



Title	軍艦の名前：『この世界の片隅に』における 記憶する現在 と不在の兄たち
Author(s)	西村, 龍一
Citation	国際広報メディア・観光学ジャーナル, 31, 93-107
Issue Date	2020-12-17
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/80358
Type	bulletin (article)
File Information	08_Nishimura.pdf



[Instructions for use](#)

軍艦の名前

— 『この世界の片隅に』 における 〈記憶する現在〉 と不在の兄たち

北海道大学メディア・コミュニケーション研究院 教授
西村 龍一

Names of Warships — “Memorizing Now” and Absent Brothers in *In This Corner of The World*

NISHIMURA Ryuichi

abstract

This essay analyzes *In This Corner of The World* (both the original manga and the anime version), focusing on the role of “memorizing now”. This work is very successful in depicting truly daily life in wartime Japan. The protagonist Suzu represents “memorizing now” through her act of drawing things and gives the meta-structure to the work.

The little girl Harumi who tells Suzu names of warships in Kure Port that she could hardly know at that time mediates the continuity between innocent citizens and military. Absent and invisible brothers who taught her those names and also connect Suzu to her husband Shusaku function as the presentness itself of “memorizing now”. They are the limit of depicting=memorizing the past, bring about a tragic death to Haruim and deprive Suzu of her drawing right hand.

1 はじめに

当初は制作資金もクラウドファンディングで集めるところからスタートしたアニメ映画『この世界の片隅に』は、2016年11月に公開されると批評家にこれまで見られなかったようなアニメとしてそのクオリティーが絶賛され、観客にも予想を遙かに超えて受け入れられた。2019年12月に公開されたその拡大版は、新天皇一家を試写会に迎え、監督の片淵須直と声優ののんが解説する様がニュース放映されるなど、一種国民アニメ的な立ち位置を獲得しつつあるように見える。先の大戦を描いたアニメとしては、すでに『はだしのゲン』や『火垂るの墓』と肩を並べる存在になったといっている。

このアニメの原作はこの史代による同名のマンガで、2006年から2009年にかけて『漫画アクション』誌に連載された²。アニメ映画もマンガ原作も、その評価はおおむね、主人公すずの視点から大戦中の日常生活の記憶、すなわち「この世界の片隅」を、これまでになかったほどていねいに描き出したということを中心にしている。そのことに異論はないのだが、その「片隅」が、具体的なトポスとしてはそれほど片隅でもない特権的な場所であることは、それほどこの作品に対する批評や論のテーマにはなっていない。すなわちそれは最初の原爆が落とされた広島であり、そして何よりも帝国海軍の本拠地であった呉である。本論は『この世界の片隅に』のマンガ原作とアニメ版の双方を往還しつつ（本論の多くの箇所ではたとえば「作品」という呼び方で両者を同一のものとして捉えている）、主として両者のこの「片隅」として構成される、戦争記憶の特殊性に焦点を当てるものである。

▶1 DVD『この世界の片隅に』バンダイビジュアル、2017年

▶2 本論は、この史代『この世界の片隅に』双葉社、上2008年、中2008年、下2009年の単行本に基づく。

2 絵を描くこと、記憶すること

主人公すずは絵を描くのが得意な少女として登場する。物語の登場人物であるすずが絵を描く行為は、そのすずを含めた『この世界の片隅に』という作品のマンガやアニメの絵を描く行為と重ね合わせられる。すなわち「すずにとっての絵を描くという行為は、そのまま、アニメーションのメタ構造であり、実際にすずの魔法の「右手」は、アニメーターの手であるかのような演出がたびたびなされる³のである。物語の冒頭で広島のおつかいに出たすずは、不思議な「ばけもん」にさらわれそうになる。「ばけもん」の籠の中に放り込まれたすずは、そこで後に夫になるまだ少年時代の周作に出会うことになるのだが、この重要なエピソードは、マンガ原作ではすずの白日夢のような経験であるのに対して、アニメ版ではすずがそれを妹のすみに絵に描いて語っていて、それがそのまま映画全編のオープニングソングに移行す

▶3 杉田俊介『戦争と虚構』作品社、2017年、131頁

るという仕掛けになっている。

次に来るメタ構造を用いた重要なエピソードは、マンガでは「波のうさぎ」(上34)と名づけられた回で、小学生のすずと同級生の男子水原の心の交流を描いた回である。すずが学校の写生の宿題を片付け、焚き付けの落ち葉を拾うために海の見える雑木林の丘に登ると、そこには画材を放り出し、海を眺めてたたずむ水原の背中が目に入る。水原は正月の海難事故で海軍兵学校に通う兄を亡くし、ショックで飲んだくれる両親の待つ家に帰るに帰れないのである。すずは水原にかわって、彼の言う「このつまらん海」(上44)を描いてやる。このシーンだが、マンガではマンガのコマがそのまま、すずがその上に絵を描こうとしている物体としてのスケッチブックになぞらえられる。コマに描かれたすずの手の影が、スケッチブックとして表象されたコマの上に描かれたり、コマの端がスケッチブックとしてめくられて描かれたりする。すずが描く海の絵には、海を見てこちらに背を向けている水原も描かれる。ただしそれまでのコマとはタッチが異なり、筆あるいは点描が用いられる。最後に水原は礼を言って完成したスケッチを脇に抱えて帰るが、その水原の帰り姿が、先の海の絵のコマと同じ構図、同じタッチの別のコマに、それを見ているすずの横向きの絵と共に示される。アニメでは同様のことが、画が運動することに加え、色調の差異によってさらに際立たせられるセル画と水彩画のタッチの差異によって、いっそう劇的に提示されている。水彩画に描かれていた水原は、水彩画の中の存在のまま絵の奥に歩み去って行く。それを見ている絵の中のすずは、彼女だけがセル画的な輪郭線の画であることで、絵の外と内に同時にいるメタ的な存在であることを鮮やかに示している。

絵を描くすずによって遂行される作品のこうしたメタ的構造が、記憶と密接に関係していることを示すのが、昭和19年3月、すずが呉の北条家に嫁入り後はじめて実家の広島に帰省し、広島の街を写生するエピソードである。アニメでは画面いっぱいに映された画用紙に、次第に丸屋根をいただいた建物が鉛筆でスケッチされて浮かび上がり、やがて画用紙が下に下げられると、その陰に隠れていた本体、広島産業奨励館、すなわち現在の原爆ドームが、スケッチとまったく同じ形と大きさで、ただしカラーで現われる。すずは再び画用紙で建物を隠して写生を続けるが、どうやら今度は産業奨励館とは川をはさんだ右手前に、建物をスケッチする自分自身の姿を描いているのである。街をスケッチしたすずは最後につぶやく。「さようなら、さようなら広島」(上104)と。

すずの最後の言葉は、広島から楽に日帰りできる呉に嫁入りした、20歳にならない女性の言葉としてはあまりにも大仰だろう。〈私たち〉は当然この言葉を、間もなく原爆によって破壊され、今はあの原爆ドームとしてしか見ることができなくなる広島産業奨励館に向けられた言葉として、すなわち原爆で壊滅する運命にある在りし日の広島の街への惜別の言葉として聞くはずである。〈私たち〉はしかしこのシーンで産業奨励館を、たんに記録として、たとえば写真として見ているのではない。〈私たち〉はアニメの中にカラーで登場する産業奨励館が、間もなくその姿を永遠に失うことを知っている。なぜなら〈私たち〉の集合的記憶には、あの原爆ドームの姿がまごうことなく刻

まれているからである。〈私たち〉はだからこそ、カラーの産業奨励館の〈絵〉を、そっくりそのまま鉛筆でスケッチしてその姿を記憶にとどめようとする。そして言う、「さようなら、広島」と。だが作者たちはそもそもそのような記憶のプロセスをはじめのために、産業奨励館の記録＝写真から、物語の中の産業奨励館の絵を描いたのである。

このような〈私たち〉を、ここで〈記憶する現在〉と呼ぶことにする。〈記憶する現在〉は、すでに記憶されている事柄から無意識に出発しつつ、いま改めてなにごとかを記憶に留めようとしている〈現在〉である。絵を描くすずは作品のメタ構造において、そうした〈私たち〉になりかわって過去を記憶しようとするのであり、そのことで二重化された一種矛盾した存在なのだ。絵を描くすずは、物語の設定としてのすずが知り得なかったこと、その時点では記憶していないことを記憶しているがゆえに、産業奨励館を記憶しようとして絵を描くのである。ということはしかし、そうした〈私たち〉であるすずを〈私たち〉自身が見ているとき（ちょうど産業奨励館を描くすずが、そこに絵を描くすず自身を描くように）、〈私たち〉は記憶される過去と同時にそれを〈記憶する現在〉そのものを、すずに象徴される物語内の存在として、演出され客体化された形で見させられてもいるはずである。

3 | キャラクターたちが 見せるものと見せないもの

マンガ原作者のこうのは、「私、お涙頂戴嫌いなんですよ」⁴といい、この作品で戦時下を描くのに「当事者からのみえ方」⁵に固執したという。またアニメ版監督の片淵は「すずさんという人が本当に実在していた人なんだ」と信じてもらうために、「舞台となった場所をできるだけ調べて背景に実在感をはっきり出す」と同時に、キャラクターの動きについても今までの日本のアニメーションとは違い「動き自体にもっと自然な日常感を出そうと」⁶したと述べる。戦時下の日常生活、その「片隅」を、できるだけ往時の視点に忠実に自然主義的に描き出すという作者たちの意図は、〈記憶する現在〉とどういう関係にあるだろうか。

それを考えるもっとも大きな視覚的な前提は、キャラクターたちの造形とその運動だろう。年齢と無関係に作品のキャラクターたちは、一方でおしなべて頭でっかちの子供のような頭身に描かれ、他方で手と足が大きく指も太い。後者は『君の名は。』のような現代のアニメでの、キャラクターたちの手や足の小ささと比べればわかるのだが、『この世界』のキャラクターたちが箸や針を使う指の動き、下駄を履いてしゃがんでいるときの足指の反りといったものは、彼女／彼たちの道具を介した日常との強い結びつきを鮮やかに可視化している。たとえば『君の名は。』の主人公三葉にも、祖母から糸のつむぎかたを教わる場面がある。だがその手の動きは、印象的なポイントとポイントを強調しつつ、その間をてきぱきと移行する典型的なアニメ的運動（「パ

- ▶4 こうの史代×西島大介「片隅より愛をこめて」、『ユリイカ 特集こうの史代』ユリイカ2016年11月号、青土社、2016年、34頁
- ▶5 同上、36頁
- ▶6 片淵須直「すずさんの実在感を支えるための3つの要素」、『この世界の片隅に 劇場アニメ公式ガイドブック』双葉社、2016年、90頁

▶7 同上、90頁

▶8 この点については細間宏通の詳細な分析がある。細間宏通『二つの「この世界の片隅に」マンガ、アニメーションの声と動作』青土社、2017年、120-125頁参照

パツと動かすかっこよさ』と片淵はいう)であって、すずのゆっくりとした、コマの中割を重視する道具と人との密接な結びつきを感じさせる運動ではない⁸。現在アニメでよく目にする、『この世界の片隅に』のそれとは対極的な指と道具の関係は、スマホの画面上を目にも止まらぬ早さで動いて入力したり、次へ次へとスクロールしたりする指の動きだろう。その意味でこの作品は、かつての人々の身体と日常との関係を見事に、しかし〈現在〉とは敢えて対極にあるもののように描き出している。

その一方でここでは、私たちがこのように細密に描き出された戦時下の日常において、見ることを予期するであろうものを見ることできない。つまりこうのが言う「当事者からのみえ方」が排除しているもの、それは戦争という時代の〈貧しさ〉あるいは〈暗さ〉だ。ここで〈貧しさ〉という言葉で言いたいものは、けっしてたんなる生活の物質的な窮乏のことではない。そうした窮乏ならばこの作品は、マンガやアニメとしてはこれまで見たことがないほど細かに描き出しているだろう。また時代の〈暗さ〉とは、たんに空襲に備えたり軍事教練を受けたりすることではない。これもまた作品は細かに描き出している。ここにはないものはいわば「欲しがりません、勝つまでは」である。つまり窮乏と軍国主義イデオロギーの結合が、日常を圧迫したであろう〈貧しさ〉や〈暗さ〉である。

すずが食糧難に迫られて、楠木正成が発明したとされる「素晴らしく増ゆる飯の炊き方」である「楠公飯」(上117)を作ってみるエピソードがある。膨れ上がった米を見て、北条家の人々はいつもよりご飯が多いと喜ぶが、一口食べてそのまずさに固まってしまう。義母が後から「あれを喜んで召し上がる楠木公という人はほんまの豪傑なんやろうね……」(上120)という感想をオチとしてつぶやくことで、このエピソードは締めくくられる。

潜在的にはここに軍国主義イデオロギーへの批判があることは疑いない。なにせ「節米」を説くのは、天皇の忠臣としてかつて喧伝された楠木正成であり、そこには「大日本帝国の利器、火なしコンロ」(上118)まで登場するのだ。だがこのエピソード全体には、そうした批判よりは戦時食のハウツーものとも呼びたくなるような趣が強い(「楠公飯」の前に、はこべやたんぼぼを使った別の戦時食の調理が紹介されるからなおさらである)。そして何よりも、これら窮乏した食事はけっして〈貧しい〉ものには見えないのだ。なぜならたとえそれがまずいものだとしても、それを食べている北条家の人々は、そうした窮乏した食事の反復を日々強いられていることから来る、ささくれ立つ気持ちのようなもの、精神的な荒廃や〈暗さ〉をまったく示さないからだ。逆に私たちが特にアニメ版で目にするのは、すずがそれを調理するプロセスにおいて示す、人と道具との緩やかで確実な、豊かな結びつきなのである。つまりはここにはたしかに戦時中の食料の窮乏があり、他方にたしかに軍国主義的イデオロギーがあるのだが、その両者の結合が人々の心におよぼすであろう〈貧しさ〉や〈暗さ〉が、目に見えるものとしては直接に描かれていないのである。

そうした意味での〈貧しさ〉や〈暗さ〉がないこと、それが『この世界の片隅に』が戦争アニメないし反戦アニメとして圧倒的に受け入れられた新し

さなのだろう。ここでそうした欠落を、戦時下の実情に照応しないもの、あるいは実情に対して無批判なものとして単純に批判したいのではない。逆に『はだしのゲン』なり『火垂るの墓』のほうが、〈貧しさ〉や〈暗さ〉を、窮乏とイデオロギーの結合が際立たせる庶民の日常における貧富の差として、強調しすぎてきたとも言えそうに思われるからだ。別の見方をすれば、この作品の戦争への批判の重点は、それとして見えているものではなく、見えているものから見せられなかったものを考えさせることに置かれているように思えるのである。

すずの兄で浦野家の長男である要一（「鬼いちゃん」）が戦死し、遺骨が納められた箱をすずと周作を含めた浦野家が受け取るエピソードがある。「帰還英霊合同慰霊祭」で麗々しく渡された箱の中には、実は何の変哲もない一個の小石しか入ってはず、すずの妹のすみは思わず「鬼いちゃんの……脳みそ……？」（中104）というギャグのような言葉を口にする。原作では連載のその前の回が、「伊勢の神風、敵国降伏」（中91）で始まり「すぐれた国柄、世界が仰ぐ」（中98）で終わる、マンガのキャラクターたちの一コマ図解による「愛国いろはかるた」になっている。したがってこれを単行本で連続した形で読めば、ここには軍国主義イデオロギーとその実態の解離への痛烈な批判があるようにも考えられる。その場合、すずの母親が漏らす「やれやれ、寒い中よびつけられて、だいいちあの要一がそうそう死ぬもんかね」（中105）というつぶやきも、あるいは呉への帰り道で勃発するすずと周作のほとんど初めての夫婦喧嘩も、戦時下の社会によって抑圧され可視化されることのない彼らの鬱屈した感情の、せめてもの発露であるようにも思われる。

しかしそうした解釈とはまったく反対に、ここには、すなわち目に見えるものとしては、そうした批判はないのだと言うこともできるだろう。「愛国いろはかるた」と遺骨の返還のエピソードは、単行本ではなく連載マンガとして読んでいた読者にとっては、それぞれが別の号の雑誌に掲載されていたのであり、前者が戦時中の愛国教育、後者が遺骨返還の実態、という独立した戦時社会のハウツーもののように読める（かつアニメでは、前者の愛国かるた紹介はアニメというメディアに向かないのではぶかれている）。母親の感想はたんに子の無事にすがりつきたい母親の自然な心境だろうし、すずと周作の夫婦喧嘩の直接のきっかけは、すず・周作・水原の三角関係によるものである。

〈記憶する現在〉は戦時下の日常をどのようなものとして記憶しようとしているのか。呉と広島、戦争への緩やかな加担と戦争の唐突で破局的な犠牲が場所として選ばれ、また窮乏する生活と軍国主義イデオロギーがハウツー的なトピックとして同列に配されるとき、道具を介して生活と緩やかにしかし確実に連帯するキャラクターたちの身体は、戦争という異常事態さえも現代が喪失した生活のリズムのなかに包摂していたものとして記憶されようとしているように見える。そしてそうした包摂においては、窮乏とイデオロギーとの結合はそもそも思考されてさえない、つまりはそうした思考の欠如において、キャラクターたちは確実に動く手や足とは裏腹に、子供のような頭身や表情を与えられているように見える。それは見方を変えれば、〈記憶する

現在)が過去に対して払う敬意、安易に価値判断はしないという敬意なのかもしれない。

だがそうした包摂の裂け目から噴き出すようにして、〈記憶する現在〉がそのように過去を記憶しようとする前提として有していたもの、すなわち〈現在〉が、あたかも目に見える作品の背後に隠され思考されるべきである、キャラクターたちの抑圧された心や戦争への激しい批判と共鳴するかのように見えてくる。根本的にはここに作品のメタ構造の意味があり、主人公すずの二重化された存在の意味があるといっている。すなわち過去の物語の登場人物としてのすずと、過去を絵に描く〈記憶する現在〉としてのすずの二重性である。

4 | 介入する〈現在〉—玉音放送と太極旗

そうしたすずの二重性は、8月15日の敗戦の日のエピソードにもっとも明瞭に現われている。玉音放送で敗戦を知ったすずは、北条家の他のメンバーが疲れた表情でそれを受け入れるのとは対照的に「最後のひとりまで戦うんじゃないかなかったかね?」「うちはこんなん納得できん!」(下92)と家の外に出て行く。しかしそこで一軒の家に掲げられた太極旗を見たすずは「暴力で従えとつたいう事か。じゃけえ暴力に屈するいう事かね。それがこの国の正体かね。うちも知らんまま死にたかったなあ」(下94-95)と大泣きする。以上がマンガ原作である。だがアニメでは最後のすずのセリフは「海の向こうから来たお米、大豆、そんなもんでできとるんじゃないなあ、うちは。じゃけえ暴力にも屈せんとならんとかね。ああ何も考えん、ぼうとしたうちのまま死にたかったな」というように大きく変更されている。

この変更について監督の片淵は「僕はもっとすずさんが実感できるもので、自分たちが振った暴力のことを認識するべきだと思ったんですね。彼女は毎日食卓を整える主婦なので、食べ物はどこから来ていたのかということを知っている立場なんです。だから自分たちがやってきたものを、食べるものを通して本当に根拠のあることとして言えるのではないかなと思ったんです」⁹と説明している。だが片淵のこの説明はとうてい納得できるものではない。かりにすずが「主婦」として朝鮮からの輸入米の多さに気がついていても(朝鮮米がそれと分かる形で売られていたかどうか疑わしいが)、どうして輸入米の背後に米軍の空襲と相殺されるほどの「暴力」が存在していると、同じ「主婦」が認識できるのだろうか。だがよく見ると、そもそもアニメ版の台詞に米の輸入が「暴力」によって強制されたものだということなどはどこにもないのである。アニメ版は、大日本帝国が植民地朝鮮に暴力をふるったという直接的な表現を避けているのであり、関連して原作にあった「この国から正義が飛び去って行く」(下93)という一行も削除してしまった。そうする単純明快な理由は、政治的にできるだけ刺激的な表現を避け、映画を多くの観客に見て欲しかったからだ、と考えても、あながち間違いではない

▶9 「片淵須直監督 & 町山智浩さん トークイベント2016.12.09」
<https://konosekai.jp/report/1183/>
 産経ニュース「「この世界の片隅に」をめぐる“国旗”論争 政治的意味合いを回避したあるセリフとは」
<https://www.sankei.com/premium/news/161126/prm1611260016-n3.html>

はずである。だが結果としてこのシーンでの太極旗を見てのすずの台詞は、理解に苦しむちぐはぐなものになってしまっている。

だがそれならば原作に問題はないのかと言えばそうでもない。原作のすずもやはりおかしいのである。そもそもなぜすずは、1945年8月時点で太極旗を太極旗として、すなわち植民地朝鮮の独立運動の旗であり、当時は存在していなかった韓国の国旗となる旗として、一目でわかったのだろうか¹⁰。原作にもアニメ版にも、すずのそうした認識力を暗示するような要素はどこにもないのである。どう考えても太極旗をそれとして認識しているのは、物語のキャラクターである「ぼうとした」19歳のすずではなく、〈記憶する現在〉としてアニメのメタ性を担っているすずの方なのだ。

ここでそうした〈記憶する現在〉の政治性を、加害者としての反省に立つものとして肯定的に評価する視点も、また取って付けたようなエクスキューズとして否定的に評価する視点¹¹もありうるだろう。だが作品全体の展開としては、このシーンは広島への原爆投下後からのシリアスな高潮と緊張の極点であって、このあと作品は、再び笑いやオチのある「ほのぼの日常系の萌えショートストーリー」¹²に復帰することになる。太極旗はすずのひとつの高潮、彼女の「ぼうとした」キャラクターを逸脱する高潮を相殺し、彼女をそれまでのキャラクター性に復帰させるために不可欠なシーンとして機能しているように思える。相殺された高潮とは、すずの半ばヒステリックな〈本当に最後の一人まで戦え〉である。だがその伏線はしばらく前に準備されていた。それは呉の北条家の庭の木の上にまで原爆で飛ばされてきた障子に、すずが登って寄りかかりながら「そんな暴力なんかには屈するもんかね」とつぶやくシーンだ。すずがそうつぶやきながら耳にする爆撃機の遠い爆音は、米軍の爆音であってもはや米軍のそれではないだろう。それは〈戦争〉それ自体の暴力の象徴であり、したがってそれに屈しないすずたちは、日本人である以前に〈市民〉なのだろう。ここにあるのは鬼畜米英に対峙する日本人ではなく、戦争一般の暴力に対峙する市民なのだが、しかしそのように戦争を記憶しようとすることは、他ならない〈記憶する現在〉の戦後平和主義的な認識からもたらされる行為ではないだろうか。そう理解したときに〈最後の一人まで戦え〉というすずの言葉は、むしろ国家権力の嘘に対する市民の告発なのであり、この彼女の高潮を冷ますためには、同じ位相でこれに匹敵するもうひとつの〈記憶する現在〉、すなわち太極旗が必要だった。そのように解釈したくなる。

心理的に解釈すれば、すずのヒステリックな叫びは、敗戦に至るまであまりにも多くのものを失ったにもかかわらず、その悲しみを抑圧してきた者の叫びだろう。だがその抑圧は、要一の遺骨のエピソードにも現われていたように、〈記憶する現在〉が命じたものでもあったのである。したがってすずの叫びは、〈記憶する現在〉そのものの二層性、見えるものからの戦争批判の消去と考えさせるものとしての現在の戦争批判に向けられつつ、かつその矛盾をひとりの同じキャラクターに負わせることへの抗議のようにも聞こえるのである。つまりは作品構造自体への異議申し立てのようにして、共感を誘うのだ。

▶10 「『この世界の片隅に』大ヒットに感じる不安 (8)」blog.livedoor.jp/std2g/archives/49632240.htmlでも同じ指摘がされている。

▶11 西森路代×ハン・トンヒョン「陶酔させ、誰も不快にしない「正しさ」の洗練—映画『お嬢さん』」<https://wezz-y.com/archives/43866/4>でのハンの発言

▶12 こうの×西島、前掲書、35頁での西島の発言

5 「大和」の名前と不在の兄

〈記憶する現在〉の核心には、何らかの形ですでに記憶されている過去を、改めて記憶し直そうとする欲求の現在性がある。『この世界の片隅に』においてそうした記憶の欲求は、市井の日常と戦争あるいは〈軍〉とを、対立するものというよりは連続するものとして捉えようとする。市井の人としてのすなわち、軍で働く者（夫の周作や義父の円太郎）につながり、その先は実際の軍人（水原や要一）へ、そして作品がもはや描こうとはしない、その軍人たちが戦っているのであろう戦争に消えていく。他方で破壊と死をもたらす戦争は、平和な山の向こうから群れをなして空を埋め尽くす敵機の編隊となって、ある日唐突に襲いかかってくる。戦争の真の記憶とは、後者に象徴される市井の日常と暴力の対蹠性にだけにはなく、対蹠性と連続性の並存にある。そうこの作品は、海軍の街である呉を舞台とすることで描き出しているように見える。だがはたして市井の日常と戦争とは、この作品が描いているような形で連続しているのか？

いや、この作品での市井と戦争との連続性は、むしろその対蹠性が強調されてきた記憶を塗り直そうとする〈現在〉の欲求の産物なのではないだろうか。そのことを象徴するのが、呉港に集結した軍艦の名前を、次々にそらんじてすずに教えてみせるわずか6歳の少女晴美である。無辜な子供でありまた女性であることで、〈軍〉からはもっとも遠い者の表象であるだろう少女晴美は、そうすることで被災する市民と〈軍〉との連続性を体現すると同時に、両者をそのように記憶し直そうとする〈記憶する現在〉の欲求の象徴でもあるだろう。

呉港を見晴らす高台にある北条家の畑にふと写し出され、軍艦を指さす晴美には、どこかそこだけふだんの彼女とは違った、別次元の人のような気配が漂っている。なぜこの6歳の少女は、そんなに軍艦の名前や種類に詳しいのか。説明は直ぐに与えられる。彼女はそれを「お兄さん」に教えてもらったのだ。すなわちその「お兄さん」を、実際は晴美の叔父である周作のことだと誤解するが、直ぐにそれは周作自身から、彼女の一歳年上のひ一坊のことだと教えられる。

なぜこの一連の経緯が、作品の物語の展開とそのメタ構造にとって重要な鍵なのか。それはこの物語のほとんど唯一の悲劇が、米軍が投下した時限爆弾によるこの晴美の犠牲死であり、また同じ爆発によって〈記憶する現在〉をメタ構造として体現していたすずの右手も失われるからである。そして晴美がこの爆発に巻き込まれる伏線は、彼女が下関に疎開した兄ひ一坊に、そのとき港にいた軍艦の名前を覚えてあげようと思ったからなのだ。

晴美は周作の姉である径子の娘だが、径子は嫁いだ時計屋の夫と死別し、呉市中の店も建物疎開で取り壊しにあった後、夫の家と離縁し長男のひ一坊を跡取りとして夫の家に残し、晴美だけを連れて北条の実家に戻ってくる（し

たがってひ一坊自身は物語の登場人物としては出てこない。昭和20年になって空襲が激しくなると、径子は父親の勧めに折れて、泣く泣く晴美をもひ一坊の疎開先の下関に預ける決心をして、すずも伴って市中に降りてくる。径子が切符を買うために長蛇の列に並ぶ間、すずと晴美は入院していた円太郎を見舞うのだが、その帰りに晴美は「なんの船がおりんさったか、お兄さんに教えてあげる」（下32）ために港の方へ寄り道して空襲に巻き込まれるのである。つまり晴美の安全を考え、兄と同じ街へ疎開させようとする行為が、晴美にもうすぐ会える兄へ〈軍艦の名前〉を教えて喜ばせたいという思いを引き起こし、それが結果として最初の意図とは真逆の晴美の戦災死へ通じてしまう。これは悲劇的イロニーの典型例であって、アニメ版では空襲をやりすごした晴美が、塀の破れ目から港を見ようとして爆弾に歩み寄るシーンが付け加わることで、このイロニーが強化されている。

爆発で意識を失い、生死の境をさまようすずの幻覚のシークエンスの最後で、晴美はやはり北条家の高台から、港を指さして軍艦の名前を告げている。だが爆発で命を失う直前、晴美の最後の言葉は「ねえすずさん、こんど晴美のお兄さんも描いてねえ」（下36）なのである。つまり幼い少女晴美に軍艦の名前を教えた、その人物を描くことをすずに求めたのである。すずはしかしその人物を描くことはできないだろう。なぜなら晴美の〈兄〉は、一度もこの作品に登場せず、すずに会ってもいないからだ。そして晴美のリクエストと同時に、描くことで記憶する装置としてのすずの右手は失われる。あるいは物語上の人物としてのすずから切り離され解放されるのである。

不在の兄として物語の中に登場することがない晴美の兄は、〈記憶する現在〉のその現在性、あるいは現在の記憶の欲求そのものだと考えられるだろう。作品全体にメタ構造を与えるすずの絵を描く右手はむろん、物語の内外を出入りする〈記憶する現在〉なのだが、しかしそれはあくまで作中人物のすずの右手であることで、すでに記憶されたものに基づきつつも、過去をいわばありのままに描き記憶しようとするのを離れることはない。その意味で〈記憶する現在〉は、その現在性それじたいを描き出すことを禁じられているのである。物語上のすずは、会ったことがない晴美の兄を描くように要請され、しかもその要請と同時に右手を失ってしまう。つまりは軍艦の名前を教えることで、〈軍〉からもっとも遠い無辜の少女を〈軍〉と連続したものとして記憶させようとするその〈兄〉、その記憶の欲求の現在性を可視化することを禁じられるのだ。それが作品の悲劇の、いわば形而上的な構造であるように思われる。

晴美の兄はそうした記憶の現在性において、彼女に現在の集合的記憶にとって太平洋戦争を象徴する軍艦の名前を教えているように見える。それはすずが、一目で太極旗を朝鮮半島の旗だと認識するのと同じような事態だ。「大和」という名前がそれである。

戦艦大和は戦時中は重大な軍事機密であり、名前以前にその存在自体が国民に対して隠されていた¹³。もちろんそこで大和が建造され、また海軍の本営も置かれていた呉では、その存在は軍と呉工廠関係者を中心にかかなりの程度に公然の秘密にすぎなかっただろう。とはいえ一般の呉市民にとって、大和

▶13 「〈毎日新聞1945〉秘匿された戦艦「大和」敗戦1カ月後に初報道」
<https://mainichi.jp/articles/20150601/org/00m/010/006000c>参照

の存在とその名前が（最初は「1号艦」と呼ばれていた）どの程度知られていたかは不明である。

ここで強調したいのはしかし、『この世界の片隅に』での軍艦の名前に関する二つの対比的な傾向である。一方で晴美がそこに立って軍艦の名前を告げる北条家の高台というトポスにおいて、「大和」の名前と他の軍艦の名前の機密性の差異、ということはすなわち記憶の現在性と過去の現実性との差異は消し去られている。アニメ版は原作に対してこの傾向をさらに強くしている。原作で晴美がすぐに軍艦の名前を教えるシーンでは、そこに大和の姿はなく、このシーンの2ヶ月前の回想で晴美が通りすがりに「大和が居ってじゃ」（上131）と指さすだけでそれきりになるのだが、アニメ版は同じシーンは「大和がふたつおる、一個は武蔵じゃ」という言葉から始まっている。アニメの晴美は「大和」だけではなく、長崎で建造され同様に秘密にされていたはずの「武蔵」の名前までこともなげに告げるのだ。アニメ版は当時の呉港の記録を調べて、その日時に港内にいる艦船を史実に忠実に再現しているという。晴美が続けて「戦艦はようけおってなのに、航空母艦はおらんねえ」と言うのは、この昭和19年7月1日のシーンの直前に戦われたマリアナ沖海戦で、海軍の航空母艦が壊滅に近い打撃を受けたからだ。日本はこの後10月のレイテ沖海戦では航空母艦なしの無謀な戦いに挑まなければならず、「武蔵」はその犠牲となって撃沈されるだろう。だがいわゆる大艦巨砲主義を暗に批判しつつ、戦艦「武蔵」の運命まで暗示するような晴美の言葉は、とうてい一歳年上の大好きな兄の戦艦好きを、意味もわからず後追いつている6歳の少女の言葉ではないだろう。「さようなら、広島」と広島産業奨励館に別れを告げるすずの言葉が、原爆ドームがそこに刻まれた現在の集合的記憶から発せられる言葉であったように、晴美の言葉は軍事としての太平洋戦争に関心を持った時期がある男子ならば、一度は通った集合的記憶から発せられるそれと見分けのつかない言葉なのだ。その意味でも広島と呉、反戦と〈軍〉はこの作品の〈記憶する現在〉からまったく分け隔てなく扱われていて、そこには現在の記憶が流れ込んでいるのである。

だが他方で軍艦の存在が軍事機密であったことも、作品の中で何度か示される。艦隊をスケッチするすずが、憲兵からスケッチ帳を取り上げられスパイの嫌疑をかけられ、その後あのぼんやり者のすずがスパイなんてと一家で大笑いされるエピソードがある。あるいはアニメ版は、広島から呉へ嫁いでいくすずの一家が乗った列車が、呉港全体が見える地点にさしかかると突然窓に鎧戸を下ろさせられるシーンも追加している。しかしこの二つのシーンがコミカルなのに対して、晴美の死のシーンでは軍艦の機密性はこの上なくシリアスである。晴美は港に何の船がいるか兄に教えるために海に近づこうとする。だが港の近辺では、あの高台とは逆に軍艦は見えなくされている。なぜなら港にそって走る道には、軍事機密である軍船を見せないように高い板塀が巡らされているからである。この板塀が軍艦を不可視にしていること、それが晴美の死を招き寄せるのである。

つまり高台の北条家は、〈この世界の片隅〉として市井の日常性の場所でありつつ、しかし当時はそうは見えたはずがないものを見渡せる場所、「大和」

や「武蔵」をその名前に集合的記憶を負わされた存在として見渡せる場所としては、〈記憶する現在〉の特権性を可視化するトポスなのだ。それは戦争の日常と戦争の魅惑が一致するようなトポスであり、このトポスの無辜の妖精のようにして、晴美は港の直ぐ近くの現実の場所、軍艦の見えない場所で悲劇的な死に遭遇するのである。

マンガ原作者のこうのは西島大介との対談の中で、『この世界』が「わかりやすい「反戦」とか「平和」みたいなものに対して、戦争の“面白さ”もはっきりと描こうとしている」という西島に対して「ひとが戦争に惹きつけられてしまう理由を説明するには、その魅力も同時に描かないといけない」¹⁴と答えている。呉港に集結する軍艦を見渡せる高台は、そうした戦争のあるいは兵器としての軍艦の「魅力」が、往時も現在も同様にひとを惹きつけるトポスであり、したがって俯瞰的なものである〈現在〉の記憶に呼応して、大和や武蔵の名前が何の違和感もなく浮上する場所なのである。

▶14 こうの×西島、前掲書、33頁

6 不在の兄たちと軍艦の名前 —なぜ大和ではなく青葉なのか

ところでさすがに象徴する戦争における市井の人々とその日常と、軍艦の名前が象徴する軍あるいは戦争の魅力とを、媒介する者としての不在の兄は、晴美の兄であるひー坊だけではない。すず自身の兄である要一と、幼なじみの水原の兄もまたそのような不在の兄である。そしてこの三人の兄たちは、それぞれが一度見ただけでは気づかれないような細部の照応を通して、いつのまにかすずの夫である周作につながっていく。

まず作品の冒頭部、あの「波のうさぎ」のエピソードで、海軍兵学校の生徒だった水原の兄は海難事故で事故死している。このエピソードの前半部のすずの学級でのひとこまでは、水原の乱暴さに続けて「水原を見たら全速力で逃げろという女子の掟」(上39)が言及される。続く海が見える丘での水原とすずの場面では、水原の兄の死をおそらくは察したすずが「水原さん、お兄ちゃんあげようか?」と問いかけるのに対して、水原は「いらん! 浦野の鬼いちゃんを見たら全速力で逃げろという男子の掟があるけえの」(上46)と答えている。すずの了解において兄—水原—水原の兄は、兄と水原の乱暴さにおいて連鎖し、結果として自分の兄と水原の兄は交換可能かつ半ば厄介払いしたい存在として現われ、それが幼いすずのナイーブさとなって笑いを誘う。これに対して水原は、すず自身のセリフに対して対句のように返しつつ、この乱暴さの連鎖から自分は少し違う存在だとして距離を取っている。後に水兵として北条家を訪れ、周作のはからいで納屋ですずと語り合う機会をもった水原は、すずの心が今は周作にあることを知って、すずより四つ上の周作は自分の死んだ兄と同じ年だと告げる。

すずとすみの姉妹の兄要一の乱暴さに対する関係には両義的なものがあり、そこにはこの兄の可視性が一貫してかかわっている。要一は作品の初め、

「波のうさぎ」よりさらに3年前のすず9歳の時に一度登場して以降は、物語中の人物としては出てこない。すずが北条家に嫁入りする時には、兄はすでに応召している。対してすずはこの9歳の時に、すみのために乱暴な「鬼いちゃん」という漫画絵のキャラクターを発明し、原作ではこの「鬼いちゃん」は折に触れて1頁の独立した、つまりすずがすみに対して後々まで幼いときのタッチで描いてみせたのだろう、二人だけの漫画キャラクターとして、その乱暴さによって超人的な活躍を見せる。特に戦死が伝えられ、遺骨と称される小石が戻ってからは、二人は南の島で超人として生き残った「鬼いちゃん」の物語を織りなし続けるのだが、この「鬼ちゃん」はいつしか作品の最初の「ばけもん」のキャラクターに変容してしまうのである。「ばけもん」はその時、まだ子供のすずと周作を同じ籠に入れて、周作にすずの記憶を植え付けた。アニメ版は一頁漫画の挿入という手段が取れない代わりに、まず冒頭の「ばけもん」のエピソード自体をすずがすみに物語る漫画にしたのである。どちらでも「ばけもん」は漫画のキャラクターを抜け出して物語り中に登場し、すずと周作を終戦後の広島相生橋の上で改めて結びつける。

こう見ていくと要一は姉妹によってその乱暴さを許容され、十分に慕われていたように思われる。他方でしかし、あの悲劇的な爆発で晴美と右手を失ったすずを見舞ったすみは、広島に帰ることを勧めつつ「鬼ちゃんももう戻って来んけえ、いじめる人も居りゃせんでえ」（下62）と言う。そしてすずは「ああ、良かった。良かった、思うと。お兄ちゃんが死んで、良かったと思っ

てしまっている」（下62）と、かなり意外な心の声を漏らすのである。水原の兄は語られるだけの死者として物語にまったく顔を見せない。晴美の兄のひー坊もまた、語られるだけの存在として下関にもらわれていく。要一だけが幼い少年として一度だけ顔を見せるが、物語のほとんどの部分で兵士として不在であり、帰還するのは遺骨としての小石だけだ。水原の兄は水原自身の語りによって同じ年の周作と結びつけられる。晴美が軍艦の名前を「お兄さん」に教えてもらったと告げるとき、すずはこの「お兄さん」を周作のことだと勘違いする。そしてすずの漫画の中で、兄要一は「ばけもん」というキャラクターになってすずと周作を結びつける。

不在で不可視の兄たちと周作の間で何が演じられているのだろうか。結局のところ周作は軍法会議録事、すなわち〈軍〉の文官であることで、すずという〈この世界の片隅〉を、暴力という側面を見せることなく〈軍〉に媒介する存在だろう。これに対して海軍兵学校生だった水原の兄、軍艦マニアのひー坊、そして少年時代は乱暴で長じて応召した要一は、〈軍〉の男性的で暴力的な側面を萌芽として持っている。この萌芽はもちろん作中では無邪気で罪のないものとして処理されている。要一の乱暴さは漫画の超人的な「鬼いちゃん」としてキャラクター化され、ひー坊の軍艦好きは兄を慕う晴美を通じて浄化されている。にもかかわらず作品の深いところでは、そうした〈軍〉的なもの、そのことでまた男性的でもあるものへの嫌悪、それへ「戦争の魅惑」を通じて加担してしまっていることへの嫌悪が働いているのではないか。さもないとすずは唐突に「お兄ちゃんが死んで、良かったと思っ

に教えようとするのが、晴美に死をもたらししてしまうのだろうか。

水原の立ち位置はこの点で注目に値する。彼はすでに「波のうさぎ」で、自身の兄の代わりにすずの兄を受け取ることを拒んでいた。彼が乗船した軍艦の名前である「青葉」は、作品の大詰めに来てなぜか「大和」と強烈に対比される。「大和」は〈記憶する現在〉のその〈現在〉にとって、言うまでもなく太平洋戦争の国民的な集合的記憶であり、呉という地域の記憶と誇りは、「大和」において国民の記憶と合致するだろう。だが「大和」がそのような存在として、最後には呉港を出て鹿児島沖で海中に消え去るのに対して、「青葉」は南方の数々の戦闘を生き延び、呉港で数度の空襲を受けて着底する。終戦後、その青葉を見つめながら立ち尽くす水原の後ろを、すずは声をかけることなく通り過ぎる。すずの内心の声は水原と同時に晴美に向けられる。爆発で生死をさまよっていたすずの幻影に現われた晴美の最後の言葉は「大和が居ってじゃ」（下39）だった。だがすずは今、「居ったのは青葉よ」（下126）と軍艦の名前を訂正する。「大和」が〈記憶する現在〉が改めて記憶しようとする過去に、ナショナルな記憶の現在性を背負わせようとするすれば、これを訂正する「青葉」はそれに抗するかのように、〈軍〉を自然のイメージを通して、「青葉」という名前を通して、純粹に地域的な〈片隅〉の中へ浄化しようとしているように思える。「波のうさぎ」、波のようにはねる兎たちと晴美の笑い声に包まれて、軍艦青葉が天に昇っていくアニメの映像は、どこかしら気味悪くなるほど美しい。

7 | おわりに — 「当たり前」であることの不可能性

『この世界の片隅に』における〈記憶する現在〉は、すずが体現する市井の日常と〈軍〉とを、対立するものとしてではなく連続するものとして呉という特権的な場所で記憶し直そうとする。このことが普遍的な訴求力を持つのは、それが現代の日常と戦時中の日本を、思いがけない連続性の位相において描き出すからだろう。典型的にはそうした意外性は、キャラクターたちの身体が道具と織りなす親和性や、彼らのふるまいのほのぼのとしたギャグ漫画的な側面に強く現われていた。しかしそれだけのことならば、この作品はおそらくメタ構造も悲劇的な物語も必要としなかつただろう。

画を描くすずの行為において〈記憶する現在〉自身がメタ構造的に作品内で対象化されるとき、作品は潜在的には〈記憶する現在〉の現在性そのものを問うているように思える。北条家の高台から俯瞰され、晴美によって告げられる軍艦の名前は、記憶のそうした過剰な現在性の象徴であって、すずの右手は、この名前を教えた不在の兄を描くようにという要請において、自身の限界に行き当たるのである。だがそのことでわたしたちは、この作品において本当は思考されるはずだったものに、すなわち〈この世界の片隅〉と〈軍〉との連続性の彼方にある、人間が「普通」で「当たり前」であることと戦争

▶15 「片淵須直と読み解く『この世界の片隅に』」『『この世界の片隅に』公式アートブック』宝島社、2016年、134頁

との断絶とに触れるべきではないのか？

アニメ版の監督の片淵は、「太極旗」と「大和」、すなわち〈記憶する現在〉のその〈現在〉が過去に干渉する不協和を根拠づけるのに、同じような原作の改変を行っている。すなわちさすが「太極旗」を「毎日食卓を整える主婦」として、朝鮮米の輸入という観点から理解すべきだということと同じ論法で、「大和」の乗員が2700人と聞いたさすが、そんな膨大な数の人間に毎日ご飯を作っているのかと、驚く台詞を原作に付加したのである。「この映画を観た方が、軍艦の上にも生活がある、すすさんと同じように、そういうふうに見えるようにしないとけない、ということが、この映画に向き合う自分のテーマです」¹⁵と片淵は言う。しかしこれはさすがを尊重しているようで、実は女性や「生活」をずいぶん抽象化・通俗化した言い方ではないだろうか。19歳の「主婦」として北条家の食卓を任せられたさすがは、軍艦で無数の乗員を相手にする〈飯炊き女〉の一人ではない。彼女は嫁ぎ先の北条家の「生活」に合わせて、姑や小姑の目にさらされながら食事を用意しているのである。そのさすが、飯を食う人数のかけ算で「大和」の「生活」を理解しようとするだろうか？

北条家の納屋ですずと語らう水兵の水原は、軍艦での日々を回顧して言う。「ヘマもないのに叩かれたり、手柄もないのにヘイコラされたり（……）わしはどこで人間の当たり前から外されたんじゃろう」。アニメ版ではこの台詞は省かれている。なぜなら「軍艦の上にも生活がある」ことだけを、すなわち市井の日常と〈軍〉とが生活において連続していることを強調したいからだ。だが結果として〈軍〉の先には「当たり前」でない何かがあること、それが水原をしてすずに「この世界で普通で……まともでおってくれ」と祈らせていること、そのことがアニメではわかりにくくなっている。

それは必ずしもアニメが原作を歪めているというだけではないだろう。むしろアニメは原作において準備され、多くの視聴者がそれに快く浸れるだろう市井の日常と〈軍〉の連続性を、劇場版アニメの枠に合うように演出しているという面が強いのである。だからそれと反比例するかのように、アニメ版での〈記憶する現在〉はより深く過去の記憶に干渉し、そのことでまたより批判的に読み解かれることを求めているように思われる。

(令和2年5月21日受理、令和2年9月23日採択)

