

『傷だらけの男』(1950年、マキノ正博) におけるアメリカニズムをめぐる葛藤

紙屋牧子

1 はじめに

『傷だらけの男』(1950年4月9日公開、製作：東日興業・新演技座、配給：東宝)は、監督のマキノ正博がヒロポン中毒の絶不調のさなかに撮影された作品として知られている。マキノによれば、『傷だらけの男』のクランクアップ直後に5日間意識不明に陥ったとのことである¹。

出演者のひとりである古川ロッパは日記に、『傷だらけの男』の撮影のありさまを「マキノ地獄²」と評し、また、その出来上がりについては、「アブノーマルマキノのために、とんでもないものになったらしい³」とも、「狂人映画となり了せたらしい⁴」とも書いており、「何とかして、天才マキノをヒロポン地獄から救ひたいものである⁵」と結んでいる。この「失敗作」に対して、マキノ自身も、「身も心も傷だらけになっていて、とても見る勇気がなかった⁶」とのちに述べている。一方、ひさびさの長谷川とロッパの共演作とあってか、興行成績は悪くはなく、「内容がまさに傷だらけなのにもかかわらず意想不到的ヒットを放った⁷」と評されている。

かつてマキノが撮った『血煙高田馬場』(1937年12月31日公開、日活)や『鴛鴦歌合戦』(1939年12月14日公開、日活)のように、10日ほどの短期間で撮る予定だったという⁸『傷だらけの男』は結局、公開が遅れに遅れた。その結果、当初3月14日公開と予告していた新聞広告は、3日後には16日公開と訂正され、更に、公開日を3日も過ぎた19日に、作品が完成しなかったために公開できなかったことを謝罪する広告が紙面に掲載される事態にもなる⁹。『傷だらけの男』は結局、公開予定日から1ヶ月ほど遅れて4月9日に公開されたが、これは、早撮りを得意としていたマキノにとってはきわめて例外的な事態である。また、『傷だらけの男』の公開後の評判の悪さは、マキノに一旦は再起不能のレッテルを貼ることとなったため¹⁰、本作は再公開の機会に恵まれることもなく、現在に至るまで再評価の機会がない。筆者のみどころでも確かに『傷だらけの男』は作品として破綻しており、ショットつなぎの乱雑さは、マキノの当時の精神状態がうかがえるものではある。しかしながら一方で、あまりにバランスを欠いた演出ぶりが際立ち、つまり、ギャング映画であるにも拘わらず、無関係の場面に演出の力点が置かれている。その場面は、ヒロインがある行為をする箇所なのだが、それに対する尋常ではない執着ぶりを見過すことはできない。マキノ自身がシナリオを大幅に改訂していることから、『傷だらけの男』へ

のこだわりが相当強かったことがうかがえる。この点については、ロッパが日記で、「マキノは、追ひ込みに入っているといふのに、ヒロボンのおしゃべりをはさみつき、あはてずに凝ってゐる。」「映画の演出、演技すべてに情熱を感じて来て¹¹」と書き記していることがそれを裏付けているだろう。

本稿では、『傷だらけの男』が「失敗作」へと至ってしまった原因ともいえる、破綻した物語と異常な演出ぶりの根底にあるマキノのポリティカルな問題意識や、またその背景となっている同時代的文脈を掘り出し、さらには戦時下に撮られた5作品においてコンビを組み、いずれもヒットを放ってきた長谷川一夫と古川ロッパが相携えて形成したスター・イメージの継承と変容についても考察したい。

2 戦時下の長谷川一夫と古川ロッパ

ここでまず、日本映画史における『傷だらけの男』の位置づけを確認しておきたい。本作の主演俳優である長谷川一夫と古川ロッパは、1941年から1944年にかけて製作された下記の作品で、異色のコンビを組んでいた。

『長谷川・ロッパの 家光と彦彦』(1941年3月26日公開、製作：東宝、監督：マキノ正博)

『男の花道』(1941年12月30日公開、製作：東宝、監督：マキノ正博)

『婦系図』(1942年6月11日公開、製作：東宝、監督：マキノ正博)

『続婦系図』(1942年7月16日公開、製作：東宝、監督：マキノ正博)

『芝居道』(1944年5月11日公開、製作：東宝、監督：成瀬巳喜男)

長谷川一夫と古川ロッパの共演作は、戦時下という時代の要請に応え（戦時下のナショナリズムに貢献し）、同時に興行的価値を損なうことがないものであり、ふたりのスター・イメージとその関係性が、時代の流れに即してそのかたちを変容させていったことはすでに明らかにした通りである¹²。その議論で、軍国主義的イデオロギーの抑圧下で製作された映画において、長谷川とロッパは（テキスト内において）ホモセクシャルな関係からホモソーシャルな関係へと変容し、そしてまた、『傷だらけの男』においてはロッパの権威が完全に失墜し、相思相愛だったともいえるその関係性が終焉すると読み解いた。そうした長谷川とロッパの（テキスト内における）ホモセクシャルな関係からホモソーシャルな関係へのベクトルの矢を放ったのは他ならぬマキノであり、そのマキノが終戦から6年を経て撮った長谷川とロッパの共演作である『傷だらけの男』はしたがって、きわめて重要な作品である。それを裏付けるように新聞広告でも、マキノ、長谷川、ロッパによる「傑作トリオ実現」と銘打っている【図1】。したがって、映像テキストへのアクセスが不可能な状態で分析された拙論における結論（戦後における長谷川とロッパの戦後におけるホモソーシャルな関係の終焉）について（『傷だらけの男』は2010年にCSで放映された）、あらためて、繊細に再検証する必要があるだろう。そう思わせるほどに、かつて参照して



図1 『読売新聞』1950年3月10日夕刊

イメージを検証するものであるため、便宜上、役者名を記し、必要に応じて丸括弧内にその役名を記すこととする。

3 占領下の長谷川一夫と古川ロッパ

『傷だらけの男』はギャング映画であり、物語は次のようなものである。密輸団のボス長谷川一夫(雅一)は、逃亡中に偶然逃げ込んだ寄席で、幼少の頃世話になった元やくざの芸人古川ロッパ(徳)に十年ぶりに再会する。意気投合したふたりは、ロッパの発案で彼の百面相の芸を活かしたインチキ新興宗教を興し、大金を手に入れることに成功する。やがて、ロッパの娘長谷川裕見子(美代)と長谷川一夫は互いに惹かれあうようになるが、ロッパは娘の幸せを思うあまり、長谷川をピストルで撃ってしまい、その騒ぎに駆けつけた警官にふたりとも逮捕される。女の奪い合いを契機とした犯罪者の滅亡という設定は、『暗黒街の顔役』(1932年アメリカ製作、1933年日本公開、ハワード・ホークス)以来のギャング映画の定番といえるだろう。

よく知られているように占領期においては、GHQによるいわゆる“時代劇禁止令”のもとで時代劇スターたちが着物を洋装に、刀は銃に変えて現代劇へ出演せざるを得ない状況があった。なかでも銃によるアクションが展開できるギャング映画は多数製作されている¹³。ギャング映画は戦後混乱期の闇市と新興やくざの台頭を反映してもおり、また、犯罪者をヒロイックに描いたとしても、犯罪の否定と犯罪者への(法的な)戒めが描かれてさえいれば検閲をクリアできるというありようは(1949年6月に日本の組織である映画倫理規定管理委員会が設立されてもなお、CIEによる検閲ないしその影響力は続いた)、かつて、『犯罪王リコ』(1931年アメリカ製作、1931年日本公開、マーヴィン・ロイ)を嚆矢とする1930年代アメリカの古典的ギャング映画¹⁴が、青少年に悪影響を与えるとの批判のもとに、さらには、プロダクション・コード(「ヘイズ・コード」)の実質的な義務化とともにたどることになった変容を想起させずにはいない。そもそも、主人公のギャング(長谷川)がすでに追われる身である(犯罪を重ねることによって立身出世してゆくプロセスを描かない)という点も、『デッド・エンド』(1937年アメリカ製作、1939年日本公開、

いた映画雑誌等のあらすじや紹介記事と、実際の『傷だらけの男』は異なっている。『傷だらけの男』は、長谷川とロッパが終戦後に共演した唯一の、そして最後の共演作となったフィルムでもある。次節で、フィルムに刻まれた実際の内容に即して、『傷だらけの男』における複雑な文脈をみてゆきたい。なお、本稿では、スター・イメージを検証するものであるため、便宜上、役者名を記し、必要に応じて丸括弧内にその役名を記すこととする。



図2 『読売新聞』1950年4月9日夕刊

ウィリアム・ワイラー) のような、規制の厳格化の影響を受けた後の古典的ギャング映画からの影響が見いだせる。新聞広告では、拳銃を握る長谷川の横に「壮絶無比！ギャング対Gメンの轟然たる拳銃戦！！」【図2】と、派手な惹句を付しているが、実際には派手な銃撃戦があるどころか、主人公の長谷川が発砲するシーンは、冒頭のわずか数秒である。この点について、ギャング映画という反社会的行為をおこなう人物を礼賛する側面がある映画の中には、たとえば、黒澤明の『酔いどれ天使』（1948年4月27日公開、東宝）のように、CIEの指導によって、シナリオを数度にわたって改訂することになった作品も確かにあるが¹⁵、『傷だらけの男』に関して言えば、一度目の検閲では、主人公を「英雄にみせないように」、「同情するような感を消して欲しい」との

指導を受け¹⁶、二度目の検閲では、ロップの銃弾によって負傷した長谷川が、ダンスホールで踊り続けているのを警察が黙視しているシーンが不自然であるという指摘をされただけである¹⁷。先にふれたように、『傷だらけの男』は予定から1ヶ月も遅れて公開された。その原因のひとつに、フィルム検閲を一度でクリアできずに二度受けたことも挙げられるが、これは『傷だらけの男』が描く内容が問題になったというよりは、シナリオ審査の段階からフィルム審査の段階に至るまでに内容が「殆ど全面的に変わって」しまったことによるものであった¹⁸。

では、『傷だらけの男』が多くの時間を割いて描いているものは何か。それは、長谷川とロップのホモソーシャルな関係に不可欠な「女性の共有」である¹⁹。アメリカの古典的ギャング映画の粹組みをもつ『傷だらけの男』はそもそも、それだけで、ホモソーシャル的でもある。ギャング映画の男性主人公はしばしばミソジニックなキャラクターとして設定されている。例えば、『犯罪ワリコ』でエドワード・G・ロビンソンは弟分に恋人と自分のどちらを選択するか迫り、『民衆の敵』（1931年アメリカ製作、1931年日本公開、ウィリアム・A・ウェルマン）ではジェームズ・キャグニーが情婦の顔に果汁の滴るグレープフルーツの半身を押しつけて屈服させるなど残酷な仕打ちをする。『傷だらけの男』の場合、かつて、長谷川とロップが戦時下において築き上げた強い絆を前提として、そのホモソーシャルリティが実現されている。かつて山田五十鈴が『婦系図』（1942年）や『芝居道』（1944年）で担っていた役割、すなわち、男同士の絆を揺るぎないものにするために必須となる交換可能な女（男同士が共有する女）は、『傷だらけの男』においては、ロップの妻と娘を一人二役で演じる長谷川裕見子が担っている。

『傷だらけの男』において、長谷川裕見子が「妻」と「娘」を兼任するということは重要である。長谷川一夫とロップは、長谷川裕見子が演じる妻と生き写しの娘の身体（と両

者のイメージ)を共有することを通じて、そのホモソーシャルな関係性を成立させている。それはつまりこうである。長谷川には夢でしか会えない憧れの女性がいるが、彼女が誰なのか分からない。ある日、ロッパの家を訪問した際に、憧れの女性が幼少時に会ったことのあるロッパの亡き妻であることに気付く。そして、その娘(長谷川裕見子)に恋心を抱く。一方、ロッパは、娘(長谷川裕見子)に妻の形見である着物を着せ、妻に生き写しのその姿を眺めては涙する日々を送っている。ロッパと娘は異常なまでに密着し【図3】、妻と娘の同一視ないし類似視が強調される。つまり、長谷川にしてもロッパにしても娘の姿を通してその母をみており、そのひとりの女性を共有することによって、戦時下にかけて形成された長谷川とロッパのホモソーシャルな関係がここに取り戻されているのである。また、ロッパは、娘が長谷川に惹かれていることを知り、長谷川に愛娘を奪われることを恐れているにも拘わらず、わざわざ、娘のポートレート写真を長谷川に贈る【図4】。



図3 古川ロッパ(父)に抱きつく長谷川裕見子(娘)。



図4 ロッパが長谷川一夫に長谷川裕見子(娘)のポートレート写真を渡す。

長谷川とロッパは、ヒロインを共有し、共犯関係にもある。ロッパは、長谷川を誘い新興宗教詐欺を働いた挙げ句、ふたりとも逮捕される。ここで、シナリオでは、長谷川がロッパに詐欺を持ちかけるという設定になっているが、映画では、ロッパが犯罪の主導権を握るという設定に変えられている(ロッパの上位性が実現している²⁰⁾)。最終的にはふたりとも警察に捕まってしまうのだから、ふたりの関係性の崩壊を描いていると一見思われがちであるが、これは『傷だらけの男』が(メタ的な)ギャング映画として成立するための不可欠な要素ともいえる。ここで、戦時下の長谷川とロッパのホモソーシャルな関係が、アメリカ的な外観のもとで再現されている。

しかしながら一方で、戦時下の長谷川とロッパが過剰なまでに身体的に密着していたのに対して、『傷だらけの男』でその部分は強調されてはおらず、長谷川とロッパのホモソーシャルな関係は、長谷川裕見子の身体を通してのみ成り立っており、戦時下におけるその直接的な再現ではないことは明らかである。また、ふたりとも最終的には精神を崩壊させてしまうという設定、つまり、ロッパは発狂して長谷川を撃ち、撃たれた長谷川は多量の出血をそのままに狂ったように踊り続けるという物語の終幕を考えれば、6年を経て取り戻された長谷川とロッパの関係性が肯定されているのか否定されているのかについては、

多分に両義的である。この点についてはのちに論じることとして、次節では、それを議論する前提として、長谷川とロッパが奪い合う女（娘・妻）である長谷川裕見子の身体をめぐる葛藤について詳しくみてゆきたい。

4 ヒロインの身体をめぐるポリティックス

古川ロッパ（徳）は詐欺によって得た金を使って娘の長谷川裕見子（美代）に豪華な洋服を次々と買い与え、長谷川裕見子は華やかな令嬢へと変貌してゆく。しかし、最初に洋服を彼女に着せたのは、長谷川一夫（雅一）である。長谷川裕見子への贈り物である洋服を手土産に古川の自宅を訪れた長谷川一夫は、ロッパが妻の美代（娘と同名である）の形見の着物を行李から出して懐かしんでいるのを尻目に、洋服の着方さえも知らないと言う娘の長谷川裕見子に、文字通り、洋服を着せてやる。この局面において、思わず眼を見開くほどに過剰な演出が施される。すなわち、洋服に着替えた長谷川裕見子



図5 長谷川一夫に贈られた洋服を着て喜ぶ長谷川裕見子。右奥の古川ロッパは妻の形見の着物を手にしている。

がロッパに洋服姿を披露するシーンは、パンつなぎも使った5つのショットを重ねて際立たせており【図5】、そのショットも含めた長谷川裕見子が着物から洋服へと着替えるシーンは、部分的に8回ものフラッシュバックによっても繰り返される。

洋服を着るだけの場面が、これほどまでに強調されることを、われわれはどう捉えればよいだろうか。ヒントのひとつは、件の着替えシーンのさなかに挿入されるショットにある。それは、部屋に飾られた遺影の人物、長谷川裕見子が一人二役で演じている母の存在である。洋装の娘と和装の母のイメージは繰り返し対比される【図6】。ラスト近くのダンスホールの楽屋における長谷川一夫と長谷川裕見子の愁嘆場では不自然な位置に鏡が吊るされており、その鏡には不自然な格好で横たわるふたりの顔が映っている【図7】。こ



図6 母の遺影と娘（いずれも長谷川裕見子）



図7 楽屋の鏡に映り込んだ長谷川一夫と長谷川裕見子

の鏡のかたちと位置関係は、長谷川裕見子の家に飾られた母の遺影【図8】と相似形を成しており、その鏡をみつめている長谷川一夫は鏡に映り込んだ長谷川裕見子の顔に、その母の顔を重ね合わせている。

このシーンで長谷川一夫は、逃亡中のギャングという自らの身の上や、ロッパとの共犯による悪事を長谷川裕見子に知られたくないため、彼女を諦め、別離を告げようとしている。そして、イブニングドレスを身にまとった長谷川裕見子に対して、その姿だったら諦めることができると言う。長谷川一夫はさらに、夢にみていた女性が長谷川裕見子の母であったことを告白する。この発言は、かつては母の形見の着物ばかりを着て洋服を着たこともなかった長谷川裕見子が、今やイブニングドレスまで着こなす令嬢と化してしまったことで、もはや自らの理想からは遠のいてしまったことを意味している（そもそも長谷川一夫が最初に長谷川裕見子に洋服を着せたにも拘わらず、である）。続いて画面には、涙を流し放心状態で横たわる長谷川裕見子の姿と、彼女を見下ろすように置かれた日本人形とが、パンダウン、パンアップによって交互にあるいは同時に映し出されるが【図9】、これまでのシーンで、家に飾られた母の遺影と長谷川裕見子がパンダウン、パンアップによって対比されていることをみれば、あからさまに、日本人形は母の姿の代理であり、その母のイメージと対比された長谷川裕見子は、にわかに鏡に映し出された自分の姿に嫌悪を覚え、唐突にハイヒールを投げつけて鏡を叩き割るのである【図10a】【図10b】。耐え



図8 遺影（長谷川裕見子）



図9 日本人形（手前）と長谷川裕見子



図10a 靴を投げようとする長谷川裕見子

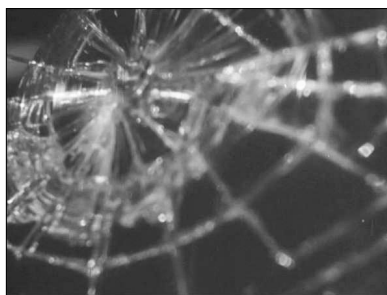


図10b 靴で割られた鏡

かねた長谷川裕見子は楽屋を飛び出し、ドレスを脱ぎ捨て、母親の形見である着物を着て、長谷川一夫の前に再び現れる。だが、もはや、深手を負って朦朧としながら踊り続ける長谷川一夫の眼には、ぼんやりとしたその姿が映るだけである【図11】。

ところで、『傷だらけの男』は、長谷川一夫がジルバを踊るといのが見せ場になっていたが²¹、『傷だらけの男』の4ヶ月後に、『ジルバの鉄』（1950年8月12日公開、東横映画、小杉勇、脚本：黒澤明）という映画が公開されている。『ジルバの鉄』は、漁村を舞台にした、大阪からやってきた「ジルバの鉄」と呼ばれるチンピラで潜水夫でもある市川右太衛門（鉄）と、「鬼娘」と呼ばれる気性の荒い島の女、浜田百合子との恋物語である²²。ヒロインの浜田は、先祖の犯した罪で村八分にされている。右太衛門は、モンペ姿の浜田のために、ドレスとハイヒールを大阪から調達し、彼女に与え、「生まれ変わったようになった」浜田は、右太衛門とコンビを組んで島のダンスコンクールに出場し、見事優勝するのがクライマックスである【図12】。ラストで、朝日を浴びた右太衛門は、「お前も俺も生まれ変わるんだ」と、浜田と共に新生を誓う。

この映画において、先祖の罪を背負ったヒロイン浜田が日本という国を表象しており、それに対して鉄がアメリカを表象しているのは言うまでもないだろう。右太衛門と彼によってもたらされるアメリカ的なもの、すなわち、洋服、ダンス（世間一般の女子のあいだに、いまだ洋服が定着する以前に米兵によって与えられた洋服をいちやく着て、一般女子からの羨望の眼差しをさらったのはパンパンであり、ジルバは占領期の米兵によってもたらされた）は、忌まわしき記憶（＝戦争）からの解放をもたらすものとして表象されている。それに対して、『傷だらけの男』において実は最も重要な要素として描かれる、ヒロインの和装／洋装をめぐる憧れと嫌悪という感情には、アメリカニズムに対する両義的な問題意識が反映されているのである。

5 田中絹代をめぐる

『傷だらけの男』におけるヒロインの衣服をめぐる問題は、同時代の田中絹代の渡米（1949年10月21日出発、1950年1月19日帰国）をめぐるエピソードを想起させる。渡米する際、着物姿だった田中絹代が、帰国時に、ドレス、毛皮のコート、サングラスといういで



図11 長谷川一夫の視点ショット。母の着物に着替えた長谷川裕見子の姿が映る。



図12 『映画ファン』1950年8月号

たちで空港に降り立ち【図13】、「ハロー」と挨拶した後、銀座をパレードして投げキスをしたという一件に対して、『朝日新聞』（1950年1月20日朝刊、2頁）はまず、「あちら風…」と見出しで皮肉っただけであったが、その4日後には、パレードの様子を収録したニュース映画の批評記事において、「[田中の] 投げキスはぞっとするほど不潔な印象だった」と批判している（『朝日新聞』『ニュース映画評』1950年1月24日夕刊、2頁）。雑誌『真相』（1950年3月号、58-59頁）に至っては、「田中絹代はアメリカで何をした？」という特集を組んでパレードのみならず、渡米自体をも「ドサまわり」と中傷した。また、社会学者の南博も、次のように田中を批判した。



図13 アメリカから帰国した田中絹代

[パンパンを「アメリカの日本人略して米日人」と批判したうえで] 米日人で最近の花形は、日本一と称される大女優である。その人は確かに日本の映画女優としては日本一ましな方であるけれども、この間アメリカに米日（日米は誤報）親善に行ってから大分外見も心臓も日本人ばなれてきたそうである。何でも帰国して羽田飛行場に降り立って「ワンダフル・フジャマ！」といったと伝えられるが、アメリカで金髪のかつらをかぶって和装で撮った写真を見ると、撮られた彼女と撮らせた興行主の精神状態を疑いたくなる。[…] その金髪かつらに対照的な黒いまゆ毛で作り笑いたした様子は、近来稀に見るグロテスクな漫画である²³。

なお、南はおそらく当時の雑誌『映画ファン』に掲載された写真をみて発言していると思われる【図14】。田中はのちに、当時を回想して、次のように述べている。

世の中も、終戦の日からすでに四年あまりたっていたといっても、まだ敗戦の痛手はいえぬ、貧しく乏しい生活の時代でした。そんななかで、私のはでな帰朝者ぶりは、世間の反感を買うにじゅうぶんだったのでしょう。新聞や雑誌が、私の「アメリカかぶれ」に冷笑を浴びせました²⁴。



田中はその後、『婚約指輪』（1950年7月1日公開、松竹、木下恵介）では、大恋愛の末にプロポーズされたというのに、結局は亡き夫への貞節を守って恋人と

図14 『映画ファン』1950年2月号

別れてしまう未亡人典子を演じ、『宗方姉妹』(1950年8月25日公開、新東宝、小津安二郎)では、いわゆる「アプレ」の妹(高峰秀子)に対して極端に古風な姉節子を演じており、「アメリカかぶれ」というイメージを払拭しようとする意図が明白である【図15】。



図15 『宗方姉妹』

一方、『傷だらけの男』におけるヒロイン像は、田中に対する世間の反応に共振して設定されているように思われる。ロッパの日記からは、『傷だらけの男』の撮影期間が1950年2月11日から3月8日であることが分かるが²⁵、この時期に田中絹代は騒動の渦中にあった。『傷だらけの男』のシナリオには、ヒロインの服装に関する設定はまったくない。先に述べたように、『傷だらけの男』は、シナリオ検閲時の内容と、フィルム検閲時の内容があまりにも異なっていたために2度の検閲を受けているのだが²⁶、その間に、マキノ自身によって²⁷田中のエピソードを反映した、ヒロインの和装／洋装をめぐる設定が加えられたのではないか。

5 結論

『傷だらけの男』におけるアメリカニズムに対する両義的な感情、つまり、アメリカのもたらす近代性や解放感に魅惑されながらも、いまだ捨てきれない保守的な価値観によって嫌悪するという感情は、ヒロインの洋装、和装をめぐる揺らぎ、あるいは、長谷川の、ヒロインとその母に対する揺らぎに、シンプルだが露骨に反映されている。

ヒロインが体现している洋装、和装をめぐる揺らぎは、時代劇をめぐる問題とも重なる。戦前からの時代劇スターたちは占領期の検閲における時代劇に対する抑圧のなかで、着物の代わりに背広を着て、刀の代わりに拳銃を持った。

サンフランシスコ平和条約締結を控えた1951年8月、それまで製作本数が各社一ヶ月に一本に限っていた時代劇に対する制限がなくなり、以降、時代劇がぞくぞくと製作されてゆくなかで、マキノが監督した『次郎長三国志 第一部 次郎長売り出す』(1952年12月公開)は、「逆コース」の映画と名指しをされることになってしまう²⁸。もちろん、これは同作が時代劇かつやくざを主人公に据えているという理由のみによる浅薄な批判であることも言い添えておかななくてはならないだろう。評判を得て続々と9作までつくられた同シリーズにおける左翼主義的共同体へのシンパシーについてはつとに指摘されていることであるし²⁹、とくに最終作である『次郎長三国志 第九部 荒神山』に同時代の労働争議問題や松川運動へのシンパシーを読み取ることも可能である³⁰。

しかし、『傷だらけの男』にかんしては、「逆コース」的表象と言わねばならないだろう。なお、戦前・戦中のシステムに逆戻りするという意味の用語として「逆コース」という言

葉自体がメディアに登場するようになるのは1951年のことであるが、「旧軍国主義回帰」や「逆戻り」といった言葉で同じ現象を指摘した言説はそれより前から存在している³¹。

その「逆コース」的表象を『傷だらけの男』で実現させる際に、旧軍国主義と結びついた長谷川とロッパのホモソーシャルな関係が呼び戻され、しかしながら、戦時下においてこそ発揮されていたそのホモソーシャルリティは、一方で、魅惑的でもあるアメリカニズムのもとで、もはや、畸形なかたち——長谷川とロッパはもはや無邪気に戯れることはなく、結果的には破綻するのである——でしか取り戻せなかったのではないだろうか。

マキノのこのようなイデオロギーの「揺らぎ」は、そもそも、マキノが時代の要請に敏感に即応した映画をつくる「職人的」監督であるという点にも由来しているだろうが、『傷だらけの男』はマキノ作品にしては珍しく、彼自身の実生活との関連がうかがえる作品でもある。長谷川一夫が演じた主人公は、シナリオ上では「花聳の三次」という役名になっているが、映画では「雅一」という役名に変えられており、さらに「まあちゃん」と呼ばれている。もちろんこれはマキノの自身のあだ名である。歌舞伎の記録映画『熊谷陣屋』『菅原伝授手習鑑』（いずれも1950年製作）をはさんで撮った劇映画『殺陣師段平』（1950年8月26日公開）から、マキノは正博から雅弘へ改名する。『殺陣師段平』は、マキノがヒロポン中毒によるスランプから脱出した作品として位置づけられている。蛇足ではあるが、『傷だらけの男』の撮影中に妻である轟夕起子との破局が決定的になり、『傷だらけの男』の公開から一ヶ月後にふたりが離婚していることもつけ加えるなら、『傷だらけの男』からは、作家として、日本人としての葛藤がみえてくるだけでなく、ひとりの男としてのマキノの葛藤もあらわになるのである。

註

- 1 マキノ雅弘『マキノ雅弘自伝 映画渡世・地の巻』、平凡社、1977年、254頁。
- 2 『古川ロッパ 昭和日記 戦後篇』、晶文社、2007年（初版は1988年）、556頁。
- 3 同上。
- 4 同上、559頁。
- 5 同上。
- 6 前出『マキノ雅弘自伝 映画渡世・地の巻』、258頁。
- 7 『映画年鑑 1951年版』、時事通信社、35頁。
- 8 前出『古川ロッパ 昭和日記 戦後篇』、535頁。
- 9 『読売新聞』1950年3月19日朝刊、2頁。
- 10 前出『マキノ雅弘自伝 映画渡世・地の巻』、257頁。
- 11 前出『古川ロッパ 昭和日記 戦後篇』、553頁。
- 12 拙稿「男」の生きる道：戦時下の長谷川一夫と古川緑波『映像学』、通巻80号、2008年5月、23-39頁。
- 13 上野一郎は同時代の映画製作状況について、「パンパン映画やギャング物で金儲け

- かり考えている」と述べており（『映画 1948-49』世界文庫、1949年、32頁）、また双葉十三郎も「戦後の日本映画界に氾濫した公式的観念的な説教入り映画が、今日の観客大衆の日本映画に対する不信の下地をつくったといえないであろうか。続いてあらわれたものは、千遍一律のギャング映画であり […]」と述べている（「日本映画が直面する諸問題」『キネマ旬報』1950年10月下旬号、54頁）。
- 14 アメリカ映画におけるギャング映画の古典的スタイルについては、加藤幹郎『映画ジャンル論 ハリウッドの快樂のスタイル』平凡社、1996年、248-277頁および宮本陽一郎『モダンの黄昏 帝国主義の改体とポストモダンの生成』研究社、2002年、151-170頁を参照。
 - 15 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、125-127頁。
 - 16 『映画倫理規定審査報告』第8号、1950年2月27日、b-5頁。
 - 17 『映画倫理規定審査報告』第10号、1950年4月17日、c-10頁。
 - 18 同上。
 - 19 男同士のホモソーシャルな関係が、女を交換ないし共有することによって、よりその絆を深めるという点については下記を参照。イヴ・K・セジウィック『男同士の絆 イギリス文学とホモソーシャルな欲望』、上原早苗ほか訳、名古屋大学出版会、2001年、38頁。
 - 20 ホモソーシャルな関係においてはしばしば上下関係が伴い、また上位にある者が家長的な権威をもつ。長谷川一夫と古川ロッパの関係性においては常に、ロッパが上位の地位にあったことについては前出の拙論「「男」の生きる道：戦時下の長谷川一夫と古川緑波」（『映像学』通巻80号、2008年5月、23-39頁）を参照されたい。
 - 21 「長さんとジルバ、これ程ファンの意表をつくものはあるまい」と下記雑誌に書かれている。『映画ファン』1950年5月号、グラビア頁。
 - 22 『ジルバの鉄』のフィルムは今のところ現存が確認できないので、雑誌に掲載された物語を参照している。「ジルバの鉄 東横映画・特別物語」『映画ファン』1950年8月号、90-95頁。
 - 23 『世界評論』1950年5月号、91頁。
 - 24 「田中絹代」『私の履歴書 女優の運命』、日本経済新聞社、2006年、365頁。
 - 25 前出『古川ロッパ 昭和日記 戦後篇』、545-554頁。
 - 26 前出『映画倫理規定審査報告』第10号、c-10頁。
 - 27 ロッパによれば、シナリオの改訂はマキノがおこなった。前出『古川ロッパ 昭和日記 戦後篇』、545頁。
 - 28 「新映画」『朝日新聞』1952年12月16日夕刊、2頁。
 - 29 その一例として、波多野哲朗「美しき共同体 マキノ雅裕とヤクザ映画」『cinéaste 3：映画の手帖』青土社、1985年、136-147頁。
 - 30 拙稿「マキノ雅弘監督『次郎長三国志 第九部 荒神山』（1954年）の「冤罪」の表象

について——ポスト占領期の芸術メディアにおける労働争議のコンテクストから」(東部会平成二五年度第五回例会、例会・研究発表会要旨、『美学』第64号、2014年6月、152頁)を参照されたい。

- 31 戦後の日本において、非民主主義的な旧来の封建的ないし軍国主義的なシステムが回帰するという意味での「逆コース」という言葉は、『読売新聞』が1951年11月2日から12月2日にかけて連載した「逆コース」という特集記事に由来する。なお、「逆コース」という言葉は用いてないが、『読売新聞』1951年2月20日の社説では、「旧軍国主義回帰への恐怖」という見出しで同じ趣旨の時代状況を指摘しており、さらに遡れば、『読売新聞』1946年3月21日朝刊にすでに、イギリス人特派員が「逆戻り」という言葉で日本の保守化現象を表現した記事が掲載されている。

付記：

- 本稿は日本映像学会第40回大会(2014年6月、於沖縄県立芸術大学)における口答発表に基づきます。
- 本研究はJSPS 科研費26901004の助成を受けたものです。