

<平成 24 年度修士論文（静岡文化芸術大学大学院文化政策研究科）>

ファシズム体制下におけるイタリアの映画政策

Italian film policy under the Fascist regime

牧野 晶世 Akiyo MAKINO

（論文指導：静岡文化芸術大学教授 高田和文）

目次

要 旨	1
序 章 研究の背景と目的、先行研究	3
第 1 章 ファシズムと映画	4
第 2 章 ナチス・ドイツと日本の映画政策との比較	14
第 3 章 ファシズム体制下の映画産業	24
第 4 章 ファシズム体制下の監督と映画作品	28
終 章 結 論	36
参 考 文 献	39

論文要旨

ムッソリーニのファシズム政権は、自らのイデオロギーを大衆に広め、政治体制に対する同意を形成する手段として映画を積極的に利用した。しかし、ファシズム体制が崩壊した直後から映画製作が活発に行われ、ネオレアリズモの映画が誕生し、世界的に注目された。この背景には、ファシズム体制下における映画産業の制度整備や基盤強化があったと考えられる。

本研究では、ファシズム体制下の映画政策の成果が、戦後のイタリア映画にどのように継承されたのかを考察する。考察では、特に、ファシズム体制下で創設された映画関連の施設や機関、制度などの役割に注目する。また、イタリアと同じく枢軸国であったナチス・ドイツと日本の映画政策と比較し、イタリアの映画政策の独自性を明らかにする。

著者はファシズム体制下における映画政策は、戦後のネオレアリズモの映画を生み出す基盤となったと考える。そして、その主な要因は、ハードウェア、ソフトウェア、ヒューマンウェアの3つの面から見ることができる。

ハード面では、映画実験センターやチネチッタなどの施設、設備の整備によって映画産業の基盤を強化した。

ソフト面では、LUCEの活動などを通じた映画技術の向上、Cinegufなどによる映画に関する情報提供と知識の深化が行われた。

人材面では、LUCEや映画実験センターで戦後のイタリア映画を担う監督などが育成された。

さらには、この政策の背景にあったファシズム政権の文化に対する姿勢も重要であった。芸術の多元的共存の容認や、その結果として芸術家が比較的自由に活動できたこと。また、ナチス・ドイツと比較して、亡命した芸術家が少なかったという事実も挙げられる。

このように、ファシズム体制下の文化政策が一枚岩的でなかったこと、映画政策が統制と併せて映画産業の基盤強化を目的としたことが、技術面、人的面で戦前から戦後にかけてのイタリア映画に連続性をもたらし、ネオレアリズモの誕生に繋がったといえる。

キーワード： 映画政策 ネオレアリズモ 映画実験センター チネチッタ LUCE

Abstract

This study aims to discuss the continuity between the film policy under the Italian Fascist regime and that of postwar, by focusing on the roles of the facilities, organizations, and systems of cinema. The study also reveals the originality of Italian film policy by comparing it with that of Nazi Germany and Japan, Axis powers that were similar to Italy. The study showed that film policy under the Fascist regime established a basis for inventing postwar Neorealism movies, based on three factors: hardware, software, and humanware. Regarding hardware, the Fascist regime strengthened the base of the film industry by developing institutions and facilities including Cinecittà and Centro Sperimentale di Cinematografia. As for software, the regime improved filming techniques through activities of LUCE and deepened young people's knowledge of cinema through activities of Cineguf. As regards humanware, LUCE and Centro Sperimentale di Cinematografia brought up movie directors who became leader of the Neorealism. Thus, the Fascist film policy aimed

not only to enforce cultural control but to foster the development of the Italian film industry, which differed from the film policies of Nazi Germany and Japan. This study argues that this unique policy led to the success of postwar Italian cinema.

Key Words : film policy, Neorealismo, Centro Sperimentale di Cinematografia,
Cinecitta, LUCE

序章 研究の背景と目的、先行研究

ムッソリーニが率いるファシスト党は、政権を掌握する以前から芸術に注目し、芸術との結びつきを強めていた。特に、未来派の芸術グループと結びつくことで、自身の先進性をアピールしていった。そして、政権を獲得した後も積極的に芸術を利用し、自らのイデオロギーとレトリックの基盤の強化を図った。このために、文化政策はファシズムにとって非常に重要なものとなった¹。

ムッソリーニのファシズム政権は、自らのイデオロギーを大衆に広め、政治体制に対する同意を形成する手段として映画を積極的に利用した。特に、農村部のファシズム化において映画が果たした役割は大きかった。また、体制はプロパガンダ映画の製作を積極的に推進するため、映画に関する施設や組織、制度などを整備し、体制下の映画産業を強化しようとした²。

ファシズム体制が崩壊した直後から、イタリアでは映画製作が活発に行われ、ネオレアリズモの映画が誕生した。戦後、イタリア映画がいち早く復興を遂げ、世界的に注目されるようになった背景には、ファシズム体制下における映画産業の制度整備や基盤強化があったと考えられる。

本研究ではファシズム体制下の映画政策に注目し、それによって生み出された制度や施設が戦後のイタリア映画にどのように継承されたのかを考察する。そして、ファシズム体制下におけるイタリア映画と戦後のイタリア映画との間の連続性を明らかにする。考察に当たっては、特に、ファシズム体制下で創設された映画関連の施設や機関、制度などの役割に注目する。また、イタリアと同じく枢軸国であったナチス・ドイツと日本の映画政策と比較することで、イタリアの映画政策の独自性を明らかにしたい。

本研究における仮説として、ファシズム体制下における映画政策は、戦後のネオレアリズモの映画を生み出す基盤となったと考える。そして、その主な要因は3つの面に分けて見ることができる。1つ目は、映画関連施設の建設などハードウェアの面。2つ目は、映画製作技術の向上などソフトウェアの面。3つ目は、映画関連の人材育成というヒューマンウェアの面である。

ハード面においては、映画実験センターやチネチッタなどの施設、設備の整備によって映画産業の基盤を強化したことが挙げられる。

ソフト面では、LUCE の活動などを通じた映画製作における技術の向上、Cineguf などによる映画に関する情報提供と知識の深化が挙げられる。

人材面においては、LUCE や映画実験センターでの活動から戦後のイタリア映画を担う多くの監督などが育成されたことが挙げられる。

さらには、こうした政策の背景にあったファシズム政権の文化に対する姿勢も重要であった。芸術の多元的共存の容認や、その結果として芸術家が比較的自由に活動できたこと、また、ナチス・ドイツと比較して、国外追放や亡命を余儀なくされた芸術家が少なかったという事実も、戦後のイタリア映画が成功した要因と深く関わっていたといえる。

ファシズム期の映画や文化について、日本では以下の先行研究がある。

鯖江秀樹の『イタリア・ファシズムの芸術政治』は、美術や建築の分野を中心にファシズム体制下における芸術と政治の関係を分析している。著者は、批評家や体制下の文化政策を主導したボッタイなどの批評、芸術観を取り上げ、ファシズムと芸術の錯綜し、絡み合った関係について論じた。

田之倉稔の『ファシストを演じた人々』は、ファシズム政権と個々の芸術家の関係を詳細にたどることで、当時の多くの芸術家がどのように政権側と折り合いをつけて活動していたのかを明らかにした。

また、石田美紀は、ファシズム体制下におけるいくつかの映画作品を取り上げ、新たな視点から分析した。著者は「白い電話」と呼ばれる娯楽映画にネオレアリズモに通じる社会批判の視点が含まれていると主張した。

一方、イタリアでは、1970年代からファシズム期の映画についての見直しが始まった。そして、ファシズム体制下の映画政策とネオレアリズモの関わりについては、ジャン・ピエロ・ブルネッタ GianPieroBrunetta やヴィート・ザガーリオ Vito Zagarrio などによって研究されている³。さらに、個々の研究を集大成したものとして、オーリオ・

¹田之倉 (2004) pp.16,18, Stone, pp.1-3

²田之倉 (1990) pp.198-200、田之倉 (2004) pp.52-58

³Zagarrio, pp.13-16

カルディロン OrioCaldiron やエルネスト・G ラウラ Ernesto G. Laura が監修した *Storia del cinema italiano* vol.5 (1934/1939)、6 (1940/1944) がある。この中で、バルバラ・グレスピ Barbara Grespi はチネチッタの詳細を述べている。また、シルヴィオ・チェッリ Silvio Celli は戦時下における LUCE の活動について述べている。

ナチス・ドイツの映画に対する研究は以下の通りである。文化政策全般に関しては、田野大輔の「古典的近代の復権-ナチズムの文化政策について」、映画政策に関しては、奥村賢の「ナチスの映画政策」や福原正行「ナチ・ドイツ初期の映画政策」がある。国民啓蒙宣伝省のゲッベルスに関しては、フェーリクス・メラーFelix Moeller の『映画大臣：ゲッベルスとナチ時代の映画』がある。

軍国主義の下における日本の映画については、以下の研究がある。日本国内の映画政策は、主に映画史の文献の中で扱われており、佐藤忠男の『増補版 日本映画史 1』や清水晶『戦争と映画 戦時中と占領下の日本映画史』などがある。占領地における映画政策については、特に満州における満州映画協会と甘粕正彦の活動に関する山口猛の『幻のキネマ満映 甘粕正彦と活動屋群像』がある。また、当時の人気女優に焦点を当てた四方田犬彦の『李香蘭と原節子』もある。

次に、ファシズム政権の文化政策に関わった人物のうち、本研究の対象とする者を挙げておく。ファシズム体制下では、政府関係の様々な人物が文化政策に関わっていた。例えば、ディーノ・アルフィエーリ Dino Alfieri (1886-1966)、ジュゼッペ・ボッタイ Giuseppe Bottai (1895-1959) やガレアッツォ・チアーノ Galeazzo Ciano (1903-1944)、ロベルト・ファリナッチ Roberto Farinacci (1892-1945)、ルイジ・フレッディ Luigi Freddi (1895-1977) などである。彼らは、それぞれの地位や立場から文化政策に介入した。けれども、本論文では、この中でも特に影響力をもった 2 人の人物を主に挙げる。文化政策においてはボッタイ、映画政策においてはフレッディである。

最後に、本論文の構成は次のとおりである。第 1 章では、ファシズム体制下における文化政策全般について概観する。特に、その文化政策が年代とともに次第に変化していった点に注目する。

第 2 章では、イタリアの映画政策をナチス・ドイツと日本の政策と比較する。それによって、イタリアの映画政策

の独自性を明らかにする。

第 3 章では、ファシズム体制下において創設された映画関連の機関や施設、団体を取り上げる。そして、それらの活動が戦後の映画製作にどのように受け継がれていったのかを考察する。

第 4 章では、ファシズム体制下から戦後にかけて活躍した監督 4 人とその作品に注目し、彼らの活動が戦後のネオレアリズモへと繋がっていった経緯を明らかにする。

終章では、それまでの分析と考察に基づいて結論を述べる。

第 1 章 ファシズムと映画

第 1 節 ファシズムの文化政策

本節ではファシズム体制下における文化政策全体の特徴について述べる。次いで、ファシズム体制の文化政策に大きな影響を及ぼしたジュゼッペ・ボッタイ Giuseppe Bottai (1895-1959) の芸術に対する考え方を明らかにする。

ファシスト党は政権獲得以前から芸術に接近し、1919 年頃から未来派 Futurismo⁴との結びつきを強めていた。1922 年、クーデターにより政権を掌握した後も、ファシスト党は芸術を積極的に利用し、自らのレトリックとイデオロギーの基盤を固めていった。ファシズム体制は、美学を政治の理論としてファシズムの神話作りを行い、美を過剰生産し、芸術作品を通してファシズムの権威を高めようとした。つまり、ファシズム体制とその文化政策は表裏一体の関係にあった⁵。

しかし、ファシズム体制が一方向的に芸術を利用していたというわけではない。未来派の指導者であった芸術家のフィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ FilippoTommaso Marinetti (1876-1944) は、芸術と政治の一体化を主張して、自らムッソリーニに接近した。また、ファシズムを利用して芸術への支援を求めることに成功した芸術家もいた。演劇人であるアントン・ジューリオ・ブラガーリア Anton GiulioBragaglia (1890-1960) は、国家は演劇のメセナであるべきだと主張し、ムッソリーニの賛同を得た。他に、

⁴イタリアに現れた前衛的な芸術運動。伝統的なイタリアの文化を否定し、文化のすべての領域において新しい文化の創造を試みた。田之倉(2004) pp.14-15

⁵田之倉 (2004) pp.16,18、Stone,pp.1-3

画家のマリオ・シローニ Mario Sironi (1885-1961) はファシストとして、体制内の芸術運動や展覧会に積極的に参加した。体制の建築家として活躍したマルチェッロ・ピアチェンティーニ Marcello Piacentini (1881-1960) は、ファシズムのイデオロギーを色濃く反映させたローマ新都市エウル Esposizione Universale di Roma (EUR) の建設を主導した⁶。

もちろん、真っ向から反ファシズムを掲げて弾圧された人々もいた。政治活動家であり思想家でもあったピエロ・ゴベッティ Piero Gobetti (1901-1926) は、自由主義革命を掲げ、反体制的な言論活動を展開した。そのために、彼は何度も逮捕、監禁された後、ファシストの暴行が原因で死に至った。また、同じく政治活動家・思想家で、イタリア共産党創設者の 1 人であったアントニオ・グラムシ Antonio Gramsci (1891-1937) は、1926 年に逮捕され、約 10 年後に獄死した⁷。

このように、ムッソリーニは明確に反ファシズムを掲げる思想家や活動家を徹底的に排除する一方で、多くの芸術家に対して柔軟な姿勢を取った。

体制は、芸術家の活動を容認し、彼らに財政的な支援、実験の機会を与える代わりに、ファシズムの思想を受け入れ、芸術活動を通して体制に貢献することを求めた。つまり、芸術家に体制への協力と同意を求めたのである。芸術と体制の繋がり相互の容認と正当化であり、言わば持ちつ持たれつの関係にあった⁸。

イタリアにおいて、国家による芸術の保護が始まったのはファシズム体制下においてであった。これは、文化的制度の中央集権化を意味した。ファシズム政権を樹立した当初、ムッソリーニは、国家は芸術に対する支援は行いが、介入はしないという姿勢を示していた。しかし、1920 年代の後半から文化を統制しようとする体制の意志がはっきりと表面化していく。芸術は政治に奉仕しなくてはならないという姿勢に変化し、芸術にファシズムのプロパガンダ的な役割を強要していった。このような体制の変化において、ファシズムの芸術保護は 3 つの段階に分けて捉えることが

できる⁹。

第 1 段階は、1925 年から 30 年までである。この時期には、ハイカルチャーに代表される権威と正当性をファシズム体制に結び付け、利用する政策が取られていた。政治と芸術の関係が最も安定していた時期であった。第 2 段階は、1931 年から 36 年までである。この時期、政府は芸術家に対してインセンティブや保護、実験の機会を与えるなどの政策を取った。文化的制度とその社会的基盤の整備に力を注ぎ、他方で統制を次第に強めていった時期と言ってよい。第 3 段階は 1937 年から 42 年までである。この時期には、戦争が近づいたために政策に寛容さがなくなり、それまでの芸術の多元的共存を許容することができなくなった。そして、「ファシズム芸術」がますます強調され、全体主義的な統制が強化されていった¹⁰。

次に、この 3 つの段階に沿って、ファシズムの文化政策を概観していく。

第 1 段階において、ファシズム政権は、全体主義と相反するものを含めた多様な新しい芸術運動を受け入れ、擁護した。そのために、体制内には未来派やノヴェチェント Novecentismo¹¹、ストラパエーゼ Strapaese¹²、ストラチッタ Stracittà¹³から新古典主義に至るまで、相反する様々な芸術運動が混在することになった。このように、体制は芸術に対して「多元的共存のアプローチ」を取ったために、特定の方針を打ち出せなくなってしまった。しかし、こうした寛容な政策が取られたために、イタリアはナチス・ドイツなどに比べて芸術家の亡命者が少なかった。むしろ、ナチスから追放された舞台監督マックス・ラインハルト Max Reinhardt (1873-1943) がファシズム政権下の保護の下、作品を製作するという事実さえも行われていた¹⁴。

芸術家たちは、「ファシズム芸術」を実現することを求め

⁶田之倉 (1990) pp.10-16,156-158,160-161,173-175,356-360、田之倉 (2004) pp.14,16-18,19-21,69,74-76,84、鯖江 p.67、Stone, p.4,6

⁷鯖江 pp.12,25,29,44,45、田之倉 (2004) p.42

⁸ Stone, p.4

⁹田之倉(2004)pp.69-71、Stone,p.6

¹⁰ Stone,p.7

¹¹ 20 世紀の新しい芸術運動の総称。未来派とは異なり、伝統的かつ近代的な様式を創造しようとした。当初は美術の領域で始まった運動であったが、次第に建築、文学、音楽などの領域に広がっていった。田之倉(2004)pp.67,81

¹²郷土派。「イタリアの小都市の地方性や田舎の伝統を尊重し、積極的に推進しようとした文芸潮流。」鯖江 p.74

¹³都会派。イタリア文化を非地方化しようとする動き。ストラパエーゼと対抗関係にあった。田之倉 (1990) p.204

¹⁴ Stone,p.4,6

られたものの、その内容は必ずしも明確に決まっていなかった。つまり、「ファシズム芸術」という大雑把な枠組みの中で、芸術家はある程度自分の様式や方法を追求することが許されていたのである¹⁵。

また、この時期から体制は芸術にかかわる様々な組織や制度を整備していった。1926年にはイタリア学士院 *L'Accademia d'Italia* が創設され、芸術家の組合参加が義務付けられた。さらに、同年から言論や情報統制が本格化し、野党と反体制的な出版社の解体、反体制活動の取り締まりが厳しさを増していった。この時期にゴッベッティが死に至り、グラムシが逮捕されている¹⁶。

1925年から1930年にかけてファシズム体制下では、芸術は「多元的共存」の状態にあった。しかし、その反面、ゆるやかに統制的な制度の構築が行われ、反ファシズムを掲げる活動家への弾圧が厳しくなっていた。

第2段階においては、政府が芸術に対して積極的に助成を行い、芸術活動が活発化した。そして、その一方で統制政策も行われていた。政府は、1931年から映画産業を活性化させるために財政支援などを開始した。また、同年、大学教員の入党義務化を決定したり、演劇においては脚本の検閲を開始したりするなど、統制を同時に進めていった。さらに、ローマ・クアドリエンナーレとミラノ・トリエンナーレが始まった。この時期、ヴェネツィア・ビエンナーレにおいては政府の意向がこれまで以上に色濃く反映されるようになっていった。1932年には、ローマ進軍10周年を記念するために「ファシスト革命展」 *Mostradella Rivoluzione Fascista* という大規模な展覧会が行われた。同年、ヴェネツィア国際映画祭も始まった。この映画祭は、30年代を通して、ファシズム体制下の文化面を世界にアピールする場となった。このように、展覧会の機会が増え、芸術家の活動が活発化する環境が作られていった。1935年には、初めて演劇に対する助成法が制定された。1936年に入ると、ファシズム体制はエチオピア戦争やスペイン内戦への介入を行うなど、体制の強権的で暴力的な側面が急速に露わになっていった¹⁷。

このように、1931年から1936年においては、体制によ

る様々な芸術支援が活発に行われ、芸術家が活動する機会が目立って増えていった。その反面、統制が進み、全体主義的な傾向が強まっていった。

第3段階において、イタリアではナチスの影響や第2次世界大戦の接近で、国威発揚や軍事力の増強が求められていた。そのため、文化政策は強権的で抑圧的なものになっていった。そして、芸術はファシズムのプロパガンダの手段としての色合いが強くなっていった。未来派などかつて体制と密接な関係にあった近代芸術は、右派のファシストたちによってその価値が否定された。その結果、かつてあった芸術の多元的共存が失われていったのである。また、1938年の「人種宣言」 *Manifesto della Razza* によって人種政策が導入されると、イタリアにおいてもユダヤ人が迫害されるようになった。そのために、それまで美術批評家として体制内で活躍していたユダヤ人のマルゲリータ・サルファッティ *Margherita Sarfatti* (1880-1961) などは、国外逃亡しなければならなかった¹⁸。

しかし、このような中でも芸術の保護は行われていた。1939年には「芸術ならびに歴史遺産保護法」や「自然美保護法」が制定された。また1940年には「芸術総局」とその内部機関である「現代芸術課」が設置された。1942年には、公共作品を制作するための予算を確保する法律が制定された。他にも、自由な言論の場や近代芸術の活動の場の確保が試みられていた¹⁹。

このように、ファシズム体制末期の1937年から1942年にはナチス・ドイツなどの影響を色濃く受け、文化面における多様性を容認できなくなった。しかし、このような厳しい文化状況においても完全に多元的共存が失われてしまったわけではなかった。後述の通り、この時期、肩身が狭くなっていた近代芸術に活動の場を提供するためのコンクールが創設されるなど、多元的共存を維持しようとする試みは行われていた。

このように、ファシズム体制下における文化政策は時代とともに段階的に変化していった。そして、当初は、芸術の多元的共存を許容していたが、次第に文化統制を強めていったのであった。しかし、その統制は徹底的なものではなかった。以上から、ファシズムの文化政策における特

¹⁵ Stone, p.4,6、鯖江 p.67-68

¹⁶ 鯖江 pp.79,104

¹⁷ 鯖江 pp.79,82-84,181、Caldiron, pp.40-41,50-54、高田 p.80-81

¹⁸ 鯖江 pp.202、田之倉(2004) p.76

¹⁹ 鯖江 p.185

徴をまとめると、主に以下の 2 つになる。1 つ目は、体制下の文化政策は一枚岩的ではなかったために、統制が徹底されていなかったこと。2 つ目は、芸術家がある程度自由に活動できる場があったことである。そして、このような特徴には、次に述べるボッタイの政策方針が大きく関わっていた。

ジュゼッペ・ボッタイはファシズム体制下の文化政策において、中心的な役割を果たした人物である。彼は政治家としてだけでなく、ジャーナリストとしても活躍していた。彼はムッソリーニとともに多くの革命活動に参加し、1922 年のローマ進軍時には一部隊を指揮していた。政権掌握後は、文化面だけでなく、教育や経済、法律などの分野で幅広く活躍した。1926 年から 1929 年までは協調組合省 *Ministero delle Corporazioni* の政務次官として、1929 年から 1932 年までは同省の大臣として活躍した。そして、1936 年から 1943 年までは国民教育省 *Ministro dell'Educazione Nazionale* の大臣を務めた。ボッタイは、主にこの 2 つ省で活躍した 1930 年前後と 1940 年前後に、文化政策において大きな影響を与えた。彼は信念をもったファシストであり、体制崩壊後も自己弁明をすることはなかった。むしろ、自分は体制を信じていたと表明したほどであった²⁰。

ボッタイは文化を統制しようとする政府の意志を具現化した立役者の 1 人であった。しかし、彼の政策は抑圧的ではなく、むしろ柔軟であった。それが、ファシズム体制下における芸術の多元的共存を生んだ一因となったといえる。また、芸術をプロパガンダの手段とせず、質を向上させ、発展させるために組織や制度作りを重視した政策を行った。つまり、ボッタイの政策には柔軟性や多様性があり、芸術を発展させることに重点を置いていたと言える。これらの特徴は、ボッタイが考える「ファシズム芸術」という理念に沿って行われた具体的な政策を見ていくことで明らかになる²¹。

「ファシズム芸術」とは、ムッソリーニが求めたファシズム時代にふさわしい新しい芸術である²²。そして、このム

ッソリーニの要求を受け、ボッタイはこの理念を芸術界全体に広めたのである。ボッタイは、この理念を浸透させるために、イタリアの芸術家や批評家たちに「ファシズム芸術とは何か」を問いかけた。しかし、この問いかけの意図は、「ファシズム芸術」を公式的に定義することではなかった。彼はこの問いかけからファシズム時代にふさわしい芸術のあり方を模索し、イタリアの近代芸術の現状を打開しようとしていた。そして、この問いかけから、様々な芸術のグループ間における対立を越えた芸術論争を引き起こそうとしたのである。つまり、「ファシズム芸術」を厳密に定義することはせず、理念そのものが曖昧であったと言える。このように、意図的に理念そのものを曖昧にしたことは、すでに見たように多元的共存に結び付いたのである²³。

ボッタイが時代にふさわしい芸術を創造するために重視したのは、芸術作品を生み出すための制度を整え、芸術活動を組織化することであった。それは、イタリア学士院の創設や芸術家の組合参加の義務づけ、大学教員のファシスト党への入党義務化に反映された。しかし、このような制度を整えたからと言って、芸術家に対して国家による強圧的な表現の制限は行わなかった²⁴。

また、ボッタイは国家を構成する一部として芸術を考えていた。そのために、芸術がある一つの傾向に偏ることを停滞やよどみとし、国家の全体の機能を妨げるものと見なした。ボッタイは、芸術は他の領域との関係性においてこそ存在意義があると考え、ある一つの支配的な傾向へと芸術が向かうのをよしとしなかった²⁵。

以上が 1930 年代前後のボッタイの政策である。このように、ボッタイは緩やかに制度の構築を行い、芸術活動を組織化することで「ファシズム芸術」を生み出そうとした。つまり、芸術を促進し、発展させるための基盤作りをしていたのである。そして、政策の内容はプロパガンダを推奨するものではなく、特定の方向性を創り出すものではなかった。

次に、1940 年代前後の政策について述べる。

この時期は、第 2 次世界大戦が間近に迫り、国威発揚や軍事力の増強が求められ、不安定な文化状況であった。つまり、前に述べたように多元的共存が失われた時期であっ

²⁰鯖江 pp.64-65,100、田之倉（2004）p.4

²¹鯖江 pp.64-66

²²1926 年、ムッソリーニがペルージャの美術アカデミーを訪問し、そこでの挨拶で、「ファシズム芸術」の必要性を公言した。鯖江 pp.63-34

²³鯖江 pp.63-64,66,74

²⁴鯖江 pp.74-79

²⁵鯖江 pp.79-81

た。これに対し、危機感をもったボッタイは、芸術の保護を重視した政策を行った。彼は芸術において両極を作りだし、特定の方向に向かわないような具体的な政策を打ち出した。それは、戦争がはじまり、プロパガンダ的な要素が芸術に求められることに危機を感じていたからであった。ボッタイは、芸術がプロパガンダ的な役割を担い続けていると、作品の質が低下すると考えていた。そのために、彼は芸術家が活動しやすい環境を整えようとした。自由な言論の場を確保するために、美術雑誌や哲学、文学を軸とする総合雑誌を自ら創刊した²⁶。

また、政治色が濃い、プロパガンダ的な役割を担った絵画コンクール「クレモナ賞」Premio Cremona に対抗し、同じく「ベルガモ賞」Premio Bergamo というコンクールを創設した。プロパガンダ的な要素を持たない「ベルガモ賞」は、当時、ファシスト右派から否定された近代芸術に活動の場を提供した。この賞を受けた作品は、ドイツでは退廃的であると非難されるような表現主義的な手法で製作されたものでもあった²⁷。

これだけでなく、歴史遺産やモニュメントに対して保護を積極的に行った。これは、当時のイタリアの各都市で行われていた歴史地区の改造に対する批判から行われていた。そして、この活動は、「芸術ならびに歴史遺産の保護法」や「自然美保護法」に反映された²⁸。

このようなボッタイの政策は、一見するとファシズム体制の政策と相反するように見える。しかし、これらの政策の目的は、あくまでもファシズム体制下における芸術の質を向上させることであった²⁹。

最後に、ボッタイが行った映画政策を見てみる。ボッタイは、主に絵画や文学、建築などの芸術に注目しており、映画などの大衆文化には厳しい態度をとっていた³⁰。しかし、彼は映画産業への介入の必要性を早くから見抜いていた。民間企業への資本投下を行って間接的に支援した。このボッタイの投資をきっかけに、ファシズム体制は映画産業への資本投下を本格的に開始した。また、後述するアレッサンドロ・ブラゼッティ Alessandro Blasetti (1900-1987)が

設立した映画会社に対する支援も行っていた。映画は思想の普及のための強力な手段であり、ファシズム体制の文化政策と映画の密接なつながりの必要性を認識していた。その一方で、大衆は教育的な内容のある映画に退屈するという面があることも分かっていたのである。つまり、映画に対しても同様に、積極的にプロパガンダの手段として利用しなかったのであった³¹。

このように、ボッタイの政策はある特定の傾向を生み出すためのものではなかった。それは、ボッタイが「芸術と政治の絶妙なバランスを保持することが優れた作品を生み出す絶対条件だと考えていた」³²からである。つまり、政策の重点は芸術全体の質の向上、発展に置かれていたのである。そして、この考えに基づく政策は、芸術に対する多元的アプローチを可能にした要因の1つとなった。その結果、こうしたアプローチは、芸術家にある程度の自由をもたらし、活動する機会を増やした。また、1930年代の後半から、文化統制の傾向が強まっていくものの、ナチス・ドイツほど厳しい統制にはならなかった。その理由の1つに、ボッタイの政策と彼の考えがあったと考えられる。

以上のことから、ファシズム体制下における文化政策には、全体主義国家としてある程度の柔軟性があったといえることができる。そして、このことはボッタイの政策や彼の芸術観と密接に関わっていたのである。

第2節 ファシズムの映画政策

本節では、ファシズム体制下の文化政策について、特に映画に関係する政策を概観し、その特徴を述べる。その際、前節に挙げた歴史的区分を念頭に置いて、その政策の変化を明らかにする。また、映画政策に重要な役割を果たしたルイジ・フレッディの活動と政策に対する考え方を中心に見てゆくことにする。

ムッソリーニは政権を獲得した当初から映画を重視しており、「映画は最も強力な武器である」というスローガンを掲げていた。しかし、ファシズム政権が本格的に映画政策を開始するのは、1930年頃からであった。当時、イタリアの映画産業は不況に直面しており、製作本数は激減していた。1922年における映画製作本数は50本ほどであった。

²⁶鯖江 pp.184-185,192-193

²⁷鯖江 pp.187-190

²⁸鯖江 pp.200-201

²⁹鯖江 pp.185-187,213-216

³⁰鯖江 p.80

³¹Caldiron, p.41、ブルネッタ pp.106

³²鯖江 p.193

このために、イタリアでは国内映画の不足を補うためにもアメリカ映画の上映が盛んに行われ、イタリアの映画市場の大部分をアメリカ映画が占めていた。これに対し、ファシズム政権はすぐには有効な手段を取らず、アメリカ映画の流入は体制下においてしばらく続いた³³。

1920年代の主だった政策は、教育映画連盟 L'UnioneCinematograficaEducativa (以下 LUCE) の創設であった。この組織は、民間組織であった映画教育組合 Sindacato di IstruzioneCinematografica を国家の組織に昇格させたものである。映画教育組合は、映画産業の不況が原因で失業した映画関係の労働者によって、1923年に設立された。目的は、教育映画や記録映画の製作であった。そして、この組合が製作した映像を気に入ったムッソリーニは、1925年に LUCE に昇格させたのである。以降、「チネジオルナーレ」 Cinegiornale と呼ばれるニュース映画の製作と配給を行い、主に体制のプロパガンダの手段として利用された。1926年には、すべての映画館でニュース映画の上映が義務付けられた³⁴。

また、映画の検閲は王制下の 1913 年から開始されていたが、ファシズム政権はこれを継承し、強化した。その後、検閲制度は 1934 年に大幅に改正され、大衆文化省 MinisterodellaCulturaPopolare の管轄下に置かれた。このときの改正は、ハリウッドの検閲制度を参考にして行われた。検閲制度は、基本的に映画作品の統制を目的としたものであったが、他方で作品の質を向上させるという役割も担っていた³⁵。この点については本章の第 4 節で詳しく述べる。

ファシズム政権は 1920 年代、映画産業の危機に対する対策をほとんど取っていなかった。それは、まだファシズム体制の基盤が安定しておらず、ハイカルチャーとの結びつきを重視していたことから、映画の分野に対して特に積極的な政策を取らなかったと考えられる。しかし、この時期に創設された LUCE は、第 3 章で述べるとおり、体制のプロパガンダの手段として活発な活動を展開した。このことから、ファシズム体制のプロパガンダ活動の基盤は、この時期に築かれたと言える。

ファシズム政権が映画産業に本格的に介入し始めるのは、

1930 年代頃からである。

そして、1930 年代後半からファシズム体制下における映画政策において大きな役割を果たしたのがフレッディである。彼はマリネッティに共感したことからファシスト党のメンバーとなった。1934 年から映画総局 DirezioneGenerale per laCinematografia の局長となり、1938 年までファシズム政権の映画政策において中心的な役割を担った。彼はまた、ムッソリーニの側近としてだけでなく、ジャーナリストとしても活躍した³⁶。

1930 年代に入ると、映画産業の状態はますます悪化し、興行収入が減少、多くの映画館が閉鎖された。そして、1930 年の国内映画の製作本数はわずか 7 本となっていた。これに対して、ファシズム政権はようやく映画産業を再活性化させるため、様々な支援を映画会社に対して行い始めた。1931 年、映画会社に映画の興行収入の 10% に相当する財政的な支援を行った。1933 年には興行収入に応じた財政支援を廃止し、映画の質の向上を目的とした作品の「芸術的」、「技術的」な成果に基礎を置く資金援助の制度を定めた。国家は財政援助を行うものの、映画から得られる興行収入が国庫に入れられることはなかった。さらに、同年、外国映画に対してイタリア語への吹き替えを義務化し、吹き替え税を導入した。このように、主に財政支援をすることで国内映画の保護を強化したが、これらの政策は大した効果を生まなかった³⁷。

1935 年には、イタリア国内の映画製作を促進するために、映画会社への貸し付けが行われるようになった。また、イタリア労働銀行 BancaNazionale del Lavoro には、映画製作に対する貸し付けのための独立した部門が設立された。このような法的措置にもかかわらず、依然としてアメリカ映画のほうが優勢であった。また、政府も完全に外国映画に対する規制を行おうとしていたわけではなかった。それは、経済的リスクを冒して国内映画を生産するよりも、海外から輸入したほうが有利だという考えがあったからである。それでも、1930 年代は全体的にイタリア映画の製作本数は少しずつ増加し、回復に向かっていった。1931 年に製作された映画は 12 本であったが、1935 年には 31 本になり、

³³田之倉(2004)pp.50-51、田之倉(1990) pp.190-192

³⁴田之倉(2004)pp.52-53、田之倉(1990) pp.192-194

³⁵Zagarrio, p.47、Caldiron, pp.48-50

³⁶Caldiron, pp.38-39,42-43

³⁷Caldiron, pp.40-41,50-54,133、ブルネッタ p.107

36年には43本、1939年には77本となった³⁸。

1930年代前半の映画政策は、主に映画産業への財政支援を行うことで国内映画を保護しようとした。しかし、その手段は映画製作の直接的管理ではなく、制度を通じた間接的な介入であった。つまり、政策の主な目的は、映画産業を再び活性化させることであったとすることができる。

1930年代後半から、財政支援に加え、映画産業への国家の介入はインフラの整備へと向かっていった。1934年、映画産業への統制を積極的に推し進めるため、大衆文化省の中に映画総局が設置された。そして、映画総局の局長にはフレディが就任した。そして、彼は国家が果たすべき役割を明確にした。その役割とは、映画産業を組織化し、保護し、褒賞を与え、管理し、刺激するというものであった。映画総局の創設は、分散していた映画に関する権限を1つの部局に集中させた。そして、総局は検閲と資金援助の両方を管轄することになり、大きな権限を得た。また、フレディは映画製作の多くの段階において、国家が直接管理する必要性を訴えた。彼はこうすることで、体制にとって経済的な面でメリットがあり、映画作品の内容についても、より統制がしやすいと考えていたからである³⁹。

他方で、彼は映画を単に体制の宣伝手段とするべきではないと考えていた。また、ハリウッドにも目を向けていたことに注目すべきだろう。しかし、後述するように、彼の考え方と政権の方針の間にずれが生じ、政策路線は変更されることになる。いずれにせよ、映画総局が創設されたことは、映画産業への直接的な介入を進めることとなった⁴⁰。

1935年にイタリア映画産業公社Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC) が設立された。同公社は、映画の買入れと製作、配給、映画館の運営を行った。体制に従属する機関ではあったが、政治的な内容を含まない映画の配給も行い、民間企業と大きく異なることはなかった⁴¹。

同年には、政府の資金援助を受けて映画実験センターCentro Sperimentale di Cinematografia が創設された。これは、映画人の育成を目的とした機関であったが、1941年に政府の直接管轄下に置かれた。映画実験センターは、戦

中から戦後にかけて多くの優れた映画人を輩出し、イタリア映画史上で大きな役割を果たした⁴²。

1937年には政府の多額の融資によってチネチッタCinecittà が完成した。チネチッタは、フレディの肝いりで建設されたもので、ハリウッドのスタジオに対抗するための近代的な映画製作の総合施設であった。チネチッタの建設にあたり、フレディはハリウッドへの視察を行った。そして、帰国後、ハリウッドをモデルとしたスタジオを建設させた。その後、1939年にチネチッタは国有化され、1940年にはフレディが総裁に就任した。チネチッタが完成すると、国内映画の多くがそこで作られるようになり、製作本数も飛躍的に伸びていった。また、作品に対する多額の資本投下はハリウッド映画を凌ぐ規模となり、低コストの作品は姿を消した⁴³。映画実験センターとチネチッタについては第3章で詳しく述べる。

1938年には、アルフィエリ法Legge Alfieri と呼ばれる報奨金制度が制定された。これは、国内の映画製作を促進するための制度であった。作品の興行収入に応じて、報奨金が与えられたのである。同法は、大衆文化省の大臣であるディーノ・アルフィエリによって制定された。この法律によって、商業的な映画を生産する傾向が強まっていった。つまり、売れる映画だけを作ればいいという、映画の質を無視した考え方が広まった。アルフィエリは、フレディの国家による映画産業への直接的な介入に反対し、生産機構を強化するだけにとどめるべきであると主張した。彼はこの法律を制定することで、映画産業の国有化というフレディの路線を撤回したのである。この法律が制定された後、フレディは映画局を去った⁴⁴。

また、1939年に外国映画の独占法Monopolio Film Esteri が制定された。そして、外国映画の輸入配給をイタリア映画産業公社が独占的に行うことになった。この措置は、主に外貨の流出を抑制し、アメリカ映画を輸入する際の窓口を制限した。この政策は、1930年代初頭にイタリアに進出していた多くのアメリカの映画会社を次々と撤退させることになった。イタリアの映画市場における外国映画は大幅に減少したが、その一方で国内作品が多く作られるように

³⁸Caldiron, pp.50-54、ブルネッタ pp.110

³⁹Caldiron, pp.45-48,55、吉村 p.46 ブルネッタ p.107

⁴⁰ Caldiron, pp.45-48、吉村 p.46

⁴¹Caldiron, pp. 50-54

⁴²Caldiron, pp.54-55、吉村 pp.45-46

⁴³Caldiron, pp.50,54-55、ブルネッタ pp.107,113、田之倉 (1990)p.232

⁴⁴Caldiron, pp.45,47,56-57

なった。しかし、外国映画を規制する様々な法律は徹底されていなかった。1943 年まで、外国映画は完全に排除されておらず、終戦間際まで上映されていたのである⁴⁵。

以上の政策には、プロパガンダ映画の製作を強力に押し進めるような方針はあまり見受けられない。ファシズム体制下では、映画をプロパガンダの手段として利用しようとする動きはそれほど強くなかったといえる。それは、プロパガンダ映画が、商業的に引き合わないということを映画製作者側も承知していたからであった。そのため、プロパガンダ映画は歴史的に重要な出来事があった場合や、開戦が迫っていた時期に限って製作されていた。また、プロパガンダ映画の製作は、強制的なものではなく、製作者側に選択の余地があった⁴⁶。

1930 年代後半から、フレッドディの方針によって、中央集権的な政策が行われるようになった。しかし、その目的は映画をプロパガンダの手段として利用することではなく、映画産業の活性化であった。国家の資本投下による財政的な援助に加えて、チネチッタの建設など、インフラ整備にまで力を入れていた。また、フレッドディはハリウッド映画の影響を大きく受け、その要素を柔軟に受け入れていた。

1930 年代後半におけるこのような映画政策には、フレッドディの映画に対する考え方が大きな影響を与えていた。特に、1935 年から 1938 年の 3 年間は、あらゆる映画政策がフレッドディの影響下に入ったと言えるほど、彼の力は大きかった⁴⁷。そして、この時期に映画実験センターやチネチッタなどのインフラが整備された。それらは、戦中から戦後にかけて重要な役割を果たした。この点から、フレッドディの映画政策に対する考えをさらに詳しく見ていく必要があると考える。

フレッドディはナチス・ドイツのような完全な国家主導型の映画政策を望んだ一方で、産業が民間企業の寡占によって成り立つハリウッドのシステムにも注目していた。この点において、フレッドディの映画政策は矛盾を孕んでいた。フレッドディはハリウッドに対して肯定的な態度を取っており、魅力を感じていた。そして、積極的にハリウッドの方式を取り入れた。また、フレッドディは映画を単なるプロパガンダの手段にすることに否定的だった。むしろ、政府が

映画に直接介入することで作品の質を向上させようとした。このような彼の姿勢は、ボッタイが文化政策全般において行っていたことと通じる部分がある。

最後に、ファシズム体制下における映画政策の主な特徴をまとめると、以下の 3 つである。1 つ目は、政策の主な目的が映画産業の活性化や発展、質の向上であったこと。2 つ目はハリウッド映画に対する肯定的な態度。3 つ目は、映画政策が不安定で揺れ動いていたことである。

まず、1 つ目については、当初、映画産業が不況だったこともあり、政府は財政的な支援などによる活性化を試みた。そして、次第に産業を発展させ、作品の質を向上させてハリウッドに追いつくことを目標とした。そのための手段として、政府は財政支援やインフラの整備に力を入れた。

2 つ目について、フレッドディは、ハリウッドに憧れ、積極的にその要素を取り入れようとした。このような外国に開かれた姿勢が、ファシズム体制下における映画産業の基盤強化と戦後の発展に繋がったと考えられる。

3 つ目について、フレッドディは絶対的な権力を持っておらず、映画政策に影響を与えたのもわずか 3 年間であった。映画産業を中央集権化するという彼の方針は、周囲の反対に合い、彼はそれを断念せざるを得なかった。その結果、フレッドディは自分の政策を完全に実現することはできなかった。ファシズム体制下の映画政策においては、絶対的な権力を一貫して保持した人物がいなかったために、その方針は完全に定まらず、不安定であった。

これら 3 つの特徴は、ナチス・ドイツの映画政策と決定的に異なる要素になっていると考えられる。

第3節 ハリウッド映画の影響

本節では、イタリア映画がハリウッド映画からどのような影響を受けたのかについて述べる。そして、それが映画政策にどう反映されたのかを見ていく。

イタリア映画は、ハリウッド映画だけでなく、理論面などにおいてはソヴィエト映画やフランス映画などからも影響を受けていた。しかし、ここでは、映画政策の面において大きな影響を与えたハリウッド映画を取り上げる。

1910 年代、イタリア映画は史劇で成功を収め、ヨーロッパやアメリカなど幅広い地域にわたって映画を輸出し、黄金期を築いた。しかし、第 1 次大戦によって打撃を受けた映画産業は、急速に衰退していった。そして、前節でも述

⁴⁵Caldiron, pp.58,128、ブルネッタ p.114

⁴⁶ブルネッタ p.108

⁴⁷Caldiron, pp.44-50

べた通り、1920年代のファシズム体制下における映画産業は不景気の真ただ中にあり、製作本数は激減した。このため、国内映画の配給が滞った映画館は、アメリカ映画の上映を盛んに行うようになった。そして、その大半はハリウッド映画であった。このようにして、ハリウッド映画はイタリアの映画市場の大部分を占めるようになった。この状況に対して、ファシズム体制は積極的な対策を取らなかった。それは、膨大な経費を投じて国内映画を製作するよりも、海外から作品を輸入したほうが得策であると考えていたからであった。1930年代末まで、数多くのハリウッド映画が輸入されており、観客は終戦間際までハリウッド映画を見ることができた⁴⁸。

上記のことからファシズム政権はハリウッド映画を容認していたということが言える。実際、ムッソリーニの息子であるヴィットリオ Vittorio Mussolini (1916-1997) は、自らが編集長を務める映画雑誌『チネマ』Cinema 誌上でハリウッド映画を礼賛していた。また、彼はアメリカの最新技術を使用して、イタリアのオペラ作品を映画化しようと試みたこともあった。そのための映画会社の設立を企てたが、結局、失敗に終わっている。フレddieもまた、ハリウッド映画に対して好意的な印象をもっていた。ファシズム政権は全体的にハリウッド映画やアメリカ文化に対して肯定的に見ていた⁴⁹。

その中でも、特に重要であったのがフレddieのハリウッド訪問である。彼は1932年にハリウッドへ派遣され、製作、配給、上映が一体化したスタジオ・システムを学ぶ機会を得た。フレddieは芸術的、技術的、経済的側面など、あらゆる視点からハリウッドの映画産業を視察した。そして、帰国後、ムッソリーニに対して、ハリウッドの映画産業は素晴らしく、模範的な組織であることを報告した。この視察の大きな成果は、アメリカ式の生産方法をイタリアの映画産業にもち込んだことであり、それはチネチッタの建設に結び付いた。そして、チネチッタは近代的な設備を整えたスタジオとして、ヨーロッパにおいてもっとも先進的な映画撮影施設の1つとなった。また、この視察からフレddieはイタリアの映画産業のレベルをハリウッドに近

づけるためには、国家の介入が不可欠だと考えた⁵⁰。

そして、この視察の注目すべき成果がもう1つある。それは、次節で詳しく述べるが、映画の検閲制度の改正である。フレddieは、視察当時、ハリウッドにおいてまだ草案の段階にあった「ヘイズ・コード」Hays Code と呼ばれる自己検閲制度に注目した。彼はこれを参考にして、1934年にイタリアの検閲制度の改正を行った⁵¹。

これらのことから、ファシズム政権がハリウッド映画に対して一定の理解を示していたことは明らかである。また、1930年代後半からのファシズム体制下における映画政策は、フレddieの視察を通して、ハリウッドの映画産業から大きな影響を受けていた。優れているものを積極的に評価し、自国の政策に直ちに取り入れようとした。そして、その目的は自国の映画産業を活性化させ、発展させることにあった。

また、ファシズム政権はハリウッドを模範としてその優れた要素を取り入れるだけでなく、積極的にアメリカに向けた映画政策も行っていた。これには、アメリカとの間に良好な関係を構築するという目的があった。1936年、映画総局はイタリア映画の輸出機関である国内映画輸出連合Unione Nazionale Esportazione Pellicole を設立し、アメリカにおいてイタリア映画の売り込みを行った。また、同年にはニューヨークのブロードウェイに「シネマ・ローマ」Cinema Roma というイタリア映画を専門に上映する映画館を建設した。この映画館はイタリア映画のショーケースとしての役割を担った。イタリアにおいて、この映画館は大成功を収めたと報じられたが、実際は失敗に終わっていた。結局、これらの政策は、目立った成果を上げることはできなかった⁵²。

アメリカに対して行われた政策は失敗に終わったものの、ファシズム政権が単にハリウッド映画を受け入れ、それを模倣しようとしていただけではなかったという点は注目に値する。イタリアはハリウッドに追いつき、世界で通用できるような映画政策を目指していたのであった。

さらに、イタリア映画では作品の内容の面においてもハリウッド映画から強い影響を受けていた。第4章で詳しく述べるが、アレッサンドロ・ブラゼッティは『アルデバラ

⁴⁸ブルネッタ p.110、Caldiron, p.53,148-149、田之倉 (1990)pp.188-192

⁴⁹Caldiron, pp. 128-129、ブルネッタ p.110

⁵⁰Caldiron, p. 129、Zagarrio, pp. 44-45,47

⁵¹Caldiron, pp.48-50、Zagarrio, pp.44-47

⁵²Caldiron, pp.130-131

ン』Aldebaran というプロパガンダ映画においてハリウッド的な要素を取り入れ、国際レベルでの興行に耐えうる作品にしようとした。そして、この映画は実際にアメリカに輸出され、好評を博した。この他にも、ハリウッド映画の要素を取り入れた作品が多く作られた⁵³。

このように、イタリアでは自国の映画産業の発展という目的の下、ハリウッド映画の要素を積極的に取り入れた。そして、映画関係者や映画産業界だけでなく、政府もまた国際的に優勢であったハリウッド映画に目を向けていた。この結果、ハリウッドの優れた要素を直ちに自国の映画産業に導入することが可能となったと考えられる。そして、外国映画に目を向けていたという事実は、全体主義下に置かれたイタリアの映画界が、必ずしも閉鎖的ではなかったことを示している。こうした姿勢が、映画製作における技術の向上やチネチッタなどの施設整備を通して、戦後へと続くイタリア映画の発展の基盤を作ったといえる。

第4節 検閲制度

本節では、ファシズム体制下における映画の検閲制度について、主に1934年に改正されたものを中心に述べる。特に、この改正に大きな影響を及ぼしたフレddieの検閲に対する基本的な考え方に注目する。

イタリアにおいて映画検閲が開始されたのは、1913年であった。王制下における検閲では、当初、財務省がフィルム長さに応じて課税するだけであった。その後、検閲は内務省で管轄されることになり、シナリオ段階における事前の検閲が実施された。それによって、道徳や公序良俗に反する描写や国家の威信を傷つける表現が禁止された。そして、ファシズム政権はこの制度を継承し、強化した。その結果、シナリオの段階と作品が完成した段階における2段階に分けた検閲が義務付けられた⁵⁴。

その後、1934年に検閲制度が改正され、その方針が大きく変わることになった。同年、検閲は内務省から大衆文化省で管轄されることとなった。この改正は、前節でも述べたように、ハリウッドの「ヘイズ・コード」Hays Code（またはプロダクション・コード Production Code）と呼ばれる映画製作倫理規定 Motion Picture Production Code を参

考にして行われた。その結果、全体主義的な統制というよりは、道徳面の規制に重点を置いた検閲制度となった⁵⁵。

ヘイズ・コードは、アメリカにおいて1930年から1934年にかけて成立し、1968年まで有効であった倫理規定である。そして、この規定に則ってグリーン・オフィス Breen Office⁵⁶と呼ばれる映画製作倫理規定管理局 Production Code Administration が検閲を行った。これは政府などの公的機関による規制機関ではなく、映画産業の内部から生まれた自主検閲機構であった⁵⁷。

ハリウッドの映画産業におけるヘイズ・コード制定の主なきっかけは、ギャング映画の流行であった。1930年代前半、アメリカではギャング映画が隆盛を極めていた。しかし、これに対して主にカトリック団体が大規模な反対運動を繰り広げた。宗教団体によるハリウッド映画のボイコットによって、映画産業は大きな打撃を受ける恐れがあり、これを避けるためには、産業界が率先して倫理規定を制定しなければならなかった。

当初、この規定に実質的な拘束力はなかったが、1934年に罰則規定が付加された。そして、ヘイズ・コードが成立して以降、ギャング映画は急速に減少していった。また、この規定はスクリーンボール・コメディ⁵⁸にも大きな影響を与えた。ヘイズ・コードによって性描写が厳しく規制され、そういったシーンはカットの対象になった⁵⁹。

このように、ハリウッド映画産業はヘイズ・コードによって、自ら表現の自由を規制した。しかし、これは同時に、外部機関による検閲を避けるための手段もあった。つまり、ヘイズ・コードはハリウッドの映画産業界が社会批判や連邦政府・宗教団体の外圧をかわし、映画産業界の自主性と独立性を維持するためのものであった⁶⁰。

グリーン・オフィスの検閲は、シナリオの段階と作品完

⁵⁵Zagarrio, p.47, Caldiron, pp.48-50, 加藤 p.157

⁵⁶グリーン・オフィスの上位機関として、アメリカ映画製作者配給者協会 Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) (ヘイズ・オフィス Hays Office とも呼ばれる) がある。加藤 p.39

⁵⁷加藤 pp.39-41

⁵⁸このジャンルの主題は、男女が喧嘩を通して恋に落ちていくというもので、その内容は性的描写との親和性が高かった。加藤 p.42

⁵⁹田代 pp.6,12-13, 加藤 p.157

⁶⁰加藤 p.157, 田代 p.17

⁵³Caldiron, pp.218-219,130

⁵⁴岩本 (2008) pp.132-133

成後の2段階に分けて行われていた。ヘイズ・コードには、作品において描いて良いものや悪いもの、好ましい主題やそうでないもの、使用禁止用語などが具体的に規定されていた。つまり、映画製作をする上でのガイドラインとしての役割を果たした。こうしたガイドラインに基づき、好ましくない表現はカットされたり、修正されたりした。監督は映画が勝手にカットされないようにするためには、倫理規定を守り、グリーン・オフィスの判断に従う必要があった⁶¹。

フレddieが1934年に改正した検閲制度とヘイズ・コードとの間には、類似点を見ることができる。それは、どちらも主に性的な表現に対する規制に重きを置いていたことであった。両方とも性的表現に関する許容範囲を詳しく規定していた⁶²。この点からフレddieは作品の内容、特に道徳的な面において表現を規制しようとしていたと考えられる。

また、フレddieの改正は、ローマ教皇庁との関係に配慮したものでもあった。フレddieは、映画総局の局長に就任してまもなくローマ教皇庁で影響力をもつピエトロ・タッキ・ベントゥーリ Pietro Tacchi Venturi 神父⁶³ (1861-1956) と数回にわたって会談した。そこでは、信者のうち、特に若者を映画による有害な影響から守るために、統制が必要だということで意見が一致した。検閲改正の理由の1つに、ローマ教皇庁との良好な関係の構築があったと考えられる⁶⁴。

上で述べたことから、フレddieは検閲制度の改正によって次の2つのことを実現しようとしたと考えられる。1つは、道徳面の規制によって映画作品の質を高めようとしたこと。もう1つは、ローマ教皇庁との間に良好な関係を築くことである。そのために、フレddieは、道徳面での規制に重点を置いたヘイズ・コードをモデルとしたと考えられる。

次に、検閲に対するフレddieの基本的な考え方について述べる。

フレddieは、検閲を単なる統制の手段とは考えていな

かった。彼は、検閲を否定的なものとして認識しておらず、むしろ国内映画に有益な効果をもたらすものと考えていた。フレddieは、内務省によって行われていた検閲が単に形式的な統制にとどまっていることを指摘した。彼にとっての検閲は、ただ特定の映画を取り締まるだけでは十分でなかった。当時、停滞していたイタリア映画をその危機から脱出させ、文化的な刺激を与え、質の高い映画の製作を促進させる役割をもっていなければならなかった。つまり、検閲は映画製作に介入するだけでなく、それに積極的に関与するものと考えていたのである⁶⁵。

最後に、ファシズム体制下における検閲の実態について述べる。上述のように、1934年の制度改正は、道徳面での規制を強めるとともに、良質な映画の製作を促進させることを目的としていた。しかし、実際は、国内映画に対する影響はほとんどなかった。検閲は、むしろ国内映画保護に対する役割を果たした。検閲は主に外国映画に対して行われていたからである。それは、国内の映画製作会社は、商業的な理由から前衛的な傾向を嫌い、検閲の対象となるような作品をほとんど製作しなかったからである。つまり、国内では、ある種の自主規制が働いていたのであった。また、外国映画に対する検閲は、主に見せしめ的な効果を狙って行われていたために、すべての映画が対象となったわけではなかった。しかも、検閲のチェックはそれほど厳しいものではなく、カットやセリフの修正を行えば、大抵の映画は上映を許可されていた⁶⁶。

ファシズム体制下における検閲は、全体主義的な統制を主な目的にしていたにもかかわらず、実体としては自主的な倫理規定に近かった。これは、フレddieの検閲に対する考え方やハリウッドへの憧れが現れた結果であったといえる。そして、こうしたファシズム体制下における検閲の特徴は、後述するナチス・ドイツの検閲とは決定的に異なるものであった。

第2章 ナチス・ドイツと日本の映画政策との比較

本章では、イタリアの映画政策を見ていくに当たり、同時代に枢軸国であったナチス・ドイツと日本で行われた映

⁶¹加藤 pp.51,157-158

⁶² Zagarrío, p.45,48

⁶³ファシズム政権とローマ教皇庁の仲介役となった。

Caldiron, pp.49-50

⁶⁴Caldiron, pp.45-48

⁶⁵Caldiron, pp.48-50

⁶⁶Caldiron, pp.148-149

画政策と比較し、イタリアにはどのような特徴があるのか考察する。

第1節 ナチス・ドイツの映画政策

ナチス・ドイツの映画政策は、主に国民啓蒙宣伝省 Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (以下、宣伝省と呼ぶ) の大臣であったヨーゼフ・ゲッベルス Joseph Goebbels (1897-1945) によって行われた。そこで、彼の考えに注目しつつ、ハード面とソフト面からどのような政策が行われていたのか見ていきたい。

ナチス(国家社会主義ドイツ労働者党)は、政権を掌握する以前から映画に注目していた。1927年から毎年、ナチスは党大会を記録していた。これらは主に党内部の集会で公開されるだけであったが、党がプロパガンダに関心をもっていたことがここから窺える。ナチスが国会において第二政党へと進出した1930年には、党の宣伝活動のための映画製作を目的とした映画局 Filmamt と、そこで作られた映画を州単位で配給する組織である州映画機関 Landesfilmstelle を設立した。このように、ナチスは早くから映画に注目しており、自身の宣伝活動の範囲を広げていった。このとき、ナチスの宣伝活動において中心的な役割を果たしたのがヨーゼフ・ゲッベルスであり、後の国民啓蒙宣伝省の大臣として体制が崩壊するまで、映画政策に大きな影響力をもった。彼は、1930年にヒトラーによって党の宣伝部長に任命され、前述の2つの映画機関の設立を推し進め、党内の映画製作の全権を握っていった⁶⁷。

1933年にナチスは政権を掌握すると、すぐさま制度の改革に取り組み、映画産業の統制をするための基礎を作った。そして、経済の集中化を進め、最終的には映画産業を完全に掌握したのである⁶⁸。

ナチスが崩壊する1945年までには、1000本以上の長編映画と多数の短編映画、ニュース映画、ドキュメンタリー映画が製作された。敗戦間際まで多くの映画が製作され、また多くの国民がそれらを見ていた。このことから、ナチス支配下のドイツにおいて映画産業が活発であり、最後まで映画は重要視される対象であったことがわかる。また、

国民にとっても映画は日常生活において必要なものとなっていたのである⁶⁹。

文化面におけるあらゆる領域を管理するために、1933年に新たに国民啓蒙宣伝省が設立され、その大臣となったヨーゼフ・ゲッベルスは映画産業へと積極的に介入し始める。まず、帝国映画院 Reichsfilmkammer を設立(1933年)し、これに加入しない映画人の活動を禁止した。そのために、ユダヤ人や外国人などのナチスの定義する「ドイツ人」に当てはまらない人物、政府にとって好ましくない人物は映画産業界から締め出されることになった。そして、この制度によって多くの映画人が欧米諸国に亡命することとなり、人材の流出が起こった。俳優のピーター・ロレ Peter Lorre (1904-1964) やコンラート・ファイト Conrad Veidt (1893-1943)、監督のフリッツ・ラング Fritz Lang (1890-1976) やビリー・ワイルダー Billy Wilder (1906-2002) などがハリウッドに亡命して活躍した。亡命した映画人はハリウッドに新しい映画の感性を持ち込んだのであった。しかし、外国で活躍できた映画人はごく一部で、特に俳優の場合は言語の問題などがあり、亡命しても仕事をするのは難しかった。映画人の粛清は、亡命した本人たちにとって大きな打撃であったが、同時に、ドイツ映画にとっても、衰退をもたらす原因の一つになるなどその影響は大きかった。

帝国映画院の設立を皮きりに、その後、音楽、出版、ラジオ、演劇、文学、美術に対しても同じように統制機関が設立され、これら7つの部門の上位機関として帝国文化院 Reichskulturkammer も設立された。その他の芸術の統制機関に先駆けて帝国映画院が設立されたことは、ナチスが映画をきわめて重視していたことの表れであるといえる。帝国文化院は、政府とは別の組織として設立されていたが、その責任者はゲッベルスであり、政府の直接的な管理下にあった⁷⁰。

1934年には帝国映画法 Reichslichtspielgesetz が制定され、政府による統制は厳しさを増していった。この法令は映画統制の核となるものであり、ゲッベルスはこの法律の制定に力を入れた。帝国映画法は検閲を義務化し、事前と事後の2段階に分けて検閲を行った。事前検閲により、映

⁶⁷福原 p.18、平井 p.101

⁶⁸ハーケ p.99

⁶⁹ハーケ p.98

⁷⁰ハーケ pp.101-103、奥村 p.28、福原 pp.17-20、クライマイアー p.376

画製作は脚本の段階から統制されるようになった。事前検閲は、作品の概略を示した原案を提出し、それが許可されると完全な脚本を提出するという形になっていた。これを受けなければ、映画信用銀行（後述）の融資を受けられず、製作会社は撮影を開始することすらできなかった。その結果、映画は政府の意向に沿ったものに限定された。その反面、一度、事前検閲で許可された映画は、事後検閲で上映禁止になることはほとんどなく、製作会社が財政的な損失を被る危険は少なくなった。検閲局は宣伝省の下に置かれ、検閲における裁量権は検閲官ひとりに委ねられていた。また、ゲッベルスが検閲に直接干渉することもできた⁷¹。

また、1936年以降、映画に関するすべての批評が制限され、批評家は帝国文化院の許可を得なければ批評活動ができなくなった。作品の内容がどんなものでも、国家が芸術作品と認めた映画に対しては、攻撃的な批評を書くことを禁じられた。批評の内容は、事実関係の情報と賛辞だけになり、主要な映画雑誌は宣伝省の代弁者と化した。つまり、批評はただの広告となったのである⁷²。

このように、ナチスは政権を獲得してわずか2年ほどで、映画産業界における統制を完全に近い形にまでしたのである。

ドイツの映画産業は20年代末から危機的な状態に陥っていた。資本の不足と、観客の激減により、1933年までに大企業は、ウーファ UFA(Universum Film Aktiengesellschaft)、トービス Tobis、テラ Terra の3社しか生き残っていなかった。しかし、これらの企業もまた大きな赤字を抱えていた。そこで、同年、政府は有限会社映画信用銀行 Filmkreditbank GmbH を設立し、資金難にあえぐ製作会社を支援した。これにより、国家権力と銀行資本、映画産業を結びつけた。この銀行は、映画の製作費の70%までを融資した。しかし、返済のためには、貸付を受けた映画から得た全興行収入を一度銀行に入れなければならず、返済が終わるまで作品の管理は銀行によってなされた。1935年には、劇映画の70%が同銀行から融資を得ていた。もともと、同銀行は経営の厳しい中小の映画製作会社

を援助するものであったが、次第に大企業が主な融資先となり、小さい会社は排除されていった⁷³。

また、外国映画の輸入制限や遊興税の引き下げなどの政策もあり、1935年までは映画産業は比較的安定していた。観客数も増えていった。しかし、1936年頃からナチスの人種差別政策などに対する反発から、海外でドイツ映画のボイコットが激しくなり、ドイツ映画の輸出不振を招いた。その結果、映画産業は国内市場に頼るほかなくなった。また、映画人の粛正により流出した人材の穴を埋められなかったことや、製作費の高騰などからも映画産業は再び厳しい状況に立たされ、赤字を抱える製作会社が増えていった。もはや立て直しの見込みがないと判断した政府は、映画をより都合よく利用できるように、映画産業の国有化を進めた。企業の買収と管理を行うために、1936年にカウツィオ信託会社 CautioTreuhand GmbH を設立した。1937年にウーファを買収すると、次々にトービスやテラなどのその他の映画会社や占領地の映画会社を買収していった⁷⁴。

国有化した後も映画産業の経営状況は徐々にしか改善されなかった。また、映画製作費の高騰は依然として続き、宣伝省主導の映画製作は時間がかかるなどの問題から、制度改革の必要に迫られた。そして、1942年に映画分野全域に渡る持ち株会社として巨大トラストであるウーファ映画有限会社 UFA Film GmbH(UFI)を創設した。これによって、すべての映画会社をその傘下に収め、映画産業の完全な国有化を完成させた⁷⁵。

1933年から終戦までにドイツで製作された1094本の長編劇映画のうち、戦後連合軍による検閲でプロパガンダと認定されたものは、わずか14%だけであった⁷⁶。ナチス支配下において製作された映画の大多数は娯楽映画であった。映画のジャンルとしては恋愛もの、冒険もの、喜劇、探偵もの、音楽ものなど大衆の欲望を反映した娯楽作品が多かった。また、戦争が勃発するまでは、ハリウッド映画も上映されており、ドイツにおいて人気が高かった⁷⁷。ナチスが

⁷¹奥村 pp.30-32、福原 pp.21-22、三崎 pp.142-143、クライマイアー p.394

⁷²奥村 p.33、三崎 p.143、ハーケ p.108、ロファ p.71

⁷³メラー pp.84-85、ハーケ p.104、クライマイアー pp.392-393、奥村 pp.28-30 福原 pp.20-21

⁷⁴メラー pp.85-86,88,94、ハーケ pp.108-111、ロファ p.68

⁷⁵メラー pp.95,97-98、ハーケ pp.110-111、奥村 p.29 福原 p.24-25

⁷⁶杉野編 p.70

⁷⁷田野(1999) p.68、ハーケ pp.106-107

崩壊する直前に公開されたレビュー映画『わが夢の女性』
Die Frau meiner Träume (1944 年) では、豪華で巨大な
舞台装置上で、女性たちが華麗なダンスやタップを披露し
ている。この映画は、完成度が高く、描かれているダンス
やタップの華麗さは同時代のハリウッド映画に劣らないほ
どであった。そして、驚異的な数の観客を動員した。また、
突然の遺産相続や別人になりすまし、周りを混乱させたり、
他人と間違えられたりすることから起こるドタバタをテー
マとした喜劇映画などが多く作られた。しかし、社会批判
喜劇については、宣伝省が厳しく監視していたことから製
作されなかった。1935 年以降からは、政治的な内容の作品
は減少し、大量の娯楽映画が製作された。終戦間際には、
この傾向がさらに強まっていった⁷⁸。

劇映画だけでなく、ニュース映画も大衆には人気があっ
た。ニュース映画によって観客動員数が増え、映画に好景
気をもたらす要因の一つともなった。また、1940 年には、
ニュース映画専門の映画館さえも作られた。ニュース映画
の統制は、1935 年から始まった。しかし、1938 年までは
ニュース映画はあまり出回っておらず、週におよそ 400 本
のプリントが作られただけであった。そしてこの年から、
映画の上映に先立ってニュース映画を流すことが義務付け
られ、ゲッベルスはニュース映画に力を入れていった。プ
リント数も大幅に増えていった。1943 年には、週に 1700
本から約 2400 本のプリントが作られていた⁷⁹。

1939 年に第二次世界大戦が始まり、ドイツが軍事的勝利
を収めると占領地でドイツ映画を独占的に上映できるよう
になった。その結果、ドイツ映画の市場が拡大され、映画
産業は好転した。1939 年におけるチケットの売り上げ枚数
は 6 億 2400 万枚であったのが、1943 年には 11 億 1700 万
枚以上へと増加した。にもかかわらず、映画の製作本数は
少なくなっていく一方であった。1944 年には年間作品が約
60 本しかないという状況になった。そのため、宣伝省は多
くの再上映作品を含みながらも、終戦間際まで映画を観客
に提供し続けた⁸⁰。

ナチスは映画に対する関心が非常に強く、それは政権を
掌握してすぐにとった政策をみれば明らかである。政権を
掌握して 2 年という非常に速いスピードで、統制の基礎を

作ったことは注目に値する。そして、ナチスは映画産業に
積極的に介入し、最終的には映画産業全体を国有化してし
まうなど、行われた映画政策には統制の色合いが非常に濃
くでている。

帝国映画院の創設や帝国映画法の制定は、政府にとって
都合のよくないものを簡単に排除できるシステムとして非
常に優れていた。その一方で、統制はドイツの映画産業を
衰退させることにもつながった。特に、帝国映画院の創設
による映画人の粛正は、才能ある人材の国外流出を招き、
以降ドイツ国内の映画産業は人材不足に悩まされることにな
った。このような人材不足を補うため、1938 年にドイツ
映画芸術アカデミー Deutsche Filmakademie が創設され
たものの、統制が行き渡った状況においてはあまり意味を
なさなかった⁸¹。

帝国映画法の制定による事前検閲の導入は、一方で作品
の上映禁止による経済的リスクを防ぐことになった。他方
でそれによって、事実上、政府の意向に沿った作品しか製
作出来なくなったのである。福原正行は、この事前検閲が
製作者側の自主検閲の徹底にも繋がったとしている⁸²。政府
の意向に沿った映画政策は、当然、自由な映画を作ること
を規制し、結果的にドイツ映画のレベルの低下に繋がった
と考えることができる。日本の映画政策において、ドイツ
の帝国映画法を模範とした法律が作られた時、これに反対
した映画批評家の岩崎昶は、帝国映画法によるドイツ映画
の質の低下を指摘した⁸³。そして、ドイツ映画の質の低下に
ついては、イタリアのフレッディも指摘していた⁸⁴。映画の
批評についても、前に見たように、その役割は形骸化して
おり、ほとんど意味のないものになっていた。ドイツの映
画産業においては、細部に至るまで国家が介入していた。
そして、その徹底的な介入は映画産業を成長させるよりも、
行き詰らせる方向に働いたように見える。

しかし、ドイツの映画産業がナチス支配下において活発
化していたことは確かである。それは、1933 年にベルリン
市民の一人当たりの 1 年間当たりの映画館入場回数は 11.5
回であったが、1943 年には 21.4 回と、ほぼ倍増⁸⁵している

⁸¹ハーケ p.108

⁸²福原 p.22

⁸³佐藤(2008) p.22

⁸⁴Caldiron, pp.48-50, 59-60

⁸⁵細川 pp.104-105

⁷⁸瀬川 pp.37,48,85-89,212、ハーケ p.111

⁷⁹メラ pp.364,336,370,378

⁸⁰ハーケ p.111-112、メラ pp.100

のを見れば明らかである。また、ゲッベルスは多くの人に映画を提供するために、上映自動車を利用した巡回上映を行った。1941年には、1日に1140台の上映自動車を使用し、総計9200万人もの観客動員数を記録した⁸⁶。市民が映画を見る回数は増えて映画産業は活発化したが、映画の質に関してはすでに述べたように明らかに低下の一途をたどった。政府の行き過ぎた介入が、作品の製作から評価にまで影響を与え、作品の内容を空洞化させていったと考えられる。

このような映画産業への積極的な介入政策を推し進めたのは、ゲッベルスであり、映画政策における彼の役割は非常に大きかった。ナチス支配下で多くの娯楽作品が作られたが、これもゲッベルスが推奨したことであった。戦争を最後まで戦い抜く意思を強化する手段として、戦争映画よりも軽い娯楽作品の方が効果的だということを彼は熟知していたからであった⁸⁷。民衆にとって、戦時下の厳しい日常生活を耐えるためには、息抜きと娯楽を重視する必要があると考えていた⁸⁸。映画を大衆の現実逃避の手段として用いたことで、映画の世界にリアルな設定を持ち込むことは敬遠された。その結果、物語の背景に当時のドイツの状況がわかる作品はほとんどなかった⁸⁹。映画の中で現実を見せないことを徹底することは、大衆に現実逃避を提供する上で、重要なことであった。

そして、プロパガンダ映画に関して、ゲッベルスは「プロパガンダだと自覚された瞬間に機能しなくなる」という認識をもっており、間接的なプロパガンダ映画を推奨した⁹⁰。

ナチスの映画政策はその大部分において、映画を大衆操作のもっとも有効な手段と捉え、いかにそれを都合よく利用するかという視点から実施されていた。他方で、ドイツの映画産業の発展を促進するという視点はほとんど考慮されていなかったように見える。つまり、大衆操作の手段としての利用価値が最優先され、作品の質は二の次にされたのである。人材の不足も、作品の質の低下に決定的な影響を与えたと考えられる。このような中、徹底抗戦の後に敗

戦したドイツには、戦後のドイツ映画へと繋がる成果は、ほとんどなかったと言える。

第2節 日本の映画政策

日本では、国内だけでなく、占領地（台湾、朝鮮、満州など）の多くで宣伝映画を含む映画政策を行った。中でも、特に力を入れて行われたのは満州である⁹¹。そこで、本節では主に日本国内の映画政策と満州における満州映画協会（以下、満映と呼ぶ）の活動に注目してみたい。台湾、朝鮮における日本の映画政策については、簡単に述べるだけにとどめる。

当時の日本において、映画は代表的な大衆娯楽であったが、芸術的な表現としての地位は低かった。また、「映画人は不良の集まり」⁹²とみなされることも多かった。19世紀中頃以降、西洋的な近代化を目指す日本では、文学と美術がもっとも規範的な芸術として見られていた。映画が芸術的に認められるようになったのは、第2次大戦後に入ってからであった。映画の観客の大部分は、子供が貧しい都市労働者であり、知識人が映画館に行くことはほとんどなかった⁹³。

1920年代の後半から、日本では傾向映画と呼ばれる左翼的傾向を帯びた映画が流行する。しかし、1931年に日本が中国への侵略戦争を開始すると、戦争映画がブームになり、非常にたくさんの作品が作られた。しかし、多くの作品は低予算で、レベルの低い映画だった。日本における戦争映画は、戦争における犠牲を描いた悲惨なストーリーで、そのほとんどが反戦映画とみることができるものであった。映画人は戦争の悲愴美を強調することで、国民に兵士たちへの感謝と共感を促し、国策に協力し、民衆の軍国主義熱を煽った。この戦争映画ブームに対して、知識人や批評家たちは嫌悪感を抱いていた⁹⁴。

戦争映画でない作品においても、戦時色は見受けられた。戦争が近づくにつれ、娯楽作品は不許可となり、時代劇では作品の中で禁欲的な求道者を讃美したり、皇国思想が盛り込まれたりした。また、映画の舞台を中国にし、大東亜

⁸⁶細川 p.105

⁸⁷田野 (1999) p.67

⁸⁸田野 (2004) p.200

⁸⁹瀬川 pp.222-223

⁹⁰田野 (2004) p.200

⁹¹佐藤(2008)p.49

⁹²佐藤(2008)p.24

⁹³佐藤(2008)pp.24-25、四方田 (2004) p.17

⁹⁴佐藤(2007) pp.426-427,429、四方田(2004)pp.75,100

共栄圏を意識した作品なども作られた⁹⁵。

政府は、映画製作を完全に統制下に置くために映画法を制定し、1939年10月に施行した。この法律で最も重要視されたのが、事前検閲である。これまでも検閲は行われていたが、完成した作品に対してだけであった。作品はシナリオの段階で検閲が行われ、好ましくない企画だと判断されれば撮影すること自体が許されなかった。また、従来通り、完成した作品の検閲も行われた。ほかにも、映画の製作、配給を政府の許可制にし、許可なしにそれらを行えば処罰されることになった。たとえ許可を受けても、政府の判断でそれを取り消すこともできた。また、監督や俳優、撮影者などの技能者は免許登録制となり、これも政府が一方的に取り消すことができた。映画館は、長編映画の上映にあたって文化映画⁹⁶を併映することを義務付けられた。優良映画の選奨、必要な映画の保存、外国映画の配給、上映制限、一回の興業時間の制限、映写技師の免許制、年少者の入場制限などがこの映画法の中に含まれた⁹⁷。

ナチスの帝国映画法を手本にした映画法は、1934年頃から制定に向けた動きがあった。この法律を立案し、強力に推進したのは内務省警保局長⁹⁸の地位にあったエリート官僚の館林三喜男で、これに文部省の官僚であった不破祐俊が積極的に協力した。館林は喜劇を嫌い、恋愛映画を軽佻浮薄とみなすなど、映画に対する理解はあまりなかった。彼はそのような映画を排除する積極的な方策が日本にないとし、ナチスの映画統制を羨ましがってその日本版を作ったのであった⁹⁹。

映画法に対して、映画会社などから反対の動きはほとんどなかった。例外として、映画批評家の岩崎昶は、映画法が作品の質の低下を招くと指摘し、映画法を非難する文章をいくつか書いた。その後、彼は特高警察に逮捕された。政府に対して反対する者の言論が警察権力によって直接弾圧されていたことは、表立った反論を少なくした原因であ

った。その一方で、大多数の映画人が映画法に賛成した。それは、この法律が新たな競争相手の出現を阻止し、自分たちの既得権を保護すると思ったからであった。また、低俗な作品を日本映画界から駆除でき、映画の地位が向上するかもしれないという期待があった。しかし、実際には国家による厳しい統制がなされただけであった¹⁰⁰。

内閣情報局は映画産業の統制だけでなく、国策的見地から優秀映画を推奨する必要があると考えた。そこで、1941年5月に国民映画製作委嘱と国民映画脚本募集を発表する。情報局が定義する国民映画¹⁰¹に沿う映画の企画を映画会社に要請し、提出された企画を情報局が検討し、適当を思われる企画の脚本執筆に500円の助成金を出した。さらに、映画化に当たっては2000円の助成金を与え、完成した作品の中から、審査員（民間の映画評論家や有識者など）が優秀と認めた作品に賞金3000円を与えた¹⁰²。

太平洋戦争に突入する1941年、日本は年間500本近いフィルムを製作していた。しかし、連合国側による経済制裁が加えられると、これまでアメリカから輸入していた生フィルムが手に入らなくなり、製作本数は激減した。国産の生フィルムは軍需品とみなされ、民間使用に著しい制限が加えられ、これが映画会社にとっては大問題となった。実際、生フィルムは不足していたがそれほど深刻なものではなく、民間使用の制限は政府が映画業界を縮小させようとするためのある種の脅しであった。縮小に応じるならば、軍需品の生フィルムを民間にも分けるというのが政府の考えであった。この結果、製作本数は激減し、国策映画ばかりが横行することになった。戦争のために産業経済はあらゆる面で統制され、多くの企業が政府によって強制的に統合させられた。そうした中で、特に映画業界などは戦争遂行にとって重要性の乏しいものであるとみなされ、大幅な縮小が求められたのである。そのために、5社あった大手の映画会社が3社（松竹、東宝、大映）に統合された。また、映画法による文化映画の強制上映によって200社にまで増えていた文化映画の製作会社も4社に統合された。映画産業の急激な縮小により、多くの映画人が仕事を失うことに

⁹⁵四方田(2004)pp.103-104

⁹⁶国民の精神を涵養する、または国民を啓発培養するのに役立つ、短編記録映画。佐藤(2008) p.22

⁹⁷佐藤(2008)pp.21-22、四方田(2004)pp.96-97、山本 pp.246-247

⁹⁸全国の警察事務を統括した内務省の一局。警察事務の管轄、政治集会結社の取り締まり、出版物の検閲などを行った。下中 p.307、日本史広辞典編集委員会 p.1590

⁹⁹佐藤(2008)pp.22,24-25

¹⁰⁰佐藤(2008)pp.22-24、四方田(2004) p.97

¹⁰¹「国民生活に根差し、高邁なる国民的理想を顕現するとともに、深い芸術味を有し、ひいては国策遂行上啓発宣伝に資するもの」佐藤(2008) p.25

¹⁰²佐藤(2008)pp.25-26

なった。そして、職を失った映画人は、軍属として占領地の宣伝映画の製作のために派遣されたり、満映に仕事を求めたりした¹⁰³。

1937年8月、満州映画協会という国策会社が満州国の首都であった新京（現在の長春）に設立された。資本は満州国と満鉄によって提供された。この会社は、満州における映画製作と配給と興行を独占的に行うことを目的としていた。満映の背後には官僚と関東軍が控えており、大衆性と宣伝力をもつ映画の大きな力を管理し、映画人に自分たちの都合の良い作品を作らせようとした¹⁰⁴。

1936年、満州における映画の上映作品は、アメリカ映画が60%、上海映画が25%、日本映画その他が15%であった。満州の一般大衆に人気があった映画は上海で作られた中国映画であった。中国から独立した満州国にとって、満州人の娯楽が中国映画であることは都合が良くなかった。しかし、日本語が分からず、日本の風俗文化に関心のない満州人に日本映画を押し付けることには無理があった。そこで、満映は満州人による満州語（中国語）の映画を作り、それを満州人に見せようとした¹⁰⁵。

もともと、満州には映画製作の基礎は何もなかった。設立当初、満映にはマスコミ関係出身の日本人が集まった。カメラや録音の技術者はいたが、脚本や演出の専門家はいなかった。関東軍の軍事行動を映像として記録するために、カメラマンなどの技術者が製作スタッフには多かった。一方で、監督や脚本家は日本から集めることが困難だったために、素人が多かったのである。また、このような状態の中、満映は俳優養成所を設立し、満州人の俳優を集めた。養成所の所長には1920年代に映画俳優として活躍した近藤伊与吉を迎えた。映画を製作するための人材が不足した状態で映画製作が開始されたため、当然、完成した作品は非常に低レベルなものであった¹⁰⁶。

その後、このままではうまくいかないと理解した関東軍が、満映を強化するための人材を求めた。そして1938年、日活多摩川撮影所の所長であった根岸寛一が、プロデューサーの牧野満男（のちのマキノ光雄）を伴って入社した。根岸は常務理事となり、製作部長を兼任、マキノは製作部

次長となった。そして、彼らは脚本家や美術、監督を日本から呼び寄せ、映画製作に必要なスタッフをそろえた。こうして、彼らの人脈から日本のかなり有力な映画人が満映にやってくるようになったのである¹⁰⁷。

根岸は映画の製作体制を整えると、質よりも量を重視し、大量生産体制の確立を目指した。映画の伝統も歴史もない満州では、とにかく数多く作品を作ることが先決であると考えた。牧野は、日活多摩川時代の作品などのシナリオを換骨奪胎して満州映画にしていっていった。こうして、1938年には劇映画が12本製作された。1939年には、1つ120坪のスタジオ6棟を中心とする大撮影所が完成し、東洋最大の敷地をもった撮影所であると喧伝された。また、同年、満映においても巡回上映が本格的に始められた¹⁰⁸。

根岸の赴任により、映画製作の体制は整ったが、その製作をバックアップする会社側の体制には問題があった。満映は半官半民の国策会社であったため、関東軍や監督官庁の圧力が強かった。また、映画製作が軌道に乗り始めた段階にもかかわらず、汚職問題が生じた¹⁰⁹。

そこで、満映の体制を立て直すためにも、1939年に、元憲兵大尉であった甘粕正彦¹¹⁰が満州政府の要請で満映理事長に就任した。彼は1938年に訪欧修好経済使節団の副団長として、ヨーロッパを訪れた際、イタリアではムッソリーニと、ドイツではヒトラーと会見していた。また、ドイツではウーファを訪問していた。甘粕は理事長に就任すると、大規模な改革を行った。給与を平均以上に引き上げ、人種に関係なく、能力に応じて給与を与えた。このように、日本人従業員と満州人従業員の待遇格差をある程度是正し、製作能率を上げさせた。また、満映において日本人が中国人に優越感を見せることを禁止した。日本人による満州人への差別がひどかった当時としては、満映内における両者の関係は比較的うまくいっていたほうであった。

甘粕は関東軍とのつながりがあったが、彼らを満映に干

¹⁰⁷山口 pp.68,74

¹⁰⁸佐藤(2008)p.131、山口 pp.78-79

¹⁰⁹山口 p.94

¹¹⁰1932年の関東大震災の際、アナキストの大杉栄と伊藤野枝、大杉の甥の少年を殺害するという大杉事件で知られている。このために、軍法会議で有罪となった。保釈後は、関東軍に協力し、満州事変において謀略工作を行うなど、様々な活動を行っていた。佐藤(2008) pp.131-132、山口 pp.105-106、110

¹⁰³佐藤(2008)pp.45-48、四方田(2004)pp.34-35,97-98

¹⁰⁴佐藤(2008)p.129、山口 pp.50-51

¹⁰⁵佐藤(2008)pp.129-130、四方田(2011) pp.104

¹⁰⁶佐藤(2008)p.130、山口 pp.60、

渉させなかった。甘粕にはそれだけの力があつた。そのために、後に左翼の人間を満映に受け入れることができたのである。また、彼は映画の製作に関しては一切干渉しなかった¹¹¹。

しかし、だからと言って自由に製作できたわけではなく、あくまでも満州国の理念に沿った中でのことであり、製作側の自主規制があつた¹¹²。

1941 年、満州という国と歴史に根差した映画製作を目的とした、長期的な展望から満映養成所が作られた。この養成所は、演出科、演技科、撮影科、現像科、録音科、映写科、経営科に分かれており、それぞれ専門的な分野の講義が行われた。また、日本人の生徒に関しては、語学に最も力を入れた。それは、中国語を理解し、中国の習俗などを知らなければ、映画を作ることができないという考えに基づいていた。養成所では、衣食住から学用品に至るまで会社が負担し、卒業後は満映の社員として採用されたため、人気が高かった。また、ここは給与が保証されていたので、満州人にとっても人気があつた。映画においては、日本映画やヨーロッパ映画、特にドイツ映画は新作がすぐに届き、教材や希望に応じてすぐに見ることができる環境であつた。養成所の生徒は、全員寄宿舎に合宿していたため、日本人が満州人の習慣を知るという重要な役割も担っていた¹¹³。

1941 年の後半から、甘粕は満映の人材拡充のために動き出す。そしてこの時期、日本において仕事なくなった映画人が満映にやってきた。日本国内では映画産業が縮小し、生フィルムが不足していたことと比べると、満映は国内以上に設備が整っており、ドイツのアグファ社からの提供で、生フィルムには余力があつた。このことは、日本の映画人を引き付ける要素ともなった。また、この時期、左翼の人々も満州に渡ってきており、甘粕は彼らを満映に受け入れ、仕事を与えた。映画法に反対して投獄された岩崎昶なども満映で仕事をすることができた¹¹⁴。

1942 年になり、企業として充実してきた満映は、さまざまな子会社を作った。満州電影総社（常設館建設）、満映光音（映写機、部品製造修理）、新京音楽団（音楽文化向上）、満州恒化工業会社（フィルム用ゼラチン研究）、満州音盤配

給株式会社、満州雑誌などである。これらは、映画製作の自給自足を図るとともに、ハード面における充実、開発をしようとした¹¹⁵。

日本人の指導下で養成した満州人に満州独自の映画を作らせる、という計画は劇映画に関しては着々と進行していた。1944 年には、監督の 7 割、脚本家の 8 割が満州人に占められるようになった¹¹⁶。

1945 年に入っても、映画製作は続けられたが、根岸が戦局の悪化に伴い、日本に帰国することになると、映画製作全体の要となる人物がいなくなった。終戦を迎えると、甘粕は青酸カリを飲んで自殺し、また満映も崩壊したのであつた¹¹⁷。

満映の崩壊後は、ソ連が機材とフィルムを接収し、その後、八路軍（中国共産党軍）によってスタジオが中国共産党の最初のスタジオとして使われ、残留した日本人スタッフは技術協力が求められた。旧満映で養成された中国人の映画人たちは、香港や台湾へと亡命する者が少なくなつた¹¹⁸。

満州における映画政策と比べるために、同じく占領地であつた台湾と朝鮮ではどのような映画政策が行われていたのかについても述べる。日本は、台湾と朝鮮のほかにもインドネシアとフィリピンを占領していたが、占領期間が短いことからここでは取り上げない。

1895 年、日清戦争で勝利した日本は台湾を植民地として獲得した。1901 年には台北で日本人である高松豊次郎が最初の映画上映を行った。当時、台湾民衆における抗日ゲリラが盛んであり、映画は台湾の植民地化、日本化において有効な手段であると見なされた。1907 年に映画常設館が建てられたが、そこで上映する映画の多くは日本映画であつた。日本映画は、日本語のまま中国語の字幕なしで上映されていた。それは、映画を楽しみたかったら日本語を覚えろという考えがあつたからである。また、ニュース映画や文化映画も日本語だけで上映されていた。1914 年には、台湾の日本化を推進する教育宣伝機関である台湾教育会という団体の中に活動写真部が設置され、映画の巡回上映が行

¹¹¹佐藤(2008)pp.132,136

¹¹²山口 pp.95,144-146,161,210,218-219、

¹¹³山口 pp.192-195

¹¹⁴山口 pp.204-205,212-213、四方田 (2011) pp.106-107

¹¹⁵山口 pp.222-223

¹¹⁶山口 p.269、佐藤(2008)pp.135-136

¹¹⁷山口 pp.279-281,304-307

¹¹⁸佐藤(2008)p.140、四方田 (2004) p.212

われた¹¹⁹。

台湾において、娯楽としての映画製作は遅れていた。台湾人による映画製作は、1925年から始まるが、台湾総督府が台湾映画協会を設立して管理統制が厳しくなると、台湾の映画人は沈黙を強いられた。台湾では、現地人による映画産業はあまり発展しなかった¹²⁰。

1910年、日本は大韓帝国を併合し、植民地とした。1919年から映画製作が始まり、朝鮮人による製作が活発に行われた。映画は朝鮮語で作られており、1920年から30年にかけて朝鮮映画の黄金期となった。しかし、1941年には朝鮮語による表現が禁止され、それは映画にも適用された。そして、1942年に日本は朝鮮映画令を公布し、朝鮮の映画産業をすべて統制下においた。そのために、朝鮮人が主体的に映画に関われる機会がほとんどなくなった。10社あった朝鮮映画会社はすべて閉鎖され、朝鮮総督府の御用映画社としての朝鮮映画製作株式会社が設立された。朝鮮の映画人は、日本からやってきた映画人に現地スタッフとして使用され、映画が作られるようになった¹²¹。

台湾と朝鮮において、映画は占領地の人々が日本文化へと同化するための手段とされており、占領地の映画を育てるという考え方は見受けられない。それは、現地人は日本人化すべきだという考えが日本政府にあったからである。現地人に映画作りを任せていては、彼らの日本人化は進むはずがない。だからこそ、日本は現地人に映画を作らせなかったのである。

台湾と朝鮮を満州と比べると、その状況は大きく異なっていることがわかる。これは、満州は占領地であったが、一応、国の体裁をなしていたということに関係していると考えられる。台湾や朝鮮は日本の一部とされたため、彼らの日本人化が望まれた。一方で、満州は国として、独自の文化をもつことが要求されたのではないかと考える。また、甘粕のように映画に一定の理解があった指導者がいたということは、満州の映画政策に大きく影響を与えたと考える。

最後に、日本の映画政策の特徴について述べる。

日本国内における映画政策は、主にドイツの政策を模倣したものである。しかし、それはただ単に表面的な模倣で

あって、映画産業の育成などの考えはもっていなかったように見える。また、映画政策を強力に推し進める中心的人物も国内にはいなかった。戦時色が濃くなるにつれ、娯楽映画は作れなくなり、国策映画が増加した。これは戦時下においても娯楽映画の必要性を認識し、製作を推奨したイタリア、ドイツとは異なる。また、戦争における映画の重要性は低く、政府は映画産業の縮小を進めるなど、イタリア、ドイツとはまったく逆のことを行っていた。

このような日本国内と占領地を比べると、占領地のほうが映画政策に力を入れていることが分かる。植民地において映画は、現地の人々に日本文化などを宣伝し、強化するための重要な手段として見られていたからである。台湾や朝鮮などでは、現地人による映画製作が制限され、日本の映画人による映画製作が行われるなど、占領地に対する日本化のための映画政策が積極的に行われていた。

満州における映画政策は、台湾や朝鮮の状況とは大きく違っていた。特に、映画に対する考え方においてである。山口の『幻のキネマ満映』によると、甘粕と根岸は「満映が国策映画を作るのではなく、本来の目的、つまり中国人が喜ぶような映画を作ること」¹²²において意見が一致していたと言う。そのために、将来的には満州人によって満映作品が作られることが望ましいと考えていた¹²³。現地人による映画製作が制限されていた他の占領地と違い、満映では現地人による映画製作が積極的に進められていた。それは、満州人の風俗文化を知らない日本人が満州人向けに作る映画には限界があるということを認識していたからだ¹²⁴。実際、満映の映画は満州人の間で「トイプチ映画」¹²⁵と呼ばれ、馬鹿にされていた¹²⁶。

しかし、この考えは非常に矛盾していた。本当に満州人に喜ばれる映画を作るとは、日本の占領地であるため両者の関係が対等ではなく、思想的な統制もある満州においては困難なことであったに違いない。また、日本人の作っ

¹²²山口 p. 160

¹²³山口 p. 160

¹²⁴佐藤(2008)pp.135

¹²⁵映画で満州人の俳優のセリフにおいて、日本語の挨拶言葉である「ごめんなさい」を、そのまま中国語の謝るときに使う言葉に直訳して「トイプチ」(すみません)としたことから、満州人に混乱が生じた。そのため、満州映画はトイプチ映画と呼ばれた。四方田 (2004) p.118

¹²⁶四方田 (2004) p.118

¹¹⁹佐藤(2008) pp.111-112、四方田 (2004) p.108

¹²⁰佐藤(2008) pp.113、四方田 (2004) pp.111

¹²¹佐藤(2008)pp.114-115,118、四方田 (2004) pp.112-116、山本 p.250

た映画を見るよりも、同じ民族が主導権を握り、製作した上海映画をみたほうが断然楽しめたはずである。甘粕も根岸もこの矛盾には気づいていたようだが、満州人が楽しめる条件を揃えた映画製作は満州で許されるはずがなかった。しかし、彼らは満州国という枠組みの中で、自分たちに来ることを行っていった。それは、満州人が自由を獲得できない状況にあるとしても、技術を習得し、独自の才能を見いだせれば、社会的制約とはかけ離れた者が生まれてくると考えていたからである。そのために、満州人の監督や技術者を育て、一本立ちさせることを積極的に推奨した¹²⁷。満映養成所が作られた背景には、このような考えがあったのだろう。

甘粕は元軍人で、映画に関しては素人であるが、このような考え方からは、映画に対して一定の理解があったことが伺える。彼は教育面だけでなく、映画を自給自足で製作できるように、生フィルムを作るための研究所を設立するなど、インフラ面においても充実させようとした。このようなことができたのも、甘粕の映画に対する理解と、なによりも彼が満州において巨大な権力をもっていたからだと考える。甘粕が関東軍の干渉を抑えるほどの力をもっていたことは、製作者にある程度の自由をもたらすことにつながったといえる。

甘粕は映画だけでなく、あらゆる芸術活動の促進を行った。彼は満映内における演劇活動や茶道、華道、芸能を積極的に推進した。また、スポーツの振興も行われ、満映ではスポーツも盛んであった。満州を訪れる文化人に対して、彼は手厚くもてなした。このような活動を行った背景には、満映を満州の文化の中心にしようとする甘粕の考えがあったようだ。日本人の指導によるものではあるが、満州を文化のある国にしたいという理想があったと考えられる¹²⁸。

満州におけるこれらの政策は、日本または満州国によって行われたものではなく、満映、もしくは甘粕が独自に行ったものとして見ることはできないのではないだろうか。満州において大きな影響力を有し、満映の経営を安定させた甘粕は、ドイツにおけるゲッベルス、イタリアにおけるフレッディに相当する人物と考えられる。

このような満映において、満州人に映画を作らせることは、劇映画に関しては進んでいた。しかし、満州人と日本人の関係修復に努めた満映において、満州人たちが日本人の指導を全面的に受け入れていたかどうかは別問題であるようだ。佐藤の『増補版 日本の映画史 2』によれば、「多くの“満州人”が面従腹背の態度をとって、単に生活のためか、あるいは映画の技術を身につけるために日本人の下で働いていたように思われる」¹²⁹としている。それは、日本が敗戦すると、旧満映の中国人従業員の多くが急速に共産党系に組織され、活動を再開したことからも分かる。また、養成所の中にいた満州人にも、そのような人やスパイ的な役割を果たした人もいたようだ¹³⁰。

しっかりとした設備が作られ、日本において有名な映画人が満映で活躍、李香蘭などのスターも登場したが、その作品の評価は低かった。満映作品の多くは、日本でヒットした作品の焼き直しであった。満州人の生活習慣をよく知らない日本人の目線で作った映画は、たとえ満州人の俳優が演技をしても、彼らにとっては不自然に感じられるものばかりであった。そのため、「トイプチ映画」とも呼ばれ、満州人の間では人気はなかった。しかし、「トイプチ映画」の汚名を返上するために、満州人と協力し、焼き直しでない作品の制作に取り組むなど、改善が行われていた。日本においても何本か満州映画が公開されたが、評価はさんざんであったと言われている¹³¹。

日本が敗戦すると、満映も崩壊したが、その崩壊とともに9年に渡って積み上げてきたものがすべて消えてなくなってしまったわけではない。旧満映のスタジオは、中国共産党によって使用され、旧満映で養成された中国人を中心に東北電影公司として再出発した¹³²。また、旧満映で養成された中国人の中には、亡命先の香港や台湾において映画人として活躍した人もいた。このことから、中国において旧満映は、インフラ面や人材面で戦後の映画産業に貢献したといえる。日本が敗戦し、満州から撤退したこともあり、旧満映における成果は主に中国側に引き継がれたとみるこ

¹²⁹佐藤(2008)p.136

¹³⁰佐藤(2008)pp.135-136、山口 p.195

¹³¹佐藤(2008)pp.132-133、山口 pp.168-171、176-178、四方田 (2004) pp.118

¹³²佐藤(2008) pp.138、山口 pp.320、四方田 (2004) pp.117-118

¹²⁷山口 pp.165-166,168

¹²⁸山口 pp.222-224

とができる。

だからといって、日本側に何も残らなかったというわけではない。旧満映で活躍した根岸やマキノは帰国すると、東横映画という会社（のちの東映）を創設し、旧満映から引き揚げてきた多くの人々を受け入れた¹³³。満映に渡った日本の映画人の多くはもともと才能ある人々で、そこで育てられたというよりは、日本国内において縮小する映画産業で居場所を失い、活動できる場を外に求めたのである。彼らにそうした場を提供したことに、大きな意味があったと考える。また、満映は同じく日本国内では活動できなくなった左翼系の人々に対しても生き延びる場を提供した。このような形で、満映は戦中の映画人の活動を戦後へとつなげる役割を果たしたのではないかと考えられる。とはいえ、旧満映の遺産は、中国、日本のどちらにおいてもイタリアほど大きな影響を及ぼすことがなかった。中国においては、占領国の遺産といえる満映の活動には少なからず負のイメージを抱いたはずだ。言わば、負の遺産といえるところから、戦後の映画界を主導するような大きな動きが生まれるはずはない。一方で、日本にとっての満映は、外地に作られた施設であり、壊滅的な敗戦を迎えた内地でその遺産を受け継ぐことは困難であった。このような要因から、満映は両国に大きな影響を与えることができなかったと考える。

第3章 ファシズム体制下の映画産業

第1節 LUCE とニュース映画

本節では、LUCE（教育映画連盟）の活動とニュース映画の役割について述べる。特に、ファシズム政権のプロパガンダ機関として設立されたこの組織が、戦後のイタリア映画に与えた影響に注目する。

第1章でも述べたように、LUCE は民間組織であった映画教育組合を国家の組織に昇格させて、1925年に創設された。体制のプロパガンダ機関として機能し、主にニュース映画（チネジオルナーレ）の製作を行った。LUCE の役割はニュース映画を通して、大衆にファシズムのイデオロギーを伝達することだった。1930年代からは、イデオロギーの宣伝手段という性格を強化し、映画で取り扱うテーマを

拡大し、製作技術を洗練させていった¹³⁴。

ニュース映画の上映は、1926年にすべての映画館において義務付けられた。ニュース映画は、ラジオや新聞、雑誌よりもはるかに大きな宣伝効果をもった。新聞や雑誌は識字率の低かったイタリアでは、大衆に与える影響には限界があった。また、読者層は都市の人間に片寄っていた。最初のニュース映画が製作された1927年には、計44本が製作され、902本プリントされた。翌1928年の製作本数は201本で、プリント本数は4410本となり、大幅に増大した。そして、ほぼ毎週1本のニュース映画が製作されるようになった。製作開始から2年でチネジオルナーレを見た延べ観客数は、1億3000万人に達した。ニュース映画を上映する場は次々と作り出されていき、映画館だけでなく街頭や広場でも映写会が開かれた。また、5000以上の市町村が映写機を購入した。政府は、農村部においてニュース映画を上映するために、「自動車映画館」autocinema というシステムを導入し、映画の巡回上映を行った。ニュース映画以外に教育映画や劇映画も上映した。このような政府の積極的な働きかけは、農村部のファシズム化に大きく貢献した。1930年代からは、海外向けに外国語によるニュース映画も作られるようになった¹³⁵。

ニュース映画の内容は、当初、主に国際関係のニュースなどが中心であった。よって、必ずしもプロパガンダとしての役割を果たしていたわけではなかった。しかし、次第に画面にはムッソリーニが頻繁に登場するようになり、大衆の間に「ムッソリーニ神話」を形成していった。ニュース映画には、スポーツに興じたり、軍服を身にまったり、労働者や農民の振る舞いをしたりする様々なムッソリーニの姿が登場した。こうして、映画の中でムッソリーニは多様な役割を演じ、スター的な存在となっていた¹³⁶。

LUCE では、ニュース映画のほかにも短、中、長尺もののドキュメンタリー映画やフィクション映画も製作された。LUCE で製作されたドキュメンタリー映画の中には、映画実験センターで教鞭をとったフランチェスコ・パジネッティ Francesco Pasinetti (1911-1949) の作品やロベルト・

¹³⁴田之倉 (1990) pp.192-194、田之倉 (2004) p.52、Caldiron, pp.54-55

¹³⁵田之倉 (1990) pp.197-199、田之倉 (2004) pp.53-54、ブルネッタ p.116

¹³⁶田之倉 (1990) pp.199-200、田之倉 (2004) pp.53-54

¹³³佐藤(2008)p.141、

ロッセリーニ Roberto Rossellini (1906-1977) の作品がある。フィクション映画については、ジョヴァッキーノ・フォルツァーノ Giovacchino Forzano (1884-1970) の『黒シャツ』 Camicianera やカルミネ・ガッローネ Carmine Gallone (1886-1973) の『アフリカのスピキオ』 Scipione l'Africano などがある¹³⁷。

LUCE は映画実験センターと映画製作において競合する関係にあり、カメラマンや音声技師などの技術者や映画監督の養成にも貢献した。LUCE での見習いの時期を経て、フィクション映画の監督となった人物もいた。次章で詳しく述べるが、ロベルト・ロッセリーニも LUCE での活動を経て映画監督となった者の 1 人であった¹³⁸。

エチオピア戦争が近づくと、LUCE は国内外に向けて戦争を正当化するためのメッセージを伝える役割を担った。LUCE はエチオピアにカメラマンなどを派遣し、記録映画を撮影した。その内容は、イタリアのエチオピア占領によってその地にもたらされた恩恵を強調するものであった。視覚的、言語的な誇張やモンタージュなど高度な技術を駆使して、数多くの戦争映画が製作された。しかし、その成果はあまり大きくはなかった。この時期から LUCE は、プロパガンダ機関として空転していき、映像を通じて大衆に働きかける力を急速に失っていった¹³⁹。

LUCE は、政府のプロパガンダ機関として大衆にファシズムのイデオロギーを広める上で、非常に大きな役割を果たした。ニュース映画は、実際の映像を政府にとって都合のいいように編集され、再構成されたものだった。また、政権の指導者であるムッソリーニをスクリーン上に頻繁に登場させ、スター的な存在にする役割を果たした。その一方で、LUCE は映画産業の人材育成の場となり、技術面では映画産業の発展に大きく貢献した。そして、現実をそのまま撮るというニュース映画やドキュメンタリー映画の視点は、明らかに戦後のネオレアリズモの映画へと通じるものであった。

第2節 映画実験センターとチネチッタ

本節では、ファシズム体制下において映画実験センターとチネチッタが果たした役割について述べる。その際に、

これらの施設が戦後へとどのように繋がっていったのか、その要素に注目する。

映画実験センターは、1935 年にローマに創設された。そして、1941 年に大衆文化省の管轄下に置かれた。それまでは、国家から資金援助を受け、独立した形式で運営されていた。映画実験センターは、理論だけでなく、実技をも教える映画教育の実践を目指した機関であった。毎年、およそ 100 人の学生を受け入れた。敗戦前の 2 年間は、活動できなくなったが、戦後も映画人の養成機関として機能している¹⁴⁰。

映画実験センターの所長には、政治活動家で知識人のルイジ・キアリーニ Luigi Chiarini (1900-1975) が任命された。彼は、映画の批評家や理論家、シナリオライターとしても活躍した。キアリーニの周りには、文化的な影響力が強い人々が集まった。また、この勢力の中には、ファシズムに反発を抱く者も含まれていた。彼は協力者として映画批評家のウンベルト・バルバロ Umberto Barbaro (1902-1959) を迎え入れた。バルバロはソヴィエト映画に影響を受け、マルクス主義者となった。つまり、彼はファシストではなかったのである。バルバロの貢献によって、映画実験センターは文化水準の高い専門家の養成機関となった¹⁴¹。

また、映画実験センターでは、外国映画の研究が行われていた。そして、国家の検閲を受ける前の原語版や編集される前の作品を見ることができた¹⁴²。

さらに、映画実験センターからは、映画の理論雑誌『ビアンコ・エ・ネーロ』 Bianco e Nero と『チネマ』が創刊された。『チネマ』は、ムッソリーニの長男であるヴィットリオ・ムッソリーニが編集長を務めていた。キアリーニとバルバロは、これらの雑誌上において活躍し、エイゼンシュタインやプドーフキンなどソヴィエト映画やその理念などを紹介した。両誌に共通していたのは、普遍的な現実認識であり、それが戦後のネオレアリズモの有力な母体となったのである。『チネマ』では、高い文化的水準での研究が行われ、批評の意識と反ファシズムへの言及さえも見られた。さらに、ハリウッド映画についても言及されていた。また、

¹³⁷ブルネッタ pp.117-118

¹³⁸ブルネッタ pp.117-118

¹³⁹Caldiron, p.64、ブルネッタ p.118

¹⁴⁰Caldiron, pp.54-55、田之倉 (1990) pp.244-245、吉村 p.46

¹⁴¹ Caldiron, pp.54-55、ブルネッタ p.113、吉村 p.46

¹⁴²田之倉 (1990) pp.214,232,244-245

この同人にはルキノ・ヴィスコンティ Luchino Visconti (1906-1976) やチェーザレ・ザヴァッティニ Cesare Zavattini (1902-1989)、ジュゼッペ・デ・サンティス Giuseppe De Santis (1917-1997) などが集まった。そして、第4章で述べるように、『チネマ』誌上で議論された理論を、ヴィスコンティは『郵便配達は二度ベルを鳴らす』の中で実践していくのである。イタリア映画の意識は、これらの雑誌によって成熟していった¹⁴³。

そして、映画実験センターは、ジュゼッペ・デ・サンティスやミケランジェロ・アントニオーニ Michelangelo Antonioni (1912-2007)、ピエトロ・ジェルミ Pietro Germi (1914-1974) など、戦後に活躍する映画人を多く輩出した。

映画実験センターは、政治的に解放されており、映画に関心をもった若い知識人グループが体制への問題提起をする場となった。そして、それがネオレアリズモへと繋がっていったのである¹⁴⁴。「ネオレアリズモは、戦時下の映画実験センター内部で、方法論として確立されるには至らなかったが、その基盤が作られていた」¹⁴⁵のである。

つまり、議論が重要であった。映画実験センターは、イタリア映画についての議論が盛んにできる場であった。そして、それは映画の研究や人材育成という名目の下に許され、あらゆる外国映画の影響を受けることができた。そのために、あまり政治的な影響を受けることはなかった。こうした環境が、戦後のネオレアリズモの土壌となったといえる。

次に、チネチッタについて述べる。チネチッタは国家から融資を受け、1937年に完成した。チネチッタにおいても国家は製作の経済的リスクを負うものの、利益の共有はせず、間接的な方法でもって映画産業を支えた。チネチッタは、前節でも述べたとおり、ハリウッドをモデルとして建設された映画撮影スタジオである。その敷地内には、撮影スタジオだけでなく、現像所や映像を編集する施設、オープンセットなど映画製作に必要な施設がすべて集められた。チネチッタには複数のスタジオがあり、同時に4本の映画を撮影することが可能であった。このように、チネチッタは近代的な設備が整った映画製作の総合施設となり、イタ

リアにおいて映画製作の中心地となった。また、ヨーロッパにおいても最大の撮影所であった¹⁴⁶。

また、チネチッタで製作された映画の多くは、現実逃避的なものであった¹⁴⁷。

これらの設備を使って、1937年から1943年にかけてイタリアにおける多くの映画製作の方法がチネチッタで実現された。チネチッタが創設されると、数年のうちにイタリアの映画生産力は著しく発展した。その質においても、設備内容や生産能力においても世界トップレベルになった。そして、ハリウッド映画とも競えるほど、技術的に高度な作品が数多く製作されるようになった¹⁴⁸。

チネチッタが完成された1937年には20本の映画が撮影された。1938年には、30本、1939年には43本の映画が製作された。この3年間で製作されたおよそ90本の映画は、国内生産の3分の2に相当した。1940年には、イタリア映画の半数以上がチネチッタのスタジオで製作された。このように、チネチッタはイタリア映画の製作の中心地となっていた¹⁴⁹。

チネチッタは近代的な設備が整えられていただけでなく、有能な技術者や職人も集められた。電気技師や機械技師、建築専門工、セットの美術スタッフなどの様々な職人がいた。人材の確保は、工業化によってイタリア社会の中で消えつつあった職人技と知識を残すことにも繋がった。また、チネチッタは単なる映画を撮影するための作業場としてだけでなく、社交の場としての役割も果たしていた¹⁵⁰。

チネチッタは、イタリアの映画産業が発展する要因の1つとなった。しかし、その一方でチネチッタの建設は、当初、スタジオの有効活用にならなかった。それは、チネチッタを十分に使いこなすことのできる映画会社が、イタリアにはほとんどなかったからであった。つまり、アメリカ式の映画製作システムは、イタリアのシステムとは異なっていた¹⁵¹。

チネチッタは、イタリアの映画製作システムと合わなかった。しかし、アメリカをモデルとしたことは、製作の技

¹⁴³Caldiron, pp.54-55、田之倉（1990）pp244-245、吉村 p.47-48

¹⁴⁴Caldiron, pp.54-55

¹⁴⁵田之倉（1990）pp.244-245

¹⁴⁶Caldiron, pp.55-56, 133-134、田之倉（1990）p.220

¹⁴⁷ブルネッタ p.113

¹⁴⁸Caldiron, p.56、ブルネッタ p.113

¹⁴⁹Caldiron, p.113、ブルネッタ p.113

¹⁵⁰Caldiron, pp.37, 55-56, 131、ブルネッタ p.114

¹⁵¹Caldiron, p.136

術面などにおいて大きな発展をもたらした。つまり、チネチッタは、主に技術的な面において戦後のイタリア映画へと繋がることのできたといえる。

映画実験センターでは、比較的自由な環境でイタリア映画に対する活発な議論が行われ、ネオレアリズモへと繋がる基盤が作られた。そして、チネチッタでは、技術的な発展を映画産業にもたらした。国家による映画産業を発展させるという政策は、ファシズム体制が崩壊した後にも通用する基礎を作ることになったといえる。

第3節 ファシスト大学映画サークル Cineguf

本節では、政府がファシズムのイデオロギーを若者に広めるために組織したファシスト大学グループ GUF (Gruppo Universitario Fascista) の映画サークル Cineguf について述べる。特に、このグループの活動がいくつかの点において戦後のイタリア映画へと繋がったことに注目したい。

Cineguf は、1932 年に創設された。そのきっかけは、若い映画研究者であったフランチェスコ・パジネッティによる GUF の機関誌『イル・ヴェントゥーノ』Il Ventuno 誌上での呼びかけであった。ヴェネツィアから始まり、トリノやジェノバ、ナポリなど多くの都市で Cineguf が誕生した。フレッディはこの動きを支持し、積極的に支援した。彼は、Cineguf をイタリア映画の諸問題を解決する有益な手段とみなした。また、文化統制を行う上でも有用であると考えた。Cineguf は映画総局の協力を得て活動を行った。Cineguf の活動には 2 つの目的があった。1 つは、大学生の間に映画に関する知識を広めること。もう 1 つは、ファシズム体制下で映画製作に携わる人材を育成することであった¹⁵²。

Cineguf の主な活動は、映画上映会と映画製作の 2 つであった。映画上映会では、通常の映画に加えて評価の高かった過去の映画を観賞することができた。上映会には、映画実験センターに併設されたフィルムライブラリーの映画が利用された。Cineguf では、様々な映画を政府の公認のもとで見ることができた。上映に際して、批評家などによる解説も行われていた¹⁵³。

また、Cineguf では映画製作が活発に行われていた。1936 年には、映画総局から 150,000 リラの資金提供を受けた。この資金により、31 団体が映画製作のために必要な機材を揃えた。1937 年の調査では、使いやすさと経済的な理由から 4 速の撮影機と投影機が各団体の標準設備となっていた。Cineguf に割り当てられた資金は、一時期 120,000 リラに縮小したが、1943 年には 205,000 リラにまで上がった。こうした支援によって、年々、Cineguf の技術力と生産能力は著しく向上していった。いくつかの団体は、小規模なスタジオ、編集施設、録音設備、映写室を備えた撮影所を所有するまでになっていた¹⁵⁴。

このような活動を通して新しい知識を身に付けていった若者たちは、イタリア映画の現状を認識し、他国に比べてあまりにも遅れたその状況に失望した。彼らは、国内映画の低迷の原因がプロデューサーの儲け主義やシナリオライターと批評家の能力不足、さらには映画におけるファシスト的精神の欠如にあると考えた。そして、1934 年頃からファシズム体制下の映画を改革し、新しい時代に相応しい映画を作ろうと積極的な議論を展開した。その議論において、若者たちは、直接的なプロパガンダでは不十分であると主張し、表面的なファシズム賛美の映画にダメ出しをした。そして、真にファシズムの精神を表現する映画を生み出すために、主にハリウッドやフランス、ドイツなどの外国映画に注目した。しかし、彼らは決して外国映画をそのまま模倣しようとはしなかった。むしろ、その手法を用いてファシズムの時代に相応しいイタリア映画を作ろうとした。彼らの目的はあくまでもファシスト的な映画を作ることであった¹⁵⁵。

このように、ファシズム政権は若者たちに映画を見る機会を与えるだけでなく、映画製作のために資金提供をすることで、映画産業の人材育成にも一役買った。また、Cineguf はもともとファシズムのイデオロギーを若者たちの間に浸透させるための組織であったにもかかわらず、外国映画への関心や活発な議論が見られた。このような文化的に開かれた土壌には、やがて反ファシズムの機運が芽生える可能性があったと考えられる。

Cineguf の他に、映画警士 Littoriali という組織が 1934

¹⁵²Caldiron, pp.85-86

¹⁵³Caldiron, p.86

¹⁵⁴Caldiron, pp.86,88

¹⁵⁵Caldiron, pp.88-89

年に創設された。これはファシズム的な映画を作るための若者の組織であった。作品のテーマは自由に選ぶことができたが、実際に制作されたのはほとんどがプロパガンダ的な映画だった。また、ここでは映画批評会やシナリオのコンクール、16ミリフィルム作品のコンクールが行われた。

Cineguf と映画警士は、映画製作に意欲のある若者にチャンスを与え、才能を引き出し、活躍する場を提供した。そして、優秀な者は LUCE や映画会社に雇われた。また、雑誌の編集者として活躍した者もいた¹⁵⁶。

本節で取り上げた Cineguf について、研究者の間で大きく分けると 2 通りの見解がある。1 つは Cineguf が単なる映画愛好家の大学生のサークルであったという解釈である。もう 1 つは、Cineguf が初期の反ファシズムの活動の母体になったとする解釈である。しかし、どちらも Cineguf の実体を一面的にしか捉えていない。実際には、Cineguf はこれらの要素が複雑に絡み合ったものであり、しかもそれは時とともに変化していったものと思われる¹⁵⁷。

ただ、その活動は、戦中から戦後にかけてのイタリア映画の発展において、2 つの点で重要な役割を果たしたといえる。1 つは、若者に外国映画に関する最新の情報をもたらしたこと。もう 1 つは、彼らに積極的に映画製作の機会を提供したことである。この結果、Cineguf は映画に関する教育と人材育成の場となり、それによって戦後のイタリア映画の急速な復興に一定の役割を果たしたと考えられる。

第 4 章 ファシズム体制下の監督と映画作品

ファシズム体制下から戦後にかけてのイタリア映画の連続性を明らかにするには、実際にこの時期に活動した監督とその作品を分析する必要がある。ここでは、アレッサンドロ・ブラゼッティ、ロベルト・ロッセリーニ、ヴィットリオ・デ・シーカ Vittorio De Sica (1901-1974)、ルキノ・ヴィスコンティの 4 人の監督を取り上げ、ファシズム体制下で製作された彼らの作品の特徴をみることにする。そして、そこにネオレアリズモ作品に通じる要素がどの程度あるのかを分析することによって、彼らの戦中の活動がどのように戦後へと繋がっていったのかを明らかにしたい。

作品を分析する前に、まず、ネオレアリズモの映画とはどのようなものを定義しておく。

ネオレアリズモは、文学や絵画、建築などにも使われる表現様式であるが¹⁵⁸、ここでは映画に限定して使用する。ネオレアリズモとは、第二次世界大戦後のイタリア映画に現れた写実的な傾向の作品を指す呼称である¹⁵⁹。しかし、明確なマニフェストはなく、一貫した様式というものは存在しなかった¹⁶⁰。ネオレアリズモは第二次大戦という共通の体験を通して、それぞれの監督たちの中に生まれた共通の意識（自由、平等、平和など）が一つの運動となったものであると考えられている¹⁶¹。このように共通の意識によって支えられていたネオレアリズモは、1950 年代頃から次第に監督たちの意識の間にずれが生じ、彼らの作品が多様化したために、進むべき方向を見失っていった¹⁶²。

このように、ネオレアリズモには一貫した様式がなかったとされているものの、多くの作品には以下のような共通した特徴が見られる。1) 非職業俳優の起用、2) スタジオを使用しないロケーション撮影（野外撮影）の多用、3) 実話に基づいた撮影手法、4) 即興性の重視、5) ロングショットを好んで使用するなどである。そして、こうした手法を用いて、イタリア社会が直面していた諸問題をドキュメンタリー的な画面構成で描き、ファシズムを批判し、現実社会の軋轢を暴いていった。このような特徴から、ネオレアリズモの映画は反ファシズムの運動と結び付けられることが多い。なお、ネオレアリズモ作品の中にはプロの俳優を使ったものや、クローズアップを効果的に使用したものもある。そのため、上記に示した要素を含んでいれば、それだけでネオレアリズモ作品だというわけではない¹⁶³。

以上のように、ネオレアリズモを明確な様式として定義するのは難しい。ここでは、政治的・思想的な側面は度外視し、映画の撮影・編集と表現方法の面に絞ってネオレアリズモの特徴を捉えることにする。それによって、ファシ

¹⁵⁸ 岩本 (2008) p.642

¹⁵⁹ 岩本 (2008) p.642、吉村 p.69

¹⁶⁰ 岩本 (2008) p.643、吉村 pp.67,69

¹⁶¹ 岩本 (2008) p.643、吉村 p.69

¹⁶² 岩本 (2008) p.643、吉村 pp.61,71

¹⁶³ 石田 (1999) p.59、岩本 (2008) pp. 66,642-343、吉村 p.67

¹⁵⁶ Caldiron, p.92

¹⁵⁷ Caldiron, p.85

ズム体制下で製作された映画の中にすでに戦後のネオレアリズモに通じる要素があったことが明らかになると考える。

以上の観点からすると、ネオレアリズモの最も基本的な特徴は、ドキュメンタリー的な手法を使用していることと、イタリアの現実社会を写実的な視点から描いていることである。以下、この2点に注目して、ファシズム体制下における4人の監督の作品を分析する。

第1節 ブラゼッティのプロパガンダ映画

アレッサンドロ・ブラゼッティは、1900年にローマで生まれた。大学で法律を学んだ後、ジャーナリストとなり、映画界に入った。映画雑誌『帝国』*L'Impero*や『スクリーンの世界』*Il Mondo a lo Schermo*（後に*Lo Schermo*となる）、『イタリアのスペクタクル』*Lo Spettacolo d'Italia*、さらには、映画批評の領域で重要な功績を残すことになる『シネマ』*Cinematografo*を創刊した。また、映画叢書を刊行した¹⁶⁴。

当時、イタリアの映画市場ではアメリカ映画が圧倒的な支配力を誇り、イタリア映画はまさに瀕死の状態であった。こうした状況に、ブラゼッティは大きな危機を感じていた。そして、雑誌上では、アメリカ映画への抵抗を呼びかけるとともに、産業面、技術面、創造面からイタリア映画の再生について考えるなど、優れた論客として活躍した。そのためにブラゼッティの周囲には、彼の主張に賛同したウンベルト・バルバロなどの文化人や知識人が多く集まった¹⁶⁵。

また、ブラゼッティは雑誌上だけでなく、実際にイタリア映画の再生に向けた活動を始めるなど、文化人として多面的に活躍した。1928年にアウグストゥス *Augustus* という映画製作会社を設立すると、映画に対する強い信念をもって自ら作品を製作した¹⁶⁶。アウグストゥス社を支持した者の中には、ジュゼッペ・ボッタイもいた。ブラゼッティはアウグストゥス社で、自身の第1作目となる『太陽』*Sole* (1929)を撮影した。出演者は、素人俳優であった。この映画は、一種のプロパガンダ映画で、ファシズム体制の農業政策に沿って製作された作品である。興行的には成功し

なかったものの、批評家には高く評価された¹⁶⁷。その後、ブラゼッティはチネス社のステファノ・ピットルーガ *Stefano Pittaluga* (1887-1931) から依頼を受けて映画を撮影し、映画作家として名前を知られるようになっていった。また、プロパガンダ映画をいくつか製作し、積極的に体制に協力した。田之倉は、ブラゼッティのイタリア映画の再生への情熱は、ナショナリズムへの共感につながり、体制を支持することになったとしている¹⁶⁸。

ブラゼッティが製作したプロパガンダ映画について、ここでは主に『1860年』と『懐かしの行動隊』、『アルデバラン』を取り上げる。

ブラゼッティは、現実描写や素人俳優の起用、映像の構成など様々な面で斬新な方法を取り入れ、イタリア映画の発展に大きく貢献した。彼は停滞していたイタリア映画界に新風を吹き込み、優れた作品を製作した。中でも重要な作品が、ネオレアリズモの先駆的な作品とされる『1860年』1860 (1934)である。この映画は、イタリアが国家統一を成し遂げた1860年を舞台として、ドキュメンタリーとフィクションを織り交ぜた構成になっている。当時、ブルボン王朝の支配下にあったシチリアで、反乱を起こした民衆の危機を助けてもらうために、主人公である羊飼いの青年がガリバルディのところへと派遣されるという物語である¹⁶⁹。

この作品は興行的には成功しなかったが、30年代のイタリア映画の傑作と評価された。この映画では、英雄であるガリバルディに焦点を当てるのではなく、武装蜂起した民衆たちを中心に話が進み、日常性を強く示唆する作品となっている。また、シチリアの風土や民衆の伝統が外国の支配や都市に対置され、農村賛美という「ストラパエーゼ」の態度が表れている。他にも、方言が使われていたり、シチリアの農民たちを俳優として起用したり、セットを作らず現実の場所で撮影したり、写実性を重視している。このように、『1860年』にはネオレアリズモ的要素が多く含まれていることから、ネオレアリズモの先駆的な作品である言われた。しかし、反体制的な主張や内容はほとんど見られ

¹⁶⁴Caldiron, p.214 田之倉(1990)p.205 大條 p.218

¹⁶⁵Caldiron, p.214、田之倉(1990)pp.206-207

¹⁶⁶Caldiron, p.214-215、田之倉(1990)p.208

¹⁶⁷田之倉(1990)p.202

¹⁶⁸田之倉(1990)pp.204-206,208-213、大條 p.218、ブルネッタ pp.121-122、Zagarrio, p.43

¹⁶⁹ブルネッタ pp.122-124、Caldiron, pp.216-218、田之倉(1990) pp.214-219、吉村 pp.44-45、大條 p.218

ず、むしろファシズム・イデオロギーが強く反映されたプロパガンダ映画となっている¹⁷⁰。

1935年には、プロパガンダ映画である『懐かしの行動隊』Vecchiaguardia(『老衛兵』の訳もある)を製作する。この映画は、ローマ進軍の前日に、イタリアの中部にある小さな町を舞台として、労働者によるストライキとそれに対するファシストたちの戦いを描いている。ストライキに参加した者のほとんどはファシストたちと和解した後、ファシスト党に入党して、ローマ進軍に参加するという物語である。この映画においても、『1860年』と同様に地元の住民を起用したり、方言をそのまま使ったりしており、ネオレアリズモ的な要素が多くみられる。これはファシズム体制へのオマージュを示した映画であるが、映画総局からは戦闘的な思想に反するとの批判を受けた。それは、武力衝突シーンなどが全体的に暗い色調で統一されていたことが原因であったと考えられている。ファシズム政権側からの批判から、一時は公開が危ぶまれたが、ムッソリーニがこの映画を評価したことで、公開されることになった。また、ドイツにも輸出され、ヒトラーやゲッベルスからも高い評価を受けた。この時期、ブラゼッティは「本当にファシストであった」¹⁷¹と後に語っていることから、彼は『懐かしの行動隊』を純粋なプロパガンダ映画として作ったつもりでいたことは明らかである。しかし、一部の受け手はこの映画に反ファシズム的な要素を感じ取った。『1860年』と同じようにネオレアリズモ的な手法やテーマを扱ってプロパガンダ映画を製作したにもかかわらず、その効果は全く違ったものになったのである¹⁷²。

ネオレアリズモ的な表現は、それが用いられるコンテキストによって全く違う効果を生み出すということをこの映画から読み取ることができる。素人俳優の起用や方言の使用などのネオレアリズモ的な手法によって暗い色調で描かれた武力衝突シーンなどに、意図せざる形で現実社会に対する不安が表現されてしまったのである。このような表現方法のために、『懐かしの行動隊』ははからずも両義性を帯びてしまったといえる。また、『1860年』においても、農民の闘争をそのままレジスタンス兵士の闘争に置き換えて

捉えることが可能であり、その点において両義性を持ち合わせているのである¹⁷³。

また、ブラゼッティのプロパガンダ映画の中でも特に興味深いのが、『アルデバラン』という海軍映画である。主人公である海軍将校と女性との恋愛を扱った映画で、イタリア海軍の偉大さを誇示するためのプロパガンダ映画であるが、全体がメロドラマ仕立てになっている。ブラゼッティは、この映画においてアメリカ映画的な要素を取り入れ、興行に耐えうる作品を製作しようとした。また、ブラゼッティはこの映画の中にただアメリカ的な要素を取り込むだけでなく、そこにイタリア的要素を加えて新たな表現を生み出そうと試みた¹⁷⁴。

ブラゼッティは、ネオレアリズモ的な要素からアメリカ映画的な要素まで幅広い表現技法を駆使して優れた映画作品を創造した。特に、彼がネオレアリズモ的な手法をプロパガンダ映画に用いていた事実は重要と考える。また、『懐かしの行動隊』に見られる解釈の両義性は、ファシズム体制下のプロパガンダ映画と戦後のネオレアリズモ映画の間に存在した連続性を示すものと見ることができる。

ブラゼッティは、早くからドキュメンタリーの重要性に気づいており、本物を映した映画に価値があると考えていた。その考え方は、『1860年』や『懐かしの行動隊』の中に見ることができる。もう一方で、スペクタクル的要素にも注目していた。彼は外国映画、特にアメリカ映画にも目を向け、国際的な視点からイタリア映画のあり方を考えていた。このような考え方は、プロパガンダ映画にメロドラマを持ち込んだ『アルデバラン』に反映されている。こうしたブラゼッティの様々な表現技術は、1930年代のイタリア映画の発展において、非常に重要な役割を果たした¹⁷⁵。

ブラゼッティは、その後も1942年に『雲の中の散歩』4 *passifra le nuvole* という作品を製作する。これは、デ・シエカの作品『子供たちは見ている』*I bambini ci guardano* (1943)と並んでネオレアリズモの先駆をなした作品とされている。彼は戦後にもいち早く活動を再開し、精力的に映画製作を続けた¹⁷⁶。以上からわかるように、ブラゼッテ

¹⁷⁰ブルネッタ pp.122-124、田之倉 pp.214-129、吉村 p.45、大條 p.218 Caldiron, p.216-217

¹⁷¹田之倉(1990)p.228

¹⁷²田之倉(1990)pp.219-229

¹⁷³石田 (1999) p.68、田之倉(1990)pp.220,228-229

¹⁷⁴Caldiron, pp.218-219

¹⁷⁵Caldiron, p.215、ブルネッタ p.214

¹⁷⁶ブルネッタ p.125、大條 p.218

ィは文字通り、戦中から戦後にかけて継続的に活動を展開した映画監督の代表であった。

第2節 ロッセリーニの『白い船』

ロベルト・ロッセリーニは、1906年にローマで生まれた。父親はローマで知られた建築家で、いくつかのアパートや映画館を建てた。彼は経済的に恵まれた家庭で育つが、1921年に自由主義者だった父親が迫害を受けて死没すると、生活は大きく変化する。ロッセリーニは長男であったために、学業を放棄して働くなくてはならなかった。父の死後、父親が建てた映画館には足しげく通い始め、それが映画に関心を抱ききっかけとなった。映画界に足を踏み入れたのは、1932年のことであった。それまで様々な職業を転々としていたが、旧友が勤めている撮影所を訪ねたとき、その友人の紹介で録音部の擬音係として雇われたのが始まりであった。そして、2年後にはLUCEへと移り、記録映画の編集を行うようになった¹⁷⁷。

映画界で働くならば、監督となり、自分の作品を作りたいという気持ちがあった。そこで、ロッセリーニは自分でフィルムを買い、撮影所からカメラを借りていくつかの短編映画を作り始めた。しかし、これらの映画はアマチュアの域を出るものではなかった。1938年には、ゴッフレド・アレッサンドリーニ Goffredo Alessandrini (1904-1978) 監督の『空征かば』 Luciano Serra pilota のシナリオ執筆に協力した。このシナリオにおいて、ロッセリーニは「あらゆる手法を駆使して誇張の多い映像に頼ることを回避しながら物語を描き出す能力をすぐに発揮した」¹⁷⁸のであった。ロッセリーニが初めてプロとして映画を製作する機会を得たのは、海軍映画センター Centro Cinematografico del Ministero della Marina ¹⁷⁹による病院船の記録映画の製作を委託されたときであった。こうして、ロッセリーニは、イタリア海軍の宣伝のためのプロパガンダ映画である『白い船』 La nave bianca を製作した¹⁸⁰。

ロッセリーニは、戦後のネオレアリズモ映画の第1作とされる『無防備都市』 Roma città aperta (1945年) で知られ、ネオレアリズモの父とされている。しかし、実はファシズム体制下ではプロパガンダ映画を製作していたのである。しかも、もともと体制のプロパガンダ映画として製作された『白い船』は、しばしばネオレアリズモの先駆的作品の1つとして取り上げられる¹⁸¹。以下、『白い船』に見られるネオレアリズモ的な特徴を分析する。

『白い船』はもともと記録映画として製作されるはずであったが、ロッセリーニが海軍省映画部長のフランチェスコ・デ・ロベルティス Francesco De Robertis (1902-1959) を説得してフィクション映画にした。シナリオは、ロッセリーニとデ・ロベルティスの共作であった。物語は、負傷して病院船に運ばれた海軍兵士バッソが、そこで手当をしてくれた看護婦エレナと親しくなり、互いに好意を抱くようになるというものである。この映画の登場人物は、全員が本物の海軍兵士や看護婦であり、素人俳優であった。そして、戦闘シーンは実際の戦闘を撮影したものであった。そのために、この映画はファシズム政権下で製作されたにもかかわらず、ネオレアリズモの手法が強く感じられる映画である。また、この作品は反ファシズム的であると論じられることもある。戦闘シーンでは敵の姿が描かれず、艦内の水兵や精密機械の描写に力点が置かれているため、『白い船』の印象は好戦的でもなく、英雄的でもない。従って、プロパガンダ映画としては不十分ない作品となっていた¹⁸²。

しかし、だからと言ってこの映画が戦争プロパガンダではないというわけではない。『白い船』は、間接的にプロパガンダ的メッセージを観客に伝えている。石田は、エレナの人物像にはファシズム政権が賛美する健康的で母性的な女性と、大衆の憧れである美しく都会的な女性の2つの女性像が巧みに使い分けられており、女性に対する特定の価値観が示されているとする。エレナはバッソに好意を寄せるが、看護婦という立場から彼に好意を伝えることはできず、自分の感情を押し殺して彼の世話をする。そして最終的には、彼女は、彼の自分に対する好意的な視線や感情をさえも戦争へと向けさせ、彼を戦場へと再び送り出す役割を果たす。つまり、ファシズムのイデオロギーが要求す

¹⁷⁷ 登川 p.94,

¹⁷⁸ ブルネッタ p.141

¹⁷⁹ ルーチェの協力を得て創設され、その目的は、海軍の宣伝のためのドキュメンタリー・フィルムを製作し、上映することであった。石田(1999)p.61

¹⁸⁰ ブルネッタ p.141、登川 pp.94-95

¹⁸¹ 石田 (1999) p.60

¹⁸² 石田 (1999) pp.60-63

る目的のためならば自分の欲望を犠牲にできるエレナの表象は、ファシズム政権が求める理想の女性像となっている¹⁸³。

そして、バッソなどの負傷兵の視線が戦艦に注がれる描写は、機械への礼賛や偏愛の現れであり、これはファシズム期のイタリアの近代賛美の価値観を表していた。機械はファシストが誇る近代性の象徴であり、この映画で精密機械の描写に力点が置かれているのは、そうした価値観の反映であった。石田は「兵士たちは戦闘でどんなに負傷しても、その高い医療技術と理想的な看護によって治療され、まさに機械のように元気に戦場に復帰できる」ということ¹⁸⁴をこの映画で伝えたかったのだと述べている¹⁸⁵。

このように見ると、直接的にはそれほどプロパガンダ的な性格の映画ではないが、女性の表象と機械や装置の描写によって間接的にプロパガンダ映画として機能していることがわかる。『白い船』はネオレアリズモ的手法が使われているものの、政治的・思想的には戦後のネオレアリズモとは正反対のものとなっている。これは、作品に用いられた手法が同じであっても、戦争やファシズム、プロパガンダなど映画を取り巻く外的な状況戦後とは全く異なっていたために生じた結果と言ってもよい。つまり、映画の表現手法に限って言えば、『白い船』は戦後のネオレアリズモの代表的作品である『無防備都市』へと繋がる要素を十分に具えていたのである。このように、ロッセリーニの表現方法には、明らかに戦中から戦後への連続性を認めることができる¹⁸⁶。

ロッセリーニは、『白い船』のほかにも『ギリシャからの帰還』Un pilota Ritorna (1942) と『十字架の男』L'Uomodella Croce (1943) というプロパガンダ映画を2本製作した。以上の3つの映画は、それぞれ海軍、空軍、陸軍を舞台にして作られ、いずれもファシズム政権から資金援助を受けて製作されたものであった。『ギリシャからの帰還』はフィクション映画であるが、努めてドキュメンタリー風に描かれている。『十字架の男』は、主に戦闘場面と心理描写の場面で前半と後半が分かれており、前半はドキュメンタリー風で、後半はフィクションのように描か

れている¹⁸⁷。ロッセリーニは、ファシズム体制下におけるこれらのプロパガンダ映画の製作を通してネオレアリズモへと通じる手法を獲得した。彼はその経験を土台として、戦後の映画界において活躍することができたものと考えられる。

第3節 俳優・監督としてのデ・シーカ

ヴィットリオ・デ・シーカは、1901年にローマの南の町ソーラに生まれた。父親は下級銀行員で、家の暮らしは楽ではなかった。高校を卒業すると、芝居好きだったことから1923年に劇団に入り、舞台俳優として活躍した。すでに1918年にはスクリーン・デビューを果たしていたが、最初に成功したのは舞台であった。そして、1932年にマリオ・カメリーニ Mario Camerini (1895-1981) 監督¹⁸⁸の『殿方は嘘つき』Gliuomini, chemascalzoni!で主演し、自身が歌う主題歌がヒットして映画俳優としての地位を確立した。彼はその後もカメリーニの映画4本に主演し、カメリーニとデ・シーカの一時代を築いた。デ・シーカはファシズム政権下で、カメリーニの作品以外にも40本以上の映画に出演した¹⁸⁹。

当時、デ・シーカは俳優としてイタリア映画を代表する人物として評価され、注目されていた。そして、スターとしてハリウッド・スターに匹敵する人気を誇っていた。また、私生活においても観客が関心を寄せる対象であった。これらのことから、「デ・シーカは、1910年代の無声映画全盛期以後、イタリア映画産業が初めて生んだ国産スター」¹⁹⁰であった。デ・シーカは1930年代のスター・俳優システム再興に決定的な役割を果たし、彼に続いて様々な俳優が誕生していった¹⁹¹。

¹⁸⁷Laura, p.80、登川 p.95

¹⁸⁸カメリーニは、『殿方は嘘つき』で監督として成功する。彼は、一般庶民の日常の出来事を高度な叙述レベルにまで引き上げる描写でもって、ブラゼッティと並んでイタリア映画の発展に貢献した。カメリーニの全作品は、戦後イタリアの喜劇映画のモデルとなり、イタリア喜劇の父親としての役割を担った。ブルネッタ pp.126-128

¹⁸⁹石田(2002)pp.1-2、田山 (1983b) p.178

¹⁹⁰石田(2002)p.4

¹⁹¹Caldiron,p.163、石田(2002) pp.2-4、ブルネッタ pp.136-137

¹⁸³石田 (1999) pp.64-66

¹⁸⁴石田 (1999) p.67

¹⁸⁵石田 (1999) pp.66-67

¹⁸⁶石田 (1999) pp.67-69

当時のイタリアでは、観客が見る作品を選ぶ際に参考にするものは、宣伝広告や映画に登場するスターの存在であった。俳優としてだけでなく監督としても活躍したデ・シーカは、宣伝広告において俳優も監督もこなせる万能の芸術家として、映画の品質を保証する存在であった。このように、スターは観客と映画を媒介し、観客に映画を消費させる格好の宣伝媒体としての役割を果たしていた¹⁹²。

ファシズム体制下において、当時、大衆の人気を集めた映画は一般的に「白い電話」と呼ばれる軽喜劇映画であった。そこに登場するのは、言わば、白い電話器が映えるアールドコ調のセットを舞台に、モダンな家に住み、電話を使い、最新のファッションに身を包んで自動車を乗り回すなど、優雅に生活する人々である。デ・シーカは、こうした映画に多く出演していた。このジャンルの映画は、体制崩壊後、ファシスト政権の虚構性を象徴するものと見なされた。そして、大衆が辛い現実を忘れて見ることのできる、逃避的な娯楽映画として解釈されている。しかし、「白い電話」と呼ばれる映画の全てにそうした解釈が当てはまるわけではない¹⁹³。

カメリーニが監督し、デ・シーカが主演した『ナポリのそよ風』*Il signor Max* (1937) と『百万あげよう』*Darò un milione* (1935) は「白い電話」に分類される映画であるが、そこには階級社会を意識した批判的視点がみられる。デ・シーカは、それぞれの映画において、社会的・経済的に全く異なる2つキャラクターを同時に演じている。『ナポリのそよ風』では、一時的に華やかな上流階級の世界を楽しむが、結局また元の平凡な日常生活に戻らなくてはならない男を演じる。ここに描かれているのは、一時的な階級侵犯であり、「白い電話」の映画を楽しもうとする観客を暗に皮肉っている。つまり、主人公を演じるデ・シーカは観客に対してスクリーン上に現れる華やかなファッションなどの商品の宣伝者であると同時に、それに手が届かない現実を自覚させる役割を果たしていた。この映画は、観客に対して厳しい現実を目を向けるよう注意を喚起しているのである¹⁹⁴。

『百万あげよう』は、慈善を主題としており、たとえ階級間の融合を謳ったところで、実際には何も変化しないと

いう厳しい現実を描いている。ここには、階級意識に根差した社会批判という戦後のネオレアリズモの映画に通じる要素を確認することができる。この映画の原案はチェーザレ・ザヴァッティーニが作ったもので、後述するデ・シーカとザヴァッティーニのコンビはこの時すでに生まれていた¹⁹⁵。

このように、「白い電話」と呼ばれる映画が一概に観客に対して現実逃避を提供する映画とは言えないことがわかる。このことから、しばしば社会批判の視点を具えたこれらの映画は、ネオレアリズモへと繋がる問題意識を内包していたと石田は述べている¹⁹⁶。デ・シーカはこれらの作品に一俳優として出演していただけなので、はたしてこのような問題意識をどこまで明確にもっていたのか疑問が残るところもある。しかし、彼はどの作品でも最も重要な主人公をえんじていたことから、社会批判という意識は少なからずもっており、それが戦後の作品に受け継がれたと考えるのが妥当だろう。

デ・シーカは俳優として活躍した後、監督としても自分の力を試し、その才能を開花させた。彼は『深紅の薔薇』*Rose scarlatte* (1940) で監督としてデビューし、その後、3本の映画を撮った。彼の初期の作品はコメディが多く、カメリーニ監督の教訓を生かしつつ、独自性を発揮しながら製作されたものであった。作品は主にチネチッタなどのスタジオにおいて撮影され、ハリウッドのコメディ映画をモデルとしていた。そのため、撮影の手法は非リアリズム的であった。デ・シーカは、コメディ作品において国際的な傾向を意識しており、イタリアに国際的な空気を入れようとしたようだ。ハリウッド的手法を用いた作品は、当時のイタリアにおいては目新しいものであった¹⁹⁷。

デ・シーカの作品は、チェーザレ・ザヴァッティーニという映画作家と出会ったことで、大きな変化を遂げた。デ・シーカは彼と協力して『子供たちは見ている』という作品を製作する。ザヴァッティーニは、映画実験センターの最初の研究生でもあり、ウンベルト・バルバロの指導を受けた。デ・シーカはこの作品の後もザヴァッティーニと協力し、戦後にかけて様々なネオレアリズモ映画を製作した。『子供たちは見ている』は、悲しい家族のメロドラマであ

¹⁹²石田(2002)pp.4-6

¹⁹³石田(2002)pp.7-11

¹⁹⁴石田(2002)pp.11-16

¹⁹⁵石田(2002)pp.16-19

¹⁹⁶石田(2002)p.20

¹⁹⁷ブルネッタ p.129-130、Caldiron, pp.163-164,171

る。中流階級の主婦が浮気の手、夫と子供を捨てて家出をしてしまう。夫は残された子供を他所に預けて生活を続けるが、やがて自殺をする。母親が子供を引き取りに来るが、子供は神父のもとへと去っていくという話である¹⁹⁸。

この映画は現実を非常に厳しく捉えて描いている。厳しい現実を子供たちの目を通して描く上で、特に視線や顔のクローズアップなどにこだわっている。そして、撮影カメラを初めて子供たちの目の高さにおいて撮影したことは、デ・シーカの監督としての並々な才能を示している。また、この作品において演劇性とドキュメンタリー的要素を巧みに織り混ぜた試みは非常に興味深い。上記のような斬新な描写の故に、この映画は同時代の作品と比べて革新的であると評価され、また、ネオレアリズモの先駆的な作品とみなされている。つまり、非情な現実をありのままに捉えて描くという方法が、イタリア映画の歴史的転換をもたらした、戦後の映画のあるべき姿を先取りしていたのである。この映画は、ザヴァッティーニの脚本に負うところが大きく、デ・シーカはザヴァッティーニを仲介することで、ネオレアリズモへと繋がる新たな視点を手に入れることができた¹⁹⁹。

このように、『子供たちは見ている』には、様々なネオレアリズモ的な要素を見ることができる。このことは、ネオレアリズモが、ファシズム体制崩壊後に突然生まれたわけではなく、体制下においてすでにその要素が確実に存在していたことを示している。戦後、デ・シーカのネオレアリズモ映画を代表的する『靴みがき』Sciuscià (1946) や『自転車泥棒』Ladri di biciclette (1948) は、彼がファシズム体制下におけるザヴァッティーニとの出会いや、デ・シーカ自身の俳優や監督としての経験を通して生まれたものであると言える。また、「白い電話」という娯楽映画の中にさえも、ネオレアリズモ的な要素が含まれており、戦後の映画との連続性を認めることができる。

第4節 ヴィスコンティの人間描写

ルキノ・ヴィスコンティは、1906年にミラノの歴史ある侯爵の家に生まれた。1936年、彼はフランスで映画監督のジャン・ルノワール Jean Renoir (1894-1979) と出会い、

彼の助手として働き始めた。このことがきっかけとなり、彼は映画界へと足を踏み入れることになった。ヴィスコンティはルノワールのもとで助監督として経験を積んでいった。また、彼はアメリカに旅行した際、ハリウッドを訪れてアメリカの映画システムを観察する機会を得ることができた²⁰⁰。

ルノワールと出会いは、彼を映画人のジュゼッペ・デ・サンティス Giuseppe De Santis (1917-1997) やジャンニ・プッチーニ Gianni Puccini (1914-1968)、映画実験センターのウンベルト・バルバロなどの人物たちと引き合わせるようになった。デ・サンティスとジャンニ・プッチーニは映画実験センターの卒業生であった。また、前者の2人はヴィットリオ・ムッソリーニが主宰した映画雑誌『チネマ』誌上でも活動していた。ファシズムの地方主義的文化に対する怒りや、独裁主義に対する不満から、彼らは共産主義へと向かい、反ファシズム活動を行っていた。彼らとの交流は、ヴィスコンティのイデオロギーや映画製作に大きな影響を与えた。ヴィスコンティは『チネマ』誌上でも活躍した。彼は、停滞するイタリア映画界において、新しい映画を作ろうとし、映画批評だけでなく、政治的イデオロギー的な意味を含む理論の構築を行っていた。当時、『チネマ』誌ではリアリズムの重視やイタリアの風景の再発見などが主張されており、ヴィスコンティは、こうした主張を『郵便配達は二度ベルを鳴らす』Ossessione (1942) の中で実践していった。このように、彼らとの交流の中でヴィスコンティの『郵便配達は二度ベルを鳴らす』が生まれた²⁰¹。

『郵便配達は二度ベルを鳴らす』は、ヴィスコンティが監督した最初の作品である。これは、アメリカの作家ジェイムズ・ケイン James M. Cain (1892-1977) の小説をイタリア風にアレンジして映画化したものである。ヴィスコンティは、この小説のフランス語版をルノワールに紹介されたことをきっかけに知ったのであった。アメリカの小説をもとにしているが、映画はフランス映画の傾向が強くなっている。物語は、中年の男性と結婚した若い女性が、偶然知り合った若い放浪者と恋におち、駆け落ちするために彼

¹⁹⁸Caldiron, pp.172-173、田之倉(1990)p.233、田山 (1983b) p.178

¹⁹⁹Caldiron, pp.171-174、ブルネッタ pp.129-130

²⁰⁰フィルム・アート社(1981) pp.17-18、ロンドリーノ (1983) p.45、大條 (1983) pp.215-216

²⁰¹Laura, pp.176-177、フィルム・アート社 (1981) p.18 ロンドリーノ (1983) pp.37-46, 58-59、大條 (1983) p.216

女の夫を殺すというものである²⁰²。

映画において、ケインの小説の筋立てとセリフはそのまま使用されている。しかし、ヴィスコンティは新しい登場人物を挿入し、物語の状況設定を変えるなど、小説をただ映画化するのではなく、独自の考えに基づいて製作した。また、この映画は語りのリズムや心理描写が深いなど、表現力の完成度が高く、ケインの小説を超える作品となっている。また、この映画に描かれた田舎の風景にはルノワールの映画の影響が見て取れる。ほかにも、登場人物にも30年代のルノワールやマルセル・カルネ Marcel Carné (1906-1996) といったフランスの映画監督たちの影響を見ることができる²⁰³。

『郵便配達は二度ベルを鳴らす』は、『チネマ』誌上で主張された考えを実現しようと、デ・サンティスなどの若者の知識人グループと協力して完成させたものであった。特にこのグループは、この映画をリアリスティックに描くことで、人間や社会の現実を追求し、反ファシスト映画のマニフェストにしようとしていた。しかし、実際はヴィスコンティとグループとの間には認識の違いがあり、グループが目指したマニフェストとは違う方向にずれていった。ヴィスコンティはリアリスティックな描写を政治的、イデオロギー的なものと結び付けるのではなく、ストーリーをより現実近づけ、人間関係やその内面を表現するために用いたのである。そのために、『郵便配達は二度ベルを鳴らす』は若い知識人グループと協力して作られたものであったが、ヴィスコンティ自らの考えが色濃く出た作品となったのである²⁰⁴。

『郵便配達は二度ベルを鳴らす』は、映画が製作された当時と、戦後で2つの異なる評価がなされている。この映画の台本は、シナリオの検閲を通過して撮影許可が下りたものの、製作中にはたびたび政治的な介入が行われ、仲間が逮捕されるなど、弾圧の対象となっていた。作品が完成し、試写会が行われると賛否両論があった。また、完成する前から雑誌や新聞上で取り上げられるなど、話題になっていた。ムッソリーニに評価されたことで公開されることになったが、すぐに上映禁止になった。道徳的な理由や政

治的、イデオロギー的理由によって多くの都市で知事や教会、映画館の経営者などによって、上映が阻止された。また、上映されたとしても、大部分がカットされたものであった。そのために、ほとんどの大衆がこの映画を見ることができるようになるのは、まだ先のことであった²⁰⁵。

この映画では、与えられた現実への抵抗が描かれており、このことがファシスト体制の敵意を買うことに繋がってしまったのである。また、「ファシズムの歴史映画と国策映画にみられる誇大なレトリックと風俗喜劇映画の皮相な凡庸性とは、明らかに反対の立場をとったという意味で」²⁰⁶反ファシズムと判断されたのである。そして、この映画の登場人物は、当時のイタリア映画が理想化した登場人物とは違う、「人間的にも社会的にも本物のイタリア的現実のシンボル」²⁰⁷となった。つまり、イデオロギー的、政治的に批判的な視野をもっていたことは、ファシズム体制を脅かす要素となったのである²⁰⁸。

ファシズム体制が崩壊し、歴史的、社会的文脈が大きく変化し、より広い文化的視野で作品がみられるようになる。『郵便配達は二度ベルを鳴らす』は、自動的に正当な評価を得ることとなり、ネオレアリズモ映画とみなされた。この映画では、多くのネオレアリズモ的な要素を確認することができるが、ネオレアリズモにとどまるものではなく、それをはるかに超えるものであった。映画に描かれる生々しい現実、登場人物と彼らの物語の真実味、道徳的な怒りによって、力や制度によって引き起こされる不幸や不正、欲望などが示されているのである。ファシズム体制下において製作されたこの映画は、ネオレアリズモを予見しており、ヴィスコンティをその代表的な人物の一人としたのである²⁰⁹。

最後に、上記でまとめた4人の監督のファシズム体制下における活動とその特徴を、3つの視点からみていく。1つ目はドキュメンタリーの手法、2つ目は現実社会への批判的意識、3つは人間の心理の深い描写である。

²⁰² フィルム・アート社 (1981) pp.42-53、大條 (1983) p.216

²⁰³ Laura, pp.176-177、

²⁰⁴ フィルム・アート社 (1981) p.50、ロンドリーノ (1983) pp.69-73,78-81、スターリング (1982) p.77

²⁰⁵ Laura, p.183、スターリング (1982) p.78、ロンドリーノ (1983) pp.73-76、大條 (1983) p.217

²⁰⁶ ロンドリーノ (1983) p.82

²⁰⁷ ロンドリーノ (1983) p.83

²⁰⁸ ロンドリーノ (1983) p.83

²⁰⁹ Laura, p.183

ドキュメンタリー的な手法は、4人の監督に共通して見られる。非職業俳優の起用は、ブラゼッティとロッセリーニが行った。また、野外でのロケーション撮影は4人の監督全員が取り入れた。

他にも、作品における方言の使用や日常生活の描写によって、ブラゼッティは作品に現実味を与えた。ロッセリーニはフィクション映画に実際の戦闘シーンを取り入れ、ドキュメンタリー的な描写を行った。この2人の特徴は、ドキュメンタリーの撮影技術を表面的に用いたことであったといえる。一方、デ・シーカは、子供の目線から現実社会を描くために、カメラを子供の目の高さに合わせて撮影してリアリティを出した。ヴィスコンティは、物語の展開に合わせて、入念にカメラワークを構築することで、現実味を帯びた雰囲気を演出した。この2人は、内面的なものを表現するためにドキュメンタリーの撮影技術を用いたといえる。

イタリアの現実社会に対する批判的意識は、デ・シーカの作品に現れている。デ・シーカは、階級社会の意識、社会批判の視点をもって、俳優として演じたり、監督として作品を製作したりした。

ブラゼッティとロッセリーニは、ファシズム体制のプロパガンダ映画を製作していたので、イタリアの現実社会を批判的に描くことはできなかった。そのために、当時のファシズムが理想とした人物や価値観、思想などを表現したが、ある意味でそれはイタリアの現実そのままだったといえる。特に、ブラゼッティは当時ファシストであったことから、ファシズムが理想とするイタリア社会を表現したとも考えられる。

人間の深い心理描写は、ヴィスコンティの作品に強く見られる。あえて不道德なテーマを取り上げることで、不正や欲望、疑惑といった人間の内面や複雑な人間関係を浮き彫りにした。また、こうした描写を通して、理想的ではない現実味のある人間像を示した。

このように、ファシズム体制下から戦後にかけて活躍した監督の作品には、そのテーマや手法には違いがあるものの、ネオレアリズモ的な要素が共通して見られる。ただし、ブラゼッティやロッセリーニの作品から分かるように、これらの要素が常に体制批判は常にネオレアリズモに結びついていていたわけではない。つまり、ファシズム体制下で培われた撮影技術が、戦後のネオレアリズモへと結びついた。

そして、ネオレアリズモ映画は、戦後になって突然出現したものではなく、すでにファシズム体制下においてその土壌ができていたといえることができる。

終章 結論

最後に、ファシズム体制下における映画政策と活動が戦後のイタリア映画のいち早い復興と成功へとどのように結びついていったのか、1章、2章、3章、4章で述べたことをまとめて結論としたい。

1章では、ファシズム体制下における文化政策全般の動向を概観した後、映画政策がどのような状況の下で行われていたのかを考察した。体制下の文化政策は決して一枚岩的なものではなく、「ファシズム芸術」の名目のもとに多様な芸術が共存する余地を残した。また、その目的には、文化統制と同時に、芸術活動の促進や発展が含まれていた。しかも、文化統制は必ずしも徹底されていなかった。こうした状況は、全体主義の体制下においても芸術家がある程度自由に活動できる場を作り出した。

このような文化政策全体の背景において行われた映画政策もまた、主な目的は統制ではなく、映画産業の活性化や発展に重点が置かれていた。そのために、映画産業に財政支援をするだけでなく、チネチッタや映画実験センターなどのインフラ整備を行った。これらの施設は、映画製作の技術の向上や人材の育成に貢献した。体制下では、ファシズムのイデオロギーを広めるために創設された機関や組織でさえも、人材育成の面からイタリア映画に貢献していた。また、映画産業の発展のためにハリウッド映画の要素を積極的に取り入れた。ハリウッドの映画作品を模倣するだけでなく、スタジオ建設や検閲制度においても、ハリウッドのモデルを取り入れていた。このように、イタリア映画界が外国に開かれていたことは、イタリア映画そのものの質の向上をもたらすことに繋がった。

こうしたイタリアの映画政策の状況を踏まえ、2章ではナチス・ドイツと日本の映画政策を概観した。ナチスの映画政策の特徴は、統制色が色濃く表れていることである。国家の積極的な介入により、映画産業の国有化や批評の禁止、徹底した検閲が行われた。映画は大衆操作の手段としてみなされ、映画産業の発展はほとんど考慮されていなかった。また、人種差別に基づく映画人の粛清は、優秀な人材の国外流出を招いた。そして、ナチスが政権を樹立して以降、

宣伝大臣であったゲッベルスによってこうした政策の方針は揺らぐことなく行われた。

政策の内容が徹底して統制的であったという点は、イタリアとは決定的に異なっているところである。イタリアにおいても、人種差別政策はファシズム体制末期に行われたが、それによる大きな影響はなかった。

ファシズムの映画政策は、映画産業の発展にその基盤が置かれていた。また、ファシズム体制下には、ゲッベルスのような絶対的な権力をもった幹部がいなかった。また、徹底抗戦した後に敗北し、戦後は東西に分けられたドイツでは、映画製作がすぐに再開できる状況ではなかった。戦中の映画政策が戦後の映画に何らかの成果をもたらす余地はほとんどなかったのである。

日本国内の映画政策は、主にナチス・ドイツの政策をモデルとしたために、統制色が濃かった。映画産業を発展させるという考え方はほとんどなかった。第2次大戦が近づくと、国家の統制は厳しくなり、国策映画の製作が強く推奨された。また、軍需経済体制の中で、映画産業の縮小さえも行われていた。

一方で、満州では日本国内とは違い、映画政策に力が入られていた。満州には映画製作の基礎が何もなく、インフラの整備だけでなく、人材育成も行われていた。また、日本国内における映画産業の縮小などによって、活躍の場を失った映画人の多くがここで受け入れられた。満映では、権力者であった甘粕が映画に対する一定の理解をもっていたこともあり、ある程度自由に映画製作を行える環境があった。このように、日本の場合、国内ではなく、満州において映画産業に有効な政策が行われていた。しかし、日本の敗戦とともに、満映も崩壊したために、その遺産はほとんど日本側に受け継がれなかった。

満州ではイタリアと同様に、インフラの整備や人材育成が行われていたが、その状況は決定的に違っていた。日本の場合、2つの点から満映の遺産を国内で受け継ぐことを困難にした。1つは、主に満映が外地で活動していた組織であったという点。もう1つは、日本が壊滅的な敗戦を迎えた点である。また、人材の面では、日本の映画人が満州において養成されたというよりは、国内で活動できなくなった才能ある人材を満映で受け入れたということに意味があった。そして、満州から帰国した何人かの映画人は、戦後の日本映画を支え、活躍した。満州における映画政策は、

ファシズム体制下のイタリアのそれと通ずる面があったものの、敗戦後の社会そのものの状況は全く異なっていた。

イタリアでは、国内の中からレジスタンス活動が起こり、国民の手でファシズム体制を倒した。そして、日本やドイツと比べて早く終戦を迎えたことは、いち早く映画政策を再開できたことにも繋がったと考えられる。

第3章では、ファシズム体制下において創られた施設や機関、団体の活動を詳しく見ることで、戦後のネオレアリズモへと繋がる要素がどのような過程で生じたのかを述べた。LUCEは体制のプロパガンダ機関として活動し、そこで作られた映画は大衆に大きな影響を与えた。しかし、ニュース映画やドキュメンタリー映画の視点は、ネオレアリズモの手法へと通じるものであった。映画実験センターでは、戦後に活躍する人材が養成されただけでなく、ここで創刊された雑誌から、ネオレアリズモの理論が形成された。チネチッタは、映画製作の技術の飛躍的な発展をもたらした。Cinegufでは、若者たちに映画に関する知識や情報を与えるだけでなく、映画製作の機会を提供した。それによって、人材育成の面から戦後のイタリア映画に一定の役割を果たした。

第4章では、ファシズム体制下から戦後にかけて活躍した4人の監督とその作品に注目し、彼らの活動に見られる連続性を明らかにした。ファシズム体制下において製作された彼らの作品には、プロパガンダ的な性格のものも、そうでないものもあったが、いずれにおいても、ネオレアリズモ的な要素がみられる。

ブラゼッティは、『1860年』など一連のプロパガンダ映画において、素人俳優の起用や方言の使用など、ネオレアリズモ的な手法を使用している。

ロッセリーニが製作したプロパガンダ映画『白い船』においても、素人俳優を起用したり、実際の戦闘シーンの映像を使用したりしており、やはりネオレアリズモに通じる要素が見て取れる。

デ・シーカが俳優として出演した「白い電話」と呼ばれる映画の中には、社会批判的な視点を含むものがあった。また、監督としてザヴァッティーニと協力して製作した作品『子供たちは見ている』には、社会の現実を非常に厳しく捉えて描いた。

ヴィスコンティもまた、デ・シーカと同じく、現実を生々しく描くというネオレアリズモ的な視点から映画を製作し

た。そして、その視点は、映画実験センターで刊行されていた『チネマ』誌上で形成されたものであった。この時代の彼の代表作『郵便配達は二度ベルを鳴らす』は、戦後になってネオレアリズモの先駆的作品として評価されるようになった。

このように、作品のテーマや使用している技法などは監督によって様々であったが、彼らの作品には共通してネオレアリズモ的な要素が含まれていた。

戦後のネオレアリズモ映画は、突然出現したものではなく、すでにファシズム体制下においてその萌芽を見ることができた。ファシズム政権による映画産業の基盤強化で培われた技術や知識、人材などが、政権の芸術に対する姿勢や戦後の状況などの様々な要素が合わさり、戦後のネオレアリズモ映画へと繋がっていったと考えられる。

本論文では、文化政策に関わった人物をボッタイとフレッディに限定して見てきた。そのために、政策の全容は明らかにできていない。今後の課題として、政策に関わった他の人物を分析することで、彼らの影響が実際にはどこまで及んでいたのか明らかにする必要がある。

謝辞

本研究を進めるにあたり、終始ご指導を頂いた指導教員の高田和文教授に心より感謝致します。イタリア語がなかなか読めるようにならなかった私を辛抱強く指導して下さいましたことに深く御礼申し上げます。また、根本敏教授をはじめ発表会などにおいて的確に助言をしてくださった多くの先生方に深く感謝いたします。

参考文献:

- 飯島正 (1988)『映画のあゆみ：世界映画史入門』泰流社
- 石田美紀 (1999)「リアリズムとネオリアリズムのはざまで：ロッセリーニの『白い船』をめぐる」『美學』49(4)、pp59-70.
- 石田美紀 (2002)「ヴィットーリオ・デ・シーカの二つの変身：ファシスト政権下の映画スター」『イタリア学会誌』(51)イタリア学会 pp.1-24
- 石田美紀 (2005)「ファシスト政権期イタリア映画における「白」の視覚：「白い電話」と白い砂漠」『美學』56(2)美学会
- 岩淵達治 (1985)「ナチスの文化政策—宣伝を主眼にした大衆動員（ファシズム研究）」月刊社会党 (357)、日本社会党中央本部機関支局
- 岩本憲児編 (2004)『映画と「大東亜共栄圏」』森話社
- 岩本憲児ほか編 (2008)『世界映画大辞典』日本図書センター
- ウンベルト・エーコ (和田忠彦訳) (1998)『永遠のファシズム』岩波書店
- 大條成昭 (1983)「ネオリアリズムの作家と伝統④」『世界の映像作家 ネオリアリズムの作家と伝統 ロベルト・ロッセリーニからフランチェスコ・ロージまで』25 キネマ旬報社、pp.213-236
- 岡田晋ほか編 (1970)『現代映画辞典』美術出版社
- 奥村賢 (1998)「ナチスの映画政策」『映像学』60 日本映像学会、pp24-35
- 加藤幹郎 (1996)『映画 視線のポリティクス—古典的ハリウッド映画の戦い』筑摩書房
- ポール・ギショネ (長谷川公昭訳) (1995)『ムッソリーニとファシズム』白水社
- クラウド・クライマイアー (平田達治ほか訳) (2005)『ウーファ物語 ある映画コンツェルンの歴史』鳥影社・ロゴス企画部
- 後藤典子 (2010)「日本占領下における上海映画と南京国民政府の映画産業政策、文化政策について」『人間文化創成科学論叢』13 お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科、pp69-77
- 鯖江秀樹 (2011)『イタリア・ファシズムの芸術政治』水声社
- 佐藤忠男 (2007)『増補版 日本映画史 1』岩波書店
- 佐藤忠男 (2008)『増補版 日本映画史 2』岩波書店
- 清水晶 (1994)『戦争と映画 戦時中と占領下の日本映画史』社会思想社
- 清水亮太郎 (2007)「国民の創生—満州国における映画支配の展開」『早稲田政治公法研究』85 早稲田大学大学院政治学研究科、pp1-35
- 下中弘編 (1993)『日本史大事典』第5巻、平凡社
- 杉野健太郎編 (2010)『映画とネ이션』ミネルバ書房
- モニカ・スターリング (村上達雄訳) (1982)『ルキーノ・ヴィスコンティ—ある貴族の生涯』平凡社
- 瀬川裕司 (2000)『ナチ娯楽映画の世界』平凡社
- 高橋進 (1997)『イタリア・ファシズム体制の思想と構造』法律文化社
- 高田和文(1994)「イタリアにおける演劇への公的助成について」『日伊文化研究』第32号
- 田代真 (1995)「1930年代アメリカ映画と検閲の成立」『帯広畜産大学学術研究報告. 人文社会科学論集』9(2)、帯広畜産大学、pp93-115
- 田之倉稔 (1990)『ファシストを演じた人々』青土社
- 田之倉稔 (2004)『ファシズムと文化』山川出版社
- 田野大輔 (2004)「古典的近代の復権・ナチズムの文化政策について」『大阪経大論集』54 (5)、大阪経済大学、pp.195-232
- 田野大輔 (1999)「メディアの帝国：ナチズムの文化政策と政治美学」『京都社会学年報』KJS7、京都大学、pp.63-80
- 田山力哉(1983a)「ロベルト・ロッセリーニ評伝と自作回顧」『世界の映像作家 ネオリアリズムの作家と伝統 ロベルト・ロッセリーニからフランチェスコ・ロージまで』25 キネマ旬報社、pp.109-142
- 田山力哉(1983b)「ネオリアリズムの作家と伝統①」『世界の映像作家 ネオリアリズムの作家と伝統 ロベルト・ロッセリーニからフランチェスコ・ロージまで』25 キネマ旬報社、pp.177-192
- ヴィクトリア・デ・グラツィア (豊下梢彦他訳) (1989)『柔らいファシズム：イタリア・ファシズムと余暇の組織化』有斐閣
- パオロ・ニコローゾ (桑木野幸司訳) (2010)『建築家ムッソリーニ 独裁者が夢見たファシズムの都市』白水社
- 西村安弘 (1998)「ネオリアリズムを超えて／ロッセリーニ再読」『東京工芸大学芸術学部紀要』4 東京工芸大学、pp49-54
- 登川直樹(1983)「ロベルト・ロッセリーニの世界」『世界の映像作家 ネオリアリズムの作家と伝統 ロベルト・ロッセリーニからフランチェスコ・ロージまで』25 キネマ旬報社、pp.91-108
- ザビーネ・ハーケ (山本佳樹訳) (2010)『ドイツ映画』鳥影社・ロゴス企画
- 日本史広辞典編集委員会編 (1997)『日本史広辞典』山川出版
- 平井正 (1991)『ゲッベルス メディア時代の政治宣伝』中央公論社
- 福田京一 (1999)「ハリウッド映画のモラルと検閲 (1)」『総合文化研究所紀要』16 同志社女子大学、pp.153-158
- 福田京一 (2000)「ハリウッド映画のモラルと検閲 (2)」『総合文

化研究所紀要』17 同志社女子大学、pp.105-111

福田京一 (2002) 「ハリウッド映画のモラルと検閲 (4)」『総合文化研究所紀要』19 同志社女子大学、pp.108-115

福原正行 (1990) 「ナチ・ドイツ初期の映画政策」『美学論究』8 関西学院大学、pp.13-29

フィルム・アート社編 (1981) 『退廃の美しさに彩られた孤独の肖像 ヴィスコンティ集成』フィルム・アート社、
藤沢道郎 (1987) 『ファシズムの誕生—ムッソリーニのローマ進軍』中央公論社

ジャン・ピエロ・ブルネッタ (川本英明訳) (2008) 『イタリア映画史入門：1905-2003』鳥影社

細川裕史 (2005) 「プロパガンダとしてのドイツ映画」『千里山文学論集』73、関西大学

三崎輝久 (1998) 「ナチスドイツの宣伝政策：映画・ラジオの構造を中心に」『鳴門史学』11 鳴門教育大学、pp.136-151

フェーリクス・メラー (瀬川裕司他訳) (2009) 『映画大臣：ゲッベルスとナチ時代の映画』白水社

森田鉄郎編 (1976) 『イタリア史』(世界各国史 15) 山川出版社
森田鉄郎・重岡保郎 (1977) 『イタリア現代史』(世界現代史 22) 山川出版社

山口猛 (2006) 『幻のキネマ満映 甘粕正彦と活動屋群像』平凡社
山田和夫 (1978) 「ソヴィエト映画とスターリン主義—エイゼンシュテインの経験を中心に」『現代と思想』32、青木書店

山田和夫 (1984) 「ファシズムと映画人—ヨーロッパの場合」『文化評論』279、新日本出版社

山本武利ほか編 (2006) 『岩波講座「帝国」日本の学知 4 メディアのなかの「帝国」』岩波書店

吉田輝夫 (1960) 「ファシストたちの群像—ヒトラー、ゲッベルスとヒムラー」『歴史評論』123、校倉書房

吉村信次郎 (1983) 「戦後イタリア映画史」『世界の映像作家 ネオリアリズムの作家と伝統 ロベルト・ロッセリーニからフランチェスコ・ロージまで』25 キネマ旬報社、pp.39-74

四方田犬彦 (2000) 『日本映画史 100 年』集英社

四方田犬彦、晏妮編 (2010) 『ポスト満州映画論 日中映画往還』人文書院

四方田犬彦 (2011) 『李香蘭と原節子』岩波書店

セバスチャン・ロファ (古永真一他訳) (2011) 『アニメとプロパガンダ-第二次大戦期の映画と政治』法政大学出版局

ジャンニ・ロンドリーノ (大條成昭他訳) (1983) 『ヴィスコンティ 〈評伝=ルキノ・ヴィスコンティの生涯と劇的想像力〉』新書館

外国語文献：

Brunetta, GianPiero (1975) , *Cinema italiano tra le due guerre : fascismo e politica cinematografica*, Mursia,

Caldiron, Orio (a cura di) (2006) , *Storia del cinema italiano vol.5 -1934/1939*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero

Ernesto G. Laura (a cura di) (2010) , *Storia del cinema italiano vol.6 -1940/1944*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero

Stone, Marla (2004), *Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton UnivPr, 1998

Zagarrio, Vito (2008), *Cinema e fascismo - Modelli, film, immaginari*, Marsilio

参考サイト：

STORIA IN NETWORK 「IL CINEMA, GRANCASSADEL REGIME FASCISTA」

<http://www.storiain.net/arret/num43/artic5.htm> (最終閲覧日 2012 年 12 月 27 日)