

戦時下の日本映画と家族主義 ——「国体」における家族の実態とその思想

葛西 裕仁

0・はじめに

本稿では昭和戦時下の日本映画を中心的な題材としながら、そこに表象される家族とその背景となる思想について考察を試みる。これまでにも日本政治思想の研究において、戦時下における天皇制政治制度としての「国体」と「家」を核とする家族主義とのつながりは特に重要な問題として取り上げられてきた。それは後述するように天皇制国家における近代日本の政治形態が天皇という君主による強権的な支配としての絶対君主制に徹することなく、国民が天皇の大政を翼賛するという形式のもとで、天皇と国民が一体となった政治への道がひらかれていたことにある。そして天皇と国民が一体であるところの「君臣一体」の理念は、思想的には天皇と国民を家族的な関係として捉え、国家を一つの家族とみなす家族主義国家観として、制度的には明治民法によって規定されたところの「家」制度として顕現されることとなった。このように戦前の日本において家族主義と「家」制度は「国体」の政治と密接な関わりをもっていた。

しかし、一方で1931年から45年までの昭和戦時下における映画をみると、そこには「家」を中心とした家族の物語はほとんど描かれてはいない。それどころか戦争が太平洋からアジア全域へと拡大された1941年以降の精神主義映画においては、しばしば父は登場しないか、少なくとも中心的ではない役割を与えられている。

本稿ではこのような父も「家」も存在しない形での家族が、戦時下のプロパガンダを目的として製作された国策映画において少なからず存在していることに注目する。そしてそれらの映画において家族主義がどのような形であらわれているかについて、戦時下の映画を中心に、当時の大衆文化や家族構成の実態なども視野に入れながら考察していきたい。

1・「国体」と家族主義イデオロギー

まずは戦時下の天皇制政治制度としての「国体」と家族主義の関係について明らかにしておきたい。明治時代、従来の幕府を中心とした封建体制から、近代国家としての国民国家を目指す政府にとって「国体」の正統性を根拠付けることは、近代国家としての日本を建設するにあたり最も重要な課題であった。天皇は、当時の日本を戦国時代

の大名のように武力で統一したわけでもなく、国民の投票によって選ばれたわけでもない。その天皇が主権者として国民を統治するにはそれなりの根拠が必要であった。そのようななか天皇はどのように主権者としての正統性を与えられたのであろうか。

この点に関しては丸山真男による「超国家主義の論理と心理」における分析を参照することができる。丸山はこのなかで天皇制を絶対主義と明確に区別できるものとして分析している。

「真理ではなくして権威が法を作る」というホブズの命題に於ける権威とはその中に一切の規範的価値を内包せざる純粹の現実的決断である。主権者の決断によってはじめて是非善悪が定まるのであつて、主権者が前以て存在している真理乃至正義を実現するのではないというのがレヴァイアサンの国家なのである……ところが我が国家主権は前述したとおり決してこのような形式的妥当性に甘んじようとはしない。国家活動が国家を超えた道義的基準に服しないのは、主権者が「無」の決断者だからではなく、主権者自らのうちに絶対的価値が体现しているからである。¹

このように丸山は、日本の天皇制とは、支配の正統性の根拠を主権者の決断に拠る絶対主義とはことなり、「無限の古にさかのぼる伝統の権威を背後に負っている」ことによって、はじめて究極的価値の絶対的体现者、究極の実体とみなされる天皇の支配によって成り立っていると指摘する。²ここに指摘されているように主権者の決断による絶対主義の政治においては、その決断の根拠となる真理や正義は存在しない。そのためその支配の正統性を根拠付けるのは、あらかじめ存在している真理などではなく、決断がなされたというその事実のみで。ここではあらかじめ参照枠組みとして前提とされたどのような実定的な内容も存在しないことが想定されているのである。

それに対して日本の天皇制の支配とは、「無限の古にさかのぼる伝統の権威を背後に負っている」とされている。つまり天皇は決断によって無から秩序を生み出すという意味での主権者ではなく、あらかじめ「伝統」という権威を負うことによって、絶対主義とは対称的に、実定的な内容、究極的な価値にその支配の正統性を根拠付けることができる。このような支配のもとでは、「究極の実体への接近度ということこそが、個々の権力的支配だけでなく、全国家機構を運転せしめている」のであり、ここから丸山にとっては「合法性の意識」の欠如という日本政治の問題点が導き出されることになる。³

ここで確認しておきたいのは、「天皇を中心とし、そこからさまざまの距離に於いて万民が翼賛する」という形での統治という政治形態を可能にさせている原理は、丸山が指摘したように決断主義における秩序原理とは違い、そこでは天皇があらかじめ存

在する究極的な価値を体現した存在であり、それゆえに「万民が翼賛する」べき価値内容を有していることが観念されているということである。⁴

このような「天皇」を中心としてそれを「万民」が「翼賛」という天皇と国民との関係を一言であらわしたものが「君臣一体」の理念であった。それが父と子としての家族関係として規定され、宣伝されてきたことに「国体」のなかで家族主義が果たした最も大きな役割が存在している。橋川文三は「畏くも皇室を宗家と仰ぎ奉る」ことが、義務教育全体を通じて叩き込まれ、「皇室は道義の源泉」というイデオロギーとしての家族道徳が、あらゆる道徳、倫理の源泉として国民に強制されたことを指摘しているが、⁵ このように家族主義を介して天皇を「道義の源泉」として観念することが、天皇制の原理そのものに関係しているのである。

次に「君臣一体」の理念がどのように表現されていたかについて、映画における具体例として、まだ映画が無声の、いわゆるサイレント映画であったころに作られた比較的初期の教化映画、『日出づる國』⁶をみてみたい。この映画は国民の教化を目的として文部省が製作した歴史劇映画であり、ここではいわゆる皇国史観の教化のために、建国から蒙古襲来、黒船来航、明治維新、日清、日露戦争までが劇映画仕立てで綴られている。このうち建国の場面は次のような言葉で締めくくられている。

畝傍の樞原に底磐根に
宮柱太しき立て
高原に千木高知りて
天の下を治め給う
君臣一體父子の如し
これぞ國體の精萃⁷

この映画の意図は明確であり、日本という国家は父と子の如き「君臣一体」の天皇と国民の繋がりによって建国以来発展してきたものとして宣伝されていたのである。

このように国家における天皇と国民との関係を、父と子としての家族的な人間関係において理解させることは、これまでもたびたび日本の権力構造のイデオロギー的な核心とみなされてきた。例えば藤田省三によれば天皇制国家である日本において、その権力の正統性を基礎づけているイデオロギーとは、「国家を『家』の延長拡大として理解させようとする」ところの「家族国家観」であったとされている。⁸ ここでいわれる「家」とは元来は明治以前の武士階級のものであり、そこでは家族の内部での親に対する「孝」と封建君主に対する「忠」がきわめて深く関係づけられ、それは家族形態であるとともに、武士階級の道徳の中心でもあった。

そして、このような「家」制度と「忠孝」の観念が武士以外の庶民にとっても無縁なものでなかったことは、石田雄の『近代の日本政治構造の研究』によって明らかにされており、そこでは農村の村落共同体秩序においても、個々の家族関係は家格関係的な秩序によって構成されており、地主に対する恭順もまた親に対する「孝」と異質なものでなかった。⁹ また、日本の社会において主人と奉公人の関係、親方と徒弟の関係、家元と弟子の関係などがすべて親子関係になぞらえられていたことは、川島武宜の『日本社会の家族構成』¹⁰や『イデオロギーとしての家族制度』¹¹に詳細に考察されている。

このような人間関係の理想の形を、家族の関係になぞらえることは日本特有のものではないが、日本のそれにおける特徴は、「近代的な国家における政治権力の保持者と国民の関係、資本主義的な生産様式における資本家と労働者の関係にまで適用したところにある」とみることができるであろう。¹² それは天皇から労働者に至るまで、各階層の至る所に適用されたのであった。明治以来、日本の政治権力は、あるべき社会の理想を封建制度以来の「家」制度にもとめ、日本という国家を家族国家として構築しようとした。ここから国家とは一つの家族であり、親にたいする「孝」と、天皇にたいする「忠」を一本化した、いわゆる「忠孝一致」の家族的国体観念が作り出された。

2・「松竹大船」の描いた家族

このように家族主義と結びついた「国体」の政治は、国民に対して法定的のみならず、道徳的、倫理的な拘束力も持ちうるものであり、それは国民の行動面のみならず、意識面までを支配することも可能となる。しかし、1930年代、40年代という戦時下の日本において、家族主義の制度としての対応物である「家」制度が国民生活においてそれほど強固なものであったとは考えにくい。1927年の金融恐慌、農業恐慌などは「家」制度を崩壊させる特に大きな衝撃であったとされているが、¹³ 実は明治民法によって規定されていた「家」制度それ自体、その登場時点から既に問題含みのものであったのである。まずは明治以降の法的な家族制度とその崩壊に至る過程を簡単に確認しておこう。

1871年（明治4年）7月に、明治政府は廃藩置県を実施し、天皇を頂点とする官僚組織のもとに、全国に地方官を配置する。全国を近代国家として統一的に支配するにあたりこれら地方官の第一の課題は戸籍制度の実施であった。幕藩体制下のような村を媒介とした統治ではなく、個人としての国民を直接とらえようとした。これは富国強兵・殖産興業という当時の政府の政策目的からすれば当然の措置であり、例えば国民皆兵の徴兵制一つをとってみても、戸籍の整備は不可欠なものであった。

そしてこのとき戸籍を製作するにあたり明治政府がとった形態が「家」制度として戸を定めることであった。これは原則として共同生活を営む血縁の家族集団によっ

て構成され、その長を戸主として、母、妻、長男といった定まった序列が制定された。

1889年（明治22年）2月には大日本帝国憲法が公布され、明治23年10月には教育勅語が公表される。また同年公布された民法は明治26年から施行される予定であったが、民法典論争といわれる保守派からの反対意見があり、結局この23年民法は実施されないままに終わった。明治民法が施行されるのは1898年（明治31年）のことである。ともあれこれによって「家」を中心とした家族制度の法的な枠組みが完成をみることとなった。しかし、これ以降「家」制度は次第に人々に浸透し法と道徳の両面から強力な規範力をふるうこととなる、というわけではなかったようだ。

この明治民法については当初から奥田義人のような専門家からの批判があった。

民法の立法の主意は家族制度を骨子として編制したと云うことになって居るものの……民法では家と云うものが何であるか少しも分からぬ様であって、而かも家は戸主の所有物であるが如き規定になって居って、家族は家の家族ではなくて、戸主の家族であるようで……財産の主体は全て個人であって、毫末も家産なるものが認めてないから、家の維持と云うが如きことは口にこそ伝え、法律上では何のことやら一向わからぬ。¹⁴

このように民法で制定された「家」が、これまで武士階級の伝統的な「家」の制度と齟齬をきたしていることが批判される一方で、梅謙次郎のような進歩的な知識人からの次のような批判もあった。

先ず、民法のことに就いていうなら、家族制度の廢滅、及び、隱居制の廢滅、それから、養子制の減少、これだけは今日に斷言して憚らぬ。是は百年をいわず、ここ、二十年か三十年の中には、おそらく、實施される事で、なぜかというに家制度というものは、元來、封建の遺習であって、到底、今日の社會の進歩に伴わない制度であるからだ。¹⁵

梅はこのように1900年（明治33年）の時点で将来的な「家」制度の崩壊を予言していたが、それから20年が経過した1920年に日本で始めて實施された國勢調査の結果をみると、この予想がある程度までは正しかったことが確認できる。

1920年の時点で梅が「斷言」したような「家族制度の廢滅」といった狀況には至っていないにしろ、この年の國勢調査の結果明らかになったのは、夫婦と子どものみからなる核家族の割合が5割を超えていることであり、また一世帯あたりの平均員数も

4.9人となっている。¹⁶ そして、その結果をもとにした戸田貞三の考察によれば、そもそも家族すら構成していない単身世帯も1割ほど存在しており、また彼は、14歳から24歳以下の男子においては実に4割が家族から離れて単身で生活しているであろう、との見解を提出している。¹⁷ このような状況の背景について戸田は次のように述べている。

それは現代わが国民の生活要求が次第に増加し、人々は種々の要求を充実せんとしつつあるに対して、家族の機能は殆ど増加せず、むしろ家族に固有なる機能（内的安定の助長、共産的生活保障、対外的連帯等）の外は次第に従来の機能を失いつつあるからである。近代において国民の生活要求は産業的に、政治的に、また文化的に益々増大し、人々は複雑なる手続きによって完成し得られる権力を拡大せんとし、また種々なる内容の知的要求および情操的要求を充実せんと努めている。しかしかくのごとき複雑なる要求は、通常の家内においては到底充され得るべきものではない。¹⁸

明治以降急速に発達してきた日本の資本主義経済と産業化によって、大正期の日本において伝統的な「家」の役割は減退した。

この点に関しては経済的な面のみでなく、伝統的な価値観からの解放が一種の流行となる大正から昭和初期にかけての時代的な雰囲気についても触れておきたい。1914年から1918年にかけての第一次世界大戦によって日本は戦争景気に沸き、また「大正デモクラシー」や自由教育運動などにより個人の自由の拡大が叫ばれるようになる。明治の文明開化以来再び西洋文化が積極的に取り入れられるようになった。それらとともに登場したのがいわゆる「モガ」「モボ」と呼ばれる若者であったが、彼らは洋服を身につけ、ハイボールを飲み、深夜までクラブで踊るといった西洋的な習慣を模倣した。そして、時代は大正から昭和になり、1931年（昭和6年）の満州事変をきっかけに中国大陸での戦闘が繰り広げられている時期にあっても、国内の様子は戦時下という雰囲気からは程遠いものであったようだ。

1937年に日本と中国が本格的な戦争状態に突入する前夜の様子が如何に緊張感を欠いていたものであったかについては、宜野座業央見による「小春日和の平和」における非常時」と題された論文によって明らかにされている。¹⁹ この論文は1933年に当時の陸軍大臣荒木貞夫を中心とする軍の後援下に製作された宣伝映画『非常時日本』を中心に考察しているものであるが、宜野座はこの『非常時日本』という映画について次のように述べている。

『非常時日本』は、この時期に関するマクロな歴史研究の認識に対立的なポピュラー・メモリー（民衆の集合的な記憶）を裏付ける映画といってよい。この映画が「退廃」として否定しながら写し出すモダンな日本の諸相こそがポピュラー・メモリーの“小春日和の平和”を象徴するからである。マクロ・レベルの歴史が、1931年の満州事変と1937年の支那事変（日中全面戦争開始）の間をアジア・太平洋戦争の初期段階（総力戦体制が整う以前のいわば準備期間）として連続的に認識するのに対して、ポピュラー・メモリーは二つの事変間の断絶を強調し、同時期を“小春日和の平和”と捉える。²⁰

そしてこの映画において映し出された当時の日本の様子は、デパートで買い物をし、カフェや洋食屋で飲食する様子であり、またダンスホールへ通う「モガ」「モボ」の姿に象徴されるような「消費」を謳歌する日本人の姿であった。もちろんこの映画は日本が「非常時」であることを宣伝するために製作された映画であり、そのような享樂的な生活を批判することにその目的があったのであるが、その映像に映し出された当時の日本の様子からは、むしろ戦時下から連想される暗いイメージとは正反対の自由な生活ぶりが窺える。

確かに1933年当時の東京、それも銀座は賑わっていた。当時の銀座を象徴する服部時計店のビルは1932年に新築されたばかりであり、松坂屋、松屋、三越といったデパートは1930年には全て完成していた。²¹そしてデパートの賑わいは本格的な戦争状態となった1937年になっても衰えることなく、むしろますます盛況であった。この当時の新聞には次のような見出しが並んでいる、「戦時体制下の歳末」、「年の瀬レコードを破る」、「百貨店満悦」。これらの見出しに以下のような記事が続く。「軍需景気の反映か、デパートの売り上げぶりは正に記録的だといわれる」、「各デパートとも寧ろあきれれる位売れるという」。²²このように当時の映画や新聞からは、伝統的な「家」制度に縛られた家父長制の支配する日本とは違った、自由で享樂的な都市生活が存在していたという一面を窺うことができるであろう。

また1930年代の映画においてはしばしば「家」の没落と崩壊が主題となっていた。日本映画史において小津安二郎に代表される松竹大船撮影所の監督たちが家族をテーマとして数多くの映画を撮影したことはよく知られているが、そこで描かれた家族とは伝統的な「家」制度のもとに暮らす家族でも、家父長的な父の存在する家族でもなかった。この時期、映画が家族を主題とする際に、確かに主要なひとつのテーマとなっていたのは、「家」の没落と崩壊であり、家父長的な父にかわる「弱い父」であった。

例えば、小津安二郎監督による1934年の『母を恋はずや』²³は「松竹大船」の前身である松竹蒲田で製作されたものであるが、そのテーマとなっていたのは「家」の没落

である。この映画ではそれは3回にわたる住居の引越しにおいてそれが表現されている。映画の主人公は夫に先立たれた千恵子と二人の息子であり、この設定において既に父はない。そして彼らの住居は最初は屋敷町の邸宅であり、そこには何人かの使用人もいる。そこから引越した先は郊外の借家であり、使用人はいなくなる。そして彼らはさらにもう一段下の住居へと引越すこととなる。

このような「家」の没落と共に重要なテーマとなったのは「弱い父」「無力な父」であった。1933年の『出来ごころ』²⁴、1934年の『浮草物語』²⁵の二本の映画はいわゆる「喜八もの」とよばれ、これらの映画はいずれも「弱い父」を主題としている。

「喜八もの」とは『出来ごころ』の主人公である喜八という父の名から取られたものであり、ここではその喜八の人物像を紹介しておきたい。彼はいわゆるダメな男の典型のような人物である。この映画の物語は喜八が春江という若い女性のことを好きになるところから始まるが、彼はその春江のために仕事もうわの空となり、仕事をサボってまで春江に会いに行く。もともと喜八は無学で文字も読めないためろくな仕事にも就けず、収入は何とか生活できるほどにしかないのであるが、そのような状況では生活は悪くなる一方である。そして一人息子の富坊が入院した際にもその治療費も出せないといった状況であった。このような父である喜八の性格は後の映画でも受け継がれ、「喜八もの」とよばれる一つの類型となるのである。

そして小津にとって家族とは明るく楽しいものではなく、暗いものとしてイメージされていたようである。その最も端的な例が『一人息子』²⁶における冒頭に、「人生の悲劇の第一幕は親子となったことにはじまっている」という芥川龍之介の言葉が引用されていることにある。

しかし、このような形で家族と「弱い父」が描かれる一方で、1940年代には従来の「家」制度の名残ともいえる家父長的な父の権威を父にあたえ、いわば「古武士」的な父も登場する。小津安二郎が手がけた1941年の『父ありき』²⁷がそれである。この映画は原作が1937年9月に製作されたものの、その後小津が出征することとなり、実際に撮影が開始されたのは1941年の10月のことであった。この時期の4年の歳月は映画をめぐる状況を大きく変更させており、それは37年度版の脚本と映画化された『父ありき』の内容にも多大な影響を与えている。その最も大きな変更点が「父」の表象における変化であった。37年度版ではこの映画で描かれる予定であった父はいわゆる「弱い父」であり、それは先にみたように小津が従来の作品において得意とした父の描き方でもあった。それに対して実際に映画化された父は「古武士の如き風格」を備えた存在として描かれるのである。²⁸

このように伝統的な「家」の延長にある威厳と権威をもった父の描き方のほうが、むしろ一般的な戦時下の全体主義であった日本というイメージから連想されやすいも

のではないだろうか。この時代、戦争が満州から中国全土に広がり、さらに太平洋からアジア全土へと拡大されていくなかで、しだいに街角は「撃ちてしまわむ」「欲しがりません勝つまでは」といった標語やポスターに埋め尽くされるようになる。戦争末期には、これは最も極端な例であるが、「これが敵だ!! 敵アメリカの本性だ。この野獣をぶち殺せ!! この賊敵を人類から抹殺せよ!!」といった言葉までもが雑誌に掲載されるような時代であった。²⁹ そのような時期にあつて男性に求められたのは「潔く戦って死ぬ」ことであり、そのような意味でのいわゆる「男らしく」あることを強要されたのである。しかしこの時期、家父長的な父のイメージを描く映画が多く登場するようになったかといえ、やはりそうではなかった。これに対しては佐藤忠雄が次のように述べているのを参照しよう。

戦前の日本の家族制度というものが問題にされるとき、よく言われるのは家父長制ということである。父親が絶対の権力をもって一家を支配し、母親はだまってこれに従い、息子は、もし、新しい自由な人間でありたいとすればこれに反対しなければならない、といった図式で理解されるものである……が、しかし、日本映画のなかでそういった典型的な家庭がどのくらい表現されているかといえ、これは案外に少ないといわなければならない。³⁰

家族を主題とする映画においては家父長的な「家」が描かれることはほとんどなかった。しかし、それは家族主義そのものが消え去ってしまっていたことを意味するのではない。1931年の満州事変に始まる度重なる中国での戦闘が、映画において描かれるようになるとき、家族主義は人間関係を描く際の中心となるのであった。

3・反形式主義の思想と映画

1930年代の戦争映画において、映画が軍隊を描く際にテーマとなったのは、「君臣一体父子の如き」という関係であった。この父子の如きとされた君臣の関係は、1930年代の戦争映画においてそのまま軍隊での上官と部下の関係として持ち込まれた。

例えば満州事変を経て本格的な戦争状態に突入した1937年、『血染めのスケッチ』³¹という映画が製作されている。この映画は、戦場でラッパ兵として倒れた元紙芝居屋の上等兵の物語であり、彼は死の間際に自らの血に染まったスケッチブックを戦友に託し、それがやがて妹の手を経て紙芝居として子どもたちに感動を与えるという筋書きである。

ここではこの上等兵の戦場での死に際する場面に注目してみたい。彼は敵弾の降りしきる戦場で、ラッパを吹きながらの突撃の最中敵弾に倒れ、一人部隊から取り残さ

れる。このとき部隊の指揮官である中隊長は、自らの命をかけて敵弾のなかに戻り、その上等兵を助けに行こうとする。もちろんこのような行為は部隊の責任者たる中隊長クラスの間人で行うことではなく、周りの兵に押し止められるのであるが、ここには軍隊での上官と部下を超えた、というよりも指揮官としての戦場での責任を無視した兵士への愛情が、中隊長の無謀な行為によって描かれている。このように戦場では単なる指揮官と兵としての冷徹な関係を超えた人間関係、父＝中隊長と子＝上等兵という父子の関係に相当する人間関係があることをこの映画は描いている。

このような父＝中隊長、子＝兵士として描いた映画は日中戦時下の映画においては珍しいものではない。他にも『五人の斥候兵』³²『土と兵隊』³³『上海陸戦隊』³⁴といった1930年代の代表的な戦争映画においても、上官と部下の関係は父と子の関係として描かれており、また軍隊とは一個の家族ように信頼し、気遣いあうものとして描かれた。なかでも『五人の斥候兵』は戦場における軍隊での人間関係を家族のように暖かいものとして描き、高い評価を得た。この映画のストーリーは簡潔なものである。中国での戦場において斥候兵たちが敵情の視察に出かけるが、その中で一人帰還しない兵士がいた。心配になった部隊は全員が徹夜で待ち続け、最後に彼が帰還すると全員がその一人の兵士を大喜びで出迎える。この映画は1938年のヴェネツィア映画祭に入賞したことで有名であり、戦場の兵士たちを人間的に描いたことで戦後にも高い評価を得ている。例えば四方田犬彦は「監督は好戦的英雄主義を否定し、きわめて道徳主義的な作風に終始している」と述べている。³⁵

このように映画で描かれる軍隊の家族的なイメージこそが、当時の天皇制国家である日本が理念とした「君臣一体」を軍隊の描写にあたって具体化したものであり、そこでは軍隊における上下関係は、義務と責任の関係を越えた、家族的な愛情の関係として表現されたのであった。そして軍隊での人間関係を父子の如き関係として描くことは、この当時の映画が軍隊を描く際にはむしろ通常のことであって、それはまた当時の教育においても重視されたことであった。

しかし、少し注意してみればわかるように、先に紹介したような映画に描かれる「家族」としての軍隊とは、いささかも「家」制度を前提としたものではない。むしろ主題は、上官と兵士という上下関係を軍人としての義務と責任を超えた、「本質」的な人間関係として描こうとした点にある。そしてそれは、戦場での指揮官という自らの責任を無視し、一人の兵士を助けようとした中隊長の描写に最も明確に現れているであろう。これはいいかえれば軍隊における形式の無視であり、形式よりも本質を重視する、しばしば「日本的」と称される「精神」の顕在化でもあった。

しかもその「精神」は国内的な人間関係においてのみ適用されたのではなく、しばしば国際政治の舞台にまで踊り出ることとなった。その一例は日中間の戦争が国際連

盟において議論された際に、日本が発した「国際連盟に対する帝国の抗議声明」である。その声明は「おそらく日露戦争後、霞ヶ関より発せられた外交文書中、もっとも強硬なもの」とされたが、³⁶ なかでも次の一節は本稿の文脈において注目に値する。

帝国政府は、支那をもって連盟規約にいわゆる『組織ある国家』と思考せず、また思考しえざることを強調せんとするものなり。過去において支那は、各国の約束により、あたかも組織ある国家なるかのごとき取り扱いを受けきたれるは事実なり。しかしながらおよそ擬制は永続するものにあらず。また擬制を認むるがため、實際上重大なる危機がかもさる場合には、もはやこれを許容することをえず。いまや必然的に擬制をすてて現実に直面すべき時期到来したり。³⁷

この声明はリットン卿を団長とする調査団が東京についた6日前に出されたが、ここでは国際的に主権国家として認められている中国を、「擬制」、つまり形だけの国家であり、その本質としての「現実」は、国家として認めるに値しないことが主張されている。これは「擬制」という形式よりも、「現実」としてのその本質を重視する、ある意味で「本音と建前」的な思考にも通ずるものであろう。そのような思考ないし精神が、そもそもが「擬制」によって成り立っている国際政治上で通用すると考えていたところに、形式の無視という一つの日本的な思想が見出せるのであり、そしてそれは当時の天皇制が天皇と国民の関係を形式的な契約関係や、義務と責任といった法的関係ではなく、「父子の如き」関係という本質的な関係において定義しようと試みたことにも共通するものである。

4・本質の重視と「精神主義映画」の精神

このように形式を重視しないという思考が当時の日本という国家全体を貫く一つの思想といえるほどにまで発展していたものであることは、ここまでにみてきた「家」制度の役割が衰退していく現実に対して、政府がとった対策のなかにも見出せる。その対策とは家族道徳を教化することであった。以下に時代を遡り、政府の対策について順を追って確認する。

最初に行われたのは制度を脅かす主張の弾圧であった。例えば早くも1910年（明治43年）には京都大学の河田嗣郎による『婦人問題』が絶版を求められ、翌年には同じく京都大学の岡村司が講演の際に民法や家族制度を批判する発言をして譴責処分となった。

そののち幾つかの法改正が実施される。1925年（大正14年）に親族編改正要綱、1927年（昭和2年）に相続編改正要綱が公表された。そして、その後にも最も重要な課題

である民法改正にとりかかろうとしていたが、それは結局果たされずに終わった。³⁸そして、この民法改正という法の手続きに代わって政府が進めたのが、教育による家族道徳への介入であった。

1937年（昭和12年）に、文部省思想局は『国体の本義』を刊行している。また太平洋戦争の開始される直前に文部省教学局が『臣民の道』を、さらにその翌年文部省社会教育局が『戦時家庭教育指導要綱』を公表する。これらにより政府は自ら神国日本論を展開し、皇室を宗家とする家族国家によるものとしての国体と、それを支えるものとしての忠孝一致の道徳を説くことになる。そしてここにおいて「我が国家の理想は八紘を掩ひて宇となす肇国の精神の世界的顕現にある」（『臣民の道』）という形で、家族的秩序の世界規模にまでの拡大を宣言するまでになったのである。

ここでは特に「国体」における家族主義が明確にみてとれる『国体の本義』を参照してみたい。この『国体の本義』における「第一 大日本国体」の冒頭は次のようなものである。

大日本帝国は、万世一系の天皇皇祖の神勅を奉じて永遠にこれを統治し給う。これ、我が万古不易の国体である。而してこの大儀に基づき、一大家族国家として億兆一心誓旨を奉体して、克く忠孝の美德を發揮する。これ、わが国体の精華とするところである。この国体は、わが国永遠不変の大本であり、国史を貫いて炳として輝いている。而してそれは、国家の發展と共に彌々鞏く、天壤と共に窮るところがない。³⁹

ここに述べられている「一大家族国家」をさらに明確に規定しているのが次の文である。「天皇と臣民との関係は、固より権力服従の人為的關係ではなく、また封建道徳に於ける主従の關係の如きものでもない。それは分を通じて本源に立ち、分を全うして本源を躡すものである」。⁴⁰ さらにここから個人、権利、そして義務といった概念は個人主義、合理主義として放棄されるのである。「単に支配服従・権利義務の如き相對的關係と解する思想は、個人主義的思考に立脚して、すべてのものを對等な人格關係とみる合理主義的考へ方である」。⁴¹ 権利や義務といった一切の法的な概念が放棄された後に存する天皇と臣民の關係は、「義は君臣にて情は父子である。……この關係は、合理的義務關係よりも更に根本的な本質關係であって、ここに忠の道の生ずる根柢がある」とされた。⁴² このように、権利・義務の關係は否定され、その上で「父子」の情こそが本質とされる。

しかし、このような『国体の本義』に現れている内容そのものは、取り立てて目新しいことではない。にもかかわらずあえてここに取り上げたのは、この文部省から発

行された『国体の本義』が、家族国家観を維持する対策として、民法の改正に代わって採用されたことに注目するためである。つまり、このように政府が法ではなく道德の教化において家族国家なるものを維持しようとする段階にいたっては、そもそも民法などという法によって家族を定義すること自体が、無意味で矛盾したものであることを政府自身が表明したに他ならない。家族主義は法の領域から独立し、道德と情の領域において、そしてそのさらに具体的な形態としては国民一人ひとりの日常生活の領域において支えられるものとなったのであった。

そして、ここに高唱された道德規範をほとんど忠実に再現したような映画もまた登場する。それは、1941年の太平洋戦争の開始以後であった。この時期に登場してきた映画は、「精神主義映画」という形で類型化することができる。「精神主義映画」とは『ハワイ・マレー沖海戦』⁴³『決戦の大空へ』⁴⁴『海軍』⁴⁵『加藤隼戦闘隊』⁴⁶『陸軍』⁴⁷といった当時を代表する国策映画であり、これらの映画についてはピーター B. ハーイの『帝国の銀幕』において詳述されている。⁴⁸

ハーイによれば「これらの映画はまとまって、ひとつの完全に閉ざされた世界を形成し、本質的には皆同じ物語（普通の若者の精神的成長過程）を、同じ呪文的な言語と映像を共有しながら繰り返し語っている」。⁴⁹ その同じ物語とは、一人の若者が兵学校や士官学校といった様々な軍の訓練機関へと入り、家族や教官の援助や指導を受けつつ、やがて「精神」の完成された立派な軍人へと成長する物語である。これらの映画において、物語の大筋はこれ以上説明する必要がないほど簡易に構成されている。

それでは、これらの映画のなかで「精神」の完成とは何を意味するのであろうか。ここで一例として、精神の完成された軍人の代表として描かれている人物をみてみよう。ここで取り上げるのは『ハワイ・マレー沖海戦』の一場面である。

この映画のなかで、主人公の少年は訓練中の事故で友人が死んだことを悲しんでいる。彼に対して既に立派な軍人になっている青年が話しをする。その軍人は「おれが兵学校時代の話だ……」として話し始める。そこからはしばらく台詞が無く、背景に「海ゆかば」が流れる厳粛な雰囲気の中で、彼は祈りをささげている。そして彼は言う。

一年、二年とおれは祈り続けた、第三学年のあるとき豁然と感ずるものがあつた。自分は自分ではない。自分は無だ。自分のことごとくは、かしこくも大元帥陛下のためにささげ奉つたものである。と、腹のそこからはっきり悟つたのだ……それは日本人なら誰でもあるものだ。三千年も昔から脈々と流れてきた血だ。その血が大和魂だ。軍人精神だ。国民精神だ。

ここでは、「自分は無だ」と悟ることが必要であることが説かれている。自分が「無」であることを悟ることによって彼は「軍人精神」や「国民精神」と一体になることができた。ここでは、立派な軍人とは、死を嘆くのではなく、自らが無であることを悟り、死を覚悟することのできる人間のことである。そのことを示すように、この話をしたすぐ後に彼は、「おれはもうすぐ戦場へ行く、君と会うのはこれで最後になるだろう、だからこれだけは言っておきたかった」と述べる。

このような自分を「無」と感じることでできる人間こそが精神の完成された軍人であるという主張は果たして何を意味するのであろうか。「無」とはおおよそ想定されうるあらゆる実体的なものを否定するところにある。それは個人の私的な悲しみや喜びといった感情のみでなく、法や制度といった社会的なものも含むこととなる。なぜなら例えば学校という制度において教育によって作られた人格、もしくは契約から生じる義務の履行のために行動する個人といったものは、すでに各種の社会制度を背景に構築された人間に他ならない。そのような現実の何かに支えられた精神ではなく、自らを「無」であるところを自覚することによって「国民精神」という全体を悟ることがこの映画での「精神」である。それはあらゆるものの否定によってしか成り立たない。

このような「精神」が現実の戦争にあっては何よりも近代合理主義の否定として様々な悲劇をもたらしてきたことはいうまでもないだろう。太平洋戦争においてアメリカの圧倒的な物量の前に敗戦を重ねる日本軍は、「玉砕」と「特攻」しか戦術として残されていない状況下においても戦い続け、最後には「日本人精神」でもって竹やりで近代兵器に立ち向かおうとまでしたのであった。

ところで「精神主義映画」においては、「精神」の完成こそが唯一の目的として宣伝されるわけであるが、その「精神」とは集団の中での訓練によって形成されるものであったし、また、主人公が未熟な若者であるがゆえに、その周りには彼を支える多くの指導者的な人物が必要とされる。ではこのときその未熟な主人公を支えるべき家族はどのように描かれたのであろうか。そしてそれは本稿の主題である「家」とどのような関わりを持っていたのであろうか。

5・軍神の母の涙

結論から述べるなら、これらの精神主義映画には封建的な「家」制度においても重要な役割を果たすはずの父は登場しない。例えば、精神修養の途上にある少年たちを指導する役割を担っているのはほとんどの場合、軍の教官や先輩の軍人であり、また母であった。

例えば『決戦の大空へ』は一人の少年が飛行兵になるべく軍の訓練所へ入隊し、成長する物語であるが、この主人公を支える家族は一人の姉のみである。また『ハワイ・

マレー沖海戦』においても同じく訓練所で厳しい訓練に耐えている少年にとっての家族は年老いた母と姉妹のみである。この映画で彼を軍隊へと導き成長させるきっかけを与えたのは近所に住む海軍士官となっている青年であり、彼こそが少年の目標とすべき立派な軍人の模範であるのだ。これは先に紹介した精神の完成された軍人のことである。

また父の登場する映画である『陸軍』において、その扱われ方には酷いものがある。その父は戦地へと出征した息子を常々気にかけており、あるとき同僚が息子の所属する部隊が激しい戦闘を戦っているという情報を持ってくると、父はその同僚に息子の安否についてしつこく尋ねようとする。彼はついにその同僚から国家の危機において個人的な感情にこだわっていることを叱りつけられるのである。

そしてこのような傾向の最も強い映画は1942年に公開された『翼の凱旋』⁵⁰であった。この映画ではその冒頭での父の死から始まるのである。この映画は水上機が墜落する場面で大川と野田という二人の軍人が命を落とす場面から始まる。この二人にはそれぞれ息子がいるが、野田の妻は既に亡くなっている。そのため大川の妻であり、未亡人となった信子が野田の息子も引き取り、二人の面倒をみることとなるのである。彼女は二人をパイロットにするために寝る間も惜しんで働き、ついには結核にかかって死んでしまう。もちろん後年、この二人の少年はパイロットとして立派に成長するわけであるが、映画にはしばしばその母が元気であったころの回想シーンが盛り込まれており、二人の少年を立派なパイロットへと成長させた母への賛歌となっている。

このように太平洋戦争期に入り軍部の後援を受けて製作された精神主義映画においては母を家族の中心に描く映画が多く登場するのであるが、それには軍部なりの事情や意図もあったようである。『翼の凱旋』の監督であった山本薩夫はその事情を聞かされていた。「又航空局の〇〇課長から次の様な話を聞いた——『航空機乗務員養成所の志願者を募集するのに非常に苦勞している。少年等は飛行家になるのを憧れるのだが、親類親戚が反対する。その第一は母親で、次が祖母という順である』』ということであったようだ。⁵¹ ここからはこの時期軍にとって息子を立派な軍人に育てる母の物語を映画において「美談」として宣伝することは、権威的な父を描くよりも重要であり、また有効なプロパガンダとして考えられていたことが伺える。

このような息子を立派な軍人に育てる母の物語はいわゆる「軍神の母」といった形で当時の教科書にその原型となる物語が存在していた。その最も有名なのは「水兵の母」である。⁵²「水兵の母」は教科書が国定制になった1904年から1945年にいたるまで形を変えて採用され続けた。それは明治時代の一人の水兵の母が息子に次のような手紙を書いたことが大筋の内容である。「聞けば、そなたは豊島沖の海戦にも出ず、又八月十日の威海衛攻撃とやらにも、かく別の働なかりきとのこと。母は如何にも残念

に思い候。何の為にいくさには御出でなされ候ぞ。一命を捨てて君の御恩に報ゆる為には候わずや」。⁵³ 当時の「軍神の母」に求められたのはこのような態度であった。しかし、この教科書の物語のような「国のためにさっさと死ね」といわんばかりの母を、そのままの形で採用した映画は存在しないといってよいだろう。むしろ当時の国策映画のなかには現代の我々が観ても感動に値するような母の様子を描いた場面が存在する。

その一つは『最後の帰郷』⁵⁴の最後の場面である。この映画は1945年という敗戦の間に製作された戦時中の映画としては数少ない特攻隊員を主人公とした映画である。この映画には一人の若い特攻隊員が登場するが、彼は出撃の直前の休暇中、実家には帰らず基地に残っていた。彼の家には年老いた母がいるだけであり、その母を置いて特攻へと出撃するため、どうしても母に会って別れを告げる気にならないという。そのようなとき、息子が出撃するという知らせを受けた母が基地へとやってくる。母は息子が乗る、そしてやがて息子の棺おけとなる飛行機の前に立ち、悲しみをこらえた表情でただ黙ってその飛行機の翼をなでるのである。特攻へと出撃する息子の飛行機を前に、何も言わずただ黙ってその翼をなでるこのシーンは、おそらく現代においても多くの人の涙を誘うであろう。

このような場面の最も有名なものは、木下恵介の『陸軍』におけるラストシーンである。ここには一切の台詞がなく、ただ軍楽隊のマーチの鳴り響くなか、息子はその他大勢の兵士にまぎれて行進する。息子の出征である。母親は見送る人々の群れのなかで必死に息子を探し、そしてみつけた瞬間に思わず駆け寄る。しかし、もはや息子に触れることはできない。母は行進の行列の中にいる息子を追い、ただ涙をためて見つめるのみである。やがて行進は過ぎていき、母はただ呆然と立ち尽くし、涙を流しながらその後をいつまでも見つめつづける。

この『陸軍』のラストシーンは、戦時下の映画を扱った書物においてこのシーンに言及していないものは存在しないと思えるほど有名な場面である。そしてこの場面をめぐるのは、ある陸軍将校がサーベルを振りかざして監督である木下のところへ怒鳴り込んだという逸話や、⁵⁵ 陸軍省から「軍神の母が女々しい、センチメンタルすぎる」として怒られた、⁵⁶ という類の話は随所にみかけることができるが、それを明確に示す当時の資料は存在していない。⁵⁷

そして国策映画でありながらその母の描写によって軍に怒られたという有名な逸話をもつこの映画は、戦争動員のためのプロパガンダとしての評価もいまだ曖昧なままである。例えば四方田彦彦は「このフィルムは一部の軍人たちの反感を招いたが、かといって抵抗映画とみなすにはあまりに微妙すぎる」⁵⁸と断定をさけ、櫻本富雄もまた「出征兵士を見送るシーンに軍がクレームをつけ、そこに木下監督の戦争批判精神がみ

られる、などと戦後にいわれ実際リバイバルされているが果たしてそうだろうか⁵⁹としか述べていない。

この場面は一見感動的な母の愛情を描いたものにも関わらず、それがどこか戦争プロパガンダのようにも見えてしまう。確かに母の愛情を感動的に描くことは軍国主義の賛美や侵略戦争の肯定といった類のプロパガンダとは最も遠い位置にある。しかし、それをただちに「反戦的」と断定できないのは、その涙が戦争のあらゆる側面を覆い隠すものにもなりえるからではないだろうか。それは端的に言って、与えられた現実を運命として従順にうけとめ、それゆえに現実に対する一切の批判を不可能にするような涙であった。そしてそれが母の愛情という「美談」としての物語に回収されるときにそれはプロパガンダとして人々の心を惹きつけるものになるであろう。

その与えられた運命としての現実が戦争であるとき、母と子の美しい愛情を理想化することは、転じて戦争という現実への無条件の参加をこそより美しいものとして描くことが可能となるのである。かつて橋川文三が『日本浪漫派批判序説』において日本浪漫派の問題として取り上げたのは、頽廢への情熱とそれに対する美意識がもつ戦争イデオログとしての機能であったが、『陸軍』の母の描写が含む問題もこれと似たものとしてみることができる。橋川は日本浪漫派の保田與重郎と小林秀雄を関連させて次のように述べている。

まず、現実の把握において、両者に共通するある態度が注目される。それは、政治を「伝統」もしくは「歴史」のうちに解消する態度である。そして、小林や保田において、「歴史」は「伝統」と同一化せられ、それらは、いずれもまた「美」意識の等価とみられたのである……このような精神構造において、ある政治的現実の形成は、それが形成され終わった瞬間に、そのまま永遠の過去として、歴史として美化されることになる……こうして、絶対に変更することのできない現実—歴史—美の一体化観念が、耽美的現実主義の聖三位一体を形成する。保田や小林が、「戦争イデオログ」としてもっとも成功することができたのは、戦争という政治的極限状態の過酷さに対して、日本の伝統思想のうち、唯一つ、上述の意味での「美意識」のみがこれを耐え忍ぶことを可能ならしめたからである。⁶⁰

母と子の物語においてそれは母の愛情という理想に対する美意識が同じ位置を占めることになる。子を見送るしかない母の涙をその苦悩とともに美しく感動的に描くことは、現実の把握において戦争を不可抗力の運命に回収してしまうし、また戦争を橋川がいうように「政治的極限状態」として捉えるのであれば、それは戦争を引き起こした「政治」の無責任さにも無批判な態度となる。母の愛情を美しいものと捉え、そして

それが戦争という現実のなかでこそ、さらにその輝きを増すものとみるならば、このとき当の戦争そのものは全くの背景として遠景に追いやられ、その戦争の現実や利害対立といったものとは無縁の精神構造をこそ称揚するものとなるのである。

そしてまた、この問題は先にふれた形式よりも本質を重視する日本的な精神ともおそらく関連しているであろう。映画のなかで出征する息子とは、その政治的形式においては「兵士」という国家の軍隊制度の一員である。かれは単なる個人ではなく、そのアイデンティティは政治的に保証されたものであるのだ。このことは何も難しく考えてみる必要はなく、彼らは「兵士」として給料をもらい、軍隊の一員として「政治的極限状態」である戦場へ赴く。それは国家の政治的な目的と行為に対して、一定の義務と責任を負っている存在であることを意味する。当時の徴兵制の実態という「本質」がどのようなものであれ、「形式的」には兵士とは国家の政治的目的の達成のための一定の責任を負う存在である。しかし、上記のような映画においてはそのような側面は母の涙によって覆い隠されてしまう。

戦争を人為的な行為ではなく運命とうけとめ、その不可抗力的な力に従順に従うしかない悲しみを、これ以上はない程に体現している母の涙とそこに「美」を見出す精神とは、政治に対してひたすらに受動的であり続けることを是とするという、戦時においても平時においても為政者にとっては最も都合のいいイデオロギーにもなりうる可能性を持っている。ここでみた『陸軍』や『最後の帰郷』に描かれた母は、当時軍の怒りを買ったということでも有名であり、またそれゆえ同じような場面を同時代の他の映画に見出すことはできない。それゆえそのような場面が権力への従順さを美徳とするイデオログとして軍や政府から推奨され、それが盛んに宣伝されたという事実はない。しかしこのような場面は、戦時下の日本人の戦争観とひいては「政治」観をあらわしてはいないだろうか。この問題に対してはさらなる考察が必要であり、それには別稿を準備することとしたい。

6・結 論

当時の天皇制政治制度としての「国体」において、そのイデオロギー的な核とされてきた「家族主義」は、「家」制度を具体的な形とする家族形態の国家レベルへの拡大として理解されてきたが、ここにみたように映画や大衆文化においてはそのような制度としての「家」は大正以降衰退していく傾向にあったことを確認した。人々の日常生活のレベルにおいては既に大正時代には多くの国民は「家」という制度ではなく、核家族を形成していたことは統計的に確認できる通りであり、また、大正から昭和初期にかけての大衆文化の自由で消費的な生活の様子は、それが都市部における一部の国民の生活であったとしても、一つの生活のモデルとして国民のあいだに確かに存在していたものであった。

これに対して本稿では戦時下の代表的な国策映画を取り上げ、戦時下の日本映画においては、家族主義が戦場での人間関係における形式の無視と本質の重視にあらわれていることをみてきた。それは日中戦争期においては軍隊での人間関係にあらわれ、太平洋戦争期には「精神主義」といった形で表現されたものであった。また国策映画の母の涙の表象に確認したように、それはあらゆる現実を運命として従順に受け止める美意識とも関係している。それは家族主義によって生み出された形式を無視する思想ないし精神が生み出す戦争観という問題へとつながりうるであろう。

参考文献

- ¹ 丸山眞男、『現代政治の思想と行動』、未来社、1964年、17頁。
- ² 同上、27頁。
- ³ 同上、20頁。
- ⁴ 同上、27頁。
- ⁵ 橋川文三、『日本の百年7——アジア解放の夢』、ちくま学芸文庫、110頁。
- ⁶ 『日出づる國』、総指揮池田浩久、文部省、1929年。
- ⁷ 同上、映画の字幕より引用。
- ⁸ 藤田省三、『天皇制国家の支配原理』、みすず書房、2003年、8-9頁。
- ⁹ 石田雄、『近代日本政治構造の研究』、未来社、1956年、49頁参照。
- ¹⁰ 川島武宜、『日本社会の家族構成』、日本評論社、1950年。
- ¹¹ 川島武宜、『イデオロギーとしての家族制度』、岩波書店、1957年。
- ¹² 磯野誠一、磯野富士子、『家族制度——淳風美俗を中心として』、岩波新書、1958年、5頁。
- ¹³ 同上、110頁。
- ¹⁴ 東亜協会編、『国民教育と家族制度』、目黒書店、1911年。
引用は磯野誠一、磯野富士子、『家族制度——淳風美俗を中心として』（岩波新書、1958年）28頁より。
- ¹⁵ 梅謙次郎、『20世紀の法律』、『読売新聞』、1900年。
引用は磯野誠一、磯野富士子、『家族制度——淳風美俗を中心として』（岩波新書、1958年）27頁より。
- ¹⁶ 総務省統計局、『政府統計の総合窓口』。
<http://www.e-stat.go.jp/SG1/estat/List.do?bid=000001007704&cycode=0>
- ¹⁷ 戸田貞三、『家族構成』、新泉社、1970年、124頁。
- ¹⁸ 同上、127頁。
- ¹⁹ 宜野座菜央見、『“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』、『日本映画とナショナリズム』（岩本賢児編、森話社、2004年）所収、30-61頁。
- ²⁰ 同上、33頁。
- ²¹ 岡本哲志、『銀座400年』、講談社選書メチエ、2006年、175頁。
- ²² 『朝日新聞』、1937年12月30日。
- ²³ 『母を恋はずや』、小津安二郎監督、松竹、1934年。

- ²⁴ 『出来ごころ』、小津安二郎監督、松竹、1933年。
- ²⁵ 『浮草物語』、小津安二郎監督、松竹、1934年。
- ²⁶ 『一人息子』、小津安二郎監督、松竹、1936年。
- ²⁷ 『父ありき』、小津安二郎監督、松竹、1942年。
- ²⁸ 『父ありき』の脚本と映画の父の描写の変容については『小津安二郎映画読本』（フィルムアート社、1993年）、76-77頁を参照。
- ²⁹ 『主婦之友』、1944年12月号。
引用は『帝国日本標語集』（現代書館、1989年）、257頁より。
- ³⁰ 佐藤忠雄、『日本映画思想史』、三一書房、1970年、152頁。
- ³¹ 『血染めのスケッチ』、井上麗吉製作、振進キネマ、1937年。
- ³² 『五人の斥候兵』、田坂具隆監督、日活、1938年。
- ³³ 『土と兵隊』、田坂具隆監督、日活、1939年。
- ³⁴ 『上海陸戦隊』、熊谷久虎監督、東宝、1939年。
- ³⁵ 四方田犬彦、『日本映画100年』、集英社新書、2000年、99頁。
- ³⁶ 『朝日新聞』、1932年2月23日。
- ³⁷ 「国際連盟に対する帝国の抗議声明」1932年2月23日。
引用は橋川文三、『日本の百年7—アジア解放の夢』、ちくま学芸文庫、283頁より。
- ³⁸ 磯野誠一、磯野富士子、『家族制度—淳風美俗を中心として』、岩波書店、1958年、49-50頁、参照。
- ³⁹ 『国体の本義』、文部省、1937年。<http://www.j-texts.com/showa/kokutaiah.html>
- ⁴⁰ 同上。
- ⁴¹ 同上。
- ⁴² 同上。
- ⁴³ 『ハワイ・マレー沖海戦』、山本嘉次郎監督、東宝、1942年。
- ⁴⁴ 『決戦の大空へ』、渡辺邦男監督、東宝、1943年。
- ⁴⁵ 『海軍』、田坂具隆監督、松竹、1943年。
- ⁴⁶ 『加藤隼戦闘隊』、山本嘉次郎監督、東宝、1944年。
- ⁴⁷ 『陸軍』、木下恵介監督、松竹、1944年。
- ⁴⁸ ピーター B. ハーイ、『帝国の銀幕』、350-83頁、参照。
- ⁴⁹ 同上、355頁。
- ⁵⁰ 『翼の凱旋』、山本薩夫監督、東宝、1942年。
- ⁵¹ 山本薩夫、『『翼の凱旋』に就いて』、『新映画』、1942年12月号。
引用はピーター B. ハーイ、前掲書、345頁より。
- ⁵² 中内敏夫、『軍国美談と教科書』、岩波出版、59-74頁参照。
- ⁵³ 同上、60-61頁。
- ⁵⁴ 『最後の帰郷』、吉村廉、田中重雄監督、大映、1945年。
- ⁵⁵ ハーイ、前掲書、368頁。
- ⁵⁶ 藤田亘、『木下映画における国策と逸脱』、『日本映画とナショナリズム』（岩本賢児編、森話社、2004年）所収、311頁。
- ⁵⁷ この他にも櫻本富雄による『大東亜戦争と日本映画』（青木書店、1993年）や、石原侑子の『異才の人木下恵介』（パンドラ、1999年）にもこのような逸話は紹介されているが、いずれも当時の資料に拠ったものではない。
- ⁵⁸ 四方田、前掲書、101頁。

⁵⁹ 櫻本富雄、『大東亜戦争と日本映画』、青木書店、1993年、164頁。

⁶⁰ 橋川文三、『日本浪漫派批判序説』、未来社、1965年、99-100頁。