

「春婦伝」を原作とした映画の変遷

——その差異をめぐって——

柳井貴士

1 始めに

田村泰次郎の「春婦伝」は、一九四七年五月、銀座出版社から他七本の作品を収録し刊行されている。「春婦伝」は、初発表の場とする予定だった『日本小説』創刊号（一九四七年四月）に対するGHQの検閲により、公表が禁止とされた。現在、検閲の観点を踏まえた本作品の研究の進捗を看過することは出来ない。

また「春婦伝」における戦争の記憶の在り方は、演劇や映画というメディアとの接触を持つことで、別様に消費されてきたともいえる。一九五〇年に公開された『暁の脱走』（谷口千吉監督・新東宝）は、泰次郎の「春婦伝」を原作としているが、物語に登場する、三上上等兵と春美は、原作と乖離した設定と最期を遂げている。脚本、監督の谷口が発する「反戦」のメッセージが、幾重の検閲により、登場人物の設定変更を迫られた。^{〔1〕}その点が、原作との差異を持ち

「春婦伝」を原作とした映画の変遷

つ戦場、戦争の記憶とを提示する。例えば、原作では慰安婦であった春美が、慰問団の歌手として表象され、さらには戦時中、李香蘭という身体を持っていた山口淑子により演じられることで、原作の意図した「声」^{〔2〕}が封じられ、別の回路に通じる可能性を持った。その意味でも、本論考では原作、『暁の脱走』への検閲の痕跡から確認する。

占領期から離れた一九六五年には、鈴木清順監督により日活で『春婦伝』が映画化される。かたちとしては、『暁の脱走』のリメイクになる。公開当時の評価として、飯田心美が「戦後大ヒットした田村文学で、二度目の映画だが前作『暁の脱走』には到底及びもつかない」と指摘している。^{〔3〕}だが、鈴木清順の『春婦伝』は、『暁の脱走』において抑圧された慰安婦（パイ）の声の再構築に成功している。慰安婦が表象され、野川由美子の「肉体」が、春美という役を通し、監督のある種の美学によって画面に現われる。監督自身が語るように、『春婦伝』は、「原作に忠実」^{〔4〕}ではある。慰安婦とい

立場の女性を通して、泰次郎が示したように、軍隊を対象化し、その独善性と欺瞞を描くことがなされる。だが、それでも春美が日本人慰安婦という設定を免れえなかった点で、強度を増すことを可能にはしていない印象を受ける。それでも、『春婦伝』の時代背景を見ることで、原作から約二十年離れた作品の意義の指摘を、本論考では行いたい。

2 田村泰次郎「春婦伝」の成立と問題

田村泰次郎は一九四〇年十一月に召集され、華北山西省に出征、一九四六年一月に佐世保港に復員する。この間の戦争体験が作品に影響を与えたことは言うまでもないが、また同時に「肉体」への思想を深めさせる原体験にもなっている。「肉体の悪魔」(『世界文化』一九四六年九月)、「肉体の門」(『群像』一九四七年三月)を発表し、さらに五月に「肉体が人間である」を『群像』に発表している。空洞化した思想、封建的思想により、戦争の惨禍を味わったことへの不信感がそこには表明されていた。

「思想」への不信は徹底的である。私たちは、いまやみづからの肉体以外のなものも信じない。肉体だけが真実である。肉体の苦痛、肉体の欲望、肉体の怒り、肉体の惑乱、肉体の眠り、——これらのことだけが真実である。これらのことがあることによつて、私たちははじめて自分が生きてゐることを自覚

するのだ。(「肉体が人間である」)

一体、肉体とはなんであるか、このもつとも根本的な問題を探究することを、日本人はおこたつてゐた。日本人は人間を構成する基本的条件である肉体の問題について、あまりに偏狭に考へすぎてきた。そんな問題に没頭することを、下卑てゐるやうに考へる習慣もあつた。封建主義によつて利用されてきた儒教の影響もあつたし、また日本人が菜食民族であつたためであらう。(前同)

私たちは、真の人間性とはどんなものだが、まだよくわからない。けれども、この噴きだすものを素直にまづ感じとるよりほかには、真の人間性を探求する途はないと思ふのだ。従来禁圧されてきた人間の欲望のなかで、特に肉体的なものの生理的なものが眼だつのは当然である。(「肉体解放論」(『肉体の文学』所収一九四八年二月、草野書房)

戦後のこの時期の、「肉体」への真摯な思想性は、例えば、復員前の「途上」(昭和二十年十二月二十七日、河北省保定より送還の車上にて、／いたづら書きせる小文もて序に代ふ。)と題された詩のなかにも見いだせる。もちろん、同時代的に、その「肉体」への思想依存と、一方で作品の表現、描写に「肉体」を見いだしきれていないことへの批判もある。正宗白鳥は「思想にまさる肉体の力を

説くに急して、性欲の力を是認するに急して、我々読者をして、その描く肉体美に惚れさせくらゐの手腕を作品の上に發揮しないやうでは文壇一の肉体主義作家田村泰次郎の面目にかかるのである⁽⁶⁾と述べている。

「春婦伝」は、『日本小説』の創刊号（一九四七年四月一日発行、大地書房）に掲載予定であった。だがGHQの検閲後、削除命令を受けた。削除の理由は「Criticism of Koreans」（朝鮮人への批判）であった⁽⁷⁾。

その後、「春婦伝」は、銀座出版社から単行本『春婦伝』として八作品を収録し、刊行された⁽⁸⁾。その間の事情について詳しく論じた川崎賢子は、「検閲者から版元に突き返されたゲラを分析したか、なんらかの回路を通じてそれ以上の情報を得たのか、もしくは編集者や版元の経験則を判断材料に、「春婦伝」（まぼろしの）初出原稿のどこが検閲コードに抵触し、検閲を通すためにそれをどう改稿すればいいのか、作家は学習したのかもしれない」と推測している⁽⁹⁾。

一九四五年九月一日に、占領軍GHQ/SCAPのCCD（民間検閲局）が活動を開始する。PRO（渉外局）、OWI（戦時情報局）による検閲、人員の合理化を図るため、最初はメディア検閲を担当しなかったCCDが責任を負う。CIC（対敵諜報部）のソープ將軍の勧告で、九月十一日に、CCDの下に、メディア専門の検閲組織PPB（プレス、映画、放送課）が設立される運びとなった⁽¹⁰⁾。メディア統制は、情報局を中心に、日本政府機構に依存する方針

だったが、GHQ軽視の行動があるとして、メディア統制が、間接から直接統治へと変更されることになる。

十月二九日に、東京の出版社、書籍雑誌が事前検閲の対象となった。「各出版社は、事前検閲のためにPPBにゲラ原稿を二部提出し、問題がなければパス（pass）、問題箇所の一部削除（deletion）、ゲラすべての公表禁止（suppression）のいずれかの指示を受けた。現場の検閲者で判断がつかない場合は、保留（hold）となり、判断は監督者（supervisor）に仰ぐこととなった」⁽¹¹⁾。

「春婦伝」は、先にも述べたように、「朝鮮人への批判」を理由に「Suppressed」の指示を受けている。『日本小説』創刊号掲載予定だった「春婦伝」の献辞は、「この一篇を、戦争間大陸奥地に配置せられた日本軍下級兵士慰安のため、日本女性が恐怖と軽侮とで近づかうとしなかつたあらゆる最前線に挺身し、その青春と肉体とを亡ぼし去つた数々の朝鮮娘子軍にささぐ」⁽¹²⁾とある。「朝鮮娘子軍」は、検閲調書では「This story is dedicated to the tens of thousands Koreans prostitutes」、つまり数万人の「朝鮮人慰安婦」と解され、春美の叫ぶ「チョウセン・ピイ」、朝鮮人慰安婦は、「Korean prostitute」と訳されている。「春婦伝」がそもそも「The story of a prostitute」である以上、ここに登場する女性は慰安婦であり、また民族として「朝鮮」を背負い込んでいるのは当然でもある。その上で、「Criticism of Koreans」と判断されたということになる。

注意したいのは、銀座出版社版の刊行が一九四七年五月という点

である。検閲資料には「JP/TOK/PPB/o/52」の下に「22 May 1947」という日付がある。公表禁止 (suppression) の決定後から問題部分の訂正、単行本刊行が迅速であったことがうかがえる。

「春婦伝」では、春美という女性が慰安婦として設定されている（他にも、百合子、さち子という女性が登場する）。公表禁止の初版では、「みんな本当の朝鮮の名前があるのだつたが、いづれも故郷の家の生活の苦しさのために、天津の曙町へ前借で買はれてきてから、日本名をつけてゐた」というように、女性たちが朝鮮人であることが書き込まれている。また、春美に好意を寄せ、大隊副官という立場を用いて接近する成田中尉と、彼女の最初のやり取りの場面で、自分を蔑む副官に対し、春美は「天皇陛下」という名詞を出す。そんな春美に、成田中尉は「馬鹿野郎、たかがチョウセン・ピイの分際で、なにをいふか」という言葉を投げつけている。単行本刊行に際して、これらの点は次のように変更されている。

彼女たちはいづれも、この大陸と地つづきの一角の土地生れだつた。みんな本当の名前があるのだつたが、いづれも故郷の家の生活の苦しみのために、天津の曙町へ前借で買はれてきてから、源氏名をつけてゐた。いまでは客からは源氏名以外に呼ばれたことがないので、その方が彼女たちのあひだでも通りがよくなつてゐて、本名は彼女たちの心のなかでしか知られてゐない。その自分たちの本名でさへ、どうかすると忘れ果ててゐるやうなときがあつた。（単行本版「春婦伝」）

「馬鹿つ、天皇陛下がお前たちみたいなのを知つとられるかつ」中尉は、いきなり彼女をつき飛ばした。「こいつ、陛下のことをいふか、お前らのやうなけがれた奴らが、そんなことをいつて、いいのかつ」（単行本版「春婦伝」）

これらの変更から、女性たちは朝鮮人たる同一性を一時的に消去されたことが分かる。また、「慰安婦」という表象自体を、占領下の書き手たちが避けていたという点を川崎賢子は指摘している¹³。

同時に、「この大陸と地つづきの一角の土地生れだつた」という記述や、単行本「序」により、読者は経験的に、女性たちを「朝鮮人慰安婦」とであると判断できたはずである。泰次郎の「春婦伝」は、テキスト内部に「朝鮮人」「慰安婦」という表現は見られないものの、描かれている女性はそうのように了解されていたと考えられる。

ところで、銀座出版社版の序文は、未発表の初出版より長いものになっていた。ここで作者は、下級兵士の視線を借り（泰次郎自身、昇進試験を受けなかったという事情もある）、「青春と肉体を亡ぼし去つた娘子軍」への同化を試みる。「日本の女たち」と区別することとで、将校の情婦たちを対象化し、日本以外の、つまり外地の女性を浮上させ、そこへの連帯感から、軍隊という組織の上部と下部の分割を行う。だが、その分割は、「軍隊」組織のセクシオン化という効果を生むだけで、「下級兵士」たちがその巨大な「軍隊」の成員であることの隠蔽にはならない。それでも、「娘子軍」という対象を鑑みると、そこに同化する眼差しを向けている、当の「下級

兵士」が、「軍隊」を構成する人員であることが消去されるように語ることは、慰安婦に対する暴力的な関係性への盲点を作ることになる。

では「春婦伝」において、春美たち慰安婦はどう描写されているか。

これまで天津にゐた彼女たちが、そんな感覚を覚えるのも無理はなかった。毎日客をとるしうまいとはいへ、天津の客は地方人はいふまでもなく、兵隊たちにしても、どことなく垢にけてゐたが、この辺境の兵隊たちは、熊のやうな鈍重さうな身体つき、にぶい眼の光からでも、ひっこくて、根深い欲望を、この肉体のなかにうづかせることが想像されて、彼女たちを不安がらせるのだ。(単行本版「春婦伝」)

自分の肉体が好むものは底抜けに好み、さらひなものは徹底的にきらふ。その表現の強烈さは、彼女たちの肉体のなかの生命の強烈さあらはしてゐる。にんにくを嚙じり、唐辛子を食べる彼女たちの肉体は、肉体そのものが一つの苛辣な意志なのである。(単行本版「春婦伝」)

「肉体」を標榜する泰次郎は、ここでも女性たちの肉体に意志を持たせている。そのこと自体は、作家の獲得した思想性の表出であり、正宗白鳥の指摘したように、創作の問題へ帰結させることも可能であろう。同時に、春美という女性が、天津にいたとき友田とい

う男に捨てられたこと、それから春美は「肉体」の声に従い、「北方にはいつた県城」の求める「女」(彼女は自らの肉体の意志であることが強調される)になるのだった。ここでは春美の次のような思考が提示される。

友田のことを忘れるためには、自分の肉体をいろんな男の肉体にぶつつけることしかないと彼女は思つてゐる。男への未練とは肉体の記憶にすぎないのだ。その肉体の記憶を忘れるためには、もつと強い刺戟で肉体を麻痺させることしかないことを、彼女の生きようとする本能はかきとつてゐる。(単行本版「春婦伝」)

春美を動かすのは、泰次郎が「肉体が人間である」や「肉體解放論」で展開したような、肉体による思想、精神性である。この原理によつて行動する春美という「慰安婦」に課せられていたのは、そもそも「娘子軍」の顕彰ではなかったか。春美は、成田中尉に汚されながら肉体を反応させる。中尉への復讐のために、三上真吉という上等兵を利用する。軍隊原理により行動する三上は、春美の誘惑にすぐには応じない。やがて彼らは、生死を共にすることになり、物語の最後、自ら命を絶つまで追い込まれる。「下級兵士」と「娘子軍」の恋愛という問題は、映画『暁の脱走』でも触れるが、あくまでも戦争行為でないから見たら、内部の問題に帰結せざるをえない。「序」にあるような「日本軍の将校」や「その情婦たちである後方の日本の娼婦たち」という存在と、下級兵士たちを分けるた

めの論理は存在しえない。軍隊の欺瞞や権威主義の批判にはなりえたととしても、春美のような女性たちの存在を、「春婦伝」は顕彰どころか、「肉体」という観点に縛りつけているのではないだろうか。天野知幸は、「……日本軍批判には有効であっても、抑圧された者の「声」を擡い上げることには有効ではなく、戦争そのものを相対化する破壊力を作品がもちえなかった」と指摘する。「春婦伝」、泰次郎が、その眼差しを向ける対象としての春美は、三上との虚構的な「恋愛」（員数外の手榴弾を春美が盗み出した上での自死という物語）や、その「肉体」の持つ思想へ束縛される。それは、これまでも指摘のあるように、泰次郎の戦争への無批判性を示しているといわざるをえない。

3 映画『暁の脱走』が示すもの

谷口千吉監督、池辺良、山口淑子主演の映画『暁の脱走』は、一九五〇年一月に公開された。『映画年鑑1951年版』の「記録篇」を見てみると、『暁の脱走』は「反戦メロドラマ」と分類されている。この時期、新東宝は、第四期（一九四九年八月から一九五〇年一月）の半ばにあたる十二月に自主配給を意図したため、東宝側の申請を受け、東京地裁から正月興行予定、八作品が仮処分を受けた。その中に『暁の脱走』も入っている。しかし興行者側の斡旋により「新東宝映画配給委員会」が設立、興行にこぎつけた。『暁

の脱走』、『野良犬』（黒澤明）などの成功があり、売上収入は第三期よりも四八・三％、製作本数三五・三％、封切本数四〇％と増加を示している。『暁の脱走』は、キネマ旬報の一九五〇年邦画ベストテン、第三位にも記録された、商業的成功を収めた映画なのだ。

平野共余子の調査¹⁴が示すように、『暁の脱走』は、GHQ/SCAPの検閲を受けて、合計七回の脚本の書き直しを行っている（脚色には黒澤明も携わるが、一九四九年一月三十一日の審査、第四稿では黒澤の名前は消えている）。検閲で「不許可」になった理由として、「戦争と売春」があったと平野は報告している。第三稿の審査には谷口の演出意図が添付されている。谷口の意図は、過去の軍国主義への無批判な人々へ反省を促す点であるようだ。平野は一九八六年に、谷口にインタビューを行う。そこで谷口は次のようなことを述べた。

この作品で谷口監督は、日本軍がいかに兵士の人間性と恋愛の自由を否定したかを描きたかったと述べた。また、彼自身が日本の軍隊を体験したことにより、一人の善良な男が利己主義な将校のために、いかに苦しまなければならなかったかを描きたかったのだという。谷口はこのような怒りを脚本にこめた。しかし、占領軍の検閲官の意見を聞いて、自分の怒りはいくらかは静まったと思うと、谷口は回顧する。検閲官スロットが（戦争と娼婦があれば、どのような映画でも観客を呼ぶことができる。それに頼って映画を作ろうとするのは、作家としての

誠意を問われるのではないか」と疑問を挟んだことに對し、谷口はなるほど筋が通っていると思ったという⁽¹⁶⁾。

谷口の意図を組み込んでいるという点では、原作「春婦伝」は格好の題材だった。『暁の脱走』の台本では、「献辞」として、「平和と自由を約束された今日の日本を見ずして侵略戦争の犠牲となり大陸の野戦に斃れた幾多の同胞の霊に謹んでこの一篇を捧げる」という一文が挿入され、演出の意図が明らかにされる（ただし映画には付されていない）。

先にも触れたが、『暁の脱走』では、登場人物の設定に変更がなされている。田村泰次郎原作「春婦伝」では、春美が慰安婦であった。だが、『暁の脱走』では慰問団の歌手であり、三上との関係は映画の物語る時間以前にすでに構築されている。映画は、はじめ時間を逆行しながら進展する。

谷口は軍国主義への批判を意図していたが、脚本自体は書き換えを強いられた。先の台本には次のような場面が用意されている。酔った成田副官が「日之出館」（小説では娼館だが、映画では酒場と慰問団の宿泊所を兼ねている）にやって来て、その副官の横暴に春美が反抗した場面である。この場面に関しては、映画の台詞と一致している。

副官 おい、もうおとなしくこっちへ来んか。

春美 将校なら、どんな事してもいいって言うの、どんな勝手でも許されてるのッ。

副官 まだ言っとるのか、貴様俺は只の兵隊と違うんだぞ。来なければ引きずって来るだけだ。

春美（息）なにするの。あんたなんか人間として何の値打ちがあるの。あんたから軍服とサーベルを取ったら一体何が残るのッ。何も出来ない只の男ぢやないの。只の男よりもつとくだらない男だわ。

副官（笑）軍隊の事はお前達には判らん。

春美 あッ（息）いやー。

そこに、三上が電報を届けることで春美は危機を免れる。映画そのものに原作の痕跡をみることは出来ない。ここでは、原作にあった「ビイ」や「天皇陛下」という単語が省略されているのだ⁽¹⁸⁾。

春美を演じた山口淑子は、いうまでもなく満映の大スターだった李香蘭であり、引き揚げの後、日本の芸能界に復帰している。春美の身体は、この山口淑子／李香蘭の二重性を引き受けている。検閲の上では、「慰安婦」という立場こそ消し去られてはいるが、しかし、『暁の脱走』では、山口淑子に転身した李香蘭という女優の身体だからこそ、演じることが出来る場面がある。八路軍との激戦の後の塹壕に倒れる三上を、春美が必死に探す。彼らは再会を果たすが、八路軍の捕虜となる。中国側の若い軍医と衛生兵に治療を受けた三上はやがて目を覚ますのだが、そこで軍医と中国語で会話する春美を発見する。政治部の少佐や軍医、あるいは洗濯場で娘たちと中国語の会話をする春美は、明らかに李香蘭と山口淑子を越境している⁽¹⁹⁾。

戦争の遂行者である男性Ⅱ三上は、捕虜となったとき、ひたすら日本の軍隊への忠節を繰り返し口にする。そうすることで自己の同一性を確保している。春美は流暢な中国語で、三上と八路軍との間を取り持つ。捕虜としての極限状態の中で、春美と三上は互いの気持ちを確認するのだが、副官の「戦陣訓」の声と、それを否定する心内語がぶつかりあいながら、三上は兵士という立場を選択する。八路軍への投降という回路を、言葉（中国語）を媒介に開くことを可能にした李香蘭という身体Ⅱ役割は終わる。それは、李香蘭が戦後、引き揚げをし、山口淑子という女優に転身したことで無関係にはできない。ここで「春美」が示した混乱は、女優の持っていた二重性の越境から生起する。

例えば、「日本人山口淑子といふ本当の姿」⁽²⁰⁾として、李香蘭から山口淑子になったはずの女優の二重性が再び越境され、意味を持たれるとき、それは中国戦線へのノスタルジックな感傷的志向Ⅱ欲望を示すことにもなるのではないか。戦争の批判、反戦というメッセージは、効力を弱める結果になるのではないか。

同時代評の中で、上野一郎は次のような指摘をしている。「この映画は軍隊の雰囲気はかなりよく出ているのだが、しかしここに現われる上官は制度によつて歪められた悪人には十分なり切つてはいない。……一番肝腎の小澤栄の大隊副官は全くの個人悪である。なるほど観客はこの副官を憎むだろうが、その憎悪は副官個人に対する憎悪であつて、副官によつて代表される日本の軍隊制度そのもの

に対する憎悪にまで発展していない」⁽²¹⁾。

また清水晶は谷口演出の一面性に触れ、「このように心理的なリアリティを欠いた機械的な描写を、いかに構成の綾と劇的なケレンで面白く綴り合わせても、そこに描き出されるテーマは、やはりリアリティのない機械的なものでしかない筈である」と否定的な見解を述べる。⁽²²⁾

『映画春秋』において、「シナリオ批評をおこすべきこと」（一九四九年八月）と宣言した大熊信行は、同じ『映画春秋』（一九五〇年一月）の「日本シナリオの分析」では、『暁の脱走』について次のように述べる。「しかるに作者があらかじめ戦後的な一定の観念をもち、観念そのものを表現する手段として、ストオリイをつくり、人物をこしらえあげられる場合には、人間そのものの、探究ということは問題にならず、人間感情および人間生活における写実の把握ということは、努力の目標にならない」。

戦後の観点から戦時下の軍隊を批判する方法では、必ずしも真実の把握ができないとする指摘は、清水の「リアリティのない機械的なもの」になるという評価や、上野の「軍隊制度そのもの」への批判にはならないという観点とともに重要である。つまり、谷口の意図した戦争批判のメッセージは、演出の方法とも重なり、一定の評価を受けるに至っていない。それでも、興行収入や映画ベストテンで好成績を取めた事実も見逃してはならない。

ところで、『暁の脱走』は、その終り方が原作と大きく違う。「春

婦伝」では次のようにして三上と春美が自死の途を選ぶ。

あたしも死ぬつ、——それを声にだしていふ余裕さへない、
——眼でそう叫んだ。彼女はしつかりと男の肩をつかんだ。手榴弾は音をたてて、男の胸の上でけむりをふいてゐる。

彼女は男の瞳に、はげしい苦痛と、恐怖と、それとまつたく反対の歓喜の光が、かつとかがやくのを見た。服従し、服従し、服従してきた者が、肉体と生命を賭けて、最後に示す圧迫者への不信だつた。その二、三秒のあひだが、なんとなく感じたてたことだらう。彼女のこれまでの生涯のなかで、こんなに充実した時間を経験したことはなかつた。男の瞳をみつめて、彼女は恍惚境のなかにじつとひたつてゐた。

轟然と手榴弾ははじけ散り、二人の心臓は裂け飛んで、その身体はお互ひの鮮血に染まつて、あかるい熱した石畳の上に倒れた。ころがり出た瓜を追うて、紅い血がしづかに、石畳のあひだを縫うて流れていつた。(単行本版「春婦伝」)

その後、軍紀引き締めのため戦陣訓の朗読が行われ、過番士官が三上への批判を口にする。副官は大隊長に三上の偽造された死亡報告書を届けるが、彼の関心をかうことなく機械的に処理される。

一方、『暁の脱走』では、同じく員数外の手榴弾を春美が持つてくるのだが、不発に終わる。「死んだつもりで三上の命、あたしにおくれ!」と言う春美の説得に応じ、三上は「脱走」する決意をする。小田軍曹のはからいもあり、試みが成功したかに思えたが、春

美との関係に嫉妬した副官の執拗な銃撃にあい、二人とも命を落とす。「脱走」は成功しなかつた。シナリオには最期に春美は三上と手を取り、妻として認められるとあるが、映画では二人の手は絡まることはなかつた。²³⁾

『暁の脱走』はモノクロ映画である。原作の最後に繰り返される「紅い血」、「紅い、どこまでも紅い花」という色彩は表現しえない。だが、映画では荒野に倒れる二人の姿を、その最期を劇的にとらえることには成功している。

原作は、「銃火のなかに生き、その青春と肉体を亡ぼし去つた娘子軍」や「下級兵士」の顕彰を意図していたが、映画は献辞にもあるように「侵略戦争の犠牲となり大陸の野戦に斃れた幾多の同胞の霊」の鎮魂を意図した。本論で指摘しえた問題を含みながらも、『暁の脱走』は、戦争の抱える非人間性を描こうとした作品であつた。

4 映画『春婦伝』の示すもの

『春婦伝』(日活、一九六五年二月公開)は鈴木清順監督作品である。田村泰次郎の作品で言えば、一九六四年に『肉体の門』を映画化している(これも「リメイク」(一九四八年、マキノ正博により、轟夕起子主演で作られている)である。また、清順作品以後、西村昭五郎(七七年)、五社英雄(八八年)により映画化されている)。

本作品の公開当時のプレス資料⁽²⁴⁾には、「肉体の門」で、シヨッキングな話題をまいた野川由美子が、またまた原作・田村泰次郎、監督・鈴木清順のトリオで、女の愛と執念にとりくむ今次大戦末期、戦乱の中國大陸を舞台にくりひろげる問題の異色大ロマン」と書かれている。

ところで、『春婦伝』には、否定的な同時代評も多い。飯田心美は「だから中心は軍隊の性格というものを明示することおよび主人公たちのむすびつきの経過を辿って彼等の心理的動きの必然性をつかむことであろう。ところが『春婦伝』ではその要点を押すことよりも不必要な傍系の方がよく出されている⁽²⁵⁾」と評し、佐野美津男は「……それでもなお、この作品を失敗作だと断定しなければならぬ理由は、女主人公の国籍を朝鮮から日本にすりかえたという一点に集約される。映画『春婦伝』はその必然性を喪失してしまっ⁽²⁶⁾た」と指摘している。「軍隊」と「慰安婦」を描くという意味では、『春婦伝』には問題もある⁽²⁷⁾。しかし、監督自身が語るように、本作品は原作に忠実である。物語の進行は、基本的に原作と近く、『暁の脱走』との差異として、春美と三上は、手榴弾により爆死する結末になっている。『春婦伝』を、戦争を題材とした、谷口のような意図を持った映画と期待するとき、飯田や佐野の指摘するような点是不満になるだろう。

原作「春婦伝」と比してみると、春美と成田中尉が最初に言葉を投げつけあう場面では、「パイ」という言葉が発せられ、また「天

皇陛下」と「将校」を同位にみて、将校＝天皇への批判という枠組みを作り、それを「貴様らのような汚れたやつが陛下の名前を口にしているのか」という言葉と暴力で圧倒する副官の描写は、共通している。だが、映画『暁の脱走』ではその場面（シナリオにはあるが）は、台詞が原作とは変更されていた。

また捕虜になった三上の扱いに関しても、原作のように、部隊の体面が重視されている。

現地部隊はてきというふ観念を極端に厳格にとりあつかはねば、軍規が保てないのである。

殊に、三上が年次のひくい下級兵士として、女の関係があつたことが大隊長の心証を害してゐるといはれた。（単行本「春婦伝」）

『暁の脱走』について、上野が批判したような「個人としての悪人」として副官に焦点が当たるような作品にはなっていない。だが、もちろん軍隊という機構が免罪されるわけではない。『春婦伝』では、いつもデイドロの『哲学断想』を読んでいる宇野一等兵を配置することで（彼は、脱走し八路軍への亡命を成功した）、不自由で抑圧的、暴力的な「軍隊」から脱する可能性としての回路を示している。春美と三上は捕虜になったとき宇野一等兵に邂逅する。だが、三上はその回路を選ばず、「軍隊」に同一性を見いだすしかなかった。

飯田哲夫は「全裸の春美が外へ飛び出した時、カメラ・アイに

強烈にさしこむ光線が、画面を一瞬真白にしてしまうような鈴木清順の美学は、天皇制ファシズムを信ずる三上の精神と、肉体の思想に生きる日本人娼婦春美を交錯させて、戦争体験の中の二人の死の意味を問おうとしている⁽²⁸⁾と述べている。

三上の死の選択に、春美は従うことになる。彼の信望するしかなかった「軍隊」の論理から自由になれなかったという点では原作に準じている。「将校」⇨「天皇」の枠組みを作り、その権力／暴力が春美の肉体を拘束し、また三上を軍隊が曲解し死に追いやる。監督自身が認めるように、天皇の責任という主題をここにみることができる⁽²⁹⁾。

もちろん、作家の意図したことが作品とが純然に機能するわけではない。鈴木清順の「美学」というものが確立すればするほど、映画の中にその痕跡を発見する運動が働く⁽³⁰⁾。それゆえ、『春婦伝』を反戦や慰安婦という主題の表象性にだけ還元することは困難にある。

春美を演じる野川由美子は、清順映画の常連的存在だが、彼女の身体は、映画の中でさらけ出され、見られる対象となっている。慰安婦という隠密な存在の役でありながら、野川⇨春美は「見る」行為の対象となる。もちろん山口淑子／李香蘭もそうであったが、彼女はバイリンガル、慰問団歌手という、声を発する役割が与えられていた。それに比して、野川⇨春美は視覚的な対象である。冒頭、タイトルと横に野川⇨春美が現れる。彼女は荒野を、風に吹かれ和装の足を捲くられながら、歩く。そして、彼女が天津の娼婦であ

ることが説明される（すでに天津で娼婦だったのだ）。彼女が体現するのは、受動的役割である。それは「見られる」、「買われる」という行為の対象であることを通して、提示される。

例えば、ローラ・マルヴィは「決定的要因をもつ男性の視線はその幻想を女性の姿に投影するが、うまくできたもので女性の姿はその視線に見合うようなスタイルをとる。伝統的に顕示的な役割をもつ女性は見られると同時に呈示される⁽³¹⁾」と指摘している。受動態としての女性という表象に注目できるのだ。ここでは成田副官のように金銭を媒介とせずに、春美に踏み込む人間がいる。その行為が軍隊組織の機構によって保証されている以上、彼は春美の糾弾するような「天皇」⇨「将校」の構図にとどまる。だが、それだけではなく、野川⇨春美は、映画の中で観客の視覚／欲望にコード化される⁽³²⁾。『暁の脱走』との差異はここに認められる。また「日本人娼婦」としての表象は原作とも違うのだが、鈴木清順がその〈美学〉をもって映し出した『春婦伝』の春美は、「見る」主体としての男性（登場人物⇨観客）の共犯関係を作り出す結果となっている。

戦争という背景、慰安婦という表象を借りている。しかし、この作品を、原作、『暁の脱走』と比べたとき、この「見る」行為として「見られる」身体としての野川⇨春美の存在が意味を持つことに気付くだろう⁽³³⁾。

5 結びにかえて

例えば、松本鶴雄は「もつとも『春婦伝』のほうはのちに『暁の脱走』という映画になつて、戦場での娼婦と一兵士の純愛、心中という筋だけが注目され、メロドラマチックな側面が強調されたが、しかし作者はこの作品で戦争の犠牲になつて虫けらのように死んでいく底辺の人々を共感をこめて描いているのである」（田村泰次郎『春婦伝』（『国文学 解釈と鑑賞』一九七三年八月号）と述べているが、この評価はやや性急すぎる。泰次郎の原作が、その点を主眼としながら、問題を含んでいた点は指摘したが、『暁の脱走』も「メロドラマチック」なだけではなく、女優の身体が抱え込んだ二重性、連続性が問題となつたし、脚本の改稿という事実があつた。映画の台詞の中では、「ピイ」という慰安婦の痕跡は消え、「春婦」を冠したタイトルも変更されている。原作にはない、「脱走」とその失敗という結末は、検閲をくぐりぬけた結果であつた。

また、鈴木清順の『春婦伝』は、『暁の脱走』を継承するかたちでの映画化ではなかつた。そこでは、原作同様に「ピイ」、「天皇陛下」という台詞が交換されていた。ここでは女優の身体を通した映像が注目され、慰安婦として「春美」が表象されていた。だが、泰次郎の意図した「朝鮮娘子軍」を受け継ぐことはなく、日本人慰安婦として、春美は描かれていた。

ところで、戦後の映画史を俯瞰するとき、一九六三年には『拝啓天皇陛下様』（野村芳太郎監督）、一九六四年には『続・拝啓天皇陛下様』（野村芳太郎監督）、一九六五年には『兵隊やくざ』（増村保造監督／有馬頼義原作）シリーズ第一作目、『血と砂』（岡本喜八監督（岡本は『暁の脱走』の助監督でもあつた）など、ユニークな視点から戦争をとらえた作品や、『太平洋奇跡の作戦 キスカ』（六年、丸山誠治監督）のような鎮魂の映画が公開されている。『春婦伝』もこのような作品との共時的関係の中で分析される必要もあるだろう。この点は今後の課題となるが、「戦争」に対する多様な語り口を分析することで、映画というメディアの持つ功罪に光を当てることができるだろう。

注

（１） 平野共余子、『暁の脱走』の場合（『天皇と接吻 アメリカ占領下の日本映画検閲』一九九八年一月、草思社／第二部第七章）に、脚本改稿の詳細が述べられている。

（２） 泰次郎は銀座出版社版の「序」において、「私は彼女たち娘子軍への泣きたいやうな慕情と、日本の女たちへの復讐的な気持で、これを書いた」と述べている。慰安婦という存在への心的接近がこの作品の根底にあることは、公表を禁止されたプランゲ文庫収録の『日本小説』掲載予定だった『春婦伝』、冒頭の献辞にも現われている。ただし、一九三九年五月に「大陸開拓文芸懇話会」に参加し、満州映画会社の李香蘭と知り合い、その年の十一月には自らの出版記念会（『大学』（東亜書房）、『少女』（赤塚書房）の席上で李香蘭と再会している。「春婦伝」は李香蘭をイメージして

書かれたという報告もある（『田村泰次郎選集第5巻』（二〇〇五年四月、日本図書センター）所収の「解説」（尾西康充）参考）。また山口淑子自身もその点を語っている（山口淑子・藤原作弥『李香蘭 私の半生』（新潮社、一九八七年七月））。

(3) 飯田心美「日本映画批評 春婦伝」（『キネマ旬報』一九六五年春の特別号（第三八八号））

(4) 鈴木清順述、磯田勉・轟夕起夫編「清／順／映／画」（ワイズ出版、二〇〇六年十一月）、『春婦傳』（二二八頁）を参考。

(5) 「途上」は『肉体の文学』所収、巻頭の序文に代える詩である。「（前略）——ああ、われらに残されたものは、戦ひに疲れた肉体のみ。／（中略）われらは、おのれの肉体の意志するものただ一つを信じ、／生きぬかんとするなり。」

(6) 正宗白鳥「田村泰次郎論」（『中央公論』一九四八年二月号）

(7) 『日本小説』の創刊号には、鈴木信太郎解説「シラノ・ド・ベルジュラック」、高見順「深淵」、丹羽文雄「人間模様」、林房雄「母の肖像画」、太宰治「女神」が掲載された。

(8) 一九四七年五月二五日発行。「春婦伝」の他に、「崩れた街にて」、「女王誕生」、「群盗哄笑」、「友情」、「太宗寺横丁」、「いきもの」、「女盗記」が収録されている。また、「序」が巻頭に付されている。「春婦伝」は原稿用紙百枚の書下ろし作品である。戦争の間、大陸奥地に配置された私たち下級兵士たちと一緒に、日本軍の将校やその情婦たちである後方の日本の娼婦たちから軽蔑されながら、銃火のなかに生き、その青春と肉体を亡はし去った娘子軍はどれだけ多数にのぼるだらう。日本の女たちは前線にも出て来れないくせに、将校とぐる／＼になって、私たち下級兵士を軽蔑した。私は彼女たち娘子軍への泣きたいやうな慕情と、日本の女たちへの復讐的な気持で、これを書いた。「肉体の悪魔」「肉体の門」と同じく、長い戦場生活のあひだに、自分の胸のなかに鬱積したものをぶちまけたものだ。この作品の出来栄えについては、正直なところまだ私自身よくわからない。

「春婦伝」を原作とした映画の変遷

ただ私は、自分の肉体のなかに、血と硝煙の匂ひで燻しかためられた、理屈を超えた悲痛のかたまりのやうなものがあるのを、はつきりと感じてゐる。私は夢中で、それを表現しようと試みたにすぎない（後略）。

(9) 川崎賢子「GHQ占領期の出版と文学——田村泰次郎「春婦伝」の周辺——」（『昭和文学研究』第52集、二〇〇六年三月）

(10) 山本武利「検閲とメディアのブラック化」（『占領期雑誌資料体系 文学編Ⅱ第二巻』岩波書店、二〇一〇年一月）、山本武利『占領期メディア分析』（法政大学出版局、一九九六年三月）、注（5）、川崎論文を参考にした。

(11) 注（9）に同じ。

(12) 『日本小説』創刊号については、「占領期新聞・雑誌情報データベース」、「占領期雑誌資料体系 文学編Ⅱ第二巻」（六二、六三頁）を参考にした。

(13) 注（9）に同じ。

(14) 天野知幸「戦場の性と記憶をめぐるポリテクス——田村泰次郎「春婦伝」がつたえるもの——」（『昭和文学研究』第55集、二〇〇七年九月）

(15) 平野共余子「『暁の脱走』の場合」（『天皇と接吻 アメリカ占領下の日本映画検閲』一九九八年一月、草思社）

(16) 注（15）に同じ。

(17) 「暁の脱走」台本（新東宝配給株式会社、全十三巻、早稲田大学演劇博物館所蔵、請求番号ヨ5 6032）。

(18) 「戦後十年傑作シナリオ集」（『キネマ旬報』一九五六年十二月、第一六三号）には脚本の書き換えを発見できる。

(19) 副官「馬鹿野郎！ ビイの分際で何をいうか」

(20) 春美、蒼筋出して、

(21) 「ビイビイって馬鹿にするなッ！ あたし達だって兵隊と同じなんだ！ お国のために働いてるんだ！」

(22) （中略）

(23) 副官「ふん！ お国ためにビイをやつとるといふのか？」

- (24) 春美 「ビイ、ビイって、天皇陛下がそんなことを云うかッ！」
- (25) 副官 「馬鹿ッ！ 天皇陛下がお前たちみたいなのを知つとられるかッ！ お前らの様な汚れた奴らが陛下の事を口にしていいと思つとるのか！」
- (26) 春美 「そんならお前は何だい！ 天皇陛下の名前をカサに着て威張るだけじゃないかッ」
- (27) 副官 「カサに着るとは何かッ！ 貴様は帝国軍人を侮辱するのかッ！」
- (28) この場面は原作に近い。春美は、慰問団歌手を務めているのだが、「ビイ」という言葉を介して、副官との間に憎悪をぶつけあう。「天皇陛下」を口にする春美に、副官が「お前らの様な汚れた奴ら」と叫ぶとき、それは原作が内在していた「娘子軍」、つまり慰安婦を想起させる。しかしこれは映画には登場しない台詞である。この書き換えに関して『キネマ旬報』では詳らかにされていない。
- (29) 例えば、四方田犬彦は春美の人物造形に李香蘭からの印象があったと指摘する（四方田犬彦「李香蘭と鮮人慰安婦」〔四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』東京大学出版会、二〇〇一年十二月〕）
- (30) 「山口淑子（李香蘭）の再出発」〔『キネマ旬報』一九四八年三月〕
- (31) 上野一郎「日本映画批評 暁の脱走」〔『キネマ旬報』一九五〇年二月〕
- (32) 清水晶「作品批評 暁の脱走」〔映画評論 一九五〇年四月〕
- (33) 二人が倒れた後も銃声は続く。副官以外の兵隊は、三上たちに同情的である。散発的に撃つだけだが、業を煮やした副官は機銃弾を撃ちまくるのだった。倒れた二人の手が届きそうに届かず息絶える場面がクライマックスであるが、その点も「反戦メロドラマ」（『映画年鑑1951年版』）と指摘された理由であろう。
- (34) 「鈴木清順監督自選DVD-BOX」（三）、『春婦伝』の特典映像。
- (35) 「日本映画批評 春婦伝」〔『キネマ旬報』一九六五年春の特別号（第三八八号）
- (36) 「殺し屋と春婦のあいだの虚構性」〔『映画芸術』一九六五年五月号〕
- (37) 『春婦伝』の脚本は、高岩肇が担当している。慶応大学在学中から、『素質』、『新三田派』に小説を発表している。
- (38) 「予想し得ぬ新世界への不思議な再生——鈴木清順の美学——」（『映画によるもう一つの戦後論』（那須書店、一九六六年十二月）
- (39) 注（4）、「清／順／映／画」（ワイズ出版、二〇〇六年十一月）、二二三頁参照。
- (40) マックス・テシエは「あくまで〈映像の人〉」である鈴木は、そうした性的描写を一連の素晴らしい夢幻的シーンの中に表現し、そこでは驚くべきカメラ・テクニクによって絶えず演出の演劇化が図られ、白黒のシネスコ画面に展開するそれらのシーンでの露出過度の映像は、あからさまな官能性を帯び、他の部分の生々しいリアリズム、満州における軍隊生活の仮借ない描写と著しい対照をなしている」（鈴木清順あるいは、日活流れる者」（武田潔訳）〔『イメージフォーラム』一九八〇年十一月創刊号〕と指摘し、清順美学の一端に触れている。
- (41) ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」（斎藤綾子訳）（初出・一九七五年／『新』映画理論集成）フィルムアート社、一九九八年二月）
- (42) 野川＝春美の身体の露出度は、『暁の脱走』と比較すると（時代的制約はあるが）、強調されている。裸で走る姿、背中や足も露出する。
- (43) 鈴木清順は「春婦伝」雑」において、プロモーションも意識しながら、「春婦伝」は何も申しません。そこには支那の（勿論日本のロケ）風土があり、インバイと呼ばれる女たちが、兵隊がいるだけです。そしてそれらの人たちがめいめい勝手にうごまわるわけです」（『キネマ旬報』一九六五年二月下旬号）と述べる。これはある意味で、「3」で引用した、検閲官スロットの述べた映画論への、「肯定的」解答にも聞こえる。それゆえ、谷口が苦心した「戦争批判」という主題化とは違うベクトルへ、『春婦伝』は向いている印象を受ける。