「禁じられた問い」の政治性
――1930 年代の日本国策映画――

葛西　裕仁

1.　はじめに

本稿では、主に 1930 年代に公開された日本の国策映画を対象として分析をおこなう。1930 年代というこの時期は、1931 年の満州事変、さらに 1937 年の盧溝橋事件をきっかけとして、日本と中国が本格的な戦争状態に入る時期である。1938 年には第一次近衛内閣により国家総動員法が制定され、政府は全ての人的、物質的資源を総力戦遂行のために運用できることとなった。このような時代にあって映画は、必然的にその役割を娯楽から戦意高揚のためのプロパガンダへと変じられてゆく。そして、その象徴的な法案が 1933 年に可決された。「映画国策樹立に関する建議案」と名づけられたこの法案は、当時の代議士岩瀬亮の発案であった。この法案を受け 1934 年には映画統制委員会が設置され、1939 年には映画法が成立する。[1]

戦時中の日本映画に対する研究はこれまでにも、田中純一郎『日本映画発達史』や、作家論、作品論的な観点を踏まえたものとしては佐藤忠雄『日本映画史』など映画史的な研究は数多くあるが、最近では映画の受容という面にも焦点があてられている。2003 年には古川隆久による『戦時下の日本映画』が出版され、ここではその本の副題ともなっている「人々は国策映画を観たか」という問いから、戦時中に公開された映画の観客動員数や興行成績が詳細に調査されている。

ここで古川は国策映画を 1937 年 4 月の映画検閲規則の改正以降、検閲手数料を免除された作品とし、娯楽映画や芸術映画と区別した上で、次のような結論を得ている。[2]「結局、全体として昭和戦時期の人々は国策映画を観ようとはしなかった。当然、国家が映画で人々を操ることも不十分におわった」。[3]

ここで古川の調査した内容を大雑把にまとめると、興行的に失敗に終わったのは、明治維新を描いたまじめな時代劇『歴史』（1940）や、満州移民政策の宣

伝映画『大日向村』（1940）、軍艦建造を題材に従業員に心構えを説く映画『八十八年目の太陽』（1941）、製鉄所を舞台に増産への努力を描いた『熱風』（1943）、など増産への心構えや指導的雰囲気の強い作品である。また、『陸軍』（1944）は国策映画として有名な映画であるが、軍国主義的色合いが強すぎて不評であったようだ。

反面、娯楽映画や、恋愛映画は人気であった。喜劇映画である『エノケンの森の石松』（1939）『孫悟空』（1940）、長谷川一夫主演、幕末信濃国の村を舞台にした股旅物、やくざ映画『伊那の勘太郎』（1943）など、通称エノケンで知られる榎本健一主演の娯楽映画、長谷川一夫主演の恋愛映画、また時代劇ややくざ映画といった作品は興行的には成功であった。

このような結果から先の古川の得た結論は正当なものであると思われる。ただし、以下のように国策映画でありながら、興行的にも成功した映画ももちろん存在する。

『五人の斥候兵』（1938）、『土と兵隊』（1939）、『上海陸戦隊』（1939）、『燃ゆる大空』（1940）、『ハワイ・マレー沖海戦』（1942）、『決戦の大空へ』（1943）、『加藤隼戦闘隊』（1944）、『海軍』（1944）。

そして、これらの作品はそれぞれが、ピーター・B・ハーイによって「ヒューマニズム戦争映画」、「第一期精神主義映画」、「第二期精神主義映画」として、戦時中の国策映画が「精神主義」を宣伝するものとして完成されていく流れに位置づけられている。[4]ここでは、この一連の映画をつなぐものは「精神主義的な微笑」であり、その原型となったのは『五人の斥候兵』に登場する兵士の微笑みであるとされている。

後の国策映画の原型としてのこの『五人の斥候兵』や、『土と兵隊』といった「ヒューマニズム戦争映画」に類型化されている映画に注目してみると、これらの映画はあからさまに軍国主義的でも、好戦的でもなく、むしろ反戦的にもみえる。例えばルース・ベネディクトはその有名な『菊と刀』において戦時中の日本の国策映画について「これらの映画をみるアメリカ人はしばしば、これこそ今までに見た中で、最も優れた反戦宣伝映画だという」と述べている。[5]

2.　敵愾心の欠如

では、これらの国策映画はどのような意味で反戦的に見えたのであろうか。明らかにその原因の一つは、「敵愾心」の欠如である。残虐な敵兵を描き、敵に

対する憎悪を掻き立てることは、最も基本的なプロパガンダの手法である。例えば第一次世界大戦時にイギリスの情報省が行ったとされる対ドイツ用のプロパガンダ工作とは正反対であったといえる。おそらくプロパガンダ史上最も有名な存在の一つであるこの情報省の「戦争宣伝局（War Propaganda Bureau）」通称クルーハウスは、様々なブラック・プロパガンダを展開した。当時連合国の間では「ドイツ人がベルギーに侵攻した際、ベルギー人の子どもの手を切り落としている」といった噂が信じられていた。これは事実ではなく、ドイツ兵を残虐な存在にしたて、敵愾心を煽る巧妙なプロパガンダであったのだ。[6]

しかし、日本の国策映画には、これが欠けていたとされている。映画評論家の佐藤忠男は「日本の戦意高揚映画の特色」と題する論文において次のように述べている。

> まず、今日これらの作品を見て奇異な印象を受けることのひとつは、そこに、一様に、敵のイメージがかなり希薄なことである。一般に、戦争をしている国が、国民に敵愾心をふるいおこさせるために映画をつくるときには、敵を非人道的で残虐な存在として印象づけ、それに対する憎しみをかりたてることに重点をおくものである・・・これに対して、以上にあげたような日本の戦争映画では、敵というものが直接画面に出てくることが極めて少ない。[7]

佐藤はこのように述べるが、戦争映画である以上、敵がまったく登場しないわけではない。『五人の斥候兵』にも『上海陸戦隊』にも敵は登場している。しかし、佐藤が述べているのは「群集」としての敵は登場しても、「個人としての敵兵が日本人に残虐なふるまいをするというような煽動的な場面はほとんどみあたらない」[8]ということである。例えば『五人の斥候兵』においては敵が登場するのは遠くに敵らしき影が見えるときだけであり、また、戦闘場面においても敵はほとんど登場せず、ただ敵のトーチカらしい民家に向かって日本兵が銃を撃つ場面が続く。弾に当たって倒れる敵兵すら映画には登場しない。唯一日本兵の銃剣によって敵が殺される場面では、殺害のシーンは画面外に追いやられ、それは観客の見えないところで行われる。『西住戦車長伝』においては、残虐な敵兵どころが、傷つきながらも果敢に銃を構える敵兵が登場し、むしろ敵兵の勇敢さを称えているようにもみえる。

このような日中戦争を描いた国策映画において、中国人が残虐な存在として

強調されていない原因は、真の敵は中国人ではなく英米ないし西洋である、という認識と無関係ではないだろう。中国は、韓国や台湾といった日本の植民地と並んで、同じ「東洋民族」であり「アジアの同胞」であった。

真の敵は目の前にいる中国人ではない。この意識は当時の映画にもみることができる。例えば『土と兵隊』の中で、中国人避難民が日本軍陣地のほうへ押し寄せてくる場面がある。彼らの背後から聞こえる機関銃の音で、彼らは追われていることがわかる。結局彼らは全員が機関銃によって撃ち殺されてしまう。避難民を背後から撃った人物は映画の中では明かされないが、これは明らかに中国兵による一般民衆の殺害を意味している。しかし、なぜ「中国兵」が「中国人」を虐殺するのであろうか。この理由は同じく『土と兵隊』の中の別の場面から明らかにすることができる。

日本軍がある戦闘に勝利し、トーチカを占領する場面を見てみよう。そのトーチカの中に入ったある日本兵が目撃するのは、逃げられないように鉄の鎖によって繋がれている中国兵の存在である。この場面では明らかに、目の前の中国兵は真の敵ではなく、彼らを背後で操っている存在が暗示されている。中国人を扇動し、戦場へ駆り立て、時に暴力的に戦場に縛り付ける何ものか、むしろこちらが真の敵であるのだ。その真の敵とはもちろん西洋、特にアメリカであり、そしてアメリカと手を結んでいる中国の指導者たちである。

この真の敵であるアメリカ軍を描いた国策映画の代表的なものに、1944 年に公開された映画『あの旗を撃て』があるが、ここではアメリカ軍は容赦なく悪役として描かれている。これは太平洋戦争初期における日本軍のマニラ占領と、コレヒドール要塞の攻略を題材とした映画である。これは日本軍の大勝利であった戦闘であるが、しかし、この映画の主題は戦闘にはない。この映画では戦闘での勝利以上に、アメリカ軍を残虐に描くことと、日本軍を親切な解放者として描くこと、そしてフィリピン人を日本人と同じ東洋民族として位置づけることほとんどの時間が費やされている。つまりこの映画は、フィリピンの民衆に反米親日の感情を抱かせるため典型的な、そして優れたプロパガンダ映画であるのだ。

当時日本では占領地に対する占領政策の一環として、国策映画の輸出が積極的に行われていたが、もちろん戦争初期に占領したフィリピンもその例外ではない。『ハワイ・マレー沖海戦』や『五人の斥候兵』など、当時日本で人気のあった国策映画には字幕がつけられ、次々とフィリピンで上映された。1944 年の

8 月の時点での観覧者総数をみてみると、この『あの旗を撃て』は 137,770 人であり、マニラで公開された日本劇映画の中で第 1 位となっている。この数字は第 2 位『ハワイ・マレー沖海戦』の 50,165 人を大きく上回っている。ちなみに日本映画初の国際映画賞を受賞した『五人の斥候兵』は 21,708 人であった。[9] この映画は対外的にも最も成功したプロパガンダ映画の一つといえるだろう。

この映画でアメリカ軍は典型的な悪として登場する。それはあるアメリカ軍将校の次のような台詞に現れている。

> 10 人の日本兵を殺すためなら 100 人のフィリピン人を犠牲にしてもいい。それが 1 対 100 でも問題ではない。[10]

ここではアメリカ軍にとって、フィリピン人がただの捨石でしかないことが強調されている。事実、この主張を裏付けるように、アメリカ軍が日本軍に追われ、壕の中に逃げ込むとき、入りきれなくなったフィリピン兵を大量に銃殺する場面もある。また、日本軍の宣伝用のビラを持っていたフィリピン兵たちが、アメリカ兵によって処刑されるという場面もこの映画には存在する。

中国兵の表象とアメリカ兵の表象の単純な比較からわかることは、1930 年代の映画が描くことのなかった敵愾心や戦争目的といったプロパガンダとして欠かすことのできない要素は、映画の技術的な問題というよりは、むしろ当時の政治的な問題であったといえる。『土と兵隊』の脚本家であった陶山鉄はのちに「中国との、この戦争が、何を真の目的にしているのか、ということは、僕達にはその頃から、よく解らなかった」[11]と述べている。また、逆に 1941 年に太平洋戦争が開始されたとき、『ハワイ・マレー沖海戦』の監督である山本嘉次郎は「（太平洋戦争の開戦の前の）重苦しい毎日が続いたあと、開戦のニュースをきいて、なにかスーッとしたのが、僕の偽らない気持ちだった」、と述べている。ここからは、映画製作者のあいだで、日中戦争当時は戦争の大儀や敵がそもそも明確でなく、それが太平洋戦争に入って明確になってく様子が窺える。日中戦争時には、敵を描こうとしても、何が「国策」に適う敵か分からなかったとみることができるであろう。

3.　戦争と政治

国策映画を扱う以上戦争と政治は切り離すことができないものである。この点から当時の国策映画を批判した人物に中谷博がいる。彼は『五人の斥候兵』

や『土と兵隊』といった映画をみて、次のように批判している。

> 忠勇義烈の意義は、肉体的労苦からは発生しない。憤激突戦の勇ましさからさえも、必ずしも生まれでてこない。単なる苦しさ、痛ましさ、単なる強さ、勇ましさ、たんなる烈しさ、気高さ、それだけでは戦争の本質として欠くべからざるものを形成し得ないのだ・・・すなわち戦争なるものは、あまねく世人の知る如く、一つの国が他の国に対して、自己の国是を貫徹し、国家の威信を確保するために行うところの、非常時的な政治手段であるのだ。[12]

ここで中谷は戦争が国家の「政治手段」であることを強調している。そして、上述したように戦場での兵士の労苦ばかりを描く国策映画を批判する。

ここでは明らかにクラウゼヴィッツの「戦争論」が前提とされている。彼の主著である『戦争論』における第 1 章 24 節には次のように述べられている、「戦争とは他の手段をもってする政治の継続に他ならない」。[13]

ここでの議論での補助線として、簡単にクラウゼヴィッツによって述べられる戦争と政治の関係を確認しておこう。クラウゼヴィッツが『戦争論』の中で幾度も強調するのは、戦争における手段と目的の区別である。

> つまり戦争とは、敵をしてわれらの意志に屈服せしめるための暴力行為のことである・・・これを要するに物理的暴力（というのは国家と法律の概念を除いて精神的暴力なるものは存在しない）はあくまでも手段であって、敵にわれわれの意志を押し付けることが目的なのであるということである。この目的に確実に到達するためにこそ、われわれは敵の抵抗力を打ち砕かねばならないのである。[14]

戦争は決してそれ自身究極の目的ではなく、他のより主要な目的のための手段にしかすぎない。そのため「戦争には確かに独自の方法はある。しかし独自の論理などは決してありはしないのである」。[15]

では、戦争は何の手段であり、戦争の従うべき目的とはなんなのであろう。それは一国の政治もしくは政策の十全な遂行という目的に他ならない。このため、政治的な目的を欠いた戦争というものはありえない。そしてクラウゼヴィッツにとっての政治とは「内政上の一切の利害、また個人生活の利害や哲学的に考えられる利害をも統一し、調和させるものである」と同時に対外的には「全社会の一切の利害の代弁者」となる。[16]

このように、戦争の目的を決定するのは政治であり、その目的を達成するために遂行されるのが戦争であるとするなら、プロパガンダの役割はわかりやすいものとなる。それは、自国の戦争目的が正等であること、いや、むしろクラウゼヴィッツのいう「政治」に従うのであれば、その戦争の目的が少なくとも国家の利益になることを国民に訴え、そして国民の一人一人がその目的に向かい邁進しなければならないことをくり返し主張すればよいことになる。そして、それこそが正しいプロパガンダ映画ということになるであろう。

しかし、先にみたように、日中戦争当時、映画製作者たちにとって戦争の政治的目的も敵も明確ではなかった。そして、このことは映画製作者の問題というよりは、当時の政治指導者たちが日中戦争の目的を明確に出来なかったという問題である。そもそも日中戦争の始まり方からして、当時政治がいかに無力であったかを示している。一部の陸軍将校の独断によって引き起こされた満州事変や、政府の「不拡大方針」を無視して開始された盧溝橋事件をきっかけに、宣戦布告のないままに始まった日中戦争は、開戦の時点から軍事に対する政治の貧弱を示している。1939 年の『中央公論』は戦時中でありながら意外なほど率直にこの点を批判している。

> 過去一ヵ年を顧みるとき、我々は政治の貧弱に驚かざるをえない。議会が独自の信念に基づく何らの意見を発表、実現し得ざりしは云はずもがな、政府それ自身すら只大陸に於ける軍事行動の後塵を拝するのみで、それ以外に何の指導方針をも立て得なかったことは人の知る如し。それは何よりも軍事行動の成功する事が、国家の為めに重要であって、それ以外のことは汎べて軍事上の目的のために顧みられなかつたと云へばそれ迄だが、併しそれにしても、政治家や思想家が何等の指導的意見を立て得ざりしは物足りない。偶々それが意見らしきものを云ふかと思えば、それは事変の進展を如何に説明するか、或は如何にしてそれに頌徳表的の意義を付けるかと云ふ苦心が見えるのであって、自己の信念に基く創造的な意見と見るべきものは現われなかつた。[17]

ここには開戦時のみならず、戦争が長期化するなかで戦線は拡大されつづけ、政治家も思想家も軍部の行動に反対することができなくなっていった様子が記述されている。そして、ここに指摘されている「自己の信念に基づく創造的な意見」が現われなかったという事実は、当時の政治家達の個人的資質の問題のみではなく、政治体制そのものの問題であった。この点が指摘されるようにな

るのは、敗戦後のことである。

1945 年の終戦ののち、様々な形での戦中批判が登場したが、その中でも最も影響力をもったのは丸山眞男であるだろう。彼は近代日本の天皇制という体制に対して根本的な批判を加え、さらにその全体構造を解明しようと試みた。丸山は当時の日本の状況に、ある決定的な「病理」を見出したのであり、それを日本の政治体制における構造的な問題として把握しようとしたのである。ではこの「病理」とされたのは何だったのであろうか。それは丸山の次の指摘に集約されている。

> ナチスの指導者は今次の戦争について、その起因はともあれ、開戦への決断に関する明白な意識を持っているに違いない。然るに我が国の場合はこれだけの大戦争を起こしながら、我こそ戦争を起こしたという意識がこれまでの所、どこにも見当たらないのである。何となく何物かに押され、ずるずると国を挙げて戦争の渦中に突入したというこの驚くべき事態は何を意味するのか。我が国の不幸は寡頭勢力によって国政が左右されていただけでなく、寡頭勢力がまさにその事の意識なり自覚なりを持たなかったということに倍加されるのである。[18]

ここで示されているのは、当時の指導者たちの政治的な責任の無自覚さである。先の中谷の指摘とは裏腹に、この戦争はその現実においても「一つの国が他の国に対して、自己の国是を貫徹し、国家の威信を確保するために行うところの、非常時的な政治手段」として、政治的決断のもとに開始された戦争ではそもそもなかった。「何となく何物かにおされ、ずるずると」始まってしまった戦争なのである。そして、当時の日本が掲げることになる「八紘一宇」や「大東亜共栄圏建設」といった大儀の方がむしろ戦争の開始後に表明されたことは当然でもあった。結果的に「国を挙げて戦争の渦中に突入」してしまっていたにすぎない。宣戦布告のない戦争であったという事実は何よりその非政治的性格を浮き彫りにしている。

4.　「禁じられた問い」

上記の視点から当時の国策映画を振り返ってみると、そこには戦争における目的や戦争の意義・大儀などにはほとんど触れられていない様子がわかる。『土と兵隊』において、兵士たちは中国大陸の広大な大地をひたすらに歩き続ける

描写が延々と続くのであるが、それがどこへ、何のために向かっているのかにはほとんど触れられていないのである。おまけにその行軍の様子は、ドイツの突撃隊から連想されるような一糸乱れぬ力強い行軍からは程遠い。兵士たちは雨の降りしきる泥濘を、よろめきながら歩き続けるだけである。さらに夜間の行軍では、あぜ道を行軍中に一人の兵士が突然脇の田んぼへと落下する。彼は眠りながら歩いていたのである。

さらに映画では、戦争の目的や理由について触れられてないばかりではなく、「なぜ戦うのか」「何を目的としているのか」といった問い自体が映画内において巧妙に禁じられてもいるのである。休息をとっている部隊の中の一兵士が突然次のようにいう場面がある。「俺たちはいったいどこにいるんだ。俺たちは一体なにをしてるんだろう」。このように口走った途端に帰ってくる返事は「なーにを生意気な」と茶化す声と、周りの兵士たちの笑い声である。

さらに行軍中のある兵士が隣を歩いている班長に「まったくわるい道ですなあ」とか「このまま夜行軍になったらやりきれませんで」などと愚痴をこぼし始める。このような愚痴なら許されていたのであるが、ひとしきり喋った彼が次に、「しかしなんですなあ、戦争ちゅうのは･･･」と言いかけた瞬間、別の兵士の声によって遮られる。「高橋うるさいぞ、だまっておけ、班長殿が迷惑するじゃないか！」という具合である。戦争そのものについて何かを述べることや、自分たちが現在中国大陸にいる理由について問うことは、ごく自然に、しかしはっきりと禁止されているのである。

おそらく、少し想像してみるだけでもこれらの問いをもう一歩突き詰めれば、戦争の政治的な目的について触れざるをえなくなるであろう。それが満州での利権確保であろうと、中国大陸への領土拡大であろうと、それがどのようなものであるか、内容は問題ではないのだ。しかし、それらにつながりそうなあらゆる問い、「戦争とはなにか」「俺たちは何をしているのか」「どこにいるのか」そして「なぜここにいるのか」等は、そもそも映画のなかで問題とならないか、それが発せられた瞬間に消し去られていく。歴史学者である成田龍一は、戦時中の戦争文学について分析するなかで、このような問いが当時の作品中に一切存在していないことをあげ、これを「問いの欠如」と呼んでいる。

> 問いの欠如とは、なぜ自分がここ（中国）にいるのか、なぜ日本軍が進行する界隈に中国人がいないのか、などといった根本的な問いかけがなされて

> いないということであり、出来事の由来を不在とすることである。いったん問いかければ、そこでは不安がかきたてられ、不条理が生じてこよう。そうした事態をあらかじめ回避するために、問いをたちきってしまうのだ。[19]

そして、その結果として誰もいない麦畑や、空になっている民家の食料貯蔵庫を「みた光景をそのまま淡々と写しとった自然な描写」がなされるが、「ここには、これら全てが日本軍＝『われわれ』の主体的な作為が及ぼした結果としての光景であるという認識が、全く欠如している」としている。[20]このような作品に描写されている「出来事」の由来が不在であるという指摘は、岩槻歩もまた映画『五人の斥候兵』の画面上の効果に見てとったものである。岩槻は例えば 5 人の兵士たちが草原を走るシーンで、その背後に広がる草原や、走り去ったあとの無人の草原に「背景の時間的・空間的重層性」をみる。つまり、ある出来事の別の時間や、フレーム外の別の空間では物語とは別の出来事が存在していることを示唆する画面構成になっているという。そしてそれが「開かれた」ままになっていることによって、主役である兵士たちの身体が「ただそこに在る」という不安感を抱かせる。[21]この不安感は明らかに「そこに在る」ことの原因が映画に不在であるところに求められる。

このような問いの欠如や原因の不在が意味するのは、あらゆる問いを拒否することによって、結果的に、「ただそこに在る」という事実の無邪気な肯定ではないだろうか。そして、この前提にたって、映画で描かれるのが兵士たちの泥濘の中の行軍や、「ヒューマニズム」と呼ばれた戦友愛が描かれる。これが感動を与えたのである。1938 年の『日本映画』に次のような批評が出ている。「私は五人の斥候兵を二度みた。この映画のように、簡単で純粋な人間の或る場合の心の在り方を描いて強く心を打った作品は少ない･･･そしてこの映画が与えた感動の要素は火野葦平の土と兵隊や麦と兵隊が与えるものと非常に共通していた」。[22]ここで言われている「簡単で純粋な人間」が映画や小説で表現されるためにこそ、政治的な理由や、合理的な根拠付け、それにつながる問いは禁止されねばならなかった。

このような合理的理由を問わない人間が、人々に感動を与える「純粋な人間」の象徴となる。

> 人間はエゴを捨てることによってのみ美しくなり得るという美学が強烈に働いていて、これらの作品の主人公たちは、アメリカの戦争映画の主人公

> たちのように、戦闘でゴリラの如き獰猛さを発揮することによって喝采されるのではなく、むしろ、欲のない、すがすがしい微笑みを見せることによって賛美されたのである。[23]

佐藤は、ここで「エゴ」を捨てることによって美しくなると述べているが、映画の中で捨てられているのは、「エゴ」だけではなく、政治的な意識でもある。そして、これらを捨て去ることによって残る美が当時の国策映画において、「いかにして潔く死ぬか」[24]を宣伝するプロパガンダ映画を可能にさせる。戦争に政治的な原因や目的を一切みない「問いの欠如」は、それが兵士たちの純粋さ＝美しさを成り立たせるという条件であるという意味において、国策映画の政治性、プロパガンダ性を支えているのである。

注

1　NHK 取材班篇、『日本の選択４　プロパガンダ映画のたどった道』、角川文庫、1995 参照。
2 古川隆久、『戦時下の日本映画　人々は国策映画を見たか』、吉川弘文館、2003、p.4。
3 同上、p.229。
4 ピーター B. ハーイ、『帝国の銀幕』、名古屋大学出版会、1995、参照。ここでは『五人の斥候兵』『土と兵隊』は「ヒューマニズム戦争映画」として、『上海陸戦隊』は「精神主義映画」として、『ハワイ・マレー沖海戦』『決戦の大空へ』『加藤隼戦闘隊』『海軍』は「新たな精神主義映画」として、それぞれ分類され、その発展の流れを追うことができる。
5 Ruth Benedict, *Chrysanthemun and the Sword*, New York:, 1946, p.193.
6 里見脩、『姿なき敵』、光栄印刷、2005、p.65-71。
7 佐藤忠男、『日本映画思想史』、三一書房、1970、pp.243-44。
8 同上、p.244。
9 『日本映画』1944 年 8 月号、大日本映画協会、p.323。
10 『あの旗を撃て』、監督阿部豊、1944、東宝。
11 陶山鉄、「土と兵隊」、『キネマ旬報別冊・日本映画代表シナリオ全集４』、キネマ旬報社、1958、p.22。
12 中谷博、「戦争映画本質論」、『日本映画』1941 年 6 月号、大日本映画協会、p.38。
13 カール・フォン・クラウゼヴィッツ、清水多吉訳、『戦争論　上』、中央公論新社、2001、p.63。
14 同上、p.35。
15 カール・フォン・クラウゼヴィッツ、清水多吉訳、『戦争論　下』、中央公論新社、2001、p.522。

16 同上、p.525。
17 「われらの昭和十四年」、『中央公論』1939 年新年特大号、中央公論社。
18 丸山眞男、『現代政治の思想と行動』、未来社、1983、p.24。
19 成田龍一、『＜歴史＞はいかに語られるか』、ＮＨＫブックス、2001、p.143。
20 同上、p.144。
21 岩槻歩、「身体の「無力さ」と「声」としての権力　『五人の斥候兵』論」、岩本憲児篇・著、『日本映画とナショナリズム　1931-1945』、森話社、2004、p.119。
22 多根茂、「日本人的な演技」、『日本映画』1938 年 12 月号、大日本映画協会、p.110。
23 佐藤忠雄、『日本映画史想史』、三一書房、1986、p.250。
24 同上、p.246。