

【博士論文要旨】

本論は、原爆や被爆者の表象を含む映画（以下、原爆映画）を対象に、これらの映画において被爆者表象がいかにより「無垢なる被害者」として構築され、通史的に変化したのかを考察したものである。先行研究において原爆映画は、その題材の特殊性ゆえに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される社会批評性を焦点に論じられてきた。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、日本の加害性への無自覚さを助長してきたと論じ、「被害者意識」や抒情的な傾向を批判してきた。反面、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、原爆映画は日本映画史から切り離されて原爆を巡る言説的布置のもとで読み解かれてきた。その結果、先行研究はジェンダー化された被爆者表象による犠牲者化の作用は解明してきたものの、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、被爆者表象が画一的に把握されてきた。

そこで本論は、映画研究の手法による個別作品の分析により、「無垢なる被害者」像の構築のプロセスを剔出することを目指した。また、同時代の原爆の言説に加え、映画産業の動向も視野に入れることで、被爆者表象の構築に当時の日本映画において流行したヒロイン像やスター女優のイメージが反映していることを詳らかにした。こうして構築された被爆者表象は、同時代や後年の作品において継承され、批判的に解体されることにより、ジャンルとしての原爆映画を形成している。このように表象の構築・解体・再構築の過程を浮き彫りにすることにより、これまで主題に基づいて把握されてきた原爆映画の実態を明確化することに努めた。加えて本論では、分析方法としてミシェル・シオンによる映画音声の理論を参照した。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〉に着目し、物語内容とは異なる位相での異質性が表象の構築にいかにより作用しているのかを検討した。

以上の観点から、本論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、同作で構築された「無垢なる被害者」像が、いかにより同時代および後年の作品で解体・再構築されているかを辿ることにより、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。以下、各章の概要を記す。

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』と、同作と原著を等しくする関川秀雄の『ひろしま』（1953）を比較考察した。まず本章では『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、彼女がナレーションと映画音楽の役割を担っていることを詳らかにした。『原爆の子』は、この女教師の声の機能によって、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に、現在と過去の広島を平和な街として意味づけ、母子のイメージによって「無垢なる被害者」像を構築した。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、原爆によって黒く汚され、《君が代》を歌って川面に沈む。白いブラウスの女教師は、同時代の日本映画における類型的なヒロインであったが、『ひろしま』では女教師の清純さが汚されている。ところが同作では、『原爆の子』でもフラッシュバックの視点人物を担っていた「白血病の少女」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。以上のように、『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」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を明らかにした。

第2章では、家族や市民のイメージで「無垢なる被害者」像が構築された50年代に、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）を検討した。同作は公開当時の評論で酷評されたが、その批判の矛先は三船敏郎演じる主人公の家長が共感不可能な存在であることに向けられていた。本章では、映画の物語構造と映像・音声演出の分析により、物語の中心が原水爆ではなく財産を巡るものであることを浮き彫りにし、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を詳らかにした。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たことを解き明かし、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「逸脱」として排除された者としての家長の存在を明らかにした。

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を検討した。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批判されてきた。これに対し本章は、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、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、異なる被爆者表象を構築していることを検証した。また、白血病の被爆者を主人公とするこれらの作品では、胎内被爆や被爆二世の若者が主人公になるのに伴い、被爆者であることが視覚的に明示されるケロイドから、不可視の白血病へと被爆者表象が移行する。本章では、若尾文子が白血病の被爆者であるにもかかわらず、胸元のケロイドによって見世物的に被爆者であることが表象される一方、吉永小百合がロマンティックな病いとしての白血病を「白いブラウス」で表象し、ライトモチーフの音楽によって純愛メロドラマに要請される悲劇的な死へ誘導されていることを明らかにした。

第4章では、原爆症の「遺伝」を巡る言説を背景に、新藤兼人が再び乙羽信子を主演に据えた『母』（1963）が、母の妊娠をいかに理想化しているかを検討した。『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。このようにあらかじめ好ましくない女を構築した上で、同作は理想の母を豊饒な大地＝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。加えて同作は、『原爆の子』で理想の母を担っていた女教師によるオルガンの演出を再構築し、その音によって妊娠を表象している。このように「遺伝」の問題を背景に母の妊娠を伝統的な農婦のイメージで構築した『母』では、同時に乙羽と再婚する人物として朝鮮人男性が登場する。物語上必然性のない朝鮮人男性がヒロインの妊娠に与していることによる歪みについて、本章では、新藤が脚本を手掛けた在日朝鮮人女性をヒロインとするドラマや、後年の朝鮮人被爆者を題材にした原爆映画との比較から考察した。

第5章では、長崎を舞台とする原爆映画において被爆者表象として機能してきた聖母マリア像を検討した。カトリック教徒で被爆者でもある永井隆は、原爆投下を「神の摂理」と捉える「浦上燔祭説」を唱えた。この永井の説がGHQに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。以上の経緯を踏まえ、本章ではまず（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、無罪無垢性が付与されているだけでなく、日米を媒介する機能を果たしていることを検証した。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に着目した。同作では、砕かれたマリア像が福音書の挿話を想起させる投石に転用されることで、長崎の祈りのイメージが封じてきた原爆への怒りが噴出しているだけでなく、50年代の原爆映画においてB-29を暗示する機能を担っていた飛行機音が批判的に継承され、占領を示唆する性的な隠喩として用いられている。更に無言の妊婦が、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仄めかす存在として画面に度々現れる。本章は、『地の群れ』が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ていることに着目し、同作において被害と加害の前でたじろぐ日本人男性の姿が露わにされていることを明らかにした。

第6章では、黒澤明が再び原爆の題材に取り組んだ『八月の狂詩曲』（1991）を、「記憶」の時代」の作品として検討した。長崎を舞台とする同作では、マリア像の修辞が復活しており、更に『原爆の子』で理想の母として構築するのに貢献していたオルガンが、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50年代の原爆映画のモチーフを再構築する『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、『生きものの記録』での家長のポジションが祖母へと置き換えられている。本章では黒澤の音楽演出に着目し、『生きものの記録』で実現されなかった対位法演出が、『八月の狂詩曲』で成し遂げられていることを解き明かし、同作が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を明らかにした。

終章では、本論を振り返り、原爆映画を家族の物語として結論づけた。原爆映画は、日本の戦後史を通じて、家族関係の変化に即して多様な「無垢なる被害者」像を形成してきた。原爆映画において原爆の被害は、実際の被爆者や広島・長崎の現状とは無関係に、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。この原爆映画の回路において、家の再生をもたらす存在として呼び出されてきたのが母的なものとしての「無垢なる被害者」であり、この母によって家のイメージを保つことで、原爆映画は原爆の題材を扱っているようでいてこれを回避し、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える。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を提示した。