

二つの空

——大戦期の日仏映画比較——

永 田 道 弘

abstract

In comparing *To the Sky of Decisive Battle* (1943), a typical Japanese national policy film and a French film seemingly free of propaganda, *This Sky is Yours* (1944), we found no small number of similarities. Both films use the word “sky” in their titles, but both are abstinent from spectacular images showing thrilling air battles, and both feature women playing a central role in the story, unlike conventional war films about a single hero.

Nevertheless, the images of women entrusted to Setsuko Hara and Madelaine Renaux, both played in the film, remain completely contrasting. The former is portrayed as a clean mother (wife) who protects her family after the gun, a complement to the patriarchal system that supports militarism. On the other hand, Thérèse, played by the latter, is a woman of a new age, far removed from the idealized image of womanhood of Vichy’s moralism, pursuing her dreams and passions with confidence.

It is interesting to note that *This Sky is Yours* was praised by Pétainists at the time of its presentation, despite its many progressive aspects that would later be recognized as a pioneering feminist film. Conventional critics have explained this seemingly contradictory phenomenon in terms of the ambiguity of the film. In this regard, while *The Sky is Yours* depicts a new image of a woman, a wife who realizes her dreams with the support of her husband, from the perspective of “sociological” propaganda, it reflects the conservative worldview shared by French society at the time (the rebirth of the French order), and the struggle between these two different elements enhances the quality of the work.

Keywords: war, movie, regulation of expression, female image

0. はじめに

しばしば〈暗黒の時代の映画〉と形容されるように、ナチ占領下時代のフランス映画の評価は決して高くはない。しかし、フランソワ・トリュフォーが、自分たち〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉の偉大な先駆けとなる映画を占領下のフランス映画に見出したように¹⁾、実はこの時代はクルーゾーやベッケル、ブレッソンといった少なくない数の新進気鋭の映画作家を生み出した〈黄金時代〉でもあったのである²⁾。

では、表現の自由が厳しく制限されたナチ占領下のフランスにおいて、なぜ高度な質を持った映画作品が多く生まれたのであろうか？ 筆者は、一見逆説的にみえるこの現象を説明すべく、「表現規制の圧力に巧みに対処する必要性が映画の質をかえって高めた」という、ヘイズ・コードと共存したハリウッドの黄金時代について指摘されていることが、占領下のフランス映画にも適用できるのではないかといった仮定に立ち、その妥当性を検証してきた。蓮実重彦が『ハリウッド映画史講義』(1993年)で立てた仮説を、学術的に詳細に実証する研究が近年盛んであるだけでなく、多様な展開を見せているなか、日本映画に関しても、映画の生成過程における検閲の影響を詳細に分析した木下千花の研究が注目されている³⁾。ナチ占領下のフランス映画を扱う本研究も、このような表現規制と映画ジャンルの発展の相関関係の研究動向に位置付けられよう。

以上の問題が明確に見える分野として、本稿では国策映画、いわゆるプロパガンダ映画を取り上げる。映画史家のジャック・シクリエも指摘しているように⁴⁾、占領期のフランスでは、ヴィシー政権の国策映画の数はかなり限られていて、プロパガンダについては、ヴィシー政権下のフランスでは、日本やドイツとはちがって、国家による統制はさほど強くはなかったとされてきた⁵⁾。ただ、市民社会的モラルを求める世論など、国家権力とは別次元の隠然とした圧力の影響の大きさも無視しえなかったと推測される。このような社会的圧力は必ずしも明示的ではなく、映画作家側の対抗戦術が明確な形をとらないケースもありえたはずである。この点をふまえつつ、本稿では、国策映画への強力な圧力が働いた戦時中の日本映画との比較を通じて、ナチ占領下のフランス映画における社会の表現規制と映画表現の関係性を考察していく。

1. 二つの空

ここで取り上げる日仏の二つの映画作品——1943年(昭和18年)公開の『決戦の大空へ』

と1944年公開の『この空は君のもの』(原題: *Le Ciel est à vous*) ——は、どちらも〈空〉をテーマにしている⁶⁾。

『決戦の大空へ』⁷⁾は、監督が渡辺邦男、製作は東宝で、原節子と高田稔が出演している。旧帝国海軍の予科練(「海軍飛行予科練習生」及びその制度の略称)における日常と、倶楽部の一家との交流を描いた作品である(「倶楽部」とは、日曜日が休日である予科練生が外出する際に、彼らにくつろぐ場所を提供した一般の民家をこう呼んでいた)。『決戦の大空へ』は予科練の宣伝を企図する海軍省の支援による国策映画であり、主題歌の「若鷺の歌」(西條八十作詞)は当時大ヒットをしたことでも知られている。映画のなかで原節子は典型的な「軍国の母」を演じている。軍国の母は進んで自分の息子を軍隊に捧げ、彼にお国のために命を捧げることの尊さを説くことが一般であるが、『決戦の大空へ』の原節子もまた、病弱で精神的に未熟な弟を叱咤激励し、後に彼から予科練に入る決心を聞いて涙している。

一方の『この空は君のもの』⁸⁾は、監督がジャン・グレミヨン、製作はラウル・プロカン映画社である。ラウル・プロカンは、ナチ占領下のフランス映画の復興に貢献した映画産業組織委員会(COIC)の事務局長を務めた人物でもある。脚本はアルベール・ヴァランタン、台詞はシャルル・スパークで、マドレーヌ・ルノーとシャルル・ヴァネルが主役を演じている。女性の単独飛行距離の新記録を達成したアンドレ・デュペイロンの実話に基づいた作品で、新記録の達成を夢見る妻とそれを支える夫の夫婦愛が中心的に描かれた作品である。自身の夢のために伝統的な価値観から逸脱する妻が主役となっている点で、フェミニズム映画の嚆矢となる作品とされている⁹⁾。

2. スペクタクルの不在

このように内容が大きく異なる二つの映画作品であるが、空の描き方をみると一つの共通点があることに気づかされる。両作品とも、航空機が物語の重要な要素であるが、戦闘シーンを含む、航空機が実際に空を飛ぶシーンは驚くほど少ない。

『決戦の大空へ』は、予科練の素晴らしさを謳い、多くの志願兵を集めることを目的とした純粋なプロパガンダ映画であるが、ピーター・ハーイは、神秘的で国粹主義的な精神主義を表現することを眼目とする、精神主義映画の典型の一つにあげており¹⁰⁾、この精神主義映画は、敵愾心を煽る戦争活劇映画とは一線を画すものであるとされる¹¹⁾。『決戦の大空へ』は、未熟者から熟練者への変遷の物語であり、超人的な能力を持ち、強大な敵を打ち破るパイロットは登場しない¹²⁾。

物語の舞台も家庭と訓練場がメインで、航空機による戦闘場面も、円谷英二の特撮で名高い『ハワイ・マレー沖海戦』などと異なり、後半の1シーン(1:17:35)に限られている¹³⁾。

空そのものが描かれるのは、屋内（倶楽部）から訓練場（軍の飛行場）にドラマの中心が移るときである。本物の機体を使った軍事訓練（0:06:25）や、運動会などの実写の場面（1:04:21）などでは、画面の上半分が空によって占められている。

ピーター・ハーイによれば、この内から外へと場所が移行するにともない、画面の視覚的構造が劇的に変化し、狭い日本家屋の室内から、場面が訓練場に戻る瞬間は、圧迫感からの解放が視覚的に表現されるとされる¹⁴⁾。そして、レニ・リーフェンシュタールを彷彿とさせる軍事訓練や運動会の場面において、画面に映し出された快晴の大空は、大きな世界に対する肯定的な気分を観客に与え、その大空をバックにした人物たちの言葉に、一種崇高な精神性を付与しているとピーター・ハーイは述べている¹⁵⁾。

次にグレミヨンの『この空は君のもの』における空の描き方を考察してみたい。この作品にも、航空機が大空を飛翔するシーンはほとんど出てこない¹⁶⁾。機体そのものがスクリーン上に現れるまで、映画が始まって20分近く待たなければならず、その機体も離陸前で地上に置かれた状態にある（0:20:39）¹⁷⁾。物語の最大のクライマックスであるはずの、テレーズが単独飛行距離の新記録に挑む場面でも、地中海上空を飛ぶ彼女の機体やコックピット内を撮ったショットは一切出てこず、マリニャーヌ（マルセイユ）空港を彼女の機体が飛び立つショット（1:19:40）のあと、新記録達成後にアフリカの砂漠地帯にある電信局で夫からの連絡を待つ彼女のショット（1:38:17）へと一足飛びしている。

機体が実際に空を飛ぶショットが少ない理由として、空中撮影が物理的に困難（撮影機材の重量など）であったことが考えられる（『ハワイ・マレー沖海戦』などの場合は、円谷英二の名人技ともいえる特撮でその物理的制約を克服していた）。『この空は君のもの』は、華々しい航空戦を売りにした戦闘娯楽映画¹⁸⁾でない以上、機体の飛行シーンを使う頻度は高くはなかったともいえる。しかしながら、飛行機が重要な役割を果たしている映画作品で、これほどまでに空のシーンが少ないことには、語りの効率性をふまえても、驚かされる。

『この空は君のもの』では、機体が空を飛行するショットのかわりに、それが離陸および着陸するショットが頻繁に挿入されている。興味深いのは、これらの離陸／着陸のショットが、物語の展開において、人物の内面の変化を効果的に表現するために効果的に用いられている点である¹⁹⁾。例えば、当初は飛行機に夢中になる夫を快く思っていなかったテレーズが、飛行倶楽部の会長に誘われて初めて空を飛ぶ場面（0:44:13）では、彼女を乗せた機体が飛ぶ様子やコックピット内の彼女の姿は映らず、着陸するショットだけが挿入されている。そしてテレーズが機体から降りてきたとき、観客は彼女が空を飛ぶ魅力に完全に憑りつかれていることを知るのである。

3. 英雄 (héros) の不在

大空を飛ぶ機体が描かれないということは、従来の超人的な男性パイロット（英雄）も登場しないことを意味する。両作品ともに、伝統的な男の主人公に代わって、一人の女性にフォーカスが当てられる。『決戦の大空へ』は、原節子演じる村松杉枝であり、『この空は君のもの』はマドレーヌ・ルノー演じるテレーズ・ゴーチエである。

倶楽部に指定された松村家では、東京から帰京した杉枝が、母のはると妹のしげ子とともに、外出中の予科練の生徒たちを受け入れるために忙しく立ち回っている。病弱な弟を叱咤激励し、彼の精神的成長を慈愛の眼差しで見つめる杉枝は、母親の役回りも担っているといえよう。一家の大黒柱であるはずの彼女の父親は不在で、未婚の彼女には支える夫もいない²⁰⁾。そこには女たちと子供だけで家を支えなければならない典型的な銃後の世界が展開している。

一方の『この空は君のもの』のテレーズは、新記録に挑む女性飛行士といった新しい時代の女性像を体現していると同時に、家事を一人で切り盛りし、夫や義理の母親、子供達の身の回りの世話もする、伝統的な母親の側面を持っている。また彼女は、家計を支えるためにリモージュまで出稼ぎにいき、有能な実務家として精力的に仕事をこなすといった、まさに「男勝り」の活躍をする。そんな彼女を夫のピエールは支える側に立っており、従来の家父長的な存在としては描かれていない²¹⁾。

このように両作品とも、伝統的な男性が不在の世界で活躍する一人の女性を主人公として見なすことができるかもしれない。ただ、それは登場人物の関係性から導きだされる表層的な姿であり、杉枝とテレーズのそれぞれが担う女性像の本質は大きく異なっている点は忘れてはならない。その違いは、二人の人物を演じる女優に対して当時の社会が投影したイメージからして明らかである。

4. 対照的な女性像

四方田犬彦が指摘しているように、『決戦の大空へ』に出演したときの原節子は、『新しき土』で主役を演じて以降、彼女につきまとった知的で西欧型の美人といった評判を脱し、古風にして規範的な日本人女性を体現した女優として受け入れられていた²²⁾。日本の軍国主義が何よりも日本女性に求めたものは、聖戦の遂行のために家庭を貞淑に守りつつ、健康な男子を育てることであり、それは絵画や映画においては清浄な母親＝聖母として表象された²³⁾。四方田によれば、この聖母を戦時中を通して理想的に演じることができたのは、性的魅力を湛えた山田五十鈴や郷土のイメージが希薄な李香蘭ではなく、田中絹代と、アルカ

イックと称えられた微笑をもつ原節子その人であった²⁴⁾。

ジュヌヴィエーヴ・セリエによれば、舞台俳優出身のマドレーヌ・ルノーは、その控えめな容姿から、「恋する乙女 *jeunes premières*」や「運命の女 *femme fatale*」などのステレオタイプな役柄をあてがわれることがなく、捨てられた恋人や不幸な花嫁といった地味な役を演じることが多かった。その彼女に目をつけ、周囲の軋轢をもともせず、己の幸せと願望の実現のために社会に対峙する女性といった、占領下のフランス映画では他に類を見ない役を与えたのがグレミヨンだったのである（ルノーは計4本のグレミヨンの作品で演じている²⁵⁾）。

ここでいうステレオタイプな役柄とは、俗にいう「ペタン派メロドラマ *mélo pétaniste*」に登場する女たちをさすと考えられる。彼女たちは、苦しみながら己の欲望に打ち勝ち、母性に目覚め、最後には聖母へと変貌をとげる。これら「聖なる女性」を演じていたのが、占領期に人気を博したギャビー・モルレやヴィヴィアンヌ・ロマンスといった女優たちであった。多くのメロドラマがモルレやロマンスを主演に据え、彼女らを前面に推したポスターが巷にあふれた²⁶⁾。ヴィシー政権は女性の美徳を称揚するメロドラマというジャンルに一つの理想形を見出しており、モルレやロマンスはそのアイコン的な存在として、ヴィシーの家父長的イデオロギーを強力に支えていた。体制が求める母性を体現していたという点で、戦時下の日本の映画界における原節子の立ち位置もこれに近いものがあったといえよう。

家父長制の補完的役割を担った同時代のスター俳優と一線を画すマドレーヌ・ルノーには政治的イデオロギー性が希薄であり、その彼女が主演を演じる『この空は君のもの』もまた、純粋なプロパガンダ映画から遠く隔たっているようにみえる。この作品が、戦時下では地下出版のレジスタンスの雑誌で激賞され²⁷⁾、戦後もフェミニズム映画の先駆けとして評価されたのもさほど不思議なことではない。

ところが『この空は君のもの』は、ヴィシー政権寄りの批評家からも、慎ましい市井の労働者の姿（地方で小さな自動車修理工場を営むつましい家族）と夫婦の強い結びつきを描いた作品として高い評価を受けているのである²⁸⁾。対立する二つの陣営から賞賛されるといった、奇妙な事態が起きたわけであるが、これほどのように解釈すべきであろうか？

5. 満場一致の賞賛

パイロットとして単独飛行距離の新記録を目指すのが、夫ではなく妻という設定は当時としてはあまりに先進的で、家庭を支える妻といった伝統的家族観からも逸脱しているようにみえる。劇中には、自分たちの夢の実現のために家庭を犠牲にする夫婦を、夫の母や町の有力者が非難するシーンが挟まれている²⁹⁾。夫婦の夢の実現を阻む障害として、これら偏狭で保守的な価値観をもった人物を登場させることで、グレミヨンはヴィシー政権の保守的なイ

二つの空

デオロギーに対して距離を置いていると考えるのが自然であろう。

にもかかわらず、ペタン派からも真正なフランス人の姿を描いた映画として激賞されている。占領下のフランスで映画批評家としても名を馳せたブラジャックは、この保守派の大仰な賞賛に懐疑的で、『この空は君のもの』における国民革命の道徳主義を揶揄している³⁰⁾。

このように公開時の『この空は君のもの』は、ヴィシー側からもレジスタンス側からも支持されるといった、占領下のフランスでは他に類をみない非常に稀有なケースであった。この「満場一致」の賞賛は、これまで多くの解釈がなされてきた。その代表的なものとして、例えばフランソワ・アルベラは、作品の「弁証法的 *dialectique*」な側面が、左右両極の勢力からの賞賛を得た要因と説明している。『この空は君のもの』における人物の意図や言動、置かれた状況、人物同士の関係性を一義的に決定することは不可能で、これらは常に矛盾する要素を含んでおり、アルベラはそれを「弁証法的」と表現している³¹⁾。主人公のテレーズにおける人物造形にそれは明らかである。彼女は妻および母として家庭内の秩序の維持に腐心する一方で、空への情熱に取りつかれて家事や子供の教育を疎かにする。また全てを賭して己の夢を実現しようとするものの、娘の音楽への夢には理解を示さず、ピアノを諦めて薬剤師になるよう強制する。願望と秩序の相容れない二つがまさに彼女の中で共存しており³²⁾、その「曖昧さ」はあらゆる解釈を許容するものといえよう³³⁾。

このように『この空は君のもの』には曖昧な部分が非常に多く、特定の主義や思想の喧伝を目的とするプロパガンダ映画が陥りがちな紋切り型を免れており、結果として右からも左からも絶妙な距離をとった作品となっている。フランソワ・アルベラは、1920年代のロシア映画、フランコ時代のスペイン映画、軍事独裁政権時のアンゲロプロスなどを挙げながら、『この空は君のもの』の「弁証法的な」表現方法は、思想統制下にある映画作家が取りうる戦略の一環であったと分析している³⁴⁾。

ここで一つの疑問がうかぶ。明らかに国策映画とわかる『決戦の大空へ』と比べると、『この空は君のもの』は一般的なプロパガンダ映画とはいえないが、もしアルベラがいうようにグレミヨンが（テレーズの振る舞いを）肯定も否定もしない曖昧な映画を戦略的に撮ったというならば、プロパガンダへの国家権力の圧力が日本ほど強くはなかったフランスでも、別種の圧力が働いていたことを意味するのではないのか。この別種の圧力は、プロパガンダを政治的なものに限定する限りみえてこないはずである。

本稿の冒頭で、フランス映画がプロパガンダから自由であったとするロジェ・レジヤンの証言を引いたが、この場合の「プロパガンダ」は政治的宣伝活動という一般的な意味におけるプロパガンダということになる。ジャン＝ピエール・マルタン＝マギは、ジャック・エリュールを引用しながら、プロパガンダには2種類あり、政治的プロパガンダ (*propagande politique*) と社会学的プロパガンダ (*propagande sociologique*) に大別されると述べている。

そして社会学的プロパガンダを、社会があるモデルにしたがって社会の構成員の最大限をまとめ、その行動様式を統一しようとする際のコミュニケーションの総体と定義している³⁵⁾。この定義にしたがえば、たとえ政治的意図をもたない現実離れしたフィクションであろうと、社会で共有されている世界観なりを描いている限りではプロパガンダ映画となる。

さらにマルタン=マギは、物語の形態学の視点から、ドイツに敗戦したフランスにおいて作られた映画の多くに「共同体」「争い」「幸福」の三つの共通特性を指摘した上で、それらの映画が、試練に立ち向かった結果の新しい秩序の再建を等しく謳っていると考察している。注意すべきは、この新しい秩序は全くのゼロから作られるものではなく、既存の（フランス）社会の基礎の上に築かれるものであるという点である。このように占領下のフランス映画は保守的な世界観を反映していたとされる³⁶⁾。

『この空は君のもの』に話を戻すならば、その物語内容は、マルタン=マギがいうところの「試練に立ち向かった結果の新しい秩序の再建」の図式に見事当てはまるといえないだろうか。つまり、テレーズは献身的な夫に支えられ、家族を犠牲にしているとの周囲の批判に屈せず、女性の単独飛行距離の新記録を樹立する。ただし映画は、テレーズの凱旋よりも、むしろ家族の新しい絆（テレーズに寄り添う二人の子供、夫との抱擁）を強調する終わり方をしている。

当時作成された『この空は君のもの』のポスターのうち、中央にフライトキャップを被ったテレーズの顔が大写しに描かれたものがある。カラーでみるとキャップの部分が赤色、顔を中心とした部分が白、背景が青というように、フランス国旗を想起させるような配色がされている³⁷⁾。また、映画の前半にも、「飛行クラブ・バー」の看板に取り付けられた3本のフランス国旗がはためくショットが挟まれてもいるほか（0:20:26）、テレーズの凱旋を祝う式典の会場にも三色旗が風になびいている（1:40:17）。ここから、例えば戦前の『大いなる幻影』に描かれる空が無国籍であるのとは対照的に、『この空は君のもの』の空は明らかに「フランスの」空であるといえよう。これは占領期の他の映画作品と同様、時代の世界観——新しい秩序の構築、ただし、その秩序はあくまでフランス的なものである——を『この空は君のもの』が反映している一つの証左といえないだろうか？



6. 結びにかえて

大戦期の日仏の映画から、国策映画の典型である『決戦の大空へ』と、一見プロパガンダとは無縁の『この空は君のもの』を比較したが、少なからず共通点もあることがわかった。どちらの作品も題名に空を使いつつも、スリリングな航空戦を見せるスペクタクルな映像に禁欲的であり、また一人の英雄を描く従来の戦争映画とことなり、物語のなかで女性が中心的な役割を担っている。

とはいえ、映画の中で演じている原節子とマドレーヌ・ルノーに仮託された女性のイメージは全く対照的であることに変わりはない。前者は銃後の家庭を守る清廉な母（妻）であり、軍国主義を支える家父長制の補完的存在として描かれている。一方、後者が演じるテレーズは、ヴィシーの道德主義が理想とする女性像とはかけ離れ、自信の夢と情熱を追究する新しい時代の女性である。

興味深いのが、『この空は君のもの』が、後にフェミニズム映画の嚆矢として評価される先進的な側面を多く持つにもかかわらず、公開時にはペタン派からもレジスタンス側からも賞賛されたことである。この一見矛盾した現象を、従来の批評家は映画のもつ矛盾や曖昧さ（自分たちの夢に邁進する同じ夫婦が、娘のピアノで成功する夢を封殺するなど）の観点から説明してきた。この点について、『この空は君のもの』が、夫に支えられ己の夢を実現させる妻といった新しい女性像を描き出している一方で、「社会学的」プロパガンダの観点からみれば、当時のフランス社会で共有されていた保守的な世界観——フランス的な秩序の再生——を反映しており、それら二つの異なる要素のせめぎあいがある作品の質を高めているといった仮説を立てることができよう。プロパガンダから自由であったフランス映画といえども、国家権力からの統制以外にも、社会からの圧力があつたはずであり、一見プロパガンダ映画とはみえない作品にあつても、抑圧（とその抑圧からの解放）の表現を指摘できることを確認して本稿を終わることとしたい。

注

- 1) François Truffaut, « André Bazin, l'occupation et moi », in André Bazin, *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, Union générale d'éditions, 1975, pp. 25–26.
- 2) ナチ占領下のフランス映画の興隆については次の拙論を参照のこと。永田道弘「もう一つの〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉」『大分県立芸術文化短期大学研究紀要 第53巻』, 2016年3月, 11–23頁。
- 3) 木下千花『溝口健二論——映画の美学と政治学』法政大学出版局, 2016年。
- 4) シクリエによれば、占領下のフランス映画では、政治的プロパガンダはニュース映画やルポル

タージュなど特殊なジャンルに限られていたとされる。シクリエは反ユダヤ主義の *Les Corrupteurs* (1942) とフリーメーソンや議会主義を批判した *Forces Occultes* (1943) を国策映画としてあげているが、劇映画ともいえないこれら二つの作品は映画としての価値はなく、影響もほとんどなかったとしている。Jacques Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, Henri Veyrier, 1981, pp. 35–39.

- 5) 例えば、占領下のジャーナリストであったロジェ・レジャンは戦後、「フランス映画は、プロパガンダに奉仕しなければならないという責務——ロシア、米国、英国そしてドイツの映画はそれに頭を悩まさざるをえなかった——から自由であった、世界でほとんど唯一の存在であった」と、プロパガンダから距離をとっていたフランス映画を讃えている。Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'occupation*, Olivier Orban, 1989, p. 134.
- 6) この二つの映像作品の出典は次の通りである。渡辺邦男監督『決戦の大空へ』、高田稔、黒川弥太郎、小高まさる、英百合子、原節子出演、1943年。東宝、2006年、(DVD) / Jean GREMILLON (Réalisateur), *Le Ciel est à Vous*, Madeleine RENAUD, Charles VANEL, Jean DEBUCOURT, Raymonde VERNAY, Anne-Marie LABAYE (acteurs), 1944. COIN DE MIRE CINEMA, 2022, (DVD).
- 7) 原節子演じる松村杉枝の家は、土浦海軍飛行予科練習生の倶楽部に指定され、日曜日ごとに、入隊して間もない少年兵たちを受け入れていた。母親のはるは、わが子同様にこれら少年たちに接している。杉枝の弟克郎は、生まれつき体が弱かったが、予科練生と交流するなかで、自らも予科練生となることを決心する。予科練生に助けられ必死の鍛錬を続けた克郎は虚弱体質を克服し、念願かなって七つボタンの制服に袖を通すことになるのであった。
- 8) 第一次世界大戦時の元パイロットで、自動車修理工場を営んでいたピエール・ゴージェエ (シャルル・ヴァネル) とその妻テレーズ (マドレーヌ・ルノー) は、飛行場建設による土地立ち退きのために新しい町へ引っ越して来た。この地で新しく結成された民間の飛行クラブは、ピエールにかつて抱いていた飛行機への情熱を再び目覚めさせ、最初は反対していた妻も飛行機の魅力の虜になってしまう。二人の空への情熱は止まることをしらず、パイロットとなったテレーズの専用機を手に入れるために、家財道具を売り払ってしまうほどであった。しかし、女性の単独飛行距離の新記録を目指し、マルセイユから飛び立ったテレーズの飛行機が消息不明になってしまう。周囲から批判を受け、悲観にくれるピエールに、テレーズが新記録を打ち立てたとの一報が届く。物語は、凱旋したテレーズを町の人々が歓呼の声で迎えるなか、夫婦の熱い抱擁で幕を閉じる。
- 9) Delphine Chedaleux, *Les jeunes premiers et les jeunes premières du cinéma français sous l'Occupation* (1940–1944), thèse de Doctorat, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2011, pp. 61–62.
- 10) ピーター・ハーイ 『帝国の銀幕——十五年戦争と日本映画』名古屋大学出版会、1995年、pp. 362–364。
- 11) 同書、pp. 360–361。精神主義の戦争映画においては、敵とは外にあるものではなく、己の内に住む猜疑心や快楽への傾向といった戦意を弱める気持ちであるとされ、克己心を身に付ける契機として軍事教練が物語の主要なテーマとなってくる。ハーイは、精神主義的な戦争映画の登場を1930年代の終わりとしている (同書、p. 194)。この時期の日本映画において、兵士たちの人間らしさや、仲間同士における自然発生的な共感を描いた、ヒューマニズム的な傾向をもったそれまでの戦争映画とは異なる、精神的な葛藤の遍歴を経て「日本人らしさ」を具現す

二つの空

る人物たちが登場する映画が現れたとされる。太平洋戦争期の精神主義映画では、この「遍歴」は軍事訓練を通して表されることになる。なお、1930年代の終わりに（特に映画雑誌を中心に）精神主義が隆盛した要因として、ナチスの「血と土」の人種主義的メッセージの影響があったとハイは推測している（同書、p. 194）。

- 12) 太平洋戦争中期以降、戦闘映画において個人的英雄の物語は稀になる。「勇気」にかわって「忠義」を最高の美德とするようになった国語の教科書の趣旨を映画が反映したものであったとハイは説明しており、具体例に『加藤隼戦闘隊』（1944）が言及されている（同書、pp. 370-372）。主人公の加藤隊長は傑出した個人としてではなく、舞台の隊員たちと分け隔てなく接する地味で控えめな存在として描かれている。空中戦のシーンの合間に挿入される陸上での加藤と隊員の日常生活の描写は、主人公の英雄性を縮小させ、部隊の集団性を強調する役割を果たしているとされる。
- 13) ハイは、戦時中の戦闘映画の傑作として名高い『ハワイ・マレー沖海戦』（1942）も、精神主義映画の範疇に含めている。つまりこの映画は『決戦の上空へ』などと同様、普通の若者の精神的成長過程を語っており（物語は海軍兵学校生の忠明と、彼を慕って航空兵に志願する従弟の義一を軸に展開する）、若い観客に軍の訓練機関に入るよう奨励した紛れもない国策映画であったとされる（同書、pp. 353-355）。しかし、たとえ『ハワイ・マレー沖海戦』が精神主義映画の範疇に数えられるといっても、この映画が空前のヒット作となった要因が、クライマックスにおける特撮を駆使した真珠湾攻撃の場面であった事実は無視できない。若き日の山田風太郎は、『ハワイ・マレー沖海戦』を鑑賞したあとの感想を日記に記しているが、つねに戦争を透徹した目で捉えていた彼には珍しく感情が高ぶったさまが読み取れ、映画のスペクタクルの側面が与えたインパクトの強さが窺われる。「これは東宝がその航空映画に於ける本領を最高度に発揮したもので、海軍航空隊の攻撃魂が完成するまでの訓練課程を淡々たる劇に仕組み、最後に壮絶なハワイ・マレー沖海戦を展開する。特に、ハワイ海戦に於て、オアフ島の山脈をかすめ翼をそろえて翔け下りてくるわが攻撃機、ことし正月の新聞に出た海軍航空隊撮影の歴史的写真と寸分変わらぬセットの見事さ、（中略）乱雲の中を飛びつづける味方編隊の彼方を、訣別の手をふりつつ機尾から白い煙を曳いて自爆してゆく悲壮な犠牲の一機——など、日本人の心を奮い起こさずにはおかない傑作であった」（山田風太郎、『戦中派虫けら日記』ちくま文庫、1998年、p. 34）。当時の青少年を中心とした観客（学校単位で映画鑑賞が行われた）の映画に対する印象も同様であったと考えられる。国策映画の性質上、面白みに欠ける前半部分（「海軍航空隊の攻撃魂が完成するまでの訓練課程を淡々たる劇に仕組み」）でなく、観客は航空戦のスペクタクルに魅了されたはずである。『ハワイ・マレー沖海戦』を、弱虫の弟の精神的覚醒の軌跡を描くことに重点をおき、必然的に単調とならざるをえなかった『決戦の彼方』と同列に論じることには慎重になる必要があるであろう。
- 14) ピーター・ハイ、前掲書、pp. 364-365。
- 15) 同書、p. 364。雄大な自然描写が担う象徴的な機能は、リーフェンシュタールの『意志の勝利』の冒頭シーン（雲間にみえる雄大な山々をバックに飛行機が飛ぶ）が、山岳崇拜とヒトラー崇拜の融合を試みたものだとするクラカウワーの説明を想起させる（ジークフリート・クラカウワー『カリガリからヒトラーまで』平井正訳、せりか書房、1977年、p. 253）。『決戦の上空へ』の結末部分、杉枝らの倶楽部に集っていた予科練生たちの卒業式（1:25:46）において、

彼らや教官たちの背後に広がる蒼穹は、鳴り響くビューグルの音の効果と相まって、自然描写に託された象徴的機能が発揮された典型といえよう。

- 16) J-M. Samocki et T. Méraner, *Le Ciel est à vous, un film de Jean Grémillon*, Dossier pédagogique du CNC [URL:https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre/ciel-est-a-nous-le-de-jean-gremillon_1498835], 2021, p. 14.
- 17) 新しい飛行場の落成式に妻と招待されたピエールは、当日の祝賀飛行することになっていた女性パイロットのリュシエンヌ・イヴリの機体の整備を急遽依頼される。このとき、はじめて飛行機の機体がスクリーンに登場する。しかしながら、その機体が空を飛ぶショットが挿まれることはない。カフェで憩うピエールの頭上を機体が通過する場面は、機体を直接映すのでなく、効果音（機体のエンジン音）で処理している。
- 18) 1939年9月1日の時点でフランス空軍は6年の歴史しか持っていなかった。独自に軍用機を所有する陸軍と海軍が、独立した組織としての空軍の創設を阻んだことがその背景にある。したがってドイツがフランスに侵攻した際、充実した装備をもつドイツ空軍に対して、フランス空軍は為す術もなかった。フランス国民は祖国の衝撃的な敗戦の原因の一旦を、無力なフランス空軍にあるとして、これを非難した。以上のような背景もあり、占領下のフランスでは空軍をテーマにした映画は作られるべくもなかったというのが実情であろう (Claude Carlier « 1939–1940, L’armée de l’air française dans la tourmente : capitaine Antoine de Saint-Exupéry, pilote de guerre » dans *Dans Guerres mondiales et conflits contemporains* 2013/1 (n° 249), Presses Universitaires de France, 2013, p. 130). 戦前においては、1935年公開のアナトール・リトヴァク監督による『最後の戦闘機』(原題: *L’équipage*) などがあるが、航空戦を描いた作品の多くはハリウッド映画であった。
- 19) J-M. Samocki et T. Méraner, *op. cit.*, p. 14.
- 20) 高田稔演じる三田村班長が登場するが、彼は予科練の生徒たちの兄貴分といった存在で、父や夫の役割は担ってはいない。
- 21) ノエル・バーチとジュヌヴィエーヴ・セリエは、1930年代までのフランス映画にみられた父権的傾向（この傾向は、娘に対して支配的影響力行使する父親という役によって象徴的に表されていた）が、ナチ占領下においては、敗戦（＝父親の権威の失墜）の影響で、弱まったと述べている (Noël Burch et Geneviève Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930–1956)*, Nathan, 1996, p. 90)。バーチとセリエは『この空は君のもの』について、冒頭部分の打ち捨てられたかのような夫婦の営む自動車工場は、伝統的な家族秩序の崩壊を暗に示しており、やがてピエールも従来 of 夫の役割を放棄し、妻を献身的に支えることで新しい夫婦の関係性を受け入れていくと解釈している (*ibid.*, p. 200)。
- 22) 四方田犬彦『李香蘭と原節子』岩波現代文庫, 2011年, p. 335.
- 23) 同書, p. 81.
- 24) 同書, p. 82.
- 25) Geneviève Sellier, *Jean Grémillon Le cinéma est à vous*, Klincksieck, 1989, p. 210.
- 26) Delphine Chedaleux, *op. cit.*, p. 61.
- 27) ジャン・グレミオン自身, 1944年に共産黨員となっている。『この空は君のもの』のラストは、凱旋したテレーズを町の人々が総出で出迎えるなか、楽隊が奏でる曲 (Le Temps des lilas et des

- roses) で幕が閉じられるが、これが詩人アラゴンの詩 (Les Lilas et les Roses) を彷彿とするなど、一見それとはわからない形であるが、レジスタンス的な要素を指摘することができる。
- 28) J-M. Samocki et T. Méranger, *op. cit.*, p. 15.
 - 29) ゴーティエ夫妻からの資金援助の申し出について協議する場 (1:02:01) で、町の有力者の一人は「女性たちの居場所は家庭である。[ゴーティエたちの行いは] あってはならない悪い見本である。我々の責務とは、無茶苦茶な行いを後押しするかわりに、それを止めさせることである」と述べている。
 - 30) Albera François, « Le Ciel est à vous » dans *revue d'histoire du cinéma*, n° 23, 1997, p. 84. ブラジヤックは対独協力作家として知られているが、コラボ作家は必ずしもヴィシーのイデオロギーに肯定的というわけではない。ブラジヤックと同様、映画批評家として占領下のフランスで大きな影響力のあったリュシアン・ルバテ (映画批評の際にはフランソワ・ヴァンヌイユというペンネームを使用していた) も、ヴィシーの道徳主義的検閲が映画にもたらす影響を批判していた (ルバテの映画評については拙論を参照のこと: 永田道弘「フランソワ・ヴァンヌイユとは何者か——対独協力 (コラボ) 作家による映画評論と占領期のフランス映画」『ヴァリエテ 松澤和宏教授退官記念論集』名古屋大学大学院フランス文学研究室, 2019年)。ただ、興味深いことに、ルバテは「『この空は君のもの』にはヴィシー的なものは何もない」とブラジヤックと対照的な解釈をしている (Lucien Rebatet, Philippe d'Hugues, Philippe Billé et Pascal Manuel Heu, *Quatre ans de cinéma (1940-1944)*, Pardès, 2009, pp. 274-275)。
 - 31) Albera François, *op. cit.*, p. 90.
 - 32) 新記録を樹立したばかりのテレーズが、家庭の一切を取り仕切る自分のいない家が乱雑となっていていやしないかと心配する場面 (1:39:20) などは、矛盾する二つの要素の共存を象徴している。
 - 33) ジュヌヴィエーヴ・セリエは、状況に合わせて映画を撮るのではなく、現実のもつ曖昧な部分を余すことなく丁寧に描こうとするグレミヨンの真摯な姿勢が、保守派からもレジスタンスからも映画が高く評価された要因と述べている (Geneviève Sellier, *op. cit.*, p. 241)。
 - 34) Albera François, *op. cit.*, pp. 90-91.
 - 35) Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 134.
 - 36) *Ibid.*, pp. 146-147.
 - 37) 当該ポスターの色使いがフランス国旗を想起させる点については、福島勲氏 (早稲田大学) に教示を受けた。この場を借りて氏に感謝したい。