

《桃太郎 海の神兵》における地図とコインの表象

——影絵シークエンスの可能性

安 藤 公 美

はじめに

宮崎駿が初監督をしたアニメ映画《ルパン三世／カリオストロの城》（一九七九年）の終盤、インターボールからの応援部隊が一斉にパラシュートでカリオストロ城に降りてくるシーンがある。クラリスとルパン三世の別れに先行する場面である。日本初の長編アニメ、戦争プロパガンダ映画でもある《桃太郎海の神兵》にも、同じように終盤「大空に咲く、数々のパラシュート」がゆっくりと空に舞うシーンがある^①。同じようなシーンを異なる物語や文脈のなかに見出すとき、観る側にはどのような解釈が促されるのだろうか。同じ一つの映画のなかになんぞそれを見出したときとは異なるのであろうか。

《桃太郎 海の神兵》と映画のタイトルに「桃太郎」が冠せられているのは、明治期以来の桃太郎人気と日本の植民政策とに関わる、おとぎ話と政策というやや不釣り合いな「一体化」に拠っ

ている。^② 明治二〇年、『尋常小学読本』（明治三六年に国定教科書となる）に採用され、明治二七年に巖谷小波編纂の『日本昔噺 第一巻 桃太郎』（博文館）が出版される。桃太郎の人気は高く、小学校低学年に向けたアンケート「最も豪き者」の答案中「十人の七人迄」が「桃太郎」を挙げたという記事も出るほどであった（『読売新聞』一九一〇年一月一四日朝刊）。一方では、新渡戸稲造が『随想録』（丁未出版社、一九〇七年八月）に「桃太郎の昔噺」として持論の植民政策を載せている。例えば「僕は桃太郎遠征の昔噺を以て、正しく日本国民が海外に意を注いで奮進する精神を表したものと信ずる」「鬼ヶ島とは、南洋諸島の総称である」と八丈島、琉球と南下する島々を挙げ、「今後五年乃至十年経つたならば、此の名は当らなくなつて、モウ一層南方の島を鬼ヶ島として、今日の桃太郎は遥かに遠き鬼ヶ島を指して遠征することになるであらう」などと披歴していた時代である。

そのなかに、芥川龍之介は「桃太郎」(『サンデー毎日』一九二四年七月)を書き、桃太郎の鬼退治を、平和に暮らす他国への侵略行為というパロディとして提出した。プレテキストの持つ矛盾や問題点に光を当て、批評的に再話していくという点で正しくパロディといえる。⁽³⁾一九二〇年代半ばに、侵略を正当化する欺瞞や暴力行為を自覚し、批判的に描くという、あたかもアジア・太平洋戦争を経た後の〈戦後〉的ともいえるような観点から、桃太郎と戦争を相対化するメタ・テキストを生み出した意義は、ことさらに大きい。ただし、彼独自の発想ではなせず、中国渡航の折に、章炳麟との会談中の「余の最も嫌悪する日本人は鬼ヶ島を征伐した桃太郎である」という言葉を切実に受け止めた結果であることは、芥川研究の中ではよく知られた話だ。しかし、戦争へ向かう流れのなかの歯止めとはならず、桃太郎は南進を続け、侵略を成功させたヒーローというアイコンとして変わらずに描かれていった。海軍後援により制作された《桃太郎 海の神兵》(以下《海の神兵》)もその例に漏れず、プロパガンダ映画としてあるのだが、果たして自らをパロディ化するような視点に欠けていたかというと必ずしもそうとは言えない要素がある。

本論は、映像テキストである《海の神兵》を、物語テキストとして捉え、〈引用〉と〈反復〉の機能を踏まえて読む試みである。特に、物語の中の物語として描かれた影絵シークエンスに焦点を当てる。芥川の「桃太郎」同様、《海の神兵》がメタ・

テキストとして戦争プロパガンダ映画である自らを相対化し得る要素があるとすれば、このシークエンスにこそ託されていると考えるからである。

I 概要と研究史から／鑑賞者とテキストの空白

一九四五年四月一二日、映画《海の神兵》が日本国内で上映された。演出・脚本・撮影を瀬尾光世が担当した、九巻七四分の日本初の長編アニメーション映画である。永らく行方不明となっていたオリジナルネガが、一九八二年、松竹大船撮影所倉庫から発見され、国立近代美術フィルムセンターで現像されたそのプリントは、一九八四年四月七日、瀬尾をゲストに東京・京橋フィルムセンターにて上映されている。⁽⁵⁾

海軍落下傘部隊を統括する桃太郎隊長と部下の兵士たちを中心とする《海の神兵》のストーリーは、以下のようになる。冒頭、富士山麓の村の情景から始まる。一時帰郷した海軍の兵士、サル吉、ワン太、キジ助、クマ太は、神社での参拝をすませ、畑仕事をする両親と再会したり、子育てを始めたり、五月の節句の準備をしたりと久しぶりの穏やかな生活を楽しむ。サル吉が村の子どもたちに海軍飛行部隊の日常を伝えているとき、弟のサン太が川で溺れかけてしまう。日頃の訓練の成果を見せるように、サル吉とワン太は村の子どもたちとも協力して弟の命を救った。春の野原にはタンポポの綿毛が舞い、いつしか落下傘

のイメージと重なっていく。一方、南洋の島では海軍設営隊本部が置かれ、島の動物たちと協力して格納庫が建てられる。桃太郎とサル吉たちは、大量の靫とともにこの島へ到着し、日本語教育を試みたり、本国からの郵便物（慰問袋）を手に一喜一憂したりする。敵地鬼ヶ島の偵察に三人の兵士が向かい、二人が帰還。偵察の成果をもとに、上陸作戦が決定する。桃太郎と兵士たちは、今まで秘密にされてきた落下傘飛行隊として鬼ヶ島へ向かっていく。目的地めがけパラシュートを付けた兵士たちは降り立ち、作戦は成功、桃太郎は島を制圧して敵将に無条件降伏を迫る。その頃、故郷の村の子どもたちは、歓声を上げながら、兵士さながらの訓練を続けていた。木から降下した子どもたちは画面の奥へ走って消えていく。その先に富士山が映り、幕を閉じる。オランダ領セレベス島（現スラウェシ島）での海軍空挺部隊による落下傘作戦という実戦をモデルとした物語だが、脚色も多い。

「大人も喜び子供も喜ぶ」「お家族向きの傑作マンガ」として戦中に作られた映画でありながら、終戦間近の上映という时期的な事情もあり、実際に観た者はわずかであったといわれる。その数少ない観客の一人が手塚治虫で、映画を見て感動し、その後のアニメーション制作へと向かったこともよく知られた話だ⁷。制作から四〇年間、映画が望んだ鑑賞者を、時代は不在にしたまま、フィルム発見後の一九八〇年代以降に、今度はアニメや戦争史に興味、関心をもつ大人の鑑賞者たちにより研究の

対象とされる映像テキストとなったともいえるだろう。《海の神兵》研究史における画期的な書物として、ジョン・W・ダワー『容赦なき戦争——太平洋戦争における人種差別』⁸と、大塚英志『ミッキーの書式——戦後まんがの戦時下起源』がともに挙げられる。前者は、桃太郎が敵を倒して富を得るという帝国主義的在り方を示す、いわゆる「桃太郎パラダイム」に即した映画であることを先駆的に指摘したものである。後者は、現代日本のアニメーションの源流を一九三一年から四五にかけての「十五年戦争」期の、ミッキーマウスと前衛映画との「奇妙な出会い」から生まれたとして、田河水泡や手塚治虫を介して戦前戦後のマンガ文化を繋ぐ、やはり先駆的な研究である。以後、戦争プロパガンダとアニメ史という二つの支柱を基に研究が進められてきている。

戦時中のアニメーションは、プロパガンダの一翼を担う「兵器」ともいわれた¹⁰。それは様々な形で人間の心理や思考に攻撃をしかけ、精神やアイデンティティの侵略を試みたであろう。《海の神兵》に先立つ《桃太郎の海鷲》（一九四三年）は、日本軍の真珠湾攻撃をモデルとし、隊長の桃太郎の指揮のもと、イヌ、サル、キジ、ウサギなどが乗艦する空母から鬼ヶ島へ出撃し、見事敵を討ち果たして全員が無事帰還するという、より分かりやすいプロパガンダ性が読み取れる。映画の冒頭に掲げられた「この映画を大東亜戦争下の少国民に贈る」とのメッセージは、続く《海の神兵》にも引き継がれたものと思われる。国

内での需要だけでなく、戦時の映画は南方地域における宣撫工事に活用され、日本以外での「武器」使用も指摘されるが、そうした「武器」の有効性を計ることは極めて難しい。なぜなら多様な読み方をみせる鑑賞者の存在があるからである。「桃太郎を嫌悪する」、あるいは嫌悪を理解するまなざしは、「武器」を無効化し、戦争自体を相対化するまなざしにも転化する。

「漫画」と銘打ちながら、『海の神兵』がその「漫画」の領域を拡げていく革新性に触れる小倉健太郎は、その例として映画内に暴力的場面や悲劇が導入されていることを挙げる¹²。悲劇の表象は、死の美化、英霊といったキーワードを伴う「武器」になる可能性をもつものの、一方で、悲劇の原因となる戦争に対するもつとも説得力をもつカウンターになるものでもある。それをどのように表象させるかは作り手側に選択肢があるが、それをどのように解釈するかは鑑賞者側のもつ情報や感度といったコードに従い選択される。たとえプロバガンダ映画として制作されていても、すべての鑑賞者の読みまでをコントロールすることはできない。また、新聞の見出しが煽るような同時代言説をそのまま読み手が受け入れていたわけでもない。私的な言説が抑圧されていた戦時におけるダブルスタンダードの在り方を炙り出すことは難しい。映画鑑賞の後、手塚治虫は、「全篇にあふれる叙情性と夢が、私にはげしいショックを与えた¹³」という感想を残し、山本明は「この時期、もう日本の敗色は濃くなっていったから、私は「今さらハワイ海賊か」とシラケた気分

でこの映画を見に行ったら、けっこう面白かった記憶がある¹⁶」と記した。こういった私的な言説が示すのも、テクストの発するメッセージに対する複数のスタンダードを明らかにし、鑑賞者の受容体が何を受け止め、また何を見逃すのかといった読書論的な批評の働きとして検討の余地を残しているように読める。

近年刊行の『戦争と日本アニメ』桃太郎海の神兵』とは何だったのか（青弓社、二〇二二年）は、『海の神兵』研究に新しい領域を開いた感がある。本書のなかで、秦剛は「本作品は戦前の日本のアニメーションの頂点であり、戦後アニメーションの源流にもなっていて、後世への影響は計り知れないものがある¹⁷」と高く評価する。これは映画を特権的に位置づけているわけではなく、テクストが有する未発の可能性が多様に開かれることへの期待と読める。例えば、物語を読む実例として動物キャラクターに注目し、〈擬獣化〉という新しい言葉を用論は提示する。占領地住民という「他者」を、「南方の諸民族に対するコロニアルな偏見のもと、動物キャラクター」に〈擬人化〉したのに対して、メナド降下作戦に参加した海軍兵士という実体のある人間を動物に見立て〈擬獣化〉したとするのである。現地住民たちに強制的に行われた労働や教育が、擬人化された動物たちによって楽しげな楽曲と共にファンタジーとして描かれるのに対し、擬獣化された兵士たちを描くときには、「文化映画」的手法が取り入れられたリアリズムを全面に押し立てられ表現される。このような「趣向と方法の併用と接合、相克が

この作品の方法上の力学を形成している」との指摘は、『海の神兵』の物語形成の一つのパターンとして明快である。一方、ここに「相克」とあることにも注目できるだろう。物語る方法の力学を示したうえでなお、そこに収まりきらない何かがあるような含みがある。

「漫画」を用いたストーリーのあるアニメーションを主軸に、ミュージカル映画の手法を取り入れ、かたや「漫画」を越えていくようなドキュメンタリーを意味する「文化映画」の要素をふんだんに採用し、透過光や、奥行の出せるマルチプレーン・カメラによる3D的な映像表現や、影絵のような平面的な映像表現も用いられ、単線的な観方を許さないテキストがこの『海の神兵』である。前の本の編者の一人でもある佐野明子は、そのような特徴を挙げたうえで、「日本のアニメーションの歴史的展開から外れるような「過剰さ」あるいは「領域横断的」な側面に気付かされる」とし、「プロバガンダ／平和」という枠には収まりきらないような、作り手たちのエネルギーや感性、思考が奔流しているようにみえる」と同じように映画そのものから発する、収まりきらない何かに可能性をみている。「プロバガンダ／平和」という枠には収まりきらない「作り手たちのエネルギーや感性、思考」は、言葉を換えれば、鑑賞者によって見出され、鑑賞という行為のなかに発現されるものでもあるだろう。それは、繰り返し観るに足るテキストであることの証左でもある。

「時代の最先端の表象として製作されたこの長篇アニメにはどのような物語が組み込まれ、どのような表現手法の進化がみられるか、戦争末期に製作されたという時代背景を照合して分析することが肝要である」¹⁹ なら、映画の物語を読むという行為から、どのような可能性が引き出せるだろうか。例えば、『海の神兵』の物語半ばに挿み込まれた影絵のシークエンスについては、日本が取った大東亜共栄圏構想に寄せて、その正当化を示すメッセージとして読まれてきている。しかし、本編の「ストーリー」に関係なく主題を展開させる²⁰もので、「全篇の物語設定との整合性はいささか欠けている」という違和感も提出されている。手法の異質さが際立ち、謎を含むためテキストの空白部となるゆえだが、そういった空白に解釈を施す過程では、鑑賞者側の習慣化された読みのコードが関わってくる。そこで、物語を〈引用〉と〈反復〉機能から構造分析することで、この空所を補うことはできないだろうか。また、影絵のシークエンスとは正確にどこからどこまでを指すのかは、物語の構造分析にあたり基本的な前提となるはずだが、今まで明確な範囲指定はなされていないようである。『海の神兵』が、研究の枠組みからはみ出すような過剰性をもつ映像テキストであるとすれば、それは影絵シークエンスの存在に拠るところもまた大きいのではなかったか。

Ⅱ 影絵のシークエンス／引用された「ずるいオランダ人」

引用を広義にとらえれば、『海の神兵』全篇が、様々な引用により成り立っていることは既に指摘のある通りである。主たるストーリーの落下傘部隊の日常的シーンは、映画のクレジットに「メナド降下作戦に／参加せる／海軍落下傘部隊／将士の談話による」と明記され、監督の瀬尾自身が「シナリオ構成のため、海軍落下傘部隊への体験入隊から」始めたこと、それが「一週間程の事」だったと語っている²³。飛行機や兵器登場のシーンと報道写真や映像との類似や、終盤の鬼ヶ島での桃太郎と鬼の会談がシンガポール陥落時の山下奉文とパール会談のニュース映像を使用していることなども広義では引用となるだろう。鬼ヶ島偵察から帰ってきた飛行機が片翼の翼であることから、『片翼帰還の英雄』樫村寛一をイメージした可能性も指摘されている²⁴。まさに戦時の引用の織物といえよう。

影絵シークエンスは、映画のなかに別の物語が引用されるといふ、プレテクストを明確に示す形で登場する。本篇のストーリーにおいては、鬼ヶ島上陸の前夜と当日の朝の間に置かれたエピソードになる。冒頭から線条的にこの映画を観てくると、唐突の感や違和感が生じることは否めない。桃太郎からの檄を受け、明朝の鬼ヶ島上陸のための準備に余念ない兵士たち、たなびく吹き流しの映像の後に、突然、海上に浮かぶ一隻の帆船が影絵により映し出され、それに合わせて今までになかった男

性のナレーションが入るからであろう²⁵。「青くはてしなく続く南の海、椰子の木で囲まれた小さな島々が星空のように散らばっている。その真中に一つ、夢のような美しい島があった。その昔、この島はゴアの王様が治められていた」と、古めかしい画面と重々しいナレーションにより、「優しい王様」のもと平和に暮らしていたその島に、「鼻の尖った白人」がやって来たこと、言葉巧みに王様を騙し、それに気付いた「ゴアの王様はよく戦った。しかしついには破れ」最終的に島は占領されてしまうことが伝えられる。続いて、「千古斧鉞^{せんこふぐ}を入れざるジャングルに古き石像あり。刻みて曰く、月明明るき夜、東方天子の国より白馬にまたがりたる神の兵来たりて、必ずや民族を解放せん」というナレーションが入る。この言葉が、植民地となっている大東亜共栄圏の同朋たちを日本軍が解放するという戦争正当化の声を代弁していることは明らかであり、この影絵シークエンス自体も同じように解釈されてきている²⁶。このシーンを見て海軍が喜んだ話²⁷からもその解釈は補強されるだろう。しかし、この最後の石像のシーンを以て影絵シークエンスを包括する解釈としてよいのだろうか。

このシークエンスは、映画の最初のクレジット部に「影絵政岡憲三／挿話 小出正吾作／『東印度童話集』より」と記載されているとおり、本篇とは異なる担当によって作られた、挿話という別テクストの引用である。すでに書名が特定されているが、この「東印度童話集」より」とされた話は、セレバス

に伝わる伝説「ずるいオランダ人」（小出正吾『クスモの花』増進堂、一九四三年）のことである。ごく短い話なのでここに全文を引用しておく。なお、本文中には、ゴワという表記が二ヶ所、ゴアという表記が一ヶ所認められるが、そのまま引用した。

ゴワの王様がセレベス島で勢ひの強かつた頃、オランダの船がマカッサルの港の近くへやつて来た時のことです。

オランダ人たちは、王様にむかつて、どうかなかよく兄弟のやうにつきあつてもらひたいと頼みました。

それにつけ加へて、オランダ人は、

「毎日船へ帰るのはたいへんゆゑ、陸地のどこかに、ごく少しばかりの地面をゆづつていただきたい。広さはたつた一銭銅貨だけの大きさで十分ですから。」

と、いふのでした。

王様はそれをお聞きになつて、大臣をおよびになり、「オランダ人どもが、一銭銅貨だけの土地をほしいといつてゐるが、別にさしつかへもあるまいから、どこか、つごうのよささうな所を、ゆづつてやるがよからう。」と、おほせになりました。

大臣たちは、かしこまつて、場所をえらびに、オランダ人をつれて出かけました。

ところが驚いたことに、オランダ人たちは、髪の毛より

も細いくらゐの銅線をくり出して、それで取りかこめるだけのたいした広い土地を自分の物にしてしまつたのです。それは、一銭銅貨をうまく引きのばして作つた細い糸針金だつたのです。

大臣はびつくり仰天し、王様のところへかけつけて、この有様を申しあげますと、ゴワの王様が「おつしやいますのには、

「いつたん約束したことは、守らなねばならぬ。そのままにしておくがよい。今に、追ひはらつてやる時が来よう。」けれども、ゴアの王様の手だけでは、オランダ人を追ひ払へる日は、なかなかやつては来ませんでした。

「ずるいオランダ人」が《海の神兵》へ引用されたときに生じたアダブテーションはいくつかある。王様のキャラクターが正義感の強い王様から優しい王様へ、「オランダ人」は「白人の海賊」へ設定変更されている。また、土地を欲しがる理由として、帰る手間を省くためという理由に加えて、持っている宝物を並べて見せる土地がほしいとする。さらに、一銭銅貨を使つただまし方が、銅貨を銅線にして土地を囲むというものから、地図の上にコインを転がすという方法に代わっている。末文の「ゴアの王様の手だけでは」追い払えなかつたという一文は、ジャングルの奥の石像エピソードに変容されたと考えることができる。

この本が収録されている『クスモの花』（装幀・初山滋、挿画・武井武夫）は、「大東亜圏童話叢書」全六巻のうちの第一巻として編まれたものである。「はしがき」には「東インド諸島に伝へられてゐる神話・伝説から、日本の少国民諸君に、ぜひ読んでおいていただきたいと思はれるもの二十種を選び出して、童話風に書きおろしたものとある。オランダ領の「ジャワ、スマトラ、ボルネオ、セレパス、ニューギニヤ」に伝わる話をまとめたもので、編纂に際しては松村武雄の『神話伝説体系第十八編 自然民族篇』（近代社、一九二八年九月）を参考にしていることも記載されている。松村は、諸外国の神話や伝説、童話などを蒐集し、日本神話や伝説との比較研究を精力的に行つた、高木敏雄の次の代を担う神話学者、比較文学者といわれる。新渡戸稲造（法科、植民政策）とはば入れ違いに東京帝国大学（文科、英文学）で教鞭を取っており、日本を語るうえでの同時性をうかがうこともできるだろう。新渡戸の「桃太郎の昔噺」が植民政策から見た日本であるなら、松村は比較文学の立場から世界と日本をまなざす。小出が出版とした松村の当該書は、一九二七年から二九年にかけて出版された『神話伝説体系』全一八巻という膨大な神話・伝説のうちの、最終部「自然民族編」の第三巻として出版されている。³⁰「オーストラリア、メラネシア、ミクロネシア、インドネシア、ポリネシア」の神話伝説を収めたもので、この三巻にしても膨大なのだが、そのうちのインドネシア編五七が「狡い阿蘭陀人」である。オランダ

人が着いた港がマカサールの近くであること、伝説が「西セレパス」のものとの記載がある以外、およその内容は小出版と変わらない。松村版が、比較文学の資料に足る神話・伝説の翻訳紹介であるのに対して、小出版は、当時の子どもたち、つまり「日本の少国民諸君」を念頭に、「ぜひ読んでおいていただきたいと思はれるもの」を童話調に読みやすくしたと考えてよいだろう。

影絵シークエンスには「このお国の人々とか仲良く兄弟のように付き合っていたきたい」という白人の言葉が出てくる。「ずるいオランダ人」中にもあるセリフだが、これが領土を強奪するための嘘であることは、物語を辿るうちにすぐに分かる。映画の影絵シークエンスでもこの場面は「彼の嘘や卑怯さを示す」ものとして描かれている。ここで注意したいのは、「はしがき」（『クスモの花』）に、「今や、この地の人々も」「大東亜共栄圏の最も重要な兄弟として新しい一步を踏み出したのですから、我ら日本国民は、本当に善い兄、善い姉として、何処までも彼らの手を取り、導いて進まなければなりません」と書かれていることだ。対して松村版は、編集としてギリシャ・ローマ、エジプト神話から始まり、最後にこの「自然民族篇」に至る。「自然民族篇」の序論には、「世界に存する野蛮未開の土民の神話伝説」とあり、当時の日本の世界観や差別的な人種観をこの一文にみることができよう。「狡い阿蘭陀人」の末文は、「しかし阿蘭陀人を遂払うことは、今日迄未だ果すこと

が出来ずに居ます」というもので、そこに小出版の末尾「ゴアの王様の手だけでは」というニュアンスはない。松村版から小出版の一五年の間に、日本が他国を侵略するにあたり、どのような手法（正当化）を取るに至ったかを直截に伝えてもいる。果たして「ずるい」のはオランダ人に限ったことなのだろうか。

《海の神兵》は、この小出版「ずるいオランダ人」を引用しながら、さらに大きなアダプテーションを施していた。一つが、ゴアの国に少しだけ土地が欲しい理由である。「ずるいオランダ人」では、船に帰らないですむ休息場所が欲しいというものだったが、影絵シークエンスでは、さらに「世界各地の宝物」を並べる土地が欲しいという理由が付け加えられている。「ペルシャの絨毯、エジプトの煙草、インドの宝石、シャムの首飾り、カンボジアの更紗、広東のお茶、北京の黄金と羊毛と砂金……」羅列された世界の宝物は、この美しいゴアの国からも同じように宝を奪おうとする行為の予告でもあるだろう。これもまた、日本が行ったことと変わりはない。新渡戸の「桃太郎の昔噺」（『随想録』）を再び引用すれば、鬼の「宝は『田から』なり」とその国の土地から取れる産物を指すとしたうえで「桃太郎が分捕りして来たといふとは、即ち種々の産物を本国に供給した事」と同じ発想といえる。見せかけの友好関係から始めた、奪う側と奪われる側の力関係の暴露である。

もう一つの大きな変更が一銭銅貨によるだまし方である。「ずるいオランダ人」では一銭銅貨から「銅線をくり出して、

それで取りかこめるだけのたいした広い土地」と解釈して領土を奪う。これは松村版も同じように書かれている。影絵シークエンスでは、最初に指先に持つて見せた一銭銅貨を、後には地図の上に転がすことで島全体を覆い、「これが我国のしきたりです」とだまされた側に説得を迫る。島に海賊を表す髑髏と骨のマーク（Jolly Roger）の旗が掲げられることで島の占領が示される。広げられた地図、その上に転がる一枚のコイン——結果的にゴアの国（島）を奪うことに変わりはないのだが、この地図と転がるコインの図像は、松村版、小出版にもない《海の神兵》オリジナルの着想といえるだろう。銅線とコインの違いは、奪った土地が現実の面積と同じか、縮小された縮尺によって示された概念的な空間かという点で発想を大きく異にしている。地図が本来的にもつ縮尺という視覚トリックを用いて他国の領土を奪い、旗を掲げるという行為により示すこの表象は、《海の神兵》という戦争映画にとって殊の外重要ではないか。

地図は《海の神兵》に繰り返し登場する。その表象に注目して全篇を読み直すと、今まで見ていたものとは異なる物語風景が見えてくる。そのために先に、今まで影絵シークエンスの最後に置かれていたと捉えられてきた、「千古斧鉞を入れざるジャングルに古き石像あり」から始まる石像シーンが、影絵シークエンスに含まれるのかどうかを確認しておきたい。作面の観点からは、影絵による最後の場面は、海賊たちとの戦乱のなかに生じた炎と煙を表す雲状の線と面が画面全体に広がり、

ゴアの宮殿を覆いつくすところである。それ以後の、石像シーンに描かれた植物と石像の絵は、本篇と同じタッチで描かれている。ゴアの国の物語はその直前で終わっており、ここでイメージされるジャングルはゴアの国とは関係がない。改めて《海の神兵》における影絵シークエンスを前後含めて整理すると、「出撃の前日の夕陽の中に浮かぶ兵士たち↓影絵シークエンス↓古き石像シーン↓出撃当日の朝日を逆光に立つ兵士たち」という流れになる。

今までこの石像シーンが影絵シークエンスに含まれると考えられてきたのは、同じ男性ナレーションにより繋がられているためと思われる。また、前後の繋ぎが秀逸で、境界が見えにくいことにも拠るのかもしれない。さらにいえば、植民地解放という嘘の物語のプロパガンダ性の大きさの証明ともなる。それに乗るにせよ、批判するにせよ、《海の神兵》が紛れもなくプロパガンダ映画であると主張する際の決定的な根拠ともなるからである。影絵シークエンスを、男性ナレーションによるシークエンスと捉えるのであれば石像シーンまでを含むのも妥当だが、影絵という手法に限って影絵シークエンスというのであれば、その直前で終わっているとの認識が妥当であろう。本論では、影絵による部分のみを影絵シークエンスと考え、石像シークエンスは、影絵シークエンスを本篇に引用するにあたり付け加えられたものと捉えておく。小出版の「はしがき」と同じ機能を果たすといってもよい。石像シーンから引き離してこの影絵シーク

クエンスのみを読み直せば、その伝えるメッセージは、仲良くしようという嘘を吐いて領土の略奪を行い、他国に旗を立てること、それは「嘘や卑怯さを示す」「ずるい」行為なのだという一点になる。

物語における引用とは、異なる文脈のなかに入れることで、別の物語を生成するところにその機能を発揮する。戦争プロパガンダ映画の中に、戦争正当化のための嘘を「ずるい」とする物語を引用するとき、そこには、戦争プロパガンダとは何かを相対化し、その狡さを内から暴露するメタ・テクストとなる可能性が生じる。本篇のなかにあつて異質な手法を用い、政岡憲三の手によって突出した個性をみせるこの影絵シークエンスは、このように戦争のメタ・テクストとして機能していると考えられる。その読みの可能性を鑑賞者に発動させ、補強するのが、影絵シークエンスに流れる音楽と、映画オリジナルとなった〈地図とコイン〉の反復構造にある。

Ⅲ 画面・音楽・地図の反復

鑑賞者は、映画を観ながらどのように物語を把握していくのだろうか。《海の神兵》は内容や時間配分から、便宜上、三部に分けられることが多い。兵士たちの富士山麓の村への帰郷の場面が第一部、南洋の島での生活が第二部、そして鬼ヶ島上陸作戦の遂行が第三部となる。結末部を独立させて第四部構成と

する分け方もある。^③第一部から第二部の境界はわかりやすいのだが、第二部と第三部の境界は論者によって区々たる印象がある。影絵シークエンスを第二部に入れるか、第三部のはじめとするかでもその分け方は一定ではない。先行論においてはあくまで便宜上のものでさほど重要な論点ではなかったのかもしれないが、『海の神兵』の物語を以下のように一〇個のシークエンスに分けたうえで、反復構造に目を向けることで物語の枠組みを明示することも可能であろう。

- (1) 富士山と村の子どもたち
- (2) それぞれの帰郷―サン太の救出―タンポポの野原(ブザー音)
- (3) 南の島 格納庫の建設―桃太郎たちの到着
- (4) 奇妙奇天烈―アイウエオの歌
- (5) 鬼ヶ島偵察―上陸決定
- (6) 影絵シークエンス、石像シーン
- (7) パラシユート準備 南の島からの出立
- (8) 空の上 歌詞付き―嵐―(ブザー音) パラシユート降下
- (9) 上陸後―戦闘―会談
- (10) 村の子どもたちと富士山

まず、冒頭(1)と結末(10)の富士山と村の子どもたちのシークエンスから、富士山から富士山へという大きな枠組みが構成される(上記太線部)。次に、(5)の鬼ヶ島上陸に向けた桃太郎の訓示のなかに、長い間作戦訓練を家族にも言えず「苦しいことであつたと思う」という台詞があることで、パラシユート作戦が秘密裡に行われていたことが分かる。それを踏まえて前半を読み直すと、タンポポの綿毛や、ワン太の木の洞からの救出の場面、南の島に持ち込まれた中身の不明な靉の存在などが、伏線として機能していたことが理解される。物語の折り返し地点を、この秘密が明かされ作戦遂行に至るシーン(同一重傍線部)に定めることができる。

映像表現であるため、文学テキストとは異なり、画面、動き、音や音楽も反復構造の指標となる。(2)のタンポポの場面では、綿毛が直接パラシユートのイメージに被ることに加え、突然のブザー音の闖入と、男の声で「降下三十分前」「全員落下傘つけ」「降下用意」「降下」という号令が続くシークエンス(00…17)となっている。流れとしては第一部の終了を告げるものだが、音の指標によることで後半のシーンへ接続される。(8)の落下傘部隊が鬼ヶ島へ上陸する前、機上においてボタンが押されブザー音が鳴り、桃太郎が「降下三十分前」と号令するシーンである(01…04)。その後、「全員落下傘つけ」「降下用意」「降下」と同じ号令も続くが、第一部と異なり、台詞の合間に兵士たちの行動が描きこまれている。第一部で流れてい

た野原での基調曲がここに流れるため、タンポポの場面を鑑賞者は振り返ることになる。第一部を回想ではなく時系列として捉えるなら、このときのブザー音や桃太郎の号令は、構成上先取りされた音であり、登場人物たちには聞こえない。鑑賞者のみが画面に写されているサル吉の顔の表情と合わせてこの場面を解釈する。音と声の反復は、(2)のタンポポのシーンから(8)のパラシュート降下までを第二部と考える枠組みを作る(同傍線部)。パラシュート降下という絵的にも、作戦の成功というニュース的にも華々しいシーンであり、落下傘部隊の活躍を主たるものとして映画を捉える場合、この三部構成は説得力が出るだろう。

第一部から第二部への移行は、日本の村の情景から(3)の南洋らしき島を映す画面に転換したことで理解されている。画面の左手から下部に向けて海と湾曲した海岸線が描かれ、右手に椰子の木が生える、観光絵はがきのようなピクチャレスクな画面である(00・17)。この同じ構図の画面は、後半の(7)にもう一度映され(00・59)、次に海に立つ波の映像が同じように続くことから反復であることは明らかである。二度目のシーンには飛行の爆音とともに何機にも及ぶ飛行機が付け足されている。戦闘態勢に入った桃太郎部隊の島からの出立が示され、物語もこの南の島に戻ることは二度とない。つまり、このピクチャレスクな南の島の画面を蝶番として、物語を三分割することも可能になる(同点線部)。南の島の画面に挟まれた

(3)―(7)の四〇分あまりを第二部とするものである。この場合、(8)を第二部に含まない点が前段落の分け方と異なる。反復構造のうち、音(ブザーと号令)を取るか、画面(南の島)を取るかの優先性の違いともとれるが、物語の主眼を降下作戦という内容にみるか、場所の物語として捉えるかの違いにもなっている。

このように、タンポポ⇨パラシュート、ブザー音と号令の声、南の島の画面という、後半に反復される三つのシーンが第二部のはじまりに集中するため、境界を定めることは容易い。それに対し、第二部の終わりは、いま見てきたように、パラシュート作戦が明らかにされた(5)、南の島の生活が終わる(7)、パラシュート降下の(8)など選択肢が生まれる。鑑賞者や論者は自身の論旨に合わせて適宜選択することになる。物語の構造は必ずしも反復のみには拠るものではないが、反復が少なからず物語を生成し、解釈を促すことは確かであろう。長篇映画ながら「文化映画」要素が強調されることで、ストーリーの脆弱性が問われることがある《海の神兵》だが、このようにいくつかの画面やシーン、音の反復により枠が生じており、それは物語の生成として認められる。大枠だけでなく、短いシーンやショットの反復によっても物語は生成される。たとえば、戦死した兵士が飼っていた小鳥(鳥籠)は、(3)(5)(7)に合わせて5ショット登場し、兵士の細やかな愛情が先に示されることで、戦死の後に映されるショットが悲しさや寂しさという

心理の表象として機能する。また、(8)の兵士たちの乗る戦闘機内に吊り下げられたマスコット人形は4ショット登場するが、このマスコットが銃後の女学生たちによって作られた「特攻人形」であることから、ここにも死の予感が繰り返される。いずれも悲しみの物語が紡がれていると考えられるだろう。これらは限られたシーン内での反復だが、『海の神兵』全篇にわたり繰り返して登場し、注意を引くのが地図である。

地図のシーンは、南の島のシークエンスの冒頭に始まり、以下の八カ所に登場している。

- ① 南の島の海軍設営隊本部にて広げられた地図 (00・18)
- ② 視察時に本部(電算室)で広げられている地図 (00・43)
- ③ 偵察後に完成した正確な地図 (00・45)
- ④ 黒板に書きされた作戦を伝える地図 (00・47)
- ⑤ 影絵シークエンス 海賊船の説明として示された地図 (00・51)
- ⑥ 影絵シークエンス コインが転がされた地図 (00・53)
- ⑦ 鬼との会談時に机上に広げられている鬼ヶ島全島図 (01・10)
- ⑧ 村の木の下の地面に描かれた地図 (01・13)

戦時には、「作戦地域の地図の精確さが、軍事作戦の成否を決定」し、「自国の領土はもとより、戦域となる可能性の高い地

域の正確で詳細な地図や地理情報が、切実に求められ」ていた。時局地図はベストセラーとなり、雑誌『キング』(一九四二年一月)の付録に、「太平洋時局地図」「南洋諸国明細地図」が付けられた時代である。地図は身近な世界領略イメージのアイテムであった。映画の中にも地図は様々に描かれている。①は格納庫の設計と建設のために使用された建物の位置を重視するもの、②はコンパスとともに映っていることから分かるように、敵地の重要情報として正確さが求められているものである。③は偵察機が上空から撮影した地図を正確に組み合わせた空中写真測量地図である。パラシュート降下の際に機上から眺めた地上の景色との相同性もある。④は明朝の出版を控え、訓示を垂れる桃太郎の後ろに置かれた黒板に書きされ、矢印などで作戦が図示されている。⑤と⑥は影絵シークエンス内に登場した航海地図である。⑤はゴアの島の説明時に、⑥は領土をだまし取るときに広げられた。⑦は会談に際して机上に置かれた鬼ヶ島の全島地図で、これを前にした両者の領土の取り合いの構図がみられる。⑧は映画の結末部、村の子どもたちが降下訓練をしている木の下に白線で描かれた北米大陸の地図である。ここでカギとなるのが、前章で述べた影絵シークエンスに登場する⑥の地図になる。既に述べたように、この地図は、嘘と空間のトリックによってなされた領土の略奪に使われた地図であり、プレテクストの内容を変えて、コインを地図に転がすというオリジナルの表象を用いて示されたものだ。領土を奪うた

めの嘘という「ずるい」行為を端的に示す表象でもある。巻紙に描かれた地図は、ヨーロッパの所謂大航海時代に発達した羅針盤や十字桿クロススタッフによる緯度や航路も示されている。ヨーロッパが新しい陸地や島を目指したときの、まさに帆船時代の最も「精確な」地図と考えられる。この⑥から物語を振り返ると、③のシーンが問題となる。影絵シークエンスでは背景に「ずるさ」を象徴するような不穏な音楽が流れていた。音楽は言葉を介さないナレーション機能をもつと考えられるが、その不穏な音楽が驚くべきことに③でも短いフレーズではあるが流れているのである(00…46)。③は、空中からの偵察によって鬼ヶ島の写真が撮られ、それらを組み合わせて正確な地図を作成しているシーンだ。大航海時代を経て、近代的な測量技術により正確さが求められた、「作戦地域の地図の精確さが、軍事作戦の成否を決定」したその時代に、兵士を犠牲にして成し遂げられたものである。正確な地図の完成とは、敵地への上陸作戦が可能となったことと同義であり、桃太郎が作戦遂行を決定するシーンにつながっていく。③は《海の神兵》というプロパガンダ映画にとって、もつとも重大な決断がなされたときであり、それは喜ばれ賛美される方向で描かれるはずではなかったか。しかし、この大事な場面に選ばれたのは⑥と同じ音楽なのである。他の場面でこの音楽(フレーズ)が流れることはない。地図を介して他国の領土を略奪していくという行為においては、桃太郎たちも「ずるいオランダ人」と同じであるということを示すことに外ならない。南の島に立てられた日章旗は、海賊の立てた旗とも重なって見える。地図とコインの図像と不穏な音楽の反復は、鑑賞者に、桃太郎の行動が嘘により他国の土地を奪い去る卑怯な海賊と同じ行動をしていることを密やかに示す表象といえる。

以上を踏まえるなら、映画結末に用意された⑧のシーンも姿を変えないか。村の子どもたちは、第一部でサル吉から話を聞いていた同じ莫座の上で水平に飛んだり、木の上から飛び降りたりする訓練を行っている。その木の下には、北米の地図がくつきりと描かれている。「ついに木から飛び降りて着地を成功させ、力強くアメリカの地図を幾度も踏みつけにする」、「子どもたちが体を鍛えてアメリカ上陸を目指すさまが短く示され、そびえたつ富士山とテーマ曲が重なり合うことによって「日本の勝利」がさらに補強され、作品は終了する」と読まれてきたところだ。日の丸の腹巻をした小さなサン太は確かに勇気をふりしぼって木から飛び降り、体を丸めてその地図の上に降り立つのだが、その姿はあたかも地図の上に転がるコインのようではないか。立ち上がって手足を伸ばして体を大きく見せ、地図の輪郭いっぱい広がつて北米の領土を覆い隠す。ここでは縮尺に加えて遠近法のトリックも使われ、影絵シークエンスの地図とコインさながらに、小さな「少国民」の身体が地図上に降り立ち巨大化してその土地を領略するのである。その顔に、幼く可愛いサン太の面影はなくなり、桃太郎にも似た加害者の

（擬獣化された）それに変わっている。勇ましく敵国を攻めるシーンの背後に、それが「ずるい」行為であることが既に織り込まれている以上、「日本の勝利」が補強されればされるほど、そのメタ・テクスト性もまた補強されていく。

「この映画を大東亜戦争下の少国民に贈る」との《桃太郎の海鷲》に付けられたメッセージは、敗戦間近に作られた《海の神兵》にもし付されていたとしても、その意味するところをまったく変えていたのではないだろうか。影絵シークエンスは、石像のシーンとナレーションが加えられることで強力なプロパガンダ性を發揮する一方、地図とコインの表象と不穏な音楽の反復によって、そのプロパガンダ性を強烈に批判もしていく。このような二重の機能が働くような構造もまた、《海の神兵》の重要な力学といえるだろう。〈引用〉と〈反復〉という物語機能を辿ることで、《海の神兵》には以上のようなもう一つの物語を読むことも可能なのではないだろうか。

おわりに

物語として《海の神兵》全体を見渡すとき、影絵シークエンスの位置付けと解釈は不可欠である。まず、今まで影絵シークエンスに含まれてきた石像シーンが影絵には含まれていないことを確認した。その上で、ブレ・テクストに書かれた一銭銅貨のトリックが、地図の上に転がるコインとして示され、それが

《海の神兵》オリジナルのものであることを指摘した。次に、反復される地図のシーンのうち、影絵シークエンスで流れた不穏な音楽が、それ以前の、正確な地図の作成と上陸作戦に関わる重要なシーンで流れていることを確認した。小出版「ずるいオランダ人」には認められない相対化の方法である。音楽の反復は、鑑賞者に影絵シークエンスとの相同性を伝える明確なメッセージとなる。それらを踏まえれば、結末に描かれる地図の上に転がる「少国民」の構図もまた、他国を侵略するための欺瞞や暴力を含む、地図とコインの表象と読むことが可能であろう。《海の神兵》がプロパガンダ映画であることは紛れもない事実なのだが、一方で、影絵シークエンスを境に、大東亜共栄圏という日本の「武器」の正当化と、植民政策や他国侵略の非道さという「武器」への批判性とは同時存在できるような力学も有している。この点を含めて、以上が本論の要旨となる。地図の表象に関しては、④の黒板の前に立つ桃太郎の構図が、「アイウエオの歌」の最後に映されるワン太の構図と同じであることも指摘しておきたい。五十音図の書かれた黒板を背にして動物たちへ指揮棒を揮うワン太と、地図の描かれた黒板を背に兵士の前に立って腕を揮う桃太郎。この構図にも、支配と被支配の関係が映し出されているようで、物語の力学が感じられる。

《海の神兵》は、構成に熊本喜一郎、美術構成に黒崎義介、田中武重、音楽に古関裕而、作詞にサトウハチローの名が挙がっている。影絵シークエンスに流れた音楽も古関裕而によるもの

なのであろうか。戦前の大学野球の応援歌から戦中の軍歌、そして戦後の《長崎の鐘》や《モスラ》の主題曲など、五〇〇〇曲を超えるという古関の業績のなかにこの《海の神兵》が「戦争末期に製作されたという時代背景を照合して」どのような位置付けがなされるべきか興味深い。あの不穏な音楽の作成の指示は政岡によるものなのか、そして③の場面にそれを流したものは果たして構成者なのかそれとも瀬尾であったのか。推測が許されるのであれば、戦死した兵士の埋葬の場面が海軍によってカットされたことへの痛烈なカウンターのようにも受け止められる。

影絵というメディアについては、政岡の功績はもちろん、影絵动画家である大藤信郎らの作品の存在も視野に入る。《桃太郎の海鷲》が海軍省から依頼を受けた同時期に、同じく海軍省から依頼を受け影絵动画《マレー沖海戦》（一九四三年）を大藤は作成している。興行的に不振だったとはいえ、影絵とセロファンを融合させた手法は、その後の芥川龍之介原作の影絵动画《くもの絲》（一九四六年）や《くじら》（自作のリメイク版一九五三年）などに本領発揮され、ウルグアイ、フランス、イタリア、イギリス、ドイツなど海外へも積極的に作品紹介を行っていた。国立映画アーカイブには、政岡と大藤がともに写る写真が掲載され「戦前の一時期、大藤は政岡とともに製作をした時期があり、『西遊記』（一九三四年）、『三羽の蝶』（同年）などを残している」とある。大藤をはじめとする多くの动画作

家が影響を受けたドイツのロッセ・ライニガーは、ディズニーの《白雪姫》（一九三七）に十年先立ち長篇の影絵映画《アクメッド王子の冒険》（一九二六年）をユダヤ人スポンサーを得て完成させているが、彼女が影絵を始めたきっかけは、皮影戲と呼ばれる中国古典人形劇だった。影絵を介した戦前戦後の世界地図こそ、広げられることを待っているのではないだろうか。

注(1) バラシユート降下の図像は、戦時には宮本三郎《感状上聞に

輝く海軍落下傘部隊》、鶴田吾郎《神兵バレンバンに降下す》、藤田嗣治《大空に花と咲く挺身落下傘部隊の活躍(バレンバン)》（一九四二年）など絵はがきにされ大量の需要があった。映画《桃太郎 海の神兵》の再上映が一九八四年のため、鑑賞者の多くは《カリオストロの城》の映像を先行して観ていることになるだろう。引用は「桃太郎 海の神兵 解説」キネマ旬報 web <https://www.kinema.com/>（二〇二四年一月二四日閲覧）による。

(2) 滑川道夫「桃太郎像の変容」（東京書籍、一九八二年三月）、鳥越信「桃太郎の運命」（ミネルヴァ書房、二〇〇四年五月）に詳しい。

(3) 前出(2) 滑川に「桃太郎を侵略者として風刺したのは芥川が最初」との指摘がある。近年では、ロバート・ティアニー、大崎晴美訳「南洋の桃太郎——民話、植民地政策、パロディ」

『超域的日本文化研究』二〇一五年三月）が芥川龍之介や新渡戸稲造にも触れ論じている。小山聡子『鬼と日本人の歴史』（筑摩書房、二〇二三年三月）は、プロバガンダの桃太郎として芥川龍之介「桃太郎」や映画《桃太郎 海の神兵》に言及している。

(4) 芥川龍之介「僻見」(『女性改造』一九二四年四月)。関口安義「芥川龍之介の桃太郎観」(『民主文学』一九八二年一月)や『芥川龍之介』(岩波新書、一九九五年一〇月)に詳しい。

(5) 一九八四年八月一日より、東京・松竹シネサロンにて再上映(併映「くもちゅうりつぷ」)された後、「35mmのマスターボジを4Kスキャンし、2Kでのデジタル修復が行われ、二〇一六年第六九回カンヌ国際映画祭クラシック部門でデジタル修復版がプレミア上映された。二〇一六年にも日本で再公開されている。前出(1)のキネマ旬報webより。

(6) 『朝日新聞』(一九四五年年四月三日、同五日朝刊)。鈴木一史「アジア太平洋戦争期日本の戦争遂行に対する合意形成の様相——アニメーション映画『桃太郎の海鷲』と『桃太郎 海の神兵』の考察」(千葉大学人文社会科学研究所研究プロジェクト報告書「二〇〇八年二月」)に詳しい。

(7) 手塚治虫「私は、一生に一度、必ずこのようなアニメを創りたいと決心し、漫画家になり、そしてアニメを創り始めたのです。従って、この映画がどのように評価されようと、私にとっては、一生の恩人ということが出来ます」(一九八四年八月一日談。再上映時のパンフレット、松竹株式会社事業部『桃太郎

海の神兵』)による。

(8) ジョン・W・ダワー『容赦なき戦争——太平洋戦争における人種差別』(猿谷要監修、斎藤元一訳、平凡社ライブラリー、二〇〇一年一二月)

(9) 大塚英志『ミッキーの書式——戦後まがの戦時下起源』(角川叢書、二〇一三年三月)

(10) 津堅信之『日本アニメ史』(中公新書、二〇二二年四月)。戦時には、今村太平が『戦争と映画』(第一芸文社、一九四二年一月)においてデイズニー漫画の優秀性を「たゞちに思想宣伝戦における武器としての優秀性」とし、「こゝに秀れた芸術が最も強力な啓発宣伝の役割をする」と書いている。

(11) 萱間隆「トーキーアニメーションと植民地主義——『海の神兵』とその周辺」(『専修人文論集』二〇二二年一月)による。

(12) 小倉健太郎「漫画映画の拡張——『桃太郎の海鷲』から『桃太郎 海の神兵』へ」(『映像学』二〇一九年一月)。

(13) 授業で映画を観た学生の感想を挙げると、親に向って敬礼する場面、戦地へ送られた手紙の文面、川で溺れた子猿を協力して助ける場面に戦意高揚を読み、南の島での労働や日本語教育への違和感、桃太郎と敵の鬼との会談時の暴力的ともいえる話しぶりに対して批判的な意見が多い。生命尊重の価値観を前提に、上陸に臨む兵士たちの末路を感じさせるような描写や、幼い子どもでさえ命より名誉を重んじる場面を、悲惨なもの、痛ましいものと捉えている。クマが汗をかく様子と、鬼(パーシバル)が汗をかく様子が相同性を見出し、敵/味方なく同じ弱

い人間との指摘や、可愛らしさを基準に、桃太郎とサル吉の不気味さを加害者表象として捉えるものもある。

- (14) ダブルスタンダードの例として、大正元年におきた乃木希典自殺に際し、『朝日新聞』『やまと新聞』の記者だった生方敏郎がその日を回想したなかに、どの新聞を見ても「尊敬を極めた美しい言葉を以つて綴られてあつた」それらの記事が、「昨夜乃木將軍を馬鹿だと云つた社長のもとに極力罵倒した編集記者らの筆に依つて起草され、職工殺しだと云つた職工たちに活字に組まれ、とても助からないとこぼした校正係に依つて校正され、そして出来上つたところは、「噫軍神乃木將軍」である。私は余りに世の中の表裏をここに見せつけられたのであつた」(『明治大正見聞史』春秋社、一九二六年)と明かしている。
- (15) 「手塚治虫」『私の人生劇場』(現代書房、一九六八年三月)
- (16) 「十五年戦争下、日本の戦争映画」(『講座日本映画4』岩波書店、一九八六年七月)。ここでいう「ハワイ」は真珠湾が鬼ヶ島に譬えられていることを表す。
- (17) 秦剛『桃太郎 海の神兵』における表象のユートピア——虚構のリアリティーならびに(擬獣化)の起源」(佐野明子/堀ひかり編『戦争と日本アニメ』『桃太郎 海の神兵』とは何だったのか』青弓社、二〇二二年一月)
- (18) 佐野明子『桃太郎海の神兵』の実験と宣伝」(前出(17)に同じ)
- (19) 前出(17)に同じ。
- (20) 伊藤暢直「映画に描かれた前線と銃後」(山室建徳編『日本の時代史25大日本帝国の崩壊』吉川弘文館、二〇〇四年六月)
- (21) 前出(17)に同じ。
- (22) 瀬尾光世「上映にあたって」(再上映時のパンフレット『桃太郎海の神兵』)
- (23) 前出(12)に同じ。『桃太郎の海鷲』における『LIFE』や『子供の科学』などの報道写真の引用について詳述している。
- (24) ビーター・B・ハリー『帝国の銀幕』(名古屋大学出版会、一九五五年八月)
- (25) 前出(17)に、webサイトの情報として「搭乗員の小鳥」『桃太郎 海の神兵』「ネイビーブルーに恋をして」(二〇一六年一〇月五日)を挙げている。樫村寛一については、「昭和十二年十一月二十二日南京空襲を初戦闘に、撃墜敵機カーチス・ホーク、イー十六型等八機におよび、十二月九日南昌の大空中戦には敵機に体当たり、左翼三分の一以上をへし折られながらも片翼よく六百キロを翔破して天晴れ「片翼機」の名を全世界に轟かせたことはあまりにも有名である」(読売新聞社社会部編『海の荒鷲実戦録』昭森社、一九三八年九月)とある。
- (26) 前出(6) 鈴木一史はナレーションについて「大人の声」「音域が低い」という特徴をあげ、「台詞が荘嚴な雰囲気になる」と述べている。
- (27) 前出(6) 鈴木一史、前出(18) 佐野明子、前出(20) 伊藤暢直など。池田淑子は日本軍の正当性を訴えるだけではなく、黒船来航によって開国したという「忌まわしい過去」を捨象し再生する、日本のアイデンティティの再構築のプロセスを示す

とも述べる（『桃太郎 海の神兵』（1945）に映し出されるイメージとしての〈日本〉』『表象と文化』二〇〇四年五月）。

- (28) 「座談会——幻の日本初の長編アニメーション『桃郎の海の神兵』を語る」『FILM1/24』アンドウ、一九八四年七月

- (29) 佐野明子「『桃太郎 海の神兵』論——国策アニメーションの映像実験」『The Japanese Journal of Animation Studies』二〇一九年三月

- (30) 実際の刊行年と編集とは異なる。この後に、「亜細亜大陸の自然民族」編集刊行が行われている。

- (31) 本書にも種本として一二冊の英文を主とした資料を挙げている。未読。

- (32) 佐野、前出（18）。

- (33) 佐野、前出（29）。

- (34) 佐野の前出（18）は「第一部では海軍兵士が日本の故郷で家族と過ごすさま、第二部では海軍兵士が占領地で過ごすさまと影絵アニメーション風のシークエンス、第三部では海軍兵士が敵地に攻め込んで無条件降伏を承諾させるさま、第四部では子どもたちが日本で体を鍛えるさま」に分ける。

- (35) 川村湊が第一部からの回想の物語とする（『鬼畜米英』論）（倉沢愛子はか編『岩波講座アジア・太平洋戦争6』岩波書店、二〇〇六年四月）のに対し、木村智也は「彼が思い浮かべた落下傘降下はおそらく訓練のそれであり、また作劇の技法としては伏線の部類に入るもの」（アニメーション映画『海の神兵』が描いたもの）乾淑子編『戦争のある暮らし』水声社、二〇〇

八年八月）とする。

- (36) 大塚は前出（9）のなかで「長編を統辞するストーリーが未成立の状態で日本のアニメーションは「長編」化を行ったのだが、それを可能にしたのが「文化映画」的な枠組みだった、といえる」と書いている。

- (37) 秦の前出（17）に「桃太郎の海鷲」では小さな鯉のぼりだったが、『海の神兵』が完成する時期にはそれは「特攻人形」と呼ばれ（『特攻死』を暗示する意味を内包するようになった）とある。

- (38) 竹内正浩「地図で読み解く日本の戦争」（筑摩新書、二〇一三年一〇月）。地図に関しては、織田武雄『地図の歴史』（講談社、一九七三年四月）、今尾恵介『地図で読む 戦争の時代』（白水社、二〇一一年四月）を参考にしている。

- (39) 木村智也「アニメーション映画『海の神兵』が描いたもの」（乾淑子編『戦争のある暮らし』水声社、二〇〇八年八月）

- (40) 佐野、前出（29）。

- (41) 瀬尾光世「偵察隊が一名戦死して葬儀シーンで、墓の上に置かれた軍刀と拳銃が砂にうずまっていたいき、その戦死したうさぎの兵士が飼っていた小鳥が、チュッチュと悲しがって啼く」前出（28）。また前出（7）にも「私は、ある日、瀬尾氏からこういうことをうかがいました。「南方の基地で、敵地の偵察にいった兵士の一人が戦死してしまった。その兵士が飼っていた小鳥が、寂しく鳥籠の中で帰らぬ主人を待っている場面。戦死の報せを聞いて、桃太郎が一瞬、顔をくもらせる場面。戦友の

ための甲砲のシーンなどを、海軍省の方の意図でカットされてしまいました」とある。

- (42) 横浜シネマ商会、白黒・三分・一九四三年。戦争初期、日本海軍航空隊がイギリス海軍のプリンス・オブ・ウェールズとレパルスを撃沈したことで知られる海戦。

- (43) 大藤については、渡辺泰「新発掘―大藤信郎アニメーションに寄せて」(神戸映画資料館webサイト<https://kobe-eiga.net/>二〇二四年一月一四日閲覧)、白井直也「大藤信朗アニメーションの海外映画祭への発信及び現地評価に関する調査研究」(ジブリ美術館 https://www.ghibli-museum.jp/docs/H25_kenkyuseikapdf 二〇二四年一月一四日閲覧)、同「大藤信郎が

日本アニメーションの海外への初期発信に果たした役割——1950・60年代の海外映画祭およびアニメーション機関との書簡分析から〈研究ノート〉」(『日本語・日本学研究』二〇一四年三月)、岡田秀則、中西智範、佐崎順昭「大藤信郎コレクション——目録とデジタル化」(『東京国立近代美術館研究紀要』二〇一七年三月)などによる。

※映像説明と分数は、松竹《桃太郎 海の神兵》デジタル修復版1945年《(二〇一六年)》に拠る。本文中には秒数は示さず分数のみ示した。