

# 映画から学ぶヒロシマの語り方

『二十四時間の情事』のテキスト分析を通して

高野 吾朗

『黒い雨』は透明で気品がありすぎるのが欠陥で、ときに、広島の惨禍は、もつと無鍛錬、無教養の誰かが一途の執念で下手くそに書いたほうがいいのではあるまいかと思わせられさせる。(中略)読むに耐えないそういう人の記録でしか、実質のこだまはひびいてこないのではあるまいか。とどのつまりこの時代の最大の問題は最小から書くしかほかになく、それのみ限定されてしまつて一歩もでられないのであるから、傑作や名作が生まれてはならないのだ。—— 開高健

## 一 はじめに

被爆地ヒロシマの表象例として、今なお世界的に広く知られているもの一つに、一九五九年制作の日仏合作映画『二十四時間の情事』(原題は *Hiroshima Mon Amour*・・・アラン・レネ監督作品、脚本執筆者はマルグリッド・デュラス、主演はエマニュエル・リヴァと岡田英次)がある。一九五九年度のカンヌ国際映画祭・国際映画批評家連盟賞、および一九六〇年度のニューヨーク映画批評家

協会賞・外国語映画賞を一挙に獲得したこの作品は、これまで様々な形で論じられてきているが、それら先行研究群の主な流れに対して、さらなる新たな一石を投じてみようというのが、本稿の最大の目的である。

とはいえ、この目的に対して、以下のごとく批判的に反応する声も間違いなくありえよう——「たしかに国際的によく名を知られたヒロシマ関連の映画ではあるが、なぜ今さら、こんな半世紀も前の映画テキストに、わざわざこだわり直さなければならぬのか」と。まずはこの仮想的な問いかけに答えていくことから、この論考を始めてみようと思う。

わたしがこの映画にあらためて注目した最大の理由、それは、この古典的な白黒の映像作品が、ヒロシマ(あるいは原爆)の「現実」を特に語ろうとはしておらず、むしろヒロシマ(あるいは原爆)を語ることの「不可能性」についてあえて語ろうとしているという、その一点にほぼ集約されるだろう。そして、この独特な語り口にじっくりと寄り添ってみる事の重要性は、皮肉にも、われわれ人類が原爆投下の歴史的瞬間から時間的に離れば離れるほど、余計に高まっていくように思われるのである。

それは一体なぜか。答えは明瞭であろう。時が経てば経つほど、そして、被爆体験を全く持たない人々の数が増えれば増えるほど、日本人にとつてのヒロシマ(あるいは原爆)の記憶は、実体験者たち一人一人にとつての真実からはますます乖離していき、どちらかといえば、戦後メディアによって様々に作り上げられた虚実混ざり合うイメージの集合体へと化していくからである。おかげである日の真実は、時を追うごとにそれ自体とは似て非なる一種

の符号のシステムへと不可避的に変容していき、イメージなくしては真実など全く存在不可能であるかのような、いわば逆説的状況が、次から次へと拡大再生産されていく事態へとつながっていく。不可逆的に非現実感を増していくだけのヒロシマ。そのリアリティを捕捉することがますます困難になるばかりのヒロシマ。

しかし、それでもなお、語り続けていかねばならぬヒロシマ。そんなヒロシマと、いかにわれわれはこれから対峙していくべきなのか。この重い問いかけにここで即座に解答を出すことは、非常に困難を極める。だが、私見をあえて述べさせてもらえば、この問いに見事な結論が出るか否かということ自体は、実のところさして重要なことではなく、むしろこのように自問し続けていく過程こそが、重大な意味を持つているように思えてならないのである。無論、その過程は、紋切り型の思考に対して常に抗い続ける行為の連続でなくてはならないだろう。たとえその抗い一つ一つの帰結が、みるみるうちに次なる紋切り型へと堕していこうとも、それでもやはりわれわれは、抗い続けていかねばならないのである。

そんなわれわれにとって真に意味あるヒロシマ関連の（映像）テキストとはいったい何だろうか。この論考の冒頭に示しておいた作家・開高健の言葉は、この問いを考えていく上で、かなり示唆に富んでいるように思われる。今、われわれが求めるべきは、「ヒロシマの真実とは○○だ」という具合に、直線のかつリアルに答えてくれるような「傑作や名作」の類では、決してないのではあるまいか。たとえ一見「無鍛錬」「無教養」に映るうとも、ひたすら「一途の執念で」ヒロシマをあくまで「最小」から物語

ろうとし、その結果として、観る者一人一人に対し、「ヒロシマの真実というものは、どうして『○○だ』と言う具合にきれいにひと括りにすることがかくも難しいのだろうか」と逆に問いを投げ返してくるような映画——観客一人一人の心をぶつきらぼうにざわつかせ、ヒロシマに関する彼らの（紋切り型の）認識を、答えなき混乱へとあらためて誘い込んでいくような類の映画——そんな映画こそが、いまや必要とされているのではないだろうか。

『二十四時間の情事』は、ある意味、透明で気品のある映画である。しかしその内実は、開高が否定的にとらえた「透明」さや「気品」とは少なからず異なっている。開高が「透明で気品がありすぎる」と表したヒロシマ、それは、井伏鱒二作の『黒い雨』に代表されるような、あくまでも精緻なリアリズムに基づくヒロシマであった。一方、アラン・レネ監督の描くヒロシマにおいては、このような「透明」かつ「気品」あるリアリズムは、大して重要な位置を与えられていない。『二十四時間の情事』の透明さは、あくまでその「一途」な寓話性の中にこそ存在しているのであり、その気品はあくまでも、その情熱的な象徴性の中にこそ存在しているのである。あるいは、こう言い換えることだってできるかもしれない——この映画テキストは、ヒロシマ（および被爆者たちの葛藤の歴史そのものに興味があるわけでは決してなく、どちらかといえば、ヒロシマの歴史的真実を何とか知ろうともがく（いわば）部外者たちの葛藤の歴史の方にこそ、多大な関心を払おうとしているのだ、と。

リアリズムに徹してヒロシマを描いた映画——たとえば、新藤兼人監督作品『原爆の子』（一九五二年）や今村昌平監督作品『黒

い雨』（一九八九年）——を「原爆映画の名作」ととらえる観点からすれば、レネ監督の映画は、開高の言葉を再度借りるなら、多少「下手くそ」の部に属してしまうものなのかもしれない（ちなみに、開高自身が特に評価していた「下手くそ」な表現者とは、彼曰く、「ひたすら無智、下劣だがただ眼だけは体を焼却されたあとまで灰のなかに残って濡れているような、そういう書き手」であり、自ら被爆者たるアマチュア的な表現者をどうやら想定しているらしいのだが、いずれにせよ、ヒロシマの全貌を写實的に掌握せんとする全知的視点を持った、いわば「上手な」表現者像を、開高があまり評価しなかったことだけは確かであろう。事実、この映画はこれまで、リアルなヒロシマの現実描写を期待する多くの観客に一種の失望感を与えてきた。というのも、この映画の中軸をなしているのがよくありがちな男と女のラブストーリーであり、最も重要なはずのヒロシマそのものが、この二人の単なる背景としてしか機能していないように見えてしまうからである。映画研究者のアダム・ローウエンステインによれば、日本映画研究者として名高いかの دونالد・リッチーは、この映画を「別に横浜が舞台であっても、全くかまわなかったのではないか」とまで断じているらしいが、これなどはまさしく、そんな失望感の典型的な表れといつていいだろう。

しかしわたしは、この映画独特の「下手くそ」さについて考えれば考えるほど、まるで開高のひそみに倣うかのごとく、なおいっそう、この映画の現代的価値に思いを馳せずにはいられなくなるのである。そしてあらためて、こう問わざるを得なくなるのである——なぜレネ（あるいはデュラス）は、こうも「一途」に詩

的な象徴性へとこだわったのであろうか。寓話的にヒロシマの表象不可能性を暴露していく上で、なぜ彼らは、被爆経験など全くない男女の一見平凡なメロドラマという、いわば「最小」の地点から、わざわざ物語っていくことにしたのだろうか。

## 二 主人公は本当にフランス人女性だけなのか？

↳ 主な先行研究を概観する

『二十四時間の情事』の中身を全く知らない読者のために、ここで物語のあらすじをざっとおさらいしておこうと思う。フランス人の女性とアジア人の男性との関係を軸にしながら物語が展開していくところは、自伝的小説として名高い別作品『愛人』においてデュラスが見せたのと全く同じ構造である。

徐々に復興が進む、戦後すぐの広島街に、日本語を全く解さない一人のフランス人女優（演じるのはエマニュエル・リヴァ）がやってくる（この女優の本当の名前は最後まで明らかにされない）。この街で撮影中の「平和のための国際的な映画」に、看護婦役で参加するためである。母国に夫も子供もある彼女は、この広島で、一人の妻子ある日本人男性（演じるのは岡田英次——広島復興に尽力している建築家かつ政治家らしいが、これまた実名が最後まで明らかにされない）と出会い、不倫関係に陥る。彼女が離日する予定日の一日前から離日当日までのおよそ二十四時間を二人がどのように過ごしたか、これがこの作品の中心である。

まるで被爆者同士が裸で抱き合っているかのような抱擁シーン

から、この物語は始まる。冒頭では、「わたしはヒロシマをこの目で見た」(女)「いや、きみは何も見ていない」(男)という具合に、女の断定と男の拒絶が交互に(かつ神秘的に)繰り返されていき、映像自体の幻想性とあいまって、その対話は次第に一遍の長大な散文詩のごとき雰囲気帯びていく(ちなみに、二人の会話はフランス語のみで進行する——日本人の彼がフランス語をフランス人なみに話せるのは「フランス革命の研究をしていたから」らしい)。

女は次第に、男に自分の過去の恋人の姿を重ね合わせはじめる。戦時中、彼女は故郷の街ヌヴェールにおいて、「フランス人の敵」であったドイツ兵を愛してしまつたのである。二人は結婚まで夢見ていたが、ヌヴェール解放のまさにその直前、その兵士はフランス人たちによって虐殺され、それを目撃した彼女は、そこから狂気の道へと入り込んでしまう。おおいに取り乱した彼女は、周囲から「ナチスに加担した国賊」呼ばわりされ、隣人たちによってむりやり髪を刈られ、しまいにはほとんど発狂状態にまで陥つて、家の地下室に監禁されてしまう。その後、ようやく理性を取り戻した彼女は、地下室を出ることを何とか許され、そのままパリへと向かい、そこで「ヒロシマ」というはるか遠くの街が原爆で全滅した」というニュースを知るのである。

広島に夜が訪れる。彼女は不倫相手の日本人の男とカフェで見つめあいながら語り合っている。男はどうやら原爆の被害を全く受けていないらしく(原爆投下時、彼はたまたまどこか別の「戦地」にいたらしい)、敗戦の爪跡など微塵も感じさせないスマートな身なりのまま、彼女の話に懸命に耳を傾け続けている。この男と、

無残に殺されたあのドイツ兵との区別がまるで全くつかないかのように、延々と戦時中の自分史を語り続けるフランス人の女。彼女の話聞きながら、「フランスには帰るな」「もつとここでいっしょにいよう」と説き続ける日本人の男。彼らは互いに、「私たちの関係は戦争なしには生まれぬ関係」と認めあう男女であった。映像は次第に、ヌヴェールの風景と戦後の広島夜景の二つを入れ替わり立ち代わり見せはじめる。結局別れることになるのか、それとももうしばらく一緒にいることになるのか——二人の関係の結末は最後まで判然としないまま、「あなたの名前はヒロシマ」(女)「きみの名前はヌヴェール」(男)と謎めいた形で二人が互いを寓話的に呼び合うところで、この物語は突然終わる。

この日仏合作映画の魅力について論じた評論はすでに数多くあり、その全てをここで網羅することは、ほぼ不可能である。おまけに、フランス語が不得手なせいで、フランス語で書かれた一連の研究論文にまで目配りすることが全くできなかったこともあり、先行研究に関するわたしの知識は、まだまだ狭いことを先に告白しておかねばなるまい(くわえて、この映画に関するレネ監督自身のコメントや映画封切り時におけるフランス国内メディアの評価等にきちんと配慮できなかった不手際についても、ここで同時に謝罪しておきたい)。本稿では、わたしの知る限りの先行論考群の中から特に重要と思われる見解を三つだけ抜粋し、まずはそれらを概観してみたい。何ゆえにそれら三人の研究者の見解を「特に重要」視するのか。その理由をあえて挙げるとすれば、次の二点となるう。

まず、これら三つの見解はいずれも、共通の問題意識をその出発点に置いている。なぜこの映画は、「ヒロシマの真実とは何か」といったリアリズムの問いにあえて拘泥しようとはしなかったのか。「真実のヒロシマとわれわれ傍観者が認識しているヒロシマとの間には、いったいどれほどの乖離があるのか」といったアンチ・リアリズム的な問いかけの方にわざわざ着目したのは、いったいなぜなのだろうか。こうした観念的側面に『二十四時間の情事』ならではの魅力の一端を窺おうとする姿勢が、異なる三名の研究者たちの見解には、共通して見受けられるのである。三者三様のこの姿勢をここでさらに詳しく概観しておくことにより、わたし自身の『二十四時間の情事』観は、貴重な補助線の幾つかをさらに手にできるものと確信している。

くわえて興味深いことに、三つの見解はいずれもこの映画の主人公をフランス人女優ととらえ、彼女をあくまで中心に据えながら持論を展開している。一方、ストーリー中における彼女の唯一のパートナーたる日本人男性については、どの見解も、まるで彼女の引き立て役に過ぎないかのような論じ方を全般的に行っている。フランス人監督によるフランス語の映画の主人公は、当然フランス人女性の方、という紋切り型の論理が働いているせいであろうか。それとも、彼女の過去がかなり濃密にフラッシュバックされるのに比べ、彼の人生についての言及が映画内においてあまりにもなされていないからであるうか。いずれにせよ、映画を見る限り、岡田扮する日本人男性の存在感が圧倒的であることに変わりはなく、彼を中心に据えなおして『二十四時間の情事』を論じ直してみる事の意味は、決して浅くないように思われるのである。

る。なぜ彼は、被爆を免れた広島の人として、この映像テクスト上にわざわざ登場してくるのか。なぜ彼の個人史はほとんど語られないままなのか。なぜ彼は、これほどまでに彼女の悲劇の聞き役に徹するのか。なぜ彼は「あなたの名前はヒロシマ」と最後に呼ばれなくてはならないのか——日本人男性の描かれ方の方へ焦点を移してこの映画を論じ直してみるという作業は、「被爆体験を持たないわれわれ現代日本人にとってヒロシマとは何なのか」というすこぶる今日的な問いかけとも、必ずやどこかで深く関わってくるはずなのである。

『二十四時間の情事』がスクリーン上で実践しているヒロシマの語り方を考察していく際、先行する研究者たちの見解から学べることとはたしかに数多い。だが、その一方で、これらの見解をさらに乗り越えていく（あるいは、さらに補填していく）作業を同時に試みていくことにより、この映画ならではのヒロシマの存在感の再検討は、新たな深化を遂げていけそうにも思われるのである。その意味でも、これら三つの見解をまずは紹介してみたいのである。

まず注目してみたいのは、映画研究者であるウエイン・シユースの一九七〇年代における見解である。シユースは、『二十四時間の情事』で描かれるヒロシマを、あくまでも一つの象徴、とりわけ、主人公たるフランス人女性の精神の再生の象徴としてとらえた。最愛の恋人だったドイツ人兵士を無惨な形で亡くしてしまった彼女の過去のトラウマを癒してくれる場所、それこそが再建途上のヒロシマの街なのであり、その一角で自分の心の傷を全て

受け入れてくれる新しい恋人の存在なのである。かくて彼女は、ドイツ人兵士の記憶も日本人男性との新たな恋も、もはや「必要としない」段階にまで治癒されていった、という具合に、シユースはこの物語の結末を解釈している。被爆体験なき者にとつてのヒロシマの象徴的意味あいを積極的に描出せんとしたこの映画独自のメカニズムに対し、かなり肯定的な評価を下した代表的初期批評の一つとして、この解釈を理解しても全く差し支えないように思われる。

しかし、この解釈から零れ落ちていっているものの中にも、フランス人女性の「癒し」と同程度に重要な問題がまだまだ隠れているように思われる。例えば、「本当に日本人の男は、フランス人女性の癒しのための道具でしかなかったのだろうか」という疑問をここで呈してみることは、あながち無意味だとは言いつてもいいだろう。たしかに男のパーソナルな部分は（親族に被爆者がいるらしいことと、既婚者であることという、二つの断片的事実を除いては）ほとんど画面上には出てこず、それだけに彼はいつそう、女主人公の再生のドラマのための便利な小道具のごとくに見えなくもない。彼女の心の傷に対して時おり見せる彼の振る舞いは、患者の言葉を引き出すことにひたすら心を砕く心理カウンセラーのごとくでさえある（ちなみに、ドイツ兵と自らとを彼女に混同させるべく、カフェでの会話全体をそちらの方向へわざわざ仕向けていくのは、他でもない、岡田演じる日本人男性自身である）。しかし、ここでちょっと立ち止まって考えなおしてみたいのである——日本人男性の描かれ方の中にそれ以外の意味を見出すことは、本当に不可能なことなのだろうか、と。

シユースの見解がわたしに真つ先に思い起こさせたのは、何を隠そう、かのエドワード・サイードの名著『オリエンタリズム』であった。自らの自我確立のためにオリエンタリズムを迷うことなぐ道具視した十九世紀の西欧知識人たち——サイードが精緻に述べていたあの構図とよく似たものを、シユースの解釈にも少なからず感じるのである。エマニユエル・リヴァ扮するフランス人女性もまた、ただただ無邪気に、「オリエンタル」を自分の自我再建のための道具にしているだけなのであろうか。もしもそうだとしたら、この映画は結末に至るまで、この無邪気さに對してずっと無自覚なままのテクストなのであろうか。

実のところ、この映画の結末を見る限り、フランス人女性が昔日のドイツ人の恋人と今の日本人の恋人の双方をとともに「必要としなくなつた」と断じてしまうことは、少々難しいように思われる。むしろ彼女は、映画のラストカットに至るまで、ずっと迷いつばなしなのではないだろうか。この日本人男性との愛に本当に溺れ続けてもいいのか、それに溺れることで、ドイツ人の恋人のことをこのまま忘れ去ってしまうことは、本当に自分にとっていいことなのだろうか——いや待て、この日本人の男こそがわたしにとつての真の「ヒロシマ」なのではないのか、わたし自身にとつての真の「再生」の象徴なのではないのか、この新しき恋人なくして、わたしの新しい人生はもはや始まりえないのではないのか——滞在先の広島のホテルにおける最後のシーンにおいて、彼女が画面いっぱいに見せつける狼狽と困惑の泣き顔には、そんな迷いが強く込められているように思われる。それを無視し、彼女がまるで「癒されきつた」かのようにこの映画を観賞することは、

この作品の深さの一端を取り逃がしてしまう原因にもなりかねない。

次に紹介したいのは、比較文学研究者のアンドリュー・スレイドによる見解である。想像を絶するような（あるいは表現不可能な）死の恐怖が前提にあるからこそ、「それに耐えて生き延びたのだ」という「真の崇高なる歓び」が初めて見出されるのだ、という独特の美学を、スレイドはこの映画の物語形式の中に発見している。戦争による死の恐怖が登場人物たちの心にある種のトラウマを引き起こし、言語主導による彼らの日常的コミュニケーションに大きく歯止めをかけていく中で、もはや安易に「歴史的真相とは・・・」などと口にできないかのようなただならぬ雰囲気、スクリーンいっぱい醸成されていく。そんな映像世界の只中で、言葉にならないあてどなき「真実」を求めて、二人の男女は互いをはてしなく欲望し続ける。それも、まったく物言わぬ互いの肉体のみを通して。最終的には死に向かうしかない欲望ではあるが、それゆえにこそ、そこには「崇高な歓び」が内包されているのだ、とスレイドは解釈するのである。

この考え方の重要性は、「某フランス人女性の戦争トラウマが治癒されていく物語」と言う具合にこの映画を簡単に片付けてしまっていない点にこそある。そこが、シユースの見解とは大きく異なる点でもある。しかし、このスレイドの見解からも何かが零れ落ちてしまっているように思えてならないのである。

たしかにこの男女は、ある種の「崇高の歓び」を感じているといえなくもない。映画冒頭で、二人の沈黙の裸体が互いを確かめ

合うかのように抱擁しあうシーンは、その象徴ともいえるだろう。しかし、本当にこの作品は、そんな「崇高の歓び」を伝えるためだけの映画なのであるのか。さらに言うなら、露骨に自己のトラウマを見せつけるフランス人女性の方がどうやら味わっているらしき「歓び」と全く同等の「崇高」さを、個人的トラウマをほとんど垣間見せない日本人男性の側にまで即座に見出してしまった、本当にいいのだろうか。そもそも、この男にとつての「死の恐怖」の本質とは、いったいいかなるものだろうか。彼独自の「死の恐怖」が存在するというなら、なぜこの映画はその描写をわざわざ避けて通ろうとするのか。もしかすると、彼の「死の恐怖」とは、西欧的な視点（「リヴァ演じるフランス人女性の視点」）が強引に生み出そうとした、単なる幻影に過ぎないのではあるまいか。まるで、「被爆していようがまいが、とにかくこの日本人男性には、わたしがずっと求めてきたあのヒロシマの崇高さを象徴してもらわなければならないのだ」とでも言わんばかりに。

最後に紹介したいのは、「トラウマ」をキーワードとしながら独自の文学批評を続ける英文学者、キャシー・カルースによる見解である。先にあげた二つの見解に比べ、カルースの見解は内容がかなり濃く、学ぶべきところもよりいっそう多いように思われる。

カルースは何よりもまず、映画内におけるフランス人女性の描かれ方の中に、一連の「裏切り」行為を見てとろうとする。「わたしはヒロシマを見た、そしてわかった」と映画冒頭で言い切る彼女は、カルースによると、フランスという国家それ自体の歴史

観、すなわち、「ヒロシマの破壊は我らの解放の象徴」だとする勝者側の典型的視点そのものを体現している。それはいわば、フランスの歴史の中にヒロシマを取り込み、その実体をまるごと消去しようとする行為ともいえる。カールスは、このように「見てわかってしまう」行為を、ヒロシマに対する「裏切り」行為の一種の表象と解釈するのである。

戦時中に愛したナチの敵兵の記憶をフランス人女性が忘れていくという過程も、カールスからすると、前述の「裏切り」行為の延長ということになる。国賊呼ばわりされて地下室へ閉じ込められるシーンにおいて彼女が見せたあの狂気は、フランス国家の「解放」の論理に安易に取り込まれることへの彼女なりの頑強な抵抗ぶりを示していたはずなのだが、その後、地下室を出てバリ、そして広島へと向かっていく彼女の道程は、まさに回復途上の理性によってドイツ兵のことを忘れていく過程であり、国家の記憶システムへとだんだん取り込まれていく過程、あるいは、次第に自らの過去という個性それ自体をも裏切っていく過程でさえあった、とカールスは考える。とはいえ、その理性とは裏腹に、恋人のドイツ兵の姿は一つのトラウマとなつて、彼女に取り憑いたままとなる。ドイツ兵が殺されたその瞬間を「全く覚えていない」と述べる彼女の告白は、トラウマ的記憶の特徴をまさによくとらえている——彼の死の瞬間を彼女にあらためてきちんと「目撃」させようと、トラウマは何度となく、「裏切り」志向の彼女の理性に真つ向から相反する形で、自己反復を繰り返していくのである。

カールスの見解は、フランス人女性キャラクターをおおむね中

心に据えながら進行している。それではいったい、カールスは日本人男性の描かれ方をどのように見ているのだろうか。この点に關しても、彼女の見解は、前述の二見解にはほとんど見うけられなかつた鋭さを見せている。映画冒頭において、日本人男性はフランス人女性のヒロシマ理解を繰り返し否定しているが、カールスはこの場面の背後に、「記憶・忘却」「生・死」「現在・過去」といった紋切り型の二項対立そのものに対する否定の声を感じ取っている。このような声の持ち主がトラウマの聞き役になつてくれたからこそ、フランス人女性は自分の理性のはるか外側に出ていくことを再び自らに許せたのであり、同時に、広島のでいま作られつつある連続的（かつ物語）記憶とドイツ兵についてのトラウマ的（かつ断続的・非連続的）記憶の二つを気ままにオーバーラップさせることさえできたわけである。だからこそ、カフエでのシーンにおいて、彼女は目前の日本人男性に対し、まるで昔日のドイツ兵に話しかけるがごとくに語りはじめるのである。

日本人男性を考察していくカールスの視線は、この「否定の声」の発見のみに決して留まてはいない（もしここで留まっていたとしたら、カールスの見解は、前述のシユースの見解に酷似した形で終わっていたかもしれない）。この男性がフランス人女性と同様、ヒロシマの大破壊の瞬間に立ち会っていない点（つまり、彼自身もヒロシマでは「何も見ていない」という点）にも、カールスはきちんとして着目している。彼女の考えによれば、岡田演ずるこの日本人男性は、原爆について何も知らず、自分の過去と直面することもままならず、彼女に対する自分の問いの中に自分自身の存在を見失つてしまっているわけだが、逆にそれゆえにこそ、彼は彼女の



言葉に耳を傾けることができ、理解不可能の位置から彼女に語りかけることができ、自分自身のものではない問いを発することができ、彼女の物語に入り込むことができ、語りうる以上のことを彼女に語らせることができるのだ——ということになるらしい。

こうしてカールスは、最後に以下のような結論を下すのである——自分自身の（あるいは、自分が代表している「場」の）トラウマを等しく理解し損ねているがゆえに、そして、「直接かつ完全に互いを理解しあうことなどはや不可能」という認識を互いに共有しあっているがゆえに、この男女はこうして交じり合えるのであって、かような関係こそ、大破壊の時代ならではの異文化間コミュニケーションに他ならないのだ、と。

カールスの見解の中でわたしの知的好奇心を最もくすぐったのは、まさにこの点に関する指摘であったわけだが、同時にそこに一種の物足りなさを感じたことも、また事実であった。というのも、映画観賞中にわたしを個人的にとらえて離さなかつた問題が、カールスの論考においては、まだ積み残されたままのように思えてならなかつたからである。たとえば、以下のごとき問いに対して、カールスはどのように答えるのだろうか——岡田演じる男性が自分の過去と直面するのを避けていくそのプロセスの只中に、観る者はいつたい、どのような（日本人にとつての）ヒロシマ観を感じしうるのであるか。リヴァ演じるフランス人女優に対する自分自身の問いかけの中に自己の存在を見失っていったその果てに、日本人男性が晒すこととなつたその姿の裏側には、いったいどのような日本人像を見て取ることが可能なのだろうか。一人の日本人男性として観賞するからかもしれないが、日本人男性キ

ャラクターに関するこうした具体的な問いにまでしつかりと言及せずして、わたし自身のこの映画の解釈はとも終えられそうにはないのである。

最後にもう一つだけ、問いを付け加えておきたい。カールスは映画中の二人の男女の間柄を、理解の不可能性ゆえに交じり合うことのできる関係だと評したが、このように「交じり合う」ことの方へ力点を置いてしまつて本当によいのだろうか。たしかに映画冒頭では、二人は奔放に交じりあつてはいる。しかし、最後のシーンを見る限り、フランス人女性の心情は、日本人男性と交わりあうことを今後ずっと逡巡し続けていかねばならぬくらいに大きく様変わりしてしまつていように思えるのである。冒頭で見せたような無邪気な交じり合いはもはや不可能となつてしまつた雰囲気、濃厚に漂うエンディングとなつていくのである。そして、彼女が最後に見せるこの逡巡ぶりにもっと積極的にスポットライトを当ててみることは、この映画ならではのヒロシマの語り方をさらに知る上で、重大な手がかりとなるようにも思われるのである。

### 三 映画中の日本人男性とわれわれ現代日本人とをつなぐ糸

この映画の主人公を日本人男性とあえてみなして観賞した場合、はたしてどのようなテキスト分析が可能となつてくるのだろうか。わたしなら、次のように答えるかもしれない——被爆体験を全く持たない一人の日本人が、異なる戦時トラウマ体験を持つ一人の外国人（の視点）と接触することにより、自分の中に潜ん

でいた「世界で最も痛ましい犠牲者・ヒロシマ」「世界平和の理想的象徴たる街・ヒロシマ」という一種のイデオロギーを強烈に意識化していく、その過程そのものを寓話的に描いた映画なのではないか、と。

映画冒頭で日本人男性が「きみは何も見ていない」とフランス人女性に言い切る時、彼の発言には、「ヒロシマの真実を簡単に理解することなど、部外者には絶対にできはしない」という強いメッセージが示唆されているように思われる。しかし、それと同時に、彼のこの言葉には、以下のような別種の気分が隠されているようにも感じられるのである——たしかにわたしも被爆などではないが、(フランスなど)諸外国の人間たちとは違い、わたしはれっきとした日本人であり、だからこそヒロシマの被爆者の心情により正しく、より適切に共感することのできる立場に立っている人間なのである——そう言わんばかりの気分である。とはいえ、冒頭の二人の詩的なやりとりにおいては、彼のこの気分はまだそんなにあからさまには表現されていない。この気分が大々的に前面化してくるのは、何と言っても、夜のカフェにおける二人の長い会話シーンにおいてである。

実は、このカフェの場面には、重大な瞬間が二つ存在している。一つは、話すうちに亡きドイツ兵と自分を過度に混同してくるフランス人女性に対し、突然、日本人男性が有無を言わず平手打ちを食らわす瞬間であり、もう一つは、彼女が初めて「実は、元恋人のドイツ兵のことは今の夫にさえないまだに告白していないのだ」と口にする瞬間である。前者の瞬間に関しては、カールスが興味深い見解を披露している。曰く、この平手打ちには、フラ

ンス人女性の精神的苦痛を理解してしまうことに対する、日本人男性側の断固とした拒否の姿勢が示されている、というのである。わたしには、この平手打ちの示す「拒否」が、ヒロシマと彼自身との間のただならぬ関係を示しているように思えてならない。フランスの一地方のある個人にたまたま起きた悲劇など、ヒロシマが受けたあの破壊に比べれば微々たるものであり、(最後にフランス人女性によって「ヒロシマ」と呼ばれることになる)わたしの意味とドイツ兵の死の意味とを勝手に同一視しようとするのは、ヒロシマの偉大なる価値を愚弄するナンセンスな行為ではないのだ——と、まるで叫ばんばかりの痛打のように見えるのである。

第二の重要な瞬間の直後、日本人男性は先ほどの平手打ちなどもはやどこ吹く風のごとく、喜びに全身を震わせる。彼女のトラウマの根幹を知っているのは世界中でこの自分だけなのだ、という発見が、彼を狂喜させるのである。無論、不倫相手の男が女の配偶者に対して一種の優越感を覚えているに過ぎない瑣末な場面、という具合にこのシーンを言い捨ててしまうことは十分に可能であろう。しかし、わたしにはとてもそれだけでは思えないのである。男のこの狂喜には、さらに様々な事柄が象徴されているのではなからうか。たとえば、こうは読み解けないだろうか——このシーンは、「先の大戦が世界各地で引き起こした様々なトラウマの『世界一の聞き役』となれるのは、この被爆都市ヒロシマにおいて他にないのだ」という、日本人のいわばナシヨナリスティックな目覚めと欲びを寓話的に象徴しているのだ、と。唯一の被爆国家たる日本こそが、冷戦下における国際平和の真の価値を

どよりも説得力をもって理解しうるのだ、と言わんばかりの姿勢が、冒頭のシーン以上にスクリーンを通して透けてみえてくるのである。

この日本人男性は、かようなナシヨナリスティックな喜びに甘んじてばかりいて、本当によいのだろうか——この映画は、観客側からのこうした問いかけをあらかじめ予期しているかのごとく展開していく。その予期のありようをよく示している好例の一つに、次のような場面がある。

日本人男性との関係をこのまま続けていいのか、ドイツ兵のことをこのまま忘却してしまっているのか、とひたすら迷いながら、フランス人女性は夜の広島街を孤独に徘徊し、やがて広島駅の待合室へとやってくる。岡田演ずる男性がその後を追うようにやってきて、彼女の座っているベンチにやはり着席する。二人の間にはなぜか、一人の日本人の老女（おそらく地元在住者と思われる）がじつと座り込んでいる。かくして、主要な登場人物たる二人の男女のこのシーンにおける会話は、二人の顔をちらちら垣間見続ける、この老女を挟んだ形で行われていくことになるのである。当初は沈黙したままだった老女は、フランス人女性が孤独な回想に耽りはじめると、日本人男性に日本語で話しかけはじめる。気がつく、フランス人女性はいつの間にかベンチを離れ、駅から再び姿をくらすのである。カールスは、映画中唯一ともいえるこの日本語による会話の存在を、大多数の（日本語を知らぬフランス語圏の）観客にとつてのみならず、当のフランス人女性にとつてさえ絶対に無視できないような「他者」的存在であると解釈し、その上で、この「他者」の介入がフランス人女性の離

日を促し、日本人男性が自分自身の歴史を切り開いていく上での大きなきっかけとなつていったと結論づけている。

この映画を日本人が観る可能性を、カールスがいつたいどのくらい考慮に入れていたかについては、今のわたしにはまるで見当もつかない。それでもやはり、こう問いただしたくなるのである——このシーンを通じて日本人男性が自分自身の手で「切り開いて」いったと思しきその「歴史」とは、いつたいどこまでヒロシマの「真実」と重なり合うのか、と。もしも真実などどこにも存在しないというのなら、自分自身の「歴史（的真実）」をそれなりに切り開きはじめたかのように（カールスに）見えるこの「ヒロシマ」という名の男の姿は、逆に言えば、一種の皮肉と解するべきなのではないだろうか。被爆してはいない彼に、ここでいったいどんな「歴史（的真実）」が代表できるといえるのか。おまけに、日本語で急に老女と話しはじめ、フランス人女性を駅の情景（およびスクリーン上）から排除していくまさにその瞬間、この男が象徴するヒロシマは、被爆地の意味を自分なりに理解しようとはざわざ近づいてきた外国人の視点を、自動的に眨めるかのように機能するのである。しかし意外にも、この映画は、こうした問題点を頓着なく不問に付そうとするどころか、むしろ意識的かつ積極的にそれを観客へと暗示しようとしているのである。まるで、一種の諷刺画のごとくに。

岡田演じる男の言動が、「ヒロシマ（＝彼そのもの）こそ世界一の犠牲者であり、他国の苦難の聞き役として最も理想的な存在」といった思想をだんだんと象徴していくその裏側で、何か大切なものが同時進行的に忘れ去られていきかねないことを、この映画

はしたたかにほめかしていく。たとえば、彼（ヒロシマ）の「加害者責任」はいつたいうようになってしまふのだろうか。日本人たる彼によってメロドラマティックに象徴されるヒロシマは、たとえば、外国人被爆者の立場さえ回収してしまえるような代物なのだろうか。もしもそうだとしたなら、本当にそれでいいのだろうか。くわえて、全ての被爆者が彼（ヒロシマ）のように「狂喜している」と一枚岩的に考えてしまつて本当にいいのだろうか。そもそも、ヒロシマの死者たち一人一人の声を、当事者でもないこの男が一般化するかのごとく集約してしまつて、本当にいいのだろうか。被爆体験のないこの男性が、「私、すなわち被爆都市ヒロシマは、他国の苦難の聞き役としては世界一の平和都市です」とナルスティックに名乗つてしまつて（あるいは、寓話的に名づけられてしまつて）本当にいいのだろうか。自分自身にもヒロシマは完全には「見えない」という事実を、この男の浮かれ心は大胆にも否定してしまおうとしているのではないだろうか。国際平和文化都市ヒロシマにはうまく回収されない広島の実像——ヒロシマの被害が他国の被害と共感しあつたその矢先から零れ落ちていく広島姿——そうした事柄についてあれこれ想起させようとする装置が、この映画にはきちんと稼働可能な状態で用意されているように思えてならないのである。

「ヒロシマ」と呼ばれるこの男の言動に対する疑いの声を、映画内においてとりわけ見事に体现しているもの、それは他でもない、物語のラストにおけるフランス人女性のあの逡巡ぶりである。日本人男性との不倫に対してだんだんと自責の念を強くし、日本語という理解不能な「他者」の言語世界からも次第に押し出され、

「このままヒロシマに残つてこの日本人を愛し続けたい」とは思いながらも、「やはりフランスに帰るべきでは」という方向へずるずる傾いていく彼女の一連の心の流れは、映画終盤に及んで、とうとう日本人男性を忘却しようと望む段階にまで達していく。

「世の中の矛盾から目をそらすことも大切よ、でないとき窒息するわ」——物語の後半でそう呟く彼女は、その意図に反し、自分の心をかき乱す矛盾へと目を向けざるを得なくなつていき、その結果として、ゆるやかに「窒息」していくのである。冒頭において、「わたしはヒロシマをこの目で見た」（ちなみに、ヒロシマの被害と再生のドラマを「この目で見る」ために彼女が主に利用したのは、彼女自身の発言から察するところ、広島に関するニュース映像と原爆資料館の展示物という、いわば「二次資料」のみらしい）とやや無邪気に語っていた彼女のありようは、結末シーンにおいては、もはやどこにも見出せなくなる。すがりつきたいはずの日本人男性を目前にして、「あなたこそヒロシマよ」といちおう呼んではみる（あるいは、いちおう固定化してはみる）ものの、彼女の中の葛藤の大きさに比べれば、それも単なるかりそめの慰めにしかならぬように見えてしまつていく。いまや彼女は、「わたしの戦争トラウマを完璧に慰撫してくれるはずだった、あの『平和の象徴』たるヒロシマの理想を、この男に勝手に投影させてしまつて本当によかつたのだろうか」という自己疑念に苛まはれはじめているのではなからうか。物語の前半で彼女自身が告白しているとおり、もともと彼女は「男好き」かつ「道徳を疑う」人間、すなわち、特定の倫理やイデオロギーや理想などに落ち着くことなど到底できない運命を担わされてしまつている人間なのである（岡田演じ

る日本人男性のまきに面前で、別の日本人男性からの誘惑に夜明けまで身を任せてしまいそうになる映画終盤あたりの彼女のどこかしどけない姿は、彼女自身のそうした固有の側面を見事に暗示しているかのように思われる)。まさに彼女は、半永久的に矛盾の人なのであり、逡巡の人なのである。映画終盤において、彼女はそれを半強制的に再認識させられている——わたしにはそう見えるのである。

不倫に対する罪の念や昔の恋人に対する申し訳なきといった、いかにもメロドラマ的な要素群が交錯するラストシーンにおいていみじくも比喻されているもの、それは、広島という街の寓話性を、当初の多面的（あるいは、全くとらえどころがなかったはずの）レベルから、一挙に「国際平和都市ヒロシマ」という一枚岩的（あるいは、絶対不変的に規範化された）レベルへと知らず知らずのうちを高めてしまったことに対する、非日本人のとまどいの念なのではないだろうか。だからこそ、最後の場面に至って、彼女は彼に自分の全てを以前のごとく預けられなくなるのではあるまいか。使用者（＝フランス人女性）に対してとりたてて何も発することのない、単なるトラウマ治療用の道具のごとき存在であったはずの日本人男性のありようは、この時点において、使用者自身（オリエンタリズム的）自我や欲望をそのまま忠実に映し返す一種の鏡のごときものへと変質したのではあるまいか。

ヒロシマに自分勝手に着目し、その平和的再建にまるで手を貸しているかのような気分が勝手に酔いしれ（ここで再び思い起こしてもらいたいのは、リヴァ演じるフランス人女性の来日が、そもそも広島を舞台とする「平和のための国際的映画」に出演するためであったという、大前提である）、そして挙句の果てには、勝手に自己

救済された気分が浸つていくこのわたしとは、いったい何者なのであろうか——ここに、「ヒロシマ」という概念に対する原作者デユラスおよび監督レネ自身の（非日本人としての）自己内省を垣間見ることは、はたして行き過ぎであらうか。ともかくにもこの映画は、物語のあらゆるレベルとは別に、このようなメタ的かつ象徴的レベルの観賞をあちこちで要求してくるのである。

映画の中盤以降におけるフランス人女性の逡巡ぶり、ならびに日本人男性の狂喜の姿は、その象徴性をさらに突き詰めていけば、この作品が封切られた当時の日仏の（原水爆をめぐる）時代状況とも奇妙に符合していく。当時のフランスは、植民地たるアルジェリアで激化の一途をたどりつつある独立闘争を、とにかく暴力的に抑圧しようと必死であった。くわえて、ドゴール首相の下、核保有への道を邁進してもいたのである（フランスが初めて核実験を行ったのは、『二十四時間の情事』が制作された翌年、一九六〇年のことである）。自分を癒してくれそうな平和と非核のユートピアを極東の被爆地に夢見るだけの十分な資格を、はたして自分は持っているのだろうかと自問する一人のフランス人女性のありようには、彼女の思いとは全く正反対の方向をたどりつつある母国のあるありようがはからずも比喻されているかのようでもある（映画の冒頭で、「人と人、民族と民族、階級と階級の間の対立」を彼女はひどく憂いでみせているが、当時のアルジェリア人観客にとつて、フランス人によるこうした発言は、いったいどのように響いたのであろうか）。「ヒロシマ」という名の日本人男性に「わたしを変えて」と懇願するたびごとに、すぐさま「わたしを壊して」とまで付言せざる

はいられなくなる彼女の乱れた言い回しにも、こうした苦渋の念は見え隠れしているのである。

一方、当時の広島は、映画公開を遡ること五年前に起きた「五福竜丸事件」以降、特に大きな盛り上がりを見せはじめた原水爆禁止運動の中心地として、その大きな流れの真つ只中にあつた（原水爆禁止世界大会の第一回目が広島で開催されたのは、周知のごとく、一九五五年のことである）。『二十四時間の情事』前半においても、広島市内における平和パレードの様子がかなり大々的にクローズアップされている（とはいうものの、このパレードは、実は「平和のための国際的映画」撮影用に大掛かりに準備された演出の一端でしかなく、人工的に外からしつらえられた「国際平和都市ヒロシマ」イメージの典型的表象でしかないのであって、ここではそうした人工性が、半ば意図的に観客へ向けて暴露されているのである）。リアルな仮装を施された被爆者役の役者たちの群れや、平和および非核を激しく訴える映画用プラカードの波また波へ、じつと魅入ろうとしているフランス人女性のそばで、岡田演じる日本人男性は、その盛況ぶりをほとんど他人事の「ごとく眺めていたわけだが、物語が後半へ進むに従って、彼はどうしたわけか、平和パレードが集団的に表象していたあの統一理念そのものを、まるでたった一人で背負い込むかのような暗喩性を帯びていくのである。そしてしまいに、「あなたはヒロシマ」とフランス人女性から名前を与えられるやいなや、返す刀で「きみの名前はヌヴェール」と答え、彼女のトラウマの個人性を剥奪するのである。言い換えれば、彼自身の集団的象徴性のちょうど相似形となるように、彼女の個別的象徴性さえをも集団的な「場」のトラウマへと無理やり

変換してしまおうとするのである。

#### 四 おわりに

映画研究者のジョシユア・ハーシユは、『二十四時間の情事』の中に、リアリズムの世界（「ストーリー内の時間と文脈の連続性が常に保証されており、自己内省を必要としない全知の視点から、安定的に物語が語られていくスタイル」）いわば「物語記憶」的」とモダニズムの世界（「時間や文脈の不連続性があちこちで強調され、語りの視点が常に揺らぎ、起きた出来事をちゃんと語りきれない自らの主観的な物言いを語り手が常にもどかしく内省し続けていくかのようなスタイル」）いわば「トラウマ記憶」的」との間の絶え間なき相克を見て取っている。その意味で、彼はこの映画を、レネ監督の別作品『夜と霧』（一九五五年）と同じく、PTSD（心的外傷後ストレス傷害）的な作品の典型だと評している。この「リアリズムとモダニズムの相克」というハーシユの表現をあえて借りるとするならば、フランス人女性の心情があたかも（「ヒロシマは理解可能」だとする）リアリズムから（「理解しづらい」とする）モダニズムの方へと流れていったのに対して、日本人男性の言動は、まるで（「ヒロシマは理解不可能」とする）モダニズムから（「自分なら理解可能だ」とする）リアリズムの方へと大きく傾いていったかのように解釈しうるのではないだろうか。

ここで思い起こされるのは、ホロコーストの恐怖を描いたドキユメンタリー映画『SHOAH』の監督として著名なクロード・ランズマンの言葉である。

『なぜユダヤ人は殺されたのか?』と、極度に単純化した言葉で問題を定式化しさえすれば、この問題におけるその猥褻さがただちに明らかとなってくる。まさしく、『理解する』という企てにこそ、絶対的な猥褻さがあるのである。『理解しない』ということが、『SHOHS』を製作していた十一年間のあいだ中ずっと、わたしの鉄の掟であった。わたしはこの『理解することの拒否』にこそ、唯一可能な倫理的態度を見出し、唯一可能な効果的態度として執着していた。わたしにとってこのように『目を閉じる』ことは、きわめて重大な創造の条件だったのである。『目を閉じる』というのは、この場合『見る』という行為のもっとも純粹な様式として理解されなければならない。すなわち、文字通り『目をくぐらすような』現実から顔を背けないための、唯一の方法だったのである」

「ヒロシマに対してこんな風に目を開けていてよいのか」という「倫理」的問題に少しづつ傾斜しはじめていく一人の女と、「そんなに目を開けていたところで、所詮きみにはヒロシマは見えないのだ」と彼女にあれだけ訴えておきながら、だんだん「目を開ける」という「猥褻」な誘惑に自ら屈していく一人の男。ランズマンの言葉を借りるなら、二人の立ち位置の揺れはかように自覚的に露呈されているのである。それこそが、この映画の真骨頂なのではないだろうか。そして、この双方の揺れの（ローカルな）独自性に行き届かぬ思いを馳せていくためには、どちらか一人を主人公視するのではなく、むしろそれぞれを主人公に見立

て眺めようとするような、いわば複眼的視点が必要とされてくるのではないだろうか。

ところで、この映画における日本人男性の理想的な描き方について、デュラスはわざわざ脚本中で、とても興味深い指示を綿々と述べている。彼女曰く、この男はフランス人のような顔をしていべきである。下手に純和風な顔立ちだと、「フランスの女は彼のエキゾチックな顔立ちのみに誘惑されたのだ」という具合に安易に誤解され、誤って人種差別的な意図さえ勘ぐられかねないからだ。この日本人男性は、あくまでも「インターナショナルなタイプ」であるべきなのであって、日本人という独自性やフランス人との相違性などほとんど感じさせないくらいの雰囲気をもっていなければならないのである。つまり、彼は世界のどこにでもいそうな人物でなければならないのである——フランス人観客が（特にアジアに対して）喚起しがちなエキゾチシズムに関して、原作者たちが払おうとしたこの慎重な配慮が、結果的に岡田英次 の抜擢へとつながり、ストーリー中の日本人男性の世界的普遍性にいつそう拍車をかけるに至ったといっても、決して言い過ぎではないだろう。だが、この日本人男性がインターナショナルな「国際平和都市ヒロシマ」の顔をどんとんと前面化させていくのにあるにあって、日本社会というローカルな場における原爆の意味の複雑性と多様性は、次第に単純化されていったようにも思われるのである。まるで、岡田演じる男の自分史が物語から排除されていたのと同じように。だからこそ、ラストシーンにおけるフランス人女性の逡巡ぶりは、よけいに含蓄深くなっているのである。

「見ることでできないのではないか」と気づきはじめる彼女

に向かつて、「見ることでできる」自分のありようを誘示しているのかのように映るこの日本人男性は、実はその一方で、この関係がいずれは忘却の彼方に消えてしまう運命であることを、非常に強く感じているようである（そして実は、彼女の方も全く同じ運命を強く感じているのである——彼の上へ勝手に重ねようとした、自分なりのヒロシマの理想的イメージが、いずれ忘却の彼方に消えてしまう運命にあることを、彼女は彼女で、どうやら強く認識しているようなのだ）。この男性キャラクターに自分自身を重ね合わせながら觀賞していたわたしは、こうした彼の意識のありように、現代日本人がヒロシマを語る際のもう一つの大きなヒントを感じずにはいられなかった。「唯一の被爆国」に住む一国民として、ヒロシマの被害の物語を継承していくことには、たしかに重大な意義がある。しかし、それが一種の「誘示」のごとき様相を呈してくるとしたなら、われわれはその時こそ、あらためて省みるべきなのかもしれない——その「誘示」に負わされた、一種の忘却の運命を。

岡田演じる男性は、映画の中でフランス人女性に対し、こうも述べていた——「いつか君を忘れた時、またいつかこんなことが起きる・・・歴史が繰り返すように・・・その時、君を愛の忘却として思い出すだろう・・・忘却の恐怖の物語として」。わたしの耳には、このセリフが、以下のごとき独特のせめぎ合いを暗にほめかしているように聞こえてならないのである——「国際平和都市」という名前のみでヒロシマを括ろうとする「君」の姿について、「そんなもの、早く忘れ去ってしまうべきだ」と鋭く唱え続ける声と、その心地よさを忘れ去ることをいまだに恐怖して

いるもう一つの声——それら二つの声の「歴史」的なせめぎ合いのありようを。

最後に、『二十四時間の情事』を今後論じていくに際し、どのような方法が他に可能か、自戒の念も含めつつ、ここで少し付言しておきたい。まず、デュラスの他の作品群（『愛人』など）との比較分析をもっと考慮してみるべきであろう。とりわけ、フランス人女性とアジア人男性というカップリングの持つ意味をなお丹念に思考していくためには、こうしたインターテクスチュアルな目配りがなおさら必要となってくるように思われる。

また、国際政治上の狂気（＝戦争）の問題と男女間の愛の狂気の問題とをわざわざなげあわせ、まるで戦争がないと生まれ得ないかのような特殊な男女の性のかたちをかくも掘り下げていったその主な理由をさらに探求していく場合においても、デュラスの他の作品群との比較検討は間違いなく必須となってくるように思われる。「忘れない」という幻想は、まるで恋と同じ——『二十四時間の情事』におけるフランス人女性のこの眩きには、記憶にまつわる政治学と恋愛という人間的行為との間の、神秘的な交差が煌々と垣間見える。この部分にもっと手厚く着目することは、もしかすると、戦争物語全般における恋愛描写の幅広い考察に、新たな視点を提供することにもなるうかと思われる。

一方、ハリウッドや他のヨーロッパ諸国における原水爆関連の映画群との比較分析も意義深いように思われる。あるいは、『二十四時間の情事』をリメイクした諏訪敦彦監督の二〇〇一年度作品『H Story』との比較分析なども、わたしにはかなり魅力的に



映る。

しかし何より、今後のわたし自身にとって大きな課題となっていくべきは、「本稿の基盤となった観賞時のあの直観は、いったい何ゆえにわたしの中に宿ったのだろうか」という自己内省的な視点であろう。現在、わたし自身が立っているこの国の時代状況の中のいったい何が、このような解釈をわたしの中に呼び覚ましたのであろうか。わたしがここで示した観賞のありようは、現代の日本人たちにとって、どのくらい特殊な（あるいは共有可能な）ものなのだろうか。たった八十六分間しかない内容ではあるが、これからもできうる限り様々に考察しつつ、多年にわたって観想し続けていきたいと思わせる、そんな映画にこうして出会えたことを、今更ながら幸運に思っている。

## 参考文献

- (使用映像：DVD)
- 『二十四時間の情事』(日本における発売元はIC)
- (日本語文献)
- 石原吉郎 『石原吉郎詩文集』(特に収録中のエッセイ「ある・共生・の経験から」)『シミリストの勇氣について』および「失語と沈黙のあいだ」 講談社、二〇〇五年
- エンドワード・W・サイード 『オリエンタリズム』(上・下巻) 一九七八年に原作初版 板垣雄三および杉田英明・監修、今沢紀子・訳 平凡社、一九九三年
- 開高健 『紙の中の戦争』(特に第十四章「井伏鱒二『黒い雨』の場合」)
- 一九七二年に初版 岩波書店、一九九六年

キャシー・カールス 『トラウマ・歴史・物語く持ち主なき出来事』(特に第二章「文学と記憶の上演」デュラス、レネ『ヒロシマ私の恋人』) 一九九六年に原作初版 下河辺美知子・訳

みずす書房、二〇〇五年

キャシー・カールス・編 『トラウマへの探求く証言の不可能性と可能性』(特に第十一章「理解することの猥褻さ」クロード・ランズマンとのタペ) 一九九五年に原作初版 下河辺美知子・監訳 作品社、二〇〇〇年

(英語文献)

- Brodnick, Mick, ed. *Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*. New York: Kegan Paul International, 1996.
- . *Nuclear Movies*. Jefferson, NC: McFarland, 1991.
- Duras, Marguerite. *Hiroshima Mon Amour*. Trans. Richard Seaver. New York: Grove, 1961.
- Evans, Joyce A. *Celluloid Mushroom Clouds: Hollywood and the Atomic Bomb*. Boulder, CO: Westview, 1998.
- Hendershot, Gundy. *Anti-Communism and Popular Culture in Mid Century America*. Jefferson, NC: McFarland, 2003.
- Kaplan, E Ann and Ban Wang, eds. *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* (特にシヨシユア・ハーシユによる第四章“ Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary”・シヤネット・ウォーカーによる第五章“ The Vicissitudes of Traumatic Memory and the Postmodern History Film”・アダム・ローウエンステインによる第六章“ Allegorizing

Hiroshima: Shindo Kaneto's *Onibaba* as Trauma Text” ・ 496  
ひろしまたりユー・スレイタにゆゑ第七章 “ *Hiroshima, mon  
amour*, Trauma, and the Sublime ” ). Hong Kong: Hong Kong  
UP, 2004.

Perrine, Tomi A. *Film and The Nuclear Age*. New York: Garland, 1998.

Shaheen, Jack G., ed. *Nuclear War Films* ( 特じらヒヤン・シユースごめ  
の誌體 “ Hiroshima, Mon Amour ” ). Carbondale, IL:  
Southern Illinois UP, 1978.

Shapiro, Jerome F. *Atomic Bomb Cinema*. New York: Routledge, 2002.