

戦後日本の娯楽戦争映画はいかにして成立し得たか

田畑雅英

How Could Japanese War Films Become an Entertainment Genre after World War II ?

Masahide TABATA

In Japan, many entertainment war films were produced after World War II. In most cases, their main characters have one of two characteristics which have come to be understood as values in postwar Japan: respect for human lives or anger toward the irrationality of war. These characteristics justify the spectacle scenes of war films so the audience can enjoy them while being relieved of a sense of guilt.

Keywords: Japanese films, war films, entertainment films, Toho films, World War II

I .

戦後、日本では多くの戦争映画が製作されてきた。敗戦国であり、占領も経験した日本では、戦前の理念は否定され、戦争の正当性も否定されたことになるが、その中で、実質的には娯楽映画の範疇に入る戦争映画も数多く製作されている。どのようにしてそれが可能になるのかということは、実際にはかなり大きなテーマであり、広範な検討が必要になるだろう。今回は、その端緒となるささやかな確認を試みることにした。

邦画五社の時代、各社において戦争映画が製作され、それぞれ独自のカラーを持っている。とりわけ、東宝と東映の戦争映画はそれぞれ明確に傾向を異にしているが、前述のように端緒的な論述として、1950～60年代の東宝戦争映画、それも海軍を扱った映画を扱うこととした。

東宝の戦争映画において、とりわけ円谷英二以下の特殊撮影技術を活かせる分野として、海戦や空戦の映画が盛んに作られたという事情はあるだろうが、東宝の戦争映画と言えば海軍ものという印象が強い。もちろん東宝でも陸軍関係の戦争映画も製作されてきた。しかし、『独立愚連隊』（1959；岡本喜八監督）という画期的な作品以後、東宝の陸軍映画は、その流れを汲むフィクショナルな作品群が中心となり、むしろ独自のジャンルを形成しているのであり、その意味では、東宝戦争映画の典型

的な個性をよく表しているのは海軍を扱った作品群であると言ってもよいだろう。

その中でも、大まかに二つの流れが見て取れるように思われる。第一は、大きく戦史の流れを描きながら、その中に架空の人物や家族を取り込んで構成した作品で、『太平洋の鷲』（1953、本多猪四郎監督）、『ハワイ・ミッドウェイ大海空戦 太平洋の嵐』（1960、松林宗恵監督；以下『太平洋の嵐』と表記）、『太平洋奇跡の作戦 キスカ』（1965、丸山誠治監督）、『連合艦隊司令長官 山本五十六』（1968、丸山誠治監督）、『連合艦隊』（1981、松林宗恵監督）など、多数の作品があり、東宝海軍映画の主流と見ることができる。第二は、基本的にフィクションとして作られた作品であり、以後に論述する3編の作品のほか、『太平洋の翼』¹（1963、松林宗恵監督）もここに含められるだろう²。

以下、主として第二のグループから、戦後戦争映画が娯楽映画となり得た要因を探ってみたい。フィクショナルな作品こそ、そこにこめられた娯楽化の方途が読み出しやすいと考えられるからである。

II.

『さらばラバウル 最後の戦闘機』（1954、本多猪四郎監督；以下『さらばラバウル』と表記）は、南方の海軍航空隊の根拠地であったラバウルを舞台に、基地航空隊の飛行士たちと、それを取り巻く人物たちの物語を展開した映画で、基本的にはフィクションである。基地そのものだけでなく、基地周辺に形成された、基地の士官・下士官や兵たちを客として成立した商業街・歓楽街までも含めて描写がされており、とりわけそこに働く女性たちと飛行士の関係や交流が描かれている点はこの映画の大きな特徴になっている。野口中尉と酒場のダンサーである現地の娘キムの関係をはじめ、何組かの飛行士と女性たちの交情が、ストーリーの展開と深さまざまに関わっている。もう一つの特徴は、こうした交流の中で、一種けだるい厭戦的な気分が描かれていることであり、とりわけ酒場で女性たちと酒を飲む飛行士たちの場面や、戦闘の危険を気遣っていっしょに逃げようと常に誘いかけるキムと野口の恋愛描写にはその色が濃い。こうした厭戦気分は、戦闘機のエース同士の一騎打ちのようなヒロイックな要素にも富んでいるはずの映画を、単純に高揚させきらない要素となっている。

その中であって、主人公の撃墜王若林大尉は、かたくななまでに軍人の規律を重んじ、自軍からは鬼隊長、米軍からは「コマンダー・オニ」と呼ばれている。この物語の展開の軸になるのは、自他を厳しく律しようとする若林の変化である。

若林はいくつかのポイントを経て変化していく。僚機の不時着を見た野口が、基地に帰還後に救援機を出すことを強く求めるが、若林は「救援の可能性なし」として頑として拒否する。救援を出せば被害が拡大するだけだという合理的な理由によるものだが、感情的な要素をすべて捨象したような合理主義に野口は強く反撥する。

ここで注目してよいと思われるのは、若林がもともと一面で合理主義的な人物だということである。戦闘機の個々のパイロットがそれぞれの局限された担当部分で最善を尽くしていくことが結局は戦局の打開につながるという若林の考え方は、自己を極限まで律して戦うという精神とともに、個人の限界を知り、それを越えた幻想は抱かないという合理的な思想をも示している。後述するように、戦後日本において基本的価値とされるものの欠如が日本の敗戦をもたらしたと考え、戦後の物差しを戦中の事象に当てはめることで、戦後日本の戦争映画は自己正当化を達成し、その中で娯楽性を担保していると考えられる。精神主義に対する合理主義、全体主義に対する個人尊重、殉国主義に対する人命尊重などがその「価値」にあたるが、若林はその中の合理主義だけはすでに具えており、それをもとにすべてを割り切る姿勢が、「鬼」として嫌われる一つの要因になっている。ただし、若林の合理主義を支えるのは、厳しい規律遵守と自己鍛錬という古い日本的な思想であり、いわば日本型の合理主義であることは留保しておかなければならない。

その若林にとって転機となるのは、米軍のエースで、機体に黄色い蛇を描いていることから「イエ

ロー・スネーク」の異名を持つトーマス・ハイン大尉が激しい空中戦の末に若林に撃墜されて捕虜となったことである。負傷したハインはラバウルの野戦病院に収容され、そこで若林を含む数名の日本軍幹部から尋問を受ける。ハインはべらべらとよくしゃべる、屈託のない若者であり、寡黙でストイックな若林とはきわめて対照的な人物として描かれている。

若林が衝撃を受ける点は二つである。一つは、熟練の腕を持つパイロットと思われたハインが、実はもともと電気冷蔵庫のセールスマンで、戦争が始まってからパイロットになったという短い飛行歴しか持っていないことである。厳しい長期間の自己鍛錬によって高度な飛行操縦技術を獲得するという若林の求道的な姿勢は、アメリカの教育・訓練システムの合理性によって、あっさり乗り越えられたことになる。戦後日本にも流入したアメリカ型の合理主義が、求道と合理性を統合した戦前日本型の合理主義を克服することが示された瞬間でもある。

しかし、若林にとってさらに衝撃的であったのは、ハインの零戦（ゼロ戦）に対する評価である。ハインは、零戦の戦闘機としての長所は、防弾装甲をすべて省いた驚くべき人命軽視の思想によって実現されたものであり、コマンダー・オニのような熟練のパイロットが操縦する場合には複数機で当たる必要があるが、通常は1対1で簡単に撃破できるので、恐れるに足りないと得々と語る³。

ハインが、おそらくは若林が感じながら認められずにいた零戦の弱点を正面から言い当てたために、若林は懊悩する。ハインの零戦否定は、若林自身の信念が否定されたことを意味し、若林は自らの信条の総体を見直すことを余儀なくされる。

その結果、若林の変化が明瞭に現れるのが、野口が不時着した時の若林の反応である。若林は自ら単機で野口の救出に向かい、負傷した野口を自機に乗せて連れ帰るが、自らも負傷し、野口も結局は絶命する。

病院に収容された若林は、従軍看護婦の小松すみ子の看護を受ける。もともと若林はすみ子に好意を抱きながら、自己を律する信念のためにそれを「口が裂けても言えない」のだと、若林よりも先に負傷して入院している片瀬大尉に見抜かれているが、今や若林は、控え目ながらも、すみ子に対して以前よりは恋愛感情を表ににじませるようになる。しかし、やがてラバウルからの撤退が決まり、女性たちは輸送船で内地に帰されることとなって、すみ子も若林と別れて乗船していく。

飛行士たちは輸送機で順次転進と決まっていたところに、捕虜収容所から脱走したハインが再び戦闘機で来襲し、女性たちが乗る輸送船を攻撃する。整備兵たちが部品をかき集めて作り上げた「最後の戦闘機」に乗った若林は、激しい空中戦の末にハイン機を撃墜するが、自らも被弾し、墜落して死亡する。

この最後の若林の戦いは、国のために戦ってきた彼が、同胞の女性たち、とりわけすみ子を守るために行った戦いであり、自発的で個人的な戦いである点で、これまでと本質的な変化を示している。野口の救出とすみ子のための戦いは、人命尊重と、戦争国家からの離脱という、若林の戦後的な理念への転換を示すのである。

こうした「戦後化」的な変化を扱った戦争映画として、やはりフィクショナルな要素の強い『ゼロファイター 大空戦』（1966、森谷司郎監督；以下『大空戦』と表記）をあげることができる。

この作品は、主人公九段中尉が、最前線のブーゲンビル島ブイン基地の、癖の強い古参兵たちが集まった零戦八生隊に、前隊長の戦死に伴って新隊長として赴任してくるところから始まる。九段中尉は実は零戦乗りの神様と言われた志津少佐の変名で、かつて無理な攻撃を避けて途中で引き返したために軍法会議で降等となった人物であるが、徹底した合理主義とチームワークという、戦後企業のような原理によって戦果を挙げていく。戦況や期待される戦果に関する過大な夢を排し、技術の未熟な若年兵の死に際して冷徹な態度を取るなどの点では『さらばラバウル』の若林と一見共通するようにも見えるが、若林があくまで個人の鍛錬と技術を追究するのに対し、九段はチームワークを基本に置く点で、より戦後的な発想を示している。戦闘機の空中戦においても、スポーツ競技のような戦術的把握が行われている点でも、時代の変化を反映していると見ることができる。最後の攻撃目標となる敵の電探基地も、SF特撮映画に登場するような大型パラボラアンテナを主軸にしたモダンなデザ

インで構成されており、それまでの戦争映画で何がしか引きずってきた深刻さを排除するような軽やかさも感じ取れる。

人命尊重という点でも、九段の少しでも生き延びて戦うことを重視する姿勢は最初から明確であり、この点も若林とは異なっている。つまり、九段は最初から戦後型の思想でできあがっており、その点で旧弊な周囲と衝突するのであって、若林のように「成長」なり変化なりを示す人物ではない。

この作品で「成長」の部分を担当するのは、むしろ古参兵の加賀谷飛曹長である。加賀谷は練達の飛行士であるが、生死を顧みない向こう見ずな行動を繰り返し、冷静な九段としばしば衝突する。負傷して、乗機もなく、電探基地攻撃では出撃を止められながら、整備兵が寄せ集めの部品で作上げた飛行機（このモチーフも『さらばラバウル』と共通する）で後から追いかけるという無謀な行動をとる。しかし、電探基地爆撃に成功した九段機が炎上墜落した後、加賀谷は、「隊長、俺は帰る。俺は生きて帰るぞ」と叫ぶ。これが映画の最後の科白となるのであり、作品のテーマを凝縮していることは明らかである。

勝敗よりも個々の生命を尊重する姿勢は戦後に広く承認された価値観であるが、『大空戦』はそれを戦争期の物語に投射して見せることで、戦闘場面にも戦後的な視点からの正当性を付与して見せるのである。

Ⅲ.

『潜水艦イ-57降伏せず』（1959、松林宗恵監督）においては、太平洋戦争末期に、日本に有利な和平工作を託した某国外交官ベルジェとその娘ミレーヌをスペイン領カナリア諸島まで送り届けるという任務を帯びた日本潜水艦イ-57の行動を描いており、まったくのフィクションである⁴。ただし、そのフィクションを支える描写はリアルである。潜水艦の内部は忠実に描写され⁵、艦内の規律のあり方や苛酷な艦内生活環境もかなりな程度まで描かれている。戦時中の日本潜水艦に外国人の外交官ばかりかその若い娘までもが同乗するという破天荒な設定にもかかわらず、こうしたリアリティがベースになることによって、何とか破綻なく一個の映画作品にまとめられている。

ストーリーの骨格は、上記の任務を帯びたマレーシアのペナンからインド洋、喜望峰を経て大西洋カナリア諸島に至る長途の航海でイ-57が遭遇する、艦内の不和、敵駆逐艦との交戦、荒天、ミレーヌの病気とその治療のための苦難⁶などの数々の困難をいかに克服して目的地に到達するかという一種の冒険物語である。しかし、心理的な面に即して見れば、艦長河本少佐の心理が作品を貫く梁となっている。作品全体は河本の心理的な高潮点を最初と最後に配して、その間に河本の心理に堆積していく事象を、いくつか点綴する形式で構成されていると見ることができる。

最初の河本の心理的な高潮点は、ペナンで横田参謀から上記の和平工作に関わる任務を命じられる⁷場面である。河本は激昂し、拳銃を取り出して、上官である横田に対して戦闘放棄のかどで自決を迫る。この行動は通常の河本から見れば異例とも見える。艦長としての河本は、基本的に冷静沈着な指揮官であり、自制心にも富んだ人物であって、感情的になることはほとんどないからである。

この河本の唐突とも思える言動の伏線は、イ-57が新たな作戦行動のためにペナンに召喚される前の、作品の冒頭の場面に置かれている。イ-57は人間魚雷回天で敵艦を攻撃する。発艦直前に回天の搭乗員が電話で「お世話になりました」と最後の挨拶を河本に伝え、河本は「うむ」というほとんど声にならない返事をする。この時の河本の声音と表情は、これまでも多くの部下の死に立ち会ってきた河本の心理的な前史を暗示している。彼らを始めとする多くの若者が生命を犠牲にしてきたのは、彼らが信じた（あるいは、信じようとした）戦争の勝利、それによって証明される国家的な「大義」やその延長線上にある共同社会の未来のためだった。それをあっさり投げ出すことは、河本にとってはとうてい容認できることではなく、それが普段の河本らしからぬ横田への激昂を引き起こしたと考えられる。

しかし、河本がその感情を抑制して、結局命令に服するのは、横田に対する批判に服務違反を持ち出しているように、軍の上下序列による統制に従うことが当然であるという、河本の軍人としての信条による。この一点において彼は、この容認できない任務を遂行することを自らに納得させ、以後はそれを忠実に実行しようとする。目的地に到達した河本が、敵に降伏するというあるまじき行為をしてまでベルジェ父娘を無事に目的地に送り届けようとする行為は、この信条の強さを裏書きしている。

この航海の間に河本の心理に堆積していくのは、何度か繰り返される部下の死である。イ-57が浮上して損傷部分の修理中に敵機の攻撃を受け、若年兵の阿部一水が、修理を仕上げようとして艦内に入り遅れる。河本はそのまま急速潜航の命令を出し、阿部は死んで、後に水葬の礼に付される。また、目的地を眼前に、甲板士官山野らがゴムボートで強行偵察に出るが、敵の内火艇に追尾され、イ-57の位置を知らせないために、山野らは逆方向に漕ぎ進んで自爆する。ここでも、冒頭の回天搭乗員と同様の自己犠牲の死が積み重ねられていく。

しかも彼らの多くは和平工作をよしとしていなかった。彼らが自らを納得させた論理を代表するのは、竹山上曹が同僚たちに語る以下の言葉である。

「どうせ遅かれ早かれどっかの海の底に沈むんだ。そうなるとせめてあの2人の外人を無事上陸させんことには、何のために苦労したか分からんことになるじゃないか。俺はな、はっきり言ってあの2人の外人を運ぶことがどんな意味か今でもさっぱり分からん。だが今となつては、片道出撃の任務が荷運びしかないとする、どうだおい、帝国海軍の潜水艦らしく、いっちょ見事にその荷運びをやり遂げようじゃないか。」

これは河本が自らを納得させた論理の変奏のようなもので、河本の内面と基本的に軌を一にしている。さらにこれに加わるのが、乗組員たちが河本に寄せる、論理を越えた信頼という感情的紐帯である。阿部一水の水葬後、河本は初めて全員に任務の内容を明かす。乗組員たちが動揺を抑えようとしている様子を見て、前任将校の志村大尉が、「本艦が和平のお先棒を担ぐことに賛成する者、一步前へ」と命じると、誰も前へ出ない。続けて志村が「ではもう一つ、艦長の命令に従って命を捨てても惜しくない者、一步前へ」と命じると、全員がためらいなく一步を踏み出す。ここでは特攻隊志願の「一步前へ」と同じく、集団的な同調圧力が働くだろうと思われるが、少なくとも作劇的には、最初の命令で誰も前に出ないところから、イ-57の集団社会の中で、乗組員が艦長に寄せる信頼の高さが示されていると見ることができる。しかしこれは河本にとって「艦長として感謝に堪えない」と同時に、ある意味での心理的圧迫にもなり、それが最後の決断にも影響を及ぼしていると考えられる。

こうした累積の上に、最後の河本の心理的な高潮点が来る。イ-57の航海中にポツダム宣言が出され、イ-57の任務は意味を失ってしまう。ペナン基地からは作戦を中止して帰投するよう指令が何度も打電されるが、折悪しくイ-57の無電装置は故障し、指令を受信できない。修理が済んで、作戦中止命令が届いたのは、河本がベルジェ父娘を敵艦に移乗させ、自らは降伏する決意で、部下たちを白色の第二種軍装に着替えさせた⁸上で集合させた時だった。

この作戦中止命令を知った時の河本の反応は、最初の激昂とは対照的に、一見非常に冷静である。しかし、納得できない任務に自分たちを追いやり、多くの者をそのために死なせながら、今またあっさりと掌を返すように任務中止を命ずる、抗えないものに対するやり場のない激しい怒りがそこに生まれる。河本は作戦中止命令の電文が記された紙を破り、集合した部下たちに当初伝えるつもりだった内容とはまったく異なる戦闘再開の意志を固め、ペナン基地と敵艦に対してそれを打電させる。

この第二の心理的な高潮点は、第一の高潮点を前提として、それを越えた作品のテーマと結びついている。ある意味では最後まで「帝国軍人」の枠を越えない河本の意識では、「抗えないもの」が日本という特定の国家に収斂しきることはなく、輪郭が曖昧なままであるが、それだけにその「抗えないもの」は、たとえば運命や、あるいは近代国家一般、または社会などに読み替えることができる普遍性の契機も持つだろう。

こうして考えると、『潜水艦イ-57降伏せず』は、より知られた翌年の大作『太平洋の嵐』とテーマの面で直結していることがわかる。『太平洋の嵐』は、そのタイトルが示すように、真珠湾攻撃からミッドウェイ開戦まで、太平洋戦争劈頭からおよそ半年間の空母機動部隊の海戦を史実に沿って描いたもので、その中に北見中尉という架空の人物を主人公に配した、『さらばラバウル』や『潜水艦イ-57降伏せず』とは別の、本文冒頭の分類では第一の系列に属する作品である。通常戦史的な映画は戦争の前史的部分から始まることが多いが、この作品はいきなり真珠湾に向けて攻撃隊が発進する場面から始まる。特殊撮影用の大プールがこの作品のために作られ、カラー・シネマスコープの大画面にスペクタクルな特撮シーンが展開していく映画であり、操演や合成をはじめとした特撮の技術水準は非常に高い。一方で、こうしたスペクタクルな場面で（しかも日本が勝ち進んだ時期を）自国軍の戦闘を見せることは、アメリカ映画ならいざ知らず、敗戦国日本に許されるのか、という疑問が浮かぶかもしれない。しかし、この作品は、巧みな方法でスペクタクル性と重いテーマ性を両立させることに成功している。

主人公北見中尉は、空母「飛龍」の艦上攻撃機搭乗員で、戦争遂行の意義に疑問を抱かず、ひたすら模範的な青年士官であろうとする人物として登場する。結婚式の当日に急な帰艦命令が来ても、それに従うのが当然のことと受け止め、一片の心残りも見せずに、花嫁衣装で輿入れしてきた新妻には敬礼一つで別れる。艦隊の出撃を見送る漁船の歓呼には他の士官たちとともに両手を振って応え、「我戦わん。力の限り戦わん」と心に誓う。

こうした北見の心理に転機をもたらすのは、ミッドウェーでの敗戦である。開戦以来連戦連勝だった機動部隊であったが、ここでは情報の漏洩、作戦の齟齬を衝いた敵編隊の急襲により、瞬く間に主力空母のほとんどが炎上してしまう。艦内に閉じこめられた多くの生存者を乗せたまま、大破した「飛龍」が自軍の魚雷によって沈没処分されるのを見守る北見は、「これが戦争だ。これが戦争だ」と嘔みしめるようにつぶやく。

しかし、それ以上に北見の心を変えてしまうのは、空母が全滅した中で何とか生還した北見たちが軍によって受けた処遇である。敗戦の情報が漏れるのを恐れた上層部によって北見たちは基地内に隔離され、すぐに再び南方戦線に追いやられてしまう。離陸した後、「内地の見納めに旋回します」と言う同乗の操縦員に、北見は「その必要なし。針路180度直進、編隊を組む」と、かつてとは別人のような機械的な調子で無表情に答える。どれほど北見自身が自覚しているかはともかく、以前の彼とは一変した内面に芽生えたのは、国家のために生命まで捧げる個人に対して、それをあっさり切り捨てて生き延びようとする国家への恨みであろう。

このように『太平洋の嵐』は、たとえば『さらばラバウル』の裏返しのように、主人公北見の一種の成長物語という側面を持つが、『潜水艦イ-57降伏せず』ではまだ輪郭が必ずしも明瞭でなかったやり場のない怒りを向けるべき対象が、明言はされないもののより明確にフォーカスされている。それでも、『太平洋の嵐』が、戦争を直接経験した人々がまだ社会の中心を形成していた時期に製作公開されていることを考え合わせれば、明言されない点において、この映画の主張のあり方は、太平洋戦争に対する大多数の国民の心情にむしろ添うものとなっていると考えられる。

IV.

上記の通り、戦後日本の戦争映画が娯楽映画たり得たのは、主として二種の操作に依ったと考えられる。

第一は、戦後日本が是とした生命尊重、個人尊重、精神主義の否定等の価値観を作品の中に投入し、戦前的な思想を否定する基本を通すことによって、作品中に登場する、撃墜王同士の空中戦、華々しい海戦等のスペクタクルなシーンに正当性を与えることである。これによって、観客は何がしかの後ろめたさを持たずにこれらのシーンを観ることができ、そのスペクタクルに没入できる。これによっ

て、映画の娯楽性が担保されることになる。

第二は、戦争に参加したものの悔しさ、憤りといった感情を、映画の中に組み込んでいくことである。その実際の手法は本文中に例示したところであるが、これによって作品には戦争否定のテーマ性が感情面で与えられることになり、その枠組みが映画の中のシーン全体をいわば保護して、娯楽的に消費可能な場面もまるごと昇華するという一種のマジックが生まれる。

こうした基本操作を経て、娯楽戦争映画という、一種矛盾を孕んだジャンルが、しかし多くの作品を成立させていったと考えられるのである。

注

1. ただし、この作品の着想は第三四三海軍航空隊の史実から得られている。
2. この分類はあくまで便宜的なものであり、これらに属さない作品が存在することは言うまでもない。
3. このゼロ戦評価は、海外では一般に認められているものであるが、1954年の時点で（米軍パイロットの口を借りてではあるが）日本映画で語られているのは注目すべきかもしれない。戦時中に軍の機密として一般には知られていなかった日本兵器の性能や詳細が、戦後、とりわけ占領時代が終わった後に世に知られるようになったが、中でもゼロ戦と戦艦大和は、技術力を再興の旗印とした日本にとって一種のアイコンとなり、「日本は経済力でアメリカに敗れたが、技術力はきわめて高度だったのだ」という神話が流布するようになった。今日ではその弱点も多々指摘され、この評価は一面的に過ぎることが通念となっているが、この映画の公開当時はまだ神話が盛んに語られていた時期であり、ある意味で先駆的な評価が語られたことになるだろう。
4. イ（伊）-57という名称の潜水艦は実在しない。
5. 撮影にあたっては自衛隊が協力し、米軍から貸与されていたガトー級潜水艦「くろしお」が使用されている。
6. 解熱のための氷を作るために艦内の冷房を停止し、艦内が38℃の高温状態になる。
7. 実際には横田は命令ではなく「依頼」という形で河本に伝えている。
8. 礼装に着替えるという、降伏の儀礼上の意味を持つ行為だが、戦闘再開後は一転して白色の死装束の意味になることは言うまでもない。

参考文献

- 竹内博・山本眞吾『円谷英二の映像世界 完全・増補版』実業之日本社、2001年。
 川北紘一監修『日本戦争映画総覧』学研、2011年。
 小林淳『本多猪四郎の映画史』アルファベータブックス、2015年。
 『ユリイカ』2021年10月号（特集・円谷英二 特撮の映画史 生誕120年）、青土社。