

被爆者像のステレオタイプ化に関する一考察

——映画『純愛物語』からテレビ特撮番組『怪奇大作戦』まで——

山本昭宏

はじめに

原爆の文学とよばれるものが、ほとんど、恢復不能な悲惨なひとたちの物語であり、後遺症の症状、心理の描写であるより他に、ありようがないのかを以前から訝っていた。たとえば、被爆して、ひととおりの悲惨な目にあつた家族が、健康を恢復し、人間として再生できたという物語はないものだろうか。被爆者はすべて原爆の後遺症で、悲劇的な死をとげねばならぬものであろうか。(中略) わたくしたちが死ねば、すべて原爆後遺症の招来した悲惨な死であり、それは原爆への呪いをこめた、原爆反対に役だつ資料としての死であるとしか考えられないのだろうか。¹⁾

これは、大江健三郎が『ヒロシマ・ノート』(岩波書店、1965年)のなかで紹介している広島
の被爆者(広島の同人誌『歯車』にエッセイを寄せた深田獅子雄)の言葉である。個人の死が「被爆者の死」として一元化して語られることに対する強い違和感が、静かに吐露されている。

この問題が決して過去の問題ではないということは、毎年八月初旬にマス・メディアが報じる被爆者たちの「証言」を一瞥すれば明らかだろう。彼ら・彼女らが紙面に登場するのは、彼ら・彼女らが高齢者だからではなく「被爆した者」だからだ。もっとも、そうした証言のなかにも、定型を壊す細部は存在するが、それでもやはりマス・メディアでは、個人の体験が、個人の体験を越えた「被爆者の証言」として提示されてしまう。そして、深田が違和感を持ち、大江が共鳴した被爆者の苦難と死を定型化する態度がもっともあからさまに行われたメディアが、映画とマンガとテレビであった。なぜなら、映画とマンガとテレビは、ジャンルによって差異があるとはいえ、基本的には明確な商業的目的を持つメディアであり、それゆえに視覚的・物語的・言語的なわかりやすさが求められるからである。

本稿では、1950年代後半から70年代前半の映画とマンガとテレビにおいて、被爆者がいかに描かれたのかを確認する。その際に注目するのは、特定の被爆者像が再生産されステレオタイプになる過程である。そうしたステレオタイプ化が、なぜ、どのように進んだのか、社会状況やメディアの特性を考慮しながら、考察する。

なお、本稿の第2章と第3章は、拙稿「戦後史のなかの被爆者像：ポピュラー文化におけるその定着と変容を中心に」(『ノートル・クリティーク』第7号、2014年5月)と、拙著『核と日本人』(中央公論社、2015年)で論じた内容に新たに分析を加えたものである。特に後者は、新書という性質上、取り上げた作品の数に限りがあり、作品の分析も不十分な個所があったため、本稿によって補いたい。したがって、拙稿と拙著と、本稿とのあいだで、取り上げる作品につ

いて重複があることをおことわりしておく。

1, 映画『純愛物語』

『純愛物語』と水木洋子の意図

まず取り上げるのは、今井正監督、水木洋子脚本の映画『純愛物語』（東映、1957年10月）である。物語の梗概を確認しよう。

主人公は、17歳の「ミツ子」と「貫太郎」。二人は上野で暮らす戦災孤児でスリをして生計を立てざるを得ない境遇にある。上野で出会った二人は恋愛関係になり、更生への道を歩み始めるが、「ミツ子」の体に異変が起こる。「ミツ子」は、原爆投下後の広島を祖母とともに母親を探して歩き回った経験を持っていたが、それが原因で「原爆症」を発症してしまうのである。体調が良いときには少しでも働き、恋人の「貫太郎」との生活のために金を貯めようと努力する「ミツ子」だったが、体調が悪化し、とうとう入院してしまう。自動車工場の面接を終えて「ミツ子」の見舞いに訪れた「貫太郎」は、空になった病室に驚く。そして、ベッドを掃除している看護婦から、彼女は今朝死んだと知らされるのだ。その後、ネオンが光る夜の繁華街を、怒ったように歩く「貫太郎」の姿で、映画は終わる。

監督の今井正と脚本の水木洋子は、映画のタイトルが暗示するようなメロドラマに回収されかけた物語を瀬戸際で切り返し、感傷を排して被爆者を描くことで、被爆を現在進行形の問題として提示したと言えるだろう。

ここで注目したいのは、「ミツ子」が唐突に亡くなるという演出である。闘病の過程や、病室での恋人同士の交流などは、娯楽作品を作る場合には「泣かせどころ」になり得るはずだ。しかし、今井正も水木洋子も、そのような演出を採用しなかった。「ミツ子」の死の現場に「貫太郎」が立ち会えないという演出は、水木の脚本段階から決まっていたことである。その場面の脚本を確認しよう。

病床にある「ミツ子」から呼び出しの電話があり、「貫太郎」は出かける準備をするが、急遽、就職面接が入る。そして、自動車修理工場での面接を終えた「貫太郎」は、ようやく病院に到着する。

137 瀬川病院の廊下

午後——

貫太郎が土産を抱えて病室の前に来る。

「宮内ミツ子」の名札。

貫太郎、部屋を開けるが、誰もいない。

138 病室

空のベッドが一つ。

貫太郎、入ってきて呆然と佇む。

うしろから看護婦が来て、シーツをはがす。

貫太郎「この部屋の人は……」

看護婦「今朝、亡くなりました」

貫太郎「……（驚愕）」

看護婦「先程、中央病院の方へ解剖に運びましたから……」

貫太郎「解剖……？」

看護婦「ええ。お昼過ぎまで、先生方もお待ちのようでしたが、先方の時間がありましたから……」

と名札をはずし、忙しそうに去る。

佇む貫太郎、部屋を見廻し、ただ呆然としている。

再び看護婦が廊下から顔を出し、

看護婦「ここ掃除しますから……次の方が直ぐ見えますから…」

と去っていく。

仕方なく、貫太郎は部屋を出る。²⁾

娯楽映画の作劇術のなかでは、しばしば、個人の死は「悲しいもの」として完全に飼い馴らされ、消費可能なものになってしまう。そのような作劇を、水木の脚本が完全に拒絶していることがわかる。ある意味では潔癖ともいえる脚本であろう。水木は、そのねらいを次のように述べていた。

絶叫することはたやすい。裏に沈潜させて抑えろ抑えろと自分に言いかけせながら、どうやら書き終わっても、まだ終わった気がしないで、明日もまだ書き続けるような錯覚が、とうぶんぬけないでおかしかった。³⁾

水木には、「絶叫すること」を避け、抑制した筆致で被爆者の死を描こうと言う意図があったのである。原爆をテーマにした作品では、しばしば、原爆投下直後の状況を再現し、回想シーンとして挿入するという手法が採られるが、水木はそうした手法を用いなかった。こうして完成した『純愛物語』は、当時の日本社会においてどのように受け止められたのだろうか。

『純愛物語』の受容

この年のキネマ旬報ベスト・テンを確認することから始めよう。キネマ旬報ベスト・テンはあくまで一つの指標に過ぎないが、映画評論家集団の内部でどのように映画が評価されたかを知るにはそれなりに有効な指標だろう。

『純愛物語』は、1957年度のキネマ旬報ベスト・テンで第二位にランクインしている。なお、同年の第一位は、これもまた今井正による『米』であり、この年、今井正の監督作がキネマ旬報ベスト・テンの一位と二位を占めていたことがわかる。また、『純愛物語』は、第8回ベルリン国際映画祭で監督賞を受賞した。

こうして、映画評論家たちから高く評価された『純愛物語』だが、では、評論家ではない観客は、この映画になにを感じたのだろうか。この映画のインパクトを示す資料がある。『純愛物語』を観た一人の被爆者の感想が、『読売新聞』の人生相談欄に残っているのである⁴⁾。

相談を持ち掛けた男性は当時 32 歳、長崎の原爆で両親と妹を失い、その後上京した。女性と婚約したばかりの彼は、ある日『純愛物語』を観て「大きなショックを受け、生きるのもイヤになったのだという。「黙って F 女と結婚して、あのような悲劇に見舞われたらどうしよう、といって彼女にいま話すのは余りに酷だと思います」という感想である。作り手が抑制した作劇を意図したこの映画は、恋愛中の被爆者にとってはショッキングな内容だったということがうかがえる。

今井正と水木洋子がこうした被爆者を造形したのには、十分な理由があった。その理由を考察するにあたって、『純愛物語』を 1957 年の社会に置き直してみたい。そのために、当時被爆者が置かれていた状況を整理しておこう。

敗戦以後、行政機関は戦後復興に注力し、被爆者への補償は遅れていた。献身的な医師たちによる無料診察などの活動はあったものの、被爆者を対象とした国家による補償は存在しなかった。転機となったのは、広島・長崎での被爆者運動や原水禁署名運動の盛り上がりである。これによって、広島と長崎（そしてビキニ事件）の被爆が「国民的体験」とみなされるようになる。これを追い風として、1956 年には日本原水爆被害者団体協議会（被団協）が結成され、1957 年 4 月、ようやく「原子爆弾被爆者の医療等に関する法律」（原爆医療法）が施行された。法的に被爆者のカテゴリーが定められ、被爆者に対する国家補償が始まったのである。原爆医療法により、約 20 万人に被爆者健康手帳が交付され、医療の給付と定期的な無料健康診断が開始されることになった。苦境を生きる被爆者を描く『純愛物語』は、原爆医療法が成立する以前においては、国家補償の遅れを浮き彫りにする現実的な問題提起にもなっていたのである。

吉本隆明による否定的意見

多くの評論家たちが高く評価した『純愛物語』だったが、否定的意見も存在した。

評論家の吉本隆明は『純愛物語』の前半部、生活のためにスリをする子どもたちの描写をほめた。その理由は、「社会からほうりだされ、つぶさに生活的労苦をなめた不良少年、少女が、社会秩序のなかに安住して良心派ぶっているモラリストよりも、はるかに人間心理に通暁し、男女の愛の機微に通じ、優れた判断力をもっていることが、見事に活写され、観客のところにモラルの転倒を強いるだけの力をもっているからだ」⁵⁾。

しかし、吉本は、ミツ子が原爆症に侵されるという後半部については否定的だった。

みたまえ。『純愛物語』は、いつしかフェイド・アウトして、またかとおもわれる「原爆物語」に変形してしまうのだ。またかとは何だ、などと怒るのは、見苦しいからよすがいい。わたしたちの「原爆映画」は、黒沢明にしる、新藤兼人にしる、原爆を不可避的な運命としてしか描きえなかった。冷厳に科学的に計画的に原爆と対決することをテーマにはとらなかつたのだ。⁶⁾

引用文にあるように、吉本の批判は黒沢の『生きものの記録』（東宝、1955 年 11 月）、新藤兼人の『原爆の子』（近代映画協会、1952 年 8 月）を引き合いに出し、広島・長崎への原爆投下や現に世界に存在する原水爆とその実験を、日本人の手の届かないところにある一種の「運命」

として描いていることを批判している。「冷厳に科学的に計画的に原爆と対決すること」を重視する吉本の立場からすれば、たとえば亀井文夫のドキュメンタリー『世界は恐怖する』（日本ドキュメント・フィルム社、三映社、1957年11月）のような映画が求められたのであろう。「死の灰」を測定し、放射線の遺伝的影響を調査する科学者の姿を撮った『世界は恐怖する』は、当時の知識人たちからも高く評価されていた⁷⁾。

吉本が「またかとおもわれる「原爆物語」と見なしたのは、原爆を一種の運命として受け入れるような物語だったわけだが、『純愛物語』以後、また別の種類の「またか」という原爆物語が量産されることになる。1954年のビキニ事件から原水禁運動の高揚を経て、被爆体験が「国民的体験」になったことで、「原爆被害に今も苦しむ人びと」という被爆者のステレオタイプが形成されたのである。

本稿の冒頭で確認した深田獅子雄の言葉も、先に確認した『純愛物語』を観た長崎の被爆者がショックを受けたという投書が提起した問題も、やはり被爆者のステレオタイプ化と同じ問題圏にあると言えるだろう。入市被爆者の存在や、1950年代になっても後遺症に苦しむ人びと、あるいは50年代になってから被爆による病を発症する人びとの存在を知らしめることに成功した『純愛物語』だったが、そのインパクトの強さゆえに、結果的に「薄幸の被爆者」というステレオタイプを補強してしまったのは否定できない。そして、そのステレオタイプを最も量産したのが、貸本というメディアだった。

2, 貸本の少女マンガ

消費されるステレオタイプ

被爆した「少女」が白血病を発症し、結末部で白血病に倒れるというパターンは、マンガで再生産されていく。当時のマンガ雑誌をめぐるメディア状況を確認しておこう。

『週刊少年マガジン』『週刊少年サンデー』が刊行される1959年までは、東京の出版社は週刊マンガ誌を持たなかった。さらにマンガは月刊誌でも頁に限りがあるため、長大なストーリーを展開するには不向きな媒体だったと言える（もっとも、月刊マンガ誌『漫画少年』に「ジャングル大帝」を連載した手塚治虫の例はあるが）。

こうした状況で、雑誌連載ではなく、一冊の単行本として完結した物語を描けるメディアが貸本マンガだった。貸本マンガとは、文字通り貸本屋向けに作られたマンガであり、50年代末には、全国に2万から3万の貸本屋があったとされる貸本屋の有力商品だった。⁸⁾ さらに貸本マンガは、一般書籍やマンガとは異なる独自の流通経路を持っていた。

他方で、貸本マンガの版元は中小企業ばかりであり、限られた人的資源で、マンガの単行本を次々と発行せねばならなかった。したがって、編集にさほど時間を割くことは叶わず、マンガ家たちも生活の糧のために急いで作品を執筆した。また、現代ほど著作権に関する理解が行き届いておらず、剽窃まがいの表現も珍しくなかった。こうした状況で作品の量産が可能だったのは、物語の定型が作者と編集者と読者の間で共有されていたからではないだろうか。

たとえば、少女マンガでは、主人公の少女が不幸を乗り越えて成長していくという物語が主流であった。主人公が迎える幸福な結末との落差を強調するため、少女や若い女性の不幸な境

遇が物語の冒頭で語られるのである。そして、戦後の少女向け文化において、不幸な境遇をもたらすものとして最も身近で説得力のある設定は、戦災にほかならなかった。親族の死、困窮のなかの生き別れなどのように、読者にインパクトを与える戦災の一つとして原爆が見出されたのである。つまり、少女向け物語の定型と原水爆禁止運動が盛り上がっていた50年代後半の社会背景とが重なり、『純愛物語』とよく似た物語を持つマンガが急増したと考えることができるのである。以下、具体的な作品を挙げておこう。

冒険モノから少女マンガまで、数多くの人気作品を手掛けたマンガ家のオオトモ・ヨシヤスによる短編マンガ「白鳥の涙」（『マリちゃんの小さな宝宝箱』中村書店、1957年所収）では、疎開先の広島での被爆が原因で白血病を発症する少女が描かれている⁹⁾。また、井上智はデビュー作の貸本単行本『原爆の悲劇』（中村書店、1957年）で、両親を広島原爆で亡くした幼い姉弟を主人公にしている。さらに、滝田ひろし（後年「滝田ゆう」と改名）は、『ああ長崎の鐘が鳴る』（東京漫画出版社、1957年）で、東京を舞台に長崎原爆で被爆した姉妹を描いた。

こうした「原爆モノ」は、1958年になっても相次いで発表された。筆者が確認できた作品のタイトルだけを挙げると、雨沢道夫『白菊ちりぬ』（東京漫画出版社）、籠島良弘『思い出かなし』（若木書房）、鈴原研一郎『乙女の湖』（東光堂）、永樹凡人『悲しき黒ゆり』（東京漫画出版社）、中川秀行『許すまじ原爆を』（東京漫画出版社）の5作品が存在する。なかでも、雨沢道夫『白菊ちりぬ』は、『純愛物語』とよく似た場面が多い。原爆投下後の広島を母に背負われて通過した少女が主人公であるという設定や、被爆者に対する無料診断の受付日に集まってきた人たちが不安そうに待合室で時間を過ごす場面などがそうである。これらの作品はすべて少女漫画の体裁をとっていることから、当時の読者のほとんどは10代の少女たちだったと推測できる。しかし、作者の名前を見ればわかるように、当時の少女漫画の書き手はほとんどが男性であった。

こうした男性マンガ家たちは、女性被爆者の苦難をマンガ化することについて、どのように考えていたのか。それを知るための手がかりとなる資料は、管見の限りでは存在しない。物語の最後に、「このような悲劇を繰り返してはならない」というような教訓が書き込まれているマンガが多いが、そこに「核兵器の否定」の切実さを読み取ることは困難であり、むしろ「核兵器の否定」の形骸化を示しているかのようでさえある。もちろん、マンガ家たちが被爆者像のステレオタイプ化を推進し、「核兵器の否定」を形骸化させようという意図を持っていたわけではないだろう。ステレオタイプ化と形骸化は、被爆者が貸本マンガというメディアに置かれた際に、不可避免的に生起する事態だったと言うべきではないか。

「怒れる被爆者」という、新たな被爆者像

50年代後半の少女向け貸本マンガにおいて被爆者のステレオタイプ化が急速に進んだが、少年向けマンガではどうだったのか。調査したが、被爆者が登場する少年マンガは見つけられなかった。少年向けマンガで目立ったのは、核兵器が悪の組織に盗まれたり密造されたりして、地球が危機に陥るといった筋書きのマンガである。

しかし、1960年代の少年マンガには、敵役として男性被爆者が登場し始める。たとえば、ちばてつや「ハチのす大将」（『週刊少年マガジン』1963年1月1日号～5月19日号）というマンガがある。この作品では後半部に、バイクレースの敵役として「死神」と呼ばれる男が登場す

るが、彼は被爆者であり放射線障害を患っているという設定になっている。

その後、60年代の後半には、個人的な「怒り」や「怨み」を抱く被爆者「怒れる男性被爆者」が描かれ始める。山上たつひこの初期作品『ヒロシマー九六七』（『オール怪談』第七九集、一九六七年）をみてみよう。怪談専門の貸本雑誌という、おそらくは読者が限られた媒体ではあるが、ここでは確かに個人的な「怒り」と「怨み」を持つ被爆者が登場していた。

被爆経験を持つ心理学者は、過去を映像として再現する能力を持ったエスパーの少女と出会い、彼女に対して様々な実験を行う。実験を繰り返す中で、少女は過去を「実体化」する能力に目覚めてしまう。その能力を知った心理学者は、少女を誘拐し、1945年8月6日の広島を再現しようとする。心理学者の行動をなんとか制止しようとする助手に対して、心理学者は次のように語る。「君には、わかるまい被爆者の苦しみが。医者も、薬もなく、ただ、じっと苦痛と恐怖にたえたあの日々を…！」「…世間の奴等はこう言ったよ…「お気の毒です でもこれも運命だあきらめなさい、その時その場所にいたあなたが不運だったのです」ってね…」。

では、少年マンガにおいて、「怒り」や「怨み」を持つ被爆者が生み出されたのはいかなる理由によるのだろうか。マンガにおける被爆者像の転換を確認するため、以下では60年代におけるマンガ表現の変容を準備した要素を検討したい。

マンガの社会的位置の変容

1960年代、マンガの社会的な位置は変化の途上にあった。従来は、子ども向けの文化と大人向けの文化がほとんど完全に分かれており、そうであるが故に、子ども向け文化だとみなされたマンガに暴力描写が表れると、それらは子どもにふさわしくないとして俗悪視された。また、マンガは子ども向けだという理由で、知的言説からも軽んぜられる傾向にあった。

しかし、1960年代の中頃以降、少年マンガ雑誌の読者たちは大学生や「大人」になってもマンガを手放さなくなる。そうなると、マンガ表現自体も、読者のニーズに合わせて、高年齢化し、多様化していく。子ども向けマンガと、青年・大人向けマンガの境界線が次第に不明確になり始めるのである。しばしば言われる、大学生が「右手にジャーナル、左手にマガジン」を持つ時代が到来したのである。

このような流れの過程で、当然ながら少年マンガ誌における流行も変化した。特筆すべきは、劇画という新たなジャンルの勃興であろう。1950年代後半、貸本の世界では、中央の大手出版社が提供してきたような少年向けの明るく楽しいマンガではなく、より深い心理描写を求めたハードボイルド風の「暗い」マンガが誕生していた。映画の影響を強く受けながら、悪漢を主人公に据えた暗いマンガが、「良識」ある大人たちから俗悪視されながらも、確実に一定の支持を得ていたのである。

3、中沢啓二以後

中沢啓治の登場

『はだしのゲン』の作者として名高い中沢啓治は、1968年になって、後に「黒いシリーズ」と呼ばれることになる一連の作品を立て続けに発表し始めている。

第一作目は「黒い雨にうたれて」(『漫画パンチ』1968年5月29日号)。原爆投下を個人的に断罪するため、外国人専用の殺し屋になった被爆者を描いた作品である。その後、中沢は相次いで同様の被爆者を描いたマンガを発表していく。それらの中で描かれるのは、アメリカ人の客を取り、梅毒を伝染させることで復讐しようとする売春婦の被爆者(「黒い川の流れに」『漫画パンチ』1968年7月10日号)、ベトナム戦争で使用される兵器の部品工場で働き、反戦の思いからその工場の社長を殺害してしまう被爆者(「黒い沈黙の果てに」『漫画パンチ』1968年8月29日号)、被爆による放射線障害の発症におびえ、売春婦の妹に辛く当たる客引きの兄(「黒い鳩の群れに」『漫画パンチ』1969年6月11日号)などだった。

確かに、被爆者を描いた従来のマンガや映画と同様に、中沢の作品においても、たとえば「黒い川の流れに」では、晩発性の放射線障害と思われる症状で死んでいく「薄幸の被爆者」が描かれていた。しかし、中沢は、被爆者にただ悲しみの涙を流させるのではなく、原爆を落としたアメリカへの怒りを語らせた。そうすることで、中沢は同情を誘うような不幸な存在に被爆者をおしとどめてきたこれまでの定型を積極的に崩し、被爆者を通してアメリカと日本の政府の責任を問い直し、平和を求める回路を開いたのだった。特に国家責任を射程に入れている点は、1960年代の原爆を扱った他の作品からも、先に確認した山上たつひこの作品からも見出すことができない、中沢マンガの特質だと言えるだろう。

特撮への波及

ちょうど中沢啓治の「黒いシリーズ」が『漫画パンチ』に散発的に掲載されていた頃、テレビの特撮番組でも、被爆の恨みを国家批判に接続する試みが行われていた。『怪奇大作戦』の第五話「死者の子守唄」(1968年10月13日、監督:実相寺昭雄、脚本:佐々木守)がそれである。

「死者の子守唄」は、母親が広島で被爆したことから自身も胎内被爆し、成長してから白血病を患った妹と、彼女を何とか助けたいと奔走する兄との二人を軸にした物語である。科学者である兄は、妹の治療のために「スペクトルG線」と呼ばれる白血病を癒す光線の開発に取り組んでいた。「スペクトルG線」の実用には人体実験が必要であり、兄は妹と同年代の若い女性をねらって実験を繰り返すようになる。まだ完成していない光線を浴びた女性たちは体が凍って死んでしまう。物語の最後、科学捜査研究所の職員に動機を問いただされた兄は「俺がやらなかったら、いったい誰が京子の白血病を治してくれた。日本の国がか? それとも原爆を落としたアメリカがか? 誰も何もやってくれやしない」と語気荒く答える。

この台詞を書いた脚本家の佐々木守は1936年生まれで、明治大学文学部在学中から砂川の基地反対闘争に関わっていた経歴を持つ。卒業後は主にラジオ番組の脚本を書きながら、大島渚の創造社に参加し、監督の実相寺昭雄との出会いを経て、円谷プロの『ウルトラマン』の脚本を手掛けるようになった。佐々木の問題意識の中に、被爆の問題があったことは、実相寺とのコンビで製作された『ウルトラセブン』第一二話の「遊星より愛をこめて」(1967年12月17日)がよく示している。いまではよく知られているように、数多く出版されていた特撮の「設定本」や雑誌での解説の中に、第12話に登場するスペル星人を「ひばく星人」と紹介しているものがあつたため、被爆者団体からの抗議があり、円谷プロは第12話を欠番とする措置をとった¹⁰⁾。

「死者の子守唄」以前に製作された「遊星より愛をこめて」では、作中に被爆という言葉はな

いものの、スベル星人は放射線に汚染されており、スベル星人が地球人の血液を奪うと、その地球人は白血球を失って死亡するという設定である。視聴者に広島、長崎の被爆を想起させようという意図は明らかであろう。

被爆に関する問題意識を持っていた佐々木守が、中沢啓治の「黒いシリーズ」と同じ時期に、テレビの特撮番組で被爆による白血病を書き、台詞の中に国家責任の問題を忍び込ませていた。被爆に関する個人的な「怒り」や「怨み」を国家へと繋ぐ回路を提示していたのは中沢一人ではなかったのである。被爆者像の典型が時代とともに変転するなか、「怒り」が焦点化されたことは、2016年現在の日本社会に重要な問題を提起している。2016年5月、アメリカのオバマ大統領が広島を訪問し、日本社会の大勢はそれを歓迎した。その際の報道をみても「怒れる被爆者」の典型を見つけ出すことは困難である（謝罪すべきという被爆者のコメントを報じた記事は存在した）。国家と被爆者個人の感情とを結ぶ回路を、社会は見失なったかのようなのである。他方で、個人的感情が国家に動員されるという事態は、世界中で見られる。こうした現状を考慮に入れたとき、社会に定着したステレオタイプとそれを支える感情（同情や怒り）とのつながりを、改めて問う必要があるだろう。

おわりに

女性被爆者を描いた『純愛物語』以降、少女向け貸本マンガが「薄幸の被爆者」像を繰り返して描いた。『純愛物語』の脚本家水木洋子の意図に反して、子ども向け文化は「不幸な少女の物語」のための題材として、被爆者を発見したのである。その後、1960年代には、少年向けマンガにおいて、「怒り」や「怨み」を持つ被爆者像が生まれ、それは中沢啓治の諸作品や佐々木守が脚本を書いた特撮テレビ番組に結実した。

そうした過程を跡付けた本稿が、最後に考察したいのは、特定の問題が社会に発信され、人びとがそれを受け止める際に、おこる問題である。映画やマンガは、商業的要請から、より多くの人びとに受け止めてもらうことを欲する。その結果として、成功した作品も、そうでない作品も、諸個人に対して強い影響力を行使する。しかし、情報伝達の過程では、複雑な要素が切り落とされ、わかりやすいものへと変形させられる。これは、アメリカ人ジャーナリストのウォルター・リップマンが『世論』のなかで提起した、ステレオタイプ化の問題に他ならない。古くて新しいステレオタイプ化という問題は、映画やマンガにおいても顕著に表れる。

しかし、現代社会は、特に戦争の記憶の継承に関して、映画やマンガを積極的に利用せざるを得ない。戦争の時代を生きた直接体験者が社会から完全に退場する日は近い。被爆に関しては、他の戦争体験とは異なり、胎内被爆者の存在や、二世・三世というかたちで体験が継承される例はあるにせよ、基本的には他の戦争体験と同種の世代的問題を抱えていると言える。そうだとすれば、非体験者が事実を知り、それを想像する際の手がかりとして、映画やマンガといった、接触しやすく情報量の多いメディアが重宝されるはずである。そのとき、非体験者は、ステレオタイプ化した被爆者像に触れざるを得ないが、それを否定しても始まらない以上、そこに生産的なきっかけを見出すべきだろう。ステレオタイプとの接触を生産的な契機とするためには、硬直したステレオタイプを解きほぐすための前提知識と想像力が必要ではないだろうか。

注

- 1) 大江健三郎『ヒロシマ・ノート』岩波書店, 1965年。引用は、『大江健三郎 同時代論集2 ヒロシマの光』岩波書店, 1980年, 13頁。
- 2) 水木洋子「シナリオ 純愛物語」『キネマ旬報』185号, 1957年9月特別号, 162頁。
- 3) 水木洋子「偶感」『キネマ旬報』1957年9月特別号, 141頁。
- 4) 「人生案内 同じ悲劇を恐れる 長崎被災の身で『純愛物語』をみて」『読売新聞』1957年11月22日, 9頁。
- 5) 吉本隆明「純愛物語」『映画評論』1957年11月, 94頁。
- 6) 同上。
- 7) 山本昭宏『核エネルギー言説の戦後史1945 - 1960: 「被爆の記憶」と「原子力の夢」』人文書院, 2012年, 141 - 146頁。
- 8) 貸本マンガ史研究会編『貸本マンガ RETURNS』ポプラ社, 2006年, 13頁
- 9) オオトモ・ヨシヤスには原爆をテーマにしたマンガ作品が多い。本文で触れた単行本『マリちゃんの小さな宝石箱』には, 被爆の後遺症で角が生えた男が連続殺人を犯すという筋書きの「あなたの番です」と, 父親がアメリカ人で母親が日本人の主人公の少女が原水爆反対運動に参加する「わすれな草」が収録されている。
- 10) 佐々木守『戦後ヒーローの肖像』岩波書店, 2003年, 175 - 176頁。