聞論評において「田毎の月その他の撮影の詩的な美しさばかりではなくオリジナリティのある文化映画として秀抜である⁴¹¹」と好印象であることを伺わせている。以上のように、この作品に対する評価はかなり高い。しかし、反対の意見もないわけではなく、たとえば相川春喜は「期待はずれの破綻作であった」とした。「作者のねらった意図がはるかにほのみえているにもかかわらず、映画構成は最後までこの意図を拒否し、全体としての印象ははなはだぼやけてしまっている⁴¹²」とまで述べているが、全体からみると少数意見であった。

またこの頃は「映画法」によって脚本の事前検閲が実地されており、撮影開始 10 日前までに脚本提出が義務付けられていた為に、この映画にはシナリオが存在する⁴¹³。カメラマンの白井茂によれば、「脚本から力を入れ、県庁から出る製作費では賄い切れないので会社が製作費を上をせして製作をするといった、文化映画の質的向上に役立つ方法を採用していた⁴¹⁴」ということである。このシナリオは当時の雑誌『文化映画』にも掲載され、座談会においても亀井自身が書いたことが話題になり好評を得たという⁴¹⁵。このシナリオは戦後、佐々木基一や花田清輝が取り組んだ『日本抵抗文学選⁴¹⁶』にも掲載されている。

さらにこの作品は、1962 年から 1963 年にかけて開催された「日仏交換映画祭」において、フランスのバリで開かれた「日本映画傑作選」（1963 年）で上映もされた。この映画祭では 1961 年までの日本映画 140 本が上映されており、黒沢明の『羅生門』（1950）や溝口健二の『雨月物語』（1953）、新藤兼人の『原爆の子』（1952）、山本嘉次郎の『ハワイ・マレー沖海戦』（1942）など名作が名を連ねている。『小林一茶』と同じ 1941 年作品では、『キネマ旬報』「日本映画ベストテン」の第 1 位『戸田家の兄弟』（小津安二郎）と、第 6 位『次郎物語』（島耕二）が上映された。亀井作品としては戦後、山本薩夫と共同製作した『戦争と平和』（1947）も上映されている。この映画祭において小津安二郎の世界的な評価が定まったとも言われている一大祭典であった⁴¹⁷。

⁴¹⁰ 飯田心美『「信濃風土記」から』『キネマ旬報』1940 年 10 月 11 日号、35 頁。

⁴¹¹ 津村秀夫（ペンネーム Q）、前掲書、1940 年 10 月 11 日朝刊、5 頁。

⁴¹² 相川春喜「三つの問題作」『文化映画研究』第 3 巻第 10 号、1940 年、624 頁。

⁴¹³ 加藤厚子、前掲書、2003 年、71 頁。

⁴¹⁴ 白井茂、前掲書、1983 年、148 頁。

⁴¹⁵ 亀井文夫「小林一茶 文化映画シナリオ」『文化映画』1941 年 1 月号、66-69 頁。

⁴¹⁶ 花田清輝『日本抵抗文学選』古川製本所、1955 年、68-75 頁。

⁴¹⁷ 清水晶「バリにおける日本映画の回顧上映」『現代の眼 104』国立近代美術館、1963 年 7 月号、6-8 頁。古賀太「1963 年のバリにおける『日本映画傑作選』をめぐって」『日本大学芸術学部紀要 第 61 号』日本大学芸術学部、2015 年、5-10 頁。

このように『小林一茶』は当時の作品としても高い評価を受け、シナリオに関しても同業者から興味を持たれており戦後にも再評価されている。また「日本映画傑作選」として注目され、名作としての位置づけも得た作品であった。亀井自身これまで見てきたように「映画法」における観光映画を試行錯誤しながらではあるが、「文化映画」の担い手として良質な作品を製作することを目指してきたのであった。製作者の座談会でも「何とかして、長短を問わず珠玉のような作品を拵えたいという野心、欲望、それだけです⁴¹⁸」と語り、『戦ふ兵隊』がお蔵入りとなった悔しさも垣間見せながらも懸命に取り込んでいたのである。この頃の亀井の様子について、十字屋文化映画部の第二制作部長の田中喜次は同じ製作者として次のように記している。

君は現在は実験の時代ではなく実践の時代だと言いながら君の独自の創造力は何時
も新しい研究を発表している。「伊那節」にしたところで、「小林一茶」にしたところで
僕等作家の前には立派な研究の発表であると同時に大衆の前にはすぐれた作品であっ
たと思う⁴¹⁹。

と語っている。

しかしながら、『小林一茶』は文部省の「文化映画」に認定されず、したがって「文化映画」として強制上映もされなかった作品なのである。それでも東宝は、完成度の高い作品であり内務省の検閲は通ったことから、「非認定文化映画」として積極的に宣伝をしたのであった。朝日新聞の広告には「小林一茶近日公開 大問題を起こした文化映画⁴²⁰」とあり、翌日の新聞にも「問題の文化映画⁴²¹」との見出しがついた広告を掲載している。亀井は東宝の宣伝手法について「これは商業主義から出た行為ではあったが、それと同時に、反官僚的野党精神がまだ残っていた証拠でもある⁴²²」と述べ、これ以降に東宝を含め映画環境が変わっていくことも示唆している。また、この年の監督協会の総会で『小島の春』（豊田四郎監督）と共に監督協会賞に選出されたが、監督協会事務局では文部省の反対により賞をうやむやにしまったということであった⁴²³。今井武は『文化映画』において、この作品が認定されなかったことを疑念に抱き、

公開が許容されているからには恐らくこの映画が文化映画作品として適切でなかった点がいずれかあったとしても、さして爆発物ほどの危険を感じなかったからに相違ないと考えてもいいが、ただ、斯かる映画の傾向が、何故に認定文化映画として拒否さ

⁴¹⁸ 亀井文夫他「演出者は斯く語る」『文化映画』1941年1月号60頁。

⁴¹⁹ 田中喜次、前掲書、1941年3月号、48頁。

⁴²⁰ 『小林一茶』の広告『朝日新聞』1941年2月13日、夕刊、3頁。

⁴²¹ 『小林一茶』の広告『朝日新聞』、1941年2月14日、朝刊、8頁。

⁴²² 亀井文夫「コミンテルンと雑魚一匹」、前掲書、1961年5月号、564頁。

⁴²³ 亀井文夫、同上、1961年5月号、564頁。

れねばならなかったかに就いては、蔑ろにされてはならない問題と考えたい。⁴²⁴

と、提言した。

その上、この作品は 1941 年 10 月に亀井が逮捕された一因ともなっている。内務省警保局が記した「左翼映画運動状況」によると、逮捕の理由は「信濃農民の悲惨なる現状、善光寺僧侶の欺瞞生活を暗示的に暴露せる『小林一茶』等を製作⁴²⁵」ゆえと記載があったのである。

第 2 項 『小林一茶』製作経緯

『小林一茶』を含む「信濃風土記」は、東宝と長野県の観光課が観光 PR 映画の契約を結び、亀井が構成して製作した作品である。

あれはタイアップなので、長野県の観光協会で観光映画を作ってくれというのでやり出したのです。僕が大体長野県を見に行き、どういう風な内容にするかということは、僕の方の問題として自由に委されたのです。だけど観光映画が目的であるということをお忘れなく、それで是非ともこれだけの場所を入れてくれとタイプライターで打ったのを貰った。バックに何々山、或は何々平を入れてくれというので、それを全部入れなければならなかったのが、重荷でした⁴²⁶。

と当時を振り返っている。長野県観光課の担当者であった下平広恵氏は、1940 年に北原白秋や島崎藤村などの信州を題材にした作品集『信濃の旅⁴²⁷』を刊行しており、学生時代にはプロレタリア文学に傾倒していた人物で亀井とは意気投合したようである⁴²⁸。亀井は後に「この人は官庁には珍しい自由主義的な人物で、終始この映画をかばってくれた⁴²⁹」など、忘れがたい存在であったと語っている。

また、亀井は農村の映画を作るのに、福島出身の社会運動家でレーニンの『何をなすべきか』を翻訳した平田良衛の「農村だより」を参考にしたと述べている⁴³⁰。同時期に平田が記した「農村だより」は二種類あり、『経済評論』に掲載されている論文には地主と小作人の

⁴²⁴ 今井武「映画『小林一茶』のことから」『文化映画』1941 年 4 月号、59 頁。

⁴²⁵ 内務省警保局編、前掲書、1972 年、59-60 頁。本論第 1 章の亀井略史において全文を掲載。

⁴²⁶ 亀井文夫他「演出者は斯く語る」、前掲書、1941 年 1 月号、62 頁。

⁴²⁷ 長野県観光協会編『信濃の旅』西澤書店、1940 年。この書籍の編集者が長野県観光協会となっている。『信濃毎日新聞』（1934 年 7 月 28 日）によれば、見出しに、「いざ『観光信州建設』へ県観光協会創立総会開く」とあり、養蚕業の不振による経済立て直しのために政府の観光政策に触発されながら、観光業に力点を置く趣旨が見られる。

⁴²⁸ 「映画 100 年信州のドラマ亀井文夫『小林一茶』」『信濃毎日新聞』1995 年 7 月 30 日朝刊、23 頁。

⁴²⁹ 亀井文夫『上海』『小林一茶』その他」前掲書、1961 年 7 月号、36-37 頁。

⁴³⁰ 亀井文夫『たたかう映画』、前掲書、1989 年、74-75 頁。

関係などが封建的であること、農民社会の実生活の事例などが記されている⁴³¹。もう一方の小冊子『農村だより⁴³²』は福島で無料配布されたもので、俳句や原稿を募集して掲載する形をとる⁴³³。こちらは俳句を盛り込んだ構成になっており、手紙調の文章も掲載している。どちらの「農村だより」を参考にしたかは定かではないが、作品には両方の要素が随所に見られる。

亀井は長野県で絵葉書や観光宣伝パンフレットを買い、観光課から渡された名所の箇条書きを参考に二週間ほど家で思案したという。「長野県の人というのは妙なものです。山とか食べ物を自慢するだけじゃなくて、郷土の人を自慢するんですね。佐久間象山と小林一茶を⁴³⁴」と語り、それで小林一茶の俳句をタイトルがわりに使うことにしたということであった。撮影は1939年の秋口から1940年の春まで長期ロケを断続的に行い⁴³⁵、撮影方法は次のように行なった。

一台の乗用車に、ぼくとカメラの白井茂をふくめてスタッフ総勢四人が乗りこみ、長野の全県下を旅行した。ぼくは、つねに車窓から見張っていて、面白い景色に接するたびに車を停めて、スナップ式に撮影してまわった⁴³⁶。

このように語り、シナリオは作成したものの撮影場所は事前には決めずに、その場で選択した様子が伺える。

この美しい風景を撮影した白井茂は、『怒涛を蹴って』(1937)や支那事変後方三部作の『南京』(1938)を担当したベテランカメラマンである。解説は弁士上がりで『南京』も担当した徳川夢声、さらに特徴のある音楽担当は交響曲第5番『ヒロシマ』、カンタータ『人間をかえせ』、交響曲第6番『ベトナム』などを手掛けた社会派の大木正夫であった。

この映画の特徴を亀井は次のように語っている。「この映画では解説のコトバは使わなかった。解説のコトバはほんのひとこと、ふたことだった。その代わり句集をサブタイトル代わりに使った」と述べている。その理由としては、「音楽と画面編集で、観客のムキをリードするような作り方をした。だから結果としては情緒的なものになった。当時の記録映画は正反対で、解説ベッタリのは多かった」という。二つ目の理由は、当時の録音技術に関する点である。「音楽と解説者がひとつの部屋にいて、ミキサーがそれをひとつにする。だが、トチると音楽から全部やり直すことになる。だから解説を少しにしてトチらないように

⁴³¹ 平田良衛「農村だより」『経済評論』叢文閣、1936年7月号、108頁。同書、10月号128-133頁。同書、11月号、128-134頁。

⁴³² 半谷清造『農村だより』第1号、農村だより社、1937年3月号。同書、第2号、1937年5月号。同書、第3号、1937年6月号。

⁴³³ この小冊子は第一号が金五銭とあるが、第二号以降には無料との記載がある。第三号で廃刊。

⁴³⁴ 亀井文夫「亀井文夫、大いに語る」、前掲書、1959年2月号、39頁。

⁴³⁵ 都築政昭『鳥になった人間』講談社、1992年、104-108頁。

⁴³⁶ 亀井「『上海』『小林一茶』その他」、前掲書、1961年7月号、36頁。

する⁴³⁷」とのことであった。解説の言葉を極力少なくした結果、この作品は映像技術や構成、編集も完成度は高いが、大木正夫の音楽がこれらを見ごとに統合していたのである。大木は「演出家が明確なアイディアと感動をもって撮られたものなら、その感動が振動源となって、かならずこちらの心の振動板ゆすぶります。そうすると、ぼくは夢中になって、肉体がすりへらされるのを忘れるのです⁴³⁸」と記している。これは一般論として語ったものだが、『小林一茶』の仕事ぶりを見ると、この胸中だったのではないかと推定される。

第3項 作品構成

「信濃風土記」は『伊那節』（1940年9月公開）と『小林一茶』（1941年2月公開）、『町と農村』の三部作の予定で企画された。一作目の『伊那節』は、民謡を用いながら文化の変遷と農政の歴史を語った作品である⁴³⁹。当時この映画を観賞した熊谷四郎は、映画としては研究の余地がかなりあるとしながらも「企画の新しさと真面目さに僕はうれしくなった⁴⁴⁰」と述べている。この作品は現在フィルムが残存せず、視聴することはできない。三作目の『町と農村』は、長野県の農村がアメリカ依存になっていることを指摘し、自主産業に切り替えるよう促す企画であった。しかしこの内容では検閲を通ることは出来ないという理由から編集作業をしなかったということである。現在はシナリオのみが残っている⁴⁴¹。本稿の分析対象である第二作目の『小林一茶』は、「長野県の風土と生活の関係、（中略）風土はどんな農業を生み、どんな人間と心をつくりあげたか⁴⁴²」を描こうとした作品である。構成は下記のようになっている。

▼OP タイトル以降、「信濃では月と佛とおらが蕎麦」の一茶の俳句から始まる。長野県は山岳地が多く、平地が少ない。したがって農民は棚田や段々畑を作って生計を立てていた。月の名所と言われる美しい棚田は、農民の苦闘の表れでもある。全国から訪れる善光寺詣、お上人のお数珠頂戴の模様などが映し出される。長野の名物である蕎麦は、痩せ地でも短期間で育つ作物であり、さらに長野には美しい風景の観光地が多いものの、人間が住むのには大変厳しい土地でもあった。

▼「めでたさも中位なりおらが春」の一茶の俳句から始まる。雪解けが始まると、子供たちは外で遊ぶようになる。春になると祭りが行われ、花が満開になる。なんといっても楽しみ

⁴³⁷ 佐藤重臣「亀井文夫インタビュー『軍艦だけは来なかった』は私の作ったコピーなのだ」、前掲書、1971年12月号、92頁。

⁴³⁸ 大木正夫「ガンバリが彼の身上 作曲家の見た今井正」『日本映画』1953年9月号、68頁。

⁴³⁹ 熊谷四郎「投稿月評 信濃風土記『伊那節』」『文化映画研究』第3巻第11号、1940年、673頁。

⁴⁴⁰ 熊谷四郎、前掲書、1940年、674-675頁。

⁴⁴¹ 亀井文夫「シナリオ『信濃風土記』三部作『町と農村』」『映画と音楽』1940年12月号、76-78頁。（牧野守監修『戦前映像理論雑誌集成第21巻』ゆまに書房、1989年、448-450頁）。内容については亀井の講演を参照。「日本のドキュメンタリー作家 No. 6 亀井文夫」山形国際ドキュメンタリー映画祭（1974年の亀井文夫の講演を文字化）

<http://www.yidff.jp/docbox/6/box6-2.html>（2021年2月22日最終閲覧）

⁴⁴² 熊谷四郎、前掲書、1940年、673頁。

なのは温泉である。しかし、この時期は良いことばかりではない。農民は霜被害に苦闘するのである。「やせ蛙まけるな一茶ここにあり」という一茶の俳句で農民を励ます。

▼「みづからを『信濃の国乞食の首領一茶』と名乗った一茶に就て」とのタイトルから始まる。一茶の人生をナレーションによって駆け足で紹介する。一茶の子孫である小林弥太郎が、「俺は俳句は作らないが米作る」とインタビューに答えている。貧しい家々が映されて、最後は「われと来て遊べや親のない雀 一茶」とのタイトルと雀の鳴き声、雀の画で締め括られる。

第4節 認定を取り消された『小林一茶』

それでは、本節では『小林一茶』を詳細に分析して特徴を見出す。この作品は文部省の認定を取り消されたことから、まず文部省が認定すべき要件を簡略化して次の四項目にまとめた。(一) 一貫した指導的内容、(二) 取材内容の正確性、(三) 表現の適正、(四) 観客が理解できるもの⁴⁴³である。これらを念頭に置きながら、亀井逮捕の要因となった「農民」と「善光寺」の描写を中心に考察する。

第1項 相対する表現、しかし表裏一体

まず、オープニングタイトル【図 55】が印象的である。筆字で書かれた小林一茶直筆の文字の上に、白地の角ばった文字でタイトルと製作者の字幕が重なる。長野は美しい景色が随所に見られる地で、タイトルの背景には事欠かないはずである。ところが、亀井はオープニングのタイトルと製作者字幕が終わるまで、背景を全て一茶直筆の文字にした。この文字と文字のせめぎ合いは、観光映画とは思えない緊張感を与えるものである。さらに、ピンと張った硬い音で奏でられた曲に徳川夢声の抑揚がありながらも、ある種淡々とした言い回しにより一茶の俳句が読み上げられてゆく。「我と来て遊べや親のない雀」、「露の世は露の世ながらさりながら」、「ともかくもあなた任せの年の暮」などの句である。この俳句と曲の音量が、どちらも主旋律のように拮抗していて譲らない状態がオープニングの間続くのである。この俳句の内容と硬い曲調もまた、単なる観光映画ではないことを示唆している。しかも、この文字のせめぎ合いと音のせめぎ合いはバラバラではなく一体となって観客に迫って来るという特徴的なオープニングシーンとなっている。

⁴⁴³ 文部省の文化映画認定に関する引用は以下から参照。不破、前掲書、1941年、77-80頁。

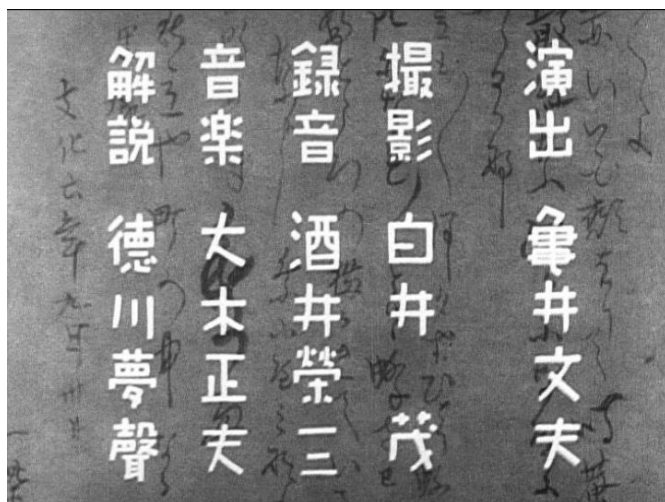


図 55『小林一茶』オープニング



図 56『小林一茶』北アルプスの山々



図 57『小林一茶』月夜の棚田

次は、映像とコメントが対立している場面である。雪を頂いた北アルプスの山々の映像【図 56】に、少女のコメント「お母さん、海はどこまでも平らで目が届く限り水ばかり、なんだか見ていると怖くなります」が重なる。この場面は、視覚には山の映像、聴覚には海を見ているとのコメントが入り、一つのシーンが相対するもので構成されている。したがって観客は、山の映像を見ながら海をイメージするという不思議な感覚に陥る特異な場面となっている。この場面は、山国生まれの島村藤村が初めて海を見たときの驚きの言葉、「海ありき廣重の筆なりき」から発想を得たと亀井は語っている⁴⁴⁴。また手紙調のナレーションは、平田の『農村だより⁴⁴⁵』からヒントを得たとも考えられる。

さらに対立しているのは、美しい棚田とそれを耕す農民である。長野県は山岳地帯で開墾が困難であることから、棚田は傾斜の強い山のふもとから山頂まで続いている。「おもちゃのような田が累々として重なる」と表現された棚田はとても美しく描かれ、しかも月夜の棚田【図 57】はなお一層美しい。しかしこの景色は、山へ登り田を耕す人々にとっては過酷な労働であることも示し、先行研究において鈴木と佐藤が指摘した通り、二重の意味が含まれていた⁴⁴⁶。さらに、ナレーションで「この地方では平地の数倍の労力が必要とされる」等を挿入し農民の苦労を語る。だが、映像には美しい棚田が描かれており、ここでも二重構造になっている。さらに心に染み入る尺八の音と、現実に戻す役割の蛙の声が一体となっているのである。

このように、映像と音で異なる表現を用いながらも、これらが一つの事象の表と裏であるような二重構造になっていた。さらに、一つの場面に複数の意味を持たせることにより、観客に様々な思考を喚起させる効果をも併せ持っていたのである。

第2項 善光寺と参拝者の表象

亀井が逮捕された要因が「善光寺僧侶の欺瞞生活を暗示的に暴露⁴⁴⁷」とあることから、次は善光寺の場面に関して考察する。

善光寺の始まりは諸説あるが、その信仰は平安時代から鎌倉時代にかけて全国的に広まったと考えられ、「浄土宗の大本願」と「天台宗の大勧進」とが運営し、女人救済を特徴とする寺院であった⁴⁴⁸。

まず善光寺の場面では、お上人⁴⁴⁹の「お数珠頂戴」の儀式【図 58】が映し出される。善

⁴⁴⁴ 亀井文夫「文化映画 小林一茶ノート」、前掲書、1941年1月号、168頁。

⁴⁴⁵ 半谷清造、前掲書、1937年3月号。同書、1937年5月号。同書、1937年6月号。

⁴⁴⁶ 鈴木志郎康、前掲書、1994年、241頁。佐藤真、前掲書、2001年、192-198頁。

⁴⁴⁷ 内務省警保局編、前掲書、1972年、59-60頁。

⁴⁴⁸ 長野県立歴史館編『善光寺信仰 流転と遍歴の勸化』長野県立歴史館、2009年、64-68頁。貴人の「女性救済」により支配者層の女性の支持を獲得、新たな経済基盤を得た。徳川秀忠の娘で後水尾天皇の皇后東福門院和子や徳川綱吉の生母桂昌院など。

⁴⁴⁹ この人物は当時副住職であった信州善光寺上人光照院門跡であると思われる。御親修奉讃会編『信州善光寺上人大本願尼公台下御親修記念写真帖』御親修奉讃会、1941年、写真より。

光寺の HP によると、「お数珠頂戴」とは「住職の大勧進のお貫主様と大本願のお上人様が本堂に来られる時、参道にしゃがんでいる参拝者に対し、数珠を頭に触れて功德を分けるというもの⁴⁵⁰」である。この場面では、お上人が無表情で手元の数珠を頭を垂れてしゃがんでいる参拝者の上に滑らせる様子が、滑稽で軽快な音楽と共に描かれている。次の場面では、後方にしゃがんでいた参拝客の男性がお数珠を頂戴しようとして腰をかがめながら前方に頭を突き出すが、お上人は気がつかず通り過ぎていく様子も映し出されている。さらに、仏像を描くのに正面からではなく、斜め後ろから傾いた映像も用いており善光寺に対して滑稽な印象を抱かせる描き方が見られた。



図 58『小林一茶』善光寺のお数珠頂戴



図 59『小林一茶』案内役の説明



図 60『小林一茶』本堂で賽銭箱を前にする参拝者

⁴⁵⁰ 信州善光寺 HP 「善光寺法話第 6 回お数珠頂戴」

<http://www.zenkoji.jp/houwapost/%E7%AC%AC%E5%9B%9E%E3%80%80%E3%81%8A%E6%95%B0%E7%8F%A0%E9%A0%82%E6%88%B4/> (2021 年 2 月 22 日最終閲覧)

この場面では善光寺に対してだけではなく、参拝者に対しても皮肉まじりの描き方が散見する。外出用の着物を身にまといお揃いの髪飾りを付けた参拝者等が、善光寺の案内役の説明に対して、ただひたすら手を合わせている様子【図 59】や、お上人のお数珠を受けるために藁草履を手に持ちこうべを垂れている女性達、さらに本堂に上がる階段には参拝する人々の群れが映し出されている⁴⁵¹。この人々はただ「大衆」として描かれており、皆が同じポーズで行動様式も同じであった。

さらに、本堂にすし詰め状態の人々が一心不乱に願い事している場面と【図 60】、大勢の人がお金を投げ込むために賽銭箱には次々とお金が落ちてくる場面が交互に編集してあり、仏にすがりたい参拝者と、それによって儲かる善光寺とが表現されている。これは両者を皮肉っているわけだが、その場面には一茶の句「み佛や寝ておはしても花と銭」が挿入され、善光寺への揶揄が決定的となっているのであった。

これらの意図はすでにシナリオの段階で確認されている。「案内者の言葉に対しても、善男善女は、数珠をもんで、南無阿弥陀ア南無阿弥陀アをとくなえている」という記述や、「阿弥陀のいます金堂は、ばかばかしく彫大である」、「賽銭箱に、銅貨銀貨の雨が降る。ほほ笑み給う金色の阿弥陀仏」など、参拝者に対しての皮肉や善光寺の経営手法に対する揶揄が見られたのである。亀井は 1964 年の読売新聞において、この善光寺の場面を次のように振り返っている。

善光寺では、執事みたいな人といろいろ話したんですが、これはどうみても企業だ、
と思いましたがね。戦争が激しくなると、参詣人が減るんじゃないかと心配し、そのため
に戦死者の納骨堂を建てようと思う、なんてことをしていました⁴⁵²。

このように、企業化する善光寺に対しての批判を加えようとして、上記の表現を用いたと思われる。

第 3 項 善光寺と皇室の関係

それではなぜ、善光寺に対する経済的な揶揄が問題となったのだろうか。そのヒントとなったのが、参拝者が本堂に向かう階段の場面である【図 61】。本堂正面の向拝柱横に天皇及び皇室の紋章である菊花紋の大提燈があり、別の場面では菊花紋の幕も見受けられる。たしかにこの時期は前述で考察した通り、紀元二千六百年奉祝記念事業に伴う行事が行われており、天皇制イデオロギーと関連した史跡めぐりを含む観光は人気を博していた。だが、善光寺と皇室の関係はどのようになっていたのだろうか。ここで詳しく考察してみる。

『善光寺小誌』によると、大提燈の菊花紋に関する記述は見当たらないが、幕については

⁴⁵¹ 日本旅行の HP によると、1908 年 7 月に日本初の国鉄を貸切った臨時列車による善光寺参拝団旅行が実施されたということである。http://www.nta.co.jp/company/01_04.htm (2021 年 2 月 22 日閲覧)

⁴⁵² 「実録日本映画史 小林一茶」『読売新聞』1964 年 6 月 11 日夕刊、7 頁。

次のように記してある。「向拝正面から軒の左右に白幕を掲げてあります。法会大祭日には菊紋幕になりますが、これは明治天皇行幸後の御下賜品です⁴⁵³」とある。さらに善光寺は明治11年の明治天皇東北巡幸の際に行在所に定められ、その後、明治から昭和にかけて天皇や皇族が訪れていたということであった⁴⁵⁴。



図 61『小林一茶』本堂の大提燈

明治以降の皇族による参拝は善光寺上人が皇族出身の女性であったことに起因し、特に伏見宮邦家親王の第3王女萬喜宮が善光寺の誓圓尼公上人（1828-1912）になった後に、多く訪れるようになったとのことであった⁴⁵⁵。誓圓尼公上人は、明治維新後の廃仏毀釈で危機に瀕した善光寺を寺院として存続するように守った人でもある⁴⁵⁶。さらに、1905年には維新以降に亡くなった英霊を合祀する忠霊殿を建設したという⁴⁵⁷。このように、善光寺は明治以降の天皇や皇族、軍との深い繋がりがあったのである。

さらに、1940年4月に「宗教団体法」が施行された。その背景には非課税特権を付与して宗教団体を動員し、東亜新秩序の建設に向け国民の信念や決意を高揚する教化活動が意図されていた。この許認可権は、「文化映画」認定と同じく文部大臣の管轄下にあった⁴⁵⁸。

⁴⁵³ 長野市教育会編『善光寺小誌』大正堂書店、1930年、53頁。

⁴⁵⁴ 信濃毎日新聞編集局編『善光寺 信濃の美4』信濃毎日新聞社、1973年、130頁。

⁴⁵⁵ 長野市教育会編、前掲書、1930年、38頁。

⁴⁵⁶ 浄土宗尼僧史編纂委員会『浄土宗尼僧史』浄土宗吉水会、1961年、93頁。

⁴⁵⁷ 浄土宗尼僧史編纂委員会、同書、97頁。善光寺のHPによると、戊辰戦争から第二次世界大戦に至るまでに亡くなられた240万余柱の英霊を祀る、我が国唯一の仏式による霊廟が1970年完成とある。

善光寺 http://www.zenkoji.jp/keidai_shiryokan（2021年2月22日最終閲覧）

⁴⁵⁸ 小川原正道『日本の戦争と宗教 1899-1945』講談社、2014年、116頁。

それゆえ善光寺を揶揄する『小林一茶』の諸映像は、教化活動に背く映像と見られ、認定要件である「表現が適正」には当たらないと判断され認可がおりなかったと考えられる。

第4項 農民の心情を観客へ

この映画の中には農民がくつろぐ様子が処々に描かれている。春が近づく雪溶けの頃の煙草を吸って一休みをしている人々の様子や、女性が髪を梳かしている場面などである。ここでは、農民の心境を観客に伝えるために亀井が演出した手法について考察する。亀井はこの作品の農村の演出について以下のように語っている。

『一茶』の中で山を見ながら小便している表情、こういう場面があるでしょう。それをやったのは、小便が夕日に光ったらきれいだろうと考えて、助監督にヤカン借りてきてくれと言った。ヤカンに水を入れて持ってきて、どうするのですかと聞く。それで後ろを向けと言って水を出させたり、あれはすべてそうやって作った映画です⁴⁵⁹。



図 62『小林一茶』助監督の後ろ姿

これは、【図 62】のシーンについて語ったものである。降霜被害のあとの農民を励ますために、一茶の「やせ蛙まけるな一茶ここにあり」の句を異なった大きさの字幕とナレーションを二度用いた後、このシーンを使っている。これは過酷な自然に対峙しなければならない農民の姿、あるいは人間も自然の一部であるという考えを観客にも味あわせるために用いたものであろう。

⁴⁵⁹ 亀井文夫「亀井文夫、大いに語る」、前掲書、1959年2月号、37頁。



図 63『小林一茶』白髪の老人①



図 64『小林一茶』

スタッフと思われる男性



図 65『小林一茶』白髪の老人②

さらに、この手法と同じ効果を狙った場面が、白髪の老人と見られる男性が山あいの温泉でくつろいでいるシーン【図 63】（白髪の老人①）と【図 65】（白髪の老人②）である。この二カットだけでは、老人の心境が単に気持ちがよさそうだと伝わるくらいであるが、この間に【図 64】のカットを挿入することにより、景色が素晴らしく山深い温泉でのみ味わうことのできる空気感がより一層観客に伝わるのである。さらにこの場面では、鳥のさえずりだけが聞こえ、空気感との相乗効果によってさらに臨場感が増す構成になっている。

しかし、この二つの温泉場はどう見ても異なる場所であり、同一人物とも思えない。

【図 63】と【図 65】は白髪の老人であり、もう一方の【図 64】は黒髪の若い男性であった。

亀井はこれらの演出に関して、「フィクションが入ることは、一向にかまわないと思う。ただ、これもわかり切ったことだが、フィクションはあくまで対象を正しく伝え、理解させるための手段であって、そのために現実がそこなわれてはいけない⁴⁶⁰」と戦後に述べている。亀井は【図 62】と【図 64】のように助監督らスタッフさえ起用しながら、大自然に対峙するかのごとく後ろ向きに配置させた構図を設定し、観客にも大自然と農民の心情を共有させるための演出を用いたのだと考えられる。

⁴⁶⁰ 亀井文夫「真実のためのフィクション」『キネマ旬報』1957年4月下旬号、46頁。亀井は記録映画のフィクションに関する具体例として、「マンモスの骨が発見されたとき、学者たちはこの骨を組み立てるために、不足の骨を模造して全体の型を再現する」とし、「全体の型を正確に作ることが重要」であって、模造を使ったからといって、「全体が偽物だという人はいないだろう」と述べている。

第5項 農民の苦闘

先述において、美しい棚田と農民の関係が二重構造になっていることを検証した。亀井が逮捕された一因がこの作品の「信濃農民の悲惨なる現状」であることから、次は画中に見る農民の悲惨な生活表象について考察する。

映画の前半では、農民の悲惨な場面はあまり出てこない。たしかに、「長野県では全面積の八割八分迄が開墾の困難な山岳地帯である。そして僅か一割二分の耕地のうえに全戸数の七割を占める農家が生きている」との字幕が入る。またナレーションでも、「信濃ではひとくちに耕地といっても必ずしも平たい土地を意味しない。山も谷も人力が及ぶ限りは耕地とする」となっており、字幕やナレーションによって厳しい農民の生活や土地の事情を解説する。しかし、その後の棚田の映像があまりにも美しいためだろうか、農民の激しい苦闘と言われても、その実情はあまり伝わってこない。名物の蕎麦についても「蕎麦を作らねばならなかった信濃こそ、農業には恵まれない必竟住むに困難な土地だった」との説明が重ねられ、大きな石がゴロゴロある土地に種をまく様子も描かれてはいる。しかし、やはり美しい雪山を背景に種まきをする場面【図 66】に見とれてしまい、蕎麦しか作ることにはできないという悲惨なナレーションがかき消されてしまうのである。霜害の場面でも広大な桑畑に火を焚いて煙が立ち込める様は、実際の霜害の現場⁴⁶¹だけに迫力があり音も物々しい曲調にはなっているものの、農民の悲惨な印象は受けにくい。モンタージュ手法を用いて農民の顔も入れ込んではいるが、目線がずれているためなのか芝居のようであって緊迫感が伝わってこないのである。これは、フィオードロワが「農民の描き方が単調⁴⁶²」と指摘している通り、農民と一括りにしているがために人間味がなく感情が伝わってこないのではないかと考えられる。

一方、悲惨な農民の様子を色濃く印象づけるのが、小林一茶を紹介する場面である。一茶の生い立ちがナレーションによって紹介されるが、一茶が亡くなった土蔵の映像の前までは、実際の一茶とは関係のない映像になっている。この部分こそ、農民という一つの括りではない個別の農民に焦点を当てた農民の悲惨さが浮き彫りになっている部分なのである。

【図 67】は激しく破れた障子越しの外の風景を映したものである。この映像は、より一層農民の悲惨な生活を印象づける効果を持つ。おそらく撮影位置が障子越しのために、観客の目線が家の中に住んでいる人と同じ位置になるからである。それによって、この家の住人とその生活をも想像することが観客にとって可能になる。このシーンは、外の美しい雪山と障子の破れ方のコントラストが、一層悲惨さを引き出す場面となっている。他にも崩れかけている家や戸が外れている家、家の縁側まで入り込み農民の実際の生活【図 68】を垣間見せる場面など、そこには劣悪な条件の下で暮らしている農民の生々しい生活が描かれている

⁴⁶¹ カメラマンの白井は手記の中で、当初シナリオでは水害を予定していたがラジオで翌朝霜の恐れありとの情報で、早朝桑畑を撮影しに行ったと語っている。白井茂、前掲書、1983年、148頁。

⁴⁶² アナスタシア・フィオードロワ『『旅する』叙情詩人 亀井文夫の紀行映画における自己言及性をめぐって』2011年 <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN15/anastasia-article-2011.html> (2021年2月22日最終閲覧)

のである。亀井自身もこの部分について、「実は一茶を通して郷土の人々の類型的な心を語ろうとした⁴⁶³」と述べている。ここでも「類型的」と農民を一括りにしてはいるが、彼らの「心」を描こうとしたことにより農民の実情が浮き彫りになったと考えられる。



図 66『小林一茶』農民と美しい自然



図 67『小林一茶』障子越しの雪山



図 68『小林一茶』農家の縁側

以上のように亀井の農民の描き方は、ナレーションや字幕、音楽によって農民の悲惨な厳しい状況を伝え、同時に美しい映像を伴うことによって悲惨な状況が中和されるという効果が見られた。さらに、農民と一括りに表現されているために、一見人間味がないように感じる構成にもなっていた。その一方で小林一茶の紹介の場面では、ナレーションは一茶の生涯を語ってはいるが、映像は農民の実生活を映し出し、彼らの生活の苦しさや厳しさを浮き彫りにしていたのであった。

これは、美しい人工物の棚田や素晴らしい自然環境が、この地に住む農民にとって厳しい

⁴⁶³ 亀井文夫「文化映画小林一茶ノート」、前掲書、1941年1月号、169頁。

ながらも切り離すことのできない表裏一体の生活であったことを示している。生活の苦しい農民を描きつつ、他に明るい未来を提示するわけでもなく、ただ美しく厳しい地形に縛られて暮らす農民の悲哀を描いた作品であった。

おわりに

繰り返すが、戦時下の記録映画界で大きな転換点となったのは、『映画法』が施行され「文化映画」が強制上映されたことであった。「文化映画」は国家統制のための国民文化の向上を促すものとして称賛され、亀井ら製作側も映画向上のために「科学と芸術」を備えた作品を果敢に模索していった。これまで退屈とされた観光映画についても、1940年の観光の盛り上がりや多彩な行事からもわかるように、国家にとっての観光の重要性が増し、国民の知的向上に役立つような映画が求められたのである。

『小林一茶』は、文部省の「文化映画」に認定されなかったが、当時の評価や「日本映画傑作選」に選出されたことを加味すると、戦時下の亀井作品の中で最も完成度の高い映画といえるであろう。それは「文化映画」に必須の「科学と芸術」を備えた作品であったからに相違ない。しかし「科学と芸術」の手法を目指し、質の高い「文化映画」を追求した結果、経済的な側面から善光寺の実態を捉え、美しいが故に厳しい自然環境で暮らす農民の現状を臨場感を醸し出しながら社会に問いかけるように構成した映画であった。

本論文では、文部省の非認定、さらには逮捕の直接的な一因は善光寺への揶揄的表現にあったからと結論付けた。その背景には、善光寺が皇室との深いつながりがあったことと、1940年4月に施行された「宗教団体法」に関係があることを明らかにした。しかし作品自体の問題だけではなく、厭戦映画といわれ公開中止となった『戦ふ兵隊』の監督であるという先入観、さらには二重性を用いた手法やアバンギャルド的な構成に関しての警告も要因としてあったのではないだろうか。またこの時期の「文化映画」の規定が、「国民の知識の啓培、技能の向上」より、「国民精神の高揚」の方向に大きく舵を切ったことも影響したと考えられる。それと言うのも、1940年10月には大政翼賛会が結成され、市町村の下部に部落会（農村部）と町内会（都市部）が組織され、さらにその下に隣保班隣組を組み込むことによって国民の思想を監視しつつ画一化する国民組織が作り上げられた。また、12月には言論統制と挙国一致を目的にこれまでの内閣情報部を情報局とし、1919年に創刊した映画情報雑誌『キネマ旬報』も12月をもって終刊に追い込まれた。1941年1月には「新聞紙等掲載制限令」が公布され、3月には治安維持法の改正と国防保安法の制定など、1940年末から1941年にかけて言論弾圧は強化されていったのであった⁴⁶⁴。

1941年10月に亀井が逮捕されたあと、11月には東宝文化映画部の業務と116名が社団

⁴⁶⁴ 由井正臣『日本の歴史8大日本帝国の時代』岩波書店、2000年、170-173頁。

法人日本映画社へ移籍、東宝の一般観客対象の文化映画製作は幕を閉じた⁴⁶⁵。1944 年 4 月の法律規則の改正により「文化映画」の強制上映は停止となり⁴⁶⁶、戦時下において映画界を支配し続けた『映画法』は、1945 年 12 月 26 日に廃止されたのである。

⁴⁶⁵ 関口敏夫「東宝の文化・教育映画製作の系譜をたどる」『短編フィルム』ユニ通信社、1962 年 12 月号、18-19 頁。

『東宝映画拾年史抄』、前掲書、1942 年、61-62 頁。

⁴⁶⁶ 国立公文書館 デジタルアーカイブ (archives.go.jp) (2021 年 2 月 22 日閲覧)

第6章 太平洋戦争末期の未公開映画『制空』(1945年8月完成)

『小林一茶』公開(1941年2月)から8か月後の10月9日早朝、突然亀井は検挙された。戦時中に投獄された映画監督は亀井一人であった。約10か月間の勾留のあと、1942年の夏ごろ釈放される。東宝は法外な退職金を亀井に与え、自主退社という形をとった。これまで戦争末期の亀井の様子はあまり知られておらず、『じゃが薯の芽』(1944年3月公開)や『ニハトリ』(同年11月公開)の製作以降は、仕事を与えられずにロシア語の勉強や絵を描いて過ごしていたとみられていたのであった⁴⁶⁷。

はじめに

1945年8月に完成した『制空』は、亀井の戦時下最後の作品である。この映画は、軍用機専門の製造会社中島飛行機の半田工場を舞台に飛行機増産を目的として製作されたが、敗戦となった為に未公開となった作品である。その後、1995年にフィルムの所有者が東京国立近代美術館フィルムセンター(現国立映画アーカイブ)に寄贈し、1997年に初めて一般公開された。実はこの作品はフィルムセンターに寄贈されるまで、亀井が製作した作品とは認知されておらず、それまでの亀井の作品集にも掲載されていなかった。寄贈後、オープニングに「原作 亀井文夫」とクレジットされていたことから亀井の作品とわかったのである⁴⁶⁸。また、当時の『制空』に関する資料は映画の検閲記録、映画年鑑、主題歌の著作権、新聞広告、映画雑誌等からも今のところ見つかっていない。したがって、この作品がどのような状況下で製作されたのか、亀井自身がどの程度関与したのかなど不明な点が多い。しかし日中戦争下、500本以上もの邦画を公開していた映画界が、1945年には時局とフィルムの削減により35本にまで減少している⁴⁶⁹状況を鑑みると、当時の生産動員などの社会状況を知る資料としても、太平洋戦争末期の亀井作品という点からも大変重要な作品といえよう。

この映画の先行研究では、プロパガンダ映画であるとの見方が大勢を占めている。映画研究者の阿部マーク・ノーネスが主人公や飛行機の描き方、挿入されている映像など全体が「プロパガンダ映画の手の込んだ手法を使っている⁴⁷⁰」と述べる。また元東映教育映画部長の布村建も、「軍のプロパガンダというだけで亀井の信奉者にとっては無視したい作品だろう」が、「亀井の職業監督としてのスタンス、生活者としての側面を看過軽視すべきでは

⁴⁶⁷ 谷川義雄、前掲書、1987年、308頁。都築政昭、前掲書、1992年、113-124頁

⁴⁶⁸ 『制空』の基本情報は、佐伯知紀「上映作品解説③『制空』」『NFC ニュズレター』第11号、東京国立近代美術館フィルムセンター、1997年1-2月号/隔月刊と『はんだ郷土史だより』はんだ郷土史研究会、2017年5月号を参照。

⁴⁶⁹ 古川隆久『戦時下の日本映画』吉川弘文館、2003年、20頁。映画関係統計資料参照。

⁴⁷⁰ Abe Mark Nornes. "The Typical Genius of Kamei Fumio." *Kamei Fumio Retrospective*. Yamagata International Documentary Film Festival. 2001, pp.50-51. ノーネスは人体と機械の形式主義的構成がソヴィエト映画を彷彿させるとも説いている。Nornes, 2003, op. cit. p.181.

ない」⁴⁷¹と語っている。さらに、映画史研究者の佐藤忠男もプロパガンダ映画と指摘する⁴⁷²。しかしながら亀井にとっての映画は「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」⁴⁷³と述べており、「真理の探究⁴⁷⁴」とも語っている。したがって、この作品についての詳細な分析が必要である。

この映画は亀井が逮捕釈放された後の作品であり、時期的にフィルムの供給も軍の管理下にあつて検閲も強化されていた時期であることから、これまでの戦時下の亀井作品のように様々な手法で多義的意味を表現していたとは考え難い。そこで本章では、少ない資料から多角的に『制空』の製作過程を明らかにした上で、この映画が単に国策に沿ったプロパガンダ映画であったのか、それとも別の意図を提示した作品なのかを明らかにする。

研究手法は、資料の調査・分析と関係者へのインタビューなどを行い、その結果を踏まえた上で映像分析を行った。本章では『制空』の製作過程を概観して亀井の関与を推測し、作品について詳述した後、作品分析を行った。その結果、この作品に描かれた飛行機増産以外のもう一つの意図を明らかにする。

第1節 『制空』の製作過程

この作品は不明な点が多いことから、まず『制空』の製作過程を多角的に考察する。この作品に関してわかっていることは以下の通りである。1945年8月完成の映画で製作会社は電通映画社、原作が亀井文夫であること、スタッフ名、主題歌『制空魂』の作詞が西條八十で作曲を古関裕而が担当し、さらに映画の舞台が中島飛行機製作所であること、このフィルムを長年所有していたのが当時中島飛行機半田製作所の副所長兼製造部長であった藤森正巳氏であるということのみである。そこで、それらを軸に当時の状況を考察する。まずは、太平洋末期の映画界から概観する。

第1項 映画の戦時動員体制—飛行機増産映画へ

1942年6月7日、ミッドウェー海戦において日本軍が最初の敗北を喫したあと、度重なる総攻撃の失敗から、同年の秋以降に国内の民需は軍需に切り替えられて本格的な戦時体制へと転換してゆく。11月には内閣直属機関として臨時生産増強委員会が設置され、その後、重点主義を指向して1943年には主に航空機製造に傾倒した動員が進められた⁴⁷⁵。

⁴⁷¹ 布村建「『制空』は経歴上の瑕なのか?」『映画論叢(23)』2010年3月号、102頁。

⁴⁷² 佐藤忠男『映画に魅せられて』現代書館、2002年、179頁。

⁴⁷³ 亀井文夫他「我が国ドキュメンタリーフィルムの先覚亀井文夫にきく 記録映画の社会変革実行力」、前掲書、1959年1月号、23頁

⁴⁷⁴ 亀井文夫他「日本文化映画の初期から今日を語る座談会」、前掲書、1940年2月号、20頁。

⁴⁷⁵ 山崎志郎「太平洋戦争後半期における動員体制の再編—航空機増産体制をめぐる一」『商学論集』第59巻第4号、1991年3月、31頁。

この時期は、映画界も大きな転換点にさしかかっていた⁴⁷⁶。文化・短編映画は「映画法」の強制上映によって二百数十社に増加したが、1943年には統合されている。最終的には文化映画社は朝日映画社、理研科学映画社、電通映画社の三社に、ニュース映画会社は日本映画社一社となる。さらに劇映画も松竹、東宝、大映の三社となった。

映画を視聴する場も再編されてゆく。映画を教育として用いている学校現場では、文部省の「映画教育中央会」（1937年設立）と毎日新聞社の「全日本映画教育研究会」（1928年設立）が統一されて、1943年4月に文部省の監督下に入り「大日本映画教育研究会」となった。また、映画館の午前中を利用し学校や各団体の観覧をこれまで以上に実施しやすくするために、内務省と各都道府県の警察が監督する「国民映画普及会」が誕生した。さらに、情報局は工場・鉱山・農山漁村などの国民士気高揚のために、8月26日「大日本移動映写連盟」を結成する。このように、学校での映画教育、既存の映画館の活用、さらに移動映画によって、検閲を通過した文部省や内務省推薦の映画は歴史学者の古川が述べているように「国策映画を強制的に国民に観せる⁴⁷⁷」ように組織化されたのである。

映画界もこのような国の政策に呼応すると共に、国の関与も増してくる。1943年4月号の『映画評論』に「生産力増強劇映画脚本募集」が出され、6月号では「原作」の募集も行われた⁴⁷⁸。10月公開の『熱風』（東宝、山本薩男監督）以降、これまでは見られなかった生産増強を鼓舞する作品が急増するのである。この年の10月には映画研究者のピーター・B・ハーイが「生フィルム分配において絶対的な権威を持っていた⁴⁷⁹」と分析した軍需省が設立された。12月には「大日本映画協会」が再改組により新たに社団法人として発足し、会長には国務大臣が就任、情報局からも協会入りしている。この協会は映画の製作企画や配給、営業など映画政策の実践機関⁴⁸⁰ということであったが、映画評論家で当時『映画評論』の編集長の清水晶は「映画界の大政翼賛会的存在」であり、これにより映画界は「国策宣伝の下請け機関と化していった」⁴⁸¹と記している。

1944年2月に「決戦非常措置要綱」が閣議で決定された。これを受けて発表された「興行刷新実施要綱」により、映画界は一層厳しい状況になっていった。「映画内容の刷新、興行時間の短縮及び興行回数の増加、劇映画の長さの短縮及び文化映画の指定上映制の停止、

⁴⁷⁶ この時期の映画界に関しては以下を参照。津村秀夫「映画政策」『映画評論』1944年1月号、6-12頁。田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ』中央公論社、1976年、198頁。清水晶『戦争と映画』社会思想社、1994年、93-137頁。ピーター・B・ハーイ『『映画年鑑』で見る戦争後期の日本映画行政の変動』東京国立近代美術館フィルムセンター監修『戦時映画資料 第4巻 映画年鑑昭和18・19・20年』日本図書センター、2006年、530-538頁。古川隆久、前掲書、2003年、181-183、199-200頁。「決戦非常措置と映画教育」『映画教育』1944年5月号、1頁。櫻本富雄『大東亜戦争と日本映画』青木書店、1993年、135-140頁。

⁴⁷⁷ 古川隆久、前掲書、2003年、200頁。

⁴⁷⁸ 「生産力増強劇映画脚本募集」『映画評論』1943年4月号、44-45頁。『映画評論』1943年5月号、20-21頁。『映画評論』1943年6月号、12-13頁。

⁴⁷⁹ ハーイ、前掲書、2006年、532頁。

⁴⁸⁰ 津村秀夫、前掲書、1944年、6-12頁。

⁴⁸¹ 清水晶、前掲書、1994年、129-130頁。

歓楽街中心より工場街中心への上映番線更新、六大都市密集地帯の映画館疎開、移動映画の拡充⁴⁸²」などの非常措置が取られた。これは1939年の「映画法」制定以降、上映が義務付けられてきた文化映画の強制上映がなくなり、フィルム不足による時間の短縮や移動映画での工場上映に重きを置くなどの内容であった。また、これに伴って教育映画の製作を1年間停止することにもなったという。



図 69 『写真週報』

(1944年8月23日)

では、このような措置が決定された年の映画を含むメディアの状況は、どのように変化したのであろうか。飯島正は「昭和十九年の日本映画はいかにすべきか」というタイトルで「飛行機増産が第一だ」と述べ、映画として「隠忍にたかまる精神の確立」と「飛行機増産に役立つあらゆる手順」を今年の映画の要綱にするべきだと記している⁴⁸³。グラフ雑誌『写真週報』(1944年8月23日号)でも「飛行機増産へ一億一致」【図69】との見出し付きのイラストが掲載されている。また、新聞やラジオも次のような状況であった。

今新聞やラジオがあればだけ聲を洩らして生産増強を叫んでいるのは何のためかという、国内全体が生産増強に適するように国民全部が頭の切替をすること、そういう方向にもって行くためだ⁴⁸⁴。

と、各メディアが生産増強、特に飛行機の増産を声高に訴える状況になっていった。

以上のように、1943年頃から映画を巡る状況が大きく変化し、映画を含むメディア全体が生産増強、特に飛行機増産を連呼しだすのであった。

さらに1944年の12月には、ますます生フィルム不足が深刻になり、配給プリントは36本から18本に減少、731カ所の映画館に対して配給を休止したのであった⁴⁸⁵。1945年6月には大日本映画協会と映画配給社が統合して映画公社が設立され、製作の統制と配給が一元化された⁴⁸⁶。このような状況下で『制空』は製作されたのである。

第2項 中島飛行機の依頼

前述のようにこの映画は、中島飛行機半田製作所の副所長兼製造部長であった藤森正巳

⁴⁸² 「決戦非常措置と映画教育」、前掲書、1頁。

⁴⁸³ 飯島正「昭和十九年の日本映画はいかにすべきか」『映画評論』1944年1月号、25頁。

⁴⁸⁴ 「日本映画の新方針」『映画評論』1944年9月号、13頁。

⁴⁸⁵ 清水晶、前掲書、1994年、137頁。

⁴⁸⁶ 清水晶、前掲書、1994年、140頁。

氏がフィルムを保管していたことから、中島飛行機の依頼で製作されたと考えられている。しかし、中島飛行機が映画製作を依頼した経緯や意図の詳細は、今のところわかっていない。そこで、当時作られた所歌などの周辺資料や当時の中島飛行機がおかれていた状況などから推察してみることにする。

中島飛行機は、海軍機関大尉で最後の軍需大臣（1945年8月17日～26日）中島知久平が創立した会社で、軍用機専門の製造会社であった。1943年からは生産機数が三菱重工業を上回り、航空機メーカーの第1位を占めた。1945年4月には第一軍需工廠になり国営化されている⁴⁸⁷。全国の主な製作所は、太田製作所および小泉製作所（ともに群馬県）、武蔵製作所（東京）や半田製作所（愛知県）などがあった。

当時、太田製作所や小泉製作所、半田製作所では、各製作所の所歌を作っている⁴⁸⁸。太田製作所と小泉製作所の所歌については作詞作曲が不明で詳細はわかっていないが、半田製作所の『半田製作所々歌』はレコードが現存しており、当時の書簡などの記録も残っている。発注を担当した当時の衣糧課長の文書によると、「半田製作所も小泉製作所よりの配転が一段落し増産体制も整ってきたので、所歌を作ったら、との意見が出た」ということであった。1944年3月に制作が決定し、同年10月に完成している。この歌は「工場の休憩時間や夜の寮の食堂で二つの歌を流してその普及、浸透に努めた」との記述もある。二つの歌とはレコードの両面の歌ということだが、ここから半田製作所の結束を図り人々の士気を鼓舞することが所歌の目的であったと考えられる。

この『半田製作所々歌』の作詞が、映画の主題歌『制空魂』の作詞をした西條八十である（作曲は信時潔）。1944年2月に西條八十と『制空魂』の作曲家古関裕而が半田を訪ねているが⁴⁸⁹、この映画との繋がりとは不明である。というのも、この映画の撮影時期を推定すると、出演している生徒らの服装が少し厚手の上着姿から半袖のブラウス姿に変化していることから、撮影の季節は肌寒い春先から初夏と推定される。逆算すると、企画は1944年の終わり頃ではないかと考えられるからである。すなわち、西條と古関の訪問は、この映画の企画前ということになるだろう。

実は、この時期に半田製作所にとって大きな出来事があった。所歌が出来上がった直後の1944年12月7日に東南海地震があり、愛知県でマグニチュード8.0を記録した。半田製作所も大きな被害を受け、犠牲者は153名、12月の飛行機生産は前月比70.3%にまで落ち込んだ。しかし、この震災は軍事機密扱いにされたために、「遠州灘に震源地を有する地震が起って強震を感じて被害を生じた所もある」と発表されただけであったという⁴⁹⁰。さらに、

⁴⁸⁷ 高橋泰隆「戦時下の中島飛行機」『大阪産業大学経済論集 第4巻 第3号』大阪産業大学学会、2003年、45-53頁。
高橋泰隆『中島飛行機の研究』日本経済評論社、1988年、65-90頁。

⁴⁸⁸ 所歌やレコードに関しては以下を参照。西まさる『中島飛行機の終戦』新葉館出版、2015年、147-153頁。『はんだ郷土史だより』、前掲書、5月号、4頁。

⁴⁸⁹ この日付は西まさる、前掲書、148頁より参照したものだが、西條八十の色紙が残っており、そこに1944年2月と記載があったということである。

⁴⁹⁰ 半田市誌編さん委員会編『半田市誌地区誌篇乙川市区』愛知県半田市、2007年、246頁。

この時期の中島飛行機では各工場で空襲による被害が続出している。重要なエンジン工場であった武蔵製作所は最大の空襲目標のため、1944 年 11 月 24 日から B29 の攻撃目標となった。翌年 8 月までに合計 13 回の攻撃を受け、計 2,838 トンの爆弾が投下され 200 名以上が亡くなっている。1945 年 2 月には太田製作所、小泉製作所も攻撃対象になっているのである⁴⁹¹。つまり、地震や空襲による甚大な被害を受けたこの時期だからこそ、士気を上げるためにも映画製作が必要だったのではないだろうか。

一方で、1944 年からはフィルムの不足が顕著となり、簡単には映画製作はできない状況になっていった。生フィルムに使用されるナイトレイト（硝酸塩）が爆薬の重要な原料であったためである⁴⁹²。しかし、中島飛行機は 1944 年 1 月には既に軍需会社法の第 1 次指定を受け軍需省の管理下に入っていた。その後、1945 年の 4 月に国家管理の第一軍需工場となり、中島喜代一（知久平の弟で、中島飛行機の当時の社長）が長官に任命されている⁴⁹³。この時の副社長は陸軍中將で総務部部长に陸軍主計中將、機体部部长に海軍中將、発動機部部长に陸軍中將、経理部部长に海軍主計中將など陸海軍軍人が社のトップを占めており、完全に軍部の影響下に置かれていたのである⁴⁹⁴。まさにこの時期にフィルムを管理していたのが軍需省であることから、その管理下にあった中島飛行機への飛行機増産映画のためのフィルム提供は最優先されたと推察される。

第 3 項 電通映画社による製作

この映画はタイトルのあとに「電通映画社」とあることから、電通映画社の製作であることが判明している。しかし、田中純一郎の『日本映画発達史Ⅲ』によれば、「電通映画社は 1944 年後半から経営不振に陥り、ニュース映画会社の日本映画社の管理下に入った⁴⁹⁵」ということである。また、亀井自身も「電通映画社の社員は日映社員となった。ぼくも日本映画社に移った」と記している。したがって、ここでは電通映画社の当時の状況を整理し、その上で中島飛行機との関係をみてみよう。

電通映画社は、1920 年初頭から広告会社電通の映画製造部門として映画製作を行っていたが、1943 年の文化映画統合の際に日本映画科学研究所、京都映画研究所、合同映画社を吸収して誕生した会社である⁴⁹⁶。社史によれば、二百数十社に増加した文化映画の中から認可を勝ち得た理由を「電通首脳部の先見と執念と猛工作⁴⁹⁷」と述べていることから軍との強

⁴⁹¹ 高橋泰隆、前掲書、1988 年、232-248 頁。

⁴⁹² ピーター・B・ハーイ、前掲書、541 頁。

⁴⁹³ 富士重工業株式会社社史編纂委員会『富士重工業 50 年史』富士重工業株式会社、2004 年、111-112 頁。

⁴⁹⁴ 高橋泰隆、前掲書、1988 年、204-205 頁。

⁴⁹⁵ 田中純一郎、前掲書、1976 年、198-199 頁。

⁴⁹⁶ 電通映画社に関しては以下を参照。電通映画社社史出版委員会編『三十年の歩み』電通映画社、1973 年、44-50 頁。東京国立近代美術館フィルムセンター監修『戦時下映画資料 映画年鑑昭和 18・19・20 年 第 2 巻』日本図書センター、2006 年、218-224 頁。田中純一郎、前掲書、1976 年、198-199 頁。今井和也『テレビ CM の青春時代』中央公論社、1995 年、65-67 頁。

⁴⁹⁷ 電通映画社社史出版委員会編、前掲書、45 頁。

い繋がりも覗える。

製作現場においては、第一製作部長の亀井文夫が農商省関係の作品を手掛けており、第二製作部長の西尾佳雄の下では海軍省関係などの作品を製作していた⁴⁹⁸。これら二つの部署で戦時下に製作した作品は、1943年に『戦ふ少国民』など3本、1944年には『この一冬』など9本、1945年は『甘藷の箱作り』など2本、他に未公開のためか公開年が不明な作品が6本ある⁴⁹⁹。この中で亀井の作品と認識されているのは、『制空』と1944年の『この一冬』（1月公開）、『じゃが薯の芽』（3月公開）及び『ニハトリ』（11月公開）である⁵⁰⁰。

では、電通映画社が日本映画社の管理下に入った時期をみてみよう。1944年12月に蒲田製作所が委託経営になっており⁵⁰¹、1945年5月26日の空襲で蒲田スタジオが炎上し壊滅的な被害を受けた後の6月に製作業務を委託している⁵⁰²。したがって、『制空』も日本映画社に委託後に完成したものである。しかし、1945年7月16日の『朝日新聞』に、『甘藷の箱作り』を「19日より上映」するとの広告があり⁵⁰³、それが「電通映画社作品」として掲載されていることから、日本映画社の管理下ではあるが電通映画社として映画製作を行っていたことがわかる。

次に、中島飛行機と電通映画社の関係についてである。映画製作に関して直接言及する資料は今のところ見つからないが、半田には次のような資料が残っていた。半田製作所所歌の発注を担当していた鈴木勝弥氏が残した文書中に「19年3月所歌の制作が決定された。作詞は西條八十先生、作曲は山田耕筰先生に依頼することになったので、電通名古屋支社を通じて、二人の先生にそれぞれお願いした⁵⁰⁴」という記述があった。これは、広告会社の電通との取引が既にあったことを示しており、映画製作以前より関係があったといえる。さらに電通映画社は海軍省の作品を手掛けているなど軍と密接な関係があることから、海軍出身の中島知久平が創業した中島飛行機の映画を製作することになった経緯も納得がいくのではないだろうか。

以上、『制空』の製作に至る当時の状況を見てきた。1943年から生産増強の呼び声が盛んになり、同年、中島飛行機は生産機数が三菱重工業を上回り航空機メーカー第1位となる。さらに、この年に映画界の統合により電通映画社が発足したのである。このように、1943年に起こった上記のような様々な状況の変化の下でこの映画はつくられたのである。

それでは次に、逮捕・釈放後に電通映画社に入社した亀井は、どのように映画に関与して

⁴⁹⁸ 電通映画社社史出版委員会編、前掲書、47頁。

⁴⁹⁹ 文化庁の日本映画システム <https://www.japanese-cinema-db.jp/>（2021年2月22日閲覧）1944年に製作した本数は、電通映画社社史出版委員会編、前掲書、47頁によると「15本くらい」とあるが、日本映画システムでは9本であった。

⁵⁰⁰ 村井京二「文化映画月評」『報道写真』1944年2月号、26頁。

⁵⁰¹ 東京国立近代美術館フィルムセンター監修、前掲書、221頁。

⁵⁰² 電通映画社社史出版委員会編、前掲書、50頁。

⁵⁰³ 『甘藷の箱作り』の広告『朝日新聞』1945年7月16日、2面。

⁵⁰⁴ 『はんだ郷土史だより』、前掲書、4頁。「19年」とは昭和19年のこと

いたのかを考察する。

第2節 『制空』への亀井の関与

この作品は、フィルムセンターに寄贈された後、映画冒頭のクレジットタイトルに原作亀井文夫と書かれていたことから亀井が関わった映画とわかった。それまで亀井は、『ニハトリ』（1944年11月公開）の製作以降は仕事を与えられずに、ロシア語の勉強や絵を描いて過ごしていたとみられていた⁵⁰⁵。そのため、フィルム寄贈前の亀井の経歴には『制空』を製作した記録がなく、亀井自身がこの作品に関して語ったこともなかった。しかし、この映画には原作者として亀井の名が記されていることから、亀井が関わっていることは確かである。そこで、釈放後の亀井の仕事に焦点をあてながら、亀井と『制空』との関わりを考察する。

亀井の保護観察処分の身元引受人は、松竹映画の重役六車修であった。『たたかう映画』を出版した谷川義雄によれば、「文化映画の作り手の仲間たちは、彼に別の人間の名前で仕事を与えたため、彼はかろうじて生活を維持することができた⁵⁰⁶」と述べているが、まさにこの時期ではないかと推察する。また満州映画協会への誘いもあったというが断ったということであった⁵⁰⁷。その後、京都映画製作所の桜井源太郎⁵⁰⁸に誘われて京都映画製作所に入社するが、ここは先の文化映画の統合で電通映画社となる。その時期は都築の『鳥になった人間』によると釈放から1年後に入社とあるので⁵⁰⁹、1943年の8月頃と推定する。

電通映画社に入社した亀井は第一製作部長の肩書を持ち⁵¹⁰、映画を製作していた。谷川は1943年の秋に、岩手県の列車の中で亀井に会ったことを記している⁵¹¹。時期的に考えると、1944年1月公開の『この一冬』では田沢湖畔（秋田県）も題材にしていることから⁵¹²その撮影か取材であろうか。その後、『じゃが薯の芽』（3月公開）、『ニハトリ』（11月公開）と続けて製作している。この3本は『制空』同様に演出や編集ではなく、脚本として亀井の名前が記されている。しかしながら、『ニハトリ』の出演者であった徳川夢声の『夢声戦争日記』には、撮影中に亀井が演出をしている様子をはっきりと次のように書かれていた。

勢いこんで私は隠居の台辞を言おうと、二言三言始めると、誰かがブーとオナラをし

⁵⁰⁵ 谷川義雄「一五年戦争下の『文化映画』」『講座日本映画 5 戦後日本の展開』岩波書店、1987年、308頁。

⁵⁰⁶ 谷川義雄『ドキュメンタリー映画の原点』風濤社、1971年、163頁。

⁵⁰⁷ 亀井、『たたかう映画』、前掲書、103頁。

⁵⁰⁸ 京都千本組の桜井剛堂は同一人物である。都築政昭『鳥になった人間』講談社、1992年、125頁では、こちらを使っている。

⁵⁰⁹ 都築政昭、前掲書、125頁。

⁵¹⁰ 電通映画社社史出版委員会編、前掲書、47頁。

⁵¹¹ 亀井文夫『たたかう映画』、前掲書、218頁。

⁵¹² 村井京二、前掲書、1944年2月号、26頁。

た。オヤ、録音の方は大丈夫なのかな、と思うとたんに、私の言葉は力がぬけて了つた。演出者は OK と言つたが、果たして録音係が「どうも今のは何んだか気がぬけてますね」と意見を述べた。「オナラがあつたのでね、気にしちやつた」と私が言うと、録音係は「無論オナラはハッキリ入ってますがね」と言う。「好いでしょう、イロイロ変化のあつた方が」と演出の亀井君が笑いながら言つたので、及第ということになつた⁵¹³。

(1944 年 7 月 17 日の日記より原文のママ)

このように夢声は「演出の亀井君」と呼び、撮影現場での最高責任者である演出家亀井とのやりとりが記されているのである。したがって『制空』においても、原作とクレジットがあるものの原作だけではなく、演出や編集にもかかわった可能性は充分あると考えられる。さらに、電通映画社では第一製作部と第二製作部に分かれており、亀井が第一製作部長の役職にあったことから統括としての責任や決定権もあったと考えられる。

ではなぜ、亀井の名が脚本や原作となっていたのだろうか。亀井は仮釈放後に監督資格も剥奪されていたが、その後に監督免許を取り直して合格したと述べている。その時の試験官は、監督仲間の内田吐夢や溝口健二、五所平之助、島津保次郎であったという⁵¹⁴。しかしこのことは、1946 年 6 月 13 日の東京裁判（極東国際軍事裁判）で検察側証人として証言した際の発言と食い違っているのである。その発言は「結局、容疑者トシテ仮出獄許可ニヨツテ放免サレマシタガ私ノ許可証ハ無効トナツタ為メ、最早ヤ映画製作ハ出来マセンデシタ⁵¹⁵」と許可証が使用できずに映画製作ができなかったと述べたのであった。これは、監督免許の試験に合格はしたが交付されていなかったのではないか、などの不明な点が多いが要するに使える状況ではなかったことを意味している。

実はこの時期には検閲が強化され、企画審査、脚本審査、完成後と検閲が三回行われている。これまで行われていた脚本審査と完成後の検閲以外に、新しく企画審査が設けられた。これは、脚本の執筆に入る前に、製作意図、ストーリー、スタッフ、キャストを情報局に届けて認可をもらうというものであった⁵¹⁶。つまり、スタッフが誰なのかも事前にチェックされるのである。徳川夢声によれば、『ニハトリ』の撮影の頃の日記に「亀井君そのものは御役人からあくまで疑われている⁵¹⁷」ということが記されており、映画『ニハトリ』そのものが検閲の際、「改訂の上再審査⁵¹⁸」という結果にもなっている。『制空』は『ニハトリ』の次に取り組んだ作品と思われるので、検閲も含めて映画を作る環境はかなり厳しい状況だったと言えるだろう。

このように、スタッフをも事前に情報局に届けなければならないような検閲下では、亀井

⁵¹³ 徳川夢声『夢声戦争日記 第三巻 昭和十九年』中央公論社、1960 年、199 頁。

⁵¹⁴ 亀井文夫『たたかう映画』、前掲書、104 頁。

⁵¹⁵ 亀井文夫、同上、1989 年、110 頁。

⁵¹⁶ 清水晶、前掲書、1994 年、129 頁。

⁵¹⁷ 徳川夢声、前掲書、1960 年、179 頁。

⁵¹⁸ 「映画時報」『映画評論』1944 年 7 月号、42 頁。

の名を演出や編集には明記できなかったと思われる。しかしながら、『ニハトリ』の撮影時と同様に『制空』においても、原作だけではなく演出や編集に関与したことは十分に考えられるのである。さらに、フィルムセンターの資料にもある通り⁵¹⁹、フィルムを寄贈した故藤森氏の家族が雑談を交えながら直接亀井に話を聞いたところによると、亀井は懐かしそうに「半田の食糧事情は良かった」と語っていたという。これに関しては筆者も2017年12月に電話インタビューを行い確認済みであることから、亀井が半田製作所を訪れたことは確かなようだ。

以上のように、亀井がこの映画製作に関与したことは間違いないが、原作以外にどの程度関与したかは定かではない。

第3節 『制空』作品について

第1項 フィルムの行方

作品分析に入る前に、この作品が製作されてから近代フィルムセンターに寄贈されるまでの経緯を簡単に振り返る。

敗戦時の国策映画のフィルムの扱いは様々であった。東宝では、捕虜を描いていたために戦争映画のすべてのネガと現存しているプリントを可能な限りすべて回収して、即座に焼却するよう指示が出たという。大映も同様であった。しかし、東宝の森岩雄は将来多大な文化的・歴史的価値をもつことを確信して、『ハワイ・マレー沖海戦』などの数本を東宝スタジオの敷地のどこかに注意深く埋めておくよう命じたという⁵²⁰。

このような混乱の中で、電通映画社の『制空』は中島飛行機の半田製作所の副所長兼製造部長であった藤森正巳氏のもとに届けられた。その時期は1946年か1947年ごろであったという。敗戦直後、中島飛行機は解体され、藤森氏は半田金属工業という会社を営んでいた。フィルムを持ち込んだのは、軍関係者か電通映画社であったとみられる。1977年に藤森氏がこの世を去った後も自宅の押し入れに保管していたというが、このフィルムはニトロセルロースという成分でできており自然発火の恐れがあったために、藤森氏の家族は1995年に近代フィルムセンターに相談、寄贈することになったのである⁵²¹。

第2項 初の記録映画の要素を含んだ劇映画

この映画は、これまで文化映画を手掛けていた亀井が、初めて記録映画の要素を含んだ劇映画に取り組んだ作品であった⁵²²。映画法により強制上映されていた文化映画の枠が取り

⁵¹⁹ 佐伯知紀、前掲書、1997年1-2月号、6-7頁。

⁵²⁰ ハーイ、前掲書、1995年、465-466頁。

⁵²¹ 佐伯知紀、前掲書、1997年、6-7頁。『はんだ郷土史だより』、前掲書、1-4頁。

⁵²² 映画法の「文化映画認定の範囲及び標準」（不破祐俊『映画法解説』大日本映画協会、1941年、77頁）には、取材の真実性を歪曲しない程度において部分的な劇的要素を認めていると記載があるが、『制空』は全体的に劇映画の要素が強い。

払われたことも理由の一つであろう。また、この時期の観客と映画の関係も変化しており、団体観覧や移動映画によって国策に沿った映画を強制的に見せるようになってきているのである。その際の映画の作り方について、移動映画運動に随行していた滋野辰彦は次のように述べている。

高度の映画表現に慣れていない人々は、筋を頼りとして映画を享受し、またそういう鑑賞の仕方に慣らされているから、筋を持たない映画に対しては、個々の断片の意味を理解するのに追われて全体の印象を自ら混濁させてしまうようである。⁵²³

つまり、わかりやすいメッセージでストーリーのあるものが良く、記録映画では意図が明確に伝わらないとの報告であった。また、十字屋文化映画部の田中喜次によると、亀井が『小林一茶』製作後に文化映画研究会の席上で「不消化で判りにくい映画よりもっと楽なもの（安易でなく）を手がけるようにしてはどうか」と述べて、「現在の文化映画に劇映画の技術をもっと取り入れることによって大衆により近づき得るのではないか」と提案したと記しており⁵²⁴、亀井が以前からこういった構想を持っていたことがわかる。このように、『制空』製作にあたって、わかりやすい映画にするために、記録映画の要素だけではなくストーリー性のある劇映画調が主体の映画にしたと考えられる。

ここで「記録映画の要素を含んだ劇映画」という曖昧な表現を用いたのは、撮影自体殆どが中島飛行場内を使用している一方で、劇用セットも用いており、出演者に関しても中島飛行場内で働いている人々が出演しているが、俳優も存在したという点からである。

第3項 『制空』のあらすじ

『制空』の主人公山口春雄は、学校でニュース映画を観て海軍の少年航空兵になりたいと考える。春雄は友人の佐々木と共に少年兵を志願したが、体格検査で不合格になってしまう。そこで二人は、春雄がつくった飛行機に佐々木が乗って手柄を立てることを約束し、春雄は飛行機製作所に志願する。映像は採用された春雄たち見習工の寮の中での生活や訓練の様子を描いてゆく。

工場側には軍から5割の飛行機増産命令を出され、人手の確保が必要であった。そこで、応徴士と見習工に仕事を担わせることや、時間延長を決定する。ある日のこと、不満を抱え仕事を怠けて寝ている徴用工のカネマツと、病弱で体調を崩した春雄が並んで横たわっている。病気の春雄が飛行機を一機でも多く作らなければと仕事に向かおうとするのに対して、カネマツは怠けている自分を恥じ、自ら働きだす。さらに、病気で入院した春雄も飛行機が足りないと聞き、真夜中に病院を抜け出して工場で働く。その甲斐あって、飛行機の増産目標に達することができたという物語であった。

⁵²³ 滋野辰彦「産業戦士と映画」『映画評論』1843年4月号、28頁。

⁵²⁴ 田中喜次、前掲書、1941年3月号、48頁。

第4節 『制空』 作品分析

この作品は、先行研究において戦時下の亀井作品唯一のプロパガンダ映画とされているが、具体的にどのような表現がプロパガンダ映画と断言できるのだろうか。また、この映画から飛行機増産以外のメッセージを読み取ることができるのか、作品分析を通して考察する。

第1項 映画全体に散りばめられたメッセージ

この映画で最初から最後まで貫かれているのは、「飛行機が足りない」というメッセージである。それが、様々な形態で織り込まれている。どのように組み込まれているのか具体的に見てみよう。

まずは、音の主要な伝達源である「声」を中心に考察する。主人公の春雄が少年航空兵に志願した佐々木からの手紙を読み上げている場面では、「飛行機が足りない」という文面が春雄の声によって発せられる。また、新聞を読んでいる軍人の会話にも「これじゃあ、一機でも多く飛行機がいるわけだ」というセリフがある。さらに入院している春雄に看護師が新聞記事を読み聞かせる場面では、「ちくしょう、我にいま10機の飛行機があつたら、敵にあんなにも勝手な振る舞いを断じてさせないのだが、残念だ、頼む飛行機を！」とある。同じく病院で、病に伏している春雄に佐々木の声のみが「春雄君、飛行機が足りないんだ、飛行機さえあれば」と聞こえてくるのである。

このように随所に春雄や軍人、看護師や佐々木の声で「飛行機が足りない」と訴える構成になっていた。しかも、そのセリフが戦場にいる佐々木の手紙や戦況を伝える新聞記事など、遠方からの切迫した様子を伝える構成になっており、戦闘機不足が国の戦況を左右する大きな問題であることを提示している。



図 70『制空』に挿入されている
ポスター

では、視覚的にはどうであろうか。映画の至る所に全画面の字幕で、「戦場は膨大な飛行機の量を要求した」、「要求以上の増産を」などが用いられている。さらに、ポスターには「決戦の翼をさあ急げ！」との文字の上に眩い飛行機が描かれている【図70】。

このように声だけではなく、全画面の字幕やポスターにより視覚からも飛行機増産を唱えるように構成されていた。全画面の字幕を使う手法は、公開中止になった『戦ふ兵隊』（1939）でも使われており、その際は観客が能動的に解釈できるよう

に暗示する役割を果たしていた⁵²⁵。しかし、『制空』での全画面字幕の使い方は、まるでこの映画が飛行機増産を目的とした国策映画であると強調し、宣言するために使われているようである。つまり、検閲対策のために映画全体の随所に声や文字を通じて「飛行機が足りない」とのメッセージをはめ込んでいるようにも思えるのである。

次に、二人の登場人物である春雄とカネマツが飛行機増産に協力していく過程を考察する。春雄の場合、戦場にいる佐々木との約束が軸になっている。佐々木の手紙や回想による佐々木の声、戦場の新聞記事から「飛行機が足りない」と繰り返され、佐々木が頑張っているのに自分だけが病気を理由に寝ていることはできないと考える。そして、病気の身体に鞭打ってまでも飛行機を作らなければならないと駆り立てられ、飛行機増産に協力するのである。一方、徴用工のカネマツには同僚に言われた「女子供に恥ずかしくないのか」という言葉が繰り返される。サボって寮に帰るとき、酒を飲んでいるとき、春雄が病を押して仕事に向かうときにリフレインされる。その後、カネマツは怠けている自分を恥じて飛行機増産に邁進するという構成になっていた。

このように、この映画は「飛行機が足りない」というメッセージと「友人との約束」、「女子供に対しての恥」という論理展開によって、飛行機増産へと邁進する構成になっていた。これは1942年11月に内閣直属機関として臨時生産増強委員会が設置され、それに各メディアが呼応していった国策の「生産増強」、特に「飛行機増産」に則ったプロパガンダ映画といえるだろう。

第2項 機密事項による物語の強調

この映画の舞台になっている中島飛行機は、1944年11月から敵機空襲の攻撃対象になっており撮影中にも各地の製作所が攻撃を受けている。したがって、機密事項のために映してはいけないものが多々あったという。

まず、映画の冒頭で主人公の春雄が飛行機製作所の試験を受けに来る。その建物の看板には「少年少女見習工員銓衡所 中島飛行機 製作所」【図71】とあり、中島飛行機と製作所の間が空いていることから製作所の地名が消されていることがわかる。『はんだ郷土史だより』によると、この工場で勤務した複数の人が工場の看板は記憶通りであると証言している⁵²⁶。したがって、この看板は半田製作所に実在したものであり半田製作所の「半田」の文字を見えないように細工したものと考えられる。当時は、場所を特定することにより攻撃対象になったために、特定を避けるための手段であろう。当時のニュース映画のナレーションでも、場所を特定できないように「マルマル工場では」と読み上げており、この映画の中で看護師が新聞を読んでいる場面でも名前を特定できないように「マルマル」と呼んでいた。

⁵²⁵ 秋山邦晴「日本映画音楽史を形作る人々1 古関裕而・亀井文夫対談」、前掲書、1975年7月下旬号、130頁。

⁵²⁶ 『はんだ郷土史だより』、前掲書、2017年、1頁。

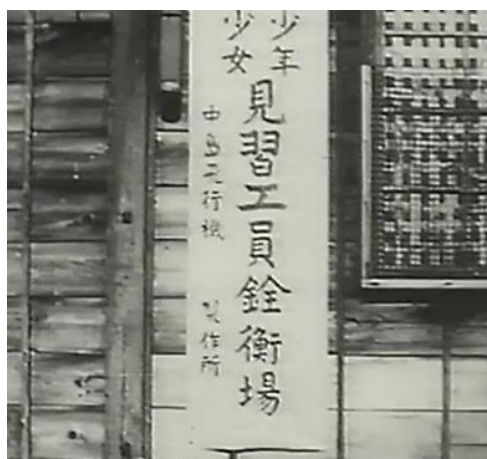


図 71 制空』半田製作所の看板

次に、この映画は中島飛行機が舞台のためにオープニングからエンディングまで、様々な飛行機が映し出される。当時、実際に半田製作所で製造されていた軍用機は海軍艦上攻撃機「天山」と艦上偵察機「彩雲」であったが⁵²⁷、これらは映画の中では一切映されていない。飛行機映像を確認したところ、この映画に登場する飛行機は全て、過去のニュースに登場した映像素材などであった。南方戦線や真珠湾攻撃、さらには 1940 年頃の戦闘機で百式重爆撃機一型「呑龍」と一式戦闘機二型「隼」が多かった。この映画の編集時にはニュース映画を手掛けている日本映画社の管理下にあったことから、ニュース映像が十分に使えたと考えられるが、半田製作所でつくられた最新の飛行機は機密事項のために映っていないのである。



図 72 『制空』カレンダー

⁵²⁷ 半田空襲と戦争を記録する会編『半田の戦争記録 第三集』愛知県半田市、2015 年、250 頁。

最後に、この映画に出てくるカレンダーについて考察してみよう【図 72】。これは飛行機の標語を女学生たちが考える場面で、一人の女生徒が発案した標語は部屋に貼ってあったカレンダーに書かれたものであったという場面である。実はそのカレンダーの日付が実在しない日付なのである。このカレンダーは「皇紀 2605 年 5 月」と書かれ、日には「31 日」まであり、1 日が「水曜日」で 31 日が「金曜日」になっている。ところが、皇紀 2605 年（西暦 1945 年）の 5 月は火曜日から始まって木曜日で終わっている。このカレンダーのように、水曜日から始まって 31 日まである月は 8 月のみであった⁵²⁸。これもやはり日付を特定できないようにするための細工とみることができる。

以上のように、この映画では場所や飛行機、日付が機密事項のためにカモフラージュされていた。これは製作時に敢えて特定できないように細工したと思われるが、結果的に架空空間を創出することになり、この映画の物語性を強調する場面となったとも考えられるのである。

第 3 項 映画の中の映画

この映画は飛行機増産を主軸に物語が展開するのだが、一方で当時の子供達と映画との関係も描かれている。そこからは、どのような意味が読み取れるのだろうか、三つの場面を取り上げて検証する。

① ニュース映画の影響

まず、映画の冒頭、春雄が製作所の採用試験の面接を受けている場面である。志願動機を尋ねられるシーンから見てみよう。

面接官：あなたはどのようにして飛行機製作所を志願したんですか

春雄：はい、僕、学校でニュース映画をみてから、どうしても航空兵になりたくなったんです。

面接官：ほー、航空兵ですか。

春雄：はい、海軍の少年航空兵であります。でも、僕、体格検査で撥ねられたんです。一緒に試験を受けた、僕の一番仲のいい佐々木君だけが合格して、僕は落ちたのです。

このように、春雄は面接官に対して、ニュース映画を観たことによって少年航空兵に憧れを抱き、実際に志願したと述べている。さらに、映画を見た場所が学校だったと語っていることから、航空兵に憧れて志願したのは春雄と佐々木だけではなく他の少年たちも少なからず同じような思いを抱いたのではないかと推察する。映画評論家の佐藤忠男は、

⁵²⁸ 『近年陰陽歴対照表』原書房、1971 年、214 頁。曜日に関しては『朝日新聞』の縮刷版にて確認。

私は『空の少年兵』を小学生のときに見て、その数年後に少年飛行兵を志願して入隊した者のひとりだが、現実の少年兵の訓練に、連日、野蛮きわまる暴力制裁がともなうことに、この種の映画がぜんぜん触れていないのを恨んだものであった。⁵²⁹

と、戦争映画が少年に与える影響の大きさを自らの体験を交え述べている。特にニュース映画とドキュメンタリー映画は、現実の映像を使用していることから映画からの印象を事実と受け止めた人が多かったと考える。これは、映画が視覚と聴覚に直接訴えかけ、いとも簡単にイメージを操作し構築することができ感情を揺さぶるメディアであるからであろう。教育の場でも「決戦下の青少年を指導錬成する上に於いて、映画に課せられた使命の重要性を否定するものは、おそらく一人もいないであろう⁵³⁰」と考えられており、文部省や内務省、情報局は映画の影響力を重要視したのである。

したがって上記の場面では、当時の少年たちが映画からいかに多くの影響を受けていたかを読み取ることができる。

② 講堂での映画鑑賞

この映画は奇妙なことに、生徒たちが集団で映画を鑑賞する場面が二度描かれている。まずは講堂で生徒が映画を鑑賞する場面である。



図 73 『制空』 講堂での映画鑑賞



図 74 『百錬日本刀』(1940年東宝)

生徒達はたがね打ちの教練を行った直後、講堂に集められて大勢で映画鑑賞をする【図 73】。鑑賞する映画は、日本刀作りの精神世界を描く『百錬日本刀』(1940年、東宝)【図 74】

⁵²⁹ 佐藤忠男「国家に管理された映画」『講座日本映画4 戦争と日本映画』岩波書店、1986年、47頁。

⁵³⁰ 『映画教育』1944年5月号、1頁。

である。その映画はナレーションで、「大東亜戦争決戦の今、いかに多くの日本刀が皇軍有志に果敢と勇気を与え、讐敵撃滅に絶大な意欲を発揮していることか」とある。このことから、日本刀作りと戦争とが結びついた作品ということができる。この間、生徒たちは真剣に映画を観ており映画鑑賞が終わると教官が刀鍛冶の精神の偉大さについて皆に語る、という場面構成になっている。『百鍊日本刀』の映画が長く挿入されたのは、当時の中島飛行機の社長中島喜代一が有名な愛刀家であったことも関係があると考えられるが⁵³¹、ここではこの場面から何を読み取ることができるかを考察してみよう。

この場面は生徒たちに映画をみせることで、たがね打ちの教練は日本刀作りの精神で取り組むことが望ましいと説いているのである。このような精神世界を言葉や書物で教えるためには時間も知識も要することから、映画をみせることによって短時間で習得してもらう意図が背景となっている。またこの場面は、当時の移動映画による工場への慰問の様子が描かれており、当時の子供たちが映画から影響を受ける場や状況をも垣間見ることができる。

③ 映画のラストに描いたもの

最後に、子供たちが集団で映画を鑑賞するもう一つの場面を見てみる。この部分は映画の最後に位置しており、このシーンを入れなくても映画の内容が完結していることから違和感のある場面である。

物語の終盤、春雄ら工員たちの努力によって飛行機増産計画が無事成功し、飛行機が飛び立っていくのを皆で見送るシーンとなる。これで終わりかと思うと画面がブラックになり、その後小学校の校庭で校長と思われる男性（以下、校長と表記）が子供たちに向かって熱く語る場面が変わる。そのセリフを要約すると次のようになる。

今、皆さんが映画で見られた通り、飛行機増産のために工員が必要だ。軍隊に特別攻撃隊があるように、生産戦線の間にも特攻隊がなくてはならない。本校を卒業したら生産戦線に飛び込んで、特攻隊になってくれ。皆さんの内、翼の戦士になりたい人は手を挙げよ。

（その後「ハイ！」と子供たちが全員手を挙げ、エンディングへ）

このような校長の言葉だけを聞くと、飛行機増産のために生産戦線の場で働くように促しているプロパガンダ映画と言えるだろう。しかしながら、この場面には隠されたメッセージがあると思われる箇所が含まれていたのである。

⁵³¹ 中島喜代一は様々な名刀を蒐集しており、これと思えば如何なる犠牲を払っても、その刀を手に入れるという有様であったという。佐藤寒山『武將と名刀』人物往来社、1967年、105-106頁。



図 75『制空』最後の校長の演説

まず、校長のセリフの冒頭は「今、皆さんが映画で見られた通り…」である。観客はこのセリフで初めて、これまでの春雄たちの飛行機増産計画の物語が映画だったと知らされる。さらに観客は、校長の後ろにある白い大きな布【図 75】が映画のスクリーンと捉え、ここで子供たちが映画を観ていたと理解するのである。繰り返すが、映画の最後のこの場面で校長のセリフと白い大きな布の二点から、これまで 70 分ほど展開していたものが全て映画の中の物語であったと観客は知らされる。これにより、飛行機増産計画の物語に感情移入していた観客は驚き、戸惑い、混乱するのである。これはまさしく、異化効果といえるであろう。したがって、この場面で観客は感情移入を中断され、校長の戦意高揚を鼓舞する言葉に子供たちが「ハイ」と手を挙げ、混乱し思考が一部停止した状態のままエンディングへと向かい、気が付くと映画が終わってしまうという妙な構成になっていたのである。

では、この場面を詳細に見てみよう。生徒たちが「ハイ！」と全員が手を挙げている場面には、右手奥に富士山が見えている【図 76】。当時の富士山の表象について、映画研究家の志村三代子は「富士山が当時の国体、すなわち天皇を中心とする国家の象徴であることはおそらくまちがいない⁵³²」としている。映画研究家で亀井の『日本の悲劇』を分析した平野共余子も戦後の GHQ 占領下は「日本の国体の象徴であった富士山を登場させるのもタブー⁵³³」であったと記している。したがって富士山を国体、すなわち天皇中心の国家の象徴と

⁵³² 志村三代子『『かくて神風は吹く』歴史映画のなかの天皇』『映画のなかの天皇』森話社、2007 年、71 頁。志村によれば、戦時下では富士山を国体の象徴とみなす考えは、他の芸術でも浸透していたとして、日本画の横山大観の『日出処日本』(1940)、『輝く大八洲』(1941)、『正気放光』(1942)などを挙げている。

⁵³³ GHQ 占領下の日本の銀幕に富士山が登場するのは松竹の会社のマークのみであったという。平野共余子『天皇と接吻』草思社、1998 年、82 頁。

みるならば、この場面は雲一つない晴天下で国体の象徴である天皇に対しての子供たちの誓いのようにも見える構図である。



図 76『制空』子供たちが手を挙げる場面

一方で、屋外で映画を見る設定になっていることに注目してみよう。ピーター・B・ハーイによれば、慰問映画会では「建物の壁に白いシートを張って、その上に映像を映し出す⁵³⁴」こともあったという。したがって、この時期、屋外で映画を観ることについては何の不思議もない。しかし、この場面では富士山がはっきり見えていることから晴天であることがわかる【図 76】。校長も生徒たちの後ろ姿にも、明るさが感じ取れるので夜ではないであろう。しかも、子供たちの後ろにカメラが位置することによって、観客も子供たちと共にこの映画を鑑賞し校長の演説を聞いているという錯覚に陥る。

そもそも、映画は映写機からスクリーンに投影される光と影によって映し出されるもので、暗闇の中で見るものである。したがって、この場面では映画を観る設定にはなっていない。この場面に存在するのは校長の後ろに掲げられた白い大きな布だけであって、事実、何も映っていないのである。【図 75】や【図 76】でもわかるように、画面の中で白い布が何よりも存在感を示している。この白い布は、シーン全体が 1 分 34 秒の内の 1 分 12 秒というシーンの大半に映り込んでいる。

それでは、映画の最後に唐突に付け加えられたこの場面は、いったい何を示唆しているのだろうか。次項で分析結果をまとめた上で考察する。

⁵³⁴ ハーイ、前掲書、1995 年、462 頁。

第5節 もう一つの意図

太平洋戦争末期に完成したこの映画は、プロパガンダ映画であるとの指摘を受けその内容を検証した。その結果、「飛行機が足りない」というメッセージが声と文字によって映画全体に散りばめられ、「友情」と「恥」というキーワードによって飛行機増産へと邁進するストーリー展開になっていた。したがって、この映画は先行研究の指摘通り、当時の国策に沿ったプロパガンダ映画であったことは確かである。しかし、この映画にはそれだけでは割り切れない奇妙で腑に落ちない場面が存在した。映画を鑑賞するシーンが二度も登場し、特に二度目は物語が完結した後に唐突に現われて、そのままエンディングに流れ込む構成になっていた。しかも、冒頭で主人公がニュース映画の影響を自ら語っていたことから、飛行機増産を目的とした映画でありながら、映画それ自体についても言及していたのではないかと考える。

第1項 映画の虚構性と物語化

この映画は劇映画ではあるが、ドキュメンタリー要素も含んでいる。実際に中島飛行場の半田製作所に動員された学徒を撮影しており、過去素材ではあるが飛行機の映像、山本五十六の国葬も映し出している。また、登場人物である徴用工のサボタージュ問題も当時の深刻な問題であった⁵³⁵。陸軍記念日に掲げられた「撃ちてし止まむ」の標語や「皇居に投弾」の全面字幕など、現実と物語とを錯覚するような構成になっているのである。したがって、最後に校長が演説する場面で、それまでの春雄の飛行機増産の物語を「映画の中の物語」とであると強調して捉えなおす必要があったと考えられる。

その理由として、当時の少年たちが映画の影響を受けたことは前述したとおりである。それに加えて、この映画の企画に取り組んだとみられる 1944 年の 10 月、特攻隊（特別攻撃隊）作戦が開始されている。特攻隊とは、爆弾を抱いた航空機による敵艦船などへの体当たり攻撃のことである。1945 年の 3 月に始まる沖縄戦では、陸海軍ともに特攻が航空部隊の主要な戦法となっていた⁵³⁶。つまり、この時期の飛行機製作所は、もはや戦うためではなく非人道的な戦術の道具を作り出す場所であった。さらに、歴史学者の吉田裕は特攻隊の主力が「学生と少年⁵³⁷」だったと語り、『『消耗品』として出撃させられ⁵³⁸』たと述べている。特攻隊はまさしく、この映画に出てくる春雄たちと同じ年代の少年たちが主力となっていたのである。

それでは、特攻隊とメディアの関係はどうだったのだろうか。映画研究家の中村秀之は、

⁵³⁵ 高橋泰隆、前掲書、1988 年、142 頁、152-153 頁。

⁵³⁶ 吉田裕「戦争と特攻隊」『歴史地理教育』2008 年 8 月号、11-12 頁。

⁵³⁷ ここでの少年とは、陸軍の少年飛行兵、海軍の飛行予備練習生（予科練）を指す。最若年者は陸軍が 17 歳、海軍が 16 歳であった。学生とは陸軍特別操縦見習士官、海軍飛行予備学生などの一般大学出身の予備将校を指す。詳細は吉田裕、前掲書、11-12 頁。

⁵³⁸ 吉田裕、同上、12 頁。

当時のニュース映画や写真などの視覚メディアを分析した上で「特攻によって乗員もろともそれを破壊するために、休みなく飛行機を生産せよ、と駆り立てている⁵³⁹」と述べ、「特攻は当初から、軍事的な作戦であるだけでなく国策宣伝と一体の計画だった⁵⁴⁰」と記している。この映画においても、最後の場面で校長が生徒に「生産戦線に飛び込んで、特攻隊になってくれ」と飛行機生産と特攻隊を結び付ける演説をしている。当時は特攻隊と飛行機生産、さらにメディア宣伝とが結びついていたのである。

視覚メディアの中でも、特にニュース映画やドキュメンタリー映画は、現実と虚構の区別が付きにくいことから観客は映画の内容を鵜呑みにしていたと考えられる。そこでこの作品では、晴天下に大きな白い布を掲げることによって現実には映画を観ることのできない状況を作り出し、嘘の場面を演出した。それによって映画というのは現実を起こっていることを忠実に映し出しているわけではなく、たとえ実際の映像を使っていたとしても、それは現実ではないというメッセージ、つまり「映画は虚構」だということを指し示したのではないだろうか。

第2項 『制空』製作後の亀井の映画観

『制空』を製作中の亀井の映画に関わる言説は明らかになっていないが、翌年に亀井が編集した『日本の悲劇』（1946）では、戦時下のニュース映画がいかに虚偽の報道をしていたかを暴露している。また1948年に行った講演では「実生活とスクリーンの世界とを対照して考えてみると、われわれはいろいろな映画のごまかしを発見することができます⁵⁴¹」と映画の虚偽性を語り、「風俗、生活感情、ともに封建的思想でつらぬかれてきた時代、映画は、人民を搾取しやすい状態にねむりこませおくための、支配者の道具の役割を、強力にはたしてきました⁵⁴²」とプロパガンダ映画についても言及している。亀井が敗戦直後に戦時中の映画について語ることができた背景には、「戦争中、終始傍観者の態度しかとれなかった⁵⁴³」という亀井自身の言葉に凝縮されよう。

さらに、映画史研究者の牧野守が『日本の悲劇』のシナリオを手掛けた吉見泰から聞いた話として「亀井は戦争末期に、間もなく戦争が終わり、日本は解放されて不当な弾圧を受けた人々が自由になるなどと、楽天的に考えていた」という趣旨を述べている⁵⁴⁴。その言葉を表しているのが8月15日の亀井の対応であろう。

例のラジオ放送を待ちうけながら、ひとりで昼飯を食っていた。放送を聞きながら、

⁵³⁹ 中村秀之『特攻隊映画の系譜学』岩波書店、2017年、42頁。視覚メディアとは『日本ニュース』、『写真集報』、『アサヒグラフ』である。

⁵⁴⁰ 中村秀之、前掲書、19頁。

⁵⁴¹ 亀井文夫「映画のみ方」『婦人文化講座 第3巻』ナウカ社、1948年、90頁。

⁵⁴² 亀井文夫、同上、1948年、78頁。

⁵⁴³ 亀井文夫『たたかう映画』、前掲書、1989年、107頁。

⁵⁴⁴ 『ドキュメンタリーマガジン neoneo』2015年5月号、93頁。

<ヤッターアッ！>とでもいった解放感が、胸いっぱいこみあげてきて、飯茶碗を天井にブツつけた。この喜びを誰かと語り合いたくて、下駄ばき姿で家をとび出した。だがどうしたわけか、訪ねた家々は、みんな留守だった。ひとり吉見泰君（科学映画のシナリオライター）がいた。彼は、雨戸を締め切った部屋の中で、何やら荷造りをしていた。「どうしたんだい」ときくと、「こうなっては、東京にいたって仕方がないし、仕事だってする気になれないし、田舎へ帰って・・・」と、ボソボソと語っていた。「そんなバカな、これからじゃないか、本当の仕事が出来るのは！」⁵⁴⁵

これが敗戦によって他の映画人が動揺している中での、『制空』完成後の亀井の行動であった。ドキュメンタリー映画を手掛けていた亀井であったからこそ、映画の影響力和虚構性を戦時下に充分に感じ取っていたのではなかろうか。

おわりに

この映画は、未公開である上に 1945 年 8 月の終戦直前に完成したため、当時の資料が見つからず、また亀井自身もこの映画に関して何も語っていないことから、この作品の製作過程や作品に込めた思いを探ることが困難であった。その中で本稿は、まず 1943 年の生産増強政策以降、航空機メーカーで首位を占めた中島飛行機と映画界の統合により発足した電通映画社が、この年に生じた状況の変化の中で映画を製作した過程を明らかにした。次いで作品の内容に関しては「飛行機が足りない」というメッセージと「友情」と「恥」という心情を絡み合わせながら飛行機増産へと邁進する、当時の国策に沿ったプロパガンダ映画であったことを確認した。その一方で、二度も映画を鑑賞するシーンが登場し主人公が映画について語っていることから、映画に関するメッセージが含まれていると考えた。そこで映画の最後の場面を考察し、当時の映画を鵜呑みにする少年たちへ「映画は虚構」だというメッセージを見出した。

最後の校長の演説の場面に関しては、あまりにも唐突であったことから当初は再構成したものではないかと考えた。なぜならば、この映画の完成直前の 1945 年 7 月 24 日に撮影の舞台であった半田製作所が米軍に空爆され甚大な被害を受けた。したがって、その後で校長の演説の場面を再度撮影し、再構成したのではないかと考えたのである。しかし、富士山が望める地域の 7 月下旬の天候を考えると、画面に登場する校長の服装がワイシャツの上に黒い上着を着用しており、生徒たちも長袖の服装であったことから時期的に矛盾すると思った。また、右上奥に映っている富士山の積雪が多いことから、夏に撮影したものではないと結論付けた。さらにこの場面については、日本映画学会で発表を行った際に前後の映像の繋がりから完成後に追加されたのではないかとのご意見を頂いたが、現時点では確認のしようがない。亀井が原作以外にどのように関与したかについては、様々な要

⁵⁴⁵ 亀井文夫「私の戦争と平和」『IWANAMI HALL』46 号、1972 年、2 月号、11 頁。

因から推測はしたが、実際に演出や編集作業をどの程度行ったかは依然不明のままである。さらに、この映画の舞台が半田製作所を中心としたものであったことから、今回は半田製作所に調査を限定して行い、半田以外の製作所についての調査は行わなかった。

最後に、亀井は映画が社会に訴える力を持っていると感じ、記録映画の監督になった。しかし、主人公の春雄が「ニュース映画を見て、航空兵になりたい」と思ったように、当時の少年たちは映画の影響を受けて戦場に向かって行った。特にこの時期の飛行機生産は特攻隊作戦に結びついており、死へ直結していたのである。映像の訴える力は現実味を帯びるとイメージが増幅し、それが個々の原動力にもなる一方で、集団を意識的に操縦することも可能になる。この映画は、そうした戦時下のプロパガンダ映画の役割を担う反面、物語性を強調し「映画は虚構であって、決して現実ではない」とのメッセージを最後の最後で発したのではないかと考える。

終章

第1節 各章の分析結果

日本における記録映画の勃興期は、紛れもなく検閲が強化された戦時下であった。本研究は、その時期に異彩を放った亀井文夫に焦点を当て、当時の社会状況や映画を巡る環境を注視しながら亀井の作品と向き合う作業を行った。亀井はこの時期にどのような作品を製作したのか、これまで明らかになっていない演出・編集方法などの表現を見出すことが本論文の目的であった。結果は以下の通りである。

第1章では、亀井が映画を製作するに至った経緯と戦中・戦後における映画活動について作品を交えながら述べた。さらに、亀井が影響を受けたソヴィエト映画を含むドキュメンタリー映画が世界同時的に発生したこと、その目的が社会変革のための市民・国民の啓蒙や宣伝にあったことを確認した。このような特徴を持ち合わせたドキュメンタリー映画は1930年代以降、各国で戦争のための道具として活用されるようになった。こうした時代状況の中、亀井はソヴィエト留学を契機にソヴィエト映画とその理論の影響を受けつつ、日本戦時体制下で独自の映画理論と表現を展開していったことを明らかにした。

第2章では、亀井が映画界において頭角を現した『上海』を取り上げた。この映画は長編記録映画が注目される契機ともなった映画で、戦争の映画利用における初期の作品と位置付けられる。この章では、亀井が所属していた東宝文化映画部が近代的なシステムの下、当時は自由闊達な議論を交えながら作品を制作していたことを明らかにした上で、映画製作の経緯を論じた。『上海』はナレーターで発案者の松井翠声、現地コーディネーターの劉呐鵬、カメラマンの三木茂などを含む現地撮影チームの総合的な視点によって映像化されたものを、亀井が構成・編集した作品であった。映画分析を行った結果、先行研究でも言及されている通り、この作品には戦闘の激しさや規模の大きさを示す移動パンや多種多様なモンタージュ手法が使われており、観客が感情移入を行う「間」の挿入や対比を用いて異なる意味への誘引など、観客自身が多様な解釈ができるようになっていた。本論文で新たに見出したのは、これまで単に日本兵の死を意味する墓標が多いと感じていたものを墓標の場면을数値化することによって、墓標を含む映像が計画的に映画全体に挿入されており、観客に死を想起させていたことであった。さらに、先行研究において「やらせだとわかる宣伝用のシーン」や「侵略戦争を美化したシーン」とされていたジャキノ神父が登場する場面に、その場面を否定する人物が映り込んでいたことを明らかにした。それによって、この場面が二重の意味合いを持ち戦争宣伝とも、またそれを否定しているとも受け取ることもできる場面であったことを確認した。その他にも、当時は知られていなかった国際間の実態や抗日運動の様子を示しており、あまり描かれなかった中国の状況をも重視していることが作品全体の時間構成からも明らかになった。

第3章では、「支那事変後方記録三部作」の『上海』『南京』に続く三作目の『北京』について考察した。この章では、当時の北京ブームの状況や亀井が現場に同行せずに製作したことへの批判について取り上げた。その上で、映画全体の三分の一の欠落部分について、映画のスチルと当時の新聞や雑誌、シナリオをもとに全体像を推察して提示した。その結果、シナリオに書かれていた香妃恨の場面が、映画の中に存在したことを明らかにすることができた。

この映画の特徴としては、先行研究でも示されているように北京の今をあらゆる角度から観客に示そうとしたことに加え、北京を伝統ある偉大な古都として描くのではなく栄華は過ぎ去った過去として描いていたことが挙げられる。さらに、占領政策を前面には押し出さずに、新政権と日本との関係を現場音と身体によって表現していたことも解明した。本論文では、とくにその中に登場する女学校（国立北京女子師範学院）と「新民の歌」演奏の指揮者（江文也）をそれぞれ特定することができた。また、中国人の女性たちがカメラに気づいてこちらに視線を向けて話している場面では、実際には会話には出てこない「日本人」という言葉を字幕で見せることによって、観客に他者からの視線を感じさせ「日本人」であることを意識させるような編集をしていることも明らかにした。それ以外にも、香妃から西太后、鳩笛の女性まで数多くの女性を登場させることによって、いわば北京を女性化し、ジェンダー的な視線から一方的で幻想的な占領地北京を描いていたことを確認した。亀井はこの作品を「心理的実験」と語っていたが、この作品は音だけではなく観客の五感に対して呼びかけることによって、まるでその場にいるような臨場感を持たせ「ノスタルジー」を抱かせる効果をももたらしていた。

第4章では、亀井が初めて従軍撮影に同行した『戦ふ兵隊』について考察した。この作品は、大規模なメディア宣伝戦略を行った漢口作戦に従軍したもので、会社側も大掛かりな映画宣伝を行った。完成後には試写が行われ三万人が参加して大盛況であったが、公開直前で中止に追い込まれた。この章では、漢口従軍の状況を把握した上で、映画の内容を変更した理由を詳細に検証した。その結果、撮影機材などの荷物の多さと陸軍報道部のアドバイス、戦場の悲惨な状況に加えて亀井自身の病気や三木が銃撃戦に巻き込まれるなど、予期せぬ事態が変更の要因であったことが分かった。

この作品では先行研究の指摘にあるように、中国人の悲惨さを増幅するクレショフ効果とモンタージュ手法が使用され、冒頭とラストに中国人の様子を描いていることから、亀井が中国人の悲哀を一つの柱と捉えていたことが推察される。

一方、本研究では亀井が描いた漢口入城シーンと当時の田中軍吉中隊長の手記を比較することによって、実際に行われていた「君が代斉唱」と「万歳三唱」のシーンが、映画においては排除されていたことを明示した。亀井は戦意高揚に欠かせないこの二つを削除し、兵士の疲れた身体や物悲し気な短調の曲調をつなげることによって、むしろ虚しさや重苦しいイメージを意図的に構築しようとしたのである。さらに、皇居遥拝の場面では、兵士たちがカメラに向かって一斉にお辞儀をする場面が演出されており、その際後ろに映り込ん

だ中国人が天皇と兵士、観客が一体となった天皇崇拜への神聖な空間に、ノイズを引き起こして異化効果を発揮していたことを検証した。

また、破壊された漢口の駐車場の映像に赤子の泣き声をモンタージュした場面では、音と映像をモンタージュしたことによって、『LIFE』誌の上海南市駅の線路の上で赤ん坊が泣く写真記事をイメージした場面を作り出していたことも見出された。この映画全体については、観客の反応を誘導しながらも観客の想像に委ねる方法、すなわち全面字幕、音のモンタージュ、比喩、異化効果などを取り入れ観客を巻き込むことで成り立っていたと論じた。

演出手法に関しては、この映画の中の有名な「廃馬が倒れるシーン」において、弱って倒れそうになっている馬に亀井が石を投げて倒し、決定的な瞬間を作り出して撮影させたことを三木の口述文献と当該画面の編集の分析から明らかにした。これまで語られてきた「泣いた中国人の子供の顔」を無理やりカメラに収めようとしたことと合わせて、表現したいものの素材を意図的に作り上げてでもカメラに収めることを望む、亀井の演出手法の一端を示すことができた。

第5章では、当時の映画関係者は絶賛したにもかかわらず文部省の文化映画に認定されなかった『小林一茶』を取り上げた。この章では、1939年10月に施行された「映画法」によって「文化映画」が強制上映されることになった背景について述べた。その上で「文化映画」の規定にある観光映画の状況について考察し、製作当時の1940年の観光ブームの様子も明らかにした。また、同年9月、東宝文化映画部内に「東宝国策映画協会」が新設され、「国民精神の高揚」に東宝がシフトしていった様子も示した。『小林一茶』は、当時の評価の高さや戦後の「日本映画傑作選」に選出されたことでも明らかのように、戦時下の亀井作品の中では最も完成度の高い映画であった。亀井自身にも文化映画の担い手としての自負があったことが、あらゆる言動から伝わってくる。この作品は先行研究でも示されているように経済的な側面から善光寺を揶揄した作品であった。

本論文はさらに文化映画に認定されなかった理由として、善光寺が皇室と深いつながりがあったことと、1940年4月に施行された「宗教団体法」に関係があるのではないかと推察した。またこの映画には、農民を描くのにスタッフと思われる男性を使った場面を挿入して臨場感を漂わせ、観客に大自然と農民の心情を共有させるための演出がみられたことを指摘した。この映画は美しいが故に厳しい自然環境で暮らす農民の実情を社会に問いかけるよう構成した映画であり、音楽や文字、画面などはアヴァンギャルド的要素もみられた。

第6章では、太平洋戦争末期に完成した未公開映画『制空』を考察した。この映画は1995年に国立アーカイブに寄贈された後に原作者が亀井と判明した作品で、それまでの亀井のフィルモグラフィには存在しなかった作品である。その上、この作品に関する資料が見当たらないことから、依頼主である中島飛行機や映画会社の電通映画社などについて多角的に調査をして、製作意図や製作過程を検証した。その際、これまで分かっていなかった逮捕後の亀井の映画製作の様子も明らかになった。

この作品は先行研究では飛行機増産のプロパガンダであると断定されていた。しかし、本

当にそれ以外のメッセージが含まれていないのかと疑問をもち、詳しく検証した。その結果、確かにこの作品は「飛行機が足りない」というメッセージと「友情」と「恥」という心情を絡み合せながら飛行機増産へと邁進する、当時の国策に沿ったプロパガンダ映画であることが判明した。その一方で、学徒らが二度も映画を鑑賞するシーンがあり、最後にこれまでの物語は児童らが見ていた映画であったと意表を突く枠構造になっていた。その上、主人公が映画からの影響について語っていることから、映画に関する何らかのメッセージが含まれているのではないかと考えた。そこで、映画の最後の場面を検証したところ、晴天で富士山がくっきり見えている明るい昼間であるにもかかわらず、校庭に張った大きな白い布をスクリーンにして映画を上映したという設定に虚構性が見出された。これについては、当時映画を鵜呑みにする少年たちに対して、亀井が「映画は虚構」というメッセージを伝えようとしていたのではないかと論じた。

以上が各章の分析結果である。この結果をもとに、次項では序論で提示した目的について明らかになったことを述べる。

第2節 本論文で明らかにした点

本論文の目的は第1に、戦時下の亀井の作品から新たな表現方法を用いている場面を見出すことである。これまでの先行研究は、モンタージュ手法として画の重層化や画と音の不一致によって異なる意味を醸し出しているとの見解であった。本論文では、編集時において言葉と音楽を含む音、画、字幕をそれぞれ異なるものから自由自在に組み立てていたことを明らかにした。また、『戦ふ兵隊』の漢口入城シーンで検証したように、一連の行動に対して戦意高揚の場面にならないよう部分的に削除するなど、意図的な意味付けになるように構築していたことを確認した。さらに、戦時下で直接映してはいけぬものなどは、記号化して観客にイメージを抱かせ想起させる手法も用いていたことが判明した。美的な表現としては五感に訴え、空気感を醸し出す臨場感を溢れるモンタージュ手法が使われていたのであった。このように、編集を得意とした亀井の作品の場면을詳細に検証することによって、多岐にわたる表現方法が確認された。

本論文で新たに発見された研究成果として、特に『上海』の特別避難区の創設者ジャキノ神父の場면을挙げることができる。この場面は、現地に赴いた撮影隊とコーディネーターによって撮影されたものを亀井が編集したものである。ジャキノ神父が子どもを抱き上げるショットと日本軍に謝意を述べるショットに、神父の傍らで神父の言葉に大きく首を振って日本軍賛美の内容を否定し、しっかりとカメラを見つめる男性が映り込んでいた。拡大して調べたところ、二つのショットに映る男性は変装はしているが同一人物であることが分かった。この二つのショットは連続して編集されており、戦争宣伝ともそれを否定しているとも受け取ることのできる二重の意味合いをもつ編集となっていた。本論文では、亀井がこの男の存在を承知の上で意図的に繋げたと推論した。そもそも現実の映像を用いて構成す

る映画には、製作者が意図せずとも混入するものが多々あるという問題もここで提示できた。この「視覚的無意識」の問題は重要な論点のために、この後さらに詳しく考察することにする。

以上、本論で検証した各作品からは、「知られていない中国の実情」「幻想的な北京」「虚しい兵士」「善光寺の経済的な側面」「映画の虚構性」などの明確なテーマが浮き彫りになった。

第2の目的は、記録映画の演出家及び監督の成り立ちと、亀井の演出手法について明らかにすることである。亀井の戦時下の作品を考察することによって、当時の記録映画の監督がどのように育成され登場してきたのか、その過程を確認することができた。まず、日中戦争開戦時、記録映画が国の要請により急増する過程において、初めはニュース映画のようにカメラマンが撮影監督として映画の構成を考えながら撮影していた。社に戻ってから編集担当がさらに構成を練って、編集・音・字幕等完成までを行っている。その後、シナリオを作成するようになると、亀井の場合は自らシナリオも手掛けていたがシナリオ担当者も存在していた。『北京』(1938) 完成後に亀井が現地に行かずに製作していることに批判が殺到すると、次回の『戦ふ兵隊』(1939) からは、これまでは編集担当で現地に行かなかった亀井が演出者として現地に赴くようになった。

映画作品のオープニングの製作者表記を見比べると、編集者は次のように変化していた。『上海』(1938) は編集、『北京』は冒頭の映像が欠落のため未確認(同時期の『南京』(1938) の秋元憲は編集)、『戦ふ兵隊』(1939) では監督と編集、『小林一茶』(1941) は演出、『制空』(1945) は亀井ではなく別の者であるが編集や演出⁵⁴⁶と記載してあった。また、『ニハトリ』(1944) の撮影時にも徳川夢声が「演出家の亀井君」と呼んでいたことも加味すると、戦時下の記録映画の場合は、編集者が1939年頃から演出や監督へと移行していった過程が確認できた。さらに亀井の場合は監督という名称よりも演出家と記載されている方が多いことも分かった。このように長編記録映画が製作されるようになると編集者の役割が増大し、監督や演出家として映画の演出を手掛けるようになっていったのであった。

その上で、亀井の演出方法を考察すると、編集者としての亀井自身のメッセージを作り出したいという思い入れが強いために、編集する際のショットを要求する演出になっていた。『戦ふ兵隊』の「廃馬が倒れるシーン」において亀井が石を投げてまで馬を倒したのは、この馬が倒れるシーンを、馬だけではなく兵士も含めて道端に崩れ落ち捨て置かれる情景を表現したかったからに他ならない。さらに「泣いた中国人の子供の顔」を無理やりカメラに収めようとしたことも、この顔をモンタージュすることによってリアルな中国の人々の叫びを表現するために用いたかったのであろう。このように、表現したいものの素材を意図的に作り上げてでもカメラに収めたいという亀井の演出手法は、これまでも先行研究で指摘されていたが、馬を倒す演出が明るみになったことで一層明確になった。さらに、この時期

⁵⁴⁶ 『制空』では亀井は原作として最初に記されているが、次が編集、さらに演出と演出者よりも編集者の名が先にある。

に演出家が必要になった点について、「ルーベ論争」からも伺い知ることができた。亀井は「創造的組み立て」のために演出家が必要と述べており、現実の映像を組み立てる、すなわち編集こそが記録映画の神髄という亀井の特徴を再確認した⁵⁴⁷。

さらに演出技法としては、映画の中の人物と観客との視線についての特徴を見い出すことができた。『北京』の「なんで俺を撮るんだ」とカメラに向かって憤りを見せる男、「あのカメラマン日本人らしいわ」と実際の言葉とは異なる字幕を挿入した場面での女性たちの視線、これらはカメラマンに向けられたものではあるが、観客はこれまでカメラの存在を意識せずに映画を見ていたために、まるで自分自身へ投げかけられたかのような言動に感情を阻害されるのであった。一方で、『制空』のラストシーンでは、校長の演説を聞いている子供たちの後ろにカメラが位置することによって、観客も子供たちと共にこの映画を鑑賞して校長の演説を聞いているという錯覚に陥るのである。このように亀井作品には、カメラの視線と観客の視線とがはっきりと同一化する場面が散見された。

これらと類似する特殊な場面として、『戦ふ兵隊』の皇居遥拝の場면을挙げることができる。ここでは、兵士がカメラに向かって皇居遥拝と勅諭奉読をする場面において、兵士の視線が日本内地の観客をすり抜けて天皇へと向かう感覚を引き起こして皇居を見据えており、劇場内を超えた天皇を中心とする大日本帝国の空間をも作り出していた。それと同時に、その瞬間に協調しない中国人の姿をも見せるという、他では類を見ない演出手法とその効果となっている。それ以外にも『小林一茶』では、大自然を観客と共有し臨場感を持たせる演出を行い、飛行機増産のプロパガンダ映画『制空』では、観客へ「映画は虚構」とのメッセージを浮き彫りにするために大きな白い布を記号化して用いる演出がみられた。

第3に、映画製作における亀井を取り巻く変化について論証することである。この部分については、本論文が作品分析に力点を置いているために、映画環境そのものについての詳細な調査は行っていないが、戦時下の亀井作品を紐解く上で見えてきた変化を考察した。

日中戦争が開始した頃の東宝文化映画部は、近代的なシステムの下、自由闊達な議論を交えながら作品を制作しており、一つの映画を製作する場合にも全過程において全員で会議を開いていた。『上海』では亀井が現地に同行していないことから、ナレーターで発案者の松井翠声、現地コーディネーターの劉昶鵬、カメラマンの三木茂などの総合的な視点によって撮影されていた。つまり、亀井一人の功績によって作品が出来たわけではなく、大勢の力が統合して完成していたのであった。会社側も作品に対して高く評価し、大規模宣伝や大規模な試写会を催していた。1939年の4月公開予定の『戦ふ兵隊』は公開中止になったが、1939年10月に「映画法」が施行され文化映画が強制上映された際には、それまでの実績から亀井自身も文化映画の担い手として良質の作品を作りたいと果敢に挑んでいた様子が当時の言動からも伝わってくる。しかし、1940年9月、東宝文化映画部内に「東宝国策映画協会」が新設され、社の方針が「国民精神の高揚」に完全にシフトする。1941年10月に亀

⁵⁴⁷ 松本俊夫はルーベ論争に関して、「すべては編集で勝負するという亀井の編集至上主義の弱点をさらけだした」とも述べている。野田真吉、松本俊夫、前掲書、1964年、3頁。

井が逮捕され、11 月に東宝の一般観客対象の文化映画製作は幕を閉じたのであった。会社内で大勢の力を結集した作品も時代の要請によって変化していき、会社に所属していながらも結局、亀井一人が責任を負わされ自主退社という形になった。このような一連の流れを踏まえ、亀井が逮捕された後の映画製作に関しても明らかにした。

第3節 戦時下の亀井文夫が描いたものとは

これまで戦時下の亀井作品 5 本を分析し、その中から亀井の表現方法や演出手法、さらに周辺の動向を明らかにした。それらをもとに戦時下の亀井作品の特徴について、ヴァルター・ベンヤミンの『複製技術時代の芸術作品』(1936)を参照しつつ考察する。

まず、亀井作品の特徴は「実情を訴えている」という点にある。戦時下の亀井作品では、現実の素材を解体し自由に組み合わせたシーンや意味づけのための削除など、意図的なイメージを構築する方法が随所に見られた。また、表現したいものが直接描けないような場合には、イメージを抱かせる記号を用いて現状を知らせる方法を用いていた。当時はあまり知られていない現状なども積極的に取り入れられており、「戦意高揚」を示す場面においてはそれを好ましく思っていない人物も同時に描き入れてあった。このような彼独自のイメージを構築する手法は、先行研究で戦時下の亀井作品では異質とみられていた『制空』においても現れており、飛行機増産という国家のプロパガンダ・メッセージの下に隠された現実への批判的な眼差しを読み取ることができる。それは、今見ている映画はプロパガンダであり「映画は虚構」なんだという、いわばメディア自身の自己批判的カウンター・メッセージとして見出すことができた。軍国主義体制下のこの時代は、直接表現することのできない時代ではあったが、その表現方法としてこのようなカウンター・メッセージを用いて社会の実状を訴えていたのであった。

この時期のファシズムについて、ベンヤミンは『複製技術時代の芸術作品』の中で次のように記している。

政治を耽美主義化しようとするあらゆる努力は、ある一点において極まる。その一点とは戦争である。戦争が、そして戦争だけが、従来の所有関係を保存したまま、最大規模の大衆運動にひとつの目標を与えることを可能にする⁵⁴⁸。

つまり、政治を美化する映画は、熱狂と共に大衆を一つの思考に集約させ権力によってコントロール可能にする特性を持つ。大衆は強力な指導者の下、思考停止状態に陥り声を発することが出来なくなるのである。この力を最大限に利用するのが戦争である。この状況下でベンヤミンはどのような可能性を模索したのか、同論文の最後は次のように締めくくって

⁵⁴⁸ ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」浅井健二郎訳編久保哲司訳『ベンヤミン・コレクションⅠ』筑摩書房、2013 年、627 頁。

いる。

人類の自己疎外の進行は、人類が自分自身の全滅を第一級の美的享樂として体験するほどになっている。これがファシズムが進めている政治の耽美主義化（美的知覚化）の実情である。このファシズムに対してコミュニズムは、芸術の政治化をもって答えるのだ⁵⁴⁹。

ここで述べているのは、映画は視覚と聴覚を用いて感情を揺さぶられるメディアで、それを意図的に操られた場合は、芸術に酔いしれて自己の意思は働かなくなる。そのような映画の特性を最大限に利用したのがファシズムの映画政策である。これに対し、コミュニズムは芸術の政治化で対抗するというのだ。この芸術の政治化とは、芸術によって批判的に現実に入り込み、問題と思うものを表に炙り出すことである。つまり、ファシズムの映画製作と対極的な 1910～1920 年代のソヴィエト映画の手法であるモンタージュ手法等を用いて、実態を表面化させることを促していると思われる。

したがって、これまで本論文で明らかにしてきたように全体主義や総力戦体制下においては、国家の一義的メッセージを伝えるためにプロパガンダが行われるが、亀井はまさにそのプロパガンダ映画において、独自の言語、映像、音によるモンタージュによって国家が要求するメッセージを裏切るカウンター・メッセージの通路を切り開いていた。このことから、日本の検閲が厳しい戦時下において、ファシズムの映画手法に対抗することができる映画による政治化を実践してきたといえるであろう。

それでは、何のために映画を政治化するのであろうか。それは「観客を巻き込む」手法に関係する。亀井は視線の同一化によって様々な空間を演出し、亀井独自のモンタージュ理論である「間」によって観客に思考する時間を与え、異化効果によって感情移入を防ぐなど、さまざまな観客との対話を映画の中に取り入れてきた。対話と言っても、もちろん完全な相互関係ではなく、亀井が仕掛けた手法を観客が選択し、戸惑ったり思考を巡らせたりと観客が単なる受け手だけに終わらない仕組みがそこには存在した。これは、情報が制限されて、権力に都合が良い一方的な報道しか流されないようなファシズム下において、いかにして大衆が情報操作に惑わされずに思考を続けていくことができるか、大衆を啓発するためのものだったのである。亀井自身も戦後の投稿記事に「正しい政治意識で組み立てられた映画は、大衆を呼び起こし目覚めさせる政治的効果をもたらします⁵⁵⁰。」と明記している。

その一方で、亀井の多様なモンタージュ手法や音の使い方は、様々なイメージや解釈をもたらしながら観客の感情に訴えてくる。美しい自然や都市の様子、悲しみを増幅させる戦跡、動物や子供までもが亀井独自の美学となって描かれていたのであった。特に、五感に訴えるモンタージュは、臨場感を持って感覚に訴えてくる。これは、スクリーンからは発せられる

⁵⁴⁹ ヴァルター・ベンヤミン、同上、2013 年、629 頁。

⁵⁵⁰ 亀井文夫「無色透明映画論—映画と政治について—」『キネマ旬報』1946 年 10 月号、21 頁。

ことのない光や風、匂い、静寂を伴いながら爽快感や空気感、時にはノスタルジーなどを観客に体現させる手法であった。観客が映画を観客席から観るのではなく、映画の場面のその場にいる感覚を呼び起こす、そのような手法であった。この手法はモンタージュだけではなく亀井の演出からも随所に伺うことができ、映画の芸術的な要素も持ち合わせていたのであった。

本論文の考察によって、亀井が製作する作品には初期の頃から芸術的表現の中にも政治要素が含まれていたことも確認しており、亀井にとって映画を作ること自体が政治と切り離せない存在なのであったと論じた。亀井は映画と政治について、戦後直後の1946年に次のように語っている。「作者が意識しようとしまいと、結果として、映画は、政治的役割を果たすものである⁵⁵¹。」その上で、「必要なのは、映画芸術家の眼が、政治的に見つめる能力を持つことと、その結果として、日常の生活問題や事件が意識的に組み立てられることだと思います⁵⁵²」と述べ、その考えは戦前から戦後まで一貫していた。

さらにもう一つ、戦時下の亀井作品を分析する中で見えてきたものがある。それは、これまでも映画研究者や映画製作者の中でも語られてきたが、映画の中に製作側が意図せず様々なものが混入しているという問題である⁵⁵³。これは、現実の映像を用いている映画の宿命でもある。ベンヤミンは「カメラに語りかける自然が、肉眼に語りかける自然と異なることは明白である⁵⁵⁴」と機械ゆえの特性を述べ、「視覚における無意識的なものはカメラによってはじめて私たちに知られる⁵⁵⁵」と通常の生活においては見えないものまで映像には映り込んでいることを述べている。このノイズを徹底的に排除した典型的なプロパガンダ映画が、レーニ・リーフェンシュタール 監督の『意志の勝利』(1934)である。この映画は、ヒトラーを崇拜する視線以外のノイズを排除することによって、ヒトラーを神格化することに成功している。一方、亀井の映画では、意識・無意識にかかわらず沢山のノイズがあり、意図的な演出なのか偶然なのか判明できない場合さえもある。亀井は1957年の雑誌記事に記録映画の大きな特徴として、この「意識されない現実」について次のように記している。

たとえ人間がどんなに現実をしらべ、理解したとしても、現実の全部を知りつくすことはできない。眼に見えたのは、海上に浮かんだ、ほんの僅かな氷山の一角にすぎない。僕たちには意識されない現実が、広大無限に存在するのだ。写真は、このような現実のかくされた一面を、ぼくたちの前にハッキリと示す(中略)写真のとらえる偶然的効果

⁵⁵¹ 亀井文夫、同上、1946年10月号、20頁。

⁵⁵² 亀井文夫、同上、1946年10月号、21頁。

⁵⁵³ 佐藤真はベンヤミンの「無意識的な視角の世界」について、但し書き付きで「映像こそ、一回性の生がはらんでいくオリジナルな輝きを、言語表現を越えた無意識とも呼ぶべき何ものか＝アウラをとり込む表現形態として、最適のメディアだ」と述べている。佐藤真『ドキュメンタリー映画の地平 世界を批判的に受けとめるために上』凱風社、2001年、22頁。

⁵⁵⁴ ヴァルター・ベンヤミン、前掲書、2013年、619頁。

⁵⁵⁵ ヴァルター・ベンヤミン、同上、2013年、620頁。

は、たしかに記録映画を劇映画から区別する、重要なポイントだとぼくは思う⁵⁵⁶。

このように述べ、カメラマンが意識せずに撮った映像から画面をモンタージュするための重要なテーマを発見することがあると説いている。これらのノイズは、映像や音の中に潜在的に存在しており、それを含めた上で映画は成り立っている。したがって、編集時だけでなく観客の気づきによってもまた、これらが発見することがあり、亀井映画の捉え方が今後変化する可能性も大いに秘めているのである。

第4節 残された課題と今後の展望

今後に残された課題は、戦意高揚が色濃く出ている映画も含めた同時代の他の映画との比較検証である。劇映画であれば、田坂具隆の『五人の斥候兵』(1938)や豊田四郎『大日向村』(1940)、黒澤明の『一番美しく』(1943)、山本嘉次郎『ハワイ・マレー沖海戦』(1942)、山本薩夫の『熱風』(1943)、木下恵介の『陸軍』(1944)などが挙げられる。記録映画であれば、石本統吉の『雪国』(1939)や下村健二の『法隆寺』(1943年)、井上莞の『空の少年兵』(1941)水木荘也の『わたし達はこんなに働いてゐる』(1945)等である。しかしながら、本論文は戦時下の亀井文夫の作品分析が主題であるために、亀井の作品のみの分析に留めた。

また、戦後に若手の映画関係者から戦後の亀井の映画表現に対して、戦時下の作品のような映画手法が見られないことへの批判が高まった⁵⁵⁷。したがって、戦後の作品との詳細な表現手法に関する研究も必要となろう。検閲が強化されたのは戦時下だけではなく、GHQ占領下(1945～1952)も同様の問題を抱えているからである。『日本の悲劇』(1946)は公開中止になり、山本薩夫との共同監督による『戦争と平和』(1947)は検閲で大幅に削除された。その後は女三部作と言われた『女の一生』(1949)、『母なれば女なれば』(1952)、『女ひとり大地を行く』(1952)など劇映画に取り組んでいる。日本が主権を回復してからは、亀井はドキュメンタリー映画に復帰し、それ以降は数多くの社会問題をテーマに取り組んだ。このような戦時下、GHQ占領下、主権回復後と三期に分類した上で映画分析を行なうことによって、亀井研究にとって新たな発見があるのではないだろうか。

しかし、戦時下が過ぎ、GHQ占領下が終わり、検閲が強化され自由に表現できない時代は終わったのかといえそうではない。国や資本や社会が求める要求や忖度、自主規制との葛藤の中でどのようなメッセージを伝えていくのかということは、現代も続く問題である。また、世界に目を向ければ現在でも情報統制を敷いている国は存在し、独裁国家もある。さらには戦争や国家間の対立も続いている。このような状況下で全ての事案について自由に映像表現できるかといえ、そのような自由は限定的と言わざるを得なく、その限定的な自

⁵⁵⁶ 亀井文夫「真実のためのフィクション」、前掲書、1957年4月下旬号、44-45頁。

⁵⁵⁷ 野田真吉、前掲書、1984年、76頁。野田真吉、松本俊夫、前掲書、1964年、1-7頁。

由も未来永劫続く保証はない。1945年にベラ・バラージュは、映画が一般大衆の心を大きく左右することを危惧し、「あたかも盲目的で抗し難い自然力によってのように、意のままに左右されないためには、われわれは映画に対して専門的な知識を持ち、方向と基準をつかんでいかなければならない⁵⁵⁸」と、フィルム・リテラシーの重要性を説いている。したがって今後も、映画についての様々な重層的な構造や解釈の研究がより一層重要である。

第5節 結語

最後に、本論文が注目した戦時下の亀井作品の分析からドキュメンタリー映画と本論文の意義を明らかにして、この論文を締め括ることとする。

日本の戦時下は、国家が国民を統制するために、映画を最大限に利用した時代であった。その中で亀井は、戦意高揚のためのプロパガンダ映画でありながら、社会の実情を明かす表現や大衆に対して思考を促す手法を用いて映画を製作し続けた。その手法はソヴィエト映画理論から影響を受けているが、ソヴィエト映画では国家が要求するメッセージを発信したのに対し、亀井の手法は天皇制の軍国主義政治の支配下で国家が要求するメッセージとは異なる、いわばカウンター・メッセージを発信していた。したがって、亀井はファシズム下での表現方法として独自の攻防戦を繰り広げた人物といえるであろう。

また、現実をカメラで撮影したドキュメンタリー映画には、製作者が意図しないものが映画の中に満ち満ちている。これらは、映像や音の中に潜在的に存在し、現実の映像を用いている映画の宿命ともいえるもので、それを含めた上で映画は成り立っている。これらが、いつ覚醒し意味付けされるかは、時代や社会状況によって見え方や捉え方が異なるために変化していくものなのである。それを見出すのは、もちろん読み手に他ならないが、技術の進歩によってもまた意味付けや捉え方の変化が見られることであろう。

本論文は、これまで戦時下の亀井研究において明らかになっていなかった映画表現を、細部に渡って検証してきた。フィルム時代の映画研究は、映画館やアーカイブ館で映画を見た上での研究であったが、現在においては膨大な映像がデジタル化されたために、何度も映像を確認することができ、静止や拡大等をしながら細分化した形で検証が可能になったことから、これまで見えてこなかった部分も解析できるようになった。また、インターネット上でも検索が可能になり、グローバルな規模で参照して比較可能になった。まさに、パラダイム転換が起きている時代の研究といえるであろう。さらに、映像は技術の進化によって作者が意識しなかったものが発見され、新たな歴史資料としての価値が見出される可能性も秘めている。受け手が積極的に解釈することによって、作者の意図を超え全く異なる作品になる可能性さえもある。本論文は、このような映画の新たな側面も提示している。

現在の映像制作は、グローバル化により受容・拡散のスピードが驚異的に早く、国家や企

⁵⁵⁸ ベラ・バラージュ、前掲書、1992年、15頁。

業から個人の手へと変化している。スペクタクル社会が進行する中で、映像の影響力は増々大きくなっており現実と虚構の区別もつきにくくなっている。したがって、映像と時代や社会、個人の関係など絶えず詳細な映像研究が必要なのである。戦時下の亀井作品は現代を生きる我々に、映像表現の重要性と可能性を示している。

参考文献

【亀井文夫一次資料】

- 亀井文夫「記録映画と編集」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938年3月11日号
- 亀井文夫「『上海』編集後記」『新映画』新映画社、1938年3月号
- 亀井文夫「記録映画しなりお北京」『映画評論』映画評論社、1938年6月号
- 亀井文夫「記録映画と構成」『映画評論』映画評論社、1938年6月号
- 亀井文夫、筈見恒夫、飯田心美、友田純一郎、内田岐三雄、清水千代太「『北京』をめぐって」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938年8月11日号
- 亀井文夫「『戦ふ兵隊』からの経験」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1939年春季特別号
- 亀井文夫「記録映画と真実と」『映画評論』映画評論社、1939年5月号
- 亀井文夫「記録映画のシナリオ」『映画評論』映画評論社、1939年10月号
- 亀井文夫他「日本文化映画の初期から今日を語る座談会」『文化映画研究』第3巻第4号、文化映画研究発行所、1940年2月号
- 亀井文夫「三木さんの『文化映画演出者への手紙』の意義」『文化映画研究』文化映画研究発行所、1940年
- 亀井文夫「『信濃風土記』製作の動機」『文化映画研究』文化映画研究発行所、1940年12月号
- 亀井文夫「シナリオ『信濃風土機』三部作『町と農村』」『映画と音楽』映画と音楽社、1940年12月号（牧野守監修『戦前映像理論雑誌集成第21巻』ゆまに書房、1989年）
- 亀井文夫「文化映画月評」『日本映画』大日本映画協会、1940年4月号～1941年5月号（毎月）
- 亀井文夫「映画の表現方法に就て」『映画評論』映画日本社、1941年1月号
- 亀井文夫他「演出者は斯く語る」『文化映画』映画日本社、1941年1月号
- 亀井文夫「文化映画 小林一茶ノート」『新女苑』実業之日本社、1941年1月号
- 亀井文夫「小林一茶 文化映画シナリオ」『文化映画』映画日本社、1941年1月号
- 亀井文夫他「科学映画を究明する一科学者と演出者の座談会」『映画評論』映画日本社、1941年9月号
- 亀井文夫「日本の悲劇—戦犯裁判プロローグ—」『民衆の旗』日本民主主義文化聯盟、1946年6月号
- 亀井文夫「映画人の二つの組織—全映と映画人集団」『映画製作』映画世界社、1946年7月号
- 亀井文夫「無色透明映画論—映画と政治について—」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1946年10月号
- 亀井文夫他「新文化政策と映画 社会党内閣に抱負をきく座談会」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1947年8月上旬号

亀井文夫「批評家に訴うー新しい批評と新しい批評家」『映画評論』日本映画出版株式会社、1948年6月号
 亀井文夫「両立か対立かー映画の芸術性と企業性ー」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1948年6月下旬号
 亀井文夫「映画のみ方」『婦人文化講座 第3巻』ナウカ社、1948年
 亀井文夫「映画のモンタージュについて」『映画季刊・第1集』季節社、1948年11月号
 亀井文夫、山本嘉次郎「劇映画における記録的手法について」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1949年3月上旬号
 亀井文夫他「日本映画の診断ー日本映画はなぜつまらないか どうすればよくなるか」『シナリオ文藝』シナリオ文藝社、1949年3月号
 亀井文夫他「暴力の街ーベン偽らずー合評会」『映画季刊』制作社、1950年4月号
 亀井文夫他「カエル放談」『映画新潮』河童書房、1951年10月号
 亀井文夫、土方敏太『ソヴェト映画史』白水社、1952年
 亀井文夫他「新しい映画ー組合映画を語る」『労働経済旬報』労働経済社、1953年8月中旬号
 亀井文夫他「座談会 映画におけるリアリズム」『新日本文学』新日本文学会、1953年5月号
 亀井文夫他「ドキュメント映画の世界」『藝術新潮』新潮社、1957年2月号
 亀井文夫「真実のためのフィクション」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1957年4月下旬号
 亀井文夫他「世界の短編映画ー国際短編映画祭」『藝術新潮』新潮社、1957年12月号
 亀井文夫「敢えて広島・長崎の秘密をはぐー『世界は恐怖する』撮影裏話」『中央公論』中央公論新社、1957年12月号
 亀井文夫「雑草のようにのびのびと」中野好夫他編『私のわんぱく物語』明治図書出版、1958年
 亀井文夫『『暗い谷間』の思い出』『記録映画』教育映画作家協会、1958年12月号
 亀井文夫アラン・モネ対談「わたしは何故『記録映画』をつくるかー『夜と霧』から『ピカドン』へ」『藝術新潮』新潮社、1958年12月号
 亀井文夫、長野千秋、松本俊夫他「我が国ドキュメンタリーフィルムの大先覚亀井文夫にきく記録映画の社会変革実行力」『記録映画』教育映画作家協会、1959年1月号
 亀井文夫「亀井文夫、大いに語る」『映画評論』映画出版社、1959年2月号
 亀井文夫『『人間みな兄弟』を完成して』『部落』部落問題研究所出版部、1960年5月号
 亀井文夫「未解放部落のロケ記録ー映画『人間みな兄弟』」『世界』岩波書店、1960年6月号
 亀井文夫『『上海』『小林一茶』その他』『キネマ旬報 別冊 日本映画作品大鑑』キネマ旬報社、1961年7月号
 亀井文夫「コミンテルンと雑魚一匹」『文学』VOL.29、岩波書店、1961年5月号

亀井文夫「小林一茶—『信濃風土記』より」(シナリオ)『映画評論』映画出版社、1971 年 12 月号
 佐藤重臣「亀井文夫インタビュー『軍艦だけは来なかった』は私の作ったコピーなのだ」『映画評論』映画出版社、1971 年 12 月号
 亀井文夫「長編ドキュメンタリー世界は恐怖する～『死の灰』の正体～」『映画評論』映画出版社、1971 年 12 月号
 亀井文夫「私の戦争と平和」『IWANAMI HALL』46 号、岩波ホール、1972 年 2 月号
 亀井文夫「映画『一茶』受難の記」『文藝春秋』51(14)、文藝春秋社、1973 年 9 月号
 秋山邦晴<亀井・古関対談>「日本映画音楽史を形作る人々38 古関裕而発見されたフィルム<戦う兵隊>1」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1975 年 7 月下旬号
 亀井文夫他「焼けあとに原点はあったか5 残された唯一の戦後につなぐ抵抗」『映画芸術』編集プロダクション映芸、1976 年 4-5 月号
 亀井文夫他「座談会亀井文夫の語る秘録・戦中戦後映画史—焼けあとに原点はあったか」『映画芸術』編集プロダクション映芸、1976 年 6-7 月号
 亀井文夫「インタビュー『戦ふ兵隊』—その受難と演出方法を語る」『シネ・フロント』シネ・フロント社、1977 年 7 月号
 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』朝日新聞社、1983 年 9 月 16 日号
 亀井文夫「戦争をとらえなおす眼—『戦ふ兵隊』から『生物みなトモダチ』へ」『国民文化』国民文化会議、1984 年 10 月号
 亀井文夫、内海愛子対談「上映されなかった『戦ふ兵隊』」内海愛子編者『教科書に書かれなかった戦争 Part3—ぼくらはアジアで戦争をした』梨の木舎、1986 年
 亀井文夫、土本典昭「ドキュメンタリーの精神」『講座日本映画5 戦後映画の展開』岩波書店、1987 年
 亀井文夫『たたかう映画—ドキュメンタリストの昭和史』岩波書店、1989 年

【二次資料】

相川春喜「三つの問題作」『文化映画研究』第 3 巻 10 号、文化映画研究発行所、1940 年、
 相川春喜『文化映画論』霞ヶ関書房、1944 年
 秋元憲「映画と鋼鉄脚本」『映画評論』147 号、映画評論社、1938 年 6 月号
 秋山邦晴<亀井・古関対談>「日本映画音楽史を形作る人々38 古関裕而発見されたフィルム<戦う兵隊>1」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1975 年 7 月下旬号（亀井の一次資料にも掲載している）
 秋山邦晴「日本映画音楽史を形作る人々39 古関裕而発見されたフィルム<戦う兵隊>2」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1975 年 8 月下旬号
 厚木たか『女性ドキュメンタリストの回想』教文堂、1991 年

阿部知二「美しき北平」『新潮』新潮社、1935 年 12 月号
 新居格「観光地の新秩序」『旅』新潮社、1940 年 10 月号
 アリスタルコ、G 『映画理論史』吉村信次郎他訳、三陽社、1962 年
 アリホン、ダニエル『映画の文法』紀伊國屋書店、1980 年
 安藤更生編『北京案内記』新民印書、1941 年
 晏妮『戦時日中映画交渉史』岩波書店、2010 年
 飯島正「昭和十九年の日本映画はいかにすべきか」『映画評論』日本映画出版株式会社、1944 年 1 月号
 飯島正『日本映画史上』白水社、1955 年
 飯田心美「『怒濤を越えて』と『深海の野獣』」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1937 年 9 月 21 日号
 飯田心美「上海」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938 年 1 月 21 日号
 飯田心美「『信濃風土記』から」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1940 年 10 月 11 日号
 飯田心美「日本の記録映画 興隆期の作家たち」『キネマ旬報別冊 日本映画作品大鑑』キネマ旬報社、1961 年 7 月号
 池田忍「中国服の女性表象―戦時下における帝国男性知識人のアイデンティティ構築をめぐって」『国際シンポジウム戦争と表象／美術 20 世紀以後記録集』美学出版、2007 年
 池田優「一九三〇年代のマスメディア―満州事変への対応を中心として」三輪公忠編『再考・太平洋戦争前夜―日本の一九三〇年代論として』創世記、1981 年
 石川達三『生きている兵隊』中央公論新社、2015 年
 石坂友司「東京オリンピックのインパクト」坂上康弘他編『幻の東京オリンピックとその時代』青弓社、2009 年
 石橋丑雄『北京観光案内』ジャパン・ツーリスト・ビューロー、1941 年
 石原楊一郎『映画批評のリテラシー』フィルムアート、2001 年
 井田敏『まぼろしの五線譜江文也という「日本人」』白水社、1999 年
 今井和也『テレビ CM の青春時代』中央公論社、1995 年
 今井武「映画『小林一茶』のことから」『文化映画』映画日本社、1941 年 4 月号
 今村太平「文化映画の性格―科学と芸術の統一」『映画評論』映画評論社、1939 年 5 月号
 今村太平の会監修『今村太平映像評論 4 記録映画論』ゆまに書房、1991 年（初版：今村太平『記録映画論』大塩書林、1940 年）
 井本熊男『支那事変作戦日誌』芙蓉書房出版、1998 年
 岩崎昶他「ニュース映画製作座談会」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1937 年 10 月号
 岩崎昶『映画と現実』春陽堂、1939 年
 岩崎昶「この三人―亀井、今井、山本」『映画藝術』編集プロダクション映芸、1949 年 12 月号
 岩崎昶『映画史』東洋経済新報社、1961 年

岩崎昶「亀井文夫の映画」『映画評論』映画出版社、1971年12月号
 岩崎昶「戦後三十年の時点に一『戦ふ兵隊』再見一」『文化評論』新日本出版社、1975年7月号
 岩崎昶『映画は救えるか』作品社、2003年
 岩本憲児『ロシア・アヴァンギャルドの映画と演劇』水声社、1998年
 岩本憲児編『占領下の映画―解放と検閲』森話社、2009年
 上野一郎「『上海』『南京』『南十字星は招く』」『映画評論』映画評論社、1938年3月号
 上野一郎「北京」『映画評論』映画評論社、1938年10月号
 ヴェルトフ、ジガ「『キノグラス』から『ラジオグラス』へ」大石雅彦他編『ロシア・アヴァンギャルド③キノー映像言語の創造』国書刊行会、1994年
 宇野真佐男『幻の原爆映画を撮った男』共栄書房、1982年
 エイゼンシュテイン、プドフキン、アレクサンドロフ「トーキー映画の未来『計画書』」セルゲイ・M・エイゼンシュテイン『エイゼンシュテイン全集6』キネマ旬報社、1980年
 エイゼンシュテイン、M・セルゲイ『エイゼンシュテイン全集7～8』キネマ旬報、1984年
 エイゼンシュテイン、M・セルゲイ『映画の弁証法』佐々木能理男訳、角川書店、1988年
 王敏「黄瀛と『もう一つの祖国』」『朝日新聞』2005年7月18日
 大木正夫「ガンバリが彼の身上 作曲家の見た今井正」『日本映画』世界映画社、1953年9月号
 大塚恭一「北京」『映画評論』映画評論社、1938年10月号
 大月功雄「総力戦体制と戦争記録映画―亀井文夫の日中戦争三部作をめぐって―」『新自由主義の歴史的射程』第23号、現代資料出版、2018年
 大林正二「銀幕を通じての国際観光宣伝」『文化映画』キネマ週報社、1939年4月号
 小川原正道『日本の戦争と宗教 1899-1945』講談社、2014年
 奥平康弘「映画と検閲」『無声映画の完成 講座日本映画2』岩波書店、1986年
 奥平康弘「映画の国家統制」『戦争と日本映画 講座日本映画4』岩波書店、1986年
 奥野信太郎「感傷主義の脱却」『朝日新聞』1939年11月2日朝刊
 奥野信太郎『随筆北京』平凡社、1990年
 小澤考人「アジアのオリンピック・東亜競技大会」坂上康弘他編『幻の東京オリンピックとその時代』青弓社、2009年
 オーモン、J他『映画理論講義』武田潔訳、勁草書房、2002年
 木下千花『溝口健二論』法政大学出版社、2016年
 加藤厚子『総動員体制と映画』新曜社、2003年
 加藤厚子監修『社史で見る日本経済史第83巻』ゆまに書房、2015年（『東和商事合資会社社史：昭和三年―昭和十七年』1942年の復刻版）
 加納竜一編『三木茂映画譜』ユニ通信社、1979年
 河合武「観光映画の海外に於ける反響その他」『文化映画』キネマ週報社、1939年4月号

木村莊十二、佐藤忠男「『傾向映画』から満映へ」『無声映画の完成 講座日本映画2』岩波書店、1986年

清見陸郎『北京点描』大都書房、1941年

楠木徳男「ドキュメンタリーの鉾脈・亀井文夫の生涯」『辺境9』記録社、1989年2月号

久保田辰雄『文化映画の方法』第一芸文社、1940年

熊谷四郎「投稿月評 信濃風土記『伊那節』」『文化映画研究』第3巻第11号、文化映画研究発行所、1940年

クレショフ、レフ「『映画における50年』から」大石雅彦他編『ロシア・アヴァンギャルド ③キノー映像言語の創造』国書刊行会、1994年

興亜院華北連絡部『北支に於ける文教の現状』興亜院華北連絡部、1941年7月号

高健子『北京横丁』大阪屋号書店、1943年

古賀太「1963年のパリにおける『日本映画傑作選』をめぐって」『日本大学芸術学部紀要 第61号』日本大学芸術学部、2015年

御親修奉讃会編『信州善光寺上人大本願尼公台下御親修記念写真帖』御親修奉讃会、1941年

古関裕而『鐘よ鳴り響け』集英社、2019年（初版：1980年）

後藤朝太郎『最新支那旅行案内』黄河書院、1938年

後藤暢子『山田耕筰一作るのではなく生む一』ミネルヴァ書房、2014年

小柳次一他『従軍カメラマンの戦争』新潮社、1993年

サイード、W, エドワード、今沢紀子訳『オリエンタリズム上下』平凡社、1986年

佐伯知紀「上映作品解説③『制空』」『NFC ニュースレター』東京国立近代美術館フィルムセンター、1997年1-2月号／隔月刊

櫻本富雄『大東亜戦争と日本映画』青木書店、1993年

笹島恒輔『新体育学講座第43巻近代中国体育スポーツ史』逍遙書院、1966年

佐藤寒山『武將と名刀』人物往来社、1967年

佐藤重臣「亀井文夫インタビュー『軍艦だけは来なかった』は私の作ったコピーなのだ」『映画評論』映画出版社、1971年12月号（亀井の一次資料にも記載）

佐藤卓己『大衆宣伝の神話』弘文堂、1992年

佐藤忠男『キネマと砲聲』リポート、1985年

佐藤忠男「国家に管理された映画」『講座日本映画4 戦争と日本映画』岩波書店、1986年

佐藤忠男『日本映画史2』岩波書店、1995年

佐藤忠男『映画に魅せられて』現代書館、2002年

佐藤千登勢『シクロフスキイ規範の破壊者』南雲堂フェニックス、2006年

佐藤真『ドキュメンタリー映画の地平 世界を批判的に受けとめるために上』凱風社、2001年

佐藤真『＜愛蔵版＞ドキュメンタリー映画の地平：世界を批判的に受けとめるために』凱

風社、2009 年
 佐藤真『ドキュメンタリーの修辞学』みすず書房、2006 年
 佐藤真『愛蔵版ドキュメンタリーの地平』凱風社、2009 年
 佐藤竜一『宮沢賢治の詩友・黄瀛の生涯—日本と中国二つの祖国を生きて』コールサック、
 2016 年
 塩田正志編『観光学』同文館出版、1994 年
 シクロフスキイ、ヴィクトル「手法としての芸術」桑野隆他編『ロシア・アヴァンギャルド
 ⑥フォルマリズム』国書刊行会、1988 年
 滋野辰彦『「上海」批評』『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938 年 2 月 11 日号
 滋野辰彦「産業戦士と映画」『映画評論』映画日本社、1843 年 4 月号
 信濃毎日新聞編集局編『善光寺 信濃の美 4』信濃毎日新聞社、1973 年
 ジダン、ヴェ『ソヴェト映画史 1917～1967 年』高田爾郎訳、三一書房、1971 年
 清水晶「パリにおける日本映画の回顧上映」『現代の眼 104』国立近代美術館、1963 年
 7 月号
 清水晶『戦争と映画』社会思想社、1994 年
 清水盛明「戦争と宣伝」荻野富士夫編『情報局関係極秘資料 第 8 巻 復刻版』不二出版、
 2003 年
 志村三代子『「かくて神風は吹く」歴史映画のなかの天皇』『映画のなかの天皇』森話社、
 2007 年
 ジェロー、アーロン、岩本憲児『日本戦前映画論集—映画理論の再発見』ゆまに書房、2018
 年
 浄土宗尼僧史編纂委員会『浄土宗尼僧史』浄土宗吉水会、1961 年
 白井茂『カメラと人生』ユニ通信社、1983 年
 白石真理・堀宜雄『名取洋之助と日本工房』岩波書店、2006 年
 白幡洋三郎『旅行ノススメ昭和が生んだ庶民の「新文化」』中央公論社（中央新書 1305）、
 1996 年
 鈴木志郎康『映画素志』現代書館、1994 年
 鈴木みどり編『メディア・リテラシーを学ぶ人のために』世界思想社、1997 年
 瀬川裕司『美の魔力』現代書館、2001 年
 関口敏夫「東宝の文化・教育映画製作の系譜をたどる」『短編フィルム』ユニ通信社、
 1962 年 12 月号
 高岡裕之「観光・厚生・旅行—ファシズム期のツーリズム」北澤史朗他編『文化とファシズ
 ム』日本経済評論社、1993 年
 高木健夫『北京百景』新民印書館、1943 年
 高木教典、福田喜三「日本ファシズム形成期のマス・メディア統制（二）」『思想』岩波書店、
 1961 年 11 月号

高橋泰隆『中島飛行機の研究』日本経済評論社、1988 年
 高橋泰隆「戦時下の中島飛行機」『大阪産業大学経済論集 第 4 巻 第 3 号』大阪産業大学学
 会、2003 年
 高峰秀子『まいまいつぶろ』映画世界社、1955 年
 瀧川政次郎「北京と日本」『中央公論』中央公論新社、1938 年 5 月号
 多胡隆「北京だより」『東宝映画』東宝映画社、1938 年 6 月号
 多胡隆「『北京』製作余談」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938 年 8 月 1 日号
 多胡隆「文化映画の使命」『東宝映画』1940 年 9 月号
 田中純一郎『日本映画発達史Ⅱ』中央公論社、1957 年
 田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ』中央公論社（中公文庫）、1976 年（日本記録映画の系譜は
 この版以降）
 田中純一郎『日本教育映画発達史』蝸牛社、1979 年
 田中喜次「亀井文夫君への手紙に託して」『文化映画』映画日本社、1941 年 3 月号
 谷川義雄『ドキュメンタリー映画の原点』風濤社、1971 年
 谷川義雄「十五年戦争下の『文化映画』、『戦後映画の展開』岩波書店、1987 年
 田野大輔「日本の歓喜力行団：厚生運動と日独相互認識」『甲南大学紀要文学編』甲南大学、
 2011 年
 土本典昭「採録シナリオ亀井文夫戦ふ兵隊完全復刻」『辺境』夏号、記録社、1987 年
 土本典昭「亀井文夫・『上海』から『戦ふ兵隊』まで」『講座日本映画 5 戦後映画の展開』岩
 波書店、1987 年
 堤寒三「王克敏・湯爾和・江朝宗・漫画訪問記」『中央公論』中央公論新社、1938 年 6 月号
 都築政昭『鳥になった人間』講談社、1992 年
 津村秀夫「新映画評 北京」『朝日新聞』1938 年 9 月 1 日夕刊
 津村秀夫（ペンネーム Q）「建設評壇 信濃を描く東宝の佳作『小林一茶』」『朝日新聞』1940
 年 10 月 11 日朝刊
 津村秀夫「映画政策」『映画評論』日本映画出版株式会社、1944 年 1 月号
 寺前秀一編『観光学全集第 9 巻』原書房、2009 年
 電通映画社社史出版委員会編『三十年の歩み』電通映画社、1973 年
 田誠『国際観光事業論』春秋社、1940 年
 徳川夢声『夢声戦争日記 第三巻 昭和十九年』中央公論社、1960 年
 東京国立近代美術館フィルムセンター監修『戦時下映画資料 映画年鑑昭和 18・19・20 年
 第 2 巻』日本図書センター、2006 年
 東宝映画株式会社『東宝十年史抄』東宝映画株式会社、1942 年
 東宝映画株式会社『東宝映画拾年史抄』東宝映画株式会社、1942 年
 友田純一郎「早くも感激の第一声！」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938 年 1 月 11 日号
 内務省警保局編『復刻版社会運動の状況 13 昭和 16 年』三一書房、1972 年

長沢健一『漢口慰安所』図書出版社、1992 年
 長門洋平『映画音響論』みすず書房、2014 年
 長野県観光協会編『信濃の旅』西澤書店、1940 年
 長野県立歴史館編『善光寺信仰 流転と遍歴の勸化』長野県立歴史館、2009 年
 長野市教育会編『善光寺小誌』大正堂書店、1930 年
 長与善郎『乾隆御賦』錦城出版社、1942 年
 中村哲夫「IOC 会長バイエ＝ラトゥールから見た東京オリンピック」坂上康弘他編『幻の
 東京オリンピックとその時代』青弓社、2009 年
 中村紀久二編『復刻版国定教科書編纂趣意書 第 7 巻』国書刊行会、2008 年
 中村秀之『特攻隊映画の系譜学』岩波書店、2017 年
 西岡香織『報道戦線から見た「日中戦争」』芙蓉書房出版、1999 年
 西まさる『中島飛行機の終戦』新葉館出版、2015 年
 布利秋『北支案内記』北支研究会出版、1938 年
 布村建「『制空』は経歴上の瑕なのか？」『映画論叢 (23)』国書刊行会、2010 年 3 月号
 野田真吉、松本俊夫「連載＜対談＞戦後ドキュメンタリー映画変遷史 IV 心情的主観と擬科
 学的客観－亀井文夫の方法をめぐる一」『記録と映像 4』記録と映像の会、1964 年
 野田真吉「亀井文夫ノート『上海』をめぐる一」『映画評論』映画出版社、1971 年 12 月号
 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
 ハーイ、B・ピーター『帝国の銀幕』名古屋大学出版会、1995 年
 ハーイ、B・ピーター「『映画年鑑』で見る戦争後期の日本映画行政の変動」東京国立近代美
 術館フィルムセンター監修『戦時下映画資料 第 4 巻 映画年鑑昭和 18・19・20 年』日本
 図書センター、2006 年
 バーサム、メラン・リチャード『ノンフィクション映像史』山谷哲夫訳、創樹社、1984 年
 バーナウ、エリック『世界ドキュメンタリー史』近藤耕人訳、風土社、1978 年
 バーナウ、エリック『ドキュメンタリー映画史』安原和見訳、筑摩書房、2015 年
 筈見恒夫「北支の旅を終えて」『映画と演藝』東京朝日新聞社、1938 年 3 月号
 長谷川如是閑『日本映画論』大日本映画協会、1943 年
 秦郁彦編『日本陸海軍総合辞典〔第 2 版〕』東京大学出版会、2005 年
 花田清輝『日本抵抗文学選』古川製本所、1955 年
 バラージュ、ベラ『映画の精神』佐々木基一他訳、創樹社、1984 年
 バラージュ、ベラ『映画の理論』佐々木基一訳、學藝書林、1992 年
 バルト、ロラン『映像の修辞学』蓮實重彦訳、筑摩書房、2005 年
 半田空襲と戦争を記録する会編『半田の戦争記録 第三集』愛知県半田市、2015 年
 火野葦平『土と兵隊 麦と兵隊』社会批判社、2013 年
 平野共余子『天皇と接吻』草思社、1998 年
 半田市誌編さん委員会編『半田市誌地区誌篇乙川市区』愛知県半田市、2007 年

半谷清造『農村だより』農村だより社、第1号1937年3月、第2号1937年5月、
 第3号1937年6月
 平田良衛「農村だより」『経済評論』叢文閣、1936年7月号、10月号、11月号
 フィオードロワ、アナスタシア『リアリズムの幻想一日ソ映画交流史』森話社、2018年
 藤井仁子「上海・南京・北京 東宝文化映画部＜大陸都市三部作＞の地政学」岩本憲児編『映画と「大東亜共栄圏」』森話社、2004年
 藤井仁子「上海の憂鬱—東宝文化映画部『上海』の地政学」『立教大学日本学研究所年報第4号』立教大学日本学研究所、2005年3月
 富士重工業株式会社社史編纂委員会『富士重工業50年史』富士重工業株式会社、2004年
 ブランドフォード、ステイーヴ他『フィルム・スタディーズ辞典』フィルムアート社、2004年、
 古川隆久『戦時下の日本映画』吉川弘文館、2003年
 古川隆久『皇紀・万博・オリンピック』吉川弘文館、2020年
 不破祐俊「文化映画の目標」『文化映画』キネマ週報社、1939年9月号
 不破祐俊『映画法解説』大日本映画協会、1941年
 ベルトルト・ブレヒト『演劇論』小宮告昶三訳、ダヴィッド社、1963年
 ベンヤミン、ヴァルター「叙事演劇とか何か」浅井健二郎編訳、久保哲司訳『ベンヤミン・コレクションⅠ近代の意味』筑摩書房、2013年
 ベンヤミン、ヴァルター「複製技術時代の芸術作品」浅井健二郎訳編久保哲司訳『ベンヤミン・コレクションⅠ』筑摩書房、2013年
 牧野守「内務省令『活動写真フィルム検閲規則』の制定における立法の思想と背景」『メディア史研究』ゆまに書房、2000年10月号
 牧野守『日本映画検閲史』現代書館、2003年
 牧野守『映画学の道しるべ』文正書院、2011年
 牧野守「亀井文夫とニッポンの戦争期」『ドキュメンタリーマガジン neoneo』neoneo 編集室、2015年7月号
 馬淵逸雄『報道戦線』改造社、1941年
 松井翠聲『松井翠聲の上海案内』栗田書店、1937年
 松本俊夫「作家の主体ということ～総会によせて、作家の魂によびかける～」『教育映画作家協会会報』No31、教育映画作家協会、1957年
 松本俊夫「『敗戦』と『戦後』の不在一主体論の再検討のために（2）」『記録映画』記録映画作家協会、1959年12月号
 松本俊夫『映像の発見』清流出版、2005年
 マルソレス、ジル「ジガ・ヴェルトフの冒険」『イメージフォーラム』ダゲレオ出版、1982年7月号
 三木茂 松井翠声 北川冬彦 清水千代太他「記録映画『上海』座談会」『キネマ旬報』キネマ

旬報社、1938 年 1 月 11 日号

三木茂「戦ふ兵隊」『東宝映画』東宝映画社、1939 年 2 月上旬号

三木茂「文化映画について—カメラを中心に—」『日本映画』大日本映畫協會、1939 年 8 月号

三木茂「文化映画演出者への手紙」『文化映画研究』文化映画研究発行所、1940 年 3 月号

三木茂「記録映画のメモ」『気骨のカメラマン三木茂特集』高知県立美術館、2001 年

三木茂「あのことのこと」『気骨のカメラマン三木茂特集』高知県立美術館、2001 年

三木茂「随想『戦ふ兵隊』」『気骨のカメラマン三木茂特集』高知県立美術館、2001 年

三澤真美恵『「帝国」と「祖国」のはざま植民地期台湾映画人の交渉と越境』岩波書店、2010 年

水町青磁『「北京」を觀て』『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938 年 9 月 11 日号

三宅晶子『「小さな門」は開くのか?ヴァルター・ベンヤミン『歴史の概念について』最後の言葉』東北ドイツ文学研究 (46)、2002 年

宮島義勇「宮島義勇回想録」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1984 年 4 月下旬号

宮島義男『「天皇」と呼ばれた男撮影監督宮島義男の昭和回想録』愛育社、2002 年

松崎啓次「僕たちの道」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938 年 3 月 21 日号

村井京二「文化映画月評」『報道写真』写真協會出版部、1944 年 2 月号

村上知行『北京歳時記』東京書房、1940 年

村松梢風「北京城雜記」『中央公論』中央公論新社、1937 年 9 月号

村山匡一郎「方法としてのドキュメンタリー」村山匡一郎編『映画は世界を記録する—ドキュメンタリー再考』森話者、2006 年

村山匡一郎編『映画は世界を記録する—ドキュメンタリー再考』森話社、2006 年

村山知義「演出演技に限って」『日本映画』第 3 卷第 8 号、大日本映畫協會、1939 年

モナコ、ジェイムズ『映画の教科書—どのように映画を読むか』岩本憲児他訳、フィルムアート社、1983 年

盛山正仁『観光政策と観光立国推進基本法』エムエムコンサルティング、2011 年

柳井義男『活動写真の保護と取締』有斐閣、1929 年

柳田鶴太郎「事变下の旅行実相」『旅』新潮社、1939 年 9 月号

山形国際ドキュメンタリー映画祭「亀井文夫特集」『山形国際ドキュメンタリー映画祭 2001 公式カタログ』山形国際ドキュメンタリー映画祭、2001 年

山口常光『陸軍軍楽隊史』三青社、1968 年

山崎志郎「太平洋戦争後半期における動員体制の再編—航空機増産体制をめぐって—」『商学論集』第 59 卷第 4 号、福島大学経済学会、1991 年 3 月号

山田和夫『ロシア・ソビエト映画史』キネマ旬報社、1997 年

山中峯太郎編『皇兵』同盟出版社、1940 年

山本幸太郎「ニュース映画評」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938 年 11 月 21 日号

山本薩夫『私の映画人生』新日本出版社、1984 年
 山本武利「日本軍のメディア戦術・戦略」『「帝国」日本の学知 第4巻メディアの中の「帝国」』岩波書店、2006 年
 山根銀次「音楽を中心に」『日本映画』第3巻第8号、大日本映畫協會、1939 年
 由井正臣『日本の歴史8大日本帝国の時代』岩波書店、2000 年
 吉田裕「戦争と特攻隊」『歴史地理教育』歴史教育者協議会、2008 年8月号
 吉原順平『日本短編映像史』岩波書店、2011 年
 四方田犬彦『日本映画史100年』集英社、2000 年
 四方田犬彦『日本映画史110年』集英社、2014 年
 陸軍省新聞班『国防の本義と其強化の提唱』陸軍省新聞班、1934 年10月号
 劉文兵『映画の中の上海』慶應義塾大学出版、2004 年
 ルータ、ポール（ママ）『文化映画論』厚木たか訳、第一芸文社、1938 年
 ルオフ、ケネス『紀元二千六百年 消費と観光のナショナリズム』木村剛久訳、朝日新聞出版、2010 年
 ローサ、ポール他『ドキュメンタリィ映画』厚木たか訳、未来社、1976 年

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.
 Nornes, Mark Abe. *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
 Nornes, Mark Abe. “The Typical Genius of Kamei Fumio.” *Kamei Fumio Retrospective*. Yamagata International Documentary Film Festival. 2001.
 Anderson, Joseph L., and Donald Richie. *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
 Fedorova, Anastasia. “The Aesthetic of Montage in the Films of Kamei Fumio.” *Cinema Studies*. No10: The Japan Society for Cinema Studies, 2015.

【無記名・広告等の雑誌資料】

「『怒濤を蹴って』広告」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1937 年9月11日号・9月21日号
 「新映画評」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938 年1月21号
 「映畫館景況調査」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938 年2月11日号
 『北京』の広告『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938 年8月11日号
 『戦ふ兵隊』の広告『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938 年9月21号
 『戦ふ兵隊』の広告『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938 年10月11日号
 『戦ふ兵隊』の広告『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938 年10月21号
 『戦ふ兵隊』の広告『キネマ旬報』キネマ旬報社、1938 年12月11号～1939 年、3月21

日号

『季刊＜フィルム＞』（特集映画眼ジガ・ヴェルトフ）第8号、フィルムアート社、1971年
『月刊イメージフォーラム』（ジガ・ヴェルトフと1920年代）ダゲレオ出版、1982年7月号

「東宝文化映画の全貌」『文化映画研究』文化映画研究発行所、1940年4月号

「生産力増強劇映画脚本募集」『映画評論』映画日本社、1943年4月号～6月号

「映画時報」『映画評論』日本映画出版株式会社、1944年7月号

「日本映画の新方針」『映画評論』日本映画出版株式会社、1944年9月号

「決戦非常措置と映画教育」『映画教育』大日本映画教育会、1944年5月号

『映画教育』大日本映画教育会、1944年5月号

『日本映画人大鑑』キネマ旬報社、1959年

『新撰 芸能人物事典 明治～平成』日外アソシエーツ、2010年

「大きな歴史小さな歴史」『北支』華北交通、1939年6月号

「青空を載る 支那近代女性」『北支』華北交通、1939年7月号

「北支蒙疆主要都市邦人人口事変前現在比較表」『北支』第一書房、1939年9月号

「臨時増刊『国民皆読』版『北支開発』号」『中央公論』中央公論新社、1937年12月号

「『日支事変と現下の日本』特大号」『改造』改造社、1937年9月号

『はんだ郷土史だより』はんだ郷土史研究会、2017年5月号

『近年陰陽歴対照表』原書房、1971年

「亀井文夫と『トリ・ムシ・サカナの子守歌』」『シネ・フロント 123』シネ・フロント社、
1987年1月号

『ドキュメンタリーマガジン neoneo』（特集反骨のドキュメンタリスト亀井文夫戦争の記録）neoneo 編集室、2015年7月号

【無記名・広告等の新聞資料】

「南市に特別避難区我方設置の申出承認」『朝日新聞』1937年11月3日朝刊

「南市避難地区愈けう正午から設定」『朝日新聞』1937年11月9日朝刊

「事変記録映画北京」『朝日新聞』1938年8月1日～3日夕刊

『小林一茶』の広告『朝日新聞』1941年2月13日夕刊

『小林一茶』の広告『朝日新聞』、1941年2月14日朝刊

『甘藷の箱作り』の広告『朝日新聞』1945年7月16日

「占領下北京発幻の雑誌『月刊毎日』大戦末期の8号確認」『朝日新聞』

2016年1月6日朝刊

「実録日本映画史 小林一茶」『読売新聞』1964年6月10～12日夕刊

「いざ『観光信州建設』へ県観光協会創立総会開く」『信濃毎日新聞』1934年7月28日

「映画100年信州のドラマ亀井文夫『小林一茶』」『信濃毎日新聞』1995年7月30日朝刊

『国際映画新聞』復刻版第 58 巻第 240 号～第 243 号、2007 年（1938 年の復刻版）

【インターネット資料】

- ・ アジア歴史資料センター

<https://www.digital.archives.go.jp/das/image/M0000000000000760984>

（2021 年 2 月 22 日閲覧）

- ・ 山形国際ドキュメンタリー映画祭の HP

<http://www.yidff.jp/2001/cat113/01c118-3.html>（2021 年 2 月 22 日閲覧）

- ・ 東京国立近代美術館フィルムセンター「生誕百年映画監督亀井文夫」映画上映パンフレット <https://www.nfaj.go.jp/wp-content/uploads/sites/5/2020/11/200812.pdf>（2021/5/21 最終閲覧）

- ・ Sanyo <http://www.nidec-sankyo.co.jp/orgel/orgel.html>（2021/2/22 閲覧）

- ・ 国立研究開発法人科学技術振興機構 中国総合研究交流センター https://www.spc.jst.go.jp/education/university/univ_016.html（2017 年 6 月 19 日閲覧）

- ・ フィオードロワ、アナスタシア『『旅する』叙情詩人 亀井文夫の紀行映画における自己言及性をめぐって』『CineMagaziNet! Reader』2011 年、秋号、<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN15/anastasia-article-2011.html>（2021 年 2 月 22 日最終閲覧）

- ・ 「第 74 回帝国議会衆議院映画法案委員会議録第二回」1939 年 3 月 11 日

<https://teikokugikai->

i.ndl.go.jp/minutes/api/emp/v1/detailPDF/img/007410102X00219390311（2021 年 2 月 22 日閲覧）

- ・ 「日本のドキュメンタリー作家 No. 6 亀井文夫」山形国際ドキュメンタリー映画祭 <http://www.yidff.jp/docbox/6/box6-2.html>（2021 年 2 月 22 日閲覧）

- ・ 信州善光寺 HP「善光寺法話第 6 回お数珠頂戴」

<http://www.zenkoji.jp/houwapost/%E7%AC%AC6%E5%9B%9E%E3%80%80%E3%81%8A%E6%95%B0%E7%8F%A0%E9%A0%82%E6%88%B4/>（2021 年 2 月 22 日閲覧）

- ・ 日本旅行

http://www.nta.co.jp/company/01_04.htm（2021 年 2 月 22 日閲覧）

- ・ 善光寺

http://www.zenkoji.jp/keidai_shiryokan__（2021 年 2 月 22 日閲覧）

- ・ 国立公文書館 デジタルアーカイブ (archives.go.jp)（2021 年 2 月 22 日閲覧）

- ・ 文化庁の日本映画システム <https://www.japanese-cinema-db.jp/>（2021 年 2 月 22 日閲覧）

- ・ 東京国立近代美術館フィルムセンター（現国立アーカイブ）亀井文夫誕生百年 <https://www.nfaj.go.jp/wp-content/uploads/sites/5/2020/11/200812.pdf>（2021/5/21 最終閲覧）

【DVD】

亀井文夫監督『上海』日本映画新社

亀井文夫監督『戦ふ兵隊』日本映画新社

亀井文夫監督『小林一茶』「ドキュメンタリー映像集成3」紀伊國屋書店、2006.

亀井文夫原作『制空』

亀井文夫監督『日本の悲劇』日本映画新社

亀井文夫監督『女ひとり大地を行く』新日本映画社

亀井文夫監督『流血の記録』「日本ドキュメンタリー3」岩波書店

亀井文夫監督『生きていてよかった』「日本ドキュメンタリー1」岩波書店

伊勢真一監督『ルーペ：カメラマン瀬川順一の眼』いせフィルム、1996年

【VHS】

亀井文夫監督『北京』山形ドキュメンタリーフィルムライブラリーにて視聴

【TV 番組】

ETV 特集「シリーズドキュメンタリーを読む 第1回『戦ふ兵隊』事実と真実のあいだ」

1993年7月14日20時～20時45分放送

図版出典

図1：宮島義男『「天皇」と呼ばれた男 撮影監督宮島義男の昭和回想録』愛育社、2002年

図2：『キネマ旬報』1937年9月11日号

図3～図23：『上海』 画像提供：東宝ステラ日映アーカイブ

図24：『キネマ旬報』1938年8月11日号

図25～26：国立映画アーカイブ所蔵

図27～29：『北京』 画像提供：東宝ステラ日映アーカイブ

図30：『北支』1939年7月号

図31～32：『北京』 画像提供：東宝ステラ日映アーカイブ

図33：国立映画アーカイブ所蔵

図34～45：『戦ふ兵隊』 画像提供：東宝ステラ日映アーカイブ

図46：『LIFE』1937年10月4日号

図47～52：『戦ふ兵隊』 画像提供：東宝ステラ日映アーカイブ

図53：『戦ふ兵隊』 画像提供：東宝ステラ日映アーカイブを基に筆者作成

図54：国立映画アーカイブ所蔵

図55～68：『小林一茶』 画像提供：東宝ステラ日映アーカイブ

図69：『写真週報』1944年8月23日

図 70～76：『制空』 映像提供：はんだ郷土史研究会

戦時下の亀井文夫フィルモグラフィ

『怒濤を蹴って一軍艦「足柄」渡欧日誌』PCL、1937 年⁵⁵⁹

撮影：白井茂 解説：徳川夢声 編集：亀井文夫 音楽：伊藤昇

『支那事変後方記録 上海』東宝、1938 年

撮影：三木茂 現地録音：藤井慎一 製作事務：米沢秋吉 解説：松井翠声

編集：亀井文夫 音楽：飯田信夫 録音：金山欣二郎

『北京』東宝、1938 年

監督・原案・編集：亀井文夫 撮影：川口政一 録音：藤井慎一 解説：松井翠声

音楽：江文也 製作：松崎啓次

『戦ふ兵隊』東宝、1939 年

監督⁵⁶⁰・編集：亀井文夫 撮影：三木茂 現地録音：藤井慎一 録音：金山欣二郎

音楽：古関裕而 撮影助手：瀬川順一 製作：松崎啓次

『「信濃風土記」伊那節』東宝、1940 年

監督・脚本：亀井文夫 撮影：白井茂 音楽：大木正夫 解説：徳川夢声

『「信濃風土記」小林一茶』東宝、1941 年

演出：亀井文夫 撮影：白井茂 録音：酒井榮三 音楽：大木正夫 解説：徳川夢声

『「信濃風土記」町と農村』未完成

監督⁵⁶¹・脚本：亀井文夫 撮影：白井茂

⁵⁵⁹ 『上海』『戦ふ兵隊』『小林一茶』『制空』は映画のタイトル字幕参照、『戦ふ兵隊』の字幕には撮影助手の瀬川順一の名前は無いが現地に同行していることから追加している。『怒濤を蹴って』『伊那節』『町と農村』『富士の地質』『ニハトリ』『じゃが薯の芽』は『シネ・フロント 123』『亀井文夫と『トリ・ムシ・サカナの子守歌』』1987 年 1 月号、50 頁参照（この中では監督と演出の区別はなく、監督と表記されている）。『北京』『この一冬』は東京国立近代美術館フィルムセンターの「生誕百年映画監督亀井文夫」パンフレット 2 頁参照（この中では監督と演出は共に監督と表記すると明記されている）この中で『この一冬』は 1943 年となっているが村井京二「文化映画月評」『報道写真』1944 年 2 月号によると 1944 年 1 月とある。

⁵⁶⁰ 『北京』の監督に亀井の名が記してあるのが違和感を持つが、映画のタイトル部分が欠如しているために、上記を参照としたことによる。

⁵⁶¹ 「信濃風土記」の中で『伊那節』と『町と農村』の亀井が監督、『小林一茶』が演出となっているが、『小林一茶』は映画のタイトルを参照し、他の二作品は映画を視聴できないために上記を参照した。

『富士の地質』東宝、1941 年

監督：秋元憲 撮影：八木仁平 録音：酒井榮三 音楽：深井史郎 解説：徳川夢声
脚本：亀井文夫

『この一冬』電通映画社、1944 年

脚本：亀井文夫 演出：中川順夫 撮影：岡野薫

『ニハトリ』電通映画社、1944 年

脚本：亀井文夫 撮影：竹野治夫 解説：徳川夢声

『じゃが薯の芽』電通映画社、1944 年

脚本：亀井文夫 撮影：千田勝男 解説：徳川夢声

『制空』電通映画社、1945 年

原作：亀井文夫 編集：大條敬三 演出：中川順夫、国木田三郎、大條敬三

撮影：源佑介、宮西四郎、田中十三、渡辺令、千田勝男

主題歌：『制空魂』作詞西條八十、作曲古関裕而