

# 0-113 長部日出雄による映画『巨人と玩具』批判の再検討

中島 晋作<sup>※1</sup>

## Reconsideration of Hideo Osabe's criticism of *Giants and Toys* (1958)

Shinsaku Nakajima

### Abstract

This article is an attempt to reconsider Hideo Osabe's criticism of Yasuzou Masumura's *Giants and Toys* (1958). Osabe regarded Masumura as a modernist in an essay written in 1964. This paper demonstrates that Osabe's view of modernism is only partially applicable to *Giants and Toys*.

### (1) まえがき

本論文は、1950年代後半から60年代にかけての日本映画、特に増村保造作品を中心とした、映画の「近代主義化」を再検討しようとするものである。ここでいう「近代主義」とは、雑誌『映画評論』の編集者でもあった長部日出雄が1964年に発表した論考で主張する、以下の思想のことを指す。つまり、「自らの歴史の中に市民革命を持たず、従って市民社会を持ち得なかった国に生まれる思想であり、また、近代ヨーロッパの歴史発展を、自らの国の歴史の中に再現しようとする思想」である。長部は増村保造を、こうした意味での近代主義者と見なし、増村が1958年に製作した『巨人と玩具』への批判を展開した。

本論文は、この長部の主張を詳細に分析し、その射程の限界を明らかにしようとするものである。またその結果として、増村保造の映画が、単にヨーロッパの映画思想を当時の日本映画に適用させたということにとどまらず、社会経済的な、また映画史的な文脈の中に位置づけることが可能であることを示そうという試みである<sup>1)</sup>。

### (2) 本文

#### 1. 主体性論争

長部の近代主義に対する理解の基底は、当時、日本のインテリの間で議論されていた「主体性論争」に求められる。敗戦後、雑誌『近代文学』に集まった文学者・作

家たちによって引き起こされたこの論争に長部が深く影響を受けていると考えるのは自然なことであり、実際長部自身も、論争の中心人物のひとりである荒正人の言葉を引きながら議論を始めている。そして、「近代主義は後進国に特有の思想である」という、荒の主張に同調する<sup>2)</sup>。

哲学研究者の岩佐茂によれば、主体性論争は日本の敗戦直後の特殊な状況が生み出したものであるという<sup>3)</sup>。岩佐の議論を整理すると、論争が行われた背景として、絶対主義的な天皇制国家の倒壊からもたらされる価値体系の崩壊、またそこから派生する戦争反省や侵略戦争に加担したという自己反省から、敗戦後の時代を生きる人間の新しい再構築として近代的自我・主体の確立が要求されたことになる。さらに種々の労働運動に対してマルクス主義哲学をどのように展開させるかという問題提起もまた主体性論争の主要な題目であった<sup>4)</sup>。

長部の認識に従えば、壊滅的敗戦によって古い封建主義的な体制が瓦解したあとの個人の主体の再構築、さらには状況の打開を、ヨーロッパの市民革命を手本として、「近代ヨーロッパの歴史発展を、自らの国の歴史の中に再現しようとする」ことで成し遂げようとする思想こそが「近代主義」なのだ。そして、この長部の認識に最も合致しやすかった作家が、映画監督増村保造なのである。

1924年生まれの増村保造が日本映画界にとって注目の若手になりえたのは、その辛辣ともいえる批評性からである。たとえば増村は、「日本映画史」と題された論文の中で以下のように主張する。

※1 明治大学大学院理工学研究科建築・都市学専攻

日本映画は、長い時間の間、政治の絶対主義が市民を支配し、自由を剥奪し、人々が理想を持ち、希望を抱き、純粋な本能を表現することができなかったという状況が生み出した、歪曲された社会の産物であった。このような状況は、当然、映画界に悪影響を与えた。現実のテーマや出来事を映画に取り上げられないため、日本の大半の映画監督たちは、家族の感情といったかぎられた世界、質素でありきたりな日常、あるいは飾りたてた架空で非現実的な世界、耽美主義的の瞑想に逃げ場を求めるほかなかった<sup>5)</sup>。

この増村保造の認識の背後には当然、戦中派としての従軍経験があることを指摘できるだろう。そして自らは、このような「歪曲された社会の産物」としての映画ではなく、自由で、粗野で、時には暴力的でさえある作品を制作し続けた。そして忘れてはならないことは、そのような増村の映画の作風が、彼が留学していたイタリアでの経験に少なからず影響を受けている点だ。実際増村自身も、自らの映画思想に強い衝撃をもたらした体験として、イタリア留学を述懐している<sup>6)</sup>。

ここで長部の主張に戻れば、彼が増村を近代主義者であるとする見方がおおそ理解できるように思われる。長部は「近代ヨーロッパの歴史発展を、自らの国の歴史の中に再現しようとする」試みを、イタリアで得た映画思想を敗戦後の日本映画に適用させる増村に見るのである。長部は増村を以下のように言い表す。

近代主義者を、ヨーロッパの市民と近代社会を原型に、近代的な自我の確立と、社会の変革を目指す理論派、近代的な技術によって変革もたらされると信ずる技術派、観念や理論よりは自分の感覚を信ずる感覚派、つねに先端的な流行を追い続ける風俗派に分類するとすれば、増村は日本映画に初めて理論を引っさげて登場した近代主義者であった。増村は、その理論を、日本の社会と、日本の映画の二重の後進性に対する批評から生み出したのである<sup>7)</sup>。

長部の増村映画に対する「日本の社会と、日本の映画の二重の後進性に対する批評」から生み出されたものとする視座は、先の増村自身の日本映画に対する考えに照らし合わせると、一定の説得性を備えている。さらに、増村保造がデビューしてからの三作品『くちづけ』『青空娘』『暖流』（いずれも1957年）は次のように評される。

『くちづけ』『青空娘』『暖流』の三作を貫いていたものは、増村保造の批評精神であった。では、当時の増村の批評の視点はどこにあったのか。それは、彼の中のヨーロッパである。三作にみなぎる明澄さは、イタリアの空の明るさであった<sup>8)</sup>。

長部はこの三作品をいずれも高く評価している。それは、これまでの日本映画へのカウンターとして、言い換えれば旧体制への揺さぶりとして、増村映画の近代主義的姿勢が機能しており、変革へのエネルギーに溢れているからだという。確かにこれらの作品の登場人物たちは、すばやい台詞回しやテンポよく進む編集によって、「主体性」を身にまとい生きてるように感じられる。

しかし、映画『巨人と玩具』に関して、長部は失望を隠さない。『巨人と玩具』の何が彼を苛立たせるのか。

開高健による原作小説の翻案である増村保造の『巨人と玩具』は、一言でいえば「組織と個人」をそのテーマとしている。新入社員の西(川口浩)とベテランサラリーマン合田(高松英郎)があらゆる手段を用いて企業戦争に勝利しようと奮闘する様を描くこの映画は、その極めて冷笑的な作風も相まって興行的に失敗した。批評も芳しくなく、たとえば映画評論家の山根貞男も、映画があまりに図式的であることを批判している<sup>9)</sup>。それでは、この映画に対する長部の評価を以下に引用してみたい。

資本主義社会の人間疎外を明瞭に描き出している点で、この映画も批評性を持っているかのように見えた。しかし、この作品は疎外のメカニズムを図解したにとどまっている。批評は、創造への、変革への契機を含んでいなくてはならぬ。が、ラスト・シーンのロボットを見つめる作者の視点には、全く変革へのイメージがない。

社会の封建性、前近代性に対しては鋭ど(ママ)い武器であった近代主義も、現代の組織に対しては、武器としての有効性を持ち得なかったのである<sup>10)</sup>。

長部が増村を批判する理由は、初期三作品とは対照的に、映画全体を通して「全く変革へのイメージがない」からだという。この批判で問題なのは、現代の組織における疎外のメカニズムを描写した増村の思想的態度を、初期三作同様近代主義に帰している点である。長部はさらにラスト・シーンに対して「近代主義の骨である個人主義の限界を、まざまざと露呈していた」と結論する<sup>11)</sup>。

しかしそもそも、近代ヨーロッパ的な主体性のある人間像を、そのまま日本映画の登場人物に当てはめるだけ

で、革新性のある映画ができ上がるはずもなかろう。だからここで議論すべきなのはむしろ、『巨人と玩具』における個人主義の敗北が、そのまま作家の近代主義的志向に還元できるのかということである。さらに言えば、そもそも増村保造自身が個人主義を信奉していたかどうかを検討する余地があるように思われる。

ここで映画学者のMichael Raineによる『巨人と玩具』を取り上げた論文を取り上げてみたい。この論文では主体性論争と増村の映画思想の相関について述べられている箇所がある。Raineは主体性論争が活発に議論されていた1940年代が、増村保造が東京大学の学生時代だったことに着目し、彼の映画や批評が主体性論争に影響を受けていたと指摘する<sup>12)</sup>。それにとどまらず、Raineは主体性論争が映画に与えた影響の最初の例として、中平康『狂った果実』や市川崑『処刑の部屋』に代表される、1956年ごろから現れた太陽族映画を挙げるのである<sup>13)</sup>。

## 2. 太陽族映画の台頭

石原慎太郎の芥川賞小説『太陽の季節』が発表されたのは、1955年のことだった。この小説の中に描かれる無軌道で暴力的なまでに自由奔放な若者たちは、太陽族と呼ばれた。そして太陽族映画は、主にこの石原慎太郎の小説を原作とする一連の映画のことを指す。『狂った果実』や『処刑の部屋』がまさにそれであり、さらには石原慎太郎自身も映画に出演し、自らが創出した太陽族的な青年を演じている<sup>14)</sup>。基本的に太陽族映画でその若者像を提示していたのは、石原慎太郎の弟の石原裕次郎であった。『狂った果実』はもちろん、日活の蔵原惟繕による『俺は待ってるぜ』(1957)にも出演した裕次郎の「ダークヒーロー」としての佇まいは、確かに戦前の映画群との断絶を示すに足るインパクトを当時の観客に与えたことは、容易に想像できる。新しい主体(性)としての太陽族。太陽族映画に主演した俳優は、他にも長門裕之や川地民夫などがあるが、ここで注目したいのは、増村保造のデビュー作『くちづけ』に主演した川口浩である。

大映専属の俳優であった川口浩は、増村保造のデビュー作に出演する前に、増村の師匠にあたる市川崑の『処刑の部屋』に抜擢され、この作品で映画初主演を果たした。つまり川口浩の俳優としてのキャリアは太陽族映画から始まるのである。さらに川口浩の父である川口松太郎は小説家であり、同じく小説家を兄にもつ石原裕次郎と重なるところがある。川口浩の「映画的ペルソナ」は太陽族的青年であると言えるだろう。そしてこの青年は同じく市川崑による『満員電車』(1957)の中で、会社

という組織内でその人間性を工場製品のように画一化されてゆく運命を生きることになる。『処刑の部屋』から『満員電車』へと至る流れを川口浩の映画的ペルソナに着目して追ってゆくと、無秩序かつ無軌道な青年が、自身の暴力性からもたらされる破滅的な悲劇に見舞われ、結局会社という名の組織に埋没してゆく姿を認めることができるだろう。彼の姿は、日本社会における60年代学生運動からその挫折に至る新左翼運動の失墜を予告しているようにも見える。そして興味深いのは、この市川崑の二作を受け継ぐような形で、『くちづけ』と『巨人と玩具』における川口浩の振る舞いが認められることである。

増村保造が、彼が助監督についた市川崑の映画を反面教師として参照し続けたことは有名な逸話である。増村は自作を制作する際に、たびたび市川の元を訪れて助言を求めた。そして脚本家の白坂依志夫の証言によれば、市川の助言のことごとくに増村は従わなかったというのである<sup>15)</sup>。増村保造が自分より前の世代をどう乗り越えてゆくかを常に考えていたことを示すエピソードである。

Raineは前掲論文において、60年代以降の増村映画は、同時期の新左翼運動が問題にした実存的側面と物質主義的側面を、ヒューマニズムに対する疑いの視点に基づいて複合させたものであるとして評価している<sup>16)</sup>。つまり、結局物質主義的な社会経済の中で、その実存的問いかけを不問にしたまま機械のように生きる人間像を、学生運動に代表される新左翼運動の挫折という現実を通して厳しく現出させているのが増村保造の映画なのだというのである。Raineの主張を受け入れるならば、そのような特徴が最初に見られるのが『巨人と玩具』ということになる。

ここで再び長部の議論を思い出すと、彼が批判していたのは、この映画における近代主義が、作品内において現実変革のためのエネルギーとなり得ないという点であった。しかし、この批判には疑念が残る。まず『くちづけ』の場合について言うなら、その主人公を演じた川口浩が、当時の映画観客にとって太陽族を彷彿とさせる存在だったことを想起してみよう。実際このデビュー作での川口の振る舞いは、工事現場でヒロインの野添ひとみに対し乱暴にくちづけするシーンに象徴されるように、明らかに太陽族的なイメージに沿って造形されている。つまり、この増村のデビュー作において重要なのは、「イタリアの空の明るさ」だけでなく、のちの破滅を内包した映画的ペルソナを持つ川口浩の存在そのものでもあるのだ。言い換えるなら、『くちづけ』は、近代主義を標榜し旧世代の映画に対する批判として機能しているだ



けではなく、当時の日本社会における若者の在り方、ないしそれに対する価値評価も取り込んでいたフィルムなのだ。この作品を、単なる「近代主義」的映画と括るのは、いささか乱暴な議論と言わざるを得ない。

そして『巨人と玩具』に話を移せば、この作品において川口浩が組織に飲み込まれてゆく様が、現実に対する敗北に見えることは確かである。しかしだからと言って、映画それ自体が現実変革へのイメージを欠いていることにはならないだろう。

### 3. ノワール・ジャンルの参照

長部のいう「近代主義」は、「近代ヨーロッパの歴史発展を、自らの国の歴史の中に再現しようとする思想」の謂であって、特にそれを映画史的な文脈に置き直すなら、自己主張の激しい俳優の姿にヨーロッパの人間像を重ねて、さらにそれらの登場人物を日本社会の内側に置くことによって、社会の、あるいは日本映画の変革を図ろうとする行為のことを指している。このような意味で、増村保造の第二作『青空娘』は確かに「近代主義」的な要素を見出すことができるかもしれないが、『巨人と玩具』はそこに限定されるような作品ではない。映画制作の際に増村が、師匠市川の映画を反面教師として参照していたことが示すように、どちらかといえば『巨人と玩具』には、師弟どうしの世代間闘争の様子が見て取れる。ちょうど主人公の川口浩と、彼の上司を演じる高松英郎が決裂してゆくように。映画のクライマックスで高松が川口にまくし立てる台詞は、見ているものを震え上がらせ、また奮い立たせる。「ここは日本だぞ。無意味でも非人間的でも、とにかく遮二無二働かなければ食えない日本だぞ」「文句があるならこの日本という国に言え。人間らしく生きたかったらどっか遠い国へ行ったらどうだ。青い目をしたお人形の国へ。しかし日本にいる限り俺の真似をしろ。俺のいうことを聞け」

川口浩は、そんな高松英郎が体現するような「非人間化」に抗おうとするが、結局は会社の歯車となることを選択する。高松は映画の中で実際にむしゃらに働き続け、それが原因で体調を崩し、吐血するに至る。高松の野望は出世であり金である。まさに高度成長真っ只中に生きる、物質主義の化身であるかのような人間。上で示したセリフを発するときの高松の顔には、外からの赤いネオンサインが当たっており、異様な迫力に満ちた演出がなされている。ここには変革とは別の、いわば破滅のエネルギーとでも呼ぶべき緊張があるといえるが、それには理由がある。

アメリカのジャンル映画研究者 Thomas Schatz によ

れば、ノワール・ジャンルの主題は極めて悲観的で冷酷になる傾向があり、それは当時のアメリカ社会を活写するひとつの表現であったという<sup>17)</sup>。また映画研究者の加藤幹郎は、フィルムノワールを、都市に生きる孤独を大きな主題とした映画ジャンルとし、このジャンルの特質の一つとして、部屋の中にネオンサインの光が入ることを挙げている<sup>18)</sup>。これに関して言えば、エドワード・G・ロビンソン主演、フリッツ・ラング監督の『スカーレット・ストリート』(1945)における点滅するネオンサインが直ちに思い浮かぶだろう。先の高松英郎の顔に当たるライトは、まさにノワール的な光であり、その人物の破滅を暗示する。主人公の川口浩が辿る運命にも、やはりノワール的なベシミズムを読み取れるだろう。このようにジャンル論的な観点から見ると、『巨人と玩具』にはフィルムノワールの複数の特徴を見いだすことができるのである。そしてフィルムノワールの最大の映画刻印は、自らの孤独を抱え込んだまま破滅する主人公に現れる、映画の敗北主義的態度である。これも『巨人と玩具』のラスト・シーンにそのまま現れているといえる。つまりこのラスト・シーンは、ノワール・ジャンルや市川崑作品といった映画史的な歴史認識を参照・吟味した結果なのである。この作品に「社会変革の失敗」を見出す批評的態度は、根本的な解釈の枠組みが恣意的過ぎると言わざるを得ないのだ。

### (3) 結語

以上、長部による映画『巨人と玩具』批判の問題点を指摘した。

まず、長部の近代主義理解は、主体性論争に基づくヨーロッパ中心主義的なものであり、それは増村保造の初期映画をある程度説明しうるものではあるが、増村保造の映画には、太陽族に代表される当時の若者風俗や、市川崑をはじめとした旧世代映画作家への敵対心が混成した複合物であり、近代主義という一語で説明できるものではない。

次に、『巨人と玩具』に近代主義者固有の「変革へのイメージがない」という批判は、単に映画の性質を見誤っているだけである。この映画は、近代ヨーロッパの歴史発展と日本社会の後進性とを同時に検証した上で、来るべき社会変革のイメージを探る試みなどではない。『巨人と玩具』は、映画史的な歴史認識、特にフィルムノワールの美学的形式を踏襲したものであり、ジャンルの特質である破滅的・終末的な性質が、必然的にこのフィルムの結末を敗北主義的なものにしてしているのである。

ただし『巨人と玩具』の革新性の源泉は、この小論で

指摘した点以外にも見出すことができるだろう。この映画で展開された「組織と個人」というテーマは、『巨人と玩具』以後の増村作品でたびたび反復されることになる。それらが増村保造映画の全体にどう位置づけられるべきか、また増村映画が制作される上での重要人物（たとえば脚本家の白坂依志夫や女優の若尾文子）は、彼の作品にいかなる影響を与えているのかの詳細な検討は、今後の課題である。

## 注

- 1) 長部日出雄：日本の映画作家・3 増村保造、映画評論、21-10(1964-10), 61.
- 2) Ibid.
- 3) 岩佐茂：主体性論争の批判的検討、人文科学研究、通号 28(1990), 178.
- 4) Ibid., 178-79.
- 5) 増村保造著, 藤井浩明監修：映画監督増村保造の世界上〈映像のマエストロ〉映画との格闘の記録 1947-1986 (2014年), p.187, pp233-34, ワイズ出版
- 6) Ibid., 31.
- 7) 長部, 前掲論文, 63. また長部は同論文の中で、増村と同世代の映画監督中平康を「技術派」と見なしている (64)。
- 8) Ibid.
- 9) 山根貞男：増村保造——意志としてのエロス(1992年), p.107, 筑摩書房
- 10) 長部, 前掲論文, 64.
- 11) Ibid.
- 12) Michael Raine : MODERNIZATION WITHOUT MODERNITY Masumura Yasuzo's Giants and Toys (1958), in Alastair Phillips and Julian Stranger (eds.), *JAPANESE CINEMA: texts and context* (New York: Routledge , 2007), 155.
- 13) Ibid.
- 14) たとえば東宝の鈴木英夫による『危険な英雄』(1957)では、情も倫理も投げ捨て、ただひたすらに部数が売れることだけを考えて邁進する（そして最後には破滅する）主人公を石原慎太郎が演じている。
- 15) 白坂依志夫：不眠の森を駆け抜けて(2013年), p.218, ラピュタ
- 16) Raine, 155.
- 17) Thomas Schatz : *Hollywood Genres* (1981) p.112, Random House, New York
- 18) 加藤幹郎：映画ジャンル論 ハリウッド映画史の多様な芸術主義(2016年), p.417, 文遊社