

本稿は、1945年公開の『桃太郎 海の神兵』（以下『海の神兵』）を手がかりにして、戦時下のアニメーション表現がいかにしてプロパガンダと結びついていったのかを考察した。アジア圏で最長のアニメーションであった『海の神兵』は海軍の命で制作されており、そこから当時の国策に関する分析が行われてきた。特に、近年では、植民地での上映を念頭に制作された「音楽映画」というジャンルとの関連が指摘されている。そこで、音声的な特徴や植民地政策との関わりといった視点から本作の分析を試み、アニメーションという媒体の特徴が当時の国策とどのように結びついていったのかを論じた。

このような問題意識のもと、2部に分けて論を展開した。以下に各部、各章の要約を述べる。第1部では『海の神兵』の概要をまとめた上で、その音声的特徴を論じるにあたり、トーキー化の歩みを整理した。

まず第1章では、戦時下のアニメーションが置かれた状況をまとめつつ、批評家の大塚英志の言説を中心に『海の神兵』の先行研究を大きく2つに分けた。1つは、プロパガンダとして制作されたことを強調するものである。これらの研究では同時代資料との「間テクスト性」が語られており、それらを通して『海の神兵』が共時的なメディアのさまざまな物語形式や技法を模倣していたことを明らかにしている。しかし、それがアニメーションという媒体で描写されることについての考察は希薄であった。もう1つは、『海の神兵』の技術や表現に着目し、同時代の作品との特異性に言及しながら戦後への影響を論じる研究である。ただし、こうした研究では時局性に対する分析を留保する傾向があった。さらに、いずれの先行研究でも視覚的側面を中心に論じられ、『海の神兵』の音声的特性については十分な分析がなされていなかった。そこで本稿では、本作の中でも制作者が音楽に力点を置いて制作を行っていた日本語教室の場面に着目した。このシーンでは、海軍兵が南方の島に住む原住民に歌で言語を教える様子が描かれており、植民地主義という国の方針を示すものとなっている。また、批評家の今村太平（1911-1986）が論じていた「音楽映画」に関する言説とこの場面との関連も指摘されており、それを参考に植民地政策の思想がアニメーション表現としていかに表われているかを論じることにした。

第2章では、劇映画の音声表現がどのように論じられていたのかをまとめた。日本ではアニメーションに先立ち劇映画のトーキー化が促進され、『マダムと女房』（1931）の公開を契機に音声の収録方法をめぐる議論が活性化した。すると、同時録音は画面内の人の動きと音声が同期する「同時性」と結びつけられた一方で、アフレコ（アフターレコーディング）はそうした同期を意図的にずらす「非同時性」と結びつけられた。このように、同期録音とアフレコは対比的に論じられていたが、アフレコには唇の動きと台詞を合わせるような「同時性」が技術的に困難だとして批判的に言及されることがあった。

第 3 章では、劇映画のこうした議論がトーキーアニメーションの制作にどのような影響をもたらしたのかを論じた。アニメーションのトーキー化にあたってはプレスコを用いることが提案されたが、これは劇映画におけるアフレコ批判やアメリカのアニメーションの手法を参考にしたものである。ただし、日本の制作スタジオでは技術的コストのかかるプレスコは難しくアフレコを用いることも少なくなかったが、『海の神兵』の制作に携わった政岡憲三はプレスコに切り替えることでリップシンクを表現した。また、当時のアニメーションは音楽が中心となり、台詞や効果音を含む音声全体が構成されていた。こうした動向は、日本語教室の場面におけるミュージカル調の表現の下地を作った。

つづく第 2 部では、日本語教室の場面における植民地主義的な描写に着目し、その背景を考察するにあたって、南方地域における宣撫工作「南方映画工作」との関わりを論じた。

第 4 章では、アニメーションや実写映画の植民地への輸出について分析した。当時の日本政府は連合国製の映画を排するために、多くの日本映画を植民地で上映しようとした。その中で評判の高かった『ハワイ・マレー沖海戦』、『マレー戦記』、『空の神兵』(いずれも 1942) といった作品は『海の神兵』の参照元とされているものであり、本作が植民地の人々に受け入れられやすい表現を模索していたことの証左である。また、ジャワでは敵性映画が上映禁止となってもなおアメリカ製アニメーションが上映されていたが、『海の神兵』の制作が行われていた 1944 年頃に日本製アニメーションが上映されていたことが判明した。こうしたことから本作は、植民地での上映を念頭に制作されたと論じた。

第 5 章では、日本語教室の場面の挿入歌である「アイウエオの歌」に着目する。この歌は『海の神兵』以前に、異なるメディアで異なる音源が収録されていた。まず、音源 A はシンガポールの児童の声を録音したものであった。これは日本国内向けのラジオ放送で流れたり、レコードとして販売されたりもしており、「大東亜共栄圏」の建設を宣伝することが目的であった。音源 B は日本人の児童が歌う姿を収録したもので、植民地向けの文化映画として使用された。これは、日本語教育を目的としたものであった。このように「アイウエオの歌」は日本と植民地のそれぞれに向けた音源があり、日本語教室の場面(音源 C)はその双方の受容を想定しているとした。

第 6 章では、これまでの議論にくわえて、本作の主要スタッフである政岡憲三の主張を取り上げて、日本語教室の場面の考察を行った。今村太平にとって「音楽映画」とは、音楽や効果音を台詞の代わりに用いて、言葉に縛られない表現を追求し、日本語を母語とする人以外にも鑑賞できるようにすることにあつた。しかし、政岡は今村のこうした方向性に賛同せず、アニメーションにおける日本語の使用を訴えていた。さらに、『海の神兵』の制作にあたっては日本語を話すのに適したキャラクターデザインの変更までも行っていたのである。すると、『海の神兵』は音楽を用いることで日本語を知らない植民地の人々を楽しませる「音楽映画」としての特徴を持っていることにくわえて、日本語教育という意図も介在していることになる。

これを受けて、先行するテキストとの関わりから日本語教室の場面におけるアニメーシ

ョン表現の特徴を論じる。まず、植民地向け文化映画は日本語教育を目的としたものも存在したが、日本語教室の場面におけるリップシンクはそれを実写以上に強調する効果を持っていた。さらに、日本国内向けとしては、ラジオやレコードで「大東亜共栄圏」の建設を宣伝することにあつた。こうしたメディアでは植民地の人々の声が収録されるだけであつたが、『海の神兵』では日本海軍と原住民が描かれて、ともに歌う姿が描かれた。どちらのキャラクターも日本人の声優が吹き込んで日本人に均一化させられていることで両者の階層化を隠蔽し、「大東亜共栄圏」における共存を描いているのである。