アメリカと日本の架け橋に
—パール・バック『大津波』と戦後冷戦期日米文化関係—

As bridge between the US and Japan
—Pearl S. Buck's *The Big Wave* and the US-Japan cultural relationship in the Cold War era—

鈴木 紀子 [1]
[1] 大妻女子大学文学部英文学科

Suzuki Noriko[1]
[1]The Faculty of Language and Literature, The Department of English,
Otsuma Women's University
12 Sanban-cho, Chiyoda-ku, Tokyo, Japan 102-8357

キーワード：『大津波（*The Big Wave*）』，パール・バック，戦後，冷戦
Key Words: *The Big Wave*, Pearl S. Buck, The Postwar era, The Cold War

抄録

本報告は，アメリカ人作家パール・バック（Pearl S. Buck）原作の短編小説，『大津波』(*The Big Wave*, 1948)と日米両国の戦後の関係を追究する研究の初期報告である．『大津波』は，1962年，日本とアメリカの合同製作により映画公開されている．ノーベル賞受賞作家で世界的知名度を誇るバックが日本を描いた作品として，その映画化は当時日米両国で話題となった．だが，残念ながら現在日本ではこの映画は視聴可能なフィルムが残っておらず，今や一部の人に「幻の映画」として知られるのみで，人々の記憶から消滅しようとしている．本稿は，筆者のアメリカでの調査を基に，この「幻の映画」の製作過程と内容に係る詳細を記録することを主眼とする．

本研究の最終目的は，原作および映画，そしてテレビドラマとしての『大津波』の，第二次世界大戦後アメリカの対日民主化政策および冷戦文化外交政策との関係性を明らかにすることである．この作品は，戦後占領下日本およびドイツで民主化政策のための教育材料に選ばれていた．また，戦後1950年代終わりまで，アメリカではアジアを主題とする文学や映画などのアジア表象が多数創作され「冷戦期オリエンタリズム」を形成していたが，1956年にテレビドラマ化，そして1962年に映画公開されたこの『大津波』は，同時代アメリカの冷戦文化を形成する一役割を持っていたと考えられる．一方日本でも，この作品は津波が戦後の日本人にとって敗戦と占領の象徴となり，日本人読者に特殊な受容と解釈をもたらす．

このように，『大津波』は日本とアメリカの「戦後」に密接な関係性を持つと考えられる．本稿は，その研究の初期段階報告として，現在までに明らかとなった情報の記録と考察を行い，最後に今後の課題と研究の展望を示す．

1．『大津波』—その学術的研究の意義と展望

『大津波』（*The Big Wave*, 1962）という映画をご存知だろうか．おそらく現在日本でこの作品の名を知る人は極めて稀であろう．ましてや実際にこの映画を観たという人は，もはやほぼ皆無に近いと言って良いかもしれない．

だが，この映画の原作 *The Big Wave* (1948)（邦訳『大津波』）が，作家パール・S・バック(Pearl S. Buck, 1892-1973)の短編小説であると聞けば，この作品を見聞きしたことのある人，もしくはこの作家の名

を知る人はおそらく今も多くいるだろう．

バックは，ノーベル文学賞，ピューリツァー賞受賞者として世界的知名度を誇るアメリカ文学作家である．120 作もの書を執筆し，400 という数に上る短編を残した彼女は，20 世紀アメリカを代表する作家の一人と称される．とりわけ彼女の代表作『大地(*The Good Earth*)』(1931)は，同時代に発表された『風と共に去りぬ(*Gone with the Wind*)』(1936),『怒りのぶどう(*The Grapes of Wrath*)』(1939)に並ぶベストセラーとして成功を収め，バックに世界的な人気と知名度をもたらした．他にも『郷土(*Kinfolk*)』(1949),『ドラゴン・シード(*Dragon Seed*)』(1942)など彼女の数多くの著作は世界中で翻訳されており，今もなお世界中で愛読され続けている．また彼女は社会活動家，慈善事業家としても高名で，特に第二次大戦後アメリカ兵とアジア人女性との間に生まれた混血児（彼女は彼らを Amerasian と呼んだ）の養子縁組による救済に一身を捧げ，アメリカ合衆国とアジアの橋渡し役として身を粉にして貢献した人間愛の人でもあった．

日本でもその人気と知名度は非常に高く，彼女の 1930 年代初期の作品から，後年 1950 年代，60 年代に至る多くの小説やエッセイは複数の翻訳者と出版社によって翻訳出版されてきており，それは彼女の日本における人気と需要の高さを裏付けるものとなっている．

冒頭の『大津波』は，そうしたバックの多数の作品の一つで，1948 年に児童向けの短編小説として発表されたものである（邦訳出版は 1950 年）．この作品は, 発表の翌年 1949 年 3 月 に Child Study Association of America（米国児童研究協会）による Children's Book Award（児童文学賞）という質の高い児童文学作品に授与される栄誉ある賞を受賞し，大きな注目を集めた．その後，発表から八年を経て，本作品は更に 1956 年 9 月にアメリカの NBC (National Broadcasting Company, Inc.) の"The Alcoa Hour"というテレビ番組によってドラマ化される．この番組は「アンソロジー・テレビジョン・シリーズ(anthology television series)」といい，一つのドラマを連続的に放映する通常のテレビドラマとは異なり，基本的に週替わりで異なるドラマを放送する番組である．"The Alcoa Hour"は文学作品を実写化しドラマにしたものが多く，その内容の質の高さから視聴者の間で人気が高く，若手俳優の登竜門的存在でもあった．原作小説 *The Big Wave* の実写版であったこのドラマでは，役者は全て着物を着てかつらを被ったアメリカ人俳優達が日本人を演じる形で製作された．この番組で,『大津波』は好評を呼び，成功を収める．Internet Movie Database (IMDb)によると，この *The Big Wave* は 1955 年の「高視聴率番組」の三十七番目に入っており，視聴率が比較的高かったことが分かる．[1] またバック研究家 Peter Conn によると，このテレビドラマ *The Big Wave* の脚本はニューヨークの幾つかの新聞批評から高い評価を得た作品だったという．[2] *The New York Times* はこのドラマを「内容，演技共に素晴らしく，これまでの番組のドラマの中でも最も価値のある番組のひとつ」として，脚本を書いたバックを称賛した．[3]

そしてこのテレビドラマの成功を機に，当作品は更に映画化へと新たな道を歩む．1960 年,『大津波』はアメリカの映画製作会社 Stratton Production, Inc. と日本の大手映画製作会社，東宝株式会社との日米合作映画として製作が始まる（Stratton Production Inc.は，この映画製作を機に 1959 年にバックが監督タッド・ダニエルスキー (Tad Danielewski, 1921-1993)と共同設立した映画会社である）．製作にはバックが脚本家および製作総指揮として製作に直接的に関わり，日本での四十四日間におよぶ撮影にも自身が来日して指揮する熱の入れようであった．ノーベル賞受賞者として世界的に名の聞こえたバックの来日と映画製作は，当時日本で大きな話題となり注目を浴びた．

しかし 1961 年に映画は完成，翌年公開に至るも，日本ではほとんど上映されず，この映画の存在は広く知られながらも，実物を目にした観客の少なさから次第に人々の記憶から消え，今ではその存在を知る一部の人々によって「幻の映画」と呼ばれるのみとなってしまっている．アメリカ側製作会社の Stratton Production, Inc.が現存していないこと，そして日本側製作者の東宝にも既に資料が残されていないことなどから，この映画の興行成績や具体的な上映場所，観客動員数などは未だ不明のままである．[4]

この映画が「幻の映画」である理由は，現在日本ではこの映画を視聴することがほぼ確実に不可能であるためだ．実はこの映画は，2005 年 10 月に長崎県雲仙市で一般上映会が行われ（雲仙市であった理由については後述），雲仙市内の人々や，映画に子役で出演した女優，ジュディ・オング氏が特別ゲストとして招かれ，一日限りで公開上映

されたことがある．この上映が，日本では最後の上映となる．筆者が確認する限り，映画『大津波』のフィルム（プリント）は，日本では公益財団法人川喜多映画文化財団と東京国立近代美術館フィルムセンターの二箇所のみが国内で所蔵していたようである．上述の長崎県雲仙市での上映会で使用されたフィルムは，川喜多映画文化財団が所有していたものが雲仙市に貸し出されたものである．しかし，極めて残念なことに，川喜多映画文化財団所有のフィルムは，雲仙市での上映以降他所で上映されることはなく，2014 年に筆者が確認時には老朽化により廃棄されており現存しない．同じく東京国立近代美術館フィルムセンター所有のフィルムも，現在フィルム自体は所蔵されているが，老朽化が進み映写機にかけることが出来ない状態にある．日本国内では著作権の問題上フィルムの再生，修復は不可能であることから，日本国内での当映画の視聴およびフィルム再生の可能性は絶たれたと言わざるを得ない．

一方アメリカでは，議会図書館 (The Library of Congress), Moving Image Section が現在この映画フィルムを所蔵している．この議会図書館以外で同映画を所蔵している図書館などの機関が存在する可能性もあるが，確認が取れていない．アメリカ議会図書館は，筆者が調査にあたりこの映画の貴重性を伝えた際，そのアーカイヴとしての価値を認知し，デジタル化保存を実現した．従って，日本ではもはや視聴不可能なこの映画は，アメリカ議会図書館においては申請によって視聴することが可能である．このように，この映画フィルムは現存する数の非常に少ない貴重な資料となっている．[5]

しかしながら，この日本では既に無名となりつつある「幻の映画」の重要性は，単にそのフィルム現存数の希少性にあるのではない．筆者が『大津波』に関心を寄せるのは，この映画および原作小説が戦後冷戦期の日本とアメリカの文化的，政治的関係と密接な関係性を持つと思われるためである．

まず，原作となった小説 *The Big Wave* は，第二次世界大戦後，アメリカが対日占領政策および日本民主化政策の一環として行った外国図書の日本語翻訳・出版のための入札制度において，GHQ/SCAP (General Headquarters, Supreme Commander for the Allied Powers)の一組織である CIE（Civil Information and Education Section，情報・教育・宗教などの文化的，社会的問題を担った機関）によって翻訳権が与えられ，出版されている．この翻訳許可制度は，1946 年 11 月，GHQ/SCAP が「占領目的を更に促進する」[6]策として，民主化教育に有効と思われるアメリカの出版物を日本人一般大衆に向け読書普及促進を図ったものである．CIE から翻訳権を得た外国図書は，必ずしも文学的価値が広く認められた「いわゆる『最良本 (best books) 』ではなく，終戦時日本が「ポツダム宣言で宣言した義務の遂行に貢献し得る」と判断されたものであった．[7] 日本で翻訳出版された『つなみ』（『大津波』初版本, 1950）の表紙には, “SCAP Civil Information and Education. Information Library” と押印があり，この作品が，日本人にアメリカの生活文化を紹介する目的で戦後日本の全国主要都市に設立された CIE 図書館に収められたことを示している．また，同作品は戦後日本の他にも，1947 年から 1963 年にかけて，韓国(1948 年)，カナダ (1947 年), ドイツ(1950 年), オーストリア(1950 年), スペイン(1953 年)，ユーゴスラビア(1962 年)，デンマーク(1963 年)でも翻訳・出版が認可されている．とりわけ日本と同様に戦後連合国の占領下にあったドイツでは，この作品は戦後の社会「再方向付けプログラム(reorientation program)」の一環として翻訳・出版が認可された．[8] このことはつまり，少なくとも戦後の日本とドイツでは,『大津波』が占領当局によって日本およびドイツ社会の民主化政策にとって有効であると捉えられていたことを示し，それはすなわちこの物語が，アメリカが日本・ドイツを民主国家として再教育するにあたり，アメリカ的民主主義思想を両国民に教示する効果的教育材料と捉えられたことを意味する．[9]

このように，戦後日本の民主化および「アメリカ化」の過程に特徴的な関係性を持つ『大津波』が，1948 年の刊行から八年という長い年月を経て 1956 年にテレビドラマ化され，視覚的イメージとして再生産されたこと，そして更にこのテレビドラマ化から六年を経て（すなわち原作発行から十四年間の時を経て）1962 年に日米合作映画として公開されたことは，単に有名作家の作品を映画化するという商業的な目的にのみ起因するとは考え難く，むしろこの物語のテレビドラマ化，日米合作映画化は，戦後冷戦期アメリカの対アジア政策との関わりがあるように思われるのである．

クリスティーナ・クライン(Christina Klein)は，著書 *Cold War Orientalism* において，戦後 1945 年

から 1961 年にかけてアメリカで急増したアジアを主題とする小説や映画の出現が，戦後冷戦期アメリカの外交政策と緊密に結びついていたことを指摘する．[10] クラインによると，戦前 1930 年代までのアメリカのアジアに対する関心は，典型的なオリエンタリズムに沿う，人種的・文化的他者アジアに好奇と侮蔑，畏怖に満ちた眼差しを向ける関心であったのに対し，冷戦の勃発によりアジアがアメリカにとってかつてなく重要な地域となった戦後では，アメリカはアジアを排除すべき他者ではなく，理解・共鳴・融合可能な存在とみなす新たな言説が現れる．ソ連のアジアへの共産主義勢力拡大を阻止する必要のあったアメリカは，アジアとの相互理解・交流・共感といった人的繋がりを強調し，アメリカ・アジア間の民族的・文化的差異を寛容に受け入れた友好関係構築を目指す文化外交政策に出る．このアジアとの差異を超えた人間的結びつきを強調する一見平和主義的な政策は，実際にはアジアを協力関係という名の下に内側に包摂しようとするアメリカの拡張主義を表層下に有したものであったが，この政策が生み出すアメリカとアジアとの融和というセンチメンタルな冷戦期の言説は多くのアメリカ人知識人達を中心に吸収され，人々の個人レベルでの日常生活に浸透し，アジアとの文化交流事業や宣教活動，慈善事業など様々な文化活動や教育現場で実践されていく．クラインはこうした冷戦期アメリカの思考と言説を「冷戦期オリエンタリズム（Cold War Orientalism）」と呼ぶのだが，上で述べた戦後アメリカで急増したアジアを主題とする小説や映画における数々のアジア表象は，まさにこの冷戦期オリエンタリズムの文化的テクストだったのだ．

同時に，この言説は一般アメリカ人大衆のアジアへの関心と理解の向上を促す促進剤としても機能する．この時期アメリカの雑誌や新聞などのメディアではアジアの文化や歴史，芸術などを紹介するものが多数掲載され，アジアをかつてのような人種的他者としてではなく，アメリカと同様に人間生活が営まれ歴史や文化を有する共感可能な存在として理解し，彼らに対する意識を変える，いわばアメリカ人達がアジアについて自らを教育するよう促す方向に，この言説は働くのだ．例えば日本については，歌舞伎や映画，文学などの日本の芸術や文化が雑誌で紹介され，そこでは日本文化はアメリカには相容れない異質なものとして強調されるのではなく，むしろアメリカ文化との類似性や普遍性を強調する形で紹介され，読者に日本を身近に感じさせる教育効果を持っていたという．しかしながら，こうした一見すると異文化を尊重し愛他主義とも思われる姿勢は，クラインが鋭く指摘するように，相互理解や友愛といったセンチメンタルで理想主義的言説の下にアジアをアメリカに統合（integrate）し，その上でアメリカのアジア地域におけるヘゲモニーを確立しようとする政治的言説であった．例えば同時期に流行となるアメリカ人がアジア諸国を旅して歩きながら現地の人々と交流する模様を描く紀行（travel writing）は，読者にアメリカ人の異人種・異文化への寛容性を印象付けながら，同時にアジア地域奥地へのアメリカの空間的拡大を想像上可能にし，それは延いては読者の「グローバル・パワーとしてのアメリカ」というナショナル・アイデンティティ形成に貢献する役割を持っていたのだ．

こうした，アジアを排除するのではなく類似性や人間的絆を強調することで自らの側に取り込もうとする戦後冷戦期アメリカの外交政策および言説は，アジアに対する理解や意識改善の効果をもたらした面もあるだろうが，同時に理解，共存，絆といった言葉の枠によってアジアを内に囲い込みながら冷戦体制下の世界を再編しようと目論む帝国主義アメリカの触手の一つであったのだ．

このようなアメリカの冷戦期オリエンタリズムの文脈を背景に，『大津波』をめぐる占領下日本への読書奨励策やテレビドラマ化や映画化といった動向を見た場合，やはりそれは単に有名作家の作品の商業的利用とは考えにくい．むしろこの作品のテレビドラマ化，映画化は，アメリカの視聴者に日本という戦時中最大の敵であった国の知られざる姿を知らしめ，他者日本への関心を高め「理解」を深めようとする同時期の多数のアジア表象の一つと見える．映画『大津波』のプレス・シートによると，バックはこの映画の製作意図として，この作品に描かれた日本人の姿を通し，「世界へ真の日本を紹介するかけ橋のような映画になってもらいたい」と考えていたようである．[11] また自身の言葉でも，彼女は「この映画では細部全てにわたって真実(true)であることを求めた．私の国（アメリカ）でもそれが期待されていただろう」と述べている．[12] このように作者バックが，この物語を文学的価値と言うよりも「真の日本の紹介」と

一種の教育的効果を期待していたことは示唆的である．

そして小説の『大津波』が戦後 GHQ/SCAP によって翻訳出版奨励された事実を考えると，この物語が占領下日本に対する何らかの教育的効果があると認められたことは確かであり，それは見方を変えれば，この物語が占領下の日本人にアメリカ（特にアメリカの民主主義思想）を好意的に見せる何かを有すると捉えられていたことを意味する．これを踏まえれば,『大津波』は日本の漁村の物語でありながらも，日本人の眼を好意的にアメリカに向けさせ, 一方ではアメリカの読者･視聴者に，バックの言う「真の日本」の姿をアメリカの人々に映し出し，しかもその「日本」はどこかアメリカ人が共感できる日本を映し出すという二重の効果が期待されていたことが浮かび上がる．日本人に親米感情を抱かせ，かつアメリカ人視聴者が共感可能な日本を映し出すのが『大津波』だったとすれば，それは上述したような日米間の人種的・文化的差異を想像的に消去することによって日本を自らの内に取り込もうとする，アメリカの特殊な冷戦言説に沿っていると言えるだろう．

この特異な双方向性を持つ意味付けが，戦後ひとつの作品に日本占領政策と冷戦文化外交政策という異なる文脈において成されていたことは，文学作品が持ち得る文化政治的機能を示しており興味深い．文学としての『大津波』も映画の方も，当時けして大きな社会的関心事になったわけではなく，この作品自体が特別な個別の効果をもたらしたとは言えないが，アメリカでは「アジア専門家(Asian expert)」として高い社会的信頼を寄せられ，日本では「東洋の心を持った西洋人」として身近に親しみを持って受け入れられていたバックの名を冠したこの作品は，対日民主化政策，冷戦文化外交政策それぞれの文脈においてけして少なくない影響力を持っていたのではないだろうか．とりわけアジアの専門家として信頼を置かれていたバックが描き出した日本の姿は,「本当の日本の姿」として真正性（authenticity）を持ってアメリカの人々の前に現れたに違いない．

だが,『大津波』のような文化的テクストは，アメリカの政治的方針を単純に映し出す鏡でも単なる伝達手段でもあり得ないことには注意しなければならない．そして占領政策も冷戦外交方針も，それらを取り巻く様々なイデオロギーで構成された概念の集合体であり，何らかの確固たる不動の概念として存在していたのではない．実際，多くの研究者が指摘する通り，アメリカの対日占領政策は明文化された方針や実施要領が存在していたのでも，政策活動が明確な指示体系に沿ってトップダウン式に行われたのでもなく，各組織関係者達がそれぞれの占領政策方針の理解と解釈により行動していたことが分かっている．文化研究では周知の通り，文化的テクストと同時代の社会文化的，政治的関係性は必ずしも対を成す因果関係ではなく，むしろ文化的テクストがその時代のイデオロギーを補強する場合もあれば，逆にそれに挑み，修正し，書き換えを行い，新たな意味を生産する場ともなり得る．つまり,『大津波』は自身の文学的空間において，自身が独自に生成可能な意味を持っており，そしてその意味がひとつの冷戦の文化政治的言説を形成していたとも言える．

『大津波』は他のバック作品に比べれば児童向けの短編で知名度の低い小さな作品ではあるが，バックという世界的知名度と社会的影響力を持つ作家の手により生み出された作品であり，戦後占領下日本に翻訳出版奨励されたこと，そして冷戦が過熱する 50 年代後半にテレビ, 映画でメディア化されたことは，この作品が上で述べられたような戦後アメリカの対日占領政策および冷戦外交を成すひとつの文化政治的役割を担っていたことを意味するのではないだろうか．そしてその役割を認識することは，この小さな作品の背後にある巨大な戦後アメリカのアジアにおけるヘゲモニー獲得のための政治的言説の一端を可視化することを可能にするのではないだろうか．

そこで本稿では，人々の記憶と歴史から消滅の危機にある「幻の映画」『大津波』製作に係る事実関係の整理と情報の記録，保存を目的に，映画の内容およびその製作過程を詳細に記述する．拙論「『幻の映画』をめぐって―『大津波』日米合同映画製作とパール・バック」（2015）[13]で，筆者はこの映画製作，とりわけ長崎県雲仙市における撮影時の詳細な状況について調査結果を掲載している．よって第二節では，製作過程を改めて整理しながらも，主として完成した映画作品の記録と考察を記述する．本稿を通し，日本ではもはや目にすることの出来ない『大津波』を，文字という形ではあるが記録として残したい（著作権上映画画像の取得は不可能である）．最後に第三節では,『大津

波』の戦後日本における受容と解釈の在り方を資料から読み解き，この作品が戦後日本人読者の日本人としてのアイデンティティ編成に与えたと思われる影響を明らかにする．残念ながらこの作品のアメリカ側の受容と解釈を十分に示す資料は未だ見つかっておらず，今後筆者の主要課題となるが，最後に本稿はこの文学，テレビドラマ，映画としての『大津波』が，上述した戦後占領期および冷戦期アメリカの対日文化外交政策において果たしたと考えられる文化政治的役割と機能の重要性について確認し，今後の研究の展望を示す．

冷戦研究は，国家間の軍事や政治戦略面を主要な分析対象とする伝統的な先行研究から，文化面からの多様なアプローチによる新たな研究が進んで既に久しい．だが，本研究が取り組む文学作品と冷戦期文化政策の関係性については，まだまだ研究の余地があると思われる．またパール・バック研究は，日本では特に作品論としての文学的研究が主流であるが，バックと文化冷戦の関係性という本研究を通し，今後のバック研究に新たな研究の地平を展開したい．

２．映画『大津波』—製作と内容

映画の原作となった小説『大津波』は，日本の小さな漁村を舞台に，大津波という自然の脅威に立ち向かいながら生きる人々の姿を描いた物語である．主人公は海岸にある漁村の少年ジヤ(Jiya)と，彼の友で山の上に住む農民の少年キノ(Kino)の二人である．ある時キノの村に近い山が海中噴火し，それにより海底の水が噴き上げられ大津波となり浜辺の村を襲う．ジヤの漁村は忽ち巨大な津波にのまれ，彼一人を残し家族は海に命を奪われる．突然家族を失い孤児となったジヤはキノの父親によって養子として引き取られ新たな家族を得るが，ジヤは実の家族を失った悲しみを胸に秘めたまま，故郷の漁村を忘れることが出来ない．物語の中盤，彼を哀れに思った村の裕福な長老が彼に養子縁組を申し出るが，彼は老人の息子となり裕福で楽な生活を送るよりも，キノの家に留まり海や山という大自然と共に生きる道を選ぶ．数年後大人に成長したジヤは，キノの妹セツ（Setsu）と結婚し，再び津波に襲われる危険性を知りながらも，それを自然と共に生きる人間の運命として受け入れ，生まれた浜辺に戻りそこで漁師として新たに生きることを決意する．

映画『大津波』は，幾つかの違いを除き，この原作にほぼ忠実に沿った内容となっている．映画はまず，海辺で少年二人—主人公のユキオ(Yukio，原作ではキノ)とトオル(Toru，原作ではジヤ)—が海女の少女ハルコ（Haruko）から彼女が海に潜り捕ったばかりのアワビをもらう場面で始まる（ハルコおよび海女は原作には登場しない）．勝気なハルコは，少年二人に自分の泳ぎの上手さと深い海を恐れぬ勇気を見せつけ，二人に自分のように泳いで見せろと挑む．そんな気の強いハルコとは対照的に，彼らの側ではユキオの妹セツが，海に怯えた表情を浮かべながらトオルを見つめている．彼女は兄の友人トオルに想いを寄せており，いつか彼に見合う女性になるために，ハルコのように上手く泳げるようになることを切望している．

その日漁村では，年に一度の “shark day”と呼ばれるサメを捕獲する特別な漁が行われる．村の漁師達が勇んで海に向かおうとする中，村の長老 “old gentleman”が彼らに不吉な津波の警告をする．彼は，三十年前サメ漁の日に村を大津波が襲ったことを話し，村人達に今日再び大津波が襲ってくるかもしれないと警告するのだ．老人は村人達に，山の中腹にある自分の屋敷に避難してくるように提案するが，村人達は彼の言葉を信じず鼻で笑うばかりである．ただ唯一ユキオの父だけが老人の言葉に不安を抱き，その晩息子ユキオの親友であるトオルを，山の上の自分の家に泊まりに来させる．

この長老の言葉は，その夜現実のものとなる．老人の予言通り，山は噴火し，巨大な津波が村に襲い掛かる．津波のシーンは白黒で半世紀前の特撮技術によるものであるが，非常に迫力ある映像となっており，轟音と共に村を破壊する激流は津波の恐ろしさをリアルに描き出している．

山の上から自分の家や村の家々が波に呑まれる様を見たトオルは，気を失い倒れる．目が覚めても津波と家族を失った衝撃から茫然自失となるトオルだが，ユキオの父は彼を自分の息子として温かく家族に迎え入れる．この父親は原作通り寡黙ながら聡明な人物として現れる．噴火し津波を引き起こす山に囲まれた日本に生きることを不運だと嘆き恐れるユキオに対し，彼は津波を知り理解すれば恐れることなどないと息子を諭し，自然を受け入れ共に生きる人間の叡智を見せる．

だが長老がトオルを自分の養子に引き取りたい

と現れると，ユキオの父はトオルを手放したくない自身の願望と，自らの貧しい生活の現実の間に葛藤する．長老はトオルが息子になれば，綺麗な着物を与え良い学校に入れ高い教育を与えると申し出るのだが，ユキオの父はトオルにそうした富が与え得る幸福を与えられない自分に苦悩するのだ（原作ではこうした父親の葛藤は強調されていない）．

しかし彼の苦悩は杞憂に終わる．トオルは自ら長老の家に出向き，その壮麗な家屋に息を呑みながらも，老人の息子となることを断る．自分の息子になれば全てを手に入れられるという長老に対し，トオルは「全てではない」（“No, not everything”）と否定し長老宅を去る（邦訳文引用筆者訳，以下全て同様）．

こうしてトオルは親友ユキオの家族となり，十年の月日が流れる．逞しい青年に成長したトオルは，ユキオと共に家の農作業に懸命に従事する立派な働き手となる．だがトオルは海を忘れてはいない．彼はいつか船を手に入れ，かつて自分の家があった海沿いの場所に家を建てたいと願う．そしてその思いを理解するのがセツである．長老がトオルに自分の山の農地を与えようと申し出，海の側で暮らすなど自滅行為だ，津波が再び襲ってきても助けてなどやらないと激怒すると，セツは「彼は海と共に生きる人」（“He belongs the sea”）と言いトオルを庇う．これにトオルも，自分は「海を恐れない，津波にも立ち向かうことが出来る」（“I’m not afraid. I will be ready (for tsunami)”）と決意を表す．この会話を機に，トオルとセツは互いの存在の重要さを確認し合う．物語の最後，幸せそうな笑みを浮かべた二人は抱き合い，小舟に乗り海へ漕ぎ出し，映画は幕を閉じる．

映画と原作との間には，際立って大きな違いはないが，幾つか小さな変更が見られる．まず主人公の少年二人の名前がキノからユキオ(Yukio)に，ジヤがトオル(Toru)にと，より日本人名らしい名前に変えられている．また映画では原作には登場しない海女の女性達がジヤの漁村におり，この海女の少女達が映画の最初のシーンに登場し，彼女達の働きぶりと漁村社会における彼女達の重要性が強調されている．バックはこの海女の登場は「日本の“根っこ”を更に鮮明に表現できる」と考えたようだ．[14]

また原作ではジヤとキノの少年二人の友情が物語展開の主軸の一つとなっているため，原作ではごく簡素に描かれるジヤとセツの関係が，映画では二人の会話が大幅に増やされ，二人の心情の変化を追うことが出来る流れに変更されている．原作では単に主人公の幼い悪戯好きの妹として描かれるセツだが，映画ではトオルの失った家族や海への想いを共有することが出来る繊細な感情を持つ女性として現れ，映画は最後に二人が互いへの想いを確認し合った上で小舟に乗り海へ漕ぎ出すシーンで終わる．原作ではジヤとセツの結婚は伝統的な日本の家父長制に基づいた男女関係，すなわち女性であるセツは人格描写が少なく，ジヤに見初められ婚姻に至るという男性主体の男女関係であるのに対し，映画ではセツが自身の心情を語り，二人が互いの想いを尊重し合い，互いの主体的合意の基に婚約が成立している点において，映画の方が二人の男女関係はより現代的かつ民主的関係として描かれているという違いが見られる．

この物語は，バックがかつて 1927 年に長崎県雲仙市に中国から最初の夫と娘と共に一時滞在していた際に彼女が耳にした，雲仙で 1792 年に起きた大津波災害「島原大変肥後迷惑」の話が基になっている．雲仙は，1924 年に長崎と中国上海間の航路が結ばれてから一気に中国に滞在する外国人達の人気の旅行先となっており，バックが 1927 年に長崎を訪れたのもこの航路を利用したものだと思われる．バックは，『大津波』の執筆には雲仙の海岸の景色を思い出しながら筆を進めたと述べているが，彼女の眼には雲仙は非常に好ましく映り，良き日本の姿として深く記憶に残ったようである．[15]

既に述べたように，この物語を通して「真の日本の姿」を描こうとしたバックの意向を受け，映画は 1960 年夏からアメリカではなく，バックが物語をイメージした実際の長崎県雲仙市の海辺を撮影場所にして製作が行われた．またテレビドラマ版『大津波』とは異なり，映画は配役も全て日本人を起用し，リアリティを追求した（付録参照）．但し，日本人役者のセリフは全て英語である．[16] 中でも配役の眼玉は，長老役の早川雪舟(1886-1973) であろう．アメリカで 1910 年代より活躍し，国際的俳優としての地位を得ていた早川の出演は，日米両国の聴衆にとって大きなインパクトを持っていた．実際映画のパンフレットでは，彼の名 Sessue Hayakawa が他の出演者名よりも大

きく強調されている．早川自身当時「日本とアメリカに橋を架けたい」と日米合作映画を切望していただけに，この映画への出演は彼にとって念願叶った作品の一つになったと思われる．[17]

図 1　映画『大津波』パンフレット

物語に肝心な津波を起こす噴火のシーンは，実際に噴煙を吐く東京都伊豆大島で撮影が行われ，村を襲う津波のシーンは後の円谷プロダクションによる特撮技術によって製作された．撮影は，1960 年夏から雲仙小浜温泉地区を中心に開始される．撮影については上述の拙論（鈴木，2015）で既に詳細に記してあるため本稿では割愛するが，バックら撮影陣は現地の人々から大変な歓迎を受け，彼らの来日は全国新聞でも取り上げられ大きな注目を浴びた．小浜温泉地区の通りには彼らを歓迎する横断幕が掲げられ，撮影には多くの見学者が訪れる．物語に登場する人物の家には，急ごしらえのセットではなく地元の方々の実際の家屋が使用され，また登場する漁村の人々も実際の住人が登場するなど，撮影にはリアルさが追求された．撮影には地元の人々が協力ともてなしを惜しまず，こうした歓迎ぶりにバックは大変喜んだ様子であったという．

こうして順調に撮影を遂行し，映画は 1961 年に完成，1962 年公開に至る．撮影開始当時バックら撮影陣の来日に新聞等のメディアが沸き大きな話題となった本作品だが，長崎で未完の映像（大島にて噴火・津波の撮影が実施される前までの部分）が一度試写会として地元の人々向けに開かれ，また未確認ではあるが青森・新潟にて上映された情報がある以外，日本ではほとんど人々の目に留まることないまま，その存在は日本から遠のいていく．

映画『大津波』がその後アメリカでどれ程の観客動員数を獲得し，どのような批評を受けたのか，そして早川雪舟が望んだ通り，この作品は「日米の架け橋」となったのか，またバックが意図した通り，この作品はアメリカの人々に「真の日本の姿」を映し出して見せたのか―こうした疑問に十分に答える資料は残念ながら確認されていない．先述の通り，日米両国共に製作者側に現存する資料が確認されていないために，この作品の社会的影響を思い測ることは難しいのが実情だ．

ではバック自身はこの映画製作をどのように見ていたのか．この映画製作を詳細に綴った自著 *A Bridge for Passing*（1961）の中で，彼女は「登場人物たちが血肉ある姿で生を受けたことは特別な満足感があった」(p.165)と述べている．製作開始時は初めての映画製作に不安を持っていたバックだが，「やってみればやり甲斐のある仕事であり，私はこれからの生涯を，自作の映画化のために使いたい」と言うほど大きな喜びと満足感を得たようである．[18] この彼女の達成感の中には，「アメリカと日本の架け橋」になったという自身の意識があったのだろう．同じく *A Bridge for Passing* の中で，彼女は撮影関係者達との仕事や交流を振り返り次のように述べている．

> 私達（日米両国人）が自由に会話をすることが出来るこの新たな自由を，私は言葉に表せない程楽しみました．私が日本から離れていた年月の間に，（両国間の）障壁は次第になくなっていったようです．（中略）両国間の壁は，少なくとも一部は，戦後の占領とその後の時代に日本が経験したアメリカとの関係から来たものです．両国の間には長く誤解がありましたが，今は理解が広まりつつあります．（p.166）

人生の大半を中国で過ごした経験から，アメリカと日本，更にアメリカとアジアとの緊張関係は全て互いの理解不足にあると嘆き続けてきたバックにとって，この『大津波』の日米合作映画化は彼女にとってかつての敵国同士が互いを知る「理解の架け橋」になったという実感があったようである．この実感こそが，彼女に「これからの生涯を，自作の映画化のために使いたい」と思わせること

に繋がったのだろう.

図 2　雲仙市の海岸にて撮影風景[19]

図 3　ユキオ役のミッキー・カーティス

図 4　長老役の早川雪舟（中央）

図 5　撮影を見守るバック

図 6　雲仙市の子供達から花束を受け取るバック（中央）

３．『大津波』の受容と解釈

1948 年の原作出版から 1962 年の映画化まで，戦後激動の時代にテレビドラマ，映画と形を変えながら日米両国の人々の目に触れてきた『大津波』だが，この作品は，戦後アメリカそして日本でどのように受容されたのだろうか．

既に触れたように，原作小説『大津波』は，発表された翌年 1949 年に米国児童研究協会により，栄誉ある児童文学賞を授与されている．当協会によると，この賞は「世界で深刻な問題に直面する子供達のための本」(“for a book for young people which faces real problems in the world”) に対し毎年与えられる賞である．『大津波』の受賞理由は，この作品が非常に叙述詩的で素朴かつ明瞭に津波という自然の脅威と人間の生死という大きなテーマを描くことに成功しているためであった．とりわけ，当協会はこの作品を「生と死の崇高な哲学」(“a superb philosophy of life and death”)，「死と崩壊という波に勝る命の勝利」(“the triumph of life over the tides of death and destruction”)を示しているという点を強調し，高く評価している．[20] 同協会の会長は，バックに受賞の祝辞を送る手紙の中で次のように述べている．

> この作品を読む子供達にとって，この物語は貴重で啓示的な経験となるでしょう．あなたはその卓越した明瞭さをもって，不変的な命の素晴らしさ，危険に立ち向かう勇気を示して下さっています．（中略）この尊い真実(truth)は，あの恐ろしい戦争の時代にこそ若い人々に示されるべきであったのに，誰もそうしてはきませんでした．あなたはここに信条の違いや戦争，激変の時代を超えてなお永遠なる真実を示して下さったのです．[21]

この言葉が示す通り，戦後の出版当時この作品は，人間の生きることの尊さ，恐怖に立ち向かう勇気といった普遍的なテーマを扱ったこと，とりわけそれが言語に絶す恐怖と破壊の連続であった戦後すぐに成されたことに対する評価と賛辞であったことが分かる．

こうした解釈と評価が，どのように後のテレビドラマ化や映画化と関連があったのか，またこの作品が具体的にどのような理由から占領下日本の民主主義教育に結びつけられたのか，その確実な答えについては今後筆者の新たな資料発掘を待たねばならない．筆者の今後の主要課題である．

一方，日本の人々がこの作品をどのように捉えていたのかについては，少ない資料であるがその傾向を掴むことが出来る．上記のように，この物語が人間の生死という普遍的テーマを描いたものであるという解釈は日本人の間にも共有されていたようである．例えば 1960 年 5 月にバックの来日を伝えた『毎日新聞』は，原作『大津波』を「たえず死に面しながら生活していくにはどういう態度をもったらよいかという生存をテーマにした」作品と述べ，更に続けてバック自身がこの作品を「老いと若きとの，陸と海との，生と死との，宿命と希望との物語」と表現していることを掲載し，この物語が生と死という人間の普遍的テーマを根幹としていることを強調している．[22] またこの作品の初版本を翻訳した小野稔は，同書の始めに，この物語は「『人間はどうして生まれたか』『人間はなぜ生きねばならぬ』かが教えられています」と記し，上記新聞記事と同様の解釈を示す．[23]

こうした『大津波』に普遍的な人間性を見出す捉え方は，戦後日本人の多くが作者バック自身に対して抱いていた感情と類似する．自らの中国での経験を基にアジアとアメリカの相互理解の必要性を強調したバックを，日本人の大半が「ヒューマニズム」の作家と尊敬の念を込めて受け入れていた．彼女の作品の批評には，「ヒューマニズムの真価」，[24]「ヒューマニストとしてのパール・バック」，[25]「全人類の問題」を扱う作家，[26] といった言葉が並び，多くの日本人が彼女を国や人種の違いを超えたヒューマニズムの人と捉えていたことを示す．白人アメリカ人でありながら作品の多くが中国を中心とするアジアを舞台とし，かつアジアの人々に深い共感と理解を示すバックの姿は，日本人にとってまさに「東洋の心を持つ西洋人」であり，同時に文化的差異も人種民族の差異も超越した極めて特別な，しかし「東洋的」故に身近な存在と映ったのだ．

また興味深いことに，『大津波』に対する日本人の解釈には，この物語を通して自らの国日本を顧みようとする特殊な眼差しが見られる．上で触れた翻訳者小野稔は，『大津波』を読んで「みなさんが正しい日本人に目ざめられるのを望んでやみません」という言葉を残している．また同じく上記掲載の『毎日新聞』記事は，映画『大津波』は「大

自然の脅威と闘う日本人の姿を感動的に描こうというもの」だと紹介している．この両者の言葉には，大自然と立ち向かう勇気ある登場人物達の姿，すなわちアメリカ人作家バックの目線を通して描かれた日本人の姿に，自分達日本人の勇気や心意気といった素晴らしさを自ら認識しようとする姿勢が読み取れる．とりわけ小野の言葉は，バックの描く日本人像こそが「正しい日本人」の姿と彼が考えていたこと，そしてこの物語が戦後の日本人読者に「日本人とは何か」を教示してくれる啓蒙的，教育的効果を持つ読み物であると捉えていたことを示唆する．

このバックの視点を通して自らを顧みようとする日本人の姿勢は，戦後日本が外国，とりわけ欧米諸国が自分達をどう見ているかを非常に強く意識していた心情に通底する．戦後日本のメディアには，諸外国，すなわち西欧諸国が日本をどう捉えるか，その目線を介して自らを再認知し，自国意識を再形成しようとする傾向が顕著に見られるが，バックはその「世界の目線」とされた代表格的存在の一人であったようだ．ひとつの好例として，『毎日新聞』は終戦直後の 1945 年 10 月 2 日，同紙の求めに応じて寄せられたバックの日本へのメッセージ，「日本への忠言」を大きく取り上げている．「全ての人に与えよ　責任ある“自由”　力を持て善なる人々」と題されたこの記事で，バックは敗戦直後の日本人に悪に屈せず闘争し続けること，そして言論自由の尊さを訴えかける．[27] また 1951 年 1 月，雑誌『夫人朝日』は，バックを始め五人の「（日本の）読者になじみ」のあるアメリカ人女性作家の日本人へのメッセージを掲載している．同誌は，「世界の人々は今，日本人のことをどんなふうに考えているか」を知りたいという動機からアメリカの作家達にメッセージ寄稿の依頼をかけたのだ．最初のページに顔写真と共に掲載されたバックのメッセージには，「信じよう　素朴な真理」とタイトルが付され，戦後の混乱状態は日本だけでなく世界的なものであり，1951 年の時点で尚も続く戦後の艱難を世界の人々と共に乗り越えていこうというメッセージが寄せられている．[28] バックは 1931 年の代表作『大地』の出版以来，日本で戦前の 1930 年代から広く親しまれてきた作家であったが，上記の新聞・雑誌記事が示すように，彼女は戦後日本人が「忠言」を求めるアメリカ人著名人の一人であった．とりわけ彼女が「東洋の心を持った西洋人」と認識されていたが故に，彼女の日本に対する解釈はおそらく多くの日本人にとって他のアメリカ人にはない特別な信憑性があったのではないだろうか．

このように，バックを西洋人，アジア人という人種的差異を超越した―しかし高名な白人アメリカ人作家として絶対的権威を保持する―人物とみなす傾向が日本に戦後 1940 年代から 50 年代にかけてあったことを考えると，『大津波』はバックという人種・民族的他者による日本表象でありながら，しかし同時に日本人読者にとって「我らの物語」であり，そして更に戦後社会の激変期にあった彼らにとっては，バックの視点を介した日本描写は，内省的に自己意識もしくは国家としてのナショナル・アイデンティティを理解させるものだったと言えるかもしれない．既に触れたように翻訳者の小野稔は，この物語に「正しい日本人」の姿を見出している．小野が具体的に作品の何を「正しい日本」像と捉えていたかは不明であるが，彼がバックの視点と解釈による物語を介し自己の日本人性に「目ざめ」たことは示唆的である．作中キノの父親が「俺達日本人は幸福な民だ．日本人は危険の中に生きるが故に生を愛す．俺達は死を恐れない．なぜなら生と死は互いに必要であることを俺達は理解しているからだ」[29] と息子を諭す場面があるが，こうした苦境を乗り越え懸命に生きようとする登場人物達の姿は，大戦を潜り抜けなお占領下にあった読者達には計り知れない励ましとなったと同時に，「正しい日本人の姿」と真正化され，敗戦によって大きく揺らいだ国家そして日本人としての自己意識を再度奮起させるものであったのだろう．実際映画『大津波』を共同製作した東宝の社長は，自身が敗戦によって意気消沈していた時にこの物語から希望をもらった経験から，将来この物語を映画化することを願っていたことを明らかにし，また，津波という自然の脅威に曝されながらも辛抱強く生きる主人公達の姿は，日本人が敗戦という未曽有の苦境すらも乗り越えられることを示している，と述べている．[30] このように『大津波』は，生と死という人間に普遍的なテーマを考えさせる文学的価値の高い作品であると同時に，戦後日本の特殊な社会的文脈において読者に「日本人」という自己意識を再形成するひとつの契機となっていた可能性が高い．とりわけこの日本描写がバックの手によるものであった

ことは，いわば彼女の権威を後ろ盾に，この日本人像を一層 “authentic” にする効果があったと考えられる．

日本でこのように受容された『大津波』が，アメリカの占領下日本に対する民主化教育材料にどのような理由で選ばれたのか，そしてテレビドラマ化，更に映画化への過程にはどのような文化政治的力学が働いていたのか．そしてより重要な疑問として，メディアに多くのアジアを主題とする小説や映画が出現しアメリカの冷戦期オリエンタリズムを形成していた 1950 年代，『大津波』はアメリカの視聴者達にどのような日本／日本人理解をもたらし得たのか．そしてこの作品はどのようにアメリカの冷戦言説形成に関わったのか．これらアメリカ側の作品の受容と解釈をめぐる問題が明らかになれば，この小さな，しかし重要な文学作品が冷戦期アメリカの人々の日本／アジア観形成に果たした役割，延いてはアメリカの冷戦文化形成に果たした役割を測ることが可能となるだろう．更に，これまでアジアを描く作家，人道主義的作家・活動家として主に論じられてきた傾向の強いバックであるが，本研究のような冷戦との関わりという視点からの研究は彼女の作品および作家としての研究に新たな射程を加えることとなろう．バックが冷戦期に反共産主義主張の一環としてアメリカ国内の人種差別の実態を公然と批判し，政府から「赤」の嫌疑下にあった事実は比較的よく知られているが，本研究が取り組むバックとアメリカの冷戦言説形成との関係性の前景化は，バック研究に更なる重層性を加えるものと期待される．

本報告は，現存する資料の少なさから未だ研究途上にあり，上記で論じた議論の確証には更に多くの資料による裏付けが必要である．本稿はまず「幻の映画」となっている映画『大津波』の情報を判明している限り詳細に記録することを主眼としたが，今後の研究では，当作品を他のバック作品と共に日米両国の戦後占領期および冷戦期の文脈に置き，この文学作品が持ち得た日米の「戦後」への政治的意味，役割を明らかにしていきたい．

おわりに，小説『大津波』は，2012 年再び日本の人々の目に留まることとなる．2011 年 3 月 11 日に起きた東日本大震災から一年後のこの年，この作品は 3 月 5 日から十二日間にわたり NHK ラジオで毎朝 15 分間，女優の紺野美沙子氏による朗読で放送された．敗戦後日本人に生きる力を鼓舞したこの物語は，六十四年の年月を経て，再び日本の人々の心に訴えかける．この作品と日本との縁は不思議に深い．

付録：映画情報

映画『大津波』（*The Big Wave*）（1962）
（和訳著者．ただし人名は漢字不明の場合英語表記のまま残した）

スタッフ
監督：　テッド・ダニエルスキー
原作：　パール・バック
脚本：　パール・バック
撮影：　荒木英三郎，有川定政
照明：　Kishida Kuichiro
特撮監督：　円谷英二
音楽：　黛敏郎
美術監督：　Watanabe Akira
製作進行：　Narita Kan
製作監督：　Clark L. Paylow
助監督：　Joseph E. Markarof
第二助監督：　Itami Kazuko
編集：　Kono Akikazu
音響：　Okazaki Michio

製作
Stratton Production, Inc.（アメリカ）
東宝株式会社（日本）

キャスト
トオル：　設楽幸嗣（子役），伊丹一三
トオルの父：　中村哲
トオルの母：　千石規子
ハルコ：　比嘉礼子
ユキオ：太田博之（子役），ミッキー・カーティス
ユキオの父：　大川平八郎
ユキオの母：　村田千栄子
セツ：　笹るみ子
長老：　早川雪舟

挿入歌：“Be Ready at Dawn”
歌：　ミッキー・カーティス
指揮：　Yoshizawa Hiroshi

歌詞：　Tad Danielewski
作曲：　黛敏郎

その他
画像：　モノクロ
時間：　73 分
言語：　英語（日本版は日本語字幕付き）

付記

本研究は，平成 28 年度大妻女子大学「戦略的個人研究費（S 2822）の助成を受けた研究成果の一部である．

註

[1]テレビドラマ版 The Big Wave の製作情報については次の通り．配給：NBC, The Alcoa Hour, The Big Wave. 1956 年 9 月 30 日放映, Season 2, no. 2. 製作：Showcase Productions (New York), 監督：Norman Felton，脚本：Pearl S. Buck.

[2] Peter Conn. Pearl S. Buck: A Cultural Biography. Cambridge UP, 1996, p. 342.

[3]The Big Wave---Television, The Alcoa Hour Presents episodes of June and September 1956. 和訳筆者．当資料は Pearl S. Buck National Historic Landmark Home よりご提供頂いたものである．記して謝意を表したい．

[4]筆者のこれまでの調査では，1961 年に青森県弘前市の国民劇場，新潟県の宝塚会館（旧新潟東宝劇場）で上映との情報もあるが，確認が取れていない．

[5]アメリカ議会図書館の『大津波』フィルムのデジタル化は，資料の保存を目的としているため，館内視聴のみが許可されており，複製や館外持ち出しは認められていない．迅速にデジタル化によるフィルム保管を実現して下さった当図書館に謝意を表したい．

[6] GHQ/SCAP, CIE, “SCAP Announced Initial List of 100 Foreign Copyrighted Books Now Available for Publication in Japan.” CIE Bulletin. 26 May 1948, p.13.

[7] GHQ/SCAP, CIE, Foreign Copyrighted Books, CIE Bulletin. May 1948, 26, p.14.

[8]Pearl S. Buck National Historic Landmark Home, RG1: Papers of Pearl S. Buck, Box 1, Contracts, A-H, “B: Big Wave,” Box 2, Contracts, I-Z, “Stratton Productions (Tad Danielewski)”, Pearl S. Buck National Historic Landmark Home, Perkasie PA, USA. 但しこれらの国々において，実際に翻訳・出版が成されたかどうかは確認が取れていない．バックがこれらの国々の出版社に対し翻訳権を許可したこの情報は，Pearl S. Buck National Historic Landmark Home 所蔵の貴重資料を同協会よりご提供頂いたものに基づく．ここに同協会の資料提供を記し謝意を表す．

[9]戦後 CIE により日本への翻訳・出版許可を得たバックの作品では，『大津波』の他に，『大地(The Good Earth)』(1931)，『息子たち(Sons)』(1932)，『分裂せる家(A House Divided)』(1935)，『牛飼いの子供たち』(Water Buffalo Children) (1943)がある．

[10] Christina Klein. Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961. U of California P, 2003.

[11]『大津波』プレス・シート，「大津波」(The Big Wave)（1961 年），財団法人川喜多映画文化財団蔵．

[12]Pearl S. Buck. A Bridge for Passing. The John Day Company, 1961, p.14.

[13]鈴木紀子.『幻の映画』をめぐって―『大津波』日米合同映画製作とパール・バック．大妻レヴュー. 2015, 48, p. 39-49 参照．

[14]映画『大津波』で水中撮影に協力した大崎映晋は，バックの脚本中の海女の描き方が性差別的であるとして不満を述べ，仕事を降りるとまで言い憤慨したという．大崎がバックに「日本の海女は誇り高い人々だ」と反論すると，バックはそれを受け入れ，大崎自ら脚本の海女の部分を修正するよう求めた．その修正された脚本が最終的に映画に採用された．（佐藤嘉尚．潜る人―ジャック・マイヨールと大崎英晋．文芸春秋，2006，p.161-162）．バックの言葉の引用も，佐藤, p.171.

[15] A Bridge for Passing. p. 175-176.

[16]バックは日本人役者達の英語力に不安を覚えていたようである．彼女は「アメリカの人々がこの映画を観たら，彼ら日本人の英語はどう聞こえるのだろう，理解してもらえるだろうか」と漏らしている (Buck, p. 239).

[17]中川織江．セッシュウ！―世界を魅了した日本人スター・早川雪舟．講談社, 2012, p.327.

[18]川喜多かしこ．“パール・バックと会って”．図

書．1960, 133, p. 19.

[19]掲載された写真は全て，筆者が 2014 年 3 月 12 日～14 日に長崎県雲仙市小浜温泉地区で現地調査を行った際，映画撮影当時の資料を所有・管理されている宮田様，山口様に使用許可と共に御提供頂いたものである．両氏には現地調査にて並々ならぬ御高配を頂き，貴重な写真の数々を御提供頂いた．特に宮田様には当調査に関わる全ての内容において御協力を頂いた．当調査は宮田様のお取り計らいに負うものである．また御自宅を撮影に提供された辻様には，撮影当時の大変貴重なお話を聞かせて頂くと共に，貴重な個人所蔵資料を御提供頂いた．同宅をお見せ下さった嶺様からも貴重なるお話を頂戴した．更に，当時撮影隊の宿泊地の一つであった旅館春陽館館長様，そして現地調査での移動に御同行下さった本田様にも多大なる御厚意を頂戴した．その他雲仙でお会いした多くの皆様にも改めて，記して衷心より厚く御礼申し上げたい．

[20] “1948 Award From the Children’s Book Committee of the Child Study Association Of America to Peal S. Buck for her book THE BIG WAVE,” “Child Study Association Of America, For Immediate Release,” Social Welfare History Archives, University of Minnesota Libraries, Box 11, Folder 105.

[21]Social Welfare History Archives, University of Minnesota Libraries, Collection Name or Publication Title 5, Box 41.

[22] “大自然の脅威と闘う日本人の姿をえがく”．毎日新聞．昭和 35 年 5 月 26 日, p. 5.

[23]パール・バック．小野稔訳．つなみ．日米フレンド協会, 昭和 25 年, p.3.

[24]本田文夫．“異常な子を持つ親への激励―パール・バック著『母よ嘆くなかれ』より”．日本読書新聞．1950 年 11 月 29 日, p.8.

[25]鶴見和子.“あたらしい光の下に―ヒューマニストの見る中国革命　パール・バック著『郷土』石川欣一訳”．日本読書新聞．1950 年 2 月 1 日, p.3.

[26] “パール・バックの長編家庭小説『郷土』”．日本読書新聞．1950 年 11 月 30 日, p.1.

[27]毎日新聞．1945 年 10 月 2 日，p.1.引用文は現代仮名遣いに直した．

[28] “日本の皆さんへ―アメリカ女流作家のメッセージ”．婦人朝日. 1951 年 4 月, 6, p. 39.

[29]Pearl S. Buck. The Big Wave. 1976. HarperCollins P, p. 32.

[30] A Bridge for Passing. p. 35-36.

引用文献

[1] Christina Klein. Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination 1945-1961. U of California P, 2003.

[2] Pearl S. Buck. A Bridge for Passing. The John Day Company, 1961.

[3] パール・バック．つなみ．日米フレンド協会, 昭和 25 年.

（受付日：2018 年 4 月 1 日，受理日：2018 年 4 月 12 日）

鈴木　紀子（すずき　のりこ）
現職：　大妻女子大学文学部英文学科准教授

筑波大学大学院博士課程人文社会科学研究科現代文化・公共政策専攻修了.
専門はアメリカ研究．現在は戦後アメリカの対日民主化政策および冷戦期文化外交政策における日米関係ついて，文化，文学面から研究を行っている.

主な著書：
The Re-Invention of the American West: Women's Periodicals and Gendered Geography in the Late Nineteenth-Century United States. Edwin Mellen Press 2009.
"越境する「西部」―ＧＨＱ日本民主化政策とアメリカ文学".　冷戦とアメリカン・カルチャー―覇権国家の文化装置．臨川書店，2014，p. 23-52.