

大島渚の『日本の夜と霧』：戦後映画と記憶と赦し

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2013-05-08 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: コルベイ, スティーブ メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00007316

大島渚の『日本の夜と霧』

戦後映画と記憶と赦し

スティーブ・コルベイ

1. 始めに～記憶の義務と赦しの否定～

カレンダーを見るとすぐ分かること。それは、私たちはが記憶を賛美する社会に生きていることである。8月15日は終戦記念日、7月の第3月曜日は海の日、12月1日は映画の日、11月11日はポッキーの日など。歴史の悲劇も商品の宣伝も、全てカレンダーに記されている。毎日、悲しむべき、あるいは喜ぶべきイベントがある。弔いと祭りは自然に繰り返されている。歴史的な重要性のレベルを考えず、イベントの意味も理解しないまま全てを記念する社会になったことは否定出来ない。過去よりも未来に多くの関心を向ける近代化が進行する社会になっている反面、今までと異なるノスタルジアが数十年前から現れている。この社会で生活する人々は忘却することを何よりも恐れている。しかし、区別なしに何でも憶えようとする人々は、逆に情報化する多くのイベントの本当の意味を理解出来なくなる。そして、憶えるために憶えるという文化を構築している。「憶える」は目的語を失った主体しかない動詞になる。以前と異なり、記憶の文化は人との間の繋がりを深まらせず、個人化を早める手法としてしか考えられない。歴史の研究なども過去と現在の乖離を強調し、客観的な立場で過去の「記憶」を分析しようとしている¹。その状況を批判するエリック・メシュランの *Culture de la mémoire* (日本語で『記憶の文化』) においては、記憶に関しての近代からの変化の過程と私たちへの影響を説明している。《La mémoire liait les personnes entre elles, la culture noue le sujet à lui-même²》。Méchoulanによると、前近代社会は、伝統によって記憶を守っていた。そのた

¹ 藤原婦一『戦争を記憶する広島・ホロコーストと現在』講談社現代新書 2001年

² Eric Méchoulan, *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé?*, PUM, 2008, p.16 記憶の義務について考えるための出発点としてこの文章の一部利用するが、記憶と赦しの関係、又は忘却する恐怖の表象の問題は、本研究の個々の目標である。

め、過去の記憶と現在が共存していたが、近代化においては、一種の文化としての記憶が社会と直接繋がりが無いものとしてしか残っていない。当然、「記憶」そのものに根本的な問題はないとはいえ、文化になるとその役割がなくなり、主体を阻害する原因になることが考えられる。

メシュランはその観点から分析していないが、「記憶の文化」から生じた結果が「赦し」を否定する社会を作る一因となると思われる。まず、赦しの過程を考えると、その行動が遂行された後は、当然相手の罪を忘れるべきだと思われる。しかし、その理想を叶えたり、目指したりしない方が良いケースもある。「赦し」について哲学の概念や社会における具体的な行動として比較し、可能性と限界を明らかにしたフランス人の哲学者ウラジーミル・ジャンケレヴィッチの作品を読むと、それが理解出来る。理想の「赦し」は時間を越えた「instant」（即時性）のものとしての行動であるため、全てをすぐ赦して、全てを忘れることが出来る。しかし、実際には、忘れられない、赦すことが出来ないこともある。それは、ナチスの虐殺のことである。グザビエ・ティリエットが、ジャンケレヴィッチのショアに対しての考え方をこのように説明している《L'idéal du pardon me demande d'oublier, mais comment oublier les victimes, par conséquent les bourreaux³》。ショアは、人間の最大の罪であり、人間の人間性まで否定する事件なので、「赦し」あるいは「忘却」することは美德ではない。その上、ナチスの戦犯はナチスの被害者に「赦し」を請うていないため、決して赦すことはない。また、ショアに苦しんだ先祖の代わりに新世代がナチスの罪を赦すことも出来ない。ジャンケレヴィッチの赦しについての論争の目的は、戦後から20年経た、1965年に時効の対象となり得るナチスの戦犯を時効にかからないようにすることだった。要するに、当時ナチスに対して赦しを求める声を批判していた訳である。ジャンケレヴィッチと他の思想家や政治家の努力によって、ナチスの罪は今でも時効対象外となっている。

しかし、第二次世界大戦後から強まった忘却を完全否定するというレトリックは、ショアのみならず様々な出来事にも広がった。残念ながら、それは記憶の文化として引き継がれた。冒頭で説明した通り、その記憶の文化を相対的に憶えるべきか忘却するべきかの区別が出来なくなる。全て憶えようとする記憶の力がなくなる。つまり、意味を伴う記憶ではなく、過去のデータの記録として残される。その一つの原因として、現代社会における20世紀の歴史に対し

³ 《Une Kitiège de l'âme. L'éthique de Vladimir Jankélévitch》, *L'Arc*, n.75, 1979, p.71

ての解釈にまだコンセンサスがないため、データとして全て憶えようとする、全ての考え方を受け入れるという幻覚に囚われてしまう。赦しの文脈で考えると、加害者とその子孫が罪を認めず、被害者とその子孫も赦さないとしても、歴史の解釈にかかわらず双方が過去を忘れないことを誓えば、仮にそれが不完全な形でも、未来へ向けた交流が可能となる⁴。

そこで、近代の記憶を保管するために最も重要な媒体として見られる映画を取り上げる。戦争と戦後の記憶は映画でよく描写しているが、戦争と映画の関係を批判する評論家は珍しくない。“[War films tend] to glorify or put forward the heroics of a particular triumphant nation. Until the 1970’s, for the most part, the myth of the citizen army fighting the enemy prevailed, completely over-riding issues of class or ethnic diversity⁵” 映画はあまりにも華々しく、プロパガンダのツールでもあるので、戦争と戦後の苦悩を正確に描写出来ない単なる娯楽の媒体であるとよく言われる。つまり、記憶の文化のツールである。その批判は無視出来ないが、そのことも含めて映画を製作する時に意識している監督もいる。そして記憶の意味が薄れている環境で、新しい描写の方法によって、忘れてはならない記憶を表象している。日本映画において、特にその問題を意識した監督は、大島渚だろう。

2. 研究方法

本論では、大島渚の映画を分析しながら、監督の戦争、戦後と記憶の問題の描写を明らかにする。特に、記憶の問題が扱われる『日本の夜と霧』という映画を取り上げる。ここでは第二次世界大戦の話は直接登場しないが、戦争と戦後の関係性、又は記憶と赦しの問題が様々な形で現れてくる。

当然、映画は歴史の教科書や哲学の作品ではない。登場人物の意見（台詞）、物語の結論と監督の政治的な立場を完全に無視することは出来ないが、描写の媒体としての映画に対しての考え方を分析するべきだ。そこで、映画の中での記憶、忘却、赦しを分析するために、映画と時間の関係性についても明らかにする必要がある。そこで、ドゥルーズの「運動イメージ」と「時間イメージ」

⁴ 当然その歴史の解釈に対して、国と国、人と人の中に論争になることがあるが、記憶の文化が変わる程大きな問題にはならない。実際は、dialogue de sourds（相手の言うことを聞こうとしない人どうしの会話）しか生まれえない。

⁵ Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Third Edition, Routledge, 2006. p.482.

についての考え方を援用する⁶。それによって、映画の空間における記憶の表現手法を説明する。

3. 大島渚の『日本の夜と霧』と記憶の問題

『日本の夜と霧』の構造の分析を始める前に、作品が誕生した社会に関する重要な点を紹介する。まず、映画のストーリーはある結婚式を舞台にし、1950年代（血のメーデー事件）と1960年代（安保闘争）二つの世代の学生運動の対立を描いている。登場人物のフラッシュバックによって、それまでの活動とこれから進むべき道が示される。彼らは、責任を取らず、赦しを認めず過去に行われた事件を忘却しようとしている（スパイ事件と仲間の自殺、グループの女性との交際のための裏切り、デモ中の仲間の傷など）。1960年に、つまり安保闘争の年に封切られた映画だが、公開三日後に政治的な圧力を感じた制作会社が上映を中止した。映画の内容は対立する若者を描いた作品であるが、この映画そのものもまた論争の対象になった。安保闘争の直後ということもあり、そこからしばらく距離を置きたいという風潮が上映中止へ追い込んだ要因と言えるだろう。しかし大島は、社会で起こった出来事に対し直ちに反応し描くことが映画に携わるものとしての責任であると考えたのである。また、題名が示しているように、この映画は明らかにアラン・レネエ監督の『夜と霧』（1955年）と間テクスト的な関係を持っている。間テクスト性は芸術的な記憶の形であり、レネエの映画は第二次世界大戦、ショアの記憶についての映画である。両作品共さまざまな思想が絡む政治的事件を扱っているが、ここではその内容に焦点を当てるのではなく、両者の映画と記憶の方法における関連性について注目する⁷。ただし、ナチスの犯罪と日本の左翼の失敗と裏切りは、質的にも量的にも根本的に全く異なる事件である。そして、間テクスト性によって、記憶の階層の問題が表れるが、映画の撮影方法を分析すると、更に記憶の問題をめぐる描写がわかる。しかし、その間テクスト性によって均質化される恐れがある。

映画の撮影方法を考察すると、その特徴としてまず長回し（plan-séquence）を用いて作られている映画であることが分かる。大島がそれを選択した理由として様々な説がある。時間の短縮（撮影期間2週間だった）、イタリアのネオリアリズムの影響、劇的な雰囲気の違いなどが考えられる。映画の内容と社会の

⁶ 場合によっては批判も加えるが、バルクソンの影響を受けたジャンケレヴィッチの赦しと記憶と映画の関係の説明するために、ドゥルーズの理論が重要であると証明する。

⁷ その点に関して、Maureen Turimの解釈に近い。

文脈を考えるとネオリアリズム的な現実を目指したことが仮説として考えられる。それは、アンドレ・バザンの説によると、現実の加工をする編集から離れて、映画が見せたい現実をそのまま見せることが出来る。一方、ドゥルーズはバザンの理論を批判し、ネオリアリズムを運動イメージから離れる視覚的な映像を撮影する映画運動として分析する。

「ネオ・リアリズムを定義するもの、それはこのような純粹に光学的な状況が浮かびあがることである(中略)。これはかつてのリアリズムにおける行動イメージの感覚運動的状況とは本質的に区別される。(中略)登場人物が一種の観客となるのだ⁸。」それは『日本の夜と霧』の登場人物の描写の仕方に近いと言えるだろう。過去の事件、裏切り、失敗、秘密を仲間の前で発表されても、殆ど反応せず、感情(affect)を表さない。その登場人物は、あたかも観客のごとく、自分が登場する学生運動の話を聞く(観る)。そして、その二つの世代の間は数年しか経っていないにもかかわらず、共通点が全くない。その意味で、映画の舞台が結婚式であることは偶然ではない。これは、保守主義、アメリカの資本主義を支える安保を維持する社会の批判だと言われるが、実は映画と記憶が関係する非常に重要な意味が存在すると考えられる。それは、大島が描写する結婚式は一般的なものではないからである。まず、結婚式にしては、あまりにも質毒である。招待者が少ないし、新婦が綺麗なドレスを着ないし、ケーキがないし、人々が幸せそうに見えない。実際は、メロドラマ映画の出発点としてのパロディである⁹。結婚式の習慣を描写しない。むしろ、習慣を無視し記憶を再生させる空間として結婚式を使用している。先に述べたように、これは二つの世代を結ぶ結婚式である。社会的な関係を強めるため、出来るだけ遠い関係である家族を結びつけるように、52年と60年の学生運動の関係性を強めようとしているが、一般的な結婚と同様に家族が遠ければ遠いほど不信感が高まる。そこで、大島が描写する結婚式においては、真ん中にある小さいテーブルの前で立つ新郎と新婦が、二つの世代の代表であり、記憶を鑑賞出来る観客でもあり、他の客が自分の記憶を映すスクリーンのような存在でもある。その上、映画の中での視覚の描写も重要である。登場人物は出来るだけ他の人の顔を見ないよ

⁸ ジル・ドゥルーズ、『シネマ2、時間イメージ』宇野邦一、江澤健一郎、岡村民夫、石原陽一郎、大原理志(訳)法政大学出版局 2006年 pp.3-4.

⁹ メロドラマは時間と記憶の問題を取り上げられる映画のジャンルの代表である。過去の重さを持ち越えない人物は普段映画の最終に、自分、又は愛する人の死を予防するための時間がない(選すぎる)。

うに努力している。会話の最中の客も、新郎と新婦も、床や天井を見て、相手の顔（目）を見るのを避ける。それによって、ものを隠す人、反省をする人、又は自分の記憶に閉じ込められている人々の印象を与える。例外は、自分の仲間の行動と学生運動に対しての確信を訴える太田という人物だけである。太田によって空間としての結婚式は裁判所のような場所になり、客が他の人（新郎と新婦を含む）を批判したり自分の記憶を述べたりするが、新郎と新婦は黙って聞く裁判官の役になり他の客は応答する陪審員の役になる傾向がある（反論する時もあるが稀である）。この結婚式の場面は、ばらばらになっている記憶をストーリーとして構築しようとする点においてミステリー小説と共通しているかもしれない。しかし、大きく異なるのは、ミステリー小説では最後にそのストーリーが記憶とつながって一つの着地点に到達するのに対して、大島作品の場合は記憶はあくまでも記憶として残り、一定の結論には至らないし、一つの物語を作る材料にもならない。

しかし、登場人物、特に野沢（新郎）は、新しいストーリーを作るために過去を忘れる努力をしている。その努力は常に他の要因（他の登場人物、あるいは状況）によって阻害される。“The wedding in the present is an attempt by Nozawa, the former Communist activist turned journalist, to expunge the past by merging it with the present¹⁰”。人の発言、激しいカメラの運動、フラッシュバックのせいで、登場人物は過去を忘れられない。特に、そのフラッシュバックを分析すると、大島の時間と映画、映画と記憶の関係性に対する思考が理解出来る。

まず、過去と現在の区別するために、フラッシュバックが行われるとオーバーラップ／ディゾレヴがある場合以外は、画面が黒くなったり霧がかかったりしている。その意味で、フラッシュバックを示す典型的なオーバーラップ／ディゾレヴ以外の撮影方法が取り上げている。そして、夜と霧を使用すると、一人の人物だけではなく全員の記憶を見る印象を与える。「単に、複数の人物のそれぞれに一つずつフラッシュバックがあるだけではなく、フラッシュバックが、複数の人物（中略）に属するのである¹¹」。

全員が思い出したくない過去を思い出す。つまり、登場人物にとっては記憶は受身的なものであるが、実は、この「忘れない記憶」にこそ、「忘れてはなら

¹⁰ David Desser, *Eros plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, India University Press, 1988, p.28.

¹¹ ジル・ドゥルーズ、『シネマ2、時間イメージ』pp.67-68.

ない」という圧力が備わっているのである。受身的になる原因は、登場人物が過去を反省したり赦しを求めたりしたくないことの表れであると言える。しかし、そこで記憶の限界が現れる。なぜならば、全ての記憶においては、当時の感情は、自己弁護という手段として用いられることになるからだ。ここでの大島は、ドゥルーズの記憶の思考に近くなる。「つまり過去がまだ現在であるとき、記憶がきたるべき目的のためにすでに構成されていないならば、記憶は決して過去を想起させたり物語ったりできないであろう¹²」。つまり、記憶は過去の現実としてではなく、その時の考え方と将来における自己弁護が含まれているので、加害者が思い出しでも反省出来ない。『日本の夜と霧』は太田の逮捕と新婦の涙で終わるが実際は変化する人物はいない。大島の映画で、記憶は問題点として描写している。単なる、過去の事件を思い出す行動によって、何も解決することが出来ない。しかし、それを理解することによって記憶の進路役割が分かる。

4. まとめ

『日本の夜と霧』は、大島渚の50年代から60年代にかけての学生運動や日本共産党を批判する作品として通常は見られている。拙文それを完全に否定しないが、監督の政治思想より、むしろ記憶と映画と現代の社会の関係性を考察する必要性について論じた。大島は映画の手法によって、記憶に対して、それが「記憶の文化」（つまり単なる記録としての記憶）ではない、という意味づけを行なった。大島の手法は、観客とスクリーンの距離を広げるのではない。むしろ彼の記憶の描写においては、観客は映画の中に引き込まれ、現実感を味わうのである。しかし、この『日本の夜と霧』は松竹自らが社会的圧力を感じて上映を打ち切ったという事実にも関わらず、現在販売されているDVDにはPRとして「公開三日後、突然の上映打切に物議をかもした衝撃の問題作」という文言が付されている。まさに商業的なツールとして、「記録」され利用されている。記憶の問題を扱った作品であるにも関わらず、現在「記憶の文化」として扱われてしまっていることを考えると、その影響力を感じざるを得ない。

記憶が生きたものとして維持できるような映画の解釈について、今後さらに考えていく必要があるだろう。

¹² ジル・ドゥルーズ、『シネマ2、時間イメージ』p.72.

参考文献

日本語

- 大島渚『大島渚著作集第二巻～敗者は映像をもたず』現代思潮社 2008年
大島渚『大島渚著作集第三巻～わが映画を解体する』現代思潮社 2009年
ドゥルーズ ジル『シネマ2、時間イメージ』宇野邦一、江澤健一郎、岡村民夫、石原陽一郎、大原理志（訳）法政大学出版局 2006年
藤原帰一『戦争を記憶する広島・ホロコーストと現在』講談社現代新書 2001年
四方田犬彦『大島渚と日本』筑摩書房 2010年

仏語

- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Ed. Minuit, 1983
Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Ed Minuit, 1985.
Hansel, Joëlle, *Jankélévitch : Une philosophie du charme*, Ed. Manucius, 2012.
Jankélévitch, Vladimir, *L'imprescriptible*, Seuil, coll.《Points Essais》, 1986.
Méchoulan, Eric, *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé?*, PUM, 2007

英語

- Desser, David, *Eros plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, India University Press, 1988
Hayward, Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Third Edition, Routledge, 2006
Turim, Maureen, *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*, University of California Press, 1998.
Zizek, Slavoj, *Looking Awry: An Introduction to Jacques through Popular Culture*, MIT Press, 1991.

映像

- アラン・レネエ（監督）『夜と霧』32分 1955年

大島渚（監督）『太陽の墓場』88分 1960年

大島渚（監督）『日本の夜と霧』107分 1960年