

「聖なる目標」の歴史的文脈——『国民の誓』に見る国際映画の終焉

The Historical Context of *Holy Purpose*: A case study of the international film, *Kokumin no Chikai*

中川拓哉

Nakagawa Takuya

摘要

The term “Kokusai Eiga” (International Film) emerged in some film magazines around 1936. It first referred to films produced to introduce “correct” images of Japan and the Japanese to Western countries, instead of images that were often exaggerated to portray an exotic and strange land. They also sought critical acclaim. The best-known international film was *Atarashiki Tsuchi* (*New Earth*), a Japanese-German co-production in 1937. Nevertheless, after opening to the public, it was criticized intensely for two reasons. First, “Japan” in the film was just as exoticized as it had been in the usual newsreels, which was exactly what Kokusai Eiga had sought to overcome. Second, *Atarashiki Tsuchi* was criticized for the ways in which it alluded to the 1936 Anti-Comintern Pact. The German director Arnold Funk depicted the similarity of the Japanese national character to the Nazi ideology to stress the friendly relationship between both countries. The failure of *Atarashiki Tsuchi* disappointed the critics, and they began to wonder if only the Japanese could understand Japan.

After the start of the Second Sino-Japanese War in July 1937, the Japan government attempted to use film for propaganda purpose and asked filmmakers to express “Kokumin Seishin” (the national mind) in film. The 1938 film, *Kokumin no Chikai* (*Holy Purpose*), was a Kokusai Eiga, and may be considered a successor of *Atarashiki Tsuchi*. *Kokumin no Chikai* was an answer to the criticism of *Atarashiki Tsuchi* but also to the requests of the government concerning the expression of “Kokumin Seishin.” The people in the film devote themselves to their nation, suppressing their personal feelings and circumstances. This film depicted images of a loyal “nation” but at the same time missed the original purpose of Kokusai Eiga, which was to introduce characteristic images of the “Japanese” to other countries.

キーワード 国際映画、日中戦争、日独関係

Kokusai Eiga, the Second Sino-Japanese War, German-Japan relations

はじめに：国際映画とは何か

「国際映画」という呼称は、欧米諸国への輸出を目的として製作される輸出映画を指し、1936年頃より映画雑誌などで見られるようになった¹。あえて「国際」という修辞がつけられたことにより、観光名所を羅列する観光映画や、既存の日本映画輸出とは異なる意味が付与された。

「国際映画」という呼称は、世界的に芸術的評価を獲得しうる優れた日本映画であるとともに、「ハラキリ」、「ゲイシャ」など、主にニュース映画を通じて欧米で消費されるエキゾチックな「日本」イメージを払拭すること、諸外国に「本物の日本」を伝える外交使節としての意味を含んでいた。

外務省の後援も受けた国際文化振興会(1935年設立)や国際映画協会(1936年設立)を中心に、日本紹介のための「国際映画」製作が目指された²。1936年には藤田嗣治・鈴木重吉監督の『現代日本』が製作されるが、特に藤田が監督した部分は「国辱映画」と激しく批判され、輸出は認められなかった。1937年に公開された日独合作映画『新しき土』は、「国際映画」というムーブメントの頂点であった。ドイツ人監督アーノルト・ファンクは、「山岳映画」という彼独特の映画スタイルで日本でも知られた人物であり、国際的な知名度を有する映画監督が描く「日本」には、大きな期待が寄せられていた。

本論のテーマは、『新しき土』後の国際映画の顛末である。『新しき土』公開から半年ほど後に日中戦争が始まる。1938年6月には新たに国際映画『国民の誓』が公開されるが、このときは他の日本映画新作ほどの関心さえも示されなかった。本論は、主に『日本映画』（1936年創刊）などの映画雑誌を参照し、『新しき土』から盧溝橋事件を挟んで『国民の誓』に至る経過を経て、「国際映画」というムーブメントが、戦時における映画利用の展開の中で、終息する次第を論じるものである。

『新しき土』に関しては、近年では国内外を問わず多数の先行研究がある。しかし『国民の誓』に関しては、ほとんど忘れられた作品となっている。『国民の誓』に関しては、瀬川祐司(2017)の『新しき土』を扱った研究で触れられる限りである。瀬川は大手新聞や『キネマ旬報』を中心とする映画雑誌の報道を典拠として、『国民の誓』に関しても成立の経緯を明らかにしている。しかし映画内容の分析について、また戦時下の社会状況との関連づけなど考察の余地は多分にある。

1930・40年代の映画国策の開始から1939年の映画法制定、太平洋戦争下での映画新体制という国策映画の経過に関する研究は豊富な蓄積がある。代表的な研究を挙げれば、ピーター・B・ハーイ(1995)は、官庁側が懇談会や映画雑誌企画の座談会などを通じ、業者を自主的に検閲・統制に向かわせる「統制の内在化」の過程を論じている。加藤厚子(2003)は経済活動としての映画という観点から、映画統制の展開には、業界の再編を期待する製作者側からの期待もあったことを明らかにした。古川隆久(2003)は、教養主義的な「国策映画」は必ずしも大衆の支持

を得られず、気晴らしを求める人々との間に埋まらぬギャップがあったことを指摘した。

しかしこれらの先行研究においても「国際映画」についての言及は、必ずしも多くない³。近年では岩本ら(2015)が大正期以来の日本映画輸出と海外での日本映画受容に関する研究を展開している。これらの研究では、海外における日本映画の芸術的評価に関する分析に重点が置かれている。また、古川は国策映画の政治宣伝としての機能を過大評価する傾向があると指摘する⁴。『国民の誓』は、内容の面において、国民に戦争協力を呼びかけるいわゆる「国策映画」と相違ない性格をもっている。しかし本論では、このような映画があくまで「国際映画」、正しい日本を紹介するための映画という文脈の中で製作されたことに着目したい。加藤は個別作品の内容分析を取り上げることよりも、まず作品を取り巻く環境の変化を明らかにすることの重要性を指摘している⁵。＜正しい日本＞イメージの構築という国際映画製作の根本動機と、戦時という新たな環境、両者を製作背景として、『国民の誓』はいかなる「日本」イメージを提示しているのか、それは何故に人々の関心をひき付けなかったのか。戦時下におけるナショナル・イメージに対する関心の変質を示すケース・スタディとして、忘れられた国際映画『国民の誓』を取り上げる意義があると考ええる。

1. 外国映画の意義 芸術性と民族性

1937年7月7日、盧溝橋で日中両軍が衝突し、日中戦争が始まった。近衛文麿内閣は戦争の不拡大と現地での解決を目指したものの、7月11日には、派兵を決定した。このとき、内閣書記官長風見章の発案で、マス・メディア諸社の有力者が集められ、政府は戦争への協力を求めた⁶。以降、近衛内閣は「国民精神総動員運動」の実施を決定し、映画を含む広い文化領域で国民動員のための施策が進められる。

満州事変以降、「非常時」という強迫的なスローガンの下で実際にはある種の「小春日和」を過ごしていた日本社会は、戦時下という新たな非常事態を迎えることとなった(宜野座、2004)。映画雑誌では戦時における日本映画の在り方、映画を通じた国家貢献が主要なテーマの一つとなる。このような時局の変化は、「国際映画」の取り組みにも大きな影響を及ぼす。この変化を1937年後半から1938年にかけての外国映画論争を例にとって確認したい。

1937年8月、外国為替管理法により外国映画の輸入が許可制となった。次いで大蔵省より外国映画輸入制限令が出され外国映画の輸入がむこう一年禁止された。これらの措置の結果、各映画社は外国映画の上映に関しては過去に上映したフィルムのストックでやりくりししなければならなくなった。外国映画輸入停止措置自体は、貨幣の国外流出を防ぐという経済的要請に基づく措置であったが、これを機として外国文化の排除と「日本精神」の純化を訴える外国映画反対派の意見が見られるようになる。

ここでいう「外国映画」とは、アメリカおよびヨーロッパ映画を指している。「外国映画」の

位置づけは現在とは異なっている。まず上映館数の問題である。外国映画上映館は、日本映画併映館を合わせても 1937 年で全体の 3 割ほどであり、外国映画専門館は都市部に限定されていた。次に、日本映画と外国映画では客層が明確に分かれていた。たとえば岸田国士は「映画愛好者の分布がはっきり二つに分かれてをり、一つは西洋映画ファン、一つは日本映画ファンであり、その間に、ほとんど共通な分子が無く、強いて求めれば専門の研究家ぐらゐだ」という⁷。大別すれば、外国映画が上級学校の学生・高学歴者・知識人に支持された一方で、日本映画の客層は低学歴者・労働者が中心だった。

古川は、知識人の外国映画びいきは教養主義的な西洋崇拜の表れとし、その姿勢が映画法以降の映画統制策にまで通底することを指摘している⁸。教養主義において、「教養」Bildung の程度は人間的完成の程度を示していた。高度な教育を受け、文筆活動によって自身の主張を表明できる知識人は、ある種の自負をもって戦前の文化において一つの層を成しており、一般大衆との間に線引きがあった。赤澤史朗(1987)によれば、このような知識人对大衆や都市対農村といった「二重構造」が戦前日本文化に通底していた。

映画において、知識人对大衆の構図は芸術対娯楽の問題として表れた。そして映画評論家ら映画を論じる知識人らは、日本映画の芸術化の方策について論じた。このような議論の代表的な場の一つが、大日本映画協会発行の映画雑誌『日本映画』である。大日本映画協会は、1933 年の映画国策の建議に始まる映画国策の展開の中で 1935 年に設立された。『日本映画』は創刊号から日本映画の質的向上を主要なテーマに設定し、当時の著名な知識人らに「日本映画を見るか」というアンケートまで取っている。左右の政治的スタンスにかかわらず、回答者の半数以上が「見ない」、「見るに堪えない」など否定的である。

作家や文芸評論家の中には日本に持ち込まれる外国映画の芸術的価値を認め、その一方で日本映画を低俗・稚拙なものと批判してはばからない者も多かった。外国映画輸入停止は、彼らにとって映画の芸術性の危機であった。女性運動家の神市近子は、「我々は外国映画抜きでは映画を見る気はありません。低い創造、狭い想像力、低調と見へすいた芸術的企図、そんなものを今更に金を払って見やうといふ気はしないのです」と述べ、日本映画を強く拒絶した⁹。文芸評論家の青野季吉は、外国映画は「日本の通俗映画によって低下された観客大衆の観賞力を、常に引き上げてくれる刺戟ともなり、興奮ともなっている」のであり、輸入が途絶えれば日本人の鑑賞力の低下は避けられないと憂いている¹⁰。神市や青野の主張のように、日本映画は大衆娯楽的で芸術性を欠くという見方は知識人の間で根強かった。輸入禁止措置に反対する人々は、いまだ日本映画の質は低いままであり、芸術的に優れた外国映画は一般大衆に芸術への関心をもたらず、と外国映画の存在意義を主張した。

外国映画の存在意義をめぐる議論は、翻って日本映画の意義を問う議論である。外国映画を擁護する知識人らは、芸術性を論拠とした。芸術性は、「国際映画」という試みの主要な動機の一つである。大正期の帰山教正の映画輸出の試み以来、日本映画の海外進出は、日本映画の芸

術的進歩を認めさせるための挑戦でもあった¹¹。市場開拓、「日本」像の伝達とともに、日本映画の芸術性の国際的承認は、「国際映画」の重要なモチベーションの一つであった。

戦時という状況で、外国映画不要論者は芸術性に優先される新たな尺度を主張した。外国映画輸入停止の継続を訴えた一人が内務省警保局事務官の館林三喜男である。映画統制法の成立を目指した館林は、『日本映画』においてその必要を訴えていた。彼は1937年12月号に寄せた「精神の無い日本映画」と題する論考で、戦争の意義と外国映画排除を結びつける。

支那事変の経過は愈々何が帝国の味方であるか、敵であるか、何が克服さるべきであるか、融合さるべきものであるかを明確にしらしめつつある。東洋を思想的に、経済的に軍事的に政治的に奴隷化せんとする一切の者が敵であり、克服せられねばならぬことが明らかになりつつある。日本的乃至東洋的なものと西欧的なものととの最も基本的なる対立抗争である。¹²

「思想的に、経済的に軍事的に政治的に奴隷化せんとする一切の者」とは、つまり欧米列強による植民地化、思想的には自由主義そして共産主義を指す。館林は現下の戦争を、中国への侵略戦争ではなく、中国ひいてはアジアを西洋の帝国主義による「奴隷化」から解放するための戦争として捉え、戦争の「世界史的意義」を強調した(館林(1937))。1938年11月および12月の近衛声明において、このような戦争の意義づけは「東亜永遠の安定」確保のための新秩序建設として公的に布告されることになる。館林にとって、外国映画は西欧的な「奴隷化」の手段の一つである。同時に、外国映画排除は「日本的に一元化された思想——国民精神の総動員」を遂行する上で必要不可欠であった¹³。

この論説の中で館林は、芸術性・指導性ともに欠く際物映画を批判する一方で、ナチスのプロパガンダ映画を引き合いに出し、娯楽性・芸術性を犠牲にしても映画の国家統制を貫徹すべきであることを訴える。

成程独逸の映画が娯楽的に芸術的に低下したとしても、それがナチス独逸の興隆躍進に寄与しつつある現状を省みると、国外に在って抽象的に独逸映画の質を云々するインテリ共のありさまは、定めし独逸人にとってくすぐったいことであろうと思ふ¹⁴。

このような政治的傾向の強い映画に対する日本の知識人の評価は必ずしも芳しいものではなかった。たとえば中谷博は、それらの映画に見られる「甚だしく往年の芸術的優秀性が希薄にされて、露骨な、ただ眼の前のやくにたちさへすれば満足する、と云った風な内容偏重主義的な意識万能主義」的な性格、つまり映画のプロパガンダ性を批判した¹⁵。ナチス政権以前のヴァイマル共和国期に製作され日本に輸入されたドイツ映画は、その芸術性が高く評価されており、

しばしばドイツ映画の後退が指摘されていた。これに対し、館林はナチス政権の映画統制を理想として、国家による厳密な管理のもとでの「日本的に一元化された思想」の動員を目指した。館林の宿願は 1939 年の映画法の成立をもって果たされる。

館林の言う「日本的に一元化された思想」は、別の論者では「民族的な性格」として表現される¹⁶。「挙国一致」が叫ばれる中で館林らは、自国民の内的統合のモデルを提示することを日本映画に求めている。一方で外国映画の擁護者たちが主張する芸術性は、世界共通一般の地平において「日本」の優位を見いだすことを目指す姿勢である。この外国映画をめぐる議論においてドメスティックな視線と俯瞰的な視線が、「日本映画」をめぐって交錯しているのである。

結果的に、外国映画輸入停止措置は 1938 年に解除された。まずドイツ映画が、満州経由で輸入されることになった¹⁷。自由主義や伝統を脅かす西欧的ライフスタイルの温床として思想的影響が問題視されたアメリカ映画も、1941 年 12 月の真珠湾攻撃まで上映は続けられた。しかしこの議論を通じて浮き彫りとなったドメスティックな「日本」像へのまなざしは、国際映画として製作された『国民の誓』にも表れている。

2. 国際映画『国民の誓』

日独合作映画の企画は、『新しき土』が公開された 1937 年に始まっている。小笠原武雄は新会社国光映画を設立し、ドイツの映画会社トビス社プロデューサーの子息であるヴォルフガング・レー・バジエの仲介で、『新しき土』に参加していたカメラマンのリヒャルト・アングストと契約する¹⁸。アングストはファンクの右腕として活躍したカメラマンであり、『新しき土』においてもチーフ・カメラマンを務めた。ドイツ側からはアングストのほか、バジエ、加えて脚本作家としてリヒャルト・シュヴァイツァーが参加することになっていた。

この企画は『台風』という題名で日本でも報道されていたが、日中戦争の勃発で中止することになる。しかしアングストは 1940 年に開催されるオリンピックをテーマとしたものにアイデアを変更し、小笠原は改めて彼と 3 年契約を結ぶ。ファンクはアングストに不満を見せたものの、アングストはそれを意に介さず、ナチス政権下での抑圧的な空気を離れ、日本に来ることに刺激を感じていたという¹⁹。

『国民の誓』は、1938 年 6 月 12 日に、東京、横浜、大阪、京都、名古屋の各映画館で公開された²⁰。興行成績についての詳細は不明である。国光映画は製作費に 50 万円と、『新しき土』には及ばないものの当時としては巨額の資金を投入した。

当時の広告等では、監督は松竹の野村浩将、脚本は野田高梧となっているが、物語の基本的な部分は来日前にアングスト、バジエ、シュヴァイツァーによって構想されており、日本人スタッフが物語作りにおいてどれほど主導権を握ったのかは定かでない。野田は公開前の映画雑誌での『国民の誓』特集において、「国際映画の演出を経験した感想は、と問はれれば、ただ一

つの経験を加えたといふ以外に言葉はない」とそっけないほか、「この仕事から得た経験は、善悪ともに私に裨益する所が多いであらう」という簡単な感想を語るにとどめている²¹。

キャストを確認すると、登場するドイツ人はトレーナーのペーターを演じるゼップ・リストただ一人である。ゼップ・リストもまたファンク映画におなじみの人物であった。ファンクの『モンブランの嵐』 *Stürme über dem Mont Blanc* (1930)、『SOS 氷山』 *SOS Eisberg* (1933)などのファンク監督作に出演しており、東京朝日新聞は彼が撮影のため来日した際に、「雪山の王者」「ファンク博士の弟子」と呼んでいる²²。そのほかの登場人物はすべて日本人であり、佐野周二や高杉早苗という松竹の人気俳優が起用された。

『国民の誓』の広告では、「超豪華国際映画」、「待望の国際映画」、「日本映画界に名実共に国際性を附与した最初にして最大の映画」など、「国際映画」であることを大々的に謳っている。上述のことがらを踏まえれば、『国民の誓』が『新しき土』の姉妹作的な位置づけであることは、当時の人々の目にも明らかであった。

小笠原は、この国際映画の製作意図について次のように述べている。

この「国民の誓」は「国際映画」の領土を確立したかったのである。例を挙げて論じるとは差し控えるが、従来の「国際映画」又は「輸出映画」と称されてゐるものは、「外国人に見せるのを第一目的として作られた」映画が多かった。然し「外国人に見せる日本映画」といふのは「文化映画」の範疇に入れらるべき性質のものであって、決して「国際映画」と称さるべき資格は持ち得ないものなのである²³。

例は挙げないとはいふものの、念頭には「外国向け映画」として批判された『新しき土』にあったろう。小笠原は、理想の国際映画とは、まず日本人に歓迎されるものでなければならず、「そのまま、言語、国情の異なる、如何なる外国へ持ち運ばれも立派な「映画の価値」と「歓迎」を約束され得る自信を持つ映画」とあり、『国民の誓』はそれに足ると自負している²⁴。

『新しき土』では、異国趣味的な日本像および、日独友好関係の表現としてナチス・イデオロギーと日本の国民性を重ね合わせたことが、主な批判点となった。『国民の誓』には、これらの批判に対する対応が見られる。

物語の大半が雪山で展開される『国民の誓』は、『新しき土』のように観光名所を地理的な整合性を無視して、列挙することはしない。日本的景観として寺院仏閣の姿は映し出されるものの、殊更に強調されることはない。全般的に違和感を抱かせるシーンはなく、たとえば『新しき土』のエキゾチスムを批判した沢村も、『国民の誓』では伝統的なものと、現在の西洋的なものが入り入れられており、「少しも不自然なところはない」と評価した²⁵。

「防共協定映画」とまで言われた『新しき土』に対し、『国民の誓』において日独関係は、直接的には強調されてはいない。『新しき土』と同様、『国民の誓』でもキャスト・スタッフにド

イッ人が招かれているが、小笠原は、「便宜上」以上のことではないとし、さらに、「我が国の現下の外交関係上「日独共同作品的」に宣伝されているが、政治的、宣伝的意味は些かも、この映画の内容には関連を持っていない。」と述べ、ドイツという特定の国との関係にこだわった起用ではないことを明言した²⁶。小笠原は『新しき土』で批判を招いた外交的思惑を否定している。小笠原の姿勢を反映するように、『国民の誓』についてなされた批評には、ナチス・イデオロギーとの関連を指摘するものは見られない。ナチス・ドイツを直接表すものは、ドイツ人トレナーのゼップが帰国しようとする船の舳先にハーケンクロイツが見える1シーンのみである。

『国民の誓』に対するドイツ側から公的な援助は確認できない。この点で、ドイツ人のキャスト・スタッフの傘下があるものの、『新しき土』のように日独合作映画ということは出来ないだろう。ビーバーの調査によれば、ドイツ大使館はアングストらドイツ側の撮影スタッフの到着にほとんど関心を示さなかった²⁷。

1938年2月の東京朝日新聞は、『国民の誓』は東京・ベルリンでの同時封切が予定されていると報道した²⁸。『国民の誓』のドイツ上映版のタイトルは *Das Heilige Ziel*（「聖なる目標」）とされた。しかし札幌冬季オリンピックの中止を受け、『国民の誓』がドイツで公開されるのは、三国同盟が締結されたのちの1942年2月のことである。公開された際には、「国家政治的に価値あり」"staatspolitisch wertvoll"のプレディカート（格付け）が与えられた²⁹。

ただし日独防共協定締結から間もなかった『新しき土』の公開時期に比べ、『国民の誓』が公開された1938年は、ドイツ・ブームと言えるほどに日本における親独感情が高まった時期であった。一つの転機となったのは1938年2月のヒトラーの内閣改造である。従来、ドイツは日本・中国双方に対し友好的な姿勢を示してきた。むしろ外務省、国防省ら旧来の政府官僚は日本に敵対的感情を持っており、一方で中国は武器輸出先であり、軍事顧問団を派遣していた。この内閣改造は、リッベントロップを外相として完全に親中路線から親日路線へ舵を切るものであった。1938年5月、ドイツは満州国と修好条約を締結し、満州国を正式承認した。このことは日本でも大きく報道された。

ドイツに対する好感情を背景として、1938年には大規模な親独イベントが開催された。夏から秋にかけて青少年交歓事業として、日本の青少年団が訪独(6～9月)、ドイツからはヒトラー・ユーゲントが来日(8～11月)し注目を集めた。9月には、戦前で最大のドイツ文化企画展である「大独逸国展覧会」が開催された。全国13か所を巡回、全会場の観覧者総数は200万人を超え、映画観覧者は90万人近くとされている³⁰。11月には日独防共協定2周年として日独文化協定が締結された³¹。『国民の誓』はこれらのイベントに先立つものであるが、ドイツに対する好感はすでに高められていた。

3. 「個人的事情」と「国民の誓」

『国民の誓』のあらすじは、次のようなものである。ドイツ人コーチのペーター・シュトゥルムは、札幌冬季オリンピックに向け、優秀な人材を探していた。そして偶然に前田と小島という二人の選手に目をつける。彼らは友人同士であり、前田は小島の妹の夏子と交際していた。誘われた二人はいったん申し出を断るものの、周囲の説得を受け出場を決心する。三人は北海道の雪山で合宿を開始し、何があっても雪山を下りず訓練をやり遂げることを誓い合う。病にふせていた小島の母が亡くなるが、小島は誓いを守り合宿を継続する。その後、夏子が事故でけがを負ったことを知らされると、前田は下山し見舞いに行く。しかし夏子に諭され前田はすぐに山へ戻るが、誓いを破ったことに激怒したペーターは一人雪山を滑走する。前田と小島は後を追うが雪崩に襲われる。ペーターは二人を救出し、前田はペーターに謝罪する。ついに三人は特訓をやり遂げ、家族たちに見送られながら飛行機で飛び立つ。

アングスト、リストの起用は、この国際映画がファンク流の「山岳映画」という形式となることを決定づけた。ファンクが拓いた山岳映画という映画ジャンルには明確な特徴がある。アルプスの雪山を舞台とする登山者たちの冒険物語であるほかに、スキー・シーンによるアスリートの身体能力の強調、二人の男性と一人の女性による三角関係など、ファンクはある種のフォーマットを繰り返し用いた。

『国民の誓』は、ファンク作品ではないものの、『新しき土』以上にオーソドックスな山岳映画になっている。舞台は北海道の雪山を舞台とし、物語の大半が万年雪の高山世界で繰り広げられる。主人公らはスキーヤーであり、雪原をハイ・スピードで滑走する様が、ダイナミックに表現される。特訓に励む彼らを、山小屋の純朴な人々と子どもたちが歓迎する。そして終盤には遭難する登山者たちの危機的状況がクライマックスを成す。雄大な山岳とその脅威、スキーヤーの超人的なアスリート性の強調、平地に比べ純粹無垢な山の世界、といった諸要素はたとえば『聖山』*Der heilige Berg* (1926)にもそのまま当てはまる。火山が中心的な役割を担い、スキーヤーが全く登場しなかった『新しき土』に比べ、『国民の誓』はファンク山岳映画の文法を忠実に遵守して作られている。

アルプスの万年雪の世界は、その白さや超時間性、人の立ち入りを許さない隔絶した空間として、しばしば聖性が見いだされてきた³²。『国民の誓』の主人公たちは、訓練をやり遂げ、下山しないこと、つまり山という聖域に留まり続けることを誓い合う³³。雪山での訓練は、スキーの技術訓練のみならず、人格形成のための精神修養にほかならない。

ファンクは『新しき土』において、ヨーロッパ帰りの主人公大和輝雄を通じて、現代日本のナショナル・アイデンティティの問題、近代化と伝統の対立を扱った。ヨーロッパ留学から帰国した大和輝雄は、近代日本文化が抱える葛藤の中に身を置くことになる。輝雄は、国家の発展のため先進的な農学を習得する一方で、西洋化というアイデンティティの危機にさらされる。

ファンクは西洋化の問題を個人主義・自由主義というイデオロギーの問題に還元し、そこからの「改心」というかたちで、この近代日本のアポリアに解決を与えた。ファンクの提示した解決は、時代錯誤的な保守主義、この時期に喧伝された「日本主義」におもねたものなどと批判され、必ずしも多くの人々に肯定的に受け止められたわけではない。しかし、「日本」を描くというテーマにおいて、近代化とナショナル・アイデンティティの問題を取り上げたことは、『新しき土』の重要な特徴であった³⁴。

『国民の誓』でも主人公たちは対立する二項の狭間で葛藤することになるが、それは個人であれ、ナショナルなものであれアイデンティティとは関わりない問題設定になっている。ここで彼らを苦悩させるものは、誓いと「個人的事情」の対立である。

前田は研究を、小島は病身の母親の看病を理由に、はじめは代表選手を辞退する。このとき、小島の勤め先のホテルの支配人は、オリンピックは「国民の大会」だといい、「個人的事情」で断った小島を非難する。そして諭された小島もまた前田を「個人的事情」を捨てるように説得する。ホテルの支配人から、小島、前田と、「個人的事情」に優先される国家貢献の優位が繰り返し確認されていく。彼らの誓は、「国民の誓」とされる所以である。

近年の山岳映画研究は、その背後に固定されたジェンダー・ロールについてのモデルがあったことを明らかにしている³⁵。ファンク山岳映画のトポグラフィーは、性差によって決定されている。ファンクの山岳映画において山は、男性のための世界であり、それは女性たちが留められている平地の世界と対照を成すように配置されている。『聖山』では2度、ヒロインが高山世界へ足を踏み入れる、1度目は好奇心に駆られ、2度目は遭難した登山者の救出を他の登山仲間に要請するために。しかしどちらも彼女は途中の山小屋までしか立ち入ることができない。男女の本質的な隔絶は、劇中、山と海になぞらえて説明される。ファンクの山岳映画は、第一次世界大戦敗戦後のドイツにおいて大きなダメージを負った男性性を、危険に臨む勇敢さとスキーに示される卓越した身体性によって表現していたのである。

男性たちの連帯が女性の侵入によって脅かされるという山岳映画の特徴は、『国民の誓』でも採用されている。三人の信頼に危機をもたらし、「聖なる目標」を阻害する「個人的事情」は、母の死、恋人の負傷と、どちらも女性に起因する。女性の身体性は負傷や死など、脆弱さで特徴付けられ、男性の鍛錬された健全な身体性に対置されている。こうして描かれる女性の特性は、男性にとって忌むべきものである。このような忌むべき存在の特質が肉親への情愛と合わさり、誘惑となって主人公らを戸惑わせる。こうして誓いの言葉とは裏腹に引き出された弱さに屈したことを、ペーターは咎めるのである。

『国民の誓』は、しかしファンク山岳映画とある点で大きく異なっている。それはメロドラマの欠如である。ファンク映画において、高山の男性的連帯は一人の魅惑する女性の出現によって脅かされる。三角関係のねじれは、最後には恋に破れた男性主人公に遭難の危機をもたらすのである。ファンクは自ら脚本を書いたが、必ずと言って良いほど三角関係のメロドラマを

物語に採用した。これはしばしば批評家たちに、崇高な自然情景を台無しにするものとして激しい批判の対象となった³⁶。ファンクは『新しき土』でも、ドイツ人女性と日本人女性に、東西間の衝突を代理させている。

『国民の誓』ではメロドラマは扱われない。女性たちは、男性以上に揺るぎない誓いへの忠誠を見せる。小島の母は気遣う息子に「心配することはない」と言って送り出す。負傷した夏子は、前田が見舞いに訪れるなり、「あなたは大事なことを忘れている」と叱責して送り返す。身体記号として否定的な意味を負った女性は、しかし精神的には、主人公たち以上の強さを演じることを強いられる³⁷。このようにしてジェンダー・モデルを超越して総動員する「国民の誓」が表現される。

『国民の誓』は国際映画として大々的に宣伝されていたが、そこで描かれるものは、「個人的事情」を克服し、「聖なる目標」の遂行に邁進する「国民」の姿である。『国民の誓』が描く「日本」は、『新しき土』に比べ匿名的な「国家」を表わすものとなった。「人種の相違や国情風俗の差を殊更に融合せしめ様」とする努力を感じないという『キネマ旬報』の批評はその率直な反応だろう³⁸。それは、いかに「日本」を表現するかという国際映画本来の課題の放棄であり、国際映画の意義を失わせるものだった。

おわりに：「国際映画」の終焉

1938年4月の『読売新聞』では、ベネチア国際映画祭に、『国民の誓』と『五人の斥候兵』の出品が検討されているとある³⁹。しかし結局『国民の誓』の出品は取りやめとなった。詳細は不明である。一方で、出品された『五人の斥候兵』は民衆文化大臣賞を受賞し、国際的な芸術評価の獲得という日本映画界の念願が、この軍事映画でもって果たされることとなった。

前述したとおり『国民の誓』への反応はささやかなものだった。また国際映画協会は『国民の誓』公開に先立つ1938年4月15日限りで解消していた。すでに「国際映画」の季節は過ぎていたのである。

1939年に映画法が制定され、「映画新体制」のもとで、各映画会社は映画統制策に適う映画作りを求められていく。国内では「国民映画」のキャンペーンが打たれ、欧米や東南アジアに向けては国威を示すための日本映画輸出が模索された⁴⁰。宣伝戦のなかで「日本」というイメージは、より戦略的な用途に役立てられていく。アイデンティティの提示という「国際映画」の目標は、戦時下の「聖なる目標」に取って代わられたのである。

参考文献

オリジナルの初版の出版年を著者名の直後に記す。

- Bieber, Hans-Joachim (2014): *SS und Samurai Deutsch-japanische Kulturbeziehungen 1933-1945*. München.
- Giesen, Roman(2008): *Der Bergfilm der 20er und 30er Jahre*. In: *Medienobservationen*. München.
- Hansen, Janine (1997): *Arnold Fanck's Die Tochter des Samurai: Nationalsozialistische Propaganda und japanische Filmpolitik*. Wiesbaden.
- Prime, Rebecca (2007): *A Strange and Foreign World Documentary, Ethnography, and the Mountain Films of Arnold Fanck and Leni Riefenstahl*. In: Sherman, Sharon R., Koven, Mikel J.: *Folklore/Cinema: Popular Film as Vernacular Culture*. Utah. pp.54-72.
- Rentschler, Eric (1990): *Mountains and Modernity: Relocating the Bergfilm*. In: *New German Critique* Nr.51. 1990. pp. 137-161.
- Simmel, Georg (1911): *Die Alpen*. In Rammstedt, Otto (Hrg): *Georg Simmel Gesamtausgabe 14 Hauptprobleme der Philosophie Philosophische Kultur*. Frankfurt am Main 1996.
- Weinstein, Valerie (2014): *Reflecting chiral modernities: the function of genre in Arnold Fanck's transnacional Bergfilm, The Samurai's Daughter (1936-1937)*. In Shen, Qinna, Rosenstock, Martin (Eds.): *Beyond alterity: German encounters with modern east Asia*. New York・Oxford.
- 青野季吉(1937)「事変・日本映画・その他」『日本映画』1937年11月号、48-51頁。
- 赤澤史朗(1987)「日本ファシズムと大衆文化」『日本史研究』295号、32-51頁。
- 飯田直子(2008)『ナチスと映画』中央公論新社。
- 岩本憲司(2015)「〈ニッポン・イメージ〉の進出」、岩本憲司編『日本映画の海外進出』森話社、13-38頁。
- M・S・M(1938)「今月の話題」『日本映画』1938年10月号、122-123頁。
- 小笠原武夫(1938)「製作者の抱負」『映画の友』1938年6月号、97-99頁。
- 加藤厚子(2003)『総動員体制と映画』新曜社2003年。
- 神市近子(1938)「外国映画禁止の影響」『日本映画』1938年7月号、88頁。
- 亀井勝一郎(1942)「現代精神に関する覚書」、河上徹太郎、竹内好『近代の超克』富山房、1979年、4-17頁。
- 川喜多長政(1937)「所感」『日本映画』1937年10月号、29-32頁。
- 岸田国土(1937)「日本映画の水準について」『日本映画』1937年2月号、18-20頁。
- 北川冬彦(1937)「二つの「新しき土」に就て——伊丹万作の立場」『映画集団』1937年4月号。
- 宜野座菜央見(2004)「“小春日和の平和”における非常時——映画『非常時日本』のイデオロギー」、岩本憲司編『日本映画とナショナリズム 1931-1945』森話社。
- 笹川慶子(2004)「音楽映画の行方 日中戦争から大東亜戦争へ」、岩本憲司編『日本映画とナショナリズム』、岩本憲司編『日本映画とナショナリズム 1931-1945』森話社。
- 沢村勉(1937)「方便としての国際映画」『現代映画論』桃蹊書房、1941年。
- (1938)「無題」『映画評論』1938年7月号、70-72頁。

- 清水雅大(2008)「一九三八年の三国同盟問題における日独文化協定の位置付け」『横浜市立大学国際文化研究紀要』第15号。
- 瀬川祐司(2017)『『新しき土』の真実——戦前日本の映画輸出と狂乱の時代』平凡社。
- 館林三喜男(1937)「精神の無い日本映画」『日本映画』1937年12月号、69-72頁。
- 多根茂(1938)「編集室誌」『日本映画』1938年10月号。
- 筒井清忠(2018)『戦前日本のポピュリズム』中央公論新社。
- 東和商事合資会社(1942)『東和商事合資会社社史 昭和3-17年』。
- 中川拓哉(2015)「日独合作映画『新しき土』の政治的及び文化的使命について」、日本独文学会東海支部『ドイツ文学研究』第47号、2015年、15-25頁。
- (2019)「『正しい日本』を描くということ——戦間期の「国際映画」製作とテクノロジー」中村靖子編著『非在の場を拓く——文学が紡ぐ科学の歴史』春風社、227-266頁。
- 中谷博(1937)「ナチス政策下のドイツ映画」『日本映画』1937年4月号、55-59頁。
- 日独文化協会(1940)『日独文化』第1巻第1号。
- 野村浩将(1938)「EXPERIENCE」、『映画の友』1938年6月号、95頁。
- 筈見恒夫(1938)「輸出映画の使命」『映画の友』1938年6月号、94-95頁。
- 長谷川如是閑(1937)「映画の国際政策」『日本映画』1937年4月号、10-14頁。
- ピーター B. ハーイ(1995)『帝国の銀幕』名古屋大学出版会、1995。
- 古川隆久(2003)『戦時下の日本映画』吉川弘文館、2003年。
- 不破裕俊(1941)『映画法解説』大日本映画協会、1941年、126頁。
- 松村正義(1992)「戦前期における日独・日伊両文化協定の外交史的地位」『帝京国際文化』第5号。
- 水町青磁(1938)「日本映画批評」『キネマ旬報』第650号、1938年、174頁。
- 山本直樹(2004)「風景の(再)発見——伊丹万作と『新しき土』」、岩本憲児編『日本映画とナショナリズム——一九三一—一九四五』森話社。
- 「戦争と映画の大座談会」『日本映画』1937年11月号、2-34頁。
- 「『雪山の王者』来る ファンク博士の弟子 リスト君」『東京朝日新聞』1937年11月23日付夕刊、2頁。
- 「日独協力の新映画」『東京朝日新聞』1938年2月26日付朝刊、11頁。

註

¹ 『新しき土』に至るまでの日本映画輸出の試みについては、岩本(2015)、瀬川(2017)を参照されたい。

² 国際文化振興会と『現代日本』に関しては、中川(2019)を参照されたい。

³ 古川、加藤氏の研究は、国内における映画統制の展開と国策映画製作に焦点を当てたものであり、輸出映画は考察の主たる対象とはなっていない。またハーイは『新しき土』を取り上げてはいるものの、関心は国策の犠牲となった伊丹万作の悲劇的な境遇にあった。

⁴ 古川(2003)、1-4 頁。

⁵ 加藤(2003)、6-7 頁。

⁶ 筒井(2018)、260-261 頁。

⁷ 岸田(1937)、18 頁。

⁸ 古川(2003)、233-234 頁。

⁹ 神市(1938)、88 頁。

¹⁰ 青野(1937)、49 頁。

¹¹ 岩本(2015)、18 頁。

¹² 館林(1937)、71 頁。

¹³ 館林(1937)、72 頁。

¹⁴ 館林(1937)、72 頁。

¹⁵ 中谷(1937)、56 頁。

¹⁶ 多根(1938)、206 頁。

¹⁷ M・S・M(1938)、122-123 頁。

¹⁸ Bieber (2014), S.507.

¹⁹ Bieber (2014), S.508.

²⁰ 2019 年現在、『国民の誓』は市販されていない。日本では、国立映画アーカイブにドイツ上映版のフィルムが保存されている。以下の内容分析は、名古屋大学大学院文学研究科の人文学フィールドワーカー養成プログラム採択課題「戦間期の日独合作映画の映像資料および関連文献の、ドイツと日本のアーカイブでの調査・収集」(2015)による調査に基づく。

²¹ 野村(1938)、95 頁。『新しき土』で共同監督を務めた伊丹万作もまた、同種のことを述べている。註 3 を参照のこと。

²² 『東京朝日新聞』1937 年 11 月 23 日付夕刊、2 頁。

²³ 小笠原(1938)、98 頁。

²⁴ 小笠原(1938)、99 頁。

²⁵ 沢村(1938)、71 頁。

²⁶ 小笠原(1938)、99 頁。

²⁷ バジエはユダヤ系のルーツを持ち、またトレンカーは相当の酒飲みでトラブルをこれまでも引き起こしていたからであった。Bieber (2014), 508.

²⁸ 『東京朝日新聞』1938 年 2 月 26 日付朝刊、11 頁。

²⁹ プレディカート Prädikat はヴァイマル共和国期から行われている映画に対する格付けであるが、「国家政治的に価値あり」staatspolitisch wertvoll はゲッベルスのもとで新たに加えられたものである。プレディカートについては飯田(2008)を参照せられたい。

³⁰ 日独文化協会(1940)、272 頁。

³¹ 実際には、ドイツとの文化協定の締結は必ずしも外務省の希望したものではなかった。詳しくは、松村（1992）、清水（2008）を参照されたい。

³² このようなアルプス・イメージを論じたものとしてゲオルグ・ジンメル「アルプス」 *Die Alpen* (1911) を参照されたい。

³³ 「聖なる」 *heilig* という修辭は、ファンク山岳映画の代表作『聖山』 *Der heilige Berg* (1926) を彷彿とさせる。

³⁴ ヴァレリー・ワインスタイン (2014) は、このアポリアが日独両国の共感の土台になり得たとして『新しき土』を分析している。

³⁵ 山岳映画に関する近年の研究状況に関しては、Giesen (2008) を参照されたい。

³⁶ Prime (2007), p.57.

³⁷ 夏子は前田を送り返した後、ひとり病室で涙するシーンが描かれる。

³⁸ 水町 (1938)、174 頁。

³⁹ 『読売新聞』1938 年 4 月 13 日付朝刊、7 頁。

⁴⁰ 笹川 (2004)、324-325 頁。