

戦争社会学が拓く戦後映画史の新地平

— 山本昭宏編『近頃なぜか岡本喜八—反戦の技法、娯楽の思想』—

花田史彦

一 はじめに

新型コロナウイルスが世界中で猛威を振るつた二〇二〇年は、「戦後七五年」という節目でもあった(一)。

ただ、前者の存在感もあつて、後者がどこまで顧みられたかは不明である。しかし、疫病も戦争も社会に大きな衝撃を与えるという点で共通している。新型コロナウイルスへの対応がしばしば戦争に喩えられていたことは——妥当かどうかはともかくとして(二)——そうした共通性を多くの人々がどこかで意識していたからでもあるだろう。

そこで本稿では、山本昭宏編『近頃なぜか岡本喜八

—反戦の技法、娯楽の思想』(みずき書林、二〇二〇年。以下、本書)の書評を行なう。戦争を描くことに腐心した映画監督・岡本喜八(一九二四—二〇〇五年)について知ることは、「近頃」の社会と適切に向き合うためにも必要な作業だと思われるからだ。

二 本書の内容

本書の章立ては次のとおりである。ここでは各章の内容について、順を追って簡単にまとめていく。

山本昭宏「はじめに」

第一章 山本昭宏「映画監督・岡本喜八の誕生―「カッコイイ戦争」のインパクトとその背景」

第二章 福岡良明「『フマジメ』な抗い―喜劇へのこだわりと「正しさ」への違和感」

第三章 佐藤彰宣「余計者にとつての「明治」と「民衆」―時代劇から問う近代日本」

第四章 野上元「誰とともに何と戦う?―「内戦」を描く岡本喜八」

第五章 塚田修一「キハチの遺伝子―喜八映画の影響関係と戦争体験」

終章 山本昭宏「青い血とコロナウイルス―軍事とメディアによるスペクタクル」

山本昭宏「あとがき」

まず「はじめに」で、編者の山本昭宏によって岡本喜八を扱う意義が以下のように示される。

一点目は、たとえば『日本のいちばん長い日』（原田眞人監督、二〇一五年）や『シン・ゴジラ』（庵野秀明

監督、二〇一六年）といった、近年話題になった日本映画の大作の背後に岡本喜八の存在があるからだ。前者は一九六七年に公開された同名の岡本監督作品のリメイクであるし、後者には劇中のキー・パーソンとして岡本の顔写真が登場する。また演出にも岡本の影響が見られる。したがって岡本についての研究は、「現代文化の源流」(五頁)を探ることを意味するというわけだ。

二点目は、岡本と彼の手による作品が、「大正末期から昭和初期に生まれ、思春期から青年期にアジア・太平洋戦争を経験した世代」(同頁)である戦中派の経験や心情を体現しているからだ。そして山本は、「本書では、エンターテインメント性や戦中派世代の心情などに注目しながら、戦争という問題領域のなかに岡本喜八の映画を配置して、分析していく」(八頁)と述べている。映画史のみならず戦後史の素材として、岡本喜八は考察されるべきだというわけである。

そしてその任にあたるのは、「これまで、文化史や思想史、歴史社会学、メディア論に基づいて戦争と社会

との関係を研究してきた」(同頁) 執筆者五名である。ここで書かれているとおり、彼らはそれぞれ専門分野を異にしている一方、二〇一〇年代から盛り上がりを見せている「戦争社会学」という新興の学問領域に集い、またそれを牽引してきたという共通点をもっている^(三)。本書も、まずは戦争社会学の成果として位置づけることが可能であろう。

本書の性格を最大公約数的にそう捉えたうえで、以下、各章の内容を見ていく。

第一章「映画監督・岡本喜八の誕生」では、「短いカットの接続から来る演出のテンポ、音楽の使い方へのこだわり、戦中派の心情に基づく厭戦・反戦意識、さらにはアウトサイダーへの共感、群衆への注目など」(二〇頁) といった岡本映画の基本的な要素がいかにして形成されたかを分析している。

死と隣り合わせの戦争体験を経て、敗戦後に東宝の助監督として勤務するなか、同僚たちと同人誌で行なった脚本執筆修行が岡本の作劇スタイルを形成してい

った。そして岡本は、『独立愚連隊』(一九五九年)、『独立愚連隊西へ』(一九六〇年)、『どぶ鼠作戦』(一九六二年) という、日中戦争を題材としたシリーズを発表し自らの戦争映画を確立していく。

これら二連の作品は、「反戦」的か否かで戦争映画を裁定する当時にあつて、「スタイリッシュに戦闘を描く」(五一頁) 画期的なものであつた。ただしそればかりではない。岡本は戦闘描写を洗練させつつ、「権威のために人間が振り回される滑稽さと虚しさ」(五六―五七頁) や、中国大陸での日本軍による捕虜の殺害といった要素も物語に織り込んでいった。山本は、『どぶ鼠作戦』では、「純粹アクション」に加えて、殺意を抱いた人間がその殺意によつて苦しまねばならない様子が描かれていた。「ロボット」のような「日本軍の」参謀が中国大陸で加害性を自覚して「人間」になる——こう書くといかにも反戦映画的な図式になるが、岡本喜八が案外にそうした「正しき」を手放さなかつたことは、強調しておきたい(六四頁)。(一)は引用者による

補足。以下同じ」と述べている。つまりそのような原則が、戦中派である映画監督・岡本喜八の根幹にあったというわけだ。

第二章「フマジメ」な抗い」では、前章と同様に岡本喜八の戦争体験や戦争映画を中心に扱いつつ、前章よりも後の時代まで射程に入れることで、彼の作品における「戦争認識」、そして「反戦」や「勇ましさ」を声高に叫ぶことへの「距離感や躊躇い」を見てとっている（七四頁）。

具体的には、『日本のいちばん長い日』（一九六七年）で政府首脳部と「浮浪児」との対比によって終戦工作のヒロイズムを相対化し、『肉弾』（一九六八年）では「ぶざま」な兵士の姿を映すことによって、戦争での死が「美しい物語」（八八頁）に回収されることを拒んでいるという。

こうした岡本の作品は、もちろん一義的には戦争や軍隊組織に対する批判になっているわけだが、同時に戦後社会に対するメッセージも含んでいたと福間は述

べる。たとえば『血と砂』（一九六五年）で「登場人物の」持田一等兵が日本の降伏と終戦を知らせに来たゲリラの少年を射殺する場面」は「戦後において「反戦」「不戦」を語ることの容易さを揶揄したものであった」という（一一一頁）。

戦中と戦後それぞれにおける「正しさ」に対して違和感を突きつけていく岡本の姿勢は、彼にとって「戦争体験が軽いものであったからではなく、逆にそれがあまりに強烈だったがゆえであった」（一二二頁）。

このような抵抗を、岡本喜八は映画によって繰り広げていたのである。

第三章「余計者にとつての「明治」と「民衆」では、「戦争映画」の定義が拡張されていく。岡本喜八が映画化した戦争は、アジア太平洋戦争ばかりではない。岡本が、アジア太平洋戦争の淵源を戊辰戦争に求める歴史観を有していたことが、本章では明らかにされる。岡本はアジア太平洋戦争を題材とした映画をつくる一方、じつは精力的に時代劇も手がけていた。そして、

戊辰戦争で活躍した赤報隊を描いた『赤毛』（一九六九年）に至る。同作で赤報隊は「新政府軍が説く天皇を担いだ世直しの「大義」を信じて、「錦の御旗」を掲げ」ながらも「その「大義」に翻弄され、やがて「大義」によって偽官軍の名を着せられ、余計者として切り捨てられていった」（二四五頁）。この「余計者」への岡本の執着に、佐藤は戦中派の情念を見ている。

おりしも『明治百年』が時の内閣によって顕彰され、また歴史学の世界では民衆史研究が勃興し政府主導の「近代化論」に異議申し立てを行なっていた時期であった。時を同じくして、政界や学界の人ではない岡本喜八も、独自の立場から「大義」や「正しさ」を相対化し、日本近代への問いを投げかけていたわけである。

第四章「誰とともに何と戦う？」は、前章と表裏の関係にあるものとして読むことができる。第三章が「戦争映画」の定義を歴史的事実に則して拡張したものとすれば、本章は「内戦」という分析概念を導入することで「戦争映画」内部にあえて分裂を持ち込んでい

る。

野上によれば、岡本喜八の作品は、「内戦映画」でもあったという。つまり、「はじめからお互いを外部とする一般の戦争と異なり、「内戦」では、全体と部分の関係が問題になる」。そして「内戦」とは「誰と一緒に何と対峙しているのかという想像力の問題でもある」（一九四―一九五頁）。こう「内戦」を定義したうえで、たとえば『日本のいちばん長い日』を「終戦」と「決戦」や「敗戦」とがぶつかる「内戦」として読み解いている。また『肉弾』は、「終戦」のちに訪れた「豊かな「戦後」に対し「決戦」の側が仕掛けた「内戦」だったという。

さらに岡本にこのような映画を撮らせた背景として、東宝争議という「内戦」の経験がクローズアップされる。

そのうえで本章が「内戦映画」として重きを置くのが『激動の昭和史 沖縄決戦』（一九七二年）だ。同作では、日本／アメリカだけでなく、日本（軍）／沖縄、

さらには日本軍内部の「沖縄の第三軍司令部／本土の陸軍中枢」（二二二頁）といったさまざまな次元での対立軸が描かれている。

こうした複層的な「内戦」はその後も岡本作品のモチーフとなり、『近頃なぜかチャールストン』（一九八一年）や『大誘拐』（一九九一年）にも引き継がれていたという。しかし、両作の時代にはすでに日本という国家は安定期に入り、岡本が描く「内戦」も小規模なものとならざるを得なかった。

第五章「キハチの遺伝子」は、「はじめに」でも言及された『シン・ゴジラ』に至る現代文化の系譜学だ。戦後生まれの映画監督・庵野秀明（一九六〇―）が、いかにして戦中派・岡本喜八の影響を受けることができたのか、という話でもあるだろう。

庵野は『シン・ゴジラ』以外にも『新世紀エヴァンゲリオン』（一九九五―一九九六年）などの作品で岡本へのオマージュを捧げている。それを可能にしたのは、岡

本喜八が絵コンテをまとめた書籍『描いちゃ消し描いちゃ消し』（アトリエ出版社、一九八四年）の存在が大きかった。これが庵野や彼と同世代のアニメーターには格好の教科書であつたという。こうした具体的な事実が「影響関係」の説明に説得力を与えている。そのうえで塚田は、「数多の「キハチ的なもの」を見いだすことができる『シン・ゴジラ』は、さしずめ「岡本喜八が特撮映画を撮ったら」という仮想がベースになっているといえるだろう」（二六〇頁）と議論を展開する。

ただ、現実の岡本喜八は多くの戦争映画を撮りながら、ほとんど特撮を使わなかった。「戦争体験を有する岡本にとって、戦争は、「再現されるべきもの」、あるいは「再現の精度によってその真実に迫りうるもの」などでは決してなかった」（二七四頁）からだ。

こうした岡本との違いには庵野も自覚的であつたが、東日本大震災での原発事故を契機として、「この国の人間に降りかかる災厄＝戦争として」（二八六頁）のゴジ

ラを構想していくことになった。

終章「青い血とコロナウイルス」では、歴史と現在とが巧みに接続されていく。

本章で取り上げられる『ブルークリスマス』（一九七八年）は、現代社会を舞台に、青い血液が体内に流れる人々が、確たる理由も明らかにされないまま世界中で差別され統制されていく物語だ。これまで本書で中心的に論じられてきた戦争映画とは趣きが異なり、「統治の手段としての軍事のスペクタクル」（二九八頁）とされている。

同作は決して興行的な成功を収めたわけではなく、同時代において論じられる機会も少なかった。しかし「現代の起点として一九七〇年代後半の日本社会を的確に捉えていた」（同頁）作品であるという。すなわち、ロッキード事件に象徴される政治・経済・軍事エリートの密接な関係と、それが明るみに出たにもかかわらず田中角栄を再選させた集団エゴイズムの確立、また三里塚闘争に象徴される「反対運動の暴力が政治権力

によって全否定されていた」（三〇五頁）時代の、同作は産物だ。そして、映画のなかで青い血をもつ人々が「脅威」と見なされて迫害されていき、それがさらなる強力な統治を招来するという事態は、現在の状況とも重なってくるのではないか。そう山本は考え、岡本喜八の映画を次のように総括している。

岡本喜八の映画は、戊辰戦争まで遡る近代日本の戦争のみを描いたのではない。共同体の構成員の安全・安心のために情報統制を行い、さらにそれを可能にするための法整備と技術による監視体制を築いて内なる他者を殲滅するという《戦争状態》の現在性をも射程におさめていたのだ（三〇八—三〇九頁）

つまり岡本喜八は、「暴力」の表現を洗練させていくことに腐心したのみならず、さらに「権力」の問題にも狙いを定めていたのである。

三 総評

本書の意義はまず、岡本喜八についての本格的な研究書として、初めてのものであるという点に認められるだろう。四方田犬彦によれば、岡本が映画監督として本格的に飛躍していく一九六〇年代、「日本映画は産業としては下降線を辿ろうとしていたが、個性的な作家を輩出したという点では、もつとも実り多い」^④時期であった。本書は、その「実り」が具体的にいかなるものだったかということを教えてくれる。斜陽期以降の日本映画史の空白を埋める成果として、読むことができるだろう。松竹ヌーベルバーグとも任侠映画ともピンク映画とも異なる戦争映画という太い水脈がこの時代にあったことが、本書を通読することによって具体的に分かる^⑤。

なお、奇しくも本書とほとんど時を同じくして、春日太一『日本の戦争映画』（文藝春秋、二〇二〇年）が

出版された。戦後日本で公開された戦争映画について概説する同書は三部構成となっており、第一部が通史的な「戦後の戦争映画」、第三部が春日と『この世界の片隅に』（二〇一六年）の片渕須直監督との対談を収めた「戦争映画の現在地」、そして両者のあいだに第二部「岡本喜八の戦争映画」がある。日本の戦争映画を語るに際して、岡本喜八は欠かせない存在として認知されてきているのであろう。まさに「近頃なぜか」どころか「今こそ、やはり、岡本喜八」（二一頁）であるようだ。

ちなみに『日本の戦争映画』は、本書では扱われていない『英霊たちの応援歌 最後の早慶戦』（一九七九年）の紹介もしているため、併読するのも一興だろう。春日によれば、同作は「岡本喜八の戦争映画にしては、驚くほどオーソドックスに撮られています。もともとテレビ東京のドラマでやる予定だったものが映画になったというのもあり、特攻で散っていった若者たちの姿で泣かせる「戦争情話」になっています。／この時

期、「中略」もう戦争映画は「情話」として泣かせる装置となりつつありました。それは、「理不尽な状況に対する」「バツカヤロー」を根幹とする岡本喜八の精神からすると対極的なものです」^⑤という。『英霊たちの応援歌』について、ぜひ本書執筆陣の見解も聞いてみたい。

もう一冊、評者が本書の類書として想起したのは、與那覇潤『帝国の残影―兵士・小津安二郎の昭和史』（NTT出版、二〇一一年）である。同書はいかにも「日本的」とされる小津安二郎（一九〇三―一九六三年）の作品に、じつは中国大陆における従軍経験が色濃く投影されていることを明らかにしたものだ。與那覇は、敗戦から一九五〇年代までの日本社会をとくに流動性の高いアナキーな時代、彼の言葉で言えば「中国化の季節」であったとしたうえで、高度成長期に入るとともにそうした状況は収束していったと述べ、このような社会変動が小津映画の受容にも影響したと論じている。

残念ながら『帝国の残影』に岡本喜八は登場しないが、彼の日中戦争へのこだわりは、ある意味で小津以上に直截に「中国化の季節」を体現していたと言えるかもしれない。また第二章（福間論文）によれば、岡本における「中国」とは決して「舞台装置」や「小道具」ではなく、「顔」が具体的に描写されている「生々しい」「主要な登場人物」なのである（二二頁）。しかも岡本は中国大陆での従軍経験なしに「敵の顔」を描いてみせた。本書を読むことで、そうした「想像力の歴史」にも思考が切り拓かれていく感覚を得た次第である。

さて、以下では三点、評者が気になった部分についてコメントをすることで、本書の岡本喜八論や戦争社会学研究をさらに深める一助を提供したい。

まずは、第一章（山本論文）、第二章（福間論文）、第三章（佐藤論文）における「正しさ」の問題である。先に引用したとおり、第一章では、岡本喜八が「正しさ」を手放していなかったことが重視されていた。そ

れに対して第二章や第三章では、「正しさ」に懐疑的な岡本像が描き出されていた。

これはもちろん、どれが正解でどれが間違っているということではないはずだ。いずれも岡本の重要な断面であることはたしかだろう。

だからこそ、三つの論文における「正しさ」がそれぞれどのような水準にあつて、どう関係しているのかが明示されていると、さらに岡本の思想や彼の作品についての理解がクリアになったように思われる。

次は、第四章（野上論文）の〈内戦〉という分析概念についてである。たしかに、第三章で扱われていた戊辰戦争などは〈内戦〉と言えるかと評者も思う。ただ、沖縄戦についてはどうだろうか。

成田龍一は、デイヴィッド・アーミテージ『〈内戦〉の世界史』（岩波書店、二〇一九年）に寄せた解説で、日本植民地時代の朝鮮における三・一運動や、台湾における霧社事件を「内戦」と呼べるかどうかと問い、「私の見解は、否である」と表明したうえで、「植民地

の抵抗運動を「内戦」といったときには、大日本帝国の植民地領有を、肯定的に前提としてしまうことに通ずるであろう。「内戦」の認識は歴史認識の転換を図るものであるがゆえに、論者の立ち位置を照射するものとなり、倫理的立場とも関連している」と述べている（七）。「内戦」という言葉が、たとえば「本土」と沖縄との力関係の非対称性を不可視化し得ることはたしかだろう。そのことが、「倫理的立場」はともかく、歴史的事実の見落としにつながる危険性には敏感であるべきだ。

また、これは「岡本喜八に言ってくれ」という話かもしれないのだが、日本近代における戊辰戦争以外の〈内戦〉として評者がまず思い浮かべたのは、西南戦争だった。先に引用した成田龍一も、小川原正道『西南戦争―西郷隆盛と日本最後の内戦』（中央公論新社、二〇〇七年）を取り上げ、その副題にも注目している。ただ、岡本の映画で西南戦争は取り上げられていない。このことを鑑みても、〈内戦〉という分析概念が岡本

作品にどこまで有効かということは、さらに検討の余地があるのではないだろうか。

最後はいささか「無い物ねだり」ということになるが、本書の冒頭、これから始まる岡本喜八論のいわば口火を切る役割で登場した映画監督の大林宣彦（一九三八—二〇二〇年）は、遺作となった『海辺の映画館—キネマの玉手箱』（二〇二〇年）で、やはりアジア太平洋戦争を中心に描きながらも、幕末まで遡って日本近代をトータルに捉える視座を提示している。そして、同作のパンフレットのなかで映画評論家の佐藤忠男（一九三〇—）も「戦争映画の歴史ということを考えるうえで外国との戦争からはじめるのではなく、幕末の内戦からはじめるというあたり、なんでもないことのようにあるが、じつに鋭いと思う」と大林の着眼を高く評価している（八）。

第五章で取り上げられた庵野秀明のような直接の影響関係ではもちろんないし、作風や立場は異なるものの、大林と佐藤とが示している歴史観は、本書から浮

かび上がってきた岡本喜八のそれとも親和的であるように思われる。映画人の歴史観というのは、今後も探究すべき大きなテーマなのではないだろうかと問題提起しておきたい（九）。

四 おわりに

今日の歴史研究者にとって、創作物とどう向き合っていくかということは、避けて通れない課題になっていると思われる（一〇）。それは第一に資料的価値が見出せるからだが、さらには、たとえば二〇二〇年にNHK広島放送局によるツイッター企画「ひろしまタイムライン」が顕在化させたような、拙速な「過去のリアリティ」への志向が確実に存在しているという困難な事情もある（一一）。そうした状況で、本書のような研究書が編まれたことは素直に喜ばしい。過去の創作物、あるいは過去を題材とした創作物と対峙するときのよすがとして、本書は読み継がれていくことだろう。

(二) 福岡良明『戦後日本 記憶の力学―「継承」という断絶」と無難さの政治学』作品社、二〇一〇年、三三三頁。

(三) 大本義『軍事アナロジの危うさ』『公研』二〇一〇年五月号。

(四) 二〇〇九年に発足した戦争社会学会研究会は、その成果を、野上元・福岡良明編『戦争社会学会ブックガイド 現代社会を読み解く(二二冊)』創元社、二〇一二年、福岡良明・野上元・蘭信二・石原俊編『戦争社会学会の構想・制度・体験・メディア』創設出版、二〇一三年、好井裕明・関礼子編『戦争社会学会・理論・大衆社会・表象文化』(明石書店、二〇一六年)といったかたちで世に問うてきた。また二〇一七年からは、会誌『戦争社会学会研究』も刊行している。

(五) 四方田大彦『日本映画史二一〇年』集英社、二〇一四年、一八八頁。

なお、岡本喜八作品とは趣きが異なるが、評者も映画『若者たち』(森川時久監督、一九六八年)の自主上映運動を素材に、一九六〇年代における日本映画の新たな展開について考察したことがある(花田史彦『青年の理想主義について―映画『若者たち』とポスト高度成長期のサークル文化運動』『人文学報』第二一六号、二〇一二年二月)。

(六) 春日太一『日本の戦争映画』文藝春秋、二〇一二年、一二七頁。引用文中の／は改行をあらわす。

(七) 成田龍一「解題」「内戦」の再定義―アーミテージ『内戦』の世界史』の位置と意義』デイウィッド・アーミテージ(平田雅博、阪本浩、細川道久訳)『内戦』の世界史』岩波書店、二〇一九年、二四四頁。

(八) 佐藤忠男『海辺の映画館―キネマの玉手箱』の感銘―大林千景貞編『大林千景監督作品『海辺の映画館―キネマの玉手箱』劇場用パンフレット』アスミック・エース株式会社、二〇一〇年、二頁。

(九) たとえば、映画監督の篠田正浩(一九三二―)は『河原者のススメ

―死穢と修羅の記憶』(幻戯書房、二〇〇九年)という日本芸能史の通史をものしている。

(一〇) 花田史彦『稗史を構想する―原武史』『松本清張』で読む昭和史』『京都メディア史研究年報』第六号、二〇一九年四月。

(一一) この問題については、中沢けい「NHK「ひろしまタイムライン」の問題点」<https://webonzaasahi.com/culture/articles/2020083100003.html> (二〇二二年一月二三日閲覧)を参照した。