

映される焼跡と語られない〈焼跡〉 —戦後日本映画批評と焼跡表象—

逆井 聡人

要旨

本稿は、アジア太平洋戦争直後の日本映画において、戦略爆撃と疎開空地によって形成された都市空間の焼跡が如何に表象され、そしてまた批評の言葉によって如何に語られてきたかを『東京五人男』（斎藤寅次郎監督、1946年）と『長屋紳士録』（小津安二郎監督、1947年）を中心に検討する。『東京五人男』には、敗戦直後の焼跡の風景がありありと映し出されるものの、批評の言葉はそれを見苦しいものとして論じず、作品自体の出来の悪さとして切り捨ててきた。『長屋紳士録』においても、物語の背景としての焼跡が提示する敗戦の現実が、「昔ながらの下町人情劇」という枠組みで評価されることによって、見えないものとされてきた。焼跡という実際の都市空間が、「戦後日本」の「0地点」という記号としての〈焼跡〉へと抽象化がなされる際、それが本質的に孕んでいた加害／被害の重層性は隠蔽されてしまう。批評の言葉と映し出される光景の歪みに着目し、実際の焼跡が提示する加害の責任を浮き彫りにすることで、焼跡表象の可能性を検討することが本稿の目的である。

キーワード：焼跡、映画批評、『東京五人男』、『長屋紳士録』、都市空間

1. はじめに

アジア太平洋戦争の末期、1944年6月15日、中国・成都周辺から飛び立ったアメリカのB29型爆撃機の編隊は日本の八幡製鉄所への戦略爆撃を行なった。それ以降、日本本土の主要都市のほとんどが西（成都）と東（サイパン島）からの空襲を受けることになる¹。繰り返される空襲により都市空間は、延焼を防ぐための強制疎開空地の確保と建物の瓦礫によって劇的に変化した。1945年8月、日本の敗戦を迎えた人々は欠乏と騒乱のなかで、焦土と化した都市空間と改めて向き合うこととなった。

戦略爆撃で破壊された建物の残骸がポツポツと瓦礫の荒野に立つ光景は、焼跡という言葉によって言い表され、その言葉は単に都市部の被害部分のみを指すのではなく、「焼跡世代」や「焼跡からの出発」のように戦後日本社会や文化一般を表すより広い意味としても使われた。そしてローゼンバウムが言うように、現在に至るまでその荒廃した焼

跡の風景は、「灰燼から生まれ出る不死鳥のイメージを予兆する」ものとして、すなわち「戦後日本の出発」を強調する記号としても用いられてきた²。「焼跡からの出発」という際の説話的な力点は「からの出発」におかれ、〈焼跡〉という記号は常に始点として、座標軸で言う「0地点」に定められてきた。

本稿では、そのように使われてきたイメージとしての〈焼跡〉が、実際に日本の都市空間を構成する主要素だった時期—焼跡があった敗戦直後に公開された映画作品を取り扱い、それらの映画の中に映される焼跡が同時代にどのように受け止められたか、そして戦後から現在までの間に批評の言葉が焼跡を映した作品をどのように語ってきたかを考察する。そして批評されてきた映画作品自体が持つ物語の内容と背景としての焼跡がどのような関係を結んでいるかを実際のテキスト分析を通して考察する。そして最後に、敗戦直後の焼跡は、それ自体にどんな問題体系を孕んでいたかを検討するまでに到ることが本稿における目的である。

2. 戦後映画と「戦争の惨禍」としての焼跡

佐藤忠男の『映画の中の東京』に収録されている「瓦礫の東京—焼け跡からの出発」という論考のなかで、戦時中の空襲による爆撃で作られた都市の焼跡は、ニュース映画では「ある程度は撮られている」ものの、「劇映画にはいくらか撮られていない」と指摘されている。そして、佐藤は「戦争中には映画は戦意高揚かあるいは純粋に娯楽のためのものとされて、国民の士気を挫く恐れのある焼け跡をわざわざ見せることははばかられた」と論じる³。

佐藤はこうした戦時中の日本映画界の状況がある一方で、イタリアで大戦後にロッセリーニの『無防備都市』(1945年)やデ・シーカの『自転車泥棒』(1948年)のようなネオレアリズモ映画が隆盛したことの原因として、民衆のドイツ軍に対するレジスタンス運動を挙げており、「自国のファシズムの罪の結果としての荒廃した母国を描くために、そしてなによりも、そんな悲惨にもかかわらずたくましく生きぬこうとする同胞たちへの民族的な共感を表明するために、積極的にカメラを廃墟の街頭に持ち出したのである」と理解する⁴。そうしたイタリアの映画界の事情に比して、日本映画の場合、戦時中の抵抗運動がなかったこと、また映画人たちが戦争責任から逃避することによって、街頭にある「戦争の惨禍」に直面するようなリアリズムが生まれなかった、とする。そして、「日本の映画人たちが考えたのは、まず現実逃避の甘い娯楽映画であり、つぎに占領軍の命令でしぶしぶ作った観念的な民主主義啓蒙映画だった」と痛烈に非難する。しかしながら「どんな映画にも多かれ少なかれロケーション撮影の部分」があり、「撮影所の外へ一歩出れば、そこには敗戦の現実が一面に広がって」おり、「それがフィルム内部にまで浸透してこないわけではない」とした上で、当時ロケーションが主体で撮られた斎藤寅次郎監督の『東京五人男』(東宝、1946年1月)や小津安二郎監督の『長屋紳士録』(松

竹、1947年5月)、黒澤明の『素晴しき日曜日』(東宝、1947年6月)等の映画を評価する⁵。

都市形成史が専門の佐藤洋一は、上述の佐藤忠男と同様に「戦後最初期の映画」には「リアリスティックに当時の都市空間の実景を作品の中に組み込みながら、世界観を構築しようとしているもの」はない、としながらも『東京五人男』や『長屋紳士録』、『素晴しき日曜日』にはロケ撮影が多かったことを取り上げて、「戦時中のカメラアイには、当局の意向／検閲等の条件により、結果的に敗色濃厚な現実を伝えたり、表現したりすることができなかつたという悔恨があつた。屋外でのロケ撮影は、現実から目を背けず、廃墟となり混沌とした都市の雑踏を作品の基底に据えて制作をしようとする姿勢から必然的に出された方法論であつたのではないか」という一定の評価を示している⁶。

両先行研究に共通するのは、『東京五人男』や『長屋紳士録』等の敗戦直後の映画は「戦争の惨禍」としての焼跡とそこから読み取られるべき戦争責任に対して正面から向き合っていないという批判的な前提の上で、それでもロケ撮影を用いて現実の焼跡を撮ったことに作品の意義を見出していることである。次節では、焼跡を映した映画として代表的な作品である『東京五人男』を同時代評及び先行研究も含めた戦後日本映画批評の言葉がどのように語ってきたかを検討する。

3. 戦後日本映画批評のなかの『東京五人男』

『東京五人男』は敗戦後初の正月映画として公開され、戦前期から活躍していたコメディアン・古川ロッパや漫才のエンタツ・アチャコ、石田一松、落語の柳家権太楼といった当時の喜劇スターが、地方から東京へ帰還した五人の徴用工を演じている。配給物資や軍用品の横流し、メチルアルコール酒にキャバレー建設のための地揚げ、農村への買い出し等、敗戦直後の厳しい世相の中で、懸命に生きる人々がドタバタ喜劇としてユーモラスに描かれる。

図1からも分かるように、映像のほとんどがロケーション撮影で行なわれ、撮影時である1945年の秋頃の東京渋谷周辺の焼跡が生々しく映し出されている。しかしこの作品は喜劇映画監督としては有名だった斎藤寅次郎の作品にも関わらず、佐藤忠男が『日本映画史』において「戦争を生きのびた人々の喜びの表現」として再評価するまでは特に注目されてこなかった⁷。近年の評価では、社会学者の橋本健二が敗戦後の階級社会を示す好例として取り上げたり⁸、東京国際映画祭⁹やNHKの映画特集¹⁰で扱われたりするように「焼跡の東京」を描いた「歴史的資料」としての価値が見出される傾向にある。

それでは日本映画の本格的な復活を記念すべく¹¹大スター達を配役した『東京五人男』は、なぜ公開当時において評価されなかつたのだろうか。批評家の今村太平は敗戦後の「劇映画の白痴化」の代表例として『東京五人男』を挙げている。スラップスティック調に世相をただ描いただけの映画であり、「日本民主革命」に奔走すべき時に「大衆の頭

を革命の圏外におこうとしている」として切り捨てている¹²。また他の批評家からは、詐欺や強欲、不親切や不肝要が敗戦直後の世相として物語のなかで羅列されることに対して痛烈な批判があった。次の引用はキネマ旬報の編集委員であり、当時有力な映画批評家であった水町青磁が『東京五人男』公開直後に書いた批評文である。

内容から受けるものは、敗戦の醜悪な一面であって、焼野原をそのまま見せつけられている様であった。五人の徴用工たちが善人揃ひであり、その反対にかれらを迎へた社会は、悪徳そのものであったことは、ますます喜劇から遠ざかって、拙劣な悲劇を見るような逆効果となっていた。権力や不正な社会悪にこの五人は抗議しているのだろうか。それとも「これが敗戦だ」と肯定しているのだろうか。戦時中に云われた「建設面」という言葉は決して死語となつたのではない。かかる五人の見た社会には、最も重大なテーマとして取り上げらるべき言葉でなくてはなるまい。
(略) 少なくとも五人が、焼跡に立って、大東京を眺める一場面に、この五人の生活の決意を、何等かの形式で設定すべきであった¹³。(下線、論者)

また、水町青磁とは違う人物の評でも非常に似通った批判があることを確認したい。伊庭肇は「世知辛い世情」のみを現実として「馬鹿馬鹿しい事件を描くのに汲々としている」とし、「明日の楽土を築き上げようとする情熱も幻想的な美しさも全然感じられない」と非難している¹⁴ (下線、論者)。

今村の評とその他二つの評価は同じく『東京五人男』を批判するものであるのだが、実のところその論理は相反している。今村は、闇物資の横行や飢餓といった現実を喜劇の道具とすることで、焼跡自体が孕む「戦争の惨禍」の問題に正面から相対しないことを「劇映画の白痴化」と非難しているのだ。マルクス主義思想犯としての検挙歴をもつ今村は、焼跡の生活を「記録映画」として写し、革命的問題とすることを訴えている¹⁵。尚、今村太平は戦後イタリア映画を積極的に論じた人物としても知られており¹⁶、そうした意味では『東京五人男』の是非の判断は異なるものの、後の佐藤忠男や佐藤洋一が論ずる焼跡の問題系を共有していると言えるであろう。

一方で、水町らの批評は「焼野原をそのまま見せつける」ことを非難している。そうしたものを見せるのではなく「大東京」の「建設面」を強調して、「楽土」を築き上げる「決意」を求めているのである。この「建設」という言葉は日本の「文化建設」のことを指すが、これは後に詳述する。しかし物語の内容は、むしろ「民主主義啓蒙映画」と呼ばれるに相応しい内容を持っている。

五人の男達が焼跡を眺めるシーン(図1)では、石田一松が「みんなで協力して、この街を復興させようじゃないか」という「決意」を述べている。さらに物語の最後に起きる市民集会やデモ行進(図2)は、まさに占領初期のプレス・コードに忠実にしたが

った模範的映画の特徴としてあげることが出来る¹⁷。



図 1



図 2

3.1. 格差への憎悪と焼跡への忌避

橋本健二は、敗戦直後の社会には経済的な「格差が大きかったというイメージ」が定着していることに対して、「経済指標から観察される格差」に関してはむしろ「比較的小さい」と論じている。それは都市部における各階級層や都市生活者層と農民層が、農地改革や華族制度の廃止、物資の慢性的欠乏による闇経済などを經由することによって、階級間の移動が増加したためである。橋本は、この「社会移動」によって全体的な格差は縮小したのであるが、「飢餓水準すれすれ」の都市生活の状況において、「数百円程度の差であったとしても」、「強い不公平感」を生み出したのだらうと論じている¹⁸。こう

した強い「不公平感」の経験や感情が、「戦後思想のかたちをとって噴出することになる」と論じたのは小熊英二であり、当時の都市生活者特に知識層が持つ農民や一部の資本家たちに対する憎悪が非常に強かったことを述べている¹⁹。

『東京五人男』において、こうした感情は印象的なシーンとして現れる。一つは、5人の元徴用工たちが働いていた軍需産業の会社である「中野島航空会社」の社長が工場の軍需物資を隠匿することである。「中野島航空会社」から連想されるものは、アジア最大の航空機製造会社であった「中島飛行機」であるだろう。桂木洋二の『歴史のなかの中島飛行機』（グランプリ出版、2002年）によると、敗戦までにおいて零戦や爆撃機も含めた軍事航空機のほとんどが「中島飛行機」によって製造された。本稿後半で触れる重慶に戦略爆撃を行なった航空機も中島飛行機によって作られたものであったことは予想に難くない。物語は、敗戦後の様々な情景を描きつつ、この社長の物資隠匿を暴いて、バラックに生きる人々へ配給することがメイン・プロットとなる。

もう一つは、農村への買い出しのシーンである。古川ロッパが一張羅の背広や妻の形見の着物まで差し出して農作物を貰おうとするも、強欲な農民はすでに腐るほどの物品を他の買い出し人から受けており、モーニング姿で畑仕事をやる始末である。物語ではその後心優しい他の農家で、運べないほどの作物を貰い受けることになるが、これは当時の都市生活者の夢を映像にしたものであろう。

いずれのシーンにせよ、都市生活者でおそらくある程度の教養人であろう五人の元徴用工たちは自分たちよりも既得権益を得ている者たちによって蔑ろにされている。こうした「不公平感」を打ち倒して、街頭デモ行進に到るまでがこの物語のカタストロフィとなる。

水町青磁やその他の同時代評がこの作品に大して過剰な嫌悪感を示したのは、明らかに物語のプロットに対してではない。なぜなら、物語自体は「戦後民主主義」の「楽土を築き上げようとする情熱も幻想的な美しさも」描いているからだ。しかしながら、そうした同時代評が殊更拒否するのは「敗戦の年の秋の東京の本当の風景」²⁰をそのままに映すことに対してである。「焼野原をそのまま見せつけられる」ことを拒んでいるということができるであろう。『東京五人男』はその物語が民主主義宣伝映画といわれるほど時局に適したものであったが、その背景としての現実の焼跡を些か露骨に提示し過ぎたために、否定的な同時代評のみがうまれ、映画作品としての評価がなされなかったのではないだろうか。

それでは背景としての焼跡が露骨的ではなく、物語と巧妙に対置されながらも提示された場合、そこから一体何が見えてくるのであろうか。次節では小津安二郎の『長屋紳士録』を、その作品内部の空間構成に着目しながら検討し、焼跡の役割を明らかにする。

4. 箱庭的ユートピアと敗戦のリアリズム—小津安二郎『長屋紳士録』

『長屋紳士録』は監督である小津安二郎がシンガポールのイギリス軍捕虜収容所から帰還後の戦後第一作目として注目された作品である。1943年から小津はシンガポールに駐屯し、その間日本国内では滅多に観られなかったアメリカ映画を大量に鑑賞した。その情報を知った批評家たちは、戦後の小津第一作が今までにないものになるだろうという期待をしていた。しかし、『長屋紳士録』は1920年代末期から小津が得意としてきた「庶民的な人情劇」²¹そのものであった。『長屋紳士録』公開当時の評価は、従来通りの下町人情劇に落胆しつつも、その物語や配役が「おなじみの」ものであったことで安定感があり、そこに「大人の共感」を呼ぶ映画であるとして一定の評価がなされた²²。ただし、一連の小津の下町人情劇に並べてみると今ひとつの作品として位置付けられ、「作品の出来ばえを厳密に吟味してみると、これは素晴らしい出来とはいいい切れない」²³という評価に終わる。

それ以後、この作品をめぐる評価は「人情味」の是非について問われることが中心になった。特にドナルド・リチーが「占領下時代の短期間に人気のあった外国から持ち込まれた理想、市民としての責務を果たすことに小津が賛同しているのが見だせる、最初で最後の作品」として、「中年の女は、自分の子供のように愛するようになった孤児が去ったあと、戦災孤児のために施設を開く決心をする」という解釈が代表的なものである²⁴。リチーはこの結末の在り方を「ほとんど非日本的ともいえる、ありそうもない解決」と否定的に捉えている。しかしながら、このリチーの「孤児院の開設」という読解は、作品の内部にその根拠を見つけることは難しく、それ以後の論者たちから短絡的な誤解として批判の対象となった。

また、もう一つの代表的な解釈としては佐藤忠男『小津安二郎の芸術』に収められた『長屋紳士録』に関する論考である。佐藤は、小津が「東京という故郷を失って大挙して地方に流民として四散していった人々」の「昔を今に戻したいという願望」を汲み取った映画であり、「敗戦の最中で考えた最初のモラルは、地縁の回復、あるいは地縁の創造ということだった」と結論している²⁵。

以上のような「人情味」を評価の中心点におく評論から距離をとったのが、四方田犬彦の1981年6月に小津の特集号として出た『ユリイカ』に収められた論考「死者たちの招喚」である。四方田は「小津において真に不吉な時間が到来し、作品の表面に薄気味悪い痕跡を残して須臾にして過ぎ去ったのも、この『長屋紳士録』においてなのだ」と従来の「人情もの」としての受容とは正反対の読みをおこなう²⁶。四方田は物語末尾の写真撮影のシークエンスが「小津の文体として知られた諸要素が凝縮されて登場している」とし、『長屋紳士録』の人情劇というプロットに対する評価ではなく、作品の映画詩学的側面を取り上げ、評価した。

四方田と同様に、小津の映画詩学に焦点を置いたデイヴィッド・ボードウェル『小津

安二郎『映画の詩学』においては、『長屋紳士録』において小津が「整然とした文体上のヴァリエーション」を効果的に用いた作品として取り上げ、「もし小津がこの七十二分の作品しか作っていなかったとしても、彼は世界の偉大な監督の一人だと見なさなければならぬだろう」とまで言うほど、この作品を評価している²⁷。

以上のように『長屋紳士録』をめぐる評価の流れを概観するならば、敗戦直後という時代と物語を結びつけて評価する際は、戦災孤児、また共同体の喪失といった社会問題に取り組む小津の姿勢は認めるが作品としてうまくその問題を取り込めていないという低評価が下される。しかし時代を下ると、小津の映画作家としての詩学が強調されることにより、再評価がなされることになる。

4.1. 長屋と焼跡

『長屋紳士録』の初期の評価軸となった「人情味」とは、1920年代後半の小津初期作品から1942年の「父ありき」にいたるまでの小津、及び松竹が得意とした「下町の人情物」²⁸のことを言う。『長屋紳士録』における長屋はそうした人情あふれる人々が集まる空間であり、小津や松竹を経由して戦前からの連続性が示唆される。一方で作品の中で何度も映し出される焼跡は、戦争を契機とした市民生活のあきらかな断絶を否応なく提示するものである。佐藤は「焼け跡の外景の惨たる現実によって、作り物のセットの下町がまるでユートピアのような印象に変わる」と指摘している²⁹。この長屋と焼跡の異和の「印象」は、実のところ映画の空間構成を見えることで、明らかとなる。

図3・4は、映画の中で長屋の外周部、つまり外景としての焼跡と長屋の境界が示されるカットである。そこには常に反物や布団が干されており、それらが長屋と焼跡の空間を分ける膜のような存在として見ることができる。図5は、焼跡（外）から長屋側（内）を写した切返しのカットである。画面右端には寝小便を乾かすために干された布団の一部が映り、干し竿に杵取られた内部に寝小便をした幸平を叱るおたねが配置される。こうして長屋と焼跡の境界は布状の膜として顕在する。

また、おたねが幸平の親を捜しに茅ヶ崎まで出向く際の茅ヶ崎の風景は、海の水平線と砂浜（図6）や土手の平行線（図7）によって開放された空間として示されており、東京の長屋と焼跡の空間構成とは全く異質のものとして現れる。このことから、東京の都市空間における長屋と焼跡の異和は明らかであり、長屋は「人情味」あふれる箱庭的なユートピアとして位置付けることができる。



图 3



图 4



图 5



图 6



图 7



图 8



图 9

4.2. 迷い子と戦災孤児

現実の焼跡とユートピアとしての長屋は、この物語の主旋律である子どもの描き分けにも作用している。長屋の面々は幸平が親に捨てられた孤児であると思っていたのだが、物語の最後に幸平の父親が現れることで彼は孤児ではなく単に迷い子であったことが判明する。幸平との別離に悲しむおたねに、街頭占い師の田代は未亡人のおたねの養子候補として上野の西郷像周辺にたむろする戦災孤児を挙げる。おたねの「西郷さんねえ」という台詞の後、画面が転換して実際の戦災孤児たちの映像が挿入される(図8)。その映像の中で孤児たちは田代の言うように西郷像の周辺に雑然とたむろしているのであるが、(驚くことに)その内のまだ十歳前後に見える一人は、近くを歩いていた大人が捨てた煙草の吸い殻を拾って吸いはじめる。

ここにおいて長屋で繰り上げられた迷い子をめぐる人情劇と、焼跡に生活する戦災孤児という現実が、決して調和しない対立を生み出す。幸平も吸い殻や屑釘を拾ってポケットにためているのであるが、それは飽くまで大工である父親のために集めており、自らが煙草を吸うことはない。長屋のなかでも、迷い子の幸平はあくまで親のいる子としての振る舞いを行なっている。佐藤忠男は「この迷い子が、もし当時の盛り場にくらでもいた戦争孤児、浮浪児であったならば、この映画は敗戦の現実を探求した映画ということになったであろうが、小津はそんな風にしてナマの現実を映画に持ち込むことは慎重に避けていた」と解説する³⁰。

しかし小津はこの最後のシーンだけは「ナマの現実」を持ち込んでいたことが、当時の小津の発言を見ると分かる。作家の志賀直哉と小津が「映画と文学」という題の対談を行った際、志賀は小津に『長屋紳士録』における子どもたちの配役について尋ねる。そこで小津は以下のように答える。

最後の上野公園のは都の無料宿泊所の子供に出て貰いました。無料宿泊所の子供は戦災者外地からの引揚者で、服装もさっぱりと言葉使いもよく、もっと汚い子が欲しくあの近所を捜しまして、十円やって出て貰い切干を食べてもらいました³¹。

ここでわかるように、最後のシーンの配役は小津が敢えて「汚い子」を選んでいった。実のところ、最後のシーン以前にも戦災孤児の役であろうと思しき子ども達は登場する。背景に築地本願寺の建物とその周囲の焼跡を背負い、整然と並んで釣りをする子ども達がそれである(図9)。しかし、その子ども達は「国民学校の子」であり「文化部長の先生の好意で借りて出て貰った」と対談の同じ箇所でも小津は話している。歴とした子役である幸平と上野の子ども達の違いは物語において迷い子と戦災孤児として明らかに提示される。しかし物語上では同じ戦災孤児を示すにもかかわらず、橋の上の微動だにしない孤児と、上野公園で西郷像の周囲を彷徨っている孤児は映像上において断絶を見出せ

る。こうした最後のシーケンスにおける映像と物語の不調和性³²は『長屋紳士録』における「長屋」が敗戦直後の社会の凄惨な状況を排除したところに成立する箱庭のユートピアであることと繋がる。

4.3. 薄気味悪い長屋

四方田犬彦は『長屋紳士録』の作品の持つ「薄気味悪い痕跡」を、幸平とおたねの記念撮影に求めている。それは小津作品の中で繰り返される集合と離散の暗示であり、故に記念撮影は二人の離別の儀式である³³。四方田の論考は、小津の作品群を徹底的にテキストとして扱っており、当時の映画業界も含めた社会的背景を一切排除して作家の詩学のみ焦点を当てることで日本映画界のしがらみのある解釈から作品を解放する試みがあった。だからこそ従来人情物とされていた数多くの小津作品に非人情的なものを読み取ったのである。

この論考以後の『長屋紳士録』に対する作品論が人情劇とみる評価の枠組みからは距離を取っていることを鑑みると、四方田の試みは、『長屋紳士録』を一連の下町人情物の一作品という評価から切り離すことに成功したと言えるであろう。しかしながら、四方田の感じた「薄気味悪い痕跡」は果たして詩学的な操作にのみよるものであろうか。四方田が意図的に無視した社会的背景、すなわち敗戦という現実と物語のすれ違いが生み出す異和こそがその「薄気味悪い痕跡」を生み出していると考える。

ボードウェルは、『小津安二郎 映画の詩学』の『長屋紳士録』の項で、非常に重要な指摘をしている。それは「西郷像にたむろする浮浪児」というイメージが「戦後の文脈の中では間違いなくアイロニカルである」ことである³⁴。すなわち、明治期に征韓論を唱えた西郷隆盛が英雄視されていることの証左である銅像の周囲で、まさにそこから半世紀以上にわたる侵略戦争の結果である戦災孤児が浮浪の生活を行なうことの強烈なリアリズムである。ボードウェルはこれを「1947年当時の観客を、劇場の外で彼らを待っている世界に戻すことによって、この作品は、おたねによる親切心の教訓を試すための実際的な素材を提供している」と締めくくっているが、これは少々楽観的な解釈と言わざるをえないであろう。現実には、同時代評に見たように、「長屋下町人情物」という枠で解釈され、戦災孤児と迷い子は特に区別されることもなく、混同されたまま忘却されるのみであった。

そしてまた、『長屋紳士録』において子どものいる場所自体が直近の過去における日本の侵略戦争を暗示するという部分は、上野の西郷隆盛の銅像のみではない。迷い子である幸平が、占い師の田代³⁵にであった場所、また幸平が父親を探しにさ迷っていた場所こそが「九段」の「神社の前」、すなわち「英霊」が祭られている靖国神社であることを看過してはなるまい。まさに幸平が境界である布状の膜を越えて長屋の空間から一步外に出ると、侵略戦争の残滓が其処彼処に残る焼跡が広がっている。真の「薄気味悪さ」

とは、焼跡を描くことによって喚起される敗戦のリアリズム—それは侵略戦争の加害責任をも含む—を長屋という「昔ながらの」人情空間—箱庭のユートピアに閉じこもって忘却することであろう。しかしそれは布状の膜の外側から否応なくじわりじわりと浸透してくる現実である。『長屋紳士録』は、その作品内の空間構造として焼跡を取り込んでいるのだ。人情劇という内部の物語とは直接的には絡まずも、その長屋という箱庭を取り囲む外景としての焼跡は、この作品の欠かすことのできない要素である。

5. 焼跡が孕む加害責任

現実の焼跡—敗戦のリアリズムと向き合うことにどんな意味を見出すことができるのだろうか。とりわけ敗戦直後という空間を、約七十年隔たる現在時点において見返すとき、当時の都市空間を構成していた主要素としての焼跡にどんな可能性を読み取ることができるのか。その探求のため、ここで今一度敗戦直後の批評の言葉に注目してみたい。

キネマ旬報の再刊第一号には「キネマ旬報再建の辞」が最初の頁に掲載され、『東京五人男』の批評を書いた水町青磁は編集委員として名を連ねている。そこでは次のような文言がある。

終戦と同時に、われわれの反省は、此（「キネマ旬報の精神」、筆者註）の伝統へのそれであった。戦争責任より、まず、「映画文化の責任」への反省であった。そして、われわれはその責任を自己への反省とした次の思惟において、われわれがわずかも、往年の熱情を、文化への正しい情熱を失っていないことを確かめた³⁶。

この文言では戦争責任よりも自由を尊ぶ『キネマ旬報』の伝統と「映画文化」への反省が語られる。また、『東京五人男』に対する批評で水町が使った日本の「建設」という言葉は、「文化国家再建」という東久邇宮稔彦首相の1945年8月29日のインタビュー、いわゆる「一億総懺悔論」の中にも見出せる言葉³⁷であり、戦時中のスローガン「文化国家建設」を再利用したものである。それは何よりも玉音放送で天皇裕仁が読み上げた「大東亜戦争終結に関する詔書」における「總力ヲ將來ノ建設ニ傾ケ」という文言に呼応するものであった³⁸。

ジョン・ダワーが言うように、「文化」や「建設」は戦時中の典型的な「スローガン用語」³⁹であり、その用語は戦後民主主義という新しい装いを纏って敗戦後の言語空間を満たした。しかしその内容は敗戦を迎えても引き続き、帝国主義的・植民地主義的な骨組みを失ったわけではなかった。つまり「文化」や「建設」が死語ではないというのは、「大東亜共栄圏」的な「文化国家建設」という題目が未だに存命ということである。そうした帝国主義的な視線は、瓦礫の街をして「大東京」と言わしめる水町青磁の言語感覚からも読み取ることができるだろう。

また、戦時中の連続性のある「文化国家建設」に「楽土」を見て、現実の焼跡を見ないという姿勢は『長屋紳士録』の「長屋」の「人情味」を持ち上げる評価の在り方と非常に近接している。『長屋紳士録』において箱庭ユートピアの長屋の背景には、現実の焼跡があった。そして『東京五人男』では、占領軍主導の民主主義啓蒙の物語の枠組みを持ちつつも、現実の焼跡の生活が描かれていた。しかしながら、そうした両義性を持つ二作品が、同時代においては一面的な解釈しか行なわれなかったことに、当時の日本映画周辺の限界が見える。焼跡を描いた映画にも関わらず、焼跡は見えないもの拒むべきものとして解釈されたのであった。

それでは、焼跡を撮ることの意義とは何か。佐藤洋一は「この「窓」(＝映像、論者註)からは不可視の事柄があったことを示して」おり、「その裏側には、戦時期との関わり」のような「まだ我々が見せられていない光景があることを示している」と言う⁴⁰。しかし、敗戦の現実の光景である焼跡を映すことが、具体的にどんな戦争を媒介にした「戦時期との関わり」を描いているかを明確には述べていない。ならば、本稿ではそこからさらに踏み込んで、都市の焼跡それ自体が暗に提示してしまう「戦時との関わり」の実体を、戦略爆撃という破壊活動を経由して紡ぎ出しておきたい。

5.1. 戦略爆撃

冒頭に述べたように、戦争末期から日本の都市空間に現れた焼跡は、アメリカ空軍を中心とする連合国軍の戦略爆撃によって形成されたものである。しかし、そもそも戦略爆撃という形式は、「日本海軍航空隊による重慶への「戦政略爆撃」をもって、組織的、反復的、持続的戦法として確立・定着するにいたった」ものであった⁴¹。航空機と火炎兵器の組み合わせは、第一次世界大戦期から始まり、1937年のドイツ軍によるスペイン・ゲルニカ爆撃、イタリアによるエチオピア爆撃という歴史を持つが、軍事史研究家の前田哲男によると規模と戦略性、及び無差別性の強度は日本軍航空隊の重慶爆撃をもって「空からの進攻」の形式としての「重大な飛躍」とする⁴²。

第二次大戦中のヨーロッパの航空戦においてアメリカ空軍は軍関係施設を目標とする「精密戦略爆撃」を掲げたが、1944年からの日本本土に対する戦略爆撃は「無差別都市爆撃」の原則が導入された。その選択の一因として「人種差別の影」が見えるものの、公式の理由に「中国における日本海軍航空隊の先例が影響している」と前田は論じる⁴³。先に述べたように、日本本土に対する西側からの爆撃は、中国・成都の飛行場から出発したB29によるものが主であった。そして成都是、そもそも1938年から1941年にかけて、対日抗戦首都・重慶と共に日本航空戦力による無差別爆撃を受けてきた地区である。ここにおいて日本による重慶爆撃の戦略思想は、そのまま主体を変更して本土爆撃へと返ってくることになる。

5.2. 強制疎開空地と都市防火対策

日本の都市空間の焼跡を構成する要素としても一つ挙げなければならないのは、都市部に作られた疎開空地の存在である。疎開空地とは、都市部の主要施設—官庁や駅等の交通施設、そして工場などの周囲に、他の区域に発生した火災からの延焼を防ぐために強制的に設けられた空地である。1943年9月の都市防衛に関する閣議決定を受けて、同年12月に都市疎開空地要項が閣議決定される。翌年1月に東京、大阪、名古屋の防空法による疎開空地の指定が開始されという経緯がある⁴⁴。

しかし、この時点では日本本土の空襲は未だ行なわれていなかった。つまり、日本軍自らが行った重慶爆撃と同様の戦略爆撃が日本本土の都市にも行なわれることを予想した上での動きである。越澤明は、「一九三七～一九四三年に次々と実施された火災実験は木造家屋の科学的測定としては世界初のものであった」と書いている。この時期がちょうど中国大陆における戦略爆撃実行の時期であることを考えると、それはこの「火災実験」のうちに重慶の被害がデータとして扱われたであろうことを物語る。日本の都市疎開と防火対策の在り方は、その犠牲を実験と称したところから生まれる。そしてそれは「戦後の建築基準法の防火に関する規定の根拠となる」⁴⁵。一面の焼野原にランドマークのような鉄骨のビルや駅舎がポツポツと立っているという焼跡の風景は、疎開空地による周囲の小建築を犠牲にした重要施設の延焼防止策によって生み出された都市空間だったのである。

以上のように、日本本土の都市空間に現れた焼跡という風景は、アメリカ空軍による戦略爆撃の「被害」の背後に、日本による重慶爆撃という「加害」の下敷きが存在する、ということ暗に提示してしまうのである。この「不可視の事柄」としての加害責任を読み取ることにこそ、焼跡という敗戦直後の都市空間に可能性をみることになるのではないか。本稿において殊更に焼跡から加害責任を読み取ることに意味を見出すのは、「戦後日本」という歴史観を成り立たせてきた批評の言葉の閉鎖性を露にするためでもある。焼跡を映し出すことによって否応なく突きつけられる敗戦のリアリズムは、「敗戦」という出来事が日本一国の内部で起こったのではなく、他国との関係の上で起こったことであるというあまりに当然の事実を提示する。焼跡は「戦後日本」の始まりに突然現れたのではなく、そこに到るまでの道筋—侵略的拡張主義の結果としてそこに形成されたものなのである。記号ではない、現実の焼跡を映す映画作品は、そのことにおいて既に敗戦直後日本の時空間をより立体的に捉える可能性に開かれている。

6. おわりに

戦後の批評空間において「焼跡」という言葉は「戦後日本」の「^{ゼロ}0地点」として、出発点としての存在だけを確認できれば、その内実は問われない。それは、つまり1945年8月15日正午の玉音放送を境に、それ以前の日本の有り様から「戦後日本」を断絶す

る歴史認識の基幹を成す思考の一つである⁴⁶。こうした歴史認識の枠内において銃後も含めた日本の加害責任は非常に見えにくくなってしまふ。それは占領者としてのアメリカと、被占領者としての日本という構図が前景化することにより日本人一般の被害者意識 (victimized consciousness⁴⁷) が醸成されるためだ。記号としての〈焼跡〉はまさにそうした被害者としての日本を内在化させた上での「0 地点」として抽象化される。

本稿は、こうした〈焼跡〉言説の形成過程を、現実の焼跡を映した映画をめぐる同時代言説とそれに続く批評を『東京五人男』を例にとってみることで検討した。そしてまた、焼跡を映した映画は、例えその物語が焼跡の提示する加害責任を含む戦争の惨禍の問題に対して正面から向かい合っていなかったとしても、否応なく敗戦という現実を露呈させてしまうことを、『長屋紳士録』の作品を分析することで提示した。象徴的な記号としてしか取り上げられなかった〈焼跡〉という言葉、現実の焼跡に還元することで、それを扱った作品の時空間的な立体感と新たな読みの可能性にアプローチすることができると考える。こうした研究は今後より多くの実例と共に行なわれていくべきものである。本稿は、そうした作業のまず一つとして位置付けられる。

註

- ¹ 前田哲男『新訂版 戦略爆撃の思想—ゲルニカ、重慶、広島』凱風社、2006年、489頁。
- ² Rosenbaum, Roman, “Legacies of the Asia-Pacific War: The yakeato (the burnt-out ruins) generation”
Rosenbaum, Roman, ed. *Legacies of the Asia-Pacific War: The Yakeato Generation*. Routledge, 3 - 4.
2011. “In this vivid metaphor of the devastation the yakeato quite literally comes to life and heralds the later image of the phoenix rising from the ashes.”
- ³ 佐藤忠男『映画の中の東京』平凡社ライブラリー、2002年（元の単行本は『東京という主役』講談社、1988年）、116頁。
- ⁴ 同上書、128頁。ただし、ここで佐藤は、ロッセリーニは第二次大戦初期に戦争協力映画を作っていたことを示しており、手放しに称揚しているわけではない。
- ⁵ 同上書、130-131頁。
- ⁶ 佐藤洋一「廃墟の都市空間とカメラアイ」、岩本健治編『日本映画史叢書⑩ 占領下の映画—解放と検閲』森話社、2009年、302-303頁。
- ⁷ 佐藤忠男『日本映画史2 1941-1959』、171頁。
- ⁸ 橋本健二『「格差」の戦後史—階級社会 日本の履歴書』河出書房新社、2009年、71-72頁。
- ⁹ 第20回東京国際映画祭「特別企画 映画が見た東京」出品作品評、2007年。
- ¹⁰ 渡辺俊雄「渡辺支配人のおしゃべりシネマ館「斎藤寅次郎監督“東京五人男”」」『BS コラム』NHKBS オンライン (<http://www.nhk.or.jp/bs-blog/200/126253.html>)、2012年。『東京五人男』は

「山田洋次監督が選んだ喜劇映画 50 本」の特集で、2012 年 7 月 30 日に放映された。

- 11 戦後はじめて公開された映画は、「リンゴの唄」で有名な並木路子主演の『そよかぜ』（松竹、1945 年 10 月）であるが、『キネマ旬報』や『映画芸術』等の映画雑誌の復刊は翌年からである。批評も含めた映画業界としての本格的な再起動は 1946 年の正月以降と見てよいであろう。
- 12 今村太平「日本映画の新出発」『キネマ旬報』1946 年 4 月。
- 13 水町青磁「日本映画欄：東京五人男」『キネマ旬報』1946 年 3 月。
- 14 伊庭肇「映画短評」『オアシス』1946 年 2 月。
- 15 今村太平「日本映画の新出発」。
- 16 村山匡一郎編『映画史を学ぶクリティカル・ワーズ』フィルムアート社、2003 年、133 頁。
- 17 民主主義映画に関しては、平野共余子『天皇と接吻 アメリカ占領下の日本映画検閲』（草思社、1998 年）、「第 12 章 民主主義と接吻」の議論を参照した。
- 18 橋本健二「第 3 章 | 貧しさからの出発—敗戦から 1950 年まで」『「格差」の戦後史—階級社会 日本の履歴書』、61-95 頁。
- 19 小熊英二『〈民主〉と〈愛国〉—戦後日本のナショナリズムと公共性』新曜社、2002 年、43 頁。
- 20 佐藤忠男『映画の中の東京』、127 頁。
- 21 佐藤忠男『日本映画史 2 1941-1959』岩波書店、1995 年（増補版は 2006 年）、358 頁。
- 22 大黒東洋士「今月の話題の映画：長屋紳士録：五年の沈黙を破る巨匠小津の新作、裏長屋の生活ににじむ心暖まる映画！：松竹大船映画」『映画ファン』1947 年 4 月。
- 23 飯田心美「日本映画批評 長屋紳士録」『キネマ旬報』1947 年 5 月号。しかし、ここにおいて批評家の飯田は単に作品を切り捨てるのではなく、「巻末ちかくの飯田蝶子のおたねを通じて語られる言葉とその次のカットに示された上野公園の浮浪児とのつながりの中に小津が示したもののこそは、この作品の焦点であり、作者の意図であると受け取れる」という鋭い指摘をしている。
- 24 ドナルド・リチー『小津安二郎の美学』山本喜久男訳、フィルムアート社、1978 年、329 頁。
- 25 佐藤忠男『小津安二郎の芸術 下』朝日新聞社、1979 年、52 頁。
- 26 四方田犬彦「死者たちの招喚」『ユリイカ』1981 年 6 月。
- 27 デイヴィッド・ボードウェル『小津安二郎 映画の詩学』青土社、1992 年、486 頁。
- 28 飯田心美「日本映画批評 長屋紳士録」『キネマ旬報』1947 年 5 月号。
- 29 佐藤忠男『映画の中の東京』、136-137 頁。
- 30 同上、136 頁。
- 31 志賀直哉、小津安二郎、飯島正、飯田心美、如月敏「映画と文学」『映画春秋』、1947 年 4 月。
- 32 江藤茂博「小津安二郎『長屋紳士録』論—隠蔽を忌避する視線—」『社会情報論叢 第 4 号』2000 年 10 月。江藤はこの不調和性を次のように説明する：「子供はいいもんだというおたねの気持

ちが、この上野公園の「現実」の映像によって突き放されてしまうのだ。この映像は、いうまでもなく、物語の語り手による引用であり、それによって物語性が支えていたおたねの情感を解体してしまったのである」。

- ³³ 四方田犬彦「死者たちの招喚」1981年。
- ³⁴ デイヴィッド・ボードウェル『小津安二郎 映画の詩学』青土社、1992年。
- ³⁵ さらに言うなれば『長屋紳士録』の宴会のシークエンスで田代が歌う「覗きからくり」は徳富蘆花の『不如帰』（1898年）の口上であり、海軍少尉・川島武男と片岡陸軍中将の娘・浪子の離別の箇所が歌われる。この「離別」のテーマが幸平とおたねの離別を暗示しているというのは、江藤茂博「小津安二郎『長屋紳士録』論—隠蔽を忌避する視線—」（上掲）が指摘するところであるが、同時に近代国家日本初の対外侵略戦争である日清戦争へ、武男が送り出されるシーンでもある。
- ³⁶ 「キネマ旬報再建の辞」『キネマ旬報』1946年3月。
- ³⁷ 『朝日新聞』1945年8月30日。
- ³⁸ 詔書の文言は小森陽一『天皇の玉音放送』（朝日新聞出版、2008年）の「〈資料1〉大東亜戦争終結に関する詔書（いわゆる終戦の詔書）」より引用。
- ³⁹ ジョン・ダワー『増補版 敗北を抱きしめて 第二次大戦後の日本人』三浦陽一・高杉忠明訳、岩波書店、2004、210-212頁。
- ⁴⁰ 佐藤洋一「廢墟の都市空間とカメラアイ」、311頁。
- ⁴¹ 前田哲男『新訂版 戦略爆撃の思想—ゲルニカ、重慶、広島』、434頁。
- ⁴² 同上、57-67、435頁。
- ⁴³ 同上、479-480頁。
- ⁴⁴ 越澤明『東京都市計画物語』筑摩書房、ちくま学芸文庫版、2001年、254頁。
- ⁴⁵ 同上、252頁。
- ⁴⁶ キャロル・グラックの提起する「長い戦後」問題がまさにこの「焼跡」表象をめぐる問題系と直接的にリンクする。Gluck, Carol. "The Idea of Showa." In *Showa: The Japan of Hirohito*, 1-26. *DÆDALUS JOURNAL OF THE AMERICAN ACADEMY OF ARTS AND SCIENCES Vol. 119 No.3*, 1990.
- ⁴⁷ Rosenbaum, "Legacies of the Asia-Pacific War: The yakeato (the burnt-out ruins) generation", 22. 2011.

