

Title	1950年代及び60年代におけるサラリーマンイメージの変容過程： 東宝サラリーマン映画のメディア史的研究
Sub Title	The change process of "salaryman" image in the 1950's and the 1960's : media history research on TOHO "salaryman" movies
Author	谷原, 吏(Tanihara, Tsukasa)
Publisher	三田社会学会
Publication year	2020
Jtitle	三田社会学 (Mita journal of sociology). No.25 (2020. 11) ,p.64- 77
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	論文
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11358103-20201120-0064">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11358103-20201120-0064</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## 1950 年代及び 60 年代におけるサラリーマンイメージの変容過程

——東宝サラリーマン映画のメディア史的研究——

The Change Process of “Salaryman” Image in the 1950’s and the 1960’s:  
Media History Research on TOHO “Salaryman” Movies

谷原 吏

### 1. 問題の所在と扱う作品群

本稿の目的は、1950 年代及び 60 年代のサラリーマン映画をめぐる社会的コミュニケーションを分析することにより、そこに現れるサラリーマンイメージの変容過程及びその背後にある力学を明らかにすることである。

50 年代及び 60 年代に着目する理由は、この年代において、サラリーマン層を中心とした「新中間層」あるいは「新中間階級」が、消費や文化の担い手として学術的に注目されたからである（加藤 1957; 大河内 1960）。当時における実際のサラリーマン層は全労働者の 15%程度（田沼 1957）で、量的に多数を占めていたわけではない。しかしそれでも当時の研究者がそこに影響力を見出すほどに、イメージとしての「サラリーマン」の存在感は大きかったことが推察される。当時のサラリーマンに関する研究としては、賃金水準等の客観的事実や、労使関係に関する意識を研究したものが提出されている（松成 1965; 尾高 1981）。一方で、「サラリーマン」というイメージそのものに関する研究は少ない。メディア史研究においても、インテリ向けの論壇雑誌を扱った研究（竹内他編 2014）や、若者向けの娯楽雑誌を扱った研究（阪本 2008）は提出されているが、「サラリーマン」という経済的主体に焦点をあてたメディアについては等閑視されてきた。戦後日本の急速な経済発展を支えた主体は彼らサラリーマンであったにもかかわらず、である。学術的にも注目され、高度経済成長の主役となった「サラリーマン」は、どのようなイメージで把握され、その背後にはいかなる力学があったのか。この点を明らかにすることは、戦後メディア史を理解する上で重要であると考えられる。

本稿は、イメージとしての「サラリーマン」が表象されたメディアとして、映画に着目する。その理由は第一に、テレビが本格的に普及する以前の 1950 年代後半から 60 年代初頭においては、年間 10 億人前後が来館するほどの映画産業黄金期であり、映画がマスメディアとして大衆の日常生活に浸透していたからである。第二に、映画においてサラリーマン層が頻繁に題材とされていたからである。『キネマ旬報』の特集によると、1955 年に公開された現代劇において題材とされた職業の中で、一番多い分類は「会社員」であった（社会心理研究所 1956: 87）（こうした事実自体が、当時におけるイメージとしての「サラリーマン」の存在感の大きさを物語っているだろう）。

50年代及び60年代において、大衆娯楽としての映画産業を支えたのはパッケージ化されたプログラムピクチャーであった。本稿では、その筆頭であり、当時人気を博した東宝サラリーマン映画群を扱う。一連の映画群の先駆けとなったのが、1951年から52年にかけて『サンデー毎日』で連載された『三等重役』の映画化である。この映画の成功をきっかけとして、東宝はサラリーマン映画を「社長シリーズ」としてシリーズ化し、同社のドル箱コンテンツとなったり。そして転機となったのは1962年公開の『ニッポン無責任時代』である。この映画も、出演していたクレージーキャッツの音楽と相まって大ヒットし、植木等主演のサラリーマン映画としてシリーズ化された<sup>2)</sup>。後述するように『ニッポン無責任時代』は、『三等重役』の血を受け継いだそれまでのサラリーマン映画とは一線を画する映画であった。本稿では、ここに見出されるサラリーマンイメージの変容過程に着目する。

本稿の構成は次のとおりである。第2章では、扱う作品群めぐる先行研究のレビューを行い、本稿が解決すべき課題を特定する。第3章では、1950年代に流行した『三等重役』及び「社長シリーズ」、第4章では、1960年代に流行した『ニッポン無責任時代』及び「日本一シリーズ」をめぐる社会的コミュニケーションを分析し、それぞれの作品群が製作され受容された社会的な意味を明らかにする。最後に第5章で、本稿の結論と意義を述べる。

## 2. 先行研究と本稿の方法

上記作品群は、これまでも当時の社会状況と関連付けて論じられてきた。坂(2015)は、作者である源氏鶏太の初期作品との対比から、『三等重役』が、敗戦の暗さを排除し、パッケージ化された〈明るい戦後〉を描いていることを明らかにした。また西村(2012)は、「社長シリーズ」の内容分析を行い、経済資本・人脈・身のならいという観点から、戦後を考える視座を提供している。『ニッポン無責任時代』については、成田(1999)が内容分析を行い、当時台頭してきた新中間層の意識が反映されていることを見出している。また、志村(2013)及び松原(2007)は、同作品において解雇や昇進を繰り返す主人公に「アメリカ的なるもの」を見出している。そして、戦中のアメリカへの敵視と、戦後のアメリカ的消費生活の狭間で、アメリカ的なるものへの屈託を抱いていた日本人に、それを昇華させる媒体として受容されたと結論付けている。

しかし、以上の先行研究には二つの課題がある。第一に、家族主義的で温かい職場の人間関係を描いた『三等重役』(及びそれに続く「社長シリーズ」と、それとは対照的に職場の家族主義に組まないトリッキーな主人公が単独で活躍する『ニッポン無責任時代』(及びそれに続く「日本一シリーズ」)の関連について考察がなされていないことである。換言すれば、特定の作品に着目した「点」としての考察しかなされていない。時間を経て、対照的な作品群が製作され受容された背景には、何らかの社会的な要因があるはずである。第二に、サラリーマンを主題とした作品群であるにもかかわらず、当時のサラリーマンに固有な事情について労働社会学的観点に踏み込んで考察されていない点である(西村(2012)においては若干触れられているが、関連付けが断片的であるために、結論が明確ではない。)

以上二点の課題に取り組むために、本稿では、映画の内容だけでなく、映画をめぐる社会的コミュニケーションに着目する。大衆が映画を受容するという現象及び、映画製作者が映画を製作するという現象は、それ自体において既に社会的現象である。なぜならば、映画を観た観客は、作品について感想や批評を述べて何らかのリアクションを示すであろうし、製作側は、他の映画作品やそれに対する観客のリアクションを参考にしながら新しい映画を作るからである(長谷 2003: 28-9)。つまり、「その映像作品自体はつねに『映像』をめぐる社会的なコミュニケーションのなかでしか存在しえない」(長谷 2003: 29)。従って本稿は、この「社会的コミュニケーション」を分析の枠組として設定し、サラリーマン映画群がどのような意図に基づいて製作され、そこで何が表象され、どのように受容されたのかという一連のコミュニケーションを社会的事実として研究対象とする。こうした視点から本稿では、東宝サラリーマン映画群をめぐる言説を悉皆的に調査した。具体的には、当該作品が製作された事情を明らかにするために、映画雑誌等に掲載された製作関係者のインタビュー記事や彼らの自伝本等を調査した。また、当該作品がどのように受容されたのかを明らかにするために、映画雑誌や新聞等に掲載された批評や、同時代的にサラリーマンを分析した書籍等を調査した。こうした史資料の中から、サラリーマン固有の事情に言及しているものを特に重点的に取り上げて分析を行った。

### 3. 『三等重役』及び「社長シリーズ」——〈出世主義〉と〈家族主義〉

「三等重役」という言葉は、占領期に GHQ による経営幹部の追放によって繰上げ的に重役についた者のことを指す。資本家でもエリートでもなく、いわばサラリーマン重役である。『三等重役』は、三等重役の「桑原社長」と、人事課長の「浦島さん」、社長秘書の「若原君」の 3 人の掛け合いが主軸となり、サラリーマンの仕事や人間関係の苦労を中心として、社内恋愛や恐妻家の描写等のコメディ要素を散りばめた「春風駘蕩的な」(井上 1988: 412) 物語である。原作は、自身サラリーマン生活を長く続けた源氏鶏太による連載小説で、週刊誌『サンデー毎日』誌上で 1951 年 8 月から 52 年 4 月まで連載された。発行所の毎日新聞社は、この連載小説が同誌の部数を大幅に引き上げたと分析している(野村 1973: 277)。同作品は単行本になっても売れ行きは良好であり、「正編」「続編」「続々編」を合わせて 25 万部が売れた(1952 年 6 月 30 日付毎日新聞)。また、1952 年度『読書世論調査』における「よいと思った本」においても、『三等重役』は二位にランクインしている。同作品が、大衆的な人気を獲得していたことが伺える。同作品は映画化されて大ヒットした。その原因を探る『キネマ旬報』誌上の特集(鈴木・高野 1952)によると、観客層は性別年齢別に見ると、男性(19 歳～25 歳)が 37%、男性(26 歳～35 歳)が 22%で、この二つの層で過半数を上回る。重役の話ではあるが、若手サラリーマン層に受容されたのである<sup>3)</sup>。『三等重役』の成功を受けて他の源氏作品も続々と映画化され、1952 年の東宝の配収ベスト 6 のうち 3 作品は『三等重役』を含む源氏作品となった(時事通信社編 1952: 363)。

こうした事態を受けて、『三等重役』の製作プロデューサーであった藤本真澄は、「三等重役

的」な映画のシリーズ化を検討し、「社長もサラリーマンと同じ人間。母親も怖ければ奥さんも怖い。浮気もしたけりゃ内証の金もいる。世のサラリーマンと同じく、へそくりもする」（藤本 1981:228）という考えの下、1956年に『へそくり社長』を公開する。以後、この作品を原型として「社長シリーズ」としてシリーズ化されたサラリーマン映画が、15年間で33作品製作された。「社長シリーズ」は定型的なストーリー展開であった。森繁久弥演じる社長は、どこか抜けているが庶民的で人間味に溢れ、いざという時は頼りになる。小林桂樹演じる社長秘書は、公私に関わらずいつも社長に振り回されるが、同時に社長からの愛と信頼を受けている。この二人の掛け合いを中心に物語は進行し、会社が困難に直面した時には互いの信頼関係で乗り越えていく。こうしたストーリーの軸に、森繁による浮気の試みが失敗するエピソード、社長に振り回されるが故にうまくいかない小林の恋愛等お決まりのコメディ要素が加味される。当時のサラリーマン映画について藤本は、次のように回想している。

ことに金持ちの御曹司が世襲的に社長になるという戦前の形が崩れて普通のサラリーマンが重役になることが夢ではなくなり、誰でも才能と努力のいかんでは重役にも社長にもなれる——これが一般サラリーマンに夢と希望をあたえ、映画はヒットしたと言えるが、この内容はサラリーマン映画としては画期的である。／それまでのサラリーマン映画の代表的作品は、蒲田時代の小津映画であるが、これらは、いずれも諦念の思想で貫かれていて、サラリーマンとは一生うだつがあがらないものと決めた、あきらめの精神でつくられていた。そうした意味で「三等重役」はサラリーマン映画に一転機を画した作品である。（藤本 1981: 219-20）

一方、当時のサラリーマン層の意識を探究した社会心理学者の石川弘義は、『新・三等重役』を例に挙げながら、当時においてメディアで表象されていたサラリーマン像について次のように評している。

（引用者注：サラリーマン表象に見られる）オプティミズムは、その典型的なものが、出世の信仰である。勤勉に、そして、着実に仕事をしさえすれば、かならず重役のイスが……むかえてくれるという、誠実主義、あるいは働き主義の思想にうらうちされた、社会的移動を頭から信じ込んでいる態度である。（石川・宇治川 1961: 220）

すなわち、作品をめぐって＜出世主義＞の精神が共有されていたと推察される。＜出世主義＞が『三等重役』に垣間見られるのは、原作者の源氏自身の出世観を鑑みれば当然である。源氏は、『三等重役』連載中に、『オール読物』で「サラリーマン十戒」という新入社員のための処世訓を書いている。その冒頭では「権謀術数の果、同僚を押しつけて出世したときの痛快味は、サラリーマンでなければ味はへません。勇気凛々、こんどは誰と競争してやろうか、と周

困を見まはすときの気持ちは、筆舌につくせません」(源氏 1952: 87) と述べられており、その上で先輩や上役に気に入られる方法を語る。また、自伝においても、「私は、せっかくサラリーマンになったからには、一日も早く一人前のサラリーマンになるべく積極的に努力すべきだと思っている」(源氏 1975: 190) と述べている。明確に〈出世主義〉を志向していたのである。とはいえ、第 4 章で詳述するようなく能力主義〉的な出世観ではなく、「サラリーマンなんて、人柄が第一で、仕事振りが第二、と云ふことであります」(源氏 1952: 91) という人柄を重視した出世観である。

そしてこうした〈出世主義〉を支えたのが〈家族主義〉である。『キネマ旬報』では次のように評されている。

サラリーマンものでも、古くは「三等重役」以来、社長は父親、社長の奥様は母親であり、社員は子供である。社員は会社だけでなく、24 時間を社長と、奥様のために奉仕するという前近代的なつながりが当たり前とされている。私用を数多く進んでするのが出世の道であり、何よりも、社長令嬢と結婚するのが、手っとり早い出世の道である。(社会心理研究所 1956: 88)

ここでは「前近代的なつながり」と言及されているが、この表現はやや誤解含みである。なぜなら、戦前と戦後のサラリーマン映画を対比した批評や研究は、戦後のサラリーマン映画には戦前とは異なる民主的な人間関係が見られることを強調しているからである。映画評論家の増淵健は次のように述べる。

(引用者注:『三等重役』で既に) 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のパターンが確立されている。好評により同じ源氏鶏太原作『一等社員』(1953) 『坊ちゃん社員』(1954) がつくられたが、上層部と社員の対立をテーマにした後者が捨てられ、前者が“社長”シリーズに発展する。……小林が辞職を申し出、森繁が狼狽するシーンは、会社を大家族主義の場としてとらえようとする思想のあらわれである。(増淵 1973: 125)

増淵が触れているように、秘書が「もう振り回されたくない」と社長に辞表を叩きつけ、狼狽した社長が、秘書をなだめるために共に料亭へ行って仲睦まじげに酔っぱらう姿(『続・へそくり社長』のワンシーン)は、戦前のサラリーマン映画には見られない描写である。坂(2016)によると、戦前、特に昭和恐慌下における小市民的なサラリーマン映画は、経済不況と労働組合の不在を背景に、クビを恐れて上役に媚びへつらう哀愁に満ちたサラリーマン像と、そうした会社空間への批判意識を喚起していた。それに対して、『三等重役』に始まる「社長シリーズ」は、水平的で民主的な人間関係に最大の特徴がある。つまり、『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」(坂 2016:27)。このことは、同時代における小市民的なサラリーマン映画が、『三等重役』を基準として、その古めかしさを批評されていたことから導かれる(坂 2016:26)。例えば、松竹の『華やかな夜景』(1952)に対する批評においては「……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。……『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」(上野 1952:143)と述べられている。

確かに、〈家族主義〉は戦前から連続している経営思想であるが、戦後におけるそれは、民主的で温かい人間関係として描かれたのである。『三等重役』における民主性を象徴するエピソードとしては、戦前においてはタブーとされていた社内結婚の推奨がある。桑原社長の夫人が、「社長夫人」という身分で「晴れの舞台へ出たい」という意向を社長に迫る。これを受けて桑原社長は、人事課長の浦島さんに社内結婚の推奨を依頼し、浦島さんは人間関係の調整に奔走することになる。こうした一連の流れは公私混同的であるが、それが「会社大家族主義とでも言うべき気分」を生み出し(佐藤 1982:201)、以後のサラリーマン映画でもよく使われるモチーフとなる。こうしたモチーフを用いて職場の民主性を描こうとする狙いは、原作者の源氏鶏太自身も明確に意識していた(源氏 1957:78-80)。

それでは、こうした映画群が受容された背景には、どのようなサラリーマン固有の事情があったのだろうか。そこには、戦後における労働組合の台頭が関係していると考えられる。1919年、日本初の俸給生活者のための組合である「サラリーメンズユニオン」が結成される(高橋 2001:16)。しかし、組織率は約1%程度と推定されており(高橋 2001:22)、その広がりや交渉力は限定的であったと推察されている。一方戦時期に入ると、皇国勤労観の下で職員も労働者も一体となって増産に励むべきであるという風潮が生まれ、身分差別撤廃の機運が高まる。こうした状況を下地として、戦後、GHQによる「占領政策にバック・アップされた『民主化』イデオロギー」(兵藤 1997:44)も強く影響し、「社員の平等」を目指した工職混合の労働組合が台頭する(小熊 2019:351-55)。加えて、労働組合法が制定され、労働者が組合に加入する自由及び団体交渉権がはじめて公然と認められた(兵藤 1997:35)。労働組合の組織率は上昇し、1949年6月には、推定組織率55.8%となる(小熊 2019:355)。こうして、組合は交渉力を持つようになり、職場民主化への期待が高まるのである。例えば三池労組は、職場の封建的色彩を払拭し、『揉み手をしながら上役と話をしなければならない』状態をなくすことを目指していた(兵藤 1997:112)。

しかし50年代後半以降、工職の身分格差及び賃金格差が縮減していく一方で、サラリーマン層内部での賃金格差は拡大し、階層分化が進んでいった。大企業と中小企業、幹部候補生とそうでない者の分化が進んでいったのである。それは、年齢と学歴及びそれに紐づいた役職による階層分化を意味する(松成 1965:158-9)。その背景には、中下位層のホワイトカラー(職業分類上の事務従事者、販売従事者、サービス職務従事者)が、50年代後半に大幅に増加したこ

とがあった。こうした絶対数の拡大ということが背景にありながら、アメリカ経営学の流入による事務合理化により、判断を要する中核的な事務と末端の作業事務が分離していく（松成 1965: 163）。日本社会学会が行った調査によると、1955 年から 1960 年にかけて、中間層収入者の比率が 7%から 27%へと増加しているが、その内容は、主として上位層（専門的、管理的職務に従事する者）の所得増加であって、中下位層（事務従事者）においては、中間所得層の割合は増加していない（松成 1965: 92）。

すなわち、労働組合の台頭により職場民主化への期待は醸成されつつも、実態としてはサラリーマン層内部で階層分化が進んでいき、映画で描かれていたような理想空間があったわけではない。こうした理想と現実の間隙にこそ、〈家族主義〉的で頑張れば報われる職場が欲望されたと考えることができる<sup>4)</sup>。社長である森繁久彌と、その秘書に過ぎない小林桂樹が料亭で腹を割って語り合い、会社に尽くした者は昇進する。そんなお決まりの描写に、サラリーマン達は理想の職場を見出したのである。

しかし「社長シリーズ」は、次第にそのマンネリズムが批判に晒されるようになる。同作品群に対する『キネマ旬報』誌上の同時代的な批評は、ほとんどがそのマンネリズムを指摘するものであった（西村 2016）。そうしたマンネリズムを打破するために考案されたのが、次章以降で論じる植木等を主演としたサラリーマン映画であった。

#### 4. 『ニッポン無責任時代』及び「日本一シリーズ」——〈能力主義〉との共振

「社長シリーズ」のマンネリズムを打破すべく製作された映画が植木等主演の『ニッポン無責任時代』（1962）であった。同作品は、主人公の「平均（たいらひとし）」が口八丁手八丁で世渡りしていく現実離れしたトリッキーなストーリー展開である。舞台となる会社「太平洋酒」が乗っ取られる計画を偶然バーで耳にした平均は、その情報を使って「太平洋酒」に取り入り、乗っ取り回避に奔走する。しかし形勢が悪いと見るや、今度は乗っ取ろうとする会社の側につく……居場所を転々としながら、最後はある会社の社長になってしまう。同僚や上司に感情移入することもなく、平気で人を騙しながら生きていく平均の姿には、『三等重役』や「社長シリーズ」にあったような温かい家族主義的な人間関係は全く見受けられない。象徴的なのは次のシーンである。社員が屋上でバレーボールをしている時に、階段を上っている平の所にボールが飛んでくる。平は無表情でそのボールを外に放り投げてしまう。直後に社員からボールを見なかったかと聞かれるが、「さあ、知らねえなあ」と冷たく答える。「映画館で馬鹿受けした」（佐藤他編 1997: 154）というこのシーンについて、映画評論家の西脇英夫は「組織の中においても、おれは組織の人間じゃない、しょせん一匹狼なのだという居直りが、管理化社会にあって、いさぎよく、カッコいいのだろう」（西脇 1982: 301）と評している。こうした明確な〈家族主義〉との決別は、意図してなされたものであった。プロデューサーの安達英三郎は次のように語っている。



ここで一挙に根本からサラリーマンものの体質改善をしなければ、東宝十八番といわれて来たこのシリーズの前途は絶対絶望である。今までのものを一切排除して全く新しいものに転換すべきだと、私は一大決心をしてこの「無責任時代」の企画をたてたのだ。(安達 1985: 145)

そして、シニアの評論家で唯一この映画を評価した江藤文夫は次のように評しており、同作品はねらい通り、それまでの東宝作品とは対照的なものとして受容された。

これまでサラリーマン映画の隆盛をもたらしたのは、誰よりも源氏鶏太の功績である。功罪相半ばする、と言ってもいい。源氏鶏太のワクにはめこまれたために、あたら逸材がだめになった、あるいはダメになりかけている例も、いくつかある。『ニッポン無責任時代』の植木等は、たった一人で、サラリーマン源氏映画の重みに挑戦した。(江藤 1962: 85)

植木等が演じたのはある種のピカレスク喜劇であった。前述の西脇は「多くの大衆にとって『こんなふう生きて行けたら世の中どんなに楽だろう』と思わせる、反動的ヒーローの典型であった」(西脇 1982: 300)と評している。

こうしたピカレスク喜劇は、それまでの東宝サラリーマン映画の総指揮であり、担当常務であった藤本真澄の意図に反するものであった。藤本は、「真面目に頑張れば報われる」ということを表象するそれまでのサラリーマン映画を根底から覆されることに強く抵抗を示したのである。前述の安達プロデューサーは、半ば藤本を騙す形で強引に同作品を公開したことを語っている(安達 1985)。しかしやはり「いつまでも無責任では困る」という藤本の意向が徐々に反映され(佐藤他編 1997: 27)、『ニッポン無責任時代』、『ニッポン無責任野郎』の二作品を経て、以後に続く植木等主演のサラリーマン映画、いわゆる「日本一シリーズ」においては、方針が転換された。このシリーズでは、高度経済成長期を象徴するかのように、植木等演じる主人公が有言実行で猛烈に働き、良い結果を出していく。そこにはもはやピカレスクロマンはないが、そこで表象される猛烈ぶりも、「源氏鶏太のワク」にはまった<家族主義>的なサラリーマン像とは異質なものであった。ストーリー展開は定型的なもので、植木等演じる主人公が、半ば強引に会社に入社するところから始まる。最初は周囲に相手にされないが、屈強な精神と底抜けの明るさで、様々な難しい仕事を強引かつ大胆に成し遂げていく。その結果、どんどん出世し、最後はヒロインと結婚して幕を閉じる。「社長シリーズ」とは決定的に異なり、植木等演じる主人公は、会社への帰属意識が極めて薄い。『日本一のゴリガン男』では、会社に籍だけを置いているフリーの営業マンであり、最後には会社自体を売却してしまう。『日本一の色男』では、功績を上司に褒められ、「今後とも我が社のために頑張ってくれたまえ」という言葉に対し、「会社のため？とんでもない。オール自分のため」と言い切る。

シリーズの脚本を担当した笠原良三は「人間関係とか、恋人に対する愛情とかのしがらみが

なくて、ただ自分がバイタリティーで生きていくというかたちだけで突破していくもの」(八木他編 1982: 177)、「いまの管理会社に対する破壊的なエネルギーをぶつけていってみよう、それはすごく意識しました」(八木他編 1982: 178)と語っている。こうした脚本家の意識は、受容側にも一定程度共有された<sup>5)</sup>。シリーズ作品の一つである『日本一の男の中の男』に対して、『キネマ旬報』では次のように評されていた。

無責任男で売った植木等だが、ここでは大変な“責任男”。どこの会社のどこの職場へ行っても、奇跡的な成績をあげ、浅丘ルリ子扮する美人を嫁にして、たちまち社長にまでのし上ってしまう。……現代の大メカニズムの中では個人の能力など発揮する余地も少なく、せいぜい上役にペコペコするくらいで、せめてもの出世をはかり、欲求不満でいる、安サラリーマン階級などにとって、これは何とも威勢のいい、現代的な初夢といえるだろう。／そういう意味で、現代のメカニズムなんかクソ喰え、オレの能力のほうはずっと偉大なんだと、どんどんやりたいことをやってくる植木等は、まさに社会の歯車化した現代人のせめてもの腹癒せというところか。(田山 1968: 84)

田山は、植木等演じる主人公が遺憾なく能力を発揮する姿が、サラリーマンにとって「初夢」(この映画は正月休暇に封切された)として機能したと分析している。さらに、『日本一のゴマすり男』は次のように評されている。

ゴマすりというよりは明確なハッタリ出世主義なのだ。本人はゴマをすっているつもりだが、頭の回転の速さと、闊達な行動性で陰気な秩序をぶち破り、結果として念願どおりに出世する。……明るいバイタリティーと奇想天外な自己主張、これは野心とあきらめの繰り返しの中に小さく固まって行き勝ちな現代サラリーマン気質に一種鮮烈な倫理を提示する。もちろんあくまでも夢としてではあるけれども、失われて行く積極的な行動性を、とにもかくにも呼び戻そうという意図がここにはある。(押川 1965: 80)

押川も、「積極的な行動性」を有した植木等がどんどん出世していく様が、当時のサラリーマンの「夢」として機能したと評している。そしてそこにもはや<家族主義>は見られない。これは、当時の若手サラリーマンの意識と共振していた。尾高邦雄が 50 年代から 60 年代にかけて通時的に行った労働者意識調査(ここでいう「労働者」には職員層も含まれている)によると、会社への帰属意識も、組合への帰属意識も共に、年代が下るに伴い減少していく(尾高 1981: 536-44)。さらに、1963 年、1961 年にそれぞれ日本鋼管、東京電力で実施された調査は、若年層における<家族主義>離れを示している。例えば、「望ましい上役」について、仕事上の指導に長けた上役と、身の上の面倒をみってくれる等人情に長けた上役とでは、若年層では前者に支持が傾き、中高年層では後者に支持が傾く。また、「経営者と従業員の関係」の捉え方について

は、「指導者と協力者」と「親と子」とでは、若年層では前者に支持が傾き、中高年層では後者に支持が傾く（石川 1975: 45-8）。

さらに、1960年代当時、日経連を中心とした経営者団体は、「能力主義管理」という人事管理政策の理念を醸成しつつあった。60年代において、特に大企業では終身雇用慣行が定着化し始めるに伴い、従業員の昇進・昇格への期待は醸成される。一方で、学歴・勤続をベースに据えた年功序列給与体系は、次第にその限界が見え始める（兵藤 1997: 173）。具体的には、賃金水準の上昇、大卒の量的拡大と質のバラツキ、技術革新の進行、貿易自由化に伴う国際競争の激化（日本経営者団体連盟編 1969: 19-20）等の事情により、年功制が企業経営を圧迫し、また勤続年数が必ずしもその人の能力を反映するものではないとの認識が広がっていった（兵藤 1997: 176）。こうした事情の下草案された人事管理の理念が「能力主義管理」であった。それは、「従業員の『職務遂行能力』を開発し、その発揮の場所を与え、かつそれに応じて処遇することに、その軸心を求めようとするものであった」（兵藤 1997: 173）。そしてこの「能力主義管理」は、前述したような若者の価値観を取り込んでいくことが明確に目指されていた。企業や組合への帰属意識が薄く、「自己の能力の最大発揮を働くうえの第一の理想」とするような戦後派世代にも、働く気力を持ってもらえるような人事管理の理念を目指していたのである（兵藤 1997: 177-79）。

実際、「能力主義管理」は、若い工員や職員からは歓迎された。日経連の「能力主義管理」が公表された後に、『日本労働協会雑誌』上で、研究者、経営側、労働組合の代表者が集められて座談会が行われている。そこでは、総評や同盟は、組織として「能力主義管理」に慎重な意見を発しているが、松下電器労働組合委員長の高畑敬一は次のように述べている。

私どもの組合は青年労働者が多いものですから、やはり青年労働者の意識というものが中心になってくる。……労働者の持っている、年功的な古い処遇に対する不満を具体的に解決するために、能力主義はむしろ歓迎すべきである。（日本労働協会編 1969: 39-41）

1963年に東京大学社会学研究室が日本鋼管において行った調査からも、従業員から能力による評価が望まれていたことが示唆される（折井 1973: 90）。「賃金決定にあたって年功（年齢・勤続）を重んずべきか、職務や能力を重んずべきか」という質問に対し、「年功を主として職務や能力を加味するのがよい」とした者が34.9%であった一方、「職務や能力を主として、年功を加味するのがよい」とした者が52.6%であり、勤続年数が長い層ほど前者の割合が、短い層ほど後者の割合が高くなる。

以上を踏まえると、植木等主演のサラリーマン映画は、戦後派世代における、企業や組合への低い帰属意識と、個人の能力発揮による出世という<能力主義>的な欲望と共振していたと考えられる<sup>9)</sup>。

「日本一シリーズ」は、1971年の『日本一のショック男』を最後に終了する。また、「社長シ

リーズ」も、1970 年の『社長 ABC』を最後に終了する。まさに、高度経済成長とともにあった映画群であった。「社長シリーズ」の終了について藤本真澄は、アイデアの枯渇や俳優陣の高齢化を挙げている(藤本 1981:230)。「日本一シリーズ」の終了も同様の理由が類推されるだろう。しかし実際は、テレビの普及によって映画産業が斜陽化し、それに伴い東宝も製作本数を激減させたことが大きな要因として挙げられる(西村 2016:203)。こうして、パッケージ化された東宝サラリーマン映画群は終焉する<sup>7)</sup>。

## 5. 本稿の結論と意義

本稿では、1950 年代及び 60 年代におけるサラリーマン映画をめぐる社会的なコミュニケーションを分析することで、イメージとしての「サラリーマン」の変容を明らかにしてきた。それは、<家族主義>から<能力主義>へ、という価値転換の過程である。前者については、戦後において労働組合が台頭し、職場民主化への期待が醸成される一方で、サラリーマン層内部での階層分化は進んでいくという、理想と現実の間隙から生じる職場民主化への欲望と共振していた。後者については、戦後派世代における、企業や組合への低い帰属意識と、個人の能力発揮による出世という欲望と共振していた。こうした価値転換は、第 4 章で述べた通り、当時行われた一連の労働者意識調査の結果とも合致する。以上のように、東宝サラリーマン映画群というメディアをめぐるコミュニケーションの中に、当時の社会状況におけるサラリーマンイメージを見出すことができるのである。

本稿の意義としては二点あげられる。第一に、サラリーマンを表象した作品群の再検討を行った点である。前述の通り、『三等重役』や『ニッポン無責任時代』を論じたこれまでの研究は、いずれも個別作品を論じるにとどまっておき、また、労働社会学的観点からの考察がなされていなかった。その意味で本稿は、先行研究の不足点を埋め、社会的コミュニケーションの産物としてサラリーマン作品群を捉え直した。そして不足点を埋めることにより導かれるのが第二の意義である。「サラリーマン」という主体をめぐるイメージの変容過程及びその背後にある力学を明らかにしたことにより、戦後メディア史に対して新たな知見を提供することができた。このことはひいては、戦後日本における急速な経済発展を支えたエートスを解明することにつながるだろう。ただし課題も残されている。一般的なイメージにおいて、家族主義に代表される「日本的」な要素への批判が表面化するのには 90 年代後半における成果主義の流行を待たなければならない。本稿では、60 年代に既に「日本的」な要素へ対抗するメディア・コミュニケーションがあったことを明らかにしたが、それでもなお、「日本的」なイメージが 90 年代まで生き続けた力学については、70 年代以降のサラリーマンイメージや社会経済状況の変遷を調査し、明らかにする必要がある。

[謝辞] 本稿は、日本学術振興会 (JSPS) 特別研究員奨励費 (研究課題番号: 19J22028) による研究成

果の一部である。

【註】

- 1) 『三等重役』のヒットは、『キネマ旬報』でその原因を探る特集が組まれる程であり（鈴木・高野 1952）、映画界全体に反響があった。その後続く「社長シリーズ」も「東宝の興行的支柱」（増淵 1973: 125）と評されている。
- 2) 『ニッポン無責任時代』は興行収入6億8千万円、『ニッポン無責任野郎』は7億1千万円であり、脚本を書いた田波靖男は「とてつもないヒット」と回想している（田波 1997: 74, 79）。『日録20世紀第7巻』（講談社）においても特集が組まれるなど、日本文化史において頻繁に言及される作品である。その後続く「日本一シリーズ」も、60年代半ば以降、映画産業自体が衰退していく中で東宝を支え続けた（東宝編 1982: 322-29）。
- 3) もっとも、この作品に限らず、当時における映画というメディアは、そもそも若手サラリーマンによって主に受容されていた。『キネマ旬報』が1949年に東京中心部の9館で2500人に対して行った調査によると、映画観客の80.7%は17歳から29歳の者で、職業別に見ると、会社員が最も多く35.5%である（キネマ旬報編集部 1949）。
- 4) 一方で製作者側の事情を鑑みると、東宝は1946年から48年にかけて大規模かつ激しい労働争議を経験している。これを踏まえると、『三等重役』や「社長シリーズ」に組合が登場せず、温かい人間関係が描かれた背景には、労働組合の台頭に伴って激化した労使対立を糊塗する意図もあったものと考えられる。映画評論家の佐藤忠男もそれを指摘している（佐藤 1977: 247）。もしそうであったならば、労使対立を糊塗したい製作者側と、労使対立の先にある理想を映画に投影した受容側とで位相はずれてはいるが、労働組合の台頭と一連の作品群はやはり関係があるといえよう。
- 5) 「無責任シリーズ」の脚本を書いた田波も、「日本一シリーズ」の脚本を書いた笠原も、〈出世主義〉にこだわらない主人公を描きたかったようである（田波 1997; 八木他編 1986: 178）。しかし作品への批評を見る限り、この部分は受容側には共有されなかったようである。主人公の破天荒な言動も、最終的な出世によって回収されるほどに、当時の社会において〈出世主義〉が強かったことが示唆されているだろう。
- 6) ただし、「無責任男」に反対であった藤本真澄は、60年代においても、相変わらずの〈家族主義〉的な「社長シリーズ」を作り続けた。同シリーズは60年代においても一定の人気を獲得していたことを踏まえると、60年代においては、〈出世主義〉は堅持されつつ、〈家族主義〉と〈能力主義〉が共存する過渡的状況にあったことが伺える。
- 7) サラリーマン映画が終焉したからといって、映画に見られた〈出世主義〉や、〈家族主義〉と〈能力主義〉の揺らぎがメディアから姿を消したわけではない。映画が衰退していった70年代から80年代にかけては、雑誌のセグメント化が進み、サラリーマン向けに特化した月刊誌が多く創刊され、部数を伸ばした。こうした雑誌においては、明確に〈出世主義〉が志向されていたが、その語り口は様々であつ

た。例えば、『プレジデント』においては、豊臣秀吉など歴史上の偉人の成功譚、『BIG tomorrow』においては、技術的な処世術が語られた（この二誌は 80 年代においてサラリーマン向け雑誌として人気の双璧をなしていた）。こうした雑誌においては、家族主義を生きるための処世術や、家族主義に依存しないためのスキルアップ等に関する情報が混在していた。

## 【文献】

- 安達英三郎, 1985, 「我等の生涯の最良の映画-23-東宝喜劇の終末を飾った『ニッポン無責任時代』」『キネマ旬報』(908), 143-145.
- 江藤文夫, 1962, 「日本映画批評 ニッポン無責任時代」『キネマ旬報』(320), 85.
- 藤本真澄, 1981, 「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』東方出版事業室, 117-256.
- 源氏鶏太, 1952, 「サラリーマン十戒」『オール読物』7(3), 86-91.
- , 1957, 「座談会 現代サラリーマンの表情」『週刊読売別冊 漫画読売』76-82.
- , 1975, 『わが文壇的自叙伝』集英社.
- 長谷正人, 2003, 「占領下の時代劇としての『羅生門』」長谷正人,・中村秀之編『映画の政治学』青弓社, 24-59.
- 兵藤釗, 1997, 『労働の戦後史 上』東京大学出版会.
- 井上ひさし, 1988, 「ベストセラーの戦後史-8-源氏鶏太『三等重役』昭和 27 年」『芸芸春秋』66(1), 410-416.
- 石川晃弘, 1975, 『社会変動と労働者意識——戦後日本におけるその変容過程』日本労働協会.
- 石川弘義・宇治川誠, 1961, 『日本のホワイト・カラー』日本生産性本部
- 時事通信社編, 1952, 『映画年鑑 昭和 27 年版』時事通信社.
- 加藤秀俊, 1957, 「中間文化論」『中央公論』72(3), 252-261.
- キネマ旬報編集部, 1949, 「世論調査報告・映画観客の動態——東京の映画館観客調査から」『キネマ旬報』(67), 24-25.
- 増淵健, 1973, 「日本映画全作品集 “社長” シリーズ」『キネマ旬報』(619), 125-126.
- 松原隆一郎, 2007, 「無責任男の『笑い』にたくした、日本人の『夢』とは——植木等に見る、高度経済成長期」『東京人』22(7), 134-139.
- 松成義衛, 1965, 『現代サラリーマン論』法政大学出版.
- 成田康昭, 1999, 「平準化へのラディカリズム——映画『ニッポン無責任時代』と新中間層の文化」『応用社会学研究』(41), 13-28.
- 日本経営者団体連盟編, 1969, 『能力主義管理——その理論と実践 日経連能力主義管理研究会報告』日本経営者団体連盟広報部.
- 日本労働協会編, 1969, 「労務管理の現代的課題——能力主義管理と労使関係(労働問題フォーラム)-2-能

- 力主義管理と労働組合』『日本労働協会雑誌』11(11), 34-52.
- 西村大志, 2012, 「社長シリーズから『戦後』をみる——資本・人脈・身のならない」ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編『「戦後」日本映画論——1950年代を読む』青弓社, 50-77.
- , 2016, 「東宝サラリーマン喜劇「社長シリーズ」の成立と終焉」谷川建司編『戦後映画の産業空間——資本・娯楽・興業』森話社, 175-207.
- 西脇英夫, 1982, 「ニッポン無責任時代」『キネマ旬報 臨時増刊』300-301.
- 野村尚吾, 1973, 『週刊誌五十年——サンデー毎日の歩み』毎日新聞社.
- 尾高邦雄, 1981, 『産業社会学講義——日本的経営の革新』岩波書店.
- 小熊英二, 2019, 『日本社会のしくみ——雇用・教育・福祉の歴史社会学』講談社現代新書.
- 大河内一男, 1960, 『日本の中産階級』文芸春秋新社.
- 折井日向, 1973, 『労務管理二十年——日本鋼管(株)にみる戦後日本の労務管理』東洋経済新報社.
- 押川義行, 1965, 「日本映画批評 日本一のゴマすり男」『キネマ旬報』(395), 80.
- 坂堅太, 2015, 「二重化された〈戦後〉——源氏鶏太『三等重役』論」『日本文学』64(2), 33-43.
- , 2016, 「東宝サラリーマン映画の発端——家族主義的公司観について」『人文論叢』(33), 21-30.
- 阪本博志, 2008, 『「平凡」の時代——1950年代の大衆娯楽雑誌と若者たち』昭和堂.
- 佐藤忠男, 1977, 『現代日本映画』評論社.
- , 1982, 「三等重役」『キネマ旬報 臨時増刊』200-201.
- 佐藤利明・町田心乱・鈴木啓之編, 1997, 『クレージー映画大全』フィルムアート社.
- 志村三代子, 2013, 「高度経済成長期の〈無責任〉——『ニッポン無責任時代』と『ニッポン無責任野郎』をめぐって」『紋説. 3: 文学批評』(9), 51-59.
- 鈴木初美・高野悦子, 1952, 「『三等重役』の興行分析」『キネマ旬報』(43), 71-75.
- 社会心理研究所, 1956, 「シナリオの素材」『キネマ旬報』(154), 83-90.
- 高橋正樹, 2001, 「『社会的表象としてのサラリーマン』の登場——戦前俸給生活者の組合運動をどう見るか」『大原社会問題研究所雑誌』(511), 16-30.
- 竹内洋・佐藤卓己・稲垣恭子編, 2014, 『日本の論壇雑誌——教養メディアの盛衰』創元社
- 田波靖男, 1997, 『映画が夢を語れたとき——みんな「若大将」だった。「クレージー」だった。』広美出版事業部.
- 田沼肇, 1957, 「日本における『中間層』問題」『中央公論』72(14), 195-207.
- 田山力哉, 1968, 「日本映画批評 日本一の男の中の男」『キネマ旬報』(462), 84.
- 東宝編, 1982, 『東宝五十年史』東宝.
- 上野一郎, 1952, 「日本映画批評 華やかな夜景」『キネマ旬報』(41), 142-3.
- 八木信忠他編, 1986, 『個人別領域別談話集録による映画史体系 その2』日本大学芸術学部映画学科.