

20世紀の史資料としての劇映画

宜野座 葉央見（大阪経済法科大学
アジア太平洋研究センター）

はじめに

歴史研究、とりわけ日本史研究では劇映画を史料あるいは資料として扱うことは敬遠されているのが実情である。本論は、筆者自身の具体的な経験を交えながら、劇映画を20世紀の理解に有益な史資料と認識し、その意義と可能性を考察する試みである。

言うまでもなく、今日、「史料」の概念は文献のみに限定されることはなく幅広いものとなってきた。フランス史研究者・福井憲彦の『歴史学入門』（岩波書店）はこの立場を鮮明にして、史資料の多様性を宣言し、史資料の利用にタブーはないと明記する。福井の『歴史学入門』は歴史研究一般における重要ポイントを解説しており、放送教育や大学の教科書として広く利用されている基本書である。この『歴史学入門』は文字に記された情報源としての「史料」と、それ以外で歴史を研究し考えるための手がかりとなる多種多様な情報源、すなわち非文字の情報源を「資料」として大別しつつ、合わせて「史資料」という表現で括っている。

実に多彩な史資料をあえて仕分けする難しさを認めたうえで、福井が提示する史資料の「性格分類表」は、人間による表象行為を経て有形の存在となった「文字資料」（＝「文献史料」）と「図像資料」（＝「準文献史料」）を区分している。後者の「図像資料」は、映画を始め絵画・彫刻などいわゆる芸術作品とみなされるものから、実用目的のために製作される絵図・地図、実用でも芸術でもありうる写真というもののまで幅広い項目を含める。

この「図像資料」（＝準文献史料）の一例に「写真」を挙げながら、福井は読者に注意を促す。一つは初期の写真ダゲレオタイプに長い

露光時間という19世紀の技術的制約が存在したことへの注意だが、別の次元の問題にも言及する。まるで現実を切り取って見せたようなイメージであっても、実際には製作者の意図が介在することを強調するのである。つまり、絵画の描き手と同様、写真を撮影する者の意図（撮影対象をどのようなフレームに収め、どのように撮影し、いかなる効果を狙うのか）が存在することを前提として意識せねばならないということである。要するに福井は、文字史料とは全く異なる流儀で作られる「図像資料」の解説において、それに対応した「読解」（この場合、写真の特性を理解して適切に分析すること）が必要であると示唆する。

福井にとって史資料の多様性は自明であり、むしろ、研究者自身が立てた問いにとって適切な史資料であるかという判断、他の史資料とつぎ合わせていく姿勢を強調している。しかし、大変残念なことに『歴史学入門』は優れた教科書でありながら、史資料として映画を論じていない。筆者は映画研究者ではないが、日本史研究の関心から二つの世界大戦の間の日本映画をできる限り見て考察してきた。また後述するように、筆者には一般的とは言えない経験もあり、人々の映画との関わり方が千差万別であることを強く意識してきた。それゆえ本論では20世紀という特定の時代を考察する史資料の観点から、映画、それも劇映画に着眼する意義を筆者自身の具体的なケースも交えながら議論したい。

1. なぜ劇映画か

映画は19世紀末に登場するとすぐさま人々の関心を捉えた。日本に上陸して評判になると病床にあった正岡子規が実際に見たいと切望する

ようなワンダーであったが、教養人からは子供や教育程度の低い男女の低俗な見世物とみなされ、当局からもそのように扱われた。もちろん20世紀における映画の成長が目覚ましかったおかげで、今日、映画の社会的地位は確立され、大衆娯楽でありメディアであり芸術であることを疑う者はいない。

デジタル技術が発達しオンライン化した現代では、映像の制作と発信の機会アマチュアにも開放されており、映像をめぐる状況は大きく様変わりしている。また近年、かつて撮影されたドキュメンタリー映像に学術的関心が寄せられ、さまざまな可能性が期待されるようになった。とは言え、あえて荒っぽく断じてしまえば、映画とはほとんどの観客にとってプロフェッショナルの手になる「劇映画」を意味してきた。映画の製作も観客も「劇映画」をメインに扱ってきたからである。

慣習的に、劇映画とドキュメンタリー映画は異なる領域の映像作品として扱われてきた。しかしながら、映像を理論的に考究する映画研究に拠れば、フィクションとしての面白おかしい劇映画であれ、ノンフィクションとして事実に基づいた情報を伝えようとするドキュメンタリーであれ、共に映像として構成されており、両者は理論的に豁然と区別されるわけではない。むしろそうであるがゆえに、ドキュメンタリーの定義やフィクションとの境界をめぐって精緻な理論化が目指されている（デイヴィッド・ボードウェル、クリスティン・トンプソン『フィルム・アート 映画芸術入門』名古屋大学出版会）。

劇映画とドキュメンタリーが区別されるのは理論ではなく実践に由来する。昨今は異なる状況が進行しているが、従来のには劇映画とドキュメンタリー映画の2つの製作領域は分離しており、映画製作者が両領域を横断して活動することは少なかった。何を追求するのか、映画製作者は彼らの動機・目的、置かれた条件・状況に基いてドキュメンタリー映画と劇映画、いずれかの一方の製作領域で活動するのが普通だったからである。また、ヒット作によって大きな興行収益が見込める劇映画の領域に比して、ドキュメンタリーは地味でマイナーな領域として周縁的にみなされがちだった。

そして観客の側も、多くの場合、劇映画とドキュメンタリー映画を区別し、それぞれに異なる期待を抱いてきた。客観性・公平性を掲げて提示されるドキュメンタリー映像に対して、観客が過剰なまでに感情を揺さぶられることは少ないだろう。従来のドキュメンタリー映画は、その内容がいかに優れていようと、醍醐味に溢れて多くの観客を惹きつける劇映画を凌駕するほどの人気は得られなかった。1936年のベルリン・オリンピック大会の記録映画『オリンピア』（レニ・リーフェンシュタール監督、1938年）が、日本では40年に『民族の祭典』・『美の祭典』として公開され、観客を熱狂させたケースがあるが、これはまれである。『オリンピア』が観客を陶醉させた映像美は、世界映画史において特筆されるほど圧倒的なものだからだ。

通常、多くの観客は、劇映画の俳優たちが繰り広げる架空の物語世界のカタルシスに浸ることを望んでいる。スターが扮する登場人物に感情移入して思い切り泣き笑いしてスッキリしたい、あるいは、映画音楽に心地よく乗せられ、さりげない演出にホロリしみじみとさせられたい。そうした期待があるからこそ、映画を趣味と称する人物が、複雑な現代の問題を捉えたドキュメンタリー映画と聞いただけで（実際は愉快で笑える内容であるかもしれないのに）、劇映画と違ってつまらないのではないかという先入観から敬遠するのである。

参考までに、筆者の映画とのかかわりを述べておこう。筆者にとって映画を見る行為は、少女時代から週末に新宿の映画館に通いつつ、毎日テレビで視聴する「趣味」としてとして始まった。見ていたのはほとんどアメリカ映画を中心とする劇映画である。ハリウッド映画としてのアメリカ劇映画が、世界を市場として席卷した現実を示すありふれた一例だろう。やがて大学卒業後、映画会社（東北新社）に入社し外国映画の字幕制作課で働いたため、モニター画面で映画を見ることが毎日の「仕事」になった。職場において視聴したもの、外国の劇映画（主としてアメリカで製作された劇場公開作品とテレビ映画）である。趣味と仕事で年間500本以上見た年もある。この間、テレビ放映されたり、ソフトとして販売された映像作品に関して、視聴者やカスタマーから会社に寄せられた問い合わせ

わせやクレームに接することがあり、実に多様な人々が劇映画に対して並々ならぬこだわりを持つことに驚かされた。今日のようにブログやツイッターによるコメント発信が行われていない時代であったからだ。

さらにその後、アメリカの大学院で学位請求論文を書くようになって以後、筆者にとって戦前戦中の日本映画を可能な限り見るのが、「研究」活動の重要な一部となった。筆者は、日中戦争に至った1930年代の日本社会も日本映画も共に活気にあふれていたことに驚いたので、大衆に熱く支持されていた同時代の劇映画が、どのように中国を表象し、その表象がどのように変容したのか、たどっていきたいと思った。実際には、筆者の場合、歴史学（日本史研究）の立場から劇映画に取り組むための方法を模索して苦闘した。映画を理論的に考察する映画研究や映画の史の変遷に焦点化した映画史とは異なる問題を設定していたからである。

このようなケースは、一個人の映画への関わり方が状況によって多様化しうることを示すものであり、同時に映画への注目がやはり劇映画に帰着したことを強調するものでもあろう。劇映画はこれからも健在であろう。だが、筆者はとりわけ20世紀を考察する上で大切な史資料であることを強調したい。この点を次に述べよう。

2. 20世紀の史資料としての劇映画

20世紀が戦争の世紀であり映像の世紀であることは、NHKが『映像の世紀』（1995年）と名付けたドキュメンタリー・シリーズで、まさに人類が達成した輝かしい業績と戦争の限らない悲惨を示したことからも明らかであろう。戦争と映画の結びつきは第一次世界大戦、第二次世界大戦と強まり、各国政府は映画に戦争を記録させ、ドラマ化させて大いに利用した。

日本の場合、1920年代の中国大陸への進出からアジア・太平洋戦争終結までの軍事大国化の期間と、日本映画の成長期は重なっている。日本映画は20年代から30年代を貫いて著しく成長して国民娯楽としての地位を獲得し、やがて戦時下の戦意高揚の目的に仕えるようになった。この時間的オーバーラップをより適切に言えば、日本映画は自動車・飛行機といった重工業や化

学・機械など総力戦遂行に不可欠だった諸々の産業と同様に、1930年代を通じて技術的にも産業的にも芸術的にも目覚ましく発達した。そして1939年発布の映画法によって国家の管理下に置かれ、戦争への貢献を求められ、それによく応えたのである。

1930年代、発声技術を獲得した日本映画は、日本語を共有し民族共同体として一体感を持つ観客に対して最も効果的に情動的なアピールを達成する、いわば説得のテクノロジーを発達させた。明朗な時代劇であれ、哀愁をおびた現代恋愛劇であれ、あらゆるジャンルの映画が同時代の観客を魅了しようと数多く作られた。この時期を経たからこそ、後の総力戦体制下で観客を感動させる戦争映画を誕生せしめることが可能だったと言えよう。たとえば『土と兵隊』（田坂具隆監督、日活、1939年）はあたかも戦場の現実を伝えるものとして銃後の観客を感動させたが、これこそ戦争を遂行する政府当局の期待に添った成果だったのである。

このように概略すると、日本映画は中国大陸への野心を膨らませた日本という国の巨視的な動きに素直に追従し合流したように見えるかもしれない。実際、筆者は拙著『モダン・ライフと戦争—スクリーンのなかの女性たち—』（吉川弘文館）に取り掛かるはるか以前は、1930年代の劇映画には大衆が抱く「中国」認識が示されていると推測し、その表象の変容を編年的にたどることで、長く続いた日中戦争に対する国民の支持を深く理解するヒントが得られるだろうと期待していた。ファシズムが大衆の運動であるなら、日本のファシズム期と形容される社会の内実に大衆文化を代表する映画から迫りたかったのである。政治家・官僚・知識人らによる戦争指導あるいは戦争協力への傾斜については、既に研究の蓄積があったが、なぜ日本国民は中国との、かくも長い戦争を支持し続けたのか、上からの動員以外の要因を知りたかったのである。

しかしながら、拙著で論じた通り、戦争フィーバーと粗製乱造の戦争映画ブームをもたらした1931年の満州事変、32年の第一次上海事件が終息すると、日本の劇映画は中国大陸を忘れた。中国が思い出されたのは1937年7月の日中戦争勃発以後である。その間、満州事変・上海事変の

後に好転した経済の下、1940年の近衛新体制の影響が及ぶまで、日本の劇映画は消費の文化モダン・ライフを描くことに熱中した。それゆえ筆者は当初の目論見を捨て、モダン・ライフを称揚するおびただしい劇映画と対峙した。拙著『モダン・ライフと戦争』は視聴覚テキストとしての個々の映画の「読解」を中心に据え、映画業界と社会状況に関する活字史料から得られる情報とのつながりをつけることを目指したものである。

リサーチで驚いたのは、大衆観客が誰でも楽しめるという点で最も民主的な娯楽に見える映画において、実際には観客の間に経済及び文化資本に関して、いわゆる「二重構造」が歴然としていた点である。松竹や東宝など主要会社の劇映画が芸術性を意識して社会階層的に中流を中心に広範な層を観客に想定したのに対し、インテリ映画批評家から見向きもされなかった二流ランクの会社・大都映画は都市・地方を問わず職工・女工・女中等として働く低所得階層に向けて、低予算だが娯楽性の高い作品を安い料金で提供し、彼らから強く支持されていた。

またテキストの分析を通じて筆者は、主要会社の作品も大都の作品もモダン・ライフが前提とする資本主義体制に順応的だったことを確かめた。最終的に筆者は、映画のイデオロギー効果は平時戦時を問わず、社会経済体制の微妙な変化（自由市場と階級分離の是認から戦時統制を契機とする国民統合志向）に観客がすんなりと順化するよう促すことで体制に貢献することを確認したのである。

今後、別な歴史研究者が新しい視点を導入すれば、当然、さらなる発見が呼び込まれよう。特に強調したいのは、戦前戦中の劇映画は史的関心を持って見る者には、必ず示唆に富む「資料」となることだ。とりわけ若い世代にとってはそうだろう。筆者は経済史研究の中村隆英の著書『家計簿からみた近代日本生活史』（東京大学出版会）で改めて気づかされたが、かつての日本社会は、今日では想像できないほど職業・立場に応じて、衣服、着こなし、挨拶、話し方などの所作まで実に多様であった。同時代の劇映画は登場人物をごく自然に見えるように描いたから、そうした事柄が見て取れるだけでなく、表象として、たとえば元の奉公人が没落し

た元の主人に尽くす心情など、人間関係に表出する前近代的な「身分」の感覚、今日では分かりにくい義理人情の機微を示してくれる。現代を生きる私たちにタイム・カプセルのように歴大な情報を伝達しうるのである。

3. 映画のイデオロギーとは

戦前戦中の日本映画を考察する上で参考文献として挙げられる著作に触れるところから始めよう。古川隆久の『戦時下の日本映画—人々は国策映画を観たか—』（吉川弘文館）は日本史研究者の仕事である。第一刷（2003年）から10年以上経過するが、日本社会における映画に関して、基本的で重要な情報を提供しており、1930・40年代の日本社会と映画の関係を考察したい者にとっては今日でも参考になる。戦前・戦中・戦後を問わず、日本史研究者が映画を正面切って扱うことはいまだに少なく、貴重な文献の一つである。

古川は活字史料を駆使し、映画業界、内務省など映画を取り締まる当局、そして興行の成果を三つの軸にして、それらの動向を関連付けていく。古川はエノケンこと榎本健一主演の音楽コメディ『孫悟空』（山本嘉次郎監督、東宝、1940年）をテレビとビデオで見て楽しんだ経験に触れ、リサーチとして戦中映画120本のビデオを視聴したと言う。

これは誠実な姿勢だが、史資料の利用としては圧倒的に活字史料の比重が大きい。そして著者の「人々は国策映画を必ずしも見なかった」という結論は主たる「活字史料」から導き出され、個々の映画を見た上での手短な解釈がサポート材料として副えられているに過ぎない。古川が映画を見た上で記述する議論は、ごくあっさりとしており、浅いレベルにとどまっている。前述の『歴史学入門』での議論にリンクさせて言えば、「活字史料」の扱いには大変長けているが、映画という視聴覚テキストである「映像資料」を読解するための準備に不備があったのである。

端的には、映画のイデオロギーに関する基本的な認識が共有されていないことが問題であろう。筆者は、日本史研究のように映画研究以外の分野に属する者であっても、映画のイデオロ

ギーの認識として、ルイ・アルチュセールのイデオロギー論（『再生産について——イデオロギーと国家のイデオロギー諸装置』平凡社）の要点は知っておかねばならないと感じている。その上で映画を見るべきなのである。

イデオロギーという語は、今日、一般に新聞などのマスメディアで目にする場合、極端に偏向した政治的見解という意味で中立的ではなく否定的なニュアンスで用いられる。これとは独立して、映画学で前提とされるイデオロギーは、フランスの哲学者ルイ・アルチュセールの概念に基づいて議論されてきた。『フィルム・アート入門』巻末の用語集はイデオロギーを「ある社会集団に共有された、比較的矛盾のない価値、信念、観念のシステム。自然で本質的に正しいと思われることがある」と説明する。これでは分かりにくいので、映画とイデオロギーがいかに関わるかを敷衍してみよう。

筆者は映画研究者ではないが、映画学の基本を学ぶ過程で、アルチュセールのイデオロギー論の基礎的理解を得た。イデオロギーとは私たちがそれを通して世界を見る「表象のシステム」であり、映画との関係で究極に要約すれば「映画は国家のイデオロギー諸装置の一つ」である。まず、いわゆる国家装置（具体的には行政・立法・司法の機関、軍隊・警察・刑務所など）が公的領域に属すのに対し、国家のイデオロギー諸装置の大部分は私的領域に属している。人々を繋げる多種多様な形態（政党・組合・教会・学校・そして家族）、情報メディア（新聞・雑誌・ラジオ・映画・テレビ）、そして文化活動としての文学・美術・スポーツなど、これらすべてが国家のイデオロギー装置として機能する。こうした「イデオロギーの呼びかけ」によって私たちはからめとられ、気が付かないうちに社会体制の維持と再生産に奉仕させられる。換言すれば、私たちはイデオロギー装置に取り囲まれて生まれ、その中で育って、人生における成功や挫折を感じることになる。

アルチュセールは感性・無意識を通じたイデオロギーの作用を論じており、ここで劇映画との関わりがはっきりと見えてくるだろう。イデオロギーは映画・テレビなど感性を巻き込む形態を通して、あるいは反復される日常習慣や行為を通じて主体に作用する時、効果的である。

感性的に無意識的に受容されることによって、イデオロギー的メッセージをあたかも自分の経験であるかのように受けとめやすくなる。映画の場合、編集によって時間・空間を操作することで継ぎ目を感じさせずに自然に見せる。この特質によって、映画のなかでなんらかのイデオロギー的な意味が生産される過程が観客に意識されにくいのである。

映画のイデオロギーは、その映画を産出した社会において支配的なイデオロギーに一致する。言い換えれば、映画は既存の社会秩序を支える価値観を観客に鼓吹することによって、その社会における支配的なイデオロギーに奉仕する。戦前戦中の日本の劇映画は天皇を描くことを許されず、天皇は絶対に不可視の権威だった。だが劇映画は天皇を頂点とした階層的な社会秩序を支える価値観と論理を伝達し続けることで、間接的ながらその体制の維持と不可視の権威の安定化に寄与したのである。

インターネットの普及で誰でも映像を世界中に発信できる時代になり、今日のメディア環境は、かつて予想もできなかったほど複雑な時代に突入した。将来、歴史研究者がこの2010年代を研究対象とする際は、アルチュセールのイデオロギー論では単純すぎてはや不十分だろう。しかし、20世紀、少なくとも20世紀前半の映画を考察するに際しては、重要かつ有効な概念として共有されるべきではないだろうか。

4. 文学研究から応用したい質問群

次に、劇映画とそれを産出した社会との関係を考察するために提唱したいのが、シェークスピア研究で著名な文学研究者スティーヴン・グリーンブラットがテキスト読解のために提起した質問群の応用である（「文化」フランク・レントリッキア、トーマス・マクローリン編『現代批評理論22の基本概念』平凡社）。その質問群は以下の通りである。

この作品は、いったいどのような行動、どのような実践モデルを補強するものとなっているのだろうか。

なぜ特定の時期の特定の地域の読者たちは、この作品に強くひかれたのか。

いまわたしが読んでいる作品の暗黙の前提となっている価値観と、わたし自身が持つ価値観とのあいだに、ちがいがあのだろうか。その作品は、どのような社会的理解に依拠しているのか。

この作品によって、それとなく、あるいは明白に、誰の思考あるいは行動の自由が制限されるのだろうか。

ここに見られる賞賛や非難の行為は、どのような社会構造と関連しているのか。

筆者はこれらの文学作品への問いかけを劇映画に应用することを推奨したい。これにより、文学研究以外の研究者も、70年以上も前の観客を楽しませるために作られた劇映画に接近しやすくなるのではないかと期待する。実際のところ、製作された当時の歴史的文脈をすっかり失った劇映画に内包された情報と意味を取り戻す作業は、歴史研究者にとってこそ有利かつ挑戦し甲斐のあるものだろう。映画に関する史的関心なら映画史研究者に任せればよいという意見もあろうが、そうはいかないと思われる。いささか極端な例になるが、拙著『モダン・ライフと戦争』は映画史研究者と称する人物からとんちんかんな批判を受けたことがある。筆者の日中「戦争」としての記述をとらえ、日中戦争は当時「事変」と呼ばれたのだから戦争ではなく、現在の価値観に即して一方的に歴史的過去を評価していると批判されたのである。どうやら書評者は、なぜ日中間で宣戦布告が行われずに戦争が長期に継続したか、アメリカ合衆国の中立法の存在を含めて基本的な知識が不十分なままに断じたようである。

要は、歴史的な文脈については歴史研究者が貢献できることが多いということである。文学のテキストがさまざまな角度から読まれることに文学研究者は目くじらをたてることはないだろう。同様に、映画もまた映画研究者の学術的関心とは異なる問題意識からのアプローチがあっても良いはずである。

おわりに

最後に、日本史研究者キャロル・グラックが提示した「歴史の語り手」に関連付けて終えた

い（「現在のなかの過去」アンドルー・ゴードン編『歴史としての戦後日本 上』みすず書房）。グラックは戦後日本において歴史を語った主だった行為者を4者に分類して論じた。ここではごく簡潔に枚挙するにとどめるが、第一の語り手は知識人・進歩的な歴史家、第二は官僚や政治家である。第三の語り手が映画・テレビや歴史小説に代表される大衆文化である。最後の四番目に来るのが実際に戦争を経験した国民一人一人である。

当然のことながら人間である第一、第二、そして第四の語り手はみな死を免れない。第一と第二の語り手に関しては、彼ら自身の著作を残したり、マスメディアに発言や行動が報道されて記録に残ることで、やがて彼ら自身も歴史の一部として吟味の対象となっていく。その意味では消え去るわけではない。しかし、第四の語り手の場合、（多くの人々にとってNHKの人気番組『ファミリーヒストリー』の恩恵には与えないのだから）彼らの記憶が語り継がれるとは限らない。

一方で、第三の語り手である大衆文化に属する劇映画は、修復・復元技術が加速的に進む今日に現存さえしていれば、不死の命を宿しているに近い。現代はごく平均的な市民がブログでさまざまな情報を発信する時代だが、それ以前の時代に関しては、充実した史資料のつき合せが望ましく、これまで顧慮されてこなかった戦前戦中の劇映画にも目が向けられてよいはずである。ちょうど2016年にベテランの映画研究者であるマーク・ノーネスとアーロン・ジェローによる手引き『日本映画研究へのガイドブック』（ゆまに書房）が刊行されたばかりであり、歴史研究者にも参照をお勧めする。

映画は、究極には音楽と同じく時間のく芸術・メディア・娯楽であるから、その分析には特別な配慮を要する。史的研究の対象として接近し記述するのは容易なことではない。だがそれでも、歴史研究者（日本史研究者に限定する必要はない）が20世紀を理解するための史資料とするために劇映画に接近し、各自の問いにふさわしいアプローチを模索しながら進んでいくことも可能であろう。