

ミック・ブロデリック[編著]

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

Mick Broderick : HIBAKUSHA CINEMA Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film

柴崎昭則 和波雅子 訳

本書で言及する主な作品

AKIRA
生きていてよかった
生きものの記録
宇宙戦艦ヤマト
カルメン純情す
黒い雨
原爆の子
原爆の図
原爆の長崎
ゴジラ
ゴジラ1985
純愛物語
世界は恐怖する
千羽鶴
空の大怪獣ラドン
第五福竜丸
沈黙の艦隊
鉄腕アトム
トマトゲチャップ皇帝
ドラえもん
長崎の歌は忘れじ
長崎の鐘
長崎の子
二十四時間の情事
にんげんをかえせ
爆風と断片
はだしのゲン
八月の狂詩曲
蜂の巣の子供たち
ピカドン
ひろしま
広島・長崎における原子爆弾の効果
ヒロシマの声
モスラ対ゴジラ
夢
夢千代日記

現代書館

いる。上映禁止の複雑な歴史にもかかわらず、またこの映画がさらされてきた相争うすべての思惑にもかかわらず、記憶の保管庫は私たちをこの場所に連れてくるまで生き延びた。最終的に、これこそがヒバクシャ・シネマの原点なのである。

谷口稜暉「原爆から五カ月後の撮影時期にも、毎日体の両側に血膿が流れて、大変でした。背中が真つ赤に写っているのは、撮影前に看護婦さんがきれいに拭きとってくれたからなんですよ。冬なのに体には毎日ウジがわいて、取ってもらうのが大変だった。撮影の時のライトが熱くて、何回も気絶しそうになりましたよ」

柴崎時彦「こんな身体にして、その上写真まで撮るとは」

第七章 極端な無垢の時代——黒澤の夢と狂詩曲

リンダ・C・アーリック

彼一語 我一語 秋深みかも——高浜虚子^①

黒澤明監督の映画『八月の狂詩曲』(一九九一年)は、期待や戦慄、怒りの入り混じった気持ちで迎えられた。この伝説的な日本人監督の作品ならば、視覚的に著しく質の高いものであるはず——ということ、期待されるのは当然である。戦慄の感覚は、前作『夢』(一九九〇年)を駄目にした教訓主義のようなものが以降の作品に定着するのではないか、という恐れから来たものだった。しかし怒りは、『八月の狂詩曲』のストーリーと切り離せないものである。物語では、日系アメリカ人(リチャード・ギア)が、アメリカによる長崎への原爆投下について、年老いた日本人の叔母に謝罪しているように見えるのだ。彼女の夫は、その原爆で亡くなっていたのだ。

『八月の狂詩曲』の長所短所と思しき点を理解するためには、黒澤映画としては後期にあたるこの作品を、初期の作品や、他の日本映画でやはり日本国民への原爆の影響を描いたものと比較してみる必要がある。その際には、まず、初期の黒澤作品の特色、すなわち道徳的問題への関心という称賛すべき点と、後期の作品を台無しにする重苦しい精神とを区別することが重要だ。また、後期の黒澤が、自然で無垢なものや素朴さ、真心を描くという頑固な試みに傾倒していくさまに注目することも大切である。日本映画においては、無垢のゆがみというテーマが、小津安二郎、清水宏、木下恵介といった監督による映画群の基底に流れている。少し若手を挙げれ

は、伊藤智生（ゴアムトラ）一九八六年、小栗康平（泥の河）一九八一年、滝田洋二郎（二本村家の人）と一九八八年、といった監督たちもいる。黒澤は、後期作品では無垢を描こうとしているのだが、結果的にはゆがみを

見せることになってしまう。

『八月の狂詩曲』では、四人の都会っ子が、八〇歳になる祖母の館（村瀬幸子）の暮らす長崎近郊の村にやってくる。親たちがハワイの親戚を訪ねている間、祖母のもとにやっかいになるためた一九二〇年にハワイへ渡った祖母の兄の一人が、権柄なバイナツル農園の主になっていたのである。祖母は、長崎の原爆で夫を殺され、人生が一変した経緯について、少しづつ子どもたちに話していく。やがて帰国した親たちから、ハワイの親戚には祖父が原爆で死んだことを告げなかつた、と聞かされた子どもたちは驚く。親たちの言葉によれば、アメリカ人は原爆を思い出させられることが嫌なのよ。のち、事実を知ったクランク（ギョ）が急遽来日して、叔母の村の原爆犠牲者を弔う慰霊式に参加する。

『参三郎』（一九四三年）の矢野正五郎、『七人の侍』（一九五四年）の勘兵衛、『椿三十郎』（一九六三年）の椿三十郎など、「不本意ながら指南役になる人物」を表現させたら、黒澤の右に出る者はいなかった。『赤ひげ』（一九六五年）には、師として出しゃばりたくはないながらも、ついつい世話を焼いてしまう主人公が登場する。黒澤作品に現れる、不本意ながら指南役になる人物は、西洋のヒュー・ヘイズ、東洋の人格・精神、という伝説をうまく順つていっているのだ。しかし、その不本意さが失われるとともに、監督は観客を信じなくなってしまうたかのように、声高に叫ばなくても、観客はちゃんとメッセーじを理解できるはずなのに。以前に彼が描いた、不本意ながら指南役になる人物という複合的な肖像は、ダイナミズムと受動性、ヒロイズムとカリカチュア、それぞれが混ざりきっていないものへと退化してしまつた。それは、『八月の狂詩曲』などの映画の最後の部分に見られる。これら近作二本（この論文は、『まあだだよ』が製作される以前に書かれている——訳注）においては、あからさまに教えようとするよりも、もつと微妙で写象主義的に暗示された道徳主義をとる方が好ましい結果を生んでいたことだろう。映画評論家、岩田重敏が『八月の狂詩曲』の無邪気な失敗」と題した記事で評しているように、『夢』や『八月の狂詩曲』ではテーマがそのまま書きだしになっている。だから一様

にしか見えない」のだ。

『八月の狂詩曲』は、この「不本意ながら指南役になる人物」を表現するシーンにおいてのみ、映画としての効果を上げている。これらは、対話もほとんどない、比較的静かなシーンであることが多い。これは、矛盾しているように見えるかもしれない。なぜなら黒澤は、何よりもまず動的なシーンや畏怖すべき殺陣の達人——現代劇ならば、緊張みなぎる心理描写の対話の達人——と考えられているからだ。それにもかかわらず、これら後期作品では、どちらかというとき静的な沈黙のシーンが彼の強みになり、こうした性質から遠ざかることが弱みになつていのである。これは、特に「極端な無垢の時代」——子ども時代と老年期——の表現に当てはまる。沈黙のシーンや比較的静かなシーンでは、もはや知的な意図は明白ではない。それはむしろ、その構造の中や素材自体の本質に包含されるのだ。そのような瞬間には、監督は、さながら名工のように、映像が自ら語るに任せるわけである。

映画の中盤に、そのような沈黙の瞬間の一つが訪れる。祖母と年老いた客とが一時間も黙つたまま座つて、と最年少の子どもが驚いた様子で報告するところだ。他の子どもたちが、この知らせに当惑した様子で窓に駆け寄る。このとき黒澤は、子どもたちの視点から、二人の老女の姿を示す。観客の目に映るのは、簾の前で正座している二人の女性の横顔である。簾から溢い光がこぼれ、その簾を風が優しく揺らす。ありがたいことに、黒澤はこの瞬間を説明的な対話で膨らませようとはしない。二人の老女が長崎原爆で若くして未亡人になつたことがわかるのは、そのあとのことである。その代わりに、ここではこの女性たちの人生の本質が示され、それを深い沈黙と静とが取り巻いているのだ。

この映画には、もう一つ、短くも雄弁な沈黙の瞬間がある。子どもと親（祖母から見れば子ども）たちが、ハワイで新たに見つかった（しかも有力者である）親戚からのお土産を抱えて、浮かれ調子で帰国した後の部分だ。黒澤は、親たちの見栄っ張りでありや偽善者の行儀とは対照的に、青い光を浴びて目を見上げている祖母と子どもたちの後姿を見せるのである。それは、まるで古典派の絵画のようだ。腰は曲がり髪も薄くなった祖母と、生き生きとした表情の子どもたちとの精神的つながりは、このように、祖母を中心にきつちりとまとまつたグループ

ア・シヨット——手紙を読む、食事をする、目見をする——において強められる。対照的に大人たちは、精神的

欠点を目立たせようならばばばしい光で撮影されている。

後期の黒澤作品におけるすばらしい沈黙の瞬間としては、他に『乱』（一九八五年）の合戦シーンも挙げられよう。言葉は消され、クロサスケなまでに美しい一連の映像のうちに、一文字次郎正虎と三郎直虎兄弟の軍勢が激しい戦いを繰り広げる。クリストファー・J・パンはこう記している。「合戦は沈黙のうちに撮影されている。なぜなら、諸々の出来事に対する一文字秀虎の反応が、『口も利けないほどの衝撃』だからだ。言語が曲解されるようになった世界では、沈黙こそが正気を示す最後の手段なのである」『影武者』（一九八〇年）では、武田信玄は「動かざること山ののごとし」という指示を受けた影武者が、いくつかの突飛なシークエンスにおいて信玄の性質に倣い、自分のものにしていく。

初期の黒澤作品にも、どちらかといえば沈黙と静寂によって特色づけられるすばらしい移行の瞬間がある。こうした抑えの利かせ方のうまさを感じ出すには、『野良犬』（一九四九年）の終わり周辺のシーンを考えてみればいい。激しく格闘して疲れ切った敵同士が（もはや敵とは言えないが）、草むらに寝転がって喘いでいるシーンだ。もう一つ思い浮かぶのが『虎の尾を踏む男達』（一九四五年）。弁慶（大河内傳次郎）と富樫（藤田進）が、互いの真の姿と懐の深さを知り、そこに内在する死の暗示に気づく瞬間である。他にも、比較的静かな忘れ難いシーンに死が絡んでいる作品がある。「生きている」（一九五二年）の夜のシーン。病のため死にゆく渡辺勘治（志村喬）が、自ら建設のために奔走した近所の公園で、アランゴに一人座り、静かに過ぎながら歌っている。このように映像に頼るといふ勇氣は、ロベール・アレンソンの映画についてドナルド・スコラーが発した「アジエアルの漸進的な浄化」という言葉を思い出させる。これは、ポール・シェンゲイの言う、映画における超越的スタイル——映像の「関連性」と力」の新たな解釈ができるように、慣習的な表現要素を減らすやり方——にも近い。また、動きと言葉を極力抑えることで登場人物の姿を最も強烈にさらけ出す古典能の舞台に比するところもできるだろうか。

黒澤作品における話の紡ぎ方を分析したステイヴン・プリンスは、後期作品が初期の動的な形式主義を離れ、

間接的な抑制されたスタンズへと著しく変化したことに注目している。プリンスは、こうした後期作品を、監督や登場人物たちが「神話的空間」に引きこもったものと性格づける——「どんなエキセントリックになつていく世界、夢の世界（ごですかでん一九七〇年）、のどかな楽園世界（ナルス・ウザラ一九七五年）、そして、押し潰されそうな絶望の世界（影武者『乱』への「退却である」と）。ここで悲劇なのは、日本的な状況では抑制も静観もエキセントリックなものとして扱われる必要はない、ということだ。なぜなら、それらは日本の伝統美の体系に確固たる地位を築いているものだからである。アサオ・ミヨシが記している。「日本の文化は主に模倣志向であつて言語志向ではなく、社会的作法においては、雄弁ではなく寡黙が報いられることになつてい、と云えるかもしれない。同様に、芸術において重んじられるのは、明確な表現ではなく微妙な沈黙の技なのである」。こうした性質は、能舞台の見事な夢のイメーシや多くの古典詩だけでなく、日本画にも見られる。長谷川等伯の『松林図屏風』では、木と木の間の空白がまるで生きているようだ。

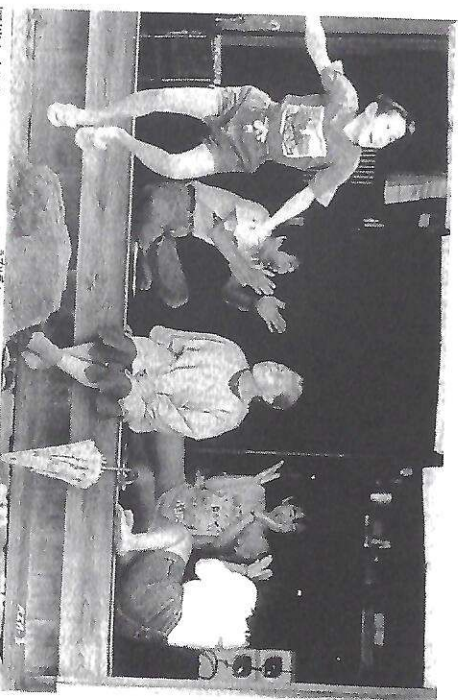
老年期、そして無垢というテーマ

黒澤は、常に、西洋の個人主義と東洋の精神という伝統に頼ってきた。この事実が『八月の狂詩曲』における祖母の表現方法にも当てはまる。彼は、過去には、西洋と東洋の美と哲学的体系とを融合して大きな成功を収めてきた。だが後期作品においては、この点における「錬金術」としての力量は及第点に達していない。ただ、それぞれの様式が混乱しているだけである。たとえば、クラークが祖母の田舎の村で毎年行われる慰霊式を訪れるシーン——それもしくは称賛されるシーン——がある。流れるお経と、とってつけたような薔薇の映像（西洋の詩的な隠喩）との取り合わせに注目してみると、死と思ひ出とに對比することで、若さと生とを引き立てようとしたものに違いないが、いかにも「見え見えの」シーンに終わってしまっている。潜在する素朴さや真心を感じさせるというより、小手先のわざとらしさが前面に出てしまっているのだ。

黒澤映画の研究者たちは、しばしば、黒澤のヒーローたちが持つアベンチュアレンな性質を指摘する。ディズ

価値と近代的価値の狭間、攻撃的暴力の瞬間と内なる苦悶の瞬間との狭間にヒーローたちを送り込む。それでも初期作品では、ある人間の世界というものが、ささやかなが英雄的な変身が可能なものとして描かれる。そして黒澤は、こうした主人公たち——第二次大戦後の再定義の時期に、日本という国そのものが体験した種々の苦悶を人化した存在——に明らかに共感を覚えているのである。

『八月の狂詩曲』のヒーロー役は八〇歳の祖母であり、黒澤映画には稀な女主人公ということになる。おそらく、黒澤の二大ヒロイン像の一方に当たる『わが青春に悔なし』（一九四六年）の八木原幸枝（原節子）の自立と目的意識を引き継ぐような意図されたものだろう。『八月の狂詩曲』の終幕の大嵐は、この祖母が老人性痴呆症に陥ったしるしである。ヒロインは、嵐とともに、一種の犠牲行為（雨の中を走っていく最後の場面）へと崩れ落ちていく。それは、もう一方のヒロインなら決して耐えられなかったはずのものだ。黒澤は、以前の作品『乱』でも、嵐の中に「贖罪の狂気」を示そうとしたが、錯乱した老人の像に自ら語り



極端な無垢の時代——『八月の狂詩曲』で、孫たちに囲まれる鉦（村瀬幸子）。「日本の伝統的世界観……、幼い子どもと老人とが最大限の自由を味わう一方で、大人が最小限の自由と最大限の責任を有する」——『八月の狂詩曲』（黒澤明監督 1991年。Courtesy Kurosawa Productions）

せることができなかった。この『八月の狂詩曲』の結末シーンにも、同じことが言えるかもしれない。後期の黒澤作品では、リア王をモデルにした『乱』の秀虎の描き方に、老いのグロテスクさというものの対する監督のグレイジョングアがわかる。リア王には、劇の展開にしたがって精神的成長が見られる。だが黒澤は、秀虎に関してはそうした成長を伴わせることなく、不当な仕打ちに怒鳴る様子や善悪についていくさまを表現している。道化的狂阿弥は、潜在的に子どものイメージと受け取られそうだが、実は、混沌を軽蔑もしなければつきりと映し出しもしない、両性質を有する存在として配されている。

一方、『夢』の最終話「水車のある村」に『夢』は八つのエピソードからなるオムニバス映画である——記述に登場する古老（笠置巻）のように、『八月の狂詩曲』の祖母は、いい意味で子どもの手本となっている。この役割は、祖母の子ども世代には失われてしまったらしい。事実、五〇歳の息子、忠雄（井川比佐志）と四五歳の娘、良江（根岸季衣）「孫たちの親、すなわち鉦の子どもや孫の設定は原作とは若干異なっている。鉦の名前も原作では「花山苗」である。何よりも、原作は原爆とは無関係であるなど、映画は原作のエピソードを取り入れつつもかなり異なったものになっている——記述）は、母の頭が古いことを感嘆するのだ。最年長の孫である一〇代の総男（吉岡秀隆）は、自分の両親や伯父伯母が隠れ蓑にする「大人のリアリズム」についてシニカルに評する。この映画では老人（戦前の世代）と子ども（戦後の世代）という両極の世代を「肉付け」して表現しようという試みが行われている。その一方で、戦中派の中年世代は、虚ろな戯画にすぎないように描かれているのだ。『八月の狂詩曲』のストーリーにおける祖母と子どもたちとの結びつきは、日本の伝統的世界観を理解すれば驚くにあたらない。そこには、幼い子どもと老人とが最大限の自由を味わう一方で、大人が最小限の自由と最大限の責任を有する——そんな暗黙の「カープ」あるいは秒計的な形状が存在するのである。近作二本において、黒澤は、この世界観に起こった変化を示唆はしながらも、ごく表面的なレベルでしか扱っていない。こうした変化には次のようなものがある。第二次大戦後に急速に進んだ家（直系家族）制度の崩壊。老人問題——日本では、老人人口は増えているのに、彼らは拒絶される一方である——の高まり。そして、きついストレスが子どもたちにもたらす病的な影響。こうした類の重要な特徴をうまくこまかくすることで、黒澤は、テーマ的にも形式的

にも拡大的というよりは圧倒的な後期作

品群を製作してきたのである。

子ども時代と養育

『八月の狂詩曲』の子どもたちは、無垢というテーマの主要な担い手だと思われがちである。だが、そうとは言いえない。実際、この黒澤映画の子どもたちは、喜劇的な息抜き場面をいくつか提供している。特に、最年少の信次郎（伊崎充則）が河童の格好をして他の子どもたちを脅かそうとする楽しいシーンなどがそうだ。しかし他に、ある同業者の言葉を借りれば「こんな子どもたちなどどこにもいない」と思わせるような瞬間がある。それでも黒澤は、評論家、川本三郎とのインタビューにおいて、この映画で最も関心を寄せて描いたのは子どもたちだと自認していた¹⁸。

日本の原爆映画に詳しい人の中には、『八月の狂詩曲』の子どもたちから、広島の子供たちの物語を描いたアニメーション



広島の子供たち、身重のゲンが、焼け落ちる家から家族を救い出そうと苦闘する。結局は、10歳のゲンだけが「強い者」ならではの「へこたれなさ」を持った生存者として「はだしのゲン」(真崎守監督 1983年。Courtesy Tara Releasing)

ン映画『はだしのゲン』(一九八三年)の子どもたちを思い出す人もいるかもしれない。真崎守監督によるこのアニメは、被爆者である中沢啓治の描いた人気連載漫画を原作にしている。子どもたちの目を通して見た戦争に焦点を絞ったことで、化け物のような死骸が溢れる街のただ中で、飢えと時ならぬ死というテーマが強調される。そして、はじめは反米的な「犠牲者史」ととられかねないものが、強い反戦声明へ、ぎりぎりまで戦争を続けた日本の指導者たちに対する非難へ、と変わっていく。ナレーショングが告げる「広島への原爆投下について、当初、日本国民はほとんど何も知らなかった」と。ゲンは、幼い者ならではの「へこたれなさ」を持った生存者として描かれる。

『八月の狂詩曲』は、このレベルの歴史的探究でさえ一試みてはいるのだが——成し遂げていない。『八月の狂詩曲』の子どもたちは、実際に体験したゲンの世代からは一世代離れていて、黒澤は、彼らの浅薄で扱いにくいところはうまく見せている。これが監督の意図によるものかどうかは定かではない。だが、子どもたちの演技——これは、疑いなく、自然でありのままで見えるよう意図されたはずである——は、魅力なく、無垢でも無邪気でもないように映ってしまう。最初、観客は、最後まで子どもたちの視点を通して見る特権を与えられたものと思っているのだが、映画が進行するうちに、それが全知者の視点にすり変わったことに気づく。子どもでは黒澤のメンセーシの重さを担い切れないわけだ。

このことは、特に、四人の子どもたちの三人が長崎の街の慰霊像を見て回るシーンで明らかにする。寄贈した国々の名前を読み上げるという単純な説明的図式のうちに、美しく様式化された慰霊像のモンタージュが映し出される。それでは足りないとはかりに、黒澤は、最年少の子どもにアメリカからの像がないことに気づかせ、三人のうち最年長の少女たみ(天賀智子)に答えさせるのである。「当たり前じゃない。原爆を落としたのはアメリカよ」。こうして、優しいけれど冷酷なイメージのモンタージュをカメラが追い続ける中、子どもたちは道徳主義の代弁者のようなものになってしまふ。そんな蛇足なしに、それらの像が一面面に映っている、映っていないにかかわらず——自ら語るに任せていたなら、と惜しまれる。

黒澤の後期作品群において子どもや老人が提示される際には、日本思想における無垢の質が、極端に単純化し

た「自然回帰」と同一視される傾向がある。「八月の狂詩曲」における自然のシーンは、小字宙と大字宙とのなかりを強調している。前者は、薔薇の花びらを行き来する蟻の小群。後者は、原爆の熱でぐにやりと曲がったジャンブルジムの図にわずかに象徴された、世界の破壊の可能性である。自然の光景と音が、絢爛豪華なシヨットで次々に示される。ただしこうしたシーンは、絵はがきのな画面のせいで、時に観客がしらけてしまうほど誇張されているように見える。虫の声でさえ耳をつんぎくほどにうるさいのだ。日本の芸術に広く浸透している喜びの感覚は、『夢』の桃の木の子クエンスなどには嗅ぎ取れるものの、近作のほとんどにおいて黒澤の手をすり抜けてしまっている。辻惟雄が指摘しているように、¹⁵³あふれるような遊び心という日本的感覚は、明白なメッセージではなく、イデオロギーの不在によって示される。たとえば、小津映画に若者と年寄りといった登場人物が添えるユーモラスな味が、黒澤の近作二本にはないのである。

黒い雨

日本映画の近作のうち、被爆後の日本人の生活の質をテーマにした作品で最も重要なものは『八月の狂詩曲』ではない。むしろ、井伏鱒二が一九六六年に発表した小説を原作とする今村昌平監督の『黒い雨』(一九八九年)だろう。『黒い雨』と、のちに製作された黒澤の『八月の狂詩曲』とを簡潔に比較してみれば、後者の弱みと強みのいくつかが見えてくる。小説と映画の『黒い雨』では、原爆がもたらす影響の恐怖を背景に、閑間重松とシゲ子夫婦、姪の高丸矢須子、といったありふれた田舎の人々の物語が織りなされる。このように、井伏も今村も、原爆を私たち自身の日常生活に関連づけることで、理解を超えたあの出来事に対する私たちの激しい感情的反応をある意味で整理しているのだ。また、こうして規模を縮小したこと、かえって広島への原爆投下が一層恐ろしく見えてくる。

黒澤も、『八月の狂詩曲』において、このような規模の縮小を試みている。黒澤は、近作においては、作品の規模を、人間の体腔の本質をどうとらえようとする一種の根付サテスの小品、あるいは小品群に縮小しようと試みてきた。しかし、この「そぎ取り」に欠けているものは、根付ならでは意味深長な細工の細かさやユーモアとを

見抜く眼識である¹⁵⁴。

小説を脚色するにあたって、今村は、矢須子(のちに原爆症で死にゆく運命にあることかわかる)の縁組みというまさに人間的なドラマに焦点を合わせることにする。ここには、¹⁵⁵「心的外傷(トラウマ)を受けた自己」について調査した結果が反映されている。調査結果によれば、ほとんどの生存者が、家族の絆を再主張したり、生物学的な連続性を望んだりして、¹⁵⁶「人間的につながっているという感覚」を取り戻したがっているのだ。「八月の狂詩曲」の祖母が、長崎原爆が人間にもたらした結果を子どもたちに意識してもらおうと努めるのも、このつながっているという感覚ゆえのことなのである。ちなみに、『八月の狂詩曲』にも、村田喜代子の小説『鍋の中』という原作がある。もともと原作の方は原爆には関わっていないのだが。

この二つこそ、後期の黒澤作品に驚くほど欠けている性質なのだ。『黒い雨』の場合、超然としながらも思いやり溢れる井伏流ユーモアが、今村の映画全体にちりばめられている。今村は、この出来事を扱った以前の映画群にはあまりに「重い」ので「人間の匂い」がしない、と説明した¹⁵⁷。さらに、自分は『黒い雨』を原爆映画とは考えていない、と述べたのである。むしろ、人間の「おかしみ」と「哀れさ」についての人間喜劇と考えている。原爆を扱った映画が一体どうしてユーモアを内包できるのか、と訝しがる人もあるだろう。だが、それは、監督が村人たちの田舎根性をからかうといったところに確かに見受けられる。また今村は、重松の科学志向の合理主義に不合理さを対照させるために、映画に巫女という喜劇的登場人物を加えたりもしている。

残念なことに、今村も黒澤も、もともと比較的わかりやすい物語に表現主義的なおまけを付けることに酔っている。このことは、『黒い雨』においては、井伏の短編『遙洋隊長』から悠一(石田圭祐)という人物を借りてきて登場させる、という形で現れている。悠一は、戦争を思い出すと痙攣発作に陥る。そして今村は、それを目撃する黒澤の目にだぶらせたりしている。

映画研究者アイヴァッド・デサーはこんな指摘をしている。黒澤は、初期作品のリメイク版こそ作らなかつたが、ある問題について以前よりうまく語る自信がついた時には「意味深い再作業」を試みることもあつた^②と、核戦争の影響というテーマを扱った初期の黒澤作品『生きものの記録』（一九五五年）には、年配した職工の所^③有者、中島喜一（三船敏郎が老け役で演じている）が登場する。彼は、核による大惨事を恐れるあまり、家族のたのしむための入念な避難計画を立てるのだ。映画はこんな問題を提起している——原水爆に対する恐怖心は、本当に狂気のしるしなのだろうか？ 皮膚が中島に反駁する。「水爆に対して絶対安全な場所なんて、地球の上におりやしませんよ」。しかし監督の答えはこうらしい——本当に、そんな冷静な合理性や無関心で対処すべき問題なのだろうか？ 『生きものの記録』は、迫り来る核戦争の恐怖を認める一方で、妄想にとりつかれるという心理的危機をも示してみせる。この映画は、原水爆の使用を取り巻く道徳的問題の複雑性に向き合うよう観客を促しているのである。

『八月の狂詩曲』に関連した日本の記事によれば、黒澤は、一般的な反戦声明のつもりでこの映画を作った^④。そして、その中で、子どもたちの無垢を未来への一縷の望みとして提示しようと計画した。日本の評論家、佐藤忠男が映画評の中で指摘したように、西洋のジャーナリストがこの映画に激しく反発したのは、最も敬愛する日本監督がアメリカへの恨みを表現しているように感じられたせいだ^⑤。たつたのかも知れない。赦しというテーマを今一度探ろうとしたのは『八月の狂詩曲』は、結局は、生存者と犠牲者、それぞれのイメージの相剋というやつかいな問題を露呈することになった。

ジヤパン・ソサエティの平野共余子とのインタビューにおいて、黒澤は、自分の映画が年々哲学的になってきたことを認め、次のように語っている。「僕らは、問題の具体的解決策を提示したり、社会問題を直接表現したりするよりも、人間の性質における本質的な悪を祓かなければならない」^⑥。ただし、『八月の狂詩曲』のメッセージを誤解されては困るというので、こう念を押してもいるわけだが——悪いのは戦争そのものだ、自分はその

アメリカ人に著しい嫉悪感も（特別な愛情も）抱いていない、そう祖母の口からはつきり語らせている。いか、複雑な歴史的事件を単純化しようとしすぎたため、『夢』も『八月の狂詩曲』も（先行した今村の『黒い雨』同様）日本の戦争責任については触れずじまいである。第二次大戦の苦しみや「無垢」の複雑性だけを生き延びるという問題は、黒澤自身にも無縁のものではない。黒澤も、監督として生き延びてきたのだ——戦時下の検閲や占領当局による無理難題、母国での支援の欠如を。そして、自殺未遂につながった絶望の淵さえも。嵐のような名声と不遇、そのどちらの時期も生き延びてきた黒澤は、日本の思想をより多くの観客に解き明かしながらも、日本を西洋思想の偉大な伝統に結びつける——そんなイメージの強さと明瞭さを世界の映画界に運び続けてきた。この意味においては、『夢』と『八月の狂詩曲』では機会を逸していると言える——映画としての機会というよりは（それもそうなのだが）、世界中で尊敬を集めるその発言力をもって、深く広く染みわたる戦争の影響というイメージを提示する機会を。

『八月の狂詩曲』は、日本の子どもたちが歌うシェーペルトの「野薔薇」を背景にした、すさまじい雨風のシーンで幕を閉じる。その哀歌調の終わり方は、解放感を示すけれど、より根深い問題を扱わずじまいにしている。小説、映画『黒い雨』の唐突な終わり方にも不満を感じた観客がいた。文学研究者ジョン・トリートがいみじくも指摘する。「不満……を観客が抱くというのは、井伏の意図通りだったのかもしれない——それは、残虐行為を描いた文学では珍しくもないし、偶然とは限らない感情なのだ。そのような状況において『満足』が意味するものをイメージするのは難しいことなのだろう」。

それでも、『夢』『八月の狂詩曲』『黒い雨』『はだしのゲン』などの映画は、少なくとも部分的には、忘れていけない出来事の証人になりたい、新たな世代にも思いをはせてほしい、という監督の欲求が作らせたものであ

実しか生まれてこない——次世代には、全体像をよりよく知る権利があるのだ。
虚像のモンタージュのシーンの終わりに被せられた、子どもらしくない内容のナレーション。一七歳のたみ
が、ある世代にとつての悲劇の地がたちまち次世代の観光名所になってしまふさまに触れている。アラン・レ
ノの『夜と霧』(一九五五年)のエピソードも(第二次大戦中のホロコーストに関して)警告する。

このことを信じていた、あるいは、何かの折にしか信じなかった人々がいる。そして、今日、私たち
の中に、まるで昔の強制収容所という怪物がそこに埋葬されているかのように、誠意を持ってその廃墟を眺
める人々がいる……。私たちの中に、これはすべて昔々あるところから起こったことにすぎない、と信じ込
うとする人々がいる。そして、目を塞ぎ、未来永劫に叫び声に耳を塞ぎ続ける人々がいる。

黒澤が映像の持つ力に自ら語らせれば、それは雄弁に物語りはじめる。初期の黒澤作品におけるグイナミック
な動きは、一時間もたじと座っている老女たちのシーンの対極にあるものと考えられる。それでも、説教臭
い対話に訴えさせなければ、そうした強烈な「動」は、強烈な「静、へ」ともたやすく「ひっくり返る」の
ではないだろうか？『蜘蛛巣城』(一九五七年)の鬼気迫る「手洗」のシーンで黒澤が見せたように、切迫感
と空間上の動きとが一致する必要はないのである。

一九九一年、ホルルで「黒澤——人生についての認識」(Kurosawa: Perceptions on Life)と題したシンポジ
ウムが行われた。席上、日本映画研究者、オードイ・ボツは、次のような黒澤の口癖に注意を促した。「伝え
たいメッセージがあるなら、看板でも作って繁華街を練り歩くことだ」。大監督黒澤が、子ども時代と老年期の
物語を語る時、ほどよい「本意さ」を欠いた説教臭さを通してではなく、効果的なドラマ化を通して語ること
に満足していたなら——そうしたら、道徳的問題も歴史的現実味も明確になっていただろう。強いられた無
垢の表現よりも、恐怖と再生のイメージの方が説得力を持つのである。

第八章 黒澤明と核時代

ジエーヴス・グッドサイン

第二次大戦が終わって一年もたたないうちに、黒澤明は、日本の敗戦や再建、連合国軍の占領による社会問題
を提起する一連の現代ものを書き、監督しはじめた。その後の六年間に彼が送り出した現代ものは——『素晴ら
しき日曜日』(一九四七年)、『酔いどれ天使』(一九四八年)、『静かなる決闘』(一九四九年)、『野良犬』(一九四九
年)、『醜聞』(一九五〇年)、『百鬼』(一九五一年)、『生きる』(一九五二年)。これらは、戦時中から尾を引く心
の外傷(トラウマ)の肉体的・心理的影響や戦後の腐敗、都市の衰退、官僚の無力さなどについての懸念を取り
上げたものだ。黒澤は、こうした映画の創作動機を、一種の事実究明的ジャーナリズムだと説明している——話
題作りやセンセーショナルな効果を狙ったわけではなく、むしろ現代の体験の根底にある諸々の力を探りたかっ
た、と。

しかしこれらの映画群において、一つだけ究明されてこなかった案件がある。それは、一九四五年の日本の敗
戦の直接の原因——つまり、八月六日の広島、そして八月九日の長崎へのアメリカによる原爆投下である。黒澤
は、『生きものの記録』(一九五五年)ではじめてこれらの世界的事件の示す意味と直接取り組み、最近になつ
て『夢』(一九九〇年)や『八月の狂詩曲』(一九九一年)といった作品でその問題に立ち返っている。一九五〇年
代に作られた二本の時代劇は、核時代の到来を告げる前代未聞の破壊力に対する黒澤の反応を映し出している。
『羅生門』(一九五〇年)の時代設定は二世紀だ。この時代は、日本の都市群の荒廃や、脅威にさらされた社会
的混沌の時代として表現されている。『蜘蛛巣城』(一九五七年)の劇的な物語が展開する時間枠も、日本の生活