一橋大学審査学位論文

原爆映画にみる「無垢なる被害者」像の構築・解体・再構築

一橋大学大学院言語社会研究科博士後期課程
学籍番号：LD101005

片岡佑介

【目次】

序章　……3

1　本論の対象――原爆映画の定義　……3

2　先行研究のまとめと課題　……6

3　本論の研究目的と方法　……11

第 1 章　「無垢なる被害者」の構築――新藤兼人『原爆の子』、関川秀雄『ひろしま』にみる女教師の歌声と白血病の少女の沈黙　……14

1　映画化の経緯と反響　……14

2　「無垢なる被害者」としての母子像の構築――新藤兼人『原爆の子』における女教師の歌声　……17

2.1　戦後日本映画における「白いブラウスの似合う女の先生」　……17

2.2　広島を意味づける非同期の声　……18

2.3　女教師の童謡と白血病の少女の回想　……22

3　汚れた女教師と広島の再軍備――関川秀雄『ひろしま』　……25

4　国民形成期の音楽教育　……29

5　声を奪われた市民たち　……31

第 2 章　黒澤明『生きものの記録』にみる共感不可能なものとしての家長の恐怖　……37

1　映画の背景としてのビキニ事件　……37

2　映画公開時の評論にみる「国民的観点」　……39

3　申立書の声と文字／大家族のサイレントフィルム　……43

4　財産を巡る物語と家長　……46

5　映画の裂け目としての核への恐怖　……49

6　静止した旗――映画検閲と占領物語　……53

第 3 章　60 年代純愛もの原爆映画にみる白血病とケロイドの表象――若尾文子と吉永小百合のスター・イメージに注目して　……59

1　純愛もの原爆映画における白血病のヒロイン像　……59

2　スティグマ化された乳房とケロイド――吉村公三郎『その夜は忘れない』にみる若尾文子への視線と音楽　……64

2.1　メロドラマと「若尾文子的問題」　……64

2.2　主観ショット／投錨によるスティグマ化　……66

2.3　スティグマとしての乳房とケロイド　……71

2.4　信頼のできない視線　……74

3　ロマンティックな病としての白血病の演出――蔵原惟繕『愛と死の記録』にみる吉永

小百合の白さについて　……78
3.1　吉永小百合の「純愛路線」　……78
3.2　白血病を視覚化するミザンセーヌ　……81
3.3　白血病を聴覚化するライトモチーフ　……86
3.4　「純愛路線」による政治的要素の抹消　……95

第 4 章　新藤兼人『母』にみる妊娠の表象と朝鮮人被爆者の包摂・排除――乳房と足のショット分析から　……103
1　ビキニ事件以降の「遺伝」の問題と母性の表象　……103
2　若い女の足／老いた母の乳房　……105
3　農婦の足とオルガン　……109
4　朝鮮人被爆者の包摂・排除　……118

第 5 章　占領の表象としてのマリア像――熊井啓『地の群れ』にみる無垢なる被害者像の解体　……123
1　映画の新しい波と原爆映画　……123
2　50 年代の原爆映画にみるマリア像と日米の和解　……128
3　砕かれたマリア像――熊井啓『地の群れ』　……134
4　占領の表象としての飛行機音　……138
5　無言の妊婦たちの微笑み　……143

第 6 章　黒澤明『8 月の狂詩曲』にみる 50 年代の原爆映画への退行――マリア像、女教師のオルガン、対位法の再構築　……148
1　「記憶」の時代における原爆映画　……148
2　《スターバト・マーテル》と削除された「平和祈念像」　……156
3　女教師のオルガンと薔薇の修辞による和解　……161
4　無垢なる被害者への退行――成し遂げられた対位法　……165

終章――家族の物語　……173

参考文献　……178

序章

1. 本論の対象――原爆映画の定義

1945 年 8 月 6 日 8 時 15 分、広島市の上空 600 メートルで人類史上初めて実戦使用された原子爆弾が炸裂した。原子爆弾は、爆風と熱線で爆心地から周囲 3 キロを灰燼に帰せしめ、生物に深刻な影響をもたらす強烈な放射線を放ち、放射性降下物を振りまいて広い範囲を汚染した。その広島の原爆から三日後の 1945 年 8 月 9 日 11 時 2 分、長崎市に二発目の原爆が投下される。上空 500 メートルで爆発した原爆は、直径 100～280 メートルにも及ぶ火球を生じさせ、爆風とともに辺りを破壊し尽くし、再び黒い雨を降らせた。

当時の広島市の人口は約 35 万人とみられているが、建物疎開による入市や動員学生などで昼間人口は 40 万人に及んでいたともいわれる。また、そのなかには約 5 万人とも推定される朝鮮人が含まれていた。被害の正確な実数は不明ではあるものの、1945 年 12 月末までに約 14 万人もの人々が亡くなったといわれている [1]。対する長崎市の当時の人口は、約 24 万人と推定され、12 月末までに約 7 万 4 千人が亡くなったといわれている [2]。その内、朝鮮人人口は約 2 万人とみなされており、半数の 1 万人が亡くなったとされている。更に放射線による原爆症は、被爆直後から長期にわたり被災した人々を苦しめ、身体への直接的な苦痛のみならず差別などの社会生活を送る上での苦難を引き起こした。

このように未曾有の破壊をもたらした広島・長崎の原爆は、繰り返し映画の題材として取り上げられてきた。短編の記録映画やアニメーション作品まで含めると、驚くことに日本ではこれまでにおよそ 220 本以上も原爆を題材にした映画が製作されている [3]。同じように第二次世界大戦中の出来事を扱った映画でも、特攻隊を主な題材にした長編劇映画は 2015 年までに 33 本が公開されたというから [4]、これは相当な本数だといえるだろう。なぜ、日本映画はこれほどまでに原爆を映し続けてきたのか。その問いに答えることは容易ではないし、また本論の目的とするところでもないが、大きな要因の一つとして、原爆や放射能の被害や恐怖が決して払拭されることなく戦後の日本を脅かし続けてきたことが挙げられるだろう。米ソの水爆実験による「死の灰」や冷戦下での核戦争勃発の不安、被爆直後の急性放射線障害だけでなく残留放射能による白血病や癌などの発症、そして原発事故など、原爆の被害や恐怖は日本の戦後史に潜在し続け、折に触れて社会の表面に姿を現してきた。直後の

---

1 以上の記述は、広島平和記念資料館のホームページを参考にした。http://hpmmuseum.jp/ （2018 年 10 月 23 日確認）

2 長崎の原爆に関する記述は、長崎原爆資料館のホームページを参考にした。
https://nagasakipeace.jp/index.html （2018 年 10 月 23 日確認）

3 管見の限り、本論の最終章で検討する黒澤明の『八月の狂詩曲』が公開された 1991 年末までに、142 本（内劇映画 66 本、記録映画 53 本、アニメ 22 本）の原爆を題材にした映画が製作されている。

4 中村秀之『特攻隊映画の系譜学――敗戦日本の哀悼劇』岩波書店、2017 年、5-6 頁。ただし中村は、「特攻隊映画」を「特攻作戦を主な題材とし、原則として特攻隊員――生存者も含めて――を主人公としている」劇場用の長編劇映画とかなり厳密に定義しているため、劇映画でも特攻が物語の中心ではない作品やドキュメンタリー映画は 33 本の内に含まれていない。とはいえ、2015 年までに原爆を題材にした劇映画は 82 本撮られているから、やはり相当な数といえる。

壊滅的な打撃だけでなく、二重に目に見えない――不可視であるとともに予測不可能な――脅威であり続けてきた原爆は、視聴覚芸術である映画にとって、決して完全には捉え切れない対象として、日本映画史に憑りついてきたのではないか。

だが、深刻な惨害をもたらす恐怖の対象である一方で、映画の題材としての原爆は、社会的・政治的な文脈で重要な役割を果たしてもきた。それが日本人を被害者化する機能である。例えば、1950 年代には 30 本の原爆を題材にした映画が製作されたのだが、その中で劇中、第二次世界大戦における日本軍の戦闘シーンを含むのは、占領期に製作された『長崎の鐘』（大庭秀雄監督、1950）一本のみである。しかも、その『長崎の鐘』にしても、日本の戦闘に関する描写があるのは、製作者たちの積極的な意図によるというよりも、原爆の表現に神経をとがらせていた占領軍の検閲をかいくぐるための措置としてであった[5]。このように原爆を題材にした映画においては、原爆の被害に遭った被爆者が主な登場人物となることにより、戦争の被害の側面のみが焦点化され、加害の側面が除外される傾向にある。こうした点から、原爆を題材にした小説・マンガ・映画において、被爆者の表象が「無垢なる被害者性を構築し」、反面「戦争における日本の侵略性・加害性への無自覚さ」を助長してきたことが批判の対象になってきた[6]。以上を踏まえ、日本で製作された原爆映画において、被爆者たちの表象がどのように「無垢なる被害者」として構築され、原爆の恐怖や日本の加害責任を抑え込み、また時代を経るにつれてその表象がいかに変化したのか、これらの点を考察することが本論の研究目的である。

「原爆映画」という名称は、アメリカで製作されたドキュメンタリー映画『初めか終りか *The Beginning or the End*』（ノーマン・タウログ監督、1947）を評した 1950 年の文章で既に用いられている[7]。その後も、原爆を題材にした映画を総称的に指す呼び名として、商業的な批評や学術論文で最も頻繁に使用されているのが、「原爆映画」という呼称である[8]。とはいえ、その名称は決して定まっているわけではなく、ほかにも「広島映画[9]」や「原水

---

5 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、1998 年、102-4 頁。ただし、『ゴジラ』（1954）や同作を手掛けた本多猪四郎と円谷英二のコンビによる特撮映画『美女と液体人間』（1958）では、ゴジラや液体人間から都市を防衛するために、自衛隊が出動する。

6 加納実紀代「原爆表象とジェンダー――1950 年代を中心に」、『ヒロシマとフクシマのあいだ――ジェンダーの視点から』インパクト出版会、2013 年、104 頁。

7 星野武男「現代の立体像――原爆映画「始めか終りか」を見て」、『真世界』1 巻 8 号、真世界社、18-22 頁。

8 例えば、商業的な批評では以下のものがある。岩崎昶「奪われたスペクタクル――原爆映画始末記」、『改造』33 巻 17 号、改造社、1952 年、96-9 頁；斉藤正治「千羽鶴は悪魔の贈り物――「愛と死の記録」と原爆映画」、『映画評論』24 巻 1 号、映画出版社、1967 年、59-62 頁；上野清士「核の悪魔性を描くフィルム――原爆映画史への試み」、『新日本文学』37 巻 8 号、新日本文学会、1982 年、89-92 頁。また、学術論文では以下のものがある。古川純「占領と諜報――「原爆映画」ファイルと記録映画のゆくえ」、『専修法学論集』55・56 号、専修大学法学部、1992 年、527-47 頁；髙野吾朗「“原爆映画”が喚起するもう一つの謎――安部公房『他人の顔』中の「精神病院」について考える」、『敍説 3』7 号、敍説社、2011 年、89-95 頁；好井裕明「『ひろしま』から溢れ出す力を見直す――原爆映画の社会学に向けて」、『新社会学研究』2 号、新曜社、2017 年、67-75 頁。

9 荻昌弘「広島映画の系譜」、『アートシアター』51 号、日本アート・シアター・ギルド、1967 年、18-26 頁。

爆映画[10]」、「反核映画[11]」など、論者によって様々な語が使われており、またそこに含まれる作品の範囲も一様ではない。

例えば、日本のマグロ漁船「第五福竜丸」がアメリカの水爆実験で被曝したことに端を発する一連の騒動、通称「ビキニ事件」をきっかけに製作された『ゴジラ』（本多猪四郎／円谷英二監督、1954）は、広島・長崎の原爆を題材にした映画ではないものの、多くの論者が原爆を題材にした映画とみなしており、研究書でも言及されることが多い[12]。だが、「広島映画の系譜」を検討した荻昌弘は、長崎の原爆を題材にした『長崎の歌は忘れじ』（田坂具隆監督、1952）を「広島映画」に含める一方で、『ゴジラ』や同じくビキニ事件以降の放射能の恐怖を題材にした黒澤明の『生きものの記録』（1955）には言及していない[13]。けれども、荻の評論と同じ雑誌に掲載された草壁久四郎の論稿では、荻同様に『ゴジラ』には触れていないものの、『生きものの記録』が既存の「原爆映画」の中で「もっとも良心的な作品」と評されている[14]。このように、どの作品を「原爆映画」に含め、あるいは含めないのかは多分に恣意的な判断に委ねられ、「原爆を題材にしたから「原爆映画」だという[15]」ような主題に基づく漠然とした理解が共有されてきた。

こうした現状に対し、本論では「原爆映画」の境界を画定せず、敢えて曖昧な状態のままに保っておくことを選ぶ。ただし、「原爆映画」の定義に関しては、「原爆を題材にした」映画ではなく、原爆や被爆者の表象を含む映画を「原爆映画」と呼ぶことにする。無論、「原爆を題材にした」映画と、原爆や被爆者の表象を含む映画は、大抵の場合、重なり合うであろう。現に本論で主に考察対象として扱う映画は、本論でいうところの「原爆映画」であると同時に「原爆を題材にした」映画でもある。とはいえ、詳しくは後述するように、主題に基づいて原爆映画を把握してきた既存の研究では、多くの場合、物語内容にのみ着目して作品が読解されてきたため、ほかでもない映画媒体における原爆・被爆者表象の具体的な様相が議論から零れ落ちてきた。また、第 5 章で言及するように、若手監督による前衛的な原爆映画が製作されるようになる 1960 年代には、物語内容において原爆を題材にはしていないものの、原爆や被爆者の表象を含むような映画が登場し始める。こうした点を視野に入れ、本論では表象に着目した原爆映画の定義を採用する。

上記の原爆映画の定義は、映画研究者の木下千花による「妊娠映画」批評の試みから示唆

---

10 佐藤忠男「世界唯一の被爆国の原水爆映画」、『キネマ旬報』446 号、キネマ旬報社、1967 年、66-9 頁。

11 清水昌「原爆映画・反核映画の 40 年」、『キネマ旬報』929 号、キネマ旬報社、1986 年、200-1 頁。

12 例えば、マシュー・エドワーズが編集した論文集 *The Atomic Bomb in Japanese Cinema* では、三部構成の第一部が「Gojira and the Bomb」と題され、21 本の収録論文の内 3 本が『ゴジラ』にあてられている。Edwards, Matthew, ed. *The Atomic Bomb in Japanese Cinema: Critical Essays*. North Carolina: McFarland & Company. 2015.

13 荻、前掲論文、20-4 頁。

14 草壁久四郎「原爆映画とわたし」、『アートシアター』51 号、日本アート・シアター・ギルド、1967 年、34-6 頁。なお、草壁は長崎の原爆で被害に遭い、爆心地から 2.8 キロの地点にあった毎日新聞長崎支局の建物の下敷きになった。

15 上野昂志「原爆映画のディスクールから脱するために」、『映画芸術』38 巻 2 号、編集プロダクション映芸、1989 年、24 頁。

を得たものである。木下は「妊娠と産の表象を含む映画を「妊娠映画」」と呼び[16]、次のように「妊娠映画」批評の試みを定義づけた。

> 「妊娠映画」はあくまで読みの戦略として批評的に構築されたラベルであり〔……〕観客と作り手に共有された物語やセッティングの類型を「ジャンル」と呼ぶなら、妊娠と産をめぐる表象を発掘し照射するという「妊娠映画」批評の試みは、ジャンル批評とは明確に異なっている。むしろ、「妊娠映画」という視点の導入によって多くの映画が相貌を新たにし、いままで看過されてきた歴史的布置が浮き彫りになるだろう[17]。

勿論、「妊娠映画」が「1950 年代の「キネマ旬報」」には存在しない「構築されたラベル」であるのに対し[18]、上述のように原爆映画は論者によってその境界に揺らぎがあるにせよ「ジャンル」として認識されてきたものでもある。だが、リピット水田堯が、戦後の日本で流行した「透明人間」映画を、原爆の強烈な光と熱線によって一瞬にして影として焼き付けられた人体の抑圧された表象とみなしたように[19]、原爆や被爆者の表象の探求は、これまで把握されてきた既存のジャンルとしての原爆映画の枠組みを刷新する可能性を秘めている。その意味で、本論もまた原爆の表象を発掘し照射することで、日本映画の歴史的布置を捉え返すことを目指すものである。

その一方で、ジャンルとしての原爆映画が先行研究で十分に検討されてきたかといえば、必ずしもそうでもない。これまで議論されてきたのは、ほとんどの場合「原爆を題材にした」映画であり、その物語や社会的・政治的意義である。従って、ケロイドや被爆マリア像などの原爆映画固有のモチーフや類型的な登場人物、あるいは頻繁に登場するスター俳優のイメージなどが、個々の作品でどのように演出され、それが後年の作品にどのように継承されてジャンルとしての原爆映画を形作ってきたのかは、未だ明瞭に論じられているとは言い難い。ゆえに本論は、表象への着目によってジャンルとしての原爆映画を批判的に捉え直すとともに、その実態を明確化することを試みる。

2. 先行研究のまとめと課題

ジャンルとしての原爆映画を主題にした専門的な研究は決して多くはないが、個別の作品論や関連分野において原爆映画に言及した研究なども含めると一定の研究蓄積がある。商業的な映画批評の分野では、作品評が大部を占めるものの、定期的に原爆映画を総括した原爆映画論が書かれた。なかでも最も早い時期に書かれたものの一つであり、後の原爆映画

---

16 木下千花「妻の選択――戦後民主主義的中絶映画の系譜」、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、146 頁。

17 同前、147 頁。

18 同前、147 頁。

19 Lippit, Akira Mizuta. *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2005. 82-3.（『原子の光（影の光学）』門林岳史／明知準二訳、月曜社、2013 年、210 頁）

研究にも影響を与えたのが、ドナルド・リチーの「「もののあわれ――映画の中のヒロシマ」（1961）である。進駐軍として来日し、以降、日本映画に関する旺盛な批評活動を続けたリチーによるこの論稿は、日本人の原爆に対する反応を「不可抗力（アウト・オブ・ゴッド）」に処するようなものと指摘し、『原爆の子』などの初期の原爆映画にみられる哀歌調の姿勢を「もののあわれ」という語で表した[20]。リチーの論は、日本の原爆映画の抒情的な傾向を、占領期検閲の影響を考慮することなしに文化的本質に帰している点や、関川秀雄や亀井文夫、今井正による社会批判的な内容の原爆映画を「共産党員」による仕事と強調している点で、今日の視点からすればオリエンタリズムや冷戦下の政治状況を色濃く反映したものといえる。しかし、原爆映画に製作者の原爆問題に対する態度や主張を見出すという議論の大筋の方向性は、後続する原爆映画論と共通したものだった。

リチーに遅れること 6 年、映画評論家の荻昌弘と佐藤忠男は、いずれも 1967 年にそれまでの原爆映画を概観した論考を著している[21]。日本の戦前戦後を経験した両者の論は、単なる映画評に留まるものではなく、同時代を生きた者の実感や戦後の日本人としての自己批判を通して書かれたものであり、学ぶべきところは多い。けれども、それだけに両論の考察の焦点は、具体的な画面についてというより、原爆映画が原爆の惨禍や原水爆問題に対し、どのような「問題提起[22]」を行っているかという点に絞られている[23]。それは、荻が「広島映画とは、そのような〔＝個人として、広島の惨禍について発言する何らの資格も持っていない：引用者注〕私に向かって、“広島を語る権利がある”ことを信じた人々がおこなった説得の発言だ[24]」と記していることにも顕著であろう。

こうした傾向は後年の原爆映画論にも通底している。例えば上野昂志は、素材として原爆を取り入れたにせよ、映画にとっての問題は「映画がいかに映画としての輝きを持つか」の一点に尽きると説き、「ほかならぬその点において、いわゆる原爆映画は実に心許ない」と批判する[25]。このように上野は、原爆映画の映画としての魅力のなさを問題にしたのだが、ところが「日本の原爆映画の基調を形作っ」たという新藤兼人の『原爆の子』を批判する段になると、結局「作者」の「被害者意識」を問題にしており、具体的な演出は検討されてい

---

20 Richie, Donald. “‘Mono No Aware’: Hiroshima in Film”. Ed. Broderick, Mick. *Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*. London; New York: Kegan Paul International. 1996. 21-2.（「もののあわれ――映画の中のヒロシマ」、『ヒバクシャ・シネマ――日本映画における広島・長崎と核のイメージ』柴崎昭則／和波雅子訳、現代書館、1998 年、29-31 頁）

21 両論がともに 1967 年に書かれているのは、公開されたばかりの森弘太『河――あの裏切りが重く』から既存の原爆映画作品を逆照射しているからである。『河――あの裏切りが重く』は、当時 25 歳だった森弘太が手掛けた映画であり、長く幻の作品とされてきたが、2001 年に川崎市市民ミュージアムが監督の知人の所蔵していたネガを再プリントし、2009 年の第三回ヒロシマ平和映画祭で公開された。残念ながら本論では同作について検討できていない。別稿で改めて論じたい。

22 佐藤、前掲論文、67 頁。

23 もっともビデオや DVD で繰り返し映像や音声を分析可能な今日の視聴環境との違いは考慮する必要があろう。

24 荻、前掲論文、26 頁。

25 上野、前掲論文、24 頁。

ない[26]。そして「すべての不幸の原因は原爆にありという原爆映画のディスクールは、五〇年代の新藤兼人から八〇年代の今村昌平まで、少しも変わっていない[27]」と結論づけている。あるいは、近年刊行された川村湊の『銀幕のキノコ雲――映画はいかに「原子力／核」を描いてきたか』(2017) もまた、「日本映画では圧倒的に〔……〕被曝者＝被害者の立場からの観点で描かれたもの」が多いと疑問を投げかける[28]。日米その他 400 本余りの原爆映画を見て書かれたという同書の言及作品の量は圧巻だが、やはり上野と同様に「「原爆映画」のある種の典型を作り上げ」たという『原爆の子』に対しても、シーンの細部を排した記述しかしていない[29]。このように既存の原爆映画論は、社会問題としての原爆に対する作者の姿勢や作品から見て取れる社会批評性を焦点にしており、総じて映像や音声の具体的な様相や映画の演出によって生じる効果などを分析しないまま、「被害者意識」や悲劇的な調子を問題にしている[30]。

これら原爆映画について論じた映画批評それ自体を研究対象としたのが、社会学におけるメディア論や言説研究である。代表的な著作としては、福間良明の『「反戦」のメディア史――戦後日本における世論と輿論の拮抗』(2006) や、山本昭宏の『核と日本人――ヒロシマ・ゴジラ・フクシマ』(2015) が挙げられる[31]。前者は、「被爆」に関する語りを「学徒出陣」や「沖縄戦」などの語りと比較することによって、「反戦」の語りの通時的な変化と共時的な位相差を浮き彫りにしたものである。また後者は、原爆のみならず核の「平和利用」に関する言説も対象にし、映画やマンガなどのポピュラー文化における核のイメージの歴史を検討している。これらの研究では、作品批評が量産されてきた一方で受容の側面が論じられてこなかったという問題意識から、「「テクストの内容」ではなく、「テクストをめぐる

---

26 同前、25 頁。

27 同前、25 頁。

28 川村湊『銀幕のキノコ雲――映画はいかに「原子力／核」を描いてきたか』インパクト出版会、2017 年、16 頁。

29 同前、17 頁。

30 ほかに原爆映画を総括して検討した論稿に、以下のものがある。なかでも、連載記事約 30 号を費やして書かれた上野清士の「アトミック・ムービー」は、その時々の政治や運動の状況に対する言及も多く、以降の議論でも度々参照している。清水、前掲論文；上野清士「アトミック・ムービー――原爆映画史」、『月刊状況と主体』112-44 号（122 号を除く）、谷沢書店、1985-7 年；梁木靖弘「かくも、長きヒロシマの不在――原爆映画の想像力」、『敍説』15 号、敍説社、1999 年、12-24 頁。

31 ほかに社会学の分野において、原爆映画を検討したものとして以下のものがある。特に好井裕明は、近年、個別の作品を詳細に取り上げた論稿を意欲的に発表している。ただし、映画研究におけるショット分析などは行っていない。森下達「〈被爆国民〉の「悲願」と「怨嗟」――『ゴジラ』と「原爆映画」をめぐって」、福間良明／山口誠／吉村和真編著『複数のヒロシマ――記憶の戦後史とメディアの力学』青弓社、2012 年、195-226 頁；好井裕明「『ヒロシマ映画』を読む」、『社会学ジャーナル』29 号、筑波大学社会学研究室、2004 年、97-117 頁；『ゴジラ・モスラ・原水爆――特撮映画の社会学』せりか書房、2007 年；「ヒロシマの放置・ヒロシマの忘却を告発する映像と言葉――ヒロシマドキュメンタリーの解読」、山岸健編『社会学の饗宴二　逍遥する記憶――旅と里程標』三和書籍、2007 年、391-412 頁；「映画で描かれる人種や差別を読み解く試みとして」、『社会学ジャーナル』36 号、筑波大学社会学研究室、2011 年、117-94 頁；「被爆を描くドキュメンタリーを解読する――被爆表象の批判的エスノメソドロジーの試み」、『社会学論叢』176 号、日本大学社会学会、2013 年、47-70 頁；「純愛映画で描かれる被爆者表象を読み解く」、『社会学論叢』177 号、日本大学社会学会、2013 年、19-48 頁。

語り」」を対象としており[32]、映画批評を監督や原著者の文章、あるいは原爆に関する同時代の新聞や雑誌の記事とともに整理し、核を巡る言説の配置を浮かび上がらせている。映画公開当時の社会状況や言論状況を知る上で、これらの著作は有益な見取図を提供してくれる。けれども、「「人々はテクストをどのように読み込んだのか」「それは原作者の意図と何が同じで何が違うのか」[33]」を問う両書の研究アプローチでは、上述のように作品評においてすら捨象される映画の具体的な細部は、更に見えないものにされ、作品は「送り手の意図と読み手の解釈[34]」に還元されてしまう。また、こうした社会学的な研究は、原爆映画を原爆に関する言説的配置のもとで把握することを目的としているため、たとえ原爆映画といえども商業的な映画産業のなかで同時代に流行した映画の様式などから影響を受けながら製作されている点が考慮されず、原爆映画は日本映画史の文脈から切り離されて理解される。

では、原爆映画そのものを対象にした研究ではどのような点が問われてきたのだろうか。映画研究の分野において原爆映画を専門的に扱った研究は、意外なことに国内では未だ取り組まれていない。けれども、英語圏では既にいくつかの研究書が刊行されている[35]。なかでも草分け的な著作がミック・ブロデリックの編による『ヒバクシャ・シネマ――日本映画における広島・長崎と核のイメージ』（1996、訳書は 1998 年刊）である。同書は、上述のドナルド・リチーによる評論から 30 年以上の月日を経て、改めて原爆映画に批判的な焦点をあてたものであり、巻頭にリチーの評論も収録されている。スーザン・ソンタグの 1965 年の論稿「惨劇のイマジネーション」（日本語版には未収録）や、フレドリック・ジェイムソンの批評理論（「政治的無意識」）を参照した『ゴジラ』論などを含む同書は、映画研究というより学際的なカルチュラルスタディーズの書といった趣が強い。それでも映画史家の平野共余子による占領期検閲に関する研究や、占領下で製作された最初の原爆映画を豊富な史料とともに検討した阿部・マーク・ノーネスの論文は、本論を執筆する上でも大いに参考になった。とはいえ同書でさえ、ショット構成などの映画の形式に関する詳細な分析は控えめなものに留まっており、原爆はしばしば民族的・歴史的「トラウマ」として解釈されている。

原爆をトラウマとして捉える潮流は、言うまでもなくホロコーストの歴史と表象を巡る議論から派生したものである。ここで表象不可能性に関する長大な議論に分け入る余裕は

---

32 福間良明『「反戦」のメディア史――戦後日本における世論と輿論の拮抗』世界思想社、2006 年、7 頁。

33 同前、8 頁。

34 同前、7 頁。

35 本文で言及した著作のほかには、以下のものがある。Shapiro, Jerome F. *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*. New York: Routledge. 2002; Edwards, *op. cit.* シャピロの著作はアメリカで製作された原爆映画を通史的に検討したものだが、第 8 章が日本の原爆映画にあてられており、河合隼雄の『昔話と日本人の心』（1982）や浮世絵などを参照して、ある種の日本文化論が説かれている。また、エドワーズが編集した論集は、原爆投下から 70 年を機に刊行されたものであり、代表的な原爆映画のほかにも、若松孝二の『壁の中の秘事』（1965）や柴田剛の『NN-891102』（2001）などの言及されることの少ない原爆映画や、中田秀夫の『リング』（1998）なども考察されている。

ないが、こと映画に関して言えば、クロード・ランズマンの『ショアー*Shoah*』（1985）に対し、トラウマ理論の代表的な論者であるショシャナ・フェルマンが『証言――文学、精神分析、歴史における目撃行為の危機』（ドーリー・ローブとの共著、1992）で一章を『ショアー』論に費やし[36]、続いてキャシー・カルースが『持ち主なき出来事――トラウマ・歴史・物語』（1996）で、アラン・レネの『ヒロシマ、モナムール *Hiroshima, mon amour*〔日本公開時題名：二十四時間の情事〕』（1959）を、トラウマ理論を駆使して論じたように、この時期、広島・長崎の原爆もまた表象不可能性やトラウマ記憶の枠組みで議論されるようになった[37]。実際、フェミニズム映画理論で知られるアン・カプランが編纂した『トラウマと映画――文化横断的探求』（2004）では、『ヒロシマ、モナムール』に加え、新藤兼人の『鬼婆』（1964）が「広島のアレゴリー」として論じられている[38]。

こうした批評理論の系譜を汲みながら、映画研究の手法も取り入れて原爆映画を論じたのが、リピット水田堯の『原子の光（影の光学）』（2005、訳書は 2013 年刊）である。ともに 1895 年に生まれたテクノロジーである映画と X 線、そして精神分析を横断的に論じた本書において、リピットは上述のように「透明人間」映画を原爆の光の抑圧された表象と捉え、「見えない状態そのものを見せる現象」としての「没視覚性〔avisuality〕」を提唱した[39]。また、デイヴィッド・ディーマーは、ジル・ドゥルーズが唱えたイメージの分類学のもとに日本の原爆映画の膨大な作品を配置し読み解くことで、原爆映画がいかに「不可能性の亡霊[40]」に打ち勝とうとしているかを考察した。いずれも意欲的な両者の試みは、しかしながら、ジャック・デリダやドゥルーズの理論のもとで原爆映画の新たな一面を露わにしている反面、社会学的な研究とは反対に、同時代の核を巡る言説や日本社会の状況と個々の作品とのあいだの連関を問えていない。

これらの先行研究の中でも、とりわけ本論にとって重要なのが、『ヒバクシャ・シネマ』に収録されたマヤ・モリオカ・トデスキーニによる論文である。トデスキーニは、ジェンダー批評の立場から、これまで原爆映画について指摘されてきた哀歌調のムードや「被害者意

---

36 この『ショアー』論は単独で翻訳され、『声の回帰――映画『ショアー』と証言の時代』上野成利／細見和之／崎山政毅訳、太田出版、1995 年、として出版された。

37 更に、フェルマンも寄稿したカルース編の論集には、ジョン・ハーシーのルポルタージュ『ヒロシマ』（1946、日本語訳書は 1949 年刊）について言及したジョルジュ・バタイユの論稿が収録されている。バタイユ、ジョルジュ「広島のひとたちの物語」山本功訳、カルース、キャシー編『トラウマへの探求――証言の不可能性と可能性』下河辺美知子監訳、作品社、2000 年、332-52 頁。また、映画と表象不可能性に関しては、以下のディディ＝ユベルマンの著作に詳しい。ディディ＝ユベルマンは、クロード・ランズマン（およびその陣営）とホロコーストの表象不可能性を巡って論争を繰り広げたが、同書にはその際のディディ=ユベルマン側の応答が収録されている。ディディ＝ユベルマン、ジョルジュ『イメージ、それでもなお――アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』橋本一径訳、平凡社、2006 年。

38 Lowenstein, Adam. “Allegorizing Hiroshima: Shindo Kaneto’s Onibaba as Trauma Text”. Eds. Kaplan, E. Ann. and Wang, Ban. *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press. 2004. 145-61.

39 Lippit, op. cit., 32-3.（10 頁）

40 Deamer, David. *Deleuze, Japanese Cinema, and the Atom Bomb: the Spectre of Impossibility*. New York: Bloomsbury. 2014. 5-7.

識」の根幹に、被爆者表象の女性化による作用を指摘した[41]。彼女は、原爆による被害が老若男女問わず無差別なものであったのとは裏腹に、原爆を主題にした小説や映画がもっぱら若い女性被爆者を純粋で無垢なヒロインとして造形してきたことに注目し、『黒い雨』（1989）などの原爆映画における白血病の女性被爆者像を分析している。そして、女性被爆者の無垢なイメージが「日本人を主要な犠牲者として思い描く国民主義的な戦争の記憶を形成する道具」として機能してきたと結論づける[42]。このトデスキーニの仕事に呼応するように、表象史・女性史家で広島の被爆者でもある加納実紀代は、50 年代を通じて、マスメディアにおける代表的な被爆者表象が、ケロイドから白血病へと視覚的により汚れのないものに移行するとともに、男性から女性、そして少女へとより無垢なイメージに変化していることを明らかにした[43]。同様に米山リサは、広島に関する「女性化された記憶」を問題にし、記念碑や言説の分析を通じて、集合体としての「日本人女性」が「戦前、戦中、戦後における国民の無罪無垢性と被害者性の神話の維持」に巻き込まれたと説く[44]。

女性化された被爆者表象に関するこれらの研究は、原爆映画にみられる被害者性を検討するにあたり、極めて重要な視座を提示している。けれども、一口に「白血病の女性被爆者」といっても、個々の作品における演出の差異によって、ヒロインがそれぞれの作品において果たす物語的機能は自ずと別のものになるはずである。メディア全般に流通した代表的な女性被爆者表象を対象にした上記の研究では、映画媒体の特質は問題にされてはいない。

3. 本論の研究目的と方法

以上の先行研究の問題点を踏まえ、本論では映画研究の手法を用いた個別作品の分析により、個々の作品における「無垢なる被害者」像の構築のプロセスをその物語的機能とともに剔出することを目指す。また、作品と同時代の原爆に関する言論に加え、映画産業の動向も視野に入れることで、ジェンダー化された被爆者表象の構築に、代表的な被爆者表象のみならず、当時の日本映画において流行したヒロイン像や、スター女優のイメージが取り入れ

---

41 Todeschini, Maya Morioka. "'Death and the Maiden': Female *Hibakusha* as Cultural Heroines and the Politics of A-bomb Memory". Ed. Broderick. *op. cit.*, 222-252.（「「死と乙女」――文化的ヒロインとしての女性被爆者、そして原爆の記憶の政治学」、『ヒバクシャ・シネマ』、199-222 頁。）

42 op. cit., 244（221 頁）.

43 加納、前掲論文。

44 米山リサ『広島――記憶のポリティクス』小沢弘明／小澤祥子／小田島勝浩訳、岩波書店、2005 年、55 頁（原著は 1999 年刊）。同様に、ジェンダーの視点から広島や原爆の歴史や語りを再考した著作に以下のものがある。広島女性史研究会編『新聞集成広島女性史――この時代に生きた女たち一九二〇―一九三五』広島女性史研究会、1981 年；『ヒロシマの女たち』ドメス出版、1998 年；『続ヒロシマの女たち』ドメス出版、1998 年；江刺昭子／関千枝子／加納実紀代／堀場清子『女がヒロシマを語る』インパクト出版会、1996 年；加納実紀代『ひろしま女性平和学試論――核とフェミニズム』家族社、2002 年；東琢磨編『広島で性暴力を考える――責められるべきは誰なのか？性・家族・国家』ひろしま女性学研究所、2009 年；藤目ゆき『女性史からみた岩国米軍基地――広島湾の軍事化と性暴力』ひろしま女性学研究所、2010 年；高雄きくえ編『思考するヒロシマへ――性暴力・ジェンダー・法』ひろしま女性学研究所、2011 年；『言葉が生まれる、言葉を生む――カルチュラル・タイフーン 2012 in 広島　ジェンダー・フェミニズム篇』ひろしま女性学研究所、2013 年；『被爆 70 年ジェンダー・フォーラム in 広島「全記録」――ヒロシマという視座の可能性をひらく』ひろしま女性学研究所、2016 年。

られていることを詳らかにする。こうして個別作品において構築された被爆者表象はそこで完結しているわけではなく、同時代や後年の作品において継承され、時に批判的に解体されることにより、既存の原爆映画とは異なる新たな作品が生み出されている。このように表象の構築・解体・再構築の過程を浮き彫りにすることにより、これまで主題に基づいて把握されてきた原爆映画を具体的な映像と音声に即して読み解くこと、そしてその映像と音声がどのように被害者化の力を発揮しているのかを明らかにすること、それが本論の研究目的である。

より詳細な分析方法として、本論では映画の音声の機能に着目する。映画の歴史が無声映画から始まったためか、映画研究において、映像と比べて音声に関する考察は長く立ち遅れてきた――唯一、例外的に活発な議論がなされたのは 1930 年前後のトーキー化の時期である。音声に関する研究は、1980 年に『イェール・フレンチ・スタディーズ』が映画の音声に関する特集号を組み、またフランスの映画研究者で作曲家でもあるミシェル・シオンが『映画の声』（1982）を皮切りに、立て続けに映画の音声に関する著作を刊行したことと前後して活発化した。日本においては、特に近年、長門洋平が『映画音響論――溝口健二映画を聴く』（2014）で欧米における音声研究の理論を集大成しつつ、溝口作品の分析を通じてその理論を実践的に活用したことにより、映画の音声は更に注目を集めている。

これら映画の音声に関する研究の中でも、本論にとって特に重要な概念が、ミシェル・シオンの唱えた〈声の存在（アクスメートル）〔acousmêtre〕〉と〈無声の人物（ミュエ）〔muet〕〉である。シオンは、トーキー映画において、声は聞こえるけれども姿が未だ見えない者のことを〈声の存在〉と名づけ、対照的に画面に姿を現してはいるけれども声を一切発しない者のことを〈無声の人物〉と呼んだ[45]。多くの論者が指摘するように、映画の映像と音声は原理的にスクリーンとスピーカーに分離しており、映画のあらゆる音声はスピーカーを実際の音源としている[46]。にもかかわらず、トーキー映画の観客は映画視聴における慣習に基づき、スピーカーから聞こえた音声を、スクリーンの映像によって類推される想像上の音源へと繋留して映画を理解する[47]。この映像と音声の同期化の作業により、トーキー映画の物語世界は成立している。従って、映像と音声で構成されるトーキー映画において、その片一方の領域にしか属さない〈声の存在〉と〈無声の人物〉は、物語内容とは異なる位相で異質な存在として看取さ

---

45 Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. 1982. Ed. and Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press. 1999. 19-21, 95-100.

46 例えば、以下を参照。Doane, Mary Ann. “The Voice in the Cinema: the Articulation of Body and Space”. *Yale French Studies*. 60. New Have: Yale University. 1980. 38.（「映画における声――身体と空間の分節」松田英男訳、岩本憲児／武田潔／斉藤綾子編『「新」映画理論集成 2――知覚／表象／読解』フィルムアート社、1999 年、315-6 頁。）

47 こうした映画視聴の方法が、あくまで慣習にしか過ぎないものであることについては、以下の著作でミシェル・シオンが紹介しているトーキー黎明期のエピソードを参照されたい。シオン、ミシェル『映画の音楽』小沼純一／北村真澄監訳、みすず書房、2002 年、53-4 頁。また、トーキー初期のホラー映画では、映像と音声の同期の「新奇さ novelty」が無気味さの効果を生んだ。Spadoni, Robert. *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. Berkeley: University of California Press. 2007. 28-30.

れる。本論は、こうした映画における異質性に着目することによって、政治的・社会的文脈からではなく、あくまで映画の構造における「無垢なる被害者」としての被爆者表象の機能を分析する。また、リピット自身も言及しているように、「透明人間」は多くの場合〈声の存在〉として表象される[48]。表象不可能性に関する思想的な議論に一足飛びする前に、映像と音声の具体的な様態を検証することは、原爆映画の実態を露わにするためにも必要な作業となるだろう。

ともあれ、音声を重視するからといって、当然のことながら本論は映像を蔑ろにするわけではない。いうまでもなく重要なのは映像と音声の相互作用であって、それこそが映画媒体の特殊性にほかならないからだ。

このように個別作品の仔細な分析を旨とする本論では、もとより膨大な量の原爆映画を網羅的に検討することは不可能である。ゆえに本論では、先行研究において度々、「日本の原爆映画の基調を形作っ」たと指摘される新藤兼人の『原爆の子』を起点とし、同作で構築される「無垢なる被害者」像が、いかに同時代および後年の作品で解体・再構築されているかを検証することによって、今後の原爆映画史研究のための基礎的な土台を提示することに努めた。以上のように本論では、劇映画におけるジェンダー化された被爆者表象を通史的に検証する。ではここからは具体的な分析に取り組むことにする。

[48] Lippit, op. cit., 182.（257-8 頁）

第 1 章

「無垢なる被害者」の構築――新藤兼人『原爆の子』、関川秀雄『ひろしま』にみる女教師の歌声と白血病の少女の沈黙

1. 映画化の経緯と反響

1951 年 10 月、広島文理科大学の教育学者・長田新の編纂により、広島の被爆児童・生徒の手記集『原爆の子――広島の少年少女のうったえ』が刊行された。周知のように敗戦直後に敷かれた連合国軍総司令部（GHQ）のプレスコードによって、占領下の日本では原爆の惨状を伝える報道や表現が規制された[1]。GHQ の検閲は、当初、軍事検閲機関である民間検閲支隊（CCD）と民間情報教育局（CIE）による二重検閲体制をとっていた。ところが、1949 年 10 月に CCD が解体され、これと前後して CIE のみの検閲に切り替わったことを契機に、原爆に関する出版物は徐々に刊行されるようになる。例えば、ジョン・ハーシーによるルポルタージュ『ヒロシマ』や放射線医学の権威で長崎の被爆者でもある永井隆による手記、そして原民喜や大田洋子らの小説などがこの時期に出版された[2]。とはいえ、それらにしても無条件で出版されたわけではなく、部分的な削除や、日本軍の暴虐を報告した『マニラの悲劇』を併載するなどの制限下で出版が許可されたものだった[3]。これら様々な制約のもと大人たちによって書かれた出版物に対し、自身も広島で被爆した長田は「一人の教育学者として〔……〕まだ特定のイデオロギーや宗教的世界観や政治思想などによって染められていない、無垢な少年・少女達の手記を集めて〔……〕「平和のための教育」研究の資料[4]」を編纂することを企図する。

サンフランシスコ講和条約の締結から一ヶ月後の 51 年 10 月に『原爆の子』が出版されると、同書は瞬く間に反響を呼び、年間ベストセラー14 位を記録する。当時は、50 年 6 月に勃発した朝鮮戦争に伴い、トルーマン大統領が原爆の使用を示唆しており、更には日本で

---

1 原爆に関する占領期の検閲に関しては、堀場清子『禁じられた原爆体験』岩波書店、1995 年、および『原爆　表現と検閲――日本人はどう対応したか』朝日新聞社、1995 年；ブラウ、モニカ『検閲 1945-1949――禁じられた原爆報道』時事通信社、1988 年；繁沢敦子『原爆と検閲』中公新書、2010 年、を参照。ただし、近年の研究では、プレスコード下でも原爆に関する報道が新聞や雑誌から完全に消滅していたわけではなかったことが検証されている。加藤哲郎は、従来の言説を「占領期「原爆報道の消滅」神話」と呼び、占領期メディアの再検討が必要だと説いている。加藤哲郎「占領下日本の情報宇宙と「原爆」「原子力」――プランゲ文庫のもうひとつの読み方」、『インテリジェンス』12 号、20 世紀メディア研究所、2012 年、14-27 頁。

2 平野共余子は、大田洋子の『屍の街』やジョン・ハーシーの『ヒロシマ』など、原爆被害の描写を含む著作の出版が許可された要因に関して、メディア史研究の松浦総三の説を引き、1949 年にソ連の核兵器所有が明らかになったことで米国に機密保持の必要がなくなったこと、更には平和維持のための核兵器使用を宣伝する必要が生じたことを理由として挙げている。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、1998 年、105 頁；松浦総三「占領下の言論弾圧」、相楽竜介編『ドキュメント・昭和史　第六巻　占領時代』平凡社、1975 年、266 頁。

3 この点に関して、堀場清子が指摘するように、CIE のみによる事後検閲への移行後も出版社内で自主規制が敷かれたことも含め、広義の検閲の影響を考慮する必要がある。堀場、『原爆　表現と検閲』、97-100 頁。

4 長田新編『原爆の子――広島の少年少女のうったえ』岩波書店、1951 年、6 頁。

も同年 8 月に警察予備隊が組織され、再び戦争が始まるのではないかという危機感が立ち込めていた[5]。こうした社会状況を背景に評判を呼んだ『原爆の子』に、二つの団体から映画化の企画が持ち上がる。その二つの団体とは、広島出身者の新藤兼人率いる近代映画協会と日本教職員組合（以下、日教組）である。

新藤兼人は、永井隆の著書をもとに日本で最初に原爆を題材にした劇映画『長崎の鐘』（大庭秀雄監督、1950）で既に脚本を務めていた。だが、同作は CIE の脚本検閲により、永井の妻が原爆によって逝去する場面や原爆被害を映した場面などが削除され、原爆の惨害の描写に規制が掛けられたものだった[6]。そこで検閲解除後に、改めて大手企業による制約のない独立プロで原爆を題材にした映画を製作すべく、『原爆の子』の映画化を切望していた。一方の日教組は、生活綴方運動を推奨した教育者・無着成恭による生徒たちの作文集『山びこ学校――山形県山元村中学校生徒の生活記録』（1951）を、今井正監督のもと映画化する企画を進めており、同様に被爆児童の作文集である『原爆の子』にも強い関心を示していた。一時は共同製作も検討されたが、新藤の脚本が原作を「ドラマ風に書き変えてしまっていた」ために、日教組側が「原爆の真実の姿が広く知らされない」と不満の意を表明し、両者は決裂する[7]。かくして一冊の著書から、新藤兼人の『原爆の子』（1952）と関川秀雄監督・日教組製作の『ひろしま』（1953）という二本の映画が生まれる。

上記の経緯もあってか両作品への評価は対照的なものだった。52 年 8 月 6 日という象徴的な日付に公開された『原爆の子』は、「特定国に対する怨嗟」に偏らずに 7 年後にも尾を引く原爆の傷痕と苦しみを克服する被爆者の描写に専念したことや[8]、製作者の「まじめな人間的な態度[9]」に敬意が表されながらも、「新派悲劇的な人情のお涙頂戴[10]」を狙う「伝統的な泣かせ所のつみ重ねによるシネマツルギー[11]」が批判された。対する『ひろしま』は、『原爆の子』の原爆投下シーンが、半裸の女性たちを彫像のように映すことで原爆被害を象徴的に処理していたのとは異なり、50 分にも及ぶ原爆投下後の焼け野原の場面が訴える「強烈な画面の印象」や「冷静で正確なルポルタージュの迫力」が評価され[12]、「当時の日本人の〔……〕切迫した危機意識と反戦感情が、もっとも素朴な自然主義的リアリズムのなかに」

---

5 福間良明『「反戦」のメディア史――戦後日本における世論と輿論の拮抗』世界思想社、2006 年、230-3 頁。

6 平野、前掲書、102-5 頁。なお、当時の映画検閲を実質的に担当していたのは、1949 年に映画業界の内部組織として設立された映画倫理規定管理委員会（映倫）であったが、『長崎の鐘』に関しては CIE が脚本の修正を指導している。

7 小泉作一「かくて『ひろしま』は公開される」、『キネマ旬報』76 号、キネマ旬報社、1953 年、92 頁。

8 荻昌弘「原爆の子」、『キネマ旬報』49 号、キネマ旬報社、1952 年、58 頁。

9 瓜生忠夫「現実と感傷――『原爆の子』の感動について」、『社会教育』7 巻 12 号、社会教育連合会、1952 年、70 頁。

10 双葉十三郎「日本映画と大衆性――損なわれた三つの S」、『キネマ旬報』47 号、キネマ旬報社、1952 年、45 頁。

11 荻、前掲論文、58 頁。

12 「映画ひろしま（日教組）」、『毎日新聞』1953 年 12 月 3 日夕刊、4 頁。

結実した作品と受け取られた[13]。その一方で、原爆の惨禍を前に「写実[14]」や「再現[15]」の限界を露呈させているとも評された。

また、興行面でも両作品は対照的だった。『原爆の子』は製作費 300 万円に対し、独立プロとしては異例の 5000 万円の配給収入をあげ、文部省特選映画にも選定された。他方『ひろしま』は試写後、配給を予定していた松竹はおろか東宝や大映ら大手五社にも「反米的」との理由で配給を拒絶され、結局、日教組と北星映画の共同配給となる[16]。加えて、53 年 8 月 25 日付けの英国『デイリー・スケッチ』紙で、『ひろしま』はスチール写真とともに「8 年経っても日本人は憎悪を奮い立たせている」と批判され、文部省選定にも一時は選定されたものの、最終的には非選定となった。

こうした経緯から『原爆の子』と『ひろしま』は、同時代の批評や先行研究においてしばしば比較考察されてきた。しかし、それらは上述した製作背景やスタイルの違いから、両作品を感傷的・抒情的／写実的・社会批判的とやや印象論的に評価するものか、社会学の見地から作品を「核」や「反戦平和」を巡る同時代の言説配置のもとに位置づけるものに限られてきた[17]。これに対し本章は、これまで主題や製作過程、受容の観点から理解されてきた両作品の差異を、具体的な演出に基づいて新たに捉え直す。占領解除後に間もなく製作された『原爆の子』と『ひろしま』では、占領期には不可能だった原爆による被害や被爆者の窮状の描写が試みられ、被害者としての被爆者の姿が映し出されている。重要なことは、その被害者のイメージの構築にあたり、両作品が共通するヒロイン像や映画の編集技法、そして被爆者表象を用いていることだ。両作品への対照的な評価は、後続作品である『ひろしま』が、『原爆の子』で用いられていた人物造形や技法を踏襲しつつも、しかし、異なる演出を施すことで戦前戦後の広島を『原爆の子』とは対照的なものとして浮かび上がらせていることに由来する。物語内容や原爆問題への取り組みに着目した先行研究では、こうした演出面が考慮されず、両作品への同時代の日本映画からの影響や、ほかならぬ映画媒体における被爆者表象の構築のプロセスが解明されてこなかった。本章では、これまで対照的な作品とみなされてきた『原爆の子』と『ひろしま』が、異なる演出方法を駆使し、戦前戦後の広島を対照

---

13 佐藤忠男「世界唯一の被爆国の原水爆映画」、『キネマ旬報』446 号、キネマ旬報社、1967 年、67 頁。

14 滝口修造「追われている映画」、『読売新聞』1953 年 12 月 17 日朝刊、8 頁。

15 荻昌弘「広島映画の系譜」、『アートシアター』51 号、日本アート・シアター・ギルド、1967 年、22 頁。

16 小泉、前掲論文、92-3 頁。

17 前者の例としては、好井裕明「「ヒロシマ」映画を読む」、『社会学ジャーナル』29 号、筑波大学社会学研究室、2004 年、97-117 頁；Richie, Donald. "'Mono No Aware': Hiroshima in Film". Ed. Broderick, Mick. *Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*. London; New York: Kegan Paul International. 1996. 20-37（初出は 1962 年。「もののあわれ――映画の中のヒロシマ」、『ヒバクシャ・シネマ――日本映画における広島・長崎と核のイメージ』柴崎昭則／和波雅子訳、現代書館、1998 年、8-28 頁）。後者の例としては、福間、前掲書、237-54 頁；山本昭宏『核と日本人――ヒロシマ・ゴジラ・フクシマ』中央公論新社、2015 年、21-3 頁。また、ミック・ブロデリックは、近年の論稿でも、日米における受容や宣伝の観点から『ひろしま』を論じている。Broderick, Mick. and Hatori, Junko. "*Pica-don*: Japanese and American Reception and Promotion of Hideo Sekigawa's *Hiroshima*". Ed. Edwards, Matthew. *The Atomic Bomb in Japanese Cinema*. North Carolina: McFarland & Company. 2015. 77-87.

的に意味づける一方で、両作品がともに被爆者表象を「無垢なる被害者」として構築していることを明らかにする。以上の作業により、占領解除直後に製作された初発の原爆映画の様相を詳らかにすることが本章の目的である。

2. 「無垢なる被害者」としての母子像の構築――新藤兼人『原爆の子』における女教師の歌声

2.1 戦後日本映画における「白いブラウスの似合う女の先生」

まずは『原爆の子』の検討から始めることにする。瀬戸内海の島で小学校の教諭を務める石川孝子（乙羽信子）は、夏休みを利用して 7 年ぶりに故郷の広島の街を訪れることにする。彼女は原爆で被災し、家族を失っていたのだった。家族の墓参りを終えた孝子は、かつて務めていた幼稚園の教え子たちの消息を確かめるべく、広島の街を訪ね歩く……。以上が『原爆の子』の筋書きである。このように映画版では、児童・生徒の作文集であった原作を、女教師が主人公の物語に翻案し、彼女の訪ねる元園児たちを通じて原作の挿話を採り入れている。

ただし、こうしたプロットは本作独自の創意によって発案されたわけではない。『原爆の子』で乙羽信子が演じるヒロインの女教師について、文芸評論家の川本三郎は、『青い山脈』（今井正監督、1949）の原節子、『二十四の瞳』（木下惠介監督、1954）の高峰秀子、あるいは『しいのみ学園』（清水宏監督、1955）の香川京子らが、共通して女教師の役を演じていることを指摘し、彼女らが演じた清潔な「白いブラウスの似合う女の先生」を、当時の日本映画における類型的なヒロイン像の一つとして読み解いている。川本は書く。

> 教師であると同時に、彼女たちは、心やさしい母親であり、大地母神である。〔……〕戦後日本映画は、彼女たちを理想化することによって、戦争の悲惨な記憶を浄化しようとする。国家やイデオロギーがもろくも壊れたあと、その廃墟に、白いブラウスを着た美しい女の先生を立たせ、男に比べれば手の汚れていない彼女たちに、慰撫と再生の儀式の担い手になって〔……〕“国破れて山河あり”という連続性を受け継いでもらおうとする[18]。

このように川本は、戦後の日本映画において傷ついた子どもたちを母親のように優しく慰める女教師を、真っ白なブラウスを視覚的な特徴とする潔白さの象徴として位置づけたのである。

川本が説くように、白いブラウスに白い帽子、白い運動靴を纏った孝子は、モノクロの画面において背景の黒々とした原爆ドームや原爆スラムと明確なコントラストを生じさせている。こうした明暗の差は建物だけではなく、孝子と再開する石川家の元奉公人・岩吉（滝

[18] 川本三郎「白いブラウスの似合う女の先生」、『今ひとたびの戦後日本映画』岩波書店、2007 年、191-2 頁。

沢修）が白髪にぼろを纏い、顔半分が黒いケロイドに覆われ、おまけに原爆によって視力を失っているのに対し[19]、孝子の原爆による傷痕は腕にガラス片が残っているだけで画面上では視認できない点にも見出される。また、原爆投下直後には、白いシャツや白いシーツが「新型爆弾」による被害を防ぐことができるという流言飛語が飛び交い、まことしやかに信じられていた[20]。これらの点から、白い衣装に身を包んだ孝子は、映画の画面においても原爆言説の次元においても、原爆による汚染を免れた清らかな存在として意識づけられる。白い衣装を纏った孝子が、原爆により傷ついた子どもたちや街を訪ね歩くさまは、さながら巡礼の旅のようだ。

こうして画面上の白さによって清らかさを体現する白いブラウスの女教師は、更に歌で生徒たちを癒す役割を担うという[21]。川本が指摘するように、『二十四の瞳』では高峰演じる女教師の歌う唱歌と童謡が、戦争で傷ついた生徒たちのみならず観客の郷愁をも掻き立て[22]、『しいのみ学園』でも香川演じる女教師が、親に捨てられた児童を合唱に誘うことで学園の仲間に迎え入れる。そして『原爆の子』の孝子も歌を歌う。とはいえ、観客が子どもの頃に聞いた懐かしい歌によって幼年期を喚起するからといって、それだけで女教師を「戦争の悲惨な記憶を浄化」する「慰撫と再生の儀式の担い手」とまでみなすのは、やや言い過ぎの感が否めない。川本の洞察は極めて適切ではあるが、物語内容や自身の音楽体験から議論を展開しているため、その物語を実際に構成し、観客に音楽の思い出を想起させる歌唱シーンの具体的な演出が議論から零れ落ちてしまっている。この点が解き明かされない限り、女教師は神秘化されたままに留まってしまうだろう。そこで、白いブラウスの女教師である孝子の声が、どのように「慰撫と再生の儀式」を執り行っているのか、以下、具体的な分析に取り組むことにする。

2.2　広島を意味づける非同期の声

孝子の声の機能が最初に発揮されるのは、映画冒頭、瀬戸内海の島から広島に向かう船の上の場面である。殿山泰司演じる船長が、広島の実家に向かうという孝子を「家 去(い)んで、たんまりおっぱいを飲んで戻りんさい」と揶揄う。その船長からの切り返しで、顔に暗い影を落とした孝子が映る。孝子が画面外の舳先の方に視線を投げると、画面は 180 度パンを

---

19 しばしば指摘されるように、戦後日本映画において、視力の喪失は戦争による去勢、とりわけ「傷ついた男性性」の修辞として用いられる。例えば、斉藤綾子「失われたファルスを求めて――木下惠介の“涙の三部作”再考」、長谷正人／中村秀之編『映画の政治学』青弓社、2003 年、96-7 頁、を参照。

20 新藤兼人『新藤兼人・原爆を撮る』新朝日出版社、2005 年、7-8 頁。白い布に関する噂は、被爆者の体験談でも時々語られるほか、黒澤明の『八月の狂詩曲』（1991）でも、雷を「ピカ」と勘違いした老婆が孫たちに白いシーツを被せている。

21 川本、前掲論文、203-5 頁。

22 御園生涼子は『二十四の瞳』の音楽が掻き立てる郷愁について、唱歌・童謡の「創られた伝統」としての社会的側面と映画音楽の退行的効果の両面から分析し、同作における戦後ナショナリズムの再構築を「幼年期」や「母性」への回帰として読み解いている。本章は御園生の論考に多くを負う。御園生涼子「幼年期の呼び声――木下惠介『二十四の瞳』における音楽・母性・ナショナリズム」、『映画の声――戦後日本映画と私たち』みすず書房、2016 年、120-48 頁。

し、船の向かう対岸を映す。すると、それまで聞こえていた船のタービン音と交代でホルンによる音楽が聞こえ始め、そこに「みなさん、ここは広島です」と孝子の声が重なる。この孝子の声は、それまで船長と会話をしていた声との音質の違いや、船のタービン音に代わってオフの音楽が鳴り始めたこと、そして「みなさん」と名指されるものが観客以外に想定できないことから、画面外の声ではなくオフの声だとみなされる[23]。その孝子の声が観客に向けて「美しい広島の川は今日もあの日と同じように美しく流れています」と語る。確かに、画面の下方 3 分の 1 には煌めく川面が映っている。けれども、それら川沿いを映すショットには、海岸沿いの家々や工場に混ざって、当時、太田川沿いに密集していた原爆スラムと呼ばれるバラック小屋の被爆者の居住地も映っている。にもかかわらず、声は「広島の川」や「空」が「あの日と同じ」で「美しい」と語ることで、「“国破れて山河あり”という連続性」を強調する。

更に孝子の声は、褌姿の少年たちが水辺で相撲を取る映像に「あの日の広島の子どもたち」が「すくすくと伸び」たと語り、ロングショットのパンで映された広島の街の眺望に「あの日の焼け爛れた土の上には家が建ち、草が生え、再び街が生まれ」たと解説を施す。続いて画面は、街並みを映していたパンの動きに滑らかに接続する横移動のトラッキングショットによって、大通り沿いの家々をフレームに収めていく。そして、荒れ地を俯瞰で映すパンショットに孝子の姿が現れ、インの声で家族の墓参りをする。

このトラッキングショットに目を凝らすと、「森永キャラメル」や「たばこ」と書かれた看板に加え、小さく「ぴかどん」と書かれた看板を確認することができる。加藤哲郎によれば、当時「ピカドン」という語は、検閲で発禁処分となった丸木位里・俊の絵本『ピカドン』（1950）のように、原爆の悲惨さや憎しみを象徴していただけでなく、新発売の滋養強壮剤や風邪薬の名称としても用いられていた[24]。原爆投下から数年を経ずに「ピカドン」はインパクトのある客寄せの売り文句と化していた。この看板もその一つだと思われるが、オフの声が言及しないために余程注意しない限り見過ごされてしまうだろう[25]。

映画研究者のデイヴィッド・ボードウェルとクリスティン・トンプソンは、映画における

---

23 言うまでもなく映画のすべての音声はスピーカーを実際の音源としているが、ミシェル・シオンが言うように、観客は「音と映像の間の関係」に基づき、音の想像上の音源を画面内／外に還元して映画を視聴する。本論では、シオンに倣い、映画の音声を想像上の音源の位置から、以下のように分類する。①「イン〔in〕」の音＝画面内に音の想像上の音源が映っていると想定されるもの。②「画面外〔hors-champ〕」の音＝想像上の音源は映っていないが、画面の示す空間と時間的・空間的に地続きだと想像される画面外の空間にあると想定されるもの。③「オフ〔off〕」の音＝画面の示す空間とは時間的・空間的に断絶した空間に音源があると想定されるもの。「イン」の音源が画面上に見えているのに対し、「画面外」と「オフ」の音源は不可視である。また「イン」と「画面外」は「物語世界〔diegetic〕」の音である一方、「オフ」は「物語世界外〔non-diegetic〕」の音である。シオン、ミシェル『映画にとって音とは何か』川竹英克／J・ピノン訳、勁草書房、1993 年、33 頁、強調は原文。なお、同書は「hors-champ」を「フレーム外」と翻訳しているが、「フレーム」は通例「cadre」の訳語として用いられているため「画面外」とした。

24 加藤、前掲論文、27 頁。

25 好井裕明は、この場面を詳細に記述しているが、原爆スラムと「ぴかどん」の看板には言及しておらず、この場面について「淡々とした、優しい映像である。美しさや元気さを広島が取り戻している」と結んでいる。好井、前掲論文、102-3 頁。

「音の力」について、「音が何らかの視覚的要素に対する手がかり となり、その手がかりがその要素を予期させ、観客の注意をそこに引きつける」と述べる[26]。上記場面での孝子の声は、ブラウスの白さが観客の目を引くのと同様に、広島の街が「あの日と同じ」姿を取り戻ししつつあることを示す視覚的要素へ観客の注意を引きつけ、それ以外のものから観客の目を逸らす役割を果たしている[27]。特に三度繰り返される広島の街を眺めたパンショットは、「家が建ち、草が生え、再び街が生まれ」たと語られるように、ショットが切り替わるにつれて、平屋の家屋から徐々に中層の建築物を映すことで、広島の街の再建を印象づけている。

ここで参照したいのは、原爆を題材にした最初のドキュメンタリー映画といわれる『広島・長崎における原子爆弾の影響 *The Effects of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki*』（1946、以下『原子爆弾の影響』と表記）である。同作は、戦時中にニュース映画を手掛けた日本映画社の主導で、1945 年 9 月より東宝の機材提供、映画公社の資金提供、そして文部省学術研究会議の科学者の協力のもと撮影が開始された。途中、GHQ による撮影中断を経たものの、最終的には米国戦略爆撃調査団の委嘱により作品は完成した。しかし、英語版の完成後、岩崎昶が隠し持っていた一本のプリントを除き、同作のすべてのネガやプリントは GHQ に没収される。その後、1967 年に米国政府から日本政府に 16 ミリ・プリントが返却されたのだが、文部省は完全版の公開を拒否した。そこで 1980 年代に市民グループ「子どもたちに世界に！被爆の記録を贈る会」が呼びかけた「10 フィート映画運動」により、米国国立公文書館から 93 万フィートのフィルムが購入され、ようやく日本でも完全版が公開された[28]。

同作の冒頭では、日本地図の大写しからのディゾルブで、広島の街の眺望がやはりパンによって映される。ところが、この映像に付された男声による英語のナレーションは、「中国地方軍管区司令部がここに置かれ、日清戦争の際、大本営が臨時に設けられて以来、広島は重要な軍事基地の役割を果たしてきた」と解説を施している。ナレーションは、宇品港や隣接する呉市もまた主要な軍事施設であることを強調し、続く原爆投下シーンの直前には、見張り台と塹壕にいる軍服姿の二人の男性が画面に映される。このように GHQ の管理下で製作された『原子爆弾の影響』では、『原爆の子』と同じような街並みの眺望を提示しつつも、オフの声による解説が広島の街を戦時中の軍事拠点として意識づけている。

---

[26] ボードウェル、デイヴィッド／トンプソン、クリスティン『フィルム・アート――映画芸術入門』藤木秀朗監訳、飯岡詩朗／板倉史明／北野圭介／北村洋／笹川慶子訳、名古屋大学出版会、2007 年、331 頁、強調は原文。

[27] 興味深いことに乙羽信子は撮影を振り返り、「美しい川に、あの日、火に追われた人たち、（ママ）助けを求めて川にのがれ、水の流れをせき止めるほどに死んで行った」と語り、「現在の広島は、平和都市として再興の途上にありますが、復興は遅々としてはかどっていません」と述べている。乙羽信子「心の傷は癒えず――映画“原爆の子”に出演して」、『改造』33 巻 17 号、改造社、1952 年、188-9 頁。

[28] 同作については、Nornes, Abé Mark. “The Body at the Center: *The Effects of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki*”. Broderick. *op. cit.*, 120-59.（「中心にあるかたまり――『広島・長崎における原子爆弾の効果』」、前掲書、145-58 頁）を参照。

映画研究者のメアリ・アン・ドーンは、オフの声によるナレーションについて、その声が画面の示す空間には繋留されないがゆえに、「媒介なしに観客に話しかけ、「登場人物」を迂回して観客とのあいだに共犯関係を設立する。そうすることで、ともに映像を理解し、従って映像を位置づける」と指摘する[29]。『原子爆弾の影響』と『原爆の子』では、まさにオフの声が広島の街の映像にそれぞれ異なる解説を施すことで、戦時中の広島は「軍事基地」とも、現在と同様に人々が平穏に暮す「美しい」街とも意味づけられている[30]。このように孝子の声は、劇中で度々、想像上の音源である画面の身体との同期を外れ、映像に外側から解説を付与している。上述の墓参りの後、場面は原爆投下の日にフラッシュバックするのだが、このフラッシュバック内でも孝子は再びオフの声で、原爆の閃光によって刻まれた住友銀行入り口の石段に残る人の影について注釈を加えている。

このフラッシュバックは、シーンの前半で孝子たち家族が通勤・通学をする「8 月 6 日」の日常風景を映している。けれども、シーン中盤以降、画面には孝子の家族ではなく川辺で遊ぶ子どもたちや乳房を吸う赤ん坊の姿が映され、秒針音とともに時計の大写しが何度も挿入される。そのカットのリズムが徐々に速まり、時計が 8 時 15 分を指すと、一瞬の閃光の後、画面には萎れた向日葵が映る。続いて、上半身裸の若い女性たちが乳房から血を流しながら彫刻のように静止したショットや、倒れた母親の乳房にすがって泣き叫ぶ幼児のショットが短く繋がれる[31]。このように本作の原爆投下シーンは、専ら子どもや女性たちの姿を映しており、孝子の家族にとって 8 月 6 日が平時と変わらぬ日常であったことを強調している。だが、既述のように『原子爆弾の影響』で原爆投下前のシーンに映っていたのは男性兵士であり、以降のシーンでも特に映画序盤で画面に現れる原爆被害者は注意深く男性に限られ、おまけに褌姿であるにもかかわらず軍帽を被っているために、彼が兵士だということが示唆されている。

以上のように、『原爆の子』では孝子のオフの声によるナレーションとフラッシュバックによって、GHQ の検閲下で製作された『原子爆弾の効果』とは異なり、過去の広島の街が現在と変わらない平和で穏やかな街として意味づけられ、原爆被害者にも「男に比べれば手の汚れていない」若い女性や子どもたちが選ばれている[32]。こうした映像と非同期の声とフ

---

29 Doane, Mary Ann. “The Voice in the Cinema: the Articulation of Body and Space”. *Yale French Studies*. 60. New Have: Yale University. 1980. 42.（「映画における声――身体と空間の分節」松田英男訳、岩本憲児／武田潔／斉藤綾子編『「新」映画理論集成 2――知覚／表象／読解』フィルムアート社、1999 年、312-25 頁）。強調は原文。

30 こうした広島の複数の側面について、都市名の表記の変化（「廣島」「広島」「ヒロシマ」）に着目して検討した以下の書がある。福間良明／山口誠／吉村和真編著『複数の「ヒロシマ」――記憶の戦後史とメディアの力学』青弓社、2012 年。

31 新藤は後年「原爆が落ちた瞬間の破壊を描こうと思ったが、莫大な費用がかかるので、モンタージュで描くことにした」と述懐している。新藤、前掲書、20 頁。なお、この原爆投下シーンにおける乳房の表象については、第 4 章で検討する。

32 周知のように、今日では主にフェミニストの研究者たちによって、女性の戦争責任の問題が再検討されている。代表的な著作に以下のものがある。岡野幸江／北田幸恵／長谷川啓／渡邊澄子共編『女たちの戦争責任』東京堂出版、2004 年；加納実紀代『女たちの銃後』筑摩書房、1987 年；鈴木裕子『フェミニズムと戦争――婦人運動家の戦争協力』マルジュ社、1986 年；若桑みどり『戦争がつくる女性像――第

ラッシュバックの効果が顕著に発揮されるのが、ほかでもない孝子の歌唱シーンである。

2.3　女教師の童謡と白血病の少女の回想

本作で孝子は二度歌う。一度目は孝子のかつての同僚・夏江の家での場面だ。広島を訪れた孝子は、教え子の消息を尋ねるべく夏江の家を訪れ、彼女と昔の写真を眺めて物思いに耽る。するとどこからか子どもと女性の歌声が聞こえ、画面はオルガンを弾きながら笑顔で歌う孝子と手拍子をする夏江、そして二人を囲んでお遊戯をする園児たちの姿にフラッシュバックする。現在のショットから跨って聞こえる《お山の杉の子》の歌声は、画面で歌う孝子の唇の動きと同期しているため過去時点でのインの声となる。その歌声とオルガンの伴奏が残されたまま、画面は荒れ地で佇む現在の孝子と夏江を映した俯瞰のロングショットにカットする。二つのショットに連続して孝子の歌声とオルガンの音色は響いている。ところが、過去の場面からの移行に伴い子どもの歌声が急に消えてしまうために、荒れ地に響く歌声は過去と現在の画面上の差異、すなわち子どもたちの喪失に観客の目を差し向ける。この俯瞰ショットを含む現在の荒地の画面の構図は、フラッシュバック内のショットの構図を正確に反復しているがゆえに、余計に現在のショットでの子どもたちの不在が意識されるだろう。つまり、ここでも原爆の被害がとりわけ子どもたちの喪失によって示され、原爆投下前の過去が平和で穏やかなものとして想起＝構築されているのである。こうして子どもたちの喪失を強調した後で、孝子は生き残った三人の教え子のもとへ向かう。なかでも重要なのが、二度目の歌唱シーンとなる敏子の場面だ。

敏子は原爆で戦災孤児になり教会に引き取られただけでなく、白血病によって余命幾許もない状態であり、病床に伏している。その彼女を訪ねた孝子に、敏子は「先生、歌って」と「いつもお昼の時間に」歌ってくれた思い出の童謡《あした》をせがむ。ベッドの傍で画面手前に背を向けて座る孝子が歌い始めると、両者を捉えていた画面はベッドに横たわる敏子のクロースアップへトラックインする。これに伴い孝子の歌がインから画面外の声に切り替わると、その歌声にどこからかハープによる伴奏音が重ねられる。すると画面は孝子の歌声とハープの伴奏を維持したまま、ブランコに乗るもんぺ姿の笑顔の孝子とその膝で揺れる幼児の姿にフラッシュバックする。そして音声を残したまま、再び儚げな表情で画面外の孝子を見つめる敏子のクロースアップへ戻る。

一度目の歌唱シーンと同様に、ここでも映像は現在の薄暗い病床と陽光に照らされた幸福な過去とのあいだで断絶を示している。けれども、一度目のシーンが過去から現在への移行に際して子どもたちの歌声を喪失していたのとは異なり、この場面では現在から過去、過去から現在へのショット推移のあいだで音声の状態に変化はなく、孝子の声は均質性を保っている。更に一度目のシーンとは異なり、ここでの歌声は現在時点の声ではあるが、孝子が背を向けているためにリップシンクはしておらず、オフのハープの伴奏音も相まって映像と音声の同期は維持されてはいるが、曖昧である。現在と過去に跨って聞こえる孝子の歌

二次世界大戦下の日本女性動員の視覚的プロパガンダ』筑摩書房、1995 年。

声は、クラウディア・ゴーブマンが映画音楽について指摘するように「各ショット間、推移する各シーン間の「裂け目」を埋め合わすことによって、形式やリズムにおける連続性を供給する[33]」。以上のようにこの歌唱シーンでは、一方で映像のフラッシュバックにより暗い現在とは切り離された幸福な幼年期としての過去が保存され、他方でその幸福な過去を歌声のサウンドブリッジにより現在も「再生」することのできる音源としての孝子が、「戦前と戦後の穏やかな日常をつなぐ[34]」「連続性」の象徴となっているのである。

しかし、この「慰撫と再生」に寄与しているのは白いブラウスの女教師・孝子だけではない。ここでは孝子の歌声の聞き手である白血病の少女・敏子もまた重要な役割を果たしている。加納実紀代は、マンガや雑誌、映画などの大衆メディアにおける代表的な被爆者表象を検討し、それらが 50 年代を通じ段階的に変化したと述べる[35]。まず注目されたのは背中一面にケロイドの傷痕をもつ「原爆一号」・吉川清である。自らケロイドを晒して原爆被害の惨状を訴える「怒りの広島」の象徴として、吉川の姿は 40 年代末から米国『ライフ』誌などに掲載された。ところが、52 年 6 月に作家・真杉静枝の呼びかけで顔にケロイドのある未婚女性たちが整形手術のために上京すると、マスコミの関心は次第にこの「原爆乙女」に移行し、広島の谷本清牧師やアメリカ人ジャーナリストのノーマン・カズンズの尽力で彼女らが整形治療のために渡米したことなどが報道された[36]。これに続いて注目されたのが「白血病の少女」であり、特に 55 年に 12 歳の若さで他界した佐々木禎子は、折鶴の物語や彼女の死を悼んで広島平和公園内に建立された「原爆の子の像」を通じ、世界中にその名が知られることとなった[37]。加納は「黒々とした戦争の傷を突きつける」ケロイドから、より汚れのない白血病への移行について、「男性の白血病死も相次いで」いたにもかかわらず大衆メディアでは「白血病はつねに女性化されていた」と指摘し、「1950 年代、原爆表象は〔……〕女性性をつよめることで、無垢なる被害者性を構築してきた」と考察する[38]。

広島では 7 年目の白血病、10 年目のガンと言われるように、『原爆の子』が公開された 52 年に既に白血病は社会問題化していた。今井正の映画『純愛物語』（1957）や白土三平のマンガ『消えゆく少女』（1959）など、白血病の少女を主人公とする作品が量産されるのは禎子以降のことだが、孝子の三人の教え子の内、唯一の少女・敏子が白血病の被爆者であることからも、最早この時点で薄幸の美少女のイメージと白血病が結びつけられていたことが伺える。上述の場面では、その「無垢なる被害者」としての敏子が原爆で両親を失ったこと、原爆の死者のために毎日祈っていること、そして「戦争が悪いことは、うちが一等よう知っ

---

33 Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press. 1987. 73.

34 川本、前掲論文、204 頁。

35 加納実紀代「原爆表象とジェンダー――1950 年代を中心に」、『ヒロシマとフクシマのあいだ――ジェンダーの視点から』インパクト出版会、2013 年、90-110 頁。

36 敏子の引き取られた教会では、「原爆乙女」たちが祈りを捧げている。

37 木村荘十二の映画『千羽鶴』（1958）は、禎子の生涯と同級生による「原爆の子の像」建立の過程を題材にしている。

38 同前、102-4 頁。

とるように思うんです」と語るのに続いて、「先生、歌って」と孝子に歌をせがむのである。

その歌唱シーンでは、既述のように孝子の歌声を契機として、歌声を聞く敏子の視点によるフラッシュバックに接続していた。フラッシュバック内で幼児を膝に乗せて揺れる孝子の姿は「心やさしい母親」のイメージに相違ないものだろう。父の帰りを待つ母子の姿を詠った詩人・清水かつらによる《あした》の歌詞は、このショットの母子のイメージをより強調する。このように敏子の場面では、戦後日本映画の類型的なヒロイン像の一つであった「白いブラウスの似合う女の先生」と、「無垢なる被害者」を象徴する原爆孤児の「白血病の少女」による疑似的な母子イメージが成立している。

ここで重要なのが、孝子が一人目の教え子である三平のもとを訪問するシーンだ。敏子の場面に先立つこのシーンで、孝子は原爆症により今まさに息を引き取った三平の父の臨終に立ち会う。そこで孝子はお悔やみの言葉を述べるのだが、久々に再会した孝子に対し、三平の母は彼女を一瞥した後で「悔やみを言うてもろうたけちゅうて、うちの人が生き返りますかい」と言い放つ。肝心の三平も孝子のことを覚えているとは言うものの、特に喜ぶ様子などはない。母親が健在のこの家では、孝子は場違いな他人でしかなかった。ところが、続く原爆孤児の敏子のもとで、歌唱シーンを通じ母子のイメージが形成されることにより、孝子と教え子の関係は修復されるのである。

原水爆禁止日本協議会が発行した『原水爆被害白書』(1961) は、広島・長崎の被爆者 431 世帯を対象にした 59 年の調査で、その約 4 割が夫婦と子どものいずれかを欠いた所謂「欠損家族」だったと報告している [39]。また、原爆により親を失った原爆孤児は、5,000 人前後とも 1 万人に及んだとも言われる [40]。原爆被害者に限らず、当時の日本国民の多くが家族の誰かを失っていたことは想像に難くない。これらの点を踏まえると、白いブラウスの女教師は、単に実の母親よりも若く美しい清廉潔白な存在であることに加え、昔懐かしい歌により幼年期を喚起する郷愁の対象であるがゆえに理想的な母親として受容されただけでなく、家族の喪失を埋め合わす代理の母親であるがゆえに戦後日本映画のヒロインとして機能したと考えられる [41]。

その代理母としての役割が発揮される敏子の場面では、白いブラウスの女教師・孝子が映像と非同期の歌声によって生み出すサウンドブリッジの「連続性」と、その歌をきっかけに原爆投下前の過去を幸福な思い出として「再生」する白血病の被爆者・敏子のフラッシュバックが、代理母と原爆孤児による理想の母子のイメージを構築していた。上述のように、『原子爆弾の影響』では被爆者は男性兵士の姿で表象され、日本人も戦争に参加していたことが

---

39 原水爆禁止日本協議会専門委員会編『原水爆被害白書――かくされた真実』日本評論新社、1961 年、95-7 頁。

40 同前、98 頁。こうした状況を受けて、「原爆乙女」をアメリカに招いたノーマン・カズンズは、原爆孤児を「精神的な養子」として養育費などの経済支援を行う「精神養子運動」をアメリカで提唱し、『原爆の子』の原著者・長田新も日本での同運動の展開に尽力していた。

41 原爆による障害で子どもを産めなくなった夏江もまた、「せめて人の産む手伝いでも」と助産師として働いており、夫と養子をもらう相談をしている。なお、新藤の 4 歳年上の姉は、戦後の広島で助産所を開業していた。新藤兼人『新藤兼人の足跡 2　家族』岩波書店、1994 年、32 頁。

強調されていた。これに対し、孝子と敏子による映像と音声の相乗効果は、無垢な犠牲者としての清らかな母子のイメージによって、『原子爆弾の影響』が提示していたような「軍事基地」や兵士の姿で表象された戦時中の広島のイメージを払拭することで、「戦争の悲惨な記憶を浄化」しているのである[42]。

こうして敏子への訪問で理想の代理母の地位を獲得した孝子は、続く三人目の教え子・平太のもとで嫁入り前の平太の姉を囲んだ家族の最後の晩餐に同席し、姉を見送る平太の肩を不在の母に代わって抱く。そして映画の最後には、孤児収容所に預けられていた岩吉の孫・太郎を、自殺した岩吉に代わって引き取り、お揃いの白いシャツと帽子姿の彼の手を引いて島への帰りの船に乗り込む。

新藤兼人は、『原爆の子』の製作時を述懐して、次のように語っている。

> わたしが執着をもつのは「家族」であって、家族は、「家」に住み「家」は「町」に存在する。家は町に直結するのである。だから広島はわが町といえる。その町が原爆でやられたのだ[43]。

広島出身者である新藤にとって、上記の心情は偽りのないものであったろう。また、占領期検閲のもとで製作された『長崎の鐘』では満足せず、原爆の題材を嫌った大手映画会社・松竹を退社し、独立プロを設立してまで原爆映画を製作したことの意義は極めて大きい。占領解除後間もなく製作された『原爆の子』は、原爆映画の先鞭をつけただけでなく、今日でも代表的な原爆映画作品として高く評価されている。とはいえ、ここまで検討してきたように、『原爆の子』は単に「家族」や「町」の再建を示していただけでなく、画面に繋留されない孝子のオフのナレーションと歌声のサウンドブリッジ、およびフラッシュバックの効果によって、過去の広島から「軍事基地」としての姿を消し去り、現在と同様に人々が平穏に暮らす街として構築していた。そして、「無垢なる被害者」としての子どもたちと理想の代理母としての孝子が疑似家族のイメージを形成することによって、原爆被害者から『原子爆弾の影響』で示されていたはずの兵士の姿を取り除いていた。では、その『原爆の子』と対照的な作品と見られてきた『ひろしま』では、いかなる演出が試みられ、広島の街や被爆者がどのように表象されているのだろうか。

3. 汚れた女教師と広島の再軍備――関川秀雄『ひろしま』

---

42 この点に関して、映画音楽に「母の声」の機能を指摘するゴーブマンの議論は興味深い。ギイ・ロゾラートやディディエ・アンジューの精神分析理論によれば、幼児は誕生以前の母胎において、母親の心拍数や声、消化音で構成される「音響的外皮〔sonorous envelope〕」に包まれているという。幼児をあやす「母の声」は、この「音響的外皮」の幻想を呼び覚まし、母胎における自他未分化な原初的統一への思慕をもたらすがゆえに、聴覚的快楽の基礎的なモデルとなる。ゴーブマンはこれらの議論を参照し、ショット間・シーン間に「連続性」を供給する映画音楽に、「音響的外皮」を喚起する「母の声」の退行的な効果があると説く。Gorbman, *op. cit.*, 62-3.

43 新藤、前掲書、10 頁。

日教組製作の『ひろしま』は、組合員 50 万人からの一人 50 円のカンパと日本労働組合総評議会からの支援によって製作費が賄われ、撮影には広島県教職員組合だけでなく、広島市や広島電鉄なども協力している。また映画には市民エキストラ延べ約 9 万人が出演しており、なかには実際に原爆被害に遭った市民もいた。更に衣服など約 4000 点の小道具も広島県民から提供されたものであり、現実の被爆遺物が撮影に用いられた[44]。

映画は、現在の広島の中学校で、女生徒・みち子が白血病で倒れるところから始まる。みち子の発病をきっかけに、岡田英次演じる男性教師・北川のクラスで原爆症に関する話し合いがもたれ、そこから映画は原爆投下前後の数日間へ遡る。そして 50 分にも及ぶ原爆投下後の焼け野原の場面を経て、再び北川と生徒たちの現在の広島での葛藤が映される。『原爆の子』とは異なり、『ひろしま』では現在と過去の場面に多くの生徒が登場し、原作の挿話が随所に散りばめられている。また『原爆の子』では乙羽演じる教師が主役だったが、岡田演じる北川は戦後に広島にやって来た人物であるため過去の場面には登場せず、本作は群像劇といった趣が強い。

一見して『原爆の子』とは異なる物語のように見えるが、しかしながら、本作にも「白いブラウスの似合う女の先生」が登場する。それが月丘夢路演じる米原先生である[45]。当時、月丘夢路は松竹に所属していたが、出身地の広島市大手町が爆心地となったために本作には無償で出演している。その月丘演じる米原も、乙羽演じる孝子と同じく白いブラウスに帽子といった出で立ちだが、両者の共通点は服装だけではない。というのも月丘と乙羽は、宝塚少女歌劇団に同期で入団した娘役のスター同士であったからだ。果たしてこれが意図的な配役であったか否かは定かでないが、ともあれこの同期二人による白いブラウスの女教師にはまるで異なる演出が施されている。

米原が登場するのは過去の広島の場面であり、彼女は冒頭で倒れたみち子の姉・町子の担任を務めている。白い衣装を纏った米原が町子ら女生徒たちと建物疎開の作業にあたっていると、どこからか飛行機の音が聞こえる。「B の音よ」と一同が不審げに空を仰ぐと、突如、閃光が走り、辺りの家屋が一瞬で倒壊する。きのこ雲のショットを挟み、暗転した画面に木管を主旋律とする管弦楽によるオフの音楽が聞こえ[46]、瓦礫に埋もれた生徒らの姿が現れる。「お母ちゃん」「先生」という呻き声の中、髪を乱し、煤や血で黒く汚れたボロボロのブラウス姿の米原が呆然と立ち尽くしている。

---

44 無論、『ひろしま』のみならず『原爆の子』もまた市民の協力によって作られた作品であり、例えば原爆投下シーンに出演した半裸の女性は、女子高の生徒が協力して出演したものだという。同様に撮影時には広島に本社があるマツダ自動車や私鉄総連から各々5 万円のカンパがあった。新藤、『新藤兼人・原爆を撮る』、20 頁。

45 月丘夢路は、新藤が脚本を務めた『長崎の鐘』（1950）で永井隆の妻・緑の役を演じているが、緑もまた元小学校の教師である。『長崎の鐘』については、第 5 章で詳しく検討する。

46 伊福部昭によるこの楽曲は、俗に「伊福部レクイエム」と呼ばれ、後述の《君が代》のシーンを含めて本作の随所で多用されている。加えて、同様に伊福部が音楽を担当した『原爆の子』の原爆投下シーンや、本多猪四郎／円谷英二の『ゴジラ』（1954）で、ゴジラ上陸後の東京の病院にて医師がガイガーカウンターを子どもに当てる場面などでも変奏されて用いられている。小林淳著、井上誠共編『伊福部昭の映画音楽』ワイズ出版、1998 年、58-69, 92 頁。

このように原爆によって白さを傷つけられた米原は、それでも続く場面で白いブラウスの女教師の類型に沿い、歌を歌う。ところが、そのシーンも『原爆の子』とは相当に趣が異なっている。燃え盛る火焔の中、焦土と化した街を彷徨う米原と女生徒たちが、支え合いながら黒い塊となって川に入っていく。煙の中で腰まで川に浸かった女生徒たちと身を寄せ合って彼女らを励ます米原のミディアムショットから、画面が水面を流れる壊れた人形に切り替わると、そこにか細い女声による《君が代》が聞こえてくる。再び画面が米原と女生徒らを捉えたミディアムショットに戻ると、一人また一人と生徒たちが川に沈んでいき、米原も水面に沈む。脚本には、この《君が代》が生徒と米原の歌ったものと記されている[47]。けれども画面上の彼女らの唇は動いておらず、『二十四の瞳』のラストで伸びやかな歌声を披露していた月丘夢路の歌声も一切聞こえない。そのため《君が代》は、画面の米原や女生徒らと同期しているようには見えず、誰によって歌われ、物語世界内／外のいずれで鳴っているものなのか曖昧な状態にある。こうして本作の白いブラウスの女教師・米原は、物語内容において歌ってはいるものの、孝子のように画面と非同期の声による映像の注釈やフラッシュバックとの相乗効果による「連続性」を生じさせることなく、真っ黒な水の中に飲まれてしまう[48]。

この米原と同様に本作にも白血病の少女が登場し、『原爆の子』の敏子のようにフラッシュバックの視点人物となるのだが、その場面もやはり様相を異にしている。少々長いシークェンスだが記述する。冒頭で倒れたみち子が白血病で入院すると、北川の学級では原爆症に関する議論がもたれる。そこで男子生徒・河野が立ち上がり、被爆した生徒を笑い者にした級友たちに向けて被爆者の苦悩に対する世間の無理解を訴える。これに北川が「広島に来て原爆のことを勉強しなかった」怠慢を詫びると、河野は「原爆の恐ろしさとその非人道的なことを世界の人たちに叫ぶ前に、まず日本人に〔……〕広島の人たちに〔……〕ここにいるこのクラスの人たちに、先生によく知ってもらいたい」と述べる。すると画面は教室を離れ、広島の街の様々な情景――比治山の「原爆傷害調査委員会」施設や原爆ドーム前の吉川清、広島の街中を闊歩する米兵と若い女性など――を映し始める。これらの映像に、河野ら生徒

---

47 八木保太郎『ひろしま』、八木保太郎／山形雄策『日本シナリオ文学全集 11』理論社、1956 年、73 頁。

48 フェミニズム映画理論のカジャ・シルヴァマンは、「母の声」の幻想に両価的な特徴を指摘する。シルヴァマンは、ギイ・ロゾラートらにとって「母の声は子どもを取り囲み、養い、あやす「音響的外皮」である」一方、ジュリア・クリステヴァやミシェル・シオンにとっては「その声は単に幼児を包むだけでなく、閉じ込める〔entrap〕」ものでもあると説く。シルヴァマンによれば、「既に鏡像段階や言語への参入以前から、母の声は幼児の知覚の発達にとって〔非言語から言語への橋渡しや自他の認識のための：引用者注〕主要な役割を演じている。それは大抵、隔離のみならず取り入れの最初の対象になる」という。従って、「無意識の場から見れば、母の声の環境や領域内に留まる幼児のイメージは、幼年期の充溢や至福の象徴である」のに対し、「前意識／意識のシステムの場から見れば、不能や閉じ込めの象徴となる」。シオンは「母の声」を論じるにあたり、溝口健二の『山椒大夫』（1954）で、安寿が「母の声」の幻聴に誘われるように湖に沈んでいく場面を参照しているが、これらを踏まえれば、『ひろしま』での《君が代》には「母の声」の両価的な特徴を見出すことができるだろう。Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press. 1988. 72-3, 80; Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. 1982. Ed. and Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press. 1999. 109-14.

たちのオフの声が「先生」と呼びかけながら解説を施す。その後半、女生徒の声が「この頃、広島の街には軍艦マーチの曲がよく聞こえます」と語ると、どこからか《軍艦マーチ》の音が鳴り響く。続けて生徒の声は「近頃の日本は復古調というそうです〔……〕そうした国民の感情の中に隠れて、また誰かが戦争の準備をしているのではないでしょうか」と語る。すると画面は、大通りを映したロングショットへディゾルブするのだが、その前景には「警察予備隊員募集」と書かれた貼り紙が見える。引き続き《軍艦マーチ》が流れる中、画面は大通りを歩く予備隊員らしき制服姿の青年や、再び例の貼り紙が前面に映り込んだ広島赤十字病院の建物を映す。そこから画面は病院に入院しているみち子の姿に切り替わり、ベッドに横たわる彼女の顔にトラックインする。依然《軍艦マーチ》の響く中、虚空をキッと見つめるみち子の表情からディゾルブし、画面は白いブラウスに鉢巻、もんぺ姿の女学生たちが広場に整列した戦時中の学校の場面にフラッシュバックする。女生徒たちは「宮城に対し奉り最敬礼」という男性の号令に合わせて一斉に敬礼をし、工場に向かって行進する。

このように『ひろしま』でも、劇中唯一の白血病の少女・みち子を視点人物としたフラッシュバックが用いられている。だが、そのフラッシュバックのショット推移に跨って聞こえるのは女教師の歌う童謡ではなく《軍艦マーチ》であり、郷愁的な母子のイメージではなく戦時中の軍国主義下における学校の様子が想起されている。加えて、現在の広島を映した映像には生徒たちのオフの語りが重ねられており、声の「手がかり」によって画面の貼り紙や兵士の姿に観客の注意を引きつけつつ、それらを「戦争の準備」をする「誰か」として示している。生徒の声が「皆がまた戦争に引き込まれ」るのではないかと語っているように、《軍艦マーチ》のサウンドブリッジによる「連続性」や「再生」は、戦争の再開や再軍備への警鐘として機能しているのである。すなわち『ひろしま』は、『原爆の子』と同様に現在の広島の映像を意味づけるオフの声と、過去を想起＝構築するフラッシュバック、およびそれを誘導する音楽のサウンドブリッジを演出技法として踏襲しながらも、広島の街を人々が平穏に暮らす「美しい」街としてではなく、現在も過去も軍事化されたものとして提示しているのである。

上記のシーンにおいて、被爆者の生徒たちは、戦争に巻き込まれた犠牲者として「先生」に向けて訴えていた。続くみち子のフラッシュバック直後のシーンでは、整列中によそ見をしていた町子が、男性将校に平手打ちされるのだが、本作の女教師・米原は、口をきつく結んでその様子を凝視するだけであり、既述のように原爆投下後には《君が代》とともに水面に沈んでしまう。また、原爆投下後の焼け野原の場面でも、教室に掲示されたまま爆風でボロボロになった「大日本帝国萬歳」と書かれた習字の紙や、瓦礫に埋もれた男子生徒が声を荒げて軍人勅諭を暗唱する姿など、学校教育と軍国主義の連繋を示唆する描写が数多く配されている。こうした演出には、映画の製作時が朝鮮戦争の最中であったことが影響しているだろう。日教組は51年1月の中央委員会で「教え子を再び戦場に送るな」というスローガンを提唱し、翌年6月には「教師の倫理綱領」を制定した。『原爆の子』の孝子とは異なり、日教組が製作した『ひろしま』の教師が生徒とのあいだに郷愁的な関係を取り持つこと

ができないのは、時流に逆らえずに戦時中には教師や学校も軍部に屈したことへの後ろめたさがあったからではないだろうか。

以上のように『ひろしま』では、女教師の歌う童謡によって穏やかな日常としての過去を構築していた『原爆の子』とは違って、《軍艦マーチ》や《君が代》により広島や教師もまた戦争に参加していたことが示されている。ただし、その演出は、『原爆の子』で活用されていた人物造形である白いブラウスの女教師や白血病の少女に加え、フラッシュバックやサウンドブリッジなどの技法を踏襲したものであった。従って『ひろしま』は、単に『原爆の子』と対照的な作品であるだけでなく、同時代に同じ著作から製作された『原爆の子』の演出を批判的に継承した作品だと位置づけられる。こうした両作品の連続性と差異は、映画の演出にのみ指摘できることではなく、そこで用いられた音楽に関してもあてはまるものである。

4. 国民形成期の音楽教育

前節で検討したように、『ひろしま』では『原爆の子』で女教師が歌う唱歌や童謡に代わり、戦時中の軍国主義やナショナリズムを喚起する《君が代》と《軍艦マーチ》が用いられていた。ここで重要なことは、川本三郎が『原爆の子』の敏子の場面について、「童謡が、この薄幸な子どもの、いちばん幸福な思い出になっている。そして、童謡が、国家的イデオロギーとは違って、戦前と戦後の穏やかな日常をつなぐ連続性の象徴になる」と評していることだ[49]。川本は童謡を「国家的イデオロギー」とは異なるものとみなしている。しかしながら、『ひろしま』での軍国主義の音楽とそれらとは無縁とみなされる『原爆の子』の童謡は、決して断絶したものではない。

日本の童謡は 1918 年（大正 7）に創刊された児童雑誌『赤い鳥』に始まる[50]。同誌には、詩人の北原白秋や西條八十に加え、作曲家の山田耕作や『原爆の子』で歌われている《あした》を手掛けた弘田龍太郎たちが集い、童謡運動を展開した。『赤い鳥』創刊号に掲げられた「標榜語（モットー）」に顕著なように、この童謡運動では「子供の純性を保全開発するために、現代第一流の芸術家の真摯なる努力を集め」ることが目的とされたが、そこで批判対象とみなされたのが文部省の学校唱歌であった。

唱歌は、日本で最初に近代的な学校制度を定めた 1879（明治 5）年の学制公布によって、国語科目などと並んで教科として採用されたものである。音楽研究者の渡辺裕によれば、唱歌は「近代国家日本の成員たるにふさわしい身体や心構えをもつ「国民」を育てるべく、「国民」が共有すべきものを身体的に刷り込んでゆくための格好の方法として」、「近代的な国民国家形成のプログラムの中に組み込まれ」たという[51]。とりわけ重要なのは 1891 年の小学

---

49 川本、前掲書、204 頁。

50 唱歌・童謡・国民歌に関する記述は、以下の文献を参照した。周東美材『童謡の近代――メディアの変容と子ども文化』岩波書店、2015 年；戸ノ下達也『音楽を動員せよ――統制と娯楽の十五年戦争』青弓社、2008 年；渡辺裕『歌う国民――唱歌、校歌、うたごえ』中央公論新社、2010 年。

51 渡辺、前掲書、16, vi 頁。

校祝日大祭日儀式規定である。同規定は、戦前の小学校で祝祭日に行われていた式典のプログラムなどを定めたものだが、ここでご真影の奉拝や教育勅語の奉読などとともに、祝日大祭日唱歌の斉唱が義務づけられた。《君が代》は、国歌として定められたものではなく、この祝日大祭日唱歌の一つとして採用され、学校式典を通じて定着した歌であった。

こうした経緯をもつ唱歌に、「子供の純性」や芸術性を重んじ、言語や童謡の自然発生性を説く童謡運動の推進者たちは異を唱え、《夕焼け小焼け》や《七つの子》、《赤蜻蛉》などの無垢な童心や郷愁に満ちた童謡を生み出したのである。大正期の自由主義・教養主義的風潮のもと生まれた童謡は、ラジオやレコード産業の隆盛によって流通した点でも学校唱歌とは対照的であった。川本が童謡を「国家的イデオロギー」とは異なるものとみなした背景には、以上のような音楽教育の歴史が作用しているだろう。

けれども、西島央もいうように、唱歌は単に支配的なイデオロギーを「上から」押しつける機能を担っただけでなく、《春の小川》や《朧月夜》のように日常的な各地の生活情景や季節の風景を吸い上げることで、「下から」の自発的な参加を促す側面をも備えていた[52]。この唱歌のもつ「下から」の側面を純化したものこそが大正期の童謡だったのである。この点に関して、吉本隆明の指摘は示唆に富む。吉本は、一見「政治・社会といった主題がどこにもない」大正期の大衆歌曲が、その反面で「すでに現実には一部しか残っていないが、完全にうしなわれてしまった過去の（いわば明治典型期の）、農村・家庭、人間の関係の分離などの情景を」、「凝縮と退化の感覚」で捉えた限りにおいて、これらの歌曲は「大衆の「ナショナリズム」」をよく表現していると分析する[53]。つまり大正期の童謡は、唱歌が果たした「上から」と「下から」の二重の教化から、規律・訓育の要素だけを排除することによって、唱歌によって作られたものであるはずの「幼児体験の一こま[54]」を自然化し、郷愁的なものとして詠いあげることで、地域差のない同質な「国民」形成に貢献したのである。従って、一見、二項対立的に見える『原爆の子』の童謡を歌う女教師と、『ひろしま』の《君が代》を歌う女教師は、決して相反する存在ではない。

続けて吉本は、「昭和期に入って〔……〕大衆の「ナショナリズム」が「実感」性をうしなってひとつの「概念的な一般性」にまで抽象されたという現実的な基盤によって、はじめて知識人による「ナショナリズム」は、ウルトラ＝ナショナリズムとして結晶化する契機をつかんだ」と結論づける[55]。ここで『原爆の子』のお遊戯の場面での歌を思い出されたい。『ひろしま』でも戦前の幼稚園で歌われている、この《お山の杉の子》は、1944 年に少国民文化協会が募集した少国民歌の歌詞懸賞で一位入選した曲であり、日本放送協会による

---

52 西島央「学校音楽はいかにして“国民”をつくったか」、小森陽一ほか編『岩波講座近代日本の文化史 5　編成されるナショナリズム――1920－1930 年代 1』岩波書店、2002 年、235-70 頁。

53 吉本隆明「日本のナショナリズム」、吉本隆明編『現代日本思想大系 4　ナショナリズム』筑摩書房、1964 年、29 頁。

54 同前、29 頁。

55 同前、30 頁。

ラジオ番組『国民合唱』などを通じて広く普及した[56]。アジア・太平洋戦争期には新聞社や政府機関、官製国民運動団体によって楽曲募集と国民歌制定が盛んに行われ、募集という一種のメディア・イベントの形態を取ることで国民意識の昂揚が図られていた[57]。そして、この国民歌の普及に宝塚少女歌劇団もまた貢献していたのである。戸ノ下達也は、宝塚が 1940 年 9 月以降、移動文化運動を展開し、国民歌の歌唱指導や演奏を行っていたと指摘する[58]。実際、乙羽信子は自伝で、国民歌については言及していないものの、主婦の友懸賞当選劇『少国民』に出演していたと語っている[59]。

フラッシュバックによる母子のイメージと童謡のサウンドブリッジによって戦前を幼年期の思い出として郷愁的に構築していた『原爆の子』の孝子の歌声は、その一方で、国民歌である《お山の杉の子》を宝塚で文化運動に従事していた乙羽の歌声で響かせるものでもあった。「慰撫と再生の儀式の担い手」としての白いブラウスの女教師、およびそれを演じた乙羽信子は、戦時中の国民形成や戦意高揚に部分的にではあれ加担していたのであり、決して「無垢なる被害者」ではなかった。従って、白血病の少女・敏子の場面は、『原子爆弾の影響』が提示していたような兵士のイメージを広島の過去から取り除いていただけでなく、童謡による純化された子どものイメージにより、孝子＝乙羽の戦争参加をも覆い隠していたのである。また、実のところ、その童謡も国民国家形成期の音楽教育の一部に加えられるべきものであり、国家的イデオロギーと無関係ではない。以上の点を踏まえれば、『ひろしま』は、白いブラウスの女教師を継承しつつもその白さを原爆によって傷つけ、《君が代》を響かせることによって、ノスタルジーを喚起する理想的な母親の象徴としての女教師が決して無辜な存在ではなかったことを露わにしているといえよう。

5. 声を奪われた市民たち

けれども、戦前戦後の広島に《軍艦マーチ》を響かせ、日本の軍国主義を批判していた『ひろしま』もまた、『原爆の子』とは別のかたちで「無垢なる被害者」を構築している。この点を考察するために、映画のラストシーンを検討したい。

一時間弱に及ぶ原爆投下後のシーンを経て、映画の舞台は再び現在の広島に戻る。この映画終盤のパートで狂言回しとなる原爆孤児の生徒・幸夫は、学校を辞めた後、パチンコに明け暮れていたが、近所に住む被爆者の少女との交流を経て、工場に勤め始める。ところが、その工場が砲弾を製造し始めたために仕事も辞めてしまい、外国人相手の土産物にするために、同じく原爆孤児の浮浪児たちと防空壕に頭蓋骨を掘りに行く。結局、警察に補導され

---

56 《お山の杉の子》は三番以降の歌詞が時局を反映したものであったため（「勇士の遺児ならなお強い／体を鍛え頑張って」「お日さま出る国神の国／この日本を護りましょう」）、戦後一時的に放送が禁止され、歌詞修正の後、再び放送された。『原爆の子』と『ひろしま』では三番手前で歌が終わっている。

57 戸ノ下、前掲書、149-74 頁。

58 戸ノ下達也「宝塚歌劇と「国民歌」――戦時体制下の音楽界と宝塚歌劇団の音楽的側面」、津金澤聰廣／近藤久美編著『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社、2006 年、122-38 頁。

59 乙羽信子『どろんこ半生記』日本図書センター、1997 年、108 頁（初出は、朝日新聞社、1981 年刊）。なお、月丘夢路は、戦時中には既に宝塚を退団していた。

た幸夫を北川が迎えに行くと、幸夫は「先生！戦争はまた始まるんですか。戦争が始まれば〔……〕また何の罪もない人たちが原爆で皆この通りになるんです！」と叫び、デスクの上の頭蓋骨を指す。原爆投下のシーンと同じ管弦楽のオフの音楽が鳴る中、画面は頭蓋骨の大写しから川沿いを歩く北川と幸夫、そして河野ら生徒たちの姿へディゾルブする。沈痛な面持ちで原爆ドームの前を横切る彼らのミディアムショットから、画面は原爆ドームを背に画面手前に向かって歩く北川と生徒たちのロングショットにカットする。このショットを注視すると、生徒らの口が上下に開閉している。脚本ではこの場面について「静かに「明日は僕らの手で」の合唱が起る」と書かれているのだが[60]、にもかかわらず、音はオフの音楽のみでほかには聞こえない。

当時、日教組は、《君が代》に反対して楽曲公募を実施し、そこで新国民歌として選ばれた《緑の山河》の普及を図っていた[61]。この点を考慮すれば、ラストシーンで合唱の音を響かせることはむしろ妥当な演出のように思われるものの、完成した映画からは音が消えている。その理由は、『ひろしま』が女教師の歌声を活用していた『原爆の子』とは別の方法で、「無垢なる被害者」を構築しているからだろう。ここで注目すべきは、歌の聞こえない北川たちのショットが、「組織労働者三千、自由労組二千五百、学生一万、市民六千、計二万余[62]」の市民エキストラが参加した原爆ドームへの行進のショットに接続することだ。これらの人々は所謂モブであり、声を発しない脇役である。

既述のように、《軍艦マーチ》のサウンドブリッジとともにみち子がフラッシュバックをした直後の場面では、軍人に平手打ちされる町子を、米原が口を真一文字に結んで凝視していた。ほかにもこの過去のパートでは、声を張り上げる軍部の男性たちに対し、沈黙を強いられた人々の姿が繰り返し映される。例えば、原爆投下の翌日の場面では、男性兵士が「速やかに各職場に復帰せよ」と広島県知事の論告を大声で唱える中、ボロボロの物言わぬ人々が食糧配給に並んでいる。また、軍部の会議では、原子爆弾が投下された事実を公表すべきと説く科学者たちに対し、参謀の男性が「戦争に不利なる言動は断じて許されない」と怒鳴りつけ、押し黙る仁科博士の姿が映る[63]。現代のパートでも、被爆した生徒が彼らを茶化す他の生徒に言い返すことができず、歯を食いしばる姿が映される。とりわけ白血病の少女・みち子は、映画冒頭で倒れて以降、幼い子役が演じた過去の場面以外は、かっと目を見開いたまま一切声を発しなくなり、後半では遺影に姿を変えてしまう。

---

60 八木、前掲書、102 頁。

61 日本教職員組合編『日教組 50 年史』日本教職員組合、1997 年、644-5 頁。

62 小泉、前掲論文、92 頁。

63 仁科博士を演じた薄田研二（旧芸名：高山徳右衛門）は、丸山定夫・徳川夢声・藤原鶏太（藤原釜足）とともに、戦時中、移動演劇隊「櫻隊」を立ち上げたのだが、広島で活動した櫻隊は、隊長の丸山を含め園井恵子ら 9 名の隊員を原爆で失っている。なかでも女優の仲みどりは、東京帝国大学附属病院で都築正男に診察され、「原子爆弾症」と診断された世界で最初の検体となった。徳川・藤原・薄田の 3 名は、東京にいたため難を逃れたが、薄田は同じく櫻隊の隊員であった息子の高山象三を原爆で亡くしている。戦後 1952 年 9 月に、徳川の呼びかけで目黒の五百羅漢寺に「移動演劇さくら隊原爆殉難碑」が建立され、藤原釜足が桜隊原爆忌の会の初代会長を務めた。新藤兼人の『さくら隊散る』（1988）は、櫻隊の詳細を追ったドキュメンタリーであり、乙羽信子がナレーションを担っている。

映画の音声に関する研究で知られるミシェル・シオンは、トーキー映画において一切声を発しない登場人物を〈無声(ミ)の人物(エ)〔muet(ュ)〕〉と名づけた。通例、トーキー以降の映画では、モブのように台詞のない人物は、従属的な脇役であることが多い。ところが、シオンによれば、この〈無声の人物〉は、映像と音声の同期で成り立つトーキー映画の空間において、その片方にしか属さないという不安定な性質ゆえに亡霊のような偏在性を獲得したり、言葉を発しないために逆説的に物語の重大な秘密を抱えているかのように見えたり、時に特殊なキャラクターとして現れる傾向があるという[64]。シオンは〈無声の人物〉の例として、ジャック・ターナーの『過去を逃れて *Out of the Past*』（1947）で、主人公の窮地を間一髪で救う、口のきけない青年キッド（ディッキー・ムーア）や、フェデリコ・フェリーニの『サテリコン *Fellini Satyricon*』（1970）で、周囲の男たちを魅了する魔性の少年奴隷ジトーネ（マックス・ボーン）などを挙げている。

既述のように、みち子は映画の最初のシーンで白血病によって倒れる。その際、教室ではラジオ放送で、W・L・ローレンス著『0 の暁』（1950）の中でエノラ・ゲイ号の指揮官・テイベック大佐が原爆投下時の心境を綴った部分を流しており、画面は目を瞑り、耳を塞ぐみち子をトラックインで映す。耐え切れなくなったみち子は、遂に立ち上がって「やめて！」と叫び、そのまま鼻血を流して倒れる。以後、彼女は一切声を発しなくなるのである。その後、幸雄たち被爆者の生徒が病室で原爆投下について話し合っているときにも、《軍艦マーチ》の掛かるシークェンスでも無言のままのみち子は、〈無声の人物〉に相違ない。虚空を見つめたまま言葉を発さず、従って何を考えているのか不明なみち子は、しかし、エノラ・ゲイ号のパイロットを拒絶する叫び声を唯一の発話としているために、ただ沈黙しているだけであるにもかかわらず、《軍艦マーチ》が暗示する日本の再軍備に対し、異を唱えているかのように見える。

そのみち子の眼差しと《軍艦マーチ》とともに場面が過去へフラッシュバックすることにより、みち子は戦時中の日本の軍国主義にも反対しているように見える。加えて、彼女を過去回想の視点人物にすることで、観客もまたみち子の視点に誘導されて戦時中の場面を見ることになる。『原爆の子』では孝子が映像と非同期の声によって観客の映像読解を導く語りの主体を務めていたが、対する『ひろしま』では、沈黙を貫く〈無声の人物〉・みち子が、ラジオ音声や《軍艦マーチ》の鳴り響く空間から遊離することにより、戦争に抵抗する人物として表象され、その彼女の視点を付与されて観客は原爆投下シーンを見ることになるのである。回想の手前のシークェンスで生徒のオフの語りが「先生」と呼び掛けていたことを思えば、日教組の製作・配給による『ひろしま』は、観客＝「先生」に、みち子＝被害者の視点を強いることにより、間接的にではあれ戦争に参加した過去に対する自己批判を促しているといえよう。

その際、みち子とともに観客の視点人物となっているのが、岡田英次演じる男性教師・北

---

64 Chion, *op. cit.*, 95-100. なお、フランス語で「muet」は「無声映画」のことも意味する。なお、この〈無声の人物〉と対になる声のみの存在については、第 2 章で検討する。

川である。戦後になって広島にやって来た彼は、原爆やその被害についてよく知らない人物として設定され、3 節で言及したように、生徒たちに対し「原爆のことを勉強しなかった」怠慢を詫びている。その後、「先生」と語りかける生徒たちのオフの声で広島の現状を説き伏せられつつ、映画はみち子の視点で過去にフラッシュバックする。これに先行するシーンでも、北川は、みち子の病室で被爆者の生徒たちが、原爆投下の理由を日本人が有色人種だったからだと説く書籍（『僕らはごめんだ――東西ドイツの青年からの手紙』（篠原正瑛訳編、光文社、1952 年））を読んでいるところに出くわし、病室の入り口でハッとした表情を浮かべる。更にラストシーンの手前でも、最初は補導された幸夫に工場を辞めた理由などを問い質しているのだが、「先生！戦争はまた始まるんですか！」と問い掛けられるや、警官とともに押し黙ってしまう。これに続いて、生徒たちとともに歩く上述の聞こえない合唱のシーンが展開されるのである。

その合唱のショットでは、声が消し去られることによって、北川もまた生徒たちとともに声の喪失が印象づけられ、一時的に〈無声の人物〉に準ずる状態になる。そこにオフの音楽と交代で画面外の鐘の音が聞こえ、画面は大通りを埋め尽くす白いシャツを纏ったモブの市民行進を映し出す。真白な行進の隊列を捉えた超ロングショットから、画面がパンで行進を辿ると、その先に原爆ドームが現れる。するとヴォカリーズで変奏されたオフの音楽が再び聞こえ始め、原爆ドームに二重写しで究極の沈黙を強いられた人々としての原爆の死者たちの姿――米原や町子もそこにいる――が映る。その彼らが起き上がって無言のまま画面手前に行進する映像で映画は幕を閉じる。このように『ひろしま』では、一方で生徒の声の注釈やフラッシュバック、《君が代》や《軍艦マーチ》のサウンドブリッジにより、再軍備が進む現在と戦時中の広島の「連続性」を訴えながら、他方で代表的な被爆者表象である白血病の少女・みち子を〈無声の人物〉として回想の視点人物に据え、米原や仁科博士ら押し黙る人々の姿を重ねた果てに男性教師・北川にも沈黙を強いることによって、彼らを実際の被爆者をも含む 2 万人の市民エキストラたちとともに、《君が代》や《軍艦マーチ》の犠牲となった声を奪われた「無垢なる被害者」として表象しているのである。川に沿ってうねりながら行進し、原爆ドームの前で大集結する真っ白な彼らの隊列は、鳴り響く男女混声のヴォカリーズの音楽と相まって、「戦争反対」の大合唱として機能する。このように〈無声の人物〉は、トーキー映画において声を喪失している限りで従属的なモブと紙一重の存在でありながら、沈黙の圧力によって周囲を従わせる特殊な効力を発揮する。

原書の編者である教育者・長田新は、現実の原爆被害が映画以上に凄惨であったことを指摘した上で、『原爆の子』よりも『ひろしま』を「はじめて原爆問題の本質と真正面から対決」した作品と評価した[65]。こうした評価の背景には、『ひろしま』の方が、長田の理想とした「雄々しく起ち上がりつつある原爆の子らの姿を、傍観者としてではなくて主体的にとらえ」ることで、「身心ともに傷ついた広島・長崎の市民みずからを起ち上らせ、われわれ同胞を民族の自由と独立と平和とのために奮い立たせる」という目的に適っていたからか

65 長田新「原爆をつくる人こわす人」、『改造』34 巻 14 号、改造社、1953 年、43 頁。

もしれない[66]。だが、それ以上に『ひろしま』が「原爆の子らの姿」を通じ、長田も含む大人たち教師を被害者化する機能を備えていたからではなかったか。2 節で検討したように、『原爆の子』では、白いブラウスの女教師・孝子と白血病の少女・敏子による母子のイメージを契機に、理想の代理母としての孝子が家族の再生を果たすことで広島の街の復興が物語られていた。これに対し『ひろしま』では、《君が代》や《軍艦マーチ》、そして大声を張り上げる軍人たちを戦争の加害者として暗示しつつ、〈無声の人物〉みち子を媒介に、ただ黙っているだけの教師や大人たちを声を奪われた「市民」のイメージで表象し、真っ白な平和行進に結実させている。確かに、既に 1953 年の時点で広島ですら生じていた被爆者への差別や浮浪児の問題、そして日本の再軍備化と原爆を投下したアメリカへの批判をも含んだ『ひろしま』は、『原爆の子』に比べて社会批評性を備えた作品だといえるだろう。しかし、戦争の主導者を市民たちから切り離している限りにおいて、『原爆の子』と同様に『ひろしま』もまた「無垢なる被害者」を構築していることには変わりはない。

これまで両作品の差異は主題や製作過程、受容の観点から読み解かれてきた。けれども、本章で検討してきたように、両者の差異は演出上の相違に求めることができるのである。特に本章で着目したのは、両作品が「無垢なる被害者」のイメージを構成するにあたって、画面に繋留されない声と沈黙の姿という音声と映像で構成される映画メディアの特殊性に依拠した対照的な方法論を採用していることだ。だが、それらは唱歌と童謡が同じ国民形成のプロセスに位置づけられたように、二項対立的な関係にあるわけではない。なぜなら映像と音声は、相互に影響を及ぼし合うことでともに映画の物語を活性化する相補的な要素だからだ。同じように、異なる演出の施された『原爆の子』と『ひろしま』は、前者が郷愁的な家族のイメージ、後者が反戦平和の市民のイメージという違いはあれども、ともに占領期から脱却して「無垢なる被害者」としての被爆者表象を構築している点では共通している。

長田は、原著の『原爆の子』を編纂するにあたり、「まだ特定のイデオロギーや宗教的世界観や政治思想などによって染められていない、無垢な少年・少女達」を希求した。そこに戦争を経験し、敗戦下で生活を再建しようとする当時の人々の切実な願いが込められていたことは想像に難くない。また、未だ多くの国民が原爆被害の実情を知らされていなかった占領期に、『原爆の子』を編纂した長田の試みや、そこから生まれた二本の映画が同時代において果たした意義は重視せねばならない。とはいえ、加納が実践してきたように、これらの作品が共通して無垢さやジェンダー化された被爆者表象を活用し、戦争や原爆体験を被害者化していることを、今日の視点から批判的に問い直すこともまた必要な作業であろう。

このように占領解除から間もない時期に同一の著書から製作された原爆映画である『原爆の子』と『ひろしま』は、それぞれ異なる方法で「無垢なる被害者」像を構築していた。しかし、当然のことながら、戦後の日本においてあらゆる国民が「無垢なる被害者」になり得たはずはない。『ひろしま』では大声を張り上げる軍人たちがあたかも諸悪の根源であるかのように演出されていたが、『原爆の子』と『ひろしま』が提示した「家族」や「市民」

66 同前、55 頁。

のイメージにそぐわない者は、原爆映画においていかなる扱いを受けるのであろうか。黒澤明の『生きものの記録』（1955）は、まさにこの点を追求した作品であった。次章では、三船敏郎が演じた同作の主人公である大家族の家長に着目し、彼が抱いた核への恐怖を占領期検閲との関係のもと考察する。

第 2 章
黒澤明『生きものの記録』にみる共感不可能なものとしての家長の恐怖

1. 映画の背景としてのビキニ事件

前章で検討したように、GHQ による占領解除に伴い製作された『原爆の子』と『ひろしま』では、原爆投下から 7 年の歳月を経て、原爆投下以前の過去を現在の視点から想起＝構築する試みがなされ、それぞれ異なるかたちで「無垢なる被害者」としての被爆者表象が構築されていた。占領が解除されたこの時期、広島・長崎の原爆は、改めて多くの日本国民の関心を集め、その意味が問い直されていた[1]。

とはいえ、あくまで広島・長崎の原爆が過去の出来事であったのに対し、まさに現在の問題として核や放射能について議論されるような事態が生じる。1954 年 3 月 1 日、南太平洋のマーシャル諸島ビキニ環礁でのアメリカの水爆実験により、爆心地から 160 キロメートル離れた危険区域外を操業していたマグロ漁船・第五福竜丸が、放射性降下物に晒され、乗組員 23 名が被曝した。この所謂「ビキニ事件[2]」は、3 月 16 日の『読売新聞』朝刊一面で「邦人漁夫、ビキニ原爆実験に遭遇」「23 名が原子病」「焼けたゞれた顔」などの大見出しで大々的に報じられた[3]。アメリカはマーシャル諸島を実験場として、1946 年から 1958 年のあいだに実に 67 回もの核実験を行っており、これらの実験により第五福竜丸のほかにも 800 隻以上の日本のマグロ漁船が被曝したと推定される[4]。また、『読売新聞』による第一報以降、既に第五福竜丸の釣ったマグロが出荷済みであったことが発覚し、追加調査により日本各地で水揚げされたマグロをはじめとする魚類から高い放射能が検出された結果、大量の「原爆マグロ」が廃棄された。更に、北海道や東京、京都、広島など日本全国の雨水からも放射能が検出され、この年、新聞各紙やラジオは連日にわたって、放射能対策や第五福竜丸の乗組員の行く末、あるいはアメリカとの補償交渉の過程などを報道した[5]。

---

1 今日、再検証が進んでいるように、たとえ占領期の検閲体制下でも原爆に関する報道は完全に禁じられていたわけではない。とはいえ、一般的な日本人が原爆被害の実相を広く知ることになったのは、『原爆の子』の公開日と同じ 1952 年 8 月 6 日号の『アサヒグラフ』を通じてであったと言われている。高橋博子『封印されたヒロシマ・ナガサキ――米核実験と民間防衛』凱風社、2008 年、111 頁。

2 この事件は「第五福竜丸事件」とも称されるが、後述するように被曝した漁船は第五福竜丸だけではなく、またマーシャル諸島の住民も深刻な放射能被害に晒されたことから、今日では「ビキニ事件」と呼ばれることが多い。なお、この事件を題材にした映画に、新藤兼人の『第五福竜丸』（1959）がある。

3 事件の発生から第一報までのあいだに 3 月 2 日の衆議院予算委員会で、改進党の中曽根康弘の主導のもと、総額 2 億 6000 万円の日本初の原子力予算が提案された。同予算は 4 日に衆議院本会議で可決され、その後、自然成立した。日本の原子力開発利用に関しては、吉岡斉『新版　原子力の社会史――その日本的展開』朝日新聞出版、2011 年、に詳しい。

4 都立第五福竜丸展示館のホームページの解説に基づく。http://d5f.org/about.html（2018 年 10 月 15 日確認）

5 その一方で、核実験場となったマーシャル諸島の住民たちの放射能被害は等閑視された。ドイツの保護領であったマーシャル諸島は、第一次世界大戦で日本が占領し日本の委任統治領に置かれた後、第二次世界大戦での日本の敗戦に伴い、アメリカの太平洋諸島信託統治領に繰り込まれた。こうしたマーシャル諸島の核被害や「ビキニ事件」と植民地主義の問題については、竹峰誠一郎『マーシャル諸島――終わりなき核被害を生きる』新泉社、2015 年；前田哲男監修、グローバルヒバクシャ研究会編著『隠されたヒバクシャ――検証＝裁きなきビキニ水爆被災』凱風社、2005 年、に詳しい。

このように日本中が放射能被害の脅威に晒されるなか、杉並区の公民館館長であった安井郁と主婦たちの読書サークルが発端となり、原水爆禁止を訴える署名運動が始まる。運動は全国的な規模に発展し、総署名数はおよそ 3200 万人にも及んだ。更にこの署名運動は、1955 年 8 月の第一回原水爆禁止世界大会の開催へと結実し[6]、9 月 19 日には諸団体が統合されて原水爆禁止日本協議会（原水協）が結成された。また、翌 56 年 8 月 9 日には日本で最初の全国的な被爆者団体である日本原爆被害者団体協議会（被団協）が発足した。

これら一連の社会状況を背景に、当時、原水爆や放射能について扱った映画が多数製作された[7]。黒澤明の『生きものの記録』（1955）もその一つである。同作の主人公は、鋳物工場を営む一家の家長・中島喜一老人であり、当時 35 歳の三船敏郎が特殊メイクを施して演じている。映画は喜一が突如、全財産を投じて妾たちをも含めた近親者全員でのブラジル移住を計画し、それに反対した家族が彼を家庭裁判所に訴えたところから始まる。喜一は放射能の「死の灰」から避難しようとしていたのである。家裁の参与員で歯科医の原田（志村喬）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る。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。以上が映画のあらすじである。

上述した背景から、同作はこれまで現実の原水爆問題に対する作者の見解や作品に読み取られる政治的主張の是非を巡って評価されてきた。その結果、公開当時の評論は、主人公の家長が特殊な人物であるがゆえに、原水爆の脅威が狂人のノイローゼのように受け止められかねない点をこぞって批判した。こうした批評に対し、映画研究者の中村秀之は、黒澤自身が本作について、「一人の老人を通して」「水爆の脅威」を「自分自身の問題として考えて」欲しいと語ったことを確認した上で、「作者によって表明された意図を作品の意味と取り違えないように注意」を促している[8]。中村は『生きる』（1952）や『七人の侍』（1954）を含めた黒澤の「ポスト占領期三部作」の物語構造を比較検討し、「『生きものの記録』という映画の物語における真の問題は原水爆の脅威ではな」く、三船演じる「主人公自身」であると極めて重要な指摘をしている[9]。そして、テクスト分析によって、本作の物語が主人公一家の財産を巡るものであることに着目している[10]。

本論は作者の意図ではなく映画テクストそのものを検討した中村の視座および着眼に深く同意する。その上で、あくまで『生きものの記録』を、主人公の家長のみが抱いた「原水

---

6 この世界大会で被爆者救援運動の一貫として、亀井文夫の『生きていてよかった』（1956）の製作が決定された。同作については、第 5 章で検討する。

7 上述の新藤兼人『第五福竜丸』以外に、ビキニ事件を直接題材にした映画として、本多猪四郎／円谷英二の『美女と液体人間』（1958）がある（同作については注 51 も参照）。また、同じく本多猪四郎／円谷英二『ゴジラ』（1954）や、市川崑『億万長者』（1954）がビキニ事件を背景に製作されたと言われている。ほかに、「魚河岸の石松」シリーズの一本である小石栄一『石松と女石松』（1955）や、大曾根辰夫『七変化狸御殿』（1955）などのジャンル映画でも、それぞれ「原爆マグロ」や「放射能雨」について言及している。

8 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、2012 年、101 頁、強調は原文。

9 同前、105-6 頁、強調は原文。

10 同前、112-7 頁。

爆の脅威」を映画独自の手法で現出させた作品として読み解きたい[11]。前章で論じたように、ポスト占領期の原爆映画である『原爆の子』と『ひろしま』では、家族と市民のイメージが「無垢なる被害者」として構築され、とりわけ女性と子どもが理想的な被爆者として選ばれていた。それに対し、男性の家長を核に対し恐怖する人物に据えた『生きものの記録』が、映画公開当時、徹底的に酷評されたのは一体なぜだったのか。この点を敗戦と占領を経た戦後日本の言説配置の観点から考察し直すことが本章の目的である。同時代の批評に加え、映像と音声の具体的な分析から、いかに主人公の家長が映画内でも映画外でも共感不可能な存在として排除されているのか、そこに「無垢なる被害者」を巡るいかなる力学が働いているのかを明らかにする。

2. 映画公開時の評論にみる「国民的観点」

では作品の分析に先んじて、映画公開当時の評論を概観することから始めよう。上述のように公開当時の批評家たちの反応は概して芳しくなく、『生きものの記録』は黒澤作品中で興行的に最も失敗した作品となってしまう。その原因は、中村も指摘するように作者の意図ないしそれに依拠して理解された映画のメッセージに対する反発にあった。黒澤は、本作の映画パンフレットに次のように書いている。

> この映画は、水爆の脅威を描いている。しかし、それをセンセーショナルに描こうとは思っていない。／ある一人の老人を通してこの問題をすべての人が自分自身の問題として考えてくれる様に描きたいのである。〔……〕例えばこの水爆の脅威を他の動物達が知ったなら、おそらく本能的に行動を起すだろう。〔……〕この主人公は、人間としては欠点だらけかも知れない。しかしその一見奇矯な行動の中に、生きものの正直な叫びを聞いて貰いたいと思う[12]。

このように喜一を通じて「すべての人」に「生きもの」として「水爆の脅威」を感じて欲しいと語った黒澤の思惑とは裏腹に、当時の多くの批評は、本作の失敗の原因を「はじめから超人」の喜一に「同情することが出来ない」という点に帰した[13]。例えば、理論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、とうとつであり、大衆の今日もっている恐怖心にひびいて来ない[14]」と評した。そして「婦人団体や町内の家庭的なつど

---

11 川村湊は、『生きものの記録』について、「「人類の危機」に立った文明論的な立場からでも、「個人の死滅」という実存的な契機からでもなく、もっとも「原水爆」にふさわしくない「家族の安全」という家父長的な「家族中心主義」的な立場からしか「原水爆」の恐怖が語られていないということの奇妙さがある（戦後の日本には大文字の“父”〔＝神〕は存在していないのだ）」と論じている。この「奇妙さ」を画面に即して解明するのが本章の目的ともいえる。川村湊『原爆と原発――「核」の戦後精神史』河出書房新社、2011 年。

12 黒澤明『全集　黒澤明』4 巻、岩波書店、1988 年、312 頁。

13 北川冬彦「人間の動物性の研究」、『キネマ旬報』133 号、キネマ旬報社、1955 年、48 頁。

14 武谷三男「象徴主義の限界」、同前、50 頁。武谷三男は戦時中、日本での原爆開発研究に関与した一方で、反ファシズム運動にも参加していた。武谷は戦後、『思想の科学』の創刊メンバーに加わり、ビキニ

い」を中心とした「日本における原水爆禁止運動の現状と性格を」もう少し知って欲しいと述べている[15]。同様に他の論者も、喜一を「庶民性[16]」や「私たち善良な一般大衆[17]」と対置しつつ、「多くの凡人の反対運動からの彼の孤立[18]」や、「大衆的な映画作家」である黒澤「にとって絶対に必要な民衆との共感の喪失[19]」を作品の不備として指摘した[20]。

こうした「庶民」や「大衆」を強調する視点は、武谷も言及しているように、当時の原水禁運動の影響によるものだろう。杉並区の婦人団体による署名運動から始まった原水禁運動は、紛れもなく下からの民衆運動と認識されていた。実際、映画評論家の瓜生忠夫は、『生きものの記録』を評するにあたり「人間の知慧と理性の産物である原水爆禁止の民衆運動」に言及し、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」だと論じている[21]。

このような「国民的観点」の重要性に関する指摘は、署名運動の中心的な機関であった原水爆禁止署名運動全国協議会（以下、「署名協議会」と表記）の運動紙にも散見されるものであった。例えば、第五福竜丸の無線長であった久保山愛吉が 54 年 9 月 23 日に亡くなった後の紙面では、同協議会の事務局長を務めていた安井郁が、次のように書いている。

> 広島・長崎への原爆投下以来、日本国民は原爆のもたらした恐るべき災害を身にうけながら、その苦しみをじっと耐え忍んできた。その国民感情が、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。いま全国で進められている原水爆禁止署名運動がそれである。それはまさに国民感情の奔流ともいうべきものである。原水爆禁止署名運動をこの角度からながめないかぎり、とうていこの大きな国民運動の本質を正しく理解することはできない[22]。

言うまでもなく、この安井の文章では、原爆被害者が「日本国民」全体にまで拡張され、

事件以降は原水爆問題に関して各地で講演を行っていた。

15 同前、50 頁。

16 高田季太「「生きものの記録」の興行性」、『キネマ旬報』134 号、キネマ旬報社、1955 年、116 頁。

17 田中穣「黒沢明の錯誤」、『キネマ旬報』136 号、キネマ旬報社、164 頁。

18 乾孝「「分裂型」の必然的帰結」、『キネマ旬報』133 号、キネマ旬報社、1955 年、52 頁。

19 岩崎昶「映画作家論 8　黒沢明の世界」、『中央公論』72 巻 13 号、中央公論社、228 頁。

20 ほかに以下の論稿が同様の指摘をしている。渡辺陽一「「生きものの記録」の主題」、『キネマ旬報』138 号、キネマ旬報社、1956 年、141-2 頁；黒澤明／木下惠介／武田泰淳「鼎談　人間像製作法」、『中央公論』71 巻 2 号、中央公論社、240-5 頁、での武田の発言。やや変わったところでは安部公房の批評がある。安部は『生きものの記録』をノアの「方舟物語」の系譜に位置づけ、「ノアの行為が正当化されるのは、ノア一家をのぞいた全人類の否定にある」と読み解く。その上で、「ノアの行為を生きものの正直な叫びとして肯定的に差出し」た黒澤に疑問を呈している。安部公房「方舟思想」、『キネマ旬報』133 号、キネマ旬報社、1955 年、53 頁、強調は原文。

21 瓜生忠夫「生きものの記録」、『映画芸術』4 巻 2 号、映画芸術社、1956 年、44-5 頁。

22 安井郁「清らかな統一運動を」、小林徹編解説『原水爆禁止運動資料集』第 1 巻、緑陰書房、1995 年、463 頁（初出は、『原水爆禁止署名運動全国ニュース』3 号、原水爆禁止署名運動全国協議会、1954 年 10 月 15 日）。

占領期の空白期間や「日本国民」以外の被爆者の存在などが完全に忘却されている。上記のように『生きものの記録』に「国民的観点」の欠如を指摘した瓜生は、同作の発想が「小市民的エゴイズム」に基づくものであると批判したが[23]、署名運動を「国民運動」と位置づける安井の視座においても、「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」と論難された[24]。

ここで重要なことは、同時代の核を巡る言説における「国民的観点」が、「人類的観点[25]」と結びつけることで正当化されていたことだ。上述の議論に続けて、瓜生は「原水爆の脅威からのがれるためにいまの世界」が取り得る方法として、原水爆に反対する「国境を超えた人類の運動」を挙げ、その成果としての「ジュネーヴ精神」に言及している[26]。1955 年 7 月にスイスのジュネーヴで開催されたアメリカ・ソ連・イギリス・フランスの四ヵ国会談では、具体的な法案には結実しなかったものの、国際的な世論に後押しされるかたちで東西冷戦下での平和共存路線が確認された[27]。「国民運動」と規定された原水禁運動は、同時代の国際的な平和運動と足並みを揃えていたのである。

こうした原水爆に対する「国境を超えた人類」の観点を日本において提唱した主要な人物に、湯川秀樹がいる。湯川はビキニ事件直後の 54 年 3 月 30 日に『毎日新聞』の朝刊 1 面で、「原子力と人類の転機」と題する文章を寄稿した。以下、一部を抜粋する。

> 原子力の脅威から人類が自己を守るという目的は、他のどの目的よりも上位におかれるべきではなかろうか。〔……〕かつてはいかなる宗教を信ずるかが、人間の集団的行動の決定的因子であったこともある。〔……〕近代においては国家目的の達成が明確に最上位におかれた。さらに近くはそれが、どのような社会形態を最上と信ずるかという問題と、より密接に結びつくようになった。／しかし原子力の問題は人類の全体としての運命にもっと直接に関係する新しい問題として現れてきたのである。〔……〕私は科学者であるがゆえに、原子力対人類という問題をより真剣に考えるべき責任を感ずる。私は日本人であるがゆえに、この問題をより身近(ママ)か(ママ)に感ぜざるをえない。しかしそれは私が人類の一員としてこの問題を考えるということと、決して矛盾してはいないと

---

23 瓜生、前掲論文、44 頁。
24 安井、前掲論文、463 頁。
25 瓜生、前掲論文、45 頁。
26 瓜生、前掲論文、43 頁。
27 ジュネーヴ会談に至るまでの国際的な動向の一つに、1955 年 1 月 19 日に世界平和評議会の拡大執行局会議で発表された「ウィーン・アピール」がある。西ドイツの再軍備と北大西洋条約機構（NATO）の原子力兵器装備の決定に反対するために開かれた同会議では、7 億人の署名とともに「すべての国において原子兵器の貯蔵を破棄し、その製造を即時停止すること」が訴えられた。同会議には日本から安井も参加しており、同年 1 月 16 日に東京の国鉄労働会館で開かれた署名協議会の全国会議の議事記録資料にも、扉ページにウィーン・アピールの全文が記載されている。「原水爆禁止署名運動全國会議資料 1995 年 1 月 16 日」、小林、前掲書、26 頁。この全国会議では、ウィーン・アピールの参照に加え、55 年 4 月にインドネシアのバンドンで開催が決定していた「アジア・アフリカ会議」に日本政府も出席するように要望書の提出が決議された。

信ずるものである[28]。

湯川が唱えたような「人類の一員」として原水爆に反対する立場は、彼も署名した「ラッセル・アインシュタイン宣言」（1955 年 7 月 9 日）にも顕著なものであった[29]。だが、湯川が原爆について「私ども日本人の中からその犠牲者が多数出た。しかしそれは同時に人類の中での犠牲者であるという意味が世界的に十分に認められたとはいえない[30]」と書くとき、そこには安井の文章と同様に、誰が「犠牲者」であるかを巡る微妙な問題が顔を覗かせている。確かに、核戦争によって人類の絶滅が現実に起こり得るものになった当時、反戦平和に関して国家の枠組みを超えた新たな思想的課題を問う必要があったのは紛れもない事実であろう。けれども、広島・長崎の被爆者を「日本人」の犠牲者とし、更には「人類の中での犠牲者」とみなす視座においては、原爆が戦争の最中に用いられたことや、日本の戦争責任の問題は取り沙汰されず、『ひろしま』で言及されていたような被爆者と非被爆者とのあいだの溝も意識されていない。このことは、ビキニ事件によって発覚した「死の灰」が、日本人全体を潜在的な被曝者としたことと無関係ではないだろう。ビキニ事件は、全国的な原水禁運動を引き起こし、被爆者に対する社会保障制度の端緒を開いた一方で、「唯一の被爆国」という戦後の新たなナショナル・アイデンティティを普及させ、原爆体験を被害の側面からのみ語ることを可能にしたのである。

このように『生きものの記録』に批評にみられた「私たち善良な一般大衆」や「庶民性」という規定は、同時代の核を巡る言説における「国民的観点」と「人類的観点」に下支えされていた。だからこそ「はじめから超人」の喜一老人を、唯一核に恐怖する人物として設定した本作は、「「悲劇」の主人公をとりちがえ[31]」た失敗作とみなされたのである。もっとも、チェルノブイリや福島の原発事故以降の今日では、かえって同時代に酷評された『生きものの記録』に、頑なまでに核に反対した黒澤の先見の明を見出す批評も少なくない[32]。だが

---

28 湯川秀樹「原子力と人類の転機」、『毎日新聞』1954 年 3 月 30 日号朝刊、1 頁。なお、この文章は次のような興味深い記述から始まっている。「未開時代の人類は野獣を家畜にすることに成功した。二十世紀の人類は自分の手でとんでもない野獣をつくり出した。科学者が原子力利用の可能性に気づいた当初から、それが有用な家畜にも、狂暴な野獣にもなりうることは予見されていた。原子爆弾はまず原子力の野獣性をあらわにした」。この記述にもみられる科学者たちによる核の平和利用と軍事利用の言説に関しては、以下の著作に詳しい。山本昭宏『核エネルギー言説の戦後史 1945-1960――「被爆の記憶」と「原子力の夢」』人文書院、2012 年。

29 例えば、ラッセル・アインシュタイン宣言には次のような記述がある。「私たちがいまこの機会に発言しているのは、あれこれの国民や大陸や信条の一員としてではなく、その存続が疑問視されている人類、人という種の一員としてである」。

30 同前、1 頁。小林徹は、同時代の原水禁運動に関する解説文の中で、この時期「日本の広島・長崎は世界のヒロシマ・ナガサキとなった」と述べている。小林徹「原水爆禁止運動資料集　第一期（一九五四～五七）解説」、小林、前掲書、iv 頁。

31 田中、前掲論文、165 頁。

32 例えば、以下の論稿がある。西谷修「生きものの理性――核を恐れる」、『理性の探求』岩波書店、2009 年、177-84 頁；青沼智「核の狂気・相互確証破壊・『生きものの記録』」、『日本研究のフロンティア』2010 年号、国際基督教大学日本研究プログラム、2010 年、53-66 頁。また佐藤忠男は、映画公開当時、本作を「観念の迷路にまよいこんだ失敗作」と評価し、「国際政治の問題であるところの原水爆を家の崩壊という場でとらえ」、「家父長的な権威というものの滅亡のさまを描いた作品」であることを「破

しかし、喜一の恐怖の特異性は、単に唯一彼が放射能への不安を表明し続けたことにではなく、その恐怖が「国民的観点」からも「人類的観点」からも共感不可能であった点にこそ求められるべきだろう。この点を浮き彫りにすることによってこそ、理想的な被爆者表象の構築の背後で働く排除の力学を露わにすることができるはずだ。以上の問題意識のもと、ここからは改めて映画作品それ自体に向き合い、喜一の核への恐怖がどのように作品内でも共感を呼ぶことなく排除されているのかを確認したい。

3. 申立書の声と文字／大家族のサイレントフィルム

既述のように本作では、核を恐れてブラジル移住を計画した喜一が、家族によって準禁治産の訴えを起こされたことから物語が展開する。まずはこの一連の状況が説明される映画冒頭の家裁のシーンから検討しよう。

映画は、志村喬演じる歯科医の原田が、参与員として家裁を訪れたところから始まる。原田が判事室に入ろうとすると、中からぞろぞろと数名の男女が追い出されてくる。彼らを追い出した千秋実演じる人物――後に中島家の次男・二郎だとわかる――の台詞から、どうやら「親父」を巡って彼らが揉めているらしいことは理解できるものの、未だ詳細はわからない。追い出された男女（喜一の妾の家族）を廊下に残し、原田と二郎が室内に入る。とそこに「そんな馬鹿な！」と吐き捨てる男性の声が聞こえる。室内では声の主の白髪の男性が数名の男女に取り囲まれている。一家の家長であるらしいこの老人は、「なぜ親子の問題に他人のあんた方が口を出すのか！」と裁判官に食って掛かり、終始、扇子でバタバタ音を立てながら申立書など認めないと怒鳴り散らし、しまいに机をドン！と叩いて湯呑みをガチャリと倒す。すると「お母さん」（三好栄子）が泣き崩れて家族は狼狽えてしまう。

ところが、部屋の隅に座っていた小太りの男性（小川虎之助）が話に割って入り、「第三者」として家族の仲裁をする家庭裁判所の役割を講釈し始めると、それまで聞こえていた扇子の音が一挙に静まり、いつの間にか画面の中心はこの男性が占めている。こうして、それまで威勢のよかった老人は、ぶつぶつと不満を漏らしながら家族とともに退室させられてしまう。このように事件の仔細が明らかになる以前から、三船演じる喜一老人は、煩わしい騒音の発生源として騒動の原因であるらしいことが印象づけられ、反対に司法の立場を代弁する男性の声は明瞭に響いている。注目すべきはシーンの続きである。

家族らが去った室内に原田と小太りの堀弁護士、そして荒木判事（三津田健）が残され、二人に事件の概要を説明すべく荒木が申立書を読み上げる。この申立書によって、先の老人が「中島喜一」であり、家族によって彼を準禁治産とする訴えが起こされていることがわかる。原田は煙草に火を点けながらこれを聞いていたが、申立書が「右、喜一は昨年六月頃より突如として、原子爆弾、水素爆弾、および同放射能に対する極端なる被害妄想に陥り……」

綻」とみなしていたが、後年、本作で「展開されている思想は原水爆の否定は即ち国家の否定でなければならぬということ」だと評価を改めている。佐藤忠男『日本映画思想史』三一書房、1970 年、145-6 頁；「世界唯一の被爆国の原水爆映画」、『キネマ旬報』446 号、キネマ旬報社、1967 年、68 頁。

とのくだりに差し掛かると手を止め、顔をしかめた三人が目を見合わせる。再び荒木が「原子爆弾……」のところから読み始めると、突如そこに画面全体を覆うように二重写しで申立書の文面が現れる。画面は申立書の文字が二重写しになったまま、喜一を正面から捉えたバストショットにカットする。そして、喜一を中心に廊下の長椅子に座りながら彼の様子を伺う近親者一同をディープフォーカスで映す。その間、荒木の声は、喜一が土地を購入し地下シェルターを建設し始めたことや、全財産を投じた近親者全員のブラジル行きを独断的に計画するという「奇矯なる行動」により、「中島家の財政」に「無意味な損失」をもたらしている旨を説明する。これらの経緯を説明し終えると、画面は再び室内の荒木に戻り、文字も消える。

以上のように映画冒頭のこのシーンでは、原田と同様に仔細が不明なまま観客を騒動の渦中に投げ入れ、然る後に申立書によって一挙に状況説明をする極めて経済的な物語運びがなされている。この申立書を読み上げる荒木の声は、『原爆の子』の孝子の声のように、画面に繋留されることなく室内と廊下のショットを跨いで聞こえており、反対に廊下のショットでは喜一が扇子を煽いでいるにもかかわらずその音は一切聞こえない。画面を覆い尽くす二重写しの文字と相まって、この申立書は喜一やその家族を捕捉し、それまで申立書など認めないと息巻いていた喜一の声を封じているように見える。このように喜一への準禁治産が提示されるシーンでは、申立書の声と文字が喜一の声を抑え込み、その発言権を奪いながら、画面に映る喜一や家族たちの置かれた状況を、外側から一方的に法律の文言で説明している。

では、対する近親者全員のブラジル移住の方はどう演出されているだろうか。家裁での一件を終えた後、喜一の家族らが鋳物工場の事務所と繋がった自宅の居間に集っている。そこに車のクラクションが鳴り、喜一が見知らぬ老人（東野英次郎）を連れてくる。共にやって来た岡本（藤原釜足）によれば、彼と同県人で「向こう」で「大きな農場をやっているらしい」浅黒い肌のその老人は、事務所に入るなり挨拶もせず室内を見渡し、おもむろに壁の貼り紙を剥がして灯りを消す。呆気にとられる家族をよそに、老人が持ってきた荷物のケースを外すと、それは映写機であった。貼り紙を剥がした壁に光を投射し、老人はポケットから8 ミリフィルムを取り出す。「これなら実地を見たのも同じことじゃけんのう」と岡本。家族が顔を見合わせるなか映写が始まり、広大な農地と働く人々が映し出される。すると、それまで口を閉ざしていた老人が「まあ見てつかあさい。あれがあんた方の家じゃけん」と語り、映像内の農園の先に一軒の家が映る。満足気な喜一とは異なり、不安な様子でそれを眺める家族からの切り返しで、壁に投射されていた映像が画面に大写しになる。その映像では、大きな家を背景に家族や従業員らしき人々が整列しており、画面中央でトラクターに乗った例の老人が手招きをしている。再び不安気に眺める喜一の家族からの切り返しで、子どもたちと若い夫婦らしき男女、そして老人が家族写真のように軒先に並んだ姿が映し出される。その画面の中の老人が笑顔でこちらに近づいてきて、手を振るところでシーンは暗転する。

後に詳しく説明されるように、この老人は大農場の経営者で日本に帰りたがっているブラジル移民の家長であり、喜一は彼との「財産の物々交換」によって一族全員でのブラジル移住を成し遂げようとしていたのである。それが映画で最初に示される上記シーンでは、8ミリのサイレントフィルムによる大家族の映像が映し出されている。無声映画の映像は、準禁治産を巡って係争中の中島家の壁に大農場を営むブラジルの家族の姿を浮かび上がらせ、ジェスチャーや表情によって幸福なイメージを提示し、申立書の文字と同様に画面を覆う。このように準禁治産のシーンが申立書を読み上げる声と二重写しの文字によって係争の開始を宣言していたのに対し、ブラジル移住のシーンは声のない映像によってトーキー映画の中にサイレント映画の空間を切り開くことで対立構図を立ち上げているのである。

黒澤は、他作品においても、しばしばこうした音声と映像の対照的な演出を活用した。代表的な事例は『天国と地獄』（1963）である。三船演じる主人公が謎の誘拐犯と対決する同作では、映画終盤に至るまで誘拐犯はその姿を画面に現さない。その代わり、彼は身代金を要求する脅迫電話の声として登場する。前章で参照したように、ミシェル・シオンはトーキー映画において声をもたない登場人物を〈無声の人物〉と定式化したが、シオンはこの〈無声の人物〉と対をなす存在として、声は聞こえるものの発声者の姿を未だ画面に晒していない「身体なき声」のことを〈声の存在（アクスメートル）〔acousmêtre[33]〕〉と名づけた。この〈声の存在〉は、〈無声の人物〉と同様に、映像と音声で構成される映画の空間の片側にしか属さない不安定な性質により、特殊な力を備えているとされる。シオンは、〈声の存在〉が画面内外の想像上の音源に繋留されないがゆえに亡霊のような「偏在性」を獲得し、映像の外部からすべてを見通す「全知全能性」や、声によって他人を操る「催眠術の力」までをも振るうと説く[34]。つまり〈声の存在〉は、物語世界の住人でありながら、メアリ・アン・ドーンがヴォイスオーヴァーについて指摘したように、画面の外側から「映像を位置づけ」、映像に対する観客の理解を誘導する力をもつのである。シオンが例として挙げているのが、フリッツ・ラング『怪人マブゼ博士 *Das Testament des Dr. Mabuse*』（1933）の天才的犯罪者・マブゼや、アルフレッド・ヒッチコック『サイコ *Psycho*』（1960）の殺人鬼ノーマン・ベイツの「母親」、あるいはジョン・カーペンターのホラー映画『ザ・フォッグ *The Fog*』（1980）の悪霊たちであることからも、〈声の存在〉が、人間・非人間を問わず超常的・超越的な登場人物に配されることが多いのがわかるだろう。『天国と地獄』の誘拐犯もその一人である。

ところが、脅迫電話を通じて〈声の存在〉として登場していたこの誘拐犯は、映画中盤の現金引き渡しシーン以降、今度は〈無声の人物〉として画面に姿を現す。ミシェル・シオンは〈声の存在〉と〈無声の人物〉を、「『怪人マブゼ博士』のように、ひとつの掴みどころの

---

[33] Akousmatikoi〔聴覚的な者〕と呼ばれたピタゴラスの新弟子は、視覚を捨象し聴講に専念すべく、入門後五年は幕越しにしか師の声を聞くことが許されなかった。「acousmêtre」は、このピタゴラスの故事に由来するフランス語の acousmatique〔音源が見えずに聞こえた〕と être〔存在〕を組み合わせたシオンによる造語である。Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. 19-21.

[34] *Ibid.*, 23-4. 強調は原文。

ない存在を、二つに解体したもの同士」と述べているが[35]、『天国と地獄』では捕まらない誘拐犯が〈声の存在〉と〈無声の人物〉の形態で登場するのである[36]。

話を『生きものの記録』に戻そう。上述した申立書を読む荒木の声は、荒木が既にその姿を画面に晒しているため、厳密には〈声の存在〉にはあてはまらない。だが、サウンドブリッジによって一時的に画面との同期を外れたその声は、画面全体を覆う二重写しの文字とともに喜一の声を封じ、彼の行為を「無意味な損失」によって「近親者全員の生活」を「根底から破壊」するものと意味づけることで彼を法の支配下に置いていることから、準 - 〈声の存在〉ともいうべき力を備えているといえよう[37]。対するブラジル移住のシーンでも、ブラジル移民の老人は早々に声を発するため〈無声の人物〉にはあたらない。しかし、彼が投射する 8 ミリフィルムの中の人物たちは、まさに〈無声の人物〉にほかならず[38]、サイレントであるがゆえに音声によって位置づけられない。それゆえ、大家族のイメージが喜一にとっては喜ばしい幸福の映像として機能する一方、彼の家族にとっては不穏で強圧的な運命の予兆ともなる。すなわち『生きものの記録』では、準禁治産を訴える申立書の法の声および文字と、ブラジル移住を促すサイレントフィルムの家族の映像が、映像なき音声と音声なき映像という対照的な形象で物語の騒動を牽引しているのである。

4. 財産を巡る物語と家長

このように本作の騒動は、喜一に対する準禁治産の申し立てとブラジル移住のあいだで争われているのだが、両者は、同時代の批評が議論の対象にしていたのとは裏腹に、決して原水爆問題を巡って争っているわけではない。というのも、家長同士の財産の物々交換によってなされるブラジル移住と、その家長の財産権を封じる準禁治産は、あくまで中島家の財産の処遇に関して対立しているだけだからだ。家裁での話し合いで堀が語っているように、喜一への準禁治産は「一個人の力じゃどうにもならない大きな問題」に「にっちもさっちもいかなくなる」前に、彼を「法律の手で束縛」しようとするものであり、そこでは原水爆問題は放置されたままである。またブラジル移住にしても、長女の夫に「水爆に対して絶対安全な場所なんか、地球の上にゃありゃしませんよ」と告げられてしまうように、実のところ原水爆への対策になっているとは言い難い。むしろ喜一にとってのブラジルは、サイレント

---

[35] *Ibid.*, 101. マブゼ博士もまた〈声の存在〉と〈無声の人物〉の二つの形態で姿を現す。

[36] 厳密にいえば、脅迫電話の〈声の存在〉と山崎努が演じた〈無声の人物〉は、それぞれ姿と声をもたないがゆえに、物語内容上はともかく、映像・音声上は同一人物として同定し得ない。両者がようやく接合されるのは、死刑判決後の留置所で三船演じる権藤と誘拐犯が対面するラストシーンにおいてであり、このシーンで初めて誘拐犯はインの声で話し、死への恐怖を叫ぶ。シオンは、〈声の存在〉がしばしば画面の身体に繋留されることで特殊な力を失い、破滅を迎えることに注目し、この現象を「脱-聴覚領域化〔de-acousmatization〕」と呼んだ。*Ibid.*, 27-9. また、『天国と地獄』でも、現金引き渡しの場面での犯人グループの姿は、警察の捜査員が撮影した 8 ミリのサイレントフィルムの映像で提示される。

[37] シオンは、「声の存在の定義を開かれたまま」にしており、〈声の存在〉のヴァリエーションの一つとして、「既に視覚化された声の存在」を挙げている。*Ibid.*, 21.

[38] シオンは〈無声の人物〉について、次のように述べている。「声なき身体として、〈無声の人物〉は映画の起源を参照し、サイレント映画の「大いなる秘密」とされるものを維持しているようにみえる」。*Ibid.*, 100.

フィルムという古いメディアが供給する「過去の失われた幸福[39]」の情景そのものであり、喜一がこの映像に安心したのは、そこにかつての日本の大家族が保存されたかのような光景を見たからだろう[40]。

この財産を巡る騒動は、その後、準禁治産を言い渡されて追い詰められた喜一が、移民老人の経験談を真に受けて、家族に無理やり移住を促すべく、一家の財産である工場に火を放つことで収束する。その過程でも、映像と音声の対照的な演出が争いに深く関与している。火事の前夜、喜一は改めて親族一同を呼び寄せて、手をついてブラジル移住を説得するのだが、喜一の懇願に黙ったまま何も答えない家族を目にして、遂に倒れてしまう。これをきっかけに、喜一の子どもたちや妾一家たちは、遺産相続のために彼に遺言状を書かせようと色めき立つ。一方、その話し合いには不参加の母・とよ、末娘・すえ（青山京子）、そして最も若い妾・朝子（根岸明美）の三人は[41]、朝子の幼い子を寝かせた枕元で、工場の職員たちと慰安旅行に行った際の幸福な家族写真を眺める。画面に大写しになった古い写真は、喜一を中心に笑顔の人々の姿を映している。こうしてブラジル行きを受け入れた三人によって、例の 8 ミリフィルムと同様に、写真による大家族の声のないイメージが提示されるのである。

しかし、実はもう一人、家族の中にブラジル行きを認めたわけではないにもかかわらず、声のない姿で登場する人物がいる。それは長男の嫁・君江（千石規子[42]）である。この君江について、中村秀之は、彼女が「ほとんど台詞を発することはなく、画面上の中心を占める

---

39 映画研究者の武田潔は、黒澤作品の重要な主題の一つとして「反射」や「反映」を挙げ、黒澤作品では水面や影、あるいは表象メディアを通じて「映ることと見ること」がしばしば焦点化されると説く。武田は、『生きものの記録』の 8 ミリフィルムの映像や後述する慰安旅行の写真にも注目しており、両者を「過去の失われた幸福への憧憬を誘う」「至福の情景」と読み解いている。武田潔「映ることと見ること――黒澤映画における反映と表象の主題系」、岩本憲児編『黒澤明をめぐる 12 人の狂騒曲』早稲田大学出版部、2004 年、58-9 頁。

40 1908 年から皇国殖民会社によって開始された日本のブラジル移民政策では、移住先での定着を目的に家族単位での移民が条件づけられていた。しかし、実際には単身者の出稼ぎ移民を偽装夫婦・兄弟として急ごしらえした「構成家族」が多かった。その後、ブラジルへの移民政策は国策に切り替わり、ハワイや満州移民に匹敵するほど大規模に展開されたものの、1930 年代末から 40 年代には、現地の排日運動や日米開戦に伴う日本とブラジルの国交断絶により移民は途絶えた。更に戦後は、日本の敗戦の事実を受け入れない「勝ち組（信念派）」移民による「負け組（認識派）」移民の暗殺やテロなどが横行し、日本人移民はますます窮地に立たされた。ブラジルへの移民政策が再開されたのは、サンフランシスコ講和条約発効によってブラジルとの国交が正常化された 1952 年以降のことであり、『生きものの記録』が公開された 1955 年の前年 54 年には、養蚕業を中心に家族移民の受け入れが再開された。日本人のブラジル移民史については、以下に詳しい。丸山浩明「ブラジル日本移民の軌跡――百年の「大きな物語」」、丸山浩明編著『ブラジル日本移民――百年の軌跡』明石書店、2010 年、113-91 頁。

41 黒澤作品の女性像に着目した尾形敏朗は、『生きる』（1952）で志村喬演じる主人公を奮起させる少女が「とよ」という名前であったことなどから、喜一の味方をするとよ、すえ、朝子を「三人の〈少女〉」と読み解いている。尾形によれば、黒澤映画において「〈少女〉」は、「純粋な理想」や「生命力にあふれる若さ」、そして「永遠の処女性」を象徴するという。尾形敏朗「巨人と少年――黒沢明の女性論 13　青いニセ老人」、『キネマ旬報』1062 号、キネマ旬報社、1991 年、108-9 頁。

42 千石規子は、『ひろしま』で仁科博士を演じた薄田研二と同様に移動演劇隊「櫻隊」に所属していたが、出産によって一時的に隊を離れていたために被爆を免れた。また、同隊に所属していた藤原釜足は、千石と同じく黒澤作品の常連俳優であり、『生きものの記録』でも喜一の鋳物工場の取引相手・岡本の役で出演している。櫻隊に関しては、第 1 章の注 63 を参照されたい。

こともほとんどない」一方で、夫に無言のプレッシャーをかけ、ほかの家族を牽制している点に着目し、財産を巡って「家長と嫁の間に潜在的な共犯関係」を見出している[43]。だが、なぜ準禁治産を望む家族の一員であるはずの君江が、ブラジル移住のシーンで活用されていたはずの〈無声の人物〉の姿なのだろうか。その理由は彼女が長男の嫁であることに関係がある。

1947 年に施行された日本国憲法は、家族に関して「個人の尊厳と両性の本質的平等」の原則を置いた（第 24 条）。周知のように、この新憲法制定に伴う民法の改正によって、戦前の旧民法における「家」制度が廃止されることとなる。「父系血統に対する強い尊重」や「女性の蔑視」を価値体系として内包する「家」制度は、「家長が家族構成員に対して支配命令し、後者が前者に服従する関係である」「家父長制」の特徴を併せ持ち、相続に関しても「長男単独相続性」を採用した[44]。一家の財産を自らのほしいままにする喜一の振る舞いは、「家」制度下における家長のそれにほかならない。これに対し、喜一の家族が訴え出る家庭裁判所は、「家」制度の廃止に対応すべく「家族法に関する大部分の事件を取扱う特別の機関として」、戦後になって新たに設けられたものであった[45]。つまり、喜一の家族らは戦後の新憲法と民法に依拠して、喜一に反旗を翻していたのである。

ところが、新民法の秩序に従うことは同時にもともと気の弱い長男・一郎（佐田豊）の立場を、更に弱体化する事態をも招いてしまう[46]。そこで君江は、一郎を手招きして呼び寄せたり目配せをしたりして、二郎や長女・よし（東郷晴子）を好き勝手にさせないよう陰で動いている。〈無声の人物〉である君江は、申立書が声の力によって発動させた家裁の法に従っているようでいて、無言であるがゆえに本心は不明であり、「つねに画面の隅や奥に配置され[47]」ながらも家族の中から遊離した独特の存在感を放っている。彼女がブラジルの映像と同じ〈無声の人物〉であり、喜一と「潜在的な共犯関係」を結んでいるように見えるのは、こうした理由に拠るだろう。本作においては、家父長制と新民法の対立が、サイレントとトーキーの対立に置き換えられているのである。

このとき、中村はもう一つの重要な指摘をしている。それは「家族や家庭裁判所との戦いに敗れた彼〔＝喜一：引用者注〕の精神を最終的に崩壊に追い込む一撃」を、「画面のオフから見知らぬ声が降ってくる」点に帰していることだ[48]。この喜一を「不意打ちするまぎれ

---

43 中村秀之「ものいわぬ女たち――黒澤明の“ポスト占領期三部作”（一九五二 - 一九五五）の政治的イメージ」、『敗者の身ぶり――ポスト占領期の日本映画』岩波書店、2014 年、152-5 頁。

44 「家」制度に関しては、以下の著作を参照した。川島武宜『イデオロギーとしての「家族制度」』岩波書店、1957 年、33-4, 43 頁、強調は原文（旧字は新字に改めた）。

45 川島武宜「新民法と家事調停」、『川島武宜著作集　第 11 巻――家族および家族法 2〔家族と法〕』岩波書店、1986 年、192 頁。

46 現に、先の遺言書に関する話し合いの場面では、長女・よしとその夫が、それまで敵対していた妾たちと手を結んで、この際、喜一に財産分与についてしっかり書いてもらおうとしていた。そこに君江が割って入り、劇中、唯一の台詞で「お父さん、ようくお休みなんですよ。それが一番いいんだってお医者さんが仰ってましたけど……」と告げることで、話が立ち消えになる。

47 中村、前掲論文、153 頁。

48 同前、158-9 頁。

もない他者の声[49]」とは、工場の労働者の声である。一族での話し合いの翌朝、自ら放った火によって灰燼と化した工場の焼け跡にかがみながら、喜一は「これでええんじゃ、工場は焼けても、ブラジルで何とかやっていけるだけのものはある」と語り、改めて家族にブラジル行きを促す。そこに画面外から「それじゃ旦那、俺たちはどうなってもいいのかね」と声が闖入する。ハッとした喜一が顔を上げると広い画角のショットに切り替わり、かがんだ喜一の顔をそれまで画面の縁にいた工場の作業員たちがただならぬ形相で見つめている。繰り返し喜一に詰め寄る職長（清水元）の声に、喜一は言葉を失って狼狽し、声から逃げるように右往左往して泥水の中に蹴躓く。

上述のように申立書の声と文字は、家族に怒鳴り散らしていた喜一の声を封じ、放射能から家族を守ろうとする彼の行いを「近親者全員の生活」を「根底から破壊」するものとして法の言説の中に位置づけ直すことで、家長である喜一を家族に損害をもたらすものとして意味づけていた。同様に、ここでは画面外から発せられる労働者の声が、家族のためを思ってなした喜一の行為を、従業員たちの生活や生命を一顧だにしないものとしてまったく喜一の予想しなかったかたちで意味づけることにより、「企業一家」の家父長的経営者としての彼の権威を失墜させているのである[50]。この声によって、ブラジルの映像や慰安旅行の写真に映っていた喜一にとって理想的な大家族のイメージは粉々に打ち砕かれ、喜一は狂気に陥る。

以上のように、『生きものの記録』では、申立書の声と文字およびサイレントフィルムの大家族の映像が財産を巡る騒動を立ち上げ、〈声の存在〉と〈無声の人物〉に準拠した映像と音声の対照的な演出によって、とりわけ主人公の家長・喜一を翻弄している。そして、最終的に家長の権威を失った彼は、精神病院に収容されてしまう。ではこの映像と音声の対立構図による財産の物語において、喜一の核への恐怖はどのように表象されているのだろうか。

5. 映画の裂け目としての核への恐怖

核に対する彼の恐怖が画面上で示されるシーンは、先述した映写機の場面に続いて展開される。映写機の場面の後、大家族の映像に「すっかり安心」した喜一は、周囲が乗り気でないことにも気づかぬまま、妾やその子どもたちにブラジル移住を説いて回る。その最後に、喜一は最も若い妾・朝子のもとを訪ねる。庭の洗濯物を取り込む朝子の背に向けて、喜一がほかの家での反応についてぼやいていると、突如、耳をつんざくような飛行機のものらしき音が鳴り響く。音によって話を遮られた喜一は、怪訝な顔で上空を見回した後、縁側に座って話を再開する。そこに再び飛行機音が鳴る。素知らぬ顔で洗濯物を取り込む朝子に対し、喜一は怯えたようにまたもギョロギョロと頭上を見回す。再度、喜一が朝子にブラジル移住

49 同前、159 頁、強調は原文。

50 福島正夫は、日本資本主義と「家」制度との繋がりを見る立場から、「「企業一家」といった企業体の全般における「家」的精神主義、経営者の家父長的指導と労使間の「和」の気持」を指摘している。福島正夫『日本資本主義と「家」制度』東京大学出版会、1967 年、13 頁。

を持ち掛けると、またしても飛行機音が響く。その刹那、画面全体が強烈な光で明滅し、驚愕したような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隣室にカットすると、幼子に覆い被さり、ガクガクと震える喜一が映る。そこにドーンと炸裂音が響き、朝子は泣き喚く乳児を喜一から奪って抱きかかえる。呆然としたまま肩で息をつく喜一。音とともに雨が降り出す。

このように上記シーンでは、最後に雨音が聞こえることから炸裂音は雷鳴であり、光は稲光だということが遡及的に理解され、更に遡って、飛行機音からの誤った連想によって喜一が光と炸裂音を原爆、すなわち「ピカ／ドン」だと勘違いしたことが把握される。だがしかし、光の明滅のその瞬間は、観客もまた虚を衝かれ、何が起こったのか即座には理解できなかったのではないだろうか。ここで観客は、光の明滅が映画の意味作用を停止させることによって瞬間的に現出する恐怖を、画面で驚愕した表情を浮かべる喜一と共有するように思われる[51]。

けれども、遅れて聞こえる炸裂音と雨音が、光と音の乖離による映画の意味作用の停止を雷の光と音のずれとして取り繕うことによって、シーンは因果的に正しくつなぎ直され、観客の混乱は取り除かれる。その画面では、怯えた表情の喜一が乳児を庇うように覆い被さっていたのだが、炸裂音が鳴るや朝子が泣き喚く我が子を喜一から奪い、画面は喜一を見るに堪えないような表情で見つめる母子のショットに切り替わる。つまり、光の明滅による観客の混乱が、雷として徐々に修復され、核への恐怖が被害妄想に憑りつかれた喜一の勘違いとして処理されるのに伴い、乳児が家長である喜一から母・朝子に移っているのである。

映画の後半でも、喜一は再び朝子の家の縁側で放射能に恐怖するのだが、そこでも喜一は乳児を膝に抱いている。このシーンでは、朝子の父（上田吉二郎）が喜一を揶揄って、気流の関係上、日本は米ソ両方の水爆実験による放射性降下物の吹き溜まりとなっていることや、放射能による人体の影響などを語って喜一を怯えさせる。既に準禁治産の宣告を受けた喜一は、それまでの精悍な表情が別人のように痩せこけ、態度まで弱々しくなっていたものの、改めて意を決し皆を自宅に呼び寄せ、先述した火事前夜の話し合いが開かれる。その話し合いの場面では、親族一同が居間に車座になっており、輪の右端にいる喜一が、左端の朝

---

51 映画の内と外をともに突き刺すこの光は、リピット水田堯の議論における「原子の光〔atomic light〕」の一例とみなすことができるだろう。1895 年に誕生した視覚に関するテクノロジーである映画と X 線、そして精神分析を横断的に論じた意欲的な著作において、リピットは戦後日本映画を「内面性と外面性、表層と深層、可視性と不可視性の諸々の境界線を破壊する没視覚性〔avisuality〕」としての「原子の光」をキーワードに検討している。特にリピットは、戦後に流行した透明人間映画と原爆によって陰のみを残して消失した死者の痕跡を比較考察し、透明人間映画において人体の透明化の原因が、しばしば戦時中に行われた放射線に関する人体実験に帰されていることに着目している。なかでも『美女と液体人間』（本多猪四郎／円谷英二監督、1958）では、第五福竜丸をモデルにした「第二竜神丸」の乗組員が、水爆実験の放射線の影響で液体人間と化している。また、リピットも指摘するように、透明人間は〈声の存在〉でもある。これらの映画において透明人間化されるのが男性のみであり、彼らが人体実験などの被害者でありかつ化け物として表象される点は、女性や子どもの被爆者が無垢な犠牲者として表象されることと相関して注目に値する。Lippit, Akira Mizuta. *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2005. 102.（『原子の光（影の光学）』門林岳史／明知準二訳、月曜社、2013 年、249 頁）。

子の膝の上の乳児を指差し「これは殺せん！こんな何も知らぬ者を水爆なんぞに殺されてたまるか！」と声を上げる。このように、喜一が核に対する恐怖を露わにするとき、その傍らには常に幼子がおり、喜一を無垢な犠牲者として、あるいはその保護者として表象しているかのように見える。

ところが翌日、自ら工場に火を放つことで、喜一は結局、申立書による位置づけ通りに、家族や工場の作業員たちの生活を脅かす存在として物語上の裏づけを与えてしまう。これと同様に、喜一の核への恐怖が露わになる上記の雷の場面の後も、家裁で開かれる二度目の調停で、喜一が家族の生活を抑圧していることが強調される。同シーンでは、喜一のブラジル移住が法的に問題ないことや、原田による喜一への賛同などが告げられるのに続いて、喜一が「死ぬのはやむを得ん、だが殺されるのは嫌だ！」と悲痛な叫びをあげ、皆がハッと息を呑む。しかしながら、そこで二郎が口を開き、妾を何人も囲って母に「泣き寝入り」をさせている喜一を「非常識でわがまま」と叱責し、「僕らはもうそんなわがままの犠牲になるのは嫌です！」と吐き捨てる。すると、画面外にいた喜一が声を震わせて二郎に殴りかかり、結果的に喜一に対する準禁治産が執行される。核への恐怖を表明する度に、喜一は財産の物語において一家の財産に害をなし、家族を苦しめる加害者として示されるのである。

以上のように、映像なき音声と音声なき映像が立ち上げていた財産の物語は、光の明滅によって一瞬、停止させられるものの、遅れて炸裂音と光を物語内における雷として取り繕うことで、喜一の核への恐怖は抑圧され、改めて家裁を舞台に財産の物語が再開される。そして、この物語において家族に害をなす者として準禁治産を宣告された喜一は、最終的に工場に火を放ったために放火犯として逮捕され、精神病院に収容される。留置場に入れられた喜一は、もはや同質の受刑者に揶揄われても虚空を見つめたままの状態で身じろぎ一つしなくなってしまう。

ところで、ジル・ドゥルーズは、彼が提唱したイメージの「分類学」において、黒澤明を「運動イメージ」の下位区分の一つである「行動イメージ」を拡張させた作家として位置づけている。ドゥルーズは行動イメージの「大形式（SAS’）」を、ある「状況（Situation）」が「行動（Action）」を介して新しい状況に変化することと定義づけたが、彼の議論において黒澤は、この大形式を「問い」の発見によって拡張した点で独創的な存在であった。

> 問いとは、シチュエーションのなかに隠され、シチュエーションのなかに包み込まれている問いであり、行動しうるために、そしてシチュエーションに答えうるために、主人公が明るみに出さなければならない問いである。〔……〕黒澤はシチュエーションを越え出て問いに向かい、与件を、もはやシチュエーションではなく、問いの与件のランクに高めるということだ。問いがときには期待外れなものであるように、ブルジョア的なものであるように、空虚なヒューマニズムから生まれたものであるように見えるとしても、それはしたがってたいした問題ではない。重要であるのは、或る任意の問いを明るみに出すそうした形式であり、問いの内容よりも問いの強度であり、問いの対象より

も問いの与件である[52]。

この段階に至って、黒澤は「運動イメージ」から、ネオレアリズモ以降の映画の特徴でもある「時間イメージ」への橋渡しをする位置に置かれる。

> 感覚運動的な状況は、純粋な光学的音声的状況にとってかわられ、見者となった人物は、後者の状況にもはや反応することができず、あるいはもはや反応することを望まなくなるまでに、状況の中にあるものを「見る」ことができるようにならなければならない。これこそ、黒澤明によって継承されたドストエフスキー的な状況である[53]。

よく指摘されるように、哲学的思考と映画分析が混然一体となったドゥルーズの映画理論は、個別の作品分析として疑問の余地がないわけではない[54]。とはいえ、ブラジル移住のために家族や妾たちのもとを回って説得し続けるも準禁治産が宣告され、工場に火を放った後に留置場で行動不能に陥る喜一の姿は、ドゥルーズのいう「感覚運動的な状況」から「純粋な光学的音声的状況」への移行と合致するだろう。実際、喜一は、映画の最後にあるものを「見る」。

本作のラストシーンでは、喜一に同情し「あの裁判が間違っていたんじゃないか」と不安を抱く原田が、精神病院の喜一のもとを訪ねる。階段を上る喜一は、そこで病室を見舞った帰りらしき喜一の家族とすれ違うのだが、長女の夫（清水将夫）を除き彼らは俯いて黙ったままである。喪服のような黒い着物を着た母親を中心に、彼女を支え合うその姿は、まるで農場の映像や慰安旅行の写真の陰画ともいうべき家族のイメージを映し出している。結局、財産の物語は、喜一の財産権を奪い、彼を家族から排除しつつも、家族のイメージを温存するという曖昧な決着をしているといえる。彼らとすれ違った原田は、精神科医（中村伸郎）と会話した後、喜一の病室に入る。そこにいたのは見る影もなく呆けた顔の喜一であった。原田に声を掛けられた喜一は、「よくお出でなすった。ここならもう大丈夫じゃ」と返し、「ところで、その後、地球はどうなりました？」と振り向く。喜一は別の星に避難したと思い込んでいたのである。早く地球に残った人々もここに逃げなければと語気を強める喜一

---

52 ドゥルーズ、ジル『シネマ 1　運動イメージ』財津理／齋藤範訳、法政大学出版局、2008 年、330-1 頁。なお、訳本で「データ」と訳されている「donnée」は、中村に倣い哲学的含意に照らして「与件」と改めた。中村、前掲書、300-1 頁。同様に日本語として意味の取りにくい箇所をやや修正した。

53 ドゥルーズ、ジル『シネマ 2　時間イメージ』宇野邦一／石原陽一郎／江澤健一郎／大原理志／岡村民夫訳、法政大学出版局、2006 年、178 頁。

54 ドゥルーズの『シネマ』における黒澤の位置づけ、および『シネマ』の問題点や意義に関しては、以下の論文に詳しい。大石和久「ドゥルーズの黒澤論について――〈問いの形而上学〉としての黒澤映画」、『北海学園大学人文論集』22 号、北海学園大学人文学部、2002 年、35-59 頁。また、ドゥルーズの映画理論を駆使して日本の原爆映画を通史的に論じた以下の著作でも、『生きものの記録』のラストシーンについて、本文で引用したドゥルーズによる黒澤論を参照して論じている。Deamer, David. *Deleuze, Japanese Cinema, and the Atom Bomb: the Spectre of Impossibility*. New York: Bloomsbury. 2014. 179-91.

が、ふいに画面外の何かに気づき、ベッドから立ち上がる。すると画面が切り替わり、喜一と原田の背中越しに大きく開かれた格子窓が映る。その窓の中央で光り輝く太陽を指差し、喜一が「ああ！地球が燃えとる！」と叫ぶ。

このように、財産の物語によって追放された喜一は、映画の最後に格子窓に収められた太陽／燃える地球を見る。ドゥルーズの議論では、黒澤映画の主人公は、行動によって状況を変化させ、彼が直面すべき真の問いを露わにするはずであった。だとすれば、最後に喜一が見たこの光景に、どのような「問い」が秘められているのだろうか。

6. 静止した旗――映画検閲と占領物語

喜一が最後に見たものを露わにするためには、改めて喜一の周囲を取り巻く光学的音声的状況に注目する必要があるだろう。というのも、結論を先取りすれば、彼の周囲には占領期の映画検閲によって禁じられた対象が数多く配されているからだ。

前章で述べたように、原爆は占領軍が何よりも神経質になった題材の一つであり、メディアでの表現には細心の注意が払われた。とはいえ、占領期検閲は、当然、原爆のみを対象としていたわけではない。戦争終結から間もない 1945 年 9 月 22 日、CIE は日本の映画業界関係者を招集し、占領目的の三つの方針（「軍国主義の撤廃」、「自由主義の促進」、「平和主義の確立」）と、奨励すべきテーマ 10 項目を提示した[55]。この 10 項目では、上記三方針を具体化した題材として、平和国家の建設に協力する日本人の姿や軍人の市民生活への復員、人権尊重や自由な政治的討論を趣旨とする映画の製作が推奨された。その一方で、CIE は同年 11 月には禁止すべきテーマ 13 項目を通達した。これらの項目で禁止されたのは、軍国主義や国家主義、仇討や封建的忠誠心を推奨するもの、あるいは人種差別や婦人・児童への圧制を是認したものなどであり、「ポツダム宣言または連合国軍総司令部の指令に反するもの」が禁じられることによって、原爆の描写も取り締まられたのである。

その原爆への喜一の恐怖が示される例の雷の場面では、姿の見えない飛行機の音が喜一に「ピカ」を連想させていた。この飛行機の音もまた、検閲によって禁止された題材だった。映画史家の平野共余子によれば、占領期に日本の上空を飛ぶことが許されたのは占領軍の航空機のみだったために、日本人に占領の事実を喚起させかねない飛行機の音は、映画の中で直接使用することはおろか、会話で言及することさえも禁じられたという[56]。また、劇中、喜一はブラジル移民の家長と財産を交換するにあたり、彼が日本で農業を営むために土地の購入を依頼されるのだが、傾斜のあるその土地を二人が上ると、眼前に富士山が大きく現れる。この富士山も日本の国体の象徴とみなされ、占領期には視覚的な描写が禁じられ

---

55 占領期の映画検閲に関しては、以下の著作を参照した。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、1998 年；谷川建司『アメリカ映画と占領政策』京都大学出版会、2002 年。

56 平野、前掲書、88 頁。実際に飛行機音がカットされた事例については、平野も参照している山本嘉次郎の以下の文章に詳しい。山本嘉次郎「カツドオヤ微憤録――アメリカによる映画検閲滑稽譚」、『文藝春秋』30 巻 9 号、文芸春秋社、1952 年、190 頁。また、この音源の見えない飛行機の音は、原爆映画においては B-29 を喚起する不吉な音として頻繁に用いられたものでもあった。原爆映画のモチーフとしての飛行機の音については、第 5 章で詳しく検討する。

た[57]。

更に、黒澤が占領期に撮った『静かなる決闘』（1949）に対し、CIE は主人公が発狂するという当初予定されていた映画の幕引きを修正させている[58]。同作では、三船が戦時中の野戦病院で手術中の不注意から梅毒に感染した復員兵の医師を演じ、志村喬がその父の役を務めているのだが、上述のように、軍人の市民生活への復員を推奨すべきテーマに掲げた CIE にとって、復員兵や医者の狂気は好ましくないものであった。その結果、『静かなる決闘』で発狂する人物は、当の主人公に梅毒を感染させた元復員兵の男に変更されている。自身も復員兵であった三船は、『野良犬』（1949）でも元復員兵の刑事の役を演じており、同様に元復員兵の身の上でありながら犯罪に手を染めてしまった犯人に立ち向かう役どころを担った[59]。占領期の黒澤作品において、三船は復員兵やアウトローとしての性質を強く刻印されつつも、自身の分身との対決によって社会の法や秩序を正す理想的なヒーローを演じたのである。その三船演じる喜一が、『生きものの記録』では『静かなる決闘』の禁止されたシナリオが回帰したかのように、志村喬の前で狂気を晒している。物語内容においても自身に従わない二郎を殴りつけ、一家の財産に手をつけて妾を囲い続ける喜一は、占領期検閲の規範において紛れもなく排除されるべき存在であろう。

このように映画内で家族のみならず社会空間からも追放され、映画外でも共感不可能な存在とみなされた喜一の周囲は、占領期にタブーとされたもので満ちている。これら喜一を排除する力と占領期の規範との関係について、「占領物語〔Occupation narrative〕」に関するハリー・ハルトゥーニアンの議論は有益な示唆に富む。「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「解釈の戦略」として構築された物語のことを指す[60]。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 1930 年代は一時的に「逸脱」していた」と説明するものであった[61]。この物語は日本社会を再建するだけでなく、共産主義革命の防波堤とすべく採用され、マルクス主義的な階級闘争抜きの発展モデルによって日本を民主化することを目的としていた。ところが、急激な社会状況の変化による分極化を防ぐべくアメリカによって構築された「民主的な」日本像（「アメリカの日本」）は、近代化を称揚する日本の

---

57 平野、前掲書、82 頁。

58 黒澤明／荻昌弘「全自作を語る」、『世界の映画作家 3　黒澤明』キネマ旬報社、1972 年、118-9 頁。

59 映画研究者の志村三代子は、日本のホラー映画において女性の幽霊が男性に比べて圧倒的に多いのに対し、戦後 40 年代後半には「男の怪人」、それも元復員兵の怪人が登場することを指摘している。志村は、注 51 で言及した透明人間映画に加え、『野良犬』の元復員兵の犯人を中心に、黒澤作品における復員兵の「幽霊的な属性」についても論じている。志村三代子「復員兵という名の「怪人」――戦後の〈恐怖〉映画におけるジェンダーをめぐって」、黒沢清／四方田犬彦／吉見俊哉／李鳳宇編『日本映画は生きている　第 4 巻――スクリーンのなかの他者』岩波書店、2010 年、89-111 頁；「彷徨する復員兵――黒澤映画のなかの〈幽霊〉を中心に」、小松和彦編『怪異・妖怪文化の伝統と創造――ウチとソトの視点から』国際日本文化研究センター、2015 年、219-31 頁。

60 Harootunian, Harry D. “America’s Japan / Japan’s Japan”. *Japan in the World*. Ed. Miyoshi, Masao and Harootunian, Harry D. Durham and London: Duke University Press. 1993. 200-201.

61 Ibid., 201-2.

歴史家や社会科学者によって吸収され、「国民の歴史を「再物語化する」」際の自己表象（「日本の日本」）として代補されたという[62]。

こうした「占領物語」の筋書きを多くの日本人に浸透させたのが、ほかでもない占領下における映画政策だった。既に戦時中から日本のプロパガンダ映画が技術的に高い水準を備えていたことを把握していた占領当局は、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採用したのである。上述のようにCIEが提示した奨励すべきテーマは、戦後民主主義的な価値観の普及を図るものだったが、それだけではなく「日本の歴史上、自由と議会政治のために尽力した人物を劇化すること」が促されることによって、戦前の日本人を民主化する役割をも果たした。まさに黒澤の戦後第一作目である『わが青春に悔なし』（1946）は、ゾルゲ事件や滝川事件を題材にすることで「日本の歴史上、自由と議会政治のために尽力した人物を劇化」しており、戦時中にはプロパガンダ映画に出演していた原節子が個人主義的なヒロインを演じている[63]。

とはいえ、ハルトゥーニアンが言うように、「日本の成功した近代化は〔……〕封建的な過去との突然の断絶を構成要素としていなかった[64]」ために、例えば「家」制度が制度としては廃止された後も、「家」の意識は戦後の企業の中で温存され、「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という[65]。この遺制の温存をごまかすために必要とされたのが禁止すべき題材であろう。平野は、CIEによる検閲のコメントを検討し、「映画人たちは、〈日本国民が盲目的に侵略戦争に導かれ〉、〈戦争責任は過去の日本の軍部の指導者たちにあること〉を強調するように、検閲で指導された[66]」と述べている。占領当局は、諸悪の根源を「逸脱」としての軍国主義や封建主義に帰し、映画において軍人や戦争犯罪人が同情をもって描かれることを禁じた[67]。

以上を踏まえれば、検閲で禁止された対象を周囲に配し、戦前の家長のままの態度を貫いた喜一が、映画内で追放され、同時代の批評において「私たち善良な一般大衆」と対置された背景には、「占領物語」の内面化による「逸脱」の排除の力を見て取ることができるだろう。というのも家裁の申立書の声と、サイレントフィルムによる家族のイメージは、「占領物語」の矛盾に満ちたプロットを忠実に再現しているように思われるからだ。ここまで確認してきたように、申立書の声は映像を外側から意味づける声の力によって、家族ごと避難しようとする喜一を、戦後の民法の立場からあくまで家族の財産や生活を抑圧する存在として意味づけていた。準禁治産の係争の開始を告げる申立書の声は、家裁での議論を通じて、

---

62 Ibid., 201-3.

63 ただし、平野共余子は、一般的に民主主義映画として評価される『わが青春に悔なし』について、「思想そのものを描くことよりもその結果としての〈自己犠牲〉を描くことに執心した日本の戦意高揚映画にも共通する日本映画の特質を、この戦後民主主義映画にも見いだせる」と指摘し、黒澤が民主主義啓蒙映画と一定距離を取ったと論じている。平野、前掲書、310-5頁。

64 Harootunian, op. cit., 202.

65 Ibid., 213.

66 平野、前掲書、80頁。

67 同前、79-80頁。

原水爆の問題を封建的な家長である喜一とともに映画から取り除く。一方、その係争の合間に差し挟まれる無声映画や古い写真による家族のイメージは、原水爆の問題とは無関係に、家族の情緒的な紐帯を視覚的に提示し、家裁での口論による家族間の分裂をくいとどめる。その結果、映画の最後には、喜一を排除しつつも、しかしまるでその死を悼むかのように身を寄せ合う家族の姿が映し出されていた。

『生きものの記録』を「「悲劇」の主人公をとりちがえ」たと批判していた田中譲は、「「悲劇」は老人の側にあるというよりは、むしろ老人に反対する子供たちや、老人に準禁治産の判定をくだす人びとの側にあるのです[68]」と説いている。「目前の生活に追われ[69]」る彼らこそは「彼〔＝喜一：引用者注〕と私たちの「行動」を継ぐべき、多くの凡人[70]」であり、原水禁運動の主体となるべき存在であった。これに対し、『生きものの記録』は、そうした「私たち善良な一般大衆」が戦後に産み落とされるにあたって占領期になされた「逸脱」の排除を暴露する。だからこそ、「占領物語」を正確に描出した本作は、自らを「庶民」の側に位置づける批評家たちによって否認されたのだろう。

このとき、喜一が映画の最後に窓の外に見た光景とは、太陽でも燃える地球でもなく、暗い壁に開かれた横長の白い矩形とその中心に輝く円によって構成される日の丸の形象だったのではないか。家族からも社会空間からも追放された喜一が明るみに出す問いとは、格子窓に嵌め込まれた日の丸、すなわち占領後の日本の姿だったように思われる。

蓮實重彦と伊丹十三、そして黒澤組でスクリプターを務めた野上照代は、黒澤作品において旗が特別なモチーフであったと語っている[71]。野上によれば、黒澤本人も旗には格別の思い入れがあったようで、結局は実現しなかったものの、当初、黒澤が監督することになっていた東京オリンピックの記録映画では、黒澤は何よりも「全部のポールに空気を入れて〔……〕常に旗をはためかせ」ることを要求したという[72]。また『七人の侍』（1954）に登場する旗は、六人の侍を表す六つの「○」と農民を表す「た」（＝田の意）の文字、そして両者の中間的な存在である菊千代（三船敏郎）を意味する「△」が書かれた三者の共闘の標しであり、野武士との決戦のシーン前後には、掲げられた旗を構図＝逆構図で皆が見上げる象徴的なショットが挿入されている。更に映画製作においても旗は共闘の象徴であり、旗に風を吹きつける特効の技術、それを撮るカメラ、パタパタという音を合成する音効、そして演者やシナリオなどのすべての要素が機能しなければ旗ははためかない[73]。こうした点から、蓮實は「みんなが見る、一つのまとまりの象徴としての旗」をスクリーンと同型の極めて映画的な対象だと指摘する[74]。

---

68 田中、前掲論文、165 頁。

69 岩崎、前掲論文、228 頁。

70 乾、前掲論文、52 頁。

71 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　黒澤明』河出書房新社、1998 年、202-14 頁（初出は『モノンクル』1 巻 2 号、1981 年）。

72 同前、205 頁。

73 同前、203-5 頁。

74 同前、206 頁。ただし、ここで蓮實は、黒澤の旗が映画の横長の画面には収まりの悪い縦長の形状で

このように、黒澤明は旗を偏愛し、旗によってまさしく「集団的力の形象化」を実践することのできた作家であった。だからこそ、家族からも社会からも排除された喜一が最後に眺める光景として、黒澤作品では異例の風が吹き込まれない静止した日の丸を、期せずして画面に埋め込むことになったのではないだろうか[75]。この日の丸を構成する太陽は、戦前の象徴体系において天皇を意味していた。一方、燃える地球のイメージは、「人類的観点」から眺められた危機のイメージだが、このイメージは太陽と地球の幾何学的形象の一致によって、「唯一の被爆国」の象徴へと転化し得る。更に、1954 年に読売新聞で連載が開始された原子力の平和利用に関するキャンペーン記事が、「ついに太陽をとらえた」というタイトルであったように、『生きものの記録』が公開されたこの時期、太陽は原子力エネルギーの象徴としても意味づけられていた。戦時中には国家主義・軍国主義の象徴として機能したはずの日の丸は、核のイメージすら取り入れて戦後も生き延びている。だが、日の丸の外部に幽閉された部屋から、太陽を燃える地球と指差す喜一の狂気の発話は、こうした核を巡る新たな日本のイメージが、戦前の日本から負の側面を取り除いた上にのみ成立していることを暴く。2 節で確認したように、当時の原水禁運動では「全国民の清らかな統一運動」が唱えられ、また原子力を巡る言説においては、日本人が「人類の中での犠牲者」となったがゆえに「原子力対人類という問題をより真剣に考えるべき」との立場が表明されていた。これに対し、「国民的観点」からも「人類的観点」からも共感不可能な喜一の核への恐怖は、「清らかな統一」をかき乱すものであったがゆえに排除されたのだろう[76]。

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との本当の、そして直接的な対決が出来ない[77]」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論難している。確かに、黒澤は内務省による戦時中の検閲下でも、国民映画として評価された『姿三四郎』（1943）、『一番美しく』（1944）、『続姿三四郎』（1945）を手掛け[78]、更には戦後の GHQ の検閲下でも『わが青春に悔なし』をはじめとする民主主義啓蒙映画を撮った。戦前・戦後をまたいで体制の要望に適った作品を作り続けた黒澤や日本の映画界に対し、政治的・倫理的な観点

ある点に注目している。

75 蓮實は、黒澤映画を「旗に殉じちゃった男の物語」と規定し、次のように述べている。「庶民が旗に殉ずるドラマっていうのはないわけじゃないんですね。全く日本の国家とは関係のないような人間が、召集されて、旗手になっちゃって、二百三高地に旗を立てちゃったとかですね、そのてのものはよくあるわけで〔……〕クロサワさんの場合、それともちょっと違うんですよね。〔……〕あれほど自信のある、堂々とした、天皇と呼ばれるような人がですね、庶民を顕揚しようということならわかるんですが、そうではなくって彼の映画の中ではどちらかといえば取り残されちゃったようなやつが顕揚されている――」。同前、213-4 頁。

76 鵜飼哲は、日の丸の旗を歴史的文脈に基づいて批判するだけでなく、感性のレベルでの批判的考察の必要を提唱し、李禹煥と谷川雁の公開書簡を手掛かりにしながら、日の丸のシンプルなデザインが可能にする「自己中心性」や「他者欠如」の心性について考察している。鵜飼哲「旗のかなたの回想――日の丸はなぜ「おめでたい」のか」、『主権のかなたで』岩波書店、2008 年、173-88 頁（初出は『インパクション』118 号、2000 年）。

77 武井昭夫『戦後史のなかの映画』スペース伽耶、2003 年、23 頁。

78 ほかにも黒澤は、山本嘉次郎の『馬』（1941）で第二班のチーフ助監督を務めた。

から戦争責任の問題を検証する作業は、それはそれで丹念になされる必要があるだろう。

しかしながら、戦前・戦後の検閲下でそれぞれの要請に従いながら、同時に高い技術的水準の映画を作ることのできた黒澤だったからこそ、『生きものの記録』で核を題材にしたとき、それを抑圧する検閲の存在ごと映し出すような作品になったのではないだろうか。本章で検討したように、同作は映像と音声固有の論理を通じて、被害者としての「民主的な」国民の創生に貢献した「占領物語」を露わにし、家長である喜一を加害者として排除する力そのものを浮かび上がらせている。「無垢なる被害者」に相応しい被爆者表象として女性や子どもの被爆者像が構築されていたポスト占領期に、核に恐怖する男性の姿を映し出した作品として、『生きものの記録』は原爆映画史において極めて重要な位置を占めている。

第 3 章

60 年代純愛もの原爆映画にみる白血病とケロイドの表象――若尾文子と吉永小百合のスター・イメージに注目して

1. 純愛もの原爆映画における白血病のヒロイン像

ここまで本論では、占領期検閲が解除され、ビキニ事件により国民的な反核運動が興隆した時期に製作された黎明期の原爆映画について検討してきた。本章で論じるのは、戦後から 15 年以上の月日を経た 1960 年代の原爆映画である。

映画評論家の荻昌弘は、1950 年代の原爆映画が主に独立プロによって製作されたのに対し、1960 年代には「五社映画が、その商業的な作品レパートリイの中に、ようやく“原爆”を加えはじめた[1]」と述べている。確かに、『原爆の子』を製作した近代映画協会や『ひろしま』を製作した日教組のみならず、木村荘十二の『長崎の子』(1956) や『千羽鶴』(1958) を製作した共同映画、または亀井文夫の一連の作品を手掛けた日本ドキュメントフィルムなど、1950 年代の原爆映画の製作に独立プロが果たした功績は計り知れない。とはいえ、大手映画会社が原爆映画に無関心であったわけではなく、例えば本多猪四郎と円谷英二が監督した『ゴジラ』(1954) や、前章で検討した黒澤明の『生きものの記録』(1955) は東宝の製作であり、占領期に公開された原爆映画である大庭秀雄の『長崎の鐘』(1950) や田坂具隆の『長崎の歌は忘れじ』(1952 年 3 月公開) は、それぞれ松竹と大映の手によるものである[2]。

無論、その点は荻も承知しているところであり、上記の発言のポイントは「商業的な作品レパートリイ」に「原爆」を加えたという点にある。というのも、50 年代の原爆映画が原爆の惨害や反戦平和、放射能の恐怖を訴えるものだったのに対し、大手五社による 60 年代の原爆映画は、「愛し合う美男美女がおり、その一方が〔原爆症由来の：引用者註〕白血病で死ぬ[3]」という恋愛メロドラマ調の筋書きをもつ作品だったからだ。60 年代には大手映画会社によって、戦争を主題にした映画ではなく、恋愛メロドラマ映画の中で悲恋を盛り上げるための小道具として原爆症が取り入れられたのである[4]。

こうした筋立ての原爆映画の嚆矢となったのは、今井正監督、大映製作による 1957 年の映画『純愛物語』である。主人公の貫太郎（江原真二郎）とミツ子（中原ひとみ）が出会い、恋に落ちた末に、ミツ子が原爆症由来の白血病を発症して死別するという本作の筋書きは、

---

1 荻昌弘「広島映画の系譜」、『アートシアター』51 号、日本アート・シアター・ギルド、1967 年、24 頁。

2 長崎を舞台にした『長崎の鐘』と『長崎の歌は忘れじ』に関しては、第 5 章で検討する。

3 佐藤忠男『日本映画思想史』三一書房、1970 年、331 頁。

4 こうした傾向は原爆映画に限ったことではない。中村秀之は、1955 年に開始された『二等兵物語』シリーズや、「太陽族映画」の常連俳優が出演した特攻隊映画『人間魚雷出撃す』などを分析し、この時期「真面目な動機づけ抜きで戦争を娯楽の題材とすることが許されるようになった」と説いている。中村秀之『特攻隊映画の系譜学――敗戦日本の哀悼劇』岩波書店、2017 年、157-8 頁；「涙の宥和――『二等兵物語』シリーズ初期作品（一九五五 - 一九五六）による歴史の清算」、『敗者の身ぶり』、161-94 頁。

60 年代のメロドラマ調の原爆映画を先取りしたものである。ただし、その一方で本作は、映画の冒頭が上野駅に寝泊まりする野宿者たちの姿で始まったり、主人公二人がともに戦災孤児の浮浪児であったり、60 年代の作品にはない戦後の「生活的労苦[5]」が随所に見出される。加えて、スリを働き少年院に収容された主人公二人が、『ひろしま』にも出演した岡田英次演じる監察官やオルガンを弾く女性教官によって更生に導かれる点は、第一章で検討した『原爆の子』や『ひろしま』など[6]、教師と生徒を主人公にした 50 年代の原爆映画と共通する要素でもある。水木洋子による脚本が、映画公開年に制定された「原子爆弾被爆者の医療等に関する法律」（通称「被爆者援護法」）の状況を詳細に伝える社会派な側面も併せ持っていることなどから、『純愛物語』はいわば 50 年代の原爆映画と 60 年代に製作された恋愛もの原爆映画のあいだを橋渡しする作品と位置づけられるだろう。第一章では、理想的な無垢な被爆者像として、1955 年に逝去した佐々木禎子に代表される「白血病の少女」について検討したが、『純愛物語』のヒロイン・ミツ子は、まさにこの「白血病の少女」の典型といえるだろう。これに対し、60 年代の恋愛もの原爆映画には、50 年代は少年少女であった世代の被爆者たちが青年として登場するのである。

また、荻も言及しているように原爆や戦争の主題を個人の恋愛劇を通じて検討した先達としては、アラン・レネ監督、マルグリット・デュラス脚本の『ヒロシマ、モナムール *Hiroshima mon amour*〔日本公開時題名：二十四時間の情事〕』（1959）を無視することはできない。実際、同作の日本での撮影助監督を務めた白井更生が、本章で詳しく検討する吉村公三郎の『その夜は忘れない』（1962）の脚本を務めているように、『ヒロシマ、モナムール』は 60 年代の原爆映画の製作者たちに大きな影響を与えた[7]。とはいえ『ヒロシマ、モナムール』で岡田英次[8]とエマニュエル・リヴァが演じた主人公カップルは、いずれも被爆

---

5 吉本隆明「純愛物語」、『映画評論』14 巻 11 号、映画出版社、1957 年、94 頁。

6 ほかに教師と生徒を主人公にした原爆映画に、木村荘十二の『千羽鶴』と大沼哲郎の『無限の瞳』（1955）がある。

7 ただし『ヒロシマ、モナムール』に対する高い評価は、反面それ以前のレネ作品が日本でいかに受容されたのかを等閑視する結果を招いてきた。『ヒロシマ、モナムール』で長編劇映画デビューを飾る前のレネは、『ヴァン・ゴッホ』（1948）や『ゲルニカ』（1950）など、主に美術作品を題材にした短編ドキュメンタリーを製作していた。日本においてこれらレネの初期作品は、同時代に隆盛していた「記録映画」の文脈のもとで、レネ同様に当時、短編ドキュメンタリーを製作していた黒木和雄や勅使河原宏ら若手監督たちに受容された。つまり彼らにとってレネは、『ヒロシマ、モナムール』以前から、「記録映画」の文脈で目標とすべき作家だったのであり、そのレネが『ヒロシマ、モナムール』を撮ったことは、後に黒木や勅使河原が原爆映画を撮る大きな要因になったと思われる。こうした点を詳細に検討することなしには、日本の原爆映画史における『ヒロシマ、モナムール』の位置づけを正しく把握することはできない。こうした事情から、『ヒロシマ、モナムール』は本論にとって極めて重要な作品ではあるものの、今後の研究課題とした。

8 『ヒロシマ、モナムール』は、冒頭で亀井文夫の『生きていてよかった』に加え、関川秀雄の『ひろしま』を引用している。従って岡田英次の起用の背景には、日本の原爆映画からの影響があったと考えられる。当初、アルゴス・フィルムから原爆に関するドキュメンタリーの製作を依頼されたレネは、日本の原爆映画などをリサーチした結果、ドキュメンタリーの製作を断念し、劇映画の製作に企画を変更した。レネは、まずフランソワーズ・サガンに、続いてシモーヌ・ド・ボーヴォワールに脚本を依頼するも両者との企画は結実せず、三人目の候補としてデュラスが選ばれた。デュラスはその脚本の注意書きで、日本人の男性が「かなり《西洋化された》顔」であることを指定した上で、「非常にきわ立って日本的なタイプの日本人の男優だと、主人公が日本人の男性だから特に、そのフランス人の女性が彼に魅惑されるのだと

者ではなく、映画の最後で死別することもない。

むしろ 60 年代に恋愛もの原爆映画が量産された背景には、佐藤忠男が指摘するように当時流行していた「不治の病気であと半年の命、というような人物を主人公にした映画やテレビ・ドラマ[9]」の影響があるだろう。例えば、死刑囚との恋愛を題材にした『愛と死のかたみ』（原作小説・テレビドラマ・映画すべて 1962 年公開）や、軟骨肉腫を題材にした『愛と死をみつめて』（原著は 1963 年、ラジオドラマ・テレビドラマ・映画は 1964 年公開）などがこれに相当する。これらの作品が所謂メディアミックスで展開されているように、1950 年代後半から 60 年代にかけて、「「純愛」をテーマにした本や映画が一大ブーム[10]」になっていた。この時期、「この種の〈死ぬ〉純愛映画[11]」のレパートリーに、原爆症由来の白血病が加えられたことについて、渡辺浩は「今や医学が進歩し結核が不治の病として利用出来なくなった穴うめに原爆症をつか[12]」ったと論難している。このように純愛もの原爆映画は、「定石通り」の「ルーティン」や[13]、「反核・反戦〔……〕の主張を稀薄させ」た「同工異曲の作品」などと度々批判の対象となった[14]。

こうした純愛もの原爆映画に対し、先行研究は映画の中の白血病の被爆者像を中心に論じてきた。なかでも先駆的な試みとして度々参照されてきたのが、マヤ・モリオカ・トデスキーニの研究である。加納実紀代と同様に、トデスキーニもまた原爆を題材にした日本の映画や小説などが、とりわけ「若い女性犠牲者に焦点を合わせ〔……〕原爆と放射線被曝の恐怖の痛ましい象徴と」してきたことに注目する[15]。浦山桐郎の『夢千代日記』（1985）と今村昌平の『黒い雨』（1989）の読解を通じ、トデスキーニは、これら「お涙頂戴もの」の映画において、女性被爆者の「純潔と無垢とが不治の病という肉体的な「汚れ」と対照をなしている」と説く[16]。これらの映画の焦点は、彼女らが悲劇的な境遇のなか、自己犠牲や禁欲的忍耐、または精神的高潔さなどの「理想化された日本女性[17]」に求められる伝統的なジェンダー役割をいかに全うするかに集約される。その結果、「原爆は、明確な社会的・政治的

〔……〕異国趣味のわな、そして、すべての異国趣味に必ずついてまわる無意識の民族主義」に陥る危険性があると注意を喚起している。彫りの深い岡田の顔は、この点でも適切なものだったろう。デュラス、マルグリット『ヒロシマ私の恋人』清岡卓行訳、筑摩書房、1990 年、195 頁。

9 佐藤忠男「安易な幻想で彩られた純愛悲劇――千曲川絶唱」、『キネマ旬報』433 号、キネマ旬報社、1967 年、42 頁。

10 稲垣恭子「ピュアという鏡――戦後社会の自画像」、町村敬志ほか編著『現代の差別と排除をみる視点――差別と排除の〔いま〕1』明石書店、2015 年、105 頁。

11 佐藤、前掲論文、43 頁。

12 渡辺浩「「その夜は忘れない」の吉村公三郎――不治の「結核」のかわりに「原爆」か」、『映画評論』19 巻 11 号、映画評論社、1962 年、38 頁。

13 林玉樹「千曲川絶唱」、『キネマ旬報』435 号、キネマ旬報社、1967 年、82 頁。

14 上野清士「アトミック・ムービー――原爆映画史 11」、『月刊状況と主体』123 号、谷沢書店、1986 年、120 頁。

15 Todeschini, Maya Morioka. "'Death and the Maiden': Female Hibakusha as Cultural Heroines and the Politics of A-bomb Memory". Ed. Broderick, Mick. *op. cit.* 228-9.（「「死と乙女」――文化的ヒロインとしての女性被爆者、そして原爆の記憶の政治学」、ブローデリック、『ヒバクシャ・シネマ』、205 頁）。

16 Ibid., 224.（201 頁）

17 Ibid., 240.（217 頁）

背景を持つ歴史的事件というより、むしろ「自然災害」あるいは個人の道徳的問題として見られることになってしまう[18]」という。同様にミキ・ミヤモトも、スーザン・ソンタグの議論を引きながら、現実社会を放射能への不安で脅かしかねない被爆者の「「異常な」身体」を中和すべく、とりわけフィクションにおいて白血病のヒロインが「ロマンティックな」存在として表象されたと述べている[19]。

だが、ここで注意しなければならないのは、トデスキーニが、本来、顔にケロイドの傷痕をもつ女性被爆者に用いられた呼称である「原爆乙女」を――女性被爆者に求められる純潔を焦点化するという戦略的意図のもとではあれ――白血病のヒロインたちにも適用していることだ[20]。確かにトデスキーニは、白血病のヒロインの無垢さを「肉体的な「汚れ」」と対比してはいる。ただし、こうした語の使用は、加納の議論においては視覚的な特徴から区別されていた「原爆乙女」と白血病の被爆者のあいだの映像上の差異が、必ずしも明確に論じられていないことを示しているだろう。そもそもトデスキーニが 80 年代の二本の映画を代表的事例として検討していることからも明らかなように、彼女は 60 年代の諸作品と 80 年代の作品とのあいだにプロット上の共通点をみる一方で、個々の作品の演出上の差異を適切に評価できていない。こうした傾向は、上述のように 60 年代の純愛もの原爆映画を十把一絡げに論じた同時代の批評にも指摘できる。原爆に関する言説研究の分野でも、60 年代の純愛もの原爆映画は、佐々木禎子の死を契機に流通した「「薄幸の被爆者」という定型が 1960 年代にも依然として再生産されていた[21]」ことの証左として取り扱われてきた。

これらの先行研究に対し、本章ではこれまで議論されてきた白血病のヒロイン像が、必ずしも最初から固定的なものであったわけではなく、60 年代の純愛もの原爆映画の諸作品を通じて、徐々に構築されたものであることを検証する。というのも、トデスキーニらが定型として提示してきた無垢と純潔を備えた自己犠牲的な白血病のヒロイン像は、60 年代の純愛もの原爆映画のヒロインには必ずしもぴったりとは当てはまらないからだ。詳しくは後述するように、60 年代に最初に製作された純愛もの原爆映画である『その夜は忘れない』（1962）のヒロイン・秋子は、行きずりの男とも関係をもつ「夜の蝶の生活を送[22]」るバーのマダムであり、続く『愛と死の記録』（1965）のヒロイン・和江は、無垢で純潔な自己犠牲的ヒロインという点では定型にあてはまるが、彼女は被爆者ではない。『愛と死の記録』の白血病の被爆者は、彼女ではなく相手役の男性である。

本章が注目するのは、この二本の映画のヒロインを演じているのが、当時、大映の看板女優であった若尾文子と、日活のスターであった吉永小百合だということだ。両者が演じたヒ

---

18 Ibid., 224.（201 頁）

19 Miyamoto, Yuki. “Inconceivable Anxiety: Representation, Disease and Discrimination in Atomic-Bomb Films”. Ed. Edwards, Matthew. *The Atomic Bomb in Japanese Cinema.* North Carolina: McFarland & Company. 2015. 158.

20 トデスキーニ、前掲論文、199-200 頁。

21 山本昭宏『核と日本人――ヒロシマ・ゴジラ・フクシマ』中央公論新社、2015 年、86 頁。

22 白井佳夫「広島の恋と広島の石をえがく――大映東京撮影所「その夜は忘れない」セット訪問」、『キネマ旬報』324 号、キネマ旬報社、1962 年、57 頁。

ロイン像には、理想的な被爆者像を巡る言説の力学のみならず、同じ演者・スタッフによる映画の大量生産システムであるところの撮影所体制によって培われた若尾や吉永のスター・イメージが少なからず反映している。つまり、両者が主演した二本の原爆映画は、それぞれ異なる映画的戦略によって演出が施され、それぞれのヒロイン像を形成しているのである。その結果、『その夜は忘れない』で若尾が演じたヒロインの秋子は、白血病の被爆者であるにもかかわらず胸元のケロイドによって見世物的に被爆者であることが露わにされ、対する『愛と死の記録』で吉永が演じたヒロインの和江は、主人公の白血病発症に伴い、原爆ドームや記念碑によって画面全体が被爆者表象化するなか、ロマンティックな病としての白血病を表象する真っ白なブラウスを纏うことで、純愛悲劇に貢献している。

加納が指摘していたように、「白血病の少女」はケロイドに比べて視覚的に汚れがないがゆえに、視覚メディアにおいて「原爆乙女」に代わる「無垢なる被害者」像として受容された [23]。この点を重視するなら、若尾＝秋子よりも被爆者表象を浄化する吉永＝和江の方が「白血病の少女」により近いことになるだろう。トデスキーニは、「白血病の男性が主人公の映画」を『愛と死の記録』以外見つけられなかったと断った上で、本作にしても吉永演じる和江が後追い自殺をするために「男性主人公の死の痛ましさが薄れてしまっている」と述べている [24]。白血病を女性化された病として捉えるトデスキーニの指摘は、ジェンダーの視座から被爆者表象を考察する上で極めて示唆に富むものではあるが、視聴覚メディアである映画において被爆者表象を考察するにあたっては、「肉体的な「汚れ」」としてのケロイドと不可視の白血病がそれぞれ映像上でどのように演出されているのか、そしてそこにヒロインがいかに関与しているのかを具体的に明らかにする作業が同時に必要とされるに違いない。

以上の問題意識に基づき、本章では、『その夜は忘れない』と『愛と死の記録』における白血病とケロイドの視聴覚的な様相をヒロインとの関連のもとで明らかにする [25]。両作品の分析を通じて、60 年代の純愛もの原爆映画における白血病のヒロイン像の構築過程を詳らかにすると同時に、当時の日本映画を代表する女優がヒロインを演じたということと、原爆映画や被爆者表象のメロドラマ化がいかに密接に関連していたのかを浮き彫りにすること、それが本章の目的である。なお、本章で問題にするのはあくまでスター女優が社会において要請されるところのその表象であって、当の女優その人ではないことを断っておく。

---

23 加納実紀代「原爆表象とジェンダー――1950 年代を中心に」、『ヒロシマとフクシマのあいだ――ジェンダーの視点から』インパクト出版会、2013 年、102-4 頁。

24 トデスキーニ、前掲論文、206 頁。実際には、『愛と死の記録』以外にも、豊田四郎の『千曲川絶唱』（1967）や阿部孝男の『記録なき青春』（1968）が白血病の男性被爆者を主人公にしており、60 年代の純愛もの原爆映画に関して言えばおよそ半数が男性被爆者を扱っている。他に同時代の原爆映画で男性被爆者を主人公にした作品として、若松孝二『壁の中の秘事』（1965）、新藤兼人『本能』（1966）、そして任侠映画と純愛もの原爆映画を掛け合わせた異色作であり、高倉健が長崎で被爆したヤクザを演じた降旗康男の『地獄の掟に明日はない』（1966）がある。

25 社会学の観点から両作品を検討した論考に、好井裕明「純愛映画で描かれる被爆者表象を読み解く」、『社会学論叢』177 号、日本大学社会学会、2013 年、19-48 頁、がある。

2. スティグマ化された乳房とケロイド――吉村公三郎『その夜は忘れない』にみる若尾文子への視線と音楽

2-1. メロドラマと「若尾文子的問題」

吉村公三郎の『その夜は忘れない』は、大映の製作で 1962 年に公開された。本作は「17 年目の広島」の取材のために週刊誌記者・加宮（田宮二郎）が、東京から広島を訪れるところから始まる。加宮は平和記念資料館や被爆者のもとを訪ね、「原爆の傷痕」を探ろうとするのだが、既に街は復興し、日常生活を営む人々を前に肩透かしを食らう。そんな加宮の前に現れるのが、街で評判の美人であるバー「あき」のマダム・秋子（若尾文子）である。加宮はどこか影のある彼女に惹かれるが、そんな加宮の求愛を秋子ははぐらかす。秋子は被爆者であったのだ。彼女はその事実を加宮にひた隠しにしていたが、遂に加宮に自身の被爆体験を明かす。それでもなお加宮は秋子に迫り、二人は結ばれる。一旦東京へ戻らねばならない加宮が、秋子も連れて帰ろうとするが直前で秋子が留まり、二人は駅で別れる。暫く後、再び広島を訪れた加宮に秋子の死が告げられ、失意の中、加宮はむせび泣く。以上が本作のあらすじである。

監督の吉村は、1929 年に松竹蒲田撮影所に入社し、『暖流』（1939）や『安城家の舞踏会』（1947）を監督した後、松竹を退社、1950 年に新藤兼人とともに近代映画協会を設立した。幼少期を広島で過ごした吉村は、父・平造が広島市長を務めるなど広島に縁が深く、新藤の『原爆の子』で製作を務めたほかにも、自身の監督作『夜の蝶』（1957）で、物語とは特に関係ないものの、若き医大生・原田（芥川比呂志）に「原爆の放射能障害」に関する研究をさせている。また、若尾徳平とともに脚本を務めた白井更生は、上述のように『ヒロシマ、モナムール』で日本での撮影助監督を務め、後に自身も原爆映画『ヒロシマ一九六六』（1966）を監督した。更に『純愛物語』で脚本を務めた水木洋子が構成として参加している。

このように原爆映画として申し分のない布陣にみえる『その夜は忘れない』の評価は、しかしながら、芳しくないものであった。その評価の鍵になったのが、本作が「メロドラマ[26]」だという点である。多くの批評は『その夜は忘れない』を『ヒロシマ、モナムール』とは「似

---

26 「メロドラマ」という語は、今日一般的に、家族や恋愛を題材にした感傷的な愛憎劇の意で流通しているが、映画産業や批評、また映画研究において、「メロドラマ」は固定的に理解されてきたわけではない。スティーブ・ニールが指摘するように、1960 年代までのアメリカの映画会社の広報誌では、男性向けのアクション・スリラーに「メロドラマ」という語が用いられていた。Neale, Steve. “Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term ‘Melodrama’ in the American Trade Press”. *Velvet Light Trap*. 32. Austin: University of Texas Press. 1993. 66-81. メロドラマないしメロドラマ研究史については、Mercer, John. and Shingler, Martin. *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. London; New York: Wallflower. 2004.（『メロドラマ映画を学ぶ――ジャンル・スタイル・感性』中村秀之／河野真理江訳、フィルムアート社、2013 年）を、また日本映画史におけるメロドラマについては、御園生涼子『映画と国民国家――1930 年代松竹メロドラマ映画』東京大学出版会、2013 年、を参照されたい。

て非なる[27]」「典型的なメロドラマ[28]」として位置づけ、「原爆被爆者の問題を感傷的なオブラートで包んでしまったような作品[29]」と論じた。本作は、原爆の問題に真摯に取り組んだというよりは、むしろ当時、吉村が大映で手掛けていた「夜の蝶ものもここまできたか」との印象で受け止められ、若尾文子演じるマダムは、難病でさえあれば「原爆症でなくてもいいじゃないか」と批判されたのである[30]。なかには本作を「恋愛が悲恋に終るところで、恋愛そのものから離れ、原爆への怒りに転化するエネルギー[31]」を秘めた作品と見る評論もあったのだが、こうした本作を擁護する批評も「恋愛そのものから離れ」た部分を評価している限りでは、メロドラマを否定的に捉える評論と変わりがない。

だが、結論を先取りすれば、本作は極めてメロドラマ的であるがゆえにメロドラマに対する批評性をも秘めた作品だったのではないか。こうした本作の二重の読解可能性にとって重要な役割を果たしているのが、若尾文子演じるヒロイン・秋子を巡る視線の演出である。

映画研究者の斉藤綾子は、「増村保造という極めて男性的な監督」が手掛けた一連の作品において、若尾文子が「男性監督＝男性主人公＝男性観客という三重の複雑に連携し交差する視線の前でスペクタクル」や「欲望の対象」として扱われながらも、同時にその視線に「抵抗している」ような両価的な特徴を備えていると指摘する[32]。そして、こうした「テクストに提示されたドミナントな〈性〉の表象と観客の取る主体の位置づけ（ポジショニング）の問題」を、「若尾文子的問題」と呼んだ[33]。ローラ・マルヴィなどのフェミニズム映画理論を参照しつつ、斉藤は女優・若尾文子がカメラの前で咄嗟に取った脚本には書き込まれていない仕草が、男性的な視線の三位一体によって構成された映画テクストに対して及ぼし得る攪乱的な効果を精緻に読み解く。そのような作業を経て、斉藤は数々の映画で若尾文子に投影される「ステレオタイプ化されてきた〈女〉」が「フィルムを支配する共同体のドミナントなイデオロギーから逸脱する瞬間を見出す」[34]。無論、本章で検討する『その夜は忘れない』のヒロイン・秋子は、「〈愛することで強烈な自己主張〉をする」「増村的ヒロイン」というよりも、どち

---

27 堀川弘通／長谷川龍生／品田雄吉「鼎談・シナリオ時評」、『シナリオ』18 巻 10 号、シナリオ作家協会、1962 年、86 頁。なお、この『シナリオ』誌上での三者の鼎談に対し、脚本を担当した白井更生は、大手映画会社での映画製作の限界を認めつつも、「「ヒロシマは語れない」。それは、あらゆる意味で、レネが僕に教えて去った最大のことであったのだ」と本作が『ヒロシマ、モナムール』から影響を受けたものであると反論している。この白井の些か抽象的な反論に対し、品田と長谷川は更に反論を返している。白井更生「「ヒロシマは語れない」――「その夜は忘れない」のシナリオ時評に対して」、『シナリオ』18 巻 11 号、シナリオ作家協会、1962 年、104-5 頁；品田雄吉「「その夜は忘れない」が語るものは？――白井更生氏の抗議に関連して」、『シナリオ』18 巻 12 号、シナリオ作家協会、1962 年、54-5 頁；長谷川龍生「ヒロシマを語ることは戦争映画でしかない――白井更生氏の抗議に関連して」、同前、56-7 頁。

28 渡辺浩、前掲論文、38 頁。

29 上野清士「アトミック・ムービー――原爆映画史 19」、『月刊状況と主体』131 号、谷沢書店、1986 年、122 頁。

30 堀川／長谷川／品田、前掲論文、86-7 頁。

31 井沢淳「その夜は忘れない」、『キネマ旬報』325 号、キネマ旬報社、1962 年、72 頁。

32 斉藤綾子「女優は抵抗する」、四方田犬彦／斉藤綾子編著『映画女優　若尾文子』みすず書房、2003 年、113 頁。

33 同前、115 頁。

34 同前、117-9 頁。

らかといえば一世代前の新派悲劇的な「〈自己犠牲型〉のヒロイン」に近い[35]。けれども、本作でも斉藤が提起しているような男性の視線によるスペクタクル化とそこからの逸脱が若尾演じるヒロインの表象を巡って生じており、それが支配的な性の表象のみならず被爆者表象をも問いに付しているのである。

2-2. 主観ショット／投錨によるスティグマ化

本作では、映画冒頭から田宮二郎演じる加宮の視線に関する演出が多用されている。映画の最初のシーン、広島に向かう寝台列車の洗面所で、加宮は身をかがめて画面左上の方を見る。すると画面には送電線の張り巡らされた空とゆっくり流れる風景が映る。風景が斜めに傾いていることや所謂「視線つなぎ」――何かを見る登場人物のショットに、その人物の見た目のショット（＝主観ショット）を繋ぐ技法――による編集に顕著なように、このショットは加宮の視線で車窓からの風景を眺めたものとして設えられている。とはいえ、言うまでもなくこの映像は、ほかのあらゆるショットと同様に、カメラによって撮影されたものである。

クリスチャン・メッツが言うように、映画を見る主体＝観客は、原理的に「観客がいま見ているものを前もって見ている」装置であるところの画面には不在の「撮影機」、ないしその代理人としての「すべての視像が幻影的に《焦点》をむすぶ場所に存在する機械である」「《映写機》」に「同一化する以外に〔映画を見るための：引用者註〕手はない」[36]。このように映画を見る主体＝観客は、スクリーン上に展開されるあらゆる表象作用を知覚する「一種の全能者的な位置にすえ置かれることになる」が、これをメッツは「想像的な同一化」あるいは「一次的同一化」と呼んだ[37]。この「一次的同一化」を基礎として、多くの映画作品は観客をより物語に没入させるべく、様々な技法を用いて特定の登場人物への心理的な感情移入を試みてきた。こうした「二次的同一化」を促す代表的な技法とされてきたのが、上述の列車シーンでも用いられている視線つなぎである。視線つなぎを通じて、撮影機および観客の視点は、「《登場人物の視点》」と一時的に一致する[38]。冒頭シーンのように、『その夜は忘れない』では映画序盤から男性主人公・加宮の主観ショットと視線つなぎが多用され、加宮が物語の焦点人物として立ち上げられる。けれども、観客が加宮に感情移入するにあた

---

35 同前、125 頁。

36 メッツ、クリスチャン『映画と精神分析――想像的シニフィアン』鹿島茂訳、白水社、1981 年、102-3 頁。

37 同前、94-107 頁。

38 同前、110-5 頁。但し、ジャック・オーモンほかが指摘するように、「映画における二次的同一化を代表するような形象として論じられるようになった」「視線つなぎ」は、「あまりに簡略化され」て理解されており、「物語映画において、様々な視線の極小回路（とモンタージュによるそれらの編成（アルティキュラシオン））が同一化を生むプロセスを分析するには、間違いなく、それよりはるかに精緻な理論化が必要」である。オーモン、ジャック／ベルガラ、アラン／マリー、ミシェル／ヴェルネ、マルク『映画理論講義――映像の理解と探求のために』武田潔訳、勁草書房、2000 年、330-1 頁。また、映画理論における「同一化」の問題に関しては以下を参照した。北野圭介「現代英米映画理論における同一化概念について」、『映像学』62 号、日本映像学会、1999 年、53-73 頁。

り効果を発揮しているのは主観ショットだけではない。

広島に到着した加宮はタクシーで新広島ホテルを訪れ、ブラインドの隙間から窓の外を覗く。画面は加宮の主観ショットで捉えられた平和記念資料館の建造物にカットする。と同時に弦楽とチューバによると思しき短調の重々しい音楽が流れる。音楽が流れたまま、画面はブラインドの影が落ちた加宮の目元をクロースアップで映し、再び平和記念公園内の風景に切り返す。同様に続くシーンでは、公園内に一直線上に配置された《嵐の中の母子像》、《祈りの泉》、そして資料館の門標越しの原爆ドームが、カツンカツンという靴音とともにゆっくりとしたトラベリングショットで捉えられ、資料館内の回廊を歩く加宮の後ろ姿に接続する。歩きながら展示物を見る加宮から、焼け焦げた衣服やマネキンを収めた加宮の主観ショットに切り替わる。と同時に足音が止み、画面には抜け落ちた髪の毛や熱で歪んだ瓶などの被爆遺物が大写しになる。そこにどこからか人々の呟きや叫び声が響く。再び歩きながら展示物を眺める加宮、その視線が一点に止まると、突如、男女混声のヴォカリーズによる悲愴な音楽が流れ、画面には被爆した地蔵の頭部や鬼瓦のショットが継起する。音楽の中、額に汗を滲ませた加宮が後ずさり、窓の外を眺める。画面は加宮の視線を辿るようにティルトアップし、「安らかに眠ってください。過ちは繰り返しませぬから」との碑文が刻まれた原爆死没者慰霊碑を映す。

『ヒロシマ、モナムール』の冒頭シーンを明確に意識したであろうこの資料館ないしホテルのシーンは[39]、加宮の視点を再現した主観ショットを基調に構成されている。だが、それだけではなく、上記二つのシーンでは、加宮の主観ショットで平和資料館や原爆遺物などが映される度に、重々しく悲痛な雰囲気の物語世界外の音楽や人々の声が響く。これらの音楽は、原爆の惨状を示す画面の原爆遺物と相俟って、いかにも原爆映画らしい雰囲気を醸成している。日常的で雑駁な言い方を一先ずしてみるなら、この音楽は映像と合っているだろう。

長門洋平は、こうした音楽が映像に合う／合わないという映画の音楽について度々論じられてきた議題を極めて明快に整理している[40]。長門はまず、ミシェル・シオンやピエール・シェフェールを参照し、結局のところ、ある特定のシーンに絶対に必然的な一つの音楽などはなく、どんな音楽でも適用可能であることを確認する。つまり「映像と音楽との結びつきは本質的に常に「恣意的」である」のだが、その際に産出される「「効果」ないし「意味」」には、「適している」ように見える（聞こえる）か、「適していない」ように見える（聞こえる）か」の二つのパターンがあるということだ。ここで長門は、クラウディア・ゴーブマンに倣い、従来の「並行法／対位法」、すなわち映像が醸し出す雰囲気と音楽が「「相似している」か「対立しているか」」という、結局は個人ないし文化的・社会的コードによる判

39 一方ミシェル・シオンは、『ヒロシマ、モナムール』の同シーンで「原子爆弾の惨禍の映像が、ワルツにあわせて次々と映し出され」ることを指摘し、「音楽が、とりわけ苛酷な場面（殺人、強姦、暴行など）において、何事もないかのようにそれ自身の歩みを続けながら、無関心を守り続けるような効果の事を「非感情移入」」の音楽と呼んだ。シオン、ミシェル『映画の音楽』小沼純一／北村真澄監訳、みすず書房、2002 年、208 頁。

40 以下の音楽と映像の適／不適に関する議論は、長門洋平『映画音響論――溝口健二映画を聴く』みすず書房、2014 年、42-58 頁、を参照した。

断に依拠するしかない分類法に代わって、「投錨（付加価値）／異化」という二分法を提唱する。ゴーブマンは、ロラン・バルトから拝借したこの「投錨」という語を、物語世界外の音楽が映像から喚起される多様な意味のうち、ある雰囲気を強めることで一つの解釈を強調したり、映像の意味をより強固に固定したりする機能を指すものとして用いた[41]。長門も引いているように、投錨の効果については、シオンのいう「付加価値」の効果に関する次の説明がより分かりやすいだろう。

> 付加価値とは、音響要素によって生じた情報、感情、雰囲気のもたらすものを、観客（実際には聴＝観客である）が自発的に、まるでそれらがそこ〔＝映像：引用者註〕から自然に生じているかのように、見ているものに投影してしまうような効果をいう[42]。

この音楽による投錨の効果によって、観客は音楽が映像に合っているかのように錯覚するのである――実際は音楽が映像の意味ないし雰囲気を固定しているにもかかわらず。

上記二つのシーンで響く物々しい音楽は、いかにも映像上の原爆遺物と合っているかのように聞こえる。だが、以上の議論を踏まえれば、これら原爆遺物のショットを個々の観客が見たときに喚起されるであろう多様な意味や感情を、重々しく悲痛なものという一つの解釈に固定しているのは、ほかならない音楽の投錨効果ということだ。更に、この遺物のショットが加宮の主観ショットで捉えられているがゆえに、これらの音楽は原爆遺物や資料館を見た加宮の心情を示唆するものとしても機能しているだろう。このように本作の映画冒頭のシーンは、「17 年目の広島」の取材に訪れた週刊誌記者・加宮の主観ショットと物語世界外の音楽による投錨によって、観客が焦点人物としての加宮に「自然に」感情移入するように誘導しているのである。

ところが、こうした映像＋音響、男性主人公・加宮、そして観客との三位一体による物語への没入は、間もなく断ち切られる。資料館を後にした加宮は、続いて広島原爆病院を訪ねる。シーンの冒頭、病院の外観ショットにどこからかオルゴールの音色でベートーヴェンの《エリーゼのために》が聞こえてくる。音楽が響く中、画面は資料館のシーンのように、加宮の視点を再現したものであろうトラベリングショットで病院の廊下を映し、そのまま病室の入り口に移動する。画面切り替わって、病室に入る加宮と医師（中村伸郎）を室内から捉えたショットでは、壁に折鶴の束と聖母マリアの肖像画が目立つように掲げられており、いかにも「原爆病院」の観を呈している。ところが、ベッドに横たわる老婆が枕元のオルゴールに不意に手を伸ばし、蓋を占めるや、それまで聞こえていた《エリーゼのために》が突如鳴り止む。

この《エリーゼのために》は、ホテルや資料館の場面と同様に、当初、原爆病院の映像と

---

41 Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press. 1987. 32.

42 シオン、前掲書、184 頁。

調和する儚げなオフの音楽として聞こえていたはずだ。しかし、老婆の動きと連動して音が消失することによって、音楽は想像上の音源としての画面のオルゴールに繋留され、インの音として事後的に認識し直される。ここでのオルゴールのように、物語世界外の音楽として機能していた音が、シーンの展開によって物語世界の音に変化する演出それ自体は、映画音楽の使用法として決して珍しいものではない。とはいえ、この病院のシーンは既述のホテルと資料館の場面に続いて配置され、なおかつ音楽の視覚化と中断がほぼ同時に生じるために、それまで原爆に関する映像を悲痛で儚げなものとして見るべく観客を促していた投錨の効果に亀裂を生じさせるだけの違和感は備えているだろう。

音楽の投錨効果について指摘したクラウディア・ゴーブマンは、その一方で、映画の音楽は「意識的に聞かれてはならず、会話や映像――すなわち、物語の主要な運び手に自らを従属させなければならない[43]」と説いている。古典的な映画の音楽は、「不可聴性〔inaudibility〕[44]」を旨とするのである。実際、『その夜は忘れない』の導入部では、男性主人公・加宮の主観ショットと音楽の投錨効果が、それ自体の働きは意識化されることなく観客を加宮に感情移入させるよう促し、物語への自然な没入を成し遂げていた。これに対し《エリーゼのために》のオルゴールは、楽曲やシーン半ばの中断に加え、画面上の音源への繋留によって音楽を視覚化することで、観客に音楽の存在を意識化させる。

こうして投錨効果にわずかな亀裂が生じて以降、音楽と画面の関係が変化し、同時に加宮の取材は行き詰る。例えば、彼が女性被爆者のもとを訪ねる場面では、シーン冒頭で女性の楽しげな鼻歌が聞こえ、洋裁をする女性の姿が画面に現れる。挨拶をする加宮にそれまで横顔を見せていた彼女が振り返ると、顔の反対側のケロイドが露わになる。一瞬、たじろぐ加宮。なおも鼻歌を歌い笑顔で応対する女性に、加宮が聞きにくそうに「現在あなたはその傷痕について〔……〕幸福とか、不幸とかいう問題についてですね……」と切り出すと、彼女は思わず吹き出し、「新聞社の人言うたら、みんな同じこと聞きなさるんじゃの」と笑って返す。また、続くレコード喫茶のシーンでは、「うちはもう原爆のことは忘れたんよ」と話す若い女性に、加宮は「失礼だけど」と身を乗り出し、手でぐいと彼女に横を向かせ、隠れていた首元のケロイドを晒す。若いし今楽しいから気にしないと語る彼女に、「結婚についてはどうなの」と加宮はなおも食い下がるが、そこにリーゼント姿の若い男性が割って入り、二人はレコードの音楽と思われる軽快なジャズに合わせてツイストを踊る。更に、加宮が情報提供者を探して海水浴場を訪れたシーンでも、海の家のテレビから歌謡曲が聞こえる中、苛立つ加宮が「テレビばっか見てないで」早く料理を持って来いと店員に文句を言う。クロースアップで映された女性歌手の口元が音楽とリップシンクしているように、これら加宮の取材が行き詰まる場面では、資料館の場面とは違って音楽が画面内の音源に繋留され、物語世界の音として響いている。一体なぜ音楽演出の変化と連動して、加宮の取材に躓きが生じているのだろうか。その原因は、被爆者表象と映画メディアにおける可視性の問題と関係

43 Gorbman, *op. cit.*, 73.
44 *Ibid.*, 73.

している。

スティグマについての研究で知られる社会学者のアーヴィング・ゴフマンは、スティグマの重要な特徴の一つとして「可視性」、すなわち「ある人がスティグマをもっていることを〔他人に〕告知する手がかりがスティグマそのものにどの程度そなわっているか、という問題[45]」を挙げる。ここで重要なことは、ゴフマンが「可視性」と「目立つこと〔obtrusiveness〕[46]」を分けて考えなければならないと述べていることだ。例としてゴフマンは目の不自由な人がもつ白い杖を挙げる。白い杖は「彼が盲目だというきわめてよく見える証拠」となるが、しかしこの「スティグマのシンボルは、一度は注目されても、ときにそれが表示しているもの〔盲目〕ともども、人の注意を惹かなくなることがある[47]」という。つまり、可視性自体に変化はなくとも、社会関係や状況によって、それが目立つか否かは変化し得るということだ。西倉実季が言うように、ゴフマンは「スティグマを属性ではなく関係」として捉えたのである[48]。

先述したシーンでは、《エリーゼのために》以降も画面に映るケロイドには大きな変化はなく、一旦ケロイドを隠しつつ、然る後に画面に露出させるという演出それ自体は、ケロイドを「可視」的かつ「目立つ」ものとして扱っているだろう。ところが、その画面に聞こえる音楽が画面内の想像上の音源に繋留されることにより、音楽はそれまでのように加宮の心情を投錨するオフの音楽としてではなく、その場に流れるインの音楽として聴取され、なおかつ鼻歌やレコードの陽気な響きは、当の被爆者の人々がもはやケロイドを「目立つ」ものとしては扱っていないことを観客に理解させる。このように《エリーゼのために》を境に音源の位置と調子が変化することで、音楽はケロイドを「不幸」なものとして捉える加宮の心境を投影するものではなくなり、むしろ可視化されたスティグマであるケロイドが「常人化〔normalization〕の日常化（デイリー・ラウンド）[49]」を経た今日の広島の雰囲気を投錨するものとして機能する。そのため、相変わらずケロイドに対して大仰な反応を示す画面の加宮と観客のあいだには、ずれが生じるのである。加宮の躓きの原因はここにあるだろう。

こうした現在の広島の日常を加宮が好ましく思っていないことは、内面の声で「〔原爆の痕跡が：引用者註〕ない。もうどこにも残っていない」と語る彼の視界から、街の風景だけを残して通りを行き交う人々の姿がディゾルブで忽然と消失してしまうことにも表れている。言うまでもなく、このような加宮の視座は極めて身勝手でいかがわしいものである。それが顕著になるのが続く野球場の場面だ。上述の女性被爆者への取材後、加宮は広島のテレビ局に勤務する友人・菊田（川崎敬三）と野球観戦に赴く。満員のスタンドを見渡し「今の広島はまったく……」とぼやく加宮が、ふと隣に座っていた菊田の知人で若手タレントの芳

45 ゴッフマン、アーヴィング『スティグマの社会学――烙印をおされたアイデンティティ』石黒毅訳、せりか書房、2001年、88頁。
46 同前、90頁。
47 同前、91頁。
48 西倉実季『顔にあざのある女性たち――「問題経験の語り」の社会学』生活書院、2009年、56頁。
49 ゴッフマン、前掲書、95頁。

子（江波杏子）を眺める。画面は加宮の主観ショットで野球を見て笑う芳子の横顔の大写しを捉える。先行する場面で加宮が顔にケロイドのある女性を取材していたことを考慮すれば、この横顔のショットも芳子の隠されたケロイドを探ろうとするものであろう。しかし、その画面は次の瞬間、彼女の胸元の大写しにカットする。ほんの数秒の短いショットではあるが、胸元のショットは「ジャーナリストの務め」と称し「原爆の傷痕」を探る加宮の関心が、その実、下世話なものであることを露呈させる。胸元を見つめる加宮の視線は、彼が追い求めているものがエロティックな見世物としてのスティグマだということを露わにする。それは彼が「戦後 17 年の今日でなければ見られないような、特殊な被害状況」として「指が六本ある赤ん坊」を探していることにも明白である。この六本指の赤ん坊は、猛暑の中の取材に振り回された加宮が見る主観ショットの幻視と、赤ん坊の泣き声の幻聴によって提示されるように、あくまで彼の妄執として印象づけられる。好井裕明が指摘するように、加宮は原爆の被害を「外形的で表面的な異形[50]」にしか見出そうとしない。

以上のように、冒頭では主観ショットを用いた滑らかな画面連鎖とオフの音楽の投錨によって、原爆表象に対する紋切型の反応をするように観客を誘導していた『その夜は忘れない』は、映画中盤、広島や被爆者に対する加宮の姿勢が極めて疑わしいものであることを示すに至る。そんな加宮の前に現れるのが、若尾文子演じる本作のヒロイン・秋子である。では秋子は加宮の視線にどのように捉えられているのだろうか。

2-3. スティグマとしての乳房とケロイド

加宮が秋子と最初に遭遇するのは、先の野球観戦の後で彼らがバー「あき」を訪ねた場面であり、「広島一の美人」で数々の男に言い寄られているらしい評判のマダムとして、秋子は加宮に紹介される。だが、映画序盤では、彼女が店に客として来ていた原爆病院の医師と何か話し込んでいたことや、翌日、比治山の原爆傷害調査委員会（ＡＢＣＣ）を訪ねた加宮の前に偶然、秋子が現れることを除いて、加宮と秋子の関係が進展することはない。

彼らの関係が変化するのは、上述の六本指の幻視の後である。再びバー「あき」を加宮が訪れると、そこには流しの歌手がおり、ギターの弾き語りで本作の主題曲《無情の夢[51]》を歌っている。カウンターに座り、主観ショットによるパンで加宮は店内を見回すが、秋子の姿はない。毎週土曜は店を休むという秋子に男の影――現に秋子は終始、チンピラ風の男（長谷川哲夫）につきまとわれている――を察知した加宮は、取材も空振りしたので明日東京へ帰る決心をする。ところが、菊田から六本指の赤ん坊に関する手掛かりを得て、加宮は翌日、安芸津を訪れる。ようやく目当ての家に辿り着いた加宮を待っていたのは、赤ん坊が既に死んだという事実と、なおも母親に取材しようとする加宮への一家の祖父の罵倒（「あんたらは面白がってかたわの赤ん坊のことを根掘り葉掘り聞きやがって」「帰れ！」）であっ

50 好井、前掲論文、34 頁。

51 《無上の夢》は、広島出身の歌手・児玉好雄による 1935 年の歌謡曲で、1961 年に再び佐川満男が歌ったことによりリバイバル・ヒットした。映画では音楽を担当した團伊玖磨の編曲でヴァイオリンの旋律による器楽曲として用いられている。

た。意気消沈し、海岸で加宮は煙草に火を点けようとするが上手くいかない。そこに風を遮るように日傘が差し出され、はっとして顔を上げた加宮の主観ショットで笑顔の秋子が大写しになるのである。その画面に、物語世界外の音楽で《無情の夢》が高らかに鳴り響く。

続く場面で、二人は秋子が毎週骨休みに来ているという幼馴染の多津子（角梨枝子[52]）の営む芸者置屋を訪ね、加宮は秋子の男の影が自身の勘違いであったことを悟る。秋子は甲斐甲斐しく世話を焼いて加宮を横に寝かせ、額に冷たいおしぼりを乗せる。その加宮の主観ショットで、彼の顔を覗く上下逆さまの笑顔の秋子が大写しになる。このように秋子は、加宮が切望していた「17 年目の広島」に残る「原爆の傷痕」としての六本指の赤ん坊への望みが絶たれるのと前後して、加宮の視線の対象として据えられる。これと連動して、先のバーの場面では物語世界の音楽として響いていた《無情の夢》が、まるで秋子のテーマ曲のように彼女が映る場面で物語世界外の音楽として鳴り始め、叶わぬ恋を歌った同曲の抒情的な旋律が、投錨効果によってメロドラマの雰囲気を醸成し出す。

とはいえ、秋子は加宮の性的な対象として主観ショットに捉えられるだけではない。続く広島に向かう夜汽車のシーンでは、自身の求愛をいなす秋子に、加宮は「あなたのことをもっと知りたい」と迫る。加宮を振りほどいて秋子は席を立ち、画面外に飛び出る。画面外の秋子を目で追う加宮のバストショットから、画面は彼の主観ショットで捉えられた秋子の後ろ姿に切り替わる。すると、その加宮の主観ショット内で、秋子はふらつき、額に手を当ててよろめくのである。このショットは秋子の病の兆候が映像で現れる唯一のシーンであり、ここに至って秋子は「原爆の傷痕」を追い求める加宮の主観ショットにおいて二重に欲望の対象として捕捉される。極めつけは、遂に秋子が加宮に自身の被爆体験を告白するシーンである。

東京に戻る前夜、旅館の一室で秋子に言い寄り強引に口づけする加宮を、秋子は「あなたはまだ私をよくご存じないの」と退ける。襖の奥に消えた秋子を見つめる加宮の横顔と、暗がりで着物を脱ぐ彼女のシルエットが数度切り返され、秋子は加宮に襖を開けさせる。ハッと目を見開いた加宮のバストショットから、画面には、はだけた襦袢から覗く秋子の胸元とその中央のケロイドが大写しになる。すると驚愕した加宮のクロースアップの背後で強烈な白い閃光が走るとともに一切の音が消失し、明暗の反転した画面に再び胸元のケロイドが大写しになる。キノコ雲のショットを挟み、画面は濛々とした黒雲と雨のようなノイズを映し出す。と同時に映画冒頭の資料館のシーンで聞こえた叫び声のようなヴォカリーズによる悲愴な音楽が鳴る。川岸でひしめく焼け爛れた肌の被爆者たちや原爆ドームのショットが続き、再び画面が二人のいる室内に戻ると、ヴォカリーズに代わって《無情の夢》の主題が変奏され、着物を纏った秋子は静かに自身の被爆体験を語り始める。その秋子に、加宮は「僕は君を幸福にしてみせる」「結婚しよう」と告げ、彼女を抱き寄せ、二人は結ばれる。

第一章で参照したように、加納実紀代は大衆メディアにおける支配的な被爆者表象の変

52 後に明かされるように、多津子は秋子と同じ被爆者であるが、多津子を演じた角梨枝子もまた、広島出身者で原爆被害者であった。

遷を検討し、顔にケロイドのある「原爆乙女」に代わって、視覚的により汚れのない「白血病の少女」が無垢な被爆者表象として流通したことを紐解いていた。同様に、トデスキーニもまた白血病のヒロインを原爆による「肉体的な「汚れ」」と対置していた。ところが秋子は、医師との会話で彼女が恐らく白血病を患っていることが示唆されながらも、胸元のケロイドによって被爆者として視覚化されている。この胸元のケロイドこそは「17 年目の広島」の「特殊な被害状況」を追う加宮の探し求めていたものだろう。なぜなら、加宮はもはや常態化され「目立つ」ものではなくなった顔のケロイドでも、スティグマとしての「可視性」をもたない白血病でもなく、六本指の赤ん坊のように「可視」的でありかつ「目立つ」ものでもあるスペクタクル化されたスティグマを熱望していたからだ。おまけに乳房に刻まれたケロイドは、男性主人公・加宮の性的な関心を満足させると同時に、メロドラマのヒロインに相応しい美しい顔を保つことをも可能にさせる。被爆者表象と性愛の表象を一挙に主観ショット内に収めることを可能にする秋子の胸元のケロイドは、加宮にとって理想的な視線の対象といえるだろう。こうして被爆者表象を捉える主観ショットとヴォカリーズの悲痛な音楽による投錨効果が復活を遂げることにより、秋子は加宮の躓きを埋め合わす好ましい被爆者となるのである。

このように『その夜は忘れない』では、先行研究における白血病のヒロイン像とは様相を異にする特殊な被爆者表象が構築されている。こうした特異な被爆者表象の構築は、わけても秋子に当時、若尾文子が社会においてスターとして要請されたその表象の在り様が注がれていることに起因するだろう。増村保造による 60 年代の数々の主演作で、若尾はその相貌、とりわけその肌で男性や時には女性をも魅了するヒロインを演じた。田宮二郎とのコンビで出演した『夫が見た』(1964)で、若尾文子はタイトルバックから扇情的な裸体を晒し[53]、『卍』(1964)では岸田今日子演じる美術学校の友人にヌードモデルを依頼されたことをきっかけに、彼女とその夫を三角関係に引き入れ、更に『刺青』(1966)では恋人との駆け落ちの最中に捕らえられて、背中一面に女郎蜘蛛の刺青を入れられる。『その夜は忘れない』の前年の『妻は告白する』(1961)でも、若尾は夫殺しの容疑をかけられ衆人の好奇の目に晒されるヒロイン・彩子を演じているのだが、若い愛人と一線を越える手前のシーンで、水着の足を画面一杯に露わにする。60 年代の若尾のメロドラマ作品において、彼女は艶やかな肌で人の目を惹きつけ、スキャンダラスな関係に招き入れる女としてまなざされた。

四方田犬彦は、1963 年に書かれた増村保造の女優論を次のようにまとめる。曰く、「人間は誰もが内面に「溶岩のように、ドロドロした流動体」のような「火」をもって」いるのだが、「この火は個人個人に異なった「性格」によって包まれ、秩序と形を与えられており」、普段はそれが表には出ない[54]。四方田は、この増村の二元論的女優観を体現する稀有な女優が、ほかでもない若尾文子であったと述べる。『刺青』で肌の表面に可視的な烙印として刻

---

53 注意深く見れば分かるように、この裸体は所謂「ボディダブル」と呼ばれる吹き替えによるものだが、斉藤も指摘するようにたとえ吹き替えであったにせよ、当時の観客はそれを若尾本人のヌードとして見ただろう。斉藤、前掲論文、190 頁。

54 四方田犬彦「欲望と民主主義」、四方田／斉藤、前掲書、57 頁。

まれた背中一面の刺青は、まさにこの内面の火を露わにしつつ、普段は衣服に包まれて見えない限りで、増村の女優像を視覚的に形象化したモチーフだといえる。増村＝若尾コンビ作ではないものの、『刺青』を先取りしたかのような『その夜は忘れない』の胸元のケロイドもまた、同時代の若尾のスター・イメージから導かれたものだったろう[55]。撮影所体制下で量産された作品群を通じて、「若尾文子」なるものの表象は、「美しいバーのマダム」でありながら「見るも恐しい胸のケロイド[56]」を秘密として隠し持つに相応しいスター性を備えたものとして受容されていた。

だが、増村＝若尾作品が一定の評価を得たのに対し、乳房とケロイドを結びつけた『その夜は忘れない』の上記の演出は、「ケロイドということと、愛するということ」が「へんなところで融合しちゃって」「戸惑っちゃう」などと疑問に付された[57]。確かに、ここまで検討してきたように、本作の加宮の視点は問題含みのものであり、ケロイドと乳房の融合もスペクタクル化されたスティグマへの希求に動機づけられたものである。けれども、こうしたスペクタクルを希求する視線は、斉藤綾子も指摘していたように同時代の増村作品の特徴でもあり、若尾文子のスター性を支える観客の視線そのものにほかならなかったはずだ。にもかかわらず、『その夜は忘れない』においてケロイドを巡る視線の演出が観客に戸惑いを感じさせるものとして受容されているのは、前節で確認したように、オルゴールの《エリーゼのために》以降、加宮の心情を投影する自然な音楽の投錨効果に亀裂が生じ、加宮と観客の視線のあいだにずれが発生していたからではないか。というのも、上記の胸元のケロイドに先んじて、秋子を見る加宮の視線に関しても音源の混乱を活用した演出が施され、加宮と観客のあいだには重大な視線の乖離が起きているように思われるからだ。

2-4. 信頼のできない視線

問題の場面は、夜汽車で加宮が秋子のよろめく姿を主観ショットで捉えるシーンの手前に位置している。前節で言及したように、このシーンでは加宮が秋子に強引に迫り、彼を振りほどいて立ち上がった秋子が加宮の主観ショット内でよろめくという展開になっているのだが、その手前の場面では、汽車のボックス席で二人がはす向かいに座り、加宮が秋子を口説いている。会話をする二人の様子は、汽車の通路から固定カメラで撮られた客観ショットの長回しで示される。ところが、スコープサイズ[58]の横長のその画面は、画面右側に左の

---

55 少年時代に本作を映画館で見た天野恵一は、記憶に強烈に残っていた「美しい顔と和服姿に隠された、胸の方のケロイドが露出されるシーン」の印象から、「増村保造以外は考えられない」と本作を長年、増村作品だと錯誤していた。天野恵一「原爆と戦後――「実在」と「虚妄」をめぐって」、『インパクション』172 号、インパクト出版会、2010 年、170 頁。

56 渡辺、前掲論文、39 頁。

57 堀川／品田／長谷川、前掲論文、87 頁。

58 画面の縦横比が 1：2.35 の横長の画面は、通例「シネマスコープサイズ」や「シネスコ」と称されるが、「シネマスコープ」は元来 FOX 社の商標名で、日本の映画会社も各々「東映スコープ」や「日活スコープ」などの名称を用いていたことから、本論では「スコープサイズ」という語を用いる。なお、スコープサイズとその撮影スタイルについては、北浦寛之「ワイドスクリーンと日本映画の変貌――変化する撮影のスタイル」、加藤幹郎監修、塚田幸光編『映画とテクノロジー』ミネルヴァ書房、2015 年、151-174

方を向いて話す加宮を映しているのは良いとして、画面左側に映っているのは向かいの座席に座る秋子ではなく、夜汽車の窓ガラスに反射した秋子の鏡像なのである。おまけに秋子の鏡像は、画面中央を切断する窓枠によるフレーム内フレームに囲われているため、まるで額縁に収められた絵画のようである。にもかかわらず、この不自然な画面において、加宮は平然と秋子との会話を続けている。

ここで生じる不自然さとは、映画の音声を画面の想像上の音源に帰属させるプロセスが混乱を来したことに起因する不自然さである。通常の映画視聴において、このプロセスは、トーキー映画成立以降の慣習に基づき、ほぼ意識化されることなく執り行われている。けれどもこのシーンでは、声が繋留されるべき想像上の音源としての秋子が、加宮の視線の先の画面外にいるであろうことが理解される一方で、画面に鏡像が映っているために、秋子の声と鏡像の口の動きが同期してしまい、声の帰属先を巡って観客の映像と音声の理解に混乱が生じる。秋子の声と鏡像は、完全に同期することも分裂することもなく、居心地の悪い状態を保っている。当然、こうした混乱は、映画を視聴する観客においてのみ生じる混乱である。にもかかわらず、客観ショットで捉えられたその画面において、加宮が滞りなく会話を続けているために、観客にはあたかも加宮が秋子の鏡像と会話をしていながら、その不自然さにまったく気づいていないように見える。このように夜汽車のシーンでは、秋子の病の兆候が加宮の主観ショットで捕捉されるのに先んじて、声の音源を巡る演出により加宮と観客の映像に対する理解にずれが生じているのである。

2-2 節で検討したように、《エリーゼのために》のオルゴールのシーンで起きていたオフからインへの音の位相の変化による違和感もまた、加宮ではなく観客にのみ看取されるものであった。既述のように、この演出以降、加宮と観客のケロイドに対する反応には亀裂が発生し、野球場のシーンや六本指の赤ん坊の幻視を通じて、加宮の主観ショットがいかがわしいものであることが意識づけられていた。同様に、上記の夜汽車のシーンの後でも、加宮の主観ショットは信頼できないものとして示される。夜汽車からホテルに戻った加宮は、秋子との安芸津での一日をフラッシュバックで回想する。このフラッシュバックでは、多津子の芸者置屋での秋子の逆さまの顔など、安芸津での光景が加宮の主観ショットで回想され、これらの映像に交ざって、夜汽車でのシーンも想起される。画面はまず座席上部の網棚を映し、そこから加宮の視線を再現するようにティルトダウンするのだが、あろうことかその画面が映し出すのは向かいの座席に座っていたはずの秋子ではなく、窓ガラスに反射した秋子の鏡像なのである。上述の客観ショットにおいて、加宮は明らかに向かいの席を見つめていた。従ってこのティルトダウンは、加宮および「撮影機／《映写機》」が、客観ショットのシーンでの観客との視線の乖離を取り繕うために、記憶の捏造を行っていることを示しているだろう。一連のフラッシュバックには、秋子のテーマ曲である《無情の夢》が吹き込まれてはいるが、主観ショットが疑わしいものとして立ち上がってしまった以上、加宮の心情を投錨する抒情的な音楽も、もはや空々しく聞こえる。

頁、に詳しい。

このように加宮の視線は、一方で原爆・被爆者表象を悲痛なものとして意味づける音楽の投錨効果とともに観客の視線を誘導し、メロドラマを牽引しながら、他方で音の帰属を巡る混乱によって観客の感情移入が引き剥がされることで、空疎で信頼のできないものとしても看取される。こうして加宮の視線が二重化されることにより、映画の結末もまた両価的なものになる。

あらすじで述べたように、本作の幕切れは二人が一夜をともにした後、暫くして広島を再訪した加宮に秋子の死が告げられるというものであった。加宮は多津子のもとで秋子の死の詳細を聞いた後[59]、再び夜汽車に乗る。そこで網棚からのティルトダウンが繰り返されるのだが、画面は、今度は窓ガラスではなく誰も座っていない向かいの席を映す。続くシーンで加宮が、劇中、秋子とともに連れ立って歩いた太田川のほとりを、シーンを反復するように一人で歩いていることから、網棚から空席へのティルトダウンも秋子の不在を強調するためのものだろう。とはいえ、回想シーンでは窓ガラスを映していたために、このティルトダウンはまたしても記憶の捏造を行っているようにも見えてしまう。ともあれ、引き続き川辺を歩く加宮は、ふと足を止め、川を眺める。川面には二人が一夜を過ごした旅館のネオンサインが反射して映っている。すると、突如《無情の夢》の旋律が鳴り響き、川面に二重写しで秋子の姿が現れる。秋子の幻は、かつて二人で訪れたときのように「潮が満ちているときには、川の底にひっそりと姿を隠している」という河床の石を拾い上げる。この石は、原爆投下時に被爆して砂のように脆くなった「広島の石」であった。秋子の幻影を追って靴を履いたまま川に入って行く加宮の手に、二重写しの秋子が石を手渡す。しかし、秋子の姿とともに、石は幻となって消えてしまう。取り乱したように川底から両手一杯の石を握りしめた加宮が、粉々になった石に顔を突っ伏してむせび泣き、映画は幕を閉じる。

言うまでもなく、この石は胸元のケロイドを隠し持った秋子の隠喩でもあり、二人が川を歩くシーンでは、「僕はあなたという人が分かった気がする」と一人納得して語る加宮に、秋子はこの石を見せて上記の説明をし、その後、旅館で自らも被爆者であることを告白していた。ゆえに秋子の死後、彼女の生前のシーンを反復するように展開されるラストシーンは、

---

59 秋子の死を知った加宮は多津子の芸者置屋を訪ね、「僕がもう少し早く迎えに来れば」と悔いる。その加宮に対し、多津子は秋子が「二度とあなたに会うつもりはなかったと思います」と告げる。表面的にはこの台詞は、「女の幸せ」を諦めて「一生戸を閉めて生きている」被爆者の自分たちにとっては、一夜の思い出だけでも十分だったとの意に取れるが、しかし、きっぱりと秋子の結婚の意志を否定している。暗い室内で加宮と多津子、そして秋子の遺影のみが浮かび上がった画面で、加宮の言葉を遮る多津子の挙措には、同性愛とまで言うのは行き過ぎとしても、身寄りのない者同士でお互いの後始末を約束し合った多津子と秋子の女同士の絆を読み込むことができるだろう。多津子の芸者置屋は、舞妓と思しき二人の少女が歌の稽古をしていたように、女性たちだけのコミュニティが築かれた空間でもあった。斉藤綾子は、50年代の「アイドル・スター時代の若尾文子」を支えていたのが若い女性ファンであり、「この時期の若尾文子は男性観客にとっての「代償満足」の対象であっただけでなく、「変身願望」、つまり女性の同一化の対象としての存在でもあった」と説く。そして60年代に至っても、若尾が「〈同一化〉の部分を排除するのではなく、その部分を残しながら、異性愛の〈対象化〉を受け入れた」がゆえに、「若尾文子の身体の二重性が、〈拮抗する男性言説と女性の欲望〉が投影される場として形成された」と結論づけている。被爆者である多津子＝角の存在は、「女性の欲望」のみならず、映画に被爆者の観客の視点が入り込む余地を残していると言えるだろう。斉藤、前掲論文、156-75頁。

加宮が映画の最後に「秋子の深いところにある懊悩に気づかなかった自分[60]」の過ちを悟ったことを意味するものとして読み解かれてきた。このとき「広島の石」は、「戦後 17 年の今日でなければ見られないような、特殊な被害状況」でありながら、六本指の赤ん坊や秋子の胸元のケロイドのような「外形的で表面的な異形」であることを免れることによって、無垢な被爆者表象として機能しているだろう。こうして秋子の不可視の白血病は、スペクタクル化されたスティグマを熱望する映画＝男性主人公・加宮＝観客の要求を、胸元のケロイドで満足させつつも、最終的に無害な石によって無垢なものとして視覚化されているのである。

このように無垢な被爆者表象を構築するのと同時に、本作は《エリーゼのために》のオルゴールや秋子の鏡像のシーンで音声と映像の同期に混乱を生じさせ、観客の加宮への感情移入を妨げることによって、視線の捏造の作用それ自体を看取させるような作品にもなっていた。この視座からすれば、窓ガラスの鏡像と同じように半透明の姿で現れた秋子の幻影がなおも加宮の主観ショットで捉えられ、《無情の夢》の音楽が重ねられる本作のラストシーンは、結局のところ映画冒頭の資料館のシーンから加宮の振る舞いが何ら変化していないことを示しているといえよう。「広島の石」は加宮に真実を告げ知らせるものなどではなく、秋子が加宮の視線と音楽の注がれる物言わぬ展示品と化したことを意味している。

2-1 節で述べたように、先行する評論は『その夜は忘れない』が「典型的なメロドラマ」であることを批判し、本作を『ヒロシマ、モナムール』とは「似て非なる」情緒的な作品と断じていた。確かに、ラストシーンの展開も含めて本作の物語内容は通俗的なメロドラマ以外の何物でもない。けれども、一方で感情移入を促し、他方でその視線の疑わしさを露呈させる本作の二重化された試みは、先行批評の非難とは対称的に、『ヒロシマ、モナムール』冒頭の「君はヒロシマで何も見なかった」／「私はすべてを見たの」という有名な対話に適ったものだったのではないだろうか[61]。60 年代の純愛もの原爆映画の冒頭を飾った『その夜は忘れない』は、同時代の批評が指摘したような「典型的なメロドラマ」である。がしかし、そうであったがゆえに、メロドラマ映画において主人公への感情移入を促す主観ショットと投錨の効果そのものを浮き彫りにし、被爆者表象や性の表象に対する映画＝主人公＝観客の見世物趣味的なまなざしを暴露するような両価的な作品になり得たといえるだろう。

以上のように『その夜は忘れない』は、白血病を視覚化するスティグマとしての胸元のケロイドや秋子に対する男性主人公・加宮の視線の前景化など、後年の議論で定式化された純愛もの原爆映画や白血病のヒロイン像からは逸脱する要素を数多く備えている。しかし、そうした点にはこれまで注目されず、本作は多くの純愛もの原爆映画の中の一本としてしかみなされてこなかった。一体なぜこのように純愛もの原爆映画への評価は固定的なものになってしまったのだろうか。この固定化に多大な影響を及ぼしたのが、次に検討する蔵原惟繕の『愛と死の記録』であろう。というのも議論を先取りすれば、以降に製作される純愛もの原爆映画は、『その夜は忘れない』の若尾文子のイメージではなく『愛と死の記録』の吉

60 好井、前掲論文、36 頁。
61 デュラス、前掲書、31 頁。

永小百合のイメージをモデルとして継承し、そのコピーを再生産してきたように思われるからだ。

四方田犬彦は、「若尾文子の次の世代で、彼女に匹敵するほどの神話的威光を放つ女優を探すとすれば、それは戦後民主主義のただなかに生まれ落ち、まさにそれを体現する存在として国民的に支持された吉永小百合を待たなければならない」と述べている[62]。ただし、増村＝若尾のコンビが「欲望と民主主義」を兼ね備えていたのに対し、「吉永小百合は民主主義こそ体得していたが、欲望を決定的なまでに欠落させていた[63]」。この二人のスター・イメージの差異が、純愛もの原爆映画に対する一様の評価とは裏腹に、映画の戦略や被爆者表象の構築に差異を引き起こし、結果として「吉永小百合」なるもののイメージが純愛もの原爆映画にとって、より規範的なヒロインに採用されたのである。果たして『愛と死の記録』ではどのように被爆者表象が構築され、そこに吉永小百合のイメージがいかに関与しているのだろうか。

3. ロマンティックな病としての白血病の演出――蔵原惟繕『愛と死の記録』にみる吉永小百合の白さについて

3-1. 吉永小百合の「純愛路線」

『愛と死の記録』は日活の製作で 1966 年に公開された。監督の蔵原惟繕は、1927 年にイギリス領のボルネオで生まれ、戦時中は海軍特別幹部練習生として「半ば強制的に[64]」特効を志願していた。ところが、広島の山道での訓練中、原爆のキノコ雲を目撃する[65]。戦後は 1952 年に松竹京都撮影所に入社、1954 年に日活へ移り、石原裕次郎主演第一作の『狂った果実』（1956）の助監督を務め、やはり裕次郎主演の『俺は待ってるぜ』（1957）で監督デビューを果たす。デビュー作以降も裕次郎の『憎いあンちくしょう』（1962）や川地民夫が主演した『狂熱の季節』（1960）など、所謂「太陽族」映画をはじめとする青春映画を数多く手掛けた。

原爆の目撃体験を自らの「思考と精神の原点」と位置づける蔵原は、原爆に関する映画を撮ることを望んでいたが[66]、蔵原の助監督を務めていた岡田裕によれば、『愛と死の記録』は特に蔵原が望んだものということではなく、吉永小百合が主演した『愛と死をみつめて』（齋藤武市監督、1964）の大ヒットを受けての企画だったようだ[67]。当時、吉永小百合は

---

62 四方田、前掲論文、95 頁。

63 同前、96 頁。

64 蔵原惟繕「割礼・カマキリ・原爆」、『映画芸術』14 巻 2 号、映画芸術社、1966 年、14 頁。

65 同前、15 頁。

66 蔵原惟繕「自作を語る」、『キネマ旬報』362 号、キネマ旬報社、1964 年、57 頁。

67 馬越彦弥／小原宏裕／岡田裕／荒井晴彦「蔵原組の現場」、『映画芸術』404 号、映画芸術社、2003 年、31 頁。なお蔵原は、晩年、太平洋戦争終結 50 周年を記念してカナダで製作されたテレビドラマ『HIROSHIMA』（1995、日本・カナダ共同製作）で、ロジャー・スポティスウッドと共同監督を務めた。

浜田光夫とのコンビで日活「純愛路線」と呼ばれる一連の青春映画で主演を務めていた。1960年の『ガラスの中の少女』(若杉光夫監督)から始まる「純愛路線」は、最盛期の1963～64年頃には一ヶ月に一本のペースで封切られていたというのだから、その盛況ぶりが伺える[68]。

文芸評論家の関川夏央は、吉永の「純愛路線」の多くが石坂洋次郎の小説を原作としたことにより、「清純派」スター吉永小百合に「民主主義」のイメージが付け加えられたと説く[69]。関川によれば、『青い山脈』(1947)をはじめとする石坂洋次郎の小説は、「戦前を暗黒の「封建時代」ととらえ、それは政治によってではなく、その政治の背景に厚く堆積した忍従の家族関係や抑圧された男女関係によってもたらされたとする」「戦後民主主義」的な価値観に貫かれていた[70]。『草を刈る娘』(西河克巳監督、1961)や『青い山脈』(西河克巳監督、1963)などの石坂原作作品のみならず、『キューポラのある街』(浦山桐郎監督、1962)の成功によって、吉永は「「ホームルーム民主主義」の伝道者」として受容され、「「封建」の尾を引きずった男たちに」、男女平等や個人主義、恋愛結婚を説きながらも、婚前交渉は一切なしの「純愛路線」を通したのである[71]。その頂点ともいえる『愛と死をみつめて』は、「難病」の軟骨肉腫によって吉永と浜田演じる若いカップルが引き裂かれる悲恋の物語であり[72]、これが記録的なヒットを博したために続いて企画されたのが『愛と死の記録』であった[73]。

『愛と死の記録』は、渡哲也[74]演じる印刷工の青年・幸雄が、吉永小百合演じるレコード屋の店員・和江のレコードを不注意で割ってしまった偶然の出会いから始まる。やがて親密になった二人は結婚を誓い合うが、幸雄が白血病を発症し、和江に自身が被爆者であることを告白する。和江は家族の反対を押し切って献身的に看病に励むものの、あえなく幸雄は他界し、暫くして幸雄の後を追って和江が自殺を図ったところで映画は幕を閉じる。以上が映画のあらすじである。ヒロインの後追い自殺こそ異例ではあるが、全体としては純愛もの原爆映画の型通りの筋書きといえるだろう。

---

68 関川夏央によれば、吉永の「純愛路線」は1961年に日活を襲った危機、すなわち石原裕次郎の怪我による長期療養と赤木圭一郎の死を埋め合わせるために急増し、そのまま吉永は「石原裕次郎にかわり、日活スターのエースの座についた」という。関川夏央『昭和が明るかった頃』文藝春秋、2004年、135-40, 258頁。

69 同前、40-1頁。

70 同前、41頁。

71 同前、41頁。

72 『愛と死をみつめて』で吉永が演じたミコは、顔に軟骨肉腫を患っているため、映画の序盤から眼帯を着用している。また、中盤以降は手術で顔の半分を失ったためにガーゼをあてており、作中、そのガーゼが外されることは一度もない。

73 映画『愛と死をみつめて』の原作本は、1963年12月に出版されるや一年間で130万部を売り切り、1964年度のベストセラー第一位になっただけでなく、当時、単行本の年間売り上げとしては「戦後最大」を記録した。この空前のヒットを受け、1964年には同書を原作とするラジオドラマ、テレビドラマのみならず青山和子による歌謡曲も製作され、これらのヒットに続いて吉永＝浜田コンビによる映画が製作された。映画はその年の日本映画の年間興行収入第二位を記録した（一位は市川崑『東京オリンピック』)。

74 企画段階では本作も浜田が吉永の相手役を務めるはずだったが、撮影直前に浜田が喧嘩に巻き込まれ顔に怪我を負ったため、新人の渡哲也が急遽代役を担うこととなった。吉永小百合『夢一途』日本図書センター、2000年、101-2頁（原著は主婦と生活社、1988年刊)。

しかし、意外なことに本作は実話を元にした作品であり、しかもその実話は大江健三郎の『ヒロシマ・ノート』（1965）の中で紹介されたものであった[75]。とはいえ大江自身は、被爆者の恋人を追って後追い自殺をした女性のエピソードを、単に広島で起きた悲恋の物語として紹介しているわけではない。大江はこの自殺と同時期に、広島・長崎の原爆投下作戦にも参加した米空軍参謀総長カーチス・ルメイが、日本の航空自衛隊育成への協力を理由に勲一等旭日大綬章を授与されたことに言及し、この勲章授与にあたって「政府の責任者」が、「空襲で家を焼かれた」のは「二十年も前のこと」なのだから「恩讐をこえて勲章を授与したって〔……〕いいじゃありませんか」と語ったことを、「道徳的退廃」と非難している[76]。大江にとって女性の後追い自殺は、今日もなお続く原爆被害の一例であり、この女性の「自己犠牲などという意味はいささかもない、決定的な愛の激しさ」は、「われわれ生きのこっている者たちとわれわれの政治に対する凄まじい憎悪に置きかえられることもありえた感情」として受け止められたのである[77]。

だが、このように大江が着目したプロテストとしての「愛」は、吉永の「純愛路線」によって映画化されることで別の文脈に移されることになる。上述した映画『愛と死をみつめて』は、1963 年に出版された書籍『愛と死をみつめて――ある純愛の記録』（大和書房）を原著としており、同書は軟骨肉腫により 21 歳で他界した大島みち子と、彼女の恋人であった大学生・河野實との三年間の文通の記録を書籍化したものであった。つまり、映画『愛と死をみつめて』もまた、実話を元にしていたのである。

日本文学研究者の藤井淑禎は、本書が実際の往復書簡の文章をそのまま収録し、所々にカップル二人に関するスナップ写真を挿入していることや、彼らが手紙の中でヒット歌謡や映画などの同時代の風俗に度々言及していることなどから、当時の純愛ブームにおいて「〈事実〉性」が果たした役割を考察している[78]。例えば、胃癌を患った妻との記録である田宮虎彦・千代子夫妻の『愛のかたみ』（1957）や、本章冒頭でも触れた死刑囚・山口清人と久代夫妻の『愛と死のかたみ――処女妻と死刑囚の純愛記録』（1962）など、純愛を謳ってヒットしたこれらの書籍はすべて往復書簡集であり、実話を売りにしたものであった。藤井は、これら書籍が「〈事実〉性」を喚起することによって、「読者の存在する地平と地続きだという」感覚を強め、「読者の共感」を呼び集めたと説く[79]。こうして『ヒロシマ・ノート』で「われわれ〔……〕に対する凄まじい憎悪」と読み解かれた広島の実話は、純愛ブームの「〈事実〉性」の文脈に置き換えられたのである。

前節で検討した『その夜は忘れない』は、大映で吉村公三郎が手掛けていた「夜の蝶」も

---

75 大江健三郎『ヒロシマ・ノート』岩波書店、1965 年、150-156 頁。

76 同前、157 頁。

77 同前、154-5 頁、強調は原文。

78 藤井淑禎『純愛の精神誌――昭和三十年代の青春を読む』新潮社、1994 年、26-7 頁。

79 同前、26 頁。興味深いことに、吉永小百合自身がほかならぬ『愛と死をみつめて』の読者の一人であり、反対に著者の大島と河野は吉永のファンで、更には書簡の中で石坂の『青い山脈』や『愛と死のかたみ』を愛読書として挙げている。吉永、前掲書、93-6 頁；関川、前掲書、372 頁。

のに原爆の題材を取り入れ、男性的な視線の対象としての若尾文子演じるヒロインと被爆者表象を巡る視線の劇として構成されていた。これに対し『愛と死の記録』は、以上のように『愛と死をみつめて』の大ヒットを受けて、吉永の「純愛路線」に「難病」としての原爆症の題材を採用したものであった。では、その「純愛路線」は原爆をいかに取り入れ、被爆者表象をどのように構築したのだろうか。また、そこで吉永小百合はいかなる働きをしているのだろうか。

3-2. 白血病を視覚化するミザンセーヌ

映画は、出勤時に不注意で和江のレコードを割ってしまった幸夫が、レコードの代金を弁償すべく和江を待ち伏せする場面から始まる。『その夜は忘れない』が男性主人公・加宮の主観ショットを基調としていたのに対し、『愛と死の記録』は実話であることを強調するためか、市内でのロケーション撮影が多用され、二人が最初に画面上で出会うこのシーンでも「望遠やズームを巧みに駆使」した「かくし撮り」が活用されている[80]。ロングショットで捉えられた橋の袂にバイクに乗った幸雄が現れ、周囲を見回す。ふと幸雄が何かに気づくと画面が切り替わり、幸雄の主観ショットで橋を画面奥から手前に向かって歩く和江が現れる。再びロングショットで幸雄が駆け寄り、橋の真ん中で両者が画面に収まる。そして街の喧騒の中、幸雄は一方的に和江にレコードの代金を握らせて、バイクで走り去ってしまう。

こうして橋の上で出会った幸夫と和江は、お互いの同僚である藤井（中尾彬）とふみ子（浜川智子）が恋人同士であったことから、彼らの計らいで再会を果たす。その場面も同じ橋の上であり、お互いを各々の同僚の恋人だと思い込んだ二人は、ぎこちなく言葉を交わす。ところが、それが勘違いだと分かるや、それまでロングショットの隠し撮りで二人を映していた画面が両者を収めたバストショットに切り替わり、和江と幸雄は橋の上で手を繋いではしゃぐ。

広島駅近くの荒神橋で撮影されたこの出会いのシーンに顕著なように、以後、二人の恋愛は広島の橋を舞台に繰り広げられ、画面には実在する広島の橋が次々と映り込む。こうした橋の存在は、続く喫茶店のシーンで和江が幸雄の名前について「御幸橋の「幸」ね」と話し、「広島のイメージ言うたら、川のイメージなんじゃと」と広島の川や橋の名前を列挙しているように、観客にも目配せされている。とはいえ、これらの橋は単に映画が現実の広島で撮影されていることを強調するだけではなく、上述の出会いのシーンで荒神橋の両岸にいた二人が橋の真ん中で同一フレームに収まっていたように、橋は二人の恋愛物語の演出に貢献する。たった 90 分の映画内で出会いから後追い自殺まで目まぐるしく二人の関係が進展する本作において、橋はほかの画面の事物とともに、物語上の急展開を補足しつつ印象づけるために幸雄と和江の関係性の進展にあわせてその相貌を変化させるのである。

例えば、幸雄と和江がツーリング・デートに赴くシーンは、陽光降り注ぐ中、機関車に並走して海沿いの道を二人乗りのバイクで疾走する青春映画らしいショットから始まり、音

[80] 田山力哉「愛と死の記録」、『キネマ旬報』426 号、キネマ旬報社、1966 年、78 頁。

戸大橋の風光明媚なアーチ橋を渡るロングショットに接続する。反面、デートの最中になぜか幸雄が態度を急変させたその帰り道では、土砂降りの雨の中、バイクで大きな橋を渡った後、幸雄が無理やり和江をバイクから降ろし、びしょ濡れの彼女を残して走り去ってしまう。ところが、雨が止んだ後、線路沿いの道をとぼとぼと和江が歩いていると、深い縦構図の画面背後にバイクを降りた幸雄が現れ、白煙を上げる機関車と横並びで手前に向かって駆け寄る。和江に追いついた幸雄が彼女を抱き締めたその瞬間、画面は旧宇品線の大洲口橋梁の上で抱擁する二人を捉えたロングショットにカットし、機関車が二人の手前をスコープサイズの横長の画面一直線に横切る。

劇中、二人のデートが映像で示されるのはこれら一連のシーンのみである。にもかかわらず、次のシーンで幸雄は印刷工場の上司であり、身寄りのない幸雄の親代わりでもある岩井（佐野浅夫）に、和江は母（三崎千恵子）と兄（垂水悟郎）にそれぞれ結婚を仄めかしている。たかだか 10 分程度の一回きりのデートシーンだけで結婚話を持ち出すまでに二人の関係性を進展させているのは、上述した三つの橋での印象的な演出にほかならない。これらのシーンにおいて、橋は画面に映える観光名所として機能したかと思えば、土砂降りの雨に沸き立つ川面を見せ、最後はその形状を活かして、縦構図とスコープサイズの横長の画面を駆使したダイナミックな演出に舞台装置として寄与している。加えて上記シーンでは、バイクに機関車、陽光や大雨、風にそよぐ木々や白煙などの画面内の要素が、橋と同様に二人の関係の変化を視覚的に提示し、恋愛の盛り上がりから喧嘩別れを経て復縁するまでをたった一回のデートで圧縮して物語っている。要するに、これら画面内の事物は、所謂「ミザンセーヌ」として物語に資しているのである。

「ミザンセーヌ *mise-en-scène*」とは、フランス語で「(劇を) 舞台上にのせること」を意味する演劇用語であり、転じて映画用語としては「舞台設定（セッティング）、照明、衣装、人物の振る舞い」など、「映画のフレーム内に現れるものを監督がコントロールすることを意味する用語として」用いられる [81]。上記デートシーンで画面に映る橋は、現実の広島に実在する橋である。しかし、これらの橋は既述の演出に取り入れられることによって、入念に用意された舞台セットのように画面内に設えられている。同様に、天候や風、機関車の通るタイミングもすべては恋愛劇に資するべくコントロールされたものであり、目には見えない恋愛の進展による二人の感情の変化を画面上で目に見えるものにしている。

文学研究者のダニエル・ストラックは、古くは日本の古典文学や口承文芸の頃から、「境界」を繋ぐという地形的な特質ゆえに、橋が「「日常」と「非日常」、「俗」と「聖」、そして「生」と「死」」などの異なる二つの領域の境界を隠喩する機能を果たし、「恋愛関係」の比喩表現としても用いられたと説く [82]。確かに、本作においても此岸と彼岸を繋ぐ橋は、幸雄と和江の出会いの場面や、後述するように和江の自殺の場面でも活用されている。とはいえ、

---

81 ボードウェル、デイヴィッド／トンプソン、クリスティン、前掲書、172 頁。

82 ストラック、ダニエル『近代文学の橋――風景描写における隠喩的解釈の可能性』九州大学出版会、2014 年、5-13, 155-78 頁。

橋が象徴的な物語的機能を担っているのは、日本の文学や映画に限ったことではなく、古今東西あらゆる事例を挙げることができる。むしろ本作で橋が頻繁に映るのは、喫茶店で二人が話していたように、広島の地形的特質に関係があるだろう。

広島市は中国山地から瀬戸内海に注ぐ太田川の三角州上に発展した街であり、市内を南北に六本（1945 年当時は七本）の川が走っている。とりわけ、平和記念公園は本川（旧太田川）と元安川が分岐する三角州の上流部に位置し、公園内に足を踏み入れるには、相生橋[83]や元安橋、本川橋、平和大橋などのいずれかの橋を渡らなければならない。一方、デートのシーンに映る音戸大橋は 1961 年に竣工されたものであり、地理的にも本土と瀬戸内海の倉橋島を結ぶ場所に架けられているため、広島の市街地や爆心地からは大分離れている。また、旧宇品線の走る大洲口橋梁は被爆時にも既に存在したものだが、三角州の川の内、最も東を流れる猿猴川に架けられており、爆心地からは約 2.5 キロ離れている。少なくともデートシーンに映る橋は、よっぽど広島の景観に精通していない限り、原爆や広島を指標する機能はもたない。それらは、あくまで青春映画らしい大袈裟な演出に貢献している。

ところが、幸雄に病の兆候が現れ、二人の雲行きが怪しくなるや、画面に映る橋も変化する。上述のように一旦は互いの保護者に結婚を仄めかすまでに至ったものの、急に幸雄は和江と距離を取り始める。しかし意を決し、幸雄は岩井に和江との結婚を真剣に考えていることを告げ、和江と会ってくれと頼む[84]。その直後のシーンでは、イサム・ノグチによる独特なデザインの欄干をもつ平和大橋を、画面手前に向かって白いブラウスを着た和江が走り寄り、「岩井さんが会うてくれる！」と和江の明るいオフの声が重なる。画面は、陽光に煌めく平和記念公園の《祈りの泉》の噴水を背に、笑顔で幸雄を待つ和江を映す。けれども、腕時計を不安げに確認する和江のショットから、画面は急に夜になり、噴水を囲む人々を背に、一人佇む和江の白いブラウスが暗い画面に浮かび上がる。そこに「幸雄、とうとう来んかった〔……〕何かが邪魔をしとる」と思い詰めた声で語る和江のオフのモノローグが吹き込まれる。

先のデートシーンと同様に、ここでもミザンセーヌとしての昼の陽光に煌めく噴水や、夜の暗闇に浮かぶ和江の白いブラウスが、和江の幸福と孤独を画面全体で物語っている。このシーンで映る《祈りの泉》は、1964 年に建立されたばかりであり、特徴的なファサードをもつ平和記念資料館と《嵐の中の母子像》を結ぶ直線上に位置し、原爆ドームを眺めることもできる場所に建っている。ところが上記の場面では、資料館が 1 ショットだけ画面の隅に映り込んでいる以外は、これら一目で平和記念公園だと分かる建造物は映されず、《祈り

---

83 1932 年に竣工された相生橋は、T 字型の特徴的な形状をしていたため上空からも視認可能であったことから、原爆投下の目標地点に設定されたといわれている。実際の原爆は相生橋から 300 メートル逸れ、島病院の上空 600 メートルで炸裂した。詳細は、以下の広島平和記念資料館のホームページを参照。
http://www.pcf.city.hiroshima.jp/virtual/VirtualMuseum_j/tour/ireihi/tour_43.html（2018 年 10 月 12 日確認）

84 会社の屋上で展開されるこのシーンでは、二人の会話を遮るように、画面外を飛んでいると思われる飛行機の音が鳴る。こうした原爆映画において時折聞こえる画面外の飛行機音に関しては、第 5 章で検討する。

の泉》もただの噴水に見える。ただし、公園シーンの導入部に置かれた平和大橋は、手摺から反り上がった曲線とその先にお椀型のオブジェを付された抽象的でモダンなデザインの親柱をもっており、画面最前部に橋全体が大きく映り込むように配置されていることも相まって、明らかにただの橋ではなく何かのモニュメントであることを意識させる。つまり平和大橋は、地理的に平和公園へと和江を招き入れているだけでなく、視覚的にも映画の画面に最初に映る原爆の記念碑であることによって、物語内容において原爆の題材が言及される前に、青春映画から原爆映画への移行を象徴しているのである。こうして次の場面では、二人の恋愛を邪魔している「何か」の正体が明らかにされる。

昼間の公園内を和江と幸雄が画面手前から奥に向かって歩いている。幸雄の態度の急変に何があったのか問い詰める和江に、幸雄は謝るだけで何も答えない。だが、二人が画面奥に移動することで、それまで画面の背景でピントが惚けていた石碑に焦点が合い、「ちちをかえせ　ははをかえせ〔……〕にんげんをかえせ」と刻まれた原爆詩人・峠三吉の碑文が鮮明になる。詩碑の前で抱擁した二人は、続いて元安橋を渡る。和江に「子どもの頃の思い出」を尋ねた幸雄が、不意に橋の上で画面外を眺める。すると画面には鉄骨が剥き出しになった原爆ドームの屋根が大写しになり、ティルトダウンでドームの全景とそれを見上げる幸雄と和江が映される。ドーム内で幸雄は天井を見上げ、「この真上の空、そこで光った〔……〕その瞬間、四千度の熱線がサッと〔……〕俺の父も母もそれを見た！」と叫ぶ。幸雄に駆け寄る和江を抱き締め、遂に幸雄は自らが被爆者であることを告白する。更に公園内を歩く二人の長回しで、幸雄はこれまで「人の目も〔……〕何の差別も感じん普通の青年」として生きてきたが、そうした生活を自分に許さない元凶として「ぼくの身体の中におる放射能じゃ！」と叫ぶ。すると画面は、右に幸雄、左に和江、そして二人のあいだに「白血病の少女」・佐々木禎子の死を悼んで建立された《原爆の子の像》を見上げるように映した仰角のショットにカットする。

このように上記シーンでは、平和記念公園に並ぶ原爆の慰霊碑が、幸雄の告白に先立って彼が被爆者であることを視覚的に明示している。特にシーンの最後で二人のあいだを遮る《原爆の子の像》は、先行するシーンで兆候の表れていた幸雄の病が白血病にほかならないことを示唆する。1、2 節で論じてきたように、被爆者表象としての白血病は、ケロイドとは異なり見た目には原爆の痕跡が現れないがゆえに、大衆メディアにおいて視覚的により無垢で「肉体的な「汚れ」」のない「薄幸の被爆者」を示す病として流通するようになった。加えて重要なことは、「白血病の少女」や純愛もの原爆映画の主人公たちが、ほぼ戦争体験をもたない子どもや若者だということだ。1933 年生まれの若尾文子が演じた秋子は別として、幸雄や『純愛物語』のミツ子は幼児被爆、豊田四郎の『千曲川絶唱』（1967）の主人公・五所川（北王子欣也）はビキニ被曝、そして斎藤耕一の『海はふりむかない』（1969）の美枝（尾崎奈々）は胎内被爆と年代を経るにつれて純愛もの原爆映画の被爆者は戦争からもその外傷であるケロイドからも遠ざかる。大江健三郎は、『愛と死の記録』のモデルとなった被爆者の青年について、「かれは戦争に責任がなかったばかりか、原爆による、まさに理不

尽な不意の襲撃を理解することすらできなかっただろう」と書いている[85]。戦後世代である彼らは、見た目上、無垢であるだけでなく、戦争に関して無辜であるがゆえに理想の犠牲者足り得た。

しかしながら、視聴覚メディアである映画において、原爆への視覚的な指標性をもたない白血病は、「普通の青年」と何ら変わることがないにもかかわらず原爆の後遺症に侵されている不条理を煽ることができる一方で、画面の人物が被爆者なのか「普通の青年」なのか映像上では判別し得ない事態を招く。そのために、これらの映画では、画面の人物が紛れもない被爆者であることを有標化すべく[86]、不可視の白血病の代わりとなる原爆・被爆者表象が必要とされるのである。2 節で検討したように『その夜は忘れない』では、序盤は顔や首元にケロイドの痕をもつ典型的な被爆者表象が参照され、クライマックスでは当時の若尾文子のスター・イメージによる影響のもと、胸元のケロイドが被爆者表象として生み出されていた。この秋子の胸元のケロイドのみならず、鼻歌を歌う被爆者を演じていた田中三津子の顔のケロイドも特殊メイクによって加工されたものであり、つまりはミザンセーヌとして準備され、どのように画面に映るか計算されたものである。

こうしたケロイドを用いた演出に対し、『愛と死の記録』では幸雄の「身体の中におる」不可視の白血病は、彼の肌の上の特殊メイクではなく、彼を取り巻く舞台装置や小道具、照明などに移し替えられる。これにより、あくまで幸雄自体は見た目上「普通の青年」と変わらない姿を保っている。公園の場面に先行する病の兆候が表れるシーンでも、不可視の白血病は、幸雄が製版する「造血機能障害における血液像」の写真に置き換えられ、写真のピントを調整していたはずが次第に画面全体の焦点がぼやけて幸雄は倒れる。そして、続く公園のシーンでは、幸雄が被爆者であることは平和大橋や峠三吉詩碑、そして原爆ドームなどの記念碑によって代理表象されていた。

ここで着目すべきは、常に幸雄と一緒に画面に収まっている和江の存在である。ここまで確認してきたように、本作では幸雄と和江の二人の関係性の変化と連動して、画面のミザンセーヌ全体が変貌し、幸雄が白血病を発症するや画面全体が不可視の白血病を視覚化する被爆者表象と化していた。その画面において、唯一、和江だけは一切変化することなく幸雄の傍に寄り添い、幸雄とともに橋を渡り、幸雄の後を追って平和公園や原爆ドーム、そして原爆病院へと足を踏み入れている。白血病が体外化されたミザンセーヌの中で、和江の白いブラウスは、『原爆の子』の「白いブラウスの女教師」孝子のように一点の曇りもなく白黒の画面に映えており、幸雄はその白いブラウスを纏った和江を、峠三吉詩碑の前や原爆ドームの中、あるいは原爆病院の病室で抱きしめる。

---

85 大江、前掲書、153 頁。

86 新藤兼人の『第五福竜丸』(1959) では、放射線による火傷と放射性降下物の灰で真っ黒になった第五福竜丸の乗組員らが、寄港後、「南洋の土人」と称される。また、阿部孝男の『記録なき青春』(1967) では、インド人の父をもつ真理アンヌ演じる被爆二世のヒロインが、「パンパン」の母親と米軍兵の「混血児」という役柄であり、作中、「黒んぼ」や「あいのこ」などと罵られる。これらの作品に関しては、被爆者表象を人種や「混血児」表象と併せて考察する必要があるだろう。本論では本格的な議論はできないが、「パンパン」と「混血児」については占領の表象との関連で第 5 章において検討する。

ところが、「白いブラウスの女教師」孝子が、死にゆく「白血病の少女」敏子を童謡と母子のイメージによって慰め、その後、純粋無垢な代理母として原爆孤児の太郎を引き取っていたのに対し、和江は白血病で原爆孤児の幸雄を救うことはできない。彼女は無力であり、母にはならず純潔のまま幸雄の後を追う。それゆえに純愛物語の悲劇のヒロインたりえている。彼女の白さは、戦後の日本映画において「白いブラウスの女教師」たちが担っていたような罪と穢れを浄化する機能をもちえない。むしろ彼女の白さは、加納実紀代が「白血病の少女」の特徴とした「白くすきとおった[87]」肌の白さに近い。

スーザン・ソンタグは、隠喩としての癌と結核の差異について、癌が肉体的な病で「七転八倒の苦しみがつきもの」とされたのに対し、肺の病気である結核は「人を霊化」し、「殊に若い人が結核によって苦しまず､怖がらず､美しく死んでゆく描写が多い」と指摘する[88]。こうした特徴をもつ「結核の隠喩はまず愛を描くのに利用され」、それゆえに「ロマンティックな病気」とみなされた[89]。ただしソンタグは、「若い命を摘取るロマンティックな病気としての役割を果たしている非腫瘍系の癌もある」として、「白血病」を挙げ、「これは「白い」」とその白さに着目している[90]。以上を踏まえれば、映画前半の青春物語から原爆・被爆者表象化した画面の中に引き続き現れるミザンセーヌとしての和江の白いブラウスは、「恋の病い[91]」としての白血病の白さを表象しているといえよう。

このように『愛と死の記録』では、主人公カップル二人を取り囲むミザンセーヌが、映画序盤は両者の恋愛関係の進展を可視化し、中盤は不可視の白血病の侵食を映像上で表象している。このミザンセーヌと協同して、本作では映画の演出には欠かせないもう一つの要素が同様に二人の恋愛と病を表象している。そのもう一つの要素とは音楽である。

3-3. 白血病を聴覚化するライトモチーフ

前節で検討したデートシーンや公園のシーンには、実は本作のテーマ曲がオフの音楽として重ねられていた。黛敏郎の手になるこのテーマ曲は、ミザンセーヌと同様に二人の関係性の変化に伴って主題の旋律が転調し、その都度、シーンに異なる雰囲気を投錨している。このテーマ曲（以後、《二人のテーマ》と呼ぶ）が最初に登場するのは、前節で検討したデートの場面である。

---

87 加納、前掲論文、103 頁。

88 ソンタグ、スーザン『隠喩としての病い／エイズとその隠喩』富山太佳夫訳、みすず書房、1992 年、23 頁。
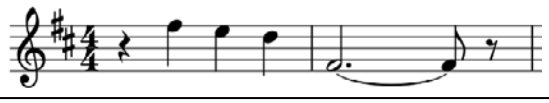
89 同前、29, 25 頁。

90 同前、25-6 頁。「白血病」を意味する「leukemia」は、ギリシア語の leukos〔白い、明るい〕と haima〔血〕という語に由来する。

91 同前、29 頁。
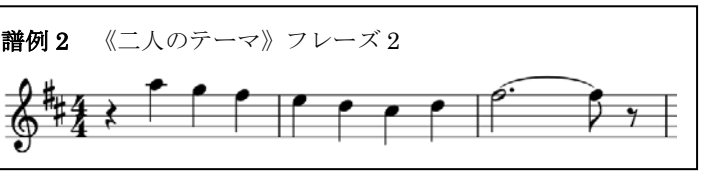
音戸大橋を渡った幸雄と和江は、晴れ渡る空のもと海岸に腰掛け海を眺めている。そこに、クラリネットの穏やかな旋律が聞こえてくる。F#-E-D-F#4 と奏でられるこの短いクラリネットのフレーズ〔譜例 1[92]〕は、すぐさまその後を追うように聞こえるバスクラリネットによって反復される。クラリネットとバスクラリネットは、まるで画面で愛を語り合う二人を模すかのように、このフレーズを変奏した F#-E-F#-B4 や D-C#-D-F#4 などの旋律を交互に奏でる。こうした構成から、最初に聞こえるクラリネットのフレーズは、《二人のテーマ》の主題（フレーズ 1）と規定できる。

譜例 1　《二人のテーマ》フレーズ 1
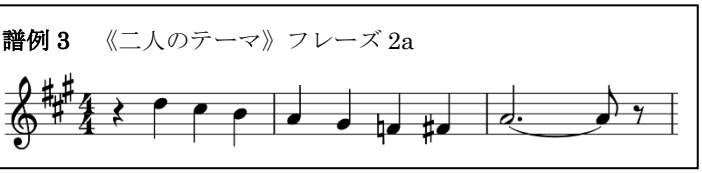


音楽の中、固定ショットで二人のバストショットを収めていた画面は、二人が眺める海の情景からの切り返しで、より接近したクロースアップのショットにカットする。大写しの画面で幸雄が「この瞬間、いま！永遠に記憶するんじゃ」と語ると、目を瞑った和江が「聞こえるよ〔……〕幸雄さんの今の声、言葉。永遠に覚えとるよ」と返す。すると主旋律のクラリネットにヴァイオリンが加わり、フレーズ 1 をより高い音程で展開した優雅でたおやかな旋律（フレーズ 2）が奏でられる〔譜例 2〕。

譜例 2　《二人のテーマ》フレーズ 2



だが、和江の言葉とともに突如、画面は再び二人のバストショットに後退し、硬い表情の幸雄が「永遠……」と呟く。と同時に、それまでクラリネットの旋律を反復していたバスクラリネットが転調し、フレーズ 2 の調を変えた物悲しいフレーズ 2a を奏でる〔譜例 3〕。明るい響きをもつフレーズ 2 は、フレーズ 1 とその変奏から継続して F 音と C 音が半音上がっていることに加え、下降から上昇に転じる旋律の中で二度鳴る D 音を主音としてみた場合、ⅴ度音の A 音で始まりⅲ度音の F#音に着地する安定した構成となることからニ長調とみなすことができる。これに対しフレーズ 2a は、F 音と C 音に加え、主音の位置にある G 音が半音上がっていることから、嬰ヘ短調だろう。

譜例 3　《二人のテーマ》フレーズ 2a
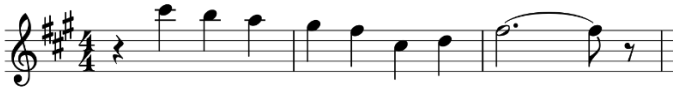


このバスクラリネットの変化に釣られるように、続くクラリネットとヴァイオリンの旋律も嬰ヘ短調に転調し、更に高い音程でフレーズ 2 を変奏した悲痛なフレーズ 2b を奏でる〔譜例 4〕。音楽の変化と連動して、画面の二人の雲行きも怪しくなり、「十年先、運命、君は誰かと……」と語る幸雄に、和江が「二人が別々におる？そう思うとるん？」と問いかけ
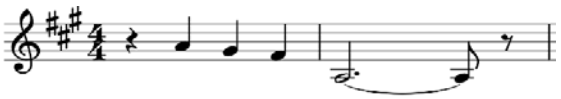
92 以降、『愛と死の記録』の主題曲の譜例は、聴取に基づいて筆者が作成したものである。なお、本論では音名とオクターヴの表記について、英米式を採用する。ただし、オクターヴの表記に関しては煩雑さを避けるため、C5 から B5 は数字を省略する（1 オクターヴ高い音は C6-B6、低い音は C4-B4）。

る。クラリネットとヴァイオリンの旋律は、再び冒頭で奏でられていたフレーズ 1 に戻るのだが、こうした不穏な変調を引きずって、フレーズ 1 も嬰ヘ短調に転調し、バスクラリネットが反復する（フレーズ 1a〔譜例 5〕）。そして、和江が「何であ あ言うたん？十年先、君は誰かと〔なんて：引用者註〕」と幸雄に問うと、これまでで最も高い音からフレーズ 1 を変奏したフレーズ 1b が奏でられる〔譜例 6〕。幸雄は、和江に「ごめん」と応え、彼女を抱き締めようとするが、和江に「嫌よ！まだ大事なこと、うちに言うてないわ！」と突き返されてしまう。そこで音楽が止み、幸雄が「帰ろう」と立ち上がって、前述した土砂降りの雨の帰り道に続くのである。
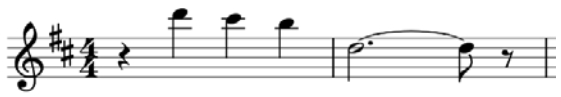
譜例 4　《二人のテーマ》フレーズ 2b



譜例 5　《二人のテーマ》フレーズ 1a



譜例 6　《二人のテーマ》フレーズ 1b



以上のように本作のテーマ曲は、主題となるフレーズ 1 を反復・変奏・転調することによって、和江と幸雄の会話の変化を音楽で演出している。無論、多くの観客は、ここで譜例とともに検証したような詳細な楽曲の転調を即座に聴取できはしないだろう。それどころか不可聴性を旨とするオフの音楽に気づくことさえないかもしれない。けれども、長尺の固定ショットで撮られた上記会話シーンにおいて、画面で会話する二人の関係や心情の揺れ動きを観客に強調して伝えているのは、高低・明暗と転調する音楽の投錨効果にほかならない。

このように和江と幸雄の恋愛模様を聴覚化するテーマ曲は、前節で検討したミザンセーヌと同様に、幸雄が白血病を発症した後も二人の関係性の変化にあわせて調を変える。例えば平和大橋の場面では、橋を笑顔で渡る和江にはフレーズ 2 の明るい旋律が重なっていたのだが、画面が夜の公園に変化するにつれて徐々に暗い響きをもつフレーズ 2b→1a→1b と変動する。また、原爆ドームでの告白以降の場面や幸雄が入院する原爆病院の場面では、長調のフレーズ 1・2 が省略され、短調のフレーズ 2a・2b などの物悲しい旋律しか聞こえなくなる。こうした音楽と物語の展開を強固に結びつけた演出は、所謂「ライトモチーフ」を活用したものである。

オペラをはじめ、映画音楽でも頻繁に用いられる「ライトモチーフ」による音楽演出では、ある特徴的な旋律の断片を特定の人物や状況に構造的に結びつけ、その旋律の転調や展開によって「舞台上の出来事を「音付けする」と同時に、〔……〕ことごとく音で物語る」ことが企図される[93]。上述のように、『愛と死の記録』では《二人のテーマ》の主題フレーズが、画面の和江と幸雄に常に随伴し、二人の関係性の変化を音で物語る。ライトモチーフとしての主題フレーズは、恋愛の進展のみならず不可視の白血病を聴覚的に表象することで、

93 シオン、『映画にとって音とはなにか』、143 頁、強調は原文。

ミザンセーヌと同様に幸雄を「普通の青年」と変わらない無垢な姿で保つことに貢献している。それが最も顕著に表れるのが幸雄の死のシーンである。

この場面では、ベッドで虚空を見つめたまま動かなくなった幸雄のショットが徐々に暗くなり、そこにバスクラリネットがゆっくりと D#-D-G#4、B4-A#4-D#4 と奏で停止する。上で譜例とともに示したように、《二人のテーマ》では高い音の鳴るクラリネットが和江、低い音のバスクラリネットが幸雄の心情を代弁するように、両者の台詞の変化と連動して転調していた。加えて、《二人のテーマ》の主題となるフレーズ 1 や、それを転調したフレーズ 1a・1b は、フレーズの最初の音から三番目の音まで一音ずつ下降し、四番目に最初の音を一オクターヴ低くした音が鳴るという決まった構成を採っていた（フレーズ 1：F#-E-D-F#4、フレーズ 1a：A-G#-F#-A4、フレーズ 1b：D6-C#6-B-D）。ところが、この場面で鳴るバスクラリネットのフレーズでは、一音ずつ下降するのは二番目の音までで、その後三番目の音は最初の音から一オクターヴ下がりきらない中途半端な低音を奏でている。このように幸雄を代理するバスクラリネットが、構成の崩れたフレーズをゆっくりと演奏し、やがて完全に停止することによって、幸雄の死は音楽とミザンセーヌとしての光で表象されるのである。そして、このシーン以降、《二人のテーマ》は聞こえなくなる。

ここまで検討してきたように、『愛と死の記録』ではミザンセーヌに加えてライトモチーフを活用した音楽演出によって、和江と幸雄の二人の恋愛の進展を視聴覚的に表象し、更には幸雄の体内の白血病の進行を画面内の事物とオフの音楽に体外化している。そうすることで幸雄は、見た目上では被爆者かどうか判別がつかない無垢な姿を保っている。対する和江は、被爆者表象化する画面の中で、白血病の白さを表象する白いブラウスを纏い、幸雄に付き従うことで、「恋の病い」としての白血病のロマンティック化に貢献していた。同様にライトモチーフに関しても、幸雄の心情を投錨するバスクラリネットが短調の物悲しいフレーズを響かせるのに釣られて、明るく高い音を奏でていた和江のクラリネットもまた恋愛悲劇に相応しい短調のフレーズへ転調する。このように和江は、ライトモチーフにおいても幸雄の不可視の白血病を聴覚化する悲痛な響きの後を追いかけるだけで救うことはできない。では、その和江の後追い自殺はどのように演出されているのか。この点を考察する前に、和江の自殺の場面にも大いに関係のある本作のもう一つの重要な楽曲について触れておく必要がある。

実は前節で言及した映画序盤の喫茶店のシーンでは、ミザンセーヌとしての橋のみならず、音楽に対する目配せもなされていた。橋についての会話の後、二人は互いの音楽の趣味について話すのだが、そこで和江は「ある人」に頼まれて買ったレコードを荷物から取り出す。そのレコードとは、チャイコフスキーの《悲愴（交響曲第六番)》であり、画面には和江が差し出すレコードのジャケットが大写しになる。
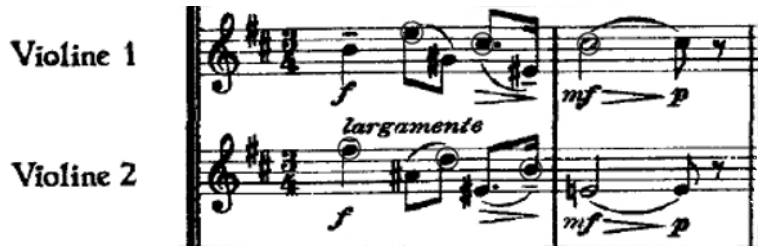
再び《悲愴》が登場するのは、先のデートシーンから帰宅した和江の家での場面である。デート相手の幸雄について、和江の兄が勤め先や「職員か工員か」などをあれこれと詮索する。そこに義姉（鏑木はるな）が割って入り、話題は和江が「お隣の姉さん」に買ってあげ

たという《悲愴》の話に移る。和江が何の気なしに「あのシンフォニー、別名「自殺交響曲」言うんじゃと」と口にすると、兄が「ばか！そんとなレコード……」と口ごもる。すると、どこからか《悲愴》第四楽章の物悲しいヴァイオリンの旋律が聞こえてくる。
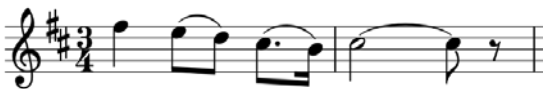
言うまでもなく「自殺交響曲」の異名をもつ《悲愴》は、映画の結末を暗示する不吉な楽曲である。その《悲愴》のレコードを画面外の隣家で掛けているであろう「隣の姉さん」は、脚本では映画中盤で二度登場することになっていたものの [94]、実際の作品ではラストシーン手前まで姿を現さないように改変されている。上記シーンでの兄の反応から、隣の姉さんはどうやらかつて自殺を試みたらしいことが示唆され、更に続く《悲愴》が流れる中での和江と彼女の兄、母の三人の会話から、その自殺未遂の原因は兄とのあいだの何らかの事情によることが仄めかされる（和江「自殺言うたから気に障ったんね。以前にはそういうことあっても、今は違うんよ。お隣の姉さん」、兄「うるさい！」、母「やめんさい和江、世間言うたら詰まりもせんこと、ああじゃこうじゃ言うもんじゃけえね、ちっとは兄さんの気持ちも察してあげにゃ」）。この事情は作中でも明言されないものの、断片的に伝えられる情報から、和江の兄と隣の姉さんはかつて恋仲であったが、隣の姉さんが被爆者であったために和江の兄は彼女を捨てたらしいことが推察される。つまり《悲愴》は、和江と幸雄、和江の兄と隣の姉さんの二組のカップルによる被爆者との悲恋を象徴する楽曲なのである。

このように本作にとって重要な楽曲である《悲愴》の第四楽章は、上記シーンを含め、劇中、三度繰り返される。その第四楽章冒頭の主題は、第一ヴァイオリンと第二ヴァイオリンが一音ずつ交互に演奏することでメロディ・ラインを形成する特殊な構成になっており〔譜例 7[95]〕、旋律を記述すると F#-E-D-C#-B4-C#となる〔譜例 8〕。ここで《二人のテーマ》の主題に改めて注目したい。既述の通り、この主題の旋律は F#-E-D-F#4 であった。すなわち《二人のテーマ》の基点となる主題の旋律は、《悲愴》第四楽章の主題の冒頭三音（F#-E-D）をそのまま借用しているのである。更に、デートの場面で最後に登場するフレーズ 1b の旋律は D6-C#6-B-D であり、第四楽章の主題の下降部分の後半三音をなぞっている（(F#-E-)D-C#-B4（-C#)）。これらの特徴から、本作のテーマ曲は《悲愴》第四楽章の主題をモチー

譜例 7　Symphony No.6, op.74. IV.〔丸印：引用者〕



譜例 8　《悲愴》第四楽章の主題



94　大橋喜一／小林吉男「愛と死の記録」、『キネマ旬報』422 号、1966 年、121-2 頁。

95　Tchaikovsky, Pyotr. *Symphony No.6*, op.74; TH 30; ČW 27. *Fourth, Fifth and Sixth Symphonies in Full Score*. New York: Dover Publications. 1979. 452.

フにして構成されたものと考えられる。デートのシーンでの明るい調べとは裏腹に、「自殺交響曲」を参照する《二人のテーマ》は、密かに二人の命運を予告していたのである。そして、幸雄の死後、《悲愴》は徐々にその本性を露わにする。

既述のように、これまで本作を彩っていた《二人のテーマ》は、幸雄の死により一切聞こえなくなる。これに代わって再び登場するのが《悲愴》である。幸雄の死後、和江は一見立ち直ったかのように振る舞い、「幸雄君も感謝して死んだじゃろう〔……〕ま、早う忘れるよう努めるんじゃの」と話す兄にも、「母さんや兄さんの言う通りにしとったら、こんとな思いまでせんかったわ」と幸雄のことはもう吹っ切れたかのように返す。その直後、画面は慎ましやかな家庭祭壇の上に飾られた聖母マリア像にカットし[96]、同時に《悲愴》第四楽章が鳴り響く。マリア像からのティルトダウンで画面はレコードプレイヤーと《悲愴》のジャケットを映し、そのまま斜め上にパンをすると、和江と話す隣の姉さん（芦川いづみ）の姿が現れる。椅子に腰かけて向かい合う両者のバストショットを横から捉えた画面で、隣の姉さんは、一生「ひとりで暮すしかない」と侘しく思うときもあったが、今は「年老いた父母のためにも生きれる限りは」生きたいと話す。

《悲愴》に先行する自宅での家族との会話では、和江の兄が幸雄のことを早く忘れろと諭すだけでなく、母が「幸雄さんじゃって、お前が幸せな結婚に巡り合うことを草葉の陰から祈っとってくれるよ」「あの縁談ももう半年後じゃったら……」と結婚について話している。「あの縁談」とは、幸雄の入院後、母と兄が和江に見合い写真とともに提案していたものであり、このシーンで兄は「恋じゃの愛じゃの言うて、もしもお前が「かたわ」の子でも産んでみい！おなご二十歳になったら、ちいたあ大人らしい考えももたにゃあ」と幸雄との恋愛に反対し、見合いを勧めていた。それに対し、兄に捨てられたと思しき隣の姉さんは、もはや恋愛を諦め、「年老いた父母のために」生きることを告げている。画面のマリア像や、姉さんが修道服を連想させる白いハイネックの服を着ていることなどから、彼女は世俗的な生き方を絶ってしまったように見える。

要するに上記シーンでは、和江の兄と隣の姉さんが各々辿った打算的な結婚と恋愛の放棄という二つの選択肢が連続して提示されているのである。だが、この後、和江はそのどちらでもない後追い自殺という第三の道を選ぶ。この和江の選択については、「娘の自殺にいたる動機の意味づけがあまりにも稀薄な印象[97]」で、「青年の死と、それに続く彼女の自殺について、内面的な説明はほとんどほどこされていない[98]」と疑問が呈された。確かに言葉による説明はされていないが、動機は十分に示されているだろう。彼女に第三の道としての自殺を促しているのは、幸雄の死によって途絶えてしまった《二人のテーマ》の参照元であり、代わってここで聞こえる《悲愴》、別名「自殺交響曲」以外のなにものでもない。実際、《悲愴》が奏でられる三つ目のシーンは、ほかでもない和江の自殺の場面である。

---

96 原爆映画における聖母マリアの修辞については第 5 章、6 章で詳しく扱う。

97 上野清志「アトミック・ムービー――原爆映画史 25」、『月刊状況と主体』137 号、谷沢書店、1986 年、124 頁。

98 田山、前掲論文、79 頁。

翌朝、画面は何事もなく一日を過ごす和江を映しているのだが、そこにラヴェルの《ボレロ》のような太鼓の一定のリズムと不穏なヴァイオリンのフレーズが重なる。そして、ヴァイオリンのボルテージが頂点に達したところでシンバルが鳴るとともに、《原爆の子の像》越しに和江を見下ろす俯瞰ショットにカットし、ズームで和江が「幸雄！」と叫ぶ。画面はサイレンを鳴らして相生橋を走る救急車のロングショットに切り替わる。その救急車から担架を持った救急隊員が走り、布団に横たわる和江と彼女を必死に起こそうとする和江の母の姿が映る。そこに三度《悲愴》が鳴り響くのである。表で野次馬が取り巻く中、和江が担架で運び出されて行く。その様子を通りに面した窓際で伺う隣の姉さんが、画面外の和江を目で追うようにゆっくりと首を振る。すると、レコードのシーンでは見えなかった「隣の姉さん」の左頬に刻まれたケロイドが露わになる。依然鳴り響く《悲愴》の中を和江が救急車で運ばれ、和江の死を告げる新聞記事が大写しになって映画は幕を閉じる。このように映画の最後に三度《悲愴》が繰り返され、和江は幸雄の後を追って自ら命を絶つのである。

加えて、このラストシーンでは、改めてスティグマとしての顔のケロイドが露わになることで隣の姉さんが被爆者だということが視覚的に明示され、更に幸雄との恋愛に反対していた和江の兄の態度から、姉さんが被爆者であったために二人は別れたことが示唆される。ただし、このケロイドは単に隣の姉さんの素性や和江の兄との破局の原因を明らかにするだけではなく、和江の死にもまた作用しているように見える。そのように見える理由は、やはりここで聞こえる《悲愴》にあるだろう。ここで注目したいのは《悲愴》の音源の位置だ。

最初に《悲愴》が流れる和江の自宅の場面では、和江たちが《悲愴》の話をしていたところに現にその音が聞こえるというタイミングこそ作為的ではあるものの、開け放たれた窓やレコードの持ち主の「姉さん」が「隣」に住んでいると言及されることから、《悲愴》は画面外の隣の姉さんの家から聞こえてきたものと推察される。ここでの《悲愴》は、あくまで隣の姉さんと兄とのあいだの何らかの事情を仄めかす音楽として機能している。また、隣の姉さんの家での二度目の《悲愴》は、画面にレコードプレイヤーと《悲愴》のジャケットが映っているため、インないし画面外の音だと判断できる。これら二つのシーンにおいて、《悲愴》は隣の姉さんが聞いているレコードの音として聴取され、隣の姉さんの悲恋を象徴する彼女のライトモチーフとしての役割を果たしている。

ところが、ラストシーンの《悲愴》は、画面が横たわる和江の姿にカットしたタイミングで鳴ることから最初はオフの音に聞こえる。しかし、担架で和江が屋外の通りに運ばれ、その通りに面した窓の傍に隣の姉さんの姿が映ることにより、《悲愴》は隣の姉さんが自室で掛けているレコードの音のようにも聞こえる。現にその後、和江を乗せた救急車とともに画面が通りから遠ざかって行くにつれ、《悲愴》の音は小さくなる。だが、和江の大写しとともに音は再び大きくなり、そのまま自殺の新聞記事のショットにも、続く原爆ドームの映像に重ねられたスタッフロールにも響き続けていることから、《悲愴》はやはりオフの音に聞こえる。このようにラストシーンでの《悲愴》の音源の位置はあやふやで特定ができない。

ミシェル・シオンは、推定される音源の位置から映画の音楽を検討し、物語世界内に音源

があると思われる「スクリーンの音楽 *musique d'écran*」と、物語世界外に音源があると思われる「オーケストラ・ピットの音楽 *musique de fosse*」の二つに分類した[99]。その上でシオンは、両者のどちらか判断できない音楽のために「第三の範疇」として余白を残し、「はっきりと視覚化された存在によって明確に位置づけられることもないままに漠然と空間に響く音楽」を、「空気の音楽 *musique d'ambiance*」と名づけた[100]。ただし、シオンの議論において第三の範疇の名称は定まっておらず、マックス・オフュルスの『快楽 *Le Plaisir*』（1952）で、教会でのミサと天上の場面に跨って聞こえるモーツァルトの《アヴェ・ヴェルム・コルプス》を「天使の音楽 *musique d'ange*」と呼ぶ一方、別の著作でリドリー・スコットの『テルマ＆ルイーズ *Thelma and Louise*』（1991）を分析した際には、室内の背景からも登場人物の聞くイヤホンからも車のラジオからも聞こえるような音楽を、受信機さえあればどこにでも流れる音楽という意味で「「放送中」の音楽 *musique "on the air"*」と名づけている[101]。シオンの命名は、やや主な考察対象となる特定のシーンに依拠し過ぎの感は否めないが、ともあれ、これらの音楽は共通して「空気中に蒸発し、常にそれ自体不確かで、映画の場面中にまさに具体的に位置づけられることは決してない[102]」という点で共通している。重要なことは、画面の人物たちに「聞こえているのか否かは不明」なこれら第三の範疇の音楽が、しかしながら、「彼らの誰もが、まるでこの〔音楽の：引用者註〕稲妻に打たれているかのように」見えたり[103]、歌の歌詞が主人公の「「岐路」にある今の状況を暗示する」ように「映像を侵略」して見えたりすることだ[104]。音源の位置が固定できないがゆえに物語世界内と物語世界外を漂う第三の範疇の音楽は、観客の映像理解に作用し、音楽が映像や物語の登場人物の行動に影響を及ぼしていると感じさせる。画面に繋留しえないがゆえに発揮されるこれらの音楽の効果は、〈声の存在〉のそれに近い。

シオンの議論を踏まえると、『愛と死の記録』のラストで聞こえる《悲愴》は、音源の位置を特定できない第三の範疇の音楽にほかならない。この《悲愴》は、横たわる和江のショットとともに鳴り、和江の自殺の記事に重ねられることで、「自殺交響曲」という不吉な名称が隣の姉さんを対象とするものではなく、和江の末路を予告していたことを明らかにする。つまり、ここで《悲愴》は改めて和江のライトモチーフとなるのである。と同時に、ケロイドが露わになった隣の姉さんのレコードにも曖昧に繋留されることにより、《悲愴》は被爆者の悲恋を物語る音楽としても機能する。その《悲愴》が響くなか、和江は爆心地間近の相生橋を渡った救急車に乗せられ、ケロイドの隣の姉さんに見送られ、そして画面には原

---

99 シオン、前掲書、216 頁。

100 同前、233 頁、強調は原文。なお、訳書では「musique d'ambiance」を「背景の音楽」と訳しているが、後述の「第三の範疇」に関するシオンの議論を踏まえ、「空気の音楽」とした。

101 シオン、『映画にとって音とななにか』、256 頁；シオン、『映画の音楽』、151-4 頁；Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press. 1994. 76-77, 86-87.

102 シオン、『映画にとって音とななにか』、233 頁。

103 同前、252 頁。

104 シオン、『映画の音楽』、153 頁。

爆ドームが大写しになる。このように和江の後追い自殺は、「原爆乙女[105]」の悲恋を象徴する《悲愴》＝「自殺交響曲」に導かれている。

第1章で検討したように「白いブラウスの女教師」孝子は、その声によってナレーションと映画音楽の役割を務め、観客の広島や被爆者に対するイメージを誘導していた。これに対し、和江は無力な白いブラウスを晒しているだけでなく、声の機能も剥奪されている。吉永小百合の「純愛路線」映画では、吉永は度々、映画の主題歌を務め、『いつでも夢を』（野村孝監督、1963）のように劇中でその歌を高らかに歌い上げることさえあった。ところが『愛と死の記録』では、その歌の機能は吉永＝和江ではなく、隣の姉さんの《悲愴》のレコードに移され、幸雄の後を追って和江にも美しく死ぬことを望む「〈死ぬ〉純愛映画」の力学を強制する。1節で触れたように、トデスキーニは『愛と死の記録』に関して、被爆者を演じているのが男性であることに言及した上で、ヒロインの和江が後追い自殺するために「男性主人公の死の痛ましさが薄れてしまっている」と述べていた。しかしながら、被爆者である幸雄の影が薄くなっている原因は、物語内容やジェンダー的な差異に由来するというよりも、主人公カップルに打算的な結婚でも恋愛の放棄でもなく、あくまで「恋の病い」で死ぬことを求める純愛メロドラマの表象を、白いブラウスと《悲愴》によって視聴覚化される和江が最終的に担っているからだろう。

ここで重要なことは、和江が被爆者でないにもかかわらず被爆者表象、とりわけケロイドによってその死が演出されていたのに対し、反対に幸雄の死からはケロイドが除去されているということだ。上述のように白血病による幸雄の死の瞬間は、暗転する照明とライトモチーフの破綻によって表象されているのだが、実はこれに加えて幸雄は死の間際、真白なワンピース姿の和江の幻覚を見る。ところが、脚本では幸雄が最後に見るのは「半身焼けたケロイドの人形[106]」のはずだったのである。

完成された映画では、容態の急変した幸雄の見る幻覚は、晴れ渡る堤防を画面奥から手前に向かってスローモーションで手を振りながら駆け寄る和江を映したものとなっている。その真白なワンピース姿の和江から、画面は再び病室で和江の名を呼んで苦しむ幸雄にカットし、先述した死の場面に至る。けれども脚本ではこの場面はもっと長く、劇中の様々なシーンの回想に加え、「遊覧船の甲板」で微笑む「幸雄の父と母」の姿や「幼児（幸雄）にサンド・ウィッチをあたえようとする母のてまねき――（スローモーション）」が続いた後、病室の幸雄が「お母さん！！」と「絶叫」し、「半身焼けたケロイドの人形」が映る手はずになっていた[107]。これも映画では削られているが、幸雄が被爆体験の告白の場面で「母は

---

105 加納実紀代が指摘するように、顔にケロイドの痕をもつ「原爆乙女」は、「花嫁準備の適齢期」に入った未婚女性に限定されており、ケロイドが結婚に差し支えるという理由で整形手術の募金が呼びかけられた。当時の新聞による報道でも、「“原爆娘”一行今朝入京　気にかかる結婚」（『読売新聞』1952年6月9日）、「結婚期を迎えた十人　東大病院で整形手術　顔や手に悪魔の爪痕」（同6月10日）などと、殊更、顔のケロイドが結婚の障害になることが強調され、同時に結婚することが女性の幸せであるかのように語られた。加納、前掲論文、97-100頁。

106 大橋／小林、前掲論文、125頁

107 同前、125頁。

半身火傷で、ぼくを背負うて逃げたそうな[108]」と語っていることから、この人形の光景は被爆時の母の姿をフラッシュバックしたものとして機能している。つまり脚本段階では、幸雄の死の最後の瞬間は、原爆投下時の凄惨な母の姿を想起することになっていたのである。しかしながら、そのケロイドは映画から抹消され、真っ白で美しい吉永＝和江の姿に置き換えられている。このように被爆者である幸雄の死からは「肉体的な「汚れ」」としてのケロイドが示唆する原爆被害の凄惨さが取り除かれ、和江の白さが象徴する「恋の病い」としての白血病に置き換えられているのだ。

吉永小百合は、『愛と死の記録』に関して、自伝で次のように書いている。

> 思いきり演じられたという満足感で撮影所に戻り、オールラッシュを観ました。〔……〕けれども、会社の偉い方がご覧になり、／「原爆ドームを入れたカットは、全部削るように。それからケロイドの顔が出ているところもだ」／という命令が下りました[109]。

続けて吉永は、「数日後に行われた初号試写では、ケロイドが映る部分と、原爆ドームの全景のいずれもがなくなっていました。／そして、カットされたまま公開されていきました[110]」と結んでいる。とはいえ、「ケロイドの顔」と「原爆ドーム」は、まさに和江の自殺の場面で《悲愴》とともに映っていたものである。従って、恐らく上記の記述は吉永の記憶違いだろう。ただし、幸雄の死の場面からケロイドが削られたように、撮影の事後か事前かはともかく「会社の偉い方」がカットを命じたのは事実であったと思われる。実際、本作では、幸雄の死の場面だけでなく、とりわけ原爆や被爆者に関して政治的に語った場面が、ことごとく脚本から取り除かれているからだ。

3-4. 「純愛路線」による政治的要素の抹消

前節で述べたように、幸雄の死後ようやく画面に現れる隣の姉さんは、脚本では中盤に二度、出番があるはずだった。ただ、隣の姉さんはまだましな方で、本作ではそもそも存在自体が削られてしまった人物が何人かいる。その一人は幸雄の恩師である。

脚本の人物欄で「戦災児育成所長」と記されているこの恩師は、原爆で父母を亡くした幼い幸雄の育ての親でもあり、「宇野重吉」と配役まで記載されているにもかかわらず映画では跡形もなく存在が消されている[111]。この恩師が登場する予定だったのは、入院中の幸雄が見た夢の中の場面である。そこで恩師は幸雄を見舞うだけでなく、「（仏教的執念をあらわした形相で）原爆を忘るな……／父母を殺し、いまなお何万の人に、地獄の苦しみを残しつづける……原爆の罪……／これをなしたる者を忘れるな〔……〕それを忘れての平和はにせ

108 同前、119 頁。
109 吉永、前掲書、103-4 頁。
110 同前、104 頁。
111 大橋／小林、前掲論文、108 頁。

ものの平和じゃ」と語っている[112]。更にト書きの指示では、この恩師の台詞に「正田篠枝さんの経文を読む声が、小さくとぎれとぎれに入る[113]」ことになっていた。正田篠枝は、峠三吉や栗原貞子らとともに活動した被爆体験をもつ歌人であり、占領期の検閲体制下で極秘裏に私家出版された歌集『さんげ』（1947）でよく知られる。ここでの「経文」とは、正田が 1963 年に乳癌を宣告された後に、原爆犠牲者の慰霊のために日課として書き続けた「三十万名号」のことだろう[114]。脚本では正田の「経文」に続き、「祭をあらわすはやし」や「ジャズ」、「花火の音」が流れ、「当時のニュース・フィルム」の映像がインサートされることになっていた。これらの映像には、恩師と幸雄の声で「日本にマッカーサーのおった時じゃ」「花電車が出たり芸妓さんが舞うたり」「偽りじゃ、偽りの八月六日じゃ」と解説が加えられている[115]。

祭の囃子や「花電車」で示される「偽りの八月六日」とは、原爆投下翌年の 1946 年 8 月 5 日から 7 日にかけて実施され、以後名称を変えながら開催された広島平和復興祭のことを指しているだろう。この復興祭では、「ブラスバンドや花電車、山車が市内を巡回し」、「仮装行列、盆踊り大会、花火大会」などが催された[116]。福間良明は、こうした戦後初期の「「八・六」イベント」の祝祭性について、GHQ の検閲による「言論統制や「無理からぬ一種の逃避」といった「消極的」な理由ばかりでは」なく、「人類史上はじめて原子力が「実用化」された地であっただけに」、原子力の「「平和利用」志向」や「「原子力時代」の先端性」を広島から訴えようとする積極的な要因もあったと述べる[117]。ところが、こうした祝祭性にも 1949 年頃から批判が唱えられるようになり、朝鮮戦争や占領の終結、そして 1955 年 8 月 6 日に広島で第一回原水爆禁止世界大会が開催されるにつれ、「反戦・平和主義的な「ヒロシマ」が前景化する」[118]。削除されたこの場面は、「反戦・平和主義的な「ヒロシマ」」の立場から戦後初期の広島を「偽り」として一方的に断罪するものであり、福間が指摘するような現実の輻輳性の視点を欠いてはいる。とはいえ、原爆映画でも言及されることのほとんどない広島平和復興祭に言及した貴重なシーンになるはずであった[119]。

同様に脚本では、幸雄の入院後、和江がふみ子らと食事をする場面に、「青年たちの原水爆禁止のあり方についての論争らしい固い言葉が、切れ切れに熱っぽくきこえてくる[120]」

---

112 同前、123-4 頁。

113 同前、124 頁。

114 広島女性史研究会編著『続　ヒロシマの女たち』ドメス出版、1998 年、110-9 頁。

115 大橋／小林、前掲論文、124 頁。

116 福間良明「「被爆の明るさ」のゆくえ――戦後初期の「八・六」イベントと広島復興大博覧会」、福間良明／山口誠／吉村和真編著『複数の「ヒロシマ」――記憶の戦後史とメディアの力学』青弓社、2012 年、27 頁。

117 同前、31, 36 頁。

118 同前、47 頁。

119 公開された映画ではほんの僅かな 8 月 6 日の平和記念式典の場面も、脚本では原爆病院の患者が、今や「八月六日はお祭」だが「ピカがあってからの十何年は、こんとな病院も、原爆医療法もありゃせん……アメリカの占領中は原爆のげの字も口に出せん」かったと話している。大橋／小林、前掲論文、122 頁。

120 同前、121 頁。

ことになっていた。ただし、実際の映画では、この会話は食事シーンごと削られている。詳しい内容が記載されていないのであくまで推測の域を出ないが、ここでの「論争」とは、当時の原水禁運動の分裂についてのものだったのではないだろうか。1961 年の第七回原水禁世界大会以降、ソ連の核実験と中国の核保有を巡って、「いかなる国の核実験にも反対する」ことを掲げた日本社会党・総評系のグループと、これに反対した日本共産党系グループのあいだで対立が生じた。その結果、63 年の世界大会は中止に追い込まれ、65 年には遂に社会党・総評系グループが原水爆禁止日本協議会から分離して、原水爆禁止日本国民会議を設立する。大江の『ヒロシマ・ノート』でも第一章の冒頭で、「一九六三年夏」の広島で「誰もかれも《いかなる国……》とだけ憂わしげにささやきあっては嘆息する [121]」と運動の分裂について言及されていることから、当時、「原水爆禁止のあり方」といえば、この分裂のことを指していたことはほぼ間違いないだろう。とはいえ、熱く議論する青年たちは映画には登場しない [122]。

このように完成した映画からは、原爆に関する政治的・社会的発言がことごとく消去されている。これら脚本からの改変は、政治問題を避けようとする大手映画会社の自主規制によるものだろう。だが、単純にそれだけとも言い切れないのは、特に政治的発言をしているわけではない和江の父の存在もまた脚本から削除されているからだ。酒と高血圧で体調を崩し「軽い言語障害」を患っているらしいこの父親は、幸雄との恋愛を巡って和江が兄と対立する度にあいだに割って入り、和江を擁護する役割を担うはずであった [123]。つまり、幸雄の恩師と和江の父の抹消は、家族や身内の中で和江と幸雄の理解者となる人物の消去を意味する。そのため映画版での二人の恋愛は、和江が「かたわ」の子を産むのを恐れた兄や母（あるいはあくまで和江を気遣った善意からではあれ、二人が付き合うことに消極的な姿勢を示す幸雄の上司・藤井）に一方的に反対され、脚本段階に比べて家族内での二人の孤立

---

121 大江、前掲書、17 頁。

122 若松孝二の『壁の中の秘事』（1965）は、団地に住む主婦の信子（藤野博子）と不倫相手の被爆者・敏夫（寺島幹夫）の白昼の密会から始まり、そこから画面はかつて恋人同士であった二人の濡れ場にフラッシュバックする。この場面は『ヒロシマ、モナムール』の冒頭シーンを意識したように、敏夫の背中一面のケロイドとそれを愛撫する信子の手が大写しになるだけでなく、二人の背景に巨大なスターリンの肖像が掲げられ、更にヴァイオリンによるオフの音楽で《赤旗》が聞こえる。こうした演出は、やはり同時代の原水禁運動の状況を示唆するものだと考えられる。本作のヒロイン・信子は、組合運動に勤しむサラリーマンの夫・健男（吉沢京男）から、「主婦としての立場」を理由にパートに出て「労働者」になることを禁じられている。その一方で、かつては平和運動に励んでいたものの、今や背中のケロイドも消え、「ベトナム戦争を株価の材料に」する敏夫のために、過去に信子は不妊手術を受けている。つまり信子は、二人の男によって、労働運動や平和運動の担い手になることからも、「近代家族」の枠内で子を産み育てる「主婦」になることからも疎外されている。こうして暗澹とした日々を過ごす信子は、団地の別棟の住人で、まさに「近代家族」の申し子であるところの核家族の浪人生・誠に、覗き見の主観ショットで捕捉された後、レイプ・刺殺される。以上のように『壁の中の秘事』は、所謂「団地妻」もののピンク映画の型を利用した極めて政治的な原爆映画でもあり、増村保造の『兵隊やくざ』（1965）などを抑えて 1965 年のベルリン国際映画祭に出品されたが、国内外で批判を浴びて「国辱映画」と揶揄された。『壁の中の秘事』に関しては、以下に詳しい。ドメーニグ、ローランド「仕掛けられたスキャンダル――「国辱映画」『壁の中の秘事』について」、四方田犬彦／平沢剛編『若松孝二　反権力の肖像（増補決定版）』作品社、2013 年、42-76 頁；Alekseyeva, Julia. “Nuclear Skin: Hiroshima and the Critique of Embodiment in *Affairs within Walls*”. Ed. Edwards, Matthew. *op. cit.*,, 99-110.

123 大橋／小林、前掲論文、114, 122 頁。

がより強調されているのである。

ここで、3-1 節で言及した吉永小百合の「純愛路線」について想起したい。関川夏央が説くように、吉永の「純愛路線」は、石坂洋次郎作品の影響を受け、戦前の「封建時代」が「政治によってではなく、その政治の背景に厚く堆積した忍従の家族関係や抑圧された男女関係によってもたらされた」とみなす特異な戦後民主主義的な価値観に貫かれていた。その結果、吉永の「純愛路線」では、男女平等と個人主義の象徴として、度々、恋愛結婚への理想が唱えられた（例えば『赤い蕾と白い花』や『青い山脈』、そして『愛と死をみつめて』）。こうした「純愛路線」の価値体系には、同時代の社会における変化が多少なりとも影響しているだろう。

1950 年代末から始まる高度経済成長は、日本の労働人口の半数以上が未だ家内制生産様式や農業に従事していた状況を一変させ、都市に住む雇用者の上昇と結婚後の女性が「家内（生産）労働に従事しない家事専従者」、すなわち「主婦」になることを促進させた[124]。こうして「男は公共領域・女は家内領域という性別分業」や、都市型労働者の増加に伴う「核家族化」が浸透し、これらの要素を特徴の一つとする所謂「近代家族」が本格的に大衆化する[125]。この「近代家族」の台頭とともに、1965 年前後を境に恋愛結婚が見合い結婚の割合を追い抜くことになるのである[126]。つまり、「純愛路線」における旧世代の大人たちと吉永＝浜田コンビら新生代の若者との対立は、現実の 60 年代に生じていた家族関係における価値観の移行を背景にしていたのである。

ただし、「恋愛結婚」と「純愛」の関係はそう単純ではない。日本における「恋愛結婚」概念の導入を検討した社会学者の加藤秀一は、明治日本に輸入された翻訳語としての「ラブ＝恋愛」の起源を、中世の騎士道物語におけるロマンチック・ラブに置き、ドニ・ド・ルージュモンの『愛について』（1939）を参照してその特徴を以下の三点にまとめた[127]。すなわち、「《既存の結婚制度に対する反抗》、《肉欲を超越した精神性》、《男女の相愛性》[128]」の三点である。この半ば理想化された「恋愛」こそが「純愛」であり、そうであるがゆえに「純愛」は時に実生活のしがらみや倦怠を生じさせる「結婚」とは本質的に両立し得ない。そこで「純粋な恋愛の狂気」から「情熱をぬきとられた「静愛」」に満足する折衷案として提唱されたのが「恋愛結婚」である[129]。明治 18（1885）年に創刊された『女学雑誌』の主宰者・巌本善治は、キリスト教的な一夫一婦婚と、非親族を含まない家族構成員の情緒的関係に重きを置く「家庭（ホーム）」を推奨した。とはいえ明治期には未だ観念の域に留まっていた男女の相愛性に基づく「恋愛結婚」や「家庭」の鋳型としての「近代家族」が、いよいよ大衆の現実

124 上野千鶴子『家父長制と資本制――マルクス主義フェミニズムの地平』岩波書店、1990 年、195-6 頁。
125 落合恵美子『21 世紀家族へ――家族の戦後体制の見かた・超えかた』有斐閣、2004 年、99-104 頁。
126 同前、154 頁。
127 加藤秀一『〈恋愛結婚〉は何をもたらしたか――性道徳と優生思想の百年間』筑摩書房、2004 年、28-36 頁。
128 同前、36 頁。
129 同前、47-8 頁。

となったのが 60 年代だったのである。不治の病によって引き裂かれることで「静愛」ではない「純愛」をまっとうする恋人たちが映画や書物で流行を巻き起こした背景には、こうした社会関係の変化が存していた。

このとき、兄や母の勧める打算的な見合い結婚に「うちは大人になりとうない！」と反発し、更には幸雄との交際について「結婚前の交際の限度くらい知っとる」と語る和江は、見事に「純愛」の定式にあてはまるだろう。と同時に、幸雄に「うちはもう、あんたの妻よ」と語り、退院後に二人で住むアパートの「カーテンの色」について話す和江は [130]、当時の若者たちと同様に「恋愛結婚」や「家庭」を夢見ている。こうした傾向は、「純愛路線」において吉永が繰り返し演じた「恋愛結婚」を説きながらも「純潔」を貫き通すヒロイン像に合致するものである [131]。しかし、幸雄の死によって彼女の「恋愛結婚」の夢は見果てぬものとなる。そこに前節で確認したように、改めて見合い話を持ち出す母や兄との自宅での会話と、世俗的な恋愛を捨てた隣の姉さんとの会話が続き、和江は第三の道としての後追い自殺に至るのである。すなわち和江の後追い自殺は、幸雄亡き後、和江に「純愛」を完遂させる手段となっている [132]。

以上のように『愛と死の記録』の脚本には、広島の固定的なイメージを問い返すような過去の記録映像や、同時代の運動の状況を反映した会話が確かに書き込まれていた。しかしながら実際の映画では、吉永小百合の「純愛路線」の枠をはみ出るようなこれらの要素はことごとく削られ、その結果、原爆や被爆者の問題は、あくまで被爆者との結婚を巡る問題、とりわけ旧世代的な家族との対立に縮減されている。ところが、その問題も被爆者に対する社会的な差別との対決や生活の困難に立ち向かうことで解決されるわけではなく、和江の後追い自殺による「純愛」で片づけられている。大江の『ヒロシマ・ノート』ではプロテストとしての「愛」を象徴していた広島の実話は、吉永の「純愛路線」に取り込まれたことによ

---

130 病院の屋上でのこの会話は、画面の両端が壁のようなもので完全に遮断され、その壁の隙間から固定ショットで画面中央の幸雄と白いエプロン姿の和江のフルショットを映したものとなっている。加えて、その画面の手前には洗濯物を干した糸が張られているため、カーテンの色について話す二人の会話とあいまって、このショットはまるで洗濯物を干したアパートの窓越しに二人の姿を覗いているように見える。

131 吉永＝浜田の「純愛路線」では、主人公の二人が「純潔」だということを台詞で明言するシーンがほぼ必ず存在し、『愛と死の記録』も脚本では二人が未だ「純潔」である旨が語られていた。ところが、映画ではその台詞は削られている。しかも和江は、幸雄の病室に泊まったことで母が立腹していると義姉に告げられた際、「覚悟しとるわ、うち、もう子どもじゃないけん」と答えている。無論この台詞は、幸雄との交際に無理解な家族の言いなりにはならないことを表明するものである。しかし、和江が「子どもじゃないけん」と発話するタイミングで、画面が同じ画角のままバストショットからクロースアップにカットするという微細な演出によって、わずかに和江と幸雄が一夜を添い遂げたことを連想させる。ここには「純愛路線」への蔵原のささやかな抵抗を見ることができるかもしれない。蔵原は自身が監督した「純愛路線」の一作『この若さある限り』（1961）について、「石坂洋次郎の原作にある、日本的な少年少女、（のちに日活スターダムにのし上がる吉永・浜田）が、かたちだけは行動的だが内部にはそれにともなう改革の思想がぜんぜんないという貧しさ。そんな日本の青春のみじめさを、ささやかに狙ったのですが、しかしそれは観客の中には伝達されませんでした」と語っている。ちなみに蔵原は、『愛と死の記録』を最後に日活を退社している。蔵原惟繕「自作を語る」、『キネマ旬報』362 号、キネマ旬報社、1964 年、56 頁。

132 後に三浦友和と山口百恵のコンビによってもリメイクされた『泥だらけの純情』（1963）では、浜田演じる逃亡犯・次郎との恋愛の果てに、吉永演じる令嬢の真美は無理心中する。

り、画面においては吉永小百合の真っ白で清らかなイメージによって幸雄の白血病を「ロマンティック」化するとともにその死からケロイドを取り除き、物語内容においては原爆や被爆者に関する政治的社会的状況を隠蔽することで、あくまで主人公二人の「純愛」の物語へと作り変えられた。そして、以降の純愛もの原爆映画が引き継いだのは、『愛と死の記録』が確立したこの「純愛」の物語だったのである。

『愛と死の記録』の翌年に公開された豊田四郎の『千曲川絶唱』（東宝製作、1967）は、ビキニのマグロ漁船で被曝した過去をもつトラック運転手の五所川（北王子欣也）を主人公にしている。ところが、ビキニで被曝したはずの彼の白血病は、『ヒロシマ零年』と題する写真集に収録された原爆ドームやケロイドの写真などの典型的な被爆者表象によって視覚化される。また、五所川と恋仲になる看護婦の奈美（星由里子）のもとには、田舎からやって来た父が現れ、「許嫁」を捨て、五所川との恋愛を選んだ奈美に平手打ちを喰らわす。そんな父と決別し、奈美は五所川を献身的に看病する。そして映画のラストでは、死の間際の五所川が「君を見て死にたい」と懇願し、奈美の透き通るような裸の背中が大写しになることで、五所川の死の印象は弱められる。ほかにも『愛と死の記録』の隣の姉さんに相当するような、恋愛に恵まれない身の上を呪って自殺するカリエス患者の少女（いしだあゆみ）が登場する点なども含めて、『千曲川絶唱』は『愛と死の記録』のプロットや演出を踏襲している。こうして本作でも、被曝の問題は白血病の被曝者との恋愛問題に切り詰められ、その恋愛は「既存の結婚制度」を押しつける旧世代の家族や、同じように難病を患った人物との対比によって「純愛」として価値づけられているのである。

同様に、斎藤耕一の『海はふりむかない』（松竹製作、1969）も『愛と死の記録』の「純愛路線」に沿った作品といえる。本作は、吉永＝浜田コンビ作の多くがそうであったように、青春歌謡映画の趣向を盛り込んだ作品であり、映画に先んじて主演の西郷輝彦の歌う主題曲が歌詞公募によって作曲・発売された[133]。おまけに本作は、所々がミュージカル調になっており、各人物にあてがわれたライトモチーフの変奏によって、恋愛と病の物語が演出されている。また、映画は横浜を舞台としているにもかかわらず、被爆の事実を告白するシーンとなるや舞台は急に広島に移り変わり、主人公二人は平和公園を歩いた後に、夕陽の射す原爆ドームの前で口づけを交わし、結婚の誓いを立てる。

だが、『海はふりむかない』では、『愛と死の記録』から極めて重大な変化が生じている。というのも本作では、『愛と死の記録』や『千曲川絶唱』の主人公カップルの構成、すなわち白血病の男性被爆者と旧世代的な家族に逆らって純愛を貫くヒロインという人物配置が入れ替わり、遂に白血病のヒロインが生まれているのである。尾崎奈々演じる被爆二世のヒロイン・美枝は、兄（森次浩司）と二人暮らしをしており、白いエプロンを纏って台所に立ったり、西郷輝彦演じる礼次と二人で住むアパートのカーテンを縫ったり同時代の規範的なジェンダー役割であった「家庭」の主婦として振る舞っている。美枝はその役柄も、純白の衣装に包まれた白い肌も、先行研究において議論されてきた薄幸の白血病のヒロインと

133 「西郷輝彦の歌う歌をつくろう！！」、『明星』18 巻 5 号、集英社、1969 年、139 頁。

して申し分ない。

こうして吉永モデルのヒロインを継承した白血病の女性被爆者が誕生したことの真に重要な意義は、自身で自身の白血病を表象する自己完結性にある。ここまで検討してきたように、吉永演じる和江やそれを継承した『千曲川絶唱』の奈美は、男性被爆者を献身的に介抱しながらも、結局は彼らを救うことができない限りで無力な存在であり、それゆえに恋愛悲劇のヒロインたりえている。その彼女たちの染み一つない真っ白な衣装は、無垢さと同時に美しく死ぬ病いとしての白血病の白さを表象し、被爆者の男性の死の凄惨さを和らげることに貢献していた。ところが『海はふりむかない』では、被爆者の美枝自身が目に鮮やかな白や明るいピンクの衣装を纏い、礼次との恋が盛り上がる度に陽気なデュエット曲を歌うことで、自ら白血病を視覚的に表象し、純愛悲劇を誘導する音楽を奏でている。

また彼女は、元々礼次の兄・高志（勝部演之）と付き合っていたのだが、出世のために社長令嬢の真理子（夏圭子）との政略結婚を選択した高志に捨てられ、そんな兄や彼を庇う母親に反抗する礼次と徐々に仲を深める。このように本作でも被爆者の美枝との恋愛を巡って「既存の結婚制度」が主人公カップルと対比され、その「純愛」性を強調している。とはいえ、礼次の母が干渉するのはエリートである兄・高志の結婚だけであり、礼次が美枝と交際することに関しては一切反対しない。加えて、礼次と高志の対比も、被爆者との恋愛を巡るものである以上に、落ちこぼれの弟とエリートの兄という対比の方が強い。その結果、本作の焦点は、美枝との恋愛を通じて礼次が立ち直り、家族関係を修復することに置かれており、被爆者である美枝はこの礼次の更生に献身的に尽くしている。本作において、もはや原爆の問題はメロドラマの飾りでしかない。

このように『純愛物語』の「白血病の少女」・ミツ子から始まった純愛もの原爆映画は、60 年代に『その夜は忘れない』から『愛と死の記録』を経て、『海はふりむかない』に至る過程の中で、徐々に無垢な被爆者表象としての白血病のヒロイン像を確立したといえる。上野清士は『海はふりむかない』を「余程のことがない限り劇場公開されない」「原爆主題とはとても言い難い」作品と評しているが[134]、それは本作がようやく白血病のヒロインを登場させた作品であることと無関係ではないだろう。なぜなら、ここまで検討してきたように 60 年代の純愛もの原爆映画の試みとは、原爆を悲恋の物語の題材として取り入れつつ馴致するために、原爆の傷痕であり映像上の「汚れ」としてのケロイドを不可視の白血病に置き換え、更にその不可視の白血病を人物の肌から切り離して視聴覚化することで、より無垢で無害な被爆者表象を構築しようとするものであったからだ。写真集の一ページとしてではあれ、未だケロイドを残していた『千曲川絶唱』とは異なり、『海はふりむかない』には広島のシーンにも美枝が集めている被爆二世に関する新聞の切り抜き記事の中にもケロイドは一切出てこない。ケロイドと白血病の演出上の葛藤と無縁になった本作の白血病のヒロインには、「「原爆症の娘」でなくとも〔……〕「難病の娘」であればよいという安易さがあ

134 上野清士「アトミック・ムービー　原爆映画史 30」、『月刊状況と主体』142 号、谷沢書店、1986 年、135-6 頁。

る[135]」。

加えて、この被爆者表象の構築には、単に原爆や被爆者に関する言説のみならず、同時代の映画産業におけるスター女優のイメージが多大な影響を及ぼしていた。本章で論じてきたように、若尾文子と吉永小百合がそれぞれ主演した『その夜は忘れない』と『愛と死の記録』は、それぞれ全く異なる映像・音声演出が施された作品であり、両作品におけるケロイドと白血病の表象の構築には、若尾と吉永のスター・イメージの差異が如実に反映されている。そして結果的に後続の原爆映画は、より穏当な吉永作品の「純愛」の物語をモデルとして採用し、白血病のヒロインを生み出した。トデスキーニが検討していた『黒い雨』や吉永小百合自身が被爆者を演じた『夢千代日記』に登場する白血病のヒロインは、『海はふりむかない』で誕生した自己完結型の献身的なヒロインにほかならず、『黒い雨』で田中好子が演じた矢須子は、戦争により心的外傷を患った元特攻隊員の青年・悠一（石田圭祐）を立ち直らせ、『夢千代日記』で吉永が演じた夢千代は、父親殺しで指名手配中であった宗方（北王子欣也）を自首させるのである。

以上のように本章では、60 年代に大手映画会社が手掛けた純愛もの原爆映画における白血病のヒロインの構築の過程を辿ってきた。けれども、純愛もの原爆映画のプロットが最終的に被爆者の死によって締め括られるがゆえに、本章でも言及はしながら扱い切れなった論点がある。それは「遺伝」の問題である。『愛と死の記録』で和江の兄や母が被爆者である幸雄との恋愛に反対する根拠は、「かたわ」の子を産むかもしれないという原爆症の「遺伝」に関する偏見に基づいていた。今村昌平の『黒い雨』でも描かれているように、この「遺伝」の問題は、当時、被爆者に対する結婚差別の主な理由になっていた。ただし、純愛もの原爆映画は、二人が結婚生活を送ることなく「純愛」のまま死別するため、「遺伝」の問題を周到に避けることができた。また、第 1 章で検討した「白いブラウスの女教師」は、理想の母の表象ではあるものの、あくまで代理の母であるがゆえに、やはり「遺伝」の問題とは無関係でいられた。

では、代理ではない実の母は、この時期の原爆映画においてどのように理想化されたのだろうか。そこで次章では、純愛もの原爆映画と同時代に製作された新藤兼人の『母』(1963)において、『原爆の子』で「白いブラウスの女教師」を演じた乙羽信子が、子を産む母としていかに表象されているのか考察する。

135 同前、136 頁。

第 4 章

新藤兼人『母』にみる妊娠の表象と朝鮮人被爆者の包摂・排除――乳房と足のショット分析から

1. ビキニ事件以降の「遺伝」の問題と母性の表象

前章では、60 年代に大手映画会社が製作した純愛メロドラマ調の原爆映画における白血病の表象について検討した。所謂「難病もの」の変種としてのこれら純愛もの原爆映画では、被爆者と結婚を誓い合うものの映画の最後で死別することによって、結婚に反対する家族との本格的な衝突や結婚後の様々な生活上の困難を扱うことを避け、純粋に恋愛物語のみを語ることが可能であった。

しかし、これらの映画でケロイドに代わって無垢な被爆者表象として活用された白血病は、当時、被爆者が直面していた結婚差別の問題と決して無関係なものではなかった。1961 年に原水爆禁止日本協議会が発行した『原水爆被害白書』は、被爆者の「結婚問題」を次のようにまとめている。

> ビキニの「死の灰」の恐怖が、日本国民の関心の焦点となった 1954 年以前には、被爆者の結婚をさまたげるもっとも大きな原因は、傷あとやケロイドのために外形が醜くなったことでした。〔……〕当時はまだ、放射線障害の残存――つまり、いつ再発するかもしれない原爆症や遺伝的障害など――を心配せずに結婚することができました。／ところが、「死の灰」の恐怖がひろまり、放射線障害の恐怖がひろまるにつれて、被爆者が放射線を受けているということを理由に、結婚を避ける傾向がひろまってきました。被爆者は、いつ原爆症で倒れるかもしれないし、遺伝的にも奇形児を生むかもしれない、という不安がひろまったためです[1]。

主流の被爆者表象が、ケロイドから不可視の白血病に移行していた当時、結婚差別の要因も外形の問題から不可視で予測のつかない放射線障害に対する不安に移り変わっていたのである。また 1966 年には、5 歳になる「被爆二世」の幼児・名越史樹が白血病を発症したのをきっかけに、当時、広島県の原水協理事長を務めていた広島大学理学部教授の佐久間澄や児童文学者の山口勇子らを中心に、「胎内被爆者・被爆二世を守る会」が発足する[2]。この時期、原爆症の「遺伝」の問題は、原爆を巡る言説や社会運動において主要な焦点であった。

こうした 60 年代当時の言説状況を念頭に置きながら、本章では新藤兼人の『母』(1963)

---

[1] 原水爆禁止日本協議会専門委員会編『原水爆被害白書――かくされた真実』日本評論新社、1961 年、107-8 頁。更に同書は、被爆者との結婚を忌避する傾向が「当事者同士のばあいよりも、親や仲人が間に入ってくる」場合に顕著であると説き、「2 人のあいだに愛情がありさえすれば、付随的・二義的・外面的な困難にたいする対策をたてることができる」と恋愛結婚を勧めている。

[2] 広島記者団被爆二世刊行委員会編、深川宗俊監修『被爆二世――その語られなかった日々と明日』、家永三郎／小田切秀雄／黒古一夫編『日本の原爆記録 14』日本図書センター、1991 年、80-1 頁（初出は、時事通信社、1972 年刊）。

における妊娠・出産の表象を検討する。第一章で述べたように、広島出身者の新藤兼人は占領期に製作された原爆映画『長崎の鐘』の脚本を務め、占領が解除されるや否や自ら立ち上げた近代映画協会で『原爆の子』を監督した。その後も新藤は『第五福竜丸』(1959)、『母』、『本能』(1966)、『触角』(1970)、『ドキュメント８・６』(中国放送製作のテレビ番組、1978)『さくら隊散る』(1988)、そして『石内尋常高等小学校　花は散れども』(2008)と断続的に原爆・被爆を題材とする映画を製作した。これら新藤による原爆映画の重要な共通点に、『触角』までの5作品で乙羽信子が母親の役割を担う人物を演じていることが挙げられる。『ドキュメント８・６』と『さくら隊散る』はドキュメンタリーであり(『さくら隊散る』で、乙羽はナレーターを務めている)、なおかつ『石内尋常高等小学校』は乙羽が亡くなった1994年以降に製作された作品であるから、生前、乙羽信子は、新藤による原爆を題材にした劇映画すべてで主演を務めたことになる[3]。とはいえ、乙羽の演じた役柄は一様ではなく、『母』のヒロイン・民子は、過去に中絶を検討し、三度目の結婚と息子の死を経て、新たに子を宿すように、妊娠や出産が焦点化されている。更に後述するように、民子は息子の脳腫瘍の原因を、被曝による放射線障害にあるのではないかと疑っている。このように『母』では、純愛もの原爆映画とは異なり、被爆の問題が妊娠・出産や性の問題と関連づけられているのだ。

こうした『母』に対し、映画公開当時の批評もまた、本作の妊娠・出産や性の主題に着目した。例えば林玉樹は、映画の中盤までは民子の「未整理の“生”の根底が揺り動かされ」ていたのに対し、妊娠を通じて「母の心とからだは、調和を回復する」と読み解いている[4]。同様に滋野辰彦も「性の充足があり、愛を感じ、そして母になろうとする。民子の人生は美しい」と本作を評している[5]。新藤自身もまた、「テーマ劇」であった『原爆の子』や『第五福竜丸』では「人間はどうしても概念的になり勝ち」だったのに対し、『母』の前年に公開された『人間』(1962)以降、「わたしの映画には「性」は人間にとってぬきさしならぬものとして登場してくる」と語っている[6]。従って『母』は、新藤が性と母性の題材に取り組んだ最初の原爆映画作品だと位置づけられるだろう。

では、「生殖と産[7]」が問題化していた時期に『母』は性と母性をいかに演出しているのだ

---

[3] 新藤兼人と乙羽信子が私生活上もパートナー関係にあったことはよく知られている。新藤と乙羽は、新藤の前妻が亡くなった1978年に籍を入れた。両者の関係については、それぞれ以下の自伝的著作に詳しい。乙羽信子『どろんこ半生記』日本図書センター、1997年(初出は、朝日新聞社、1981年刊);新藤兼人『愛妻記』岩波書店、1995年。

[4] 林玉樹「母」、『映画評論』20巻12号、映画評論社、1963年、51頁。

[5] 滋野辰彦「妻と母と性――新藤作品の人間と愛」、『シネ・フロント別冊』1号、シネ・フロント社、1977年、13頁。

[6] 新藤兼人『新藤兼人の足跡1　青春』岩波書店、1993年、190頁。

[7] 近年、映画研究者の木下千花は、「生殖と産」の表象から日本映画史を再考する「妊娠映画」批評に取り組んでいる。筆者とともに参加したSociety for Cinema and Media Studiesのパネル発表でも、木下はレナート・ニルソンの胎児写真による胎児の視覚化の技術が、同時代の生殖の言説に与えた影響を考察し、若松孝二『胎児が密猟する時』(1966)と併せて、亀井文夫『世界は恐怖する　死の灰の正体』(1957)の胎児の表象と放射能の問題について論じている。本章は以下の木下の論稿から多くの示唆を得た。木下千花「妻の選択――戦後民主主義的中絶映画の系譜」、ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編『「戦後」

ろうか。この点について、佐藤忠男の次の指摘は興味深い。

> 日本の農家の母親たちの、働いて働いて働きぬく生きかた。それに対するあわれみと賞嘆が、〔新藤の：引用者註〕ひとつの基本的なモチーフである。〔……〕おそらく、農婦は、彼にとって、ひとつの失われた理想像である。〔……〕新藤兼人は、「母」にいたって、労働と、家庭内における主婦の実力とによって支えられた、いわば農民的な健康なセックスというものを、都会の女のなかにも見出すようになるのである[8]。

既に乙羽は、新藤の『裸の島』（1960）で「農家の母親」の役を演じている。同作は、物音や音楽は聞こえるものの、登場人物が一切言葉を発しない珍しい構成の作品であり、乙羽演じる「農家の母親」を含め、すべての登場人物がトーキー映画以前の、いわば「失われた」映画形式としてのサイレント映画の登場人物のように振る舞っている。とはいえ、『母』の民子は農婦ではない。上記の文章で、佐藤は『母』において民子が工場（こうば）でセックスをする場面を、「田畑の上でセックスの真似事を演じて豊作を祈願する」「古い農民の祭儀」と類比して、「農民的な健康なセックス」と論じたのである[9]。

本章は、『母』に農婦の姿を見出した佐藤の洞察を受け継ぎつつ、しかしながら、あくまで映画の具体的な画面の分析から、『母』における理想の母の表象としての農婦に注目する。本章が仮説として提唱するのは、上記の佐藤の連想は『母』に紛れもなく刻まれている農婦のイメージによって引き起こされたのではないかということだ。以下、本章では、『母』が女性身体の部分的な表象を用いた演出によって、女性に求められるジェンダー規範を二項対立的に構成していることを検討する。そして、性と母性、良い女と悪い女を分節化する本作の見取り図において、農婦のイメージが性と母性を兼ね備えた理想的な母の位置に置かれていることを明らかにする。その際、本章が着目するのは、新藤が『原爆の子』の演出を再構築して妊娠の映画的な修辞を試みているということだ。この点を考察することで、原爆を巡る言説の変化に即して、『原爆の子』の理想の母の表象であった「白いブラウスの女教師」が、『母』においていかに作り変えられているかを解き明かす。最後に、こうして再構築される理想の母の表象が、本作のもう一つの重要な題材である朝鮮人被爆者の問題を、包摂すると同時に排除していることを検証する。

2. 若い女の足／老いた母の乳房

『母』は、虚ろな表情の乙羽信子のバストショットに入道雲が二重写しになった印象的な

日本映画論――一九五〇年代を読む』青弓社、2012 年、143-70 頁；「欲望の演出（ミザンセヌ）と妊娠の身体」、『溝口映画論――映画の美学と政治学』法政大学出版局、2016 年；“The Birth of the Fetus and Male Subjectivity: Imaging Technologies, Visual Culture, and the 1960s Japanese Cinema”. 2017 Annual Conference of Society for Cinema and Media Studies. Fairmount Chicago. Chicago. America. Mar. 2017.

8 佐藤忠男「新藤映画の深層を探る」、『キネマ旬報』45 巻 1 号、キネマ旬報社、1967 年、65-6 頁。

9 同前、66 頁。

画面から始まる。その画面が病室で抱き合う若い男女と数度切り返されることで、乙羽演じる民子が向かいの病棟を窓越しに眺めていたことがわかる。民子は脳腫瘍を患い視力の低下した息子・利夫（頭師佳孝）を連れて病院を訪れていたのだ。診察を終えた民子が病院を出ると、彼女は突如、眩暈に襲われる。その背後を病室にいた若い女が通り過ぎ、見る民子からの切り返しで画面にはスカートから突き出た女の足とハイヒールが大写しになる。すると不穏な効果音が鳴り、民子の内面の声が「チカチカする」と語る。画面には宙を舞う光の粒子との二重写しで道を歩く二人の女の足元が映る。

以降も民子は、利夫の病気が彼女を悩ませる度に眩暈に襲われる。その内の一つ、入院した利夫の病室の場面では、再び不穏な効果音が鳴る中、民子の内面の声が「チカチカする。お前はきちがいになる。男と寝ないからだ」と語る。そして、車のヘッドライトらしき光の点と窓ガラスに反射した民子の姿が二重写しになった画面に、どこからか彼女を嘲笑うかのような姿の見えない女の甲高い笑い声が聞こえる。続く場面で利夫の手術が終わるのを待つ民子が、窓越しにテニスをする若い男の姿をぼうっと眺めているように、眩暈の場面では息子の病気に加え、看病に明け暮れる民子の性生活に関する鬱憤が強調される。

このように民子の悩みの種が映し出される眩暈の場面で、彼女を苦しませるのは性生活の問題だけではない。映画の冒頭、実家に帰った民子は、杉村春子演じる母・芳枝が、勝手に彼女と殿山泰司演じる田島との再婚話を進めているところを目撃する。怒って家を飛び出した民子とそれを追い駆ける芳枝は、口論をしながら歩き、相生橋の袂で立ち止まる。すると原爆ドームを背にまたも民子は眩暈に襲われ、光の粒子の舞う画面に原爆ドームと利夫の顔の大写しが二重写しになる。内面の声で「お前はあの子を堕ろそうとしただろう〔……〕殺そうとしただろう」と自らを責める民子に、芳枝は「あの子のために」田島と再婚して入院費を出してもらえと詰め寄る。

本作では、民子の被爆体験に関しては明言されない。とはいえ、息子の病気に悩む眩暈の場面で、利夫の顔とともに放射性降下物を暗示する光の粒子や原爆ドームが映っていることから、彼女が息子の病気の原因は放射線障害にあるのではないかと疑っていることが示唆される。加えて先の場面では、老いた母・芳枝が、息子のために田島との縁談を承認するよう民子を説き伏せていた。以上のように、『母』では眩暈の場面を通じ、利夫の病気と放射線障害の関連性が仄めかされるだけでなく、育児に縛られることなく恋愛を謳歌する若い女と自己犠牲的に息子に尽くすことを強要する芳枝を民子と対比することで、彼女の性と母性が焦点化されている。問題はこの若い女と芳枝の映され方だ。

映画の最初のシーンに顕著なように、本作では若い女の足を映した印象的なショットが度々挿入される。特に民子の弟・春雄（高橋幸治）は、作中何度か女の足を眺めている。例えば、先の民子と芳枝の口論の手前のシーンでは、船底に横になった春雄がふと上を見ると、川の堤防に膝上丈のワンピースを着た若い女が現れる。足を覗くような春雄の仰角の主観ショットに映る女は、更に足を蹴り上げて彼の方にサンダルを飛ばし、その後、春雄と情事に耽る。また映画の中盤でも、春雄は、勤め先のバーのマダム（小川眞由美）のスリップ姿

の足を、階下から仰角の主観ショットで眺め、二人は関係をもつ。このように情事の手前に必ず仰角の主観ショットで衣服から覗く足が捉えられることによって、若い女は扇情的でエロティックな存在であることが視覚的に示される。この二人の女は、春雄以外の男とも関係をもっており、春雄は彼女らを巡って男に袋叩きにされてしまう。

他方の芳枝が映画に最初に登場するのは、冒頭の病院に続く場面である。この場面で、民子は芳枝に利夫の入院費の相談をするのだが、芳枝はもはや二度も結婚をして他家に出た娘である民子の無心は一顧だにせず、「春雄が学校へ行く金」には「一銭も手を付けさせん」と一切取り合わない。争う二人の切り返しから、芳枝の顔を映していた画面がティルトダウンし、彼女のはだけた胸元とくたびれた下着が大写しになる。再び切り返しで、目線を落として芳枝の胸元を見る民子のクロースアップが映り、そこに「ずっと昔だった。お母さんはまだ若かった」と語る民子の内面の声が重なる。すると画面は、和室の居間でうたた寝をする浴衣を着た芳枝の姿にカットする。やや低い位置に据えられた画面は、芳枝を足元から見上げるような構図で捉えており、浴衣から足が覗いている。続けて民子の声が「母の体の一部、そこだけが動物のように生々しく生きていた」と語ると、画面には、はだけた浴衣の胸元から覗く丸みを帯びた乳房が大写しになる。

このように芳枝は、若い頃の豊かな乳房と比較される萎れた乳房が映されることで、老いた母であることが強調されている[10]。芳枝は、娘である民子には徹底して厳しいのに対し、春雄には甘く、春雄が大学に行って「偉い人間になることに期待をかけていた」のだが、そんな母のプレッシャーに耐えかねたのか、春雄は大学を辞めてしまう。萎れた乳房は、こうした芳枝の養育能力ないし教育方針が疑いのあるものであることを隠喩的に示しているだろう。

その老いた芳枝に対し、先のシーンでは「ずっと昔」の若い母が浴衣から覗く足と豊満な乳房の両方のショットで映されていた。つまり『母』では、若い女を扇情的な足のショットで／老いた母を萎れた乳房のショットで映すことにより、性と母性を極端に二分し、その片方しかもたない若い女と老いた母を、とりわけ春雄にとって好ましくないものとして構成している。その上で足と乳房のショット、すなわち性と母性の両方を兼ね備えた若い母が、フラッシュバックによって失われた存在として位置づけられているのである。新藤にとって、女性の身体部位と性／母性、そして理想の母の表象が密接な関係にあることは、以下の母の思い出にも如実に表れているだろう。

> 母が胸をひろげると、しめったような独特の匂いがして、乳房へかぶりつくまえに、まず幼児のわたしを甘く酔わせた。フロイトは、幼児期に現れる男の最初の性の願望は、母の乳房に吸いつく感覚にはじまるといっているが、わたしはさんせいである。母に(ママ)

10 『母』の翌年に新藤が監督した『鬼婆』（1964）でも、乙羽演じる姑の老いた乳房と吉村実子演じる嫁の若い乳房が同一フレーム内で映されることにより対比され、男と逢引きする嫁への姑の嫉妬が示されている。

乳房に吸いついた子どもを、まったく体をひらいて迎えいれ、ときには股(もも)の間へすっぽりかかえこんでくれる[11]。

思い出の中の母は、ここでも「乳房」と「股」の両方を兼ね備えた存在として回想されているのである。

ただし、新藤作品において母の乳房のイメージは、単に理想の母性の表象に留まるものではない。というのも、上記の場面でも用いられていたフラッシュバックで母の乳房を失われたものとして示す演出は、既に『原爆の子』の原爆投下シーンで試みられていたものでもあるからだ。第一章で言及したように、同作の原爆投下の場面は、乙羽信子演じる孝子が家族の墓を参った後の回想シーン内に位置する。このシーンでは当初、8 月 6 日の朝、孝子の家族たちが通勤・通学する風景を映しているのだが、そこに原爆投下の時刻に忍び寄る時計のインサートカットと秒針音が挿入され、画面には孝子の家族たちに代わり川辺で遊ぶ子どもたちの姿が映し出される。そして、乳房を吸う赤ん坊が大写しになるとともに時計の針が 8 時 15 分を指し、画面には閃光が走る。向日葵の大輪が突如として萎む映像を挟んで、画面は原爆投下後の焼け野原で、女学生たちの剥き出しになった乳房に血が流れるさまや、死んだ母の乳房にすがって泣き叫ぶ赤ん坊の姿を映す。

このシーンのように原爆の焦土で母の乳房にすがる幼児の姿は、被爆者の証言でも記憶に残る光景としてしばしば語られ[12]、原爆に関する図像でも度々題材にされた。例えば、共産党中国地方委員会がプレスコード下で密かに発行した機関紙『平和戦線』7 号（1950 年 6 月 9 日）には、従軍写真家・山端庸介が長崎で撮影した授乳中の被爆者の母子の写真が掲載されている[13]。また、峠三吉がガリ版で出版した『原爆詩集』（1951）の扉絵にも、原爆に関する詩作や絵画で知られる四國五郎が描いた黒焦げで授乳する母子の絵が掲げられている[14]。

文化史の観点から乳房のイメージの歴史的変遷を辿ったマリリン・ヤーロムの『乳房論』（1997）によれば、先史時代から乳房は命を育む豊饒な大地の象徴としてみなされたという[15]。それが西洋で母乳育児が推奨された 18 世紀以降、乳房は国家利益と結びつけられ、「乳母につながる「崩壊した」または「汚染された」乳房と、家族と社会の再建につながる母親の乳房」に二分されるようになる。ドラクロワの《民衆を導く自由の女神》（1830）でフランス国旗を掲げた画面中央の女性が乳房を露わにしているように、この時期、乳房の図

11 新藤兼人『新藤兼人の足跡 3　性と生』岩波書店、1993 年、13 頁。
12 例えば、以下を参照。濱谷正晴『原爆体験――六七四四人・死と生の証言』岩波書店、2005 年、43-6 頁。
13 永田浩三『ヒロシマを伝える――詩画人・四國五郎と原爆の表現者たち』WAVE 出版、2016 年、117－9 頁。
14 同前、150-4 頁。
15 ヤーロム、マリリン『乳房論――乳房をめぐる欲望の社会史』平石律子訳、筑摩書房、2004 年、13-29 頁。

像は祖国の表象として多用されるようになった[16]。また、17 世紀のペスト流行下で描かれたキリスト教絵画に関する新保淳乃の研究でも、聖母マリアの乳房が生命と都市救済の象徴としてこれらの絵画に描き込まれたことや、ペスト収束の記念絵画で「明らかに「ピエタ（キリストを哀悼する聖母マリア）」を連想させる」死んだ子を抱いた母親の姿が描かれたことが説かれている[17]。更に新保は、こうした「良い乳房」とは対照的に、これらの絵画においてペスト犠牲者が乳児の横で乳房を剥き出しにして倒れる女性の姿で描かれ（「不完全な母性」としての「授乳しない乳房」）、ペストの擬人像が「垂れ下がった乳房の老婆」の姿で描かれたことを明らかにしている[18]。

ヤーロムと新保の研究対象は西洋の視覚文化ではあるが、長崎で撮られた山端の写真が明白にキリスト教絵画の聖母子像の構図を模しているように、西洋絵画の図像学に基づく象徴体系は、一定程度、日本にも流入していたと思われる。少なくとも上記の様々な事例を見る限り、原爆の視覚的なイメージにおいても、乳房が原爆によって母国や母なる大地の被った惨禍を表象していることは疑いない。第一章では、理想の代理母としての「白いブラウスの女教師」について検討したが、この女教師は、原爆投下シーンでの乳房の毀損が示唆する実の母の喪失を埋め合わす存在として理想化されていたのである。

だが、こうした理想化された女性表象は、新保が「ペスト犠牲者の乳房イメージには、女性身体の価値を出産と養育に限定し、そこから逸脱する身体（官能的身体、老いた身体）を悪とみなす女性嫌悪の文化が凝縮されている[19]」と述べているように、女性嫌悪と表裏一体の関係にある。実際、まさに『母』では、「官能的身体」としての若い女の足と「老いた身体」としての芳枝の萎れた乳房が、好ましくないものとして構築され、同時に思い出の中の母の姿が、足と乳房を兼ね備えたものとして形象化されていた。では、この悪い足／良い足、悪い乳房／良い乳房のマトリックスにおいて、民子はいかにして母になるのだろうか。そしてまた、放射線障害の問題が仄めかされる本作において、民子はいかに再び妊娠へと至るのだろうか。

3. 農婦の足とオルガン

当然予測される通り、理想の母たるべき民子もまた、思い出の中の若い母と同様に乳房と足の両方を兼ね備えたものとして映される。けれども、民子の乳房と足は、二つの異なる方法で演出されている。

その一つは、田島の工場でのセックスの場面で確認できる。先述した原爆ドームの眩暈のシーンの後で、民子は結局、芳枝の勧めに従い田島と再婚する。以降、民子は田島の家に隣接する小さな印刷工場で、田島と二人で度々作業に取り組む。これらのシーンで、二人は

16 同前、159-211 頁。
17 新保淳乃「都市秩序の再生」、山崎明子／黒田加奈子／池川玲子／新保淳乃／千葉慶『ひとはなぜ乳房を求めるのか』青弓社、2011 年、139-42, 164 頁。
18 同前、144-57 頁。
19 同前、165 頁。

黙々と一定のリズムで印刷機を動かし、画面には次々と刷り上がる印刷物や機械の歯車、そしてそれらを操作する二人の手の大写しが反復して映し出される。ただし、これらのシーンは単に二人の働く姿を映しているだけでなく、その最初のシーンでは、作業をする民子の映像に「この人とうまくやらねばならない。夕べもこの人は体に乗ってきた。どうしたのだろう。うまくいかない」と彼女の内面の声が重ねられる。このように工場の作業のシーンは、田島と民子の夫婦生活に関連づけられる。

映画中盤のシーンでも、二人はまず汗だくで黙々と働いている。その途中で田島が印刷機を止め、画面手前に腰掛け、煙草をふかす。画面奥に座って作業をしていた民子は、何か物を取るためか、手を止め立ち上がって画面手前に近寄る。すると、それまで固定ショットで二人を捉えていた画面が、民子の足を追ってティルトダウンし、彼女の足と煙草の灰を落とす田島の手の大写しをフレーム内に収める。再び画面奥に戻って作業をする民子の方を田島が振り向き、構図＝逆構図で無言の二人の目線が交わされる。「なあ、いいだろ」と誘う田島に、「昼間だから……」と断る民子のクロースアップの画角がやや下がって、彼女の汗ばんだ胸元が大写しになる。戸に鍵を掛け、窓を閉める田島を見て、民子は辺りを片づけて下着を脱ぐ。民子の一連の動作を 1 ショットで追う画面は、屈んだ姿勢で衣服から覗く彼女の乳房と、スカートを履いたまま下着を脱ぐ彼女の下半身を捉える。ところが、横になった民子のもとに、利夫と田島の連れ子・咲子が現れ、二人はそそくさと身なりを整える。

このように民子は、彼女の身体を求める田島の視点で、汗ばんだ胸元と下着を脱ぐ足が捉えられる。とはいえ、最初のシーンでの内面の声に顕著なように、民子は田島とのセックスを望んでいない。民子が田島に応じるのは、あくまで彼が利夫の入院費を工面してくれるからであり、民子は田島と「性の取引[20]」をしているに過ぎない。『母』の前年の『人間』で「初めて「性」をテーマの一つにとりあげた[21]」新藤は、『母』のシナリオに関する解説文で、昨今の映画が「正しい意図を失っ」て「性を見世物的に並べている」と批判する[22]。前節で確認した仰角の主観ショットによる若い女の足は、まさにその見世物的な効果をあえて狙ったものだろう。同様に、田島の主観ショットで眺められた民子の乳房や足もまた、若い女の足と同じく生殖から逸脱した「官能的身体」に相違ない。ゆえに彼らのあいだには子どもはできず、民子は未だ乳房と足のショットにおいて母ではない。

こうしたセックスの場面での「官能的身体」とは異なるかたちで足と乳房が映るのが、春雄のフラッシュバックのシーンである。利夫の手術後、春雄は友人と空港で飛行機を眺めながら、民子とその息子の病について話している。民子に「借りがある」と話す春雄が遠くを見つめると、画面は一面の田んぼのあぜ道に切り替わり、雨の降る中を三つ編みにセーラー服、もんぺを着た民子と学帽を被った少年が歩いている。春雄のオフの声によれば、疎開中のその日、学校を遅刻する時間に家を出たことで機嫌を悪くしていたという少年の春雄が、

20 新藤、『新藤兼人の足跡 3　性と生』、21 頁。
21 新藤、『新藤兼人の足跡 1　青春』、190 頁。
22 新藤兼人「母」、『キネマ旬報』349 号、キネマ旬報社、1963 年、113 頁。

突如立ち止まり、履いていた草履を田んぼに向かって蹴飛ばす。民子は慌てて傘を置き、裾を上げて、水の張った田んぼの中に入って行く。草履を取って民子が戻ると、春雄は今度は反対側の草履を飛ばし、再度、民子に取りに行かせる[23]。幼児がむずかって母親に甘えているようなこの場面で、既述のように民子は女学生らしい出で立ちなのだが、少年春雄の主観ショットによる画面が彼女の足元を大写しで捉えることによって、水田に突っ込まれたもんぺ姿の足のみがフレームに切り取られる。つまり、画面には農婦の足のようなショットが構成されるのである。更にフラッシュバックは過去へ遡る。「俺は小さいときから姉が一番好きだった」と語る春雄の声とともに、画面は木陰で幼い男の子が上半身裸で横になった女の子の胸に聴診器を当てる光景を映す。そこに再び、雨の水田に草履を取りに行く民子の姿がインサートされ、「姉の不幸が重なる度に、あの朝のことが段々俺の胸を締めつける。俺の借りなんだ」と語る現在の春雄の横顔に戻る。このように春雄のフラッシュバックにおいて、民子は農婦のような足と、性の目覚めを象徴するお医者さんごっこの胸を映し出されるのである。

十五年戦争時の日本映画における「授乳」イメージを分析した池川玲子は、『新しき土』（アーノルド・ファンク監督、日独合作、1937）をはじめとする満州への農業移民事業を推奨した映画において、「母の乳房ではなく、「豊饒の大地＝満州」そのもの」が「男児に栄養を与える」乳房の隠喩的表現として機能したと指摘している[24]。既述のように、ヤーロムも女性の乳房は第一に命を育む豊かな大地を意味したと説く。これらの説を踏まえれば、稲の植えられた水田に立つもんぺ姿の足は、生殖と養育の象徴としての母の乳房が置き換えられたものとみなすことができるだろう。民子は、春雄のフラッシュバックと主観ショットによって、「官能的身体」とは差異化された母の足を付与されるのである。この農婦の足こそが、佐藤忠男に「豊作を祈願する」「古い農民の祭儀」や「農民的な健康なセックス」を喚起させたものであろう。

加えて、お医者さんごっこの裸の胸は、新藤がフロイトを参照して「幼児期に現れる男の最初の性」の対象と説いていた母の乳房を思わせる。母にむずかるような草履飛ばしのシチュエーションや、春雄のオフの声が「小さいときから姉が一番好きだった」と語っていたこと、そして何より春雄のフラッシュバックで農婦の足とお医者さんごっこの胸の両方がまなざされていることから、彼にとって民子は、芳枝に代わる理想の母の役を託されているといえる。

ここで改めて春雄と芳枝の関係について考察するために、日本の近代文学における「母の崩壊」を論じた江藤淳の『成熟と喪失』（1967）を参照したい。同書において、江藤は日本

---

23 このエピソードは、新藤と 4 歳年上の姉との実体験を元にした実話である。新藤兼人『新藤兼人の足跡 2　家族』岩波書店、1994 年、38 頁。ただし、本作の民子の設定――最初の夫を戦争で亡くし、二番目の夫とうまくいかずに出戻ってきたが、その夫とのあいだの子が脳腫瘍を患う――は、新藤の兄の娘をモデルにしたものである。新藤の家族に関しては注 32, 60 も併せて参照されたい。新藤、『新藤兼人の足跡 3　性と生』、22-3 頁。

24 池川玲子「「聖戦」論理の構築」、山崎明子ほか『ひとはなぜ乳房を求めるのか』、119 頁。

の文学作品の読解を通じ、「昭和三〇年代の現実[25]」としての「「母」の崩壊」について検討している。その際、江藤はまず安岡章太郎の『海辺の光景』(1959)を引き、日本社会に顕著な「母と子の密着ぶり[26]」を問う。とはいえ注意を要するのは、この母子密着が非歴史的な文化的基層や伝統の類ではなく、「農耕社会に学校教育制度が導入され、「近代」が母と子の関係をおびやかしはじめたのちになっても〔……〕むしろ一層根強くなっている[27]」ものだということだ。上野千鶴子が適切にまとめているように、階層秩序の固定化した前近代の社会では、母親は労働に忙しく、子どもも奉公などで早々に親の世界から離れるため、「「母子密着」が起きるのは、「近代」にはいってから、中産階級のあいだでのことである[28]」。江藤によれば、急速に近代化した社会において、母親は父親の二の轍を踏ませまいと息子に教育を施す一方、自らの元を去る息子を恨み、「圧しつけがましい」ほどの愛で息子を拘束する。他方、息子は父を嫌悪し切れず、父を超えることを望む母の期待を裏切ることで、密かに母の願望でもある肉感的な母子関係の維持に貢献するという[29]。このように母子密着を説く江藤は、しかしながら、同時代の文学作品の読解からそうした母子関係にもはや崩壊の兆しが見えていると述べる。そして、アメリカ人男性と姦通する妻を描いた小島信夫の『抱擁家族』(1965)に、従来の自己犠牲的な母の立場に甘んじることのない女の登場を察知し、「社会の変質をとらえつつある[30]」作品として評価した。上野が指摘するように、江藤の洞察は 70 年代に本格的に到来するウーマン・リブを予見するものだったといえるだろう[31]。

既述のように、娘である民子には厳しく、息子である春雄には滅法甘い芳枝は、江藤の指摘する母子密着の母に相当する。現に芳枝に甘やかされた春雄は、母子密着の定式通りに母の期待を裏切って大学を辞めていた。また、芳枝の夫は若い女と駆け落ちをして家を出たきりであり[32]、芳枝が終始恨み言を吐いているのに対し、春雄は家族に縛られずに好き勝手に生きた父に同情的である点も江藤の議論にあてはまる。ところが、春雄と芳枝のあいだには肝心の「母と子の密着ぶり」と呼べるほどの情緒的な関係はなく、冷めきっている。

そこで登場するのが民子である。原爆ドームの眩暈のシーンで芳枝と反目していたこと

---

25 江藤淳『成熟と喪失――“母”の崩壊』河出書房新社、1967 年、111-2 頁。
26 同前、4 頁。
27 同前、33 頁。
28 上野千鶴子「「母」の戦後史」、『近代家族の成立と終焉』岩波書店、1994 年、200 頁。
29 江藤、前掲書、12-3 頁。
30 同前、113 頁。
31 上野、前掲論文、212 頁。
32 この父は新藤家の長兄をモデルにした人物である。放蕩者だった新藤の父に代わって家族を支えるべく、尾道警察署に 20 年間勤続した新藤の兄は、戦後「アメリカ兵」や「虐げられていた中国人や朝鮮人」、そして「ヤミ屋」となった「特攻隊の生き残り」が大手を振る状況に、警察官として肩身の狭い思いをし、突如警察を辞め、「戦争未亡人」の女と駆け落ちして九州に渡ったという。新藤はこの兄に対し、「旧家の若旦那におさまるところを倒産して世間へ放り出され、息をつめるように緊張して生きた二十年が敗戦で水の泡となり、自ら家を解体した生涯は、まさに日本の「家」そのものの問題をつきつけてくる」と書いている。新藤兼人「人はなぜ家に住むか」、『新藤兼人の足跡 2　家族』岩波書店、1994 年、3-6 頁。

から、民子は一見、自己犠牲的な「赦し、受け入れる母[33]」の役を放棄した新しい女になるかのように見える。けれども、春雄が回想シーンの最後に「姉の不幸が重なる度に、あの朝のことが段々俺の胸を締めつける」と語っていたように、とりわけ春雄との関係において、民子は徐々に「赦し、受け入れる母」に近づく。ここで注目すべきは、春雄のフラッシュバックがもう一度反復されるシーンである。

手術が成功したかに見えた利夫の病が再発し、余命二、三ヶ月であることを告げられた民子は、せめて利夫を「めくらの学校」に入れさせてやりたいと話す。猛反対する芳枝に対し、春雄は民子に賛成し「どんな人間だって生きる権利がある」と励ます。公園で話す二人が別れ、春雄は姉の後ろ姿を見送る。画面は原爆ドームの周囲を歩く春雄の姿に切り替わり、同時に先ほどのフラッシュバックで聞こえていたのと同じオフの音楽が鳴る。歩き続ける春雄の姿に、先ほどの水田のショットが差し挟まれ、再び農婦の足が大写しになる。ドームを背に、春雄は画面手前に映る広島平和記念公園の《平和の池》に向かって歩き、お医者さんごっこの光景を挟んで、池の水面に春雄の姿が映り込む。目線を上げた春雄のフルショットから、画面は再び少年春雄のクロースアップにフラッシュバックし、少年春雄が水田に草履を投げる。すると画面は、現在の春雄のバストショットに戻り、その春雄の姿に水面に反射した光が揺らぐ。

このシーンで、民子は息子の死の宣告にも堪えて教育を施す母として意味づけられるだけではない。春雄のフラッシュバックの再生される場所が、原爆ドームと広島平和記念公園であり、なおかつ編集によってフラッシュバック内の水田が原爆死没者慰霊碑を取り囲む《平和の池》と繋げられることで、民子は原爆で傷ついた大地に農婦の足が象徴する実りをもたらす存在として立ち上げられるのである。『母』の乳房と足の二分法において理想の母として構築される民子は、「昭和三〇年代の現実」であったはずの「母の崩壊」を埋め合わせるとともに、もしかしたら原爆に「「汚染された」乳房」であるかもしれないという疑念を、母の乳房を代理する足によって払拭する。「古い農民の祭儀」を呼び起こす農婦の足は、当時既に崩壊の兆しが見えていた近代以降の産物であるはずの母子密着の母を、農婦の装いとフラッシュバックによって伝統的なものとして再構築しているのである[34]。

こうして見世物的ではない生殖と養育に結びつく「正しい」足で視覚化された民子は、既に身体表象の位相においては理想の母になっている。そこから妊娠へと最後の一押しをするのが息子の死である[35]。ただし、ここでの息子とは利夫だけではない。誰よりも民子を理

---

33 上野、前掲論文、201 頁。

34 上野千鶴子が指摘するように、江藤淳が 60 年代の日本文学に「母の崩壊」を読み取ったのとは裏腹に、続く 70 年代には、ウーマン・リブの台頭をはじめとする社会の変化に反動するかのように、自己犠牲的な「苦しむ母」を日本人の倫理観の核に据えようとする著作が相次いで男性知識人の手で発表された。上野が挙げているのは、土井健郎の『「甘え」の構造』(1971) や、「阿闍世(あじゃせ)コンプレックス」を再発見した小此木啓吾の『モラトリアム人間の次代』(1978)、そして佐藤忠男の『家族の甦りのために――ホームドラマ論』(1978) である。上野千鶴子「「日本の母」の崩壊」、平川祐弘／萩原孝雄編『日本の母――崩壊と再生』新曜社、1997 年、205-14 頁。

35 『裸の島』でも乙羽信子演じる農婦の母は息子を失い、一度は悲しみに暮れるも、映画の最後に再び

想の母としてまなざしていた春雄の死が、利夫の死に先立ち民子の妊娠に大きく関わっているのだ。

前節で述べたように、春雄はバーのマダムと関係をもつのだが、それは借金をして視力の弱くなった利夫にオルガンを買い与えるためであった。マダムから借金をした春雄は、回想の中でお医者さんごっこをしていた大樹の下で民子にその金を渡し、二人でオルガンを買いに行く。次のシーンで民子は、『原爆の子』の孝子のように自宅でオルガンを演奏し、利夫と田島の連れ子の咲子に「親子のカラスの歌」を歌って聞かせる。ところが春雄は、マダムに手を出したために彼女の情夫であるやくざ風の男から袋叩きに遭い、男と刺し違えて他界してしまう。

その春雄の葬儀の後、民子と田島はいつも通り印刷機の騒音の中、工場で作業に励む。そこにどこからかオルガンの音で「カラスの歌」の旋律が聞こえてくる。機械を止め、二人は画面外の居間の方を眺める。すると画面は、居間でオルガンを弾く利夫と、その音に合わせて「カラスの歌」を歌う咲子の姿にカットする。音楽を残したまま、画面は居間の方を眺める民子と田島の姿に戻る。ふと民子が目線を田島の方に向け、「私はこの人を本当の気持ちで抱きしめたことがあるだろうか」と内面の声で語る。画面が徐々に民子の顔にトラックインすると同時にオフの音楽が聞こえ出し、利夫のオルガンと咲子の歌による「カラスの歌」の伴奏を務めるようにハーモニーを構成する。利夫と咲子のショットを挟んで、田島を見つめる民子のバストショットに、民子の内面の声が「この人を私のからだの中に入れよう。この人の子どもを産もう」と重なる。民子は田島に「表の戸を閉めて下さいな」と伏し目がちに告げる。二人は支度をするのだが、今度は民子の乳房や下着を脱ぐ足が映ることはなく、オフの音楽による「カラスの歌」の変奏の中、民子の恍惚の表情が大写しになる。

先述のセックスの場面とは異なり、ここでは民子の「官能的身体」は映らない。その代わりに登場するのが、『原爆の子』で理想の母の構築に貢献していたオルガンと歌である。この場面で、民子はそれまでとは違い田島を受け入れている。とはいえ、それは単に民子に心境の変化があったからではないだろう。『原爆の子』で孝子の歌は過去と現在のショット間の「裂け目」を埋め合わせて、戦前・戦後に「連続性」を供給していたが、ここでも音楽が「媒介」の効果を発揮しているのである。それまでの工場のシーンでは、印刷機の騒音が鳴り響く中、民子が内面の声で自身の心情を吐露していた。それが上記場面では、オフの音楽が田島と民子の聞く画面外の「親子のカラスの歌」と調和し、「子どもを産もう」と決意した民子の心境を投錨する効果を発揮することによって、外面の音と内面の音、田島と民子のあいだを「媒介」しているのである。こうして「官能的身体」に代わって農婦の足を付与された民子は、新藤が「性の取引で出発した夫婦は、やがて愛の芽ばえをみつける[36]」と語るように、生殖目的の「正しい」性に導かれる。

その民子に妊娠の兆しが訪れるのは、またしても工場でのシーンである。上記のセックス

大地を耕し、種を撒く。

[36] 新藤、『新藤兼人の足跡 3　性と生』、23 頁。

の直後、利夫の容態が急変し、田島と民子は急いで利夫を病院に運ぶも、あえなく民子は利夫を失う。シーンが切り替わって、それでもなお二人は、ひたすら工場で作業に没頭している。ところが、虚ろな顔つきの民子と印刷機のカットのリズムが徐々に早くなり、目まぐるしく画面が切り替わるなか、不意に民子が頭上をボーっと眺める。すると、それまで聞こえていた印刷機のけたたましい音が消え、画面には燃える向日葵の大輪と続いて例の光の粒子が短くインサートされる。民子はふらふらと立ち上がり、画面外に視線を投げる。そこにどこからか「カラスの歌」を奏でるオルガンの音が聞こえてくる。画面外を見る民子の大写しから、その視線を追って画面は居間のオルガンにカットするのだが、そこには誰もいない。にもかかわらず、オルガンの音は相変わらず聞こえている。民子が音に引き寄せられるように「利夫ちゃん」と呟き、居間に入って行く。しかし、当然そこには誰もおらず、音の鳴らないオルガンが民子の主観ショットで映される。けれども、民子はあたかもオルガンの音が聞こえているかのように首を上下に振ってリズムを保ちながら、薄らと笑顔を浮かべて「親子のカラスの歌」を歌い始める。慌てて追い駆けてきた田島が不安げに彼女を見つめ、「民子！」と声をかける。ゆっくりと田島の方を振り向いた民子が頭を押さえてその場に倒れ込む。民子が目を覚ますと、そこは病院であり、傍らにいた芳枝から自身が妊娠していることを知らされる。自分の手や腕を入念に眺めていた民子は、一言「産むわ」と答え、両手を腹に当て「死んだ利夫も〔……〕田島もここに入っとるんよ。私は何もできない女だけど一人の命を産むことはできるわ」と宣言する。

上記場面では、音源に繋留することのできない〈天使の音楽〉としてのオルガンが聞こえ、死んだ利夫が奏でている音楽として機能する。それが観客にも聞こえなくなり、唯一、民子にのみ聞こえているかのように彼女が歌い出すことによって、オルガンの音は民子の内部に響いているように見える。続く病院で民子は「死んだ利夫も〔……〕ここに入っとる」と話していたが、この場面では春雄が残し、利夫の亡霊が奏でるオルガンの音が彼女の体内に入り込むように見えることによって、妊娠が表象されているのである[37]。以上のように『母』では、『原爆の子』で乙羽＝孝子と子どもたちの幸福な思い出を象徴していたオルガンを再利用し、田島との生殖目的のセックスと妊娠が演出されている。

加えて、病院のシーンでの民子の手の仕草に注目したい。この手を眺める仕草は、被爆者にとって手に斑点が出ていないか原爆症の発症を確かめる動作を意味する。前述の通り、本作では民子たちの被爆体験の有無は一切語られないものの、物語内容から判断すれば、民子と春雄は戦時中に疎開しているので、少なくとも直接被爆はしていないと考えられる。だが、オルガンの幻聴の直前に、『原爆の子』の原爆投下シーンにも映っていた向日葵が燃えるショットと放射性降下物を暗示する光の粒が差し挟まれることや、上述の手の仕草、そしてこれまでの眩暈のシーンの演出などを考慮すると[38]、やはり民子は利夫の死の原因が自身の

---

37 小川徹は、この場面について「受胎を描いためずらしい演出」と評している。小川徹「新藤兼人は「母」で何を描いたか」、『映画芸術』11 巻 12 号、映画芸術社、1963 年、24 頁。

38 これらに加え、映画冒頭の民子の顔のショットは、窓ガラスに反射した入道雲が重ねられることで、あたかも彼女の顔半分をケロイドが覆っているかのように見える。乙羽信子は、新藤の『触角』では一児

被曝と「遺伝」によるものではないか疑っていると推察できる[39]。とはいえ、農婦の足がそうであったように、民子の被爆／曝はあくまで映像によって暗示されているだけであり、物語内容からは彼女が被爆者であるか否かは判別できない。

こうした曖昧な演出に関して、当時の原爆症や「遺伝」を巡る言論を振り返りたい。広島大学の病理学者であった杉原芳夫は、1966 年の講演で、放射線による人体の遺伝学的影響に関する過去の統計資料から、被爆者と非被爆者とのあいだで突然変異発生率に有意の差はないと結論づけている[40]。にもかかわらず、僅かな事例から「被爆者はすべて奇形児を産むというイメージが、つくりだされたために、ひどい結婚上の差別が発生[41]」したと説く。白血病についても同様であり、白血病の家族発生に関する研究から、「被爆二世が、白血病になりやすい体質を賦与されている」可能性があり得るとはしながらも、大前提として当時は被爆二世についての広範な調査が未着手であり、「原爆症即白血病」などの偏見による被爆者への差別を戒めている[42]。その反面で杉原は、アメリカの研究機関である ABCC が原爆との明白な因果関係が証明された疾病のみを原爆症と定めたことに異論を唱え、放射線障害の解明や治療・予防の方法を見出すためにも、差別に臆することなく被爆者の「病気や病的現象はすべて、原爆と関係があるものとして」調査研究を行うことの必要性を主張した[43]。

このように原爆症の「遺伝」に関する言論は、医学と差別、そして社会保障・国家補償を巡る複合的な状況と絡まり合っており、科学的調査に基づかない偏見は否定しながらも、原爆による被爆二世への影響を隠蔽しようとする行政には抗議しなければならないという二重の態度が要求された。『母』において民子の被爆体験が明言されないのは、これら複合的

の母・石川民子と米兵相手の娼婦・ユキの二役を演じているのだが、被爆者のユキは顔と胸の半分がケロイドに覆われている。また「石川民子」という名は、明らかに『原爆の子』で乙羽が演じた「石川孝子」と『母』の「民子」を合成した名であろう。従って同作は、新藤の原爆映画作品の母を象徴するような人物とケロイドをもつ「パンパン」の被爆者が、分身関係に置かれている。こうした原爆映画における母の形象の変化については、次章で『触角』と同年に公開された熊井啓の『地の群れ』（1970）を中心に検討する。なお、『母』冒頭の窓ガラスのショットにおけるケロイドの暗示は、本章のもとになった以下の拙稿に対する匿名の査読者の指摘によるものである。記して感謝を申し上げる。「新藤兼人『母』にみる農婦の表象と不可視化される植民地主義――乳房と足のショット分析から」、『映画研究』11 号、日本映画学会、2016 年、4-21 頁。

39 日本被団協が 1985 年に実施した「原爆被害者調査」を分析した濱谷正晴の著作『原爆体験――六七四四人・死と生の証言』（調査の回答者数は 1 万 3168 人。濱谷はその内、重要な 7 つの設問すべてに回答した 6744 人を考察対象にしている）によれば、被爆者であるために不安があると答えた 5149 人（全体の 76%）の内、30.4%の被爆者が「子供や孫の健康が不安だ」と答えている。更に濱谷は、その不安を感じる傾向が被爆直後に急性症状があった者ほど強いことを明らかにしている。濱谷、前掲書、146-7 頁。

40 杉原芳夫「原爆と医療――被爆者の立場にたつ医学者からの報告」、家永ほか編『日本の原爆記録 14』日本図書センター、1991 年、127-30 頁。

41 同前、129 頁。

42 同前、122, 130-1 頁。なお、被爆二世を対象とする健康診断は、1979 年から実施された。被爆二世に関する運動の歩みや健康調査を巡る厚生省（当時）との交渉などに関しては、以下の「全国被爆二世団体連絡協議会」のサイトに詳しい。http://www.c-able.ne.jp/~hibaku2/a-ayumi/a-ayumi.htm（2018 年 8 月 14 日確認）

43 同前、122-5 頁。

な状況や被爆者の不安を考慮した結果かもしれない。しかし、ここまで検討してきたように、本作で民子は原爆ドームや光の粒子などの原爆を暗示する類型的なイメージによって被爆者として表象され、なおかつ彼女の被曝が利夫の病や死と関係があるかのように示唆されていた。好ましい女と好ましくない女を峻別していた乳房と足の二分法も含め、固定的な被爆者表象・女性表象を活用した本作の演出は、偏見に基づく差別や支配的なジェンダー規範を再生産しかねないものだといえるだろう。

加えて、本作で理想の母の表象を構築していた農婦の母の足もまた、同時代において崩壊しかけていた「赦し、受け入れる母」を伝統的なイメージで提示している点で、ジェンダー規範の再生産の問題と関与している。実際、農婦を「失われた理想像」として捉える心性は、『母』やそれを評する佐藤に限ったものではなく、同時代の他の男性知識人による言論にも共通するものであった。

例えば、九州の炭坑でサークル運動を展開した詩人の谷川雁は、エッセイ「農民と詩」（1957）で、「日本の民衆の大部分は農民の出身」であり「農民は労働者階級をはじめすべての勤労階級に対して母親としての地位を主張することができる」と記している[44]。当時、「前衛党の組織性により農民の正常な感性を土台として国民の感覚を再建」する必要性を説いていた谷川は、同エッセイで「脱走した四人の娼婦たち」が「革新派の市議や労働幹部」から即座に後援の約束を取り付けるさまを見て、最初「女郎の手管」かと疑ったものの、彼女たちが「貧農の娘たち」であることがわかるや、「古い優しさ」に満ちた「階級への愛と個々の性愛を結ぶきずな」をそこに見出し、「遠い昔の共同体の幻し――を見た」と結んでいる[45]。旧来の左翼的な社会主義運動に大衆の心性を接続させようとする谷川の射程において、「農民の正常な感性」は「国民の感覚」の土台となるべきものであるが、その際「農民」は「母親」になぞらえられている。そして、その母なる「遠い昔の共同体の幻し」が、ここでは「女郎」とは差異化された「貧農の娘たち」を通して看取されているのである。

谷川の文章もまた、『母』や佐藤の評論と同様に、農民的な母のイメージを日本の共同体における「失われた理想像」として捉えている。その農婦の比喩形象が、『母』では原爆症の放射線障害への不安を乗り越え、子を産む母を改めて理想化するにあたって召喚されていたのである。ここで注意すべきは、農婦と同時に母の乳房をも代理する民子の足が、あらかじめ嫌悪の対象となる好ましくない女（若い女と老いた母）を女性の身体部位（扇情的な足と萎れた乳房）で視覚化した上で、それらとの差異化によって理想像として構築されていたことだ。谷川の文章でも、一旦「女郎の手管」を蔑視の対象として据えた上で、その否定によって「貧農の娘たち」が抽出されていることに注意を払う必要がある。谷川の文章に刻印されたジェンダー規範は、春雄の主観ショットによって「官能的身体」とは異なる農婦の

---

44 谷川雁「農民と詩」、『原点が存在する』弘文堂、1958 年、110-1 頁。なお、以降の谷川雁「農民と詩」に関する考察は、西亮太による以下の口頭発表から多大な示唆を得たものである。西亮太「「異族」との連帯のために――森崎和江の労働運動論と「エロス」のゆくえ」、表象文化論学会第 10 回大会、早稲田大学、2015 年 7 月 5 日。

45 谷川、前掲論文、111, 115-6 頁。

足を抜き取っていた『母』や、「都会の女のなかに」「農民的な健康なセックス」を発見した佐藤の文章にも共有されているものだろう。ペスト図像を分析した新保淳乃は、「中世から近世にいたるまで、女性を善と悪に分断する表象文化は、男性中心の宗教的・社会的制度を正当化してきた[46]」と述べているが、これらの事例は、こうした表象文化が西洋だけのものではないことを示しているだろう。

4. 朝鮮人被爆者の包摂・排除

以上のように「良き乳房と悪しき乳房のイメージ[47]」によって社会秩序を再生させようとする『母』では、ここまで論じてきた好ましくない女の排除とは別に、より目立たないかたちでの包摂と排除が行われてもいる。それが朝鮮人被爆者の問題である。というのも、民子と再婚し、映画の最後で彼女とのあいだに子を授かる田島は、朝鮮人として設定されているのである。

田島が朝鮮人であることは、結婚後、民子が芳枝に「田島が朝鮮人だってこと言わなかったわね」と言及する場面[48]を除いて、本作では一切触れられず、彼の来歴や被爆体験の有無も不明なままである。田島を演じているのが殿山泰司であり、更に日本映画においてその人物が朝鮮人であることを示唆するためにしばしば用いられてきた独特の訛りも聞こえないため、民子によって言及されない限り、田島を朝鮮人と判別する手立てはない。とはいえ小川徹は、『母』の評論で「朝鮮人の血がまじわることによって新しい受胎が行われ」たことを、「混血しなければ平和の基礎はつくられない」と評価している[49]。確かに、朝鮮人被爆の実態調査や援護運動などが本格的に着手され、出版物やテレビ・ドキュメンタリーが朝鮮人被爆者に注目するようになるのは 60 年代後半以降であるから[50]、60 年代前半の時点で原爆映画に在日朝鮮人を登場させた『母』は、当時としては革新的な作品だったかもしれない。だが、本作が「平和の基礎」を築いているといえるかどうかには疑問が残る。

1975 年に結成された「広島県朝鮮人被爆者協議会」の会長・李実根は、多数の朝鮮人が「軍都ヒロシマ」に集められた根本要因に、1910 年の「韓・日合併」以降続く「日本帝国主義の植民地政策」を指摘する[51]。1939 年の「朝鮮人労務者内地移住の件」の通牒および

---

46 新保、前掲論文、165 頁。

47 同前、165 頁。

48 民子に指摘された芳枝は、その場面では「朝鮮人だって何だって人間に変わりはありゃせんよ。それにあの人も今は日本人じゃ」と言い返しているものの、ラストの民子の病室では「わしゃ、あのときは急場しのぎのつもりで〔縁談を：引用者註〕無理に勧めたんじゃけどな」と田島との子を産むことに暗に反対している。

49 小川、前掲論文、24 頁。

50 朝鮮人被爆者に関する言説状況やテレビ・ドキュメンタリーにおける朝鮮人被爆者の登場に関しては、以下の論文に詳しい。なお、管見の限り、『母』は原爆映画に在日朝鮮人が登場する最初の事例である。川口隆行「朝鮮人被爆者を巡る言説の諸相――一九七〇年前後の光景」、『プロブレマティーク――文学／教育』4 号、同人 Problématique、2003 年、52-66 頁；丁智恵「1950～60 年代のテレビ・ドキュメンタリーが描いた朝鮮のイメージ」、『マス・コミュニケーション研究』82 号、日本マス・コミュニケーション学会、2013 年、127 頁。

51 李実根「被爆朝鮮人問題と「朝被協」」、中島竜美編・解説『日本原爆論大系 3――原爆被害は国境を

1944 年の徴兵制施行により広島市の朝鮮人人口は急増し、原爆投下時には約 5 万人の朝鮮人が爆心地から 4.5 キロ以内に居住していたといわれる。その内 3 万人が死亡もしくは行方不明になったと推定されている[52]。朝鮮人被爆者は被爆者であることに加え、朝鮮人であることによる二重の差別に晒され、素性を隠す者も少なくなかった[53]。また、原爆医療法（1957）や原爆特別措置法（1968）には国籍条項がないため、在日朝鮮人被爆者にも平等に適用されはしたが（在外被爆者は不適用）、集住地区で被災した朝鮮人にとって被爆事実の証人の確保が困難であったことに加え、65 年の日韓基本条約まで国民健康保険が適用されなかったため（朝鮮籍は 70 年代以降）、本来同法の適用には保険は不要だったにもかかわらず窓口で差別されることもあったという[54]。

永田浩三は「広島は日本人の被害しか目に入っていない」との俗説に対し、1949 年に日本製鋼の広島製作所で起こった日鋼争議や、それを起点に峠三吉らが行った初発の被爆者運動に、朝鮮人も参加していたという重要な指摘をしている[55]。だが、その後、ビキニ事件以降の国民的な原水禁運動の中で「唯一の被爆国」言説が形成され、同時期に在日朝鮮人の「帰還事業」[56]が着手されるに従い、朝鮮人を含む外国人被爆者の存在や戦前の日本の帝国主義・植民地主義が不問にされてきたこともまた事実だろう。本章にとって重要なことは、新藤兼人がこれら朝鮮人の置かれた戦後の状況を決して認識していなかったわけではないということだ。

新藤は、『母』公開の前年である 1962 年に RKB 毎日放送が製作したテレビドラマ『死ぬほど逢いたい』の脚本を手掛け、同作のヒロインで玄界灘から密入国した朝鮮人・李紀芳に、日本生まれの自分になぜ日本の国籍がないのかと問わせている[57]。周知のように、韓国併合で国籍上「日本臣民」とされた朝鮮人は、戦後 1947 年 5 月 2 日（日本国憲法施行の前日）の外国人登録令で「当分の間、これを外国人とみなす」と規定された後、サンフランシスコ講和条約発効に伴い、法務府民事局長の通達によって一方的に日本国籍を剥奪された[58]。創氏改名した「木下花子」という名をもち、「日本人と変わらない」流暢な日本語を話す李は、戦後一度朝鮮に帰ったのか 1952 年に密入国し、逮捕・強制送還されている――その際、大村収容所で父を亡くしている。その後、李は日本人の「夫」（入籍はしていない）に会うべく業者に高い渡航費を払い、劣悪な環境の密航船で日本に再入国し、またも逮捕される。このようにドラマでは「夫」に会うべく李が奔走するさまが描かれるのだが、着目すべきはこ

越える』日本図書センター、1999 年、179-84 頁（初出は、広島県朝鮮人被爆者協議会編『白いチョゴリの被爆者』労働旬報社、1979 年刊）。

52 同前、183-6 頁。

53 朴壽南『もうひとつのヒロシマ――朝鮮人韓国人被爆者の証言』舎廊房出版部、1983 年、29-33 頁。

54 中島竜美「解説」、中島竜美編・解説『日本原爆論大系 3――原爆被害は国境を越える』、540 頁。

55 永田、前掲書、88-106 頁。

56 この「帰還事業」を題材にした映画に、吉永小百合が主演した『キューポラのある街』（浦山桐郎監督、1962）がある。

57 新藤兼人「死ぬほど逢いたい」、『シナリオ』18 巻 11 号、シナリオ作家協会、1962 年、111 頁。

58 遠藤正敬『戸籍と国籍の近現代史――民族・血統・日本人』明石書店、2013 年、163-71, 237-49 頁。

の李を演じているのが、ほかでもない乙羽信子だということだ。本作で乙羽＝李は、独房で何度も呟くように朝鮮の民謡《アリラン》を歌っている[59]。

新藤は、『母』の作中で芳枝が住む太田川沿いの原爆スラムに、当時、朝鮮人もいたと書き残している[60]。こうした点や『死ぬほど逢いたい』の社会派な内容を考慮すると、新藤にとって、朝鮮人被爆者は決して無視できない存在であったと思われる[61]。田島に物語上ほとんど意味をなさない朝鮮人という設定を与えたのも、一面では新藤の問題意識の表れとして見ることもできなくはない。とはいえ、上述のように、田島は一切来歴が明かされず、民子たちと同様に被爆の事実も不明であり、従って朝鮮人被爆者が戦前・戦後に立たされた苦境を本作から窺い知ることはできない。むしろ本作の田島の存在は、単に民子の妊娠に必要なだけではなく、民子を「農民的な健康なセックス」がそこに見出されるべき「労働者階級」の「都会の女」に仕立て上げるべく、工場の印刷機を操作する彼女の手の大写しを映すためにこそ必要とされている。佐藤が述べていた「日本の農家の母親たちの、働いて働いて働きぬく生きかた」は、農婦の足のショットに加え、田島の工場での一連の作業シーンなくしては看取され得ない。

このように朝鮮人・田島もまた、理想の母の構築に取り込まれている。だが、小川が評価していた「受胎」や「混血」による問題の解決は、平和の構築どころか責任の所在を曖昧にすることにしかならないだろう。実際、本作では、広島における朝鮮人（被爆者）の当時の状況や植民地支配に対する日本の責任は、不問のままである。これらの点から本作において朝鮮人・田島は、包摂されつつ排除されているといえよう。民子の妊娠は、原爆症の問題も朝鮮人の問題も、そして当時生じていた「母の崩壊」もすべてを母の表象の中に飲み込んでしまうのである。

こうした母の表象が備えている政治性は、在日朝鮮人二世の朴壽南による原爆映画『もうひとつのヒロシマ――アリランのうた』(1987) との比較によって、より鮮明になるだろう。本作は在日・在韓朝鮮人被爆者たちの証言を記録したドキュメンタリー映画であり、戦前の日本の皇民化教育や戦後の苦境、また差別を避けるために日本人として暮らしてきたことなどが朝鮮人被爆者たちによって語られる。これに加えて映画の序盤では、彼らの証言を理解する手助けとして、朝鮮人が日本に移住するまでの歴史が解説される。その中の一場面では、オフの音楽で民謡《アリラン》が流れる中、子どもを抱えた白いチマ・チョゴリ姿の女性や、土地測量をする警官の姿を映した農村の白黒写真が画面に継起する。そこに朴壽南本

---

59 田村孟は、『死ぬほど逢いたい』の《アリラン》と比較して、『母』の「カラスの歌」を「身の不運を慰め」「庶民の運命感に回帰するだけ」と批判している。田村孟「「母」における歌の契機」、『映画芸術』12 巻 1 号、映画芸術社、1964 年、53 頁。

60 この原爆スラムには、民子のモデルとなった新藤の姪も住んでいたが、取材とはいえ不法滞在者の住むスラムには簡単には入れなかった。そこで新藤の手助けをしたのが、注 23 で記したように草履飛ばしの思い出を新藤と共有する新藤の姉である。この姉は、第一章の注 39 で記したように広島で助産師を務めており、原爆スラムにも入り、貧しくて病院に行けない住民の子を産む手伝いをしたという。新藤兼人『新藤兼人原爆を撮る』新日本出版社、2005 年、103 頁；新藤、『新藤兼人の足跡 2　家族』、33-4 頁。

61『ドキュメント８・６』で、新藤は李実根が会長を務めた広島県朝鮮人被爆者協議会の会員にインタビューを行っている。

人のオフの声によるナレーションが吹き込まれ、「植民地朝鮮」で「土地を奪われ、農業に破産した農民たち」が、「日本資本」に安い労働力として買い叩かれ、「若かった父や母たちは玄界灘を渡って来た」と写真の解説を施す。

谷川や佐藤の論考では、「大地から追い出された農民[62]」は、前プロレタリアートないし日本の共同体の土台に位置づけられていた。だが、ここでは「土地を奪われ」た農民は、「植民地朝鮮」から「日本資本」によって買い叩かれた朝鮮人の父母というまったく別の文脈に位置づけられている。その上で、もんぺではなくチマ・チョゴリ姿の農婦の母が、古い写真と民謡の喚起する失われた祖国を表象しているのである。このように『もうひとつのヒロシマ』もまた、伝統的な農婦の母のイメージによって失われた大地としての母国を表象している点では『母』と変わりないが、朝鮮人被爆者の問題を扱った本作において、その農婦はもんぺではなくチマ・チョゴリを纏った朝鮮の母であり、日本の植民地支配を喚起している。これに対し、『母』では朝鮮人・田島が日本の伝統的な母の表象を構築することに寄与しているのである。上述のように田島は、見た目や流暢な日本語の発音、あるいは創氏改名したであろうその名前から、日本人以外には見えない。にもかかわらず、わざわざ朝鮮人と名指された上で、「新しい受胎」によって民子とのあいだに子を設けることは、「平和」のための「混血」というより同化政策と言った方が適切ではないだろうか。

この点で注目に値するのは、日本ドキュメンタリストユニオン（NDU）による原爆映画『倭奴（ヂェノム）へ――在韓被爆者　無告の二十六年』（1971）である。同作は、訪韓した佐藤栄作首相（当時）に 8 名の在韓被爆者が直訴状を渡すべくソウルの日本大使館に乗り込むエピソードを中心に、彼らの証言を記録したドキュメンタリー映画である。その終盤では、宴会の席で酔った朝鮮人被爆者たちが、《ふるさと》などの日本の唱歌を歌う姿が荒い映像[63]や後ずさりをする画面によって映し出され、そこに日本人を告発する彼らのオフの声が重ねられる。第一章では『原爆の子』が唱歌や童謡を観客の郷愁の念を掻き立てるために用いていたことを検討したが、上記のシーンはこれらの音楽が決して無垢なものなどではなく、戦時中に被植民者や日本人を国民として同化させることに貢献していたことを露わにする。

また『倭奴へ』の被爆者たちと同様に、『もうひとつのヒロシマ』に「アリランの歌」という副題を付けた朴壽南も、日本の童謡を歌って育った者の一人であった。朴は、1958 年に在日朝鮮人二世の少年・李珍宇が起こした女子高校生殺害事件、通称「小松川事件」の後、死刑囚となった獄中の李と往復書簡を交わしている。その書簡で、朴は李珍宇に、金素雲訳編の『朝鮮民謡選』（1933）を贈り、次のように書いている。

> 「夕やけこやけ」、「赤とんぼ」など、日本の童謡のなかで、わたしは育ちました〔……〕あなたのお父さんは、おそらく、この中に収められている童謡のいくつかをうたいなが

62 谷川、前掲論文、110 頁。

63 小松川事件を題材にした大島渚の『絞死刑』（1968）で、主人公・R（尹隆道）に「姉さん」と呼ばれるチマ・チョゴリ姿の女性（小山明子）は、朴壽南をモデルにした人物である。

ら育ったことでしょう。お父さんにとって故郷や、故郷のわらべうたに寄せる想いは切実でしょうが、日本で生まれたわたしたちにとってのその郷愁とは、いったい何なのでしょうね[64]。

これらの事例は、日本が独立した1952年に公開され、童謡の歌声を無垢な幼年期を喚起するものとして活用していた『原爆の子』が、一体だれを観客＝国民として想定していたのか（いなかったか）を、改めて批判的に想像させる[65]。このとき、日本の農婦の表象の構築に、自らの過去については一切語らない帰化した朝鮮人・田島が与しているといういびつさによって、『母』の理想の母はその内部に裂け目を内包しているといえよう。

それまで日本社会で見えないものとされてきた在日朝鮮人被爆者の原爆言説における出現は、単に政治的・社会的議論に変化をもたらしただけでなく、原爆映画の演出にも大きな影響を及ぼした。とりわけ熊井啓の『地の群れ』（1970）は、『母』が潜在的ながらも露わにしていた母および妊娠の表象と占領の問題との繋がりを、よりラディカルなかたちで暴いた作品である。同時に『地の群れ』は、長崎を舞台とする原爆映画に度々登場する聖母マリアの彫像を粉々に砕くという挑発的な演出が試みられた作品でもある。次章では、『地の群れ』が本論でここまで検討してきた既存の原爆映画を批判的に継承しながら、いかに解体しようとしているのか、検討することにする。

64 朴壽南編『李珍宇全書簡集』新人物往来社、1979年、117-8頁（『罪と死と愛と』三一書房、1963年、の加筆修正版）。

65 在日朝鮮人の詩人・金時鐘の自伝的なエッセイ「クレメンタインの歌」（1980）には、朴壽南と一見近いようでいて異なる歌の喪失の経験を見出すことができる。1929年に朝鮮で生まれた金時鐘は、1948年に済州島で起こった民衆蜂起とこれを鎮圧しようとした韓国軍による島民の虐殺事件、通称「四・三事件」に関与し、警察から逃れるべく日本を訪れた。「クレメンタインの歌」は、上記の経緯から遠い韓国で死に目に会えぬまま亡くなった父の二十回忌のエピソードから、「45年8月15日」の出来事が回想される。朝鮮の街が祖国解放を祝う歌で沸き返る中、皇国臣民の若者であった金少年は、自身が《海征かば》や《夕焼け小焼け》などの日本の歌しか歌えないことを悟る。「国語常用」や「方言札」を強制した皇民化教育下で「優等生」となった金時鐘は、当時、家の中でも日本語で話しており、日本語を話さない父母とのあいだには「親子が親子でない関係」ができていた。そんな金時鐘が「朝鮮人に立ち返るきっかけを持ったのはたったひと節の歌からであった」という。それがかつて父と歌った《いとしのクレメンタイン》である。同曲は元々アメリカ民謡であり、《アリラン》のような朝鮮民謡ではない。けれども金時鐘はこのエッセイを次のように締め括っている。「誰が唄い出して私にまできた歌なのか。どうあろうとこれは“朝鮮”の歌だ」。自身の民族的なルーツとは関係のない《いとしのクレメンタイン》を「“朝鮮”の歌」と捉える金時鐘の視座は、新藤兼人の原爆映画やその裏返しとしての朴壽南の作品に看取される自民族中心主義を断ち切る批判性を備えている。金時鐘「クレメンタインの歌」、『「在日」のはざまで』平凡社、2001年、26頁（初出は『クレメンタインの歌』文和書房、1980年）。

第 5 章
占領の表象としてのマリア像――熊井啓『地の群れ』にみる無垢なる被爆者像の解体

1. 映画の新しい波と原爆映画

ここまで本論では、占領期検閲が解除された 1950 年代から、戦争の痕跡が徐々に薄れつつあった 1960 年代までの原爆映画を検討してきた。本論は、これらの映画においてジェンダー化された被爆者表象が「無垢なる犠牲者」として構築されるにあたり、原爆言説やジェンダー規範のみならず、映画独自の媒体的特質や商業的事情、個々の作家や俳優の特徴がいかに影響を及ぼしたかを考察してきた。特に第三章では、大手映画会社による恋愛メロドラマ調の原爆映画を分析し、当時の大スターであった若尾文子と吉永小百合のイメージを取り入れながら、被爆者表象がケロイドから視覚的に汚れのない白血病へと移行する過程を検証した。

このように大手映画会社が商業的な原爆映画作品を手掛けた一方で、同時に 60 年代後半は、若手監督が既存の原爆映画を批判的に継承するような意欲的な試みを模索した時期でもあった。例えば、勅使河原宏は、1964 年の映画『砂の女』(勅使河原プロダクション製作)で、関川秀雄の『ひろしま』(1953) やアラン・レネの『ヒロシマ、モナムール』(1959) に出演した岡田英次を主役に起用している。勅使河原は、岩国に程近い屋代島から原爆を目撃しただけでなく、亀井文夫の『生きていてよかった』(1956) や『世界は恐怖する　死の灰の正体』(1957) で助監督を務めており、既に短編ドキュメンタリー『蒼風とオブジェ いけばな』(1957) でも前後の脈絡なくキノコ雲の映像をモンタージュしていた。物語内容は原爆と関連のない『砂の女』でも、『ヒロシマ、モナムール』の冒頭シーンを思わせるような抱擁する男女の砂まみれの肌が大写しになったり、腕時計が広島に原爆の投下された 8 時 15 分を指していたり、原爆映画のモチーフが所々に差し挟まれている[1]。更に『他人の顔』(1966) でも、事故により顔に酷い火傷を負った主人公 (仲代達矢) が、映画内映画として劇中挿入される顔にケロイドをもつ若い女性被爆者 (入江美樹) の姿と対比されるように、勅使河原は既存の原爆・被爆者表象を物語内容とは直接には連関しない映像として自作に取り入れた。

また、黒木和雄もこの時期、日本アート・シアター・ギルド (ATG) の製作による原爆映画『とべない沈黙』(1966) で長編劇映画デビューを飾っている。周知のように黒木は後年、『かよこ桜の咲く日』(テレビ西日本・テレビ長崎製作のドキュメンタリー番組、1985) や『TOMORROW　明日』(1988)、『父と暮らせば』(2004) など複数の原爆映画を撮ることになるのだが、『とべない沈黙』を撮る以前は岩波映画製作所で企業からの受注による短編 PR 映画を手掛けていた。ただし既に黒木は、当時、北海道電力から請け負った観光 PR 映

[1] 以下の著作でも、『砂の女』と『ヒロシマ、モナムール』との関連性が指摘されている。Lippit, Akira Mizuta. *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2005. pp.125-6. (門林岳史／明知準二訳『原子の光 (影の光学)』月曜社、2013 年、) ; 友田義行『戦後前衛映画と文学――安部公房×勅使河原宏』人文書院、2012 年、162-3 頁。

画に、『わが愛北海道』（1962）と明らかに『ヒロシマ、モナムール』にオマージュを捧げた題名をつけている [2]。当然ながら、『わが愛北海道』の物語内容は原爆の題材とは関係ないが、同作で黒木は、観光 PR に北海道を訪れた男と北海道に住む女による恋愛物語の要素を付け加え、「風景の変遷と主人公の意識の流れ」を結びつける「レネ＝デュラスの手法」を参照したのである [3]。これとは反対に原爆映画『とべない沈黙』は、元々、松川八洲雄がいすゞ自動車の PR 映画として温めていた脚本『蝶々の旅』を翻案したものであり、この『蝶々の旅』が長崎を舞台の一つにしていたことから、原爆の題材が映画に取り入れられることになった [4]。

当時一千万円の低予算で若手監督の映画製作・配給を支援していた ATG は、『とべない沈黙』のほかにも、森弘太の『河　あの裏切りが重く』（1967）や吉田喜重の『さらば夏の光』（1968）などの原爆映画を製作している。吉田喜重は後年、オムニバス映画『キング・オブ・フィルム／巨匠たちの 60 秒 *Lumière et Compagnie*』（1995）に収録された短編作品に加え、『鏡の女たち』（2002）で原爆を題材にしており、カズオ・イシグロが長崎で被爆した女性の半生を綴った『女たちの遠い夏 *A Pale View of Hills*』（1982）の映画化も企画していた [5]。更には『ヒロシマ、モナムール』で日本側の撮影助監督を務め、『その夜は忘れない』（1962）では脚本を務めた白井更生もまた、同時期に自身の監督作『ヒロシマ一九六六』（1966）を撮っている。

これら若手監督による新しい原爆映画は、しばしば『ヒロシマ、モナムール』と比較され [6]、作家自ら同作に言及することも少なくなかった [7]。実際、上記作品の多くにみられる思弁的な台詞や、原爆を他の歴史的・政治的出来事（第二次世界大戦における日本軍の暴虐、ベトナム戦争、安保闘争など）と並置する構成には、明白に『ヒロシマ、モナムール』からの影響が伺える。とはいえ、勅使河原や黒木による『ヒロシマ、モナムール』の参照が、必ずし

---

2 また、東京電力横須賀火力発電所の建設過程を記録した『海壁』（1959）は、マルグリット・デュラスの初期作品『海の壁 *Un barrage contre le Pacifique*』（1950）から題名を拝借している。黒木和雄「黒木和雄による黒木和雄――全作品をふりかえる」、阿部嘉昭／日向寺太郎編『映画作家黒木和雄の全貌』フィルムアート社、1997 年、28 頁。

3 同前、33 頁。

4 『蝶々の旅』から『とべない沈黙』に至るまでの脚本改変のプロセスについては、大熊ゆまによる以下の論文に詳しい。大熊ゆま「知られざる変態　映画『とべない沈黙』のシナリオを比較する――松川八洲雄監督『蝶々の旅』から黒木和雄監督『とべない沈黙』へ」、『Bandaly』10 号、明治学院大学大学院文学研究科、2002 年、53-104 頁。

5 同作の映画化が頓挫した経緯については、吉田喜重の公私にわたるパートナーであった岡田茉莉子の自伝に詳しい。岡田茉莉子『女優　岡田茉莉子』文藝春秋、2009 年、513-8 頁。なお、カズオ・イシグロの *A Pale View of Hills* は、小野寺健の翻訳で『女たちの遠い夏』（筑摩書房、1994）として出版された後、同訳者によって『遠い山なみの光』（早川書房、2001）と改題・再版された。

6 例えば、吉田喜重『さらば夏の光』と森弘太『河』を評した以下の批評を参照。山本恭子「さらば夏の光」、『キネマ旬報』488 号、キネマ旬報社、1969 年、129 頁；上野清士「アトミック・ムービー――原爆映画史 26」、『月刊状況と主体』138 号、谷沢書店、1986 年、132-4 頁。

7 勅使河原宏／熊井啓／堀川弘通／羽仁進／岡田晋「新しい映画の方向――第二部　映画と人間」（座談会）、キネマ旬報編『世界の映画作家全集』キネマ旬報社、1966 年、85 頁、における熊井啓の発言；黒木、前掲論文、29-31, 33 頁；吉田喜重「催眠術師としてのアラン・レネ――夢に至る病」、吉田喜重著、蓮實重彦編『吉田喜重　変貌の倫理』青土社、2006 年、388-99 頁。

も物語内容における原爆の題材と直結していなかったように、彼らの関心は社会問題としての原爆というより、むしろ原爆を捉えるための映画の方法論に向けられていたと考えられる[8]。当時、勅使河原宏や羽仁進、熊井啓が参加した座談会では、『ヒロシマ、モナムール』に加え、ロベルト・ロッセリーニの『無防備都市 *Roma città aperta*』（1945）や、ジャン＝リュック・ゴダールの『勝手にしやがれ *À bout de souffle*』（1959）、そしてルイス・ブニュエルの『忘れられた人々 *Los olvidados*』（1950）などが「新しい映画」として挙げられ、これらの映画の「表現技術」が「作家の中の認識とつながりがある」ものとして語られた[9]。彼らは「戦争体験を継承する方法」を「カメラの目という問題」と結びつけて把握していたのである[10]。

では彼らが参照した「新しい映画」の方法論とはどのようなものだったのか。映画評論家の細川晋は、フランスの前衛映画運動であるヌーヴァル・ヴァーグを「類型的な劇映画の普遍言語的紋切型」に対する「パロディ化」や「解体」、「異化」の試みと定義している[11]。現に『ヒロシマ、モナムール』もフランス古典演劇の三一致の法則（劇は、一日のうちに一つの場所で起こる一つの出来事で完結しなければならないとする規則）に則って現在の広島での恋愛を描きながら、しかし、フラッシュバックによってナチス占領下のヌヴェールでの過去の恋愛を並列に語るという構成を採っていた。また、映画冒頭で亀井文夫の『生きていてよかった』や『世界は恐怖する』、関川秀雄の『ひろしま』の映像が引用されることに加え、エマニュエル・リヴァ演じるヒロインの映画女優が、作中、広島で「平和についての映画」の撮影をしているように、『ヒロシマ、モナムール』は日本の類型的な原爆映画に依拠しつつ、それを異化するような試みを実践している[12]。

上述のように勅使河原宏は、複数の作品で『ヒロシマ、モナムール』のみならず原爆映画のモチーフを参照するような演出を実践したが、『他人の顔』の製作以前に彼は次のように語っていた。

まだシナリオにもしていない段階なんですが、秋頃から本格的にスタートさせたいと

---

8 当時、黒木和雄は、岩波映画製作所の有志たちによる研究会「青の会」に加え、多くの映画監督・批評家とともに「記録映画作家協会」に所属していた。戦前の文化映画論や花田清輝によるアヴァンギャルド芸術論の影響下にあった「記録映画作家協会」では、狭義のドキュメンタリーに留まらないリアリズムの方法論が模索された。その理論・実践面での集団討議の場として機能したのが、同会の機関誌『記録映画』（1958-64）である。同誌の創刊号では、中心的イデオローグの一人であった映画監督の松本俊夫が、既にレネの絵画ドキュメンタリー『ゲルニカ』（1950）を「みたときの強烈な印象」を語り、レネ作品の分析を通じて「記録映画」の理論を説いている。後に同誌の編集委員を務める黒木が、これらの議論に精通していたことは疑いない。同様に勅使河原は映画同人「シネマ 57」に参加し、同人誌『シネマ 57』の編集委員を務めていた。同会の定例会では、レネの『ヴァン・ゴッホ』（1948）が、勅使河原の短編ドキュメンタリー『北斎』（1953）と併せて上映されたように、やはりレネの方法論を取り入れようとする意識が伺える。

9 勅使河原宏ほか、前掲論文、85 頁。

10 同前、82 頁。

11 細川晋「ヌーヴェル・ヴァーグ再考」、遠山純正編『ヌーヴェル・ヴァーグの時代』紀伊国屋書店、2010 年、8-9, 23 頁。

12 『ヒロシマ、モナムール』と日本の原爆映画の関係に関しては、第三章の注 7 を参照されたい。

思っている作品を二つ構想中です。／一つは、原爆乙女を主人公にしたものでしてね。今までの原爆映画は、総てを政治的な問題としてタナあげしてしまったものか、あるいは被爆者への同情をセンチメンタルに描いたものしか、なかったように思う。僕はそうしたくない[13]。

このように勅使河原は、先行する原爆映画を明確に意識した上で、それらとは異なるものとして自身の作品を構想している。こうした傾向は彼だけのものではなく、『ヒロシマ、モナムール』を参照して PR 映画には本来不要なはずの恋愛劇の要素を付け加えた黒木の念頭にも、既存の PR 映画を異化するような思惑があっただろう[14]。翻って、『その夜は忘れない』もまた、原爆の題材をメロドラマに取り入れながら、同時にメロドラマを解体するような作品だったといえる。

以上のように、既存の映画の形式や類型的な演出に対する批評性を備えた「新しい」世代の監督による原爆映画のなかでも、内容・形式の両面で既存の原爆映画に最も先鋭的な介入を試みた作品が、熊井啓の『地の群れ』（1970）であった。『地の群れ』は、佐世保の米軍基地周辺地域で繰り広げられる被爆者部落と被差別部落のあいだの諍いを描いた作品である。加えて、物語の重要な背景をなすエピソードとして、戦時中の朝鮮人炭坑婦の妊娠と自殺までもが扱われる点などから、同作は「ナガサキを描いた作品のなかでは極北に位置する[15]」と評されてきた。

監督の熊井啓は、関川秀雄の『ひろしま』で助監督デビューを果たした後、日活に入社し、『長崎の歌は忘れじ』（1952）を撮った田坂具隆のもとで修業をした。その後は『帝銀事件死刑囚』（1964）や『黒部の太陽』（1968）などの社会派作品で良く知られる。また原作小説の著者である井上光晴は、熊井と共同で映画版の脚本も務めている。長崎出身の井上は、『地の群れ』のほかにも、黒木和雄の『TOMORROW　明日』の原著となった『明日――一九四五年八月八日・長崎』（1982）に加え、『手の家』（1960）や『夏の客』（1965）、『母・一九六七年夏』（1967）など、原爆を題材にした作品を数多く遺した。そして、製作は当時多くの原爆映画を手掛けた ATG が務めている。

上述の物語内容からこれまで『地の群れ』は、「「朝鮮」、「部落」、「原爆症」[16]」問題に加

---

13 木下惠介／吉村公三郎／田坂具隆／渋谷実／増村保造／堀川弘通／勅使河原宏「七人の監督に聞く」、『キネマ旬報』674 号、キネマ旬報社、1964 年、17 頁。友田義行によれば、この企画は日仏伊加合作のオムニバス映画『思春期 *La fleur de l'âge, ou Les adolescentes*』（1964）内の短編として予定されていたが、カナダのプロデューサーが難色を示し、更に当時フランスは既に核兵器を保有していたため、別の企画に差し替えられた（実際に『思春期』に収められた短編『白い朝』でも入江美樹がヒロインを務めている）。なお、この「原爆乙女」の物語は、安部公房による小説『他人の顔』（1964）から抜き取られたものである。勅使河原と安部の共同創作の過程も含め、以下を参照。友田、前掲書、215-43 頁。

14 『とべない沈黙』に加え、ミュージカルの演出を採用した PR 映画『恋の羊が海いっぱい』（1961）に対する自身の解説で、黒木はブレヒトの名前を挙げている。黒木、前掲論文、31-2, 44 頁。

15 上野清士「アトミック・ムービー――原爆映画史 30」、『月刊状況と主体』142 号、谷沢書店、1987 年、143 頁。

16 高澤秀次「差別の映画的表象」、黒沢清／四方田犬彦／吉見俊哉／李鳳宇編『日本映画は生きている 4　スクリーンのなかの他者』岩波書店、2010 年、253 頁。

え「アメリカの占領支配にたいする告発[17]」を、「過去と現在をつらぬく差別と貧困と疎外のパノラマ[18]」として提示したなどと政治的・社会的文脈から読み解かれてきた。熊井本人もまた、本作の主題を「日本の原罪ともいうべきあらゆる差別、それを生産した原爆、体制への告発そのもの[19]」と語っている。これに対し柿谷浩一は、物語構造やシーンの細部を検証し、本作に潜む宗教的な主題に着目している[20]。というのも、本作では映画内の二つの重要な場面で、聖母マリアの彫像の頭部を砕くという象徴的な演出がなされているのである。多くの批評が本作の物語内容や政治的意図に注視するなか、画面に配された宗教的な記号を仔細に分析した柿谷の論稿は注目に値するものといえる。本章は、こうした柿谷のアプローチを首肯した上で、『地の群れ』とそのマリア像の演出を原爆映画史の文脈に位置づけ直して検討する。なぜなら、聖母マリアのモチーフは『地の群れ』のみならず、とりわけ長崎を舞台にした原爆映画において度々活用されてきたものであるからだ。

周知のように長崎は歴史的にキリスト教との繋がりが深く、爆心地から北東 500 メートルほどに位置する浦上天主堂をはじめ、大浦天主堂などの教会が原爆の被害に遭った。こうした事情から、長崎はしばしば「怒りの広島」に対し「祈りの長崎」というイメージで表象され、原爆の熱で顔が黒く焼けた浦上天主堂の所謂「被爆マリア像」や《悲しみの聖母像》、また顔半分が欠損した被爆天使像は、長崎の被爆者表象として広く流通した。特に被爆マリア像は、被爆者表象を女性化するとともに、顔にケロイドをもつ女性被爆者を無垢で清らかな姿で表象することに貢献してきた。

こうしたキリスト教的な視覚表象に加え、何より「祈りの長崎」のイメージの形成に貢献したのが、長崎の被爆者であり敬虔なカトリック信者であった永井隆による被爆に関する言説である。「浦上燔祭説」と呼ばれた永井の言説は、後述するように原爆投下を「神の摂理」と捉え、原爆による犠牲を神の与えた試練として受忍することを説いた[21]。重要なことは、永井の「浦上燔祭説」が、占領期のプレスコード下で唱えられたものだということである。本人の意図はともかく、永井の説は原爆に対する怨恨を恐れた占領軍の利益にかなうものであった。現に、日本で最初に製作された原爆を題材とする劇映画である『長崎の鐘』は、ほかでもない永井の著書をもとにした作品なのである。

そこで以下の議論では、まず 1950 年代の原爆映画におけるマリア像の演出を概観し、それらが女性被爆者の表象のみならず永井の言説とも密接な関係をもつものであることを確認する。その上で、『地の群れ』におけるマリア像粉砕の演出を分析し、同作がいかに長崎を舞台とする原爆映画で構築されてきたマリア像の修辞や永井の言説を批判的に継承し、

17 山田和夫「日本人の内的荒廃の告発」、『キネマ旬報』506 号、キネマ旬報社、1969 年、63 頁。
18 佐藤忠男「熊井啓と「地の群れ」」、『映画評論』26 巻 11 号、映画出版社、1969 年、64 頁。
19 熊井啓「中国・新しい世界映画への旅」、『キネマ旬報』573 号、キネマ旬報社、1972 年、66 頁。
20 柿谷浩一「神をめぐる主題――井上光晴原作・熊井啓監督『地の群れ』論」、『演劇映像学』2009 年第 1 集、早稲田大学演劇博物館グローバルＣＯＥプログラム、2010 年、143-61 頁。
21 こうした一般的な理解に対し、四條知恵は浦上における永井の言説の受容状況を再検証している。四條知恵『浦上の原爆の語り――永井隆からローマ教皇へ』未来社、2015 年。

「祈りの長崎」のイメージの解体を試みているかを検討する。これらの作業によって、「新しい映画」の潮流と同時代の原爆映画が、どのように既存の原爆映画とは異なる「新しい」原爆映画を作ろうとしていたかを明らかにすることが本章の目的である。

2. 50年代の原爆映画にみるマリア像と日米の和解

上述のように、聖母マリアのモチーフは、日本で最初に原爆を主題にした劇映画である大庭秀雄の『長崎の鐘』（1950）に既に見出すことができる。本作は、長崎医科大学の放射線医学博士で長崎での被爆体験をもつ永井隆による同名小説や随筆を素材に、永井の生涯を追った伝記的な作品である。原爆を被った長崎での日常や原爆に対する思想を説いた永井の一連の著作は、当時「永井もの」と呼ばれ大ベストセラーになった。とはいえ、第一章で述べたように、占領期はGHQの検閲によって原爆の報道や表現は規制されており、永井の『長崎の鐘』（1949）も1946年には脱稿していたにもかかわらず、当初は出版許可が下りなかった。ところが本書は、日本軍による暴虐を記録したルポルタージュ『マニラの悲劇』を併載するという制約のもとではあるが、未だ検閲体制下の1949年に刊行が許可される。その理由について、社会学者の福間良明は、カトリック教徒であった永井の著書に通底する「原爆投下を「神の摂理」と捉える基調[22]」を指摘する。

永井は、爆心地となった浦上地区が江戸時代以降、再三、キリシタン弾圧に見舞われた殉難の地であったことや、長崎の原爆が風に流されて標的の軍事工場を逸れ、「天主堂の正面に流れ落ちた」こと、そして8月15日が「聖母の被昇天の大祝日」であったことに触れ、浦上教会こそ「神の祭壇に献げらるべき唯一の潔き羔」と規定し、原爆投下を天皇陛下に「終戦の聖断を下させ給うた」平和のための「犠牲」と説いた[23]。こうしたキリスト者永井による「「神の摂理」としての原爆の肯定」は、原爆に関する表現が占領軍への怨恨を招くことを恐れていた「米軍にとって好都合であった」[24]。

永井の著書の好評を受け製作された映画版は、検閲による二度の修正を経て公開された。物語の中心は、永井のキリスト教への改宗と放射線医学への転向およびその発展への犠牲的献身であり、戦時中の従軍医師としての活動やX線検診に奔走する永井の姿は描かれるものの、永井の妻・緑が原爆で逝去する場面や原爆による惨害の描写は検閲で削除されている[25]。また、永井は原爆投下以前にX線被曝による白血病を患っており、戦後、病床に臥す永井の姿と原爆が結びつけられることは周到に避けられている。

本作においてマリア像は、永井の下宿先で彼の改宗のきっかけともなった緑の実家の家庭祭壇や教会の祈祷シーンなどで度々映されるのだが、最も象徴的なのは映画終盤の場面だろう。シーンは、永井の二人の子どもが友だちと遊んでいるところから始まる。その友だ

---

22 福間良明『「反戦」のメディア史――戦後日本における世論と輿論の拮抗』世界思想社、2006年、203頁。

23 永井隆『長崎の鐘』日比谷出版、1949年、174-5頁。

24 福間、前掲書、208頁。

25 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、1998年、102頁。

ちが母親の迎えで帰宅してしまい、取り残された永井の子どもたちは原爆で逝去した母の墓を訪れる。墓に向かい十字を切る二人からの切り返しで、画面は「マリナ永井緑」（実際の緑の洗礼名は「マリア」）と記された十字架にトラックインする。その十字架からのティルトダウンの動きに合わせ、画面は壁に聖母の絵が掛けられた永井宅の家庭祭壇へカットし、そのままティルトダウンで聖母の絵の下で眠る子どもたちの姿が映る。二人の隣で若原雅夫演じる病床の永井は書き物をしていたが、娘の「母ちゃん」という寝言に物思いに耽る。すると、永井の枕元に二重写しで月丘夢路演じる緑の半身像が現れる。ヴェール姿で両手を合わせて拝み、床に臥す永井を見つめていた緑の姿が、着物で裁縫をする姿に変化する。その緑の姿が消失するや、やはり永井の著書から着想を得た、藤山一郎の歌う当時の大ヒット歌謡《長崎の鐘》の「召されて妻は天国へ……」というオフの歌声が聞こえてくる。

シーンのラストで再び聖母の絵にカットするように、この場面では緑が聖母マリアに見立てられている。とりわけ緑が夢枕に立つショットでの、画面右上にヴェール姿で手を合わせて拝む緑、左下に床に臥す永井という構図は、キリスト教絵画の伝統において「マリアが子供を抱くのではなく、ベッドか床の上にいるイエスをわが子ながら崇拝し拝んでいる」「謙遜の聖母」と呼ばれる類型的な図像を正確に再現している[26]。

こうした画面の一致は単なる偶然の産物とは言い難い。というのも、美術史家の若桑みどりが明らかにしているように、キリスト教絵画の聖母子像は、既に戦時中の視覚的プロパガンダにおいて日本の母子が描かれる際に度々依拠されてきたものであるからだ。若桑は『主婦之友』などの婦人雑誌の口絵や表紙絵を分析し、西洋絵画の教養をもつ画家たちが着物姿の母子像を描くにあたり、聖母子像の構図を流用したことを詳らかにしている[27]。これらの雑誌は、戦時の女性たちに国民（＝兵士）の再生産を促すべく母性の称揚を図ったが、その理想の母性像として聖母子像が参照されたのである。若桑は、家父長制国家における戦時の女性役割を、「母性」「補助的労働力」「戦争を応援する「チアリーダー」」の三つに大別した上で、「最終的には母性像は、戦争にともなう大量の死の心理的補完物として、また母なる血によって結び付けられた一家族という、国民統合の精神的象徴として戦争遂行に貢献した」と説く[28]。

だが、上述の場面での「謙遜の聖母」および裁縫をする着物姿の母への変化は、単に戦時中のプロパガンダで培われた母子イメージがそのまま継続されたというだけでもないだろう。映画研究者の紙屋牧子は、三益愛子主演の『母』（1948）などのポスト占領期に大流行

---

26 若桑みどり『戦争がつくる女性像――第二次世界大戦下の日本の女性動員の視覚的プロパガンダ』筑摩書房、1995 年、244-5 頁；若桑みどり『聖母像の到来』青土社、2008 年、156-61 頁。なお、浦上の隠れキリシタンが信仰の対象として密かに保持していた絵画《雪のサンタ・マリア》（現在は日本二十六聖人記念館に所蔵）は、聖母の全身像である「無原罪の聖母」とされているが、現存の絵画は聖母の上半身のみで切れているため、一見「謙遜の聖母」に見える。同前、174-5 頁を参照。また、1865 年に日本の信徒が発見されたことを祝してフランスから大浦天主堂に寄贈された彫像《日本之聖母像》も、緑と同様にヴェール姿で両手を合わせて拝んでいる。

27 若桑、『戦争がつくる女性像』、172-89, 238-49 頁。

28 同前、253-4 頁。

した「母もの映画」において、性的に「堕落」した母（戦争未亡人や「パンパン」）が贖罪を経て母子の絆を再確認するに際し、「物語上の母子と聖母像が重ね合わされ」るような演出が多用されたことを明らかにしている[29]。紙屋は、こうした演出の背景に、敬虔なクリスチャンであったダグラス・マッカーサーの意向で（ポスト）占領期に実施されたGHQのキリスト教化政策や、母性愛の強調を指導したCIEの検閲による影響を指摘する[30]。

上述のように『長崎の鐘』は、原爆を「神の摂理」として受忍することを説いた永井の「浦上燔祭説」が占領軍に受け入れられて製作された映画であった。これらを踏まえると『長崎の鐘』の聖母像は、戦時中の視覚的プロパガンダに加え、占領期の「母もの映画」にみられるキリスト教化の作用、そして殉難の地・長崎における母性の象徴としての聖母のイメージが混然一体となって形成されたものと思われる。この聖母子絵画の構図において、満州事変に従軍していたはずの永井は、キリストすなわち犠牲者のポジションで画面に描き込まれている。加えて戦時中、慰問活動に勤しんだ人気歌手・藤山の歌声は、原爆被災者のみならず広く敗戦後の国民＝観客たちを慰撫したことだろう。このように『長崎の鐘』において、マリア像は傷一つない月丘夢路の清廉な姿[31]によって原爆の死者を無垢で清らかなものとして表象するだけでなく、日本とアメリカ双方の加害責任を不問に付す効力を発揮しているのである。

同様に、広島で被爆した田坂具隆の『長崎の歌は忘れじ』（1952年3月公開）でも、原爆により視力を失ったヒロインの綾子（京マチ子）が、聖母マリアに準えられている[32]。映画の終盤、夫の戦死を告げられた綾子が失意のうちに失踪した後のシーンでは、雪の中に佇む聖母マリアの立像から画面が後退することで、着物にヴェールを纏った綾子が画面の端に現れる。するとそこにどこからかオルガンの音色で聞き慣れたフレーズが聞こえてくる。このフレーズは、音楽家だった綾子の夫が遺した未完の楽曲のフレーズであり、本作では、作中、何度も綾子による回想で夫の鼻歌が反復されていた。あたかも夫が帰って来たかのよう

---

29 紙屋牧子「「聖」なる女たち――占領視的文脈から「母もの映画」を読み直す」、『演劇研究』37号、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2014年、74-9頁。上記論文で紙屋は、一見正反対とも思われる「母もの映画」と「パンパン映画」の類似性を紐解いている。本章の以降の議論にとっても、同論文は重要な示唆に富んでいる。

30 同前、69-70, 76-7頁。

31 この点を踏まえると、関川秀雄の『ひろしま』で原爆により黒く汚れた月丘夢路の姿は、『原爆の子』の「白いブラウスの女教師」だけでなく、聖母マリアのイメージを毀損するものであったかもしれない。

32 映画研究者の北村匡平は、「日本人離れした豊満な肉体をもち、「肉体派女優」として大映から売り出された京マチ子」が、画面において「脚」を焦点化された「ヴァンプ」型女優として表象された一方で、「私生活」では「純日本的な淑女」という相反するスターイメージを備えていたことを明らかにしている。北村は京マチ子の両義的なイメージが、「パンパン」などの「敗者の身体」を担いながらそれを跳ね除ける「強さ」と伝統的な美の両方を兼ね備えていたがゆえに、敗戦後の観客に好意的に受け入れられたと説く。これに対し『長崎の歌は忘れじ』の着物姿の京マチ子は、第一章の注18で言及したように去勢を暗示する盲目の設定であり、「陽性」の「ヴァンプ」としての性質を封印され、「淑女」の被爆者を演じている。戦争未亡人である彼女が最終的に元米軍兵のアメリカ人男性に惹かれる点でも、綾子は典型的に「敗者の身体」を刻印されているといえる。北村匡平「重層化する身体への眼差し――ヴァンプ女優としての京マチ子の分析」、『マス・コミュニケーション研究』88号、日本マス・コミュニケーション学会、2016年、77-96頁。

に音に引き寄せられた綾子が教会に入ると、オルガンを奏でていたのは元米軍兵の音楽家・ヘンリーであった。彼は戦時中、ハワイの捕虜収容所で瀕死の日本人捕虜に未完の楽譜を託されていたのだが、その日本人捕虜こそ綾子の夫だったのである。続くラストシーンでは、綾子ら着物姿の日本人女性たちの奏でる琴とヘンリーの指揮するオーケストラが、完成した楽曲《心の真珠》の主題を切り返しで交互に演奏し合い、両者が同一フレームに収まって大団円となる[33]。こうして、それまでヘンリーを敵国人として憎んでいた綾子は、楽曲を通じ彼と和解する[34]。

以上のように『長崎の歌は忘れじ』でも、京マチ子演じる美しい女性被爆者がマリア像と類比され、清廉で無垢な被爆者表象を構築している。同時に、視覚を喪失した綾子が夫のことを鼻歌のフレーズによって繰り返し想起することで、戦地に赴いた兵士であったはずの綾子の夫は音楽家として意味づけられる。その夫の奏でた音楽を補完する存在としてのヘンリーもまた、兵士ではなく音楽家であることが強調され、完成した楽曲の音源に引き寄せられた綾子を通じて彼らのあいだは媒介される。やはりここでも日米双方の戦争責任は問題にされず、音楽によって和解が演出されているのである。では、劇映画ではなくドキュメンタリー映画の場合はどうだろうか。

亀井文夫の『生きていてよかった』(1956) は、1955 年の第一回原水爆禁止世界大会で提唱された被爆者救援運動の一環として製作された記録映画であり、三部構成で被爆者の生活や労働の窮状を訴えている。オープニングのタイトルクレジットの背景に顔半分が欠損した浦上天主堂の被爆天使像が配されているように、本作でも天使像やマリア像は映画内で所々に差し挟まれる。ただし、『長崎の鐘』と『長崎の歌は忘れじ』でマリア像に見立てられていた月丘夢路と京マチ子が、傷一つない姿で映されていたのとは異なり、『生きていてよかった』では上記の被爆天使像が、顔にケロイドを負った若い女性被爆者のシーンで用いられている。

同シーンは「母の肝煎りで三度整形手術を受けたケロイドの娘さん」が、鏡に向かって化粧をしている姿から始まる。そこに彼女の母親と思われる女性のオフの声で、「なくなったはずのケロイド」が「切り取った下から」また現れて一向に完治しない旨が語られる。母親の声とともに、画面は古い記録映像に切り替わり、年配の女性が顔に包帯を巻いた若い女性を台車に乗せて歩く姿を映す[35]。再び「ケロイドの娘さん」にカットした後、例の被爆天使

---

33 楽曲《心の真珠》は、映画音楽を担当した早坂文雄によるものだが、戦後、早坂は「汎東洋主義」の音楽論を唱え、東洋的な特性と西洋近代の音楽様式の弁証法的融合を提唱していた。詳しくは以下を参照。竹内直「早坂文雄の音楽観――「汎東洋主義」の音楽論の形成過程を中心に」、『日本伝統音楽研究』12 号、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、2015 年、1-12 頁。なお、早坂と黒澤明の関係については、次章で検討する。

34 こうした幕切れから、『長崎の歌は忘れじ』は「講和条約発効以前の」「日米親善映画」と論難された。双葉十三郎「長崎の歌は忘れじ」、『キネマ旬報』39 号、キネマ旬報社、1952 年、76 頁。これに対し、田坂の弟子であった熊井啓は、後に本作が「心なき人々に「甘い映画」だと批判された」と不平を漏らし、田坂への敬意を記している。熊井啓「リスペクト――映画人から映画人へ」、『キネマ旬報』1410 号、キネマ旬報社、2004 年、24 頁。

35 この映像は、第一章で言及した日本映画社と文部省の学術調査団による被爆直後の記録映像だが、調

像が大写しになり、続いてシーンは顔にケロイドのある女性[36]がバスに乗って出勤する風景に移り替わる。そして、彼女の顔のクロースアップに、二重写しの白い文字で『広島詩集』の一篇が重ねられ(「「……見ないで　私を！」／うつむいて噛んだ唇に／あなたは／じっと堪えようとする／人ごみの無遠慮な視線の／なかに涙ぐむ〔……〕」)、車窓に原爆ドームが映る。

占領期に製作された『長崎の鐘』や『長崎の歌は忘れじ』のヒロインとは異なり、上記シーンでは女性被爆者の顔のケロイドが焦点化されている。ただし、その焦点化の仕方はシーンの前半と後半で微妙にニュアンスが変わっている。というのも、前半の「整形手術」で娘のケロイドを除去しようとする母親の語りが、あくまで娘のケロイドを不憫に思い、それを隠そうとしているのに対し、続く『広島詩集』の詩句は、ケロイドをスティグマとしてまなざす世間の「無遠慮な視線」を問題化しているからだ。第一章で言及したように、加納実紀代は、原爆ドームの前で自ら背中一面のケロイドを晒し原爆被害の惨状を訴えた「原爆一号」・吉川清を、「怒りの広島」を象徴する被爆者表象と指摘していた[37]。これに対し、結婚に差し支えるがゆえにケロイドの除去が呼びかけられた「原爆乙女」は、「「女の幸せは結婚」というジェンダー規範の枠内で、〈被害者〉性を表象することになった」[38]。これらの点から、上記シーンで原爆ドームとともに映され、世間の視線を無言で拒絶するケロイドの女性被爆者は、顔にケロイドのある「原爆乙女」ではあるが、僅かに吉川の象徴していた「怒りの広島」のイメージをも備えているだろう[39]。

査にスチール写真担当として同行した菊地俊吉もまた、同じ女性の姿を写真に残している。菊地が撮影した写真のネガフィルムは米軍に接収されたが、1973年に複写プリントが返却され、「ヒロシマ・ナガサキ返還被爆資料展」で公開された。当時、同写真は「荷車の親子」と紹介されたが、実際に映っているのは陸田(くがた)豊子とその叔母コヒデである。詳しくは、以下の中國新聞・ヒロシマ平和メディアセンターのサイトを参照。http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?gallery=2008070420280041_ja（2018年10月16日確認）

36 通勤バスのシーンに映る村戸由子は、1955年の原水禁世界大会では証言を行い、翌56年3月には国会に赴いて他の被爆者とともに原水爆禁止と原爆被災者への国家補償を訴えるなど、旺盛な活動を展開した。後者の場面は『生きていてよかった』にも記録されており、村戸が数秒映り込んでいるだけでなく、同シーンに重ねられるオフの女性の声は村戸のものであるという。この場面で村戸の声は、自身の「姿」のことよりも核兵器の全面撤廃を説いている（「自分のこの身体を完全な昔の自分の姿に治したい気持ちはいっぱいです。しかし、それよりも先に私たちは再びこのような惨劇を世界のどこにも繰り返させたくない気持ちでいっぱいです」）。なお付言すれば、本作のタイトルは、村戸が原水禁世界大会で証言した後に「生きていてよかった」と呟いたことに由来する。村戸由子に関しては、以下のヒロシマ平和メディアセンターのサイト内の特集記事「被爆者運動50年　生きていてよかった」を参照した。http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=21543（2018年8月23日確認）。また、村戸や他の女性被爆者に注目して『生きていてよかった』を考察した論文に、以下のものがある。アナスタシア、フィオードロワ「リアリズムとアヴァンギャルドの狭間で――亀井文夫監督の被爆者ドキュメンタリー『生きていてよかった』」、『CineMagaziNet!』14号、2010年、http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN14/fedorova-article-2010.html（2018年8月23日確認）。

37 加納実紀代「原爆表象とジェンダー」、『ヒロシマとフクシマのあいだ――ジェンダーの視点から』インパクト出版会、2013年、97頁。

38 同前、98-9頁。

39 関川秀雄の『ひろしま』では、生徒たちが「先生」に向けて広島の現状を訴えるシーンで、教会で祈りを捧げる「原爆乙女」たちの姿が映され、彼女たちが「社会の同情によって」ケロイドを治療しているとオフのナレーションによって語られる。しかし、このオフの語りに対し、広島原爆乙女の会の代表・新

ところが、映画中盤、「両親もなく身寄りもない盲目の孤児」を育てる「二人のケロイドの保母さん」のエピソードを経て、ラストシーンには長崎のキリスト教信者で顔にケロイドの傷痕をもつ母親が現れ、「祈り」のイメージが展開される。シーン冒頭、もんぺ姿の年配の女性たちが「爆心地を美しい公園に変えるため」に荒れた土地を耕している。そこにどこからか鐘の音が聞こえると、顔にケロイドのある一人の年配の女性が作業の手を休め、十字を切る。画面は祈りを捧げる彼女を斜め下から捉え、続いて浦上天主堂の顔半分焼かれた《悲しみの聖母像》を仰ぎ見るショットにカットする。これらの映像に、画面に映る女性のものと思われるオフの声が重ねられ、原爆によって一時は断たれた浦上の信仰の再開が語られる。続く女声のナレーション[40]は、この「信仰篤い」「ニコヨンのお母さん」が、原爆で捩れた娘の手の模型を、「世界中のお母さんに」見てもらうために原爆記念館に出品したと告げる。画面は母を迎えに来た娘の捩れた手の大写しから、記念館に展示された蝋製の手の模型に切り替わる。そこに白人の年配女性が現れ、「なんて云うことでしょう……」と語る。再び画面は連れ立って歩く被爆者の母娘の姿に戻り、ナレーションが「このお母さんこそ、不幸を幸福に転換する素晴らしい叡智を持った日本のお母さんと言えるでしょう」と述べ、映画は幕を閉じる。

このように『生きていてよかった』のラストシーンでは、顔にケロイドをもつ被爆者の母親が被爆マリアの彫像とモンタージュされている。先述のシーンで娘のケロイドを隠そうとしていた母親とは違って、「信仰篤い」浦上の母は娘の捩れた手を「世界中のお母さん」に見せようと決意する。これにより、差別的な視線を投じられていたスティグマとしてのケロイドは、被爆したマリア像のように汚れのない真っ白な彫像へと「転換」され、そこに原爆被害に胸を痛める白人の母親の視線が注がれるのである。こうして先行シーンで原爆ドームと『広島詩集』によって僅かに表出した「怒りの広島」のイメージは、怒りが向けられるべきケロイドや差別的な視線が、浦上の母による「祈りの長崎」のイメージによって浄化されてしまうことで無効化される[41]。

以上のように（ポスト）占領期の原爆映画では、画面の構図やモンタージュによって女性被爆者が聖母マリアのイメージで表象された。これらの演出は、聖母マリアが象徴する無罪無垢性を画面の被爆者に付与するだけでなく、永井の言説と同様に被爆地・長崎と西洋のあ

本恵子ら 80 人は、「乙女の気持をみじめなものしており不満である」と広島県教職員組合の谷口委員長に抗議をしている。「原爆乙女ら抗議　映画“ひろしま”に」、『朝日新聞（中国地方版）』1953 年 9 月 13 日号。

[40] 本作のナレーションを務める山田五十鈴は、当時『母なれば女なれば』（1952）や『母子像』（1956）などの「母もの映画」で母親役を多く務めており、紙屋牧子によれば『母子像』で山田五十鈴演じる母子は聖母子像と類比されているという。また山田は、『ひろしま』の原爆投下前後のシーンでも、「白血病の少女」みち子の姉・町子の母親役として登場している。紙屋、前掲論文、75 頁。

[41] こうした『生きていてよかった』の演出には、監督の亀井文夫がカトリック信者の両親のもとで育ったことが影響しているかもしれない。亀井は同作の製作時を回顧して「被爆者の人たちと毎日接触していると〔……〕自分がキリストにでもなったらこの人たちの一つ一つの願いをかなえてあげられるんじゃないかというような荒唐無稽なことまで考え」たと語っている。亀井文夫著、谷川義雄構成・編『たたかう映画――ドキュメンタリストの昭和史』岩波書店、1989 年、152 頁。

いだを媒介し、原爆投下や戦争遂行の責任を不問にする。勿論、当時の時代的な制約は考慮せねばならないだろうが、福間が『長崎の鐘』について指摘するように、これらの作品が「非戦闘員大量殺戮の責任を米軍に追求することもなければ〔……〕国民自らが戦時期には積極的に戦争を賛美し謳歌した過去を責めることもない[42]」のもまた事実である。では、占領期の原爆言説と密接な関係にあった 50 年代の原爆映画におけるマリア像の演出を、『地の群れ』はいかに解体しているのだろうか。

3. 砕かれたマリア像――熊井啓『地の群れ』

『地の群れ』は、主に二つの物語で構成されている。一つ目は、戦後の佐世保で開業医を営む宇南親雄（鈴木瑞穂）を主人公とする物語である。彼は戦時中に働いていた海底炭坑で朝鮮人の安全灯婦・朱宝子を妊娠させるも、医者になるための「専門学校入学者検定試験」に合格し、彼女とその姉を見捨てる。原爆で父を亡くした後、戦後は共産党の山村工作隊に加わるのだが、そこで後に妻となる英子（松本典子）の当時の恋人でもあった友人・森次を餓死で失う。劇中、回想で差し挟まれるこれら過去の出来事に苛まれ、現在は酒に溺れている。二つ目の物語の焦点は、被差別部落に住む女学生・福地徳子（紀比呂子）を、「海塔新田」と呼ばれる架空の被爆者部落の青年がレイプしたことに端を発する、両部落間の泥沼の争いである。二つの物語は、徳子の事件で警察に濡れ衣を着せられた海塔新田に住む不良青年・津山信夫（寺田誠）が、徳子とともに診断書を書いてもらうべく宇南の診療所を訪れることで交差する。朝鮮人炭坑婦の妊娠と自殺に加え、山村工作隊員の餓死、そして被差別／被爆者部落間の差別・レイプ・抗争、とおよそ既存の原爆映画では扱われ得なかった題材が凝縮した本作でも、二つの場面でマリア像を用いた演出がなされている。

最初のシーンは津山の回想シーン内に位置する。警察署から釈放された津山が、通りで遭遇した修道女たちにちょっかいを出し、追い払われたところから回想は始まる。画面には、1958 年に市議会の決議によって実際に撤去された浦上天主堂の廃墟の写真が次々と映る。そこに「原爆の廃墟は平和のためというより〔……〕憎悪を掻き立てるだけ」であるから、「目障りな建物は一日も早く取り壊した方がいい」と語る男性のナレーションが重なる。その声に「司教さん〔……〕目障りなのは原子爆弾を落としたアメリカの方」だと応える別の男性の声、続いて「顔半分焼けたマリア様にも」「生きた人間」のように「残酷な姿を晒してどこまでも生きて」もらいたいと語る女性の声が響き、画面には倒れた《悲しみの聖母像》や被爆天使像が映る。倒壊する天主堂の映像に続いて、雨の降る廃墟の中、一人の少年が濡れたマリア像の頭部を盗み出す。暗い室内に横たえられた白く艶やかなマリア像の横顔の大写しと、寝ながらそれを見つめる少年の顔の切り返しに、どこからか「四月長崎花の町、八月長崎灰の町……」という女性の歌声が聞こえてくる。すると画面は歌声を残したまま、教会で遊ぶ幼児とヴェール姿で祈りを捧げる若い女性のロングショットにカットし、一間置いて彼女の顔が大写しになる。「……一〇月カラスが死にまする、正月障子が破れ果て、

[42] 福間、前掲書、211 頁。

三月淋しい母の墓」と続く歌声に、再び画面は暗い室内でマリア像の頬に触れる少年の姿に戻る。歌が止み、少年がマリア像に手を伸ばし正面を向かせる。するとそれまで隠されていた顔の反対側が黒く煤けていることが露わになり、突如「首を返せ！」と繰り返す男女の叫びとともに、彫像の左頬がケロイド状に膨れ上がる。苦悶の表情を浮かべた少年が起き上がり、マリア像を画面外へ放り投げる。すると一切の音が消失し、画面奥の真っ暗な奈落に落ちて粉々に砕け散ったマリア像を真上から捉えたショットにカットする。

この津山の回想シーンでは多面的に 50 年代の原爆映画や文学が参照されている。井上光晴の 1970 年の随筆によれば、上記場面の歌の詩は、永井隆が編纂した体験集『私たちは長崎にいた』（1952）の中で、連合軍機が撒いたと紹介されるビラの文句をもとに創作したものだという [43]。この歌は原作小説では別の場面に登場するものだが、映画版では津山少年のフラッシュバックに用いられることで、上記シーンは第一章で検討した『原爆の子』の敏子の場面に似た構成になっている。音源が見えないがゆえに画面に繋留されないこの歌声は、サウンドブリッジによってマリア像とフラッシュバック内の女性を繋ぎ合わせ、彼女が津山少年の亡き母であることを察知させる。と同時に、これらの画面に跨って聞こえることにより、女性の歌声は母親の歌う子守唄のように聞こえる。こうして『原爆の子』や『長崎の鐘』と同様に、この場面では、暗い現在を慰撫する幸福な過去の象徴として美しい母親の姿が想起される。しかしながら、マリア像を契機とする亡き母への思慕は、ケロイドと叫び声によって中断される。

井上光晴の原作小説によれば、上記場面で天主堂撤去を促す男性の発言は、実際の市議会での大浦天主堂の司教の発言に基づくものであり、女性の方は「『生きていてよかった』のロケで、戦後はじめて母親と一緒にタクシーに乗り、浦上天主堂の焼けただれたマリヤ像を見た」下半身不随の女性被爆者の言葉だという [44]。前節で確認したように、占領期の二本の原爆映画では、マリア像と類比されるヒロインの女性被爆者は、スター女優・月丘夢路と京マチ子による傷一つない美しい相貌を見せていた。ここには、まさに司教が明言しているように、「目障りな」原爆の痕跡を視覚的に取り除くことによって、原爆被害を隠蔽ないし軽微なものにしようとする働きが見て取れる。こうした作用は、とりわけ未婚の女性被爆者を対象に、目立つ顔のケロイドを除去することがアピールされた「原爆乙女」にも、また第三章で検討したケロイドから白血病への移行にも共通するものだろう。『生きていてよかった』に出演した女性被爆者の言葉は、これら「目障りな」ものを除去しようとする傾向を真っ向から否定するものにほかならない。

ここで重要なことは、先の随筆で井上が、戦後 25 年を経て発掘された永井隆による被爆直後の「救護報告」の迫真力に触れながら、当の「永井隆博士自身さえ、かけがえのない体験を次第に別の方向にそらして行く [45]」と批判していることだ。井上は、体験集のあとがき

---

43 井上光晴「「七〇年夏」への告発」、「核戦争の危機を訴える文学者の声明」署名者企画『日本の原爆文学 5　井上光晴』ほるぷ出版、1983 年、309-10 頁（初出は、『週刊朝日』1970 年 7 月 25 日号）。

44 井上光晴『地の群れ』、同前、45 頁（初出は、『文芸』1963 年 7 月号）。

45 同前、305-6 頁。

で永井が記した「私たちは、世界じゅうから集まる同情、ことにアメリカの市民から贈られる物質上の、また精神上の助けによって、原子爆弾の破壊の跡を消し、新しい文化の花咲く都市に、変えてきました」との文言を引き、「米軍関係への考慮が払われていたに違いない」が、なぜ永井は「救護報告」を速やかに公開しなかったのかと問うている[46]。ここで永井が述べている「世界じゅう〔……〕ことにアメリカ」の「助け」による「原子爆弾の破壊の跡」の抹消と都市再生のアピールは、上述の司教の発言に通ずるものであるだけでなく、ノーマン・カズンズの招きでケロイドを治療した「原爆乙女」や、占領期の原爆映画におけるマリア像の修辞が果たしてきたものでもあるだろう。従って、上記場面のケロイドの噴出は、アメリカへの怨恨を封じ込めてきた無垢で清らかな被爆者表象としてのマリア像や永井の言説に抵抗を企てているようにみえる。けれども、理想の母の像を汚すケロイドと叫び声は、少年津山がマリア像ごと粉々に砕くことで、またしても抑え込まれてしまう。

ところが、こうして破壊されたはずのマリア像は、より熾烈なかたちで回帰する。映画終盤、津山から暴行犯と目される宮地真の名を聞き出した徳子が、単身、彼の住む被爆者部落に乗り込む。しかし、徳子は真とその父（宇野重吉）にはぐらかされ、追い返されてしまう。夜になり、今度は徳子の母・松子（北林谷栄）が真のもとを訪ね、戸口で彼の父と口論になる。徳子と松子を「部落の者（もん）」と嘲笑する真の父に、部落の者と知って娘を疵物にしたのかと憤る松子が、冷笑を浮かべ「私達が部落ならあんた達は血の止まらん腐れたいね」「ピカドン部落」と罵る。すると突如、どこからか松子に向かって石礫が放たれる。画面奥の暗闇から画面手前に向かって矢継ぎ早に放たれる石礫のショットと、頭から血を流して逃げ惑う松子の姿が数度切り返され、松子が更に「海塔新田は部落より悪か部落たい」と喘ぐ。一連の光景を物陰から伺っていた津山は、松子の言葉を聞き足元の石に手を伸ばす。すると、そこにまたしても例の歌声が聞こえ出し、歌声の響く中、松子を見つめていた津山が、目に薄っすらと涙を浮かべわなわなと身を震わせながら、遂に意を決し投石する。なおも襲い掛かる石礫に血まみれの松子が倒れると、そこに先述のマリア像粉砕のショットが挿入され、粉砕とともに炸裂音が鳴り響く。歌声が止み、陰鬱な表情を浮かべる津山から、画面は診療所で患者から事の顛末を聞く宇南と妻・英子に切り替わる。

前節で検証したように 50 年代の原爆映画では、マリア像は無垢なる被爆者を表象するとともに日米の和解を仲介する機能を果たしていた。けれども、ここでは虐げられた者同士の民衆差別が遂に被差別部落の母の殺害へと至る陰惨なシーンで、マリア像が用いられている。柿谷も指摘するように、この石礫の場面は、ヨハネによる福音書第 8 章 2 節-11 節の「姦淫」の罪で捕らえられた女の挿話を想起させる[47]。律法に従い、姦通した女を石で打ち殺そうとする者たちに、イエスは「あなたがたの中で罪のない者が、まずこの女に石を投げつけるがよい」と言った。すると、誰も石を投げることができなかったという挿話である。この挿話において、イエスの言葉は投石を封じる力を発揮している。しかし、この場面では

46 同前、306-10 頁。
47 柿谷、前掲論文、146 頁。

福音書の挿話とは異なり、ひっきりなしに石礫が放たれている。

ここで注目したいのは、上記シーンで再びどこからともなく聞こえる女性の歌声である。既述のようにこの歌の歌詞は、連合軍機が日本人の降伏を促すために撒いたビラの文句から引用されたものであり、映画内でも歌詞の経緯については投石シーンに先行する映画中盤の場面で、「爆弾落下中心地」の映像とともに説明されている。加えてこのシーンでは、画面にキリストの磔刑像の大写しや浦上天主堂のロングショット、そして爆風で首が吹き飛んだ聖人像などが映るなか、更に次のような歌も紹介されている――「みなさん、平和に暮らしましょう／原子爆弾　人類の／ために落とした花束よ／キリストさまも文句なし／それを証拠に浦上の／信者はみんな　のっぺらぼう／みなさん、平和に暮しましょう／自分の罪に慄いて／神の戒め　守りましょう」。自らの「罪」ゆえに「原子爆弾」に「文句」を言うことを禁じ、「平和に暮ら」すことを強制するこの歌が、上記の福音書の挿話や津山のフラッシュバック内での司教の発言、そして何より永井の「浦上燔祭説」を喚起するものであることは疑いないだろう。

先述の津山の回想シーンでは、歌声は彼の母親と思しきヴェールを纏った女性のショットに跨って聞こえるため、津山の母の歌う子守唄のように聞こえていた。発声者の姿が映らず、物語世界内外のいずれで鳴っているのか曖昧なこの歌声は、〈声の存在〉に相違ない。その〈声の存在〉としての母の歌声が、問題の投石シーンでは津山が足元の石を拾い上げようとすると、どこからともなく聞こえてきていた。上記の歌の経緯などを踏まえれば、この歌声は母親への思慕をもたらす穏やかな響きによって怒りを鎮め、津山に投石を思い留まらせようしている。実際、津山はこの歌が聞こえるや石を握ったまま暫し動きを止め、投石を躊躇しているように見える。だが、子守唄のような響きとは裏腹に、この歌は既に「アメリカの飛行機が撒いたビラの文句を繋ぎ合わせた歌」とその政治的・歴史的な出自が明かされてしまっている。そのためか、津山の投石を封じる力を発揮することができず、彼は松子に石を放ち、続いてマリア像粉砕のショットが挿入される。

このとき、上記シーンを注意深く眺めると、この場面では物語内容上、石を放っているはずの被爆者部落の住民の姿が、津山を除いて一切映されていないことに気づく。逃げ惑う松子の姿に度々挿入されるショットでは、石はあくまで画面奥の暗闇から画面手前に向かって飛来している。しかもこのショットは、画面奥の奈落に落ちて砕け散るマリア像のショットと明白に対照的な画面構成になっている。そのため、あたかも粉々に砕け散ったマリア像が、石礫となって松子を打っているかのように見えるのである。つまりこのシーンでは、無垢で清らかな被爆者表象としてみなされてきたはずのマリア像が、その実「アメリカの飛行機」と結託し、原爆やアメリカへの怨恨を抑え込む働きを担ってきたことが暴露されるだけでなく、粉々に解体されたマリア像が石礫へと姿を転じ、「怒り」の表象として機能しているのである。

ところが、その怒りは、アメリカや日本の支配者層に向けられるのではなく、被差別部落の母に向けられている。浦上地区の歴史に関する高山文彦の著作によれば、浦上地区はキリ

シタン部落に加え、原爆投下時に 1034 人が暮らしていた長崎県で最も大きな被差別部落を有し、県内で唯一、水平社が興った地であった[48]。そして、この被差別部落の住民たちは、分断統治を目論む為政者の政策により、キリシタン部落弾圧の先兵として動員されたという[49]。被差別部落の老婆を打つマリア像の石礫や、最後の陰鬱な津山の表情から診療所での井戸端会議への切り返しは、結局のところ民衆同士のいがみ合いの矛先が互いに向けられるだけで、差別を生み出す社会構造そのものは無傷であることを意識させる。

以上のように『地の群れ』は、一旦は既存の原爆映画におけるマリア像の演出、すなわち女性被爆者とマリア像のモンタージュによる無垢なる被爆者表象の構築を踏襲しつつも、そのマリア像からケロイドが噴出し、打ち砕かれたマリア像を投石として活用することで、無垢で清らかな被爆者表象がアメリカへの恨みや永井の言説への疑念を覆い隠してきたことを露わにしている。このマリア像の演出に顕著なように、『地の群れ』は既存の原爆映画や被爆者表象を批判的に継承し、それらを問い返すような試みがなされている。注視すべきは、その問い返しが殊更、母性や女性のイメージを巡って展開されていることだ。

4. 占領の表象としての飛行機音

前節で検討した『地の群れ』のマリア像粉砕シーンは、無垢な被爆者表象としてのマリア像を批判し、被爆者の怒りを露わにするものであったが、その一方で最終的にマリア像の投石は、被爆者と同様に虐げられた存在である被差別部落の住民・松子に向けられていた。津山による松子への投石に続いて、マリア像粉砕のショットが挿入されていたように、松子殺しのシーンは、二重に母殺しのシーンでもあった。同様に本作では、マリア像のみならず、映画全編にわたって母性や女性に対し、嫌悪にも似た疑念が呈されている。上述のマリア像のシーンは、いずれも被爆者部落の青年・津山に関するものだったが、本作のもう一人の主人公・宇南もまた、自身の母が被差別部落の出身ではないかとの疑いに苛まれ、原爆投下直後の焼け野原で瀕死の父を問い詰めている。

また、この回想の引金となった場面でも、やはり母への疑いが主題となっている。というのも、宇南は劇中「原爆病」と思しき少女・家弓安子を何度か往診しているのだが、この場面も含め、安子の母・光子（奈良岡朋子）は自身の被爆を一向に認めないからだ。先行するシーンでは、自らの被爆体験を否定する彼女のクロースアップに、被爆直後の長崎を撮った山端庸介の写真がインサートされる。その内の一枚は、前章でも言及した授乳中の母子を聖母子絵画の構図で写した写真である。これに対し映画の後半では、容態が悪化した娘の病室で鏡を覗く光子のクロースアップから、画面には 1968 年に佐世保で生じた原子力空母エンタープライズ号の寄港阻止闘争を撮った写真が次々と展開され、投石の写真などに交ざって、顔や乳房全面を覆うケロイドの写真が大写しになる。先述のマリア像のシーンと同様に、

---

48 髙山文彦『生き抜け、その日のために――長崎の被差別部落とキリシタン』解放出版社、2016 年、18-9 頁。

49 ただし髙山は、「部落とキリシタンのかかわりが時の権力者による差別分断支配の典型として語られてきたことについて」歴史的な再検証の必要性も指摘している。同前、19, 90, 97-9, 290-4, 318 頁。

光子のシーンでもキリスト教の聖母子を参照した授乳のイメージが乳房のケロイドと投石の写真へと転じるとともに、被爆地であったはずの長崎に米軍の原子力空母が入港する不合理が訴えられているのである。女性の身体表象を良き乳房と悪しき乳房に二分している点では前章で検討した『母』と共通しているが、これらのシーンでは『母』とは反対に、清らかな乳房のイメージの毀損を通じて、政治的・社会的なプロテストのイメージが表出されている。ここで「原爆病」を患う安子の母・光子は、自身の被爆体験をひた隠しにすることで治療を妨げ、娘の命を危機に晒す母として意味づけられている。

このように繰り返し母への疑念が示される『地の群れ』において、特異な位置づけにあるのが宇南の妻・英子である。宇南と離婚調停中の英子は、酒に溺れては彼女の亡き恋人・森次を何かと引き合いに出す宇南と度々口論になる。その喧嘩の原因の中でも大きな比重を占めるのが、英子の妊娠である。宇南は英子が妊娠する度に暗黙裡に掻把を促し、四度の掻把の末、五度目にはこっそり流産薬まで飲ませている。戦前に朱宝子を見殺しにした疚しさからか、あるいは自身の被爆による影響が「遺伝」するかもしれない不安からか、出産に反対する理由を語らない宇南に対し、英子は苛立ちを隠さない[50]。

問題は映画版での改変である。これら口論の場面は概ね映画版でも原作と変わらず採用されているのだが、映画では、宇南に対する不満を吐露した英子の内的独白がことごとく削除されている――一方、宇南の内的独白はオフの声に置き換えられている。加えて、原作での宇南は、両親を亡くした彼にとって育ての親でもある呆けた祖母の介護を英子に任せきりにしている。しかし映画版では、その祖母の存在ごと削除することで、妻に祖母の失禁の後始末までさせているにもかかわらず、見て見ぬふりをしている原作の宇南の夫としての不甲斐なさが見事になかったことにされている。更には、宇南と結婚する以前の「田沢英子」とその恋人であった森次のエピソードまで映画版では抜け落ちている。

無論、文学作品を映画に翻案する際、映画の尺に合わせて何らかの要素が削除されたり圧縮されたりするのはよくあることだが、以上のように『地の群れ』の原作小説から映画版への改変は、英子に関する場面に極端に集中している。その結果、原作に比べて映画での英子の存在感は圧倒的に弱められている。とはいえ、ここで着目すべきは英子に関する削除だけでなく、それを埋め合わせているものの存在である。というのも映画版では、これら原作から取り除かれた内的独白やエピソードが該当する箇所に、あたかもその裂け目を縫合するかのように、飛行機の音が重ねられているからだ。

これらの飛行機音は、物語の舞台が佐世保であり、画面に度々、米軍基地や「NAVY」と書かれた戦艦などが映り込むことから、原作を参照しない限りは特に不自然な点はなく、単に佐世保の街に鳴り響く画面外の米軍機の音として聴取されるだろう。だが、この原作にはない飛行機音は、ほかでもない徳子の暴行シーンでより印象的な用いられ方をしている。この場面では、暗がりに押し倒された徳子の大写しに続き、白い靄の中、画面奥から手前に向

50 こうした特徴から、英子は前章で言及した江藤淳の「母の崩壊」の議論において、もはや「赦し、受け入れる母」の役を引き受けなくなった新しい世代の「妻」に相当するだろう。

かって飛んで来る無音の飛行機の映像と、数秒遅れて聞こえる飛行機の音が差し挟まれる。一体この飛行機の音は何を意味するのか。その問いに答えるには、再び映画史を振り返る必要があるだろう。

第二章でも言及したように、映画史家の平野共余子は、原爆に関する表現と同様に飛行機の音もまた占領期検閲において禁じられた対象として扱われたと指摘する。平野によれば、「当時飛ぶのを許されたのは占領軍の航空機のみで、飛行機の音は、日本人に自分たちが占領されているという事実を思い出させる」がゆえに、背景音はおろか飛行機に関する台詞までもが検閲官によって削除されたという[51]。また、飛行機が問題になったのは映画だけではない。峠三吉らと活動した詩人で、原爆医療に専心した医師でもあった御庄博美は、朝鮮戦争最中の 1951 年 3 月に、自作の詩「失われた腕に」の中の「飛行機虫」という詩句が米軍機を指すものとみなされ、政令三二五号（占領目的阻害行為処罰令）違反で逮捕された（「おい／そんなに蒼ざめた目玉をして飛び廻るな／飛行機虫／今に　この鉄の腕で／叩き落としてくれるぞ！」）[52]。

本章にとって重要なことは、この飛行機音がマリア像と並んで原爆映画史において度々用いられてきたモチーフの一つであるということだ。例えば、『ひろしま』では原爆投下直前のシーンで、疎開作業にあたる生徒や月丘夢路演じる女教師が、B-29 の音を聞いていた。こうした音の使用例は、実際に原爆投下直前に聞こえたといわれる B-29 の音を再現したものだろう。これに対し『原爆の子』では、過去の場面ではなく物語的現在のラストシーンにおいて、乙羽信子演じる孝子が太郎とともに島への帰りの船に乗り込む直前に、飛行機音が鳴り響く。この音は、孝子らが上空を見回しても音源となる飛行機の姿が見えないがゆえに、単なる画面外の飛行機音ではなく、トラウマ的な過去を呼び覚ますと同時に不吉な未来をも暗示する音として機能している。また、『生きものの記録』で喜一を怯えさせ、一瞬、核の恐怖を現出させる飛行機音も、画面外の音なのか、はたまた喜一の幻聴なのか判然としない音であった。

このように、原爆を投下した B-29 を再現・暗示する不吉な音としての音源の見えない飛行機音は、しかしながら、1960 年代以降の日本映画において、上記事例とは著しく異なる演出で用いられることになる。今村昌平の『にっぽん昆虫記』（1963）はその最たる例だ。同作は、東北の寒村出身のヒロイン・とめ（左幸子）が製糸工場の女工や売春婦などを経ながら生き抜く姿を通じて、日本の戦前・戦後史を辿るという構成になっている。肝心の飛行機の音は、とめが女中として働く「オンリー」の官舎でのシーンで聞くことができる。周知のように、占領期に不特定の占領軍の兵士、とりわけ米兵を相手にした「街娼」が、「闇の女」や「パンパン」と呼ばれたのに対し、特定の米兵と愛人契約を結んだものは「オンリー」と呼ばれた。この場面では、とめと「オンリー」の女、そして彼女と米兵の子どもであろうキャシーの三人が映っており、画面には不在の米兵・ジョージについて話している。そこに

51 平野、前掲書、88 頁。
52 御庄博美『御庄博美詩集』思潮社、2003 年、37 頁。

飛行機の音が鳴り、話題はジョージが戦争で朝鮮に行っていることに及ぶ[53]。

より示唆的な事例は、『地の群れ』を監督した熊井啓の『日本列島』（1965）に見出せる。同作は占領期に起こった下山事件などの未解決の殺人事件や偽札製造を、大胆にもアメリカの諜報機関による謀略として描いたいかにも熊井らしい一作である。宇野重吉演じる主人公の秋山は米軍基地内の通訳官であったが、ある事件の調査を依頼されたことで、占領期に起きた一連の事件の真相に近づく。その終盤、調査を打ち切られた秋山が飛行場で飛び立つ飛行機を眺めている。耳をつんざくような飛行機音が鳴る中、突如、画面は林の中を逃げ惑う一人の女を乱れたカメラワークで追い駆ける映像に切り替わる。そこに一連の事件の被害者たちの姿が差し挟まれ、再び遠くを眺める秋山の大写しに戻る。秋山は占領期に米兵による暴行殺人によって妻を亡くしながらも、それを揉み消された過去をもっている。従って、上記シーンはそのフラッシュバックだと思われるが、画面には妻をレイプした米兵の姿は映らず、その代わりに飛行機音が聞こえるのである。

『日本列島』の飛行機音は、回想シーンに跨るサウンドブリッジとして用いられているため、画面内外の音源に繋留されることなく、女性が逃げ惑う画面全体を覆うように鳴り響いている。一方、『にっぽん昆虫記』の飛行機音は画面外の音のようにも聞こえるが、『原爆の子』の不可視の B-29 の音と同様に、音源が画面に映らないことに加えて、とめたちが朝鮮戦争に行くジョージについて話していることも相まって、画面には不在の米兵の存在を強調する象徴的な音として機能する。これらの事例において、音源の見えない飛行機音によって暗示され、画面にその姿が映らない米兵は、〈声の存在〉同様、音声と映像で構成されるトーキー映画の物語世界の片側にしか属さないがゆえに、「傷つけることができない〔invulnerability〕[54]」存在として立ち現れる。その音が覆う画面に、占領期に米兵と性的な関係をもった「オンリー」や、暴行殺人の被害に遭った日本人の女が映っているのである。

マイク・モラスキーは、日本と沖縄の占領に関する男性作家たちの書き物が、しばしば自国の「地理的領土への植民的ないし軍事的侵略」を「個人の身体への性的侵略」、なかでも外国の占領者による現地女性の性的領有と関連づける傾向にあると指摘する[55]。このとき、ネイティブ男性は「たいがい、去勢や不能といった性的メタファーを用いて描かれ[56]」るという。こうした傾向は文学に限ったものではない。斉藤綾子は、太陽族や戦中派の映画にお

---

53 その他の事例としては、吉田喜重の『日本脱出』（1964）がある。本作では「トルコ風呂」強盗の末、殺人を犯した主人公カップルが、アメリカ逃亡を企てる。その際、友人の「オンリー」が米兵と住む官舎に逃げ込むのだが、そこで飛行機音が何度も鳴る。また、古川卓巳の『拳銃残酷物語』（1964）では、現金輸送車の強奪を図る主人公・登川（宍戸錠）が、「アメちゃんの古物」の拳銃を手に入れる場面で飛行機音が鳴る。この場面は「オンリー」とは関係ないが、登川が金を必要とする理由として病気の妹（松原智恵子）のことが語られ、彼女の写真が映る。登川の妹は教会に併設された病院に入院しており、上記場面に先行するシーンでは、登川と妹の背後に聖母子像が映り込んでいる。

54 Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. 1982. Ed. and Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press. 1999. 27.

55 モラスキー、マイク『占領の記憶／記憶の占領――戦後沖縄・日本とアメリカ』鈴木直子訳、青土社、2006 年、66-7 頁。

56 同前、67 頁。

いて、「パンパン」やダンサーなどの奔放な女性の身体表象が、対照的に「敗けた男性主体にとっては、去勢されて力がなく性的不能に陥った敗戦国や占領下の国民のイメージを、強迫的な記憶として亡霊のように呼び覚ます[57]」と分析している。

以上を踏まえると、『地の群れ』の飛行機音は、B-29 を暗示する音として宇南の隠された被爆体験を示唆するとともに、占領を喚起する性的なメタファーとして宇南の去勢と英子の掻把の背後に、見えないアメリカの存在があることを仄めかしている。こうした演出は、戦後 25 年を経てなお続く被爆の傷痕の根深さを物語っているだろう。この音源の見えない飛行機音に加えて、前節で論じたように、本作では母親の子守唄のような〈声の存在〉の歌声が、被爆者部落の青年・津山の投石を封じるべく鳴り響いていた。この歌が「アメリカの飛行機が撒いたビラの文句を繋ぎ合わせた」歌でもあったように、『地の群れ』では、音源に繋留されないがゆえに画面全体を覆うように鳴り響く〈声の存在〉の歌声と飛行機音が、被爆者を抑圧する音として機能している。

しかし、同時にこの飛行機音は、妻を抑圧する不甲斐ない夫としての宇南の姿や彼を責める英子の心の声が削除された箇所に挿入されているため、あたかも画面に映る英子への家庭内の抑圧すら、この音が指標する原爆やアメリカに原因があるかのように観客の読解を誘導する。こうしたごまかしがより明白になるのが徳子の暴行シーンだろう。このシーンでは、徳子に平手打ちし、彼女を暗がりに押し倒すまでは被爆者の青年・真の姿が映っているものの、その後、画面は先述した飛行機の映像にカットするため、真による徳子へのレイプもまた原爆や占領によって引き起こされた犯罪であるかのようにみえる[58]。これらのシーンにおいて、飛行機の音や映像は、問題の背後の不可視の原因として原爆や占領を暗に示すことにより、宇南や真の暴力や個人としての責任をうやむやにすることに貢献している。翻って、投石のシーンでも津山を除いて被爆者部落の住民による暴力は映されず、先述のようにマリア像の石礫が松子を襲っているかのような演出になっていた。

以上のように映画版『地の群れ』は、原爆やアメリカへの「怒り」を表出させた作品である一方で、日本人女性への（性的）暴力を飛行機の音が仄めかすアメリカの占領者や原爆と結びつけることによって、「敗けた男性主体」の加害責任を曖昧にしており、その限りでモラスキーや斉藤が指摘するような男性作家による占領についての文学・映画の典型に陥っている。実際、映画版『地の群れ』では、更に別の映画版独自の女性の身体表象が度々宇南や津山の前に現れ、「強迫的な記憶」を「亡霊のように呼び覚ます」。その女性の身体表象とは、妊婦の形象である。

---

57 Saito, Ayako. “Occupation and Memory: The Representation of Woman’s Body in Postwar Japanese Cinema”. Ed. Miyao, Daisuke. *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*. New York: Oxford University Press. 2014. 336.

58 野田幸男の『0 課の女　赤い手錠』（1974）では、日本人の不良グループによる日本人女性のレイプシーンで飛行機音が鳴り響くだけでなく、男の一人が背中に「NAVY」と書かれた米軍のミリタリージャケットを纏っていることが強調される。

5. 無言の妊婦たちの微笑み

3節で検討した最初にマリア像が登場する津山のフラッシュバックシーンは、上述のように警察署から出た津山が通りで遭遇する修道女たちを契機として回想が始まっていた。このシーンでは、通りを歩く津山がふと目線を画面外に向けると、路地の向こうから画面手前に向かって接近する修道女たちの姿が現れるのだが、この修道女たちに先行して、画面にはまず二人の妊婦の姿が映り込んでいる。ともあれ、修道女たちが画面に現れるや彼女たちの整然とした足音が響き、観客の注意を修道女に引きつけるため、画面から外れる妊婦たちの姿は所謂モブとして見過ごされることだろう。

このシーンの後も映画版『地の群れ』では、画面に度々、妊婦が姿を現し、次第に単なるモブ以上の存在感を主張し出す。例えば、前節で言及したエンタープライズ号の寄港阻止闘争の写真の後のシーンでは、「平瀬橋」を渡ろうとした宇南が公安の刑事らしき男に呼び止められる。実際に佐世保にある平瀬橋の向こうには米海軍の基地があるのだが、それを示すように宇南が橋を渡り始めるや、薄っすらとスウィング・ジャズ風にアレンジされた《聖者の行進》が聞こえ始める[59]。刑事の職務質問を憮然とした表情でやり過ごした宇南は、橋の上で立ち止まり、ポケットから橋の袂で拾っていた石を取り出す。そして、画面に背を向けて顔を上げるとショットが切り替わり、画面には星条旗が大写しになる。ところが、そのまま星条旗に向かって石を投げるかと思われた宇南は、くるっと反転し、何もない川に石を放つ。慌てて戻ってきた刑事を無視して宇南が橋を渡ると、そこに向こう側からベビーカーを押す妊婦の姿が現れる。宇南と彼女はフェンスの前ですれ違い、彼女の姿を追ってパンをした画面にフェンスに貼られた「米海軍基地区域立ち入る事を禁ず」と書かれた看板が映る。一間置いて更に画面はフェンスの向こうにいる肌の黒い幼児を寄りで映す。

先述の津山の回想シーンと同様に、このシーンに映る妊婦も何も語らないまま、ほんの数秒画面を横切るだけである。にもかかわらず、フェンスや黒人の子どもを映す一連のショット連鎖に加え、飛行機の音のように音源の位置が曖昧なジャズ風の《聖者の行進》――しかも、この楽曲は「黒人霊歌」の一曲でもある――が鳴り響くことにより、画面の無言の妊婦はあたかも「混血児[60]」を孕んでいるかのように見える。モラスキーが指摘するように、ここではフェンスが示す「地理的領土への植民的ないし軍事的侵略」が、画面に響く《聖者の行進》の音楽を介して、無言の妊婦の「身体への性的侵略」と結びつけられ、反面、星条旗に向かって石を投げられない「敗けた男性主体」としての宇南の無力感が強調されている。

だがしかし、このように宇南や津山の前に度々出現する妊婦は、敗戦・占領下の男性主体

---

59 戦後の日本において、ジャズは主に進駐軍クラブや、駐留地に住む米軍関係者向けのラジオ放送である米軍放送網（American Forces Network）を通じて普及した。占領下におけるジャズ文化については、以下の著作に詳しい。モラスキー、マイク『戦後日本のジャズ文化――映画・文学・アングラ』青土社、2005年。

60 アメリカ人の父と日本人の母のあいだに生まれたノーマ・フィールドは、「戦争がもたらす混血児は、支配としてのセックスを刻印されているがゆえに、いっそう不快であると同時に好奇心をそそりもする存在」としてまなざされると記している。フィールド、ノーマ『天皇の逝く国で』大島かおり訳、みすず書房、1994年、49頁。

の去勢や不能を喚起するだけではない。なぜなら本作では、占領者としての戦時中の日本人男性を糾弾する存在として、亡霊のように一人の妊婦が現れるからだ。映画中盤、宇南による原爆投下直後の回想シーンの後で、彼は戦時中に働いていた戸島の海底炭坑の跡地を訪れる。廃墟と化した炭鉱町を歩く宇南の姿には彼のオフの声が重ねられ、戦時中、朝鮮人の安全灯婦・朱宝子が、宇南とのあいだにできた子どもを堕ろそうとして崖を滑落し、命を落としたことが語られる。なおも廃墟を歩く宇南は、長崎医専に入学すべく船で炭坑を離れる自分を、桟橋の上から「ツルハシのような視線」で睨みつけていた宝子の姉・宰子（水原英子）の眼を思い返す。ふと宇南が顔を上げると、画面が切り替わり、桟橋に佇む一人の年老いた妊婦が映る。妊婦が手にした風車（かざぐるま）のカラカラと回る音が鳴る中、画面は彼女の大きな腹と風車、そして皺の刻まれた目元を大写しで捉える。再度、画面は遠景から桟橋に立つ妊婦の姿を映す。すると突如、風車の音が消え、桟橋の上にいた妊婦が姿を消す。一瞬の静寂の後、再び音が鳴り始めるとともに妊婦が現れ、驚愕したような顔で画面の外を見つめる宇南の顔が映る。

相変わらず画面に出現する妊婦は無言のままである。けれども、この場所が戦前のシーンで宇南や朝鮮人姉妹のいた海底炭坑であることや、風車が水子供養の供え物であること、そして何より桟橋の上で宇南を睨みつけていたというモノローグによって、画面の年老いた妊婦は、朝鮮人姉妹の姉・宰子が生き延びていたことをまずは察知させる。しかし、固定カメラで捉えられた桟橋のショットから、まるでフィルムが飛んでしまったかのように音とともに姿を消すことにより、年老いた妊婦は朝鮮人姉妹の亡霊であるかのように見える。無言の妊婦は、画面からの一瞬の消失によって、宇南のみならず観客に対しても「強迫的」な存在として立ち現れることだろう。ここまで確認してきたように、映画版『地の群れ』では、飛行機音や《聖者の行進》を中絶に関して宇南と揉める英子や無言の妊婦、そして徳子のレイプシーンに響かせることにより、日本人女性の性的領有および暴力をアメリカによる軍事的侵入と結びつけるという被占領下の男性作家に特徴的なレトリックが繰り返されていた。これに対し上記場面では、かつて宇南自身が占領国・日本の一員として、被占領国・朝鮮の女を犯し、死に追いやったことが、同じ妊娠の修辞によって示されているのである[61]。これら一連の妊娠の修辞を積み重ねた果てに、遂にラストシーンでは無言の妊婦が画面を占拠する。

原作小説のラストは、投石のエピソードの後で、英子が宇南に対し「「あの娘さんはうちに診断書をもらいにきたんでしょう。そしてこんな事件になったし、ただ黙っていて、何もいってやらなくていいんですか」英子は血筋の浮いた宇南親雄の眼を見返していった[62]」と、英子が宇南と対峙する場面で締め括られている。対する映画版のラストシーンでは、この続きが展開されている。

---

61 唐十郎の映画『任侠外伝　玄界灘』（1976）では、アメリカの軍属として朝鮮戦争下の釜山を訪れた日本人男性が、現地の朝鮮人女性をレイプするのだが、そのシーンには音源の見えない飛行機音が重ねられている。

62 井上、『地の群れ』、133 頁。

診療所を飛び出した宇南は、仲間を密告した裏切り者として被爆者部落から締め出された津山が、松子殺しの一件で被差別部落の若者たちに追われているところに遭遇する。彼らを必死で呼び止めようとするも声が届かず、ヘリコプターの音が響く中、うなだれた宇南が上空から捉えられる。そこから映画は、津山の長い疾走シーンへ続く。走る津山と並走する画面の背景には、艦隊の見える港湾に沿ってフェンスが張り巡らされている。津山は米海軍基地に逃げ込もうとするも白人の守衛に追い出され、踵を返す。その背後で軍服姿の日本人が白人の守衛に叱責されている。走る津山は、続いて真っ白な住棟が立ち並ぶ広大な団地の居住区に入って行く。画面は団地を貫く道路をマラソンランナーのようにひた走る津山の姿を映す。すると、画面が切り替わり、道路沿いのベンチに横並びで腰掛けて編み物に勤しむエプロン姿の若い妊婦たちが現れる。その画面の手前では、勢いよく玩具の風車が音を立てて回っている。息を切らせて走る津山から、編み物の手を止め、笑顔で画面外の津山の方を見つめる妊婦たちの姿が数度切り返される。妊婦たちの前を通り過ぎた津山は、突如飛び出してきた玩具の車に躓き、転倒する。その姿を見て無言の妊婦たちはにっこりと微笑み、彼女たちのクロースアップが次々に映し出される。このように映画版『地の群れ』は、最後に無言の妊婦が大挙して画面に現れて幕を閉じるのである。

映画冒頭の回想直前のシーンでは、無言の妊婦は単なるモブに過ぎなかった。だが、ここまで追ってきたように印象的なシーンの積み重ねの果てにラストで一斉に現れる妊婦たちは、『ひろしま』の「白血病の少女」・みち子や『生きものの記録』の長男の「嫁」・君江のように、一切声を発することなく画面に姿を現す〈無声の人物〉にほかならないだろう。無言の妊婦たちは、ただ黙っているだけであるにもかかわらず、一切言葉を発しないがゆえにその正体はおろか本当に生きている人間であるのかすら不明であり、彼女たちが一体誰の子を身籠っているのかを謎として提示する。ここまでのシーンでは、無言の妊婦は一方で 60 年代の日本映画のように、《聖者の行進》の音声によって画面には不在の米兵に領土的／性的に侵された女として表象され、他方で宇南の内面の声によって、かつて宇南自身が占領者として領土的／性的に侵した朝鮮人女性の亡霊のように立ち現れてもいた。

これに対し、ラストシーンでの妊婦たちは、米軍基地から団地への動線に加え、津山が団地に入って行くロングショットにパンを焼くトースターの大写しが挿入されることから、一見、米軍基地の居住区に住む妊婦たちのように見える。従って、ベビーカーの妊婦のように彼女たちも米兵の子を身籠っていることが暗示される。ところが、画面背景の団地に加え、画面手前には勢いよく回る風車が映っていることから、同時に無言の妊婦たちは、朝鮮人姉妹や幾度も中絶を強制された英子の存在をも想起させる。

だが、これら占領と被占領を示唆するミザンセーヌに対し、肝心の妊婦たちは一点の曇りもない幸福そうな笑みを湛えている。彼女たちは、躓きながらも逃げ続ける津山を視線つなぎで捕捉することによって、息も絶え絶えの津山を母親のような視線で優しく包み込む存在として映し出される。エプロン姿で裁縫をするその姿は、『長崎の鐘』で永井の夢枕に現れ、着物姿で裁縫をする緑の現代版とも言える出で立ちであり、二つの部落の抗争など何も

なかったかのように、ただ穏やかな表情を浮かべている。これらの点に加え、ミシェル・シオンが〈声の存在〉と〈無声の人物〉を一つの存在が分離した片割れ同士と述べていたことも踏まえれば、ここで〈無声の人物〉として大挙して現れる無言の妊婦たちは、〈声の存在〉としての母の歌声が姿を変えて復活を遂げたものだといえよう。無言の妊婦たちは、「アメリカの飛行機が撒いたビラの文句」や司教の発言のように、占領や被占領、部落間の差別、そして原爆に対する「憎悪」を忘れ、「平和」に生きることを無言の圧力で押しつけているように見える。

以上のように、映画版『地の群れ』では、最後に現れる〈無声の人物〉としての無言の妊婦が、性的メタファーによって敗戦・占領下での「敗けた男性主体」と戦時中の加害者としての日本人男性を同時に呼び覚ましながらも、これとはまったく反対に、そうした物事をすべて飲み込む無罪無垢性の象徴としての理想の母のイメージを映し出している。占領期の「母もの映画」では、性的に「堕落」した「パンパン」が贖罪を経て、聖母子像と重ね合わされる理想の母子像を形成していたが、投石シーンに顕著なように、母性や無垢性の象徴としてのマリア像が、その実、被爆者の「怒り」を封じる権能を発揮してきたことが露にされる本作において、無言の妊婦たちの微笑みは、もはや「無気味なもの[63]」として映る。むしろ、とうに追手が見えなくなったにもかかわらず逃げ続ける津山は、上記のように戦争に纏わる被害と加害のイメージによって男性を脅かすと同時に彼を包み込もうとする無言の妊婦から逃げているかのようだ。

2 節で確認したように、（ポスト）占領期の原爆映画において、マリア像は女性被爆者のケロイドを浄化し、無罪無垢性や理想の犠牲者像を象徴しただけでなく、被爆地・長崎と原爆を投下したアメリカとを媒介することで日米の疑似的和解を演出してきた。それに対し映画版『地の群れ』は、敗戦・占領下で生み出された清らかな被爆者表象としてのマリア像を打ち砕き、ケロイドや投石による「怒り」のイメージへと再構築することにより、マリア像が日米双方の加害責任を隠蔽する機能を果たしてきたことへの告発を試みていた。60 年代の日本映画で性的なメタファーとして機能した不可視の飛行機音をともに活用することで、本作はマリア像の無垢性を毀損し、占領にまつわる日米双方の加害を暴く。けれども、こうした本作の演出は、領土的な支配を女性身体への性的領有と結びつける被占領下の男性作家に典型的な修辞法に基づくものでもあった。しかしながら、そうであるがゆえに却って本作は、やはり男性的な作家と言われる黒澤明の『生きものの記録』のように、無垢なる被爆者表象の解体に伴い、被害と加害のあいだで戸惑いたじろぐ男性の姿を露わにした点で、既存の原爆映画を覆すような作品といえる。

このように『地の群れ』をはじめ、60 年代後半以降は若手監督によって、挑戦的な原爆

63 フロイトは、ドイツ語で元々「慣れ親しんだ」という意味をもつ「heimlich」が、対極的な語である「無気味な unheimlich」と同じ意味をもつに至った点に着目し、「無気味なもの」を、「新奇なものでもなければ見知らぬものでもなくて、心的生活に古くからなじみのあるなにものかであり、それが抑圧の過程を通じて精神生活から疎外されてしまったもの」と定義づけている。フロイト、ジークムント「無気味なもの」、『フロイト著作集　第三巻　文化・芸術論』高橋義孝ほか訳、人文書院、1969 年、327-57 頁。

映画が数々製作された時期であった。ところが、ATG が倒産した 90 年代初頭、黒澤明が『生きものの記録』から時を経て原爆の主題に再び取り組んだ『八月の 狂詩曲（ラプソディ）』（1991）では、『地の群れ』が粉々にしたはずのマリア像が、再び日米の疑似的和解を演出している。『生きものの記録』で家父長の恐怖を現出させていたはずの黒澤が、なぜマリア像の修辞を復活させているのか。次章では、このマリア像の復活を、90 年代における集合的記憶の再編の動向と黒澤明のフィルモグラフィにおける映像・音声演出の観点から考察する。

第 6 章

黒澤明『八月の狂詩曲』にみる 50 年代の原爆映画への退行――マリア像、女教師のオルガン、対位法の再構築

1. 「記憶」の時代における原爆映画

前章で検討したように、熊井啓の『地の群れ』（1970）は、占領期の原爆映画において無垢なる被害者の表象として構築されたマリア像を粉砕し、ケロイドや投石、あるいは不可視の飛行機音とともに活用することで、被害者性と加害者性が重層的に折り重なったものとしての被爆者表象を生み出していた。このように 60 年代後半以降は、『地の群れ』に限らず、従来の原爆映画を解体するような挑発的な作品が若手監督によって数多く製作された時期であった[1]。

ところが、こうした実験的な原爆映画は、70 年代後半になると徐々に鳴りを潜める。代わってこの時期に製作されるようになったのが、児童文学やマンガを原作にした子ども向けの原爆映画であった[2]。代表的な作品には、広島で被爆した中沢啓治によるマンガを原作にした『はだしのゲン』三部作（1976～1980）がある。監督の山田典吾は、自ら映画製作・配給会社「現代ぷろだくしょん」を立ち上げ、『はだしのゲン』三部作では脚本と製作を兼任している。山田は『はだしのゲン』のほかにも、木村靖子による児童文学作品を映画化した『白い町ヒロシマ』（1985）でも監督と製作を務めた[3]。また、原爆孤児であった吉本直

---

1 例えば、『トラック野郎』シリーズ（1975～1979）などの数々のジャンル映画を手掛けた鈴木則文の『聖獣学園』（1974）は、原爆のモチーフを取り入れた異色のピンク映画である。本作は「日活ロマンポルノ」の東映版「東映ポルノ路線」の一作であり、修道女たちが半裸で鞭打ちされるシーンをはじめ、基本的には聖職を汚すことによるポルノ的な煽情性を売りにした作品である。しかし、その一方で、ヒロイン・摩矢（多岐川裕美）の母殺しの黒幕で摩矢の実の父でもある修道院の司祭（渡辺文雄）は長崎の被爆者であり、背中一面にケロイドの傷痕を負っているだけでなく、彼のサディズムの根幹には「あの地獄の中でも」現れなかった神への怒りがあると語られる。このように本作の司祭の設定は明らかに永井の言説を意識した上で、それに真っ向から対立している。加えて、この動機が明かされるシーンでは、キノコ雲のフラッシュバックとともに山端庸介による長崎の母子の写真がインサートされ、更には摩矢が父への復讐を決意するシーンではマリア像が破壊される。そして映画のラストでは、「マリア」という洗礼名をもつ摩矢の母が、顔にケロイドを負った姿で亡霊として登場し、司祭を背後から突き刺す。以上のように、本作もまた『地の群れ』と同様に、長崎の「祈り」のイメージの解体を試みている。

2 これら児童向けの原爆映画に加え、70 年代後半から 80 年代は、原発を主題にした意欲的な映画が製作された時期でもある。例えば、黒木和雄はこの時期、『とべない沈黙』と同様に ATG の製作・配給で、原発に群がる巨大利権と放射能漏洩事故の隠蔽を題材にした『原子力戦争』（1978）を監督している。同作では、岡田英次が原発推進派の科学者として出演しており、福島第一原子力発電所でゲリラ撮影が行われた。また、日活ロマンポルノの脚本・監督を務めた池田敏春は、若手監督らが立ち上げた映画製作会社「ディレクターズ・カンパニー」による第一弾作品として、ATG の提携で『人魚伝説』（1984）を撮っている。同作は「海女もの」のピンク映画に、『女囚さそり』（1972）や『修羅雪姫』（1973）のようなエクスプロイテーション映画の要素を掛け合わせ、更には原発の題材をも取り入れた異色作である。ほかにも、若松孝二の『聖母観音大菩薩』（1977）や土本典明の『原発切抜帖』（1982）、そして「原発ジプシー」に加え、「じゃぱゆきさん」や「コザ暴動」までをも題材にした森崎東の『生きてるうちが花なのよ死んだらそれまでよ党宣言』（1985、ATG 配給）がこの時期に製作された。塩田明彦の『害虫』（2002）も含め、これら原発映画における原発の表象と権力に対抗する女性の表象の関係は、本論にとっても重要な論点ではあるが、あまりに大きな問題であるため、別稿で改めて検討したい。

3 本作の脚本は新藤兼人が務めており、乙羽信子が母親役で出演している。また、山田典吾の妻である山田火砂子は、現代ぷろだくしょんで監督・製作を担っており、『白い町ヒロシマ』のみならず『はだしの

志郎が自らの体験を綴った児童文学作品『青葉学園物語』シリーズ（1978～1982）を映画化した大澤豊の『青葉学園物語』（日活児童映画製作・配給、1981）もまたこの時期の作品である[4]。

これらの作品は共通して主人公が原爆被害に遭った少年・少女であり、彼らが原爆にもめげずに逞しく生きるさまが物語の骨子になっている。とはいえ『原爆の子』や『ひろしま』のような50年代の原爆映画とは異なり、この時期の作品は戦時中の朝鮮人差別を扱う真面目な面も取り合わせてはいたものの（『はだしのゲン』）、同時にギャグやコメディの要素をも併せ持っていた。特に『はだしのゲン　涙の爆発』（1977）では、作中、主人公のゲンが赤塚不二夫のマンガ『おそ松くん』のギャグである「シェー」のポーズ[5]を取るという時代考証を無視した演出が試みられている。それだけではなく、同作や『はだしのゲン PART3 ヒロシマのたたかい』（1980）では、「クシャおじさん」やタモリ、赤塚不二夫など、当時人気を博していたテレビ・タレントがカメオ出演している。『青葉学園物語』でも、原爆投下後間もない時期を物語的現在としているにもかかわらず、主人公の少年グループが広島の市街地に出掛けるシーンは、見るからに映画公開当時の風景を映している。これらのシーンだけを見る限り、同作は同時代に流行していたテレビドラマ『あばれはっちゃく』（1979～1985）のような腕白な子どもを主人公にした現代劇と見分けがつかない。こうした演出は、これらの映画が主な観客として、主人公と同年代の子どもたちを想定していたことに起因するだろう。

藤田修平は、市民体育館や市民ホールなどの非劇場施設で子どもを対象に行われた上映活動である「親子映画」を検討し、60年代後半から日本各地で広範に展開されたこの運動が、教育的な観点から「反戦・平和」を主題にした児童文学作品の映画化を促したと指摘している[6]。例えば、1970年に絵本として再出版された土家由岐雄の童話『かわいそうなぞう』（1951）と同じ実話に基づく人形劇映画『象のハナ子』（松本博史監督、1969）が、親子映画の第四弾作品として製作された。原爆映画に関しても、親子映画と密接な関りをもつ映画会社「共同映画」のプロデューサーであった山口逸郎が、原爆を題材にした絵本から、実写映画『ふたりのイーダ』（松山善三監督、1974）やアニメ映画『トビウオのぼうやはびょうきです』（宮崎一哉／板谷紀之監督、1982）に加え、人形劇映画『おこりじぞう』（板谷紀之／河野秋和監督、1983）を製作している。

こうした「反戦・平和」を主題にした作品について、藤田は「終戦時に子供であった世代

ゲン』の二、三作目でも典吾とともに製作を担当している。

4 同作には『地の群れ』で宇南を演じた鈴木瑞穂が出演している。ほかにも鈴木瑞穂は、『はだしのゲン PART3 ヒロシマのたたかい』（1980）で、一作目の三國連太郎、二作目の田中浩に代わって、ゲンの父・大吉の役を務め、ゴジラ生誕30周年を記念して製作された『ゴジラ』（橋本幸治／中野昭慶監督、1984）にも出演している。

5 『ゴジラ』シリーズの六作目である『怪獣大戦争』（本多猪四郎／円谷英二監督、1965）でも、ゴジラが同ポーズを取っている。

6 藤田修平「親子映画と非劇場映画の新しい観客――共同映画と映画センター」、『映画研究』11号、日本映画学会、2016年、22-38頁。

が社会の中心になり、「空襲」が戦争の表象として前景化した」結果、この時期「子どもに代表される無垢な〈被害者〉の物語」が生み出されたと説いている[7]。確かに、『はだしのゲン』や『青葉学園物語』は、原作者の戦争体験が反映された作品であった。ともあれ、本論がここまで検証してきたように、「無垢な〈被害者〉の物語」は、50 年代から延々と紡がれてきたものである。むしろ上記作品の多くが児童文学を原作にし、人形劇やアニメの形式で映画化されたように、この時期の作品にとって重要な点は、観客としての子どもが完全に戦争非体験世代になったことにこそあるだろう。

1970 年の大阪万博で発表されたフォークソング《戦争を知らない子供たち》は、当時開戦中であったベトナム戦争とこれに抗議する反戦運動を背景に、戦争非体験世代の若者たちを歌ったものであった。反戦ソングとして流行したこの曲は、映画『地球攻撃命令　ゴジラ対ガイガン』（福田純監督、1972）でも挿入歌として使用されたが、児童向け原爆映画が製作された 70 年代後半から 80 年代以降は、場合によっては親すら戦争非体験世代の子どもたちが現れた時期であった。こうした社会背景のもと、黒澤明が時を経て原爆の題材に取り組んだ『八月の狂詩曲（ラプソディ）』（1991）は、戦争を知らない孫世代と被爆者の祖母との交流を描いた作品である。

『八月の狂詩曲』は、長崎の田舎に住む老婆・鉦（かね）（村瀬幸子）の家に、夏休み中の四人の孫たちが訪れるところから始まる。これに先行して鉦のもとには、ハワイ移民で大農園を営む錫次郎なる人物から「自分は幼い頃に生き別れた実の兄だ」と名乗る報せが届いていた。孫たちは、錫次郎が大富豪であることに浮かれてハワイに発った親たちに代わり、記憶が混濁して錫次郎のことを思い出せない鉦に、ハワイ行きを説得すべくやって来たのだった。ところが、彼らは原爆のことを知るに連れ、打算的な親たちに反感を抱き、鉦との距離を縮める。そして原爆忌が済み次第、鉦はハワイに行くと錫次郎に報せる。孫たちが原爆の話を持ち出したことで錫次郎一家との関係が拗れることを心配した親たちをよそに、錫次郎の息子・クラーク（リチャード・ギア）が急遽長崎を訪れ、鉦に彼女の夫が原爆で亡くなったことを知らずにいた旨を詫びる。こうして家族の絆が結ばれたのも束の間、8 月 9 日に錫次郎の訃報が届いたことをきっかけに鉦が狂気に陥る。映画は、雷雲を原爆雲と見間違えて「あの日」と同じように嵐の中を駆ける鉦を、孫たちが追い駆けるシーンで幕を閉じる。

同作は、芥川賞を受賞した村田喜代子による小説『鍋の中』（1987）を原作にしており、映画の中の概ねのエピソードは原作に基づいている。しかし、この小説には原爆の題材はおろか戦争の話も登場しない[8]。原作の物語は孫の一人で高校二年生になる主人公のたみが、

---

7 同前、34 頁。

8 『鍋の中』は、『八月の狂詩曲』以前にも飯沢匡の脚本・演出で演劇化されているが、この舞台にも戦争の題材が追加されている。原著者の村田喜代子によれば、「舞台『鍋の中』では、ハッキリと反戦をうたっていて、ラストでは戦死した兵隊達のドクロなどが大鍋の中で揺れ動き、その上に菊の紋章を描いた垂れ幕が」掛かる仕掛けになっていたという。村田は、自身の作品に影も形もない戦争の題材が加えられることについて、1909（明治 42）年生まれの飯沢が「わたしなどの年代の人間には、どうしても戦争というものが時代的に入ってきて、それを抜きにしては語れないのです」と述べていたことを述懐し、飯沢と黒澤が同世代（黒澤は 1910 年生まれ）であることを指摘している。なお、飯沢の舞台でも主人公の老

虚実入り混じった祖母の話を通じて自身の出生の秘密に近づく点に重きを置いているのだが、原爆の題材とは反対に、この点は映画版からは削除されている。また、小説版はたみが語り手なのに対し、映画版は四人の孫たちが、設定をやや変えられた上でほぼ同格の主人公になっている。こうして『八月の狂詩曲』は、児童向け原爆映画の目的であった戦争非体験世代の子どもたちに原爆や戦争体験を伝えるという要素を、祖母が孫に被爆体験を語るというかたちでそのまま映画のプロットに採用した作品になっている。

第 2 章で論じたように、既に黒澤明はビキニ事件の翌年に公開された『生きものの記録』（1955）で、米ソの水爆実験による放射能の恐怖を題材にしていた。更に『八月の狂詩曲』の前年にも、黒澤はオムニバス形式の映画『夢』（1990）の中の一つの挿話で、原子力発電所の事故災害を扱っている。これらの作品歴から、『生きものの記録』から 30 年以上もの時を経て製作された『八月の狂詩曲』は、黒澤の「核に対する激しいプロテスト[9]」を表明した作品といえるだろう。黒澤自身も、本作の公開直前に行なわれたガルシア・マルケスとの対談で、1986 年のチェルノブイリ原子力発電所の事故を踏まえ、改めて人間には「核はコントロールできない」と利用目的の如何に問わず「核そのもの」を問題視している[10]。

ところが『八月の狂詩曲』は、『生きものの記録』と同様にまたしても不評に晒されることになった。というのも本作は、特別試写会後の記者会見で、外国人記者たちから原爆による日本の戦争被害だけを取り上げて、真珠湾攻撃や南京大虐殺などの日本の加害の面を扱っていないと批判を浴びたのである。これらの批判に黒澤は、映画とは「スクリーンという一つの媒体を通して、世界中の人が〔……〕お互いに理解する特別な機能を」もつものであり、そのためにも自分は「美しさ」を「一番の眼目」にしたのであって、メッセージありきで映画を作っているわけではないと応答した[11]。公開前のこの騒動は新聞などで大きな反響を呼び、当時の評論でも度々参照されただけでなく、これらの批評では外国人記者に同調して作品に異議を唱えるものと、黒澤の見解に依拠して作品を擁護するものとがそれぞれに論戦を繰り広げることとなった。

例えば、嶋田邦雄は「原爆を扱っていれば、安直に反核映画として二重マルを与える」のではなく「原爆の被爆を問題にするときに〔……〕日本はそのとき何をしていたのか」を「パラレルに描かないことには」「不十分」と本作の弱点を指摘した[12]。また、岩田重敏は、本

婆（原著・演劇版では「花山苗」）を村瀬幸子が演じている。村田喜代子「ラストで許そう、黒澤明」、『別冊　文藝春秋』196 号、文芸春秋社、1991 年、214-6 頁。

9 本多猪四郎／山田洋次「黒澤映画の魅力を語る」、『キネマ旬報』1059 号、キネマ旬報社、1991 年、19 頁。

10 黒澤明／マルケス、ガルシア「核をめぐる論争――人間が核を制御（コントロール）できると考えるのは傲慢だ！」、黒澤明著、浜野保樹編『大系　黒澤明』4 巻、講談社、2010 年、513-4 頁（初出は、『宝石』27 巻 6 号、1999 年刊）。

11 黒澤の返答の様子は、『八月の狂詩曲』の製作過程を追った手塚眞によるドキュメンタリー『黒澤明映画の秘密――「八月の狂詩曲」の現場から』（1991）で部分的に確認することができる。ただし、記者たちからの質問の様子は割愛されている。

12 嶋田邦雄／山内久「疑似ユートピア的宣伝にのせられていると日本の芸術は死滅するだろう」、『シネ・フロント』178 号、シネ・フロント社、1991 年、52 頁。

作と同年に公開された『北緯 15°のデュオ』（根本順善監督）で、神風特攻隊の探索と戦死者の墓参りのためにフィリピンを訪れた主人公が、現地に住む日本人女性に、戦争では「フィリピン人も死んだのだということを忘れないでください」と諭されることを挙げ、『八月の狂詩曲』には「この視点がまったく欠落している」と論難した[13]。岩田は「映画が論文になる必要も、街頭宣伝カーになる必要もない」ことには理解を示しながらも、しかし、日系二世であるはずの鉦の甥・クラークを演じているのが見るからにアメリカ人のリチャード・ギアであるために、鉦との和解の場面が「アメリカ人を代表して原爆を落としたことを謝罪しているかに見える」とその「いびつ」さに違和感を表明している[14]。

これら反対派の批判に対し、川本三郎は「長崎や広島の死者が不幸なのは、その酷薄な死に方ゆえだけ」でなく、「現在もなお、生きているわれわれが彼ら死者を自然に、素直に慰藉できない」ことにあり、「彼らの魂を鎮魂しようとすれば一方では当事者のアメリカが「リメンバー・パール・ハーバー」をいいたて、他方では冷笑的知性の現代人が鎮魂のヒューマニズムをせせら笑う」と指摘する[15]。そして「「原爆」というシリアスな主題をほとんどまっすぐにとらえようとする黒澤明の「青二才」ぶり」を評価している[16]。だが、「私たちは大東亜戦争の侵略性を批判しながら、にもかかわらず同時にその戦争で死んでいった多数の沈黙する死者の霊を慰めなければならない[17]」と説く川本に対し、木下昌明は「黒澤をはじめとする日本の映画人は、どれほど「大東亜戦争の侵略性」をあばいた映画をつくったというのか。ほとんどが「死者の霊を慰め」るたぐいの、戦争を被害者の側面からとらえたものばかりではないのか」と反論し、「とくに原爆ものはその典型例」と『原爆の子』などの過去の原爆映画にも批判を加えている[18]。このように、原爆や戦争体験の継承をプロットの核に据えた『八月の狂詩曲』は、当の原爆や戦争体験をどのように捉えるべきなのかという論争を巻き起こしたのである。

木下も指摘するように、原爆映画の多くが日本の侵略戦争に向き合うというよりは、無垢なる被害者像の構築に寄与してきたことは本論でもここまで確認してきた通りである。とはいえ前章で検討したように、熊井啓の『地の群れ』は、原爆映画史において無垢なる被爆者の象徴として機能してきたマリア像を砕き、アメリカによる日本の占領とともに日本による朝鮮の占領を妊婦の比喩形象で串刺しにする挑発的な作品であった。勿論、すべての作品がそうであったわけではないが、70 年代以降は原爆映画や原爆文学の領域でも、原爆による被害と同時に日本による戦争加害の両面を問うことの必要性が問題意識としてそれな

---

13 岩田重敏「『八月の狂詩曲』の無邪気な失敗」、『諸君！』23 巻 7 号、文芸春秋社、1991 年、298-9 頁。

14 同前、300-1 頁。

15 川本三郎「わらべは見たり――黒澤明『八月の狂詩曲』」、『文學界』45 巻 7 号、文藝春秋、1991 年、330 頁。

16 同前、330 頁、強調は原文。

17 川本三郎「セミの声・「野ばら」・花――黒澤明「八月の狂詩曲」」、『キネマ旬報』1059 号、キネマ旬報社、1991 年、99 頁。

18 木下昌明『スクリーンの日本人――日本映画の社会学』影書房、1997 年、100-1 頁。

りに認識されていたと思われる[19]。

なかでも最も有名な事例は、栗原貞子の詩「ヒロシマというとき」（1972）だろう。栗原は広島での被爆体験をもち、峠三吉と同様にプレスコード下から表現活動を続けてきた詩人の一人である。その栗原が、「ヒロシマというとき」では、戦後15年以上の月日を経て改めて「ヒロシマ」を「パール・ハーバー」や「南京虐殺」と並置している。

> 〈ヒロシマ〉というとき／〈ああ　ヒロシマ〉と／やさしくこたえてくれるだろうか／
> 〈ヒロシマ〉といえば〈パール・ハーバー〉／〈ヒロシマ〉といえば〈南京虐殺〉
> 〔……〕
> 〈ヒロシマ〉といえば／〈ああ　ヒロシマ〉とやさしくは／返ってこない／アジアの国々の死者たちや無辜の民が／いっせいに犯されたものの怒りを／噴き出すのだ[20]

上記のように、この詩では「無辜の民」は広島の被爆者ではなく「アジアの国々」に帰されている。後年、栗原は自身の詩作におけるアジアへの認識について、「年月の経過と共に後向きに原爆体験を直叙することから、体験を内面化し、体験の持つ意味を深化することによって〔……〕日本の戦争における加害性が見えるようになり、被爆者もまた加害の一端を担っていたことを自覚」するに至ったと記している[21]。だが、この「被害と加害の複合的自覚」は単に内面の深化からもたらされたものではない。栗原は、こうした認識の変化の背景に、「ベトナム戦争で在日米軍基地が米軍の出撃基地」や「兵站基地となったこと」や、第四章でも言及したように60年代後半から「在韓被爆者が原爆症の治療のために日本へ密入国するようになって」「朝鮮人被爆者の問題」が浮上したことなどの同時代の「状況の進展」からの影響があったと述べている[22]。『八月の狂詩曲』が海外の記者のみならず国内でも厳しい批判に晒された要因の一つは、こうした60年代後半から70年代にかけて生じた原爆言説の変化に逆行するような作品であったことに因るだろう。

とはいえ、こうした70年代の革新的な変化からのある種の退行は、『八月の狂詩曲』にのみ見られた現象ではなかった。というのも、本作が公開された90年代は、歴史を巡って広く新たな状況が訪れた時期でもあったからだ。1991年12月、元「従軍慰安婦」の三名の韓

---

19 例えば、高木一臣の『人間であるために』（1974）は、実際に東京地裁で争われた通称「東京原爆裁判」（1955～1963）を題材にした劇映画である。未だ被爆者に対する何らの社会保障制度も確立していなかった時期に起こされたこの裁判では、被爆者を原告とし、日本国政府に対しアメリカによる原爆投下を国際法違反として認めることと、原爆被害者への国家補償が要求された。同時に本作では、恐らく現実の朝鮮人被爆者のオフの声で「大東亜戦争に勝ち抜く」ために彼らが強制徴用されて日本にやって来たことや、韓国にいる被爆者が差別や医療支援からの放置などの「二重三重の被害」にあっていることが語られる。なお、本作には主人公の一人として、在日朝鮮人の青年が登場するのだが、彼の職業は童話作家である。「東京原爆裁判」については、実際に本件を担当した弁護士の一人である松井康浩の以下の著作に詳しい。松井康浩『原爆裁判――核兵器廃絶と被爆者援護の法理』新日本出版社、1986年。

20 栗原貞子「ヒロシマというとき」、栗原貞子／伊藤真理子編『日本の原爆記録19　原爆詩集・広島編』日本図書センター、1991年、374頁。

21 栗原貞子「解説　絶滅の原イメージ」、同前、493頁。

22 同前、493-4頁。

国人女性が日本政府に謝罪と補償を求めて提訴する。続いて 95 年には沖縄で米兵三名による少女レイプ事件が起こり、改めて朝鮮や沖縄と日本の関係が問われることになった。これに対し、96 年に「「新しい歴史教科書」をつくる会」が発足され、歴史修正主義の動向が日本社会に目に見えるかたちで台頭してきたのもこの時期である。これらの出来事について、歴史学者の成田龍一は、日本の敗戦から 50 年を経た 90 年代に「戦争と植民地 - 大日本帝国の過去があらたな文脈で「いま」を形成し」、「戦時の出来事の考察以上に、戦後の「いま」における（戦時の）出来事の意味の探求」が要請されるようになったと説く [23]。成田は 90 年代以降を「記憶」の時代と規定し、戦争経験者が高齢化したこの時期、「アジア・太平洋戦争の戦争像を〔……〕あらたに社会における集合的な記憶として構成しなおす営み」が着手され始めたと述べている [24]。黒澤の『八月の狂詩曲』は、同時代に生じた戦争に関する「集合的な記憶」の継承と再編成、および論争の先駆けとなるような作品であった。

ここで重要なことは、本作が単に物語内容の位相で戦争やその被害／加害の問題を扱っているだけでなく、演出の位相においても被爆者表象の再構成を試みているということだ。既述のように原爆の死者を「素直に慰藉できない」不幸を嘆いていた川本三郎は、本作で鉦の孫たちが原爆の慰霊碑を「まっすぐに見つめ自然に帽子を取る [25]」姿を評価する。その際、川本は、このシーンで「レクイエムのように」響くヴィヴァルディの《スターバト・マーテル（悲しみの聖母)》を「まっすぐに美しい」と述べている [26]。この場面に続いて、鉦の孫たちが浦上天主堂を訪れていることに顕著なように、『八月の狂詩曲』は『地の群れ』が解体したマリア像の修辞を再び参照し、原爆に関する「集合的な記憶」の継承や家族の和解に取り入れているのである。

佐藤忠男は本作の評論で、日本の政府が「侵略戦争への自己批判や侵略された国々への謝罪」を避けていることは批判しつつも、川本と同様に先の試写会での黒澤の見解を踏まえ、本作を「なによりもまず、美しい映画」と評している [27]。西村雄一郎もまた本作の映像や音楽演出を評価し、「原爆の問題というディティールで語るに終始するのではなく、もっと抽象的な一つの寓話」として見るべきと提唱している [28]。更にドナルド・リチーも、本作が原

---

23 成田龍一『「戦争経験」の戦後史――語られた体験／証言／記憶』岩波書店、2010 年、2-3, 260 頁、強調は原文。

24 成田は、戦記や体験集、または文学作品にみられる「戦争経験」の語り方の諸類型とその推移に即して、戦後史に三つの時期区分を設けている。一つ目は 1945 年から 60 年代半ばまでの時期であり、戦争に関して「社会全体が共通の経験を有するなかで、自らの場合（ケース）を語る「体験」の時代」である。二つ目は、60 年代半ばから 90 年代までに相当し、「体験」の回顧・総括によってこれまでとは異なる位相から「特定の相手に対し経験の具体相を伝える「証言」の時代」と定義される。そして、三つ目が 90 年代以降の「「記憶」の時代」である。栗原貞子の「ヒロシマというとき」は、時期的にも内容的にも「被害者意識にとどまらず加害者としての戦争認識」が登場する「「証言」の時代」の作品といえる。同前、253, 152 頁。

25 川本、「わらべは見たり」、329 頁、強調は原文。

26 同前、330 頁、強調は原文。

27 佐藤忠男「みなぎる仏教的慈悲の心」、『シネ・フロント』175 号、シネ・フロント社、1991 年、43 頁。

28 西村雄一郎「わらべは見たりの視点」、『シネ・フロント』175 号、シネ・フロント社、1991 年、45

爆について台詞で説明し過ぎであることには難色を示しながらも、佐藤や西村が評価した原爆追悼行事のシーンなどでの演出に関しては、言葉による「なんの説明もなく、関心の中心には意味などというものが結びつけられて」いない上に、「政治的な目的のない」ものだと肯定的に評価している[29]。とりわけ彼らは、本作のラストシーンでの「対位法」を用いた演出を高く評価している。けれども、上述の《スターバト・マーテル》のシーンのみならず、彼らが「美しい」と評価するこれら本作の原爆慰霊に関するシーンにもまた、聖母マリアの修辞を見て取ることができるのである。

加えて本作では、鉦の記憶混濁を象徴する小道具として、壊れたオルガンが登場する。このオルガンは元小学校の教師である鉦とその夫の持ち物であり、映画版では鉦の夫は勤め先の小学校で原爆被害に遭って亡くなったことになっている。つまり本作では、『原爆の子』で理想の母を体現していた女教師の持ち物としてのオルガンが、祖母の持ち物として再登場しているのだ。このオルガンは、マリア像と同様に原爆の慰霊と家族の物語を演出しているだけでなく、上述のラストシーンでの対位法にも大きく関わっている。更に『八月の狂詩曲』は、一家の長を中心とした大家族のホームドラマであり、映画の最後にその長が狂気に陥る点や、日系移民の農園主が登場し財産を巡る騒動が生じる点など、『生きものの記録』と多くのプロット上の共通点をもつ。具体的な演出に関しても、稲光を「ピカ」と勘違いした鉦が白いシーツを持って孫たちに覆い被さるシーンは、明らかに『生きものの記録』で喜一が核の恐怖を垣間見るシーンをセルフリメイクしたものだろう。

ただし『八月の狂詩曲』には、『生きものの記録』との重要な相違点がある。それは家族の中心かつ原爆に対し恐怖を抱く人物が、強権的な家父長から田舎に住む祖母に変わっていることだ。無論、祖父ではなく祖母が物語の中心人物であるのは、そもそもの原作小説からのことであり、映画版の筋書きも単にこれに基づいているに過ぎない。とはいえ、本作においてマリア像の修辞が成立しているのは、被爆者として登場するのが祖父ではなく祖母であるからにほかならない。そして、そのマリア像の修辞によって哀悼が捧げられる原爆の死者としての祖父は、鉦の愛が捧げられる存在として弔われる一方で、画面には一切不在な脇役以下の存在に等しい。

戦争に関する集合的な記憶や被害／加害の問題が改めて論争的な状況を巻き起こした 90 年代の作品である『八月の狂詩曲』は、このように本論でここまで論じてきた過去の原爆映

頁。

[29] リチー、ドナルド『黒澤明の映画』三木宮彦訳、社会思想社、1993 年、609-10 頁。ほかに本作の演出面を評価した論評に以下のものがある。山田和夫「黒澤明の秀作「八月の狂詩曲」」、『月刊社会教育』35 巻 6 号、国土社、1991 年、75 頁；和久本みさ子「死者と生者の美しいつながり――黒澤明監督『八月の狂詩曲』」、『中央公論』106 巻 7 号、中央公論社、1991 年、327 頁；岩田、前掲書、300 頁。一方、これらの批評とは反対に、山根貞男は「巨匠に似つかわしくない造形度の低さ」と「安手のヒューマニズムが手を結んでいる」と本作の演出を批判している。また梅本洋一は、ゴダールやロッセリーニ、ロメールの名前を挙げ、『八月の狂詩曲』が彼らの作品とは対照的に、黒澤の「精密な絵コンテ」にのみ依拠して「現実を示すいかなる雑音も存在しない」点を非難している。山根貞夫「日本映画時評 58　黒澤明と鈴木清順」、『キネマ旬報』1062 号、キネマ旬報社、1991 年、156 頁；梅本洋一「映画とは何か？――黒澤明『八月の狂詩曲』」、『海燕』10 巻 8 号、1991 年、福武書店、212-3 頁。

画を総括し、無垢なる被害者像を再構築するような作品になっている。加えて、よく知られるように、対位法を用いた音楽演出は黒澤が得意としたものであり、なおかつ『生きものの記録』でも黒澤は対位法による演出を予定していながら、それを断念した節がある。従って『八月の狂詩曲』は、黒澤のフィルモグラフィーにおいても過去作品の再構築を試みた作品と言えるだろう。では、本作において、マリア像や女教師のオルガンなどの原爆映画のモチーフはいかに再利用され、原爆の慰霊や被爆者表象の再構築、あるいは原爆を巡る政治的な問題の解決にいかに貢献しているのか。また、黒澤が自身の過去作品をどのように作り変えているのか。以下、具体的に検討する。

2. 《スターバト・マーテル》と削除された「平和祈念像」

まずは上述した《スターバト・マーテル》のシーンから分析に取り組む。この楽曲は、映画序盤で鉦の孫たちが長崎市内の被爆地を初めて訪れる場面で用いられる。先行するシーンでは、都会に住む孫たちが電化製品の一切ない鉦の田舎の家や、どんな食材も崩れるまで煮てしまう鉦の料理に辟易していることが語られ、代わりに年長の孫であるたみ（大寶智子）に料理をさせるべく、彼らは鉦の住む山中の集落から長崎の街に出ることになる。そのついでに、彼らは祖父が亡くなった爆心地付近の小学校を訪ねるのである。

長崎の街を眺望する小高い丘で、たみが同行したみな子（鈴木美恵）と年少の孫・信次郎（伊崎充則）に、長崎が原爆の被害に遭ったこと、その原爆で祖父が亡くなったこと、そして爆心地から離れた自宅にいたために鉦は助かったものの、その日、祖父を探して入市したために被曝したことが語られる。街の眺望から画面が切り替わると、広い校庭に三人が立っている。再びたみが、まだ幼かった自分たちの親とともに残された鉦の戦後の苦労を語る。そのたみが、不意に画面手前を指差しながら歩き始める。すると画面は 180 度の切り返しで、原爆の熱でひしゃげたジャングルジムのモニュメントをトラックインで映す。そこに、ヴィヴァルディの《スターバト・マーテル》の静謐な歌声が鳴り響く。画面はジャングルジムの歪んだ鉄骨とその周囲を取り囲む花、そして「1945 8.9 11:02」と原爆が投下された日時の記された石碑を映す。続いて、やや退いた位置からジャングルジムと三人の孫を収めたロングショットで、信次郎が「おじいちゃん、見つからなくてもここにいるよ」と語る。三人の背後を砂煙が風に舞い、音の止んだ画面で彼らは帽子を脱いで祈りを捧げる。

「悲しみの聖母」とも称される《スターバト・マーテル》は、十字架の傍らに立つ聖母の悲しみを詠った 13 世紀のラテン語による宗教詩を元にした楽曲であり、「聖母マリアの七つの苦しみの祝日」（9 月 15 日）に歌われるミサのセクエンツィア（聖歌）として長きにわたって親しまれた [30]。18 世紀以降はハイドンやロッシーニ、ドヴォルザークら多くの作曲家がこの詩に曲をつけており、ヴィヴァルディも 1898 年に作品を残している [31]。荘厳な響きをもつカウンター・テノールの歌声は、上記場面に宗教的な情感を投錨し、あたかも孫た

[30] 井形ちづる／吉村恒『宗教音楽対訳集成』国書刊行会、2007 年、186 頁。
[31] 同前、188-9 頁。

ちが「自然に帽子を取」ったかのような慰霊のシーンに適切な雰囲気を醸成している。この楽曲に導かれるように、「原爆のことをもっと知りたいと思った」彼らは、小学校を後にして浦上天主堂と平和公園を訪れる。

再び《スターバト・マーテル》が聞こえる中、画面には焼け爛れた天使像や頭部のない聖人像が次々と大写しになる。更に「原子爆弾落下中心地碑」の黒い御影石の柱がティルトダウンで映され、その表面に三人の姿が反射する[32]。三人の反射像は、1978 年にポルトガルから寄贈された「平和の記念碑」に反射する三人の姿に接続し、そこから画面は平和公園に並ぶ世界各国からの慰霊碑を続けざまに映す。「チェコスロバキア、イタリア、ポーランド、ブルガリア、ソ連、中国、ブラジル、キューバ、オランダ」と寄贈国を挙げる信次郎のオフの声とともに、画面にはこれらの国々から贈られたモニュメントが大写しになる。その多くは女性の姿を象った彫像であり、特にチェコスロバキア、イタリア、ソ連、オランダのものは、子どもを掲げ、抱きかかえる母子像である。シーンに継続して流れている《スターバト・マーテル》や浦上天主堂の彫像と相俟って、これらの母子像は聖母マリアを喚起させるだろう。ところが、そこから場面は一転して、平和公園を訪れるたくさんの観光客の姿に、たみのオフの声が「しかし、多くの人たちにとって原爆は遠い昔の出来事に過ぎません」と吹き込む。みな子と信次郎の声もまた、「これでいいのかしら」「なんだかおじいちゃんやおばあちゃんが可哀そう」と返す。沈痛な面持ちで帰りのバスに揺られる三人のショットを挟んで、画面はカエルの鳴く薄暗い田んぼのあぜ道をとぼとぼと歩く孫たちの姿に切り替わる。そこに白い日傘を差した割烹着の鉦が現れ、孫たちが「おばあちゃん！」と声を上げて鉦のもとに駆け寄る。このようにジェネレーション・ギャップによって溝が生じていた都会の孫と田舎の祖母の関係は、《スターバト・マーテル》と慰霊碑による母子の形象で表象された原爆体験を介して修復されるのである。

ここで注意したいのは、既成曲である《スターバト・マーテル》を物語世界外の音楽として用いた上記の演出が、黒澤作品の音楽演出としては異例のものであるということだ。クラシック音楽の熱心な愛好家であった黒澤が、脚本執筆時から自身の音楽体験や特定の既成曲を想定して映画のシーンを構成していたことはよく知られている[33]。けれども、黒澤は当の映画で物語世界外の音楽を奏でるときには、その既成曲は使わず、映画音楽を担当する作曲家にこれとよく似た曲を書かせた。有名な事例では、フルトヴェングラー指揮によるベー

---

32 黒澤作品に「“分身”の主題」を指摘する武田潔は、しばしばこの「“分身”の主題」が「反射」の形象を通じて現れると述べている。武田は黒澤作品において分身および反映の主題が、「対照性によって規定される敵対者の関係」と「相似性によって規定される師弟の関係」を構築すると説いているが、『八月の狂詩曲』は後者の事例に相当するだろう。武田潔「映ることと見ること――黒澤映画における反映と表象の主題系」、岩本憲児編『黒澤明をめぐる 12 人の狂騒曲』早稲田大学出版部、2004 年、48-50, 52-3 頁。

33 実際、『八月の狂詩曲』の《スターバト・マーテル》もクリストファー・ホグウッドの指揮でジェイムズ・ボウマンがカウンター・テノールを務めた特定の音源から拝借されたものである。この版は、黒澤がイタリアの評論家アンドレイ・タッソーネから送られたテープの中で気に入って聞いていたものだった。西村雄一郎『黒澤明――音と映像』立風書房、1998 年、428 頁。なお、黒澤明の音楽演出に関しては、上記の西村の著作から多くを学んだ。

トーヴェンの《歓喜の頌歌》を元に作曲された、佐藤勝による『赤ひげ』（1965）の主題曲がある[34]。

黒澤が既成曲を物語世界外の音楽として使用しない理由の一つとしては、著作権など既成曲使用に関する実際的な障害が挙げられるだろう。ただそれだけではなく、黒澤は井上ひさしとの対談で、「それを使えばぴったりだと思う」ような既成曲を映画で使用することの是非について、イギリスの評論家ジョン・ギレットに尋ねた際のエピソードを紹介し、「本来のその曲がもっているイメージが作品のなかにいきなり入って」くるがゆえに、既成曲の使用は避けるべきとの結論に至ったと述べている[35]。この対談は1988年に行われたものであるから、少なくともこの段階では既成曲の物語世界外の音楽としての使用について黒澤は否定的であったと考えられる。

ところが黒澤は、長年コンビを組んだ作曲家・佐藤勝と『影武者』（1980）で決裂した後、池辺晋一郎と組んだ1990年の『夢』や『まあだだよ』（1993）、そして『八月の狂詩曲』では、既成曲を物語世界外の音楽として使用するようになる。黒澤のこの変節には、佐藤との決裂の原因が、まさに既成曲に似た楽曲を書かせる黒澤の悪癖にあったことが影響しているかもしれない[36]。しかし《スターバト・マーテル》に関しては、「キリスト教の匂いが強く」なるために「オリジナルで書いた方がいい」との池部の進言があったにもかかわらず、黒澤はこれを退け、「悲しみの聖母」という「文句がピッタリ」な上に「焼けただれたマリアの所に入れると、胸を突き刺されるように美しい」と感じたために、同楽曲の使用に踏み切ったという[37]。実際に《スターバト・マーテル》が挿入されたシーンに映っているのは「マリア」ではなく天使像と聖人像なのだが、このシーンを構成するにあたり、黒澤の念頭に長崎の典型的な被爆者表象である被爆マリアがあったことは明白である。

このように上記シーンを聖母マリアのイメージを参照して構築する黒澤は、同時にこれを阻害する要素を画面のミザンセーヌから周到に取り除いている。というのも、既述のように、この場面では母子像を象った慰霊碑が画面に大写しになる一方で、平和公園に鎮座する約9.7メートルの巨大な「平和祈念像」は一切映されないからだ。彫刻家・北村西望の手になる「平和祈念像」は、1950年の長崎県人会での北村の発言――「女神の像は、世界至る処にある」のに対し、「釈迦も基督も男であり、しかも、最も平和を愛した人である」――に押されて、複数回の協議を経て建立が決まったものである[38]。だが、この男神像はグロテスクなどと度々辛辣な批判に晒された。なかでも堀田善衛は、「力道山」と呼ばれたこの像を「巨大にして醜怪極まりない」と一蹴し、「あれが表象するものは、断じて平和ではない。

34 同前、269-71頁。
35 黒澤明／井上ひさし「ユーモアの力・生きる力」、黒澤明『全集　黒澤明』6巻、岩波書店、1988年、347頁。
36 佐藤勝との決裂については、西村、『黒澤明』、353-9頁、に詳しい。
37 同前、427-8頁。
38 杉本亀吉「平和祈念像建設事業の回想」、長崎市・平和祈念像建設協賛会共編『平和祈念像の精神――原爆十周年記念式典記録』長崎市、18-21頁。

むしろ戦争そのものであり、ファシズムである」と喝破している[39]。堀田の指摘はあながち暴論でもなく、平和公園に関する末廣眞由美の研究によれば、北村は戦前、「軍神・橘中佐」や「寺内元帥騎馬像」、「山県有朋公騎馬像」など専ら軍人の銅像を手掛けており、「新しい時代に順応するための転機」として「平和祈念像」の建設に注力していたという[40]。こうした北村の経歴に加え、堀田の批判や「平和祈念像」を画面から排除した黒澤の演出には、原爆や戦争の慰霊碑として軍人を喚起する男性像ではなく女性像、とりわけ母子像が好まれるというジェンダー力学が作用しているだろう[41]。

加えて、黒澤組で長年スクリプターを務めた野上照代は、黒澤が平和公園の「巨像」を映すのを拒否した代わりに、「原爆で焼けただれたジャングルジムを新たにモニュメントとして作ってしまった」と語っている[42]。祖父が被爆死した地に建てられたこのモニュメントは、映画の後半、来日したクラークがまず叔父（鉦の夫）の死を弔うべく小学校を訪れることにより、再び画面に映し出される。この場面では、クラークや鉦の孫たちが小学校を訪れると、画面の奥から校庭で遊ぶ子どもたちが歓声を上げて現れる。子どもたちを背に、ジャングルジムのモニュメントを見つめるクラークが「子ドモタチト一緒ニ、オジサン死ンダ……」と呟き、あの日、辺り一面が火の海と化したため、祖父の遺体は発見されなかったことを告げられる。すると画面の奥から、今度は無言の被爆者たちが隊をなして現れ、ジャングルジムを囲んで黙祷を捧げる。その瞬間、画面はジャングルジムを取り囲む被爆者やクラークたちを背後から捉えたロングショットに切り替わる。そのため、それまで背景に映っていた子どもたちの姿が見えなくなり、ややエコーの掛かった子どもの声だけが画面にこだまする。祈りを終えると、被爆者たちはモニュメントに花を供え、石碑を磨き始める。すると、子どもたちの声に代わり、再び《スターバト・マーテル》が鳴り響き、画面には無言の被爆者がもつ白杖や首元のケロイドが映される。こうして校庭に眠る祖父の遺体は、ジャングルジムのモニュメントと無言の被爆者、および子どもたちの声と《スターバト・マーテル》によって演出されることで、「平和祈念像」が喚起する筋骨隆々な逞しい男性の姿ではなく、

---

39 堀田善衛「間奏楽　人と馬」、『堀田善衛全集 10――美しきもの見し人は・方丈記私記・定家明月記私抄』筑摩書房、1994 年、120 頁、強調は原文（初出は『美しきもの見し人は』新潮社、1969 年）。

40 末廣眞由美「長崎平和公園――慰霊と平和祈念のはざまで」、小佐野重利／木下直之編『死生学 4――死と死後をめぐるイメージと文化』東京大学出版会、2008 年、221-2 頁。

41 慰霊碑に関するジェンダー規範とは異なる観点から「平和祈念像」を批判した人物に、詩人の福田須磨子がいる。長崎で被爆した後、発熱と嘔吐、紅斑により入退院を繰り返していた福田は、原爆十周年記念日の「平和記念（ママ）像の除幕式」の報道に際し、「医療費もなく、病気に苦しむ人間」の立場から、以下の詩「ひとりごと」を書いた。「何もかも　いやになりました／原子野に屹立する　巨大な平和像／それはいい　それはいいけど／そのお金で　何とかならなかったかしら／「石の像は食えぬし／腹の足しにはならぬ」／さもしいと　言って下さいますな／原爆後十年を／ぎりぎりに生きる被災者の／偽らぬ心境です。〔……〕」。1975 年に平和公園内に建立された「福田須磨子詩碑」では、「黙することなく生涯かけて原爆の非人道性を訴えつづけた」福田を、「怨の女か、愛の女か、須磨子は或いは火の玉となり或いは阿修羅となり戦争への危機と核権力に対し抵抗しつづけた」と紹介されている。福田須磨子『われなお生きてあり』筑摩書房、1977 年、202-3 頁（原著は 1968 年刊）。

42 野上照代「黒澤明の黒澤流撮影について」、『キネマ旬報』1059 号、キネマ旬報社、1991 年、28-9 頁。

子どもや母子、あるいは視力を失った被害者のイメージで表象されているのである[43]。

このように黒澤は、原作となった小説『鍋の中』にはない原爆の題材を導入するにあたり、物語の舞台を長崎に設定することで、戦争非体験世代の孫と被爆者の祖母の交流を、長崎の代表的な被爆者表象としてのマリア像による母子のイメージに訴えて演出している。上述のように 70 年代以降、原爆を巡る言説には「被害と加害の複合的自覚」が芽生え、栗原の詩では〈ヒロシマ〉は〈パール・ハーバー〉や〈南京虐殺〉と対置されていた。同様に『地の群れ』では、無垢なる被爆者表象としてのマリア像がケロイドや投石によって解体され、被爆者だけではない被差別部落や朝鮮人への差別や暴力の問題が噴出していた。ところが『八月の狂詩曲』では、「平和祈念像」が長崎の風景から排除されたように、無垢な被害者像に反するような要素は一切取り上げられることはなく、浦上天主堂や平和公園のモニュメントに加え《スターバト・マーテル》が示唆する「祈りの長崎」のイメージが展開されている[44]。

注視すべきは、孫たちのオフの声が現在の原爆を巡る状況に「これでいいのかしら？」などと問い掛けるのに対し、肝心の被爆者は鉦を除き終始、黙して語らない点である。例えば、鉦と同じく夫を原爆で亡くした老婆が鉦の家を訪れるシーンでも、縁側に座して対面する無言の二人の姿が映るやそれまでけたたましく鳴いていたセミの鳴き声が急に止み、孫たちの主観ショットで沈黙の二人が捉えられる。リンダ・C・アーリックは、ドナルド・リチーと同様に、本作が原爆に対してあまりにも台詞で声高に叫び過ぎであり、子どもたちが「道徳主義の代弁者のようなものになって[45]」いると批判しつつも、この鉦と老婆のシーンを「女性たちの人生の本質が示され」た「短くも雄弁な沈黙の瞬間」と評価している[46]。いみじくもアーリックが指摘するように、本作にとって真に重要なのは、何も言わずにただ黙っているだけであるにもかかわらず、見る者に原爆の被害を納得させ、慰霊を強制するこの無言の圧力であろう。先の校庭のシーンでも、〈無声の人物〉としての年老いた被爆者たちの姿に《スターバト・マーテル》が響くことで「祈り」のイメージが醸成され、クラークや孫たちもまた黙祷を捧げていた。

だが、こうした「祈り」のイメージを生み出すべく長崎でのロケーション撮影が行われた

---

43 黒澤がことさらヴィヴァルディの《スターバト・マーテル》にこだわったのも、この点に関係するかもしれない。同曲の歌唱は先述のようにカウンター・テノールによるものだが、西村雄一郎によれば「カウンター・テノールとは、16 世紀から 17 世紀の教会で、ファルセット（裏声）唱法によって高音域を出す男性歌手のことを」指していたものであり、「もともと女性の歌手が、教会で歌うことを許されなかったために、男性にソプラノやアルトのパートを出させるために生まれたもの」だという。西村、『黒澤明』、429 頁。

44 山田和夫は、前作の『夢』が「八つのエピソードのうち、二つを原発の爆発と核ミサイル戦後の地獄に当て〔……〕激しい怒りをむき出しにした」のに対し、『八月の狂詩曲』は「「怒り」を抑制させることで、その芸術的昇華に成功した」と説いている。山田、前掲論文、74 頁。

45 アーリック、リンダ・C「極端な無垢の時代――黒澤明の夢と狂詩曲（ラプソディー）」、ブローデリック、ミック編『ヒバクシャ・シネマ――日本映画における広島・長崎と核のイメージ』柴崎昭則／和波雅子訳、現代書館、1998 年、153 頁。

46 同前、147 頁。

一方で、野上が明かしているように、平和公園から帰宅した孫たちと鉦が再会する田んぼのあぜみちは、御殿場で撮影されたものであり、その後、彼らが食卓を囲む囲炉裏のある茅葺屋根の鉦の家は、秩父にセットとして建てられたものである[47]。長崎と遠くかけ離れた御殿場や秩父の典型的な日本の田舎の風景を繋ぐことにより、被爆者の老婆・鉦は素朴で人畜無害な田舎の祖母であることが強調されている。加えて、上述のように本作では、作り物のジャングルジムのモニュメントを浦上天主堂などの実際の被爆遺構と並置して、あたかも本物の慰霊碑であるかのように見せていた。鉄骨が剥き出しになったジャングルジムの形状が、僅かに原爆ドームを喚起することも含めて、『八月の狂詩曲』は一方で長崎の典型的な被爆者表象であるマリア像を参照して「祈りの長崎」のイメージを構成しつつも、他方で実際に原爆が落とされた土地の固有性を棄却し、田舎の祖母の物語に組み込むことにより、原爆を寓話化しているのである。その限りで、本作は戦争の集合的な表象が再編成される「「記憶」の時代」の作品といえるだろう[48]。

以上のように、本作のマリア像は、都会に住む戦争非体験世代の孫と田舎の被爆者の祖母のあいだを「祈り」のイメージで取り繕っている。こうした 90 年代的な状況に加えて、本作では聖母マリアの修辞が、50 年代の原爆映画のようにアメリカ人の青年・クラークと日本の老婆・鉦のあいだの和解をも取り持っているのである。

3. 女教師のオルガンと薔薇の修辞による和解

先の平和公園のシーンでは、各国からの慰霊碑が示された後で、信次郎がなぜアメリカのものがないのかとたみに尋ね、これにたみが「当り前じゃない。原爆を落としたのはアメリカよ」と答えていた[49]。そこから孫たちのあいだでは、鉦がハワイ行きを拒んでいるのは、

---

47 野上、前掲論文、27-8 頁。

48 『八月の狂詩曲』がミザンセーヌの調整によって平和公園の風景を再構成していたのに対し、現実の広島・長崎の平和公園でも、同時代に空間の再編成が行われていた。広島では、1989（平成元）年 3 月に「平和記念公園再整備計画」が策定され、原爆ドームの保存工事と平和記念館の建て替えなどが実施された。更に 1992 年には日本が世界遺産条約に加盟したことに伴い、市議会で原爆ドームの世界遺産化の意見書が採択され、1996 年 12 月 7 日に原爆ドームは世界遺産に登録された。一方、長崎でも 1983 年に「平和公園聖域化検討委員会」が発足し、1994 年から被爆後 50 周年事業の一環として、「平和祈念像」の立つ東地区を「願いのゾーン」、原爆落下中心地碑と原爆殉難者名奉安所がある爆心地付近を「祈りのゾーン」、そして長崎原爆資料館を中心とする地区を「学びのゾーン」とする平和公園の再整備事業が取り組まれた。長崎の公園再整備計画では、当初、「平和祈念像」前の空間を「自然に頭が下がる厳粛な雰囲気」にして「慰霊機能の強化」を図ることが課題の中心であったのだが、議論の過程で奉安所を落下中心地に再配置することで「願い」や「学び」とは区分けされた「祈りのゾーン」とすることが提案された。長崎での事例に顕著なように、再整備事業は戦後 50 年という節目の時期における死者の取り扱いをその要としていた。成田龍一は、総理大臣の靖国神社公式参拝に対する反発など、「戦争における「死者」をめぐる議論が活発となったことも、1990 年代以降の変化のひとつに」数えている。成田、前掲書、5 頁。なお、広島・長崎それぞれの整備事業に関しては、以下を参照した。広島市「平和記念施設保存・整備方針　資料編 4　平和記念施設の保存・整備に係る過去の理念・議論」、http://www.city.hiroshima.lg.jp/www/contents/1300240193174/index.html（2018 年 9 月 11 日確認）；大平晃久「長崎原爆落下中心碑にみるモニュメントの構築」、『長崎大学教育学部紀要』3 号、長崎大学教育学部、2017 年、1-16 頁。

49 映画の撮影・公開時にはアメリカからの慰霊碑はなかったものの、1992 年 10 月に長崎と姉妹都市提携を結ぶアメリカのセントポール市から彫刻「地球星座」が寄贈され、現在ではアメリカの慰霊碑も平和

祖父を奪ったアメリカのことを恨んでいるからだと推測される。もっとも鉦は「アメリカば恨んどったとは昔ん事」と否定しているのだが、孫たちが錫次郎の家族に電報で原爆について伝えたことを、帰国した鉦の子らが「まずかった」と責めた際には、「原爆ば落としとって、そいを思い出すとが嫌って〔……〕戦争が終わってもう 45 年も経つとに、ピカはまだ戦争ば止めとらん！まだ人殺しば続けよる！」と声を荒げている。この会話では、クラークら「特に日系の人」が「アメリカ人に対して気兼ねをする」がゆえに、原爆のことを思い出させられるのを嫌うと注釈が付けられてはいるが、ハワイ移民の錫次郎の息子であるはずのクラークの家族たちは、明らかに「原爆を落とした」「アメリカ人」の一員としてみなされている。従って、電報を受けたクラークが急遽来日することになった際も、原爆を思い出させられて気分を害したために、鉦の子らを農園事業の要職に迎えるという話を白紙にするためだと推察される。

ところが、日本に来たクラークが最初に向かったのは例の小学校の校庭であり、先述のジャングルジムのモニュメントと《スターバト・マーテル》のシーンが展開される。そしてその夜、クラークと鉦は家の縁側でともに月を眺めながら会話をし、「オジサンノコト知ラナクテ、ホントニスミマセンデシタ。オバサン、長崎ノ人、ソレナノニ私タチ気ガツカナイ。私タチ悪カッタ」と語るクラークに、「よかとですよ。こいでよか」と鉦が返す。この光景を見ていた信次郎は、別室にいたたみや大学生の孫・縦男（吉岡秀隆）に「とてもいいもの見た気がする！」と伝える。すると縦男が「それはよかったな」と語り、部屋にあったオルガンでシューベルトの《野ばら》の旋律を弾きながら「童は見たり……」と晴れやかに歌う。

1 節で述べたように、このオルガンは小学校の教師をしていた祖母と祖父の持ち物であり、映画のオープニングシーンから、縦男はこのオルガンを弾いている。しかし、「ドレミファソラシド」と奏でられたハ長調の音階は、空気の抜けたような音色であることに加え、ソの音だけが半音下がっており、オルガンが壊れていることが示される[50]。以降、縦男はオルガンの調律に終始し、事あるごとに《野ばら》をはじめ、ベートーヴェンの《交響曲第 5 番（運命）》や《猫踏んじゃった》を奏でている。それが上記の鉦とクラークの会話の後の場面では、たみが「治ってるじゃない」と言うように正しい音で奏でられたオルガンの《野ばら》の旋律とともに、孫たちが合唱をするのである。

この壊れたオルガンと《野ばら》は、原作小説である『鍋の中』でも祖母の惚けた頭を象徴する小道具として登場する。けれども、原作のクラークは手紙の送り主としてしか登場せず日本にやって来ないため、上記の鉦との会話シーンは原作にはない。当然、その後の正しい音階での《野ばら》の合唱シーンも原作にはなく、最後までオルガンは狂ったままで祖母

公園に並んでいる。

[50] 続いて縦男は、本来ト長調の《野ばら》をハ長調に移調して演奏するのだが、「野中のばら」の「ば」に相当するソの音が半音下がっているのはいいとして、同様にソの音にあたる「童は見たり」の「見」の箇所の音は、半音下がることなく正常に聞こえる。クラークと鉦の会話後の演奏との相違は、音が正しいか否かというよりも、演奏が上手いか下手かにある。にもかかわらず、たみが「治ってるじゃない」ということで、この場面で初めて音が治ったかのように意識づけられる。

も正気なのか惚けているのか曖昧に描かれている。それに対し映画版で画面に現れるクラークは、リチャード・ギアが片言の日本語で演じているために、当時の批評で指摘されたように、どう見てもアメリカ人にしか見えない[51]。だが、物語上、クラークはあくまで鉦の甥の日系人であり、上記の場面は親族間の齟齬を詫びているだけである。そのため、この場面は日本の戦争責任には踏み込まずに、しかしながら、映像・音声上はアメリカ人の青年から日本人の老婆への謝罪を曖昧に成し遂げているのである[52]。二人の会話の後で奏でられる正しい調律による《野ばら》は、言葉による説明抜きに両者の関係が正常に修復されたことを示唆する。この和解が、更に印象的な映像と音声の掛け合わせによって演出されるのが、続く村の念仏堂での原爆追悼行事の場面である。

翌日、クラークと鉦の家族たちは、村のお堂での原爆追悼行事に参加する。田んぼの中に建てられた茅葺屋根のお堂で、鉦をはじめ村の老人たちは声を揃えて一心に般若心経を唱えている。それを取り囲むようにクラークや孫たちも手を合わせて拝む。ふと、クラークの傍らにいた信次郎が画面外の何かを見つめていることにクラークが気づく。画面は信次郎の視線の先を追ってティルトダウンし、地面を這う蟻の行列を映す。般若心経が画面外の音として鳴り響く中、蟻の行列の先を目で追う信次郎とクラークのバストショットが、徐々に先頭に近づく蟻の行列のパンショットと数度切り返される。次第に蟻の行列は植物の茎を這い上がり、遂に画面には一輪の真紅の薔薇が大写しになる。そこに画面外から「般若心経〜」と唱える鉦たちの声と鐘の音が重ねられ、信次郎とクラークが目線を交わして笑い合う。

このお堂の場面も原作小説には存在するが、原爆追悼の意はなく、またクラークが来日しないため、蟻の行列を見るのは信次郎ただ一人である。加えて、原作では「白い薔薇の花[53]」と記されていたはずの薔薇の花が、映画版では上記のように赤い薔薇に変更されている。映画化に際し、薔薇の色を白から赤に変更した理由の一つは、本作で度々奏でられる《野ばら》の薔薇が、「紅にほふ」と歌詞にあるように赤い薔薇であることに因るだろう[54]。詳しくは

---

51 付言すれば、彼の片言の日本語では「オジサン」が「オジイサン」に、「オバサン」が「オバアサン」に聞こえてしまう。そのため、鉦やその家族とクラークの会話を聞いても、彼らが親族関係にあることが意識されにくくなっているように思われる。

52 従って、『八月の狂詩曲』が先述した試写会での外国人記者たちだけでなく、英語圏の批評においても厳しい批判に晒されたのは、ある意味で正常な反応といえる。例えば、スティーブン・プリンスは、前節で検討した平和公園のシーンに映る記念碑のほとんどが、元東側諸国や共産主義国から寄贈されたものであることを指摘し、その政治的背景、すなわち冷戦の存在に黒澤が無頓着であることを批判している。また、オーディ・ボックも「戦後、日本を教育し、防衛してきたアメリカのあらゆる責任がまるで認識されていない」と、日本がアメリカの核の傘のもとで復興を遂げてきたことへの黒澤の無理解を非難している。Prince, Stephen. *The Warrior's Camera: the Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press. 1991. 320-1; Bock, Audie. "The Moralistic Cinema of Kurosawa". Ed. Chang, Kevin. K. W. *Kurosawa: Perceptions on Life, An Anthology of Essays*. Honolulu: Honolulu Academy of Arts. 1991. 23.

53 村田喜代子「鍋の中」、『芥川賞全集』14 巻、文藝春秋、1989 年、74 頁（初出は『文學界』41 巻 5 号）。

54 《野ばら》の訳詞家・近藤朔風に関する坂本麻実子の研究によれば、日本の野生種の薔薇は元来白い花だったため、明治の日本では「西洋の〔赤い：引用者註〕バラはまだ一般的ではなく」、赤い薔薇を詠った朔風訳の《野ばら》（1910（明治 43）年発表）は「当時では斬新な西洋趣味の歌曲」として受容されたという。坂本麻実子「音楽教育と近藤朔風の訳詞曲——没後 100 年に考える」、『富山大学人間発達科学

次節で検討するように、《野ばら》は映画ラストの対位法でも活用され、本作のライトモチーフとして機能しているため、このシーンで赤い薔薇を視覚的にも印象づけることが企図されたと思われる。だが、前節で確認したように、本作が原作にはない原爆や長崎の要素を物語に取り入れ、《スターバト・マーテル》によるマリア像の母子のイメージを原爆・被爆者表象として活用していたことを踏まえれば、この赤い薔薇にもマリアの含意を読み取ることができるのではないだろうか。というのも、キリスト教世界の象徴体系において、真紅の薔薇は聖母マリアのアトリビュートにほかならないからだ。

アトリビュートとは図像学の分野における専門用語であり、絵画に描かれた人物が誰なのかを同定する際の特定の持ち物のことを指す。若桑みどりによれば、古くはエジプトの信仰にルーツをもち、ギリシャ神話ではヴィーナスに結びつけられていた薔薇の花は、初期キリスト教世界では「異教的な香りの高い」評判の悪いものであった[55]。ところが、天国では棘のなかった薔薇が「人類が原罪を犯したときに棘をもつに至ったのだと説明され、そこから棘のない薔薇だけが原罪を免れた女つまり聖母マリアに献げられる純潔の象徴になった」という[56]。先のシーンでは、蟻の行列が群がることで薔薇の棘が隠されているだけでなく、蟻が茎を登りやすくするためにヤスリで細かい棘が削られており[57]、聖母の象徴としての薔薇が成立している。

リンダ・C・アーリックは、シェークスピアの『マクベス』(『蜘蛛巣城』)やゴーリキーの『どん底』に加え、エド・マクベインの『キングの身代金』(『天国と地獄』)を映画化した黒澤を、「西洋と東洋の美と哲学的大系を融合して成功を収めてきた」と評し、上記の場面でも「お経」と「西洋の詩的な隠喩」としての「薔薇の映像」が掛け合わされていると指摘している[58]。アーリックが言うように、この場面では、信次郎とクラークの主観ショットで捉えられた聖母マリアのアトリビュートとしての薔薇の映像に、鉦たち被爆者の老人の唱える画面外の般若心経の音声が重なることによって、西洋と東洋、孫と祖母、そして原爆を投下したアメリカ人の青年と被爆者の老婆のあいだが台詞なしに仲介され、両者によって原爆の死者への哀悼が捧げられている。このように『八月の狂詩曲』は、リチャード・ギアの起用により、占領期には不可能であったアメリカから日本への謝罪を仄めかした上で、改めて占領期の原爆映画『長崎の歌は忘れじ』に先祖返りしたかのように、聖母マリアの修辞と西洋／東洋の記号的な表象を駆使して、日米の和解を成立させている。原爆を巡る政治的な問題は、直接言及されることなく、あくまで映像と音声のモンタージュによって解決されているのである。

部紀要』10 巻 2 号、富山大学人間発達科学部、2016 年、33-4 頁。

55 若桑みどり『薔薇のイコノロジー』青土社、1984 年、9 頁。

56 同前、9 頁。また、赤い薔薇と同様に白い百合も当初は異教的なものとみなされていたが、後に聖母マリアのアトリビュートとなった。

57 黒澤明／マルケス、ガルシア「創作の秘密」、黒澤明『大系　黒澤明』4 巻、495 頁（初出は、『宝石』27 巻 5 号、1999 年刊）。

58 もっともアーリックは、過去の黒澤の「「錬金術師」としての力量」と比較して、このシーンは「小手先のわざとらしさが前面に出て」いると批判している。アーリック、前掲論文、149 頁。

ところが、こうしてすべてが丸く収まったかに見えたのも束の間、映画のラストで鉦は狂気に陥る。第 2 章で検討したように、物語の中心人物が最後に狂気に陥るという展開は、『生きものの記録』と共通したものである。ただし『八月の狂詩曲』は、『生きものの記録』では企図されながらも成し遂げられなかったと思しき演出を成就させている。それが対位法による演出である。

4. 無垢なる被害者への退行――成し遂げられた対位法

原爆追悼行事の後、クラークのもとに錫次郎の急死を告げる電報が届き、彼は急ぎ帰国する。空港までクラークを見送った孫たちが鉦の家に戻ると、鉦は遂に錫次郎のことを思い出し、泣き崩れる。翌朝、鉦の息子でたみと信次郎の父・忠雄（井川比佐志）が、早々に身支度をして家を出ようとする。すると、奥から嬉々として鉦が現れ「兄さん！会いに来てくれたとね」と声を掛ける。そこから鉦の様子がおかしくなり、1 節で言及したように、『生きものの記録』をセルフリメイクした稲光を「ピカ」と勘違いするシーンが続く。そして、肝心のラストシーンでは、真っ黒な雷雲を「あの日」の原爆雲と見間違えた鉦が、夫のいる小学校に向かうために嵐の中を駆け出して行く。

鉦の行き先を悟った忠雄や縦男とみな子の母・良江（根岸季衣）、そして四人の孫たちが凄まじい暴風雨の中、鉦を追って家を飛び出す。画面は信次郎を先頭に、縦男、みな子、たみ……と家族が一列になって画面右から左に走り抜ける姿をロングショットで映す。雨風の轟音以外、音は何も聞こえない。曲り角の先にようやく鉦の姿を確認した彼らは、鉦を追ってひた走る。傘を掴みながら風に逆らって左の方に進む鉦を、ロングショットの中央に捉えた画面は [59]、続いて鉦を追って走る信次郎ら孫たちの姿も同様に一人ずつロングショットの中央に収め、一定のリズムで彼らのショットを順に繰り返す。そのカットのリズムが徐々に加速し一秒にも満たなくなったところで、「おばあちゃーん！」と叫ぶ孫たちの声が響く。すると、鉦の差していた傘がバサッと逆さまに捲れ上がり、突如、物語世界外の音楽で子どもの合唱による《野ばら》が聞こえる。なおも暴風雨の中を歩む鉦や、転倒しながらも走る続ける孫たちの姿がスローモーションで映され、ビブラフォンやグロッケンシュピールなどの軽快な伴奏とともに子どもたちの歌声が高らかに鳴り響く。そのまま画面は暗転し、スタッフロールに三度《スターバト・マーテル》が静かに流れる。

前節で述べたように、本作ではオープニングシーンから調律の狂ったオルガンで《野ばら》が奏でられ、途中何度かの演奏を経て、ようやく鉦とクラークの会話シーンの後、正しい調律のオルガンで《野ばら》が合唱される。そして、翌日の原爆追悼行事のシーンでは、《野ばら》と聖母マリアを同時に示唆する真紅の薔薇の映像が般若心経の音声と掛け合わされて、原爆の死者への慰霊を捧げていた。狂った音から正常な音への回復は、孫と祖母、アメリカ人のクラークと被爆者の鉦、そして錫次郎の財産に目が眩んだ鉦の息子・娘たちと

59 このショットは、平和公園のシーンの後で、白い日傘を差して孫たちに駆け寄るショットとサイズやアングルがほぼ同じでありながら、進行方向が左右逆になっている。

鉦のあいだの関係が修復されたことを象徴していたはずだった。だが、オルガンの音が治ったことは、同時に鉦の記憶退行を引き起こしたのか、鉦は狂気に陥る。川本三郎は「もしかしたら最後にお祖母さんを狂わせたのは調子の狂ったオルガンの音だったかもしれない[60]」と指摘しているが、まさにここで鳴る《野ばら》は、譜面通りのシの音ではなく、映画冒頭のハ長調の音階で狂った音として提示されるソが半音上がった音から始まるようにアレンジされている。この《野ばら》は、明らかに児童合唱団によるものとわかる溌剌とした歌声であり、暴風雨の中の狂気の鉦と、転倒しながら彼女を追う孫たちの映像とは齟齬をきたしている。そのために、画面に映る彼らの姿は滑稽で憐れなものとして映る。

こうした映像とは対照的な音楽を組み合わせる演出は、周知のように対位法と呼ばれるものである。「対位法（コントラプンクト）」は、元々は「点対点」を意味する音楽用語であり、二つの異なる旋律を一音ごとに対応させながら同時進行させる作曲技法のことを意味していた。一方、映画音楽の用法としての「対位法[61]」は、「画面で表現しているムードや性質にそっくり同質の音楽をそこに連ねる並行的な方法ではなく、逆な性質の音楽を重ねることによって画面上で表現されていないもう一つ奥のなにものかがそこに表現されてくる」ことを狙った技法を指す[62]。例えば、悲しい場面にあえて陽気な音楽を掛けることで、より奥深い悲しみを演出するような事例を思い浮かべるとわかりやすいだろう。第 3 章で言及したように、長門洋平は、映画音楽と映像の関係について、音楽と映像が合っているか／いないかに基づく従来の「並行法／対位法」という分類に代わって、「投錨（付加価値）／異化」という新たな二分法を提唱していた。この長門の分類では、対位法は必ずしも「異化」とイコールではない。なぜなら、「異化」の効果が観客の物語への没頭に中断をもたらすのに対し、上述した事例に顕著なように、対位法はあくまで音楽と映像の対照性を活かして、映像により奥深い情感を付与する技法であるからだ[63]。従って、上記の嵐の映像とは対照的な《野ばら》の合

---

60 川本、「わらべは見たり」、328 頁。

61 映画史において、こうした「対位法」という語の用法を浸透させたのは、エイゼンシュテイン、プドフキン、アレクサンドロフによる「トーキー映画に関する宣言」（1928）だと一般にいわれている。同宣言では、開発されたばかりのトーキー映画について、「視覚的な映像と音との鋭い不一致」や「視覚的なモンタージュ断片と音との対位法的な利用だけがモンタージュの発展と完成に新しい可能性をあたえるだろう」とトーキー映画の未来図が説かれている。エイゼンシュテイン、セルゲイ・M「トーキー映画の未来《計画書》」、『エイゼンシュテイン全集　第 2 部　映画――芸術と科学　第 6 巻　星のかなたに』エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳、キネマ旬報社、1980 年、79 頁。ただし、長門洋平が適切に整理しているように、日本においてこれまで対位法概念は「①イン以外の音を有機的に映像に結びつける方法／②映像と音楽との対照性」という二つの異なるレベルが混在したかたちで理解されてきた。本文で引用したのは早坂文雄による定義だが、対位法概念との対比で「並行」法を挙げていることからも明白なように、早坂は②の対照性に重きを置いて対位法を理解している。対する①は、エイゼンシュテインらの理論がトーキー初期の日本で翻訳・受容されたのと同時期に輸入されたワルター・ルットマンの「コントラプンクト」概念に由来するもので、「画面（フレーム）外の音を用いることで、サイレント映画においてはカットバックを含む複数のショットによって構成されていた場面（シーン）を、ワンショット内で表象する手法」を意味するという。長門洋平『映画音響論――溝口健二映画を聴く』みすず書房、2014 年、49, 98-9 頁、強調は原文。

62 早坂文雄「映画音楽の作曲について」、『音楽之友』9 巻 9 号、音楽之友社、1951 年、67 頁。

63 長門、前掲書、54-8 頁。

唱も、家族の絆や聖母の修辞を狂気によって覆すものというより、むしろ対位法の効果によって鉦のより深い原爆の傷痕を示すことに貢献している。

よく知られるように、黒澤明は作曲家・早坂文雄とともに、『酔いどれ天使』（1948）や『野良犬』（1949）など多くの作品で対位法を試みた。そのきっかけは、1934 年に日本で公開されたセミョーン・シモチェンコのソヴィエト映画『狙撃兵』（1932）であったという。黒澤は、同作で凄腕の狙撃兵が遂に刺殺されるのと同時に塹壕から聞こえる《サ・セ・パリ》のレコードの歓楽的な響きについて、「「絵」と「音」との、すばらしいコントラストの効果[64]」と評している。『酔いどれ天使』の演出ノートでも、「〈狙撃兵〉の殺し場の音楽」を挙げながら、同様に『狙撃兵』の音楽演出に衝撃を受けた早坂と「劇と音楽との対位法的な処理」を試みたと記している[65]。

このように、ともに『狙撃兵』から影響を受けた黒澤と早坂による対位法は、ある明確な特徴をもっていた。それは『狙撃兵』での対位法と同様に、既成曲による音楽を物語世界外のオフの音ではなく、物語世界の画面外の音として鳴らすというものである[66]。例えば『酔いどれ天使』では、肺結核を患い余命いくばくもない上に仲間に裏切られた主人公のヤクザ（三船敏郎）が、かつての縄張りであった闇市を歩く映像に、マーケットのスピーカーから流れる《カッコウワルツ》の明るい旋律が重ねられる。シーン冒頭でこのスピーカーが大写しになるために、音楽が画面外の音であることは明瞭に示されている。また『野良犬』のクライマックスで、刑事の村上（三船敏郎）が、彼から拳銃を盗んで逃亡していた元復員兵の遊佐（木村功）と揉み合いの末、彼に手錠を掛ける場面では、息も絶え絶えの二人が野原に仰向けになると、そこに子どもの歌声で《蝶々》が聞こえる。一間置いて画面の奥を子どもたちが小さく横切ると、《蝶々》の歌が響く中、画面は遊佐の主観ショットで菜の花と戯れる蝶を映し、再び二人を捉えた画面で遊佐が慟哭する[67]。

黒澤は自身の対位法演出について、「現実に聞こえてくる音じゃないと、ああいう〔＝「強烈」な：引用者註〕効果は出ない」と述べ、「空間をつくって、そこから流れてくる現実音として」音楽を用いることの必要性を説いた[68]。2 節で述べたように、黒澤は「その曲がもっているイメージが作品のなかにいきなり入って」くるがゆえにオフの音楽として既成曲を用いることを避けていたが、上記の事例のように、こと対位法演出に限っては、黒澤はあ

---

64 黒澤明「映画に“生きる”」、『全集　黒澤明』3 巻、岩波書店、1988 年、293 頁（初出は、『芸術新潮』3 巻 10 号、1952 年刊）。

65 黒澤明「「酔いどれ天使」の演出ノートから」、『全集　黒澤明』2 巻、岩波書店、1987 年、312 頁。

66 佐藤勝「製作余話」、黒澤明『黒澤明　全集』4 巻、岩波書店、1988 年、399 頁。なお、佐藤はこの文章で、同楽曲を《星の音楽》ではなく《星になる音楽》と称しているが、西村とのインタビューでは《星の音楽》と呼んでいることから本論でも《星の音楽》に統一した。

67 対位法的な音楽が掛かる中で二人の人物が花を見つめるこのシーンのシチュエーションは、前節で検討した画面外の般若心経が鳴る中で信次郎とクラークが薔薇を眺めるシーンの構成とよく似ている。一方、川本三郎は、この薔薇のシーンを見て、『姿三四郎』（1943）において三四郎が悟りを開く場面で見つめる蓮の花を想起している。このように黒澤作品では、しばしば花を見ることで登場人物は悟りの境地に達する。なお、『八月の狂詩曲』での薔薇と『姿三四郎』の蓮の花との類比に関しては、大石和久氏から示唆を得たものである。記して感謝申し上げる。

68 西村雄一郎『巨匠のメチエ――黒澤明とスタッフたち』フィルム・アート社、1987 年、59 頁。

くまでインや画面外の音楽としてではあるが積極的に既成曲を採用し、楽曲の既成のイメージと映像のあいだで生じる対照性を作品に取り入れたのである。とすると、ラストシーンにおいて、《野ばら》をオフの音楽として用いた『八月の狂詩曲』の対位法は、《スターバト・マーテル》と同様に、黒澤作品としては異例なケースにあたることになるだろう。

ここで振り返りたいのが、『生きものの記録』のラストシーンである。第 2 章で検討したように、『生きものの記録』では、喜一老人が狂気に陥った後、彼の入院する精神病院を原田医師が訪ね、病室で喜一とともに燃える太陽を眺めていた。その後に展開されるラストシーンは、精神病院の階段を肩を落として去る原田が、階段を上ってくる喜一の若い妾・朝子とすれ違うというものである。実際の映画では、このシーンは無音である。けれども、実は当初、このラストシーンにはある楽曲が掛けられる予定だった。《星の音楽》と呼ばれる未使用に終わったこの楽曲は、『生きものの記録』の撮影中に逝去した早坂文雄の遺作であり、最初の四小節だけ書かれていたものを、早坂の弟子で後に黒澤作品の音楽を引き継ぐことになる佐藤勝が仕上げたものである。西村雄一郎による佐藤勝へのインタビューによれば、佐藤は完成したこの楽曲を黒澤に聞かせ、何度もテストしたにもかかわらず、結局、上述のように同シーンは無音のまま映画は公開された[69]。

こうして幻の楽曲となった《星の音楽》は、しかし、1991 年に発売された CD『黒澤明映画音楽全集』で日の目を見ることになる。映画のラストシーンの尺とぴったり合ったこの楽曲は、ビブラフォンやグロッケンシュピールを基調にした《きらきら星》のような楽曲であり、重々しいラストシーンの映像とは対照的な雰囲気を醸し出している。とはいえ、対位法と呼べるほどの映像と音楽によるコントラストの効果が生じるかというとそこには疑問が残る。西村雄一郎もまた、《星の音楽》を同シーンに重ねることで「確かに印象は一変する」ものの、同シーンの「印象がきれいになり」、「そこに一抹の“救い”が表現され」るために「ややメロドラマっぽく聞こえてしまう」と評している[70]。つまり、ここでは既成曲ではないがゆえに既成のイメージをもたないためか、《星の音楽》による投錨の効果が映像に勝り、シーンの印象を音楽に引き寄せてしまっているのである。このように《星の音楽》が対位法の効果を生じさせることなく、結局、未使用に終わってしまったのは、やはり早坂の死による影響が大きいと思われる。

黒澤は木下惠介と武田泰淳との鼎談で、『生きものの記録』に対する両者の批判に反論しつつも、「映画が音楽的に乱れてしまったのは、早坂文雄が死んじゃったんだ。クライマックスの撮影とそれが一緒になっちゃった。その時はもうぜんぜん僕はダメだった[71]」と漏ら

---

69 西村、『黒澤明』、171 頁。

70 同前、172 頁。

71 黒澤明／木下惠介／武田泰淳「人間像製作法」、『中央公論』71 巻 2 号、中央公論新社、1956 年、244 頁。ただし、黒澤は晩年の井上ひさしとの対談では、原田と喜一の妾がすれ違う「ラストが好き」と語っている。黒澤はこのラストについて、「作品のなかの重要な役なのにあの二人はお互いに知らないんですね。それが近づいてすれ違って遠ざかっていくでしょう、あれはちょっとめずらしいんですよ、ラストとしては。それからあれは早坂が死んだ作品だから、それも」と述べている。ラストシーンに映る二人の人物に関する黒澤の述懐は、まるで未使用に終わった《星の音楽》とラストシーンの映像のことを語ってい

している。とはいえ、劇中、ほとんど音楽が用いられない同作の音楽演出に、特別「乱れ」を感じさせるような場面はない。とすれば、ここで黒澤が唐突に言及している「音楽的」な「乱れ」とは《星の音楽》による対位法の不発を指しているのではないだろうか。そもそも『生きものの記録』は、既に結核を患い余命を宣告されていた早坂が、ビキニ事件による「死の灰」の報道を見て、「こう脅かされていちゃ、なにもする気がありませんね」と語ったことに、黒澤が「ドキリとして」撮影を決意したものであった[72]。後年、黒澤は「『生きものの記録』の少し前ぐらいに、早坂と二人で〔「映像と音との関係」について：引用者註〕実験をやってみようじゃないかと言っていた」が、「早坂死んじゃったからね。そういうことができなかったんだ」と当時のことを述懐している[73]。

もしも早坂が冒頭のみ書き上げていた《星の音楽》が、対位法の効果を生じさせるものとして書き上げられ、予定通り『生きものの記録』のラストで用いられていたら、それは『酔いどれ天使』や『野良犬』とは異なる物語世界外の音楽による対位法を成立させるはずであった。更に上記のように《星の音楽》はビブラフォンやグロッケンシュピールを基調とした楽曲だが、『八月の狂詩曲』のラストで奏でられる《野ばら》もこれらの楽器に伴奏されている[74]。こうした点を踏まえれば、黒澤が数十年の時を経て再び原爆の題材に取り組んだ『八月の狂詩曲』の対位法は、『生きものの記録』で成し遂げられなかった対位法を改めて実践したものだと考えられないだろうか。オリジナル曲であったためか対位法の効果が生じなかった《星の音楽》とは異なり、既成曲である《野ばら》を劇中、縦男の弾くオルガンによる物語世界の音楽として周到に配すことで、ラストの《野ばら》は単なる物語世界外のオフの音ではなく、狂った鉦の内面の音のようにも響いている。こうして黒澤のお家芸である対位法を駆使した『八月の狂詩曲』のラストシーンは、物語内容上、鉦が狂気に陥ってはいるものの、『生きものの記録』で喜一が核に恐怖する稲光のシーンが異化作用をもたらしていたのとは異なり、黒澤の演出規範においては狂っているどころか極めて正常なものといえる。

そのラストシーンについて、先行する批評は「孫たちの見た野ばらがお祖母ちゃんにオーヴァーラップし、あるいは、お祖母ちゃん自身が“わらべ”に還ってゆく[75]」であるとか、「お祖母さんも子どももひとつにつながり、赤いバラの花となって空の向こうへと消えていく[76]」などと評している。これらの読解にラストで響く《野ばら》の「童は見たり」とい

るようにも感じられる。黒澤／井上、前掲論文、351 頁。

72 黒澤／木下／武田、前掲論文、244 頁。

73 西村、『巨匠のメチエ』、63 頁。

74 ラストの《野ばら》は、脚本で「パイプ・オルガンが荘重に鳴り響き」と記されているように、当初パイプ・オルガンで奏でられる予定だった。こうした点から《野ばら》の薔薇にも、聖母マリアの含意が注がれていると思しい。なお、ラストの《野ばら》は一番が二回繰り返されることにより、二番の歌詞（「手折れば〔……〕君を刺さん」）で示される棘のイメージが避けられている。黒澤明「八月の狂詩曲」、『全集　黒澤明』最終巻、岩波書店、2002 年、67 頁。

75 富田翼「黒澤映画と既成曲」、『キネマ旬報』1062 号、キネマ旬報社、1991 年、146 頁。

76 川本、「わらべは見たり」、336 頁。

う歌詞が作用しているのは明白である。物語世界外のオフの音楽であると同時に狂った鉦の内面の音のようにも響く《野ばら》は、音源の位置や音の鳴る場所が曖昧になった〈天使の音楽〉として、観客に《野ばら》の歌詞に従い、画面に映る光景を「孫たち」が「目撃[77]」したものと理解するよう強いる。このとき、孫たちと同様に鉦を追い駆けていたはずの忠雄や良江の存在は、彼らがいつの間にか画面から消失しているように観客の意識から除外される。おまけに戦後、音楽教科書に採用されて童謡として広く親しまれ[78]、ここで児童合唱団の歌声で奏でられる《野ばら》は、子どもたちや鉦を「無邪気[79]」で「無垢な[80]」存在として意味づけることに貢献するだろう。こうして《野ばら》による対位法は、ほかでもない観客によって視聴されたものであるにもかかわらず、本作をあくまで「子供たちが見たり聞いたりした[81]」物語として完結させようとする。

2 節で述べたように、本作では「ころりと良識的反戦主義者になった[82]」子どもたちが、原爆の慰霊碑や鉦ら被爆者の姿を見る度に、逐一「道徳主義の代弁者」のごとく感想を語ることで、子どもたちの視点による物語を構成していた。彼らは戦争も原爆も知らない子どもたちであり、その子どもたちの視点を取ることによって、「パール・ハーバー」も「南京虐殺」も彼らが知らないこととして除外できる。また、その「童」に見られる鉦や被爆者たちは、原爆について「雄弁な沈黙」を貫いていたが、それがラストの狂気の鉦と《野ばら》の対位法に至ることにより、沈黙は「あまりにも破局にすぎ[83]」るがゆえに語りえない原爆被害の熾烈さを示すものとして理解されるだろう。こうして『八月の狂詩曲』は、三度奏でられる《スターバト・マーテル》とともに、70 年代以降の被爆者表象の再検討の試みなど何もなかったかのように、祖母と孫による「無垢な〈被害者〉の物語」を再構築して幕を閉じるのである。

ここで注目したいのが、黒澤明による脚本に記載された本作のラストシーンである。対位法を用いたラストシーンについて、脚本では次のように記されている。

> この時、彼等は見たのである。／あの原爆の日のお祖母ちゃんの姿を！／そして、お祖母ちゃんが深く心の底に秘めていたものを！／お祖父ちゃんを思う、その心の火を！／その紅（くれない）の色を！[84]

---

77 和久本みさ子、前掲論文、327 頁。

78 坂本麻実子によれば、明治末から大正の音楽教育で用いられた文部省編纂の『尋常小学校唱歌』は、日本人が作詞・作曲した唱歌のみを採用したため、訳詞曲である《野ばら》は収録されなかった。朔風訳の《野ばら》は、早くは 1950 年に中学校の音楽教科書に採用されたという。坂本、前掲論文、33-6 頁。

79 西村、『黒澤明』、424 頁。

80 川本、「わらべはみたり」、336 頁。

81 北川れい子「随所に見られる豊かで自然な沈黙」、『キネマ旬報』1059 号、キネマ旬報社、1991 年、23 頁。

82 山根、前掲論文、156 頁。

83 リチー、前掲論文、608 頁。

84 黒澤、「八月の狂詩曲」、67 頁。

上述のように、本作に対する評論は、孫たち＝「童」が最後に見た「野中のばら」として、鉦の姿を挙げていた。実際のシーンに映っているのも花のように捲れ上がった傘を差した鉦であるし、脚本でも「お祖母ちゃんの姿」がまず挙げられている。だが、それに続いて黒澤の脚本は、「お祖母ちゃんが深く心の底に秘めていたもの」であるところの「お祖父ちゃんを思う、その心の火」の色こそが、《野ばら》の「紅の色」であると記している。

第 2 章で検討したように、『生きものの記録』において、戦前のままの家長であり続けた喜一は、映画内で家族から追放され、映画外でも戦後の民主的な「国民的観点」からは共感しえない存在として徹底的に批判されていた。そして映画自体も黒澤全作品中で興行的に最も失敗した作品となった。黒澤自身もその点については把握していたようで、上述の井上ひさしとの対談では、『生きものの記録』を「僕の作品では一番入らなかった」「不運な作品」とした上で、「ひどい目にあった子が一番かわいいみたいなもんで」「ほんとは一番好きな作品」と語っている[85]。その『生きものの記録』をセルフリメイクした作品である『八月の狂詩曲』では、『生きものの記録』で果たされずに終わったと思しき対位法が達成されているだけでなく、核に恐怖する一家の長が祖父から祖母へと置き換えられ、聖母マリアの修辞によって祖母と家族との和解がなし遂げられていた。反面、鉦の夫である一家の祖父は、名前や顔すら与えられず、その不在の遺骸は「平和祈念像」のような男性像ではなく、作り物のジャングルジムのモニュメントと子どもたちの声、そして《スターバト・マーテル》によって表象されていた。本作において不在の祖父は、映画の登場人物としては追放されるよりもぞんざいな脇役以下の扱いを受けながら、しかし、原爆の死者として家族から哀悼が捧げられ、これらの排除を隠蔽するかのように脚本において祖母の秘められた愛の対象として葬られている。

以上の点から、30 年以上もの時を経て『生きものの記録』をセルフリメイクした『八月の狂詩曲』は、「ひどい目にあった子」である『生きものの記録』を今度こそ戦後の民主的な観衆から共感を得られる作品とすべく、世評から非難を受けた戦前のままの家長としての喜一を抑圧し、代わりに『生きものの記録』が製作された 50 年代の原爆映画における無垢な被爆者表象へと退行するような作品になったのではないだろうか。60 年代後半以降の原爆映画史における無垢なる被害者像の解体や「被害と加害の複合的自覚」を踏まえることなく、50 年代の原爆映画に退行したような『八月の狂詩曲』は、戦争の集合的な表象が再編成された「「記憶」の時代」の作品といえるだろう[86]。

---

85 この黒澤の発言に対し、井上ひさしは「不憫な子」と黒澤に共感を示しつつ、「あの作品もいまだったらいいんじゃないでしょうか。チェルノブイリ事故があり、世界各国が原発撤回を決めています。イタリアなどは国民投票で原子力抑制を決めました。原発推進をいっているのは、日本ぐらいなものですから」と応えている。この対談の二年後に『夢』が撮られ、その翌年『八月の狂詩曲』が撮られた。黒澤／井上、前掲論文、351 頁。

86 『八月の狂詩曲』を「「記憶」の時代」の作品として考えるにあたり、同作の製作時に長崎で起こった出来事を想起する必要があるかもしれない。本作の製作メモによれば、黒澤は 1990 年 2 月 6 日に京都で脚本の執筆を開始し、26 日には書き上げ、3 月 12 日より長崎市にロケハンに赴いている。黒澤、『全集黒澤明』最終巻、291 頁。これに対し、黒澤が脚本に取り組む半月ほど前の 1 月 18 日、カトリック教徒で当時、長崎市の市長であった本島等が、1988 年の長崎市議会での「天皇の戦争責任はある」との発言

だが、結果として『八月の狂詩曲』は、またしても好意的に受け入れられることなく、まさにその歴史の表象を巡って論争を巻き起こすこととなる。1 節で述べたように、その論争では、本作の政治的な姿勢を批判するものと美学的な技術を評価するものとのあいだで、いくぶん噛み合わない議論が展開された。けれども、本章で確認したように『八月の狂詩曲』の政治性は、60 年代後半以降の被爆者表象への批判的取り組みを一切顧みることなく、改めて 50 年代の無垢なる被爆者表象を呼び起こした上で、なおかつ戦争を知らない孫と祖母による「無垢な〈被害者〉の物語」として再構築した点にこそあるだろう。こうして昭和が終わりを告げた戦後 50 周年の節目の時期に、原爆映画は歴史を遡り、改めて黎明期の原爆映画によって構築された無垢なる被爆者表象を復活させたのだが、公開当時そうした点は正面から問いに付されることはなかった。

がもとになり、右翼団体幹部の男に銃撃を受けた。ただし注意を要するのは、この本島の発言は「しかし、日本人の大多数と連合国側の意思によって、それが免れて、新しい憲法の象徴になった」と続くように、天皇の戦争責任を糾弾するというより、それが免責されたとするものであった。原作小説を改変して長崎の原爆を題材にした映画を製作しようとしていた黒澤が、この事件を知らなかったとは考えにくい。

この事件について、谷川雁は早くも事件の三ヶ月後に「五島が五島を撃った」と題する文章を書いている。谷川は、加害者と本島がともに、隠れキリシタンが潜伏した地である長崎県の五島列島の出身であったことの「震動」から、この事件を「五島が五島を撃った。天皇対カトリックの二項対立がはじめて公衆の面前に描きだした血汐の円形闘技場」と記した。そして、永井隆の「浦上燔祭説」のように「ここだからよかった。原爆がここに落ちたからよかった」と語る「爆心地浦上の老女たち」に触れた上で、「しかしこの時空を圧倒する存在感は、もろい他者からの攻撃を隕石のようにひきよせる」と続け、「その隕石の一つ」のつぶやきとして次のように書く――「いったい日本のカトリックは天皇の戦争責任についてどんな公的見解を持っているのか。それに関するおまえの態度はどうか。まずそれを語るべきではないか、と。このとき浦上の老女たちの壮語にもあるうめきが加わらないとは断言できません。何であれ〈上級〉の思想は免責についてすばやいのが特色です。そのたびにくりかえし〈下級〉の底面に負荷を強います。今度の事件でもまた、いかに多くの〈上級〉日本人が〈言論の自由〉を歌って、軽軽とおのれを免責したことか」。谷川雁「五島が五島を撃った」、『極楽ですか』集英社、1992 年、37, 40-1, 42 頁。

このように谷川雁は、本島の銃撃事件に、永井の「浦上燔祭説」に象徴される長崎の祈りや赦しの言説の限界を見て取った。ところが黒澤は、この事件の直後に書かれた『八月の狂詩曲』の脚本で、天皇や日本人の戦争責任には一切言及せず、繰り返しマリア像の修辞を呼び起こして原爆の慰霊を遂行した。同作の構成には多少なりとも本島の事件が影響しているかもしれない。なお事件後、本島は、原爆ドームの世界遺産化登録に際し、アメリカと中国が不支持の姿勢を示したことに触れ、「アジア、太平洋戦争については日本と中国、米国との間には、共通の認識と理解が成立していない。広島に大戦への反省があれば、世界遺産登録はなかったと思う」と持論を展開した。本島等「広島よ、おごるなかれ――原爆ドームの世界遺産化に思う」、岩垂弘／中島竜美編・解説『日本原爆論大系 7　歴史認識としての原爆』日本図書センター、1999 年、329 頁。こうした本島の原爆容認論を永井の言説との比較から考察した論考に、以下のものがある。川口隆行「被害と加害のディスクール――戦後日本の「わたしたち」」、『原爆文学研究』3 号、原爆文学研究会、2004 年、2-22 頁；菅原潤「「ナガサキ」から「フクシマ」へ――本島等による「浦上燔祭説」の解釈をめぐる一考察」、『長崎大学総合環境研究』17 巻 1 号、長崎大学環境科学部、2014 年、19-30 頁。

終章――家族の物語

ここまで本論では占領解除直後に製作された新藤兼人の『原爆の子』から、昭和が終わりを告げ戦後 50 周年を迎えようかという時期に製作された黒澤明の『八月の狂詩曲』まで、原爆映画における「無垢なる被害者」像の構築と解体の過程を追ってきた。今、改めて振り返ると本論が向き合ってきた原爆映画の相貌は、家族の物語であったと結論づけることができる。戦争による家族の喪失から代理の母による家族の再生、家制度と新民法の衝突および父の追放、高度経済成長に伴う結婚観や恋愛観の変化、と同時に生じた母の崩壊と修復、その前でたじろぐ夫と息子、そして「「記憶」の時代」の祖母と孫、と日本社会における家族の変化に即して原爆映画もその姿を変え、様々な「無垢なる被害者」像を形成してきた。

第 1 章で引用したように、新藤兼人は自身が執着するのは「家族」であり、その家族は「「家」に住み「家」は「町」に」存在し、「その町が原爆でやられたのだ」と述べていた。広島を「わが町」と称する新藤にとって、原爆は「家族」を破壊したものと捉えられていたといえる。ただし、実際のところ新藤は原爆で彼の家族を失ったわけではない。『母』の物語に断片的に取り入れられているが、新藤の家は彼が「小学校のとき倒産し「「家」を解体して他人に売り渡し[1]」ており、住むところがなくなった新藤家は一家離散を余儀なくされる。つまり原爆の前に、とうに彼の「家」は崩壊していた。だが、「「家」を失ったことによって「家」について、ずうっと考えることになった[2]」という新藤にとって、原爆は「家」の問題として受け止められた。

これは新藤の個人史に由来する感覚なのだろうか。佐藤忠男は、当時の多くの評論家と同様に、『生きものの記録』の公開時、同作を「破綻の多い作品」と評し、その理由を「国際政治の問題であるところの原水爆を家の崩壊という場でとらえようとしたところ[3]」に求めた。続けて、佐藤は以下のように述べる。

> 国家は家という単位から成り立っている、といえばいえるし、その意味で原水爆問題も家の問題である、といっていえないこともない。しかし、両者はあまりにも距離がかけはなれすぎていて、一緒にはとらえにくい[4]。

ところが、佐藤は 1967 年に書かれた原爆映画論では、『生きものの記録』の評価を改め、「そこに展開されている思想は、原水爆の否定は即ち国家の否定でなければならぬということ[5]」だったのではないかと記している。

佐藤と新藤の見解は、一見近いようでいて実はまったく異なっているだろう。というのも、

---

1 新藤兼人『新藤兼人の足跡 2　家族』岩波書店、1994 年、i 頁。
2 同前、ii 頁。
3 佐藤忠男『日本映画思想史』三一書房、1970 年、146 頁
4 同前、146 頁。
5 佐藤忠男「世界唯一の被爆国の原水爆映画」、『キネマ旬報』446 号、キネマ旬報社、1967 年、68 頁。

新藤が説いているのは原爆によって「広島」＝「町」＝「家」＝「家族」が破壊されたから、それを再建しなければならないということであったのに対し、佐藤は『生きものの記録』の読解を経て、「原水爆の否定」は「国家の否定」と「家の崩壊」を必要とすると説いているように思われるからだ。新藤による上記の提喩的な想像の連鎖は、原爆投下の翌日、広島に救護に入った姉から広島の様子を聞いた際のエピソードの後で、「姉の言葉がわたしの胸をうった。広島はわたしの町である。わたし自身がうちのめされた気がした。いつか原爆の映画を作ろうと思った[6]」と記されるのに続いて展開されている。この連鎖は、「わたし」＜「家族」＜「家」＜「町」と段々カテゴリーが大きくなり、最後に「その町」すなわち「広島」が「原爆にやられた」という順序になっている。ところが、上述のように、新藤は既に「家族」が住むところの「家」を原爆とは無関係に失っている。ということは、原爆の被害を想像するこの連鎖によって、むしろ「家」は復活を遂げていることになる。佐藤が述べているように、家制度下において「国家は家という単位から成り立っている」ことを思えば、この提喩的な連鎖の先には「町」＜「国家」が見据えられているだろう[7]。

その新藤によって作られた『原爆の子』は、第一章で検討したように、白いブラウスの女教師による歌声のサウンドブリッジと「白血病の少女」によるフラッシュバックによって、「戦前と戦後の穏やかな日常をつなぐ」「連続性」をもたらし、家族への思慕を掻き立てるとともにそれを再構築していた。このように原爆の被害は、実際の被爆者や広島・長崎の現状とはまったく関係なく、原爆映画において家族の再生の物語を生み出し、その物語によって片づけられる。当初「原水爆問題」と「家の問題」の「距離がかけはなれすぎて」いると感じていた佐藤が、後年「原水爆の否定は即ち国家の否定でなければならぬ」と思い直したとき、佐藤には社会問題としての「原水爆問題」ではなく、ほかならぬ原爆映画のこの回路が見えていたのではないだろうか。

この回路において、家の再生をもたらす存在として呼び出されてきたのが母であった[8]。本論で剔出してきた「無垢なる被害者」像は、決して単一の母性なるものの象徴ではない。けれども、それらは『原爆の子』で乙羽信子が担った理想の母としての「白いブラウスの女教師」や長崎の代表的な被爆者表象としてのマリア像、あるいは母の像と相性の良い子どもとしての「白血病の少女」を再構築することによって生み出されたものであった。その都度、社会状況や家族形態の変化、そして日本映画の流行に応じて生み出された「無垢なる被害者」の像には、しかし、常に母の影がつきまとっている。原爆映画は、この母によって家のイメージを保つことで、原爆の題材を扱っているようでいてこれを回避し、戦争にまつわる国家や個人の責任を覆い隠してきたのではないか。映画版『地の群れ』のラストは、原爆によっ

6 新藤、前掲書、10 頁。

7 第 4 章の注 32 でも触れたように、新藤は戦後になって突如、家族を捨てて「戦争未亡人」の女と駆け落ちした兄について、「自ら家を解体した生涯は、まさに日本の「家」そのものの問題をつきつけてくる」と書いている。同前、6 頁。

8 新藤が姉から聞いた原爆投下直後の広島の話は、「赤ん坊がお母さんのおっぱいに吸いついたまま死んどってんじゃのう」と締めくくられている。同前、10 頁。

て母を失い、マリア像を破壊し、被差別部落の母を殺した津山が、その事実に直面しつつ、なおも復活する妊婦の母を前に逃げ惑うものだったように思われる。

そのように考えた時、戦後 50 周年の時期に黒澤明の『八月の狂詩曲』が、50 年代の原爆映画におけるマリア像と女教師のオルガンを参照し、被爆者の祖母を無垢なる被害者として再構築したことは、ともすると家の崩壊が完全に食い止められたことを意味するように思われてしまうかもしれない。だが、実際には、原爆映画の歴史は『八月の狂詩曲』で終わったわけではなく、2000 年代にはまた新たな局面を迎えることになる。

例えば、吉田喜重の『鏡の女たち』(2003) は、吉田が「女性の視点から描く」ことを「強く意識」して作られた作品である[9]。同作は三世代の女性を主人公にした映画であり、岡田茉莉子が広島の被爆者であることを劇中に明かす祖母・川瀬愛を、『黒い雨』で白血病のヒロインを演じた田中好子が娘・美和を、そして一色紗英が孫・夏来をそれぞれ演じている。ところが、真ん中の世代にあたる美和は、幼い夏来を捨て 24 年間失踪した後、記憶喪失の女・尾上正子として発見されるため、実の娘／母であるのか分からない。では、記憶がない上に子を捨てた母であり、なおかつ不貞の女でもある美和＝正子を家族に迎え入れようとする限りで、『鏡の女たち』もまた被爆者の祖母によって、血を越えたものとしての新たな家族像を再構築する類の映画なのだろうか。

吉田喜重に加え、2000 年代初頭には諏訪敦彦もまた『ヒロシマ、モナムール』を一つの参照項として、原爆映画を撮っている[10]。両者の仕事については、改めて『ヒロシマ、モナムール』の検討を踏まえて詳細に論じる必要があるが、予告的に結論を述べるとするなら、両者の作品は、映画の制度それ自体を露わにしつつ、大文字の家族の物語ではなく、広島に対峙する個人の物語としての原爆映画を撮ったといえる。ところが、2011 年の震災・津波・原発事故の後には、『父と暮らせば』（黒木和雄監督、井上ひさし原作、2004）を本歌取りし、吉永小百合が原爆によって息子を亡くしたキリスト教徒の母を演じた『母と暮らせば』（山田洋次監督、2015 年）が公開され、原爆映画は再び強烈に母の磁場へと引き戻されることになる。このように原爆映画は、現在もなお家族の物語を紡ぎ続けている。

そもそも本論は、2011 年の震災・津波・原発事故のショックの中から、歩みを始めたものだった。震災後の大学院のゼミナールで、既に一度は見ていたはずの黒澤明の『生きものの記録』を改めて見直し、この作品について論文を書くことを勧められたのをきっかけに本論は始まった。調査の過程で、第 2 章で確認したように当時この作品が徹底的に酷評されたことに首を傾げ、序章で述べたように日本ではこれまでに 200 本近くもの原爆映画が撮

---

9 吉田喜重／蓮實重彦「吉田喜重　新作『鏡の女たち』を語る――描きえない原爆を描くということ」、『世界』714 号、岩波書店、2003 年、259 頁。

10 諏訪敦彦は、『ヒロシマ、モナムール』のリメイク作品である『H story』(2001) に加え、その前後に『Hiroshima／私の愛する人……』(2000) と『a letter from hiroshima』(2002) を撮っている。また吉田喜重は、『ヒロシマ、モナムール』を「もっとも親近感を抱いた」原爆映画として語っているだけでなく、アラン・レネ論を執筆している。吉田／蓮實、前掲論文、260 頁；吉田喜重「催眠術師としてのアラン・レネ――夢に至る病」、吉田喜重著、蓮實重彦編『吉田喜重　変貌の倫理』青土社、2006 年、388-99 頁。

られていたことに衝撃を受け、それなのになぜ原爆や原発の問題は自分自身も含めて多くの人に忘れ去られてきたのか疑問を抱いた。本論はその疑問に答えるために書かれたものである。従って、最終的に本論が家族の物語へと辿り着いたのは、最初に掬い上げようとしたのが喜一の恐怖だったことに大きく起因する。もしも最初に対峙した作品が『生きものの記録』でなかったら、あるいは研究に取り組み始めたのが震災後でなかったら、この原爆映画論はまったく別のものになっていたかもしれない。しかし、本論が映像と音声に真摯に向き合えていたのなら、きっと多かれ少なかれ同じような結論には辿り着いただろう。

上述のように、原爆映画は未だ進行中であり、またもとより本論では膨大な原爆映画の作品群のなかでもほんの僅かな作品をしか取り上げることができなかったため、残された仕事は多い。まずは第 3 章、第 5 章の冒頭でも断片的に記したが、『ヒロシマ、モナムール』が日本の原爆映画史に与えた影響とは何だったのかを検証する作業が挙げられる。これまでに書かれてきた多くの原爆映画論は、部分的に評価することはあるにせよ、ほとんどの日本の原爆映画に不満を漏らしてきた。その一方で、『ヒロシマ、モナムール』のみがほぼ決まって高く評価されてきた。その理由は、一般に『ヒロシマ、モナムール』が第二次世界大戦におけるヨーロッパ戦線とアジア・太平洋戦線の表象を繋ぐ離れ業を成し遂げたからだと言われる[11]。日本の映画作家は、レネからの影響を語りながら、この『ヒロシマ、モナムール』のプロジェクトを引き継ぐような仕事をしてこなかった。その代わり、第 5 章で述べたように、例えば勅使河原宏は、『ひろしま』と『ヒロシマ、モナムール』に出演した岡田英次を起用して、原爆の題材とは関係のない『砂の女』（1964）を撮った。岡田英次は『ひろしま』でも『ヒロシマ、モナムール』でも、主人公となる生徒たちやエマニュエル・リヴァ演じるフランス人女性に対し、どこか印象が薄い。けれども岡田は、市川崑の『億万長者』（1954）や今井正の『純愛物語』（1957）などの原爆映画に出演し、更には黒木和雄が福島第一原子力発電所の放射能漏洩事故を題材にした『原子力戦争』（1978）にも登場し、原発推進派の科学者を演じた。上述した 2000 年代以降の作品も含めて、『ヒロシマ、モナムール』とは日本の原爆映画史にとって一体どんな作品だったのか、そして家族の物語としての原爆映画において、岡田英次は一体何者であったのか、日本人男性の表象の問題も射程に入れながら今後明らかにしたい。

もう一つの大きな仕事は、原発映画の研究である。上記のように本論の直接的なきっかけは 2011 年の震災であり、原爆映画に関心をもったのも、原発映画について考える前にまずは原爆映画の歴史を振り返る必要があると感じたからだった。震災以後、原発映画に関しては、記録映画アーカイブ・プロジェクトなどを中心に、主に PR 映画や、反対に羽田澄子の『いま原子力発電は……』（1976）などの原発の安全性を疑問視する記録映画について再検証が取り組まれてきた[12]。これらの作業は日本社会に原発が導入される過程で映画がどの

11 諏訪敦彦／鵜飼哲「きみはヒロシマで何も見なかった　第 2 章」、城戸朱里／宮岡秀行監修『Edge——映画と詩の間』スタジオ・マラパルテ、2003 年、225-49 頁。

12 丹羽美之／吉見俊哉編『岩波映画の 1 億フレーム』東京大学出版会、2012 年；『戦後復興から高度成長へ——民主教育・東京オリンピック・原子力発電所』東京大学出版会、2014 年；『戦後史の切断面——

ような役割を果たしたのか、極めて有益な視座を提供してくれるものだろう。だが、原発は、記録映画のみが題材にしてきたわけではない。詳しくは第 6 章の注 2 に記したが、若松孝二の『聖母観音大菩薩』(1977)、黒木和雄の『原子力戦争』(1978)、池田敏春の『人魚伝説』(1984)、森崎東の『生きてるうちが花なのよ死んだらそれまでよ党宣言』(1985)、更には瀬々敬久のピンク映画『昭和群盗伝 2　月の砂漠〔公開時題名 : 破廉恥舌戯テクニック〕』(1990)、伊勢鱗太郎のアダルトビデオ『原発ピンク列島シリーズ』(1990)、そして塩田明彦の『害虫』(2002)、となぜか原発を題材にした劇映画は、ヤクザ映画やポルノ映画の系譜に属す作品ばかりが散見され、なおかつこれらの映画においては家族規範の外部にいるような女が、原発利権などに抵抗するヒロインとして造形されている。

こうした原発映画が製作される以前の 60 年代といえば、東映任侠映画が華やかなりし頃であり、そこではホモソーシャル的な男性同士の疑似家族関係が重んじられ、義理と人情に篤い手配師としてのヤクザが理想化されて映し出された。この東映任侠映画が衰退するのと交代して、戦後の広島を舞台にした深作欣二の『仁義なき戦いシリーズ』(1973〜) が始まり、日活ニューアクションのスターであった原田芳雄が原発利権の前に敗北する『原子力戦争』が撮られる。これも予告的に展望を述べるとするなら、上述のように原爆映画が理想化された母のもとで家族の物語を繰り返し生み出した一方で、原発映画は規範的な家族関係の外部にいるような女を抵抗主体として理想化したのではないか。また同時に、これらの原発映画では、原発ジプシーや彼らの労働力を再生産するセックス・ワーカーとしての女が登場する。PR 映画で表象される夢のエネルギーとしての原子力が覆い隠すのは、こうした労働の存在にほかならないだろう。本論では、原爆映画におけるジェンダー化された被爆者表象を読み解いてきたが、原発映画に対してもジェンダー表象の分析は有効だと考える。震災以後、原発映画においても家族の物語がひたすら紡がれるようになったことも視野に入れて、原発に対する日本映画の想像力あるいは幻想を炙り出したいと思っている。

このような半ば誇大妄想的な計画に着手する前に、まずはもっと地道に原爆に関する記録映画を検証し、本論で劇映画を中心に解き明かしてきた原爆・被爆者表象の特性や家族の物語という視座が記録映画にも通じるものなのか確認する必要があろう。また本論では所謂テクスト分析を主要な研究手法として採用したがゆえに、被爆者の生活や原水禁運動とも交差する映画の製作の現場には考察が及ばなかった。だが、熊井啓が関川秀雄や田坂具隆のもとで修業をしていたり、勅使河原宏が亀井文夫の原爆映画で助監督を務めていたり、原爆映画の製作には映画人同士や運動の中での交流も大きな要素として作用したはずだ。作品そのものから読み取り可能な諸要素の網の目としてのジャンルだけでなく、原爆映画に携わる人的なネットワークもいずれ明らかにしたいが、それらはまだまだ遠い先の課題になるだろう。今後の展望を見据えつつ、一先ず筆をおくことにする。

公害・若者たちの叛乱・大阪万博』東京大学出版会、2018 年。

参考文献

【序章】

岩崎昶「奪われたスペクタクル――原爆映画始末記」、『改造』33 巻 17 号、改造社、1952 年、96-9 頁。

上野清士「核の悪魔性を描くフィルム――原爆映画史への試み」、『新日本文学』37 巻 8 号、新日本文学会、1982 年、89-92 頁。

―――.「アトミック・ムービー――原爆映画史」、『月刊状況と主体』112-44 号（122 号を除く）、谷沢書店、1985-7 年。

上野昂志「原爆映画のディスクールから脱するために」、『映画芸術』38 巻 2 号、編集プロダクション映芸、1989 年、24-5 頁。

江刺昭子／関千枝子／加納実紀代／堀場清子『女がヒロシマを語る』インパクト出版会、1996 年。

荻昌弘「広島映画の系譜」、『アートシアター』51 号、日本アート・シアター・ギルド、1967 年、18-26 頁。

加納実紀代『ひろしま女性平和学試論――核とフェミニズム』家族社、2002 年。

―――.「原爆表象とジェンダー――1950 年代を中心に」、『ヒロシマとフクシマのあいだ――ジェンダーの視点から』インパクト出版会、2013 年、90-110 頁。

川村湊『銀幕のキノコ雲――映画はいかに「原子力／核」を描いてきたか』インパクト出版会、2017 年。

木下千花「妻の選択――戦後民主主義的中絶映画の系譜」、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、143-70 頁。

草壁久四郎「原爆映画とわたし」、『アートシアター』51 号、日本アート・シアター・ギルド、1967 年、34-6 頁。

古川純「占領と諜報――「原爆映画」ファイルと記録映画のゆくえ」、『専修法学論集』55・56 号、専修大学法学部、1992 年、527-47 頁。

斉藤正治「千羽鶴は悪魔の贈り物――「愛と死の記録」と原爆映画」、『映画評論』24 巻 1 号、映画出版社、1967 年、59-62 頁。

佐藤忠男「世界唯一の被爆国の原水爆映画」、『キネマ旬報』446 号、キネマ旬報社、1967 年、66-9 頁。

シオン、ミシェル『映画の音楽』小沼純一／北村真澄監訳、みすず書房、2002 年。

清水昌「原爆映画・反核映画の 40 年」、『キネマ旬報』929 号、キネマ旬報社、1986 年、200-1 頁。

高雄きくえ編『思考するヒロシマへ――性暴力・ジェンダー・法』ひろしま女性学研究所、2011 年。

―――.『言葉が生まれる、言葉を生む――カルチュラル・タイフーン 2012 in 広島　ジェンダー・フェミニズム篇』ひろしま女性学研究所、2013 年。

―――.『被爆 70 年ジェンダー・フォーラム in 広島「全記録」――ヒロシマという視座の可能性をひらく』ひろしま女性学研究所、2016 年。

髙野吾朗「“原爆映画”が喚起するもう一つの謎――安部公房『他人の顔』中の「精神病院」について考える」、『叙説 3』7 号、叙説社、2011 年、89-95 頁。

中村秀之『特攻隊映画の系譜学――敗戦日本の哀悼劇』岩波書店、2017 年。

梁木靖弘「かくも、長きヒロシマの不在――原爆映画の想像力」、『叙説』15 号、叙説社、1999 年、12-24

頁。
東琢磨編『広島で性暴力を考える――責められるべきは誰なのか？性・家族・国家』ひろしま女性学研究所、2009 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、1998 年。
広島女性史研究会編『新聞集成広島女性史――この時代に生きた女たち一九二〇―一九三五』広島女性史研究会、1981 年。
―――. 『ヒロシマの女たち』ドメス出版、1998 年。
―――. 『続ヒロシマの女たち』ドメス出版、1998 年
福間良明『「反戦」のメディア史――戦後日本における世論と輿論の拮抗』世界思想社、2006 年。
藤目ゆき『女性史からみた岩国米軍基地――広島湾の軍事化と性暴力』ひろしま女性学研究所、2010 年。
星野武男「現代の立体像――原爆映画「始めか終りか」を見て」、『真世界』1 巻 8 号、真世界社、18-22 頁。
森下達「〈被爆国民〉の「悲願」と「怨嗟」――『ゴジラ』と「原爆映画」をめぐって」、福間良明／山口誠／吉村和真編著『複数のヒロシマ――記憶の戦後史とメディアの力学』青弓社、2012 年、195-226 頁。
山本昭宏『核と日本人――ヒロシマ・ゴジラ・フクシマ』中央公論新社、2015 年。
好井裕明好井裕明「『ヒロシマ映画』を読む」、『社会学ジャーナル』29 号、筑波大学社会学研究室、2004 年、97-117 頁。
―――. 『ゴジラ・モスラ・原水爆――特撮映画の社会学』せりか書房、2007 年。
―――. 「ヒロシマの放置・ヒロシマの忘却を告発する映像と言葉――ヒロシマドキュメンタリーの解読」、山岸健編『社会学の饗宴二　逍遥する記憶――旅と里程標』三和書籍、2007 年、391-412 頁。
―――. 「映画で描かれる人種や差別を読み解く試みとして」、『社会学ジャーナル』36 号、筑波大学社会学研究室、2011 年、117-94 頁。
―――. 「被爆を描くドキュメンタリーを解読する――被爆表象の批判的エスノメソドロジーの試み」、『社会学論叢』176 号、日本大学社会学会、2013 年、47-70 頁。
―――. 「純愛映画で描かれる被爆者表象を読み解く」、『社会学論叢』177 号、日本大学社会学会、2013 年、19-48 頁。
―――. 「『ひろしま』から溢れ出す力を見直す――原爆映画の社会学に向けて」、『新社会学研究』2 号、新曜社、2017 年、67-75 頁。
米山リサ『広島――記憶のポリティクス』小沢弘明／小澤祥子／小田島勝浩訳、岩波書店、2005 年、55 頁（原著は 1999 年刊）。
Broderick, Mick, ed. *Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*. London; New York: Kegan Paul International. 1996. 20-37.（「もののあわれ――映画の中のヒロシマ」、『ヒバクシャ・シネマ――日本映画における広島・長崎と核のイメージ』柴崎昭則／和波雅子訳、現代書館、1998 年。
Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. 1982. Ed. and Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press. 1999.

Deamer, David. *Deleuze, Japanese Cinema, and the Atom Bomb: the Spectre of Impossibility*. New York: Bloomsbury. 2014.

Doane, Mary Ann. "The Voice in the Cinema: the Articulation of Body and Space". *Yale French Studies*. 60. New Have: Yale University. 1980. 33-50.（「映画における声――身体と空間の分節」松田英男訳、岩本憲児／武田潔／斉藤綾子編『「新」映画理論集成 2――知覚／表象／読解』フィルムアート社、1999 年、312-25 頁）。

Edwards, Matthew, ed. *The Atomic Bomb in Japanese Cinema: Critical Essays*. North Carolina: McFarland & Company. 2015.

Kaplan, E. Ann. and Wang, Ban, eds. *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press. 2004.

Lippit, Akira Mizuta. *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2005.（『原子の光（影の光学)』門林岳史／明知準二訳、月曜社、2013 年）。

Richie, Donald. "'Mono No Aware': Hiroshima in Film". Broderick. *op. cit.,* 20-37.（「もののあわれ――映画の中のヒロシマ」、『ヒバクシャ・シネマ』、28-47 頁）

Shapiro, Jerome F. *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*. New York: Routledge. 2002.

Spadoni, Robert. *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. Berkeley: University of California Press. 2007.

Todeschini, Maya Morioka. "'Death and the Maiden': Female *Hibakusha* as Cultural Heroines and the Politics of A-bomb Memory". Broderick. *op. cit.*, 222-252.（「「死と乙女」――文化的ヒロインとしての女性被爆者、そして原爆の記憶の政治学」、『ヒバクシャ・シネマ』、199-222 頁。）

【第 1 章】

瓜生忠夫「現実と感傷――『原爆の子』の感動について」、『社会教育』7 巻 12 号、社会教育連合会、1952 年、69-71 頁。

上野一郎／滋野辰彦／大黒東洋士／登川直樹／荻昌弘「一九五三年度封切内外作品決算　日本映画（座談会)」、『キネマ旬報』79 号、キネマ旬報社、1953 年、32-43 頁。

大内秀邦「ひろしま」、『視聴覚教育』7 巻 10 号、日本視聴覚教育協会、1953 年、48 頁。

荻昌弘「原爆の子」、『キネマ旬報』49 号、キネマ旬報社、1952 年、58-9 頁。

―――.「広島映画の系譜」、『アートシアター』51 号、日本アート・シアター・ギルド、1967 年、18-26 頁。

長田新編『原爆の子――広島の少年少女のうったえ』岩波書店、1951 年。

―――.「平和運動と教師」、『教育評論』1 巻 3 号、教育評論社、1952 年、10-6 頁。

―――.「原爆をつくる人こわす人」、『改造』34 巻 14 号、改造社、1953 年、42-55 頁。

乙羽信子「心の傷は癒えず――映画 "原爆の子" に出演して」、『改造』33 巻 17 号、改造社、1952 年、188-91 頁。

―――. 『どろんこ半生記』日本図書センター、1997 年（初出は、朝日新聞社、1981 年刊)。

加藤哲郎「占領下日本の情報宇宙と「原爆」「原子力」――プランゲ文庫のもうひとつの読み方」、『インテリジェンス』12 号、20 世紀メディア研究所、2012 年、14-27 頁。
加納実紀代「原爆表象とジェンダー――1950 年代を中心に」、『ヒロシマとフクシマのあいだ――ジェンダーの視点から』インパクト出版会、2013 年、90-110 頁。
川本三郎『今ひとたびの戦後日本映画』岩波書店、2007 年。
逆風「原爆の子と人間」、『社会教育』7 号 11 巻、社会教育連合会、1952 年、59-60 頁。
原水爆禁止日本協議会専門委員会編『原水爆被害白書――かくされた真実』日本評論新社、1961 年。
小泉作一「かくて『ひろしま』は公開される」、『キネマ旬報』76 号、キネマ旬報社、1953 年、92-3 頁。
小林淳著、井上誠共編『伊福部昭の映画音楽』ワイズ出版、1998 年。
斉藤綾子「失われたファルスを求めて――木下惠介の“涙の三部作”再考」、長谷正人／中村秀之編『映画の政治学』青弓社、2003 年、62-117 頁。
佐藤忠男「世界唯一の被爆国の原水爆映画」、『キネマ旬報』446 号、キネマ旬報社、1967 年、66-9 頁。
シオン、ミシェル『映画にとって音とは何か』川竹英克／Ｊ・ピノン訳、勁草書房、1993 年。
繁沢敦子『原爆と検閲』中公新書、2010 年。
周東美材『童謡の近代――メディアの変容と子ども文化』岩波書店、2015 年。
新藤兼人『新藤兼人の足跡 2　家族』岩波書店、1994 年。
―――.『原爆を撮る』新日本出版社、2005 年。
末永照夫「私たちは映画ひろしまをどうみたか」、『視聴覚教育』8 巻 2 号、日本視聴覚教育協会、1954 年、28-34 頁。
瀬尾和男「教育映画としての「ひろしま」の残滓性」、『視聴覚教育』8 巻 6 号、日本視聴覚教育協会、1954 年、17-23 頁。
滝口修造「追われている映画」、『読売新聞』1953 年 12 月 17 日朝刊、8 頁。
田邊耕一郎「「原爆の子友の会」の内紛」、『中央公論』67 巻 14 号、中央公論社、1952 年、226-30 頁。
戸ノ下達也「宝塚歌劇と「国民歌」――戦時体制下の音楽界と宝塚歌劇団の音楽的側面」、津金澤聰廣／近藤久美編著『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社、2006 年、122-38 頁。
―――.『音楽を動員せよ――統制と娯楽の十五年戦争』青弓社、2008 年。
西島央「学校音楽はいかにして“国民”をつくったか」、小森陽一ほか編『岩波講座近代日本の文化史 5　編成されるナショナリズム――1920－1930 年代 1』岩波書店、2002 年、235-70 頁。
日本教職員組合編『日教組 50 年史』日本教職員組合、1997 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、1998 年。
福間良明『「反戦」のメディア史』。
福間良明／山口誠／吉村和真編著『複数の「ヒロシマ」――記憶の戦後史とメディアの力学』青弓社、2012 年。
双葉十三郎「日本映画と大衆性――損なわれた三つの S」、『キネマ旬報』47 号、キネマ旬報社、1952 年、44-5 頁。
ブラウ、モニカ『検閲 1945-1949――禁じられた原爆報道』時事通信社、1988 年。

ボードウェル、デイヴィッド／トンプソン、クリスティン『フィルム・アート――映画芸術入門』藤木秀朗監訳、飯岡詩朗／板倉史明／北野圭介／北村洋／笹川慶子訳、名古屋大学出版会、2007 年。

堀場清子『禁じられた原爆体験』岩波書店、1995 年。

―――.『原爆　表現と検閲――日本人はどう対応したか』朝日新聞社、1995 年。

巻六郎「いくつかの現実――広島と長崎の原爆の子を見て」、『社会教育』7 号 8 巻、社会教育連合会、1952 年、32-5 頁。

御園生涼子「幼年期の呼び声――木下惠介『二十四の瞳』における音楽・母性・ナショナリズム」、『映画の声――戦後日本映画と私たち』みすず書房、2016 年、5-22 頁。

八木保太郎『ひろしま』、八木保太郎／山形雄策『日本シナリオ文学全集 11』理論社、1956 年、51-102 頁。

山本昭宏『核と日本人』。

好井裕明「「ヒロシマ」映画を読む」、『社会学ジャーナル』29 号、筑波大学社会学研究室、2004 年、97-117 頁。

吉本隆明「日本のナショナリズム」、吉本隆明編『現代日本思想大系 4　ナショナリズム』筑摩書房、1964 年、7-64 頁。

渡辺裕『歌う国民――唱歌、校歌、うたごえ』中央公論新社、2010 年。

Broderick, Mick. and Hatori, Junko. "*Pica-don*: Japanese and American Reception and Promotion of Hideo Sekigawa's *Hiroshima*". Edwards, *op. cit.,* 77-87.

Chion, Michel. *The Voice in Cinema*.

Doane, Mary Ann.　"The Voice in the Cinema: the Articulation of Body and Space".（「映画における声――身体と空間の分節」、『「新」映画理論集成 2』、312-25 頁）。

Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press. 1987.

Nornes, Abé Mark. "The Body at the Center: *The Effects of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki*". Broderick, *op. cit.*, 120-59.（「中心にあるかたまり――『広島・長崎における原子爆弾の効果』」、『ヒバクシャ・シネマ』、145-58 頁）。

Richie, Donald. "'Mono No Aware': Hiroshima in Film". Broderick. *op. cit.*, 20-37.（「もののあわれ――映画の中のヒロシマ」、『ヒバクシャ・シネマ』、28-47 頁）。

Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press. 1988.

「映画ひろしま（日教組）」、『毎日新聞』1953 年 12 月 3 日夕刊、4 頁。

「『原爆の子』をめぐる政府高官の戦々恐々――外交文書公開」、『シネ・フロント』157 号、シネ・フロント社、1989 年、52-3 頁。

【第 2 章】

青沼智「核の狂気・相互確証破壊・『生きものの記録』」、『日本研究のフロンティア』2010 年号、国際基督教大学日本研究プログラム、2010 年、53-66 頁。

安部公房「方舟思想」、『キネマ旬報』133 号、キネマ旬報社、1955 年、53 頁。
乾孝「「分裂型」の必然的帰結」、『キネマ旬報』133 号、キネマ旬報社、1955 年、51-2 頁。
岩崎昶「映画作家論 8　黒沢明の世界」、『中央公論』72 巻 13 号、中央公論社、223-8 頁。
鵜飼哲「旗のかなたの回想――日の丸はなぜ「おめでたい」のか」、『主権のかなたで』岩波書店、2008 年、173-88 頁（初出は『インパクション』118 号、2000 年）。
瓜生忠夫「生きものの記録」、『映画芸術』4 巻 2 号、映画芸術社、1956 年、43-5 頁。
―――.「ゆたかな創造力――黒澤明の観念と現実」、『映画芸術』4 巻 9 号、映画芸術社、1956 年、20-1 頁。
大石和久「ドゥルーズの黒澤論について――〈問いの形而上学〉としての黒澤映画」、『北海学園大学人文論集』22 号、北海学園大学人文学部、2002 年、35-59 頁。
尾形敏朗「巨人と少年――黒沢明の女性論 13　青いニセ老人」、『キネマ旬報』1062 号、キネマ旬報社、1991 年、105-10 頁。
川島武宜『イデオロギーとしての「家族制度」』岩波書店、1957 年。
―――.『川島武宜著作集　第 11 巻――家族および家族法 2〔家族と法〕』岩波書店、1986 年。
川村湊『原爆と原発――「核」の戦後精神史』河出書房新社、2011 年。
北川冬彦「人間の動物性の研究」、『キネマ旬報』133 号、キネマ旬報社、1955 年、48-9 頁。
黒澤明『全集　黒澤明』4 巻、岩波書店、1988 年。
黒澤明／荻昌弘「全自作を語る」、『世界の映画作家 3　黒澤明』キネマ旬報社、1972 年。
黒澤明／木下惠介／武田泰淳「鼎談　人間像製作法」、『中央公論』71 巻 2 号、中央公論社、240-5 頁。
小林徹編解説『原水爆禁止運動資料集』第 1 巻、緑陰書房、1995 年。
佐藤忠男『日本映画思想史』三一書房、1970 年。
―――. 『黒澤明作品解題』岩波書店、2002 年。
志村三代子「復員兵という名の「怪人」――戦後の〈恐怖〉映画におけるジェンダーをめぐって」、黒沢清／四方田犬彦／吉見俊哉／李鳳宇編『日本映画は生きている　第 4 巻――スクリーンのなかの他者』岩波書店、2010 年、89-111 頁。
―――. 「彷徨する復員兵――黒澤映画のなかの〈幽霊〉を中心に」、小松和彦編『怪異・妖怪文化の伝統と創造――ウチとソトの視点から』国際日本文化研究センター、2015 年、219-31 頁。
高田季太「「生きものの記録」の興行性」、『キネマ旬報』134 号、キネマ旬報社、116 頁。
高橋博子『封印されたヒロシマ・ナガサキ――米核実験と民間防衛』凱風社、2008 年。
田中穣「黒沢明の錯誤」、『キネマ旬報』136 号、キネマ旬報社、164-5 頁。
武井昭夫『戦後史のなかの映画』スペース伽耶、2003 年。
武田潔「映ることと見ること――黒澤映画における反映と表象の主題系」、岩本憲児編『黒澤明をめぐる 12 人の狂騒曲』早稲田大学出版部、2004 年、48-67 頁。
武谷三男「象徴主義の限界」、『キネマ旬報』133 号、キネマ旬報社、1955 年、49-50 頁。
竹峰誠一郎『マーシャル諸島――終わりなき核被害を生きる』新泉社、2015 年。
谷川建司『アメリカ映画と占領政策』京都大学出版会、2002 年。
ドゥルーズ、ジル『シネマ 1　運動イメージ』財津理／齋藤範訳、法政大学出版局、2008 年。

———. 『シネマ 2　時間イメージ』宇野邦一／石原陽一郎／江澤健一郎／大原理志／岡村民夫訳、法政大学出版局、2006 年。

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、2012 年、99-120 頁。

———.「ものいわぬ女たち——黒澤明の“ポスト占領期三部作”（一九五二 - 一九五五）の政治的イメージ」、『敗者の身ぶり——ポスト占領期の日本映画』岩波書店、2014 年、119-160 頁。

西谷修「生きものの理性——核を恐れる」、『理性の探求』岩波書店、2009 年、177-84 頁。

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　黒澤明』河出書房新社、1998 年、202-14 頁（初出は『モノンクル』1 巻 2 号、1981 年）。

平野共余子『天皇と接吻』。

平野共余子訳、谷川建司／平野共余子解説『ＧＨＱ日本占領史　第 19 巻　演劇・映画』日本図書センター、1996 年。

福島正夫『日本資本主義と「家」制度』東京大学出版会、1967 年。

双葉十三郎「生きものの記録」、『映画旬刊』6 号、雄鶏社、1955 年。

前田哲男監修、グローバルヒバクシャ研究会編著『隠されたヒバクシャ——検証＝裁きなきビキニ水爆被災』凱風社、2005 年。

丸山浩明「ブラジル日本移民の軌跡——百年の「大きな物語」」、丸山浩明編著『ブラジル日本移民——百年の軌跡』明石書店、2010 年、113-91 頁。

安井郁「清らかな統一運動を」、小林、前掲書、463 頁（初出は、『原水爆禁止署名運動全国ニュース』3 号、原水爆禁止署名運動全国協議会、1954 年 10 月 15 日）。

山本昭宏『核エネルギー言説の戦後史 1945-1960——「被爆の記憶」と「原子力の夢」』人文書院、2012 年。

山本嘉次郎「カツドオヤ微憤録——アメリカによる映画検閲滑稽譚」、『文藝春秋』30 巻 9 号、文芸春秋社、1952 年、188-93 頁。

湯川秀樹「原子力と人類の転機」、『毎日新聞』1954 年 3 月 30 日号朝刊、1 頁。

由起しげ子「無知の姿の悲劇」、『キネマ旬報』133 号、1955 年、50-1 頁。

吉岡斉『新版　原子力の社会史——その日本的展開』朝日新聞出版、2011 年。

リチー、ドナルド『黒澤明の映画』三木宮彦訳、社会思想社、1993 年。

渡辺陽一「「生きものの記録」の主題」、『キネマ旬報』138 号、キネマ旬報社、1956 年、141-2 頁。

Burch, Noël. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press. 1979.

Chion, Michel. *The Voice in Cinema*.

Deamer, David. *Deleuze, Japanese Cinema, and the Atom Bomb: the Spectre of Impossibility*. New York: Bloomsbury. 2014.

Harootunian, Harry D. “America’s Japan / Japan’s Japan”. Ed. Miyoshi, Masao and Harootunian, Harry D. *Japan in the World*. Durham and London: Duke University Press. 1993.

Lippit, Akira Mizuta. *Atomic Light (Shadow Optics)*.（『原子の光（影の光学）』）

「季節外れの問題作」、『毎日新聞』1955 年 11 月 24 日号、2 頁。
「圧倒的な演出力」、『朝日新聞』1955 年 11 月 18 日号、5 頁。
都立第五福竜丸展示館ホームページ http://d5f.org/about.html（2018 年 10 月 15 日確認）

【第 3 章】

阿久戸光歩「純愛物語試論――水木洋子と今井正の厭戦映画」、『日本女子大学大学院人間社会研究科紀要』19 号、日本女子大学、2013 年、183-98 頁。
天野恵一「原爆と戦後――「実在」と「虚妄」をめぐって」、『インパクション』172 号、インパクト出版会、2010 年、170-7 頁。
有馬弘純「光輝ある国辱映画――「壁の中の秘事」について」、『映画評論』22 巻 11 号、映画出版社、1965 年、93-5 頁。
飯島耕一「日本映画月評――「千曲川絶唱」「愛の渇き」「殺人狂時代」」、『映画芸術』15 巻 4 号、映画芸術社、1967 年、81-3 頁。
井沢淳「純愛物語」、『キネマ旬報』190 号、キネマ旬報社、1957 年、58 頁。
―――. 「その夜は忘れない」、『キネマ旬報』325 号、キネマ旬報社、1962 年、72 頁。
稲垣恭子「ピュアという鏡――戦後社会の自画像」、町村敬志ほか編著『現代の差別と排除をみる視点――差別と排除の〔いま〕1』明石書店、2015 年、101-35 頁。
上野清士「アトミック・ムービー――原爆映画史 11」、『月刊状況と主体』123 号、谷沢書店、1986 年、116-22 頁。
―――. 「アトミック・ムービー――原爆映画史 19」、『月刊状況と主体』131 号、谷沢書店、1986 年、120-5 頁。
―――. 「アトミック・ムービー――原爆映画史 25」、『月刊状況と主体』137 号、谷沢書店、1986 年、115-27 頁。
―――. 上野清士「アトミック・ムービー　原爆映画史 30」、『月刊状況と主体』142 号、谷沢書店、1986 年、135-49 頁。
上野千鶴子『家父長制と資本制――マルクス主義フェミニズムの地平』岩波書店、1990 年。
馬越彦弥／小原宏裕／岡田裕／荒井晴彦「蔵原組の現場」、『映画芸術』404 号、映画芸術社、2003 年、24-31 頁。
大江健三郎『ヒロシマ・ノート』岩波書店、1965 年。
大橋喜一／小林吉男「愛と死の記録」、『キネマ旬報』422 号、1966 年、108-27 頁。
落合恵美子『21 世紀家族へ――家族の戦後体制の見かた・超えかた』有斐閣、2004 年。
オーモン、ジャック／ベルガラ、アラン／マリー、ミシェル／ヴェルネ、マルク『映画理論講義――映像の理解と探求のために』武田潔訳、勁草書房、2000 年。
荻昌弘「広島映画の系譜」、『アートシアター』51 号、日本アート・シアター・ギルド、1967 年、18-26 頁。
押川義行「純愛映画のだましあい」、『映画芸術』14 巻 12 号、映画芸術社、1966 年、74-6 頁。
加藤秀一『〈恋愛結婚〉は何をもたらしたか――性道徳と優生思想の百年間』筑摩書房、2004 年。

加納実紀代「原爆表象とジェンダー」、『ヒロシマとフクシマのあいだ。
北浦寛之「ワイドスクリーンと日本映画の変貌――変化する撮影のスタイル」、加藤幹郎監修、塚田幸光編『映画とテクノロジー』ミネルヴァ書房、2015 年、151-74 頁。
北野圭介「現代英米映画理論における同一化概念について」、『映像学』62 号、日本映像学会、1999 年、53-73 頁。
草壁久四郎「ベルリン映画祭でのスキャンダル――「壁の中の秘事」上映事件」、『芸能』7 巻 8 号、芸能学会、1965 年、58-9 頁。
草柳大蔵「日本製女性映画が見落しているもの」、『キネマ旬報』435 号、キネマ旬報社、1967 年、16-23 頁。
蔵原惟繕「自作を語る」、『キネマ旬報』362 号、キネマ旬報社、1964 年、54-7 頁。
―――. 「割礼・カマキリ・原爆」、『映画芸術』14 巻 2 号、映画芸術社、1966 年、14-5 頁。
ゴッフマン、アーヴィング『スティグマの社会学――烙印をおされたアイデンティティ』石黒毅訳、せりか書房、2001 年。
斉藤綾子「女優は抵抗する」、四方田犬彦／斉藤綾子編著『映画女優　若尾文子』みすず書房、2003 年、111-249 頁。
斉藤正治「千羽鶴は悪魔の贈り物――「愛と死の記録」と原爆映画」、『映画評論』24 巻 1 号、映画出版社、1967 年、59-62 頁。
佐藤忠男「安易な幻想で彩られた純愛悲劇――千曲川絶唱」、『キネマ旬報』433 号、キネマ旬報社、1967 年、42-3 頁。
―――. 佐藤忠男『日本映画思想史』三一書房、1970 年。
シオン、ミシェル『映画の音楽』。
―――. 『映画にとって音とはなにか』。
品田雄吉「「その夜は忘れない」が語るものは？――白井更生氏の抗議に関連して」、『シナリオ』18 巻 12 号、シナリオ作家協会、1962 年、54-5 頁。
白井更生「「ヒロシマは語れない」――「その夜は忘れない」のシナリオ時評に対して」、『シナリオ』18 巻 11 号、シナリオ作家協会、1962 年、104-5 頁。
白井佳夫「広島の恋と広島の石をえがく――大映東京撮影所「その夜は忘れない」セット訪問」、『キネマ旬報』324 号、キネマ旬報社、1962 年、57 頁。
ストラック、ダニエル『近代文学の橋――風景描写における隠喩的解釈の可能性』九州大学出版会、2014 年。
関川夏央『昭和が明るかった頃』文藝春秋、2004 年。
ソンタグ、スーザン『隠喩としての病い／エイズとその隠喩』富山太佳夫訳、みすず書房、1992 年。
髙野吾朗「試論――小説・戯曲・映画・絵画における被爆者の“性的”描写について」、『原爆文学研究』10 号、原爆文学研究会、2011 年、2-26 頁。
田山力哉「愛と死の記録」、『キネマ旬報』426 号、キネマ旬報社、1966 年、78-9 頁。
―――.「純愛映画と白血病と不倫の苦悩」、『シナリオ』27 巻 6 号、シナリオ作家協会、1971 年、141-6

頁。
鶴見俊輔「今井正氏と「純愛物語」」、『キネマ旬報』182 号、キネマ旬報社、1957 年、42-3 頁。
デュラス、マルグリット『ヒロシマ私の恋人』清岡卓行訳、筑摩書房、1990 年。
ドメーニグ、ローランド「仕掛けられたスキャンダル――「国辱映画」『壁の中の秘事』について」、四方田犬彦／平沢剛編『若松孝二　反権力の肖像（増補決定版）』作品社、2013 年、42-76 頁。
長門洋平『映画音響論――溝口健二映画を聴く』みすず書房、2014 年。
中村秀之「涙の宥和――『二等兵物語』シリーズ初期作品（一九五五 - 一九五六）による歴史の清算」、『敗者の身ぶり』、161-94 頁。
―――.『特攻隊映画の系譜学――敗戦日本の哀悼劇』岩波書店、2017 年。
西川祐子『住まいと家族をめぐる物語――男の家、女の家、性別のない部屋』集英社、2004 年。
西倉実季『顔にあざのある女性たち――「問題経験の語り」の社会学』生活書院、2009 年。
ノッター、デビッド『純潔の近代――近代家族と親密性の比較社会学』慶應義塾大学出版会、2007 年。
長谷川龍生「ヒロシマを語ることは戦争映画でしかない――白井更生氏の抗議に関連して」、『シナリオ』18 巻 12 号、シナリオ作家協会、1962 年、56-7 頁。
林玉樹「千曲川絶唱」、『キネマ旬報』435 号、キネマ旬報社、1967 年、82-3 頁。
広島女性史研究会編著『続　ヒロシマの女たち』ドメス出版、1998 年。
福間良明「「被爆の明るさ」のゆくえ――戦後初期の「八・六」イベントと広島復興大博覧会」、福間良明／山口誠／吉村和真編著『複数の「ヒロシマ」――記憶の戦後史とメディアの力学』青弓社、2012 年。
藤井淑禎『純愛の精神誌――昭和三十年代の青春を読む』新潮社、1994 年。
―――.「吉永小百合主演映画とベテラン俳優宇野重吉の役割――「愛と死をみつめて」（昭和三九）の場合を中心として」、『大衆文化』11 号、立教大学江戸川乱歩記念大衆文化研究センター、2014 年、12-20 頁。
堀川弘通／長谷川龍生／品田雄吉「鼎談・シナリオ時評」、『シナリオ』18 巻 10 号、シナリオ作家協会、1962 年、82-91 頁。
前川武城「「純愛物語」とその周辺」、『映画評論』15 巻 1 号、映画出版社、1958 年、100-1 頁。
身崎とめこ「戦後女性の着衣・割烹着と白いエプロン――分断される身体・連続する母性」、武田佐知子編『着衣する身体と女性の周縁化』思文閣出版、2012 年、358-79 頁。
水木洋子「純愛物語」、『キネマ旬報』一八五号、キネマ旬報社、1957 年、139-62 頁。
御園生涼子『映画と国民国家――1930 年代松竹メロドラマ映画』東京大学出版会、2013 年。
メッツ、クリスチャン『映画と精神分析――想像的シニフィアン』鹿島茂訳、白水社、1981 年。
山本昭宏『核と日本人』。
好井裕明「純愛映画で描かれる被爆者表象を読み解く」、『社会学論叢』177 号、日本大学社会学会、2013 年、19-48 頁。
吉永小百合『夢一途』日本図書センター、2000 年（原著は主婦と生活社、1988 年刊）。
吉本隆明「純愛物語」、『映画評論』14 巻 11 号、映画出版社、1957 年、94-5 頁。
四方田犬彦「欲望と民主主義」、四方田／斉藤、『映画女優　若尾文子』、9-110 頁。

渡辺浩「「その夜は忘れない」の吉村公三郎――不治の「結核」のかわりに「原爆」か」、『映画評論』19 巻 11 号、映画評論社、1962 年、38-9 頁。

Alekseyeva, Julia. "Nuclear Skin: Hiroshima and the Critique of Embodiment in *Affairs Within Walls*". Edwards, *op. cit.*, 99-110.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press. 1976.（『メロドラマ的想像力』四方田犬彦・木村慧子訳、産業図書、2002 年。）

Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press. 1994.

Gledhill, Christine, ed. *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute Publishing. 1987.

Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies.*

Mercer, John. and Shingler, Martin. *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. London; New York: Wallflower. 2004.（『メロドラマ映画を学ぶ――ジャンル・スタイル・感性』中村秀之／河野真理江訳、フィルムアート社、2013 年。）

Miyamoto, Yuki. "Inconceivable Anxiety: Representation, Disease and Discrimination in Atomic-Bomb Films". Edwards, *op. cit.,* 157-70.

Neale, Steve. "Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press". *Velvet Light Trap*. 32. Austin: University of Texas Press. 1993. 66-81.

Nowell-Smith, Geoffrey. "Minnelli and Melodrama". Ed. Gledhill. *op. cit.,* 70-74.

Tchaikovsky, Pyotr. *Symphony No.6*, op.74; TH 30; ČW 27. *Fourth, Fifth and Sixth Symphonies in Full Score*. New York: Dover Publications. 1979.

Todeschini, Maya Morioka. "'Death and the Maiden': Female *Hibakusha* as Cultural Heroines and the Politics of A-bomb Memory". Broderick, *op. cit.*, 222-52.（「「死と乙女」――文化的ヒロインとしての女性被爆者、そして原爆の記憶の政治学」、『ヒバクシャ・シネマ』、199-222 頁。）

「『壁の中の秘事』恥かき前後――ベルリン映画祭に出された国辱映画」、『週刊新潮』10 巻 28 号、新潮社、1965 年、120-3 頁。

「西郷輝彦の歌う歌をつくろう！！」、『明星』18 巻 5 号、集英社、1969 年、139 頁。

広島平和記念資料館ホームページ

http://www.pcf.city.hiroshima.jp/virtual/VirtualMuseum_j/tour/ireihi/tour_43.html（2018 年 10 月 12 日確認）

【第 4 章】

池川玲子「「聖戦」論理の構築」、山崎明子／黒田加奈子／池川玲子／新保淳乃／千葉慶『ひとはなぜ乳房を求めるのか』青弓社、2011 年、93-129 頁。

石牟礼道子「菊とナガサキ」、『石牟礼道子全集・不知火』第 1 巻、藤原書店、2004 年、336-50 頁（初出は

『朝日ジャーナル』10 巻 33 号、朝日新聞社、1968 年)。
上野千鶴子「「母」の戦後史」、『近代家族の成立と終焉』岩波書店、1994 年、195-223 頁。
———.「「日本の母」の崩壊」、平川祐弘／萩原孝雄編『日本の母——崩壊と再生』新曜社、1997 年、198-218 頁。
小川徹「新藤兼人は「母」で何を描いたか」、『映画芸術』11 巻 12 号、映画芸術社、1963 年、22-4 頁。
江藤淳『成熟と喪失——“母”の崩壊』河出書房新社、1967 年。
遠藤正敬『戸籍と国籍の近現代史——民族・血統・日本人』明石書店、2013 年。
乙羽信子『どろんこ半生記』日本図書センター、1997 年（初出は、朝日新聞社、1981 年刊)。
小野沢稔彦／中村葉子／安井喜雄編『燃ゆる海峡——NDU と布川徹郎の映画／運動に向けて』インパクト出版会、2013 年。
川口隆行「朝鮮人被爆者を巡る言説の諸相——一九七〇年前後の光景」、『プロブレマティーク——文学／教育』4 号、同人 Problématique、2003 年、52-66 頁。
木下千花「妻の選択——戦後民主主義的中絶映画の系譜」、『「戦後」日本映画論』。
———.「欲望の 演出(ミザンセヌ) と妊娠の身体」、『溝口映画論——映画の美学と政治学』法政大学出版局、2016 年、451-518 頁。
金時鐘「クレメンタインの歌」、『「在日」のはざまで』平凡社、2001 年、10-26 頁（初出は『クレメンタインの歌』文和書房、1980 年)。
原水爆禁止日本協議会専門委員会編『原水爆被害白書——かくされた真実』日本評論新社、1961 年。
佐藤忠男「新藤映画の深層を探る」、『キネマ旬報』45 巻 1 号、キネマ旬報社、1967 年、62-7 頁。
———.「新藤兼人作品における母なる性をめぐって」、『シナリオ』35 巻 4 号、シナリオ作家協会、1979 年、136-8 頁。
滋野辰彦「妻と母と性——新藤作品の人間と愛」、『シネ・フロント別冊』1 号、シネ・フロント社、1977 年、12-3 頁。
新藤兼人「死ぬほど逢いたい」、『シナリオ』18 巻 11 号、シナリオ作家協会、1962 年、108-21 頁。
———.「母」、『キネマ旬報』349 号、キネマ旬報社、1963 年、111-27 頁。
———.「ひとりの生のなかに」、『映画芸術』12 巻 1 号、映画芸術社、1964 年、24-6 頁。
———.『新藤兼人の足跡 1　青春』岩波書店、1993 年。
———.『新藤兼人の足跡 3　性と生』岩波書店、1993 年。
———.『新藤兼人の足跡 2　家族』岩波書店、1994 年。
———.『愛妻記』岩波書店、1995 年。
———.『新藤兼人原爆を撮る』新日本出版社、2005 年。
新保淳乃「ペスト危機とジェンダー表象——近世イタリア諸都市におけるペスト犠牲者イメージの創出」、『ジェンダー史学』六号、ジェンダー史学会、2010 年、29-42 頁。
———.「都市秩序の再生」、『ひとはなぜ乳房を求めるのか』、131-70 頁。
杉原芳夫「原爆と医療——被爆者の立場にたつ医学者からの報告」、家永三郎／小田切秀雄／黒古一夫編『日本の原爆記録 14』日本図書センター、1991 年、118-33 頁。

谷川雁「農民と詩」、『原点が存在する』弘文堂、1958 年、101-21 頁。
田村孟「「母」における歌の契機」、『映画芸術』12 巻 1 号、映画芸術社、1964 年、52-3 頁。
丁智恵「1950～60 年代のテレビ・ドキュメンタリーが描いた朝鮮のイメージ」、『マス・コミュニケーション研究』82 号、日本マス・コミュニケーション学会、2013 年、111-31 頁。
中島竜美編・解説『日本原爆論大系 3――原爆被害は国境を越える』日本図書センター、1999 年。
永田浩三『ヒロシマを伝える――詩画人・四國五郎と原爆の表現者たち』WAVE 出版、2016 年。
西亮太「「異族」との連帯のために――森崎和江の労働運動論と「エロス」のゆくえ」、表象文化論学会第 10 回大会、早稲田大学、2015 年 7 月 5 日。
朴壽南編『李珍宇全書簡集』新人物往来社、1979 年（『罪と死と愛と』三一書房、1963 年、の加筆修正版）。
―――.『もうひとつのヒロシマ――朝鮮人韓国人被爆者の証言』舎廊房出版部、1983 年。
濱谷正晴『原爆体験――六七四四人・死と生の証言』岩波書店、2005 年。
林玉樹「母」、『映画評論』20 巻 12 号、映画評論社、1963 年、50-1 頁。
日向あき子「マリア像の救済意識――新藤兼人の「裸の十九歳」」、『映画評論』28 巻 1 号、映画出版社、1971 年、102-4 頁。
広島記者団被爆二世刊行委員会編、深川宗俊監修『被爆二世――その語られなかった日々と明日』、家永三郎／小田切秀雄／黒古一夫編『日本の原爆記録 14』日本図書センター、1991 年（初出は、時事通信社、1972 年刊）。
ヤーロム、マリリン『乳房論――乳房をめぐる欲望の社会史』平石律子訳、筑摩書房、2004 年。
李実根「被爆朝鮮人問題と「朝被協」」、中島竜美編・解説『日本原爆論大系 3』、178-97 頁（初出は、広島県朝鮮人被爆者協議会編『白いチョゴリの被爆者』労働旬報社、1979 年刊）。
全国被爆二世団体連絡協議会ホームページ http://www.c-able.ne.jp/~hibaku2/a-ayumi/a-ayumi.htm（2018 年 10 月 15 日確認）

【第 5 章】

アナスタシア、フィオードロワ「リアリズムとアヴァンギャルドの狭間で――亀井文夫監督の被爆者ドキュメンタリー『生きていてよかった』」、『CineMagaziNet!』14 号、2010 年、http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN14/fedorova-article-2010.html（2018 年 10 月 15 日確認）。
井沢淳「熊井啓が冒した高貴なる非礼」、『キネマ旬報』507 号、キネマ旬報社、1969 年、30-2 頁。
井上光晴『地の群れ』、「核戦争の危機を訴える文学者の声明」署名者企画『日本の原爆文学 5　井上光晴』ほるぷ出版、1983 年、31-133 頁（初出は、『文芸』1963 年 7 月号）。
―――. 井上光晴「「七〇年夏」への告発」、同前、305-11 頁（初出は、『週刊朝日』1970 年 7 月 25 日号）。
上野清士「アトミック・ムービー――原爆映画史 26」、『月刊状況と主体』138 号、谷沢書店、1986 年、125-35 頁。
―――.「アトミック・ムービー――原爆映画史 30」、『月刊状況と主体』142 号、谷沢書店、1987 年、135-49 頁。
大熊ゆま「知られざる変態　映画『とべない沈黙』のシナリオを比較する――松川八洲雄監督『蝶々の旅』

から黒木和雄監督『とべない沈黙』へ」、『Bandaly』10 号、明治学院大学大学院文学研究科、2002 年、53-104 頁。
岡田茉莉子『女優　岡田茉莉子』文藝春秋、2009 年。
柿谷浩一「神をめぐる主題――井上光晴原作・熊井啓監督『地の群れ』論」、『演劇映像学』2009 年第 1 集、早稲田大学演劇博物館グローバルＣＯＥプログラム、2010 年、143-61 頁。
紙屋牧子「「聖」なる女たち――占領視的文脈から「母もの映画」を読み直す」、『演劇研究』37 号、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2014 年、65-82 頁。
亀井文夫著、谷川義雄構成・編『たたかう映画――ドキュメンタリストの昭和史』岩波書店、1989 年。
川西政明「マリヤの首――「地の群れ」「明日」論」、『文芸』31 巻 3 号、河出書房新社、1992 年、230-6 頁。
北村匡平「重層化する身体への眼差し――ヴァンプ女優としての京マチ子の分析」、『マス・コミュニケーション研究』88 号、日本マス・コミュニケーション学会、2016 年、77-96 頁。
木下惠介／吉村公三郎／田坂具隆／渋谷実／増村保造／堀川弘通／勅使河原宏「七人の監督に聞く」、『キネマ旬報』674 号、キネマ旬報社、1964 年、15-7 頁。
熊井啓「中国・新しい世界映画への旅」、『キネマ旬報』573 号、キネマ旬報社、1972 年、62-74 頁。
―――.「リスペクト――映画人から映画人へ」、『キネマ旬報』1410 号、キネマ旬報社、2004 年、24 頁。
黒木和雄「黒木和雄による黒木和雄――全作品をふりかえる」、阿部嘉昭／日向寺太郎編『映画作家黒木和雄の全貌』フィルムアート社、1997 年、21-108 頁。
佐藤忠男「熊井啓と「地の群れ」」、『映画評論』26 巻 11 号、映画出版社、1969 年、63-6 頁。
―――.「地の群れ」、『キネマ旬報』519 号、キネマ旬報社、1970 年、74 頁。
四條知恵『浦上の原爆の語り――永井隆からローマ教皇へ』未来社、2015 年。
白井佳夫「熊井啓の作家的視点の前進」、『キネマ旬報』507 号、キネマ旬報社、1969 年、32-4 頁。
高澤秀次「差別の映画的表象」、黒沢清／四方田犬彦／吉見俊哉／李鳳宇編『日本映画は生きている 4 スクリーンのなかの他者』岩波書店、2010 年、239-62 頁。
高山文彦『生き抜け、その日のために――長崎の被差別部落とキリシタン』解放出版社、2016 年。
竹内直「早坂文雄の音楽観――「汎東洋主義」の音楽論の形成過程を中心に」、『日本伝統音楽研究』12 号、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、2015 年、1-12 頁。
勅使河原宏／熊井啓／堀川弘通／羽仁進／岡田晋「新しい映画の方向――第二部　映画と人間」(座談会)、キネマ旬報編『世界の映画作家全集』キネマ旬報社、1966 年、80-6 頁。
友田義行『戦後前衛映画と文学――安部公房×勅使河原宏』人文書院、2012 年。
永井隆『長崎の鐘』日比谷出版社、1949 年。
早坂理悦「長崎の鐘」、『弁論』33 号、信友社、1951 年、79 頁。
平野共余子『天皇と接吻』。
フィールド、ノーマ『天皇の逝く国で』大島かおり訳、みすず書房、1994 年。
福間良明『「反戦」のメディア史』。
双葉十三郎「長崎の歌は忘れじ」、『キネマ旬報』39 号、キネマ旬報社、1952 年、76 頁。

細川晋「ヌーヴェル・ヴァーグ再考」、遠山純正編『ヌーヴェル・ヴァーグの時代』紀伊国屋書店、2010 年、6-31 頁。
御庄博美『御庄博美詩集』思潮社、2003 年。
モラスキー、マイク『戦後日本のジャズ文化――映画・文学・アングラ』青土社、2005 年。
―――.『占領の記憶／記憶の占領――戦後沖縄・日本とアメリカ』鈴木直子訳、青土社、2006 年。
山田和夫「日本人の内的荒廃の告発」、『キネマ旬報』506 号、キネマ旬報社、1969 年、63 頁。
山本恭子「さらば夏の光」、『キネマ旬報』488 号、キネマ旬報社、1969 年、129 頁。
吉田喜重「催眠術師としてのアラン・レネ――夢に至る病」、吉田喜重著、蓮實重彦編『吉田喜重　変貌の倫理』青土社、2006 年、388-99 頁。
若桑みどり『戦争がつくる女性像――第二次世界大戦下の日本の女性動員の視覚的プロパガンダ』筑摩書房、1995 年。
―――. 『聖母像の到来』青土社、2008 年。
Chion, Michel. *The Voice in Cinema*.
Saito, Ayako. “Occupation and Memory: The Representation of Woman’s Body in Postwar Japanese Cinema”. Ed. Miyao, Daisuke. *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*. New York: Oxfor University Press. 2014. 327-62.
「原爆乙女ら抗議　映画“ひろしま”に」、『朝日新聞（中国地方版）』1953 年 9 月 13 日号。
中國新聞・ヒロシマ平和メディアセンター　ホームページ
http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?gallery=2008070420280041_ja（2018 年 10 月 15 日確認）

【第 6 章】

井形ちづる／吉村恒『宗教音楽対訳集成』国書刊行会、2007 年。
岩田重敏「『八月の狂詩曲』の無邪気な失敗」、『諸君！』23 巻 7 号、文芸春秋社、1991 年、298-305 頁。
牛久保健男「映画「八月の狂詩曲」」、『民主文学』309 号、新日本出版社、1991 年、170-1 頁。
梅本洋一「映画とは何か？――黒澤明『八月の狂詩曲』」、『海燕』10 巻 8 号、1991 年、福武書店、212-3 頁。
エイゼンシュテイン、セルゲイ・M「トーキー映画の未来《計画書》」、『エイゼンシュテイン全集　第 2 部　映画――芸術と科学　第 6 巻　星のかなたに』エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳、キネマ旬報社、1980 年、77-80 頁。
大平晃久「長崎原爆落下中心碑にみるモニュメントの構築」、『長崎大学教育学部紀要』3 号、長崎大学教育学部、2017 年、1-16 頁。
川本三郎「セミの声・「野ばら」・花――黒澤明「八月の狂詩曲」」、『キネマ旬報』1059 号、キネマ旬報社、1991 年、98-9 頁。
―――. 「わらべは見たり――黒澤明『八月の狂詩曲』」、『文學界』45 巻 7 号、文藝春秋、1991 年、326-36 頁。
北川れい子「随所に見られる豊かで自然な沈黙」、『キネマ旬報』1059 号、キネマ旬報社、1991 年、22-4

頁。
木下昌明『スクリーンの日本人――日本映画の社会学』影書房、1997 年。
栗原貞子「ヒロシマというとき」、栗原貞子／伊藤真理子編『日本の原爆記録 19　原爆詩集・広島編』日本図書センター、1991 年。
黒澤明「『八月の狂詩曲』の演出を語る」、『シネ・フロント』一七六号、シネ・フロント社、一九九一年、34-9 頁。
―――.「「酔いどれ天使」の演出ノートから」、『全集　黒澤明』2 巻、岩波書店、1987 年、308-13 頁。
―――.「映画に“生きる”」、『全集　黒澤明』3 巻、岩波書店、1988 年、291-7 頁（初出は、『芸術新潮』3 巻 10 号、1952 年刊）。
―――.「八月の狂詩曲」、『全集　黒澤明』最終巻、岩波書店、2002 年、29-67 頁。
黒澤明／井上ひさし「ユーモアの力・生きる力」、黒澤明『全集　黒澤明』6 巻、岩波書店、1988 年、341-78 頁。
黒澤明／ヴィム・ヴェンダース「『八月の狂詩曲』をめぐって」、『文藝別冊　黒澤明』、河出書房新社、1998 年、244-50 頁。
黒澤明／木下惠介／武田泰淳「人間像製作法」、『中央公論』71 巻 2 号。
黒澤明／マルケス、ガルシア「創作の秘密」、黒澤明著、浜野保樹編『大系　黒澤明』4 巻、講談社、2010 年、482-98 頁（初出は、『宝石』27 巻 5 号、1999 年刊）。
―――.「核をめぐる論争――人間が核を制御（コントロール）できると考えるのは傲慢だ！」、同前、498-517 頁（初出は、『宝石』27 巻 6 号、1999 年刊）。
坂本麻実子「音楽教育と近藤朔風の訳詞曲――没後 100 年に考える」、『富山大学人間発達科学部紀要』10 巻 2 号、富山大学人間発達科学部、2016 年、33-42 頁。
佐藤忠男「みなぎる仏教的慈悲の心」、『シネ・フロント』175 号、シネ・フロント社、1991 年、41-3 頁。
佐藤勝「製作余話」、黒澤明『黒澤明　全集』4 巻、岩波書店、1988 年、399 頁。
シェアマン、スザンネ「老人の知恵と孤独、そして各世代への希望」、『キネマ旬報』1059 号、キネマ旬報社、1991 年、24-5 頁。
嶋田邦雄／山内久「疑似ユートピア的宣伝にのせられていると日本の芸術は死滅するだろう」、『シネ・フロント』178 号、シネ・フロント社、1991 年、50-7 頁。
末廣眞由美「長崎平和公園――慰霊と平和祈念のはざまで」、小佐野重利／木下直之編『死生学 4――死と死後をめぐるイメージと文化』東京大学出版会、2008 年、199-232 頁。
杉本亀吉「平和祈念像建設事業の回想」、長崎市・平和祈念像建設協賛会共編『平和祈念像の精神――原爆十周年記念式典記録』長崎市、18-21 頁。
武田潔「映ることと見ること」、岩本憲児編『黒澤明をめぐる 12 人の狂騒曲』。
谷川雁「五島が五島を撃った」、『極楽ですか』集英社、1992 年、35-43 頁。
富田翼「黒澤映画と既成曲」、『キネマ旬報』1062 号、キネマ旬報社、1991 年、146 頁。
長門洋平『映画音響論』。
成田龍一『「戦争経験」の戦後史――語られた体験／証言／記憶』岩波書店、2010 年。

波井章悟「『八月の狂詩曲』が描く反核メッセージ」、『マスコミ市民』274 号、日本マスコミ市民会議、1991 年、26-7 頁。
西村雄一郎『巨匠のメチエ――黒澤明とスタッフたち』フィルム・アート社、1987 年。
―――.「わらべは見たりの視点」、『シネ・フロント』175 号、シネ・フロント社、1991 年、44-5 頁。
―――.「黒澤明の達観を現す“陽”のイメージ」、『キネマ旬報』1059 号、キネマ旬報社、1991 年、21-2 頁。
―――.『黒澤明――音と映像』立風書房、1998 年。
野上照代「黒澤明の黒澤流撮影について」、『キネマ旬報』1059 号、キネマ旬報社、1991 年、27-30 頁。
橋本勝「この映画が好き（四）八月の狂詩曲」、『シネ・フロント』177 号、シネ・フロント社、1991 年、54 頁。
浜野優「静かな祈りにも似たテーマの結実を見た」、『キネマ旬報』1059 号、キネマ旬報社、1991 年、24 頁。
早坂文雄「映画音楽の作曲について」、『音楽之友』9 巻 9 号、音楽之友社、1951 年、64-8 頁。
樋口忠彦『日本の景観――ふるさとの原型』春秋社、1981 年。
樋口尚文「八月の狂詩曲」、『キネマ旬報』1062 号、キネマ旬報社、1991 年、164 頁。
広島市「平和記念施設保存・整備方針　資料編 4　平和記念施設の保存・整備に係る過去の理念・議論」、http://www.city.hiroshima.lg.jp/www/contents/1300240193174/index.html（2018 年 9 月 11 日確認）。
福田須磨子『われなお生きてあり』筑摩書房、1977 年（原著は 1968 年刊）。
藤田修平「親子映画と非劇場映画の新しい観客――共同映画と映画センター」、『映画研究』11 号、日本映画学会、2016 年、22-38 頁。
堀田善衛「間奏楽　人と馬」、『堀田善衛全集 10――美しきもの見し人は・方丈記私記・定家明月記私抄』筑摩書房、1994 年、116-24 頁（初出は、『美しきもの見し人は』新潮社、1969 年）。
本多猪四郎／山田洋次「黒澤映画の魅力を語る」、『キネマ旬報』1059 号、キネマ旬報社、1991 年、16-20 頁。
松井康浩『原爆裁判――核兵器廃絶と被爆者援護の法理』新日本出版社、1986 年。
まつかわゆま「人類への警告としての「八月の狂詩曲」」、『キネマ旬報』1059 号、キネマ旬報社、1991 年、26 頁。
村田喜代子「鍋の中」、『芥川賞全集』14 巻、文藝春秋、1989 年（初出は、『文學界』41 巻 5 号）。
―――. 村田喜代子「ラストで許そう、黒澤明」、『別冊　文藝春秋』196 号、文芸春秋社、1991 年、210-8 頁。
本島等「広島よ、おごるなかれ――原爆ドームの世界遺産化に思う」、岩垂弘／中島竜美編・解説『日本原爆論大系 7　歴史認識としての原爆』日本図書センター、1999 年、328-38 頁。
山田和夫「黒澤明の秀作「八月の狂詩曲」」、『月刊社会教育』35 巻 6 号、国土社、1991 年、74-5 頁。
山根貞夫「日本映画時評 58　黒澤明と鈴木清順」、『キネマ旬報』1062 号、キネマ旬報社、1991 年、156-7 頁。

淀川長治／杉浦孝昭「「八月の狂詩曲」――ゆたかな寓意と映像美に満ちた黒澤明の最新作」、『広告批評』139 号、マドラ出版、1991 年、92-6 頁。

リチー、ドナルド『黒澤明の映画』。

若桑みどり『薔薇のイコノロジー』青土社、1984 年。

和久本みさ子「死者と生者の美しいつながり――黒澤明監督『八月の狂詩曲』」、『中央公論』106 巻 7 号、中央公論社、1991 年、326-7 頁。

Bock, Audie. “The Moralistic Cinema of Kurosawa”. Ed. Chang, Kevin. K. W. *Kurosawa: Perceptions on Life, An Anthology of Essays*. Honolulu: Honolulu Academy of Arts. 1991. 16-23.

Ehrlich, Linda C. “The Extremes of Innocence: Kurosawa's Dreams and Rhapsodies”. Ed. Broderick, Mick. *op. cit.* 178-202.（「極端な無垢の時代――黒澤明の夢と狂詩曲（ラプソディー）」、『ヒバクシャ・シネマ』、145-58 頁）

Goodwin, James. “Akira Kurosawa and the Atomic Age”. Ed. Broderick, Mick. *op. cit.* 178-202.（「黒澤明と核時代」、『ヒバクシャ・シネマ』、159-81 頁）

Prince, Stephen. *The Warrior's Camera: the Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press. 1991.

「「児童映画」の域を出ない黒澤明『八月の狂詩曲』」、『週刊新潮』36 巻 23 号、新潮社、1991 年、28 頁。

【終章】

佐藤忠男「世界唯一の被爆国の原水爆映画」。

―――.『日本映画思想史』。

新藤兼人『新藤兼人の足跡 2　家族』。

諏訪敦彦／鵜飼哲「きみはヒロシマで何も見なかった　第 2 章」、城戸朱里／宮岡秀行監修『Edge――映画と詩の間』スタジオ・マラパルテ、2003 年、225-49 頁。

丹羽美之／吉見俊哉編『岩波映画の 1 億フレーム』東京大学出版会、2012 年。

―――.『戦後復興から高度成長へ――民主教育・東京オリンピック・原子力発電所』東京大学出版会、2014 年。

―――.『戦後史の切断面――公害・若者たちの叛乱・大阪万博』東京大学出版会、2018 年。

吉田喜重「催眠術師としてのアラン・レネ――夢に至る病」。

吉田喜重／蓮實重彦「吉田喜重　新作『鏡の女たち』を語る――描きえない原爆を描くということ」、『世界』714 号、岩波書店、2003 年、258-65 頁。