

# 映画『ヒロシマ・モナムール』はどう受け止められたのか — 広島像をめぐって —

関 未玲

---

**Abstract:** Marguerite Duras wrote the scenario for “Hiroshima Mon Amour”, a film produced by Director Alain Resnais in 1959. As the title portrays, this film takes place in Hiroshima, and the story is about a heroine, a French actress who meets and falls in love with a Japanese architect for a very brief time. This film did not see success in either France or Japan. Within the literary studies of Duras’ work, the evaluation of this film in Japan has not been analyzed up to now. We have examined critiques and comments just after the public opening of the film.

Most of the negative critiques revolve around Hiroshima being described as any city such as Nevers, where the heroine grew up and fell in love with a German soldier during the war. Duras’ intention was not to attenuate the importance of Hiroshima; rather, she wanted to depict the tragedy of Hiroshima through an individual and personal experience and make it universally known. Through this film, we learn about the importance of survival from past events, and notably events like Hiroshima that should never be forgotten. For Duras, the most important factor was to accept our inability to keep our past within our memory.

**Keywords:** *Hiroshima, memory, oblivion, past, survival*

---

## 序

マルグリット・デュラスは1959年に公開されたアラン・レネ監督の映画『ヒロシマ・モナムール』<sup>1)</sup>の脚本を手掛け、映画を補う形で同名のシナリオを上梓している。その後、シナリオだけではなく自らメガフォンを握るなど、長い作家活動の一時期深く映画と関わるようになる。本論では『ヒロシマ・モナムール』（邦題『24時間の情事』）が公開時にどのように受け取られたのか、これまでデュラス研究のなかでも言及されたことのない日本での反応を詳しく分析するとともに、フランスと日本の核を巡る歴史についても俯瞰しながらこの作品を通してデュラスの意図がいったいどこにあったのか明らかにしたい。

## I 核をめぐると日仏の足取り

『ヒロシマ・モナムール』は日仏共同プロデュースによって製作されている。文字通り広島を舞台とした作品で、映画公開の前年である1958年に広島でロケが行われた。映画製作にあたって実際に来日したのは監督のレネ、主演女優のエマニュエル・リヴァ、そして記録係として同行したシルヴェット・ボドロの3人のみであった。シナリオを担当したデュラスは実際に

広島を訪れることはないまま、レネからの手紙をもとにイメージを膨らませていった。この辺りはエマニュエル・リヴァが、撮影の始まる前に広島で自らのカメラで撮った写真集の中に詳しい。当時の広島を、レネはデュラスに宛てた書簡の中で次のように記している。

私たちが聞かされていたことのなかには、もちろん、本当のことも、嘘のこともあります。例えば、「ヨーロッパ人は日本料理を好きになることはできない、そもそも、ちっともおいしくない」。これは嘘です。こんなにおいしいものに恵まれたことは今までありません。「東京はすっかりアメリカナイズされている。すべてが二か国語だ」。これも嘘。街全体を見ても通りの名前が書かれた標識は20くらいですし、地下鉄の路線図は日本語だけです [...]。「日本にはカフェがない」。大嘘。カフェしかない、と言ってもいいくらいです。フランスにあるビストロの数よりもずっと多い。「東京は不夜城だ」。嘘。キャバレーは夕方6時に開店し、夜12時に閉まります。午前1時には街中が寝ています。「東京は世界一騒々しい首都だ」。嘘。ローマのほうが4倍はうるさいです。「東京はネオンの首都だ」。本当。「日本人はビジネスの場では驚くほど礼儀正しい」。本当かもしれませんが、私には彼らのどういう部分が礼儀正しさにあたっているのかを見分けることができません。<sup>2)</sup>

映画の中では、固有名を与えられていないフランス人女性が「ヒロシマは眠らない街」と形容するシーンがあるが、この書簡からデュラスはレネの情報を受け取りながらも、彼女なりにアレンジを加えていたことが読み取れる。物語は、平和映画を撮影するために日本を訪れたフランス人女優が日本人の建築家と恋に落ちることで、それまで封印していたドイツ兵との叶わなかった初恋の記憶を思い出す過程を描いている。彼女は戦後、敵国の兵士を愛したことで剃髪を受け故郷ヌヴェールを追われるが、そのドイツ兵との大切な思い出を、日本で偶然にも知り合った建築家に語ってしまったことを後悔する。かつてあれほど彼女の人生に強く刻まれた思いが、新しく芽生えた感情を前に今では記憶から遠のいてしまっている現実を受け入れざるを得ず、そのことに絶望する。個人的レヴェールの記憶の風化と、広島への忘却とを結びつけたこの作品は、残念ながら興行的にはフランスでも日本でも大きな成功を得たとは言いがたい。日本でのリアクションについては第二章で詳しく見てゆきたいと思うが、ここではまず撮影当時以降の日仏の状況を振り返ってみたい。

フランスの公開は日本より一足早く59年のカンヌ映画祭においてであった。しかし正式なコンペ作品として上映されることはなく、コンクール非参加作品という形で上映されている。アメリカが原爆投下時に撮影したきのこ雲や、原爆被害者の悲痛なる姿をそのまま取り込んだ本編に対して、アメリカからの招待者に配慮したためと言われている。ちなみにこのような条件であったにも関わらず、本作は映画祭で高く評価され、国際映画批評家連盟賞を受賞している。日本での封切は、カンヌ翌月の6月とタイムラグはほぼ無く公開されている。日本の映画雑誌で一早く『ヒロシマ・モナムール』を取り上げたのは『キネマ旬報6月下旬号』においてであるが、ここでは近く封切られる映画のちらしのみが掲載されている<sup>3)</sup>。ちなみにこのちらしは、映画とは無関係のパリの街を象徴するエッフェル塔が描かれているなど、広島というテーマからはあまりにもかけ離れた内容となっている<sup>4)</sup>。さらに邦題からはヒロシマという文字が丁寧に拭われ『二十四時間の情事』というセンセーショナルなタイトルに変更されている。日本での放映権を持つ大映がまだ生々しく残る「広島」の記憶をタイトルに残すことを躊躇したことが理由として考えられるが、当時は海外作品を封切の際まったく異なるタイトルに変えることが常套化していたことも忘れてはならない。当初は『ヒロシマ、我が愛』というフランス語の題名をそのまま日本語訳した邦題や『ピカドン』も選択肢に上がっていたと言われている。

ところで59年の日本では、映画がまさにその隆盛を極めていた。『映画年鑑1961』によれば、

前年まで東映の収入が過去 10 年来右肩上がりとなっている<sup>5)</sup>。また本誌には全国の映画館数も掲載されており、1958 年には全国で 7072 館、59 年に 7401、60 年には 7473 に伸びている。60 年を境にテレビの普及率が進んで映画館まで足を運ぶ人が減ったため、以後映画館数は徐々に減少してゆくことになるが、『ヒロシマ、モナムール』が撮影された 58 年、そして公開された 59 年が日本における映画の黄金期と重なることがここから明らかである。さらに広島で 58 年 4 月に広島復興大博覧会が開催され、広島復興が大々的にアピールされた。またこの年に第 5 回原水爆禁止世界大会が初めて広島で開かれている。原爆で破壊された広島城も、58 年に外観復元され、女優リヴァが撮影した写真集の中にも遠くに映る広島城が見える。余談ではあるが、リヴァはこの写真の存在を長らく忘れていた。50 年経って写真集として目の目を見たこれらの写真は、刊行を機に広島でもギャラリーで展覧会が開かれ、リヴァ本人も広島に駆け付けた。後に筆者も訪れた東京日仏学院のトークショーのなかで、ギャラリーを訪れた人のなかに「これは私です」と彼女に告白する人の姿があったことを、リヴァは話していた。前年に完成した広島球場の写真も、この写真集に収められている。戦後国民的スポーツとなった野球場の完成に広島市民は湧き、そのときの映像は現在原爆資料館（広島）でも見ることができる。

一方のフランスは、60 年に初の原爆実験に成功している。この時期のフランスは 54 年に始まったアルジェリア戦争のまっただなかで、58 年 5 月 13 日にはアルジェリア支持の現地軍人によるクーデターが勃発し、戦地がアルジェリアからフランス本土へと広がり兼ねない大変な緊張状態にあった。同年フランスは第四共和政から第五共和制に移行する。アルジェリア戦争は、その後 62 年のエヴィアン協定でアルジェリアの独立が承認されるまで続いた。60 年に初の原爆実験を成功させた裏には、こういった政治状況が一枚噛んでいると考えられ、事実 61 年に突如行ったサハラ砂漠での原爆実験によって、アルジェリア独立派がクーデター計画を断念したとも言われるので、歴史の皮肉を感じずにはいられない。歴史の皮肉と言えば、現在核大国のフランスに原子力庁が設立されたのは 1945 年で、まさに広島原爆投下の年である。

別の角度から『ヒロシマ・モナムール』を見てみたい。日本では GHQ によって敷かれたプレス・コードがあったため 1952 年以前には、広島を公に題材とする映画製作は禁止されていた。戦後まもなく GHQ が決定したこのプレス・コードは 1952 年の日米平和条約の発効まで続くことになる。1952 年、ようやく広島を真正面から取り上げた新藤兼人の『原爆の子』が作られ、これが最初の広島原爆映画となる。しかしプレス・コードの意味合いは、私たちが現在想像するものとは多少異なる形で受け止められていたようだ。

プレス・コードによって原爆報道がそれほど影響を受けたかを明確に言うことは難しい。が、プレス・コード発効後も中国新聞紙面に多数の原爆関連記事が載ったことは間違いない。むしろ敗戦によって軍部のくびきから解放され、初めて手にした「自由と民主主義」に酔ったと言ったほうが正確ではないだろうか。

一九四六から四九年頃かけ中国新聞には「平和」「ノーモア・ヒロシマ」の活字が躍り、世界初の原爆の洗礼を受けた「世界のヒロシマ」「平和の聖都」としての復興が強調された。「平和と民主主義」にもとづく紙面作りは占領軍の意向とも合致していた。しかし一方で、被爆者が苦しんでいた放射線後障害の恐怖はこの時期、あまり大きく新聞紙面には登場してこない。日本人全体が貧しくて、健康状態も悪く、被爆者が突出していたわけではない—なども理由の一つであろう。が、それ以上に原爆の悲劇を報道することが「反占領軍的」とする GHQ の意向が働き、記者自身も強く自己規制していたことは間違いない。原爆の悲惨さに対しマスコミの目を閉ざさせた点にプレス・コードの大きな罪悪があった。<sup>6)</sup>

プレス・コードという規制は、もちろん言論の自由と相対立するものであるが、それまでの日本軍による言論統制と比較したとするならば、それでも尚緩やかなものであったことがここで指摘されている。もちろん当時の西側諸国の情勢はレッド・パージー色で、日本の新聞関係者による戦中の報道に対する謝罪に対しても、共産主義的であるとの理由でついに叶わなかった。福島原発事故後、たびたび引き合いに出されるビキニ湾沖の第五福竜丸の被曝は1954年のことで、これを機に日本の平和運動が再び加熱する。55年には25人の被曝女性が治療のためにアメリカに渡り、56年には原爆後広島で被曝者治療の要となった広島赤十字病院の敷地内に原爆病院が開設された。原子爆弾被曝者の医療等に関する法律である原爆医療法が公布されるのは翌57年で、すでに原爆投下から12年の歳月が流れている。この法のもと原爆被曝者健康手帳が交付され、正式な健康診断がようやく開始される。1963年にはアメリカ、イギリス、当時のソ連による部分的実験禁止条約が署名されるに至る。58年にレネが原爆を題材にした映画を撮影したことは、歴史のなかでも必然と言える時期だったことがわかる。

## II 『ヒロシマ・モナムール』を巡る日本での評価

『ヒロシマ・モナムール』に話しを戻せば、55年に『夜と霧』でドキュメント監督として名を挙げたレネは、当初広島を舞台としたドキュメント作品を手掛けるつもりであった。しかし来日して新藤兼人ほかのドキュメント作品を見たレネは、広島についてそれ以上のドキュメントを作ることはできないと判断し、ドキュメント製作を断念する。『ヒロシマ・モナムール』のなかには、同時のニュース番組だけでなく、関川秀雄の53年作品『ヒロシマ』、亀井文夫の56年作品『生きていてよかった』、同じく57年作品の『世界は恐怖する』の一部がそのまま引かれている。ドキュメントのレネが、他の監督の作品映像をそのまま借りてきたということに、彼の真意を読むことは可能だろう。13年経った広島のリアリティーは、レネにとっては別の形で表す必要があったと感じられたのではないだろうか。

『ヒロシマ・モナムール』はフランス本国においても、日本においても商業的にはヒットしたわけではないことを確認したが、一方で一部の批評家からは高い評価を受けていることがわかる。キネマ旬報の年間洋画ベストランキングでは、本作品は7位に入賞している。これは読者票ではなく、キネマ旬報に寄稿する批評家のセレクションによる。またキネマ旬報以外でも『エクラン』や『映画の友』でそれぞれ8位に選ばれ、NHKベストテンでも10位に入っている。しかし現在閲覧可能な当時の映画雑誌を調べても、読者票では『ヒロシマ・モナムール』の名前は出てこない。当時の状況を猪俣勝人は次のように語っている。

初めこの作品は観客からほとんどソッポを向かれた。難解な映画、面白くない映画として、封切館はガラあきだった。それが一部の批評家によって高く評価されると、にわかに高度な意識の作品として見直され、新しい評判をあつめた。<sup>7)</sup>

猪俣勝人が指摘しているように、本作品は批評家のなかでも大きく意見を分かち、好みははっきり二分された。たとえば肯定派の批評家としては飯島正や岡田晋が挙げられ、否定的意見は白坂依志夫や南博などである。『キネマ旬報59年夏の特別号』で白坂は次のように述べている。

二人の詩人は、ヌベールでの出来事を「ヒロシマ」と同じ位の現実と錯覚し、それを強引に観客におしつけようところみます。フランス人の詩人と、「ヒロシマ」の間には、無限の距離がありました。詩人は「ヒロシマ」をそれと気づかずして「ゲイシャ」、「フジヤマ」的に眺めまわしていたのです。

ヌベールでは、愛はメロドラマの方式に頼れば、エマニュエル・リバの中に復活出来たかもしれません。しかし、二人の詩人がいかに七転八倒しようとも、「ヒロシマ」におけるそれは、畢竟、不可能なことであったのです。<sup>8)</sup>

あるいは『キネマ旬報 1959 9 月上旬号』で南博は次のように映画について批判している。

正直なところ、この作品には、ついて行けない、冗漫な個所が多すぎる。女性の内的独白を表現しようとする努力は分るが、それもなんだか監督のひとりよがりになって、見る者には、心理的負担がかかりすぎる [...]。総体に、広島の場合は、ヌヴェールにくらべて、ひどく見劣りがする。レネは、広島を見るときドキュメンタリーの眼で見る癖から抜けきれず、それと、内的独白の手法がしっくりいかないのである。ところが、ヌヴェールでは、レネの眼も、エマニュエル・リヴァの演技も、意識の流れを表現するのに恰好な状況のなかで、生き生きとよみがえる。この広島とヌヴェールの落差があまり大きいから、見ている者の心理的な安定感が失われ、疲労してしまう。<sup>9)</sup>

南はさらにレネがドキュメンタリーを作り損なったため、新しい形式の作品を作ろうとしたのではないかと付け加える。南のこの指摘はたしかに正しい。というのもこれまで確認してきたように、事実レネがドキュメントを断念した経緯があるからである。しかしそもそもレネが広島に来てドキュメントを取ろうとしていたこと自体がじつは口実であったと数人の批評家が言及しているように、レネの真意はドキュメント製作以外にあったと想像することができるのではないか。彼は広島そのものを撮ることにこだわったのではなく、むしろ広島で起こったこととはいったい何であったのか、さらに今後広島が過去を抱えて生きてゆくということはどういうことなのかを映画を通して示したいと考えていたのではないか。当時フランスの置かれた切迫した状況を鑑みれば、彼が広島で人間が生き残るという現実を見つめにやって来たことが推し量れる。『ヒロシマ、モナムール』に中立的な立場をとる詩人の滝口修造は次のように指摘する。

見方によれば、この映画は文学的と思われるところがあるかも知れない。シチュエーションもそうだがセリフに課せられた役割の特殊な重要さなどについて。しかしレネはそんな危険などをほとんど問題にしない。かれにはそれ以上に本質的な関心事があったからだろう。フランス人の女と日本人の男のヒロシマでの情事をいわゆる映画的にセンチメンタルに描くこともできたであろう。しかしかれはこのような特異な題材を忠実に映画で表現することをまず考えたのであろう。私はそこに新しい映画作家が新しい映画の現実をきりひらいてゆく態度、とりわけレネエのような人の態度を見るように思う。<sup>10)</sup>

滝口はレネの意図が恋愛という普遍的なテーマを感情的に描くことよりも、歴史の一部のなかに還元しようとしていたことにあることを指摘する。『ヒロシマ』で描かれるのは欧米の女性と東洋人男性という当時としては異色のカップルの特異な物語ではなく、どこまでも普遍的な感情である。一つ一つの特異性を、むしろ丁寧にレネが取り払おうと心がけていたことが次の文面からも伺える。

今手紙を送ったところですが、第二部の14ページについて言い忘れたことがありました。ヒロシマについての台詞はまだ「善意」が強すぎて、「本当のところ、わりとどうでもいいのだ。黄色人の話しなのだ」というニュアンスが十分出ないと思います<sup>11)</sup>

あまりにも率直なレネのこの一文は、残酷でさえある。彼が当時の一般的フランス人を代弁していると受け取ることもできるが、フランス人監督として広島を描くことを選択したレネが、広島をどのように伝えようとしていたのかそのストラテジーを読み解くことは可能だろう。彼は広島の特殊性を強調することよりも、むしろ普遍性をありふれた男女の物語を通して語ることを選んだのではないか。さらにこの書簡を通して、シナリオを手掛けたデュラスが広島について「善意」を持って描こうとしていた姿勢が浮かび上がってくる。フランス領インドシナで生まれ、18歳まで現地で育ったデュラスにとっては、広島は「善意」でしか語れない、語れ得ない身近な惨事であるという認識があったことが逆説的ながら読み取れる。しかし実生活においてデュラスは必ずしも親日派であったわけではない。デュラスの最愛の次兄は日本占領下のインドシナで薬の配給が滞り、病気で亡くなっている。日本に対しては個人的には複雑な思いがあったことが『エミリー・L』の訳者田中倫郎の後書きにも詳しい。

本書十ページに唐突に出てくる日本の国名はいかにもまがまがしい。筆者も一読して強烈なショックを受け、それからしばらくのあいだ思いあまっていたが、今年一月になって、デュラス女史に手紙を出してみた [...]。

デュラス女史はすぐさま懇切丁寧な返事をくださり、そのなかで、第一点の論述は「感動した」と評してくれたが、第二点に関しては手きびしい意見を展開してきた。「…私は日本の経済活動、死を賭してでも新しい市場を見つけなければならぬという、絶対的、悲劇的不可抗性のことを考えています。日本の貧相さのことを考えています」。<sup>12)</sup>

訳者が指摘した作家の態度とは裏腹に、『ヒロシマ、モナムール』には広島の惨事と反戦へのメッセージが溢れ、次兄を失った個人的感情は一切陰を潜める。レネとデュラスが目指したのは特殊性を削ぎ落とすことで広島を、国を超え、個人を超えて共有される普遍的物語として提示することだったのではないか。そしてまさに広島の特殊性を代償にして普遍化するこの意図こそ、『ヒロシマ、モナムール』への反発を招いたと考えられる。滝口は次のように付け加える。

ただ私もこの映画を見たときの実感では、フランスの場面と広島の場面とのモンタージュや対比の効果に多少のズレがあるのを感じないわけにはゆかなかった。それは広島の場面や日本人にとって親しい俳優がわれわれにあたえる心理的効果によるのかもしれない。この映画のように特異な意図をもっている場合には一層「国際映画」というものは微妙な障害をもっているのではなかろうか。<sup>13)</sup>

滝口はここで広島の描かれ方に対して反駁しているが、彼の指摘が不的確であることは明白だ。『ヒロシマ』はもちろん広島市内でもロケが行われたが、大部分は大映のスタジオ内や仮設のカフェで撮影されたため、滝口の言う「広島の場面」は広島の単なるイメージでしかない。たとえば作品中もっとも重要な「カフェ・ドーム」での告白のシーンは、窓に映し出される広島の夜景も含め、すべて大映のスタジオのセットで撮影された。しかしこれらのフィクションが実際の広島と受け取られることで、日本でのシーンは日本の観客にリアリズムを喚起し、女性の故郷であるフランスのヌヴェールのシーンだけがポエティックなものとして受け取られ

る。一方で、映画に肯定的な飯島正は『ヒロシマ』の意図を汲み取ろうとしている。著書『映画のなかの文学 / 文学のなかの映画』のなかで彼は次のように論じている。

この映画は大量殺人をおこなった戦争に対するプロテストであるとともに、人間の記憶がつねに現存して現在を証言することの確認をもとめるものでもあった。<sup>14)</sup>

同じく肯定派の岡田晋は『映画史ベスト 200 シリーズ—ヨーロッパ映画』のなかでこう言及している。

たしかに「二十四時間の情事」には、ある種の難解さがある。原爆を直接えがいたものではないし、平和を主題とするわけでもない。被爆体験者である日本人にとっては、生ぬるいと言えば生ぬるいし、しょせん外国人の見た広島だ、と言ってしまえばそれまでである。だが、レネの「ゴッホ」「夜と霧」「世界のすべての記憶」に照らし合わせれば、レネの意図は一貫して明瞭である[...]。彼は過去の残酷さを描いたわけではなかった。彼のねらいは、過去につながる現在であり、過去につながりながら、一見、過去を忘れた現在の無関心なのだ [...]。過去と現在の間にある意識の問題であり [...]、意識をめぐる「忘却と記憶」のからみ合いの中に、歴史の時間と映画の時間をダブルさせつつ無関心になった現在の意識下に、決して抹殺されることなく、今も生きている無意識の意識を掘り起こそうとする作業なのだ [...]。個人的な愛のありかたから、過去と現在、広島とヌヴェールというとらえ方で、戦争や歴史の問題をスリリングに描く発想は、かつてなかったものだし、これは「夜と霧」以来つづくレネ独自の視点に違いない。いや、オリジナル・シナリオを書いたマルグリット・デュラスの存在を忘れてはならないだろう。<sup>15)</sup>

脚本を手掛けたデュラスはもちろんのことながら、無自覚に個人レベルの記憶の風化とマス・レベルでの記憶の風化を同じ重みで描いたわけではない。次に私たちは彼女の意図を探るべく、映画公開後に出版された同名のシナリオについて見てゆきたいと思う。

### III 生き残りの時間

デュラスは『ヒロシマ・モナムール』の前書きで次のように書いている。

地理的に、哲学的に、歴史的に、経済的に、人種的に、経済的に、さらに可能な限りもっとも隔たっている二人の人間のあいだで、ヒロシマが（おそらく唯一の）共通の場所となる。ここで容赦ない光に照らされ、エロティスムと愛と不幸の現実が明るみになる。ヒロシマ以外のいかなる場所も巧妙さから逃れられない。ヒロシマでは否定されるリスク無しでは存在できない。

眠っていても、彼らはなおヒロシマについて話すだろう。それぞれのやり方で。欲望のなかで、恐らくは彼ら自身も気づかないまま、生まれたばかりの愛のなかで。

会話の主題は、彼ら自身と同時にヒロシマについてである。二人の言葉は、ヒロシマ・モナムールのオペラが終わった後には、もはや彼らを区別することが不可能なほど混じり合う。

どんなに短くても、彼らの個人的な物語がヒロシマに勝る。

もしこの条件が留保されなかったなら、ヒロシマについてさらにまた注文に応じて製作されただけの映画になってしまい、小説風にアレンジされただけのドキュメントという点以外には何の興味も見出せない映画になるだろう。もしこの条件が留保されたなら、この映画は注文されたドキュメントよりもヒロシマの教訓についてより説得力のある、一種ドキュメント風の映画に至るだろう。<sup>16)</sup>

デュラスは果敢にも広島を超える重要性を、二人の純粹とは言えない恋愛に与える。彼らはすでにそれぞれに家庭を持ち、広島での出会いによって邦題が示す通り刹那的な感情を抱くが、彼ら自身が形容するように「二束三文の愛」(ibid., p. 97.) としか受け取れないその感情がしかし広島を乗り越えてゆくものであると作家は断言する。驚くのは私たちだけではなく、フランス人女性自身でもある。結婚を約束していながら銃弾に倒れ亡くなった敵国の兵士との『ロミオとジュリエット』さながらの純粹で叶わぬ恋が、刹那的な恋愛の前に霞んでしまう。彼女は大切な彼との思い出が、記憶のなかで今や薄れてしまっていることに愕然とする。

今夜、私はよくも知らないあの人とあなたを裏切った。  
私たちの物語をしゃべってしまった。  
あの物語が、わかるでしょ、もう話せる物語となってしまった。  
この14年間、私が見つめることのできなかった ..... 不可能な愛の味を。  
ヌヴェール以来。  
見て、私があなただけをどれだけ忘れてしまってるか。  
一見て、どれだけあなたを忘れてしまったか。<sup>17)</sup>

鏡越しに映る自分を恨めしそうにヒロインが見る。悔恨にさいなまれる彼女の絶望と、日本人の建築家に対して新しく芽生えた気持ちさえドイツ兵との思い出のようにすぐに忘れてしまうだろうという空しさがここから伝わってくる。戦争の残した傷跡が、記憶のなかだけではなく、忘却のなかにも存在するという事実を浮き彫りにするこのシーンは、作品の後半特に印象深く残る。その一方で映画の結末は驚くほどあっけなく閉じられる。個人的な記憶の風化から大きく歴史の風化へとつながるテーマを扱った本作品の最後におよそ相応しいとも思えないほどの幕切れに、観客はまた広島为重みがさらに失われてゆくかのような虚脱感を抱く。謎めいた二人の会話に続いてスクリーンは真っ黒な闇に包まれ、エンディング曲というよりはむしろリズムミク短いな音が流れ、あっという間に終わってしまう<sup>18)</sup>。最後のシーンに至るまで、二人の男女には固有名が与えられず、シナリオ上であっても彼らは「フランス人女性 / 彼女」や「日本人男性 / 彼」としか呼ばれていない。しかし最後のシーンで初めて彼らは互いの名を呼び合う。しかし口にされた固有名は、彼らの出身地名である。

彼女—ヒ・ロ・シ・マ、それがあなたの名前。  
彼らは視覚を使わずに、お互いを見ている。永遠に。  
彼—ああ、僕の名前さ。そうだ。  
[彼らがその場に残るのはあとわずかだが、しかし永遠にそこに留まる。] きみの名前はヌヴェール、フラン-ス-の-ヌ-ヴェール。<sup>19)</sup>

互いを固有名ではなく土地の名前で呼び合うこのシーンにおいて、二人の人物は個人から象徴へと変貌する。二人は個人的な体験と普遍的な体験を同時に体現するシンボルへと変えられる。個々の記憶はもちろんプライベートな身体レベルに帰依するものではあっても、同時により普遍的な人類的感情へとつながるものである。広島を語る上で重要なことは、この点ではないかと思われる。広島が特殊かつ特別な物語として語り継がれることは、もちろん大きな意味を持つことであるが、デュラスやレネが訴えようとしたのは、個々の体験としてより広く共有されるために、広島が過去をどう乗り越え、どう向き合い、どう共生してゆけるのか可能性を探ることではなかったか。広島の後を生きる者が「生き残る」現在の時間において、

過去とともにどう歩んでいるのか示すことは、たんに歴史をなぞることではなく、また再構築することでもなく、過去と現実と未来を横断しながら歩んでゆくことでしかない。二人の登場人物は個人でありながら、同時に共同性を体現する存在として作品の最後に提示される必要があったために、固有名が土地の記憶と結びつく形で示されたのではないか。最後のシーンは個人の体験が普遍的な体験へと生まれ変わる象徴的な瞬間とも言える。失われてゆく過去とどう向き合うか、その姿勢のなかにこそ「時間」は流れ、生きるというリアリティの存在が可能となることを作品の最後にデュラスは示そうとしていたのである。

## 結

これまで見てきたように激動のフランスに置かれたデュラスとレネにとって、広島は58年当時まだ尚生々しさをはらんでいたはずである。女優のエマニュエル・リヴァはインタビューに次のように答えている。

「[...] 1958年という年は激動の年でしたね」

「[...] 覚えています、そう、アルジェリア戦争があって、ひどいものでした [...]。とても混乱していて、あちこちで騒ぎがあって、すぐにも爆発しそうな雰囲気でした [...]。『ヒロシマ、モナムール』はいつまでも若い映画だと思います [...]。あらゆる意味で「若い」。映画館でも、若い人たちがたくさんこの映画を見に来ています。彼らはこの映画を見たがっているのです。見向きもされない時代もあったというのに。こんなに歳月が経ってからこうなるなんて、思ってもみませんでした。レネは、この映画は撮らないかもしれないと言っていて、いったん撮り終えたあとは、シネマテーク用の作品だ、シネマテーク以外では誰も見に来やしないだろうなんて言ってたんですよ！」。<sup>20)</sup>

レネが興行的な成功を絶望視していたのは、書簡やインタビューからも明らかである。しかし『ヒロシマ』は、時を超えて人々に訴える何かを確かに内包している。それこそまさにリヴァの指摘する「若さ」ではないか。「若さ」とリヴァが呼ぶ『ヒロシマ・モナムール』の真骨頂は、記憶と忘却の間で生き残った今を受け入れる広島のリアリティである。忘却の波に失われてゆく過去と対峙することが、今を生きる私たちのリアリティに直結する。だからこそ、過去と向き合う広島の挫折とその超克に私たちは時を越えた「生き残る」ことの意味を、見出すことができるのだろう。

- 1) マルグリット・デュラス脚本、アラン・レネ監督 «*Hiroshima mon amour*»、アルゴ・フィルム、コモ・フィルム、大映、バス・オーヴァーシーズ・プロダクション共同製作、1959年公開。同名のシナリオが1960年にガリマル社から出版されている。
- 2) エマニュエル・リヴァ写真、マリー＝クリスティーン・ドゥ・ナヴァセル、港千尋編『*Hiroshima 1958*』、関口涼子訳、インスクリプト、2008年、p. 64–65.
- 3) 『キネマ旬報 1959 6月下旬号』、キネマ旬報社、1959年、p. 46.
- 4) 映画で描かれるフランスのシーンは主にヌヴェールで、パリの街は故郷を追われたフランス人女性が夜明けに自転車で辿り着くほんの一瞬映し出される程度なので、映像を見ただけではそれが本当にパリかどうかわからないほどである。
- 5) 『映画年鑑 1961』、時事通信社、1962年、p. 36.

- 6) 小河原正巳執筆・編集、小川真理生／山内直樹編集『ヒロシマはどう記録されたか』、NHK 出版、2003 年、p. 343.
- 7) 猪俣勝人「二十四時間の情事」 in 『世界映画名作全史一戦後編』、社会思想社、1974 年、p. 205.
- 8) 白坂依志夫「原爆と人間の崩壊」 in 『キネマ旬報 1959 夏の特別号』、キネマ旬報社、1959 年、p. 106.
- 9) 南博「二十四時間の情事」 in 『キネマ旬報 1959 9 月上旬号』、キネマ旬報社、1959 年、p. 88.
- 10) 滝口修造『『ヒロシマ』とシュルレアリスム』 in 『キネマ旬報 1959 10 月下旬号』、キネマ旬報社、1959 年、p. 51.
- 11) *Op. cit.*, p. 73.
- 12) マルグリット・デュラス『エミリー・L』 田中倫郎訳、河出書房新社、1988 年、p. 193.
- 13) *Op. cit.*, p. 51.
- 14) 飯島正『映画のなかの文学 / 文学のなかの映画』、白水社、1976 年、p. 297.
- 15) 岡田晋「二十四時間の情事」 in 『映画史ベスト 200 シリーズ—ヨーロッパ映画』、キネマ旬報社、1984 年、pp. 290–291.
- 16) マルグリット・デュラス《*Hiroshima mon amour*》、筆者訳、ガリマール社、1960 年、p. 4.
- 17) *Ibid.*, p. 90.
- 18) リヴァが日本に残るかフランスに戻るかというラストについて、デュラスとレネの折り合いが合わず、どちらとも取れる最後にしたとも言われている。
- 19) *Op. cit.*, p. 103.
- 20) *Op. cit.*, pp. 79–80.