

## 今井正作品と「リアリズム」

### ——『青い山脈』『また逢う日まで』『どっこい生きてる』の分析を通して——

小谷七生

#### Abstract

This paper explores how Tadashi Imai, a film director active after the Pacific War, added realism to his films. It is commonly believed that *And Yet We Live* (1951) was his first film with full-scale social realism; however, elements of realism appear as early as *Until the Day We Meet Again* (1950). *Until the Day We Meet Again* has been known as a melodramatic work but not a realistic one. Imai hoped the film would be commercially successful, but he stuck to his belief that the central character could not strongly protest against war even though the audience may want him to do so, because Imai did not think that such a character would be realistic. This paper mainly refers to *Blue Mountains* (1949), *Until the Day We Meet Again* (1950), and *And Yet We Live* (1951). Imai made these three consecutive works immediately after Japan's defeat in the war, and in each of them, he involved aspects of realism in different ways.

#### 1. はじめに

本稿は、アジア・太平洋戦争敗戦後の日本で活躍した映画人である今井正の作品に焦点を当て、彼が提示したリアリズムのあり方を考察する。従来の理解では、映画評論家の岩崎昶<sup>1</sup>や Donald Richie<sup>2</sup>に代表されるように、今井

---

<sup>1</sup> 岩崎は、後述するように、今井が「ネオ・リアリズム」と「幸福な出あい」をし、「ネオ・リアリズム」は『どっこい生きてるに』熟していった」と述べる。(岩崎昶「今井正とリアリズム」『中央公論』中央公論社、1957年4月号、224頁。)

<sup>2</sup> Richie はリアリティにこだわった最初の日本映画の一本として、『どっこい生きてる』を挙げ、“His[Imai’s] camera was often hidden, and the characters were sometimes placed in real situations.”と説明している。(Donald Richie, “Postwar Developments.” *A Hundred Years of*

がリアリズムに本格的に取り組むようになったのは、独立プロで製作された『どっこい生きてる』（新星映画、1951）以降だと強調されてきた。しかし、実はその前作、メロドラマ調の『また逢う日まで』（東宝、1950）に、すでにリアリズムの萌芽が見られたことが、資料等から明らかになってきた。ちなみに、もともと派手な演出よりも日常描写を好む今井の作風から、『また逢う日まで』より前にもリアリズムの気配はなかったとは言い切れないが、本稿では、特にその変化が見られだした一作ということで、本作への観察から始める。

なお、リアリズムという言葉は、簡単に言えば写実主義のことである。その発生や指示内容の変化については、絵画研究や文学研究に厚い蓄積があるが、本稿では、それらに立ち入らない。またその言葉の定義は、批評家によって様々に形容されているので簡潔に示すことが難しいが、本稿では一例として、分析対象とする映画が製作された時期に近い1949年に、批評家の新藤謙によって紹介された次の定義に依拠する。それは「『現代生活の記録』『その記録が真実を描いていること』『描写が正確であること』『現実の主観的、観念的粉飾を排除しなければならないこと』等」というものである<sup>3</sup>。

つまり、リアリズムには主観を排した記録性だけではなく、そこに「真実を描いていること」が求められていることがわかる。その「真実」が具体的に何を指しているかは、事後的にしか明確にならない。そしてそれは、作った当人である監督や、鑑賞した観客が、おのおの判断することとなり、その意味では「主観的」でさえある。リアリズムという映画演出を方向付ける思想は、主観を排すると言いながらも、それが何らかの「真実」を目指している点で、たとえば特定のイデオロギーなどが入り込む余地があったと言える。そして、敗戦から1950年代にかけて、映画に関わる多くの人々にとって、「真実」とはヒューマニズムであり、戦後民主主義だった。

敗戦後の混乱期、民衆らは、反戦思想を力強く掲げた主人公を映画に求めた。それは当時の観客の心情に沿うものだった。しかし今井は、戦時中に反戦を唱えた人物を美化して描くのは虚構であり、反戦の意思を持ちながらも従軍していく姿こそがリアルだと捉えた。一見、大衆受けのするメロドラ

---

*Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos Revised, Updated Edition*, Kodansha International, 2012, pp. 118-119.)

<sup>3</sup> 新藤謙「ネオ・リアリズムと戦後思想 文学から映画へ ——蔵原理論と今村理論——」『映画評論』1949年11月号。引用は、小川徹編『現代日本映画論体系 第一巻 戦後映画の出発』冬樹社、1971年、400頁より。

マであった『また逢う日まで』に、その後の今井作品の特徴を決定づけるリアリズムへのこだわりが生まれていたことは、従来の研究ではほとんど指摘されていない。今井とリアリズムの関係を振り返ることは、敗戦直後の日本人が抱いた理想の人物像と、それに対し表現者が抱いたリアリズムへのこだわりという、2つのイメージの関係を考察することとなる。両者ともが切実なリアルさを持っていたが、それらは時に対立し合うこともあったのである。

また、今井を語る際には、「戦後民主主義」というテーマも忘れてはならない。戦中に、時流に逆らえず数々の「軍国主義的」国策映画を作った経歴を持つ今井は、戦後の作品で、常に民主主義を意識した映画を製作したからだ。

本論の見取り図は次のようなものである。第二章で今井の誕生から敗戦時までの軌跡を追う。第三章から第五章では、最初のヒット作『青い山脈(前後篇)』(以下、『青い山脈』)(東宝、1949)と、翌年に二番目のヒットとなった『また逢う日まで』、そして独立プロでの第一作目『どっこい生きてる』を検討する。これらは敗戦後に連続して作られた3作品であり、またそれぞれが異なった形でリアリズムと「戦後民主主義」という概念に関わっていることから、考察の対象として適当だと考えた。まずは、本稿と先行研究との相違点を明確にするため、これまでの代表的な研究を振り返ることとする。

## 1.2 先行研究と本稿の問題意識

今井の先行研究は、かつての活躍を考慮すると多いとはいえない。そのなかであって、近年目立った今井の研究書としては、<sup>チゴソンウク</sup>崔盛旭による『今井正 戦時と戦後のあいだ』(クレイン、2013年)が挙げられる。韓国人の日本映画研究者である崔は、今井が「軍国主義的」国策映画と、敗戦後の「戦後民主主義」を描いた映画の両方を撮ったという事実を焦点を当てている。著者のルーツも活かし、朝鮮半島と日本の関係を映画に読み取るなど、興味深い考察を行っている。

また、日本映画研究者のピーター B. ハーイは15年戦争、つまり1931年から45年において、全体主義体制に加担した芸術家や知識人らの行動を追った<sup>4</sup>。分量としてはわずかであるが、今井についても触れている。ハーイは戦中戦後で主張の違う映画を作った、今井たち独立プロ関係者を厳しく

<sup>4</sup> ピーター B. ハーイ『帝国の銀幕—十五年戦争と日本映画—』名古屋大学出版会、1995年。

批判している。崔とハイイでは、今井の持つ戦争責任についての認識に差があり、彼への世間の評価がまだ定まっていないことを示す好例である。

その他にもいくつかの研究論文は存在する。内藤寿子は『あれが港の灯だ』について、在日韓国人青年の葛藤といったテーマに注目している<sup>5</sup>。また、阿久戸光歩は『また逢う日まで』<sup>6</sup>、『純愛物語』<sup>7</sup>（東映、1957）、『キクとイサム』<sup>8</sup>（大東映画、1959）というそれぞれの作品について論じている。内藤と阿久戸が取り上げたこれらの4作品ともが水木洋子の脚本であり、各論文も映画のみではなく、脚本に重きを置いたものとなっている。どれにもオリジナルな視点があり興味深いが、一作品ずつの評論であり、また今井よりもむしろ水木に着目しているともいえる。

近年では、花田史彦が『青い山脈』を分析し、批判や懐疑も含めた「民主主義」論を喚起した本作が、時代を経るごとに曖昧な「戦後民主主義」的なものとして読み替えられていく経緯を追った<sup>9</sup>。「戦後民主主義」という、曖昧さを含む言葉と今井作品との関わりを知る手掛かりとなる評論である。

海外では Keiko Yamanaka が、混血児を扱った論文で、今井の『キクとイサム』に触れている<sup>10</sup>。本作の主人公は、黒人の米軍兵士と日本人女性との間に生まれた混血児である。敗戦国に生まれた混血児は、その出自や外見の特異性によって、世間から疎まれることが多かった。本作は、そういった差別を声高に非難するわけではないが、彼らの日常を淡々と描くことで、問題の深さがより伝わる作品となっている。この一見地味な作品に着目した点は鋭いが、論文における該当箇所は数行である。

以上、国内外の研究を整理したが、これらにはいくつかの特徴がある。戦争を挟んだ映画主題の転換や、脚本と映画作品との詳細な比較、そして朝鮮半島との関係や混血児表象といった国際的視点からの今井映画への注目が目立つという点である。特に国際的視野に関連した考察は、近年の研究動向に沿って今井の作品を再評価している。しかしながら、先行研究において、

<sup>5</sup> 内藤寿子「脚本家・水木洋子と映画『あれが港の灯だ』」『湘北紀要』2008年3月号。

<sup>6</sup> 阿久戸光歩「『また逢う日まで』試論：水木洋子」『日本女子大学大学院人間社会研究科紀要』2012年3月号。

<sup>7</sup> 阿久戸光歩「純愛物語試論：水木洋子と今井正の厭戦映画」『日本女子大学大学院人間社会研究科紀要』2013年3月号。

<sup>8</sup> 阿久戸光歩「キクとイサム：脚本から見る水木イズム」『日本女子大学大学院人間社会研究科紀要』2014年3月号。

<sup>9</sup> 花田史彦「『民主主義』から『戦後主義』へ——映画『青い山脈』（1949年）をめぐる輿論と世論——」『京都メディア史研究年報』2015年3月号。

<sup>10</sup> Keiko Yamanaka. *Think Piece: Political and Social Contexts of Multiracial and Multiethnic Relations and Individuals in Japan and South Korea, Asia Pacific Perspectives*, 2017, pp. 87-88.

当時の観客や評論家への関心は、崔や花田の論をのぞいて全体的に低いといえる。当時の観客たちが今井に求めていたものが何だったのかという検証をより緻密に行なうこともできるのではないか。

以上を踏まえた上で、本稿の問題意識を次のように整理することができる。まず、『青い山脈』から『どっこい生きてる』までの今井の足跡を辿りながら、今井の映画に当時の社会が読み込んだ「リアリズム」「ヒューマニズム」「戦後民主主義」などの概念に注目する。今井正がどのような意図で、何を、どのように描いたのか。そして、映画評論家や観客たちは、そこに何を読み込んだのか。それを明らかにすることで、当時の映画と映画評論とが、「リアリズム」などの概念をいかに実体化したのかを解明したい。

今井の生涯については、彼へのインタビューや、関係者の過去と現在の証言、各作品紹介などを集めた3冊の関連本を主に参考にして記す<sup>11</sup>。さらに、1983年に東京国立美術館フィルムセンターで今井正監督特集が組まれた際に出された冊子『FC：フィルムセンター80 今井正監督特集』に多くの監督の談話が掲載されているので、それも参考にする。なお、本稿で書籍や論文を引用する際、旧仮名遣いは現代仮名遣いに、旧漢字は新漢字にそれぞれ改めて表記する。また、引用内の [] 内は著者が追加した部分である。それでは、さっそく第二章から検討に入りたい。

## 2. 地下活動、転向、そして「軍国主義的」国策映画

映画というものは、言うまでもなくその監督の思想と監督が生きた時代とに強く影響されるものである。監督の意図や思想を度外視して映画のイメージを論じることもできるが、本稿はそうした立場はとらない。よって本章では、今井の作品を語る前に、彼の思想を形づくった幼少期や青年期、そして映画界への参入から、頭角を現すまでを振り返る。そして、ちょうど監督デビューが戦時中であったことから、彼も関わることとなった「軍国主義的」国策映画との関連について確認していく。戦後の今井正作品におけるリアリズム演出と、今井の戦中期のフィルモグラフィーの間には、濃密な関わりがあるからだ。

### 2.1 地下活動に励んだ青年時代と転向

今井正は、1912年に東京で、裕福な寺の息子として生まれた。旧制水戸

<sup>11</sup> 映画の本工房ありす編『今井正「全仕事」—スクリーンのある人生』東銀座、1990年。新日本出版社編集部編『今井正の映画人生』新日本出版社、1992年。今井正監督を語り継ぐ会編『今井正映画読本』論創社、2012年。

高校（現茨城大学）に入学したころからプロレタリア文学に夢中になり、左翼活動を始める。21歳で東京帝国大学文学部美術史科へ進み、そこでも運動を続けるが、滝川事件<sup>12</sup>への反対デモ参加を理由に検挙され80日近く拘留された後、転向書を書かされる。戦後の手記で今井は、転向したことを「私の犯した最も大きな誤りであった」と述べている。同じ文章で「戦争協力映画」を撮ったことも同じく「最も大きな誤り」だとしている<sup>13</sup>。転向という出来事は今井を晩年まで後悔させるが、このことがきっかけで映画監督今井正が生まれることとなる。

## 2.2 J・O 入社と時代背景

大学中退後、1935年に京都J・Oスタジオ（のちの東宝）に入社し、1939年、27歳のときに早くも監督デビューとなる。今井の入社後に、東宝東京撮影所と東宝京都撮影所という2つの撮影所ができたが、京都からも1人監督を出したいということになり、今井に白羽の矢が立ったのだ。今井は、自分は経験不足だとして固辞したが、「新しがり屋」である「P.C.L.の企画部長をやっていたこんだいぼう渾大坊五郎」に説得されたという<sup>14</sup>。

今井は東京撮影所に移り映画を撮り始めるが、ここでまず、時代背景と当時の映画界の状況を確認したい。1937年7月7日、盧溝橋事件が起きる。北京郊外にある盧溝橋で、日本軍と中国軍が衝突したのだ。これがきっかけとなり、日本軍による中国全土の全面侵略が始まった。映画評論家の佐藤忠男によると、侵略当初は日本人の多くが、「満州事変や上海事変と同様の小競り合いですむ」と考えていた。そして日本映画界も、戦争映画を多数作り人々の好戦的感情を煽って儲けたという<sup>15</sup>。今井が助監督、そして監督デビューをするまさにその時、日本映画は戦争映画量産体制に向っていたことが分かる。

変化は、映画の本数増加だけではなかった。検閲もまた厳格化される。1939年10月1日には、映画法が制定された。もっとも、四方田犬彦による

---

<sup>12</sup> 1933年4月に、「京大法学部の滝川幸辰教授の著書『刑法読本』が共産主義的であるという理由で政府は滝川教授に『休職』を命じた。これに対して、多くの教授が政府に抗議して『辞表』を提出した事件」（高部鐵也『映画監督 今井正物語 燃えつまみれつ』文芸社、2013年、207頁。）

<sup>13</sup> 今村昌平他編、『戦争と日本映画—講座日本映画 第4巻—』岩波書店、1986年、204—205頁。

<sup>14</sup> 『FC：フィルムセンター80 今井正監督特集』5頁。

<sup>15</sup> 佐藤忠男『日本映画史 増補版（2）1941 - 1959』岩波書店、2006年、3頁。

と、「映画をめぐる検閲は、すでに戦前からなされていた」。だが映画法は「映画制作を完全に国家の管理下に置くことを目的とし、制作と配給を許可制にすると定めた点で、従来の検閲とはまったく異なるものであった<sup>16</sup>」。

戦時下に政府に反抗するという事は、逮捕、投獄されることにもなりかねなかった。このような時代に生きていくためには、政府に反論することは容易でなく、実際に反抗的態度をとった者の数は少なかった。今井も例外ではなく、日本政府の方針に従って戦意昂揚映画を作ってゆくこととなる。

## 2.3 「軍国主義的」国策映画への関わりと戦争責任

今井は戦中にデビュー作の『沼津兵学校』（東宝、1939）や、初めて注目を集めた『望楼の決死隊』（東宝、1943）など、9本の映画を作っている。それぞれの詳しい分析は先述の崔が丁寧に行っているのでそちらに譲るが、そのどれもが「軍国主義的」国策映画であったことは確かである。

今井の戦争責任について厳しく述べている1人が先述のハーイである。彼は今井について次のように批判する。「今井正と山本薩夫はともに、いったん戦争が終わると、真摯な左翼思想家、全身全霊を捧げた平和主義者であったと自称したが、戦争中は政府の戦意昂揚の努力に熱心に協力した者たちであった<sup>17</sup>」。

では、今井本人は本当に何の心の葛藤もなく、「軍国主義的」国策映画や「戦後民主主義」を描いた映画を撮ったのだろうか。彼は元来、自分の作品について語ることをあまり好まない監督であった<sup>18</sup>。その寡黙さが、戦前の行為について黙秘しているという印象を生む一因になった可能性はある。しかし、1986年には次のように述べている。「僕は、学生時代、左翼運動をやって何回かひっぱられたあと、転向手記を書いたし、戦争中には『戦争協力映画』と言われても仕方ないようなのを何本かつくっている。そのことは、自分の犯した誤りの中でいちばん大きいと思っているんです。だから、自分の弱さを知っているだけに、戦後もなかなか自信が持てなかったわけですよ<sup>19</sup>。」今井の自身の戦争責任に対する証言は他にも存在する<sup>20</sup>。

<sup>16</sup> 四方田犬彦『日本映画史100年』集英社、2000年、96-97頁。

<sup>17</sup> ハーイ、53頁。

<sup>18</sup> 青地晨は今井について、「彼にとって映画は人生のすべてであるようだ。たとえば彼は自分で文章を書かない。雑誌に発表するのは、ほとんど他人の代筆だ。作品がすべてを語っているから、映画について、自作について、ペンで語る必要はないのである。勝負は作品の場できまり、文筆の場ではきまらない。」と書いている。（青地晨「今井正の非情と誠実」『中央公論』1958年3月号、113頁。）

<sup>19</sup> 『戦争と日本映画—講座日本映画 第4巻—』204-205頁。

<sup>20</sup> 1989年の談話では戦争協力映画を作ったことに関して「やはり間違っただけをしたんだ

また今井は、戦後民主主義思想の展開において中心的人物であった政治学者、丸山眞男が提唱する「悔恨共同体」の一員であるとも言えるだろう。

「悔恨共同体」とは、社会学者の小熊英二の言葉を借りるなら、「無謀な戦争への突入を許し、悲惨な敗戦を招いてしまったことへの後悔」を抱いていた、敗戦後の知識人たちのことである<sup>21</sup>。

今井の戦争に対する後悔は、生涯彼についてまわった。その事実があったからこそ、その後の今井作品における、民主主義の崇高さや、あるいはそれにあずかれない不遇な人々への着目が生まれたのではないか。また、自分が戦争中に反戦の姿勢を示せなかった事実は、戦後の作品におけるシナリオ作りにも大きな影響を及ぼす。ここからは、今井が敗戦後に製作した映画の考察にうつる。

### 3. 「戦後民主主義」を描いた映画

この章では、今井の最初のヒット作となった『青い山脈』について分析する。作品の分析に入る前に、敗戦という重大な局面を迎えた日本の時代状況を確認する。映画界は、軍国主義の日本政府による支配から、民主主義を押し進める米軍による支配へと変わったが、それは今井の作品にどのような変化をもたらしたのだろうか。

#### 3.1 民主主義と映画検閲の到来

1945年8月15日正午、日本国民はラジオから流れる天皇の声を聴いた。それは、日本の終戦を告げるものだった。戦勝国アメリカは、日本に民主主義を根づかせようとし、さまざまな政策を行った。主な方針は、「日本の完全な非武装化および非軍事化（軍国主義の排除）、個人の自由と基本的人権の確立（自由主義の促進）、世界の平和と安全のための貢献（平和主義の定着）」であった<sup>22</sup>。

ここで、「戦後民主主義」という言葉の成り立ちについて簡単に触れたい。今井は「戦後民主主義」を掲げた映画を数多く作ったと言われる。「戦後民主主義」を、仰ぎ見る形にせよ、その虚妄さを表すにせよ、今井作品はそれらに少なからず関連していたからだ。ただし、「戦後民主主義」という言葉

---

と正直にいつておきたい。口をつぐむ気はありません。」と語っている。（「戦争と映画と」『赤旗』1989年9月2日から11日4日まで10回掲載。引用は、『今井映画の映画人生』71頁より。）

<sup>21</sup> 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、176頁。

<sup>22</sup> 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、15頁。

自体は、戦争直後の思想家らが自ら表現していた言葉ではない。小熊英二によれば、その「言葉を使っただけいちばん早い事例は、1958年に政治学者の松下圭一が書いたもの（「忘れられた抵抗権」『中央公論』58年11月号）」であり、後の人間が、「敗戦後の状況を一枚岩に総称する言葉として「戦後民主主義」という言葉を使った」というのだ<sup>23</sup>。本稿でもたびたび取り上げるこの言葉が、今井を含む当時の人々自身が使っていたものではなく、後世の者が与えた名称であることは、覚えておいたほうがよいだろう。

また戦中は、先述のように映画法が施行され、日本政府が国内の映画を検閲していた。しかし日本が降伏すると、占領軍による日本映画の検閲が始まる。1945年9月22日に総司令部の民間情報教育局（CIE）は映画会社の代表を集めた。そして日本映画界がポツダム宣言の精神にのっとり、日本の再建に協力するよう求めた。こうした厳しい検閲下で、今井ら映画製作者たちは新たな作品を作り出した。そのなかで生まれたのが、『青い山脈』である。次は、本作の詳細に目を向けたい。

### 3.2 『青い山脈』の記録的成功

1949年に公開された本作は、今井正と井出俊郎の共同脚本で作られた。時代設定は映画公開時と同時期と思われる。海辺の地方都市でおきる、恋愛をめぐるたわいない騒動を軸に、古い封建的価値観を持つ村民らと、新しい民主主義的価値観を持つ若者らの衝突や和解をコミカルに描く。主演はスター原節子で、原作は石坂洋次郎の『朝日新聞』連載小説である。石坂によれば、「私どもの社会生活の民主化に幾分でも役立つようにという趣意で書かれたものである」。そして、「いわゆる文壇の玄人の人々にはあまり評判がよくなかったようであるが、一般の読者大衆にだいぶ喜ばれたようである」とのことだ<sup>24</sup>。

単行本になるやいなやベストセラーとなり、映画公開前に発売された主題歌のレコードもヒットした。映画の前・後偏も人気となり、中野収は本作について「おそらくこの時期、風俗文化現象としては最大規模であったと思う」と述べている<sup>25</sup>。それまでの今井の監督歴の中でも、飛び抜けた人気作であったことが分かる。

では、当時の批評はどうだったであろうか。中村登は「『青い山脈』非常に面白く拝見しました。今のような不健康な社会に、あんな健康な作品が生

<sup>23</sup> 若森繁男発行『丸山眞男（KAWADE 道の手帖）』河出書房新社、2006年、14頁。

<sup>24</sup> 梶冬彦「シナリオ研究 青い山脈」『映画芸術』1949年5月号、13頁。

<sup>25</sup> 中野収『戦後の世相を読む』（岩波書店、1997年、204頁。）

れたことは、日本映画のために、大変喜ばしいことだと思います」と褒めている<sup>26</sup>。山内達一は、「いま、大部分の日本人の生活は、たとえようもなく暗くおしひしがれている。(中略) 現在のような時代に、ほとぼしるような恋愛の美しさを描くことは、それをみる多くの人々に生きることのよろこびを心から感じさせる。」と書いた<sup>27</sup>。一方で梶冬彦は、『『青い山脈』の面白さは、だいた小説の会話におんぶした感じなのである<sup>28</sup>』と批判する。

こうした批判もあったが、当時は概ね好評を博したといえるだろう。この映画には、民主主義を体現する「新しい人」が登場する。それは、黒澤明『我が青春に悔なし』(東宝、1946)、木下恵介『大曾根家の朝』(松竹、1946)にも共通するような、軍国主義や古い因習を破り、民主的な新たな価値観を希求する人びとである。『青い山脈』も、そのような特定の時代空間と極めて相性が良かったということだろう。では、今井本人はどのような思いでこの作品に取り組んだのだろうか。次に検証したい。

### 3.3 『青い山脈』と東宝の労働組合

大ヒットし、評論家からも評価された『青い山脈』だが、実は東宝社内では石坂洋次郎の原作を映画化することに反対の声も上がっていた。今井の回想によれば、東宝の組合側は「そんな石坂洋次郎なんてプチブル作家が書いた、それでブルジョア新聞の朝日新聞に載った小説を何でやらなければならないんだ」と反対したのだという<sup>29</sup>。

ここで、戦後日本社会における労働組合の存在について、簡単に確認しておこう。占領軍は組合の設立を奨励した。その結果、東宝でも組合が組織され、会社に対し「インフレに対応する給与アップ、労働条件改善、経営参加を要求」した。そして「東宝の労働組合は1946年3月から1948年8月にかけて2年半のあいだに3回のストライキをおこなった」<sup>30</sup>。本作はその争議の最中に製作されたのだった<sup>31</sup>。

ただし、これまでの作品と同様、本作は今井本人が最初から企画を立てた

<sup>26</sup> 中村登「今井正氏への書簡—青い山脈を中心に—」『映画季刊』制作社、1949年5月号、33頁。

<sup>27</sup> 山内達一『キネマ旬報』1949年7月上旬号。引用は『今井正映画読本』、194頁より。

<sup>28</sup> 梶冬彦「シナリオ研究 青い山脈」『映画芸術』1949年5月号、14頁。

<sup>29</sup> 『戦争と日本映画—講座日本映画 第4巻—』209—210頁。

<sup>30</sup> 平野、322頁。

<sup>31</sup> 千葉伸夫によると、「2月から『青い山脈』の製作準備したが、4月1日から撮影開始を予定していたところ4月早々東宝争議が悪化し以降7ヵ月に及ぶ争議(第3次争議)に発展したため、製作再開は12月までのびた」。(『今井正監督・年譜』『FC:フィルムセンター80 今井正監督特集』、83頁。)

ものではなかった。プロデューサーの藤本真澄が人気原作の激しい争奪戦を勝ち抜き、その上、組合を熱心に説き伏せて映画化を実現させたのである。今井の回想によると、藤本は、「これは日本の民衆の民主主義の目覚めを書いているんだ。男と女が一緒にあるくなんていうことはそれまでないわけよ。」と熱く語った。そして今井も、『『青い山脈』みたいに本当の日本人が目覚めてくる話が必要であると僕は思っているわけよ。』と同意したことを述べている<sup>32</sup>。

今井は企画を提供された側であった。そもそも、プロデューサーの藤本は、戦争中は今井に「軍国主義的」国策映画である『望楼の決死隊』を撮るようにならされた者である。後には東宝の重役になったという藤本は、企画を見つけて今井を監督に推薦するという役割を戦中から担っていた<sup>33</sup>。そして今井は、戦中も戦後も、依頼を受けて映画を作るという姿勢は一致していた。

しかし、『『青い山脈』みたいに本当の日本人が目覚めてくる話が必要であると僕は思っているわけよ』との言葉からは、今井本人も作品の趣旨に賛同していたことが分かる。今井は当時、東宝という、日本映画界でも最大規模の会社に属していた。よって、占領軍からの方針をくみ取ることに加え、会社に資するよう、興行成績が見込めるシナリオを作る必要があった。真っ白なブラウスがまぶしい洋服姿で登場する女性教師が、古い価値観や、男性教師陣に臆することなく立ち向かっていく姿。それは明快に男女平等や民主主義の尊さを謳っていた。ただしあくまでもトーンは軽やかで、戦意昂扬映画以外は許されなかった戦時中の状況を考えて、観客が覚えた新鮮さ、痛快さは現代の想像を超えるだろう。スターたちの共演という華やかさと、朗らかなストーリーは、狙いどおりにヒットを生んだ。その描写は、リアリズムよりも娯楽性を重視していた。

『青い山脈』は後世の多くの者がおそらく想像するような、「今井が『戦後民主主義』の啓蒙作として熱心に作り上げたもの」ではなかった。偶然に企画がまわってきて、それを職業監督のように仕上げたという一面もあった。しかしそのテーマと今井の思想や手法がうまくかみ合い、世の中に感動を与えた。

#### 4. リアリズムへの目覚め

『青い山脈』の翌年に今井が取り組んだのが、『また逢う日まで』だった。

<sup>32</sup> 『戦争と日本映画－講座日本映画 第4巻－』、210頁。

<sup>33</sup> 同上、202頁。

ロマン・ロランの反戦小説『ピエールとリュース』が良いと、俳優の岡田英次から聞いた今井が、めずらしく自ら企画を出した作品である。分かりやすい恋愛メロドラマという印象とは別に、本作には今井がリアリズムを強く意識しだした跡があった。まずはそのきっかけとなった「ネオ・リアリズム」との出会いから振り返りたい。

#### 4.1 「ネオ・リアリズム」との出会いと『また逢う日まで』

岩崎昶によると、『青山脈』完成後、今井はロベルト・ロッセリーニ監督の『戦火のかなた』を試写で鑑賞した<sup>34</sup>。ロッセリーニはイタリアの戦後社会の現実を客観的に見つめ、ドキュメンタリー風に撮る「ネオ・リアリズム」という潮流の代表監督の一人である。そして岩崎は、この体験をきっかけとして、「『ネオ・リアリズム』はたしかに彼[今井]の眼を開いた」と分析している<sup>35</sup>。

「ネオ・リアリズム」のより詳細な説明として、ここでは1953年に今村太平が記した言葉を取り上げる。戦後「ネオ・リアリズム」は「貧民を描いてい」て、「登場人物はいずれも資本主義の最下層者であり、いつも飢えていて寝る家も着るものもない人々である」<sup>36</sup>。そして、「この一貫した貧困の描写が貧困を生み出す社会制度の批判からきていることは疑いない。したがってこれらのイタリア映画は、いずれも現在の社会制度にたいするはげしい民衆の抗議になっている」というのだ<sup>37</sup>。

上記の説明では、いかにも庶民による、体制に向けた激しい抵抗運動の描写を指して「ネオ・リアリズム」と呼んでいるかのようであるが、劇中での表現は必ずしもそうであるわけではない。例えば、後に詳述するヴィットリオ・デシーカの『自転車泥棒』(1948)は、仕事にありつけない父親が、盗まれた商売道具の自転車を追って町をさまよう物語であり、その様子を丹念に追うことで、社会制度への批判を行っている。特段、乱闘シーンなどのアクションがあるわけではないが、だからこそ静かに、だが揺るぎない現状批判が伝わってくる。

つまり、映画内の情報においては、あくまで「ありのまま」の庶民を映し出しながら、同時に、観客のなかに社会批判の念を抱かせるような技法——それを、当時の映画関係者は「ネオ・リアリズム」と呼び習わしたと整理可

<sup>34</sup> 岩崎昶、同上、224頁。

<sup>35</sup> 同上。

<sup>36</sup> 今村太平『イタリア映画 現代芸術選書5』早川書房、1953年、11頁。

<sup>37</sup> 同上、13頁。

能だろう。この点は、のちに今井がリアリズムにこだわった際の批評にも関連することなので強調しておく。

なお、1950年頃に日本映画界でリアリズムが注目されていた例としては、同年から54年の間に雑誌『ソヴェト映画』が発行されていたことからもうかがえる。映画史研究家のフィードロワ・アナスタシアによると、「雑誌のなかで頻りに賞賛されるのは、ソビエト各地の風景や伝統、地域に根ざした生活様式の描写であった」という<sup>38</sup>。この雑誌を今井がどの程度読み込んでいたのかは不明だが、今井はソ連の映画の演出法からも影響を受けている可能性は高い。現状ではあくまで仮説の域を出ないが、イタリアの「ネオ・リアリズム」と、ソ連の映画との双方を意識しながら、今井は『また逢う日まで』（1950）の撮影に入ったことが考えられる。

本作は水木洋子と八住利雄の共同脚本で作られた。あらすじは次のようなものだ。アジア・太平洋戦争末期、空襲下の地下壕で、三郎と螢子という若い男女が出会う。恋に落ち、束の間幸せを得る二人だったが、ある日、大学生である三郎のもとに赤紙が届く。急遽出征が決まった三郎は螢子と最後に会う約束をするが、螢子は待ち合わせ場所で空襲に遭い命を落とす。そして三郎はその事実も確認できないまま戦地へ赴き、戦死する。主演の岡田英次と久我美子による「ガラス越しのキスシーン」は、悲惨な戦時下におけるカップルの純愛を表しており、日本映画史に残る有名シーンとして広く知られることとなった。

## 4.2 『また逢う日まで』への評価

キネマ旬報の年間ランキングで1位に選出された本作は、興行的にも成功した。一方、批評家らの反応は様々であった。好評だったのは、戦時中にはかなわなかった恋愛や青春のありように感激したという趣旨のものだ。例えば『青い山脈』に対して「冗長だし、編集もダレていた」と批判した飯島正は、『また逢う日まで』は「事実上、今井の作品の一つの頂点をなしたすぐれた作品であるとおもう。これには『青い山脈』で少少気になった原作の『てらい』の影響もなく、一途に反戦を念願とする作者の気もちがよくでてい」る、と褒めている<sup>39</sup>。また岡田晋は、「ことさら戦争中の暗い恋愛を経験したぼくは、『また逢う日まで』を見て、身につまされる想いをいだいた」

<sup>38</sup> フィードロワ・アナスタシア『リアリズムの幻想——日ソ映画交流史[1925-1955]』森話社、2018年、184頁。

<sup>39</sup> 飯島正「今井正と『ここに泉あり』」『映画評論』1955年4月、57頁。

と評した<sup>40</sup>。一方で佐藤忠男は、主人公の設定に疑問を感じながらも納得したと述べる<sup>41</sup>。

ただし、本作への感想には「反戦思想を語り合う学生がいたのか」、あるいは「戦時中に堂々と並んで歩く男女が本当にいたのか」などといった点に関する疑問に加えて、「なぜ主人公は反戦思想を持ちながらも具体的な行動に移さないのか」という批判があった。その一例と、今井の応答を次にみてみたい。

### 4.3 今井がこだわったリアリズム

作品の公開後、福島正光が今井にインタビューを行っている。「主人公の反戦の言動が不十分」という批判群に対してどう思うかを聞かれ、それに答える今井の言葉が興味深い。

ところが、一般の批判は主人公にもっと抵抗させろというわけです。『きけわだつみの声』の合評会などでも、よく『河西が上官に喰ってかかる場面、あれがいい』という声をききます。ぼくはそれには反対なんです。(中略) なぜなら、あの頃の日本人は上官にはむかうことも出来なかったし、軍隊から逃亡することも出来なかった。ぼくは日本人の弱さ、みじめさをはっきり描き出す方向に作者の努力はむけられるべきだと思っているからです。『また逢う日まで』の場合も戦争はいやだといいいながら、それ以上抵抗できなかった現実があったわけですね<sup>42</sup>

ここにみられるのは、東宝というスポンサーを満足させる興行成績を目指すメロドラマ路線をとりつつ、主人公の造形では、反戦姿勢の消極性に世間からの批判を受ける覚悟で、リアリズムを目指した今井の姿である。今井は、先の岩崎の言に従うならば、『また逢う日まで』の製作段階で、「ネオ・リアリズム」の影響を受け始めていたと考えられる。そして、民衆が社会制度に抗議するという意味も含む「ネオ・リアリズム」を参考にし、あくまで

<sup>40</sup> 岡田晋「抵抗する自我—今井正論—」『映画芸術』1958年8月号、23—24頁。

<sup>41</sup> 佐藤は、「敗戦のとき14歳だった私などは、戦争中にはこの映画の恋人たちのような戦争に疑問をもつ青年たちを見たこともなかったから」、この話が真実かどうか疑ったが、「そう疑うにしては描写に真摯な感情がこもっていることが信じられた。」「われわれのなかにはたぶん、ああいう青年たちはあまりいなかったが、しかし本当はわれわれも、ああいう青年でもあり得たのだと考えて納得した。」と述べている。(佐藤、2006年、255頁。)

<sup>42</sup> 福島正光「今井正の姿勢——インタビュー評論」『映画新潮』1950年10月号、51—52頁。

も彼は、現実世界にありえた範囲内での描写にこだわった。よって、青年に派手な反戦行動をとらせなかった。

言いかえれば、先述の新藤によるリアリズムの要素の一つ、「現実の主観的、観念的粉飾を排除しなければならないこと」という点に、今井が注力したとも言える。人が作り、人が鑑賞する限り、イデオロギーの完全な排除は不可能であるとしても、彼は戦時中にあり得た青年の姿を追い、不自然に反戦思想を叫ぶ者としては描かなかつたのである。本作は、恋愛描写では虚実入り交じった理想の姿を描きつつ、反戦描写では現実路線に執着したがゆえに、観客からの反応にも不満が目立った点もあったろう。

ともかくも、次作以降の、メロドラマ要素や娯楽要素をより取り除いた本格的なリアリズム志向へ移る前に、今井がリアリズム路線へ進む布石が本作に表れているといえる。「ガラス越しのキスシーン」の印象があまりにも強く、一般には「大衆向けのメロドラマ」としてしか記憶されていない可能性もある本作だが、リアリズムへのこだわりがあったことは重要な点だろう。

ここで、この頃の今井の立場を確認したいが、そのためには当時の社会状況をみておく必要がある。映画史研究者の平野共余子によれば、「米国の対外政策が東西冷戦にともなって次第に硬直したものにな」っていった。そして、「1949年10月に共産党が中国を支配下に収め、翌1950年6月には朝鮮戦争が勃発する。それとともに当然ながら、日本の共産化を恐れる米国の懸念が深まっていった」のだ。「朝鮮戦争勃発前後から、マッカーサーは日本共産党を非合法化し、」<sup>43</sup>「映画界でもレッド・ページが開始された」<sup>43</sup>。こういった混沌とした状況の中で、今井は次のような行動をとる。

佐藤による解説をまとめると、「東宝争議の過程で今井は共産党に入党した。」だが、「会社は彼の穏健な立場とヒット作を作る腕を認めて、」クビにはしなかった。『また逢う日まで』で「穏健な平和主義者の立場を明らかにしたあとで、彼は、監督は会社に所属せずフリーであるべきだと主張して、共産主義者の排除を強引にすすめつつある東宝を自発的に退社した」という<sup>44</sup>。今井自身の言葉も追加しておこう。「僕はよく、レッド・ページにあってウンヌンなんて言われてるけど、あれ[『また逢う日まで』]、自分で東宝に辞表出して撮ったんですよ。だから、その時は東宝でなくて、フリーの立場で撮ったんだね<sup>45</sup>。」つまり、本作は今井が東宝に辞表を出してから作ら

<sup>43</sup> 平野、370頁。

<sup>44</sup> 佐藤、2006年、255-256頁。

<sup>45</sup> 『FC：フィルムセンター80 今井正監督特集』、7頁。

れた。出資は東宝だが、監督の立場はフリーに近いという、特殊な環境下で撮られた作品だった。

転向して映画業界に入り、戦中、戦後と監督としてのキャリアを積み、業績が頂点に達したときに今井は共産党に入り、フリーになった。自分の思想を大切に、会社のいいなりではなく自分の作りたい作品に関わりたいという思いは理解しやすい。しかし、会社から離れてフリーになるのは金銭面から考えると大きなリスクを伴う。それでも、今井はその道を進んだ。そして独立プロとして映画を作るようになる。次章では、その時代に作った作品やリアリズムとの関連、そして今井の思想に迫りたい。

## 5. 社会派監督の誕生

この章では、フリーになった今井が関わることとなった独立プロの作品を、1951年公開の『どっこい生きてる』を中心に分析したい。東宝を退職した彼は、この後、東映や大映、松竹といった大会社とも時々仕事をしたが、その他ほとんどの映画は独立プロでおこなうようになった。独立プロとは、大企業に頼らず、企画ごとに有志や市民からの資金を募り、主に社会派の映画を作り上げたシステムである。なお社会派という言葉は、ここでは、現実社会にある諸問題、特に社会的弱者に注目している、という意味で使っている。まずは、フリーになってから『どっこい生きてる』を撮り始める前の今井の生活を振り返る。

### 5.1 屑屋としての日々と『自転車泥棒』

今井の一家は、子供が5人いたので、妻も入れて合計7人という大所帯であった。よって、早急に仕事を探さねばならなかった。そこで見つけたのが屑屋のタテ場であった。今井はエッセイでこの頃のことを書いている。「タテ場というのは、大勢の屑屋を抱えて、朝、荷車と屑物を買う資金を貸してやり、夕方屑屋の買って来た品物を買って、金属とか鉄とか壘とかそれぞれの問屋への品物を売る」というものだった<sup>46</sup>。つまり、廃品回収の類いである。近所の未亡人から勧められたというこの仕事は、一定の儲けになり、困窮していた今井一家の支えとなったという。

この経験は、次作『どっこい生きてる』の下地となった。そして同時期に今井は、彼の映画人生に大きな影響を与えることとなる、先述のヴィットリオ・デシーカ監督作『自転車泥棒』(1948)を観ている。彼は1950年に書い

---

<sup>46</sup> 「思いつくまま(二) 屑屋開業」『映画手帖』1950年1月号、57頁。

た記事で、「失われた自転車を求めながらローマの街をさまよい歩く主人公の姿を見つめている中に、私の心には、夜明けに起きて女房と子供がガード下に貼りつけた『屑屋回収員募集』のビラをみて、何十人と集って来た失業者の顔が浮んで来た。その失業者の一人一人の生活を描いても、いくつものすぐれた映画が出来るに違いない。」と延べており<sup>47</sup>、これは『どっこい生きてる』の筋書きと重なる。すでに脚本に取りかかった時に書いた原稿なのか、それとも脚本に取りかかる前のものなのかまでは判別できないが、今井が『どっこい生きてる』に込めた意気込みが分かる文章だ。

## 5.2 独立プロでの第1作目『どっこい生きてる』

1951年になり、今井は独立プロ作品として『どっこい生きてる』を監督する。脚本は岩佐氏寿、平田兼三、今井正の3人が共同で取り組み、アジア・太平洋戦争直後の街に溢れる失業者らの生活を追った作品であった。筋書きは次のようなものだ。舞台は戦後間もない日本のとある街。日給が240円であったことから、日雇い労働者らはニコヨンと呼ばれていた。夜明け前から職安には失業者が殺到し、主人公の毛利もその一人である。彼は家族をかかえているが、毎日職にありつけるわけではない。不運が重なった末に、毛利は親子4人での無理心中を決心するが、最後の思い出にと妻子を遊園地に連れて行く。そこで息子が誤って池に溺れかける。思わず息子を助けた毛利は心中するという考えを改め、翌朝にはまた職安へと出向く、というシーンでラストを迎える。

本作を分析するうえでは、当時の社会状況を確認する必要がある。草壁久四郎による本作解説には、「この年[1951年]の7月には、2年にわたった朝鮮戦争も休戦となり、また9月には対日講和会議が開かれ、同時に日米安保条約が調印された」。よって、「日本にとっては戦後第一期がようやく終わろうとする重要な時」であり、その結果「朝鮮戦争による一時的な景気も去って、街には失業者があふれるようになっていた」とある<sup>48</sup>。

また、杉本弘幸は戦後失業対策労働者について詳細に調査をしているが、それによると「戦後の経済不況の中で、失業者があふれ、1949年に国は失業対策事業を始め」た。そこで支給されたのが、1日に「100円札が2枚と10円札4枚」、すなわち「ニコヨン」だったために、彼ら日雇い労働者らはニコヨンと呼ばれたのだ<sup>49</sup>。

<sup>47</sup> 「思いつくまま(二) 屑屋開業」『映画手帖』58頁。

<sup>48</sup> 草壁久四郎「どっこい生きてる」『キネマ旬報 臨時増刊』1982年5月号、190頁。

<sup>49</sup> 杉本弘幸「ヨイトマケの唄、ニコヨンの歌：戦後失対労働者の存在形態と社会意識」『社

本作で目立つのは、「戦後民主主義」の素晴らしさを高らかに謳い観客を魅了した、49年公開の『青い山脈』との大きな落差である。そこからわずか3年後の51年に、今井は『どっこい生きてる』で社会の最底辺でもがくニコヨンらを描いた。もっとも、杉本の指摘では、失業対策事業は1949年から始まっており、『青い山脈』公開時にはすでにニコヨンらは存在していたのだろう。もっといえば、失業対策事業すらなかった敗戦直後は、より困難な日々を送っていた者も多かったと考えられる。『青い山脈』では、新しい価値観「民主主義」の訪れを希望とともに提示したが、それはあくまでも「仰ぎ見る理想化された社会」だった。『どっこい生きてる』では、その逆に現実として国内に広がっていた、民主主義という理想に追いつけていない、苦難に満ちた現実社会を見つめたのである。

現実の否定的な側面に注目し、それが理想とかけ離れていると指摘することで、現代社会に問いを投げかけるという独立プロ作品にしばしば見られた手法は、『どっこい生きてる』に凝縮されているといえる。

### 5.3 独立プロの製作過程と『どっこい生きてる』評価

独立プロについて語るために、そのシステムを確認したい。『どっこい生きてる』の製作過程を報告した松本西三の記事を参考にすると、本作は「既成の映画企業から閉めだされ、撮影所設備も、カメラその他の機材も充分にもたず、大きな資本も大口金融もないという条件のもとでつくられた」。製作費は「大衆から募金された350万円余の現金をもとにし」た<sup>50</sup>。また、田中純一郎は岩崎昶の当時の言葉として、「監督も、俳優も、その他すべてのスタッフも、この映画が公開されて上映料金が入ってくるまで、食うための最低の実費を除いては一銭の報酬ももらわなかった」と記している<sup>51</sup>。資金力のある大企業との大きな差が、これらの記述から読み取れる。

では、『どっこい生きてる』公開当時の評価にはどのようなものがあったのだろうか。映画への評価には賛否両論があるのが常だが、この作品に対しての観客の意見は、特に大きく賛辞と批判に分かれていた。

褒めているものは、例えば次のようなものだ。先述の草壁は、「この映画は、戦後の日本の繁栄の陰にあった、暗いひずみと現実、いやおうなしに

---

会科学』2014年11月号、17頁。

<sup>50</sup> 松本西三「日本映画を守るもの——『どっこい生きてる』の制作報告から『ソヴェト映画』1951年8月号、14—15頁。

<sup>51</sup> 田中純一郎『日本映画発達史Ⅲ 戦後映画の解放』1976年、356頁。

気づかせてくれる」と賞賛する<sup>52</sup>。

一方で、賛辞と批判が混じったものには次のようなものがあった。阿部十和は、「私は、この映画のファースト・シーンにいきをのんだ。それは作家達の映画へのひたむきな愛情が、まれにみるすぐれた詩情にまで昇華した美しさのみがもたらす、すばらしい感動であった」と書く。しかし、ラスト・シーンについては苦言を呈す。「一家心中を覚悟した」夫婦の眼には「うっろさは表現されていたけれども、眼にみえないものへの怒りは表現されていなかった」とし、「どっこい生きてる、というだけの強い生命への愛情、悲しさ、生きている現実への激しい抗議が描ききれていない」と注文をつけている<sup>53</sup>。

このようなラスト・シーンへの批判は少なくない。宇佐美誠一は『『どっこい生きてる』を見終わって“それで毛利はどうなるのだろうか”という疑問が残らなかった人があるだろうか』と問い、「浪花節的のHappyエンドをもってきたところに決定的裏切りが生れた」と批判する<sup>54</sup>。

毛利が一家心中を思いとどまる動機の安易さとともに、宇佐美のように、作品全体が、実は何も解決策を示していないのに「欺瞞的な感動<sup>55</sup>」を描いていると感じた者も多かったのだ。宇佐美の記事が載った『新日本文学』は、共産党とつながりのある雑誌である。共産党員や、共産党にシンパシーを抱く者が多かった映画評論家たちにしてみれば、底辺の労働者を描いておきながら、具体的な「闘争」を描かない『どっこい生きてる』は物足りなかったのかもしれない。

宇佐美らは、『どっこい生きてる』がヒューマニズムを重視していることは肯定していた。だが、彼らには、話の結末が実社会での階級闘争には役に立たない、中途半端で情緒的なものとして映った。またそれは、『どっこい生きてる』が当時ソビエトで反感を抱かれた理由を説明した、フィオードロワ・アナスタシアによる次の指摘にも通ずる。本作には「社会主義リアリズムに不可欠な『未来を信じる明るさ』が欠落してい」という。「明るい未来を想像するソビエト映画の世界に自殺など存在せず、唯一描写が認められていたのは、登場人物が国家や共産党に命を捧げる『意味のある』死であった」というのだ<sup>56</sup>。労働者による革命につながらない、未来を憂うだけの

<sup>52</sup> 草壁、191頁。

<sup>53</sup> 阿部十和「どっこい生きてる——作品批評」『映画評論』1951年8月号、83頁。

<sup>54</sup> 宇佐美誠一「『どっこい生きてる』を見て」『新日本文学』1951年7月号、80頁。

<sup>55</sup> 同上。

<sup>56</sup> アナスタシア、228頁。

自死の試みや、闘争のない映画のラストシーンは、ソビエトの映画界では好まれなかったのである。

では、本作に対する周囲の様々な評価を確認したところで、今度は今井自身の思いをさらに掘り下げたい。

#### 5.4 リアリズムへのこだわり

本作が『自転車泥棒』から影響を受けたことを、今井は当時から公言していた。1953年には「僕の『どっこい生きてる』のお手本は『自転車泥棒』ですよ。(中略) イタリア的リアリズムの本質をよく把握した上で、本当に日本人の生活の中から生まれた日本的リアリズムを打ち出そうと自分では考えているんですが、撮っていると『戦火のかなた』や『無防備都市』が頭にかんで来て仕様がなないんです。」と語っている<sup>57</sup>。

しかし、先述のとおり、ラスト・シーンへの批判は少なくなかった。今井はそういった批判に対し、次のように答えている。「シナリオ作りは苦勞した。読んでもらった日雇労働者たちに、ラストに希望がないと言われてね。そりゃあ、働くものには未来があるなんて観念的には言えるでしょうが、希望などと言うのは正直感じられないのです。作品のラストが、中途半端になったのはこれが原因です<sup>58</sup>」。今井がリアリズムを追求しようとしたことが分かる言及は他にもある。1957年には「リアリズムについて」という題の記事で次のように述べる。

私には手放しで“明るい未来”を描くことはできない。(中略) 現実にはもっともっと厳しいのではないか、その中であるいは敗北していく人間だっているのではないか、みんながみんな強く生き抜いていくということがありうるかどうか、私はこういう点を、裏から表から何度もくりかえして確かめたい。(中略) [『どっこい生きてる』で] “日雇い労働者の逞しく立ち上がる姿をとらえていない”(中略)などと批判されたのも、あるいはこのような私の創作態度から来たことかもしれない。<sup>59</sup>

これらの言及からは、今井が理想だけを追いかけた表現者ではなかったことが分かる。「戦後民主主義」という理想を『青い山脈』で描いた今井は、

<sup>57</sup> 岸松雄「愚問賢答 今井正氏の作品と意見」『キネマ旬報』1958年10月上旬号、51頁。

<sup>58</sup> 『キネマ旬報』1951年8月上旬号。引用は、『今井正映画読本』200頁より。

<sup>59</sup> 『シナリオ』1957年9月号。引用は、『今井正「全仕事」—スクリーンのある人生』85—86頁より。

現実社会に依然として存在する厳しい環境にも鋭く目を向け、それらを訴える映画作家となった。脚本の段階で労働者らから「希望がない」と批判されていたのなら、その意見を受け入れてより明るい展開にすることもできただろう。しかし、あくまでも今井は「ネオ・リアリズム」諸作品のように、現実に近い物語にこだわった。また、現実の厳しさや、敗北していく人間について「裏から表から何度もくりかえして確かめたい」というのは、今井が転向したことや、「軍国主義的」国策映画を作った過去への後悔がそうさせたとも考えられる。

資金難や検閲を乗り越え、賞賛も批判も受け止めながら、今井は彼の独立プロ初作品を作り上げた。その後は、『武士道残酷物語』（東映、1963）、『橋のない川 第一部・第二部』（ほるぷ映画、1969・1970）、『あゝ声なき友』（松竹、1972）、『海軍特別年少兵』（東宝、1972）、『小林多喜二』（多喜二プロ、1974）などを撮る。そのほとんどが社会の貧困や差別、反戦を描いたもので、社会の弱者に焦点を当て、民主主義のありようや、リアリズムを意識して描いていた点で共通している。

## 6. おわりに

本稿では、敗戦直後に連続して撮った3作品で、今井のリアリズムに対する態度がどのように変化したか、また、「戦後民主主義」という概念はどのように描かれたのかを考察した。

『青い山脈』（1949）は仰ぎ見る民主主義を、GHQの要望や、世間からの期待に沿ったかたちで描いた。そこには、まさにその頃の日本人が理想とすべき民主主義の美しさが鮮やかに描かれる一方、リアリズムという点は最重要視されていなかった。現実よりも理想を打ち立てることが優先されていたのだ。

『また逢う日まで』（1950）は、『青い山脈』同様、東宝という大スポンサーのもとで作られ、興行面でも成功を収めた。同作は、戦争の被害者となった若い男女の切ないメロドラマという印象が強い。しかし実はこの作品から、今井のリアリズム志向が徐々に表出しだしていた。『また逢う日まで』に対しては、戦争の愚かさを描いたことで、民主主義の尊さを感じることができたという賛辞が目立つ。

しかし同時に、少なくない観客や批評家から、主人公の反戦の思想が曖昧だという批判があった。それでも今井は、戦時中に反戦の態度を表立ってとることの非現実性を疑わなかった。本作から、今井はイタリア式「ネオ・リアリズム」の影響を受け始めており、民衆が社会制度に抗議するという意味

合いを積極的に作品に込めるようになった。ただし、その抗議の姿勢を現実性を超えて描くことはしなかった。あくまでも、心で反戦を唱えつつ、表面では時代に流されるしかなかった、今井を含む多くの日本人の姿を、リアリズムを持って描いていたのだ。

『どっこい生きてる』（1951）では、東宝から離れ、独立プロとして可能な限りのリアリズムを求める姿勢へと転換した。資金難や興行成績への不安は最初から予想されながらも、社会の底辺で生きる人々のリアルな日々を描いたのである。ところが、ここでも批判は生まれた。労働者の生活改善の具体例が描かれぬ安易なハッピーエンドだと言われたのだ。今井は製作時からこの反応を予想していたにも関わらず、「一家心中を思いとどまり、また職探しへ行く」という主人公の姿を描くにとどまった。今井にとっては、労働運動が起こり、簡単に社会問題が解決したり、理想的な民主主義が実現するというラストこそ安易なハッピーエンドであり、あくまでも現実に横たわる厳しさを描いてこそ、リアリズムが確立されると信じたのだ。

独立プロ以降のリアリズム路線が有名な今井は、その直前に撮ったメロドラマ映画ですでにリアリズムに目覚めていた。その発見もさることながら、重要なのは、敗戦後の日本人が求めた人物像、そして表現者がこだわったリアリズムの狭間で悩みながら、作品にもっとも適したシナリオや表現方法を模索し続けた姿そのものだろう。社会が求めた理想像と作家が追い求めたリアリズムの関係を再考することは、今井像のみならず、戦後日本映画史の新たな一面を浮かび上がらせることにもつながると考える。また、今井が「ネオ・リアリズム」に多大な影響を受け、それを彼なりに日本のリアリズム映画として確立したその技法を、より国際的な文脈に位置づける必要性があるだろう。その考察は、今後の課題としたい。

## 参考文献

- 今井正監督を語り継ぐ会編（2012）『今井正映画読本』東京：論創社  
今井ツヤ（2001）『夫 今井正』東京：今井正監督を語り継ぐ会  
今村昌平他編（1987）『戦後映画の展開－講座日本映画 第5巻－』東京：岩波書店  
今村昌平他編（1986）『戦争と日本映画－講座日本映画 第4巻－』東京：岩波書店  
今村太平（1953）『イタリア映画 現代芸術選書5』東京：早川書房  
映画の本工房ありす編（1990）『今井正「全仕事」－スクリーンのある人生』東京：東銀座

- 佐藤忠男（1970）『日本映画思想史』東京：三一書房
- 佐藤忠男（2006）『日本映画史 増補版〈2〉1941 - 1959』東京：岩波書店
- 新日本出版社編集部編（1992）『今井正の映画人生』東京：新日本出版社
- 高部鐵也（2013）『映画監督 今井正物語 燃えつまみれつ』東京：文芸社
- 崔盛旭（2013）『今井正 戦時と戦後のあいだ』東京：クレイン
- 東京国立近代美術館フィルムセンター編（1983）『FC：フィルムセンター80  
今井正監督特集』東京：東京国立近代美術館
- 中村政則他編（1995）『戦後民主主義（戦後日本 占領と戦後改革 第4巻）』  
東京：岩波書店
- ピーター B. ハーイ（1995）『帝国の銀幕—十五年戦争と日本映画—』名古屋：  
名古屋大学出版会
- 平野共余子（1998）『天皇と接吻—アメリカ占領下の日本映画検閲』東京：  
草思社
- フィオードロワ・アナスタシア（2018）『リアリズムの幻想——日ソ映画交  
流史[1925-1955]』東京：森話社
- 福永文夫（2014）『日本占領史 1945—1952 東京・ワシントン・沖縄』東京：  
中央公論新社
- 四方田犬彦（2000）『日本映画史 100 年』東京：集英社