

# 東宝サラリーマン映画の出発

－ 家族主義的会社観について －

坂 堅 太

**要旨：**戦後日本のプログラム・ピクチャーとして人気を博したジャンルに、サラリーマン映画がある。これを最も得意とした会社が東宝である。1951年に公開された「ホープさん」以降、プロデューサー藤本真澄、原作提供源氏鶏太という体制で東宝は数多くのサラリーマン映画を製作した。1956年公開の「へそくり社長」から始まる「社長シリーズ」が特に有名であるが、このシリーズの原型となったのが東宝サラリーマン映画第三作目の「三等重役」（1952年）である。戦前期に松竹が得意とした小市民映画など、「三等重役」以前のサラリーマンものでは、会社員生活の悲哀を強調するために、絶対的な重役とそれに媚びへつらう一般社員、というタテ関係の会社空間が描かれていた。それに対し「三等重役」は、戦後の民主主義的な価値観を背景として、重役と社員とが融和的で水平的な関係を結ぶ、家族のような会社空間を提示した。そしてこの作品が大ヒットした結果、小市民映画のような会社員生活の描き方は戦前的で時代遅れであり、戦後の現状を把握できていないものとして否定されてしまうことになる。「三等重役」の大ヒットは、サラリーマンの帰属すべき場所として「会社」というものが前景化されることにつながったが、それは夫=会社、妻=家庭というジェンダー規範を強化していくこととなった。

## 1. 「社会的表象」としての「サラリーマン」

1965年4月1日、『朝日新聞』紙上でサラリーマンを主人公に据えたサトウサンペイの四コマ漫画「フジ三太郎」の連載が始まると、それまで家族を主人公としていた新聞四コマ漫画のトレンドは「サラリーマン」へと変っていった<sup>(1)</sup>。以降、『読売新聞』では鈴木義司の「サンワリ君」（1966年6月22日）、『日本経済新聞』では馬場のぼるの「バクさん」（1970年1月5日）、更に『毎日新聞』では東海林さだおの「アサッテ君」（1974年6月16日）の連載がそれぞれ始まっていく。各紙がこぞって「サラリーマン」を主人公とする漫画の連載に踏み切ったのは、購読世帯の大半はサラリーマン世帯であるという理解が各社の間で形成されていたからだと考えられる。落合恵美子の唱える「家族の戦後体制」で想定されている家族構成は〈サラリーマンに主婦に子ども〉というものであったが<sup>(2)</sup>、戦後日本において、「サラリーマン」が成人男性の一つの典型像とされてきたことに異論はないだろう。「日本が戦後の高度成長を成し遂げていく過程で、日本の一般的な男性を表す支配的な言説として定着してきたのが「サラリーマン」であった<sup>(3)</sup>。

ただ、このサラリーマンという語は字義通りの俸給生活者というだけにとどまらず、ホワイトカラー、会社員、新中産階級など、様々な言葉に置換されうるものであり、その内実が非常に多様であることが知られている。例えば職業社会学の観点からサラリーマン概念を整理した

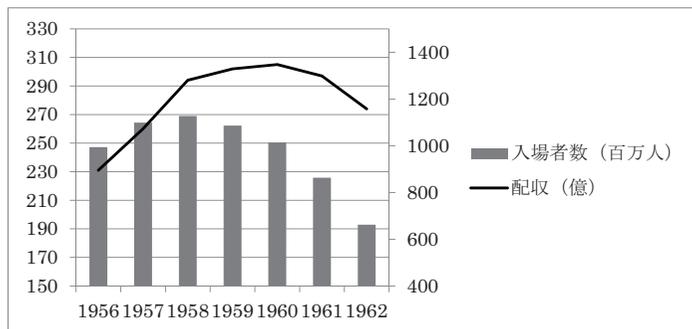
梅澤正は「携わる仕事や労働の独自性、固有性、そして専門性が明確でない」ため<sup>(4)</sup>、その一義的な定義は困難であるとしている。この多義性を考える上で、1961年の元日から『読売新聞』紙上で始まった「われらサラリーマン 日本の社会」という特集連載は興味深い<sup>(5)</sup>。「われら」、「サラリーマン」そして「日本の社会」という三つの語が等置されたタイトルが示しているように、連載初回の記事で取り上げられているのは狭義の「サラリーマン」、つまり「人に雇われ事務員やセールスマンをしているもの」だけではない。医師や教員、そして自営業者（「いまは森永さん、明治さんなどの物を売るだけ。いわばセールスマンですよ」）、更には農家（「実際に販米代金を農協にあずけ月々のいりようだけをもらって生活しているからサラリーマンと変らんですよ」）までもが「サラリーマン」として紹介されているのである。

そういえば昔は軍服姿以外お目にかからなかった天皇陛下もいまはサラリーマン・スタイルだし、かわいいお嬢さんを典型的なサラリーマンへ嫁におやりになった。みんなサラリーマンの時代である。<sup>(6)</sup>

もはや「サラリーマン」という存在を収入や職種などで実体的に定義することは不可能だ。だからこそ、この語はあらゆる社会階層の人々を統合する記号として機能することとなる。「日本国の象徴であり日本国民統合の象徴」である「天皇」までもが「サラリーマン・スタイル」であるという記述は、こうした事情を端的に示したものだといえよう。

会社員小説論を展開する伊井直行は、「サラリーマン」という言葉には「ホワイトカラー」の会社員と給与所得者という「意味の二重性の曖昧さ」があり、その「意識されない意味の二重性によって、社会の正確な認識を阻害する」弊害を指摘している<sup>(7)</sup>。この伊井の指摘は正しいが、一方で、その「曖昧さ」こそが「サラリーマン」を「日本の一般的な男性を表す支配的な言説」へと仕立て上げたのではないだろうか。一義的な決定からはどこまでも逃れ続け、様々な人々の共感を呼び込んで止まない記号、それが戦後日本における「サラリーマン」ではなかったか。その意味で、「サラリーマン」が、多様性を一括りにする呼称として成立した側面、「多くの人々がその表象するモデルを望ましく標準的な生き方として受け入れるようになったこと」の意義を主張し、「社会的表象としてのサラリーマン」という視角を提示した高橋正樹の議論は非常に示唆的である<sup>(8)</sup>。それでは、天皇までも飲み込む形で膨張していったサラリーマン・イメージは、どのようにして戦後社会に定着していったのだろうか。

本稿が着目するのは、1950年代初頭から70年代前半まで継続して製作されていたサラリーマン喜劇映画というジャンルである。よく知られているように、1950年代は日本映画にとっての黄金期であり、50年代後半には映画人口が一時10億人を突破するほどであった（右図グラフ参照）。



『映画年鑑』より作成

この黄金期を支えたのは、旺盛な観客の欲求に応える「商品」として量産されたプログラム・ピクチャーであるが、その代表的ジャンルとして人気を博したのがサラリーマン喜劇映画だった。そしてこのジャンルを最も得意としたのが東宝である。サラリーマン映画が東宝のお家芸となった要因については、プロデューサー中心主義に象徴される「東宝カラー」との親和性や<sup>(9)</sup>、東宝争議以降の反共的な社風の影響が指摘されている<sup>(10)</sup>。では、東宝のサラリーマン映画が定着させたイメージとはどのようなものであったのか。本稿では戦前の松竹による小市民映画などとの比較からこの問題について考えてみたい。

## 2. 東宝サラリーマン映画の出発—源氏鶏太と藤本真澄—

戦後、東宝が最初に手掛けたサラリーマン映画は1951年10月19日に公開された「ホープさん」である。原作は、この年第25回直木賞を受賞した源氏鶏太の同名小説（『オール読物』1951年8月）で、プロデューサーを務めたのは藤本真澄だった。藤本は1937年、東宝の前身であるP・C・Lに入社し、戦後東宝争議の責任を取って一時的に東宝を離れたものの1951年には復帰、1979年に亡くなるまで277本もの映画製作に関わった名プロデューサーである。「ホープさん」製作の経緯について、藤本は『『英語屋さん』で二十六年下期の直木賞を受賞したサラリーマン作家の源氏鶏太が『オール読物』に書いた『ホープさん』を映画化したらどうかと企画委員会の席上、上林吾郎が提案した。早速読んでみると、これまでにないサラリーマン物になると感じ、プロデューサーを買って出た』と証言している<sup>(11)</sup>。この「ホープさん」に続き、東宝は原作源氏・製作藤本という体制のもとで「ラッキーさん」（1952年2月21日公開）、「三等重役」（1952年5月29日公開）、「続・三等重役」（1952年9月4日公開）と続けざまにサラリーマン映画を世に送り出していた。源氏作品の映画化は原案も含めると78本に及び<sup>(12)</sup>、うち半数近くを東宝が製作している（このため、1961年に源氏は東宝の監査役として迎えられることとなった）。

こうして東宝サラリーマン映画に数多くの原作を提供した源氏であるが、「源氏鶏太君の手柄は、何と言つてもサラリーマンの世界を、小説界に押出したことである」<sup>(13)</sup>、「サラリーマン小説は、源氏鶏太によつて、一ジャンルになつたといつてよろしい」というように<sup>(14)</sup>、彼は一般に「サラリーマン小説」の開拓者として評価されている。源氏自身、そうした自負を強く持っていたようで、「私がサラリーマン小説を書くまで、今の人には信じられないだろうが、そういう小説はなかった。今でも私は、自分でその道を開拓したのだと思っている」という回想を残している<sup>(15)</sup>。

浅原六朗の作品など、戦前にも「サラリーマン小説」と呼ばれたものは存在し、特に1930年前後には多くのサラリーマンに関する表象・言説が生み出されていた。ただそこに登場するサラリーマンは「資本家にもなれず、労働者にもなれない蒼白きインテリ」という<sup>(16)</sup>、マルクス主義の階級論に強い影響を受けたものであった。例えば浅原の小説に登場するサラリーマンが抱える苦悩は、以下のような独白で示されている（引用部の「/」は改行を示す）。

私は、無産者の真剣な階級闘争の声をきくたびに、胸を躍らした。やがて、新らしき世界が打開されるであらう。生きる者が、相互に、生きる価値を尊重し合ふ日がくるであらう。/私は、ラツシュ・アワアの電車のなかで、革命的空想に自ら昂奮することがあつた。

けれど、結局に於て、私は過去のブルジョアの空気から抜けられない男であつた。ブルジョアの伝統に薫染されすぎてゐた。潔癖な革命家らしい精神や、妥協を許さない闘志のみに生きることが出来なかつた。／私は妥協に苦痛を感じながら、一面妥協することになれてゐた。私のパンは、妥協することによつてのみ得られるものである。と云ふやうな奴隸的運命觀に陥ち入つてゐたのである。<sup>(17)</sup>

このように当時のサラリーマン表象で強調されているのは、プロレタリア革命の正当性を理解しながらも、プチブル性というその階級的性質を捨てきれないために行動を起こせないというインテリならではの苦惱であつた。1930年前後のサラリーマンとは何よりもまず「所謂中間階級としてプロレタリアとブルジョアとの間の浮遊する立場」として批判的に論じられる対象であり<sup>(18)</sup>、それゆゑ、当時の「サラリーマン小説」に対しては「どつちにもいけない宙ブラリン階級の小説」という評価がなされていた<sup>(19)</sup>。

これに対し、源氏の小説には1930年前後のサラリーマン表象が前提としていた批評性は見られない。というのも、源氏にとってサラリーマンの生活保守的な姿勢は否定すべきものではなかつたからだ。

サラリーマン稼業ほど、しがたい職業はありません。毎日が泣きの涙です。いつそやめてしまひたい、と思ふことがしょつちゆうです。しかし、それをやめたら、明日から喰つていけない、と云つた能なしであることが、即ち、サラリーマンの特色でもあります。それだからと云つて、サラリーマンを軽蔑してほしく無いのです。日本中のサラリーマンがゼネストを敢行したら、日本中の資本家は忽ち音をあげる筈になつてゐるのです。それほどの威力を持ちながら、毎日、黙々として働いてゐるサラリーマンの姿ほど、奥床しいものはありません。良識がある証拠です。立派なものです。<sup>(20)</sup>

源氏は「ゼネストを敢行したら、日本中の資本家は忽ち音をあげる筈」の力を持ちながらも「毎日、黙々として働いてゐるサラリーマンの姿」を、「奥床しいもの」、「良識がある証拠」と称揚する。これは先に見た浅原や新居の認識とは対極にあるものだが、生活のために自らを押し殺すサラリーマンたちの「良識」をペーソスの対象として描いた点にこそ、源氏の新しさがあつたのである。

こうして源氏のサラリーマン小説を元にスタートした東宝のサラリーマン映画であるが、「ホープさん」、「ラッキーさん」の二作品は「ともに作品の評判は悪くなかつたが、興行的にはヒットとは行かず」、「東宝のサラリーマン物が世間から評価されるようになったのは「三等重役」からである」と藤本は回想している<sup>(21)</sup>。「三等重役」は公開前の予想をはるかに上回る大ヒットを記録し、その要因について分析した記事が出されるほどであつた<sup>(22)</sup>。「三等重役」の大ヒットは以後の東宝サラリーマン喜劇に決定的な影響を与えることとなり、サラリーマン映画の代表作である「社長」シリーズも「三等重役」をイメージして始まつたと藤本は証言している<sup>(23)</sup>。

そしてこの「三等重役」は前二作、さらには戦前の小市民映画からのサラリーマン描写の基調を大きく変質させ、戦後日本のサラリーマン・イメージに決定的な影響を与えることになつた作品でもあつた。それでは、「三等重役」が提示したサラリーマン像とはどのようなもので

あったのか。以下、両者の特徴を比較しながらこの問題について考えていく。

### 3. 〈家族〉としての会社空間

戦後のサラリーマン映画をリードしたのは東宝であったが、戦前期においてサラリーマンものを得意としたのは松竹だった。小津安二郎監督の「会社員生活」(1929年)、「東京の合唱」(1931年)、「生れてはみたけれど」(1932年)、成瀬巳喜男監督の「腰弁頑張れ」(1931年)、「偉くなれ」(1932年)など、小市民映画と呼ばれたこれらの作品はいずれもサラリーマンを主人公としている。「不景気時代で労働組合もなく、クビをおそれてひたすら上役にペコペコして、クビになってもそのことを家族にも言えないといった会社員生活の悲劇を喜劇的な調子で描いたもの」と佐藤忠男が指摘するように<sup>(24)</sup>、小市民映画で焦点化されるのは被雇用者という立場のために上司に追従するしかない俸給生活者の弱さである。そしてこの卑屈さを強調するために、多くの作品では〈会社〉と〈家庭〉という二つの空間の分離がなされている。主人公は家庭では威厳ある父として振舞うことが可能だが、会社では保身のため重役の機嫌を取ろうと媚びへつらわざるをえない。この落差が会社員の悲哀を生み、また、会社での卑屈な振る舞いに対する批判意識を観客に呼び起こさせるのである。家庭でのような威厳ある振る舞いが出来ないサラリーマンの分裂した生は否定・克服されるべき対象として描かれている。

これに対し、「ホープさん」、「ラッキーさん」はともに若手サラリーマンを主人公としているため、小市民映画のような家庭の描写は少ない。また源氏の原作の基調を引き継ぎ、サラリーマンに対する批判的な視線がない点も小市民映画とは異なっている。ただ、出世のため重役に取り入ろうとする姿を戯画的に描きながら、上位の者に追従せざるを得ない一般社員の弱さ、サラリーマンの悲哀を強調している点は共通している。たとえば「ホープさん」の結末は、主人公の恋人の父親である老社員が突然解雇されてしまうというものだが、このキッカケとなったのは社長の一存による人員整理であり、勤め人という身分の悲哀が強調されている。主題歌となった「サラリーマン・エレジー」の歌詞(作詞はサトウハチローが担当)は「つとめつれなくところは弱く／足は重たくふところ軽く／今日もびくつくさむけは強く／雨はつめたく上衣は古く／ああほろにがくしょっぱくからく」というものであり<sup>(25)</sup>、作品に描かれる陰鬱なサラリーマンの姿をよく伝えている。小市民映画や源氏原作の初期二作品では、サラリーマンの悲哀という主題を強めるために社内秩序のタテ関係、重役と一般社員との身分差が強調されているのが特徴である。

一方これに対し、「三等重役」における社内での身分秩序は垂直的ではなく水平的なものとして描かれている。作品の主人公である桑原社長は、戦後の公職追放により空いたポストの穴埋めとして重役の座を手に入れた人物である。タイトルとなっている「三等重役」とは「戦後のパージによって会社の上層部に空白が出来、昔ならとうてい重役になれなかったであろうにわか重役のこと」だが<sup>(26)</sup>、この設定は重役を一般社員と地続きの存在と捉えることを可能にするものであった(源氏は原作小説の連載直前、タイトルについて「三等重役といっても決して蔑称したのではなく、たとえば三等席のように大衆にいちばん親しみのある、戦後派の重役さんの意味です」とし<sup>(27)</sup>、大衆、つまり平社員への親しみやすさや近さを強調したものと説明している)。映画の見どころは河村黎吉演じる桑原社長、森繁久彌演じる浦島課長、そして小林桂樹演じる若手社長秘書との間で交わされる軽妙なやり取りであり、これを生かすた

め、社内の身分差や対立関係は殆ど描かれていない。結果としてタテ関係を強調してきた従来の小市民映画や「ホープさん」「ラッキーさん」とは大きく異なり、水平的で調和的なものとして会社空間を描くことになった。「会社上層部と下級社員の融和というホームドラマの変型」としてサラリーマンの日常生活を捉えたのが「三等重役」の果たした功績だったと言える<sup>(28)</sup>。

このように、サラリーマンにとっての〈職場〉の意味を大きく変えた点に「三等重役」の特徴があったと言えるが、この作品の登場により社員／重役のタテ関係を強調する小市民映画的な会社の描き方には批判が集まっていく。たとえば松竹が戦後に製作し、「三等重役」とほぼ同時期に公開された「華やかな夜景」（1952年6月5日公開）は小市民映画の調子で会社員生活の酷薄さを描いたものだが、これに対する評価は以下のようなものであった。

料理屋を失敗して五十過ぎてから会社勤めをはじめたサラリーマンの物語である。（中略）もししくじつてクビにでもなれば一家は明日から路頭に迷うというので社長の一挙一動に戦々兢兢としている。社長は社長でいい気なもので、社員をまるで丁稚小僧のようにどなり散らす。組合運動がさかんで労資対等にものが言える今日、こんな会社はどこにもないだろう。（中略）時代的なズレが残っている。そしてこの映画の勘どころ、言いかえればサラリーマンの悲哀というテーマは、そのズレたところに成立しているのだから、どこの風景かいなど首をひねるだけのことで、一向にピンと来るものがないのである。「三等重役」がはやる世の中に、こんな戦前もはるかかなたの会社員生活を出してみても、今日に通用することはむずかしい。（中略）題材の処理の古めかしさが失敗の原因である。<sup>(29)</sup>

ここで重要なのは、ホームドラマ的に会社空間を描いた「三等重役」を基準としながら、クビを恐れて社長にこびへつらう小市民映画的な描写が「戦前もはるかかなたの会社員生活」と批判されている点である。「サラリーマンの悲哀」というテーマではなく、「会社員生活」の描き方に「時代のズレ」が見出されているのだ。専制的な重役とそれにおのく一般社員、という会社空間の描き方は「古めかし」い「戦前もはるかかなた」のものとして切り捨てられる一方、水平的で調和的な会社空間を描いた「三等重役」には現代性が付与されている。小市民映画的な会社員描写に対する批判は他の作品についても見受けられる。東宝が1953年に製作した「サラリーマンの歌」（これは戦前の小市民映画「東京の合唱」のリメイクである）に対しては、「なるほど時代はふたたびサラリーマンに小市民性を蘇らせたが、その生活感情が二十年前そのままのかたちで復活したわけではないのだからそこには当然「現代化」が必要だった筈である」、「古めかしさを感じた」というように<sup>(30)</sup>、やはり小市民映画的なサラリーマン描写の古臭さが指摘されている。「三等重役」は単に調和的な会社空間を描いただけではなく、その大ヒットによって従来のサラリーマン映画の基調であった垂直的な会社秩序描写を時代遅れのもの、「戦前はるかかなたのもの」へと押しやってしまったのである。

では、何故「三等重役」の会社描写に現代性が見出されたのか。これは先に見た「華やかな夜景」評にもあったように、「組合運動がさかんで労資対等にものが言える」状況の到来、つまり戦後日本で進んだ「民主化」に関係している。

戦前日本では労働者の権利が未整備であったため、サラリーマンたちはいつ解雇されるかわからないという不安の中で過すしかなく、それが一層彼らの姿勢を卑屈なものへと追い込んでいた。ところが敗戦後、占領軍主導でなされた戦後改革によって労働者の権利整備が進んだこ

とによって、サラリーマンを取り巻く状況は大きく変わっていった。昭和初期のサラリーマン風俗を描いた『サラリーマン物語』『続サラリーマン物語』（ともに1928年）などの著者である前田一は、戦後行われた座談会で戦前／戦後のサラリーマンの変化について以下のような発言を残している。

しかし、なんといってもサラリーマンの性格がガラリと変わったのは、第二次大戦後のことですね。労働組合法ができたということは、画期的なことですよ。憲法で基本的人権の尊重がうたわれ、上司下僚は、(中略)人間としてはまったく対等な人格であるという基本的な条件に立つようになった。昔は社長の顔を見れば目がつぶれるくらいに思っていた連中でも、戦後は堂々と組合の代表として社長と面と向かって卓を囲んで談判もすれば、交渉もするという事になったので、これはたいへんな相違ですね。<sup>(31)</sup>

あらゆる領域で民主化が叫ばれていた占領初期に戦後日本の労働組合運動はスタートしたのだが、そこでまず目標とされたのが企業内における職員／工員の身分差別の撤廃であり、企業風土の民主化であった(戦後日本の労働組合の基本形態である企業別組合は、工員と職員の平等処遇という企業内での民主主義を体現するものとして出発した)<sup>(32)</sup>。そして戦前期のサラリーマンが臆首を恐れて労働運動には消極的であったのに対し、戦後のサラリーマンたちはインフレによる物価高の影響を受けていたためにむしろ積極的に運動へと身を投じていった<sup>(33)</sup>。「三等重役」が提示した融和的な〈家族〉としての会社空間は、いわばこうした企業内民主主義を極度に理想化したものだった。

そもそも、「三等重役」という作品自体が「戦後的」価値観を前面に押し出したものであり、作中でも桑原社長は戦前派の重役との差異化をはかるため、自らの「民主的」な姿勢を強調しようとする。この「民主的」な姿の顕著な例として鈴木貴宇は社内恋愛の推奨という要素を指摘している<sup>(34)</sup>。桑原社長は夫人とともに社員同士の縁談をいくつも取り結ぶのだが、これは社内恋愛を御法度としていた戦前では到底考えられないことだった。そしてこれはただ戦後的な要素というだけではなく、「会社＝家族」観を強調する機能も果たすものであった。

源氏の作品にて推奨される社内恋愛は、上司の公認を得て、そして女性がいわゆる寿退社を前提としており、家庭に入った後は元社員として会社とのパイプを維持しながら、夫の仕事をサポートするパターンに限定される。この、「私的充足」をも包摂する会社家族化の様態が、源氏鶏太の書く「サラリーマン小説」の新しさでもあり、真髄だった。<sup>(35)</sup>

また、もう一つ「三等重役」の戦後的要素として指摘されるのが、「恐妻」という表象である。作品に登場する既婚男性たちは給与の管理権を妻に握られており、そこには重役・一般社員の区分はない。これは「小市民映画のなかの妻たちが、夫の薄給に悩まされながらも、文句も言わずに家庭の奥向きを務め、子供を無事育てることで、夫をけなげに支えている」こととは大きな違いとなっている<sup>(36)</sup>。この「恐妻」という言葉については、生みの親とされている大宅壮一が「この七年間の“民主化”によって日本は果して何をえたか、と問われるとちょっと返答に困るが女の地位が画期的に高められたことだけは、何人も否定することのできない事実である」としているように<sup>(37)</sup>、民主化により生まれた戦後的価値観の産物として流通して

いた。もちろん、現実において女性の解放が進んだわけではなく、「恐妻家なるものは、ある種の空想漫画であって、世の中に実在しないもの」という批判もあった<sup>(39)</sup>。しかしここで重要なのは「当時の日本メディアに浮遊した「恐妻」「恐妻家」という言説・表象が戦後的であるとされる漠然とした社会の心性、あるいはこれら意識的に誇張された表象に内在する時代性」が確かに存在していたということであり<sup>(39)</sup>、「三等重役」はそうした社会的心性・時代性の上で成立していたことは間違いない。この「恐妻家」という共通項で括られることにより、重役と社員とは〈弱い夫〉という共通の地盤に立つこととなり、そうした〈夫〉たちの集う空間として会社空間の帰属性はより高められることとなる。小市民映画ではサラリーマンたちの帰属すべき空間はあくまで家庭であったが、「三等重役」における家庭は「恐妻」の管理・支配する空間として描かれたために、結果として会社空間の重要性が増すことになったのである。

#### 4. 家族主義の実像

以上見てきたように、小市民映画のような絶対的な権力を持った重役とそれに媚びへつらう一般社員、という会社描写にかわり、「三等重役」は帰属すべき〈家〉としての会社観を提示した。そしてその成立の背景には戦後改革による企業内の民主化という戦後的価値観が存在しており、そこに小市民映画との対比から「現代性」が付与されることとなったのである。但し、「三等重役」が公開され人気を博した1950年代初頭は、インフレの収束によってサラリーマン層の生活が安定を取り戻し、それを契機として生活給にかわり能力給制度が取り入れられるなど、会社内部の階層化が再度進行しつつあった時期でもあった。既に映画公開の一年前、戦後サラリーマンの現状を取材した週刊誌記事には、次のような記述が見られる。

ひところのインフレ時代には、部課長も平社員も、工員も、給料にはそう大した開きは見られなかったが、最近ではガラリと変つて、ポストや勤続年数に応じて格段の開きが見えてきた。／これは、給与体系の構成が生活給から能力給本位に切りかえられつゝあることを意味する。(中略) こうした給与体系の大きな変化によつて、部課長以上と、平職員との収入の差がハッキリとつき、これによつてガッチリとした階級秩序が何処の会社にも生れつゝある。(中略) 戦後インフレーション時代の混乱期から、次第に安定化しつゝある経済界の姿がうかゞわれる。(中略) これに応じてサラリーマンも、組合運動時代から、昔のサラリーマンに変わりつゝあるということである。<sup>(40)</sup>

「会社上層部と下級社員の融和」という「三等重役」が提示した民主的会社観は、この時期に進行していた階層化にさらされたサラリーマンにとってはこうあってほしいという理想の姿を提供した、と考えられる。また、家族のような会社イメージが受け入れられた背景には戦後的価値観の存在があることは指摘したが、一方で「三等重役」には、それを可能とした労働組合の存在は全く描かれていない。これは以降に製作されたサラリーマン映画にも引き継がれた特徴であり、「労働組合の力ではじめて実現した職場の仲間づくりという基本的な条件の上に、会社をまるで大家族のように見立てた一種の変型拡大版ホームコメディをつくり出し」ながら、「サラリーマン映画には労働組合が出てくることはない」のである<sup>(41)</sup>。進行しつつあった再階層化や組合の存在など、会社員生活の実情を描く上では外せないはずの要素を除外する形で出

発した東宝のサラリーマン映画が提示したのは、まさに〈イメージ〉に過ぎなかったと言えるだろう。この家族主義的な会社観に規定されたサラリーマン映画はその後、「物語の骨組みは時代劇を彷彿させるほど古い」<sup>(42)</sup>、「時代映画のチョンマゲを背広にかえただけ」というように<sup>(43)</sup>、時代劇との親和性を指摘する評が現われるようになり、その前近代性・封建性が批判の対象となっていく。しかし、その家族主義が出発時においては戦後民主主義の賜物として好意的に評価されていたことは忘れるべきではないだろう。

日本的経営の特徴とされる家族主義的経営については、戦前からの連続性を指摘するものが多い<sup>(44)</sup>。ただ表象の上では、サラリーマンたちが会社を家族として、つまり自らの帰属する場所として捉えるようになったのは戦後からと見るべきであろう。そして「会社＝家族」という枠組みは、家庭を管理する妻という「恐妻」表象と組み合わせられることで、男＝会社、女＝家庭というジェンダー規範を補強することになったのである。

## 註

- (1) 真実一郎『サラリーマン漫画の戦後史』洋泉社、2010年、42-44頁。
- (2) 落合恵美子『21世紀家族へ』有斐閣、1994年、94-112頁。
- (3) 多賀太「男性学・男性研究の諸潮流」『日本ジェンダー研究』5号、2002年、6頁。
- (4) 梅澤正『サラリーマンの自画像』ミネルヴァ書房、1997年、14頁。
- (5) このシリーズは3月15日まで全41回連載され、同年4月には読売新聞出版局より単行本化、さらに1963年11月には東宝により映画化もなされている。
- (6) 「われらサラリーマン 日本の社会①」『読売新聞』1961年1月1日。
- (7) 伊井直行『会社員とは何者か?』講談社、2012年、25-32頁。
- (8) 高橋正樹「社会的表象としてのサラリーマン」の登場」『大原社会問題研究所雑誌』511号、2001年6月、17頁。
- (9) 樋口尚文『グッドモーニング、ゴジラー 監督本多猪四郎と撮影所の時代』筑摩書房、1992年、101-105頁。
- (10) 佐藤忠男『現代日本映画』評論社、1977年、247頁。
- (11) 藤本真澄「一プロデューサーの自叙伝」尾崎秀樹編『プロデューサー人生 藤本真澄 映画に賭ける』東宝株式会社出版事業室、1981年、216頁。
- (12) 司馬淑三「文芸作品の映画化・最多作家調べ」『キネマ旬報増刊 映画40年全記録』1986年2月13日、72-73頁。この数字は戦後派作家としては最多であるという。
- (13) 大佛次郎「源氏鶏太を推す」『オール読物』1951年10月、168頁。
- (14) 秦豊吉『偉人粹人』学風書院、1956年、67頁。
- (15) 源氏鶏太『わが文壇的自叙伝』集英社、1975年、156頁。
- (16) 浅原六朗「文学的自叙伝」『新潮』1935年10月、62頁。
- (17) 浅原六朗「或る自殺階級者」『新潮』1928年7月、10-11頁。
- (18) 新居格「サラリーマン論」『中央公論』1928年12月、44頁。
- (19) 加藤武雄「文藝月評（読んだものから） 読後」『新潮』1929年7月（引用は『文藝時評大系「昭和篇1」第3巻』ゆまに書房、2007年、254頁）。
- (20) 源氏鶏太「サラリーマン十戒」『オール読物』1952年3月、86頁。
- (21) 前掲藤本真澄「一プロデューサーの自叙伝」、218頁。
- (22) 「興行価値の分析—「三等重役」の場合」『キネマ旬報』43号、1952年8月15日、72頁。
- (23) 前掲藤本真澄「一プロデューサーの自叙伝」、228頁。
- (24) 佐藤忠男『スクリーン労働論』凱風社、1984年、99-100頁。

- (25) 引用は吉田智恵男「歌謡曲にみるサラリーマン百年史」『別冊・中央公論 経営問題』11号、1965年6月、345頁より。
- (26) 源氏鶏太『夏雲冬雲 私の履歴書』日本経済新聞社、1976年、85頁。
- (27) 源氏鶏太「作者の言葉」『サンデー毎日』1951年8月5日、52頁。
- (28) 「日本映画作品全集」『日本映画作品全集 キネマ旬報増刊』1973年11月20日、125頁。
- (29) 上野一郎「日本映画批評 華やかな夜景」『キネマ旬報』41号、1952年7月1日、142-143頁。
- (30) 登川直樹「日本映画批評 サラリーマンの歌」『キネマ旬報』75号、1953年10月1日、91頁。
- (31) 座談会「ビジネスマンの百年を回顧する」『別冊・中央公論 経営問題』11号、1965年5月、150頁。
- (32) 遠藤公嗣「労働組合と民主主義」中村政則ほか編『戦後日本 占領と戦後改革 第4巻 戦後民主主義』岩波書店、1995年、66頁。
- (33) 田沼肇「昭和時代」松成義衛他編『日本のサラリーマン』青木書店、1958年、99-100頁。
- (34) 鈴木貴宇「『明朗サラリーマン小説』の構造—源氏鶏太『三等重役』論」『Intelligence』12号、2012年3月、128-129頁。
- (35) 前掲鈴木貴宇「『明朗サラリーマン小説』の構造—源氏鶏太『三等重役』論」、129頁。
- (36) ミツヨ・ワダ・マルシアーノ「(再) 定義される労働力—貫戦史でのサラリーマン映画」ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編『「戦後」日本映画論—一九五〇年代を読む』青弓社、2012年、33-34頁。
- (37) 大宅壮一「ひょうたんから駒」『サンデー毎日』涼風特別号、1952年6月。
- (38) 平林たい子「恐妻家論」『婦人公論』1955年4月、頁。
- (39) 前掲ミツヨ・ワダ・マルシアーノ「(再) 定義される労働力—貫戦史でのサラリーマン映画」、35頁。
- (40) 「新サラリーマン読本—インテリ社会学—」『週刊朝日』1951年4月15日、4頁。
- (41) 前掲佐藤忠男『スクリーン労働論』、107頁。
- (42) 小菅春生「日本映画批評 天上大風」『キネマ旬報』167号、1957年1月15日、76頁。
- (43) 戸田隆雄「日本映画批評 喧嘩太郎」『キネマ旬報』267号、1960年9月15日、81頁。
- (44) 間宏『日本労務管理史研究 経営家族主義の形成と展開』（御茶の水書房、1978年）や津田真澄『日本的経営の論理』（中央経済社、1977年）など参照。