

学位請求者 片岡佑介
論文題目 原爆映画にみる「無垢なる被害者」像の構築・解体・再構築
審査委員 武村知子 鶴飼哲 木下千花

1 論文の目的と構成

この論文は、原爆や被爆者の表象を含む映画（以下、原爆映画）を対象に、これらの映画における「無垢なる被害者」表象の構築・解体・再構築のプロセスを通史的に浮き彫りにすることにより、今後の原爆映画史研究のための基礎的な土台を提示することを目指したものである。個々の映画作品における映像・音声の具体的な様相および、それらによって形成される個々の被害者表象の物語的機能を精緻に分析することで、先行研究ではもっぱら主題に基づいて把握されてきた原爆映画の実態に迫り、そこに内在する問題を批判的に剔出しようとする。

目次構成は以下の通りである。

序章

- 1 本論の対象——原爆映画の定義
- 2 先行研究のまとめと課題
- 3 本論の研究目的と方法

第1章 「無垢なる被害者」の構築——新藤兼人『原爆の子』、関川秀雄『ひろしま』にみる女教師の歌声と白血病の少女の沈黙

- 1 映画化の経緯と反響
- 2 「無垢なる被害者」としての母子像の構築——新藤兼人『原爆の子』における女教師の歌声
 - 2.1 戦後日本映画における「白いブラウスの似合う女の先生」
 - 2.2 広島を意味づける非同期の声
 - 2.3 女教師の童謡と白血病の少女の回想
- 3 汚れた女教師と広島の新軍備——関川秀雄『ひろしま』
- 4 国民形成期の音楽教育
- 5 声を奪われた市民たち

第2章 黒澤明『生きものの記録』にみる共感不可能なものとしての家長の恐怖

- 1 映画の背景としてのビキニ事件
- 2 映画公開時の評論にみる「国民的観点」
- 3 申立書の声と文字／大家族のサイレントフィルム
- 4 財産を巡る物語と家長

- 5 映画の裂け目としての核への恐怖
- 6 静止した旗——映画検閲と占領物語

第3章 60年代純愛もの原爆映画にみる白血病とケロイドの表象——若尾文子と吉永小百合のスター・イメージに注目して

- 1 純愛もの原爆映画における白血病のヒロイン像
- 2 スティグマ化された乳房とケロイド——吉村公三郎『その夜は忘れない』にみる若尾文子への視線と音楽
 - 2.1 メロドラマと「若尾文子的問題」
 - 2.2 主観ショット／投錨によるスティグマ化
 - 2.3 スティグマとしての乳房とケロイド
 - 2.4 信頼のできない視線
- 3 ロマンティックな病としての白血病の演出——蔵原惟繕『愛と死の記録』にみる吉永小百合の白さについて
 - 3.1 吉永小百合の「純愛路線」
 - 3.2 白血病を視覚化するミザンセーヌ
 - 3.3 白血病を聴覚化するライトモチーフ
 - 3.4 「純愛路線」による政治的要素の抹消

第4章 新藤兼人『母』にみる妊娠の表象と朝鮮人被爆者の包摂・排除——乳房と足のショット分析から

- 1 ビキニ事件以降の「遺伝」の問題と母性の表象
- 2 若い女の足／老いた母の乳房
- 3 農婦の足とオルガン
- 4 朝鮮人被爆者の包摂・排除

第5章 占領の表象としてのマリア像——熊井啓『地の群れ』にみる無垢なる被害者像の解体

- 1 映画の新しい波と原爆映画
- 2 50年代の原爆映画にみるマリア像と日米の和解
- 3 砕かれたマリア像——熊井啓『地の群れ』
- 4 占領の表象としての飛行機音
- 5 無言の妊婦たちの微笑み

第6章 黒澤明『8月の狂詩曲』にみる50年代の原爆映画への退行——マリア像、女教師のオルガン、対位法の再構築

- 1 「記憶」の時代における原爆映画
- 2 《スターバト・マーテル》と削除された「平和祈念像」
- 3 女教師のオルガンと薔薇の修辞による和解
- 4 無垢なる被害者への退行——成し遂げられた対位法

終章——家族の物語

参考文献

2 論文の概要

以下、章立てに従って概要を述べる。

序章では、まず、先行研究において原爆映画はその題材の特殊性ゆえにもっぱら主題論の形で扱われ、社会問題としての原爆に対する作者の姿勢や、作品から看取しうるとされる社会批評性を焦点に論じられてきたことが述べられる。こうした先行研究は、被爆者を主人公にした原爆映画が戦争の被害を前景化し、抒情的な語り口で「被害者意識」なかんづく日本の加害性への無自覚さを助長してきたとして批判を展開してきたが、その反面、そのようにして原爆を巡る言説的布置のもとでもっぱら読み解かれてきたことにより、原爆映画は必然的に日本映画史から切り離された形で把握されることになり、総じて映像や音声の具体的な様相や映画の演出の効果などは等閑視され、個々の映画作品における演出の差異によって被爆者表象が異なる物語的機能を及ぼしていることが考慮されず、画一的な把握をなされてきたことが、先行研究における大きな問題点としてここで指摘される。

この問題点を踏まえて、この論文が採用する方針は次のようであることが述べられる。すなわち、①映画研究の手法による個別作品の分析によって、具体的な画面と音声の構成に基づいて「無垢なる被害者」像の構築のプロセスを剔出することをめざすこと、②同時代の原爆の言説に加え、映画産業の動向なども視野に入れることで、原爆映画における諸表象の、日本映画とその需要史における位置づけをさぐること、③この二つのアプローチを介して、個々の作品において構築された被爆者表象が同時代や後年の作品において継承され、批判的に解体・再構築されることにより、ジャンルとしての原爆映画を形成してきた、その様相を明らかにすること、である。こうした方針にのっとり、この論文では網羅的に原爆映画を検証するのではなく、原爆映画の基調を形成したといわれる新藤兼人の『原爆の子』(1952)を起点に、①②の分析を丁寧に行い、この作品で構築された「無垢なる被害者」像がその後いかに同時代および後年の作品において継承されてきたかを、時代の順を追いつついくつかの代表的作品をメルクマールとして取り上げて分析する構成とすることが予告される。また①のアプローチにおいては、分析方法としてミシェル・シオンによる映画音声の理論が特に参照されることも併せて述べられる。

第1章では、占領期検閲の解除直後に製作された新藤兼人の『原爆の子』(1952)と、同作と原著を等しくする関川秀雄の『ひろしま』(1953)が比較考察される。考察にあたっては主としてミシェル・シオンの音声論が参照され、特に映像と音声の同期によって構成されるトーキー映画においてその片方の領域にしか属さない存在としての〈声の存在〉と〈無声の人物〉に着目することで、物語内容とは異なる位相で画面において突出するある種の異質性が表象の構築にいかんにか作用しているのかを検討する、という手順が踏まれる(この手順は原則として全ての章の作品分析において踏まれる)。まず、『原爆の子』において乙羽信子が演じた「白いブラウスの女教師」の声の機能に注目し、この女教師の声の機能によって現在と過去の広島が平和な街として意味づけられていること、「白いブラウスの女教師」が代理母の機能を果たすことで、母子のイメージによって「無垢なる被害者」像が構築されていること、この点において『原爆の子』は、GHQ管理下で製作された史上初の原爆映画が広島を軍事基地として、被爆者を男性兵士として表象していたのとは対照的であることが述べられる。これに対し日教組が製作を務めた『ひろしま』では、乙羽と宝塚で同期だった月丘夢路演じる女教師が、同じく白いブラウス姿でありながら原爆によって黒く汚され、《君が代》を歌って川面に沈む。両作品は共に「白いブラウスの女教師」という同時代の日本映画における類型的なヒロイン像を用いながら、『原爆の子』ではこの表象が「無垢なる被害者」表象に直結するのに対し、『ひろしま』ではむしろこれに直結するのは、同じく類型ヒロイン像のひとつである「白血病の少女」のほうであることが指摘される。『原爆の子』でも「白血病の少女」はフラッシュバックの視点人物を担っていたが、『ひろしま』ではこの少女像が、「声を奪われた無辜なる市民」のイメージを形成し、同じく視点人物となる男性教師や観客に、沈黙の圧力によって戦前戦後への自己批判を促す役割を果たしている、と

される。こうして『原爆の子』と『ひろしま』が、ともに「白いブラウスの女教師」と「白血病の少女」という同種の類型を登場させながら、異なる演出によってそれぞれ別のかたちで「無垢なる被害者」像を構築していることがごく具体的に明示され、これらの像をベースにして以後の原爆映画史が展開していくことが予告的に述べられる。

第2章では、強権的な家長を核に恐怖する人物として造形した黒澤明の『生きものの記録』（1955）が検討される。同作は公開当時の評論で酷評されたが、その批判の矛先はおおむね、三船敏郎演じる主人公の家長が一般視聴者にはとうてい共感不可能な存在であること、それに伴い、原水爆開発への批判性に著しく欠けると思われること、にもっぱら向けられていたことが当時の文献資料に基づき整理される。続いて映画の物語構造と映像・音声演出の分析が、同じくシオンの理論を参照しつつ行われ、その結論として、物語の中心が実は原水爆ではなく財産を巡るものであること、同作が戦前の家父長制と戦後の新民法の対立をサイレント映画とトーキー映画の対立として提示していることが詳らかに述べられる。その上で、最終的に家族から排除される家長が、占領期検閲において禁じられた対象とともに映画に現れていることから、戦争の「被害者」としての国民のイメージを生み出すために罪責を一身に担わされて「逸脱者」として密かに排斥される封建的家長、という図式がここに隠されていることが指摘され、それが上記のような「共感不可能」という評を当時導くに至ったとの推測がなされる。

第3章では、60年代に流行した恋愛メロドラマ調の原爆映画、より一般的に言えば「原爆をモチーフに用いた純愛映画」群が検討される。先行研究では、これら純愛もの原爆映画が、「白血病のヒロイン」による薄幸の被爆者像と通俗的な物語を再生産することで原爆の政治性を隠蔽したと一括して批判されてきたが、本章では、当時のスター女優であった若尾文子と吉永小百合が各々主演を務めた作品に注目して分析し、両作品が若尾と吉永の培っていたスター・イメージを反映させて、それぞれ異なる被爆者表象を構築していることがまず検証される。その上で、この時期の原爆映画においては胎内被爆や被爆二世の若者が主人公を担うようになっていくのに伴い、代表的な被爆者表象が明示的なケロイドから不可視の白血病へと移行する、その移行のプロセスと意味とが問われる。ケロイドさえ猟奇の対象とする視聴者の視線の欲望的な性質を投影しつつそうした視線への批判性を照り返す若尾的なありかたと、「被害」性とその「悲劇」とを一身に結集させて引き受ける吉永的なありかたとが対比され、純愛映画系列の原爆映画においては最終的に後者が選択されたこと、ここにおいて、ロマンティックな病いとしての白血病と、無垢性の表象としての白服とが吉永に収斂して、「白血病の少女」と「白いブラウスの」若い女性とが融合した「無垢なる被害者」像が一応の完成をみたことが、音楽を含む音声と画面との詳細な分析を経て示される。この章においては、当時の日本における「家族」観や結婚観のありかたに関する当時の文献や先行研究が多く参照され、上記のような純愛映画の成立と流行とが、社会史的背景と照らし合わせながら意味づけられていく。

第4章では、時代が下るにつれて、原爆投下の直接の被害から、原爆症の「遺伝」の問題へと世間の言説がめぐる中心が移行していったことを背景に、新藤兼人が再び乙羽信子を主演に据えた『母』（1963）が検討される。『母』では、乙羽演じるヒロインと比較される人物として、性的に奔放な若い女と杉村春子演じる老いた母が登場し、それぞれ露出した足と萎れた乳房によって演出されるが、このようにあらかじめ好ましくない二種類の女性像を構築した上で、同作は乙羽演じる主人公を「理想の母」と見立て、豊饒な大地＝乳房の置き換えとしての水田に立つもんぺ姿の足によって表象している、とされる。第1章で論じられた『原爆の子』において「白いブラウスの女教師」に無垢性と（代理）母性を与える上で大きな役割を果たしていたオルガンが同作にも登場し、「理想の母」の妊娠を表象する。『原爆の子』の時代に代理母として機能した「白いブラウスの女教師」が、60年代に到ってメロドラマに取り込まれ、吉永小百合的な形象、すなわち、結婚・出産に至らず悲恋のうちに死亡する悲劇的な「白いワンピースの白血病の少女」へと解体再構築された結果その代理母機能を喪失したことを受けて、この作品においては伝統的な農婦のイメージを基盤として「母」のイメージが取り戻されようとしていると

見られることが、やはり克明な画面分析および種々の文献を駆使して論じられる。そして、純愛映画では扱われ得なかった「出産」のモチーフが、当時の「遺伝」をめぐる当時の言説とどのように取り組んでいるかについて、映画とその原作を比較対照しながら考察することによって、この映画が朝鮮人被爆者および朝鮮植民地化の問題を内包しながらも扱いきれずにいる様子が描き出され、朝鮮人被爆者の不可視化の問題について、今後の課題としつつも問題提起がなされる。

第5章では、長崎を舞台とする原爆映画において代表的な被爆者表象として機能してきた聖母マリア像が検討に付される。最初に取り上げられるのは『長崎の鐘』（1950）である。カトリック教徒で被爆者でもある原作者の永井隆は、原爆投下を「神の摂理」と捉える「浦上燔祭説」を唱え、この説がGHQを利するものであったために、占領期にもかかわらず永井の著書を元に原爆映画が製作された。この『長崎の鐘』をはじめとする（ポスト）占領期の原爆映画において、女性被爆者が長崎と西洋を同時に示唆するマリア像とモンタージュされ、無罪無垢性を主張しつつ日米を媒介する機能を果たしていることが、本章ではまず検証され、その上で熊井啓の『地の群れ』（1970）におけるマリア像粉碎の演出が意味するものが考察される。砕かれたマリア像を初め、B-29を暗示する飛行機音など多くの類型的な形象を批判的に継承するこの映画は、総じて軍事的占領を女性の性的領有によって表象する被占領国の男性作家に特徴的な修辞を用いながら、被害と加害の前でたじろぐ日本人男性の姿を露わにしている、と論じられる。例えばシオンのいう「無声の人物」としての無言の妊婦たちが画面にしばしば登場し、アメリカによる日本の占領だけでなく日本による朝鮮の占領をも同時に仄めかして主人公を威圧するシーンなどに、筆者はこの映画の独特の批判性を見てとっている。

第6章では、「記憶」の時代の作品として、黒澤明が再び原爆の題材に取り組んだ『八月の狂詩曲』（1991）が取り上げられる。前章で扱われた映画と同様に長崎を舞台とする同作では、無垢無罪性を付与されたマリア像の修辞が復活しており、更に『原爆の子』で「理想の母」の構築に貢献していたオルガンもまた、元女教師で被爆者の祖母の持ち物として再登場する。このように、第2章以降で検討された原爆映画の展開があたかもなかったかのように50年代の原爆映画のモチーフを復活再利用している『八月の狂詩曲』では、反面、男性像である「平和祈念像」が長崎の風景から除外されるとともに、『生きものの記録』で「逸脱者」として排除された家長のポジションが祖母へと置き換えられていることが、やはり画面と音声の分析から明らかにされ、また、音楽の使用法に関する伝記的事実から、黒澤映画において『八月の狂詩曲』がある意味で『生きものの記録』のリメイクに他ならないことなどが導かれる。これらの分析を通して、同作がはからずも過去作のリメイクを通じて被爆者表象を巡る歴史の修正を行っていることが、作家の意図とは必ずしも連動しない具体的な画面・音声の構造から改めて明らかにされる。

終章では、本論全体を振り返り、原爆映画史を「家族の物語」として結論づける。原爆映画は、日本の戦後史を通じて、時代々々の家族観の変化に寄りそいつつそのつど「無垢なる被害者」像を形成・解体・再構築してきたのであり、これらの映画において原爆の被害は、実際の被爆者の苦痛や広島・長崎の現状とは本質的に無関係なところで「家族の再生」の物語を駆動させ、その物語によって原爆問題は片づけられてきたのだと筆者はいう。原爆映画が形作り、その上で息づいてきた回路においては、「無垢なる被害者」は、戦争で破壊された家／家族の再生をもたらす母性的存在として呼び出されてきたのであり、戦後の家族生成を妨げる逸脱者としての父を排除して無垢な母を中心とした「家」のイメージを再生産しつつ、原爆映画は原爆の題材を扱っているように振舞いながら実はこれを回避し、戦争にまつわる国家や個人の責任を覆い隠してきた、という批判を以て論が締めくくられる。なおこの終章では更に、原爆映画研究から原発映画研究へ接続する今後の展望が示されている。

3 成果と課題

序章にあるように、原爆映画はその題材の特殊性ゆえにか、作品からもっぱら社会的・政治的意義ないし意図を読み取り、その有効性を測ろうとする立場から論じられる傾向が常に強くみられるところ、映画作品を映画作品たらしめている具体的な映像と音声の構造を精緻に観察分析する立場に立脚したこの論文は、日本映画史の一環としての原爆映画史を改めて編むにあたっての貴重な第一歩を示したといえる。適切な基準に従って厳選された作品に具体的な場面に即した周到な検討を加え、原爆をモチーフとした映画作品に固有の問題のひとつが「無垢な被害者」像への固着にあることを説得力豊かに論証している。原爆映画は被爆者を規範的なジェンダー秩序にかなった女性や子供の姿で表象することによって無垢な犠牲者として位置づけてきた、という指摘は先行研究でも夙に行われてきたことであるが、この論文はこうした指摘を大筋でなぞりつつも、ショット分析・音声分析の手法を導入することで、個々の映画の細部を等閑視することなく、「白いブラウスの教師」「白いワンピースの少女」「聖母マリア」「農婦」「妊婦」等々さまざまな形をとった女性表象それぞれの時代々々の差異および個別の映画間の差異を丁寧に扱い、これらの表象像の通史的な変遷とそのつどの社会的意味づけを丹念に追って、批判力を高めている。またそれにあたっては、他方、映画研究のみならず社会学・歴史学をはじめとした原爆や社会運動についての先行研究（英語文献も含む）に広くあたって精査し適切に参照することにより、従来の先行研究における主題論的アプローチと映像テキスト分析とを巧みに接続させ、極めて目配りのよい論を構成している。原爆は「ジャンル」か「題材」か、というような方法論をめぐる本質的な問いにとりくみながら、そうした従来の問いかたを越えて独自の回答を導き出し、画面・音声構成と演出の一定の要素が通時的・共時的に他の作品に引き継がれ、批判的に解体されたり再構築されたりしながらひとつのはっきりした系譜を形づくっていることを示すことで、原爆の表象を含む映画＝原爆映画というコーパスが最も有効となるような対象群を括り出すための斬新な方法論と、それにより括り出される対象としての映画系列とを共々に明瞭に提示している点、まさしく、包括的な原爆映画史研究の今後の基盤となりうる論文であるといえる。映画史研究・映像研究とカルチャースタディーズ的な解釈のバランスが非常に良いために、歴史的な厳密さと読みの面白さを両立させているのも希有な長所であり、原爆に限らず、ある特定の歴史的題材をめぐる映画群を自立的に生成発展する系として人文的に取り扱うためのひとつの方法論をこの論文は提示しているとも言える。加えてたいへん滑らかで読みやすい文章と緻密な論理性を以て書かれていることも大いにこの論文の評価を高めよう。

とりわけ、映像と音声のテキスト分析として新規性のある議論を複数提出している点は注目に値する。映画における聴覚的次元の構造に着目することは昨今ようやく一般に行われるようになってきたが、この領域の最も古典的な文献ともいえるシオンの映画音声論を、しかしこの論文では極めて巧みに活用して、独創的な解釈をいくつも打ち出しており、「声の存在」「無声の人物」という二つの（シオン自身はその性質についてさほど詳細に論じていない）パラメータをたいへん有効かつ具体的に機能させることで、原爆映画コーパスの構築に大きな寄与をさせている。特に、『原爆の子』における「無垢なる被害者」像の最初のベース構築を論じた第1章および、この像の構築・再構築の流れから逸脱した作品として『生きものの記録』をとりあげた第2章において、この長所は大いに光っている。また、主流からはずれた作品をとりあげて論じたこの第2章および第5章は、それぞれの作品の特異な構造を見事に解明しており、論文中最も読み応えのある章である。特に第5章で扱われた『地の群れ』は、非常に錯綜した筋立てを持ち、多くの問題系を内包する複雑な興行のある映画であり、これを論ずるにあたっての筆者の苦労がまざまざと見てとれると言うべく論述そのものもまた映画とともに錯綜を極めていているが、その錯綜が論の混乱に至る手前で筆者はしっかりと踏みとどまり、論文全体の枠組みにおいて厳然と主張されるべきことと、言及は必要不可欠ながら深く追究するまでには今回至りえないことを微妙繊細な手つ

きで判然と区別することで、辛抱づよい読者を着実に導いてゆき、結果的に重厚な読後感を以て読者を納得せしめる。

言及されながらも深く追究するに至っていない諸点としては、例えば、長崎への原爆投下に関する「浦上燐祭説」の背景にある隠れキリシタンの歴史や、第4章に関わる農民の女性的イメージの起源などが挙げられるが、これら、原爆映画の背景の背景、とでも言うべきものごとについては、今後機会をみて探究されるならば、筆者の原爆映画史論によりいっそうインテレクチュアル・ヒストリー的な奥行と厚みを与えることにもなる。それ以前に今回可能であればもう少し踏み込んで論の射程に捉えるべきであったかと思われるのは、日本映画史、とりわけその産業的側面および表現技法的側面と、原爆映画との関わりである。前者に関して言えば、若尾・吉永という当時の人気スターのイメージと原爆映画の関わりを論じたのがせっかく卓見であるからには、人気女優というものの産業的・興業的な位置に関してもう一步踏み込んで調査・考察すれば、第3章はより説得力のある大衆文化論として、大衆性という側面から原爆映画へ斬り込んでいく方法をいっそう鋭く呈示するものになったであろう。また後者の、技術的・表現技法的側面に関しては、ひとつは、1970年の『地の群れ』から1991年の『八月の狂詩曲』までの20年間にこの論文では空白となっており、『はだしのゲン』などを中心に他媒体の作品あるいは子供向けの作品などにおける展開が概略要約して述べられているにとどまるのが、大いに惜しまれる点である。この時期は映画技術上、フィルムからデジタルへの移行やアニメーション技術の躍進等々の大きな変化進展があった時代でもあり、この時期に関する考察如何はゆくゆく、後述する原爆の映像論的意味づけとの関わりにおいて、原爆映画史編纂にとって重要なキイとなりうる。今回この映画史的にとりよめない時代を克明に扱えなかったのは無理もないことではあるが、結果的に第6章における『八月の狂詩曲』の通史的な位置づけに関する論が、他の章に比べてやや説得力に欠けることになったのは如何ともしがたい。また、いわゆる原爆映画全般に表現技法の上で最も大きな影響を広く与えたとして知られるアラン・レネ『ヒロシマ・モナムール』への言及が少ないことは、映画史に通暁する読者には不満足感をもたらす要因となるだろうことは予想に難くない。もっとも、『ヒロシマ・モナムール』の重要性は筆者も十分に認識しているむね註釈にも記されており、筆者の今後の論においてこの映画およびその広範な影響がどのように読み解かれるか、大いに期待されるところではある。

逆に、今後の研究展開に関してやや危惧を覚える点があるとすれば、ひとつは、画面・音声の具体的分析が今後ややもすれば図式的な象徴解釈に流れていきはしないかという点である。上で、ショット分析の有効性が特に第1、2章で光っていると記したが、章が進んで論が佳境に入らなれば——すなわち多くの論点が徐々に揃って論述の筋が輻輳的に錯綜していくにつれ、丁寧にショット分析を行う手順がいわば省略されてゆき、前章や前々章で剔抉した表象像がどこにどのように応用され、嵌めこまれているか、という話をもっぱらになってゆく傾向がある。これはある程度、当然のこととして許容できることではあるし、多くの文脈を両手の指で操り一本の太い問題系を生き生きと動かしてみせる技芸を水際立たせるために、一本々々の糸の操作が可能な限り省力化されていくことは、これもある程度必然的なことであるともいえるが、油断をすれば、「画面と音声の分析」として論を力強く下支えするはずのものが安易な象徴解釈の連鎖に墮して、下支えの馬力を失うようなことになりかねない点は、筆者が今後よくよく念頭に置いておくべきことである。この論文がそのようなことになっていることでは決してないが、文献探索力にすぐれ、直接間接の先行研究を網羅的に精査する力が人後に落ちないと思われる筆者が、今後、より多面的に社会文化史の諸側面を探究していくにつれ、総体的にショット分析が論に占める比重は下がっていき、論は、象徴解釈に基づくそれへと近づいていくであろうことが若干の危惧を以て予期される。というのも、今回の論はその焦点を「無垢なる被害者」表象像の形成というところに当てており、ショット分析が「表象像」の形成と応用を説明するためにもっぱら用いられる限り、次の段階においては図式的な象徴解釈へ落ち込んでしまう危険が避けがたく待ち構えているからである。第5、6章はかろうじてその危険を回

避しているが、上に述べたような独創的なコーパス設定をゆくゆく無駄にしないために、筆者には向後この点よくよく注意を払ってほしいと老婆心より願うものである。

また、今回の論文から導かれる、より大きな課題としては、筆者の批判の筆が今後どこへどのように向かうのかという点が挙げられる。「無垢なる被害者」像が構築・再構築され続けてきたことに対して、今回筆者はわりあいアプリオリな批判のまなざしを向けているが、それがそもそもなぜどのように批判すべきことであるのか、今後は改めて掘り下げる必要もかならず出てこようと思われる。本来この論文が持つはずの最大の批判性はおそらく、原爆映画史が結局のところ「家族の物語」として紡がれてきたという指摘の中にあり、原爆を語っているという形をとりながらその実、家族の再獲得の物語を語って、あたかもそれが原爆被害とその克服の物語であるかのようにもてなされてきたのだという極めて尖鋭的な指摘をなしながら、その指摘が、どこへ向かうどのような批判の矛先となりうるのかについて、明晰な呈示がなされるに至っていない点、最も惜しむに値する。この指摘に至るプロセスが克明で説得力に満ち、それだけでゆうに優れた、極めて質の高い論文であると言えるだけにいっそう惜しまれるのである。この論文においてすでに、批判の矛先は本来、「無垢なる被害者」像への原爆映画の固着そのものに向けられるよりもむしろはるかに、それらの像を原爆被害者の表象像であるとして疑うことなく原爆映画を論じてきた、というより、原爆映画を論じているものと考えて疑うことがなかったその言説のありかたにこそ強烈に向けられるべきものであるだろう——より厳密に言うならば、そのような方向性を確かに矛先が持つことで、この論文、ひいては今後の筆者の原爆映画論は、徹頭徹尾整合性に貫かれ、絶大な衝動力を持つものになり得ましょう。原爆や類種のものごとは昨今、ごく一般に、いわゆる表象不可能性というものごとと共に語られ、原爆映画の歴史にこの表象不可能性の文脈を持ち込んだのが『ヒロシマ・モナムール』だということも夙に語られるところであるが、原爆というものが表象不可能なものであるとして、「原爆を語っているつもりで家族の語りになってしまう」という、今回発見された読み筋ほど、この表象不可能性へアプローチするに恰好の手がかりもおそらくあるまい。このことはまた、筆者が対象とするのが小説でも詩でもなく他ならぬ映画であるということとも関連する。筆者によれば戦後から現代に至るまで大小含めて800本近く原爆映画が作られてきたそうであるが、それほど多くの映画作家がなにゆえに原爆という題材に引きつけられてきたのかという問いに筆者がもし回答を与えようと望むならば、主題論にとらわれずに具体的な画面と音声で構成される映像媒体の特質から原爆映画に肉薄するという姿勢を根底に持つ筆者としては、その回答も当然、主題論的なものにとどまらず、画面と音声のありようそのものに求められねばならないところであろう。原爆という題材は映画史にとっていかなる意味を持ち、映画というメディアに何をもたらしたのか。その問いは今回明示的に論じられてはいないが、原爆の物語がなぜ家族の物語へとすりかわったのかという問いの中に、あらかじめ内包されているであろう。言い換えればこの問いは、映画において取り扱われる原爆とは映像的に何物であるのかという問いでもあろうが、今後原爆映画から原発映画へとその射程を広げていく意図を明らかにしている筆者にとって、原爆・原発なかんずく「目に見えぬ脅威」の映像的立現れがそのつどいかなるものであるかを問い続けることを忘れなければ、単なる「〇〇の表象」を論じることを越えて、独自の映像史を編み進めることができるはずである。

最終試験結果要旨

2018年3月13日

学位請求者 片岡佑介

論文題目 原爆映画にみる「無垢なる被害者」像の構築・解体・再構築

論文審査委員 武村知子 鶴飼哲 木下千花

2019年2月18日、学位請求論文提出者 片岡佑介氏の論文について、本学学位規定第8条第1項に定められた最終試験を実施した。

提出論文「原爆映画にみる「無垢なる被害者」像の構築・解体・再構築」に関し、疑問点等に関して説明を求めたのに対して、片岡氏は適切かつ十分な説明を以て答えた。

よって審査員一同は、片岡佑介氏が学位を授与されるに必要十分な学力および研究業績を有するものと認定し、最終試験合格の判定を下した。