

映画の「戦後総力戦体制」

赤 上 裕 幸

Total War System in the Postwar Film

Hiroyuki AKAGAMI

はじめに

GHQ (General Headquarters、連合国総司令部) による占領期から特にその終結期にかけて「戦後反戦映画」が多数作られ、興行的にも大きな成功を収めている。1950年の『また逢う日まで』、『暁の脱走』、『きけわだつみの声』、1953年の『ひめゆりの塔』、『君の名は (第1・2部)』、1954年の『二十四の瞳』、『君の名は (第3部)』などがそれにあたる。

これらの反戦映画が、戦時中の映画体制との関わりの中で語られることはほとんどない。しかし、戦意高揚映画が多数作られ戦争に邁進していった戦中と、反戦映画が多数作られ平和国家建設に邁進していった戦後と、一体どれほどの違いがあるというのだろうか。近年のメディア史研究においては、戦前戦後の間に「断絶」ではなく「連続性」が存在すること、すなわち戦後のマス・コミュニケーション学のパラダイムが、戦中の総力戦体制に由来するということが指摘されている¹⁾。

本論文では、この「総力戦の継続」という視点に着目し、占領期を中心とした時期(1945年～54年)を「戦後総力戦体制」と定義し、戦中も含めたメディア史の流れの中で、いかに「戦後反戦映画」を位置付けることができるかに重点をおいて分析していく。

1 総力戦体制(戦中)と映画

第一次大戦でドイツ軍の指揮にあたったルーデンドルフは、その著書『国家総力戦』の中で、次のように述べている。「新聞、『ラジオ』、映画、その他各種の発表物、及び凡らゆる手段を尽くして、国民の団結を維持する事に努力すべきである」²⁾。

ここで指摘されている通り、確かにメディアは、国民の士気を高めるために重要視され、総力戦において大きな役割を果たした。しかし、メディアは民意を強く反映するものであるゆえに、国民の「主体性」が存在しなければ総力戦は成り立たなかった³⁾。

戦後システムの起点を国民総動員体制成立の1937年に置く佐藤卓己は、総力戦によるシステム社会への移行についてこう述べる。「システム社会化とは、受け手の『階級』『世代』『性差』による利害対立を『国民』という抽象性の高い次元で解消し、他律的強制に代えて個人の主体性や自主性をシステム資源として動員可能とすることである」⁴⁾。それゆえに、国民は大本営発表報道を嫌悪するなど不満を抱きながらも戦争に主体的に参加したのである。まさに戦中の総力戦においては、政治権力・メディア・国民が一体となり、「尽忠報国」の国民像(国民意識)

を形成していった⁵⁾。

映画も「国民動員装置」としての役割を果たした。そもそも映画というのは戦争によって台頭してきたメディアであった。作家の安岡章太郎は「戦争はいろいろのものを僕らから奪って行ったが、一方ではまた思い掛けないものをあたえてくれてもいた」とし、戦争によって映画が市民権を得たことを指摘している⁶⁾。

加藤厚子は、戦中の映画国策の展開過程を、樹立期→展開期→崩壊期に位置づけられるとした⁷⁾。以下は、これに即して分析していくことにする。

(樹立期) 1930年代の興行系娯楽の中で、映画は唯一「産業」の形をとり、独自の発展を遂げていた⁸⁾。それが顕著に現れたのが、1937年の日中戦争の時であり、映画会社は競って戦争映画を製作し、民衆は映画館に殺到した。これにより映画を「利用できる」メディアと認識した警保局は、映画を国民教化に利用する目的で指導を行う「積極的」統制へと方向転換していく⁹⁾。そして1939年10月には映画法が施行される¹⁰⁾。

(展開期) 1941年、太平洋戦争の勃発を前にして、映画政策は、「映画臨戦体制」に移っていく。これにより戦時下の「国民娯楽」として、士気高揚と教化による国民動員の機能を要求された。しかし、映画産業構造の再編成は大量の作品提供を不可能とし、「映画は弾丸である」というスローガンは、これ以降「一発の不発弾もない映画」へと変化した¹¹⁾。

(崩壊期) 1943年からは、作品内容・企画に対する「積極的」統制が始まり、企画指導と事前検閲により厳しく品質管理された¹²⁾。集団鑑賞会なども行われていくが、結局、官庁の要望と映画会社の製作傾向、観客の観覧嗜好は噛み合わず、ここに映画国策は崩壊し、映画統制は映画産業の自主統制にゆだねられていく¹³⁾。

加藤は、こうして「戦意高揚から民心の慰安へと映画国策の目的が変化した」ことを「国民動員の優先により市場が破綻するよりも、映画という『装置としての存在』を温存する選択であった」と指摘した¹⁴⁾。いずれにせよ映画は、総力戦体制において、国民を動員する役割を果たし、そのことが戦争継続を可能にさせた。

2 戦前戦後の「断絶」に由来する映画界の「被害者意識」

すでに指摘したように、国民の「主体性」(「自主性」)が重視されるものとして「総力戦」を捉えるならば、例えば誰が加害者で、誰が被害者かを問うことなど何の意味もない(誰もが加害者であり被害者である)。にもかかわらず、戦後、「戦争＝悪」とする被害者的なものの見方は頻出するし、戦後反戦映画は被害者的立場をとった(後述)。

例えば、「悪法」と指摘されることの多い映画法(1939年)だが、最近の研究では、映画の社会的地位の向上に加え、業界内の安定という点からも、これを歓迎する空気があったことが指摘されている¹⁵⁾。映画法が、作品のテーマを強要するものではなく、一業界の過当競争を緩和する意味があったために、映画関係者が賛意を示したというわけである。映画法は、効率を

赤上：映画の「戦後総力戦体制」

求める総力戦体制下において、まさに「ふさわしい」法だった。当時のジャーナリズムも、映画法に対し警告を発するどころか、「わが国最初の文化立法」という美名で持って映画界を持ち上げていたのである¹⁶⁾。

それから、戦前戦後の「断絶」に由来した「被害者意識」の一つとして、映画界の戦争責任論があげられる。言うまでもないが、一部の経営者たちの命令で映画人たちが無理やり戦意高揚映画を作らされたわけではない。にもかかわらず、戦後、映画界では占領軍に先駆けて自発的に戦争責任者のリストを発表しようという動きが広まった¹⁷⁾。被害者を名乗るメディアに、加害に対する反省を求めるという構図からは「総力戦」という視点が抜け落ちてしまっている。

ここで、「キネマ旬報ベスト・テン」についても触れておきたい。「キネマ旬報ベスト・テン」といえば、現在に至るまで映画界で最も権威あるランキングである¹⁸⁾。だが、その審査員のメンバーを見れば、いかに戦前と戦後においてメンバーに変わりがないかがわかる（表1）。

振り返ってみると、1942年の1位は、国策映画として大ヒットを果たした『ハワイ・マレー沖海戦』である。1946年の1位は、民主主義映画の代表作の一つ『大曾根家の朝』であり、1954年の1位が反戦映画として名高い『二十四の瞳』である。これこそ、戦前戦後を通じて、政府・メディア・民衆が一体となった総力戦が継続していく中でのメディアのあり方を忠実に表している。

1955年の『キネマ旬報』誌上では、「キネマ旬報ベスト・テンの今昔」と題した座談会が行

（表1）キネマ旬報ベストテン・選考メンバーの変遷

	1942年	1946年	1954年
A	飯島正、飯田心美、上野一郎、大黒東洋士、清水晶、双葉十三郎、津村秀夫		
B	水町青磁、村上忠久、大塚恭一、足立忠、清水千代太、滋野辰彦、杉山静夫、近藤茂雄	北川冬彦	滋野辰彦、杉山静夫、高季彦、近藤茂雄、南部圭之助、野口久光
C	清水光、後藤藤五郎、小林献佑、辻久一、登川尚佐、友田純一郎、中村武羅夫、榑崎勤、野口久光、筈見恒夫、林文三郎	早田秀敏、旗一兵、登川直樹	井沢淳、植草甚一、水戸俊雄、岡俊雄、岡本博、荻昌弘、尾崎宏次、河上英一、清水俊二、杉山平一、谷村錦一、登川直樹、外村完二、鳥海一郎、早田秀敏、丸山正一、宮睦夫、山本恭子、淀川長治、飯沢匡

※A B C 区分の解説

A＝戦前、戦後にまたがって審査に関わった人（1942、46、54年全ての審査に関わった人）

B＝戦前、戦後にまたがって審査に関わった人（ただし、1942、46、54年全ての年には関わっていない人）

C＝戦前または戦後だけの審査に関わった人

※人名の抽出方法

戦中・戦後直後・戦後から、時代の区切りとなる三年を選び、キネマ旬報ベストテンの審査員の名前を表にまとめた。三年分の名前しか載せていないが、他の年も参照した上で、戦前・戦後にまたがって名前のある人はA・Bに区分されている。なお肩書きは1950年までは略してあり、それ以降は掲載されているが、当然年によって異なるのでここでは略してある。ただし、キネマ旬報関係者、映画評論家、新聞の文化部などが多いことは記しておく。『キネマムック キネマ旬報ベスト・テン全集 1946－1959』（キネマ旬報社、2000年）を参照した。

われたのだが、次のような会話がやり取りされる¹⁹⁾。

「答見：（前略）ずうっと見るとキネマ旬報の一位になっている写真は、僕らが誇っていいものだ。これは不思議なくらいだ。

杉山：僕らがほこっていいし、旬報もほこっていい。旬報が業界の世話になっている立場でありながら、その公正さが保てたということ。

（中略）

飯島：戦争中でも何か気のすむ写真が上位になっていることはたしかだ。

答見：無言のレジスタンスがあった。昭和18年、19年は選考をやめたが、あっても軍にお世辞は使っていなかっただろう。（後略）

（中略）

答見：『ハワイ・マレー沖』だって、いま新東宝が作っている映画より軍国調じゃないよ。」

しかし、例えば、昭和15年1月に、大阪高島屋で催された「映画法実施記念・映画報国展览会」はキネマ旬報社の主催であったという²⁰⁾。さらに、どの年の選考にも顔を並べている津村秀夫は、軍国主義国家の映画政策に深く関与し、ハーイは、「津村が文化政策に及ぼした影響は、他のいかなる批評家とも比較にならないほどで、菊池寛もしのいでいた」と指摘している²¹⁾。

過去のキネマ旬報ベストテンをまとめた『キネ旬ムック キネマ旬報ベスト・テン全集 1946-1959』（キネマ旬報社、2000年）の冒頭には、映画評論家の双葉十三郎、登川直樹、品田雄吉が集まりベストテンの歴史を振り返る座談会が掲載されている。「双葉さんと登川さんは戦前から選者をなさってたわけですか？」という司会の問いに、双葉は「いや。」といった後、「戦前はね、内輪でやってたみたいよ、編集者で。いわゆる同人だ。」そして「僕も戦後だよね。」と答えている²²⁾。しかし表にも掲載したが、双葉十三郎は1932年から1942年までの間ほぼ毎年ベストテンの選考に顔を並べているのである²³⁾。

このように日本の映画人や映画作品のみならず、映画メディア全体が、国策映画から、民主主義、反戦へと移行していったのである。にもかかわらず、メディアの当事者たちの間に存在したのは、戦前戦後の「連続」ではなく「断絶」であった。

3 「戦後総力戦体制」と民主主義映画

『映画芸能年鑑1947年版』には、終戦直後の日本映画についてこう書かれている。「映画は従来と同様、ある主義主張や理念から引き出されたいわばテーマ中心の映画と特にそうした観念を露呈せず大衆の好みにそって尉楽を与えつつ問題の処理のしかたで課題の方向にそれまいとする娯楽中心の映画と、この二種類に大別することができる」²⁴⁾。

映画監督の大島渚は、この中の「従来と同様」という言葉に注目した。GHQによる映画統制の強さがあるにしても、そこには日本映画人の「統制に慣れた姿勢」があり、「『テーマ映画』『アイディアピクチュア』のテーマやアイディアが『与えられるもの』であることは、戦

前・戦中も戦後も、彼らにとっては同じだった」というわけである²⁵⁾。

確かにGHQの検閲官は、日本人の再教育にとって価値のない「娯楽映画」より、「民主主義啓蒙映画（アイディアピクチュア）」の作製を日本映画界に求めた。しかも、GHQから「与えられるもの」を、日本の映画人のほとんどが好意的に受け止めていった。その意味で、日本の映画人は「主体的」に占領体制に組み込まれていったわけである。

総力戦の定義づけを「主体性」の動員だとするならば、戦後占領期においてもメディアそして国民は、GHQの政策にたとえ不満があったにせよ主体的に参加していったわけであり、ここに「戦後総力戦体制」の存在を指摘することができる。

民主主義映画の代表作としては、京大滝川事件を題材にした『わが青春に悔いなし』（黒澤明監督、1946年）があげられる。終戦により、滝川教授をファシズムの犠牲者として堂々と語ることが許され、占領軍もそうしたテーマの映画を奨励していた。「民主主義啓蒙映画」と呼ばれる所以である。この映画は興行的にも成功を収め、一定の評価も与えられた。

確かにこの映画を見れば、戦争中に存在したであろう日本人の抵抗を見ることができ、戦争という暗い出来事の中にわずかな光を見た覚えがするであろう。しかし大島渚は、この映画がフィクションであるにもかかわらず、容易に「八木原教授＝滝川教授、野毛隆吉＝尾崎秀美」という読み替えが可能であることに注目する。これによって、実在の人物と創造の人物から都合のいい部分だけを取り上げ、「ありもしなかった『全学一致の反撃』が存在した」といつわることによって、日本国民のなかに一定の戦争反対勢力が存在したかのように歴史を偽造した」と指摘した²⁶⁾。平野共余子は、日本の映画人が、GHQの検閲によって〈日本国民が盲目的に侵略戦争に導かれ〉、〈戦争責任は過去の日本の軍部の指導者たちにあること〉を強調するよう指導されたと指摘している²⁷⁾。

また、黒澤明自身、戦中には『一番美しく』（1944年）というお国のための自己犠牲の美しさを描いた作品も作っていた²⁸⁾。ここに、民主主義映画を「戦後総力戦体制」のメディアとして位置づけることが可能である。その特徴として、総力戦の継続という点で戦前との「連続性」、さらには、メディア・民衆の「主体性」、「被害者意識」などを挙げることができる。

ただし、「民主主義映画」と定義される映画は、1946年をピークとしてそれ以降はあまり見られなくなる。その背景には、逆コースと呼ばれるGHQの政策転換があった。しかし、民主主義思想の徹底に利用された「国民動員装置」は、戦後反戦映画へと継続され、1950年に再びその萌芽を見せることになる。

4 「戦後総力戦体制」と反戦映画

1950年は、朝鮮戦争が勃発し、レッドパージが吹き荒れる中、労働者運動・学生運動の動きは反戦平和の一点に集約されていった年であった。この流れの中で反戦映画も徐々に作られていく。GHQに代わって自ら日本国民を指導していこうとする日本映画人の意志（主体性）を確認することができ、また民衆もこうした反戦映画を欲していった²⁹⁾。その中でも、様々な文献で取り上げられ、キネマ旬報ベストテンにも入り高い評価をされた、『また逢う日まで』『暁の脱走』『きけわだつみの声』の3本を、1950年の反戦映画として本論文では取りあげる。

これらの映画の特徴は「被害者意識」である。『また逢う日まで』では、戦争を嫌う恋人たちがその戦争によって引き離されてしまうというのが主題である。『暁の脱走』でも、愛する男女を引き裂くのは、他でもない日本軍であった。軍に対する被害者意識が顕著なこの作品は、商業的にもヒットし、反戦のテーマと男女の愛情を描いた〈傑作〉の一つとしての地位を日本映画史の中で占めたという³⁰⁾。『きけわだつみの声』において描かれるのは、軍内部の理不尽な上下関係と、まさに「天から降ってきた災害」であるかのような戦闘シーンである。「戦後総力戦体制」においては、戦中の総力戦体制は維持されたまま、メディアや民衆が形成する国民意識の中身だけが「被害者意識」へと変化したのである。

1950年は、確かに反戦映画が多数製作された年であったが、一方では、朝鮮戦争の影響で警察予備隊が創設された年でもあった。当時の世論調査では再軍備支持が過半数を越えており、反戦映画の人氣が必ずしも「反戦」だけを意味するわけではなかった³¹⁾。大熊信行は、敗戦により一切のものに価値の顛倒と転換が生じ、新しい戦争観すなわち戦争罪惡観が与えられたとして次のように指摘する。「われわれにおいて価値の体系が一変したということは、我々自身の内省による以上に外部の政治的条件の転変にもとづくものである。われわれはいわば盾をひっくりかえし、他の反面の上にすわったのにすぎない」³²⁾。「翼賛」が「反戦」に反転しただけであり、そのイデオロギーは容易に転換しうるのだった。

1953年・54年には、『ひめゆりの塔』『二十四の瞳』『君の名は（第1～3部）』という女性が大きな役割を占める作品が、驚異的な配収収入を獲得する（〈表2〉参照）³³⁾。『ひめゆりの塔』『二十四の瞳』において指摘できるのは、反戦意識の希薄化と被害者意識の神話化であった。美しい島（小豆島）を背景にした教師と生徒の物語『二十四の瞳』において示されているのは被害者としての「われわれ」であり、加害者としての「われわれ」ではない³⁴⁾。沖縄の『ひめゆりの塔』については、勝利のために一億火の玉になって闘った当時の感情を蘇らせるものであるとの批判が加えられている³⁵⁾。

戦中には、上海で戦死した三人の兵士が、敵の鉄条網を突破するために自らの命を捧げた英雄、すなわち肉弾三勇士として神話化されていった。そして「戦後総力戦体制」においては、被害者意識の神話化が行われたといえる。またしても映画は、「国民動員装置」の役割を果たしたが、民衆が求めたのは「国民的神話」であり、もはやそのイデオロギーなど重要視されなかった。国民が欲したのは、「涙」でしかなかった³⁶⁾。

同様に、銭湯の女湯が空っぽになるという伝説さえ生んだ『君の名は』も、総力戦の枠組みで捉えることができる。吉田司は、同じ時期にヒットした『ひめゆりの塔』も引き合いに出してこう指摘する。「戦前天皇制が崩壊し、国民的靱帯を失った日本人がなにか心の共通項を求めて“国民的伝説”を生産した時代だったのかもしれない」³⁷⁾。主人公である真知子は、姑から妬まれ、離婚しようとするも最後まで夫はそれを許さない。裁判沙汰にまでなるのだが、真知子は、ただそれに耐えるだけである。瓜生忠夫は、『君の名は』が天皇制イデオロギーに支配されていることを指摘しているが、これはこの「国民的伝説」がいかに戦中の映画のそれと共通するかを示すものである³⁸⁾。

こうして戦中から温存されてきた『国民動員装置』としての映画であったが、1955年（昭和

赤上：映画の「戦後総力戦体制」

30年)には大きな転換期を迎えることとなる。『君の名は』がテレビ進出の一つの転機となり、映画界はその後大きな岐路に立たされることになる。映画はその機能を決して失ったわけではなかったが、これ以後、総力戦の展開については、テレビが中心となっていった。

(表2) キネマ旬報ベストテンと配収成績トップ5 (1950年～54年)

		キネマ旬報ベストテン	配収成績トップ5	配収収入 単位=万円
1950年	1位	また逢う日まで	宗方姉妹	8,378
	2位	帰郷	佐々木小次郎	7,845
	3位	暁の脱走	細雪	6,453
	4位	執行猶予	帰郷	6,037
	5位	羅生門	紅蝙蝠	5,881
1951年	1位	麦秋	源氏物語	14,105
	2位	めし	大江戸五人男	12,569
	3位	偽れる盛装	馬喰一代	9,005
	4位	カルメン故郷に帰る	自由学校	8,000
	5位	どっこい生きてる	銭形平次・恋文道中	7,999
1952年	1位	生きる	お茶漬けの味	10,992
	2位	稲妻	ひばり姫初夢道中	10,881
	3位	本日休診	波	10,492
	4位	現代人	現代人	8,491
	5位	カルメン純情す	陽気な渡り鳥	8,347
1953年	1位	にごりえ	君の名は(第2部)	30,020
	2位	東京物語	君の名は(第1部)	25,000
	3位	雨月物語	ひめゆりの塔	17,828
	4位	煙突の見える場所	太平洋の鷺	16,318
	5位	あにいもうと	戦艦大和	14,000
1954年	1位	二十四の瞳	君の名は(第3部)	33,015
	2位	女の園	七人の侍	29,182
	3位	七人の侍	忠臣蔵	29,064
	4位	黒い潮	二十四の瞳	23,287
	5位	近松物語	ゴジラ	18,300

1950年以降の興行成績は、以下のホームページで参照することができる。

<http://www.walkerplus.com/movie/kinejun/>

さらには、以下の文献を参照した。

『キネ旬ムック キネマ旬報ベスト・テン全集 1946-1959』(キネマ旬報社、2000年)

「戦後日本映画各年別配収トップ10」『キネマ旬報 増刊映画四〇年 全記録』(1986年2月13日号)、16、17ページ

結 論

安岡章太郎は、宮崎市定(東洋史家)の『ヒトラーと握手した話』という短文に触れ、次のように指摘している。

「ドイツ留学中の宮崎氏がカフェでお茶を飲んでいると、ナチの幹部をしたがえたヒトラーがあらわれ、カフェの客たちと握手をしてまわった、それで宮崎氏自身もヒトラーと握手したというのであるが、宮崎氏はこういうヒトラーをつうじて独裁者というのは決して“民主主義”と無縁なものではないと述べているのである」³⁹⁾。

これまで指摘してきた通り、総力戦という視点から見たとき、戦前戦後は、「断絶」ではなく「連続」していたということがわかる。戦中の総力戦においては、政治権力・メディア・国民が一体となり、ひとつの国民意識、すなわち「尽忠報国」の国民像を形成していった。同様に「戦後総力戦体制」においても、三者が一体となり、被害者意識による免責を受け入れ、「平和と民主主義」の担い手となっていった。

その中で、戦中から温存された映画という「国民動員装置」は大きな役割を果たしてきた。すなわち、翼賛映画、民主主義映画、反戦映画と、そのイデオロギーは変化を見せてきたが、いずれもが、民衆と「握手」してきたことに何ら変わりはない。総力戦体制は、戦中も戦後も、確かに継続していたのであった。

注

- 1) まずは、メディア組織の連続性が指摘できる。戦時動員体制で整理統合された通信、新聞、放送、出版など各種メディアは、ほとんど無傷で占領体制に組み込まれた。また、佐藤卓己は、『沈黙の螺旋理論』で知られるエリザベス・ノエル＝ノイマンがナチスと協力関係にあったという論議を端緒に、アメリカ発とされている戦後マス・コミュニケーション研究が、実はナチスの宣伝研究そのものであることを指摘している。(佐藤卓己「ナチズムのメディア学」『岩波講座 文学2 メディアの力学』(岩波書店、2002年))。
- 2) ルーデンドルフ『国家総力戦』(三笠書房、1938年)、53ページ。
- 3) 例えば映画『肉弾三勇士』や『空閑少佐』といった戦争モノは、それを上映しなければ客が寄り付かないというほどの集客力があつた。
- 4) 佐藤卓己『現代メディア史』(岩波書店、1998年)、174ページ。
- 5) 有山輝雄「戦時体制と国民化」『戦時下の宣伝と文化 年報 日本現代史 第7号』(現代史料出版、2001年)、31ページ。政府・メディア・民衆が、「国家に命をかけて献身する国民という神話のなかに、包みこまれ、容易にその外へと出られなくなった」と指摘している(14ページ)。
- 6) 安岡章太郎『僕の昭和史』(新潮文庫、2005年)、64ページ。
- 7) 加藤厚子『総動員体制と映画』(新曜社、2003年)、265ページ。
- 8) 加藤厚子「大衆娯楽から映画国策へ」有山輝雄・竹山昭子(編)『メディア史を学ぶ人のために』(世界思想社、2004年)、208ページ。
- 9) 加藤(2003年)、46ページ。ただし、文化統制部分が「消極的」で、事業統制部分が「積極的」であると表現している(66ページ)。
- 10) これは、ナチスの映画法(1934年)を模倣したものであつた。主たる事項は、脚本の事前検閲の実施、映画事業の許可制、年少者の入場制限、国民教育上有害な映画の認定、一般と非一般の映画の区別、ニュース映画と文化映画の強制上映、俳優・監督・撮影技師の登録制など。
- 11) 加藤、前掲書、115ページ。「映画産業の再編成」とあるが、「映画臨戦体制」実現の背景には、生フィルムの不足という問題があつた(86-105ページ)。これにより、大映・東宝・松竹の三社体制が完成し、1942年4月からは社会法人映画配給社(映配)による一元的配給が開始され、全国の映画館は紅白二系統に分割されていく(116、117ページ)。
- 12) 前掲書、139ページ。「ためになる娯楽」だけが娯楽として存続を許された。
- 13) 前掲書、240-264ページ。1945年6月には、映協(大日本映画協会)と映配(映画配給社)を統合した社団法人映画公社が設立される。
- 14) 前掲書、270ページ。「国民動員装置」の戦後への温存を指摘する加藤の指摘は、本論文での総力戦論と通底するものといえる。加藤自身、統制の「効率性」を追求する総力戦論との関連にも着目している(前掲書、10ページ)。ただし、そうした加藤でも、戦中と戦後GHQによる映画統制政策との連続性に

赤上：映画の「戦後総力戦体制」

- については、「おわりに」で課題として述べているにすぎない（271、272ページ）。
- 15) 古賀太「戦前の映画統制の映画史的意味について」『映像学』（第41号、1990年）、25、28ページ。清水晶「返還映画の時代背景」『返還映画の特集第2期』（フィルム・ライブラリー助成協議会、1976年）、5ページ。
 - 16) 清水、前掲書、5ページ。
 - 17) 例えば1946年4月、自由映画人連盟は、映画界における戦争責任者のリストを作成・公表し、その追放を主張した。
 - 18) 選考方法は、キネマ旬報編集部により依頼された評論家達が、それぞれ採点をし、その総計をもって順位が決定される。
 - 19) 「キネマ旬報」1955年、2月上旬号（No. 110）、58ページ。なおこの座談会の参加者は、飯島正、飯田心美、滋野辰彦、清水千代太、杉山静夫、筈見恒夫、双葉十三郎。
 - 20) 富士田元彦『日本映画史の創出』（五柳書院、1990年）、24ページ。目録によれば、陸軍省、海軍省、文部省以下の「各省出品」物、なかでも内務省のその数の多さが目立ったという。
 - 21) ハーイ、前掲書、426ページ。津村は、戦中、朝日新聞の映画欄担当者「Q」としても知られた。
 - 22) 『キネ旬ムック キネマ旬報ベスト・テン全集 1946-1959』（キネマ旬報社、2000年）、3ページ。
 - 23) ここで触れた評論家たちの個人的責任云々をあげつらうつもりは毛頭ない（その意味がないことは、すでに触れた）。
 - 24) 時事通信社編『映画芸能年鑑1947年版』（時事通信社、1947年）、49ページ。
 - 25) 大島渚『体験的戦後映像論』（朝日選書、1975）、39ページ。なお「テーマ映画」、「アイディアピクチュア」とは、占領期初期に多数製作された「民主主義啓蒙映画」のことを指す。
 - 26) 前掲書、55ページ。
 - 27) 平野共余子『天皇と接吻』（草思社、1998年）、80ページ。
 - 28) 佐藤忠男は、その『わが青春に悔いなし』の反戦活動家役を演じていたのが『ハワイ・マレー沖海戦』（1942年）や『加藤準戦闘隊』（1944年）で軍神役を得意としていた藤田進であったことに強い抵抗を感じたという（佐藤忠男『日本映画史2』（岩波書店、1995年）、176ページ）。
 - 29) 瓜生忠夫は、『きけわだつみの声』について「敗戦直後の日本人なら、とうてい見ようとはしなかった悲惨な戦争を描く映画に、多くの観客が殺到し、呪わしい戦争を否定する機運を高めたことは予想外であった。戦後五年して、戦場の悲劇を描くことによって、反戦のテーマをつらぬけることが、この作品で判った」と指摘している（瓜生忠夫『戦後日本映画小史』（法政大学出版局、1981年）、42ページ）。
 - 30) 平野、前掲書、155ページ。
 - 31) 佐藤卓己「セロンに惑わず、ヨロンにもかかわらず」（第3回 再軍備と「世論調査の自己成就」『考える人』（新潮社、2006年冬号）、188ページ。朝日新聞世論調査のデータが引用されていて、1950年9月の調査からは、再軍備について、賛成（54%）、反対（28%）、わからない（18%）という結果が導き出されている。
 - 32) 大熊信行「戦争映画の問題 『暁の脱走』に即しながら」『映画春秋』1950年1月号（引用は『現代日本映画論体系 第一巻 戦後映画の発現』（冬樹社、1971年）、374ページ）。
 - 33) まずは、『ひめゆりの塔』が「今井演出による公正な戦争批判と、女性観客に対する感傷的刺戟、それにスター・パリュエとが相俟って、日本映画界空前の配給収入である1億8千万円」をあげた（田中純一郎『日本映画発達史IV』（中央公論、1980年）、60ページ）。しかし、この年9月に『君の名は（第1部）』が2億5千万円の配収をあげ、『ひめゆりの塔』の記録を破っている。その年、1953年の配収トップ『君の名は（第2部）』は、3億円の配収をあげ、前年度トップ（『お茶漬の味』）の実に3倍の配収にあたる。他の作品も同様に優秀な成績を上げている。
 - 34) 川村奏（編）『戦争はどのように語られてきたのか』（朝日新聞社、1999年）、60ページ。
 - 35) 「キネマ旬報」1953年、2月下旬号（No. 57）、75-77ページ。
 - 36) これらの映画の中でも、最も観客の涙を誘ったのが『二十四の瞳』であった。田中純一郎は、「ここには、庶民性も、ヒューマニズムも、母性愛も、そして“からす”の童謡メロディーをテーマ・メロディ

にしたセンチメンタリズムも等しく取り入れてあり、映画館は感動とむせび泣きの声に満たされた」と指摘している（田中純一郎『日本映画発達史IV』（中央公論、1980年）、39ページ）。また、福間良明は、『きけわだつみの声』と『ひめゆりの塔』を比較し、「両者は、ともに国民の『反戦』に対する共感を映したものであったとしても、『きけわだつみの声』には『戦争批判』という輿論 public opinion（政治的な公的意見）が投影されたのに対し、『ひめゆりの塔』では『健気さ』『純真さ』といった世論 popular sentiments（大衆的な感情）が読み込まれた」と指摘した（『『反戦』の語りと読みのメディア史 手記から映画へ：『ひめゆりの塔』を事例にして』『マス・コミュニケーション研究』No. 67、71ページ）。なお、「輿論」と「世論」の違いについては、佐藤卓己編『戦後世論のメディア社会学』（柏書房、2003年）参照。「輿論」と「世論」の区別が曖昧になっていくのは総力戦体制の登場が契機だったとする。

37) 吉田司『ひめゆり忠臣蔵』（太田出版、1993年）、141ページ。

38) 瓜生忠夫『マス・コミ産業』（法政大学出版局、1968年）、132ページ。

39) 安岡、前掲書、139、140ページ。