

MICK BRODERICK: HIBAKUSHA CINEMA Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film

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

日本核爆を記憶する映画・長篇と短編の歴史

ミカヅロウカウ [原典] 紫雲野矢 [訳]

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

道主義的で文明化されたアメリカ人イメーシの維持である。原爆投下によって、日本人の心の中には野蠻で残酷

なアメリカ人イメーシが描かれるだろう——検閲官にはこのことがわかっていたのであった。

民主主義を促進するために表現の自由を抑圧する。このアイロニーに気づいていた検閲官がいかにかはわからない。「長崎の鐘」は、占領期に原爆投下の体験を描いた例外的な映画となった。「長崎の鐘」が書籍と映画と検閲を通過したのは、アメリカの残酷な兵器によって作り出された恐怖を実際には取り上げていなかったからなのである。

原爆投下とその後の状況をよりリアルに描くために、また、いたましい犠牲者たちの感情的な衝撃を十分に見せるために、日本の映画製作者は占領の終結を待たなければならなかった。しかし占領終結後でさえ、現実には日本政府の干渉があった。日本政府は、ドキュメンタリー「広島・長崎における原子爆弾の効果」を完全な形で見せることを拒絶し、それゆえに公開を求める市民運動が組織された。核兵器と核戦争は、国際政治と国内政治の領域で、今なお論争的である。一九四五年の夏、核が破壊的で破壊的な登場を遂げたことは、日米関係にとっては何に注意を要する出来事だ。しかし映画製作者と観客は、核の体験という混ざりものない映像と感覚を、世界に向けて発信するために闘い続けている。私たちすべてが思い出すべきものとして、また私たちの子孫への警告として。

## 第六章 中心にあるかたまり——『広島・長崎における原子爆弾の効果』

阿部・アーク・ノーネス

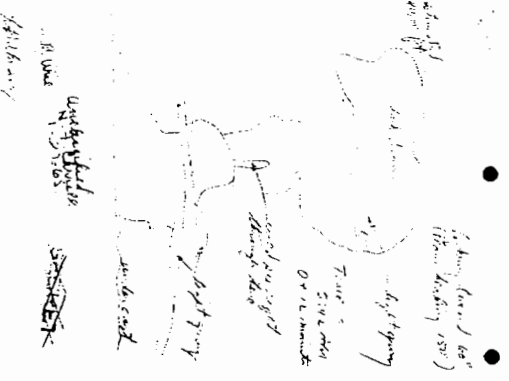
「広島・長崎における原子爆弾の効果」は、あらゆる点においてミニステリアスな映画である。このドキュメンタリー映画は、数十年もの間、日本では「幻」の原爆映画とされてきた。「幻」とは、英語で言えば「ゴゴゴ」、存在は知られてはいるけれども所在については謎、といったものに使われる言葉だ。おほろげな存在感が心を引きつけてしまうもの。実際、この映画は何度となくこの世から消えかけた。映画製作を中止させ、そして公開させたのはアメリカ占領当局だった。日本政府とアメリカ政府は映画製作を手中に収め、その方向性を変えてしまった。フィルムは何度か没収され、上映禁止となったまま何年も行方がわからず、日本側に16ミリ縮小版プリントが返還された後でも日本政府が「検閲」した。「検閲」をもととせず、公然とこの映画を本国に帰還させたのは日本の市民団体だったのである。「広島・長崎における原子爆弾の効果」は、日本の戦後体験と密接に絡み合う複雑な歴史を持っている。簡単に説明すれば、この映画は原爆投下以後の状況を科学的な見方で描いた（時間四五分（全一九巻）の科学ドキュメンタリーだ。一九四五年九月から撮影され、四六年四月に完成した。原爆攻撃について描いた最初の完全なドキュメンタリーなのである。しかし、この映画の持つ意味はこれだけではない。幻としての存在から私たちに姿を現して以来、「広島・長崎における原子爆弾の効果」は、無数の大作映画やドキュメンタリー、書籍、雑誌、テレビの報道番組によってバラバラに解体され、流用されたのだ。映像は、写真やアニメ、大作映画の特殊効果といったほかのメディアへと交換された。この映画は、原爆攻撃を受けた人類の映像や図像の供給源に変えられてしまったのである。この映画が上映禁止であり続けたら、

いる。映画を見て動揺した観客や歴史研究者は、科学的で非人間的な取り組み方の原因を勝者であるアメリカ占領当局に求めたがった。撮影者（と彼らの伝記作家たち）は、ホストプロダクション（編集など撮影後の作業）からの距離を強調する一方で、画期的な映像を記録したことは功績だと思っている。当局との距離がより近く責任ある立場にいた日米の映画製作者は、もっと微妙な見方を明らかにした。これらすべての見方はさまざまな点でぶつかり合い、意見の相違や分裂を生み出し、歴史というものの持つつかいさを一気に浮かび上がらせている。結局、私たちに残されたのは、二つの原爆と、それぞれに食い違う言説とつかい現実だけなのだ。確かに不安定な足場だが、こうした現実から混沌とした状況を振り返り、細かく調べていくしかないのである。この映画を考察し改めて位置づけていく前に、物語の二つをできるだけ慎重につきなぎ合わせる方が賢明だろう。製作過程におけるねじれが、まさにこの映画の具体的な形と解釈のされ方に深く影響を及ぼしているからだ。



「原爆投下にまつわるすべての表現は、不可能性という亡霊に直面してしまおう。」長崎上空で爆発したフルトニウム型原爆「フエツトラン」によるまきのご雲。1945年8月9日午前11時02分（アメリカ国立公文書館）

最初の形態表現。人類が共有する最も複雑なイメーシのの一つとなることを運命づけられた面に参加した科学者、ルイス・アルヴァレスによるで、最初の核爆発の数分後に自身に交換し、歴史を単なるデーブグランドに限定し、アメリカ国立公文書館



原爆投下についての映画はそれぞれ異なったものとなっていただろう。さらに重要なのは、原爆投下に関する私たちの記憶もまた根本的に変わっていただろう、という点だ。この意味で私たちは、「広島・長崎における原子爆弾の効果」こそヒバクシヤ・シネマの原点、と言えるのである。しばしば「生活を極限まで排除して事実を積み上げ、記録してゆくようなスタイル」（粉川哲夫と評されるこの映画にとっては、皮肉なことではあるのだが。この映画が注目しているのは、この映画の持つ冷静で科学的な雰囲気だ。そこにはほとんどおれがない。自らの映し出したもの——原爆投下という理解しがたい事態をさらに困惑させるもの——に対して、この映画は驚くほど無感覚を装っていた。誰が作ったのか、という点では、批判する者もいたし、誇らしげに語る者も

いる。映画を見て動揺した観客や歴史研究者は、科学的で非人間的な取り組み方の原因を勝者であるアメリカ占領当局に求めたがった。撮影者（と彼らの伝記作家たち）は、ホストプロダクション（編集など撮影後の作業）からの距離を強調する一方で、画期的な映像を記録したことは功績だと思っている。当局との距離がより近く責任ある立場にいた日米の映画製作者は、もっと微妙な見方を明らかにした。これらすべての見方はさまざまな点でぶつかり合い、意見の相違や分裂を生み出し、歴史というものの持つつかいさを一気に浮かび上がらせている。結局、私たちに残されたのは、二つの原爆と、それぞれに食い違う言説とつかい現実だけなのだ。確かに不安定な足場だが、こうした現実から混沌とした状況を振り返り、細かく調べていくしかないのである。この映画を考察し改めて位置づけていく前に、物語の二つをできるだけ慎重につきなぎ合わせる方が賢明だろう。製作過程におけるねじれが、まさにこの映画の具体的な形と解釈のされ方に深く影響を及ぼしているからだ。

歴史の持つつかいさの一面は、原爆について記すことが純粹に困難なことに由来する。原爆投下にもつわるすべての表現は、不可能性という亡霊に直面してしまおう。私たちが被爆体験からあまりにも遠く、この不可能性という問題をなかなか克服できないだろう。「広島・長崎における原子爆弾の効果」の歴史に関して何か印象的な記録があるとすれば、歴史研究者が一次体験を持つ人々の記憶に頼ったということなのだ——歴史研究者自身も自身が記したのではなく、表現手段の欠乏に直面した歴史研究者——私たちが、原爆投下との関係が何かほかのもの、つまり文章や音、映像、石に焼きつけられた人間の影といったもので媒介されていない、直接の体験を持つ人々に頼っている。ここにあるのは、直接的な体験を持つ人々自身に語らせたい、という思いだ。また、彼らのテキストの明らかな重みに敬意を表してしたがう、という決意は、個人の体験を公の記憶にゆだねる必要性を明らかにしている。これは常に一人称の歴史である。なぜなら、爆心地には——そこに存在するものには——語りを必然的に証言へと変えてしまう何かがあるのだから。議論を呼ぶ証言を物語へ再加工する際、これまでの歴史研究者は矛盾を取り除きなければならなかった。完全さを求めるあまり、ひそかなゆがみを生じさせていたのだ。これとは対照的に、一人称の歴史を原資料通りに寄せ集めていくことは、この映画のもつれた製作

尚ほの複雑さがある程度残すことになるだろう。また、さらに重要なことに、「広島・長崎における原子爆弾の  
例集」全二巻の音と映像のしかるさまさまな見方をも明らかにするだろう。

長崎をB2「ボクス・カー」が攻撃した翌日、ドキュメンタリー映画製作の議論が日本映画社（百映）では  
行われた。日映とは、第二次大戦中からニコンス映画「日本ニコンス」を製作し、戦後まで残った数少ない映画  
製作会社の一つである。当時、日映の文化映画部にいたディレクター伊東壽恵男はこう語っている。

昭和二十年八月十日、東京銀座に在る日本映画本社文化映画部の私の席に、同じ社のニコンス映画部の瓜  
生忠夫、下村正夫の両君がやって来た。そして、同盟通信社のテラスから入って来て、八月六日の広  
島、九日の長崎に投下された原爆の被害に就いて語った。そして、その惨状を映画で記録しておくべきだと  
い、更にその非人道的事実を、ジュネーブの世界赤十字社を通して、世界に訴えたらどうかと言った。私  
は同感し、直ちにプロデュースの加納竜一、田中文化映画部長、岩崎製作局長に話し、同意を得た。  
しかし、その五日後の八月十五日には、日本の降伏が宣言された。世界赤十字社を通じての世界への訴え  
の可能性は無くなった。<sup>[5]</sup>

戦後終結とともに日本政府からの製作資金はなくなり、残っていた資金はすべて組織存続のために使われてい  
た。日映はこの先どうなるのか。将来の見通しはまったく不透明だったが、原爆の破壊を世界に向けて明らか  
にしよう、そのためのドキュメンタリーを作ろう、という思いは日映の中に強く残っていたのである。話し合いは  
続けられ、企画部の相原秀次は、企画書を風呂敷に包んでいつも持ち歩いていた。九月はじめ、東宝撮影所所長  
の森岩雄と映画公社の山梨穂が、日映の専務根岸寛一のもとを訪れ、なぜ原爆のドキュメンタリーを作らないの  
かと話している。根岸は相原を呼び、企画はすでにできあがっているのだが製作資金の問題があるのだと説明し  
た。その結果、東宝と映画公社によって非公式の製作資金がいくらか手配され、この資金をもとに、製作局長岩



日本映画社の撮影スタッフ（マクガイアレン・コレクショナル）

崎 文化映画部プロデュースの加納竜一が映  
画製作に取りかかった。一方、伊東壽恵男は、  
先鋒隊として広島・長崎へ出発していた。  
伊東は語る。

九月七日、リュックサック一つを背負っ  
て、私は、原爆被爆撮影の第一陣として、  
東京を出発した。

九月八日大阪着。大阪大学理学部、浅田  
博士、菊地博士の研究室を訪問。広島  
の被爆の実情を調査された結果を聞く。放射能  
に就いての知識を初めて知った。

九月十日、広島着。一面の焼け野原の中  
の広島駅に降りた時、被爆地の放射能の害  
に就いて、知らされていたので、一瞬ひる  
む思いがした。まず、県、市の事務所を捜  
すのに一日かかった。後続の撮影隊の宿泊  
施設、食糧確保のことなど相談したが、生  
き残りの市民の救済で、手いっぱい相手  
にされない。持参の米も食べ尽くし、この  
ままでは飢える恐れがあるので、広島は後

廻しにすることにし、貨物列車に、無理や  
り

りも、入り込み、郷里長崎県諫早市に向かった。……三日ほどかかって、諫早の姉の家にとどり着き、食事にありついた。諫早は長崎から約四〇軒ほど離れていて、被害は無かった。

翌日、長崎に行き、幸い焼け残っていた同盟通信社長崎支局に行った。……同支局から、東京の日本映画社本社と連絡をした。その結果、東京本社で、原爆映画製作の方針が大きく変わっていることが分った。日本映画社単独での撮影を止め、文部省で編成された「原子爆弾災害調査特別委員会」(正しくは「原子爆弾災害調査研究特別委員会」である)と行動を共にし、その調査内容を撮影し、解説する。……撮影はまず、広島から始め、その終了後、長崎を撮影する。この案に対し、私は失われる時間が惜しかったので、長崎での撮影を即時、開始することを主張した。本社側は、それを認め、それでは、福岡支局の栗田文忠カメライマンと共に撮影を始めよう。更に後から、東京から水野肇演出助手、関口敏雄撮影助手の両君を送るといふことになった。

東京では、映画の方向性に決定的な変化がもたらされていた。加納竜一は次のように語っている。

われわれが仁科博士と連絡して、映画撮影の実施計画を練っている時に、文部省の学術研究会議でも「原子爆弾災害調査特別委員会」が設置(九月十四日)、各分科会ごとに調査活動を始めることになった。われわれ(五班・三名の映画班)も、この委員会の科学者と行動をともにし、撮影にも多くの学者たちの協力を得た(五班とは、生物班、物理班、土木建築班、医学班、ニュース及び遊藝班である)訳注)。協力を得たというが、宿舍の設備や交通関係では映画班がそのマネージメントを引継ぐことも多かった。また、撮影中に学術資料になりそうな取材対象を見つけて毎日相互に連絡し合った。毎日、宿舍から同じトラックやオート二輪車で爆心地へ通ったものだ。……いま、これを書いておくのは、一部で文部省がこの映画をつくらせたとか、学術研究会議の指導とかいわれているもの、当時の姿を明らかにしておくべきだと思ふからである。……映画製作費ももちろん日映の負担であったし、フィルムも日映で工面した。米軍供与という事実

は、一部特殊撮影以外は一度もなかった。

八月、五日、日映の撮影スタッフは、原子爆弾災害調査研究特別委員会の科学者たちとともに、広島へ向けて出発した。放射能についての噂もあつたが、撮影は順調に進んでいった。もともと心の中では不安もあつた。物

自分の言いたいことの半分も、この映画でやれてないです。撮りたいと思つても、これ撮つたらやっぱりまいりかな、ということもありました。これは自分だけのことで、その当時の印象ですよ。今後の、いわゆる武器の中へ編入される問題をほくが撮つてる感じね……つまり利敵行為をするような嫌な気持ちですね。

しかし、広島の大礫の中を重い撮影機材を運んでいたほかの撮影スタッフは、別の考えで頭がいっぱいだった。本茂のセカンズ助手を務めた菊地周は次のように回想している。

毎日、海田町の兵舎から広島までトラックで往き、瓦礫の荒野と化した広島島の街を鉄の輪のついた重い引き車に、バルボカメラと三脚、それに手札判の普通写真機を積んで、夢中で歩きまわつたものです。映画用には富士フィルムの四百フィルム巻きを数本、写真の方は手札判三百枚を積んで最初の一週間は爆心地から

街のどこどころに転がっているのは死体だつたとおもう。また、木造家はすべて倒壊全焼しており、わずかに形を残しているものは鉄骨、鉄筋のビル、今日、原爆記念トムとして残されているのはそのシンボルでしょう。……三木さんの足は速く、スタコラ、スタコラと歩き、「おい、ここの、ここの」と身体が小さく見えるような速い場所で、カン高い呼び声にただただ一生懸命ついでまわりました。

なかでも、万代橋では欄干の影が橋の上に焼きつけられたり、橋の上を歩いていた人の影までハッキリと

刻印されていたのには驚いた。これが原爆の特徴でしょう。

ある日、広島城の撮影だったと思うが「馬の死体」に出あい、「戦う兵隊」を想いだしたことがあり、たるところで、人体の影のようなイメージが焼きつけられていたことは印象的だった。……

約二十日を経て、金子宝次助手と私は撮影したフィルムを荷造りして日映東京本社に持ちかえり、三木さんにはバルボカメラと手札判写真真機と三脚をもって長崎へむかいました。

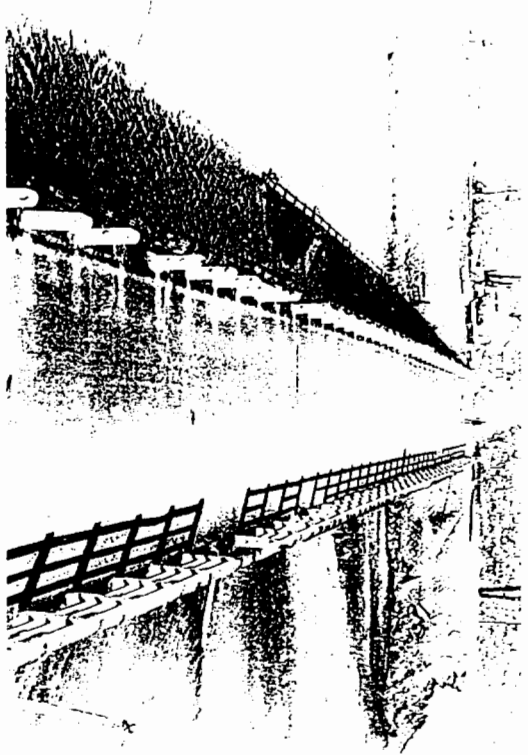
東京では、岩崎と加納が広島から送られてきたラッシュプリントを見ていた。岩崎は「すべてのコマが私の脳裏に焼きついた」と記している。科学者と撮影スタッフが広島で撮影していた頃、伊東壽恵男は長崎にいた。

九月十六日、撮影を始めた。一番の関心は人体への影響である。被爆後一カ月以上も経過しているので、遺体はすべて処理されていた。多くの患者は近隣の市町村の病院に収容されていた。……撮影をしているうちに顔見知りとなった患者達が数日後に訪ねると、もう居ない。遺体は地下の収容室に運ばれる。目を背けたくなる惨状であった。……

私は焼け野原の中の残されたものを、丹念に撮影して歩いた。十月に入ると、広島で撮影を終わった班の首が、ぼつぼつ長崎にやってくる。私は土木建築班というところであったが、その班には参加せず、自分の計画に従って撮影を続けた。

科学者と撮影スタッフとともに、占領軍も長崎に到着していた。調査や資料収集、撮影といった作業が順調に進んだのは一〇月二四日までである。この日、撮影助手をしていた関口敏雄が憲兵(M.P.)に拘束され、またもや映画の方向性は根本的に変わってしまったのだ。関口の話を聞こう。

だいたいこの辺なんですね。……焼け跡の中から、植物が芽を出しているんですよ。珍しいもんですから、



原爆による万代橋の欄干の影。遠くに人影が見える(ワクガガザアン・コレククション)

アイモ(手持ちの35ミリ撮影機—訳注)でアツクをねらおうと思っしてね、それでカメラを回してたんだ。そのときにMPがすつと来ましてね、何やってんだ、という話になったわけだ。カメラで焼け跡を撮ってるんだ、という話をしましたら、「誰の命令で撮ってる？」と言うわけだ。それでぼくは、今スタッフと一緒に日本映画社という会社から派遣されて、仁科先生のもとで原爆の記録映画を撮ってるんだと。……つかまつたときはすごい形相で連れて行かれたんですけどね、向こうへ行ったら通訳がいて、名前はわかりませんが、名前を聞いて、割と和気あいあいと話したんです。それでこの場所まで帰してくれました。一回か没収されたものはあるんですか?という問いかけに対してはぼくはライカでスチール撮影もしてたんですけど。それ何だっ言うから、これは焼け跡のスチール写真だっ言うたら、全部フィルム出させて言うんですよ。三本ぐらいい撮りましたけど、全部持って行かれちゃったんです。未現像のやつを。

撮影場所を探していた伊東は現場には居合わせず、

関口が拘束されたことは後になって聞いている。

その日の夜、日本映画社東京本社から、進駐軍の命により撮影を中止との連絡が、同語通信社長崎支局に入った。更に、十月二十七日、アメリカ軍長崎連絡事務所から、勝山国民学校内の同事務所、撮影隊責任者は出頭せよとの命令が来た。私と物理班企画担当の相原君が行った。隊長室として使用されている校長室で、机上にピストルを置き、二世通訳を通して、長い取り調べを受けた。結論は、撮影禁止、全員即刻退去であった。全員が東京に帰ることになった。<sup>121</sup>

日映の撮影スタッフは、中止命令が出るまでに、二万六〇〇〇フィートのフィルムを使って原爆投下のあらゆる側面を記録していた。撮影はほとんど完了していたのである。ところが、こうした記録すべてが失われかけたのだ。一方、連合國最高司令官総司令部（GHQ/SCAP）の軍医総監室を中心とする日米合同の調査団「原爆弾の効果研究のための合同委員会」も広島を訪れていた。原爆の効果聞き取り調査するためである。日米合同調査団のメンバーは、広島病院で日映のスタッフと遭遇し、日映の撮影したフィルムの存在を知ることになる。日米合同調査団はこのフィルムをほしがった。フィルムに対して強い関心を示したのは、軍医総監室の一人、アヴェレル・リーポーである。公刊されたりポーの日記―病理学者の観点から原爆の影響を記したいささか風変わりなものだ―では、日映のフィルムとの利害関係はなかったように説明されているが、もちろん当てにはならない。

一九四五年末、日本映画社によって広島でのドキュメンタリー映画が作られていることも私は知らされた。しかしこの映画は、現像が終わってはいなかった。コバヤ「奥山大六郎のことか?」、相原「秀次」の両氏と議論を重ねた後にフィルムは現像された。軍医総監室で上映されたのは二月一九日である。予期

した通り、それは驚くべき記録だった。将来、宣伝目的で使われるかもしれない―そんなことを思い浮かべるとも難しくはなかった。……複写が保管され、日米合同調査団のアメリカ側が利用するため本国に送られた<sup>122</sup>。

日映のスタッフとリーポーとの関係は、実際にはあまり良好だったわけではない。相原はリーポーの強い関心を信用せず、リーポーからのメッセージを無視していた<sup>123</sup>。岩崎親が占領当局と交渉すると同時に、リーポーはこのフィルムを追いかけている。公式ルートでGHQにメモを提出し、軍医総監室に代わってフィルムの没収を求めたのだ。「1 以下を要請する。日本映画社所有の広島と長崎に関する映画フィルムを、軍医総監室原子爆弾委員会（日米合同調査団のこと―訳注）のために入手すること。……3 一九四五年八月末から着手されたこれらのフィルムは、医学的素材としての記録を多く含む、原子爆弾委員会にとってきわめて重要である」。日記からはわからないのだが、リーポーの努力は最初の没収として実を結んだ。二月十八日、リーポーの要請に基づき、GHQは「広島・長崎における原子爆弾の効果」を没収し、フィルムは軍医総監室に送られたのである。こうした交渉が行われている間に、アメリカ戦略爆撃調査団（USSBS）が日本に上陸している。連合国軍による本土空襲の結果を調査するためであった。空襲の結果には広島と長崎も含まれていた。USSBSの一人がダニエル・マクガヴァンである。彼はアメリカ陸軍航空部隊の撮影要員で、以前には「メンフィス・ベル」ウィリアム・ワイルド監督（一九四三年）の撮影を担当したこともある。マクガヴァンは、USSBSの映像記録を製作することになっていた。長崎に残っていた日映の人間がマクガヴァンと接触し、GHQとのトラブルを説明した。日映のやった仕事を繰り返すのは無駄だと判断したUSSBSは、この映画をめぐる交渉に参加しただった。

この段階で、「広島・長崎における原子爆弾の効果」の歴史に関する記録は、映画製作者の回顧録から占領軍の部屋間でやりとりされる内部メモへと委縮する。おだふたと用意された試写やメモの中で、この映画の運命は（逆面の間）決められることになった。軍医総監室もUSSBSも、未編集フィルムの管理を要求している。

さわしい者は、フィルムに露光したカメラマンであり、日本の調査グループのメンバーであり、日本映画社とともに作業する有能な翻訳者である。

九四六年一月二日、アメリカ海軍技術使節団 (NAVTECHJAP)、GHQ参謀第二部 (G-2)、USSBS、それに軍医総監室の代表が集まり、①海軍技術使節団が日映のロケ撮影の遂行を支援する、②USSBSがボスタプロダクションを管理する——との決定が下されている。軍医総監室は、すでに所有しているフィルム、つまり医学的側面を扱った部分を合計八〇〇〇フットを受け取るだけとなった。「広島・長崎における原子爆弾の効果」の歴史にとって、この空合はまさに最も重大な転機であった。USSBSのために日映は映画の完成を許可される——この決定は、軍医総監室の主張が通らなかつたことを意味していた。軍医総監室が受け取るのは未編集のラッシュプリントだけなのだ。このフィルムは今もなお幻である。軍医総監室に有利な決定となっていたら、原爆投下を記録した日映の映像は永久に見つからなかつたらう。

こうして軍医総監室の介入は辛くも回避され、GHQは、USSBSに対して日映のボスタプロダクションを管理し資金援助せよ、と公式に命じた。監督するのはマクガヴァンとタン・タイヤイである。皮肉なことにタイヤイは、カーネイ・ス・ルメイ將軍の爆撃部隊で主任撰の分析官を務めていた。戦争末期、日本本土への空襲に際して標的選定を行っていたわけだ。おそらくタイヤイの仕事には、広島と長崎も含まれていたであろう。GHQは、すべての素材の「返収」と陸軍省への移送を命じていた。一月二日、日映に対して公式に映画の完成を命じた岩崎視あてのメモでは、材料費や人件費、スチール写真代、経費など「提供される役務」全体の予算を要求している。さらにこのメモには、次のような条項も含まれていた。

すべての字彙素材や調査物件も含まれる。またフィルムの切れ端、余りのネガもすべて容器に詰め、番号を記入すること。……広島、長崎、医学編など、この映画のすべての局面が一九四六年三月一日、あるいは二日以前に完成し、USSBS映画班に引き渡せるようにしておくこと。……他のいかなる組織も、日本



長崎でのダニエル・マクガヴァン。背後に見えるのは浦上天主堂 (マクガヴァン・コレクション)

軍医総監室は、「医学的側面が第一の重要性を持つという事実を考慮して」「すべてのネガ」をワシントンにある軍医総監室のオプティスへ送るよう求めていた。もともと医学的側面を扱っていたのはわずか六〇〇〇フットに過ぎず、すでに軍医総監室はこのフィルムのポジプリントを所有している。こうした事実からすると、軍医総監室の主張の意図は疑わしい。これに対してUSSBSは、撮影が中断されてから岩崎の主張し続けていた持論を提案していた。マクガヴァンの言葉を引こう。

新たな原爆が戦闘状態において投下されるまで、撮影された状況を復元することはできない。これが事実ではあるものの、このフィルムの現状の形態は、撮影された素材が異質なものとしてまとまっているだけであり、事実上何ら価値のないものである。原爆研究の材料として科学的価値を持たせざるべく、フィルムをカットし、編集し、説明の字彙をつけるには、当然のことながら数週間を要するであろう。作業を行うにふ



映画社からの素材の没収、あるいは移転を許可されない。

このメモは日本の映画製作者に大きな衝撃をもたらした。日本映画史上かなりの悪評を買ったのだ。過去10年の間、この件については実にさまざまな解釈が流れている。日映の映画製作者や歴史研究者など多くの人は、こんなふうに描いていた―日映は数カ月たつてから、つまりホストプロダクションも終わり間近になつてから、突如として、映画の痕跡を示すすべての断片を引き渡せと通告されたのだ。沈黙の誓いへの署名を聞いたものもある。ほとんどすべての記述で示唆されていたのは、抑圧的な雰囲気であつた。ホストプロダクション開始当初に出されたメモは、こうした物語がいささか誇張したものであることを示している。

いずれにせよ「没収」(confiscation)という言葉は、それぞれ側にとつてまったく異なる意味合いを持つていた。アメリカの軍人にとつて、この言葉はごくありきたりなもので、日映から提供された役務を入手することを意味していた。一方、日本の映画製作者の見方では、「没収」は盗みに近い。実際、フィルムの大部分は日本側の資金で撮影された―アメリカ側が舞台に登場する前に。日本側は、少なくとも自分たちがフィルムを持つてしまふべきだと判断し、ひとたびアメリカ軍が所有すればこのフィルムが映写機の光を見ることはないのではないかと、当然のように考えたのだ。伊東壽恵男はこう回想している。「没収命令が出たとき、当然、素材が戻つてこないことを意味している、と思ひました」。

没収を阻止するためにできることはないか。フィルムを編集し、英語版のサウンドトラックを録音しつゝ、日映のスタッフは、プロデューサーである加納竜一に問い続けていた。加納は語る。

日本からすべての原爆記録映画のフィルムが跡形もなく持ち去られることに、無抵抗に同意するわけはゆかないではないか。……とにかく、急ぎ、ラッシュ・プリント(テラ刷り)一揃いをひそかに保存する手はずをととのえた。

極秘裡に処理するためには、少数の手でことを行なうことが肝要であつた。そこで考えた。映画の製作、

ことに完成に近いその工程は複雑で、また忙しい仕事だ。この間にエラーがないとはいへぬ。そうだ、現像所への発注伝票を、もちがえて二重に出そう。

岩崎、加納、伊東、それに製作進行のチマクをしていて松田の四名だけが、この手ちがいを知つていた。伊東は次のように思い起している。

プリントは、その頃、日本映画社を退社し、現像所を経営していた三木茂さんのところに預けた。三木さんには、事情は明かきなかつた。当時、占領軍の命令違反者には、刑罰として、沖繩がグアム島で重労働が課されることになつていて。私達四人は、発覚した場合、十年の重労働は覚悟せねば、と話し合つた。

こうしたひそやかな勇氣ある反抗によつて、原爆映画は後の世代に託されることになつた―アメリカ軍に引き渡されかけている素材にたとへ何が起ころうとも。この行為は「復讐の道徳的等価物」と呼ばれている。そしてフィルムを隠した人々は、忠臣蔵の四十七士にたとえられた。昔の入つていない不完全なプリントは、三木映画社の天井裏に占領終結まで隠されていた。日本の映画界にはこのフィルムについての噂が流れたが、映画製作者は逮捕されることもなければ、沖繩に送られることもなかつた。

ところが、彼らの動きは高抜けだつた。プリントが保管されていることをクガワマンは知つていたけれども、あえて無視していたのである。クガワマンは完成した映画に満足して、この映画は日本の映画製作者の仕事だと思つてた。また、日本に複写が残されるのはまったく妥当なことだ、とも考えていた。さらに言えば、日本の映画製作者が最も恐れていたことは正しかつたのだが―この映画は、アメリカ政府の手に渡つて幻となる運命にあつた―、USBSの意図については誤解してゐた。つまり「没収」は「上映禁止」を意味していただわけではなかつたのである―とりあえずのところは。

アメリカ人は自分たちの原爆が引き起した破壊を見るべきだ、とクガワマンは確信していた。彼は日映の

フィルムを気に入り、アメリカ国内で広く公開しようという壮大な計画を抱いていたのである。とにかく意気揚がなくてはならない。アガワマンは、自分の金を使って東京での上映会を企画し、外国からの特派員を招待した。本国での前宣伝として知られた「シカゴ・サン・ニッポン日記」の著者として知られる「シカゴ・サン・タイムズ」の特派員アグ・ゲインは、この映画の費用の点も含む詳細な記事を送稿している<sup>125</sup>。この間、日映は、不本意ながらも、スチール写真やプリント、ネガなどを木箱七箱に詰め、アメリカに送ったのだ。帰国したアガワマンは、ワイナリー・アラサーズとの配給交渉を開始し、公式の許可を求める準備をはじめた。試写上映が行われたのは、メリランド州アナスタにあるアメリカ海軍科学研究所である。陸軍省や海軍省の高官、広報担当官、それにマンハッタン計画の代表者が出席した。上映が終わると、マンハッタン計画の代表者たちが公開に異議を唱えた。原爆の爆発した高度が示されている、という理由からである。仕事熱心な映画製作者や科学者たちは、原爆によって作られた影を測量し、爆発点の高度を割り出していたのだ。結果としてこの映画は「極秘」に機密指定された<sup>126</sup>。今日では、こうした上映禁止措置の動機がリーボ博士の表明した懸念と同じではなかった、などと考えることは難しい。この映画は、「不正な」者によってアメリカ政府の長説しないてあろう目的に使われるかもしれないのだ。しかしこれでは、この映画の最もひどい映像のいくつかが、ピキ二階建ての核実験の様様とともに「パラマウント・ニュース」で公開されたことの説明にはならないだろう。ともあれ、プリントとネガ、スチール写真はもう一度没収されたのである。もともと、今回は永久に返却されないらしかったが、これらの素材の行方はわからず、一九九四年まで幻であった<sup>127</sup>。

これこそまさにアガワマンの恐れていたことだった。日映のスタッフと同じく、アガワマンもまた権力構造を刺激し、この映画への圧力を招いてしまったのである。日映のスタッフがしたのと同じような勇気ある反抗をもつて、アガワマンは16ミリ縮小版プリントを作成し、オハイオ州ライオン空軍基地にあるアメリカ空軍中央フィルム保管室に寄託した。もしアガワマンが命令にしたがっていたら、私たちに残されたのは、東京に隠された昔の入っていない不完全なプリントだけだったかもしれない。日映のスタッフとアガワマンの行為は、どちらにも同じ重みがある。しかし両者のその後の運命はかなり違ったものとなった。日映のスタッフが隠したア

プリントは、さまざまな理由から依然として上映禁止になっている<sup>128</sup>。一方、アガワマンのプリントは、世界で最も利用しやすい資料館の一つ、アメリカ国立公文書館(NARA)に移され、現在ではパブリックドメイン(著作権が放棄された状態)の資料となっている<sup>129</sup>。

混乱万丈、紆余曲折の物語の結果として残された「広島・長崎における原子爆弾の効果」。このドキュメンタリー映画は、一発の原爆攻撃によって引き起こされた破壊を詳細に調査する二時間四十五分の長編である。当初この映画は、原爆の恐怖と犠牲者の悲劇を世界に認識してもらうためのアピールとして企画されていた。しかし完成した映画は、とりわけ誰かにアピールしているようには見えない。無慈悲で科学的な観点から、原爆の効果を冷徹かつ厳しく調査しているだけなのだ。映画の大部分は、建造物や植物に向けられている。人間の映像は酷評されていて、よさわしいことに警察の鑑識写真にたとえられている<sup>130</sup>。結局は監督するアメリカ側が日本側映画製作者の意図を圧倒したようだ——この映画を見た人は誰もがこう思い込んでしまう。しかしより綿密に読み込めば、こうした結論に疑問を投げかけるようになりしるしを見いだせる。実際、アメリカ側が製作に加わってきたのはワケ撮影の終了間際だった。それに、撮影が現実にはどんな考え方に基いていたかを考慮する歴史研究者もほとんどいない。「非人間的な取り組み方」の責任を確定することは、少しも簡単なことではないのだ。

「著作者」を仮定してしまうことの根底には、実に複雑なものがある。このことは、映画の題名とその日本語訳の問題に凝縮されているだろう。言葉と言葉の間、言葉の持つ文化と文化の間を翻訳するという行為には、常に力の問題がつきまとう。翻訳とは、他者に対するすべてのコミュニケーションが通り抜けなければならないという力なのだ。それゆえに所与の翻訳行為を綿密に考察すれば、そこに作用するより大きな力について多くを明らかにできるだろう。「The Effects of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki」この題名は「広島・長崎における原子爆弾の効果」と訳された。単なる直訳だと思われるが、最後の二語が激しい議論を巻き起こしたのである。「効果」(effect)は「結果」(result)という意味も持つ。つまり、広島と長崎の人々が残虐な実験のモルモットになった、ということを強く意味する言葉だったのだ。この日本語訳を誰がしたのかはわ

からない。しかし日本人は、無意識のうち、この翻訳を戦争の勝者によるものとした。この題名こそ、映画の中で表現された無感覚な態度をはつきりと象徴している、と受け取ったのである。たとえば粉川哲夫はこう論じている。「アメリカは最初から『効果』といって、人間を人間として見ないことをはつきりタイトルで言っている。あくまでも資料である、というタイトルつけ方ですよね<sup>21)</sup>。映画がまだ幻だった激動の六〇年代、この題名はアメリカ人によってつけられたものだ、と推測したのは野田真吉である。自らの疑念を抑えきれなく、たしか、野田は見事なまでに無意識の失言をした。「広島、長崎に於ける原子爆弾の成果」——『効果』の代わりに誰かが苦労した『成果』(三三三)というわけだ。誤訳と一体になったこの敵意に満ちたアイロニーは、アメリカ人に対する野田の怒りをあらわにしていた。一九六七年、16ミリ縮小版プリントが文部省に返還された際の事件も多くを物語っている。文部省は、題名を「広島・長崎における原爆の影響——日本語版」と変えた。「影響」(インフエ)にも「効果」の意味合いは含まれるが、実際に意味していたのは、実験という印象を取り除き、何か抽象的であまいな感じを持たせることであつた。文部省は、この映画を誤解させるといふ意図的な不正を仕組んだのである。さらに、この映画と共犯関係にあることが気がかりだった文部省は、自らのスレジャットを削除し、人体への影響を描いた部分をほとんどカットし、今日に至るまで医学研究者以外への閲覧を許可していない。他方、野田の意図せざる不正が暴露するのは、人道に対する罪の責任を野田がアメリカ人に投射したということなのだ。最後に日本語版の話題を挙げておこう。一九九四年、映画監督、羽仁進たちの組織する「平和博物館を創る会」は、この映画の完全復元日本語版を作るため、募金活動を開始した。日本語版の題名は「広島・長崎における原子爆弾の災害」(災害ハザード)に変えるという。粉川や野田、それに戦争終結以来のほとんどすべての観客と同じく、「平和博物館を創る会」もこの映画を読み直す必要がある——広島と長崎の市民にさらなる犠牲を強いた映画として。

原爆映画を映画的な暴力として認める前に、もう一度、翻訳の問題に立ち戻ってみよう。日本の評者はいづれも、「効果」を「インフエ」と交換可能な、つまり一対一で意味の対応する言葉として扱っている。しかし英語のネイティブスピーカーであれば、「Effect of the bomb」の意味を「result of an experiment」(実験の結果)として

してしまうのは躊躇するだろう。原爆投下がある種実験まがいのものであつた、という主張は確かに真実だが、題名にある「Effect」がそうした意味を必ずしも含むわけではない。さらに「The significance of the bomb」(原爆の影響)とした場合、原爆投下から派生した政治的、社会的な意味に言及しているように思われてしまう。「Effect」という英単語の周囲に存在したのは、誤訳と誤解に基づき、懐測と投射をむき出しにした日本のもつれた批評言説だったのである。

昔と映像のかたまりを包む高ぶつた感情と多くの矛盾は、それぞれの時期における日米関係の特質と足並みをそろえていた。具体例は豊富にある。たとえば、左翼的な映画製作者であり、私たちの「翻訳家」に対して最も疑い深かつた野田真吉。野田の一文は反安保闘争の余波の中で記されている。同じ一九六〇年代、文部省は題名を勝手に変えてしまった。日本政府が外交関係に配慮したためであり、おそらくは原子力や核兵器、ベトナム戦争に関する日本政府の公式、非公式の政策のためであつた。一九八〇年代、工藤美代子がハリ・ミムラの伝記を書いたきっかけは、USSBの撮影したフィルムにある一九四〇年代の英語のナレーションを誤解した怒りからである。「ゴジラ(ゴジラ)」を「原始的な病院」と訳した工藤は、日本人が未開人と見なされていた、と思ひ込んでいたようだ。なぜ16ミリ縮小版プリントだけが返還されたのか、なぜオリジナルの35ミリフィルムが返還されなかつたのか、なぜ日映ではなく保守的な文部省に返還されたのか——。背後にある政治的動機を推測したのは谷川義雄である。関口敏雄が拘束された際の疑問——「割と和氣あいあい話したんです」と語つたこと——に言及する歴史研究者もいる。この映画の無感覚な態度の責任は、上映禁止になつたことと併せて、管理したUSSBの人間にしばしば転嫁された。「没収」はMPなどの関与によって大げさなものになつてしまった。ところが現実には、ハリ・ミムラとアメリカ人の同僚たちとの友情は長続きしたわけだし、伊東壽忠男とタニエル・マクガザンも、自分たちの関係を友好的で映画製作者としてふまわしものだったとしてい

る。アメリカ側が何らかの点で日映スタッフの仕事に干渉したことはなかつたのか——この問いかけに対して、伊東は次のように答えた。「まったくなくなつた。おそらく他のスタッフにも同じだったと思う。岩崎さんからも加納さんからもそういう話は聞いた覚えがない。自由に思い通りに撮れた」。

れた。(白赤病院にて)

三、二三歳、陸軍病院本院の衛生兵。教育隊前で朝礼集合中後方より光。火傷のため耳翼欠損す。高度の脱毛、下痢、発熱、斑点。火傷二度、香跡的生還。(白赤病院にて)

四、竹内ヨネ(母三歳、竹内ヨウ(娘二歳)。ヨネ、紫斑、歯茎出血、咳、呼吸困難。娘の看護中原煤症で重態となる。撮影後二、三日して死亡か? 娘ヨウ、脱毛、下痢、発熱。右股関節脱臼、右膝外側、左下腿部外傷、潰瘍状を示している。(大空國民学校救護所にて)



この映像のフレイミングと構図は、「人間の身体を置説に変える過程……もっと本質的に言えば……人間の身体をデータに変換している」過程における映画／写真装置の持つ力を証明している(マクガサテン・コレクション)

ここでは、科学映画の型通りの要求と、そうした制限の中で仕事をするスタッフとの間の緊張がつきりと示されている。メモの中で菊池は、少なくとも一カ所だけ——「やせ細った体と火傷が痛々しく——、自分の感情的な反応を押し殺さないでいた。ここを除けば、メモは人間の身体を言説に変える過程なのだ。もっと本質的に言えば、菊池は人間をデータに変換しているのである。この種の感情的な反応は、映画自体からは完全に撤退しているようだ。「メモ」と「映画」というそれぞれのメディア間にある差異を考察してくれ、と言わんばかりに「菊池のメモと原爆映画」それぞれの記録が持つ「観点」を探り出せば、メディアの差異という問題と取り組むことができるだろう。個人の製作物である菊池のメモには、特に難しい点はない。メモの書き手なら誰でも、誰かひとりで自分が仕事をしているサンプルの要求とを考慮する。スチール写真の担当である菊池は、ディレクターのために撮影時の状況や場所についての情報を記録した。科学者のために医学的側面の情報も入れている。しかしこのメモの製作者として、菊池は、自分の感情を要約するもっと個人的な反応——「痛々しく」という言葉を人れることができただけだ。

「広島・長崎における原子爆弾の効果」に参加したのは日映のスタッフだけで三人、そのほかに科学者や文部省の官僚、占領当局者がいる。この映画の持つ観点は、それゆえによりいっそう複雑で、まるでつきりないものになってしまった。こんなときに役立つのが、ビル・ニコルズの提起した「ドキュメンタリーの声」という用語である。ドキュメンタリーの声とは、この映画を生み出した宣言の立脚点、つまりこの映画が伝える立場、と考えることができる。「広島・長崎における原子爆弾の効果」は、導入部の一連の場面で、観客に実に明確な観点を提示していた。広島編のはじまりは日本全体の俯瞰図(線画)だ。地図上に広島がクロスマークさされ、画面は原爆投下以前の広島的全景を映し出す。広島編の歴史が簡単に紹介された。続いて黒バックに白抜き文字の字幕「MAGUSTA」(八月六日)。「新型爆弾の巨大な破壊力を何よりも雄弁に証明する」廃墟の映像をバックに、原爆投下の経緯とその被害の状況が説明され、観客である私たちが、観点の位置を設定するナレーションとともに爆心地へと導かれていく。最初は爆心地から一五キロメートル離れた地点。次に一〇キロ、八キロ、

皮肉で不可解なことではあるのだが、「広島・長崎における原子爆弾の効果」は、その非人間性もすべて含めて、日本人の作った映画なのだ。私たちがすべての疑惑を押しつけて映画自体を分析できるなら、このドキュメンタリー映画とすべてのヒバクシャ・シネマについて、学ぶところの多いさまざまな見方を得られるはずである。「広島・長崎における原子爆弾の効果」が日本の映画製作者の計画によって製作された、ということを知れば、この映画はさほどミスリアスなものでもなくなってくる。当時のほかのドキュメンタリー映画との類似性はすぐに見つかるとし、日映の労作であるこの映画が、日本のドキュメンタリー映画における長年の実践と連続している。かともわかるからだ。一九三〇年代の終わり、日本のドキュメンタリー映画界にはある亀裂が形作られていた。亀裂とは、一九三八年に翻訳されたポール・ローサ「文化映画論」(原題は Documentary Film)の影響によるものでもあり、日本政府が、戦争遂行努力の一部としてドキュメンタリー映画の強制上映を命令したことで深まっていた。映画製作者は、ドキュメンタリーにおける直接性に価値を置く者と、「演出された現実」の自由をとるハイパーの信奉者とに分かれたのである。前者が重視したのは、事実を忠実に伝達する映画の能力だった。対する後者は、多様な解釈や重層的な意味を映画の中で組み立てるための編集、音楽、音、撮影をうまく利用した。日映の映画製作者が原爆映画を企画しつつあった戦争直後、こうした二つの潮流は、降伏という断絶を乗り越えて連続していたのである。亀井文夫は、戦時中のニュース映画を再加工して「日本の悲劇」(一九四六年)として連続していたのである。「日本の悲劇」は、クリエテイティブなモンタージュの手法を使って、戦時中のニュース映画に当初の意図とはまったくかけ離れた内容を語らせようとするものだ。一方、原爆映画の仕事をしたのは、直接性への傾向を持つ映画製作者だった。その中で、戦争終結以前にドキュメンタリーとして独り立ちしていたのは二人だけである。二人のうちの一人、伊東義恵男は、野田真吉によれば「硬質で、構造的」な作品で知られていて、もう一人の奥山大六郎は、「科学映画」の先駆者、太田仁吉から映画作りを学んでいた。

科学映画とは、「広島・長崎における原子爆弾の効果」で展開されたジャンルであり、現実の直接的な表現に断固たる価値を置く取り組みの究極を示していた。ドイツの「クルトワフ・フィルム」(Kulturfilm文化映画)を日本とした日本の科学映画は、独自の道筋をたどって発展している。より広範な意味を求めてドキュメンタリーを調査分

析するのでなく、ドキュメンタリーの集積という傾向を持っていたのである。たとえば「爆風と断片」(佐々木富美男監督、九四四年)。この映画は、「広島・長崎における原子爆弾の効果」ときわめてよく似た科学映画だった。太平洋戦争終結を目前にして、科学映画のほとんど製作されていない時期に作られた「爆風と断片」は、表向き、爆風の危険を観客に警告する。ところが実際には、徹底的に(そしてうんざりするほどに)、さまざまな種類の爆弾の効果を検査したのだった。木の壁板や障子、木の壁板や障子、いろいろな種類の家畜が同心円上に配置される。中心にあるのはさまざまなトプノ数の爆弾だ。爆弾を一つずつ爆発させ、被害を克明に調べていく。言うまでもなく、爆発はこの調子で唯一興味を引かれるものだ。振り返ってみれば、「爆風と断片」は「広島・長崎における原子爆弾の効果」の試行のようなものであった。ドキュメンタリーのスタイルと概念に関して、これら二つの映画が連続していることは否定できない。

もちろん爆弾の対象は異なるし、映画製作の対象も違う。「広島・長崎における原子爆弾の効果」にあった当初の動機は、日映のスタッフが感じた衝撃と憤りである。そうした感情は、国際赤十字を通じて世界に届けられるはずであった。映画の目的がまったく別のもの、つまりはるかに複雑で見えにくいものになったのは、原子爆弾災害調査特別委員会が参加してからだ。映画製作者は、同行した科学者たちの見方を身につけ、おそらく自分たちの直面する惨禍を理解するための支えとして科学を歓迎したのだろう。いずれにせよ私たちは、日本人が残した数少ない資料の中に、こうした二つの態度の間の緊張を見ることができる。医学班に所属してスチール写真を撮影していた写真家、菊池俊吉は次のようなメモを残していた。

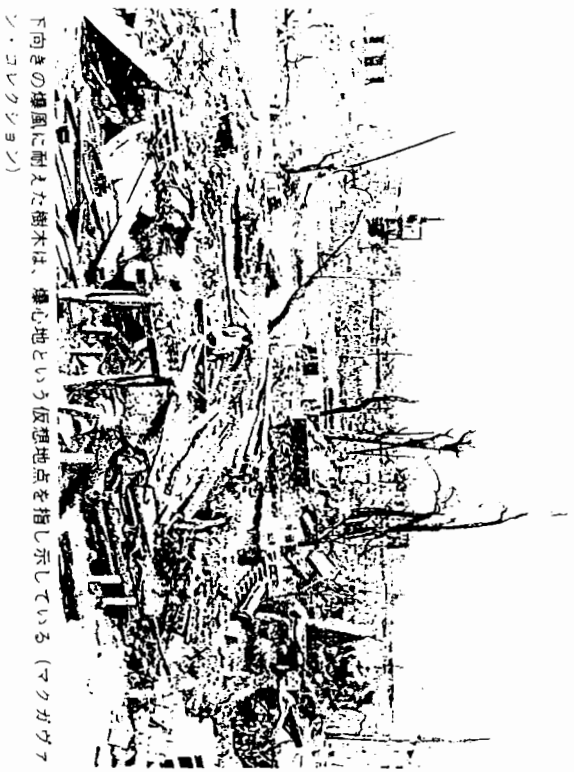
- 一、 智谷氏。爆心より東九〇メートルの一〇四部隊内で被爆。軍装、右手に白包帯、後方より光線を受ける。被爆一〇日後より原爆症状現わる。中等度の脱毛、歯茎出血、血斑あり、安静療養。一ヶ月後白血球
- 一四〇、 火傷比較の軽度。(広島陸軍病院手品分院にて)
- 二、 氏名不詳。二六歳の男性。爆心に近い中国軍管区兵器部で被爆、広範面にわたる火傷、脱毛、下痢、発熱四〇度。

フィルムの場合では横向きに寝ており、やせ細った体と火傷が痛々しく、生存困難と思わ

五キロ、四キロ、三キロ、二キロ、一キロ。さらに八〇メートル、五〇〇メートル、三〇〇メートル……。私  
たちをゼロ地点までエスコートすると、人間を満載したトラックが護国神社の鳥居の前によってきた。荷台から  
飛び降りる人々。彼らはメモを取り、測量し、あちこちを指で指し示す——かくして科学者による調査、科学映  
画の舞が上がるのだ。

導入部は、人類学の伝統にある古典的な到着の場面である。「最初の接触」(フースト・コンタクト)という  
隠喩と深いつながりを持つ表現技法——彼らが足を踏み入れるのは、異様な力を持ち、畏怖の念を起させる新  
世界ののだ。そもそもこの映画の冒頭(題名などを記したクレジット・タイトルの部分)では、リヒャルト・シュ  
トラウスマンツァラトラストラかく語りき——が流れている。ここでは、悪図せざるアイトニとともに風変わりな  
権力への意志——ニチエなら決して認めなかつただろう——が示されていた。科学者を紹介する中で、映画製  
作者は明確な観点を設定している。その観点は、調査団が瓦礫の中を行き、測量し、植物を採集し、顕微鏡をの  
ぞき込み、骨を拾い集め、ひどい傷を治療し、薄暗い小屋の中で解剖を行う——といった場面で絶えず強められ  
ていた。科学者の代役を務めるナレーターは、耳慣れなくて聞く者を無気力にするような専門用語で語り続ける。  
原作者という点で言えば、文部省の調査団は言説的権威という地位に置かれたのだ。スクリーン上での存在に加  
えて、「物理学報告」「生物学的研究」「人体への影響」などの各パートを紹介する字幕には、監修した科学者の  
名前と所属が記された。彼らは、映画による調査を統括する観点として提示されたのである。しかし私たちは  
次のことを思い出さなければならぬ——ドキュメンタリーの声は、通常は映画の言説的な作業によって隠され  
る。「広島・長崎における原子爆弾の効果」の宣言は、ナレーターの、そして科学者の背後のまったく異なる場  
所から発せられるのである。

原爆投下は、二つの都市の地形学によって支えられてきた意味をすっかり消し去ってしまった。目印となるも  
の、網の目のように張り巡らされた道路、自然の地形、建造物——これらすべては、たとえ爆風に耐えたもので  
あっても、直ちに取るに足りないものどされたのだ。都市の地図は、突如としてある仮想地点、すなわち爆心地  
に依存するようになる。爆心地——ゼロ地点、強力な地点の同心円からはずれたものは、すべて意味のないもの、



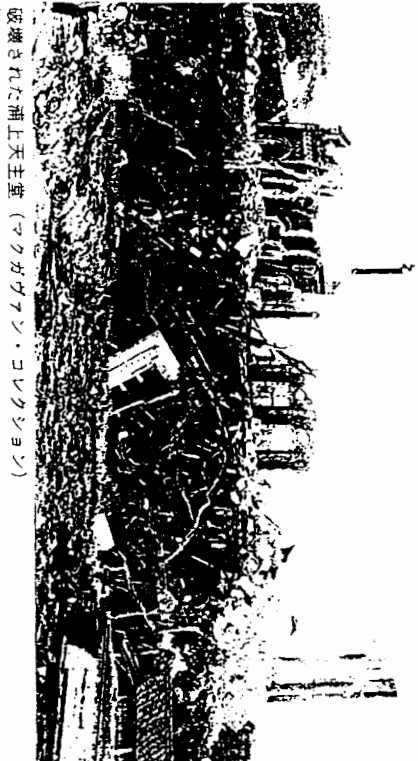
フコガガワ (フコガガワ) 爆心地という仮想地点を指し示している (フコガガワ)

見えないものとなった。都市はずいぶん前に再建さ  
れ、都市の生活者は新しい地図で暮らしている。た  
とえそうであっても、これらの都市を外側からのぞ  
き込む者は、いまだに爆心地にこだわっている。  
原爆投下を表現するすべてのクリエイターは、時間  
的、空間的にどこにいても、すべてがはじまった  
空間として広く知られている仮想地点——爆心地  
——の過酷な引力を逃れようもなく感じ取る。「リ  
トルポイト」と「フットマン」として知られる鋼  
鉄製の容器は、自らを消滅させて蒸発したのと同じ  
くない。しかしそれらは強烈な磁気を帯びた仮想地  
点——爆心地——を後に残し、今もなお、この究極  
の参照地点の持つ特権を要求する……。こうした要  
求に抵抗する必要が、原爆投下の恐怖をよさしく  
表現することの潜在的な不可能性を生み出したのだ。  
作家や音楽家、それに映画製作者は、この半世紀の  
間、爆心地の魅力に対して一生懸命に抵抗している。  
自分たちの試みがつもつともらし不可能性を克  
服しようともがきつつ、爆心地のものは違う意味  
を主張しながら。「広島・長崎における原子爆弾の  
効果」が、原爆投下に関する唯一の最も重要な映画  
であるのはなぜなのか。流用した作品がよりましな

映画であつたとしても、究極的には「失敗する」理由とは何なのか。なぜ私たちは無理矢理にでもオリジナルを見なければならぬのか。これらの理由とは、この映画が原爆投下に対して人間の意味を与える必要性を示していない唯一の映画であり続けている、ということなのだ。要するに「広島・長崎における原子爆弾の効果」は、原爆自体の観点にドキュメンタリーの声を与えているのである。これ以上に恐るべきことはない。

この映画は、傷から考えようとしてこそ全然ないんだ、傷を映していても」と鶴見俊輔は言っている。この映画の非人間的態度の責任がある、と鶴見が思い込んだアメリカ人に対する言及である。実は、傷から考えようということがない、という鶴見の指摘は、傷を負わせた原爆自体の観点を完璧に言い表していた。「傷を負わせた立場から考えよう」とするならば、極度の恐怖をふさわしく描くことの難しさなどなくなってしまう。日映の映画製作者にとって、表現の不可能性という問題は存在しなかった。彼らは原爆の魅力に服従していたからである。科学映画のしきたりの中で仕事をしてきた彼らは、広島と長崎におけるさまざまな出来事を爆心地の論理で描き出したのだ。こうした出発(時の観)点から見れば、原子の相互作用とそれが石や植物、生体組織へ及ぼす影響を描写することは何ら難しいことではない。

ここにおいて私たちは「メモ」と「映画」というそれぞれのメディア間の差異の問題に立ち戻る。最も決定的なのはそれぞれその表現技術だったのだ。メモで使われるのは「紙と鉛筆」だが、映画装置は「機械と光」で成り立っている。映画装置は、私たちが爆心地で向かい合う観点と深く結びついていると言えるだろう。このことは認めなければならない。エチアエンヌ・シュール・ラントの写真銃(一枚の乾板に二コマの撮影を可能とする写真機—訳注)や、第二次大戦中の空戦の模様を戦闘機に搭載された機銃の観点から撮影するために作られた「活動写真銃」—こうした装置は、映画がまさに根源的な部分で爆心地の観点と結びついていることを明らかにしている。さらに言えば、いかなる政治的信念を持つ芸術家も、サイレントの時代から好んで映画を兵器に用いてきた。しかしながらこれらの事例は、私たちの注意をより深く、より根本的な場所へと誘う表面的なものに過ぎない。「広島・長崎における原子爆弾の効果」について、丹生谷實志は次のように言っている。「ひたすら医療資料記録として撮られたそのフィルムには、撮影者の善意や情念を完全に無化した、カメラフィルム



破壊された浦上天主堂 (ワグガゲン・コレクション)

の絶対的な無関心がほとんど暴力的なかたちで露呈している」。日映の映画製作者が爆心地の要求に服従したとき、彼らの表現技術は原爆の中に自らと完璧に一致するものを見いだした。彼らの製作した映画は、製作者の意識に上らない主体と客体の結合を表現したのである。ドキュメンタリー理論は、人間が現実の音と映像に費やした意味だけを扱ってきた。こうした無関心の当て方では、音と映像それぞれ自体の絶対的な無関心をしばしば見えなくしてしまう。光を捕捉し、固定し、再現する複雑な装置は、原爆自体と同じく、根源的な部分で非人間的なのだ。原子の爆発という極度の暴力がすべての人間的な地図を消し去ったときに生じた意図の空白—「広島・長崎における原子爆弾の効果」を作り得たのは、このわずかな間だけだったのである。同時にこのことは、爆心地の強要する引力に抵抗する可能性を排除するものではない。この映画により注意を向けるなら、コマとコマの間をじっと見つめるなら、語られた言葉の背後に手を差し伸べるなら—感動的な抵抗への意志を見いだせるだろう。これまで私は強調してきた。映画装置と原爆の結合を可能とした科学映画のしきたりは、この共犯関係によって完成され

いる。しかし円環は完全に閉じていたわけではない。オリジナルの映画を見たほとんどの観客は、広島編と長崎編の決定的な違いに気づいている。映画の印象は、ここでまさに二つに切り裂かれるのだ。長崎編の方がわずかに人間味であるようだ。粉川哲夫はこの感覚を次のように語っている。「長崎編と広島編のちがいは、やっぱりこの編集主体はアメリカだという感じがしたのは、浦上天主堂を撮ったときに、キリストの体を撮りますでしょ。おっしゃったように、その撮影側の怒りというかああいう状況に対する反応がでるんですよ。何故そうであるかという、それは、キリスト教と関係のある場所だからでしょうね。それは、西洋人の目にも思っ込んですね」。

長崎出身である伊東壽恵男の目、と言った方が当たっていたわけだが。

広島編、長崎編のそれぞれは、科学者と撮影スタッフのチームワークを通して完成されている。彼らと一緒に撮影を行い、映像は科学者の執筆したシナリオに合わせて編集された。演出経験のあった伊東壽恵男は、特に長崎編のポストプロダクションに力を注いだ。長崎で育った伊東は、故郷で起きたことに憤りを感じていたので、ほかの映画製作者は、爆心地の観点を採用してスクリーン上に忠実に翻訳している。自分たちが感じたかもしれない疑念は、メモや日記、面と向かっての会話といったほかのメディアへ置き去りにして。しかし伊東は、すでに述べたように「自分の計画」でロケ撮影を進めたのだ……故郷の焼け野原に残されたものの中で、そして自分の感じた怒りを、特別な注意を払って長崎編という具体的な形に組み上げていったのである。伊東は、むしろんぼかのスタッフも、原爆の観点を見せかけのように扱っていた。文部省とアメリカ占領当局の権力に抑え込まれた日映のスタッフは、科学映画の制限の中で仕事をし、しかし科学映画のしきたりを内側から崩してもいたのである。

長崎編は、それに先立つ広島編と同じように、壊滅以前の長崎を簡単にスナッチするところからはじまる。外川との門戸となっていた歴史的重要性が強調され、大浦天主堂などの映像が旅行記ふうで紹介された。おそらくは皮肉な意味合いを込めて次のように指摘されている。「家並みの立ち並ぶ丘陵に囲まれた長崎は、日本で最も美しい絵に描いたような港町である。正確に言えば、絵に描いたように美しい港町であった」。広島と同じよ

うに、こうした都市の特徴は原爆によってすべて消し去られ、このうえなく強力な参照地点、すなわち爆心地で置き換えられたのだ。

長崎編も、爆心地を取り囲む同心円上のガイドラインに依存している。しかし、広島編の映画製作者が無意味だとして除外したものを啓示していた。「長崎での生物学的研究」には、長崎県農務課長だった男性の自宅の庭の例が示されている。ナレシオンによれば、この男性は自宅と妻子を失ったが、自分の家から立ち去ることを拒んでいたのだ。科学者が注目するのは、地中の残留放射能が彼の庭の植物に及ぼす影響だ。一方、映画製作者は、同じ庭を使って、科学的な霧田宮を束の間壊すようなちょとしたメロドラマを加えたのだ。

こうした瞬間は広島編にはない。広島編では、「もの」は単に「データ」として扱われているだけである。「一般被爆者」で広島赤十字病院を取り上げているのだが、コンクリートの本館が焼け残ったことに触れるだけで、わずかな皮肉すらもない。ある建造物の受けた損害は、その建造物が原爆投下以前に持っていた機能よりも重要なものであり、原爆投下以前の機能など原爆の論理にとっては何の意味もないわけだ。ところが、長崎編の一般被爆者はまったく異なっていた。それぞれの建造物の爆心地からの距離を記録する、という決まりに注意深くしたが、一方で、ナレーターは、それぞれの建造物でどれだけの人間が殺されたかの記録を決して怠らない。さらに建造物は明らかに細心の注意を払って選ばれていた。町工場、刑務所、学校、病院、兵器工場。兵器工場はわかりやすいアロニーだ。ここで作っていたのは、真珠湾（パールハーバー）で使われた航空魚雷だったのである。「長崎に関する物理学報告―熱」でも意味のある対象が注意深く選ばれていた。浦上天主堂の場面。ロングショットから次第に近く寄ってきて、原爆の熱で傷ついた石造りの聖像の顔がアップになる。黒い無げ跡はまるで涙のようだ。遠くと近く、無関心と感情への可能性―この両者の間の構造的な動きは、長崎編を通して繰り返される。

こうした動きがどこよりも強く現れていたのは、長崎編の「人体への影響」である。この映画の冷徹で科学的な枠組みは、破壊と暴力の集積に圧倒されたのだ。すでに広島編でも、原爆の人体に及ぼす影響は臨床用語を容赦なく使って紹介されていた。広島編の「人体への影響」は長くわかりづらい。冷やかな医学用語を使った



ナーションは、専門家でない人間にとつては理解不能なものだ。人間の身体が陳列され、犠牲者は自らの傷をさげ出しながらカメラの前でポーズをとる。クライマックスは人体の解剖と人体組織の顕微鏡撮影。こうした広島編とはまるで対照的に、長崎編の「人体への影響」は短音階の音楽ではじまった。画面は犠牲者を次から次へ映し出していく。ナーションは、わけのわからない科学的な専門用語ではなく、原爆投下によってそれだけの人が受けた傷を淡々と描写した。床に横たわる母親と子ども。放射能の影響で頭髪が抜け落ちた二人の姉妹。妹の左手の指は、やけどのために黒くかかっている。水痘症状を起こして口がぼつかりと開いてしまった男の子。空中で鳴りやんでいた音楽が再び流れはじめ、次第に高まる恐るべき暴力のクライマックスは、特設救護病院の窓の外を見つめる幼い男の子——ほとんど頭髪がない——の映像で静かに終わる。この場面に至るまでにすでに二時間を超え、観客の心は麻痺しているかもしれない。しかし、科学的な調査を選り抜いて人間の痛みを強調した一連の場面設計は、長崎編に、決して無関心でないものを染み込ませている。つまりこういうことなのだ。「広島・長崎における原子爆弾の効果」は、爆心地の観点を決して完璧に表現しきっていたわけではない。しかしながら、カメラの絶対的な無関心をこまごまで具体化した映画やビデオ作品はほとんどない、ということも事実なのである。それだけにカメラの絶対的な無関心は、——不愉快なことに——ほかの映画製作者にとつてきわめて魅力的なものとなっている。認めがたいことではあるのだが、ここには危険な快楽が存在する。後に続いた映画製作者の作品は、抵抗しようという誠実な意図を持つていたにもかかわらず、覆い隠された爆心地の力と魅力とを流用しようとする意思に駆り立てられていた。「ストロクフィルム」として「広島・長崎における原子爆弾の効果」を活用することは、この意味でまさに「共食い」(Goryphilia)として考えられるだろう。伊東をはじめとする日映のスタッフは、彼らにできる限られた範囲で原爆の観点を内側から崩そうとした。ところが後に続く映画製作者は、その映像を共食したのだ。想像された恐怖の図像としてのカニバリズムは、私たちの身近な議論にふさわしい嫌悪感、たとえば誰かが死んで犠牲者となることへの恐怖、といったもの結びつく。歴史的に共食いは、他者を「未開人」へと変える忌まわしい非難として使われてきた。しかし、戦後の映画製作者がこの映画をどのように利用してきたかを理解するために、別の見方からカニバリズムを考えてみた

い。共食いする者が儀礼的な風習として人間の身体を食らうのは、他者の呪術的な力を取り入れるためであった。カニバリズムは、儀礼的なドラマの一部分として行われてきたとさえ言える。消費されるもの持つ向からの特質を獲得する手段であり、他者の身体を吸い取り専有することもある。共食いする者は、他者の持つ力を切り縮めて我がものとするわけだ。この意味でカニバリズムは、改作と流用のための表現技法として、映画製作者の使う常套手段そのものである。共食いは、日映のスタッフがこの映画を完成させる以前からはじまっていた。日映東京本社は、スタッフの集めてきた広島編の映像を一九四五年九月二日付「日本ニユース」で使っている。しかし、その次に公然と行われた共食いは、爆心地の魅力に圧倒された観客の存在を明らかにしていた。一九四六年夏、アメリカ政府は、犠牲者の最も悲惨な場面をパラマウント・ピクチャーズに対して公開し、その映像はヒキニ環境における核実験の様態を伝えた「パラマウント・ニユース」の中で使われている。この映像について報じた「ニューヨーク・タイムズ」の短信は、淡々と事実を伝える中にも、恐怖と懸念がにまじった様子を見せていた。「犠牲者の大部分は、アセチレントーチでやけどを負ったかのように見える」。人々の反応を探るためのもっとよい手ばかりは、この記事を書き広げよう。パラマウント・ピクチャーズには、この映像の扱いがわからなかったようだ。広告にはヒキニ環境での核実験をはっきりと強調していて、日映のフィルムについては目立たないようになっている。

### かつて撮影された中で最も刺激的な映像 最初の中核実験がもたらした 衝撃的な地殻隆起

押収したスタッフの映画で見る原爆爆後の広島の後遺症

こうした痛み深さは長く続かなかった。映画装置と爆心地の結合の中で表明された強力な魅力は、観客の心を

たちまちのうちにとらえたのである。翌日の広告に観客と同じような反応を示している。ヒキニ環礁での核実験は「の次とされ、これから見るであろう観客の欲望にはつきりと訴えかけていた。ポールド体の大きな活字が使われ、興奮した調子の言葉が選ばれている。

### かたわらになつて焦げた犠牲者 映像は恐るべき苦痛を描き出した

爆心地の絶対的な無関心とその暴力に心を引きつけられることは、原爆投下にはつきり可能になった。しかしこれ以来、原爆投下は爆心地の領域の外へ移動しつつ、網の目のような人々の言説の奥深くにゆつくりと積み重ねられていった。書かれた歴史、回顧録、そしてほかの映画の枠組み——「オリジナル」のフィルムはこれらと不可分になっているし、それらのものを通して経緯されるようにもなった。原爆の観点は覆い隠され、かくして原爆の持つ潜在的な力は劇的に高まったのである。

占領下で沈黙を強いられた後、亀井文夫（生きていてよかつた）一九五六年やフラン・レネ（二十四時間の情事）一九五九年といったさまざまな映画製作者が、日映のスタジオによって隠された音の入っていないフィルムを共食いしはじめた。一九六七年に日本に返還されたフィルムは、文部省と仁科記念財団によって上映禁止とされている。しかしこのフィルムは、アメリカ国立公文書館（NARA）にあるマクガザンのプリントをコピーしたに過ぎない。類のない情報公開策をとっているNARAでは、パトリックドメインのフィルムはどこも誰であつても複写を許されるのだ。人類すべてのためにこの映画がNARAに預けられたときから、資料へのアクセスに価値を置くNARAによってこの映画が保護されたときから、世界中の映画作家やビデオアーティストはこの映像を共食いしはじめた。共食いは、エリック・パトナウとポール・ロンダの雄弁ではあるけれども控えめな「ヒロシマ・ナガサキ——一九四五年八月」（Hiroshima-Nagasaki: August 1945-1970年）ではじまつた。フィクションを作るほとんどすべての映画製作者は、きわめて間接的なやり方で——隠喩やSFを通して——

原爆攻撃の表現に近づこうとするだけだ。ところがドキュメンタリー映画の製作者は、果敢にも爆心地へ一直線に向かつていく。人間の身体を映したドキュメンタリー映像は、絶え間ない再流用と回復の過程にもかかわらず、爆心地の絶対的な無関心となつていく。いしながら、こうした映像は、絶え間ない再流用と回復の過程にもかかわらず、爆心地の絶対的な無関心となりがり続け、ドキュメンタリー映画の製作者と観客に対して強力な魅力を持ち続けている。フィクションを作る映画製作者とは異なり、ドキュメンタリー映画の製作者は、表現の不可能性を有効に利用した。「広島・長崎における原子爆弾の効果」の断片を持ち出し、消費すること、彼らはこの映画の持つ恐るべき力を取り入れたのだ。原爆の残骸で無味乾燥な暴力にかけられた覆いを引きはがして、その暴力を垣間見せる。そして彼らは、我々が果たした力を通して、映像の中にあるエネルギーを解き放つのである。そのエネルギーを新たな種類の抵抗へと転じるために。

こうした貴重な努力を通じて、世界中の映画製作者は「広島・長崎における原子爆弾の効果」を記憶の保管庫へと変換したのだ。粉川哲夫が示唆しているように、この原爆映画は、「映画」や「ビデオ」、あるいは「テレビ」といった範疇をはるかに超えている。映像はフィルムの乳剤からはがされ、共食いに利用できる原爆映像という虚像に変えられた。日映のスタジオが広島と長崎の廃墟の中で露光した現実のセルロイドは幻のままである。しかしその映像は、私たちの意識も含めた考えうるすべてのメディアを通して、地球上にはばまかれた。核兵器は、爆心地の論理を生きた人々によって今もなお製造され続けている。それにもかかわらず彼らの成果が人類への攻撃で使われていない理由の一つは、「広島・長崎における原子爆弾の効果」の恐るべき無関心な映像が私たち一人ひとりの意識の中へ送り込まれてきたからだ——私はそう考えたい。

被爆者たちの現実の苦しみは歴史の中に遠ざかりつつある中で、体験の再加工と記憶の再補充はますます重大な問題となっている。だからこそ、共食いの呪術的な論理を免れた一つの流用は、おそらく最も重要な流用でもある。四人の日映スタジオの大胆な反抗を、ある種継続し完結させる行為の中で、日本の市民団体は、フィルムが爆心地に関する東宝の疑わしい主張や、文部省によるこれ以上の上映禁止措置を出し抜くための運動をはじめた。一九六〇年代はじめ、「子どもたちに世界に」、被爆の記録を贈る会」は寄付を募り、USSBの撮影したカ

「フィルム」や「広島・長崎における原子爆弾の効果」などをNARAから購入して本国に帰還させたのである。爆弾の記録を贈る全<sup>59</sup>によって、「広島・長崎における原子爆弾の効果」は全国三カ所でノックアウト映されていく。オリジナルのフィルムを購入したのは、爆心地の魅力に抵抗する独自の映画を編集するためであった。爆心地の力を共食いするのはなく、ほとんど忘れられた(あるいは単に避けられてきた)点へ再度注意を向ける。……<sup>60</sup>「犠牲者の観点による映画作りである。

「もういさななく強力な爆心地の観点ではなく、被爆者の観点を用いるに当たって、「被爆の記録を贈る全」は日映やUSBSのカメラがとらえた生存者を探し出している。被爆者の映像を公開することに対して、直接的許可を求めたのだ。「被爆の記録を贈る全」の作る映画や書籍、上映活動は、撮影された人々の体験を中心にすえている。流用した映像——警察の鑑識写真のようなもの——は、自らの体験を証言する犠牲者の現在の映像として配置された。こうした向かい合わせの表現は、被爆者の人間性を見失うことなく、彼らの悲劇を描き出していく。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、これこそがヒクシヤ・シネマの観点なのである。

八月後継「原爆から五ヵ月後の撮影時期にも、毎日体の両側に血腫が流れて、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。冬なのに体には毎日クワがわいて、取ってもらおうのが大変だった。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。上<sup>61</sup> 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

リダ・C・アリック

彼 語 我一語 秋深みかも——高浜虚子<sup>62</sup>

黒澤明監督の映画「八月の狂詩曲」(一九九二年)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——ということで、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・ギズ)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ったのだ。

「八月の狂詩曲」の長所短所とも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材さ、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、無垢のゆがみといふことで、小津安二郎、清水宏、木下重介といった監督による映画群の基底に流れている。少し若手を挙げられ

36. 1) ① Attention Keenontanion Branch) on June 11, 1949. 国立国会図書館.  
 2) 大沢達夫・八木保太郎・伊藤武郎 (座談会) 『日本映画の運命』(『キネマ旬報』1949年特別号) p. 14.  
 3) CIEの「特異の集の子供たち」についてのコメント。国立国会図書館蔵書(日展文庫 (1948年7月13日付)。この映画に関するCCDの1948年7月15日付メモによれば、CIEのジョー・イシカワがCCDに対して、広島と原爆についての会話を削除するよう要請している(CCD's file on Movie Films (Censorship) of 1948. Box #331-8579, NRC)。こうした措置は、重要事項に関するCIEの真確説であろう。  
 24 ジョーゼフ・シ・アングラウンからの筆者あて私信 (1986年12月)。  
 25 映画「原爆の子」は、英語圏では *Children of Hiroshima* (広島の子) として知られている。内容については以下の文献を参照した。「吉村公三郎と新藤兼人」(『フィルムレビュー』62号 (1980年) p. 33, 『日本映画作品全集』(キネマ旬報社 1973年) pp. 100, 尾立和「プロデューサー 群雄伝」(『キネマ旬報』1989年9月下旬号) pp. 168-171, 『プロデューサー 群雄伝』34) (『キネマ旬報』1989年10月上旬号) p. 126-129。  
 26 内容は『日本映画作品全集』p. 220による。[日教組と「原爆の子」]「ひろしま」との関係については、本書第5章を参照。「ひろしま」の内容については、ミック・アロザリック 和波雅子訳『日本映画における広島・長崎』(ラヤ・モリオカ・トマスキーニ編 上屋由香訳「核時代に生きる私たち」時事通信社 1995年) pp. 157-160も参照——訳注)  
 27 CIE's file on the film, Box #331-5267, NRC. 予告編についてのCIEのコメント。国立国会図書館蔵書(1950年9月8-12日付)。  
 28 「占領下の日本映画」(『フィルムレビュー』7号 1972年) p. 35。木下恵介監督は、1983年、永井博士の同名作品(大日本建業会議社 1948年、中央出版社 1983年など)を原作として「この子を養って」を作っている。  
 29 モニカ・アラウ [検閲]1945-1949] pp. 133-143。  
 30 松浦健三「占領下の言論弾圧」(相良竜介編『ドキュメント・昭和史 第6巻 占領時代』平凡社 1975年) p. 266。(原書掲載の論文と「天皇と接吻」では、大田祥子「屍の街」も1949年に出版を許可されたところだが、これは事実誤認である。大田が「屍の街」を書き上げたのは1945年11月で、中央公論社から1948年11月に出版された。このとき、検閲によって「無欲顔貌」の章が削除されている。[屍の街]の検閲については、ジェイ・ルービン 土屋由香訳「平和」の武器としての原爆——占領下における原爆文学の検閲」(ラヤ・モリオカ・トマスキーニ編「核時代に生きる私たち」) pp. 116-124を参照——訳注)  
 31 原爆投下の体統をより成熟して描くようになった最近の日本映画としては以下のものがある。広島で放映した中沢啓治の同名マンガ(汐文社 1975年、中公文庫コミック版 1998年)を原作にしたアニメ「はだしのゲン2」(平田敏夫監督 1987年)。この映画では、主人公である小学校4年生のゲンが、母親や友達と原爆投下後の広島でいかに生き抜くかを描いている。長崎で放映した井上光晴「明日——一九四五年八月八日・長崎」(集英社 1982年)を原作にした「TOMORROW/明日」(黒木和雄監督 1988年)。原爆投下前24時間の長崎の人々の日常生活を描く、という珍しいアプローチを採用した。井伏鱒二の同名小説(新潮社 1966年、新潮文庫 1970年、1985年)を原作にした「黒

い樹」(吉村吉平監督 1989年)。原爆投下直後の数年間の広島の高橋一家族の日常生活に焦点を当てている。村田賢代子「幻の中」(文藝春秋 1987年)を原作にした「八月の狂詩曲」(黒澤明監督 1991年)。長崎の家族三世代の関係と、戦争の記憶がそれぞれの世代にいかた影響を及ぼしているかを描いた。

第六章 中心にあるかたまり——「広島・長崎における原子爆弾の効果」

- 1 本稿で利用した調査資料を集めるに当たって、ダニエル・マラガザン、エリック・バーナード、ビル・マーズ、福嶋行雄の各氏にお世話になった。記して感謝の意を表す。なお、翻訳の過程でいくつかの問題点や事実誤認を発見した本稿の翻訳者にも感謝する。
- 2 鶴見俊輔と粉川哲夫「人間が去ったあとに」(福嶋行雄編『マーズ・ノーネス編「山形国際ドキュメンタリー映画祭91 パールハーバー50周年」(日米映画展) 創人堂 1991年) p. 156。『日米映画展』は、山形国際ドキュメンタリー映画祭(91)のサブイベント「パールハーバー50周年 日米映画展」の取用カタログである。このカタログの主要部分は、清水晶ほか「日米映画展——パールハーバー五十周年」(青弓社 1991年)として出版された。本稿の翻訳ではカタログから引用し、誤字・誤植は適宜訂正した——訳注)  
 3 たとえば三木茂は「幻の原爆映画を描った男」なのである(宇野賢治男「幻の原爆映画を描った男——三木茂 映像に賭けた生涯」共栄書房 1982年)。また、ハリー・ミムラの伝記を書いた本の帯には「『幻の原爆フィルム』を撮影したのは私だ!』と書かれていた(工藤美代子「豊洲からヒロシマへ——映画カメラマン・ハリー三村の人生」晶文社 1985年)。  
 4 瓜生は、伊東と会う前の話し合いの内容について記している(瓜生忠夫「戦後日本映画小史」法政大学出版局 1981年 pp. 2-11)。また、原爆投下直後の広島を撮影したカメラマンがいたことについても指摘している。Kyoko Hirano, *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema Under the American Occupation, 1945-1952*. Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1992. 本書第五章の平野論文も参照。(平野共余子「天皇と接吻」(葦思社 1998年)も参照——訳注)  
 5 井上壽恵男(当時は伊東壽恵男)「忘れな草」(自費出版) p. 85。(ローネスが引用しているのは井上壽恵男「映画への思い出」(自費出版)であるが、著者の井上氏に確認したところ、「映画への思い出」はすでに残部がなく、その後に書いた地方公務員時代の思い出を合わせた「忘れな草」がある、とのことであった。本稿の翻訳では「忘れな草」から引用し、誤字・誤植は適宜訂正した。訳者のために「忘れな草」を送ってきた井上氏に感謝する——訳注)  
 6 井上壽恵男「忘れな草」 pp. 86-89。  
 7 加納竜一「ようやく手にした幻の原爆映画」(『キネマ旬報』1968年1月下旬号) p. 72。  
 8 「没収された原爆フィルム」(テレビ東京 1990年8月4日放送)でのインタビュー。(なお、この番組で使われた「広島・長崎における原子爆弾の効果」の映像は、文部省パブリック(注35参照)と、日本映画社(日映)のスタッフが撮影したフィルムである——訳注)  
 9 “馬の死体”とは、「戦ふ兵隊」(亀井文夫監督・三木茂雄監 1940年)の有名な場面。すなわち中国戦線で日本軍に見捨てられた軍馬を映した長回しの場面への言及である。田舎道で1頭だけ取り残された馬が膝を折って倒れ、そして死んでいく。この忘れな死

- の場面は、日本戦争を戦う両軍の苦しみを表現している。『飛ぶ鳥撃』が上映禁止となり、後に佐佐木が特別展で上映されたのも、この場面が「国をなやませる」。
- 18 宇野浩徳男『32の破壊映画を撮った男』pp. 39-41。
- 19 Erik Barnouw, 'Iwasaki and the Occupied Screen', *Film History* 2, 1988, p. 342. (岩崎昶「占領されたスクリーン——わが戦後史」(新日本出版社 1975年) p. 127にも同様の記述がある。「現地でカメラが自撃し記録したすべての事実を私の網膜はのりなく吸収した。」「占領されたスクリーン」も資料的価値はきわめて高い——訳注)
- 20 井上篤忠男「忘れな草」 pp. 89-103。
- 21 井上篤忠男「忘れな草」p. 104。
- 22 Averill A. Liebow, *Encounter with Disaster: A Medical Diary of Hiroshima 1945*, New York: W. W. Norton, 1970, p. 194
- 23 「収められた原爆フィルム」でのインタビュー。「収められた原爆フィルム」で、相原秀文はこう語っている。「この映画を作るに当たっても、リボーンは再三「アインハルス・カペル」という電報を打たせろと云うね。なぜリボーンがぼくを呼ぶ権利があるか、用があるか、ぼくは知ったことかやないんです。……一切返事をしなかった」——訳注)
- 24 「収められた原爆フィルム」で撮影された資料による。オリジナルはリボーン夫妻、キヤロラン・リボーンが所有している。
- 25 Albert H. Schwichtenberg, memo to G-2 GHQ AFPAAC, APO 500, Advance (28 December 1945). [Daniel A. McGovern Collection].
- 26 Daniel A. McGovern, Subject: Japanese Motion Picture Film of Hiroshima and Nagasaki, memo to Lt. Col. Woodward (29 December 1945), p. 2. [Daniel A. McGovern Collection]
- 27 Walter A. Ruck, memo to Headquarters, United States Strategic Bombing Survey, APO 181 (attn. Lt. Col. Woodward) (3 January 1946). [Daniel A. McGovern Collection].
- 28 William I. Castles, 'Subject: Documentary Atomic Bombing Film' [attn. Mr. Akira Iwasaki, Manager], memo to Nichiei (11 January 1946). [Daniel A. McGovern Collection].
- 29 本稿では主として書かれた資料に注目しているが、ここでは語られた言説、つまりゴシップや映画の常識として伝えられてきた伝説にも言及してみた。書かれたテキストに関して言えば、引用文献にあるようなさまざまな議論をざっと眺めれば違いはすべにわかる。ところが、筆者が1990年代に関係してきた語られた言説ははるかに矛盾に満ちていて、実に壮観であった。
- 30 このことはほかの可能性を除外するものではない。岩崎は、英語で書かれたメモのややあまい言を同じを誤解したのか、あるいはざりざりまでほかの人間に告げなかったのか。
- 31 強制的、あるいは暴力的に収められたという話は明らかにマクガヴァンを知り過ぎていて、彼はここで示したような見方を最大限に強調した。また日本映画社(日映)に役務を引き受けさせるための購入命令についても指摘している。一方、「補給物資あるいは役務

に関する領収書」(Receipt for Supply or Service)をまじり、1945年11月13日 108頁、66ページである。これには、船載スクリーンが長崎で留置されたこと(11月13日、90頁、原フィルム、録音、字幕製作、インタビュー(挿入前編)と地図のラフスケッチ、録音、録音、ラレーン・ジョンソン、現像、編集、時間外労働、運送、燃料に15,000、5,000、600円の代金が含まれていた(Procurement Number SC-871-PD 200-46, dated 30 March 1946)。これらの費用は岩崎がサインしたメモにもとづくもので、そのメモには合計31万4,999円と記されている (Iwasaki Akira, 'Statement of the Production Cost on 'Effects of the Atomic Bomb'', undated) [いずれの資料もマクガヴァン・コレクションによる]。

25. 'Film of Atomic Bombings Discovered Hidden Away', *Japan Times* (international edition), 33,52, 27 December 1994, p. 3.
26. 谷川義雄「ドキュメンタリー映画の原点——その思想と方法(改訂版)」(風潮社 1977年) p. 220. (引用部分は、加納竜一・水野肇「ヒロシマ二十年——原爆記録映画製作者の証言」(弘文堂 1965年) pp. 142-143である。「ヒロシマ二十年」も資料的価値はきわめて高い——訳注)
27. 井上篤忠男「忘れな草」 p. 109。
28. ロバート・J・リフトン 柳井迪夫ほか訳「死の内の生命——ヒロシマの生存者」(朝日新聞社 1971年) p. 411。
29. リフトン「死の内の生命」 pp. 409-410. 四十七士の「たとえは、『原水爆時代』にもある」として、今題註「原水爆時代——現代史の証言 上・下」(三一書房 1959・60年)を挙げている。
30. 筆者によるインタビューおよび筆者あて私信。
31. Mark Gayn, 'Jap Film of Atom Bomb Damage En Route Here', *Chicago Sun Times* (Evening Edition), 13 May 1946, p. 8 この記事は、INS通信社経由でも配信されている。見出しは「原爆映画大作『アメリカへ』(Atomic Bomb Film Epic Enroute to U.S.)」。「マクガヴァン・コレクション」はこの記事の切り抜きがあるが、日付や掲載紙などの情報は不明である。(岩崎昶「占領されたスクリーン」 p. 140および加納竜一・水野肇「ヒロシマ二十年」 pp. 141-142によれば、アメリカ占領軍機関紙「パシフィック・スターズ・フレンズ・ストライプス」(1946年5月16日付)が、INS通信社の配信記事掲載している。なお、グライソンの「ニッポン日記」(井本威夫訳 気楽書房 1963年)には、東京で行われた上映会の記述はない——訳注)
32. 日映の撮影した「広島・長崎における原子爆弾の効果」が機密指定された後も、マクガヴァンとグライザーは映画製作の可能性を追求し続けていた。素材とするのは、ハリウッド・フィルム・ラボとスワナッチとグライザーの計画では、訓練映画を5本、さらにルーナム・ブラスザースが劇場公開向けの製作する長編ドキュメンタリー映画を1本、ということになっていた。ルーナム・ブラスザースは「アメリカ陸軍航空隊による戦略爆撃の結果として、日本の経済、文化、政治状態にどんな影響が現れたか……」こうしたことを見せる教化的目的の「ドキュメンタリー映画を製作したい」としている (Anderson Orville, 'Subject: Preparation of Documentary and Training Films for the Army Air Forces', memo to Commanding General, Army Air Forces, 10 July 1946)。

原稿は、1952年11月、その映画制作に反対していたUSSRのソビエト共産党から上級官へと機密指定等級を下けられ、その間に「ソビエト共産党の訓練映画を完成させたのである。題名は次の通り。『広島に對する原爆の効果』(The Effect of the Atomic Bomb Against Hiroshima)、『長崎に對する原爆の効果』(The Effect of the Atomic Bomb Against Nagasaki)、『原爆の医学的側面』(The Medical Aspects of the Atomic Bomb)、『日本に對する核攻撃の効果』(The Effect of Nuclear Attack Against Japan)、『地上爆弾攻撃の効果』(The Effect of the Aerial Bombing Program) (Jordan H. Austin, Subject Classification of U.S. Strategic Bombing Survey Training Film Project, memo to Commanding General, Air University, Maxwell Field, Alabama, 12 April 1947)。いずれの資料も「ソビエト共産党」による。〔歴史——核狂乱の時代〕(明仁進監督 1983年)では、「ソビエト共産党の製作した訓練映画『広島・長崎に對する原爆の一般的效果』(The General Effects of the Atomic Bombs on Hiroshima and Nagasaki)が紹介されている。この映画はUSSRのソビエト共産党が利用したものであるが、人体への影響については触れられていないという——訳注〕

83 これらの素材は、1994年、ノートン空軍基地の閉鎖にともない姿を現した。本稿執筆時点では、アメリカ国立公文書館(NARA)に所蔵されている。詳細は注35を参照。

84 日本映画社(日映)のスタックが隠したフィルムは以下のような経過をたどっている。アメリカ占領当局は、占領期間中、原爆投下というテーマの表現は次第に強制されていた。そのため日映のスタックが隠したフィルム——7巻から13巻まで諸説ある——は、1952年まで三木映画社の現像所に預けられていた。占領が終了した後、岩崎栄、加納竜一、伊東壽恵男の3人はフィルムを回収しようとしたのだが、ここで東宝に出し抜かれた。こうして日映は東宝傘下に入って日本映画新社(日映新社)となり、東宝がフィルムの権利を主張したのだ。製作に当たって文部省とアメリカ戦略爆撃調査団(USSBS)からの支援があったことを考えると、フィルムの権利に関する東宝の主張は疑問である。しかし今日に至るまで、東宝はこの映画をしっかりと確保している。

1950年代から60年代にかけて東宝は、このフィルムの使用を一握りの映画に制限した。政治的な動機と自社作品の外国市場に影響を与えることへの懸念、という東宝の意思に気づいた多くの人は、こうしたやり方に憤りを感じている。戦後をはじめこのフィルムを流用した作品は、1952年8月15日に公開された「朝日ニュース」の原爆特集号(第363号)である。題名は「原爆犠牲第一号」。「広島市は死の街と化し、寂として声もなす」とされていた(日映新社は朝日新聞社と提携し、「日本ニュース」は「朝日ニュース」となっていた——訳注)。「朝日ニュース」は日系アメリカ人向けにハワイでも公開され、ここでアメリカ政府の注意を引くことになる。駐日アメリカ大使館は日映新社に説明を求めたが、結局は何もできなかった。占領は終結していたからである。この一件は、プリントをアメリカ側に提供して落着いたようだ(このプリントもまた消失している)。「朝日ニュース」への反響は大きく、日映新社は「原爆の長崎」全2巻(1952年)を製作、東宝系で公開した(宇野實佐男 [幻の原爆映画を撮った男] p. 44)。

これ以後、日映のスタックが隠したフィルムの映像は、いくつかの映画で利用されている。憲法擁護国民連合と日本労働組合総評議会(総評)が企画し日映新社が製作した「永遠なる平和を——原水爆の惨禍」(1954年)、スラウェーデンのミネルヴァ・インター

「朝日ニュース」の原稿は、1952年11月、その映画制作に反対していたUSSRのソビエト共産党から上級官へと機密指定等級を下けられ、その間に「ソビエト共産党の訓練映画を完成させたのである。題名は次の通り。『広島に對する原爆の効果』(The Effect of the Atomic Bomb Against Hiroshima)、『長崎に對する原爆の効果』(The Effect of the Atomic Bomb Against Nagasaki)、『原爆の医学的側面』(The Medical Aspects of the Atomic Bomb)、『日本に對する核攻撃の効果』(The Effect of Nuclear Attack Against Japan)、『地上爆弾攻撃の効果』(The Effect of the Aerial Bombing Program) (Jordan H. Austin, Subject Classification of U.S. Strategic Bombing Survey Training Film Project, memo to Commanding General, Air University, Maxwell Field, Alabama, 12 April 1947)。いずれの資料も「ソビエト共産党」による。〔歴史——核狂乱の時代〕(明仁進監督 1983年)では、「ソビエト共産党の製作した訓練映画『広島・長崎に對する原爆の一般的效果』(The General Effects of the Atomic Bombs on Hiroshima and Nagasaki)が紹介されている。この映画はUSSRのソビエト共産党が利用したものであるが、人体への影響については触れられていないという——訳注〕

現在、アメリカ政府は「広島・長崎に對する原子爆弾の効果」をパブリックドメインと見なし、アメリカ国立公文書館(NARA)を通して自由に購入できるようにしている。ところが東宝は、この映画についての法的権利をいまだに主張し続けている。1991年、福嶋行雄と筆者が山形国際ドキュメンタリー映画祭でこの映画のオリジナルを上映した際にも、東宝の許可を求めなければならなかった。私たちが上映に使ったのは、「平和博物館を創る会」(後述する「核爆の記録を贈る会」と同じ団体。注59を参照)がNARAから購入したプリントだったにもかかわらず、である。幸いなことに、日本以外の映画やビデオのメーカーはこうした問題に気づかず、この映画をパブリックドメインと見なしている。(日映のスタックが隠したフィルムについては、「中国新聞」1993年12月21日付朝刊で「GHQの没収された秘蔵 原爆記録フィルム 陽の目」として報道された。記事によれば、「広島・長崎に對する原子爆弾の効果」に収録されていない場面もあるようだ。このフィルムも含めた原爆関連の資料映像については、日本映画新社事業部 (tel:03-3442-7251) まで問い合わせのこと——訳注)

35 「ワグガゲン」のフィルムは以下のような経過をたどっている。  
「広島・長崎に對する原子爆弾の効果」が機密指定された後、「ワグガゲン」は、モノクロとカラーのフィルムをすべてオハイオ州ライオン空軍基地に持ち込んだ。そこで彼は自録を作成し、アメリカ戦略爆撃調査団(USSBS)の撮影したカラーフィルムを使って訓練映画をまとめたのだ(注32を参照)。「ワグガゲン」が「広島・長崎に對する原子爆弾の効果」の16ミリ縮小版プリントを作成したのは、昇進して別の軍務につく直前である。面倒なことになるかもしれないが、たとえオリジナルのフィルムが消失しても、将来の世代がこの映画を手に入れるようにしておく必要がある、と「ワグガゲン」は考えていた。「ワグガゲン」が作成した16ミリ縮小版プリントの管理番号はUSAF 17679である)。ひそかに作られたこのプリントがアメリカ国立公文書館(NARA)に所蔵された年月日ははっきりしない。NARAの記録では1950年代に機密指定を解除された(工藤美代子「型林からヒロシマへ」 p. 209)。

いずれにせよ、アメリカ政府が「広島・長崎に對する原子爆弾の効果」の公開を拒絶した理由は政治的なものであった。「ライオン・ヘラルド」は消息筋の権威として、アメリカ政府が公開しないのは日米関係を損なう恐れがあるからだ、と伝えている(The



41. 藤沢代子「平和博物館を創る会」(1991.4.14.58頁)『中国語』1991.4.14.15.
42. 谷田長雄「ドキュメンタリー映画の原典」p.221.
43. 伊東、フクガワケンそれぞれとの対話およびインタビュー(福嶋行雄と筆者による)。1991年、山形国際ドキュメンタリー映画祭で「広島・長崎における原子爆弾の効果」上映を準備した際に行われた。
44. 福嶋行雄「編者あとがき」(『日米映画戦』)p.175.
45. この映画も新しい困難に直面して、最終的には上映禁止となった。平野共余子は、この映画の製作について述べた連史を著している。Hirano, *op. cit.*, pp. 122-145 (平野共余子「文庫と接吻」『第三部 大東の船』丸井出版、1997)
46. 野田真吉「伊東寿男論ノート」p.21. [同じ論文の別の箇所では「徹底した写実的なドキュメンタリーの作風」と指摘している。—訳注]
47. この映画は、東京国立近代美術館フィルムセンターに所蔵されている。
48. 永井秀明「10フット映画世界を回る」(朝日新聞社、1983年) p. 39. [菊池敬吉は陸軍の情報誌「FRONT」(1942年2月創刊)にも参加した報道写真家であった。略歴と作品は「平和博物館を創る会」のウェブサイト (<http://www.peace-museum.org/index.htm>) で閲覧できる。—訳注]
49. Bill Nichols, 'The Voice of Documentary', *Film Quarterly* 36:3 (Spring) 1983, pp. 17-30. Bill Nichols, *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, pp. 128-133.
50. 鶴見俊輔&粉川哲夫「人間が去ったあとに」p.161.
51. Paul Virilio, trans. Patrick Camiller, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, New York: Verso, 1989. 上野俊哉「他者と機械」(『日米映画戦』) pp. 61-85. 阿部・ローク・ノーネス「上映作品解説——「ジャックのゼロ戦」(『日米映画戦』) p. 264-266.
52. 丹生谷賢志「映画／エヒリアム／自由」(『日米映画戦』) p. 135.
53. 鶴見俊輔&粉川哲夫「人間が去ったあとに」p.159.
54. 伊東寿男との対話およびインタビュー(福嶋行雄と筆者による)。1991年、山形国際ドキュメンタリー映画祭で「広島・長崎における原子爆弾の効果」上映を準備した際に行われた。
55. 映画におけるすべての暴力は、カメラの持つこうした特質を利用しているのだが、とりとめのない映画のしきたりの中に覆い隠してしまう。観客は、すばらしき無関心の不気味な姿を垣間見るだけなのだ。困ったことに、私たちはここで爆心地の魅力にも向き合ってしまう。「博士の異常な愛情」又は私は如何にして心配するのを止めて水爆を受すようになったか」(ヌタソニー・キューブリック監督、1964年)の副題が示めるアイロニーであるのは、私たちが爆心地の魅力を理解しているからなのである。日映のヌタソニーの撮影と編集の仕方を定着つけた原爆の観点は、最近では、逆航ミサイルの先端に装着されたビデオカメラを通して言葉通りのものとなっている。高岸敏彦中、バグダッド市街への「外科的な」攻撃において、それぞれの爆弾は自らの爆心地への到着の模様を記録していた。映像は不鮮明で、音の入っていない、絶対的に無関心なもの。爆弾

の爆点を記録する間、世界は博物館の念を置いて存在し、平和を望む者がいたのである。よりしたるを引きつける状態は、映像が人々の意識に映い込まれるにつれて直ちに消えていった。爆弾の存在は、その潜在的な力を内に秘めて鎮静ながらも、覆い隠されたのである。

56. 「日本ニュース」第257号「原子爆弾 広島市の惨害」である。アメリカ国立公文書館(NARA)でこの映画についてのメモを閲覧した「朝日新聞」は、1994年10月6日付朝刊に「GHQ、原爆映像の上映中止検討 検閲への反発恐れ不問に」と題する記事掲載している。この記事では、民間情報教育局(CIE)のライヴ・リポート・コンラドと、民間検閲支隊(CCD)のC・B・リースとの間でやりとりが紹介されている。占領当局の「検閲体制が敷かないうちに世に出てしまった」この映画について、コンラドは「実際にカットされたナレーションに触れており、封切り前には見た可能性もある」が、リースは「封切り後になってあわてた様子がうかがえる」。コンラドは題名の変更を勧告したが、結局CIEもCCDも、検閲が論議を呼ぶことを恐れて上映を許可しなかった。Hirano, *op. cit.*, pp. 59-60を参照。[平野共余子「天皇と接吻」p. 96および本書第五章 p. 102も参照。なお、加納竜一・水野肇「ヒロシマ二十年」pp. 30-32によれば、「広島・長崎における原子爆弾の効果」のために撮影されたフィルムは「日本ニュース」第257号では使われていないようだ。—訳注]
57. 'Reaction of humans to atom bomb in film', *New York Times*, 8 August 1946, p. 18.
58. 詳細は注35を参照。
59. この運動は、1980年7月にはじまった「子どもたちに世界にノ 核爆の記録を贈る会」の「原爆記録映画10フット運動」である。アメリカ戦略爆撃調査団(USSBS)撮影のフィルム8万5000フットをアメリカ国立公文書館(NARA)から購入するため、10フット分の費用3000円を一口として日本全国から寄付を募った。82年8月までは総額1億8000万円が集まり、これをもとにUSSBSのフィルムのほか「広島・長崎における原子爆弾の効果」などを購入した。購入したフィルムを使って、羽仁進をはじめとする映画製作者が独自の原爆映画を作っている。94年には「広島・長崎における原子爆弾の効果」の日本語版を製作する「新10フット運動」がはじまった。10フット運動については、永井秀明「10フット映画世界を回る」を参照。[アメリカ国立公文書館(NARA)で「広島・長崎における原子爆弾の効果」を「発掘」した日本人は、「核爆の記録を贈る会」の岩倉務である。1979年6月のことであった。当時、岩倉が探しているのはUSSBSの撮影したカラーフィルムであり、そのフィルムはエリック・バーチアの協力によってNARAに所蔵されていることがわかった。実際には出向いたNARAで、まさに「おまけのように」見つけたのが「広島・長崎における原子爆弾の効果」だったのである。このことが1つのきっかけとなって、10フット運動がはじまった。10フット運動で購入したフィルムをもとに製作されたのは、正確に言えば、映画3本とテレビ番組1本である。題名は次の通り。「にんげんをかえせ」(橋祐典監督、1982年)。「一言」(羽仁進監督、1982年)。「歴史——核狂乱の時代」(羽仁進監督、1983年)。「[X]の全原爆フィルム日本人の手へ!! 悲劇の瞬間と37年目の対面」(日本テレビ系列、1982年8月15日)。「核爆の記録を贈る会」は、1983年11月、新たに「平和博物館を創る会」を発足させ、新10フット運動を組織した。—訳注]



60 1982年1月16日の刊行を経て、中巻(380)、後巻(240)、尾巻(110)の計5冊刊行された。英語のナレーションは同時通訳した。

61 永井秀明「107分、上映面世界を回る」p.42。同じ転載の映された場面は2カ所ある。医師が大きなゼンセットで着中のあちこちを指し示す場面と、谷口の頭が虚空を見上げている場面。後者の場面には次のようなナレーションがつけられていた。「原爆が広島を中心部を襲ったのは夏も盛りの頃であり、人々は被害者だった。身体の多くの部分はむき出しだったのである。実際、きわめて多くの人々が平裸だった。救護所の報告では、原爆投下直後に被った放射線の80~90%がやけどである。原爆に直接起因するやけどは、放射線に起因しては身体の部分に引き起こされている。反対側はやけどはなかった。(このやけどは、放射線が流れる場面に登場するのは佐々木忠孝である。谷口俊輝が登場するのは、その後の戦時爆撃訓練番組(TSSHS)の撮影したカラーフィルムであり、ノーネームは発音してゐる。)(訳注)

62 永井秀明「107分、上映面世界を回る」p.62。

【付記】

【広島・長崎における原子爆弾の効果】は、アメリカ国立公文書館から購入できる。レフ・サレンス室で閲覧することも可能だが、閲覧には事前の予約が必要である。

U.S. National Archives, Motion Picture, Sound and Video Branch  
8601 Adelphi Road, College Park, Maryland 20740, U.S.A

phone: +1-301-713-7060

また、マカガヴァン・ヤサエ・ミユラ、スワサンたちの撮影したアメリカ戦略爆撃調査団の未爆投下直前の13分(TSAF, reels 11,000 11,070)も、同じアメリカ国立公文書館で観入、あるいは閲覧することができぬ。

### 第七章 極端な無垢の時代——黒澤の夢と狂詩曲

この研究を進めるにあたって協力してくれた、チカヅナ・ヒデコ(漢字不詳——歌川氏、川喜多記念映画文化財団の林加奈子氏、藤田 子氏、ジヤパン・ソサエティーの平野共余子博士に謝意を表す。また、編集面に関するチャールズ・アラランド博士の提案にも感謝する。本稿の一部は、The Asian Cultural CouncilとThe Association of Asian Studiesの援助を受けている。なお、「黒い雨」を論じた部分については、1990年11月にジヤパン・ソサエティーで発表したものである。

3 一般に「狂詩曲」は、深淵から。近現代の最も有名な俳人の一人である高橋虚子(1874~1939)が詠んだこの句は、次のようなことを表している。「秋から冬へと季節が着実に移り変わっていく中、天地の間の広大な空間において重要な意味があるのは、一緒にいるだけでもう何も言う必要はない、という男同士の関係である。……沈黙が、二人の関係の近さを何よりも雄弁に物語る」Ooka Makoto, 'Antidote for Anomie: Poetry for the Computer Age', *The Japan Foundation Newsletter*, XXI, August 1992, p. 3.

2 日本人の名前は、日本式に、姓を先にした形で表記する。ただし、出版物に英米式の順序を用いることが多い海外在住の研究者の場合は、この限りではない。

7 この件を扱った最も初期の日本映画を2本挙げるとすれば、「新藤兼人の「原爆の子」

(1952年)と「開田金雄の「原爆の子」(1953年)の二作が、最も有名である。後者のほうがより暴力的である。被爆した子どもたちの苦痛と悲哀を表現して自らも悲惨の低平吟曲曲は、戦時中に強制労働の異国で暮らしていた女性が、同じく異国の地で子どもたちを訪ね歩くという物語である。

大庭秀雄の「長崎の鏡」(1950年)は、長崎に住むカトリック信者の放射線被害者、永井隆の生涯を描く。原爆投下のシーエンスは占領軍からかなりの検閲を受けている。やはり後のホロコーム上の影響を表現しようとした1950年代の映画には、「二十四時間の情事」(ヒロシマ私の恋人)1959年)がある。マルグリット・デュラスのすぐれた脚本による日仏合作映画だ。フラン・レス監督はこの映画において、記述というテーマを越えて、過去の非常事態を現在の分裂に結びつけているのである。デュラスは、それを「ヒロシマの教訓をより深く探ることを目標にした偽のドキュメンタリー」と呼んだ。核攻撃の影響という一般的なテーマに関する80年代の映画には、永井隆の回想録を原作とする木下恵介の「この子を救済して」(1983年)がある。日本人キリスト教徒である永井非難し、生命の絶対的価値を断言する、という役目を果たしている。

井上光晴の小説を原作にした黒木和雄監督作品「TOMORROW/明日」(1988年)は、1945年8月9日の原爆投下直前の24時間に絞って、長崎市民の一人集団の日常生活を描いてみせる。このほんの短い時間のうちに、日常の小さな出来事(小川で遊ぶ子どもたち、食事の支度)や、大きな出来事(戦時中の結婚式、苦痛に満ちた出産、けがの治療)をさらなかったアメリカ人捕虜の死)が並べられる。時間的に凝縮したことで物語の力が増すような印象を与えるが、実際にはテーマを間接的に扱ったことで観客を引きつけられなかった。

- 4 アメリカ人俳優ギアの役は、この映画ではどちらかと言えは誤解である。その適度に抑えた演技は称賛してよい。
- 5 人類学者、別府春海は、人格を持つということ。「従来の美德ゆえに尊敬されること」、精神を「人間の肉なる強さ、精神性、道徳性」の統合的部分、と定義する(*Teaching Guide for Self and Society in Japan*, New York, Japan Society, 1992, pp. 1-2)。
- 6 「八月の狂詩曲」の無邪気な失敗」(『諸君』1991年7月号) pp. 298-305。
- 7 Christopher J. Bannon, 'Man and Nature in *Ran* and *King Lear*', *New Orleans Review*, 18.4, 1991, p. 7
- 8 Donald Stoller, 'Praxis as a Cinematic Principle in Films by Robert Bresson', *Cinema Journal*, IX.1, Fall 1969, pp. 21-22
- 9 ポール・ジュレイター「山本喜久男記「聖なる映画——小津アキラソングボラエター」(ライオン・ブート社 1981年) pp. 18-35。
- 10 Stephen Prince, *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 249
- 11 Masao Miyoshi, *Accomplices of Silence*, Berkeley: University of California Press, 1974, p. xv
- 12 長谷川等伯(1539~1610)による六曲一双の屏風。東京国立博物館新設。
- 13 「融合」の成功例としては、『蜘蛛巣城』(1957年)や『どん底』(1957年)、そ