

# 映画『二十四時間の情事』における表象の方法

野坂昭雄

一

『二十四時間の情事』は、マルグリット・デュラスが脚本を書き、ドキュメンタリー映画『夜と霧』で知られるヌーヴェル・ヴ

アールグ左岸派のアラン・レネが監督を務めた日仏合作映画として、一九五九年に公開された。第二回フランス映画祭に出品された後、六月一七日から大映「みゆき座」で上映されている（記録上の封切は六月二〇日）。同年のカンヌ国際映画祭では、国際映画批評家連盟賞と映画テレビ作家協会賞を受賞、翌年にはニューヨーク映画批評家賞外国語映画賞を受賞している。また五九年度の『キネマ旬報』外国語映画ベストテンでは第七位にランクインした。

ところで、これまでに原爆を描いた映像はさまざまに制作されているが、周知のように、その嚆矢は一九四六年に完成した記録映画『広島・長崎における原子爆弾の影響』である。日本映画社が作成したこの映像は、GHQにフィルムを没収されながらも、音なしフィルムが密かに保管されており、これが後のさまざまに映像に利用されることとなる。

その後の原爆映画としては、長田新編『原爆の子』を原作とした新藤兼人監督の『原爆の子』（一九五二）や、日教組が制作した関川秀夫監督『ひろしま』（一九五三）などが知られているが、ドナルド・リチャーは、これらと『二十四時間の情事』を対比させ、次のように述べている。

『ひろしま』や『原爆の長崎』（一九五二年）、『原爆の図』（今井正監督 一九五二年）といった当時の作品に見られる原爆に関する基本的声明は、本質的にはこういうものだ。「こんなことが起こった。そのことはすっかり終わって過去のことになってしまったけれど、それはあまりに残念なことではないだろうか？ それでも、この世ははかない場所である。これもまた悲しいことだ。我々は、今日感じることも明日には忘れてしまう。おそらくこれは、あるべき姿ではなく、あるがままの姿なのである」。こうしたはかなさと、その結果生まれる嘆きや悲しみの意識とを表現する日本語に、「ものあわれ」という言葉がある。浮き世における万物の移ろいやすさに対する感情を示すものだ。そこには、仏教が輪廻転

生という認識を強調するのに近いものがある。これは、死や災害に対する（すでに一定の期間が過ぎてしまった後の）真に日本的な姿勢である。そして、最も初期の映画群も最も後期の映画群も、少なくとも部分的にはその姿勢を強調している。ニューズ映画に見られるヒロシマ決起集会、『二十四時間の情事』（原題は『ヒロシマ私の恋人』アラン・レネ監督 一九五九年）に見られる「平和行進」、亀井文夫と関川秀雄の映画に見られる反論に満ちたシークエンス——これらは皆、本質的にその姿勢と相容れないものだ。<sup>(1)</sup>

「もののあわれ」を「死や災害に対する（…）真に日本的な姿勢」だと見ている点には違和感を禁じ得ないが、ここで指摘されているように、確かに『二十四時間の情事』はそれまでの原爆を描いた映像群とは質的に大きく異なっている。そのストーリーは、エマニユエル・リヴァ演じるフランスの女優が平和に関する映画の撮影で広島を訪れ、そこで日本人の男性と出会い、つかの間の情事にふけるというものだが、このフランス人女優は、第二次大戦中、ドイツ占領下のヌヴェールでドイツ兵と恋に落ち、駆け落ちしようとする集合場所に行った時、恋人が射殺されるのを目撃する、というトラウマ的な記憶を持っている。そして、ドイツ兵と岡田英次演じる日本人男性とが重なり合い、ヒロシマとヌヴェールが重なり合う。こうした内容からしても、ヒロシマを日本の専有物にして、その悲劇を中心化、絶対化するような先行作品と、この映画が異なるものであることは明らかである。

この作品は従来、トラウマ的な記憶をめぐる物語を持った映画

として高く評価されてきた。その代表的な例として、松本俊夫のものが挙げられる。

いくどもくりかえして見たくなる映画がある。そして見れば見るほど多くのことを考えさせられる映画がある。私はアラン・レネエの『二十四時間の情事』を、そのような映画だと思っている。

ともかくこの映画から受ける感動はそう単純なものではない。なぜなら、これは、一つのモチーフが他のモチーフと重なり合い、一つの観念と他の観念とが打ち消し合いながら、何本もの糸がもつれ合うようにして、ようやくその主題が浮かびあがってくるという作品だからである。あるいはまた、受けた複雑な感動を分析してゆくと、作品のなかにそのような構造が対応して見えてくるといいかえてもよい。<sup>(2)</sup>

『二十四時間の情事』論としては、映画の細部に目配りしながら女のトラウマの構造を鋭く分析したキャシー・カルース『トラウマ・歴史・物語』（下河辺美知子訳、みすず書房、二〇〇五年二月）が知られているが、かなり早い段階でその記憶、追体験などの構造を詳しく論じているという点で、松本論は先駆的なものである。しかしながら、こうした松本論も、主に『二十四時間の情事』を内容、モチーフの面から捉えている点で、「日本的な姿勢」ではないことを評価するリチャーの論と同じく、映像の方法的面からの評価とは言い難い。その内容を評価することに問題があると言いたいわけではない。実は松本論以前、この映画公開当時である

五〇年代末においては、この映画に対する関心はやや違うところにあつたと考えられるのである。本論では、それに焦点化するこ  
とで、『二十四時間の情事』を映像制作の側から評価する視点を  
見いだしたい。

## 二

まずは、簡単に公開当時の評価を概観しておこう。雑誌『キネ  
マ旬報』は、一九五九年七月上旬号で「特集批評 異色作『二十  
四時間の情事』」を企画し、遠藤周作らの映画評を載せている。  
その中で、白坂依志夫「原爆と人間の崩壊」は、次のようにこの  
映画を酷評している。

フランスの有能な二人の詩人、アラン・レネとマルグリッ  
ト・デュラが、状況(傍点ママ)における愛を描こうとして  
「ヒロシマ」を選び、その結果「二十四時間の情事」という  
説得力の欠如した、詩人たちのマスターベーションのような  
映画をうみだしてしまったことを攻撃する資格は、残念なが  
ら私たちにはありません。(…)そして、この映画の中で心  
に残る部分は、アラン・レネの撮った場面ではなく、モンター  
ジュされた「世界は恐怖する」や「広島」や「生きていてよ  
かった」などのストック・ショットだけであります。<sup>③</sup>

白坂は『二十四時間の情事』が「説得力の欠如した、詩人たち  
のマスターベーションのような映画」だと切り捨て、また「この

映画の中で心に残る部分は、アラン・レネの撮った場面ではなく、  
モンタージュされた「世界は恐怖する」や「広島」や「生きてい  
てよかった」などのストック・ショットだけである」としている。  
白坂は、原爆というテーマ性を深く追求できていない作品として  
『二十四時間の情事』を挙げているが、そこには「原爆の悲劇は  
外国人には描けない」というある種の被爆国ナショナリズムもま  
た顔を覗かせていよう。

また南博は、同誌九月上旬号の外国映画批評で、「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。(…)レネは、まだ文学的リズムにとらわれて、映画のリズムに乗った意識の流れを表現できなかった」と述べ、「意あつて力足らず」の観念過剰作品<sup>④</sup>と評した。

この二つの否定的評価は、よく見ると、いずれも映像の技法的な面から『二十四時間の情事』に言及している。白坂はこの映画がテーマ性の追求よりも「詩人たちのマスターベーション」のような映像作法に力点を置いていると見、また南は「冗漫な箇所が多すぎる」と、やはりその冗長さを多分に含んだ映画の「文学的リズム」を感じ取っている。「文学的リズム」「映画的リズム」というものは今ひとつよくわからないが、結局のところ、彼らが否定したものが『二十四時間の情事』という映画の新しさを支える要素だったのではないか。ということは、革新的な映画である『二十四時間の情事』を正當に評価できなかった彼らは、当時の日本映画批評の未熟さを代表していることになる。もちろん、何をもって優れた原爆の表象とするか、必ずしも自明ではない以上、白坂と南の評価を単純に否定することもまた適切ではないが。

評価の中には、もう少し映画史に即したものも見られる。八月下旬号の岡田晋「記録映画のフランス派」は、ヌーヴェル・ヴァーグのフランス新人監督らの多くがドキュメンタリー映画から出発していることに注目し、次のように述べている。

ぼくたちはこの二、三年、記録映画に対して、新しい眼をもつようになった。大型スクリーンをもつことによつて、映画の記録的機能が、さらに拡大されたと見ることもできよう。色彩技術の発達も、また然りである。だが、何にもまして、第二次大戦後の傾向は、劇映画と記録映画の間に、はつきりとしたジャンルの相違を打ち破り、相互に交流し合いながら、新しい視覚的な世界を招きつつあるのが現状だ。(…)

これらのうち、「白い少女」の作者フランジユがつくった「獣の血」は、パリの屠殺場にカメラを持ち込んだもので、殺される獣の姿をなまなましく描き込みながら、その残酷なイメージによつて、生きもの(傍点ママ)の存在を強く現わしているようだ。批評家はこれらを指して、一種のシネ・ポエムだと云っている。

アラン・レネエの「ヴァン・ゴッグ」や「夜と霧」も同様である。アウシュウィッツの過去と現在が、色彩、黒白フィルムによつて結びつけられ、ゴッグのタブローが、様々なディテールに分断されて、新しい関係から再構成される。

作者は、この中断したフィルムの間がちがった意味をさぐろうとしているのだ。アウシュウィッツの歴史、ゴッグの伝記を描くことがテーマではない。一人の画家のタブローから、

ゴッグがこのタブローをつくり上げるまでにたどったさまざまなプロセスを意識と無意識の両方からさぐって行く。アウシュウィッツという恐ろしい歴史の一コマが、時代を支配する人間の不条理として追求される。これはシュルレアリスムの開祖ロートレアモンが好んで語った「猫とコウモリ傘がミシンの上で会合する」という、あの方法と通じるものである。事実性を無視した二つのイメージの結合が、事実を越えた意味をつくり出すのである。事実から出発し、そのイメージを追求することによつて事実を越える。イメージを観念化して特殊な意味をつくる。こうしたフランス記録映画の方法は、容易に劇映画に転用され、ここに記録映画と劇映画のジャンルの取りのぞく作用をする。レネエの「二十四時間の情事」などは、こうした作品の代表的なものだろう。(5)

岡田は、ロートレアモンの引用(6)を通して、映画の原理と技法を念頭に置きながらシュルレアリスムの方法とレネエの映画とを重ね合わせている。既に友田義行が詳しく述べているように(7)、岡田は一九五〇年代末に羽仁進らとモニタージユを最大限活用した映画として『二十四時間の情事』を理解していると思われる。

これと関連し、一〇月下旬号「特集 『新しい映画』は生まれか」では、ルイ・マルがインタビューに答える形で、「新しい映画は、美の方式を覆えすことによつて特徴づけられる。今日『ヌーヴェル・ヴァーグ』という言葉が使われているが、映画の素材を真に変革させたのは、アラン・レネエによる「二十四時間

の情事」があるばかりである。」<sup>(8)</sup>（「わたしは答える」と高く評価しているし、瀧口修造は、「私はこの映画を観ながら、なぜかシユルレアリスム映画を見る思いがした」と述べ、それが「一般に考えられているシユルレアリスムではない」としながらも、「そこにはほとんど超現実的といつてもよいようなモンタージュがある。（情事と原爆記念館の実写、等々）」<sup>(9)</sup>と述べる。

以上、見てきたところからわかるのは、『二十四時間の情事』が評価の振れ幅の非常に大きな作品だということだけではない。もちろん、原爆という繊細なテーマを扱っていることもあつて、倫理的な面からこの映画を否定するような論点もあるにはあつたが、むしろ広い意味で映像の技術的な側面から評価する見解が、少なくとも『キネマ旬報』誌上では多かつたということである。そして、映像技術の成果としてこの作品を捉えることこそ、原爆を映像として表象することの意味を追究する上で必要なことだと考えられるのである。

### 三

これまで見てきたように、『二十四時間の情事』は、しばしばシユルレアリスムと関連づけられ、その前衛的で実験的な手法に注目されてきた。加えて注意を喚起しておきたいのは、公開時の一九五〇年代末から六〇年代始めにかけて、この映画が記憶よりもむしろ映画技法の問題として取り上げられていた背景に、ドキュメンタリー映画やモンタージュをめぐる広範な議論があつたということだ。

堀潤之は、レネとゴダールとの関係を論じた文章の中で、ゴダール

ルがレネのいかなる点に衝撃を受けたのかを、当時のフランス映画界の状況から論じている。

『カイエ』誌の批評家たちが議論の俎上に載せている『ヒロシマ』のさまざまな表象の回路のうちで、ゴダールのその後歩みを考慮に入れたときにとりわけ重要なものとして浮かび上がってくるのは、「モンタージュ」の一語のうちに凝縮されるような回路であろう。座談会での議論を実質的に主導していると言つてよいリヴェットは、「レネの大いなる強迫観念」が「根源的統一の断片化という感覚」、つまり「世界は碎け散り、大量のごく微細な断片と化してしまつたので、そのパズルを再構築しなければならぬ」という発想にあると指摘した上で、その再構築が「主題や劇構成の次元」のみならず、とりわけ「映画という観念そのものの次元」で遂行されていると説く。(…)ここでゴダールがリヴェットの発言を受けて「モンタージュ」という用語で名指しているのは、複数の断片を、それらの独立性・自律性を保つたまま関連づける操作、一言で言えば、離散的結合の操作である。リヴェットはその具体例を挙げていないが、『夜と霧』における白黒の資料映像とカラーで撮られた収容所の跡地の映像の並置、あるいは、より適切な例として、『ヒロシマ』におけるヒロシマとヌヴェールの並置を思い起こせばよいだろう。<sup>(10)</sup>

堀が指摘しているところによれば、レネがヌーベル・ヴァーグの監督たちに高く評価されていたのは、シヨットの断片性を関連づけ

るモニタージュを、「独立性・自律性を保つたまま」実践しているという点においてである。そしてその場合に、ショットとしてきわめて効果的に用いられていたのが、関川秀雄監督『ひろしま』、亀井文夫監督『生きていてよかった』（一九五六年、日本原水協制作）、そして『広島・長崎における原子爆弾の影響』のインサート映像ということになる。先に引用した白坂依志夫の「この映画の中で心に残る部分は、(…)ストック・ショットだけである」という感想は、ある意味で、レネのインサート映像の利用が極めて効果的であったことを物語っているだろう。ちなみに、GHQの検閲によりフィルムを没収された『広島・長崎における原子爆弾の影響』については、阿部・マーク・ノーネスが、それは「日映のスタッフによって隠された音の入っていないフィルム」<sup>(11)</sup>だったと指摘している。

『二十四時間の情事』の冒頭約一五分は非常に有名なシークエンスであり、またそれ以降に比べてやや特殊な色合いを持っている。「私はヒロシマを見た」「いや、君はヒロシマを見ていない」という男女の印象的なり取りからすぐに分かるように、この一五分間は「見る」こと（あるいは記憶）に対する主体の複雑なポジションを意識して撮影されている。例えば病院のシーンでは、廊下を進むカメラに対し、病室から出た患者らが視線を向ける。カメラはある病室に入っていくが、入口に立っている女性はじっとカメラを見つめているのに対し、ベッドに横たわる被爆者たちは、一旦カメラに目を向けた後、すぐに目をそらす。このシーンを、亀井文夫の『生きていてよかった』と比較すると、同じようなアングルから撮られている被爆者の視線の違いが明らかとなるだろう。『生きていてよかった』では、患者がカメラへ視線を向けている瞬間が意図的に映

されていない。映像が被爆者側の視線を提示しないことで、あたかも鑑賞者は映像の中の世界とは切り離された地点から、心理的な負担を感じることなく観ることができる。一方のレネは、一度患者が視線をカメラに向けた後に、そこから目を逸らすようなシーンを敢えて作り出すことによつて、鑑賞者もまた、カメラと被爆者との視線のやり取りを共有し、映像の中の世界に巻き込まれる。<sup>(12)</sup>そしてこのことは、『生きていてよかった』を観たレネが、先行作品を差異化しようと試みていることの証左である。

さらに、この病室のシーンは、さらに別の特徴も見出される。デュラスのシナリオでは、このシーンでは次のようにト書きが記されていた。

女——だつて病院を、あれを、わたしは見た。それは確かなこと。ヒロシマには病院があるのだから。どうしてそれを見ずにいられるでしょう。

病院が映される、その廊下、階段、カメラを向けられても頭から無視する患者たち。（女自身が見てまわっているところは映されない）

ふたたび手が映されるが、その手は今、黄色い肩にしっかりと爪を立てたままである。

男——きみはヒロシマで病院を見なかった。きみはヒロシマで何も見なかった。<sup>(13)</sup>

ここでデュラスは注意深く、「(女自身が見てまわっているところは映されない)」と記し、実際にレネも、女性が眼にしたと思われるシーンを提示した冒頭一五分間、所々にインサートされる二人の抱擁シーンを除いて、女性を一切映し出してはいない。それはカメラの視線が女性の視線そのものであることを示すための方法とも言えるが、恐らくそれだけではないだろう。

『ひろしま』などを観てみると、レネが元々の文脈から切り離して、かなり断片化した映像をインサートしていることがわかる。特に『ひろしま』や『生きていてよかった』では、あるシーンの中から一つのショットを切り離して『二十四時間の情事』に挿入しているため、同じ映像でも両者で異なる印象を受け取ってしまったこともしばしば起こる。例を挙げてみよう。『生きていてよかった』で、被曝して盲目となった少女が琴を弾くシーンが『二十四時間の情事』にインサートされている。前者では少女の横に家族が座っているショットもあり、少女が被曝した状況、生活などがナレーションにより説明されているが、後者では少女だけが映ったインパクトあるショットのみが選択されているようである。こうした操作は、『ひろしま』や『生きていてよかった』のストーリーに回収されない、独立したショットの力を構成の原動力にしているようにも見え、一方で断片を意図的に繋げ、本来持っている意味作用から切り離すことで、断片性の強度を高めているとも言える。「見ることを問題にしたこの映画の姿勢を評価する松本俊夫の見解は、そうした操作に対する反応を代表するものだろう。」

女があれも見たこれも見たというとき、そこにはさまざまにヒロシマの「事実」の映像が挿入されてくる。そのなかには亀井文夫の『生きていてよかった』や関川秀雄の『ひろしま』のショットもふくまれている。しかし、それらは結局ヒロシマを「ケロイドという直接性」でしかとらえておらず、その意味で女が「見た」という次元と同じレベルでしかヒロシマを見ていない。つまり「何も見ていない」という言葉は、それらの映像にたいしても向けられていたはずである。

そこで当然、それではヒロシマを「見る」ということはどういうことなのかということが問題になってくる。そして、レネエはこの作品全体で、主題のうえからも表現のうえからも、まさにそのことの意味を追究しているのである。<sup>(14)</sup>

ここで松本は、男の語る「何も見ていない」という言葉が、『生きていてよかった』や『ひろしま』といった映像への批評にもなっていることを、鋭く指摘している。これを敷衍すれば、インサート映像の断片性そのものが、女による断片的なヒロシマの理解を暗に示しているということにもなる。先行映像に対するこうしたメタレベルの批評性にこそ、「ヒロシマを『見る』ということはどういうことなのか」という問題を追究し、あるいは原爆を「見る」＝表象することの不可能性を提示している『二十四時間の情事』の特異性があることには異論はない。最近では、福島勲<sup>(15)</sup>が先行映画との関係について、やはり『ヒロシマ・モナムール』が関川の『ひろしま』の陰画として構想された「異文(ヴァリアント)」であり、「それまでに日本人が制作していたヒロシマ映画とは一線

を画した、新たな映画を作る」という「反転」を、『ひろしま』と同じ俳優・岡田英次を起用することで強調した、と見ている。

だが、この冒頭部はもう少し違うことも、また喚起していると考えられる。それは、映像と音声（ナレーション）との関係に関することである。

#### 四

最近、デュラスのシナリオ『ヒロシマ・モナムール』の新訳を刊行した工藤庸子は、その「訳者ノート」で次のような興味深い分析を行っている。

今日の進化したビデオカメラは視聴覚データを一括して捉え、空間に満ちるノイズや広告の文字にいたるまで、選択の余地なく拾ってしまう。これに対してレネの映画では、人間の五感が切れ目なく把握する世界がひとまず徹底的に分断され、その上で、諸要素が再構成されて作品が生成するように思われる。映像技術が可能にした感覚世界のモニタージュに立ち会うことは、小説家にとって胸のときめく経験だったにちがいない。

たとえばイマージュの空間的な切断——幕開け、男女の抱擁場面ではフレームが快樂のさなかにある男女の肉体を切り取って、原爆の衝撃により切断されて苦痛にのたうつ肉体が代行されていることを暗示する。ボヴァリー夫人が室内から外の風景を見るときに空間は窓枠によつて切り取られてはい

るけれど、風景がそこで終わるわけではない。一方、映画のフレーム外部には、もはや映画ではない世界が広がっている。あるいは音声とイマージュの切断と不穏な再構成——想起されるヌヴェールとヒロシマは映像のみ、つまりサイレントの世界である。一方、駅の拡声器が「ヒロシマー！」と告げるとき、観客が見ているのはヌヴェールの黄昏であり、カメラがヒロシマの病院や街並みを移動ショットで長々と捉えているあいだ、観客が耳にするのは、ベッドのなかの女のつぶやきである。<sup>(16)</sup>

工藤が「映像技術が可能にした感覚世界のモニタージュ」と呼ぶものは、おそらくフランスでこの映画が評価されている文脈とも深く関わっている。とはいえ、冒頭一五分の映像は、私たち観客にそれほど奇妙な印象を与えないかもしれないし、また一般的なナレーション付きのドキュメンタリー映画においても、映像と音声の分離や不一致は生じうる、という異論もあり得るだろう。そこで、やはりレネが監督を務めたドキュメンタリー映画『夜と霧』（一九五六）について考えてみたい。

テッサ・モーリス・スズキは、彼女の言葉を借りれば「まるで詩のようなナレーション」を伴った『夜と霧』について、次のように述べている。

アラン・レネの『夜と霧』のような作品は、この映像と音声、音楽の絡みあいを使つて高い効果をあげている。ただし、『夜と霧』の場合、音響は劇的効果を高めるといふより、映

像による衝撃を和らげる効果をはたしている。ドキュメンタリー部分は、そのままでは恐ろしすぎて、見ていると心が拒否反応をおこして、映像を閉めだしてしまう。ミシェル・ブーケの穏やかな語りと音楽が、そんな光景をなんとかうけとめる余裕を見る者の心につくろうとしているのである。<sup>(17)</sup>

映像と音声とのギャップの大きさを埋め、全体を調和させるような効果は、しかし一方で強い違和感（工藤の言葉を借りれば「不穏」さ）をも引き起こすのではないだろうか。「詩のようなナレーション」は、映像（画像）に対してどこかしら恣意的に付与されたものであるかのような感じを催させる。「詩」とは、ストーリーを構成する換喩的な流れに対して抵抗するもの<sup>(18)</sup>であり、意味内容の伝達を拒み、まったく別のもの要素へと関心を向けさせる。その時、映像と音声は決して調和して、互いに互いの過剰さを縮減するような方向で機能するわけではないだろう。

おそらくレネは、画像とナレーション（言葉）との間で意識的に、観る者に不自然と感ぜられるような編集を敢えておこなっている。画像にナレーションがつけば、それは画像を説明したものだという認識の自明性に、敢えて違和を生じさせているように思われるのだ。『夜と霧』の画像が恣意的で、嘘偽りを含んでいると言いたいわけではないし、その検証の必要性を主張したいわけでもない。だが映画というメディアの特性を念頭に置けば、映像と音声の関係は本来きわめて曖昧で、恣意的なものだと言うこともできるはずだ。

さて、『二十四時間の情事』冒頭部において、病院や資料館（博

物館）の数々のショット映像は、いったい誰の眼が捉えたものか。カメラが捉えた映像は、女の発話内容と対応して提示されているように見えるため、女の目撃したものであると考えたいのが自然だろう。事実、先に見たように、デュラスはそのことを前提として、ト書きに「（女自身が見てまわっているところは映されない）」と記したわけだが、二人がいるのはあくまでホテルのベッドルーム内であり、二人が抱き合うシーンが確かに病院や資料館のショット映像の間にインサートされている。では、女が頭の中に思い浮かべている映像が、観客に提示されていると考えるべきだろうか。だが、そうした詮索をしても、あまり意味はないだろう。

映像の特徴は、モンタージュによってショットやシーンに新たな意味を生み出すことにあると言えるが、しかし個々のショット映像や音声を組み合わせることは、当然ながら組み合わせられるものの断片性をも浮き彫りにする。やや極端な言い方かもしれないが、『二十四時間の情事』冒頭は、こうした意味において、トーカー出現以降の映像と音声との関係の解体を意図しているとは言えないだろうか。映像と音声との調和的なあり方を破壊しているとはまでは言えないが、これまで前提としてきた暗黙の了解に、私たちの目を向けさせるようなところはないだろうか。さらにいえば、女の台詞には反復が多く、冗長性が高いことから、フランス語のリズミカルで心地よい響きが、ポエティックな印象すら与える。シーンとシーンを分けるセジュール（区切れ）のような男性の声の介入、挿入される男女の抱擁、またフスコの独特の音楽がもたらすテンポ、いずれも映像と音声とが取り結ぶ関係において、この映画は斬新であり、意味論的ではなく、その構成にお

いて、詩でいえば語の配置や組み合わせによって何ものかを提示しようとしているのではないだろうか。

音声と映像との関係については、例えばルネ・マグリットの絵「イメージの裏切り」におけるモダニズム的な試みが想起される。「イメージの裏切り」では、パイプの絵の下に「Ceci n'est pas une pipe.」（これはパイプではない）と記されているが、ミシェル・フーコーは、これをモノと言葉との間に存在していた関係＝共通の場（*lieu commun*）の解体を志向したものだ<sup>(19)</sup>と論じている。一部の批評家が、『二十四時間の情事』にシウルレアリスムの要素を見出しつついるのは、映像や音声編集の技術によって生み出された、冒頭部における先述の特性による部分が大きいと考えられる。レネやデュラスは、ヒロシマの表象に際し、この映画の冒頭部において、いわば言葉とモノとの関係を組み換えようとした、あるいは既存のドキュメンタリーの形式をパロディ化したと言えるのである。

こうした点は、既に四方田犬彦がデュラスの『インディア・ソング』『ヴェネツィア時代の彼女の名前』について述べていることと関連する。四方田は、デュラスの試みのなかに、「画面と音声の結合が本来的には恣意的なものでかまわないという宣言<sup>(20)</sup>」を見出しているが、映画『二十四時間の情事』は、こうしたデュラスの生み出す世界のあり方を背景に持っていると考えて間違いない。

もちろん、先にも述べたように、『二十四時間の情事』が強烈に映像と言語との結びつきを解体している<sup>(21)</sup>とまでは言いがたいのだが、この映画冒頭部のインパクトが映像の原理を利用して生み出されたものである<sup>(22)</sup>と考えることは十分可能である。詳しく見ていけば、それ以外にも既存の映像の原理を解体している箇所はあるだろう。

先に引いた堀の論文によれば、『カイエ・デュ・シネマ』誌での座談会でゴダールらが着目したのが、映画言語、あるいは文法としてのモンタージュであった。「トラヴェリングとは道德の問題である」というゴダールの発想とは、堀によれば「トラヴェリング・ショットという映画技法の「美学」的な水準にこそ、通常はもっぱら映画の内容や主題や政治的メッセージに関わると思われている「道德」が宿っているのだ<sup>(21)</sup>」というものであり、結局のところそれは、倫理を技術に還元するような視点なのだ。そして、レネもそうした映画観の圏内にいる。

こうした視点と卓越した映画技法を持つ『二十四時間の情事』は、どのように一般に評価されたのだろうか。これが一般受けしたとは到底思えないが、本来、『ヒロシマ・モナムール（ヒロシマ・わが恋人）』という原題を持つこの映画が、日本公開時に『二十四時間の情事』となったのは、映画の配給会社である大映が興行成績を考慮して行った<sup>(22)</sup>改変（当時としてはさほど珍しくもない）であったという。また、これは検証したわけではないが、松本俊夫によると「映画を『主体的』に見ようとする日本の観客は、まさに世界を震撼させたこの作品を、上映わずか四日間で打ち切らせた<sup>(22)</sup>」らしい。

## 五

果たして『二十四時間の情事』は、いかなる（ヒロシマ）を映し出したのだろうか。本稿では、不十分なながら、この映画の冒頭一五分間弱について、それまでのヒロシマの表象を批判的に乗り

越えるために、インサート映像とナレーションとの関係をどのように構築していったかを論じてきた。レネにおいて、こうした試みは彼の政治的な関心と切り離すことができない。堀潤之は、「ゴダールが浸っていた一九五〇年代の『カイエ・デュ・シネマ』を中心とする映画文化において、同時代の政治的・社会的な出来事への関心の欠如が際立っていた」のに対し、『夜と霧』から『ヒロシマ』を経て『ミュリエル』へと至るレネの初期作品が、現実世界の災厄に映画という手段を介して鋭く迫っていく事例として、どれほど他を圧倒していたかがよく理解できよう<sup>(23)</sup>と述べている。政治的な出来事への関心が、いわば代行Ⅱ表象システムへの違和に結びついているのである。

『二十四時間の情事』が代行Ⅱ表象のパラダイムに亀裂を入れるような発想を有していたと考えるならば、原爆を表象する上でもそれは有効な方法となり得る。というのも、代行Ⅱ表象システムは必ずしもナシヨナリズムに直結するわけではないが、ナシヨナリズムは必ず代行Ⅱ表象のパラダイムを要求するからである。映画が愛国やナシヨナリズムと接点を持つとは、言葉とモノ、映像と音声との幸福な一致を前提にすることではなければならない。こうした意味で、『二十四時間の情事』はその映像の論理によって、ナシヨナリズムから切り離された〈ヒロシマ〉の表象を試みていると言えよう。

興味深いのは、〈ヒロシマ〉を囲い込むようなポピュリズムの代行Ⅱ表象的論理である。東琢磨<sup>(24)</sup>は、広島市が日本で初めて暴走族追放条例（二〇〇二年四月一日施行）を制定した事実に注目している。東の論を参照するかぎり、広島は自らの土地・アイデンテ

イテイ等々が幸福に一致することを目指す、つまり部分が代行Ⅱ表象的に全体に送り返されるような場である。マイノリティに対する情け容赦ない排除は、言語とモノとの対応、代行Ⅱ表象の原理と結びついているだろう。こうした点に〈ヒロシマ〉を描くことの困難が胚胎している。そして『二十四時間の情事』は、そうしたものに拮抗しうる発想をその内部に秘めている映画である。

## 注

- 1 ドナルド・リチー「ものあわれ」——映画の中のヒロシマ」『ヒバクシャ・シネマ』所収、現代書館、一九九九年八月
- 2 松本俊夫『映像の発見——アヴァンギャルドとドキュメンタリー』（三一書房、一九六三年二月）
- 3 白坂依志夫「原爆と人間の崩壊」（『特集批評 異色作』『二十四時間の情事』、『キネマ旬報』一九五九年七月月上旬号）
- 4 南博「外国映画批評 二十四時間の情事」（『キネマ旬報』一九五九年九月月上旬号）
- 5 岡田晋「記録映画のフランス派」（『キネマ旬報』一九五九年八月下旬号）
- 6 岡田の引用は「猫とコウモリ傘がミシンの上で会合する」となっているが、言うまでもなく『マルドロールの歌』の「六の歌」では「解剖台の上でのミシンと雨傘の偶発的な出会い」（『ローレアモン伯爵 イジドル・デュカス 全集』、豊崎光一訳、白水社、一九八九年九月）である。
- 7 友田義行『戦後前衛映画と文学 安部公房×勅使河原宏』（人文書院、二〇一二年二月）の第二章「文学と映画の弁証法」を参照。

8 「特集 『新しい映画』は生まれたか」（『キネマ旬報』一九五九年一〇月下月号）における『ル・モンド』誌へのルイ・マルの回答（「私は答える」）。

9 瀧口修造「『ヒロシマ』とシュルレアリスム」（注8に同じ）

10 堀潤之「アラン・レネを見るゴダール——『ヒロシマ、モナムール』から『映画史』へ——」（杉野健太郎編著『映画のなかの社会／社会のなかの映画』所収、ミネルヴァ書房、二〇一二年一二月）

11 阿部・マーク・ノーネス「中心にあるかたまり——『広島・長崎における原子爆弾の効果』」（『ヒバクシャ・シネマ』所収、注1に同じ）

12 例えば映像の中に盲目を描き出すということは、それだけで既に、映像においては自己言及的な作用を及ぼしてしまうに違いない。アド・キルーは、ブニュエルの映画『アンダルシアの犬』冒頭で「カミソリの刃が若い娘の眼を横に切る」シークエンスが置かれていることから、「この映画は、あらゆる規範に反して、一般観客がおのれのヴィジョンに耐えられないように演出された映画史上最初の映画なのだ。『アンダルシアの犬』は非娯楽的な最初の映画である」（『映画のシュルレアリスム』飯島耕一訳、フィルムアート社、一九九七年一二月）と述べた。それほどのインパクトはないものの、盲目という指標も、映画の見方をメタレベルで示していると考えられるだろう。注目すべきことに、『二十四時間の情事』冒頭の一分は、視線の交錯や盲目の子供たちの表象以外にも、「失明せる被爆者の店」やフィルムを売る「HIROSHIMA GIFT SHOP」など、視覚に関わるさまざまな記号に満ちている。それらも、「ヒロシマを見る」ことの意味を問おうとする試みの一つだろう。

13 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、二〇一四年一〇月）

14 松本俊夫前掲書（注2に同じ）

15 福島勲「デュラスとレネの挑戦——ヒロシマ映画の系譜における『ヒロシマ・モナムール』」（『ふらんす』二〇一四年八月）

16 工藤庸子「訳者ノート——今、ヒロシマと愛の物語を読むために」（注13に同じ）

17 テッサ・モーリススズキ『過去は死なない メディア・記憶・歴史』（田代泰子訳、岩波書店、二〇〇四年八月）

18 ローマン・ヤコブソン「言語の二つの面と失語症の二つのタイプ」（『一般言語学』所収、川本茂雄他訳、みすず書房、一九七三年三月）を参照。

19 ミシェル・フーコー『これはパイプではない』（豊崎光一・清水正訳、哲学書房、一九八六年四月）

20 四方田犬彦「そこには不在の声」（『ふらんす』二〇一四年八月）

21 前掲堀論（注10に同じ）

22 前掲松本書（注2に同じ）

23 前掲堀論（注10、21に同じ）

24 東琢磨『ヒロシマ独立論』（青土社、二〇〇七年八月）

#### 付記

本論文は、二〇一四年一月二二日に東京女子大学で開催された日本近代文学会一月例会（特集「〈物語〉としての『ヒロシマ』／『ヒロシマ』の〈物語〉」）における口頭発表「映画『二十四時間の情事』が映し出す『ヒロシマ』」の内容に加筆訂正を施したものである。

また、本研究はJSPS 科研費（26284038）の助成を受けている。