

映画『戦争と人間』3部作の挑戦と限界

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学国際日本学部 公開日: 2020-03-27 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 宜野座, 菜央見 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/20676

【研究論文】

映画『戦争と人間』3部作の挑戦と限界

The Attempts and Limitations of the Film Trilogy *War and Man*

宜野座 菜央見

I. はじめに

映画『戦争と人間』は1970年から73年に製作・公開された3部作の映画である¹。観客に親しみやすいメロドラマの語りにさまざまな対話と「草の根のファシズム」と呼ぶべき要素さえも織り込み、日本映画に稀有な、戦争の歴史を啓蒙する映画となった。本論は、この3部作が果たした挑戦と限界を、産出した社会状況との関連から多角的に考察し、今日における意義を明らかにする。

『戦争と人間』が誕生した1970年代前半の日本社会は、沖縄復帰・日中国交回復・ベトナム戦争反対運動など数々の歴史的な事件を経験した。高度成長の負の遺産公害問題への対応を迫られたが、石油ショックを乗り越えて安定成長を維持し、経済発展の持続が期待された。自民党の政治支配を安定に結びつけて支持した人々の生活保守主義は、女性差別を是正しない企業の労働慣行と連結した。今日、問題視される事柄に対して意識が先鋭化されず抜本的深化が生じなかった時代と言えよう。

これと相関するのが、吉田裕を始めとする、戦後日本における戦争観の変容を考察した歴史研究者たちにとっての認識である。彼らの見解においても日本社会は、上記の歴史的契機を活かさず従来の戦争認識を変えることはなかったのである。単純に日本国民を戦争の被害者として記憶する、認識する姿勢が依然として支配的で、全国的な広がりをもったベトナム戦争反対運動を経験しても、日本人の戦争認識は深化しなかったと指摘される²。

違う方角から見渡せば、日本映画は示唆的である。映画産業は、戦後の娯楽を牽引し1958年に観客動員11億3千万人のピークを達成したが、テレビが普及した社会の変化を背景に斜陽化した。女性観客をテレビに奪われ、70年には4分の1以下に落ち込んだ。構造的危機は映画会社2社の破綻を招いた。大映は71年に倒産し、日活では経営者に代わって労働組合が経営再建策を検討する状況に至った。日活はロマン・ポルノ路線に活路を見出し、実際に延命効果を得たが、逆転劇の快挙は起きなかった。1970年代後半に角川書店が映画製作に参入して刺激を与えたが、アメリカ映画（パラマウント、ユニヴァーサル）の日本支社は閉鎖されCICとして縮小・再編成され、ブエナ・ビスタ映画（ディズニー映画配給会社）の解散があり、映画が社会を牽引した時代の終焉は歴然としていた。

特徴として、日本映画は、女性観客を呼び戻すのではなく、男性観客を囲い込むべく、女性に対する性暴力を男性観客向けのサービスとして描写する慣行を疑問視しなかった。今日的な言い

方をすれば、日本映画はジェンダーに関して先進的な配慮を向けてこなかった。筆者が『戦争と人間』を焦点化するのには、このような時代に持ち得た可能性と限界をまさに凝縮させた壮大な歴史ドラマとして認識するからである。

では、『戦争と人間』とはいかなる映画か？『戦争と人間』は、五味川純平の長編小説を原作として1928年から39年までを日本が戦争に突き進んだ時代として描いた3部作である。社会の全体像を提示しようと、富裕層から底辺層まで広範な社会階級の多彩な人物群——財閥一家、軍部（将官から兵士まで）、右翼・左翼、工員、農民、抗日中国人・抗日朝鮮人等——を登場させる。人物造型に応じて、彼らは日本語・中国語・韓国／朝鮮語・ロシア語を話し、日本・中国（上海・天津）・満洲国（旅順・大連・奉天・新京・哈爾濱）・蒙古（ノモンハン事件のロケはロシアのボルゴグラード）として設定された空間を動き回る。中国でのロケが困難だったため、香港（九龍）で大連駅を撮り、調布撮影所に奉天駅のセットを組み、北海道での大掛かりなロケを敢行した³。意外なことに、日本映画には稀有なスケールでの製作を敢行したのは、既に経営が悪化していた日活であり、製作を後押ししたのは日活の労働組合である。

3部作すべての演出は、社会派として知られた山本薩夫監督があたった。山本は『戦争と人間』を日活の人気スターらを贅沢に配したメロドラマとして仕立てて大衆的アピールを確保した。その一方で、五味川の原作に即した認識（朝鮮・満洲での植民地主義・侵略としての日中戦争・ノモンハン事件の無謀さ）を鮮明にした。特徴的には、その戦争認識は、国民を「戦争の被害者」として位置づける日本映画の従来の・主流的な戦争の語りを踏襲しつつ、その語りに異質な要素を異色なマナーで滑らかに挿入し強調した点でユニークなものとなっている。

『戦争と人間』の成果を端的に言えば、興行に成功し好意的な批評を獲得した。山本監督の映画人生においても代表作である。だが、製作中は逆風にさらされた。文化大革命が進行中だった中国から思いがけず第1部・第2部に関して不明瞭な形で批判を受け、山本を苦慮させた。さらに悪いことに、第2部完成後、日活はいよいよ経営破綻し、第4部（東京裁判を描くことが予定されていた）の製作はもはや不可能という結論を出した。この予期せぬ事態に応じて製作プランの大きな変更が重ねられ、ようやく第3部を「完結編」と称し、3部作としての体裁を保てたのが実情である。

日本映画史では『戦争と人間』は、日本最古の映画会社としての日活最後の輝かしい大作として認識されよう。だが映画研究からも歴史研究からも研究対象として注視されることがない。最初の公開から40年以上経ても、終戦を想起させる8月などに上映される機会を持てる映画なのに、である。筆者は史的研究（日本史）の立場から、『戦争と人間』には、今日、戦争認識を議論するために「起点」として参照される意義があると考えている。

II. メロドラマの語りと『草の根のファシズム』

『戦争と人間』の「善・悪の二分法」は分かりやすい。巨悪としての軍部・財閥の動向を描き、他方、時代に翻弄される善良な男女を対置する。それでも『戦争と人間』は、戦後の日本映画に

における戦争認識にとって重要な指標である。日本の劇映画が反復した「被害者としての国民」を強調する「メロドラマの語り」でありながら「草の根のファシズム」という異色要素を加え、意識的逸脱を示したからである。

メロドラマの語りとは何か。メロドラマは、18世紀フランスの演劇に登場したジャンルとして始まった。その名称は、劇的效果を最高潮に盛り上げるために台詞に音楽をのせた演出の特色に由来する。メロドラマは、「悲劇」の深遠さを持たない感傷的な物語世界として展開される。通常、善良無垢な主人公、多くはヒロイン、もしくは愛し合う男女二人が彼ら自身のせいではない原因（親同士の反目等の個人の事情から戦争・民族紛争・天変地異等、不可抗力な事由まで）で苦しめられ恋愛・結婚を阻まれるなど、何らかの形で人生の犠牲者となる。善良な主人公が苦しむことこそメロドラマの根本要素である。

日本では「メロドラマ」という語は、苦しむヒロインの姿に観衆が涙する、いわゆるお涙頂戴の通俗ドラマについて用いられる。学術的に認識される戦前の新派劇の系譜に拘泥することなく、一般に何気なく多用される。実際、山本監督自身、『戦争と人間』を紹介するにあたり、「メロドラマ仕立てにせざるをえませんが」と些か弁解調で使っている⁴。

メロドラマとして戦争が語られることに内在する問題と何か。それは作劇の決まり事として苦しむヒロイン／ヒーローを通じて「被害者としての戦争経験」の表象とならざるをえない点にある。粗っぽく言えば、多くの日本映画がまさにメロドラマで戦争を語ってきた。大衆メディアにおいて反戦平和の主張は「被害者の語り」を通して行われてきたということである。『戦争と人間』に先立って形成された「被害者の語り」による反戦の系譜を少したどっておきたい。

占領期の日本映画は、占領軍GHQの指導下に置かれ、占領政策に沿った映画製作が要求された。日本映画は窮乏生活を送る国民感情に寄り添う作品を提供するところから出発した。1946年2月に公開された木下恵介監督の『大曾根家の朝』（松竹）が用いるのは、メロドラマの語りである。この時期、CIE（民間情報教育局）は共産党員デビッド・コンデが主導しており、プロレタリア演劇出身の久板栄二郎が担当した脚本はCIEの方針に完全に合致した。クライマックスで旧日本軍の軍部を戦争責任者として指弾し、自由主義者の名誉回復を謳いあげたのである⁵。戦後の大曾根家で声をあげるのは、銃後で耐え忍んだ女性たちである。大曾根家の母（演じたのは杉村春子）と娘（三浦光子）が悪辣きわまりない軍人の叔父（小沢栄）に激しく詰め寄る。軍人こそ国民に窮乏をもたらし日本を荒廃に追い込んだ張本人という認識が明らかにされる。再刊された『キネマ旬報』の1946年のベストテン第1位という評価は、軍部に対する率直な国民感情と共振したものであったろう⁶。

占領終了後の1950年代の日本映画は、さらに念入りに、国民共同体を構成する観客に向けてさながら「喪の時間・空間」を提供した。多くの映画人が応召して軍隊経験を持っており、彼らによって枚挙にいとまがないほど、戦争によって破壊された人生、愛する人を喪った悲しみ、軍隊の暴力・抑圧が描かれた。東宝の『また逢う日まで』（50年）、東映の『ひめゆりの塔』（53年）は監督今井正の代表作となり、東宝争議の終結時に解職された山本薩夫は、独立プロ（新星映画）

で『真空地帯』(1952年)をとった。松竹の木下恵介監督の『二十四の瞳』(1954年)は主演の高峰秀子と共に支持された。

吉田裕の『日本人の戦争観』が示すように、1946年から東京裁判が進行する中、軍部を中心とする戦中の指導者たちが戦争責任を負うものと解し、国民を彼らに欺かれた被害者として位置づけて免罪する戦争認識は国民の間に受け入れられた⁷。映画監督の伊丹万作が国民自身の戦争責任を問う姿勢はあくまで例外である⁸。占領側GHQは、戦争責任に関して天皇を免責し、国民を免責した。天皇の戦争責任を指弾した日本共産党も、国民の責任を問わず被害者扱いする点では共通していた。映画監督の今井正・山本薩夫・亀井文夫らは黨員として共産党を支持していた。良識的でありたいと望む人々の多くは左翼にシンパシーを抱いた時代である。国民の戦争責任を問うより、国民を戦争に駆り立てた支配権力に怒りが向けられて当たり前の感覚があった。

だが重要なことは、日本の過去にプロとして向き合うはずの歴史研究者までもが「不作為」によって国民の戦争責任を免責した点である。戦後の西ドイツでは、1960年代に知識人の介入——国民がナチを支持したという過去の政治的間違いを認めるよう市民社会に働きかけた——が役割を果たした⁹。日本ではまるで事情が異なっていた。

戦後、マルクス主義歴史学に主導されたアカデミズムにとって、国民の戦争責任はそもそも彼らのアジェンダになかった。これまでに原因2点が挙げられている。第1点に、日本史研究者の態度である。「インテリ研究者は勤労者としての民衆に心理的負い目を持ち、被抑圧者としてのみ捉える観念的な民衆美化論に支配され」、また民衆を侵略者・加害者として認識することが支配層の戦争責任を曖昧にする「一億総懺悔論」に連なることを懸念して避けたと指摘される。¹⁰

第2点は、戦後歴史学の主流となった研究が「構造分析的な天皇制研究、帝国主義研究、ファシズム研究」であったことである。その「否定的影響」として、個々の国民を加害行為の直接の実行者として認識しなくては成立しない戦争犯罪研究は立ち遅れ、1980年代になるまで本格化しなかった¹¹。当然ながら、国民と戦争の関係を批判的に究明する作業も立ち遅れたのである。

冷戦構造下、赤い中国との関係が長らく正常化しない中、日本が中国に加えた攻撃(空からの重慶爆撃、陸での無法な殺戮)の事実は日本国民の知識とはならなかった。日本映画が国民の戦争責任を問わずにきた背景には、映画製作者も観客も歴史研究者自身も、「被害者」としての認識を問い直すことなく戦後を生きることができた国内・国際的条件があったことを留意する必要がある。

それゆえ1987年、吉見義明による『草の根のファシズム：日本民衆の戦争体験』の刊行は日本史研究におけるランド・マークとなった¹²。草の根のファシズムとは、上から強制されたものではなく、国民自身が自発的に示した態度である、自民族中心の領土拡張志向(帝国主義と植民地主義)を支持し、帝国臣民としてのプライドに人種(民族)差別を伴った人々が実際に行った行動を見据えて選ばれた用語である。著者吉見は、多くがエリート層出身ではない「個人」(もっぱら兵士)の数々の日記・公式記録・戦後の回想から、彼らが内面にどのような論理を持ったか、彼らの戦争観を抽出した。日中戦争の早期終結は望ましくても、賠償・領土を得られぬ和平ならいない、と感じ、戦争を通じて日本が豊かになり、自身の生活向上を期待した、そうした人々

の意識をあぶり出したのである。さらに、日本帝国内で他者化された人々——沖縄県人・アイヌ・ウイルトとチャモロ人・朝鮮人・台湾人——に対する公的・私的レベルの人種（民族）差別の慣行と人権侵害を記述し、アジアでの日本軍による殺戮・虐待（性暴力を含む）については、加害当事者であった人物たちの声をも掬い取ってみせた。『草の根のファシズム』の刊行は、国民を単純に被害者扱いする「神話」を否定する上で重要な貢献だった。

65年に刊行が始まった小説『戦争と人間』は、87年の『草の根のファシズム』よりはるかに先んじて書かれた。その物語世界は、多様な登場人物の戦争をめぐる打算・思惑だけが描かれたわけではない。帝国日本が内在させた貧富の大きな差・人種（民族）差別・思想（共産主義）や出身（部落）による差別・迫害など社会的不正を巧妙に織り込んだ。それらの要素を映画『戦争と人間』は視覚化によって、登場人物らの生活描写のなかに滑らかに溶け込ませたのである。つまり、この原作小説のおかげで、映画『戦争と人間』は、『草の根のファシズム』に先んじて、ごく普通の人々が、帝国主義者であり人種差別主義者でありえた現実を捉えてみせたのである。

しかし、映画『戦争と人間』が示した「草の根のファシズム」の認識と表象が、以後、ほかの映画で拡散され、深められたわけではない。そもそも、映画『戦争と人間』が導入した「草の根のファシズム」の表象は、堅固なメロドラマ構造のなかで、どのような効果を発揮したのだろうか。IVで論じたい。

Ⅲ. 映画『戦争と人間』の製作

1. なぜ日活だったのか

この時期の日活の状態から考えると『戦争と人間』の製作は容易なことではなかった。長年、ワンマン社長として采配を振るった経営者堀久作が映画製作に関心を失っていた。映画に無縁だった堀は1934年末、社長松方乙彦に嘱望され入社した。この後、堀は、松竹と東宝が借金まみれの日活を自社の勢力下に置こうと暗闘した戦中期を潜り抜け、戦後46年に日活の債務を完済した。それにより御目付役の東宝系・松竹系の重役を追放し日活の独立を取り戻した¹³。堀が日活中興の祖と呼ばれる所以である。戦後はアメリカ映画の興行で収益を上げ、戦時中の映画新体制下の41年以来、断念していた製作を54年に新設の日活調布撮影所で再開した。この撮影所で、石原裕次郎・小林旭ら男性スターを擁したアクション映画、吉永小百合・浜田光夫のコンビによる青春映画という2つの路線を中心に人気作が生まれ、日活は黄金時代を築いた。

しかし、1962年以降、日活の業績は下降し、テレビの台頭に対して消極的なまま、映画製作で巻き返すことができなかった。この間、堀は利潤の小さい映画製作に見切りをつけ、専らの関心をレジャー産業に向け次々とホテル建設に高額の利子を払って投資を続けた。日活は全体として赤字を続けた¹⁴。69年に堀が調布撮影所の売却を決めるに及んで、経営の健全化を求めて日活労働組合が堀ら経営陣と対決し始めた¹⁵。労使対決が続く中、71年に日活は映画製作の中止に追いこまれたのである。

では、どうして『戦争と人間』という大作が、この日活で製作可能だったのか。『戦争と人間』映画化に最初に貢献したのは、発案した大塚和^{かのう}だった。大塚は1937年に東京外国語学校（ロシア語科）卒業後、映画雑誌に携わり、応召を免れ、戦後51年に劇団民芸に参加して映画製作に専従した。映画の商業性より社会性を重視するリベラルな理想家肌の映画の虫である。55年から日活の契約プロデューサーも務め、日活にとって異色な『非行少女』・『キューボラのある街』等を手がけた¹⁶。この大塚が五味川の『戦争と人間』に惚れ込んだのである。65年から日活調布撮影所の初代所長・次の所長に提案するが拒絶され、ついに3代目所長（村上覚）の支持を取り付けた。幸い、堀社長が大きく稼げる可能性を感じて、大塚の企画を受け入れた¹⁷。監督の人選では、日活が「共産党だから困る」と山本薩夫の起用に反対し自社の監督を何人か推したが、大塚が粘り通したのである¹⁸。

だが、原作者の五味川は、大塚からの「山本薩夫演出で日活が製作する」申し出に対して、日活の経営状況を考慮して懸念を示した。実は、東宝も『戦争と人間』の映画化を狙って五味川に接近していた。東宝は、かつての五味川のベストセラー『人間の条件』の映画化を成功させた実績のある小林正樹を監督に予定していた。強力なライバル東宝を抑えて、日活が映画化権を獲得したのは、五味川に迫った大塚の交渉力だった¹⁹。

4部作の概算で12億5千万という製作費に関して、大塚は輸出振興協会からの公的融資を当てにして映画化を進めたが、この融資が実際にはかなり難航した²⁰。製作資金が続かなければ中止もありうる。実際、独立プロで仕事をした山本薩夫は、1952年の菅生^{すこう}事件をテーマにした映画『囃』を撮影中、資金不足で中止した苦い経験を持つ²¹。山本は、経営が思わしくない日活が製作することを危惧し、二度、念を押したという。これに力強く応えて、山本を後押ししたのが日活の労働組合だった²²。

映画『戦争と人間』の完成を可能にしたのは、日活労働組合の支援であったことは間違いない。日活は企業としての起死回生策にロマン・ポルノ路線を採用し、1971年11月から製作を始めた。しかし日活労組の内部でも、この路線に積極的な支持者から快く思わない者までこもごもであった²³。再生の道筋を探っていた日活労組は、映画会社としての意気をこの大作で示すことで方針を固めたようである。そうなると、低予算・短期間による製作が基本のロマン・ポルノ路線で働くスタッフから、大作『戦争と人間』に会社のエネルギーを奪われることに不満の表明があり、山本薩夫は彼らと話し合う機会を設けるなど気を遣わねばならなかった²⁴。

製作完了後も興行の成功のために、日活労組が前売り券販売に広範に動き、第1部の成功を確実にした。こうした経緯は松本平の『日活昭和青春記』に詳しい²⁵。この劇場公開時の成功が、後の日本テレビでの放映に際して、邦画の放映料における最高値をマークする扱いをもたらしたのである。

2. 監督・山本薩夫監督：経歴とべ平連への無関心

『戦争と人間』は第1部が最も高い収益を得たが、全体として興行でも批評でも成功した²⁶。成

功要因にメロドラマとして手堅く作られたことをあげて間違いない。実はメロドラマこそ、社会派として知られる山本薩夫監督が得意としたジャンルだった。『戦争と人間』が力強く迫るドラマとして成功したのは、山本薩夫を抜きにしては考えられない。監督について述べよう。

山本薩夫(1910-83)は社会派の映画監督として存在感を確立した。左翼であったことは知られている。1947年の入党以来、死ぬまで揺ぎなく共産党を支持した黨員だった。83年、葬儀の参列者は、『あゝ野麦峠』(新日本映画 1979年)に主演した大竹しのぶら多くの俳優、映画人だけではなかった。選挙ごとに共産党の推薦者としてマスコミで発言した山本のために宮本顕治共産党委員長が現れ弔辞を捧げている²⁷。

映画監督としての活躍は、50年代の映画群で言及した『真空地帯』に加え、農婦をヒロインとした『荷車の歌』(全国農村映画協会 1959年)や小学校の女性教師を通して教育現場の苦悩を描く『人間の壁』(山本プロ 1959年)などの独立プロとしての仕事だけではない。大映に招かれて撮った『忍びの者』(1962年)は忍者ブームの火付け役となり、三浦綾子のベストセラー小説を映画化した『氷点』(大映 1966年)もヒットを達成した。さらに山崎豊子の小説を映画化した『白い巨塔』(大映 1966年)で医学界、『華麗なる一族』(1974年芸苑舎)で財界、『不毛地帯』(芸苑舎 1976年)で商社と防衛庁に関わる社会問題に切り込んだ。『皇帝のいない八月』(松竹 1978年)は自衛隊のクーデターをテーマにしたため、当時の荒船行政管理庁長官に閣議で政府リサーチを要望させるインパクトを持った²⁸。

1977年以降の映画を選出した『週刊文春「シネマ・チャート」全記録』では、町工場の若者を描いた『アッシイたちの街』(大映映像 1981年)が邦画部門で37位にランク・インした²⁹。山本の骨太ドラマを好むファンの存在を感じさせる。

山本の左翼としてのバック・ボーンは青年時代に培われ、戦争を経て戦後により鮮明になったので、経歴をたどって確認しておこう。

山本薩夫は1910年、公務員の三男として父の赴任先の鹿児島で生まれ、松山で少年期を過ごした。映画少年として映画界入りを夢見て伊藤大輔監督にコンタクトを取ったが、早稲田高等学院に進学してからは演劇に夢中になり新劇の多くの仲間ができた。チャップリンの映画に感銘を受け、ソ連の映画人の理論を読んだことを回顧している³⁰。

だが、軍事教練に反対する左翼的行動のために早稲田大学を退学処分となり、行き場に困って松竹の採用試験を受けて入社した。山本にとって幸運だったのは、繊細な心理描写を行う成瀬己喜男の助監督となったことである。メロドラマが得意になる下地がここで培われた。さらに成瀬に伴われて発声映画専門の映画会社PCL(後の東宝)に移籍した³¹。こうして山本は、映画撮影所で映画製作の基本を身に付けるという標準的なプロセスをたどってプロになった。後に、左翼追放を断行した東宝から解雇され独立プロでの仕事を余儀なくされたが、山本は、本来、ゲリラになりたがる奔放な芸術家タイプではなく、主流映画会社に所属し、課せられた条件に柔軟に対応して仕事をこなせる組織人気質であったと言える。

1933年に映画製作を始めたばかりのPCLは自前の俳優が少なかったので、山本は滝沢修ら新

劇俳優に仕事を与えようと成瀬に彼らの起用を働きかけた。『戦争と人間』でもフルに発揮される新劇俳優へのつながりと信頼関係はこの時期以来のものである。

やがて、盧溝橋事件が起きた1937年7月、山本は東宝の『お嬢さん』で監督デビューし、同年12月、原節子主演の『母の曲』を手掛けて大ヒットを経験する。『母の曲』は、母の自己犠牲が特別高等警察の刑事さえ泣かせたメロドラマである³²。戦意高揚映画に分類される『翼の凱歌』・『熱風』を撮った後、33歳になっていた山本は召集された。佐倉連隊を経て中国に送られ、敵である中国人兵士の死体に人間としての親近感とやりきれなさを感じている³³。映画界から応召した山本は、羨望と悪意から内務班ですさまじい暴力にさらされ、頻繁の殴打で前歯2本をなくした³⁴。この軍隊経験が彼の『真空地帯』・『戦争と人間』のリアリズムを支えている。

戦後、東宝に復帰し、1947年、亀井文夫と共同監督で『戦争と平和』（脚本・八住利雄）を撮った。GHQによる削除が行われたが重要な作品と言ってよい。劇映画に記録映画の映像を挿しながら、日本軍による戦火で中国の人々、とりわけ孤児になった子供たちを画面で描出して中国の痛みを示す、おそらく最初の日本映画であろう。

この後48年、山本は東宝争議で活動したことで東宝を解雇された。そこで、独立プロで映画を撮り続けていく。実際、「アカ」を忌避する既存の映画会社で山本が働く機会はなく、大映の永田雅一社長が『忍びの者』の監督を依頼する62年まで続いた。

この間、山本は、五味川純平のベストセラー『人間の条件』の映画化を希望した。だが日本人主人公の梶が戦争末期の満洲からシベリアへ抑留される壮大な時間と空間を描くドラマであり、製作費の面から独立プロでは不可能として断念した³⁵。実際には、『人間の条件』（59年・61年）は小林正樹監督が担当し、独立プロにんじんくらぶと松竹（歌舞伎座映画）が提携して6部構成で製作され、空前のヒットを遂げた長編映画として知られる。

1962年に大映で手掛けた『忍びの者』が戦後の忍者ブームを招くヒット作となったことで山本が商業的価値の高い娯楽作を撮れることは十分に証明された。1960年代の映画批評家らには、松竹のヌーヴェル・ヴァーグの旗手だった大島渚に対置して山本を否定する者もあったが、そうした対比は無意味だったろう。山本には、大衆を惹きつける映画を撮ることが最も肝要であり、彼らを置き去りにしかねない前衛性は必要なかったのだから。

1950年代後半から60年代に隆盛だったフランスのヌーヴェル・ヴァーグは、日本でもルイ・マル、J・L・ゴダールらの作品を通して知られたが、既成の流儀を無視した実験的な映画作りに山本が影響されることはなかった。アドリブの即興性を重んじ、玄人である俳優に代えてズブの素人を起用する斬新さ等、山本の映画には無縁だった。

山本作品で興行的に大成功を取めた映画、戦前の『母の曲』、戦後の『忍びの者』・『氷点』・『戦争と人間』等から看取できるように、いずれも懸命に生きる主人公らの葛藤を描くメロドラマであり、その作劇を支えたのは安定した構成と信頼できる演技者らのアンサンブルである。アドリブの出番はない。さらに、山本の共産党への一貫した支持を考え合わせると、山本は堅固に形成された既存システム内で自分にとっての使い勝手を弁えながら仕事をしたタイプであることが

分かる。あくまでも撮影所で身に付けた流儀を基本にする姿勢である。同時に、独立プロで常に製作資金に悩まされ、映画作りで大きな失敗を許されなかった立場を考えれば、そうした手堅さが彼には必定だった。

山本は、その後も大映・東宝・松竹など主要映画会社と独立プロの両方で製作を続け、遺作『あゝ野麦峠 新緑編』（東宝 1982 年）まで生涯 57 本に及ぶ映画を撮り続けた。

山本の『戦争と人間』と出会いは 1969 年 9 月である。山本がドキュメンタリー映画『ベトナム』（「ベトナム」製作実行委員会 1969 年）の北ベトナムでの撮影を終えて帰国すると、『戦争と人間』の監督を担当する話が、プロデューサーの大塚和・武田靖からもたらされた³⁶。

ベトナム戦争への関わり方は、山本のオーソドックスで手堅い映画作りに通底し、映画『戦争と人間』の製作時期（1970-73 年）と重なるので触れておこう。山本は、社会主義を掲げた北ベトナムを応援する立場を一貫して取り続け、攻撃するアメリカ合衆国に対しては、中国大陸を侵略した日本を重ねて敵視した³⁷。『戦争と人間』製作中の見方でもある。

特徴的には、山本は「ベトナムに平和を！市民連合」（通称「ベ平連」）には冷淡・無関心だった³⁸。1930 年代に左傾化した青年として弾圧を経験した五味川もまた、「玄人の政治」しか信じようとせず、やはりベ平連には無関心だったという³⁹。

「ベ平連」は、左派知識人と普通の市民が緩やかに連帯した運動であり、誰もが参加できる平和行進等を開催する活動から展開し拡大した。だが、白い風船を手にした人々が歩く反戦運動は、筋金入り硬派の共産党支持者たちには軟弱とみなされ評価されなかった。共産党という堅固な階層構造を持つ組織を死ぬまで支持した山本が、素人が寄り集まった「ベ平連」に何ら期待せず冷ややかな反応を示したのは不思議ではない。世界一の軍事大国アメリカに抵抗する上で到底、有効には思えなかったのだろう。

さらに、山本は、かつて戦争を支持した日本国民の姿を記憶している。共産党という指針を持たなかった普通の人々が、日中戦争下、戦争に反対するどころか、提灯行列で戦勝を祝っていた過去を山本が忘れるはずはない。普通の人々が示しうる政治的な流動性——かつては戦争を支持し、負けると懲りて「反戦平和」を唱えるが、所詮、あやふやで移ろいやすい——の認識において、山本は、五味川以上に厳しかったかもしれない。山本には大衆とは啓蒙されねばならない人たちである。山本は、彼の得意なメロドラマの形式を通じて、分かりやすく面白く、日本が大きな戦争に至った過程を伝える物語を提供することになった。

IV. 『戦争と人間』: テキスト、コンテクスト

1. アダプテーションとしての強み、原作から継承した欠落

映画『戦争と人間』のシナリオは、第 1 部を山田信夫が担当し、第 2 部・第 3 部を山田信夫と武田敦が共同担当した。第 1 部・2 部は五味川の原作小説の膨大な情報を取捨選択しながら、小説の展開に忠実な映像化を目指した。映画オリジナルとなった第 3 部でも小説とのつながりは濃

厚に保持された。このため山本の映画は、五味川の小説から強みと弱点（欠落）の双方を引き継ぐこととなった。

五味川の小説『戦争と人間』は1965年から82年にかけて刊行された全18巻の長編である。映画化の時点で執筆は継続中だった。五味川はこの小説を1928年、すなわち張作霖爆殺事件の年から始めることで、この事件を日本軍（関東軍）の暴発の起点として示し、その処理の曖昧さから31年の満州事変、軍部・右翼の政治介入を招き、日本が後の戦争に至った過程を示す。

こうした五味川の戦争認識は、軍部と財界が結託し日本を戦争という誤った方向に導いたと捉える点で日本史研究主流と合致し、戦前の社会システムの頂点にいた昭和天皇の戦争責任を示唆する点で左翼の立場と一致する。だが87年に刊行された『草の根のファシズム』に先んじて国民が戦争支持した事実を見逃さずに織り込んでおり、国民を免罪してもいない。ここが、かつてのGHQ、共産党とは、はっきりと異なる認識である。

しかしながら、今日までに蓄積された研究を根拠にした歴史的後知恵からは、五味川の認識には「欠落」が指摘されねばならない。「官僚」の不在である。総力戦遂行には計画立案を担当した官僚が不可欠であるのに、五味川は満洲国を設計した岸信介のような行政官僚の指導的役割は描かなかった。結果として、映画『戦争と人間』でも（外交官を除いて）国家官僚らがクローズアップされることはなかった。

さらに、五味川はモダン文化の隆盛を重視しない。1930年代の五味川は検挙され厳しい監獄生活を体験した。小説『戦争と人間』は、五味川自身の個人的経験から着想された多様なエピソードが、俊介や耕平たちの行動として活かされ人間ドラマを下支えている⁴⁰。彼の記憶に残るモダン文化は皮相で値打ちのないものだったのかもしれない。小説が流行歌や少女歌劇等、消費の文化であるモダン文化の諸現象に言及するのは、もっぱら薄っぺらな人間たちを描写するためである。

だが、筆者は昭和のモダン文化に注目する⁴¹。31年の満州事変・32年の第一次上海事変以後の1930年代、都市を中心に人々は私的な消費の文化としてモダン文化を享受した。より大きな戦争に向かった社会を、このモダン文化の隆盛から考察する必要を筆者は感じる。日本国民は、政治的選択肢として政府が決めた戦争を支持し、戦時体制を支えたが、その根底には、彼ら自身の資本主義的合意があったと考えるからである。だが、もちろん、五味川の小説に存在しないモダン文化の隆盛が山本の映画に描かれることはない。

その一方で、五味川の意識的努力は認められねばならない。彼が描く大きな戦争の全体図には、満州における石井731部隊の人体実験、阿片の密貿易、日本の支配地域での抗日運動・弾圧、霧社事件（1930年の台湾山岳部族の反乱）への記述など、日本の暗部に関して（今日からすれば決して充分ではなくても）、執筆当時得られた情報をほとんど網羅的に織り込んでいる。もちろん、映画でこれらを取り込んでまとめ上げたのは山本監督の力量である。

五味川の小説では登場人物を肉付けする記述も詳細である。この原作小説を得たことで、映画『戦争と人間』は視覚化による「本当らしさ」を十全に発揮した。贅沢にセットを組み、海外を含むロケを行って特定の時間・空間の描写に大量の情報を注ぎ込み、登場人物を活写したのであ

る。とりわけ、演技陣の層の厚さが大小さまざまなキャラクターに息吹を与えた。

映画の中心で輝いたのは、もちろん日活生え抜きのスター浅丘ルリ子・高橋英樹・吉永小百合らだが、俳優座で活躍しテレビ・映画で人気を得ていた栗原小巻・加藤剛・山本学・山本圭らが加わり、苦悩する若い世代を体現した。文学座の高橋幸治・高橋悦史、劇団民芸の伊藤孝雄も大役を担った。陸軍参謀板垣征四郎に扮したのは、ヤクザ映画でも活躍した藤岡重慶（俳優座養成所卒・青年座出身）、石原莞爾に扮したのは松竹出身で民芸の山内明だった。第2部で恋人同士を演じたのが東映スターの北大路欣也・佐久間良子であることから分かるように「五社協定」（映画会社の間で自社以外の俳優使用を禁止した協定）は無効になっていたが、メイン・キャストは新劇俳優で固められた。今日と異なり、新劇の主要3劇団に勢いがあった時代であり、有名無名の新劇俳優たちが山本の期待に応えたのである。

とりわけ、優れた俳優の生身が放つオーラは原作者五味川さえ圧倒した。財界人石坂泰三をモデルにしたと言われる伍代由介を演じたのは、「新劇の神様」と呼ばれ劇団民芸を代表した滝沢修である。第1部で、財閥当主の由介は息子俊介に「貧乏なのは本人に責任がある」と諭し、第2部では治安維持法違反で捕まった耕平の釈放運動をせがむ娘順子に「法は私たちには間違っていないのだよ」と断言する。情理バランスの取れた上品で温厚な紳士由介が、同時にビジネスのためには戦争を含めたいかなる選択肢も排除しない冷徹な経営者であることを印象づける。滝沢の存在感と演技に五味川は敬服し、「映像は強烈です。生の人間が姿と動きと声と顔を持って出てくるわけで（中略）名優滝沢修が、たまに眼鏡を触るぐらいでほとんど動かず、胸から上だけの芝居で風格ある資本家を演じた。何十行書いても悲しいことに一人の实在の人物に及ばない」ともらしていた⁴²。

さらに、映画『戦争と人間』には、小説から発展させた工夫がある。伍代俊介・喬介ら架空の人物と、辻政信・石原莞爾といった实在の人物を絡ませて直接の会話をさせたのである。こうした架空設定が陳腐に見えないのは、原作の段階で史料的裏付けがなされた事実を映像で再構成したからである。そのため、個々の人物がセリフで表明する戦争認識が伝わりやすい。こうした演出による啓蒙効果は、日本軍事史研究者からお墨付きを得ている⁴³。

以下のセクションでは、とりわけ、映画ならではの試み「対話」を考察しよう。

2. 啓蒙スタイルとして「対話」

『戦争と人間』が啓蒙に用いた手法で最も効果的なものが「対話」である。民族・階級・世代・政治思想の異なる立場を代表する登場人物たちの間で交わされる「対話」が入念に配置され、抜群の説得力を発揮する。親子・兄弟・友人・主人と使用人・敵対者等、対話者の関係性と、個々の議論の情緒性・緊迫性を計算した山本の巧みな演出がある。

とりわけ、異なる民族間のストレートな応酬は、歴史的事実とその認識を伝える仕掛けとして機能する。ここでは、日本の中国外交・植民地経営で引き起こされた心理的葛藤を、まさに支配・侵略を被った側の人物に彼らの視点から、いかに語らせるか、演出を確認しよう。

稀に見る洗練された「寓話（アレゴリー）」形式の対話は第1部に現れる。満洲の伍代公司で働く中国人白永祥（山本学）が日本人社員の娘でランドセルを背負った小学生邦（子役）に租借による領土喪失を伝えるシークエンスである。温厚な白が語るのは、「悪い奴」に双子の「旅順・大連」を奪われて泣くおばあさんの話である。邦が名前に反応して興味を示すと、民話世界を感じさせる軽妙で牧歌的音楽を背景に、白は「昔話」を淡々と話す。悪い奴らは「25年たったら返す」と約束したのに、奴隷のように働かせて儲かると分かたら「今度は99年たったら返す」と言って返してくれないのだ、と。物語の結末を尋ねる邦に、白は顔をそむけ「まだ99年たってないからね」と沈痛な面持ちで口をつぐむ。この会話は、中国人が日本の帝国主義を糾弾する性質のものではない。起きたことの理不尽さを子供が自分で理解するよう大人が促すものである。もちろん、理解を促されているのは邦だけではない。

この「昔話」に仮託されるのは、「対華二十一ヵ条要求」（1915年に大隈内閣が袁世凱政府に突きつけた要求）である。双子の寓話は、「対華二十一ヵ条」の第2号第1条で示された「旅順・大連租借期限ならびに、南満州及び、安奉両鉄道各期限を何れも更に99ヵ年ずつ延長すべきこと」に由来する⁴⁴。この「対華二十一ヵ条要求」こそ、多くの日本人観客が名称だけは知っていても中身をさっぱり理解していない歴史事項の典型だろう。『戦争と人間』は「対華二十一ヵ条」自体を講義する代わりに、中国側のダメージを日本人観客が想像できるよう寓話化した⁴⁵。同時に、柔和な白の硬い表情で彼が覚悟する不屈の抵抗を示唆したのである。

映画が小説よりも注意深く造型したのが、朝鮮人徐在林である。小説の徐在林は自己顕示欲が強く直情径行型で粗暴だ。幼少期に万歳事件（1919年三一独立運動の弾圧）で父兄を殺され日本を憎悪し、日本人女性の強姦殺人を皮切りに強盗・強姦を繰り返し、やがて抗日遊撃隊に加わる。映画『戦争と人間』は、この徐在林に「告発者」という重大な役割を担わせる。それゆえ徐在林は観客の憎しみを買いすぎてはならない。映画は観客からシンパシーを得られるよう、小説で詳述される過剰な性的攻撃性を削ぎ落とした。徐は生き延びるためには暴力を辞さないが性犯罪ではない。民族意識と同志への愛情に偽りがなく、朴訥だが勇敢で善良な資質を備えたキャラクターへと修正された。

この徐在林に扮したのが地井武男である。俳優座養成所出身の舞台俳優だったが、1970年に映画『沖縄』（武田敦脚本・監督）を初主演したばかりだった。米軍の無法な農地接収に抵抗し、基地労働者のストライキに参加する、沖縄の怒れる青年を演じて一躍注目された。まさに『戦争と人間』で怒りをたぎらせて糾弾する朝鮮人役にうってつけである。28歳で千葉県出身の地井は、朝鮮／韓国語を猛特訓し、日本語と中国語のセリフもこなして熟演した⁴⁶。

第1部で、長春で怪我をした徐は日本人医師不破（田村高廣）の医院に逃げ込む。居合わせた服部（加藤剛）に犯罪を詰問されると「日本人が朝鮮で何をしてきたか知っているのか」と聞き直る。二人の日本人医師を相手に徐は、万歳事件の弾圧で身内を殺された無念と、朝鮮から食い詰めてやってきた満洲でも「満人」から見下される悔しさを吐き出す。日本人男性二人は知的で良心的であるがゆえに、徐が突きつけた事実を正当化することができない。

徐は第2部でも活躍する。第2部の冒頭は、1934年から36年のモダン文化隆盛の日本を描く代わりに、同時期の満洲国で展開される抗日遊撃隊の活動を描く。徐の遊撃隊は満洲国の輸送隊を攻撃し殲滅する。戦闘シークエンスの最後で、徐はライフルの銃口を正面（カメラ）に向け連射する。その炸裂音は、徐が生き残った満洲国側の人員を殺したことを意味するが、それは可視化されない。この注意深い映像処理によって、観客にとって徐は「殺戮者」にはされない。

さらに、広大な雪原を徐が率いる騎乗の遊撃隊が声を合わせて朝鮮語の歌を歌いながら進む光景には、素朴な快活さ・大らかさが漲っている。この導入部の演出が観客に告げるのは、徐在林と彼の同志全明福（木村夏江）らが敵ではなく見守るべき人たちだということである。

加えて、稀な描写として、第2部は、抗日遊撃隊内部での朝鮮人・中国人の微妙な対立を徐在林にぶちまけさせる。徐在林と前述の白永祥は、朝鮮人と中国人の混成部隊を構成するが、徐在林が「朝鮮人に対する扱い」が公平ではないと主張するに及んで分裂する。今日までの研究蓄積によれば、満州の抗日戦には、こうした民族対立や日本側の切り崩し工作による混乱、酷寒の満州での戦闘の困難等、非常に複雑な経緯があった⁴⁷。当時の観客が到底想像できない「満洲国」内部の一端がここで視覚化されたのである。

白永祥の「昔話」、徐在林の「告発」と違って、中国人・日本人が全く対等な関係で議論する本格的な「対話」は、1928年と36年の歴史的イベントに際して描かれる。

最初の議論は「張作霖爆殺事件」（関東軍による満洲軍閥の暗殺）の「犯人」をめぐって、服部と中国人（満人）の趙延年が対立する。理性的な延年は確率的に「日本による暗殺」と断定し批判する。この時、服部は「日本人はそんな卑怯なことはしない」と感情的に反応することで、コスモポリタンを気取っていた彼の民族的^{ナショナル}こだわりをさらけ出してしまふ。

8年後に設定された第2の議論は1936年12月の「西安事件」（中国共産党との戦いではなく、抗日戦を望む部下に蒋介石が監禁された事件）を論じる。『戦争と人間』は西安事件を世界的な事件として重視し、ドキュメンタリー映像の唐突な挿入ではなく、劇中劇として「蒋介石が捕らえられる場面」を映像化した。これにより劇映画としてのリズムを崩さずに、次の議論のシーンへと移行する。

蒋介石の安否を気にして、服部・趙延年・妹の趙瑞芳、抗日活動家の梁恩生が語り合う。中国の将来を案じる梁は「今、蒋介石を失えば（政治が混乱し中国の政治的統一が）さらに10年遅れる」と熱くなる。

彼ら中国人の議論に参加しながら、服部はもはや日本を擁護しない。この時まで、日本が満洲事変で東北地方を奪取し、その縮図のように彼の愛する瑞芳が日本人にレイプされ正義が望めない状況を経ているからだ。加藤剛扮する知的な正義漢の服部は、「対話」を通じて、彼の内なる愛国心と倫理観の相克を吐露する。祖国を愛するが、日本の軍事的な外交を是認支持できない。内省的な服部というキャラクターに託されたのは（彼自身がかつて示したような）心情的なナショナルリズムを乗り越え、日本の非を認める理性である。

こうして、映画『戦争と人間』は、人々が言葉を交わす場面から、観客に大量の知識を注入し、

被支配者の心情を聞かせ、帝国日本の目指す方向が到底、正当化できないことを確認していく。しかし『戦争と人間』第1部・第2部は、中国から真正の反戦映画なのか疑われ、批判を招いたのである。

3. 第1部・第2部に対する中国からの批判

既に劉文兵が論じているので要点だけに留めるが、『戦争と人間』第1部・第2部は中国から批判された。日本の軍国主義復活を示す娯楽映画群の一作とみなされ、1971年、『人民日報』を通じて不明瞭な形で好ましくない点が伝えられた⁴⁸。

中国からの批判は、山本薩夫にとって遺憾だった。当時の日本では、確かに軍国日本に懐古的とも見える戦争娯楽映画が次々と公開されたが、それらと根本的に異なる製作意図を持つ『戦争と人間』がどうして批判されるのか、山本は、中国共産党と微妙な関係にあった日本共産党系の雑誌ではなく、あえて右翼寄りの雑誌『週刊サンケイ』に投稿し、中国側の誤解に遺憾を表明し、『戦争と人間』が軍国主義を支持する映画ではないことを言明した⁴⁹。

従来中国政府の「対日公式イデオロギー」は、中国侵略の責任は当時の政府にあり、日本人にはないとする見解である⁵⁰。『戦争と人間』第1部・第2部はこの公式イデオロギーと対立しない。劇中で日本の中国支配を当然視する悪役は軍人・財界人である。だが、『戦争と人間』の軍人・財閥の人物造型に不満がもたれた。高橋英樹扮する正義感の強い陸軍将校柘植や、滝沢修が演じた知的な紳士然とした財閥当主伍代由介が、分かりやすい「悪者」として造型されなかった点である。さらに中国人に扮した日本人俳優の中国語が拙いことまで非難材料になったと伝えられた⁵¹。だが、批判は第3部が公開された73年夏までには立ち消えたようである⁵²。

批判が起きた時期の中華人民共和国では文化大革命が進行中だった。さらに、アメリカ合衆国との歴史的和解に向けて水面下の外交活動があったが、日本に対しては警戒する姿勢があった。中国研究でも未だ解明されていないようだが、アメリカ合衆国との国交回復を前にした周恩来に日本の軍国主義復活を懸念する否定的心理があったとされる⁵³。そうした上層部の日本への懐疑を背景に、中国側では、『戦争と人間』がはたして他の日本の戦争娯楽映画とどれだけ異なるのか、第1部・第2部を見た時点で、判断できなかった模様である。

『戦争と人間』は良好な日中関係の実現に大きく貢献するというわけにはいかなかった。中国から批判された事実は、日本でも波紋を招いた。文革の未曾有の破壊と混乱は、日本ではリアルタイムで正確に認識されることはなかった。1970年当時、雑誌『キネマ旬報』編集部も紅衛兵運動の破壊的性格に全く無知であったし、日本の映画人には親中国ゆえに文革を好意的に見て実態を見誤る者がいた。そうした一人だった熊井啓は『戦争と人間』を（特に第2部での石井731部隊の描写を皮相と断じ）批判した⁵⁴。日本では、映画『戦争と人間』を日中戦争に関する啓蒙の映画として、日中友好のため評価しようという気運に水が差されたと言えよう。

実は、筆者は、『戦争と人間』に対する中国からの曖昧な否定的評価には、次に述べるポルノグラフィックな表象のインパクトが最も大きく影響したのではないかと考えている。

4. 大きな瑕^{きず}としての性描写

2017年の「#MeToo運動」はアメリカの映画界に巣食う性暴力を明るみに出すところから始まったが、運動の国際化が示すように性差別・性暴力、その認識欠如は、これまで長く多くの社会が共有した病理である。1970年代前半に製作された『戦争と人間』も無縁ではない。『戦争と人間』の瑕^{きず}としてのポルノグラフィックなショットを検討しよう。

五味川の原作小説には性行為の濃厚な記述が多い。だが、映像化で裁量を持ったのは、絵コンテを描き撮影をプランした山本薩夫である。もっとも山本はいわゆる濡れ場を得意としない監督で、撮影にはベテラン姫田真左久が采配を振った⁵⁵。性描写に関しては、同時期の日本映画の傾向、日活という映画会社の特徴を背景条件として、演出者だけでなく製作者全体の問題として認識する必要がある。

筆者はヌードを一概に反対するわけではない。問題視するのは、男性観客に向けたサービスとして挿入された（と疑われても仕方のない）ポルノグラフィックな表象である。筆者はポルノグラフィック、エロティックという語を、アメリカのフェミニスト人権活動家グロリア・スタイネムの二分法を参照して用いていく。

スタイネムは、性描写を排斥するのではなく、女性を疎外する「ポルノグラフィー」と区別して、女性を疎外しない「エロティカ」を提唱する。スタイネムは、ギリシャ語の語源から説き起こして二分法的に「ポルノグラフィー」と「エロティカ」を論じた⁵⁶。どちらの語も性的行為の表象を意味するが、「ポルノグラフィー」は、「ふしだらな女・娼婦」をさす「ポルネ」と「記述・描写」を意味する「グラフィス」の連結語として、あらかじめ女性の支配を前提にして成立する記述・表現である。つまり、男性たちの快楽として流通するポルノグラフィーは、語源から本質的に女性を疎外する。対照的に、「エロティカ」は支配・従属ではなく共感と結びつく。エロティカは、「性愛・情熱的愛」を意味した「エロス」に由来して、特別な一人を恋慕するニュアンスを含み、性別に関係なく、暴力や不均衡な力関係を伴わずに享受される性的快感を描写するものである。

『戦争と人間』で、恋人たちのいわゆるラブ・シーンは「エロティカ」として描かれる。とりわけ由紀子と柘植（第1部）、耕平と順子（第3部）のベッド・シーンで姫田のカメラ・ワークは甘美な幻想性・抒情性を念入りに追求した。明確な特徴として、これらのシークエンスに女優の乳房は現れない。高島（高橋幸治）と素子（松原智恵子）、俊介（北大路欣也）と苦（夏純子）の場合も同様である。そして、互いに激しく求め合う彼らの交歓に一方的優位は存在しない。『戦争と人間』は、こうしたエロティックな性描写を通じて、深く強烈な性愛で結ばれた男女が引き裂かれる無残を、戦争の暴力に還元する。もしこの映画の性描写がこうした表象に限定されていたら、観客は違和感を抱かなかっただろう。

厄介なことに『戦争と人間』はポルノグラフィックな表象を混在させる。1970年7月、第1部の試写後、中国研究家の竹内好は「どうして、あんなやたらに裸にしちゃうのかね」と憤慨した⁵⁷。竹内が非難した「裸」の表象は、実は多様で演出意図や視覚効果にも違いがある。だが、

明白な共通項として「乳房の可視化」があり、製作者らが確信犯だったことは明白である。

今日の感覚では、乳房を可視化した演出がすべて単純否定されることはないだろう。しかし、当時、女性の乳房の可視化は現在よりはるかに厳しく抑制・忌避され、上述のエロティックな表象が女優の乳房を決して見せないのは、そうした配慮の結果であり、例外として公然と見せたのはポルノ映画だった⁵⁸。竹内の反応は、歴史ドラマを見に来たのに、唐突に乳房を見せられ続けたことへの不承認に他ならない。

第1部では、この映画で「悪」を体現する鳴田（三国連太郎）が阿片を奪取しに行くロシア人宅や、哈爾濱の娼館にロシア人（としての白人）女性が乳房を露出させて登場する。設定された空間の怪しさ・いかがわしさを醸し出しており、映画のリアリズムに有益な「詰め物^{フリリング}」と呼ぶこともできよう。だが必然はなく、男性観客への性的サービスという製作側の計算を感知できる。

竹内が特に言及したのは、第1部後半、満州の旅館で少年雷太が「窃視」する男女の混浴場面である。政治ブローカーの鴻珊子（岸田今日子）は伍代喬介（芦田伸介）の背中を流しつつ、満州事変の情報を得ようとする。雷太の視界を描く主観的ショットが、女性の顔を見せずに乳房を露わにした裸体を映し出す。観客は、性に目覚めた雷太の「のぞき見」に付き合わされる。

後半の済南事件では、鳴田が中国人男性に日本女性へのレイプを教唆して、女性を乱暴に裸にして殴って失神させる。乳房だけでなく全身全裸で無防備に横たわった女性がフル・フィギュアの被写体サイズで生々しく写し出される。このショットはポルノグラフィックな処理だろう。

翌年に公開された第2部でも、石井731部隊の実験室に乳房が唐突に現れる。シナリオで指示された男性被験者が「女性」に変更され、はだけた胸を仰向けにして体を固定された状態で現れ、薬物注射で殺される場面である。必然がないことは言うまでもない。

最も深刻なケースは、第1部後編、奉天のホテルで満人ブルジョワ令嬢の瑞芳（栗原小巻）が伍代英介（高橋悦史）にレイプされるシーンである。美術史研究の千葉慶によれば、レイプ表象は「ポルノ映像のなかでも大きなシェアを占めている定番」であり、「乳房を他者（主にパートナー以外の男性）の手が女性の意思に反して強引に可視化し、乳房が露出した身体をも凌辱する行為」として出現する⁵⁹。

はたして『戦争と人間』の描写はポルノ映画の定番と峻別できる表現だろうか。当該のレイプ・シーンでは、シナリオの記載通り、瑞芳の部屋に押し入ってきた英介が彼女を見据えて「女！」と呼び顔を殴って着衣をはぎ取る。これに続き、瑞芳の顔を見せず乳房だけを露わに映し出すフェティッシュなショットが、次に起こる凌辱行為を示唆する。レイプの細部は描かれない。だが、このショットが衝撃的なのは、女性を人格でなく、まさにボディ・パーツとして貶めて見る英介の主観ショットとして、あまりに露骨にポルノグラフィックだからである。

このレイプは瑞芳の人生の分岐点となる。瑞芳が劇中で認識するように、彼女の尊厳を砕いた性暴力は中国に対する日本の侵略性を象徴するものだからだ。それゆえ瑞芳は（第2部で）抗日運動の危険な任務に携わる。瑞芳を演じた栗原小巻によれば、瑞芳が反戦を訴えるスピーチが予定されていたが撮影されなかった⁶⁰。この結果、観客が知るのは瑞芳を辱めて嘲り笑った日本人

男性が法的処罰を免れ（叔父喬介からの叱責だけで）彼女の泣き寝入りとなる理不尽である。観客の心理的経済では、犯罪を目撃したのに正義の報いを見ることが叶わない。

この映画（第1部・2部）に対して中国から不明瞭に否定的な評価が伝えられたことは先に述べた。南京事件を記憶する中国の観客にとっては、このレイプの象徴性は深刻な苦痛であったろう。このような重大な場面をポルノまがいの安直さで描き、憎むべき男をのさばらせたままで展開するドラマは、他の要素と相俟って中国側の疑念を招いたのではないのかと、筆者には思われてならない⁶¹。目的に照らして適切な表現が製作過程（シナリオ・撮影・演出）で案出されなかったことが惜まれる。

幸いなことに、完結編として内容を徹底して絞りこんだ第3部には、もはやポルノグラフィックな詰め物の余地はなかった。全裸女性が登場するが、それは日本軍兵士によるレイプ・殺害の証拠である。この演出は、耕平の所属部隊が中国の村を襲撃したシーケンスで現れる。まる裸の女性の死体を日本人兵士2名が溝に放り投げて始末する。村の襲撃シーケンス全体でのカメラワークは、日本軍兵士による殺戮をこれでもかと陰惨に見せつけ、その場で凍りつく耕平の恐怖を観客に共有させるものだからである。

翻って、第1部・第2部に現れたポルノグラフィックな表象を考えれば、やはり男性観客の性的興奮に供したものである。このような演出が行われた背景要因として、性差別・性暴力にきわめて鈍感だった環境を挙げられよう⁶²。まず映画産業全体が、戦略として男性観客の獲得を狙ってポルノ映画の製作を増やしていた⁶³。さらに、男性スター中心にした日活の企業カラーを指摘できる。1960年代の日活はアクション映画で存在感を示した。例えば、小林旭主演の『赤い夕陽の渡り鳥』（斎藤武市1960年）や渡哲也主演の『紅の流れ星』（舛田利雄1967年）がある。これら2本は、ポルノ映画に分類されない一般映画なのに性暴力・性犯罪の表象についてハードルがひどく低い。浅丘ルリ子演じるヒロインの安全は必ず確保されるが、脇役の女性たち（白木真理・奥村チヨ）がレイプされて恐怖とダメージを負うことになる。要するに、女性を裸にする、女性を屈服させることが男性観客へのサービスになるという意識を表出させている。

こうした映画作りの非倫理性が問われなかったことが、この時代の病的兆候である。日活のロマン・ポルノ路線の選択とも繋がるが、性表現を通じて社会的・政治的寓意を伝えようとする男性映画人は、人間の半分の存在について、彼らが強いる疎外を考慮しなかったのである。

ポルノグラフィの観点で『戦争と人間』が論じられることは、山本薩夫を始め『戦争と人間』の製作者たちには遺憾であるだろう。けれども、産出した時代の悪弊と完全に絶縁できなかつたという瑕は、当時も今日も観客にとってこそ残念なことである。

5. 第3部の強調点：「無謀な戦争」・「侵略戦争」

第2部完成後、日活は第4部までの製作を不可能と判断し、第3部を「完結編」として製作の終了を決めた。このため、東京裁判までを構想した計画は放棄され、五味川・山本・シナリオの武田ら関係者が協議し全員一致で1939年のノモンハン事件の焦点化が決まった⁶⁴。この決定の意

義は大きい。筆者のリサーチでは、日活は1940年、ノモンハン事件を描く山中峯太郎の軍事小説を基に劇映画『鉄か肉か』を企画したが製作に至らなかった。今日までノモンハン戦争をテーマにした日本映画はこの第3部だけだろう。

ノモンハン事件は、第3部が描く通り、陸相の板垣征四郎（藤岡重慶）の「一個師団ぐらいいいだろう」という安易な一言で開始された無謀な戦争である。ソ満国境地帯の戦場で日本はソ連・モンゴル軍を相手に戦い、日本側の打撃は大きく死者は約1万9000人に及んだ。この局地戦争に関する陸軍上層部の責任転嫁は、アジア太平洋戦争でも繰り返される組織的病理である。第3部は、この知られざるノモンハン事件の本質を伝えることで、1945年の敗戦に至る道筋を示そうとしたのである。

小説『戦争と人間』は執筆継続中だったが、シナリオ作成にとって幸いなことに、ノモンハン事件を描いた巻が刊行された⁶⁵。だが、登場人物を徹底的に淘汰する必要があり、第1部・2部で彼らの視点を語りきかせた朝鮮人・中国人キャラクターはもはや現れない。第3部は俊介・耕平・順子、俊介に関わる女性として苦（夏純子）ら日本人キャラクターをメイン・キャストとして戦争ゆえの彼らの苦悩を描いた。原作小説に依拠しつつ、耕平の中国側への投降などオリジナル要素でまとめ上げたのである。

第3部が、第1部・第2部に対する中国の批判を意識したことは間違いなく、徹底して「反戦」のテーマを強調した。まず、映画オープニングからして明らかである。前2作と異なり、製作者クレジットと共に、テーマ音楽に合わせてドキュメンタリー映像を流す。このオープニング映像が『戦争と人間』の戦争認識と、日中戦争の過程を端的に要約している。まず、白馬に跨り閲兵する大元帥・昭和天皇の映像が、「日中戦争の最高指揮官」を指し示して始まる。さらに中国で行進し万歳する日本軍兵士のフッター、1937年12月から翌2月に及んだ南京虐殺の写真と、提灯行列で戦勝を祝う人々のニュースリールが次々に現れる。

本編は2点に集中した。まず、ノモンハン事件が無謀な戦争であることを俊介の体験として視覚化した。さらに、耕平・順子の夫婦の絆を通して、日中戦争の本質を「侵略戦争」と断定し、日本軍を殺戮軍として弾劾する。

映画のクライマックスが、ソ連映画人の協力を得て撮影されたノモンハン⁶⁶の戦場である。膨大な草原の戦場空間が再現された。狙撃手として戦場に加わった俊介（北大路欣也）は、圧倒的能力を持つソ連の戦車隊に所属部隊を全滅させられ、水を求めて平原を彷徨う。遭遇した日本兵に、戦争の行方を尋ねられると、俊介は吐き捨てるように「天皇に訊けよ」と答える。この演出により、オープニングのドキュメンタリー映像で暗示された天皇の戦争責任が、今度は直截に大胆に指摘されるのである。

ノモンハン事件と並んで重要な要素が、原作小説にはない⁶⁷標^{しめき}耕平（山本圭）の中国側への投降である。ここに至るまでのシークエンスの積み重ねで、戦争で引き離された耕平と妻順子（吉永小百合）の強い結びつきを観客に確認させつつ、反戦テーマを強くアピールする。耕平は、軍隊内の過酷な私的制裁に耐えるが、中国人を殺すことはできない。北支での村の襲撃に際し、耕平

は上官の命令通りに中国人の女兒を殺せず、怒った上官に半殺しにされ放置される。(後に八路軍に救われたことが判明する。)画面から消えた耕平に代えて、山本の演出は、東京で彼を案じる妻順子(吉永小百合)に、耕平からのメッセージとして、日本軍は侵略のために殺戮する軍隊であると糾弾させる。このシーンでは、クローズアップされた吉永の顔と熱気を帯びたセリフ回しによって(挑発的な徐在林の告発と異なり)、観客が感情移入しやすいものとなっている。激怒した憲兵に順子はビンタされるが、順子にとって耕平の投降は正当な選択であり、何より耕平の生存に狂喜する。

この最も劇的なシーケンスに続いて、中国大陸にいる耕平の元気な姿がスクリーンに現れる。中国人農夫の荷馬車に載せられた耕平は、「他の日本人がいるところに連れて行く」と告げられ、「謝謝」と笑顔で応じる。これまで苦しんだ耕平と順子が迎える、この意外な展開によって、観客には、ことのほか大きな安堵とカタルシスがもたらされる。メロドラマの名手山本薩夫が観客に提供するサービスである。

しかしながら『戦争と人間』は、戦争を決して支持しない美しい主人公たちの受難と無力を描くドラマとして終わる。それでは、戦争が不可避であることが自明視され、主人公たちの抵抗の蹉跌・不可能性だけが強調され過ぎていないだろうか。

6. 「草の根のファシズム」表象の効果

メロドラマの語りには挿入された「草の根のファシズム」的表象の効果を考察しよう。『戦争と人間』全3作は、主要な登場人物を取り巻く描写の中に、戦争を支持する一般大衆の価値観、中国人・朝鮮人への蔑視を実に細かくさりげなく織り込む。それらの人々がそれぞれの欲望を持っていることが示唆される。まさしく従来の映画に存在せず、その後も必ずしも広く継承されなかった表象である。

具体例を挙げれば、第1部では、東京で酔っ払い老人が、「軍人に政治をさせたらいい」・「これからは満州だよ」と手っ取り早く豊かさが得られるかのように、軍人の政治支配を待望する声を聞かせる。一方、満洲の旅館のおかみは、中国人を「チャンコロ」と呼んで憚らない。第2部では、大連港にフロンティアたる満州での農業に期待して福島からの移民団一行が到着する。第3部では、日中戦争の展望に懐疑的な俊介に対して、中国に「負けるわけがない」と不快を表わす人たちがいる。全3作を通して、やみくもに「アカ」を毛嫌いする人たちがいる。いずれも日本人の細かい生態描写となっている。

こうした描写は、この映画の啓蒙目的に合致して、1930年代の特定の時間・空間を提示する上で強力な説得力を持つ。映画のリアリズムを確実に強化する「詰め物」^{フィリング}として機能して、ドラマの中心に置かれた良心的な主要人物たちの苦悩に観客は引き込まれていく。つまりメロドラマ構造をいっそう強化する。観客が、耕平・順子・俊介らに感情移入すればするほど、浅ましい欲望を垣間見せた人々は単なる引き立て役としてあっさりと忘れ去られてしまう。抵抗する主人公らに共感する観客には、抵抗しない人々の態度を考慮しない内に忘れ去ってしまう。このよう

なメロドラマの語りでは、反戦のテーマが主人公たちと共に刻印されても、実際に、中国からアジア全域と太平洋に拡大した日本の戦争をずっと支持し続けた人々について、観客に考えさせる契機にはならないだろう。

ここで指摘したいのは、『戦争と人間』にはさまざまな対話が示されるのに、主人公たちと一般大衆、すなわち、ごく普通の人たちとの「対話」は存在しない、予め放棄されていることである。『戦争と人間』の物語世界では良心的な主人公たちは孤独である。抵抗は主人公ら考えることができる者たちの特権だが、必ず過酷な報いを受ける。大衆には批判的に考える力がなく、従って彼らが主人公らと同じように抵抗することは絶対に期待できないのである。

前述の通り、吉見義明の『草の根のファシズム』は、多くの兵士や主婦などの多様な声を掬いあげた著作である。彼らの戦争支持は上からの強制だけによらず、彼らなりの価値観や合理化する思考があったことが示されている。また別な研究は、耕平のように負傷して中国側の捕虜となってから手当てされ食べさせられ、聖戦ならぬ侵略戦争の本質に目覚め、180度、戦争認識を変えた兵士たちの声を集めている⁶⁶。日中戦争下で中国側の捕虜となってから反戦運動にコミットした人たちは、耕平のような左翼青年ではなく「多くは貧しい学のない勤労者」だったが、自分たちが知ったこと理解したことを他の多くの日本兵に知らせようと決意し、それを実行に移した⁶⁷のである。

翻って『戦争と人間』は、知的で良心的な服部が「対話」を通じて認識を変える姿を示すが、普通の人々の思考の可塑性を探ることはしない。山本薩夫監督が望んだ大衆啓蒙の究極目的は反戦である。それに照らせば、良心的な主人公たちとごく普通の人々の「対話」が布置されてもよかつたのではないか。残念ながら、それが叶わなかったのは、ベ平連に関心を向けず、かつての戦争の記憶からベトナム戦争を見ていた山本の大衆観の頑なさゆえだったろう。

7. 消された声：部落問題

第3部では、原作小説が言及した部落問題を扱うことは出来なかった。山本薩夫は、いったんシーケンスを撮影しながら、後に撮り直して差し替える苦渋の判断をした。そのため当該シーンの説得力は大きく殺がれ、上記で挙げた「対話」の啓蒙効果を発揮することはなかった。

当該シーンでは、軍隊内で耕平をかばう兵長（旧日本陸軍で兵の最上位、伍長の下で上等兵の上）の谷田が当初、彼の部落出身ゆえの差別に対する憤怒を語るはずだった。原作で谷田は耕平に語る。

「俺が初年兵のときにな、班内に俺がいると、わざと鼻をくくんさせて嗅いでまわる一等兵のやつがいやがった。獣の匂いがするてんだ。いまはそんなことをする奴はいねえ。俺が札付きの兵長だからだ（以下、略）」⁶⁸。

このくだりは、谷田を部落出身者として差別しながら、天皇の兵隊として死ねば平等に靖国に祀られることを約束する社会システムの冷徹さを示唆する。だが、この箇所に関して、映画倫理規定管理委員会（以下、映倫）は懸念を表明した。山本によると、映倫はまず脚本段階で注意を

与え、さらに撮影後のラッシュを見た段階で「これは困る。『橋のない川』のような事件が起きますよ」と警告した⁶⁹。結局、山本は日活の意向も考慮し、谷田の役柄を刑務所で服役した過去を持つため「前科者」として差別されて憤る人物へと変更した。

この部分の時期設定は1938年5月の徐州占領後なので、谷田を「兵長」（1940年に新設）ではなく「伍長付きの上等兵」に変更した。こうした台詞の修正を経て撮り直しが行われた。だが、自らが犯した罪と罰ゆえに被る「前科者」への差別と、部落という出生ゆえの差別は本質的に異なるものであり、差し替えのロジックとして有効ではない。

にもかかわらず、山本にこの判断をさせたのは、東宝時代からの好敵手であり仲間でもある今井正が、部落問題をテーマにした劇映画『橋のない川』（ほるぶ社1968・69年）で直面した困難を直に知っていたからである⁷⁰。『橋のない川』の製作は、部落解放同盟による執拗な妨害にさらされた⁷¹。本来3部作の予定が熾烈な妨害の為に急遽2部構成に変更されたため、映画『橋のない川』は完成度の高い第1部と、ドラマの破綻が否めない第2部という極端な印象を与える異様な作品となった。不本意を強いられた今井正には痛恨の一作である⁷²。この上映妨害の背後には、今井正監督が支持した日本共産党と、これを敵視する部落解放同盟の確執があった。1970年代、部落問題は生々しい問題であっただけでなく、当時の激しいイデオロギー闘争に巻き込まれずには関与できない状況があった。

『戦争と人間』は部落問題を中心にしていない。だが、山本は今井と同じく日本共産党員であり、今井の『橋のない川』並みの上映妨害が『戦争と人間』に起こらないとは言い切れなかった。山本は不本意ながらリスク回避を選択した。この自己規制は日本映画にとって大変惜まれる。五味川が小説で意図したものを山本の演出で視覚化していれば、ベテラン新劇俳優の印象的な演技と相俟って、戦時の国民統合の内実をこのシーンで鋭く衝けたと思われるからである。

V. 終わりに

映画『戦争と人間』が挑戦したのは、メロドラマの語りを用いて1970年代当時で可能な限り巨視的に戦争の物語を伝えることだった。正しき心を持つ主人公たちの苦しみ、女性たちの涙が強調された。「対話」を駆使して、日本から圧迫を受ける立場の人々の声も観客の耳に届けた。また主人公たちの周囲に配置した群像を通して文字通り、名もなき人々の「草の根のファシズム」である帝国主義的欲望や露骨な民族差別まで可視化した。しかし、この巧妙なメロドラマは、被害者とは異なる立場で戦争を見る契機を与えなかった。

メロドラマの語りは「被害者」の立場から反戦を訴える上で最も効果的である。それゆえ、これまでの多くの劇映画、いや大衆文化全般で踏襲されてきた。しかし、メロドラマの語りによって、かつて大半の国民が戦争を長い間支持した歴史的事実を考えさせることは難しい。それどころか、戦争の悲惨を直接には知らない世代が大半を占める社会では、悲惨を防ぐためにこそ戦争準備が必要だという議論に容易に転用されうる危うささえある。

日本の大衆メディアでの戦争表象は、無垢な者たち、戦争に批判的だった人々を焦点化し、彼

らを含めて多くの市民の大量の「死」で戦争を終わらせ、平和な戦後の到来で区切りをつけ「断絶」を強調する。だが、このスタイルをいつまでも続けてよいのだろうか。今や問い直されるべきではないだろうか。戦争を熱烈に支持した日本人と、平和憲法の理想を信じ朝鮮戦争勃発に衝撃を受けた日本人は同じ人たちではなかったのか。かつて戦争を支持した人々の価値観が、どのように瓦解し、あるいは消え去らず、戦後において、平和と命を理想とするようになったのか、この変化を戦中と戦後を生きた彼らの「連続」として、きれいごとでなく描くことが試されてもよいのではないか。今『戦争と人間』を見る作業は、そうした問題意識に私たちを誘う。

- 1 それぞれの公開は第1部「運命の序曲」1970年8月14日、第2部「愛と悲しみの山河」1971年6月12日、第3部「完結編」1973年8月11日。
- 2 吉田裕『増補日本人の戦争観：戦後史のなかの変容』岩波書店2005年。152-56ページ。
- 3 無記名「『戦争と人間』ロケ地とこぼれ話」日活『ブックレット「戦争と人間」』日活2005年。73ページ。
- 4 山本薩夫「顔とことば「戦争と人間」・第二部で現代を描く」『キネマ旬報』1970年7月1日号。43ページ。
- 5 岩本憲児「占領初期の日本映画界」岩本憲児編『占領下の映画：解放と検閲』森話社2009年。21ページ。
- 6 キネマ旬報社『戦後キネマ旬報ベストテン全史』キネマ旬報社1984年。8ページ。
- 7 吉田『日本人の戦争観』37-44ページ。
- 8 伊丹万作「戦争責任者の問題」(1946年)大江健三郎編『伊丹万作エッセイ集』筑摩書房2010年。
- 9 三島憲一「ドイツ知識人の果たした役割」粟屋憲太郎・田中宏・三島憲一・広渡清吾・望田幸男・山口定『戦争責任・戦後責任：日本とドイツはどう違うのか』朝日新聞社1995年。125-146ページ。
- 10 江口圭一「十五年戦争史研究の課題」『歴史学研究』511号1982年。14ページ。
- 11 吉田裕「戦争犯罪研究の課題」歴史学研究会・日本史研究会編『「慰安婦」問題を／から考える』岩波書店2014年。51ページ。
- 12 吉見義明『草の根のファシズム：日本民衆の戦争体験』東京大学出版会1987年。
- 13 今村金衛『映画産業』有斐閣1960年。48-50、110-3ページ。
- 14 山田和夫「日活と大映はどうなっているか?」『キネマ旬報』1973年11月15日号。98-101ページ。
- 15 松本平『日活昭和青春記：日本でもっとも長い歴史をもつ映画会社の興亡史』WAVE出版2012年。81ページ。
- 16 大塚公子『私家版 大塚和：映画と人生』えいけいあい企画1992年。
- 17 大塚和の発言「スタッフ・ディスカッション「戦争と人間」という映画を70年に撮影することの意味は何か?」『キネマ旬報』1970年7月15日号。39ページ。
- 18 大塚和の発言『大塚和：映画と人生』322ページ。
- 19 大塚和の発言 同書322ページ。
- 20 武田靖「日活が誇る異色プロデューサー」『大塚和：映画と人生』96-97ページ。
- 21 山本薩夫「映画「戦争と人間」との出会い」『月報2 五味川純平著作集第13巻』三一書房1983年8月。5ページ。菅生事件とは、朝鮮戦争中の1952年6月、大分県菅生村で駐在所が爆破されたが、実は共産党員の犯行に見せるために警官が自作自演したという事件である。公安警察の警官の関与が立証され、逮捕された共産党員らは無罪となった。
- 22 松本平。筆者による2018年4月5日のインタビュー。
- 23 松本平。筆者による2018年4月5日のインタビュー。
- 24 山本薩夫の発言「日活映画「戦争と人間」完結編」スタッフ・ディスカッション『キネマ旬報』1973年9月1日号。96ページ。
- 25 松本『日活昭和青春記』142-6ページ。
- 26 平塚英治「70年日本映画業界決算」『キネマ旬報』1971年2月1日号。94ページ。
- 27 宮本顕治「故山本薩夫氏の葬儀での日本共産党宮本議長の手紙」『文化評論』第272号1983年11月号。154ページ。山本洋子氏(薩夫の長男駿の妻)がこの手紙を記憶されておられた。2018年3月23日の筆者によるインタビュー。
- 28 小林久三「皇帝のいな八月」『文化評論』第211号(1978年11月)86ページ。
- 29 週刊文春『「シネマ・チャート」全記録』文芸春秋社2018年。25ページ、247ページ。

- 30 山本薩夫『私の映画人生』新日本出版社 1984年。23、31-33 ページ。
- 31 同書 46 ページ。
- 32 同書 63-65 ページ。
- 33 同書 112 ページ。
- 34 同書 98 ページ。
- 35 山本『月報2』6 ページ。
- 36 同書 6 ページ。
- 37 同書 6 ページ。
- 38 山本駿(山本薩夫監督の長男) 2018年3月23日の筆者によるインタビュー。
- 39 澤地久枝の発言「五味川純平の章」澤地久枝・佐高信『世代を超えて語り継ぎたい戦争文学』岩波書店 2015年。46 ページ。
- 40 五味川が『五味川純平著作集』の『月報』に1983年6月から85年2月にかけて連載した「追憶」を読むと、小説で描かれたエピソードの多くが彼の実体験に由来することが分かる。
- 41 宜野座菜央見『モダン・ライフと戦争：スクリーンのなかの女性たち』吉川弘文館 2013年。
- 42 佐高信の発言「五味川純平の章」51 ページ。
- 43 山田朗『戦争と人間』原作と映画』『シネ・フロント』2003年12月号・第320号。21-2 ページ。
- 44 奈良岡聰智『対華二十一か条要求とは何だったのか：第一次世界大戦と日中対立の原点』名古屋大学出版会 2015年。409 ページ。
- 45 澤地久枝の幼少期の経験を五味川が脚色して小説に挿入し、そのエピソードを山本が巧みに映像化したものである。澤地久枝の発言「五味川純平の章」59-60 ページ。
- 46 地井武男「わが街わが友」『東京新聞』2007年2月4日。32 ページ。
- 47 和田春樹『金日成と満洲抗日戦争』平凡社 1992年。75-103 ページ。
- 48 劉文兵「冷戦時代の日中映画交流」『日中映画交流史』東京大学出版会 2016年。138-54 ページ。
- 49 山本薩夫「思いの通じない悲しさ」『週刊サンケイ』1971年8月2日号。146-7 ページ。
- 50 毛里和子『日中関係：戦後から新時代へ』岩波書店 2006年。22 ページ。
- 51 山本の発言「日活映画「戦争と人間・完結編」スタッフ・ディスカッション」93 ページ。
- 52 武田靖の発言 同書 93 ページ。
- 53 毛里『日中関係』64-66 ページ。
- 54 熊井啓「中国・新しい世界 映画への旅」『キネマ旬報』1972年2月20日号。73-74 ページ。
- 55 姫田は一般劇映画とロマン・ポルノを区別せずに仕事を手掛けており、演出者の山本がショットの効果について慎重な配慮をすべきだったと思われる。
- 56 グロリア・スタインム「エロティカ VS. ポルノグラフィ」『プレイボーイ潜入記』三笠書房 1985年。198-204 ページ。
- 57 安田武「全体社会としての軍隊」『月報13 五味川純平著作集第4巻』三一書房 1983年8月。5 ページ。
- 58 映画・舞台の仕事で有名女優たちが実際にヌードにはなることはなく、乳房をさらす裸体の場面では、他の女性が顔を見せずに「ダブル(替玉)」を務めた。
- 59 千葉慶「男性優位のジェンダー秩序の再編/強化」山崎明子・黒田加奈子・池川玲子・新保淳子・千葉慶『ひとはなぜ乳房を求めるのか』青弓社 2011年。173 ページ。
- 60 劉文兵「栗原小巻」『証言日中映画人交流』集英社 2011年。123 ページ。
- 61 映画評論家の猪俣勝人は、中国側が瑞芳の「強姦されるシーンなどに強い反発を表明」と伝えている。猪俣勝人『日本映画名作全史：戦後編』社会思想社 1974年。234 ページ。
- 62 日活の監督らの女性に対する意識を示す資料として、以下が参考となる。若松孝二・浦山桐郎「日本人の性意識」小川徹編『それは三島に始まった：対談集』立風書房 1972年。
- 63 北浦『テレビ成長期の日本映画』134-42 ページ。
- 64 武田敦「脚本について」『ブックレット「戦争と人間」』20 ページ。
- 65 小説『戦争と人間』は1965年から82年に三一書房から新書で全18巻が出版された。澤地久枝の綿密な注も大きな特色だった。84年に刊行された全集では『戦争と人間』が9巻分を占める。この原作小説で五味川は、映画と異なり、主要な登場人物に、戦争ゆえの無残な死を遂げさせるか、回復不能な傷を負わせる。耕平はミャンマーのインパール作戦、俊介は満州で倒れる。伍代家当主・由介は敗戦に打ちのめされ、誇り高かった長女由紀子は占領期に初めて屈辱をあげわう。耕平を待つ順子の顔には空襲による火傷が残される。小説には、第3部完結編が順子と耕平を通じて与えたカタルシスはない。
- 66 藤原彰・姫田光義『日中戦争下中国における日本人の反戦運動』青木書店 1999年。
- 67 同書 12-13 ページ。

- 68 五味川純平『五味川純一著作集 第18巻 戦争と人間 (7)』三一書房 1983年。42ページ。
- 69 山本薩夫「タブーを打破って言論・表現の自由を」『文化評論』第164号 1975年2月号。28ページ。
- 70 同書 27ページ。
- 71 灘本昌久「映画「橋のない川」上映阻止は正しかったか 今井正版・東陽一版を見て」(全部落問題全国交流会事務局『第9回部落問題全国交流会報告書』1993年4月) オンラインで公開されている。
<https://www.cc.kyotosu.ac.jp/~nadamoto/work/199304.htm>
灘本は実際に上映阻止運動に加わった者として、運動に日本共産党への敵意、党員の今井監督への否定的先入観があったことを回顧している。
- 72 今井正「芸術家の良心は暴力で踏みじれない：映画「橋のない川」製作の事実経過」『文化評論』第164号 1975年2月号。20-26ページ。

参考文献

- 今村金衛 (1960) 『映画産業』 有斐閣
- 岩本憲児編 (2008) 『世界映画大事典』 日本図書センター
- 尾崎宏次 (1975) 「特集＝映画との接点 山本薩夫氏に聞く」 雑誌『悲劇喜劇』 12月号
- 出版文化社編 (2014) 『日活100年史』 日活株式会社
- 北浦勉 (2018) 『テレビ成長期の日本映画：メディア間交渉のなかのドラマ』 名古屋大学出版会
- 五味川純平 (1983) 『五味川純一著作集 戦争と人間』 第12巻～第21巻 三一書房
- 澤地久枝・佐高信 (2015) 『世代を超えて語り継ぎたい戦争文学』 岩波書店
- 日活株式会社 (2005) 『ブックレット『戦争と人間』(DVDボックス特典)』 日活株式会社
- 松本平 (2012) 『日活昭和青春記：日本でもっとも長い歴史をもつ映画会社の興亡史』 WAVE 出版
- 山本薩夫 (1984) 『私の映画人生』 三一書房 新日本出版社
- 吉見義明 (1987) 『草の根ファシズム：日本民衆の戦争体験』 東京大学出版会
- Susan Hayward. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts*, Routledge, New York.

<謝辞> 筆者のインタビューに快く応じていただいた山本洋子氏、山本駿氏、松本平氏に記して心よりの謝意を表します。残念ながら山本駿氏は2018年9月に逝去されたが、その服喪中に『戦争と人間』の絵コンテを見せてくださった洋子氏のご厚情に重ねて御礼申し上げます。