

# 映画『無法松の一生』再生（Ⅱ）

—「映画法」と、映画統制の時代—

太 田 米 男



## フィルムは弾丸である

この映画『無法松の一生』が製作された昭和18年というのは、太平洋戦争が勃発して3年目。戦局は、前年のミッドウェイ海戦以降の連合軍の反攻により、南方諸島での日本軍は壊滅的な打撃を受けて敗色が濃厚になってくる。ヨーロッパでも、同盟国のドイツはスターリングラードで敗北して敗戦への道を辿っており、イタリアのパドリオ政権も連合国に無条件降伏する。この戦況は末期的状況にまで追い詰められていながら、国内では大東亜共栄圏確立のための「聖戦」として国家総動員、一億総決起という言論統制によるデマゴギーによって戦勝気分を維持させることに躍起になっていた。しかし、このような報道統制を行なってすら窮迫した一般国民の生活や感情は穏やかではなく重苦しいものになってくる。

これに至る映画界の動きも切迫していた。昭和16年8月、「フィルムは弾丸である。最早や民間に廻すフィルム

は一尺もない」という大本営陸軍報道部長の谷萩那華雄大佐の衝撃的な発言に映画界は騒然となる。城戸四郎ら映画各社の代表となる大日本映画協会の常務理事たちが情報局に召喚され、そこでの川面隆三情報局第五部長からの指令は、「映画用フィルムの原料は臨戦軍需品であるが故に現状のままでは民需に応じ得なくなった。映画界も臨戦体制に切り替え、機構の整備再編成を必要とする。然らざれば製作は即日停止するのやむなきに至るだろう」というものであった<sup>(1)</sup>。

すでにニュース映画各社（毎日、朝日、読売、同盟）は、のちに日本映画社（略称日映）となる日本ニュース映画社1社に統合されていたので、劇映画の各社も危機感を持ち、緊急首脳会議を開き、映画統制会を設けて情報局に対し折衝を重ねることになる。

情報局が示した「新体制」案は、劇映画を第一、第二製作所に統合し、文化映画の第三製作所も加えた3社案であった。これに対し、当時新興キネマ京都撮影所長であった永田雅一が対策委員長となり、軍部に対し再三働き掛けを行う。

城戸四郎の「日本映画伝」によると、「松竹、東宝の二つは純然たる民間映画会社だが、この際情報局の指令に従って動く半官半民会社を持つべきだ それを大映にすべきである<sup>(2)</sup>」という永田の野望である。

その結果、文化映画を除いた劇映画製作3社とすることに決定した。

これによって再編されたのが、第1製作所として、大宝、南旺、東京発声、宝塚を東宝が統括し、第2製作所は興亜を松竹に吸収、そして、第3製作所として 日活 新

興キネマ、大都を統合して、新らしく大映（大日本映画株式会社）が設立された<sup>(3)</sup>。これは新興キネマという小会社が日活（日本活動写真株式会社）という老舗の大会社を飲み込むことを意味しており、これには当然日活首脳部は反発、配給関係を外し、スタッフや製作関係だけが合併することになった。

昭和17年2月、大映は操業を開始する。

因みに製作3社は月6本（1社2本）に製作本数を制限されることになった。昭和10年の封切り本数460本に対し、昭和17年には87本にまで減少している<sup>(4)</sup>。配給の面でも、国が統制する紅白二系統の上映番線と決定、社団法人映画配給社（略称映配）が創立された。映画界統合は、さらに大東亜映画連絡協議会を発足させ、時事（ニュース）、文化、劇の映画関連各社は情報局の完全なる管理下に置かれることになった。

映画『無法松の一生』が撮影されている頃、それまで空席であった大映の初代社長として作家の菊池寛が就任する。「現時に於ける映画製作の目的もみずから判明している。国策への協力、戦争完勝への協力、それ以外に目的があってはならないのである<sup>(5)</sup>」。当然映画各社も同様の考えであり、娯楽映画と云えども戦意昂揚映画と呼ばれる国策映画あるいは国民映画として、すでに戦時一色に塗り潰されていた。特に大映は国策会社としての生い立ちから、率先して軍部に協力することになる。だから、映画『無法松の一生』が、如何に異色の存在であったかを窺い知ることが出来る。

この映画『無法松の一生』が封切られた一週間前の昭和18年10月21日、明治神宮外苑陸上競技場において、文部省主催の出陣学徒壮行会が開かれている。

「我等今や鬼敵必殺の銃剣を掲げ、積年忍苦の精神研鑽を挙げてことごとくこの光栄ある重任に捧げ、挺身以て頑敵を撃滅せん、我等もとより、生還を期せず」（出陣学徒代表東京帝大、江崎慎四郎）。東条英機首相らの閲兵を受け、『海ゆかば』や『紅の血は燃ゆる』の大合唱によって、学徒たちは送り出された。その後各々郷里に帰り、徴兵検査を受け、12月には入営することになっていた<sup>(6)</sup>。

出陣学徒たちの郷里に残した家族たちへの思い、また

戦地に肉親を送り出し、銃後として留守を守る者にとって松五郎のような献身的な奉仕の精神と助け合い、無償の愛こそ、一般国民の共通する精神的な支えとして、多くの人々に支持され、共感をもって受け入れられた最大の理由であったに違いない。もう、この時期になると勇ましいだけの戦争映画では、人の心も覇気も得られないところまで来ていた。

戦局に縁遠い物語でありながら、いや戦局に縁遠い物語だからこそ、映画『無法松の一生』は、その年最高の観客動員と興業収益を記録することになった。いくら声高に戦勝を訴えた戦意昂揚の熱狂よりも、この心優しい『無法松の一生』の方が人々の心を捕える。殺伐とした時代だからこそ一種の清涼剤のような役目を果たすことになった。当時の観客たちが映画『無法松の一生』に求めたものは、戦争という重苦しい雰囲気の中での、娯楽である映画に求めた心の浄化であったと言える。

「公開された映画と脚本とちがった点があるので、後半松五郎の生活の描写が舌足らずとなって、そこに不満の感じをのこすが、ともあれ『無法松の一生』は、最近の日本映画では最上の作品である。監督の稲垣浩と主演阪東妻三郎の意気がよく合っていて、改心した松五郎の心情をうつくしくつたえている。稲垣の奔放な勘のいい技術、妻三郎の進境いちじるしい演技、ともに賞すべきである」<sup>(7)</sup>と言った飯島正のものに代表されるように、戦時下での庶民の心の拠り所として評価したものが多かった。

また、「戦時下でパスした脚本は三本に一本の率で、戦争が厳しさを加える末期ともなれば、芸術作品は不急不要品として却下されていた。この中で唯一本の芸術作『無法松の一生』が生まれているのは、思えば実に奇跡に近い」<sup>(8)</sup>と回想するのは、当時検閲事務官を務めていた鳥羽幸信である。このように検閲官の中にも、『無法松の一生』を支持する人は多かった。しかし、前章に示したように陸軍将校の未亡人への恋心を描いた部分など、臨戦体制下では何人も許可出来るような状況になかった。

この映画『無法松の一生』が受けたような映画検閲については、昭和14年（1939）に実施された「映画法」に基づくことは衆知の通りであるが、映画に対する政策とし

て周到に準備され、特に国全体が末期的な戦時体制の中での思想統制として、「映画法」などの映画国策はその意図の効力を十二分に発揮していたと言える。

この章では、映画統制について、特に映画検閲制度の歴史的な動向を見て行きたい。

## 藪を突いて蛇を出す

映画検閲が全国的に統一して行なわれるようになったのは、大正14年(1925)からである。以前は、映画館のある所轄警察署の権限によって個別に行なわれていた。風紀や風俗だけでなく、思想や公安に関することであっても、各警官の主観的な裁量によって上映の中断やフィルムの没収などが行なわれていた。その内容は曖昧なもので、一貫した基準すらなかった。また、東京で上映出来ても地方では禁止されることもあり、興行許可を得るにもその地域個別に申請する必要があった。この煩わしい手間に対し、当時の映画大手4社(日活、松竹、帝キネ、マキノ)が組織して日本活動写真協会を発足させ、警察官庁である内務省に対して再三に渡り、映画検閲の全国統一を求める陳情を行っていた。

「活動写真〔フィルム〕ハ本令ニ依リ検閲ヲ経タルモノニ非サレハ多衆ノ観覧ニ供スル為之ヲ映写スルコトヲ得ズ」として、映画検閲取締強化と上映制限、検閲料の徴収や違反に対する罰金、検閲官吏の臨検義務などを定めた「活動写真〔フィルム〕検閲規則」内務省令第10号として公布、施行されることになった<sup>(9)</sup>。これが陳情に対する政府の回答であった。

この「活動写真〔フィルム〕検閲規則」により、全国的に統一された映画検閲制度がスタートしたのである。この検閲に関する規定は「公安」と「風俗」という二つの検閲基準しかなかったが、これも検閲官の主観によるものであることには変わりはない。

この頃の映画界はチャンバラ映画の全盛であり、例えば『雄呂血』(大正14年)は「乱闘時代劇」と呼ばれ、その代表的なものであった。この『雄呂血』が、この全国統一の検閲制度の最初のものの一つとなった。

『雄呂血』は正義感の強い誠実な侍であるがために 誤

解と裏切りによって追われ、乱闘に次ぐ乱闘の末に、遂には力尽きて捕らえられて行くというストーリーである。のちの「傾向映画」のように、明確な反権力としての思想的な主張を持たなかったが、主人公の直情的な訴えと徹底した抵抗の姿に、検閲では「公安」上の基準によって1400フィートがカットされたと言う<sup>(10)</sup>。

このように検閲を受けずに公開することが出来ない以上、官憲当局に迎合した映画を企画するか、この『雄呂血』のように、不本意な検閲でカットされても上映に漕ぎ付けるか二つに一つの選択しか残されていなかった。因みに、この『雄呂血』の制作、主演を担当したのが、今回の主題である『無法松』を演じた「阪妻」こと阪妻三郎であるところに、映画検閲に対する因縁のようなものを感じさせる。

そもそも、わが国で映画検閲制度が始まる切っ掛けになったのは「ジゴマ事件」だと言われている。明治44年(1911)にフランス映画『ジゴマ』が公開され、大変な反響があった。

田中純一郎の「日本映画発達史」から、その内容について引用する。「凶悪なピストル強盗ジゴマが殺人、放火、強奪、逃走等、あらゆる現場の手口を見せながら縦横無尽に活躍し、いつも探偵の手を巧みにすり抜けるという悪どい犯罪映画」で、この映画に刺激され、「数人の少年が玩具のピストルを擬して、通行の子女を脅かした事件が市内に頻繁した」と伝えている<sup>(11)</sup>。

この映画の大ヒットに便乗して『日本ジゴマ』とか『新ジゴマ大探偵』など様々な「和製ジゴマ」が続々と作られ、児童に悪影響を及ぼすとして上映禁止を促す一大キャンペーンが起こった。特に、明治天皇御崩御による自粛ムードと相俟って、大正元年10月20日以後の「ジゴマ」と名のつく一切の映画は興行禁止となる。

このように「ジゴマ映画」の禁止へ導く行政の介入の中で、注目しなければならない点は、国家や警察だけが進んで取締を行なったのではなく、民間のメディアである新聞社による正義報道を巧みに利用した点である。「東京朝日」は、警視庁に従来の解説書(ストーリー)による許可制から映画検閲による許可制へ移ることを約束させ、キャンペーンの成果を誇って、“取り締まりの監視”を読

者に約束している。これが「ジゴマ事件」の顛末だ」（日本映画史「演劇映画の十年」千葉信夫<sup>(12)</sup>）。このような映画検閲に限らず、権力の介入や行使は、いつも大衆や市民運動の盛り上がりを目く利用し、納得尽くという大義名分の上で封じ込めて、反動的に締め上げて行くという方法をとる。この「ジゴマ事件」に於いても、青少年への補導、教育を名目とした新聞社のキャンペーンを巧みに利用して、映画メディア全般にまで拡大解釈して取締の強化を行なっている点にある。

大正6年（1917）の帝国教育会通俗教育調査委員会による「活動写真取締建議」も、その一つの契機となっている。警視庁令第12号の「活動写真取締規則」が公布される。内容は、甲種、乙種映画の区別（甲種は15歳以下の観覧禁止）、男女別席制、場内不滅灯の設置、看板の制限、場内禁煙、呼込み廃止などを定めている<sup>(13)</sup>。そして大正14年の全国統一の映画検閲と繋がって行く。

大正14年（1925）発行の「映画十二講」（武田晃）の「検閲の話」の項には、「内務省の検閲が認可した映画でも、各地方行政の見解に依っては、その地方に於ける公開を差し止める事も出来れば、場面をカットせしめる事も出来るのである。であるから、事実には元と大して変が無い。其の上今度は検閲手数料三メートル五銭という規定で、かなり高率な検閲料を取られるとあっては、統一検閲を懇願した当業者にとって藪を突いて蛇を出した形である。殊に今まで東京で禁止された映画でも、他の地方に於て上映の希望があったのが、統一検閲に依る不認可の映画は全国的に駄目になる訳である。それで検閲料金まで払わされては全く泣き面に蜂である」<sup>(14)</sup>と皮肉を込めて書いているが、皮肉では済まされない現実が起こってくる。

昭和に入ると、満州国建国への野望を秘めて大陸への侵略が始まる。昭和8年（1933）は、満州国の認知をめぐって日本は国際連盟を脱退し、国際政治から孤立への道を辿ることとなる。この年の第64帝国議会衆議院に於いて政友会の岩瀬亮代議士の提案で「映画国策樹立ニ関スル建議」が採決、可決されている。これは正に「映画法」のための布石であり、その年に国産フィルムを製造すべく富士写真フィルムが創立された点を見ても、映画国策

に対する意識の高まりが判ってくる。

日中戦争から太平洋戦争へと突入して行く非常時に際して、為政者たちは国防を始め思想言論統制に対して策謀することになる。国家総動員法の制定や国民に非常時意識を植え付ける軍国政策へと邁進する。勿論その意図は映画メディアに関してはより意図的であり、より積極的に推進させて行くことになる。

翌9年、「映画統制委員会規定」が閣議で決定され、「映画統制委員会」が発足する。昭和10年、その「映画統制委員会」を発展的に解散させ、「財団法人大日本映画協会」を設立。官民合同の組織として活動を開始することになるが、総体として内務省主導であることに変わりはない。そして、その意図のもとで発刊された雑誌「日本映画」が昭和11年4月に創刊された。

雑誌「日本映画」創刊号の「協会雑報」に「本映画協会は我国映画事業の改善発達と、健全なる娯楽映画の出現を期し、国民生活の充実向上と社会風教の維持刷新に貢献させ、延いは映画をして大日本帝国の国策に参加せしめて、一朝有事の際は勿論、平時においても政治に外交に、映画が持つ宣伝と教化の特性を完全に発揮して、映画報国の実を挙げしめようとするもので、その機関雑誌として『日本映画』が発刊されたのである」<sup>(15)</sup>。ここには映画によるプロパガンダ政策の意図が明確に表されている。

## わが国最初の文化立法

わが国の「映画法」は、ナチス・ドイツの映画政策を参考にして、内務省と文部省の共同で立案され、そして厚生省も参加した形で、第74帝国議会に上程された。

木戸幸一内務大臣は、法案説明の場で、「我国の映画に対する政策を顧みるに法令に基づくものとしては内務省における映画の検閲、文部省における映画の推薦、認定、大蔵省における輸入映画の税関検閲等の程度を出でず、又事実上の措置としても、各官庁が特殊の宣伝目的の為映画を製作する程度に過ぎないのであって、之を欧米諸外国における如くつとに映画国策を樹立し、映画法制を整備し、自国映画産業の発展を企画して、外国映画の進

出を防止し、或いは其の質的向上を図り、或は之が国家的目的の為に映画を活用する等に努めて居る実情に比し、遺憾ながら著しく消極的且不十分なるものであると謂わなければならない<sup>(16)</sup>と訴え、この「映画法」の第1条にまず謳われているように、「本法ハ国民文化ノ進展ニ資スル為映画ノ質的向上ヲ促シ映画事業ノ健全ナル発展ヲ図ルコトヲ目的トス」と、国家が積極的に映画政策を推進することを宣言した。

それまで低俗な娯楽であると蔑まれていた映画を遊興面だけでなく、新聞、雑誌など同様にイデオロギー的な表現力と影響力、そして大衆メディアとしての重要性を国法上でも認知されたということである。また映画を育て健全な発達を促すものとして、例えば優秀映画の推奨であるとか、映画技術者の保障や育成、文化芸術としての社会的な評価と意義から、罰則を伴わない画期的な「我国最初の文化立法」であるとして、当時の映画人や有識者たちにも歓迎された一面を持っていた。

この法案は、昭和14年4月5日に公布（昭和14年法律66号）され、同年10月1日に施行（昭和14年勅令 667号）された。

「映画法」は、26ヶ条から成っている。以下、その内容について要約しておく。

映画事業の許可制及び事業制限（第2条～第4条）。

映画業務従業者の登録制度並びに登録規定と就業制限（第5条～第8条）。

事前の届出、公安又は風俗上の検閲、要するに脚本の事前検閲（第9条）。

優良映画の選奨制度（第10条）。

公益映画の保存制度（第11条）。

外国映画の配給、上映の制限。要するに外国映画の縮出し（第12条、第16条）。

映画輸出の制限（第13条）。

検閲不合格映画の上映禁止 映画検閲制度（第14条）  
国民教育上の啓蒙宣伝映画（文化映画）の強制上映（第15条）。

興行時間、映写方法などの上映制度の規定（14歳未満者の入場禁止＝施行規則第46条）（第17条）。

映画製作の種類、数量、配給、設備の改良及び不正競

争防止（第18条）。

製作、上映場所への臨検義務（第20条）。

無断製作配給、不許可上映者の処罰（第21条）。

登録違反者に対する罰則並びに罰金等の規定（第22条～第26条）。

以上が主な内容である。

新聞合同社映画部が昭和15年4月に発行した「映画法総覧」（京都府版）をみると、この「映画法」を施行する上での関係法令やその手続きについての規則まで細部に渡って示されている。「映画法施行令」（勅令 668号）、「映画法施行規則58ヶ条」、「映画法施行細則92条」（京都府令第7号、東京は東京府警視庁令）、映画法施行細則執行手続きとして京都府訓令第4号、「興行場取締規則44条」（京都府令第8号）、その他「技能審査委員会官制及証明書発行規程」、「映画委員会官制」（勅令 840号）、「演劇・映画・音楽等改善委員会官制」（勅令 846号）、そして「入場税法案」等が記載されている。

この法案に関わった当時の文部省社会教育局の事務官であった不破祐俊は、「法律というものは当時ベカラズ主義なんです。映画法の中で法制局が一番難色を示したのは、違反したものに対する罰則が伴わなければ法律じゃないということなんです」「われわれは、文化立法というものである以上は国家が推奨するということを法律で基礎づけることが必要なんだ」「そんなことがなければいままでの映画検閲だけで済ませるわけです。少なくとも文化的に映画を育てていこうという、映画文化の向上を目指す法律としては、文部省が一枚かまなくちゃならない、ということで（中略）第一条に「国民文化の進展に資する為」云々の文句を入れて全体の指導精神、目的を明きらかにしたのもこの法律がはじめてです」と、戦後のインタビューの中で答えている<sup>(17)</sup>。

文部省が率先して法令化に参画したことは、映画の文化的な地位の向上に繋がるものとして映画各社は勿論、有識者の多くが歓迎したことは前述した通りである。しかし、表向きの理由として、いくら文化立法、映画文化の向上をうたっても、その本質が映画における思想及び言論の統制であることは明白である。当時、不破祐俊は「映画法解説」（昭和16年）に、「国家総力戦を遂行する

為には弾丸と同様に欠くべからざる武器となったのである。映画が戦時下で武器となった以上、国家の目的とするところと一体となって、映画に課せられた重大使命を万遺漏れなく果たすべきである」<sup>(18)</sup>と。これは学者としての解説ではない。役人としての立場が余りにも出過ぎている。それも当然で、この時期、内閣情報部が情報局に昇格し、それを機に不破は情報局第五部第二課長として就任している。

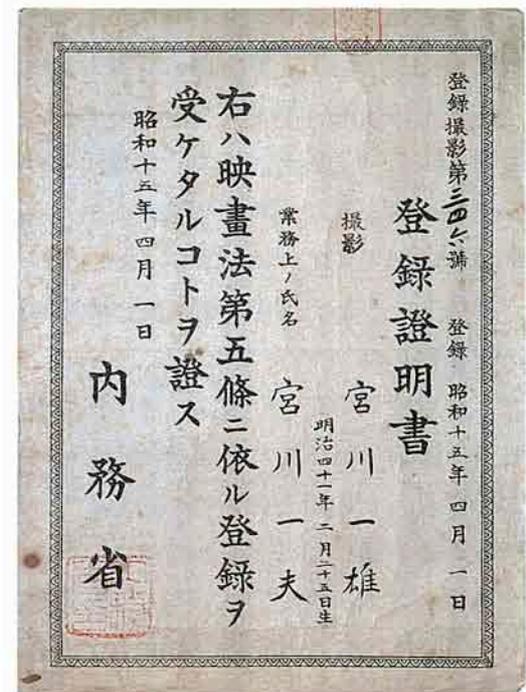
これは一官僚の意見というだけではない。世の中のすべてが国策、総動員という流れの中にあって、映画に関して言えば、映画国策、映画統制を推進する上での機能の一つであって、歯車の一つになっていたに過ぎない。それは映画人すべてが同じ立場にあったと言える。だから、映画製作の許可制、従業者登録制度についても、政府の一方的な判断でそれを取り消すことも出来たが、映画会社自体も自粛という形で協力していたと言う一面も持っていた。

「映画法」は処罰を目的としていないと不破祐俊が指摘した通り、この映画法によって処罰されたという例は殆どなかったと言われている。これは映画が企業として自主的に企画や製作を規制したことによるもので、営利を目的とした会社にとって不許可と判って無駄な投資をする筈もない。また監督や脚本家が抵抗しようにも、資本力を背景にして会社が拒否すれば、何も出来ない訳である。だから、監督官庁である内務省は商業映画に関しては指導という名目で、容易にコントロールすることが出来た。罰則があっても、違反すら出来なかったからである。

## 帝国の威信

「映画法」によって制定された制度の一つに、映画業務従業者の登録制度がある。特に映画業務従業者としての演出者、演技者、そして撮影者は、それぞれの技能審査に合格する必要がある。ただ現業者については既得権が認められており、無審査で良かった。

宮川一夫の場合も、昭和14年の段階で、既に一人前のカメラマンとして実績を認められていたから、改めて審



査を受ける対象ではなかった。が、社内的な職務待遇としては、未だ「技師補」のままであり、給与についても冷遇されたままであった。この制度を機に会社としても正式に「撮影技師」として認めざるを得なくなった。入社して14年、遅すぎる昇格であった。この点だけを見れば、宮川一夫の場合は、この登録制度によって恩恵を被ったということになる。

しかし、「映画法」は映画界や映画人を保護することが目的ではない。だから、映画従業者として登録されたからと言って徴用や徴兵を免れるものでもなければ、映画が三種産業であることも一向に変わりはなかった。また、「戦う兵隊」や「上海」のドキュメンター作家である亀井文夫のように、情報局の一方的な権限によって、その職業監督という立場を剥脱された例もあった。

この「映画法」における登録制度と共に、最も重要な制度は、言うまでもなく脚本段階での事前の届出義務である。映画法第9条、要するにシナリオの事前検閲である。

膨大な製作費を投入する映画業者にとって、作品が完成してから検閲切除や保留、あるいは上映禁止の指令を受けたのでは堪ったものではない。文句があるなら、制作に入る前に言って欲しいとの思いがある。行政側も、今までのように事後検閲だけなら製作会社は少しでも損

失を少なくしようとして製作費を惜しみ、そのために作品の弱小化に繋がる。延いては作品の質の低下に結びつく。シナリオでの段階での行政指導により、作品の良し悪しを事前に確認して、映画業者の損失を未然に防ぎ、作品の充実を図るためには、事前の検閲が必要だという主旨の条項である。これも一見すれば、製作者の思惑が反映されたものであった。しかし一方、製作者にとって、事前の脚本審査に通った作品が完成してから、再び検閲を受けてみて、上映の許可が得られない場合を考えると、不安材料がなくもなかった。同じ検閲官なら未だしも、その審査基準が担当者によって異なるとしたら、二重に検閲を受けることであり、何ら恩恵を被ることのない文化立法ということになる。

法案委員会の審議の場で民政党の代議士福田悌夫は「法案の段階では、アイデア、筋書の極く簡明な時期に、検閲官と製作者が十分話し合っ、協力してやること」また「局部に囚われないで大局を見ると云う心構えでやる」べきであることを内務省に約束させている<sup>(19)</sup>。しかし現実には警保局よりも、さらに上部組織である情報局の介入によって、その約束は全く反古にされてしまう。この背景には、内務省と情報局の確執があったと見られている。

この映画『無法松の一生』も、シナリオ段階に於いて一部の変更を指令されたが、一応は事前審査を通った。問題は、事後の検閲審査であった。

「映画法施行規則」第27条の「映画法第十四条第一項ノ規定ニ依リ検閲シタル映画ニシテ左ノ各号ノ一ニ該当スルトキハ之ヲ不合格トス」と定められている事例として、「一、皇室ノ尊厳ヲ冒瀆シ又帝国ノ威信ヲ損スル処アルモノ。二、朝憲紊乱ノ思想ヲ鼓吹スル処アルモノ。三、政治上、軍事上、外交上、経済上其ノ他公益上支障ノ処アルモノ。四、善良ナル風俗ヲ紊リ国民道義ヲ退廃セシムル処アルモノ。五、国語ノ醇正ヲ著シク害スル処アルモノ。六、製作技術著シク拙劣ナルモノ。七、其ノ他国民文化ノ進展を阻害スル処アルモノ」<sup>(20)</sup>。以上のいずれかの理由によるものは上映不許可となり、保留または改訂が命じられた。

映画『無法松の一生』の場合、その検閲カットの理由

として、「帝国軍人の未亡人に車夫馬丁ふぜいが恋するとは醇風美俗にもとる（佐藤忠男）」「無学文盲の市井無頼の徒が、大日本帝国陸軍軍人の将校の未亡人に、恋慕の情を抱くなどとは、もつてのほかである（白井佳夫）」<sup>(22)</sup>「俸引きが皇軍の、しかも帝国軍人の未亡人に横恋慕し、馴れ馴れしく近づくのはよるしくない！（桑原稲敏）」<sup>(23)</sup>などと指摘されているが、「検閲時報」には、「風俗」としか示されていないし、また「映画法施行規則」第27条の不合格の規定に基づくものとするれば、無法松が軍国未亡人に恋することが、「帝国の威信を損ずる処あるもの」は大層であるとして、「善良なる風俗を紊り国民道義を退廃せしむる処あるもの」という理由であると解釈すると、松五郎が女神のように慕い、恋焦がれることが、国民道義を退廃せしむるものであるということになる。勿論、国民服以外の被服を着用してすら、非国民と呼ばれた時世であるなら十分に頷ける理由ではある。

法令化された検閲制度でありながら、専門家のいない検閲役人だけの一方的な価値観によって、その審査が行なわれていたところにこの制度の重大な欠陥があった。また、一切の科学的な根拠もなければ、論理的な裏付けもないところに、この制度の異常さがあった。しかし、何よりも芸術や文化、強いては人の感情や情緒といったところにまで、法律で規制しようとしたところにこの法令の馬鹿馬鹿しさがあった。

映画評論家である筈見恒夫が戦時中に著わした「映画五十年史」の中で、映画法について触れている箇所がある。

「映画法の精神は、映画をして、国家意志に隷属させることである。映画は国家と一つの意志にならなければならない。徒らなる自由競争を排し、国策の線に沿う。従来の映画が、よく目標にした個人主義的なものを清算して、国家主義を強調しなければならない。（中略）その良き意図にも拘らず、破綻が生まれた。一社に統合されたニュース映画は、新聞社特有の対抗と競争意識を失って、ダレ切っている。文部省が設けた「認定」文化映画制度は作品不足のため、良い加減な短篇が「認定」の肩書を付けられて、強制上映されている」<sup>(24)</sup>と、既に一社に統合されたニュース映画界の墮落を指摘しているが、

劇映画も同じ運命にあった。

「前代の日本映画が好んで取り上げた小市民映画の排撃、恋愛映画の清算、社会の暗黒面を描くことの拒否、こうした検閲の圧力が、このように劇的分子の希薄、写実精神の台頭をうながした理由であるが、これに代わって、新たなる劇的視野を展開し得なかった点に、映画作家群の無力さがあった」<sup>(25)</sup>と映画人たちに発奮を促しているが、同時に「新たなる劇的視野を展開出来得ない、映画人たちの無念さがあった」という含みもあることを汲み取ることができる。

筈見恒夫は、戦後に同じ「映画五十年史」のタイトルで書き改めている。その中で「官僚統制」という項目を設けて、「軍部の傀儡たる情報局は、映画法公布と同時に、劇映画会社の統合を企画し（中略）官僚独善の無意味なる手段を敢行し、映画芸術家の個性と創意の抹殺をこころみたと怒りをこめて振り返っている。更に続けて「私が当時をかえりみて、不快の念を禁じえないのは各映画会社に充満していた官僚的な雰囲気である。昨日までの商人が前掛けを外して、今日は勲何等官かの官吏のような顔つきになり、国策映画を批判するものは、国賊であるかのごとき口吻を口にすると」<sup>(26)</sup>云々と、感情を露にして書き綴っている。

## プロパガンダの政策

岩崎昶の著書『ヒトラーと映画』の中で、わが国の「映画法」とナチのそれとの比較を試みている。岩崎は、日本の「映画法」が、「ヒトラーとゲッペルスによる映画統制の法規とその運用をそのまま模倣し転用したものに過ぎなかった」<sup>(27)</sup>と指摘している。

更に、ナチの「映画法」が「映画検閲法」にすぎないとした上で、それ以前に周到なまでに計画され、徹底した映画政策を貫徹するために、巧妙に策謀された法規であることも克明に示している。ゲッペルスは、「映画統制」を「同調」という言葉で次から次へと狡猾な知性によって映画政策の手を打って行く。岩崎昶は、その政策を大別し、6つのポイントに分類した<sup>(28)</sup>。

(1). フィルムクレディートバンクの設立。

(2). シュピオの改造。

(3). DAF の確立。

(4). コンティンгент法の改正。

(5). 国家文化会議の創始。

(6). 映画法の公布。

まず(1)に上げた「フィルムクレディートバンク＝映画信用銀行」の設立は、映画が多大な利益をもたらすが、制作にはまた膨大な資本力を必要とする、その金銭面を押さえることによって映画を統制しようという意図である。世界をマーケットとするドイツ映画が、まず第一に打つべき政策の一つであった<sup>(29)</sup>。ドイツ映画の芸術的水準や技術的なレベルは、世界の頂点にあることを自負するゲッペルスにとって、対抗すべき相手はアメリカの大資本力であった。

(2)の「シュピオ」(ドイツ映画事業中央組織＝登録協会)の改造は、プロデューサーの免許制度にあたる。この「シュピオ」に加盟していなければ、金融機関からの補助が受けられない仕組みである<sup>(30)</sup>。わが国の映画事業・配給に関する許可制が、資金面ではなく、フィルムの配給を規制することで統制しようとしたことは、これに習ったものである。

(3)の DAF (ドイツ労働戦線) の確立は、従来の労働組合を解体し国が統制する組合 (DAF) に一本化し、すべての映画人の加入を強制することで映画従業員の統制を図った<sup>(31)</sup>。わが国の場合は従業員組合が元々存在しなかったことから、技能審査制度を設けて業務従業者の登録を行なったことは前述した通りである。

(4)の、コンティンгент法 (=割当法) とは映画輸入制限、クォータ制のことである。自国の産業や経済を守るための保護政策である。外国映画、具体的にはアメリカ映画の締め出しを目的としていた<sup>(32)</sup>。わが国も同様の目的で映画法の第12条に明記している。

(5)は「映画会議」の設置。ゲッペルスはこれを発展させ、「国家文化会議」を創始させた。全芸術分野を包括する統制機関として、これを機能させることであった<sup>(33)</sup>。この「国家文化会議」のカイザーホーフでの開会式典でのゲッペルスの演説で、プロパガンダ映画の典型としてエイゼンシュティンの『戦艦ポチョムキン』を例に上げ

たことは、あまりにも有名である。

そして、最後に「映画法」の公布である。この「映画検閲法」によって、ゲッペルスはすべての映画に目を通し、シナリオも自らが書き直す程の徹底した映画政策を執った。だから、ドイツに於いて「映画法」が「映画検閲法」として限定された法律であったとしても、すでに周到に計画されたナチの映画政策の駄目押しの意味で「映画法」が位置付けられている<sup>(34)</sup>。ドイツにおける「映画法」が単に「映画検閲法」であったとしても、それ以前の文化・映画政策の徹底さを読み取れば、十分に納得することができる。

ドイツにおける映画政策の意図が、アーリア民族主義を根幹においたものであることは勿論であるが、ゲッペルスは、ドイツ映画が芸術的質の高さや表現技術に於いて世界最高の水準にあると自負しており、また映画事業が外貨獲得のための重要な基幹産業であるという認識をも持っていた。だから、映画政策が、単に自国の国民に対する思想教育や統制といった側面だけでなく、文化政策として映画のもつ表現力の大きさや経済力を最大限に利用することにあつた。

それに比べ、わが国の「映画法」は国内的な視野しか持ち得なかった。これは、世界での競争力を有したドイツ映画に比べ、頭に「質的な向上」を謳わなければならないところに日本の映画の未熟さがあつた。その未熟さは、映画の芸術性や映画産業に関する近代化の立ち遅れといった点だけではない。商業性だけに終始する自己防衛的な映画経営者の態度もさることながら、統治する為政者のメディアに対する認識の低さも指摘することができる。言い換えれば、映画の表現性を規制することしか方策を持たなかったメディア政策の認識の低さである。

しかし、ナチの映画統制政策の徹底ぶりについても作品の質の向上には結びつかなかった。ナチの映画政策が自国映画の保護政策であったとしても、また如何にゲッペルスが天才であったとしても、ナチ時代のドイツ映画が質的に低迷を始めることを見れば、映画の質の向上が決して国家などの保護によるものではなく、映画作家や映画人たちの切磋琢磨する自由競争によるものであることを歴史は証明している。

映画統制そのものの目的は、質の向上とは何ら関係のないことであり、芸術性を無視して質の向上は考えられない。如何にゲッペルスが周到に練った方策を駆使したとしても、単一の価値観による映画は、大衆の支持を失う。映画はいつも新しいものを求めるものであり、自由な発想の中でしか大衆の芸術は育たない。そして、それを示したのがアメリカ映画であつた。

プロパガンダとして映画政策を行なつたのはドイツや日本だけではない。アメリカもより強力に映像戦略を行なっていた。しかし、その方法が如何に自由な発想のもつて行なわれたかは、フランク・キャブラによるエピソードを見れば、良く分かる。キャブラが陸軍に招かれ、新兵の教育用映画として『なぜわれわれは戦うか』という映画シリーズの制作を依頼された時、依頼者であるジョージ・C・マーシャル将軍から、「きみ自身が最善と思うようにつくれ」と制作のすべてを任された<sup>(35)</sup>。フランク・キャブラが戦前につくった映画『ある夜の出来事』『オペラ・ハット』『我が家の楽園』を見れば、彼が社会正義とそしてアメリカの夢と良心を、ユーモアを交えて叙情豊かに描いてきたことはよく知られている。「アメリカは戦って守るに値する国であり、指導者に従う者には楽しみと満足と報酬が約束されること」<sup>(36)</sup>を訴える上で、キャブラは最適任者であり、軍部にも絶大な信頼があつた。そのような精神的なバックアップの元で、キャブラはプロパガンダ映画を制作した。

これは余談になるが、キャブラ少佐は、さらに『汝の同盟国を知れ、汝の敵を知れ』のシリーズを制作している。結局、このシリーズは完結しなかったが、この中の『汝の敵、日本を知れ』と『これがドイツだ』の二本のドキュメンタリーは完成した。この日本とドイツについての二本の映画の内容の相違が、そのまま第二次大戦後のGHQによる対日、対独占領政策に反映していても関心を抱かせる。

この二本の映画を比較検証しながら、大阪大学の阿部彰は「ドキュメンタリー映画論」の中で言及している。その一部を引用する。「ドイツの国民は、きれい好きで、高い教養をもち、音楽を好み、働き者である」。このように高度な知性と教養をもつ国民が、ヒトラー一人に盲目

的になる筈はなく、「ドイツ国民の心の中には、長い間に、あまりにも深く侵略や征服を志向する傾向が根を下ろし」ている。だから、「我々は、解放者としてやって来たのではなく、征服者としてやって来た」と。これに対し、日本人は「狂信的なサムライになるまで、鍛え上げられた」国民であり、「解放者、教育者としての任を担い、国民の精神を束縛してきた旧制を根こそぎにし、その後民主主義の芽が自生するための土壌作りを援助する<sup>(37)</sup>」と。この大戦後のアメリカによる対日・対独占領政策に対して、あまりにも鮮明に打ち出されたこの比較論は、大変興味深い研究である。

## GHQ の日本映画占領政策

昭和20年8月15日。「朕深く世界の大大勢と帝国の現状とに鑑み、非常の処置を以て時局を收拾せむと欲し、ここに忠良なるなんじ臣民に告ぐ。朕は帝国政府をして米英支蘇四国に対し、其の共同宣言を受諾する旨通告せしめたり……………」<sup>(38)</sup>。

この玉音放送によって戦争は終わり、国家全体主義の大日本帝国は滅びた。軍部も情報統制も従来の価値観のすべてがストップ・モーションし、空白の時間を迎えることになる。

8月30日、連合軍最高司令官ダグラス・マッカーサー元帥が厚木飛行場に到着し、連合軍最高司令官総司令部（GHQ）による日本統治が始まる。9月2日、米艦隊のミズーリ艦上で重光葵外相がポツダム宣言を無条件に受諾する降伏文書に調印し、正式に太平洋戦争は終結した。これ以降、マッカーサーのGHQは武装解除を指令第一号として、矢継ぎ早やに対日占領政策を打ち立てて行く。

映画関連の指令としては、民間情報教育局（CIE）の前身である情報頒布局（IDS）の名で、9月22日、映画三社の首脳部に対して、「映画製作についての占領軍の具体的な覚書」が出された。のちに「チャンバラ映画禁止令」と呼ばれるようになる10数項目ほどの映画製作に関する奨励条項である。

これらは(1)軍国的国家主義の撤廃、(2)言論など自由主

義の促進、(3)平和主義の保証というGHQのポツダム宣言、「降服後初期における対日政策」の三基本目標に即したものであった。内容の条項というのは、

- (a) 平和国家建設に協力する各生活分野における日本人を表現するもの。
- (b) 日本軍人の市民生活への復帰を取り扱うもの。
- (c) 連合軍の手中にあった日本人捕虜の社会生活への復帰を表現するもの。
- (d) 工業および農業、国民生活各部門における日本の戦後諸問題を解決するため各自率先かつ企画すべきことを実証するもの。
- (e) 労働組合の平和的かつ建設的組織を助成するもの。
- (f) 従来の官僚政治に反し人民の間に政治的意識および責任感を助成するもの。
- (g) 政治問題に対する自由討論を奨励するもの。
- (h) 個人としての人権に対する尊重を達成するもの。
- (i) あらゆる人種および階級間における寛容尊敬を増進せしむるもの。
- (j) 日本歴史における自由および代議政体のため奮闘せる諸人者を劇化すること。

以下は略すが、その後示された内容は、日本映画や演劇が描いて来た封建的忠誠や復讐という歌舞伎的演劇が個人的な価値観によって正当化され、法律を無視して許容されて来た、この限りにおいて日本人の善悪の判断は現代の国際的共存の世界には通用しないということである<sup>(39)</sup>。正に、この点においてチャンバラを主体にした日本の時代劇が禁止された理由ともなっている。

GHQでのCIEの仕事は、非軍事面での文化政策全般を担当した。具体的には、マスコミ統制や政教分離、義務教育の学校制度6・3制の導入なども、この民間情報教育局の仕事であった。このCIEの部署としては、総務、教育・宗教、新聞・出版、放送、映画、企画、調査・分析の各担当から出発し、制度化が進んで総務課、教育課、宗教・文化資源課、情報課、世論・社会調査課に整理されて行った。映画は新聞、放送、演劇などメディア関係を統合され情報課として組織化された<sup>(40)</sup>。

このCIEの初代映画演劇課長であったデビッド・コンデは「日本映画の占領史」という論文の中で、映画会

社の代表が如何に平和的に、そして素直にこの覚書を受け入れたかを述べると共に、何よりも「ソ連の共産主義映画が日本に入ってきて、赤の宣伝をして、危険な事態が生まれるのをどうやって防止するのか」という城戸四郎の質問に仰天したことを記している。ソ連も含む連合国による占領であったことからすれば、これは「冷戦」への始まりともとれるが、ドイツも日本も「共産主義」を抑える理由を隠れ蓑にして侵略戦争を行なってきた観点からすれば「戦後はアメリカが日本とドイツを従えるということだけがちがう点で、あとはこれまでの反コミンテルン戦争の継続だったのだろうか」と続けている<sup>(41)</sup>。

10月16日、映画企業に対する日本政府の統制の撤廃に関する覚書として、「本指令ノ目的ハ日本ノ映画企業ヲ政府ノ支配ヨリ解放シ、日本国民ノ民主的要望ヲ反映スル企業タラシムルニアリ」<sup>(42)</sup>と唱えるように、映画企業の自主性ならびに保護の見地に立ち、昭和14年に制定された「映画法」とそれに関わる警視庁令あるいは府県令からの解放である。これは11月9日の映画演劇の脚本に対する事前検閲の撤廃として具体化される。勿論登録制度や技能審査制度も廃止され、ここに内務省警保局並びに情報局によって行なわれていた映画検閲も全面的に廃止されることになった。

11月16日の発令による反民主主義的映画の除去に関する覚書として235本の映画の上映禁止ならびに没収を通知<sup>(43)</sup>。

これらのネガ原版とプリント4本以外のすべてのフィルムの焼却が命令された。この反民主主義のレッテルを貼られた映画には、軍神ものと呼ばれた皇国軍人を描いたものや満州の開拓を促したもの、また戦意昂揚映画と呼ばれた『ハワイ・マレー沖海戦』など直接軍国主義的なものもあったが、それ以外にも、『宮本武蔵』『鞍馬天狗』『薩摩の密使』など時代劇の多くが封建的とされ、このような処分を受けることになった。

チャンバラはまさに暴力的であり、抵抗と反逆、復讐が作品の基調にあり、その成就が映画のカタルシスとなっている。この点から時代劇はことごとく上映を禁止され、更に新たな製作は勿論禁止されたことは、前述した

通りである。

また上映禁止ないし没収という処分は受けなくても、一部を削除することで上映を許された作品もあった。『無法松の一生』がその部類に入る。封建的な箇所が随所であり、民主的な映画としては適切でないと判断されたのである。日露戦争戦勝祝賀のパレードの場面の検閲カットは、この主旨に沿ったものであった。

戦後すぐの時代、国民は娯楽に飢えていた。しかし、映画会社はそんな時に充分供給出来るだけの新作を持たなかった。そのため旧作を再映することでこれに対応した。松竹、東宝は喜劇映画など旧作を多く持っていたが、大映は創業間なしであり、何より国策会社であったために上映出来る作品がなかった。そんな中で『無法松の一生』は国策とは関係なく、何よりも戦中の検閲受難が免罪符のように思えた。だが人間味の切除された戦時美談は再び制限の対象となった。映画は商品であり、会社は少しの制限くらい受けても再映することを選ぶ。だから『無法松の一生』は戦後にも再び生きることになった。

各社があまりに旧作ばかりを上映するので、民間情報教育局は制限を加える。「古物の上映では映画の進歩はもとより、民主教育にも貢献しない」という理由による。これは業界からの声であり、GHQの政策にも合致した。このようなGHQの即座の介入に対し、旧作をもたない大映の陰謀ではないかと噂された程だった<sup>(44)</sup>。

昭和21年1月、「映画検閲に関する指令」が出され、映画政策の指導を担当する情報頒布局が民間情報教育局(CIE)に組織化され、初代の映画演劇課長にデビッド・コンデが就任していたが、これ以降、CIEによる映画の事前検閲とマッカーサー直属のウィロビー少将が指揮する軍事幕僚部第二部(G2)の民間検閲局(CCD)の事後検閲と二重の検閲を受けることになる。これは講和条約が締結され、日本が独立し、映画人による自主的な管理運営となる映画倫理規程管理委員会(映倫)を発足させるまでの暫定的な処置であった。

デビッド・コンデの「日本映画の占領史」の中で、「国家主義的」劇映画の上映を禁止した点に触れ、このリストが日本側で用意したものに一切手を加えなかったことを認め、のちにこれらのリストの中に傑作が何本も含ま



- 昭和31年9月20日発行。P. 195
- ③ 言論統制文献資料集成, 第14巻。日本図書センター。奥平康弘監修。平成4年2月25日発行。(「映画新體制論」市川彩, 石巻良夫共著。国際映画通信社出版部。昭和18年8月15日発行。P. 104-105)
- ④ 日本映画史大鑑(前出)。P. 109,124
- ⑤ 京都の映画80年の歩み。京都新聞社。昭和55年2月10日発行。P. 152。(「菊池寛文学全集」第7巻)
- ⑥ 昭和史全記録, Chronicle1926-1989。毎日新聞社 平成元年3月5日発行。P. 283  
昭和・二万日の全記録, 第6巻「太平洋戦争」昭和16年-昭和19年。講談社。平成2年1月24日発行。P. 264
- ⑦ 戦中映画史・私記。飯島正。エムジー出版。昭和59年8月5日発行。P. 204
- ⑧ キネマ旬報別冊, 日本映画作品大鑑7。昭和36年7月25日発行。P. 26「検閲時代」鳥羽幸信。
- ⑨ 言論統制文献資料集成(前出)第5巻。(「日本映画法規類聚」市川彩篇。銀座書房。昭和3年5月20日発行。P. 19)
- ⑩ キネマ旬報別冊, 日本映画シナリオ古典全集, 第一巻。昭和40年12月10日発行。P. 61「映画の目ざめの頃」二川文太郎。復刻版「映画検閲時報」第1巻。編集牧野守 不二出版。1985年P. 92。「第9号, フィルム検閲時報」自大正14年11月2日-至大正14年11月14日, 内務省警保局。拒否又ハ制限ノ部。雄呂血(検閲番号4480)。切除箇所として10ヶ所。合計343m(1125feet)と記されている。二川監督の発言と異なるが, 無声映画のスピード1秒間16コマと換算して, 約19分が切除されたことになる。
- ⑪ 日本映画発達史 I 活動写真時代。田中純一郎。中央公論社。昭和55年2月20日発行。P. 185
- ⑫ 世界の映画作家31日本映画史。キネマ旬報社。昭和51年7月1日発行。「演劇映画の十年」千葉信夫。P. 16-17。
- ⑬ 日本映画史大鑑(前出)。P. 74
- ⑭ 映画十二講。武田晃。素人社。大正14年10月15日発行。P. 259
- ⑮ 日本映画 創刊号。財団法人大日本映画協会。昭和11年4月発行
- ⑯ これだけは覚えて得な映画法, 第七十四回帝国議会上に於ける映画法を繞る審議の全貌。新聞合同通信社映画部。昭和14年4月30日発行。P. 48
- ⑰ [講座] 日本映画④, 戦争と日本映画。岩波書店。昭和61年7月25日発行。P. 259-260
- ⑱ 言論統制文献資料集成 第14巻 映画法解説。日本図書センター 映画法解説 不破祐俊。大日本映画協会。昭和16年11月30日発行 P. 131
- ⑲ これだけは覚えて得な映画法(前出)。P. 93
- ⑳ 映画法総覧(京都府版)。新聞合同映画部。昭和15年4月15日発行。P. 22  
映画法解説(前出) 附録, 映画関係法令及手続。P. 10
- ㉑ 日本映画の巨匠たち。佐藤忠男。学陽書房。昭和54年1月25日発行。P. 164
- ㉒ 映画「無法松の一生」と表現の自由。国家機密法に反対する懇談会発行パンフより。別冊文芸春秋昭和62年新春号。日本映画名作劇場, 第1回, 受難の名作「無法松の一生」。白井佳夫。P. 210
- ㉓ 切られた猥褻-映倫カット史-。桑原稲敏。読売新聞社。平成5年11月15日発行。P. 15
- ㉔ 映画五十年史。筈見恒夫。鱒書房。昭和17年7月20日発行 P. 426
- ㉕ 同。P. 429
- ㉖ 映画五十年史 筈見恒夫。創元社。昭和26年11月20日発行。P. 344-345
- ㉗ ヒトラーと映画。岩崎昶。朝日新聞社。昭和50年6月20日発行。P. 79
- ㉘ 同。P. 67
- ㉙ 同。P. 67-68
- ㉚ 同。P. 70
- ㉛ 同。P. 72
- ㉜ 同。P. 74-75
- ㉝ 同。P. 77
- ㉞ 同。P. 79-83
- ㉟ 映画がつくったアメリカ。ロバート・スクラー。鈴木主税訳。平凡社。昭和55年9月18日発行。P. 270
- ㊱ 同。P. 270
- ㊲ ドキュメンタリー論。阿部彰。大阪大学人間科学部紀要 第16巻990, 別冊。P. 33-34
- ㊳ 昭和・二万日の全記録(前出) 第7巻「廃墟からの出発」昭和20年→21年。P. 124
- ㊴ 映画論講座(別巻) 映画の事典。山田和夫監修, 「映画の事典」編集委員会。合同出版。昭和53年11月25日発行。P. 479
- ㊵ GHQ。竹前榮治。岩波新書(黄版) 232。昭和58年6月20日発行。P. 117
- ㊶ 世界, No237, 昭和40年8月号, 特集 敗戦二十年-その歴史と思想-。岩波書店。P. 248-249, 「日本映画の占領史」デビッド・コンデ。
- ㊷ 映画の事典(前出)。P. 481
- ㊸ 世界, No237, 昭和40年8月号。日本映画の占領史(前出)。P. 252  
映画の事典(前出)。P. 481-482。「非民主主義的映画の除去に関する覚書」別記として, 日活映画会社, 薩摩の密使以下48篇。松竹映画会社, 宮本武蔵以下53篇。大映株式会社, 紅顔鼓笛隊以下62篇。東宝映画株式会社, 日本剣豪伝以下51篇。日本映画社, 轟沈以下11篇。興亜映画社 菊水とはに1篇。新興映画株式会社 熱血の道1篇。朝鮮映画社, 若き姿1篇。芸術映画社, 闘ふ輸送船団1篇。朝日映画社, 陸鷺誕生以下2篇。合計231篇 具体的な作品リストは確認出来なかった。
- ㊹ キネマ旬報, 再建第3号。昭和21年6月1日発行。P. 10「時事録音」旧作封鎖に拍車。
- ㊺ 世界, 昭和40年8月号。「日本映画の占領史」(前出)。P. 252
- ㊻ キネマ旬報, 再建第2号。昭和21年5月1日発行。「時報」。P. 7。
- ㊼ 伊丹万作全集 第1巻。筑摩書房。昭和36年7月10日発行。P. 211-212。「戦争責任者の問題」(『映画春秋』昭和21年8月号)