

令和元年度名古屋大学大学院文学研究科  
学位（課程博士）申請論文

# 国際映画製作におけるドイツ山岳映画の影響

名古屋大学大学院文学研究科  
人文学専攻ドイツ文学専門

中川 拓哉

令和2年2月

## 目次

初出一覧.....	2
凡例.....	3
序論 国際映画とは何か.....	4
1. 国民映画としての「国際映画」、他者のまなざしの内面化.....	4
2. 先行研究.....	6
3. 一次資料.....	9
4. 内容構成.....	10
第1章 映画による「日本」——芸術的に、日本的に、そして国際的に.....	11
1. 日本映画輸出の試み.....	11
2. 映画国策の展開と「日本」イメージの積極的／消極的統制.....	16
3. 1930年代——非常時と国際主義の時代.....	20
4. 国辱の所以——「現代日本」のアポリア.....	24
第2章 ファンク山岳映画の性格.....	29
1. 山岳風景の「発見」、アルプスの意味機能.....	30
2. ファンク山岳映画の「自然らしさ」.....	35
3. 山岳映画の人物造形とイデオロギー.....	37
4. 予兆としての山岳映画——伝統と近代の総合.....	41
第3章 国際映画『新しき土』——政治的使命と文化的使命の狭間で.....	48
1. 日独合作映画の製作と日独外交の交錯.....	48
2. 『新しき土』の使命.....	51
3. 『新しき土』の「日本」イメージ.....	54
3.1. あらすじ.....	54
3.2. 青年・農民・侍・侍の娘——人物造形による「日本」表現.....	57
4. 批評家達の批判——エキゾチスムとイデオロギー.....	61
第4章 「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.....	68
1. 外国映画の意義 芸術性と民族性.....	69
2. 映画『国民の誓』——理想の国際映画の製作.....	72
3. 「個人的事情」と「聖なる目標」.....	75
総論 国際映画とは何であったのか.....	79
1. 「国民映画」の時代——理想としてのナチ・ドイツ映画.....	79
2. 総括と課題——「国際映画」が意味するもの.....	82
参考文献.....	85

## 初出一覧

各章論文の初出は以下の通りである。いずれにも大幅な加筆・修正を行った。

第1章 「「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 (2019) 『非在の場を拓く 文学が紡ぐ科学の歴史』春風社、227-266 頁。

第2章 「人はなぜ山に登るのか 20世紀の映画・文学作品におけるアルプスの機能」、日本感情心理学会 (2020) 『エモーション・スタディーズ』第5号 (掲載決定)。

第3章 「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 (2015) 『ドイツ文学研究』第47号、15-25 頁。

第4章 「「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」、名古屋大学人文学研究科 (2020) 『人文学フォーラム』第3号、97-111 頁。

## 凡例

- ・引用箇所の出典は、著者名とその後ろにオリジナルの初版の出版年を記す。
- ・翻訳があるものは翻訳を参照したが、原文に応じて、訳を改めた箇所もある。翻訳書の該当ページを記した。翻訳書を引用した場合、著者名をカタカナで表記した。翻訳書の記載がない場合には、翻訳は引用者によるものである。
- ・同一著者による同一年に出版された複数の文献は、西暦の後ろにアルファベットを付け区別する。
- ・引用中の旧字は新字に改めた。

## 序論 国際映画とは何か

### 1. 国民映画としての「国際映画」、他者のまなざしの内面化

第二次世界大戦以前より、日本は映画大国の一つであった。『活動写真「フィルム」検閲年報』を見ると、本研究の対象とする 1936 年に検閲の取り扱い件数は 25008 件に達した。とりわけ日本映画の増加が著しく外国映画が前年比 4 % の増加率に対し、日本映画は 22% の増加率と飛躍的な伸びを示している<sup>1</sup>。

日本国内における映画市場は拡大を続けていたが、その消費は国内に限定されていた。海外への日本映画輸出は日本の映画製作者たちにとって長年の夢であった。日本映画の海外への進出は販路開拓という経済的側面を有していたが、その目的は興業的な関心に限定されたものではない。本論文の中心となる「国際映画」は経済面以外の側面を端的に示している。

1936 年ごろから「国際映画」という言葉が映画雑誌等で見られるようになった。それまでも国際映画通信社などの名称は見られたものの、特定の映画を指す呼称として「国際映画」という語はなかった<sup>2</sup>。この年の映画雑誌『映画評論』に、映画評論家来島雪夫は新語「国際映画」を取り上げ次のように文章を始めている。

「国際映画」といふ言葉がある。これは、輸出映画といふ意味である。文字としては「国際映画通信」とか「国際映画協会」とかいふのが、既に存在してみたから、別に珍しくはない。然し、輸出映画を国際映画と呼ぶといふ所に、日本では何だか新しい意味がありさうに思へる<sup>3</sup>。

来島も言うように大正期からすでに欧米への日本映画輸出の試みはあった。しかし来島は俄かに広まった「国際映画」という言葉に、輸出映画にはない新しい意味づけを感じとっている。

「新しい意味」とは何なのか、なぜそのような意味づけがなされたのか、なぜ俄に「国際映画」が語られ、そしてやがて語られなくなっていったのか。この「国際映画」という語が有する「新しい意味」を考察することが本論文の主題である。

---

<sup>1</sup> 内務省警保局 (1937)、1 頁。

<sup>2</sup> 国際映画通信社は 1923 年に創立され、映画年鑑などを発行した。ここでの「国際」という形容は、国内興行のほか諸外国の映画事業をも紹介する姿勢を意味している。村山 (2003)、453 頁。

<sup>3</sup> 来島雪夫 (1937)、124 頁。

「国際映画」の「新しい意味」とは簡単に言えば、「正しい日本の姿を紹介し、現代日本の文化をひろく海外へ宣揚」することを目的として製作することである<sup>4</sup>。「国際映画」は、映画というメディアを通じ「日本」というネーションのイメージを諸外国に伝えようとするものであった。

国民国家 Nation State を構築する上でのネーションの物語の重要性と、その生産・拡大に貢献するマス・メディアの働きは、エドワード・W・サイードの『オリエンタリズム』(1978)、ベネディクト・アンダーソンの『想像の共同体』(1983)を大きな転換点として、これまで様々に語られてきた。「ネーション」という語は、そのまま「国家」や「国民」を意味するものではない。国籍などの制度的規定や、地図上の領域はネーションの構成要素の一つに過ぎない。文化としての想像力によるイメージ形成は、ネーションにとってそれ以上に不可欠な要件である。ホミ・K・バーバの以下に引用する説明は、ネーションの性質を端的に言い表している。

ネーションという生の形式は「共同体」よりも複雑で、「社会」よりも象徴 symbol に満ちている。たんに「国 country」とは呼び表すことのできない含意に満ちたものである一方で、「祖国 patrie」と言うよりは愛国的でなく、国家理性よりも修辭的で、イデオロギーよりも神話的である。ヘゲモニーが確立された状態のように均質化されておらず、市民のように中央集権化されてもいない。しかし、「主体」とよぶには集団的であり、形式上の礼節というには心的な性質を強くおびたものである<sup>5</sup>。

人々はある「国家」に属する「国民」として自らを位置づけ、見ず知らずの他人との間に決してぬぐい去ることの出来ないような繋がりを、地理的な隔たりを超えて普遍的なものとして、時間的な隔たりを超えて不変的なものと見て取る。その想像力の基盤として、教育制度などの公的なイデオロギー装置とともに、新聞、小説、そして20世紀になり映画といった娯楽メディアは重要な機能を有している。

ネーションを語る映画は「国民映画」Nationalfilm と呼ばれる。ドイツの国民映画を分析したザビーネ・ハーケが言うように、国民的とされるものは内的な整合性の所産であり、排除の特別の産物である<sup>6</sup>。この点で、「国際映画」Internationalfilm もまた「国民映画」の一種である。1930年代後半に登場した「国際映画」の根本動機は、欧米での「日本」イメージに対する危機感である。諸外国に「正しい日本の姿」を示そうという企ては、しかし同時に国内における「正しい日本の姿」を編成し、正当化されたナショナル・イメージを構築しようとするものでもあった。

---

<sup>4</sup> 沢村勉 (1941)、250 頁。

<sup>5</sup> バーバ (1994)、52 頁。

<sup>6</sup> ハーケ (2002)、14 頁。

日本映画史において、国際映画という呼称は、それが一過性のムーブメントだったにせよ、国民映画という語に先立って表れた。「国民映画」という呼称が日本で本格的に用いられるのは、1940年代になってからのことである。日本では「国際映画」が、「国民映画」に先駆けて表われた。これは単なる言葉遣いの問題には留まらない。国際映画がユニークであるのは、他者のまなざしによる日本像を否定すると同時に、他者のまなざしのもとにおかれることを存在目的としている点にある。山本直樹は、日本の風景を、映画を通じて他国に紹介したいという帰山教正の発言から、「西洋＝他者」の視線を借りて「日本」の表象を獲得しようとする、ある種のねじれを指摘する<sup>7</sup>。これは日本というネーションの語りが、明治以来、他者のまなざしを準拠枠として構築されてきた日本特有の経緯を示している。

欧米の人々は、彼らの関心、いわゆるエキゾチスムに基づき「日本」イメージを構築した。このような関心の映画としての形態の一つがニュース映画であり、「国際映画」を論じる人々が、払拭されるべき誤った「日本」像として真っ先に挙げるものであった。「国際映画」をめぐる議論は、他者の関心により構築された故郷のイメージに対する違和感をもとにして「日本」の輪郭線をひく。問題は輪郭線の内側に、いかなる「日本」を描き入れるのかということであった。

『現代日本』、『新しき土』、『国民の誓』という本論文で取り上げる諸作品は、こうした問題関心を製作背景に有するが故に「国際映画」と呼ばれうるのである。

「国際映画」は、いわば欧米で構築されたネーションの語りを国有化しようとする試みである。国際映画の使命は、諸外国で消費される「日本」像を Made in Japan として正統化することにあった。ここには「正しい日本」が伝えられなければならないというオーセンティシティの意識があり、同時に、「正しい日本」は「日本人」によってのみ語りうるというオーソリティの意識が表面化している。

正しい「日本」とはいかなるものなのか。「日本」として、何を外国の観衆に提示すべきであるのか。それは「日本」の表象の問題とともに、新たなメディア・テクノロジーに対する反発と受け入れの軌跡であり、近代化に伴う西洋化という明治以降の日本が抱えたアポリアの一面でもあった。次章以下、国際映画という取り組みをめぐる浮かび上がるネーションのイメージ構築の問題と、この取り組みにおいてドイツ山岳映画という形式がもたらした影響について論じていく。

## 2. 先行研究

先行研究の質的・量的豊富さでいえば、『新しき土』は恵まれた作品である。『新しき土』に関する多くの先行研究は、研究主題に応じて次のように分類できるだろう。1. 政治的機能、

---

<sup>7</sup> 山本 (2004)、70 頁。

日独外交との関連、2. 国策映画・映画統制の初期の試みとして、3. 日本のナショナル・イメージの問題である。もちろんこれらの主題関心は不可分であり、相互に影響し合っている。そのうえで本稿は特に3の日本のナショナル・イメージについての観点、映画というメディアを用いたネイションの語りを特に関心の対象とするものである。1938年に公開された『国民の誓』までを対象に、日中戦争前後の時局の変化、山岳映画という「ドイツ的」な形式の採用に着目し分析する。

『新しき土』は、1930年代の日本映画史において必ず取り上げられるエピソードではある。通史的研究としては戦後日本映画研究の最初の年代記的研究である田中純一郎の『日本映画発達史』(1957)や、佐藤忠男の『日本映画史』(1995)においても、『新しき土』に一節が設けられている。これらの通史的研究において、『新しき土』は日中戦争開戦後の戦争の政府主導の積極的利用を予告するものとして見られる。満州事変、国際連盟からの脱退に伴う日本の国際的孤立、日独の外交的接近、日中戦争の開戦という1930年代の日本の軍国主義化に映画というメディアが取り込まれる過程の一環として『新しき土』は描かれている。ただし映画の内容については、長らく詳細な検討の対象にはなっていない。たとえば佐藤は「およそ現実味のない映画であり、大和魂とか大和撫子という観念を空想的に礼賛している映画である」とのべるにとどめている<sup>8</sup>。

『新しき土』を対象とした詳細な分析で最も早い例は、NHKのテレビドキュメンタリー番組および番組内容を書籍化した『ドキュメント昭和』(1987)がある。ここでは、川喜多かしこ、ファンク夫人など存命する当時の関係者へのインタビューを交えて、日独合作映画企画が日独の外交的接近のなかで浮上したことを明らかにしている。続いて、ジャーヌ・ハンゼン(1997)が『新しき土』を個別に取り上げ論じた。ハンゼンは、『新しき土』を、1939年に制定される映画法以降の「国策映画」に先駆け、国家の映画製作への積極的関与を示す例として取り上げる。両者は、『新しき土』という「際物」として忘れ去られていた作品をすくい上げる契機となった点で、今なお繰り返し引用される著作である。ただしハンゼンは内容にまで踏み込んだ詳細な分析が成されているものの、関心はプロパガンダ演出の分析にあった。

近年になり『新しき土』は、「日本」というネイションをめぐる映画的表現という観点からも研究がなされている。山本直樹(2004)は日本像をめぐるファンクと対立した共同監督の伊丹万作の位置づけを軸として、『新しき土』の「日本」像もういちど捉え直している。大傍正規(2010)は、『新しき土』の山田耕作の伴奏音楽に注目した。『新しき土』が引き起こしたセンセーションの一つである主演女優原節子を取り上げたものは少なくないが、なかでも四方田犬彦(2011)は原のフォトジェニシティに着目し、彼女が果たした帝国の記号としての機能を分析している。

---

<sup>8</sup> 佐藤(1995)、419頁。



また直近では、瀬川祐司(2017)が『新しき土』に関するまとまった著作を発表した。『キネマ旬報』と大手新聞の報道記事から、企画の成立と批評家の反応を丹念に列挙し日独合作映画の成立経緯を整理し、伊丹版との詳細な比較も行っている。瀬川の著作は、ハンゼン以来、『新しき土』に個別に焦点を当てた研究では最も大規模なものである。瀬川の研究は、これまで定型句のように語られてきたいくつかの事実について再検討し、訂正を行っている点においても意義深い。ドイツ語版と英語版の2バージョンの製作が当初より予定されていたこと、現在は伊丹版の冒頭にのみ見られる伊丹の序文が、ファンク版公開時にも流されていたこと、など重要な訂正を加えている。さらに瀬川は『新しき土』関係者のその後の活動として『国民の誓』も取り上げている。『国民の誓』に関しては、それまで先行研究は皆無といえる状況であり、日本映画史の通史的記述どころか『新しき土』との関連においても取り上げられる機会は非常に稀であった。当時の新聞報道から『新しき土』に続く映画の企画進行過程を紹介する瀬川の調査は、本論文にも資するところは多かった。

輸出映画の取り組みから、『新しき土』を中心として太平洋戦争期までを収める瀬川の研究は、本稿の関心と重なるところが多い。ただし瀬川の関心は、新聞および雑誌記事を通じて『新しき土』というムーブメントを明らかにすることにある。本稿では、そのムーブメントの根底にあったナショナル・イメージへの関心と危機意識の検討を中心課題として、これらの国際映画を異なる角度から検討する。この点に、先行研究に比して本研究が有する独自性があると考えられる。

共同監督伊丹については、については映画国策の「被害者」として描かれることが多かった。ピーター・B・ハーイ(1995)は、伊丹にとって「救いようもないほど不幸な共同作業であった」と述べる<sup>9</sup>。ハーイは伊丹を、『新しき土』で消耗し、病床につき、1946年に亡くなるという悲劇的な運命をたどった監督として描く<sup>10</sup>。伊丹版の映像は市場に流通していないため、鑑賞機会は制限されている。ようやく2000年代に入り、瀬川、山本、四方田のほかクリスティン・ポーネ(2017)らがファンク版との比較分析を行った。これらの研究において、ファンク版を否定しようとする伊丹の演出意図や、両者に対する映画評論家たちの評価が考察されている。本稿でも伊丹版をファンク版と比較し、ファンクの日本像に対する一つの反応として取り扱う。

日本国外のファンク作品に関する研究は、主として『新しき土』に先行する山岳映画を扱うものが多かったが、近年は『新しき土』についての個別研究も増えている。それらは日独関係史の枠組みで語られることが多い。たとえば、ワインシュタイン(2014)は『新しき土』が日独両国の観客が共感しうる点を遅れてきた先進国が抱える近代化の問題に着目した。

山岳映画 Bergfilm に関しては豊かな蓄積があるが、ほぼすべての研究がまず取り上げるもの

---

<sup>9</sup> ハーイ(1995)、135頁。

<sup>10</sup> ハーイ(1995)、132-138頁。

がジークフリート・クラカウアーの『カリガリからヒトラーへ』(1947)である。終戦から間もない時期に発表された本著は、ドイツ映画研究の礎石の一つであり、山岳映画研究にとっても、第一の参照項となる。後段で詳述するが、「カリガリからヒトラーへ」という敗戦以来のドイツ国民の精神的連続性を映画から見て取ろうとするクラカウアーは、山岳映画にナチが台頭する「予兆」を見ている。エリック・レンチュラーが言うように、以降の山岳映画研究はクラカウアーに賛同するか、反対するかという二者択一に直面することになる<sup>11</sup>。そのレンチュラーの論文は、反近代主義的姿勢を強調し、ヴァイマル共和国期の黄金時代の作品からの退行を指摘するクラカウアーに対し、共和国期から継承される前衛的な撮影技法など、共和国期からの連続性を論じた点で画期的である。また個性的な観点では、アンドリュー・デニング(2014)が、スキーという新興スポーツの流行とモダニズムの関係を「アルペン・モダニズム」と論じ、スキーというスポーツの近代性を論じている。

### 3. 一次資料

公開当時の映画の製作経緯、映画をめぐる議論を確認するため、本論では、大手新聞のほか公開当時の映画雑誌を主な取材源としている。とくに大日本映画協会発行の映画雑誌『日本映画』を参照した。

第1章で詳述するが、大日本映画協会は映画国策の展開の中で組織された組織である。ハーイは『日本映画』を「日本で最初にして唯一の「国家的指導雑誌」と表現し、その特権的な地位を説明している<sup>12</sup>。ハーイは「懇談会システム」という語で以てこの雑誌が果たした政治的機能を指摘する<sup>13</sup>。館林三喜男ら官僚側が「たえず主導権を握って言葉巧みに討論を進め、映画業界の代表者たちを自分たちが引き出そうとする結論に器用に誘導して行った」とハーイは述べ、懇談会・座談会という一見するとオープンな機会を通じ、映画製作の再編成・統制を目論む官僚が映画業界の人々を監督しようとしたと論じている<sup>14</sup>。

ただし『日本映画』が国策を全肯定するためのプロパガンダ雑誌であったとはいえない。論者も右派ばかりでなく、マルクス主義者であった岩崎昶や、青野季吉のほか、リベラル派のジャーナリストとして著名な長谷川如是閑も寄稿している。左右両派の識者が『日本映画』に寄稿したが、彼らはひとつの観点で一致していた。日本映画はいまだ発展登場であり、外国映画には及ばないということである。『日本映画』は映画による「日本的なるもの」についての議論

---

<sup>11</sup> Rentschler (1990).

<sup>12</sup> ハーイ(1995)、47頁。

<sup>13</sup> ハーイ(1995)、63頁。

<sup>14</sup> ハーイ(1995)、63頁。

を根本のテーマとしていた。創刊号は、まさに、彼らの日本映画蔑視と外国映画への賞賛が表立っている。日本映画はいまだ拙劣でありより優れた日本映画を産出するために何を成すべきか、これが『日本映画』の基本テーマであった。『日本映画』は映画新体制の中で雑誌の統廃合が行われた後、最後の映画雑誌となった。

#### 4. 内容構成

本論は時間的推移に基づきつつ、「国際映画」の帰結とその性格を論じる。第1章では、『新しき土』が公開される1937年までの日本映画輸出の取り組みの経過と、映画国策の展開を追う。第2章では、『新しき土』の監督アーノルト・ファンクの特徴である「山岳映画」という映画形式が有する性格について検討する。第3章では、第1章および第2章の分析内容をもとにして、ファンクにより『新しき土』のなかでいかなる日本像が描かれたのかを考察する。第4章では、『新しき土』公開を経て日中戦争のなかで国際映画というテーマの変質を、映画『国民の誓』(1938)を主たる分析対象として論じる。最後に、三国同盟の締結と太平洋戦争の開始という新しい局面における「日本」像への問題意識に触れ、「国際映画」というプロジェクトが有した意義と問題を論じ結論とする。

## 第1章 映画による「日本」——芸術的に、日本的に、そして国際的に

日独合作映画『新しき土』は、その企画が明らかになると、マス・メディアはその動向を逐一伝え、映画雑誌にとどまらず広い領域において、「国際映画」の在り方や『新しき土』の出来を論じた。「国際映画」がこれほどの盛り上がりを見せたことはこれ以前も、以降も無かった。ここまで『新しき土』が衆目を集めた背景には、「日本」のナショナル・イメージが国家にとって重要な課題と認識されるに至った当時の社会情勢があった。

本章は「国際映画」というムーブメントが起こるに至るまでの過程を3つの観点から整理する。第一には民間の日本映画輸出の取り組みである。国際映画もまた広い意味で輸出映画、つまり日本国外へ輸出されることを前提に製作された映画である。日本映画の草創期から早くも、映画製作者・監督個人の芸術的野心から日本映画の輸出が目論まれていた。日本映画の外国への輸出は外国での市場開拓と共に、日本映画の認知、ひいては映画という新興の芸術分野を確立しようという試みであった<sup>15</sup>。第二には「日本」像を問題化した映画国策の展開である。1933年の「映画国策の建議」案提出に始まる日本の映画国策は国内の文化統制策であるとともに、対外的な「日本」像の監督を使命としたことが重要である。以降、映画関係団体が設立され、同時に第3の観点である国際文化交流事業と交差する。外務官僚柳澤健の主導で進められる国際文化交流事業は、内務省主導の映画国策と平行するもう一つの推進力であった。内務省の映画国策と外務省の国際文化交流事業策は『現代日本』、『新しき土』といった国際映画企画で交差し、それぞれの理想・目的意識の差異が露わとなるのである。

### 1. 日本映画輸出の試み

日本映画の海外輸出は、映画というメディアが日本に伝わって間もない大正時代から試みられていた。日本側からの本格的な日本映画の輸出の試みとして、各先行研究でまず取り上げられるのが、1920年の帰山教正監督による『白菊物語』である。当時の日本では未だ、映画は芸術の一分野としては認められていなかった。また帰山が自著で「芝居をそのまま撮影したものが活動写真劇」という誤解が日本映画の出発点であると批判するように、撮影も舞台の映像をカメラでとらえたにすぎず、撮影技術や俳優などの面においても日本ではいまだ映画独

---

<sup>15</sup> イタリア人映画理論化リッチョット・カニュードは1911年に発表した『第七芸術宣言』で映画を「第七芸術」として、建築、絵画、彫刻、音楽、舞踏、文学に並ぶ新たな芸術分野であると主張した。

自の領域が形成されていなかった<sup>16</sup>。このような時期に帰山は「純劇映画運動」を提唱し、日本映画の芸術化を図った。活動弁士や女形といった製作・観賞両面における日本独自の形態を廃し、欧米にならった映画作りを帰山は主張した。

帰山は先に挙げた本の中で「活動写真事業の理想」について次のように述べている。

活動写真科学の進歩を計り、写真製品並に材料、薬品等を以て外国貿易に利益し且活動写真に依って我国情を外国に紹介し、外人をして我国及我國民を了解せしめ尚活動写真が與ふる総ての範圍に於て我が社会教育に資し、國民各個の精神上並びに知識上の進歩を求め、國民の国家的觀念の自覚、個人の向上に貢献すること<sup>17</sup>

ここですでに「国情の紹介」が映画事業の理想の一つに挙げられていることは注目に値する。引用部分に続く文章で帰山は、「自己の生活は国家を離れて向上する事を得ない」といい、個々の利益追求にのみ専念する活動写真業者を批判する。帰山は、映画による社会教育、つまりは「國民の国家的觀念、自己の生活の意義上に於ける幾部分なりの促進剤となす」ことを理想に掲げ、これを活動写真業者の「国家に対する責任」と「本望」であると主張する<sup>18</sup>。帰山の1917年のこの小論においてすでに、国家利益の観点から映画というメディアが有する教化能力の積極的利用が提案されているのである。

帰山は1915年の『キネマ・レコード』新年号でも日本の映画製作者を批判しているが、ここでやり玉に挙げられているのは、国内映画製作者の対外作品製作に対する無関心である。帰山は、アメリカやフランスの映画社が日本の風土を紹介する映画を製作したことを知った。彼らが「我桜島の爆発を利用して六巻の大作を作り然も日本の殖民の俳優を使用して堂々と市場に作品を売捌いて」いることに、帰山は日本の映画製作者として「口惜しさ」を表明している<sup>19</sup>。

私は之れ此の一事を聞いてさへ実に口惜しい事一通りではなかつた、日本の製造家が立派な日本という固有な土地を有しながら一の対外作品さへ作らず徒らに外人の手によつて盗みさられてしまふ如きは一大損失ではないか<sup>20</sup>。

帰山は日本の製作会社に対し、外国の映画会社に先んじられたことへの怒りを表明する。日本

---

<sup>16</sup> 帰山 (1917)、9 頁。

<sup>17</sup> 帰山 (1917)、附録 18-19 頁。

<sup>18</sup> 帰山 (1917)、附録 36-37 頁。

<sup>19</sup> 帰山 (1915)、2 頁。

<sup>20</sup> 帰山 (1915)、2 頁。

の撮影術や撮影機具はかなり進歩しているが、にもかかわらず日本映画は製品としての質は低いままであると帰山は言う。しかし日本の映画製作者達は「低級なもの」を作り、世界市場へ飛躍する機を逃していると批判するのである。ロケーションも出演する人々も日本のものであるならば、このような映画が日本で作られなかったことはひとえに製作者の怠慢であるという理屈である。帰山はここで、「外人の手によつて盗みさられてしまふ如き」と表現し、映像を捉えられることにある種の不正を感じている。帰山の主張のなかでは、映画という新たなメディアに対する芸術的発展の願いと新興の芸術領域において「日本」の所在を求めるナショナルな感情がすでに結びついている。

帰山のこの憤りは、後の国際映画をめぐる議論の根本問題を無自覚のうちに露呈している。つまり映画というメディアの真正性と虚構性の問題である。帰山の憤りの出発点は、外国の映画会社の記録映画という「立派な日本」像の体験である。帰山は映写される映像と実際の風景がダイレクトに結びつけ、映像体験の感動がそのまま実際の自然風景への評価につながっている。しかし実際にはこの「立派な日本」は、ひとつの映像作品として衆目の前に提示された見世物であり、それは“盗み取った”外国映画社という他者のまなざしを通じて構築されたものである。彼らが盗人では無く「立派な日本」の製作者であることを、帰山は見落としている。「盗まれている」という表現は、作り出された自像への高い評価とそれを我が物と出来ないもどかしさの混交となっている。

欧米の映画は、帰山にとって日本映画が志向すべきモデルであった。それ故に欧米での評価の獲得は、日本映画の芸術的な成熟度を測る目安となりえた。帰山は自ら対外作品として室町時代の京都を舞台とした恋愛悲劇『白菊物語』を製作したが、目立った成果は得られなかった。

帰山に続き、帰山の作品にも出演していた村田実が自作『街の手品師』の海外公開を試みた。1925年2月に日本で公開された『街の手品師』は国内で高い評価を得ていた。対外作品として歴史物を選んだ帰山に対し、村田は過去の歴史的な日本の姿を求めることに反対し現代の日本の姿こそ輸出すべきものと考えた。シナリオはのちに東宝のプロデューサーとして活躍する森岩雄が担当している。内容は、報われぬ愛のために人殺しをし自らも死んでしまう手品師の現代的な悲劇であった<sup>21</sup>。日本での高評価に自信を得た村田と森は7月に渡欧し、ベルリン、パリ、ロンドンでの公開にこぎつけた。しかし期待に反し評価は芳しくなかった。森は後年「全然相手にされなかった」と語り、秦豊吉からは「国辱もの」と叱られたという<sup>22</sup>。

---

<sup>21</sup> 佐伯 (1991)、74 頁。

<sup>22</sup> 佐伯 (1991)、78 頁。佐伯知紀の村田に関する論考は欧米での村田の失敗の他の要因として、斡旋した配給会社の倒産、上映設備の不具合、当地の日本人からの不評を挙げている。『街の手品師』を見たベルリン在住の日本人から、西洋の真似事ばかりで日本的なものがないという批判が出たことは、次節で紹介する岩瀬らのニュース映画体験と対照的である。

帰山や村田の挑戦は、日本映画の芸術的評価を求めての映画輸出であったが、一方でエキゾチックな「日本」を売り出す映画も製作されていた。そのうちのひとつに1924年に東亜キネマが製作した初の日独合作映画『武士道』がある。

監督はドイツ人のハイラントと日本人の加古残夢が共同で担当した。1924年11月22日付の大阪朝日新聞は、ドイツ最大の映画会社UFAとの共同製作で「忠孝と武士道を海外に紹介する大映画」の製作企画を伝えるものの、小川順子(2005)によれば製作にあたったのはUFA傘下のハイラントの個人プロダクションであり、ハイラントも評価の芳しくない無名監督に過ぎなかった<sup>23</sup>。配給もUFAではなくドイツ・ノルディッシュ・フィルム・ユニオンが請け負った。製作スタッフは、監督ハイラント、男優カール・テティング、女優ロー・ホルのほかはドイツ側スタッフの参加は見られない<sup>24</sup>。製作費用は日独双方から5万円ずつ出資されたという<sup>25</sup>。日本公開は1926年6月でありドイツでは翌1927年に公開された。

『武士道』はまもなく大部の人々にとっては忘れられた作品となった。『武士道』の日本公開から10年後の『新しき土』製作時期の報道では、『新しき土』を日本最初の日独合作映画とする記述が散見され『武士道』に関する言及は見られない。国際映画通信社の市川彩が1941年に出版した自著のなかで、輸出映画についての項で名を挙げているのは貴重な例である。ここで市川は「折角待望の国際映画が一般に上映されても観衆には何らの感興をも喚起せしめることが出来ず、その興行成績は実に惨目であった」と書く<sup>26</sup>。

現存している『武士道』のフィルムはドイツ上映版である<sup>27</sup>。『武士道』は、日本に漂着した西洋人のマヌエルとエヴァが危機を乗り越え結婚し日本を去るまでの物語である。マヌエルらに味方する武士たちは勇敢で忠義に暑い人物として好意的に描かれる。しかし一方、侍達が支配する欧米とは異質な「日本」という世界が特に暴力的な性格でもって示される。マヌエルを保護した大名ヨリトモは些細な失敗から臣下に切腹を命じ、マヌエルは驚愕する。ヒロインのエヴァはヨリトモに敵対する大名にさらわれ暴行されかける。エヴァはなんとか追っ手をかくぐると、「ヨシワラ」の遊女たちにかくまわれ一時的に難を逃れる。しかし、これによりマヌ

---

<sup>23</sup> 小川 (2005)、236 頁。

<sup>24</sup> 富田 (2005)、70 頁。

<sup>25</sup> 市川 (1941)、55 頁。

<sup>26</sup> 市川 (1941)、55 頁。この中で市川は「折角待望の国際映画」と述べているが、『武士道』公開の頃には、まだ輸出映画を指す呼称としての「国際映画」はなかった。

<sup>27</sup> 長らくフィルムは失われていたと考えられていたが、ドイツ上映版のフィルムがロシアで発見された。2004年に京都で特別上映が行われ、現在は国立映画アーカイブに保存されている。以下の内容分析は、名古屋大学大学院文学研究科の人文科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。

エルらからは貞操を疑われることになる。

『武士道』は、「サムライ」「ヨシワラ」「ハラキリ」といったエキゾチックな日本のレトリックが用いられた典型例である。暴力的な日本人という人物像はすでに1915年のセシル・B・デミル監督の『チート』*The Cheat*で、ヒロインに焼き鑊を当てる日本人として描かれていた。『チート』は排日映画とされ、国内輸入が見合わされている。1918年にも2本の映画が日本を侮辱しているという理由で上映禁止処分を受けていた<sup>28</sup>。東洋の異質の世界とその支配者の暴力的な「サムライ」の姿は欧米で常套句的に用いられたイメージであり、日本文化の独自性と前近代性を示すシンボルとして1930年代の国際映画の取り組みにおいても大きく影響し続ける。大名を頂点とする絶対的な上下関係、制裁としての残虐なハラキリ、エキゾチックな娼館、そして西洋の女性に魅了され、力づくで我が物にしようというその土地の統治者など、野蛮で未熟な東洋の文明に対し、最新の技術、文明の伝道師としての西洋人のステータスはもっとも常套句的な西洋対東洋のイメージである。『武士道』の「日本」のエキゾチスムは型どおりのものを踏襲している。

マヌエルはヨリトモ配下の武士たちと協力し物語はハッピーエンドを迎える。しかし土地の人々とマヌエルら西洋の来訪者たちの間には線引きがある。玉木潤一郎の『日本映画盛衰記』(1938)によれば、ハイラントは「ドイツの女性が日本の男に恋することが不自然」といい、脚本の変更を要求したという<sup>29</sup>。西洋人は西洋人と、日本人は日本人と結婚する。ここにはエヴァ＝西洋人女性が求められる対象であり、求める側に立つことへの「不自然」さという根本的な枠組みの認識がある。

『武士道』ののち1929年5月には、衣笠貞之助の『十字路』が、ベルリンのウーファ・パピリオンで『ヨシワラの影にて』*Im Schatten des Yoshiwara*と改題され公開された。これは、日本映画が外国で好評を得た最初期の例として挙げられる。衣笠は本作品を持って日本映画の芸術的到達をしめそうと試みた。公開前日には、ドイツの映画雑誌『フィルム・クリア』に衣笠自身のコメントが掲載された。その中で衣笠は、本作を日本映画の正解市場へ進出する一歩とする野心、そして「ゲイシャ」、「フジヤマ」、「ハラキリ」といた従来の観念を一掃するという自信を述べた<sup>30</sup>。『十字路』は時代劇ではあるもののドイツ表現主義映画の手法を用いた前衛的作品であり、単発ではあるが好評を得た<sup>31</sup>。

同じ頃、のちに『新しき土』のプロデューサーを務める東和商事の川喜多長政もドイツを足がかりとして日本映画の海外上映のために動いていた。川喜多は1928年10月に東和商事合資

---

<sup>28</sup> 田中 (1980a)、325 頁。

<sup>29</sup> 玉木 (1938)、133 頁。

<sup>30</sup> ザーロモン (2015)、79-80 頁。

<sup>31</sup> ザーロモン (2015)、80 頁。



会社を創立し、日本へのヨーロッパ映画輸入を開始する。とくにドイツとのつながりが強く、会社設立からまもなくドイツ最大の映画会社 UFA から配給権を獲得した。

川喜多は 1930 年 3 月、佐々木恒次郎監督の『永遠の心』(1928)を『樵夫弥吉』Yakichi, der Holzfäller と改題しベルリンで公開した。続いて 1932 年には、溝口健二の『狂恋の女師匠』(1926)、衣笠貞之助の『怪盗沙弥麿』(1928)、牛原虚彦の『大都会・労働篇』(1929)の三作を組み合わせたものが『ニッポン』と題され、再度ベルリンで公開された。

この川喜多の試みは失敗に終わった。『ニッポン』は素人を起用したアテレコや粗雑な編集などの問題もあったが、川喜多自身はドイツの観衆の日本に関する知識不足が最大の問題であると考えている。ベルリンでの公開後、関係者から川喜多は「お客さんは床の上に足を折って座る人や日本の棒で食事をする人を見るとゲラゲラ笑って困るのです」と言われたという<sup>32</sup>。民間の映画関係者達は、日本映画の芸術的評価の向上、国外映画史上の開拓を目指しそれぞれ売り込みを図ったが、単発的なものに留まりその評価も芳しいものでは無かった。失敗の原因の一つは、川喜多が直面した欧米の観衆の日本の社会・文化に対する知識の欠如であった。欧米の観衆の日本に関する知識の欠如という問題は、映画で描かれる「日本」の真正性の問題として『新しき土』も激しい論点の一つとして表れることになる。

## 2. 映画国策の展開と「日本」イメージの積極的／消極的統制

帰山から川喜多までの映画輸出の企てに政府機関からの公的な援助は見られないが、1930 年代に入るとこの「日本」像の是正を目指して公的機関も対応に乗り出す。1936 年 10 月の映画雑誌『日本映画』で内務省警保局事務官の館林三喜男は以下のように語り、映画に対し国家の積極的関与が求められるべき時代の変化を指摘した。

消極的な検閲第一主義より積極的な映画助長主義へ、一面的映画取締より総合的映画利用へ、——端的に云へば映画国策の樹立へ、——時代は将に映画の領域に於て転換せんとしつつある<sup>33</sup>。

ここで映画に対する国家の姿勢の転換を指摘する館林こそ、「積極的な映画助長主義」・「総合的映画利用」推進の中心人物であった。本節では館林が主導する内務省を中心とした映画国策の展開と、その根底にある「日本」イメージへの危機意識について整理する。

映画に対する権力側からの管理は、1925 年の内務省令「活動写真「フィルム」検閲規則」の

---

<sup>32</sup> 川喜多・佐藤 (1991)、24-25 頁。

<sup>33</sup> 館林 (1936)、20 頁。

公布、それまで各地方の警察に任されていた映画検閲を内務省警保局が統括したことに始まるが、1930年代になると政府は方針転換し「映画国策」の時代が始まった。館林が推進した1939年の「映画法」の制定は映画国策の一つの到達点を成している。

映画における「日本」イメージの監督は映画国策における重要なテーマの一つであり、そもその出発点であった。1933年2月、岩瀬亮衆議院議員が、「映画国策に関する建議案」を提出した。ここで建議案の提出の動機として岩瀬が語るのが、映画がナショナル・イメージに及ぼす強大な影響力である。

私は昨年列国議員同盟会議に出席致しまして、其序に欧米各国を観察したのでありますが、旅行中各地に於て、祖国恋しさの余りよく「ニュース」映画を見たのでありますが、私の見た「ニュース」映画に現るる我国映画の殆ど総ては、チンドン屋、猿回し、ゲイシャ、吉原の風情並に下駄の齒入屋等であります、洵に冷汗を催すやうなものばかりでありまして、是が日本の全貌の如き観念を諸外国大衆の頭に焼付けて居る状態であります<sup>34</sup>。

1932年、岩瀬は第28回列国議会同盟ジュネーブ会議の派遣議員団に選ばれ欧米諸国を歴訪するが、その際に見たニュース映画に大きな衝撃を受けたのだった。

映画館は、非現実的世界のスペクタクルを提供すると同時に、劇映画と合わせて本編前に上映されたニュース映画によって、遠く離れた土地の〈事実〉を知らせる場でもあった。速報性では新聞やラジオに劣るものの、映像および音声そして編集による映画の再現能力は文字や音声のみの他のメディアに勝っている。ニュース映画はフィルムというメディアの保存・再現能力を前面に押し出した形式であり、観衆はフィルムの保存能力を信頼し忠実に再現された〈事実〉を求めた。岩瀬もまたその一人であり、故郷の姿を求めた彼が「ニュース映画」の鑑賞に向かったこともごく自然なことであった。しかしそこで彼はまったく予期せぬ「日本」を目にすることとなったのである。

岩瀬は、「殊更に奇矯なる事実、虚構の事実等を描写致しまして、本邦の品位を傷け、不測の禍を招来し、誤解を招来するやうな場合が非常に多い」とニュース映画が描き出した日本像を問題視した。建議案で岩瀬は、映画が持つ「下手な属僚外交に優ること幾倍なるかは分からない」影響力を訴え、宣伝・教化の手段として映画を国家的に利用する体制を整えること、具体的には「正しき日本の宣伝」のための「映画に関する専管機関」の設置を要求した<sup>35</sup>。岩瀬はこ

---

<sup>34</sup> 「第64回帝国議会衆議院建議委員第二分科（内務省所管）会議録（速記）第3回」（1933）、6頁。

<sup>35</sup> 「第64回帝国議会衆議院建議委員第二分科（内務省所管）会議録（速記）第3回」（1933）、6頁。

の建議案でもって、「消極的」な取り締まり策から「積極的」な指導を行っていくことを訴えたのである。

欧米のニュース映画における奇妙な「日本」像への言及は、当時の映画雑誌や映画関連書籍において数多く見られる。他の例をひくと、当時のショービジネスをリードした一人である東宝の秦豊吉は「国辱的映画」と題したエッセイの中で次のように語った。建議案の提出を耳にした秦は、「日本で撮影され、ニュース映画として輸出される映画が、今日欧米で甚だ大なる国辱を演じつゝある事に対して、日本の政府でも、すでに取締にかゝつてみると聞いて、僕も少なからず安心した」と述べる<sup>36</sup>。秦もまた異国で故国の姿を求めてニュース映画を鑑賞した。そして岩瀬と同様に、事実として提示される日本の「醜態」を目にし愕然としたのだった。秦については「却つて日本のニュースが出てくれないように、とさへ思ふ」までに至った<sup>37</sup>。

秦は今日までの輸出ニュース映画は「日本の醜態を宣伝したに過ぎない結果に終わった」という。日本の良い点ばかりを撮影せよと命じることは難しさを、秦は理解している。「これは宣伝映画でなくて、事実を事実として伝える、ニュース映画だからである」。<sup>38</sup>それらの「醜態」は、多くの「事実を曲げた例」があるいっぽうで、「妙な顔付」や「妙な服装」は実際にあるものであり、単に旅行者である自分は「之が事実なら」仕方がないと苦笑して済ませるしかないものもあったとも述べる<sup>39</sup>。この秦の回想にはヨーロッパというコンテキストの中で際立つ「日本」の異質性に対し、どう受け止めれば良いのかという戸惑いがある。

映画雑誌『映画評論』の1937年2月号は、『新しき土』の公開を受け輸出映画をテーマとした。この中で映画評論家の上野一郎は、その当時から4、5年前に見たアメリカ製作のニュース映画に表れる「日本」を不快感をもって思い起こしている。

実際、アメリカあたりの映画社の作った日本の実写映画には、ひどいものがあった。私は、四五年前、偶然の機会で、浅草の或る館で、さういふ映画の一つである『美人国日本』というふのを見たことがあるのだが、眼を掩はしめる醜態の連続で、厭な気持ちになったことを覚えてゐる。つぶし島田の芸者が頭陀袋のやうな海水着を着て、砂浜で三味線に合わせて踊る、といふやうなシーンのあったことも、今だに忘れない<sup>40</sup>。

ここでいう「実写映画」は記録映画と同意である。現実そのままに映るはずの「実写映画」に

---

<sup>36</sup> 秦 (1933)、198 頁。

<sup>37</sup> 秦 (1933)、198 頁。

<sup>38</sup> 秦 (1933)、199 頁。

<sup>39</sup> 秦 (1933)、199 頁。

<sup>40</sup> 上野 (1937)、93 頁。

現われる「日本」の像に上野は不快感を抱く。しかしその映像は、たしかに<事実>として偽りないものであることを上野は認める。

あながち芸者が海辺で踊ったり、娘子消防隊が手押しポンプで予行演習をしたりすることが、事実でないとはどうしても言へない。それは今日の日本の一つの姿として、嘘でもなく、偽りでもなく、現実きちんと存在するものだ。<sup>41</sup>

好ましいものではないが「現実にちゃんと存在する」日本の姿もまた記録映画にはあった。秦や上野は、映画において「事実」を「事実」として扱うことの困難さをこのとき認めたのである。上野らニュース映画に異国の地で故郷の面影を求めた人々は、断片化され再構成された映像がまったく異なる意味を帯び、彼らの全く予期しないかたちで語られる様に困惑したのだった。

ニュース映画の問題は、映画というメディアが映し出す事実＝虚構の曖昧なイメージの問題を明らかにした。フィルムに保存された <事実>の断片は編集を経て再構成され、彼らが全く予期しない「日本」を組み上げた。ニュース映画は、切り取った時間・空間、その中で織りなされる運動・音響を、かつてあった状態そのままに保存・再現前化する技術ではない。文字テキストと同様にニュース映画にもレトリックがあり戦略が介在していた。岩瀬は映画がもたらす<事実>の創作性をこのとき認識し、警戒し、国家による早急な監督を訴えたのである。

「映画国策の建議」は、検閲などの消極的取締策から映画の積極的利用へ転換する契機となった。以降立て続けに映画統制に関わる諸団体が設立され、映画国策の体制が整えられていった。1934年3月、内務大臣を会長とする映画統制員会が、1935年10月にはその外郭団体として、半官半民の映画団体である大日本映画協会が設立された。大日本映画協会は、設立目的として「映画ニ依ル感化力」を通じて「国民思想」の健全な発展を図り、諸外国に対しては、「本邦ノ事物」つまり日本文化に関する国際的な理解を広めることを挙げている<sup>42</sup>。

大日本映画協会の設立と時を同じくして、館林の主導で内務省令「輸出活動写真フィルム取締規則」が交付された。これにより映画の海外輸出に際しては検閲が義務付けられ、違反者に対しては罰則を設けることとなった。館林は輸出映画取り締まりの理由を「誤解を排除し以て正しき日本の姿を正しく認識せしめんとする」ことにあると述べる<sup>43</sup>。取締規則は、検閲不合格の要件として、1. 皇室の尊厳を冒瀆、国家の威信を損するもの、2. 外国との親善関係を害するもの、3. 国民生活に対し誤解又は悪感情を抱かしむるもの、4. 政治上、軍事上、経済

---

<sup>41</sup> 上野 (1937)、93 頁。

<sup>42</sup> 「財団法人日本映画協会（仮名）要綱」(1935)、101 頁。

<sup>43</sup> 館林 (1935)、48 頁。

上、其の他国家の重大なる利益を害するもの、の4項目を定めた<sup>44</sup>。建議案で述べられた「殊更に奇矯なる事実、虚構の事実」は、第3項の「国民生活に対し誤解又は悪感情を抱かしむるもの」として取り締まりの対象となった。

館林によれば、「奇矯なる事実」の具体例には、貧民窟など国際的な一般倫理に照らして不道徳とされる存在を強調するものが挙げられる。館林は、それでもなお輸出映画に残存するだろう「特異性」にも言及する。「嘗て問題となりたる田植の如き、公衆浴場の如き、或は角力、祭礼、農山漁村民の赤裸々なる労働状況の如き等々」は取り締まりの対象となる映像と同様に、欧米の観衆にとって奇異に写るだろうことを館林は認める。しかし館林はこれらについてはむしろ日本文化の「特異性」、つまりは「国民的性格」を示すものと評価し、積極的に輸出すべきであると主張する<sup>45</sup>。この「特異性」を自ら蔑み、隠蔽しようとする傾向が現在あることを、館林は批判する。

国家の主導による映画国策の本格的な展開は、1939年の映画法施行を待たなければならない。館林が積極的に輸出すべきとした日本の「特異性」や「国民的性格」を表現する映画作りは、次節で扱う外務省文化事業部主導の国際文化交流事業の中でも取り組まれることになる。それが1936年に撮影していた『現代日本』であり、『新しき土』であった。これらの作品によって改めて、「日本」イメージの特異性、「殊更に奇矯なる事実」という否定的評価かあるいは「国民的性格」という肯定的評価のいずれかを問う論争を引き起こすのである。

### 3. 1930年代—非常時と国際主義の時代

1931年に起こった満州事変は、「日本」の言説形成にとって大きな転機となった。1934年、陸軍はパンフレット『国防の本義と其の強化の提唱』(1934)で、国防充実の必要性和軍部の政治責任を主張する。その論拠となったのが「現下の非常時局」であった。パンフレット出版の前年1933年6月には、大阪毎日新聞社が陸軍大臣荒木貞夫の演説を映像化した映画『非常時日本』を製作した。実際には「小春日和」ともいえる社会状況下で「非常時」という流行語は危機を煽った<sup>46</sup>。国家への使命感とないまぜになった日本文化論は、「日本精神」をキーワードとして大きく展開する。1933年1月から1934年3月までに70冊の日本精神関係の書籍が出版された<sup>47</sup>。哲学誌『理想』1934年1月号で「日本精神への志向」特集が生まれ、雑誌『思想』で

---

<sup>44</sup> 「輸出活動写真フィルム取締規則の制定並に財団法人大日本映画協会の成立」(1936)、50頁。

<sup>45</sup> 館林(1935)、54-55頁。

<sup>46</sup> 宜野座(2004)、33頁。

<sup>47</sup> 北河(1995)、89-90頁。

も 1934 年 4 月号で「日本精神」が特集された。この特集に寄稿した津田左右吉は、次のように述べる。

「日本精神」といふ語が何時から世に現はれたのか、確かには知らぬが、それがひどく流行したのは最近のことのやうであり、所謂「非常時」の声に伴って急激に広まったものらしく思われる。断えず高い調子で叫ばれ、何となく物々しいところがあるのみならず、いひやうにより聞きやうによつては一種の重苦しい抑圧的のひびきさへも感ぜられるのは、此の故であらう<sup>48</sup>。

津田は俄かに盛んになった「日本精神」についての論説が、「大和魂」などを叫ぶ従来の宣伝運動とは異なる性格を有しているという。津田が感じ取った「物々しいところ」、その強い語調が与える「一種の重苦しい抑圧的のひびき」は、それまでの自国文化を称揚する主張とは異質なものであった。切迫性を与えていたのは「非常時」という現状認識である。「日本的なるもの」についての議論は、「非常時」という例外状況を指定することで、「日本」文化足る条件として「日本」的であると共に、日本という国家への直接的な貢献を要求したのであった。

1933 年に国際連盟を脱退して以降、新たな国際関係の構築に取り組みなければならない日本にとって 1930 年代前半は、1920 年代の平和主義と協調外交を基板とする国際主義の時代以上に「国際性」が重要な論点となった。1930 年代前半は「非常時」であるとともに、「国際」の名を冠した文化交流団体・観光事業関係団体が相次いで設立された国際主義の時代でもあった。芝崎厚士の研究によれば、この時期は日本における対外文化政策の制度化が集中的に進展する時期であった<sup>49</sup>。1932 年頃からは恐慌後の落ち込みから回復し、外国観光客も増加していた。通信・交通手段も拡充し、国境を越えたヒト・モノ・カネ・情報の移動は量的拡大傾向にあった<sup>50</sup>。そこへ国際連盟脱退にともなう国際的孤立への懸念が、文化政策の制度化を促進し、もうひとつの外交の道として諸政策を展開したのである。

映画評論家の板垣鷹穂は『日本映画』1938 年 6 月号の記事で日本のこれまでの輸出映画の試みについて整理し、主な担い手として鉄道省国際観光局・国際文化振興会・国際映画協会を挙げている。

「国際映画」という呼称が登場するまで輸出映画と言えば、観光局の手になる外国人観光客誘致のための日本紹介映画、いわゆる観光映画が第一であった。鉄道省国際観光局は 1930 年 4 月 23 日に官制が公布され設立された。当時の浜口雄幸内閣は金輸出を解禁し、国際貸借の改善

---

<sup>48</sup> 津田 (1934)、2 頁。

<sup>49</sup> 芝崎 (1999)、18 頁。

<sup>50</sup> 芝崎 (1999)、18 頁。

を訴えていた。このとき改善策の一つとして検討されたものが海外からの観光客の誘致である。すでに民間には1926年に鉄道院、日本郵船会社などの主唱のもと設立されたジャパン・ツーリスト・ビューローがあり鉄道省も毎年5万円を援助していたが、1929年にはアメリカを相手として共同広告委員会が設けられた。さらに鉄道省の管理の下に国際観光局が設立され、政府機関として観光を担当する部局が設置されたのである。1931年には国際観光委員会、そして国際観光協会と「国際」の形容を関した団体が相次いで設立された。

1930年代半ばになり新たに輸出映画製作の主体が誕生した。それが国際文化振興会と国際映画協会である。これらの団体は外務省の助成を受けた団体であり、国際文化交流の一環に映画製作を位置づけた点で従来の映画製作とは姿勢が異なっている。ここでは「日本」というナショナル・イメージの構築が明確に問題設定されていた。

国際文化振興会は、1934年4月に外務省および文部省の所管の下に成立した。『財団法人国際文化振興会設立経過及昭和十年度事業報告書』に挙げられた設立理由には、1. 近年になり、日本の「幾多価値ある独自の特徴を再発見した」こと、2. 他国が文化面においても国家主義的な政策を打ち出していること、3. 満州事変以来日本への関心が高まっていること、が挙げられている。会の発足はこれらの「時代によって要求されたもの」が「非常時的事態」の出現によって実現したものと説明されている<sup>51</sup>。

国際文化振興会および国際映画協会は外務省文化事業部を通じ助成を受けていた。外務省文化事業部の前身は、1923年に文部大臣の管理下で設置された対支文化事務局である。もともとは中国での日本教育文化事業を担っていたが、1927年に文化事業部として外務省内の独立した部局となった。1935年には組織が再編され、対支文化事業に関する実施を担う第一課、対支文化事業に関する庶務を担う第二課、国際文化事業に関する事務を担当する第三課の区分がもうけられた<sup>52</sup>。これより第三課が中国以外の諸外国全般を対象とした文化交流事業の推進を担当することになった。

国際文化交流事業を主導した人物が外務省文化事業部の柳澤健である。文化事業部第二課長、次いで第三課長を務めた柳澤は国際文化交流事業のオピニオン・リーダーであり、国際映画の製作に大きく関わっている。柳澤は国際文化振興会設立の日に書き綴った論文「国際文化事業とは何ぞや」(1934)で、国際文化事業という言葉自体が聞き慣れない日本においてその重要性を論じた。柳澤によれば、文化交流事業とは、芸術・スポーツなどの「所謂文化的方面の活動」を中心とする対外活動であるが、柳澤はその外交的性格を強調し、「一種の文化外交」とであるという<sup>53</sup>。両国民相互の理解と親愛感情を形成する点で、むしろ政治・経済的な外交に対して先駆

---

<sup>51</sup> 財団法人国際文化振興会 (1937)、7頁。

<sup>52</sup> 外務省外交史料館日本外交史辞典編纂委員会 (1992)、168 - 169頁。

<sup>53</sup> 柳澤 (1934a)、71-72頁。

をなすべきという。このような対外文化工作は近年の現象であって、第一次世界大戦の際には、等閑視できない「思想戦」が繰り広げられた。

国際文化事業の外交的意義や国家利益の面から見た文化交流事業の重要性を述べた後に柳澤は、「世界の破産期に際して、我国が東方文明の唯一の代表者乃至集積国としてその『光』を偏ねく世界人類の為に放射すべきは、実に天興の使命と称すべきものである」と述べて日本文化の「世界的」使命を語る<sup>54</sup>。柳澤によれば、日本は、「欧米諸国の光輝ある各種の文明をも摂取・咀嚼することができた東洋唯一の国」であり、「東西一切の文明を搬入してこれを総合・融合し得る世界唯一の国」とも称し得るという<sup>55</sup>。20世紀に入り欧米文明の危機という「西洋の没落」が露わになる中で、柳澤は日本文化の特殊な位置とそれゆえの可能性を強調する。柳澤は日本の対外文化工作の必要を、「今日の日本は世界文化史上でこれほどの大なる役割を当てがはれてゐる」として国家利益の観点に止めず、「世界」・「人類」にとって必要なものだと述べる。

柳澤は日本文化の混合性から西洋・東洋の対立的な両文化を止揚する可能性を見だし、その特質を、日本文化の「世界唯一」の特殊性と解釈した。文化交流事業論として展開される柳澤の主張は、伝統的価値観の遵守を訴える国粹主義者とは異なる「日本的なるもの」をめぐる言説のもうひとつのナショナリスティックな側面を伝えている。古くは中国からの影響を受け、明治以降は西洋の影響が流入する混合的な日本文化の特質を踏まえるならば、「日本文化」や「日本精神」の純粋性を主張することは困難であった。「世界的使命」という大義の下で、混合性を価値転倒させるこの論理は、対米戦争を前にして論じられる日本の「世界史的使命」や「近代の超克」といったフレーズを先取りしている。

柳澤は国際文化交流事業の一つとして、映画による日本の宣伝も挙げている。「映画論」(1935)という別の論考で柳澤は、日本映画は「徹頭徹尾日本国内に<sup>きよくせき</sup>蹠踏するやうにしか出来上がってゐない」ため、外国人が日本映画を理解することは困難であると述べる<sup>56</sup>。優れた日本映画であっても日本文化を海外に紹介するには適当でなく、「日本」を諸外国に伝えるためには「外国向きとして特別な映画を作り出す」必要があると柳澤は考えていた<sup>57</sup>。そのために柳澤は、「対外映画作成のための統制——それに基づく特殊な組織なり設備なりを今日樹立するといふことは、是非共必要である」として、外国向け日本紹介映画専門の機関設立を提言した<sup>58</sup>。この専門機関

---

<sup>54</sup> 柳澤 (1934b)、39 頁。

<sup>55</sup> 柳澤 (1934b)、39 頁。

<sup>56</sup> 柳澤 (1935)、58 頁。

<sup>57</sup> 柳澤 (1935)、58 頁。

<sup>58</sup> 柳澤 (1935)、59 頁。



は、柳澤の働きかけにより1936年設立の国際映画協会として実現した。その設立趣旨には「映画によって日本文化を海外に紹介宣伝し、同時に、従来種々の関係上一方的に門戸を封鎖されてきた日本映画の海外進出に協力し、映画日本の発達躍進に寄与せんとするものである」とある<sup>59</sup>。柳澤は、同会の理事の一人として参加した。

柳澤を旗振り役として、国際文化交流事業の枠組みの中で国外へ輸出される映画作りの体制が整えられていった。「国際」の時勢の中で、帰山に始まる大正期の映画監督個人の企てとは別種の日本映画輸出の試みが始まった。概して内務省を中心に語られることが多い映画国策の展開であるが、日本紹介映画の企画・製作という点では柳澤を中心とする外務省文化事業部の活動がより重要である。柳澤の文化交流事業構想は、映画の面ではまず『鏡獅子』、『現代日本』として結実する。しかし「外国向きの特別な映画」として製作されたこれらの作品は、激しい批判を集めることになった。

#### 4. 国辱の所以——「現代日本」のアポリア

1936年、国際文化振興会と国際映画協会は、それぞれ『鏡獅子』、『現代日本』という日本紹介映画を製作した。この年の2月にはファンクの撮影隊が来日し、『新しき土』の撮影を開始している。『新しき土』に先立つ2作品はどちらも文化映画であった。物語を通じ「日本」を語ろうとした『新しき土』に比べれば、従来の観光映画に近い位置にはあったが、「国際映画」として「日本」像を形作るという意欲は、『現代日本』において鮮明になっている。両作品に寄せられた批判からは、映画による「日本」像に対する期待の地平を見て取ることができる。

『鏡獅子』は、六代目尾上菊五郎の舞台を収めた短編ドキュメンタリーである。監督は、小津安二郎が務めた。小津にとってこれが初めてのトーキー作品であった。1934年6月に緊急理事会で予算1万5千円の採択を受け、『鏡獅子』の製作が決定した<sup>60</sup>。1936年5月14日にクラックアップ、翌月に帝国ホテルにて国際文化振興会主催の試写会が行われた。

『鏡獅子』の立案には柳澤も少なからず関わっていたと推察される。歌舞伎の世界への紹介は、柳澤が10年来抱き続けてきた野心であった<sup>61</sup>。柳澤は歌舞伎の撮影について、「必ずしも今日の目醒ましい日本商品の海外進出振りを髣髴させる、といふやうな訳には行きかねる恐れがある」ことは予見していた<sup>62</sup>。柳澤の期待は、古典芸能の第一人者がカメラの前に立つことで

---

<sup>59</sup> 国際映画協会 (1937)、8頁。

<sup>60</sup> 芝崎 (1999)、104頁。

<sup>61</sup> 柳澤 (1934c)、96頁。

<sup>62</sup> 柳澤 (1934c)、100頁。

後に続くものが出ることにあった<sup>63</sup>。

しかし柳澤にとって最初の意欲作は、「各方面からの非難続出、出演した当の菊五郎迄がゴテリ出したといふ評判」が出るほどの不評であり、最終的には映画の創意の欠如を理由として輸出見送り、試写会後は封印された作品となってしまった<sup>64</sup>。

『鏡獅子』は一度の試写会でお蔵入りとなり、批判も小規模なものに留まった。続いて今度は国際映画協会が『現代日本』を製作する。こちらにおいても柳澤は企画を主導し、作品は大きな批判を引き起こすこととなった。

『現代日本』は、国際映画協会の第1回事業として企画されたドキュメンタリー映画である。監督は、フランスで画家として国際的な評価を得ていた藤田嗣治と、プロレタリアートを主人公にした作品で評価を得ていた鈴木重治が分担した。藤田は「子供」、「婦人」、「田園」、「都会」、「娯楽」をテーマとした5つの短編を監督し、さらにこれらをまとめて「ピクチャレスク・ジヤパン」と題した。いっぽう鈴木は、「教育」「産業」「国防」「スポーツ」の4つのテーマに基づく短編を監督した。製作費は4万6200円、外務省は3万6000円の助成金を供出した<sup>65</sup>。また国際映画協会は、*Japanese life in pictures* と題して英・独・仏の3言語を併記したパンフレットも作成した。国際的な知名度を期待したスタッフの起用、国際文化交流団体の後援という点でも、『現代日本』は翌年2月に公開される大作『新しき土』に先立つ企画であった。

1920年代末にパリ大使館の情報啓発部主任を務めていた柳澤は藤田と知り合う。1936年に柳澤が出版した『紀行世界図絵』には藤田が絵を寄せている。この本の前書きで柳澤は、撮影中の国際映画『現代日本』について「これも言はゞ藤田と柳澤との合作と言へぬこともなからうと思ふのである」と述べており、『現代日本』という国際映画企画が二人の交友を発端としたものであることを窺わせる<sup>66</sup>。藤田は国際映画協会評議員の一人でもあった。

1936年12月6日に一部が特別試写会で披露され、同月22日に、外務省側およびその他関係者を招待し帝国劇場で全10巻の試写会を行った。この試写会で、藤田が担当した「子供」、「婦人」、「娯楽」の3篇に批判が噴出したのである。内務省は「国辱映画」と批判、ほか文部省そして外務省内部から輸出反対の声が上がり、翌年1月、国際文化振興会は輸出中止するという本末転倒の事態となった<sup>67</sup>。

映画雑誌上では『現代日本』への厳しい批判が見られる。たとえば『映画評論』で兼子慶雄は、『現代日本』の一篇「子供」では国内においてさえも非難されているチャンバラをさせてい

---

<sup>63</sup> 柳澤 (1935)、64頁。

<sup>64</sup> 小林 (1936)、94頁。

<sup>65</sup> 文化事業部第三課 (1935)、121頁。

<sup>66</sup> 柳澤 (1936)、前書き。

<sup>67</sup> 『キネマ旬報』1937年12月1日号、30頁。

る、「婦人」に現れる女性達はゲイシャガールをでたものではない、「娯楽」はお芝居の覗き見みたい、「都会」は巴里会の茶番劇という具合であり、東と西に分かれすぎている日本がやっても「猟奇的なエキゾチズム」である、と欠点を列挙したあげくに、「何より国辱的なのである」と映画の出来を強く批判する<sup>68</sup>。

「国辱的」という修辞は、外国のニュース映画における「日本」像を批判するときの一種の常套句でもあった<sup>69</sup>。兼子が列挙した「チャンバラ」、「ゲイシャ」などの「猟奇的なエキゾチズム」は、まさに「国際映画」が払拭すべき対象であった。それ故に、出来上がった国際映画が「アメリカあたりのニュースカメラマンが来て日本の殊更珍しい風俗を探して撮って行った国辱的ニュース」と変わらなかったことは、致命的な大問題として球団の大勝になったのである<sup>70</sup>。

激しい批判を招いた藤田であるが、それは彼の映画監督の技量としての問題ではなく日本紹介映画を製作するにあたっての姿勢に由来している。フランスに長く暮らす藤田が描いたものは、題名にあるように「ピクチャレスク・ジャパン」であり、ドキュメンタルな撮影姿勢はとっていなかった。柳澤の「外国向きとして特別な映画」という構想を受けて、藤田のとった姿勢は彼自身の『現代日本』に対するコメントからも確認できる。

今日の躍進日本現代文化をその儘紹介しても欧米の様式に似て興味なく、又日本固有の風俗風習は時代遅れとして、事實は欧米人の喜ぶ可き実景を如何の程度に取り入れてよいか等の問題に何時も出会して、結果平凡な何んの難もないものに終って仕舞う事は私芸術家にとっては殊に残念である<sup>71</sup>。

藤田が重きを置いたのは、欧米の観衆に対する日本の情景の訴求力であった。提示する「日本」像は、彼らの視覚的興奮を掻き立てるものでなくてはならなかった。エキゾチズムを排した「現代日本」の像は、鈴木が担当した「産業」、「国防」といった部門に示される近代国家としての

---

<sup>68</sup> 兼子 (1937)、106 頁。

<sup>69</sup> 『現代日本』の一般公開となった1937年5月、『東京朝日新聞』のコラムで杉山平助は、一映画に「国辱的」という物々しい言葉を用いることへの違和感を書いた。同紙の二日後のコラムで塩入亀輔が、杉山への反論を書いている。塩入の主張は、製作費に国費が投入されており、なおさら「国辱」と呼ばれてしかるべきというものである。さらに翌日、同コラムにて杉山が反論を行った。この論争からは、違和感を抱く人々もいた一方で、映画に対する「国辱」という批判が流通していたことが見て取れる。

<sup>70</sup> 村尾 (1937)、115 頁。

<sup>71</sup> 藤田 (1937)、47 頁。

肖像となる一方で、「欧米の様式」に似たこれらの「日本」像が国際的な訴求力を持たないことを、藤田は認識していた。批判された藤田の「日本」は、監督の意図通りにくみ上げられたイメージであった。「外国向け」の必要を認めていた柳澤も藤田と同じ観点に立っていた。柳澤や藤田と「国辱的」と糾弾する日本の批評家達との間にある諸外国に示すべき「日本」イメージに関する決定的な齟齬を、『現代日本』は露わにしたのである。

映画『現代日本』が引き起こしたこの「国辱」の問題は、まさに当時の「現代日本」のアポリアを浮かび上がらせた。高度な近代化の達成は躍進する国家を描き出す重要な要素であったが、それに伴う西洋化という文化的個性の希薄化は明治以降の日本が抱えるアポリアであった。特に「日本的なるもの」をめぐる議論の中で近代化は避けては通れないテーマであった。

1933年1月から1936年6月までベルリンに赴任していた毎日新聞記者の大塚虎雄は、近代性と特異性のはざまに揺れる日本像の難しさを自身の体験を持って実感している。

外国にゐて、日本の映画を見ることは、日本人にとっては懐かしいよりも、辛いことであった。フォックス社をはじめ米国やその他の外国会社のニュース映画註に、日本がよく出て来る。われわれが現代日本文化として自慢するものは、多くは欧米の模倣であるから、彼ら欧米人にとっては何らの興味も惹かない。従ってなるべく珍奇な風俗習慣を紹介しようとする。そこで淫祠邪教や貧民街や、古風というよりも、原始的な生活の一側面を撮ってゐる。場内がパッと明るくなった瞬間、白人等は映画の生々しい印象をもって、有色人種としての私達の顔をのぞきこむのである。その眼には明らかにまだ未開な東洋の一角を蔑むやうな意味をもってゐる<sup>72</sup>。

大塚は、日本への興味が多分に「エキゾチスム」に支えられたものであり、その「珍奇」さへの受容は、東西の文化圏の近代／野蛮の関係を再認しようとするものであったと、観衆の眼差しから見て取った。『現代日本』の批判者たちは柳澤や藤田の「外国向け」映画からこの「蔑むような」眼差しを見て取り、それを「国辱的」と批判したのである。

『現代日本』は、『鏡獅子』に続いてお蔵入りとなった。しかし、『新しき土』の公開も過ぎた1937年4月、『現代日本』は再び脚光を浴びることになる。美術批評家協会が『現代日本』は「国辱映画」ではないと反論し、東和商事で上映検討会を開催、さらに公開検討会を開催した。内務省からは館林が『読売新聞』で判断の妥当性を述べる一方、藤田に依頼した責任者として、柳澤も判断の妥当性を同紙上で弁明した。紆余曲折を経て5月、『現代日本』は帝国劇場で封切られたが高く評価するものは見られない。

---

<sup>72</sup> 大塚 (1937)、38 頁。

ここまでの経緯を概観し、国際映画の課題を整理すれば以下になるだろう。1. 他国に示される“べき”「日本」像であること、2. “現実”の日本を再現したものであること、3. 西欧文化に対し、日本の際立った「特異性」を示すこと、4. 欧米列強に比肩する高度な先進国としてのイメージを示すこと、5. 国際的な評価を獲得しうる芸術性を持つこと、6. 前提的な知識のない他国の観衆が理解・共感できること、これらが理想的な国際映画の条件であった。映画国策の展開と国際文化交流事業の推進は映画製作のための組織を用意したが、諸外国に示すべき「日本」を提示する具体的方法はいまだ確立されずにいた。このような「正しい日本」の要求は『新しき土』において、日独合作映画、国際的に著名な外国人監督の招聘、新人スターの起用、多額の製作費の投入などの宣伝材料と相まって最高度に達するのである。

## 第2章 ファンク山岳映画の性格

山岳映画 Bergfilm とは、広義には山岳での人間のドラマを描いた映画のことをいう。そのパイオニアと言われる人物がドイツ人映画監督アーノルト・ファンク (1889-1974)であり、彼の監督作の大半は、アルプスの雪山で危険に挑む男たち、登山者やスキーヤーの姿を描いたものである。

しかしドイツ映画史において山岳映画という場合にはより限定された諸作品が想起される。つまりファンクと彼の弟子ともいえるレーニ・リーフェンシュタール、ルイス・トレンカーらの作品である。先行研究は、1920年代から40年代にかけて発表した彼らの「山岳映画」が舞台設定以上の共通の枠組みをもつことを論じてきた。これらの研究において、戦間期という二つの世界大戦の狭間において彼らの山岳映画はドイツの大衆心理・思想風潮を表すものと見なされている。ドイツ映画史において山岳映画という言葉は、ファンク・リーフェンシュタール・トレンカーの監督作品——むしろ山地を舞台としないリーフェンシュタールの『意志の勝利』 *Triumph des Willens*(1934)のような作品——に顕著なイデオロギー的特徴をふまえている。

山岳映画のイデオロギー分析の嚆矢が、ジークフリート・クラカウアーの『カリガリからヒトラーへ』 *From Caligari to Hitler* (1947)である。本書においてクラカウアーは、ファンクの作品を「きわめてドイツ的」と評すると同時に、「ナチの精神と同種のメンタリティに根ざすもの」として、ナチスとの思想的同質性を指摘する<sup>73</sup>。クラカウアー以降の山岳映画評は、多くは、クラカウアーの見解を受けついでおり、非合理主義的、反近代主義的、英雄的理想主義的、男性至上主義的、女性排除など保守主義的傾向を読み取っている。そのほか例えば瀬川(2001)のように、リーフェンシュタールの代表作であるナチス党大会の記録映画『意志の勝利』や『オリンピア』 *Olympia* 二部作(1938)などのプロパガンダ作品と、ファンク作品特有のレトリックを、撮影技法の面から関連づける研究もある。

1990年代になり、山岳映画のモダニティを指摘する研究も見られるようになった。エリック・レンチュラーは、保守的な性格が強調される山岳映画にヴァイマル共和国時代の前衛的手法を継承する映画話法が用いられていることを指摘した<sup>74</sup>。クリストファー・モリスは、ファンクの初期の監督作『モンブランの嵐』 *Stürme über dem Mont Blanc* (1930)で男性を圧倒し続ける「モダン・ガール」がヒロインとなっていることを論じ、これまでもっぱら「男性的」とされてきた山岳映画に新たな視点を提供している<sup>75</sup>。

---

<sup>73</sup> クラカウアー (1947)、110-112頁。

<sup>74</sup> Rentschler (1990), pp.137-153.

<sup>75</sup> Morris (2012), p.98

山岳映画というファンクのスタイルは、「正しい日本」を描くことが目指された国際映画『新しき土』に最も強い影響を及ぼし、後続する『国民の誓』でも雛形となった。本章では『新しき土』における「日本」イメージ理解の前提として、ファンク山岳映画の性格を考察する。山岳というロケーションは第一次世界大戦後のドイツでいかなる心的作用を有していたのか、山岳映画が描き出す高山世界はいかなる表象を創り出し、いかなる象徴機能を担わされ、そしていかなる感情を惹起するよう演出されたのか。ファンクは「自然らしさ」*natürlich*であることを常に求め続けたが、山岳映画は決して写実的な自然の肖像ではない。本章では、ファンクの山岳映画が有する性格を、「ドイツ的」といわれる文化的コンテクションと同時代的な戦間期の社会背景に対するリアクションの混交という観点から考察する。

### 1. 山岳風景の「発見」、アルプスの意味機能

「もっともドイツ的な映画ジャンル」と言われたファンク山岳映画は、その大半でアルプスを舞台としている。ファンクの山岳映画の大部分はドイツ国内の高峰ではなく、スイス・エンガディン地方や、モンブランなど国外にあたる地域を舞台としているのである。地理的關係からいえば、ドイツの「国土」としての認識は弱いものにならざるを得ない。山岳映画のドイツ的なものは、アルプスという地図上の存在には求め得ない。山岳映画のロケーションとしてのアルプスの所以、そのドイツ性を検討するためには、まず「山岳」を含む自然景観が観賞の対象となるに至るヨーロッパの美学的経緯をふまえなければならない。

山岳の景観を前にして覚える感動は、必ずしも普遍的な感動ではない。ヨーロッパで山岳を含め、自然景観が美的対象として注目されるようになったのは、17世紀以降のことである。M・H・ニコルソンによれば、均整・調和を理想とする古典美学のもとでは、完全な球、均整、そして真・善・美こそが世界のあるべき姿であり、この美的尺度に基づけば、均整のない山岳の姿は醜いものであり、神学者たちはその醜さを、神が創造した完全なる世界において人類の原罪を示すものと解した<sup>76</sup>。

17世紀に入り、自然へのまなざしはこうした神学的意義づけを打破するようになる。「科学」*Scientia*の誕生は、伝統的な神学的自然解釈を科学的分析の対象にした。ニコルソンは、山岳を大洪水後の廃墟と解釈する地質学研究書『地球の聖なる理論』*The Sacred Theory of the Earth*(1681)を発表したトマス・バーネットを取り上げ、聖書の世界観と科学的説明が対立する、当時の科学者にとってのジレンマを紹介している<sup>77</sup>。バーネットは、理性的には醜さと捉えられるべき山々が同時に高揚感を掻き立てるものであることも認める。ここでは美学もまた神学

---

<sup>76</sup> ニコルソン (1959)、117 頁。

<sup>77</sup> ニコルソン (1959)、234-278 頁。

に基づく教条的理解から脱しつつあることがうかがえる。

またこの頃から、イギリスの貴族やジェントリを中心とした上流階級にグランド・ツアーと呼ばれる大陸旅行が流行し、実際にアルプス越えを体験した人々が山岳に対する感動を表明する例も見られるようになった。1688年にアルプス越えを行ったイギリスの批評家ジョン・デニスは、アルプスでの感動を「悦ばしき恐怖」“delightful horror”と表現した<sup>78</sup>。

自然を肯定的なものへと価値転換することは、恐怖や不安というネガティブな感情や醜さという評価の価値転倒でもある。神学的解釈に従えば、これら否定的に捉えられてきたものについて語ることはあくまで対置する真・善・美を引き立てるためであるか、道徳的規範に反逆した罰として解釈されるのがもっぱらであった。カール・アイブルは、これら否定的なものが18世紀になり享受できるものになったと認識の変化について述べる<sup>79</sup>。

スイスの医学者にして、詩人でもあったアルブレヒト・フォン・ハラーが1729年に発表した詩『アルプス』*Die Alpen* は、アルプスを題材とした芸術的成果の最も早い例の一つである。長大な一篇すべてをアルプスに費やした韻文はこれまでにないものであった。ハラーはアルプスを、地上にはびこる悪徳が及ばない一つの理想郷として描いた。アルプスの厳しく質素な世界が麓の拝金主義に対比される。岩山、木々、花々、溪流といった美しく雄大な自然と、アルプスに暮らす人々の慎ましく平穏な生が称揚される。ハラーの『アルプス』は18世紀ヨーロッパにおいてアルプスどころか山岳風景を初めて肯定的に取り上げた文学作品のひとつであるが、すでに20世紀のファンクの子山岳映画の基本的姿勢でもある高山世界の性格が純粋なかたちで表れている。つまり人間たちによるけがれた地上の世界に対比される、環境的にかつ道徳的にも清浄な高山世界がアルプスに見いだされているのである。

バーネットが当惑した醜い山岳がもたらす高揚は18世紀に入り、崇高 *the sublime* という新たな美的観念により説明されていくことになる。いわば静的なハラーのアルプス・イメージと共に、ファンク映画におけるアルプスは人間に襲いかかる動的・暴力的な存在でもある。吹雪や雪崩といった圧倒的な自然の力は、魅力的なスペクタクルとして山岳映画の人気を担っていた。スペクタクル、驚愕や恐怖体験を嗜好する姿勢はこの崇高観念に根ざしている。

崇高という語は、1674年にフランスのボアローが古代ギリシアの偽ロンギノスが著した文体論『崇高について』*Peri Hypsous* を翻訳出版したことでヨーロッパの美学上に登場した。このときには崇高は偉大なる精神を反映する文体という修辞学的な意味しかもっていなかった。

崇高という語に新しい意味を定着させる契機となったのは、1757年のエドモンド・バークの『崇高と美の観念の起源』*A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* である。快 *pleasure* と苦 *pain* を関連づけるジョン・ロックの『人間知性論』に対し、

---

<sup>78</sup> Doran (2015), p.124.

<sup>79</sup> Eibl (1995), S.190.



バークは快を、独立した積極的な快と、苦の停止や減少からおこる相対的な喜悅 *delight* とに区別した。危険が、ある程度の距離を置きある程度の変形が加えられるのであれば、喜悅をもたらしうるとバークはいう。この喜悅を引き起すものをバークは「崇高」と名づけた。

如何なる仕方によってであれこの種の苦と危険の観念を生み出すのに適したもの、換言すれば何らかの意味において恐ろしい感じを与えるか、恐るべき対象物とかかわり合っ恐怖に類似した仕方で作用するものは、何によらず崇高の源泉であり、それ故に心が感じる最も強力な情緒を生み出すものに他ならない<sup>80</sup>。

バークによれば、苦、危険は自己保存 *self-preservation* に関わる強力な情念を喚起する。喚起された自己保存の欲求が、心に強力な印象を及ぼすのである。

バークと共に崇高の論理的基盤となったものが、1790年にイマニュエル・カントが『判断力批判』*Kritik der Urteilskraft*で論述した崇高論である。カントのいう崇高とは絶対的な大きさである<sup>81</sup>。しかしその崇高は自然自体が備えている属性ではなく、崇高を体験する我々の心のうちに求められねばならない<sup>82</sup>。カントは崇高を、認識能力との関係における数学的崇高と欲求能力との関係における力学的崇高に分類する<sup>83</sup>。対象の認識に際し働く構想力 *Einbildungskraft*の挫折をもたらす絶対的な大きさや多数性が「数学的崇高」である<sup>84</sup>。いっぽうで我々は、安全な場であってまったく抵抗できないような圧倒的な自然の力に引き付けられる<sup>85</sup>。このとき我々は圧倒的な自然の力を捉える理性能力が持つ無限性を含む尺度を見出す<sup>86</sup>。ここで注意すべきは、自然がもたらす恐怖を崇高と同一視しないことである。崇高は恐怖を伴うが、すべての恐怖が崇高を伴うわけではない。自然が崇高と認められうるのは、自然が人間の理性の力を引き出すからである<sup>87</sup>。

自然景観は、こうしたバーク・カントの崇高論によって理論的な基礎付けを得た。ジャン＝ジャック・ルソーの『新エロイズ』*Julie ou La Nouvelle Héloïse*(1761)の出版はアルプスへの関心をさらに高める契機となった。心身共に憔悴していた主人公サン・プルールは恋人ジュリー

---

<sup>80</sup> バーク (1757)、43 頁。

<sup>81</sup> カント (1790)、184 頁。

<sup>82</sup> カント (1790)、181 頁。

<sup>83</sup> カント (1790)、184 頁。

<sup>84</sup> カント (1790)、189-203 頁。

<sup>85</sup> カント (1790)、205 頁。

<sup>86</sup> カント (1790)、206 頁。

<sup>87</sup> カント (1790)、206 頁。

の勧めもあり、南スイスのヴァレーを訪れる。彼は当地で「登れる限りの高い山々」に行き、そこで「至福」の体験を得る。

じっさい、空気が清浄で微細な高山にいますと、呼吸がより楽になり、体がより軽く、精神がより晴朗に感じられます。〔中略〕そこでは省察は、我々の眼を打つまわりの事物と釣合った、なにかしら偉大で崇高な性格を帯び、刺戟的で官能的なところのいささかもない、なにかしら静かな悦楽を帯びるのです。人間たちの住みかから高く登ってゆくとき、低劣な、地上的な感情はすべてそこに打ち棄ててゆく思いがし、また天空の域に近づくにつれて、その変わる事のない清浄な何ものかに魂が染まる思いがします<sup>88</sup>。

ここでサン・プルールが感動をもって描くのは、荒涼とした自然ではなく、麓の世界の労苦を忘れさせ、人々を癒す、正常で穏やかな世界としてのアルプスであり、ハラーのアルプス・イメージを継承していた。『新エロイーズ』はベストセラーとなり、ハラー以上にヨーロッパのアルプス観に広汎な影響を及ぼした。ゲーテやシャトーブリアンなどの作家を含む多くの人々が、実際にスイス・アルプスを訪れた。

アルプスはこの頃より芸術の対象となると同時に、危険でありしかし安全が保障された体験を提供するレジャーの目的地となっていく<sup>89</sup>。1786年、スイスの地質学者オーラス・ベネディクト・ド・ソシュールの計画で二人の男性が、モンブラン初登頂に成功する。1790年には、スイス人のハインリヒ・ハイデガーが、スイス観光客に向けた『スイス旅行者のためのハンドブック』*Handbuch für Reisende durch die Schweiz: mit einem Anhang, von einigen Merkwürdigkeiten der meisten im Handbuche vorkommenden Ortschaften* を出版し、アルプス・ツーリズムの土壌が用意される。19世紀になるとサン・モリッツやツェルマットなどのリゾート地が拓かれ、アルプス・ツーリズムはいよいよ本格化する。

1868年にフランスの歴史家ジュール・ミシュレが発表した『山』*La Montagne* は清浄な領域とされるアルプスと、その前提にある産業的なツーリズムとの欺瞞的な関係を伝える作品である。69歳のミシュレは妻と共に念願のアルプスへ初めて向かう。アルプスに赴いたミシュレは、「低地にある大都市の生気を欠いた社会のこと、セーヌ河やライン河やオランダやロンド

---

<sup>88</sup> ルソー (1761)、76頁。

<sup>89</sup> アイブルは、ルソーやシラーらの作品に見られるこのような安全の保障された危機体験を「手すりのある断崖」に例える。「観察者の安全性が保証されていなければならず、観察者は確固たる場から嵐を見て、嵐は人工的な模倣にすぎないものでなければならない。「手すりのある断崖」というようなイメージで表せられるような特徴的な造形描写が出てくる。」Eibl (1995), S.191.

ンの濃い霧」と比べ、「高いところに登ってくると何と良いことがあるのだろう！世界はここで、何と軽やかに解放されてはいないか！」と、高山がもたらす解放感に心打たれる<sup>90</sup>。ミシュレはここで、大都市を抜け出る喜びを明らかにしている。アルプスは都市生活、産業化の進んだ社会から人々を解放する一種の避難所として憧れの場所であった。しかし高齢の彼の快適な旅行を下支えしているものは、彼が逃れてきた産業社会にほかならない。ミシュレはこの点に触れることなくつかの間の「解放」された世界を享受するのである。

18世紀後半の美学的な価値転倒とルソーを契機とするアルプス・ブームは、アルプスをあたる面では人々の生活圏に近い場所にした。同時にドイツ・ロマン主義を中心として、山岳に神秘性を見いだす試みも成された。ロマン主義は、啓蒙主義がもつ合理主義への対抗運動であり社会的な合理化への対抗であった。ロマン主義運動は合理化を進める社会から離れたもう一つの世界を求めた。アイブル(1995)はここに「ポエジーの誕生」を見てとっている。

山岳に神秘性を認め視覚芸術作品として表現した代表例が、カスパー・ダーヴィド・フリードリヒの諸作品である。フリードリヒは、繰り返し神秘的な高峰と前にたたずむ人間のシルエットを組にして描いた。山岳と個人の精神的な結びつきを提示するフリードリヒの表現は、ファンクの山岳映画においても繰り返し用いられてきた<sup>91</sup>。岩山の上に立ち、彼方まで広がる雲海を見やるフリードリヒの『雲海の上の旅人』(1818)の姿は、ファンクの山岳映画の至るところに見られる。1808年に完成した『山上の十字架(テッチェン祭壇画)』では、沈む夕日を背景にして、十字架に架けられたイエスを山の頂上に配した。1824年から25年に製作された『ヴァッツマン山』では、具体的な宗教的モチーフは描かれていないものの、せり上がるヴァッツマン山の山頂を中心とした人工的な構図は山の姿を神秘的なものにしている。

フリードリヒの活動時期はナポレオン戦争の時代にあたっている。フリードリヒは実際に愛国的な感情を、フランスに対する祖国防衛をメッセージとして含んだ『解放戦争戦没者の墓』(1812)などの作品で示している。フリードリヒは没後忘れられた存在となるが、1906年にベルリンのナショナル・ギャラリーで開催された「ドイツ100年展」で再発見された。仲間裕子(2007)によれば、100年展以降再発見されたフリードリヒはナショナル・アイデンティティを体現する存在に祭り上げられていく。ナショナル・ギャラリー館長ルートヴィヒ・ユスティはフリードリヒの作品に、「ドイツ的魂の内面性」、つまり「自然の偉大さと力を前にした敬虔な感情、神秘への畏敬、男らしく、子供のような存在の温かさと夢想」を読み取っている。ナチス政権下に催された1940年の展覧会でも、フリードリヒの作品がもつ民族性を示す「内面性」Innerlichkeitが強調されていた<sup>92</sup>。

---

<sup>90</sup> ミシュレ (1868)、17 頁。

<sup>91</sup> Bogner (1999), S.87-93.

<sup>92</sup> 仲間 (2007)、193 頁。

「内面性」とはいかなるものであるのか、トーマス・マンは次のように述べている。

ドイツ人のおそらく最も有名な特質、はなはだ翻訳しにくい「内面性」という言葉で表される特質のことを考えてごらん下さい。繊細さ、心の深遠さ、非世俗的なものへの没入、自然への敬虔さ、思想と良心とのこの上なく純粋な真剣さ、要するに高度な抒情詩の持つあらゆる特色が、この中でまじり合っております<sup>93</sup>。

内面性に関するこの言葉は、1945年5月にナチ・ドイツ降伏直後にアメリカで行われた「ドイツとドイツ人」と題する講演でマンが語ったものである。第二次世界大戦後まず問われたことは、何がヒトラーとナチスを生み出したのかであった。マンの講演はヒトラー・ナチスを、ルターからロマン派を経たドイツ的な運命の帰結として説明するものである。マンによればロマン主義はドイツ的な内面性の発露である<sup>94</sup>。そしてヒトラーは墮落したロマン主義の表れである<sup>95</sup>。マンによればヒトラーに代表される悪しきドイツとゲーテに代表される良きドイツという別個の存在があるのではなく、この二つは表裏一体である<sup>96</sup>。ユスティヤナチスはフリードリヒの作品を、「内面性」を鍵語として「ドイツ的」というイメージ形成に動員した。マンはこの「内面性」というドイツ人の特質がロマン主義という芸術的成果を生み出すと共に、ナチスというものを引き出してしまったと論じるのである。

## 2. ファンク山岳映画の「自然らしさ」

「山岳映画」Bergfilm とはまさしく名の通り山々を舞台として物語が展開される映画である。特にモンブラン、ピツ・パリュエなどアルプスの万年雪に覆われた高山世界が舞台に選ばれた。ファンクは初めスキーヤーや登山家を撮るカメラマンとして出発し、1920年の『スキーの驚異』*Das Wunder des Schneeschuhs* で初めて映画作品を制作する。『スキーの驚異』は雪山を滑走する物語としての筋を持たないドキュメンタリー映画（文化映画）であったが、1924年の『アルプス征服』*Der Berg des Schicksals* から劇映画を手がけ始め、『聖山』*Der heilige Berg*(1926)以降リーフェンシュタールが監督に転向するまで彼女をヒロインとする山岳映画を製作した。

「山岳映画のパイオニア、ファンク博士」というのはファンクに必ずと言っていいほど付与

---

<sup>93</sup> マン (1945)、29 頁。

<sup>94</sup> マン (1945)、30 頁。

<sup>95</sup> マン (1945)、35 頁。

<sup>96</sup> マン (1945)、36 頁。

される修辞である<sup>97</sup>。しかし山地を舞台とした映画ということであれば、完全にファンクの創造したわけではない。レベッカ・プライムが注記しているようにスイス・オーストリア・フランスでも 1920 年代にアルプスを舞台とした映画が作られていたし、これらのドキュメンタ的な作品は 1918-19 年に作られたスウェーデン映画の影響を受けていた<sup>98</sup>。

そもそもファンクは映画という分野に対して格別強い興味を抱いていたわけでは無かった。1973 年に出版した回顧録の中でファンクは、自主製作の登山映画を作るまで映画は見たこともなかったと語る<sup>99</sup>。

ファンクの最大の関心は、「私たちの俳優の美しい身体の運動と山々の美」にあり、フィルムはあくまでその姿を保存する手段にすぎなかった<sup>100</sup>。「俳優の美しい身体の運動と山々の美」への強い関心は、それを表現する撮影スタイルとしてファンクを個性的な存在へと押し上げた。映画監督としてのファンクの方向性は『スキーの驚異』から一貫し続けている。ファンクは高性能カメラを雪山に持ち込み、ロケ撮影にこだわった。当時はセットを用いて撮影される市民劇が一般的であった中で、実際に雪山にまでカメラを持ち込み雪原の中で躍動するスキーヤーや登山者の姿を捉えたファンクの映像は、観客にとって非常に新鮮なものだった。文明社会から隔絶した大自然を迫力のある映像で描き出したファンクの山岳映画は、他の作品にはないドキュメント性とスペクタクルを兼ね備えていた。リーフェンシュタールやトレンカーもこのファンクの撮影姿勢を学んでいる。

回顧録でファンクは、「映画における演技は、表情のみならず、身体の動きの中で表現されなければならない」という彼の信念を明らかにしている<sup>101</sup>。ファンクは映画と演劇を比較し、演技の性質の違いを強調する。彼によれば映画は表現やジェスチャーにおいて演劇よりも効果的であるのではなく、「自然である」*natürlich* ことにおいて勝っているのだと述べる<sup>102</sup>。それゆえファンクにとっては、映画であればアマチュアの演技手でも充分であった。実際にファンクが好んで起用した役者達はプロフェッショナルではなかった。トレンカーや『国民の誓』にも出演するゼップ・リストはもともとスキーヤーであった。ファンク映画に感銘を受け自らファンクのもとに駆けつけたリーフェンシュタールも、元はダンサーであって、『聖山』が役者としてのデビューであった。複数のファンク作品に本人役として参加したエルンスト・ウーデトは、第一次世界大戦のエース・パイロットの名声を買われてのものであった。

「自然である」ことを追求するファンクの撮影法は、自然情景に対してのみならず役者の演技にも適用された。ファンクはあまり演技指導を行わない監督であり、とにかく「自然に」演

---

<sup>97</sup> Giesen (2008), S.8.

<sup>98</sup> Prime (2007), p.68

<sup>99</sup> A. Fanck (1973), S.117.

<sup>100</sup> A. Fanck (1973), S.117.

<sup>101</sup> A. Fanck (1973), S.117.

<sup>102</sup> A. Fanck (1973), S.117.

じることを求めた。俳優はスタントなしの体当たりの演技が要求された。物語世界の登場人物たちの苦難は、そのまま演じた俳優たちの苦難であった。『聖山』*Der heilige Berg* (1926)では、冒頭に実際に撮影隊が雪山に出向いて撮影した旨がわざわざ字幕でことわられている。ありのままをとらえようとする姿勢、真正性の追求という点において山岳映画はドキュメンタルな性格を持っていた。

自然との闘いによってもたらされるスペクタクルとドラマの緊張は必ずしも相補的關係を結んでいるわけではない。ファンクは編集に迷った際に自然のシーンを挿入することでしのいでいたともいう<sup>103</sup>。自然描写は観衆に自由にその象徴性を読みとる余地を与える一方で、しばしば脈絡なく挿入されたために物語を後景に押しやることすらある。彼の最大の関心は雄大な自然の持つ迫真性とそこに挑む人々の果敢さをカメラに収めることであり、むしろ物語がシチュエーションをもたらすための舞台設定にすぎなかったといえる。「山岳映画」は山々の放つ魅力から逆算して物語が作られていた。

物語の中の危機的状況の再現前化を第一に追及するファンクの姿勢は、そのためにかえって写実性を代償とすることをためらわなかった。彼は異なる山々の映像をつなぎ合わせることでより作品の舞台となる理想の「山岳」を作り上げ、地理的な正確性を求めなかった<sup>104</sup>。ファンクにとって「自然らしさ」とは決して写実的であることを意味していないのである。

### 3. 山岳映画の人物造形とイデオロギー

登山者のファシストの抱く男らしさの美学を考察したクラウス・テーヴェライトは、ファシズム・イデオロギーの中心的な概念、「文化」「人種」「国民」「全体」といったものが群衆に対する防衛から生じたと分析する<sup>105</sup>。なかでも「文化」は群衆的ならざるものを一括したものであり、「男性的なもの」の核心をなす。「文化」は群衆、大衆に対置され、「『ドイツ的なるもの』は『文化』をもって残余の世界の群から屹立する」のである。そしてテーヴェライトによれば、「文化」は上部、男性の領域のものでなければならず、下位の「群衆」「下部」と交わることはない。ここでは「男らしさ」、「上位」、「文化」、「ドイツ的なるもの」が等価となっている。

山岳映画の主人公である男性達は、鍛えられた肉体、勇敢さと大胆さといったヴァイタリティ、知的であり、思索し苦悩し、そして孤独である精神、友情のために自らを犠牲にし、友に対して誠実であろうとする同胞愛といったイメージを繰り返しまとめている。『死の銀嶺』*Die weiß Hölle vom Piz Palü* (ピツ・パリュエの白い地獄) (1929)の妻を亡くし孤独に過ごすクラフ

---

<sup>103</sup> 瀬川 (2001)、74 頁。

<sup>104</sup> 瀬川 (2001)、59 頁。

<sup>105</sup> テーヴェライト (1977)、59 頁。

ト博士、『モンブランの嵐』 *Stürme über dem Montblanc* (1930)の山頂の観測小屋で一人暮らす気象学者ヨハネスなど、彼等は学識を備えるとともに一人山中で暮らしていけるほどに鍛えられた身体と精神を有している。彼らは天真爛漫な若いヒロインに魅かれつつも毅然として自ら言い寄ることはせず、他者のために犠牲になることをいとわない。

山岳映画における男らしさの称揚は、女性に対する優位を示している。女性は男性たちのコミュニティの平和を脅かす存在として現れる。初めて女性が主要な登場人物に加わった『聖山』から『新しき土』に至るまで、いずれも物語は女性の出現による三角関係を問題の発端としたメロドラマである。『聖山』では、二人の若者がリーフェンシュタール演じるヒロインをめぐる不和を生じ最終的にはともに命を落とすこととなる。『死の銀嶺』では、若いカップルと妻を亡くした研究者が対比的に描かれる。『新しき土』の主人公はヨーロッパ留学から帰る日本人青年であり、ドイツ人ジャーナリストと婚約者の少女の間で揺れ動く。ファンク映画において、誘惑的な女性の存在は男性たちの間に不和をもたらし男性たちに死の危険を招く存在として扱われ続けた。

山の世界は男性たちの聖域になっている。ファンクの初期の代表作『聖山』はファンク山岳映画における男女の非対称的関係を彼の作品のうち最も象徴的に描いた作品である。物語はヒロインであるディオティーマの海岸での舞踏で幕開ける。字幕で「友人」としか記されない主人公と彼の友人ヴィーゴは、ホテルでディオティーマの演技を見て魅了される。二人はそれぞれディオティーマとの親交を深めていくが、彼女が別の男性（ヴィーゴ）と仲睦まじくする様子を目撃した「友人」は自暴自棄になり危険な登山を決意する。ヴィーゴも「友人」に同行する。彼らが登山を開始してまもなく天候は悪化し、二人は岩棚から動けなくなる。さらにヴィーゴが滑落すると、「友人」は宙づりになったヴィーゴを支えるためザイルを離さず吹雪の中耐え続ける。夜が明け捜索隊に発見されるも、ヴィーゴはすでに凍死しており、錯乱した「友人」は捜索隊の目の前で転落死する。訃報を受け取ったディオティーマは涙し、海で悲嘆にくれる。最後に字幕が二人の登山家達が示した「誠実さ」 *Treue* を称えて幕が降りる。

ディオティーマは実際に「友人」に出会う前から彼の姿を夢見ており、「友人」は彼女の舞踏に一目で魅了される<sup>106</sup>。二人は対面する以前より互いに好意を抱いており、偶然に雪山ではじめて言葉を交わすことになる。彼らの最初のやりとりは、『聖山』における男女の意味づけを明確に示している。

---

<sup>106</sup> なぜ出会う以前からディオティーマが「友人」の姿をあこがれとして思い描いていたのかは、最後まで劇中で説明されない。トマス・ボーグナーが列挙しているように、『聖山』ではその他にも登場人物達の関係や社会的背景について説明されない点が多い。これはファンクの作劇の未熟さとして批評家から批判を招く要因となった。Bogner (1999), S.29.

ディオティーマ：山上は美しいに違いないわ。

「友人」：美しく、険しく、そして危険です！

ディオティーマ：ならば人は山上に何を探し求めるのかしら？

「友人」：自分自身を。

ディオティーマ：それ以外には何も？

「友人」：ならあなたは山上に何を探し求めるのですか？……この自然の中で？

ディオティーマ：美を！

初対面でききなり登山理由を問いつつこのやりとりはいささか唐突であり、この場面以降「自分自身」が物語の中で言及されることはなく、したがって「自分」の内実が何なのかは問われることはない。「友人」が山上に「自分自身」を探し出すことが出来たのか否かは最後まで不明である。

この会話が明らかにするものは、危険を覚悟しながら山岳の中に自分自身を求める「友人」と、山岳風景の美しさを認識するディオティーマとの登山姿勢の違いである。ディオティーマが観賞の美しい対象として山岳を捉るいっぽうで、「友人」は山岳を危険な世界として、だからこそ自己を見いだす契機を与えてくれる場と見なしている。

山岳に「自分自身」を求めることは戦間期の他の作家たちの作品にも見られる。先に述べたようにトーマス・マンは内面性をドイツの民族性の根幹をなすものとして捉えロマン主義的であると同時にナチスを生み出す土壌となったと批判したが、マン自身も山岳を危険に囲まれた内的思索の場として用いた。彼の『魔の山』*Der Zauberberg*(1924)の「雪」*Schnee*と題する章では主人公のハンス・カストルプが自身の思想的疑問を解決するためにひとり雪山に向かい、問題への回答を得た気持ちになる。ドイツ国外でもスイスでマックス・フリッシュが『静寂からの返答』*Antwortaus der Stille* (1937)で、平均的な人間の生活を拒絶し危険な登山への挑戦という「行為か死か」*die Tat oder der Tod*の二択を人生に課す男の物語を書いている。

1930年代はアルプスの難所の登攀が試みられた時期である。1934年から1936年にかけてスイス・アルプスのアイガー北壁の登攀が3度試みられ、それぞれの登山隊がみな命を落としている。ナチスは彼らの挑戦を後押しし英雄的に宣伝した<sup>107</sup>。ドイツとオーストリアの二つの登山隊によるアイガー北壁初登攀は1938年のことである。アルプスは当時、市民階級の人々にも手の届く冒険世界となっていた。

ファンクの山岳映画は都市に暮らす20世紀の観衆にとって最新のテクノロジーによって非日常的な「危険」を提供する「安全な場」、手軽な崇高体験の機会だった。一方で映画の中で山岳と向き合う登場人物たちは「安全な場」を拒み、自ら危険のただ中に飛び込んでいく。『聖山』

---

<sup>107</sup> Frisch (1937) S.159.



の主人公は、恋敵の関係にある親友をかばいともに死ぬ。字幕は彼らの死を「誠実さ」Treueとして称える。しかし『聖山』での遭難の原因は「友人」の自暴自棄の振る舞いにあり、ヴィーゴの死は彼に翻弄された結果である。遭難者の無謀さは巧妙に彼らの勇敢さとすり替えられている。

滑降するスキーヤーを撮影対象とした初期のドキュメンタリー的な作品を経て、ファンクは1924年の『アルプス征服』*Der Berg des Schicksals*からプロットを伴う劇映画に着手する。本作を見て感銘を受けたリーフェンシュタールは自らをファンクに売り込んだ。リーフェンシュタールは以降ファンク映画のヒロインとして欠かすことの出来ない人物となった。彼女がキャストとして参加した第一作目が『聖山』である。

リーフェンシュタールの加入は、ただ女性をファンク映画に登場させるのみならず、彼の作るシナリオに男女の三角関係とメロドラマを織り込むことになった。ファンクの物語は、対照的な男性像と、一人のヒロイン——物語における唯一の主要な女性登場人物でもある——の三点を結ぶ三角関係によるメロドラマである。プライムによれば、批評家たちは、山岳映画のドキュメンタリー的な価値、自然の神聖さを賞賛する一方で、常套句的に繰り返されるファンク山岳映画のメロドラマを批判した<sup>108</sup>。彼らにとって、ファンクの手になる稚拙なメロドラマは自然の崇高な姿を台無しにするものだった。

『聖山』はファンク作品のなかでも女性の存在が最もシンボル化されている作品である。死をもってしても破られぬ登山家達の「誠実さ」Treueをテーマとする本作において、リーフェンシュタール演じるヒロインのディオティーマは、山に対置される海、さらには女性的なるものの具現化として描かれている。冒頭から海とディオティーマの結びつきは、彼女の舞踏に同調して打ち寄せる波によって示される。

海になぞらえられるディオティーマはそれ故に山との和解不可能性が運命づけられていた。それはディオティーマとの結婚を願う「友人」への彼の母親の忠告で警句として語られる。

「友人」：今日は上に登って、一番美しい山を探します。

母：明日は何を？

「友人」：明日、僕たちはそこで婚約するのです……この上なく高いところで。

母：決して海は岩に縫い付けられるものではないのだよ。

「友人」と彼の母親との会話は、映像的に繰り返し強調されてきた二つの性の対称性を改めて明瞭に伝えている。男性性は堅固さ、不均等さ、垂直性を属性とする岩に例えられ、女性性は、柔らかさ、なだらかさ、水平的な広がり属性とする海になぞらえられる。両者は絶望的に融

---

<sup>108</sup> Prime (2007), p.56.

和不可能な関係にある。

美しさや純粹無垢さという属性でもって理想化された女性は、男性達から命を賭して求められる対象である。海に重ねられ自然の力の一面を体現するディオティーマであるが、同時に筋肉質な男性に対置されるか弱い身体としての女性性として、ディオティーマは高山世界から排除されている。ディオティーマは二度登山を試みるが、山小屋のある地点までしか叶わない<sup>109</sup>。自然と女性は、それぞれ破滅させる誘惑の力でもって男性を圧倒する。しかしそれは決して男性に対する女性の優越を意味していないのである。

#### 4. 予兆としての山岳映画——伝統と近代の総合

終戦後間もない時期に亡命先のアメリカでヒトラー政権へ至るドイツの分析を試みた研究が、ジークフリート・クラカウアーの『カリガリからヒトラーへ』(1945)であった。本書は「ドイツ映画の心理学的歴史」という副題を持ち、ヒトラー政権を迎えるドイツの大衆心理を映画から読み取ろうと試みるものである。

クラカウアーは1918年の敗戦からヒトラー政権の樹立に至る15年を敗戦直後・安定期・ナチス期の3つの時期に区分する。敗戦後、ドイツの国民は新たに成立した共和国のもと帝政期の伝統的権威への批判と憧憬のはざまに葛藤していた。ドイツの中間層は厳しい現実を避けて内面に逃避する。クラカウアーは、1920年代初頭のドイツ国民には「圧倒的支配か、本能に支配される混乱か」という二者択一のイメージがつきまとっていたと述べる<sup>110</sup>。クラカウアーによれば山岳映画は、この二者択一を前にしてのたうち回るドイツ人にとっての「精神的避難所」の一つになりえた<sup>111</sup>。

クラカウアーは、山岳映画が「ナチ的精神と同質のメンタリティに根ざしている」と指摘する<sup>112</sup>。クラカウアーのいう山岳映画とナチスとの精神的なつながりは、非合理主義的姿勢である。具体的には、エリート主義的なヒロイズム、それに伴う自己犠牲の是認、そして氷やクレヴァスなど自然への物神崇拜である。

---

<sup>109</sup> 雄大な山の風景に惹かれたディオティーマは軽装でひとり山を登っていくものの、険しい溪流を前に進めなくなる。彼女が「友人」と初めて対面するのはこのときである。「友人」たちの遭難が明らかとなった後、彼女は救助を求めて雪崩に飲まれながらも山小屋までたどり着く。

<sup>110</sup> クラカウアー (1947)、108 頁。

<sup>111</sup> クラカウアー (1947)、108 頁。

<sup>112</sup> クラカウアー (1947)、112 頁。

クラカウアーは登山者のヒロイズムを、「アカデミックな肩書を持った数多くのドイツ人」の信条の表現と見る<sup>113</sup>。1901年、「ヴァンダーフォーゲル・生徒遠足委員会」が結成されて以降、ドイツの各地で登山のための団体が結成されるが、その中核を担ったのが大学生であった。ヴァンダーフォーゲルは、単なるレクリエーション組織ではなく、市民社会に対する一つの抗議であった。彼らは、「自然への回帰、唯物論的文明から逃避しようとする試み、簡素な生活の強調、古い民謡や民間伝承の再発見、中世風の名前や風習の採用」といったロマン主義的世界観を模し、現下の社会に対し反発したのである<sup>114</sup>。クラカウアーはこのような登山姿勢を、スポーツ的な精神からかけ離れた異質のカルト的情熱に浮かされた「英雄的理想主義」的なものと批判した<sup>115</sup>。

ドイツの大衆は敗戦により失われた帝国の面影、「世界に冠するドイツ」の姿を求めていたが、ヴァイマル共和国政権は帝政の神話を自ら用いることはできなかった。小説や映画がその埋め合わせとなった。1922年から翌年にかけて「フリデリクス」と呼ばれるフリードリヒ大王を主人公とする映画シリーズが人気を博す。1924年にはフリッツ・ラング監督の『ニーベルンゲン』二部作 *Die Nieberungen* (1923-24) が公開される。

これらの偉大なる歴史と王達の物語とは異なり、山岳映画の主人公達は社会的地位の定かでない無名の登山家達である。雪山の高山世界は市民に日常生活から解放されたもう一つの世界を、より高次の領域として提供する。これが登山家のエリート主義である。

クラカウアーが指摘する登山のドイツ的姿勢、自然崇拜の情熱は、フリードリヒに代表されるロマン主義美術から大学生たちのヴァンダーフォーゲル、山岳映画の大衆的人気へとより広汎な市民層に拡大していった美学的伝統のうちにある。アントン・カエスがいうように「主体の自然諸力への屈服、悲劇的な生の感覚、雄大な自然や宇宙の雄大を前にした政治と歴史の気化」を表現する点において山岳映画は非常に「ドイツ的」なのである<sup>116</sup>。

ファンクの山岳映画が描き出す、力の行使者、神秘性をまとった崇拜の対象としての自然の姿はクラカウアー自身の山岳映画の印象によく表れている。

山岳映画を見たものは誰でも思い出すだろう。空の暗さと対照的な氷河の輝く白さ、山岳の上に山岳を形づくるような雄大な雲の動き、幾つかの小さな山小屋の屋根や窓の敷居から垂れ下がるつらら、クレヴァスの内部では、真夜中に救助隊が掲げるたいまつによって

---

<sup>113</sup> クラカウアー (1947)、111 頁。

<sup>114</sup> ラカー (1962)、17 頁。

<sup>115</sup> クラカウアー (1947)、112 頁。

<sup>116</sup> Kaes (1993), S.76.

真珠の光沢を持つ生命を呼びさまされた、気味の悪い氷の構造物を<sup>117</sup>。

クラカウアーはさらに、非合理的な自然崇拜と総統崇拜の視覚的対応を指摘する。ファンクの山岳映画『モンブランの嵐』とリーフェンシュタールの監督したニュルンベルク党大会の記録映画『意志の勝利』の冒頭で用いられる雲海のショットを取り上げ、「雲の塊の強調は、山岳崇拜とヒトラー崇拜の究極的融合を指示している」という<sup>118</sup>。『モンブランの嵐』は、山頂の山小屋で気象データを採取している気象学者ヨハネスを主人公とした物語である。映画が始まると山小屋付近の様子が様々なショットで描かれ、四方は雲海に囲まれている。波打つ白い雲海のショットは屹立した峰を際立たせ、麓から隔絶したもう一つの世界という印象を強めている。リーフェンシュタールの『意志の勝利』でも雲海のショットで映画は幕を開ける。ヒトラーを乗せた飛行機からの視点で、大会の会場となる古都ニュルンベルクが俯瞰的に捉えられる。地上へ降り立ったヒトラーを大勢の観衆が歓声をあげて迎える。クラカウアーは雲海を見下ろす登山者のシルエットから、地上を俯瞰する指導者の超越性を表現するレトリックへの転用を指摘したのである。

スーザン・ソントグの「ファシズムの魅力」(1974)はクラカウアーの主張をさらに展開し、ファンクの山岳映画やリーフェンシュタールの諸作品に「ファシズムの美学」の典型的な具現化を見た。ソントグによれば山岳は、「美しく畏怖にみちた神秘の目標に向かう無限の憧憬」のメタファーである。山岳の人間を圧倒する荘厳さや美は人々を眩惑させる<sup>119</sup>。登山家は重装備をして肉体を追い込み、自らの力を証明するために頂上を目指す。登山家たちの強い自尊感情は、大いなる力による「統制、服従行動、法外な努力、苦痛の忍耐などを必要とする状況」に魅了され、この服従を正当化し、隷従を是認する<sup>120</sup>。この陶酔的な自己超克と帰依を通じて登山家達は日常の現実を超越し、カリスマ的な主導者に服従する<sup>121</sup>。

クラカウアーやソントグは雄大な山岳を前にした登山者のエリート主義姿勢に、カリスマ的指導者を崇拜する人々の関係を重ね、山岳映画にナチスの予兆を読み取った。しかし見逃してはならないのは、当時のドイツにおいてファンクの山岳映画が決して右派の観衆にのみ支持されたものではないことである。エリック・レンチュラー(1990)は、広く左派の論壇からも評価を得ていたことを明らかにしている。社会民主党の機関誌『前進』*Vorwärts*は『聖山』をドイツ人のみならず全世界の人々に山々の魅力を伝える映画として評価し、共産党機関誌『赤旗』*Die*

---

<sup>117</sup> クラカウアー (1947)、 111 頁。

<sup>118</sup> クラカウアー (1947)、 253 頁。

<sup>119</sup> ソントグ (1974)、 91 頁。

<sup>120</sup> ソントグ (1974)、 101 頁。

<sup>121</sup> ソントグ (1974)、 87 頁。

*rote Fahne* は『モンブランの嵐』を賞賛した<sup>122</sup>。

左派の理論家のうちとりわけ熱心な擁護者であったのが、映画理論家の草分けであるハンガリー人のベラ・バラージュである。作家でもあるバラージュは、1932年のリーフェンシュタールの初監督作品である山岳映画『青の光』*Das blaue Licht* で脚本を担当している。

バラージュは1931年に出版された映画『モンブランの嵐』の写真集に「ファンク博士という事件」*Der Fall Dr. Fanck* と題する前書きを寄せ、全面的にファンクを擁護した。「自然が劇的な要素、生きた存在になるためには、人間という存在に出くわすから」だと考えるバラージュは、「初めてアートの形式で、自然が生きた存在として表われた」とファンクの山岳映画を高く評価した<sup>123</sup>。実際ファンクは来日した際に催された座談会で、自然風景のみでは映画にならず、「人間を自然といふものと列べさせて人間に自然を経験させれば人間の生活が活性化される」と述べている<sup>124</sup>。ファンクにとって自然の美は、あくまで人間の関わりを通じてこそ成り立つものであった。

崇高な自然情景を舞台としたメロドラマの構築というファンクの手法は、厳しい批判を招いた。『山との闘い』*Im Kampf mit dem Berge* (1921)で興行的に失敗したファンクは、文化映画という前提的な区分に苦しめられたのだと回想する<sup>125</sup>。文化映画はドキュメンタリーとして確かにファンクの志向する「自然らしさ」*Natürlichkeit* を追求する映画形式である。この形式においてドラマ的な要素、劇画的なストーリー性は真正性を損なうものとして映画批評家からは批判の対象となった。ファンクは文化映画と劇映画は対立するものではなく同一のものであると述べる<sup>126</sup>。自然情景と人間のドラマが不可分の関係を成す自身の作品スタイルを、ファンクは「自然劇映画」*Naturspielfim* あるいは「文化劇映画」*Kulturspielfim* と名付けた<sup>127</sup>。クラカウアーはファンクの山岳映画についてドキュメンタリーとしては最高の達成と評価した<sup>128</sup>。ファンクの描く自然情景に対しては、クラカウアーも賞賛をためらわなかった。クラカウアーにとってもまた、ファンクのメロドラマはドキュメントの真正性を損なうものでしかなかった。さらにクラカウアーは自然の強大な力と人間の情動の関連づけに、大衆の非合理的精神を喚起する危険性を読み取ったのである。

クラカウアーが指摘するナチズムとの思想的関連の根拠の一つには、ファンクの山岳映画の反近代主義がある。クラカウアーは『聖山』から反近代主義的な印象を受け取った。

---

<sup>122</sup> Rentschler (1990), p.143.

<sup>123</sup> Balazs (1931), p.68.

<sup>124</sup> 『キネマ旬報』1936年3月1日号、73頁。

<sup>125</sup> A. Fanck (1973), S.143.

<sup>126</sup> A. Fanck (1938), S.99.

<sup>127</sup> A. Fanck (1973), S.143.

<sup>128</sup> クラカウアー (1947)、111頁。

ことによるとドイツにはあちらこちらに、むやみに自然に耽溺することに凝り固まったり、漠然とした感傷的態度のもうろうとしたごたまぜの中へ、パニックに襲われたように逃げ込むことによって、十把一からげに機械化と呼ばれているものを防止しようと努めている、小さな若者のグループがいるのだ。存在しないこの種の態度の表現として、この映画は最高の成果である<sup>129</sup>。

一見すると、日常世界から縁遠い高山世界を作品の舞台としたファンクの姿勢は、大都市とテクノロジーから離れたたいという、ルソーの「自然に還れ」のリバイバルであるようにも見える。しかし実際には『聖山』の世界にあっても20世紀の産業化・都市化が進展した社会の痕跡はしっかりと顔をのぞかせている。ドイツ・ロマン主義絵画の伝統を引き継ぐファンクは、同時に最先端のテクノロジーの信奉者であった。彼の作品に横溢するスピードやダイナミクスは正に20世紀のモダニティの特性を示している。

一例を挙げると、『聖山』では自然景観と並んで巨大な建築物が一つだけ登場する。それが「グランド・ホテル」という観光客向けのホテルである。アルプス・ツーリズムという自然の産業化の象徴でもあるホテルに、ファンクは古代ギリシアの神殿の如き壮麗さを与えている。

山岳映画のモダニティは、劇中世界でのテクノロジーの重要性からも理解される。ファンクの山岳映画において、テクノロジーは自然とのつながりを保つための重要な媒介である。『モンブランの嵐』の主人公ヨハネスは気象学者であり、無線を駆使して下界と連絡を取る。ヒロインのヘラは天文学者であり、巨大な観測望遠鏡を使いこなす。『死の銀嶺』と『モンブランの嵐』で遭難者の救出に決定的な役割を果たすのは勇敢な登山家たちからなる捜索隊ではなく、第一次世界大戦のエース・パイロットのエルンスト・ウーデットが操縦する飛行機である。ファンクの山岳映画において、自然は最新のテクノロジーを拒絶しない。むしろ人々と過酷な高山世界をつなぐ命綱となっている。

ファンクは「自然といふものはそれ自身は動かないものだから映画的な現象じゃない」と述べ、「静写真のテーマ」にしかならないと語った<sup>130</sup>。ファンクは美しい自然情景でも、動きがなければ映画の題材にはならないと考えていた。ファンクの運動への関心は、スキーという形式でもって視覚的に表現される。アルプスの雪山と共に、ファンクの山岳映画に不可欠な要素がスキーである。ファンクの山岳映画は雄大な自然情景とともに、スキーヤーや登山家がもたらす運動のダイナミズムから成っていた。たとえば『聖山』では、10分近い時間がスキー・レースの描写に当てられている。カメラマンとしてのキャリアの出発点からファンクはスキーヤー

---

<sup>129</sup> クラカウアー (1947)、361頁。

<sup>130</sup> 『キネマ旬報』1936年3月1日号、74頁。

を撮影対象にし続けた。

山岳映画をもっとも特徴付けるこれらの要素は、最新の科学技術と撮影技法によって支えられていた。ファンクは遠くの山々をカメラに収めるために初めて鏡反射撮影カメラを導入したほか、『新しき土』の撮影では焦点可変式ズームカメラレンズを作らせた<sup>131</sup>。スキーの迫力ある映像を収めるため、スキー板にカメラを固定して撮影をおこなった。そのほか俯瞰視点のスイッチング、スキーヤーの視点からのカメラ撮影、一瞬間を拡張するスローモーション、上下の直線的な推進を喚起する長方形の画面構成といった、新たな映画的レトリックがふんだんに用いられた。

またファンクは、短い時間で頻繁にショットを切り替え、映像にリズムを与えることを好んだ。エリック・レンチュラー(1990)はこのようなファンクの傾向から、山岳映画が『伯林—大都会交響楽』*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927) のようなヴァイマル共和国時代の前衛映画の語法を継承していたと論じている。大自然を舞台にするとはいえ、山岳映画は都市生活に重なるモダニズムのリズムを内包していた。

崇高の美学とロマン主義は山岳を新たな芸術対象として賛美したものの、山岳は依然として人間の手の及ばない空間とされた。アンドリュー・デニング(2014)は、20世紀初頭からのアルペン・スキーはその関係を変えたと論じる。高山世界を自在に滑走するスキーは自然との一体感を得られるスポーツであるが、同時に自らのアスリートの身体能力による自然の支配でもあった。

デニングは、20世紀初頭のアルペン・スキー人気の高まりはスピードとテンポを賞賛するモダニティのあらわれに他ならないという。デニングは、自然との共生と支配というアンビヴァレントな関係がアルペン・スキーというスポーツの形式の中で総合されていると論じている。

スキーヤーたちが影響を与えたアンビヴァレントな総合は、近代の個人のニーズに適していた。彼らの多くはいつそう強い自然とのつながりとともに、発見、支配、そして文化的なモダニストと近代の大衆文化に賛美されたスピードを、体験することを欲したのだ<sup>132</sup>。

スキーの超人的なスピードは、人々が志向するモダニティを感覚的に充足した。スキーは18世紀以来の清浄さを求める自然体験と20世紀のモダニティ体験をも総合しているのである。

映画というメディアを通じてこのようなスキーの魅力を捉えようとした最初の人物が、ファンクであった。彼は映画監督である前に一人のアルペン・スキーヤーであり、「山岳映画」である前に「スキー映画」監督であった。

---

<sup>131</sup> M. Fanck (2009), S. 157.

<sup>132</sup> Denning (2014), p.887.

ファンクの山岳映画は、アルプスの絶景よりもむしろ、自然を御するスキーヤーたちの勇敢さに焦点を当てる。スキー板にカメラを固定しての撮影やスローモーションなど新しい映像レトリックを用いて、ファンクは彼らの運動を再現前化させることに苦心した。

山岳映画によるスキーヤーのアスリートの能力的な称揚は、近代的な都市・社会の中で見失われた個人のエージェンシーの確認行為でもある。社会学者ゲオルグ・ジンメルのエッセイ「大都市と精神生活」(1903)の第一文で、現代の生活の最も深刻な問題の原因として挙げられるものが、「社会、歴史的に受け継がれたもの、外的な文化、そして生活の技術に対する、個人の、自己の存在の自律性と個性を維持したいという要求」である<sup>133</sup>。この一切が「主観を超えた確固たる時刻表に組み込ま」れた 20 世紀の社会生活で、自身のエージェンシーを認めたいという要求に山岳映画はアルプスの超時間的な崇高とスキーの超人的な運動性でもって応えている<sup>134</sup>。

18 世紀、既存の美学に対し恐怖や不安といったネガティブな感情体験の価値転倒がおこった。風景の発見は、バークとカントを経て「崇高」という新たな美的カテゴリーを成立させた。崇高体験の要は、自然がもたらす危機から自己存在を保護しようとする意識を喚起させることにあった。一方で自然は文明の及ばない純粹無垢の領域としても描かれた。

20 世紀になり、自己確認のための崇高体験の場であったアルプスは人々の自尊感情を充足させる英雄的行為の舞台になる。山岳映画・山岳小説における、社会からの離反的傾向は必ずしもアンチ・モダニズムを意味しない。山岳映画が示す戦間期のアルプスの物語は、19 世紀の自然回帰とは決定的に異なるモダニティを有している。山岳映画のヒロイズムは、近代がもたらすエージェンシーの喪失を、最も近代的な手段と感性によって回復しようとする試みであった。しかし山岳映画のアルプスに対する図像は、18 世紀以来の崇高の美学と、誘惑的な死と神性をまとうロマン主義美学に基づいている。その点で山岳映画はジェフリー・ハーフ(1984)が論じる最新テクノロジーの文化的伝統への利用、「反動的モダニズム」の一形態でもある。山岳映画は、崇高・自然回帰という自然への協調姿勢をとる 18 世紀以来の美的伝統の上に立つとともに、疎外・孤独という個人の危機と最先端のテクノロジーの恩恵とツーリズムの発展というモダニティの光と影の両面を併せ持つ非常に近代的な産物であった。

---

<sup>133</sup> Simmel (1903), S.116.

<sup>134</sup> Simmel (1903), S.120.



### 第3章 国際映画『新しき土』——政治的使命と文化的使命の狭間で

『新しき土』は1936年に製作されたドイツ人アーノルト・ファンク監督の日独合作映画である。『新しき土』は、「国際映画」ブームの頂点をなす作品であるが、その製作は日独間の外交政治的思惑が多分に影響していた。結果として出来上がった作品は、「反共」や「満州移民」といった日本政府の政策を奨励するプロパガンダ色の非常に強いものであった。

『新しき土』を企画した東和商事社長の川喜多長政は、ヨーロッパ映画を輸入し日本に紹介する傍ら日本映画の欧米諸国への輸出を目論んでいた。東和商事設立から間もない時期からの川喜多による日本映画輸出の取り組みと挫折は、第1章で確認した通りである。日本映画が欧米で評価されるためにまず日本についての理解を広める必要を、川喜多は認めていた。そこで川喜多が当初より輸出を目標として製作した映画が『新しき土』である。日本の映画批評家は『新しき土』を「ファンクの名によって、とにかく世界の市場がうけつける」ことを見込んでいた<sup>135</sup>。

本章では、『新しき土』でファンクが描いた「日本」イメージの性格とそれに対する日本の批評家の認識を分析する。日独の外交的接近を反映した政治的目論見を反映しつつ、〈正しい〉日本の姿を描くという国際映画本来の目標にファンクが如何に応えたのか。『新しき土』の政治的使命と文化的使命がいかにかに表現されたのかを、登場人物の造形および山岳映画との比較から考察する。

#### 1. 日独合作映画の製作と日独外交の交錯

日独合作映画企画の発端としてこれまで必ず取り上げられてきたのが、日独防共協定交渉との関わりである。明治以来の日独間の関係は、第一次世界大戦で日本がドイツに宣戦布告したことによって途絶えていた。第一次世界大戦後、民間では日独文化交流が1920年代に再開され、1926（大正15）年にベルリンに日本文化研究所が設置された。翌年には後藤新平、ドイツ大使ゾルフらが中心となって日本に日独文化協会が設立された。日独文化協会は以後、親独イベントの企画・運営で中心的な役割を果たし戦間期の日独文化交流事業を支えていく。1933年には新しく日独協会が、ドイツで創立されている。

第一次世界大戦終戦から程なくして民間での日独文化交流が図られる一方、ドイツの対日外交は錯綜していた。外務省や国防省など第二帝政以来の政府官僚は日本を敵視しており、中国に対しては経済的・軍事的援助を積極的に行っていた。1927年からドイツは40~50人規模で退

---

<sup>135</sup> 沢村（1936）、253頁。

役将校を中心とした軍事顧問団を中国に派遣しており、武器輸出も併せて行っていた<sup>136</sup>。いっぽうナチスの外交顧問リップントロップは独自に日本との提携の道を探っていた。日本側も陸軍が外務省から離れた独自の外交路線を模索しており、これらの独自の外交活動の帰結が1936年11月25日の日独防共協定締結である。

日独防共協定交渉と『新しき土』をつなぐ人物が、『新しき土』のプロデューサーとされたフリードリヒ・ハックである。ハックはリップントロップと陸軍との仲介役であった。1935年5月から6月にかけてリップントロップはハックを通じてベルリン日本大使館付武官の大島浩に接触し、日独の提携交渉を進めていった<sup>137</sup>。当時の在ベルリン海軍武官事務所勤務であった酒井直衛の証言によれば、1935年に彼とハックが会談する中で酒井がハックに日本文化紹介映画のアイデアをハックに披露したことが日独合作映画企画のきっかけとなっている<sup>138</sup>。ハックは酒井の提案に興味を持ち、知人であったファンクに監督する意思を問うた。その夏、当時外国映画の輸入を請け負っていた東和商事社長川喜多長政がファンクと契約しているテラ映画社と会談を持ち、日独合作映画の具体的な計画が決定した。川喜多の妻かこの証言によれば、ファンクの側から川喜多に日独合作映画製作の意欲が伝えられたことになっている<sup>139</sup>。ハックは1936年2月にファンクの撮影スタッフの一員として来日し、陸軍と交渉を行った。1935年半ばから翌年11月の協定調印に至るまでの日独外交交渉と、日独合作映画『新しき土』の製作は平行して進んでいた。

ファンク自身は、財政的に苦しかった頃に日本の文部省からオファーを受けたという<sup>140</sup>。川喜多がベルリンを訪れ、ファンクは文部省と「特別に輸出向けの」映画、外国の人々に日本を理解させるための映画の製作契約を結んだ<sup>141</sup>。ファンクを選んだ理由として川喜多は、ドイツ人は他の民族に感情移入できる優れた能力を有しておりアメリカ人よりも適当である、と述べたという<sup>142</sup>。製作資金に関しては、ドイツ側が日本までの旅費および給料を負担し、日本側が

---

<sup>136</sup> 田嶋 (2008)、11 頁。

<sup>137</sup> 日独秘密外交におけるハックの役割についての詳細は、NHK"ドキュメント昭和"取材班編 (1987b)、中田 (2015)を参照されたい。

<sup>138</sup> NHK"ドキュメント昭和"取材班編 (1987b)、83 頁。

<sup>139</sup> 川喜多・佐藤 (1991)、39 頁。酒井によれば、ドイツ語版タイトル「侍の娘」はハックの案であるという(中田(2015)、76 頁)。この頃ドイツでは杉本鉞子の『武士の娘』(1923) (独題: *Tochter des Samurai*、ドイツ語訳出版 1935)がベストセラーとなっており、『新しき土』のドイツ語版題名決定にもいくらか影響したと思われる。(Linhart (2005), S.43)。本書は渡米した著者の自伝であり、『新しき土』との内容的な関連は見られない。

<sup>140</sup> A. Fanck (1973), S.328.

<sup>141</sup> A. Fanck (1973), S.329.

<sup>142</sup> A. Fanck (1973), S.329.

日本における滞在費、交通費、帰りの旅費等を負担することが取り決められた<sup>143</sup>。またドイツ政府より5万マルク(30万円)の援助があり、外務省文化事業部も1万5千円の補助金を与えた<sup>144</sup>。

1936年2月、ファンク率いる撮影隊一行が神戸に到着した。来日したスタッフにはファンク夫妻のほかに、ハック、そして『新しき土』でゲルダ・シュトロームを演じることになる女優ルート・エーヴェラーも参加していた。しかし、この段階では脚本は仕上がっておらず、エーヴェラーがどのような役で作品に関わるか決まっていなかった<sup>145</sup>。ファンクは主演に当時まだ無名の新人女優であった原節子を起用し、すでに国内で評価を得ていた伊丹万作を、自分を補佐する共同監督に指名した。1937年1月末に『新しき土』は完成した。『新しき土』は、ドイツ語圏向けのファンク版と非ドイツ語圏向けの伊丹版という二つのヴァージョンが製作された。最終的に制作費は75万円という膨大な額となった。

東和商事は新聞への広告掲載のほか、展覧会や製菓会社とキャンペーンなどこれまでにないほどの大規模な宣伝活動を行い、宣伝費だけで7・8万円にも上った<sup>146</sup>。試写会での後続出席を様々なタイアップのほか、宣伝ポスターには、「世界的巨篇」や「日本が世界へ向けて映画を送る日が遂に来たのだ！」など、作品の国際的性格が謳われている<sup>147</sup>。宣伝を担当した筈見恒夫は、「『新しき土』の成功は何によって占めるかと云へば、宣伝である」と言い切っている<sup>148</sup>。筈見は、なかでも新聞・雑誌が『新しき土』に関する報道を一面や社会面で扱ったことの影響力を指摘する。『新しき土』は、単なる映画製作では無く国家的プロジェクトの様相を呈していた<sup>149</sup>。2月3日に帝国劇場で行われた試写会には、皇族のほか、ドイツ・アメリカ・イギリス・イタリアの各国大使も出席し、これまでにない異例のものとなった<sup>150</sup>。

翌2月4日より東京・横浜・名古屋・京都・大阪など11の劇場で伊丹版が1週間上映され、続いてファンク版が2週間にわたって上映された。当時の新作映画上映期間は通常1週間であり、『新しき土』は二つのヴァージョン併せて3週間以上にわたる異例のロングランとなった。その後仁川・釜山、また日本公開に先駆けて大連や京城など外地でも上映されている。『新しき

---

<sup>143</sup> 東宝東和株式会社 (1978)、205 頁。

<sup>144</sup> キネマ旬報社 (2012)、42 頁。

<sup>145</sup> Hansen (1997), S.51.

<sup>146</sup> 東和商事合資会社 (1942)、102 頁。

<sup>147</sup> 東和商事合資会社 (1942)、102 頁。

<sup>148</sup> 筈見(1942)、96 頁。

<sup>149</sup> 資金援助以上の協力をファンクは日本政府から得られなかった。むしろファンクの撮影隊はスパイ疑惑のもとで常に監視されており、ファンクはその非協力的姿勢に不満を抱いていた。(A. Fanck (1938), S.344.)

<sup>150</sup> 東和商事合資会社 (1942)、97 頁。

土』は公開されると上映館の興行記録を塗り替えるほどの盛況となった。3週間で東京 23 万人、京阪神 28 万人の観客動員を記録し、興行的には大きな成功を収めた<sup>151</sup>。

ドイツでは同年 3 月 23 日に試写会が催され、ヒトラー、ゲッベルスなどの政府高官が出席している。ゲッベルスは本作に「国家政治的及び芸術的に価値あり」"Staatspolitisch und künstlerisch wertvoll"というプレディカート（格付け）を与えた<sup>152</sup>。『新しき土』はドイツ政府から公式な援助を得ていたことになるが、いまだドイツ外交は日独防共協定締結後も親中路線を継続していた。後にドイツは中国大使館の非難を受けて劇中から「満州」の言葉を除き、「新しき土」が示す土地が特定されないように再編集を行っている<sup>153</sup>。

## 2. 『新しき土』の使命

ファンクは監督作において自ら脚本を担当した。『新しき土』でも彼が脚本を担当するが、そのとき彼は重要な前提として、日本に到着した後に土地の事情を十分理解してから脚本は書かれるべきと考えていた<sup>154</sup>。日本で行った講演の中で、ファンクは日本の姿をどのように表現すべきかという課題に対し次のように答えていた。

現代世界を通じて教養のある者であつたら誰でも書籍や写真を通じて、日本の神社とか、キモノとか、日本の部屋とかいったものは知つてゐます。しかし——之等の識者にしても、かゝる物を創造した日本人に就て之等の方法によって知識を深め、理解を高めることが出来るでありませうか。即ち我々はあの一人の人間を理解するときには、先づその人が如何に考へ、如何に感じ、如何に興へられた境遇に行爲してゐるか、から知ることが重要で  
<sup>155</sup>。

ファンクは、「ゲイシャ」、「サムライ」、「ハラキリ」といったこれまで欧米において繰り返し用いられてきた「日本」の記号的表現と決別し、当地に生活する「人間」としての日本人を描く

---

<sup>151</sup> 東和商事合資会社 (1942)、102 頁。

<sup>152</sup> 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。しかし『新しき土』に与えられた「国家政治的及び芸術的に価値あり」staatspolitisch und künstlerisch wertvoll や、次章で扱う『国民の誓』に与えられた「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)を参照されたい。

<sup>153</sup> Hansen, S.59

<sup>154</sup> A. Fanck (1937), S.329.

<sup>155</sup> 犬神 (1937)、103 頁

野心を繰り返し述べている。

しかし実際には草稿は日本に向かう船の中で書き進められていた。川喜多との契約を詰めている1935年7月の時点で、ファンクはドイツの映画雑誌『フィルム・クリア』*Film-Kurier*のインタビュー記事で、「土地なき民」*Volks ohne Land*の物語のアイデアを披露している。„*Volk ohne Raum*“という言葉はそもそも1926年に出版されたハンス・グリム *Hans Grimm*の同名の小説に由来し、生存圏構想を主張するナチスの標語であった。ファンクは土地問題で日独の状況を一致させたのである。瀬川は、政府からの資金援助を期待したファンクが先んじて政府におもねるようにプロパガンダ性の強い映画とすることを決めていたと指摘する<sup>156</sup>。ファンク自身の弁明では、ドイツの映画会社は脚本なしに融資することは無く現地での執筆は無理であったという<sup>157</sup>。

ファンク本人がナチ・イデオロギーの信奉者であったかは、彼の弟子達ほど明瞭ではない。ファンクがナチスに入党したのは1940年になってからのことであり、『新しき土』以前にゲッベルスより映画の製作を依頼されているがこのときは申し出を断った。ファンク自身の回想によれば、『新しき土』の撮影を受ける前にゲッベルス自らファンクの元を訪れており、ユダヤ人が関わっている映画の企画が中止させられていた<sup>158</sup>。『新しき土』はファンクがナチスに関わるきっかけとなった作品であった。来日中に催された座談会でファンクは、現在のドイツに芸術的な自由がないと不満を述べている<sup>159</sup>。

明確であるのは、ファンクが自発的に、『新しき土』という作品を日独両国間の政治外交のなかで機能させようとしたことである。ファンクは『新しき土』の役割について次のように述べている。

この映画に与えられた政治的使命は初めから明らかだった。つまり、ただ一本の映画を通じて達しうる限りで我々の新たな政治的友人——日本国民——を、数百万のドイツの観衆になんとか理解でき、共感できるものとするのだ<sup>160</sup>。

ファンクはこの「政治的使命」の自覚に基づき、『新しき土』を作り上げた。彼にとって『新しき土』を通じて紹介される「日本」は、あくまで「ドイツの観衆」の理解と共感を呼びうるものでなくてはならなかった。結果的にドイツの観衆に特化したファンクのこの姿勢が、国際的に「日本」が紹介されることを期待していた日本の映画評論家達の厳しい批判を招くことにな

---

<sup>156</sup> 瀬川 (2017)、130 頁。

<sup>157</sup> A. Fanck (1937), S.329.

<sup>158</sup> A. Fanck (1973), S.328.

<sup>159</sup> 『キネマ旬報』1936年3月1日号、73頁。

<sup>160</sup> A. Fanck (1938), S.84.

る。

ファンクは、ドイツの人々は日本について「ゲイシャ」、「フジ」、「ハラキリ」といった二三の漠然としたイメージしか持っていないと述べており、ドイツの観客が日本の前提知識を欠いていると認めていた。それゆえファンクは、具体的な情報の羅列や「日本の精神の細かな差異」に詳しい説明を加えることはかえってドイツの観客を混乱させると考えた<sup>161</sup>。

ファンクは日本の文化・習俗の説明的な描写を避け、日本の国民性を特徴的に示す諸要素を選び出し、それらを組み合わせることでドイツの観客にも理解される観念的な日本像を描き出そうと試みた<sup>162</sup>。このときファンクが日本の国民性を理解するために必要不可欠の要素と考えたものが、天皇への崇拜であった。

日本人と皇室——より正確に言えば天皇との関係から、あらゆる日本人についてのあらゆる理解を始めなければならない。この偉大な民族が考え感じるあらゆることの根がここにある。この日本の神話に関する知識がなければ、数え切れぬ日本の日常についてのあらゆる他の知識をもってしても、この文化の核心と日本人の性質を無視することになるのだ<sup>163</sup>。

ファンクは国家神道によって日本文化の特徴をドイツの観衆に示そうとした。そして日独の共通性を土地問題とともに、国民を統制する観念にも見いだしたのだった。日本人をドイツの人々にも親しみやすいものとするため、ファンクは、天皇を頂点とする国家神道とヒトラーを頂点とするドイツという国家と国民の関係を重ね合わせた<sup>164</sup>。これにより日独合作映画の性格が決定的となった。

『新しき土』の中で天皇は直接表象されず、その代わりに国体観念が登場人物たちの会話を通じて観衆に示される。ファンクは「神道」を基盤とした日本の社会構造を、個人を否定し各人を国家の一部と見なす集合として描いている。輝雄の恩師一環和尚が輝雄に教を説くシーンでは、このようなファンクの国家神道理解が最もつぶさに示されている。

お前は単なる個人としてはそれほど重要な存在ではない。なぜならお前は、お前の祖先が形作る長い鎖のうちの小さな一つの輪にすぎないのだ。しかし、たとえ小さな輪であろうともそのどれもが鎖全体の担い手なのだ。〔中略〕しかし自身の父に対する礼は、全体に対するお前の愛情と感謝の日常的な象徴なのだ。この全体が『日本』という名を持っている

---

<sup>161</sup> A. Fanck (1938), S.84.

<sup>162</sup> A. Fanck (1938), S.9.

<sup>163</sup> A. Fanck (1938), S.90.

<sup>164</sup> A. Fanck (1938), S.90.

のだ<sup>165</sup>。

ファンクは「鎖」という比喻によって大きな総体を表現した。各人は「鎖の中の一つの小さな輪」として総体を構成する責任を負い、「鎖」に例えられる国家としてのまとまりは、父と息子という親子関係の延長として捉えられている。

ファンクはこのような日本の世界観を「殆どドイツ的、即ち国家社会主義的である」と述べる<sup>166</sup>。一貫和尚は寺の欄干を背後にして輝雄にこの教えを説くのだが、その欄干の形は卍型となっており、観客にハーケンクロイツを容易に連想させる。さらに一貫和尚はドイツ語で語るため、あたかもナチスのイデオロギーを語っているかのような印象を与える。ファンクはこのようにして、日本の世界観をナチ・イデオロギーに似せて描いたのだった。

### 3. 『新しき土』の「日本」イメージ

#### 3.1. あらすじ

『新しき土』は、導入、“Westwind”と題された前半部と“Ostwind”と題された後半部の三部構成となっている<sup>167</sup>。

笛や拍子木の音とともに題字が表れ始まる。題字の背後には富士山の絵がある。続いて日本列島のジオラマで日本の国土の全体像を示す。ここから日本の自然環境のショットが続く。噴火し黒煙を吐く火山、荒々しく岩礁に打ち付ける荒波、そして荒波の背後には冠雪をいただく富士山がある。

場面は切り替わり、藁葺き屋根の民家になる。この家に主人公神田輝雄の父耕作、母、輝男の年の離れた妹笑子の3人が暮らしている。彼らの元にヨーロッパに留学していた輝雄の帰国を知らせる電報が届く。一家が知らせに喜んでいと突然地震が起こる。箆笥の上の人形が落ちる。おもちゃで遊んでいた笑子は驚いて母親に抱きつくが泣きはしない。地震が治まると耕作は地震を怖がらないよう笑子を励ます。

「この国の自然が日本人を勇敢に育てたのだ」という輝雄のドイツ語の台詞がオーバーラップし、日本に向かう船上の輝雄とゲルダに場面転換する。輝男は途上で知り合ったドイツ人女

---

<sup>165</sup> A. Fanck (1938), S. 92.

<sup>166</sup> ファンク (1936)、138 頁。

<sup>167</sup> 本研究にあたって映像確認にアイ・ヴィー・シーより 2007 年から市販されている DVD を用いた。こちらは日本で最も流通しているヴァージョンとなる。収録されているのはファンク版になるが、瀬川の調査によれば実際にはドイツ公開後に再編集されたもので、日本での公開時よりも 10 分以上短くなっている。(瀬川 (2017)、230 頁。)

性ジャーナリストのゲルダとともに船内をめぐりながら、日本に関する彼女の質問に答える。二人は船の動力室に入り、ゲルダは巨大な機械装置に圧倒される。輝雄は日本製だと誇ってみせる。すると日本歌謡が流れ、製鉄工場、黒煙を吐く煙突、製品が機械によって大量生産されていく製糸工場の光景が矢継ぎ早に挿入される。製糸工場では輝雄の妹で笑子の姉の日出子が働いており、兄の帰国を喜ぶ。

ここから“Westwind”という題字が表れ前半部が始まる。船内の一室、室内はぼんぼりや花をつけた桜の枝、そして日章旗、ハーケンクロイツなど各国の国旗で飾りたてられている。輝男はゲルダのインタビューを受けている。輝雄の略歴が語られる。輝雄は裕福な大和家の養子になって海外留学の資金を援助してもらっており、大和家の一人娘と婚約していた。輝男は養子縁組の理由を先祖代々の血統を守るためだとゲルダに語るが、自身は結婚に気乗りしない。ゲルダは婚約者の存在を知りうつむく。婚約者の名前は光子という。

着物を身にまとい髪を結った光子の姿が映し出される。光子が巖島神社を散策していると、小間使いが輝雄の帰国を彼女に知らせる。知らせを受けた光子は有頂天になり、鹿や亀などの動物と戯れる。その後、光子はドイツ語教師のレッスンを受ける。

夜になり、輝雄とゲルダは東京に到着する。ゲルダはベルリンと見間違ふほど近代化した市街の様子に驚いている。建物の壁面は鮮やかなネオンサインが輝き、自動車や路面電車が道路を行きかっている。二人は「ホテル・ヨーロッパ」という名のホテルに宿をとる。輝男はホテルで巖の電報を受け取り、明日彼と光子が自分をたずねてくることを知る。電報を見て輝男は苦い顔をし、ゲルダは輝雄に拒絶されるだろう光子を哀れむ。

巖と光子は列車で東京に向かっている。光子は眠っており、ヨーロッパに旅立つ輝雄を見送ってから今日までの彼女がこなしてきた花嫁修行の数々、なぎなた、運動、料理、琴などの様子がフラッシュバックする。光子は目覚め、「もっとドイツ語を勉強しておけば良かった」とつぶやく。

翌朝、ゲルダは婚約を破棄するつもりでいる輝雄をたしなめている。ゲルダは、これまで輝雄の妻となるために習い事続けてきた光子と輝雄を支援してきた養父を思いやるよう諭す。しかし輝男は個人の自由を主張し譲らない。口論する彼らの前を軍隊の行進が横切る。ゲルダは行進を例にとって、個人の身勝手な振る舞いが集団を混乱させるという。輝男はホテルの受付で巖に出会い、光子とも再会を果たす。洋装の光子を見て、ゲルダは着物のほうが似合うとつぶやく。

輝男は巖に自分の意思を告げる。輝男は光子に恋愛感情は持ち得ないと明言し、隣の部屋で会話を耳にした光子は泣き崩れる。輝雄が去った後、落胆する娘を巖は「お前は侍の娘じゃないか」と言ってたしなめる。ゲルダが彼女のもとを訪れると、光子は彼女の前で気丈に振舞う。遅れて耕作と日出子も東京に到着する。

ヨーロッパに帰りたいのかというゲルダの問いを輝男は否定し、日本のために生きたいと答



える。輝雄は地球儀を片手に、ゲルダに日本にとっての満州の重要性を語って聞かせる。輝雄の言葉とともに開拓の様子や、あじあ号など満州の情景が映し出される。輝雄は満州開拓には、「本物の男性の中の男性」が必要であること、女性も「甘やかされた人形」ではだめだという。そこへ耕作と日出子が輝雄に会いに来る。

輝雄はホテルを後にして憂さを晴らそうと一人バーに向かう。そこで彼は日本人女性から酒を、白人女性からワインを振舞われる。バーではバンドによってジャズ音楽が奏でられ、その最中に芸者は三味線を弾いている。耕作は鎌倉の大仏の前で祈願し、巖は茶を点っている。巖のもとを訪れた耕作は息子の変貌を嘆く。巖は耕作に、輝雄の叔父である一環和尚に輝雄の説得を依頼したことを伝える。

ここから後半部の“Ostwind“が始まる。日出子は輝雄に日本の春の美しさを説く。日出子とともに小料理店で食事をした輝雄は「結局、日本式がいいんだな」と感嘆する。続いて二人は相撲、日本舞踊、能を鑑賞し、輝雄は自分に流れる日本人の血を再認識する。

輝雄はかつて師事した一環和尚のもとを訪ねる。一環和尚は近代化の必要性を認めながらも、国家神道において個人はひとつの鎖に過ぎないことを忘れないよう輝雄に注意する。

耕作が田んぼを手入れしていると、輝雄が家に帰ってくる。このとき輝雄は和装になっている。輝雄は進んで父親の仕事を手伝い、泥まみれになって笑みを浮かべる。ゲルダは巖のもとを訪れ、自分と輝雄の間にやましい点はないことを巖に伝える。巖は日本における家族・天皇の重要性をゲルダに語って聞かせる。

悲嘆にくれる光子は、婚礼衣装を処分するよう小間使いに言いつける。光子のドイツ語教師はゲルダに日本人女性の有する“das vulkanische Temperament”“火山的気質”について語る。巖は輝雄に手紙を送り、家族会議への参加を呼びかける。光子はゲルダに婚礼の衣装を見せる。感銘を受けたゲルダもまた輝雄に手紙を送り、光子に会いに来るよう求める。ゲルダが巖に辞去することを伝えると巖は料理を振る舞い、連れ立って散歩した後彼女を送る。途中、ゲルダは車で急ぐ輝雄とすれ違いますが、輝雄は彼女に気づかないまま通り過ぎる。

輝雄の到着しないうちに家族会議が始まる。巖は若い世代の考えを改めるのは難しいと、婚約の破棄を認めるつもりでいる。光子は辞世の句を残し、婚礼の衣装を手にひとり火山に向かう。光子は火山のふもとまでたどり着くと、婚礼衣装を身にまとって身投げする支度をすませる。ようやく巖のもとにたどり着いた輝雄は皆の前で光子と結婚する意志を打ち明けるが、光子が家にいないことに気がつき慌てて後を追う。噴煙の吹き荒れる中、輝雄は身の危険を犯して光子の後を追いついでたところで彼女を救い出す。その瞬間火山は噴火し、土石流がふもとの民家を押し潰す。輝雄は気絶した光子を抱えなんとか山を脱出する。火傷を負った輝雄は光子に介抱され、互いに愛情を確認する。輝雄はゲルダからの手紙を受け取り彼女の友情に感謝する。

最終場面は満州である。輝雄は日本製のトラクターに乗って大地を耕している。傍らで光子は息子を抱えながら夫の仕事を見守っている。輝雄は光子から子どもを受け取ると、地面の上

に寝かせ、「お前も土の子になれよ」と微笑む。一家の様子を、遠くから日本兵が見守っている。カットが兵士の表情のアップに切り替わると、微笑んでいた彼の表情が、正面を見据えたこわばったものになる。日本軍兵士の顔のアップで映画の幕は下ろされる。

### 3.2. 青年・農民・侍・侍の娘——人物造形による「日本」表現

ファンクによる観念的な「日本」像は、人物造形にも支えられている。ファンクは主要な登場人物を意図的に日本の文化・社会的諸相を代表する存在として、ファンク自身の表現では「概念」を示すための存在として造形した<sup>168</sup>。現代日本のモダニズムの問題を担う輝雄、「侍の娘」である光子、その父の「侍」である巖、「土地無き民」として苦しむ農民である耕作が物語の主要人物である。

ファンクは、物語の主人公である神田輝雄を「家を忘れた息子」と呼ぶ<sup>169</sup>。輝雄はヨーロッパの先進的な農業技術を学ぶため7年間にわたり留学するのだが、その間に「ヨーロッパの極端な個人主義（政治的には自由主義）のもつ百パーセント非日本的な世界観」に「感染」する<sup>170</sup>。『新しき土』は、輝雄が再び「日本的世界観」に回帰する物語である。

先に触れたようにファンクは日独の国家観念間の類似性を強調したが、モダニズムをめぐるアクチュアルな問題、近代化に伴う西洋化と伝統の対立というナショナル・アイデンティティについての問いかけもまた、日独両国が思想・認識を共有する契機となっている。東京に到着し、ネオン煌めく夜景を見たゲルダは「いま日本にいるの、それともベルリンにいるのかしら」と口にする。首都の風景に対するこの印象は、モダニズムに伴うアイデンティティの危機を端的に表わしている。最先端の近代都市の姿である共に、首都にあっても「日本」を認めることの困難さを伝えている<sup>171</sup>。

ヴァレリー・ワインスタインは、『新しき土』が取り上げた「どこでそしていかにして、近代化の誘惑と価値ある伝統の間に正しいバランスを見つけるかという問題」こそ、「疑いなく日独双方の多くの観衆に共鳴した」と分析する<sup>172</sup>。遅れてきた近代国家として、ドイツも同様の問題を抱えていた。『新しき土』の主人公はこの対立を、ヨーロッパで身につけた自由主義と家への帰属を絶対とする伝統的価値観というイデオロギーの問題として経験することになる。西欧と日本という「本質的に全く異なった文化の対立」の中に彼は置かれることになる<sup>173</sup>。

---

<sup>168</sup> A. Fanck (1938), S.101.

<sup>169</sup> ファンク (1936)、137 頁。

<sup>170</sup> ファンク (1936)、138 頁。

<sup>171</sup> このシーンでは、実際には大阪の夜景が東京として用いられている。

<sup>172</sup> Weinstein (2014), p.39.

<sup>173</sup> ファンク (1936)、138 頁。

雑誌『セルパン』に掲載された『新しき土』の草案で、ファンクは日本人的世界観について次のように述べている。

我々は日本人的世界観の本質を示すに足り、且つ今日はびこってある西欧的世界観と鋭い対照を示すやうな一つの観念を見出さなければならない。しかもそれはまた他方、ヨーロッパで全然理解され得ないほど異国風の観念であってはならない。それは最初はすべてのヨーロッパ人にとって不可解であっても、深く考へるに従って彼らを同意せしめ、更に出来得べくんば、遂に彼らの喝采を博するに足るほど、窮極に於ては非異国的なものでなければならないのだ<sup>174</sup>。

このようにファンクは、日本の世界観を個人主義的な「西欧的世界観」に対置し、同じく反個人主義を標榜するナチ・イデオロギーに近づけた。同時にファンクは「日本的」である素材を並べるにあたり、東京に代表される近代的大都市と、伝統的な農村世界を対置させた。『現代日本』では、この二つの世界は監督の分担というかたちで完全に並行的に扱われていた。この二者を対立関係に置いた点は、『新しき土』の新しい試みであった。

無事光子と結ばれた輝雄は満州に移住する。満州に舞台を移し、まず映画の観衆が目にするのは、広大な土地をトラクターで耕す輝雄の姿である。そして最後は輝雄一家を見守る兵士の顔で幕は下ろされる。当初の案では1万人の兵隊、100台の戦車、500台の飛行機で終幕する案を立てていた。軍事力と、開拓のための技術力という二つのテクノロジーによって、生存のための「新しき土」が守られる。『新しき土』はアイデンティティを脅かす近代化を、国力増強の手段として描くことで、問題の解決を試みている。

ドイツ語版タイトル「侍の娘」*Die Tochter des Samurai* は光子を指している。しかし光子は輝雄の変心には何ら作用しておらず、むしろ主要人物のうちただ一人輝雄から遠ざけられている。ホテルでの再会以降、輝雄が火山の噴火口に身を投げようとする光子を救い出すまで二人は接触をもたない。

奇妙とも言える二人の関係には、日本の許嫁に対するファンクの理解が反映されている。ファンクは撮影前の段階からファンクは許嫁という日本の婚姻制度に興味を抱いており、日本文化の精神性を特徴的に示す一例として考えていた。

私はこの日本の婚姻の形式にも見いだした利点について完全に理解し、そして非常に思慮深くなったので、このテーマは私を刺激し、そして私は恋愛結婚という概念だけを保持する私のヨーロッパの観衆にも一度、別種の——日本の——婚姻についての見解を明らかにす

---

<sup>174</sup> ファンク (1936)、138 頁。

るといふ大胆な試みをあえてすることにした<sup>175</sup>。

恋愛感情を介さない日本の結婚の在り方に興味を持ったファンクは、許嫁制度の基盤が「義務」Pflichtにあると考えた。ファンクは、日本では愛情は婚姻の前提条件ではなく結婚した後に自然に育まれるものと理解した<sup>176</sup>。それゆえ輝雄が個人主義を放棄し許嫁を受け入れることを決心した上でようやく、二人は引き合わされた。光子への対応は、そのまま輝雄の「義務」に対する姿勢を示している。輝雄は光子との交流を通じて「日本」に回帰するのではない。光子を受け入れることは、輝雄にとっていわば「日本」回帰の宣誓となっている。

火山から無事に脱出し、輝雄を光子が介抱するシーンでもファンクの意図が示されている。このシーンで光子は輝雄に、「あなたは私を気に入るでしょう。私はあなたを気に入るでしょう」とドイツ語で語りかける。それに対し輝雄は「僕たちは互いを気に入るだろう」と答える。ファンクは、彼らが親愛の情を確認しあうこの会話をあえて未来形にした<sup>177</sup>。ファンクは義務のもとでも愛情が育まれることを示し、日本の伝統的な非個人主義的婚姻制度とヨーロッパ的な恋愛結婚観を結び付けた。

『新しき土』では火山が、光子の心情に重ねられ重要な働きをしている。ドイツ人である光子の家庭教師は、日本の女性が備えるとされる特質を「火山的気質」die vulkanische Temperaturと表現する<sup>178</sup>。冒頭のシーンから観客に強く印象付けられている日本の火山と、落胆を表に出すまいと抑えつつも死に臨むほどの激しさを内に秘めた光子の心情が重ね合わされる。

ファンクにとって強大な力を有する自然と女性の重ね合わせは、『聖山』のディオティーマ以来の表現である。ただしディオティーマの場合とは正反対に、光子は山の属性を備えており、国土と民族を精神に結びつける例としてファンクは描いた。『新しき土』に先行するファンクの山岳映画で扱われた自然は、『死の銀嶺』などアルプスの雪山かあるいは『SOS 氷山』のグリーンランドの氷原であって火山は初めて扱われた。登山することで初めてその力を誇示するアルプスの山々とは異なり、『新しき土』における火山の力は人々の営む日常生活にまで及んでいる。

---

<sup>175</sup> A. Fanck (1938), S.96.

<sup>176</sup> A. Fanck (1938), S.97.

<sup>177</sup> A. Fanck (1938), S.98.

<sup>178</sup> 『キネマ旬報』600号にある『新しき土』の宣伝広告には「原節子の中に私はグレーチエン<sup>(ママ)</sup>を発見した。静けさとその奥にひそむ激しい情熱を——」というファンクの言葉が載っている。日本の女性である光子は、実際にはドイツ人にも想起可能な伝統的なヨーロッパ的ヒロイン像として描かれていた。ファンクは、当時のスター女優であった田中絹代を含めて日本の女優は、「私にとっては可愛らしくもなく、魅力的でもなかった」と語っている。一方、原節子については「ヨーロッパのどんな観衆にも認められる」と評している。(A. Fanck (1973), S.340.)

映画の冒頭では、山のふもとに暮らす耕作一家が火山活動に伴う地震に怯えながらも耐え忍ぶ様子が映し出され、日本人の生活における火山・地震という自然現象の日常性が強調される。後半部で描かれる火山のふもとで暮らす巖や耕作の生活は、前半部のネオンや「ヨーロッパ」という名前のホテルにより西欧文化の影響が強調された東京の様子と対比されており、火山は田畑とともに日本的世界観を構成する重要な要素として考えられている。

雑誌『セルパン』1936年10月号に掲載されている『新しき土』の草案と比較すると、特に光子は大きな改変を受けている。光子は紡績工場に勤務し寄宿舎暮らしをしている。彼女は輝雄との結婚を夢見ながら、工場で一日働き夜は一人ドイツ語の勉強をする暮らしを続けている。草案の段階では、光子の父であり財産家である巖は登場しない。輝雄の父親は農民であることに変わりはないが裕福であると設定されている。輝雄の留学資金は父親が自身の米の販売で得た稼ぎから捻出されている（ファンクはこれを「聖なる米」と呼ぶ）<sup>179</sup>。落胆した光子が火口への投身自殺を図り、輝雄がそのとき光子への愛情を自覚する点は変わらないが、草案の段階では輝雄と光子の結婚後の展開も考えられている。夫婦は結婚後上京し、輝雄は技師として製鉄工場で働き始める。しかし農業への未練が残る輝雄は妻とともに満州へ渡り、決定稿同様に最新の技術・科学によって満州の開拓にいそしむ。

草案と最終的なプロットとを比較すると、草案では西欧的な近代化と日本の伝統性が相互に参照されながら満州の開拓という形での融和的解決へと導かれる一方、最終的なプロットでは西欧化する日本の描写から伝統性の再発見という一方向的な筋がより明確になっている。

草案の時点では、光子は「侍の娘」ではなくより同時代的な工場労働者であった。改変を経て光子は、都市、工場といった近代の属性を除かれ火山的気質を有する「侍の娘」という、より純粋に土着的・伝統的価値観を体現する存在に仕立てられた。現代的現象としての女工は、新たに輝雄の妹として日出子という女性を登場させることで補っている。日出子は快活な性格で沈み込んでいる光子とは対照的である。明るく兄を諭す日出子は大都市に対する否定的存在ではないが、輝雄が田舎に帰った後はいっさい登場しない。日出子は都市の住人であり、農村の伝統的世界に現れることが許されていないのである。輝雄の「改心」によって西洋的なテクノロジーと伝統的な価値体系の協調が描かれる一方で、都市と農村という両世界は『新しき土』において厳格に隔てられている。

「サムライ」巖と彼による輝雄の養子縁組という設定の追加により、西欧化から伝統性への回帰という主題は単純化されている。耕作とともに輝雄のもう一人の父、義父である大和巖をファンクは「サムライ」<sup>180</sup>と呼び、嘆き悲しむ光子に対し巖は自ら「お前は侍の娘じゃないか」と諭す。巖は常に落ち着いており、婚約破棄という突如浮上した問題に対しても動揺する

---

<sup>179</sup> ファンク (1936)、129 頁

<sup>180</sup> A. Fanck (1938), S.96.

ことなく冷静に対処する。またドイツ語に堪能であり外国人のゲルダに「家」を基盤とする日本の国家観を自ら説明できるなど、巖は西洋文化と距離を置きながらも「近代的に思考する」教養人として描かれている<sup>181</sup>。ファンクは巖という人物によって彼の考える近代のかつ日本の教養人の理想像、輝雄が模範とすべき「サムライ」の姿を提示する。

ただし輝雄の改心に最も大きな影響を与える人物は、輝雄の血のつながった父の耕作である。ファンクは「ヨーロッパ化して幾分故国に背きかけた」輝雄に二人の父を用意した。義理の父巖は、精神的な父としての役割を負う。もう一人の実父耕作は農民として“還る”べき大地の姿が重ねられ、民族と大地の強いつながりが示唆される。耕作が息子に、開拓され尽くし日本の土地の不足を語るシーンでは、年老いた耕作の姿が日本の疲弊した土地に重ね合わされる。満州に渡った輝雄は、自分の子を耕したばかりの地面の上に置き「お前は土の子だぞ」と語りかけ、輝雄の息子は満州という「新しき土」に重ねられている。

『新しき土』の主要な登場人物は、それぞれ日本の特徴的な要素を体現している。輝雄は西欧から思想的影響を受けた現代的な若者、光子は火山的性質を備える日本の女性、耕作は「土」を耕す農民、巖は現代日本における「サムライ」として描かれている。しかしこれらの登場人物は、「反個人主義」や「土地なき民」、「グレートヒェン」といったドイツの文脈の中で読み解かれることが想定されており、政治的使命と文化的使命が結合している。

#### 4. 批評家達の批判—エキゾチスムとイデオロギー

「国際映画」という語が広まるにつれ、日本の映画雑誌においては、諸外国に伝えられるべき「日本」像とはいかなるものか、そしてその「日本」像を、作品の芸術性といかに併存させるかという点が主たる論点となった。山本直樹は「文字通りナショナルな言説空間」が出現したと述べる<sup>182</sup>。日本全土にまで広がるような盛り上がりの中で、『新しき土』は、「日本とは何か」について論じるひとつの機会を提供したのだった。

結果的にドイツ人監督ファンクが『新しき土』で描いた日本は激しい批判を招いた。プロデューサーの川喜多長政は『新しき土』の製作を振り返り、日本映画海外進出の露払いとしての「外国人向け映画」の必要を主張し、『新しき土』を「捨石」としてのみ評価した<sup>183</sup>。『新しき土』の宣伝を担当した筈見恒夫は東和商事社史の中で、「われわれは、今でこそ云ふことが出来る。芸術家として、思想家として、ファンクは拙なく稚い」と、ファンクの監督能力を非難し

---

<sup>181</sup> A. Fanck (1938), S.96.

<sup>182</sup> 山本 (2004)、80 頁。

<sup>183</sup> 川喜多、29 頁。

た<sup>184</sup>。

公開後に批判の対象となったのは大きく二点、従来のエキゾチスムと政治的性格であった。「国策主義色と、ヨーロッパ人の抱く典型的な『オリエンタリズム』が縋い合わさった」作品というピーター・B・ハーイの作品評は、公開当時の日本の映画評論家がすでに抱いたものだった<sup>185</sup>。

ファンクの山岳映画が、決してありのままの自然の姿を捉えたドキュメントではなかったことはすでに第2章で論じた。『新しき土』の回想録の中でもファンクは、自然情景を捉えると同時にその中で人間を演出により描き出す「文化劇映画」Kulturspielfilm と称する自身の姿勢について述べている<sup>186</sup>。ファンクは異なる山々の映像をつなぎ合わせることで作品の舞台となる理想の「山岳」を作り上げ、舞台となる土地の写実性、地理的正確性については重視しなかった。『新しき土』の舞台となる日本も、地理的な正確性は大胆に無視されている。

大和家が、庭園の一部に巖島の景勝をとり入れ、しかも、浅間山へは日光バスによって簡単に行ける位置にあたり、浅間の山麓に上高地があたり、東京のホテルが甲子園ホテルであたり、道頓堀のネオンサインが東京の夜景に混入されてみたりなどの地理的混乱は、誰もが一様に指摘するところだろう<sup>187</sup>。

日本の風景を描くにあたりファンクは、特徴的な景観をモンタージュすることで理想的な舞台を構成した。『新しき土』において“日本らしさ”はまず視覚的な要素で示されている。映画は富士山の絵から始まり背後では祭囃子が流れている。神田家には雛人形や日本刀が飾られ、大和家の襖には屏風絵のような壮麗な桜の絵が描かれている。ヒロインの光子は着物を観にまとった姿で観客の前に初めて姿を見せる。“Westwind”の終結部では、三味線を弾く芸者や大仏、琴、書道といったものが台詞を排した中で矢継ぎ早に映し出される。続く輝雄と日出子が相撲や日本舞踊、能といった伝統芸能を鑑賞するシーンには比較的長い時間が割かれている。

しかし『新しき土』以前の日本の評論家たちは、ファンクの山岳映画の真正性に対する姿勢を評価し国際映画製作に反映されることを期待したのだった。プロデューサーの川喜多は、「重たいカメラをよと共によじ登って自然の美しさと人間力の大きさを讃へる」監督とファンクを評していた。来日時には盛大に歓迎されたファンクであったが、作劇に関しては『新しき土』公開前から高く評価されてはいなかった。公開を前にした映画雑誌の記事には、「映画的に見て

---

<sup>184</sup> 『東和合資会社社史昭和3年—17年』1942年、94頁。

<sup>185</sup> ハーイ (1995)、136頁。

<sup>186</sup> A. Fanck (1938), S.99.

<sup>187</sup> 沢村 (1937)、254頁。

ファンクの作品は、劇としての構成に無理があり、山へ無理に芝居をくっつけたやうな感じのするものもあり、映画劇の監督としては敬服する点がほとんどない」という評がある<sup>188</sup>。公開後の批評はそうした見解を改めて固くするものが多く、「アーノルド・ファンクは、要するに科学者であって、芸術家ではない」という評は、真正性への評価と、創作能力への批判を端的に示している<sup>189</sup>。実際ドクターの肩書きをもつファンクを「科学者」や「地理学者」と呼ぶことは、ファンク評の常套句となっていた。芸術家と対比されるこれらの呼称は、一方でありのままの姿を精緻に描出するという真正性への評価を含んでいた。

結果的に『新しき土』のカラージュされた「日本」は、日本の多くの映画評論家の期待に反するものであった。ジャーナリストとして活躍していた長谷川如是閑は、「たいていの外国人の捉へ得るフジヤマや茶の湯を始め、『日本的』と外人の考へ得る範囲のものを大抵網羅してしまっている」と『新しき土』の「日本」のエキゾチスムを批判した<sup>190</sup>。この「たいていの外国人の捉へ得る」日本像を払拭する映画こそが「国際映画」のはずであり、世界的に著名なドイツ人監督も例に違わぬとする失望は、長谷川ほか多くの批評において示された。

『新しき土』の日本像で、異国趣味的な情景以上に批判の矛先となったのは、この際、日本の伝統的国民性をナチスのイデオロギーと重ね合わせたことだった。ファンクは、日本の国民をドイツの観衆に近しいものとするため、日本の国体観念をドイツの総統崇拝に重ねて描いたのだった。このような外交的思惑は本来の国際映画の趣旨に適うものではなく、多数の批判が寄せられた。沢村は、『新しき土』は「サムライ精神を謳歌しながら、賛美されているのは、むしろドイツ精神」であり、「ナチ宣伝映画」として「ファンク版は、絶対に日本映画ではない」と断言した<sup>191</sup>。筈見は、「日本の土地で作られたにしても、「新しき土」は独逸人ファンクの描いた日本及び日本人の姿である」と述べる<sup>192</sup>。

そもそも日本におけるドイツとの防共協定締結には冷ややかな反応が少なくはなかった。日独間に防共協定の締結が告知されると日本の大手新聞は冷静に事実を報道し、ドイツは適切な協定相手国ではないと見る論調も存在した<sup>193</sup>。ドイツ駐日大使ディルクセンは防共協定に対する日本国民の反応は好ましくないと本国に報告している<sup>194</sup>。ドイツとの協定締結は日本人々にとって予期せぬ出来事であり、有益な判断であるとは受け止められなかった。人々は中国の

---

<sup>188</sup> 村尾 (1936)、66 頁。

<sup>189</sup> 上野 (1937)、145 頁。

<sup>190</sup> 長谷川 (1937)、14 頁。

<sup>191</sup> 沢村 (1937)、261 頁。

<sup>192</sup> 筈見 (1938)、94 頁。

<sup>193</sup> 岩村 (2005)、20 頁。

<sup>194</sup> 鹿島研究所編 (1971)、77 頁。



蒋介石政府に対して援助を続けるドイツを完全に信用できずにいたのである。また国際関係からの懸念とともに、ナチズムに対する忌避感も見られる。

『新しき土』はドイツ語圏向けのファンク版と日本および英語圏向けの伊丹版という二つのバージョンが存在するが、これは両監督の対立に起因するというのが定説である。実際、プロデューサーの川喜多はそのように説明していた<sup>195</sup>。しかし瀬川(2017)は新聞報道から、ファンク来日以前からドイツ語版と英語版の二つのバージョンを製作する方針が定まっていたと推測している<sup>196</sup>。伊丹は、ドイツ語版と英語版を分けて撮影すること、資本家側から日本側の手もとにとどめ置くよう要求があったこと、日本人側からファンクに対する不満があったことの3点を、もう一つのバージョンの成立の理由として挙げている<sup>197</sup>。

伊丹は共同監督の要請を固辞していた。伊丹は監督するならば自ら脚本執筆に関わることを条件としたが、その要望が受け入れられることはなかった<sup>198</sup>。伊丹は大々的に行われた試写会にも出席せず、その後も『新しき土』については「私は「新しき土」に於て少し許り自分の愚を学んだだけで有って、それ以外に何事も有りはしなかったのである」と苦々しく語っているばかりである<sup>199</sup>。

日本での上映の際には最初に「これは日本を訪れたあるドイツ人が、彼の見聞を基礎にして作った一つの夢である」という伊丹のメッセージが提示されていた。ファンク版と伊丹版の二つのバージョンは完全な別作品ではなくともファンクの執筆した脚本に準じつつ両監督がそれぞれカットを撮影して製作されたが、伊丹の演出はファンクの提示する「日本」イメージをあらかた否定するものだった<sup>200</sup>。

伊丹は、ファンクが概念的に示した「日本精神」描写のための説明的な会話を排除し、伝統芸能や日本の風俗を見て回る観光映画のようなシーンを丸ごと削除した。ファンク版の冒頭では、お囃子の音楽とともに日本列島のジオラマが映し出され、続いて噴煙を吐く火山の姿が映し出される。ファンク版で火山は日本の国土、そして日本人の国民性を表す象徴としてこの作品で重要な役割を担っており、劇中で繰り返しその姿、そして噴火活動に伴う地震が描かれる。

---

<sup>195</sup> 『キネマ旬報』1937年1月1日号、238頁。

<sup>196</sup> 瀬川(2017)、138頁。

<sup>197</sup> 伊丹(1937)、320頁。

<sup>198</sup> 『東和合資会社社史昭和3年—17年』1942年、95頁。

<sup>199</sup> 伊丹(1937)、321頁。

<sup>200</sup> 2019年現在、伊丹版は市販されていない。日本では、国立映画アーカイブにフィルムが保存されている。筆者は、名古屋大学大学院文学研究科の人文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)による調査に基づいて、国立映画アーカイブにて映像確認を行った。

ところが伊丹版の冒頭は、太陽が山の間から湖を照らす様子、穏やかに波打ち寄せる浜辺と遠くに見える富士山、続いてその土地に暮らす人々の姿、桜、たなびく雲が描かれ、火山は開始から十分近く経過してようやく映し出される。ファンクが日本を火山や地震に代表される過酷な土地として表現する一方、伊丹は日本のどこかで穏やかな世界を示した。ファンク版ではクライマックスとなる特殊効果を用いた火山の噴火シーンすら、伊丹版では削除されている。そのほか伊丹版では、ファンク版が強調した観光映画的な側面が削除されている。さらには巖の「侍の娘じゃないか」という作品テーマにも関わる重要なシーンもカットした。伊丹は侍や芸者など『武士道』でも強調されていたような日本的記号を抑制する一方、ファンクが取り上げなかったのどかな風景や田畑を耕す人々の日常的な風景のカットに時間を割いている。

さらに伊丹がファンクの演出から除いたものが政治外交的要素である。ファンクは日本の国民性とナチ・イデオロギーとの類縁性を強調する演出を行ったが、このような演出を伊丹はあらかじめ削除した。また『新しき土』の物語は、当時日本政府が奨励していた満州移住を啓発するものでもあったが、伊丹版では満州という言葉は除かれている。

伊丹は当時の日本の常識に照らし、ファンクの不自然な演出に反対した<sup>201</sup>。ファンクは伊丹が改変する演出は退屈であり、確かに伊丹の言い分は正しいが多少はヨーロッパ的な気風であるものが受け入れられると後年に述べている<sup>202</sup>。撮影方針が対立する中でファンクが伊丹に改変の意図を問うと、伊丹はこの映画によって日本を外国にたいして代表させるつもりであり、それは地下鉄や高層ビルのような近代的、ヨーロッパ的な個性によるものでなくてはならないと答えたという<sup>203</sup>。それはファンクを魅了した古い日本の対局にあるものだった。

ファンクの演出の否定を重ねた伊丹版は、ファンク版と比べると結果的に演出意図の判然としないものとなった。伊丹版の公開後に各メディアで見られた『新しき土』批評はその大半が批判的なものである。しかし伊丹版への批判を受け、一週間後にファンク版が公開されると、『新しき土』批評は別の様相を見せる。山本直樹は『新しき土』に関する批評を、1. 伊丹版を批判しファンク版を賞賛するもの、2. 内容については評価せず撮影技術を賞賛するもの、3. 伊丹版を擁護するもの、の三つのタイプに大別している<sup>204</sup>。たとえば当時の代表的映画評論家である北川冬彦は、「伊丹版「新しき土」は、伊丹万作が、ファンク版「新しき土」に対するサ

---

<sup>201</sup> ファンクは自伝の中で伊丹との意見対立の例を紹介している。帰国を知らせる輝雄の手紙を受け取り母親が開封するシーンでは、伊丹は日本では男性が開封するものだと注意し、ファンクは母親が使用人と勘違いされる反対した。輝雄の帰国の知らせに光子が喜ぶシーンでは、日本人女性はあからさまに感情を表に出さないと伊丹は主張したという。(A. Fanck (1973), S.342.)

<sup>202</sup> A. Fanck (1973), S.342.

<sup>203</sup> A. Fanck (1973), S.342.

<sup>204</sup> 山本 (2004)、81-82 頁。

ボタージュである。消極的抗議である。日本市民として、これを為した伊丹万作は、忍耐と犠牲と勇気に富む国土でさへある」と述べ、伊丹を熱心に擁護した<sup>205</sup>。

大作『新しき土』は総じて「失敗作」とされた。期待の大きかった『新しき土』への幻滅は、「国際映画」の可能性について本質主義的な結論を導いた。沢村は、「真実の日本精神」を描くことが出来るものは「日本人以外にはない」という<sup>206</sup>。長谷川は、実際の日本人を描き出すためには「一種の感覚的把握」が必要であり、外国人が日本的デリカシーを扱えないのは当然なことであると主張した<sup>207</sup>。『新しき土』の批判者たちは、「日本」理解の前提として「日本人」であることの必要を痛感した。しかし、それは「言語、国情の異なる、如何なる外国」にも「正しい日本」を伝えうる映画という国際映画の根本理念を切り崩すことになった。

ここまで『新しき土』におけるファンクの日本像の表現を考察してきた結果、ファンクが日本を描くにあたり、具体的な叙述を避け登場人物や火山の意味づけによって観念的な日本像を描き、ナチ・イデオロギーと類似させようとしたことが明らかとなった。そして『新しき土』の日本像がこのように性格付けられた背景には、『新しき土』を日独防共協定と関連付けたファンクの「政治的使命」に対する理解があった。

ファンクが取り上げた現代日本のアポリア、モダニズムをめぐるアイデンティティの喪失の問題については、輝雄がとった伝統への回帰という選択が「前時代的」などの批判を受けた。上野一郎は、ファンクの着眼点を評価しつつも、その解決について次のように述べている。

個人主義と家族主義との対立というテーマは、まことに現代の日本にとって好適のものである。しかし、これは正しくは対立ではなくて、融合である。現代日本の思想なり、文化なりは、西欧的なものと日本的なものの融合に特徴があるのである。近頃の日本的なものゝ強調は、決して西欧的なものを排斥するものではないし、またさうであってはならない。両者の長所を取って生かすものでなければならない<sup>208</sup>。

上野の一文は、日本の映画批評家が求めた「国際映画」の理想像を簡潔に表わしている。『新しき土』は現代日本を取り巻く対立的な諸要素を取り上げたものの、伝統的世界観への回帰という解決は、「現代日本」を示すものとしては受け入れられなかったのだった。

---

<sup>205</sup> 北川 (1937)、25 頁。

<sup>206</sup> 沢村(1937)、253 頁。

<sup>207</sup> 長谷川 (1937)、13 頁。

<sup>208</sup> 上野 (1937)、146 頁

『新しき土』の公開のおよそ5か月後に日中戦争が始まると、日本映画で描かれる国民性、「日本的なるもの」は精神主義的傾向を強めていく。『新しき土』は、文化的目的と政治的目的が併存していた輸出映画のための日本像から戦時下の国策映画期の精神主義的日本像が求められていく過渡期に、日本像の映画的表現という問題を扱った作品であった。

#### 第4章 「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

本章のテーマは、『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。

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<sup>209</sup>。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<sup>210</sup>。『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<sup>211</sup>。〈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』

---

<sup>209</sup> 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。

<sup>210</sup> 古川(2003)、1-4頁。

<sup>211</sup> 加藤(2003)、6-7頁。

を取り上げる意義があると考える。

## 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<sup>212</sup>。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。

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。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なくてはならなくなった。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みだ」という<sup>213</sup>。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<sup>214</sup>。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

---

<sup>212</sup> 筒井 (2018)、260-261 頁。

<sup>213</sup> 岸田 (1937)、18 頁。

<sup>214</sup> 古川 (2003)、233-234 頁。

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・稚拙なものとして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<sup>215</sup>。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えている<sup>216</sup>。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す、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<sup>217</sup>。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。

---

<sup>215</sup> 神市 (1938)、88 頁。

<sup>216</sup> 青野 (1937)、49 頁。

<sup>217</sup> 岩本 (2015)、18 頁。

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、何が克服されるべきであるか、融合され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るものと西欧的なるものとの最も基本的なる対立抗争である。<sup>218</sup>

「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<sup>219</sup>。

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参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<sup>220</sup>。

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<sup>221</sup>。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

---

<sup>218</sup> 館林 (1937)、71 頁。

<sup>219</sup> 館林 (1937)、72 頁。

<sup>220</sup> 館林 (1937)、72 頁。

<sup>221</sup> 中谷 (1937)、56 頁。



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<sup>222</sup>。「拳国一致」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」をめぐる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<sup>223</sup>。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. 映画『国民の誓』——理想の国際映画の製作

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・バジェの仲介で、『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<sup>224</sup>。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、バジェ、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<sup>225</sup>。

『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<sup>226</sup>。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』

---

<sup>222</sup> 多根 (1938)、206 頁。

<sup>223</sup> M・S・M (1938)、122-123 頁。

<sup>224</sup> Bieber (2014), S.507.

<sup>225</sup> Bieber (2014), S.508.

<sup>226</sup> 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

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<sup>227</sup>。

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 冰山』*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<sup>228</sup>。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<sup>229</sup>。

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』にあっただろう。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「映画的価値」と「歓迎」

---

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。

<sup>227</sup> 野村 (1938)、95 頁。

<sup>228</sup> 『東京朝日新聞』1937 年 11 月 23 日付夕刊、2 頁。

<sup>229</sup> 小笠原 (1938)、98 頁。

を約束され得る自信を持つ映画」であるとし、『国民の誓』はそれに足ると自負している<sup>230</sup>。

『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・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』のエキゾチズ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<sup>231</sup>。

「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・スタッフにドイツ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<sup>232</sup>。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・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・ドイツを直接表すものは、ドイツ人トレー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<sup>233</sup>。

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ると報道した<sup>234</sup>。『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

---

<sup>230</sup> 小笠原 (1938)、99 頁。

<sup>231</sup> 沢村 (1938)、71 頁。

<sup>232</sup> 小笠原 (1938)、99 頁。

<sup>233</sup> バジェがユダヤ系のルーツを持つこと、トレンカーが相当の酒飲みでありこれまでトラブルを引き起こしてきたことを大使館は懸念していた。(Bieber (2014), S.508.)

<sup>234</sup> 『東京朝日新聞』1938年2月26日付朝刊、11頁。

値あり」"staatspolitisch wertvoll"のプレディカート（格付け）が与えられた<sup>235</sup>。

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、リップ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<sup>236</sup>。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<sup>237</sup>。『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「聖なる目標」

『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。病にふせっ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

---

<sup>235</sup> プレディカートに関しては、3章の註152を参照されたい。

<sup>236</sup> 日独文化協会（1940）、272頁。

<sup>237</sup> 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。外務省は準防共協定的な機能を期待し、ソ連周辺の東欧諸国を締結相手国として想定していた。ドイツとの協定締結はドイツ側からの要望によるものであった。日独文化交流への協定の寄与は限定的なものに留まった。詳しくは、松村（1992）、清水（2018）を参照されたい。

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たつ。

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<sup>238</sup>。『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<sup>239</sup>。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。

---

<sup>238</sup> 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・ジンメルのエッセイ「アルプス」 *Die Alpen* (1911)を参照されたい。

<sup>239</sup> 「聖なる」 *heilig* という修辭は、『聖山』 *Der heilige Berg* を彷彿とさせる。

『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<sup>240</sup>。ファンク山岳映画のトポグラフィは、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す、「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<sup>241</sup>。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。

---

<sup>240</sup> 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。

<sup>241</sup> Prime (2007), p.57.

『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<sup>242</sup>。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<sup>243</sup>。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。

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<sup>244</sup>。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<sup>245</sup>。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。

---

<sup>242</sup> 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。

<sup>243</sup> 水町 (1938)、174頁。

<sup>244</sup> 『読売新聞』1938年4月13日付朝刊、7頁。

<sup>245</sup> 笹川 (2004)、324-325頁。

## 総論 国際映画とは何であったのか

### 1. 「国民映画」の時代—理想としてのナチ・ドイツ映画

ドイツの親日方針への外交的転換もあって、日本における親独熱は『国民の誓』が公開された1938年にピークを迎える。しかし翌年8月には防共協定強化交渉が滞る中で独ソが不可侵条約を締結し、日本でのドイツに対する好感情は一転することとなった。日独関係の次なる転機は1940年の日独伊三国同盟締結である。第二次世界大戦でドイツが躍進を続けると、日本はイギリス・オランダ・フランスの東南アジア植民地にドイツの支配が及ぶことを恐れた<sup>246</sup>。三国同盟は第二次世界大戦を完遂するにあたっての実際的な軍事同盟ではなく、大戦終結後の新秩序を想定した勢力圏の取り決めであった。とはいえ1941年の真珠湾攻撃をきっかけとして太平洋戦争が始まると、ドイツもアメリカに宣戦布告し日独は名実ともに一蓮托生の関係となった。

日本政府はグラビア雑誌『写真週報』などのメディアを通じ、ドイツを強力な同盟国として演出した<sup>247</sup>。またドイツ自ら日本国内で盛んにプロパガンダ活動を行っていた。ドイツは多数の宣伝文書を日本国内に頒布し、各地でドイツについての講演会を開催した。情報局は日本国内で展開されるドイツのプロパガンダ活動を「我が同盟国の行動とは云へ必しも傍観し得ざるものあり」と報告した<sup>248</sup>。講演会のほかドイツ文化映画の上映も日本各地で行われていた。

同盟締結によってナチ・ドイツ文化が無条件に許容されたわけではなく、日本政府はドイツに対する警戒を怠らなかつた。ドイツに対しては主に二つの点が警戒の対象となっていた。一つは、ドイツ軍や最新兵器を賛美することで日本国民の間にドイツの優位性が与えられること、「日本遂に独逸に及ばずの印象」が国民に植えつけられることの阻止である<sup>249</sup>。

しかしそれ以上に日本はナチ・イデオロギーに対して厳格な対応を取り、書籍や映画などによってイデオロギーが日本で拡散することを許さなかつた。1938年に締結された日独文化協定はいっそうの文化交流促進を謳ったものであるが、協定が冒頭で第一に強調するのは以下のよ様な日独両国の精神・文化への相互不可侵であった。

〔引用者註：文化協定の意義は〕日独両国が相互にその固有なる、異なった立場を認め合

---

<sup>246</sup> 河西 (2005)、1頁。

<sup>247</sup> 『写真週報』でのドイツ・イメージに関するプロパガンダについては岩村 (2007)を参照されたい。

<sup>248</sup> 情報局第一部 (1941)、52頁。

<sup>249</sup> 情報局第一部 (1941)、16頁。



ったことである。従って日本はその固有の日本の精神に基礎を置く文化を主張し、独逸はその民族的国民的生活に根差した文化を主張した。つまり相互にその独自なるものを認め合ってそのお互いに相犯さざることを誓ったのである<sup>250</sup>。

別の例をひくと、1933年にドイツで公開されていたリーフェンシュタール監督の『意志の勝利』は日本では1942年になるまで公開が認められなかった。日本政府はイデオロギー性の強いこの作品の上映を直ちには認めようとしなかったのである。また1944年に脚本審査に掛けられた大映の『道は近し』という作品は、劇中の女子挺身隊の描写がナチ的であるとして取り下げになった<sup>251</sup>。理由は、日本の制度がナチスの模倣であるかのように描かれていたためとある。

真珠湾攻撃を境にアメリカ映画が日本の映画史上より完全に排撃されて後は、外国映画はドイツの独壇場であった。情報局は日本におけるドイツ映画の影響を以下のように評価している。

最近の我が国に於ける交戦各国の映画宣伝戦は全く独逸の独壇場にして其の活躍は寔に驚歎の他なく、劇映画、文化映画、ニュース映画、戦時特集ニュース等を通しての我が国への影響實に深大なるものありと思料され、宛然疾風の枯葉を捲くが如く我が一億国民の魂を魅了し、彼等をして無意識の中に独逸の文化に対する感激、敬慕と、その政治、軍事、経済、社会機構に対する羨望、渴仰、共鳴、恐怖の念を抱かしめつつあるの事実は単なる映像技術、宣伝技術上の問題としてでなく、更に厳密なる政治的検討を要するものありと思料せらる<sup>252</sup>。

1939年に制定された映画法によって外国映画は大幅な制限が加えられ、さらに物資輸送の困難から各映画館は封切映画の続映やストックにある旧作の再上映を余儀なくされていた。1940年9月以降、内務省は外国映画の再検閲を厳重化し積極的意義の認められないものは棄却する方

---

<sup>250</sup> 国際文化振興会 (1939)、12 頁。ナチス日本支部文化代表ドーナットは協定締結を祝うパーティでの挨拶で以下のように述べ、ナチスの宣伝に対する懸念を予期していた。「協定が結ばれた今後は、独逸文化は今迄以上の特別待遇を恣にし、民族社会主義的独逸は日本をその模倣者とせんが為に、専ら宣伝に力を注ぐのではないかと密かに心配される人がありはせぬかと云ふ事も考へ得るのであります。」(国際文化振興会 (1939)、68 頁。)

<sup>251</sup> 『日本映画』(1944年改新第10号、11頁)に『道は近し』の処分理由として次のように述べられている。「ドイツの労務管理の優秀なことは事実でありませうが、日本の女子挺身隊はさういふ外国の勤労観によって出来上がったものでなく、日本独自の確固たる勤労観によって成り立ったものである。」

<sup>252</sup> 情報局第一部 (1941)、15 頁。

針を決定した<sup>253</sup>。そして1941年12月8日に真珠湾攻撃が行われ日本が英米に宣戦布告すると、日本における英米映画の上映は完全停止された。以後、日本で公開される外国映画は中国・満州・ドイツ・イタリア・ドイツ占領下にあったフランスの5カ国に限られることとなった<sup>254</sup>。

アメリカ映画の禁止と戦時下における「国民映画」キャンペーンの中で、ドイツ映画は「国民映画」の模範としての独自の位置を獲得していく。この時期のドイツ映画でも取り分けたい評価を集めた作品がリーフェンシュタールの『オリンピア』*Olympia* 二部作(1938)である。第1部『民族の祭典』*Fest der Völker*、第2部『美の祭典』*Fest der Schönheit* ともに日本では1940年に公開された。『民族の祭典』はこの年の外国映画興行成績1位となり「キネマ旬報ベスト・テン外国映画」の1位を、『美の祭典』は5位の評価を受けた。

『オリンピア』の興業的成功には、日本人選手の登場という側面があったことは否めないが、日本の映画批評家達は本作の芸術性を手放しで賞賛した。しかしリーフェンシュタール作品への賞賛は、日本の国策映画への不満と一体となっていた。例えば岡田真吉は『オリンピア』を鑑賞し、「この映画の背後に窺はれるドイツ人の科学的才能と、組織的才能に対して、多大の敬意を表して置きたい」と述べるとともに「我が国の所謂国策映画の現状を顧みて、いささか、憂鬱を覚える次第である」と続けている<sup>255</sup>。

岡田は別の論考にて、外国映画の規模縮小に伴い映画観客の知的水準がいっそう低下したのだと嘆く<sup>256</sup>。今村太平は「国民映画といへば、まづ「民族の祭典」などはその典型といへるであらう」と『民族の祭典』を高く評価するが、それは『民族の祭典』が「国民映画」として、「この映画の内容が一つの明白な政治であり、国民の意識や観念を、一個の国家意志の下に統一高揚せしめるといふことを目的にしてあるからである」という<sup>257</sup>。今村は日本の国民映画製作の不出来の原因をこの理念の欠如に求め、資金不足という弁明を一蹴する。

理想の国民映画という観点をさらに拡大し英米との文化闘争の中にドイツ映画を位置づけ評価した人物が、津村秀夫である。当時最も発言力のある映画批評家のひとりであった津村は、1942年7月に雑誌『文学界』の企画で催された座談会「近代の超克」に参加した。後に同名の

---

<sup>253</sup> 『映画検閲年報 昭和15年』1943年、2頁

<sup>254</sup> 「映画新体制」と銘打たれた映画産業の大規模な再編により映画制作会社は松竹・東宝と、既存の映画制作会社を統合し新設された大映の3社に加えて各社の外国映画部門を合併した外国映画株式会社のみとなった。外国映画の輸入その他取り扱いは新設の外国映画株式会社に、映画配給は同様に新設の日本映画配給社に一任されることになった。フィルムの配給・上映システムも一新され、全国映画館を紅系・白系の二系統に分割し各系統でフィルムを巡回させる方式に変更された。

<sup>255</sup> 岡田(1940)、53頁。

<sup>256</sup> 岡田(1942)、69頁。

<sup>257</sup> 今村(1941)、140頁。

書籍にまとめられた中で、津村は「何を破るべきか」と題した論考を寄稿し、映画における「近代の超克」を論じた。

津村は、商業主義・物質主義・科学主義的なアメリカニズムが現代の精神を支配しているとしてその打破を呼びかける。その際、津村にとって指針となるのがナチスの手法である。ナチスはアメリカ物質文明を代表する文明の利器であるラジオ・映画を活用しているが、それはアメリカニズムへの屈服ではなく「ある思想のために、民族の生死の関頭に立ってこそこれを活用」していると津村は言う<sup>258</sup>。ナチスによる映画・ラジオのプロパガンダ利用は「文明の利器に対抗する精神の闘争」なのであり、「機械」を統御する「精神」の運動であると津村は評価する<sup>259</sup>。このように考える津村にとって『民族の祭典』などのドイツ映画は「近代の超克」を体現する映画であった<sup>260</sup>。

観客の芸術的理解の程度を問題視する岡田や国家主義的な理念の重要性を強調する今村の主張は、盧溝橋事件後に外国映画が一時輸入停止となった際にも見られたものである。津村の「近代の超克」論は、物質主義的なアメリカ映画に対置される精神主義的なナチ・ドイツ映画という構図を設定しているが、これは低級な日本映画と高級な外国映画という従来からの図式の繰り返しに過ぎない。芸術性と民族性、そして観客をひき付ける娯楽性という三者のバランスの問題は太平洋戦争下の「国民映画」製作にまで引き継がれ、明確な解答のないままに終戦を迎えるのである。

## 2. 総括と課題——「国際映画」が意味するもの

改めて国際映画の製作目的を整理すると、国外における日本映画史上の開拓、日本イメージの是正、そして日本映画に対する国際的な評価の獲得の3点が挙げられる。これらの課題をすべて満たす理想の国際映画とは、諸外国の観衆をひき付ける魅力があり、かつ現代日本の実像を正確に伝達し、芸術的に高い完成度を認めさせうる作品であった。

日本映画の輸出を試みた人々はその困難に直面することとなった。日本で高く評価された作品をそのまま輸出したとしても、日本文化に関する前提的な知識不足がつまずきのもととなった。欧米列強に比肩する工業先進国としての日本イメージは「西洋化」として、ナショナル・アイデンティティを動揺させることになった。結果的には最大の国際映画『新しき土』も、国際映画としては目立った成果を上げられなかった。

「国際映画」は1935年頃から『新しき土』の公開をピークとして日中戦争後には終息した一

---

<sup>258</sup> 津村 (1942)、125 頁。

<sup>259</sup> 津村 (1942)、126 頁。

<sup>260</sup> 津村 (1942)、131 頁。

過性のブームであった。しかし「国際映画」に関する種々の試みと議論が喚起した問題は決して映画の領域に限定されたものではなく、20世紀の日本文化の根本問題につながるものであった。一方で満州事変を期とした「日本的なるもの」への関心の高まりと政府によるその統制があり、他方で諸外国＝「他者」の承認をもって自己の肖像を形作ろうという「国際性」の要求があった。両者を包含する「国際映画」という試みは、1930年代の日本のナショナル・イメージに対する屈折した一面を露わにしている。

日独合作映画監督へのファンクの指名は多分に政治的な事情によるものであった。「正しい日本」を伝えるという課題に対して、ファンクという人選はそれでも日本人を十分に期待させるものだった。ファンク独特の山岳映画という形式を、「自然らしさ」を捉える優れたドキュメンタリーとする評価は日本でも一般的であった。

『新しき土』に対する日本の批評家達の失望は、たとえプロパガンダ的な諸要素を除いたとしても免れなかったろう。ファンクの山岳映画の「自然らしさ」は写実性を意味していない。ファンクが自称する「文化劇映画」は、ドイツの美学的伝統に基づきつつ多分に思想的なレトリックに彩られた彼の「作品」であったからだ。

後続する国際映画『国民の誓』はファンク以上に彼の山岳映画の語法を継承し、さらに『新しき土』で非難の対象となった諸要素を除いて作られた。しかしそれ故に完成した作品は「日本」についての回答ではなく、「国家」に対して何をなし得るかを語るものとなった。それは「国際映画」ではなく、国民動員のプロパガンダ装置である「国民映画」としての性格を示している。

竹内好(1979)は「近代の超克」を「日本近代史のアポリア」の凝縮と評している。対米戦争を前にして「復古と維新、尊皇と攘夷、鎖国と開国、国粋と文明開化、東洋と西洋という伝統の基本軸にある対抗関係」を一気に問題化させたのが「近代の超克」企画であった<sup>261</sup>。『新しき土』は1936年の段階で、この対抗関係を映画として問題化した点にこそ新しさがあった。そしてモダニティと伝統性の総合という点においては、山岳映画ファンクという人選は必ずしも誤りではなかった。しかしイデオロギーに解決の糸口を見いだしたファンクの姿勢は、日本の批評家達が期待する真正性との齟齬を大きくすることになったのである。国際映画は日本映画史において短期間のムーブメントにすぎないが、日本文化のアポリアを映画というメディアによって検討する初めての機会となった点、映画という新たなメディアとメディアが伝える「真正性」に関する問いかけを促した点、そして山岳映画という別個のナショナルスティックな映画形式を借用したという点で非常に意義深いものであると言えるだろう。

最後に、本研究では扱うことの出来なかった諸点を今後の課題として挙げる。本研究では「国際映画」を対象に日本のドイツとの関わりという観点から分析を進めた。しかし「日本」とい

---

<sup>261</sup> 竹内 (1979)、338 頁。

うナショナル・イメージの輸出を主題とするならば、大東亜共栄圏内における「日本」イメージ戦略も並置する必要がある。太平洋戦争を英米との「文化戦」に置き直す日本のプロパガンダ戦略において、アジアの盟主としての「日本」イメージ構築は重要な課題であった。ここには、日本を中心とする<帝国>の論理が働いており、それは国際映画をめぐる議論においてはモダニティの影に隠れ表れなかった側面である。英米との対立関係のもとで目指される「日本」イメージは、欧米諸国を第一の受取手として念頭に置く国際映画とは別種の戦略が介在しており、国際映画が追求する「正しい日本」イメージと比較検討されなければならないだろう。

日独関係史研究においては長らく防共協定から三国同盟に至る外交交渉に焦点が当てられてきた。しかし近年になり経済・文化領域に渡る多方面からの分析が増えてきた。本研究が扱った文化交流事業については、清水雅大(2018)が日独文化協定を軸として同盟期の日独文化交流事業の諸相を分析している。前節でも述べたように、日本はナチ・ドイツ文化の受け入れには慎重な姿勢を崩さなかった。しかし戦争がアメリカを代表とする資本主義文化との「文化戦」として読み解かれる中では、ナチ・ドイツ文化は西欧にして西欧的ならざるものという独自の立ち位置を獲得していく。戦前の中心的な日独文化交流団体であった日独文化協会の役割など、十五年戦争期の日本においてドイツ文化が果たした機能について論じられるべき点は未だ多い。

また山岳映画についても考察の余地が残されている。ドキュメンタリーとスペクタクルという山岳映画有する特性は、ドイツという特定の文化的文脈を離れて映画と鑑賞者の関わりからも検討されなければならない。またアルプスというロケーションに関しては、地理的には「国土」となるスイスのアルプス表象と比較することでファンク映画が有する山岳表象の<ドイツ性>がより露わになると考える。

これらの点に関して今後の課題とし、以後の研究の指針としたい。

## 参考文献

(アルファベット・五十音順)

### 1. 一次資料

#### 1.1. アーノルト・ファンクテキスト

Fanck, Arnold (1938): *Die Tochter des Samurai Ein Film im Echo der deutschen Presse*.  
Berlin(Privatdruck).

Fanck, Arnold (1973): *Er führte Regie mit Gletschern, Sturmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt*.  
München.

アーノルト・ファンク (1936)「新しき土」『セルパン』1936年10月号、128-144頁。

#### 1.2. 日本語文献

伊丹万作 (1937)『影畫雑記』、第一芸文社。

市川彩 (1941)『アジア映画の創造及建設』国際映画通信社出版部大陸文化協会本部。

外務省文化事業部 (1934)『文化事業部概要』(国立公文書館アジア歴史資料センター、レファレンスコード B05015004000)。

亀井勝一郎 (1942)「現代精神に関する覚書」、河上徹太郎・竹内好ほか『近代の超克』富山房、1979年、4-17頁。

国際映画協会 (1936)『Japanese life in pictures』。

————— (1937)『昭和11年度国際映画協会事業報告書』。

国際文化振興会編 (1939)『日独文化協定』国際文化振興会。

財団法人国際文化振興会 (1937)『昭和10年度事業報告書』。

情報局第一部 (1941)『我が国における交戦各国の宣伝実施状況 昭和16年5月』(国立公文書館 レファレンスコード A06031111700)。

玉木潤一郎 (1938)『日本映画盛衰記』万里閣。

津村秀夫 (1942)「何を破るべきか」、河上徹太郎・竹内好ほか『近代の超克』富山房 1979年、118-136頁。

内務省警保局編 (1937)『活動写真「フィルム」検閲年報 昭和11年』。

日独文化協会 (1940)『日独文化』第1巻第1号。

秦豊吉 (1933)『伯林・東京』岡倉書房。

藤田嗣治 (1937)「色眼鏡を透して日本映画界」、国際映画協会『昭和11年度国際映画協会事業報告書』、46-48頁。

不破裕俊 (1941)『映画法解説』大日本映画協会。

陸軍省新聞班 (1934)『国防の本義と其強化の提唱』アジア歴史資料センター、Ref.C14060863500。

### 1.3. 新聞・雑誌記事

- 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。
- 飯田心美 (1942) 「映画機能への理解——ドイツ映画製作の現状——」『ドイツ』1942年4月号、日独出版協会、97-99頁。
- 板垣鷹穂 (1938) 「輸出映画の現状と今後」『日本映画』1938年6月号、7-17頁。
- 犬上太八 (1937) 「「新しき土」礼賛」『日本映画』1937年4月号、102-104頁。
- 上野一郎 (1937) 「日本映画と輸出の問題」『映画評論』1937年2月号、93-97頁。
- (1937) 「『新しき土』に関連して」『映画評論』1937年3月号、93-97頁。
- M・S・M(1938) 「今月の話題」『日本映画』1938年10月号、122-123頁。
- 大塚虎雄 (1937) 「映画統制国の映画見物」『日本映画』1937年1月号、36-38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。
- 岡田眞吉「オリムピアを見て」『日本映画』1940年6月号、52-62頁。
- 「新しい映画観客層の動員について」『日本映画』1942年8月号、69-73頁。
- 帰山教正 (1915) 「自己を知れりや？」『キネマ・レコード』1915年1月号、2-3頁。
- (1917) 『活動写真劇の創作と撮影法』正光社。
- 兼子慶雄 (1937) 「輸出映画の問題——『現代の日本』を中心として 映画日本」『映画評論』1937年2月号、104-109頁。
- 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。
- 川喜多長政 (1936) 「ファンク博士招聘—山岳映画の大家来朝事情—」『サンデー毎日』1936年1月7日号、18-19頁。
- (1937) 「所感」『日本映画』1937年10月号、29-32頁。
- (1938) 「映画輸出の諸問題」『日本映画』1938年12月号、19~25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」について——伊丹万作の立場——」『映画集団』第3年第9号、24-25頁。
- Q (津村秀夫) (1937) 「ファンク映画“新しき土”を見る」『東京朝日新聞』1937年2月6日付朝刊、5面。
- 木内規矩雄 (1936) 「これも映画統制の一つだが 国際映画協会とは何をする処か」『キネマ週報』1936年11月6日号、8-9頁。
- 来島雪夫 (1937) 「国際映画とは？」『映画評論』1937年2月号、124-126頁。
- 小林猷佑 (1936) 「鏡獅子そのほか」『キネマ旬報』1936年8月1日号、94頁。
- 沢村勉 (1936) 「方便としての国際映画」『現代映画論』桃蹊書房、1941年、249-253頁。
- (1937) 「新しき土」の問題」『現代映画論』桃蹊書房、1941年、254-266頁。

- (1938) 「無題」『映画評論』1938年7月号、70-72頁。
- 塩入亀輔 (1937) 「槍騎兵 国辱と云ふ表現」『東京朝日新聞』1937年5月26日付朝刊、7頁。
- 杉山平助 (1937a) 「槍騎兵 国辱といふ言葉」1937年5月24日付朝刊、7頁、
- (1937b) 「槍騎兵／井蛙何をか知る」1937年5月27日付朝刊、9頁、
- 館林三喜男 (1935) 「輸出映画の取締に就て」『警察研究』第6巻第11号、41-58頁。
- (1936) 「日本映画の強制上映」『日本映画』1936年10月号、20-21頁。
- (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。
- 津田左右吉 (1934) 「日本精神について」『思想』1934年5月号、2-20頁。
- 辻久一 (1937) 「『新しき土』批判」、『映画評論』1937年3月号、140-148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。
- 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。
- 文化事業部第三課 (1935) 「第68回帝国議会参考資料(国際文化事業)」(国立公文書館アジア歴史資料センター、レファレンスコード B13081273200)。
- 水町青磁 (1938) 「日本映画批評」『キネマ旬報』第650号、1938年、174頁。
- 村尾薫 (1936) 「アーノルド・ファンクを迎えて」『映画評論』1936年3月号、66-71頁。
- (1937) 「日本映画輸出の具体案」『映画評論』1937年2月号、110-119頁。
- 柳澤健 (1934a) 「国際文化事業とは何ぞや」『外務事報』704号、1934年4月、71-93頁。
- (1934b) 「国際文化事業とは何ぞや(続)」『外務事報』706号、1934年5月、29-53頁。
- (1934c) 「菊五郎と映画」『行動』1934年8月号、96-100頁。
- (1935) 「映画論」『中央公論』1935年10月号、53-65頁。
- (1936) 『紀行世界図絵』岡倉書房。
- (1937a) 「解嘲の辞1 藤田画伯の国際映画について」『読売新聞』、1937年5月15日付朝刊、5頁。
- (1937b) 「解嘲の辞2 藤田画伯の国際映画について」『読売新聞』、1937年5月16日付朝刊、5頁。
- (1937c) 「解嘲の辞3 藤田画伯の国際映画について」『読売新聞』、1937年5月18日付朝刊、5頁。

(無署名)

- 座談会「アーノルド・ファンクと語る」『キネマ旬報』1936年3月1日号、73-77頁。
- 「藤田画伯製作の五作 海外行きを保留」『キネマ旬報』1937年12月1日号、30頁。



「映画「現代の日本」の渦紋 芸術界お歴々の手で再検討の俎上に 起ち上がった美術批評家協会 どうなる？国辱の汚名」『読売新聞』1937年4月5日付朝刊、7頁。

「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。

#### 1.4. 帝国議会会議録その他

「第64回帝国議会衆議院建議委員第二分科（内務省所管）会議録（速記）第3回」、1933年02月13日。

「財団法人日本映画協会（仮名）要綱」（1935）、栗屋憲太郎、小田部雄次編『資料日本現代史9 二・二六事件前後の国民動員』大月書店、1984年。

「輸出活動写真フィルム取締規則の制定並に財団法人大日本映画協会の成立」（1936）、『内務時報』第1巻第1号、1936年、48-54頁。

## 2. 先行研究

### 2.1. 欧文献

Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities: Reflection on the Origine and Spread of Nationalism*. London. (白石隆・白石さや訳『定本 想像の共同体――ナショナリズムの起源と流行』書籍工房早山、2007年)

Balazs, Bela (1931): *The Case of Fanck*, trans. by Busch, Alex H. In: *The promise of cinema German film theory 1907-1933*, ed. by Kaes, Anton, Baer, Nicholas, Cowan, Michael. Oakland 2016.

Bhabha, Homi K. (1994): *DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation*. (「散種するネイション――時間、ナラティヴ、そして近代ネイションの余白」、磯前順一・ダニエル・ガリモア訳『ナラティヴの権利 戸惑いの生へ向けて』みすず書房、2009年。)

Bieber, Hans-Joachim (2014): *SS und Samurai Deutsch-japanische Kulturbeziehungen 1933-1945*. München.

Bohne, Christin (2017): *The Perfect Woman: Gender and Imperiasm in Arnold Fanck's Die Tochter des Samurai and Itami Mansaku's The New Earth*. *Woman in German Yearbook*, vol.33.

Bogner, Thomas (1999): *Zur Rekonstruktion filmischer Naturdarstellung am Beispiel einer Fallstudie. Natur im Film „Der heilige Berg“ von Dr. Arnold Fanck*. Die Universität Hamburg, Diss.

Burke, Edmund (1757): *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. (『崇高と美の観念の起源』中野好之訳、みすず書房 1999年。)

- Denning, Andrew (2014): *Alpine Modernism, 1900-1939*. In. *Central European History*, Nr.46, pp.850-891.
- Doran, Robert (2015): *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge 2015.
- Eibl, Karl (1995): *Die Entstehung der Poesie*. Frankfurt am Main und Leipzig.
- Fanck, Matthias (2009): *Weisse Hölle-Weisser Rauch Arnold Fanck Bergfilm und Bergbilder 1909-1939*, Zürich.
- Frisch, Max (1937): *Antwort aus der Stille Eine Erzählung aus den Bergen*. Frankfurt am Main 2009.
- Giesen, Roman(2008): *Der Bergfilm der 20er und 30er Jahre*. In: *Medienobservationen*. München.
- Hake, Sabine (2002): *German National Cinema*. London 2002. (山本佳樹訳『ドイツ映画』鳥影社・ロゴス企画、2010年)
- Hansen, Janine (1997): *Arnold Fancks Die Tochter des Samurai: Nationalsozialistische Propaganda und japanische Filmpolitik*. Wiesbaden.
- Herf, Jeffrey (1984): *Reactionary modernism: technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*. (『保守革命とモダニズム——ワイマール・第三帝国のテクノロジー・文化・政治』中村幹雄・谷口健治・姫岡とし子訳、岩波書店 1991年。)
- Giesen, Roman (2008): *Der Bergfilm der 20er und 30er Jahre*. In *Medienobservationen*. München.
- Kaes, Anton (1993): *Film in der Weimarer Republik*. In Jacobsen, Wolfgang, Kaes, Anton, Prinzler, Hans Helmut (Hrg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart und Weimar.
- Kant, Immanuel (1790): *Kritik der Urteilskraft*. (『判断力批判』熊野純彦訳、作品社 2015年。)
- Kracauer, Siegfried (1947): *From Caligari to Hitler a psychological history of the German film*. London. (『増補版 カリガリからヒトラーまで』平井正訳、せりか書房 1977年。)
- Laqueur, Walter (1962): *Young Germany: History of the German Youth Movement*. (『ドイツ青年運動——ワンダーフォーゲルからナチズムへ』西村稔訳、人文書院 1985年。)
- Linhart, Sepp (2005): *Das heroische Japan-Deutschsprachige Japan-Literatur zwischen 1933 und 1945*. In Kubaczek, Martin und Masahiko, Tsuchiya (Hg.): *Bevorzugt beobachtet zum Japanbild in der zeitgenössischen Literatur*. München.
- Mann, Thomas (1924): *Der Zauberberg: Roman*. (『魔の山 (上・下)』関恭祐・望月市恵訳、岩波書店 1988年。)
- (1945): *Deutschland und die Deutschen*. (『講演集 ドイツとドイツ人他五篇』青木順三訳、岩波書店 1990年。)
- Michelet, Jules (1868): *La Montagne*. (『山』大野一道訳、藤原書店 1997年。)
- Morris, Christopher (2012): *Modernism and the Cult of Mountains Music, Opera, Cinema*. New York.
- Nicolson, Marjorie Hope (1959): *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Seattle and London. (『暗い山と栄光の山』小黒和子訳、国書刊行会

- 1994年。)
- 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*. Colorado・Utah. pp.54-72.
- Rentschler, Eric (1990): *Mountains and Modernity: Relocating the Bergfilm*. In: *New German Critique* Nr.51. pp. 137-161.
- Rousseau, Jean-Jacques (1761): *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. (『新エロイーズ ルソー全集第9巻』松本勤訳、白水社 1981年。)
- Saido, Edward W. (1978): *Orientalism*. New York. (板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳『オリエンタリズム 上・下』平凡社、1993年)
- Simmel, Georg (1903): *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: *Georg Simmel Gesamtausgabe 7 Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908 Band 1*, hrg. von Rammstedt, Otto. Frankfurt am Main 1996.
- Simmel, Georg (1911): *Die Alpen*. In Rammstedt, Otto (Hrg): *Georg Simmel Gesamtausgabe 14 Hauptprobleme der Philosophie Philosophische Kultur*. Frankfurt am Main 1996.
- Sontag, Susan (1974): *Fascinating Fascism*. In: *Under the Sign of Saturn*. (「ファシズムの魅力」『土星の徴の下に』富山太佳夫訳、晶文社 1982年 87-122頁。)
- Theweleit, Klaus (1977): *Männerphantasien Band 2, männerkörper—zur pszchoanzlse des weißen terrors*. (田村和彦訳『男たちの妄想II 男たちの身体—白色テロルの精神分析のために』法政大学出版局 2004年。)
- Von Haller, Albrecht (1729): *Die Alpen: und andere Gedichte*. Stuttgart 1965.
- Weinstein, Valerie (2014): *Reflecting chiral modernities: the function of genre in Arnold Fanck's transnational Bergfilm, The Samurai's Daughter (1936-1937)*. In Shen, Qinna, Rosenstock, Martin (Eds.): *Beyond alterity: German encounters with modern east Asia*. New York・Oxford.

## 2.2. 日本語文献

- NHK"ドキュメント昭和"取材班編 (1987a) 『ドキュメント昭和4 トーキョーは世界をめざす—国策としての映画』角川書店。
- (1987b) 『ドキュメント昭和9 ヒトラーのシグナル—ドイツに傾斜した日』角川書店。
- 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。
- 岩村正史 (2005) 『戦前日本人の対ドイツ意識』慶應義塾大学出版会。
- (2007) 「『写真週報』のナチ・ドイツ観」『メディア史研究』第22号、ゆまに書房、91-108頁。

- 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。
- 小川順子(2005)「映画研究の再検討——発見された『武士道』の位置づけを例にして」『日本研究：国際日本文化研究センター紀要』35号、235-255頁。
- 外務省外交史料館日本外交史辞典編纂委員会編(1992)『日本外交史辞典 新版』山川出版社。
- 鹿島研究所編(1971)『日本外交史第21巻 日独伊同盟・日ソ中立条約』鹿島研究所出版会。
- 加藤厚子(2003)『総動員体制と映画』新曜社2003年。
- 川喜多かしこ・佐藤忠男(1991)『映画が世界を結ぶ』創樹社。
- 河西晃祐(2005)「外務省「大東亜共栄圏」の形成過程」『歴史学研究』798号、1-21頁。
- 北河賢三(1995)「ファシズムと知識人」、由比正臣編『近代日本の歴史5 太平洋戦争』吉川弘文館、89-114頁。
- キネマ旬報社(2012)『「新しき土」劇場パンフレット』キネマ旬報社。
- 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、30-61頁。
- 佐伯知紀(1991)「村田実 失踪する点景——現代映画のパイオニア」、岩本憲司編『日本映画とモダニズム 1920-1930』リポート、66-85頁。
- 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。
- 佐藤忠男(1995)『日本映画史 第1巻』岩波書店。
- 芝崎厚士(1999)『近代日本と国際文化交流 国際文化振興会の創設と展開』有信堂高文社。
- 清水雅大(2018)『文化の枢軸——戦前日本の文化外交とナチ・ドイツ』九州大学出版会。
- 瀬川裕司(2001)『美の魔力 レーニ・リーフェンシュタールの真実』パンドラ。
- 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。
- 竹内好(1979)「近代の超克」、河上徹太郎・竹内好ほか『近代の超克』富山房、276-341頁。
- 田嶋信雄(2008)「親日路線と親中路線の暗闘——1935-1936年のドイツ」、工藤章・田嶋信雄編『日独関係史Ⅱ 枢軸形成の多元的力学』東京大学出版会、7-53頁。
- 大傍正規(2010)「届かないメロディー 日独合作映画『新しき土』の映画音楽に見る山田耕作の理想と現実」、杉野健太郎編『映画とネーション』ミネルヴァ書房、1-34頁。
- 田中純一郎(1957a)『日本映画発達史Ⅰ 活動写真時代』、中央公論社、1980年。
- (1957b)『日本映画発達史Ⅱ 無声からトーキーへ』中央公論社、1980年。
- 筒井清忠(2018)『戦前日本のポピュリズム』中央公論新社。
- 東宝東和株式会社(1978)『東和の半世紀』東宝東和株式会社。
- 東和商事合資会社(1942)『東和商事合資会社社史 昭和3-17年』。
- 富田美香(2005)「大正時代の日独合作映画『武士道』にみる日本表象」『立命館大学21世紀COEプログラム「京都アート・エンタテインメント創成研究」2004年度研究報告書』、69-73頁。

- 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。
- (2020)「「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」、『人文学フォーラム』第3号、名古屋大学人文学研究科、97-111頁。
- (2020)「人はなぜ山に登るのか 20世紀の映画・文学作品におけるアルプスの機能」『エモーション・スタディーズ』第5号、日本感情心理学会（掲載決定）。
- 中田整一 (2015) 『ドクター・ハック 日本の運命を二度にぎった男』平凡社。
- 仲間裕子 (2007) 『C.D.フリードリヒ 《画家のアトリエからの眺め》——視覚と思考の近代』三元社。
- ハラルト・ザーロモン (2015)「ドイツにおける日本映画の受容 最初期の鑑賞会から『十字路』『ハワイ・マレー沖海戦』まで」、岩本憲児編『日本映画の海外進出——文化戦略の歴史』森話社、73-90頁。
- ピーター・B・ハーイ (1995) 『帝国の銀幕』名古屋大学出版会。
- 古川隆久 (2003) 『戦時下の日本映画』吉川弘文館、2003年。
- 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、113-141頁。
- 村山匡一郎 (2003)「市川彩『アジア映画の創造及建設』解題」、市川彩『アジア映画の創造及建設』（復刻版、牧野守監修『日本映画論言説体系』第1期第10巻）収録、451-459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 1931-1945』森話社、62-102頁。
- 四方田犬彦 (2011)「李香蘭と原節子」岩波書店。

#### 映像参考資料

- アーノルト・ファンク監督 (1926) 『聖山』 アイ・ヴィー・シー 2007年。
- (1937) 『原節子 十六歳 —新しき土—』 [DVD]、アイ・ヴィー・シー、2009年。