

## 戦争映画の中の人情

～太平洋戦争中の日本映画は、アジアをどのように描いたか～  
インドを題材にした映画に関する考察

豊田 雅人

TOYOTA Masato

### 1. はじめに

戦争と文芸作品の関係を考察する際に最初に想起するのは、その文芸作品が戦争に対してどのような効果を生むかということであろう。例えば国内に向けて戦地における自国軍の日覚ましい活躍を紹介することで戦意高揚に繋げたり、あるいは敵国に対する侮蔑や悪質さを強調することで敵意を煽り立てる場合と様々上げることができる。つまり愛国意識の高揚と他者への侮蔑感を受け取る側に植え付けるわけである。

日清戦争は錦絵が国内の戦意高揚に一役買い、日露戦争では発明されて間もない写真や映画が戦争を伝えた。とはいうものの、当時の写真や映画技術では戦場の状況をリアルタイムに伝えるにはまだ十分ではなかったのは言うまでもない。

翻ってみれば日本では太平洋戦争（1941-1945年）が、そのプロパガンダの真価が問われた時期といっても過言ではない。写真も映画も日清日露戦争の頃とは比べようもないほど技術発達を遂げていたばかりではなく、ラジオまで導入されていたからである。

しかも太平洋戦争は技術問題以外にも、それ以前の戦争（日清・日露戦争や第1次世界大戦、更に日中戦争）を扱った戦意高揚映画や文芸作品との間で大きな差異を指摘することができる。太平洋戦争開戦にあたり、政府の内外に向けた開戦メッセージを辿ると開戦の詔書を見る限りでは、やむにやまれぬ自存自衛の戦いとされていたが、やがて国内向けには大東亜共栄圏の建設とアジア解放を前面に打ち出す方向へ傾いていったのである。この点で太平洋戦争は日清・日露戦争ではほとんど意識されてこなかった他国の非戦闘員の姿を何らかの形で描く必要が生じることとなった。つまり日本（アジアの指導的立場という自負心）と他者（日本に指導されるべきアジア）との関係性を説明し、今まさに日本が戦っている意味を説明しなければならなくなったのである。戦場の状況はニュース映画によってもたらされる。人々は映画館の暗がりの中、ニュース映画に映し出される戦場風景に馴染みの顔が映り込んではいないか目を凝らし、戦場はどうなっているのか眺め、そして劇映画によって見知らぬアジアの国々と人々のイメージを膨らましたのである。

ここで太平洋戦争下の映画事情に関心がある者ならば、直ちに代表的な映画作品と

して「ハワイ・マレー沖海戦」(1942年)「マライの虎」(1943年)、や「伊那の勘太郎」(1943年)といった作品名を上げることができるだろう。これらの作品は日本映画史といった研究において必須と述べても差し支えない程に代表的な作品である。しかしこれらの作品の名を上げて、直ちに「国策映画」とか「時局便乗映画」が政府の強力な指導と圧力によって制作されたとする、従来からの漠としたイメージに対して古川隆久は『戦時下の国策映画』で留保を伴うことを述べている<sup>(1)</sup>。事実「伊那の勘太郎」は大ヒットとなったが、だからといって作品を観た者に対して戦意高揚となり得たのかについては当時から議論されていたほどであり、実際の所は娯楽作品として受け取った方が素直である。考えてみれば国策映画とは必ずしも合致しない映画の方が観客動員が多かったのも、映画に対して人々は、わざわざ身銭を切ってまで訓話や説教を求めたのではなく、慰安・娯楽性を求めたからとも考えられる。しかも太平洋戦争はそれまで日本が経験したことがない広大な地域を戦場とした。これは言うまでもなく資源獲得と領土拡張意欲の現れであったからだが、映画作品では当然そういった日本の内輪の事情をそのまま扱うことはせずに、アジア解放と連帯を前面に出した作品が多く作られることとなった。そこで本稿ではこれまで積極的に扱われては来なかった日本とインドの関わりを題材にした映画を通してこの点を考察したい。周知のようにインドは大東亜共栄圏の外に位置づけられていたために日本との関係では他のアジアの国々と比べて特殊な立場に置かれていた<sup>(2)</sup>。日本の立場からすればインド全体を友好国とは呼べず、そうかといって敵国として扱うこともできなければ中立国というわけでもなかったからである。実際にはイギリスに対する揺さぶり工作としてインドの独立運動を刺激するという方針が軍部にはあったが、そのことをわざわざ日本国内に知らせることもできない。以上の事情を考慮に入れると、インドを映画の題材に制作された映画には他の地域の場合には無い特徴が現れている。そこにはアジアを解放し、指導民族として振る舞う日本という姿とは異なった描かれ方がされたのである。ではその映画は日本とインドの関係をどのように描写したのであろうか。稿を改めて考察したい。

## 2. 日本とインドの関係を描いた「進め独立旗」の世界観

インドがその他の大東亜共栄圏の人々の姿を報道する姿勢と大きく異なった形にならざるを得なかったことは先述したが、日本のインド報道には一つの山があったと考えられる。それは日本でインド独立運動を展開し、インド国民軍と自由インド仮政府の首班だったスバス・チャンドラ・ボース(1897-1945)の登場からインパール作戦の終了時までの間、時間軸としては1942年後半から1944年前半の期間である。このインド報道の最高期に一本の映画が制作された。東宝が制作した「進め独立旗」という作品である。当時の日本の大物役者が勢揃いして制作されたインド独立運動を扱った戦時中ただ一つの作品であった(当時の広告はアサヒグラフ昭和18年10月3日号と10月20日号で見つけることができる)。しかも公開時期はちょうど大東亜会議の開催直前であった。

映画は1938年第7回直木賞受賞作の橘外男の『ナリン殿下への回想』を原作に監督衣笠貞之助、主役のビールプール藩王国の王子「ナリン」役に長谷川一夫、日本の協力者「立花」役に佐山亮、その妻「たか子」役に入江たか子を配し、その他のインド人役では轟夕起子（ウシヤ・ラジ）その夫役に森雅之（キショール・ラジ）、三津田健（カパティア）、そしてイギリス大使館に誘拐され、大使館内でナリンの潜伏先を自白するように強要されて拷問死するインド人「アタール」役を中村伸郎、裏でインド人の独立運動の妨害を画策するイギリス大使「グレーブス」役に斎藤達雄が演じるなど当時としても、そうそうたる顔ぶれであった。特に目を引くのは志村喬演じる「浅野」の存在で、日本側のインド独立支援の大物として登場していた。浅野は作中を通して常に紋付き袴姿に丸眼鏡を掛けた姿で登場し、あらゆる面で在日インド人支援に奔走するという役どころであり、その風貌から浅野とは日本における国家主義運動の草分けで玄洋社社主であった頭山満（1855-1944）をモデルにした役であったとおもわれる。

映画の粗筋は1939年、東京で行われたインド人クラブの独立集会を巡るイギリス大使館側の妨害と、この集会を成功に導くために「ラタン」という偽名で秘密裏にやってきたナリン王子の駆け引きから始まる。その裏で繰り広げられた在日インド人の中のイギリス側スパイの策謀活動やインド人同志の逮捕監禁そして同志の死などを軸に展開するスパイ活劇映画である。

最後はイギリスの策謀によってナリン王子までもがイギリス大使館に軟禁され、そこで我が身を悲観した王子は自殺を図ってしまう。その自殺の直前に日本人同志、立花に面会をすることを許された彼は次のようなメッセージを残し、後の独立運動の成功を託す。「力のない独立運動は意味がない。私の失敗は良い例だ。」と。

その後、残されたインド人は彼の死を悼み、追悼集会を開いた人々は「独立はまさしくインド人の悲願である！！インド独立万歳」万歳三唱し、独立精神を心の中に深く刻みつけ決意を新たにしたのであった、という展開へと続き、そして「大東亜戦争開戦！！」というテロップと共に独立インドの第2国歌「バンデー・マータラム」の合唱をBGMにシンガポールで挙兵した実物のインド国民軍のニュース映像が映し出されてインドは日本と共に立ち上がり、英米に対して戦いを始めたというアピールをして終わる。

興味深いのはこの作品を通して登場する日本人は全て民間人という設定で、彼ら日本人がインド人に対してアジア人としての同情心から反英集会を大々的に展開した、という筋運びであり、日本の政府関係者が映画の中では全く登場しないことである。これは映画の終わりの方で街の辻々に立てられる捨て看板に記された反英独立集会の日付が「昭和14年9月9日」であったことで、より印象的な演出ともなった。試しにこの時期の永井荷風の日記『断腸亭日乗』を見ると1939（昭和14）年、8月29日の記述に「町の辻々に立てられし英国排撃の札いつの間にやら取り除けられたり（中略）これと共にソ連を撃てという対露の立て札も影を潜めたり。人の噂に寄れば東京市役所の門に下げられたる反英市民同盟本部とか書きし木の札もすでに見えずといふ（永井 1987：75-76）<sup>(3)</sup>」とあり、実際にこの時期に反英行動があったのは事実であるが、まだ日本政府はイギリスと敵対関係をとっておらず、インド人が大々的に札を掲げて示威行動を往来で行えることはあり得なかったことも分かる。

また作中で随所にヒンディー語（当時はヒンドゥスターニー語）の手紙や立て看板を確認できたので、詳細に見たところ、確かに正確な綴りである上にいくつかの書体の違い（くせ字）を確認できた。この事からエキストラ出演以外にも小道具などの制作過程でかなりのインド人の協力があったものと思われる。この映画の制作過程についても今後の研究としたい点である。

さらにこの映画原作の元になったと思われる事件が1921年の6月にあったことも指摘しておきたい。これは当時、東京外国語学校のインド人教授ハリハルナート・アタールがイギリス大使館にスパイになることを強要され圧迫に耐えかねて自殺するという事件である。大塚健洋によればアタルの追悼集会では後の革新右翼の大物、大川周明（1886-1957）が演壇に立ち「インドの化身ガンジー」という題で熱弁を振るったという（大塚 1995:91）<sup>(4)</sup>。映画「進め獨立旗」の中でもイギリス大使館に拉致をされ、拷問死したインド人の名前もまたアタルであった。それでは映画作品としての興行成績はどうであったのか。

戦時下にあり原稿のみが完成していたが、2006年の復刊まで長らく未刊行のままであった『映画年鑑 昭和18・19・20年』の「昭和18年度封切映画・封切館興行収入並入場者数<sup>(5)</sup>」によれば、1943年に封切られた日本映画60作品の中で「進め獨立旗」は33位の成績であった。興行面では1位の「伊那の勘太郎」が観客動員数155万人以上でおおよそ99万円の売り上げに対して「進め獨立旗」は約79万人で興行収入も半分であった。つまるところ、この映画は良くもなければ悪くもなかったといえる。しかし奇しくも興行成績1位であった「伊那の勘太郎」も長谷川一夫主演作品であったことから、長谷川一夫主演作品としてみた場合は惨敗と述べても良いだろう。

同じく『映画年鑑 昭和18・19・20年』の作品解説に目を移すと「印度獨立運動に奮迅する志士達のホープである一亡命印度貴族が遂に英国大使館の諜報機関の罠に墜ち、武器無き闘いの悲惨を死を以て語る敵愾心高揚映画<sup>(6)</sup>」とあった。論を映画の制作背景に戻すと、この映画の特徴は日本国内の出来事でありながら対立軸がイギリス官憲対日本民間人の対立構図となっており、奇妙なねじれ現象が見られたことである。アジアの連帯を底流としながら、この映画から漂ってくるのは最後まで「強欲で全てを奪い取るイギリス人」と「か弱く、イギリスに全てを奪われた哀れなインド人」の対立関係に「理知的でありながらも善意と人情に厚い日本の民間人」が飛び込んでいく人情物語になっている点である。従って日英の対立までも政府対政府といった正対関係ではない不自然な展開がもたらされてしまうことになった。要するに何故そこまでして日本の民間人がインドに肩入れするのが映画の中では不明なままなのである。考えようによれば日本政府はインド人に対して何もしてくれないが、日本人はアジア人としての善意と人情で助っ人を買って出たという図式となっているために、いみじくも太平洋戦争開戦までの日本政府の立場を見事に揶揄した作品とも受け取れてしまうことともなった。実際に開戦以前の日本政府は努めてイギリス寄りの対応に終始しており、頭山満や大川周明といった民間人がインド獨立運動家の協力者として矢面に立って奔走してきたという事実があるからである。「人情物」の色が濃くなったのには主人公を演じた長谷川一夫の台詞回しも無関係ではない。インド人でありながら立花との別れの挨拶などは見事なまでの一夫節で「お姉（あねえ）さんにも、ラタン



(ナリン王子の偽名)が心から感謝していると伝えてください。」といった節回しでは、いささかもインド人の面影を感じることができない。またガンディーの肖像画が飾られたインド人クラブでありながら、その会場で発言したナリンは武装闘争の必要を説き、会場から歓呼の声が沸き上がるなど違和感もある。結果的にはこの映画は日印関係を人情を軸に描いた「長谷川一夫主演の人情の赤毛物」になってしまったのである。

### 3. 結び

映画「進め独立旗」が描いた日本とインドの関係は、人情によって連帯した日本人とインド人の物語を描いた作品であった。しかしインドの独立は武器を取って闘うことだというメッセージによって、日本の開戦の正当性を主張するだけのプロパガンダ映画となった為に、実際にインド国内で非暴力運動を押し進めていたガンディー思想には全く踏み込まなかった。しかも肝心の本物のインド人の姿が画面にほとんど登場しない構成によって、インドはイギリスに何を収奪されて苦しめられているのかも分からない中途半端な作品ともなってしまった。この作品の翌年に公開された「あの旗を撃て」(1944年)では多数のフィリピン俳優が登場していたことを考えると、やはりこの映画は日本の国内に向けた長谷川一夫の主演映画に過ぎなかったといえる。第一にインド人に共感して奔走する日本人の姿がいたならば、なぜ朝鮮や台湾の人々には同じ視線を向けることができなかつたのであろうかという疑問も残る。実はこの点については映画の冒頭でナリン王子の口を借りて発せられた台詞から、その一端が現れていたのがあった。「インドは何もかも英国に奪われて失う物など何も無い。だからせめて日本の文化を身につけたい。」とナリンはなにかと世話をしてくれる立花の妻、たか子に語るのである。

言い換えれば朝鮮や台湾の人々にはあまねく日本の文化を分け与えてやっているのだという、当時の日本側が持っていた無意識の傲慢さがそこには見えはしないだろうか。

ここで最後に佐藤忠男が語った戦争と映画の関係について述べた言葉を引用したい。「戦争責任の追及を激しくやらなかった日本の映画人達は、戦争の反省をしなかつたわけではない。(略)ただそこには、自分たちを含めてふつうの日本人もみんな戦争の被害者だったのだという意識が濃密で、被征服地域の人民への加害者としての責任感希薄になってしまった。<sup>(7)</sup>」戦時中の無邪気な傲慢さと戦後の無邪気な居直りの間には、それほど隔たった意識があったとはいえない。本稿では戦時下のアジアとの連帯を題材とした戦意高揚映画映画を通じて、日本のアジア情報の受容とその理解における危うい問題点を明らかにした。この問題点について戦争とメディアというテーマと共に、今後も繰り返し考察するのを感じざるを得ない。

映画タイトル（「進め獨立旗」より）



インド人クラブのスローガン手前の文字は「インドと共に…」と読める。（同上）



長谷川一夫演ずるナリン王子（同上）この後、立花（佐山亮）に後を託し自殺する。



斎藤達雄演ずるイギリス大使グレーブス（「同上」）「ナリン王子は急病で亡くなった」としらを切る場面。



しらを切るグレーブスを前に茫然自失の、志村喬演ずる浅野と反英同盟の面々。（同上）



轟夕起子演ずるウシャ（「同上」）ナリン王子の追悼集会での場面。後ろには本物のインド人エキストラが見える。



## ■註

- (1) 古川隆久『戦時下の日本映画』
- (2) 1941年12月3日付けで策定した「日独伊軍事協定要綱（案）」では日独伊それぞれの作戦範囲の分担について、
  - 「一 日本
    - 1 概ネ東経七〇度以東米州西岸ニ至ル海面ニ在ル大陸及ビ島嶼（豪州、蘭印等）
    - 2 概ネ東経七〇度以東亞細亞大陸
  - 二 独伊
    - 1 概ネ東経七〇度以西米州東岸ニ至る海面並同海面ニ在ル大陸及島嶼
    - 2 概ネ東経七〇度以西ノ近中東及欧州作戦ノ状況ニ依リ印度洋ニ於テハ各其境界線ヲ越エテ軍事行動ヲスルコトヲ得ルモノトス」と取り決めていた。従ってインドは日本の作戦領域には入っていない。

防衛庁防衛研修所戦史室『戦史叢書 35 大本営陸軍部（3）昭和十七年四月まで』p196-201。
- (3) 永井荷風『断腸亭日乗（下）』
- (4) 大塚健洋『大川周明』
- (5) 東京近代美術館フィルムセンター監修『戦時下映画資料 映画年鑑 昭和18・19・20年』第4巻 p168-169。
- (6) 東京近代美術館フィルムセンター監修『戦時下映画資料 映画年鑑 昭和18・19・20年』第3巻 p62。
- (7) 今村昌平、新藤兼人、山田洋次、佐藤忠男、鶴見俊輔編『戦争と日本映画～講座日本映画（4）』

## ■参考文献

- 防衛庁防衛研修所戦史室編 1970年『戦史叢書 35 大本営陸軍部（3）昭和十七年四月まで』朝雲新聞社。
- 古川隆久 2003年『戦時下の日本映画』吉川弘文館。
- 今村昌平、新藤兼人、山田洋次、佐藤忠男、鶴見俊輔編 1986年『戦争と日本映画～講座日本映画（4）』岩波書店。
- 永井荷風 1987年『断腸亭日乗（下）』岩波文庫。
- 大塚健洋 1995年『大川周明』中公新書。
- 東京近代美術館フィルムセンター監修 2006年『戦時下映画資料 映画年鑑 昭和18・19・20年』第3巻、日本図書センター。
- 東京近代美術館フィルムセンター監修 2006年『戦時下映画資料 映画年鑑 昭和18・19・20年』第4巻、日本図書センター。