

黒澤明『生きものの記録』における〈核〉^①への恐怖を蔽うものについて

片岡佑介

はじめに

一九五四年三月一日、南太平洋マーシャル諸島でのアメリカの水爆実験によって、危険区域外を操業していた日本のマグロ漁船の乗組員二十三名が被曝する。この第五福竜丸事件は新聞・ラジオを賑わせ、継続される水爆実験や各地で水揚げされた魚や雨水からも放射能が検出されたこと等が連日報道され続けた。折しもこの時期は占領中に敷かれていた連合国軍最高司令官総司令部（GHQ）の検閲体制解除後、漸く多くの日本人がグラフ雑誌等で広島・長崎の被害の実態を目にすることが可能になって間もない頃でもあり^②、結果、〈核〉への関心の高

まりは日本で最初の全国的規模の反核運動を引き起こす。

こうした背景のもと、当時〈核〉に関する多くの映画作品が次々と製作・公開された。黒澤明の『生きものの記録』（一九五五）もその一つである。そのためか、これまで本作は現実の〈核〉問題や社会状況に照らし合わせてその是非を評価され、具体的な作品分析は未だ充分になされていない^③。そこで本稿は内在的なテキスト分析の作業によって、当時の批評が見過ごし、今なお語られていない本作特有の〈核〉への恐怖の在り様を浮き彫りにすることを目的とする。その上で、この恐怖が見過ごされてきたことの意味を、敗戦と占領を経た戦後日本の言説配置の点から考察し直したい。

1 映画公開時の批評——国民的観点

議論に先立って映画のあらすじを紹介しよう。町工場の社長・喜一老人が、放射能を避けるべく、全財産を投じて妻たちをも含めた近親者全員でのブラジル移住を計画する。これに反対する家族は喜一を家庭裁判所に訴える。家裁の参与員兼歯科医・原田は喜一に理解を示すも、やむなく準禁治産の判決が下され、恐怖を募らせた喜一は遂に自ら工場に火を放って精神病院に収容される。原田が病室の喜一を訪ねたところで映画は幕を閉じる。では当時の批評は映画をどのように見たのか。

批評家達の反応は概して芳しくなく、現に本作は黒澤作品中、興行的に最も失敗した作品となる。注目すべきは多くの論者がその原因を「はじめから超人」の喜一に「同情することが出来ない」という点に帰していることだ⁴⁾。例えば物理学者の武谷三男は「喜一の恐怖と行動は、あまりに奇矯であり、とうとうであり、大衆の今日もっている恐怖心にひびいて来ない⁵⁾」と述べているが、同様に他の論者も喜一を「庶民性⁶⁾」や「私たち善良な一般大衆⁷⁾」等と対比させつつ、「民衆との共感の喪失⁸⁾」を映画ないし作家の不備として指摘しているのである⁹⁾。

この「庶民」や「大衆」を強調する観点は、当時の原水禁運

動から導出されたものと考えられる。なぜなら杉並区の婦人団体から始まり、延べ三千二百万人にも達した全国的な署名運動によって原水爆禁止日本協議会を発足させた原水禁運動は、紛れもなく民衆運動と認識されていたからだ。実際、映画評論家の瓜生忠夫は「原水爆禁止の民衆運動」に言及しつつ、原水爆問題に向き合うには「抗議の主体となるべき集団的力の形象化」が必須であるが、「この作品で一番の欠陥は、国民的観点というものの弱さ」だと評している¹⁰⁾。

このような「国民的観点」の重要性に関する指摘は、やはり当時の運動紙『原水爆禁止署名運動全国ニュース』にも散見されるものであった。例えば一九五四年一〇月一五日の紙面では、「広島・長崎への原爆投下以来、日本国民」の「耐え忍んできた」「苦しみ」が「ビキニ事件をきっかけとして、一時にせきをきって落としたように流れはじめた」「国民感情の奔流」として署名運動を捉えない限り、「国民運動の本質を正しく理解することはできない」と述べられている¹¹⁾。そしてこの理解において「個人的エゴイズム」は「全国民の清らかな統一運動をむざんに傷つけるもの」とされているのである¹²⁾。

『生きものの記録』に対する当時の批評には、こうした〈核〉を巡る当時の言説が作用していたといえよう。「はじめから超人」な上に喜一が恐怖していく過程や家族との和解も提示され

ない映画に、「民衆との共感」による「国民感情の奔流」など望むべくもない。故に本作は「悲劇」の主人公をとりちがえ¹³⁾「た失敗作とみなされたのである。だがしかし「国民的観点」からは共感不可能であることが、喜一の恐怖の特異性だったとしたらどうか。いや、むしろこの「国民的観点」こそが喜一の恐怖を抑圧し、見えないものとしていたのではないか。とすれば、この抑圧された恐怖を改めて現出させるにはテキスト自体を丹念に読み解く必要がある。よって以下より作品分析に着手する。その際まずは映画の構造に着目し、従来の喜一／家族、「超人」／「大衆」といった物語内容や社会状況に基づいた対立関係を、あくまで映像と音声に根差して読み直していきたい。議論を先取りすれば、物語的な対立とは裏腹に両者の表象形式は相補的な関係にあり、その表象形式の立ち上げるものが、テキスト内部においても喜一の〈核〉への恐怖を抑圧していると思われるからだ。

2 作品分析一——身体なき声／声なき身体

それでは家裁での申立書読み上げの場面から見ていこう。冒頭のこのシーンは登場人物ないしその利害関係を明確にすると同時に、〈核〉への最初の言及もなされる重要な場面といえる。

召喚の電話を受けた原田が家裁を訪れると、家族らしき数名の男女が口論をしている。部屋中央にいる「お父さん¹⁴⁾」と呼ばれる男性（喜一）は終始、扇子でバタバタ音を立てながら怒鳴り散らし、しまいに机をドンと叩いて湯呑みをガチャリと倒すと「お母さん」が泣き崩れて家族は押し黙る。ところが別の男性（参事員・堀弁護士）が割って入り、家裁の「第三者」としての役割を講釈し始めるや騒音は一気に弱まり、家族に促され「お父さん」は呟きながら退室する。残された原田と堀に事件の概要を説明すべく荒木判事が申立書を読み上げる。その声が「原子爆弾、水素爆弾、及び同放射能……」という件に至るや突如、申立書の文字が二重写しで画面全体に覆い被さる。画面は文字を残したまま室内の荒木から廊下の喜一に切り替わり、続いて喜一を中心に長椅子に座る近親者一同が映される。この間の音声は荒木の声のみであり、読み上げが終わると文字も消える。

前半部では事態の仔細が不明なため、観客はまず意味の統御されない不快な騒音に晒されよう。けれども、実際の音源を劇場のスピーカーとするノイズが画面内の想像上の音源に繋留されることで、意味不明な音はそれぞれ扇子や机の音となり、かつそれらの音が喜一のいる物語空間の拡がりや音の発生源／騒動の焦点としての喜一を立ち上げる。他方、弁護士と判事であ

る堀と荒木は、ノイズに代わってクリアな声を響かせる点でも喜一と対照的であり、とりわけ二重写しの場面では画面で扇子を扇ぐ喜一の音が一切聞こえないため、画面全体を覆う文字とそれを読み上げる声とがあたかも喜一を封じているような印象を受ける。荒木の身体に繋留されていたこの声は、画面が廊下の喜一らに切り替わるやヴォイス・オーヴァー（以下V・O）として機能し始め、音声的注釈によって事の顛末（〈核〉）に恐怖した喜一が全財産を投じたブラジル移住を計画。反対する家族が準禁治産を申立てた）を観客に伝達し、遡及的に前半部を意味形成し直す。

このV・Oに関してミシェル・シオンの議論を参照したい。

シオンは、『天国と地獄』（一九六三）の脅迫電話を通じてしか登場しない誘拐犯の声のように、発声者の身体が未だ見えず、影等を通じてしか現れない有力な存在の声を「アクスマートル[acoustmètre]」と名付けている¹⁵。アクスマートルは画面の身体に繋留されないことで「同時に内部でも外部でもある（画面の）表面を漂い」、そのため「偏在性」と「すべてを見通す」力を備え、「掟であるかのように現れる」¹⁶。先の二重写しの場面で荒木の身体を「一時的に留守にした」声は、シオンが「既に視覚化されたアクスマートル」と呼ぶ変種に相当するが、この変種は「感染することで完全なアクスマートルの権力を幾分

か獲得する」という¹⁷。更にシオンは、音が再現できないサイレント映画期に、音の代理として音源となる物体の映像を二重写しで重ねる試みがあったことを紹介している¹⁸。

右の説を踏まえると、不完全な荒木のV・Oは、自身の権力の根拠として、感染源である完全なアクスマートルに依拠していることになるが、その感染源とは荒木に自らを読むことを促す申立書の文字だと考えられよう。聴取された荒木のV・Oと二重写しの申立書の文字は、「掟であるかのように」な声の権力を仮構する。そしてその権力を付与された荒木のV・Oが準禁治産即ち喜一の財産権の剝奪を発令しているのである。準禁治産を共同で申立て、互いにより多くの財産を得るべく牽制し合う家族らが、「裁判所の許可」や「違法行為」といった法に依拠した言葉を共通して用いるのも、彼らがこの権力の傘下に与しているからといえよう¹⁹。以降、映画では喜一を準禁治産とすべきか否かの議論が展開される。そこでこの議論で準禁治産と対立するブラジル移住が、映画的表象作用を伴って初めて提示されるシーンを確認したい。

申立書の場面の後、自宅にいる家族のもとに喜一が謎の老人を連れて来る。老人は無言のまま徐に荷物から映写機を取り出し、壁に映像を投射し始める。訝る家族と喜一が見る壁の映像は、広大な農場と働く人々を映す。すると老人が映像を指差し

「よう見てつかあさい、あれがあんた方の家じゃけん」と語る。見る家族の切り返しを挟んで、壁の映像は観客の見るスクリーンに嵌め込まれたかたちで大写しになり、大きな家を背景に大勢の男女や子どもに囲まれてこちらに手を振る笑顔の先の老人が映る。

再びシオンを参照すると、彼は「身体なき声」たるアクスメートルの「片割れ」として、「声なき身体」である「無言の人物」を位置づけている²⁰。声を発しない無言の人物は、物語の「探求の鍵となる究極の一言を匿っているように推定され」るばかりか、「声に縛り付けられない」が故に「空間における境界の不明瞭な位置を占め、いつでも画面外から出現するように見える」²¹。先の場面の老人は疑惑のなか発話への期待が引延ばされることから、短い間ではあれ無言の人物と呼んで差し支えないだろう。彼が名前を持たない点もシオンの挙げる特徴に当てはまる。その無言の老人が発話によって沈黙を破ると、それまで老人の背中越しに見えていた壁の映像がスクリーンに覆い被さり、今度は十六ミリ・フィルムのサイレント映像で無言の老人が現れる。まるで老人は喜一らの居る「家」から、壁の映像にとってV・Oに相当する声を経由して、サイレント映像の内部へと「出現」したかのように見える。けれども「家」の前に整列する男女を家族写真の如く映した様式化されたイメー

ジは、異質で偏在的な老人ではなく、老人を家父長とする家族の映像として看取されるだろう。この一連の場面は後に台詞で語られるように、ブラジルの「農場の持主で、日本に帰りがたがる」移民の家父長の老人との「財産の物々交換」による移住計画を提示しているのだが、サイレント映像は、「交換」の単位であり何より家父長の権威の拠り所である「家」族のイメージを暗黙の内に伝達しているのである。

以上のように映画を牽引する準禁治産とブラジル移住のモチーフは、アクスメートルと無言の人物によって提示されている。両者は映画を構成する聴覚的／視覚的表象のいずれかを互いに欠いているため、音と映像が想像的に結合されることで構築される物語空間に明確な位置を持たず、それが両者を特別な存在たらしめている。その意味で両者は相補的といえる。さしあたってここで重要なことは、各々の場面で最終的に立ち上げられる法の声と家族のイメージが、物語空間とは異質な表面に君臨しているということだ。申立書のV・Oと壁に投射された純然たるイメージとは、いずれも物語空間に身体を持たない。故に両者は「不死身 (invulnerability)」であり、ある種の権威を付与されるといえよう²²。この物語空間内／外の境界を漂う表面の権力が、準禁治産とブラジル移住という物語の対立軸を立ち上げていたのである。しかし両者の表象形式は相補的なだけで

対立しているわけではない。それが対立するのは、ただ物語内容の次元でのことだ。

物語内容の次元で考えれば、喜一の財産権を失効させる準禁治産と家父長同士の財産交換によるブラジル移住は、当然、相容れない関係にある。けれどもその対立はあくまで財産を争点とする対立であって〈核〉に関してではない。というのも家裁の判決に関する荒木・堀・原田の議論では、結局、準禁治産という「一般論」的な法則を適用するだけで〈核〉は放置されたままであり、喜一のブラジル移住も実のところ「水爆に対して絶対安全な場所なんか、地球の上にはありませんよ」と指摘されてしまうように、〈核〉への対策になっているとは言いがたい。むしろここでのブラジルは、十六ミリ・フィルムサイレント映像という媒体が提供する過去のイメージそのものであって、喜一が「あれを見りゃ誰だって安心する」と言ったのは、そこに敗戦前の日本が保存されたかのような大家族のイメージを見たからであろう²³。ブラジルは、あくまで〈核〉に脅かされた世界の外部のイリュージョンに過ぎない。このように本作の物語は〈核〉の物語のように見えて、実は〈核〉ではなく財産を争点としていたのである。

ではこの財産の物語にとって、喜一が自ら工場に火を放つという結末は何を意味するのか。一見、議論の中心の財産の喪失

を示すようでいて、しかしこの結末は、表面の権力の次元で考えれば両者にとっての折衷案といえる。なぜなら法の声にとっては、保佐人の母親が喜一の説得で準禁治産を取消すかもしれない中、工場は失ったものの精神病院へ収容された喜一の財産権は失効されたはずであろうし、家族イメージにとっては、ブラジル移住は果たされなかったものの、喜一の病室から出てきた家族は、母親を中心に肩を寄せ合って無言のまま悲しみに暮れるという、自らのネガ像を再現しているからだ²⁴。たとえ物語空間の個人の財産が失われようと、表面を覆っていた法の声と家族のイメージは、喜一を排除しつつ互いの目的を達成し合っているのである。

さて、ここまで身体なき声／声なき身体という相補的な表象形式による財産の物語を追ってきたが、本稿の問題関心はこの表象形式によって立ち上げられる表面の権力が如何に喜一の〈核〉への恐怖を抑圧しているかということにあった。そこで次節では、喜一の〈核〉への恐怖がどのような表象をもって映画的に提示されているのか、そしてそれは表面の権力と如何にして邂逅するのか確認していきたい。

3 作品分析二——明滅する光

映画の中で唯一、喜一の〈核〉への恐怖が表象されるシーンは、先の映写機の場面の後に位置している。映像に安心し、妾たちの家を回ってブラジル移住を説く喜一は、最後に若い妾・朝子の家の縁側に座って彼女を説得する。そこに耳を劈くような飛行機のものらしき音が聞こえ、知らん顔の朝子に対し、喜一はギョロギョロと上方を見回す。三度目の飛行機音が聞こえたその刹那、画面全体が強烈な光で明滅するや、驚愕した表情の喜一が咄嗟に画面外へと転げるように逃げ去る。慌てて追う朝子とともに画面が切り替わると、幼子に覆い被さり諤々と震える喜一が映る。ドーンという炸裂音が聞こえ、朝子は喜一から泣く幼子を奪って抱きかかえる。呆然とし肩で息をつく喜一。音とともに雨が降り出す。

この場面では、シックエンスの最後の雨音から炸裂音は雷鳴で光は稲光だと遡及的に理解され、更に遡って飛行機音との「つなぎ間違い」によって、喜一は光と炸裂音を〈核〉＝ピカドンだと勘違いしたことが把握されよう。だがしかし、光の明滅の瞬間は観客も一体何が起きたかわからなかったのではない。ここでは喜一のみならず観客もまた混乱に襲われるのである。けれども遅れて聞こえる炸裂音と雨音が、音と光の乖離による映画の意味作用の停止を雷の音と光のズレとして取り繕い、「正しいつなぎ」によって因果的に場面を意味形成し直す。結

果、観客の混乱は忘れ去られることになるであろう。

この光の明滅は画面の表面で起きている現象であると同時に、喜一が驚愕しているが故に物語空間内での出来事でもある。対して、先の申立書の声／文字は画面の登場人物には聞こえ／見えていない。またブラジルの映像の場面では、壁とスクリーンが重なることでそれまで映像の前に映っていた登場人物らが消えている。メアリ・アン・ドーンは物語空間に還元されないV・Oを「媒介なしに観客に語りかけ、「登場人物」を迂回して観客との間に共犯関係を設立すること、ともに映像を理解し、従って映像を位置づける」ものとしている²⁶。申立書を読み上げる荒木の声は物語内の事物であり、物語内の出来事として認識される。だが、それは誰であろう観客にのみ語りかけることで、観客の目を〈核〉に惹きつけつつ逸らしてきたといえよう。というのも申立書が語る物語内容における出来事は、〈核〉↓喜一の〈核〉への恐怖↓ブラジル移住↓準禁治産という因果関係になっていくため、〈核〉が全ての出来事の根本原因であるかのように見せかけて、実際の映画のシーンではこれらの出来事の順序が逆に提示されているため〈核〉は映っておらず、なおかつ上述したように映画の物語は実は財産を巡るものではないからである。先行研究の多くが本作の主題と目される〈核〉を現実在即して中心的に論じてきたにもかかわらず、実

のところ本作の物語において〈核〉はほとんど無視されている。

その詐術を主導してきたのが、媒介なしに観客に語りかける法の声、及びそれと対立関係にあるように見せて実は相補的な関係にある家族のイメージという表面の権力であった。ところが明滅する光は表面と物語空間とを同時に突き刺し、その境界を攪乱することで〈核〉への恐怖のイメージを瞬間的に現出させる⁵⁶。そこに、画面に想像上の音源を持たない炸裂音が覆い被さり、改めて光を想像上の音源として繋ぎ留めることで、物語内事物の稲妻へと光を「位置づけ」、その理解に観客を「位置づける」。かくして〈核〉への恐怖は勘違いということでも済まされ、家裁を舞台に財産を巡る議論が再開されるのである。

以上のように明滅する光とともに現出した喜一の〈核〉への恐怖は、表面を覆う音によって抑圧される。以後、申立書の手前のシーンのように喜一の反論は度々ノイズとして処理される。しかしながら、喜一が「超人」であったのは、この表面の権力に馴致されるがままにならなかったからではないか。そこで再び映画の結末を今度は喜一の側から考察したい。喜一が工場に火をつけた直接的な理由は、準禁治産が執行されて身動きが取れない中、移民老人の語る物語（「僕も親父がブラジルへ移住すると言いついた時あ、それこそ死物狂いで反対した」が「火事に逢うて（……）ふんざりがついた」）を信じたからであっ

た。このとき喜一が財産の交換相手の老人ではなく、その父の行動を演じていることに注意したい。いわば喜一は父の父の位置に自らを書き込んでいたのであるが、その結果が家族に叱責され、世界の外部としてのブラジルの崩壊を招くといった失敗に終わったことは、むしろ財産の物語の一翼を担っていたブラジル移住の物語の破綻に喜一を直面させ、表面の権力の磁場から彼を突き抜けさせたのではないかと考えられる。というのも狂気に至った喜一は、映画の最後に紛れもなく表面の権力と対峙しているからだ。

病室を訪れた原田を、別人の様に呆けた顔をした喜一が迎える。自らのいる病室を別の惑星と幻想する喜一が突如「おうっ」と声を上げてベッドから立ち、窓の外を指差して「ああ地球が燃えとる！」と叫ぶ。画面は原田・喜一の背中越しに大きく開かれた格子窓を映し、その中心には太陽が煌いている。正気の立場では太陽、狂気の立場では燃える地球を意味する窓の外の空間ではあるが、物語のイリュージョンではなくただ表面を見れば、横長の矩形と中心の円とは日の丸の形象以外の何物でもない。映画の最後で、喜一は表面の権力である日の丸の旗のイメージと対峙するのである。

表面の権力によって抑圧された喜一の〈核〉への恐怖は、最後に自らを抑圧していたものの形象を現出させたいえよう。

この表面の権力を支えていた身体なき声／声なき身体とは、畢竟、映画を構成する聴覚的／視覚的表象の謂いである。かくして喜一の〈核〉への恐怖を取り巻くものとして、「国民的観点」、映画という装置、そして日の丸の旗とが浮かび上がった。一体この三者がどのように縫い合わされるのか、次節でみていきたい。

4 静止した旗——占領物語と映画検閲

ここでハリー・ハルトゥニアン⁽²⁰⁾の「アメリカの日本／日本の日本」を参照したい。この論考でハルトゥニアンが検討する「占領物語」とは、第二次世界大戦後、アメリカが日本を「自由」で「民主的な社会」へと「作り直す」ために、アメリカの政策担当官たちによって「方便の戦略 (explanatory strategy)」として構築された物語である⁽²¹⁾。この近代化の物語は日本社会を経済的に再建し、共産主義革命の防波堤とすべく採用され、階級闘争抜き的发展モデルのショーケースとして日本を維持する目的に貢献する。その中心的なプロットは、日本社会を元々「民主的」なものとして政治的に読み替え、日本が戦争へ至った理由を「本来の民主的な適性から一九三〇年代は一時的に「逸脱」していた」と説明するものである⁽²²⁾。急激な

発展による社会内部の分極化を防ぐためのこの概念道具は、しかしながら、アメリカにおける日本研究で反復されて「アメリカの日本」を理論的に構築すると、今度は日本の近代化論者によって自らの歴史ないし占領経験を物語化する際の自己イメージ（日本の日本）として代補されたという。そのため占領物語に利用すべく残された伝統的価値との想像的な連続性は、日本人自らの手で物象化され、現実においても日本固有の文化が予め民主主義的な素質を備えていたかのように読み替えられた。

この占領物語を多くの日本人に普及させたのが、検閲下における映画政策である⁽²³⁾。大戦後、GHQは日本の再教育プログラムに際し、アメリカ型民主主義を効果的に浸透させるためのツールとして映画を選択した。紙幅の都合上仔細は省くが、既に一九四五年中に民間情報教育局（CIE）は日本の映画業界に対し占領目的の三方針と奨励すべきテーマ十項目、及び十三項目の禁止令を通達している。三方針は軍国主義の排除、自由主義の促進、平和主義の定着といったもので、十項目では具体例を提示して三方針に貢献する日本人の姿を描くことを推奨した。反対に禁止令では国家主義や仇討、婦人・児童への圧制、GHQの指令に反するもの等が禁止され、反GHQ反米感情に繋がるとして〈核〉を描くことも厳重に取り締められた。これらの項目を組み立てる際に参照されるべきプロットが占領物語であ

ったことは言うまでもない。結果、諸悪の根源は日本の封建的価値観とその上に成立していた軍部の指導者に帰せられ、多くの国民はそれに導かれただけの本質的には平和を愛する民として描かれるよう指導された。

こうして占領物語は映画という表象装置を得ることで、程度の差こそあれ多くの観客に内面化されていったと思われる。というのも『生きものの記録』を取り巻く当時の言説状況にも、占領後の理想的な自己イメージとしての「日本の日本」を見出すことが出来るからだ。独立後、敗戦と占領を超克し、「国民感情の奔流」によって「集団的力の形象化」を成し遂げるには、民主的な反核平和運動の「抗議の主体」と、「苦しみ」を「耐え忍んできた」「私たち善良な一般大衆」とが等号で結ばなければならない。にもかかわらず、映画ではその大衆を虐げてきたはずの封建的な家父長・喜一を〈核〉に恐怖を抱く「悲劇」の主人公」とし、家族はそれに無関心という転倒が生じている。故に映画は否定される必要があったのだろう。しかし前節までの分析を踏まえるならば、むしろ『生きものの記録』は占領物語の姿をあまりにも正確に暴露するような作品になっていたのではないか。

ハルトゥニアンは、占領物語が何より封建的な社会構造から資本主義的生産様式に基づくそれへの移行という目的に導かれ

ていることを指摘しているが、その際、戦前の国家の基礎としての「家」の比喩形象が戦後の企業において再び利用され、「家」に似た巨大企業としての日本社会のイメージを形成したことに言及している³⁰。家制度に基づく喜一の家督権を剝奪しつつ、イメージとしての「家」を温存していた『生きものの記録』は、まさに占領物語の裏のプロットを忠実になぞっていたといえよう。このとき、「国民的観点」からは共感しえない喜一の〈核〉への恐怖が体現していたのは、戦前の家父長のままであり続けたがために「逸脱」として戦後の「家」から追放された者の告発であったと考えられないだろうか。それを理解するには喜一が対峙したあの旗の意味を考察する必要があるが、その前に黒澤作品における旗について触れておこう。

蓮實重彦が述べているように黒澤作品において旗とは特別なモチーフであり、黒澤本人も旗には格別の思い入れがあったという³¹。例えば『七人の侍』（一九五四）の旗は、侍を表す「〇」と農民を表す「た」の文字とその中間的な存在である菊千代を意味する「△」とが書かれた三者の共闘の徴であり、野武士との決戦の場面の前後には、風になびく旗のショットが象徴的に挿入されている。また物語内のみならず映画製作においても旗は共闘の象徴であり、風と旗、それを撮るカメラ、音効によって作られ合成されるパタパタという音、そしてシナリオ

等の全要素が機能しなければ旗はためかない。加えて連貫は「みんなが見る、一つのまとまりの象徴としての旗」をスクリーンと同形の極めて映画的な対象とも指摘する³²⁾。つまり旗を偏愛し、旗によってまさしく「集団的力の形象化」を実現することのできた黒澤明であるにもかかわらず／であるからこそ、〈核〉を捉えようとしたとき、「国民感情の奔流」が吹き込まれない静止した旗を隠しつつ晒すことになったのである。いわば『生きものの記録』は「旗に殉じちゃった男の物語」³³⁾なのであり、故に黒澤の愛の対象であった旗＝スクリーンの表面という形象において、占領物語における社会構造の移行と「家」のイメージの温存といった欺瞞的共謀を露にし得たのだといえよう。それが究極的に集約されるのが、最後の日の丸のショットである。

このイメージには、燃える地球と太陽と日の丸とスクリーンとが重ね書きされている。燃える地球は〈核〉のイメージに相違なく、また太陽は戦前の象徴体系において天皇を意味するものであった。即ち、「逸脱」として追放された家父長である喜一の、太陽に燃える地球を重ね合わせる狂気の発話は、天皇が原爆に敗れたということを暴露するものに他ならない。この事実こそ占領物語が抑圧していたものであっただろう。なぜなら戦前と戦後とを想像的な連続性のもとで繋ぎ合わせ、自らに似

せた民主主義国家を確立しようと目論む占領当局ないしその理想的な物語を取り込むことで延命した国民国家の遺制にとって、〈核〉は父の死という精神的外傷のような裂け目を生じさせかねず、また民主主義的な理想像が極めて非人道的なやり方で占領を開始したことをも想起させかねないからだ。よって燃える地球と太陽とは無意識の国民的合意のもと、ともに抑圧／否認され、その条件下において日の丸という国旗は維持される。

この国旗のもとで成立していたのが、敗戦と占領とを超克する例の「国民的観点」だが、瓜生は『生きものの記録』に「国民的観点」というものの弱さを批判するのに続けて、「それ（「国民的観点」）なしには人類的観点も現実になり立っていない」とも述べていたことに注意したい³⁴⁾。やはりこれも当時の原水禁運動から導かれた観点であるが、この「国民的観点」と「人類的観点」とが接合されることで、このイメージは太陽＝地球という幾何学的形象の一致を梃子にしつつ、唯一の被爆国というナショナル・アイデンティティー＝世界的使命の象徴へと肯定的に読み替えられ得るともいえよう。『生きものの記録』が後年、チェルノブイリや高速増殖炉「もんじゅ」、また福島第一原発の事故などを受け、公開当時から掌を返したかのように肯定的に評価される向きがあるのも、この筋道が残されているからであると思われる。

しかし本稿がテキスト分析の作業から明らかにしてきたのは、本作における〈核〉への恐怖が、国民的凡庸におけるそれではなく、特権的な存在であり続けようとしたために戦後の「家」から裏切られた者の恐怖であったということだ。それゆえに家裁の議論で発せられる「死ぬのはやむをえん……だが殺されるのはイヤだ!」という喜の叫びは、「国民的観点」や「人類的観点」から共感可能なものというより、むしろ特権的な家父長の叫びであるにもかかわらず、唯一の被爆国の歴史的・精神的地平から抹殺された者のそれと重なり得るのではないか³⁵。

全国的な反核運動が展開されていた映画の公開当時、喜一の〈核〉への恐怖が共感不可能な恐怖として見過ごされたことの意味を、再度、丹念な歴史的検証の作業のもとで考察し直す必要があろう。

おわりに

ノエル・バーチは、黒澤を「表象の西洋的モードにすっかり同化した後」(……) その内部で／それを越えて、一つの形式的

なシステムを構築した³⁶」特異な映画作家と評している。戦前からジョン・フォードを敬愛し、戦後は占領期の検閲下でその才能を発揮させ、ルーカス、スピルバーグ、コッポラ、スコセッシらに影響を与えたクロサワは、極めてアメリカ的な作家であったといえる。と同時に、黒澤は戦前の検閲下においてもまた数こそ少ないが佳作を残し、戦前戦後を通じて日本の大衆に親しまれた作家の一人でもあった。その黒澤Ⅱクロサワだからこそ、〈核〉を描こうとしたとき、図らずもそれを取り巻く戦後の欺瞞を現出させるような作品となり得たのだと思われる。

映画評論家の武井昭夫は、黒澤を「しっかりとした国家論を持たない」(……) だから、戦後になっても権力というもののとの本当の、そして直接的な対決が出来ない³⁷」と批評し、日本映画界が戦後、戦争責任の問題に取り組んでこなかったことを指摘している。確かにそうした日本映画界及び黒澤の戦争協力の問題を政治的・倫理的に検証する作業も丹念になされていく必要はあるが、作家の意図を越えて、見ているにもかかわらず見えていないイメージを精緻に読み取っていく営為も等しく必要なことではないだろうか。

- (1) 本稿では原子爆弾、水素爆弾、放射能について全体的に言及する際、煩雑さを避けるべく便宜的に〈核〉という語を用いる。
- (2) 政治学者の加藤哲郎は、こうした言説を「占領期「原爆報道の消滅」神話」とし、検閲下でも原爆報道が新聞や雑誌から完全に消滅してはいなかったことを再検証している。加藤哲郎「占領下日本の「原子力」イメージ——ヒロシマからフクシマへの助走」<http://members.com.home.ne.jp/katoe/Occuatom.html> (二〇一二年九月三日)
- (3) 本稿査読後に出版された以下の論考は、「水爆の脅威」に「生きもの」として反応する人物を描くという「作者の言葉」やそれに依拠した評論と距離を取り、具体的な作品分析を試みている点で本稿と関心を等しくする。但し「映画の物語における真の問題は原水爆の脅威ではない」とし、「問題としての家長」に着目するその論旨に賛同しつつも、本稿は猶「生きもの」一般ではなく家長特有の「原水爆の脅威」に注視する。中村秀之「原水爆、家長、嫁——『生きものの記録』(一九五五年)における「私」の自壊」、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、二〇一二年。
- (4) 北川冬彦「人間の動物性の研究」、『キネマ旬報』一九五五年二月月上旬号、キネマ旬報社、四八頁。
- (5) 武谷三男「象徴主義の限界」、同前、五〇頁。
- (6) 高田季太「生きものの記録」の興行性、『キネマ旬報』一九五五年二月下旬号、キネマ旬報社、一一六頁。
- (7) 田中穰「黒沢明の錯誤」、『キネマ旬報』一九五六年一月月上旬号、キネマ旬報社、一六四頁。
- (8) 岩崎昶「映画作家論(八) 黒沢明の世界」、『中央公論』一九五七年一月号、二二八頁。
- (9) 他に乾孝「分裂型」の必然的帰結、『キネマ旬報』一九五五年二月月上旬号、キネマ旬報社、双葉十三郎「生きものの記録」、『映画旬刊』一九五五年二月下旬号、雄鶏社、渡辺陽一「生きものの記録」の主題、『キネマ旬報』一九五六年二月月上旬号、キネマ旬報社、黒澤明／木下恵介／武田泰淳「人間像製作法」、『中央公論』一九五六年二月号、の武田の発言、が同様の指摘をしている。
- (10) 瓜生忠夫「生きものの記録」、『映画芸術』一九五六年二月号、星林社、四五頁。
- (11) 小林徹編解説『原水爆禁止運動資料集』第一巻、緑陰書房、一九九五年、四六三頁。
- (12) 同前、四六三頁。
- (13) 田中、前掲論文、一六五頁。
- (14) 以降、映画の台詞は黒澤明『全集黒澤明』第四巻、岩波書店、一九八八年、より適宜修正しつつ引用。
- (15) "acousmatique (音源が見えずに聞かれた)"と"être (存在)"の観語。ピタゴラスの新弟子が視覚を捨象し聴講に専念すべく入門後五年は暮越しにしか師の声を聞くことを許されなかったためAkousmatikoi(聴覚的な者)と呼ばれたという故事からシオンが造語した。Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. 1982. Ed. and Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press. 1999. 18-21.
- (16) *Ibid.*, 22-27.

- (17) シオンは「アックスメートルの定義を開かれたまま」にしており、変種についての詳しい説明はなされていない。*Ibid.*, 21.
- (18) *Ibid.*, 136.
- (19) 「大旦那のお世話」「他家」「あの人の血」等の語を用いていた妾一家も後に言葉を切り替える。一方、法に依拠した語を用いないのが母・とよ、末娘・すえ、そして最も若い妾・朝子の三名であることは、ジェンダー分析の観点から重要なことと思われるが、紙幅の都合上、本稿では扱わない。
- (20) *Ibid.*, 97.
- (21) *Ibid.*, 97.
- (22) *Ibid.*, 27. 声にうっすら以下も同様の指摘をうける。Doane, Mary Ann, "The Voice in the Cinema: the Articulation of Body and Space," *Yale French Studies* 60, New Haven: Yale University, 1980, 42.
- (23) 一九〇八年から皇国殖民会社の管理のもと始められた日本のブラジル移民政策では、家族単位での移民が条件づけられていたものの実際には難しく、単身者の出稼ぎ移民を偽装夫婦／兄弟として許可することが多かった。戦前の移民政策において既に擬制としての家族ないし家制度が演じられていたといえる。
- (24) 火事の前日、とよ・すえ・朝子の三名が家族旅行の楽しげな写真を眺めていることは興味深い。
- (25) Doane, op. cit., 42.
- (26) 水田リビット堯は戦後日本映画における“atomic light”の痕跡を「内部と外部、表面と深く、見えることと見えないことの境界を破壊する非可視性〔avisuality〕」とらう概念を用いて考察している。Lippit, Akira Mizuta, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, 102.
- (27) Harootyan, Harry D., "America's Japan / Japan's Japan," *Japan in the World*, Ed. Masao Miyoshi and H.D. Harootyan, Durham and London: Duke University Press, 1993, 200-201.
- (28) *Ibid.*, 201-202.
- (29) 映画検閲に関しては以下を参照。谷川建司／平野共余子解説『GHQ日本占領史』第一九巻 演劇・映画 平野共余子訳、日本図書センター、一九九六年、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、一九九八年、谷川建司『アメリカ映画と占領政策』京都大学出版会、二〇〇二年、牧野守『日本映画検閲史』現代書館、二〇〇三年。
- (30) Harootyan, op. cit., 201, 213.
- (31) 蓮實重彦／野上照代／伊丹十三「黒澤明 あるいは旗への偏愛」『文藝別冊（追悼特集）黒澤明』河出書房新社、一九九八年、二〇二—二一四頁。
- (32) 同前、二〇六頁。
- (33) 同前、二一三頁。
- (34) 瓜生、前掲論文、四五頁。
- (35) マーシャル諸島は第一次世界大戦で日本の委任統治領とされ、日本の敗戦に伴ってアメリカの太平洋諸島信託統治領に繰り込まれた。マーシャル諸島でのアメリカの核実験は一九四六年から開始され、ビキニ水爆実験でもロンゲラップ島の住民が被曝しているが、当時それが関心を集めることはなかった。また広島・長崎では強制連行された多くの朝鮮人、中国人をはじめ、様々な国籍を持つ人々が被曝している。
- (36) Burch, Noël, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Berkeley: University of California Press, 1979, 291.

(37) 武井昭夫『戦後史のなかの映画』、スペース伽耶、二〇〇三年、

二三頁。

(かたおか ゆうすけ／博士後期課程)