

彷徨えるアイデンティティ —松竹大船喜劇と〈復員兵〉イメージ

Strolling Identity; Shouchiku Ofuna Comedies
and Images of Demobilized Soldiers

小倉史
Fumi Ogura

1. はじめに—〈復員兵〉のいる風景

昭和 20 (1945) 年の敗戦からほどなくして戦地から引き揚げてきた兵士、すなわち復員兵は、戦後の日本において日常生活に復帰し、社会に適応することのさまざまな困難と直面する。予期しなかった敗戦と、それを導いた元軍人たちに大きな反発を感じる日本国民が彼らに向ける視線は冷ややかなものだった。また、「敗戦に伴う生活難や価値観の崩壊」は、彼らの一部を犯罪に走らせることもあった。「特攻くずれ」という言葉が象徴するように〈復員兵〉のたむろする場所を犯罪者の温床と見なす向きもあったようだ。さらに、死んだはずの兵士がいわゆる「生きた英霊」として復員してみると、そこでは妻がすでに再婚し、新たな家庭を築いているというケースも少なからずあった¹⁾。

こうした社会問題を背景に、戦後間もない頃の日本映画には、〈復員兵〉が日常の風景として登場する。

黒澤明監督『酔いどれ天使』(1948年)の主人公松永(三船敏郎)は、「特攻くずれ」のヤクザだ。結核にかかって弱っており、抗争の果てに命を落とす。同じく黒澤監督の『野良犬』(1949年)で木村功演ずる凶行犯遊佐もまた、「特攻くずれ」という設定である。その後、『昭和残侠伝』(佐伯清監督、1965年)をはじめとする東映の任侠映画路線にも、特攻上がりの〈復員兵〉という設定のヤクザが度々登場している。

『戦争と平和』の伊豆肇演ずる小柴健一は、九死に一生を得て復員したものの、自分が亡くなったと思っている妻が幼馴染である茂男(池部良)と再婚してしまっていることを知り、衝撃を受ける。

戦地から戻ってきた男たちは、劇的に変化する戦後の社会をどのように受け止めたのだろうか。彼らの多くは、「お国のために」戦って戻ってみれば、それらが全て否定されているという事態に直面し、戦後の民主主義日本をすんなりと受け入れることはできなかったに違いない。

川本三郎が〈復員兵〉について次のように述べている。

「大日本帝国」が突然「民主日本」になったからといって、すぐにその現実を追いつくことは、

戦場を経験した者であればあるほど出来はしない。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。

彼らは器用に戦後社会に自分を適応させることが出来ない。とって昔に戻ることも出来ない。彼らだって戦争が終わったことには、ほっとしている。自決するほど「大日本帝国」の实在を信じていたわけではない。しかし、戦争で死んでいった仲間たちのことを思えば、戦後の明るさのなかにすぐに自分を投げ込むことは出来ない。そこからどこか虚無的で、ささくれた心情の「復員兵」のイメージが生まれてくる。「復員兵」は明るい戦後社会の異物になっていく。そして「異物としての復員兵」が描かれていくからこそ、戦後の日本映画は豊かさを獲得していく²。

このように、戦争を生き延びて戻ったものの、戦後の日本社会にうまく復帰、順応できないまま、社会の異物として生きる〈復員兵〉イメージは、さきに挙げた『戦争と平和』のなかで、戦争のトラウマから精神に異常を来たしてしまう復員兵・康吉（池部良）のように、時に精神を病んだ「狂人」として立ち現れる。

本稿では、当初「狂人」として登場した〈復員兵〉イメージが、映画の中でどのように変容し、喜劇的に表象されたのかについて考えていく。今回は、その一例として1952年に松竹大船から公開された映画『本日休診』（渋谷実監督）に登場する「狂人」としての復員兵イメージをとりあげる。〈復員兵〉をめぐる映像の分析、原作小説との比較を通して、「明朗快活」路線の代名詞ともいえる松竹大船という土壌のなかで、監督渋谷実が「異物としての復員兵」をどのように表出させたのか、読み解いていきたい。

2. 松竹大船調と監督渋谷実

まず、松竹大船調がいかなるものであったかについて、松竹大船における監督渋谷実の位置づけを確認しつつ述べておきたい。

松竹では、蒲田に撮影所があったのが大正9（1920）年から昭和10（1936）年までである。この松竹蒲田時代から半世紀にわたって社長として君臨した城戸四郎は、松竹映画の作風の変化に対しても、大きな影響力を発揮した³。城戸社長本人は、「松竹大船調」の前身でもある松竹蒲田時代の作風「蒲田調」について次のように述べている。

暗いものをそのまま見る考え方の中には、救いを求める宗教とか、革命とかがあるけれども、松竹としては人生をあたたかく、希望をもった明るさで見ようとする⁴。

松竹の撮影所はトーキー化のさなか、1936年に蒲田から大船へと移転し、「蒲田調」は「大船調」

として受け継がれていく。戦後、“大船調明朗喜劇”と銘打って松竹大船調復活の狼煙を上げたのが、1949年の木下恵介監督『お嬢さん乾杯!』である。その後、1950年代の松竹には、小津安二郎、木下恵介らを筆頭に、ホームドラマとメロドラマと人情喜劇を得意ジャンルとする監督らが、コンスタントに作品を発表する安定した黄金期が訪れる。こうした松竹黄金期の屋台骨を支えた監督の一人が、渋谷実である。渋谷は、現在では忘れられた監督の一人となってしまった感もあるが、当時は小津、木下と共に松竹の「御三家」と称されていた⁵。戦後復員した渋谷は、松竹に復帰するものの、しばらく作品に恵まれず、不遇の時代が続く。しかし、1950年の『てんやわんや』を皮切りに、風刺のきいた乾いた喜劇の傑作を次々と発表することになる。1950年代は、監督渋谷実の全盛期でもある。

四国独立運動の陰謀をめぐる騒動を描く喜劇『てんやわんや』(1950年)や、松竹から大映に移ったライバル吉村公三郎との競作として同時公開された『自由学校』(1951年)の好評を皮切りに、「キネマ旬報」誌ベスト・テンには渋谷作品のランク・インが続く⁶。1952年では『本日休診』が第3位、『現代人』が第4位、1954年では『勲章』が第8位といった具合である。1955年の『青銅の基督』は、野心作と評価されるも観客動員数が振るわず失敗作におわるが、1957年の『気違い部落』が再び第6位にランク・インする。しかし、これを最後に渋谷作品の評価は下降線を辿った⁷。

当時の松竹大船調に批判的だった若手監督の一人、大島渚は渋谷のことを次のように評している。

渋谷さんはむしろ、松竹の伝統に対しては、いちばん反逆的だったと思いますね。テーマにおいても、松竹的ではなかった。独自の美学があっただろうと思います。松竹の映画は、根本的には感情移入のドラマだったんだけど、それを拒否して、人間と世界とを提出しよう、というところがあった⁸。

大島も指摘するように、松竹大船調というコンテキストのなかでのみ渋谷作品を論ずることには、ある種の危険が付き纏う。「悲劇的でもある戦後の社会風俗を突き放して描写することによって感傷的でない乾いた笑いに転化⁹」させるところに渋谷実の「松竹的」でない演出の特徴が現れるからである。しかし一方で、本稿でこの後取り上げる渋谷の『本日休診』には、狂人となった復員兵を喜劇的に捉えることによって浮上する「松竹的」な要素も内在している。この点を踏まえ、映画『本日休診』のなかで、松竹大船調人情喜劇というジャンル映画的性格と渋谷実という反松竹的な作家性とがどのような形で相剋し、あるいは調和しているのか、また、〈復員兵〉が狂人であることがどのように位置づけられ、扱われているのかについて、以下論じていくこととする。

3. 映画『本日休診』における復員兵の喜劇的表象

映画『本日休診』は、井伏鱒二の同名小説を下敷きとし、休診日にも関わらず来院する患者に翻弄される老医師八春(柳永次郎)を主人公とした群像喜劇である。登場人物の一人に、同じく井伏鱒二の小説『遙拝隊長』から取り込まれた復員兵・岡崎勇作(三國連太郎)がいる。勇作は、戦争

の後遺症による精神障害を抱えており、発作が起こるたびに周囲の人間を巻き込んで遥拝を強要する。

ここでは、原作で描かれた遥拝隊長・岡崎悠一の描写と映画での岡崎勇作の描写とを比較することにより、松竹大船喜劇というジャンル映画的文脈のなかで受容された〈復員兵〉のイメージを読み解いてみたい。

3-i 軍靴なき素足のショット—隠された過去

まず、勇作が最初に登場する場面をセリフとともに、ショットごとに見ていこう。以下、実際の映像のなかのセリフとアクションをシークエンスごと、ショットごとに再現していくが、適宜、当時のシナリオ¹⁰を参照する。どのシークエンスにもシナリオからの多少の変更は散見されるが、シナリオにまったく記されていない部分についてはゴシック体で示してある（以下、すべて同じ）。

シークエンス[1]

- ・ 勇作、画面奥より走りこんできて遥拝。カメラ、ややズーム。
- ・ 腰に提げた軍刀からティルトダウンで下駄履きの足が捉えられる (①②)。
- ・ 勇作「岡崎中尉参りました」「(何者かに反応するように) は、はい」
- ・ 下駄履きの勇作の足 (③)。行進していく。カメラのティルトアップが火の見櫓を捉える。
- ・ 三雲病院。「本日休診」の札をかける勇作の母お京（長岡輝子）。勇作の声を聞いて駆けていく。

シークエンス[2]

- ・ 軍人勅諭となえる勇作のバーストショット (④)。
- ・ 泥濘に転がるドラム缶。勇作の声に重なり複数の男の声 (⑤)。
- ・ 勇作のバーストショット。
- ・ ドラム缶の上に立つ勇作のロングショット。前景に整列するドラム缶。
- ・ 勇作バーストショット。
- ・ 男たちの声が消え、ドラム缶のあいだで吠える犬の鳴き声に変わる (⑥)。
- ・ 三雲病院。「先生！」駆け込んでくるお京。「勇作がまた発作を」

シークエンス[3]

- ・ ドラム缶の上に立つ勇作のロングショット。勇作の前を通過する2人の男 (⑦)。
- ・ 男たちにつかみかかり、遥拝を強要する勇作。相手にされず、もみ合いになる (⑧)。
- ・ 三雲病院から出てくる八春医師。
- ・ 八春医師、「乱暴はよせ」ともみ合っている3人を引き離す。
- ・ 立ち上がる勇作「下士官はおらんか」。八春医師を見つけ、「この兵をぶった斬れ」と命令する。

- ・ 八春医師、2人の男に「勘弁してくれ、相手は気違いだ」ととりなし、勇作に「中尉殿、敵前迂回作戦であります」。勇作「迂回作戦か…」(⑨)
- ・ お京「うちの倅です、勘弁してください。戦争で頭をやられてからあんなふうになってしまいました」と頭を下げる。男「化けものめ！ ファッションの遺物！」
- ・ 指令を喚く勇作を連れ去る八春医師。

シークエンス[4]

- ・ 三雲病院裏庭。勇作を連れてきた八春医師「岡崎中尉、お前はこの木の下に寝ころべ」。渋る勇作に「黙れ、お前はいつもこの木の下に寝ころんで、左足の膝坊主へ右足のかかとを載せて、のうのうと昼寝をしとるじゃないか」
- ・ 返事をする勇作。八春医師「命令だ。わしの眼の前でそれをやってみろ」。勇作「はい！」
- ・ **木の枝の切り口のこぶに勇作の足が乗る (⑩)。**
- ・ 八春「よし、命令があるまでそのままにしとれ」。やってきたお京を連れて去る八春。
- ・ **昼寝をする勇作の俯瞰ショット (⑪)。** **パンして木の上の下駄履きの足 (⑫)。**
- ・ 八雲病院中。お京「先生、治らないもんでしょうか、あの病気」。八春「まあ、無理だろうなあ」。お京「(嘆いて) たった一人の倅だけになおさら…」。八春「まだ幸せだよ、お前さんは。気違いでもかたわでも生きて帰ってきた。わしゃ、一人息子を……」。うなずくお京。

勇作の精神世界は、軍人勅諭を合唱する音声によってのみ表されるが、やがてそれは犬の遠吠えによってかき消され、泥濘におびただしく転がるドラム缶が死んでいった兵士たちの亡骸のごとく不気味に映し出される(⑤)。シナリオにはなかった映像であるが、映画内でこの復員兵が精神を病むに至った要因となるであろう、戦地での体験が直接語られることはない。

一方、原作では遙拝隊長が「気が狂う」に至った戦地での過去が詳細に語られる。

悠一は、トラックから振り落とされたとき左の脛を折って、同時に腑抜けのようになったのである¹¹。

悠一は、部下が漏らした一言を咎め、殴りつけている最中に部下と共にトラックから振り落とされ、部下は命を落としてしまう。この時の怪我が原因で、悠一は精神的な後遺症だけでなく、左足を引きずるといふ身体的な後遺症も背負っているのである。

原作ではさらに、怪我をした遙拝隊長の長靴を脱がせることの葛藤も描かれる。

担架から治療台に移された隊長は、開襟シャツをきて軍袴に黒い長靴を履いていた。

「なぜ靴をば脱がさんのだ。」と、いきなり軍医が、上田従卒をしかりつけた。

「左足の脛が、骨折らしいのであります。靴を抜きとろうとしますと、そうすると、非常に苦

痛を訴えられるのであります。」と、上田従卒が答えた。

「それならば、なぜ右足の靴をば脱がさんのだ。第一、衛生兵がけしからん。」と、軍医がまたしかるので、上田従卒は隊長の右足の靴を抜きとって、担架兵に渡した。

「そのとおり、すぐ脱げるじゃないか。」と、軍医がまた憎らしげに言った。上田従卒や担架兵の気持ちから言えば、自分の隊長である軍人に、長靴の片方だけはかせるのは、自分らの威厳にも関わる問題であった。

「はさみで切れ。靴をば、切るんだ。」と、軍医が手術服姿の角顔の部下に言った。

(中略)

遙拝隊長の左足の靴は、軍医の部下が縦に切り開いて床の上にはうり出した。軍袴も臍から下を縦に切り裂かれた。露出した隊長の左足は、患部だけでなく臍から下の全体が腫れあがっていた¹²。

(下線部、筆者による)

原作からは、この足の怪我とその後遺症が、本人が正気で語れなくなった戦後にあってもなお、「加害者であった過去」を物語る身体的記憶として残っていることがわかる。

しかしながら、上記の引用部分における軍靴(長靴)が表象するものは、遙拝隊長・悠一が戦後背負うことになる「後遺症」の直接の要因だけにとどまらない。傍線部の部下たちの逡巡からも読み取れるように、軍靴は、軍人であることの尊厳を象徴するものでもある。それが軍医の部下によって「引き裂かれる」という構図は、彼の軍人としてのアイデンティティが分裂してしまうことを意味する¹³。

先に取り上げた映画『本日休診』における遙拝隊長・勇作の登場シーン(シークエンス[1]~[4])のなかで、下駄履きの素足のショット(下線部)がことさらに繰り返されたことを想起しよう。発作が起こると当たりかまわず周囲の人間に遙拝を強要していた勇作が下駄履きで闊歩することや、その足がクロス・アップで繰り返し映し出されることによって、肝心な場面では軍人としての矜持が維持されておらず、戦中から「ファッションの遺物」として貫かれているはずのイデオロギーが、実は揺らいだ状態にあったことを示唆しているのだ。繰り返される素足のショットは、遙拝隊長の分裂したアイデンティティそのものであるとともに、映画の表層では明示されることのない「加害者としての過去」を物語るものとして読み替えることができるのである。

I 遥拝隊長・勇作 初めての登場シーン

シークエンス[1]



①



②



③

シークエンス[2]



④



⑤



⑥

シークエンス[3]



⑦



⑧



⑨

シークエンス[4]



⑩



⑪



⑫

3-ii 「偽気違い」疑惑—共同体のなかの遥拝隊長

原作では、遥拝隊長・悠一の発作について次のように語られる。

たいてい、発作の起こっている場合でも、悠一は老幼婦女子には取りあわない。号令を浴びせる対象者は青壮年者に限られて、それも笹山部落の顔見知りの人に限られる。この点、悠一が難題をかける相手を見つけるには選り好みがあるようにも見えるので、一時はにせの気違いではないかといううわさもあった¹⁴。

原作において、遥拝隊長・悠一が遥拝を強要する相手は特定の者に限られており、彼の「気違い」は、意図的・自覚的なものではないかという読みが提示されている¹⁵。悠一のこの「偽気違い」疑惑もまた、映画の中で明示されることはない。しかしながら、その後の映画における遥拝隊長・勇作の登場シーンを拾ってみると、ある傾向を見出すことができる。

シークエンス[5]

恋人を追って上京したものの、騙されて暴漢に乱暴され、荷物まで奪い取られた悠子（角梨枝子）が悲観して泣く場面（①）。勇作の叫び声がオーバーラップし、勇作登場（②）。制止する母親を振り切り、酔って通りがかったお町（淡島千景）に遥拝を強要（③④⑤）。三千代（田村秋子）の機転で、声で真似た消灯ラッパが鳴り、勇作「解散」（⑥）。

シークエンス[6]

酒場で働くお町が、金のために困っていた富豪の男の子供を身ごもるが、流産して三雲病院に運ばれた後、帰宅する場面（①）。前の場面で、お町の兄竹さん（中村伸郎）と勇作は、パチンコ店で遭遇している。毎日遊び暮らし、甲斐性のない兄をなじる三千代の言葉に、勇作「本官もそう思う」（②③）。お町の兄に横取りされた景品のタバコを奪い返し、三千代の方に与えてやる（④⑤）。その後、病院に運ばれるお町を見て「患者護送」と思い込んだ勇作、「恩賜」と思い込んでいる景品のタバコを投げて励ましてやる。勇作「しっかりしろよ、早く帰ってこいよ」（⑥）。

映画においてはこの他に、後半に入って、少年航空兵と思い込んでいる怪我をした雁を診てもらうために三雲病院に飛び込んでくる場面や、一命を取りとめたお町のもとへ「雁が逃げてしまった」と駆け込んでくる場面が続く。

上記のように、勇作が登場するのは、悠子やお町といった女性、とりわけ男性に搾取され悲愴感に満ちた女性が登場する場面の直後である。計ったかのような勇作の登場のタイミングは、原作にあった「にせの気違いではないか」という疑惑が別の形に読み替えられたものに外ならない。勇作は、狂者たりうることによって、〈復員兵〉が等しく抱える現実との葛藤に耐える力、すなわち内面

的な非転向を保証されるだけでなく、女性をはじめとする社会的弱者の精神的救済を担うことで、共同体の一員としてなかば肯定的に受容されているのである。

ここで、あらためて原作で描かれる、共同体のなかでの遥拝隊長・悠一の位置づけを見てみると、映画のそれとはかなり異なったものであることがわかる。以下に引用するのは、悠一が、「恩賜」と思い込んだ饅頭を、村人たちの口にねじ込んで与える場面である。

与十は口から唾を吐き出して、

「ああ、ほっとした。あいつ、おそるべき骸骨だね。」と言った。

ほかの三人も唾を吐いた。その唾は、みんなまんじゅうの餡の溶液で、色のきたない唾であった。悠一がまんじゅうの餡と皮を、小粒の団子にひねって人の口に入れたので、きたならしくてだれものみくだす勇気がないのであった。そうかと言って、悠一の見ている前で吐き出すのも、みんなの偶然の一致でさしひかえていた¹⁶。

遥拝隊長・悠一は、部落内での平穏無事な日常に破綻をもたらす存在である（原作ではこれを部落の方言で「こうちがめげる」と言うのだと説明する）。たいていは「気違い」のすることとして見て見ぬふりをされるのだが、実のところは内心、「軍国主義の亡霊、化け物、骸骨」として恐れられている。「まんじゅうの餡の溶液」と化した「色のきたない」唾液を吐きだす行為は、忌まわしい軍国主義時代の記憶を想起し、反芻することに対して人々が抱く嫌悪感のあらわれと捉えることもできよう。

II 遥拝隊長・勇作の登場シーン

シーケンス[5]



①



②



③



④



⑤



⑥

シーケンス[6]



①



②



③



④



⑤



⑥

映画の中でこの場面に呼応していると考えられるのが、勇作が少年航空兵に見立てた雁を見送り、長屋の住人達と共に遥拝するラストシーンである。入院費が支払えないことを気に病んで病院を抜け出したお町が寝込んでいる長屋に、心配する近所の住民と医院の人々が集まっている。そこへ、勇作が駆け込んでくる。

シークエンス[7]

勇作「(遥拝し、) 軍医殿、航空兵がついに行方不明であります (①)」

八春「それは多分、傷が治って帰還したんだろう。あれは少年航空兵だからね、両親のところへ帰ったんだろう」

勇作「内地帰還か…… (得心した様子)」

三千代「さあ、中尉殿も早く宿舎へ帰っておやすみなさい」

この後、お町の兄に供え物の饅頭を渡された勇作は、これを恩賜の品と思い込み、全員集合をかける (②)。勇作はみなを次々と家の外の野原に集め整列させる。「気を付けー」という勇作の声を聞きつけた母のお京も駆けつける (③)。

勇作「本日は、かしこくも恩賜のお菓子を賜った。感泣のほかさらに何もかも無しと奉る。よく謹んでいただけ。これより小官がお前たちに配る」

八春医師らは笑い出すが、勇作の「口を開けー」の号令とともにみな次々と口の中に饅頭を押し込められていく (④)。そこへ八春医師が空を指さして言う。

八春「中尉殿、航空兵であります。やっぱり郷里へ帰還したんだ。ほら、ご覧 (大空にはばたく雁の群れのインサート)。父もいる、母もいる、兄弟もいる。幸せな航空兵だ (⑤)」

これを見た勇作は壇上にあがり、みなに「これより航空兵の内地帰還を見送る」と号令をかける。みながこれに従い、雁の群れに向かって敬礼する (⑥)。「ラッパ士」に指名された三千代のラッパをまねた声が響き、みな顔が一人ずつ映し出されていく。月に向かって飛んでいく雁のショット。いつしかトランペットの音楽が重なる。うなずきながら遥拝する八春医師。寝床で微笑みをたたえて聞いているお町のインサート (⑦)。そんな中、母のお京が泣きながら勇作の足にしがみつくと、勇作は構うことなく嬉しそうに空を見上げている (⑧⑨)。月明かりに向かって飛んでいく雁の群れ (⑩)。エンドクレジット。

まるで、死んでいった兵士たちへの哀悼を示すかのような場面である。原作では「きたならしい

もの」、すなわち戦時の傷跡を想起させるおぞましいものとして登場していた鰻頭が、映画ではそれぞれの傷跡の救済を媒介するものへと変化しているという点は重要である。月に向かって飛び去る雁の群れは、映画内ではついに語られることのなかった勇作の過去を浄化するかに見える。一方、八春医師は、「家族とともに」飛び立つ子供の雁に、戦争で失った息子の姿を投影させて眺めていると捉えることもできる。狂ってしまった勇作を共同体の一部として受け入れる村人たちにも、時おり登場しては勇作が持ち込む喜劇的な状況によって、現状の過酷さに仮初めのカタルシスが与えられる。この村の登場人物は皆、少なからず戦時の傷痕を引きずっている。ラストシーンの雁のように「両親も兄弟もみんな一緒」に揃った家庭を維持できている者は一人も登場しない。誰もが喪失感を抱き、明るく新しい戦後へとうまく移行できていない。だからこそ、戦時の風景が継続する精神世界に生きる勇作をすんなりと共同体の中に受容することができ、結果としてそれが彼らにとっての精神的救済となっているのだ。先に挙げた、原作での遙拝隊長の発作が、「こうちがめげる（＝平穏無事な日常に破綻を来たす）」状況として捉えられていることと照らし合わせると、その違いは歴然としている。「両親も兄弟もみんな一緒」の雁の旅立ちに家族の理想形を投影させることによって、彼らの抱える欠落や喪失が見事にカムフラージュされてしまう。そしてそこに、前章で述べた暗いもの、悲劇的なものを「あたたかく、希望をもった明るさ」で捉えなおす、松竹大船調のジャンル特性が現れているのだ。

Ⅲラストシーン ～遙拝まで～
シーケンス[7]



①



②



③



④



⑤



⑥



⑦



⑧



⑨



⑩

4. おわりに—揺れ動くアイデンティティ

先に示したような、映画『本日休診』の一見幸福な希望に満ちたラストシーンによって、われわれ観客は、この映画に通底する重要な問題を見逃してしまう。それは、すべての困難が「残された女性たち」に降りかかったまま、何ひとつ回収されていないという点である。妊娠中毒症にかかった船上生活者の女性は、夫の博打を隠すために船の中に閉じ込められたままである。暴漢に襲われた悠子の恋人は、ついに現れない（もっとも、新たな恋の予感はあるのだが、相手の母親は彼女の暴行事件を理由に息子との交際を快く思っていない）。愛人の子を流産したお町の恋人加吉（鶴田浩二）は、博打で警察に捕まってしまう。そして、遙拝隊長・勇作の母お京は、おそらくこれからはずっと息子の発作と向き合わねばなるまい。

前章で挙げたラストシーンには、シナリオにはまったく記載されていない部分がある。お京が息子の足にすがって泣くショット（⑧）だ。これは、明るく希望に満ちているかのように見えるラストシーンに、水を差すショットのようにも受け取れる。ここにこそ、渋谷が見せる松竹大船調への抵抗の演出とでもいうべきものが見え隠れしている¹⁷。前半の勇作の登場シーンにも、シナリオに記載されていないショットがいくつかあった。泥濘に転がるおびたしいドラム缶、軍人勅諭を唱える声をかき消して鳴く野良犬、幾度も写し出される下駄履きの素足といったショットもまた、松竹大船調の「明るさ」が隠蔽してしまうものに対する渋谷の抵抗との演出としてとらえることができるのではなからうか。

渋谷の低迷と軌を一にするかのように、1950年代後半からの松竹は、映画界全体の下降よりも一足先んじて下降期を迎えることになる。形式主義的な明朗快活路線を維持し続けた松竹大船調は、高度成長期の日本において大なるアナクロニズムとみなされる傾向にあり、若手の新人たちの反発や批判の的となる。大島渚、吉田喜重、篠田正浩ら、松竹ニューベルバーグの監督たちも次々と松竹を後にした。1950年代後半から1960年代にかけて、東映と日活の躍進に押された松竹は、山田洋次や前田陽一といった新人監督らを登用し、次なる喜劇映画の系譜を導いていくことになる。

大島渚は、松竹の作風について次のように述べている。

それはひと口でいえば超時代的で、戦後青春の苦渋のかけらもないものであった。そのように描かれることで、私は一度現実ではずかしめられた私たちの青春がもう一度形象の上ではずかしめられたと感じたのであった¹⁸。

刻々と変化し続ける世の中を尻目に、相変わらず通俗的なメロドラマやホームドラマ、人情喜劇を量産し続けた松竹への痛烈な批判である。しかし一方で松竹大船の土壌にあって、時代に取り残されてしまったかに思われるものの中にこそ、「時代性」とでも呼ぶべきものを見出すことができるのではなからうか。そうした中で、時代のスピードに取り残された存在のシンボルとして、〈復員兵〉の存在はひととき異彩を放つ。渋谷実の後継として、その後の松竹大船のなかに留まった監督たちが撮って見せた〈復員兵〉たちの抵抗の喜劇については、機会を改めて論じることとしたい。

付記

本稿において繰り返し用いた「気違い」という言葉は、現在では回避すべき差別的表現である。しかしながら、今回は対象となる時代的背景と映画内および小説内での実際の表現とを鑑み、あえて使用した。

注

- ¹ 敗戦後、復員兵の置かれた状況について、当時の手記を辿り、明らかにしているのが、吉田裕著『兵士たちの戦後史』（岩波書店、2011年）である。
- ² 川本三郎『今ひとたびの戦後日本映画』「三船敏郎と復員兵」、42-43頁
- ³ 松竹のプロデューサーであった山内静夫は、山田洋次との対談の中で、城戸四郎のポジションについて次のように述べている。「要するに松竹の場合は全作品、城戸さんがプロデューサーなんですよ。俺が作っている」という意識が非常に強いから、プロデューサーはすごく肩身が狭かったですよ。」（山内静夫『松竹大船撮影所覚書 小津安二郎監督との日々』、かまくら春秋社、2004年、127頁）
- ⁴ 城戸四郎『日本映画傳一映画製作者の記録一』、文藝春秋新社、1956年、40頁。
- ⁵ たとえば、山内静夫の回想録のなかで渋谷は「小津・渋谷・木下、当時御三家と言われていた大船の巨匠たち」として取り上げられている。山内によれば、小津は「やや別格で、どの監督も一目置いていたが、渋谷、木下のライバル意識は相当なものがあつた」という。（山内、前掲書、32頁）
- ⁶ ランキングについては『戦後キネマ旬報 ベストテン全史 1946-2002』（キネマ旬報社、2003年）を参照した。
- ⁷ 後世、本作は渋谷の代表作の一つに挙げられるも、その題名が「不適切」であるためか、残念ながら現在のところDVD等の発売もなく、リバイバル受容の機会が限られてしまっている。
- ⁸ 大島渚『大島渚 1960』、日本図書センター、2001年、46頁。
- ⁹ 『キネマの世紀 映画の百年、松竹の百年』、フィルムアート社、1995年、117頁。
- ¹⁰ シナリオは早稲田大学演劇博物館所蔵『本日休診；全十巻』松竹映画製作本部企画渉外課、昭和27年2月22日完成審査台本、謄写版を参照した。脚色斉藤良輔、原作井伏鱒二。
- ¹¹ 井伏鱒二『遥拝隊長』、岩波文庫、2008年、126頁。
- ¹² 井伏、前掲書、134-135頁。
- ¹³ 大岡昇平『軍靴』では、軍人であることの象徴としての軍靴が登場する。主人公は、「戦争を忘れないためです」と、あえて戦後も軍靴を履き続ける。また、同じ大岡の『武蔵野夫人』でも、軍服を好んで着続ける男が出てくる。「彼は復員後手に入れた払下品の航空服を着ていた。袖や裾にやたらにチャックがつき、ズボンのポケットは膝の前面に低かった。人中で随分目立つこの恰好は彼にとって二重の意味があつた。第一、彼は人から復員者と見られるのを好んだ。それは彼が密かに内にはぐくみ、人にいってもわからないと信じている思想を隠すに便利な一般的分類であつた。第二、彼はその思想が彼が前線で得たもの、つまり正に復員者のそれであることを知っていた。だから彼はやはり自分が復員者と見られることに誇りを感じ、それを見せびらかしたかつたのである。」（『大岡昇平全集 第二巻』「武蔵野夫人」16-17頁）
- ¹⁴ 井伏、前掲書、116頁。
- ¹⁵ 小説『遥拝隊長』における「偽気違い」の問題については、内田友子による論文「語らない復員者たち—井伏鱒二「遥拝隊長」—（上）」（『九大日文』九州大学日本語文学会「九大日文」編集委員会、2002年7月）において詳細に検討されている。この中で、岡崎悠一の発作は、「疾病逃避」、つまり疾病（のふり）によって現実の葛藤や苦痛を免れようとする、いわば責任放棄、正確には責任能力の放棄というメカニズムによって起こるものではないかという指摘があり、岡崎悠一の「疾病逃避」の根拠となる戦地での出来事について論じている。さらに、岡崎悠一のような意図的ともとれる発狂の実例として「未復員」の問題を取り上げているのも興味深い。
- ¹⁶ 井伏、前掲書、146頁。
- ¹⁷ 観客の感情移入を拒む渋谷演出の特質については、坂尻昌平「「悪意」の永劫回帰」（『映画学』、映画学研究会、1994年）に詳しい。
- ¹⁸ 大島渚『体験的戦後映像論』、朝日新聞社出版局、1975年。