

竹峰 義和

「国民的精神」の招喚 溝口健二の「国民映画」再考

1. 「国民映画のころ」

1941年(昭和16年)夏、当時『元禄忠臣蔵』(興亜映画)の撮影中だった溝口健二の名義によって、『映画評論』9月号に、「国民映画のころ——『元禄忠臣蔵』に関連して」という題の短い文章が発表された¹。前年12月に発足した情報局が、検閲中心であったそれまでの映画統制政策をより積極的なものにするべく、たんなる「無味乾燥な」国策映画とは異なる、「日本人の伝統的性格を正しく反映」するとともに「高い芸術的価値を持つ」た「国民映画」という理念を提唱し、「この重大時局下における国民の士気を鼓舞し、その生活に喜びと希望とを与え、日本民族の発展に寄与す」ることを映画業界に指導したのが5月のことであるから²、「最近、問題になりつゝある国民映画と云ふ一つのジャンルを映画演出に携わる私達の課題の最重要なもの、として考え」(同、71頁)るといふその執筆の目的は、当局が要請する曖昧模糊とした「国民映画」の中身をより具体的なかたちで再定義することで、今後の映画制作における明確な指針を得ようとする当時の映画関係者たちの試みと通底していると言えよう³。しかし、ナチスの文化政策の礼賛と、ゲッベルス宣伝相の演説の物々しい引用によって始まるこの論文を——溝口の監督による『皇恩』(1927)や『満蒙建国の黎明』(1932)、あるいは『露営の歌』(1938)といった戦前の失われた国粋主義的映画や、あるいは『必勝歌』(1945)といった戦争末期の国策映画とともに——無力な一映画監督による時局への妥協と迎合の産物として片付けることも、あるいは偉大な芸術家に特有の政治的ナイーブさの証左として一笑に付すこともともに不十分だろう。というのも、官僚による机上の理念にすぎなかった「国民映画」が、自他ともに

<http://repr.c.u-tokyo.ac.jp>

東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻表象文化論
表象文化論研究

2 (March, 2003): 28-43

「国民的精神」の招喚

意識的なかたちで実践へと移され、具象的な相貌をもって「歴史的登場」⁴を果たしたのは、情報局委嘱による最初の「国民映画参加作品」の一つである『元禄忠臣蔵』が実質上初めてであり⁵、したがって、公開に先立つ三ヶ月前に、当時内閣映画委員という要職にあった溝口が、「私は今、最初の国民映画とがつちり組んでゐる」(73頁)と高らかに宣言することは、まさに日本の歴史的伝統を題材にとったこの作品によって「国民映画と云ふ一つのジャンル」を創始するというパフォーマンスな決意表明であるとも見做し得るからだ。そして、12月14日の討入の日に合わせて満を持して封切られた『元禄忠臣蔵・前篇』が、真珠湾攻撃と太平洋戦争の勃発にたまたま時期的に重なってしまったという不運もあって、翌年2月公開の後篇ともに興行的に完全に失敗し、さらに批評家たちからも失望と批判の声を無数に浴びせられた後も、なおも溝口は、玉音放送をもってジャンルとしての「国民映画」が消滅するまでの約四年間にわたって、同じく情報局国民映画に指定された『宮本武蔵』(1944)や、あるいは「勤王刀精神を平易に説」⁶くところを製作意図に掲げた『名刀美女丸』(1945)といった松竹京都製作の時代劇を、外部から強いられたか否かはともかくとして、ほぼ定期的に「国民」に供給し続けたこともまた事実なのである。

2. ゲツベルス・溝口・カント

「国民映画のこゝろ」というテキストにおいては、既に触れたように、序論部におけるナチスの文化政策へのいささか大仰な賛美——「ナチスのあらゆる文化立法は、その国の偉大なる思弁的思想家の抱いた美の純粋な理性概念から、恣意のものを揚棄しつゝ……美の陶冶を均整させつゝ練磨させつゝ組み立てられてゐるやうに思う」(71頁)——に引き続いて、「ゲツベルス宣伝相の言葉」がやや長めに引用されている。

『作家の目前の義務は、団体理念に忠実なる芝居を書くことではない……豊かなる充実と多面性とを以て、各々作家としてこの使命に従ひ、以て一層高い意味に於て団体理念に奉仕する事こそ作家の義務である。ナチスは一箇の自由な芸術を欲するのみであつて、指導されたり、あらゆる規範の中に押込められたりするような芸術を欲しない。私は芸術の分野に於ては断固としてすべての道徳探索を排斥する……』(同)

1939年公布の映画法を始めとする日本政府による映画統制がナチス・ドイツのそ

れを範に取ったものであり、『映画評論』等の映画理論誌においてもゲッベルスの映画に関連する演説の邦訳が日本の映画製作における指針としてしばしば掲載されていたのだから、「[国家の] 要請する所が、何であり、どうであるか」（同、強調原文：以下同様）を問うにあたって、ひとまず「ゲッベルス宣伝相の言葉」に遡及して考えること自体はけっして咎められるべきではなく、むしろ正当なやり方と言えよう。ともかく、注目すべきは、このゲッベルスによる「自由な芸術」の要請が、溝口がテキストの冒頭部でいみじくも看取したように、ドイツの「偉大なる思弁的思想家」であるカントの「美の純粋な理性概念」のイデオロギー的な援用ないしは曲解に暗に基づいていることである。すなわち、ここでゲッベルスは、カント的な美の特性である〈目的なき合目的性〉としての「自由」——「構想力と悟性との自由な戯れ」⁷——がナチス指導下の芸術作品においても堅持されねばならないことを表面的には強調しつつも、実際に個々の芸術に要求しているのは、あたかも自然に発現したかのように見えるまで己の作為性と被強制性の痕跡を巧妙に隠蔽することで達成される〈美的なもの〉の「自由」という欺瞞的な仮象に他ならないのである⁸。そして、日本の内閣情報局が指導する「国民映画」が、たんなる国策映画とは異なり「高い芸術的価値を持」たなくてはならないというのも、あからさまな禁止や指導ではなく見かけ上の自発性こそがより大きなプロパガンダ的効果を持つというゲッベルス的な命題に倣ったとも考えられる。しかしながら溝口は、このような主張をそのまま受けとめようとはしない。

この言葉の意味は、微温な妥協と甘やかに、ともすれば馴らされがちな我々の心を有頂天にさせるやうな響きをもっている。然しこれは飽迄響きであつて実体ではない。この言葉の奥に儼として存在する、創作の国民的精神をこそ、凝視すべきであらう。（同）

「一箇の自由な芸術」というゲッベルスの理念にたいして溝口は、魅惑的であるが表層的な「響き」に「有頂天」になるのではなく、その「実体」、すなわち「創作の国民的精神」を「凝視」する必要性を訴える。というのも、「国民的伝統と国家的観念に立脚せずして、独自の強力高度な芸術が生まれ出づることは困難」（同）であり、それゆえ「国民映画」が根ざすべきは「大和民族自体が形成する全く独自の環境、そして大和民族の形成する国家が行きつゝある歴史的現実」（71－72頁）に他ならないからである。このほとんど恣意的に思える深読みによって、ゲッベルスの言葉において辛うじて維持されていたカント的な自由美の要求は完全に払拭され、かわりに「大和民族」の歴史的伝統に基づく「国民的精神」を「凝

「国民的精神」の招喚

視すべき」だという倫理的命法が説かれることとなる。だが、溝口によるこのようなゲッベルスの読解はまったく原テキストから乖離した無根拠な解釈というわけではない。溝口は、芸術における「すべての道徳探索を排斥する」というゲッベルスの主張にもかかわらず、「芸術の国民的特色が、芸術の本質的な性質と決して噛み合うものではない事」(71頁)を、すなわち、芸術一般に本質的なカント的自由と、個々の作品に必然的に要請される倫理的——国策的——な使命との齟齬というアポリアがその内に孕まれていることを明瞭に認識している。そして、このような二律背反を再びカント的な用語法でもって「美と倫理、芸術と道徳の相関」(72頁)の問題と見做したうえで、この矛盾的葛藤を解消すべく、「国民映画」に携わる映画作家にとっての使命とは、なによりもまず「民族としての人間性の低調と、世俗的道義心の失墜を招来」しかねない「蠱惑的」な「趣味」ないしは「妖しい美の力」(73頁)——所謂芸道三部作に没頭した時期の溝口自身もしばしば陥りがちであった「似而非ゲートの(同)な唯美主義の誘惑——から脱却し、「一層高い意味に於」ける「団体理念」である大和民族「独自」の「国民的伝統と国家的観念」に「奉仕」することだという結論を敷衍的に導き出しているのである。つまり、溝口にとって「団体理念への奉仕」とはたんに美の領野に留まらない、美学的かつ道徳的であるという二つの契機の総合という意義を帯びたものなのだ。

超個人的なものへの献身、小さい自我を殺して国家の為に自己犠牲を因ること、これは尊く美しいことであらねばならない。そこに倫理価値と芸術価値の不自然ならざる統一が存在する。(72頁)

「超個人的なもの」である「国家」への「自己犠牲」。それは、「尊く美しいこと」であり、このような「小さい自我」の供犠によって現出する高次の尊敬と美の感情においてこそ、「倫理価値と芸術価値」、すなわち映画の国民国家的な倫理的使命と芸術美との相克が止揚されるという。それはまさにカント的な意味における〈崇高〉な瞬間であり、自由であるが有限な構想力(=美、趣味)の自己喪失をつうじての無限な理性理念(=国民的精神)の呈示である⁹。すなわち、ここで溝口は、あたかもカントの『判断力批判』の行程をたどり直すかのように、ゲッベルスによって歪曲されたカント的な自由美から、構想力と理性との一致である崇高へと論を進めていくのである。もともと、「超個人的なもの」をあくまで「国家」と同一視した上で、そのような「団体理念」に殉ずることの美を説くその主張に、ゲッベルス以上に美学的な国家主義的イデオロギーが含まれているように見えること、そして国家への自己犠牲という表現が醸し出す英雄的・悲劇的なパトスも、同じくカント

の崇高論をやや通俗的に歪曲した結果にすぎないことはともかくとしても。

ここでなおも残されているのは、個々人の自己犠牲を要求する「国家的観念」が、「民族自体が形成する…独自の歴史的伝統」(71頁)とどのように結び付くのか、そしてそのような観念が「国民映画」において具体的にいかにして表象されるのかという問題である。そして溝口は、先程引用した節に続けて、「然らば我々が根を深く下ろすべき歴史的伝統とは、国家的母胎とはどんなものか？」(同)と問うたうえで、次のように答える。

私はこの一篇 [『元禄忠臣蔵』] に、日本の歴史的伝統を凝視した。そして国民に、私が為したと同様の凝視を、決して苦痛を感じさせることなく試みて貰う事を念とし意としたのである。さうした凝視を念として、如何なる方法が採られたかは此処に説明する迄もなく、作品のみが語ってくれるだらう。(同)

溝口は、『元禄忠臣蔵』を監督するにあたって自ら「日本の歴史的伝統を凝視した」だけでなく、観客である「国民」にたいしても作品をつうじて「同様の凝視」を試みることを要請する。繰り返し強調される「凝視」という行為が意味するのは、たんに漫然と眺めるのではなく、より集中的に、しかしあくまで受動的な姿勢は崩さないままに瞳を凝らして黙って対象に没頭することであり、それはまさしく、宗教的礼拝に特徴的なアウラのものの観想的受容に他ならない。そして実際、かの原寸大にこだわった巨大なセットの上で、袷を着た無数の登場人物たちが互いに恭しく平伏しながら、重々しい長台詞を呟くさまをひたすらにロングでとらえた『元禄忠臣蔵』の画面は、たんなる劇映画というよりも、むしろ厳格な作法に則った重々しい儀式を強く想起させるのである¹⁰。だが、そのような儀式めいた光景において凝視されるべき「日本の歴史的伝統」、ひいては「国民的精神」とは何かという問いを、国家への「自己犠牲」との関連においてより明確に知るためにも、我々自身もまた『元禄忠臣蔵』という作品を改めて「凝視」し、「作品のみが語ってくれる」ことを明らかにする必要があるだろう。

3. 「国民的精神」という亡霊——『元禄忠臣蔵』

閑寂とした昼敷きの長い廊下。眩い白砂が敷きつめられた静謐な庭園。その透明な空気を激ますようにして、仰々しい儀礼服を身にまとった老人によって重々しい呪詛が呟かれると、その直後、隅に目立たないようにして座っていた一人の男

「国民的精神」の招喚

がにわかには起き上がり、駆け寄りざまに老人の背中に容赦無い一太刀を浴びせる。映画『元禄忠臣蔵』の冒頭に置かれたこの浅野内匠頭による小刀の一撃は、それが幕府によって正当な仇討と認証されなかったことにより、後に展開される物語すべての〈起源〉となって、未完の復讐というひとつのエコノミ的円環を創出するのであり、大石内蔵助をはじめとする四十七人の赤穂義士たちの使命とは、報復の機会がひたすらに繰り延べられることに耐えつつ、最終的に吉良上野介の首を討ち取ることによってこの円環を閉じることにある。そして、主君の死を仇敵の血でもって贖うことが「天下の御政道」にたいする叛逆にあたるのではないかという当然の嫌疑にたいしては、それが朝廷によって暗に是認されていることが仄めかされながらも——「京都」が浅野に同情的であると知り、西に向かって平伏して感謝する内蔵助のショット——、最終的に志士たちは己の切腹というかたちで唯々として答えるであろう。主君・幕府・朝廷にたいする三重の忠誠の究極的な表現としての切腹。それは、溝口の表現によれば、まさしく「日本の歴史的伝統」に即した「超個人的なものへの献身」に他ならない。そして、この光景を「国民」が「凝視」することを溝口が求めるとき、それが臨戦体制下における現在の日本国民が模倣し同一化すべき歴史的範例であるという倫理的含意がこめられていることは明白であろう。封建的な忠義観に基づくたんなる仇討芝居が、「京都」という審級を介在することによって、いつのまにか近代的な忠君愛国精神の歴史的原型へとすりかわる。忠誠のために命を懸ける義士たちとは、いわば内匠頭の刀の一振りによって招喚された「国民的精神」に他ならないのであり、彼らが切腹によって「自己犠牲」を遂げるその最後の瞬間、すなわち「国民的精神」が死を介して真の己に至るという最も〈崇高〉な瞬間において、国策的な倫理と芸術美とが「尊く美しい」かたちで止揚され、真の「国民映画」が誕生するべきなのである。

この映画の原作である真山青果の同名の戯曲が、浄瑠璃や講談における卑俗な忠臣蔵芝居によって付加されてきた諸々の虚構的な〈物語〉をことごとく排除し、かつて実際に起こった出来事としての赤穂義士の〈歴史〉を、元禄という時代的背景や各人の心理的内実を含めて忠実に再現しようとする試みであったことはよく知られている。そして、溝口の『元禄忠臣蔵』が、この真山の理念をそのまま踏襲し、まさに「日本の歴史的伝統を凝視」すべく総勢七名の時代考証人を動員して、セットのみならず衣装や言葉遣いに至るまでのすべての面で考証を重ね、徹底して史実にこだわったこともまた、リアリズムの巨匠溝口に典型的なエピソードとしてしばしば引き合いにだされてきた。しかしながら、両者に共通するような歴史主義的な志向が、「国民」及び「国家」という近代のカテゴリーを過去に向

けて強引に投影する際に生じる諸々の虚偽を、史実というもつともらしい仮象によって糊塗するための戦略にすぎないことは明らかであろう。原寸大で再現されたかの松の廊下もまた〈物語〉を〈歴史〉へと偽装するための舞台装置にすぎないのであり、そこで執り行われる復古的な儀式において、古風な相貌をそなえた「国民的精神」という虚構がはじめて実体化することとなる。

だが溝口は、セットや小道具といった細部において〈歴史〉に偏執狂的に固執する一方で、いささか奇妙なことに、歴史的な行為それ自体をスクリーン上で表象することを放棄してしまう。つまり、『元禄忠臣蔵』という映画において、冒頭の刃傷の場面以降、何か決定的な出来事が起こる瞬間が画面に登場することはほとんどなく、内匠頭の切腹をはじめとする見せ場となりうる場面の一切は、真山による原作を特徴づけている所謂タイヒョスコピー——城壁等に配置された観察者が舞台外で起こっている事件を報告する技法——に倣って省略されるのである。そしてさらに、溝口はこの省略による出来事の回避を真山以上に徹底させていき、ついには吉良邸討入という肝心な場面をも書状による事後報告にあっさり置き換えてしまうまでに至る。このような暗示的手法が、舞台という空間的な制約がある演劇においてならばともかく、映画においてはたんに臨場感を損なうだけであることは言うまでもない。にもかかわらず溝口は、映画の冒頭で唐突に起こった刃傷沙汰を最後に、おそらくはただ純粋な「精神」のみを表象しようとするという目的を追求するあまり、何らかの出来事を現在進行形で画面に映し出すことを極力回避するのであり、この精神主義の徹底化の結果として、義士たちは来るべきものへの待機という半端な姿勢にどこまでも耐えることを強いられる。すなわち、御上御評定を、内蔵助の思案を、京都の公家方の言葉を、浅野家再興嘆願にたいする返答を、吉良屋敷討入を、そして究極的には己の切腹と死の瞬間を、恭しく平伏し、あるいは余裕の笑みを浮かべつつ、彼らはただひたすらに待たなくてはならない。そして、この遅延された時空間に曖昧にたたく「国民的精神」を観客として眺める「国民」たちもまた、カタルシス的な高揚とは無縁のままに、来るべき何か——最終的には死——を待つという〈決意性〉のみをただ「凝視」せざるを得ないのである。

だが、登場人物と観客に同時に課せられる、宙吊りのままに待機するというこの試練は、浪士たちのすべてが切腹をおこなう最後の場面において、すなわち〈死〉という究極の出来事の到来によって最終的に克服されるのではないだろうか。そして、支払いが遅延され続けたすべての負債はそのとき完全に相殺され、招喚された「国民的精神」もまた己の本来の住処たる死へと帰っていくのではないか。しかしながら、そのような最後の「自己犠牲」の瞬間はまたしても直接画面上に現

れることはなく、義士たちの名を次々に読んで「お仕舞いなされた」ことを告げる不気味なオフの声に見送られつつ、内蔵助が最後の一人として切腹場へと歩を進める姿がゆるやかなパンによってフレームから外れ、無人の刑場が映し出されたところで映画『元禄忠臣蔵』は終結してしまう。結局のところ、「国民」に範を示すべく招喚された四十七義士の「精神」らは、仇敵の一味と刀を交えての血腥い格闘というかたちで自らの生きた現前性を証明することも、あるいは短刀を己の腹に突き刺してみせることで「尊く美しい」自己犠牲を遂げることもスクリーン上では許されない。そして、死がフレームから外れることとほとんど同義であり、生との境界も茫漠としている以上、死は目的論的な終焉の役割をもはや担えず、生が死へと没入することによって美を超越する〈崇高〉の感情が国民の心に惹起されるという「国民映画のころ」における政治美学的プログラムもまた機能不全に陥らざるを得ない。このように、現時の行為を欠いたままに、いわば死なき死の時間を生きる義士たちは、雄渾な民族精神の精髓というよりも、むしろ何かのはずみで誤って呼び覚まされた過去の亡霊と呼ぶに相応しいのではないだろうか。刀の一振りによって華々しく招喚された「国民的精神」は、〈死に向かう存在〉という英雄的形象に昇華されることなく、それゆえ「国民」とミメシス的な関係を取り結ぶこともないままに、空白化された出来事と出来事のはざままで、生と死のあいだを亡霊として永遠にさまよいつづけなくてはならないのだ。

しかしながら、活劇の興奮をもたらすはずの場面をたんなる事後報告に置き換えていくことで、「国民」の原型であるはずの「国民的精神」の亡霊化を招来してしまうという「国民の士気を鼓舞」するには程遠いさまは、溝口が「国民的精神を・・・凝視す」という自身の精神主義の決意表明をあまりに愚直に実践した結果であるとともに、ある意味においては、あくまで「史実」に忠実であろうとする真山的な歴史主義の一層の徹底化であるとも考えられる。すなわち、いくら歴史的な出来事そのものに肉薄し、それを完璧に再現したいと欲望したところで、所詮は後から書かれた記録文書や口承に頼らざるを得ないのだから、かつて起こったことをあたかもその場に居合わせたかのように現在進行形で物語ることによって「忠臣蔵」という神話的な虚構の一ヴァージョンに墮するよりは、むしろ歴史記述というものに本質的な事後性というものを積極的に引き受け、具体的な肉体によって行われた一つの一回的な出来事が伝聞や書状というかたちで言葉へと翻訳されながら——吉良邸襲撃の模様を報告する瑤泉院宛の手紙——、最終的に幕府という権威的審級から〈事件〉として評決されるという一連の受容と解釈のプロセスを綿密な歴史考証によって甦らせようとしたのだと。だが、こうした一見謙虚で禁欲的な史実の尊重が、「忠臣蔵」という名のもとに語られてきた〈物語〉の

伝統があつてこそ可能となるという構造的な共犯関係を見逃してはならない。すなわち、真山・溝口が標榜する歴史主義とは、「忠臣蔵」の〈物語〉の展開のすべてが「国民」に遍く共有されており、それゆえ決定的な行為の場面の不在も観客によって想像的に充填され得るという前提条件に基づいているのであって、つまりは「忠臣蔵」の芝居や映画によってこれまで培われてきた〈物語〉に暗に依拠しているのである¹¹。以上のことから明らかになるのは、この映画が志向する〈歴史〉という理念が曝け出す二重にナラティブな性格である。すなわち、〈歴史〉と呼ばれるものの一切は、事後的な〈語り〉という不純な次元の媒介によって初めて構成され伝承されるのであり、さらに「史実」というものを舞台ないしはスクリーン上で表象するにあつても、それは好むと好まざるとにかかわらず、「国民」に膾炙した〈物語〉の記憶の堆積のうえで上演されなくてはならないのである。

〈物語〉を排して〈歴史〉を厳密に追求すればするほどに、かえって〈歴史〉と〈物語〉との結託が浮き彫りにされていくという逆説のなかで、溝口が現前性の仮象を取って放棄してまで〈歴史〉に忠実なかたちで表象しようとした「国民的精神」もまた、その唯一の存在根拠が曖昧である以上、虚構としての本性を観客に意識させざるを得ず、結果としてますます自身の実質性を喪失していくこととなる。だが、「国民的精神」が〈物語〉から〈歴史〉へと高められたときに亡霊化するという事態は、「国民」という理念自体の本質的な虚構性を図らずも露呈しているのではないだろうか。すなわち、「国民」とはナラティブによって構成された言説的な虚構にすぎず、〈物語〉であるかぎりにおいて想像的な身体性を備えた「国民的精神」として表象され得るのであって、日本の「国民」の純粋な〈歴史〉のみを「凝視」しようとした溝口の試みは、それが徹底的であつたがゆえに、逆に〈歴史〉と〈物語〉の曖昧な混交に基づくイデオロギー表象のメカニズムとその虚偽性とを曝け出しているのであり、この点においてこそ、『元禄忠臣蔵』という「国民映画」の持つネガティブなアクチュアリティを認めることができるのではないだろうか。「ナチスは一箇の自由な芸術を欲するのみであり、芸術における「すべての道徳探索を排斥する」と宣言したゲッベルスは、国民文化の純虚構的な性格により敏感であつたといえるだろう。芸術が「国民」という理念を表象し得るのはナラティブな〈物語〉の領域に限られているのであって、虚構性という枠を踏み越えて〈歴史〉のうちなる倫理性を目指す行為は、かえって「国民」というカテゴリーが孕み持つ諸矛盾を顕在化させる危険を招来してしまうのである。

4. 刀の変奏——『宮本武蔵』・『名刀美女丸』・『必勝歌』

1943年（昭和18年）7月、『元禄忠臣蔵』の興行的失敗や妻の発狂という諸般の事情からスランプに陥ったと噂されていた溝口は、陸軍省報道部の委嘱による中華電影との提携作品『甦へる山河』を監督するよう松竹から命じられ、その視察のために助監督らとともに上海に渡航する。しかしながら、「日華和平親善」を目論んだこの国際プロジェクトは、溝口にまつわる以下のような微笑ましいエピソードを残して、結局は実現されないままに立ち消えになってしまう。

さて、この中国行の溝さんほど、稚気満々で愉快的な溝さんはありませんでした。／まず、軍刀を持ってゆくときかなかったそうで、骨董物にやかましい人ですから、いずれ、備前のなにかしという業物を求めたことでしょう。¹²

形ばかりの「軍刀」を脇にぶら下げて、威風堂々と中国大陸に乗り込もうとする溝口。その「稚気満々」の無邪気さは、「おそらく彼の政治認識は中学生程度のものであった」¹³という現在の溝口評価を裏書しているように思われる。だが、ここで注目すべきは、この中国行き翌年から、溝口の映画が、まるで「軍刀」というファロスのななおも魅了されたままであるかのように、日本刀にフェティッシュなまでに拘泥するようになることである。例えば、芸道物の佳作とされた『団十郎三代』（フィルム消失）の後に溝口が撮った『宮本武蔵』では、『元禄忠臣蔵』において冒頭を除いてほとんど禁忌であるかのように画面上から追放された抜き身の刀が幾度となく登場しては、やや迫力に欠けた決闘をそのたびごとに繰り返して見せるのである。溝口のキャリアにおいて例外中の例外であるこのような殺陣の場面が、時局の波に流されるようにして大衆の趣味に仕方なく迎合してみたものの、如何せんチャンバラが彼の本領ではなかったために無様な失敗に終わったことの例証にすぎないという見方も可能であろう。しかし、少なくとも、松の廊下の刃傷の儀式めいた荘厳さとは対照的に、武蔵によって無闇に振り回される二本の刀が、もはや「国民的精神」を招喚することないままに空振りに終わらざるを得ないことは確かである。そして、さらに武蔵が、親の敵を討つことを悲願として彼の下に弟子入りした二人の姉弟にたいしては、剣術とは「仇討」という私怨を晴らすためではなく「公義」に尽くすためのものであると幾度も説教を垂れながらも、宿敵佐々木小次郎との因縁がかかった決闘を取って辞すことなく、兵法者としての宿命としてむしろ積極的にその機会を希求するとき、そこには『元禄忠臣蔵』の根幹をなしていた報復のエコノミ的円環のシステムの否定という含意のみならず、虚構的な

現前性というものにただ殉ずることの意志を看取することができるのではないだろうか。ともかく、やはり「国民映画」に指定された『宮本武蔵』は、『元禄忠臣蔵』の思わせぶりの演出を揶揄するかのように、55分というきわめて短い時間的制約の中で、諸々の出来事を現在進行形でただ羅列していくのみであり、その慌しい展開の中に国民国家的な使命といった「精神」が介在する余地はほとんどない¹⁴。だが、そのような精神主義の否定の身振りもまた、皮肉なことに批評家たちによって「心理の説明が・・・不十分」¹⁵という理由から、ただちに失敗作の烙印を押されてしまったのではあるが。

しかしながら、『宮本武蔵』の主人公の口からきっぱりと断念するよう命令された仇討というモチーフは、続く『名刀美女丸』（1945年2月8日公開）においてあっけなく復活を遂げることとなる。ただし、二番目は茶番として。すなわち、この映画の主人公である若い刀匠・清音は、彼の育ての親である桑名藩剣道指南役・小野田小左衛門を斬殺した供頭の内藤を討つための刀を鍛えるよう、小左衛門の娘の笹枝から依頼を受ける。だがその直後、今度は清音の刀鍛冶の師匠である大和守清秀が、勤皇浪士との輪講の最中に寺社奉行の捕吏に踏み込まれたために鍛刀場において自害を図り、鍛刀の本分とはただ勤皇精神の為に尽くすことにあると弟子たちに遺言して死ぬことから、清音は二人の死んだ恩師に象徴される仇討と勤皇との矛盾に引き裂かれることとなる。しかし、私と公の二律背反に悩むそのような内的葛藤は、京都に潜伏していた内藤が鳥羽伏見の戦いにおいて賊軍の歩兵隊長となったことを偶然見出すという奇跡の強引な導入によってあっさりと解消してしまう。そして、幕府軍と倒幕軍との激しい戦火の中、新たに鍛えられた刀によって仇敵＝朝敵を打ち倒し、無事に責務を果たした清音と笹枝のカップルは、もはや切腹によって「天下の御政道」に忠義を立てる必要もなく、幸福な笑みを浮かべて川面を舟行するのみであり、結局のところ、この映画において仇討が果たす役割とは、二人の恋の成就というハッピー・エンドのたんなる障害にすぎないからだ。

だが、そのような説話上の御都合主義よりも興味深いのは、刀を振り下ろすことによって「国民的精神」を招喚するという『元禄忠臣蔵』の起源をなす動作が、いざさか戯画的なかたちで『名刀美女丸』のクライマックスの一つを成している点である。清秀の自害の後に残された清音とその弟^{おとうと}弟子の清次の二人は、師匠の遺言を果たすべく必死に勤皇のための刀を鍛えようとするが、清音が仇討という雑念を払拭しきれないがゆえに、鉄兜を一刀両断するだけの名刀はなかなか完成しない。そして、最後の必死の試みもまた力尽きようとするそのとき、火花を散らして打ち下ろされる金槌のリズミカルな響きに引き寄せられるようにして画面に

「国民的精神」の招喚

登場するのは、刀匠の衣装を被った笹枝の幻影に他ならない。そして、この亡霊ならぬ生霊と化した「国民的精神」は、もはや史実にこだわったセットにおいて漠然と死を待ちうけるのではなく、自ら甲斐甲斐しく槌を振り下ろすのであり、その神秘的な合槌によって仇討と尊皇という二重の使命を果たすべき新刀がようやく完成するのである。隠喩的なものにすぎなかった「国民的精神」がかくも愚直な私たちで映像化されるという事態は、『元禄忠臣蔵』から『宮本武蔵』、そして『名刀美女丸』に至る溝口の「国民映画」の系列における〈歴史〉から〈物語〉へのなし崩し的な比重の移行に正確に対応しているといえるだろう。すなわち、〈物語〉を〈歴史〉へと昇華させる荘厳な儀式が挫折に終わった後、溝口は舞台となる時代こそ過去に求めこそすれ、もはや史実に拘泥するあまり虚構的な現前性を忌避することはなく、因果連鎖を曲げてまでも現時のスペクタクルを優先させるあまり、かえって迫真性を欠いた〈物語〉の剥き出しの虚構性をまたもや露呈させてしまうのである。

さらに、『名刀美女丸』の封切から僅か二週間後、情報局主催の愛国歌コンクールにおける一等入選作品を主題歌とした国策オムニバス映画『必勝歌』が公開される。そして溝口もまた、田坂具隆や清水宏、マキノ正博と並んで共同監督に名を連ねているのだが、彼が撮ったとされるエピソードが、またしても何かを幾度も振り下ろす動作が奏でるリズムによって支配されていることは偶然というにはあまりに暗示的である。ただし、雪深い田舎の農家に暮らす愛国家族の団欒風景を描いたこの短編は、もはや日本刀に体現される「日本の歴史的伝統」とはまったく無縁であり、少年がお国のために熱心に振り下ろすのは藁仕事のための木槌にすぎず、そして父親もまた、線路に積もった雪を掻き出すべく、村人たちとともにシャベルを地面に突き立て続けるだけである。このように「国民映画」から「国策映画」へと回帰していく中で、小刀の一振りにより招喚された「国民的精神」は、歴史性のアウラを漂わせていた古めかしい装束を脱ぎ捨て、いまや戦時下の日本国民に要求される「勤労精神」とほとんど同義となってしまう。そして、「国民的精神」が果たすべき「国家への自己犠牲」という崇高な行為も、古式ゆかしい武士の切腹から、たんなる庶民の「滅私奉公」へと変容してしまうのである。それはあたかも、空襲警報が昼夜間わず鳴り響き、映画館も次々と被弾・炎上し消滅していくという現実の危機の最中において、もはや国民は「日本の歴史的伝統」を悠長に「凝視」する暇などないと言うかのようだ。史実という仮象や、虚構的な見せ場もまた贅沢な装飾として映画から刮ぎ落とされた結果、〈歴史〉と〈物語〉との交錯的關係に支えられていた「国民的精神」は完全に霧消し、その後には形骸化した招喚の身振りと、奉仕労働を求める露骨なプロパガンダだけが広がり

ゆく焦土に残されるのである。

註

¹『映画評論』1941年9月号、71－73頁。なお、しばしば指摘されるように、このテキストを含む溝口名義の『元禄忠臣蔵』に関するすべての文章は、当時の助監督ないしは製作会社社員による代筆だった可能性がある（この問題については、四方田犬彦『『元禄忠臣蔵』における女性的なもの』、四方田編『映画監督 溝口健二』〔新曜社、1999年〕所収、220頁を参照）。しかしながら、「それほどこまでも溝口の署名原稿であって、監督の目をあらかじめ通ったものであり、当時の彼の映画観と民族観を証言する重要な資料であることに相違はない」（同）という四方田の見解は妥当であろう。

²『国民映画と国民演劇』（『週報』1941年5月28日号）。さらに、情報局情報官だった不破俊祐は、「国民映画の樹立」（『日本映画』、同年7月号）においてほぼ同様の要請を繰り返した。なお、情報局は、国民映画を各映画会社に委嘱するばかりでなく、国民映画政策の一環として、「国民演劇・映画脚本」と「国策映画脚本」の二つの懸賞金付きコンクールをそれぞれ主催・後援したが、溝口はそのいずれにおいても審査員を務めている。両コンクールの経緯と結果については、櫻本富雄『大東亜戦争と日本映画』（青木書店、

1993年）、34－45頁を参照。

³情報局による「国民映画」指導の直後から、そのあり方について論じた文章や座談会が映画雑誌等に数多く登場したが、その内容の解釈をめぐっては批評家たちのあいだでも意見が分かれ、当時御用批評家の代表格であった津村秀夫も「所謂国民映画といふはつきりしたものはない」ことを認めている（座談会「国策映画と諸問題」〔『新映画』1941年5月号、53頁〕。もともと津村は、後に「国策映画と国民映画」〔『新映画』同年9月号〕において、「国民映画」の厳密な定義付けを試みている）。また、「国民映画」における非利己的な「国家の意思」の意義を断固として強調する沢村勉と、リベラルな立場からそうした硬直的な姿勢を「楽観的」として批判する清水晶とのあいだでの論争（沢村「国民映画について」〔『新潮』1941年5月号〕、清水「国民映画のことなど」〔『映画評論』5月号〕、沢村「映画のありかた」〔『映画評論』6月号〕、清水「沢村勉氏へ」〔『映画評論』8月号〕）も、「国民映画」をめぐる批評家たちの解釈の混乱を反映したものと見なすこともできるだろう。なお、1940年から1941年にかけて、映画製作者・批評家たちが政府の映画統制基準の明確化を求め、自ら検閲の強化を要求さ

えもした経緯については、ピーター・B・ハーイ『帝国の銀幕—十五年戦争と日本映画—』（名古屋大学出版局、1995年）、288 - 303頁に詳しい。

4 『映画評論』1941年11月号の巻末見返しに掲載された『元禄忠臣蔵・前篇』の宣伝ポスターより引用。

5 他の第一回情報局国民映画委嘱作品としては、衣笠貞之助『川中島合戦』（東宝）、森一生『大村益次郎』（新興）、田口哲『将軍と参謀と兵』（日活）、小津安二郎『父ありき』（松竹）があった。また、東京発声と大都是それぞれ『お鏡祖母さん』と『熊沢番山』を国民映画候補作品として企画したものの、8月の所謂「映画臨戦体制」指令によって会社自体が強制的に吸収合併されたため、製作中止を余儀なくされた（詳しくは、櫻本、前掲、38頁を参照）。

6 『日本映画』1944年12月1日・15日合併号、「劇映画企画紹介」、23頁。

7 Kant: *Kritik der Urteilkraft*, B29 (邦訳: 『判断力批判 (上)』、篠田英雄訳、岩波文庫、1964年、上巻97頁: 訳語適宜変更、以下同様)。

8 溝口が引用したゲッベルスの言葉を、「芸術は、我々がこれを人工であると知りながら、それにも拘らず我々に自然であるかのように見える場合のみ美と称せられる」のであり、芸術の創作において「規則が芸術家の眼前にちらついて彼の心的能力に拘束を加えていたという痕跡をとどめてはならない」(Kant: B180f. [254-255頁])というカントのテキストの言葉と比較されたい。なお、通俗化されたカントの美の概念と、ゲッベルスの政治美学との相関性については、Paul de Man: “Kant

and Schiller “, in: *Aesthetic Ideology* (Minnesota U.P., 1996), pp.129-162 (邦訳: 『美学イデオロギー: カントとシラー』、上野成利訳、『批評空間』一九九七年II-14/15所収)において指摘がある。

9 「崇高とは・・・その表象が〔感性によつては〕到達できないような自然を諸理念の描出と考えるように心情を規定する対象である」(Kant: B115 [186頁]); 「自然の崇高に関する適意とは・・・構想力が自分自身によって自由を奪うという感情であり・・・これによって構想力は、自分が犠牲にする [aufopfern] ものよりも大きな拡張と威力とを得るのである」(ibid: B117 [188頁])。

10 Darrel William Davis, *Picturing Japaneseess* (N.Y.: Columbia UP, 1996), pp.131-180は『元禄忠臣蔵』を戦時中の日本映画に特徴的な「記念碑的文体 monumental style」の典型として、もつぱらこの映画の様式美に焦点を当てている。

11 忠臣蔵映画という「ジャンル」における伝統と慣習、及び忠臣蔵の〈物語〉の国民規模の共有という問題については、四方田、前掲、180 - 185頁を参照。

12 依田義賢『溝口健二の人と芸術』(社会思想社現代教養文庫、1996年)、132頁。

13 四方田犬彦『日本映画史100年』(集英社新書、2000年)、76頁。

14 逆にアーロン・ジェローは、「観客の意味生成を重視する立場」から、『宮本武蔵』の長回しとロング・ショットを見た観客の中で、「学校、メディア、映画などから教わってきたナショナルな言説を想起し

つつ、〈なんとなく〉自分が想像した「国民映画的な」意味を溝口の映画に挿入した人は少なくなかったのではないかと推測した上で、戦時中の日本のプロパガンダ映画政策における「訓練」された観客の役割を強調している（『『宮本武蔵』と戦時中の観客』、四方田編『映画監督溝口健二』所収、前掲、226 - 250 頁、とりわけ 244 頁以降を参照）。戦時中の日本政府の映画統制政策が観客の受容のありかたにまで及んでいたという指摘は確

かに正当であるが、そのような「正しい観客」という理念がどこまで実現されたかという疑問が残る。さらに、『宮本武蔵』が、1944 年冬という国民映画指定の乱発と娯楽映画製作の緩和によって「国民映画的な」ものがなし崩し的に瓦解していった時期に公開されたという時代的背景も考慮しなくてはならないであろう。

¹⁵『日本映画』1944 年 12 月 1 日・15 日合併号、「劇映画作品評」、33 頁。

「国民的精神」の招喚