

地上デジタル放送時代の日本映画／父性愛映画としての『ALWAYS 三丁目の夕日』

西村安弘

映像学科

Japanese Cinema in the Era of Digital Terrestrial TV Broadcasting;

Always—Sunset on Third Street as a Paternal Melodrama

NISHIMURA Yasuhiro

Department of Imaging Art

(Received October 31, 2014 ; Accepted December 18, 2014)

1. はじめに

日本映画の興行を支えているのは、アニメーションとTVドラマの映画化だと言われて久しい。2013年度の日本映画の興行収入ベスト10を参照すると、全10本ともTV局の出資した作品で占められ、その中の実に6本がアニメーション作品である。実写4作品の内訳を見ても、オリジナル企画は『そして父になる』と『清須会議』の2本のみで、残りの2本の『謎解きはディナーのあとで』と『真夏の方程式』は、各々TVドラマの劇場版である。

1970年代以降、日本映画製作者連盟（映連）に参加している松竹、東宝、東映の大手映画会社は、それまでの2本立て興行による量産体制から脱却し、製作部門の縮小を推し進める代わりに、配給と興行で利益を確保する新しいシステムへの移行を目指した。なかでも撮影所の合理化に成功した東宝は、興行部門の力によって独り勝ちの地位を揺るぎないものにした。巨大化する製作費のリスクを分散させるために、TV局や出版社、広告代理店などから出資を募る製作委員会方式が標準となり、

TVアニメやドラマの映画化は、TVスポットのみならず、番組中での告知が徹底されるなど、広告効果が期待される安全株と見なされるようになった。しかしながら、TVドラマの映画化は、最初から観客に視聴者を想定している場合が多く、海外の映画祭で受賞を果し、国際市場でヒットするような競争力の強い作品が現れ難いのも事実であろう。

本稿では、映画会社とTV局の相互依存の関係を検証しながら、TV局が製作の中心を担った代表的な作品である『ALWAYS 三丁目の夕日』を取り上げ、最初にTVと映画の関係を歴史的に検証し、次いで『ALWAYS 三丁目の夕日』に対する代表的な評価を見直す。最後に原作漫画と比較しながら、『ALWAYS 三丁目の夕日』に内包された幾つかの問題点について考察することにする。

2. 地上デジタル放送と映画の親和力

日本におけるTV放送は、公共放送のNHKと民間放送の日本テレビが本放送を開始した1953年を元年とする。200円のNHK受信料を支払う契約数は、当初たった866

2013年度の日本映画興行収入ベスト10（註1）

	題名	製作	興行収入
1	風立ちぬ	日本テレビ	120.2億
2	ONE PIECE FILM Z	フジテレビ	68.7億
3	ドラえもん のび太のひみつ道具博物館	テレビ朝日	39.8億
4	名探偵コナン 絶海の探偵	日本テレビ	36.3億
5	真夏の方程式	フジテレビ	33.1億
6	謎解きはディナーのあとで	フジテレビ	32.5億
7	そして父になる	フジテレビ	32.0億
8	ポケットモンスター ベストウイッシュ 神速のゲノセクト ミュウツー覚醒	テレビ東京	31.7億
9	ドラゴンボールZ 神と神	フジテレビ	29.9億
10	清須会議	フジテレビ	29.6億

件に過ぎず、日本テレビのオーナーだった正力松太郎が街頭 TV を設置することで、TV 番組の社会への浸透をはかったことは、よく知られている。(註2) プロレスの力道山が敗戦後の国民的ヒーローの座を獲得したのは、正しく街頭 TV の功績に他ならない。

日本テレビを筆頭に、TBS、フジテレビ、NET (現在のテレビ朝日) が相次いで開局したが、これらの民放各社は実質的に大手新聞各社の傘下に置かれていた。こうしたクロスオーナーシップは、マス・メディアの多様性を阻害するものとして、日本の放送界の抱える構造的な問題点だと屢々指摘されている。

1958年には各社の電波塔を一元化する東京タワーが建設され、高度経済成長期の象徴的なランドマークとなった。1960年にはカラー放送が始まり、皇太子御成婚や東京オリンピックといった国家的行事は、お茶の間に鎮座した TV 受像機を国民生活と切り離せない必需品にした。TV 受像機の家庭への普及に伴い、評論家の大宅壮一が「一億総白痴化」と警鐘を鳴らす一方、国民総生産の伸長に付随して、スポンサー収益を基盤とする民放各社は着実な業績を上げ、就職を控えた新卒学生にとっての人気企業になった。

1960年代に斜陽化を迎えた映画業界とは対照的に、1970年代以降も TV は花形産業の地位を謳歌し続けるように思われたが、1980年代末のバブル経済の破裂によって大きな打撃を被ることになる。2000年には従来の NTSC 方式よりも高品位であるハイビジョン方式の本放送が開始される一方、インターネットの浸透は新聞や TV といった従来のマス・メディアの経営基盤を脅かすようになった。こうした逆風の中で、2012年3月31日をもって、東日本大震災からの復興途中の東北地方を除き、アナログ放送が終了、地上デジタル放送の時代が到来した。

旧電波法では、30~300 Mhz の超短波 (VHF: Very High Frequency) 及び 300 Mhz~3 Ghz の極超短波 (UHF: Ultra High Frequency) を TV 放送用に割り当てていたが、プラチナ・バンドと呼ばれる 700~900 Mhz の帯域を携帯電話に利用させるために、許認可権限を持つ総務省の主導によって、地上デジタル放送の導入が決定されたものである。(註3) バブル経済崩壊後の構造的な不況で、広告収入が伸び悩んでいたにも関わらず、政府に押し切られる形で、民放各社は大きな設備投資を強いられ、経営を圧迫される結果になった。若年層の活字離れで親会社の新聞社は業績不振が続き、都市銀行の統廃合でメガ・バンクが誕生したように、新聞・TV のクロスオーナーシップにも再編成の波が押し寄せる気配を見せている。多角的な経営戦略で生き残りを迫られる

TV 局は、積極的に映画製作へ参入することになる。

ところで、先行するメディアである映画と TV との関係は、最初から良好であった訳ではない。1956年10月、邦画の大手五社 (松竹、東宝、大映、新東宝、東映) は、劇場用映画の TV 放映を認めず、会社の許可なく、専属俳優の TV 出演を認めないといった所謂<五社協定>を結んで、TV に対抗しようとした。やむなく TV 局各社は自前の俳優を養成したり、舞台俳優を招聘することで凌ごうとした時期もあったが、撮影所に抱えた余剰のスタッフを活用するため、映画会社が TV 番組の制作に関わるようになると、<五社協定>は有名無実化せざるを得なかった。

TV 局による映画製作は、フジテレビが TV の演出家だった五社英雄を起用し、時代劇『御用金』(1969)を手がけたことに始まる。映画製作に最も積極的であったフジテレビは、バブル期には『南極物語』(1983)で興行収入110億を達成し、この記録は同じフジテレビ製作の『踊る大捜査線2 レインボーブリッジを封鎖せよ』(2003)に破られるまで、長らく実写映画のタイトル・ホルダーであり続けた。(註4)

その一方、デジタル・カメラの導入から始まった映画を取り巻く状況の変化は、映画館における DCP (デジタル・シネマ・パッケージ) 上映へと進んでいった。2012年12月末の時点で、国内の映画館のデジタル化率は85%に達し、2013年3月には、フジフィルムが映画用フィルムの製造を中止するに至った。デジタル・シネマの普及に伴って、1950年代に注目された3D映画を復活させる試みもなされるが、アニメーション映画を除くと、興行的にも批評的にも日本映画を牽引するような作品は未だ少数に留まっている。

3D映画の伸び悩みとは対照的に、非映画デジタル・コンテンツ (ODS: Other Digital Stuff) と呼ばれる映画以外のコンテンツが、新しい映画館の活用法として期待されている。「シネマ歌舞伎」や「ゲキ×シネ」といった国内の商業演劇、「MET Live Viewing」や「パリ・オペラ座へようこそ Viva l'Opera」といった海外のオペラやバレエ公演、「AKB」「K-pop Dream Concert」といったコンサートなど、デジタル撮影されたライブ映像がそのまま映画館で上映することが容易になったからである。今後の映画館は映画作品の上映のみならず、スポーツ・イベントのパブリック・ビューイングを含めた多様なコンテンツの上映会場として機能して行くことだろう。

しかしながら、表現の多様性の観点からみると、映画と放送の一体化は、必ずしも歓迎されるべきこととは言えない。入場料を徴収する映画には、レーティング・システムを採用した映倫審査の規程が存在する一方、無料

の地上デジタル放送（放送法で視聴料を徴収するNHKを除く）には、お茶の間で老若男女が安心して楽しめるための放送コードが適用されている。政府の許認可事業である放送に対する規制によって、自由競争を建前とする映画の表現に微妙な抑制を加えないとは言いきれないだろう。TV局が出資した映画は、製作費が高まれば高まるほど、2次使用に当たるTV放映時のスポンサー収入が見込まれることは言うまでもない。

3. 『ALWAYS 三丁目の夕日』の評価

映画『ALWAYS 三丁目の夕日』（2005）は、小学館発行の『ビッグコミック オリジナル』誌上に1975年から長期連載されている西岸良平の漫画『三丁目の夕日 夕焼けの詩』を原作に仰ぎ、日本テレビ放送網、ROBOT、小学館、バップ、東宝、電通、読売テレビ、読売新聞、白組、IMAGICAが出資した製作委員会方式のもとで、ROBOTが実質上の製作母体となって完成された。1986年に創立されたROBOTは、CM制作会社として旗揚げし、1993年に映画部を併設した。岩井俊二の『LOVE LETTER』（1995）から本格的な長編映画の製作に乗り出し、『踊る大捜査線 THE MOVIE』（1998）や『海猿 ウミザル』（2004）など、TVドラマと連動したヒット・シリーズで20世紀末からの日本映画界を牽引する存在となった。

『ALWAYS 三丁目の夕日』の興行収入は、32億3千万円に達したものの、2005年の邦画興行収入ランキングでは7位に留まり、196億を稼ぎ出したスタジオ・ジブリの『ハウルの動く城』には遠く及ばず、『踊る大捜査線』シリーズからスピン・オフした『交渉人 真下正義』や『容疑者 室井伸次』の後塵を拝する結果となった。しかしながら業界団体の主催する日本アカデミー賞では、作品賞を始めとする12部門で栄冠に輝き、『キネマ旬報』誌のベスト10でも、1968年の京都を舞台に在日朝鮮人との交流と軋轢を描いた『パッチギ!』に次ぐ第2位に選出された。興行的にも批評的にも概ね好評だった『ALWAYS 三丁目の夕日』は、その後2007年には『ALWAYS 続・三丁目の夕日』が、2012年には『ALWAYS 三丁目の夕日 '64』が製作・公開され、各々期待に違わぬ好成績をおさめている。

シリーズ第1作の『ALWAYS 三丁目の夕日』の公開時には、SFやファンタジーなど日常生活とはかけ離れたジャンル映画で見たこともない光景を展開して来たCGが、半世紀ほど前の1958年、つまり<昭和三十三年>の風景の再現に取り組んだことで先ず注目された。もちろんCGは未来や異次元の世界ばかりでなく、読書や映画鑑賞等を通してしか知らない江戸時代の街並みを

再現する時などにも利用されている。ところが『ALWAYS 三丁目の夕日』の観客層には、<昭和三十三年>を江戸時代と同じような遠い昔と捉える若い世代も含まれる一方、映画公開時に50代以上に達し、記憶の中で<昭和三十三年>が鮮明に息づいている世代も少なくない。

例えば、1930年に新潟に生まれ1957年に上京したという映画評論家の佐藤忠男は、『ALWAYS 三丁目の夕日』の風景について、ある戸惑いを交えながら次のように評している。

「たしかにこれは昭和三十三年の東京の風景である。（中略）地方から出てきた眼にはもう少しピカピカした街のように記憶され、この映画のこうした風景はむしろ当時の地方都市のような気もしないではないが、細部をよく見ればまさしくこんなものだったと言える。よくもまあこれほど念入りに昭和三十三年らしさを再現したものだと感じた。」（註5）

また1939年大阪に生まれた映画評論家の山根貞男は、『キネマ旬報』誌上で隔週連載している「日本映画時評」の中で、『ALWAYS 三丁目の夕日』が徹底的に作り物の世界であることは、だれの目にも明らかであろう。昭和三十三年を示すモノやセットを集めたり作ったりし、CG技術を加えることで、パターンどおりの下町人情ドラマがなまなましく仮構されている。」（註6）と指摘している。

映画公開時に70年代だった佐藤が感心した「昭和三十三年らしさ」と60代だった山根が評した「徹底的に作り物の世界」とは、一見したところ矛盾した表現のようにも思われるが、『ALWAYS 三丁目の夕日』の世界に対する違和感を示す正直な感想であるのだろう。同じく『キネマ旬報』誌上で「映画を見ればわかること」を連載している評論家の川本三郎は、1944年渋谷に生まれ、1958年当時東京の中学二年生だった。

「単なるノスタルジーではなく」というノスタルジー批判の常套句があるが、こういうお定まりの批判は、近代日本が西洋列強に追いつくために、つねに後ろを振り返らず前へ前へと生きてきた歴史の所産だろう。もうそろそろノスタルジーが評価されてもいい。

大きな過去は歴史として尊重されるが、祖父母や父母が生きていた近過去のことは「単なるノスタルジー」と否定される。おかしな話である。近過去を大事に思い出す。それは自分の足元をしっかりと固めることであり、亡き人々を追悼することでもある。」（註7）

川本は『ALWAYS 三丁目の夕日』に対して違和感よりも没入感を抱き、それを「ノスタルジー」という概念で肯定しようとした。その上で、『ALWAYS』は、た

だ昭和三十年代の風物や生活習慣が再現されているから懐かしいだけではない。古い日本映画のファンにとってひとつひとつの場面、エピソードが昭和二、三十年代のいくつもの映画と重なり合ってくる懐かしさがある。」(註8)と、映画の記憶との連関で捉えようとした。

『ALWAYS 三丁目の夕日』肯定派の中には、映画評論家のみならず、1954(昭和29)年生まれの政治家の安部晋三も含まれる。2006年9月に戦後生まれで最初の内閣総理大臣になった安部は、政治家としての所信を表明した『美しい国へ』を出版し、その最終章で日本の教育再生について述べている。自虐的な偏向教育の是正と教育水準の向上に成果を上げたイギリスのサッチャー首相を評価しながら、日本の教育においては、学力の向上よりも、モラルの低下が問題だと指摘する。「教育は学校だけで全うできるものではない。何よりも大切なのは、家庭である。だからモラルの回復には時間がかかる。ある世代に成果があらわれたとしても、その世代が親になり、つぎの世代が育つころにならなければ、社会のモラルは回復したことにはならない。」(註9)

安部はアメリカの共和党から選出されたレーガン大統領が、TVドラマ『大草原の小さな家』で描かれたプロテスタントの開拓民インガルス一家を理想的な家庭として掲げた例を示した後、「家庭にはさまざまなかたちがあるのは現実だし、あっていい。しかし、子どもたちにしっかりした家族のモデルを示すのは、教育の使命ではないだろうか。」(註10)と主張する。安部にとって、レーガン大統領の『大草原の小さな家』に匹敵する作品が、『ALWAYS 三丁目の夕日』に他ならない。「この映画は、昭和三十三年という時代を記憶している人たちだけではなく、そんな時代を知るはずのない若い人たちにも絶賛された。いまの時代に忘れられがちな家庭の情愛や、人と人とのあたたかいつながりが、世代を超え、時代を超えて見るものに訴えかけてきたからだった。」(註11)岸信介内閣総理大臣を祖父に、安倍慎太郎外務大臣を父に持つ阿部晋三少年が、昭和三十年代を体験した世代であることは間違いないが、この映画で描かれたような庶民の生活に馴染み深いか否かは別の問題だろう。

戦中世代の東京人である川本三郎がノスタルジーの再評価を要求したのに対し、1965(昭和40)年大阪に生まれた社会学者の日高勝之は、ノスタルジーを歴史的に遡って捉え直そうと試みている。日高によると、ノスタルジーの語源は17世紀のスイスの医師ヨハネス・ホーファーがギリシャ語の nostoso(家へ帰る)と aligia(苦しい状態)を組み合わせ作った造語であり、ハーバート大学の比較文学者スヴェトラナ・ボイムはノスタルジーを「もはや存在しない家か、存在したことのない家へのあこがれ」

であり、「喪失と転位の感情であるが、しかしまた自身へのファンタジーへのロマンス」だと定義した。(註12)

日高にとって、『ALWAYS 三丁目の夕日』は<昭和ノスタルジア>を代表する映画である。<昭和ノスタルジア>とは、「昭和三〇年代、昭和四〇年代を中心に、主に昭和中後期の文化、生活、社会、風俗に焦点を当てたメディア文化関連のもの—映画、テレビ番組、音楽、雑誌・書籍、テーマパーク、展示、観光、食、ファッションなどが主に二一世紀の初頭前後以降に大量に生産され、幅広い人気を集めている文化現象」である。(註13)そして未完成の東京タワーを象徴的に利用する『ALWAYS 三丁目の夕日』は、「永遠の遅延戦略」によって、過ぎ去ってしまったTVの黄金時代を登場人物たちの未来と設定する装置だと見なされている。(註14)

『ALWAYS 三丁目の夕日』の監督と共同脚本を担当した山崎貴は1964年生まれであり、日高とは全くの同世代にあたる。二人にとって、<昭和三十三年>は生まれる前の時代であり、佐藤や山根、川本や安倍よりも、この時代に対して冷静な態度を保っているように思われる。

4. 父性愛映画としての『ALWAYS 三丁目の夕日』

原作者の西岸良平は1947年東京の世田谷区に生まれ、1975(昭和50)年の連載開始時には、30代になったばかりであった。掲載誌『ビッグコミック オリジナル』の読者層は、西岸と同世代またはひと世代下、少年誌を卒業した20代から30代の若手サラリーマン層を想定していたと思われる。漫画で描かれる昭和30年代は、ふた昔前のこととはいいながら、多くの読者は少年時代の記憶を呼び覚ましながら紙面を追っていたことだろう。西岸の画風は、青年誌で主流である劇画調というよりは、誇張されたギャグ漫画に近く、登場人物は三頭身か四頭身で描かれる。これは漫画『夕焼けの唄 三丁目の夕日』が近過去をリアリズムで捉えようとしているのではなく、現代のお伽噺=メルヘンとして構築しようとしていることを示している。

映画『ALWAYS 三丁目の夕日』の公開に併せて出版された『三丁目の夕日 映画化特別編』を参照してみると、原作漫画の12話のエピソードが原案となっていることが確認できる。

	題名	舞台
第1話	干しいも兄ちゃん	鈴木オート
第2話	スカスカ人生	駄菓子屋(茶川家)
第3話	テレビがわが家にやって来た!	鈴木オート
第4話	ココロギの唄	駄菓子屋(茶川家)
第5話	秋深し	母子家庭

第6話	朝顔	駄菓子屋（茶川家）
第7話	メリーX ^{クリスマス} マス	駄菓子屋（茶川家）
第8話	お月見の夜	ススキ原ヶ原
第9話	ゴールデン・ウィーク 黄金週間	駄菓子屋（茶川家）
第10話	冒険小説	駄菓子屋（茶川家）
第11話	居酒屋やまふじ	居酒屋やまふじ
第12話	タクマ先生	ススキ原と宅間医院

原作の舞台となる夕日町三丁目は架空の町であるが、『お月見の夜』の挿話では、サラリーマンの町田は夕日台駅で下車して自宅に向かい、ススキ原で狸の親子に化かされる。『パパはお金持ち』の挿話では、夕日のきれいな町である夕日町三丁目がはっきりと郊外であると記されている。（註15）つまり、原作者の生まれた世田谷区にも当て嵌まるような、私鉄沿線の東京郊外として設定されているのである。「地方から出てきた眼には東京はもう少しピカピカした街のように記憶され、この映画のこうした風景はむしろ当時の地方の都市のような気もしないではない」という佐藤忠男の感想は、映画の中の風景が原作を踏襲していることを意味する。

しかしながら映画は、昔懐かしい「TOHOSCOPE」のタイトルにノイズ交じりの音声が被さり、カメラがトラック・バックすると、トモエ（薬師丸裕子）がラジオのチューニングをしている場面から始まり、一平たち子供が「TV、TV」と連呼しながら帰ってくるが、まだ届いていないと知らされ後、模型飛行機を滑空させると、商店街から建設中の東京タワーの見渡せる都電の大通りが開けてくる。この後も東京タワーがランドマークとして繰り返し登場することで、夕日町三丁目の商店街がこの鉄骨造りの電波塔に隣接したロケーションであると、繰り返し強調されることになる。

ところで、現在の芝公園一帯は江戸時代から増上寺を始めとする寺院の集約した地域であり、落語の『芝浜』からも判るように、江戸湾からもほど遠くないロケーションに位置する。明治維新以降、江戸湾は東京湾と改められ、埋め立てによって海岸線はやや遠のいたかも知れないが、東京タワーの屹立する地所は、1881年以来高級料亭の紅葉館の敷地として使用されていた。歌川広重の『東京名所図会』（1885年）にも取り上げられた名勝として、明治・大正・昭和の文人に親しまれていたが、1945年3月10日、城東地区（現在の江東、墨田、台東、中央、港区）を襲った東京大空襲によって焼失、増上寺も甚大な被害を被ったと伝えられている。

原作では夕日三丁目は東京郊外という設定なので、町田の妻子は事故死とされているのに対し、映画では東京タワーのお膝下に住む宅間医師（三浦友和）のそれは空襲で死んだことにわざわざ変更されている。歴史的な観

点から見ると、芝公園一帯を含む地域は、関東大震災と東京大空襲の2度にわたって、甚大な被害を被っている。同じ港区内に麻布狸穴町という地名が残っているとはいいながら、昭和三十三年当時に狸の住むススキ原が町内に存在するという設定は些か説得力に欠けるかも知れない。夕日三丁目の商店街は、この東京大空襲の惨禍を免れた戦前の屋敷でなければ、焼け残った廃材を再利用したバラック建てか、新築間もない建物ばかりであるだろう。実際のところ、鈴木オートの底には錆の出たタン板が使われ、瓦代わりの古タイヤがその上に置かれている。

淳之介の母親が高円寺の和菓子屋にいと知って、一平と淳之介が都電に乗るエピソード（原作の第5話「秋深し」に相当。但し、漫画の子供たちはトラックの荷台で隠れんぼをしていて、見知らぬ町に連れて行かれてしまう。）では、飯田橋から虎ノ門、赤羽橋を經由して品川駅前行である路線（あるいは、その反対）の表示が読み取れる。嘗ては新宿から荻窪行き都電があったので、その途中の高円寺で下車することは不思議ではないが、飯田橋または品川から高円寺に行くのであれば、国電（現在のJR）を利用するのが早いように思われる。都電を乗り継ぐ描写もないので、二人の小学生にとって、赤羽橋寄りから高円寺までがどれほど遠いのか伝わらないし、昔日の都電をよく知らない観客には、高円寺まで路線が一本であるかのような誤解を与えかねない。これは原作にない高円寺という地名を、敢えて明記することによって生まれた弊害であろう。「徹底した造り物」という山根貞男の指摘は、わざわざ現役のオート三輪を用意したり、小道具やCGが如何に精巧であっても、芝公園周辺の詳細や東京という町の全体像に説得力が不足していることへの目配せでもあるだろう。

西岸の原作漫画は各回完結のエピソード集の体裁を採っているが、バルザック式の人物再登場の手法を用いることで、夕日町三丁目という架空の町の昭和三〇年代という時代を構築している。映画化に利用されたエピソードの中で最も多く登場する人物は、駄菓子屋を営みながら、少年向けの小説を執筆している初老の茶川で、全12話中の半数（2話、4話、6話、7話、9話、10話）で主役を務めている。第11話はお富さんと呼ばれる女将が営む居酒屋を舞台にして、元ストリッパーのヒロミの意外な活躍が語られるが、ここは茶川の行きつけの店でもある。

集団就職で六郎が住み込んだ鈴木オートのエピソードは1話と3話のみだが、勝っちゃんと呼ばれる小学生と母親にまつわる5話が、トモエ（薬師丸ひろ子）とその息子のエピソードへと変更されながら、淳之介（須賀健太）が失踪した母親の行方を尋ねるストーリーも組み込

まれた。原っぱで人を誑かす狸の親子の登場する第8話では、前述したように、サラリーマンの町田の役が宅間医師に振り当てられた。

鈴木オートのエピソードに関わる最も大きな設定上の変更は、東北から集団就職で上京し、住み込みの店員となる星野六郎が、堀北真希扮する六子という娘になっていることだろう。昭和三十年代の状況を鑑みれば、自動車修理工場の工員として女子を採用することはまずありえない映画的な嘘である。しかしながら、堀北真希に修理工の格好をさせるというある種の服装倒錯は、美空ひばりを始めとする日本の芸能の伝統を引き受けることであり、茶川家に居候する淳之介との対比の意味でも、フィクションとして許容される範囲に留まっている。

その一方、自動車修理工場の経営者で、2児の子供を持つ父親である鈴木則文（堤真一）の性格は、原作とは微妙な齟齬が生じているように思われる。原作では星野六郎が履歴書の特技として「自転車修理」と書くべきところ、漢字を間違えて「自動車修理」となってしまう、履歴書を鵜呑みにした鈴木社長に採用されたことになっている。常識的に考えれば、＜金の卵＞と称されたとは言いながら、東北の農村部の中学校を卒業したばかりの15歳の少年が自動車修理を得意とするはずもなく、疑うことを知らない鈴木社長の善人ぶりが浮き彫りとなるといふ計算であろう。ところが映画では、履歴書には「自転車修理」と記されていたにも関わらず、社長本人が迂闊にも「自動車修理」と読み間違えていたというオチに変更されている。これでは鈴木善良さは伝わらず、単なる粗忽者の旦那に見られてしまうだろう。

短気な頑固親父といった性格付けにも増して、お向かいの茶川に対する横暴ぶりも些か目に余る。居酒屋のやまふじでは、カウンターに座る先客茶川の席を乗っ取り、酔いに任せて売れない小説家である茶川を「あいつは人間の屑みたいなもんだ。」と評したりする。口は汚いが、腹の中は綺麗だといった線を狙ったのかも知れないが、信州出身の茶川との間に幼馴染同士の無遠慮さが成立している訳でなく、かといって女将のヒロミをめぐる嫉妬心も感じられない。叩き上げの苦勞人が同じ商店街の店主仲間をこれほど悪しざまに罵る根拠が見当たらないのである。監督の山崎が後に『STAND BY ME ドラえもん』（2014）を手がけていることを考え合わせると、大きなじめっ子（のび太に対するジャイアン）といった性格付けなのかも知れないが、この漫画的な誇張は無神経の誇りを免れないだろう。

お盆にも帰省しなかった六子を、お正月に里帰りさせるクライマックスのエピソードは、原作漫画にはない。六子は自分が口減らしのために、東京へやられたのだから、

実家へ帰っても喜ばれないと説明する。しかしながら、昭和三十年代の世相から考えれば、地方から東京へ住み込みで就職した若者の多くにとって、毎月実家へ仕送りするのが当たり前であっただろう。盆暮れにボーナスが支給されず、帰省したくとも手ぶらでは恥ずかしいと考えることはあり得るかも知れないが、TVや電気洗濯機を次々に購入する鈴木オートが経営難に陥っているようにも思えない。

『ALWAYS 三丁目の夕日』は、六子の住み込んだ鈴木オート、売れない小説家の茶川と水商売のヒロミと淳之介の三角関係が両軸をなし、宅間医師のエピソードが慎重に添えられている。安倍の主張とは対照的には、この映画にはインガル家のような純粋な血縁家族は登場しない。鈴木家は一見したところ理想的な家庭のようにも思われるが、鈴木家と従業員の六子との関係は擬似家族の域を出ることはない。茶川とヒロミと淳之介の三人の関係も生さぬ仲である。宅間医師に至っては、空襲で家族を喪っている。他人の子供を預かった鈴木オートと駄菓子屋の茶川のエピソードが並行して語られる『ALWAYS 三丁目の夕日』は、母性愛乃至は父性愛映画の物語構造を備えていると言えるだろう。

山本喜久男の大著『日本映画における外国映画の影響』によると、日本の母性愛映画はヘンリー・キングの『ステラ・ダラス』Stella Dallas (1925) の影響下にあり、父性愛映画の中では、チャールズ・チャップリンの『キッド』Kid (1921) が齊藤寅二郎のサイレント喜劇に参照された。（註17）母性愛映画の『ステラ・ダラス』では、母親が我が子の幸福のために子供と別れるのに対し、父性愛映画の『キッド』では、独身男性が捨て子を育てることになる。母と子の関係が出産行為によって確認される一方、父と子の関係は飽くまでも観念的な確認に止まる。こうした父子関係の曖昧さが、父性愛映画を支える鼎である。

ところで、齊藤寅二郎の『東京キッド』（1950）はチャップリンの『キッド』を換骨奪胎したミュージカル喜劇であり、ジャッキー・クーガンが演じた孤児役には、美空ひばりが起用された。＜ブギの女王＞笠置シズ子の歌まねで注目され、天才子供歌手としてデビューした美空ひばりは、齊藤寅次郎の『のど自慢狂時代』（1949）で映画界に進出、家城巳代治の『悲しき口笛』（1949）で、本格的な主演を果たした。『悲しき口笛』で美空ひばりが扮した役は、戦争で両親を亡くし、生き別れた兄（原保美）を探す孤児であった。労働者であるつなぎ（オーヴァーオール）をまとって男児のように登場し、キャバレーで同名の主題歌を披露するクライマックスでは、トップ・ハットに燕尾服で登場した。

『東京キッド』については、次のような文章を発表したことがある。

『『東京キッド』という題名からも判るように、母をなくした少女が独身男に育てられるが、結局は金持ちの実父に引き取られるというプロットは、チャールズ・チャップリンが自作自演した『キッド』(21年)からの剽窃であり、川田晴久らが一本道を遠ざかって行くラスト・シーンも、明らかにチャップリン喜劇のそれを模したものである。

蒲田時代からナンセンス喜劇の名手として知られる斎藤寅次郎は、小倉繁主演の『チャップリンよなぜ泣くか』(32年)で『サーカス』(28年)や『街の灯』(31年)のパロディ化を実践した後、失業者や浮浪者が苦勞して子供を育てる喜劇を連作した。この系統の代表作である『この子捨てざれば』(35年)は、貧しい職人が喰うに困ってわが子を捨てて行くが、先に捨子が置き去りにされていたので、仕方なく拾って帰ることを繰り返すうちに、沢山の子供を抱えるようになるというシニカルな喜劇である。(中略)

小津安二郎の『長屋紳士録』(47年)を始めとして、身寄りのない子を赤の他人が育てる人情喜劇は少なくないが、戦災孤児の珍しくなかったこの当時に、子供を捨てるという非人情な行為を敢えて笑いに転化させるところに、ある意味では暴力的な斎藤喜劇の真骨頂がある。」(註18)

歌手としてデビュー間もない頃のひばりが、サトウハチローなどから、大人の曲を歌う子供として顰蹙を買ったことは有名だが、子役時代のひばりはまた、女兒よりも男児によく扮し、嵐勘寿郎の当たり役を戦後に復活させた東宝の『鞍馬天狗』シリーズでは、角兵獅子の杉作少年に扮した。成人してからも、東映の時代劇でひばりは屢々男装して、ファンから熱い支持を集めた。(註19)こうした服装倒錯は、女剣劇などに代表される日本の芸能の伝統であり、『東京キッド』のつなぎ姿のひばりは、『ALWAYS 三丁目の夕日』における作業着姿の堀北へと継承されているのである。

鈴木オートと六子との関係と対をなすのが、茶川と淳之介の関係である。ヒロミから無理やり押し付けられた茶川は、渋々他人の子である淳之介を引き取るが、次第に聡明な淳之介に愛情を覚えて行く。こうした物語の展開は、原作漫画に描かれている通りであると同時に、父性愛映画のステレオタイプをなぞったものである。『キッド』のクライマックスで提示されたように、父性愛映画のクライマックスは生さぬ仲の子供を実の親に返す<子別れ>の場面である。

原作漫画では、淳之介が有名小説家川淵康成の落とし

子として引き取られ、茶川は自棄酒を傾けるが、血液型から他人と判明したため、再び茶川家に戻されることになる。子供の幸福を祈って身を引く父親代わりの独身男性の心情が観客の琴線をかき乱すが、ハッピー・エンドに落ち着くのは、チャップリンの『キッド』と同じである。

映画『ALWAYS 三丁目の夕日』の<子別れ>の場面は、原作漫画とはかなり異なっている。川淵康成は大手興産の社長に変更され、愛人が身籠ったまま出奔したため、長らく居所の知れなかった淳之介を引き取りにきたという設定である。母性愛映画では、貧しい生母が子供の将来を願って、取りすぎる子供に愛想尽かしをする場面である。しかしながら、『ALWAYS 三丁目の夕日』の<子別れ>では、茶川は盛んに川淵の財力を誉めそやすだけで、一向に愛想尽かしをしない。高級車で淳之介が連れ去られた後、茶川は居間の家具を滅茶苦茶にして喪失感を拙く表現する。とうとう我慢できなくなって、淳之介の跡を追いかけて、力尽きたところで、ひょっこり帰ってきた淳之介と出会う。ここで茶川は初めて愛想尽かしの芝居をするが、戻ってきた子供に辛く当たるのは、単なる照れ隠しにしか見えない。

茶川と淳之介の擬似父子関係を成立させる原因となったヒロミの失踪も、原作と映画ではかなり異なっている。前者では、根無し草であるヒロミの性分から茶川の家についていけないといった設定だが、後者では、借金の返済のために店を手放し、元のストリッパー生活に舞い戻ったと説明されている。しかしながら、ストリッパーが経済的要因で身を持ち崩すのであれば、娼婦になるのが、ストーリーテリング上の常套であろう。

現実社会に眼を転ずれば、トップ屋から小説家へ転じた梶山俊之が「全国千八百にのぼる公娼地域の廃止は、たしかに昭和三十三年の歴史を飾るビッグ・ニュースのひとつである。」(註20)と述べているように、売春防止法の完全施行されたのが、正しく映画の中で描かれている年である。これまで遊郭で働いていた日本国中の娼妓が、十分な更生の機会を与えられるまま、生活の糧を失った社会状況を振り返れば、借金を背負ったヒロミの立場が如何に際どいかは推して知るべきであろう。元ストリッパーが舞台に復帰するだけでは、そもそも落魄の表現とはならない。

5. 結びに代えて

『ALWAYS 三丁目の夕日』の舞台は、東京タワーの膝元である芝公園界隈であると指定されながら、地元の年配の観客には腑に落ちない空間設定がなされ、「もはや存在しない家か、存在したことの無い家へのあこがれ」

であるノスタルジーを掻き立てるには十分でないように思われる。父性愛映画として『ALWAYS 三丁目の夕日』を見た場合でも、口減らしのための集団就職の現象を追って、その背後にある故郷の家族との情動的な繋がりを見逃していたり、＜子別れ＞の場面における芝居の勘所（愛想尽かし）も外しているように見受けられる。またお茶の間で視聴される時のことを鑑み、娼婦という設定が憚られたとのだとすれば、TV放映が映画作品を撓めてしまったという誇りを免れないだろう。何よりも、昭和三十年代の下町に生きる庶民の心根が捉えられていないように思われるが、ノスタルジーの魅力に惹かれない人々の前で、こうしたないもの強請りをする事自体が野暮な振る舞いなのであろうか。

註

- (註1) 『キネマ旬報』、第1656号、2014年2月下旬号、201頁。
- (註2) 『放送の20世紀 ラジオからテレビ、そして多メディアへ』、NHK放送文化研究所監修、NHK出版、2002年、116ページ。
- (註3) 池田信夫『電波利権』、新潮社、2006年、13～26頁。
- (註4) 日本の政治状況と『踊る大捜査線2 レインボーブリッジを封鎖せよ』の関係については、以下の論文を参照のこと。拙稿「青島から小泉へ／サラリーマン映画としての『踊る大捜査線2 レインボーブリッジを封鎖せよ』」、『東京工芸大学芸術学部紀要』、第17号、2010年、35～43頁。
- (註5) 佐藤忠男「CGの使い方のひとつの里程標となる作品」(『キネマ旬報』、2005年11月下旬、第1443号、58頁。)
- (註6) 山根貞男「日本映画時評205」(『キネマ旬報』、2005年12月下旬、第1445号、96～97頁。)
- (註7) 山根貞男『日本映画時評集成2000-2010』、国書刊行会、2012年、233～235頁。
- (註8) 川本三郎「映画を見ればわかること99」(『キネマ旬報』、2005年12月下旬、第1445号、108～109頁。)
- (註9) 同前。
- (註10) 安部晋三『美しい国へ』、文芸春秋、2006年、213頁。
- (註11) 同前、217頁。
- (註12) 同前、220～221頁。
- (註13) 日高勝之『昭和ノスタルジアとは何か 記憶とラディカル・デモクラシーのメディア学』、世界思想社、2014年、32頁。
- (註14) 同前、19頁。
- (註15) 同前、169～184頁。
- (註16) 西岸良平『三丁目の夕日 映画化特別編』、小学館、2005年、104頁。西岸良平『三丁目の夕日 続映画化特別編』、2007年、9頁。
- (註17) 同前『三丁目の夕日 映画化特別編』。
- (註18) 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響』、早稲田大学出版、1983年、238～257頁。
- (註19) 『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、100～101頁。
- (註20) 斎藤完『映画で知る美空ひばりとその時代 銀幕の女王が伝える昭和の音楽文化』、株式会社スタイルノート、2013年。板倉史明「視線と眩暈(めまい) 美空ひばりの異性装時代劇」(『戦う女たち—日本映画の女性アクション』、四方田犬彦、鷲谷花(編)、作品社、2009年、56～83頁。)
- (註21) 梶山李之『ルポ戦後縦断—トップ屋は見た』、岩波書店、2007年、56頁。