

映画の「南進」：アジア太平洋戦争期 南方向け映画工作に関する議論*

松岡昌和

はじめに

1930年代以降の日本では、国策によって大衆文化は総力戦体制、そして占領地統治に資するものとして動員されていく。この点においては、音楽文化について近年まとまった研究がなされている¹。音楽は国民の間に浸透していた大衆娯楽であり、権力側はその影響力を管理するべく、「望ましい」作品を生み出すよう、文化産業や関連団体に働きかけを行った。そして、国民や占領地住民が自発的かつ積極的に戦争に参加していく体制づくりを試みたのである。こうした動きはジャンル・形式の差こそあれ、同じく大衆に浸透したメディア・娯楽であった映画にも共通するものであった。

本稿では、南方向け映画工作に焦点を当てて、大衆文化を占領地統治に動員していく動きについて検討する。特に、日本から南方へどのような作品が送られるべきかといった議論を中心に考察する。帝国日本における映画工作については、近年一定の研究成果が出されるようになってきている。特に日本（映画）史研究においては、戦時期の映画統制に関する優れた研究が出されている。ピーター・ハーイ（1995）は映画産業による「統制の内在化」の仕組みを分析し、また加藤厚子（2003）は映画国策の変遷を細やかに描き出している。さらに、古川隆久（2003）は当時の人々が積極的に国策映画を観ようとはしていなかったことを明らかにした。占領地とのかかわりについては、加藤がその著作の1/4ほどを割いて論じているほか、川崎賢子（2006）

が「外地」映画ネットワークを取り上げている。岩本憲児編『映画と「大東亜共栄圏」』（2004）所収の諸論文は帝国日本各地における映画工作を扱っており、その中でも岡田秀則（2004）は南方占領地における映画工作についての議論を紹介している。南方軍政研究の立場からは、太田弘毅（1989）が日本占領下ジャワにおける映画工作について先駆的に論じたほか、倉沢愛子（2009）はジャワで製作されたフィルムを発掘し、その現地への影響についても分析している。

本稿は、以上の先行研究で明らかにされた内容を踏まえつつ、そこでまだ検討の余地を残していることから、つまり南方にどのような映画を送り出すべきかについての日本内地での議論を検討する。特に、1942年12月以降の陸海軍や情報局などによる「南方向映画選定委員会」（1943年以降「対外映画選定委員会」）に注目し、それに関わる座談会など映画雑誌に見られる議論を取り上げていきたい²。当時の映画雑誌における議論については岡田（2004）も取り上げているが、ここでは結論に至る議論のプロセスに注意を払いたい。この点に特に注目する理由として、ピーター・ハイによる以下の議論が挙げられる。ハイ（1995：45）によれば、懇談会／座談会は革新官僚が文化人たちを「転向へと誘導する柔らかなテクニク」として高度に発達していた。投獄、処刑、追放といった手荒なやり方も最終的手段として留保しつつも、「暖かい親密な雰囲気の中で、彼ら（引用者注：文化人）の自我をもみほぐし、自己批判の段階を経て、日本の本質の代弁者という使命をさらに深く認識するようにやさしく導いてやる」のである（ハイ 1995：45）。それは映画人の国策協力を確保する手段としても「確実な手段」として用いられ、映画雑誌においては「批評家（ないし映画製作者）はいかにして国策への最良の貢献をなし得るか」が討議されたのであった（ハイ 1995：50）。映画関係者に対する社会の視線により「絶えず自分の役割に不安と劣等感を抱いていた」映画評論家たちは、革新官僚による懇談会／座談会を利用した「ご機嫌取り」により、官僚たちが引き出そうとする結論に導かれていったのである（ハイ 1995：47; 63）。

1. 南方映画工作

具体的に映画雑誌の内容を検討する前に、戦時期の南方映画工作の概要について見ておきたい。『昭和十八年 映画年鑑』の後続誌として刊行が予定されながら日の目を見ることのなかった『映画年鑑 昭和18・19・20年』所収の手書き原稿「対外映画政策概観」（以下「概観」と略記）は、戦時下の南方映画工作について以下のようにまとめている（国立近代美術館フィルムセンター監修 2006：281-285）。

一. 南方映画工作

政府が十七年九月発表した南方映画工作要綱に基く実際上の活動は、十八年初頭から漸く整備した映配及び日映の南方各支社によつてそれぞれ現地軍の指導のもとに業務を開始した。日本映画の進出は既にそれ以前から多少行はれてゐたが、前記機構の整備と共に急速に活潑な活動を開始したのである。

これと共に国内には日本映画の中から南方に送るべきものを選定する機関として「対外映画選定委員会」が設置され、定期的会合によつて映画の取捨選択を行つた。これらの中には、日本の上映に供されてゐる劇映画、文化映画のほか、特に外地向として制作された短篇映画及び南方各国語版で製作されるニュース映画あり、さらに中華、満映等の作品も含まれてゐる。

南方向映画は特にその目的で製作される映画のみの輸出が要望されてはゐたが、国内の製作事情はその要望を満し得ず、劇映画についてはすべて、国内向として製作された映画の中から、特に南方に送るにふさはしくないもののみが除外せられるといふ方法を採用してゐた。然し次第に緊迫する社会情勢を反映する作品が増加するに及んで、新作映画からの選定は困難となり、序々に旧作へと選定の手を廻ることを余儀なくされた。

映配の南方各支社は現地に於て日本から送られた映画の配給など興行、移動上映に当るものであるが、日映の各支社は、現地の製作機構を整備し

て、原住民向の映画製作に当ることを目的とするものである。現地映画製作はジャワ・ジャカルタ支社によつてニュース及び短篇が十八年四月から製作されたのを匹頭に、フィリッピンでもニュース映画、劇映画の現地版作製等を行ふ様になつた。

然しながら戦況の推移と共に内地との交通が逐次危機化すると共に、生フィルムも逼迫を告げるに及んで映画工作は次第に困難を増しつつ遂に終戦を迎へるに至つたのである。

映画配給社（以下「映配」と略記）と日本映画社（以下「日映」と略記）の各支社によって展開された南方映画工作であつたが、南方向け映画の製作状況は良好ではなく、国内向け映画が送られていったこと、現地での映画製作はジャワとフィリッピンでは行われたが、他地域については言及されていないこと、戦況の悪化とともに映画工作が困難をきたしていったことが簡潔にまとめられている。

冒頭で「南方映画工作要綱」について言及されているが、これは「南方映画工作処理要領」を指すと考えられる³。1942年9月10日に次官会議諒解事項となつた同要領では、映画配給社と日本映画社を主体とした映画工作について以下のように定めている。

南方諸地域ニ対スル映画工作ハ緊急ヲ要シ且内地ノ機構ト連繋ヲ保持シ強カニ之ヲ統制スルヲ有利トス

一、南方諸地域（香港ヲ含ム以下同ジ）ニ於ケル映画事業並ニ映画工作中映画ノ配給、宣伝報道宣撫上主要ナル映画館ノ経営及興行、輸出入移出入及映画関係資材ノ配給ニ関シテハ社団法人映画配給社（以下映配ト略称ス）ヲシテ之ニ当シムルコト

二、右事業ヲ運営セシムル為映配本社内ニ之ヲ専管スル部局ヲ新設セシムルコト

三、南方諸地域ニ於ケル映画事業並ニ映画工作中、時事映画並ニ文化映画

ノ現地製作ニ関シテハ、社団法人日本映画社（以下日映ト略称ス）ヲシテ之ニ当ラシムルコト

四、南方諸地域ノ広汎ニシテ且各々特殊性ヲ有スルニ鑑ミ映配並ニ日映ノ各支社ヲ左ノ各地ニ設置セシメ、各地所在支社ノ機構ハ相当強力且独立性ヲ有スルモノタラシムルモ各地支社ト本社トノ連繫並ニ各地所在映配及日映支社相互間ノ連繫ヲ緊密ナラシムルコト並ニ各地所在映配及日映支社相互間ノ連繫ヲ緊密ナラシムルコト

昭南島、香港、蘭貢、盤谷、西貢、マニラ、クチン、マカッサル、バンゼルマシン、バタビア等

在昭南支社ハ特ニ強力ナルモノトスルコト

五、占領地ニ於ケル治安工作並ニ宣撫工作等ノ重要性ニ鑑ミ右各地所在映配支社ヲシテ巡回映写ヲ強力活潑ニ行ハシムルト共ニ南方諸地域ニ於ケル皇軍慰問ヲモ兼ネ行ハシムルコト

六、映配及日映ノ各地所在支社ハ夫々現地出先官庁（占領地ニアリテハ陸軍ハ軍司令部、海軍ハ民政府、佛印ニアリテハ特派大使府、泰国ニ於テハ大使館）ノ指揮監督下ニ事業ノ運営ヲ行ハシムルコト

七、映配及日映ノ南方映画経営上損失ヲ生スル場合ハ所要ノ補助金ヲ交付スルコトアリ

八、南方占領地域ニ於ケル映画事業並ニ映画工作中、上映（第一項ノモノヲ除ク）及劇映画ノ現地製作ニ関シテハ、当分ノ間現地陸海軍ノ監督ノ下ニ既存機構ヲ利用スルト共ニ応シ内地ノ映画会社ヲ一時的ニ現地ニ派遣製作セシムルコトアリ

其ノ恒久的処置ニ関シテハ別途考究ノコト

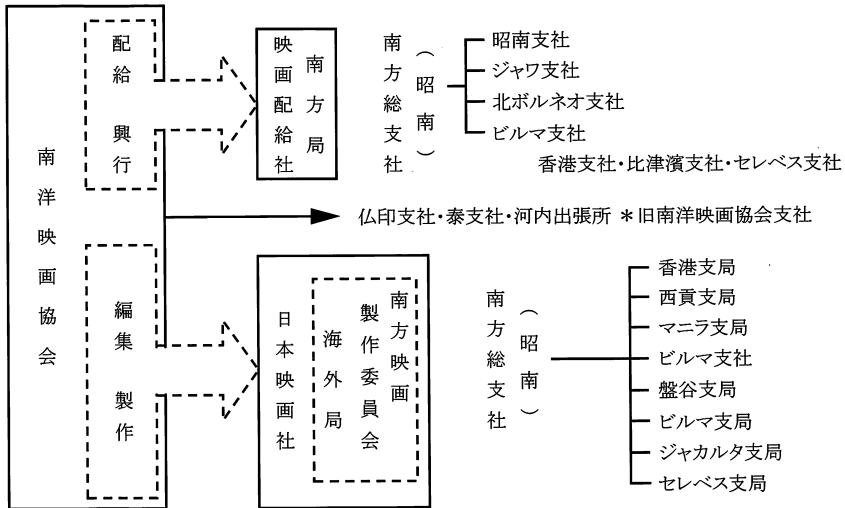
九、現在ノ株式会社南洋映画協会ハ之ヲ解散セシメ其ノ事務並ニ社員ヲ映配ニ引継カシムルコト

南方における映画工作は本要領の第九項で言及されている南洋映画協会がその先駆けとなる。南洋映画協会は1940年12月に参謀本部、陸海軍、内閣

情報局の斡旋と松竹、東宝、東和商事、中華電影⁴の共同出資によって南方の宣伝啓蒙を目的として設立された。南洋映画協会は1940年に日本軍が進駐した仏印を対象地域として、設立と同年にハノイ支社を設立、翌年にはサイゴン、バンコク、マニラに支社を設置し、配給映画の選定、日本映画の現地向け編集、他地域への映画輸出などを行った（加藤 2003：205）。

対英米開戦後、東南アジア広域を占領した後の1942年9月に前述の「南方映画工作処理要領」が策定された。同要領第一項及び第三項で言及されているように、南方占領地における映画配給については映配、現地映画製作については日映のそれぞれを主体とした映画工作が行われることとなり、同月南洋映画協会は解散した。同要領第四項にあるように、映配、日映両社は昭南を中心として南方占領地の主要都市に支社を設立した。南洋映画協会のもつ機能がそれぞれ日映及び映配へと分化され、両社がどのような機能を担ったかについては加藤（2003：208）が以下の図のように整理している。

図 1 南方映画工作における映配・日映の機構・業務内容



さて、前述の「概観」について再度見ていこう。これによると、映配、日映による南方映画工作体制の整備によって、日本映画の進出が「急速に活潑な活動を開始した」とある。では、どのような映画が南方占領地に送られていったのであろうか。「概観」には、映配、日映による体制の整備と「共に国内には日本映画の中から南方に送るべきものを選定する機関として『対外映画選定委員会』が設置され、定期的会合によつて映画の取捨選択」が行われたとある。同委員会は、1942年12月内閣情報局第3部局内に設置された、情報局、内務省、陸海軍部、大東亜省各関係官及び映配、日映当事者よりなる「南方向け映画選定委員会」が1943年に改称した組織であり、毎週定時委員会を開催し占領地に送るべき作品の選定を行っていた（「対外映画選定」国立近代美術館フィルムセンター監修 2006：290）。ここで選定された作品は、映配のネットワークを通じて南方各地の興行に供されることが期待されていたのである（加藤 2003：209）。

選定された映画は、「日本の上映に供されてゐる劇映画、文化映画のほか、特に外地向として制作された短篇映画及び南方各国語版で製作されるニュース映画あり、さらに中華、満映等の作品も含まれてゐ」た。選定された映画のうち劇映画について表1に一覧を示す（『日本映画』改新12号、1944：436）。

日本映画は元来国内市場のみに向けて発達してきたものであり、南方占領地のような多言語・多文化を有する地域にそのまま受容されるものではなかった。現地の需要に相応しい映画製作は日本にとって難しい問題であり、前述の「概観」にあるように、「南方向け映画は特にその目的で製作される映画のみの輸出が要望されてはゐたが、国内の製作事情はその要望を満し得」なかったのである。結局、国内向け映画のうち、「特に南方に送るにふさはしくないもののみが除外せられるといふ方法」が採られた。また、「次第に緊迫する社会情勢を反映する作品が増加するに及んで、新作映画からの選定は困難となり、序々に旧作へと選定の手を廻ることを余儀なくされ」るなど、南方映画工作の苦しい現実が「概観」からは浮かび上がってくる。

表 1 対外映画選定委員会選定映画一覧表（劇映画）

昭和18年度(1942年12月22日～1943年12月28日)						昭和19年度(1944年1月11日～1944年9月18日)					
題名	製作会社	種別	改訂	送付地域		題名	製作会社	種別	改訂	送付地域	
水耕伝	東宝	時代		南方全域		勝鬨音頭	松竹	現代		南方全域	
阿片戦争	東宝	時代		南方全域		あの旗を撃て	東宝	現代		南方全域	
胡蝶美人	宝塚	現代		華僑向		緑の大地	東宝	現代		比島向	
戦ひの街	松竹	現代		華僑向		加藤隼戦闘機	東宝	現代	○	南方全域	
御碑亭	華北	時代		華僑向		不沈艦撃沈	松竹	現代	○	南方全域	
華かなる幻想	大映	現代	○	南方全域		蘇州の夜	松竹	現代	○	南方全域	
姿三四郎	東宝	時代	○	泰・仏印・比		萬葉千紅	中華	現代		華僑向	
シンガポール総攻撃	大映	現代	○	南方全域		女性航路	松竹	現代	○	南方全域	
電撃二重奏	日活	現代		南方全域		萬世流芳	中華	時代		華僑向	
若き日の歎び	東宝	現代	○	南方全域		鐵扇公主	中華	時代		華僑向	
男	東宝	現代		南方全域		怒りの海	東宝	現代	○	南方全域	
鐘の愛情	日活	現代		南方全域		水兵さん	松竹	現代		南方全域	
マライの虎	大映	現代	○	南方全域		命の港	東宝	現代		南方全域	
愛の世界	東宝	現代		南方全域		高田馬場前後	大映	時代		昭南泰セレベス向	
青春の気流	東宝	現代		南方全域		三太郎頑張る	松竹	現代		南方全域	
独眼龍政宗	大映	時代		南方全域		恨不相逢未嫁時	中華	現代		華僑向	
我が家の風	大映	現代		南方全域		日常の戦ひ	東宝	現代		南方全域	
青空交響楽	大映	現代	○	南方全域		世紀の合唱	東宝	現代		泰比島向	
結婚命令	大映	現代	○	南方全域		誓ひの合唱	東宝	現代		比島向	
奴隸船	大映	時代		南方全域		待ってみた男	東宝	時代		泰向	
愛機南へ飛ぶ	松竹	現代	○	南方全域		美しき鷹	東宝	現代		比島向	
決戦の上空へ	東宝	現代	○	南方全域		五重塔	大映	時代		南方全域	
歡樂年々	中華	現代		南方全域		激流	松竹	現代		南方全域	
熱風	東宝	現代		南方全域		碧血艶影	満映	現代		比島向	
秘めたる覚悟	東宝	現代	○	南方全域		敵は幾万ありとも	東宝	現代		南方全域	
結婚の生態	南旺	現代	○	南方全域		四つの結婚	東宝	現代		南方全域	
出征前十二時間	大映	現代	○	南方全域		肉弾挺身隊	大映	現代		南方全域	
海軍	松竹	現代		南方全域							
おぼあさん	松竹	現代	○	南方全域							
世界に告ぐ	独トービス	時代		南方全域							

改訂欄に○印を付した映画は対外映画選定委員会の決定に基づき、南方向け映画として不適当な場面・挿話の一部を削除または改変したものである。

2. 南方に送るべき映画

南方映画工作を行うにあたって、日本内地の映画製作事情は現地の要望を満たすものではなかった。内地と現地の間には、映画工作を巡る確執があったのである。それはいかなる論点について争われ、どのようにして映画選定方針が決まっていたのであろうか。ここでは、映画工作の当事者、国内映画関係者、官僚、軍関係者などによって行われた座談会を取り上げて考察してみたい。まず、内地と現地との間の南方映画工作を巡る争点については、既に岡田（2004）が言及している。

その争点の中心となるのは、映画の質を問う内地側と量を主張する現地の対立である。前述の「南方映画工作処理要領」においても言及されていたように、南方占領地に映画を送る際には、ふさわしくない映画を除外する政策が採られており、フィルムの一部改変なども行われていた。しかし、それで

は映画の絶対本数が足りないというのが現地側の主張であった。特に、現地側は劇映画よりもニュース映画や文化映画を大量に現地に送ることを要求していた。そうした時に劇映画を一つ一つ批評している内地側の論理は、現地側には不満だったのである。

以下では南方向けの映画選定方針についての座談会を見ていくことで、その議論の具体的なプロセスに焦点を当てたい。南洋映画協会設立以降、南方向け映画工作についての座談会は映画雑誌上で多く行われていたが、ここでは、南方向け映画選定について議論された座談会6回分を取り上げたい。時期区分をした上で年代順に見ていく。

2-1. 対英米開戦直後の座談会

1941年12月の対英米開戦後、東南アジア各地を日本軍が占領していく頃になると、映画雑誌上では南方映画工作についての議論が盛んに行われるようになる。この時期の座談会としては、「大東亜戦争と日本映画南下の構想」（『新映画』1942年2月号）、「南方映画事情を訊く」（『映画之友』1942年3月号）、「南方映画の現状を語る座談会」（『日本映画』1942年4月号）が挙げられる。

まず、「大東亜戦争と日本映画南下の構想」（『新映画』1942年2月号）には、映画法制定に携わった文部省出身で内閣情報局第五部第二課課長の不破祐俊、映画監督の内田吐夢、映画製作を手がけ後に映配香港支社長となる武山政信、中華電影企画部次長を務める映画評論家で『新映画』創刊に携わった筈見恒夫⁵、同じく『新映画』の評論家南部圭之助の5人が出席した。なお、冒頭で南部が「正月早々」と発言していることから、南方各地の軍政が本格的に始まる前の1942年1月に行われた座談会であると考えられる。

議論はまず、現状でどういう映画が南方各地で受けているかについて報告するところから始まった。ここで内田は台湾の事情について紹介している。内田によると、台湾の本島人の中では日本映画は「面白くない」と評価されているようで、最もよく見られているのはアメリカ映画であったようである。日本映画では記録映画、立廻りの多い時代劇、それから『支那の夜』が歓迎

されるという印象を披露している。

それに対して、筈見は『支那の夜』は作りが「アメリカ映画的」であり、そこに「むづかしい問題」があるとして、こうした映画を送り出すことに否定的な見解を示した⁶。さらに不破は「『支那の夜』式の一連の日支親善映画といふものは決してその目標としてゐる如き効果を挙げて」おらず、劇映画進出の難しさを指摘する。代わりに送り出すべき映画として不破は文化映画をあげ、それらによって「日本の文化の力、産業とか、武力とか、つまり、海軍力陸軍力」などを見せることに注力すべきであると主張した。さらに不破は南方向けには時代劇は「絶対に排撃したい」と述べている。それは同時代の日本がスクリーンの中のような状態であると誤解されることを防ぎたいからであった。

不破は、日本映画は文化映画も含めて「まだ思想がない」と言う。「大東亜を眺める思想を一つ作つて」いく必要があるというのである。この不破の提言に応じる形で、内田も「物心両面、さういふやうな形にならないければ、もちろんいけないと思ひます」と述べ、南部も全般的に「政治性がない」とそれに応えた。不破は「大東亜共栄圏に対して映画を持つて行かうといふ場合にも、実に周到の計画と調査とが絶対に必要だ」と考えており、映画工作においては何よりも映画の質が大切であるという立場を貫いている。

その翌月公表された座談会「南方映画事情を訊く」（『映画之友』1942年3月号）では、ドキュメンタリー映画『蘭印探訪記』（1941年）製作に携わった松村太郎、国際文化映画協会の関澤秀隆、東和商事映画部で字幕作成を手がけた後陸軍軍属として仏印に渡り通訳を務めた姫田嘉男（秘田余四郎）、中華電影で映画工作に携わる映画評論家の筈見恒夫の4人が参加している。官僚や武官が加わっていない座談会である。

座談会では松村、関澤による蘭印、タイ、シンガポールの映画事情紹介の後、「南方にはどんな映画を送るべきか」について議論されている。まず、関澤がエノケン主演の『孫悟空』のようなミュージカル仕立てのドタバタ喜劇やチャップリン作品のようなものが一番出しやすいと切りだすと、筈見も「本

当のドタバタ喜劇とか活劇を出すといふ」とそれに同意する。しかし、筈見は間もなく、日本で一番受けた作品を持って行くことに対して、「然しそれでも困る。これはむづかしいと思ふ」と述べている。なぜなら映画の中に「東亜建設のイデオロギーを植ゑ込む」ことが「必要」だからだ。

では、どうすればいいのか。関澤は「日本の映画を持って行つてもなかなかきやしない」ので、現地で活動している人材を動員して新たな技術と思想を提供したものをを出していくことが必要だと述べる。そうすれば「初めは技術的に下手でも、分つて面白ければ来るだらうし、その中に自然に東亜共栄圏のイデオロギーを入れていつたらいいと思ふ」と主張している。あくまで現地の観衆の需要を重視した上で、漸進主義で映画工作を行っていくという手法である。

こうした議論の末に、筈見は次のような発言を行う。

問題は、映画工作を一本勝負でやるから間違ひがあるので、何年かの計画で、いろいろなものを組合せて持つて行く。中にはイデオロギーがなくても面白いものがあつていい。中には大東亜戦争といふイデオロギーがあつたものでもいい。いろいろなものを混ぜてやらなければ引つ張れないと思ふ。一本調子で、南のはうは喜劇、チャンバラがいいといつて、そればかり持つて行つたら、えらい失敗になると思ふ。

質の問題にこだわり、送る作品を厳選しては映画工作が成り立たず、とにかく多種多様なものを長い期間大量に送り続けることの必要性を説いている。一方で筈見は先に「東亜建設のイデオロギー」に配慮した発言をしている。つまり筈見は単にフィルムの量を問題にしているわけではないのであろう。ここには、政治的イデオロギーと現実の映画興行との間で揺れ動いている様子がうかがえる。

さらに上海において映画工作に携わっていた筈見は、南方映画工作においては、一方的に日本側がプロパガンダを行うだけでは不十分だと指摘する。

映画は一方的宣伝といふよりも、映画によつて向ふの風俗を知るといふことが大切なんだ。輸出とかそんなことばかり考へちや駄目だ。日本の観念を押し付けるだけぢや大東亜共栄圏はできない。向ふの観念もこつちが受けられるといふことでなければいけない。向ふのものを取寄せるといふことも必要だ。

「大東亜共栄圏」における文化建設においては日本が占領地のことをきちんと知るといふ態度が必要不可欠であるという態度が示されている。

さらにその翌月に公表された「南方映画の現状を語る座談会」（『日本映画』1942年4月号）では、内閣情報局で映画新体制の確立を推進した不破祐俊を進行役として⁷、蘭印滞在経験のある情報局情報官箕輪三郎、その他情報局から情報官松浦晋、囑託山口信吉、千田商会ジャワ支店二関五郎、映配常務理事金指英一、朝日新聞津村秀夫、南洋映画協会業務部長山根正吉、元マラッカ在住藤好医博夫人藤好梅子及び雑誌『日本映画』スタッフ2人が参加した。ここでは、まず不破が南方映画工作を「非常に焦眉の急を要する問題」と語った上で、南方地域に滞在経験のある参加者に、各地の映画事情について報告を求めるところから始まる。

二関、箕輪、山口、藤好ら参加者は、蘭印、シンガポール、マレー半島、仏印などの地域において、アメリカ映画が支配的であること、日本についての理解が十分なされていないこと、欧米化した華人の影響力が大きいことなどを概ね意見の一致するところとして語っている。続いて、山根は仏印における南洋映画協会の経験をもとに南方映画工作の問題点を指摘した。山根によれば、第一に、南方では欧米の一流映画が既に多く入ってきており、低レベルな作品を持ち込むのは得策ではない、第二に、南方は言語的に多様であり、この難問を克服しなければならない、第三に、日本的なものを急激に持ち込んでも受け入れられず、漸進主義をとることが成功への道筋となると考えられたとのことである。しかし、山根は次のように付け加えた。

私がゐた当時は9月の初めまで、その時分と今とでは仏印に於ても、それから南洋各地に於ても、日本に対する観念が非常に違つた。フランスの映画は勿論来ない。アメリカ映画も先づ絶対に来ない。さうすると残るのは日本映画と支那映画です。それから日本に対する物の考へ方が恐らく變つてをることは間違ひない。さうして今までの私の考へてゐた漸進的な方法といふものは、この辺で轉換してもつと日本的なものを供給してもいいのではないか。

山根はここでそれまでの漸進主義を放棄したわけであるが、これが本音として語られたのか、進行役である不破祐俊の誘導によるものなのかは不明である。いずれにしても、現実の映画興行の問題と政治との間で山根の発言が揺れ動いている様子が見える。山根が指摘した南方映画工作の問題点については、他の参加者もその後の議論で言及していくことになる。

その後、議論は今後の映画政策への考案、つまりいかなる映画を南方占領地に送り込むかという点に及んでいった。まず、二関が現地で日本が「誤解」されている旨を指摘すると、不破は日本の立場を示す文化映画をもって日本の主張と実力を表現することの必要性を説いた。日本の立場をしっかりと示せば相手は理解してくれるはずであるという政府の願望が読み取れる。劇映画については、『支那の夜』が李香蘭というキャスティングや音楽の魅力から大陸や仏印で受け入れられたことが引き合いに出され、日本内地で「退廃的」と批判された作品の有効性が示唆された。一方で、時代劇については日本に対する誤解を招くという意見が不破らによって述べられ、概ね否定的に取り上げられた。

しかし、劇映画に対するそうした議論があることは前提としつつも、箕輪はアメリカ映画が南方地域で人気を獲得していった歴史性を引き合いに出し、日本映画による南方工作も量を問題とすべきであると語っている。

その中でいいものはやはりいいし、悪いものは悪いので、さういふ下地を

作るために、やはりこれがあたるかあたらんとかといふことではなくして、分量的に出すことを第一義にされたらどうかと思ひます。

さらに箕輪は、現地の日本人が時々送られてくる日本映画に対して不満を言っていることについて、それを批判し、「それを補ふのは数」であると明確に主張している。

しかし、最後に進行役の不破が結論をまとめる段になると、量の問題はややトーンダウンする。南方向け映画については以下のようにまとめている。

日本の各映画業界といふものはこれに南方向けの映画といふものを段々企画して、この機関（南洋映画協会を強化した南方映画工作の一元的機関）を通じて南方へ滲み込まして行く。それからまあ中華映画等の協力を得て、支那映画を吾々の目的に適つたものを南方に持つて行く。取敢ず劇映画をすぐ出すといふことは困難な状況にあるので、ニュース映画と、それから日本の国防力、産業力、経済力の偉大さ、さういふものを示した文化映画をどしどし送つて行く。

それまで議論された劇映画の有効性は全く否定され、どしどし送るのはニュース映画と文化映画、特に日本の「偉大さ」を示すものに限定されている。結局のところ、量の問題が座談会中で度々取り上げられながらも、不破が主張する質の問題が最後に前面に出てきた形になる。

総じて、この時期は対英米開戦間もない時期で、各占領地の統治方針も明確にされていない段階であるからか、座談会では南方映画工作にふさわしい作品の選定や政策については「今後の課題である」といった雰囲気での議論がなされていると言えるだろう。それは、今後研究機関を設立していく、南方映画工作の一元的機関を整備していく、といったような統制側の発言や、日本側が現地を知っていこうとしなければいけないといったような筈見の発言からもうかがえる。映画を利用して現地の民心を何とかしてつなぎとめてお

かなければならないといった切迫した問題意識はこの時点では強く見られない。こうした明確な方針の欠如は、発言者の立場の揺れをもたらしている。「量」が大切なのか「質」にこだわるべきなのかという二つの方向性の中で発言は揺れ動いており、また「質」にこだわるべきとした意見の中でも、求めている「質」の内実についてコンセンサスが見られない。

2-2. 南方映画工作処理要領策定前後の座談会

1942年後半以降、現地での映画工作に携わった人物を交えての座談会が多く開かれるようになる。南方映画工作処理要領の策定が行われ、南方映画工作についての方針が固められようとしている頃、「南方映画工作」（『映画旬報』1942年10月1日号）と題する座談会が行われた。ここには陸軍省報道部陸軍中佐の堀田吉明、同じく陸軍中尉黒田千吉郎、大映東京第二撮影所長須田鐘太、南洋映画協会企画部長の狩谷太郎、それに加え映画監督の熊谷久虎、映配南方部計画部長林文三郎、評論家の清水千代太が集まった。

座談会ではまず陸軍省報道部の堀田が「要領」の基本方針について軍の立場を示し、それ以降、堀田の示した枠組みにそって議論が進んでいくことになる。堀田は南方映画工作について、現地住民に対する迎合主義、舐贖の愛に陥ることを戒め、あくまで日本人が指導者として振る舞い、現地住民の信倚の念を喚起しなければならないと説いた。それまで南洋映画協会で映画工作に従事していた狩谷は、害のある映画を取り除くという選定方針でやってきており、実情として絶対的な量が足りない旨を語ったが、それに対して堀田はそれでは積極性・指導性が欠けており、「非常に迫力のある、指導性のある映画、独自性のあるものを矢張り準備する必要がある」と反論した。

量が絶対的に足りないということの問題視する狩谷に対して、あくまで日本人の「指導性」や皇道精神にこだわる堀田、そして製作者の立場から質を重視して狩谷の議論を抑えこもうとする須田と熊谷という議論の構図が浮かび上がる。狩谷は「現時点」において「指導精神」を発揮する上でも、一つ一つの質を細かく批評するのではなく、様々な映画を送ることが必要である

という立場を取る。

映画の範囲をあまり窮屈に考へないで、ちゃんちゃん騒ぐ面白をかしいものも結構、恋愛物も結構と思ひます。また謀略映画といふと、言葉も悪いが何んかの目的のために、特殊な企画で作る映画といふものは、今まで一つも行はれてゐなかつたし、それが現段階においていちばん急務ぢやないか。

それに対して須田や熊谷は、本当に良い映画であれば内地でも外地でも通用するはずであり、そのような映画を作るべきであるという立場から反論する。さらに熊谷は堀田の主張に寄り添い、指導理念という観点から、エノケンに代表されるようなこれまでの娯楽を否定し、健全な娯楽を打ち立てることが必要であると主張する。その後議論は現地での映画製作に及んだが、狩谷が主張する量の問題は取り上げられることはなく、堀田が主張する日本の指導理念の重要性に須田や熊谷が同調するという形で進んでいく。南方軍政の統治論理と製作者の質へのこだわりの前に現地映画工作従事者の声がかき消されていく様子がうかがえる。

しかし、ここでは量を主張する狩谷と質を重視する堀田、須田、熊谷という単純な二項対立が成立しているかのように見えるが、果たして陸軍省の堀田と製作者の須田および熊谷が同じ「質」を追求していたかということになると、疑問の余地が生まれる。本座談会では三者の明確な方針の違いを見出すことは難しい。ただし、熊谷は「指導理念がはっきりして貰えば、われわれは楽な気持」になるので、「だからこの際はつきりとした指導理念を与えて戴く」ことを求めている。製作者としての自己主張ははっきりと見られない。統制側を前にした製作者という立場ゆえの発言であろうか。それゆえ、須田や熊谷が本心で堀田と同じことを志向していたとは言い切れない。質と量の二項対立という図式で捉えるには、状況はやや複雑であるように考えられる。

2-3. 南方軍政中期の座談会

1943年後半の映画雑誌は対英米開戦前後と並んで、映画雑誌上で立て続けに座談会が掲載された時期だった。この頃には、映配と日映による南方映画工作体制が確立されており、また、南方占領地でのプロパガンダに動員された文化人の一部は既に任務を終えて内地帰還を果たしていた。一方で、この頃までに日本軍は太平洋地域で敗戦を重ねており、戦局は日本側にとって厳しいものとなっていた。この時期、南方向け映画選定に関わる座談会としては、「南方映画工作の現段階」（『映画旬報』1943年7月1日号）、「南方問題・報告と要望 座談会」（『映画旬報』1943年9月1日号）が挙げられる。これまでの座談会では官僚や軍部の者が登場することが多かったが、これらいずれの座談会においても、官僚や武官が参加していない。多くは日映、映配の現地支社管理職たちである。戦時の映画統制に関する座談会全般では、この時期においても官僚や武官が参加するものが見られ、これらの座談会が日映や映配の関係者ばかりで占められている理由については不明である。当時は出版検閲があるものの、これらの座談会では官僚や軍の論理で誘導されない、現地映画関係者の「本音」が語られる余地が出てきているものと言える。

まず、「南方映画工作の現段階」には、映配の現地支社長4人が参加している。出席者は南方総支社長内海信二、ビルマ支社長桑原謙次、香港支社長武山政信、昭南支社長新館繁であり、彼らの肩書からこの座談会の内容は現地映配の公式見解に近いものと見ていいだろう。席上、最初に内海が南方映画工作にあたって、映画の質も問題であるが、何よりも多量に日本から映画を送ることが必要であると訴えた。

続いて、各地の事情について話題が移り、桑原がビルマの事情を語った。桑原はあるべき映画工作について以下のように語る。

ビルマのやうに文化の低い民衆に映画を見せるには、一つの段階をつける。まづいちばん最初には、現在の日本の逞しさ、強さといふものを、強烈に、

幾度か繰返し繰返し見せて、信頼感を起させる。

桑原の主張には「質」へのこだわりが見て取れる。その背後には日本の劇映画が日本の否定面を描いて、現地軍から「国辱的」であるとの評価を受けた経験があるようである。そして、桑原と内海は、指導当局が統制を行うことで「立派な映画」を作っていくことがこれから必要だと述べた。

それに対して武山は「現時点」での緊急時として「敵性映画」、つまりアメリカ映画を禁止しなければならないという事情に触れて、そのためには映画の量が必要だということを説いていく。この時点で、香港とジャカルタについてはアメリカ映画の上映が中止されているが、昭南を含めたマライにおいてはまだアメリカ映画は上映され続けており、禁止されるのは1943年8月31日である。アメリカ映画を禁止すると「日本の劇映画と文化映画で大部は埋めなければなら」ず、映画を選別することは「理想的」ではあるかもしれないが、それでは映画館を持たせるだけの数量にはとても足りない。それゆえ、誤解を招くような作品については上映の方法を工夫することで対応し、まずは大量の映画を出していくことが必要だと述べる。

武山は文化映画の弱点も鋭く指摘している。彼は「よく文化映画といふことを言ふが、やはり文化映画だけではお客は率先して見にこない」とはっきり述べ、劇映画の必要性を説く。その際、「とにかく数でこなす」ことを優先し、多くの劇映画を送れば「そのうちに現地人の間に女優なり男優なりに馴染みができ、ファンができてくるといふことで、日本映画が一つの足がかりを得ることになる」というのである。劇映画を含めた多量の映画を厳しい選別なしに送ることとアメリカ映画を禁止することがセットでなければならないという立場である。

これには内海も同意する。「現時点」で「日本から送られるプリント数、及び映画の種類では、アメリカ映画を禁止してしまふと、結局相当の映画館を閉鎖しなければならなくなる」のが実情であり、現地住民から「映画を取り上げることは、宣撫工作、治安の面から考へても重要な問題」であり、現

実的ではないのだ。当初、映画興行の問題と政治的イデオロギーの間で揺れ動いていた彼らの発言は、現地を知る者の「本音」へと転換していくかのように見える。

その後、議論は日本の映画製作者批判、南方映画選定委員会不要論に及んだ。そこで桑原はまず以下のように製作者を批判した。

実際に民情を視察し、ほんたうの情勢をよく見て貰はなければ何んにもならない。却つて害になると思ふ。上つかわだけ見て、あたかも南方を知れるが如く振舞つて話を聞かせることは毒することだと思ふ。くる人は二月なり三月なりそこで生活して貰ひたいと思ふ。

ここには日本内地の映画製作者が南方占領地の事情を十分に理解しないまま製作や批評をする姿に対する現地からの不満が現れている。フィルムの量にしても、南方を外国として扱うのではなく、「国内といふ考へ方、後から生れた子供を可愛いがるといふ考へ方」で望み、優先的に南方にフィルムを送るべきであると桑原は要求している。

さらに、前述の量の問題を取り上げて、武山は質の問題にこだわる選定委員会を強く批判する。そもそも事前検閲が存在し、映配各支社で現地情勢は把握しているのだから、委員会は不要だという主張である。それによって南方に供給されるフィルムが減ってしまうことが彼らにとって問題なのだ。

結論として、内海は「でき得る限り多くの映画人が一日も早く南方に多くきて、南方を見て貰ふ」ことが南方文化工作に貢献することになると述べて座談会を締めくくっている。全体として一部桑原が軍の論理を紹介し、劇映画の質を問題にしたが、フィルムの量が大切であること、映画関係者は南方を訪問してきちんと実情を把握することが必要であることが参加者4人の一致する意見として議論されていた。

選定委員会に対する批判は「南方問題・報告と要望」（『映画旬報』1943年9月1日号）でも見られる。この座談会は日映昭南総支社長山崎眞一郎、

日映海外局企画部長田口修治、朝日映画演出課石本統吉、映配南方局計画部長林文三郎、海軍嘱託小笠原武夫、日映海外局事務部長川名完次の6名によって行われた。やはり官僚、武官の参加しない映画工作当事者中心の座談会である。

冒頭で山崎は「現在の状況だと南方へ内地から送つて貰ふ映画では工作上差支える」と訴える。「いまのやうな内地で作つてをられる映画では現地人にはむづかしい」のである。文化映画も山崎に言わせれば「選定を誤つてゐる」のだ。陸軍支配地域では1943年8月31日に「敵性映画」の打ち切りが決定されているのだが、そのような中で現地で受け容れられるような映画は多くなく、「現状は、枢軸映画と現地で作られた古い映画、それだけではむろん足りないので、現地で劇団を組織して映画の間を縫つて娯楽を与へるといふ計画を立ててゐる」のが実情であるという。その批判の矛先は選定委員会に向かう。山崎は、選定委員は「現地を御覧にならないで、現地の事情をよくお判りにならないでは非常に無理」だと述べる。やはり、映配支社長4人の座談会の議論と同じく、内地の関係者がきちんと南方占領地の事情を直接見て理解することが必要だと説いている。

南方映画工作においては、しばしば現地における文化映画の需要が主張されるが、ここでの議論では、文化映画のあり方にも容赦無い批判が向けられる。文化映画の「製作表を見ましても、今度できるのに南方に向くのかあるかと思ふとない」のである。さらに田口は「文化映画はお説教」であり「日映で拵へてゐる情報局監修の啓発宣伝映画は見せられないものばかり」だと言う。むしろ「本格的な工作は劇映画でなければ駄目」だと田口は主張する。

そうした中で、『支那の夜』のような作品が有効であるという議論に及んでいく。「あれはくさせばいくらでもくさせ」と断りつつも、「支那人と日本人であつても、いい男といい女が出て、それが英雄で、ハッピー・エンドなら善人に決つてゐる」のだから、「いいぢやないか」と小笠原は述べる。石本も「あれは一つのモデル」だとして、『支那の夜』の南方映画工作上の価値を認めている。『支那の夜』は日本内地においても南方映画工作上の議

論でも特に否定的に語られる劇映画であり、それまでの座談会においても、特に官僚や武官の口から南方で公開したくない映画として取り上げられてきた。そうした意見に対して、南方映画工作の当事者である座談会参加者はよりプラグマティックな立場から、積極的にこうした作品を擁護しているものと考えられる。

座談会の最後で林と田口は日本映画の「つまらなさ」、国際性のなさを嘆いている。全体として南方映画工作当事者の様々な不満が現れた座談会であると言えよう。

おわりに

以上6回にわたる座談会を分析すると、以下のようなことが言える。第一に、ハイが指摘したような「統制の内在化」は明確な形で現れてはいない。本稿で見てきた座談会には、内閣情報局の不破祐俊が登場していたが、不破こそがハイが統制側の革新官僚として中心的に取り上げた人物であった。確かに、不破は映画関係者を前にして、「皆さんのお智慧を拝借」する、あるいは「皆さんのお話を伺つて非常に得る所」があるなどと語りかけ、協力的な雰囲気を作り出していった（『南方映画の現状を語る座談会』『日本映画』1942年4月号、64頁）。また、不破は自ら議論の主導権を握って「映画業界の代表者を自分たちが引き出そうとする結論」に誘導していく姿も見せた（ハイ 1995：63）。しかし、一連の座談会がすべて不破の提示したような方向性で行われたわけではない。「南方映画の現状を語る座談会」において、不破が最終的な結論に持ち込む際に見せた手法は、懇談相手の懐柔というよりも強引な自説への誘導といったものであった。また、それ以外の一連の座談会を通して見られたのはそれぞれの当事者の意見の対立であった。

第二に、それぞれの当事者の意見の対立は一見すると岡田が指摘するような質重視の内地と量重視の現地との対立という二項対立で説明できそうだが、必ずしもこうした構図に当てはまらないケースも見られる。例えば、「南

方映画工作の現段階」において、桑原は日本の劇映画が現地軍によって「国辱的」と評された事例を紹介している。現地で映画工作を行う立場にあっても必ずしも当事者すべてが量を問題としているわけではなく、映配・日映のスタッフと現地軍とはその主張に違いがあるケースが見られる。また、現地側が内地側を批判する際も、内地側すべてを一体のものとして批判しているわけではない。南方映画選定委員会のような統制側に対してはその存在さえも否定する一方で、製作側に対してはもっと現地を丁寧取材するよう求めている。一連の座談会を通して、概ね南洋映画協会・映配・日映といった現地映画工作従事者、現地軍政、官僚や武官などの統制側、映画製作者の4者がそれぞれ異なった立場にあると考えるべきだろう。一見二項対立的に見える議論の背景には多様な利害が存在していたと言える。

第三に、それぞれのアクターの主張の強さが南方軍政の展開とともに変化してくる様子が見えてくる。開戦直後の座談会において、選定方針や政策についての具体的な事項については「今後の課題」とされ、映画工作を行う上での切迫感はこの時点では見られない。また、座談会参加者の発言は大きく揺れており、そこでは立場によって量を求めるのか質を重視するのかといった二項対立では説明できない議論が展開されている。その後、「要領」策定前後に行われた「南方映画工作」において、量を主張する南洋映画協会の狩谷太郎と質を重視する統制側及び製作側という対立は明確なものであるかの様相を呈してくる。もっとも、求めるべき質の内実について、制作側が統制側の意向を慎重にうかがう様子を見て取ることができ、もとより方向性が一致していたとは必ずしも言えない。さらに、1943年後半に行われた座談会において、映配及び日映のスタッフらは統制側や製作側について強い言葉で批判を行うようになる。この時期の座談会には官僚や武官は参加しておらず、それゆえこうした発言をしやすかったものと考えられるが、当然これらの発言は出版された雑誌に掲載されていることから、当局の監視を必ずしも無視したものとはいえない。それほど、戦況が悪化していくこの時点において、南方映画工作は差し迫った問題になっており、現地スタッフは統制側や製作

側への不満を募らせていたのであろう。

南方映画工作について、政府中央からの統制が行われたことは確かである。しかし、ハーイが指摘するような高度な技術がその統制に用いられ、大きな効果を上げていたとする点については、少なくとも南方映画工作について見る限り疑問が残る。南方映画工作についての議論は、統一した見解が見られず、さまざまなアクターが入り乱れる形で対立関係が見られた。それは岡田(2004)が指摘するような「内地=質、現地=量」という単純な図式ではなく、質を問う場合にも、量を問う場合にもそれが示す内実は多様であり、こうした二元的な対立図式では捉えきれない状況であった。さらに各アクターの主張は時期とともに、あるいは場合によっては一回の座談会の中においても変化し得るものであった。南方映画工作は「要領」に見るように、詳細かつ明快な指針を持つものではなかった。アメリカのような多民族向けの映画を制作するノウハウのない状況で(加藤 2003:209)、明確な指針を持たない映画工作の議論は混迷を極めていったのである。

最後に、新たな研究課題を二点提示して本稿を締めくりたい。本稿では、南方映画工作に関する日本内地での議論を中心に考察してきた。一方で、南方占領地においては実際の映画工作が各地で遂行されていた。そこで、内地で議論された内容がどの程度実際の南方映画工作に反映されていったのか、特に「戦況の推移と共に内地との交通が逐次危機化すると共に、生フィルムも逼迫を告げるに及んで映画工作は次第に困難を増しつつ遂に終戦を迎へる」という状況において、現実の映画工作はどのような展開を見せたのか、こうした点を実証的に明らかにすることが必要となろう。南方の各占領地では、歴史的・文化的・言語的・宗教的背景がそれぞれ異なっており、また、占領を行った統治集団もそれぞれ異なっている。それゆえ、各占領地について個別具体的に調査を行っていくことが必要になってくる。

それに加え、南方以外の「外地」との比較も必要となろう。この点について台湾、朝鮮、満洲、中国大陸それぞれについて既に優れた研究が多くなされている⁸。また、加藤厚子(2003)は南方も含め、それら各地での映画工

作について論じている。そこで、こうした研究成果を踏まえた上で、日本内地での議論と実際の各地での映画工作との連関やせめぎあいはいかなるものであったのか、改めて比較の眼差しをもって検討していく必要がある。

<本文注釈>

* 本研究は日本学術振興会科学研究費補助金特別研究員奨励費(25・4793)による成果の一部である。

1 音楽文化と総力戦体制、占領地統治については、戸ノ下達也(2008)および戸ノ下達也・長木誠司編(2008)がまとめている。

2 戦時期映画雑誌の記事検索にあたっては、竹内淳氏によるブログ「模型慕情」中のカテゴリ「南方映画史メモ」(<http://tokyostory.exblog.jp/i58/>)にまとめられた記事リストに多くを負っている。ここに記して謝したい。

3 太田弘毅によれば、「南方映画工作処理要項」とあるが、筆者は同タイトルの資料を確認しておらず、その内容については国立公文書館所蔵の「南方映画工作処理要領ニ関スル件」(内閣情報局 情 00062100)と同一である(いずれも傍点筆者)。また、田村幸彦「南方映画工作の現状」『映画旬報』1943年4月11日号に一部欠落・変更があるものの同内容の文書が引用されており、標題は「南方映画工作要領」となっている。ここでは、筆者が公文書において確認した「南方映画工作処理要領」の標題を用いる。

4 上海を中心とした、「日中合作」をめざして設立された映画会社。1939年、川喜多長政を専務董事(専務取締役)として設立され、映画政策、配給を手がけた。

5 中華電影における筈見の活動については晏妮(2010: 61-70)を参照。

6 筈見は中国での映画工作においてもアメリカニズム批判を展開していた(晏2010: 61-70)。

7 映画新体制の確立については加藤厚子(2003)の議論を参照。また当時の不破の役割については本人のインタビュー(不破・奥平・佐藤1986)を参照。

8 たとえば、以下の研究があげられる。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）、李英戴『帝国日本の朝鮮映画—植民地メランコリアと協力』（三元社、2013）、山口猛『幻のキネマ満映 甘粕正彦と活動屋群像』（平凡社、2006）、晏妮『戦時日中映画交渉史』（岩波書店、2010）。

<参考文献>

「大東亜戦争と日本映画南下の構想 座談会」『新映画』1942年2月号、34-45。

「南方映画の現状を語る座談会」『日本映画』1942年3月号、44-64。

「座談会 南方映画事情を訊く」『映画之友』1942年3月号、29-35。

「南方映画工作 座談会」『映画旬報』1942年10月1日号、15-22。

「南方映画工作の現段階 座談会」『映画旬報』1943年7月1日号、19-25。

「南方問題・報告と要望 座談会」『映画旬報』1943年9月1日号、20-25。

「対外映画選定委員会選定映画一覧表」『日本映画』改新12（1944年10月）号、436-438。

晏妮、2010、『戦時日中映画交渉史』岩波書店。

太田弘毅、1989、「陸軍南方占領地の映画政策——ジャワの場合を中心に——」『政治経済史学』、276、29-49。

岡田秀則、2004、「南方における映画工作——《鏡》を前にした『日本映画』」岩本憲児編『映画と「大東亜共栄圏」』、森話社、269-288。

加藤厚子、2003、『総動員体制と映画』新曜社。

川崎賢子、2006、「『外地』の映画ネットワーク——一九三〇-四〇年代における朝鮮・満洲国・中国占領地域を中心に」『岩波講座「帝国」日本の学知4 メディアのなかの「帝国」』、岩波書店、244-279。

倉沢愛子、2009、「宣伝メディアとしての映画：日本軍占領下のジャワにおける映画製作と上映」奥村賢編『映画と戦争：撮る欲望／見る欲望』、森話社、93-137。

東京国立近代美術館フィルムセンター監修、2006、『戦時下映画資料 映画年鑑 昭和18・19・20年 第1巻』日本図書センター。

戸ノ下達也、2008、『音楽を動員せよ—統制と娯楽の十五年戦争』青弓社。

戸ノ下達也・長木誠司編、2008、『総力戦と音楽文化—音と声の戦争』青弓社。

ハーイ、ピーター・B、1995、『帝国の銀幕—十五年戦争と日本映画—』名古屋大学出版会。

古川隆久、2003、『戦時下の日本映画—人々は国策映画を観たか—』吉川弘文館。

不破祐俊・奥平康弘・佐藤忠男、1986、「回想映画法」今村昌平ほか編『戦争と日本映画』、岩波書店、256-270。

(まつおか まさかず・日本学術振興会特別研究員)