

広島大学学術情報リポジトリ

Hiroshima University Institutional Repository

Title	原爆とメロドラマ：『原爆の子』、『忘れえぬ慕情』、『二十四時間の情事』
Author(s)	大久保, 清朗
Citation	フランス文学, 31 : 34 - 43
Issue Date	2017-06-01
DOI	
Self DOI	
URL	https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00043108
Right	
Relation	



原爆とメロドラマ

『原爆の子』、『忘れえぬ慕情』、『二十四時間の情事』

大久保清朗

はじめに ——二度失われる時間

一九四七年、アンドレ・バザンは、その年のルイ・デリュック賞に輝いたニコル・ヴェドレス監督の『パリー九〇〇年 *Paris 1900*』(1947)について、「失われた時を求めて」と題する批評を書いた。この映画は、パリ万博から第1次大戦前に至るベル・エポック期のパリをとらえた記録映像のモンタージュによって構成されている。個々の映像は突出したものではない。ごくありふれた現実を切り取ったものに見える。だがそれらがモンタージュされ、俳優のクロード・ドーファンによって読みあげられたナレーションがかぶせられると、それ自体としては陳腐なイメージが、大きな歴史的広がりとして感得されていく。

バザンはこの映画を「映画的な悲劇」、「二度失われる時間の悲劇」と述べている。バザンによれば、1900年当時の映像は、失われた時を再び見出させてくれる。しかし、その見出されたという認識そのものが、時間の不可逆な推移を否応なく意識させてしまう。ここからバザンは(イメージの)再発見と(現実の対象の)再喪失とが表裏一体を成している、「引き裂かれる」ような映画体験の特性を指摘している。映画が「よりよく失うために時間を見出すための機械」であると述べられているのは、そのためであろう¹⁾。

バザンはここで、過去の出来事を知覚できても、過去そのものに遡行できない映画の再現の限界を指摘しているといえる。見る者は、スクリーンで展開する映像に介入できない。フィルム上に刻印されているのは、変更したり修正したりできない歴史の断片だ。ならばそれは、単なる過去の記録というより、人知を超えた運命とさえ呼びうるものではないか。「なぜ偶然と現実には、世界中のあらゆる映画作家よりも多くの才能があるのか」という結句の問いかけには、世界の創造主への感嘆とともに、映画制作にまつわる徒労感とでもいうべき苦い認識が込められている。

だが、映画はそこまで無力だろうか。実験映画作家クリス・マルケルは、『レベル5』(1996)によって、『パリー九〇〇年』におけるバザンの映画観に疑問を投げかけているように見える。マルケルはこの作品で、『パリー九〇〇年』のなかの、エッフェル塔から転落死する「鳥人間」の映像を引用する。そしてその死は撮影行為自体が招いたものではないかと推測する。マルケルによれば、映画という装置は、ただ単に現実を追従するものではなく、新たな現実を創出する可能性がある。『彫像もまた死す』(1953)で、マルケルと共同監督をつ

1) André BAZIN, "À la recherche du temps perdu: <<Paris 1900>>", *Qu'est-ce que le cinéma? I Ontologie et langage*, Éditions du Cerf, 1958, pp. 41. [アンドレ・バザン「失われた時を求めて——『パリー九〇〇年』」、『映画とは何かII——映像言語の問題』(小海永二訳)美術出版社、1970年、55頁]

とめたアラン・レネもまた、こうした映画の新たな可能性への認識を共有している。レネは、ミリアム・ボルソウツキーやヤニック・ベロンとともに、編集助手としてこの映画に制作にたずさわっていた。映画作家となったレネは、彼独自の方法でその可能性を模索していく。

スーザン・ソントグは、アラン・レネの映画作品を「表現できない過去の探求」²⁾と見なした。『二十四時間の情事』において「表現できない過去」とは、原爆に他ならない。ソントグによれば「表現できない」ものの反対——たやすく表現できるもの——とは、凡庸なものである。レネが『二十四時間の情事』によって切り拓いた映画の可能性とは何かを、この表現不可能性と凡庸さを軸に考えてみよう。本論は、そのためにメロドラマ映画として『二十四時間の情事』を改めて措定し、再考を試みる。そしてレネを、敢えてメロドラマ映画作家としてとらえ直す。そして、原爆の映画表象について、同時代の文脈から新藤兼人監督の『原爆の子』（1952）を取りあげ、比較する。また、1950年代における日本映画の世界的発見と、それに続く合作映画のなかで『二十四時間の情事』を位置づけるべく、イヴ・シャンピ監督の『忘れぬ慕情』（1957）との比較を行う。またこの映画で描かれる台風と地震の場面で喚起する災厄のイメージについて考察する。最後に、『二十四時間の情事』の今日的意義を、東日本大震災の後に作られた短篇映画『アナ、3分』と比較しつつ探っていこう。

1. 意図された凡庸さ

演劇としてのメロドラマは18世紀フランス演劇（場合によっては紀元前5世紀のエウリピデスのギリシャ悲劇）にまでさかのぼることができる。だが映画におけるメロドラマの場合、それは物語映画草創期から始まる。D・Wグリフィスを代表とする、物語映画が形式的に整備された1910年代をとりあえずの出発点としてみる。そうすると、メロドラマ映画は、たとえばグリフィスの『散り行く花』（1919）がそうであるように、「非常に緊迫した感情的問題を扱い、過度に芝居がかった調子や、観客への働きかけ方がしばしばあからさまに感情的であることを特徴とする」³⁾、低俗なジャンルと見なされる一方で、1970年代以降、映画研究においては、社会性と批評性をと潜在させたジャンルとして再評価されている⁴⁾。

メロドラマ映画のネガティブな特質である陳腐さは、監督のレネにとっても、脚本を書いたマルグリット・デュラスにとっても、意図されたものであった。デュラスは『ヒロシマ・モナムール』の「シノプシス」において、「月並みな

2)ソントグは、『二十四時間の情事』、『去年マリエンバートで』、『ミュリエル』の3作品について、著名な文学者がシナリオを書き（それぞれマルグリット・デュラス、アラン・ロブ＝グリエ、ジャン・ケロール）、特異な手法を用いていることを認めつつも、「表現できない過去の探求」という共通の主題を扱っていると述べている。スーザン・ソントグ「レネの『ミュリエル』」（出淵博訳）、『反解釈』（高橋康也ほか訳）ちくま学芸文庫、1996年、367頁。

3)ジョン・マーサー、マーティン・シングラー『メロドラマ映画を学ぶ』（中村秀之、河野真理江訳）フィルムアート社、2013年、18頁。

4)いささか問題はあるものの、やはりトマス・エルセッサーの『響きと怒りの物語』（石田美紀、加藤幹郎訳）、岩本憲児ほか編『「新」映画理論集成①』フィルムアート社、1998年、14-43頁を参照すべきだろう。

物語、毎日のように、何千回でもくり返される物語」と物語の凡庸さを強調している⁵⁾。たしかにそれは「古典的な、ほとんど紋切り型の恋愛物語」（ジェームズ・モナコ）⁶⁾である。

レネによると、映画の構想段階においては、彼には喫茶店のテラスに座る若い女性が消えるというイメージしかなかったという⁷⁾。一見謎めいているが、レネのフィルモグラフィに照らせば、これはその後彼が何度も変奏するモチーフである。男が突然死し、そして生き返る『死に至る愛』（1984）から、『メロ』（1986）、『六つの心』（2006）を経て、『二十四時間の情事』の有名な台詞を想起させる『あなたはまだ何も見ていない』（2012）といった諸作を見ると、ときとしてレネは、通俗的題材を意図的に選んでいるかのような印象を受ける。いづれにも共通しているのは、人間存在のあつけない消失であり、その消失後も残り続ける他者たちの記憶だ。ふたたびソントグを引けばレネは、「表現できないもの」を追求し、その主題として罪の意識とエロティックな憧れが選ばれるのだが、それは、それと対をなす観念である凡庸さを通じてなされる⁸⁾。

ピーター・ブルックスが述べるように、メロドラマ演劇において問題となるのは美德である。若い女性によって体現される美德（多くの場合、貞淑さ）が何らかの悪の脅威にさらされながら、最終的には勝利をおさめる二元論の世界がメロドラマの基本であり、メロドラマ映画も基本的にそれを踏襲している⁹⁾。この美德は当然ながら道徳（モラル）の問題にも接近する。だが『ヒロシマ・モナムール』のなかでデュラスは、フランス人女優に、自分は「怪しげな道徳のもちぬし」であり、「他人の道徳を怪しいと思う」者であると言わせている¹⁰⁾。物語が進むにつれ、この謎めいた自己規定は、戦争におけるドイツ人兵士との恋と、そして戦後に受けた剃髪による辱めと監禁生活から生まれたものであることが判明していく。だが繰り返すが、『二十四時間の情事』では、そうした「表現できないもの」が、彼女が反戦映画の撮影のために広島を訪れ、そこで出会った日本人建築家と逢瀬を重ねるといった通俗的な筋立てのなかで展開する。彼女の懐疑的道徳は、こうしたメロドラマという劇構造に向けられているともいえるのではないか。であるならば、『二十四時間の情事』は、メロドラマによるメロドラマ批評ともいえる自己言及的な作品ともいえるだろう。

2. 原爆、この不可能なもの

記録映画『広島・長崎における原子爆弾の影響』（1946）は、広島と長崎の

5) マルグリット・デュラス『ヒロシマ・モナムール』（工藤庸子訳）河出書房新社、2014年、9頁。なお、本論では、映画について述べる場合は、日本公開題名『二十四時間の情事』、デュラスのシナリオ作品について述べる場合は『ヒロシマ・モナムール』とする。

6) James MONACO, *Alain Resnais: the Role of Imagination*, Oxford University Press, 1978, p.35.

7) "Jouer avec le temps: Entretien avec Alain Resnais", *L'Arc*, n° 31, janvier, 1967, p.94. [「時間とのあそび レネとの対話 I」（石川宏訳）、ジョン・ウォード『アラン・レネの世界』竹内書店、1969年、180頁]

8) ソントグ、前掲書、373頁。

9) ピーター・ブルックス『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、52-63頁。

10) デュラス、前掲書、58頁。

原爆の被害をとらえた記録映画としてよく知られている。日本映画社の加納竜一が中心となって制作されながら、GHQによって接収された経緯についても、制作局長をつとめていた岩崎昶の証言など多くの証言が残されている¹¹⁾。加納は2本のプリントを作成し、1本をGHQに提出し、1本を三木茂に秘密裡に保管を依頼する。そのなかの映像は、『二十四時間の情事』のなかで効果的に引用されることになる。広島を焦土の全景ショットに、「わたしはニュース映画を見たわ。(略)二日目、三日目……」という女のアナレーションがかぶさることになる。映像の衝撃は決して減じられることはないが、エマニュエル・リヴァの抑揚のないアナレーションとジョヴァンニ・フスコの冷やかな映画音楽とによって、映像に付随するメッセージ性(戦争の悲惨さ、原爆の非人道性、等々)は中和されていく。ここでの巧みな編集は、『パリー九〇〇年』の編集にたずさわったレネの感覚が見てとれる。関川秀雄監督の『ひろしま』(1953)における映像の抜粋についても同様のことがいえる。

ただ原爆を映画で描くことの困難は、GHQからの外的要請以上に、その当事者たちが亡くなってしまった災厄を第三者が語っていいのかという倫理的抵抗による部分も大きい。ホロコーストとともに、広島と長崎の原爆は20世紀最大の表象不可能な事件である。『ヒロシマ・モナムール』において、女が男に広島にいたのかと問う場面があるが、男はいなかったに決まっているのではないかと返答する。もし男が当時の広島にいたとしたら、こうして生きているはずがない。原爆とはまさに「表現できない過去」であり、それを物語ることは通俗化を免れない。いやそれどころか、それは罪深いとすらいえるのではないか。だが原爆を忘却することも罪深いことであるだろう。

新藤兼人監督・脚本の『原爆の子』(1952)は、このジレンマにひとつの答えを出した作品といえる。乙羽信子演じる若い小学校教諭は、戦争中は広島の幼稚園の職員として勤務していたが、戦後になって瀬戸内海の小島に暮らしている。彼女は、夏の休暇に郷里の広島に連絡船に乗って帰る。7年ぶりの帰郷の目的は、被爆した園児たちの消息をたずねることである。そのひとりで今は両親を原爆で亡くし、祖父と乞食暮らしをしている7歳の少年を、彼女は養子にする。映画の最後は、連絡船に乗る乙羽と少年の姿である。2人の握り合う手のクローズアップは未来の希望の象徴であろう。新藤は、原爆の問題を一個人のドラマに限定して描くことを選択している。

この映画で特徴的なのは乙羽が演じる主人公の衣裳である。彼女は終始、白いブラウスと白い帽子を身につけている。その純白さと清潔感は、乞食に身をやつた老人とその孫の掘っ立て小屋の住居と対照をなす。乙羽演じる教諭は未婚女性だが、戦災孤児を引き取ることで映画の最後に母となる。彼女の処女性性は母性と融合し、聖母のイメージが作り上げられる。その聖性の視覚的イメージとなっているのが白さである。こうした白いブラウスの日本女性は、小津安二郎映画の原節子がそうであるように、戦後日本における美德の象徴ともいえる。『原爆の子』は、ひとりの小学校教諭の小さな美德をたたえるメロドラ

11) 岩崎昶『占領されたスクリーン』新日本出版社、1975年。125-127頁。佐藤武「『広島・長崎における原子爆弾の影響』について」DVD解説、2010年。

マである。

『原爆の子』のもうひとつの特徴は、冒頭のナレーションである。乙羽信子は連絡船で広島に向かう。すると途中から彼女は姿を消し、観客に向かって広島の現在の様子を直接語りかけ始める。彼女を案内役として、トラヴェリング撮影を駆使して広島の映像がつづく。その非人称的な視点は、『二十四時間の情事』の冒頭に似ている。『原爆の子』は、フランスでは「広島の子供たち」のタイトルで公開され、成瀬巳喜男監督の『おかあさん』（1952）とともに、現代日本を舞台とした映画としては早い時期のもののひとつである。レネが『原爆の子』を見ていたかはさだかではない。だが両作品の類似は興味深い。原爆を語り出すとき、その語りの主体は視覚的に姿を消してしまうのだ。

ところで、『二十四時間の情事』においても、エマニュエル・リヴァは白いブラウスとスカーフ姿で看護婦を演じ、メロドラマ映画の道具立てを引きつづかに見える。しかし注目すべきは岡田英次演じる男の女への行為である。昼下がり、映画のロケ現場に訪れた彼は、彼女に挨拶をする。とりとめのない会話のあとで、彼はふと、女の頭をおおっている白いスカーフを取り去る¹²⁾。それは、彼女が身にまとう「美德」を剥ぎ取るかのようにも見える。『原爆の子』と『二十四時間の情事』を対置し、そこに間テクスト性を想定するなら、ある問いが浮かびあがる。それは、男の手から取り去られようとしている白いスカーフのように、もはやメロドラマ的な美德は、有効たりえないのではないかというものだ。『二十四時間の情事』はメロドラマ映画の脆弱さを告発するメロドラマである。

3. 模倣される日本

日本人男性がフランス人女性に行くこのわずかな身ぶりにメロドラマ批判の可能性を読みとれるとしたら、それは東洋と西洋とのある種の対話と見なすこともできる。フランスのアルゴス・フィルム、パテ・オーヴァーシーズと日本の大映による国際合作映画『二十四時間の情事』もまた、そうした対話の所産であった。日本と西洋との合作映画は、戦前にも原節子主演、アルノルト・ファンク監督の『新しき土』（1937）などの先例がある。しかし黒澤明監督の『羅生門』（1950）における日本映画の世界的発見とともに、合作は本格化していく。一方、海外で日本が描かれる映画——ジーン・ネグレスコ監督の『三人の帰宅』（1950）やジャック・リー監督の『マレー死の行進 アリスのような町』（1956）など、その多くが第2次大戦中の日本の残虐さを告発する戦争映画——もまた（日本公開されることなく）制作された。あるいは海外の映画人が招聘された日本映画——子役マーガレット・オブライエンと美空ひばり共演、仲木繁夫監督の『二人の瞳』（1952）、ジョセフ・フォン・スタンバーグ監督が

12)デュラスの『ヒロシマ・モナムール』では「取ろうとする」、すなわち取らないままで終わらせている。デュラスは、またこの場面において冒頭のベッドシーンを生々しく想起させるような「エロスの衝撃」を込めている。女は「されるがままに男がスカーフを取り去るのを待っている」とあるがそこにも「愛の仕草を受け容れたに違いないと思わせるようなやり方で」と書かれている。しかしその行為がはっきりと行われたとは書かれていない。それゆえ、レネはわずかだが、決定的な変更をもたらしているといえる。デュラス、前掲書、70頁参照。

招聘された『アナタハン』（1953）など——も存在する。

こうした作品は、たとえば『香港の夜』（千葉泰樹監督、1961）が『慕情』（ヘンリー・キング監督、1955）を参照しているように、日本人と外国人のロマンスであることが多い。その点において、いささか奇妙な日本が描かれる『東京暗黒街・竹の家』（サミュエル・フラー監督、1955）、『サヨナラ』（ジョシュア・ローガン監督、1957）などのようなハリウッド映画と大差ない。いささか図式的になるが、欧米の映画における日本は『空軍』（ハワード・ホークス監督、1943）や『戦場にかける橋』（デヴィッド・リーン監督、1957）のような第二次大戦を描いた場合は日本は憎悪の対象となるのに対し、ロマンスの場合は、愛情の対象となり、両者の（象徴的な）婚姻という結末を迎える。だが男性が外国人、女性が日本人という『竹の家』や『サヨナラ』などの人物設定がそうであるように、アメリカ映画の場合、そこにはGHQと日本、占領と非占領の権力関係、あるいは西洋男性が東洋女性を愛するというジェンダー関係がたやすく透視される。

日本とフランスの場合はどうであろうか。『二十四時間の情事』の3年前に公開されたイヴ・シャンピ監督の『忘れえぬ慕情』（1956）は、「失敗した」合作映画の1本といえるかもしれない。批評家時代のフランソワ・トリュフォーはこの作品を「非常に慣習的」な作品だとこきおろしている¹³⁾。だがそれゆえに、『二十四時間の情事』における原爆とメロドラマ——表現しえぬものと凡庸さ——を考える上で重要な示唆を与えてくれるように思われる。『忘れえぬ慕情』は、松竹とパテ・オーヴァーシーズの合作である。構想の発端は1952年、高村潔（『忘れえぬ慕情』のプロデューサー）が渡欧し、ロベルト・ロッセリーニやジャン・コクトーらと会見したことにさかのぼる。具体的な企画は1954年——松竹の大野求、浅尾忠義と、パテ・オーヴァーシーズのジャック・アンドレフェとの交渉——から始まった¹⁴⁾。1955年7月にアンドレフェと来日したイヴ・シャンピは、当初会社が用意していた企画を反故にし、「颱風のために日本の港に入ったフランス船の船員と日本娘とのラブ・ロマンス」へと変更する。だが主演予定の岸恵子が、これもまた合作映画「風は知らない」出演でスケジュールが合わず、撮影はさらに1年延期される（結局、岸は「風は知らない」出演を降板）。映画は、1956年4月に撮影が開始され、同年9月に公開された。

『忘れえぬ慕情』は、フランスから来た造船技師（ジャン・マレー）と長崎で呉服商を営む若い女性（岸）、フランスからやって来た技師の元恋人である女性ジャーナリスト（ダニエル・ダリュール）との三角関係の中心に展開する。ここでも西洋の男性と日本人女性との恋愛関係が描かれているという点で、ハリウッド映画のフォーマットを踏襲しているかに見える。だが岸はダリュールとフランス語で対等に会話し、西洋と東洋との人物関係に優劣の序列はない。最終的に、岸は長崎に襲来した台風で倒壊した店の下敷きとなり落命する。マレーは日本にとどまり、彼女の遺族とともに生きることを決意。恋に敗れたダリ

13) François TRUFFAUT, *Le plaisir des yeux*, Paris, Cahiers du cinéma, p.223.

14) 詳しい経緯については多賀祥介「『忘れえぬ慕情』とはこういう映画」、『映画の友』1956年7月、102-105頁を参照。

ューは独りでフランスへ帰る。

シナリオ執筆はフランス人（ジャン＝シャルル・タケラとアネット・ヴァドマン）だけでなく、日本人の松山善三も参加したせいか、日本に対する誤ったイメージは極力排除されている。それでも『忘れえぬ慕情』には、日本の観客が鼻白むようなイメージがまぎれこんでいる。それがダニエル・ダリユーの芸者姿である。映画の中盤、ジャン・マレー演じる造船技師が長崎から大阪に出張する。ダリユーは岸恵子を出し抜くべく、ひそかに彼の大阪出張に同行し、関係修復を迫る。大阪出張からの帰り、2人は広島に立ち寄る。問題はその旅館の場面である。マレーが夕食を取りに座敷に入ると、着物姿の芸者が座っている。彼は部屋を間違えたのかと慌てるが、よく見るとそれは高島田の鬘をかぶり、和服姿のダリユーである。彼女は、日本舞踊（の真似事）を披露し、片言の日本語（「ドウゾ」）で、マレーに酌をする（マレーも「ドウモ」と片言の日本語で礼を言う）。

日本女性を摸倣するフランス人女性のイメージは、長らく日本で公開されなかったトリュフォー監督の『家庭』（1970）にも似た違和感をもたらす（若妻役のクロード・ジャドは、日本人女性と浮気した夫役のジャン＝ピエール・レオに復讐するべく、キッチュな芸者の扮装をしてみせる）。だが、『忘れえぬ慕情』の場合、それは意図されたものであろう。ここでは外国（西洋）の男性が日本（東洋）の女性を愛するという西洋と東西のジェンダー関係が反復されている。だが同時に、ここで女性が日本人を真似るフランス人へと置き換えられることで、クリシェ化したロマンスがパロディへ転じる。またダリユーの身にまとう着物が黒いことも示唆的である。『原爆の子』の乙羽信子が白いブラウスによってある種的美徳を象徴していたのと対照的に、ヴァンプを模すかのごとく黒装束のダニエル・ダリユーは、いかにも悪徳の象徴である。『二十四時間の情事』に戻れば、このダリユーの装いは、エマニュエル・リヴァの朝のホテルで、黒い浴衣を身にまとっていることを思い起こさせる。リヴァは、黒い浴衣から、先ほど白い看護婦のブラウスに着替えるのである。『二十四時間の情事』は原爆をめぐるメロドラマのコードと、合作映画をめぐるメロドラマのコードの交錯点に位置している。畢竟メロドラマとは、紋切り型の戯れの空間というべきかもしれない。

4. 災厄の既視感

『忘れえぬ慕情』の舞台は長崎であり、途中で広島も出てくる。物語のどこかで原爆について言及されるであろうことは容易に予想される。しかしながら、この映画で原爆の存在はきわめて稀薄である。映画の前半で、マレーとダリユーは、長崎観光で「原爆落下中心地」を訪れる。そこでは1945年8月9日の11時2分に原爆が投下され、73800人が死亡、76700人が負傷、18300世帯が破壊されたことが英語とフランス語で書かれている。カメラがその説明書きにすばやい動きでトラックインすると、聞こえよがしに不吉な音楽が挿入される。しかしシリアスな雰囲気は一瞬で、長続きしない。その後、2人は原爆を話題にすることはない。映画の後半、タイプライターの前に座り記事を書いているダリユーは、長崎の原爆がいつ落ちたのかをマレーにたずねる。だがそれはいかに

も投げやりな調子である。原爆を「蝶々夫人」と同列に並べ長崎のイメージへと回収してしまうダリユー演じるこの女性ジャーナリストは、原爆を陳腐化することに良心の呵責を感じていないようである。

『忘れえぬ慕情』と並べると、『二十四時間の情事』は先行するこの合作映画の反転にも思われる。日本にやって来るフランス人は、男性ではなく女性である。『忘れえぬ慕情』のジャン・マレーは、日本をあますところなく堪能する。日本食（寿司）を食べ、浄瑠璃を鑑賞し、そして長崎原爆の投下地点を訪れる。『二十四時間の情事』で、エマニュエル・リヴァ演じる女性は原爆資料館と病院を訪れる。だが岡田英次演じる男から「何も見ていない」と言われ続ける。彼女はヌヴェールで死んだドイツ人の青年につなぎ止められている。どちらも忘却と記憶の狭間で葛藤するが、マレーが過去を精算し、日本に残る決意を固めているのに対し、リヴァが演じる女性は最後まで日本を離れるか留まるかの決定を留保する。

そして最後のシーンである。『二十四時間の情事』の決別と逡巡のドラマが静謐さのなかで展開するのに対し、『忘れえぬ慕情』のそれはスペクタクルのなかで進行する。この映画のクライマックスは、フランス語のタイトルにもあるように「長崎の台風」（*Typhon sur Nagasaki*）である。最後に自然災害が到来し、カタストロフを迎えるのは、メロドラマ映画の定石ともいえる。こうしたディザスター表現は『桑港』（W・S・ヴァン・ダイク二世監督、1936）の地震、『ハリケーン』（ジョン・フォード監督、1937）の台風、や『歴史は夜作られる』（フランク・ボゼーギ監督、1937）の豪華客船沈没など、それ自体目新しいものではない。

だがこの映画ではもうひとつ災厄（むしろ災厄の予兆）が描かれている。地震である。ダニエル・ダリユーが、岸恵子の営む呉服店を訪れる場面がある。ダリユーが反物を手にとって眺めていると、店内につり下げられている赤い提灯が揺れ始める。茶碗の緑茶が小刻みに波立つ。ダリユーは異変に驚き思わず立ち上がるが、岸は、これはごく小さな地震であると微笑む。このエピソードはそれ以上発展することはない。地震国日本を印象づけるフランス人観客向けの挿話であろうか。だが、ささいであるがゆえに、そしていかなる伏線にもなっていないがゆえに、見る者は——少なくとも現在のわたしたちは——奇妙な胸騒ぎを覚える。これはつい最近経験した体験に酷似しているのではないかという感覚である。

『忘れえぬ慕情』においてもうひとつ印象的なのは、浦辺糸子演じる呉服商で働く老女が、岸恵子の容態を見に病院を訪れる場面である。病院には負傷者たちが殺到している。包帯姿の怪我人たちに混じって、浦辺は茫然と立ち尽くすマレーの姿を見つめる。彼女は、その姿から岸の絶命を直観する。建物が倒壊し、住居を追われて被災した人々のイメージは、繰り返しになるがハリウッド映画の定番である。しかし、この場面の迫力はそれだけにとどまらない。今のわたしたちにとって、それはきわめて既視感の強い光景である。被災者たちの物言わぬ姿。それは先の地震のシーンとつなげて見ると、東日本大震災のイメージに酷似しているのである。『二十四時間の映画』は凡庸さが意図されていた。それは、作者たちがそれを介して表現しえないもの描き出そうとして

いたからである。だが『忘れえぬ慕情』は皮肉にも、やはり凡庸であるがゆえに、図らずも表現しえないものを指し示しているように思われる。

現在のわたしたち——とりあえず、ここでは東日本大震災を経験して10年と経っていない日本に住む者とする——は、長崎の光景を通して福島の高層ビル、台風の惨劇を通して地震と原発の光景を見いだす。映画体験とこうしたイメージの思いがけない類似の力が、あるとき予想もしなような衝撃となって迫ってくることを指すのではないか。『ヒロシマ・モナムール』におけるマルグリット・デュラスの言葉をここで思い出してみる。

なんとも月並みで、なんとも日常的な愛の抱擁が行われるのは、世界中のどこよりもそれが想像しにくい町、ヒロシマにおいてである。ヒロシマにおいては《規定のこと》など何もない。¹⁵⁾

日常的な、容易に反復されうる行為（愛の行為）が、もっとも非日常的な反復されてはならない事件（原爆投下）の起こった場所で起こるということは、この行為と事件との反復性と一回性が交換しうることを示唆しているのではないか。男女の愛の行為は、少なくとも当事者からすれば、たった一度の出来事という重みを持つ。そして原爆の投下は——もしかしたら人類の歴史からすれば——実はたやすく反復されてしまう、ささいな出来事なのかもしれない。映画とは（小説もそうであるが）物語としては一度かぎりの出来事が演じられながら、しかし体験としては反復可能なものだ。内容としての一回性と、体験としての反復性。だがそれもまた反転しうるのではないか。何度も語られる物語は、ある現実の出来事のなかで鑑賞するとき、一回しか体験しようのない衝撃として見る者を打つことがあるのである。

おわりに——未来に向けられた視線

東日本大震災、そして東京電力の福島第一原子力発電所事故。それを題材にして、これまでにいくつかの劇映画と、膨大なドキュメンタリー映画が作られた。そのなかで広島と福島（原爆と原発）とを同時に思考しようとする短篇映画が作られた。スペインのビクトル・エリセ監督による『アナ、3分』である。オムニバス映画『3.11 A Sense of Home Films』（2011）のなかの1篇として制作されたものだ。これは、発起人の河瀬直美監督を含めた21人の映画監督たちが3分11秒の作品を撮るというものである。

『アナ、3分』は、2011年8月6日、スペインのとある劇場の楽屋で、出演の支度を整える1人の舞台女優が主人公である。今しもギリシャ悲劇『アンティゴネ』の開演が迫っている。裏方であろうか、ドアがノックされ、「アナ、あと3分で番だ」という男の声が聞こえる。アナ・トレントが演じる舞台女優は、舞台衣裳姿で、ノートパソコンに向かい、どこかにビデオレターを送ろうとしている。「映像は見たわ、2日目も3日目も、これでは『二十四時間の情事』と同じね」。そう彼女は、ビデオの送り先に向けて語りかける。彼女は次のようなことを述べる。これまでに、津波のイメージがさまざまなナレーショ

15)デュラス、前掲書、9頁。

ンや音楽で、膨大に流された。しかしそれらはどれもこれも陳腐である。人々は、実は本当に傷つくことを恐れているのではないか……。たんと語るアナ・トレントの顔が、正面から映し出される。それは、ノートパソコン内蔵のカメラがとらえたものであろうか。だが画面はときおり、その撮られた映像が再生されたパソコン上の画面へと切りかわる。陳腐であると批判する彼女自身もまた、陳腐なイメージとなる危険性を孕んでいることを映画は示唆しているように見える。彼女は最後に、わたしはときおり無言の死者たちの視線を感じることがあると呟く。謎かけを残して、彼女は蠟燭で小さな灯明をあげ楽屋を後にする。彼女がこれから演じようとしている『アンティゴネ』は、オイディプスの娘アンティゴネが、亡き兄ポリュネイケスの弔いをめぐって展開する悲劇——死者をいかに葬るか、死者とどのような関係を結ぶべきかをめぐる悲劇——である。

女優のアナ——彼女が、かつて『ミツバチのささやき』（1974）で、『フランケンシュタイン』（ジェームズ・ホエール、1931）を見つめていた少女アナ・トレントであることが作品を味わい深いものにしている——は、パソコンのカメラをまっすぐに見すえる。視線の先に想定されているのは、作品成立の性格上、当時被災した人々であり、また日本で暮らす人々だ。だが、そればかりではないだろう。映画である以上、それを見つめる先にいるのは、10年後、20年後、あるいはもっと先にこの作品を見ることになるであろう、不特定多数の、未来の観客たちである。彼女の視線は未来に向かっているのである。その視線は、その先の未来が、わずかでも良いものへと変わることへの思い込められているとわいてい。

『アナ、3分』でエリセは、福島の実事、『二十四時間の情事』と接続し、さらに『アンティゴネ』のギリシャ悲劇にまで遡及しうる可能性を示唆しながら、その先に来るかも知れない災厄、その災厄を経験するかもしれない者たちに向けてメッセージを送っている。映画がたんに過去を記録し、現実を追跡するだけのものではなく、記録することによって現在に作用し、現実を創出していく可能性——『パリー九〇〇年』の編集でアラン・レネやクリス・マルケルが予感していた映画の可能性に連なるものであろう。映画を見ることは、ありふれたものを通して、過去から現在、そして未来へと向けられた視線を意識することではないだろうか。