

戦争を追体験する「装置」としてのテレビドラマ

——NHK・民放の三作品のテキスト分析を中心に——

米 倉 律

1. 問題の所在

一九四五年八月の「終戦」から長い時間が経過し、日本社会はまもなく戦争体験者のいない「戦後」を迎えようとしている。総務省の人口推計によると、戦後生まれの人は一億九千九百一十万人（二〇二四年十月時点）で、総人口（二億二千三百八十万人）に占める割合は八八・八％となっている。^①広島・長崎の原爆投下による被爆者は、多い時期（一九七〇～八〇年代）には三十五万人以上を数えたが、その後は減少を続けており、二〇二五年に初めて一〇万人を割り込んだ。^②数の減少だけでなく高齢化も進み、被爆者の平均年齢は八六歳を超えている。^③

戦争を追体験する「装置」としてのテレビドラマ（米倉）

そうしたなか、戦争の記憶を次の世代にどう継承していくかが大きな社会的課題となっている。戦争体験者のいない「戦後」においては、人々の戦争についての知識、認識、イメージの形成は、戦争体験者（家族・親戚、知人、語り部など）から直接（対面的）ではなく、教育（歴史教育、平和教育）やメディア（書物、映画、テレビ、新聞）などを通じて間接的・媒介的に行われることになる。そうした時代にあつて、非当事者が戦争記憶を継承することは本当に可能か、どのようにして可能か、また「被害」や「加害」「戦争責任」などを含めて多面的である戦争記憶のうちの何をどう継承すべきかなど、様々なことが議論されている^④。

戦争記憶の次世代への継承は、放送業界においても近年の大きなテーマとなってきた。「継承」が特に大きくクローズアップされたのは「戦後七〇年」の節目にあたつた二〇一五年であつた^⑤。この年の特に八月には、テレビ各局が次世代への「継承」をテーマとした特集番組を多く放送した^⑥。それらの番組では「戦争を目の当たりにした人々はまもなくこの日本からいなくなってしまう」^⑦「体験者の証言をまとめた形で聞ける最後の機会だ」^⑧といったことが強調され、戦争記憶の次世代への継承が急務であるとされた。そしてその後も、「継承」を意識したりコンセプトに掲げたりする番組が数多く放送されてきている。そうした番組群のなかで、本稿ではテレビドラマを取り上げる。もとより、七〇年以上に及ぶテレビの歴史において、戦争・終戦をテーマにしたテレビドラマは膨大な数に上る。本稿が注目するのは、現代を生きる主人公が戦時中に「タイムスリップ」するという設定のテレビドラマが近年相次いで放送されていることである。一見奇抜な設定のこれらの作品も、戦争記憶の次世代への「継承」を意図して制作されていると考えられるからである^⑨。

言うまでもなく設定や背景はそれぞれ異なるものの、各作品はいずれも現代の平凡な日常生活を生きていた主人公

が、突然のタイムスリップによって戦時中に投げ込まれ、驚き戸惑いながら、また様々な困難に直面しながら、身をもって戦争の実相を経験していくというストーリーであるという点で共通点を有している。これらのドラマは、視聴者が主人公とともに戦争をいわば追体験するように作られている。そして、いずれも若年層に人気の俳優が主人公を演じていること、現代の若者を意識した表現上または演出上の様々な工夫がみられることなどから、特に若年層の視聴者への訴求を強く意識していると考えられる。本稿では、これらの作品で戦争がどう描かれているのか、その表象の特徴や傾向を明らかにし、現代の視聴者、とりわけ若年層への戦争記憶の継承において、これらのテレビドラマが持ち得る可能性や課題等について考える。

2. 「ポスト戦争体験の時代」における継承

メディアに媒介される戦争記憶

戦争記憶の継承は、かつては戦争を直接的に経験した世代からそれ以下の世代への継承を意味していたが、戦争体験者の高齢化と減少が進むなかで、戦後生まれの世代のなかでの継承へと移行してきている。¹⁰ 蘭信三らはこうした時代状況を「ポスト戦争体験の時代」と名づけ、「戦争体験をめぐる継承や想起のされ方や歴史研究／実践」が新たな段階に入っているとしている。¹¹ 「ポスト戦争体験の時代」における戦争記憶を考えるうえで、重要な意味を持つのが「文化的記憶」の位相である。「文化的記憶」は歴史学者のアライダ・アスマンが提唱した概念で、経験者・当事者から直接伝えられ共有される「コミュニケーション的記憶」とは異なり、各種のメディアやそれに基づく文化的実践を紹介して時代や世代を超えて再生産される記憶のあり方である。¹²

「文化的記憶」を媒介し再生産するメディアには、歴史教科書、文学作品、博物館・資料館の展示、各種のモニュメント（慰霊碑・記念碑）など多様なものが含まれるが、⁽¹³⁾ 接触・利用するオーディエンスの数と多様性という点で、新聞、テレビ、ラジオといった伝統的マス・メディア、そして映画、漫画、アニメなどのポピュラー・メディア、近年急速に普及を拡大してきたインターネット（SNS）のようなメディアの役割や影響が極めて大きいと考えられている。⁽¹⁴⁾ こうしたメディア状況を背景に、特に二一世紀の初頭以降、国民国家やエスニックグループなど特定の集団における歴史記憶（＝「集合的記憶」）の構築過程に着目する歴史学的研究と、メディアが過去や歴史をどう捉え、どう表象しているかに着目するメディア研究が接近する形で、記憶とメディアの関係性を焦点化する「メディア記憶」に関する研究が世界的に興隆してきた。⁽¹⁵⁾

戦争に関する「メディア記憶」については、各種の作品・コンテンツ（小説、漫画、映画、アニメ、テレビ番組など）を対象とした研究を中心に、これまでに膨大な成果の蓄積がある。それらの研究では主として、それぞれの作品・コンテンツにおける戦争表象の特徴や、それらの表象と同時代の戦争観、言説状況、政治・社会的状況との関係性などが分析・考察されてきた。しかし、戦争記憶とテレビドラマの関係をテーマとした研究は、NHKの『朝の連続テレビ小説』（＝「朝ドラ」）を対象としたものなど、ごく一部に限られている。⁽¹⁶⁾ 「朝ドラ」に関しては、六〇年以上に及ぶ「朝ドラ」の歴史を辿りながら、戦後の各時期での作品内の戦争の扱われ方、描かれ方にどのような特徴があったのか、どのような歴史の変遷があったのかを中心に分析した伊藤公雄の研究や、⁽¹⁷⁾ 「朝ドラ」の各作品が主人公である女性（ヒロイン）を中心とした戦時中の国民生活（＝「銃後の守り」）を集中的に描いていること、またヒロインの殆どが戦争に対して批判的・否定的であることを指摘した黄馨儀の研究などがある。⁽¹⁸⁾ これらの研究は、「大河ドラマ」と

ともに「共通文化を育てる物語」(鶴見俊輔¹⁹)などと呼ばれる「朝ドラ」における語り(ナラティブ)の基本的なパターンや典型的な戦争表象の特徴・傾向を明らかにするものであった。しかし、戦争を描いたテレビドラマは他にも数多く放送されてきたにもかかわらず、「朝ドラ」以外の作品を対象とした研究、特に戦争記憶の次世代(若年層)への継承という視点での研究は、これまでに殆ど行われていない。

メディアのなかの戦争記憶の「伝承者」

ところで、現代の若年層にとって戦争はすでに遠い「過去」の出来事であり、積極的・主体的な関心の対象とはなりにくい。例えば、日本財団が全国の一七～一九歳の男女一〇〇〇〇人を対象に二〇二五年に実施した調査では、「学校の授業などで太平洋戦争についてのどの程度学んだ経験があるか」という問いに対して、「学んだ」(Ⅱ「しっかりと学んだ」「ある程度学んだ」という割合が八〇・四%である一方で、「普段、家族や友人とどのくらいの頻度で太平洋戦争やその影響について話をするか」という質問では、「ほとんど話すことはない」が七二%に達している²⁰。

さらに、若年層にとって戦争が縁遠いだけでなく、その意味が変質してきていることを示す事件も起きている。二〇一四年に長崎で被爆遺構を案内する被爆者に向かって、横浜からの修学旅行生(中学三年生)が「死に損ない」という暴言を吐いた事件、沖縄戦で住民八三人が集団自決に追い込まれたチビチリガマで、遺骨や遺物が沖縄在住の一〇代の少年らによって荒らされた事件(二〇一七年九月)などである。

教育学者の村上登司文は、こうした背景に若年層のあいだでの戦争記憶の継承をめぐる「当事者意識」の希薄化が進んでいることを指摘し、平和教育においていかに若年層が当事者意識を持てるようにするかが重要になっていると²¹

している。そのうえで村上は、若者を含む戦後世代が戦争記憶の「伝承者（話し手、伝え手）」になる動きが起きていることに注目している。直接の体験者ではない世代が「伝承者」となる場合、語られる戦争記憶が伝承者本人のものではないとしても、若年層は世代的に自分達と近い「伝承者」の語りには親近感を抱きやすく、「自分事」として捉えやすいためである。そしてその具体例として、ポーランド・アウシュビッツ博物館の公式ガイドには七〇歳の年齢制限がつけられており、すでにすべての公式ガイドが戦後生まれとなっていること、広島市が二〇一二年から被爆体験の「伝承者」養成に取り組んでおり、若年層を含む戦後世代による伝承活動（語り部活動）が始まっていること、などの事例が挙げられている。²²

放送においても、戦争に対して当事者意識を持ちにくい若年層への継承を意識した番組が制作されるようになっていくが、近年目立つのが若年層に人気の出演者（俳優やアイドルなど）を継承の「伝承者」として起用する番組である。例えば、二〇一五年八月一日に終戦特番として放送された『私たちに戦争を教えてください』（フジテレビ）は「戦争を知らない世代の代表」²³として一〇～二〇代（当時）の人気若手俳優（有村架純、小栗旬、広瀬すず、福士蒼汰、松坂桃李）が戦争体験者のもとを訪ね、戦争体験を聞くというスタイルであった。彼らが訪ねたのは、真珠湾攻撃、インパール作戦、沖縄戦、東京大空襲、広島原爆などの経験者であった。また、テレビ朝日が二〇二二年から二年連続で放送した『僕たちは戦争を知らない』²⁴も同様の演出であった。このように若年層に人気のある若手俳優・アイドルらが出演することには、戦争という重いテーマを扱う番組に対する若年層の視聴者の心理的障壁を低くするねらいがあるだろう。若手俳優・アイドルと一緒に戦争体験者の元を訪ね、戦争についての証言を聞いているかのような感覚を生み出すことで、視聴者が戦争をより身近な「自分事」として捉える効果が期待されるからである。

本稿が対象とするドラマにおいても、人気俳優が演じる主人公がタイムスリップして戦争を経験するという一見荒唐無稽な演出とストーリーには、同様の意図があると考えられる。若年層の視聴者にとって人気俳優が演じる主人公たちは身近に感じられる存在である。ドラマ内で戦時中にタイムスリップして戦争を経験する主人公たちは、戦争記憶の身近な「伝承者」となっているのである。以下では、ドラマの主人公たちが経験する戦争とはどのようなものか、作品内の戦争の表象にはどのような特徴があるのか、そこにどのような戦争観が反映されているのか、といった諸点を中心に分析・考察していく。

3. 分析対象

本稿で取り上げるのは『セイコグラム 転生したら戦時中の女学生だった件』（NHK）、『終わりに見た街』（テレビ朝日）、『晴れたらいいね』（テレビ東京）の三作品である。分析に先立って、三作品の概要を簡単に記しておきたい。

『セイコグラム 転生したら戦時中の女学生だった件』（NHK、二〇二二年八月一日）

この作品（以下、『セイコグラム』と表記）の主人公は、現代を生きる俳優・南沙良である。作家・田辺聖子（一九二八～二〇一九年）の少女時代を演じることになった彼女は、資料を読むために訪ねた図書館で一冊の古い本を手にする。その直後、彼女は昭和一六年にタイムスリップする。彼女は少女時代の田辺聖子に転生していた。ドラマでは、戦時中に田辺が実際に経験した勤労動員や大阪大空襲などの苦難を沙良が体験する。そして終戦を迎えた直後、病床の父親と対面している時に再びタイムスリップして現代に戻るというストーリーである。タイムスリップの引き

金となった古い本は、十代の田辺聖子が実際に書き記していた日記である。この日記は二〇二一年に発見され『田辺聖子十八歳の日の記録』として刊行され、大きな反響を呼んだものである。⁽²⁵⁾

なお、本作品は現代を生きる俳優が戦時中に転生するという設定でNHKが放送した二本のドラマの二作目にあたる。一作目は、俳優・満島真之介が「昭和の喜劇王」として知られる古川ロッパに転生するというストーリーであった。⁽²⁶⁾二作ともに過去にタイムスリップする俳優はスマホを手にしており、インスタグラムを通じて戦時中の日常を現代に伝えるという若年層を意識した演出も行われている。

『終わりに見た街』（テレビ朝日、二〇二四年九月二日）

主人公・田宮太一（大泉洋）はテレビ脚本家という設定である。「終戦」関連ドラマの脚本を依頼された太一は膨大な関連資料を読んでいるうちに眠ってしまう。明け方に衝撃音で目を覚ますと、妻（吉田羊）を含めた五人の家族全員で戦時中にタイムスリップしていた。住む場所や仕事を失った一家は何とか生き延びようとするものの、子供達は次第に軍国主義的な思想に染まって反抗的になっていく。東京大空襲で多くの人が犠牲になることを知る太一は犠牲者を減らそうと奔走するが、史実になかった空襲に見舞われて家族とはぐれ、次の瞬間主人公が目を覚ますと現代の東京に戻っていた。しかし現代の東京は核兵器が使われて焼け野原となっていた。何が起きたのかよく理解できないまま、その東京の光景を見ながら彼は息を引き取る。

このドラマの原作は一九八一年に発表された山田太一の小説である。タイムスリップというSF的な設定にした意図について山田は「戦争体験を昔話という範疇から抜け出した形で書くことはできないかと、あれこれ考えた末の小

説だった」と語っている⁽²⁷⁾。作品は山田太一自身の脚本によって二回テレビドラマ化されたほか、ラジオドラマとしても放送されている⁽²⁸⁾。今回対象とする二〇二四年版は宮藤官九郎が脚本を担当し「テレビ朝日開局六五周年記念ドラマ プレミアム」として放送された。

『晴れたらいいね』（テレビ東京、二〇二五年三月三〇日）

東京都内にある総合病院に勤務する看護師・高橋紗穂（永野芽郁）はこの病院で名誉婦長を務めた寝たきりの入院患者・雪乃サエ（倍賞美津子）の看護を担当していたところ、突然大きな地震が発生して気を失い、目が覚めると戦争末期（一九四五年）のフィリピンにいた。そして彼女は、日本赤十字社の従軍看護婦・雪乃サエに転生していた。彼女は、前線近くの野戦病院で軍医の佐治（稲垣吾郎）、菅野婦長（江口のりこ）、美津（芳根京子）をはじめとする看護婦らと励ましあいながら仕事に励む。やがて彼女たちに内地へ帰るようという命令が出されると、自分が仲間たちを日本に無事帰国させるためにタイムスリップしたのだと考えた紗穂は、仲間たちと苦難を乗り越え無事港に到着する。そこで再びタイムスリップして現代に戻った紗穂は、現代まで生きていた雪乃サエと美津の二人と再会を果たす。なお、原作は作家・藤岡陽子の同名の小説で、ドラマの脚本は、戦争の時期、場所、ストーリーなどを含めて原作から大幅に書きかえられている。

4. 強調される「戦時中」との距離

三作品ともに物語は、現代に生きる主人公の日常が描かれたあと、主人公が戦時中にタイムスリップして戦争中の

表 1. 各パートの時間量（CMの時間除く）

	現代①	戦時中	現代②
『セイコグラム』	1 分 5 秒	25分40秒	3 分11秒
『終わりに見た街』	12分40秒	73分 5 秒	6 分 5 秒
『晴れたらいいね』	10分43秒	90分50秒	10分45秒

状況を体験し、最後に再び現代に戻るという展開を辿る。つまり三つの作品は「現代①」→「戦時中」→「現代②」という時間構造になっている。表1は、各パートの時間量を示したものである。どの作品も「戦時中」が最も長く全体の約八割かそれ以上を占めている。²⁹「現代①」のパートの長さは、『セイコグラム』が一分五秒、『終わりに見た街』が一二分四〇秒、『晴れたらいいね』が一〇分四三秒となっている。作品の導入部でもある「現代①」の特徴として、現代の日常を生きる主人公の姿が描かれるとともに、主人公の日常と戦争との時間的・心理的な距離の大きさが表現されていることが挙げられる。

『セイコグラム』は全体が二九分五六秒と比較的短い作品であるため、「現代①」も一分余りと短い。しかしこのパートは、作品の基本的な設定（主人公や演出のフォーマットなど）を視聴者に提示する重要な役割を担っている。この作品では、スマホが重要な小道具として演出的に用いられており、画面もつねにスマホ画面のような縦長画面を中央においた三カラム（縦三分割）構成となっている。物語は基本的に中央の画面で進行し、左カラムには各シーンの時代背景などに関わる基本情報、右画面には主人公・沙良の折々の「つぶやき」がインスタグラムの書き込みとして表示される（画像1）。

「現代①」では冒頭、主人公の南沙良が「スマホのなかから失礼します。八月一五日の今日は終戦の日ですね、今からお見せする番組はインスタグラムのアカウントと連動しているんです。私と同じ世代の人にとっては、戦争って少し遠いもののように感じてしまいますよね。私も今年の夏、

画像 1 : 3 カラムの画面構成



(出典：『セイコグラム』NHK、2022年8月15日)

ある不思議な体験をするまではそうでした。」と語りかける。このように、主人公が戦争の世界を「少し遠い」と感じていたこと、これから始まるドラマで展開される戦時中の世界と視聴者のいる現代がSNS（Instagram）で繋がっていると説明するところから物語が始まるのである。

『終わりに見た街』の「現代①」は、三作品のなかでは最も長い一二分四〇分である。この長さについて、脚本を担当した宮藤官九郎は「視聴者と感覚を共有する必要があったので、やや冗漫な導入部を書きました」と説明している。⁽³⁰⁾ この作品における現代は二〇二四年六月に設定されている。⁽³¹⁾ 売れない脚本家・田宮太一はある日、テレビ局プロデューサーの寺本から「終戦八〇年記念スペシャルドラマ」で予定していた脚本家が途中で「降りて」しまったため代わりに担当して欲しいと依頼される。その場面で、太一と寺本は次のような会話を交わす。

太一…（企画書のタイトルについて）「大空襲の夜、会いたい、君と」…恋愛ドラマ？

寺本…こんな時代だからさあ。東京大空襲をラブストーリーのフォーマットに落とし込んで？ すれ違いとか腹違いとか、韓流要素も加えちゃって？ BL成分も匂わせちゃって？ 不時着したB29の操縦士と情報局の少佐が恋に落ちる…

太一…愛の不時着だね

寺本…不時着はね、自分で言ってて無いと思った。けど、それくらい極端に振らないと、もう戦争ものじゃ数字取れないの

太一…（中略）でも時代考証とかうるさいでしょ？

寺本…大丈夫、八〇年前だよ、文句言う人、死んでますって

このように登場人物たちは、現代の多くの視聴者が戦争への関心を失っており、恋愛などのエンターテインメント的な要素を加えなければ戦争を扱うドラマでは視聴率がとれないことを強調する。

一方、『晴れたらいいね』の「現代①」パートでは、現代と戦時中との距離は特に描かれていない。主人公の高橋紗穂（永野芽郁）は中堅看護師として高い実務能力を持つものの、仕事が「惰性」になり、あまり「報われない」とくに不満を感じている。そんな紗穂がなぜ突然戦時中にタイムスリップすることになったのかは不明である。ただし、タイムスリップした直後、そこが戦争末期のフィリピンであることを知った紗穂は、次のような台詞を独白で語る。この台詞には現代の若者としての紗穂と「戦時中」との大きな距離感が表現されている。

八〇年前？ 嘘。こんなやつて本当にあるの？ 見たことある、八月にドラマとかで放送されるやつ、現代を代表するような若者が戦争中にタイムスリップするやつ。それ？ え？ 私なんかした？ 戦争の悲惨さとか、平和の尊さとか、そういう系のやつでしょう？ なんで私？ 許してください、ごめんなさい。二度と戦争は起こしません。戦争反対。だから帰して、帰りたい。

以上のように、三作品すべてで、物語の導入部において主人公と戦時中との時間的・心理的な距離の大きさが表現されているが、ここには宮藤官九郎も言う通り、「視聴者と感覚を共有」して抵抗なく作品の世界のなかに導く意図があると考えられる。

5. ドラマにおける戦争表象

(1) 体験する「戦争」の限定性

次に、各作品における戦争の描かれた方の特徴を見ていく。第一は、表象される戦争の限定性である。日本が関与した「先の戦争」には、一九四一年からの「太平洋戦争」（「アジア・太平洋戦争」）に加え、一九三七年からの「日中戦争」も含まれ、その戦域は東アジアから東南アジア、オセアニア、南北太平洋海域を含む極めて広いエリアに及んだ。しかし三作品に表象される戦争には、そうした広がりがない。それはある意味で当然のことである。作品で描かれる戦争は、タイムスリップした主人公が個人的に体験した、また主人公自身の視点で捉えられた限りでの戦争だからである。

『セイコグラム』では、主人公・南沙良がタイムスリップした先は一九四一年（昭和一六年）の大阪である。田辺聖子に転生した彼女は短いドラマのなかで、一九四一年、四二年、四三年、四四年、四五年と、五つのシーケンス（状況）を経験していく。五つのシーケンスは、それぞれ「一九四一年太平洋戦争開戦」「一九四二年戦時下の規制強まる」「一九四三年戦況悪化」「一九四四年戦況極度に悪化、勤労動員」「一九四五年大阪空襲、終戦の日、終戦」と戦争の進展に沿っている。ただし各シーケンスは数分ずつと短く、舞台はすべて田辺聖子が戦時中を過ごした大阪市内である。

『最後に見た街』では、主人公の田宮太一（大泉洋）とその家族がタイムスリップするのは、一九四四年六月である。一家は住んでいた家ごとタイムスリップする。川崎市高津区の多摩川に近い住宅地の中にあった家は、一九四四年には周囲を深い森に囲まれていた。家が軍の統括地のなかに建っているため当局から明け渡しを求められ住む場所を追われた一家は、東京の三鷹、荻窪へと住まいを移しながら戦時下での暮らしを続ける。物語の主要部分は一九四四年秋から四五年三月までの約半年のあいだで進行する。そしてドラマ内の「戦時中」は、一九四五年三月一〇日の東京大空襲の当日に突如終わる。ドラマの舞台は、一家が住んでいた家のあった川崎以外はすべて東京都内（三鷹、荻窪、浅草、日本橋など）である。

『晴れたらいいね』は、「戦時中」の舞台が三作品のなかで唯一国内ではなく海外のフィリピン（ルソン島）である。この作品の「戦時中」は戦争の最後の年である一九四五年である。³³ 具体的な日付は示されないものの、物語は一九四五年のある時点から終戦直前までの数か月の期間に進んでいると推測される。物語の舞台は、主人公・紗穂が日本赤十字社の従軍看護婦として勤務する野戦病院とその周辺、そしてそこから日本に向かう船が出る港までの道中

画像2：ジャングルを抜ける逃避行で助け合う看護婦たち



(出典：『晴れたらいいね』 テレビ東京、2025年3月30日)

に限定されている(画像2)。

以上のように、各作品における戦争は、限定された「点」、もしくはいくつかの「点」と「点」を結んだ「線」においてしか表象されていない。三つの作品において、視聴者が主人公とともに追体験する戦争は、実際には日本が関与した戦争のうちの極めて限定された一部分であることが分かる。

(2) 受苦的体験としての戦争、統制、窮乏、苦役

各作品の戦争表象の特徴の第二は、戦争が厳しい忍耐や苦役などを伴う「困難」Ⅱ「受苦的体験」として描かれていることである。いずれの作品でも、主人公は戦時中にタイムスリップしても現代人のメンタリティーや価値観を保持している。従って、彼らは戦時中の「体験者」であると同時に「観察者」でもある。そして主人公たちの戦争体験は、①厳しい統制(言論・思想や行動の統制)、②窮乏(食料その他)、③苦役(勤労奉仕、動員など)の三要素であるという点で共通している。その一方で、主人公らが激しい戦闘や爆撃などに直接的に晒されたりすることはなく、従って主要登場人物が戦争の様

牲になることもない。⁽³⁴⁾

『セイコグラム』では、戦時中に女学生らのあいだで人気のあつた雑誌『少女の友』（実業之日本社）を、教師が「日頃から恋だ愛だのというみだりがましい大衆小説読むな」「今、我が国は勝利に向かって結束せなあかるときや。そんなときに恋愛だの娯楽だのいらん。一切我慢すべきときや。その自覚が欠けとんのやお前らは」と言つて生徒から取り上げるシーンが出てくる。これに対してある女学生が「人の机のなかを勝手に漁るのはいかなものでしょうか」と抗議すると、教師はその生徒を殴打する。そのシーンでは田辺聖子に転生した主人公・沙良の内面の声として「生徒を殴る先生がいたなんて」「信じられない!」という言葉がインスタグラムの書き込みとして画面に表示される。また戦争末期の一九四五年度のシーンでは、勤労動員が始まつて軍服のボタン付け作業に従事する様子や、食料不足が深刻化して白米が食べられなくなり、連日薄い粥の食事が続く様子などが描かれている。

『最後に見た街』においても同様に、戦争体験の中心的な要素は統制、窮乏、苦役である。戦時中にタイムスリップした主人公の放送作家・宮田太一は、当初は思想・言論統制の強い権威主義体制に強い違和感と反発心を抱く。太一と息子の稔、娘の信子、そして主人公一家と同様に現代から親子でタイムスリップした知人・小島敏夫とのあいだで、戦時下の状況を揶揄する次のような会話が交わされる。

太一…信じられないだろうが、この時代、天皇陛下は神様なんだ

稔…神様って（笑）、どう見ても人間じゃん

敏夫…誰かに聞かれたら不敬罪で連行されるぞ（中略）。アメリカ人をカッコいいとか言うのも絶対ダメ、ド

ジャースの帽子も捨てなさい

太一…英語もダメ。「パパ」や「ママ」もNG

信子…バカバカしい、どうせ負けるのに

敏夫…そういうの、冗談でも言っちゃダメな時代なんだよ

信子…何的に？コンプラ的に？

敏夫…まあ、そうかな。今は、誰もが日本の勝利を信じてる、新聞も本当のことは書かないからね、その…

太一…言論統制

このように戦時下の体制（Ⅱ統制）に距離を取ろうとしていた太一達だったが、住む場所に困り、食べる物にも事欠くようになると（Ⅱ困窮）、初めは拒んでいた国民登録に仕方なく応じる。国民登録は一九三九年の国民職業能力申告令に基づくもので、勤労働員や食料統制の基礎資料となったものである。³⁵ 太一らは食料の配給を受けられるようになった代わりに、軍需工場、縫製工場、防空演習などに動員される（Ⅱ苦役）。

戦時中のフィリピンを舞台とする『晴れたらいいね』においても、タイムスリップした主人公の看護婦・紗穂は、軍の野戦病院での上意下達の厳しい勤務（Ⅱ統制）や食糧や物資が不足した日常（Ⅱ困窮）を経験する。そして日本への帰国を命じられた看護婦らは、食糧や水が不十分で護衛も受けられないなか、ジャングルの中を生死の境を彷徨いながら徒歩で長距離を移動させられる（Ⅱ苦役）。

このように、三作品の戦争が、統制、困窮、苦役を中心とした「受苦的経験」として描かれている背景には、三作

画像3：住まいを追われて移動する主人公の一家



（出典：『終わりに見た街』 テレビ朝日、2024年9月21日）

品の戦争がいずれも狭義の「太平洋戦争」であることが大きく関わっていると考えられる。「太平洋戦争」は、一九四一年一二月から四五年八月までの期間に、太平洋を挟んで日本がアメリカと戦い、圧倒的な敗北を喫した戦争を意味する。「あの戦争」を「太平洋戦争」として認識する「太平洋戦争史観」は、日本社会における支配的な「戦争観」である。³⁶そこでは、アメリカ軍による空襲、原爆投下、疎開、外地からの引き揚げなど日本人が受けた「被害」「犠牲」、そして戦時中の統制、窮乏、苦役などの「受苦的経験」が強調される一方で、日本が日中戦争や朝鮮半島・台湾における植民地統治、東南アジア諸国への侵略などにおいてもたらした「加害」の側面は後景化されてきた。こうした「太平洋戦争史観」は、従来のテレビ・新聞の「八月ジャーナリズム」やその他の映画やアニメーションや漫画などの戦争表象においても幅広く見られてきた。³⁷『セイコグラム』『最後に見た街』『晴れたらいいね』の戦争表象もまた同様の「太平洋戦争史観」を反映していることは明らかである。ただし、三作品が「受苦的経験」を焦点化して描く一方で、激しい空襲や戦闘のシーンが殆ど出てこないこと、過度に悲惨な描写やストーリー

がない点は、一般的な「八月ジャーナリズム」の語りとは異なる特徴である。

(3) 希薄なリアリティー／コンテキストの後景化、抽象化

三作品における戦争の表象における特徴の第三は、希薄なリアリティーである。作品における戦争は日本が当事国となった戦争（『太平洋戦争』）であり、ある程度史実に基づいて描かれている。しかし、様々な脚色が加えられたり、ストーリーが不自然な形で単純化されたり、戦争の背景や文脈に関する状況の説明・描写が省略されたりすることによって、リアリティーが希薄になっている。

この特徴は、先に挙げた第一の特徴、すなわち主人公が体験する範囲の戦争のみが描かれているという戦争の「限定性」とも関わっている。戦争とは国家間の武力による衝突である。そこに至るまでには様々な要因や歴史的背景がある。また先の戦争では、日本はアジア太平洋にかけて広域にわたって戦線を展開したため、日本人だけでなく、多くの国の兵士・民間人も戦争に巻き込まれ多大な犠牲が出た。しかし、三つの作品のいずれにおいても、そうした戦争をめぐるコンテキスト（背景、要因、全体像など）は全くと言っていいほど描かれていない。

リアリティーの希薄さが特に顕著なのは『セイコグラム』と『晴れたらいいね』の二作品である。『セイコグラム』は前述のとおり、作家・田辺聖子が少女時代に経験した戦争を、田辺に転生した主人公が追体験する物語である。しかし、現実の田辺聖子と主人公・南沙良が転生したドラマ内の田辺聖子は人格的に大きく異なっている。戦時中、十代だった田辺聖子は「軍国少女」であった。『セイコグラム』の中でも「聖子さんは軍国少女!」「『祖国』『国家』『玉碎』」「そんな言葉が好きだったみたい」などとインスタグラムでの沙良の「観察者」の視点からの「つぶやき」

が表示される。しかし、彼女が転生したドラマ内の田辺聖子は軍国少女ではない。例えば、日本軍の真珠湾攻撃を知らせるラジオニュースを聴いて家族が盛り上がる場面で、次のような会話がなされる。

セイコ…（内面の声の独白で：ほんとにアメリカに勝てると思ってたんだ）

祖父 …セイコ、こつちこい、孫のお前はわしに似て、一族きつての愛国者やもんなあ。

セイコ…愛国者？

祖父 …日本が鬼畜米英を一掃するんが楽しみでたまらんのやろ？

セイコ…いやいやいや、めっちゃ平和主義者よ、私

父 …セイちゃん、平和主義者なんて言葉、どこで覚えたん、お前ほんま難儀な言葉がすつきやなあ

祖父 …平和なんて、寝ぼけたことを抜かして。…大日本帝国万歳、万歳！

セイコ…ちよつと、みなさん、喜んでますけど、そんなに戦争が始まるのって嬉しいですか？人がいっぱい亡くなるかも…

祖父 …めでたいに決まっとるやろ

ここでの彼女は開戦の報を聞いて喜ぶ一家に疑問を投げかける「平和主義者」である。そしてその後の展開のなかでも彼女は終始、戦争に違和感や疑問を抱き続ける。一方、実際の田辺聖子は、玉音放送に接して「嗚呼日本の男児何ぞその意気の懦弱たる。何ぞその行^{おこない}の拙劣たる。」「何の為の今までの艱苦^{かんく}ぞ。（中略）嗚呼何のために我々は家

を焼かれたか。傷つき、そして死んだか。」⁽³⁸⁾として「本土決戦」「一億玉砕」を回避した判断を激しく批判するような熱狂的な軍国少女であった。このようにみると、『セイコグラム』における主人公の転生は、田辺聖子に同化して田辺自身の戦争体験をリアルに再現（追体験）するためのものではないことが分かる。ドラマにおける田辺聖子は、主人公・南沙良が彼女自身の視点と立場で戦争を追体験するために設定された、ある意味で便宜的存在にすぎない。

同様に、『晴れたらいいね』においてもリアリティは希薄である。第一に、このドラマはフィリピンを舞台としているが、当時のフィリピン戦線をめぐるコンテキスト（背景、要因、全体像など）は殆ど描かれていない。なぜ日本軍がフィリピンで戦争をしているのか、大戦末期におけるフィリピンでの戦況はどのようなものだったのか、当時の従軍看護婦とはどのような存在なのか等についての説明や描写がほとんどない。

第二に、実際のフィリピン戦線の過酷さ、特に従軍看護婦が体験した現実は大幅に薄められて描かれている。戦時中の従軍看護婦には、日本赤十字社の看護婦、陸海軍の看護婦、個人や団体で参加する看護婦らがいたが、日本赤十字社からの派遣看護婦だけで延べ三万五千人以上、殉職者は千人以上に上った。⁽³⁹⁾そして戦争末期のフィリピンでは、赤十字のマークを掲げた病院や病院船もアメリカ軍の攻撃対象となつて、多数の犠牲者が出た。⁽⁴⁰⁾しかし、ドラマ内ではアメリカ軍による病院の空爆、従軍看護婦らの殉職などのシーンは全く描かれていない。

実は原作小説（藤岡陽子）では、こうした点、すなわち当時のフィリピン戦線をめぐるコンテキスト（背景、要因、全体像）やフィリピン戦線での従軍看護婦の過酷な体験について、かなり詳細に書き込まれている。⁽⁴¹⁾つまり、原作からドラマ化されるプロセスにおいて多くの情報が落とされ、その結果、戦時中のフィリピンで従軍看護婦らが体験した戦争をめぐるリアリティが大幅に薄められることになったのである。

6. 抽象化・一般化されるメッセージ

最後に、ドラマの主人公たちがそもそもなぜタイムスリップして戦争を経験したのか、その意味について考えておきたい。注目したいのは「戦時中」を経験した主人公たちに、どのような心境や言動の変化が生じたかである。そこには、各作品の戦争に対する基本的なスタンスやメッセージが表現されている。

『セイコグラム』の主人公の南沙良は、「戦時中」から現代に戻ったあと、再び田辺聖子の『十八歳の日の記録』を手にする。そして終戦翌年の大晦日に田辺が記していた「来年も、勉強して小説を書こう。私はもう、この道しか、進むべき道はない」という一節にかつての自身を重ね合わせながら「ずっと女優になりたいというか、なる未来しか見えてなくて、進むべきことやりたいことはこれなんだ」と思っていたと語る。戦時下の厳しい環境でも小説家になる夢をあきらめず初志貫徹を果たした田辺聖子の生き様に触れ、俳優として生きていくという自らの目標を再確認したのである。他方で、役を通じて経験した戦争についての意見や反戦メッセージなどを彼女が表明することはない。

同様に、永野芽衣が演じる現代の看護師が主人公である『晴れたらいいね』においても、タイムスリップして戦争を経験したことによって主人公の戦争観や歴史認識に変化が生まれたり更新されたりするといった描写はない。彼女に生じた変化は、やりがいを見出せなくなって情性化していた看護師の仕事に対する意識の変化である。現代に戻って再び始まった日常生活において、彼女は覇気を取り戻し、仕事に前向きに取り組めるようになっていく。

このように、『セイコグラム』『晴れたらいいね』における主人公の「戦争体験」は、「生の尊さ」「真摯に生きることの大切さ」といった抽象的で一般的な人生訓のような教訓をもたらし出来事として描かれていると言える。

一方、『最後に見た街』はもう少し複雑である。物語のなかで、主人公の脚本家・宮田太一（大泉洋）自身には特段の心境や言動の変化は見られない。しかし、子供たちは軍国主義の世相や教育の影響を受けて次第に変わっていく。そして「こんな戦争」「どうせもうすぐ負けるんだ」と斜に構える太一に対して、「国の為に働くべきだ」「みんなと一緒に戦いたい、（アメリカに）やられっぱなしでいいわけない」と抗議するようになり、太一を啞然とさせる。

物語は、タイムスリップして戻った現代の東京が核兵器の使用によって焦土と化しており、その光景を太一が茫然と見ながら息を引き取るところで閉じられる。このエンディングには、戦争は決して遠い過去のものではなく、いつでも起こり得るものだというメッセージが込められていると考えられる。山田太一の原作小説（一九八一年）が、米・ソによる全面核戦争の恐怖が現実味を帯びていた冷戦期に書かれたもので、宮藤官九郎の脚本による本作（二〇二四年）が、やはり核兵器使用の危険性が高まったウクライナ戦争が続くなかでの放送だったことを考えると、唐突とも思われるこのエンディングに込められた意図も理解できなくはない。しかし、自由で平和な現代の日本と戦時中の日本との対比が作品内で強調されて描かれているがゆえに、戦争を現実的な危機（Ⅱ「自分事」）として受け止める視聴者はそれほど多くないように思われる。むしろ、視聴者の多くがドラマから受け取るメッセージは「戦争は大きな困難をもたらす」「人を狂わせる戦争を一度と起こしてはいけない」というような、誰も反対することはないが、やはり抽象的で一般的なものなのではないだろうか。

7. 結語

ここまで検討してきたように、『セイコグラム』『最後に見た街』『晴れたらいいね』の三つのテレビドラマには、

戦争にあまり関心を持たない若年層でも興味をもって視聴できるようにするための様々な工夫がみられた。主人公が戦時中にタイムスリップするという奇抜な設定は、過去と現在が地続きであるという時間的連続性を表現するための仕掛けであり、主人公に人気俳優をキャストインしていることには、若年層の視聴者が戦時中をより身近に、自分事として感じやすくする意図があるだろう。タイムスリップした先で戦争を体験する主人公たちは、現代の視聴者にとって身近な戦争記憶の「伝承者」としての役割を担っており、彼らとともに視聴者が戦争を追体験できる装置としてドラマが作られている。三つの作品は、戦争記憶の継承においてテレビドラマが果たし得る可能性の一端を見せていると言える。

他方で、本稿での分析では、今回対象とした三作品にとどまらず、戦争を描くテレビドラマに共通する問題として考えられるべき幾つかの点が見出された。ここでは、それらを三つの論点に整理し、考察しておきたい。

第一は、ドラマにおける戦争表象のリアリティに関する問題である。戦争という史実を扱っているとはいえ、ドラマが描く戦争は史実そのものではないし、またそうである必要も必ずしもない。実際、今回対象とした三作品において戦争に関連する史実は、しばしば単純化されたり、省略されたり、時に歪曲されたりしていた。もちろん、リアリティとは「現実や事実そのもの」ではなく「現実らしさ、本物らしさ」のことであって、フィクションであるドラマにおいてはリアリティが求められることはあっても、現実や事実そのものを描くことが常に求められるわけではない。しかし他方で、各種の調査結果等が示すように、人々の戦争をめぐる認識やイメージの形成にフィクション作品が大きな影響を及ぼしている今日のメディア状況を踏まえれば、フィクション作品における戦争表象と史実としての戦争とのあいだの落差をどう考えるのかは、様々な観点からの検討・議論を要する問題であると言える。⁽⁴³⁾そこではまた、

戦争をめぐる「メディア記憶」に関してしばしば問われてきた問題、すなわち表象される戦争記憶の犠牲や被害への偏り、加害や戦争責任の問題の後景化といった問題との関係性についても問われる必要がある。

第二は、この第一の点とも深く関連するが、特定の主人公の個人的視点や立場から戦争を描くというドラマ特有の制約をめぐる問題である。ドラマには主人公が存在する。その主人公の視点・立場を通して描かれる世界は、常に個別的・具体的なものであり、だからこそ視聴者が共感したり同一化したりしながら視聴できるというメリットがある。しかし他方で、同じテレビ番組でも情報番組やドキュメンタリーなどとは異なり、ドラマは当該テーマに関連するコンテンツ（背景、要因、全体像）や俯瞰的・説明的な視点を提示することが不得意である。本稿で扱った三作品でも、そうした傾向は顕著に見られた。

実は、同様の問題は、戦争に関わるミュージアムの展示においても指摘されている。近年、戦争関連のミュージアムでは、展示を客観的・説明的なものからより個別的・具体的でストーリー性のあるものにする傾向がみられる。広島平和記念資料館における被爆者個人や遺族の視点にたった展示への大規模リニューアル（二〇一七―一八年）はその代表例である。⁽⁴⁴⁾ この展示については「ひとりの人間のストーリーとして国や文化を超えて人びとの共感」を呼びやすいというポジティブな評価がある一方で、近代史において軍都・広島が果たした役割などを含めた大きな歴史的文脈や、戦争を起こした日本の責任の所在といったマクロな視点が後景化されていることへの批判もある。⁽⁴⁵⁾ このように、個別性・具体性を追求することで見る者の興味・関心を惹き、共感と呼びやすくなる一方で、継承される戦争記憶が一面的・断片的なものとなりかねないという問題は、様々なメディアに共通するものだが、テレビドラマのようなフィクション作品では特に大きな問題となり得る。⁽⁴⁶⁾

第三は、テレビドラマが「日常性のメディア」としてのテレビを通じて提供される「娯楽」作品であるという点に
関わる問題である。テレビドラマは、同じフィクション作品でも文学作品や映画などと異なつて、過激過ぎる表現、
悲惨過ぎるストーリー、いわゆるバッドエンドなどは避けられる傾向が強い（『終わりに見た街』がバッドエンドである
ことはテレビドラマとしては珍しい）。このことは、テレビが一般家庭に広く普及し、それゆえに人々の日常生活のなか
で視聴される「日常性のメディア」であることと深く関わっている。⁽⁴⁷⁾ テレビのこうしたメディア特性を背景に、テレ
ビドラマの戦争表象は、「口当たりがよく」「誰にも受け入れられやすい」ものとなりがちである。福間良明は、こう
した傾向が近年のマス・メディアのあいだに広く見られることを指摘し、それを「無難な語り」の前景化として特徴
づけている。⁽⁴⁸⁾ 福間が指摘するような「無難な語り」において、本来は語ることを受け入れることも容易ではないはず
の戦争記憶が、抽象的・一般的なメッセージへと薄められて「調和的」に「継承」されている状況があるとすれば、
「継承」の名の下でむしろ戦争記憶の「忘却」が進んでいる可能性があると考えられる。⁽⁴⁹⁾ テレビドラマについては
「日常性のメディア」としてのテレビのメディア特性を踏まえながら、こうした批判的視点からの内容の検証も必要
であろう。

本稿が分析対象としたのは、近年放送されたテレビドラマのなかでも、主人公が戦時中にタイムスリップするとい
う奇抜な設定の三作品に限定されている。戦争を扱うテレビドラマは、より史実に近い内容のものや個別的なテーマ
や時期に特化した作品などを含め、多様かつ膨大である。戦争体験者のいない「ポスト戦争体験の時代」において、
テレビドラマが戦争記憶の継承に果たし得る役割について、さらに分析対象を広げながら検討・考察していくことが
今後の課題となる。

注

- (1) 総務省「人口推計」(二〇二四年一〇月一日現在) <https://www.stat.go.jp/data/jinsui/2024np/pdf/2024np.pdf> (二〇二五年八月九日閲覧)
- (2) 厚生労働省によれば、被爆者(＝被爆者手帳を持つ人)の数が最も多かったのは一九八〇年、三十七万二千六十四人であった。総務省「被爆者数の推移」(https://www.mhlw.go.jp/stf/newpage_13419.html) (二〇二五年八月九日閲覧)
- (3) 厚生労働省「被爆者数・平均年齢」(令和七年三月現在)によれば、その数は九万九千三百人である。(https://www.mhlw.go.jp/stf/newpage_26531.html) (二〇二五年八月九日閲覧)
- (4) 水島久光『戦争をいかに語り継ぐか「映像」と「証言」から考える戦後史』NHK出版、二〇二〇年、浅野豊美編『和解学の試み——記憶・感情・価値』明石書店、二〇一九年、中山武敏・松岡肇・有光健ほか『未解決の戦後補償——問われる日本の過去と未来』(創史社、二〇一五年)など参照。
- (5) 前年の二〇一四年には、戦後生まれの割合が初めて全人口の八割を超え、被爆者の平均年齢が八〇歳を超えていた。
- (6) 筆者の調査では、二〇一五年八月にNHK、民放が放送した戦争・終戦関連番組(地上波、全国放送)四四本のうち、「継承」を明確なテーマまたはコンセプトに掲げた番組は二一本を数えた。米倉律『戦争体験・記憶』の継承をめぐるポリティクス——『戦後七〇年』関連テレビ番組の内容分析を中心に——『政経研究』第五四巻第四号、五九～六〇頁。
- (7) フジテレビ『私たちに戦争を教えてください』番組公式HP (https://www.fujitv.co.jp/b_hp/sensou_oshiete/index.html) (二〇一七年一月一九日最終閲覧)。
- (8) 砂間裕之『戦争体験はどうすれば伝わるのか——『千の証言』での工夫とメディアの責任』『新聞研究』No.774、二〇一六年一月。
- (9) 具体的な作品としては、『ロップグラム転生したら戦時中の喜劇王だった件』(NHK、二〇二一年二月二八日)、『セイコグラム転生したら戦時中の女学生だった件』(NHK、二〇二二年八月一五日)、『終わりに見た街』(テレビ朝日、二〇二四年九月二二日)、『晴れたらいいね』(テレビ東京、二〇二五年三月三〇日)である。また、映画でも同種のストーリー

リーの作品として『あの花が咲く丘で、君とまた出会えたら。』が二〇二三年に公開されている。現代から戦争末期にタイムスリップした女子中学生と特攻隊員との恋愛を描いた作品である。

- (10) 成田龍一は『戦後史入門』において、戦後と継承との関係で、戦争経験者（戦前・戦中生まれ）、戦後第一世代（一九四五～六〇年代生まれ）、戦後第二世代（一九七〇年代～九〇年代生まれ）の三代目に分類している（河出書房新社、二一四頁）。現代ではさらに、次の世代（戦後第三世代・二〇〇〇年以降生まれ）の存在を想定すべき状況となっている。米倉律『八月ジャーナリズム』と戦後日本戦争の記憶はどう作られてきたのか『花伝社、二〇二二年、二七〇頁参照。

- (11) 蘭信二・小倉泰嗣・今野日出晴編『なぜ戦争体験を継承するのか ポスト体験時代の歴史実践』みずき書林、二〇二二年、一三頁。

- (12) アライダ・アスマン『想起の空間——文化的記憶の形態と変遷』安川春基訳、水声社、二〇〇七年、三三頁。

- (13) 森村敏己編『視聴表象と集合的記憶——歴史・現在・戦争』旬報社、二〇〇六年参照。

- (14) 実際、多くの調査結果も、現代の日本人にとつての戦争記憶の形成にテレビや映画が大きな影響を与えていることを裏付けている。村上登司文「戦争体験継承が平和意識の形成に及ぼす影響——中学生に対する平和意識調査の時系列的分析」『広島平和科学』三八号、二〇一六年、二三頁。牧田徹雄「日本人の戦争と平和観・その持続と風化」『放送研究と調査』二〇〇〇年九月号。

- (15) 佐藤信吾「集合的記憶の構築過程に関するジャーナリズム論的考察 アジア・太平洋戦争の記憶を事例として」『慶応義塾大学大学院社会学研究科紀要』九〇号、二〇二一年、二頁。モリスス・スズキ・テッサ『過去は死なない メディア・記憶・歴史』田代泰子訳、岩波書店、二〇一四年、三～三三頁。

- (16) 同じ映像メディアでも、映画やテレビドキュメンタリーなどについてはすでに多くの研究成果の蓄積がある。例えば映画では戦争社会学研究会編『戦争映画の社会学』みずき書林、二〇一八年、テレビドキュメンタリーでは、桜井均『テレビは戦争をどう描いてきたか』岩波書店、米倉律、前掲書など。

- (17) 伊藤公雄「朝ドラと戦争」吉田純編『ミリタリー・カルチャー研究 データで読む現代日本の戦争観』青弓社、二〇二〇

年。

- (18) 黄馨儀「朝の連続テレビ小説にみる戦争描写及びヒロインの戦争観——2011年以降の作品を中心に——」日本マス・コミュニケーション学会・2014年度秋季研究発表会・研究発表論文。
- (19) 鶴見俊輔『戦後日本の大衆文化』岩波書店、一九九一年、二四二頁。
- (20) 日本財団「18歳意識調査『第71回——戦後80年——』報告書」二〇二五年七月二五日 (https://www.nippon-foundation.or.jp/wp-content/uploads/2025/07/new_pr_20250725_04.pdf) (二〇二五年八月九日閲覧)
- (21) 村上登司文「戦争体験継承に対する当事者意識を育てる教育の考察」『京都教育大学教育実践研究紀要』第一八号、二〇一八年、一七六頁。
- (22) 村上登司文、同右、一七八頁。
- (23) 番組公式ホームページ、https://www.fujitv.co.jp/b_hp/sensou_oshiete/index.html 参照 (二〇二五年八月二二日閲覧)。
- (24) テレビ朝日『僕たちは戦争を知らない〜1945年を生きた子供たち〜』(二〇二三年八月一四日)、『僕たちは戦争を知らない〜戦禍を生きた女性たち〜』(二〇二三年八月一二日)。出演は旧ジャニーズグループ所属の人気アイドル(菊池風磨、中間淳太、松村北斗、阿部亮平)であった。
- (25) 田辺聖子『田辺聖子十八歳の日の記録』文藝春秋、二〇二一年。
- (26) 『ロップグラム 転生したら戦時中の喜劇王だった件』(NHK、二〇二一年二月二八日)
- (27) 山田太一『山田太一作品集1 冬構え』大和書房、一九八五年。
- (28) 二本のテレビドラマの一作目は一九八二年八月一六日にテレビ朝日系列「ゴールデンワイド劇場」枠で放送。二作目は二〇〇五年二月三日にテレビ朝日系列「山田太一ドラマスペシャル・終戦60年特別企画」として放送。ラジオドラマは二〇一四年四月六日〜二七日にNHKラジオ第一「新日曜名作座」で放送された(全四回)。
- (29) 各作品において「戦時中」の時間量の全体に占める割合は『セイコグラム』八五・七%、『最後に見た街』七九・六%、『晴れたらいいね』八〇・八%である。

- (30) 山田太一・宮藤官九郎『シナリオ集終わりに見た街』大和書房、二〇二四年、三頁。
- (31) 山田太一の原作での現代の時代設定は一九八〇年代である。
- (32) 戦争の呼称も、「太平洋戦争」「アジア・太平洋戦争」「大東亜戦争」「日中戦争」「十五年戦争」「第二次世界大戦」など多様である。また「日中戦争」については一九三七年からとする立場のほか、三十一年の満州事変からとする立場もある。本稿は日中戦争（一九三七年）から一九四五年八月の「終戦」までを「戦時中」と定義する一般的な立場に立っている。戦争の呼称や定義については、庄司潤一郎「日本における戦争の呼称に関する一考察」『防衛研究所紀要』第一三巻第三号を参照。
- (33) 藤岡陽子の原作（小説）では「戦時中」は一九四四年（昭和一九年）の八月一六日から始まっている。
- (34) 『最後に見た街』では主人公が最後に死亡するが、それは戦時中ではなく現代の東京における核爆発による死である。
- (35) 一般財団法人 日本職業協会「職業安定行政史」第四章昭和時代（1）参照。 <http://shokugyo-kyokai.or.jp/shiryu/gyouseishi/04-3.html>（二〇一五年八月一五日閲覧）
- (36) 吉田裕『日本人の戦争観戦戦後史のなかの変容』岩波書店、二〇〇五年、三五頁。
- (37) 橋本明子『日本の長い戦後敗戦の記憶・トラウマはどう語り継がれているか』山岡由美訳、みすず書房、二〇一七年、根津朝彦『戦後日本ジャーナリズムの思想』東京大学出版会、二〇一九年、米倉律、前掲書など参照。
- (38) 田辺聖子、前掲書、九〇頁。
- (39) 『従軍看護婦たちの大東亜戦争』刊行委員会編『従軍看護婦たちの大東亜戦争 私たちは何を見たか』祥伝社、二〇〇六年、二九七頁。
- (40) 同右、一七八頁。
- (41) 藤岡陽子『晴れたらいいね』光文社、二〇一五年。
- (42) ミリタリー・カルチャー研究会の調査（二〇一五年）によると、特に若年層において戦争を扱ったフィクション作品の影響が大きいことが指摘されている。吉田純編、前掲書、五七～五八頁。また、朝日新聞の調査（二〇一五年）でも「戦争のイメージ」形成に寄与したメディア作品・コンテンツとして『はだしのゲン』『火垂るの墓』『永遠の0』といったフィクション

作品が、テレビの報道やドキュメンタリーを上回っていた。朝日新聞「あなたは何で戦争を知りましたか ①本・映画・TV 新たな語り部」二〇一五年八月二三日朝刊。

(43) テレビドラマにおける戦争の描き方と史実との関係では、NHKが二〇二五年八月一六～一七日に放送した『NHKスペシャル シミューション』昭和16年夏の敗戦前・後編』が描いた総力戦研究所の所長の人物造形が史実と大きく異なることが遺族によつて指摘され、「歴史を歪曲し捏造して伝えるのは遺憾」だとして訴訟に発展している。

(44) 同館の大規模リニューアルについては、志賀賢治『広島平和記念資料館は問いかける』岩波新書、二〇二〇年に詳しい。

(45) 根本雅也「原爆の災禍から何を学ぶのか 広島平和記念資料館」蘭信三・小倉泰嗣・今野日出晴編、前掲書、二九四～二九五頁。

(46) NHKが二〇二一年一二月から四年がかりのシリーズで放送してきた『NHKスペシャル 新・ドキュメント太平洋戦争』は日記や手記など（Ⅱエゴドキュメント）を用いながら人々の戦争体験をよりリアルに描こうとしたものだったが、同様の傾向（よりマクロな視点や問題の後景化）が見られた。

(47) 藤竹暁『テレビメディアの社会力 マジックボックスを解説する』有斐閣、一九八五年、三三二頁。

(48) 福岡良明「戦争とメディア・文化」『継承』の欲望への問い』『学術の動向』二七卷一二号、二〇二三年、一四頁。

(49) 福岡良明、同右、一〇頁。