

彷徨する復員兵

——黒澤映画のなかの〈幽霊〉を中心に

志村 三代子

一 「女の幽霊」／「男の怪人」

映画は、絵画や小説、演劇といった従来の芸術では表現することが困難であった奇異なもの、神秘的なものを現実のように見せることに長けた芸術であり、なかでも幽霊表象はその最たるものであった。映画技術が編み出した、止め写しや大写し、多重露光といった初歩的なトリックによって表現された幽霊は、当時の観客を驚愕させ恐怖に陥れた。やがてそれらは恐怖映画というジャンルを形成し、映画産業を発展させる契機となっていく。日本における恐怖映画の元祖は、幽霊や妖怪が登場する歌舞伎や能、あるいは講談を翻案した「怪談映画」であった。映画会社の撮影所機能が維持されていた1960年代までは、怪猫映画のような日本独自の妖怪映画¹や、何度もリメイクされた「四谷怪談」などの怪談映画は、夏季の納涼映画として一定の人気を保っていたのである。

日本の恐怖映画を考える際に重要なのは、人々に厄災をもたらす怪談映画の主役のほとんどが〈女〉であり、男女関係のもつれや怨恨といった現世での因縁から〈女〉が幽霊となり、憎い男を死に至らしめていたことである。〈女〉が幽霊や妖怪になってしまう原作の怪談映画には、恋人や夫婦、あるいは主従関係における女性の脆弱な立場が背景にあった。怪談映画の中の〈女〉が幽霊や妖怪といった異形の姿に変身するのは、男性のなかに潜む後ろめたさの表れといっても言い過ぎではない。このように考えると、怪談映画も、封建時代に書かれた怪談狂言を模倣している限りにおいて、近世的な精神を継承していたのである。1970年代以降、ハリウッドのホラー映画などの外国映画の影響を受けた作品も次第に公開される。しかし、日本の恐怖映画における「女の幽霊」の系譜は、怪談映画が廃れた後もあまり変化することはなかった。たとえば、1998年に公開され、Jホラーとしてハリウッドでリメイクもされ、今やすっかり有名となってしまった「リング」シリーズの貞子も伝

¹ 怪猫映画は、1912年の『鍋島の猫』（Mパター）を皮切りにこれまで66本製作されている。1937年には新興キネマの鈴木澄子が化け猫を演じることによって怪猫映画のブームをもたらし、戦後は入江たか子が怪猫映画に主演することによって世間を驚かせた。怪猫映画の詳細については、拙稿（志村三代子「怪猫映画の系譜学」一柳廣孝・吉田司雄編著『妖怪は繁殖する』青弓社、2006年）を参照されたい。

統的な「女の幽霊」の型を踏襲している。こうした傾向は、吸血鬼やフランケンシュタイン、狼男といった「男の怪人」²が主流であるハリウッドのホラー映画とはおよそ対照的である。

ところが、戦後、こうした「女の幽霊」という伝統から逸脱する傾向の作品が現れた。たとえば、1951年の『鉄の爪』（安達伸生監督、大映）、1954年の『透明人間』（小田基義監督、東宝）などが、「女の幽霊」に比較するとマージナルな存在であった「男の怪人」が登場する最初期の作品である。これらの作品では、恐怖の対象を江戸期以前の過去の女性に求めた時代劇ではなく、当時の世相を反映した現代劇の枠組のなかで〈男〉が恐怖の対象となっており、たとえば、『鉄の爪』では「ゴリラのような人間獣」、『透明人間』では「透明人間」といった、「男の怪人」の造形に力点が置かれている。注目すべきは、両作品における「男の怪人」の元の姿が、敗戦後の日本で深刻な社会問題となっていた「復員兵」であることだ。前者では、元復員兵で現在は戦争浮浪児のための施設の寮長として献身する男が、戦時中に発症した「獣化妄想」³が原因でゴリラのような人間獣に変身してしまう。後者では戦時中に秘密裡に開発された「透明特攻隊」の生き残りが帰還するが、元の姿に戻れず苦悩する。これらの作品では、復員兵を戦時期の忌まわしい記憶の残滓として描いていることは明らかである。だが、留意しなければならないのは、当時の恐怖映画だけが復員兵＝男の怪人を生み出したのではなく、敗戦直後の厳しい世相を描いた日本映画には、常軌を逸した行動をとり、人々を震撼させた復員兵が描かれていたのである。事実、1940年代後期の映画作品のなかには、恐怖映画の体裁を採らずとも、このような復員兵の存在によって恐怖映画の様相を呈していた映画作品が存在していた。彼らは「人間獣」や「透明人間」といった「男の怪人」に変身するわけではないが、そのふるまいは、あたかもホラー映画の「男の怪人」のようであった。アジア・太平洋戦争の惨禍を経た後の日本の映画界では、あらゆるジャンルにおいて戦争の傷痕を何らかのかたちで描くことを免れえなかったが、そのなかでも負の存在を象徴していたのが復員兵なのである。

二 敗戦直後の復員兵表象

敗戦直後の日本映画に描かれた復員兵と、同時期に現れた女性の身体表象とを比較してみると、その差は一目瞭然であるかもしれない。「戦後日本映画が何よりも女性たちの反逆で始まった」⁴と斉藤綾子が指摘するように、戦後の日本映画には、「女

² 鶴田浩司「ヒストリー・オブ・ホラー・ムービー」『ホラー伝説』キネ旬ムック、2000年。

³ 『鉄の爪』冒頭の字幕には「獣化妄想」の説明があり、次のように述べられている。「獣化妄想とは——自分の体が獣に変わったと信ずる妄想であって我国では、狐つき、犬つきと同様、昔から多い精神病の一種である」。

⁴ 斉藤綾子「カルメンはどこに行く—戦後日本映画における〈肉体〉の言説と表象」中山昭彦編『ヴィジュアル・クリティシズム 表象と映画=機械の臨界点』玉川大学出版部、2008年、

性解放」の旗印のもとで民主主義啓蒙映画が氾濫し、そのなかで西洋化され、独立心に燃えた女性像が提供される一方で、視覚的快楽と性的刺激を与える目的で製作された「ストリップ映画」「パンパン（娼婦）映画」といったジャンルでは、踊子やパンパンといった役に扮した女優たちの露出した身体が晒された。たとえそれらが欺瞞に満ちたものであったにせよ、スクリーンのなかで躍動する彼女たちの身体が魅惑的であればあるほど、一方の復員兵は、「生き残ってしまった」という罪悪感と、敗北の屈辱を呼び起こす存在であり、いわば彼らの身体は、上陸してきた進駐軍と女性たちに包囲された二重に忌まわしいものであったのだ。

『戦争と平和』（1947年、山本薩夫・亀井文夫監督、東宝）は、中国大陸から帰還した復員兵の健一（伊豆肇）が、夫が既に戦死したと思い、先に帰還していた夫の親友の康吉（池部良）と再婚した妻・町子（岸旗江）のもとへ帰ってきたことから起こる悲劇が描かれる。この作品は、左翼映画人であった山本薩夫と亀井文夫による「反戦映画」としても知られているが、戦場で受けた強い衝撃がもとで精神が錯乱し、社会復帰に失敗した復員兵の康吉が狂気へと至るさまがつぶさに描かれている。たとえば、東京大空襲の爆撃でショックを受けた康吉が、突然咆哮しそのまま地面に突っ伏してしまう場面や、ミシンの足を踏む音と機関銃の発射音とを混同し、そのままミシンの足を狂ったように踏み続けたために誤ってミシンの針を自分の指に突き刺してしまう場面などが、復員兵の傷痕を描いた象徴的な場面だろう。その後、康吉は、正気を取り戻すが、復員してきた健一と町子の関係を怪しみ、今度は自暴自棄に陥り犯罪に手を染めようとする。見かねた町子が、健一を呼んで説得にあたるが、康吉は、逆に二人の関係を疑い、妊娠している町子の身体を蹴るという暴挙に出る。健一と康吉はもみ合ううちに、康吉は隠し持っていた拳銃で健一の手を撃ってしまう。子どもが二人の間を割って入り、町子が康吉の身体を抱きしめ、ようやく康吉は我に返る。康吉が唯一覚醒するのは、もはや銃と流血だけであることが、アイロニカルに示される。

『戦争と平和』では、戦闘で精神に支障をきたしてしまった復員兵をめぐって、家族の危機と再生が描かれることになるのだが、小津安二郎の『風の中の牝雞』（1948年）も、同じく復員後の夫婦関係のあり方に注目する。『風の中の牝雞』の復員兵である修一（佐野周二）の場合も、『戦争と平和』の康吉と同じく、彼の狂気の矛先は妻へと向かう。修一の出征中、妻の時子（田中絹代）は、なけなしの着物を売ってかろうじて一人息子を育てていた。ところが、息子が大腸カタルを発病し、急遽入院。時子は、入院費を支払うために一夜だけ身体を売るのだが、その二日後に、修一がようやく復員する。留守中の生活について会話が進んでいくうちに、息子の健康の話となり、時子は売春の事実を夫に内緒にしていることが耐えがたく、涙ながらに夫に謝罪する。しかし、夫はそれを許さず、売春の経緯を事細かに詰問する

が、それに答えようとしないうちの時に身体を強く揺する。さらに夫は、傍にあった空き缶で倒れた時に身体を殴りつけ、その空き缶は、はしご段を落ちてゆく。

時子の告白を聞いた後の修一は、復員直後と打って変わって髪が乱れ憔悴しきっており、その表情はまるで亡霊のようである⁵。修一は、時子が売春をした場所に赴き、そこで家族を養うために売春せざるをえない若い女性を知ること、時子のやむにやまれぬ立場をかりうじて理解するが、彼の暴力は止まらない。時子は、一晚帰ってこなかった修一を心配し、再び外出しようとする修一を止めようとする。しかし修一が、すがりつく時子を邪険に振り払ったため、時子は、はしご段から転げ落ちる。驚いた修一は階段を降りて、「時子」と三度大声で名前を呼び、「大丈夫か、何ともないか」と声をかけるが、倒れている時子の身体に触れようもしない。下の階に住む下宿屋のおかみがい物から戻り、時子の尋常ならざる様子に気づいて声をかけるのだが、一方の修一の姿はそこにはない。その後、時子はよろめきながら、一人ではしご段を一步一步上がっていく。

『風の中の牝雞』では、修一が時子にふるった最初の暴力で犠牲となった空き缶が、時子のはしご段からの落下の伏線となっているために、修一の「発作的な暴力」⁶が実は偶然ではなかったことを示唆している。だが、『風の中の牝雞』が本当に恐ろしいのは、修一の時子に対する反復された暴力ではない。そうではなく、時子が無事であることが判ると、さっさとその場を立ち去る修一の冷酷さであり、はしご段の下でうずくまる時子の傍にいない修一の不在の身体によって、わたしたちは、復員兵であった修一の心の闇の深さに慄然とするのである。

三 黒澤映画のなかの復員兵

山本薩夫や亀井文夫、そして小津安二郎以上に、復員兵の問題をより深刻な社会悪として徹底的に描ききったのが、黒澤明である。『戦争と平和』『風の中の牝雞』は、主に敗戦の外傷^{トラウマ}によって危機を迎えた復員兵の精神に焦点を当てているが、一方の『酔いどれ天使』（1948年）、『静かなる決闘』（1949年）、そして『野良犬』（1949年）等の黒澤作品では、復員兵の身体に注目する⁷。黒澤映画で描かれる復員兵が他の映画作品と違うのは、単に暴力的で「怪人」のような存在ではなく、幽霊的な属性を備えていることである。ここで定義する「幽霊的な属性」とは、〈夢〉〈分身〉〈病原菌〉のように登場人物の無意識下に働きかけ、時には身体を乗っ取り、他人にまで厄災をもたらす存在のことである。

⁵ 黒沢清は、『風の中の牝雞』を「本当に味が悪い映画」と評し、この作品の家族は「ほとんど全員死んでいるとしか思えない」と述べている（蓮実重彦・山根貞男・吉田喜重編著『国際シンポジウム 小津安二郎一生誕100年「OZU 2003」の記録』朝日新聞社、2004年、182頁）。

⁶ 佐藤忠男『小津安二郎の芸術 下』朝日新聞社、1979年、113頁。

⁷ 『酔いどれ天使』以前に復員兵の社会復帰を取り上げた作品として『素晴らしき日曜日』があるが、本稿の主旨である復員兵＝怪人の文脈から外れるため取り上げない。

まずは、『酔いどれ天使』を見てみよう。「黒澤明初のギャング映画」といわれたこの作品は、製作意図が示しているように、「悪に染まった社会層の悪を描くと同時にギャングの人間本来の弱い性格を鋭くつき、混沌とさせる世相の中から救いとそしてより強い人間の生き方、反省と向上をテーマの中に扱っている」。ここでいう「社会層の悪」とは、三船敏郎が演じる肺結核を病んだやくざの松永であり、彼に反省と向上を促す役割をあてがわれたのが、「酔いどれ天使」こと志村喬の医師・真田である。もっとも、松永は、「敗戦後の激しい世相の裏通りに行く盛り場の顔役」と設定されているだけで、松永が戦前何をしていたのかは詳らかにされておらず、したがって、松永が本当に復員兵であったのかは定かではない。しかし、松永を演じた三船敏郎が「長年軍隊で反抗的な兵隊と見られてるくに昇進もしなかった」という経緯を持つ本物の復員兵であったことは、松永＝復員兵を裏付ける充分な証となるだろう⁸。事実、監督の黒澤はじめ当時の観客を瞠目させ、主役の志村喬でさえも凌駕してしまった、『酔いどれ天使』の三船敏郎が体現していたのは、戦後の混沌のなかからあり余るエネルギーをみなぎらせ、遮二無二這い上がろうとする復員兵に他ならない。黒澤映画の三船敏郎とは、「復員兵」から始動したのだ。

黒澤映画では、社会から脱落した復員兵に、単なるやくざや与太者ではなく、さらに過酷な運命を担わせるのだが、それが感染症という〈病原菌〉を保有する復員兵である。黒澤が『酔いどれ天使』のなかで重視するのは、負の連鎖の撲滅であり、それゆえ、社会悪であるギャングと結核菌の増殖が負の因果関係として規定され、そこから抜け出せない復員兵の最も悲惨な最期が描かれている。その関係は、同じく結核患者でありながら、医師のいいつけを守って病を克服する清純な女子高生（久我美子）との対比からも明らかだ。貧困の象徴といわれるドブ池を背景に、結核が悪化し、いまにも倒れそうな松永が捉えられることになるのだが、斜めにかしいだ杭にもたれかかる不自然な彼の姿はまるで〈幽霊〉のようである。さらに、松永は夢のなかで、海辺に打ち上げられた棺桶の中から立ち上がる自らの〈分身〉と遭遇する。松永は死神のような分身から必死に逃げようとするが、その分身は彼を執拗に追う。予知夢の通り、結核菌という死神に取りつかれた松永は、出所してきたボスに恋人を寝取られ、その復讐を果たすために恋人の自宅に乗り込むことになるのだが、逆にボスに返り討ちにされてしまう。死ぬ直前の松永は、病気の進行と死への恐怖で“幽鬼の肖像”⁹へと変貌し、洗濯物がはためくベランダで無残にも力尽きしてしまうのである。

⁸ たとえば、今村昌平は、『酔いどれ天使』の三船敏郎について次のように述べている。「三船敏郎という新人は、ヤミ市を徘徊する軍隊帰りの若い者が、そのまま間違っ東宝第一期ニューフェイスの試験に受かり、スクリーンに登場したに違いない。ヤミ市のぬかるみやもろもろの小昆虫や、ベトベトの畳をよく知っている奴に違いない」（『解説書 酔いどれ天使』東宝、2002年、28頁）。

⁹ 岩本憲児「幽鬼の肖像—黒澤明と表現主義—」岩本憲児編『黒澤明をめぐる12人の狂詩曲』早稲田大学出版部、2004年、166頁。

『酔いどれ天使』の製作意図が、肺結核という感染症に象徴される不良分子の撲滅と更生にあったのに対し、『静かなる決闘』の場合、肺結核よりも一層社会的な偏見にさらされる性病である梅毒を取り上げ、その梅毒菌を保有する「墮落した」復員兵を糾弾する。『静かなる決闘』の物語は、1944年、豪雨に見舞われた南方の野戦病院の場面からはじまる。軍医の藤崎は、そこで梅毒にかかった傷病兵の中田の手術中に手袋を外してしまったことをきっかけに、彼自身も梅毒に感染してしまう。藤崎は、帰還してからもこの事実で苦悩し、婚約者との結婚も解消、明朗快活であった性格も一変してしまう。藤崎は、ある日自分を梅毒に感染させた元傷病兵の中田に偶然出会う。復員後の中田は、突然ステッキで警官を殴りつける与太者となっていた。しかも、中田の妻は、彼が梅毒患者と知らずに妊娠している。その後、中田の妻は早産するが、その子どもは当然ながら日の目を見ることはない。子どもは決して画面に現れることはないが、病室に響きわたる母親の悲痛な叫び声によって、『静かなる決闘』は、梅毒という〈病原菌〉を保有する復員兵からは「白痴」や「片輪」しか生まれず死ぬ運命にあることを警告する。

「兵隊を追って黒澤明はここまで来た」。野間宏は、復員兵問題を扱った黒澤作品の最終章である『野良犬』を評してこのようにいった¹⁰。前二作の復員兵は、結核や梅毒といった感染を伴う深刻な病原菌を保有する復員兵であったが、『野良犬』の復員兵は、遂に拳銃で殺人を犯す凶悪犯として登場する。『戦争と平和』で、康吉が健一を威嚇する時、拳銃を用いるように、『野良犬』においても、復員兵と拳銃は分かちがたく結びついている。

『野良犬』の三船敏郎は、満員バスで拳銃を盗まれてしまう新米刑事の村上に扮している。一見、村上は、『静かなる決闘』の軍医・藤崎の役柄を引き継いでいるように見えるが、この実直な刑事もまた、元復員兵であったことが明らかになる。それが、犯人の手がかりを得るために、復員服を着て闇市を彷徨する場面である。ここで注目すべき点は、復員兵のマスクレード仮装が村上の表情さえも一変させ、これまでの折り目正しく清潔な村上が、不潔で得体の知れない「復員くずれ」へと驚くべき変貌を遂げていることである。闇市に一定期間潜伏していた村上は、犯罪組織の末端から声をかけられ、犯人である遊佐の実態に迫ることになる。『野良犬』が『酔いどれ天使』『静かなる決闘』よりも優れているのは、「墮落した」復員兵であったかもしれない村上の姿を描くことで、善悪の二項対立では解消できない、敗戦後の復員兵のありようを活写している点であり、復員兵に対するまなざしに変化が見られるのである。

遊佐の実家を検査した後、村上は、先輩刑事である佐藤（志村喬）の家で歓待されるが、佐藤は、「遊佐の気持ちが変わりすぎる」村上を危惧し、「一匹の狼のために傷ついたらたくさんの人を忘れちゃいかんな」と警告する。だが、村上は、「長い

¹⁰ 『黒澤明と木下恵介—素晴らしき巨星』『キネマ旬報』臨時増刊、1998年8月3日号、52頁。

間戦争に行っている間に、人間ってやつがごく簡単な理由で獣になるのを何回も見てきたもんですから」と、戦後派（アプレゲール）の心情を吐露し、復員直後にリュックを盗まれた体験を告白するのだ。「ひどく無茶な毒々しい気持ちになりましたね。あの時だったら強盗くらい平気でやれたでしょう。でもここが危ない曲がり角だと思って、僕は逆のコースを選んで今の仕事を志願したんです」という村上の言葉は、先行研究が明らかにしているように、村上と遊佐の分身関係を裏付ける。村上が、遊佐と同じく過去に復員兵であったからこそ、自分の拳銃を奪還するという直接的な動機に加え、これからの村上のアイデンティティを確認するために、遊佐を逮捕するのは村上でなければならない。村上が遂に遊佐を追い詰めるシーンでは、観念した遊佐が地面に突っ伏して号泣し、一方の村上もまた遊佐の隣で放心する。灼熱の太陽光が降り注ぐなか、仰向けになった二人をシメトリーで捉えた画面構成は、二人が〈分身〉である証であることを示している。

黒澤映画に現れる〈幽霊〉は、復員兵表象に限ったものではない。『天国と地獄』（1963年）では、三船敏郎が演じる靴会社の元重役と、彼を脅迫し、殺人を犯して死刑宣告を受けたインターンの苦学生（山崎努）が刑務所の謁見場で会見するラストシーンにおいても、互いの姿がガラスに反射し合い、苦難を克服した者と落伍者との関係を示唆する分身関係が見られる¹¹。『天国と地獄』は、刑事が登場する物語上の共通項だけではなく、分身が描かれている点においても、『野良犬』の後継作品として位置付けられるだろう。

『悪い奴ほどよく眠る』（1960年）に登場する〈幽霊〉は、偽りの幽霊である。公団の贈賄事件でスケープゴートとして死なせたはずの部下の課長補佐（藤原釜足）を、課長（西村晃）が目撃し、幽霊と勘違いするのだが、実は、彼は幽霊ではなく本人であった。しかし、物語が進むにつれ、悪事を暴くために友人と戸籍を交換し公団の副総裁の娘婿となった三船敏郎演じる主人公・西は、結局巨悪の策略に抗しきれず、殺されてしまう。さらに、亡霊役を引き受けたこの課長補佐も、元いた公団側の黒幕に抹殺されてしまうのである。つまり、課長補佐は、未来の死を暗示しているからこそ、幽霊として描かれてしまっているのだ。『悪い奴ほどよく眠る』もまた、戦争と無関係ではない。西が公団の部長を拉致監禁する場所は、少年期の西が勤労働員で働き、今や廃墟となってしまった軍需工場なのである。

黒澤映画では、時代劇にも〈幽霊〉が現れる。マクベスの翻案として知られる『蜘蛛巣城』（1957年）のなかで、鷲津武時（三船敏郎）の未来を予言するのは、不気味な物の怪の老女である。物の怪は鷲津が城主になることを告げると、またたく間に風とともに消え去る。予言通り、鷲津は三木義明（千秋実）を裏切り殺害することになるのだが、鷲津が城主となったことを祝う宴の席において、家臣が「田村」の舞囃子を舞う。ところが、鷲津は、「千方といいし逆臣に仕えし鬼も……」のシ

¹¹ 武田潔「映ることと見ること—黒澤映画における反映と表象の主題系—」岩本憲児編『黒澤明をめぐる12人の狂詩曲』、早稲田大学出版部、2004年、149頁。

テ謡のところ、自らの裏切りを謡の意味と重ね合わせて怒り狂い、杯を家臣に投げつけた直後に三木の幽霊と遭遇するのだ。

四 黒澤明の「遺書」——『夢』（1990年）のなかの復員兵

「世阿弥の書き残した芸術論や、世阿弥に関する文献や、その他、能楽の書を読み漁った」と、黒澤が自伝の中で語っているように、『蜘蛛巣城』に限らず、黒澤映画と能との影響関係はこれまでもたびたび指摘されてきた¹²。映画研究者の張紅は、能の構成要素とされる面、装束、音楽（囃子、謡）、仕草（型）、舞台、叙述、狂言（狂言廻し、面、音楽）を分類し、黒澤映画において、能の要素が実際にどのように関わっているのかを分析している。張紅によると、全30本の黒澤映画のうち、何らかの項目に該当する作品は14本にのぼるといふ¹³。黒澤映画と能の関係が興味深いのは、『蜘蛛巣城』のような時代劇だけではなく、現代劇においても能の構成要素が見いだされることであり、とりわけ『夢』は、張紅の分析によれば、黒澤映画と能の関係を分析する際に参照した七項目すべてに該当すると述べている。

『夢』は、「日照り雨」「桃畑」「雪あらし」「トンネル」「鴉」「赤富士」「鬼哭」「水車のある村」の八話からなるオムニバス映画である。復員兵の幽霊が現れる第4話「トンネル」は、復員姿の〈私〉（寺尾聰）が山道のトンネルにさしかかると、狂犬が現れて激しく吠え立てるところからはじまる。〈私〉はトンネルを早足で通り抜けるが、その直後に軍靴の音が響き、かつての部下であった野口一等兵（頭師佳孝）の幽霊が現れる。野口は、「自分は本当に戦死したのでありますか」と、〈私〉に聞く。なぜなら野口は、除隊になり、母親に作ってもらった牡丹餅を食べたことをはっきり覚えているからだ。しかし〈私〉は、それは野口が被弾し気絶した際に見た夢であり、その5分後に死亡した事実を告げる。トンネルから出てきた野口は、眼下に見える点滅する光を指さしながら「あれは自分の家です。親父やお袋はあの家でまだ自分の帰りを待っております」と、〈私〉にいう。〈私〉は無念の表情を浮かべる野口に近づき、「しかし、お前が死んだのは事実なんだ。かわいそうだが、はっきりいう。お前は私の腕の中で死んだ」と、答える。茫然としながらトンネルに戻ろうとする野口に対し、〈私〉は、「野口！」と大きな声で呼びかけ、野口はそれに応えて敬礼するが、足取りも重くすごと戻っていく。涙を浮かべながら野口を見送る〈私〉は、その直後に多くの軍靴の足音を聞いて後ずさる。次に現れたのは、およそ50人のかつて〈私〉が指揮していた第三小隊の隊員たちだ。「第三小隊、只今帰りました。全員異常なし！」と最前列で指揮をしている一人が報告する。

¹² 実際、黒澤明は、1983年に「能の美」というタイトルでドキュメンタリーを企画していたのだが、諸事情により念願叶わず、完成には至らなかったという。

¹³ 張紅「〈日本的なもの〉の表象としての黒澤映画—映画記号学的視点からのアプローチ—」東北大学大学院情報科学研究科・人間社会情報科学専攻、平成20年度博士学位論文、47頁。

〈私〉は、「聞いてくれ。お前たちの気持ちはよく分かる。しかし、第三小隊は全滅した。お前たちは全員戦死したのだ。すまん。生き残ったわしは、お前たちに会わず顔がない。お前たちを全滅させたのは、このわしの責任だ。わしはすべての責任を戦争の不条軍律の非人間性に転嫁して自分の無定見と過ちを認めぬ卑怯者ではない。しかし、生きながらえて捕虜となったわしは、その抑留生活で死ぬ苦しみを味わった。そして今、またお前たちを見て、同じ苦しみをなめている」と告白する。しかし直後に〈私〉はかぶりをふりながら、「いや、お前たちの苦しみに比べてそんな苦しみはなんだというだろう。しかし、正直にいう。わしはお前たちと一緒に死にたかった。このわしの気持ちを信じてくれ。お前たちの無念な気持ちはよくわかる。戦死とはいえ犬死だ。しかし、このようにこの世を彷徨ってなんになる。頼む。還れ。かえって静かに眠ってくれ」と、彼らを説得する。しばしの沈黙の後、〈私〉は、腹をくくったかのようにコートのボタンをしめて敬礼し、渾身の力を振り絞って号令をかける。「第三小隊、回れ右!」。彼らはその言葉に呼応して回れ右をする。しかし、彼らが立ち去った後も手榴弾を背負った狂犬が〈私〉に吼え続けるところで、第4話は幕を閉じる。

「トンネル」は、生者と死者との対話、すなわち、ただ一人生還した私が、未練を残して現世を彷徨っている兵隊たちとの邂逅をテーマとしている点で、トンネルを能の橋がかりに見立てた¹⁴「夢幻能」の形式がうかがえる。井上ひさしは、第4話の「トンネル」と能との関係について、「夢幻能、正確にいうと夢の話の中に夢幻能をはめこんで」と指摘しており、次のように説明する。

寺尾聰の「私」が旅人、つまりワキで、野口一等兵と第三小隊が怨霊物、亡霊で、つまりシテという解釈になるのだろう。夢幻能の様式性は、主観と客観の境界が次第に曖昧になってゆくところにある。すなわち、夢幻能では、主要な出来事が、ワキと呼ばれる副次的登場人物（旅の仏教僧であることが多い）の夢であることが分かり、そこでプロットが完結する。シテと呼ばれる主人公は、自らの精神世界をワキの前で展開して見せた後で、ワキの夢が覚める直前に姿を消す。こうしたプロット構成によってストーリーには、夢とも現実ともつかず、また主客の区別も判然としない曖昧な性格が付与されるが、しかし、夢幻能のシテとワキの間には心理的葛藤に基づくドラマは成立せず、ワキの最大の構成的機能はプロットに夢のモチーフを導入することにある。したがって、『夢』の場合は、ワキである寺尾聰の「私」が一人だけ生き残ってしまったという罪悪感が多少なりともあるため、ワキである野口一等兵との心理的葛藤が成立してしまう。¹⁵

¹⁴ 2013年11月27日に開催された「怪異・妖怪文化の伝統と創造—ウチとソトの視点から—」（国際日本文化研究センター第45回国際研究集会）における筆者の発表に対するコメント。

¹⁵ 浜野保樹編・解説『大系 黒澤明 第3巻』講談社、2010年、376頁。四方田犬彦も「トンネル」における夢幻能の様式を認めながら、「能楽がもたらしてくれるはずの、顕現を通しての救済、心理的浄化はここにはない。宙に投げかけられた問いは解決されず、以前にも増して悔恨の情が「わたし」を圧迫することになる」と述べている（四方田犬彦『『七人の侍』と現代—

井上によると、夢幻能では、シテとワキとの間には心理的葛藤に基づくドラマは成立しないのだが、「トンネル」では、ワキに見立てた〈私〉の場合、「一人だけ生き残ってしまったという罪悪感が多少なりともあるため、ワキである野口一等兵との心理的葛藤が成立してしまう」。井上がいう〈私〉の「心理的葛藤」に関していえば、指田文夫の指摘が一定の説得力を持っている。指田文夫は、「トンネル」は、大柄で頑強な黒澤明が戦時期に徴兵を免除されたという事実が、黒澤にとって深い罪悪感となってしまったものの投影であるという¹⁶。たしかに、「トンネル」のなかの〈私〉は、一人生き残ってしまったという点において、徴兵制を強いられた同世代の青年たちとは異なる黒澤の戦争体験と重なっている。既に述べた通り、『酔いどれ天使』『静かなる決闘』『野良犬』に描かれた復員兵たちは、単に常軌を逸した暴力的な存在であっただけではなく、〈夢〉〈分身〉〈病原菌〉といった幽霊的な属性を備えていた。ところが、「トンネル」の〈第三小隊の隊員たち〉はこれまでの復員兵とは違い、〈私〉の〈夢〉のなかにいるにもかかわらず、幽霊のようには見えない。たとえば、淀川長治と大林宣彦は、「トンネル」の〈幽霊〉たちについて、次のような興味深い発言をしている。

淀川「もっと幽霊みたいに出せるけど、ちゃんとおるでしょう。後のも、全部そう。『トンネル』まで全部そうよ。二重写しになったり、影になったりしないものね。怖いね、その信念はね。面白いね」

大林「“幻想”でもリアリティがある」

淀川「いくらでもね、幽霊って飽きるものね」

大林「それがね、僕は表現として“正直”なんだと思った。つまり、僕たちの表現は、やっぱり“わがまま”というね、いささかコピーじみた、SFXという表現は、やっぱりあれ、映画に対してわがままな表現でしてね。それに対して、黒澤さんが、この「夢」という、“夢”そのものを描いた映画を、“正直”というテクニックで描かれたところに、やっぱり若々しさの秘密があったな、と思うんですよね」（中略）

淀川「ことに、『トンネル』は音がするでしょう。凄いんだねえ。僕はこままででびっくりしたの。『トンネル』の場面で、呼吸を止めたの、ちょっと一服したの」¹⁷

撮影の斉藤孝雄が、「骸骨のように青白¹⁸」い復員兵たちをルーペで覗いていると、

黒澤明再考』岩波書店、2010年、186頁）。

¹⁶ 指田文夫『黒澤明の十字架—戦争と円谷特撮と徴兵忌避』現代書館、2013年。

¹⁷ 『キネマ旬報』、1990年6月上旬号、20頁。

¹⁸ 蓮實重彦『映画狂人日記』河出書房新社、2000年、316頁。なお、大林宣彦によると、背囊の後ろにライトが組まれており、兵隊たちの顔を照らしているという（『キネマ旬報』、1990年6月上旬号、20頁）。

「目に迫ってくる絵の圧迫感がひどく強い」とつぶやき、淀川長治を驚かせた漆黒のトンネルから鳴り響く軍靴の音とあいまって、「トンネル」の復員兵たちは、圧倒的な迫力で〈私〉に迫ってくる。だが、『夢』を観た後、斉藤孝雄に出会った橋本忍が、「孝ちゃんよ、トンネルから兵隊が出てくるところ、よかったな」といい、蓮實重彦が「晩年の黒澤明の作品のもっとも充実した画面をかたちづくっている」と称賛するのは、SFXを取って採用しなかった幽霊の姿だけではない。というのも、黒澤明は、幽霊と化した復員兵をどのように撮影するのかではなく、〈私〉をどのように撮るのかに腐心した様子がかがえるからだ。長谷正人は、過去の幽霊に向き合う〈私〉の立ち位置について、次のように述べている。

黒澤映画において印象的な場面とは、観客が、観察者である主人公の背中越しに、ある出来事を解説付きで、まるで絵解きのように見る場面である。言い換えれば、黒澤映画ではアクションやスペクタクルがストレートに観客に提示されるのではなく、アクションやスペクタクルを見る登場人物を媒介にして間接的に提示されるメタ映画的構造を持っている（これが黒澤映画への観客の強い感情移入を引き起こす理由だと思われる）。その結果、映画の中心でアクションをする身体は、誰かに操られて動く「操り人形」や「幽霊」のように希薄化し、むしろそのアクションを操って観察している側の人間に、私たち観客が生き生きと感情移入するという倒錯的事態がしばしば生じる。¹⁹

長谷正人が「倒錯的」と述べる黒澤明の演出が「トンネル」においてとりわけ興味深いのは、「夢見る主体と夢の中の登場人物が一体化するという常識的な表現ではなく、夢見る主体が主体としてそこにおいて、その背中越しに幽霊の兵士という幻想的光景を見る²⁰」場面を構成しているからである。すなわち、私たち観客が強い感情移入を引き起こすのは、〈私〉の背中越しに見られる幽霊というよりは、むしろ復員兵を前にする〈私〉の方なのである。このような〈私〉の姿勢については、戦後の日本映画に現れた「男の怪人」に対する対照的なふるまいを考えれば、より理解しやすい。既に論じたように、日本の恐怖映画のなかの「女の幽霊」の多くが、恋愛や夫婦関係といった私憤によるものであったのに対し、戦後の日本映画の復員兵たちは、「敗戦」という国民が共有する経験のなかで出現した「男の怪人」であり、「女の幽霊」と比較すると、その怨念は、パブリックな性格を持っている。加藤典洋は、〈戦後〉の問題と文化表象との関係から『ゴジラ』（1954年、本多猪四郎監督、東宝）を取り上げ、なぜゴジラは、その後28回もリメイクされ続けたのかと問う

¹⁹ 長谷正人「「見る」というアクション」（『黒澤明 没後10年シンポジウム』立教大学、2008年7月12日。引用は長谷氏に個人的に送っていただいた発表用草稿に依拠しており、活字にはなっていない）。

²⁰ 同上。

ている。加藤によると、ゴジラが「亡霊 (revenant = 再来してくる者)」——かつては親しかったがいまは抑圧され遠ざけられたもの——、恐ろしい「不気味なもの」であるために、28 回ものリメイクという馴致が繰り返されることによって、日本社会は代替的に、「第二次世界大戦で死んだ、あの『思い出したくない』戦争の日本人兵士たちの、凝集体」を無害化しようと努めてきたのである。この加藤の論にしたがえば、復員兵の出自を持つ「男の怪人」は、ゴジラよりもはるかに「不気味なもの」であるともいえるだろう。むしろ、ゴジラの含意する戦死者と復員兵を同一視すべきではないのかもしれない。だが、先述したように、敗戦直後の人々にとっての復員兵とは、あの戦時に否応なく引き戻されるリアルな身体であり、そこにいない戦没兵士よりもいっそうおぞましい存在であった。かつて復員兵であった「男の怪人」も、まぎれもなく私たちに近い人形であるために、ゴジラのような想像上の怪獣と違って退治することすらためられる「不気味なもの」なのである。しかも、復員兵＝「男の怪人」は、彼らに対する戦後補償、ひいては戦争責任という大きな問題へと敷衍していく可能性をはらんでいたために、彼らに対する責任は回避され続けてきたのだ²¹。ところが、『夢』の「トンネル」の〈私〉は、居場所を求めて彷徨する復員兵たちに対し、ただ一人生還してしまった事実に向けるのではなく、誠実に彼らと向き合う。それらは黒澤明の特異な戦争体験——屈強で健康体の成人男性であったにもかかわらず、徴兵を免れたことに対する自責の念——に呼応する。『夢』の〈私〉は、「後ろめたさ」だけではなく、「生き残ってしまったからこそその責任²²」を引き受け、過去の後ろめたさに“正直”に相対したのだ。だからこそ、「トンネル」のなかの復員兵たちは、抑留体験の辛さを告白し、許しを請う〈私〉の言葉によって再びあの世へと帰還してゆく。

黒澤明は、『トラトラトラ!』での挫折を経て、カラー映画に挑戦した『どですかでん』(1970年)以降、個人的な世界を好んで描くようになったといわれている。「『夢』はごく自然にできたんですね。八十という歳も関係があるみたいな気がするのね」²³と黒澤自身がいうように、黒澤個人の世界を描く集大成的な作品が『夢』であったことは周知の通りである。敗戦後に「復員兵」を立て続けに取り上げた黒澤明は、晩年になって再びその題材に取り組んだ。しかし、ゴジラのように製作を重ねるごとに馴致するのではなく、〈夢〉のなかの〈幽霊〉であるはずの復員兵は、

²¹ たとえば、『鉄の爪』で「人間獣」に変身した寮長は、南方戦線のジャングルであやまってゴリラに噛まれたために、その毒素によって、興奮状態になると狂暴になり面相もゴリラのようになってしまう「獣化妄想」を発症する。また、『透明人間』における「透明特攻隊」の出自はサイパンである。これらからも明らかのように、両作品は、病原菌のありかを「南方」の彼方へと追いやっている。

²² 「……それは大変な幸運であると同時に、ある種の後ろめたさを感じたことも想像にかたかない。その意味で④ [トンネル] の私は、生き残ってしまったことの責任をみずからに課すべく、〈平和の中隊長〉として戦後を生きていく決意が託されていたと考えることができよう」(尾形敏朗『巨人と少年』文芸春秋、1992年、351頁)。

²³ 浜野保樹編・解説『大系 黒澤明 第3巻』講談社、2010年、386頁。

あたかも生きているように〈私〉と向き合う。〈私〉の背中越しに復員兵たちを見る私たち観客もまた、決して解決されたとはいいたくない「男の怪人」と、固唾をのんで対峙することになるのである。

『夢』は、公開当初の評判は芳しくなかったが、「あの世ともつかない、この世ともつかない“狭間”のような不思議な世界²⁴」を描きながら、数々の黒澤映画のなかで参照されてきた能の表象形式と黒澤自身の戦争責任を見事に融合させた。現代劇・時代劇にかかわらず、骨太のドラマ構成と大胆な演出によって「世界のクロサワ」と呼ばれた黒澤明は、一方で、特異な戦争体験による悔悟を生涯持ち続けた監督でもあった。

『羅生門』（1950年）で黒澤明との共同脚本でデビューし、『生きる』（1952年）、『七人の侍』（1954年）をはじめ、数々の黒澤作品を生み出した脚本家の橋本忍は次のように述べている。

もし、一番好きな作品はと訊かれたら、何の躊躇もなく、『夢』と答え、それに付け加える。

「映画監督の遺書としては、これ以上はない最高の作品です」²⁵

²⁴ 西村雄一郎「ロマンティズムのルーツを探る」『キネマ旬報』、1990年6月上旬号、27頁。

²⁵ 橋本忍、『複眼の映像—私と黒澤明』文春文庫、2010年、343頁。