

## <研究報告>

### 日赤の『戦ふ女性』

#### — 映画法と文化映画 —

笹川慶子

20世紀の戦争は洋の東西を問わず女性の社会的な地位を大きくかえたといえよう。複数の国が国境を越えて参戦し、男たちは戦うために国を離れ、残された女たちは国を守る役割の一端を担わされる。なかには戦力の一部として戦場に駆り出された女性もいる。こういった社会的な役割の変化を反映してか、戦時下に製作された映画をみると女性の描き方もまた変わっていたことがわかる。女性の主人公を中心に物語が展開する、いわゆる女性映画の類に属する映画が目立ってくるのである。

日本の場合、女性映画の数が急増するのは日中戦争のあとである。たとえば1939（昭和14）年5月から7月に日活が宣伝していた女性映画をあげただけでも、芸妓が傷痕軍人を励まし復帰させるまでを描く『純情の陣』（村田知栄子主演）、銀座で会社を経営するインテリ女性の奮闘を描く『女性の力』（村田知栄子主演）、農村の娘を中心に農村の素晴らしさと愛国精神を描く『美しき首途』（瀧沢久子主演）、銃後を守る女性の健全な姿を描く『舗道の戦線』（日暮里子主演）、明るくはつらつとした日本女性の理想像を描く『キャラコさん』（轟夕起子主演）など、たくさんある。戦争という非常時において女性たちが、それまでとは異なる角度から注目をあびていたことがわかるだろう。

こういった戦時下の女性映画のなかで、とくに大衆の心をつかんだのが看護婦を主人公とする映画である。1938（昭和13）年9月に公開された『愛染かつら』は空前の大ヒットを記録する。そのあと柳の下のドジョウを狙って1939年5月に『続愛染かつら』が、同年11月には『愛染かつら完結編』が公開され、それぞれ人気を博す。この映画は田中絹代演じる子連れ未亡人が上原健演じる青年医師と様々な障害を乗り越えて結ばれるまでを描く、典型的なすれ違いメロドラマである。「♪花も嵐も踏み越えて～」と歌われた主題歌「旅の夜風」は昭和を代表する流行歌となった。ほかにも同年8月には村田知栄子が主演し人気浪曲師の寿々木米若が出演した『婦人従軍歌』が、12月には高峰三枝子と佐分利信の共演による『暖流』が公開されている。要するに献身的で慈悲深く、どんな困難な状況でも明るく乗り越える、あるいは、静かにじっと耐える、従順でありながら、ある程度の主体性を持った清らかで賢明な日本女性像のモデルとして「看護婦」という女性表象が大流行していたのである。

そしてこの看護婦映画の公開が続く1939年に本物の看護婦たちの活躍ぶりを紹介する映画が一般に公開される。それが本論のテーマ、『戦ふ女性』である。この映画は、『愛染かつら』のような劇映画ではなく、文化映画である。文化映画とは語る人の立場によって定義が大きく異なる非常にあいまいなジャンルであるが、<sup>11</sup>ここではとりあえず「報道の要素を含んだ記録映画の一種であり、国民の教育および啓蒙を目的とする映画」と簡単に理解しておこう。したがって『戦う女性』とは、架空の看護婦が架空の恋愛ドラマを繰り広げる虚構の映画ではなく、実在の看護婦をフィルムに記録し、それを公開することによって広く一般に知らしめ、国民を教育啓蒙しよう

とする映画なのである。それは単に出来事を記録しただけという映画ではない。ある意図のもとに製作され公開された映画である。だからこそ逆に、この映画は 1939 年という時代の不穏な空気を写しだす指標となりうるのだ。

本論の目的は、文化映画『戦ふ女性』という作品を通じて、日本映画にとって、そして日本にとって 1939 年とはいったいどういう時代だったのかを浮びあがらせることにある。そのためまずは『戦ふ女性』とはどのような映画だったのかを明らかにし、そのうえで『戦ふ女性』を時代の文脈において読み直す。そして最後に『戦ふ女性』を通じて見えてくるものとはなにかについて考えてみたい。

## 1. 『戦ふ女性』とはどのような映画か

『戦ふ女性』は日本赤十字社の救護看護婦養成と病院船での活躍を描いた文化映画である。公開当時は「健全娯楽の近道」「今までにない一貫したすぢを持つ優れた銃後の記録！！見よ平和の戦士を、感謝せよ白衣の天使に！！」と宣伝された。<sup>2)</sup>

日本赤十字社（以下、日赤）とは博愛精神のもと、敵味方の区別なく救護を行う医療機関である。<sup>3)</sup> また明治期から看護婦教育を開始した日本における女性教育の先駆者でもある。本社は東京だが、支部が各都道府県に設置されている。1887（明治 20）年に定められた社則の第 4 条第 2 項には「戦時ニ於テハ軍医部ニ付随シ之ヲ幫助シテ傷病者ノ救護ニ盡カスル事」とあり、日清戦争、日露戦争、第一次世界大戦と戦争が起こるたび救助活動にあたってきた。『戦ふ女性』に挿入されている「婦人従軍歌」は日清戦争で従軍する日赤看護婦の凛々しい姿を讃えた歌である。

日中戦争勃発後、日赤救護看護婦の需要は急増する。その需要に応えるべく日赤は免許取得年齢の引き下げや繰り上げ卒業などにより増員を図る。1937（昭和 12）年から 1945（昭和 20）年の終戦までの 8 年間に日赤が派遣した救護看護婦の総数は、看護婦長 1888 人、看護婦 2 万 9562 人の計 3 万 3156 人である。つまり『戦ふ女性』とは救護看護婦の大量派遣がはじまった頃に製作および公開されていた映画だったのである。

広告（『読売新聞』1939年11月15日3面）



全幅の熱誠をこめて祖國日本に捧ぐ  
 烈々至情香りも高さ第一級の愛國篇

# 戦

# 女

# 性

全二卷

戦場と變らぬ荒波をきかぬ海軍の病院船、或は魔狼を極める燈管の下、隔離病院にて、兵傷を憐れみ、母と仰れ、姉と慕はれ、死の決つては、看護の活に、今更事變に、躍る白の天の使の血の滲むや、なう活ぶをり感激篇

脚監 本督 永富 映次 郎  
 撮影 田畑 雅



朝日映画特作

広告 (『国際映画新聞』 国際映画新聞社、1939年10月上旬号)

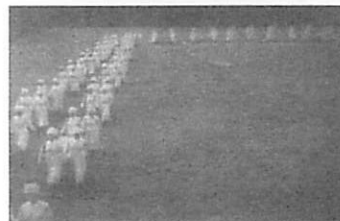
ではいったいこの映画はどのような作品だったのだろうか。映画は前半と後半に分かれ、前半部は看護婦の養成過程を紹介し、後半部は病院船での活躍を描く。オープニングはまず病院の近代的な建物の屋上で、すがすがしい朝の風に吹かれながら真っ白な白衣をきた若々しい女性たちがラジオ体操をしている姿ではじまる。ここで映し出されているのは、前近代的な貧困層向け隔離病棟ではなく、衛生的で規律に満ちた近代合理主義の成果としての病院である。

ラジオ体操の次は国際赤十字社と日赤の歴史の説明である。映像はナイチンゲール（Florence Nightingale, 1820-1910）の肖像からアンリ・デュナン（Henry Dunant, 1828-1910）の肖像、空になびく赤十字の旗を映し出す。ナレーションは日赤がいかに博愛の精神のもとで活動しているかを強調する。

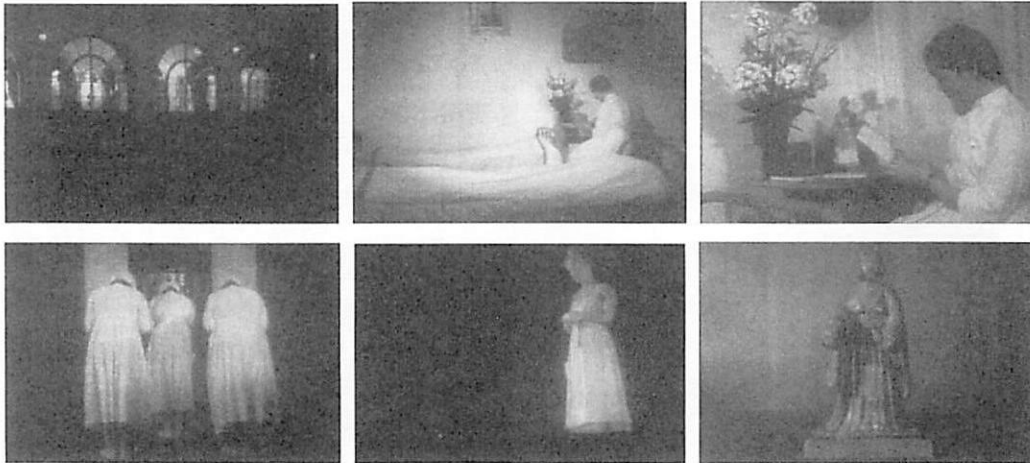
続いては日赤病院の教育カリキュラムが紹介される。映像は歴史の授業からはじまり育児法、包帯の巻き方、調剤、ベッド作り、弓道、薙刀体操、担架作り、行進練習、作法、手術補助、傷病兵看護の順に紹介していく。ここでは日赤の教育が近代的な医療技術だけでなく、「立派な日本婦人」としての精神育成にも重点をおいていることが強くアピールされている。



映画『戦ふ女性』（『戦時下のスクリーン』収録、  
（株）クリエイションファイブ提供、以下同様）

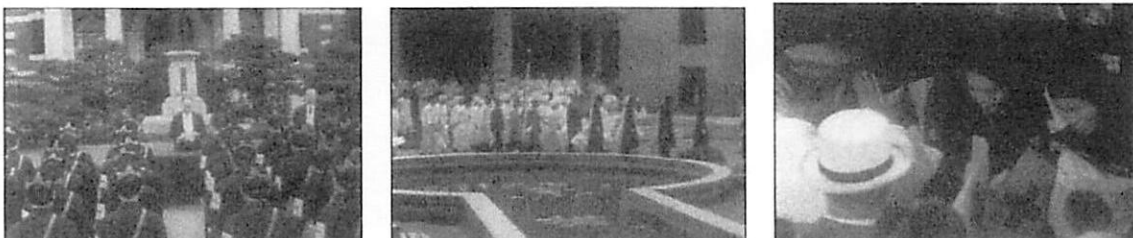


前半部最後は昼の勤めを終えて寮に戻ったあとの生活が紹介される。病院棟と寮をつなぐ美しいアーチ型の窓が並ぶ廊下からは、やわらかい光が漏れてくる。生徒らはこの廊下を通して自分の部屋に行く。部屋の寝具は真っ白で、きれいに整えられており、机には不釣り合いなほど豪華な花とナイチンゲールの像が飾られている。生徒はここで家族からの手紙を読み、離れて暮らす家族を思いながら備え付けの仏壇で拝む。つまり看護婦になるために私情を抑えて努力する生徒の志が描かれているのである。唐突にナイチンゲール像と光明皇后像のモンタージュが挿入され、とってつけたかのように夜の当直シーンが挿入されるのも、昼夜を問わず献身的に働き、人道、公平、中立といった博愛の精神をはぐくんでいることを宣伝するためであろう。



このように前半部は、日赤病院の教育が近代的な医療技術の習得と博愛精神の育成を主眼とするだけでなく、それを使いこなす主体としての日本女性を育てるものであることが強調されている。ところが、これと対照的に後半部はその博愛精神から遠く離れた描き方になっている。

後半部はまず、大砲、突撃、号外、召集令状といった劇映画における「召集」のパターンで語られていく。召集された看護婦たちは荷造りをし、翌朝、本社社長の訓示を受け、御神酒を頂き、軍人と同じ覚悟で病院を出発して、東京駅から港へ、港から上海へと向かう。そして「♪歓呼の波を押し分けて～」と歌う「婦人従軍歌」が挿入され、上海の兵站病院における看護婦たちの活躍ぶりが描かれる。さらに場面は殉職者の葬儀、飛行機による患者の搬送、病院船への収容、上海から南京に移動するあいだの献身的な看護と続き、最後は全快復帰した兵隊たちを戦地へと見送る看護婦たちの笑顔で終わる。







つまり前半部において博愛精神を教育された看護婦たちは一変して愛国の勇士にかわっているのである。カメラは軍と行動を共にし、日本の傷病兵のみを看護し、祖国のために働く看護婦の姿を捉えていく。その結果、最終的にこの映画は、愛国の勇士である看護婦を育成するプロセスを宣伝する、ひいては看護婦候補生の勧誘にもなりかねない映画になっているのである。

『戦ふ女性』が国家のために戦う集団として救護看護婦を位置づけ、その存在を理想化することで候補生を勧誘する意図を持った作品であることは、完成した作品がシナリオの段階からどう変えられているかから推察することもできる。まず一番大きな違いは召集された看護婦たちが上海に到着するまでの描き方である。撮影前のシナリオでは、支部でお神酒を頂いてから本社に集まり、訓示を受けて、東京駅から港へ、そして上海に到着する順になっている。ところが完成品は、本社と支部の区別を取り払い、「日赤」をひとつの均質な集合体として扱っている。そしてこの変更の結果、ナレーションが中途半端なところで削除されてしまうのだ。シナリオではナレーションは次のようになるはずだった。

今度の支那事変には四千余名の赤十字従軍看護婦が大陸に派遣され、砲火炸裂する戦線に、或は怒涛逆巻く大海原の病院船勤務に、敵味方のへだてなく博愛の一念に燃え将兵にも劣らぬ看護の誠を捧げています。<sup>1)</sup>

ところが完成品の声は「博愛」のあたりで消え、「の一念に燃え将兵にも劣らぬ看護の誠を捧げています」は完全に削除されている。その結果、「博愛」の言葉はかすかに残るものの、文が途切れ、ほとんど意味をなさない。つまり敵味方の隔てなく救う博愛の精神が明言されずに終わっているのである。

じっさい、そのあとに続く映像は、ひたすら日本陸軍の一員として働く従軍看護婦の姿を映し出す。スクリーンに映し出されるのは傷ついた日本兵と、それを手厚く看護する看護婦であり、そこに敵兵の姿はない。つまり日赤を均質な1つの集合体として描いた結果、「博愛」の精神を強調するはずだったナレーションが削られ、映像の偏りを補うべき言葉が意味をなさなくなり、博愛よりむしろ日本陸軍の一員として国家に奉仕する看護婦の姿を示すことになったのである。

次に注目したいのは殉職者の葬儀場面である。ここでも音声処理が不自然であることから完成後に強制的に変更されたと考えられる。この場面はシナリオに「看護婦葬儀」の場面と記され、次のナレーションが入る予定だった。

事変以来従軍看護婦としてその職にたふれた人達は已に十数名に及び、これ等輝かしい殉職者達は戦死せる将兵と同じく護国の神として靖国神社に祀られその勲は永遠に讃へられるのであります。<sup>5)</sup>

ところが、完成品では「事変以来従軍看護婦としてその職にたふれた」の部分が削除され、映像だけでは、これが看護婦の葬儀であることが判断しにくくなっている。従軍看護婦も死ぬ可能性があることをはっきり示さないよう変更することで、従軍看護婦に死のイメージが結びつかないようにしているのであろう。



逆に、従軍看護婦の仕事ぶりは当時の若い婦女子があこがれを抱きそうな描き方がされている。たとえばシナリオには「従軍看護婦のいろいろな看護の実際」としか書かれていない場面が、映画では、異国情緒たっぷりの風景のなかを真っ白な制服にハイヒールを履いた看護婦が患者の手を取って散歩する姿を描く。同じように病院船の看護も「甲板に行く擔架失明の傷兵を看護する。配膳。身体清拭。食事」としか書かれていないのが、快晴

の海原を突き進む病院船の看板での散歩、大きな注射器や消毒器など近代的な医療設備、おかゆをもった器がずらりと並ぶ配膳室、缶詰から桃を取り出す看護婦などで表現されている。船内の撮影はすべて固定ショットであるがゆえに、観客の注意はその固定されたフレームの中で唯一動いているもの、すなわち看護婦たちに向かい、それが看護婦の活躍ぶりをより鮮明に印象づける。要するに現地の病院や病院船が、前半部で描かれた日本の病院と同じくらい安全かつ安心できる働き場として強調されているのである。



不安要素を排除した兵站病院や病院船の空間は、『愛染かつら』のような煩わしい人間関係が描かれていないぶん、より理想的な職場にさえ見えてくる。ここでの看護婦たちはもはや従来の女性像のように傷ついた男性を癒すだけの存在ではなく、男性と同じように戦地に赴き国家に奉仕する勇士でもある。彼女らはみな、自分の恋愛に苦悩する『愛染かつら』の主人公とはまるで異なり、「苦悩する者のために戦う」ことを純粹に望んでいる。しかしその看護の対象は自国の兵隊のみに限られている。それゆえにこの映画は、排他的国家主義に傾いていた日本の姿をも映し出すことになるのである。

近代的な建築の病院棟において科学的な知識を学んだ賢い看護婦たちが、最新医療設備の整った大きな病院船にのって戦地に向かい、傷ついた日本の兵士たちを救いだし快復させ、そして戦地に戻す。結局、この映画が描いているのは、敵の攻撃を受けない安全で安心な「ゆるい」環境ながらも「戦ふ女性」のイメージであり、西欧に劣らないレベルで救助活動を展開できる近代国家日本の姿なのである。

## 2. 『戦ふ女性』を文脈において読み直す

ではいったいこの映画はどのような文脈において公開されていたのだろうか。先ず語らなければならないのは、この映画が「文部省認定文化映画」であるということである。ではこの文部省認定文化映画とはいったい何か。これを説明するにはまず1939年10月に施行された映画法について語らなければならない。

映画法は日本初の文化立法である。支那事変をきっかけに中国との戦いが泥沼化していくなか、国が戦争遂行のために映画事業を統制し利用する目的で1939年10月1日から施行した。映画法は第1条から116条まであり、おもだった内容は映画事業の許可制、映画製作者の登録制、台本の事前検閲などの検閲強化、外国映画の輸入制限、文部省推薦映画の認定、文化映画・啓発宣伝映画の強制上映、興行時間制限などである。

注目したいのは、映画法の第15条「主務大臣命令ヲ以テ映画興行者ニ対シ国民教育上有益ナル特定種類ノ映画ノ上映ヲ為サシムルコトヲ得」である。これにより日本では映画館での文化映画の上映が義務づけられる。ただし文化映画は映画法の施行と同時に全国一斉に強制上映された



わけではない。強制上映は段階的に行われ、まず東京や大阪、名古屋、京都、神戸、福岡の6大都市で1940（昭和15）年1月1日から興行2回につき1本の文化映画が、同年7月から興行ごとに必ず1本が上映される。また6大都市以外は半年遅れで施行された。『戦ふ女性』はこのとき上映された文化映画のひとつである。

ではこのとき強制上映された文化映画とはいったいどのような映画だったのだろうか。文化映画という言葉の意味は時の流れとともに変化し、時代によってその意味はかなり異なる。かつてはドイツの「クルトゥーアフィルム」Kulturfilmの日本語訳とも言われたが、じつはそうとも言い切れない。文化映画は「教育映画」や「記録映画」「ニュース映画」「科学映画」など隣接ジャンルと交錯されながら曖昧に呼びならわされてきた。しかしここで問題にしたいのは、このジャンルの歴史的定義よりむしろ、1940年以降、国が法の力を使ってまでして国民に見せようとした文化映画とはいったいどのような映画だったのかである。

それを知る手掛かりとなるのが文部省認定文化映画である。文部省は、文化映画の強制上映に先立ち、どういう映画が文化映画と呼ぶにふさわしいかを国民に示すべく、映画法が施行される1939年10月1日から文化映画の認定を行っている。つまり強制上映がはじまる前に上映に値すると政府が判断する文化映画をそろえておこうとしたのである。選定の任にあたったのは文部省の社会教育課の主任・三橋逢吉とその部下たちである。そのひとり不破祐俊は文化映画について次のように述べる。

唯いたづらに文化映画なる概念を、ドイツから入つて来たクルツールフィルムとして語源的に、或はその直輸入的に考へることは我が国に於ける文化映画の赴くべき方向を考へるに相応しいことではない。在来、文化映画の概念に就ては、人々に依つて可成りまちまちな意見のあつたところであるが、今回の映画法で指定上映の趣旨から云つても、その対象となるものは、云ふところの文化映画を指すのであるが、具体的にはその如何なるものであるかは、その認定の術に当る人々の処置に依つて決まる……。<sup>6)</sup>

このように不破は、政府のいう文化映画がドイツの「クルトゥーアフィルム」とは違ふと断言したうえで、文化映画の定義は人によってまちまちだが、今後その何たるかは認定作業の担当者によって決まると述べているのである。そして「我が国における文化映画」を次のように定義する。

文化映画と考へられるものは、教育、学芸、国防、保健等其の他に關するもので、而もそれは劇映画にあらずして、主として記録的、実写的手法を持つた、謂はゞ現実を描いた映画で、然も、それが吾々の国民精神の涵養に資し、或は国民の知識の啓培、技能の向上に役立つような目的を持つたものでなければならない。<sup>7)</sup>

つまり文化映画とは確固たる基準を持たないジャンルであり（そもそも確固たる基準を持つジャンル自体ほとんどないともいえるのだが）、人それぞれ定義は異なるが、文部省としては、『愛染かつら』のような「劇映画」ではなく、記録映画の類に属する映画ではあるものの単に記録しただけでもない、「国民精神の涵養」に資するところのある、国民を啓蒙し、知識を培養し、技能

を向上させようとする映画であり、文部省が文化映画と認めた映画を「文化映画」と呼ぶということである。

じつに曖昧模糊とした基準であるが、文部省は、このあいまいな基準のもとで1939年10月1日の施行から11月10日までの約1ヶ月のあいだに73本を文化映画として認定する。<sup>8)</sup>『戦ふ女性』も10月12日に認定を受けている。ただし、このとき認定を受けた映画の大半は、認定作業が開始される前にすでに製作されていた映画であり、国の政策に迎合した文化映画ではない。つまり文部省は、文化映画とは何かというはっきりした定義をもたないまま、来たるべき文化映画の強制上映に向けて、国家の目的にあいそうな映画を既存の短編映画のなかから選び認定していたにすぎない。そのことは1942(昭和17)年の講演会で三橋達吉が当時の混乱を振り返って「暗中模索時代」と呼び、次のように述べていることからわかる。

認定は十月一日から始まったのですが認定について、その当時かういふふうを考えられてをつた。文化映画の強制上映を映画法によつてやるが、どうも文化映画になるような映画は、段々発達しつつあるといふものゝまだ量が少いと、量が少いと、折角法律を施行しても実施が出来ないのぢやなかろうか。認定は成るべくやさしく、これまで出ていたいはゆる文化映画といふものは大部分認定して、映画法の実施に差支ないやうにするのであらうと言ふのであります。<sup>9)</sup>

つまり、映画会社を指導して「国民精神の涵養」に資する映画を製作させるというのではなく、すでに存在する映画のなかから、自分たちの目的に合う映画を選んでいたにすぎない。いかに政府が行き当たりばつたりの間に合わせて選んでいたかがわかるだろう。同時にそれは、国が国民教育の一翼を担う存在として映画に大きな期待を寄せ、その遂行を急務とみなしていたことを示すといえよう。そのことは次の不破の発言からも窺い知ることができる。

今日の重大時局に際してこそ、映画を通じて更に大なる指導を必要とするものであつて、官庁も民間も一体となつて、すべての角度から支那事変の持つ一大使命の遂行に映画は全力を挙げなければならない……映画は誠に思想戦線に対する武器であつて、国内的には思想統一に大きい役割を演じ、対外的には我が国是を明かにする立派な宣伝機関である。<sup>10)</sup>

この言葉には、戦争が泥沼化していくなか戦争遂行を目的に映画を有効利用しようとする不破の決意があらわれている。しかし「文化映画」のなんたるかもよくわからぬまま法の強制力を使って国民を思想教化しようとする走りだす、その強引な行動からは、中国をめぐる国際的に孤立していった日本が、その分不相応な野望を何とか現実のものにしようとする姿が浮かびあがってくる。

### 3. 文化映画『戦ふ女性』を通じて見えてくるもの

ではこの映画法による文化映画の強制上映に対し、映画産業はいったいどのように反応したの

だろうか。1937年11月に映画法の制定が決定されると、施行後の需要増を見越して文化映画の配給及び製作者はかつてない盛り上がりを見せる。すでに1938年6月25日の『読売新聞』には「進展振り目ざましい文化映画の昨今 時流に乗る各社の活躍」と題した記事に「支那事変を契機として国民精神総動員の戦時体制は国策の線に沿ふ文化映画の製作を要望し」、その要望に応じて松竹や新興、日活、東宝といった劇映画の製作会社が文化映画の製作に熱を入れてきたとある。また『日本文化映画年鑑』の「主要文化映画製作・配給会社」一覧を見ると、多くの会社が1938年から1939年に設立されていることがわかる。要するに、法の施行を当て込んで企業が先走り、経済的な欲望が国の政策を後押ししていたのである。

『戦ふ女性』も、この流れにおいて考える必要がある。この映画の製作会社は1937年10月に設立された朝日映画社である。朝日映画社は朝日新聞社のニュース映画「朝日世界ニュース」を製作していた写真化学研究所を東宝が合併吸収するさいに、朝日新聞社が写真化学研究所のニュース映画製作機構を買収し、設立した会社である。そしてその新会社が製作した第一回作の文化映画が『戦ふ女性』なのである。

日中戦争下は文化映画隆盛の波に乗って、ニュース映画など隣接ジャンルだけでなく、劇映画からも資本や人材が文化映画に流れ込んでくる。たとえば松竹は1939年9月に文化映画部を拡充し、清水宏や小津安二郎を常任顧問に任命している。また『戦ふ女性』の監督である永富映次郎も劇映画の製作会社から流れてきた人物である。永富は松竹のインテリ監督・牛原虚彦のもとで修業を積み、その後サウンド映画専門のスタジオであったゼーオー（のちに東宝に合併）に移り、柳家金語楼主演の『俺は水兵』（1935）で一本立ちした監督である。小唄勝太郎主演の『勝太郎子守唄』などの鈍作をいくつか監督するが芽は出ず、文化映画製作が盛り上がりを見せる1938年に劇映画をあきらめて朝日映画社に入社した。召集の語り口やナイチンゲールと光明皇后像のモンタージュなどに、平凡とはいえない劇映画的な表現が散見するのは、この監督のキャリアから考えても無理のないことであろう。こうして文化映画はニュース映画や劇映画などから集まってきた人を介して多種多様な影響を受けていったのである。

しかし問題は、そういった会社がどういった映画を作っていたかである。たしかに映画法施行前夜の文化映画の隆盛は文化映画にさまざまな変化をもたらし、その語りを多様化させていったといえよう。しかし、「文化映画」とは何かよくわからないままに製作された映画には限界があった。当時の雑誌に散見される文化映画に対する批判がそれを物語る。一貫した筋がない、目的がはっきりしない、演出や映画技法が稚拙であるなどと批判され、ときには「チンドン屋映画」と皮肉られることもあった。最初に述べたように『戦ふ女性』が「今までにない一貫したすぢを持つ優れた」映画と宣伝されたのは、こういった文脈において公開されたことを理解しておく必

要がある。

とはいえ、その『戦ふ女性』も大した評価を得たわけではない。朝日新聞社の映画評を執筆していた批評家の津村秀夫（執筆名 Q）は「文化映画の狙ひどころとしては優れている」が映像技法の「ダイナミックな迫力」に欠けると述べ、また雑誌『文化映画』で文化映画月報を書いていた林高一は、「どう最良目に見ても優秀作とは申し難い」、日本有数の文化映画製作者である朝日映画社はもっと上を目指すべきだと酷評する。じっさいこの映画がさほど優れた作品でもないことは小説家・石川淳の文化映画体験談から推察できる。石川は1939年の10月に映画館で見た文化映画の「つまらなさ」を揶揄し、観客を退屈がらせ、心地よい眠りを邪魔するという意味で「不穏な代物」と呼ぶ。その石川の見た文化映画とは次のようなものであった。

初めにラツパが鳴って、黒つばい制服を着た少女の群が行進する。それだけでは女学生ともバスの車掌とも区別がつかず、太い脚が動くのを見ていると、忽ち何とか大臣が登場して演説になる。国民の体位を向上させるとか云ふ結構な趣意で、その演説の語尾が消えないうちに、場面は再び少女群の活躍となつて、忙しい工場作業の光景が次ぎつぎに展開される。そこで漸く、これはどこかの女工さんたちの生態を写したものだと、見物に合点が行く。後は、それらの女工さんたちがどんなに勤勉に働くか、どんなにみごとな健康をもっているか（体格検査状況）、どんなに優雅な教育を受けているか（習字や茶の湯生花の稽古）、どんなに十分な休養を与へられているか（庭園でブランコに乗ったり、御丁寧にベンチで居眠りをするところまで写される）、どんなに豊富な栄養を取っているか（うまさうなランチの見本が示される）と云ふことが詳細に報告されて、さらに活発なラヂオ体操から、一転して初めのやうな団体行進で……ざっとこんな具合のものだ。<sup>111</sup>

工場か病院かという場所の違いこそあれ、演説や団体、行進、体操、健康、勤勉、休養、教養、栄養などこの映画の語り口は『戦う女性』とかなり近い。ほかにも東亜文化協会映画部の『海の若鷺』など似たような映画はいくつかある。つまり『戦ふ女性』という映画は、あるパターンにのっとって製作されているのである。類似品が散見されるのはそのためだ。

ではいったいそのパターンはどこからきたのだろうか。おそらく東和商事がドイツから輸入したウーファ社の映画に依拠している。たとえばウーファ社の文化映画『独逸警防団の救助作業』は、技術的警防団国立訓練所における「入所より訓練の全貌を示し、工場爆発に際し活躍する警防団の実例を紹介して技術的警防団の組織、訓練任務と、その重大性を国民に啓蒙宣伝せんとする国策映画」である。ほかにもウーファ社には『少年機動隊』など、これと似たような筋の文化映画がいくつかある。記録映画製作者の厚木たかが戦時情報局に模倣と言われてもいいから早くウーファ社の文化映画のような作品を作ってくれと言われてたと回想することからも、『戦ふ女性』など一部の文化映画が、ウーファ社のそれを模倣していたことは想像に難くない。

だとしたら問題は語りのパターンを模倣することで、その映画が知らぬ間に引き受けてしまうイデオロギーである。ウーファはドイツ国家人民党党首のアルフレート・フーゲンベルクが所有し、1933年にヒトラー政権が成立したのちはナチのプロパガンダ映画を作り出す会社である。1937年にはナチに支配され、宣伝大臣のヨーゼフ・ゲッペルスのもと現実を記録しつつも煽動的

な処理を施した文化映画を製作していた。したがって、そのウーファの文化映画の語り口を模倣した類似品を作るということは、意識するしないにかかわらず、その映画が意図したイデオロギー、すなわち戦闘的なナショナリズムをも引き受けていたということである。ゆえに『戦ふ女性』のようなウーファの模造品は、前述した石川淳とは別の意味で、じつに「不穏な代物」だったといえよう。なぜならそれはナチの文化映画をコピーすることで引き受けてしまった戦闘的なナショナリズムを、文化の名において押し売りする映画でもあったからだ。

文化映画『戦ふ女性』を通じて見えてくるものとは何か。それはけっして作品として優れているかいないか、あるいは国による映画統制が成功したかしないかといったことではない。その存在がわれわれに示すのは、日本が悲惨な戦争に向かって歩みをはやめる 1939 年という時代、すなわち国が法の力を利用して国民の思想を統制しようと焦って動き出す時代、そしてその法の施行を当て込んで企業が先走りし結果的に国策を後押しする時代の痕跡である。したがって 1939 年の文化映画『戦ふ女性』に刻み込まれているのは、明治開国以来、富国強兵、脱亜入欧の野望を胸に戦い続けてきた日本が、中国をめぐる西欧列強といよいよ肩を並べて戦わざるをえなくなったとき、近代国家日本の下支えとなる国民を育成する必要に迫られ、その動員装置として映画を利用しようと大きく舵を切る、その不穏な時代の空気なのである。

## 注

- 1) 奥村賢「科学映画の興隆と迷走」『映画は世界を記録する』森話社、2006 年、113-157 頁。藤井仁子「文化する映画」『映像学』第 66 号、2001 年、5-22 頁。
- 2) 『読売新聞』1939 年 11 月 15 日、3 面。
- 3) 『大阪赤十字病院百年史』大阪赤十字病院、2009 年。『大阪赤十字看護専門学校百年史』大阪赤十字看護専門学校、2009 年。
- 4) 「文化映画シナリオ『戦ふ女性』」『文化映画研究』「文化映画研究」発行所、1939 年 10 月号、399 頁。
- 5) 同上、400 頁。
- 6) 不破祐俊「文化映画の使命と方向」『日本映画』大日本映画協会、1939 年 10 月号、60 頁。
- 7) 同上。
- 8) このとき認定された文化映画の会社別本数を以下に記す。

東和商事（1928 年 11 月創立）33 本  
芸術映画社（1935 年 12 月創立）12 本  
松竹文化映画部（1939 年創立）6 本  
朝日映画社（1937 年創立）5 本  
東宝文化映画部（1930 年創立）4 本  
同盟通信社映画部（1936 年創立）3 本

ほかに大毎東日文化映画部、理研科学映画、国光、東朝、横浜シネマなどが 1、2 本ずつ認定されている（「文部省認定文化映画一覧表 十一月十日現在」『文化映画』文化映画協会、1939 年 12 月号、36 頁）。

- 9) 三橋逢吉「文化映画の認定」『映画旬報』映画出版社、1942 年 10 月 11 月号、34 頁。



- 10) 不破祐俊「文化映画の目標」『文化映画』文化映画協会、1939年9月号、16頁。
- 11) 石川淳「文化映画雑感」『日本映画』大日本映画協会、1939年11月号、741頁。