

告発する女、目を背ける男

——映画『ジャコ萬と鉄』(1949年)における植民地経験と北海道

大竹 瑞穂

はじめに

戦後、旧植民地を忘却する形で日本のナショナル・アイデンティティが構築されたことはよく知られている。しかし、同時に、北海道での植民地化自体も忘却されてきたことは、これまであまり注目されてこなかった。本稿では映画『ジャコ萬と鉄』を分析することで、占領期に日本人の植民地経験がアイヌを通じてどのように表象され、その表象が北海道のイメージをどのように再構築したのかを明らかにする¹。

北海道は、行政制度が比較的早く府県とほぼ統一されたこともあり²、少なくとも法的には植民地ではなかった。だが、アイヌへの同化政策と日本人の大量移住を通じて領有を確実なものにする政策のあり方は、樺太や満洲にも見られる植民地主義に基づいていると言えよう。他の植民地と北海道を重ね合わせる表象上の慣習にも見られるように³、北海道は「植民地」として広く認識されていた。戦後、ポツダム宣言受諾により日本が植民地を失い、沖縄はアメリカの軍政下に置かれる中で、北海道は、近代以降に日本に編入された領土の中で国内に残存した唯一の地域となる。北海道が引揚げてきた人々の再移住地や資源の供給地として注目されるなか、差別の是正を求めるアイヌたちの運動はあまり報道されることはなかった⁴。一方、この時期のアイヌが登場する映画を見ると、旧植民地での加害責任が問われるという状況がアイヌの表象のあり方にも変化をうながしたことが見えてくる。告発するアイヌという表象の登場である。このような映画での北海道やアイヌ表象の変化は、戦後のナショナル・アイデンティティの再編のあり方のみならず、植民地経験の表象とも関わっている。

黒澤明と谷口千吉が共同で脚本を執筆し、谷口千吉が監督を務め、東宝と49年プロダクションの製作により1949年7月に公開された映画『ジャコ萬と鉄』⁵。この作品は、終戦から1年後の北海道の鯨漁場を舞台に、ジャコ萬と鉄という二人の男の対立と和解を描いているが、その対立の原因となるのが樺太での過去である。ジャコ萬は終戦時に漁場の主人で鉄の父九兵衛に舟を盗まれ引揚げが遅れたことで「血の涙の出る思い」をしたことから、九兵衛に復讐を果たそうする。そのジャコ萬を樺太から追いかけてきたユキは、後に(アイヌとの)「あいのこ」であることを告白する。これから明らかにするように、このユキによる告白は、先住民族の立場から植民地支配の不当性を訴えるものでもあった。だが、ユキによる告発は、ジャコ萬による復讐と同様、最終的には挫折させられてしまう。この表象のあり方が興味深いのは、植民地化を肯定する戦時期の映画とは異なり、先住民であるアイヌによる訴えは最後まで、その正当性が否定されないということである。本稿では、この告発が最終的には挫折させられるという表象のあり方に、日本人を加害者としてだけではなく被害者として見出そうとする欲望があったことを⁶、同時代の言説や表象との比較、具体的には占領期の

1

日本映画におけるアイヌ表象に関しては、以下の研究がある。門間貴志「日本映画におけるエキゾチシズム考——高砂族・南洋・アイヌ」『ユリイカ』29巻10号、1997年8月、212-217ページ。チュブチセコル「アイヌ文化とメディア」『普及啓発セミナー報告集 平成十一年度』アイヌ文化振興・研究機構、1999年。Kazuo Okada, "The Ainu in Ethnographic Films," In *Ainu Spirit of a Northern People*, edited by William W. Fitzhugh and Chisato O. Dubreuil. (Washington: University of Washington Press, 1999), 187-191. Tessa Morris-Suzuki, "Northern Lights: The Making and Unmaking of Karafuto Identity," *The Journal of Asian Studies* 60, no.3 (August 2001): 645-671. 板倉史明「アイヌ表象と時代劇映画——ナショナリズムとレイシズム——」加藤幹郎編『映画的想像力——シネマ・スタディーズ』人文書院、2006年。

2

小熊英二『日本人の境界——沖縄・台湾・アイヌ・朝鮮 植民地支配から復帰運動へ』新曜社、1998年、50-69ページ。

3

戦後の日本映画に関しては、大石和久「北海道と映画——北海道の表象とそのアイデンティティ」(『北海道開発論集』75号、2006年3月、49-63ページ)が指摘している。また、『北方に鐘が鳴る』という映画と満洲の関係に関しては、拙稿「北海道の和人移住者の視点から見た『北方に鐘が鳴る』(1943年)」(『パンダライ』2009年3月、157-170ページ)で言及した。

4

ただし、占領軍がアイヌ側に非公式に独立の意思の有無を問い、独立の意思を否定したアイヌ側に金銭が授受されるということもあった。増子義久「幻のアイヌ独立論を追う——長老に“資金”をおくったGHQの真意」『朝日ジャーナル』31巻10号、1989年3月3日、87-90ページ。

5

原作は、梶野恵三「鯨漁場」(『大衆文芸』9巻3号、1946年6月、2-34ページ)。アイヌのユキは映画オリジナルであり、ジャコ萬による復讐の動機も原作と異なるなど、映画は原作を大きく改変している。

6

自らを被害者として見出そうとする敗北の表象と人種との関係に関しては、酒井直樹『日本／映像／米国 共感の共同体と帝國的国民主義』(青土社、2007年)を参照。

7

四方田犬彦『日本の女優』岩波書店2000年、「李香蘭と朝鮮人慰安婦」四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』東京大学出版会2001年、「満州をめぐるメロドラマ」四方田犬彦・晏妮編『ポスト満州映画論』人文書院2010年。與那覇潤『帝国の残影——兵士・小津安二郎の昭和史』NTT出版、2010年。崔盛旭「今井正と朝鮮」黒沢明他編『日本映画は生きている第四巻 スクリーンの中の他者』岩波書店、2010年。

8

小松幹雄「北海道の春」『東宝studio』2号、1948年7月1日、ページ数なし。

9

東宝五十年史編纂委員会編纂『東宝五十年史』東宝株式会社、1982年、200ページ。

10

「ジャコ万と鉄(東宝)——新映画紹介」『北海道タイムス〔炭鉱版〕』1949年7月1日、2ページ。49年プロダクションの概要は分からなかったので今後の課題としたい。映画『ジャコ萬と鉄』では東宝のロゴの次に、「49年プロダクション作品」のクレジットが登場する。

11

東宝は1949年9月26日には早くも東宝の製作再開を決定している。

12

井上雅雄『文化と闘争』新曜社、2007年。

女性表象や労働争議、引揚げや抑留の経験、そして北海道をめぐる言説や表象のあり方から明かにする。

近年、帝国期だけではなく、植民地経験に見る戦前・戦後の連続と断絶も映画研究の対象となり始めており⁷、本研究もこれらの研究の影響を受けている。だが、占領期に製作された植民地の先住民表象自体を研究の対象とするものは、決して多いとは言えない。それは、占領期に植民地を取り上げた映画の少なさが原因とも言える。占領期には、中国を舞台とした作品を除き、朝鮮や台湾、樺太といった日本国内の植民地を舞台とした作品がほとんど製作されなかった。これは、後述する映画検閲との関係の他、東京国際軍事裁判で朝鮮や台湾に対する戦争責任が問われなかったことが関わるであろう。映画『ジャコ萬と鉄』は、占領期に製作された映画でありながら、樺太出身のアイヌという植民地支配下の被支配者による告発を描く点で、これまでの研究で取り上げられてきた映画とは異なる。もちろん、この表象のあり方には限界がある。だが、たとえ植民地支配のありようを本質的に批判することには失敗していたとしても、占領期の植民地表象が持つ歴史的固有性やその限界を分析しない限り、植民地の表象自体の戦前・戦後の連続と断絶のあり方は見えてこないのではないか。樺太での植民地支配を批判しようとした点で旧植民地に対し沈黙する同時代の状況に「抵抗」しようとしたにもかかわらず、なぜ最終的に植民地主義自体を否定出来なかったのか。本稿では、監督個人の表現と表現が抑圧される状況(検閲や映画会社の要請)を二項対立的に見るのではなく、歴史的な脈を踏まえることで「植民地」の表象が生起する状況そのものを明らかにしたい。

1. 労働争議と戦争責任

1949年7月10日、映画『ジャコ萬と鉄』は、当初の予定より大幅に遅れて公開初日を迎える。映画の公開が遅れたのは、この映画の製作が東宝労働争議の帰趨に左右され、ともすると公開自体危ぶまれたからである。この作品は、少なくとも1948年3月中旬には北海道ロケに入っていたものの⁸、1948年3月2日から始まる第三次争議によって製作中止を余儀なくされた。1948年10月に第三次争議が終結した後、東宝はスタジオを各独立プロダクションに貸す形で製作を開始し⁹、『ジャコ萬と鉄』も新たに結成された49年プロダクションで再撮影がなされたようだ¹⁰。翌年3月15日、新東宝の申し入れにより東宝は自主製作を中止したため、『ジャコ萬と鉄』は、1949年7月10日の封切時点では、今井正の『青い山脈』と並んで東宝最後の作品として宣伝された¹¹。

第三次東宝争議とは、東宝で最大勢力となった日本映画演劇労働組合の東宝支部(日映演)側と会社側が対立した第一次から第四次にわたる争議のうち、最も大規模かつ長期にわたる争議のことである。第一次・二次争議の結果として経営・企画・人事に対する発言権を強めた日映演と、巻き返しを狙う新経営陣との対立が先鋭化して起こったのが第三次労働争議である¹²。1948年4月8日の会社側の撮影所人員270名に及ぶ解雇通告に端を発した第三次労働争議では、日映演側による東宝各撮影所の占拠

にまで発展し、最終的に10月19日の組合幹部20名の自主退職に伴って終息することになる。8月19日に、東京地裁の判決に基づく組合員の退去の仮処分が実行された日には、撮影所を警察だけではなく占領軍も囲んだ。会社側を占領軍が後押しするという事態は、冷戦の激化に伴う占領政策の転換を物語るものであった。

映画『ジャコ萬と鉄』は、従来の映画ファン層を超えた高い関心を集め、映画雑誌だけではなく、複数の労働組合や映画サークルが批評を掲載した¹³。その多くが、映画と東宝争議の描写を重ね合わせて論じているが、それは東宝争議に対する関心の高さを物語るものと言えよう¹⁴。谷口千吉や黒澤明が日映演を支持する立場をとっていたことも、この映画が東宝争議を描くアクチュアルなものとして受け止められる要因となったであろう。一方で、映画での樺太の表象のあり方と同時代の旧植民地やアイヌの問題と結びつけて論じる批評はない。では、映画では、労働争議と植民地の表象はどのように関わるのであろうか、映画と当時の批評を元に述べる。

映画では、経営者である九兵衛と労働者たちの階級対立は、世代対立と重ね合わせて描かれている。労働者たちの信頼を失う九兵衛に対し、賃上げの交渉で漁夫たちに味方し、鯨漁を妨害するジャコ萬に鯨漁に参加するよう説得することで、息子の鉄は周囲の信頼を得て漁夫たちのリーダーとなる。この世代交代は、映画では九兵衛の権威が失墜する過程として、徹底的に戯画的に表現されている（例えば、息子の鉄によって髭を半分だけ切り落とされた顔のクローズ・アップなど）。映画において古い世代の凋落が若い世代の立場から、やや攻撃的に描かれるのは、谷口が労働争議により組合側が企画や制作に介入する力を得たことで台頭した新しい世代であることも無縁ではない¹⁵。この時期、黒澤明や谷口千吉のような若い監督を弁護し、溝口健二や小津安二郎といった戦前から活躍する監督を批判することで、「戦後」を担う若い世代としての自己を強く主張するような批評的風潮が存在した。例えば、杉山平一は、占領期における谷口の作品を「大戦に敗るゝや、いまゝで統制や習慣や秩序や伝統にしばらくおさえつけられていた生命が、色々な面で爆発し、勝手気儘に奔放」¹⁶する中で生まれたと評価する。このように階級対立や世代対立は、戦争責任をめぐる対立とも結びついている。

この世代対立と戦争責任をめぐる議論は、映画での植民地の表象にも微妙な影を落としている。映画『ジャコ萬と鉄』では、漁夫たちの新たな指導者となる鉄を、谷口の第1作目の作品『銀嶺の果て』（1947年）でデビューした三船敏郎が演じる。父の九兵衛や、戦前から活躍する時代劇のスター月形龍之介演じるジャコ萬が、樺太での過去を背負い、陰鬱な雰囲気を出しているのに引き換え、若い鉄だけは澁漣とふるまう。鉄も南方から引揚げて来たという設定にはなっているが、「土人から教わってきた踊り」を屈託なく踊る鉄からは、旧植民地への罪の意識は感じられないのだ。

映画で描かれている対立は、階級や世代間のものだけではない。樺太からの引揚げをめぐる九兵衛とジャコ萬の対立、アイヌのユキとジャコ萬との対立、死んだと思われていた鉄と鉄の帰還により跡継ぎの地位が揺らいだ姉夫婦との対立など、植民地と戦争という過去に端を発する対立が盛り込まれている。漁場は、過去と現在をめぐって分裂した日本の縮図であり、この対立が鯨漁の成功を通じて和解がなされる。

『ジャコ萬と鉄』は、この和解のあり方が批判されることになった。例えば、瀧澤一

13

映画紹介や批評の検索に関しては、北海道の新聞以外は、占領期メディアデータベース化プロジェクト委員会(代表・山本武利)作成「占領期新聞・雑誌記事情報データベース」を使用した。

14

佐藤洋は、多くの労働組合や映画サークルが日映演側を支持する立場から東宝労働争議に関わったことが指摘する。佐藤洋「東宝争議・レッドページとは何だったのか」岩本憲児編『占領下の映画 解放と検閲』森話社、2009年。

15

井上雅雄は、組合側が映画製作への関与を要求し、その主張が大きな支持を得た背景として、戦時に会社主導で戦争に協力する映画を製作したことへの反省があることを指摘する(井上『文化と闘争』)。

16

杉山平一「谷口千吉の素質」『映画評論』9巻8号、1952年8月、37ページ。

17

瀧澤一「シナリオ研究——ジャコ萬と鉄」『映画芸術』4巻6号、1949年6月、24ページ。

18

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、第六・七部。

19

冰山「社論「ジャコ萬と鉄」」『東北興信』57号、1949年8月1日、3ページ。

20

東宝労働協議に関しては、主に前述の以下の文献を参照した。平野『天皇と接吻』、井上『文化と闘争』、佐藤「東宝争議・レツドパーズとは何だったのか」。

21

中村真一郎によると、1947年10月以降、捕虜抑留に対するソビエトの対処の報道が占領軍に解禁されると同時に、社会問題化し世論が二分されたという。中村真一郎「第二章 国内世論」戦後強制抑留史編纂委員会編纂『戦後強制抑留史 第六巻 日本政府の対応と国内世論』平和祈念事業特別基金、2005年、29ページ。

22

黒沢明・谷口千吉「ジャコ萬と鉄」『映画春秋』13号、1948年4月、31-63ページ。

23

早稲田演劇映像博物館所蔵。



図1 帽子に手をかけて“大学”の墓に敬礼するジャコ萬。

は「渡邊鏡蔵(筆者注：東宝の社長)がこのシナリオを支持したというが、その部分は多分映画になれば、労資協調のイデオロギーが白々浮いてみえるようなところであろう。」¹⁷と批判する。瀧澤が批判するのは、“大学”というあだ名の漁夫による「まず日本の鯨にしてから戦いましょう」という台詞を機に、給料値上げの問題を棚上げにしたままストライキが終結することに対してである。彼は、映画の製作に関して会社側との何らかの妥協があったことも疑っているが、この時期、組合側や会社側の要請だけではなく、占領軍による検閲によりストライキを自由に表現することは不可能だった¹⁸。瀧澤による批判は、この辺りの状況を敏感に感じ取ってのこと、と言えるかもしれない。

一方で、この結末からは経営者と労働者を和解させることで、対立のトラウマを癒すという側面もうかがえる。例えば、仙台の経済誌の編集者である冰山は、「映画にズブの素人の渡邊東宝社長など脚本を見ただけで面白がり労組もこれはよろしいと本腰を入れ労資と観客が三味揃い共鳴した。階級を境にしての喧嘩のほか絶対妥協の余地なき筈のものを皆で協力し合える一つの道の発見があつたのである。」¹⁹と述べる。彼は『ジャコ萬と鉄』を労使対立に伴う分裂の痛みを癒す映画と受けとめているのだ。映画では、“大学”の言葉によるストライキの解決と、鉄とジャコ萬の和解による鯨漁の成功で終わらず、鯨漁が終わり、姉夫婦に相続権を譲った鉄も含めてほぼ全員が鯨漁場を去るところで終わる。その直前の“大学”の死と弔いから続く感傷的なムードは、東宝の製作断念によりスタッフが全員、東宝を去ったことを連想させる。この映画で表現された東宝労働争議の挫折の経験とは、冷戦激化に伴うものであり、当初、占領軍に奨励された労働争議は、次第に占領軍による監視や弾圧を受けるようになった²⁰。また、九兵衛とジャコ萬の対立の原因となるシベリア抑留も、米ソの対立の先鋭化を背景に国内世論が二分した²¹。このように抑留や労使をめぐって分裂しているがゆえに、対立を超え、過去をめぐる復讐や告発を諦めて「日本」のために鯨漁に参加することが求められていると言える。では、この「日本」という共同体に樺太からの引揚者たちはどのように組み込まれるのだろうか。そもそもユキは何を告発しているのか。そして、その告発はどのように黙殺されるのであろうか。次節で検討する。

2. アイヌの女性ユキによる告発——旧植民地支配に対する告発と「肉体」表象

映画では、樺太での過去は直接描かれず、北海道に住む現在からの回想として登場人物たちに語らせている。しかし、おそらくは製作の過程でこれらの台詞が変更され、映画では樺太が舞台ということは明示されなかった。雑誌『映画春秋』に1948年4月に掲載された脚本²²には、「樺太」「サガレン」「アイヌ」と明記された台詞が、1948年10月以降に作成されたと見られる「49年プロダクション作品」と表紙に記載された脚本²³、及び映画では、「北の島」「北の方」「あいのこ」に変更された。また、出身を示す「サガレンの九兵衛」という台詞は「シャコタンの九兵衛」(おそらくは北海道内の積丹半島)に変更された。ジャコ萬が抑留経験者であることは、脚本と映画の台詞を通じて示されることはなく、わずかに映画の最後にジャコ萬が毛皮の服から着替える



『北海道』1949年9月14日、2ページ。

ソビエト支給の衣服によって暗示される(図1)。ただし、このような操作にも関わらず、「北の島」が樺太で、ユキがアイヌとの「あいのこ」であり、ジャコ萬が抑留経験者であることは映画から理解可能だ。

映画では、九兵衛の台詞を通じて、「ソビエトが乗り込んで」来た「北の島」からの引揚げ経験が語られている。ユキがアイヌであることは、目の上を塗りつぶすドーランやアイヌ刺繍を思わせるスカーフを通じて暗示される(図3、4参照)。ジャコ萬の抑留経験は彼の衣装以外には示されないが、シベリア抑留問題が大きな社会問題であった当時の観客にとって、九兵衛たちより「一年」遅れて帰ったジャコ萬が繰り返し述べる「血の涙が出る思い」から抑留を連想することも可能だったと言えよう²⁴。実際に、樺太が舞台でユキがアイヌであることに言及する批評は、18点中3点確認できる。観客が映画外の情報源から知る機会もあった。『東北海道』掲載の新聞広告(図2)のように、「樺太から来た密猟男ジャコ萬 南方から帰還した不死身の鉄 アイヌの血が流れている娘ユキ」というコピーを使用する広告もある。また、メジャー誌である『キネマ旬報』の「日本映画紹介」欄²⁵も含め3点の映画紹介も触れている。なぜ、映画では樺太での過去を隠すような変更がされながらも、雑誌『映画春秋』掲載のシナリオや一部の広告、映画紹介では、樺太が舞台だと示したのだろうか。

1949年4月の雑誌『映画春秋』へのシナリオ掲載時には、『ジャコ萬と鉄』は既に北海道ロケを開始しており²⁶、脚本は事前検閲担当の民間情報教育局(CIE)の承認を経ていたと考えられる。CIEにより父親の出身が「満洲」から「北海道」に変更された『破れ太鼓』も²⁷、CIEによる検閲後の1949年10月に雑誌『映画春秋』にシナリオを掲載しているが、このシナリオでも父の出身は「満洲」とされたままで²⁸。雑誌『映画春秋』に台詞が「樺太」「アイヌ」のまま掲載されたのは、検閲に対する抵抗、とまでは言えないにしても、映画雑誌の読者に映画では明示的に表現出来なかった情報を伝える意図があつたのと言えよう。『ジャコ萬と鉄』に関する占領軍側の検閲資料は発見されていないが、平野共余子による卓越した占領期の検閲研究を参照することで、ある程度推測ができる²⁹。平野の研究に依りつつ、幾つかの事例との比較から説明する。

樺太が「北の島」と表現されたのは、占領期に、旧植民地や民族性の表象自体が避けられたことと関わる。平野によると、連合国の一員でもあった中国と比べ、旧植民地の朝鮮は製作本数自体が少ないせいかわりとされた表現は少ないものの、いずれも否定的に描くことは避けられたという³⁰。また検閲提出以前に製作会社が朝鮮を描くことを避けた事例もある³¹。1949年6月の映画倫理規定管理委員会(映倫)の設立により、占領軍の検閲体制は、CIEによる企画・脚本・フィルムを対象とした民間検閲と

24

ジャコ萬は1946年12月に樺太・千島方面から最初に帰国した復員軍人として復定されていたと思われる。「ソ連からの復員兵入京」『読売新聞』1946年12月15日付、2ページ。

25

『キネマ旬報』31号、1948年4月1日、32ページ。

26

註8参照。

27

1949年8月18日に審査された脚本での「その頃のお父さんは満洲の奥で百人もの人間を使つて伐採をしをつた——[中略]——日本に見切りをつけたんだ……太郎と平二をかゝえて満洲に飛び出す気概……」の台詞に「考えようによっては問題になる点かもしれない。」とコメントが付され、1949年11月28日付完成台本では「満洲」から「北海道」へ変更された(国立国会図書館憲政資料室、Box no. 5290、CIE(A)02223-02229)。平野はこの検閲意図を戦前の日本の植民地化政策を連想させるためと推測している(『天皇と接吻』131-132、141ページ)。

28

該当の台詞は修正以前の1949年8月18日付脚本と同一である。木下恵介・小林桂樹「破れ太鼓」『映画春秋』29号、1949年10月、66ページ。

29

占領期の検閲に関して、他に谷川健司『アメリカ映画と占領政策』(京都大学学術出版会、2002年)、木下千花「墮胎の記憶 溝口健二の「好色一代女」とGHQの検閲」(四方田犬彦他編『日本映画は生きている第5巻 監督と俳優の美学』岩波書店、2011年)を参照。

30

平野『天皇と接吻』131-132ページ。

31

谷口千吉の映画『暁の脱走』では、占領軍への検閲提出以前に原作の朝鮮人従軍慰安婦の存在が削られたという(平野『天皇と接吻』145ページ)。原作である「春婦伝」が初出の雑誌掲載時に占領軍に公表禁止とされ、単行本化の際に朝鮮人慰安婦の民族性の表象が削られたことに見られるように、旧植民地や民族の表象を避けることは、映画に限らず広く行われていた(川崎賢子「GHQ占領期の出版と文学——田村泰次郎「春婦伝」の周辺」『昭和文学研究』52集、2006年3月、38-48ページ)。

32

平野『天皇と接吻』57-64ページ。

33

『映画倫理規定審査報告』11号、1950年4月18日-5月17日、5月28日、a16ページ。

34

国立国会図書館憲政資料室、Box no. 5268、CIE(B) 01869-01872。脚本には、検閲官のコメントがなく、占領軍からどのような指示があったのかは分からない。

35

例えば『上海の女』(1952年)『上海帰りのリル』(1952年)『夜夾香』(1953年)がある。また深作欣二によるリメイク『ジャコ萬と鉄』(1964年)では、字幕や台詞で「終戦から一年」「樺太」「アイヌ」と明示されている。

36

映倫は中国も含め外国の表現に関しては特に慎重であり、CIEと相談するよう求めている事例が多い。

37

平野『天皇と接吻』68-69、73-74ページ。

38

映画『リラの花忘れじ』の表現に関しては、稿を改める。

39

占領期のアイヌに関する検閲方針のみならず、アイヌに対する政策に関しても不明な点が多いが、占領軍はアイヌによる運動に必ずしも好意的だった訳ではないようだ。占領軍によるアイヌの独立運動への監視(増子「幻のアイヌ独立論を追う」)の他、農地改革の際にアイヌによる猛反対を押し切って、旧土人保護法により付与されたアイヌの土地が名義上の小作人に払い下げられることに決まった際、占領軍の意図が働いていた可能性があることが知られている(東村岳史『戦後期アイヌ民族一人関係史序説——1940年代後半から1960年代後半まで』三元社、2006年)。

40

平野『天皇と接吻』382、389ページ。

民間検閲支隊(CCD)によるフィルムの軍事検閲の二重体制から、映倫の審査とCIEによる事後検閲の体制に移行する³²。この映倫による1950年5月の審査で、終戦末期の中国の引揚げを舞台にした『熱砂の白蘭』に対し、「大陸」「ハルピン」「大連」等の地名が出て来るが慣例(傍点は筆者)に依り、削除または他の適当な言葉に変更しやむを得ない時は実存しない架空の地名を使用するよう希望した³³との意見が付されている。CIEに提出された1948年2月28日付の脚本では「ハルピン」「大陸」という地名が台詞で使われており³⁴、この「慣例」は、占領軍ではなく、映画業界内の約束事として生み出されたもののようにも思われる。映画『ジャコ萬と鉄』は映倫による検閲以前の作品であるが、「樺太」から「北の島」への言い換え方との類似性から見ても、この「慣例」に拠ると思われる。しかし、この「慣例」が占領終結以降には見られないことや³⁵、映倫による審査もCIEによる指導下にあったことを考えると³⁶、この「慣例」は、あきらかに占領軍による検閲を意識して作られたものである。映画会社が検閲官と交渉する中で、中国や朝鮮も含め旧植民地の表現は避けた方が良くと体感した結果、「慣例」とされたと言えよう。

ユキがアイヌであることが曖昧にされた理由としては、各映画会社に提示された13箇条の禁止された表現のうち「(6)人種的または宗教的差別を是認したもの。」という条項³⁷への抵触を避けるため、ということも考えられる。例えば、映画『リラの花忘れじ』(1947年)では、脚本の改稿過程で、アイヌが日本人を攻撃する表現のあり方が緩和された他、アイヌ男性と日本人女性との間のレイプ未遂、情熱的な恋愛表現が避けられた³⁸。映画『ジャコ萬と鉄』では、アイヌと明示しないことでユキによる攻撃(ジャコ萬を呼ぶために鉄砲を発射する)や、セクシュアルな恋愛表現が可能になったとも考えられる。『ジャコ萬と鉄』でのアイヌと日本人の和解は、占領軍の検閲方針に沿うものとなっている。しかし、『ジャコ萬と鉄』でアイヌの民族性の表象が消去される中で、アイヌと日本人の和解という筋書きを、少なくとも企画者の意図に反してまで検閲官が奨励する理由があったとは思えない³⁹。更に言えば、映画の核心であるユキによる告発と恋愛の成就による和解は、占領終結後に製作された谷口千吉の『赤線基地』(1953年)でも、パンパンの女性による告発と和解という形で繰り返されており、谷口の表現に占領終結前後での一貫性を見出すことは可能である。

一方、映画『ジャコ萬と鉄』が製作されたこの時期、ソビエト支配下の地域からの引揚げや抑留は、ソビエトとアメリカとの関係の変化に伴い検閲の方針が変更され、徐々に表現が可能になる過渡期であった。平野によると、1949年11月にはソビエトに抑留された捕虜を描く『帰国』が、対日理事会ソビエト連邦代表の反対をCIEが無視する形で製作されたという⁴⁰。抑留者の帰国を待つ家族が主人公の『異国の丘』(1949年4月)、『流れる星は生きている』(1949年9月)を見る限り、それ以前からソビエトに関する表象が少しずつ可能になりつつあったのだろう。

このように、おそらくはGHQの検閲方針に基づいて、『ジャコ萬と鉄』では植民地やアイヌ、抑留の表現が避けられた。しかし、直接的な表現を避け、暗示的、代替的に表現することで、これらが表現し得たとも言えよう。では、この映画では、植民地での過去はどのように表象されたのか、同時代の文脈から明らかにしたい。

映画『ジャコ萬と鉄』は、ユキの表象を通じて旧植民地支配に対する告発も描い

ている。ただし、その表現のあり方は、日本人の主体性の回復のためにアイヌが利用されるという側面も持つ点で両義的である。ジャコ萬を慕うユキ役の浜百合子の演技は、「アイヌ混血娘のエキゾティックな熱情を彼女は肉体で演技している。」⁴¹、あるいは「アイヌの女(浜田百合子)の情熱は変態的な不健康さをたゞよわせすぎている」⁴²と、そのセクシュアルな表現が賛否両論を招いた。このユキの表象に関して、チュブチセコルが、これまでメディアを通じて流布されてきたアイヌの女性表象との比較から指摘するように「性的に奔放で、積極的」という先住民族の女性に対するステレオタイプの流れを汲むものといえるだろう⁴³。しかし、それだけではないと思わせるのが、ユキがジャコ萬に見せる涙と腕の傷、ジャコ萬の態度である。映画を注意深く見てゆくと、浜田百合子による妖艶な求愛の演技が、何らかの理由のある真摯なものであることも同時に示されていることがわかるのだ。

図3



目をそらしたジャコ萬の背後に海が見える。

図4



鉄砲を突きつけるユキと目をそらすジャコ萬。

ユキがジャコ萬に何事かを訴えるシーンは二つあり、そのいずれでも彼女は涙を見せる。最初にジャコ萬とユキが話し合うシーンでは、帰るようにうながすジャコ萬に対しユキは帰る場所がないと答える。好きか嫌いかわざわざ正直に話してほしいと述べるユキの目には涙が光っているが、ジャコ萬は答えない(図3)。次に二人が話し合うシーンで、ユキは、二人の関係にケリをつけようと漁場を訪れる。ユキは、ジャコ萬に鉄砲を突きつけて迫るが、ジャコ萬は応えない(図4)。ユキは「なんであたいから逃げるんだい。あたいが生粋の内地人じゃないからだろう。」と、初めて自らの正体を明かすと、鉄砲を取り落として泣き叫ぶ。この告白を通じて、ユキを受け入れないジャコ萬の態度の理由がアイヌへの差別にあることが示される。

ユキによる告発に対し、ジャコ萬が顔をそらして何も答えないことで、彼が何らかの罪の意識を感じていることも同時に示されている。この罪の意識は樺太での過去と結びついている。2人が最初に話し合う時に、かつて自分がつけた腕の傷を見せられたジャコ萬はユキから目をそらす。この行為をきっかけに、カメラの位置を、ジャコ萬を挟んで反対側に切り替えることで、ジャコ萬の背後に海を見せる(図3)。このとき、海と陸の二つの空間は、過去と現在のメタファーともなっている。映画では、樺太引揚げで全財産失い、再起するために鯨に執着する九兵衛が海を眺める姿を何度も見せることで、海を、失われた樺太を暗示するものとする。海から目を背けるジャコ萬の行為によって、樺太での過去は、自らの罪を思い出させるものともなるのだ。

ユキの「どこへ帰ればいいのか」という言葉は、樺太の領有権がソビエトと日本の間で移り変わる中で、アイヌが移住を迫られ、故郷を失ったことを想起させる。終戦時、

41

富澤徹「映画評『ジャコ萬と鐵』『店友』4巻27号、1949年7・8月、16ページ。

42

K「映画評 ジャコ萬と鐵」『高知新聞』、1949年8月4日、1ページ。

43

チュブチセコル「アイヌ文化とメディア」、92-93ページ。

44

Tessa Morris=Suzuki, op. cit. 666-668.

45

李香蘭の表象に関しては、四方田『李香蘭と原節子』及び四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』（東京大学出版会、2001年）、酒井『日本／映像／米国』を参照した。その他、吉岡愛子は、単に被支配者／支配者の二項対立に収まりきらないような李香蘭の魅惑的な他者表象のあり方を指摘している。吉岡愛子「再考 李香蘭の植民地ステレオタイプ——魅惑の他者と日本人観客」『女性学年報』2004年11月、47-67ページ。

46

四方田「李香蘭と朝鮮人慰安婦」。

47

平野『天皇と接吻』。

48

中村秀之は、主人公が元婚約者と再会するシーンで、観客の感情移入の対象となるはずの主人公の顔を見せないことで、主人公の同一性を支えてきた純潔の記憶ないし幻想が決定的に解体され、彼の自己同一性が崩壊の危機に瀕していることを指摘する。中村秀之「富士山とレーニン帽」坪井秀人・藤木秀朗編『イメージとしての戦後』青弓社、2010年。

ニブヒやウィルタ、或いは朝鮮人移住者とは異なり、日本の戸籍を持つアイヌは日本への帰国を迫られた⁴⁴。この事実を谷口が知っていたかは分からないが、1875年の樺太・千島交換条約や日露戦争後の南サハリンの割譲と、日ソ間で領有権が移り変わる中で、アイヌの移動と国籍の変化は繰り返されている。ユキの帰る場所がないという言葉からは、日ソのパワーゲームに翻弄された先住民族の境遇に対する谷口の同情を感じる事が出来る。

また、二人の間に、日本人と被支配民族間の権力関係を利用したジャコ萬の横暴な振る舞い、敢えて言うとレイプがあったことも連想される。ジャコ萬とユキが最初に話し合うシーンで、ユキは「あれから、もう三年になるわね。あの時の傷。」と懐かしみ、ジャコ萬に腕についた傷を誇らしげに見せる。腕の傷は、直前のジャコ萬の台詞が示唆するように、暴走する櫓に縛り付けられたことによるのかもしれないが、ユキにとっては愛の証であるように、二人の性的な関係も暗示している。李香蘭の表象を通じてよく知られるように、戦時には、日本人の男を慕う被支配者の女という表象が多用されるが、支配者としての立場を利用した性的な関係は表現されることはない⁴⁵。一方、『ジャコ萬と鉄』では、ジャコ萬がユキにふるう暴力は隠されていない。『ジャコ萬と鉄』は、異民族間の恋愛の「戦後」を描くことで、日本人の男と先住民の女との間の恋愛関係が、対等なロマンティック・ラブではなく暴力によって維持されてきたことも想起させるのだ。

『ジャコ萬と鉄』の脚本を担当した黒澤明と谷口千吉の間では、戦場の性と日本人の加害者性との結びつきは、かなり自覚的に認識されていたようである。例えば、黒澤明と谷口千吉による共同脚本で黒澤明が監督した『静かなる決闘』（1948年）では、南方で罹患した梅毒という性病が日本人の加害者性を暗示すると同時に、主人公が婚約者と結婚することが出来ずに苦しむ原因とされている。また、『暁の脱走』では、映画製作の過程で原作の朝鮮人慰安婦が日本人歌手に変更されたものの、ヒロイン演じる山口淑子（李香蘭）のスターペルソナ自体が朝鮮人慰安婦と本質的に相同的な位置にあり、彼女をヒロインとすることで戦後禁忌としてきた朝鮮人慰安婦の存在を提示しようとする試みであったことが指摘されている⁴⁶。このように、谷口や黒澤が、戦場の性を積極的に取り上げた理由の一つとして、谷口自身の戦争経験があるだろう。谷口は、1943年に召集されて中国の戦地を転戦し、終戦後は米軍の捕虜になるという経験をしている⁴⁷。

この日本人男性が目をそらすという態度は、特に、監督の谷口千吉の作品では、女性の性に対する男性の罪の意識とその回避を暗示するものとして表象された。谷口千吉監督による1953年制作の『赤線基地』では、アメリカの軍事基地のある町を舞台に、戦後の冷戦体制を維持するための犠牲者として売春婦が同情的に表象されている。売春を女性の道徳的墮落と捉えて排除するという状況に、当の女性ジュリ（後にユキコと本名を明かすように、彼女は『ジャコ萬と鉄』のユキと相似の存在である）が、売春しないと生活出来ないのは男たちが戦争で負けたからではないかと告発するが、主人公は答えない。更に、かつて清純で模範的な戦後の女性であった元婚約者が、米兵との売春により子持ちとなった事実を知った主人公は、彼女に背を向ける⁴⁸。主人公は、これまで献身的に兵士である自己を支えてきた女性たちが戦後は米軍との恋愛を

楽しんでいて、この女性たちの売春を通じて現在の日本が維持されていること、その両方から目をそらすのだ。その目のそらし方はジャコ萬とよく似ている。『ジャコ萬と鉄』では、目をそらしたまま突き放すジャコ萬に落胆したユキは、床に寝転がって目をつぶって泣き叫ぶが、そのユキの姿からジャコ萬は再度背を向ける。この長いシーン全体で、ジャコ萬とユキの視線が合うことも、ジャコ萬の視線の対象としてユキの行動が映し出されることもない。このように『赤線基地』と『ジャコ萬と鉄』は、告発する女性のパフォーマンスを男性が目をそらして黙殺する、という点で共通する。この目をそらす行為は、谷口千吉にとって、単に日本人男性の加害者性を暗示するものとして表象されているだけではない。その告発を理解しながらも受け止めることが出来ないがゆえに、女性たちの求愛を自信を持って受け入れることが出来ないという点で、男性の主体を揺らがせるものとしても表現されているのだ。

『ジャコ萬と鉄』でのジャコ萬に求愛をするユキのセクシュアルさ、『赤線基地』でのジュリによる誘惑は、同時代の女性の「肉体」をめぐる表象と呼応している。1948年前後から、映画では、ストリップ嬢や売春婦、墮胎する女性という形で性的に奔放な女性の表象が前景化することが指摘されている⁴⁹。斉藤綾子は、このような女性の身体の表象が、占領の矛盾を暴露する可能性を秘めつつも、敗戦トラウマの否認という形で男性主体の連続性を保証するという側面を持つことを指摘する⁵⁰。『赤線基地』と『ジャコ萬と鉄』についても同様のことが言える。『赤線基地』は冷戦体制の維持のために女性たちを利用しながらも排除する日本の家父長的なあり方を、『ジャコ萬と鉄』は戦後に黙殺されてきた植民地での日本人の振る舞いを告発することで同時代の状況を批判しようとする。だが、女性たちの告発が、敗戦により無力に陥った状況を表す比喩としても機能していることには注意を払う必要がある。女性たちは、自信を失った男性を恋慕うことで、傷ついた男性の主体性を支えるという役目も果たしている。

3. ジャコ萬の両義的な身体——被害者としての自己の見え

この映画において、ジャコ萬は被害者でもあり加害者でもあるという日本人自身の矛盾を一身に背負った両義的な存在として表象された。それは、帝国での過去と冷戦対立が激化する現在という二つの時間をめぐる対立として表現されている。ジャコ萬は、ユキに対してだけではなく、鯨漁の妨害をするという点でも九兵衛や漁夫たちに対しても加害者となる。一方で、ジャコ萬は抑留の被害者であり、抑留経験というトラウマを負うがゆえに、ユキを受け入れることが出来ないのだ。また、舟を盗んだ九兵衛との対立は、樺太の日本統治時代における、鯨漁場の主人として沿岸部に住む九兵衛と、正規の漁場から排除された密猟者としてより危険な奥地で生計を立てていたジャコ萬の階級差を暗示している⁵¹。このようなジャコ萬の両義的なアイデンティティは、片眼に眼帯という形で視覚的にも表現されている。

ジャコ萬を冷戦の激化に翻弄されるシベリア抑留の被害者として見出すことが、傷つき、挫折した男性像の表象を可能にした。ジャコ萬は、九兵衛がジャコ萬の舟を盗んだために引揚げが遅れた口惜しさを、「置いてけぼりだった俺がどんな目にあっか

49

占領期の映画における女性の身体表象のあり方に関しては、以下の論文を参照した。ジョアン・イズビッキ「自由の表象——降伏後の日本映画における女性の身体」杉山聡美訳『日米ジャーナル』23号、1998年、93-130ページ。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・クリシテイズム——表象と映画=機械の臨界点』玉川大学出版部、2009年。紙屋牧子「占領期「パンパン映画」のポリティクス——1948年の機械仕掛けの神」岩本憲児編『占領下の映画 解放と検閲』森話社、2009年。木下千花「墮胎の記憶」。なお、この占領期の女性表象は、検閲によりアメリカ軍兵士と日本人女性の恋愛の描写が禁じられる状況が派生させた表象であることも指摘されている。占領終結直後に制作された『赤線基地』では、米兵と女性との性的ないちゃつきをどうどうと描いている。

50

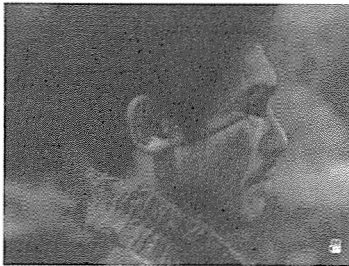
斉藤「カルメンはどこに行く」。

51

成田龍一によると、1950年前後には、ソビエトでの抑留の経験は「日本人」同士の分裂として、つまり旧日本軍内での階級対立や社会主義をめぐるイデオロギー対立として語られ、「日本人」の概念そのものは温存されたという。成田龍一「引揚げ」と抑留」杉原達他著『岩波講座 アジア・太平洋戦争4 帝国の戦争体験』岩波書店、2006年。

お前にはわかるめえ」「目から血の涙出るほど口惜しい思い」と何度も語るが、その経験の内実が語られることはない。抑留の加害者であるソビエトの存在は「ソビエトが乗り込んでくるというのに、俺たちの船はぶっ壊れて、タカは寝たきりだしよ。誰だってあのときは手当たり次第の船で逃げ出すしかなかべえ。」という九兵衛の台詞を通じても表現されている。ジャコ萬の恨みの矛先がソビエトではなく船を盗んだ九兵衛に向けられているという点で、冷戦下のパワーポリティックスにより抑留問題の解消が日本だけでは解決出来ない問題であることが暗示されていると言えよう。この被害者としての自己の発見は、ジャコ萬の抑留経験だけに限られているのではない。その一つは、東宝労働争議での谷口たち組合側の挫折の投影である。会社側が占領軍による支持を受けていたことを考えるなら、冷戦の激化により強いられた挫折と言えよう。

図5-1



画面左の方向にいる漁夫に背を向けるジャコ萬の横顔。背後に見える白いものは波。

図5-2



鯨漁の妨害を断念し、斧をユキに手渡した後、涙を流すジャコ萬。

図5-3



画面左から鉄、ユキ、ジャコ萬。このショットに、鯨漁に励む漁夫たちのショットをディゾルプで重ねることで、ジャコ萬の分裂したアイデンティティの「日本」への合流を暗示する。

映画では、これらの対立や挫折は最終的に鯨漁への参加を通じて統合されるが、それは、過去に対する思いを断念する行為として表象されている。ジャコ萬は、鯨漁には貧しい漁夫たちの生活がかかっていると知ることで、九兵衛に対する復讐を断念する。この時、眼帯をつけた横顔の背後に見える海、海と陸の境界に立つジャコ萬の位置は(図5-1)、この断念が、九兵衛への復讐のみならず、樺太での過去に対する思い全てに及ぶことを暗示する。復讐を断念した後に見せる、眼帯とは反対側の目から流す涙は(図5-2)、ジャコ萬を鉄や漁夫たちと結びつけるだけではなく、過去と現在で引き裂かれたジャコ萬のアイデンティティを統合するのだ(図5-3)。この過去の断念は、映画では明かされないが過去に対する何らかのトラウマを抱える“大学”の死によって強調される。映画の終わりで、“大学”の墓に向かって、ジャコ萬は敬礼をし(図1参照)、鉄は火のついた煙草を墓の前に捧げる。この“過去”の弔いを通じて、生き残ったジャコ萬と鉄が結び付けられる。

だが、それは演じられた挫折とも言える。映画では、“大学”やジャコ萬の表象のあり方に見られるように、トラウマの原因となる過去を明確に示さないまま、傷ついているという行為だけを見せることで観客たちの感情移入を誘う。この表象が問題なのは、ユキによる植民地支配の告発の挫折が、ジャコ萬による復讐の断念と類似する行為のように見せかけられてしまうことである。ユキから目を背ける理由が、加害者としての意識だけではなくジャコ萬の抱えるトラウマにあると示されることで、植民地支配に

対して責任を取ることが抑留の問題と同様に解決出来ないことのように見えてしまう。だが、ジャコ萬とユキの立場は異なる。ジャコ萬が九兵衛に向ける抑留の恨みは、本来、ソビエトに向けるべきものである。一方、ジャコ萬は、少なくともユキの告白に答える責任がある。それにも関わらず、ジャコ萬は最後まで何も答えることがないまま、漁場を去る日、鉄にうながされたジャコ萬がユキと並んで歩き始めることで、強引に解決したかのように見せかけられる。この映画は、ジャコ萬が復讐を諦めることで現在に順応しようとするように、ユキに対しても過去の恨みを捨て、日本という共同体に加わることを呼びかけているのだ。ユキの告発が断念させられてしまうのは、日本人が抱えるトラウマを投影した結果とも言える。

そして、このトラウマを負った被害者としての自己の発見が、ジャコ萬をナショナルな意思に目覚めさせることでその主体性を回復させようとする欲望へとつながったとも言える。ジャコ萬は、鉄と和解して鯨漁に参加することで、最終的にユキを受け入れることが出来るようになる。この鯨漁は、「まず、日本の鯨にしてから戦いましょう。」という“大学”の言葉によって、ナショナルな行為として位置づけられている。『ジャコ萬と鉄』で描かれた戦争経験や階級対立、民族対立など複数の対立は、日本というナショナリティの中に吸収されるのだ。

このとき、鯨漁は、北海道の海の領有を再確認する行為としても表現された。鉄とジャコ萬が和解した後の鯨漁のシーンで、カメラは、鯨網と舟で囲まれた海をその境界をなぞるようにぐるぐると回りながら、舟の上に一列に並んで網を引く漁夫たちと、網の中で産卵し白く泡立つ鯨を交互に映すことで、鯨漁を領有と再生産の行為としてシンボライズする。この漁のシーンは最後に九兵衛の漁旗とディゾルブで重ねられるが、画面いっぱい広がる旗は、鯨の日本への帰属を暗示している。これは、ソ連に對抗する行為とも言える。また、おそらく、鉄が慕いながらも、最後には自ら背を向けて去る教会の少女を通して、アメリカの存在も意識されている。紙屋牧子が指摘するように、その当時、教会はアメリカを暗示するものとして広く表象された⁵²。このように、鯨漁とは、植民地を失った日本が冷戦対立の激化に翻弄される中で、北海道の領有を再確認することで再生を果たそうとするナショナルな行為なのである。

52
紙屋「占領期「パンパン映画」のポリテクス」。

4. 再発見される北海道

この時期、北海道は、植民地の喪失を埋め合わせる新たな「辺境」として期待されていた。『サンデー毎日』に掲載された座談会「北海道の顔」の冒頭で、毎日新聞社北海道総局長の永島隆男は「樺太、台湾、朝鮮を失い、満州から物が入つて来なくなつてから、日本全体にとつて北海道のウェイトが非常に高くなつて来ました。」と企画の意図を説明する⁵³。北海道は、復員兵や引揚者、或いは国内の被災者の帰農先として、また資源や食糧供給基地として期待された⁵⁴。だが「辺境」として注目を集めれば集めるほど、北海道が国境の最前線にあるという不安も喚起されることにもなる。小堀甚二の「北海道紀行」は、その不安を物語るものである。小堀は、北海道での労働運動の激化に関して、「米ソが戦端をひらくようなばあいには、北海道にはソ連兵がなだれ

53
永島隆男の発言「北海道の顔」『サンデー毎日』28巻27号、1949年7月3日、7ページ。

54
1945年11月に閣議決定し、復員兵等の帰農や食料増産を目的として開始され1947年10月「開拓事業実施要領」に発展解消した「緊急開拓事業」は、特に北海道では大規模に展開された。だが、条件の悪い土地を割り当てられることが多く、生活が困窮した帰農者の存在は後に大きな社会問題となる。1950年の北海道開発法の施行を受け、北海道開発庁が設置される。田端宏他編『県史1 北海道の歴史』山川出版2000年、302-308ページ。

55
小堀基二「北海道紀行」『中央公論』64巻
2号、1948年2月、58-60ページ。

56
初出は河野広道『北海道自由国論』玄文
社、1946年。ただし、河野広道著作集刊
行会編『続北方文化論 河野広道著作集
Ⅱ』（北海道出版企画センター、1982年）
75ページより引用した。

57
新谷行『増補 アイヌ民族抵抗史』三一書
房、1977年、231-251ページ。

58
『どぶろくの辰』は、当初谷口千吉が雑誌
に同名の脚本を発表する等、映画の製作に
関わっていた可能性があるが、映画のクレ
ジットにはない。

59
原作は北海道であるが、北海道でのロ
ケーションが出来なかったため、映画では
場所を明示していない。

こんでくる」その時に備えて「極左理論をかく便乗主義者」が多いという噂が本州で
ささやかれていたとする。小堀は、実際に北海道で取材することでその不安は解消さ
れたとしながらも、「伝統のきづな弱い道民の植民地根性」ゆえに「地に足のつかない
お先つ走りが生まれる。」と北海道での労働運動や河野広道の『北海道自由国論』を
批判する。⁵⁵ 占領期には一部の移住者やアイヌによる独立運動の機運が広がりつつ
あったが、それは北海道の「植民地」行政への批判に根ざしている。河野広道は『北
海道自由国論』を発表し、独立運動を展開するが、それは「本州の封建的資本圏の圧力
の下」に「殖民地的産業開発」が優先され、道民の「生活文化の開発は何等顧みられな
かった。」ことを批判するものであった⁵⁶。アイヌ民族は、辺泥和郎の北海道知事選挙
への立候補や、北海道アイヌ協会の設立、給与地返還運動、新冠御陵牧場返還運動な
どに熱心に行動するが、それは日本の敗戦を受けて、アイヌ民族の独立を意識したも
のであったことが指摘されている⁵⁷。『ジャコ萬と鉄』での、ユキとジャコ萬の表象の
あり方は、このアイヌや移住者たちがそれぞれ独立を主張するという状況と無縁では
ない。例えば1947年製作の『リラの花忘れじ』でも、政商に土地を不当に奪われたこ
とをアイヌの男性が告発するが、その告発は日本人の挫折を投影する形で挫折させら
れる。アイヌによる告発は、北海道の領有を確かなものにするために挫折させられね
ばならなかったのだ。このように、「植民地」北海道への注目の背後には、他の植民地
同様に北海道も失うのではないかという恐怖が隠れていたのである。

同時に、北海道は、この敗戦や植民地喪失のトラウマを癒す場でもあった。『ジャコ
萬と鉄』と同時期に公開された『どぶろくの辰』（田坂具隆・水野浩・石田潔・中村大
十郎監督、1949年）も、過去からの逃避と再生の場として北海道を描いている⁵⁸。北
海道⁵⁹の岩山に道路を通す現場に、インテリらしい男、舞坂が身元を明かさなまま
紛れ込むが、この舞坂のキャラクターは“大学”とよく似ている。彼は、復員後に別の
男性と結婚した妻を発見した傷心から土木労働の現場に逐電し、自暴自棄になって
自らの身体を労働で傷つけようとする。だが、『ジャコ萬と鉄』で“大学”が鯨漁の意義
を労働者たちに伝えて死んでゆくのに対し、舞坂は生き残る。彼は、追いかけてきた
妻の死を機に自らの態度を反省し、もう一度土方として働くことを決意する。ここで
の北海道は、戦争で傷心した男性が逃避する場であり、労働を通じて鍛えられる再生
の場である。あるいは“大学”が、労働者たちに「国家」のためという働く意義を教え、
自らは過去を背負って亡くなることで時代の交替を告げる場ともなる。このように、
北海道は、過酷な自然の中での労働を通じて過去から再生し、同時に日本による領有
を確かなものにする「辺境」であったのである。

映画『ジャコ萬と鉄』の興行的成功を機に、映画での北海道を舞台とした作品や北
海道ロケの作品が増加しつつあったが、それはこの占領期の北海道をめぐる逃避と再
生のファンタジーが込められていたからこそ成功したと言える。この映画は北海道内
でも比較的好評であり、例えば入江勝は、谷口の北海道を舞台とした3作品を、これ
までの北海道を舞台とした「絵葉書的」な映画とは異なり、「北海道の自然がテーマの
中に的確に把握され」ていると評価する。ここでのテーマとは何か示されていない
が、ある程度推測は出来る。「『北海道もの』というジャンル」は北海道住人の手によ
って形作られるべきと主張する入江は、谷口の作品を高く評価しつつも、なお『北海道

もの』とは言えないと述べる。しかし、その『北海道もの』で描くべき内容を「独自の自然」だけではなく「開拓精神を根底とした文化環境や、芸術的性格」とすることに見られるように、北海道出身の入江自身が植民地主義のイデオロギーを内面化しているからこそ、自然と戦って北海道の開拓を進める谷口の映画は好ましいものに見えたと言える⁶⁰。映画『ジャコ萬と鉄』も含め、この自然を舞台とした男性主人公中心の活劇は、明らかに「西部劇」のジャンルの影響下にあり、占領期固有のジャンルとは言えない。だが、『ジャコ萬と鉄』での主人公たちが過去のトラウマから再生するという表象のあり方は、占領期独特の表象と言えるのではないか。映画『ジャコ萬と鉄』は、植民地支配という「帝国」の過去と、アメリカの占領下での冷戦体制の構築という「日本」の現在が交差する中で生まれた、新たな「植民地」建設の物語なのである。

60

入江勝「ロケーションの新たな課題」『北海道新聞』1951年2月3日、4ページ。

終わりに

映画『ジャコ萬と鉄』では、日本人は加害者であると同時に被害者として表象された。アイヌの女性ユキによる求愛の表象は、植民地での日本人と先住民の恋愛関係が支配者／被支配者間の非対称な権力関係、つまり暴力によって維持されてきたことを明らかにするだけではなく、敗戦によるトラウマを負った男性の主体性の連続を保証するという点で同時代の「肉体」表象との共通性を持っている。日本人男性は、抑留や兵士としての復員経験、労働争議を通じてトラウマを負った人物として表象されているが、それは日本人を冷戦体制の被害者として見ようとする欲望に基づいている。この時、北海道は、植民地を喪失した日本が、戦後の国際秩序の中で生き残るための新たな「植民地」として見出された。アイヌによる告発を通じて樺太での植民地支配の不当性を表現しようとしたにもかかわらず、自らを冷戦の被害者として見るがゆえに北海道での「植民地化」を否定出来ないのだ。

1950年代には、北海道の観光ブームと連動する形で、北海道でロケをした映画が量産されたが、これらの映画ではアイヌが登場すること自体少なく、北海道の植民地化も問われることはなかった。この北海道ブームが頂点に達した1957年以後、このような表象のあり方に対抗するように、現在のアイヌに対する差別を批判する『森と湖の祭り』（内田吐夢、1958年）と『コタンの口笛』（成瀬巳喜男、1959年）という映画が製作される。これらの映画は、日本人による差別をアイヌによる抵抗を通じて批判的に描きながらも、なぜかアイヌ自身の自己同一性が崩される形で終わるという点で共通する。ともに戦時期に中国で映画を製作した経験を持つ監督による、これらの映画でのアイヌ表象が「植民地化」自体を本質的に批判するものとなっているのか、1950年代の文脈からの更なる検討が必要であろう。

付記

本稿は、日本映像学会第37回大会（2011年5月29日北海道大学）での口頭発表「占領期におけるアイヌの表現と植民地主義」の一部を、執筆にあたり大幅に加筆、修正したものである。