

戦災復興と闇市 —『20年後の東京』と『野良犬』にみる闇市の役割—

逆井 聡人

要旨

本稿は、アジア太平洋戦争直後の東京における戦災復興を考察する。本稿が対象とするのは、都市計画そのものや政府の政策等ではなく、戦災復興期の東京を描いた二本の映画である。一つは『20年後の東京』という東京都都市計画課が作成したPR映画であり、もう一つは黒澤明が監督した『野良犬』である。

東京の戦災復興計画を宣伝する『20年後の東京』がその計画の思想を伝える際に用いるレトリックを分析し、その背後にある植民地都市経営の経験とそれを「民主的」という言葉で覆い隠し、計画の正当性を偽装する態度を読み取る。また計画の障害として語られる闇市を取り上げ、その復興期における役割を評価した上で映画の言説との齟齬を明らかにする。そして、その闇市を映画の主要な空間として取り込んだ『野良犬』が、その空間にいかなる役割を担わせているかを主人公の復員兵・村上を通して考察する。

本稿は都市を語る上で帝国主義の過去を忘却しようとする言説に対して、抗う拠点としての闇市という空間を位置付けることを目的とする。

キーワード：戦災復興、闇市、『20年後の東京』、『野良犬』、都市計画

1. はじめに

アジア太平洋戦争末期の連合国軍による戦略爆撃により、日本の都市部は一面の焼跡と化した。特にかつての「帝都」であった東京はその区部の焼失面積だけでも約1万5867ヘクタールに及んだ。こうした広大な焦土をどのように復興させるか、いかなる都市像をその上に立ち上げていくかということが、敗戦を見据えた都市計画者たちの喫緊の課題となった。

本稿は、アジア・太平洋戦争直後の東京を描いた二本の映画を扱いそのなかで描かれた戦災復興の在り様を考察する。一つは東京都都市計画課が企画したPR映画『20年後の東京』（1947年）であり、もう一つは黒澤明監督の映画『野良犬』（1949年）である。『20年後の東京』は都の進める戦災復興計画を宣伝するものであり、行政側の都市や土地への思考が反映したものである。そこでの計画の語られかたを考察し、その背後に潜

む帝国主義の経験を明らかにする。その上で『20年後の東京』では復興計画の障害として語られた民間の商業環境である闇市に焦点をあて、実際には東京の都市生成に如何なる影響を与えたかについて検討する。

従来闇市は戦後初期の社会の混乱の象徴として語られるきらいがあったが、最新の研究を参照することで闇市という都市の空間が、戦時体制から戦後社会へ連続的に変容していく様を捉え、『20年後の東京』で語られる「民主的」都市計画と現実とのズレを確認する。そして、闇市を映像から排除するのではなく、物語の舞台として映画作品の中に表象する際、闇市という空間にいかなる役割が与えられているかを考察する。具体的な分析の対象としては、戦地からの復員兵が闇市に潜り込むシーンが特徴的な黒澤明監督作品である『野良犬』という映画を扱う。復員兵の身体が闇市に同化していく様子を詳らかにすることで、「新日本建設」という同時代言説に対するズレが表象として顕在化されることを確認して本稿を締めくくる。

2. 『20年後の東京』と戦災復興計画



(図1)

『20年後の東京』という一本のPR映画がある。これは1947年に東京都の都市計画課が企画したもので、当時の計画課長であった石川栄耀が中心になって立案した戦災復興計画の主旨を余すところなく民衆に伝えるためのものであった。その『20年後の東京』は次のような言葉から始まる。

イギリスの衛生大臣がこう嘆いたそうです。「都市は紙でできていればよかった。そうすればその都市が時代に合わなくなれば、すぐ焼いて建て直すことができる。石や鉄で出来ている都市ほど厄介なものはない」。

イギリスの衛生大臣がうらやましがりそうなチャンスが我が国を訪れています。新しい時代に相応しい、新しい形の都を作り出すための絶好のチャンス。ど

この国も望んで得られないでいる絶好のチャンス。この千載一遇の機会を虚しく見送ってしまうようだったら、私たちニッポンジンは今度こそ本当に救われ難い劣等民族だと世界中の物笑いの種にならなくてはならないでしょう。(論者書き起こし)

上のナレーションは(図1)のような焼野原を上空からとった映像を背景に語られる。ここで伝えられる戦災復興計画とは、1945年3月東京大空襲直後から、内務省国土局計画課長の大橋武夫の指令により検討が始まった「東京復興計画」に端を発する。そして、同年の8月15日の数日前から本格的に計画立案が開始された。

本稿では石川栄耀の主導した戦災復興計画についての詳細な検討は行なわないが、この計画の源流として日本の都市計画史上重要な二つの計画があることを押さえておく必要はあるだろう。まず一つは、関東大震災後に立案された「帝都復興計画」である。1923年から1930年に行なわれた帝都復興計画は、台湾総督府民政長官であり、満鉄の初代総裁であった後藤新平が主導した計画であった。大規模な区画整理による既成市街の改造と幹線道路や公園等の設置を進めることが計画の主眼となった。後藤の経歴から分かるように、日本の都市計画は植民地都市経営との強い結びつきを持っている¹。これに関しては後に詳述する。

もう一つは東京緑地計画(1932~1939年)である。この計画は、都市の無秩序な拡大を防止するために、市街地の外周地に緑地帯を設置する構想であった。日中戦争の激化と国内の総力戦体制が整うにつれ、緑化のための用地接収が急激に進むことになる。空襲による火災が都市に延焼することを防ぐために建物疎開地を確保する、ということが接収の理由として利用されることが多く、特に紀元二六〇〇年記念事業(1940年)の際には、746ヘクタールが用地として買収された。

敗戦後の戦災復興計画は、以上のような二つの戦前・戦中期に立案された都市計画から特に次の三つの点を継承している。一つは、区画整理による都市改造、二つ目に幹線道路の設置。そして三つ目は、河川沿いや鉄道沿い、軍用地などを緑地帯とする構想であった。

『20年後の東京』のなかで、区画整理と幹線道路、緑地帯という戦災復興計画の三本柱は、「友愛の都/楽しい都/太陽の都」としての「民主的」新東京を建設するための具体案として提示される。先の冒頭のナレーションが示すように、焼かれた都市を「千載一遇のチャンス」と捉え、「封建的」な都市から「民主的で文化的」な都市への移行を強調している。帝国主義による侵略戦争の結果である都市の焼跡を、都市を描き直すための白紙として捉え、そこに描きだされる戦災復興計画を、過去と断絶した新しいものとして提示する事で「時代に合」った「民主的」な都市計画であるという色づけを行なっている。もちろんこうした言葉の背後に、戦争によって死んでしまった隣人/同胞たち

に対する悲哀と、生き残った負い目を克服しようとする真摯な想いがあったことを否定することは出来ない。しかしながら、それが「新日本建設」というナショナルな枠組みに回収される際、他者への暴力の記憶は容易く見えないものになる。繰り返しになるが、戦災復興計画のブループリントは既に帝国主義的過去に構想され、継承されたものであったのだ。

2.1 戦災復興計画の評価と用地接收

この『20年後の東京』が提示するような戦災復興計画は結果から言ってしまえば、計画全体として十全に実現される事はなかった。戦災復興計画が挫折した原因としてまず挙げられてきたのが、アメリカ軍を中心とする連合軍総司令部（GHQ/SCAP）の介入であった。具体的には、第一に戦時中に接收していた「緑地計画」用地が農地解放の対象となり、民間、特に小作農家に引き払われたこと。第二に、後に詳述することになるが、敗戦後に現れたターミナル駅周辺の闇市への対策が難航したこと。そして第三に1949年のドッジ・ラインによる緊縮財政によって復興計画予算が削減または削除されたことであった。

こうした歴史的経緯に対して、崇高なプランが無理解な占領軍によって頓挫された、というような評価が長くなされてきたと言える。例えば、都市計画史を専門とする越澤明の次のような評価である；

日本は植民地において、日本国内には存在しないような高水準の都市計画を実施したのに対し、アメリカは占領下日本において、都市計画の実施にきわめて冷淡であった。

農地解放のための公園緑地の払い下げは、近代日本の都市計画史上、最大の汚点である。²（下線、論者）

占領期における農地改革は、地主に隷属する小作農のような社会制度を解体する役割を持っており、民主化政策の大きな柱として位置付けられる。また農地改革は必ずしも占領軍主導による改革ではなく、第一次農地改革法案は日本政府の自主的な決定でもあった³。しかしながら、都市計画史においては戦災復興計画の障害として占領軍の強権性ととも認識されていることが分かる⁴。植民地支配に対する無反省な態度と、まさにそれに起因する占領政策に対する被害者意識が都市計画への評価に内包されていることが分かるだろう。ここで問いなおさなくてはならないのは、そもそもなぜ「植民地」における都市計画が「高水準」なものになり得たか、またそうした評価はどのような視点からなされたのであったかということである。

後藤新平の「帝都復興計画」にしても、戦中の「東京緑地計画」にしても、それらの最たる課題は用地接収の問題であった。例えば「帝都復興計画」は、当初計画していた規模よりも縮小することを余儀なくされた。その原因は、大規模な区画整理に対して大地主の反対があがったことであった。そして「東京緑地計画」は先に述べたように総力戦体制下に記念行事に託つけて用地買収がおこなわれたが、それでも計画に必要な用地を全て用意することはできなかった。

一方で台湾、朝鮮、そして満州等の植民地においては、用地買収という課題は植民地政策によって容易に達成される。例えば満州における都市計画の下地には、鉄道付属地と呼ばれた南満州鉄道の線路両側と駅を中心とする区域における都市経営がある。この地域では警察・軍事・裁判権は日本政府の直轄下となり、その他の一般行政権は満鉄に委任された。つまり、鉄道付属地においては、用地の確保が比較的容易であったといえる。仮に、本来の土地所有者や居住者がいたとしても、その獲得した権益を行使することが可能であったためである。しかし東京においては、用地確保の問題が解決できず「帝都復興計画」は縮小、「東京緑地計画」は未達成であった。その両方の思想が取り入れられ、十全に実施された満州の各都市、とりわけ国都・新京（長春）の都市計画が成功例として東京戦災復興計画の参考にされるのだ。すなわち、潤滑な用地接収の背景には強力な権力の行使が可能となる政治的条件（植民地経営、総力戦体制）が必要となる。

『20年後の東京』では、まさにこの用地確保の問題が焦眉の課題として提示される。

土地、土地、一にも土地、二にも土地。そしてその解決は、まずその所有者たちが私利を離れて公共の利益に目覚めてくれることです。

だが私たちの目の前には色々な困難と同時に古い一切が灰になったという好条件が与えられています。そして私たちがこの好機会をどんなに利用するかを世界の国々とももの言わぬ子孫の期待とが見守っています。土地、土地、華奢なる都東京の乾いたような叫び声に耳を傾けてください。

上の引用は、映画の最後の場面でヴォイス・オーバーされるナレーションである。ここで語られる「猫の額ほどの土地」も手放さない所有者とは、農地解放によって耕作地を得た小作農家も含んでいよう。そしてここで再び「一切が灰になった」ことを「好条件」として捉える態度が繰り返される。焼失した都市を「古い」ものとして現在と断絶させることで、「新しい、民主的な都市計画」と「私利」に拘泥する土地所有者たちという構図を提示する。ここでのレトリックは、過去の都市計画と言葉上断絶させることによってその連続性を覆い隠す戦災復興計画と、敗戦以後の農地解放の結果である土地の民間払い下げの時間的配置を反転させ、あたかも「公共の利益」に協力しない土地所有者を「古い」ものの側に押し付けるようになっている。「民主的」・「新しい」という言

葉を用いて宣伝される「過去」を引きずった都市計画は、実のところその戦後民主化政策によって生みだされた状況を障害として捉えているのだ。

先にも述べたように「高水準」の復興都市計画と占領政策による「挫折」という都市計画史上の評価は、計画を立案する立場から提示されたものである。こうした態度はすでに同時代の『20年後の東京』という30分程度のPR映画に十分に表現されていた。しかしながら、プランナー（都市計画者）の視点のみでの戦災復興計画の評価は、用地接收における権力の暴力性を不問にして、植民地主義に対して無反省な評価を与えることになる。またGHQに復興計画の頓挫の原因を求める言説は、戦後の都市空間をアメリカ／日本という関係のみで語ることになり、満州や朝鮮、台湾等の旧植民地における都市計画は植民地主義を媒介に、日本の東京の戦災復興計画に単に使役される存在としてしか位置付けられなくなる。

本稿では、こうした都市計画からの視線では見出せない敗戦直後の東京の状況や都市計画が戦後・東京から排除しようとしていたものを取り上げ、戦災復興の異なる側面を取り上げる。

3. 過渡期の空間としての闇市

前節で見たように、戦災復興を考える際に日本の行政や日本／アメリカという国家を単位の前提とした計画の影響関係といった巨視的な視点だけでは取りこぼしてしまう要素がある。そこで復興「計画」ではなく、実際に戦災復興を考える際に大きな役割を果たしたものは何かを考えてみる必要がある。このような視野の中で立ちあがってくるのは、「計画」によって排除の対象となる「闇市」の存在である。

戦時中から都心部では生産地からの物流の集積地である新宿・渋谷・上野・新橋・池袋等ターミナル駅周辺は建物疎開地として空地になっていた。前節でも述べたように、建物疎開地は戦中の「東京緑化計画」の用地接收の際に強引に確保されたものであることも多く、戦後の戦災復興計画を実行する上で重要な空間として考えられていた。しかしながら敗戦後すぐに、その空地に露店が建ち並び大規模な市場が現出した。こうした市場は「闇市」と呼ばれ、露店市場から常設マーケットになる事で定着することになった。また、その常態化のために駅前を整理しようとする行政主導の復興計画が遅延することになった。例えば新橋や新宿の駅周辺の闇市の場合は、都が所有していた疎開空地に敗戦後すぐに建てられており、農地解放で疎開空地が戦前の土地所有者に払い下げされた後も、不法占拠を続けたり、闇市を仕切っている「組」組織が土地所有者と借地契約したり、またそうした組織自体が土地の払い下げを受けたりしている⁵。このような権利関係が複雑化したことも、復興計画の用地確保に対する障害として考えられるであろう。

『20年後の東京』のなかでも「5坪の土地に5坪のバラック」、「東京は5年も経たない

うちに貧民窟のようになってしまうでしょう」と闇市のバラック建築の映像を見せながら語られている。このように、闇市は戦災復興の「障害」として認識され、批難の対象となった。こうした闇市への批判は都市計画の分野のみで行なわれたのではなく、敗戦後の「国民道義」の低下の象徴という倫理的問題として非難され、その後も政治、経済、社会、人文のどの分野でも長く戦後日本の「混乱」の象徴として記憶されてきた⁶。そして闇市は近年まで戦災復興に果たした役割として肯定的に評価されることは少なかった。肯定的な捉え方をしたとしても、その「混乱」を逆説的に転換することで「民衆エネルギーの発露」といった祝祭的な非日常空間として評価されてきた⁷。

闇市が「混乱」の象徴として認識されたのには闇市の経済活動のある一側面だけが強調されて来たことにも由来している。都心部の大きな闇市は戦前から活動するテキヤ組織が商環境を取り仕切るケースが多く、警察も組織の親分などに治安を委任するような状況もあった。また日本の植民地支配から解放された旧植民地出身の朝鮮・中国・台湾の人々は、民族単位で集合して日々の商売を行なったために、テキヤ組織との縄張り争いがしばしば起った。こうしたテキヤ組織の「シマ」運営や民族間の「抗争」という出来事が焦点化されたことにより、闇市の激烈でアウト・ロー的性格が強調されてきたきらいがある。

しかし近年、そのようなイメージから距離をとり、闇市という空間が戦災復興にどのような役割を果たしたのかを検討する研究が行なわれている。例えば、原山浩介は「生活物資の配給が滞りがちであった終戦後の日本において、闇市が流通の調整弁としての役割を果たしていたのは事実である」⁸とし、戦後の消費者を取り巻く環境の前提を成したと論じている。また、初田香成は闇市を起源とした「マーケットがニューカマーが大都市に同化する際のふ卵器のような役割を果たしたと言える」⁹と論じ、戦後の個人商店規模での経済活動を育成したと考察する。これらの研究は戦時期から戦後への経済環境の移行を促す役割として闇市を捉えており、またここで扱われる経済活動の主体となるのは資本家や政策決定者ではなく、罹災者や植民地や戦地からの引揚者、復員兵といった人々である。

さらに重要なのは、旧植民地出身の人々にとっての闇市の役割である。韓載香は闇市におけるゴム業の担い手として解放後の在日朝鮮人を挙げており、帰郷するにも出来ない状況におかれた人々が、日本人社会一般に経済活動を通じて参入していく経緯を明らかにする¹⁰。例えば上野のアメヤ横丁は、東京の中でも特に朝鮮や中国の商人たちが多く営業していた場所であることが知られている¹¹。また、新宿では警察と癒着したテキヤ組織が地上権を不当に占有したことに對して素人商店主である日本人・朝鮮人・中国人が連帯して抗議活動することで、居住地を勝ち取るようなケースも存在する¹²。もちろん全ての闇市で、民族間の折衝がこのように穏当に進んだわけではなく、むしろ戦時中から続く差別や抑圧の構造によって過激に助長された抗争になる場合もあった。しか

し、そうであったとしても、当時「第三人」(the third nationals)と呼ばれ、身分が不安定な在留外国人が日々の糊口を凌ぐ上で闇市が重要な役割を担ったことは否定できない事実であろう。闇市は敗戦によって国家の形が変容するのに伴い、新しい国家から排除された、または保証されなかった人々の受け皿の役割を果たしたのである。

実のところ『20年後の東京』では、闇市のバラック建築やその土地の使用に関する批判は盛り込まれているものの、闇市のもたらしたもの、すなわち新興盛り場の形成に関しては非常に歯切れの悪い言い方をしている。王子、池袋、渋谷、五反田、大森などは新興盛り場として紹介され、駅前の映像と共に提示されているのであるが、その映像には明らかに闇市であろう露店群が多数映り込んでいる(図2)。こうした新興盛り場の発生は「歓迎すべき現象とあって良いでしょう」と言いながらも、「やはり文化都市に相応しい今一息の洗練さが欲しいものです」としている。



(図2)

結局のところ、戦災復興は駅前の闇市の整理に難航することが原因の一つとなり、全体としての計画を推し進めることができなくなる。石川栄耀が主導した計画は完全に消滅したわけではなく、1949年以降「戦災復興土地区画整理事業」として闇市起源のマーケットを移転する作業を露店業者との個別的な折衝を通して行なうことになる。『20年後の東京』が喧伝していた行政主体の大掛かりな「民主的」都市計画とはまた違う形で、民間主体の移転事業へと変化することとなるのだ¹³。

4. 闇市の表象と引揚者

これまで東京都都市計画課が企画した『年後の東京』を題材に、戦災復興計画が継承する過去の都市計画の思想と、それが障害として見なす闇市について検討してきた。『20年後の東京』は戦災復興計画を宣伝するためのPR映画であり、そこには当然政策を立案し、運営する側の思考が刻印されている。そうした思考は、本来的に孕んでいる過去

の帝国主義の経験を覆い隠し、あたかも過去から断絶された存在として自らを位置付けている。そのために、闇市のような戦時期との連続性を嫌が応にも提示してしまうような空間を捉える言葉を持たず、「時代に合」わないものとして排除しようとしたのだ。

それでは、植民地において経営一効率的に宗主国のために運営一される都市の生成を間近で見えてきた人々は、敗戦後の東京とその上に描こうとする都市計画をいかなる眼差しで見つめたのであろうか。つまり、朝鮮や満州、台湾、そして各地の植民都市からの引揚者や復員兵たちは、まさにその場で、その土地と人々への暴力を目の当たりにした人々でもあった。そうした引揚者たちにとっては、『20年後の東京』で構築されるような過去との断絶のレトリックは機能しえないものであったはずである。そして彼ら、彼女らが活動を許された場、それもまた都市計画から排除の対象となる闇市なのであった。

前節でも指摘したように、闇市という空間は敗戦直後の混乱期、行政が機能不全を起し配給も頻繁に遅延するような状況の中で、人々の生活をなんとか維持するための受け皿となった。そしてその闇市の役割は、戦地や植民地から制限された所持金や物資と共に引き揚げてきた人々にとって、よりいっそう重要であった。島村恭則は『引揚者の戦後』のなかで、引揚者たちが日本での生活を再開するにあたり集住して商環境を形成した「引揚者マーケット」について論じており、日本各地に形成された市場が引揚者本人とともにその地域社会の復興に大きな役割を果たしたことを指摘する。また、こうした空間は後にショッピングセンター等に変容していくことから分かるように、闇市一般と同等な機能を持っていたことが分かる¹⁴。

330万人の軍人・軍属を含めた約660万人にも及ぶ引揚者たちが、敗戦後の社会の中に流入するとき、元々の故郷に帰ることの出来る人たちもいれば、新たに村落を開墾して定住する人々もいたのであるが、そうした幸運に恵まれなかった人々、最悪の場合他の地元住民から迫害され排斥された人々の活動の場が、最終的には闇市的な空間に用意されなければならなかったことは必然的なことであったのかもしれない。兵士の出征と帰還という移動の問題を、戦時から戦後にかけてその表象も含めて扱った神子島健は、社会に復帰できない帰還兵について次のように説明する。

このように、兵士たちは戦場においてのみ変わるわけではなく、帰還してから一般の社会にどう復帰し、受け容れられるのかによっても何がしかの変化を被る。社会への再統合がうまくいかない場合、それは自らが帰還「兵」であるからという捉え方になりがちであり、いっそう帰還兵というアイデンティティを強めかねない。場合によっては戦場の自己を起点として今の自分に失望したり、不適応を周囲のせいにしたたりすることもあるかもしれない。戦地から帰り、兵士たちが社会にどう入っていくかも、(元)兵士たちの自己イメージを考える上では重要な論点になるのだ¹⁵。

闇市という空間は、『20年後の東京』に代表されるような「新日本建設」という言説上の過去との断絶とは相容れないような場であることは、これまで論じた通りである。そうした空間性は、復員兵を含む引揚者たちの存在と馴染みやすい。何故なら彼、彼女らもまた戦場や植民地という場の記憶をそのアイデンティティの中に刻んでいるからである。闇市という空間の存在と、その場で生活する人々が提示されるとき、ナショナルな枠で展開される復興の言説のズレが暴露されてしまうのである。「新日本建設」という言説と共に上映された『20年後の東京』という映画はそのような人々からの視線によってそのレトリックを脱臼されてしまうのだ。

以上のように、闇市という空間とそこで活動する人々を提示すること—表象すること—それ自体によって、帝国主義の過去を忘却しようとする言説に対して抗う拠点が用意されることになる。次節ではその一例として黒澤明が監督した『野良犬』を取り上げる。実際の闇市の内部に入り込んで、闇市の空間を戦後社会の重要な環境として物語のなかに取り込んだ映画作品が、どのような闇市像を提示するのか。その可能性と、限界について考察する。

5. 黒澤明『野良犬』（1949年）における闇市の役割

映画『野良犬』は、公開は1949年10月に封切りとなるが、撮影は1948年の7月頃から開始されている。この頃はちょうど闇市の形態が露店の集合体からバラック建築のマーケットの形式へと移行する時期に重なり、映画では上野アメヤ横丁の闇市が登場する。この闇市で、主人公である復員したばかりの新米刑事の村上（三船敏郎）は、電車で盗まれた拳銃を探して歩き回ることになる。野間宏は『野良犬』公開後すぐに評論を書き、映画で描かれる復員兵の戦後社会における重要性を強調した。野間は「二人の復員兵を対等の位置に置くことによって、僕たちを両方から攻め寄せ、はさみ打ちにして、日本の現在の社会を焼き討ちにしようとしている」と論じた¹⁶。ここで野間のいう「二人の復員兵」とは村上と鏡像関係を結ぶ遊佐という男である。遊佐は、村上の盗まれた拳銃の現在の所持者であり、そしてそれによって強盗殺人犯と化してしまう人物である。遊佐と村上は復員直後に荷物を盗まれるという同じ経験をする。しかし、その後の選んだ道は別のものであった。遊佐は自暴自棄になって悪事に手を染めはじめ一方、村上はそこで踏みとどまって警察へ就職することを選ぶ。こうした二人は鏡写しのように、遊佐は村上のドッペルゲンガーとして位置付けられるのだ¹⁷。

ミツヒロ・ヨシモトは村上（そして遊佐）とは対照的に描かれるベテラン刑事の佐藤（志村喬）の倫理観が超越的に見えることを欺瞞とし、佐藤が授与された表彰状に記されている「昭和七年」という年号に着目する。この時代に評価される刑事であったということから、佐藤が帝国日本の設定する悪の排除—「反政府活動」を行なう知識人たちを検挙し迫害することを率先して行なっていたであろうことを見出し、戦後の「民主的な」

日本に変わっても佐藤に対する周囲からの評価が変わっていないことから、佐藤は個人としての行動の責任を社会の環境に追いやることで責任の追及を免れている、と論じている¹⁸。ヨシモトのこのような議論はまさにこの映画の正鵠を射るものであり、超越的倫理を装うことで過去を断絶し、自らの主体の安定を図ろうとする佐藤や他の年配の刑事たちを見出し、村上の復員兵としての倫理的葛藤に可能性を見出すことは説得力のある『野良犬』の読解であると言える。

しかしながら、ここで問いたいのは復員兵を戦後日本から疎外された被害者として位置付けることの是非である。村上にしろ遊佐しろ、戦争の中では帝国の兵士であったことに変わりはなく、銃を携えて敵を殲滅する役割を担っていた。そして復員後に辛い状況におかれた末に遊佐が行なった犯行は二人の女性に対してであった。一人は殺害され、また一人は、結婚資金を奪われた。こうした遊佐の暴力性—それはしばしば男性の暴力性にも言い換えられる—を不問にして復員兵に可能性を見ることができようか。そしてそれは同時に、名立てのスリであるお銀が拳銃を盗むことを村上の男性性を去勢する解放された戦後日本女性の表象と捉える議論¹⁹にも疑問を喚起させる。お銀にしろ、拳銃の受け渡しの窓口になっている女にしろ、本多という男性のディーラーに使役されている存在である。村上に逮捕された女が署へ連行される際に「さっさとどっかへプチ込んどくれよ……なんて熱いんだろ、ここは全く蒸し焼きだ！」と訴え、最後に「どうせ大した事アないんだ……」²⁰と呟くところに、刑務所の中でも外でも彼女の現状にそう大差はないと考えているような節があることを読み取れるだろう。

復員兵が被害者として位置付けられた際、彼らから被害を受けた他の人々は忘却されるしかない。『野良犬』の最後の佐藤と村上の病院での会話において、村上の遊佐に対する割り切れなさを取り上げ、復員兵の倫理的葛藤を好意的に評価することは可能かもしれない。しかし、結局村上が遊佐を逮捕したことで、過去の佐藤のように表彰を受けること、そして佐藤の言葉によって村上が顔を上げ、空を見上げて終わることを考えると、むしろ、ここでは村上の行動と背後に流れるメロドラマティックな音楽と相俟って、佐藤の「遊佐のことなんか自然に忘れるよ」という言葉に物語を収斂させていくようになっているように思える。倫理的に未熟な復員兵とその被害者までを切り捨て、成熟した刑事へと成長する結末として読めるということだ。

このように考えると『野良犬』という作品の可能性はどこにあるのだろうか。それは村上の「復員兵」という属性を描くことにあるのではなく、むしろ警察という犯罪を摘発する側に一度身を置いた村上が、闇市をさ迷うことで、犯罪者として摘発されるかも知れない側へと同一化していく過程にあると考えられるのではないだろうか。そこで本稿では、村上が闇市を徘徊するシーンを分析することで、村上の主体の変容について考察してみる。村上の拳銃を盗んだスリであるお銀を問詰めると、彼女はすでに拳銃をディーラーに流した後であり「場末の盛り場あたりを、喰いつめた恰好してウロついてる

と、ピストル屋の客引きが袖をひくなんて話を聞いた」²¹と話す。そこで村上は復員兵の格好に扮して闇市をさ迷うことになる。

この村上の探索は、数十のカットと無数の車や電車、人々の声、そして歌謡曲とのモンタージュによって表現されている。ワイプやオーヴァー・ラップ、スーパーインポジション等が多用され、数々の闇市のカットが流動的に繋ぎあわされることで猥雑さと喧噪が表現される。一方で、村上の身体の断片、歩きまわる脚やぎらついた目がクローズ・アップで所々に配置されることで、村上の焦燥と疲労が提示される²²。佐藤忠男によるとこのシーンは、「最初の予定では一つの画面を四つに分け、そのひとつひとつに、新宿、浅草、渋谷、上野などの盛り場の裏側を出し、そのまん中に歩きまわっている刑事の姿を焼き込むというやり方」²³で行なう予定であったが、台風の到来で予定通りできなくなったという。結局上野のアメ横で撮影することになったがその際は用心する営業者に「白米弁当をわけたりして」「仲良くなった」ことで可能になったと助監督を担当した本多猪四郎は話している²⁴。これらの話はいずれにせよ、黒澤が闇市のイメージを提示することに非常なこだわりを持っていたことを示している。そしてこの特徴的なモンタージュは、それだけに多くの批評家の賛否両論を呼んだ²⁵。

村上はこのシーンにおいて、本来は刑事として犯人への手がかりを捜索しているのであるが、焦燥と炎天下を歩きまわる疲れによって次第に、闇市をさ迷う復員兵そのものへと変貌していく。このモンタージュは、9分近くの長いものであるが、おおよそ三つの段階にわけることができる。最初の段階は、村上のあちこちを見回すカットや、クローズ・アップされた目と闇市の光景が二重写しされることによって見る主体としての村上が表現されている（図3）。



(図3)

次の段階は、神社の境内のような場所（おそらく上野の山であろう）に踏み込んだ際に

村上が道に迷ったように辺りを見回す場面から、迷路のような闇市を半ば呆れ顔でさ迷うところまでである（図4）。



（図4）

そして最後の段階は、木賃宿で泊まった後再び闇市に繰り出す場面である。ここにおいて再びスーパーインポジションが使われるが、ここでは二重写しではなく三重写しになっており、村上はもはや見る主体としてではなく、闇市の空間に取り囲まれた浮浪の復員兵の一人として提示されるのだ（図5）。



（図5）

闇市のモンタージュの重要性は、村上の主体の変容、つまり第一段階における刑事という見る主体から第二段階の闇市の空間で惑う存在、そして第三段階目の囲い込まれる非主体へと変遷していく村上の在り方が提示されていることにある。途中、他の警察官

が村上を見とがめ、村上が警察手帳を提示するシーンがある。このシーンを村上が今一度自分のアイデンティティーを確認する場面として読むことも出来るが、同時に他者の目からは村上が犯罪者のように映っていることの証左でもあるという両義性を抱えている。村上が獲得したこうした両義性故に、歳若いチンピラに目を付けられ拳銃の貸し借りを持ち出され、物語が展開していくのである。さらに言うなれば、復員兵というのは村上にとってただの扮装ではなく、過去の自分に立ち返ることでもある。銃を持って天皇の兵士として生きた過去が、再び現在の村上の身体に宿るのである。その亡霊のような過去が憑依する空間が闇市であり、一連のモンタージュは過去の憑依の儀式として捉えることができる。

天皇の兵士としての過去が村上の身体に宿るとするならば、ベテラン刑事の佐藤が過去から一貫して「腕の良い刑事（"Good Cop"）」であり続けることの加害者性と共に、村上にも帝国の兵士としての加害者性が再帰するはずである。村上が犯罪者として見とがめられるということは、裁かれるかもしれない身体の再認識でもあるのだ。村上が、自身の分身である遊佐に執着する理由は、同じ復員兵であるということの共感だけではない。むしろ、遊佐が過去から引き続き加害者であり続けることに、村上は自らの加害者性を読み取り恐怖するのである。

野間宏は同じ論考のなかで以下のようにこの映画に注文を付けた。

私はこの映画には、戦場の場면을、心理的な断片として、あの捨て猫の哀れな姿と同じように方々に入れるべきであったと思う。そうすれば、あの湯佐（ママ）の号泣は、現在の日本の政府の人たちの身体をはげしくつきぬいたことだろう²⁶。

野間のいうように「戦場の場面」を映画に挿入したとすれば、遊佐や村上の帝国主義の尖兵としての身体がより顕在化することであろう。それはつまり、加害者としての過去を徹底的に見つめることとなる。しかしながら、映画『野良犬』にはそうした過去の現実的な映像は存在しない。このことは、この作品の結末が「遊佐を忘れる」こと、すなわち村上の分身であり、かつては同じ帝国の兵士であったことを忘れるという結末に繋がる。これが『野良犬』の物語としての限界として指摘することができるであろう。しかし村上の身体が闇市という空間で迷うことによって、彼の過去における加害者性が再帰し、村上は自身を恐怖した。その点において、この作品はより徹底した戦争責任の問題に踏み込む可能性を残していたと言える。

6. おわりに

本稿では、敗戦直後の東京の戦災復興をめぐる思考の在り方を二つの映画を通して考察した。一つは東京都都市計画課が作成した PR 映画『20 年後の東京』であり、もう一

つは黒澤明が上野の闇市を舞台として製作した『野良犬』である。

『20年後の東京』のなかで見出せるのは、「民主的」都市計画という言葉によって帝国主義の経験からなる都市計画の系譜を覆い隠し、過去からの断絶を装うことで自らの正当性を訴える計画者側の態度である。しかしながら、そのような企ては現実には戦災復興を促した闇市という現象の前に挫折することとなる。闇市は、東京の都市空間において戦時体制から戦後社会への移行を可能にし、調整する役割を担っていた。そして、それによって都市部に新たな盛り場が誕生することとなった。映画のなかで示される、闇市を都市計画の障害として認識する言説は、新興盛り場の出現という実態としての復興の在り様に対して適切な言葉を持たず、それはその後の都市計画の衰退を暗示するようなものになってしまう。

一方、闇市を舞台にした映画『野良犬』は、主人公の村上が闇市でさ迷うシーケンスを内包する。そのなかで村上は自らの身体に過去の兵士としての加害者性を再帰させ、それに恐怖するのだ。そこに『20年後の東京』にみられるような過去を断絶させ自らの正当性を確保しようとする欺瞞的態度に、異和を提示するようなモメントを提示している。

本稿では、闇市という空間がまさにその存立条件によって、帝国主義の過去を忘却しようとする言説に抗う拠点となりうるものとして論じた。敗戦直後の焼跡が、単に都市が焼けた跡というだけではなく、「新日本建設」の舞台として再解釈される際、そこに働くナショナルなコードを脱臼させる視座を据える場所として、闇市という空間とそこでの人々の生活を再評価する。如何に「白紙」にしようとしても、他者への暴力の記憶が染みとして浮き出てしまう、まさにその染み出しの空間として闇市があり、その表象を分析することは過去と向き合うことであると考ええる。

註

- ¹ 越沢明は『東京都市計画物語』のなかで、「後藤の近代日本都市計画の発展に果たした役割を考えれば、植民地都市計画というものが近代日本都市計画の源流の一つであると見なしてよい」と論じている（ちくま学芸文庫、2001年、324頁）。
- ² 越沢明『満州国の首都計画—東京の現在と未来を問う』、日本経済評論社、1988年、256頁／245頁。
- ³ 雨宮昭一は、生産者としての小作人に依存する食料増産を旨とする「総動員体制の帰結として農地改革がある」と論じている。そのために第一次農地改革法案の作成は日本政府主導で行なわれたが、不十分としてGHQから拒否されたために、政府は改めて小作農の権利拡充を徹底した第二次農地改革法案を作成することになった（『占領と改革 シリーズ日本近現代史⑦』岩波書店、2008年、54頁）。
- ⁴ 他にも、甲村謙友は「震災復興・戦災復興の成果・失敗とその反省を踏まえて～東京の失敗を

東北に持ってくるな！〜』という東日本大震災の復興計画に関する講演会において『20年後の東京』と戦災復興計画を評価しながら GHQ の政策とそれに抗えなかった自治体（東京都）にその原因を求めている。1940 年の記念事業で接收された 746ha を「小作人に払い下げてしまいました」と「農地解放」の不当さを訴える。甲村は関東大震災の帝都復興計画を成功として捉えており、1923 年当時の天皇の「関東大震災直後ノ詔書」は迅速な対応だったとし、東日本大震災の復興計画もこれを見習うよう、政府主導の「攻め」の態度を要求している。

（『JICE REPORT 第 20 号』国土技術研究センター、2011 年、http://www.jice.or.jp/report/pdf20/jice_rpt20_03.pdf）。

- 5 初田香成「1 新橋—サラリーマン盛り場の誕生」、石樽督和「2 新宿—ヤミ市から生まれた副都心」『盛り場はヤミ市から生まれた』橋本健二／初田香成編著、青弓社、2013 年。
- 6 本稿では、闇市が敗戦後の倫理的問題として言説化されることを詳しく考察することはしないが、「混乱」の象徴としての闇市像に関しては逆井聡人「物語のなかのヤミ市」（『盛り場はヤミ市から生まれた』収録）を参照されたい。
- 7 代表的な先行研究としては松平誠『ヤミ市—東京池袋』（ドメス出版、1985 年）や、同『ヤミ市—幻のガイドブック』（ちくま新書、1995 年）、猪野健治編『東京闇市興亡史』（ふたばらいふ新書、1999 年）などがある。
- 8 原山浩介『消費者の戦後史—闇市から主婦の時代へ—』、日本経済評論社、2011 年、11 頁。原山は必ずしも闇市を無条件に肯定するわけではないが、政府の闇市への玉虫色の対応が結果として主婦層に消費者運動を行なわせることになり、そしてそうした行動を展開するのがまさに闇市という空間であった、と論じている。
- 9 初田香成『都市の戦後—雑踏のなかの都市計画と建築』東京大学出版会、2011 年、117 頁。
- 10 韓載香『「在日企業」の産業経済史—その社会的基盤とダイナミズム』名古屋大学出版会、2010 年、16、17 頁。
- 11 長田昭『アメ横の戦後史—カーバイトの灯る闇市から 60 年』KK ベストセラーズ、2006 年。
- 12 初田香成「東京の戦災復興とヤミ市」『盛り場はヤミ市から生まれた』、43 頁。
- 13 この「戦災復興土地区画整理事業」に対して多くの都市論者が「ただの移転作業に終わった」と低い評価を下しているが、初田香成は『都市の戦後』のなかで、むしろこの区画整理事業こそ戦後東京を形成した重要な要素であり、事業者との個別対応を根気強く行なったことに、石川栄耀の積極的評価の可能性があると論じている。
- 14 島田恭則「引揚者が生みだした社会空間と文化」『引揚者の戦後—叢書 戦争が生みだす社会 II 巻 [関西学院大学先端社会研究所]』島田恭則編、新曜社、2013 年。
- 15 神子島健『戦場へ征く、戦場から還る—火野葦平、石川達三、榊山潤の描いた兵士たち』新曜社、2012 年、86 頁。
- 16 野間宏「映画『野良犬』の問題」『中央公論』1949 年 12 月。
- 17 Patrick MacCoy は村上と遊佐のドッペルゲンガー的關係に言及しつつ、遊佐を戦後の道徳の崩

壊の反映として捉え、村上は戦後日本が選んだ道徳的な国家の再建を象徴していると論じているが、「戦後日本の道徳」の内実に関する議論は特に無い。'Two Paths anfter Defeat: Postwar Mentality and Morality in Stray Dog' 『東洋大学人間科学総合研究所紀要』第7号、2007年。

- ¹⁸ Mitsuhiro Yoshimoto, *KUROSAWA: Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, 2000, 172.
- ¹⁹ Yoshimoto, *KUROSAWA*, 175.
- ²⁰ 『全集 黒澤明 第2巻』173-174頁。
- ²¹ 台詞の引用は『全集 黒澤明 第2巻』(岩波書店、1987年)より、170頁。
- ²² ヨシモトは、このモンタージュによって提示される村上の身体の断片化は「村上の主体の曖昧さをテキスト上に刻み込む」ものであると論じる。“the sequence inscribes the ambivalence of Murakami’s subjectivity”, *KUROSAWA*, 162.
- ²³ 佐藤忠男「作品改題」『全集 黒澤明 第2巻』、338頁。
- ²⁴ 「製作余話」『全集 黒澤明 第2巻』、379頁。
- ²⁵ 佐藤忠男は『黒澤明の世界』(朝日新聞社、1986年、168頁)のなかで、このモンタージュが映画の最も印象的なシーンの一つであり、戦後東京の混沌とした社会への讃歌であると高く評価する。一方、ドナルド・リッチはこれをあまりに長過ぎる不必要なシーンであるとする(*The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, 1999, 63.)。
- ²⁶ 野間弘「映画『野良犬』の問題」、前掲誌。

