

ジェンダーの視点で読み解く戦後映画 『男たちの大和』を中心に

若桑みどり 千葉大学名誉教授

——前提

本論は戦後60年を迎える2005年前後に製作された大型戦争映画『男たちの大和／＼YAMATO』を中心にしつつ、ふりかえって戦後の映画がいかなる経緯を辿ってふたたびこの大型戦争スペクタクルに行き着いたか（回帰したか）を探るものである。そのための方法として、まず第一に、第二次大戦が最も昂揚していた時に海軍省の後援で製作された『ハワイ・マレー沖海戦』をとりあげ、それが60余年後の大型海戦映画といかなる共通性と差異をもっているかをみる。論点としては、内容形式ともに2005年映画は戦中に回帰したということである。しかしながらそこにある最大の差異は、若者が「誰のために死ぬか」ということにある。結論的に言えば、戦中映画の“見えざる中心”は「天皇」であった。しかし、2005年映画では「完璧なまでの天皇の排除」が顕著だ。では誰のために若者は死ぬか。それは「愛する女性」のためである。

本論の方法の第二は、上記2つの戦争映画の間、つまり1950年代から2005年までのあいだに、戦争映画になにがおこったかをあきらかにするため、戦後60年間に間歇的に、あるいは反復的にリメイクされた作品をとりあげる。リメイクされたという事実が半世紀におよぶ戦後の長い時間を通じて大衆の心性に生き続けた恒常的な問題と、時間の経過と歴史の変化に応じて変化した変数とを同時に含んでいると考えられるからである^①。

結論を先に言えば、日本の戦後映画は、長い間、ジョン・ダワーが言うところの「最も苦しい敗北と、自己変革の希望」のあいだを揺れ動いていた。

「日本人は『敗北を抱きしめた』のだ。なぜなら敗北は死と破壊を終わらせてくれた。そして敗北はより抑圧の少ない、より戦争の重圧から自由な環境

(1) 本論を和光大学シンポジウム「ジェンダーの視点で読み解く現在」で発表した直後、同様のテーマを含んだ福岡良明氏の『反戦メディア史』が刊行された。それはやや残念なことでもあったが、我が意を得たことでもあった。したがって本論を書くにあたってはそこから多くを参照している。しかし、決定的な意図の違いは、本論がジェンダーの視点に立っているということである。

で再出発するための本当の可能性をもたらしてくれたのである。」⁽²⁾

しかるに60年後の今、日本では保守化、右傾化が顕著となり、憲法改悪、9条の改悪、あるいは憲法の誤った解釈によって集団的自衛権を合法化しようとしている。まさにその政治状況を反映して、大きく戦時の好戦映画の再創造へとUターンを果たしたのだ。この状況への痛切な告発が本論の主旨である。

もしも戦後映画史をきわめて単純に、

①1950年代：壊滅と敗北の確認——平和への希望と再生の時代

②1960—70年代：加害の告発、反戦の時代

③1980—90年代：記憶の風化、エンターテインメントとしての戦争と区分するなら、2000年代は、

④戦争肯定復活の時代

といえるだろう。

1——『ハワイ・マレー沖海戦』（1942）にみる男性と女性の関係

『ハワイ・マレー沖海戦』は開戦一周年記念として海軍省の後援で東宝が製作した国策映画である。これは1941（昭和16）年の12月8日の真珠湾攻撃と12月10日のマレー沖海戦の「大勝利」を描き、「国威発揚」のため、つまり国民にその戦争の偉大さを知らせるために総力をあげて製作された。監督は山本嘉次郎、特撮は円谷英二、原節子、藤田進、大河内伝次郎というスターキャストである。戦後に特撮技術で活躍した円谷の技術が戦闘スペクタクルを見事な迫真性をもって表現し、ポール・ヴィリリオが言う「人の目を欺く見せ物」、「死の恐怖によって相手を威圧すること」を目的とする戦争スペクタクルを高いレベルで実現した⁽³⁾。

ストーリーは非常にすぐれた構成によっている。一人の純朴な農村の少年が予科練に入り、厳しい訓練によって海軍軍人として成長する日々を描くのだが、その少年の訓練が次第に成熟して、ついに軍部が目的とするところの（真珠湾攻撃を念頭に置いた）航空母艦上から発進、着艦する戦闘機の乗り手へと成長したときに、真珠湾出撃の命令が下り、主人公が発進する。ここで一少年の軍人としての成長物語が、アジア太平洋戦争勃発という国家の事業と一挙に合体する。純朴な少年がついに真珠湾を攻撃するほどのパイロットに成長したということで、映画のクライマックスは、彼とその編隊が真珠湾でアメリカの太平洋艦隊を殲滅する海と空の大戦闘シーンである。

素朴であったり軟弱であったりする少年が帝国軍人として成長するというスト

(2) ジョン・ダワー（三浦陽一・高杉忠明訳）『敗北を抱きしめて——第二次大戦後の日本人』（増補版）岩波書店、2004年、上巻、xvii-xviii。

(3) ポール・ヴィリリオ（石井直志・千葉文夫訳）『戦争と映画——知覚の兵站術』平凡社、1999年、24頁。

ーリーは戦時中の戦争映画のステレオタイプで、原節子主演の東宝映画『決戦の彼方へ』、木下恵介監督の『陸軍』（1944年、陸軍省の依頼で開戦三年記念映画として製作）も同じである。海軍省、陸軍省が若者を愛国者として訓育し、国家と天皇のために喜んで死ぬ心性を浸透させることを映画製作の目的としたことが明瞭にわかる。実際に、『ハワイ』全編のなかで最も重要なシーンは、実は戦闘場面ではない。映画のなかほどで、夜間の航空母艦甲板上の着艦に失敗した親友が死んだとき、主人公の少年は（死という現実直面して）動揺する。そのとき、主人公の従兄で先輩の海軍軍人が後輩に語ってみせる自己の体験が、もっとも決定的な場面である。彼は自分が東郷神社にしばしば参拝し、瞑想にふけている最中に忽然と「悟り」を開く、その心境を語る。彼は従弟にこういう。「俺は悟った。俺は〈無〉だ。あるのはただ天皇陛下のみである」。彼は彼自身が無であり、ただ天皇のみが「在る」という簡潔なことばで、少年に最後の覚悟、天皇のために死ぬ覚悟をさせるのである。ふたたびヴィリリオを引用するならば、「戦争映画とは死の美化である」。

この映画のなかで、少年を「成長」させる先輩、教官、戦友などの、例によってホモソーシャルな親密関係が、「死」を媒介した常ならぬ濃厚さをもっていることは、すべての戦争映画の特徴であり、いまさらいうまでもない。そこには「みんなで死ねばこわくない」という男たちの集団心中の心性がある。したがって「女」は映画のストーリーには周縁的にしか登場しない。主人公が少年で、農家の純朴な若者という設定だから、彼にはまだ恋人がいない。そのことがこの映画をすっきりとした簡潔なものにしている。鉄道の駅で涙で恋人を送る映画にはいささかうんざりだ（もっとも9月に封切られた山田太一の『出口のない海』はめんどめんどとそれをやっていた。この監督が山本嘉次郎の弟子だと考えると、その思い入れの深さが察せられる。この映画は2000年代に製作されたはじめての大型反戦映画である）。

少年がこの世に心を残すものがあるとすれば、それは母親である。あるいは父のいない農家で、自分が働いて食べさせなければならない姉妹である。しかし、少年の心には天皇のために戦って死ぬという一念しかない。母親もまた「自分の子どもは最初から天皇さまに捧げたもの」と言う。彼女は映画のなかでまったく涙を見せない。もし見る者の涙を誘うとすれば、それは我が子が帰省したときに浴衣がもはや彼に合わないものになっているのを見るときである。この一瞬で、母親は、まだ身長が伸びる盛りの子どものを失うことを観客は悟る。

この映画の中で、さきほどの場面と同じ程に重要な場面がもう一つある。それは訓練の最中に少年が見る夢である。少年が帰省すると母親がぼた餅をもって出てくる。少年はかぶりつこうとするが、母親は「仏壇に捧げてから」といい、仏壇に向う。そしてそのまま二度とこちらを向かない。「お母さん、お母さん」と少年は叫び、目が覚める。それは母親が息子をもう死んだものと思っていることを暗示した場面だ。『陸軍』で田中絹代が最後に、出征する我が子のうしろ姿に

手を合わせるのと軌を一にしている。これらの映画のなかで、母親は子どもの死を受け入れているように描かれる。男子は自分の子であって自分の子ではない。それは本来天皇の赤子である。したがってこれらの映画は若者に死ぬことを教え、母親にはその子どもを死なせることを納得させるために作られたのである。

いわばこの映画の構造はピラミッド型であり、男も女もトップである天皇にむかってその生命を捧げているのである。男女の関係は母子であろうと弟妹であろうと、天皇にむけての紐帯よりは希薄だ。その点、木下恵介の『陸軍』は、最後のシーンで母と子の絆は天皇の「勅諭」よりも強靱であることを示すため母親をして夢中で行進を追いかけさせる。陸軍がよろこばなかったのはそのためである⁽⁴⁾。天皇のために生命やすべてを犠牲にすることを阻害するものはことごとく軍部の「敵」であった。若い男性である兵隊の最大の阻害要因は「女」である。それゆえ、自分の子ども、自分の兄弟、夫をよろこんで戦争に差し出す女性以外の女性はずべて兵隊と天皇の絆を阻害する邪魔者として否定される。日本の戦争映画は基本的にミゾジニー（女嫌い）であり、ホモソーシャルであるが、その世界は戦後のやくざ映画に受け継がれた⁽⁵⁾。

2——『男たちの大和』における男性と女性の関係

これに反して『男たちの大和』には、天皇の影も形もない。すくなくとも明示的には存在しない。戦艦大和をテーマにしながら天皇ということばさえ出ないのは、もはや、ことばの単純な意味においてこの映画が描いている世界は真実でもなければ現実でもない。ではなんのための映画か⁽⁶⁾。

この映画は、戦争を経験したこともなく、記憶さえない新しい世代に向けて過去の戦争に新たな意味を与え、あらためて



©2005『男たちの大和/YAMATO』製作委員会

(4) ピーター・B・ハーイ『帝国の銀幕——十五年戦争と日本映画』名古屋大学出版会、1995年、368頁。

(5) 四方田犬彦・斉藤綾子『男たちの絆——アジア映画ホモソーシャルな欲望』平凡社、2004年。

(6) 2005年12月から2006年1月にかけて、日本では『男たちの大和』という映画が大ヒットしている。製作は角川春樹、協力がテレビ朝日、配給は東映、監督は佐藤純彌である。公式サイトでは封切り1カ月で200万人が見たということである。太平洋戦争末期、実戦の役に立たなくなった巨大戦艦大和は、事実上の「水上特攻」として沖縄に向かい、最終的には沖縄米軍基地に自爆的に「突っ込む」命令を受けて進攻するが、その途上米空軍の猛攻をうけて東シナ海に沈み、乗組員3000人が艦と運命を共にした。

若者に戦争に行くことの意味を教える映画である。そのメッセージを伝えるために、この映画の時間は三段階に区分される。第一の時間は「現在」である。それは、父親が戦艦大和の生き残りであったという「娘」が、父の遺志でその遺骨を戦艦大和の沈没地点に撒くために登場する段階で、同じく戦艦大和の生き残りである老いた漁師がそのために船を出す。この部分は、時間的にいえば、深海に沈んだ戦艦大和——それは時間の彼方に忘却された戦争のシンボルにほかならない——を父の娘が呼び覚ますという意味をもっている。彼女は最後に遺骨を撒いて鎮魂を行なう。

製作者の角川春樹、その姉で原作者の辺見じゅんによれば、この映画は大和の乗組員——死んだ者も、生き残る苦しみを味わった者も、すべての元兵士への戦後60年の「鎮魂」であるということだ。この映画が純粋な「鎮魂」ではないことは後に述べるとして、すくなくとも製作者がその意図をあらわにしていることは重要な意味がある。筆者はすでに『戦争をつくる女性像』という研究で、戦争における女性の最重要な役割のひとつが戦死者への鎮魂であることを指摘した。むしろこれは筆者の新知見ではなく、『女性と戦争』を書いたエルシュテインの知見である⁽⁷⁾。エルシュテインは言っている。「女性たちの涙は戦争の結果ではなく、『戦争の目的の一つだ』」⁽⁸⁾。若桑によれば、「戦争で戦いかつ死ぬ兵士にとって、最高の褒章は〈名誉〉であるが、その名誉は記憶によって語り継がなければならない。母親や妻や娘の「涙」はコロスの叫びのように兵士を栄光化する。これは戦争にとって(戦争の遂行にとって)特に大事な事業である。軍国主義国家は〈泣き女〉を次期戦争の遂行のために必要と

している。なぜなら涙だけが血を洗い流すことができるからだ」。

したがって遺骨を抱いた娘は先の戦争と次の戦争のつなぎ手として重要な役割を担っているのである。ここでもっとも注目すべきは、沈没地点に向う船——記憶をさかのぼる船——には三人、三世代の人物が乗っているということである。一人は老人で戦争世代、一人は娘で戦後



父の遺骨を撒きに行く「娘」と大和生き残りの老漁師
©2005『男たちの大和/YAMATO』製作委員会

(7) 若桑みどり『戦争をつくる女性像——第一次世界大戦下の日本女性動員の視覚プロパガンダ』筑摩書房、1995年。

エルシュテイン (小川史子・広川紀子訳)『女性と戦争』法政大学出版局、1994年。

(8) 前掲書、218頁。

世代、もうひとりは老人の「孫」で、この少年の役割が、日本の未来であり、結論的にいえば「これから戦争に行く世代」である。

時間の第二段階は、沈没地点にむかう船のなかで老人によって回顧される戦艦大和で起こった過去の時間である。昭和19年、16歳の少年兵4人が希望を抱いて戦艦大和に乗船してくる。かれらは苛酷な訓練や、無情な上官らしきごかれて厳しい日々を送りつつ成長する。むろん例によってきわめて人間的な下士官も存在する。昭和19年10月のレイテ島沖海戦の日本連合艦隊の壊滅はアジア太平洋戦争の帰趨を決することとなった海戦だが、この海戦もこの段階で回顧される。クライマックスは、廃艦同様になった戦艦大和が沖縄に向けて水上特攻として出撃し、東シナ海上で米軍艦載機の集中攻撃を浴びて撃沈される場面である。襲いかかる米軍機の攻撃と大和の高射砲の迎撃、いやこれは海戦スペクタクルの醍醐味でした。

ここで全編の核心となるドラマ部分が、死を覚悟で乗船する少年、下士官に許された最後の「女」との別れである。ある少年は呉にきた母と水いらずの時を過ごし、ある少年は故郷で貧しい小作をする母に給料のすべてを送金する。後に、この金で故郷の母は農地を購入する。恋人とわかれるのは神尾という少年で、これが船を操る老人である。この男といかにもういういしくはかなげな少女との淡い恋と別れが全編のハナである。最後のとき、少年は、自分はお前を守るために死ぬのだと告げる。これがこの映画のもっとも重要なメッセージである。東映やテレビ朝日がキャンペーンに使っていたキャッチコピーは、「桜の咲き誇る故郷をあとに永遠の海へと旅立った大和……彼らはただ、愛する人を、家族を、友を、祖国を守りたかった……」というものである。この映画では、母親たちはあられもなく息子に死ぬなと願う。恋人たちも、待っているから死ぬなという。男たちはこの女性たちのために、またこの女性たちが暮らす「祖国」のために死ぬといっている。天皇の一言もない。戦争は愛するものを守るためだ。これがこの映画の最大のメッセージである。

2005年において男たちは誰のために死ぬのか。それは愛する女のためである。

映画の第三の時間は「未来」である。過去の回顧を終えた老人は心臓発作に襲われる。戦争を知っている世代は死んで行くという意味である。沈没地点の上で娘は遺骨を撒き、三人は「敬礼」する。そして、船は激しい速度で猛然と走り出す。白い波を蹴立てて。今度は舵



恋人に別れを告げる少年兵

©2005『男たちの大和/YAMATO』製作委員会

を握るのはうってかわって凛々しくなった16歳の少年なのだ！ このラストシーンをみれば、これは次期世代が戦争に行くことを勧めている「改憲、再軍備映画」であることは明白である⁽⁹⁾。

問題は、戦後60年にむけて続々と「戦争巨編」が映画界を吹き荒れて、それが日本のスペクタクル映画の復活をしるすかのような興行成果をあげていることだ。2005年にはこのほか東宝、関西テレビの『ローレライ』、松竹、電通の『亡国のイージス』が並ぶ。どの映画にも海上自衛隊、航空自衛隊が協力している。どの映画も正面きって再軍備、戦争肯定を謳ってはいない。だが大スペクタクルで映像化される戦争と暴力と男らしさへの賛美は、すでに戦争へと向かう心性を準備している。



少年たちが大和に乗船する

©2005『男たちの大和/YAMATO』製作委員会

最後にこの映画における女性の役割についてまとめておく。女性が記憶のつなぎ手であることはすでに述べた。ここでもっとも重要なのは、兵隊は天皇のためではなく、女と家族のために死ぬということである。戦争を準備する支配的勢力、保守派は、若者を死にむけて動員するためには天皇がもはや有効でないことを知っている。そのために「女」が浮上した。戦中の戦争映画では、戦意の妨害者であった女が、今度は動員要素として動員された。

このことは小林よしのりの悪名高い『戦争論』ですでに名乗りをあげた好戦派の核心をなすアイディアである。小林の『戦争論』(幻冬社、1998) 第21章を参照されたい。ここで図版を見せたいが彼は版權にうるさ

(9) ところが、脚本／監督の佐藤はキーパーソンである漁師に最後にこう言わせる。「60年前、確かに命を賭けて戦った。だが、家族も仲間も誰一人守れなかった。いやなに一つ守れなかった」。というわけは、彼は大和に乗船するときには自分が死ぬが恋人は生きるだろうと思っていたが、実際には彼は生き残り、彼女は広島原爆で死んでしまうからだ。彼は『週刊金曜日』の森達也との対談で、軍備を競っても国は守れないと言っているから、原爆のような兵器が現出した今は、「愛する者を守る」ために戦争するというレトリックは無効だということをいいたいわけだ。

実際に中国からは「軍国主義だ」という批判がきているそうだ。佐藤は開き直って、そういう批判には「まず見てくれ」というしかない、それで反戦になってもいいし、それで再軍備になってもしかたない、それが日本の国民なんだという。事実、私の学生の母親がみて、もうつくづく戦争はいやだと思ったといったそうだし、ネットである若者は軍隊の体罰のすごさにこれはサド映画だと揶揄し、長島一茂だけには「死に方」を教わりたくないと言笑う(同感)。しかし、作家の阿川弘之は、若者は「乗組員の規律、勇気、礼儀正しさ、国家への忠誠心……を自分たちも身につけたいと思うであろう」と語る。意見が全然一致しないことが今の日本の状況を反映している。

いので、文字で説明する。ひとりの若者に声がかかる、「愛する者のために死ぬるか?」。次のコマにはミニを着た「愛らしい」ひとりの少女。「女性は君のためなら死ぬという男としか結婚してはいけない」。さて、ここから「愛する者のために」といった時、「その彼女は家族や地域、そして自然や環境があるわけで……」と続き、ついには彼女は「公＝国」と結合する。この論理は改憲派がまじめに推進してきた論理であって、改悪憲法、改悪教育基本法は「家族への責務」「愛国心」を一体化させようとしている。つまり、再軍備派は、愛する者(女)＝家族＝国という導線で兵隊を戦争に動員する方針である。保守派が現在ジェンダー教育を「男らしさ・女らしさ」を否定するとして猛攻撃し、「新しい歴史教科書をつくる会」のイデオログが「家族の復権」を唱えているのは、フェミニストが平和主義者であるという以上に、男女の性別分担にもとづく家族を再建することが再軍備の基盤であるためである。留意すべきは、2005年戦争映画においては「女らしい女のために」「男らしい男は死ぬ」という関係が理想とされていることである。石原慎太郎が「俺は君のためにこそ死にに行く」という特攻隊映画を製作しているそうだが、これは私の理論の正しさをあらためて証明してくれることになるだろう。

3——敗戦後の戦争映画における主要な女性表象

私はここで敗戦直後の大ヒット映画『ひめゆりの塔』における女性像をとりあげたい。結論を最初にいえば、日本人の“被害感情”は主として「女性」の身体によって表象されたということである。

『ひめゆりの塔』は、1953年を第一作として、敗戦後50年の1995年まで四回リメイクされた。1953年、1968年、1982年そして1995年である。前にあげた福岡良明氏は特に一章を割いて「ひめゆり」のリメイク作品について論じている。それによれば、今井正監督、水木洋子脚本による1953年公開の第一作は600万人を動員し、この年の最高収入をあげたばかりでなく和洋合わせて過去の興行収入の記録を塗りかえた。この映画のねらいは、福岡氏によれば、この前後に自衛隊が組織され、日本の再軍備化の脅威が高まったせいで、この映画が描く戦争の惨禍が明白に反戦としてうけとられたからであるという⁽¹⁰⁾。

実際に、1950年代は、平和を獲得したと信じた日本人にとって、それが脅かされるのではないかということが非常に鋭敏に感じられる危機の時代であった。朝鮮戦争が50年に起こり、日本を占領していた在日米軍の要請によって、日本に自衛隊の前身である警察予備隊が発足した。冷戦に備えるアメリカは沖縄の占領と基地化を存続させ、本土の占領が終結した52年以降も、72年まで占領状態が続い

(10) 福岡良明、前掲書、163頁。

た。警察予備隊は1954年自衛隊に変貌している。

このような危機感がいっぱい溢れ、他方では人びとがまだ戦争の惨禍を生々しく記憶している時期であったということが、沖縄の女学生の犠牲を描いた『ひめゆりの塔』の大ヒットを生んだ。また、本土において唯一地上戦の惨禍を被った沖縄、戦後もなお基地が置かれ住民の犠牲が強いられている沖縄であることが、おわらない戦争の体験を語るにもっともふわしいトボスであったということも重要である。

加えて、これまた福間氏を参照すれば、この映画が「女の戦争」であったことが大ヒットの最大の原因だということだ。同氏によれば、50年に公開され大ヒットした男の学生の映画『きけ、わだつみの声』ではインテリ学生と無学な上官という日本軍内部の対立軸が浮き彫りにされた上、インテリ特有の言語で語られる反戦イデオロギーがむき出しになっていたのに対し、『ひめゆり』は「無垢で純粋な乙女」がひたむきに兵士を看護し、無邪気に犠牲となったということが大衆のセンチメンタリズムを揺り動かし反戦のセンチメントを醸成したという⁽¹¹⁾。要約すれば「インテリの男」ではなく、「無垢な乙女」が大衆の意にかなったということである。ではそれはなぜか？

ここで私が強調したいのは、日本人に限らず、人間が戦争の恐怖と惨禍を表現したいと望むとき、もっともふさわしい場所は女性の身体だということである。第一の理由は、戦時において男性は即兵士であるから、男性は犠牲者ではありえないのだ。なぜなら兵士は殺し合う者として運命づけられているのであり、戦陣に赴いた者は自分の意志であろうがなかろうが殺される者であると同時に殺す者でもある。殺さざるを得なかったから最大の犠牲者だといういいかたもあるが、もって回ったいいかたである。大衆の観点からみれば、純粋な犠牲者は、非戦闘員として、一方的に犠牲になった「女」「子ども」でなければならない。女であり子どもである女学生の死はとりわけ哀悼される。そのことは、『ひめゆり』のなかで激戦の最中に初潮を迎える主人公の妹の挿話で際立っている。水木の脚本の光ったところである。ここでは生きていれば結婚して子どもを産むことができた生命が無惨に散ったことが示されるからである。

ちなみに、中国は大日本帝国の侵略戦争の非人間的な残忍さを記録するために、決して「南京のレイプ」の表象をやめず、韓国は少女を拉致し慰安婦にしたことの非難をけしてやめないであろう。ブラウンミラーの『レイプ・踏みにじられた意思』、若桑の『戦争とジェンダー』で分析されているとおり、いかに多くの男性、老人その他の犠牲があろうとも、非戦闘員である若い女性の身体に加えられた危害こそは、民族のもっとも深い傷痕であり続けるのだ。それは男性が彼女らを守れなかったことを意味するからであり、また女性を攻撃する方にとっては、

(11) 福間良明、前掲書、164頁。

おまえの国の男性はもはや女性を守れないほど弱いのだということを証明するためにこそ敵国の女性を犯すのである⁽¹²⁾。

それゆえ、ひめゆりの女学生はもっとも純粋な戦争の犠牲者であり、留保のない涙にあたいする。また本土から派遣された兵隊は、彼女らを守ることはできなかったばかりか、避難させ疎開させることさえせず、前線に看護婦として狩り出し、投降しようとする者を背後から撃った。彼女らは敵である米軍の犠牲者であったばかりでなく、日本軍の犠牲者でもある。それこそ、沖縄の様相そのものである。また沖縄に象徴される日本の大衆そのものでもあるのだ。かれらはただ米軍の犠牲になったのではなく、軍部の犠牲者だと感じていた。大衆は敗者として自己を女性化したのである。

自己を戦争に責任を持たない女性として認識する戦後の大衆の意識は、戦後のヒット映画の多くが女性映画であったことと関連する。『二十四の瞳』がそうであり、『青い山脈』がそうである。この二つの映画は未曾有のヒットを記録したのだが、両方とも白いブラウスを着た女性教師が主人公だったことがさいわいしている。また両方とも海、山、川のうつくしさが強調されている。男性が起こした戦争という災厄に無垢である女性、人間の起こす惨禍に超然とする祖国の山河、これだけが生まれ変わる「平和な日本」への希望を表象できたのである。

リメイクされたその後の三本の『ひめゆり』は二度と第一作のような成功をおさめることはなかった。『あゝ、ひめゆりの塔』(舩田利雄 1968)は、大学紛争とベトナム戦争を経験した日本人にとってあまりにも時代遅れだった。

冷戦がグローバル化し、民族紛争が激化した1970年代には自らをアジアに対する加害者として強く意識した五味川純平原作、山本薩夫監督の『戦争と人間』(1970—73)が爆発的にヒットした。ここでは軍部と結託した財閥の戦争犯罪が中心に描かれている。当然のことだが、福岡氏もこの時期もっとも大衆に訴えた戦争映画としてこの作品をあげている。私も同様である。日本軍の戦争を明白に「侵略」とし、抵抗する中国人を描いたのはこれがはじめてであろう。福岡氏はまったくふれていないが、ここでの女性の表現は、明らかにそれまでの映画と異なっている。日本女性はもはや無力な被害者としては登場していない。女性もまた男性と共に戦争加担者であり、男性たちを戦地に送り出す強力なエージェントである。ここでは、「軍人に性的に興奮する女」浅丘ルリ子、「戦争から利益を引き出すスパイ」岸田今日子が、無節操な加害者として登場する。

またこの映画の全編を通じて、登場人物の男女関係は、帝国と植民地における政治的諸関係を暗喩する。財閥の主人公は一夫多妻の暴君として帝国の支配的なセクシズムを表象し、その息子は平然と中国の娘を強姦する。その一族の獐猛な

(12) 若桑みどり『戦争とジェンダー』大月書店、2005年、175頁。

S. ブラウンミラー『レイプ・踏みにじられた意思』勁草書房、2000年。

殺し屋の愛人は白い肌のロシア女性である。いっぽうでは財閥の別の息子の愛人が中国人「匪賊」に強姦され自殺する。ここでは女性の身体暴力による征服、男性間の権力抗争を表象し、「征服の記号として」レイプが使われている。戦争という暴力は、相手の意志を暴力で封殺し、領有することであり、レイプこそ、戦争のもっとも当を得たメタファーなのである⁽¹³⁾。

今井正自身による『ひめゆり』の1982年のリメイク、戦後50年にあたる1995年の神山征二郎のリメイクも興行的には成功しなかった。1995年については、『ひめゆり』とともに『わだつみ』もリメイクされたのである。

このことは重要な意味をもっている。戦後50年にしてなお、日本人は戦後の意識——『ひめゆり』は純粋な「乙女」の被害者として、『わだつみ』は、「愛する乙女」を守るために死んだ「純粋な青年」として、この男女の「罪なき」カップルが回想されたことを意味するからだ。

4——2000年代の戦争映画のジェンダー

2001年9月11日の事件が21世紀の映画に大きな影響を与えた。これによって、人類の叡智と悲惨な体験による世界平和の構築は砂上の楼閣と化した。アメリカは待っていたとばかりにイスラム原理主義テロとの戦闘を開始して、アフガニスタン、イラクに侵攻した。このとき小泉日本はイラク復興支援特別措置法を成立させイラクに出兵した。これは1980年代から進行していた政治の右傾化の顕在化だった。日本会議や神道政治連盟、「新しい歴史教科書をつくる会」などのナショナリスト集団は政権政党と共同して、ブッシュ政権下のアメリカ政府とともに、新たな世界戦争の一端を担うべく、過去の亡霊（靖国）に参拝し、憲法9条の事実上の廃棄原案を提出（自民党新憲法案では、9条1項の平和条項「戦争放棄」はそのままだが、2項、すなわち戦争の手段としての軍備を保持しないとの条項を改悪し、防衛軍の保持を謳っている）し、教育基本法を改悪して「愛国心」をふたたび『二十四の瞳』に刷り込むことを決めた。2005年には、防衛庁を国防省に昇格させる動きさえ出てきた。これが戦後60年の様相である。

日本映画がふたたび戦争スペクタクルに踏み切ったのには、2001年テロの煙の消えない時に封切られたアメリカ映画『パールハーバー』（マイケル・ベイ監督）の影響が無視できない。2001年9月11日が1941年パールハーバーの記憶を先鋭化させた。アメリカ政府は9・11と真珠湾を対比させ、戦争を知らない世代を戦争へと動員するために、アジア・太平洋戦争を「偉大なる戦争の時代」として回顧させ、異文化、異民族との戦争を美化したのである⁽¹⁴⁾。「観客は回想ブームのな

(13) ベティ・リアドン（山下史訳）『性差別主義と戦争システム』勁草書房、1988年。

(14) 細谷千博・入江昭・大芝亮編『記憶としてのパールハーバー』ミネルヴァ書房、2004年。

ここでことわっておかなければならないのはこの映画の企画はテロの前から、退役軍人を中心とす

かで想像された第二次世界大戦を受容するように促され——そこには戦争に熱心に従い、義務を果たし、帰郷して息子や娘を育てたかれらもまた今度自分の番になったら同じことをさせようとする、そんな勇敢な男女の国を想像するべく促される」⁽¹⁵⁾。

アメリカに追随し、再軍備をはかり、失われた10年の不況とプライドの喪失を挽回するために、日本の政界、財界は、アメリカ映画に突如として再現された『ハワイ・マレー沖海戦』から大きな暗示をうけとったにちがいない。21世紀という世紀の転換とアメリカ中心の新たな帝国主義の波及は、戦後日本人が抱きしめていた「戦争の被害の記憶と平和への願い」を、期限切れに追い込み、今や堂々と戦争大作が製作され続ける事態を招いたのである。

5——結論

平和憲法を改悪し、新たな戦略構想のなかで再軍備をすすめる日本。このとき、2005年の映画が意味するものは何か。1950年代から1995年までの「戦争批判期」において、日本の軍部とアメリカの二重の「犠牲者」として表象された女性像の典型は「無垢な乙女」であった。

2005年の『男たちの大和』において、「無垢な乙女」はまた登場する。その役割を固定したままその役割を反転させるのである。すなわち、「犠牲者である乙女」は、「この乙女を犠牲者としないうため」の戦争宣伝に利用されたのである。

《参考文献》

ピーター・ハーイ『帝国の銀幕』名古屋大学出版会、1995年。

ポール・ヴィリリオ『戦争と映画』平凡社、1999年。

イヴ・セジウイック『男同士の絆』名古屋大学出版会、2001年。

ジョン・タワー『敗北を抱きしめて——第二次大戦後の日本人』全二巻、岩波書店、2001年。

ジャン・ミシェル・フロンドン『映画と国民国家』岩波書店、2002年。

若桑みどり「戦争と文化」、大門正克・天野正子編『戦後経験を生きる』吉川弘文館、2003年、29—57頁。

若桑みどり『戦争とジェンダー』大月書店、2005年。

細谷千博・入江昭・大芝亮編『記憶としてのパールハーバー』ミネルヴァ書房、2004年。

*掲載写真は、佐藤純彌／監督・脚本『男たちの大和／YAMATO』パンフレットより引用いたしました。東映株式会社のご協力に感謝します。

〔わかくわ みどり〕

る真珠湾記念行事として進められていたことである。アメリカのナショナリズム化は80年代から顕著であった。むしろ9・11はその結果であって原因ではない。

(15) エミリー・ローゼンバーグ「パールハーバー アメリカ文化の中に生き続ける日付」、細谷千博・入江昭・大芝亮編『記憶としてのパールハーバー』ミネルヴァ書房、2004年。