

物語の動員

——映画法下における映画原作・シナリオの懸賞制度をめぐって——

溝渕 久美子

はじめに

すでに様々な日本映画史で記述されている通り、1939年の映画法施行以降、映画に関わる様々な国家統制が行なわれた。「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」¹という宣誓の下、映画の内容への干渉はもちろん、映画人の技能試験を定め、映画館における映画の上映時間の短縮を行ない²、外国映画の輸入も1年に50本とされるなど、映画産業が企画制作から興行に至るまで国家の厳しい管理下に置かれた。

こうした状況下において、時局に合わせた映画製作が望まれた結果、映画制作者たちは既存の小説をはじめとする様々なメディアにおける「物語」のストックでは対応できなくなっていった。映画産業は慢性的なストーリー不足、シナリオ不足、それを執筆するシナリオライター不足が叫ばれるようになったのである。そのためシナリオ研究所の設立や映画雑誌における「シナリオ教室」の連載が行なわれた。それに加え、1940年頃から数多く見られるようになるのが「国民」にストーリーやシナリオを求めた、内務省主催の「国民映画・国民演劇脚本募集」のような懸賞制度である。これらの懸賞は特に参加資格の限定がなく、階級や職業、性別、学歴、居住地に関係なく日本語リテラシーを持ち、戦時下の思想に合意する者であれば誰でも参加することができた。これらの懸賞は、大衆＝映画観客が国民のための映画である「国民映画」の制作に参加するという感覚を与えた。つまり、映画観客は国家や映画制作者が生み出した映画を鑑賞するだけの存在ではなく、自主的に「国民」として映画原作やシナリオの懸賞制度を通じて物語の作り手としても動員されたのだ。

しかし、先行研究において戦時下の映画を語る際、一貫して国家が統制・主導する映画製作に映画製作会社が従い、それを大衆＝観客が鑑賞するというモデルに基づいて議論が行なわれてきた。たとえば、岩本憲児が編集した論文集『映画と「大東亜共栄圏」』（日本映画叢書2）で収録されている論考は、戦時下のイデオロギーや国家による映画政策の下で、日本国内や東アジアに対する映画工作がいかに行なわれてきたかが、主にテキスト上の表象やスタイルの問題を中心にその背景にある映画政策との関係から論じられた³。これらは、地域的には満州や朝鮮、台湾、南方、上海などでの映画政策を取り上げ、また映画のジャンルについても劇映画のみならず記録映画や「漫画映画」も扱うなど、多様な視点で「大東亜共栄圏」における映画の実態を明らかにしている点で、戦時下の映画を論じる上で有益な論考である。しかし、一方でこれらは、個別の映画テキストや映画制作に関わっていた人々のことがその議論の中心の話題となっている。この論文集と時期は前後するが、日本におけるプロパガンダ映画のその後の議論に大きな影響を与えたピーター・B・ハーイの『帝国の銀幕』も、戦時

1 不破祐俊『映画法解説』付録、大日本映画協会、1941年、2頁。

2 1941年までに上映時間は二時間半までと定められた。

3 岩本憲児編『映画と「大東亜共栄圏」』、森話社、2004年。

4
P・B・ハーイ『帝国の銀幕—十五年戦争と日本映画—』、名古屋大学出版会、1995年。

5
ルイ・アルチュセール、西川長夫他訳『イデオロギーと国家のイデオロギー諸装置』、平凡社、2005年。

6
古川隆久『戦時下の日本映画 人々は国策映画を観たか』、吉川弘文館、2003年。

7
佐藤卓己「ファシストの公共性—公共性の非自由主義モデル」、井上俊他編『岩波講座現代社会学 24 民族・国家・エスニシティ』、岩波書店、1996年、177～192頁。

8
佐藤卓己『「キング」の時代—国民大衆雑誌の公共性』、岩波書店、2002年。

下の全体主義統制の国家による圧力の下で、映画産業がいかに映画製作に従事したかを論じた⁴。ハーイは映画関係者や官僚などの言説をつぶさに分析し、戦時下における映画産業の在り様を詳細に示しつつも、その議論のモデルは「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・新聞を通して、社会の様々な層に映画の影響が浸透していく」というアルチュセールの「国家イデオロギー装置」理論⁵を前提としたものである。こうしたハーイの議論に異を唱えた古川隆久は、アルチュセールの議論の延長線上にあるカルチュラル・スタディーズや国民国家論を排した「実証主義的歴史学」の視点から、戦時下の大衆が国策映画よりも娯楽映画を好んだため、国策映画がさほど鑑賞されていなかったことを論じた⁶。古川は大衆が必ずしも映画によって国家に扇動されたわけではなく、観客として主体的に映画を選択して鑑賞していたことを主張しているが、ここでの古川の議論も、国家や映画会社が映画の作り手であり、大衆がそれを鑑賞するというモデルからは脱却できていない。しかし、先に述べたような映画の原作やシナリオの懸賞やそれらの応募者は、映画の受け手の作り手としての側面も私たちにを見せてくれる事例だろう。

こうしたメディア関係者や大衆の「被害者史観」を乗り越えるため、メディア史研究を行なっている佐藤卓己はナチズムを公共性の変化という文脈から問い直し、権力による抑圧ではなく「危機状態における国民の合意形成運動」であったととらえなおした⁷。佐藤はナチズム以前の「市民的公共性」が「財産と教養」を参加条件としたものであると言う。市民階級の前衛が貴族サロンで「文芸的公共性」を習得したことに始まる「市民的公共性」において、その政治的公共圏で合理的コミュニケーションを行なうとされる公衆は「読書する公衆 (Lesepublikum)」に限られていた。言いかえれば、「教養と財産」を持つ者のみが政治的公共圏に立ち入ることが許され、国民の大半はそこからは排除されていたのだ。それに対し、ナチズムは「言語と人種」を政治的公共圏への参加条件とするより「民主的」なものであった。ヒトラーは利益集団型民主主義 (ワイマール体制) に対して参加型民主主義 (「国民革命」) を対置し、ナチズムは「教養と財産」による階級の壁を取り払い大衆に政治的公共圏への参加の感覚を与えることで、「国民的公共圏」を作り上げたというのだ。さらに佐藤は、こうしたナチズムにおける公共性の変化に関する議論を、戦時下における日本の雑誌メディアの公共性の問題に応用し、当時の日本における代表的雑誌であった『キング』がいかに「国民的公共性」を体现する雑誌であったかを考察した⁸。

本稿ではこうした佐藤の議論を踏まえ、映画法下における映画原作・シナリオの懸賞制度の実態を考察することで、映画の「作り手」としての大衆の姿を浮き彫りにし、戦時下における映画の公共性の「国民的」な側面を明らかにしていきたい。戦時下において「物語」はいかに国家によって動員されたのであろうか。

2. 映画法下におけるストーリー不足

映画法が施行された1939年以降、国家の管理下に置かれた映画は制作の自由を奪われていくことになる。映画の制作や配給を行なうためには政府の許可を受ける必要があり、許可を受けても政府が公益に反すると判断した場合には許可の取り消しが可能であった。この法律の重要なねらいのひとつはシナリオの事前検閲であった⁹。映画法以前の「映画『フィルム』検閲規則」の下では、検閲は映画完成後に行われていたが、映画法以降シナリオの段階で審査を受け、撮影の許可に対する判断が下されたのだ。そこで、映画法以降の映画産業ではシナリオの執筆や作家の育成に力が入れられることとなった。

戦時下の映画人たちにとって、日米開戦以降の生フィルムと同様に不足していたものは映画のストーリーとそれを支えるシナリオライターであった。正確に言えば、物質である生フィルムのように物理的に不足していたわけではなく、戦時下という時局に合った映画を製作しなければならなくなった際、「物語」の選定に慎重にならざるを得なかったのである。例えば、内務省検閲課の加藤巖雄が望んだ劇映画は「文化的価値あると共にそれが同時に国民大衆に感銘を与へ、娯楽ともなる」ものであり、次の三つの条件を求めた。一つは、「戦局の現段階に於て国家が最も要望する一定の事実、例へば、生産力拡充、貯蓄等の問題」を取り上げた「正しい意味の国策映画」であること、二つ目は「脚本家、演出者、演技者の個人の創造性よりも国家」を優先した「国策徹底と云ふ目的達成に何等の妥協を許さない」ものであること、三つ目は「今迄余り日本映画に親しみの少なかつた南方住民に対し、理解し易い内容を持たしめること」も念頭に置き「面白く作ること」である¹⁰。つまり、本土や朝鮮・台湾といった植民地も含めた「内向き」の政策と、南方などへの「外向き」の政策が念頭に置かれていたのである。こうした映画が国家によって求められる中、それまでの小説等を用いることが困難になった。「一尺のフィルムもおろそかに出来ない」¹¹中、国家からは国策に合致する映画が求められ、映画会社はそのような映画製作を目指したのだ。松竹社長の太谷竹次郎は戦時下にふさわしい映画として「現在、国家が最も関心を持つ事柄を、あくまでも日本人らしい人情で描き出した作品」、「祖先崇敬愛嬌の念、報恩の誠、山海万里を距て、もわれ等大和民族の血は故国に帰一し、故国と共に在り、国家あつてわれ在りと云ふ、現代人の最も大切に心得べき心性を、空威張りでなく、あくまで平俗に、出来るだけ観客に親しみを持たせつゝ、興味を盛つて快よく描き出す作品」を国民映画として製作しようと考えていた¹²。また、社会学者の権田保之助は映画人を対象にした講演会で、ナチス・ドイツにおける「国民娯楽」運動を引き合いに出しながら、真珠湾攻撃とそれに伴う日米開戦(1942年12月8日)以降の国民意識と結びついた娯楽としての「国民娯楽」を提唱し、映画人たちがいかなる映画作品を製作すべきなのかを説いている¹³。権田は戦時下における日本の「国民娯楽」の目的を大東亜戦争のため「国民の生産力、国民の労働力、勤労の力を」「維持し培養してそれを培って育て、行」くものと考えた。娯楽によって「国民の総親和、国民全体が朗らかに愉快にニコへと親和し和らぎ合ふ」感興を作り出し、「労働能率を增高し、労働力を維持」しようとしたのである。権田にとって「国民娯楽」とは、①慰安的なこと、楽しいこと、②厚生的なもの、

9
佐藤、前掲、22頁。

10
加藤巖雄「劇映画に望む」、『映画旬報』、1943年1月1日、4～5頁。

11
大塚恭一「国民映画の趣旨」、『映画旬報』、1942年1月1日、28頁。

12
太谷竹次郎「日頃思ふことども『国民映画』を題にして」、『映画旬報』、1942年1月1日号、27頁。

13
権田保之助「国民娯楽と映画—映画配給社職員養成所講演録」、『映画旬報』、1943年2月11日号、40～45頁。

14

中野敏夫、城戸四郎、森岩雄、永田雅一
「座談会 映画行政」、『映画旬報』、1942
年、5月11日、4～11頁。

15

『宮本武蔵 第一部草分の人々』(稲垣浩
監督、日活京都、1940年3月31日公開)、
『宮本武蔵 第二部栄達の門』(稲垣浩
監督、日活京都、1940年3月31日公開)、
『宮本武蔵 剣心一路』(稲垣浩監督、日活
京都、1940年4月18日公開)、『決戦般若
坂』(佐伯幸三監督、大都、1942年2月
11日公開)、『宮本武蔵 一乗寺決闘』(稲
垣浩監督、日活京都、1942年3月25日)、
『二刀流開眼』(伊藤大輔監督、大映第一、
1943年、5月13日)、『決闘般若坂』(伊藤
大介監督、大映京都、1943年7月15日)。

規律が必要、③文化的なことであった。そうした「国民娯楽」の中で、権田は特に映画について「非常に疲れた後の愉快的な映画の鑑賞と云ふことがどれ程か精神的な立派な静養剤として、立派な強壯剤として国民の精神の上に働くか」という点に注目した。「勤労に携わる人々の文化」と定義される「国民文化」に属する映画に対しても労働者を対象とすることが望まれたのである。

明治期に書かれた鏡花や漱石のような作家の文学作品の映画化が戦時下において困難であったこと、さらにそうした過去の作品が戦時下においてふさわしくない映画関係者が自らの文学作品の理解に基づいて考えていたことが、映画プロデューサーであった城戸四郎や森岩雄の言説からうかがえる¹⁴。城戸は、以前松竹で『婦系図』の映画化の計画を内務省に内申した際に、「おやめになつたらどうです」警告を受けたので取り下げたという経験や、「あれはリベラリズム当時の典型的なものだから、漱石のものはよしたらいいだらうといふ話」を踏まえ、「内務省の検閲の場合は、表現に対する意見の指示がいろいろあつてこの台詞はいけない、かういふことは十分直していいと思ふ。しかし根幹のテーマがいけないといふ場合は、不許可とはつきりしちやつたほうが迷ひがなくなる」と説明する。さらに、「漱石の思想は自由主義だ」「自由主義以外の何ものもない」という理解の元、「夏目漱石のものは、この戦時下体制においてはいかんと仮にいひ得る」と述べている。それに対し、森岩雄は「漱石の『それから』でも『三四郎』でも、鏡花の『日本橋』でも『婦系図』でもいいが、内務省に持つて行つてまあどんなものだらうといふ程度の意見では、私は絶対に引込まない」、「『坊ちゃん』でも『草枕』でも、『それから』でもさう簡単にいけないとは思はないな。これがソヴェートの共産主義小説のテーマであるとか、アメリカの悪い頹廢的な小説のテーマであつたら、それだけでいけないけれども、僕は漱石とか鏡花あたりがいまの時勢にそれほど相背馳する存在だとは夢にも思ふことは出来ない。問題は採り上げ方の重点をどこに置くかが眼目だと思ふ」と反対意見を述べるものの、この森の言説は裏を返せば鏡花や漱石の作品が「採り上げ方の重点」を映画法に合わせるように工夫を凝らさない限りは映画化ができないということを言い直したに過ぎないものだろう。

もちろん、映画におけるアダプテーションが全くなくなったわけではない。同時期に新聞や雑誌等で連載された大衆小説や通俗小説は多数映画化されている。例えば、吉川英治は1920年代からその作品が継続的に映画化されていたが、戦時下においても映画に原作を提供した最も代表的な作家であった。1935年から1939年まで『朝日新聞』に連載された「宮本武蔵」は1940年から1943年の間に7作品が¹⁵、他にも「虚無僧系図」や「鳥居強右衛門」、「天兵童子」などが映画化された。また、戦争を題材にした火野葦平の「土と兵隊」も1939年に田坂具隆の監督により映画化された。『南の風』(吉村公三郎監督、松竹大船、1942年)や『海軍』(田坂具隆監督、松竹太秦、1943年)の原作者・獅子文六や、『男』(渡辺邦男監督、東宝、1943年)の原作者・舟橋聖一らも、映画産業にとって重要な作家であった。「芸術映画」として高い評価を受けた『無法松の一生』(岩下俊作原作、稲垣宏監督、大映、1943年)や、『姿三四郎』(富田常雄原作、黒澤明監督、東宝、1943年)も原作小説を持つアダプテーションであった。

しかし、映画法以降の国家が映画製作に介入する状況下では、戦争や銃後における協力をより直接的に描いた物語が求められたことは間違いない。作家である菊池寛が関わった『日本映画』では、1941年6月には不破祐俊により「優秀シナリオの企画実行案」が出された。これは「『日本映画』がプロモーターとなつて現在日本で手に入れ得る最優秀創作シナリオ五篇を生み出すことを目的として立てられた菊池寛の具体化」である¹⁶。当の菊池寛から5000円の寄付を受けて始められたこの企画は、『日本映画』という雑誌の主導の下、5人のシナリオライターと責任委員と編集部とで共に「高度に芸術的な、根本的に国策的な、純粋に日本的なシナリオ」¹⁷を完成させ、『日本映画』がそのシナリオの著作権や映画化権を取得した上で、監督や配役を指定したひとつの企画としていずれかの映画会社に1500円で譲渡するという目標までを設定したものであった。この企画で最も重要なのは第三項に挙げられている「現在の撮影所で直ぐに映画化され得るだけの現実的な条件を有してゐなければならない。たとへ、どんなに優秀でも、現在の日本の撮影所で直ちに映画化され得ない条件をそなへてゐる物は、この場合、とらないこととする」という文言や、第四項にある「この案は、出来るだけ実際の、百パーセント実現可能なものでなければならない」という部分であろう¹⁸。「直ちに映画化され得ない条件」というのが制作に必要な物資や時間とも思想とも考えることができるだろうが、いずれにしてもここからわかることは、戦時下の映画産業において確実に即戦力とはならないシナリオは必要とされなかったということである。

他にもこの時期の映画産業の動きや映画雑誌の目次などを見ると、いかにオリジナルシナリオの制作に力を入れていたかがわかる。1939年9月に映画監督の島津保次郎が島津シナリオ塾を創設した。島津の塾生の募集方針は、「あへて映画人に限らず、広く外部の知識層に呼びかけようといふ方針」で、すでに会社員や中等教員、職工などといった職に就いている人々が所属していた¹⁹。1941年7月には、菊池寛もシナリオ研究会を立ち上げる²⁰。「将来シナリオライターたらんとする者に、文学的技術的教養を授くるを以て目的とす」この研究会は、その会員が「一年以上在会し技能優秀」であった場合、「責任を以て映画会社に推薦す」というチャンスを用意していた。1943年に大映が設立された折には、シナリオライターの養成やオリジナルシナリオ生産の重要性を身をもって説いていた菊池寛が社長として迎えられ、大映の製作新方針を「脚本重点主義」へと転換していく²¹。大映で菊池が理想としたオリジナルストーリーは「息抜きがありながら、或る場面で戦争に対する決心を固めるもの」であった²²。『日本映画』のような雑誌では、シナリオ用語解説のための記事が連載されたり(1939年5月号から)、「シナリオ修行記」という連載では野田高梧や依田義賢(1941年8月号)、沢村勉(1941年10月号)、池田忠雄(1941年11月号)といった当時を代表するシナリオライターを取り上げ、「シナリオライター」という職業の紹介やその地位を向上させるような動きが起こったりしていた。

以上のような映画製作のオリジナルストーリー志向を端的に示すものが、1941年頃から情報局や大政翼賛会、産業報国会などが新聞や映画雑誌を通じて募集するようになった映画の原作のためのオリジナルストーリーやシナリオの懸賞である。だが、この懸賞は映画会社で作られたストーリーや脚本を語るときのような原作もの／オリジ

16
不破祐俊「優秀シナリオの企画実行案」、
『日本映画』、1941年6月号、28～31頁。

17
三好十郎「シナリオ作家への手紙一本誌シ
ナリオ企画に就て」、『日本映画』、1941年
9月号、83～89頁。

18
不破、前掲。

19
研野大介「島津シナリオ塾物語」、『日本
映画』、1940年3月号、106～111頁。

20
「シナリオ研究会会員募集」広告、『日本
映画』、1941年7月号、144頁。

21
永田雅一「大飛躍に期待せよ」、『映画旬
報』、1943年4月21日、19頁。

22
田中三郎・津村秀夫・水町青磁・南部圭之
助・清水千代太「菊池大映社長に訊く」、
『映画旬報』、1943年5月1日号、10頁。

ナルものという単純な二分法ではとらえられない、戦時下における映画の公共性自体に関わるものであった。

3. 戦時下における映画原作・シナリオの懸賞制度

では、実際に戦時下における映画原作やシナリオはいかなるものであったのだろうか。この時期の代表的映画原作・シナリオの懸賞である「国民映画・国民演劇脚本募集」は情報局主催で1941年度(募集は1940年)から始まり、後に主催を大日本映画協会に移し²³1945年度の募集まで続いた。第1回(昭和16年度)映画の部の審査員は田坂具隆、内田岐三雄、八木保太郎、北川冬彦、溝口健二、島津保次郎が務めた²⁴。賞金は情報局総裁賞が1000円(後に2000円)、情報局賞が500円であった。この懸賞の趣旨は次の通りである。「時局下映画及演劇に課せられたる使命は極めて重大である。然るに映画及演劇にとつて最も重大なるべき脚本の貧困は今日より甚しきはない。依つて情報局は広く優秀なる脚本を募集し、国民映画、国民演劇樹立促進の一助とすることとなつた。それは安易なる時局便乗的なものであつてはならない。高邁なる国民的理想を顕現し、芸術的価値の於て高く、且又国民生活に欲びと潤ひと力とを与へるものでなければならない」²⁵。この募集広告が載せられた『日本映画』の1941年7月号で情報局の不破俊祐は「国民映画」を「国民全体のための映画」と定義し、「日本人の伝統的性格を正しく反映した」「国民的性格」を持ち、「国民すべての生活感情にうつたへて、国民すべてに深い感動を与へることが必要」であると述べている²⁶。この「国民映画脚本」の募集には209編(時代劇45編、現代劇164編)の応募があり²⁷、東京市に住む小糸のぶの「母子草」が情報局賞を受賞、翌年には田坂具隆監督で映画化され、その年の日本映画雑誌協会銓衡ベスト10では4位となった。映画化の際には情報局が脚本執筆と製作に対し助成金を各2500円交付したという²⁸。この懸賞が始まる以前に「国民映画」として流通した映画は、例えば情報局主催による1941年度「国民映画参加作品」を見てもわかるように『元禄忠臣蔵』(溝口健二監督、松竹、1941年)のような翻案作品(原作は真山青果、『父ありき』(小津安二郎監督、松竹、1941年)のような映画会社でのオリジナル作品が中心であった。

映画法において、映画産業で働く監督や俳優らの試験制度・登録制度が定められたが、映画の原作者やシナリオライターについては除外された。このため、オリジナルストーリーやシナリオを映画産業の外に求めることが可能であり、1940年の「国民映画・演劇脚本募集」を嚆矢に終戦に至るまで、様々な主催者とテーマによる国策映画や文化映画のオリジナルストーリーやシナリオの懸賞が多数行なわれたと考えられる。ここでは新聞や映画雑誌の広告等で確認できたものをいくつか挙げていきたい。1941年3月には財団法人戦時物資活用協会による「物資活用の脚本募集」が行なわれている。この懸賞では、「非常時の物資活用を主題」とし、「物資活用に明かな気持ちで協力するといふ指導性のある内容を持つもの」が求められた²⁹。1942年の日本映画雑誌協会主催、情報局後援の「劇映画原作及劇映画脚本」募集では、原作422編・脚本53編の応募があり、脚本の部での当選者はいなかったものの、映画原作の部では佐賀

23

「情報局委託昭和十九年度国民映画脚本募集」広告、『日本映画』、1944年10月15日号、11頁。

24

演劇の部の審査員は長谷川伸、上泉秀信、長田秀雄、中野実、久保田万太郎であった(『日本映画』、1941年7月号)。

25

『日本映画』、1941年7月号、頁無記載。

26

不破俊祐「国民映画の樹立」、『日本映画』、1941年7月号、14～16頁。

27

小糸のぶ、黒澤明、森田龍男、田辺新四郎、藤戸三四、島津保次郎、内田岐三雄、北川冬彦、不破(俊祐)課長、松浦(晋)情報官、飯島正他「情報局国民映画脚本入選作品座談会」、『日本映画』、1942年2月号、76～85頁。

28

「芸能ニュース 国民映画へ助成金交付」、『東京朝日新聞』、1942年3月8日、4頁。

29

「物資活用の脚本募集」広告、『東京朝日新聞』、1941年3月7日、7頁。他の応募条件は、映写時間四十五分以内の長さの作品であることである。賞金一等は1000円、二等500円、三等300円、佳作200円であった。

市の江口光夫の書いた「大いなる道」が当選した³⁰。国家規模のものばかりではなく、東京市が「銃後の出征軍人家族の慰問強化と軍事の普及徹底を図るため映画を作製することになりシナリオを募集する」といった例もあった³¹。また例外的にはあるが、映画行政に関わる懸賞論文の公募も存在しており、映画局、国立映画相互研究所、国立映画学校、国立映画製作所の設置、映画劇場の国営化を訴えた東京帝国大学英文科3年森信義の「映画国策論」が1等を受賞した³²。

1942年頃から、時局の展開に合わせて、求められるシナリオや筋書のテーマもより具体的に指示され、かつ多様なものになってくる。1942年の日本雑誌協会主催、情報局後援の「劇映画ストーリー及びシナリオ募集」では、「劇映画ストーリーにあつては特に日本映画の新鮮なる進歩発展に資する題材を汎く社会の各部各層に求め、普く一般人の各職場各生活体験する応募を歓迎」とし、軍事、防空、防諜、軍人援護、大東亜共栄圏をテーマとすることや、「歴史映画、伝記映画の創造に資するもの」、都市や農山漁村といった場所性に関わるもの、「戦時下の女性職業生活」「母の生活」「少女の健康なる夢」といったジェンダーに関わるもの、海洋を舞台にした南方政策を意識したものが劇映画ストーリーの「課題」として挙げられた³³。1943年には主要産業協議会と日本雑誌協会の主催、陸軍省、海軍省、商工省、通信省、情報局の後援による「決戦即応 生産力増強劇映画脚本募集」が出された³⁴。この懸賞の趣旨は「銃後挙国決戦体制」において、「『この映画』を観る者」が「国民の総力を結集して決戦下必需物資の生産増強一路に邁進」するための映画の「素材」を求めるというものであった。題材は具体的に「現時我国の五大重要産業たる「鉄鋼」「石炭」「軽金属」「造船」「航空機」が「挿話的なる局部構想」ではなく、「これら重要産業の生産力増強の決定的重要性を国民全般に知らしめ」るため、物語全体に有機的に結びついていることが要求されている。また、上の五大産業がそれぞれ独自で成立するものではなく、「汎く連関産業の協力に俟つ事実に着眼すべき」であり、鉄鋼生産であれば製鉄所だけの問題ではなく、「鉄鉱石、石炭、石灰石、耐火煉瓦、セメント、輸送力、動力、木材等より食糧其の他の労務者必需品に至るまであらゆる連関諸産業の積極的協力によつてのみ達成し得る」という「事実」を組み込むことが注意されている。この懸賞の審査員は後援に関わる省の官僚（陸軍省報道部長・陸軍少将・谷萩那華雄、海軍省兵備局第二課長・海軍大佐・浜田祐生、情報局第四部芸能課長・井上清一、同芸能課・伊奈信男と松浦晋）や団体の関係者（陸軍航空工業会会頭・郷古潔、軽金属統制会会長・大屋敦、鉄鋼統制会顧問・小日山直登、石炭統制会理事長・植村甲午郎、造船統制会理事長・桑原重治、重要産業協議会事務局長・帆足計）、映画関係者（大日本映画製作株式会社社長・菊池寛、松竹株式会社専務取締役・城戸四郎、東宝映画株式会社撮影所長・森岩雄、日本映画雑誌協会理事長・田中三郎、同理事・南部圭之助）が選出されており、賞金は当選作に対し3000円であった。1943年の大日本産業報告会「映画脚本募集」は主題が「一、日本の勤労観の把握宣伝に資するもの 二、新しき道徳観を鼓吹するもの 三、生産増強に資するもの 四、技能の改善向上に資するもの 五、徴用工員、青少年、女子工員の伝導に関するもの、その他産業報国精神に資するもの」であったし³⁵、大政翼賛会が募集した劇映画筋書も「隣組を主題とする」もので³⁶、物資や人的資源の動員や思想に関わるものだった。また、上でも述べた通り、戦時下にお

30 『映画旬報』、1943年6月1日、31頁。

31 「市でシナリオ募集」、『東京朝日新聞』、夕刊、1940年8月24日、2頁。

32 森信義「映画国策論」、『日本映画』、1943年1月号、18～29頁。

33 「劇映画ストーリー及びシナリオ募集」、『映画旬報』、1942年5月1日、23頁。選者は日本映画雑誌協会映画文化部、株式会社映画出版社編集部、株式会社映画日本社編集部、情報局情報官・不破佑俊、同・松浦晋、同・伊奈信男、内務省事務官・中野敏夫、陸軍省報道部陸軍中尉・黒田千吉郎、海軍省囑託・米山忠雄、情報局囑託・飯島正、稲垣宏、内田吐夢、小津安二郎、衣笠貞之助、島津保次郎、清水宏、田坂具隆、溝口健二、山本嘉次郎といったメンバーだった。

34 『映画旬報』、1943年7月21日、9頁。

35 大日本産業報国会宣伝部広告、1943年5月2日3頁。賞金は劇映画用は賞金1等800円、2等500円 文化映画用は1等300円、2等200円だった。大日本産業報国会「産報懸賞映画脚本審査発表」『東京朝日新聞』1944年1月30日、3頁。

36 「劇映画筋書入選決る」、『東京朝日新聞』、1943年11月1日、2頁。

37

「南方向け劇映画募集」、『東京朝日新聞』、1943年4月2日、3頁。賞金は情報局総裁賞3000円、情報局賞300円、佳作50円。

38

「大東亜共同宣言劇映画・文化映画筋書募集」広告、『日本映画』、1944年2月号、52～53頁。賞金は1000円、劇映画については映画化で1000円が追加。選考には情報局芸能課長・井上清一、対外事業課長・根岸国義、大東亜省調査官・横田多喜夫、内務省検閲課長・金井元彦、文部省文化課長・小山隆、大日本映画協会・城戸四郎、松竹大船所長・狩谷太郎、東宝所長・森岩雄、大映企画局長・曾我正史、松竹京都下賀茂所長・牧野正博、松竹京都太秦所長・芦田勝至、松竹京都所長藤井朝太、脚本家野田高梧、山本嘉次郎、豊田四郎、批評家津村秀夫、上野耕三、菊池寛、小林秀雄、木村毅、尾崎士郎、丹羽文雄、朝日映画社大村英之介、理研映画社・辻二郎、日本映画社・田中喜次が関わった。

39

浜野滋夫「映画の原作料物語り」、『日本映画』、1940年6月号、82～85頁。

40

「劇映画ストーリー及びシナリオ募集」、『映画旬報』、1942年5月1日、23頁。主催は日本映画雑誌協会、後援は情報局。

41

小糸のぶ、黒澤明、森田龍男、田辺新四郎、藤戸三四、島津保次郎、内田岐三雄、北川冬彦、不破(俊祐)課長、松浦(晋)情報官、飯島正他「情報局国民映画脚本入選作品座談会」、『日本映画』、1942年2月号、76～85頁。

42

「情報局募集国民映画脚本入選作梗概」、『日本映画』、1944年4月1日号、73～76頁。

43

不破祐俊「昭和十七年度国民映画脚本について」、『日本映画』、1943年4月号、26～29頁。

いて日本国内だけではなく東南アジアに対する映画工作も行なわれており、そのため情報局主催で「指導者日本の国力と大東亜戦争の目的を示し、南方原住民に協力の喜びを感じさせるやうな」「日本外地を背景とする現代もの」の「南方向け劇映画の筋書」を求める募集もあった³⁷。1944年には1943年11月の大東亜会議で採択された「大東亜共同宣言五項目中の一項目(或ひは数項目を含む)をテーマとせる創作」である「大東亜共同宣言劇映画・文化映画筋書」が主催・社団法人日本映画協会、後援・情報局で募集されるなど³⁸、時局と密接と関係したものだ。

これらの懸賞は学生限定の「学生生活を主題とせる劇映画ストーリー募集」のような例外を除き、その多くが応募資格の限定がなく、後で述べるように実際の応募者の多様性も特徴である。「汎く社会の各部各層に求め、普く一般人の各職場各生活体験する応募を歓迎」したのだ。また、賞金は3000円程度が上限であり、これは菊池寛が映画の原作を製作会社に持ち込んでも3000円程度にしかならないと漏らしていることや、浜野滋夫の「映画の原作料物語り」からもわかるように³⁹、映画会社から職業作家に支払われる原作料とほぼ同額であり、原作料の相場であった。

こうした映画原作・シナリオの懸賞は戦時下における「国民的公共性」を映画メディアが体現したものといえるだろう。佐藤卓己は「国民的公共圏」への参加条件として言語と国籍を挙げているが、映画原作・シナリオの懸賞はこの二つを持っている人々であれば、誰でも参加可能な「民主的」イベントだったのである。まず、新聞や映画雑誌紙上で募集される懸賞に応募するためには、そもそもそのメディアを読み内容を理解し、物語やシナリオを記述するためのリテラシーが必要となる。つまり、日本語を理解することができる人々であれば、このイベントに参加可能なのだ。さらに、1942年5月に日本映画雑誌協会の主催で募集された懸賞で、「普く一般人の各職場各生活体験する応募」とこの時期の「一般」の「日本人」が共通して持つ経験が求められていることからわかるように⁴⁰、自らが「日本人」であるという「国民」としての自覚が必要となっているのだ。

このイベントの「民主性」は、募集の条件のみならず実際の応募者や入選者の性別や職業、居住地、学歴などの多様性からも理解できる。「国民映画脚本」第1回(昭和16年度)入選作品に関する座談会で、審査員であった内田岐三雄がこの懸賞の「応募者が社会のあらゆる層に亘つてゐた事」に驚きの声を上げている⁴¹。内田によると「店員の方も居るし、職工の方も居るし、或は女給さんも居るし、労働者も」参加していたという。昭和18年度の募集では「本年は前年に比して応募数もはるかに多く、地域的にも殆ど全東亜的に飛躍し」たとあり、「中支」在住の受賞者もいた⁴²。また、昭和17年度の「国民映画脚本」の懸賞についての講評を行なった情報局の不破祐俊は、応募総数350編について、作品のジャンル以外にその作者の職業や居住地、性別の詳しい内訳を記している⁴³。職業別では会社員(39名)、「産業戦士」(25名)、学生(23名)、教育家(18名。そのうち教授が1名、教諭が2名、訓導が12名、その他が3名)、事務員(14名)、農業(12名)、映画関係(10名)、官公吏(8名)、商業(8名)、出版雑誌新聞関係(6名)、中学生(6名)、著述翻訳(4名)、鉄道員(5名)、印刷関係者(5名)、その他に染色加工業、染色図案業、女学生、巡査、僧侶、神職、通信技術者、電気、機械、化学技術者、通信技手、運送業、紙函工、写真製版者、公務員、図書館員、洋裁教師、

看護婦、交換手、紡績女工、現役兵、徴召兵、傷痍軍人が挙げられており、その社会的階層の多様さがうかがわれる。また居住地ではほぼすべての府県や朝鮮、台湾、さらには満州からの応募があったという。そして応募された350編のうち女性の作者は43名だった。ちなみに昭和17年度の受賞者は当時松竹京都撮影所脚本部に勤務していた新藤兼人、東宝東京撮影所録音調整係の沼沢伊勢蔵、かつて劇団での演出や脚本の執筆の経験のあった南条哲也(本名・細田茂)という、映画や演劇に携わったことがある人々であった⁴⁴。しかし、講評において社会的階層や居住地、性別について触れられたことは、その後も国民全体から映画のストーリーを募るための敷居を下げることにつながっただろう。大政翼賛会が募集した「隣組を主題とする劇映画筋書」では、最も優秀な賞である総裁賞は出なかったものの、その次席である佳作一席では大分県の「宇都宮ルミ子」という女性が、二席300円『たゝかふ我が家』東京都日出真一、同三席『明るい希望』東京都長谷見政雄といった男性応募者を抑え、実質最優秀の結果を修めた⁴⁵。上でも挙げた学生限定の「学生生活を主題とする劇映画ストーリー募集」は応募者の性別は問われなかったし、受賞者の所属も帝国大学法学部、秋田鉱山専門学校、早稲田大学専門部と、特に帝大の学生が上位を独占するといったこともなかった⁴⁶。「大東亜戦争下に於ける、学生生活の真摯なる体験と理念と意義を描いた「現下の学生生活を取材せるもの」という懸賞の趣旨に賛同と合意を示しさえすればよかったのである⁴⁷。ロシア・ソビエト文学者の除村吉太郎は、映画制作自体の心構えとして、次のように教養主義的な見解を示している。「現在の研究に於いて映画芸術家を助けるのは文学古典である。映画芸術を志す人々は、映画に関する専門書の外に、必ず文学古典を勉強すべきである。事実、文学への深い造詣をもち、そのことよって現実への態度を教へられた人々でなければ、『巴里の女性』や『救ひを求める人々』の如き作品はつくり得なかつたのである。私は若い映画芸術家への志望者達に明治以来の日本文学と共に、外国の小説、殊に十九世紀のフランス及びロシアのリアリストのものを再読三読することを希望する」⁴⁸。映画の筋書・シナリオの懸賞には、このような大正教養主義的な理想は要求されることはなかったのである。

また、これらの懸賞では、執筆者の「素人」性も強調されることになる。「国民映画脚本」の第1回情報局賞受賞者の小糸のぶは当時小学校の訓導であった。小糸は懸賞に応募しようと決めた時、シナリオを書いた経験もなく、「夏休み頃にシナリオ研究と云ふ本を少し読んで」『母子草』を執筆したという⁴⁹。『母子草』が田坂具隆により映画化、公開された折に書いたエッセイでは「素人の私」「素人の書いた拙いシナリオ」と、映画産業の外側にいた自分が「国民映画」の製作にシナリオを提供するという手段で関わったことがくり返し語られた⁵⁰。こうした「素人」の参加者のさらなる応募を促すため、小糸の「母子草」をはじめとする国民映画脚本懸賞の入選作が「応募志望者の好参考資料」として『国民映画脚本入選集』(大日本映画協会『日本映画』編集部編、東亜書林、1942年)という形で出版された⁵¹。

このように日本語という言葉と国民意識さえ有していれば、性別や職業、年齢、居住地などの区別なく参加することができ、例えば女性であっても男性と対等に評価され、優れた成果を残し、その原作が「巨匠」の手により映画化され⁵²高い評価を得ることとで社会参加を果たすことができたのである。作家の中村武羅夫は映画『母子草』を、

44

「情報局募集国民映画脚本入選発表」、『日本映画』、1943年4月号、212～213頁。

45

「劇映画筋書入選決る」、『東京朝日新聞』、1943年11月1日、2頁。

46

「学生生活劇映画ストーリー当選発表」、『日本映画』、1943年10月号、78頁。

47

「学生生活を主題とする劇映画ストーリー募集」広告、『日本映画』、1943年2月号、59頁。審査員は菊池寛、中村武羅夫、豊島与志雄、谷川徹三、城戸四郎で、賞金は一等500円、佳作50円、佳作が映画化された際には450円の謝礼が贈られた。

48

除村吉太郎「題材への態度について」、『日本映画』、1942年6月号、13～20頁。

49

小糸のぶ、黒澤明、森田龍男、田辺新四郎、藤戸三四、島津保次郎、内田岐三雄、北川冬彦、不破(俊祐)課長、松浦(晋)情報官、飯島正他「情報局国民映画脚本入選作品座談会」、『日本映画』、1942年2月号、76～85頁。

50

小糸のぶ「『母子草』原作者として」、『日本映画』、1947年6月号、40～42頁。

51

『国民映画脚本入選集』広告、『日本映画』、1942年6月号、2頁。

52

『母子草』広告、1942年6月号、頁無記載。

その「義理ある母と子の関係」という主題は「明治以来の家庭小説や、新派や、曾我廼家の喜劇など」で繰り返し扱われてきたものであるため「陳腐極まる」と評した⁵³。しかし、「明治以来の家庭小説や、新派や、曾我廼家の喜劇など」のファンであったのは女性や労働者などの「市民的公共性」から排除されてきた人々であり、そうした物語が「国民映画」の原作として選出されたことは、まさに戦時下の映画の公共性のあり方を端的に示すものであると言える。

4. おわりに

本稿では映画法下における映画の原作やシナリオの懸賞制度の実態を明らかにし、懸賞に応募する映画の「作り手」としての大衆の存在や、戦時下における映画の公共性の問題について考えてみた。1941年頃から内務省などの行政機関や様々な団体が設けた映画の原作・シナリオの懸賞は、黒澤明や新藤兼人のような戦後その地位を築いていった映画関係者のみならず、多様な職業や居住地、年齢、性別の人々を巻き込んだメディア・イベントであった。そこでは「文芸的公共性」から始まる「市民的公共性」において必要とされた「教養や財産」を有しているかを問われることはなかった。人々は国家からの強制とは異なり、「日本語」によって書かれた募集要項に同意し、「日本語」で原作やシナリオを書きあげて自主的に応募することで「国家」や「国民」のための映画制作への参加の感覚や、映画というメディアを通じて「国民的公共性」に関わる機会を与えられたのである。言いかえるならば、そのようにして制作された映画を「国民的映画」と呼ぶことができるだろう。そして、この懸賞による「国民的映画」の代表的なものが、情報局主催「国民映画・国民演劇脚本募集」であった。つまり、「国民映画」とは「国民的公共性」を持つ映画であり、国民が見るための映画というだけでなく、国民の手による映画でもあるのだ。

しかし、こうした映画法下における映画をめぐる「民主性」が、戦時下における特別なものであり、そうでないときは質も機能も異なっていることに注意は払わなければならない。山之内靖は戦時下の動員体制が社会構成員の「強制的均質化」によって推し進められ、「国民国家」の形成がなされたことを論じたが⁵⁴、この場合も同様のことが言えるだろう。映画の原作やシナリオの懸賞は観客の均質化を促し、映画制作に参加することで一見民主的に映画というメディアをめぐる公共性が構築されていったように見えるが、それは裏を返せば映画観客たちの「強制的均質化」でもあった。言いかえるならば、映画法下における映画の「受け手」たちによる映画原作やシナリオの実作と投稿は、映画観客が映画を鑑賞することによる教化とはまた異なる形での動員体制や「国民国家」の構築のプロセスなのであり、映画観客の民主性と国家の統制の緊張関係の中に位置づけられるものなのだ。

ところで、実は映画における「国民的物語」の構築と原作やシナリオの懸賞が結びついた事例は、映画法下に限られることではない。1934年新春に東京日日新聞社・大阪毎日新聞社の主催で「日本精神作興を目指す」事業として、発声映画『大日本帝国史』の懸賞が行われた。田邊章一による当選作は、「神代」から「現在」までを「忠実に史実

を追ひ」⁵⁵、「国学の復興を詳細に描いて日本精神を強調してゐる」⁵⁶点が審査員の間で高い評価を受けた。こちらの事例では、物語として歴史がいかに構築されるかという議論も必要となってくるであろうが、「日本精神の作興」という作業への参加への感覚を新聞社主催の懸賞によって人々に与えたことは間違いないだろう。映画法下以外の時期にも懸賞という制度を通じて、映画の物語がいかに募られ、人々がそれに応じていったのかを明らかにすることは今後の課題である。

55

徳富蘇峰「選者の言葉」、田邊章一『トッキー大日本帝国史』、共立社、1935年、頁無記載。

56

正宗白鳥「選者の言葉」、田邊章一『トッキー大日本帝国史』、共立社、1935年、頁無記載。