

原著論文

1970－80年代の日本映画における 戦没者の喪をめぐる政治学 —「ムッチャン」悲話を手がかりとして—

藤田修平*

要旨：1970年代に入ると太平洋戦争における子どもの喪失体験を扱った映画が製作され、親子映画という場を中心に上映が行われた。本稿では観客の情動的な反応や戦没者の哀悼を伴う表現活動が社会的な空間で行われたことを手がかりとして、防空壕の少女「ムッチャン」に関する作品の生成と受容を辿り、メラニー・クラインの「修復・償い」という心的概念とフロイト（ジュディス・バトラー）が論じた罪悪感を参照しながら、個人の内面を舞台とした喪失と哀悼をめぐる〈政治〉を考察した。その結果、子どもの表象を通して、対抗的な政治勢力が関与し、（被害意識というより）加害意識を喚起する形で、戦没者に対する国民的な喪の試みが見られたこと、しかし、1980年代には一転して、日本人による喪の禁止を通して、戦争責任を道徳として内面化させる、国民的な喪に対抗する言説が構築されたことを明らかにした。最後にムッチャンの異なる慰霊の可能性についても論じた。

キーワード：親子映画、『ムッチャンの詩』、戦没者（戦死者）の喪、修復・償い、喪とメランコリー

The Politics of Mourning of the War Dead in the 1970s and 1980s in Japan: Creation and Reception of the Works and Activities on Mutchan's Tragedy

Shuhei FUJITA*

Abstract: In the 1970s and 1980s, anti-war films which embraced the narrative of children's grief and loss because of World War II were distributed for non-theatrical screenings called the Parental Cinema. Focusing on the strong emotional reactions of the audience and their grief in social space, this paper covers the creation and reception of the works on the tragedy of Mutchan, a girl who was believed to have been abandoned and died in an air raid shelter after the war and explores the discourse and politics of the mourning of the war dead during this period. By referring to the notion of reparation discussed by Melanie Klein and Freud/Judith Butler's thought on the sense of guilt, this study reveals the psychic mechanism of opposing discourse of mourning: national mourning through the representation of children and prohibition of mourning by the internalization of blame on war crimes as moral issues. The possibility of different mourning practices and expressions from the story of Mutchan is further examined.

Keywords: Parental Cinema, Mutchan's Poem, Mourning of the War Dead, Reparation (Melanie Klein), Mourning and Melancholia

いたいけな少女ムッチャんの悲劇を毎日新聞紙上で知ったとき、涙がとめどなく流れて心がふるえた。涙で濡れた新聞を読みかえすうちに、「ムッチャん、ムッチャん」というメロディーが全身を駆けめぐった。私は急いでそれを書きとめた。こうしてムッチャんは私の内によみがえり、鎮魂の曲を作らせた。（武田 1982：最終頁）

はじめに：子どもの悲劇を通じた戦争表象と観客の情動的な反応

『火垂るの墓』（高畑勲監督 1988）は「昭和20年9月21日夜、僕は死んだ」と語る（幽霊となった）少年、清太のバストショットで始まる。そして、映画は空襲が始まった太平洋戦争末期にまで時間を巻き戻し、清太と妹の節子の死に至る過程を描くのだが、最後にこの兄妹が再び登場し、高層ビルが建ち並ぶ都会の風景を丘の上から眺める場面で終わる。『となりのトトロ』（宮崎駿監督 1988）と併映された、この映画の原作は野坂昭如の同名小説で、おおむね実話（作者の自伝）として受容され[注1]、観客に号泣や嗚咽といった強い情動的な反応を引き起こしたとされる（高畑 1991：443）。太平洋戦争における子どもの喪失体験を扱い、実話として受容された映画が1970年代から80年代にかけて数多く公開されたことを考えれば、『火垂るの墓』で見られた観客の情動的な反応や映画テキストに現れた超自然的な存在は、この時期の戦没者の喪に関する言説を考察する上で一つの手がかりとなる。また、『火垂るの墓』は「戦争の悲惨さを伝える貴重なテキスト」として「各地の図書館や公民館の「映画会」などで上映され」（鶴飼 1991）、戦争の喪失体験が語られる〈場〉が設けられた。社会的な空間で戦没者の慰霊を伴う文化的な活動が行われた例は、1970年代と1980年代の映画や児童文学においてみられ、この時期の戦没者の喪に関する言説の特徴と考えられる[注2]。

歴史学者の赤澤史朗によれば、戦没者を追悼する行為は公的／私的にかかわらず、集団で行われる場合、戦争の評価、追悼すべき死者の範囲、特定の宗教／宗派との関係を示す儀礼・儀式等をめぐって政治的な対立を生み出す（赤澤 2005：1）。靖国神社はまさにこうした点をめぐって政治問題化し、また

補償という政治問題が戦没者の喪にはつきまとった。赤澤は敗戦国であった日本では戦没者の喪は「本来は記憶に止めらるべき「忘れられた犠牲者・死者」とは誰なのかをめぐる対立として展開され」、補償問題と対応していたとする（赤澤 2003：120-1）。そして、赤澤はこの問題の転換点として1980年代から始まる海外の戦争犠牲者からの補償要求を挙げ、日本が始めた戦争に対する否定的評価と日本の加害性の認識を理由とし、その起点を1970年代の地方自治体による空襲被災などの戦争体験の掘り起こし事業の支援に見出した（赤澤 2003：128）。しかし、戦没者の喪を政治問題として考察するだけでは、（映画や児童文学の受容と関連して）社会的な空間で行われた文化的活動での情動的な反応や宗教性、1970-80年代の反戦・平和言説の違いなどが見落とされてしまうように思われる。

本稿では新聞報道から演劇、日本舞踊、作詞作曲、合唱、銅像の建立といった多様な表現活動を社会的な空間に生み出し、映画化に至った防空壕の少女「ムッチャん」悲話を取り上げ、その作品の生成と受容においてみられた情動的な反応と異なる罪悪感に注目しながら、メラニー・クラインとフロイト（ジュディス・バトラ）の精神分析学を参照し、1970-80年代の戦没者の喪の言説を考察し、個人の内面に作用した喪失と哀悼をめぐる〈政治〉を論じていく[注3]。

1. 親子映画における戦争表象の転換と戦没者の喪

最初に1970年代から1980年代にかけて公開された太平洋戦争に関する映画について整理しておきたい。前稿では対抗的な政治勢力と結びついた親子映画[注4]の歴史を辿り、『象のハナ子』（1969）、『時計は生きていた』（1973）と『猫は生きている』（1975）の間にあった戦争表象の転換を指摘した（藤田 2016：33-5）。親子映画とは公立小学校教師と児童の母親が中心となって学区単位で結成した「親と子のよい映画をみる会」が行った児童向け映画（16mm）の自主上映活動である。それが行われた背景にはマスメディア（映画、テレビ番組、雑誌）の暴力・性表現に対する批判があった。その活動は学校上映や映画館での鑑賞と異なり、上映作品の選定とそのため勉強会、上映会場の確保や準備、上映後に行われる催しの企画、原作の読書への誘導といった、社

会的な空間に広がる多様な活動を伴っていた。その仕組みを考案し、「親子映画」という市場を開拓したのが共同映画であり、後に映画センターも参入し、日本共産党と関係の深い両社が親子映画の配給の多くを担ってきた[注5]。そこで上映された映画は、第1作『竜の子太郎』(1966)から、太平洋戦争を扱った第4作『象のハナ子』(1969)を挟んで、第5作『牛鬼たいじ』(1970)、第6作『おおあなむちの冒険』(1971)まで日本の民話を題材とし、民衆の団結とその勝利を主題とした作品であり、この過程で太平洋戦争を扱った『象のハナ子』では、上野動物園における象の殺処分という実話が、憲兵と軍隊に対する子どもと動物による闘争と勝利の物語に変更された。こうした物語内容を社会主義リアリズムと捉えることができるが、前橋空襲を扱った過渡期的な第9作『時計は生きていた』(1973)〔そこでは民衆の勝利の物語は消え去ってはいない〕を経て、『猫は生きている』(1975)に至って、東京大空襲における母親と3人の子どもの死という民衆の無残な敗北で終わり、社会主義リアリズムは完全に破棄される。しかも母親の目の前で娘に爆弾が落ち、体が燃えたり、火傷した手で母親が嬰兒を守るため土を掘ったりという残酷な場面まであり、敗北主義、(お涙ちょうだいの)商業主義という批判があがってもおかしくない。事実、この作品に対する批判が内部ではあったとされるが[注6]、映画は100万人以上の観客動員を記録し(映画センター1976:7)、興業的な成功を収めた。ここで注目すべきは、太平洋戦争(空襲)による戦没者に対する哀悼が親子映画に初めて登場し、対抗的な政治勢力に属する人たちが関与するなかで、学校の体育館や公民館、文化センターといった社会的な空間で、(教育の分野を中心とした)政治的闘争に代わって、喪失体験の共有と哀悼が行われたように見えることである。そして、それこそが親子映画における戦争表象の変化や戦争に関する言説的断層をもたらしした要因であったと思われる[注7]。

この『猫は生きている』の成功に伴い、映画センターや共同映画は子どもを主人公とし、子どもや親族の死をクライマックスに用意した映画『二つのハーモニカ』(神山征二郎/映画センター1976)、『東京大空襲 ガラスのうさぎ』(橘祐典/共同映画系列1979)、『ボクチャンの戦場』(大澤豊/映画セ

ンター1985)、『白旗の少女・琉子』(出崎哲/共同映画系列1988)、『うしろの正面だあれ』(有原誠治/共同映画系列1991)を配給し、大手映画会社も『子どものころ戦争があった』(松竹1981)、『火垂るの墓』(東宝1988)といった子どもの悲劇を扱った映画を配給し、それらは親子映画でも取り上げられた。(『子どものころ戦争があった』の16mm非劇場映画配給は映画センターが行い、『火垂るの墓』も親子映画で上映された〔『朝日新聞』1990.7.7朝刊埼玉版〕)。映画評論家の石子順は1974年に執筆した評論で、太平洋戦争(十五年戦争)の子ども像をとらえた映画は「ふりかえてみると」「意外に少な」く「十指にもみた」ず[注8]、さらにその中でも子どもが主人公の映画となると、その半分に過ぎないと指摘したが(石子1974:53)、1970年代半ば以降、その状況が変化したことになる[注9]。

これらの映画ではメディア報道との連動が見られた。『猫は生きている』であれば話題作となった原作の絵本、人形劇、原作者(早乙女勝元)が加わった「東京空襲を記録する会」の活動、東京大空襲と日本各地の空襲と慰霊活動に関するメディア報道、そこで行われた喪失体験の語りとともに映画化が行われたと言える。また、『東京大空襲 ガラスのうさぎ』では、原作者(高木敏子)が戦没死した両親と妹の33回忌で配った自費出版した本が出版社から刊行されたことが報道され(『読売新聞』1978.3.7朝刊;『朝日新聞』1978.3.8朝刊)、映画化の決定(『朝日新聞』1978.8.14夕刊)、原作者と小説に登場した人物との涙の再会(『朝日新聞』1979.1.5朝刊)、映画の製作会見(『読売新聞』1979.3.9朝刊;『朝日新聞』1979.3.9夕刊)、鎮魂の合唱組曲になったこと(『朝日新聞』1979.5.1夕刊;『読売新聞』1979.5.11夕刊)なども取り上げられた。さらに神奈川県二宮駅南口広場に少女の銅像が建立されるなど(『朝日新聞』1981.8.5夕刊)、慰霊を伴った一般人による文化的な活動が行われ、それが再び新聞記事となった。一般人の個人的な喪失体験の公表から始まったこと、33回忌を契機としたこと、新聞メディア報道のなかで映画化が進められたこと、新聞記事における関係者の情動的な反応、銅像が建立されたことなど後述する「ムッチャン」悲話と共通する点が多い。

本稿ではこうした映画に伴う現象を戦没者の喪に関する言説上の断層として捉え、新たな言説の特徴

を考察していくが、ムッチャン悲話に注目するのは、演劇、日本舞踊、作詞作曲、合唱、銅像、ミュージカルといった作品の生成とその受容を新聞報道を介して詳細に辿ることができる点、また映画化においては、こうした慰霊を伴う表現活動や文化的な活動に対抗するように製作され、同時期に共存した戦没者の喪の言説間の違いを示す点にある。

2. 「ムッチャン」悲話とその展開

1977年、毎日新聞大阪本社は「三十三回忌の夏」と題した連載企画を立て、読者から戦争体験を募集した。

終戦から三十三回忌にあたる今年は、全国で例年の夏にもまして深い鎮魂[注10]の催しが計画されています。肉親の、忘れえぬ人の最期と、生き残った自分たちの三〇年余。悲しみを新たに悲しみを乗り越えて、今だから話せる秘められたエピソードをお寄せください。(『毎日新聞』1977.8.5夕刊大阪本社版)

ムッチャンに関する新聞記事を執筆した毎日新聞記者によれば、京橋駅空襲を生き延びた少年がその駅の駅長になった、という社会面記事の右下に上の募集が掲載されたという点において、「京橋駅空襲が」「ムッチャン報道のルーツ」であった(中尾・福井1994:139)。空襲体験を新聞メディアが大々的に報道を始めるのは1970年であり、その年に「東京空襲を記録する会」が結成され、『東京大空襲・戦災誌』として刊行される書籍に向けて、都民から体験談の募集が始まり、朝日新聞では「東京被爆記」の連載が行われた。松浦昭三は1968年に「書かれざる東京大空襲」において、靖国神社と比べ、新聞報道がほとんどないことを指摘したが(松浦1968:146-56)、確かに後に「東京大空襲」と呼ばれる、江東区・墨田区・台東区を中心に行われた3月10日の空襲に対する報道も少なく、その語も新聞では定まっていなかった。しかし、1970年以降には日本各地に「空襲を記録する会」が組織され、1972年には神戸、横浜、釧路、仙台、郡山、川崎、山梨、静岡、浜松、名古屋、福井、大阪、福山、北九州、徳島などに確認され(神戸空襲を記録する会1972:265-6)、「記録運動の推進力になっているのは市民レベル、地方の新

聞社、そして自治体のどれか」であり、「被害者の立場からする(著者註:戦記もの)ブーム」(今村1972:101)の観さえあった。そして、これらの新聞報道、雑誌や書籍では政治問題ではなく、個人の喪失体験と犠牲者の哀悼に力点が置かれた。こうしたなかで、終戦日前日に京橋駅が空爆され、死者200人を出した出来事が「京橋駅空襲」と名付けられ、その被災体験が毎日新聞により発掘され(『毎日新聞』1977.8.5夕刊大阪本社版)、それと関連する形で、ムッチャンに関する投稿が行われたのである。

その投稿は防空壕に避難した時に井戸に落ちて亡くなった男の子の悲劇と共に「忘れられぬ少年と少女の死」として約1,000字にまとめられて新聞に掲載された。

中尾町子さん(三八)が疎開先の大分市の防空ごうでムッチャンに会ったのは、二十年春。ごうは、西大分駅近くの海岸に迫った山はだに掘られていて、トンネルが枝状に分かれていた……その一番奥の一角にムシロ二枚、その上に薄いふとんを敷いてムッチャンはいつも寝ていた。まくら元に水の入った竹筒とロウソクが二、三本。「あの子は肺病やから近寄ってはいけない」と中尾さんは母から言われた……ムッチャンは当時、小学六年生、一二歳。横浜で空襲に遭い、母と弟が行方不明になって大分のお婆の家にあずけられた。「おばちゃんちの赤ちゃんに病気がうつるといけないから私はここにいるの」と小声で話した。長い髪を三つ編みにし、やせて目ばかり大きく見えた。(『毎日新聞』1977.8.13夕刊大阪本社版)

当時6歳の中尾がムッチャンに出会ったのは、疎開先での空襲で家族と防空壕に避難した時であった。ある空襲の日の夜、中尾が喉の乾きを訴えた時、ムッチャンは水の入った竹筒を差し出し、周囲の大人がそれを咎めたが、中尾はこっそりとその厚意に答えて、その水を飲んだ。しかし、腐った臭いがしたという。その後、少女の存在は忘れられ、「戦争が終わっても、横穴の中に放っておいたらしい。水の竹筒握って餓死したそうや」(同上)と大人たちがささやきあったとされた。この記事が毎日新聞の大阪本社版に掲載されると、兵庫県の英語教員の間に拡

がり、英語教育と平和教育を同時に行うための教材として、また演劇と放送劇にも使用された。そして、翻訳された *Mutchan* (Goldman 1982) は山口書店から出版され、高校英語の副読本に採用された。こうした拡がりの原点として次のエピソードが語られた。

兵庫県の小中高の教師の研究会である兵民教（兵庫県民間教育研究団体連絡協議会）は、1980年度第19回大会をスキーで知られる奥神鍋で8月に3日間開催し、教科別の研究会外国語教育分科会は、基礎講座を私（著者註：兵庫県立兵庫高校英語科教諭であった伴和夫）が担当し、中・高校6人の教師報告の後、林野滋樹阪南大学教授から講演「正しい英語教育を求めて」を聞きました。初めに、毎日新聞記事「ムッチャン」を絶句しながら朗読紹介、終わりに「この話に感動しない人は英語教師の資格がない、いや、人間の資格はない」と、後に有名になる格調高い言葉で結ばれました。（伴 1990：150）

このエピソードは毎日新聞でも紹介され（福井 1982a）、ムッチャン平和祭のパンフレットに記載された銅像建立に至る出来事のリスト（年表）では、最初の新聞報道の次に「兵庫県奥神鍋の教育研究集会」での林野の講演があげられており（大分市2）、ムッチャン悲話が拡がった大きなきっかけとされた。兵民教は戦後の民間教育運動のなかで、1959年に発足した日本民間教育研究団体連絡会（民教連）の兵庫県の組織で（日本民教連編 1985：58）、参加するサーク

ルごとに違いがあるにせよ、日教組と並んで、政府・文部省と対立し、その教育政策に異議を申し立ててきた（日教組分裂後、民教連は全日本教職員組合〔全教〕を支持することになる）。こうした対抗的な政治の場で「絶句」という情動的な反応を伴いながら、「感動しない人は」「人間の資格はない」という言葉を用いて、戦争の犠牲者（子ども）に対する哀悼を求めたとすれば注目に値する。子どもであることを理由として、対抗的な政治の場において、闘争を棚上げする可能性を示唆するからである。

その後、最初の記事が5年後に全国版に再掲されると（『毎日新聞』1982年1月23日朝刊）、全国的な反響を呼び、毎日新聞社は「ムッチャン記念像」建立のための募金キャンペーンを始め（『毎日新聞』1982.3.7朝刊）、仏像彫刻家に銅像の制作を委託し、大分市が敷地を提供し、裏川公園内に1.35メートルの銅像が設置された。その序幕式には1,500人の参列者を迎えて、盛大に行われた（『毎日新聞』1982.8.12夕刊；8.13朝刊大分版）。また、建立記念1周年として、ムッチャン平和祭が開催されたが、革新系首長（社会党出身）の大分市長が銅像の建立と平和祭の実現に大きな役割を果たした（福井 2003：131）。興味深いことに、この過程で児童や生徒、一般人による演劇、日本舞踊、作詞作曲、合唱、ラジオドラマ、ミュージカルなどの創作活動が行われ、子どもの死を悲しみ、嘆くという喪の営みと解釈できる表現が見られた。以下は毎日新聞で取り上げられた活動の一部である〔注11〕。

ここで注目すべきは、「涙をぬぐう」、「本当に泣

表1：毎日新聞記事の見出しとそのリスト。（ ）は記事の内容説明。

1977年	8月26日	「33回忌の夏」過ぎ去って 戦争を知らない私だったが 改めて思う、その罪深さ（幼稚園理事長が作詞、社員が作曲した楽譜「ムッチャンとケンちゃん」が新聞に掲載された）〔朝刊大阪本社版〕
1981年	5月26日	宇治の主婦・中尾さんの手記「ムッチャン」 高校生の生きた教材に 先生と生徒が英訳 兵庫高 戦争の恐ろしさを身近に（英訳に加えて、放送部員が脚本にして、NHK主催高校放送ジュニア・コンテストで発表したという記事）〔朝刊京都版〕
	10月31日	県立長田高校演劇部 創作劇「ムッチャン」を初演 戦争の悲惨、訴える 防空ごうの奥 餓死した少女の姿描き 明日午後2時50分から（11月1日に同高校で行われる神戸市高校演劇研究会西地区発表会で初演されるという記事）〔朝刊神戸市内版〕
1982年	3月24日	防空ごうの少女 広がる感動 像建立へ「ムッチャンの歌」涙で作詞、作曲 天王寺高校の武田教諭〔朝刊大阪版〕
	4月22日	あめつちにみつるみたまよ つどいきて このつくばいの水享け給え ムッチャンの歌碑 厚木市のTさん夫婦 自宅庭に建て、朝夕お祈り… 終戦時に娘亡くし「人ごととは思えぬ」〔朝刊湘南版〕

1982年	8月23日	鎮魂の舞い 慈善リサイタル ムッチャンと京橋駅大空襲 平和を願って感動の拍手 (8月22日にテイジンホールで開催)〔朝刊大阪版〕
	10月3日	6年生が劇「ムッチャン」全校生に感動の輪 豊岡・三江小で 悲しい飢えと病気の死 朝会で演じる〔朝刊兵庫北部版〕
1983年	3月11日	きょうから渋谷の小さな舞台で「ムッチャン」上演 戦争を語り継ぐ「民衆舞台」〔朝刊東京版〕
	8月9日	だれか曲をつけて 戦争追放、願い込め 尼崎の原さん「ムッチャンの夢」作詞 (不動産会社経営者が歌詞を作ったという記事)〔朝刊尼崎伊丹版〕
	9月18日	客席に“涙の顔”も「ムッチャン劇」感動の熱演 富山女子高学園祭 手作り上演に拍手〔朝刊富山版〕
	12月12日	ムッチャン 戦争ってイヤだね 堺で平和フェスティバル 著者・中尾さんが思い出話 母子100人の胸を打つ (大和いずみ市民生協新金岡支部といずみ親子劇場大和川東ブロック主催「第5回平和のための戦争写真展——平和フェスティバル」において初めて絵本のスライド上映が行われたという記事)〔朝刊大阪版〕
1984年	3月2日	あす「ムッチャン」を上演 (神戸) 市内の高校演劇部 戦争の悲惨さ訴え〔朝刊神戸市内版〕
	4月30日	大阪→大分 ムッチャンツアー 8月の「平和祭」に参加を ムッチャンの船旅 (「中学、高校、大学の英語の先生たちでつくる「兵庫新英研ムッチャンの会」が企画)〔朝刊大阪版〕
1985年	4月13日	「ムッチャン」放送劇に 一ヶ月半かけ完成 福井ロケで録音も 京都・光華高校放送部〔夕刊京都版〕
	9月17日	ムッチャンの紙人形も登場 甲南中 恒例の平和行進 20年生まれOB招き〔朝刊滋賀版〕
	11月19日	劇「ムッチャンの詩」平和の尊さを訴えて 美浜・上野間小6年生が熱演〔朝刊知多版〕
1986年	7月31日	手話ミュージカル「夢の精の冒険パートII」感動呼ぶいのちの貴さ 戦争の悲話「ムッチャンの詩」を脚色 耳の不自由な少女の願い入れ 「集団ラブ・バード公演」文化小ホール〔朝刊神戸市内版〕

この他に絵本『ムッチャン』(1982 山口書店)の刊行、大分市のアマチュア劇団KJによるラジオドラマ『白木の壕の物語』(大分放送 1982.4.5放送)がある。このリストは中尾氏が保管していた新聞記事から抜粋。

きじゃくる」,「涙がとめどなくあふれた」,「感動呼ぶ」といった情動的な反応の多さである。ここで(表1にある)神戸市高校演劇研究会西地区発表会で初演され、後に『防空壕で死んだ少女 ムッチャン』と題される高校演劇の脚本を取り上げれば、「私は母が、ムッチャンのために初めて涙を流すのを見た」(『毎日新聞』1977.8.13夕刊大阪本社版)という記事の一文は、「かわいそう」「かわいそうに」という語とともに、「泣きじゃくる」「かがみ込んで泣く」振る舞いとして演出された。

町子の母：かわいそうに、戦争が終わってからもまだこの壕の中に放っておかれたそうよ。何も食べるものがなくて餓死したのかもね。胸の病気がひどく悪化したんかもね。お医者さんにもかからんで……、かわいそうに。(涙ぐむ)

町子：……ムッチャン、かわいそう。なんであんな暗い所で、ひとりぼっちで、なんで助けてあげなかったん？

町子の母：……

町子：(泣きながら)(中略)戦争が終わった時、なんですぐに助けてあげなかったん？(泣きじゃくる)

町子の母：お母さんが悪かった。戦争中、自分のことや自分の家族のことばかりしか考えんで、他人のことを考えようとしなかったんやわ。(かがんで泣く)。あんな暗い所に何日も何日も独りにしておくなんて、ひどいことを。戦争ってこわい。家を焼き、たくさんの人を殺すだけじゃない。人を思いやる心まで奪うんだもの。ムッチャンのために私達にできるつぐないは、二度と戦争を起こさんことよ。(尾田1983:14-5)〔太字強調は著者〕

ムッチャンは空襲ではなく、結核により隔離され、餓死したのであり、先の林野を絶句させたのは、自らと家族の生存を優先し、無垢の子どもを見捨て、死なせてしまったという罪悪感(加害意識)ではな

いかと思われる(こうした罪悪感〔加害意識〕は『猫は生きている』以前の親子映画には見られない)。また、日本の戦争に対する否定的な評価や平和という概念が「かわいそう」という感情から生じていることに注目したい。スーザン・ネイピアは『日本のアニメ』において『火垂るの墓』を取り上げ、「壊滅的な戦争の責任を軍部や政府に転嫁」し、「哀れな犠牲者」(ネイピア 2000=2002:294)として日本人を表象してきた。そうした一つの作品だと論じた。ムッチャン悲話と『火垂るの墓』は子どもの喪失を主題とした点、弱者である子どもを通して、日本人を戦争の被害者として表象した点、日本の加害性の不在という点で言説上の共通性があり、ネイピアの指摘は確かにムッチャン悲話にも当てはまる。また、『ひめゆりの塔』(今井正監督 1953)や『二十四の瞳』(木下恵介監督 1954)では若い女性の喪失を通して、戦争の被害者として日本人を表象したが、女性と子どもという違いはあれ、被害者として反戦平和を訴える点で類似している。歴史学者の米山リサは戦後、日本女性は被害者として表象され、戦争の加害性の忘却に加担してきたことを指摘したが(米山 2005:254-9)、それはムッチャン悲話や『火垂るの墓』にも当てはまるだろう。

しかし、情動的な反応に注目した時、高校演劇「ムッチャン」と女性を被害者として表象した戦後の映画群との間には無視できない違いがあることに気付く。『ひめゆりの塔』や『二十四の瞳』においては、観客は女性に同一化し、戦争が引き起こした喪失とその悲劇を追体験し(それゆえに戦争は一連の「過程」として描かれる)、戦争の犠牲者として認識する。しかし、高校演劇「ムッチャン」がそうであるように、『火垂るの墓』といった子どもを主人公にした70-80年代の映画では戦争は空襲として天災のように降りかかるだけであり、(ネイピアの見解とは異なり)観客は小さな子どもに同一化するわけではなく、大人の立場に視点が据え置かれ、無垢な子どもたちを見殺しにしたという追体験が行われる。『防空壕で死んだ少女 ムッチャン』が高校生によって演じられた時、「私の周囲にいた人の中にも、思わず声を出して泣いている方もいた」(中尾 1982:133)とされるが、観客と劇中の情動的反応は、そうした罪悪感(加害感情)によるものと考えられる。さらに注目すべきは、特定の対象を犠牲者

として表象した時、たとえばそれが女性の場合、哀悼対象の選別が行われ、女性を抑圧したはずの男性兵士や指導者はその対象から外れるが(映画を見ても、彼らの喪失を哀悼できないが)、子どもの場合、その選別が働きづらいことがある(というのも誰しも子どもだったのだから)。

毎日新聞ではムッチャン像の建立に際して、「私たちのムッチャン」として11回、「続私たちのムッチャン」として10回(1982.7.13-26夕刊/1982.8.10-20夕刊)、様々な立場の人たちの戦争体験が写真入りで掲載された。そこでは台湾で戦病死した兄(1)、ビルマで戦死した夫(続3)、ラバウルに派遣され、途中で戦死した通信兵の同僚(続5)、鉄道省に入り、応召され関東軍の歩兵としてノモンハン事件で死んだ兄(続6)といった男性が取り上げられた。

Mさんは昭和ひとけたの少女時代、東京大田区の閑静な住宅街に育った。鉄道省(当時)に努める高級官僚の父、東宮御所へ行儀見習いに出たこともある母、それに子どもたち七人兄妹のにぎやかな家庭だった。中でも、大好きだった長兄が忘れられない。長兄は少年科学雑誌「子どもの科学」を愛読し、モーターと車輪だけを買ってきて、ブリキ板で機関車を作ったりした。東京帝大(旧制)工学部に入り、登山を好み、高山植物や風景をスケッチした。休みの日にはチャイコフスキーやベートーベンに耳を傾けた。(中略)Mさんはいま、四人の孫に囲まれた幸せな日々。兄にも、父母にも、級友にも「この平和を味わせてやりたかった」と思う。ムッチャンにも。(『毎日新聞』1982.8.16夕刊)

子ども(ムッチャン)から兄、父、叔父といった親族を通して(日本人の死者の大半を占めた)男性兵士にも哀悼対象が広げられたのであり、国民的な喪を実現するためには子どもの表象を通して哀悼を行う必要があったと言える(『猫は生きている』の翌年に映画センターが配給した『二つのハーモニカ』[近代映画協会/仙台教映社製作、神山征二郎監督]では兄の死を通して、同年齢の少年兵の哀悼へとつながられた)。

また、こうした男性兵士を含む哀悼が表明された

時、神仏融合的な宗教が大きな役割を果たした。新聞社が平和像建立の募金キャンペーンを始めたきっかけとは、「ムッチャン地蔵」を建てて欲しいという手紙であり（中尾・福井 1994：175）、募金には「写経やお守り袋を同封してきた人」、「板で「拝み絵馬」を作り「奉納」してくれた人もあ」った（福井 1982b）。ムッチャン像の土台には「鎮魂箱（鎮魂カプセル）」が設置され、絵馬や写経が納められ、開眼供養の役割を果たした。

（著者註：平和像の）すえつけに先だって僕（註：福井記者）は、台座の中に「鎮魂箱」を入れました。これも村上さんのアイデアでした。粘土のムッチャン像を置いていた厚さ二センチの合板を利用して縦五十センチ、横四十センチ、深さ三十センチの箱を作り、外側は真っ黒、内側はクリーム色の防水塗料を塗って、フタの上に「鎮魂」と書いたのです。（中略）箱の中に僕は、寄金にそえて送られてきていた小学校児童の作文や写経、絵馬などを納めました。（中尾・福井 1994：201-2）

中尾によれば、来場者の多くがムッチャン像に手を合わせて拝んだという。『市報おおいだ』（昭和58年9月1日号）には頭を深く下げて手を合わせる中高年の女性と男性の姿が写っている。そもそもムッチャンの発端となった連載企画は「三十三回忌の夏」と題されていた。日本の仏教では33回忌あるいは50回忌を弔い上げとすることが多く、日本古来の宗教でも、33年目に祖霊は個性を失って一体になるとされ（柳田〔1946〕1998：95-6）、ムッチャンの記事を掲載した「三十三回忌の夏」という連載企画には未だに成仏せず、現世を漂う戦没者の霊という想像力がある（それは『火垂るの墓』のきらびやかな高層ビルを二人の幽霊が見下ろす場面にみられる）。

こうして短い新聞記事は対抗的な政治の場に号泣・嗚咽といった身体的な反応と哀悼の言葉を誘発し、演劇、舞踊、ミュージカル、絵本、銅像の建立、合唱、朗読といった多様な表現活動を生み出した。それは反戦平和を訴える広範な市民による政治的な活動でもあるが、参加者の情動的な反応を考察すれば、社会的な空間で行われた戦没者に対する国民的な喪の営みであり、男性兵士も哀悼の対象に含めら

れた。国民的というのは対抗的な政治勢力が参加したこと、男性兵士も哀悼の対象となったことだけではない。ムッチャンを私たちの子ども、同じ日本人の子どもとして捉えたからこそ、情動的な反応が生まれたのであり、そこには国民意識（ナショナリズム）がみられる。ただし、戦争の悲劇の受難者としての国民というより、その悲劇をもたらしたのは一部の指導者や軍部だけではなく、私たち国民全員にあるという罪悪感（加害意識）がある。「たとえ現実には不平等と搾取」をめぐる闘争があるにせよ、それを棚上げして、お互いに子どもの喪失に対する責任を認め、一緒に哀悼をしようとする、またその子どもの兄弟であったり、父親であったりする戦場で死亡した兵士も同様に哀悼しようとする「水平的な深い同志愛」（アンダーソン 1983=1997：26）に基づく一つの共同体の想像がある。林野の政治的な場における情動的反応とは、親子映画においては『猫は生きている』の登場にあたり、それは階級闘争の停止を意味すると考えられる。そしてメディア報道もなされ、慰霊を伴う文化的活動を経て映画化に至った『猫は生きている』、『ガラスのうさぎ』、『火垂るの墓』と同様に、ムッチャン悲話も国民的な哀悼を求める映画の製作企画が進められることになる。ここで、ムッチャンの表現活動や文化的な活動において特徴的であった情動的反応や罪悪感（加害感情）の特徴を精神分析学を通して考察していく。

3. 修復・償いとしての文化諸活動

フロイトは「喪とメランコリー」（1917）において、喪失対象には祖国や自由、理想といった抽象的な概念もあるとした上で、喪を、喪失対象に結びついたリビドーを時間をかけて解放していく正常な状態とする一方で、メランコリーを、喪失対象を自我に取り込み、それが批判的な審級となり、自我を攻撃し、自己卑下と自我の貧困化を招く病気と見なした。しかし、この区別は「自我とエス」（1923）で撤回され、人の性格とは喪失対象の自我への取り込み（同一化）を続けてきた痕跡だと説明した上で（フロイトは恋愛経験豊富な女性を例にあげた）、それとは区別される異性の親に対する愛の禁止と喪失、同性の親の自己への取り込みがあり、それによってエデッスコンプレックスが解消されると同時に、父が超自我（自我理想）となると説明した。この超自我は（性

格を生み出す) 喪失対象の残滓とは異なり、「強力な反動形成」(フロイト 1923=2016:236)の結果として、父を通して社会規範(社会的・政治的権力)を取り込み、超自我となり、良心と罪悪感をもたらす、「してはならない」という命令を下し、「強力で自我を支配する」(フロイト 1923=2016:237)と説明した。

ただし、このエディップスコンプレックスの解消において、取り込み(同一化)が行われるのは喪失対象ではない。バトラーによれば、自我理想(人物)として自己に取り込んだ時、禁止を自らに命じる対象としてだけでなく、他者に禁止を命じる対象としても内面化されるため、愛すること自体が禁止されるわけではない。そのため、異性の親に対する愛の禁止と喪失において、喪失した異性の親に同一化し、欲望の対象を同性に向ける形でエディップスコンプレックスを解消することもできるはずだとする。問題となるのは、この近親姦の禁止、エディップスコンプレックスの成立に先だって、存在する同性愛の禁止である。そこには同性の親への愛の断念とその喪失が隠されており、喪失対象の取り込みが行われる時に同性愛を禁じる社会規範も内面化され、超自我となって、同性愛を禁止し、罪悪感や良心を生み出す、という新たな解釈をバトラーは付け加える(バトラー 1990=1999:122-4)[注12]。こうした喪失、喪失対象の自己への取り込み、喪失対象を愛すること(哀悼すること)に対する禁止、禁止を行う社会規範(政治的・社会的権力)の内面化と超自我による良心の働きという心的過程によって、フロイト=バトラーは罪悪感を説明することになる。しかし、それとは異なる見解を示した精神分析学者にクラインがいる。

クラインはフロイトの超自我の形成時期よりずっと前、生後数ヶ月の乳児に超自我の働きを指摘した。彼女は「離乳という特異的で明らかな喪失」において「喪に服すのと類似した状態を乳児に引き起こす」(リカーマン 2001=2014:137)ことに注目した。クラインは乳児に備わった強烈なサディズム衝動を指摘し、その攻撃性は断片化した形で認識される母親(よい乳房/悪い乳房)に向かうが、生後4-5ヶ月ごろに一人の母親として認知し、自らの攻撃で母を傷つけたという喪失感に打ちのめされ、喪の状態に陥ると論じた(クライン 1935/1940=

1983)。「愛する対象に加えられる損傷が主体の攻撃衝動によって引き起こされるという感情を罪悪感の本質」(クライン 1948=1985:46-7)だとし、こうした乳児の「喪」に服したような抑うつ感情は、大人になっても何度も蘇ると説明した。ムッチャンに見られた「かわいそう」という感情や罪悪感はずでにこの時期にみられ、フロイトの罪悪感と比べてより原初的だということになる。そして、それを乗り越える心的過程を「修復・償い」[注13]と呼び、傷ついた、愛する対象を元に戻そうとする衝動は、この罪悪感によって引き起こされ、道徳的な反応や芸術的活動を生み出すと論じた。ムッチャン悲話に関して、一般人が表現活動に従事し、そこでみられた涙を流し、嘆くという情動的反応、「かわいそう」という感情から平和を訴える道徳的反応には「してはならない」という禁止とそれに伴う自己叱責がみられず、修復・償いという心的過程と解釈できるように思われる。バトラーは道徳的反応について、フロイトのメランコリー論ではすべてを説明できず、クラインの理論はそれを補完すると論じた。

クラインはこの議論を通して、他者は迫害的、批判的な機関としてのみ体内化されるとフロイトが強調したことに対抗しようと試みた。彼女は迫害的で恐ろしい対象に執着したにもかかわらず、彼女は「よい対象」の初期の内面化は後のメランコリー的な結末を乗り越える喪を可能にするために必要なものだと主張した。(バトラー 1998:182)

この議論とは道徳性が(フロイトと異なり)社会的権力の内面化ではなく、自らの攻撃性(サディズム)の自己への跳ね返り(折り返り)から生じるということであり、また内面に取り込んだ喪失対象が(フロイトが言うように)超自我として迫害的に振る舞うばかりでなく、心的世界を安定させる役割を果たすということである。(クラインのいう超自我とは自己に取り込んだ多様な内的対象の配置・編成であり、フロイトの超自我が死の欲動と結びつくとすれば[フロイト 1923=264]、[藤井あゆみによれば]修復・償いは生の欲動と結びつく[藤井 2019:147-8])。こうした取り込みは(表1にある)ムッチャンの歌碑を自宅の庭に建てた男性にみられる(『毎日新聞』

1982.4.22朝刊湘南版)。ムッチャんの慰霊を通して、戦争で失った娘と対話する時、内的対象としての娘は喪失に関して父親の自責の念を高めるわけではない。むしろその逆であり、ムッチャんの表現活動や文化的な活動にみられた宗教性とは、こうした内的対象の修復と関係しているだろう。この例は父と娘の関係であるが、空襲に関する映画や児童文学では母子関係を中心にした物語が多いことも、乳児期の原初的な感情との関連を示す。

ただし、この心的作用（自らの攻撃性の跳ね返り）が政治的・社会的権力の内面化の結果でないとしても、この時期の戦没者の喪にみられたことは、政治と無関係とはいえない。「ムッチャん」の演劇、絵本、ラジオドラマなどでは（『火垂るの墓』や『猫は生きている』などにおいても）無差別な殺戮行為である米軍の空襲に対する責任追及が一切ないどころか、米軍と戦争をしていることすらわからない。それは天災と同じように描かれるのであり、攻撃性を自らに向けること（加害性を自らに向けること）によって、空襲という無差別的な殺戮に対する米国への批判が回避される。米軍と戦った男性を含む戦没者の喪を行うための、こうした迂回的な心的作用に〈政治〉を見出すことができる。

4. 日本人に対する喪の禁止

1970年から新聞では空襲の喪失体験があふれ、対抗的な政治勢力も関与する形で、社会的な空間で喪の営みというべき表現活動や文化的な活動が行われたが、1980年代に入ると、（公私にかかわらず戦没者の喪は政治的な対立を引き起こすと赤澤が指摘したように）戦没者の喪の表象は政治闘争の対象となり、それは映画『ムッチャんの詩』の脚本をめぐる対立として現れた。

親子映画を共同映画や映画センターに提供してきた近代映画協会はムッチャんの映画化権を毎日新聞社から得て、松田昭三に脚本の執筆を依頼し、松田は高校演劇でみられた見殺しにしたという罪悪感の喚起と少女の慰霊を主題とした脚本を完成させ、（『二つのハーモニカ』同様に）死者と関係する場所へ子どもを連れて訪れる場面で締めくくった。

108 海際

テトラポッドに腰かけて海をみつめている町子。

泣いている。

（中略）

町子「ムッチャんは、時々壕から這い出して、この海を見たやろなあ」

少女、一旦母に渡した花束から二本の花をぬきとる。その一本は自分で持ち、あとの一本を乾一に渡す。

町子「この海は横浜に続いてる。横浜へ帰ってきたやろ」

身をのばして、花束を海へ投げる。

少女も一本の花を海に投げる。

乾一も一本の花を海に投げる。

町子、つとそばにいる自分の娘を抱きしめる。

町子「ムッチャん、かんにん、かんにんえ」

少女は、母の気持ちができるのか、抱きかかえられたまま、黙って母の胸に顔を伏せている。

花の行方を覗き込んでいる幹一。

波に翻弄されながら少しずつ岩を離れて行く花。（松田1983：278-9）

こうしてムッチャん悲話は国民的な喪の映画として企画され、製作の準備が進められた。しかし、近代映画協会は最終的に映画化を断念し、（共同映画系列の）関西共同映画社がその企画・製作を引き継ぐのだが、監督となった堀川弘通は炭鉱から脱走した朝鮮人労働者（金）とムッチャんが交流するエピソードを加えるように松田に要求し、半年にわたる激しい議論と対立を経て、松田は降板することになる[注14]。完成した映画をみれば、金は脱走し、防空壕に紛れ込み、ムッチャんと出会い、彼女と交流するが、畑からトマトをとったことで村人に暴行され、警察に突き出される。（この場面では若い女性の声「さっさと殺せ」、少年の声「非国民」が重ねられる〔DVD：1：15：00-30〕）。親子映画に登場した、団結して権力と闘った民衆（村人や女性、少年を含む）はもはや存在せず、彼らは冷酷な弾圧者に転じた。防空壕から二人の村人（警備団と脚本にはある）がムッチャんの遺体をタンカーで運び出す時、町子（中尾の子ども時代）の母は慌ただしく手を合わせ、顔をわずかに拭くばかりであり（DVD：1：34：50-35：49）、その後、遺体はリアカーに積んで運ばれる。その時、終戦後に出所してきた金が駆け寄り、映画の最後の場面となる。そこで用いられた脚本は以下

の通りである。

金「ムッチャン！ムッチャン……」
 金の目から大粒の涙がこぼれる。
 警備団の男、金に声をかける。
 男「あんた、この子の身内かね、じゃったら」
 金、激しい目で警備団の男をふり向く。
 金「なぜ、この子を放っておいた！」
 男「なに！」
 金「皆、この子のことを知っていたはずだ。
 知っていてなぜ！？」
 恵子（著者註：中尾の母）、つらい気持ちで目を伏せる。
 男「皆、自分のことで精一杯じゃったんだ。戦争じゃったんじゃから」
 金「戦争！？」
 金、憤怒の形相で警備団の男に近づく
 （小森 1985：146）

金はムッチャンの死を嘆き、村人（警備団）の男に代わってリアカーを引き、それが映画の最後のショットとなる。堀川は「ムッチャンの死の真の意味を問えるのは絶対に金さんでなければならない」（堀川 1985：156）とし、朝鮮人労働者による少女の喪が行われる一方で、日本人による喪の営みを禁止した。そこにはムッチャンの死を悼み、自己に取り込んだ喪失対象を哀悼することが禁止され、それを禁止する政治的・社会的権力（ここでは戦争責任の追及）が内面化され、自己叱責を高めるという心的構造がある。そして、この自己叱責を通して、朝鮮人労働者との連帯に誘導される（朝鮮人／韓国人は良心／超自我にあたる特権的な言説的な地位を与えられる）。つまり、戦争責任（日本の加害性）の追及が、（感情移入する）主人公の少女の喪失と哀悼の禁止を通して行われることで、個人の内面における道徳的な問題になる。ただし、ここで注意すべきは、金が教養や知性に欠け、単純な性格の持ち主として、日本人俳優（米倉斉加年）によって演じられたことであり、また性的な存在であることも剥奪されている。それは金から他者性が奪われていることを意味し、旧植民地を含む歴史に名前すら残ることのなかった犠牲者との連帯を模索したというより、超自我にあたる存在を言説上、必要とし、朝鮮

人／韓国人（労働者）に主体位置として割り振ったといえる（国民的な喪に対抗する言説として、国内の政治的な目的で構築されたことを意味し、朝鮮半島の犠牲者と現実に連帯を模索するなかで構築された言説とは言えない）。

この映画の完成した年にムッチャン平和祭が行われ、映画『ムッチャンの詩』感想文全国コンクールの表彰がムッチャン像の前で行われた。このコンクールは毎日新聞、大分市、関西共同映画社主催で行われ、「約50万人が鑑賞し」「全国から小、中、高校生3万人が参加」し、文部大臣奨励賞と堀川弘通監督賞、大分市長賞、毎日新聞社賞がそれぞれ小中高校生に用意され、受賞作は毎日新聞に2面にわたって（全国版では1面）掲載された（『毎日新聞』1985.8.8朝刊大分版）。その審査基準とは第一に「映画のテーマに対する理解」（同上）とあり、受賞作のほとんどが朝鮮人労働者の金に言及し、ムッチャンの死に対する責任を罪として同じ日本人として引き受けようとする、道徳的な反省文が並ぶことになった。

ラストのセリフの、「なぜムッチャンを殺した？」は胸につき刺さるような感じがしました。「殺した？」ムッチャンの死は病気のせいなんかじゃない、自分のことしか考えられなかった日本人の心が、じりじりとムッチャンを死においやったんだと思います。（文部大臣奨励賞 岐阜県の高校生）

この映画を見て、ただ単に「かわいそう」と思わずに、自分の中で改めて戦争について考えることができ、ムッチャンに「ありがとう」と一言、言わずにはいられませんでした。（毎日新聞社賞 新潟県の高校生）

関西共同映画社がこの映画の製作を決定したのは、（近代映画協会と異なり）親子映画ではなく、この時期に始まった人権教育（同和教育）の教材としての需要を見込んだからであり、（同社資料によれば）事前学習と鑑賞後のロングホームルームで読書感想文の執筆が課され、近畿地方の多くの中学・高校で学校上映が行われた（1997年までの「13年間に延べ370万人」が鑑賞したとある〔福井 1997〕）。ムッチャ

んに関する活動では演じること、踊ること、歌うことで原初的な感情が作動したとすれば、学校上映では書くことを通して、(フロイトのいう)超自我による道徳的検閲が作動する。修復・償いとしての文化的諸活動や社会的な空間において喪失体験を語る〈場〉はなく、「かわいそう」という原初的な感情による哀悼も否定された。それは社会的な空間に拡がる親子映画と学校上映や1980年代以降の人権教育という〈場〉の違いを示すことにもなるだろう。

こうした国民的な喪に対抗する言説が映画において構築されたきっかけにムッチャンに対する身元調査がある。毎日新聞紙面でムッチャンに関する情報提供の呼びかけが行われたが(『毎日新聞』1982.4.22朝刊湘南版;福井1982c)、「身元ついに確認できず」(福井1983)に終わる。その結果、ムッチャンは歴史的出来事と参照関係を失い、中尾の記憶のみ存在することになり、近代映画協会は映画化を断念したと思われる。逆に関西共同映画社や堀川はフィクションとしてのムッチャンに注目し、冒頭で中尾本人が映画に出演するが、家族の名前は変更され、父親が風船爆弾の製造に関与した設定に変更された。また金が郷里で妻と子どもと農作業中に一人だけ引き離してトラックに乗せて連行されたこと、地下壕作りから一人で逃げ出したことなど(小森1985:102-3)、参照関係をもつ出来事が不在である。

フロイトは「喪とメランコリー」において「だれを喪ったか分かっているのだが、自分が何を喪失したのかを理解していないことがある」(フロイト1917=2008:105)というメランコリー患者の症状を取り上げたが、バトラーはこの文について、対象喪失が人物と代理的理想／抽象物から構成され、メランコリーでは人物の喪失においてそれらが隠されている可能性を指摘した(バトラー1997=2012:214)。逆に喪においては代理的理想／抽象物のために、個々の喪失が一般化され、個別性に対する関心が失われる傾向がある。バトラーは喪においては、「人は理想の喪失「において」誰を失ったのかわからない危険がある」(同上)と指摘したが、金によるムッチャンの喪においては、なにが失われたのかという代理的理想(旧植民地の人たちや弱者の幸せ)の喪失は明確であっても、一体、だれを喪失したのかわからない(ここではフロイトの「喪とメランコリー」において、喪とメランコリーが喪失にお

いて示す異なる症状として解釈しうることになる)。

しかし、それは同時にムッチャンの慰霊を伴う表現活動、文化的な活動にも当てはまる。ムッチャン平和像の彫刻家は、少女の風貌について中尾に尋ねることさえしなかったという[注15]。では、あの像は一体だれなのか。また、それに対して多くの人が手を合わせた時、誰に対して祈ったことになるのか。さらにもしムッチャンが不在であったとすれば、演劇、舞踊、合唱、ミュージカルが「だれを喪失したのかわからない」状態で行われ、情動的な反応を生み出したことになる。また『火垂るの墓』にも喪失者の不在がある。主人公の清太と一緒に叔母の家から出て、防空壕で生活を送った妹の節子が栄養失調で衰弱死した時、観客の間に強い情動的な反応を生み出したが、実在した妹は1歳数ヶ月の乳幼児であったとされる(清水1987:106)。こうして犠牲者が不在のまま、あるいは本当の犠牲者が置き去りにされたまま、「喪」によって、情動的な反応を通して国民的な喪を求める、あるいは(それとは反対に)戦争責任を道徳上の問題とし、自己叱責を促す戦没者の喪の言説が構築された側面があると言える。

終わりに

本稿では1970年代から1980年代にかけて、太平洋戦争における子どもの喪失体験を描いた映画が親子映画において公開されたことの背景に、戦没者の喪に関する言説的な断層があったと考え、ムッチャン悲話に関する作品の生成と受容を通して、情動的な反応や社会的な空間における表現活動や文化的な活動に注目しながら、戦没者の喪に関する言説を考察した。そして、ムッチャン悲話が生み出した表現活動を、対抗的な政治勢力が参加し、政治的な立場を超えて、犠牲者を哀悼しようとする、またその対象に男性兵士を含めようとする、国民的な喪の試みとして捉えたが、そこでは米軍に対する責任の追及の回避がみられた。その一方で映画化においては、一転して、子どもの喪失と日本人の喪の禁止により、戦争責任の追及を道徳として内面化させる、対抗的な政治勢力による試みが認められた。こうして個人の内面を舞台として、嗚咽や号泣といった情動的な反応、あるいはそれを制止し、自責の念を生み出す、喪失とその哀悼をめぐる異なる政治的な試みがみられたと言える。

1980年代には『ムッチャんの詩』と『火垂るの墓』といった、異なる戦没者の喪の言説に基づく映画が共存したことになる。二つの言説に共通するのは加害意識という点であり、それによって対抗的な政治勢力においては、旧植民地に対する戦争責任の問題が浮上した時、国民的な喪から喪の禁止への移行が行われたと言える。しかし、まったく異なる心的作用を持つ二つの言説間の移行・共存がどのように起こったのか、また1970年代に新たな戦没者の喪の言説がどのように構築されたのかという変動に関する問いに本稿では答えることができなかったことも付け加えておきたい。

最後に、中尾個人のムッチャんの慰霊について触れておきたい。というのは、中尾は長年にわたって少女の慰霊の活動を続け、(本稿も含め)ムッチャンに関心を抱いた人に惜しみなく協力をしてきたが、その活動と本稿で論じた喪との間に違いがあると考えられるからである。

中尾が防空壕の少女を思い出したのは停電の夜に目が覚めて、漆黒の闇に不安が募った時だったという(中尾 1982: 41-3)。中尾は父50歳、母43歳の時に生まれた一人娘で、父の名は今村愛と言ひ、祖母は京都の洛陽教会の創設に関わったキリスト教の一家であった。戦後、家族は大分県の庄内村に開拓に入ったが、高齢であった両親にはあまりに過酷であったという。中尾は親元を離れて、京都の親類のもとで看護学校に通い、看護師になり、結婚して退職して3人の母親となった時に防空壕の少女を思い出したのだが、その少女を知るはずの両親はすでに他界していた[注16]。ムッチャンが記憶に突然、蘇った時、中尾は(恐怖ではなく)悲しみに襲われ、涙を流したという(中尾・福井 1994: 6)。

中尾は映画の原作用料をすべて寄付し(『毎日新聞』1983. 12. 22朝刊西部本社)、上映に伴う講演の依頼にも応え、ムッチャンに対する世間の関心が低下してからも、その実在をまったく疑うことなく、語り部としての活動を続けてきた。手話ミュージカル『ムッチャんの詩—原作ムッチャンに導かれて』(京町演出、ミライ・ピクチャーズ・ジャパン製作、劇団ポプラ制作、汐留シオサイトグラディート汐留2F、2019年7月24-6日)では80歳を超えた高齢にも関わらず、自費で東京まで出向き、上映後に観客に対して、ムッチャンがそれを演じた若い俳優の姿と

異なり、いかに汚れていたかを述べた上で(映画『ムッチャんの詩』の主役の俳優についても、同様の発言をしてきた[注17])、家庭内暴力や児童虐待と結びつけて観客に語った。映画の完成や平和像の建立によって、喪の仕事は終わることはなく、防空壕の少女の意味を問い続けてきたと言える。

防空壕の少女が、名前も死亡した場所も特定できず(大幅に改編されたかもしれない)、中尾の記憶だけに残った「謎めいた痕跡」(バトラー 2003: 468)だとすれば、その喪の営みは本稿で取り上げた表現活動や映画とはまったく異なる形をとることになる。中尾がムッチャンを見たのは疎開先の防空壕のわずかな明かりのなかであり、周囲の人たちの記憶を集めても、人生の断片さえ浮かんでこない。それは空襲で身元不明の骨となった人たち、貧困のため身元を隠して売春に従事し、殺害、遺棄された女性たち、家庭内暴力で命を落とした子どもたちも同じである。一人の女性の記憶に亡霊のようにまわりついて、出現するしかない、あるいは歴史から抹消された(喪失そのもの喪失した)死者に対するメランコリーとしての喪を論じたのがバトラーである。彼女は人間性に対する暴力による喪失は乗り越え不可能であり、その喪はメランコリー特有の表現を求め、さまざまな喪失と響き合い、喪失の(共同体ならざる)共同体を作り出すという(バトラー 2003: 468)。そして、ウォルター・ベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』におけるバロック悲劇論を参照し、「比喩形象的、空間的、同時的」な特徴を持つ、パントマイムが一つの例として持ち出される(バトラー 2003: 469-70)。その動きは進歩史観に基づく歴史に対する指示対象をもつことなく、歴史から排除された人たちの喪失と振動しあう。それは本稿で取り上げた哀悼を伴う表現活動とは異なるメランコリーの表現の可能性だと言える(メランコリーには喪失対象の認識不可能性があり、喪と違って、そのイメージと意味を固定しつづけることはできない)。今日まで断念することのない、ムッチャンに対する中尾の慰霊活動は、時代や国境を超えた名もなき犠牲者に対する慰霊としての可能性を拓くものであると言えるだろう。

【注】

[注1] 新聞への読者投稿(『朝日新聞』1989. 5. 5朝刊；

1990. 8. 15朝刊)では、映画や小説の物語内容と重ね合わせる形で投稿者の戦争体験や戦争に対する考えが記されており、映画を事実として、あるいは少なくともこのような兄妹が存在したことを前提にしている。小説に対する一般読者の感想文も同様であり(石上1974)、さらには読売新聞の特集記事では、「やっと生き残った幼い妹と生活するが、妹は三ヶ月目に栄養失調でなくなり、このぬきさしならぬ被災体験が「火垂るの墓」の原型として存在している」(『読売新聞』1970. 11. 29朝刊)とあり、記事の冒頭には「養父母を失い」という小見出しが付けられている。この養母は戦後も生存していたとされる(清水1987: 110)。

[注2] 本稿では、行動やものと言語を区別しないエルネスト・ラクラウとジャンタル・ムフによる言説の定義に従う(藤田2019: 87)。言説は(決して実現しないが)全体性(整合性)を志向し、シニフィアン、行動、ものなどを差異化し、それぞれに意味を与えるが、その関係は極めて流動的である(また、言説は複数同時に存在し、政治的対立を生み出すことがある)。映画鑑賞や研究集会、学校といった他者が存在し、儀式性を伴う場における情動的な反応は、他の反応と区別され、特定の言語(シニフィアン)と結びつき、その反応に意味を与えるとともに、言語間に新たな関係を築く契機にもなる(また、自然的な反応と思われる情動的な反応が特定の時代、社会において現れることは、それが言説によって生み出される側面を示す)。こうした言語、行動、もの間の関係性やその関係性を生み出す政治的な作用だけでなく、(個人的な体験である)愛する人の喪失に関する精神分析学は、そうした関係性が個人的な内面に与える作用も考察する。

[注3] 本稿では戦没者という時、戦死者と区別せずに、軍人、軍属、民間人を含めて考える。総動員体制下では民間人も戦争に関与したのであり、戦争への関与という点で軍人、軍属と明確に区別できず、戦没者が純然たる犠牲者、被害者であったとその遺族が慰霊の場で公言できる場合は多くなかったと思われるからである(ここでは原爆の犠牲者については扱わないこととする)。また当時の国民の多くが太平洋戦争の緒戦での勝利のニュースに歓喜・熱狂したことに対する記憶を持つ人が多かったと思われる。

[注4] 親子映画を全国的な運動にすることを目的に組織された親子映画運動推進連絡会は子どもを守る会、東京都教職員組合、東京母親連絡会と、共同映画を幹事団体として1967年に発足し(五十嵐1985: 29)、「実質的には、教職員組合運動の一

環」(川辺1979: 144)としての性格を帯びていた。しかし、組織に依存するのではなく、個人が大きな役割を果たした例も横浜市戸塚区や東久留米市といった郊外の新興住宅地でみられた。ただし、彼らは平和、人権、環境、教科書問題では革新系政党の政策を支持する人たちであり、「市民」という対抗的な政治勢力であったと言える。

[注5] 共同映画は1966年に親子映画向けの配給を開始し、第1作から第10作まで製作年順に数字を割り当てて親子映画をシリーズ化した。日活(児童映画)や映画センター(全国連絡会議)などの参入に加えて、「推進連絡会」を発展的に解消して73年に誕生した親子映画東京連絡会が共同映画から自立し、他の配給会社からも映画を調達し始めたこともあり(五十嵐1985: 29)、第10作『教室205号』(1974)を最後として、それ以降は数字が振られることはなかった。『猫は生きている』は映画センターによる配給である。共同映画と映画センターの歴史と両社の関係については藤田(2016)を参照のこと。

[注6] 2016年から2019年にかけて断続的に行った共同映画と群馬県教職員組合文化部の関係者などに行った聞き取り調査に基づく。『猫は生きている』は大映労働組合と映画センターとの共同製作作品であり、その製作意図は「映画資本の利潤追求と反動的な文化支配の手段としての映画づくりと対決」した「大映闘争の成果」(映画センター1975: 3)とされた。こうした闘争の映画としての製作意図と、母と子ども3人の喪失という物語内容に齟齬が生じているように思われ、機関誌にも戦争表象や戦没者の喪に対する言説的な変化をみることができる。

[注7] 変化(断層)を論じるとすれば、それ以前の言説と比較することが求められる。親子映画においては民衆の団結と権力者(怪物)に対する闘争とその勝利といった物語内容、日本民族の伝統と結びつく「民話」への関心などがあり、当時の日本共産党の言説と重なるが、本稿で注目するのは、戦没者の喪が排除されていたことである。詳細は別稿で論じることとする。

[注8] 石子が挙げた十指にみえない映画とは『原爆の子』(1952)、『ひろしま』(1953)、『二十四の瞳』(1954)、『異母兄弟』(1957)、『キムとイサム』(1959)、『みんなわが子』(1963)、『海軍特別少年兵』(1972)、『時計は生きていた』(1973)である。このなかで原爆の映画を除き、また子どもが主人公で、子どもの第二次世界大戦の喪失とその哀悼を主題とした映画は『海軍特別少年兵』(1972)だけであり、1970年以降の作品である(『みんなわが子』にお

いては子どもが主人公で、疎開中の子どもの喪失が扱われているが、その哀悼は最後に否定される).

[注9] 太平洋戦争に関する映画を扱う時、原爆とそれ以外の戦没死を区別する必要がある、1970年代半ばの親子映画にみられた言説的な変化に注目するために、本稿では原爆についてはあえて触れていない。恐怖と差別が作用した原爆の言説の特殊性については、藤田(2019)を参照のこと。

[注10] 民俗学者の坂本要は1970年から「鎮魂」という語の使用が増え、「80年代に爆発的に鎮魂に関する本が増え」とし、そうした鎮魂という語をめぐる状況を「鎮魂ブーム」と呼んだ(坂本2011:50)。ムッチャン悲話でも使われたこの語の使用の急増は、新たな戦没者の喪の言説と宗教性との結びつきを示す。

[注11] テレビやラジオでの報道も行われたが、新聞報道がはるかに多かった。新聞はムッチャンに関する一般人の活動を報道し、その報道を通して参加者はその活動の意義を再認識し、活動を継続させる力になったり、他の活動を誘発したりという形で、ムッチャンに関する活動の〈場〉を提供したといえる。また、一般読者が戦争における喪失体験を語り、哀悼を行う〈場〉にもなった。こうした点で新聞メディアはテレビやラジオといったメディアとの違いを示すと思われる。

[注12] バトラーによれば、異性愛という制度は同性愛の禁止という社会的規範により、同性の親に対する愛情を喪失したことを認識できず、喪失を喪失するメランコリーの構造によって成立する。バトラーは同様の心的構造を公的な喪の禁止において、見出すことになるが、本稿では戦没者に対する哀悼が社会的(公的)な空間に現れた時期を論じるため、扱わないこととする。

[注13] 原文で使われたreparationという語の日本語訳は藤井に従った。

[注14] こうした経緯は中尾・福井(1994:94-100)に加えて、中尾氏と一芝竹夫氏の口述による。一芝氏への聴き取りは2019年4月1日に行った。

[注15] 中尾氏の口述による。聴き取りは2019年3月3日に行い、それ以降も電話、手紙、面会を通して断続的に行った。

[注16] 中尾氏の口述による。

[注17] 同上。

【文 献】

赤澤史朗, 2003, 「戦後日本における戦没者の「慰霊」と追悼」『立命館大学人文科学研究紀要』82:117-33。
———, 2005, 『靖国神社—せめぎ合う〈戦没者追悼

のゆくえ』岩波書店。

Anderson, Benedict, 1983, *Imagined Community: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso. (白石さや・白石隆訳, 1997, 『増補版 想像の共同体—ナショナリズムの起源と流行』NTT出版。)

伴和夫, 1990, 「防空壕の少女の死「ムッチャン物語」」, 正慶岩雄編『平和教育実践11 英語と平和』桐書房。

Butler, Judith, 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, NY: Routledge. (竹村和子訳, 1999, 『ジェンダー・トラブル—フェミニズムとアイデンティティの攪乱』青土社。)

———, 1997, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford: Stanford University Press. (佐藤嘉幸・清水和子訳, 2012, 『権力の心的な生—主体化=服従化に関する諸理論』月曜社。)

———, 1998, "Moral Sadism and Doubting One's Own Love: Kleinian Reflections on Melancholia," John and Lyndsey Stonebridge ed., *Reading Melanie Klein*, 175-84.

———, 2003, "Afterward: After Loss, What Then?," Eng, David L and David Kazanjian ed., *Loss: the Politics of Mourning*, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 467-73.

映画センター全国連絡会議, 1975, 「製作の意図」『機関誌 映画センター』28:3.

———, 1976, 「映画界の動き」『機関誌 映画センター』44:7-8.

Freud, Sigmund, 1917, "Trauer und Melancholie," *Internationale Zeitschrift für arzriche Psychoanalyse* 4, 288-301. (中山元訳, 2008, 「喪とメランコリー」『人はなぜ戦争をするのか—エロスとタナトス』光文社, 99-136。)

———, 1923, *Das Ich und das Es*, Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. (中山元訳, 2016, 「自我とエス」『自我論集』筑摩書房, 203-72。)

福井逸治, 1977, 「「33回忌の夏」過ぎ去って」『毎日新聞』8月26日朝刊大阪本社版, 7.

———, 1982a, 「記者の目「戦争の悲劇」で済まぬ「ムッチャン」の死」『毎日新聞』1月23日朝刊, 5.

———, 1982b, 「戦争は嫌だ!! 防空ごうで独り死んだ「ムッチャン」に託す願い 記念像建立に借金続々 幼児からおばあちゃんまで」『毎日新聞』5月12日夕刊, 3.

———, 1982c, 「記者の目 防空ごうの少女ムッチャンの身元を知っている「ウサミさん」を捜して!!」『毎日新聞』8月28日朝刊, 5.

———, 1983, 「防空ごうの少女 追跡調査1年余ほのかに見えたあのムッチャン最後の影 身元ついに確認できず 天涯孤独で旅立った?」『毎日新聞』7月14日朝刊, 5.

———, 1997, 「この夏、あなたは悲しみに耐えられるか」『毎日新聞』8月4日夕刊, 大阪本社版, 2-3.

- , 2003, 『ムッチャんに学ぶ「戦争と平和」』近代文芸社.
- 藤井あゆみ, 2019, 『メランコリーのゆくえ—フロイトの欲動論からクラインの対象論へ』水声社.
- 藤田修平, 2016, 「親子映画と非劇場映画の新しい観客—共同映画と映画センター」『映画研究』11: 22-38.
- , 2019, 「『運動』の映画をめぐる—10フィート運動と「市民」の言説」『映像学』101: 69-91.
- Goldman, Susan, 1982, 尾田長編／中尾町子原作 *Mutchan* 山口書店.
- 『火垂るの墓』, 1988, 新潮社製作, 高畑勲監督 (DVD, 2000, ワーナー・ホーム・ビデオ).
- 堀川弘通, 1985, 「あとがき」, 関西共同映画社編『シナリオ ムッチャんの詩』, 155-57.
- 五十嵐好孝, 1985, 「親子映画運動はもうすぐ二十歳」『子どもの文化』17(3/4): 28-30.
- 今村修, 1972, 「覚書・「銃後」の戦争責任—空襲体験記録運動の中で」『思想の科学』6(10): 101-5.
- 石上ゆかり, 1974, 「グループ読書の記録 優秀作品三編—読売新聞社賞『火垂るの墓』(自由選択図書)」『読売新聞』1974年10月12日朝刊, 6.
- 石子順, 1974, 「児童文学のなかの十五年戦争」『文化評論』新日本出版社, 159: 53-68.
- Klein, Melanie, 1935, "A Contribution to the Psychogenesis of Manic-Depressive States," *International Journal of Psycho-Analysis*, 16: 145-74. (西園昌久・牛島定信編訳, 1983, 「躁うつ状態の心因論に関する寄与」『メラニー・クライン著作集3』誠信書房, 21-54.)
- , 1940, "Mourning and its Relation to Manic-Depressive States," *The International Journal of Psychoanalysis*, 21: 125-53. (西園昌久・牛島定信編訳, 1983, 「喪とその躁うつ状態との関係」『メラニー・クライン著作集3』誠信書房, 123-55.)
- , 1948, "A Contribution to the Theory of Anxiety and Guilt," *The International Journal of Psychoanalysis*, 29: 114-23. (小此木啓吾・岩崎徹也編訳, 1985, 「不安と罪悪感の理論について」『メラニー・クライン著作4』誠信書房, 33-54.)
- 川辺重彦, 井上節子, 岩佐京子, 金田茂郎, 小山奎子, 広瀬恒子, 1979, 親子映画東京連絡会編「座談会・親子映画運動のめざすもの」『親子映画の本』合同出版, 136-82.
- 神戸空襲を記録する会, 1972, 『神戸大空襲』のじぎく文庫.
- 小森名津, 1985, 関西共同映画社編『シナリオ ムッチャんの詩』水曜社.
- Likierman, Meira, 2001, *Melanie Klein: Her Life and Work*, NY: Continuum. (飛谷渉訳, 2014, 『新釈メラニー・クライン』岩崎学術出版社.)
- 松田昭三, 1983, 「ムッチャん」『鯉のいる村・ムッチャん—松田昭三シナリオ集』審美社, 193-279.
- 松浦総三, 1968, 「書かれざる東京大空襲」『文藝春秋』46(3): 146-56.
- 『ムッチャんの詩』, 1985, 関西共同映画社, 堀川弘通監督, DVD (DVD製作年不記載).
- 中尾町子, 1982, 『ムッチャんの詩』みき書房.
- 中尾町子・福井逸治, 1994, 『ムッチャんに導かれて—主婦と記者が歩んだ平和への旅』みき書房.
- Napier, Susan J, 2000, *Anime from Akira to Princess Mononoke: Experiencing Contemporary Japanese Animation*, New York: Palgrave. (神山京子訳, 2002, ネイピア, スーザン・J『現代日本のアニメー「Akira」から「千と千尋の神隠し」まで』中央公論新社.)
- 日本民間教育研究団体連絡会, 1985, 『みんなで作る教育—日本民間教育研究団体のしおり』.
- 尾田長, 1983, 「防空壕で死んだ少女 ムッチャん」『平和教育のための脚本集—平和教育資料集・その2』兵庫県教育センター, 1-15.
- 大分市, 1984, 『ムッチャん平和祭—ムッチャん平和像建立1周年記念』.
- 大分市秘書広聴室広聴広報課, 1983, 「カメラアングル」『市報おおいだ』892 (昭和58年9月1日号): 6.
- 坂本要, 2011, 「『鎮魂』語の近代—「鎮魂」語疑義考その1」『比較民俗研究』25: 44-54.
- 清水節治, 1987, 「「戦災孤児」の神話: 「火垂るの墓」とその作者」『日本文学誌要』法政大学国文学会, 36: 104-113.
- 高畑勲, 1991, 『映画を作りながら考えたこと』徳間書店.
- 武田喜明, 1982, 「よみがえったムッチャん」, 中尾町子原案／中川正文, 文／四国五郎, 絵『ムッチャん』山口書店, 最終頁.
- 鶴飼真, 1991, 「火垂るの墓 野坂昭如 (文学の風景 兵庫探訪: 1)」『朝日新聞』1991年9月22日朝刊兵庫版.
- 柳田国男, 1946, 『先祖の話』, 伊藤幹治・後藤総一郎編, 1998, 『柳田国男全集15』筑摩書房, 8-150.
- 米山リサ, 2005, 『広島記憶のポリテクス』岩波書店.
- 中尾町子氏, 一芝竹夫氏 (関西共同映画社代表取締役), 武田喜明氏 (元天王寺高校教諭), 須賀克文氏 (元大分放送記者), 奥西正史氏 (新英語教育研究会〔新英研〕全国常任委員), 尾田千賀子氏には聞き取り調査や文献資料の提供を通して, ご協力をいただきました. 心より感謝申し上げます. 本稿は2019年日本映像学会の発表に基づき, JSPS 科研費15K02204の助成を受けています.