

Yale University

From the Selected Works of Aaron Gerow

2003

映画法という映画論 / Eigahō to iu eigaron

Aaron Gerow



Available at: <https://works.bepress.com/aarongerow/39/>

『日本映画論言説大系 第I期 戦時下の映画統制期』
第8巻 『内務省・文部省』第七十四回帝国議会議案議事概要・不破祐俊『映画法解説』／解説』抜刷

映画法という映画論

アーロン・ジェロー

二〇〇三年六月二十四日発行 ゆまに書房刊

映画法という映画論

アーロン・ジェロー

一九三九（昭和十四）年十月一日に実施された映画法は、日本における最初の文化立法として、多くの研究者の関心を寄せてきた。映画法は、戦時中の総動員制度において映画という新しいメディアが統制の対象だけではなく、積極的に宣伝手段として操作および利用されるための土台として準備された。そのため、映画史のみならず、メディア史、宣伝史、文化史、ファシズム史、政策学などといった研究の対象となりうる。実際に奥平康弘、牧野守、ピーター・B・ハーイや加藤厚子といった研究者によって、映画法制定と施行の歴史的過程、映画検閲史や戦時中政策における映画法の位置、法律とその施行が映画に与えた影響や、戦争や総動員制度に対する映画の役割などといった問題提起が行なわれ、映画法の実態はより明るみに出た。

しかし、ここであえてこれらの問題を中心的に追及しない。それはもちろん、それらの研究が問題を尽くしているからではない。研究がいくら優れても、さらに追加できる研究テーマはまだたくさん残っており、後来の映画法研究が大いに期待される。ここでかえって「日本映画論言説大系」を契機に、今まであまり取り上げられることがなかった映画論としての映画法、つまり映画とは何かを提唱している

言説としての映画法を考究してみたい。これを読んで驚く読者もいるだろう。映画法は映画研究ではなく、法律であり、そして今までのイメージとして、映画の本質を説くよりも、芸術に相容れない権力介入を可能にしたものではないだろうか、と。しかし、第一条で明記されたように、映画法の公表された目的は、「映画ノ質的向上ヲ促シ映画事業ノ健全ナル発達ヲ図ル」ことだった。そこに権力の偽善的な口実が見えないわけでもないのだが、そこには一つの実現すべき（と思われた）映画像があったことも否定できない。映画論としての映画法は、すでに存在する映画の本質を説くよりも、（そして多くの映画理論がそうであるように）本質だと思われたところまで映画を導こうとした。より正確に言えば、映画法とは描写としての映画論ではなく実践としての言説であり、立法を通して積極的にある映画像を実現しようとした、極めて野心的な試みだった。

それを肯定するつもりはないのだが、映画法の言説ではその映画像の実現化を急務とする理由が明確に提示された。『映画法案議事概要』や不破祐俊の『映画法解説』に繰り返し登場するのは、現状の日本映画の不健全性と映画業界の不合理性である。資本不足で国内に限られた狭い市場に向けて生産しているにもかかわらず、日本映画業界が当時世界一の本数の映画を量産していることは、質の良い作品が生まれる環境ではない、と考えられた。特に国会の議事で見られるように、日本映画が外国映画と比べて非常に低いレベルにあるという見解は、一つのコンセンサスとして当時の多くの論者が共有していた。時々それはまるで、日本映画はまだ映画になっていないに等しい言説のようでもある。例えば「わが国映画界一般の現状について見れば、まだ映画の特性を十分發揮せしめ」ていない（一八頁）という不破の発言では、映画に「特性」がある一方、その本質がまだ実現されていないということが主張されている。この言説の行き先として、映画法が日本映画をより映画らしくするための手段であるという結論が

ある。結局それは権力による介入（当時は「指導」という）を正当化する理屈かもしれないが、それでも作るべき「映画の特性」が大前提である。映画法の本文、施行規則、それをめぐる解説や言説は、そのあるべき映画の姿を説く「映画理論」であり、法の施行自体はその理論の実践・実現と言っても差し支えない。

だが、この理論化と実践が問題なく遂行されたとは必ずしも言えない。もちろん、議会などでも、例えば衆議院で附帯決議が決定されたように、映画像に対する意見の対立も時々見られた。しかし映画法に反対した議員もいなかったことからわかるように（そして、その当時において反対することは簡単ではなかったとしても、議員が争つてもっと深い国の介入を呼びかける風景からわかるように）、映画像に対する基本的なコンセンサスが存在した。問題はもっと根本的である。ここで論じるように、実際に映画法の映画論は最終的に、機械と受容、外面と内面、国民と大衆、伝統と近代、国家と映画といった、相容れない要素に引き裂かれ、ネーションの映画の構築の複雑性を物語っている。

ここで、『映画法案議事概要』と『映画法解説』に限定して、映画法の言説の分析を行なう。この二つの書物がかなりユニークであることは言うまでもない。扉にも書かれているように「映画法案議事概要」は「部外秘」の記録であり、公然的には一般の眼に触れることはほとんどなかった。衆議院と貴族院の映画法案をめぐる議事録として、あくまで映画法施行のための内部参考資料として作成された。今では、映画法の制定過程や当時の議会の様子を知る手掛かりとして、極めて貴重な資料である（当時の官僚批判を読むこともなかなか楽しい）。また、映画法が描き出した映画像をめぐる議論の詳細を知るために、さらにその映画像の実現を左右した重要なテキストとして、念入りな分析に値する。

その二年後に書かれた「映画法解説」は、映画法施行後の映画新体制などの新しい動きの説明として発行された形跡があるが、ところどころ「映画法案議事概要」を強く意識し、たまには反論する様子も見られる。^(註)不破祐俊はもともと文部官僚であり、映画教育政策を担当したこともあった。彼が映画法起草に参加し、そして後に情報局の第五部第二課課長としてその施行に大きく関わっていた。なによりも、不破は映画政策の顔として、雑誌などに登場して、「映画法解説」と同様に映画法の説明に当たった。彼こそは映画法の言説の中心的な発言者の一人だった。^(註)

さて、この二つの書物が想像した映画像とは何だったのだろうか。

まずは、それは特異性のある存在であること。これは当たり前なことには聞こえるかもしれないが、当時としては映画法の必要性に深く関わっていた。映画に本質があるだけに、特別扱いが必要であり、映画法自体はその顕著な例だ。国会の議事で繰り返し指摘されるとおり、映画法以前においては、映画国策と言えるようなものはあまりなく、政府は映画を主に消極的な取締対象つまり社会的に悪影響を与える、取締が必要な存在として扱っており、文部省の推薦制度や官庁による若干の映画製作以外に、国民に独特な貢献ができるようなものとして、映画をあまり見做していなかった。映画法でも、方法論としていまだに消極的すぎるといふ批判が議会でもよく喧かれたが、政府の見解ではこれは法律に必要な方式にすぎず、精神はあくまで積極的である。これによって映画ははじめて国民に対して貢献できるものとして認められ、なぜ演劇法がないのかという質問があつたにも関わらず、文化立法の最初の対象であるという特別な存在となつた。特別なものだからこそ、特別な法律が必要である故に、映画はようやく国から市民権を得て、公に自らの顔を見せることができた。もちろん、国からの承認以上の価値が認められないという当時の国家主義時勢において、これは実際に映画業界にとって喜ばしいことでもあつた。

映画法をめぐる言説の中、映画の特性があるからこそ、特別の知識の必要性もよく指摘されている。議会では、映画検閲にあつて検閲官の映画知識の必要性も主張され、そのような特別な知識を産業・官庁内に育成するために国立映画研究所の設立なども提案された。映画法は映画研究の起爆剤にもなつていた。

しかし、映画法は映画の特性を認めただけでなく、それを法の力によって実現させようとしたものでもあり、またそれを産業的な形態の改革を通して遂行しようとした。「映画法解説」の巻頭で映画の改善の必要性を論じる不破は、具体的な作品の問題を指摘しているよりも、その元々の原因であるはずの産業形態の問題を羅列している。その改善策として徹底的な合理化などが考えられた。その上、不破による映画法施行規則第一条の説明を見ると、企画、撮影、編集という三つの業務を一括して行なうことのみが映画製作業として許可されるという方針のように、法律によってある一定の映画らしい映画産業建設の促進も図られた。そこで従事する人も、特に演出、演技や撮影に携わる人々も、映画法第五条によって登録が義務づけられるが、それは思想統制のためだけではなく、質的向上と映画に対する専門性を促すためでもあると考えられる。

映画の特性として、映画法はその機械性に注目した。映画法は本当に文化立法なのか産業立法なのかという質問が議会に出るぐらい、産業政策色が強い法律である。産業的な面が法律化しやすいという理由もあつただろうが、小説や絵画といった芸術を産業形態の形態改革によって向上させようというありそうもないことを考えると、産業的な機械としての映画の性格が映画法によって再確認された。それは当局にとって一種望ましいことでもある。なぜなら、映画が産業によって形成される機械芸術であると

すれば、国家による統制や利用がより円滑に行なわれるはずだからである。それは当局にとつての映画の特別な魅力でもあった。もし不破が言うように、「文化機構を整備され、ばボタン一つ押せばその機構が総動員してたちどころに文化動員の態勢となり、国家の意図する啓発宣伝政策が軌道に乗り得る」(二二二—二二四頁)ということが一つの政策的な理想であるならば、機械芸術である映画ほどこのような機械としての文化に即したメディアはなかつただろう。

ネーションそれ自身がそのような総動員形態として考えられていた当時では、総動員機械としての映画はやはり国家的なものとして規定された。これは映画法における映画のあるべき姿の中心だったと言える。しかし、映画のネーション性がいまだに実現されなかつたことは映画法の要因の一つと考えられる。不破は巻頭から映画館の不足と都市での偏在を指摘しており、議会の議論は農山漁村における映画のような近代娯楽の欠乏を嘆いた。国民の七割ぐらゐは映画を見る機会が非常に少なく、映画娯楽の不均等な普及は都市と農村の亀裂を拡大しかねなかつたと言われた。映画法はまず産業改革を通して映画のネーション化を図つた。資源不足の中で、映画館増設が難しかつた当時は、製作本数の減産、製作会社との統合、プリント本数の焼き増しなどによって、映画的な効果をより合理的かつ全国的に提示しようとした。文化映画やニュース映画の強制上映も、有益とされる映画ができるだけ多くの国民の目に触れる機会を作ろうとした。何よりも、製作者と配給者の許可制度は、不破の言葉を借りると「映画事業が公共事業であるといふ色彩」を強めた(二九頁)政策であり、私的事業をネーションに奉公する事業に変えようとした。

このように公共事業になつた映画産業が作るべきなのは、やはり国民的な作品である。映画が海外において日本を代表できるようになる期待は国会議員の間に大きかつたのだが、国内でもいゆる国民映画はネーションの具現化(構築)にも役に立つはずだ。しかし、「国民生活に飲びと潤ひと力を与えるもの」(不破、二二八頁)というような国民映画の定義を見ると、概念が非常に曖昧で、その曖昧さはその後の業界で少なからぬ混乱を起こして^(註)いた。だが、その曖昧さにもかかわらず、法文などを考察すると、いくつかの点においてネーション的な作品の輪郭が多少浮かび上がつてくるだろう。

まずは公的性であること。映画が公共事業になると、私的な要素の混入が許し難くなる。不破や何人かの議員が指摘したとおり、それまでの映画は水商売の一つとして見なされた。映画法をきっかけに映画は漸くその闇の空間から脱出でき、光のある、つまり公である空間に入ることができた。その方針の一貫として映画産業の私的利益(資本主義的な利益追及)から映画をある程度離そうとした目論見もあつたのだ。その上、公的化は観客のレベルでも行なわれようとした。映画法の言説において、「享楽本位」や「興味本位」の映画が批判され(『議事概要』二一九頁)、公共性が少なく私的な娯楽性が顕著な劇映画は特に児童の入場などの制限の対象にされた(『議事概要』三七七頁)。映画法第十七条などは児童の映画観覧制限を可能にしたのだが、その児童が見ていい映画を判断する「一般用映画認定の標準」(不破、九九—一〇〇頁)をよくみると、史実を間違つたり犯罪を誘惑したりする映画だけではなく、「過度に感傷的ナルモノ」というような身体的な感情や快楽がかなり制限されていることが分る。これは精神的にまだ弱い子どもを守るための装置であるという言説(結局子どもとは何かを定義する言説)でもあつたが、逆に考えて見ると、「過度に感傷的ナルモノ」は大人に薦めて見ていいのかと言つと、たぶんそうではない。この標準の背後にあるのは、身体的娯楽や精神的刺激を強く与える装置である映画に関して、子どもに対しては極力遠ざけようとし、大人に対しては仕方がないかのように映画娯楽をしおぼす許す程度という精神である。もちろん娯楽は完全に否定されているわけではないのだが、それはあくま

で「健全なもの」つまり公的なものである限りにおいて薦められている。あえて言えば、全ての映画が将来的に一般用映画であることがここでの理想である（このように一般観衆が子どものように看做されていたこともうかがえる）。

その身体的かつ私的娯楽性が少ない映画はやはりこの言説において、教育性の強い映画である。例えば、不破が国民芸術文化を説明する次の文章を見てみよう。

国民の情意生活とその芸術とが渾然一体となつて健全な方向を培ひ、その生活内容に深みを与へ、それを豊醇にさせ、全生活を芸術化させることによつて、教育性豊かな立派な生活環境が出来る。

これが社会教育の目ざすところであり、その中にこそ国民芸術文化の醇化発達が期待されるのである。（二六頁）

不破が理想としているのは、ネーション的な「生活」に根差している芸術（映画）であるのだが、彼にとつてそれは必然的に教育的なもの（つまり文化を教えたり育んだりするもの）である。国民芸術文化は国家、生活、文化、芸術と教育が完全に一致している、つまり完全に公的なもの以外のなものではない。

映画法の言説において、公的・教育的なものとしての映画の典型は、映画法第十五条によつて上映が強制される文化映画とニュース映画であろう。議会や不破の言説では、映画がようやく疑いよりも賞賛の的になったことは、おそらくこの種の映画のおかげであった。不破の理想では、文化映画製作は「映画製作態度」といった業界形態そのものを変え、「われ／＼は愉しみを以て映画館でそれらの文化映画

が見られる」（七八―七九頁）といった文句が示唆しているとおり、映画快楽それ事態が文化映画が中心になるという改革をもたらす。文化映画やニュース映画の利点は、ただ宣伝プロパガンダに使いやすということだけではなく、フィクションの私的な世界を排除する教育的な姿勢にもある。しかし、貴族院の議事にも見られるように、文化映画の定義ははっきりしていないところもあり、認定基準も曖昧だった。そこから考えると、おそらく文化映画規定は確定したジャンルを作るためではなく、映画そのものを作り直すための理想の表象であろうと考えられる。実際に、文化映画強制上映を明記した映画法施行規則第三十五条によつて、映画法第十条で定められた推薦を受けた映画を上映する場合、文化映画の上映が免除される。この事項から、まず一方では、文化映画強制上映規則は文化映画というジャンルのためではなく、公益的な映画の強制のためであり（つまり、すべての劇映画が推薦に値するものだった）文化映画は特別に必要なものではなかった）、また他方では、推薦を目指す劇映画は最終的に文化映画を目指すべきだ、という論理が見えてくる。

しかし、映画の公的化に関して、いくつかの矛盾が映画法の言説中に生じていることに注目しなければならぬ。まずは、公共事業と同じ扱いを受けている映画業界だが、なぜそれを国有化にしなかったか、という問題。議会の議事では、政府が言うように映画がそれほど重要であるならば、なぜ私的利益を追及している会社に任せているのか、といった質問が何度もあったが、まともな答えがなかった。国有化を避けるという新官僚の哲学も絡んでいたし、映画ビジネスを営む難しさは十分に周知されたに違いない。しかし、ニュース映画や文化映画の製作と、映画を全国的に普及させる配給といったことも公的な映画業務は、映画法施行後、最終的に公社などのような一組織に一元化されたことは事実。そうすると、そうならなかった劇映画製作はおそらくもともと公的領域から遠い存在として見なされ、政

府にとつて手につけ難いものだっただろう。ニュース映画や文化映画の例を除いても、全体的に映画法の言説において映画はまだ負の存在として前提にされていた。一般用映画の基準を見ても、一般用映画は子どもを含む一般人に対する映画のプラスAではなく、あくまで子どもなどに悪いと思われる映画からそのマイナス点を削り取る消極的な基準でしかないことが解る。映画の社会的な積極性を認めようとする映画法でさえ、映画を社会の悪として考える言説領域から完全に抜け出せなかった。

その大きな理由は、大衆芸術である映画に対する国家的な視点からの不信である。実際に、映画法の言説において、「大衆」と「国民」が奇妙に微分化され、映画はその間に分裂されたとも言える。次の不破の発言のように、日本映画に対する批判は主にその低俗性や悪趣味を指摘していた。

同時に注意されるべきは娯楽を思ふの余り単に大衆に迎合して、低い趣味、感情を満足させるやうなものであつてはならない。所謂頹廢的な娯楽は国民精神の弛緩頹廢を来すことを深く考へなければならぬ。(一三八頁)

ここで問題にされているのは、製作者の悪趣味よりも、利益追及の際、もともとあつた「大衆」の「低い趣味」をただそのままサービスすることである。そうすると、悪い映画は最終的に「大衆」の責任である。映画法の言説では、大衆的な現象に対する不信が強かつた。例えば衆議院議員の三木武夫は次ぎのように映画スターを批判した。

俳優ニ致シマシテモ、日本ノ俳優ハ私ハ出鱈目ダト思ツテ居ル、今日ノ「ダンサー」ガ明日ハ「ス

ター」ニナツテ居ル、斯ウ云フ状態デハ偶々才能ノアル人ガ発見出来ルカモシレマセヌケレドモ、偶然ト云フモノハ常ニ期待スルコトガ出来ナイ以上此ノ俳優ニ対スル出鱈目ナ選択方法ガ映画ニ影響シ表現サレルデアラウ事ハ論ヲ持タナイ(二四一頁)

スターの問題は、それは技能や才能によつて選ばれるものではなく、それと関係のない大衆の「出鱈目」な趣味によつて選択されるものであること。言ってみれば、スター(とそれに関連する映画娯楽)は大衆が勝手に作る現象であることこそがいけない。

それと対象的にあるのは、国民娯楽である。先の引用の次に、不破はこう書く。

われ／＼は(省略)国民娯楽の中に常に高い国民理想を具体的に表し、国民文化の健全な進展を意図する指導性を見なければならぬ。(一三八―一三九頁)

ここでの国民娯楽には、国民性のみならず、指導性が必要である。この言説によると、指導性の欠如は大衆娯楽の欠点であり、国家の介入を必然化する状況だ。定義上、大衆自体は、指導から抜けた、勝手に私的(それとも国家的な公的性と異なる公共圏の)娯楽を創作してしまっている存在になっており、国家による総動員制度と国体の統一を脅かす集団である。国民娯楽はそれと違って、草の根から産まれた文化ではなく、常にトップ・ダウンの指導的な文化であるということがうかがえる。映画法というトップ・ダウン権力手段が目指していた改革は、国民的映画の創作以外に、大衆を国民に変容させることであると云つていいだろう。

しかし、この指導性はそんな露骨に表象されたものではなく、不破も例えば映画新体制は「国民全体の映画に対する正しき関心が合致してこそ達成」されたというように（一三九頁）、国民の参与をも強調している。一方では、大衆は国家の指導が必要であり、他方では国民は映画新体制の達成の一因である、という矛盾がここで見られる。この矛盾が映画法の言説の他の矛盾と重なっていると見える。例えば「映画法解説」の巻頭などに見られる日本文化をめぐる矛盾。あるところに不破は「文化は絶えず進歩発展する」と書くのだが、その発展に対する指導の施行空間を作りながら、「常に変らぬ確固不動の高邁な精神に貫かれてゐる」（一四一―一五頁）と、ネーションの永久的な不変性と国民の精神的な統一性をも主張している。この矛盾の思想的な解決として、不破は「日本人としての正しい自覚を呼び覚ます必要を訴えている（二二六頁）。換言すれば、国民は実際に永久的に日本人でありながらも、映画のよいうな大衆娯楽は「日本人としての正しい自覚」を眠らせてしまった。ということから、国民が目覚めるために国の指導が必要である、という論理が成り立つ。言うまでもなく、国民性を眠らせたのは、大衆を作る映画だけではなく、議会などで度々批判の対象となった「アメリカニズム」（二八〇頁）である。しかし、この言説においても、もう一つの重要な矛盾が潜んでいることに注目しなければならない。このような国民の自覚を眠らせる映画の力は、催眠術に喩えられたことが多かった。例えばハリウッド映画の「モダニズム」の悪影響を危惧した赤松克麿代議士はその影響力をこう説明した。

其ノ映画ノ持つテ居ル雰囲気其ノモノガ、知ラズ識ラズノ間ニ自然ニ日本ノ青年子女ノ健全ナル日本的ナ性格ヲ害スルトコトガ非常ニアルト思フ（六九頁）

彼が畏れているのは、まさにその「知ラズ識ラズノ間ニ」「自然ニ」、つまり無意識的な映画からの影響である。それは前述した映画娯楽の私的な側面に繋がっている。映画の危うさは、公的な監視の眼を免れて、不可視なところ（暗い映画館、観客の無意識）で、国家と関係のない意味を作っていることである。

しかし、見逃してはいけないのは、赤松に対する荒木貞夫文部大臣の答弁だ。

近頃宣伝映画ト云フモノガ外国ニ於テハ非常ニ上手ニナツテ来テ、総テノ事ヲ自然ノ内ニ支配シテ行ク（六九頁）

すなわち、赤松が危惧した「自然ノ内ニ支配シテ行ク」というようなプロセスは、ここにおいては映画の利点である。これは矛盾ではあるのだが、荒木の言説において問題にされているのは、映画が悪徳な催眠術のように人を暗示したりその内面を知らないうちに変えたりすることではなく、その催眠術が公的になつていないことだけである。議事録をよく読むと、宣伝映画の力に対する（過剰とも言える）信頼が目立つ（刑務所の囚人をまで矯正できるという話もあったように（五八頁））。そこまで弊害だと思われた映画がもたらす無意識的な力は、総力戦の時代になると、却って国家にとつての「武器」となる。

この「武器」としての映画には、二つの映画像が絡んでいる。一つは、映画テキストの指導性である。映画法の言説において映画の意味生成は、観客の受容における解読行為によるものよりも、映画テキストが全て行ない、観る者に強制していることである。そういうこともあって、「事前検閲ニ関スル要項」において検閲を申請する者が、「観客ニ何ヲ与ヘ何ヲ訴ヘントスルカ」（不破、四七頁）を明記する

ことが義務づけられることが、ただ当り前なことではなかった。作品がはっきりとした明瞭な意味を有することは、映画法の基本的な映画像の一つであり、それは観客の支配に緊密に繋がっていることを忘れてはいけない。

「武器」としての映画のもう一つの映画像は、まさに映画の機械性を観客に転移することである。不破の「ボタン一つ押せばその機構が総動員」するという機構としての映画のヴィジョンを、上述した映画の無意識的な力についての言説と合わせて考えると、宣伝の働きかけに対して即時に動くという理想の観客像がこの映画法の言説に潜んでいることが分る。当時の日本映画に人間の機械美が顕著だったこととの延長線上に、観客も機械のようなものとして理想化されていたと言っている。これはパブロフ的な行動主義に近いものかどうかはさらなる研究が必要であるが、ここで重要なのは、この理想の中で、映画が働きかける対象である無意識が、国家につながる機械的な因果関係において、完全に公的なものになることだ。それこそは国民になることであり、国民とは基本的に総動員制度という機械の歯車ではないと言っているかもしれない。

しかし、それはあくまで一つの理想であり、戦時中の精神主義と矛盾していないわけではなかった。実際に、不破の本をよく読むと、この理想の非現実性の認識を垣間見ることができる。彼のテキストに点在しているのは、映画関係者に対して「自らが社会教育者としての矜持」(一九頁)「公共的存在たる自覚」(三四頁)や「真に日本の映画業者として映画報国に忠実なもの」(七八頁)などといった熱心な呼び掛けである。ここに表れるのは、法律という機械の不十分さと、映画という機械とは別の顔に対する認識である。法律だけでは、国民的な映画作りや映画観覧ができないということから、不破は一生懸命に当事者の精神的な協力を呼び掛けている。これは、おそらくこの書物の出版のタイミングに関連し

ていることだと言えるかもしれない。映画法施行後、二年間も経ってからようやく出版された「映画法解説」は、映画法の解説として遅すぎる。この遅れに対しての不破の自己弁明は「はしがき」にあり、またその出版のタイミングとして施行規則の改正を契機にしている。だが、本自体は映画法の力不足の認識にも染められている。だから、映画法の力があっても動かなかった当事者に対して、この本によって一生懸命に国民としても自意識を呼び起こそうとしているのである。

映画法の力不足の認識は、観客に対する態度にも影響を与えていただろう。機械のようなものとして自動的に反応する観客の理想にもかかわらず、現実はそのうまいかない。その故に、不破は観客を含む全国民に対して「映画国策の確立に際してすべての人々の協力を望むこと」(二三九頁)と、本を締めくくっている。実際に戦時中において、観客をただ機械的に支配するだけでなく、観客の戦争協力、観客の国民映画製作協力等を求め、またその協力を保証するための観客の「訓練」の必要性を訴える言説は少なくなかった。もちろんその協力の末に観客が映画という機械的な制度の一部となるのだが、それはある程度の自己意志の結果としてである。

しかし、もし観客や当事者がその呼び掛けに応じなかった場合、それとも例えば度々主張されていた日本宣伝映画が日本映画に経験のない外国人に上映された際、その観客はその呼び掛けを知らなかった場合に、どうなるのか、という問題が残る。協力を呼び掛けている不破の言葉に、多少の必死の感じがする印象は、この問題に関連しているかもしれない。それに対する解決の論理は不破の最後の章を支配していると思う。映画法施行後の経緯を要約している不破は、繰り返し繰り返し繰り返される権力の介入に言及している。映画法も、そうして当事者の協力もうまくいかない場合では、やはり権力の強化が必要になる、という論理を作っている。呼び掛けに応じなかったものに対しては、結局映画的にも国家的な

意味を押し付けるしかない。

そこで映画は、フランスの思想家ポール・ヴィリリオが言う「映画が戦争であり、戦争が映画である」と同様に、一つの暴力の武器になる。その視点から見ると、映画法はその武器製造がもつとも合理的に、また「不発弾」が少ないように、遂行されるための装置である。言って置くのだが、それは映画産業をただ武器工場として看做すことではない。映画法第一条によって目的とされている「映画ノ質的向上」も、観客をも圧倒させる暴力的な武器としての映画作品を意味していた。（註10）

と同時に、映画法はその暴力を正当化する言説であることを忘れてはいけない。表に映画法は、すでに蔓延していると思われた低俗的な映画に対する対応策として自己定義しているのだが、これも一つの映画像である。すなわち、映画法が描こうとした（実現しようとした）映画像は、優良な映画だけの絵ではなく、低俗な映画も額の中に入っている。その低俗な映画の絵も、優良な映画の定義のためにあるの他に、映画法の存在そのものを正当化するための極めて重要な役割を果たしていた。あえて言えば、その必然性から、低俗な映画が存在しなかつたとしたら、映画法はそれを作っていただろう。映画法の条文は常に改善すべき映画を前提にし、それを権力施行の理由にしている。しかし、この言説体系がいったん動き出すと、いくら映画が改善されても、さらなる改善すべき点を見つけないければ体制維持ができない、という論理も働き始まる。それも不破の最後の章に表われている。

もちろん俗悪的な映画は単なる空想の産物ではなかつた。だが、そのような映画像を描く強迫観念もあつたことも言わなければならない。それは前述した体制維持からくるものでもあつたのだが、その背景にもう一つの存在があつた。それは外国に対する羞恥心だつた。特に「映画法案議事概要」をよく読むと、外国の映面对策の例や外国映画の例が再三にわたり登場している。外国映画による悪影響を指し

ているものもあつたのだが、大半は政府の映面对策の遅れ、映画法成立の急務や日本映画の劣等を指摘するために登場している。外国の例を引用して、日本映画やそれに対する政策が優れていると主張する言説はほとんど見られない。外国に対する嫉妬とともに、自国に対する羞恥は顕著である。もちろん、戦局において敵国などの動きに対する過敏さは当然かもしれないが、それでも自国の態勢をほとんど評価しないことは偏屈でなければ一体何だろうか。実は、映画の分野においては、このような外国に対する過剰かつ劣等的な関心が、大正から戦後まで続いていた。これも「改善すべき日本映画」という観念の想像に加担したのだが、その原因はおそらくネオコロニアル西洋中心主義な世界的ヒエラルキーにあるだろう。従つて、このように自国の映画を恥じだと考えていることは、映画法のような場合では、その羞恥を晴らすために、映画的ナショナルリズムという過剰反応にのりだすことになる。世界的な映画戦では、馬鹿にされている自国の映画を武器として強化しなければならぬ（しかし、それは外国が用意した国民国家とナショナルシネマというシステムの中で行われている映画戦である限りの強化であることをも忘れてはいけない）。

しかし、これは映画法の最後の矛盾につながっている。すなわち、日本独特の国民精神を映画に具現化するための映画法とその言説は、結局外国の例—あえて言えば外国の眼—によって基本的に形成されている。このように外国の存在によって想像された日本という矛盾と重なっているのは、なかなかネーション的にならなくても外国のものにさせたくない、機械的に機能しても観客の自主的な協力もほしい、すべてを外面から可視的にしたくてもその内面を利用したい、伝統的な日本の精神の表象媒体にしたくてもその近代的な機械性をも活用したい、といったここで紹介した映画法の映画像の矛盾である。おそらく映画法によって、映画が日本における近代国民国家の複雑性を顕著化させる存在となつただろう。

そして、それは敗戦と映画法の廃止とともにピリオドを打ったわけではない。映画法の映画論に形作られている映画の質向上、外国映画への過剰な関心、テキストの意味生成の強化、伝統の近代的な表象、受容に対する統制などといった映画像が、戦後の映画言説と実践において長く見られる。おそらく映画法の映画論の分析は、現在を含む戦後の映画論の分析の第一歩であると言っているだろうか。

註1 優れている映画法研究として、奥平康弘「映画の国家統制」『講座日本映画 第四巻 戦争と日本映画』（今村昌平他編、岩波書店、一九八六年）、牧野守「日本映画検閲史」（バンドラ、二〇〇三年）、ピーター・B・ハーイ「帝国の銀幕 十五年戦争と日本映画」（名古屋大学出版会、一九九五年）、加藤厚子「日中戦争期における映画統制—映画法制定をめぐる—」『史学雑誌』第一〇九巻第六号（二〇〇〇年）、加藤「映画法施行以降における映画統制—映画新体制を中心に—」『メディア史研究』第十号（二〇〇〇年）、等を参照。

註2 例えば四四頁の不破の主張は、議事録の六十頁の伊藤五郎議員の発言に対する反論に違いない。

註3 奥平康弘と佐藤忠男による一九八六年の不破のインタビューも貴重な資料である。「回想映画法」『講座

日本映画 第四巻 戦争と日本映画』（今村昌平他編、岩波書店、一九八六年）

註4 この混乱に関して、ハーイ（前掲）を参照。ハーイにとって、当局はその混乱をうまく利用して業界の自己統制を促した。つまり、国民映画を作らなければならない映画会社は、その定義をはっきり解らないから、もし間違った場合の当局の反発を避けるために、常に安全な映画作りを選んでいった。

註5 紀俊秀男爵の問題追及は時に鋭かった。二六六—二七二頁などを参照。

註6 不破の七七—七八頁を参照。藤井仁子が行った、空虚な記号としての文化映画の分析をも参照に値する。

藤井「分化する映画—昭和十年代における文化映画の言説分析」『映像学』第六六号（二〇〇一年）

註7 戦時中の映画の機械美について、上野俊哉「他者と機械」『日米映画戦』（マーク・ノーネス他編、青弓社、一九九一年）を参照。

註8 戦時中における観客の戦争協力に関する言説について、拙論「宮本武蔵」と戦時中の観客」『映画監督

溝口健二』（四方田大彦編、新曜社、一九九九年）を参照。

註9 ポール・ヴィリリオ「戦争と映画」（平凡社、一九九九年）

註10 戦時中における映画による暴力の言説的な構築について、拙論「戦ふ観客 大東亜共栄圏の日本映画と受容の問題」『現代思想』第三〇巻第九号（二〇〇二年七月）を参照。

（映画史研究者・横浜国立大学留学生センター助教）