

## メディア、あるいはファシズム

—〔3〕ドキュメンタリスト・亀井文夫と戦意高揚映画—

吉 田 和比古

### 1 はじめに

本稿は、前回のテーマ「ドキュメンタリーとドラマの境界」の考察に引き続いて、日本のドキュメンタリー映画の代表的作家である亀井文夫(1908-1987)に焦点をあてて、彼の生涯にわたるドキュメンタリー映画とのかかわりとその生きざまを探ることにより、現代メディアに至るまで連続的に抱え込まれている映像表現手法としてのドキュメンタリーの諸問題について考察しようというものである。今なぜ亀井文夫かという問いには容易に返答が可能である。すなわち亀井は第2次世界大戦の直前から映画制作活動にかかわり1980年代にその活動を停止するまでに、一貫して日本の戦前戦後の歴史的局面を独自のカメラアイで見据えてきた人物であること、そして彼の制作手法の独自性とその限界性はとりもおさず、日本のドキュメンタリー映画の歴史の骨格部分を形成していると考えられるからである。映像作家としての亀井文夫が日中戦争をはさんで表面上は全くことなつた二つの社会状況の中でのなしたこと、そこで苦悩した問題は何であつたのかを知るということは、たんに日本のドキュメンタリー映画の歴史を回顧するだけでなく、現代のメディアがいまだに内包しているいくつかの問題が、じつは映像が生まれた時から遺伝的に背負わされた悪性の細胞のようなものであることをもう一度確認することが本稿の主たる目的である。

確認のために第一回目 (1997年) の論説冒頭において設定した問題提起について再掲しておく：「(ここで数回にわたり論じたいのは) メディアなかならず映像メディアと、政治権力とりわけファシズムと呼ばれる政治システムとのかかわりである。もちろんそれはただ単に過去形の事象で語られる出来事の羅列ではなくして、論考の主たる目的はメディアとファシズムとが巧妙に連動した政治的暴力装置の解明すなわち20世紀末を生きる我々の日々の生活の背後にさりげなく仕組まれた「ブラックボックス」の解明にある」<sup>1)</sup>

## 2 メディア・リッチ (情報富裕) と

### メディア・プア (情報貧困)

#### ～「上海事変」にいたる日本の映像メディア前史～

映像の歴史は、それ自体単独で芸術表現の一形式として文化史的に記述することも可能であるが、映像は大衆への集団的な影響が最も強いが故に、文化史的に語るだけでは、じつは映像の歴史の光の面しか記述されていないことになる。映像の歴史は、それが制作主体が集団であるという特性と並んで、絶えず近代国家や権力集団の宣伝戦略の道具としてからめとられてきたという別の半面を語ることなしには、その全体像の記述を完結したことにはなり得ないのである。パリにおいて映画が初めて商業上映された1895年を「映画元年」とするならば、20世紀は文字通り、それまで年代記的に言語の持つ線型的な枠組みの中で列挙される膨大な数の事象リストの蓄積という形以外に、写真の発明をその前史としながら、歴史現象のさまざまな諸相が「動く絵」として映像フレームの中に平面的に記録された世紀である。それと同時に20世紀はその規模の大小にかかわらず、戦争の反復の世紀であった点は、映像表現に絶えず恰好の被写体を提供し続けてきた。たとえ

ば、ナチズムがたえずハリウッド映画に数多くの表現素材を提供したようにである。間断なく反復される戦争や地域紛争は今だに止むことなく「平和」という語彙に束の間の心の平安を求めようとしても、じつはその語彙でさえ、語彙的素性として「一戦争」すなわち「戦争のない状態」という形での極めて控えめな意味しか持ちえないほどである。しかも「一戦争」という素性は、二項対立的にたえず+に容易に変換されうる危うい素生としての休息のひとつときにしかすぎない。

日本が、映像すなわち動く絵と初めてかかわりをもつのは1898年のこととされる。フランスのリュミエール社の世界派遣員が日本にやってきて手回しカメラに収めた「紅葉狩り」がそれである<sup>2)</sup>。その後日本の帝国主義政策の過程で発生した1900年の「北清事変〔いわゆる「義和団事件」<sup>3)</sup>はその戦場となった中国の様相がやはりカメラに収められ、これが日本におけるドキュメンタリー映像の走りとなる。しかしながら映像はまだこの時点では一般化されておらず、一部の富裕階級の私的所有物の域にとどまり、大多数の日本大衆は、こと映像メディアに関する限りは、かなり長い間にわたり「メディア・プア」〔情報貧困〕として位置づけられていた。他方、西欧の知的蓄積を満載した言語情報は、新しい国家を担うはずの一部のエリートの独占物であり続けた。その伝統—すなわち特定情報の独占的専有というあり方は、専門家ないし学識経験者というレッテルのもとにかつてほどに突出した形ではないにせよ、現代にいたるまでその特権性が保持されている。映像メディアがようやく大衆に受け入れられるのは、換言すると情報化社会がメディア発信主体と受信主体との関係において、その受信主体が不特定多数の集団である関係が成立するのは、国家権力がメディアを掌握することにより生じた大衆操作の時代においてであった。その先鋭的かつ図式的な説明が可視的なのが、日中戦争に始まる軍部独裁権力と日本国民の関係である<sup>4)</sup>。もちろんこの場合国民掌握の効果的な仕掛けとして天皇制という形での支配者と被支配者

との家父長的關係性が特殊日本的に係わるのであるが、ここでは議論の対象外とする。

1920年代後半には、従来の無声映画がようやく「音」を得ていよいよトーキーの時代に入る。それと同時進行する形で、主として西欧列強と遅れてやってきたアジアの日本帝国により、経済資源と市場獲得のための異議申し立てとして世界秩序を再構成するために各地で軍事衝突が準備されていく。軍事的行動において、その主力戦力となる歩兵の徴集にはやはり強大な国家権力とその戦争の正当性が大衆に宣伝される必要があり、映像メディアが大衆動員・大衆操作のもっとも効果的な手段として視覚情報量の圧倒的多さを威力的に行使する時期がやがて30年代に始まる日中戦争から太平洋戦争においてである。大正デモクラシーといわれる時代から、次第に映画は興業文化の一形態として次第に大衆娯楽の中心に定位されていく過程と、日本が近隣諸国に帝国主義的進出の度合いを高めていく時代とは同時進行するなかで、映像メディアは例えば「満州映画協会」<sup>5)</sup>のようにたやすく国家宣伝の戦略に組み込まれていくことになる。

当時の映画小屋で上映されるメインプログラムは言うまでもなく「劇映画(ドラマ)」であったが、それと同時にニュース映画が上映されて、これは大衆にとって世界の情勢を理解するさしあたりの視覚情報であった。その映像を見た者は、何がしかの料金を払って貴重な情報を私有したことにある種の満足感—いくなれば束の間の「メディア・リッチ」すなわち「情報富裕」を感じたあとに、おそらくそれを見なかった周囲の人間に言語メッセージとして得意満面に再現してみせたであろう。無論、その映像の真偽性はほとんど疑問視されることはなく、今日的視点でいうところの映像情報の批判的読みやその検証行為という形での「メディア・リテラシー」は、ほとんど意識されることはなかったはずである。ニュース映画で大陸を侵略する日本兵が抗日ゲリラを打倒し万歳を叫ぶ映像に、おそらく大衆は万雷の拍手で

迎えたであろうし、その反応のプロセスの中で「愛国主義的」な社会の雰囲気は醸成されていったはずである。そうした集団的熱狂は、4年に一度のアマチュア・スポーツの祭典であるオリンピックゲームにおいて自国の選手が活躍する姿に声援を送り、その国の国旗が掲揚され、国家が演奏されることに、義務教育の中であらかじめ学習された感情としてある種の厳粛な気分浸るのと同義的な現象としてたえず反復されているのもまた20世紀のまぎれもない歴史である。

### 3 亀井文夫と「映像アーカイブ」

#### ～その引用と批評」

亀井文夫の研究の手法として本稿で試みたいことは、「映像資料」(具体的には映像ソフトおよびテレビで放映された関連番組)の「引用」と「番組批評(レビュー)」を行うということである。従来研究において関連文献を引用するという行為はいわば事前承認された作業であるが、映像資料を引用するということはどのような作業になるのか、じつは筆者にもまだ未知数の部分が多い。しかしながら20世紀の歴史を記述しようというときに未来も含めて、映像をリファレンスとするという作業はもはや不可欠であると考えられる。現時点では個人の資料収集の段階にとどまっているものの、様々な研究領域において「映像アーカイブ」の蓄積は、デジタル・システムの汎用によりいずれは公共図書館の行為において日常的な業務になると予測される<sup>6)</sup>。本稿では、以下の映像資料を主たる引用対象として、必要に応じて他の映像資料をリファレンスとして提示していこうと思う。もちろん本稿で後に取り上げる1993年に放送された番組も放送当時の社会的文脈と大きく関連している。すなわち公共放送媒体としてのNHKのドキュメンタリー番組において、あからさまな「やらせ」が発覚し、ここぞ

とばかり新聞メディアが非難したという「事件」とのかかわりである<sup>7)</sup>。「演出」と「やらせ」という二つの類義語がはらむ問題の一端は本稿でも扱われるが、いずれにしてもこの番組は当時大きく関心をもたれた「ドキュメンタリーと演出」という問題に関して、製作者たちの発言に注目しながら、彼らがいかに認識しているかを知る上でビデオ・アーカイブとして保存す価値がある番組である。さらにこの番組は、太平洋戦争をはさむ前後の日本の一時代における亀井文夫という個人の生きざまをテーマにはしているが、じつは亀井をつうじて20世紀に誕生した新たな情報媒体としての映像メディアが日本の軍国主義という名のファシズムといかにかかわったかを取り上げながら、じつは現代におけるメディアの抱える問題を歴史的俯瞰の中で問いなおすという目的も含んでいる。そうした意図のもとに、本考察では「引用／番組批評」の対象として以下の番組を取り上げる。関連するその他の映像資料は文末に掲載した。

ドキュメンタリーを読む～亀井文夫の映画から～

第1回「戦ふ兵隊」～事実と真実のあいだ

第2回「生きていてよかった」～問われる制作主体

(放映年年月日は、1993年7月13日・ETV・1993年7月14日各45分)

以下では、番組内容の一部を言語的に再構成するが、「映像作家」は「映画監督」と同義とする。□番組参加者：羽仁進(司会、映像作家) 大島渚(映像作家) 今野勉(テレビ・ドキュメンタリー製作者、テレビマンユニオン代表) 桜井均(NHKプロデューサー) ナレーター：国井雅比古。

「第1回「戦ふ兵隊」～事実と真実のあいだ」の概要

映画監督亀井文夫は、戦前から戦後にかけて記録し続けた日本のドキュメンタリー作家の草分けである。亀井文夫の製作活動は昭和12年(1937)日中戦争の最中に始まった。〔背景映像：中国の都市に侵入

する日本軍] 中国大陸における日本軍の活動を華々しく伝える国策ニュース映画が溢れる中、亀井は戦場となった中国の人々にも目を向け従来のニュース映画とは違う視点から戦争を捉えた。戦後亀井文夫は米ソ冷戦時代の幕開けとともに高まった国内のさまざまな運動の中に身を置いてドキュメンタリーを作っていた。〔背景映像：「流血の記録-砂川」の一シーン〕60年安保前夜、米軍基地の拡張に反対して起こった砂川闘争や、ビキニ環礁でのアメリカの水爆実験を機に大衆運動と化した原水爆禁止運動などを背景に基地問題・核の問題などにカメラを向けつづけた。〔背景映像：「生きていてよかった」(筆者注：被爆者の映像記録)〕画面には原爆被災者の女性のクローズアップ。顔にはケロイドの跡が痛々しい。映像にナレーションがかぶさる。

「……見ないで 私を！ うつむいて噛んだ唇に、あなたはじっと耐えようとする。人込みの無遠慮な視線のなかに涙ぐむ。一瞬エスプリのように脳裏をかすめる閃光……」

亀井文夫の記録映画が世に出て半世紀が過ぎた。この間、映画からテレビ・メディアにまで広がりを見せたドキュメンタリーは今そのありかたをめぐって論議が始まっている〔以上番組の冒頭のナレーションの引用、ここで亀井文夫のアウトラインが紹介される〕

まず番組の冒頭では、司会進行役の羽仁進は討論の皮切りとして、亀井文夫という一人の作家が残した映像を手がかりにしながら、ドキュメンタリーの問題に一步踏み込んで考えてみることに、さらにそれぞれの立場で映像の実作にかかわる人間が集まり、今なぜ亀井を手がかりにして考えていこうとするのかと問題提起する。それに対して桜井は亀井について次のように語る。〔なお、会話の文体は記述文体に変更した〕亀井監督は、テレビのドキュメンタリーに影響を与えたというふうに言われていて、ニュースの断片だけではなく、その作家の目で切り取ってきた映像を「構成」して、ナレーションをつけていくという手法だが、これはNHKの最初のドキュメンタリー「日本の

素顔」<sup>8)</sup>の方法に非常に大きな影響を与えたとされている。そして、そうした方法的な影響にとどまらず、戦前の東宝で劇場用の記録映画を作っていた亀井と、我々メディアの中でドキュメンタリーを作っていることとどこかでつながるところがあって、しかも長いテレビのドキュメンタリーの歴史の中で、様々な面で揺らぎがあるが、戦後から現在までドキュメンタリーに注目され、なおかつ実作に係わってきた羽仁・大島の二人に、亀井文夫から引き継ぐものは何なのか、そしてこれからの方向について考えたいとしている。桜井はここで亀井にドキュメンタリーの手法が、現代のテレビメディアのドキュメンタリーの手法に大きな影響を与えたことを示唆している。その亀井が日本映画の歴史に登場する昭和12年(1937)は日本の近代史においても重要な年であるが、当時の亀井に係わっていく社会状況を以下では番組のナレーションを引用する形で紹介する。

「昭和12年8月に蘆溝橋事件が勃発、それからわずか1ヵ月後北京を占領した日本軍はさらに上海に戦線を拡大した。日中戦争が日本軍の勝ち戦であることを印象づけるため軍は映画メディアを利用した。新聞社が上映するニュース映画は、勇ましい音楽とナレーションによって戦闘を伝える戦意高揚のための国策映画であった。〔ニュース映画の字幕「敵の堅陣 総崩れ」が画面に入る〕新興の映画会社であった東宝は、この映画の需要の伸びに注目し長編による戦争記録映画を企画し、その第一作が「上海」であった。〔宣伝パンフレットのうたい文句：「現地同時録音の壮舉になる 記録映画の立體篇！」〕この映画は東宝の若い演出家の中から亀井文夫が選ばれて編集をまかされた。革命後のロシアに留学した亀井は、中国人苦力(クーリー)を描いた記録映画「上海ドキュメント」<sup>9)</sup>に感銘を受け、当時最先端の映画のモンタージュ論を学んでいた。カメラマンが戦地から送ってくるフィルムには、戦闘直後の生々しい廃墟の風景が延々と映し出されていた。現場に同行していなかった亀井は、それらの映像素材を生かして



戦いの後を克明に伝える記録映画として構成した。記録映画「上海」は、普段のニュース映画では見ることができない戦場を観客に見せることによって興業としての成功を納めた。編集の腕を買われた亀井文夫は、次なる戦意高揚映画の製作を命じられ、上海を撮ったカメラマンの三木繁とともに始めて戦場に赴くことになった。戦う兵隊を撮影するために従軍したスタッフは4人だった。戦場に持ち込んだ機材はトラック一杯分に達し、カメラは三脚で固定しなければならないほど、重く不自由なものだった。兵隊としての経験がある瀬川順一が助手としてついた。現場の迫力を伝えるために採用された同時録音の機材は、戦場での機械のトラブルに備え技術者の藤井真一(録音技師)が担当した。監督として初めて撮影に同行した亀井文夫は、このとき30歳。現場では軍の全面的な支援が得られることになっていた。撮影に入る直前亀井は、上海で小説「麦と兵隊」を発表したばかりの作家火野葦平に合っている。陸軍報道班員だった火野は『ありのままに写せばいい。内地の新聞のように戦場の景気のいいところばかり出されては困る』と助言した

この後番組では映画「戦ふ兵隊」のタイトルクレジットが紹介されるが、音楽担当が古関裕而であることが注目される<sup>10)</sup>。

戦ふ兵隊 撮影・編集：亀井文夫 撮影：三木 繁

現地録音：藤井真一 録音：金山次郎 音楽：古関裕而

現地の兵隊は この映画の撮影に非常な行為を示してくれた

いま大陸は新しい秩序を生み出すために烈しい陣痛を体験している

「戦ふ兵隊」の特徴としてはナレーションがないことで、亀井は字幕を使い映像に語らせる。「戦ふ兵隊」の最初のシーンでは、そこには中国人の姿が映し出されている。ゲリラ掃討作戦で日本軍に焼かれる中国人の農家の冒頭のシーンでは、悲嘆にくれる中国人のクローズアップが使われる。ここに国威発揚という権力の意図とは別の亀井の意図が明示されている。

亀井たちが従軍したのは最前線から数キロ離れた後方の部隊であった。小回りのきかない重い機材を持ち込んだ撮影隊は思うように動けず、戦場に入った部隊に援助を求めることもできなかった。砲弾の飛び交う最前線で撮影することを期待できなくなった亀井は方針を変更した。亀井は当時の雑誌に次のように書いている。「第一の拠点に上陸するや事情はまったく予期に反するものであることを知った。我々が出発前に計画した撮影プランはあまりに多くの後援を望む大変欲張りなプランで、それは壮大な戦争の大スペクタクルだったのだ。何よりも急務はその撮影プランを変更することであった。4人の体力でできる範囲のプラン。集団で戦う兵隊を描くスペクタクル的プランを捨てて、戦う兵隊の人間性を描こうと企てた」(キネマ旬報39年4月より) このあと番組で紹介される瀬川順一氏のインタビューは、亀井の身近にいたものとして亀井のドキュメンタリストとしての考え方を如実に示す貴重なものとしてやはり引用に値するものと思われる。

#### 瀬川順一のインタビュー：

「移動でずーっと撮っているシーンがありますね。〔筆者注：戦闘後の街道に沿って路傍にへたり込んで休息している一群の兵士を移動撮影で捉えたシーンを意味する〕あれはトラックに乗かって自分たちの荷物を乗せているトラックの上にカメラを据えて撮ったんですが、じつにうまく移動のリズムがなんともいい感じだと言って、みんながどうしてあんなことができたんだって聞くんですけど、私は自分でもわからない。ああいうものにとって、夕方だから帰ろうとして、ひょいとある曲がり角をまがるとぼかんと小さなたんぼが何枚かあって、秋でしたから子供たちが稲刈りをしているんです。カメラを回すか回さないうちにばらばらと逃げだしたんです。こわいですよ、それは。ぼくら戦闘帽をかぶっているしね、カメラが三脚に乗かって子供たちのほうを向いているんですから。子供たちがばらばらと逃げたら、いちばん大きい子をぱっと亀井君が抱きしめたんです。そしたらワー

ッと泣いたんです。こどもですから。そしてね亀井さんが『三木君！これだ、これだ』といったんです。『亀井君の手がはいるじゃないか』と三木。『手なんか入ってかまわないよ。回せよ回せよ』と亀井。とうとう三木さんが回さなかったんです。『映画にはこれが必要なんだ。そのことによって中国の人民が映るんだ』と亀井さんがおっしゃったんですよ」

このインタビューから読み取れることは、ドキュメンタリーが目の前の客観的事象のなぞらえにとどまらず、現場ではこのような言うところの「演出」ないし「ドラマ(物語)」の創造という衝動が映像作家の心の中によぎる生々しい一瞬であり、この番組の貴重な情報の一つであると筆者は考える。1996年映画監督伊勢真一は、映画カメラマンの人と仕事を描いたドキュメンタリー「ルーベ・カメラマン瀬川順一の目」を完成させたが、その中で瀬川は次のように語っている。「カメラマンはルーベ(ファインダー)からしか物を見ない。それでは目隠しされた馬だ」と亀井が言ったことがあり、1940年当時映画界に少なからず物議をかもした。そして亀井発言に終生こだわり続けたカメラマンが瀬川順一(1995年死去)である。亀井の「目隠しされた馬」発言に反論して「映画はルーベ(ファインダー)を覗くことによってしか作れない。しかもそれは熟練を要するプロの仕事である」と言ったのは三木茂である。瀬川は「子供の怯えた表情を狙え」という亀井に必死に抗った三木の姿を当時の瀬川は優柔不断で臆病のせいと考えていたが、後年の解釈は異なっている。すなわち瀬川は加害者(中国侵略の一員として)の目から少年を見ることを本能的に拒否した姿勢にカメラマンの神髄をみると同時に、ドキュメンタリーを作る側の「視点」のあり方というすぐれて現代的な問題の原点をこの中国人少年の「撮られなかったワンカット」事件に見る思いがする。また亀井の日本映画史への影響が大であるだけに、この問題では亀井自身の映像メディアを独占することのある種の「思い上がり」が僅かであるが透け

て見えるように思われる。

次にテレビナレーションに関連情報を付け加える形で「戦ふ兵隊」制作から上映への経緯を概観することにする。撮影は4か月間戦闘後の前線部隊を追いかける形で続けられた。「戦意高揚の映画」を作るという当初の目的と「中国戦線の現実の姿」をリアルにとろうとする意識との葛藤が65分におよぶ映画の全編をとおして見られる。この「戦ふ兵隊」はの編集に亀井が取りかかっているあいだ映画会社は戦意高揚の大々的なPRを行った。当時の宣伝文句は以下のようなものである。「日本映画万歳！ここに名作誕生！上半期超大作！」

この編集に関しては軍部の強い圧力がかかり続けた。亀井のメモによれば軍部の指示には次のようなものが散見する。「戦争の暗い面を描かないこと／作戦の全貌を描かないこと／敵をいやらしく描くこと／日本人を人格高潔に描くこと」など。これは「湾岸戦争」(1990)の「メディア・プール」の問題と強く係っている<sup>11)</sup>。翌14年映画は完成し、試写室には軍部の検閲関係者が意気揚々とつめかけたが、映画を見て彼らはいきり立ってこう言ったという「これは戦う兵隊ではなくて、疲れた兵隊だ」。そして、ただちに上映は見合せとなりフィルムは没収された。戦意高揚という軍の意向にそぐわないということで、検閲を受ける前に東宝がみずから取り下げたのである。亀井自身はその後昭和16年(1941)年10月9日、左翼映画運動の首謀者という容疑で「容疑治安維持法」にのっとり逮捕、一年間投獄される。戦争中に投獄された唯一の映画監督である。幻となった映画「戦ふ兵隊」が発見され、日の目を見たのはそれから36年後の昭和50(1975)年のことであった。次のようなシーンが軍人の反感を買ったとすれば、それは彼らの狭量さ故にであり、そして彼らの世界観の限界を示すものであろう。

追撃の急な時は病馬を棄てて行くことがある。こんな時兵隊は心の中で泣いている。だが作戦上やむを得ないのだ

〔路傍につながれた弱り切った一頭の馬をカメラがとらえる。やがて馬はゆっくりと倒れる。バックに古関裕而の悲しげな音楽が流れる。背景の山は残りの日に一瞬照り輝いて画面はフェードアウトする。写真①参照〕

以上「戦ふ兵隊」の映像作品としてのおよそのイメージを概観したが、以下では、番組出演者の討論から抜粋して引用する。論文全体の構成上引用が少し長いという印象を与えかねないが、亀井の実像に迫る意味で最小限度にとどめた形で引用し、それに対する筆者のコメントを付け加えていくことにする。

羽 仁

「まずいちばん最初に考えてみたいのは「ニュース(報道)」と「ドキュメンタリー(記録映像)」の違いということですよ。少なくともその時点で亀井さんだけじゃなくて、製作会社としても当時の人にもっとも興味があったものがニュースによって戦場のものが毎日送られてくる。しかしそれとは別にそれには写っていないものを、ドキュメンタリー映画という形で写そうとした。一つはなんといっても日本の観客にとっては、日本の兵隊さんが、ああいうただ万歳と言って突撃している姿以外に、どうやって生活しているのかという関心がね」

大 島

「ほくらの子供の頃は映画館にいくと劇映画の前にニュース映画を見せられましたね。あるいは文化映画も30分くらいついていたけれども、亀井さんが『上海』を取る時というのは、1時間以上の作品をとるわけでしょ。これはおそらく初めての非常に珍しいことだったのではないかな。しかもその頃はカメラは重いし、一回に詰めるフィルムの時間も限られているし、その中で戦争というものの全体像をどうとらえるかというのは、これは大変な事だったと思うね」

## 今 野

「『上海』から『戦ふ兵隊』に移りますね。私はあそこかなりの視点の違いというのがあるような気がするんです。そもそも上海には彼は行ってないわけでしょ。カメラマンにまかせちゃった。もちろん何を撮ってくれという指示はあったけれども、これは亀井さんが後から書いたものを読むとですね、『上海』というのは明らかに戦跡紹介とかね、それから当時のニュース映画には出ないところを紹介すると、同時に「観客の感情を愛国的に揺さぶる」と、こんなに困難なところに我が軍はいつているんだよということを示そうとしたということを書いているんですよ。ところがね、今みるとあそこに流れる音楽が非常に特徴的なんです。非常に物悲しいんですね。これはなんだろうと考えたら、あれはやっぱり日本の将兵に対する哀悼の言葉であって、生活を破壊された中国の市民や農民に対する哀悼の言葉じゃないんですよ。ただ、我々が今見ると亀井文夫という名前があるので、ついそう見てしまうけれど『上海』はどうも当時の日本の平均的な視点でいっちゃったと、ぼくはあれをラッシュを見てですね、彼はちょっと考えが変わって、あそこにはやっぱり日本の市民や農民と同じ庶民がいると、この人達もちゃんと取り上げないと駄目なんじゃないかというのが、やっぱり『戦ふ兵隊』になっていったというかね、そういう感じがすごくするんですよ」

以下の討論では、ドキュメンタリーにおける「演出」の妥当性について、それぞれ制作者の視点を持ちながら、微妙に揺れる見解がほの見えて興味深いものがある。

## 大 島

「『戦ふ兵隊』で彼は初めて上海にわたるわけだ。だから初めてね、自分の目で見たということのね、やはり感動というかショックというか、それがやはりあの「戦う兵隊」の場合には原点になっている。まあ、それにしてもやっぱりぼくは「戦ふ兵隊」を初めて見て、いちば

んショックを受けたのは「戦う兵隊」というタイトルがありながら、最初に出てくるのは中国人なんですよね。あれがやっぱりちょっとすごいなと思ったね」〔写真②参照〕

今 野

「初めにあるコンセプトがあってね、もちろん「戦ふ兵隊」では途中で変わっちゃうんですけども、それにしてもちゃんとあって、だからわざわざ監督がいなくても、そのコンセプトにのっとった実写をとってくると、私は監督としてそれを編集すれば「真実」がでてくるという信念みたいなものがありますね。ほくは、さっきあの瀬川さんがしゃべっていた中国人の子供をね、つかまえて抱くところを見てそこを撮れといったというのがね—それは信念にもとづくと思うんですよ。わたしは今ひどいことをしているけれども、これは真実なんだ、だから撮ってもかまわないんだという信念があって、ドキュメンタリスト特有の信念がずっと方法論として、問題意識としてあったと。で我々是一種の信念というかころざしに感動すると同時に、その行き着く先といいますか—まずこの時代しょうがなかったかなという感じがするんですけれども。どうですか」

羽 仁

「そうですね、大島さんや今野さんが言われたように亀井さんのすごい点は十分認めながら、つまり自分なんかドキュメンタリーをつくる場合に、信念とはまったく違うところにね、ドキュメンタリー映画をつくっていく面白さというか魅力というのを感じたんですね。つまり自分がどう思ってもどうにもならない。それが「事実」というものじゃないかと思うんですよ。その事実をそのまま映すということですよ。だから結局そのへんがね今のこどもの泣き顔を入れるという発想は、それが嘘だとか嘘じゃないということの問題じゃなくて、亀井さんの頭がその映画を見る人の方に向いているんですよ。亀井さんが実際に撮影している現場のじゃなくてね、ほくは亀井文夫の映画

に、単なる事実じゃだめだと、その事実の後ろに真実があるという考えがあつてですね。これはどうも亀井文夫だけではないようですね」

ドキュメンタリストが事実よりも真実が大切だという考えでいくと、自分が写せなかったことを「再現」しようという考えというか、表現衝動は必然的に起きてくるものと思われるが、それが果して天の声であるのか、悪魔の囁きとなるか、かなり微妙な問題ではある。「戦ふ兵隊」においては「前線の中隊本部」が明確な再現シーンとして挿入されている。ドキュメンタリー映画における「再現」の挿入は、それが製作者の創造力をかきたてるものであったとしても、時として「やらせ」という言葉で糾弾されかねない、大変あやうい作業であり続けるのは現在も変わらない<sup>12)</sup>。以下ではさらにテレビ・ナレーションを引用する。

「戦意高揚を目的に企画されたにもかかわらず、『戦ふ兵隊』の中で戦闘シーンはわずかである。亀井文夫は「戦ふ兵隊」の姿を『前線の中隊本部』で描こうとした。撮影に立ち会った瀬川順一氏によれば

これは数日前実際に起こった戦闘を再現したものである〔写真③参照〕。兵隊たちは当日の戦闘記録と自らの記憶にもとづいて動いた。三木カメラマンはただちにアングルを決め、亀井は現場で何の演出も加えなかった。このときなぜ再現という方法をとったのか、それを暗示する手記を亀井は残している。『記録映画の本質は現実の中に現実を求めていって、それをフィルムに再現するところにあると考えた。戦争ニュース映画で支那（筆者注：支那は当時の中国の呼称）兵が日本軍に打ち倒される場面があった。観客は戦場の迫力を感じて拍手を送った。ところで、これがじつは世界で類例のない最上級の豪華なまた冷酷なロケーションによって撮影されたと聞いたら人々は唖然とするだろう』（「映画評論」1939年5年）

ここで番組の司会者の羽仁は、ドキュメンタリーの撮影の困難さについて自らの製作活動を通して述べている。彼によれば、基本的には



真実が大事であるが、事実の記録をとおさないドキュメンタリー映画の面白さが出てこない。作る側の事情は様々であるにせよ、その作る側の事情を入れすぎるとドキュメンタリーの魅力は失われてしまうことを危惧している。「演出」という形で作為的に見せ物にしなくても、撮れないものはやはり撮れないということの報告も重要な情報になりうると指摘している。先述の亀井が中国人の子どもを抱き上げたエピソードからも推察できるように、カメラを含めて「報道ジャーナリズムの現場不介入の原則」をどこまで維持できるか、かなりの葛藤があることは間違いないとしてもである。

「戦ふ兵隊」の最後に12分間は、戦鬪で廃墟となった町が舞台なる。烈しい抗日運動があったことをうかがわせる破壊された無人の民家がいくつも写され、そこに行軍を続けた日本兵たちがたどりつく。休息する兵隊たちが疲れ切って路傍に座り込んでいるシーンが写される〔写真④参照〕。このシーンが軍の検閲で問題となった箇所、試写で上映を取り下げる経緯を関係者は次のように述懐している。

木村治夫〔「戦う兵隊」プロデューサー〕：

「ちょっとこれは考えた方がいいぞという(軍部の)発言がすべてなんですよ。これはくたびれたわけじゃなく、本当に安心感の結果なんですよ。だから戦争というのがいかにひどいもんかということ、逆に居眠りしていることで見せているわけですよ。だからじつに感動的なんです。ああじつにあご苦労さんでしたねという感じなんですよ。それをくたびれていると軍は言うんだよ。少し休憩しているところがありますけどね。ほとんどないです。いいとこみんな撮っちゃったんですね。ハエが顔にたかったり、それから靴の裏に穴があいてね」〔ここで『戦ふ兵隊』の中の字幕が入る〕

字幕「兵士は荒涼たる戦場を越えて来たのだ／この日早や裏町には文字通り焦土の中生活の意欲をみた」

映像は、激しい戦鬪によって破壊された市街地で、当面の生活に必

要なものを瓦礫の中から拾い集めている中国市民の姿が映し出される。画面が無言で訴えているのは戦争という破壊行為の無意味さだけであり、そこには侵略者の勝利の凱歌はない。亀井文夫は、戦場で捉えた現実を記録映画として伝えることの意味を帰国後こう記している。

「カメラの馬鹿正直さがかえって荷厄介になることがある。ぼくらが戦地での経験だが、カメラをたてたところ、カメラをどっちに向けても秘密の兵器、秘密に属する事項、内地の人々に知らせたくない事柄、死骸などがしのびこもうとする。それを少しでもレンズの中に入れてくるのを許さないとしたら、記録映画もセットの中で俳優によって作り上げる他に道がなくなる。現実美醜いりまじって構成されている。」(『映画評論』1939年5月)

このシーンでは、疲れ切った侵略者〔インヴェーダー〕としての兵士と、廃墟の中でたくましく生きようとする中国の民衆が、対照的に描かれている、否、対等に描かれているという印象が誤解でなければ、主役の交替が起きたかのような錯覚すら覚える点が、微妙に軍部に嗅ぎ取られたに違いないと推察される。つまり、焦点(フォーカス)の分裂すなわち亀井自身の「視点」のブレが起きているが、番組で司会の羽仁は大島/今野にそのへんの印象を問うている。

## 大 島

「普通は、たとえばニュースカメラマンがある事件の渦中にいったときには、それはもうたんなる断片なんですね。そういうのに対して亀井文夫さんはちょっと遅れて現場に行っているんですよ。そこで亀井さんは後から行って慎重にみているからその撮り方、選び方まで非常にお上手で、要するにモンタージュ編集に非常に力がある監督で、そこでトータルに現場のあるいは、ちょっと遅れているけれどもトータルには今の事態で中国本土、当時は支那と言いましたね。支那で起きていることは何か、日本の兵隊も、中国の民衆も動物も含めて、何がそこで起きているかということのをそれを正確に表現されたと思うね。

それがぼくはドキュメンタリーだと思うんですね」

羽 仁

「その意味で亀井さんは「客観性」を非常に大事にした人かなと思うんですね」

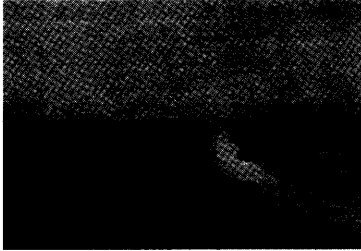
今 野

「ただ「客観性」にこだわればこだわるほど、当時の軍部と衝突することがあるわけですね。それを非常にうまく逃がっている部分があるわけです。たとえば日本の兵隊たちが去ってですね、中国の市民や農民が生活を始めますね。これは明らかに亀井さんとしては市民の姿を日常の視点として描こうとしているわけですけど、ここにも日本と同じ市民の日常の生活がありますよというのを、それだけ言ったら軍部の検閲はとらないと、それを察知するわけですね。そこで「この平和は日本軍によって作られた」と字幕を入れてうまく逃げようとしているわけです。これは明らかに自分のやりたいドキュメンタリーの視点がきちっとあってね。それはそれで今みると難しいことをすり抜けてやったのと、まあ結果的に自主的に取り下げになっちゃうわけですけども〔中 略〕『戦ふ兵隊』全体を見て感じることは亀井さんの中にはですね、作家が何かを伝えるということに非常に強い執着を持っていてですね、そのために「方法」はかなりのところまで「劇映画〔ドラマ〕風」に許されるというふうに思っていた考えを持っていた人なんですね。それは、やはり子供の泣き顔を撮れといたり、再現をやったりですね、それから撮影現場をドキュメンタリーといえど映画的に支配する必要があるんだと、映画的に支配する必要がある、その支配という非常に強い言葉を使っているんですね。それから見るとですね、ドキュメンタリーというのはいろいろなものが写ってくるんだけど、なるべく自分の意図する方向へ方向へと持っていくという、その方法論からやっぱりまだ抜け出していないということ、我々はそこを、メッセージが正しいから方法が全部許されるわけではな

いと、向こう側が我々を裏切ってくる場合どうするんだというね、その羽仁さんがおっしゃる「模索と発見」という視点はまだないんですね。

写真資料：

①



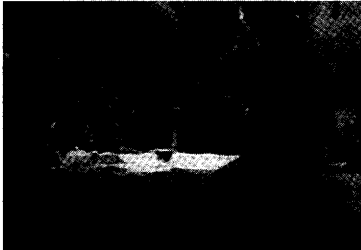
病気のため路傍に放置される軍馬  
～「戦ふ兵隊」より～

②



焼かれた農家の前に立ちすくむ子どもたち  
～「戦ふ兵隊」より～

③



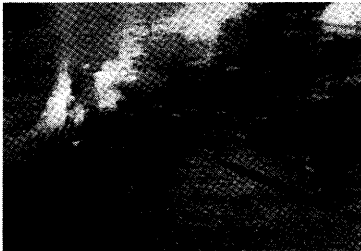
「中隊本部」の再現シーン  
～「戦ふ兵隊」より～

④



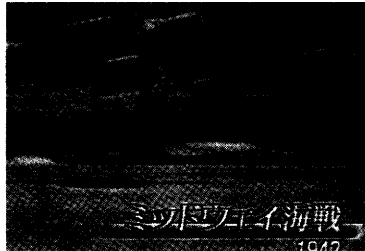
戦闘の後で休息する兵士  
～「戦ふ兵隊」より～

⑤



ミニチュア特撮による真珠湾攻撃のシーン  
～「ハワイ・マレー沖海戦」より～

⑥



日本の空母攻撃のために離陸する米軍爆撃機  
～「ミッドウェー海戦」より～

#### 4 山本嘉次郎／円谷英二と「ハワイ・マレー沖海戦」

先の章までは、亀井文夫と映像メディアとのかかわりについて、彼のバイオグラフィーとも言えるテレビ番組をレファレンスとして考察してきた。そこに見られるのは大上段に構えると、映像芸術家と政治権力の理念的対立構造である。つまり力ある者が意図する表現と、芸術家の表現したいものとの絶対的な乖離である。それは何も亀井に始まったことではなく古くはミケランジェロと時のローマ法王、ドイツの作家トーマス・マンとナチズム、また日本においても時代の権力に疎んぜられる芸術家としての世阿弥など歴史の中でたえず繰り返されてきた。また太平洋戦争中においてはすでに世界的な評価を得ていた画家藤田嗣治は、心ならずも戦意高揚のための絵画を描かさせられた<sup>13)</sup>。まだナチス支配下のドイツにおいては、すでに名声の確立したユダヤ系の画家の作品はすべて「頹廢芸術」とみなされ、ミュンヘンにおいては、美術展としてはきわめて不当な展示形式をとった「頹廢芸術展」がナチスが推奨する「ドイツ美術展」と平行的に開催されて、ドイツ国民の民族主義的差別意識を煽動した。ついでに言えばそれらの芸術作品が海外に売却されたことにより、破壊と消失をまぬがれた反面、ナチスの戦費調達的手段となったことは皮肉である<sup>14)</sup>。

ともあれ、これまでの考察で大衆に大きな影響を与えるであろう亀井の個人としての映像表現の力、言い換えると一種の権力を手にしたことの喜びとおののきがかかなり素朴な形で漏れ出してしまうことの間人劇が見られた。なぜ素朴という言葉を用いたかというと、カメラを握り異文化の風景の中で、侵略する日本軍にまぎれて戦場の風景を撮るという特権性の中に、現地の中国人を抱きかかえてカメラの被写体にしてしまおうという亀井の「はしゃぎ」が素朴であると言ったのである。現在の筆者の歴史的パースペクティブで見ると、

の経済的動機が強くつき動かした、西欧列強の植民地支配からのアジアの民の解放」という形での既成の世界の価値観への異議申し立てとしての帝国日本の軍隊の外国侵略というかつての歴史的事象が、亀井の生きた時代の背景であることを前提として、次のことが考えられる。それは番組の中で大島渚がいみじくも発言した「当時の平均的視点」—すなわち当時の日本社会で認知された歴史的パースペクティブというものは何であったのかということである。それは西欧列強からのアジアの解放、あるいは五族協和、あるいは大東亜共栄圏というスローガンという形で民衆に受け入れられた大儀名分であったはずである。そしてこれらの理念はきわめて理性的にも感情的にも納得しやすい理念であり、もしもそれが何ら犯罪性を伴うことなくそのとおりに実行されていけば、それはそれで後の歴史を大きく変更することになったことであろう。もちろん歴史論議においてももしもというのは禁じ手であるからこれ以上の個人的言及はしないつもりであるが、亀井を含めてその時代のエリート・知識人の中でこうした時代のスローガンの欺瞞性を喝破し、そして警鐘を鳴らすことの出来た人がきわめて少なかった時代、そして否ということが警察権力の手で圧殺されると同時に社会からも疎外されることが不可避なシステムを持った時代において自らの良心に封印して、体制に迎合する生き方を選択した人の合理的解釈としてのスローガン—これがいうところの平均的視点であると筆者は判断している。

そのような平均的視点、すなわち戦争がかなりの程度にその正当性を持つということ、そしてその聖戦性を映像表現で支持すること、ゆるやかな形で戦争を礼賛するということについては当時の多くの芸術家がかかわり、そしてその行為が戦後明確な形で反省されているかどうかここでは問わない。ただ彼らの人生は戦前・戦後を通じて日本社会の精神構造のかなりの部分と同様に「連続的」に継承され続け現在に至っているのは確からしい。例えば映画監督山本嘉次郎は、特撮監

督に円谷英二を迎えて、日本帝国海軍のハワイ真珠湾攻撃とそれに続く南方作戦のドキュメンタリー的なドラマを作った。1942年のことである。ここはその詳細を論ずるところではないが、ここでドキュメンタリー的というときには、真珠湾攻撃を航空機群から俯瞰するという視点を基盤としてミニチュアで攻撃の様子をいわば「再現」という形で大変映像的に優れた作品に仕上げた点において皮肉ながら日本映画史の1頁を確かに確保し続けている作品である。円谷は戦後も一貫して「ゴジラ」(1954)などの特殊効果を伴う技術の洗練に磨きをかけ、その表現力は今も高く評価されている。ミニチュアによるその歴史的事象の正確な再現性については戦後このフィルムを見たGHQの関係者が実写と勘違いしたという逸話がまことしやかに今だに語り伝えられているほどである。ついでに言えば円谷英二による「ハワイ・マレー沖海戦」における特撮シーンは、40年後ハリウッド映画「スター・ウォーズ」においてもオマージュのように応用されていることを付け加えておこう<sup>15)</sup>。さて、山本/円谷の作品は露骨な形での戦意高揚映画であり、その限りでは亀井が否定したような映像表現のあり方であるが、芸術家としての創造と政治とのほろまの屈折した感情というもの作品からは嗅ぎとれないし、その意味ではまことにあつげらかんと彼らは「再現」という技法を含めて戦争を映像というキャンパスの上に喜々として描いたとさえ言える。そして映画の登場人物たちは「誰かから与えられた仕事あるいは使命」を黙々とそして忠実に実行しているだけである。それはあたかも芸術家は戦争に関しては、中立的であり無謬なのだということを思わず信じ込んでしまいそうなほどである。そして亀井が明確にさらけ出したためらいや個人としての葛藤もこの作品には投影されることなく、映画の最終場面は連合艦隊の堂々としたつまり映像としてきわめてインパクトの高い波頭を越える軍艦群と艦砲射撃の実写フィルムに高らかにBGMとしての「軍艦マーチ」がオーバーラップして終わっている。歴史記述が、語

る人自身をその現場に措定してみるという一種のRPG(ロール・プレイング・ゲーム)的要素を少なからず含んでいるとすれば、筆者がその時代にどの年齢層にいてどの社会的階層に措定するかによってそれが出てくるであろうが、今の職業のままでその時代に放り込まれたとしたら、その時代の先端技術としての映像、そしてその最新の作品「ハワイ・マレー沖海戦」に強い衝撃を受け、そして体内に無意識に眠る闘争本能を煽られた可能性は十分あることを認めなければならない。なぜなら、我々は時代の最先端技術にたえず無防備だからである。

## 5 太平洋戦争とハリウッドの映画監督

### ～J・フォードの場合～

本節では、亀井文夫と同時代のアメリカの映画作家の戦争という時代状況とののかかわりについて概観し、亀井の置かれていた状況と同時代比較を試み、視点の相違を浮き彫りにしたい。

太平洋戦争直前の1939年「駅馬車(Stagecoach)」の発表で評価の固まったジョン・フォード(John Ford)は太平洋戦争が始まると、ハリウッドでの活動を中断し海軍に身を投じて野戦撮影隊の隊長になる。そして自らカメラを担いで戦場を走り回り、1942年に「ミッドウエー海戦」を撮影した。この海戦は山本/円谷が製作した「ハワイ・マレー沖海戦」で描かれた緒戦の勝利からわずか半年後のことである。フォードは映画監督としての自らのキャリアの頂点で戦争に行った。これは20分以下の短編のドキュメントであるが、同年のアカデミー賞短編ドキュメンタリー賞を受賞している。フォードが撮影フィルムを編集担当のロバート・パリッシュの所に持ち込んだ時、彼はフォードにプロパガンダにしますかと尋ねたのに対し、二度とその言葉を口にするなとすごんだと述懐している。この言葉にはフォードが自分の作



品をプロパガンダと呼ばれることを極度に嫌っていたことを示す証左となっている。さら彼はアメリカの母親のための映画で、戦場で息子がどんなふう死んでいくのかを知らない母親のために作るんだと言ったという。ここにフォードの映画作家としての戦争という時代状況へのスタンスがかなり明らかに現れていると言えよう。筆者が見た断片のラストシーンにおいては、合衆国の国家が荘厳に流される中で、爆撃の渦中にある米軍基地でへんぼんと星条旗が掲揚される。また対空砲火で撃墜される日本軍機の日の丸のついた主翼の断片が地上で燃えている場面は実写とは思えない構図の確かさとドキュメンタリーの生々しさを示している。フォード組の編集者のパリッシュによれば太平洋の戦場から本土に持ち返った撮影フィルムを、軍の介入を嫌ったフォードは彼に託してただちに隠匿するように支持した。やがてこのフィルムは18分に編集され「ミッドウエー海戦」として大統領の前の試写を行うこととなった。さらにフォードは別のフィルムを手渡す。それは、ルーズベルトの息子ジェームズが海兵隊の服装をして敬礼している映像であった。パリッシュがフォードに大統領の息子さんは実際にミッドウエーに行っていたのかとたずねると、フォードは「そんなことはどうでもいい」と一喝したという。こうして何のためらいもなく短編ドキュメンタリーに、別のフィルムが投入されてあつけなく演出が行なわれた。試写の際に比較的是しゃいでいた大統領はラストシーンで自分の息子が敬礼し、戦死者の葬送の場面になると急に押し黙り食い入るように見つめた。2分半戦死者を弔う歌が流される間大統領婦人は泣いていた。またもや荘厳な混成合歌の国歌が流される。大統領はこの映画をアメリカ中の母親に見せたいと自ら言い、ここにフォードの目論見はうまく当たった。フォードは「ミッドウエー海戦」のあと1945年に「コレヒドール戦記」を製作。この映画の原題は“*They were expendable*”「彼らは消耗品だった」はむしろ厭戦性の高いタイトルであることが注目される。戦争初期のフィリピンで劣

勢な前線兵士を描いたこの作品は、本来プロパガンダ映画となるはずであったが、フォードはやはり別の意図を持ってこの映画を発表した。それは苦境に陥った祖国や人間集団の中で発揮される主人公（たち）の自己犠牲の精神であり、それは最近に至るまでさまざまな形でハリウッド映画の中で好んで反復されるモチーフの一つとなっている。もちろんその背景には愛する祖国や家族や地球全体を守ろうとする人類愛であったり、宗教的信念すなわちミッションであったりする。とりわけ近年では「タイタニック」「アルマゲドン」「ディープインパクト」などはその主題としての自己犠牲が大衆に受け入れられやすいということを証明するかのように世界中で受容されるに至る。もちろんフォードの側にも、宣戦布告なしに戦争をしかけてきた敵国から、そして軍国主義の侵略から祖国を防衛するという戦いの大義名分すなわち聖戦意識は十分にあったはずである。この映画の中でも日本軍の精鋭の上陸が避けられない状況となったフィリピンのある島の基地で上官は魚雷艇の艇長に次のように仄めかす。「野球監督に命令されたら犠打を打たねばならない。我々の仕事は誰かがホームランを打ち点を取るまで犠打を打つことだ」そこで艇長は自らの使命に殉じる決意を固める。ここで、あからさまな戦意高揚のプロパガンダフィルムよりもお涙頂戴のセンチメンタルな物語の方がより戦意高揚的となったかも知れないということは想像に固くない—そんなシーンである。

軍部にいわば反逆者としてのレッテルを張られた亀井文夫はともかくとして「ハワイ・マレー沖海戦」を撮った山本嘉次郎や円谷英二を、そして「ミッドウエー海戦」を撮ったフォードに誰も軍国主義者というレッテルを張ることはない。彼らはじつにあっけらかんとしたもので、自らの映像創作技術が何のために使われようとしているか、半ば確信犯的にそのプロフェッショナルとしての技術と才能を発揮する機会に恵まれたことに歓喜こそすれ悲嘆することはなかったのかもしれない。芸術家の誰も、学者の誰も戦意高揚の責任を問われつづけるこ

とはない。彼らはすべて免責されたのである。唯一世界中に知れ渡る形でその映像の創造的才能を、戦後の批判に長い時間さらされ続けたのはドイツの女性監督レニ・リーフェンシュタールのみである。もちろん大衆の良心の呵責のスケープゴートとしてである。

## 6 ま と め

亀井文夫が自分の作品について、特別なものを作ったつもりはない、ただありのままに事実を伝えたかっただけだと語った時に、我々はおびえる中国人の子供を抱き抱えて、この子を写せと叫んでもう一つの亀井の側面をただちに連想せざるを得ない。しかしながら反戦ドキュメンタリストとして評価の定着している戦前戦後を生き抜いた亀井文夫の功績を否定することに力を注ぐよりも、彼が未解決に残した問題提起を我々がいかに受け継ぐべきかに力を注ぐべきである。彼が生きた時代は社会全体が様々な面で統制されていた。ファシズムは社会を一枚岩に固め個人の自由を抑圧するシステムであることを一つの特性とする限り、個人の闘争には限界があるのも確かである。もっとも日本政府は明治以来立法によりメディアを統制する一連の歴史を積み重ねてきた。すなわち「出版条例(明治8)」「新聞紙条例(同年)」「出版法(明治26)」「新聞紙法(明治42)」「治安維持法(大正14)」「国家総動員法(昭和13)」「映画法(昭和14)」などである。いずれも国体維持という大義名分に支えられてのことである<sup>16)</sup>。「大政翼賛会」の成立の後「第日本産業報国会/日本新聞会/日本出版会」などの統制団体が「国家総動員法」にもとづいて結成されていく。1942年には言論人を集めて「大日本言論報国会」と組織的に統制されていた時代である。権力に迎合しなかったのは、神札を受けることをあくまでも拒否し獄死した仏教活動家などごくわずかであった時代に、権力への芸

術家・学者の迎合は現在どこまで反省されまた歴史の教訓とされているだろうか。もちろんファシズムが指導者と大衆との暗黙の共犯関係でない限りであるが、少なくとも亀井は「戦ふ兵隊」を制作する過程で当初のコンセプトを大きく自ら変更したということ、ファシズムという時代の制約の中で、メディアに介入する権力に対して「異議申し立て」をしたことは確かであり、メディアというのは自立性と節度のある表現の自由性を剥奪されてしまえば、とても脆弱な存在であることもまた同じように確かなのである。

現在、テレビ・メディアが社会において大きな影響力を持つことは誰も否定はしない。その意味で巨大な権力装置であることは事実である。筆者が常日頃抱いている疑問は、書評と同様にテレビの放送内容に対してしっかりした批判的レビューが行われていないのはなぜかということと、内容が野放しになることの危機感である。批判が行われていないことの最大の理由はすでに放送されてしまったものを自由に検索し再生して見るための社会的インフラの欠如であろう。さらに日本のアカデミズムがテレビメディアという現代社会にとって重要な情報媒体を研究対象としてこなかったことの不注意さも同様に問われねばならない。本稿でも考察した番組は1993年の時点でNHK ドキュメンタリー番組における「演出・やらせ」という社会的事件と明らかにかかわる形で製作されたものである。テレビの内容に現代社会の価値体系・世界観・歴史観が直接的に反映している限りにおいてテレビメディアを巡る社会文化論的研究は、その遡及的な資料収集を真剣に考えるべき時にきている。

敗戦後、記録映画の製作を再開した亀井文夫は、真先に戦争責任の所在を明らかにすべく「日本の悲劇」というドキュメンタリー映画を製作した。しかしその意図は占領政策のもとでもたまたまやかつての軍国主義とは別種の権力に圧殺された。この映画は、亀井文夫が戦後1945年5月に発表した戦争犯罪を告発するドキュメンタリーで戦時中に上

映されたニュース映像などを編集し直し、当時は伝えられなかった戦争の実態を暴き出している。戦時中の戦意を高揚する日本ニュースの映像とナレーションにそれらを検証する字幕を乗せて当時の報道の欺瞞性を告発している。この映画を見て激怒した吉田茂はGHQを動かし、この映画を上映禁止処分になっている。理由は天皇の取り扱い方(the radical treatment of the Emperor)にあるとされる。言論の自由が保証された戦後においてさえメディアには踏み込んではいないタブーの領域が依然として残されることになる。さらに彼は日米安保体制の強まる中、米軍基地反対闘争や原水爆禁止運動の渦中にカメラを入れる。それらの作品は、この時期に誕生したテレビ・ドキュメンタリーにも影響を与えた。亀井文夫の戦後の映像が現代に問いかけるもの、また戦後の彼のドキュメンタリストとしての業績は別の機会に考察することにする。

## 注

- 1) 『メディア、あるいはファシズム〔1〕』(1997)を参照のこと。
- 2) 『映像の世紀・JAPAN』(1999)を参照のこと。
- 3) 『北京の55日('55 Days at Peking' 1962年・米)』は歴史映画であるが、登場人物たちをめぐるドラマ〔物語〕の部分そぎとったその背景映像は、教養・学術番組の中で映画のシーンが断片的に引用される傾向は近年顕著になっていることを見ても、映画がそれ自体で視覚的な歴史資料となりうる可能性を示唆している。
- 4) 関連映像資料『太平洋戦争～大本営発表の真相』(1996)を参照のこと。
- 5) 関連映像資料『証言・満州映画協会～いま蘇る幻のフィルム』(1994)を参照のこと。
- 6) 関連文献資料「テレビの批判・研究に欠かせぬ『番組図書館』」を参照のこと。

- 7) 1992年の秋に放映されたNHKスペシャルのドキュメンタリー番組「奥ヒマラヤ・禁断の王国・ムスタン」の主要な部分で、やらせや虚偽の事実があったことが新聞メディアの調査で発覚し、NHK会長自ら減給の形で視聴者に謝罪する声明が出された。
- 8) 日本の1950年代からの経済復興期に日本社会のさまざまな領域で生じた経済発展の歪みなどを鋭く捉えた良質のテレビ・ドキュメンタリー番組である。歴史的資料として復元保存が最も望まれるシリーズの一つである。
- 9) 筆者が断片的に見たの、中国の欧米列強の租借地にある遊園地で体にロープを巻き付けてメリーゴーランドを動かす重労働をしている中国人の労働者が映し出されるシーンである。おそらく亀井が深く心を動かしたのはこういう場面であったかと推測される。
- 10) 『戦ふ兵隊』の音楽を担当した古関裕而は、日中戦争期に多くの「軍歌」や「行進曲」を生み出したことで知られる。彼の音楽は日本の大衆を鼓舞し、多くの若者がその歌に送りだされて戦地へと動員された。彼の才能は戦後の高度経済成長期の「東京オリンピック (1964年)」にある有名なオリンピック・マーチとなって戦後の日本民衆をも力強く鼓舞することとなった。このことは戦争もオリンピックも彼の音楽性と同じ程度に共鳴しあえる共通要素を秘めていることを示している。
- 11) 映像資料「戦争と放送～メディアが問われるとき」／「戦争をどう伝えるか～世界の世論とメディア」／「戦争の記憶・メディアの責任～これからの戦争報道を考える」などを参照のこと。
- 12) 関連映像資料『ドキュメンタリーとは何か』(1993)を参照のこと。
- 13) 関連映像資料『「空白の自伝・藤田嗣治」(1999)を参照のこと。番組では自分の意思に反して戦意高揚のための絵画を描かされる画家の苦悩が取り扱われている。
- 14) 関連映像資料『流転～ナチス略奪絵画のたどった道』(1999)を参照のこと。

- 15) 映像資料「日系二世の星条旗～鉄条網を越えて戦場へ」はジャンルとしてのドキュメンタリー番組であるが、この中ではアメリカ側の撮影した実写フィルムに混ざって「ハワイ・マレー沖海戦」のシーンが2カット挿入されて使用されている。映像の出典の検証作業は、後世の歴史研究のためにできるだけ早い機会に組織的に行われるべきである。
- 16) 「国体」という術語は、あくまで歴史的概念として用いるが、この言葉の亡霊は現代日本においてゾンビのようにさまよいながら生き返りの機会をうかがっている。

**関連映像資料〔ビデオ・アーカイブ〕：**

「日本の悲劇～昭和21年・没収された記録映画」〔1994年4月27日 ETV 45分〕

「第2次大戦への10年<ドキュメンタリー・96年西独ZDF製作>第4回：日本の軍部と中国戦線。この番組で亀井文夫が一部引用されている。

「知ってるつもり!?ドキュメンタリー映画監督・亀井文夫」〔1997年5月25日 54分 TNN(日本テレビ系列)〕

「映像の20世紀(終) JAPAN」〔1999年12月29日 NHK 50分〕

「証言・満州映画協会～いま蘇る幻のフィルム」〔1994年5月21日・NST(フジテレビ系列)65分〕東海テレビが5年がかりで制作したドキュメンタリー番組。1937年満州国の国策映画会として設立され、約200本の啓発(国策PR)映画を作り、わずか8年で消滅した満州映画協会(満映)の軌跡をたどる。

「大衆文化の時代」〔(『歴史でみる日本』講師：佐藤忠男 放送日：1995年12月19日)日本で映画が大衆文化となっていく大正から昭和への時代状況をわかりやすく解説。〕

「太平洋戦争～大本営発表の真相」(『歴史でみる日本』講師：木坂順一郎、放送日：1995年12月19日 ETV30分)

「ハワイ・マレー沖海戦」〔1942年 監督：山本嘉次郎 放映日：1996年〕

8月12日 NHK・BS2[115分] 日本の真珠湾攻撃を特撮技術 (円谷英二) を駆使して再現した戦意高揚の映画。

「海の生命線～我が南洋諸島」[1932年・日本帝国海軍省製作のプロパガンダ映画 放映日：1996年12月31日 NHK・BS2 90分]

「映画監督ジョン・フォードの世界」[1999年8月22日 ETV 45分 (イギリス BBC 95年制作・企画構成：リンゼイ・アンダーソン監督)]

第2次世界大戦中に太平洋において国威発揚のドキュメンタリー映画を撮ったJ・フォードの制作態度についてのインタビューが興味深い。

「コレヒドール戦記」[1945年・アメリカ 'They were expendable' 白黒 135分] 製作監督：ジョン・フォード、撮影：ジョセフ・H・オーガスト

「リリー・マルレーン」[1981年・西独, Lili Marleen' 120分] 監督・脚本：ライナー・ヴェルナー・ファスビンダー 撮影：ザビエル・シュヴァルテバーガー。

「リリー・マルレーン残照～戸川昌子」[『世界わが心の旅』2000年5月14日・NHK/BS2 45分] 第2次世界大戦中の欧州戦線でドイツ軍・連合軍を問わず愛唱された「リリー・マルレーン」の作曲家ローベルト・シュトルツェは、戦後このヒット曲の作曲者であることに罪悪感を強く覚え数年間は活動を停止したという。この話はやはり芸術家にはそれなりのけじめの付け方があるし、またけじめを付けた人がいたという証左となっている。

「空白の自伝・藤田嗣治」[1999年9月23日・NHK 50分]

「アラン ('Man of Aran')」[監督・撮影：ロバード・フラハティ1934年・英国] ドキュメンタリー映画の歴史について語るとき必ずレファレンスとなる教科書的な映画作品である。日本での上映は、1936年と記録されている。

「ある謀略映画～『コーリング・オーストラリア』の48年」[1991年12月26日・ETV 45分]

「ドキュメンタリーとは何か」[1993年5月22日・NHK 90分]



「レニ～映像の力」〔Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl' 182分〕

監督・脚本：レイ・ミュラー（ドキュメンタリー）。

「流転～ナチス略奪絵画のたどった道」〔1999年9月21日・NHK 50分〕

「戦争と放送～メディアが問われるとき」〔1995年3月21日・NHK 80分〕

「戦争をどう伝えるか～世界の世論とメディア」〔1996年8月18日・BS1  
50分〕

「戦争の記憶・メディアの責任～これからの戦争報道を考える」〔1996年  
8月27日・ETV 45分〕

「日系二世の星条旗～鉄条網を越えて戦場へ」〔1999年10月8日・NHK  
45分 製作：WGBH・米 1998年〕

#### 関連言語資料：

「メディア、あるいはファシズム〔1〕～レニ・リーフェンシュタール論」  
吉田和比古『法政理論』第30巻第2号P.1-29. 1997年。

「メディア、あるいはファシズム〔2〕～ドキュメンタリー（記録）とド  
ラマ（物語）の境界」吉田和比古『法政理論』第32巻第1号P.37-74.  
1999年。

「日本映画100年」四方田彦 講談社新書 2000年。

「テレビの批判・研究に欠かせぬ『番組図書館』」米本昌平 1997年1月  
19日、読売新聞（メディア時評）。

「メディア・リテラシー」渡辺武達 1997年、ダイヤモンド社。

- \* 論説で掲載した6枚の写真は、ビデオ録画した当該番組の中から、論  
説展開の上で必要と思われるものをビデオ・プリンターで収録採用した  
あくまで研究目的のためのものである。