



口絵1 「神風の出陣の儀式」(H0701000776)、勝者による神風特攻隊の出陣式の再現。



口絵2 「神風の出陣の儀式」(H0701000776) (左)アメリカ兵士と一緒にいる日本女性、(右)皇居を警備するアメリカ兵。



口絵3 「京都；美術と工芸 記録映像」(H0701000820) 扇子作りの手業。



口絵4 「京都；美術と工芸 記録映像」(H0701000819) 友禅の工程。

占領期における遭遇と記録

——アメリカ国立公文書館所蔵の映像群をどう捉えるか——

原 田 健 一

はじめに——問題の所在——

現在、アメリカ国立公文書館などには日本との戦争期と占領期に、アメリカ陸海空軍、連合国軍最高司令部の通信隊 (Signal Corps)、ならびにアメリカ戦略爆撃調査団 (United States Strategic Bombing Survey : USSBS) によって撮影された膨大な映像が所蔵されている。これらの映像群の存在は、研究者だけではなく映像関係者にもよく知られている。

一九七〇年代に入りアメリカ国立公文書館などからこれらの膨大な映像群が公開されはじめると、カラー映像ということもあり、さまざまなドキュメンタリーや放送番組の素材として使われることになった。こうした事情について、大島渚は昭和四十三年(一九六八)に『大東亜戦争』(日本テレビ)を製作した経験をもとに、「戦争の後半になると日本側のフィルムはほとんどなくなってしまふのである」とし、なぜなら、「戦争においては、勝っている時だけ映像を持つことができる」からだとする。フィルムはあったとしても、負け戦の後退戦において撮ることは困難を極めるだけでなく、そもそも「撮ろうとする意志がなかったのだ」(大島

一九七五、一七〇一九頁)と断言する。実作者の経験に裏付けられた説得的な意見であるが、こうした問題については、必ずしも研究的に議論されてはこなかった。

なぜなら、映像研究において、主流は作品や作家の研究であつて、こうした作品化される前のラッシュ・フィルムに近いものを研究することはほとんどなされてこなかったからだ。一方で、製作する側にとっては、編集されていないラッシュ・フィルムは使いやすい素材である。大島の言はこうした製作側の事情を背景にしている。

ところで、現在、こうした映像のうち、写真についてはかなり研究が進められている。アメリカ国立公文書館の映像が大量に公開されるようになり、さまざまなアプローチが可能になったことがある。吉見俊哉は都市論の立場から、工藤洋三などによるアメリカ軍の上空からの写真偵察と空襲の研究を踏まえ(工藤洋、二〇一一)、写真偵察機 F13 による上空から行つた精密な写真撮影によって爆撃対象である都市空間を見通そうとする「まなざし」は、その後の軍事衛星に引き継がれているものであり、東京空襲はそうした「まなざし」によって行われた戦争の端緒であつたとする(吉見、二〇一六)。なお、佐藤洋一は、上空よりの「まな

「ざし」から地上の占領された東京での生活へと変化した連合軍兵士たちの視線の延長線上にどんな風景が広がっていたか、アメリカ国立公文書館の写真を配列して、たどっている（佐藤、二〇一六）。

さらに、吉見は東京大空襲後、焦土化した東京を撮影し続けた石川光陽や東方社の写真などをあげつつ、「上空からのカメラと路上からのカメラは、同じ事象を撮影しながらも、まったく異なる風景を捉えていた。それは煎じ詰めれば、殺す者たちのまなざしと、殺される者たちのまなざしであったと言ってもいい」とし、敗戦後、占領され「空爆のまなざしは占領のまなざしに、さらには教育と啓蒙、民主化のまなざしに変化した」とする。そしてさらに、オリエンタリズムの議論を踏まえ、「上空からのまなざしが路上に降り立ち、まるでともと路上からのまなざしであったかのように振る舞っていくようになる変化でもあった」（吉見、二〇一六、四二七頁）と、日本人が占領軍であるアメリカのまなざし（視線）を内在化していったことを指摘している。

こうした吉見の分かりやすい議論——例えば殺す者と殺される者といった分け方は、大島の分かりやすさ——勝者と敗者に通じるものである。しかしながら、東京大空襲・戦災資料センターによる東京大空襲の写真の集成や（東京大空襲、二〇一五）、占領期における文化社の写真の公開（山辺・井上、二〇一六）はこうした分かりやすさの後ろにある、分かりにくい現実についてさまざまな問題提起をしている。本論はすでに写真において議論した問題（原田、二〇一六）を踏まえつつ、動画において吉見や大島が示した分かりやすさの間にある分かりにくい問題について低徊する。

一 アメリカ国立公文書館の映像群（動画）の概要

アメリカ国立公文書館の映像群を扱おうとしたとき、困難を極めるのはその量の多さであり、特に動画においては見通すだけでも、見る時間を考えると容易ではない。さらに、現在も機密指定が解除になるにいたがって、順次、資料（映像）が新たに公開され続けていることもある。つまり、わたしたちにとっては何が機密指定されているのかが分からない、全体像そのものを知ることが難しい資料群になっている。

ここでは、アメリカ国立公文書館の膨大な映像群のうち動画について、その概要を掴むためにアメリカ国立公文書館の映像群をもとにした二つの資料群から全体の推測を行いたい。一つ目は、エムティ出版が発売した『終戦直後・占領下の映像記録』全一二三巻のビデオである。¹⁾『終戦直後・占領下の映像記録』では、二三のテーマ別に全九四五タイトルを分類している。そのテーマは、A…日本降伏の状況、B…大規模な京浜地区への進駐、C…日本各地へ進駐する連合軍、D…空爆による日本被害状況、E…原爆による被害状況と被爆者、F…復興の足音、G…日本民主化への道のり、H…極東軍事裁判のすべて、I…B・C級戦犯裁判、J…復員と引き揚げ、K…開かれた皇室、L…マッカーサーの在日記録、M…占領軍の記録、N…VIPの往来とスピーチ、O…朝鮮戦争以前の日・米・朝の関係、P…朝鮮戦争のすべて、Q…朝鮮戦争における日本の役割、R…日米の交歓と交流、S…条約・協定などの調印と連合国の記録、T…農地改革と日本の農村、U…日本解説のニュース映画、V…日本紹介の米国映画、W…海外の記録である。

表1 エムティ出版

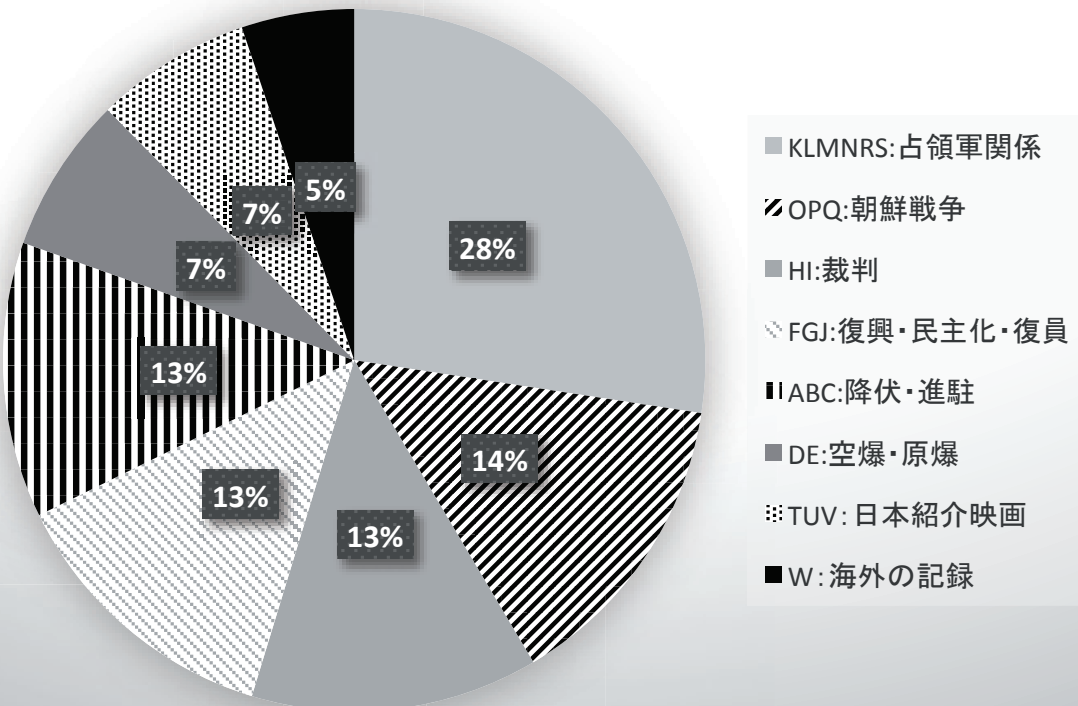
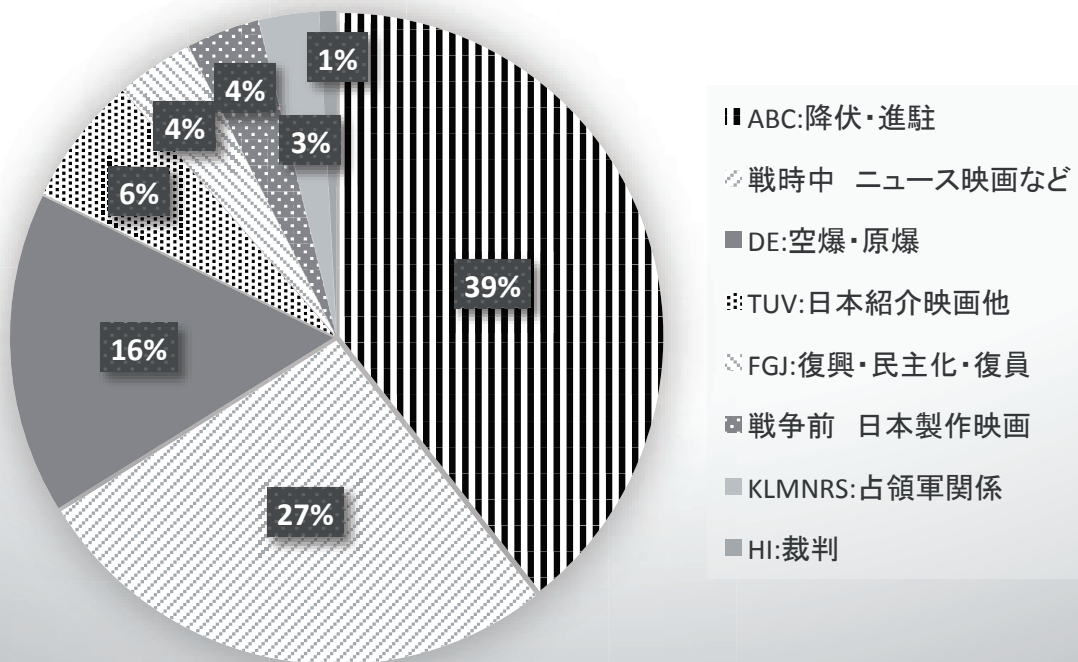


表2 昭和館



ここでは、全体を分かりやすく概括するために、テーマをさらに大きく八つに分け、その割合をみる。多い順に並べるとKLMNRS…占領軍関係の記録（皇室を含む）が二五九タイトルで二八%、OPQ…朝鮮戦争関係が一三三タイトルで一四%、HI…裁判関係が一二五タイトルで一三%、FGJ…復興・民主化関係が一二三タイトルで一三%、ABC…降伏・進駐関係で二二〇タイトルで一三%、DE…空爆・原爆が六八タイトルで七%、TUV…日本紹介の映画が六八タイトルで七%、W…海外の記録が四九タイトルで五%となる。当然のことであろうが、為政者である占領軍の動向や、日本を裁く極東国際軍事裁判、新たな戦争である朝鮮戦争関係、海外の記録の映像が六〇%を占める。占領軍であるアメリカ人と日本人との接触、遭遇について記録された映像は、復興・民主化、降伏・進駐の様子、さらには日本を紹介する映画であるが、それら一般の日本人の動向、様子などを写したものは四〇%にすぎない。

二つ目の資料群である昭和館に所蔵された四六七タイトルの動画をみると、もう少し変わった割合になる。ここでは、できるだけエムティ出版のテーマ別に合わせて分類し比較してみる。ABC…降伏・進駐関係が一八四タイトルで三九%、エムティ出版がないテーマであるが、戦時中、日米において戦場を記録したニュース映画などが一二五タイトルで二七%、DE…空爆・原爆が七五タイトルで一六%、TUV…日本紹介の映画が三〇タイトルで六%、FGJ…復興・民主化関係が一八タイトルで四%、エムティ出版がないテーマで、戦前の日本で製作されたプロパガンダを含んだ映画が一七タイトルで四%、KLMNRS…占領軍関係の記録が一四タイトルで三%、HI…裁判関係が四タイトルで一%、OPQ…朝鮮戦争関係が〇タイトルである。

エムティ出版で多くを占めていた占領軍の動向や、極東国際軍事裁判、朝鮮戦争関係がほとんどないのは、昭和館の「戦中・戦後（昭和十年から三十年ころ）の国民生活上の労苦を伝える資料の収集・保存・展示」という性格を表している。同じように、戦時中の日米において戦場を記録した映像や、日本のニュース映画などが収蔵されているのも同様な方針を示している。

昭和館の所蔵で最も多いのはABC…降伏・進駐関係の内容であり、DE…空爆・原爆関係、TUV…日本紹介の映画、FG…復興・民主化関係も含めると六三%となり、エムティ出版のものとは逆の割合となる。その点では、収録の意図の違いを大きく表している。

なお、ABC…降伏・進駐関係は割合だけでなくタイトル数も増えている。リサーチャーの問題もあるかと考えられるが、機密指定解除によって見られる映像が増大していることが推測される。DE…空爆・原爆関係もやはり増えており、同様の問題があるかと思われる。

ここでもう少し内容に立ち入ってみると、エムティ出版の分類には若干の問題もあることがみえる。ABC…降伏・進駐関係とDE…空爆・原爆関係、TUV…日本紹介の映画の大半は、実際に撮影したのがアメリカ戦略爆撃調査団によるからだ。このことを考慮すると、この三つの項目は互いにテーマが隣接しているだけでなく、内容的にも緊密な関係にあることが推測できる。さらに、重要なのは、これらの映像がアメリカ側によって組織的にアメリカ人と日本人とが接触、遭遇する局面を、最初に記録したものだということにある。

二 アメリカ戦略爆撃調査団による映像の概要

先に述べたように、吉見が写真をもとに議論している「空爆のまなざしから占領のまなざしへ」というテーゼは、そのまま動画においてもあてはまる。というより、アメリカ軍は写真と動画を併用しており、爆撃をする一部始終を動画でも撮影し、その効果の実態を明らかにすべく、戦後はアメリカ戦略爆撃調査団を組織し、爆撃した日本各地域の調査を行い、映像で記録することを意図した。なお、アメリカ戦略爆撃調査団の映画の撮影班はダニエル・マクガヴァンによつて組織され、製作を行った。

このアメリカ戦略爆撃調査団による撮影は主にカラー・フィルムによつており、昭和二十年（一九四五）十二月から昭和二十一年（一九四六）にかけて集中的に撮影が行われている。占領初期におけるABC・降伏・進駐の時期に相当し、占領するものと占領されるものとの関係がまだ確立されていない段階に、DE・空爆・原爆の調査と、TUV・日本の紹介という内容が混合した、ドキュメンタリーの製作が試みられている。

どちらにしても、こうした調査団が組織され映像製作が組み込まれていたのは、戦場の記録映像が、アメリカ（ハリウッドの映画会社）において自国軍の活躍を銃後の国民に伝える重要な役割を担っていたからにほかならない。大島が戦争において「勝っている時だけ映像を持つことができる」とし、負けている時は「撮ろうとする意志がな」とするのは、為政者の立場を表したものである。つまり、勝っている時、為政者は戦争を遂行するためにプロパガンダとして戦場の映像を利用しやすいし、

また実際に利用するが、負けている映像は利用しにくい。

クリント・イーストウッド監督による劇映画『父親たちの星条旗』（“Flags of Our Fathers”, 二〇〇六年）では、硫黄島での死闘を伝える摺鉢山の山頂に星条旗を立てる有名な写真「硫黄島の星条旗」をめぐつて、政府のプロパガンダに巻き込まれた星条旗を揚げた兵士たちの数奇な運命を描いている。また、NHKによればアメリカ海兵隊が撮影した約三〇〇〇本、五〇〇時間のフィルムをもとにしたドキュメンタリー、B S Iスペシャル『戦争とプロパガンダー—アメリカの映像戦略—』（二〇一五年九月二十三日放映）も同様な観点に基づき、アメリカ政府がどういうプロパガンダを行ったかを検証している。

ところで、通常、アメリカ戦略爆撃調査団の映像が問題になるのは、広島、長崎における原爆の映画である『広島・長崎における原子爆弾の影響（Effects of The Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki）』（日本映画社、一九四六年）をめぐつてである。その製作、公開の経緯については、すでに製作当事者である加納隆一（加納・水野、一九六五）とアメリカ側のマクガヴァンの調査をもとにした阿部・マーク・ノーネス（阿部、一九九九）があるので詳細はそちらにゆずるとして、必要な範囲でまとめる。

広島・長崎の原爆投下後、日本映画社（以下、日映）においてニュースとは別に映画で記録を撮っておくべきだという意見があり、敗戦という状況のなかでプロデューサーであった加納は科学的な調査記録としてなら可能であろうと考え、文部省の「原子爆弾災害調査研究特別委員会」の現地調査に同行しその結果を記録するという方針をたて、製作を進めた。そして、占領軍命令による一時的中止を経て、アメリカ戦略爆撃調

査団のマクガヴァンの管理下での製作が認められ完成することになる。

すでに述べているようにアメリカ戦略爆撃調査団の側も、広島・長崎における原爆の効果の映画を撮ることが予定されており、その撮影が実際に進められたが、マクガヴァンが日本映画社の撮影状況を知り、製作の完成を支持することになる。阿部によればマクガヴァンは完成した「日映のフィルムを気に入っていて、アメリカ国内で広く公開しようという壮大な計画を抱いていた」(阿部、一九九九、二二五〜二六頁)としている。どちらにしても、現在、『広島・長崎における原子爆弾の影響』は紆余曲折を経て、アメリカ国立公文書館に所蔵されパブリック・ドメインとして公開され、日本においてもDVDで販売され自由に見ることができ³⁾る。

また、アメリカ戦略爆撃調査団で撮影したものは、マクガヴァンの側でその後、『広島に対する原爆の効果』『長崎に対する原爆の効果』『原爆の医学的側面』『日本に対する戦略爆撃の効果』『投下爆弾計画の効果』の五本の訓練映画が製作されている。阿部によれば、当初の予定では訓練映画を五本、ワーナー・ブラザーズで劇場向け長編ドキュメンタリーを一本製作する予定であったという。アメリカ軍の戦場の映像をもとにした戦意高揚映画を製作していたワーナー・ブラザーズは「アメリカ陸軍航空部隊による戦略爆撃の結果として、日本の経済、文化、政治状態にどんな影響が現れたか——こうしたことを見せる教化目的の」(阿部、一九九九、二四一〜二四二頁)ドキュメンタリーを考えていたという。

どちらにしても、殺す側であったアメリカ人と、殺される側であった日本人が広島・長崎の原爆の効果・影響という「同じ事象を撮影」する事例がここに現れたことになる。

三 空爆・原爆をめぐる映像

ここで、日本映画社による『広島・長崎における原子爆弾の影響』の内容をみてみよう。その構成は、広島編と長崎編の二つに分かれている。広島編はさらに、「広島」「八月六日」「広島における物理学的調査報告」「爆心地区における放射線調査」「影についての調査」「熱についての調査」「広島における生物学的調査報告」「人体に及ぼした影響」「負傷についての調査」「放射線による病気についての調査」「主な病院と特設救護病院」「医薬品・衣類・食糧及び住居の欠乏」と分かれ、長崎編は「長崎」「八月九日」「長崎における物理学的調査報告」「熱についての調査」「爆風についての調査」「放射能についての調査」「西山地区の放射能調査」「人体に及ぼした影響」「長崎における生物学的調査報告」「破壊は終わった」となっている。

映画は、ニュース映画やそれまでの文化映画の製作経験を踏まえ、各パートごとに構成され、さながら短編映画が繋がったような構造になっている。また、題名が示すように、原子爆弾の爆心地から1 km、2 km、……と同心円状に、どう影響や効果があったかを丁寧に記録しており、加納が述べているように科学的な記録映像に徹している。

ところで、平成三年(一九九二)にこの映画を見た粉川哲夫と鶴見俊輔は対談し、興味深い議論をしている。粉川は「この映画の多くの場面が、いわゆる当時の科学映画のやり方で撮っている。(略)生活を極限まで排除して事実を積み上げ、記録してゆくようなスタイル。これは非常に非人間的な操作であるわけで、明らかにそこには戦争の悲惨さをデータ

として使っているという意識が潜在的に隠れている」とし、この映画が「アメリカの戦略爆撃調査団が原爆の結果を調査した膨大な資料の補助映像資料として作った傾向が強い」（鶴見・粉川、一九九一、二三九頁）とする。これに呼応するように鶴見も「全体として見ると、アメリカ人が作ったものですね」（鶴見・粉川、一九九一、二四五頁）としている。

これに対して阿部は、詳細な調査をもとにこの映画が「その非人間性もすべて含めて、日本人の作った映画」（阿部、一九九九、一三〇頁）であることを強調する。この阿部の指摘は全く正しい。私たちは粉川や鶴見の記憶に、すぎ間があることに注意しなければならぬ。阿部は日本のドキュメンタリー映画の戦前の歴史をたどり、一九三〇年代後半からドキュメンタリーの直接性に価値をおくものと、ポール・ローサの影響のもと「演出された現実」を重視する二つの流れがあったことを指摘し、『広島・長崎における原子爆弾の影響』が前者の流れにあるとする。それは戦前のドイツのクルトゥアフィルム（文化映画）の影響を受けた日本の科学映画の流れであり、戦時中の昭和十九年（一九四四）に製作された『爆風と弾片』（佐々木富美男監督、理研科学映画）⁴はこうした流れの一つの到達点であると同時に、『広島・長崎における原子爆弾の影響』を用意するものであったとする。『爆風と弾片』は「徹底的に（そしてうんざりするほどに）、さまざまな種類の爆弾の効果を調査した」ものであり、映画では「木の壁板や障子、いろいろな種類の家畜が同心円上に配置され」、中心にある爆弾が爆発し、その被害が克明に写される（阿部、一九九九、一三二頁）。こうした科学的なドキュメンタリー映画が作られていたことは、戦争という現実映画人が正面から向き合っていたことを示している。この姿勢は、同時代的に作られていた実際の戦場で撮影

されていたニュース映像とも共鳴する。戦場において求められるのは、いい加減な科学性でなく、非人間のなまでに冷徹かつ厳しいものでなければ役に立たない。この厳しい姿勢は、戦場で撮影するものにとって必須の態度である。

実際、こうした姿勢は戦場をはさんで、アメリカ軍側の映像にもみられる。現在、アメリカ国立公文書館にはさまざまな軍事訓練のためのオリエンテーション映画が残されている。たとえば、『日本の手榴弾と地雷』は日本軍が使用しているさまざまな手榴弾と地雷が徹底的に分析され、どう処理すべきかを丁寧に解説している。こうした訓練映画は戦争における映像のあり方を示している。日本、アメリカ双方において、映像はプロパガンダだけが意図されていたわけではない。こうした映像の多様性は、大島の議論に一定の留保をつける。重要なのは、戦争という現実はお互いの意識を近づけることにある。

マクガヴァンが日映の『広島・長崎における原子爆弾の影響』を気に入っていたのは、こうしたことを背景にしている。実際、現在残されているマクガヴァンによるアメリカ戦略爆撃調査団が撮影したカラー映像と、日本映画社が撮影した映像はその撮り方においてきわめて相似しており、明らかに共鳴している。粉川と鶴見が、日映の『広島・長崎における原子爆弾の影響』を見て、アメリカ側の映像であると思ったとしてもまったく間違っているわけではない。

それでは、日映の映像と戦略爆撃調査団の映像との違いは全くないのだろうか。道路や建造物、あるいは植物などの生物についての映像が変わりはないとしても、人間に対して変わらないうだろうか。『広島・長崎における原子爆弾の影響』の広島編「人体に及ぼした影響」では多く

の被爆者がその姿をさらしている。それらの人びとは苦痛に耐えるのに精一杯なのか、顔は無表情であり目はうつろである。粉川は「普通の場合だったら、患者の撮影なんかできる状態ではないわけです。ところが、カメラに向かつて顔を動かして傷を見せさせられたりしているわけです。それは撮影のためにライトを当ててやるわけですから、患者の側にとつては大変な苦痛であるし、辛いことだと思う」とし、こうした人びとの無表情な顔に無言の抵抗が出ているとする。そこには「想像もしなかったような事態の中に投げ込まれたことに対する驚きと恐怖と反発とが出ていると同時に、その延長線上で、今度はそれを撮影されているというに対する反発。さらには、何かもう諦め」（鶴見・粉川、一九九一、二五八〜二五九頁）といったものがあるとす。しかし、粉川の記憶にはすぎ間が、忘却されている時間がある。

例えば、「人体に及ぼした影響」の「熱傷についての調査」の冒頭に背中全体を熱傷で焼けただれたやせ細った青年が写される。この青年は佐々木忠孝であることが分かっている。佐々木は第五師団兵器部所属の技術一等兵で、八月六日朝、所属部隊から第二部隊へ食糧の缶を返した帰り、広島城のそばを歩いていたときに被爆した。その後、原隊に戻り、牛田の山の方へと逃げるなどしたが、最終的には探しに来た妻と叔父に発見され日赤病院に入った。「一〇月五日ごろここで映画班に撮影された時も明日の命が危ぶまれるほどで」あり、「一〇月中旬に竹原の病院に移ったが、七、八カ月は立つこともままなら」（永井、一九八三、五四頁）の状態であった。撮影時には瀕死の状態であり、なんらかの意思を表すことさえ難しい状態であった。

吉見は昭和二十年（一九四五）三月十日の東京大空襲の後の人びとを

写した石川光陽の写真をもとに、そこに写された人びとには「表情というものが無い」とし、「彼らはただ道を俯き気味に黙々と歩き、行方不明者を探し、誰かのために祈り、茫然と立ち尽くしている。互いに目を見合わせたり、何かに向かつて怒りを表明したり、何かをそつと覗きこんだりしている人はいない。人間は、極限的な状況に追い込まれると『まなざし』を失うのだ」（吉見、二〇一六、四一四〜四一五頁）と指摘する。

ところで、こうした凄惨な現実を前にしたとき、映像を写す者であるカメラマンは同胞として同じ被災者でありながら、あたかも別の世界に住んでいる人間のように目の前の現実に惹かれ写そうとし、時には残酷なまでに被写体に接する。それは職業的なものといえるが、映像を生業にするものの本質ともいえる。粉川が言うように、そこには撮影者のいかがわしきがある。凄惨な現場でこうしたいかがわしきが見逃されるのは、写される人びとにとつて、写す人びとも同じ現場において同じ経験を共有しているという感覚にすぎない。「非人間的」な科学性と評された撮影が可能であったのは、こうした写すものと写されるものとの関係性による。

ところで、日本映画社の撮影からほどなくして、アメリカ戦略爆撃調査団によって長崎、広島への撮影が行われることになる。昭和二十一年（一九四六）三月には長崎の大村海軍病院、四月には広島の日赤病院、通信病院で被爆者の撮影も行われている。広島での撮影は日本人のハリー三村こと三村明である。三村の評伝によれば多くの被爆者は撮影隊に日本人がいたと記憶している人間はいないという。また、撮影にあたって「ハリーは特別に患者から敵意のようなものは感じなかった」（工藤美、一九八五、二〇一頁）としている。しかし、写された映像では、人びと（被

爆者)はアメリカ戦略爆撃調査団の撮影が勝者である占領軍の撮影と意識しており、長崎でも広島での撮影でも、日本映画社の時とは違い、明らかに撮影されることに人びとは抵抗を表している。写された一人である柴崎時彦は「米調査団のカメラに撮影されたのは、最初の手術のため通信病院に入院した時である。『こんな体にして、その上写真まで撮るとは』と怒りに燃えた」(永井、一九八三、六二頁)と証言している。ここでは、人びとは無表情ではない。あからさまではないにしても、じつと耐え、撮影されている姿がそこにある。その意味では、アメリカ戦略爆撃調査団のカラー映像はきわめて人間的な記録となっている。

原爆の凄まじい現実を目の当たりにしたアメリカ戦略爆撃調査団のマクガヴァンやハーバート・スッサンは撮影の過程で、この凄まじい現実の「記録を残すことによつて、きつと後世の人々に役立たせよう」(工藤美、一九八五、一九〇頁)という思いを抱くが、それは写す者と写される者との関係のなかで勝者と敗者として、占領者と占領される者として、それはアメリカ人と日本人との関係として表され、思いそのものは隠される。そして、その後、被爆者が町や村の共同体のなかで選別され排除されることで、写された映像は隠されるべきものとされ、こうした思いも埋葬されることになる。

四 文化をめぐる映像

ところで、マクガヴァンらが「戦略爆撃の結果として、日本の経済、文化、政治状態にどんな影響が現れたか」というドキュメンタリーを企画していたとされるが、どういったものを考えていたのか不明である。

しかしながら、その背景には戦意高揚のためのプロバガンダ映画や、兵士向けに作られた日本を理解するためのさまざまなオリエンテーションの映画があつたことは間違いない。

ここでは「V・日本紹介の米国映画」と同じ映像が昭和館に収蔵されているので、それを中心に見てみよう(映像タイトルは全て、昭和館にて付けたものとする)。まず、昭和二十年(一九四五)十二月に来日してすぐに撮影した「日本の生活習慣と儀式」(H070100077)、「神風の出陣の儀式」(H070100076)では、日本の神風特攻隊の出陣の儀式「口絵」や、戦時中の消防訓練の様子を再現して撮影しており、アメリカ側の爆撃に対する日本側の対応を映像化しようとしている。また、皇居を警備するアメリカ兵や、アメリカ兵士と一緒に歩く日本女性など「口絵2」占領が友好に進んでいることを写し、「日本の教育と宗教」(H0701000813)では防空壕が解体される様子などが、それぞれ再現され構成される。これは、勝者の立場によつてのみ可能な映像といえる。

もちろん、型どおりともいえるが、占領するアメリカ側がこうした再現映像から日本人の生活習慣や儀式の底にある観念や意識、さらには感性や感覚を写そうとすれば、相応の知識がなければステレオタイプなものとなる。マクガヴァンらはこうしたステレオタイプを回避しようとしているだろうか、しているとすれば、そこになんらかの手立て、視点を見出すことができるはずである。

一つの手がかりは撮影地にある。三一本のうち、一三本が京都で撮影されており、マクガヴァンらが何に興味をもっていたのかが、そこからうかがうことができる。まず目に付くのは、やはり儀式や儀礼である。「日本の宗教生活」(H0701000826)では知恩院の寺の儀式、平安神宮の結

婚式、「京都：美術と工芸」(H0701000840)では上賀茂神社の蹴鞠、金剛流の能が写される。さらに、「京都：美術と工芸」(H0701000820)の女性による長刀と木刀の試合、柔道の模範演技などもこれに類したものと見える。これらの映像はすでにある儀礼をそのまま撮影したか、撮影のためにあらためて儀礼を行ってもらったものであろう。

次に、こうした儀式・儀礼よりさらに日常生活に近いものとして、生活を支える器や物を作る過程を撮影したものである。「京都：美術と工芸」(H0701000840)では扇子作り「口絵3」、「京都：美術と工芸」(H0701000819)では漆塗り、友禅の原画描き、型染め「口絵4」、「京都：美術と工芸」(H0701000820)では扇子に絵を描く場面、七宝細工作りがある。

さらに、こうした物作りの過程だけではなく、日本人の普段の生活を撮影した「京都：家庭と都市生活」(H0701000815)「挿絵1」では、主流家庭の食事の風景、布団を敷く娘、琴を弾く女性、台所で料理をする女性、朝、水を汲み顔を洗う少年が丁寧に写されている。また、「京都：美術と工芸」(H0701000840)「挿絵2」では、羅宇屋(流しの煙管の掃除屋)などが写される。こうした映像を見ると、京都での撮影が多いのは、当然のことながら古くからの伝統的な儀礼や物が多く残されていることが考えられるが、それだけでなく、爆撃を受けていないため普段の日常生活の習慣が残っていることが、その理由だったことが分かる。なお、これらの京都での撮影の大半を日本人の三村明が担当しており、外国人が新奇なものを撮るといふより、丁寧に記録するといふ意識が感じられる。こうした日本社会の文化や、その儀礼、物作り、さらには生活様式などといった題材は、すでに一九三〇年代後半から名取洋之助らの日本工

房などの対外宣伝のグラフィズムなどで展開されていたものであった(原田、二〇〇二)。また、映画では国際文化振興会によって『人形製作』(一九三七年)⁽⁵⁾、『傘』『竹籠』『提灯』(一九三八年)⁽⁶⁾など、物作りの映画が製作され、ニューヨークやサンフランシスコの万博などで公開されている。これらの映像の背景には、これらの物が実際に輸出され商品としての価値をもっていたこともある。どちらにしても、マクガヴァンらはいくつした映像を参照し、ドキュメンタリーの企画を考えていた。

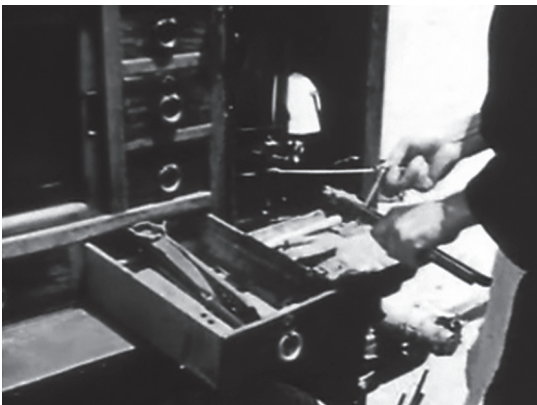
当然のことであるが、日本工房のグラフィズムや国際文化振興会などの映像が、日本文化やその生活を外からの視線で客観的に分かりやすく解説し広報しようとしており、そのままにはオリエンタリズムが内包されていることは間違いない。しかしながら、異文化を理解するといふ行為に、こうした内と外との視線の交換は不可欠のものともいえる。

残念なことに、マクガヴァンらのアメリカ戦略爆撃調査団の映像は一定の粗編集は行われているが、占領期の日本社会や文化を紹介する最終的な作品には至らなかった。しかし、こうしたいくつかの試みが、占領期に各地域で行われている。たとえば、静岡県で撮影されたと考えられる「お茶の製造工程」(年不明、モノクロ、H2601200889)「挿絵6」では、茶畑から茶葉を運び、茶葉を機械で蒸し、さらに作業員が揉みほぐしながら熱風を当て、乾燥させる作業の過程が写される。茶葉は選別され、袋詰めにし、香りなど品質検査をし、「IRIS JAPAN GREEN TEA」の印が押された箱に梱包し運び出され、サンフランシスコなどに出荷される。この映像が輸出にあたっての広報映画であり、戦前の国際文化振興会との共通性は明らかといえる。

また、埼玉県比企郡唐子村で昭和二十二年(一九四七)撮影された『日



挿絵1 「京都；家庭と都市生活 記録映像」(H0701000815) 朝の洗顔(左)に台所仕事(右)、何気ない日常生活の記録。(カラー)



挿絵2 「京都；美術と工芸 記録映像」(H0701000840) 町の流しの煙管掃除屋、雁首、吸い口を外しての掃除。(カラー)



挿絵3 「お茶の製造工程」(H2601200889) 占領軍の製作によるPR映画。(モノクロ)

本の農村』(モノクロ、日本エム
 ティ出版第9巻③)では、長期
 間の撮影で稲作を中心に農村の
 一年間を追っている。とくにタ
 イトルはないが、映画は五部構
 成となっている。第一部では苗
 代、畔作り、田植、野菜栽培、
 ムシロ作り、肥料まきなど。第
 二部は小学校での英語の授業、
 村の商店など。第三部では農業
 会館、農地改革のポスター、農
 地委員の会合など。第四部では
 足踏み水車で田んぼに水を入れ
 る様子、夏祭り、機織り、消防団、
 炭焼き、選挙など。第五部では
 ある一家の神社詣でなど。写さ
 れる人びとは撮影中に笑うなど
 しており、友好的な関係のもと
 で撮影が行われていたことがう
 かがえる。

比企郡唐子村では、占領軍の
 天然資源局によって農地改革に
 ともなう日本の農村の変化の調
 査が昭和二十二年(一九四七)

五月から始まっており（中野、二〇二二、八八頁）、この映像がそうした調査の一環として、日本の研究者の指導のもと行われたと思われる。こうした事例はほかに、岡山県に駐留した占領軍とミシガン大学日本研究所岡山分室でのアメリカ人類学者による調査において、映像の撮影が行われていることがわかっている。⁷⁾

研究者との共同した撮影は、背景にある調査の蓄積をもとに、対象に対する記録性を重視したものとなり、プロパガンダや広報映画の域を脱するものとなる。この時期、日本の製作者によって、稲作を中心にした農村を記録した映画として『日本の稲作』（全国農村映画協会、演出：太田仁吉・樺島清一、一九五四年）⁸⁾がある。種まきのしたく、代かき、苗床づくり、田植え、草取り、稲の刈り入れ、冬の田の備えまでを、村人やそれを支える農業試験場の人びとなどを含め克明に映像で記録したものである。

同じ稲作の過程を撮影記録する映画として、『日本の農村』と『日本の稲作』は製作する立場、あるいはアメリカと日本との違いを超えて映像は当然のことながら相似ることになる。ここには、アメリカと日本、勝者と敗者、あるいは占領する者と占領される者といった枠組みを超えて、現実に迫ろうとする記録への意思がある。双方に同じような、戦争という体験が映像にもたらした本質的な影響をみることができる。占領期の後期に始まるCIE／USSI映画は、再びプロパガンダとして、宣伝・広報としての役割を担うことになる。しかし、ここには、そうした文脈とは異なる映像の流れがあるといつてよい。

五 おわりに——映像における記録とは何か

映像を撮影するものは、戦場において目の前の現実を、克明に写す必要がある。目の前の現実から目をそむけることは、映像を写す者にとつて、現実から逃げることでしかないからだ。平成二十三年（二〇一一）三月十一日におきた東日本大震災の後、被災地を写したカメラマンから屍体を避けて写していたことに対する反省の声があがったことは、映像を生業とするものとして当然のことである。

しかし、平時において、変化のない日常において、克明さは退屈なものとなる。日本映画社の『広島・長崎における原子爆弾の影響』やアメリカ戦略爆撃調査団の爆撃された地域の映像がもつ、ある種の退屈さはそうした戦時の克明さ、リアリズムが引き起こしている。

戦後、日本の短編映画は教育映画や産業映画として発展していくが、こうした映像の克明さは求められることはなかった。リアリズムの社会的な意味が変わったからである。また、これらの映像は当時の政治、社会的文脈のなかで時に隠され、あるいは忘却された。そのことで、日本とアメリカの映像製作者が払った努力の意味も埋もれることになる。

どちらにしても、今、アメリカ側から公開される膨大な映像を前にして、こうした映像をどう読み解いていくのか、再び、写された側である私たちが考える時期にきている。

〈注〉

（1）『終戦直後・占領下の映像記録』VHS 全一三三巻 エムティ出版、一九九八年。

- (2) 昭和館ホームページ・「資料募集のお知らせ」 <http://www.showakan.go.jp/information/insearch/index.html>。
 - (3) 『広島・長崎における原子爆弾の影響「完全版」』DVD 日映映像、二〇一〇年。
 - (4) 『爆風と弾片』DVD (原田健一・吉原順平・渡部実監修『ドキュメンタリー映像集成』第一期第四巻収録、紀伊國屋書店、二〇〇六年)。
 - (5) 『人形製作』DVD (原田健一・吉原順平・渡部実監修『ドキュメンタリー映像集成』第一期第三巻収録、紀伊國屋書店、二〇〇六年)。
 - (6) これらの映像は、現在、国際交流基金に収蔵されている。
 - (7) 岡山理科大学総合情報学部「占領期岡山における視聴覚資料」 <https://www.socious.ac.jp/archive/Okayama/index.html>。
 - (8) 『日本の稲作』DVD (原田健一・吉原順平・渡部実監修『ドキュメンタリー映像集成』第一期第六巻収録、紀伊國屋書店、二〇〇六年)。
- 【引用文献】
- ・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』ミック・プロデリック編『ヒバクシャ・シネマ』現代書館、一九九九年。
 - ・大島渚『体験的戦後映像論』朝日新聞社、一九七五年。
 - ・加納竜一・水野肇『ヒロシマ二十年—原爆記録映画製作者の証言』弘文堂、一九六五年。
 - ・工藤美代子『聖林からヒロシマへ—映画カメラマン・ハリ—三村の人生』晶文社、一九八五年。
 - ・工藤洋三『米軍の写真偵察と日本空襲』工藤洋三、二〇一一年。
 - ・佐藤洋一『米軍が見た東京一九四五年秋』洋泉社、二〇一五年。
 - ・鶴見俊輔・粉川哲夫「人間が去ったあとに」『日米映画戦』青弓社、一九九一年。
 - ・東京大空襲・戦災資料センター編『決定版東京大空襲写真集』勉誠出版、二〇一五年。

- ・永井秀明『10フィート映画世界を回る』朝日新聞社、一九八三年。
 - ・中野泰「日本占領期における日本民俗学者とアメリカ社会人類学者の邂逅」『歴史人類』四〇号、二〇一二年。
 - ・原田健一・川崎賢子『岡田桑二映像の世紀 グラフイズム・プロパガンダ・科学映画』平凡社、二〇〇二年。
 - ・原田健一「占領期における映像の戦線」山辺昌彦・井上祐子編『東京復興写真集 1945〜46』勉誠出版、二〇一六年。
 - ・文化社『東京一九四五年・秋』文化社、一九四六年。
 - ・山辺昌彦・井上祐子編『東京復興写真集 1945〜46』勉誠出版、二〇一六年。
 - ・吉見俊哉『視覚都市の地政学—まなざしとしての近代—』岩波書店、二〇一六年。
- 著者プロフィール
- 原田健一(はらだ・けんいち) 昭和三十年(一九五六)東京都生まれ。
映像製作を経たのち、平成十七年、東洋大学大学院社会学研究科博士後期課程修了、博士(社会学)。
現在、新潟大学人文社会・教育科学系人文学部教授。
- 主要著作：川崎賢子共著『岡田桑二 映像の世紀—グラフィズム・プロパガンダ・科学映画』(平凡社、二〇〇二年)、『南方熊楠 進化論・政治・性』(平凡社、二〇〇三年)、石井仁志・谷川建司・原田健一共編『占領期雑誌資料大系 大衆文化編』全五巻(岩波書店、二〇〇八〜二〇〇九年)、『映像社会学の展開—映画における遊戯とリスク』第二版(学文社、二〇一二年)、原田健一・石井仁志編『懐かしさは未来とともにやってくる—地域映像アーカイブの理論と実際—』(学文社、二〇一三年)、宮本瑞夫・佐野賢治・北村皆雄・原田健一・岡田一男・内田順子・高城玲編『甦る民俗映像—澁沢敬三と宮本馨太郎が撮った一九三〇年代の日本・アジア』(岩波書店、二〇一六年)