

## 日比合作映画『あの旗を撃て』の幻影ー占領下フィリピンにおける日米映画戦はいかにして戦われたかー

著者	笹川 慶子
雑誌名	関西大学文学論集
巻	60
号	1
ページ	57-85
発行年	2010-07-30
その他のタイトル	The Illusion of Liwayway ng Kalayaan - Japanese Cinema 's War Against Hollywood in Japan-occupied Philippines -
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10112/6961">http://hdl.handle.net/10112/6961</a>

## 日比合作映画『あの旗を撃て』の幻影

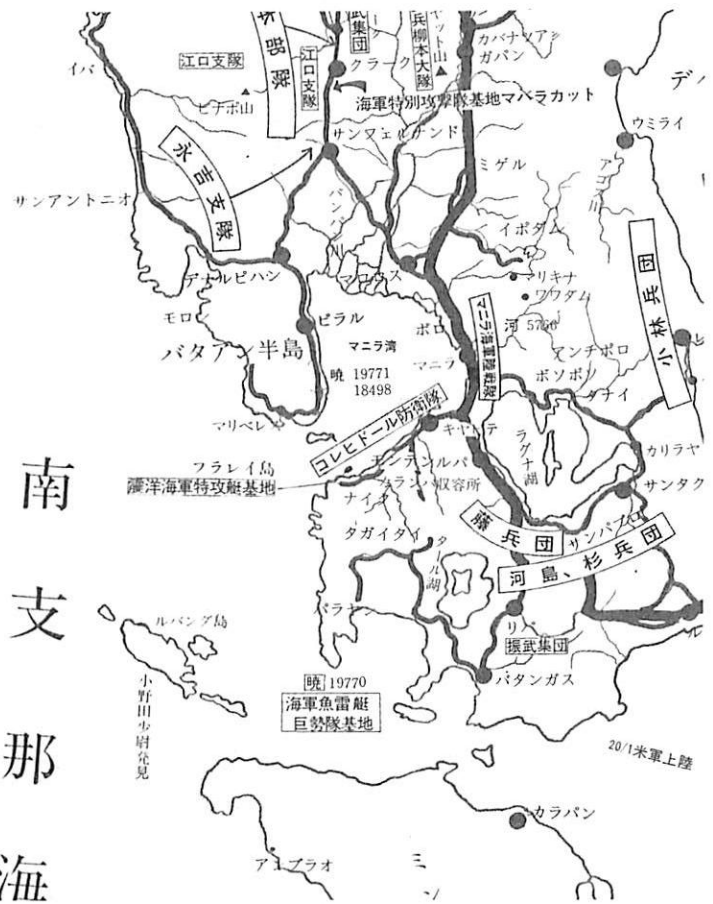
—占領下フィリピンにおける日米映画戦はいかにして戦われたか—

笹 川 慶 子

一九四四年二月一〇日、日本とフィリピンの合作映画『あの旗を撃て——コレヒドールの最後』が日本で公開された。この映画は一九四二年の夏、東宝が「ハワイ・マレー沖海戦」とともに「二大戦争映画」として製作発表した映画である。南方からアメリカ映画を駆逐し大東亜の理念を広めるべく陸軍報道部が企画した、いわゆる「大東亜映画」のひとつだ。英語、日本語、タガログ語を使う『あの旗を撃て』は一九四四年三月からフィリピンでも「Iwayway ng Kalayaan! Dawn of Freedom」という題名で封切られ、現地公開の日本映画としては歴代最高記録を打ち立てた。いったいこの映画はどのような状況下で製作され興行されて、どんな社会的機能を果たしたのか。

一九四一年一月八日、日本軍によるフィリピン襲撃は真珠湾攻撃と同時に開始された。日本軍は、米軍が東洋一と誇るクラークとイバの二つの飛行場を爆撃し、一〇日に北部ルソンのアバリとビガン、一二日に南部のレガスピー、二二日にリンガエン湾、二四日にはラモン湾に上陸してマニラをめざす。大東亜戦争勃発といえば真珠湾攻撃の言及が多いが、しかし実際に大東亜戦争の開戦から終戦まで日本とアメリカが戦い続けてきた場所は、ハワイではなくフィリピンである。そしてそのフィリピンをめぐる日米戦は、銃弾の飛ぶ戦場だけでなく、銀幕の世界においても繰り広げられていた。

戦時下に製作された両国の映画の中でフィリピン、とりわけバターンとコレヒドールは、それぞれ異なる戦争の記



1942年1月2日、日本軍はマニラを占領。逃げた米軍を追ってバターン半島へ進軍、4月9日占領。5月7日コレヒドール島の米軍降伏。(['フィリピン あゝ慟哭の山河'])

憶を象徴する。たとえば『東洋の凱歌』（一九四二）や『あの旗を撃て』（一九四四）などのように日本映画におけるフィリピンは、マニラ占領からバターン島占領、コレヒドールの米軍降伏、そして一九四三年一〇月一四日のフィリピン独立と続く大東亜戦争のもっとも華々しい戦果のひとつとして記憶されている。一方アメリカでは、米軍とフィリピン人が協力して日本軍からフィリピンを奪回する『バターンを奪回せよ』Back to Batavia（一九四四）や米軍苦戦の中で隊員同士の絆を描いた『コレヒドール戦記』They Were Expendable（一九四五）などがそうであるように、フィリピンはアジアの小国日本に自国の植民地を奪われた屈辱の地として描かれた。つまりフィリピンは、栄光か屈辱かその方向は異なるとはいえ、日本映画とアメリカ映画の両方でプロパガンダに利用されていたのである。

そしてこのフィリピンをめぐる日米映画戦はまた、映画の中だけでなく映画産業全体にも及んでいた。つまりフィリピンの映画製作、配給、興行のすべてが日本とアメリカの戦いの場になっていたのである。本論の目的は、その熾烈な日米映画戦が戦われたフィリピン映画産業を舞台に日本映画は何をめざしたのか、それはいったいどんな結果を生み出したと考えられるのかを検証することである。そのためにはまず日本の大東亜映画と南方映画工作、そしてフィリピン映画産業とアメリカ、日本の関係、さらには『あの旗を撃て』の製作と興行の実態を見据える必要がある。

### 一、大東亜映画と南方映画工作——日米映画戦におけるフィリピンの重要性

大東亜映画とは戦争中、映画雑誌等で盛んに議論された概念である。それは「数世紀の長きに渡つて東亜諸民族に強制せられて来た欧米文化を駆逐して更に独自の東亜文化を打ち樹てる」<sup>1)</sup>ことを目的に製作された映画であり、国民を戦争に追い立てる道具として利用された映画である。

この大東亜映画が手本としていたのはドイツ映画だ。ドイツではウーファ社など大手映画会社四社を政府が統制し、

日比合作映画『あの旗を撃て』の幻影（笹川）

レニ・リーフェンシュタール監督の『民族の祭典』*Fest der Völker-Olympia Teil I* (一九三八)のよくな「自国民のみならず広く他民族をも熱狂させ得る映画」を次々と生み出していった。日本もこれにならない政府主導で映画を製作し、それを共栄圏の隅々に一元的に配給しようとしていたのである。

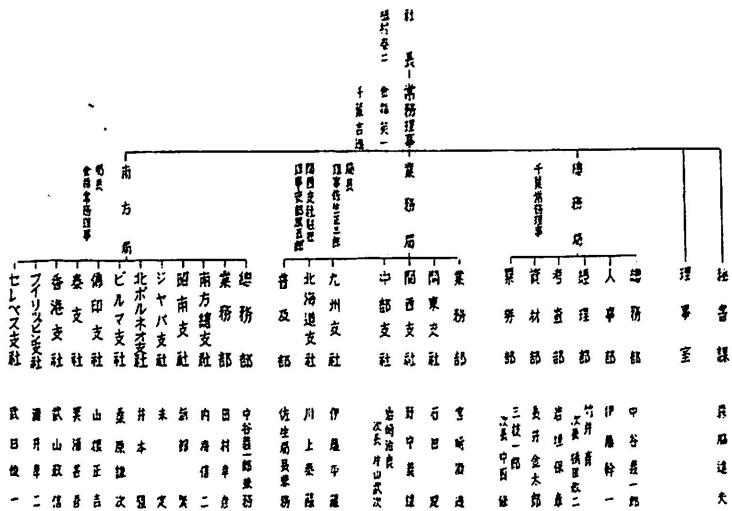
ただし、この大東亜映画の構想は、一国で作った映画をほかの複数の国々に一方的に配給するのではない点でドイツのそれとは違っていたといえよう。ここでめざされているのは、たとえば『あの旗を撃て』がまさにそうであるように、日本軍が指導し企画した映画を共栄圏内の複数の国が共同で作し、それを日本も含む共栄圏全域に配給することである。つまり大東亜映画とはフィリピンや日本、満州など製作地によって微妙に異なる風味を保ちつつも、思想および形式のうえでは共通の型をもった映画なのである。この構想の裏には要するに、日本映画をいきなり共栄圏に流通させようとしても所詮無理だから、アメリカ映画のように全世界とまではいかなくとも、せめてアジアの人々に受け入れられる型の映画を作り、その映画を通じて日本優位の思想を共栄圏に向けて発信しようとする思惑があった。

そしてこの大東亜映画圏構想を実現するために急いで進められた国策のひとつが南方映画工作である。そもそも南方に対する映画工作は一九四〇年一二月、南洋映画協会の設立に端を発している。南洋映画協会は参謀本部陸海軍および内閣情報局の斡旋のもとに松竹、東宝、東和商事、中華電影の四社が出資した組織である。協会の目的は「映画の南進政策」、すなわち香港より南の地域からアメリカ映画を駆逐し、映画を使って南方の人々を啓蒙することにあった。南洋映画協会は一九四一年にハノイ、一九四二年三月にサイゴン(西貢)、六月にバンコク(盤谷)、七月にはマニラに支社を設立し、各支社は『田園交響楽』『支那の夜』『西住戦車長伝』『桜の国』『希望の青空』などの劇映画や『日本の庭園』『日本の華僑生活の現状』などの文化映画を南方諸地域に配給していった。配給のプリント数を地域別に見るとフランス領インドシナ(佛印)二本、タイ(泰)二本、フィリピン(比律賓)四本、ジャワとシンガポ

ール(昭南)四本、ビルマ一本となっている<sup>②</sup>。ほかの地域と比べてフィリピンのプリント数が多いのはそれだけ映画市場が大きかったからだが、同時にフィリピンが大東亜映画圏の達成に重要な地であったことを示す。

この南洋映画協会の組織が軍部主導で強化されたのは、大東亜戦争勃発から約九カ月後、南方における映画政策がさらに重要になってからである。一九四二年九月一〇日、定例次官会議において陸軍省木村次官は「南方映画工作」の内容を説明し、続いて情報局奥村次長、陸海内務および外務、情報局文化関係官および映配、日映の首脳がその内容に関して協議を重ね、大綱を決定する。以下にその要約を記述する<sup>③</sup>。

- 一、南方諸地域(香港も含む)への映画の配給、宣伝、報道、工作、映画館経営、輸出入、移出入、資材配給等は社団法人映画配給社(以下、映配)が行う。
- 二、映配社に一、を運営する部局を設置する。
- 三、時事および文化映画の現地製作は社団法人日本映画社(以下、日映)が行う。
- 四、映配と日映は指定地にそれぞれ支社を設置し、互いに独立を保ちつつ、相互に連携する。
- 五、各支社は巡回および慰問映写を行う。
- 六、各支社は現地の陸軍軍政部または海軍民政府の管轄下とする。ただしフランス領インドシナは特派大使府、タイは大使館の管轄下とする。
- 七、南方諸地域における現地映画の製作は当面、現地陸海軍の指揮監督下で行う。必要に応じて内地の映画製作者を一時的に派遣する。
- 八、南洋映画協会は解散し、その事務ならびに社員を映配に引き継ぐ。



映画配給社組織図1942年10月現在 (『映画旬報』第63号)

この基本方針にもとづき一九四二年九月三〇日には職制改革決定案が情報局より発表され、映配本社には南方局、日映本社には海外局がおかれた。そして映配南方局長は常務理事の金指英一が、日映海外局長は文化映画局長の星野辰男が兼任し、南洋映画協会の企画部長だった狩谷太郎は映配の囑託となる。こうして南洋映画協会の仕事は映配と日映に引き継がれ、映配の機構は昭南に総支社を、その下に昭南、ジャワ、北ボルネオ、ビルマ、佛印、泰、香港、フィリピン、セレベスの支社を配置するよう改組される。したがって、先述した東宝の二大軍事映画『ハワイ・マレー沖海戦』と『あの旗を撃て』の製作発表は、南方の映画工作がこれからこ入れされようとする、まさにそういった時勢においてなされていたことがわかる。

この映配南方支社の中でもマニラのフィリピン支社は特別な存在だったといえよう。理由は軍部指導による現地製作が南方ではジャカルタとマニラだけで行われていたからだが、それだけではない。一九四二年一月一五日から五ヶ月にわたって台北やマニラ、ジャカルタ、シンガポール、サイゴン

などを視察した日映の星野辰男は帰国報告の中でマニラの特異性について次のように述べている。

フィリッピンの映画工作は他の南方諸地域と其の性格を異にしている関係上種々な意味で相当むづかしい事を予想される。フィリピン自体がアメリカナイズされているので、比島人にも相当アメリカ思想が浸潤している。これをひっくり返して大東亜の理念を浸透させる事は可なり至難の業と覚悟すべきである……アメリカの謀略宣伝が盛んに呼びかけて来る。嘗てのアメリカの拠点であつただけに、その呼びかけも強烈であり必死である……マックアーサーなどもラジオを通じてアメリカ再来を叫びつづけている如き、敵の宣伝主力をここに集中しているといつても過言ではない。

つまり、アメリカの植民地であつたフィリピンにはアメリカ文化が深く浸透しており、しかもアメリカは映画やラジオなどメディアを通じてアメリカの優位性をしきりにプロパガンダしている。だから、このフィリピンの地において日本が理想とする大東亜共栄圏の理念を浸透させるのは、ほかの南方諸地域に比べてかなりむずかしい。それゆえ日本も謀略宣伝の主力をフィリピンに集中させなければならない、ということである。まさにフィリピンは日米映画戦の激戦地だったのだ。

では実際フィリピンにおける日米映画戦はどのように戦われたのだろうか。日本が侵略する以前のフィリピンの映画文化はどのくらいアメリカナイズされていたのか。そして日本はそれをどう変えようとしたのか。これらの問いを明らかにすべく以下では大東亜戦争が始まる前のフィリピン映画産業の状況を把握することにしよう。

## 二、フィリピン映画産業と日本がめざしたもの

戦前のフィリピン映画産業は、第一次世界大戦を契機に世界一の映画大国となったアメリカの植民地であっただけに、ほかの南方諸地域と比べ映画産業が発達していた。一九三九年から一九四〇年にかけてマニラには一三社ほどの映画撮影所があったが、とくに大きかったのはかつてアメリカ人が経営していたフィリピン映画社と、のちの軍政下でL.V.N映画社と統合されタガログ映画社になるサンバギタ映画社である。<sup>5)</sup>ほかにエキソティック映画社やパーラトン・イスバノ・フィリピン社、比律賓ナショナル映画社、エキセルシオール映画社、リワイワイ映画社などがあったが、そのほとんどは資本規模が小さく、映画の製作本数も限られていた(添付資料I参照)。

フィリピンではかなり早い時期からハリウッドとの交流が行われている。たとえば日本がまだ在米邦人相手にしか映画を輸出できなかった時代にすでにフィリピン映画社の創立者ジョージ・ハリスは、ハリウッドから『ある夜の出来事』*It Happened One Night*(一九三四)を監督したフランク・キャブラを招待し、『サンボアング』*Zambonga*(一九三七)の編集を依頼している。フィリピンの人気俳優ローサ・デル・ロサリオとフェルナンド・ポウが主演するこの映画は、アメリカやカナダ、フィンランドなどに輸出され、アメリカではアカデミー賞も受賞した。

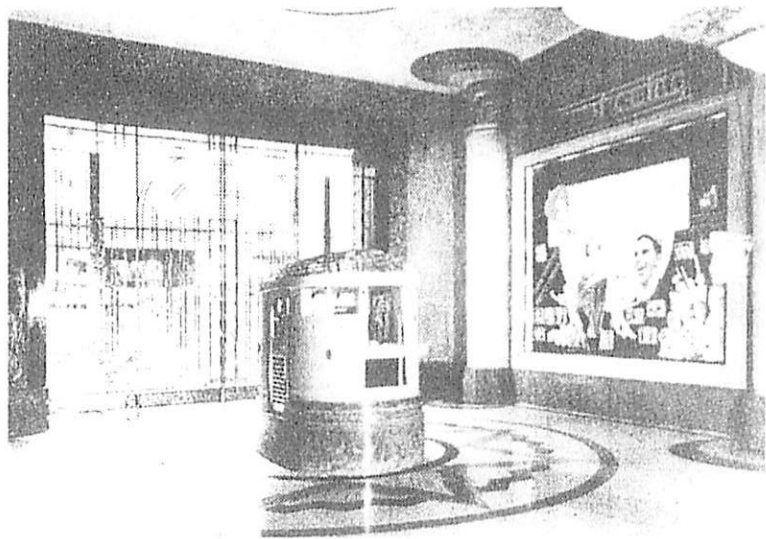
戦前のフィリピン映画はハリウッド映画を模倣した勸善懲惡のハッピーエンドものが多く、とくに音楽映画の人氣が高かった。ただし使用されている音楽はアメリカ風ジャズよりむしろタンゴやタンデマンを用いたものが多かったようだ。クンデマンはもともとタガログ語を使用する地方で歌われていたスペイン調の歌だが、その甘い哀調が人々の心をつかみ、フィリピン全土に広がった。作曲家としてはフランシスコ・サンチャゴやファン・ヘルナンデス、ユーリオ・エステバン・アンギータ、アブドン・マグラシアなどが活躍している。

フィリピンの映画製作システムもハリウッドのスター・システムの影響を強く受けている。一九三〇年代のハリウッドでは男性スターと女性スターを組み合わせ、そのペアで数本の映画を作るのが盛んだったが、フィリピンでも、フィリピン映画社のレオポルド・サルセドとローサ・デル・ロサリオや、サンバギタ社のロヘリオ・デ・ラ・ローサとコラソン・ノブレなどのように男女ペアのスターを売りにした映画がたくさん作られた。

当時マニラで製作された映画のほとんどはタガログ語を使用している。しかしフィリピン全体のタガログ語使用率はわずか二五%程度であり、それゆえマニラの撮影所では、映画をほかの地域で公開するためタガログ語版のほかにピサヤ語版、スペイン語版、英語版も作っていた。このようにセリフを吹替えて外国語版を作るやり方は、翻訳字幕を採用したフランス領インドシナや、弁士の解説や字幕によって異国の言語を理解しようとした日本と異なるが、初期のハリウッド映画とは同じ発想である。<sup>7)</sup>

興行システムもまたアメリカの強い影響下にあったといえよう。フィリピンの映画館がほかの南方諸地域と違って、入れ替え制ではなく連続興行制を採用していたのはその一例である。また映画館が一番館、二番館、三番館とランク分けされ、そのランクによって映画封切の順番や座席数、料金、設備などが変わるのもアメリカとそっくりである。

戦前、ルソン島のマニラ市には多くの映画館が集中し、フィリピン全土の七分の一にあたる数の映画館があったが、マニラ市の一番館はアメリカのそれを模して作られており、座席数からもその豪華さが窺われる。たとえばマニラ市のアベニュー劇場は一八〇〇人、メトロポリタン劇場一八〇〇人、イデアル劇場一六〇〇人、リリック劇場一六〇〇人、ステート劇場一四〇〇人、キャピトル劇場一〇〇〇人、タリサイ劇場一〇〇〇人などである。これに対し、たとえばバギオ市の一番館は、最も大きいバギオで六〇〇人、アルハマイル五〇〇人、キャピトル五〇〇人、パインス四〇〇人など、だいたいオロやラジオ、サヴォイ、パレス、スター、ティボリといったマニラ市にある二番館と同程度



マニラ市にあるキャピトル劇場のエントランス。大理石の床、中央の切符売り場、ポスターの飾り方などアメリカ様式で日本の映画館とは異なる。  
 (『映画旬報』第99号)

か、あるいはそれ以下である。いかにマニラに大きな映画館が集中していたかがわかるだろう。しかも、そのマニラにある一番館のうちタリサイを除くすべてがアメリカ映画を上映していたのである(添付資料Ⅱ参照)。

そして、これらの映画館にアメリカ映画を配給していたのがアメリカの配給会社である。マニラには二一社の配給会社が集中していたが、そのうち八社はアメリカの映画会社(メジャー五社、マイナー三社)であった。その八社とはパラマウント映画フィリピン社、二〇世紀フォックス輸入社、MG Mマニラ社、RKOラジオ映画(フィリピン)社、ワーナー・ブラザーズ・ファースト・ナショナル映画社、ユニヴァーサル極東映画社、コロンビア映画フィリピン社、ユナイテッド・アーティスツ社である。アメリカ以外にもフォー・スター映画社、ルソン劇場社、メトロポリタン劇場社、汎東洋映画社、パーラトン・イスバノ・フィリピン社、フィリピン芸術家組合社、サルヴァシオン映画配給社、

スベラ&ホンス社、シアター・サプライ社、デル・モンテ映画社などもあったが、どれも資本規模や配給本数においてアメリカの配給会社の敵ではなかった。

アメリカの次に多く輸入されていたのは中国映画である。フィリピンの華僑は福建、広東、客家からきた人が多く、映画は香港経由で輸入されていた。マニラ市には中国映画の封切館として Cathay (國泰)、Star (洪星)、Rex (大光明)の三館があり、そのほかセブ市、ホロ市、ブツアン市、マスバテ市、イロシン市、スリガオ市などにもあった。日本映画も少数ながら輸入され、『東京祭』『さくら音頭』『丹下左膳』『大菩薩峠』などが日本人居住者の多いダバオ市やマニラ市、パギオ市などで上映されている。ほかにソヴィエトやイタリヤ、ドイツ、メキシコなどからも映画が輸入されていたが、量的にはなんとといってもアメリカ映画が群を抜いていた。

当時の統計データがどれだけ信頼できるかは疑問だが、複数の資料がフィリピンにおけるアメリカ映画の市場占有率は九〇%を超えていたと記している。たとえば上野一郎は、フィリピンで上映される映画のうち九三%はアメリカ映画で、次に多いフィリピン映画の二%を大きく引き離していたと述べる。また映配の狩谷太郎も、第一位がアメリカ映画の九〇%、第二位は中国映画の三%、第三位はフィリピン映画の二%だったと報告している。こういったフィリピン映画市場におけるアメリカ映画の氾濫は、前述したアメリカの配給会社の強さに加えてアメリカ優遇の税制度も関係する。フィリピンでは外国映画の輸入に三五%の従価税が課せられていたが、アメリカ映画だけは例外的に非課税であり、それがアメリカ映画を輸入しやすくしていたと考えられる。

このようにフィリピン映画産業はその製作、配給、興行のすべての面においてアメリカに支配され、ほぼ植民地化されていたのである。一九四三年一月一日、南方映画工作の強化のためマニラに支社長として就任した瀧井考二は当時のフィリピンについて次のように述べている。<sup>9)</sup>

日比合作映画『あの旗を撃て』の幻影(笹川)

従来アメリカ文明の浸潤が最も甚だしく、東洋民族としての誇を自ら放棄して混血を誇った等と云ふ点に至つては南方諸地域中でも最も甚だしいアメリカ文明崇拜に墮していたものでアメリカ映画に依る影響はその風俗習慣のみならず精神生活にも深く及ぼして、大東亜戦争に依る覚醒がなかつたら彼等は未だに映画とアイスクリームとダンスのみの生活を続けていたであらうと思はれる。

したがって日本がその使命——フィリピンから敵性文化を駆逐し、新しい東亜の文化を建設する——を達成するには、まずフィリピンの映画館からアメリカ映画を排除し、フィリピン人に日本映画を見せることが急務となる。それゆえ映配は軍部指導のもとで日本映画のフィリピン進出を支援する。つまり日本映画は、戦争を契機として、その前にも後にもないほど多大な援助を国からえることができたのだ。こうして日本映画は国という強力な後ろ盾をえることで、映画史始まっていろいろの大量輸出を経験し、その市場を国内から満州、中国、そしてフィリピンを含む南方諸地域へと広げていったのである。一九四三年末までにフィリピンで封切られた日本映画は下記の通りである（観客動員数の多い順）<sup>⑩</sup>。

ハワイ・マレー沖海戦、阿片戦争、支那の夜、シンガポール総攻撃、戦ひの街、熱砂の誓、マレー戦記、愛機南へ飛ぶ、若き日の歎び、將軍と参謀と兵、陸軍航空戦記、男、西住戦車長伝、我が家の風、孫悟空、五人の斥候兵／空の神兵（同時上映）、華やかなる幻想、海軍戦記、東洋の凱歌、翼の凱歌、希望の青空、南海の花束、田園交響楽、新妻問答、新雪、愛の一家、清水港、純情二重奏

そのほかランキングに入っていないが、『北極光』、『戸田家の兄妹』、『ビルマ戦記』、『海の母』、日本ニュース、東亜ニュース、文化映画なども公開された。現在のアジアにおける日本映画の市場基盤は在留邦人だけでなく、こういった戦時下の国策によっても準備されたといえよう。

しかしアメリカ映画に代わって日本映画がフィリピンを支配するという理想の実現はそう簡単なことではなく、とうてい短期間で成し遂げられるものではなかった。たしかにフィリピンにおける日本映画の公開本数は急増したが、フィリピンの映画館からアメリカ映画が消えることはなかったのだ。この状況について情報局の不破祐俊は「南方向映画について」の記事のなかで次のように述べている。<sup>⑪</sup>

南方諸地域には、現在なほ米英文化にわざはひされた部分が残っている……ことに現地住民の慰安娯楽として映画のもつ役割がいまほど重要性をもっている時はない。それにも拘はらず、実際は適当な映画がないため、止むなくアメリカ映画の中から選んで再上映しているような状態にある。

つまり、アメリカ映画は「止むなく」上映されていたのである。大きな問題は四つあったと考えられる。一つ目は日本映画したいの問題である。日本映画はそれまで海外市場を意識して映画を作つてこなかったので、急に作れといわれてもなかなかできなかった。二つ目は言語や習慣の問題である。映画観客の中心の層を成す四〇歳以下のフィリピン人は、米占領下で英語教育を受けてきたため英語は理解できても日本語は理解できない。また、たとえ言葉が理解できたとしても、キリスト教文化のフィリピン人に日本文化を理解させるのは容易ではなかった。三つ目は翻訳の問題である。日本映画の上映には最初、日本語を英語に訳して聞かせる弁士や翻訳字幕が採用されたが、それまでの



フィリピンでは吹替え処理が中心だったので、弁士による興行形態や字幕を読む習慣になれていなかった。四つ目は映画の語り方の問題である。フィリピン観客の中にはアメリカ映画に比べ日本映画は単調な語りが多く、女性の描き方が消極的で、恋愛などの感情や葛藤、動作の起伏が少なく、視覚的に退屈な映画が多いと指摘する人もいた。

このように日本映画の興行にはさまざまな問題が残されていたがゆえに、映画館の経営を維持するためにはアメリカ映画を上映せざるをえなかったというわけである。しかも日本映画がつかつてないほどフィリピンに輸入されたとはいえフィリピン全土に配給するにはまだ十分ではなく、他方フィリピン人が見慣れてきたアメリカ映画のストックは一九四三年の時点で約二五〇〇本もあった。この状況に対して不破は続けて次の見解を述べている。

わが国と国情、国民性等を異にする国々に於て、日本の映画が内地同様にうけ入れられるといふのは、理想としては立派であつても、容易ならぬことである。そこでまづ、南方の人々にもうけ入れられる映画であつて而も盟主日本の指導精神を訴えかける力をもつた映画、そういう方向に南方映画の製作を行つてゆくべきである。

つまり不破は、文化があまりにも異なる地域で、いきなり日本映画を現地人に見せても理解されるわけがない。だから理想はひとまずおいて、まずは南方向けの映画——大東亜映画——を作らなければならないと主張しているのである。

フィリピンにおける日米映画戦は武力ではなく文化による支配をめざす戦いである。日本軍がアジア諸国を欧米列強の植民地支配から解放するのを建前としたのと同じように、映画もまたアメリカ映画の支配からアジアを解放し、

アメリカに代わつてアジアの市場を支配することをめざしたのだ。それゆえアジアで唯一のアメリカの植民地フィリピンにおいて日本映画がアメリカ映画に勝利することは象徴的な意味をもっていたといえよう。そしてその目標に向かって国と映画会社が一緒に突き進んだ結果が『あの旗を撃て』だったのである。



『映画旬報』にはこの映画の多種多数の広告が掲載されている。これはそのひとつ。

### 三、『あの旗を撃て』の製作と興行——すり込まれた意図とその効果

『あの旗を撃て』は陸軍指導のもと、東宝がフィリピンで製作した大東亜映画のひとつである。この映画の監督には当時、陸軍航空本部監修の『燃ゆる大空』（一九四〇）や航空映画『南海の花束』（一九四二）など軍事映画を撮つ

ていた阿部豊があたり、阿部監督の補助としてサンバギタ映画社のジェラルド・デ・レオン監督が協力している。すなわちこの映画は占領者と被占領者による抑圧的なコラボレーション映画なのである。

この映画の製作期間は当時としては異例の約一年半である。一九四二年八月、製作担当の滝村と監督の阿部、脚本家の八木隆一郎と小国英雄がフィリピンへ渡り、現地での取材を重ね、約一年かけて脚本を練り上げた。脚本を最後まで仕上げたのは小国英雄で、彼はのちに黒澤明監督の『悪い奴ほどよく眠る』『天国と地獄』『椿三十郎』など戦後を代表する脚本家のひとりとなる。

撮影監督は「東宝の天皇」と呼ばれた宮島義勇で、撮影は一九四三年八月から始まっている。ほとんどのシーンはフィリピン最大手の映画会社であるフィリピン映画社とサンバギタ映画社のスタジオで撮影され、日本で撮影したのはセツトを使ったシーン二つだけである。撮影には『ハワイ・マレー沖海戦』で真珠湾攻撃の模型を特撮した東宝の特殊技術課長円谷英二も参加した。

俳優陣は日本の大スター大河内伝次郎や河津清三郎、月田一郎、真木順、田中春男、大川平八郎などに加えて、フィリピンの人気俳優フェルナンド・ポウやレオポルド・サルセド、アンヘル・エスメラルダなどが出演している。ほかにも日本陸軍や米軍捕虜、マニラ市民も参加した。日本の俳優陣は『ハワイ・マレー沖海戦』以来、南方で何本も公開されていた東宝軍事映画の常連たちである。同じ俳優を使うことで現地人の親近感を高めようとしたのだろう。

物語は一九四一年一二月八日から始まるフィリピンの戦い（日本の作戦名「M作戦」）を背景に日本兵とフィリピン人の交流を描いたものである。大東亜映画として製作されただけあってその物語には内地と外地の両方を視野に入れたテーマが二つ仕込まれている。ひとつはフィリピン人に対するもので「米国の如何に憎むべきかを知らしめ、比島人を迷夢から醒まし、彼等のなかに眠る東洋人の血を喚起する」ことである。もうひとつは内地の国民も視野に入



論す速水部隊長（大河内伝次郎、左）が捕虜となったゴメス大尉（フェルナンド・ポウ、右）を上から見下ろす。ゴメスが捕らわれの身であることは彼を囲む日本兵の視線によって示される。

れたもので「星条旗を東亜の天地から撃ち落した皇軍不屈の精神を描き、一億国民の決意を更に高揚させる」ことである。つまりフィリピンにおける日本の戦果を強調するとともに、アメリカに対する日本の優位性をフィリピン人に吹き込む目的で作られていたのである。

ではそれらのテーマは具体的に映画の中でどう描かれているのか。人種に注目して分析してみよう。まず、この映画のアメリカ人は卑劣な人種差別者として登場する。たとえばバター島でマッカーサー率いる米兵が、猛攻撃する日本兵に恐れをなして待避壕に逃げ込む場面がある。待避壕は米兵でいっぱいになり、そこにフィリピン兵も逃げ込もうとする。そこで米兵は「イエロー・モンキーめ！」とののしりながら、待避壕の中から外にいるフィリピン兵を機銃で殺しまくる。米兵が自分たちだけ生きのびようとしてアメリカのために戦うフィリピ

ン兵を殺害するこのエピソードは、実際の米軍がどうだったかとは関係なく、「米兵は卑劣非道である」というイメージをフィリピン人に植えつけたという日本側の意図をあらさまに示している。

これに対し日本人は、フィリピン人をアメリカの迷妄から救う人物として描かれている。たとえば大河内伝次郎演じる速水部隊長がフィリピン人のゴメス大尉に、日本はアジアの同胞としてフィリピンをアメリカから独立させるために戦っていると論すと、改心したゴメス大尉が戦地のフィリピン兵に日本と戦うのをやめるよう戦線放送で呼びかけるエピソードがそうである。また日本兵の池島が、日本の敵はアメリカであってフィリピンではないと言うだけで、フィリピン人の母がアメリカにだまされていたと悟り、すぐさま日本軍の協力者となり日本軍の正しさを戦線放送でプロパガンダするエピソードからも同じ意図を看取できる。

加えて、この映画における日本兵のエピソードはつねに高貴な優しさに満ちている。とりわけフィリピン人の少年トニーと池島との友情の描き方は御伽噺のように美しい。トニーは日本軍の上陸に恐れをなしマニラからあわてて逃げる米兵の車にひかれ、歩けなくなる。そこで池島は日本の優れた医術と自らの血を無償で提供することにより少年の足を直してあげる。そして、バターンへ出陣する池島の姿を見送る中、トニーはついに車椅子から立ち上がり、ひとりでヨチヨチと歩き始めるのである。トニーがフィリピンという国を象徴するとすれば、このエピソードはアメリカの植民地であったフィリピンが、日本という技術の進んだ強くて立派な国の手助けによって独立を果すといわんばかりの寓意的な演出といえよう。

同じような寓意は池島がフィリピンの子供たちに「桃太郎の鬼退治」の紙芝居を見せるエピソードにも見出すことができる。この日本でおなじみの物語も、桃太郎を日本、鬼をアメリカ、お姫様をフィリピンに置き換えて考えれば、小さいけれども強くて勇気のある日本が、フィリピンという美しい国を、アメリカという鬼畜から救い出す物語とし

て読めるのである。フィリピンの子供たちに流暢な英語で語りかける池島の声は、英語という敵性語を使いこなす日本兵の能力の高さを印象づける（池島役の大川平八郎は東宝演技部から南方映画局マニラ支店に転じた人物である）。

さらにクライマックスでは日本陸軍の勇姿が「海ゆかば」の楽曲とともに映し出され、日本の軍勢力と精神力の見せ場となる。コレヒドールへの五千発の砲弾撃ち込みから敵前上陸の一大死闘、そして米兵が白旗を振って降参するまでがたっぷり描かれる。このように『あの旗を撃て』とは、人気のフィリピン俳優を日本の俳優より下に配役し、物語上指導される立場におくことで、日本こそフィリピンをアメリカの隷属的な地位から救い出し、独り立ちできるようひきあげる真の指導者であると示すと同時に、アメリカに対する日本の優位性をプロパガンダすることを期待された映画だったのである。<sup>13)</sup>

映配の南方映画局調査課に抛れば、『あの旗を撃て』は異例の大ヒットとなり、マニラ市推定人口の一割は見たといわれている。一九四四年三月八日、マニラのイデアル劇場とリリック劇場で封切られ二週間続映し、フィリピンの封切館における観客動員数は一三万七七七〇人を記録した。これは歴代一位だった『ハワイ・マレー沖海戦』（一九四三年二月封切、総観覧者数五万一六五人）の約二・六倍である。また日本での興行も一館あたりの平均興行収入が約一万三六二四円と、その年第一位の『おばあさん』約一万四五二五円に次ぐ成績をあげている。<sup>14)</sup>つまりこの映画は日本とフィリピンの両方で大ヒットし、大勢の人々に見られていたことになる。

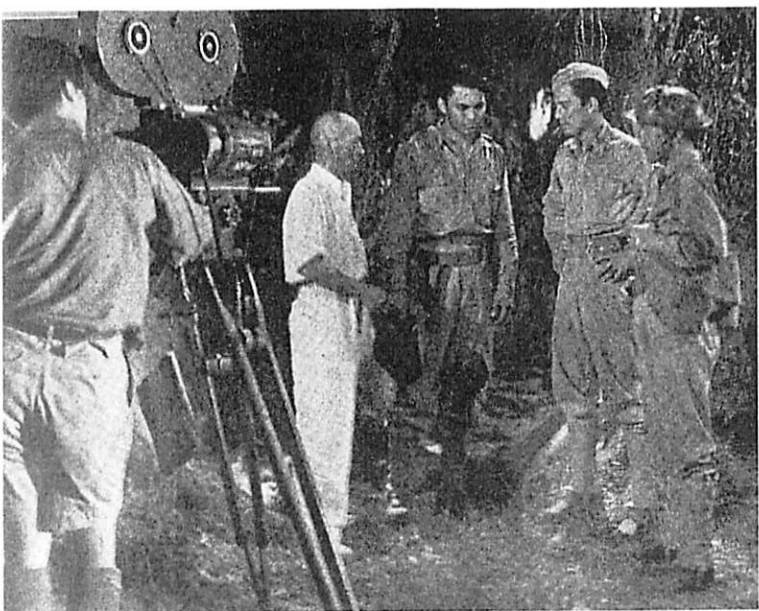
ならばこの映画は大東亜映画の理想を達成したといえるのか。「敵性文化を駆逐し、新しい東亜文化を建設する」ことに成功したといえるのだろうか。答えは否である。たくさんの観客が『あの旗を撃て』を見たからといって、それが大東亜映画の理想を実現したことにはならない。たしかにこの映画は日本人がフィリピンのために戦うこと、そしてフィリピン人が自国のために戦うことの意義をプロパガンダしていた。しかし映配南方局調査課はフィリピンの

知識人（メディア関係者）がこの映画に厳しい評価を下したことを報告している。<sup>15</sup>

たとへば、米兵が比島兵の待避壕に入るのを拒んで機銃発射した部分などは、彼等がもつとも論議の対象としたところであつて、「米兵は絶対にかやうな残虐な行為をしない。これはアメリカよりフィリッピンを引離すための宣伝謀略にすぎぬ」とする如き、全く敵性的な批評もきかれるのである。かつまた、大川平八郎扮するところの日本兵が、現住民の負傷した子供を介抱する場面は、この映画の最も感動的な場面をなし、多くの観衆もまたここで感動せずにはいなかったたのであるが、これがこの映画封切前に上映されて最高のヒットをとつた米映画『わが谷は緑なり』の最上の場面の悪模倣であるとして、価値損傷のための批評さへ一般的に流布されている。

要するに敵国憎悪をあらさまに呼びかける『あの旗を撃て』の政治性はすっかり見抜かれていたのである（『わが谷は緑なり』How Green was My Valley（一九四一）は、『コレヒドール戦記』と同じアメリカのタカ派監督ジョン・フォードの作品）。

ではなぜ『あの旗を撃て』はそれほどまでにフィリピンの観客を集めることができたのか。南方映画工作の開始直後に公開された『ハワイ・マレー沖海戦』は日本映画のものめずらしさから観客の関心をひきやすかつたとも考えられるが、すでに開戦から二年以上の月日が経ち、日本映画は退屈との評判がたつたあとで『あの旗を撃て』がフィリピン人をひきつけるのは容易なことではなかつただろう。事実、当時のフィリピンのメディアはアメリカ映画との比較において日本映画を「退屈」「意図するところが掴みにくい」「楽しさがない」「内容が複雑すぎる」「宣伝性が目立



フィリピン俳優陣を演出する阿部（中央）と撮影開始を待つ宮島（左）

ちすぎる」と批判していた<sup>16</sup>。にもかかわらず、この映画がフィリピンで大ヒットしたのは監督である阿部豊が深く関係すると考えられる。

当時、阿部は日本人としてはめずらしく非常にハリウッド的な映画を作る監督として評価されていた。彼は若くしてロサンゼルス演劇学校に学び、ハリウッドでトーマス・H・インス監督などの作品に出演した経験をもつ。インスはハリウッドの製作システムの構築に大きく貢献した人物であり、『大列車強盗』（一九〇三）など初期アメリカ映画の編集の規範形成に寄与した最重要人物のひとりである。阿部の作風がこういつた創成期のハリウッド映画を代表する監督たちの影響を受けていたことは確かだろう。事実、日活大將軍から監督デビューした当初から阿部は「ハリウッド仕込み」と評され、『足にさはった女』や『陸の人魚』などコンティニューイティ重視で編集テンポのよい作品を作っていく。『あの旗を撃て』を見ても、当時の日本映画に多い象徴的で間接的な表現を使いつつも、人

物の葛藤を中心とするエピソードを単純なほどわかりやすくつなぎあわせ、派手な戦闘アクションをクライマックスにすえる点で、ハリウッド映画に近づいているといえなくもない。実際、この映画にはアメリカ兵捕虜の中にいたハリウッドの映画人たちも製作スタッフとして参加しており、それが皮肉にも日本映画をかつてないほどハリウッド映画に近づけていたと考えられる。つまり、アメリカに代わってアジア市場を支配することをもくろんだこの映画は、アジアで最も親しまれていたハリウッド映画の話を内部に色濃く取り込んでいたのである。

だとすると『あの旗を撃て』は、ハリウッド映画の話を借用し、愛と正義で弱者を導くというハリウッド映画が得意とするテーマを語り、その語りの主体をアメリカから日本にすげ替えることで、日本こそフィリピンの正統な指導者であると宣伝しようとする映画だったといえる。しかし、その姑息な目論見は、プロパガンダの幼稚さのせいでフィリピンのメディアにすっかり見破られてしまっていたのである。したがって、この映画がフィリピンで大ヒットしたのは、日本映画にしてはめずらしくハリウッド的な映画だったからにすぎず、フィリピン人を啓蒙するという政治的な意図のほうは期待されたほどの効果をあげられなかったと考えられる。

#### 四、『あの旗を撃て』の幻影

『あの旗を撃て』が大東亜映画として、もっとも効果を発揮できたのはむしろ、フィリピン以外の地域、とりわけ日本だったと考えられる。この映画の日本封切予定日は一九四三年一月八日すなわち大東亜戦争の二周年記念日であった（一周年記念に公開されたのは『ハワイ・マレー沖海戦』）。そしてその封切日の発表はフィリピンがアメリカから独立を宣言した一九四三年一月〇月に行われている。つまりこの映画は、大東亜戦争の輝かしい戦果と結びついた記念日に公開を予告され、国民が戦う気持ちを新たにすることを期待された祝いの日に公開を予定されていたのである。



日本軍の勝利（『フィリピン あゝ慟哭の山河』1980年より）

る。

日本においてこの映画が特別熱心に宣伝されていたことは、たとえば『読売新聞』の広告からも窺い知ることができる。一九四三年の一月〇月末から二月にかけてほぼ毎日広告が掲載され、必ず「最前線の比島人を背後から虐殺したのは誰だ!」、「比島映画人も戦ふ」、「俺たちも撃たねばならぬあの星条旗を」、「徹底的な米軍の虐殺振り」などといった扇情的なスローガンが挿入されている。結局、『あの旗を撃て』は一二

月八日の予定日に公開されず、翌年二月の紀元節奉祝会直前に公開されることになるが、そのあいだもこの熱い宣伝はずっと続けられた。

戦時中、この映画がもつ政治性にどれだけの日本人が気づいていたかはなはだ疑問である。そもそも日本人にはプロパガンダを見抜く力が不足していると指摘する人もいた。日映フィリピン支社の澤村勉との対談「比島の映画事情を聴く」において映画批評家の筈見恒夫は次のように述べている。

日比合作映画『あの旗を撃て』の幻影（笹川）

謀略宣伝といふものは、他の民族は馴れて居ります。日本人だけですさういふことに馴れないのは、压迫されて居る民族は、さういふ事に馴れて、我々が考えたやうなことだけでは駄目です。

つまり日本人はアジアのほかの国のように他民族に支配されたことがないから、プロパガンダの経験に乏しく、それに気づく能力が鍛えられていないというのである。もちろん一概にいえるものではない。それは日本人の経験値が低いからというだけでなく、情報の問題も加味して考えなければならぬ。アメリカと日本の両方の情報が流れていたフィリピンに比べ、日本では長期にわたり極端に情報が制限されていたことを考えれば、その発言には無視できない危うさがある。だとするとフィリピンを舞台に大東亜共栄圏の理想世界を宣伝するこの映画が与えた影響は計り知れないものとなるはずだ。

問題はこの映画がいつまで日本で上映されていたかである。日本軍の軍政時代は一九四四年一〇月二〇日、米軍のレイテ島再上陸によって終わりを遂げる。その後、コレヒドール玉砕、マニラ玉砕、バギオのラウレル政権の東京亡命と続き、南方総軍の停戦命令が下る一九四五年八月一九日まで日本軍は死闘を強いられる。にもかかわらず、この映画は一九四四年三月にフィリピンで封切られたあとサイゴンやタイなど南方諸地域で巡回上映され、日本では少なくとも同年一月下旬まで上映が確認されている。つまり軍部が夢想する大東亜共栄圏を視覚化したこの映画は、フィリピンにおける軍政支配が消えてもなお、過去の栄光がまだ続いているかのようなイリュージョンを日本の観客の頭の中に作り上げていたことになる。そしてこの映画の呼びかけ——日本こそ大東亜の盟主として鬼畜米英から同胞フィリピンを救い出し、正しく導く使命があり、それゆえアメリカと戦わねばならぬ——が、他人のために命を落とすことを美德とする日本人の胸に熱い思い抱かせたことは想像に難くない(当時、忠臣蔵や任侠映画が好まれたのもその美德ゆえであろう)。つまりこの映画は、忠義愛国義理人情を慈しむ日本人のそういった美德に寄りかかりながら、国民に戦争をプロパガンダしていたのである。

南方映画工作については、日本の映画会社が国内の利益を優先させ、南方向け映画の製作には積極的にならず、現地に合わせた作品作りをしようとせず、しかもアメリカ映画のような普遍性をもっていなかったがゆえに、効果をあげられなかったといわれてきた<sup>(8)</sup>。しかし、すでに見てきたように日本映画の中にも、大東亜映画圏の実現をめざし、現地にあわせて、現地とのコラボレーションで製作された映画は存在したのである。爆弾と同じ材料を必要とするがゆえに極端に制限され、国内需要を満たすのさえおぼつかなかった生フィルムをせつせと使って、南方向けの映画を作っていた会社もあったのだ。たしかに、これまで言われてきたようにフィリピンでは意図したほどの効果は出せなかったのかもしれない。しかしそれは「現地に合わせた映画作りをしようとしなかった」からではなく、そうしたただれども効果を奏さなかったにすぎない。戦わずして負けたのではなく、戦って負けたのである。しかもアメリカ映画の型を借りた「借物映画」で戦ったのだから玉砕されるしかなかったともいえよう。

結局、この「借物映画」の真価は南方よりむしろ内地で発揮された。悲しいほど情報を制限されていた国民にこの映画は、消えてしまった南方のユートピアを夢想する術を与えたからだ。南方諸地域をアメリカに代わって日本が支配するという、いびつで、うつろな大東亜共栄圏の夢想は約六五年前、フィリピンの地において『あの旗を撃て』のフィルムに焼きつけられた。かつて暗がりの中で憧れをもって眺められていたであろう、その夢想の煌きは、長い時間を経たないまま、ふたたびスクリーンに放たれ、その異臭を漂わす。

付記 本論は二〇一〇年三月一三日に關西大学で開催された国際交流研究会『六五年目の証言』における口頭発表および報告書に加筆修正し、補足データを追加したものである。研究会では軍政府（抑圧者）ではなく現地で戦った人々（非抑圧者）の視点から語られる歴史に心を打たれた。そこには被害意識による責任放棄というよりむしろ生きるために耐える人間のたくましさがあったように思う。一人ひとり固有の歴史を照射することで抑圧者の歴史を再構築する、その仕事の重要性和大きさを改めて認識した。

注

- (1) 山根正吉「大東亜映画圏確立の急務」『映画旬報』映画出版社、一九四二年二月二日、四・五頁。
- (2) 「南進政策の現状と南協の改組」『映画旬報』映画出版社、一九四二年五月二日、六・七頁。
- (3) 「映画時報」『映画旬報』映画出版社、一九四二年一〇月一日、四頁。
- (4) 「映画時報」『映画旬報』映画出版社、一九四二年一〇月二日、四頁。
- (5) 星野辰男「南方映画工作より還りて」『映画旬報』映画出版社、一九四三年五月一日、一五・二〇頁。
- (6) 南洋映画協会企画部調査課「比律賓の映画事情」『映画旬報』映画出版社、一九四二年七月一日、一六・二四頁。今日出海「比島に於ける映画工作」『映画旬報』映画出版社、一九四三年二月一日、一八・一九頁。
- (7) 土屋齊「南方映画事情」『映画旬報』映画出版社、一九四二年四月一日、二二頁。
- (8) 上野一郎「大東亜共栄圏と映画」『映画旬報』映画出版社、一九四二年三月二日、一七頁。狩谷太郎「比律賓映画界見聞」『映画旬報』映画出版社、一九四二年四月一日、一九頁。
- (9) 瀧井孝二「比島映画界の近況」『映画旬報』映画出版社、一九四三年五月一日、二二・二三頁。
- (10) 映配南方局調査課「比律賓映画界」『日本映画』大日本映画協会、一九四四年七月一日、二七頁。
- (11) 不破祐俊「南方映画について」『映画旬報』映画出版社、一九四二年一〇月一日、七頁。
- (12) アントニオ・B・L・ロザレス「比島人の日本映画感」『映画旬報』映画出版社、一九四三年一〇月二日、二〇・二二頁。
- (13) 「あの旗を撃て」の次に現地製作され、最後の日比合作映画となる「三人の MARIA」も同じである。原作は「リワイワイ」誌編集長で大衆作家のホセ・エスベランサ・クルスの長編小説「三人姉妹」。澤村勉が脚色し「あの旗を撃て」の共同監督ジェラルド・デ・レオンが演出した。恩愛をテーマの中心にすえて、フィリピンがアメリカの植民地支配から抜け出し、独立国として自立するには農業国にならねばならぬと主張することでフィリピン人の心をつかもうとした。一九四四年一〇月二日から現地公開された。
- (14) 「昭和十九年上半期（自一月至六月）封切長篇映画作品別封切興行成績」『日本映画』大日本映画協会、一九四四年十一月一日、二六・二七頁。
- (15) 映配南方局調査課「比律賓映画界」『日本映画』大日本映画協会、一九四四年七月一日、二九頁。
- (16) 「比島に於ける日本映画の反響とスマトラの移動写真展」『日本映画』大日本映画協会、一九四四年五月一日、二三・二五頁。
- (17) 澤村勉、田村潔「外地映画協議会記録——比島の映画事情を聴く」『日本映画』大日本映画協会、一九四五年二月一日、四頁。
- (18) たとえば加藤厚子「総動員体制と映画」新曜社、二〇〇三年、二〇四・二三九頁。

添付資料Ⅱ マニラ市の劇場一覧(1939-40年)

所在地	館名	経営
1. Manila-Rizal Ave.	Avenue	Luzon Theatres. Inc.
2. "	Grand	"
3. "	State	"
4. "	Talisay	Parlatone
5. "	Ideal	Ideal Theatre Corp.
6. Quezon Ave.	Times	
7. Escolta	Lyric	Nero Also Luzon
8. "	Capitol	"
9. Mehan Garden	Metropolitan	Metropolitan Theatre Co.
10. Plaza Sta. Cruz.	Tivoli	William Brown
11. "	Oro	Mauricio Guidote
12. Ronguillo	Palace	Acme Filmes Inc.
13. Echague	Savoy	Lazarus Joseph
14. "	Radio	Eleuterio Santos
15. Azcarraga	Star	Felix Paterno
16. Gandara	Cathay	Chinese Film Exchange
17. Ongpin	Asia	Vicente Gotamco Hnos
18. Rizal Ave.	Apolo	Suburban Theatres Inc.
19. "	Alegria	"
20. "	Latus	Eduque Theatrical Circuit
21. "	Noli	Suburban Theatres, Inc.
22. Tondo	Venus	Eugenio Sevilla
23. "	Acme	"
24. "	Katubusan	Modesto Santos
25. "	Rizal	Suburban Theatres, Inc.
26. "	Gloria	"
27. "	Esa	Eugenio Sevilla
28. "	Roxy	Rufino Reyes
29. "	Reno	Eugenio Sevilla
30. "	Madrid	Ismael Zapatta
31. Sampaloc	Odeon	Mauricio Guidote
32. "	Moderno	"
33. "	Alhambra	Eduque Theatrical Circuit
34. "	Prince	"
35. Sta. Mesa	Sta. Mesa	Emilio Estrebel
36. Quiapo	Metro	Angel de Garchitorea
37. "	Elite	Eduque Theatrical Circuit
38. Paco	Paco	Francisco Santamaria
39. "	Paz	"
40. "	Dart	Eugenio Sevilla
41. "	Eden	Jose del Rosario
42. "	Bellevue	Eduque Theatrical Circuit
43. Intramuros	Hollywood	Eugenio Sevilla
44. "	Magallanes	"
45. Ermita	Gaiety	George Joseph
46. Ongpin, Binondo	Rex	Rex Theatre Co.
47. Cuartel de Espana	Post of Manila	Theatres Supply Corp.
48. Calle Azcarraga, Sta.	Cruz	Ritz
49. Pasay, Rizal	Idilio	
50. "	Kalayaan	
51. "	Pasay	F. B. Harrison
52. San Juan, Rizal	San Juan	
53. "	Liberty	
54. "	Rio	
55. "	Luzon	Eugenio Sevilla
56. "	Estrella	Santiago Gochangeo

添付資料Ⅰ マニラ市の映画製作会社一覧(1939-40年)

1. Philippine Films, Inc. (フィリピン映画株式会社)  
179 Inververs, Santa Ana, Manila
2. Sampaguita Pictures, Inc. (サンパギタ映画株式会社)  
140 Solano, Intramuros, Manila
3. X'otic Films (エキソティック映画社)  
2219 Azcarraga, Manila
4. Parlatone Hispano-Filipino, Inc. (パーラトン・イスパノ・フィリピン株式会社)  
2219 Azcarraga, Sampaloc, Manila
5. Philippine National Pictures, Inc. (比律賓ナショナル映画株式会社)  
159 J. Barlin, Sampaloc, Manila
6. Excelsior Pictures, Inc. (エキセルシオール映画株式会社)  
Calvo Bldg., 60 Escolta, Binondo, Manila
7. Liwayway Pictures (リワイワイ映画社)  
418 Misericordia, Manila
8. L. V. N. Pictures (L. V. N. 映画社)  
Broadway, San Juan, Rizal, Manila
9. Mabuhay Movietone (マブハイ発声映画社)  
530 Hexcok Bldg., Escolta, Binondo, Manila
10. Sinukuan Pictures Corporation (シヌクワン映画株式会社)  
904 O'Donnell, Sta. Cruz, Manila
11. Cerventine-Filippine, Inc. (セルヴァンタイン・フィリピン株式会社)  
Fernandez Bldg., 51 Escolta, Binondo, Manila
12. Salumbides Films Co., Ltd. (サルンビデス映画株式会社)  
San Francisco del Monte, Rizal, Manila
13. Balindawak Pictures, Inc. (バリンドワク映画株式会社)  
65 San Vicente, Sta. Cruz, Manila
14. Sangfumay Pictures, (サンフマイ映画社)  
1053 Dart, Paco, Manila
15. Sese Bros. (セセ兄弟社)  
101 S Guzman, San Juan, Rizal, Manila
16. Oriental Films Corporation, Inc. (東洋映画株式会社)  
Padilla Bldg., 428 Rizal Avenue, Sta. Cruz, Manila
17. Silangan Movietone, Inc. (シランガン発声映画株式会社)  
Plaza Sta. Cruz, Sta. Cruz, Manila

(調査：南洋映画協会企画部調査課)