

メディア、あるいはファシズム

—〔2〕ドキュメンタリー〔記録〕とドラマ〔物語〕の境界—¹⁾

吉 田 和比古

1 はじめに～再び主題の確認のために

かつてヒトラーのナチズムは、その独裁的な権力の維持と目的遂行のために「メディア」を効果的に用いたということは良く知られた事実である。いわゆる「情報操作」の手段としての「メディア」の統制・管理および情報の捏造〔虚構の創造〕がそれにあたる。ヒトラーは、そうした目的のために「啓蒙宣伝省」という国家的組織まで創設して、その責任者にゲッベルス博士という自分の右腕を据えることにより、一つの国民を丸ごとつまり集団的にかつ効率的に一定の方向に誘導していったわけである²⁾。同じような情報操作は、日本の軍国主義においても行われた³⁾。現代日本においても、本来は「権力の番人」であるべきメディアそれ自体が、立法、司法、行政に連なる第4の権力となって政治的な暴力装置の役割さえ果たしているのではないか、と思わず首をかしげる事例が決して少なくない。たしかに個々の人間は非常に微力である。そして過去の人間よりははるかに多くの知識を獲得したと自負しているはずの現代に生きる我々も決して唯一の例外というわけではなく、国家と個人の相剋において、大抵の場合は後者の力負けに終わることになる。特に一つの映像情報によって集団的に一つの方向になだれこんでしまうという現象は、1930年代に限られたことではなく、人間社会において絶えず反復されうる現象である。その意味で人間は精神的にあまり成長していないと言える。日本においては

20数年前にはオイル・ショックに端を発して「トイレットペーパー」が店先から消えてなくなるということで、みんながヒステリックにかつての社会主義国でよく見られたように長い行列をして買いあさったというような現象もあった。いわゆる「苦しい時の紙だのみ」現象であるが、当時の新聞およびテレビメディアがそうした大衆の狂乱にどのような役割を果たしたのか想像に固くない。

言うまでもなく、映像メディアというのは、このように強い大衆操作力を持っている。その一方において、「政治宣伝(プロパガンダ)」の歴史は長い、映像の歴史は浅く、わずかここ100年間のことであって、1895年が「映画元年」とされている。この年に始めてフランスのリュミエール兄弟がパリにおいて商業的な目的で映写機を回す。したがって、映像というのはすぐれて20世紀に人間が獲得した表現手段と言っても過言ではない。ちなみにリュミエール (Lumière) が、フランス語で「光(ひかり)」を意味することは大変示唆的である。まもなく21世紀を迎える今日、過去100年の映像の歴史には、芸術としての「光」の部分と、そしてファシズムと結びついた形での大衆操作という「影」の部分と両方が秘められている。まさに映像が「光と影」の芸術手段であるという時に、他の科学技術と同様に「光」と「影」の部分と同時に宿命的に背負うことになった。およそ人間が生み出したものは、すべて「両刃の剣」ということは残念ながら認めざるを得ない。我々は、つねにその二面性、見えない部分に何があるのか、可能な限りしっかりと見極めて理解することが必要である。つまり、我々はどのような態度や距離で映像メディアと向き合い、そして切り結ぶべきか、これが本稿の主題である。しかしながら、映像をただ単に受動的に受け入れるか、批判的に見るか、そうした訓練を我々は従来の教育制度の枠組みの中でほとんど受けてこなかった点の一つの問題であって、一度は日常的な存在としての「映像」を教育のテーマにかかげて見る必要がある。たとえば大学における授業といった知的空間に

において、あたかも絵画を鑑賞する目を養うかのように「映像メディアを分析的にかつ批判的に見る目を養う（＝『メディア・リテラシー』^{4）}）作業の具体例を本稿は提示したいと考える。言うまでもなく、無批判に映像メディアに身をさらすことは危険であり、また過去の歴史が証明しているように自らの集団としての運命をも左右しかねない危険性をつねにはらんでおり、その危険性は現在もお現代日本でさまざまな形で、しかも目に見えない形で進行しているかもしれないという現在の状況を強く意識しながらの具体例である。

2 映像のジャンルとしての「ドキュメンタリー」と「ドラマ」

我々が映像と対峙するとき、それがどのようなジャンルであるかという枠組みについての認識は、その映像内容を、つまり情報の真偽をどの程度まで受容するかという度合いに密接に影響するものと考えられる。たとえば、テレビ・ドラマや映画ドラマの場合は、それは基本的には創作された物語つまり基本的には「虚構（フィクション）」であるということは事前に暗黙のうちに了解されている。ただし、その描かれるドラマがあまりにも現実に特定されうる事象に近似する場合に限って、「当該のドラマはフィクションである」という自己規定が行われる。またドキュメンタリーという場合には、その内容は現実の起こった出来事の記録であるという前提というか、固定観念が強く働くことによりその信憑性にあまり疑いを持たないことになる。ただし、この場合ドキュメンタリーの手法としてのいわゆる「やらせ」つまり「いきすぎた演出」ということが常に問われなければならない問題であるが、この点は別の機会に詳しく分析していく予定である。

まずテレビドラマにおける「このドラマはフィクションである」と

いう規定についてであるが、筆者の了解では「すべてのドラマはフィクション」であり、ことさら断り書きの必要のないことだと考えるが、この断り書きが意味を持つのはなぜであろうか。さらに、ドキュメンタリー／ドラマ／ノンフィクション／フィクションなどと日常的に使いこなされたこれらの語彙の意味を我々ははたして正確に把握しているであろうか。どうやら、一度はこれらの語彙について、その語義と用法を再確認する必要があるであろう。言い換えれば、「映像について語る文法を構成する語彙の意味の守備範囲」についての確認ということであるが、さしあたり「ドキュメンタリーとドラマ」という映像の2大ジャンルについて検討していく。ジャンルというのは、いわば「類型 (タイプ)」であり、こうした検討の形は、言語学に例えるならば、個別言語の基本語順を特定する「言語類型論(タイポロジー)」に対応する作業となろう。

3 ドキュメンタリーというジャンルは定義可能か

一般的に「ドキュメンタリー」の語義は次のように説明されている。——「ドキュメンタリー documentary 広く記録もの (記録文学、記録映画など) のこと。ドキュメンタリーの語は、フランス語の「紀行の記録」を意味する documentaire から、イギリスの記録映画作家 J・グリアスンによって1926年に初めて用いられたものである。現在、ラジオ、テレビ、映画、雑誌、新聞、出版物などに記録ないし記録中心の作品が氾濫しており、それらのすべてがドキュメンタリーの流れのなかにあると断言していい。しかし、ドキュメンタリーの作品として押し出される場合、記録芸術の方法が意識的に用いられ、記録的方法による現実への新たな切り込みと、それにふさわしい新たな表現が目ざされ、物語中心のこれまでの芸術と違う新たなものが求められてい

る場合が多い。すでに第1次世界大戦に自覚的なドキュメンタリーへの動きが始まり、とくに映画の面で理論的展開をもったが、第二次世界大戦後、日本では1950年代に記録芸術の会がその運動を試みた。」

<小田切秀雄「日本大百科全書 16巻」小学館1987年>

上で引用した小田切氏の解説によれば、「記録芸術」と「物語芸術」という二つの言葉がどうやらキーワードになりそうであるが、これはつねに弁別可能かどうか、つまりこの二つの言葉が明確な「二項対立」を形成しうるのかどうかについてはあとで検討する。次に「ドキュメンタリー映画 (documentary film)」について、簡単に歴史的な概観をしておきたい。

世界最初のドキュメンタリー映画は、先に述べた映画の創造者フランスのリュミエール兄弟の実写『工場の出口 (1895)』で、映写時間はわずか1、2分のものであった。日本ではカメラを輸入した吉沢商店の依頼で柴田常吉が初め歌舞伎の舞台を記録し、のちに『北清事変 (1900)』を現地の中国で撮影した。これらの「実写映画」は劇映画(活動写真)とともに興行上映され話題となっていく。ドキュメンタリー映画は、まず歴史のさまざまな瞬間を記録する実写映画から発展した。

一方、実写映画は、未知の世界を記録によって発見していく。アメリカの探検家兼探鉱家であったR・フラハティ (1884-1951) は、エスキモーの厳しい生活との闘いを描いた『極北の怪異 (極北のナヌク)』(1924) によって世界的な評価を得た。他に北海の孤島アラン島の漁民の生活を記録した『アラン』(1934) などを発表。その他の歴史的作品としては、ドイツのルットマン (Walter Ruttmann 1887-1941) の『伯林 (ベルリン) - 大都会交響楽』(1927) などが上げられる。それまでサイレントであった映画も1929年には初めてトーキーが登場することになる。やがて、ドキュメンタリー映画は国策・宣伝に利用され、各国とも第二次世界大戦が近づくにつれ、ニュース映

画とともにドキュメンタリー映画に力を入れた。その代表作はナチス・ドイツの『民族の祭典』『美の祭典』（ともに1938）で、L・リーフェンシュタール（1902— ）によるオリンピック・ベルリン大会の記録であった⁵¹。

以上概観したように、「ドキュメンタリー・フィルム」には絶えず「記録性・実写性」がその特徴として付随するかのように一見して思われるが、じつはここに大きな落とし穴が潜んでいる。結論から先に言えば、ドキュメンタリー・フィルムが「現実の記録すなわち実写」であるがゆえに、見る側はそれを事実と信じやすいという図式がいつのまにか成立したことであり、「ドキュメンタリーという文体」を採用しさえすれば、それだけいつそ映像内容が大衆に対してより強い説得力を獲得しうるということである。いつの間にか成立した「常識」としてのドキュメンタリー＝事実性という「常識」を逆手にとって我々に対して常識の虚構性を投げかけたスリリングな映画を一つ紹介することにする。

4 「カメレオンマン」が仕掛けるドキュメンタリーのあやうさ

我々が先入観あるいは固定観念として抱いている「ドキュメンタリー」のイメージがいかにあやういもので、なおかつ現実と虚構のはざまが溶解してしまいかねないかという実際の例が一つある。表題に掲げた「カメレオンマン（邦題名）」〔原題：Zelig 1983年〕という映画がそれである。この映画は、アメリカのユダヤ系の映像作家ウッディ・アレン（Woody Allen）の監督・脚本による映画で、日本では1984年に東宝映画の配給で劇場公開されている。

この映画の脚本は映像作家ウッディ・アレンの手になる純粋な虚構で

ある。つまり「実在しなかった人物をめぐる物語」であるという意味で「ドラマ」という類型に属することにとくに問題は無い。しかし、この映画の独自性はその「ドラマ」の描かれ方として「ドキュメンタリー」的手法、言い換えてよければ「ドキュメンタリー」的な映像の文法を用いた点にある。この映画のあらすじは、以下に紹介することにする⁶⁾。

狂乱の20年代、ニューヨークのマンハッタンに一人の奇妙な男が現れた。その名はレナード・ゼリグ (*Leonard Zelig*)。ユダヤ系アメリカ人である。ロイド眼鏡、ダンゴ鼻、短足……一見ただけで吹き出したくなるような男だった。彼は「人間カメレオン」と呼ばれ、街の人気者になっていった。何しろ、どんな状況・環境にも容易に順応してしまう特異性格の持ち主だったからである。

たとえば、精神分析医がよってたかって治療しようものなら、患者であるはずのゼリグは忽然と精神分析医に変身してしまい、あげくはフロイトの精神分析論をとうとうと喋りだすのである。文豪フィッツジェラルドや劇作家ユージン・オニールと一緒にいるときは上品なボストンなまりの英語でいっぱしの批評家のようなことを口にする。そうかと思うと黒人の中に入れば肌は黒くなり、下品な英語をはやしたてる。ユダヤ人というとすぐ我々は、ナチスの強制収容所を連想するのであるが、時代は1920年代から30年代にかかるファシズム台頭の時期である。この時代にヨーロッパのみならずアメリカにおいても少数者としてのユダヤ人がアメリカ社会へ同化することの社会的疎外や差別が厳然と存在していたことには驚かされる⁷⁾。

ゼリグは、実に不思議な奇病〔難病〕を抱いているが、それは見方を変えれば極端なまでに周囲に他者に「同化」したいという傾向であって、これは一面では「多重人格」の問題とも関連している。自分が自分であるという認識〔アイデンティティー〕やその確立をさまざまげているのは、自分が常にユダヤ人として社会の中で「有標化

(marked)」された存在であるという、強烈な自我が基本にあるのは皮肉でもある。だがいずれにしても集団に溶け込みたいという、ある種の「潜在的願望」が彼をして人間カメレオン、すなわちカメレオンが自らを保護するために周囲の色に同化するというような奇病にかからせてしまったのは確かなことである。そうした集団への帰属意識はゼリグのみならず、当時のアメリカに住むユダヤ人の願望であったかもしれない、またいかなる社会においても個人が直面せざるをえないひとつの課題ともなっている。

話を映画の物語に戻すことにしよう。やがて、聡明な女性である精神科医のユードラ・フレッチャー (*Dr. Eudora Fletcher*) 博士が彼の症状に関心を抱き、試行錯誤しながら病気の克服に献身する過程を描いたのがこの映画の本筋となっている。

この映画の物語としての構造が時代や社会を越えた普遍性を獲得しているのは、その物語の構造それ自体にあるといえる。すなわち「欠乏」から「充足」という、物語そのものが内在する二項対立それ自体が普遍的であるからである。以下にその点を図式化する。ただし、ヒトのみが使う表現手段としての人間の言語能力に普遍的に内在しているかも知れない「物語性 (*narrativity*)」が、創作者にどの程度意識されているかどうかはここでは問わない。むしろそれは無意識なものだというのが筆者の見解であることを指摘するにとどめる⁸⁾。

人間の関係性の構造〔人物関係の設定〕＝

「二項対立 (*minimal opposition*)」

(-) の要因

患 者

 \longleftrightarrow

医 者

 (+) への変換

すなわち、「ハンディを持った主人公は、自分の課題を克服したい」という願望を抱いている。集団への帰属意識という願望は、例えばそ

れはどのようなものであってもよく、多数者への従属は、会社組織・カルト教団・ファシズム・軍国主義などさまざまな形を取り得る。「アイデンティティの喪失」が、自分の居場所がないと思うことであるならば、この課題は二つの相反する手段によって解決し得る、あるいは解決したと自己暗示をかけることができる。(1)徹底して孤立し、自己主張に生きる (2)いかなる集団の中でも自分を埋没させる、すなわち自分を放棄する。はたしてゼリグはどちらを選択したであろうか。

ユダヤ系アメリカ人のレナード・ゼリグには、ウディ・アレン自身が扮している。ついでに言えば、アレン映画の主人公たちは、このゼリグを含めて、たいていは不安を抱いてすぐに動揺し、少々錯乱ぎみの神経過敏症の持ち主たちである。つまりそれらドラマの登場人物たちは、ウディ・アレン自身の「分身」であるとも言える。アレンは次のように述べている。

「私は死、病気、老いが怖い。とらえどころのない苦悩を山ほど抱えているんだ。そして、罪の意識…そう罪責感もだ。精神病院に通うと多少自分を理解する助けになると思うんだが、解決にはほど遠いな。だから、何か自分の問題を発見するたびに、それを映画の中で使うことにしているんだ。映画を作るということは、私にとっては一つの治療法なのだ⁹⁾。」

人間の創造する芸術行為は、造り手にとっての癒しであると同時に、その作品に触れる側にとってもやはりある種の「癒し」となるであろう。なぜなら生存しつづけることの不安はどんな人間も多かれ少なかれ抱えているはずであるからである。



再度、映画に話を戻すことにする。先に述べたようにユードラ・フレッチャー博士は、患者に対する医者として、同時に「癒し手」として二項対立の中で機能する。フレッチャー博士の献身的な治療で、ひとたびは直るかに見えたゼリグの奇病であるが、いろいろな人物に変

身していた頃に引き起こした様々な社会的不祥事〔器物損壊・重婚など〕が発覚し騒然たる世論の非難の中でゼリグは突如失踪してしまうが、あろうことかアメリカを脱出したユダヤ人であるゼリグは、ドイツに渡りナチス黨員になっていたのである。



・1930年代のニュースフィルムが挿入される。

ドイツの国家社会主義労働者党が勢力を拡大…

(ドイツ ベルリンの風景)

ニュース・ナレーション

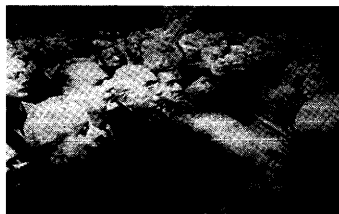
ヒトラーの労働者党が不景気を背景に伸長しています。ベルサイユ条約を破棄したナチは破竹の勢いで…

映画ナレーション

ユードラ・フレッチャーは自分の眼を疑った。茶色の軍服を着たナチスの突撃隊員の中にゼリグそっくりの男がいたからだ。

ソール・ペロウ

わかりますね。これは当然すぎるほど当然だったかも知れません。その理由は、ゼリグが人々に好かれたいと思う反面、皆と同じになりたいとも願っていたからです。つまり、例の同化なんですね。人々に同化するとしたらファシズムはうってつけの舞台だったと言えるでしょう。個人



ナチスの党大会の会場で、壇上にゼリグそっくりの人物をみつけて、フレッチャー博士はしきりに手を振る。彼女の姿がヒトラーの眼にとまる。



一瞬うろたえたヒトラーは得意の演説ポーズをくずして唖然とする。



思わず振り返ったヒトラーは、自分の後ろの席で自分以上に目立っているゼリグを見て呆氣にとられる。

は目立ちませんから、大勢の中の名もない一人になれるのです。

あの巨大な運動の中にもぐりこめば……

〔中 略〕

ナチスの党大会で偶然に再会を果たした二人は、飛行機で脱出し、無事にアメリカに帰りつくことになる。二人は「英雄」としてニューヨーク市民に歓呼の声で迎えられる。

ソール・ペロウ

彼の話は逆説です。言うまでもなくゼリグにあんな離れ技が演じられたのは、ひとえに変身するという特殊能力があったからです。えー、結局言えることはあの病気が彼の救いにもなったということで、私としてはそう見るのがいちばん面白いと思っています。つまり、彼の弱点が逆に強みになってヒーローを生み出したというわけです。

アービング・ハウ〔インタビュー〕

無論ユニークではあるのですが、どうなっているのか、焦点の定まらない事件だったとも言えます。彼は最初みんなに愛されたでしょう。次に彼はみんなに見放されました。そのくせ彼があの派手な空中スタントをやった後では、再びみんなに愛されました。結局20年代というのはそういう時代だったんです。現在のアメリカもそうは変わってませんが。

〔中 略〕

ナレーション

『人々に好かれない一心で彼は極端なほど自分をねじ曲げていた』——と、スコット・フィッツジェラルドは書いた。もし、彼が最初から自分の考えを表に出し、人のふりをしなかったとしたら、どんな人間になっていたのだろうか。ともあれ、彼は、他人がどう見るかは別として、一人の女の愛によってその後の人生を一変させることができたのだった。

〔30年代のスィングジャズ音楽が入る……「エンド・マーク」入る〕



5 スタイルとしてのドキュメンタリー

問題はこの作品の「文体 (スタイル)」である。物語の背景となる20年代当時に撮影されたニュース・フィルムと、映画製作時に新たに撮影した20年代的なフィルム [わざわざ古めかしく見せるために引っかき傷を入れたりしている。]

これらは巧みに合成され、あたかもゼリグが実在したかのように描いてみせる。そうした実写フィルムとの合成によってゼリグと「共演」することになる実在の人物は、ベープ・ルース、ルー・ゲーリック、クーリッジ／フーパーという二人のアメリカ大統領、チャップリン、ユージン・オニール、スコット・フィッツジェラルド、新聞王ハーストとその愛人だったマリオン・デビス、ハリウッドスターのキャロル・ロンバード、ドロレス・デル・リオそしてアドルフ・ヒットラーなどで、これらの実在の良く知られた人物と同じ位置にいるゼリグは歴史的事実性を獲得させられるのである。言い換えると、ここでは歴史は映像の中で容易に書き換えられうるというある種の怖さが暗示される。

そのうえ映画の中において、ゼリグの実話を題材にした映画が当時作られたとして2カットその映画の場面が入ったりする。いわゆる「劇中劇」が用いられているという念の入れ用である。。

さらに、ノーベル賞作家ソール・ペローや評論家スーザン・ソントークなどが登場してゼリグについてとうとうと語るという、いわばドキュメンタリー的手法でさらに物語の虚構性を歴史的事実性にかなり接近させるというあざとい技法を駆使している。

じつは、筆者自身初めてこの映画を見たときに冒頭から十数分は、「ドキュメンタリー映画」だと信じていた。荒唐無稽な場面でも、多少は映画の誇張だろうとか何らかの象徴的意味を表しているのだろうと、かなり無理を感じながらもそれを自分で信じ込もうともしていた。

当時の記録フィルムの実写や、世界的に有名な心理学者のもっともらしいインタビューが繰り返し挿入されることによって、すっかりだまされてしまったのである。

つまり、映像が見る側に「癒し」の効果を与える一方で、嘘を事実と信じ込ませるといって「集団幻想」を同時に行ってしまうという意味で、この映画はある種の暴力性を持っているとも言えよう。ともあれ、映像というのはそれがどのようなジャンルであれ、人をだましやすくし、また我々もだまされやすいという事実をまず認めるところから映像論は出発する。

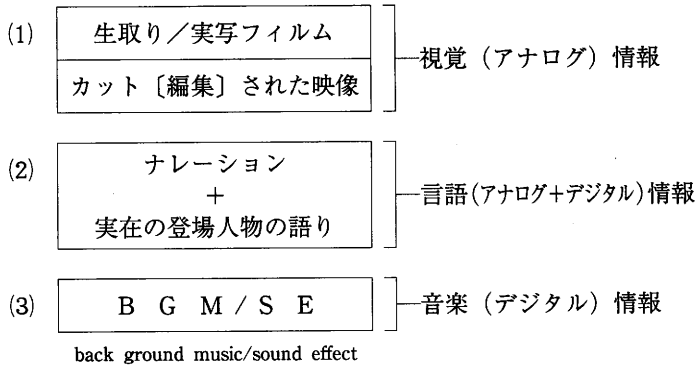
この映画を見た一人の人間として、ゼリグがナチスの党大会の会場にいるという明白な虚構を見ると、それがもしかして現実であったかも知れないという一抹の疑問は払拭できないまま「宙ぶらりん」すなわちアンビヴァレンツな不安感は映画のラストまで心のどこかにひきずってしまうという、かなり毒を含んでいる映画である。

たしかに、ニュルンベルクにおけるナチス党大会の会場にゼリグがいたはずもなく、フレッチャー博士がいたはずもない。しかも入念なりハーサルを行って演説をするヒトラー自身が、ゼリグという闖入者にうろたえて、カリスマ的ポーズを崩してあられもなく後ろを振り返る姿に、一面で作家自身がゼリグという分身を借りて道化のように権力を笑い飛ばす意図は明らかであり滑稽でもあるがそれと同時にヒトラー自身にある種の人間性を感じさせてしまうことという途方もない逆説を、アレンは計算に折り込みずみであったかどうかは疑問である。このシーンは明らかに光学的な合成画面であり、虚構である。だが、それと同時にこのシーンの怖さというのは、20世紀以降の歴史を語る際に19世紀までの「文献」中心とした歴史研究だけでは不十分で、映像記録の研究が必然的にともなうはずであり、その際に起こりうるであろう実際の歴史にはなかった場面の技術的「再現」が、場合によっては歴史の変更をもたらすかも知れず、特定の意図を抱いた「歴史

修正主義者」は映像を自らの考えのプロパガンダに十分利用する可能性を秘めているということである。

もちろん危険性は、ただ単に未来に秘められているだけではなく、現在という時間の中においてさえ地下水脈のように流れ続ける。そして意図された映像は、そして故意に変更・修正された映像は、無防備な大衆にたえず発信されうるということを十分意識しておかなければならない。

この映画の構造が「ドキュメンタリー」的であるとした場合の要素は以下のとおりである。



以上の3つの要素についてみると、現実の場面撮影は時系列に沿ってそのままただ映像として流されることはありえず、たいていの場合編集者による「カットとつなぎ」が行われるということ。およびカメラ・アイはたえず、対象としての世界や風景に対するカメラを持つ人間の主観的なものであるということ。この2点で対象に対する最初の加工、つまり現実の構成が行なわれる。

次に(2)の言語情報は、単純に音声情報としてのデジタルの側面と、字幕などによるアナログの側面と両方を併せ持っているが、ドキュメンタリーにおいては、ナレーションつまり、さしあたり「現実」から切り取られた風景に対する一つの「解釈」がなされるという意味にお

いて新たな「加工」が行われる。

(3)は我々の聴覚に直接語りかける重要なドキュメンタリーの要素であり、同時にまた危険な要素である。それは時として煽情的であり、我々は眼前の映像に不用意に感情移入してしまう元凶である。

以上きわめて素描的なドキュメンタリーの構造を想定してみたのであるが、問題はこれと「ドラマ」つまり虚構された「物語」との間に境界はあるのかどうかということであった。しかし、ここでは結論を先送りしておくことにする。ただ「カメレオンマン」は、映像をドキュメンタリーとドラマに弁別可能なものとする二項対立性にするべくゆさぶりをかけていることだけは確かである。

6 「夜と霧」～ドキュメンタリーはドラマを創造する

1931年2月28日、アドルフ・ヒトラーは『国民と国家防衛のための緊急令』により強制収容所を法制化した。これは首相就任から29日目のことである。41年12月6日、彼は非ドイツ国民で占領軍に対する犯罪容疑者は夜に紛れて、秘密裡に逮捕して収容所へ送り、安否や居所を家族や親戚には知らせないという「夜と霧 (Nacht und Nebel)」命令を発する。後にこの命令は家族の集団責任と原則を拡大し、容疑者は家族ぐるみ一夜にして消え失せた。すべてのユダヤ人は生まれながらにして容疑者だった。アウシュヴィッツのガスによる毒殺はその年の9月23日に行われている。そしてこの映画は、戦後数年を経たアウシュヴィッツのカラー映像から始まる。

「この映画は告発映画としては遅まきであったが、ねらいに新しさがみられた。レネは単純な手法をじつにすばらしく使いこなし、殺戮のおこなれた収容所の白黒の記録フィルムと現在の収容所跡の緑にお

おわれた環境をおだやかなカラーフィルムで撮ったシークエンスとを交互に使っている。これらの場面の交錯によって、われわれは戦後訪れた観光客の絵葉書の色彩の世界から、白黒の凝視する眼、かろうじて動いている骨と皮ばかりの体、裸の人間の整列、人間焼却炉の世界へとなんども引き戻される」—エリック・バーナウが書いた『世界ドキュメンタリー史』のこの文章は「夜と霧」という映画の特徴を過不足なく要約している。」¹⁰⁾

上に引用された文章を再度読みといてみると、じつは、この映画史に残る短編でさえ完全にオリジナルな作品とはいえず、そこには過去の映画で確立されたかに見える正統的なドキュメンタリーの文体というのは、他の映像資料からの多くの引用に満ちているという技術上の事実が反復されている。論文などの言語テキストにおいては、引用は明示されるが、映像においてそれが引用なしで挿入されてしまうと、もはやオリジナルとの弁別が不可能となる。したがって製作者にとって最小限の良心として我々が期待するのは、そこに引用された資料の出典の明示である。さもないと、オリジナルの映像およびスチル写真は、本来の意図とまるっきり反対の言語メッセージの担い手として用いられうるからである。これはドキュメンタリー映像ないし作品の持つ危険性の一つであることをここでは、いくつかの具体例をあげて指摘しておくことにする。

1) 「ナチスの行進場面」→リーフェンシュタールの「意思の勝利 (1935)」からの引用

問題点：最も「美学的」なシーンが用いられているということが、ナチズムの肯定を意味すると受け取られかねない。

2) 「ブルドーザーによる死体処理場面」→収容所解放後の連合軍〔英仏米〕の撮影によるニュース・リール

問題点：どこの収容所かが特定できない。米軍のヘルメットから考

えてアウシュビッツで撮影されたとは考えにくい。おそらくミュンヘン近郊のダッハウ(Dachau)であろうと推定される。

3)「写真資料」→不特定多数の所有者から収集されたものと推定される

数多くのスチル写真は、作家によりモンタージュされることによってある特定の「メッセージ性」すなわちドラマ性を獲得する。

さらに、我々はドキュメンタリー・フィルムという時に、言語で語られるメッセージに強く揺さぶられる。一般的にその語りは「解説的」であるのに対して、この作品の独自性は、映画の脚本をフランスの詩人のジャン・ケイロールが書いている点にあると言えるだろう。そして、彼の言説〔ディスクール〕は、通常の「解説」性をはるかに凌駕し、文字通り「詩的叙情性」をこのドキュメンタリーに与えている。そして、我々は映像の悲惨さと、詩の叙情性との乖離にはさまれて生理的苦痛を感じつつ、その映像とメッセージは我々の精神の内部に限りなく深く侵入してくるのである。なぜならば、その詩的言語はあまりにも美しすぎるからである。もう少し覚めた、そして通常のドキュメンタリーが事前了解的にそうであるように、かなりの程度冷静な観察性を帯びた言説〔ディスクール〕であるならば、我々がもう少し冷静にかつて現実に起こったことの「記録」を認識するにせよ、この映画の衝撃は先述のように、我々の肉体の深部にあまりにも深く食い込んでしまう。さらに、この映画のBGMは、あまりにも優しく調和的でありすぎる。いずれにせよ映像と言説〔ディスクール〕とそして音楽の統合された感性空間は、すでにドキュメンタリーの領域をやすやすと乗り越えてしまったかのようである。

アウシュヴィッツが収容所の代名詞のようになったのは、どの収容所よりも多くのユダヤ人が殺されたためである。大戦中の収容所での死者は、推定で600万人。アウシュヴィッツの所長ルドルフ・ヘスは300万人以上殺戮したと公言している。ポーランドには、アウシュヴ

イツを含め6つの収容所が建てられた。これはドイツ国内に次いで多くポーランドならレジスタンスに狙われないというのがナチスの考えであったが、むしろここで考えるべきは、なぜポーランドに多かったということの理由である。古くからカトリック教国であるポーランドは、自国の遅れた産業革命後経済的に裕福となったユダヤ人中産階級への反感が根強くあったということは看過できない。ユダヤ人の殺戮は明らかにナチスの犯した犯罪であるが、ナチス独力では完結しえなかった犯罪でもある。ここでは詳しく論じる余裕がないが、キリスト教文化圏における反ユダヤ感情をナチスの人種政策は巧妙に利用したとも言える。したがって、ナチスの人種差別政策は、もう少し射程の長いヨーロッパにおける政治的経済的文脈の中で位置づけられるべきであると考えられる。

戦後、ナチスの戦犯の南米への逃亡をカトリックの教会が助けたという事実もあり、加害者と被害者の関係は微妙に交錯している。「夜と霧」で特徴的な、カポをSSと同格に置いて責める視点にもそうしたものが表れている。カポとは、囚人から選び抜かれた看守であり、彼らはしばしば選ばれなかった囚人に対して過酷であったという。カポのシステムは、ヨーロッパの先進国がアジア・アフリカ地域の植民地を統治するのに用いた、分割して統治するというローマ帝国以来繰り返し採用されてきた政治という権力装置の常套的な手段であったことをここで想起しておきたい。アウシュヴィッツから奇跡の生還をした心理学者のフランクルは、カポをSS以上に残忍だったと書いた上で、彼らの一人に恩を売って命を救われたと明言している。告発者のレネと収容者のフランクルという立場の違いがあるにしても、ナチス収容所が抱える問題は、人間性、国民性、宗教、歴史が何層にも重なった複雑なものであって、「夜と霧」はそうした歴史や国際政治の重層性あるいは多義性を考えるための良質の映像テキストであることだけは確かである¹¹⁾。

7 中国映画「黒い太陽・七三一」

～隠蔽された事実の発見

これまで扱ってきた二つの映像作品「カメレオンマン」と「夜と霧」については、さしあたり次のようにその映像の文体を特徴づけることができるだろう。

・「カメレオンマン」＝

本来はドラマの文法で描かれるべきドラマをドキュメンタリーの文法で描く

・「夜と霧」＝

ドキュメンタリーの文法で描かれた事実にドラマ性が侵入する

いわば、語られるべき内容とその表現文法とのきわどいずれが、時として「ドキュメンタリー」と「ドラマ」の境界をあやうくしたり、場合によってはお互いに越境しあう事例として了解されるだろう。以下ではもう一つ別のずれ方として、

「本来ドキュメンタリーの文法で描かれるべき事実をドラマの文法で描く」という事例を紹介することにする。ここまで語ってきた筆者としては、率直に言って、両者の境界を明確に隔てる基準として描かれる内容が「事実」か否かということ、両者の境界を明確に隔てる基準として自信を持って提出することに多少のためらいが生じていることを付け加えておきたい。

「黒い太陽・七三一」については、あるテレビ番組を引用する形で検討してみることにする。この番組は、ドキュメンタリー的内容すなわち事実の記録を主眼として、技法もドキュメンタリー的であるという意味でかなり無色透明なドキュメンタリー・プログラムと判断することができる。以下は「佐藤忠男とみるアジア映画の中の日本像」からの引用である¹²⁾。

番組のテーマは、アジアの映画の中における日本人はどのようなイ

メージで映画の中で描かれてきたかという、いわば外側から見た日本人を知る一つの事例としての「黒い太陽・731」が取り上げられている。〔以下は番組の内容を採録したものである〕

解説・佐藤忠男

「731部隊のことはご存じですね。戦争末期の旧満州で中国人などの捕虜を丸太ん棒の丸太と称して、生体実験に使っていたというあの部隊です。中国と香港の合作の作品で『黒い太陽・731』という映画があります。この作品は、この731部隊を記録に基づいて、かなり克明にそこで死んだ人の名前などをいろいろ調べて、その実情を再現しようとした映画です。これは、本当に日本人として見ていて絶句いたしました。我々にとっては、何とかこればかりは忘れてしまいたいことであるけれども、しかし、アジアの人々は決して忘れていません。この映画の始めに、『友情は友情、歴史は歴史〔友好婦友好 歴史婦歴史〕』という字幕がありました。今、彼らに多くの日本人の友達がいいて、その友情は尊重するけれども、歴史は歴史として、きちんとやはり語っておくべきだという、そういうメッセージです。〔続いて映画監督のインタビューが入る〕

インタビュー：映画監督・牟敦蒂（ムー・トンフェイ）

「この作品の描写は、ほとんど事実にもとづいていますが、中には身元不明の人も何人かいました。実際、当時はそんなことが数多くあったのです。ですから、すべてがドキュメンタリーというわけではなく、またすべてフィクションというわけでもありません。記録的な要素を使いながら、観客のためにストーリー性も付け加えてあるわけです。例えば、赤ん坊が犠牲になるシーンですが、これは事実だけれども、本名までは分からないので、映画の中での名前をつけて生後何ヵ月という字幕を使ったりしています。」

ここでは、監督がドキュメンタリー [= 「記録映像」] とストーリー [物語] という二つの概念を慎重に使い分けている姿勢がはっきり

見てとれるのであるが、真の意味での記録映像は七三一部隊については現在のところ発見されていないので、映画の主要なシーンはいわば「記録映像的に」「再現」されることになり、その再現という映像創作は限りなくドラマすなわちストーリーに近づいていくことになる。



〔映画の最終場面の1シーンが紹介される〕

石井中将

「では諸君、我々はこれより転進¹³⁾する。大日本帝国は、この戦いにおいていかなる失敗もしていない。部隊本部はすでに破壊してしまった。しかし、我々の業績は、永遠に残ることを私は確信するものである。一つ、お互いに連絡を取り合っはいけない。二つ、731の経歴は秘密にすること。三つ、今後国家公務員になってはいけない。この命令をしっかりと守ってほしい」

字幕：戦後 石井中将は戦犯ともならず 生きのびた……¹⁴⁾



インタビュー：映画監督・牟敦蒂（ムー・トンフェイ）

「この映画を企画した当時、中国政府は胡耀邦元総書記が提唱した中日友好政策を熱心に進めていました。そういう時期に私が日本の軍国主義の犯罪を扱う映画を作ろうとしたわけですから、政治的に非常に微妙な問題がありました。——しかし、中国政府が提唱しているのは友好であって、私が表現したいのは歴史です。歴史を描く私たちの映画が友好の役に立たないとは言えないはずだと私は思っています。」

〔監督の新作のタイトルは「黒い太陽・南京大虐殺」〕

佐藤忠男

「『晩鐘』という中国映画があります。〔中国、1987年制作、監督＝呉子牛（ウー・ツーニウ）これは日本の敗戦の時の中国における日本軍を描いた珍しい作品です。主人公たちは、中国の「八路軍」の終

戦処理班です。戦場に残されている死体を片づけたり、それからまだ敗戦を知らないでいる日本軍を探し出して、降伏を呼びかけたりする仕事をしている中国兵たちですが、自分の家族を日本軍に殺されたのに、どうして彼らを助けて、安全に日本に返してやらなければいけないのか—という台詞がありまして、心を打たれます。クライマックスは、彼らが洞窟の弾薬庫に隠れて集団自決をしそうな日本兵を30人くらい発見して、彼らを自決させないで、自殺させないで安全に助け出してやるということが—クライマックスになっています。これを見ると我々は、つまり日本人はただ中国人たちに憎まれただけではなくて、哀れみの目で見られていたという面もあるということを考えざるを得ません。その点で私はこの作品に胸をつかれる思いがいたしました。」

〔映画のシーンが入る〕

洞窟に向かって、投降するように呼びかけられる。

何人かが洞窟から出てきて中国兵に食料をもらう。

捕まっていた中国人女性が脱出する〔日本帝国軍隊の性犯罪を象徴する〕

夜明け 洞窟から「荒城の月」が聞こえる

隊長は自決し 残りの兵は投降する

八路軍の一兵士は、自らの怒りの持って行き場を失い岩山に向かって機関銃を乱射する

インタビュー：呉子牛（ウー・ツーニウ）監督

「この映画の公開当時、さまざまな論争が起きました。これまでの中国映画、とくに中日関係や抗日戦争を扱った映画に比べて、この映画は、テーマ・視点・手法、その他いろいろな点で違っていました。その為に、日本人に同情的すぎる—など、さまざまな議論が起こったわけです。しかし、映画というものは強い説得力を持っています。論争をつうじて次第に私の意図が理解されるようになっていきました。

そして、結局この映画は中国の観客に受け入れられるようになったわけです。今度の映画『南京大虐殺』という映画は、中国人の恨みをはらすということではありません。そんなことでは、民族の心の狭さを表すだけになってしまいます。今の時代に恨みを表現するだけの単純な映画を作っても世界に役立つことにはなりません。私たちの意図は、やはり戦争に反対し、それを批判することにあります。これこそがもっとも正当な優れた考え方であると思います。結局いろいろな角度から検討したあげく、この映画では「人間の生命の尊さ」という問題を中心にすえることになりました。とても大きなテーマですが、全力で取り組みたい重要な問題だと思っています」

以上紹介したテレビ番組の放送年は、1995年であるが、この映画が日本で公開された1998年に日本では上映を妨害する動きが起きたことは、まだ我々の記憶に新しいところであるし、そうした流れが本稿の執筆している1999年の春の時点においてもなお続いている¹⁵⁾。この問題はここでは深く立ち入らないが、過去の歴史について描いた映画が特定の人々にとっては、深刻な脅威になりうるということを示唆して映像の力に圧倒されるばかりである。



解説・佐藤忠男

「韓国、それから朝鮮民主主義人民共和国、北朝鮮には、日本の植民地支配を受けていた時代のことを描いた映画が非常にたくさんあります。この朝鮮半島を植民地化するという政策を、日本側でいちばん先頭に立って押し進めたのは伊藤博文ですけれども、この伊藤博文は朝鮮独立運動の志士である安重根〔アン・ジュンゲン〕という人にハルビンで暗殺されました。この事件を描いた映画は、韓国、北朝鮮の両方にあります。どちらの作品においても、伊藤博文がどのような政策で、そのような手続きで、どんなふうにも強引に朝鮮を併合していったか、その歴史の過程が非常に詳しく描かれていて、多少は植民地支

配の歴史を勉強したつもりでも大変勉強になりました。我々がこの歴史を本当に知らないこと、彼らは実に詳しく歴史教育をしているということが、肝に命じてわかります。]

[紹介映像:『安重根と伊藤博文』朝鮮民主主義人民共和国 1979年制作]

- ・1909年(明治42年)10月 ハルビン駅頭にて伊藤博文暗殺される
- ・1910年 日韓併合(以後、1945年まで日本の植民地支配が続く)

解説・佐藤忠男

「植民地支配の末期の頃に、日本政府は朝鮮人の『姓』を日本人流の苗字に変えることを強制いたしました。これが<創氏改名>です。

〔『族譜』〔韓国・1978年制作、監督林権澤(イム・グォンテク)〕

この映画では、この<創氏改名>に最後まで抵抗して、ついに自殺した一人の朝鮮人の物語が描かれております。この作品において興味深いことは、この作品のストーリー／原作を書いたのが日本人の梶山季之なんですね。この作品の中には、主人公に<創氏改名>に協力するように説得していた日本人の青年が現れまして、この青年が最後に自殺した主人公の霊に、本当に悪いことをした一朝鮮人の宗教的情操の基本は先祖に対する祈りですから、先祖の名前を変えるということは本当に許しがたいことだったんだということを初めて日本人が自覚するという一そういう人物も登場します。この作品における韓国と日本の映画人たちの協力の仕方には、過去の不幸な歴史を乗り越えるために、日本人と韓国人とが話し合うためのひとつの細いきっかけみたいなものが見えるように思います。こういった道を我々はもっと積極的に広げていきたいものだと思います。」

〔映画のシーン入る〕

解説・佐藤忠男

「今日、断片的にご覧いただきました作品は、いずれも作られた国の中では大変に高く評価されている作品、まじめな力作揃いです。そういうちゃんとした作品の中で、日本人はどういう人間なのかが問わ

れています。これらの作品は、必ずしも一方的に日本を批判したり、非難しているだけではない。もっと重要なことは、作品を作った国自体の問題である。つまり彼ら自身の自尊心の問題、それから彼らはなぜ日本からこんな目にあつたか、ということを経験者自身の問題として考えようという姿勢が、これらの作品の力となっています。それから戦後50年の長い期間中で彼らの日本の見方も少しずつ変わっています。はじめの内は本当に型どおりの悪玉としてしか日本人が出てこなかった。しかしだんだんと日本との付き合いが深まるにつれて、日本人の中にもいい奴はいたというような描き方も出てきますし、さらに彼らに自信が出てきたといいいますか、もっと日本を「皮肉な目」で見ることができるといえるような状態にもなってきた。そのために最近のアジアの映画に出てくる日本というのは、見ていて単純に嫌な気分になるだけではなくて、なるほどそういう見方もあるのか、我々はそんなふうに見えるのかと、我々自身がかえってびっくりするような映画も出てきています¹⁶⁾。]

8 ま と め

ドキュメンタリー〔記録〕とドラマ〔物語〕という映像の二つのジャンルを規定する区分原理を探るために本稿を書き起こして、3つの映像資料を比較検討してきたわけであるが、紙数も尽きたために明確な結論は保留せざるを得なくなった。ただ一つだけ言えることは、ドキュメンタリー＝事実の記録、ドラマ＝虚構の物語という常識的な二項対立には異義申立が可能なのではないかという点である。また視点を変えると、事実の記録は真実そのものを語るわけではない、ドラマは限りなく真実に接近しうるかも知れないという形での二つのジャンルの溶解性が強く浮き彫りにされたとも言える。その意味において、

本稿での問題提起はさらに継続的な考察が必要と考える。

締めくくりとして、20世紀を特徴付ける映像芸術について、適格な俯瞰を試みた次の一文を引用することとする¹⁷⁾。

「まるで映画のようにすべてが過ぎていった……。そう、満州国も、アウシュビッツもひめゆり部隊も、東京オリンピックも、そしてヴェトナム戦争でさえ、わたしたちはまるでフィルムの一コマのようにしか記憶していない自分に気付くばかりなのです。19世紀には人々の記憶のありかたは、まったく異なっていました。人々は老人の昔話によって、はやり歌によって、建築と彫像によって、歴史の記憶を支えてきたはずです。けれどもユミエールが映画を考案して一世紀のうちに、こうした民衆のなかの記憶のシステムはすっかり変化してしまいました。今ではだれがベルトルッチの『ラストエンペラー』の映像を想起することなく、不在の満州国の心に描くことができます。『シンドラのリスト』や『地獄の黙示録』といったフィルムは、好むと好まざるとにかかわらず、わたしたちのアウシュビッツやヴェトナム戦争をめぐる記憶を固定化し、そのあらゆる個別的な違いをぬぐい去ったうえで、あたかもすべてが「映画のように過ぎ去ってしまった」という心地よいノスタルジアのなかに包み込んでしまうのです。カメラは人間の行為を不滅のものとして記録する一方で、その記憶を歪め〔下線部：筆者〕、画一的なものにしたてあげてきました。映画の発明は今世紀の人間の記憶と思考のシステムに、決定的な影響を及ぼしてきたのです」

このように、我々の記憶や歴史の認識というのは、しばしば映画によってイメージ操作されてしまうわけである、少なくとも20世紀の歴史においてはである。実際の歴史の現場にいた人は、言うかも知れない。実際は映画の中のように派手ではなく地味なものであったと。あるいはその反対に、実際は映画よりもすさまじく例えば悲惨であったというように。そういった当事者からの異議申立があったとしても、

大半の人々は映像のもたらしたイメージの呪縛から抜け出すことはかなりの困難を究めるであろう。映像のイメージによって歴史を組み立ててしまうことがたやすいことか知っている特定の人々は「南京事件」の映画の上映を阻止しようとする形での新たな情報操作すなわち歴史の修正を開始するであろう。

その一方で、たえず過去の歴史は風化の危機にさらされている。富山一郎氏が「植民地主義は、不断に発見され、または想起されている。そして日々の生活の中に、ことばが消えていく沈黙の瞬間として、その痕跡をとどめ続けている¹⁸⁾」という時に、降り積もる時間の堆積の中で、映像は絶えず再発見されていかなければならないだろう。

注

- 1) 本年度から内藤、兵藤および吉田の3人による3コマ連続講義「Media, Message and Politics 99」が開始された。この学部授業の目的は、ある程度まとまった時間の中で何種類かの映像資料の比較検討を容易にし、討論時間を確保しようというものであるが、本稿はその第一回目の講義(1999年4月27日)草稿を加筆訂正したものである。当日の講義には英国からの2人の留学生を含めて40数名の参加を得たが、政治とメディアに対する関心が学生の間に強まっているのは大変喜ばしいことである。
- 2) 「情報操作のトリック」川上和久、を参照のこと。
- 3) 具体的な検証や分析は、「メディア、あるいはファシズムー〔4〕副題未定ー」として扱う予定である。
- 4) 「映像は本来『作られたもの』だから、映像をそのまま信じれば、現実も結局、作られていく危険性が大きい。視聴者にとって重要なのは、映像が伝えようとしているものが何なのか読み解くことです。そのためには、子供の時から、映像がどうやって作られるのか、についての学習(メディア・リテラシー)が必要です。カナダやオーストラリアではす

でにそれが学校教育や市民運動に取り入れられています。日本でも湾岸戦争や皇室報道などで、視聴者が、作られた映像に振り回された経験を持つのですから、そうした試みは、緊急に必要なになっています。活字メディアが映像メディアを検証することも視聴者にとっては、有益な情報と思います。〔視聴者の立場からテレビ問題を取り上げてきた「FCT市民のテレビの会」の代表鈴木みどりさん——『朝日新聞』1993年3月24日から引用〕ちなみに、literacy, リテラシー読み書き能力；教養〔教育〕があることとして、言語にかかわる知的能力に用いられ、反対語の illiteracy, イリテラシーは、文盲〔現在は差別用語として使用されていない〕識字率、無学、無教養の意味で用いられていた。最近では、従来のアカデミズムの範疇からはみ出した形で、実用性の高い知的能力として、たとえば、リーガル・リテラシー／コンピューター・リテラシー／メディア・リテラシーといった概念で用いられることが多い。

5) 拙論「メディア、あるいはファシズムー〔1〕レニ・リーフェンシュタール論ー」(1997)『法政理論』第30巻 第2号を参照されたい。

6) 引用は「カメレオンマン」公開時の劇場パンフレットによる。「カメレオン」は、たえず想起され、たとえば次のような文脈で引用される。

「『自民党はカメレオンのような政党です』と日本の国内政治を専門とするジョン・ニューファー三井海上基礎研究所主任研究員が指摘している。「生き残るために変わらなければならなかった。三年前なら大蔵省改革なんて冗談でしかなかった。このカメレオンみたいなところが自民党の強みです」(毎日新聞)カメレオン説には賛成だ。ただし、ニューファー氏は自民党の変色をどちらかといえばプラスの方向で評価する。けれどもこのカメレオンはむしろ、三年前までの長期政権の時代と同じ色に、つまり傲岸不遜(ごうがんふそん)な姿勢に戻りつつあるのではないか。そう思わせるできごとが続く。党の役員連絡会で「総選挙で特定の新進党候補を推した知事からの陳情など受けるべきではない」といった声が相次ぎ「予算は自民党議員が多いところに重点的に配分すべ

し」との方針を確認したようだ。「国会」議員とも思えぬ無節操な報復。その粗雑な頭に、国民の存在は浮かばないらしい。族議員も闊歩（かっば）している。業界団体との会合で、党の幹部は「総選挙での指示のお返しとして、できる限り期待に沿いたい十分に活用いただきたい」とあいさつした。カネと票の露骨な関係が透けて見える。総務会では、地方公務員の外国人採用をめぐる「公務員になりたければ、帰化して日本人になるべきだ。公務員は愛国心を持つべきで、外国籍では日本の国を愛するのは無理だ」という発言が出た。中央官庁も地方の役所も、公務員の不祥事であふれ返っている。あれが「愛国心」のある人たちのやることだろうか。しかもこの件はすでに自治相が、条件付きで採用容認の方向を打ち出しているのに。歴史認識や教科書検定問題でも、タカ派は勢力拡大をねらう。ところで連立与党の社民党やさきがけ、それに最大野党の新進党はどこにいるのだろうか。ほんにお前は。〔1996年11月28日【朝日新聞】これは、「カメレオン」が引用される一例であるが、ナチスの党大会の会場に出現して弁舌の天才ヒトラーを大いにうらたえさせた、あのカメレオンマンことレナード・ゼリグ氏は、こうした日本の状況をどう見るであろうか。それとも、最大の被害者は当のカメレオンたちだろうか。ことあるごとに、マイナスのイメージで用いられているが、本人、いや本動物にしてみれば、「変色」というのは地球環境に適應して生き延びるために生み出した生物の知恵なのだから。

- 7) 「紳士協定」(Gentleman's Agreement, 1947年・米) 監督：エリア・カザン、反ユダヤ主義批判の映画であり、その為に日本では公開されなかったという。カザンは、第2次世界大戦後アメリカで40数年前に吹き荒れた「マッカーシズム旋風（赤狩り）」の矢面に立たされた時に仲間を売ったとして長い間アメリカ映画界において冷たい批判にさらされてきたが、1999年の第71回アカデミー賞において特別功労者として表彰された。しかし客席では総立ちで拍手を送る際に座ったままで無言の異議を唱える映画人が目立った。歴史の和解には意外なほど長い時間を要

する一例である。

- 8) 吉田「物語の構造〔1〕～「昔話」から「現代メディア」へ」(1997)を参照のこと。
- 9) 「カメレオンマン」公開時の劇場パンフレットによる。
- 10) 増淵健氏の「夜と霧」映画評による〔『ヨーロッパ映画ベスト200』所収〕
- 11) 1997年9月5日に「夜と霧」の原作者ビクトル・フランクル氏の死亡記事が掲載された。「アウシュビッツやダッハウからの生還を記した『夜と霧』の著者のオーストリアの精神医学者、ビクトル・フランクル氏が2日、心臓病のためウィーン市内の自宅で死去した。92歳だった。地元で3日、公表された。共同通信によると、1905年、ウィーン生まれ。ウィーン大医学部に学び、精神分析のフロイトらに師事。ユダヤ人だったため、ナチスドイツによるオーストリア併合から第2次世界大戦の終結まで、アウシュビッツ強制収容所などに入れられた。体験を描いた「夜と霧」(47年)は世界的な反響を呼んだ。APによると、ウィーン市長は「ウィーンと世界は、偉大な科学者というだけでなく、今世紀の精神と魂の記念碑でもあったフランクル氏を失った」と述べた。93年来日した際に講演を聞いた順天堂大学の酒井シヅ教授(医史学)は3日夜、「いつ死ぬかは知れない強制収容所の極限状況を、淡々と語る冷静な姿に感銘を受けました。こうした訴えを亡くなるまで続けておられたのだろうと思います」と述べた。〕〔『朝日新聞』1997年9月5日〕
- 12) 「佐藤忠雄と見るアジア映画の中の日本像～戦争と人間はどう描かれてきたか～」第一回「友好は友好、歴史は歴史」〔放送日：1995年5月22日 ETV〕
- 13) これは、日本帝国軍隊が用いた典型的な言葉のレトリックの例である。「転進」というのは大抵の場合「撤退／退却」と同義語である。他の例としては「敗戦」＝「終戦」、「性的奴隷」＝「従軍慰安婦」あるいは「占領軍」を「進駐軍」と呼んだりして、可能な限り実態をほかそうと

する言語操作は今日もなお社会問題となっている。たとえば「戦闘マニュアル」と呼ぶべきところを「ガイドライン」と呼ぶために、多くの日本国民はその言葉が何を指示しているものなのか輪郭を把握しかねている。

- 14) 参考映像資料：「罪と罰 米機密資料の中の石井四郎～悪名高き細菌部隊・部隊長の実像」[『驚きももの木20世紀』1999年4月23日 テレビ朝日系] 昭和8年、旧日本陸軍は細菌戦の研究開発と任務遂行のために一つの部隊を生み出したが、それが「731部隊」である。同隊では、捕虜は「丸太」として毒ガスや細菌兵器の人体実験が行われ、約3000人以上が犠牲になったといわれる。だが、このような事実が明らかにされたのは戦後30年以上を経てからであり、軍部内においても長く隠蔽されてきた。理由は、同隊の部隊長である石井四郎が戦後、アメリカに全データを提供することと引換えに戦犯を免責されたためと考えられている。また、研究者であり軍医でもあった石井が、なぜこれほどの非人道的行為を行ったかという理由さえ明らかでない。番組ではアメリカの機密資料から、石井四郎の戦中・戦後の動きを中心にその真相に迫ろうとしている。
- 15) 昨年日本においてA級戦犯として「極東軍事裁判」で処刑された東條英機を主人公とする映画が公開された。映画の主人公は、しばしばヒーローとなり得る。ドイツにおいて「ニュルンベルク裁判」で有罪とされたナチスの首脳を主人公とする映画が作られるということはほとんど想像しがたいことと比べて、これはきわめて対照的な出来事であった。
- 16) 「半裸の女性が柱にしばられ、乳房を切られて血を流している。日本兵が足げにしているのは子どもだろうか。‘日本鬼の残酷！’と書かれた壁画の写真が、小中学校の教科書に堂々と載せられていた。それがこの春から別の写真に差し替えられていたという。当たり前である。ひそかに？差し替えたのは、教科書会社や執筆者としてもさすがに恥ずかしくなったからに違いない。その壁画は戦時中、中国で反日宣伝に使われ

たものだった。戦争遂行の鼓舞や宣伝のポスターやマンガなら、誇張もあれば虚偽もあるのは当然である。立場を変えれば、戦争中はこちらでも相手をたとえば「鬼畜米英」とみなしてきた。しかしそういう戦時宣伝をそのまま教材にする執筆者や、検定を通す係官とはどんな神経の持ち主なのだろう。それらのゆがんだ資料が、意図的なイデオロギーによって悪用される例はほかにもあった。長崎の原爆資料館で「南京事件の写真」と称して展示されていたものが、反日宣伝映画『ザ・バトル・オブ・チャイナ』の一コマだったことはよく知られている。

笠原十九氏の著書『南京事件』（岩波新書）で「日本兵に拉致される中国人女性たち」という説明がついた写真は、じつは女性たちが農作業から帰る平和な光景だった。日本兵は彼女たちの帰宅を護衛していたのである。著者たちは、とにかく日本兵を悪者にしたくてたまらないらしい。こうした教科書の是正は、たとえば中国を刺激しないだろうかと心配する人がいる。逆だろう。心ある中国の人なら、きちんとバランスのとれた歴史認識や正しい戦争の姿を日本の子供が学ぶことは歓迎するはずなのである。」（『産経抄』1999年4月23日、朝刊第1面より）

- 17) 四方田犬彦「映画はついに100歳になった」〔NHK 大学講座〕1995年を参照のこと。
- 18) 「二つの沈黙—二年前に北京に滞在したおり、ハルビンにまで足をのばした。初春のころだったので、松花江は凍りついたままだったが、その上では市民がたこ揚げを楽しんでいた。松花江のほりにあるホテルから、関東軍七三一部隊の本部後にいくために、何かかのタクシーに行き先を告げたが、知らないという。ようやく知っているという運転手に出会った。だが、私とはほぼ同世代の彼も、道を正確には知らないらしく、二人でああでもないこうでもない地図を見ながら思案をして、ようやく目的地についた。七三一部隊の本部跡にある細菌部隊暴行陳列館には、私と彼以外には、だれも参観者はいなかった。私たちは、共に、このおぞましい陳列物を見て歩いたのである。なによりも記憶に残って

いるのは、展示物というより、あぜんとしてそれを凝視していたこの運転手の表情である。彼は、それっきり沈黙し続けた。私たちは、行きとほうってかわってじっとおし黙ったまま帰途についた。ハルビンから北京に戻り、しばらくして、北京大学中文系の先生に招かれた。この人は、「満州国」で生まれ育ち、日本語が話せるという。だが彼は、日本人に大しては、決して日本語を話さないという。ハルビンのタクシー運転手の沈黙と、「満州国」で育った大学教官の日本語の沈黙。植民地主義は、不断に発見され、また想起されている。そして日々の生活の中に、ことが消えていく沈黙の瞬間として、その痕跡をとどめ続けているのである。〔富山一郎『朝日新聞』1997年8月20日「私空間」のコラムから引用〕

引用および参考文献

- 沢木耕太郎「オリンピック―ナチスの森で」集英社1998。
- Leni Riefenstahl:, Memoiren Bd. 11902-1945', Ullstein, Hamburg 1987.
- Leni Riefenstahl:, Memoiren Bd. 21945-1987', Ullstein, Hamburg 1987.
- L・リーフェンシュタール「回想 上・下」梶島則子訳 文芸春秋 1991年。
- Rolf Thissen: 100 Jahre Film -Zahlen, Fakten, Mythen, Munchen 1995, Heine Filmbibliothek.
- 三貴雅智「ナチスドイツの映像戦略」大日本絵画 1996年。
- Hellmuth Harasek:, Mein Kino: die 100 schönsten Filme', Hamburg 1994, Hoffmann und Campe Verlag.
- Hans-Jurgen Syberberg:, Hitler, ein Film aus Deutschland', Hamburg 1978, Rohwohlt.
- W. Jansen: „Die deutsche Geschichte“, ADAC Verlag, München, 1986. S. 369.
- 「映像の肉体と意思・レニ・リーフェンシュタール展」Bunkamura―ザ・ミュージアム・カタログ 1991年。

- 「対談 レニ・リーフェンシュタールと映画～『レニ』の提示するものをめぐって」 「レニ」映画パンフレット所収、パンドラ 1995年。
- 荻昌弘「罪の美——私の会えたレニ・リーフェンシュタール」レーザーディスク『レニ・リーフェンシュタールの世界』解説資料1985年。
- 小松弘「第三帝国の映像ドキュメンタリー」レーザーディスク『レニ・リーフェンシュタールの世界』解説資料1985年。
- 川上和久「情報操作のトリック」講談社現代新書 1994年。
- 平井正「ただ一度の、ドイツ映画の偉大な時代」 同享社 1981年〔原著〕
Curt Riess: „Das gab's nur einmal - Die grosse Zeit des deutschen Films“.
- S・クラカウアー「カリガリからヒトラーまで」平井正訳 せりか書房 1980年。
- L・バルサク「映画セットの歴史と技術」山崎剛太郎訳 晶文社 1982年。
- 岩崎 昶「ヒトラーと映画」朝日新聞社 1975年。
- 谷喬夫「現代ドイツの政治思想～ナチズムの影」新評論 1995年。
- H・グラウザー「ヒトラーとナチス～第三帝国の思想と行動」関楠生訳 社会思想社 1963年。
- 平井正「ゲッベルス～メディア時代の政治宣伝」 中央公論社・中公新書 1991年。
- W・ミュンツェンベルク「ヒトラー独裁下のジャーナリスト」 星乃治彦 訳 柏書房 1995年。
- 「ヨーロッパ映画ベスト200」キネマ旬報社 1983年。
- 「ドイツ表現主義映画祭プログラム」ドイツ文化センター 1980年。
- „Geschichte des deutschen Films“ hrsg. von Wolfgang Jacobsen, J.B. Metzler 1993.
- 「リーフェンシュタール・インタビュー」『新潟日報』1992年1月18日。
- 「映画『シオア』を見て～記憶浄化への猛烈な抵抗」 辺見庸、朝日新聞、7月22日1997年。

「美の誘惑～レニ・リーフェンシュタールとその美意識」 梶島則子、『図書新聞』第2088号。

吉田和比古「都市の記号論～ベルリン：二項対立の首都再生」『新潟大学言語文化研究』第2号 p. 1-14. 1996年12月。

吉田和比古「メディア、あるいはファシズム——〔1〕レニ・リーフェンシュタール論」『法政理論』第30巻 第2号(1997年11月) P.1(230)－P.29(202)。

吉田和比古「物語の構造〔1〕～「昔話」から「現代メディア」へ～」『新潟大学言語文化研究』第3号 p. 1-15. 1997年12月。

参考および引用「映像資料(ビデオおよびレーザーディスク)〔タイトル名はすべて邦題〕

「レ・フィルム・リュミエール」(1995年・フランス)日本コロムビア COLM-6148-6151。

「テレビを読み解く～カナダ・メディアリテラシーの取り組み」

〔1997年1月30(木) ETV特集：メディアは今〕

「始まったメディア・リテラシー教育」(1999年4月4日『教育トウデイ』ETV)

「ドキュメンタリーとは何か」〔1993年3月22日 NHK 75分 〕

ドキュメンタリーは人間を見つめ、時代を映し出し、映像の可能性を広げてきた。しかし、そこには映像表現であるがゆえの制約を危うさもつきまとっている。〔いわゆる「やらせ」で大きな社会問題となったNHKの番組「NHKスペシャル『奥ヒマラヤ禁断の王国ムスタン』〕「ドキュメンタリーとは何か」について評論家の立花隆氏とテレビを知る5人の識者が対論を行った番組。

「アラン」('Man Of Aran') 1934年・英 監督撮影：ロバート・フラハティ。

「伯林(ベルリン)－大都会交響楽」(Berlin - Die Sinfonie Der Gross-

stadt') 1927年 監督・脚本：ヴァルター・ロットマン。

「カリガリ博士」(„Das Kabinett des Dr. Caligari“) 1919年 監督：ローベルト・ヴィーネ。

「巨人ゴーレム」(„Der Golem - Wie er in die Welt kam?“) 1920年 監督パウル・ヴェゲナー。

「ニーベルンゲン」(„Die Niebelungen“) 1924年 監督：フリッツ・ラング。

「メトロポリス」(„Metropolis“) 1926年 監督：フリッツ・ラング。

„Der Triumph des Willens, 1935. 監督：L・リーフェンシュタール、これは今でも公的な場での上映禁止となっているが、ビデオでは発売されている。〔邦題名【意志の勝利】〕

「民族の祭典(オリンピア第1部)」(„Fest der Völker - Olympia Teil 1“) 1938年。

「美の祭典(オリンピア第2部)」(„Fest der Schönheit- Olympia Teil 1“) 1938年。

以上2作品とも制作総指揮・監督：レニ・リーフェンシュタール。

「夜と霧」(‘Nuit et Brouillard’) 1955年 フランス 監督アラン・レネ。

「『夜と霧』を越えて～ポーランド・強制収容所の生還者たち」〔1994年・NHK〕

「フィルム・ビフォー・フィルム」(„Film before Film - Was geschah wirklich zwischen den Bildern?“, Werner Nekes 1985 パイオニア LDC.

「リーフェンシュタールの世界～20世紀を走りぬける映像のミューズ」〔映像の先駆者シリーズ〕レーザーディスク社 1985 (レーザーディスク)
„The Wannsee Conference“ (『ヴァンゼー会議]) 1984 Infafilm GmbH München.

この作品は日本では未発売で、筆者の入手したものは英語の字幕付きである。

- 「レニ」〔原題：,Die Macht der Bilder:Leni Riefenstahl' 映像の力・レニ・リーフェンシュタール』／英語タイトル：'The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl' 独・ベルギー合作、脚本・監督レイ・ミュラー、1993年制作、182分。
- 「ショアー」(,Shoah') 監督クロード・ランズマン NHK 衛星第2放送 1996年8月。
- 「イスラエル国防軍」 監督クロード・ランズマン NHK 衛星第1放送 1999年3月。
- 「シンドラーのリスト」(1993年・米) 監督スティーヴン・スピルバーグ。
- 「アメリカン・シネマ～ハリウッドの軌跡【第7章フィルム・ノワール～闇の魅力】」日本衛星放送 1995年。
- 「映画はついに百歳になった・第4回『映画とファシズム』」四方田彦彦 NHK 人間大学講座 教育テレビ1995年。
- 「私説広告五千年史 第9回『ヒトラーの魔術』」天野祐吉 NHK 人間大学講座 教育テレビ1996年。
- 「20世紀の権力とメディア・第1回『大衆操作の天才ゲッベルス』」教育テレビ1994年。
- 「ヒトラーの側近たち 第2回『ゲッベルス』」教育テレビ 1997年。
- 「陰謀～ナチスと戦った男」NHK 総合1991年12月。
- 「カメレオンマン」(1983年・米) 監督ウッディ・アレン。
- 「NHK セミナー20世紀の群像『チャップリン』」加藤幹朗 教育テレビ 1990年。
- 「佐藤忠雄と見るアジア映画の中の日本像～戦争と人間はどう描かれてきたか～」
- ・ 第一回「友好は友好、歴史は歴史」〔放送日：1995年5月22日 ETV〕
 - ・ 第二回「生と死、それぞれの道」〔放送日：1995年5月23日 ETV〕
- 「黒い太陽七三一」(1988年・香港) 監督：牟敦薈 (ムー・トンフェイ)
- 「罪と罰 米機密資料の中の石井四郎～悪名高き細菌部隊・部隊長の実

像」(『驚きももの木20世紀』1999年4月23日 テレビ朝日系)

* 論文中に引用された写真資料は、ビデオ・プリンターで録画したもので、
論考上の必要資料として引用した。