

二等兵たちの戦後—1959年における喜劇映画の世代交代をめぐる

Soldiers after the War: A Study of a Paradigm Shift of Comic Films in 1959

小倉 史

Fumi Ogura

1. はじめに — “二等兵” シリーズの変奏

1955年、二等兵の兵営生活を凸凹コンビのドタバタ喜劇として描き出した『二等兵物語』（福田晴一監督）が公開された。主演は、伴淳三郎と花菱アチャコ。召集令状を受けて入営した発明家の古川凡作（伴淳三郎）が、同じ初年兵＝二等兵の柳田一平（花菱アチャコ）とともに繰り広げるドタバタを交えて、兵営生活が描かれる。「兵隊喜劇」というジャンル名を冠されたこのシリーズは、以後1961年までの間に全部で10作が作られる。それまでの映画で悲劇のヒロイズムを体現してきた兵隊たちが、アチャカを演じて観客の笑いを惹き起こした点が新機軸とされ、興行的にも成功をおさめた。この映画はやがて、二等兵ブームを巻き起こし、その後、二等兵ものと呼ばれる兵隊喜劇が数多く作られることになる¹。

“二等兵”シリーズは当初、それまでの戦争映画と同様に自らを被害者の立場で描く従来型の反戦映画であったと考えることもできる。主人公の伴淳三郎（以後、伴淳とする）が、自分たち二等兵を苛め、非道を働いた上官たちを糾弾し、涙ながらに反省を促すというパターン化されたクライマックスを持つためだ。

ところが、1959年、兵隊喜劇の元祖ともいえる“二等兵”シリーズに、ある変化が起こる。この年公開されたのは、第7作『二等兵物語・万事要領の巻』と第8作『新・二等兵物語 吹けよ神風の巻』であるが、この2作の間には、大きな変化が生じた。第8作『新・二等兵物語 吹けよ神風の巻』は、従来の“二等兵”シリーズの、ひいては兵隊喜劇そのものの分水嶺とも考えられる作品である。当初、『二等兵物語 吹けよ神風の巻』として公開されるはずであった第8作は、原作者である梁取三義によって著作権侵害として訴えられた。このため、松竹側はタイトルの頭に「新」を付し、主人公をはじめとする登場人物の役名も「古山」から「古巻」、「柳川」から「柳」といったように変更、また、著作者名を消すなどの対応をしている。台本を読んだ梁取自身が、「原作をワイ曲²している³」、「あんな原作の精神と違った映画を作ってもらいたくない⁴」と述べているように、内容もそれまでの“二等兵”シリーズが踏襲してきたパターンから大きく逸れている。元来、映画化された“二等兵”シリーズは、ドタバタ喜劇になったことで原作とは異なる独自の映画ジャンルを形成してきた。原作者本人の弁では、映画化に際して、東宝や新東宝からの「喜劇にしたい」という申し入れを断り、最終的に『二十四の瞳』のような芸術映画にしたい⁴と言ってきた松竹に任せたとする⁴。

一方、第1作目の脚本家・舟橋和郎の回想には、「（松竹京都の白石社長から）梁取三義という人の書いた『二等兵物語』という単行本を見せられ、これを伴淳三郎と花菱アチャコのこ

ンビでドタバタ喜劇にしたい、という提案を示された⁵とあるように、松竹側には当初から原作を大幅に改作する目論見があったようだ。さらに、舟橋によれば、ドタバタ喜劇というジャンルにするために原作を大幅に変えざるを得なかったことが分かる。

原作はかなりまじめに軍隊生活を描いたもので、ほとんどギャグらしいものはなかった。ストーリーも格別喜劇的ではない。したがってほとんどの部分をオリジナルで改作する必要があった⁶。

改作された部分は、舟橋自身の軍隊経験が素材となっていたという。

両者の間に横たわる認識の隔たりと真偽をここで精査するのは困難だが、舟橋が、「私にしてみれば、『二等兵物語』と『きけ、わだつみの声』とは両立する」と言い切っていることからも、『二等兵物語』の映画化に際し、当初、『二十四の瞳』や『きけ、わだつみの声』といった、涙に回収される従来の反戦映画と同様の路線で製作しようという意図はあったようだ⁷。ところが、“二等兵”シリーズはアチャカとして一定のパターンを繰り返しつつ、原作から離れて一人歩きを進めるのである。

本稿は、主に“二等兵”シリーズが変化を示し始めた1959年にスポットを当てる。1959年に起こった戦争の記憶の変容に喜劇がいかに関与しているのか、喜劇映画のジャンルとその世代交代に注目しつつ考察したい。

2. 兵隊喜劇とその変奏

2-1 漂流から敗戦へ―「新」三部作における兵隊たちの自己意識と厭戦

作を重ねるたびに批評家からはそのマンネリズムを指摘されながらも、毎回観客の期待する予定調和のギャグとクライマックスを用意してきたこのシリーズが、1959年の第7作目と第8作目の間で示した変化について確認したい。まず特筆すべきは、“二等兵”シリーズには見られなかった、終戦を迎える場面が、第1作目以外で初めて登場するという点だ。『新・二等兵物語 吹けよ神風の巻』の舞台は広島から始まり、原爆投下を経て終戦を迎える。シリーズで舞台が内地であった例は珍しくない。しかし、ほとんどの場合ラストで、伴淳演ずる主人公が、多くは花菱アチャコ（以後、アチャコとする）らとともに次なる戦地―多くは南方へと旅立ち、漂流の継続を予感させて終わる。漂流のラストを具体的に例示すると、以下のようになる。

第2作『続二等兵物語 五里霧中の巻』（1956年）では内地から南方へ、第3作『続二等兵物語 南方孤島の巻』（1956年）では「何処へ流れていくのだろうか」のタイトルとともに南洋の孤島から海上を流されて漂流、第4作『続二等兵物語 決戦体制の巻』（1957年）では内地・浜松の澁川工兵中隊から配置転換、第5作『二等兵物語 死んだら神様の巻』（1958年）では内地の山根中隊から外地へ志願して異動、第6作『二等兵物語 ああ戦友の巻』（1958年）では内地の堀部中隊から沖縄へ、第7作『二等兵物語 万事要領の巻』（1959年）では南方派遣部隊から南の空へ、といった具合である。

こうした着地のないラストには、当然、シリーズを次回作へと継続させるための興行上の意図があると考えられる。一方で、二等兵たちが、存在するはずのない住みよい何処かを模索し

続けなければならないという、終わりのないユートピア幻想が描き続けられているようにも見える。ところが、1959年の第8作『新・二等兵物語 吹けよ神風の巻』で主人公は、第1作『二等兵物語』以来、初めてラストで終戦を迎え、いったん漂流を止めるのである。このラストの変更は、いったい何を意味するのだろうか。

この第8作目では、兵隊たちが次なる戦地への移動を止めることに加え、これまでの“二等兵”シリーズが踏襲してきた喜劇的なパターンを打ち消すようなモチーフが新たに盛り込まれている。本作にはまず、「フリ」をする主人公たちが登場する。たとえば、新しく二等兵メンバーに加わった三木のり平は、啞者であるフリをしている。話せないというハンディが、身体的動作によるギャグを生み出すとともに、不器用な彼が兵隊として生き抜く術となる。また、アチャコ扮する柳川も、広島に疎開する子供に対する会いたさ故に、教官の計らいで仮病をつかい（つまり、病気のフリをして）広島で入院する。これによって、柳川は息子と共に被爆してしまう。仲間を助けるために上官に歯向かう古巻（伴淳）への扱きは、シリーズではお馴染みのものだが、本作ではその描写に変化が見られる。殴られる伴淳と三木のり平は、気を失ったフリをしてこれを切り抜けようとするのだ。このように登場人物たちは、「フリをする」ことによって戦争（に関わることを）意図的に回避しようとする。従来の“二等兵”シリーズが帯びていたアチャラカ性が、無意識が生む身体的ギャグによって生まれていたのに対し、本作には、それまでにはなかった二等兵たちの自己意識が生まれているのだ。アチャラカは、小林信彦によって次のように説明されている。

アチャラカというのは、パロディではない。パロディは批評である。アチャラカは〈批評精神抜き〉の崩しといえよう⁸。

第8作目で見られる「フリをする」二等兵たちには、意図的な厭戦という明らかな批評精神が生じている。「批評精神抜きの崩し」がアチャラカであるとする小林の定義に従うならば、「二等兵」シリーズは、第8作に至ってアチャラカを脱ぎ捨てたと見ることができよう。または、アチャラカが、二等兵たちの持つ批評精神をカモフラージュする働きをしているとも考えられる。

さらに、これまで上官のピンタを伴淳が上手く避けたり、倒れた伴淳の体が他の上官にぶつかっていったりと、場がドタバタの混乱を起こすといったアチャラカ喜劇的なパターンが繰り返されていたのだが、本作では無抵抗のまま上官の軍靴に踏みつけられ、血まみれになって動けなくなる伴淳の顔がクロス・アップで強調される。敗戦を知り、悲嘆に暮れる教官が二等兵たちを整列させ、「君が代」を斉唱させた後、切腹するという壮絶な場面も、登場人物の死が明らかに映し出されるという点において、それまでになかった類のものである。

さらに、シリーズではお馴染みであるはずのクライマックスもそれまでとは大きく異なる。“二等兵”シリーズがラストで必ず用意するのが、伴淳の上官に対する糾弾と報復の場面だ。第1作目から、上官たちの非道を告発し、銃剣などで威嚇することで上官に反省を促してきた伴淳だが、第8作目での伴淳は上官たちに反省の余地を与えない。物資を横領して逃げようとする上官らを追跡し、実際に拳銃で上官を撃ってしまうのだ。上官の腕に伴淳が放った実弾が

当たるショットは一瞬であり、その後、上官らから奪い返した物資をトラックで持ち帰る二等兵たち及び、去っていく伴淳・三木のり平のラスト・ショットへと、場面は唐突に変わる。これにより、従来の“二等兵”シリーズが擁していた反戦のメッセージや二等兵の悲哀、「被害者である我々」という自己意識が消失し、乾いた怒りのみが前面に押し出されることになる。

「フリ」をすることによる意図的な厭戦の表明、上官の扱きへの無抵抗、敗戦を嘆いての切腹、被爆、実弾による報復といった、それまでの兵隊喜劇が避けてきた“笑えない”モチーフの採用や、死を容易にイメージさせる演出の「過剰さ」は、先に挙げた原作者との決別のみで説明できるものではない。本作では、他にも上官の一人が自発的に加害者として反省の弁を述べる場面を挿入していることから、加害者=上官、被害者=二等兵という自閉的な対立構造が崩壊していると考えられる。

2-ii 「中国」へのまなざし—敵はどこにいるのか

第8作目の広島を経て、第9作目の『新・二等兵物語 敵中横断の巻』(1960年)とシリーズ最後となる第10作目の『新・二等兵物語 めでたく凱旋の巻』(1961年)の舞台は、ともに中支最前線に移る。さらに、冒頭のタイトルで示される時代設定も、これまでの“二等兵”シリーズが設定してきた時期をかなり遡る。『新・二等兵物語 敵中横断の巻』では、「昭和十四年 中支」とされ、『新・二等兵物語 めでたく凱旋の巻』では、「日本がまだ戦争に勝っていた頃」、すなわち第二次世界大戦前半期と推測されるのだ。それまでのシリーズ作品が、兵営内、もしくは内地に留まっているか、南方への移動のみで展開され、時期も太平洋戦争中に設定されていたことに鑑みると、大きな変更と言わざるを得ない。そして、この問題は、兵隊喜劇ひいては日本の戦争映画における「敵兵」の表象の問題とも密接にかかわっている。“二等兵”シリーズで人格を持った敵兵が登場するのは、最後の二作のみである。厳密に言うと、第3作『続二等兵物語 南方孤島の巻』でも敵兵が役名を担って登場するのだが、この敵兵は捕虜となるほとんど無抵抗の米兵であり、主人公の二人はこの米兵と個人的に親交を結ぶため、戦うべき対象としては描かれない。

たとえば、『新・二等兵物語 敵中横断の巻』では、中国人の抗日ゲリラ兵が伴淳と銃撃戦を繰り広げる。自らの手で敵を殺す二等兵=伴淳が描かれるのは、シリーズ内でも初めてのことである。ゲリラ兵のリーダーである趙は、日本兵に対してははっきりと憎しみを表現する。また、同じゲリラ兵でも、伴淳に命を助けられた男女は、上司である趙に逆らってまで伴淳を助ける。『新・二等兵物語 めでたく凱旋の巻』でも、戦うべき相手として中国兵が登場する。本作では、軍物資を横領する上官の役回りを中国兵・運大佐に与え、それを視察に来ていた陳少将らと二等兵=伴淳・アチャコが友好関係を結ぶ。少将は、敵地を通過する日本軍を「見て見ぬフリ」で見逃すよう指揮し、「武器をポイしてまた会いましょう」と、戦後の再会を約束する。ここでも伴淳は、少将に銃を向けた運大佐を銃で撃ち殺す。

第9・10作目で伴淳=二等兵が戦うべき相手は、大日本帝国の敵である中国兵というナショナルな対象ではなく、個人対個人の関係性によって規定されている。その結果、敵は伴淳もしくは彼に寄り添う多くの観客の倫理に反する非道な軍人一般を指すことになる。個人レベルで結ばれた信頼関係が優先され、彼等の倫理に反する存在には容赦のない制裁が加えられるのだ。

かつて、クライマックスにおける「悪いのはすべて軍隊という組織であり、戦争そのものである」という涙の訴えによって、最終的には上官すら許し、個人レベルでの戦争責任の所在を棚上げしてきたシリーズに、ここでも異変が起こっている。

兵隊喜劇における敵兵の表象は、同じく1959年に登場する『独立愚連隊』（岡本喜八監督）の敵兵表象とも結びつく。終戦間近、北支戦線を訪れた元鬼軍曹の従軍記者が、各隊のならず者を集めた小哨隊、通称「独立愚連隊」と行動を共にし、この小哨隊長であった弟の死の真相を究明しようとする。

戦争を喜劇的かつ活劇的に描いた『独立愚連隊』に対しては、当初批判の声が多く寄せられた。批判の対象として取り上げられたのは、戦争を喜劇として描くこと以上に、中国兵の死体の山が築かれる「残酷な」場面であった。『独立愚連隊』は、敵兵の姿を描かないことで自らを被害者とし、反戦もしくは厭戦を訴えてきた旧来の日本の戦争映画に、一石を投じる作品となった。また、戦争の記憶とその表象が、被害者対加害者の単純な二項対立から脱し、別のステージへと転換するきっかけを与えた作品ともいえる。さらに、続編の『独立愚連隊西へ』（1960年）に見られる日本兵＝愚連隊とフランキー塚扮する八路軍隊長とのやり取り及び『新・二等兵物語 めでたく凱旋』における伴淳と中国少将とのやり取りには、ある共通項を指摘することができる。前者は鉢合わせした敵味方が、互いに回れ右をして逃走することにより、後者は少将の指令によって中国兵が回れ右をして日本兵の通過を「見て見ぬフリ」をすることにより、敵・味方の対立的関係を無効化している。

2-iii 二等兵を変えた1959年の戦争認識

“二等兵”シリーズが、一度終戦を迎え、舞台を中支最前戦へと移したのと同じく、中支を舞台に敵兵が姿を現す『独立愚連隊』が登場したのが共に1959年であったことは、何を意味しているのだろうか。第8作以降の“二等兵”シリーズに現れた演出の過剰さと“愚連隊”シリーズ登場の背景にあったものは何か。

1959年は、戦争映画豊作の年だった。先に取り上げた“二等兵”シリーズや、『独立愚連隊』以外にも、『海軍兵学校物語 あゝ江田島』（村山三男監督）、『潜水艦イー57降伏せず』（松林宗恵監督）、『私は貝になりたい』（橋本忍監督）、『人間の条件（第一部・第二部）』（小林正樹監督）、『野火』（市川崑監督）など、戦記ものから、戦犯もの、戦争スペクタクル映画に至るまで、戦争関連の映画が多岐にわたって公開されている。それに伴って、戦争記憶とその表象の仕方についての問い直しもいたるところで試みられた。ここで、1959年から1960年に登場した戦争映画をめぐる言説を探ってみると、ある共通認識が浮かび上がる。

たとえば、『毎日新聞』では、「戦争映画ラッシュを解剖する」という記事のなかで、1959年の戦争映画がお涙ちょうだいものからアクションへと移行しており、それらが興行的にも当たっているという点が指摘されている。観客が戦争映画へと向かうのは、「現在には、かつての戦争体験ほど強烈な刺激をもって訴えかけてくるものがないということをも物語っている」。また、このような戦争映画がもてはやされるのは、戦時中には、よかれあしかれ国民の間に存在していた「共通の体験なり目標」が、1959年の時点では、見失われているということの表れでもあるという。

また、1959年は、『人間の条件』や『野火』のような、加害者としての日本人に自覚と反省を促す作品が新機軸を出したと評価された向きもあるようだ。

岩崎昶は、『キネマ旬報』誌における「1959年度総決算」において、「一九五九年の日本映画は小林正樹監督の「人間の条件」（一月十五日封切）ではじまったといってもよいであろう」と述べている。岩崎は『人間の条件』を以下のように評価する。

「人間の条件」は、敗戦前の日本人がかつて豊富に所有し行使していた民族的ヴェイタリティー、またその乱用の故におちいった残虐と犯罪、その両面を戦後十五年の国民につけ、国民はそこに過去の赫々たる犯罪への郷愁と反省とのまじりあった、いずれにしても凡百のメロドラマにはまったく見あたらない、強烈な感動をうけたのであった⁹。

福田定良は、「現代に生きる戦争物」において『野火』が、原作出版から7年を経て映画化されたことを引き合いに出し、「戦争体験の反省は、大衆を相手とする映画の場合、文学のようにすぐにはできない」とする。また、「映画における戦争体験の追求は、単なる芸術的活動ではなくて、顕著な社会的現象でもある」とし、映画が果たす役割が、文学に比べてアクチュアルなものであると指摘する。

福田によれば、「敗戦にまつわる歴史的事実」が「厳粛な「現実」」として受け止められていた時期、すなわち「大衆が軍隊を映画の中にもちこむには、「二等兵物語」シリーズのような通俗喜劇のスタイルが必要であった」時期を経て、1959年は、「大衆が映画によって戦中・戦後の日本の姿を反省することができるようになった」年ということになる¹⁰。

神田貞三もまた、「以前の単純明快な型をもった反戦・反軍隊映画は、今ではもうほとんどアクチュアルな意味を失ってしまった」とし、『人間の条件』を例に戦争映画の性質と受容の変化について指摘している。その背景には、1960年当時の人間が感じる「疎外感」があり、軍隊が「今日（＝1960年当時）の出口を失った状況の比喩」として登場しているという¹¹。

江藤文夫もまた、戦争映画の新しい方向性について論じている。江藤は、『大いなる旅路』『紺碧の空遠く』といった作品に見られる登場人物たちの戦争体験とその世代間の差に注目する。

日本映画が戦争体験をとらえるのに、国民生活のこのような深部にまで探り入ってきたということは、戦後の戦争映画が新しい視点を見いだそうとしていることをものごとっている¹²。

また、『あゝ江田島』『あゝ特別攻撃隊』での戦争否定から戦争肯定への「逆転向」については、「今日の観客は、彼等の転向を、これらの作品をみながら、現在進行の形で受け止めるのである」とする。

こうした言説から、1959年当時の戦争映画に求められていたものは、過去の記憶を正確に再現しようとする戦記的性格や、被害者の立場から訴えかける反戦のメッセージという目的以上に、1959年当時のアクチュアルな政治的閉塞感・疎外感を照射する鑑としての役割であったこ

とが分かる。この背景には、1959年の時点で、戦後タブー視されていた日本史がブームとなり、一般大衆の戦争の記憶が相対化され始めたことや、日米安保条約改訂反対の運動が激化し始めたことの反映があるように思われる。とくに、日米安保条約反対派が、当時の閉塞状況を分析し、打開策を模索する際には、「中国」という理想化された存在が頻繁に引き合いに出されていることから、映画のなかでの中国イメージの登場との関係を指摘することもできる¹³。1959年、鶴見俊輔らによって中央公論社から創刊された第四期『思想の科学』が、創刊号から2回にわたって「戦争体験特集」を組んでいることも看過できない。

このように、戦争映画の捉え直しの動きと、“二等兵”シリーズが、反戦のメッセージを投げかけるクライマックスを排除し、笑えないモチーフを挿入するようになった時期とは、ちょうど重なり合う。それは、新たな政治の季節への予兆となっているとも考えられるのだ。

先述の如き変化の後、“二等兵”シリーズは1961年に幕を閉じるのだが、これには、日本の高度経済成長がもたらした新たな喜劇ジャンルの台頭が関与している。

3. 復員する兵隊たち—喜劇による戦争記憶の再構築

3-i 復員兵イメージと1959年

二等兵たちの漂流の先には何が待っていたのだろうか。“二等兵”シリーズでは終りに描かれることのなかった兵隊たちの戦後もまた、時間と共に喜劇的な様相を帯び始める。本章では、“二等兵”シリーズが新たな展開をみせ、“愚連隊”シリーズがスタートしたのと同じ1959年に提示された復員兵の戦後と、その喜劇化について考えてみたい。復員兵のイメージは、戦後の日本映画のなかで繰り返し登場する。川本三郎は、映画のなかの復員兵を次のように説明している。

頭の中ではいくら日本は新しく再生したと理解していても、心情が、肉体がそれに追いつかない。客観的には戦後を生きていながら、主観的には戦中を生きる。そういう二重構造を生きる者として大きく浮き上がってくるのが「復員兵」である¹⁴。

復員兵たちは、敗戦によってもたらされた「戦後」という社会の大きなパラダイムシフトにどうにか適応しようとする一方で、主観的な戦争記憶は生々しく持続しているため、上手く社会の枠の中に収まることができない。川本は、このような映画のなかの復員兵イメージを「異物としての復員兵」と表現する。

「異物としての復員兵」のイメージは、戦争を体験した者が一般的に抱える戦争記憶の断絶と持続を象徴化する記号としても捉えられる。藤田省三は、この二重構造を喜劇的状况として理解する。藤田は、1959年当時を「コミカルな時代」と表現し、「転形期」に顕著に現れる喜劇性を指摘する。藤田の言う「転形期」とは、人間の内面的な過去の記憶と外面的な現在感覚との間で起こる齟齬＝ギャップが意識化される時期のことである。

戦争中から僅か十年余りの近い時間的距りでしかないのに、生活様式や日常の感覚や精神状態の方は、当時から遥かに遠く距ってきているという人間的变化と時間的变化との「不

均等発展」からして、精神の基底に存在して強い規制力を発揮する過去の意識と現在感覚との間に大きなギャップを作っている。

「生きて来た人間」としての我は「生きてゐる」人間としての我に何かそぐわないもの軽薄なものを感じ取り、逆に現在人としての我は在来人たる私の感覚上のアナクロニズムを目してスムーズな行動を妨げる何か鈍い障壁物であるように感じ取っている¹⁵。

時代の急激な変化と内面的に持続する記憶とのギャップに当惑し、慌てることによって起こるコミカルな現象は、復員兵たちのイメージから発して、映画のなかで一つの喜劇ジャンルを形成する。それは、戦争体験の記憶を纏った元兵隊たちが、戦後の社会的組織のなかに順応していく様を描いたサラリーマン喜劇である。

3-ii 序列の転倒を受け容れ、永住を決めること

兵隊時代の階級一かつて絶対的な力をもっていた序列が、戦後大きく転換する。男たちは、突如与えられた新たなポジションに戸惑いを覚えつつ、何とか戦後の日本社会と折り合いをつけようとする。復員兵の抱えていた二重構造が、喜劇的に再浮上したのが、戦後のサラリーマン喜劇である。

たとえば、登川直樹は、1959年の喜劇映画特集における論考で、サラリーマン喜劇を以下のように評価する。

戦後「サラリーマン喜劇」なるものが颯爽と登場したとき、これで庶民の生活もやっと落着いたことを私は強く感じた。サラリーマンが喜劇の対象となるということは、大衆が自分たちの風俗を笑えるようになった証拠で、天下泰平の反映にちがいない。ホープさんやラッキーさんや三等重役や目白三平は、多少の誇張やカリカチュアの手は加わっているとしても、ほとんどそのままに近いかたちで大衆の身近に存在し得る人物、つまり風俗の中に生きている人物である、という点がナンセンス喜劇と根本からちがうところだ。だから彼等は、特別に喜劇専門の俳優によってでなく、ふつうの正劇や悲劇にも登場できる俳優によって演じられるのが常だった。(小林) 桂樹や森繁久弥¹⁶がサラリーマンものの常連スタアだったことは、伴淳やアチャコが「二等兵物語」のスタアだったこととは意味がちがうのである(丸括弧内筆者)¹⁶。

サラリーマン喜劇は、戦争の記憶を纏った一般の大衆が、欲望の解放された高度経済成長期の泰平ムードへと緩やかに転向していくために用意された喜劇と捉えることもできよう。本章では、サラリーマン喜劇のなかに映し出された戦争の記憶と兵隊喜劇との関係について考えてい。

戦後のサラリーマン喜劇の先駆けとなったのが、『三等重役』(1952年、春原政久監督)である。『三等重役』は、戦後、公職追放によって退陣した前社長に代わり、いわば雇われ社長となって会社を支えるサラリーマンの姿を描いている。旧体制の入れ替えによって、会社組織が叩き上げのサラリーマンで占められるところに、戦後日本における新しい組織の有りようが反

映される。このような組織の序列の転換というモチーフを引き継いで登場したのが、“社長”シリーズである。このシリーズは、1956年の『へそくり社長』（千葉泰樹監督）から数えて、1970年までの間に全33作が制作された。

戦後に起こった階級の転換が惹き起こす笑いもまた、“社長”シリーズではお馴染みのものである。なかでも、1959年の第7作目『社長太平記』（松林宗恵監督）には、戦争のイメージが明確に投影されており、戦争の記憶のみならず、戦後の戦争映画、とりわけ兵隊喜劇への目配りが感じられる点で注目される¹⁷。

『社長太平記』は、戦時期のパラシュート生地で作った婦人下着販売で成功したメーカーの社長・牧田庄太郎（森繁久彌）が、ライバル社との間で大手デパートへの納品合戦を繰り広げるといふものである。冒頭、軍艦マーチの流れるなか、太平洋戦争の記録映像が映し出され、続いて戦艦内での兵隊たちの食事の場面となる。壊れかけのロイド眼鏡をかけた牧田が、口の中一杯に食事を頬張っているのだが、その食べ方を曹長である大森（小林桂樹）に咎められる。あわや平手打ちが飛ぶかと思われる刹那、艦長の朝比奈（加東大介）が現れて執り成す。上等兵による二等兵へのビンタの扱きは、『真空地帯』（1953年、山本薩男監督）に見られ、以後の兵隊喜劇が幾度となくパロディにしたモチーフである。ただし、ここで上官・大森から牧田二等兵に実際にビンタが飛ぶことはない¹⁸。

このシーンは、元二等水兵であり、現在は下着メーカーの社長となった主人公・牧田が見る夢でしかない。牧田の中での兵隊時代の記憶は今や夢となり、兵隊喜劇映画を思わせるイメージを纏って戦争の記憶が再構築されている。その後、夢の登場人物3人が、すべて同じ会社の社員であることが判明する。しかも、軍曹であった大森が牧田の秘書、艦長であった朝比奈が庶務課長といった具合で、軍隊時代の階級の上下関係が逆転した設定となっている。3人の間には、共に戦った戦友という仲間意識だけでなく、抜け切らない軍隊時代の階級意識が存在し、ふとした瞬間にそれが立ち現れる。

そのような牧田に残された無意識の記憶の一つが、軍隊時代の早食いの癖であろう。社長となった今も口の中いっぱい食べ物に放り込むため、曹長・大森に代わって妻に咎められる。ここで見られる女性のポジションの読み替えもまた、戦後に起こった階級の転換を象徴するものである。“二等兵”シリーズのなかで、女性たちは、戦争に翻弄されながらも、伴淳が上官らに投げかける「怒り」を「許し」に転化させるためのミューズとして存在している。また、戦時を生き抜くために上官たちを利用して物資の横流しを目論むしたたかな女性も登場する。かつての銃後の女性たちは、“社長”シリーズでは丸腰の男たちを叱咤激励する妻となり、会社を陰で動かす義母となり、男の懐を当てにするバーのマダムとなって登場するのだ。

男たちはそれぞれ、会社という新しい組織の序列のなかで、現在のポジションを受け容れて生きているかのように見える。しかしながら、彼らのなかにも僅かながら二重構造を見てとることができる。たとえばそれは、後半の「海軍キャバレー」によって明らかになる。

庶務課長として職務を懸命にこなす朝比奈は、夜になると海軍キャバレーに足繁く通っている。海軍キャバレーとは、当時実際に流行した酒場で、軍服を着た店員が客たちを軍隊式にもてなすのが戦中派のノスタルジーをくすぐった。普段、課長として、地味で堅実な暮らしをしている朝比奈も、店内では店員らから敬礼され、恭しい給仕を受け、艦長であった往時を追体

験できる。しかしながら、朝比奈も、ラストでは艦長時代以来長く伸ばしていたヒゲを剃り、海軍ノスタルジーとの決別を宣言するのである。

復員兵たちは、軍隊に代わる家族的共同体ともいえる会社組織を用意されることで初めて、戦後を受容することができる。彼らが安住できる共同体とは、兵営での他人同士で寄り集まる仮初めの共同生活ではなく、終身雇用という名の永住システムでなくてはならない。朝比奈は、定年延長という社長の計らいがあって初めて、艦長時代以来の長く豊かなヒゲを剃り落とすことができるのである。自らの帰属意識を軍隊から会社へと移し、兵隊からサラリーマンになった男たちが自らを笑うのが、戦後のサラリーマン喜劇のアイデンティティといえるだろう。ここに、安定した高度経済成長期に至る時期を背景とする、兵隊喜劇からサラリーマン喜劇へのジャンルの世代交代を見てとることができるのではなからうか。兵隊喜劇のイメージが明示された“社長”シリーズ第7作『社長太平記』が1959年に登場していることもまた、この時期に起こった戦争の記憶の再構築を物語っているのである。

3-iii “兵隊”から“サラリーマン”へ—喜劇ジャンルの世代交代

ここで、“二等兵”シリーズと“社長”シリーズとを橋渡ししていると考えられるジャンルの性格についてさらに具体的に考えてみる必要がある。“二等兵”シリーズは、二人組の凸凹コンビがドタバタ喜劇を繰り広げるというパターン化された形式において、一種の弥次喜多ものと捉えることもできる。弥次喜多ものは、日本で繰り返し踏襲されてきたジャンルだが、映画の世界ではまず、日本に入ってきたアメリカ映画のコンビものが「弥次喜多もの」として人気を博している。たとえば、1920年代にウォーレンス・ビアリーとレイモンド・ハットンのコンビによるコメディが「弥次喜多」を冠した邦題で公開されている。山田喜久男によれば、こうした弥次喜多ものの特徴は、「男性集団における競争と協同」ということになる。アメリカの男性集団志向は、西部劇や軍隊喜劇にも現れているが、この傾向は「高度工業化社会の文化的要請」と「女権社会の台頭」によって顕著になるという。たとえば、1920年代に流行したアメリカの弥次喜多ものは、軍隊や消防隊といった男性集団による職業組織での競争・協同の喜劇として展開される¹⁹。

日本における弥次喜多ものは、最初、1920年代に時代劇として登場し、松竹の“与太者”シリーズ²⁰へと派生、小津安二郎監督『出来ごころ』（1933年）の坂本武・大日向傳コンビによって完成を見る。山田は、映画題材としての“弥次喜多”が1925年から1962年までに41本作られ、“清水次郎長”とトップをわけあっていたのが、1962年を境に減少を見せている点を指摘し、その背景に1958年以降の“社長”シリーズの台頭を見る。なるほど、“社長”シリーズのなかで、森繁・小林コンビが出張先で好色失敗譚を繰り返すというパターンは、本来の弥次喜多ものが擁する道中記的性格であり、会社という男性集団への逃避の背景には、日本の高度経済成長を見ることができよう。「無邪気な男性集団」のなかでの「男性の幼児性志向」と、それを操縦する女性の存在という構図もまた、アメリカのチームものの喜劇が併せ持つ傾向と重なる²¹。

日本の兵隊喜劇もまた、男性集団志向のコンビものが多く、戦地から戦地へと移動を繰り返すという道中記的性格を併せ持っている。“二等兵”シリーズが、題材としての「弥次喜多」

が減少を見せる前年の1961年に終焉することに鑑みれば、ここに戦争の記憶を纏った喜劇映画のジャンルの世代交代を見出すことができるのではないだろうか。“二等兵”シリーズをはじめとする兵隊喜劇は、当初反戦映画と娯楽映画との狭間で登場しており、ジャンルとしては戦争映画として捉えられることが多かった。ところが、1959年前後に見られる、戦争記憶のパラダイムシフトを背景に、“二等兵”シリーズの兵隊たちがアチャカを脱ぎ捨てて兵営から飛び出すと、“愚連隊”シリーズのようなアウトローによる活劇化した兵隊ものが現れた。その一方で、日本人男性の帰属意識を映し出す派生ジャンルとして、サラリーマン喜劇が台頭したのである。

4. おわりに 一二人組の行方

“二等兵”シリーズのパターンに変化が生じ、兵隊喜劇そのものが変化を見せた1959年は、安保闘争のピークを翌年に控え、そこから生まれる閉塞感を打破するために再度戦争記憶の読み直しが試みられた年でもある。終戦から15年近くを経て、時間的な距離をおいて眺めることが可能となった戦争の記憶は、「被害者であるわれわれ」という意識の裏側にある「加害者としての個人」という意識をも内包する。1959年はまた、それまでタブーとされてきた日本史がブームとなった年でもある。唯物史観の立場で語られる日本の歴史には、賛否両論あったが、戦争の記憶そのものが個人の体験から解放され、国民体験として相対化して語られるようになった。“二等兵”シリーズの変奏と兵隊喜劇の活劇化は、こうした時代背景をもとに初めて可能になったと考えられる。

“二等兵”シリーズは、1959年を境にステレオタイプ化された兵隊生活の描写と反戦のメッセージを棄て去り、兵営内に留まっていた兵隊たちの帰属意識の所在を曖昧にしていく。そして、記憶の対象との間に距離ができたことではじめて、自らの帰属意識の所在を兵営から会社組織へと移し、自らの風俗を笑うことが可能となったのが、戦後のサラリーマン喜劇であった。一方で、どこにも帰属意識を見出せず、「異物」のまま戦後を生きる、社会のはみ出し者としての復員兵イメージもまた、複数のジャンルに跨ってアウトローの系譜へと連なると考えられるが、これについては機会を改めて論じることとしたい。

2009年末、「釣りバカ日誌」のシリーズ最終作が公開された（『釣りバカ日誌20 ファイナル』朝原雄三監督）。この最後の弥次喜多ものサラリーマン喜劇が姿を消したことが、家族的共同体として存在してきた従来の「会社」という概念が希薄になって久しい、日本の社会のパラダイム転換を物語っているのは明らかである。サラリーマン喜劇以後、新たな喜劇ジャンルの台頭と世代交代はどこに現れるのか。行方を見守りたいところである。

- ¹ 兵隊喜劇の源泉とその変遷については拙論『兵隊を笑うー「兵隊喜劇」の系譜とその位相』（『映像学』第82号、2009年、所収）に詳しい。柳家金語楼に代表される兵隊落語にはじまるジャンルの形成と、戦後の二等兵ブームを引き継ぐフランキー・ブーチャンの“軍艦旗”シリーズ、“愚連隊”シリーズに見られる兵隊喜劇の活劇化等を例示し、戦争映画のブームと変容の継起として喜劇が大きな役割を果たしたことを指摘した。
- ² 『毎日新聞』、1959年9月9日。
- ³ 『朝日新聞』、1959年9月9日。
- ⁴ 『二等兵物語』映画化の経緯については、梁取自身の『手前味噌 随筆・二等兵物語』（採光社、1956年）に詳しい。
- ⁵ 舟橋和郎『回想の日本映画黄金期』、清水書院、1996年、304頁。
- ⁶ 同上、306頁。
- ⁷ 『日本戦没学生の手記 きけ、わだつみの声』（1950年）は、舟橋自身が脚本を担当している。舟橋の作品歴には、『海軍兵学校物語 あゝ江田島』（1959年）、『続・兵隊やくざ』（1965年）をはじめとする“兵隊やくざ”シリーズ、『与太郎戦記』（1969年）をはじめとする“与太郎戦記”シリーズなど、他にも戦争を題材とするものや兵隊喜劇に類するものが多い。脚本家の戦争体験と記憶が、映画にいかにかに投影されるかという問題も今後、考察の余地があるだろう。
- ⁸ 小林信彦『定本日本の喜劇 喜劇人編』新潮社、2008年、72頁。
- ⁹ 『キネマ旬報』1960年2月上旬号。
- ¹⁰ 福田定良「現代に生きる戦争物」『キネマ旬報』1959年11月下旬号。福田は、戦争映画のアクチュアリティについて主に『貴族の階段』『野火』『硫黄島』を取り上げて論じている。「敗戦にまつわる歴史的事実は、たとえば「真空地帯」のような作品がつけられた時期においては、やはり厳粛な「現実」であった。」また、「戦争体験の反省として描かれているものがすぐれて現代的な感覚をもったものでなければならず、そういう現代的な感覚とは、「喜劇的感覚」のことである。
- ¹¹ 神田貞三「戦争映画について」『思想の科学』1960年3月号。
- ¹² 江藤文夫「戦争体験の断絶と連続ー新しい戦争映画の出発点ー」『中央公論』1960年6月号。
- ¹³ 川本三郎は、『今ひとたびの戦後日本映画』（岩波書店、1994年）のなかで戦後日本映画にはじめて「中国」が登場したのが『戦争と平和』（1947年）であったことを指摘している（「「戦争と平和」の伊豆肇が中国大陸からの帰還兵であり、しかも、中国人に助けられたために大東亜戦争を相対化して見る目を持っていたという設定は重要である（62頁）」）。ところが、1949年の中華人民共和国の成立によって再び「中国」が姿を消す。「共産中国の誕生によって、中国は、実質的な占領軍であるアメリカと日本の保守勢力にとっては、敵国になった。そのために、日中戦争当時に日本軍が行ったことが隠されていった。それだけではない。共産中国の誕生は、日本国内の進歩派にも影響を与えた。彼らの「中国」へのスタンスを変えた。毛沢東率いる中国がひとつの理想型になってしまったために、日本人は日中戦争時の加害者であるという認識が希薄になってしまったのである。保守勢力は中国を敵視する。進歩勢力は理想化する。その結果、どちらからも中国に対する加害者意識が薄れてしまう。戦後日本映画のなかで「中国」が描かれなくなったのは、そのためではないか。（63頁）」
- ¹⁴ 川本、前掲書、42-43頁。川本は、黒澤明の映画のなかの三船敏郎や、『戦争と平和』『本日休診』などを

通じて論じている。こうしたアウトローとしての復員兵は、後に仁侠映画や喜劇映画で一定のイメージを生み出していくことになると考えられるが、紙幅の都合上、詳述は次の機会に譲ることとする。なお、復員兵の抱える戦後の二重構造と転向の問題については、磯田光一が「転向の帰趨」『戦後史の空間』（新潮選書、1983年）のなかで指摘しており、川本の論考は、これを念頭においていると考えられる。

- ¹⁵ 藤田省三「喜劇的状况の問題性」『思想の科学』1959年9月号。
- ¹⁶ 登川直樹「新しい喜劇・古い喜劇—喜劇映画のいくつかの段階—」『シナリオ』1959年10月号。
- ¹⁷ “社長”シリーズの大半の作品で監督を務めた松林宗恵が、他方で東宝の十八番である特撮映画、戦争映画も多数手がけていた点も考慮に入れる必要があるだろう。『人間魚雷回天』（1955年）、『潜水艦イー57降伏せず』（1959年）、『ハワイ・ミッドウェイ大海空戦 太平洋の嵐』（1960年）など。
- ¹⁸ ロイド眼鏡と兵隊のビジュアル・イメージについても、さらなる考察の余地がありそうだ。『真空地帯』にも現れ、その後兵隊喜劇でも繰り返された、「扱きに遭うロイド眼鏡の兵隊」というステレオタイプと、ハロルド・ロイドがもたらしたサラリーマン・イメージとの影響関係は、本稿でこの後指摘する兵隊喜劇からサラリーマン喜劇への世代交代を考えると興味深い。
- ¹⁹ 山田喜久男『日本映画における外国映画の影響—比較映画史研究—』早稲田大学出版部、1983年、336—342頁。
- ²⁰ “与太者”シリーズは、松竹蒲田の野村浩将監督によって1931年の『令嬢と与太者』から1935年の『与太者と若夫婦』まで全部で11作が作られた。磯野秋雄と三井秀男（弘次）と阿部正三郎が演じる与太者トリオによって繰り広げられるドタバタ喜劇である。
- ²¹ 山田、前掲書、340頁。