

〈虚空〉と〈現実〉

——戦時下日本の戦意昂揚映画における2つの表現態——

林 三博

かねてから戦時下日本の戦意昂揚映画には、それが戦争を鼓舞する役割を担っていたものであるにもかかわらず、あたかも反戦映画ともみまがう奇妙な性質がみいだされてきた。本稿の課題は、こうした戦意昂揚映画の存在形態を、それを成立せしめた言説の規則性のなかで捉えなおすことである。とくに、そうした言説の規則性が、〈虚空〉と〈現実〉という2つの表現態を招来したことを、映画における知覚的なものの水準にも注意をはらいながら検討していく。そして、各々の映画への、これら表現態の組み込まれ方によって運動体としての映画の知覚的な不活性と力動性が規定されていたことを指摘する。

0 はじめに

戦時下日本の戦意昂揚映画に社会なるものをみいだそうとする試みには、いつもある手軽さと、それゆえにこそ生じてくる独特な難しさがつきまとっている。まず手軽さというのは、社会なるものをみいだす方法に関連している。映画のなかでもとくに戦意昂揚映画の場合に悩ましいのは、その種の映画では、映画がどのような「社会」を描きだそうとしているのかについて映画自身が饒舌に語ってくれているからである。それゆえ、批評家がそうした「社会」について再説することや、あるいはそれを映画の外なる「社会」と関連づけることはさほど困難ではない。他方で難しさというのは、そのように映画の内外の「社会」については語られる一方で、両者を成立せしめた社会なるもの、映画の内外のいずれをも貫く歴史的条件たる言説の規則性への視線がどこかでぬけおちてしまうことである。しかし、内外としてみえる映画の存在形態

自体もまたそうした歴史的条件と無関係ではないのだとすれば、知覚的なものを背景とした映画の内なる物語の成立可能性自体、また物語と知覚的なものとの一義的ではない複合性を分析していくことも求められるだろう。

もちろん、こうして映画の多様な存在形態を捉えていこうとする態度はなにも目新しいものではない。クリスティアン・メッツにはじまりジャン＝ルイ・ボードリーらの装置理論やローラ・マルヴィに代表されるフェミニズム理論にまでいたる1970年代映画理論は映画の受容過程における観客の主体化を鮮やかに暴露するものであったにもかかわらず（Metz 1977; Baudry 1975; Mulvy 1975）、それらは映画を古典的物語映画の平板なイメージに限定しており、かえって先鋭的な映画理論それ自身が映画なるものの多様性を切りつめる効果をもってしまっていたこと——周知のとおり、トム・ガニングやミリアム・ハンセンらの初期映画研究の功績は（Gunning [1986]1990; Hansen 1991,

[1993]1995)、精神分析的映画記号論が抱えているこうした逆説を明るみに出したことであった。また、『視野におけるセクシュアリティ』（1986）で知られるジャックリーヌ・ローズの精神分析的アプローチについてかつてジュディス・バトラーは、あらゆる同一化は幻想であるがゆえに理論的に暴かれうるものであるとはいえ、その種の暴露にはある困難がともなうこと——「『象徴界』はすべからく幻だと指定することによって、この『すべからく』がいつの間にか『不可避に』という意味になってしまい、結果的に文化の安定化に力を貸すようなセクシュアリティの記述を産出してしまう」（Butler 1990=1999: 110）こと——を指摘していた。こうしたバトラーの解体方向にそっていえば、映画におけるセクシュアリティを問題化する精神分析的映画記号論にあつての困難とは、性差の次元（男性／女性）のみならず事物の次元（映画の内／外）における差異を抽象的な映画—観客図式のなかで安定化させてしまうことであつたといえよう¹。これに対して初期映画研究は、初期映画の受容空間やそれを支える興業的実践の特性に注視するなどして、視覚的イリュージョンのなかで主体化を被る従順な身体という古典的物語映画の映画—観客観とは異質な、感覚的刺激に満ちた映画の経験性とそれに魅了されてやまぬ知覚身体を浮かびあがらせたのであつた。つまり、映画と観客が触れ合う現場へと近接することで初期映画研究は、物語世界の読解にとどまらぬ映画の経験の多様な側面への注目を促したのである。

こうした1980年代以降の映画理論の刷新を踏まえながら、戦意昂揚映画についても映画の経験の出来事性から捉え直し、その視聴覚的編成の実相を解きほぐしていく作業は、この種の映画がともすれば平板な映画＝視覚装置とい

う理解に落ち着きやすいことからいえば有意義な試みかもしれない。一例をあげれば、そうした理解はピーター・ハーイが『帝国の銀幕』の冒頭で「映画とそれが作られた時代との総合」をわざわざXという文字になぞらえながら説明するときに端的に表されている。「[文字Xの]中心点は、完成した一本の映画である。当時の世相・政治の方向・映画会社の思惑・製作者の考えなどが製作過程を通じて一本の映画に収斂し、そこから映画館の観客・批評家、さらには雑誌・新聞を通じて、社会の様々な層に映画の影響が浸透していく」（High 1995: ii）²。この映画＝文字Xの中心点という説明は、文字Xの上部／下部（すなわち、映画の内／外）を媒介する装置たる映画の社会的機能を上手く図化するものでありながらも、映画を中心点という一点に切り詰めることで、おそらくはそこにあるだろう映画の経験の多様性を見逃してしまっている。

しかし注意しなければならないのは、初期映画研究から学ぶべきは、①たんに映画＝古典的物語映画という臆断を回避し、映画—観客の現場へと関心を払うことだけではなく、②1970年代精神分析的映画記号論にはみられなかった歴史性への問い、すなわち超歴史的な映画理論なるものから距離をとり、映画を歴史のなかで考えていこうとする態度である。もちろんそれは、年代記的に事実関係を逐一列記していくような映画史へと先祖がえりすることではなくて、対象をそれを成立せしめた歴史的条件のなかで描いていくことである。したがって、我々の課題とは初期映画研究を1970年代映画理論にかわる一つの映画理論として利用しながら映画＝視覚装置という見方を成り立たせている、あるいはそこから逸脱する感覚編成の形式という視角から戦意昂揚映画を分析することではなく、

初期映画研究にみられた歴史性への問いを継承しつつ戦意昂揚映画をそれが内属していた言説の規則性のなかで歴史局在的に捉えなおしていくことである。そうすることで、視覚装置なるものとはどこか重なりえないそれら映画の奇形的な存在形態——たとえば「あいもかわらず単調な泥濘の中の行軍、みすばらしい戦闘の苦痛、勝敗の定まらない作戦」といった情景ばかりが繰り返りひろげられるがためにアメリカ人の目には「最もすぐれた反戦宣伝」ともみえてしまうこと (Benedict 1946=1972: 223) ——が、なにゆえに可能となったのかを理解できるはずである。

論旨にふみこんでいえば、表題にも冠したように〈虚空〉と〈現実〉と呼ぶうる2つの表現態が各々の国策映画のうちでどのように位置づき、それらがどのように映画の知覚的な不活性や力動性として作用していたのかを検討することを通じて、対極的ともみえるこれら表現態を同時に可能とした言説の規則性を浮かびあがらせることが本稿の主な課題である。また以下での検討にあたっては、映画の特定場面の記述に際していくつかの映画批評を同時に参照していくが、本論ではそうした映画批評を映画の物語内容や視聴覚形式を描写するうえでの捕捉物として用いるのみならず、映画批評による映画の評価や解釈自体もまた当該映画と同一の実定的領域に属するものとして位置づけている。したがって、映画と映画批評との交錯性を記述することも本論の要点の1つであるといえる。

簡単に章立てを記しておきたい。まず1930年代末に確立されていく映画の国家統制のなかで戦意昂揚映画がどのような映画様式—物語内容を備えるべきものとして語られていったのかを検討する [1]。次に、それに呼応して登場してきた映画にあっては個人と集団、物語と知覚の分断ともいうべき状況が生じたがために、[1]

の映画様式—物語内容のもとで映画世界が〈虚空〉を抱えこんでいるかのようにみえてしまったこと [2]、他方でそうした映画様式—物語内容から離れたとき同一の映画において〈現実〉なる別の表現態が現れてきたことを指摘していく [3]。そして、言説の規則性を共有していたがゆえに、実のところ〈虚空〉と〈現実〉という対極的な2つの表現態は表裏の関係にあったということ、『ハワイ・マレー沖海戦』を事例としながら検討していきたい [4]。

1 映画の内なる日本

知られるように、戦時下日本における映画統制の画期を築いたのが、「わが国最初の文化立法」といわれる映画法の制定 (1939) であった。日本映画史が「国権の独善に偏執するもの」 (田中 1957: 233) や「映画製作を完全に政府の統制下におくためのもの」 (佐藤 1995: 21) などと記述してきたように、もちろん映画法が映画の国家統制を確立し、映画を国民教育の一翼にしようとしたことは強調されるべきだが、ここではとくに以下の2つに注目したい。

第1には、映画法が語る映画様式である。映画法には外国映画の配給制限をめぐる規定があるが、重要なのはそこにおける日本映画の自意識の現われ方である。歴史をふりかえれば、1910年代にブルー・バード映画社が日本での業務を始めて以降、大量のアメリカ映画が流入したことを契機として起こった帰山教正らによる純映画劇運動において、外国映画がよき模範としてみられつつ日本映画の後進性が難じられるなかで浮上した日本映画の自意識は、わけてもショット数やクローズ・アップなど、映画様式を規定する技術形式に関するものであっ

た。対して、1920年代におけるアメリカ映画の影響は「形式面よりも題材面での影響を主とする」（山本 1983: 201）のものであり、それゆえ 1930年代、「映画国策樹立に関する建議案」（1933）や「輸出活動写真フィルム取締規則」（1935）から映画法にいたる映画統制の歴史のなかで、国内風俗の観点から外国映画の影響が批判される段にあって問題となったのも、技術形式ではなく映画の内なる物語世界の方であった。つまり、日本映画の近代化のはてに現れた映画法では、こうした物語世界を形成しうる映画が統制の対象として想定されていたのであり、映画による国民教育はそれが媒介する物語によってこそ行われるべきものとみなされていたのである。

第2には、こうした映画様式のなかで映画法が求める物語内容である。映画法の課題が記された第1条には「本法ハ国民文化ノ進展ニ資スル為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」とうたわれているが、内務省の館林三喜男の誘いで同法の立案作業にもあたった映画教育担当の文部官僚、不破祐俊は『映画法解説』（1941）のなかでこの国民文化なる言葉について次のような説明を与えている。

文化はその国民の精神的、人格的の力によつて決定せられるのであつて、国民文化はその国民の精神的要素であり、その生活力の源泉である。国民の精神力は、国民文化によつて培はれるものであり、健全な文化を持つ国民は健全な精神を持つ国民である。

それゆゑ、われ／＼に最も必要なことは国民的自覚に立ち、国民の精神力を堅く持して、それを發揮させることによつて物的にも精神的にも統一のある健全な国

民生活の樹立でなければならない。これはわれ／＼の生活に深みを与へ、それを豊かにさせると共に国民の精神、理想を不斷に生成発展せしめることで、これこそ国民文化運動である。（不破 1941: 434）

まず、映画法をはじめとする 1930年代映画言説における文化なる言葉の浮上は大正期以降に流行した文化主義とよばれる思潮との同時代性を帯びたものであったことに注目したい。新カント学派の広汎な影響のもとで組み立てられた文化主義なる思想が文化なる言葉に対する概念的・哲学的浄化を施していくなか、たとえば左右田喜一郎の「文化主義の論理」（1919）では「普遍妥当性を具有する文化価値の内容的実現を希図する謂はば形而上学的努力」（1978[1919]: 5）といった定義が文化主義に与えられていく。つまり、一方に至上性を帯びた文化価値なるものが、他方には人間がおかれ、前者を後者が基礎づけていく認識論上の努力こそが文化主義だというのである。映画法もこうした哲学的な文化主義の潮流と通底していたといえるが、ただしそこでは国民文化という言葉が使われているように、映画法において文化は大正期文化主義の主知主義的な性格を失い、国民という超人格的活動体の持続のなかに位置づけられている。1930年代に登場した文化映画なる映画ジャンルは個別的事象の背後にある国家や民族の普遍性を描こうとするものであったとされるが（藤井 2001: 15-16）、この場合もまた文化は人類的な普遍妥当性をもたぬ境界画定化された歴史のなかに閉じ込められている。

同様の文脈のなかで、民族的な固有性が加味された日本精神なるものもまた、国民文化とともに同時期の映画界に登場してきた。浅岡信夫は早くも 1930年代初頭に外国文化の規制とい

う点から映画統制について論じた『映画国策の提唱』（1933）のなかで、外国映画の弊害を憂い、映画統制の必要性を力説しながら、「真に我国を想い、国難を救わんとして、産業合理化を高唱する人も、思想善導を叫ぶ人も、映画を愛する人も愛せざる人も、官民上下をあげて、日本建国の精神に基き、真の日本精神を発揚せしむるような映画を作る機関や、あらゆる映画を統一指導する機関設置の急務なるものを痛感する」（NHK ドキュメント昭和取材班編 1986: 117）と書いていた。また、内務省検閲当局と各社シナリオ作家代表との協議（1938）において取り交わされた規約では、「日本精神の昂揚」（田中 1957: 234）を促す映画制作が目指されていた。いずれにおいても映画とは、日本精神なる民族性の始原の形象化であると考えられていたのである。

次章では、以上のように映画法によって映画の内なる物語世界において国民文化を生成する、あるいは日本精神なるものを形象化する映画が要請されるなかで、具体的にどのような映画が創作され、その映画に対してどのような視線がむけられていったのかを検討しつつ、にもかかわらずそれらの映画が映画法的な映画様式—物語内容からずれていく部分に注視していきたい。

2 映画における物語と知覚の分断

2-1 兵士の心情と軍隊の集団性

火野葦平の原作にもとづく田坂具隆の『土と兵隊』（1939）は、映画法の志向にそった作品として評価された映画の1つである。文部省に設置された民衆娯楽調査委員会（1931）が、明治の末頃より行われていた推奨認定の業務を引き継ぎ、さらに映画法のもとでこの推奨制度が拡充されるなか、『土』『残菊物語』『雪国』

とともに『土と兵隊』は作品発表年度の文部大臣賞をうけ、なかでも特賞という栄誉に輝いた。選定理由書をもて、この選定が映画法にそくしていた様子がうかがわれる。たとえば、『土と兵隊』については「この映画の持つ主題が国民へ呼びかける力は今迄のいづれの戦争映画よりも遥に切実なるものを持つて」おり、この点において「国民精神の昂揚にも資し、国家総動員態勢へ寄与するところも大きき」といわれたし、同じく小説に原作をもつ『土』は「生活上の重荷のために人間本来の美しい素朴さを失つた一農夫が、種々の試練に遭つて遂に真の人間の感情に目覚め、新しい生活に向つて力強く立上るまでの経過を堂々たる風格を以つて描出」（不破 1941: 55-56）したものと評された。つまり、いづれの劇映画についても、不破の述べていたような「国民の精神的、人格的の力」の高い描出性が評価されたのである。

こうした映画法の志向にそった評価は、同じく田坂がその制定直前に制作した『五人の斥候兵』（1938）にもおよんでおり、この種の映画表現の優れた先駆けとみなされることとなった。敵陣偵察命令をうけて出動したにもかかわらず、偵察先で敵からの機銃掃射をうけ、はなればなれになってしまった五人の斥候隊の帰還を、部隊員たちが焦りながら待ち、彼らが無事帰還したのを喜ぶ——この単純な筋書きのなかに、兵士たちの微細な心情描写が断片的に挿入されていく。公開年の『キネマ旬報』年間ベストテン1位に輝くなど、この映画が観客や批評家たちに広くうけいれられた要因の1つは、そうした心情描写にこそあったといえる。たとえば、映画批評家の津村秀夫は、本隊から届いたタバコを分かちあう場面、あるいは最後の生還兵が焚火のまえで罪人のごとくふるえている場面から感じとられる愛情の激しさや深さについて

てこう述べていた。

これらの場面に私は明らかに今迄の日本映画に未だ嘗てなかつたヒューマニズムを発見したのを慶びたひとと思ふ。この映画の感傷が凡凡たるセンチメンタリズムでないといふのは、実にこの点にあつて、即ちヒューマニズムを基調としたセンチメンタリズムであるといふ事に注目したいのである。(津村 1939: 375)

ここで津村は兵士個人の心情の水準にとどまるものを「センチメンタリズム」、そうした心情が軍隊の仲間へとむけられていくものを「ヒューマニズム」と呼び、『五人の斥候兵』がこの「ヒューマニズム」の要素を宿していることを指摘しようとしているのである。

だが、いみじくも津村自身が述べているように、そうでありながらも『五人の斥候兵』は結局「センチメンタリズム」であると、すなわち「ヒューマニズムを基調としたセンチメンタリズム」といわれる。つまり、兵士の心情は、仲間たちを愛し思いやるなかで彼の経験的自我を超出していくかみえながらも、彼個人のうちに滞留しつづけてしまうのである。したがって当然、この種の「センチメンタリズム」からは、軍隊という集団の形成に資する思想は生じえない。にもかかわらず『五人の斥候兵』では、軍隊なるものが描かれていくのだから、集団についてなにも語りえないこの「センチメンタリズム」と軍隊なるものとのあいだには、結果として埋めがたい分断が生じてしまう。兵士個人の側からみて津村により称えられたこの「センチメンタリズム」を、兵士と軍隊の関係からながめなおすとき、この分断ゆえに田坂映画は批判にさらされていくことになる。ただし本論にと

って重要なのは、たんに田坂映画が評価されたか批判されたかを問題とすることではなく、同一の映画が対極的な評価を与えられたことを検討するなかで、「ヒューマニズムを基調としたセンチメンタリズム」と津村が名づけた田坂映画の輪郭を明瞭にすることである。

たとえば、文芸批評家の中谷博は、『土と兵隊』は、本質的な戦争映画に成り切つてをらない恨み』があり、『五人の斥候兵』にしても、田坂は戦争の本質を逸し去つて」おり、「田坂氏は戦争をエピソードで描き得るように錯覚してゐる」、さらにまた、田坂は戦争を描くのに「人情」をもちいているとみたうえで、「人間が、個人が国家大に、国民大に拡大すると云うことは、人情の世界から非人間の世界へと飛躍することを意味するのだ」(中谷 1941: 59)と記していく。ここで中谷が看取しているのは、戦争という国家的事件のなかに埋没する「エピソード」と化した物語、あるいは「非人間」の世界との連続性を絶たれた「人情」の世界といった集団と個人の分断ゆえに田坂映画が、本来であれば両者の接続に資するべき戦争映画の役割を損なっていることである。

しかし、むしろ「ヒューマニズムを基調としたセンチメンタリズム」でしかなかったからこそ、文部省の施策にあつて田坂映画が評価されたのだとすれば、「ヒューマニズム」を抱えこんでいたことにおいて映画法とその志向を共有しつつも他方でそれが兵士の心情に滞留しつづけるということこそが、当時の戦意昂揚映画の本義になつていたといえる。映画法との類同性よりも、むしろそこからの距離こそが、映画法以後の戦意昂揚映画の輪郭を浮かびあがらせてくれるのである。

また、撮影者である田坂自身にしても個人と集団の分断について無自覚であつたわけでは

なく、彼は軍隊なるものの集団性について描こうとしたにもかかわらず、兵士の心情表現に力をそそいでいった先でどうしてもそこから集団へと架橋する手がかりをつかみえなかったのだとすれば、この分断はただ田坂の資質に還元するというよりも、そもそも撮影対象たる軍隊における集団形成の様態に由来していたといえよう。『土と兵隊』を撮影するにあたって、戦場でうけた感激を彼は「唯単に軽くセンチメンタルだと思っただけはいけない」と自分にいきかせ、これを「国家的な大きな理想があって、それをやって居る一つの形として」みようとしたものの、「だがそれがどうしても映画では表現出来ない」と悩んだと熊谷に告白していた（熊谷・田坂 1941: 31）。

いずれにしても、「ヒューマニズム」と「センチメンタリズム」の茫漠とした混合体たる田坂映画が、それでも「ヒューマニズム」や「理想」なるものに関わる映画法的な映画様式—物語内容の圏域にあったということこそが、中谷的な視線からすれば個人と集団の架橋の失敗としてみられてしまったのである。

2-2 物語なき戦場の光景と〈虚空〉の招来

重要なのは、田坂映画におけるこうした個人と集団の分断が、映画の知覚世界にどのような効果を与えていたのかということである。中谷の批判が物語の水準における田坂映画の批評であったのに対して、映画批評家の今村太平もまたこの分断について難じつつも、さらに彼はそれが映画の知覚に与える効果をも捉えている。すでにみたように『土と兵隊』は火野葦平の文学作品を原作とするものであったが、今村はこの分断について文学の映画化という観点から解釈している。

映画は杭州湾の敵前上陸にはじまり、それ以後、たえず行軍と戦闘の描写をくりかへすが、その割には迫力なく、全体が間のびしてゐる。この主要な原因は、火野葦平の小説に取材したことにある。すべてのいゝ文章が私小説である如く「土と兵隊」もまた私小説でそれはみな自分の心の記述である。[…中略…]

原作は小説であるから、すべて自分の気持や感じの告白で、外景はみな私の内面として描かれてゐる。それがまた文学の面白さであるが、外景を外景として写す映画で、この面白さを出すことは不可能である。それ故、これを映画化することは、文学としてのあらゆる面白さを失はせることになる。かくてわれわれの眼には、単調な外景しかうつらない。（今村 1942: 122-123）

文学であれば「外景」を兵士の心情の反映として描くことができるが、映画ではそれができない。結果、スクリーンのなかでは心情から分離した「外景」だけが残されてしまうのである。個人と集団の物語内容における分断は、こうして物語と知覚のそれを引き寄せていく。重要なのは、そのなかで「外景」が「単調」さあるいは「間のび」した感じを帯びていくことである。「外景」が「私の内面」を媒介するものとして観客に知覚されようとしているにもかかわらず、それには「私の内面」を正確に映しだす力がないために、「外景」は〈虚空〉ともいうべき、あたかもあらゆる意味を消失した空間のごとく知覚されてしまうこと——この媒介作用の空転こそが、「外景」を「単調」にみせているのである。そして、時間的流れの水準についていえば、泥道の行進、機関銃の射撃、兵士の団欒と

いった、文学では不可能な戦場の生々しい光景を、映画はカットとカットの連続体として描きうるにもかかわらず、それらの光景がことごとく「単調」となることで連続体が繰り返る知覚的な運動は、意味を喪失したまま空転しつづけ、物語にとっての有意義性をむしろ損ねていくというまことに不活性な様相を呈してしまうのである。

だが注意すべきは、こうした物語と知覚の分断の原因は、引用の前で今村が指摘しているように、「すべてのいゝ文章が私小説である如く『土と兵隊』もまた私小説でそれはみな自分の心の記述である」（今村 1942: 122）ことにこそ求められる。つまり、文学と映画という2つのジャンルの対比以上に、「心の記述」なるものに対する文学・映画双方の関わり方こそ、注目されなければならない。まず、火野の文学についていえば、それ自体、戦争を兵士の心情——それは軍隊の集団性へとどうやっても拡大していかない——に還元するものであった。小説『土と兵隊』は、前線の兄から弟に送られた手紙という形式をとっており、そこでの叙述の中心である戦争の光景は、つねに書き手としての「私」の体験として記されていく。だが、映画においてカメラが物語の展開にともない戦場の光景を描いていく場合、それが「私」の体験であることは文学ほど上手く表現されえないだけでなく、文学の場合ではみられなかった物語と知覚の分断がことごとく露呈してしまうのである。兵士の心情表現だけにつなぎとめられぬ過剰な光景を、カメラが捉えてしまうからである。

そして、このように『土と兵隊』にみられたスクリーンの〈虚空〉は「心の記述」なるものを実現するにあたって映画の技術的特性ゆえに析出した障害であったがために、それは文学に素材を求めたわけではない『五人の斥候兵』

にも生じてきてしまう。ここでは映像要素のなかでもとくに兵士の身体表現に、それがどのような効果をもたらしていたのかをみてみたい。岩槻歩によれば、『五人の斥候兵』では映画全体を通じて、登場人物の身体とその背景とのあいだにどこまでも分立する重層性が出現してしまっているという。結果、兵士たちの身体は、画面空間のなかにあたかも放りだされているかのような状態となり、過酷な戦場を突き進む彼らの強靱な意志や気概に反して、観客の目にはどこか無力で弱々しく映ってしまうというのである。本稿の視点からすればこうした無力感とは、岩槻のいうように戦場風景の広がりをつめるロング・ショットに局在する兵士の身体といった対象間の位置関係だけではなく、映画世界における物語と知覚の分断にこそ由来するといわねばなるまい。「画面において語られている物語の場とは別の時間や空間が存在していることを観客に感知させえるような、いわば『開かれた』ものとしての場面が構成されている」（岩槻 2004: 119）という指摘を本稿なりに敷衍すれば、『五人の斥候兵』では観客が映画の音声と映像を通じて知覚する戦場のリアルな光景に対して兵士たちの織り成す物語がひどく過小であるために、戦場の光景は「間のび」した感じを、兵士の身体は無力さを帯びるなど、映画世界が〈虚空〉を宿すことになったのである。

ここまでみてきた〈虚空〉の出現はとくに映像に関わるものであったが、注目すべきはそれが、言葉の水準からも発生していた点である。『土と兵隊』では、兵士の心情表現からずれてゆき、かといって集団の思想を表現するわけでもない宙吊りにされた言葉が散在することで、本来であれば物語と知覚の同一化に寄与すべき言葉自身が両者を分断し、映画に〈虚空〉を呼びこんでいた。まず、たしかに今村がいうよう

に映画には心の動きの描写に限界があるとはいえ、それでも観客は兵士の心情を、軍隊生活における兵士の行為や表情だけでなく、彼の何気ない言葉から察することができる。たとえば、部隊の前進中、不幸にも戦死した部下の火葬を准尉に訴える際に、伍長が熱い涙を流れ落としながら切々と語る言葉からは、彼の心の動きが滲みでている。しかし、ひとたび兵士の言葉が彼の心情を超えて、集団の思想について語ろうとすると、彼の言葉は突如として失調をきたしてしまうのだ。

「俺たちはいったいどこにいるんだ。俺たちはいったいなにをしてるんだろう。」
「なあーに生意気な」
「フウフウフウフウ」³

休息中にある兵士が突然発した問いは、こうして仲間の揶揄と冷笑によって遮断されてしまう。ここで遮断されているのは、彼の思考が彼の内面を超えて軍隊全体へとむけられていく契機である。ここにあるのは問う能力の不在ではなく、問う契機の遮断である。この違いは実に大きい。前者は、思考力そのものを兵士が喪失している状態であるのに対して、後者では、兵士は彼の内面において思考力を働かせうるにもかかわらず、それが彼の心情表現の範囲を超えていけないのである。同時にこの会話は、兵士たちが集団の思想を共有することとは別の方法によって連帯していることをも示している。冒頭の問いではなくて、むしろその問いが即座に遮断されたことで誘発された冷笑、その冷笑が充満する団欒の雰囲気を通じた交感的接触こそが彼らを結びつけているのだ。

強調したいのは、このように共同生活を通じて自然に育まれる共同性にあっては論理や概念

の媒介が必要ないにもかかわらず、兵士から問いが発せられてしまった結果、問いの言葉は兵士の心情表現から切り離されつつも、軍隊を動かす思想への拡張を中絶しており、映画世界のなかで浮遊してしまっていることである⁴。

3 物語の消失

3-1 「事実の記録」と知覚

映像や音声が兵士の心情から切り離されることで、映画が抱えこんでいく〈虚空〉。ただし、田坂の戦意昂扬映画にそうした〈虚空〉が現れてしまうのは、観客がその映画を映画法的な映画様式—物語内容を通じてみるからである。今村太平が田坂映画の「間のび」した感じを批判するときもそうした見方を踏襲していたわけだが、とはいえ彼は兵士の心情表現と知覚世界とのずれを批判しようとしたのではなく、いまだに田坂が心情表現なるものにこだわり、芝居じみた戦場生活の挿話をもってして戦争を描いていることを難じていたのである。だから、今村は田坂の『五人の斥候兵』を肯定的に捉えていく場合、心情表現の挿話が消失し、映画が戦場の光景を逐一写しとっていく部分こそを救いとするのである。

「五人の斥候兵」の意義はこれらの兵隊と戦場の雰囲気をはじめて実感をこめて描いた点にあるが、これはあきらかに事変ニュース映画の影響である。ニュース映画によって、戦場におけるほんものの兵隊の顔や動作が見られるやうになったことは、映画観客の感受力を鋭くし、今迄のお芝居に対する批判力を養ふことになった。「五人の斥候兵」は、このやうな観客の現実感に対する欲求の高まりに答へた最初の戦

争映画である。(今村 1942: 120)

戦場の「現実感」を映画のなかに写しこみえていること。その点が戦争映画における『五人の斥候兵』の功績であり、またそれこそがこの映画の真の主題であると今村はいうのである。注意すべきは、この「現実感」なる言葉における〈現実〉とは、カメラによって構成された虚構としての映画世界と対置される実世界という意味ではなく、あたかも感覚的所与のように国民の意志や心情を通過することなく観客のま^まえで映画が自動的に展開していく、実世界における社会状況についての実感のことである。つまり、映画内の兵士たちのあいだにみいだされたあの交感的接触性が映画—観客においても醸成されるのである。今村によれば、実世界を描出する性能こそが映画を文学から峻別するのであり、それを最大限に発揮できるのは映画が劇画的段階における「想像の記録」から記録映画の段階における「事実の記録」へと移行しえたときであるというが(今村 1940: 30-51)、この「事実の記録」とはそうした実感の表現という意味であるから、記録映画の段階において劇映画が消失してしまうわけではなくて、それまで映画のなかだけで完結していた劇映画さえもが実世界の変動実感を反映しはじめるということなのである。重要なのは、こうした実感の表現において戦場の光景には、なにかを媒介するという機能がもはや必要ないことである。その結果、映画の本旨にならってやむなく心情表現との関係を意識するかぎりでは、今村をして「単調」や「間のび」という形容を語らせしめた『土と兵隊』におけるスクリーンの〈虚空〉も、ひとたび知覚世界のみが評価される際には、彼の目に映らなくなる。このように、田坂映画は「事実の記録」としての感銘を観客に与える契機を

十分宿しているにもかかわらず、映画の本旨が物語にとらわれてしまっているために、今村にとってその映画は「事実の記録」への過渡的な作品という評価にとどまっていたのである。

以上のように、同一の映画について兵士の心情を媒介する映画と戦場の実感を分有する映画という2つの見方が可能となることを、たとえば熊谷久虎の『上海陸戦隊』(1939)についてもみてみたい。長谷川如是閑であれば、「現実その場合にぶつかつた人間の混乱が、あまりにも整理されずに、そのまゝ描出された」ことに、日本人兵士たちの「心理的の真实性の反映」(長谷川 1943: 289)という、兵士の心情表現の巧みさをみいだしている。対して今村は、「避難民がぞろぞろ駈けて来てガーデン・ブリッジを押し合ひへし合ひ共同租界に流れこむ」ときの群衆の力、「陸戦隊が陣地を構築してゐると、敵が発砲しはじめ」、「隊長がはやる部下に『射つな、射つな』といふ」兵士たちの緊張感、「夜戦の凄壮な描写」の数々に、戦場の実感の反映を捉えていくと同時に(今村 1942: 123-124)、長谷川的な見方ができえてしまうことを認めたくえで、「そこではあらゆる仮構的なものを否定しようといふ試みが、俳優やセットの仮構とひどい矛盾に陥入つている」という(今村 1940: 44)。つまり、『上海陸戦隊』についても今村は、それが「事実の記録」への過渡的な作品にとどまっていることを惜しんでいるのである。

このように、2つの見方のどちらが戦意昂揚映画と重なりあうかによって、映画における知覚的なものの作用力が逆転していく。映画における有意義性を喪失していた、カットとカットが繰りひろげる運動は、映画法的な映画様式—物語内容から遠ざかってながめられるとき、戦場の「現実感」を触知させる知覚的な力動性を纏っていくのである。しかし重要なのは、知覚

的な不活性と力動性というこうした対極的な作用力は、同一の言説の規則性のもとで現われたものであることである。だからこそ、「現実感」を分有する映画において「心の記述」が消失しようとも、次にみるように、それもまた日本の戦意昂揚映画の理想型とみなされえたのである。

3-2 〈現実〉と日本精神

すでにみたように、1930年代末の映画統制の文脈において精神や日本精神は、映画の創造行為の始原となるものとして想定されていた。しかし、「事実の記録」にあってこうした精神や日本精神なるものは、映画法の場合とは別の配置を与えられていく。

津村秀夫は『五人の斥候兵』の価値を、それが巧みな心情表現を実現しえていることにみいだしていたが、注目すべきは、同時に彼がこの映画について「現実感」の分有という評価を並置していたことである。たとえば、中隊の整列と出勤を遠方からただ俯瞰撮影しているだけの場面。

然しこの最後の描写には、烈しい人間精神の漲つてゐるのが感じられた。と同時に〈現実〉の姿が現れて我々の心臓にふれる。彼等の行手に対する「不安」もある。然し、恐らく観客の心を捉へるのは、この現実感の感触であらう。思ふに、彼等は極めて平凡人に描かれてゐる。この中隊の何処にも英雄は居ない。平凡人を平凡に素直に描いてゐるに違ひない。然し彼等は確かに一個の団体として纏りのある力となり、ある痛烈な精神力を表現してゐるのである。(津村 1939: 374、傍点津村)

「現実感」を触知する観客は、「人間精神の漲り」や「ある痛烈な精神力」をも感じていくとい

う。ただし、この人間精神や精神力とは、兵士1人1人の心情性さえ確認しえない、軍隊を動かす茫洋だが強靱なエネルギー程度の意味であり、映画法に記された精神なる言葉の含意と一致しない。そしてやがて津村は、「事実の記録」と結びついたこの人間精神の延長上で、日本精神と映画の関係について語っていくのであるが、この場合においても日本精神は、「不断に生成発展せしめること」といわれた、映画による国民文化運動のダイナミズムとは無縁である。

津村によれば日本精神とは、抽象的な語彙の組みあわせによって表現されるものではないという。だから、日本精神について哲学的に記述する書物の出版をまえにしながら、「生硬なる翻訳語を駆使し、日本主義、又は日本精神を科学化せりと自負せる学者や評論家がすくなくない」ことに「本末転倒」を彼は感じてしまう(津村 1943: 393)。

若し、日本精神が西欧哲学の術語と思惟法による表現で、外国人に納得されるとせば、それだけ日本精神は浅薄なものとなりかねない。むしろ神秘にして遂に欧米人、又はわが国の合理主義者流のよく理解しがたいものであるとする方が寧ろ当然かも知れない。それでは学問が成立せず、科学的ならずといふかも知れない。だが、学問にする必要があるだろうか。合理主義的対象たり得ざる点にこそ、日本の伝統的国民精神の価値があるのではないか。(津村 1943: 394)

やがて津村は『映画戦』(1944)において映画をアメリカニズムの感覚主義から切り離し、「思想的背景」を盛り込むことで、宣伝技術としての高い応用可能性を映画に期待していくが

(津村 1944: 10)、そうでありながらもここでは、日本精神の表現は合理主義に没してはならないといっている。このような一見矛盾した津村の主張を解いてくれるものこそが、あの「事実の記録」としての映画であったのだ。

何よりも、大東亜戦といふ戦争の現実が彼等各東亜民族に、日本精神なり、日本主義なりを最も具体的に合点させている筈である。

畏れ多くも陛下の御軍そのものが、最もよく皇道を宣布してゐる筈である。

陛下の御軍そのものに我らの国民精神力は捧げられ、結集され、最も昭かな形を取つて表れてゐる筈である。皇軍は各占領地に軍政を布き、その建設工作の政治力によつて、各民族は最も具体的に日本主義といふものの、外への表れを納得するであらう。(津村 1943: 396)

戦地の皇軍が活躍するなかで、軍政が布かれ、建設工作が展開されるなど、絶えず変化しつづける実世界を映画が写しとっていくことが、ニュース映画における日本精神の「外への表れ」だというのである。重要なのはここでは、「事実の記録」が映画に戦場の実感を貫入する性能をもつとともに、それが「合理主義の対象たり得ざる」という日本精神の性質と合致していることである。だから、「事実の記録」のなかで映画の知覚的な力をともなった「現実感の感触」が、そのまま思想宣伝となりえるのだ。「私は、日本精神を論述した数百巻の書物よりも、それらの映画の能力を信ずるものである。論理によつて説明し得ないものを、それらの映画芸術はよく表現し得るであらう。」(津村 1943: 408)

要するに、『土と兵隊』の登場人物は軍隊の

目的や思想とは論理で問えないものと述べ、津村もニュース映画における軍隊のそれは「論理によつて説明できないもの」とするのだが、『土と兵隊』の台詞では「論理によつて説明し得ないもの」が兵士の心情を超えた反省の遮断というかたちで論理的な水準において表示されていたのに対して、ニュース映画では同じものがそこで追跡される軍事的展開についての実感という感性的な水準に求められているのである。

4 映画の力動性と2つの表現態の配置変換

ここまで我々は、戦意昂揚映画における2つの表現態について検討してきた。第1の場合、兵士の心情が集団へと接続しえず個人と集団との分断が生じるなか、映画の知覚世界は〈虚空〉を抱えこむように、対して心情物語に無関心でいる第2の場合、映画は知覚的な力動性をもって戦場の光景を描きうるようにみえたのである。ここでは各々に、兵士の心情を中心にすれば戦場の光景は失われ、反対に戦場の光景を中心にすれば兵士の心情は描きえないという撞着があった。

1940年代戦意昂揚映画の代表作の1つである山本嘉次郎の『ハワイ・マレー沖海戦』(1942)は、こうした撞着に対して1つの解を与えた作品だといえる。とはいえこの映画では、それら2つの表現態以外の別のなにかが登場するわけではない。そのかわりにここでは、2つの表現態を映画の前半と後半に分配しつつ接合することで、知覚的な力動性を損なうことなくそうした撞着が解消されているのである。以下では、その2つの部分について順にみていきたい。

まず、前半部分では、未熟な1人の青年が、軍隊生活での激しい修練ののちに立派な兵士へと成長する様子が描かれていく。『五人の兵候

兵』の心情表現は群像のなかの兵士たちにそのつどスポットライトをあてるものであり、またそれは兵士の口調や表情から推し量られる程度のものにとどまっていたのに対して、ここでは1人の主人公が登場し、たとえば兵学校生活中に青年兵士が夢のなかで故郷の家を思い返すシーンなど、映画は彼の心の深奥へと入り込むものとなっている。

けれどもこの映画でも、青年兵士が軍隊という集団と関わるとしても、彼の心の振動は軍隊とは無関係であり、論理や概念を媒介として軍隊の共通の目的を理解する過程もみられない。たとえば、「精神講話」と名づけられた、海軍航空隊における講義の場面がある。山下分隊長は、海軍軍人、航空兵として「絶対必要な精神、及び、学問」を習得しなければならないと力説しつつ、友田練習生にむかって予科練の精神とはなにかと問いかける。友田は「頑張り」であると答える。さらに、分隊長は友田の答えに誤りはないかと他の練習生たちに問い、練習生たちは各々に、それは「絶対服従の精神」であると、それは「攻撃精神」であると、あるいはそれは「犠牲的精神」と答えていく。そして、分隊長はこう述べる。

よろしい。みないずれも将来飛行兵となるに欠くべからざる精神である。だが、精神というものは、ただ心に思い、口で唱えているだけではなんにもならん。その精神の一つ一つを体ごとぶつかって実行することによって、初めて実を結ぶのだ。(キネマ旬報社編集部編 1958: 81)

つまり、分隊長は精神について練習生たちに問い、それを論理によって答えさせておきながら、練習生たちのまっとうな回答が出揃った

瞬間に、精神について問答すること自体を彼自ら否定してしまうのだ。だから、この一連の問答の究極的な課題とは、精神とはなにかという問いをめぐって問答することが無価値であるのを教えこむことであつたともいえる。

対して映画の後半部分では、津村のいう日本精神の「外への表れ」が描かれている。知られるようにこの最後の場面は、円谷英二の模型を使った特撮であり、この場面に影響されて航空兵に志願した者があつたほどだという(古川 2003: 181)。だが、特撮技術の性能やプロパガンダの効能を問うだけでなく、その場面がどのような映画世界を塑形していたのかをみきわめていかねばなるまい。たとえば、津村はこういっている。

物語映画は事実を撮影するのではないからそこに弱点もあるが、併し芸術の力によつて事実の真相を表現するのが目的である。これによつて芸術上の真(リアリティ)は表現不可能なわけではない。いはば、記録映画手段が行詰まる場所において、物語映画はその特異な力を発揮するのであつて、トリック撮影などが格別の価値を持つのもかかる場所である。(津村 1942: 316)

記録映画か劇(物語)映画か、カメラが事実を直接捉えたのかカメラのなかで事実が構築されたのかは、ここではさして重要ではない。映画が実世界における「真(リアリティ)」を表現しているか否かが問われているのだ。だから、トリック撮影(特撮)であってもそれが時局の出来事と精確に対応しているかぎりにおいて、凡庸な記録映画以上に〈現実〉を触知させうるといふことが起こるのである⁵。

以上のように、『ハワイ・マレー沖海戦』の前半と後半には、表現態上の断層が走っており、両者を架橋する第3の形式が登場することもない。そのかわりに両者のあいだには、個人から集団への移行という筋書きにもとづく内容的な統一感が醸成されていた。しかし注意すべきは、この移行が、観客にとってなにゆえに脈絡のないものではなく統一感あるものとなりえたのかということである。

富士田元彦によればこの映画には、「記録主義つまり技術と、精神主義の同居、もしくは癒着」があるという。「本来技術や科学と結びつくはずの、近代合理主義や物質主義、ないしその精神が、そこではむしろ対立物として認識されて」おり「そこに、唐突のように見えて、実はそうでなく、『阿部一族』と『ハワイ・マレー沖海戦』がまさにオーバー・ラップしていく、おとし穴があった」（富士 1977: 88）というのである。詳しい説明は与えられていないが、この富士の指摘で重要なのは、「記録主義」と「精神主義」がつながるべくしてつながったことを彼が直感している点である。つまり敷衍していえば、こうした癒着が生じたのは、結果として両者の接合が2つの表現態における言説の規則性の共有平面において成立していたからだといえる。

してみると、監督の山本嘉次郎は海軍省から依頼を受けた当初、「あくまで記録性と史実とを失わずに、劇映画になりうるか」、「ノン・フィクションとフィクションという対立したものを、一体のものにし得るか……」といった矛盾を解くのに「三、四ヶ月も悩まされることになった」（山本 1965: 199）と回想しているが、熟慮のすえ山本がその解を手にしたのだとしても、2つの表現態の内部分裂なき接合は、彼の熟慮以前からすでに条件づけられていたといえよう。

では批評家たちは、一見断絶した2つの表

現態のうちどのような観点から統一感を看取していたのだろうか。たとえば、美術批評家の板垣鷹穂は、シナリオの水準において個人と集団という2項が前半の論理的な帰結として後半に接合していることをみだしつつ、前半であれほど丁寧に描かれていた青年兵士が映画の結末では登場しないとあった映画構成から、むしろ統一感をうけとっていく。

主要人物の扱ひかたなども、普通の劇映画とは異り、個人的な結末を必要としない。むしろ不用なのである。云はば、個人が全体の中に織り込まれ、全体としての任務を完うするところに導かれるのである。劇の発端に於いて、少年と青年との姿で登場した二人が、劇的結末をもたないのはこのためである。（板垣 1943: 262）

こうした主人公の存在と不在の移行点となるのが、映画の前半最後のある場面である。精神をめぐる問答を描くと知覚の水準で〈虚空〉を抱えこむことになるのはすでに映画前半の中盤についてみたが、前半最後においては、精神についての問いから問うこと自体の棄却へいたる全過程が極限にまで短絡し、問うことをめぐる自己否定の構造のみが純粹化されることで、かえって無という言葉によって表現される得体の知れない境位に到達していく。訓練中における友人の死に思い悩む友田にむかって立花は、いかに軍人たるべきかを心得るべく、兵学校時代に海軍教育参考館で祈り続けた経験を思い返しながらいふ。

一年、二年、祈りつづけた。第三学年のある時、自分は漠然と感ずるところがあった。自分は自分ではない。自分は無だ。

自分の悉くは畏くも大元帥陛下に捧げ奉ったものである——と、腹の底からはっきりと覚ったのだ。これが自分の腹を作る土台になった。この信念を、デンと腹の底に据えてかかると、何をなすにも、わき目をふらず、自信をもって行うことが出来るようになった。これは、日本人なら誰しもあるべきものだ。三千年の昔から、脈々と伝わった日本人の血だ。この血が、大和魂だ、軍人精神だ。国民感情だ。(キネマ旬報社編集部編 1958: 92)

無とは内省の消失あるいは私性の無化とされるのだが、ここではそれが1人の兵士に着目して語られているために、集団的なものがポジティブに示されることはない。のみならず、登場人物だけでなく、映画の知覚世界自体が自己否定の構造を抱えこんでしまう。つまり、無に到達するまでの過程において、兵学校での訓練の描写はことごとく友田の内なる葛藤を表現するものであるのに対し、前半最後、立花に「自分は無だ」といわれる段階では葛藤する心情自体が否定されてしまうのである。それは映画の知覚世界にとって、その音声と映像が媒介する対象を失うことである以上になにかを媒介するという知覚の機能自体の否定を意味する。こうして知覚世界は、その媒介作用を自己否定することで〈虚空〉の極限に到達していく。

だが、ひとたび兵士が無を体得しえた瞬間、映画の知覚世界は一挙にそこから解放され、以後心情ゼロで展開する〈現実〉のスペクタクルに突入していく。立花の理屈からいえば、それは「自己は無だ」とすら述べない完成された無の世界である。しかしまったく逆説的だが、同時にそれは絶対的な有の世界となっていくのである。戦場の光景はもはや彼の内なる葛藤の媒

介可能性に煩わされる必要がなくそれ自体が映画表現の対象となり、戦闘機や軍艦が執拗に繰り返す轟音と破壊的イメージなど、自動機械のごとき戦争テクノロジーの駆動がカットとカットのめまぐるしい展開によって描かれることで、映画のシークエンスのうちに知覚的な力動性が呼びこまれていくからである。同時にここでは、自己否定の完成形態として否定される自己それ自体が消失することで、軍隊という集団的なものがポジティブに描かれるようになっている。こうした逆説的な映画世界の展開が可能となり、そしてそれが観客にとって統一感のあるものとみえてしまうのは、〈虚空〉と〈現実〉が表現態としては対立をはらみながらも、同一の言説の規則性に内属していたからにほかならない⁶。

5 おわりに

ここまで検討してきたことは、以下のとおりである。まず、1930年代末から始まる映画の国家統制にあって、たとえば映画法にみられたように映画は、その内なる物語世界において国民の主體的自覚をめぐる物語を描出するという映画様式—物語内容と結びついていった [= 1]。そうした文脈のなかで『五人の斥候兵』や『土と兵隊』という1930年代末の戦意昂揚映画が制作されていったのだが、兵士の心情表現と軍隊の集団描写、映画の物語と知覚のあいだに分断が生じ、映画は〈虚空〉を抱えこんでしまった [= 2]。しかし他方で、同一の映画であっても映画法的な映画様式—物語内容から離れる場合、戦場の光景にそうした〈虚空〉がみいだされることはなく、むしろそこには〈現実〉なるものが触知され、また日本精神といわれるような軍隊の集団的エネルギーもみとめられていった [= 3]。このように1930年代末

の戦意昂揚映画にあっては、いずれも不可欠な2つの表現態が同時に成立できず、互いの表現態を侵害しようという困難があったが、1940年代に入るとこうした事態を解消する映画が登場してくる。たとえば『ハワイ・マレー沖海戦』では、2つの表現態をただ混在したままにしておくのではなく、それらの配置から内容的な統一感を醸成しようとするような映画構成がとられていたのである [= 4]。

かつて橋川文三は、戦時下の政治的ナショナリズムを、その独特な「美意識」の優越ゆえにあえてナショナリズムとはよばずに、「耽美的パトリオティズム」なるものが政治的作用をもったものと考えた(橋川 [1960]1985: 76-77)。戦意昂揚映画に登場する兵士にも、この「耽美的パトリオティズム」が刻みこまれていたのだといえる。語句の印象からすればこの政治的作用を帯びた耽美的なものとは、ナチス全体主義におけるいわゆる「政治の美学化」と表面上類似してみえるかもしれないが、そうではない。「政治の美学化」とは、国民なる高次の実存を人々に意識させる政治的な共同性が美という非合理性と接続していく様子を指していたのに対して、この「耽美的パトリオティズム」においては、もとよりそうした政治的なもの・美的なもの分化した自律性はなく、その意味で「美意識」における「美」とは、「人間感性の即自的状況」という程度の含意にとどまっている。だから、この「美意識」には世界を対象化する契機が不在であり、茫洋とした心情以上に反省や思考が成立しない⁷。

しかし、橋川のいう「美意識」が「意識」という言葉を含んでいることからわかるように、それは丸山学派らしく戦時下日本における異常な主体様式をめぐる知識社会学的な分析概念にとどまっているために、精神構造なるもの

の範囲を超えて社会的な諸事象を扱うことは難しい。だが本稿であれば、この「美意識」をそれを可能にした言説の規則性のもとに置きなおすことで、映画に登場する兵士とともに、兵士が登場する映画の存在形態についても理解の範囲を拡張しえるのである。この言説の規則性にあつては、「政治の美学化」なるものが成立しえないだけでなく、「芸術作品」としての政治的なものの産出、とりわけハンス＝ユルゲン・ジーバーベルクがくださった「映画としての〈第三帝国〉」(Lacoue-Labarthe 1987=1992: 114-143)なる診断と類似するような大日本帝国の状況もまた現れてこない。そもそも「国家一唯美主義」にみられた内在主義のダイナミズムとの関わりを(Nancy 1983=2001: 8)、戦時下日本の戦意昂揚映画は欠いているからである。本稿で確認した2つの表現態にそくしていえば、まずこの映画は感性的所与性の水準において成立しているがゆえに、兵士の茫洋とした心情を描けたとしても軍隊の集団性の原理となる思想を結晶させることはできず、そうした状況で映画法的な映画様式—物語内容にそくした読解を映画に適用した場合、映画世界が〈虚空〉を抱えこんでいるかのようにみえてしまったのであった。他方でそれゆえに、その種の読解法をはずしたとき、戦場の光景は実世界との分有性を獲得し、強い知覚的な力動性を示したものである。もちろん、兵士における「美意識」と同じく、こうした映画世界にも「美」なるものをみとめることはできないだろう。だが、「美」の理想へのダイナミズムを欠いた結果、兵士には「人間感性の即自的状況」しか残されなかったのに対して、映画世界はその種のダイナミズムとは別の、映画というテクノロジー自体が刻むダイナミズムをむしろ純化したかたちで表示することとなったのである。

こうした知覚的な力動性を宿しながら観客のまえを横切る映画が、ノーマン・プライソンが指摘した「サルトルの言う〈眼差し〉とも、ラカンの言う〈眼差し〉とすら似ていない」(Bryson 1988=2000: 151) なにかと類似したものであるとすれば、そこに視覚装置なる映画の姿をみとめつづけることは困難であろう。ただし、そうであるにもかかわらず映画が視覚装置になろうとしたがゆえに〈虚空〉なるものを招きよせたこともまた、みのがしてはなるまい。〈虚空〉と〈現実〉が同時にせりあがってきてしまったところにこそ我々は、昭和初頭期における、言説の規則性の特異な現勢形態をみいだすことができるからである⁸。

注

¹ マーティン・ジェイはメッツらの映画理論を20世紀フランス思想における視覚汚辱という言説潮流のなかに位置づけている (Jay 1993)。そして彼もまた視覚汚辱言説にみられる閉塞を看取してはいるが、ただしそれはバトラーとはおよそ異質な方向からなされている。

² これに対して古川隆久 (2003) は、当時あって人々はその種の映画をあまり観なかったことを実証しようとしているが、それは戦意昂揚映画＝視覚装置という理解を修正するものではない。

³ 「」内はそれぞれ別の人物の発言であり、当該映画から取りだした。

⁴ ピーター・ハーイもこの問答に注目し、「詮索に対する禁忌を内面化してしまった存在として提示されている」(High 1995: 183) とまとめているが、第一に、そうした「禁忌」を田坂映画の特徴として指摘するだけで終わるのではなく、「禁忌」をかたちづくっている言説の規則性をみいだすことで1940年代の映画との通低性を再考すること、第二に、ただ「禁忌」をシナリオの水準において取り

だすのではなく、それが映画の視聴覚世界にどのような効果をもたらしているのかを検討することが必要である。

⁵ 姜泰雄 (2002) は『ハワイ・マレー沖海戦』を思想戦の映画と位置づけているが、こうしてみるとこの映画にとっての思想戦とは、思想の戦いという意味合いと必ずしも一致しないといわねばなるまい。

⁶ もちろん、心情の透徹が〈現実〉のスペクタクルへと接続していくという構成は、『ハワイ・マレー沖開戦』に限られたものではない。たとえば、元寇を題材とした歴史映画『かくて神風は吹く』(1944)のラストシーンは、「挙国一致」の結果として授かった神風なる暴風雨が敵を壊滅させるスペクタクルとなっていた。志村 (2007) によれば、このラストシーンはシナリオから映画製作へと移行するなかでせりあがってきたものだという。重要なのは、「挙国一致」という当初のシナリオから一見逸脱するかのようにみえるこのラストシーンが、しかしながら「挙国一致」を描写するにいたるまでの場面との統一感を醸成しえていたであろうことである。

⁷ その結果、ここでは「美意識」こそが最上の価値領域となり、支配服従関係の正当性原理 (Legitimitätsprinzip) も「美意識」の位相にこそ現れてくる、すなわち政治原理さえもが感性的所与性の水準にみいだされていく一方で (橋川 [1960]1985: 87)、国際政治状況においては恐るべき特殊様式が成立してくる。藤田省三が日本社会の共同体原理として注目する「郷党的な道徳的元素」もこうした「人間感性の即自的状況」から発生するものといえるのだとすれば、その「道徳的元素」からは自然状態を超えた倫理一般など形成されえないため、「日本が道徳を独占することによって、海外諸国を道徳外諸国と化し、国際関係は、道徳国家＝日本と非道徳世界との交渉として把えられるに至る」(藤田 [1966]1998: 24)。だからこそ、そうし

た道徳の外部に対してはいかなる暴力も是認されていったのである。この独特な政治神学にあつては、カール・シュミットのいう友=敵関係などありはしないという意味で（橋川 [1960]1985: 87）、文字通り日本は無敵であらねばならなかったのである。

たとえば、『五人の斥候兵』や『ハワイ・マレー沖海戦』にみられる敵の不在という特徴は、兵士たちの戦意が敵との政治的な対峙から生成されるのではないことを意味しているのだとすれば、軍隊の行為の残酷さのみならず、敵への憎悪不在のまま情況に従順となる「内面的な残酷さ」（佐藤 1970: 251）が日本軍にはみられたことを我々はみのがしてはならない。だが同時にこの無敵は、無敵の対たる玉砕や特攻という無のあけなさを抱えこんでいる。つまり、戦時下の苛烈なナショナリズムのもとで「死のメタフィジク」に接続したとき、「ナチズムのニヒリズムは、

^{ヴィア・ミユツセン・ケンベン}『我々は闘わねばならぬ！』という呪われた無窮動にあらわれる」のに対して、保田與重郎らの「日本ロマン派は、まさに^{ヴィア・ミユツセン・シュテルベン}『私たちは死なねばならぬ！』という以外のもの」ではなくなってしまった（橋川 [1960]1985: 35-36）、あるいはまた、若きウエルテルがなぜ悩んだのかではなくて、「エルテルは何故死んだか」が問題となってしまったのである。⁸ かつて筆者は、昭和初頭期に現れた日本精神主義という思想を検討した際に、そこにみられる言語の節制という奇妙な特徴とは、大正期以降に普及した思想の様式が近代的なものとは微妙に隔てられた言説の規則性に折り重なるなかで生じたものであると指摘したことがあるが（林 2010）、その際に働いていたのもまさしくこうした「美意識」であったといえるだろう。

文献

- Baudry, Jean-Louis, 1975, "Le dispositif: approches métapsychologiques de l' impression de réalité." *Communications* 23, 56-72 (= 1999, 木村建哉訳「装置——現実感へのメタ心理学的アプローチ」岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『新』映画理論集成 2 知覚/表象/読解』フィルムアート社, 104-125).
- Benedict, Ruth, 1946, *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. Boston: Houghton Mifflin (= 1972, 長谷川松治訳『定訳 菊と刀——日本文化の型』社会思想社).
- Bryson, Norman, 1988, "The Gaze in the Expanded Field." in Hal Foster ed. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 87-113 (= 2000, 樽沼範久訳「拡張された場における〈眼差し〉」『視覚論』平凡社, 127-157).
- Butler, Judith, 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge (= 1999, 竹村和子訳『ジェンダー・トラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱』青土社).
- 藤井仁子, 2001, 「文化する映画——昭和 10 年代における文化映画の言説分析」『映像学』66, 5-22.
- 富士田元彦, 1977, 『日本映画現代史——昭和 10 年代』花神社.
- 藤田省三, 1966, 『天皇制国家の支配原理』未来社（再録：1998, 『藤田省三著作集 1』みすず書房）.
- 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, 1941, 『映画法解説』大日本映画協会.
- Gunning, Tom, [1986]1990, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." in Thomas Elsaesser and Adam Barker eds. *Early Cinema: Space Frame Narrative*. London: BFI, 56-62 (= 中村秀

- 之訳, 2003, 「アトラクションの映画」長谷正人・中村秀之編訳『アンチ・スペクタクル——沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版会, 303-315).
- Hansen, Miriam, 1991, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. London: Harvard UP.
- , [1993]1995, “Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere.” in Linda Williams, ed. *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick: Rutgers UP, 134-152 (= 2001, 北田暁大・瓜生吉則訳「初期映画／後期映画——交響圏のトランスフォーメーション」吉見俊哉編『メディア・スタディーズ』せりか書房, 279-297).
- 長谷川如是閑, 1943, 『日本映画論』大日本映画協会.
- 橋川文三, 1960, 『日本浪漫派批判序説』未来社 (再録: 神島二郎他編, 1985, 『橋川文三著作集 1』筑摩書房).
- 林三博, 2010, 「日本精神主義の盛衰——戦前日本における振れた思想言語の条件」『ソシオロギス』34, 40-61.
- High, Peter B., 1995, 『帝国の銀幕——15年戦争と日本映画』名古屋大学出版会.
- 今村太平, 1940, 『記録映画論』第一芸文社.
- , 1942, 『戦争と映画』第一芸文社.
- 板垣鷹穂, 1943, 『芸術観想』青葉書房.
- 岩槻歩, 2004, 「身体の「無力さ」と「声」としての権力——『五人の斥候兵』論」岩本憲児編『日本映画史叢書 1 日本映画とナショナリズム 1931-1945』森話社, 103-131.
- Jay, Martin, 1993, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: U of California P.
- 姜泰雄, 2002, 「思想戦と映画——劇映画『ハワイ・マレー沖海戦』をめぐる」『思想史研究』2, 156-168.
- キネマ旬報社編集部編, 1958, 『日本映画代表シナリオ全集 4 戦争シナリオ傑作選』キネマ旬報社.
- 熊谷久虎・田坂具隆, 1941, 「劇映画の新しき萌芽を探索する」『映画評論』2月号, 26-34.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, 1987, *La fiction du politique: Heidegger, l'art et la politique*. Paris: Christian Bourgois (= 1992, 浅利誠・大谷尚文訳『政治という虚構——ハイデガー、芸術そして政治』藤原書店).
- Metz, Christian, 1977, *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. Paris: UGE (= 1981, 鹿島茂訳『映画と精神分析——想像的シニフィアン』白水社).
- Mulvey, Laura, 1975, “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen* 16 (3), 6-18 (= 1998, 齊藤綾子訳「視覚的快楽と物語映画」岩本憲児・武田潔・齊藤綾子編『「新」映画理論集成 1 歴史／人種／ジェンダー』フィルムアート社, 126-139).
- 中谷博, 1941, 「戦争映画本質論」『日本映画』6月号, 57-60.
- Nancy, Jean-Luc, 1983, *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois (= 2001, 西谷修訳『無為の共同体——哲学を問い直す分有の思考』以文社).
- NHK ドキュメント昭和取材班編, 1986, 『トーキーは世界をめざす——国策としての映画』角川書店.
- 佐藤忠男, 1970, 『日本映画思想史』三一書房.
- , 1995, 『日本映画史 2』岩波書店.
- 清水晶, 1994, 『戦争と映画——戦時中と占領下の日本映画史』社会思想社.
- 志村三代子, 2007, 『「かくて神風は吹く」——歴史映画のなかの天皇』岩本憲児編『日本映画史叢書 9 映画

のなかの天皇 禁断の肖像』森話社, 63-86.

左右田喜一郎, 1919, 「文化主義の論理」黎明會編『黎明会講演集 1』大鏡閣 (再録:鹿野政直編, 1978, 『近代日本思想大系 34 大正思想集』筑摩書房, 3-10).

田中純一郎, 1957, 『日本映画発達史 2』中央公論社.

津村秀夫, 1939, 『映画と批評』小山書店.

———, 1941, 『映画と鑑賞』創元社.

———, 1942, 「日本映画は進歩したか」『映画旬報』71, 36-42.

———, 1943, 『映画政策論』中央公論社.

———, 1944, 『映画戦』朝日新聞社.

山本嘉次郎, 1965, 『カソドウヤ水路』筑摩書房.

山本喜久男, 1983, 『日本映画における外国映画の影響——比較映画史研究』早稲田大学出版部.

(はやし みつひろ、東京大学大学院学際情報学府、hayashi.mitsuhiro@gmail.com)

(査読者 菊池哲彦、毛里裕一)

"Void" and "Reality" : The Two Facets of Propaganda Films in Pre-War Japan

HAYASHI, Mitsubiro

It has been indicated that in pre-war Japan there existed an unusual trend of propaganda films. These films looked like anti-war films to post-war Western spectators, although they primarily played the role of encouraging war. This article aims to reconsider this unusual existence of propaganda films within the rule of discourse that led to the creation of such films. In particular, we will examine two facets (*void* and *reality*) of these films by considering the visual and auditory aspects of the films. Further, we show that the perceptual lethargy and dynamism of the films as kinetic media were determined by the manner in which these two facets were incorporated into them.