

ハワイの父

——齋藤寅次郎の戦後喜劇を観る

森 年恵

「日本の喜劇王」、「喜劇の神様」などと呼ばれる映画監督、齋藤寅次郎は、一九〇五年に役場収入役の二男として秋田に生まれた。高等小学校卒業間近に、親戚の病院を手伝うために上京。明治薬学校に入学するものの、通学路にある映画館に入り浸るようになり、中退した。星製薬会社の映写技師に応募し、採用されたものの、映画制作に興味を覚え、一九二二年に松竹蒲田撮影所に入所した。その後、一九二六年に監督に昇進し、一九六二年に最後の作品を撮るまでに、二〇〇本以上におよぶ撮影を行い、そのほとんどが喜劇であった。その間、映画界は無声からサウンド化、カラー化と技術革新が進み、一九三〇年代と五〇年代にはいわゆる黄金期を迎え、質の高い作品が多数生まれた。齋藤監督は、そのような輝かしい時代を経験しながら、日本映画史に確かな足跡と名声を残した奇才である。

しかし、現在に至るまで彼に関して世に出た文献は驚くほど少ない。まともだったものとしては、齋藤監督生誕一〇〇年記念

として、監督自身が書き残した数編のエッセイと、元スタッフたちへのインタビューを編集した『日本の喜劇王 齋藤寅次郎自伝』のみである（以下『自伝』と記す）⁽¹⁾。他に齋藤の名をタイトルに掲げた単行本としては、同い年の成瀬巳喜男とともにこれも生誕一〇〇年を記念して出版された、『はじめに喜劇ありき 清水宏、小津安二郎、成瀬巳喜男、山中貞雄、伊丹万作、そして齋藤寅次郎』（以下、『はじめに喜劇ありき』と表記）⁽²⁾があり、そこに収録されている日本の「喜劇映画年表」は貴重な資料である。また山本喜久男は、アメリカ映画の影響を検証する労作の中で、初期の齋藤喜劇の推移をたどっている⁽³⁾。

名作を残した監督に関する議論が充分行われていない状況は、日本の映画学の現況を見ると他にも散見されるとはいえ、齋藤監督については、特別な理由が存在するのかもしれない。その答えを求めることが、本論で齋藤寅次郎監督研究の予備的作業を行う動機の一つである。

蒲田、喜劇、齋藤

齋藤監督が監督に昇進したときの松竹蒲田撮影所所長は、多くの業績を残した名プロデューサー、城戸四郎であった。城戸は、それまでの映画界に一般的であったスター中心の制作姿勢

を批判し、フィルムの中から最後まで一貫した「テンポとムード」を生み出すのは監督であるとする監督主義を日本にはじめて導入した⁽⁴⁾。その監督主義の元、新派調の「お涙頂戴」的悲劇を脱し、ユーモアとペースによって人生の真実を明るく観察する、「蒲田調」(一九三六年に大船撮影所に移動してから「大船調」)と城戸自身が名付けた松竹映画の性格が確立された。

彼自身の言葉によれば、蒲田調とは、

……人間社会に起こる身近な出来事を通して、その中に人間の真実というものを直視することである。(略)その真実の姿を掘り下げるのが芸術だが、そのいろいろの面を務めてあたたかい明るい気持ちで見ると、暗い気持ちで見ると見方ががある(略)……松竹としては人生をあたたく希望を持った明るさで見ようとする。結論を言うと、映画の基本は救いでなければならぬ。見た人間に失望を興えるようなことをしてはいけない。これが、いわゆる蒲田調の基本線だ⁽⁵⁾。

松竹のスタイルを確立した功績の反面、城戸による支配は、その理念に合致しない監督と軋轢を生み、その被害者のひとり、ましがいなく成瀬巳喜男であった⁽⁶⁾。斎藤監督はその点で、小津と並び、城戸に最も寵愛を受けた監督の一人である。

城戸に半ば追い出される形で松竹を後にした成瀬に比べると、喜劇を作るために昭和一二年に東宝に移籍した斎藤には、盛大な送別会と退職金が用意された。

日本の喜劇は、黎明期においては主にフランス映画の影響を受けていたが⁽⁷⁾、質的に模倣の域にさえ達することなくジャンルとして定着しなかった⁽⁸⁾。しかし、チャールズ・チャップリン、バスター・キートンなどのアメリカの無声喜劇が日本に輸入され、その数で日本映画を圧倒すると、それに対抗することを意図して、松竹も盛んに短編映画を制作するようになる⁽⁹⁾。城戸によると、短編映画の制作は練習の意味を込めて主に新人監督が担い、成瀬巳喜男、小津安二郎、斎藤寅次郎らが盛んにナンセンス・コメディと呼ばれる喜劇を作っていたようである⁽¹⁰⁾。当時の斎藤と小津の活躍からすると、現在の評価に大きな隔たりがあるどころか、二人の名前が並ぶことすらほとんどないのは、不思議なことである。人をめつたに褒めなという城戸が以下のような斎藤評を残していることから、当時の彼の評価がわかる。

斎藤のナンセンスというものは、僕の解釈では、やや天才的なものがある。……小津安二郎あたりも、はじめは数多くのナンセンスものをつたつたけれども、斎藤のはときどき人の意表に出て、しかも人がうなずけるものを作る。(略)そのうちにそ

れがだんだんと理解されて、むしろ大船のナンセンスというものはかなりタッチのおもしろいもので、一面にはインテリジェンスの意味もあるというので、朝日新聞社の杉山静夫などは、大分ほめてくれた⁽¹¹⁾。

喜劇の変容、世界大戦

では、才能あふれる天才肌の斎藤監督が、なぜすっかり忘れられることになったのだろうか。斎藤監督に関するまとまった論考のない現状ではあるが、いくつかの言及が参考になる。

たとえば、佐藤忠男は、斎藤が得意とし無声映画時代に全盛を迎えたスラップスティック喜劇が、サウンド化によって輝きを失ったことで、「通俗的な商業監督のひとりにすぎないと見られるようになった」と言う⁽¹²⁾。そもそも日本における喜劇の位置付けが低いことが、後に喜劇を離れてから評価を高めた小津と比べて、最後まで喜劇作家であり続けた斎藤の評価に影響したとも考えられる。

戦後、東宝の労働争議が制作を困難にしたことから昭和二二年新東宝へと転じた斎藤監督の下で助監督を務めた大貫正義は、次のような言葉を残している。無声時代に多くのナンセンス喜劇を撮っていた代表的監督が斎藤と小津であったが、

……小津さんがあれだけ語られて本もいろいろ出ているのに、斎藤おやじについてはもう本当に語られることが少ないでしょう。それが腑に落ちないんですよ、今でも僕は（笑）。日本ではどうしても喜劇映画が低く見られてしまうから、仕様がなくなると考えてはいるんですけどね……⁽¹³⁾

この言葉は、無声時代の斎藤喜劇ファンが感じた率直な思いであろう。ここで「どうしても低く見られてしまう」という喜劇映画にあてはまる評価は、チャップリンのような天才は別にして、喜劇映画全般の傾向かもしれない。しかし、日本の喜劇映画全般の評価にしても、斎藤映画の評価にしても、第二次世界大戦との関わりを抜きには語れない。『はじめに喜劇ありき』はその影響を次のように記す。戦争の激化によって、

喜劇映画も国策に協力せざるをえなくなり、喜劇スターの役割も次第にやさしい小父さん、善良な庶民といった役割に変貌し、人情喜劇の要素が強くなり、かつてのバイタリティを失っていき⁽¹⁴⁾。

戦時中の喜劇映画や斎藤作品については別に検討が必要であるが、本論で注目したいのは、大戦を経たのちの斎藤の仕事である。今の引用に続き「この傾向は戦後も続き」とする記述は

斎藤について次のように述べる。

喜劇の神様と言われた斎藤寅次郎も戦後は涙をさそうシーンが強くなり、サイレント時代の主人公のすさまじいばかりのエネルギーはすっかり影をひそめてしまう。日本の喜劇映画の大半を占めていたドタバタ喜劇は昭和三〇年代に入ると次第に姿を消していく¹⁵⁾。

「ドタバタ喜劇」を代表してきた斎藤の映画は、戦後、湿り気を帯びてしまったのである。「お涙頂戴」からの脱却を図って「蒲田調」を生んだ城戸所長がその才を認めた「ドタバタ」の大家、斎藤監督は、戦後、日本映画初期のお涙頂戴路線に回帰してしまったのだろうか。あるいは、そもそも敗戦直後の日本喜劇自体が、戦争体験に触れるにせよ、触れないにせよ、笑いを生み続けることが不可能になったのだろうか。本論は、戦後の斎藤映画を取り上げて、その事情の一端に光を当てることを目的とする。

父、母、子

二〇〇本におよぶ斎藤監督の膨大なフィルモグラフィを振り返ることは、作品の詳細を記した文献が存在しないなか、今

回の準備的論文では不可能である。斎藤監督の名前を世に知らしめた無声時代の代表作に、『子宝騒動』（昭和一〇年）と『この子捨てざれば』（昭和一〇年）がある。この時期の作品がほとんど失われている中で、『子宝騒動』は唯一今でも見ることができるとある。

『子宝騒動』は、「妻君が産気づいたのに金がなくて産婆を頼めない男が、金持ちの飼う子豚をとらえて礼金を貰い、めでたく子宝を得る話」¹⁶⁾である。同年制作の『この子捨てざれば』は、「子供を捨てようと思った男が次々と捨て子を拾ってしまい、結局全部育て、その子供達に孫の産み比べをさせる話」であり、『キネマ旬報』の第7位に入っている。斎藤が、子育てに関わる父親の役割、経済問題、そしてその背景となる社会階層に関心を持っていたことがうかがえる。後者では、子育てと経済活動の関係という主題を扱いながら、血もつながらず、裕福でもない男が、捨てられた子どもを世話したり育てたりするという、いわば「社会的父性」が登場している。実父のみならず、あるいは実父以上に、社会的父親によってなされる「子育て」が、斎藤監督作品を貫くテーマとなっている。

昭和十年当時の日本では、アメリカ映画の影響を受けて、『母性愛映画』とともに「父性愛映画」が制作されていた¹⁷⁾。

喜劇作品では、特に、浮浪者と子どもとの交流を描いたチャップリンの『キッド』の影響が重要である。『キッド』のモチーフフ

を取り入れながら、「父性愛劇的な新派悲劇の密度を高め」⁽¹⁸⁾で、多くの翻案作品が制作された。そうした中で、チャップリンに強い影響を受けたスラップスティック仕立ての斎藤作品も、興行的に高く評価されていた。また、喜劇だけでなく、「アメリカ父性愛映画」に影響された「父もの」制作もなされていた。その一方で、アメリカ映画の影響を検証する山本喜久男の言うように、「母性愛映画と比較して、父性愛映画はそれほど日本に普及していない」。その理由として山本は、「地味」、「通俗的なメロドラマ性に欠ける」ことと、アメリカ映画が描くものが「日本の家族制度と摩擦を起こす面」があることを挙げている。家族イメージの視点から日本映画を分析した坂本佳鶴恵も、「父もの」は、戦後人気を博した「母もの」のようにジャンルとして定着することなく、戦後には作品として特筆すべきものがなかったと言う⁽¹⁹⁾。

そうした中で、例外的存在として、小津の名前が常に挙げられている。山本は、「父性愛映画の影響が小津安二郎作品に集中」⁽²⁰⁾していると述べ、坂本は、「批評家には高く評されたが、一般的な反響はそれほどでもない」⁽²¹⁾と、ジャンルを形成しえなかったことを指摘しながらも、「父もの」作家としての小津に触れている。

それに比べ斎藤監督の作品群は、アメリカ喜劇の影響全般の中に含まれるため、「父もの」作家としては『キッド』の影

響を受けた作品が紹介される程度にとどまっている。しかし、彼もまたかなりの数の「父もの」を世に送っており、これから見ると、戦後作品でもその傾向は変わらない。そして、先にみたように、実の父の「父性愛」だけでなく、血のつながらない男性による父親役割を描く作品が多い。山本は『キッド』も含めそれらを「準父性愛映画」と区別しているが、斎藤を語るには、実の父か否かで区別するより、社会的父親も含めて「父もの」として扱う方が適切と思われる。本論で「父性愛映画」ではなく、「父もの」という名称を用いているのはそのためである。

小津と斎藤は、後の評価において大きく隔たってしまったが、「父もの」という意味では、無声時代の主題から生涯離れなかったと言えよう。ただ、一方は独自の映画世界を築いた巨匠、他方は戦後影を薄くした喜劇の作家と理解されるなかで、両監督の映画が「父もの」というジャンルを構成することはなかった。斎藤作品が「父」という観点から考察されることなく現在にいたっているのには、このような事情が関わっているであろう。

以上のように、「父」「子育て」という斎藤の主題を確認したうえで、本論が対象とするのは、『憧れのハワイ航路』（新東宝 一九五〇年）と『ハワイ珍道中』（新東宝 一九五四年）という、「ハワイ」をタイトルにもつ戦後の二作品である。

「憧れのハワイ」

『憧れのハワイ航路』は、一九四八年、作詞石本美由起、作曲江口夜詩によりキングレコードから発売された同タイトルのヒットソングに由来する、いわゆる「歌謡映画」⁽²²⁾である。

題名から容易に想像されるように、歌詞には、屈託のないハワイへの憧憬が満ちており、それを当時人気絶頂だった岡晴夫が、船員に扮し、男性としては珍しい高音を生かして歌った。映画のテキストと比較するために歌詞を以下に記す。

晴れた空 そよぐ風 港出船の ドラの音(ね) 愉し

別れテープを 笑顔で切れば

希望(のぞみ) はてなき 遙かな潮路

ああ あこがれの ハワイ航路

波の背を バラ色に 染めて真赤な 夕日が沈む

一人デッキで ウクレレ弾けば

歌もなつかし あのアロハオエ

ああ あこがれの ハワイ航路

常夏の 黄金月 夜のキャビンの 小窓を照らす

夢も通うよ あのホノルルの

椰子の並木路 ホワイトホテル

ああ あこがれの ハワイ航路

敗戦後まだ三年しか経過していない一九四八年には、『異国の丘』、『湯の町エレジー』、『三百六十五夜』など「抑留の悲哀や抒情」を歌う戦争の傷跡が生々しい曲がヒットしていたが⁽²³⁾、四〇万枚の大ヒットとなった『憧れのハワイ航路』には戦争を想起させるキーワードがまったく盛り込まれていない。アメリカ、ヨーロッパへの渡航が、政府高官などの公職にある人だけでなく、民間人にとっても抱ける夢となりつつあったなかで、「ハワイ」が主題として登場したのである。

しかし、傷跡が歌詞に記されていないからこそ、今日の私たちは、そのたった三年前に終わった太平洋戦争が、一九四一年一月七日に、日本海軍がオアフ島南岸の真珠湾に行った奇襲によって始まったことを思い出さずにおれない。真珠湾攻撃からこの歌のヒットまで、わずか七年である。迷いなくハワイを称賛する歌に興じる日本の戦後社会は、どのようなものであったのだろうか。

『憧れのハワイ航路』のヒットに気を良くした石本は、翌年に、『アメリカ通いの白い船』（作曲利根一郎、歌小畑実）を書いた。しかしこの歌は、一部で「アメリカ占領政策に迎合する

植民地ソング²⁴⁾という批判を受けた。当時のアメリカに対する日本人の思いがアンビバレントなものであったことを示唆するエピソードである。

芸能史において当時のアメリカへの日本人のアンビバレンスを表す有名なエピソードは、田中絹代の渡米である。田中絹代は、戦後をはじめて日米親善大使としてハワイを訪れた芸能人である。田中は、昭和二四年一〇月末から翌二五年一月中旬にかけて、ハワイからハリウッド、サンフランシスコなどを訪問した。日系人による歓迎会が各地で盛大に開かれ、再びハワイに戻り帰国するというスケジュールをこなした。

問題は帰国時の羽田空港で起こった。羽田空港のタラップに現れた彼女の姿は、毛皮のハーフコートに、緑のサングラス、そして第一声が「ハロー」であった。直後に銀座で行われたパレードでは、群衆に向かって投げキッスをした。これらが世間の不評を買い、新聞や雑誌で彼女は激しい「パッシング」を受けた。

親善大使として成功をおさめたにもかかわらず、あまりにもアメリカ文化に同化した田中に、一九五〇年当時の日本人は、アメリカへの複雑な感情を投影したのである。新藤兼人は次のように著している。

……大衆の多くは、ついこの間、アメリカ軍のために息子を

失い、父を奪われ、夫を死なしていたのだ。浮かれっぱなしだった絹代にそれを考える余裕がなかった²⁵⁾。

傷心の田中絹代は自殺を考えたほどだったと言う。これらのわずかの例からも、当時の日本人が、無条件でアメリカを受け入れたわけではないことがうかがえる。

では、斎藤監督は、『憧れのハワイ航路』を撮るにあたって、どのような姿勢でハワイに挑んだのだろうか。そもそもこの映画を撮影する動機を斎藤監督は、次のように語っている。

何とかしてアメリカのフィルムを使おうと思つて、アメリカへロケに行くという事にして、イーストマンのフィルムを使いました。それでハワイに行つて実景だけを、撮つて来ました²⁶⁾。

この言葉からは、斎藤がハワイに対して特別な問題意識をもって臨んだわけではないことがうかがえる。そしてそれは「歌謡映画」を撮影する姿勢として特別なことではないだろう。それよりむしろ、戦前から多くの映画人が抱いていたアメリカ映画とその技術への敬意が、敗戦後すぐに甦ったことを示している。しかし、斎藤版『憧れのハワイ航路』の描くハワイへの思いは、屈託のない憧憬からなる歌謡曲『憧れのハワイ航路』ほど単純

なものではない。内容を追ってそのさまを見てみよう。

映画は、ハワイの情景を写すフィルムを背景とするタイトルで始まる。ヤシの木が生えるビーチに、レイをつけた男女十数人の島民がフラダンスを踊っている姿にタイトルロールがオーバーストップし続ける。斎藤が「実景だけを、撮って来ました」というフィルムは、その後に、ダイヤモンドヘッド、ワイキキビーチ、ヨット、水着を着た若者、シンボルのホテル、夕陽と観光地ハワイを印象付けるには充分なショットを次々と映す。見る者によってそこから読み取るものはさまざまであろうが、イーストマンフィルムの鮮明な映像で記録されている、現在の高層ビル群誕生前のホノルルの風景が興味深いのと同時に、その映像が日本人カメラマンの手で撮られたものであるという事実が、特殊な感覚を与える。この映像自体が、大戦によって日本から速く隔たっていた「あこがれのハワイ」に日本のカメラの目¹¹斎藤監督の目が入ったことを示しているからである。ハワイへの憧れを描く映画のために、斎藤は憧れのハワイ¹²アメリカの地に足を踏み入れる。映画の物語と斎藤自身の制作体験が同一の主題でつながっているという現象は、後にも触れるように、本論で扱う二本の映画に繰り返し見出される。

タイトルが終わると、岡晴男の歌声が流れ始める。しかしそれは、主題歌としてタイトルに紹介される『憧れのハワイ航路』ではなく、『憧れのブルーハワイ 想い出の丘』（作詞松村又一、

作曲上原げんと）である。「あこがれのブルーハワイ、いつも夢見るブルーハワイ」とハワイへの称賛がちりばめられた歌詞ではあるが、高らかに歌い上げる『憧れのハワイ航路』と異なり、静かでしみじみとした曲想である。

歌声がさらに続く中、恩師春元先生と書かれたバイオリンを弾く中年男性の肖像画が短くインサートされた後で、ようやく岡晴夫の姿が映し出される。しかし、この歌はハワイではなく、東京下町のおでん屋の二階に下宿している主人公の青年、岡田²⁷が、窓辺に腰かけ東京の風景を見ながら、ギターをつま弾き歌っていたことが分かる。と同時に、これまでのハワイの映像は、すべてこの青年の想いであったことも分かる。それはそのまま斎藤監督の「憧憬」であろう。傍らで聞き入っているのは、友人で建築家の山口である。

カメラが一階のおでん屋の店舗に移ると、夫婦が仕込みの最中である。人の良い岡田と図々しい山口が親友であることが、二人の会話で説明される。音もなく階上から現れた山口が、岡田が歌う『憧れのブルーハワイ』の経緯を夫婦に説明する。映像としての面白みに欠け、観客を退屈させるシークエンスだが、即興で撮ることの多い斎藤のスタイルと、演劇的な作りに由来しているのだろうか⁽²⁸⁾。

山口の語りによると、ハワイ生まれの岡田は、中等教育を受けるために日本にやってきたが、戦争中に父親との消息が途切

れてしまい、音楽教師の春元が父代りになっていた。その人も今は亡くなり、父への思慕から『憧れのブルーハワイ』を歌っていると言う。

ここまでの導入シークエンスにより、斎藤の戦前からの主題である「父」が問題であることが明らかになり、映画が描く『憧れ』は、実は「父」への憧れであることが示される。

続いて、岡田のかわいそうな生い立ちを聞いた女将は、二階に上がり、自分にも行き別れた娘が二人いることを打ち明ける。夫が亡くなった後、「自分の気ままなために」子どもを捨て、現在では再婚しているが、子どもに会いたいという母の物語が語られる。「こんな親でもお母さんと呼んでくれるだろうか」と女将が岡田に訴えている間、当の岡田は、まるで関心が無いかのように外を向いたままギターを弾いている。女将の問いかけは、唐突に、山口が関わる男女の恋愛関係によって置き換えられる。山口は、近所のパン屋にいつものように屑パンを買いに行くのだが、その娘はさえない奴であるはずの山口に恋ごころを抱いているというシーンが挿入される。

「父」に焦点が当たりながら、この映画は必ずしも「父もの」のプロットのみで整理できない。「母もの」的側面も持ちながら、恋愛ものの性格も持つ。おそらくこのような複合性は、舞台喜劇の常であり、斎藤監督がそうした舞台喜劇の流れの中で、舞台経験の豊かな俳優の即興的演技を活かして映画を撮っている

ことから自ずと生まれたものであろう⁽²⁹⁾。むしろそうした「伝統」、あるいは喜劇の「型」の上に、「歌謡もの」と言う機会を得て「ハワイ」の主題を重ね、自らの「父」の主題に焦点を当てたところにこの作品の性格があるように見える。ただ、いくつもの主題、喜劇俳優の即興的演技といった多様な要素を持ち込むところは斎藤演出の特徴であり、個々の場面で俳優の技量を生かす長所となりながら、整理の悪さという欠点にもつながるところである。

次の場面で、その多様な要素のうち一つが登場する。それは、美空ひばり演じる花売り娘、君子の登場である。彼女は場末のバーの酔客に花を売り歩く商いをしている。現在であれば充分に保護されるべき生活であるが当時は頻繁に見られた光景であろう。店から犬猫のように放り出され、やくざものに所場代を脅し取られているところを、臨時とはいえ学校教師でもある岡田が見止め、月給を丸々与えて、助け出すという流れとなる。「父もの」、しかも実父ではない男性と子どもの物語というサイレント時代からの斎藤の主題がここに登場する。

斎藤監督は子役を作品に活かすことを得意としていた。彼自身の言葉によれば、

脚本に子供の出ない時でも本読みの時私は必ず子供をひとり注文する。撮影中でも、子供の出る場面を作るのが習慣になっ

ていたからだ。それほど、私の映画には子役は欠かせない攻め道具のひとつだった⁽³⁰⁾。

斎藤監督は、昭和二四年に撮影した『のど自慢狂時代』以来、『東京キッド』（昭和二五年）⁽³¹⁾、『とんぼ返り道中』（昭和二五年）など美空ひばりを子役として数々の作品を制作している。

昭和の大スターである美空ひばりには、様々な伝説が存在するが、斎藤監督が彼女をスターとして売り出すきっかけを作った一人であることは間違いない⁽³²⁾。言わば、彼女をスターとして育てる「父」の役割を担ったのである。ここでも、映画の主題と、監督自身の体験が重なっていることに注目しておきたい。

岡田は君子を救うことによって社会的父性の役割を担うが、彼自身が春元先生を父代りとして成長してきた。父性は必ずしも実の父親が担うものではなく、社会的な機能の一つとして他者の手に―比較的容易に―譲渡されるという主題は、無声時代から斎藤が繰り返し描いてきたものである。岡田の父親への思いと春元先生への思いの重層性を見事に示すシーンを見てみよう。

その日が春元の命日であることを表す彼の自宅でのシーケエンスのあと、カメラはロングショットで、小高い丘の墓地を写す。春元の墓前には、未亡人と子息に並び、岡田と山口が立っている。岡田のクローズアップショットになり、岡田が「あの

日の君の面影」と歌いながら恩師を偲んでいる。背景には、郊外の風景が広がり、工場から煙が立つのが見える。画面が俯瞰の移動ショットとなり、十字架を掲げた多数の墓が見えると、ひとときわ目立つ大きな十字架が象徴的に接写される。すると映像は、海に浮かぶ小さな島々に変わる。しかしそのショットは長くは続かず、岡田のクローズアップに戻る。岡田は、「ああ、忘れぬ君」と歌い続けている。

実景ショットに、岡田の想うハワイの島々を巧みに混入させることで、ハワイが象徴的な父のイメージと重なる。十字架の並ぶ墓地が海を越え、父なるハワイの大地へと繋がっているような錯覚を生む。「ああ、忘れぬ君」の「君」は、歌詞のみを見れば恋人のようでありながら、もちろんその場の対象としては墓地に眠る春元先生であり、しかしハワイへの思い、つまりは失われた父である。ここで、春元先生、ハワイ、父はほとんど同一視され、「父なるもの」のイメージの重層性であることを指し示している。

他方で、この映画における母子関係はより単純である。すでに、おでん屋の女将の娘は、君子と、歳の離れた姉、千枝子であることは、観客には知らされている。君子は伝統的な映画の手法である子どもの聖性をいかになく発揮し、姉妹を捨てた母を受け入れることのできない姉と母を結び付けるように働きかける。当然のことだが、彼女の歌声が親子の情をかきたてるた

めに使用される。花菱アチャコが演じる義理の父も、冷たくする姉をこんこんとさとし、母子の絆が蘇るのを助ける。もしこの映画が「母もの」として制作されているのなら、このプロットが軸となり、母子の再結合で幕を閉じるところである。

しかし、母子の絆が確認されたところで、義父アチャコは、神妙な面持ちで、「おとつあんもおりませ」と母娘の輪に参加し、実は「父」こそがこの映画の主題であることを観客に思い出させる。物語を父の主題に戻す働きとともに、ひとつのジャンルとして確立されていた「母もの」の流行に対して斎藤が投げかけた言葉と受け取ることもできる。

設計図が台無しになり懸賞に応募できなくなった山口は、酒場でやけ酒をあおっている。その山口を追って酒場にやってきた岡田は、ホステスをめぐってバンドが乱闘騒ぎになった後、アコーディオン演奏で、『憧れのハワイ航路』をはじめて我々に披露する。岡田は、思いを寄せる千枝子が春元先生の息子と恋仲であることを知るとともに、偶然の出来事から息子の所在を知った父からの手紙を受け取る。商売で成功した父は、手紙で、今までの不在をわび、息子をハワイに呼び寄せる。岡田は、千枝子との将来を明確にすることを延期し、彼女の返事を山口に託す形で、自らは文字通りハワイへの航路に着く。「憧れのハワイ航路」は、戦後、旅人として一般人が抱いた憧れの旅行でも、のちに多くの若者が渡った新婚旅行先としてのハワイ、

つまり多くの映画がハッピーエンドとして描く結婚の象徴でもなく、失ったかに思えた憧れの父を求めるハワイへの旅なのである。

このように、失われた父の回復が『憧れのハワイ航路』の主題であることは明らかである。しかし、父の所在が、開戦の地ハワイであることが物語を複雑にする―はずである。戦争によって失われた父性、「大日本帝国」が代表しようとした父性、代わって戦後父性を演じたアメリカ、これらが「ハワイ」に重層的に投影されているのだろうか。こうした解釈を誘う要素を見出すのは容易である。

しかし、映画『憧れのハワイ航路』は、興味深いことに、父についてそれ以上何も言及されることがなく終わる。父の存在は手紙とそれを読む声のみにとどまり、岡田の父との再会を描かれない。「実景だけ」撮影されたハワイが物語の舞台になることはなく、そして、「戦争」について直接触れられることもない。大型客船が映され、岡田がデッキでギターを弾きながら『憧れのハワイ航路』を笑顔で「高らかに」歌うシーンでこの映画は幕を下ろす。歌謡曲『憧れのハワイ航路』と同じく、表面上は屈託なくハワイへの憧れを描いたようにして、親子の情、男女の愛、友情などをふんだんに描いた典型的歌謡映画として終わるのである。

父、パロディー、あこがれの崩壊

『憧れのハワイ航路』から四年後、一九五四年、斎藤監督は、自身にとって初のカラー映画となる『ハワイ珍道中』を撮影する。この四年間は、斎藤に「総天然色」というアメリカ伝来の技術を与えただけではない。ハワイへの旅は空路となり、俳優と撮影隊をハワイに送り込むだけの環境を映画界に用意した。その環境を得て、斎藤は、「憧れのハワイ」に本格的に乗り込む。それはもちろん映画の物語世界がハワイに場を移すことでもある。そして描かれる主題は、より一層「父」に焦点が絞られる。

オープニングは、上空からの富士山の情景である。続くシーンで羽田空港に到着した主人公、花村丈吉は、タクシーに乗り新聞社に急ぐ。彼は、死んだ妻との間に生まれた娘を妻の妹のもとに残し、ハワイに渡ったが、戦争によって一度も帰国せず、ハワイに定住している。戦後十年に近い年月を経てついに娘に会うために日本を再訪したのである。服装からも花村はそれなりの成功を収めて日本を訪れたように見え、まるで『憧れのハワイ航路』の父親が日本を訪れるかのような設定である。明らかに、斎藤の中で主題は『憧れのハワイ航路』から『ハワイ珍道中』に引き継がれている。

オープニングの情景は、物語をまだ知らされていない者にとっては富士山の映像にすぎないが、機上からそれを見る花村の主観ショットでもあったことが分かる。ハワイへの憧れを歌う岡田の心情とともに始まった前作と違い、一五年の年月を経て再訪する花村の日本への思いとともに映画は始まる。

花村が次に訪問するのは皇居である。二重橋で彼は天皇陛下に向かつて深く礼をする。戦争と直接関連づけられる描写がなかった『憧れのハワイ航路』と違い、映画は戦争の影を隠そうとしない。GHQの占領が終わり映画に関する厳しい検閲がなくなったことも無関係ではないであろう。彼の不在の間に「人間天皇」となった天皇に対し、花村は、戦前、戦中の思いを抱き続けている。その間、ハワイの地にあつて彼はどのような思いを天皇に抱いていたのであろうか。あるいは、真珠湾攻撃をどのように受け止めたのであろうか。さまざまの問いが去来するシーンである。その答えが何にせよ、彼の中で戦争は未だ終焉していない。

さて、花村が掲載した待ち合わせを告げる新聞広告によって、花村の義妹と花村は公園で出会う。ハワイのパイナップル工場を経営して富を築いたこと、ようやく願いかなって娘会いたさに日本を訪れたことを告げる花村に、義妹は、その子を手放したくない思いから、五年前に死んだと嘘をつく。娘は、実は、江利チエミ演じる売れっ子の歌手、御園チエミなのだ、花村

はそれを知ることなく、悲しみを晴らすためか夜の街で散財して帰ってしまう。

この経緯と並行して、父は死んだと信じているチエミに、ハワイへの公演旅行が計画されている。義妹は花村と出会ってしまふことを恐れ反対するが、お互いにその存在を知らない以上あり得ないと、事情を知る楽団メンバーからなだめられる。

こうして映画は舞台ついにハワイに移す。益田喜頓、堺駿二、伴淳三郎らのそうそうたる喜劇俳優らからなる楽団一行は、斎藤得意のドタバタ劇を機上で演じる。公演準備を描く日本でのシーンからこうしたドタバタは幾度も演じられ、斎藤がはじめのカラー作品に取り組むにあたって、無声時代のナンセンス喜劇を思う存分展開しようとしていることが分かる。前作で岡田が夢にまで見た『ハワイ航路』とは大きな落差のあるハワイ行きである。

さらに、ホノルルに到着した一行は、コンサート宣伝活動のためにチンドン屋に扮して練り歩く。そこで演奏される曲が、「ここはお国を何百里」と歌われるはずの「戦友」である。真珠湾からほど近いホノルルの通りを「戦友」を派手にならしなから練り歩くチンドン屋は、その場違いさからの笑いを狙った斎藤の演出であろう。このあたりにかつて城戸が「喜劇の才」をみとめたドタバタの才能が表れているのであろう。しかし問題は、ハワイでの「戦友」に私たちが笑えないことである。真

珠湾に近いハワイの街路での「戦友」は、場違いを超えて奇異であり、笑いよりは苦笑、あるいは困惑を引き起こす。このように、斎藤の持ち込むドタバタは、おそらくは斎藤の意図に反して、「湿り気」を帯びる。

もう一つ注目すべきは、街路を練り歩くチンドン屋を遠巻きに見るホノルル市民の姿である。エキストラとも思えない彼らほどのような思いでこの行進を眺めていたのだろうか。歌詞を知る由もない彼らとすれば、日本の喜劇の撮影を純粹に興味本位で眺めているのかもしれない。しかし、物語内のチンドン屋だけでなく、撮影のために斎藤がチンドン屋と「戦友」をホノルルの地に持ち込んでいること自体がある種の政治性を伴ってしまう。戦争の傷を笑い飛ばそうとするかのようなドタバタは、それだからこそ「笑えない」ものとなる。

さて、日本での冒頭シーンでは「ハワイで成功した憧れの父」を体現しているかのようにふるまってきた花村だが、ハワイに戻ると、実は、社長の秘書的雑用係にすぎないことがわかる。彼は仕事による訪問の機会をとらえて日本で娘との再会を図り、それが失敗に終わった憂さを晴らすために社長からあずかった金を使い込んでしまったことが明らかになる。ハワイの父にあげられていた岡田の夢と照らし合わせると、この体たらくは、極めて皮肉な設定である。

一方、花村が仕えるパイナップル工場の社長は、日系ハワイ

人の成功者であるが、尊敬される人物としてよりは、金にものを言わす成金として描かれる。庭でゴルフの練習をし、ボールが隣の家のガラスを割ったり、通りすがりの貧しそうな日系老人に当たったりすると札びらを切つて解決するという実のない人間である。

このように、憧れに満ちた父親の像は二重に裏切られる。つまり、一方で父親の成功が偽りであったことで裏切られ、他方で、成功した父親が尊敬に値しないことで裏切られる。

ストーリー展開のそこかしこに挟み込まれるドタバタの趣向は、倫理観や、善悪の観念をかき回し続ける。日系人向けのコンサートは大盛況であるが、そこに、田畑義夫演じる船乗りが、ちゃっかりとステージに上つて前座を務めてしまう。ホテルを経営する日系人マダムは、派手なドレスを身にまとい、奇妙な日本語と英語をおおげさなジェスチャー交えて話し、バンドマンの一人に熱を上げて、「色ほけ」したように追いまわす。戦後のハワイに持ち込まれた斎藤監督得意のドタバタは極めて「際どい」ものとなる。

ここから映画は、父と娘の再会劇へと進んでいく。チエミが、漂ってくるみそ汁のにおいに誘われて波止場に近づくと、そこには、横領の罰としてヨット番をさせられている花村がいる。二人は、父娘と気付かぬまま身の上話をし、娘あるいは父と死に別れている（と思っている）境遇からか、花村が「アイラ

ブユーになつてきましたかな」と言うのと、チエミも、「おじさんのこと好きになつてしまった」と語る。いずれお互いの正体を知つて涙の再会になることを予想させる展開である。

ところが、伴淳三郎演じる興行士が金を持ち逃げし、チエミ一行が宿賃も帰りの旅費も失つてしまうことから話は急展開する。チエミの父親が富豪であると聞いているバンドマンたちが、その人物を頼れないかと話しているのを、チエミは陰で聞いてしまう。父をどこかのパイナップル工場の社長と聞いたチエミは、近くの工場を訪れ、これまた罰則として今度は門衛として働いている花村に出会う。花村は近くのベンチにチエミを誘う。門のすぐそばで二人が座る緑のベンチの後ろには、青いドラム缶が積み上げられている。海の青を連想させ、それが、先の花村の水蒔きのシーンと重なり、湿り気を帯びる会話への準備が整う。チエミが告げた父の名から、花村は目の前の少女がわが子であると同時に、その窮地を救う金が無いことを嘆き、また、社長でもない身分で真実を打ち明けることもできない。「ユーが困っている時に一ドルの金もやれんような父は、ほんまの父ではおまへん」と泣き出す。チエミは、「おじさん、また目から水出してるのね」と昨日から涙もろい花村をからかう。さて物語は、この後、混沌としたドタバタに突入する。金欲しさに、宝探しをもくろむ楽団一行はハワイから離島に場所を移し、人食い人種と遭遇して命の危険にさらされる。南方の島

に食人種がいるという冒流的設定であり、食人種という概念にも大いに問題がある。しかしここは斎藤監督や当時の映画制作者の差別的観念に責任を期することはできないだろう。このモチーフは明らかに、ボブ・ホープ、ビング・クロスビーを主人公とする『珍道中シリーズ』を下敷きになっているからである。

特に直接的な引用先は、孤島で食人種に食べられかけるシークエンスを持つ『バリ島珍道中 Road to Bali』（一九五二）であろう⁽³³⁾。潜水服で島に辿り着く場面など、ほとんどパロデーの域であり、当時の観客の多くが『バリ島珍道中』を見ていたことを前提として作られている。サイレント時代から、日本の喜劇は、アメリカ喜劇の輸入、あるいは翻案によって栄えたのであって、ここでも斎藤は、かつての手法を踏襲しているにすぎない。

しかし、それだけではすまないのがこの映画、そして斎藤監督の多重性である。まず一つの多重性は、食人種の酋長を演じるのが、一人二役のアチャコであることから生まれる。二重の意味で裏切り、すっかり権威が失墜していた「父」は、酋長の姿ではじめてかつての権威をもった姿を見せる。しかしそれは食人という野蠻の象徴としてである。戦争を経過した斎藤にとって、長く描き続けてきた父の力は、もはや野蠻としてしか表現できなかったのだろうか。一行は、食人種にとらわれかける中で、酋長を——よくあるドタバタのモチーフだが——ハンマーで気

絶させ、花村が服を替えて酋長として部族民の前に登場する。気絶から気を取り戻した本物の酋長がそこに現れ、まさに——いずれもアチャコが演じているはずの——二人の父が同画面に共存することで、父親像の二重化、混乱が映像化される⁽³⁴⁾。権威を持ち力強いが野蠻な父親像か、あこがれの地位から落ちた情けない父親かという、二者択一の前に私たちは立たされている。二人が戦うドタバタの中で、花村一行は命からがら逃げだす。『バリ島珍道中』のパロデーのようでありながら、このドタバタ劇が、「父」の主題をさらに掘り下げる役割をしていることが分かる。

もう一つの多重性は、この翻案自体が、アメリカという「代理父」からの吸収を意味するところにある。カラーフィルムやロケ地だけでなく、モチーフもアメリカからの輸入であることに、斎藤は何のこだわりもなく、むしろそのようにして撮ってきたのが彼のスタイルであったろう⁽³⁵⁾。その無声時代からの代理父と戦った時代を経て、ふたたびアメリカから学ぶ彼の経験は、戦時中をハワイで過ごしたのちに日本と再会する花村の経験の陰画となっている。花村は久しぶりに皇居で天皇に礼をし、斎藤は久しぶりにアメリカ製のフィルムとモチーフに敬意を表する。斎藤にとって映画制作自体が、「父」との再会なのである。

ホノルルに帰ると、花村に同情した社長の娘が、花村を社長

に仕立て、チエミ一行を歓迎するホームパーティーを主催する段取りとなる。そこでは、社長になりすました花村がチエミに始めて父を名乗り、感動の再会となるはずのところだが、それまでの経過を不自然におもうチエミは素直に喜べない。しかも花村は、富豪であることを見せびらかして小切手を切りまくり、最後には札びらをまき散らす。チエミはその姿に幻滅し、「「さつきからお金のことしか言わない」「門番をしていたおじさんのほうが好き」と悲しむ。

花村の行為には、チエミに対する富の誇示だけでなく、斎藤監督が無声時代から扱い続けてきた社会階層の主題がからんでいる。搾取された労働者の資本家への恨みともとれ、あるいは日本で市民が耐えしのんだ戦中、戦後と比べてハワイで成功した日系人にたいする嫉妬の表現ともとれる。「ハワイ」はあこがれの地から、怒り、悲しみ、嫉妬などが錯綜する場へと変質している。

ラストシークエンスの舞台は港である。一行はようやく興行収入を取り戻し⁽³⁶⁾、船旅で日本に戻ることになる。甲板で、花村は、自らの正体を娘に暴露する。今までの父の嘘を許す証としてチエミは、「お父さん」と呼ぶ。しかしながら、結局、花村が経済的に娘を援助する手立てを示されることもなく、娘は育ての母の待つ日本へと帰ることで、親子の問題は何ら解決をみないままこの話は終わる。波止場に残された父の泣き顔、

波止場と船をつなげるテープ、去りゆく船の後ろ姿などがスクリーンに映し出される。往路で用いられた航空機では演出できない別れの情緒的プロセスである。ただ、デッキ上の田端は、パイナツプル工場の社長令嬢との再会を願ひ、そうすれば再会できるといふハワイの言い伝えに従って、花のレイを首からはずし海に投げる。

笑いと願ひ

戦前、戦後に活躍した「喜劇の神様」斎藤寅次郎監督が、今語られることがほとんどないのはなぜだろうかという疑問が、本論の出発点であった。戦前に傑作と謳われた二編から得た「父」「子育て」と、戦争によつて喜劇のタツチがドタバタから涙へと変質したという視点から、戦後の二作品、『憧れのハワイ航路』と『ハワイ珍道中』を読み解く作業を試みた。

戦後間もなく制作された『憧れのハワイ航路』（一九五〇）に描かれた父像は、様々であるが、親代わりとして紹介された社会的父像は、春元先生、君子を救う岡田、君子姉妹の義父など、どれも肯定的である。戦争により一度は失ったかのように見えた主人公の実父も、結局はその存在が確かなものとなり、手紙で息子への愛を伝えることで、父子の絆が消えていないことが告げられる。ただ、父のありかが憧れの地ハワイであり、

そこに向かう船出で映画が終わることから、父性が現実離れし、美化されて描かれているように思われる。それは、敗戦国日本が仰ぎ見る強い国アメリカの持つ父性、畏怖や期待がない交ぜになって投影されているかのようである。

それから四年後に制作された『ハワイ珍道中』における父は、まるで『憧れのハワイ航路』の父が帰国するような場面から始まるが、すぐにそれが虚構であることが暴露される。日本にいる娘はそもそも父の存在なしに養母に育てられている設定である。この映画で描かれる父性は、パイナップル工場主のように経済的成功を成し遂げていても、あるいはそれだからこそ尊敬に値する人物ではなく、部族の酋長のように父権を体現しているように見えると野蛮であり、「父」への「憧れ」や「敬意」はことごとく裏切られる。

映画は、父が養母に娘を託す趣旨の台詞で終わり、二人は再びハワイと日本に離れ離れになる。結局、憧れの地、ハワイに投影された父は、幻想であった。戦争によって作り上げられ、奉られ、そして、失われてしまった強い父性は、戦前に活躍した子育てに奮闘する貧しい父のように、単純化し、肯定的に描かれることが不可能になったのかもしれない。敗戦により幾重にもゆれ動く父像は、涙によって湿り気を帯び、弱体化をあらわにし、笑いを誘う。

花村は映画の中で何度も「目から水を出し」、斎藤の喜劇が

確かに湿っぽくなってしまうことをよく示している。しかしそれと同時に、この作品は、斎藤が無声時代に得意としたナンセンスコメディを、コメディを学んだあこがれのアメリカ人ハワイに持ち込む試みを示している。彼はかつてのスラップスティックの復活を願ったろうし、アメリカから紹介される『珍道中シリーズ』の人氣もその試みを後押ししたのであろう。ところが、ドタバタを戦争の主題とともにハワイに持ち込むという趣向は、おそらくは斎藤の意図に反して、もともと「笑えない」ものとなった。笑いをもち込もうとすればするほど試みは屈折し、戦後帯びた湿り気をさらに強めていった。たしかに戦後の斎藤喜劇こそが戦争による悲劇を最もよくあらわしているかもしれない。

映画をたどる中で何度も触れてきたように、斎藤の「ハワイ二部作」は、物語内部の解釈だけでなく、映画撮影自体を斎藤の父人との出会いの試みとする解釈を可能としている。これは本論を構想した段階では想定していなかったが、考察の中で、そのように読み解くことのできる要素を作品中のそこかしこに見出したことから明確になった視点である。その視点から見れば、『ハワイ珍道中』のラストで田端が投げる花のレイは、監督としての斎藤がハワイの海に投げ入れたものとして理解したほうがよいように思える。斎藤は、さまざまな屈折を表現した後に、この二部作を通じて抱き続けた単純だがおそらく

は不可能な願い、つまり、父と子の再会——もちろん実の父だけでなく社会的父親も含む広い意味である——、そして日本とハワイ—アメリカの幸せな再会への願いを込めて、このレイをハワイの海に投げ入れたのではないだろうか。

註

- (1) 斎藤寅次郎『日本の喜劇王 斎藤寅次郎自伝』清流出版株式会社、二〇〇五年。(以下『自伝』)。
- (2) 石割平、円尾敏郎、谷輔次編『はじめに喜劇ありき 清水宏、小津安二郎、成瀬巳喜男、山中貞雄、伊丹万作、そして斎藤寅次郎』ワイズ出版、二〇〇五年。
- (3) 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響—比較映画史研究』早稲田大学出版部、一九八三年、三二五—三三二頁。
- (4) 升本喜年『人物・松竹映画史 蒲田の時代』平凡社 一九八七年 一〇二頁。
- (5) 城戸四郎『日本映画伝 映画制作者の記録』文芸春秋新社 一九五八年 三九頁—四〇頁。(本文献の引用では、新字、新かなづかいに改める)
- (6) この事情の一部は次の拙論で述べた。森年恵「成瀬巳喜男における女性像の変遷—「被害者学」から見た『浮雲』『心の危機と臨床の知』第一二号、二〇一一年。
- (7) 明治三三年(一八九九)の短編、『書生の黒塗ベンチの悪戯』が

最初と言われている。

- (8) 『はじめに喜劇ありき』四頁。
- (9) 『日本映画伝 映画制作者の記録』一六六頁。
- (10) 成瀬、小津、斎藤の会社での位置付けを理解するために補足すると、一八九〇年代生まれの城戸四郎(一八九四生)の同年代の監督としては、牛原虚彦(一八九七生)、島津保次郎(一八九七生)、池田義信(一八九二生)、大久保忠素(一八九四生)らがあり、その助監督世代にあたる人々が、城戸の『蒲田調』の実現を担うようになる。その一人、大久保忠素の助監督が斎藤寅次郎であり、一年後輩には小津安二郎がいる。池田義信の助監督が、成瀬巳喜男である。『人物・松竹映画史 蒲田の時代』一〇三頁。
- (11) 『日本映画伝 映画制作者の記録』一七〇頁。
- (12) 佐藤忠男『日本映画史Ⅰ 一八九六—一九四〇』岩波書店、一九九五年、一三二頁。
- (13) 『斎藤おやじの喜劇映画』大貫正義インタビュー 斎藤寅次郎『自伝』一七〇頁。
- (14) 『はじめに喜劇ありき』六一—七頁。
- (15) 同右
- (16) 『自伝』一三九—一四〇頁。
- (17) 『日本映画における外国映画の影響—比較映画史研究』第二章、第三章。
- (18) 同右、三二二頁。
- (19) 坂本佳鶴恵『「家族」イメージの誕生日本映画にみる「ホームド

- ラマンの形成」新曜社、一九九七年、一六五～一六八頁。
- (20) 『日本映画における外国映画の影響―比較映画史研究』一三九頁。
- (21) 『家族』イメージの誕生』一六七頁。
- (22) このような商業ベースのカテゴリに入ることも、斎藤作品の考察が十分なされていない理由であろう。
- (23) 恒文社21編集部『憧れのハワイ航路』恒文社 二〇〇一年 二七頁。
- (24) 鳥野功緒『昭和流行歌スキャンダル そのときヒット曲は生まれた』新人物往来社 二〇一〇年 一〇〇頁。
- (25) 新藤兼人『小説 田中絹代』読売新聞社 一九八三年 二二二～二二五頁。
- (26) 『自伝』一五一頁。
- (27) 岡田を演じているのが岡晴夫である。俳優の名前と主人公の名前が近いことは、この種のスター映画にはしばしば見られる。岡が演じる岡田は、あるところまで虚構の人物であるが、ある部分、岡自身である。それはちょうど、スターを「見る」ことが大きな意味を占める舞台に似ている。そのつど触れることはしないが、次に扱う『ハワイ珍道中』でも、花菱アチャコ⇨花村丈吉、江利チエミ⇨御園チエミ、という役名である。
- (28) 山口を演じる古川緑波が、年齢的に「青年」とは到底言えないことも、この映画の「スター映画」的性格を表している。
- (29) 花菱アチャコを中心とする舞台喜劇との関係はこの映画の重要な要素であるが、筆者の力を超えるところであり、本論では扱わない。
- (30) 『自伝』九二頁。
- (31) 『憧れのハワイ航路』の後に同年制作された『東京キッド』は、タイトルに直接『キッド』を引用しながら、親のいない子どもを幾人もの男性が次々と世話をするという「社会的父親」を描いた作品である。しかも、主人公の子どもが生き別れた父親はやはりハワイにいる。娘を主人公にしたハワイ父の主題は、美空ひばりを江利チエミに変えて『ハワイ珍道中』に受け継がれる。本論の分析の対象にする価値のある作品だが、「ハワイ」の扱いが断片的なものにとどまっているために割愛した。
- (32) 『自伝』、一八一～一八二頁。
- (33) 『バリ島珍道中』の日本公開から『ハワイ珍道中』の撮影までの期間は短いと思われるが、短期間で一気に完成する斎藤監督のスタイルからすれば十分の期間であったと思われる。
- (34) 一方は後姿だけが映され、体格の近い別の俳優が映じていることが分かる。
- (35) 同じ「父もの」を作ってきた小津との比較は、この点でも興味深い。小津はアメリカ映画の影響を強く受けながら、「日本的な」映画世界を築くことで、戦後の完成期に至るからである。
- (36) このいきさつは、現在手に入る版で見る限りあいまいである。フィルムが一部失われているのではないかと思われる。

(もり) としえ／映画学