

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

"The Bataya Village" and the Apartment Complex of Longing: A study of poverty in Susumu Hani's She and He (1963)

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2022-12-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 小谷, 七生, Kotani, Nanami メールアドレス: 所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2663

「バタヤ部落」と憧れの団地

——羽仁進『彼女と彼』(1963)から考える

貧困へのまなざし——

小谷七生

1. はじめに

1.1 問題意識

本稿は、高度経済成長期の日本社会が、都市下層民をいかに受け止めたのかを考察するものである。対象は、「バタヤ」と呼ばれた廃品回収業者であり、特に映画『彼女と彼』(羽仁進¹監督、岩波映画、1963)に注目する。

『彼女と彼』の舞台は、当時の富の象徴である団地と、それに隣接する「バタヤ部落」である。豊かさと貧しさが入り交じる空間で揺れ動く、人びとの心の交流と断絶を映し出した作品であり、1960年代当時の貧困に対する社会認識を知る格好の素材だといえる。しかし、これまで、本作に関する批評といえ、団地住民側の視点に軸を置いたものがほとんどであった²。

¹ 羽仁進は1928年、東京生まれ。父は歴史学者の羽仁五郎、母は自由学園の創設者羽仁とも子の娘、羽仁説子。18歳のときの共同通信社の試験を受けて新聞記者になるが、わずか1年ほどで退社。その後、岩波映画に入社した。入社から5年後の1954年に『教室の子供たち』(岩波映画)を発表する。小学校の教室にカメラを持ち込みながらも、その存在を意識しないで自然に振る舞う子どもたちの姿を撮ることに成功したこの作品は大きな反響を呼び、羽仁の代表作となる。なお、羽仁の来歴については、黒井和夫「羽仁進小伝」『キネマ旬報』1964年7月上旬号、59頁、品田雄吉「羽仁進 自己を語る」『午前中の時間割り』パンフレット「アート・シアター97号」(アート・シアター・ギルド、1972年、24-36頁)、そして佐藤忠男『増補版 日本映画史2』(岩波書店、2006年373-374頁)を参考にした。

² 『彼女と彼』を学術的な視点から研究したものは少ないが、今井瞳良『団地映画論——居住空間イメージの戦後史』(水声社、2021年)では「団地映画」の観点から本作が取り上げられている。団地に住む女性たちと最新家電との関わりや、子どもを持つ母親とそれ以外の女性との差異について論じた。なお、今井は団地と「バタヤ集落」の断絶にも一部触れている。議論の中心にはならなかったとはいえ、「バタヤ」らへの言及を、今井やその他評論家がこれまで

これに対して筆者は、本作を「バタヤ」側、つまり、貧者および社会に抑圧された人びとに焦点を移して分析する。たしかに「団地映画」としての印象が強い本作であるが、その制作過程を追うと別の見方ができる。シナリオ段階では、弱者への関心が明確に書き込まれていた。完成された映画でも、初期のシナリオほどではないにせよ、社会的弱者への言及は少なくない。それらに注目すれば、「団地映画」と捉えられがちな本作を、「団地に集約される都市の中間層が都市の最下層をいかに認識したか」という問題を描いた映画として読み直す余地が生まれる。

ここで言及しておきたいのが、監督の羽仁自身はエリート側の人間であったことである。著名な両親のもとで育ち、共同通信社、岩波映画といった有名会社の社員として活躍してきた彼は、彼自身の自覚はどうか、社会的には上層に位置づけられたであろう。そんな彼が、のちに詳述するように、中間層と最貧困層を描いたのが本作だった。よって、それらの表象には、限界と可能性があったと考えられる。その点にも留意しながら、考察を進めたい。

なお、「バタヤ」を含む貧困の研究においては、のちに詳述するように、実態解明が優先されてきた。何事も、実際の有り様をまずは解き明かそうとするのは当然の流れであり、それらの研究の重要性については論をまたない。

それを踏まえたうえで著者があえて注目したいのが、メディアにおける貧困表象である。メディアでの表象が、実態解明より重視されてこなかった理由は容易に想像がつく。なぜなら、それは表象に「過ぎない」からだ。多くの場合、当事者ではなく第三者が発信した表象は、彼ら・彼女らが調べ、特定の部分を抽出し、好みの方法論で打ち出した、実態の一面という枠を出ない。それは、事実そのものを伝える役割を担ったはずの新聞報道においてすら当てはまる。記者や新聞社が何かしらの意図を込めて発信した情報だからだ。そのメディアが、フィクション作品ともなると、発信者による意図の割合は格段に大きくなる。事実上、作品を作り上げる際に参考にした資料にいくらか関わっているのみで、それ以外の部分は、むしろ制作者の持つ心情と技術によって構成されるものこそがフィクション作品だからである。

しかし、だからといってフィクション作品の分析が無意味だということにはならない。その時代に作られ、観客や評論家に支持された作品に、当時の社会的認識の一端が表れているというのもまた事実だからだ。特定のひとつの作品が当時の社会的認識を代表しているとはいえないが、そうした作品を複数取り上げ、それら作品の評価言説などと合わせて分析することで、一群

の作品の社会的な位置を措定することができる。そしてそこから当時の社会的認識に近づくことができるのではないだろうか³。

なお、一言にフィクション作品といっても、その媒体にはさまざまなものが含まれる。代表的なものとしては、小説や演劇、漫画、アニメ、テレビドラマなどだろう。それぞれに興味深い対象ではあるが、本稿では対象を映画『彼女と彼』という作品のみに絞る。その理由は、第一に、当時の社会が高く評価した作品であり、評価言説などの資料が相対的に多いからである。第二に、今回対象としたい1960年代初頭に作られた、「バタヤ」が登場する映画で、これほどまでに中間層と貧困層を対象的に描いたものは、管見の限り、他に見当たらないからである。高度経済成長期という、貧困の歴史においてもひとつの転換期となる時期における「バタヤ」のあり方を映画で確かめる際に、本作は適当であるといえる。

なお、本稿で書籍や記事を引用する際、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る。引用文中の〔〕内は筆者が追加した部分である。また、現在では差別的表現となりかねない呼称も、当時を正しく分析する目的でそのまま記載することとする。

では、本作の詳細に入る前に、まずは「バタヤ」そのものの説明から入りたい。

1.2 「バタヤ」とは何か

「バタヤ」とは、かごを背負い、あるいは大八車やリヤカーを引いて屑を集め、それらを仕切り場でわずかなカネと交換して日々を生きる廃品回収業者の呼称である⁴。1970年に東京都資源回収事業共同組合が発行した『東資協二十年史』には、「拾集を業とするバタ屋」という表現がなされている⁵。

「バタヤ」の研究はこれまでも存在する。岩田正美の『貧困の戦後史——貧困の「かたち」はどう変わったのか』（筑摩書房、2017年）や、本岡拓哉の『「不法」なる空間にいきる——占拠と立ち退きをめぐる戦後都市史』（大月書店、2019年b）は、当事者による手記や行政文書、新聞、雑誌などを参

³ 貧困研究における映画の表象分析は、特に「バタヤ」に限ったとき、その数は多くない。しかし、「バタヤ」に限らなければ、すぐれた研究があることもたしかである。たとえば、鷺谷花「スクリーンの「ニコヨン」たち——失業対策事業日雇労働者の映像文化史」（日本映像学会『映像学』102巻、2019年7月号、31—53頁）などが挙げられる。

⁴ 「バタヤ」は「バタ屋」と表記されることもあるが、本稿では「バタヤ」で統一する。また、「バタヤ」が集住する地域は「バタヤ部落」「バタヤ街」などと呼ばれたが、本稿では「バタヤ部落」という語を使用する。ただし、引用文にある表記は原文のとおり表す。

⁵ 東京都資源回収事業共同組合二十年史編纂委員会『東資協二十年史』資源新報社、1970年、13頁。

照し、「バタヤ」の実態や、行政や一般の人びとが「バタヤ」をいかに認識していたのかを解明する研究の代表例である⁶。

本稿にとって重要なのは、高度経済成長期に都市の再開発が進むなかで「バタヤ」の数は減り、社会的に見えにくい存在となっていくという側面である。「バタヤ」と新聞記事の関係について調べた本岡は、「1970年代初頭で『バタヤ』と記載された記事はほとんど見られなくなる」と述べている⁷。つまり、「バタヤ」という呼称は、1970年代初頭を境に徐々に消滅していくといえる⁸。

では、社会の側は、「バタヤ」をいかに受け止めていたのだろうか。星野朗・野中乾は、1973年に刊行した共著で、次のように記述した。「バタヤという呼称のなかに、一般の人がうける印象は、顔をにしめたような手拭でおおい、不潔な服装で、住宅地のゴミ箱をつついて歩く人、朝早く誰もいないビルの谷間にあらわれて前夜のおとしものを物色する人、あるいは堀端の小屋、橋げたの下の小屋の住人としてうつつている」⁹。身なりの不衛生さ。ごみという存在にまつわる不潔なイメージ。そして、そのように不潔なごみをすかさず拾う、あるいは漁るという、見る者によっては浅ましく感じられただろう行為。そういった「バタヤ」のさまざまな構成要素が、一般人にネガティブな印象を与えていただろうことを想起させる文章である。

具体的な人数については、調査によって幅はあるが、ここでは本岡の著書にある「東京都区部における「屑拾い」および「拾集人」数の推移」についての表を参照する。調査のはじまりである1932年時点で、「バタヤ」の数は3,475人である。最も多かったのが1939年の4,775人。それ以降、1967年までは、少ないときは1,500人弱、多いときは3,500人超の間を推移する。表に

⁶ なお、『彼女と彼』では「バタヤ部落」での火災が物語の起点となっているが、「バタヤ」と火事は実際に縁が深かったことがこれまでの研究から分かっている。本岡は『読売新聞』・『朝日新聞』・『毎日新聞』を「バタヤ・バタ屋」というキーワードで検索し、その結果を集計した。1932年～2019年では、合計675件が該当し、その内容分析を行ったところ、「事件」(231件)や「行政対応」(90件)に次いで、「火災」が82件と多く見られた(『戦後東京、「バタヤ」をめぐる社会と空間』『ジオグラフィカ千里』1号、2019年a、106頁)。羽仁は、「バタヤ部落」をめぐる社会状況を詳細に調べ、リアリティのあるシナリオ作りに活かしたことが分かる。

⁷ 本岡、2019年b、86頁。

⁸ 2020年代の現在でもやはり「バタヤ」という呼称はほとんど使われていない。現存する廃品回収業者の一例として、大阪市西成区で古紙回収を営む曙光会大阪支部が挙げられる。2020年6月4日の新聞記事によると、同支部は1958年に発足し、現在でも男性7名が共同生活をしながら古紙回収の仕事に従事している(『朝日新聞』2020年6月4日夕刊、1頁)。本稿では、高度経済成長期に見えにくい存在となっていく「バタヤ」を扱っているが、一方で彼女・彼女らの仕事やその従事者は、確かに社会の一部として存続し続けてきたことも忘れてはならないだろう。

⁹ 星野朗・野中乾『バタヤ社会の研究』蒼海出版、1973年、38頁。

おける最後の調査年は1971年だが、その時点で「バタヤ」の数は599人と大きく減っている。したがって、この表からも、先述の新聞記事分析と同様、1970年代に「バタヤ」という存在が世間から消滅しつつあったことが推察される¹⁰。

ここまでは、特に1970年代頃までに焦点を当てて「バタヤ」の実態を確認した。では、「バタヤ」を描いた映画にはどのようなものがあったのだろうか。

貧困を描いた映画は、アジア・太平洋戦争敗戦後から1960年代に絞っても、数限りなく存在する。それらの作中で、「バタヤ」は時には主役級の存在感で、そして時には一瞬通り過ぎる端役として登場した。すべてを発掘することは現時点では不可能であるので、本稿では「バタヤ」が主要人物として登場する主な映画を表にした。

「バタヤ」を描いた映画 代表作一覧表（アジア・太平洋戦争敗戦後～1960年代初頭）

公開年	作品名	配給	監督名	概要
1951	自由学校	松竹	渋谷実	社会や家庭からの解放を夢見た元サラリーマン男性が、自由を求めてさまよった先で「バタヤ」と出会う。コメディ作品。
1951	自由学校	大映	吉村公三郎	松竹と競うことになった、同じく『自由学校』の大映による映画化作品。
1958	オンボロ人生	松竹	番匠義彰	加藤芳郎の漫画をもとに、「バタヤ部落」での面白おかしい日々をコメディタッチで描く。
1958	真昼の惨劇	松竹	野村企鋒	「バタヤ部落」で実際に起きた、姉妹による酒乱の父殺しを題材に、貧しさ故の人間の悲劇を描く。
1958	蟻の街のマリア	松竹	五所平之助	「バタヤ」らによる共同体、「蟻の街」を舞台に、そこで献身的に奉仕した若き女性、北原怜子の一生を感動的に綴る。
1960	太陽の墓場	松竹	大島渚	大阪の下町が舞台。貧困のどん底で生きる人びとを描く。愚連隊、売血業者、泥棒などとともに「バタヤ」が登場する。
1961	大出世物語	日活	阿部豊	主役は「バタヤ」ではなく「屑屋」とされているが、仕事内容は「バタヤ」とほぼ同類である。長年真面目に働いた結果、会社の社長として迎えられるというコメディ作品。
1963	サムライの子	日活	若杉光夫	「サムライ」とは「バタヤ」の別称である。「サムライ」の子として生きる少女の健気さ、純粋さを描く。

¹⁰ 本岡、2019年b、80頁。

これらの映画を分析すると、「バタヤ」はそれぞれの時代に、制作者によってさまざまなイメージを与えられてきたことが分かる。時に「バタヤ」は「慎ましく生きる神聖な人びと」という見方をされ、時には「不衛生で怠惰な、排除すべき人びと」とされてきた。作風も、コメディである場合もあれば、深刻な社会問題を提起しているものもあった。

このように、映画というフィクション作品において多様な像を与えられてきたのが「バタヤ」だという事実を確認したうえで、本稿の分析対象である『彼女と彼』の詳細に移りたい。

2. 「団地映画」として評価された『彼女と彼』

2.1 梗概と制作過程

まず、『彼女と彼』の梗概や制作背景について確認する。

映画の舞台は1963年、東京郊外の団地である。石川直子（左幸子）、英一（岡田英次）夫妻が暮らすこの団地の隣には小さな「バタヤ部落」があったが、ある日そこで火事が起きる。直子はその日を境に「バタヤ部落」に関心を持ち始める。特に、伊古奈（山下菊二）という「バタヤ」が直子の興味を引く。彼は最高学府出身のエリートで、自由を愛するがゆえにあえて「バタヤ」を続けている。伊古奈は、英一が仕事の世話をしても聞き入れず、「バタヤ業」をやめない。彼は盲目の孤児・花子という少女と暮らしていた。直子は不自由なく暮らしていたが、人間関係が希薄で、生活も単調な団地での日々にもどかしさを覚えていた。そこに現れたのが伊古奈や花子であり、直子はことあるごとに彼らと交流する。ある日、伊古奈の愛犬が団地の少年たちに襲われ殺害されるという事件が起こる。伊古奈は慟哭し、その後姿を消す。残された直子は、空虚さが漂う団地に取り残される。

以上を読んでも分かるように、本作は社会を揺るがすような大きな事件や事故が起こるタイプの物語ではない。淡々とした日常を生きる中流階級の女性が、周囲の人間たちと触れ合い、かすかな喜怒哀楽を経験したあとにまた静かな日常に戻っていく、その過程を描いたものである。モノクロで、かつ舞台の半分ほどが単調な色と構造を持つ団地であるので、映像に映る画そのものは一見地味である。しかし撮影担当の長野重一が撮影時の苦労を談話¹¹で話していることからもうかがえるように、徹底して照明の「明るさ」にこ

¹¹ 長野は、室内の明るさについて話題が及んだときに、次のように述べている。「羽仁さんの狙っているもの、決定的瞬間を撮る為に、70日ロケして、徹夜の連続で、朝は早い。みんなで羽仁さんをうらみましたよ」（羽仁進・長野重一・佐藤忠男・向坂隆一郎「制作意図と表現」『彼女と彼』パンフレット、1963年、17頁）。

だわった撮影によって、団地の壁の白色が映える、アート色の強い質感にもなっている。

では、監督の羽仁の制作意図はいかなるものだったのだろうか。当時の羽仁はすでにドキュメンタリストとして高い評価を得ており、劇映画に進出した『不良少年』（岩波映画、1961年）ではキネマ旬報ベストテン（1961年）で第1位を獲得するなど、注目を集める監督だった¹²。それゆえ、制作段階から新聞社の取材が入っている。インタビューで彼は次のように語っている。

若い夫婦にとって、アパートは“合理的生活”のシンボルだし、古い人間関係からぬけ出したつもりでいる。が、いつの間にか、新しい因習のワナにおちこんでしまう危険もある。生活の中で忘れられ、埋められている一つのことについて、いくらかでも光をあてることができ、人間らしく生きるための努力に参加できたら……そんな気持ちでつくる。¹³

羽仁の言葉からは、団地での生活と人間らしさとの関係を描くことが映画の主目的だったとうかがえる。

次に、本作に関する批評を確認しよう。映画評論家の草壁久四郎によると、「羽仁進監督は、いわゆる“ディスコミュニケーション”（無関係）という現代人の直面する重要なテーマを、こうした団地アパートのなかで探り出そうと試みている」¹⁴。また、『朝日新聞』に「悪戦苦闘の人間関係」という見出しで書かれた本作の評には、「主人公の直子（彼女）が、周囲の第三者（彼）との人間関係、日常生活のつきあいで、なんとか心の充足感を得たいと悪戦苦闘する物語」と紹介されている¹⁵。さらに、岡本博・白井佳夫による「羽仁進論」では、羽仁が「〈自由〉を追求する作家」であるとしたうえで、『彼女と彼』の直子は「団地の中の生活で、自分の〈不自由〉を実感し、〈自由〉を希求する」と述べる¹⁶。評論家たちは、羽仁の意図を正確に受け止めていたようだ。評価は高く、キネマ旬報ベストテン（1963年）では第7位にラン

¹² 『戦後キネマ旬報ベスト・テン全史 1946～2002』キネマ旬報社、1984年、100頁。

¹³ 「羽仁進監督『彼女と彼』 オール・ロケで撮影進む」『朝日新聞』1963年7月29日夕刊、5頁。

¹⁴ 「日本映画の沈滞破る 「彼女と彼」（岩波映画） 団地アパートの“無関係”探る」『毎日新聞』1963年11月9日夕刊、5頁。

¹⁵ 「考え考えぬいた演出 岩波映画……知的な『彼女と彼』 悪戦苦闘の人間関係」『朝日新聞』1963年10月26日夕刊、9頁。

¹⁶ 岡本博・白井佳夫「新・監督研究2 羽仁進研究 羽仁進論」『キネマ旬報』1964年7月上旬号、56-58頁。

クインしている¹⁷。

これらの資料から分かるのは、羽仁が本作でメインテーマに定めたのが団地住民の心理であったこと、そして、批評家らも羽仁の意図したテーマに着目していたという点である。ここでは、「バタヤ」の存在に主たる照明が当てられていないが、だからといって羽仁が「バタヤ」に関心を払っていなかったということにはならない。むしろ逆である。なぜなら、羽仁が「バタヤ」を演出するのは本作が初めてではなく、「バタヤ」は羽仁の継続的関心の対象だったと考えられるからだ。

『彼女と彼』を制作する4年前、1959年に、『チャモとゴタシン』というテレビドラマを、羽仁は監督している。演出は、羽仁と岡本愛彦の共同で行われた。「バタヤ用語で『セメント袋と古新聞』の意味だ」という本作は、「バタヤ」集落を舞台とした架空の物語で、「オリンピックのための強制たちのき」の撤回や、火事で焼けた長屋の再建といったエピソードを含むものだった¹⁸。「バタヤ部落」の立ち退き問題や、火事というトラブルののちのバラックの再建など、『彼女と彼』との共通点が目立つ。羽仁は本作に関し、「都会のドン底にくらす彼等の生活、そのドラマの中に、私たちは私たちじしんの姿のある一面を見ないだろうか」とコメントしている¹⁹。彼が、団地住民に焦点を当てた『彼女と彼』を撮影する以前に、「バタヤ」らを主人公とした作品を世に送り出していたことは注目に値する。管見の限り、映像は現存しておらず、雑誌記事の文章でしか知ることができない小品であるが、羽仁が元々は、「バタヤ」側にも大きな関心を抱いていたことを示す作品である。

『彼女と彼』に話を戻すと、「バタヤ」や「バタヤ部落」は大きな存在感を持って本作に登場するが、ことさらその貧しさを強調したセリフなどは見当たらない。つまり、1958年の作品『蟻の街のマリア』のように、真正面から貧困問題を扱い、その解決を訴えるような作りの映画ではないのだ。では、本作のどの部分がどのように1963年代当時の貧困の現実を捉えていたのだろうか。その分析に移りたい。

2.2 都市のクリアランスと「バタヤ」

高度経済成長期の都市部では、スラムのクリアランスが起こっていた。星野・野中の記述をまとめると次のようになる。戦後の復興過程では都市内部

¹⁷ キネマ旬報社、116頁。

¹⁸ 羽山英作「『バタヤ部落』と『テレビ部落』 羽仁進作品『チャモとゴタシン』を見て」『キネマ旬報』1959年10月下旬号、122頁。

¹⁹ 同上、123頁。

において「不法建築」「不法占拠」が珍しくなく、そのひとつとして「バタヤ街」もあった。しかし、1960年代になると、行政による撤去が進み、スラムの景観は消滅した。もっとも、景観が変わったといっても、貧困が解消されたわけではない。「バタヤ」を含む貧困層が、かつてのような集住の代わりに、東京全域に拡散し、集団として目立たなくなっただけだった²⁰。

当時の新聞報道を見ても、その動きが読み取れる。1960年2月26日付けの『読売新聞』には、「スラム街をなくす 明るい耐火住宅に まず2千戸建てかえ」という見出しの記事がある。東京、大阪など六大都市にあるスラム街は、都市美や生活環境からいって好ましくないもので、これらを一掃し、「明るいスマートなものにしていこう」という目的で「住宅地区改良法案」を国会に提出するという内容だった²¹。本法律は1960年5月17日に公布された。

では、「バタヤ」という職業集団についてはどうだろうか。1960年代は「バタヤ」が衰退していた時期だった。その間接的要因となったのは、ごみ箱の撤去である。「ゴミ問題に頭を悩ませていた東京都は、オリンピックの2年前に道路のゴミ箱を撤去した。その後、66年には台所ゴミ以外も都が回収する『雑物改修計画』を公表した。そして、「ちり紙交換のような軽トラックによる回収や、町内会や学校による自主回収の動き」もあったことから、「バタヤ業」から転職した、あるいは廃業した者が続いたと指摘されている²²。つまり、1960年代は、「バタヤ」の基盤である都市の廃品・ごみが、行政や市民たちによって管理され始めていた時代だったといえる。

以上に鑑みれば、『彼女と彼』の狙いが見えてくる。「バタヤ」という産業および下層労働者は、1960年代前半から中頃にかけて変容過程にあった。その変容の様相を、1963年当時の「現代社会論」として提示すること、それがこの映画の思惑の一端だったのだ。次は、団地に焦点を当て、それが表していた「豊かさ」の内実について考察したい。

2.3 憧れの団地生活

1960年代、経済発展が進むと同時に都市が発展し、それにともない人口の都市集中も進んだ。その都市集中の流れのなかで建設された団地のひとつに、川崎市百合ヶ丘団地がある。この百合ヶ丘団地が、『彼女と彼』の舞台だった。団地が登場するシーンは、セットではなく、当該団地の一室を借りたオール・ロケで撮影された。当時の団地をめぐる状況を知るため、いくつかの新聞記

²⁰ 星野・野中、30-35頁。

²¹ 『読売新聞』1960年2月26日朝刊、11頁。

²² 岩田、183頁。

事を参照しよう。

1961年8月31日付けの『毎日新聞』には、このような記載がある。「[百合ヶ丘団地への] 申込み資格は同居家族がある勤労者で、毎月の収入が家賃の6倍以上ある者」。また、家賃は小世帯向きが4200～4400円、世帯向きが7400円だったとも記されている²³。こうした制限があつたにもかかわらず、「公募戸数198戸（小世帯用、世帯用）に対し、申込み総数は2万931、競争率は106倍という激しさだった」²⁴。競争率の高さは、当時の都市住民がいかにも団地という居住空間を求めていたかを如実に示している。団地は憧れの対象であった。

加えて、1965年に発行された『日本住宅公団10年史』には、「公団住宅居住者の特性」を次のように説明する。居住者の多くは夫婦だけか夫婦と幼児だけの世帯で、年齢は33才程度、大卒か高卒である。月収は5万4千円程度で、安定した企業に勤務している者が多い²⁵。また、当時、東京都全体において、大学高専卒は27%だったが、居住者では65～70%を占めていたとの記載もある²⁶。

1963年当時の国家公務員の初任給は、大学卒業程度・上級（甲）では17,100円だった²⁷。上記の説明にある「月収5万4千円程度」はその約3倍であり、経済的に恵まれた層が団地住民だったことが分かる。高学歴で安定した職にある者が世帯主である家庭、それが当時の団地に住まう人びとの典型であった。『彼女と彼』に登場する石川夫妻も、20代～30代と思われる人物像で、英一は大卒の公務員である。高度経済成長期の波に乗り、それなりの成功を収めた側の人間として、石川夫妻や団地という設定が用意されていたといえる。

ここまでは、『彼女と彼』が同時代の批評家に「団地映画」として優れていると評価された点について確認した。また、映画には当時行われていた都市のクリアランスや、団地への憧れといった実態がある程度正確に描写されていたことも明らかになった。

しかし、本作をより深く検討すると、「団地映画」であると同時に、「貧困の映画」と読み直すことが証明できる。次章では、その分析に入りたい。

²³ 「百合ヶ丘団地 入居者を募集」『毎日新聞』1961年8月31日朝刊、12頁。

²⁴ 「百合ヶ丘団地賃貸住宅当選番号」『毎日新聞』1961年9月9日朝刊、12頁。

²⁵ 日本住宅公団『日本住宅公団10年史』、日本住宅公団、1965年、181-182頁。

²⁶ 同上、181頁。

²⁷ 人事院「国家公務員の初任給の変遷（行政職俸給表（一）」、1頁。

(https://www.jinji.go.jp/kyuuyo/index_pdf/starting_salary.pdf、2022年9月20日閲覧)。

3. 団地の「自治」と排除される「バタヤ」

3.1 「火事にでもならなきゃ、気にも留めなかった」

主人公の直子が「バタヤ部落」に対して持っていたまなざしは、冒頭で、火事になった部落を見た彼女が漏らす次の一言が象徴的に表している。「いやねえ、バタヤ部落って。火事にでもならなきゃ、気にも留めなかったのにねえ」。直子は、全編をとおして誰彼となく世話を焼こうとする親切で無邪気な人物として描かれており、火事が起きた時点でも「バタヤ部落」や団地住民の人びとの安全を真っ先に心配する。しかし、先のセリフは弾んだ調子で口にされ、顔には笑みのようなものすら浮かんでいる。また、そのセリフの直後、直子にせかされて「バタヤ部落」の様子を見に行くことを承知した英一には、明るく甘えた口調で「ねえ、私もついてっていい？」と尋ねる。単調な団地生活に起きた非日常に興奮していることが伝わるカットである。

このような彼女の言動は、1960年代前半の中流階級の人びとが「バタヤ部落」に代表される貧困層に抱いていた、アンビバレントな認識を映していると考えられる。「いやねえ」という言葉には、「『バタヤ』は特殊なもの」、つまり面倒・危険・排除すべきものといった感情がうかがえる。一方で、それに続く「気にも留めなかった」という表現には、「『バタヤ』は日常の一コマ」であったことが示されている。相反するようなこれらの感情が同居しているのだ。

つまり、直子は火事以前には、「バタヤ」に対し、あえて気に留めるほどの関心を払っていなかった。「バタヤ部落」は特段望ましいものではないが、積極的に嫌悪する対象でもない、曖昧な存在であったのである。そして、その部落が火災にあったという事実は、当初、彼女にとっては空虚な団地生活に刺激を与えるひとつの事件に過ぎなかったともいえる。

直子は満州からの引揚者であり、苦難を経験してきたことがいくつかのセリフから暗示される。あるシーンで直子は、「引き揚げてくる船の中」で赤ん坊を世話したことを思い出し、別のシーンでは、「[伊古奈は] 船で死んだおじさんに似てる」と回想する。また、「あたしの小さい時だったわ。何日も何日も、ずいぶん歩いたわ。満州で…」というセリフも確認できる。自身の経験に照らして、貧困は過去のものであり、彼女の現在はそれを乗り越えたうえにある。おそらく彼女のみならず、貧困を脱した1960年代前半当時の人びとのなかには、生活の安定のなかで依然として貧しいままの弱者たちに対して、無自覚に冷淡なまなざしを投げかける者も少なくなかったのではないだろうか。最貧困層が集住する地域は、いつの時代も軽蔑の対象になってきたが、「いやねえ、バタヤ部落って……」という直子のさりげないセリフからは、

戦後 15 年以上が経った時代の変化を読み取ることも可能であろう。

なお、ここで注意しなければいけないのは、本節でいわんとすることが「直子は冷たい女性だ」という安易な解釈ではないという点である。むしろ直子は、本作のなかでも顕著に他を思いやる人物であり、だからこそ物語が進むごとに、団地側と「バタヤ部落」の間にある境界を、物理的（団地側の敷地から「バタヤ部落」の敷地へ）にも、心理的（「バタヤ部落」の住人と率先して関わろうとする）にも乗り越えようとするのである。それほど寛容な彼女ですら、火事があるまでは、「バタヤ部落」の存在、ひいては、自分たちよりはるかに貧しく苦しい状態にいる者たちがすぐそばにいるという現状を、特段の違和感もなく受け入れていた。そのことこそ、本作が「貧困の映画」としても読み直せる一面があるといえよう。

「バタヤ部落」に対する直子の感情を確認した次は、本作における、「バタヤ部落」の排除について考察する。

3.2 柵、通行制限、そして追放の完結

そもそも、本作に登場する「バタヤ部落」は実在しなかったことが、羽仁のインタビューで明らかにされている。「あれ [「バタヤ部落」] はまったくの創作です。あの団地の辺りは元々農村地帯だったのが、団地の建設によって風景がいっぺんに変わってしまったんです」²⁸。「バタヤ部落」を「創作」という羽仁の手法は、高度経済成長期の団地住民の意識を捉え、映画として表現するためには効果的な方法だった。これによって、「バタヤ」が社会的に排除される過程を分かりやすく可視化することができるからである。

本作の「バタヤ部落」は、火事をきっかけとして、あからさまな排斥対象となっていく。排斥のプロセスは明快である。まず、「バタヤ部落」と団地の間に柵が作られる。目に見えるかたちで区分けが行われるのだ。それまでは「バタヤ部落」側と団地側に別れて子どもたちが集団で戦争ごっこなどをしていたが、柵が出来始めてからは、そうした交流もなくなる。

次に、「バタヤ」への通行制限が行われる。団地住民らの苦情によって、「バタヤ」らが通ってよい道路が限定され、屑拾いできる範囲が狭められる。さらには塵芥置き場でのごみ拾いも禁止される。団地住民の女性は「もう来ないでください、あなたたちは。結構ですから」と言い、事務員風の男は「今度から廃品の処理は団地サービスのほうでやるからね。帰った帰った」と邪

²⁸ 真魚八重子 『彼女と彼』 羽仁進最新インタビュー 『彼女と彼』 DVD パッケージ裏、ローランズ・フィルム、2014 年。

険に扱うようになるのである。

映画の終盤ではブルドーザーが登場し、「バタヤ部落」にあるバラックを取り壊し始める。その土地はいずれゴルフ練習場になることが、張り紙や、見学しに来た人びとの言動から明らかになる。部落の住民は、行政の者との口論以上に目立った抵抗を行うこともできず引っ越してゆき、伊古奈は部落に残った最後の住民となる。その伊古奈を「悪い奴」とうわさした団地の子どもたちは、彼の愛犬をさらって殺害してしまう。悲しみに暮れる伊古奈は花子を連れて「バタヤ部落」を去る。

映画のなかで、バタヤに数々の禁止事項を突きつけるのは、法律ではなくて、住民の自治である。中間層は自分たちが快適な私生活を送るために、振る舞いや空間をアレンジし、マネジメントする。そこに「バタヤ」が介在する余地はない。その仕上げが、犬という獣性を宿した生き物の殺傷であり、それは「バタヤ」の締め出しが完了したというサインでもあった。以上からは、「バタヤ部落」が団地の自治によって排除されていく過程が明白である。つまり、最貧困層が中間層から囲い出される過程が分かりやすく表現されているといえる。

本章では、映画を観察した際に表面化した、「貧困の映画」としての要素を分析した。次章では、シナリオに遡り、構想段階では存在していたが、映画本編では削除されていた、いくつかの「貧困」表現について考察する。

4. 「バタヤ」以外の貧者たち

4.1 消えた生活保護受給者

映画『彼女と彼』の完成版では、「団地映画」の趣が強い本作だが、実はシナリオにまで遡ると、貧者、および社会で抑圧された人びとの存在感がより大きかったことに気づく²⁹。

まず注目したいのが、生活保護受給者についての挿話だ。要約すると次のようになる。直子の近所に住む吉田さんという女性は、ノイローゼになったことが原因でブザーを外していると周囲にうわさされる。後日、直子自身も

²⁹ シナリオは羽仁と清水邦夫によって書かれたが、筆者が確認できたものだけでも二種類存在する。ひとつ目は、「岩波映画作品 彼女と彼」というタイトルで『年間代表シナリオ集 1963年度版』に掲載されたもの（羽仁進・清水邦夫「岩波映画作品 彼女と彼」『年間代表シナリオ集 1963年度版』ダヴィット社、1964年、191-225頁）。ふたつ目は、『彼女と彼』パンフレットに記載されたものである（羽仁進・清水邦夫「彼女と彼 —岩波映画製作—」『彼女と彼』パンフレット「アート・シアター16号」日本アート・シアター・ギルド、1963年、38-61頁）。前者を初期のシナリオ、後者を後期のシナリオとして比べ、さらに映画本編との違いを見ることで、羽仁が当初、何を描こうとし、そして取捨選択を経て最終的にどのエピソードを残していったのかという、思考の変遷を追うことができる。

偶然その部屋を覗く。郵便物が散乱した、ただならぬ様子の部屋に怯える彼女に対し、団地の管理人が事情を説明する。吉田さんは生活保護を受けていたが、家賃を3カ月滞納したため、立ち退きを命じられたというのだ。

結果的に映画本編では採用されなかったこの挿話の背景には、家賃滞納が団地という「先進的」な住居空間にふさわしくないとされていたという実態がある。入居希望者は多いのだから、滞納者を居座らせることは経営的にも非効率である。中間層の快適な団地生活の背後には、何が団地にふさわしいか／ふさわしくないかをその都度判定し、ふさわしくないものを振るい落とすシステムが機能していると理解できる。

なお、シナリオにおいても、生活保護受給世帯の人びとは一度も姿を現さず、直子が耳にする情報として鑑賞者に提示されるのみである。不在の家賃滞納者という設定には、団地という中間層のための安定した空間が成立・維持されるためには、「バタヤ」の排除だけでなく、収入の急激な流動性（生活保護受給者への「転落」）の排除が見えにくいかたちで行われていたということが、鋭くあぶり出されている。作品の構想段階において、貧困を「そこにあってはならないもの」として表象し、それによって社会の貧困認識を浮き彫りにしようという意図がうかがえよう³⁰。

シナリオでは目立った社会的弱者は、生活保護受給者だけではない。次は、地方出身の青年労働者に注目する。

4.2 地方出身の青年労働者が見た壁

本作には、クリーニング店の店員、白石浩二（長谷川明男）が登場する。彼が新潟、長岡から働きに出てきた若い青年であることは、映画のなかでも、直子とその夫によって交わされる雑談から明らかになっている。完成版では、直子に洗濯物を届けにくるたった一度、それも1分間ほどの出演なので、鑑賞者の印象にもほとんど残らない可能性がある。しかし、シナリオ段階では、彼に与えられた意味はより大きく、中間層とそれ以外の者の間にある壁を際立たせる役柄であった³¹。

³⁰ 生活保護受給世帯の住宅問題は、羽仁の創作ではない。例えば1968年8月28日付けの『朝日新聞』には次のような記事がある。「生活保護世帯 深刻な貸間さがし」と題されたこの記事には、「生活保護世帯に支給されている住宅扶助額と、うなぎのぼりの民間家賃との格差が開きすぎて」おり、家探しに困難を極めている生活保護受給世帯の苦難が問題視されている（『朝日新聞』1968年8月28日朝刊、16頁）。豊かさが広がる社会で、保障制度が追いつかずに時代に取り残されていく生活保護受給者らはたしかに存在した。

³¹ なお、映画でも次のような台詞はある。洗濯物を届けながら直子の部屋をのぞき込んだ白石は、直子に言う。「結婚したら、こんなアパートに住んでみたいなと思って」。「でも、商売となると団地って苦手だな。なんだかこのドアがひどく入りにくくて」。この短い台詞だけで

シナリオでは白石は何度か登場する。世話好きな直子に親しみを持っており、何かと会話を交わすのである。特に、初期シナリオにはないが後期シナリオで追加され、映画本編では削られた次のセリフが印象深い。「俺達、箱みみたいな二段のベッドに寝かされてるんです。いやだな、あれ」「奥さんには判らないかもしれないけど、東京の人って、あっさりしてて、ホンに怖いね」³²。

高度経済成長期に、農山漁村出身の新規中学卒業生が多数都会に進出し、主に中小企業に就職したことはよく知られている。日本の経済が復興し、高度経済成長に入ると、都市でも労働力が不足した。その際、地方の新規中学卒業生たちは、扱いやすいうえに低賃金で働かせることができるので、都市の中小企業は若い彼ら・彼女らを好んで迎えた。地方の若者にとっては、地元より都会のほうが労働条件が良かったので、需要と供給が一致したのである³³。

ただし、あくまでも中小企業によって便利に使われた若年労働者らは、みなが好待遇を受けたわけではなかった。白石も、「箱みみたいな二段ベッドに寝かされて」おり、恵まれた環境にはないことがセリフで示される。初期シナリオには、「おれ、言葉になまりがあるでしょ、店の者、みんなマネしやがる³⁴」との発言もあり、彼が東京での生活に居心地悪さを感じていることが分かる。シナリオでは、その後、白石が突然故郷へ帰る筋書きとなっている。

ここで、ある疑問が浮かぶ。羽仁たち制作者は、なぜ初期および後期シナリオ段階では白石を何度も登場させながらも、完成した映画からはほとんど出番をなくしたのだろうか、という問いだ。また、彼の存在が薄くなったことで、物語はどのように変化したのだろうか。次節では、これらの問いに対する仮説を記したい。

4.3 映画から排除された非中間層

おそらく、シナリオ執筆段階において、羽仁は、東京郊外の団地で安定した生活を送る直子たち夫婦との対比として、地方出身の若年労働者を積極的に登場させようとしたのだと考えられる。社会に抑圧された人物像は、「バタヤ」に限らないからだ。

また、白石と同様に、団地住民の周辺に位置する存在でありながら、シナ

も、地方出身の下層労働者が団地に抱く憧れと、それに相反するような、「近寄りたくない」といった印象が表現されている。

³² 羽仁・清水、1963年、41頁。

³³ 集団就職の詳細については、たとえば加瀬和俊『集団就職の時代—高度成長のにない手たち』（青木書店、1997年）などに詳しい。

³⁴ 羽仁・清水、1964年、197頁。

リオから映画の完成版と移るなかで削除された、もう一人の人物がいる。それは、団地に出入りする貸本屋の老婆である。シナリオ上で、直子に、生活保護受給者のうわさを教えるのが彼女であった。この人物と直子の会話も、シナリオでは比較的丹念に描写されている。映画にそのまま再現させた場合は、数分間にわたる長さにはなったのではないかと考えられる。しかし、完成された映画では、彼女はただ一度登場し、団地住民以外には通行禁止になった団地沿いの道を歩く女性の「バタヤ」に、罵声を浴びせるだけである³⁵。

貸本屋の老婆が羽仁のなかでどのような位置づけであったかは、なおさら想像するしかないが、少なくとも団地に居住する直子たち中間層に奉仕する、より下層の労働者側であったとは考えられる。白石や貸本屋が完成版の映画で大きく削除された理由は、管見の限り資料からは見出すことができない。今後の研究課題であるともいえる。ただし、次のように整理することは可能ではないだろうか。

先述のとおり、羽仁は比較的エリート側の人間であった。ただし前提として、先述したテレビドラマ『チャモとゴタシン』の例から分かるように、彼は「バタヤ」という貧困層に興味を抱いていた。その後に撮られた本作では、そもそもが「バタヤ」らを主軸に添えるつもりはなかった。それよりも、比較的富裕層にあたる団地住民の「心の空虚さ」を捉えるために、対象的な貧困層を登場させた。

本稿では、本作に関する、彼のそういった目的を承知したうえでであっても、「バタヤ」たち下層民が時代、そして団地住民から排除される過程が明確に描写された作品でもあるという視点で分析を行った。それがたとえ、元々は直子の心の空虚さを示すエピソードのために用意された設定や人物像であったとしても、高度経済成長期にたしかにあった経済格差を、当時の状況も踏まえながら丁寧に取り入れていたことは、上記のとおりである。

その一方で、自身はエリートに属する羽仁が、下層社会に踏み込もうとした際の限界が、これらシナリオと映画との比較から浮かび上がってきたとはいえないだろうか。物語を洗練させていくときに、エピソードの取捨選択は否応なく必要になる。羽仁が、話の散漫化を防ぐために、結果として伊古奈たち「バタヤ」以外の下層民を大きく削除した理由。それは、彼自身の真の関心が中間層以上の者にあったという事実以外にも、自身が実際には属さな

³⁵ 映画本編を観ただけでは、この高齢女性が貸本屋であることは分らない。ただし、両方のシナリオに、このセリフを口にする人物が貸本屋であることが記載されている（羽仁進・清水邦夫「岩波映画作品 彼女と彼」、206頁／羽仁進・清水邦夫「彼女と彼 一岩波映画製作一」『彼女と彼』パンフレット、47頁）。

い下層社会を、てらいもなく描ききることへの傲慢さを回避したいという気持ちと深く結びついているのではないだろうか。これらは筆者の推測の域を出ないが、本作を「団地映画」以外の視点から見直すとすれば、このような考察も最低限必要ではないかと考える。

5. おわりに

本稿では、1963年公開の『彼女と彼』を取り上げ、当時の社会状況を確認しつつ、中間層の人びとが「バタヤ」に持っていた認識を分析した。また、「団地映画」と捉えられがちであった本作が、「団地に集約される都市の中間層が都市の最下層をいかに認識したか」という問題を描いた映画として読み直す余地が生まれることを明らかにした。

本作は、団地での生活と人間らしさとの関係に焦点を当てて制作された。当時の批評家たちもその点に着目し、団地住民の心の自由について描いた作品として受け止めた。当時行われていた都市のクリアランスとともに消滅しつつあった「バタヤ部落」や、その一方で憧れの住居として登場した団地。1960年代初頭の実態をある程度正確に反映させながら、中間層と貧困層の交差する空間を、この映画は巧みに映し出していた。

団地住民に視線が行きがちな本作だが、そこから排除される「バタヤ」側の描写も同様に重要であることを、本稿で確かめた。主人公が「バタヤ部落」に投げかける視線に隠されたアンビバレントな心情や、柵・通行制限などによって徐々に囲い出されていく「バタヤ」らの有り様は、当時の一般社会が貧者に向けたまなざしを表している。

さらに、シナリオまで遡ると、社会に抑圧される人びとの姿がさらに明確に刻まれていた。生活保護受給者、地方から来た青年労働者などである。中間層との対比として準備されたと考えられるこのような人物像は、完成版では削除されていた。その出現と削除という流れは、制作者である羽仁自身が、エリート側の人間であったことに起因しているのではと考えられる。中間層の心の空虚さを際立たせるためだけに登場させたとは思えないほど、下層社会の実態を巧みに表した羽仁であったが、自身が実際には属さない階層であるからこそ、彼ら・彼女らへの関心は、物語の制作過程で、中心から端へと追いやられていったという結果になったのではないか。

本稿が行った読み直し作業は、近現代のメディア文化においてしばしば見えにくくなっていた下層労働者たちにより焦点を当て、中間層以上の者が彼らをいかにまなざしていたかという視点から、戦後社会を再把握するという

試みの第一歩に過ぎない³⁶。過去の映画を制作過程や当時の関連資料を踏まえて再考察することで、各時代における貧困の表象を確認できる。その作業をとおして、当時の社会の貧困認識を解明するための手掛かりも得られる。

今後さまざまな作品や資料をもとに、「バタヤ」などの貧困層とメディアの関係、そして社会の認識などを考察していきたい。

参考文献

- 今井瞳良 (2021) 『団地映画論——居住空間イメージの戦後史』東京：水声社。
- 岩田正美 (2017) 『貧困の戦後史——貧困の「かたち」はどう変わったのか』東京：筑摩書房。
- 加瀬和俊 (1997) 『集団就職の時代——高度成長のにない手たち』東京：青木書店。
- 小谷七生 (2021) 「「バタヤ部落」とメディア表象——「蟻の街」および北原 怜子の事例から考える貧困報道」『神戸外大論叢』第 73 卷 1 号、神戸市外国語大学研究会、101-129 頁。
- 佐藤忠男 (2006) 『増補版 日本映画史 2』東京：岩波書店。
- 星野朗・野中乾 (1973) 『バタヤ社会の研究』東京：蒼海出版。
- 本岡拓哉 (2019a) 「戦後東京、「バタヤ」をめぐる社会と空間」『ジオグラフィカ千里』1 号、93-117 頁。
- 本岡拓哉 (2019b) 『「不法」なる空間にいきる——占拠と立ち退きをめぐる戦後都市史』東京：大月書店。

³⁶ なお、近年は、知識人以外の層に着目した文化史研究も活発に行われている。例としては、ノン・エリート層である勤労青年らが「人生雑誌」を通じて教養を得ようとしていた事実に向ける、福間良明『「働く青年」と教養の戦後史—「人生雑誌」と読者のゆくえ』(筑摩書房、2017)などが挙げられるであろう。本稿は、それらの研究を参考にしつつ、これまで深く言及されることが少なかった「映画における下層民の表象」に着目し、彼ら・彼女らと戦後社会の関係を確認する。

「バタヤ部落」と憧れの団地

——羽仁進『彼女と彼』（1963）から考える

貧困へのまなざし——

小谷七生

Kobe City University of Foreign Studies

ABSTRACT

本稿では、1963年公開の映画『彼女と彼』（羽仁進監督、岩波映画）を手掛かりに、1960年代前半の「バタヤ」（屑拾い業者）や団地をめぐる社会状況を確認し、高度経済成長期の日本社会が「バタヤ」をどのようにまなざしていたのかを考察する。

映画は、団地での生活と人間らしさとの関係が中心に描かれ、批評家たちもその側面を主として論じた。しかし、作品内では、豊かな団地住民から排除されていく「バタヤ部落」の様子も緻密に描かれている。また、シナリオにまで遡ると、そこには完成された映画では削除されたシーンがいくつか浮かび上がった。その一例が、生活保護受給者や、地方から出てきた青年労働者などのエピソードだ。

「団地映画」として語られがちであった本作には、「団地に集約される都市の中間層が都市の最下層をいかに認識したか」という問題を描いた映画として読み直す余地があるのである。

Keywords: 『彼女と彼』 羽仁進 バタヤ 貧困 団地