

「底が突き抜けた」時代の歩き方 562

日本映画は「戦争」とどう向き合ってきたかー映画『紙屋悦子の青春』

映画評論家の佐藤忠男は、《戦後日本の戦争映画は大部分が基本的には反戦映画であるが、その原型をつくり、その後も20年ぐらいは日本映画の指導的な立場にあった映画人たちの多くは戦争中には程度の差はあるけれども戦争プロパガンダ映画乃至戦争肯定の映画を作っていた。戦争肯定映画にしては戦争の辛さをよく描いているから実は反戦に近いヒューマンイズムの映画なのだとよく例にあげられる木下恵介の「陸軍」や田坂具隆の「五人の斥候兵」にしても、基本的には戦争肯定の映画だったのであって、ただそれがあまりあざとくはなく、軍国主義的な人間から見れば戦争肯定の度合いが足りないということだったにすぎない》と、「日本の戦争映画ー日本映画は戦争とどう向き合ってきたか」(『キネマ旬報』05年8月下旬号)の冒頭から切り出している。

日本映画のみならず、詩や小説等の文学、絵画等のあらゆる芸術が戦争中には、国威発揚のために戦争プロパガンダを要請され、戦争肯定の主張に協力させられていった。全国民が総力を挙げてこの戦争を勝ち抜かなくてはならないという時運がかたちづくられる中、それはあまりにも当然のことであった。いかに無謀な戦争であったとしても、戦争が始まった以上、日本が敗れて全国民が路頭に迷うのを歓迎する者はおそらく誰一人いなかっただろう。したがって、反戦思想の持ち主といえども、嫌々協力する振りがから自発的に戦争を肯定するようになるころへと、自然にスタンスを変えていった。このこともまた、当然のことであった。太宰治は貴司山治宛の「返事」(「東西」昭和21年3月號)の中で、次のように書いている。

《私たちは程度の差はあつても、この戦争に於いて日本に味方をしました。馬鹿な親でも、とにかく血みどろになつて喧嘩をして敗色が濃くていまにも死にさうになつてゐるのを、黙つて見てゐる息子らこそ異質的ではないでせうか。「見ちや居られねえ」といふのが、私の実感でした。

實際あの頃の政府は、馬鹿な悪い親で、大ばくちの尻ぬぐひに女房子供の着物を持ち出し、簞笥はからつぽ、それでもまだ、ばくちをよさずにヤケ酒なんか飲んで、女房子供は飢ゑと寒さにひいひい泣けば、うるさい！ 亭主を何と心得てゐる、馬鹿にするな！

いまに大金持になるのにわからんか！ この親不幸どもが！ など叫喚して手がつけられず、私なども、雑誌の小説が全文削除になつたり、長篇の出版が不許可になつたり、情報局の注意人物なのさうで、本屋からの注文がぱつたり無くなり、そのうちに二度も罹災して、いやもう、ひどいめにばかり遭ひましたが、しかし、私はその馬鹿親に孝行を盡さうと思ひました。他の人も、たいていそんな氣持で、日本のために力を盡した

のだと思ひます。

はつきりいつたつていいんぢやないかしら、私たちはこの大戦争に於いて、日本に味方した。私たちは日本を愛してゐる、と。

さうして、日本は大敗北を喫しました。まったく、あんな有様でしかもなほ日本が勝つたら、日本は神の國ではなくて、魔の國でせう。あれでもし勝つたら、私は今ほど日本を愛する事が出来なかつたかも知れません。

私はいまこの負けた日本の國を愛してゐます。曾つて無かつたほど愛してゐます。早くあの「ポツダム宣言」の約束を全部果して、さうして小さくても美しい平和の獨立國になるやうに、ああ、私は命でも何でもみんな捨てて祈つてゐます。

しかし、どうも、このごろのジャーナリズムは、いけませんね。私は大戦中にも、その頃の新新聞雑誌のたぐひを一切讀むまいと決意した事がありましたが、いまもまた、それに似た氣持が起つて來ました。》

太宰の「返事」はこう続く。

《あなたの大好きな魯迅先生は、所謂「革命」に依る民衆の幸福の可能性を懷疑し、まづ民衆の啓蒙に着眼しました。またかつて私たちの敬愛的であつた田舎親爺の大政治家レニンも、常に後輩に對し「勉強せよ、勉強せよ、そして勉強せよ」と教へてゐた筈であります。教養の無いところに、眞の幸福は絶対に無いと私は信じてゐます。

私はいまジャーナリズムのヒステリックな叫びの全部に反對であります。戦争中に、あんなにグロテスクな嘘をさかんに書き並べて、こんどはくりと裏がへしの同様な嘘をまた書き並べてゐます。私は恥づかしくてならないのです。》

「便乗」を嫌った太宰らしく、戦時中の庶民感情を上手にすくい取って、《馬鹿な悪い親で》も見放すわけにはいかないじゃないか、という当時の氣持を吐露し、敗戦後に手のひらを返したように、自分たちは騙されていたと言い募る被害者然とした社会的風潮に對して、《私はいまこの負けた日本の國を愛してゐます。曾つて無かつたほど愛してゐます》と、真っ向から挑戦するように言い放っている。もう戦争が始まった以上は、日本を応援する以外にないではないか、という感情が積極的な戦争推進の声に同調する中では、映画も文学も芸術も、あらゆる表現行為が戦争肯定を前提としていたにちがひなかった。もしそんな社会の雰囲気呑み込まれまいとするなら、沈黙する以外になかったと思われる。

佐藤忠男は、《戦争肯定映画にしては戦争の辛さをよく描いているから実は反戦に近いヒューマンイズムの映画なのだ》とみなされてきたいくつかの映画について、《軍国主義的な人間から見れば戦争肯定の度合いが足りな》かつただけのことで、《基本的には戦争肯定の映画だった》と断じる。《戦争肯定の映画》の枠組みの中で、《戦争の辛さ》が描かれていただけのことであつたのだ。つまり、《戦争の辛さ》の描写もまた、勇敢な戦闘行為のシーンと同様に、戦争肯定へとなだれ込んでいったということである。《戦争の辛さ》の描写が問題になるわけではない。その描写が《戦争の辛さ》にも耐え抜い

て勝利を目指すようなありかたなのか、それとも《戦争の辛さ》の中に人々の生命や生活を破壊するだけの戦争の残酷さのみが浮き彫りにされているようなありかたなのか、が問われていたのである。だが、国威発揚に明らかに背くような作品であったなら、厳重な検閲の監視をくぐり抜けることはできなかったにちがいない。

《黒澤明の「一番美しく」、山本薩夫の「熱風」や「翼の凱歌」、今井正の「望楼の決死隊」や「怒りの海」、豊田四郎の「大日向村」や「若き姿」、熊谷久虎の「上海陸戦隊」、山本嘉次郎の「ハワイ・マレー沖海戦」、吉村公三郎の「西住戦車長伝」など》は、戦争肯定映画の枠組みの中に収まっていたが、《反戦思想を心に秘めていた》亀井文夫の《「戦ふ兵隊」は検閲官にその本当の意図を見破られて結局は公開されなかった》と、佐藤は言う。おそらく亀井文夫だけは沈黙などせずに、戦争肯定映画の枠組みに収まらない作品を作ったのである。ここで考えなくてはならないのは、亀井のように戦争肯定映画にけっして回収されない作品を作る者は断固そうしただろうし、その反対に戦争肯定映画の枠組みに収まってしまう者たちは、必ず身も心も戦争肯定にのめり込んでいったらうということである。中途半端な対応は許されなかったのだ。

戦時中に多くの映画監督が、戦争プロパガンダ映画や戦争肯定映画を作った。先の太宰治が言うように、誰もが《馬鹿親に孝行を盡》すようにして戦争に協力していくのが当然な社会的雰囲気を想うと、そのこと自体を責める気にはなれない。問題は敗戦後に押し寄せてくる筈だ。佐藤は、「映画人だけがなぜ責任を問われなかったか」と迫る。

《これらの作品の監督たちのうち、熊谷久虎は個人的にも最も右傾化しており、愛国運動に熱中していて、敗戦後も数年は映画界に復帰できなかったし、田坂具隆は広島で被爆してやはり数年再起できなかったが、他の監督たちは敗戦後直ちに映画をつくり、しかもそのかなりの部分は民主主義啓蒙のためのものだった。日本人の大多数が、戦争中には愛国心に燃えて熱烈に戦い、敗戦後はまたたちまち民主主義を信奉するようになったので、映画人たちだけを軽薄だの無節操だのと言うことはできないが、これは芸術の他の分野に比較してもいかに軽々しく見えた。文学などでは軍国主義的な戦争小説の作家などはたちまち文壇から消えてしまうか、火野葦平のように当分は沈黙を余儀なくされた。画家も同様で、軍の命令で戦争画を描いた人たちは戦後は厳しい批判にさらされた。藤田嗣治のようにそれでパリに去った巨匠もいる。つまり個人個人が戦争責任を問われたのである。

映画人だけがなぜ責任を問われなかったか。理由は簡単である。日本を占領したアメリカ軍は日本の映画人たちに直ちに民主主義の宣伝映画を作らせなければならなかったからである。だから戦争プロパガンダ映画を作ったのは映画会社の経営者たちの責任であって従業員であるにすぎない監督その他に責任はないとはじめからきめていたのだった。だから映画会社の重役たちが各社数人ずつ、数年公職追放になったただけだった。もっともドイツの場合は戦争プロパガンダ映画で有名だった監督たちはみんな戦後には没落している。ドイツ人自身がそうしたのか。占領軍がそうしたのか私は知らない。もし

後者だとしたらアメリカ軍はドイツ人には自立した個人の責任を認め、日本人などは所詮、映画監督だって思想的には会社の奴隷にすぎないと判断したことになる。この屈辱はあらためて検討に価するだろう。》

佐藤も指摘するように、《日本人の大多数が、戦争中には愛国心に燃えて熱烈に戦い、敗戦後はまたたちまち民主主義を信奉するようになった》。一般大衆はもちろんのこと、映画人のみならず、教育者も変わり身の速さを競った。《戦争中に、あんなにグロテスクな嘘をさかんに書き並べて、今度はくると裏がへしの同様な嘘をまた書き並べてみます。私は恥づかしくてならないのです》と、太宰がジャーナリズムにむけて放った言葉は、当時の日本のすべての「民主主義者」に当てはまったのである。同じ戦争肯定の作品を描いても、作家や画家は厳しく批判されたのに、映画人だけは責任を問われなかった。それは、《日本を占領したアメリカ軍は日本の映画人たちに直ちに民主主義の宣伝映画を作らせなければならなかったからである。》GHQ が《民主主義の宣伝映画を作らせ》るために、映画人の責任を問わなかったとしても、彼ら自身がそれ以上に、自分たちの責任を厳しく問う必要があったのではなかったか。

戦時中は軍国主義の宣伝映画を作られ、戦後は《民主主義の宣伝映画を作ら》されたのであれば、映画人には主体的な表現責任はなかったことになる。《アメリカ軍はドイツ人には自立した個人の責任を認め、日本人などは所詮、映画監督だって思想的には会社の奴隷にすぎないと判断した》とするなら、そのことが屈辱である以上に、日本の映画監督がアメリカ軍からそうみなされも仕方がないような、自分で自分の責任を問い、裁くことをしなかったことによって、《自立した個人の責任》に類破りしてしまったことの《屈辱》のほうが大きかったにちがいない。軍国主義の時代には反戦映画を作ることができなかったから、民主主義の時代になって反戦映画を堂々と作ることができるようになったという問題ではない。軍国主義の時代にできなかったことを、民主主義の時代に臆面もなくやることが、そしてそのことで自分に対する責任を軽減しようと意図していたことが問題なのだ。

《戦後数年の戦争映画は反戦を叫んでも歯切れが悪》かったが、《反戦映画が本格的に作られるようになるのは、朝鮮戦争に出撃したアメリカ軍の支えとして日本も警察予備隊（自衛隊の前進）を作り、再軍備が現実のものになって戦争に巻き込まれる危機を感じるようになった1950年代からであり、とくに講和条約で日本が独立を果たしてからである》と佐藤は言って、《太平洋戦争がいかに悲惨な戦争であり、帝国軍隊がいかに非人間的な組織であったかを、力をこめて描いていて、戦後の日本の平和主義の動きに大きく貢献した》映画として、今井正「また逢う日まで」「ひめゆりの塔」、山本薩夫「真空地帯」、家城巳代治「雲ながるる果てに」、新藤兼人「原爆の子」などを列記する。戦争の悲惨さや軍隊の非人間性を強調して描いていたなら、反戦映画になるのだろうか。戦時中に戦争肯定映画を作っていた監督たちが、戦後に一転して戦争を否定する映画を作ったからといって、それは反戦映画になるのだろうか。

《なかでも木下恵介の「二十四の瞳」は、戦場の場面はひとつもないけれども、国内においても女性がどんなに辛い思いで日々を過ごしていたものだったかを心にしみるように描いて、少なくともその点では全く同感だからみんなこぞって戦争には反対しようという、戦後的な平和思想の最大公約数な統合のシンボルにさえもなった。この映画は瀬戸内海の小島の小学校での戦前の平和な時代のやさしい女教師と純真な子どもたちとの愛情あふるる日々を主に描いている。この子たちが青年になって男は兵隊としてみんなに見送られながら島を出てゆく場面が一場面あるが、この青年たちが戦場でどんな兵士であったかということはぜんぜん描かれていない。学校の先生がやさしい人柄であればその教え子は戦場では凶暴なふるまいはできない、というほど日本の軍国主義はなまやさしいものではなかったのであるが。

女教師は軍国教育が嫌で戦争中に教職を去っている。そして戦後、夫を戦争で失った彼女は教職に復帰し、戦死したかつての教え子たちの墓に参る。そして純真な子どもだった頃の彼らに呼びかけるようにしてその悲しみを語る。じつにじつに泣ける名場面なのである。なぜならこの教え子たちが戦場でどんな兵士だったかはいっさい想像しないですむように出来ているから。》

先の「返事」の中で太宰は「民主主義」の世になって、《またまた、イデオロギイ小説が、はやるのでせうか>と皮肉っているが、日本の戦後の反戦映画は、一部の軍国主義の指導者に騙されて戦場に駆りだされた可哀想な日本国民という被害者史観のイデオロギイに基づいて作られていたことを、佐藤は木下恵介の「二十四の瞳」で指摘していたのだ。お国を守るために勇んで戦場に赴いた青年たちを、哀れにも嫌々駆りだされていった青年たちへと改竄かいざんすることによって、国民の悲劇を大きく浮き彫りにするイデオロギイに襲われていたために、兵士たちの加害者的な側面の描写に踏み込まないような、虫がいい反戦映画だったのである。このような日本の反戦映画が外国でどのように受け止められたかについて考えるのに、佐藤は71年の香港映画「広島二十六」に対する反応を取り上げる。

《これは原爆投下から26年後の広島にロケをして香港の俳優たちが被爆者の日本人たちの悲劇を演じている反原爆映画である。しかしこの映画が香港で公開されたとき、監督はものすごいバッシングにさらされた。日本人が原爆をあびたのは自業自得で当然のことなのに、それに同情するのは何事か、ということだった。のち、この映画が再評価されて香港映画祭やアジアフォーカス福岡映画祭で上映されたとき、観客とトークをしていた竜剛監督は、観客から封切当時の反応を聞かれて、二度も口惜し泣きに泣いて言った。自分は日本人に同情してこれを作ったわけではない。ただ原爆反対を訴えただけだったのだ、と。

ずっと後年の黒澤明の「八月の狂詩曲」や今村昌平の「黒い雨」も、監督が得ている尊敬にもかかわらずアメリカ人やヨーロッパ人からはそれに似た反応を受けている。日本人は原爆の被害を言う前に戦争を始めたことへの反省を描くべきだ、という反発であ

る。比較的それが少ないのは日本の侵略を受けず欧米の植民地支配を受けた中近東である。私は原爆についてはもっと声を大にして世界に知らせる必要があると思うが、戦争をはじめた責任を語らないで被害ばかり言うという反発には一理あると思う。》

「二十四の瞳」などの反戦映画が描かなかった「アジア侵略」を描いた映画として、小林正樹「人間の條件」があり、この作品は《国際的に見て日本の戦争映画で外国人を納得させることができた》と、佐藤は評価する。なぜなら、《アジアから資源を奪うことこそが日本の侵略戦争の最大の目的であったということを、満州における鉱山を最初の舞台とすることで明確に描き、さらにその後の生産をあげるために中国人捕虜や拉致者たちに奴隷労働を強いたということをドラマの根幹に据えているからである。これが日本の侵略戦争についての世界の常識なのだが、そういう基本的な設定をふまえた日本映画がそもそも他には殆んどないのである。》戦争プロパガンダ映画の中にも、《それなりに良心的に作ろうとすると、美辞麗句で飾ったタテマエとは別のホンネをちらりとのぞかせることもある》として、豊田四郎の「大日向村」を取り上げる。

《これは戦争中に日本の農民に満州への移民熱を煽り、確実にその宣伝効果をあげた作品であり、そして多くの残留孤児を残す結果を招いた罪深い名作であるが、ここでは長野県の貧しい実在の山村である大日向村が、村の貧困と借金の問題を解決するために満州に多くの村民を送り込んで分村としたという事実がドラマ化されている。八紘一宇もアジアの解放もない。ただ土地がほしかったのだというホンネがそこに出ている。》

「大日向村の46年 満州移民・その後の人々」というドキュメンタリーが86年につくられ、《戦後、この満州での大日向村から命からがら引きあげてきた人々に対するインタビュー》のなかで、《大日向村が開拓と称して移民した地域は、じつはすでに中国人農民によって耕作されていた土地をタダ同然の安い金で買って中国人を追い出して入植したものだということを知っていましたか、というインタビュアーの質問に対して、原作者も引揚者たちも、それは知らなかったと異口同音に答えていたのが印象的だった。本当に知らなかったのか、当局がうまく隠したりごまかしたりしたということか。それよりもっと根本的には、現地の中国人のことなどそもそも眼中になかった。気にもしていなかった、ということではあるまいか。》

佐藤は敗戦時に14歳だった自分が見聞きした《当時の世相風潮》について、こう書く。《当時の日本人にとって、日本は資源が乏しいのに人口だけはやたらと多い国なので、欧米諸国がそうしているようにどこか海外に植民地を持たないとやってゆけない国であり、朝鮮と台湾では足りなくて、さしあたり防備の手薄な満州こそがねらうべき土地であり、出来ればモンゴルも手に入れなければならないということが、かなりの程度まで＜常識＞として大っぴらに語られていたものだった。そこで「満蒙は日本の生命線だ」という言葉が公然たるスローガンとして語られており、それをはばむ勢力としてはソビエトを目の上のたんこぶとして語られるのがふつうだった。中国やモンゴルの人民のことは眼中にもなかったのである。》

怪獣映画「ゴジラ」で有名な円谷英二が若い頃撮影した長篇ドキュメンタリー「赤道を超えて」に触れて、続ける。

《日本艦隊が台湾から南洋を一周するのに同乗して各地を撮ったものだが、艦隊に皇族の若い将校が勤務していたこともあって各地での日本人たちの歓迎ぶりがすさまじい。明治以来、日本人は、中国の華僑と同じく、大陸から東南アジア、さらにアメリカまで、大量に移民としてあふれ出していった。彼ら日系移民はアメリカでは排日移民法に出会って口惜しがったが、アジアでは多くの地域で日本軍に守られていた。他方華僑は東南アジア各地で繰り返し虐殺事件などの悲惨な経験をしている。この映画はべつに日本移民と華僑とを比較しているわけではないが、いま見ると両者の違いに思いをはせないわけにはゆかないし、日系移民が日本軍を熱烈歓迎した気持も実によく分る。移民の場合は極端な例だが、かつて日本の民衆は政治家よりもたぶんに軍を信頼していたのであり、その支持の上にいわゆる軍の暴走もあり得たのだということを忘れてはならない。もちろん明治以来の教育や言論統制が大きな力をふるったことも事実だし、映画ではニュース映画で戦場に死体が映っているのさえカットされた。戦争の悲惨な面はいっさい国民には知らせないようにしたのである。そうした思想統制がなければあれほど愚かな戦いに国民が最後まで黙ってついていったはずはないとは言えるが、軍主導でそうした思想統制をやれたことの背景には軍が国民に人気があったという事実があることは否めない。昭和天皇と政党政治家たちが軍の暴走を抑えられなかったことの背景にもそれがあったと私は思う。》

もう一度太宰が、ジャーナリズムが《戦争中に、あんなにグロテスクな嘘をさかんに書き並べて、今度はくると裏がへしの同様な嘘をまた書き並べてゐます》と愛想を尽かしていたことを思い起こすと、ジャーナリズムが戦後も嘘を書き並べるのは戦時中の嘘を隠蔽したかったからだとしか思われぬ。本当のことを書くと、かつての自分の嘘に向き合わなくてはならなかったからだ。しかしながら、敗戦後の出発というものは、

《戦争中に、あんなにグロテスクな嘘をさかんに書き並べて》きたことを直視するなかから始まるものではなかったのか。映画も全く同様である。監督たちが戦時中に自分たちの描いてきた映画に、根本的に欠落していた視点はなんであったのかが見えてくるまで内省しなければ、戦後に描く映画など自分たちに永遠に訪れない、という自らに向けた厳しい覚悟こそが問われていたにちがひなかった。佐藤は、いくら愚かな戦争であろうとも、神輿の担ぎ手がいなければ祭りは始まらないことを明らかにする。

《戦後の日本の反戦映画がもうひとつ説得性を欠いているのは、国民が軍国主義を支えていたという一面が抜け落ちているからだと思う。日本国民のかかなりの部分が、軍が満州を植民地として確保して資源と土地をもたらししてくれることを当然のこのように期待していたのだ。これをきちんと自己批判したことが日本映画にはまだない。山本薩夫の「戦争と人間」がある程度そうか。

「激動の昭和史・軍閥」とか「大日本帝国」とか、太平洋戦争のはじまりから終りまで

を扱った戦争映画の大作が何本もあるが、そのおきまりのパターンは日中戦争を殆んど扱わないか簡略に触れるだけにして、突如として日米交渉から真珠湾攻撃になるというはじまりかたをすることである。そこではアメリカが日本軍の中国大陆からの撤退を要求していることは日本としては到底受け容れることのできない無理難題であって、開戦に踏み切ったのはこの段階では止むを得なかったというニュアンスが強い。つまりそれまでの日中戦争の失敗を認めず、中国との戦争を続けるのは当然という当時の日本の軍と政府の首脳部の考え方をそのまま受け継いでいるのであって、あの時点で日中戦争は止めるべきだったと示唆するような描き方をしたことはいちどもない。そもそも日中戦争を眼中に入れないことが太平洋戦争ものの戦争映画の公式になっている。もちろんあの時点で日本軍が大陸から撤退したら軍を支持していた国民は怒るだろうし、軍の威信は地に落ちるし、クーデターか革命が起きただろう。暗殺だってされただろう。そうなることのほうがアメリカと戦って負けるよりもっと怖くて不名誉だと軍と政府は思っていたから彼らは開戦に踏み切った。そして戦後の日本映画は、ほぼそのまま、それももっともだともいうように受け継いで描いている。当時の日中戦争のニッチもサッチもゆかない状況に目をそそぐことは、開戦の御前会議に出席した軍人や政治家だけでなく、ずっと後世の安全地帯にいて当時を批判できる映画作家たちすら殆んどやっていない。強いアメリカに悲壮な挑戦をした太平洋での戦争を主に描いて、とことん弱い者いじめで格好のいいところなどひとつもなかった日中戦争は若干の例外は別として視野から外すというのが日本の戦争映画の基本で、これではやはり本当に腰のすわった反戦映画にはなり難いのである。

商売としての戦争映画の論理は単純明快である。アメリカとの戦争はどんなに悲惨に描いたにしろ世界最強の軍隊を相手にして相当な勝負ができたという格好よさが残る。最後は特攻隊の悲壮美で幕を引ける。これに対してアジア諸国、とくに中国での戦争には見せ場にできるものがなにもない。だから前者だけを描くというのが東宝が1960年代末からしばらく作りつづけたいわゆる“8・15『シリーズだったと思う。』”

近年、日本はなぜ負けるに決まっている無謀な戦争を行ったのか、という疑問がマスメディアでしきりに提出されているが、当時の日本は引くに引かれないところまで追い込まれてしまっていたという佐藤の見方には強い説得力が感じられる。後世からみていくら愚かにみえようとも、すべての日本国民は破滅に突き進んでいく以外にどうすることもできなかったのだろう。歴史を考察するには、当時の社会的な諸関係の力学を洞察することなくして、問題を正確に把握することはできない。米国の日本への原爆投下にしても、原爆開発計画がドイツか日本に投下せずにはいられなくなるところまで進行していたということが考えられるし、現在の米国のイラク政策にしても、いくら米軍兵士の死者数が激増してブッシュ政権の支持が急落しようとも、そして莫大なお金をつぎこみながらもイラク情勢がますます悪化しようとも、米国がイラクから撤退しないのは、撤退できなくなっているからなのだ。

《当時の日中戦争のニッチもサッチもゆかない状況に目をそそぐことは、開戦の御前会議に出席した軍人や政治家だけでなく、ずっと後世の安全地帯にいて当時を批判できる映画作家たちすら殆んどやっていない》と書かれていることについて、それはなぜか、という問いがどうしても迫り上がってくる。当時の《ニッチもサッチもゆかない状況》に巻き込まれて、戦争肯定映画を作らざるをえなかった映画人たちは、敗戦によってそのような状況から解放され、自由に描写できるようになったにもかかわらず、日中戦争を中心にして自分たちを含む全国民が戦争に巻き込まれていく主題の映画を描写しようとしなかったのは、なぜか。商売として成り立たないという問題ではけっしてない。戦時中は軍部に強制され、戦後は商売に強制され、ということなのであろうか。一度逃げた者は二度目も三度目も、いつまでも逃走の論理を用意していることになるのではないか。

戦争肯定映画を作ったとき、映画人は当時の状況に紛れもなく屈服したのである。自分は本当に戦争を肯定していたから、屈服していなかったという問題ではない。戦争を肯定していたか否定していたかにかかわらず、戦争が加速していく状況に自分も呑み込まれつつあることへのまなざしを放棄してしまった点で、軍部に対して屈服したのではなく、自分自身をみえなくしてしまった点で屈服したのである。戦後の映画人が「民主主義」社会の安全地帯で反戦映画を撮ったからといって、彼らが戦争中に置き去りにした自分自身を取り戻したわけではけっしてなかった。自分自身を置き去りにしたまま、戦時中の戦争肯定映画から《くると裏がへしの同様な》戦後の反戦映画へと移動したにすぎなかったのも、戦争で本当に描かなくてはならないことが全くみえてこなかったのである。つまり、戦争肯定の衣服を脱いで反戦の衣服に変えただけで、中身は変わらなかったから、戦争肯定映画を撮る手付きで反戦映画を撮っているだけのことであったのだ。

《日本軍の中国人に対する卑劣な策略が描きこまれていた》木下恵介のシナリオ「戦場の固き約束」も製作費用の面で中止になり、《日本のアメリカに対する戦争が、侵略か自衛かという以前に、明治の開国以来の日本人の西洋人に対する憧れと反発あるいは劣等感との内面的な葛藤の暴発であったのかもしれないという興味深い視点を提起した異色の戦争映画》である《南アフリカ出身の作家ブアン・デル・ポストの小説による、大島渚の「戦場のメリークリスマス」》についても、佐藤はこう批評する。《日本人将校のニュージーランド人捕虜の白人将校に対する同性愛というかたちでそれが表面化するのだが、捕虜収容所での残酷な描写やホモ・セクシュアルの側面だけが興味をひいて、かんじんの日本人の西洋人に対する愛憎こもごもの矛盾する気持ちというところには一般の関心は深まってゆかなかった。》

今村昌平「カンゾー先生」、黒木和雄「美しい夏キリシマ」「父と暮せば」など、《いずれも敗戦前後の日本人の姿をきちんと描いているすぐれた作品》だが、《これらはあの戦争の意味を全体として問うたものではない。あの戦争の意味を全体としてとらえた作品はまだ作られていない》と断言する佐藤は、インドネシア映画の「無神論者」を取

り上げて、興味深いヒントを示唆する。

《最初にいわゆる玉音放送が流れて、それを聴いたインドネシア人のある家族が、これで日本軍の憲兵に捕えられているお父ちゃんが還ってくる、と大喜びするのである。これは一例で、玉音放送乃至日本の降服の報道が聴いている人々に歓喜の叫びをわき起すという場面になっている映画は中国にも韓国にもある。アジアでそれが常識である。あれを沈痛な表情で聴くということが未だに定番の終戦場面になっている日本の常識とはぜんぜん違う。もちろん日本人がインドネシア人や中国人の気持ちになるわけにはゆかないが、そういう別の常識があるということを知っていることは発想の転換のきっかけになるだろう。自分の眼だけでなく、相手の眼でも見直してみることが大事なのではないか。》

《日中戦争、太平洋戦争の全体像をとらえ》るためには、自分を超える眼をもたなくてはならないということだろうが、想像するに、《玉音放送乃至日本の降服の報道》は、《沈痛な表情で聴く》と同時に、戦争がやれやれ終った、もうこれで空襲警報に脅えて逃げまわる必要もなくなった、と肩の荷を下ろして安堵の表情を浮かべる日本人も多かったにちがいない。玉音放送を聴いて、《これで日本軍の憲兵に捕えられているお父ちゃんが還ってくる、と大喜びする》インドネシア人のある家族とは、戦争が終ってこれで戦地からくお父ちゃんが還ってくる》と内心の喜びを噛みしめる日本人のある家族と重なっている筈だ。つまり、《日本人がインドネシア人や中国人の気持ちになるわけにはゆかない》のではなく、日本人の中にも、インドネシア人や中国人と通ずる気持ちがあったと思われる、微妙なそこの部分に踏み込んで描写していくなら、定番の戦争映画とは一味も二味も異なった、《あの戦争の意味を全体としてとらえ》る作品に近づいていくことになるかもしれない。戦争の悲惨さに国境はなかった。日本人もインドネシア人も中国人も、一人一人の個々人の生活を破壊する凶事としての戦争に直面させられているだけのことであった。日本が勝って戦争がいつまでも続くよりも、日本が負けて戦争が終ることのほうがよいと思う日本人が少数であるとは限らなかった。戦争が終るためには日本がどうしても負けなくてはならなかったという気持ちが湧き起こってくるものがあつたとしても、別に奇異ではなかったろう。

さて、黒木和雄の遺作になった『紙屋悦子の青春』について語らねばならない。この映画は第二次大戦末期の、悦子（原田知世）が兄夫婦と暮らす家族を舞台にしている。悦子が思いを寄せる兄の後輩の明石少尉（松岡俊介）は、特攻で死ぬことを覚悟して、彼女の結婚相手に親友の永与少尉（永瀬正敏）を紹介し、死地へと赴く。悦子を愛する明石は、彼女を自分の代わりに幸せにできる男として永与を紹介し、彼に自分の思いを託したのだ。永与も悦子もそんな明石の心情を汲み取って、一緒になるというストーリーである。ここには明石の悦子へのいたわりや、永与との男同士の友情、明石が見込んだ男である永与への悦子の信頼感、そして明石が惚れた女性を大切に受け継ごうとする永与の誠実さが画面にあふれ返っており、それでいて悦子と永与は明石の遺志に重荷を

感じることなく、二人の人生を紡ぎだそうとしていたのだ。それぞれが与えられた運命に逆らわず、天命として前向きに生きようとする人々の姿がけなげに描写されていた。前作『父と暮せば』の娘が、自分が結婚して幸せになることに負い目を抱くのは正反對の筋立てであった。

明石は特攻出撃に恨み言を一切吐かなかったし、永与も明石との男の友情を受けとめるのに精一杯であったし、悦子は明石が導いてくれた永与に真正面から向き合おうとした。不平不満が各自になかったというより、不平不満は深く禁じられていた。明石には自分の運命に対して言いたいことがあったはずだ。しかし、その運命が絶対に逃れられないものなら、何をいうことがあろう。自分を惨めに貶めるだけではなかったか。死にゆく自分にとっての最善は、自分が信頼する男に自分の愛する女性を託すという選択であったのだ。その選択の中に彼は死後の痕跡を見出そうとしたのかもしれない。俺がお前たちを結びつけたということをいつまでも忘れないでくれ、二人が結婚してお互いによかったと思えるように幸せになってくれ、という響きを、悦子に背を向けた彼の後ろ姿から読み取ろうとすれば読み取ることができた。

佐藤忠男は映画パンフの中で、明石の行為は《愛なのか未練なのか。命のかかった尊いメッセージなのか余計なおせっかいなのか。(…) この作品は恐るべきリアリズムで、当時の日本男児じゅんの自我の主張におけるあいまいさをあいまいなままに描ききった》が、《単純に祖国に殉じたというのではなく、その未練の部分を追体験してみることが大切で、この映画はそれを誠実につきつめている。俳優たちがみんなそろって良く、私にも身に覚えのあるあの時代の日本人の途方もない従順さをよく演じていた》と評する。

佐藤が、出撃していった明石に《唯一残せたのが、おそらくは秘かに愛していたであろう女性に自分ではなく親友をめあわせるということであったとは》と言うように、奇妙といえど奇妙である。そこに明石の本当は生きたかったという《未練の部分》が覗き込めないことはない。死んでいく自分にできることは、二人の記憶の中でいつまでも生きつづけることであったのが感じられるからだ。死に逆らうことのできない絶対的な運命の中で人は忘れ去られることを最も厭うとすれば、生き残った人々から忘れられないように必死に努めるものなのかもしれない。自分の親友いとに自分の愛する女性を託す、という行為の純情さや善意の側面に死というものが大きく申し掛かっていたことを考えれば、やはり俺はお前たちと一緒に生きつづけているというメッセージを明石は発していたのであり、生き残った二人はそのメッセージを感じ取ったにちがいない。この作品は、死んでも死なず、生きつづけることを思い詰めた若者の死と生き残った者たちの戦後とがずーっとつながっていることを示唆することによって、死者に対する記憶がとだえなにかぎり、戦後はいつまでも戦争と断ち切られていないことを浮かび上がらせていたように思われる。

2006年11月8日記

