

特撮テレビ番組における基地の街の表象

—— 上原正三脚本作品についての一考察 ——

塚田修一

The Relationship Between Japanese Special Effects TV Programs and Yokosuka City

—— The analysis of Shozo UEHARA's works ——

Shuichi TSUKADA

This study aims to explore the relationship between Japanese Special effects TV programs and Yokosuka City, where there is military port and U.S.military bases. "OPERATION: MYSTERY" (1968-69) is a representative Special effects TV program by TSUBURAYA Productions Co. that describes Yokosuka City as the site of murder cases by Imperial Japanese Navy soldier who was in ignorance of defeat of the war 23 years. The program by Shozo UEHARA (1937-2020), a scriptwriter raised in Okinawa under U.S. occupation, skillfully depicts Yokosuka's history as a military port and U.S. occupation.

Keywords: Special effects TV program, U.S. occupation, Yokosuka City, Shozo UEHARA, Okinawa

1. はじめに

本稿の目的は、特撮テレビ番組における、米軍基地が所在する街・横須賀の表象を分析することである。本土の米軍基地が所在する街については、テレビ番組に限らず、さまざまな表現がなされてきた。代表的なものは映画と写真である。吉田啓は、米軍基地の街を描いた映像作品を整理し紹介している（吉田2020）。吉田が整理しているものの中で、代表的な映画作品を挙げると、今村昌平監督の『豚と軍艦』（1961年）には基地の街・横須賀の当時の様子が克明に描きこまれており、また長谷部安春監督の『野良猫ロック セックス・ハンター』（1971年）では、基地の街・立川を舞台に、不良少女集団のアクションが活写されている⁽¹⁾。また、写真家の東松照明は、「基地〈ヨコスカ〉」（『アサヒカメラ』1959年4月）および〈占領〉シリーズ（『アサヒカメラ』1960年1～3月）において、国内の基地の街を撮影している。その撮影の動機を、東松は次のように書いている。

1945年、ほとんど決定的に打ちのめされた日本の町には、連合国軍の将兵が満ちあふれていた。彼らは、飢え切ったほくらの頭上に、チョコレートとチューインガムをばらまいた。それがアメリカだった。幸か不幸か、ほくはこのようにしてアメリカと出会ったのだった。以来ほくは、『占領』にこだわりをもちつづけている。ほくの中で大きく比重を占めるアメリカ、運命的な出会いとしか言いようのない不可視の国家、軍隊という具体的なかたちで立ち現れた異国、米軍による『占領』からほくは目を外らすわけにはいかないのだ。(東松1975)

本稿の分析対象である横須賀については、東松の他に、後述する森山大道（「ヨコスカ」『カメラ毎日』1965年8月）や、石内都（石内1979）が写真作品を発表している。

このように、映画や写真において本土の基地の街はたびたび表現の対象となってきた。それに比して、テレビドラマや特撮作品においては、「基地の街」が直接描かれることは稀である。特撮作品のロケ地として登場することはあるものの、それは「架空の街」や「匿名の街」としてであり、実名の「基地の街」としてではないことが多い⁽²⁾。本稿の分析対象である特撮テレビドラマ『怪奇大作戦』（1968～69年）の第15話「24年目の復讐」は、横須賀を「米軍基地の街」として描いている稀有な作品である。また、後に論じるように、基地の街・横須賀は、この作品において表象されると同時に、この作品の物語を規定している。そうしたテキストと都市空間の関係性を考察するのが本稿の主眼である。

2. 先行研究の整理

(1) 米軍基地文化

本稿に関連する先行研究を整理しておこう。本稿はまず、米軍基地の影響を受けて形成された文化、すなわち米軍基地文化の研究として位置付けることができる。在日米軍基地に関しては、その是非および反対運動の歴史に関する研究や、いわゆる「基地問題」に焦点を当てた研究が蓄積されており（林2014；Vine2015=2016など）、文化という視点から考察したものは少ないが、難波功士らによって、米軍基地文化に関するまとまった研究書が上梓されている（難波編2014）。当書には全国各地に所在する在日米軍基地と文化に関する諸論考が収められており、本稿の志向もそれらに連なるものである。

また、米軍基地や米軍キャンプへの慰問といった、米兵との直接的接触を通して形成された米軍基地文化に関しては、東谷護（東谷2005）および青木深（青木2013）による研究がある。東谷は、占領期の進駐軍との音楽的接触が、戦後の歌謡曲および芸能界システムの基盤となっていったことを説得的に論じ、また青木は進駐軍との文化的接触の様相の詳細を明らかにしている。ただし、基地の街を描いた映像作品を米軍基地文化として考察することは試みられてきておらず、わずかに先述の吉田（2020）がある程度である。特撮テレビドラマにおける基地の街・横須賀の表象を分析する本稿は、これら先行研究の欠を埋めるものである。

(2) 特撮作品と都市空間

特撮作品と都市空間については、主として「特撮怪獣映画と都市空間」という論点から、既に多くの論者によって考察されている。たとえば野村宏平は、『ゴジラ』（1954年）をはじめとする東宝特撮映画の怪獣が破壊した都市について、当時の地図を参照しつつ、その風景を詳細に論じている（野村2014）。また、木原浩勝は、『ゴジラ』（1954年）において、ゴジラの東京侵攻ルートが東京大空襲時のB29の飛行ルートと一致することを検証し、監督の本多猪四郎や、特撮技術を担当した円谷英二が見せたかったことが何よりも東京大空襲の再現であることを説得的に論じている（木原2001）。さらに田畑雅英は、怪獣には日本の失われた伝統文化のイメージが重ねられているとし、日本が借り物として導入した近代西洋文明に対するアンチテーゼとして、怪獣が西洋文明の象徴たる高層ビルの林立する都市を繰り返し破壊するという説明を与えている（田畑2005）。

このように、「特撮怪獣映画と都市空間」を論じたものは枚挙にいとまがないが、特撮テレビ番組と都市空間の関係を論じたものは少ない。中でも、福島亮大の考察は興味深い。福島は、『ウルトラマン』(1966～67年)が、都心部の固有名を帯びたランドマーク的風景ではなく、東京郊外の風景を舞台とし、また都市を物質的・心理的に支えているインフラ=環境を描きこんでおり、それが同時代の社会的な変化と符合していたことを論じている。またシリーズ中、何話も監督を務めた実相寺昭雄が、『ウルトラセブン』(1967～68年)において、資材置き場や工場といったデッドテックな廃墟を巧みに物語に取り込み、さらには画一的な団地を舞台として管理社会の悪夢を描いてみせたことも指摘している(福島2018)。

この福島の考察が興味深いのは、特撮テレビ番組で描かれた風景が、「単なるロケ地」にすぎないのではなく、同時代の社会環境を反映したものであり、また作品の物語にとって意味のあるものであったことを指摘してみせたことである。言い換えれば、特撮テレビ番組における都市空間の表象には、同時代の社会環境が分かち難く反映されており⁽³⁾、また描かれた都市空間が作品の物語を規定していたということである。

本稿はこの福島のアイデアを借り受けている。本稿で探求される問いは次のようなものである。すなわち、特撮テレビドラマ『怪奇大作戦』において、基地の街・横須賀がどのように表象され、そこにはどのような社会状況が反映されていたのか。また描かれた横須賀の都市空間は、どのように作品の物語を規定していたのか。

3. 横須賀の表象と社会状況

(1) 「24年目の復讐」のあらすじ

『怪奇大作戦』(1968～1969年)は、円谷プロダクション、TBS制作の特撮テレビドラマである。次々と巻き起こる怪事件に挑むSRI(科学捜査研究所)のメンバーの活躍と苦闘を描く。円谷プロによる『ウルトラQ』や『ウルトラマン』、『ウルトラセブン』といった特撮テレビドラマと、当番組の最大の違いは、番組のTBS側プロデューサー・橋本洋二が打ち出したテーマ主義であると白石雅彦は指摘している(白石2019)。すなわち、当番組は、「怪事件の裏側にいる加害者たちの心の闇をテーマに据えることで、孤高といえる輝きを得、作品的には円谷プロの最高傑作と言われるまでに盛り詰めた」(白石2019:4)という。

本稿で論じる「24年目の復讐」は、この『怪奇大作戦』の第15話として1968年12月22日に放送された。監督は鈴木俊継、脚本は上原正三である。本作のあらすじを記述しておこう。

横須賀で米兵が連続して殺害される事件が発生する。ホステスの千恵子と夜の横須賀港に面した公園にいた米兵は、海から現れた謎の人物に引きずり込まれて溺死していた。同様な事件の被害者の体内からは旧日本軍の銃弾が見つかる。SRI(科学捜査研究所)の牧(岸田森)は、水棲人間の存在を疑う。牧は千恵子の協力を得て、米兵に扮し、犯人の誘き出しを図る。牧は千恵子に幼少期に喪った同じ名前の姉の面影をみていた。現れた犯人には揉み合いの末、逃げられてしまうが、牧の手元には犯人の衣服の切れ端が残る。それは旧日本海軍の軍服のものであった。

牧は猿島の要塞跡に赴き、元日本兵の木村上等兵(天本英世)に遭遇する。木村は終戦を知らないまま、一人で戦争を続け、米兵を殺害していたのだ。牧は木村に日本の敗戦を伝えるが、木村はそれを受け入れられない。木村は火薬を積んだボートで、停泊している米軍の軍艦に体当たりするかに思われたが、海上で自爆して果てる——。(『洋泉社MOOK 別冊映画秘宝 円谷プロ怪奇ドラマ大作戦』:31)

架空の町や匿名のロケ地ではなく、実在の街が舞台となっているのは、シリーズ中、本作のほかに「京都買います」(25話)に限られており、また、牧のプライベートな体験——幼少期にグラマンの機銃掃射を受け、目の前で姉の千恵子を喪った——が描写されるのも本作のみである。その意味で、本作は『怪奇大作戦』の中でも異質な回といえる。

(2) 米軍基地との微妙な距離感

本作で実際に撮影されている場所としては、臨海公園（現・ヴェルニー公園）や基地への引き込み線路、三笠公園、猿島などである（ドブ板通りらしき繁華街も映るが、実際にドブ板通りで撮影されたのかは判別できない）。米海軍横須賀基地やその内部はほとんど映らない。1カットのみ、牧が横須賀基地のゲート前を横切るシーンで基地がわずかに映り込む。また、終盤で木村が体当たりしようとする米軍艦は、実際のものではなく、特撮セットであることがスチール写真からわかる（中村編2019:93）。

つまり、基地の街・横須賀を舞台とする本作における米軍基地は、完全にアンタッチャブルというわけではないが、かといって真正面からカメラを向けるわけでもない（それをするとおそらくトラブルが生じてしまったはずである）、微妙な距離感にある。

この米軍基地との微妙な距離感は、本作が撮影された1968年時点での横須賀の社会状況を反映していると言えよう。1章で引用したように、1959年から60年にかけてこの横須賀を含む本土の米軍基地の街を撮影した東松照明は、そこに何よりも「占領」を見出していた。そこには圧倒的な占領者としての米軍が君臨していたのである。しかし、1965年に森山大道が撮影に訪れた横須賀には、もはや「占領」を見いだす必要はなくなっていた。そのことは、森山の次の述懐から窺い知ることが出来る。

1965年、当時の横須賀の街は、ベトナム戦争のさ中で、汐入、ドブ板通り、日之出町と、街区はアメリカの海兵たちと、それらを商売相手として取り囲む日本人の女や男たちとで喧騒をきわめていた。そんな路上を連日うろつき廻って、ぼくは初めおっかなびっくり、次第に大胆にと、基地の街の写真を撮り進め、徐々に街頭でのスナップのノウハウを身体で覚えはじめていった。写すほくに、難くせをつけたり怒鳴ったり、なにかとやっかいなのは百パーセント日本人で、大半のアメリカ兵たちはニコニコと大らかなものだった。激戦地から戻ったばかりの彼らの目には、きっとぼくなど、カメラを持った極東のサルくらいにしか映らなかったのかもしれない。（森山2014:114）

彼ら米兵たちは、もはや日本の「占領」のために横須賀に居る訳ではない。あくまでベトナムの戦地に行き来するために駐留しているにすぎないのである。このように、1965年時点の横須賀は、厳然と基地と米兵が存在する米軍基地の街でありながら、そこからは「占領」が希薄になりつつあった。事実、1960年代後半から70年代初めにかけて、在日米軍の再編が進められ、本土の米軍基地は返還ないし縮小されていく（川名2020）。森山の写真撮影から3年後に撮影された「24年目の復讐」における米軍基地との微妙な距離感——アンタッチャブルというわけではないが、かといって真正面からカメラを向けるわけでもない——は、このような社会状況を背景としていると思われる。本作には、そのように当時の社会状況が反映されていたのである。

4. 横須賀に規定される物語

(1) 時間／記憶の重層性

本作の物語上の特徴は、終戦から23年が経過した1968年を現在として描きながら、そこに登場人物たちのさまざまな時間／記憶を練り込んでいることである。

終戦から23年経った現在、SRIの所員たちにとって戦争は既に縁遠いものとなっている。事件解決後、所員たちは次のようなやりとりをする。

牧「執念といえば、木村上等兵ですよ。二十三年間、ただ戦う執念だけで生きてきたんですからね」

野村「バカみたいなもんですね」

三沢「のむ、そんないい方はよせ。戦争の影響から逃れることが出来ないでいる人々は、まだまだ

大勢いるんだ」

的矢「のむは戦争を知らない。だからよその国の出来ごとのように思えるんだらうな」

野村「いや、ぼくだって勉強しましたよ」

さおり「じゃ12月8日、なんの日だか知ってる？」

野村「12月8日？」

さおり「知らないでしょ。三沢さんは？」

三沢「(手帳を見て) ……針供養かい？」

さおり「違う違う」

町田「12月8日……ああ！昭和十六年十二月八日だ！」

的矢「そうか、帝国陸海軍は本八日未明、西太平洋において、米英軍と戦闘状態に入れり」

町田「うん！」

野村「教えて下さいよ」

さおり「困るなあ、のんちゃんは。太平洋戦争突入の日じゃないの」

三沢「そうか、真珠湾攻撃の日か」(上原1985:224)

一方、連続米兵殺害事件の犯人である木村上等兵は、終戦から23年経った現在もなお戦時を生きている。木村は牧に敗戦の事実を知らされても、頑なに認めようとしなない。

牧「木村さん、戦争はもう終わったんですよ、二十三年も前にね」

木村「……！」

牧「今日本にいるアメリカ軍は駐屯しているんです。日本は負けちゃったんですよ」

ズドン！木村の銃が火を吐く。

牧、倒れる。(上原1985:221)

本作のラストで木村上等兵は自爆して果てるが、シナリオでは木村のボートがSRI所員の三沢の銃撃によって爆発することになっている⁽⁴⁾ (上原1985:223)。すなわち、木村上等兵は最後まで戦争を続ける人物として造形されていたのである。

さらに、猿島を訪れた牧は、23年前の幼少期にグラマンの機銃掃射を受け、目の前で姉の千恵子を亡くした出来事を回想する。

牧の回想 (二十三年前・昼)

庭がある。

葉の無い木が立っている。

当時4歳の牧と、姉の千恵子(8歳)牧も千恵子も防空頭巾をかぶっている。

千恵子、牧に人形をあずけて木によじのぼる。枝にブランコをつるすつもりである。

牧、木の下で千恵子を見上げている。

その時、まるで羽根を広げた大鷲のようにグラマンが低空飛行してくる。

グラマンから発射される機銃！

機銃の砂煙が牧にだんだん寄って来て、足元を通りすぎていく。

牧には、それらの光景が音のないスローモーションフィルムのように見える。

牧、千恵子を見上げる。

千恵子、死刑囚のように綱で宙づりになって死んでいる。(上原1985:219-220)

このように本作の物語は、終戦から23年後の既に戦争が縁遠くなっている現在のSRI所員たち、戦時を継続している木村、23年前の姉を喪った出来事を回想する牧、という登場人物たちのさまざまな

時間と記憶が交錯する重層的な構造となっているのである。

(2) 横須賀の歴史的な重層性

そのような重層的な構造の物語の舞台として横須賀という都市空間が選択されていることは相応しい。横須賀という都市空間の時間もまた重層的であるからである。

ここで、米軍基地の街となるまでの横須賀を素描しておこう。江戸時代末まで一漁村であった横須賀は二度にわたってその姿および性格を変貌させる。初めは「製鉄所・造船所の町」としてである。幕末期の勘定奉行小栗上野介忠順が中心となってこの地に横須賀製鉄所が建造された後、フランス人技師ヴェルニー達の指導のもとに、ドックや様々な工場が建造され、1871年に横須賀造船所と改称される頃には、職工が1000人を超える日本最大の工場となる。この造船所を中心として、横須賀は一大工業都市として発展していく。

二度目は、1884年に横須賀鎮守府が設立されることによる、日本海軍の「軍港都市」への変貌である。その軍港都市・横須賀の様子は、宇野浩二の小説『軍港行進曲』が次のように描写している。

湾をなして海に迫つてゐる山の下に、建物といへば兵營のやうなのや、工場のやうなのや、煙突や、タンクや、例の軍艦を造る鉄籠や、ドックや、起重機や、その他、海の上には戦闘艦、巡洋艦、砲艦、水雷艦、ランチ。——それ等のものが、斜めに夕日を受けて、或るものは白く、或るものは黄色に、赤に、青に、或ひは明るく、或ひは暗く、何か冒険小説の挿絵に見るやうな風景を展開してゐた。さうして、それ等のものから起る金属を打合はすやうな、笛を吹くやうな、太鼓を叩くやうな、わめくやうな、吠えるやうな、種々様々の雑音が、津波の寄せて来るやうな響を海の上に送つてゐる。(宇野1936:329)

こうして日本海軍の軍港都市としての性格を強めていく横須賀は、時局がアジア太平洋戦争に入ると日本海軍の主要な軍事拠点として機能する。ポツダム宣言受諾による日本の降伏を経て、1945年8月30日、横須賀には17000人あまりの連合軍が上陸し、日本海軍の施設は米軍により接收される。かくして、日本海軍の「軍都」としての横須賀は、「米軍基地の街」へと変貌することになる。横須賀には在日米海軍総司令部をはじめとした在日米軍の主要な部署が置かれ、また第7艦隊の母港としても機能することになる。

このように製鉄所・造船所の町から始まった横須賀は、「日本海軍の軍港都市」、そして「米軍基地の街」へと変貌してきたが、ここで重要なのは、この変貌に伴って「上書き」される——かつての履歴や痕跡が消される——わけではないということである。むしろ横須賀において特徴的なのは、「重ね描き」されている——かつての履歴や痕跡が現在において所々露出している——ことである(塚田2018)。

たとえば、木村上等兵が潜伏していた猿島の砲台跡は、横須賀における、かつての「日本海軍の軍港都市」の履歴の露出箇所である。

猿島は横須賀軍港入り口の東方にあり、敵艦隊の東京湾内および横須賀軍港への侵入を防止する要地であり、早くから砲台建設が計画された。砲台は1881年に起工、1884年に竣工した。しかし航空機の発達とともに、艦船砲撃を目的とした砲台は旧式となり、また1923年の関東大震災で施設に大きな被害を受けたことを契機に砲台も廃止された。その後、陸軍から海軍に移管して昭和期に高角砲を設置し、横須賀軍港を守備する防空砲台として猿島は終戦を迎える。島内には現在も地下弾薬庫や掘削の通路、トンネル、砲座などが残っている(横須賀市編2012:619-620)。

このように、米軍基地の街・横須賀の中で、猿島は旧日本海軍の痕跡を露出させている「軍事遺構」なのである。ここに、敗戦を知らずに日本海軍兵として一人戦争を続ける木村上等兵が潜伏しているのはいかにも相応しい。また、この猿島に残る軍事遺構が媒介となって、牧に23年前の出来事を思い出させるという設定も巧みである。

牧、くる。

死に絶えた場所、靴音だけがあたりに響く。

牧、レンガの壁に手を触れて、なで回す。

冷たい感触が二十三年前の記憶を甦らせる。(上原2009:196)

すなわち、重層的な時間構造を有する「24年目の復讐」という物語を成立させうる街こそが、歴史／時間が「重ね描き」されている横須賀であった。その意味で、本作は横須賀を描いていると同時に、横須賀という都市空間に規定されてもいたのである。

5. 横須賀と沖縄

(1) コザと横須賀

ここまで、「24年目の復讐」において、基地の街・横須賀がどのように表象され、そこにはどのような社会状況が反映されていたのか、また横須賀の都市空間がどのように作品の物語を規定していたのかを明らかにしてきた。

ただし、本作の脚本を担当した上原正三は、ここまで見てきたような横須賀の状況を熟知していたがゆえに横須賀を舞台として選んだわけではないようである。上原がこの物語を構想する際に横須賀を選んだ理由は、次のように語られている。

学生の頃は、夏休みなどで帰郷するとよくコザに通いました。同人誌向けのシナリオ・ハンティングです。コザにはアメリカ兵相手の風俗街がありました。そこは白人街と黒人街に分かれていて、店の入り口にAサインのステッカーが貼り付けてあった。この店の女は週一回の検査済み、安心して遊べる店だ、という証明。夜になると米兵たちが押しかけて酒池肉林の巷と化す。なにしろベトナム戦争の真っ最中。ここには基地・沖縄の原点がありました。ここで働く女たちの中には、戦争で夫を亡くした未亡人も多数く多数くいた。夫のカタキを相手にする商売が心穏やかなはずはない。鉄砲を撃ち合う戦争は終わったが、肉体を投げ出し「怨」が絡む戦争はつづいている。僕は帰りのバスに揺られながら、そんなことを考えたものです。横須賀も沖縄と同じ基地の街。コザと重ね合わせてドラマを組み立てたのが、「24年目の復讐」です。(『洋泉社MOOK 別冊映画秘宝 円谷プロ怪奇ドラマ大作戦』:72)

すなわち、「24年目の復讐」で横須賀が舞台として選択された動機には、同じ基地の街である沖縄での占領体験があったのである。そこで本章では、沖縄の米軍基地の街について扱った上原の作品を概観し、「24年目の復讐」との布置連関を明らかにしていこう。

上原正三は、警察官の父のもと1937年に那覇市久米で生まれる。1944年9月に沖縄に父を残して家族6人で台湾に疎開し、1ヶ月後、一度沖縄に戻ろうと家族で船に乗るが、途中、急に台風が来て西表に避難している間、那覇が大空襲で壊滅する。行き場を失った船の中で約2週間漂流するが、奇跡的に鹿児島に着き、熊本で終戦まで疎開生活を送った。戦後、米軍占領下の沖縄に戻り、一家で生活をする(沖縄タイムス社編2020)。少年時代の上原は、「警官の子なのに米軍基地に潜り込み、戦果アギヤー⁽⁵⁾を繰り返していたよ」という(沖縄タイムス社編2020:145)。高校卒業後は東京での浪人を経て、中央大学へと進学する。在学中は映研で活動し、卒業後は東京で同人誌用の脚本を書いていたが、肺結核になり、25歳で帰沖する。そこで金城哲夫と知り合い、二人は生涯にわたって交流を結ぶことになる。1963年に金城に誘われて上京し、円谷英二や円谷一と面識を得て、その後、円谷プロでプロの脚本家としての道を歩み始める。

(2) 「無風地帯」

上原は「アマチュア時代、沖縄戦や基地以外のテーマで脚本を書いたことはない」(沖縄タイムス社編2020:146)と述べている。現在アクセスできるそれらアマチュア時代の脚本のうち、沖縄の基地の街を舞台とした作品が2つある(上原2009)。一つは、上原が二十歳の学生時代に執筆した「無風地帯」であり、もう一つは「島の記憶」である。これらのうち、より「24年目の復讐」と関わりが深いのが、「無風地帯」である。

先にみた「コザでのシナリオハンティング」を基にして執筆されたと思われるこの「無風地帯」で描かれるのは、不況にあえぐ米軍基地の街である。

人々は、海底に沈んだ不発弾を引き揚げて解体し、鉄屑屋に売る「沈船」と呼ばれる危険な仕事に従事している。主人公・信吉の幼なじみである良子の父親は「沈船」作業中の事故で亡くなり、良子は困窮した一家の生活のため、米兵相手のホステスとなり、売春せざるを得ない。信吉はそんな良子を取り戻そうとするが、バーで米兵に散々殴られて追い返されてしまう。自らの無力さを思い知らされた信吉は、ついに仲間の若者たちと「沈船」に出て、嵐に巻き込まれて命を落とす。良子は浜辺で満潮に素足を濡らしたまま立ち尽くす――。

切通理作が論じているように、「無風地帯」の良子は「24年目の復讐」における千恵子と相似である(切通2015:203)。千恵子の父親は「輸送船のチンボツ」で戦死しており、千恵子は米兵相手のホステスをしている。また、千恵子に捜査協力を頼みに横須賀の繁華街にある米兵相手のクラブを訪れた牧は、そこで店員たちからたたかたに殴られるが、その姿は「無風地帯」の信吉と重なる。

このように、沖縄の基地の街を舞台とした上原の初期作「無風地帯」は、基地の街・横須賀を舞台とした「24年目の復讐」のプレテキストとしてある。

6. ガマに棲む日本兵

(1) 『キジムナー kids』

さて、「24年目の復讐」について、上原は次のようにも述べている。

沖縄にガマってというのがあつたんです。自然の中でずーとそこへ隠れてて、武器も全部埋めておいて、一人で戦争始めるって話も[当初の脚本に]書いてあつたんだけど、長くなるって言ってカットしちゃつたところがあつたんですよ。僕は沖縄の出だから戦争終わってないと思ってるわけね。まだまだ政治の道具にされてる訳だから。そういう思いはいつもありますね。(荻野・白石・なかの編2001:222)

横須賀・猿島の砲台跡に潜伏し、一人で戦争を続ける木村上等兵の人物造形も、やはり沖縄に着想を得たものであった(グアム島で旧日本兵の横井庄一が発見されるのは本作の放送の数年後、1972年のことである)。上原の作品の中で、沖縄のガマに棲みつき、一人、終わらない戦争を生きる人物が登場するのが『キジムナー kids』(上原2017)である。本章では、この作品を「24年目の復讐」の後行するテキストとして読んでみよう。

『キジムナー kids』は上原の自伝的な小説である。舞台となるのは敗戦から2、3年後の沖縄である。主人公である小学生の「ハナー」、そして「ポーポー」、「ベーグァ」、「ハブジロー」、「サンデー」は、ガジュマルの木の上に秘密基地を作り、逞しく敗戦後の沖縄を生きている。彼らは、日本人女性を相手にデートに興じる米兵の食べ物や奪ったり、時には米軍基地に忍び込んで物資を強奪する「戦果アギヤー」を試みるなど活発である。物語はそんな「キジムナー kids」の活劇を主軸として進む⁽⁶⁾。「戦争に生き残った子供たちは、戦後の混乱にも、進駐軍の圧力にも潰されることはなかった。そんな子供たちを軸に戦中戦後の沖縄を書こうと思った」(上原2017:358)。しかしながら、この物語の登場人物は皆、戦争で心身に深く傷を負っている。物語の各所で描写されるのは、彼らの過酷な戦争体

験である。

上原が切通理作に語ったところによれば、この物語は創作であるが、ほとんどが上原の見聞きしたことか、あるいは自身の体験であるという（切通2022:268）。実際、先に見たように、少年時代の上原は、『キジムナー kids』で描かれるような「戦果アギヤー」を繰り返していた。

(2) フリムン軍曹

この『キジムナー kids』に登場する不気味な人物が「フリムン（きちがい）軍曹」である。旧日本軍の外套と戦闘帽に身を包んだ彼は、ハブの生息地のため誰も近寄らないガマに棲み、時々ラッパを吹いて、その音が「ハナー」の家にも聞こえてくる。

このフリムン軍曹の正体は山城安栄初年兵である。山城は肺結核のため徴兵を免れていたものの、ついに徴兵される。醤油をガブ飲みして徴兵を逃れようとしたが、その甲斐なく山城は入営する。だが、そこで山城は母親の「人を殺してはいけない」という教えに従って、銃を手取ることを頑なに拒否する。そのため、軍曹から顔面が変形するほどの鉄拳制裁を受ける。ついに営倉から脱走した山城は、ふんどし一枚になりながら、必死で自分の村に辿り着いた。母親と村人は、追ってきた捜索隊から山城を匿い、山へと逃した。山中を彷徨い、何とか生きながらえた山城は、戦闘終了後、急いで村へ戻るが、そこで見たのは、村ごと焼き払われ、自分の母親を含む村人たちの遺体が散乱している有様であった。山城はそれらの遺体を茶毘に付し、遺骨を墓に納めたいと考えたが、村周辺の亀甲墓は艦砲でことごとく破壊されていたため、仕方なくガマへと運び、そこで遺骨を積み上げた。

安栄の目に軍服と一緒に捨てられているラッパが目にとまった。

安栄はラッパを手にとると遺骨の壁に向かい葬送ラッパを吹き鳴らした。

山城軍曹は、戦果に倒れ、無惨に泥土に埋った屍を掘り起こし、その魂を宇宙に解放するために戦うことを決意した。それは死者と共に生きることであり、自ら生きた亡霊になることであった。そのためなら醤油をガブ飲みしてまで忌避しようとした軍人になる。日本帝国陸軍の軍服を着ることで生きながら死ぬ。それが脱走兵山城安栄が考え抜いて出した結論であった。（上原2017:349）

こうして「フリムン軍曹」は誕生した。彼は南部の戦跡を巡り、泥に塗れて野ざらしになっている遺骨を拾い集め、洗い清めて弔うのである――。

すぐに気がつくように、フリムン軍曹は「24年目の復讐」の木村上等兵の変奏である。フリムン軍曹もまた、ガマで一人、終わらない戦争を生きているのだ。しかしながら、木村上等兵の続けている戦争が米軍に対する「怨み」の形をとっているのに対し、フリムン軍曹の戦争は死者の「弔い」である。この対照は重要である。

フリムン軍曹が棲むガマは、かつて山城を痛めつけた軍曹たちが農民ゲリラとして村人になりすますために軍服を脱ぎ捨てていった場所である。フリムン軍曹はその日本軍が脱ぎ捨てていった外套を身につけている。

また、フリムン軍曹が棲むガマのすぐ側には、米軍のゴミ捨て場がある。ある日、「ハナー」はここで毛布にくるまれた髪の毛の長い娘が捨てられるのを目撃している。「ハナー」は、警察官である「ホンカン」にそのことを伝えるが、そのゴミ捨て場は米軍の管轄下であり、警察官でも勝手に捜査することはできなかった。物語の終盤で、その遺体は米兵に強姦され、殺され、捨てられた娘のものであったことが語られる。横須賀と同様に、ここもまた、米軍基地の街なのである。

すなわち、このガマは、山城初年兵＝フリムン軍曹にとって、自分を痛めつけた軍曹や、村を焼き払った米兵に対する「怨み」や「復讐」の念を強く惹起させ得る空間なのである。それでも、フリムン軍曹の戦争は、死者の「弔い」の形を取る。上原は、フリムン軍曹を「怨み」や「復讐」に憑かれた人物として造形することはしなかったのである。

「怨み」「復讐」から「弔い」へ。上原が、基地の街・横須賀を舞台として木村上等兵を造形した

「24年目の復讐」から、約50年の歳月を経て、基地の街・沖縄を舞台とした『キジムナー kids』において創り上げたのが、このフリムン軍曹であった。

付記

本稿は、2022年度相模女子大学特定研究助成費A（研究課題：戦争表象の多角的研究－アジア・太平洋戦争に関するメディア表現を中心に－）による研究成果の一部である。

注

- (1) 『野良猫ロック セックス・ハンター』と基地の街・立川について論じたものとして塚田（2019）がある。
- (2) たとえば、のちに言及する横須賀市の猿島は、『仮面ライダー』（1971～1973年、東映）のゲルショッカーの秘密基地として撮影が行われている。
- (3) ウルトラマンシリーズで監督を務めた実相寺昭雄は次のように書いている。「特撮のロケといっても、町並みの変化と関係なさそうに思われがちだが、怪獣と町並みには共通点もある。それは己の意志にかかわらず、仕方なしに変化させられたり、壊滅の危機に瀕するといった点だ。だから、わたしは怪獣同様、あの時代の町並みを愛しているのかもしれない。東京が高度成長により、どんどん建て替えられていった時期に、ちょうどわたしの怪獣たちも、次から次へと生まれては消えていったのである。」（実相寺2001：120）
- (4) この改変について、上原は次のように語っている。「ラストが変わってしまったのは、脚本家にはどうしようもないことだよ。撮影現場についていくことはできないし、現場の判断ということで納得するしかない。そこが脚本家の弱いところだね。」（白石2019：201）
- (5) 戦果アギヤーとは、米軍の物資を「戦果」と呼び、それを挙げる（強奪する）者のことである。
- (6) 上原は1982年の時点で、実相寺昭雄からの電話取材に対し、「沖縄から生まれる被害者意識ドラマと内地から来る感傷贖罪ドラマが、いつまでたっても平行線を辿ってしまう」、「ひめゆりの塔、みたいなものはもうたくさんですよ。作ってほしくないって感じだなあ。」と語り、次のように述べている。「……それなら、盗みかけちゃ天才的な奴らが米軍の貯蔵庫から落下傘を盗み出し、その糸をほぐして空缶を利用した三線（琉球三味線のこと）を作り、歌や踊りを忘れなかったってようなドラマをやってほしいなあ」（実相寺2001：64）。

参考文献

- 青木深、2013、『めぐりあうものたちの群像：戦後日本の米軍基地と音楽1945 - 1958』大月書店。
- 福嶋亮大、2018、『ウルトラマンと戦後サブカルチャーの風景』PLANETS。
- 林博史、2014、『暴力と差別としての米軍基地』かもがわ出版。
- 実相寺昭雄、2001、『怪獣な日々』ちくま文庫。
- 石内都、1979、『絶唱 横須賀ストーリー』写真通信社。
- 川名晋史、2020、『基地の消長 1968 - 1973』勁草書房。
- 切通理作、2015、『怪獣使いと少年 ウルトラマンの作家たち 増補新装版』洋泉社。
- 、2022、「解説 ありし日の上原さんとの対話」横山旬『まんが キジムナー kids（下）』現代書館。
- 木原浩勝、2001、「ゴジラ映画はいかに演出されたか」『文藝別冊』2001年8月。
- 森山大道、2014、『通過者の視線』月曜社。
- 中村宏治編、2019、『NEKO MOOK 2744 エンターテインメント アーカイブ TSUBURAYA 怪奇大作戦』ネコ・パブリッシング。
- 難波功士編、2014、『叢書 戦争が生み出す社会Ⅲ 米軍基地文化』新曜社。

- 野村宏平、2014、『ゴジラと東京—怪獣映画でたどる昭和の都市風景—』一迅社。
- 沖縄タイムス社編、2020、『沖縄を語る2 次代への伝言』沖縄タイムス社。
- 佐藤健志、1992、『ゴジラとヤマトとぼくらの民主主義』文藝春秋。
- 白石雅彦、2019、『「怪奇大作戦」の挑戦』双葉社。
- 荻野友大・白石雅彦・なかの★陽編、2001、『怪奇大作戦大全』双葉社。
- 田畑雅英、2005、「なぜゴジラは都市を破壊するのか」『都市文化研究』Vol.5。
- 東松照明、1975、『太陽の鉛筆（カメラ毎日別冊）』毎日新聞社。
- 東谷護、2005、『進駐軍クラブから歌謡曲へ』みすず書房。
- 塚田修一、2018、「「重ね描き」された国道十六号線」塚田修一・西田善行編著『国道16号線スタ
ディーズ』青弓社。
- 、2019、「「基地の町」の戦後史と表象—在日米軍立川基地とその周辺—」『中央大学文学部紀
要 社会学・社会情報学』29号。
- 上原正三、1985、『24年目の復讐 上原正三シナリオ傑作集』朝日ソノラマ。
- 、2009、『上原正三シナリオ選集』現代書館。
- 、2017、『キジムナー kids』現代書館。
- 宇野浩二、1936、『軍港行進曲』昭森社。
- Vine, David., 2015, *BASE NATION How U.S. Military Bases Abroad Harm America and the World.*
(= 西村金一監修、市中房江・露久保由美子・手嶋由美子訳『米軍基地がやってきたこと』原書
房2016)。
- 横須賀市編、2012、『新横須賀市史 別編 軍事』。
- 吉田啓、2020、『日本「米軍基地」列島』音羽出版。

(著者名なし文献)

『洋泉社MOOK 別冊映画秘宝 円谷プロ怪奇ドラマ大作戦』、2013、洋泉社。