

# メッセージとしての映像史研究

—— 民衆文化史としての映画理論と東欧・アジア映画解説 ——

市川 昌\*

## はじめに — 問題提起として —

20世紀に生きた民衆文化の記録、それは映画、テレビ、ビデオに記録された膨大な「民衆の表情」である。メッセージとしての映像の集積は「物言わぬ民衆のドキュメント」としての文化遺産となる。次世代のテクノロジー文化といわれるサイバースペース社会を俯瞰するとき、メディアとしての技術的可能性の大きさに比して、あまりに矮小化されたメッセージとしてのコンテンツは歴史的認識を欠き、思想的脆弱性を無視できない。この論考では映像による民衆文化史の転換期を、第一次、第二次世界大戦前後と東西冷戦構造崩壊の社会的秩序の変革に限定して考察する。映像の時代といわれる20世紀は、映画の登場により名も無き民衆の顔と表情が膨大な記号量として記録された。民衆史観を実証するための歴史的評価は今後の課題であるが、民衆文化としての映画分析の意味作用は確実に大きくなっている。相次ぐ動乱に生命と暮らしを脅かされ、権力構造に振り回された映像のなかの民衆の顔と表情は、時代を凝視してリアリティの厳しさに耐え、潜在する抵抗エネルギーから顕在化する革命的变化へという循環過程を呼び、大地に根ざして生き抜いてきた民族の魂の象徴となった。この小論は民族主義を強める東欧諸国とアジア諸国の映像作品に焦点をあてて、映像

をメッセージとしての視覚言語として評価し、コミュニケーション論としての意味作用研究の課題を検証したい。

第一次大戦後の映画理論として注目されるS.クラカウアーの「カリガリ博士からヒットラーまで」と、第二次大戦後のG.ヒュアコの「映画の社会学」、ロラン・バルトの「イメージの修辞学」などの方法論を検証し、民衆文化の原点を求め動乱期の映画理論の遺産を振り返る。特に東欧諸国ではルーマニア、ポーランド、ロシア、アジア諸国では中国、インド、タイ、韓国の民衆文化としての社会派映画論を中心に、意味作用としての映像の言語活動について論考する。

## 1. 問題の所在・映像に秘匿された民衆文化の重層性

—— イコノロジーとしての図像解釈と

自由ルーマニア放送 ——

文化記号論の立場から、映像批評の地平を拓いたロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-1980) は、「イメージの修辞学」(Rhéorique de l'Image, 1964)において、「マス・コミュニケーションの作品は、どれも物語、説話、断章が持っている自然な魅力と、人間がその生きた表現体としてのパロールの陰で、いくつかの不連続の象徴のなかに身を隠した文化の読解可能性を重ね合わせて活用しているのである」<sup>①</sup>とし、時代の文化的重層性に秘匿された意味作用の解釈による論理的分析を示唆している。映像史にみる近代から現代への推移で、特徴的なのは名も無き民衆の無数の個性的

2005年11月29日受付

\* 江戸川大学 社会学部マス・コミュニケーション学科特任教授 映像情報論, 生涯教育学, 教育社会学

キーワード: 映像史, 映像記号論, コミュニケーション論, 意味作用, イコノロジー, 民衆文化史

な顔と表情の画像である。前世紀の自然主義文学が発掘した民衆の歴史的存在を視座に入れ歴史観を補強したメディアは、1893年エディソン、1895年リュミエールによる映画誕生である。第一次大戦後東欧ハンガリー生まれの詩人・映画評論家のベラ・バラージュ (Béla Balázs, 1888-1949) は、1928年に「視覚的人間」(Der Sichtbare Mensch) において、「印刷術の発明は、人間の顔を次第に分かりにくいものにした。見える精神は、読まれる精神に変わり、視覚の文化は概念の文化に変わった。この変化が生きる相貌を大きく変えてしまった。シネマトグラフィーは人間に新しい顔を与えつつある」と記述した<sup>(2)</sup>。「映画による顔の復権」は、概念としての文字の歴史に衰弱した民衆文化の顔と表情の歴史を再生しつつある。バラージュは、人間の身振りと表情が可視的言語になったのは、映画という映像文化の特性であるとしている。民衆文化の民衆 (people) という概念は、社会学における未組織で流動的な大衆 (mass) と、組織的でやや制度的な国民 (nation) の中間に位置し、曖昧性がつきまとう。この論考では「民衆文化とは大地に結びついた生活者の民族意識による連帯が生産した文化」というゆるやかな意味で規定して置きたい。2005年7月末から8月初めにかけて、東欧のルーマニア・ブルガリアにイコノロジー (画像解釈学) 研究として興味があった農村修道院のイコン (聖画) 像を見る機会があった。ロシアのウクライナに近いブコヴィナ (Bucovina) 地方の農村の修道院には、世界遺産に登録されている美しい青色を基調としたフレスコ画のイコン像が多く、ひっそりと信者たちの祈りの壁面に保存されている<sup>(3)</sup>。旧ソ連領に近く社会主義国として厳しい宗教弾圧の嵐のなかで、この地方の素朴な農民たちは、世界遺産の壁画を共産主義者や武装警官たちの眼から巧妙に隠しおおせた。自由化以降解放されたギリシャ正教、ルーマニア正教の祈祷の場で復活し、美術を愛好する観光客にも開放されている。スツェヴィツァ、モルドヴィツァ、ヴォロネツ修道院などの壁面を飾る「天国の階段」「最後の審判」「エッサイの樹」などの民衆芸術の壁画イメージは、ほとんど

無傷で戦禍と革命の動乱期を潜り抜け美しく保存されている。画像の聖人たちの表情は祈祷する善男善女たちの素朴で労働に明け暮れる農民像と類似し、民衆芸術は彼らの自画像の系譜と考えられる。

近代イコノロジー研究の理論的指導者であるエルビン・パノフスキー (Ervin Panofsky, 1892-1968) は、「イコノロジーの研究」(Studies of Iconology, 1937) において作品解釈における「主題・意味」を三層に分け「自然的主題」「慣習的主题」「内的意味・内容」としている<sup>(4)</sup>。パノフスキーは、自然的主題とは描写対象の実際経験に基づく事実的主题と表現的主题を意味としている。慣習的主题とは民族の歴史的文化的遺産のフレームであり、解釈には文献的資料、現地調査による関連人物へのインタビューなどが想定された。内的意味・内容とは象徴的価値の再発掘であり、送り手のイコン記号としてのコンテンツの意味表現の意思と技、受け手の解釈としての意味内容が統合的に調和し、普遍的な文化的徴候であり象徴的事象となった。この分類に従えば世界遺産としてのイコン壁画は、宗教的な慣習的主题を扱いながら、限定された主題に民族の運命と祈祷を内包し、これ自体が民衆の顔となり表情として内的意味・内容として象徴化されつつある状況といえる。イコノロジーは聖画分析から近代芸術としての写真、映画、テレビを含む映像記号全体を含む研究方法となっている<sup>(5)</sup>。「天国」「審判」「生命の樹」という主題のなかに記号表現として自らの「労働」の暮らしを描くことで、ブコヴィナ地方の農民たちの日常的な精神的世界を象徴する本質的意味を持ってきた。修道院の壁面の民衆芸術の意味内容である主題は歴史的制約を受け、ギリシャ正教に共通するキリスト教イコン像の範例とほぼ同様であるが、フレスコ画技法の素朴な描画のなかに、時代を超えて見るひとのこころを打つ力強い表現タッチと、青色と茶褐色を基調とした色彩構成で聖者と農民に代表される民衆文化を表現した。社会主義国家時代の宗教阿片説による弾圧を耐えたイコン像の使徒たちの表情、ジェスチアとしての身体表現には、勤労する農民たち



写真1 ルーマニア・ブコヴィナ地方の修道院の壁画「労働」

の特有のたくましさや自然に生きる豊かさがみられる。たとえばイコン像の本質的意味として「天国の階段」「最後の審判」に描かれたキリストと使徒たちは、ルーマニアの大地に生きる素朴だが敬虔で誠実な農民像のリアリズムを抜きにしては語れない。イコンを見る東欧の民衆たちの顔と表情には、政権の不安定、経済的不安を忘れるつかの間の安らぎがあり、それが小国に生きる民族の誇りに連なる。

メッセージとしての映像芸術の意味作用を考えると、ヨーロッパ中世からのイコノロジーとともに、NHK特集で放送された東西冷戦構造の崩壊を告げる25年にわたるチャウシェスク独裁政権崩壊の日の映像を忘れることはできない。1989年12月26日に撮影された自由ルーマニア放送の市民撮影ドキュメンタリーは、その迫力ある民衆の「顔と表情」の連続した映像で現代のイコンとなっている。ブカレスト市内の大学広場近くにある放送局前に立つ無名革命家たちの碑のある十字架は、そのときの銃撃戦による犠牲者の遺体が重なった場所である。「自由ルーマニア放送制作・市民とテレビ1989年」のビデオ・コンテンツの映像は、まず中年男性アナウンサーの「これからは誰でもスタジオのテレビで発言できます」

の異様なルーマニア語告知で始まる。スタジオのフル・ショットではルーマニア国軍の民衆側についていた反乱軍将校が「独裁者チャウシェスク夫妻は、ヘリコプターで逃走、赤い車ターチャに乗車した。発見した市民は情報を欲しい」と伝える。警察庁長官があわてて入室「警察は国民の見方だ。民衆を尊敬する。」と連呼し拍手を受ける。元政治犯、詩人のミルチャ・デイネスクのクローズ・アップがインサートされ、「僕は政治犯で自宅軟禁されていた。今やっと独裁者を倒せとテレビでいえる。感謝で一杯だ。大地に接吻したい」と喜びを表現。白髭のルーマニア正教の牧師は「十字架を見てください。神も戦ったのです」と祈祷。スタジオ内は労働者、市民、革命軍側の兵士で大混乱。自由ルーマニア放送演出助手のクリスチアナはFDコードを引きずりながら「静かに。静かに。マイクの前で合図をしたら、ひとりずつ話してください」と絶叫。軍服のグセ参謀総長がバスト・ショット沈鬱な表情でマイクに向かい「全国の軍人たちに告げる。兵舎に戻りなさい。絶対に国民に銃をむけてはならない」と放送。副放送局長イオネスクは「放送が停波しないことが、視聴者である国民の安心感のもとなのです。冷静に何があっても放送を続けましょう」と訴える。しかし窓外の暗闇では激しい銃撃戦がいつまでも続いているというドキュメンタリーである<sup>6)</sup>。このドキュメンタリーは、チャウシェスク独裁政権のなかでは検閲済の社会主義的メッセージしか放送できなかったルーマニア国営放送職員が、弾圧の銃火のなかで革命のためのデモ行進を続ける民衆側にカメラを向け、自由ルーマニア放送としてスタジオから中継、混乱のなかで自主放送を続ける姿を自ら記録したビデオ録画であることが判明した。当然画像も暗く照明技術も粗く解像度も悪い。しかしこの映像は、どんなに時間をかけた技術的に完成度の高い芸術番組よりも視聴者である民衆のこころをつかむ何かがある。それは映像が持つ事実という真実の重さであり、歴史的瞬間を逃さないという意味・内容である。時代の転換に立ち会ったという事実の記録の持つ意味作用が民衆文化としてのメディアを改革し、1991年言論・出版・放送の自由を憲



法で保証した。

あれから16年東独は自由化されたが、依然としてルーマニアは豊かとはいえない。東欧諸国はEU統合を前にして民族主義的傾向を従前よりも強めているが、自由経済の波に乗り切れていない混迷が続いている。独裁者の儂い幻影となった国民宮殿でツアー・ガイドのブカレスト大学英文学の教員は、日本人の質問に「チャウシェスクが好きか嫌いかといわれれば嫌いである。生活が良くなったかといえば変わらない。彼の評価は歴史が決める」と答えていた。チャウシェスク処刑後の混乱を収束し、市場経済派に転向したイリエスク元共産党中央委員会書記は社会民主党党首となり大統領になった。2004年6月大統領選挙でバセスク前ブカレスト市長が野党の国民自由党・民主党の支持で完全自由化を主唱し大統領選挙に勝った。現在の政権は国民自由党のタリチャーヌ首相であるが、大ルーマニア党、ハンガリー人民同盟、少数民族グループと多党派の寄せ集めで不安定である。首都ブカレストでは現在もストリート・チルドレンが物乞いをし、EU統合を前にした商業都市の自由化の暗部を露呈している。

2005年10月ルーマニアの映画「ラザレク氏の死」(Moartea Domnului Lazarescu)が、カンヌ映画祭「ある視点賞」を受賞したというニュースがあった。この映画はルーマニアの病院で死んだ73歳のラザレク氏が、なぜ死んだのかを問うドキュメンタリー・タッチの悲喜劇作品である。ストーリーは嘔吐と頭痛に悩むラザレク老人が救急車を呼んだが、なかなか来ない。やっと来ても官僚的な病院で医者との誤診とたらい回しにされる。次の病院ではCTスキャンで脳溢血の疑いが確認されたが、手術患者がいっぱいで不能と次の病院へ。そこで手術を申し出ると、ここは診察専門で手術はしても危険だから保証できないと次へ。次から次へと回された結果手術ができたのは、6時間後で遂にタイムアップ。誤診とたらい回し、医療の遅れという悲惨な事実に基づく喜劇仕立てのブラックユーモア映画である<sup>7)</sup>。官僚制批判、非能率主義批判といえ、世界共通の悩みで、日本の病院も例外ではない。しかしこの映像では、苦

勞して勝ち取った自由主義革命精神の挫折、資本主義の悪の蔓延による非能率を批判するだけでなく、笑い飛ばすパロディによりシニカルに社会状況を描きながら風刺を超えた喜劇が審査員の共感を呼んだ。ルーマニア映画の歴史は古く、1904年ブレリオ、ザカロヴィッチの巡業映画に始まり、1912年には歴史劇「ルーマニアの独立」の1万人の民衆撮影で知られた。しかし独仏に監督、俳優が移民、第二次大戦中はファシスト、共産主義の政治的抗争で荒廃した。戦後社会主義化で1948年撮影所は国有化され、1951年の農業協同組合を描いたヴィクトル・イリュウ監督「私たちの村のなかで」は、社会主義的リアリズムの傑作とされている。国有化時代の政治的プロパガンダの強い映画政策から離れ、自由化以後には、ロマンス、パロディ、アクションなど作品の幅は広がった。東欧諸国は地理的、歴史的にヨーロッパの強国独、仏、伊の軍事的侵略に悩まされ、北のロシアの政治的圧力に抑圧され、常に民族の独立を脅かされ続けただけに独自の民族的アイデンティティを主張することが難しかった。民衆文化としての映像記号は、西欧化した都市から辺鄙な農村地域のルーマニア正教の教会と周辺に残されることが多く、民衆映画の意味内容も郷土の土壌に密接した主題から育っている。民衆文化としての映画の作品を、近代史の流れのなかでイコノロジー的解釈を進めてみたい。

## 2. 研究の方法・イコノロジーとしての映画分析とアイデンティティ

### — 激動の70年代のワルシャワ大学と

#### 「灰とダイヤモンド」の教訓—

映像の社会学的研究の先行方法として元ニューヨーク州立大学教授G. A. ヒュアコ (George A. Huaco, 1960) の「映画芸術の社会学」(The Sociology of Film Art) をあげたい。ヒュアコは映画芸術を上部構造における表現体とみなして、基底構造の政治経済社会システムとの相互作用に注目したマクロ社会学的分析を行っている。彼は知識社会学としての哲学的解釈の遺産を継承しつ

つ、基底構造である現実の政治経済社会システムの動態的変容の産物としての映像解釈を導入した特色ある映画評論で知られている<sup>8)</sup>。ヒュアコは巨視的モデルとして上部構造の価値規範、表現モデルの規定要因として階層構造の底流となる労働者および広義の民衆勢力の社会環境と、これに影響を与える歴史的時間に注目した。この論考では研究方法としてヒュアコの巨視的モデルをもとに、民族主義傾向の強い東欧諸国およびアジア諸国の映画芸術を事例に、表現体としての映像分析のためのモデルを提示したい。

上部構造 — 表現体としての価値・観念・表現モデル＝記号表現としての映像（主題・内容）

基底構造 — 社会組織・民族意識の階層的構造＝都市工業化と農村社会の変容（政治・経済・社会システム）

ヒュアコは1960年代の東西冷戦のなかで「映画芸術の社会学」を構想したため、方法論と対象が時代的限界を内在しているが、映画の社会的リアリズムの表現体に注目して3つの時代をあげている。ひとつは「ドイツ表現派映画の時代」（第一次世界大戦後からヒトラー独裁までの1920年から1931年の映画史）次が「ソ連社会主義的リアリズムの時代」（ソヴィエト内戦から社会主義的独裁、スターリン憲法制定まで）、最後に「イタリアのネオ・リアリズムの時代」（戦後ヨーロッパ経済の混乱とイタリア民衆のドキュメンタリーの記録が注目された1945年から1955年）である。このヒュアコの分類は、民族主義傾向に共鳴しつつも欧米諸国に偏重し、アジア諸国の民衆映画に触れていないのは公平を欠く。後半のイタリアのネオ・リアリズムに相当する中国、インド、タイ、韓国などのリアリズム表現映画の波は、ひとつが第二次世界大戦後の独立と自立への苦悩である1945年から1960年、もうひとつは中国の文化大革命から、東西冷戦後の経済競争の波のなかで翻弄される民衆を描いた1966年から1991年に至るアイデンティティの混迷期である。

東欧の民族主義の台頭といえは忘れられない映像がある。ポーランド映画の代名詞ともなったアンジェイ・ワイダ監督の「灰とダイヤモンド」（1958年制作）が表現した第二次大戦から東西冷戦構造に揺れる民族の悲劇を象徴する若者たちの強烈なアイデンティティである。筆者は1969年から70年にNHK「大学」海外取材チームの一員としてビデオ撮影のため世界10ヶ国を歴訪した。60年代から70年代のポーランドは、国家経済の計画化を推進し、農業国から工業国への脱皮をめざして、総合技術教育の基盤拡充が重要施策であった。ワルシャワ市内は経済復興が進み、戦火の跡は殆ど見られないが1944年のナチス軍への市民蜂起で戦死した市民慰霊碑が多く残されていた。雪のポーランドのワルシャワ大学構内でインタビューしたイブニング・クラス法律学課程学生たちが、当時の政権下では否定されていたが好きな映画としてあげたのが、「灰とダイヤモンド」とアンジェイ・ワイダ（Andzej Wajda, 1926-）監督である<sup>9)</sup>。イブニング・クラスは、午後4時から午後9時まで開講され、工場労働者、商工業者など勤労学生が多く日本の夜間課程に似ているが、社会主義国家では労働者階級の再教育の場として重要な意義を持っている。「灰とダイヤモンド」でレジスタンスの闘士マチェックを演じたズビグニエフ・チブルスキーは、「ポーランドのジェームス・ディーン」といわれたが若くして交通事故死した。この映画で、主人公マチェックは対独戦終了後自由主義抵抗派が分裂、共産党親ソ派となった要人シチューカの暗殺指令を受ける。殺戮の果ての虚無的な愛の時間。暗いバーのカウンターで、死んだレジスタンスの名前を言いながら、ウオッカのグラスを点火する画面は有名である。マチェックが恋人と入った崩壊した教会地下室に垂れ下がるキリスト磔刑像の異様な映像表現。やがて紙くずのように組織から捨てられ、ゴミためて銃殺されるマチェック青年の誇り高い顔と表情の映像は、若者の共感を呼び全共闘世代の日本でもファンは多かった。東西冷戦に揺れる共産主義政権下で注目され出した民族主義的な自主労働者組織や学生組織は、国家権力から弾圧されていたが、ワルシャ

ワ大学の学生たちに支持者が広がりつつあった。69年から70年の日本は70年安保、東大封鎖、沖縄闘争と激しい反米反権力デモが続いた時代である。東欧の冬はまだ雪と氷におおわれ、ソ連邦の共産主義国家締め付けは強く、鉄のカーテンの秘密警察による強制連行や思想犯への弾圧も健在であった。学生たちも海外の取材インタビューには、秘密警察への通報をおそれ、建前としての「国家は労働者への総合技術教育を進め、私たち労働者にも高等教育の機会を与えてくれ心から感謝している」という公式声明のほかは教室ではいっさい語らなかつた。しかし学生の一部を街の喫茶店、カフェに誘うと、暗闇のなかで個人として雄弁であり、密やかな自由への憧れを語ってくれた。学生たちの声は低く言葉を選び、文字言葉としての自由、デモクラシー、連帯などのキーワードは使わず、アングラで見た外国映画などの印象的な画面、禁止されていたが密かにベルリンから流れてくるFMで聴取したジャズ、ロックをあげて「この映像の場面の意味はよく理解できる。」「この音楽の詩が好きだ」と表現し、彼らの隠されたアイデンティティを代弁した。映像と音楽への投射は、秘匿された青年たちの自由な意味表現としてのイコノロジーであった。東西冷戦のころは私



写真2 ポーランド映画「灰とダイヤモンド」  
におけるマチュックの銃殺

たち自由主義国の取材班はベルリン自由大学で大学自治について撮影した後、隣国である社会主義国ポーランドへは中立国スウェーデン経由でないと入国できず、ワルシャワ大学撮影取材は政府情報省の公式報道官兼通訳の同行でないと許可されなかつた。彼がアルコール好きであったのを知った私たちはノヴィ・シファツ通りバーに誘い出し、監視の眼を盗んでしか取材の自由はなかつた。驚いたのは取材途中で政府報道官の彼が、「自分も給与遅配とインフレに苦しみ、彼らの自由を求める運動に共感せざるをえない」とこぼしたことである。取材班は捜査でないかと最後まで気を許せなかつたが、全体主義的締め付け崩壊の予感があった。

映画評論家佐藤忠男は「わが映画評論50年」で、ポーランド映画「パサジェルカ」(1963)について、精神の自尊を指摘した。

「ポーランド映画パサジェルカは一口に言って厳しい映画である。ナチスの強制収容所にいれられたユダヤ系の人々の悲惨な運命を描いたから厳しいというのではない。(中略)ナチスにより頭を坊主刈りにされた全裸の女囚が恥ずかしさで首をうなだれている。主人公女囚マルタはきつと彼女を正視する。『アンナ。顔を上げなさい』と合図する。彼女は顔を持ち上げる。その持ち上げた顔と顔に込められた精神の重さ」

と、絶望の淵に沈んだ小国に生きる悲劇と民族としてのアイデンティティ回帰こそ東欧映画の真髄と鋭く見据えた評論を数多く書いている<sup>(10)</sup>。佐藤忠男は1930年生まれで、終戦時海軍少年兵。国鉄鉄道員養成所から思想の科学編集長、映画評論家となった。著者はNHK時代に放送研修の講師に迎え東欧とアジアの映像への思いと精神の重さに共感した。佐藤の評論は民衆史の視点が明確で、アジア民衆のひとりとしての立場という位置付けは終始揺るがない。「パサジェルカ」の監督アンジェイ・ムンクは全体の3分の2を撮影したところで交通事故死、親友レシヴィツカ監督は彼のプリントを編集した。ムンクが撮影し残した部分



をレヴィッツカは静止画で再現し、作品を見た観客の評価に作品を委ねたことは、民衆史としての映像の重みを象徴する。レジスタンス映画などメッセージ性の強い作品は、往々にして品性のない宣伝臭の強い浅薄なものになり勝ちである。「地下水道」「大理石の男」などワイド三部作に共通するのは持続する精神の重さと自尊の気構えである。

民衆文化としての映画の意味作用を考えると、視点をどこに据えるかが重要である。民族の抵抗運動を映像化して知られるポーランド映画は、第二次大戦中ワルシャワ蜂起失敗により徹底的にナチス、連合軍双方から空爆砲撃で撮影所、映画館が破壊され、1944年には789あった映画館で上映可能館はわずか5館となった。国营企業ポルスキ・フィルム再建後の傑作1948年製作「アウシュヴィッツの女囚」は、女流監督ワンダ・ヤクポウスカ自身が収容所で体験したまさにドキュメンタリー素材であった。イエジー・カバレロヴィッチは1958年「夜行列車」で注目され、1961年「尼僧ヨアンナ」でカンヌ国際映画祭審査員特別賞を受賞している。

第二次大戦中の戦争映画、特に日本の「燃ゆる大空」「戦う兵隊」と、日中戦争中の上海映画「夜半歌声続集」「秋海棠」などの中国映画人の抗日運動を比較すると、民衆という視点の有無が課題となる<sup>(11)</sup>。映画評論家佐藤忠男は、日本の戦争映画は田坂具隆の1938年製作「五人の斥候兵」1939年「土と兵隊」を例に、中国の戦場を描いても中国兵も中国民衆も登場せず、「ハワイ・マレー沖海戦」のように特撮映画だが、相手国の英米人もアジア人も登場しない。日本映画は相手国の民衆の憎しみ、怒り、苦悩など何も見てこなかったと「映画で世界を愛せるか」の著作で書いている。著者が民族の顔と表情に関心を持ったのは29歳から30歳のとき、東京オリンピック取材チーム国際協力班での海外渉外担当としての東独のルーマニア・ブルガリア・ポーランド・ユーゴスラヴィアなどの記者・カメラマンなどとの出会い、その後パキスタン国情報省などアジア諸国教育放送番組専門家、50歳以降のユネスコ映像教育専門家としての派遣経験である。そこで見た東欧諸国の

民族主義、アジア諸国の民衆の屈折した笑いと怒りを抑えた顔と表情が印象的であった。映像製作と民族主義の付き合いの始まりである。民衆史における過度の民衆エネルギーへの過信は、オルテガ・イ・ガゼット (Ortega y Gasset, 1953) の逆説的論評「大衆の反逆」によるまでもなく、誤りを生む。オルテガは「大衆は労働大衆のみ指すものではない。大衆とは多様な人格の集合であり、平均人である。社会において自己のうちに普遍的な類型を繰り返す限りにおいて人間なのである。このように量を質に転換することにおいて、我々は歴史を知る」という問いは重い意味を持っている。問題はメディアで何を表現し、記録できるか送り手も受け手も常に自戒することにある<sup>(12)</sup>。

### 3. 第一次大戦後の映画理論による表現技法と宣伝活動の谷間

— クラカウアーの「カリガリからヒッ

トラーまで」の大衆文化批判 —

江戸川大学の3年次学生への「映像情報論」の映画史授業で、最も学生が興味を示した作品のひとつが、第一次世界大戦敗戦によって混迷を続けた廃墟ベルリンで制作されたドイツ前衛映画「カリガリ博士」(1919)と「メトロポリタン」(1926)であったことは正直考えさせられた。もちろん現代のホラー SF 映画の起源ということで、両作品に共通する黒白映画特有の不気味な表現主義的美術セットとカリガリ博士とロボットなどの奇抜な衣装デザインなどへの皮相的な興味が手伝っていることは否定できない。しかし学生のレポートを読むと「異様な美術セットと不気味な主人公に現代に続く社会の病理現象を見た」「画面の背後に超現実主義などの影響と今のホラー SF 映画に通じる演出を感じる」など秘匿された時代精神の連続性を鋭く嗅ぎ取っているものもあり、「古いものは現代の若者に難しい」という教員の先入感に惑わされず、古典に本質を見る学生たちの可能性を信じる必要性を再確認した。ロベルト・ヴィーネ (Robert Wiene) 監督の怪奇映画「カリガリ博士」(Cabinet Das Dr. Caligari) は、第一次

大戦の戦車、毒ガスに見られる殺戮遊戯、戦後のインフレと飢餓、社会不安のなかで、ドイツ表現主義は1911年ミュンヘンでカンディンスキー、パウル・クレーらの青騎士派の象徴主義が生まれ、演劇、文学を巻き込んだ前衛運動となったことを背景としている。「カリガリ博士」の脚本を書いたのは東独のチェコ人ハンス・ヤノウイツとオーストリア人カール・マイヤーである。残虐と不安、幻想的な舞台演出が特徴的なこの映画の魅力は、大戦後の廃墟のドイツ、民族主義の高揚と分裂にあえぐ東欧のミックスした社会状況が象徴された精神病院の設定にある。シナリオは社会的に信用されていた公立精神病院の院長カリガリが、チェザーレ青年に催眠術をかけ見世物とし、夜になると殺人鬼に変身させた。首謀者カリガリは狂人として拘束されるというストーリーであった。ワイマール政権下のつかの間の民主主義もインフレ経済対策の失敗から崩壊し、台頭してきたナチス容認派の愛国主義右翼政党による前衛芸術批判をおそれたヴィーネ監督は、権力と妥協して公立病院院長カリガリの犯罪を、カリガリによって独房に送られた狂人たちの妄想ストーリーであったと脚本を追加変更し、ドンデン返しの記号表現で演出した。この映画が製作された1919年は前年にキール軍港の水兵暴動により第一次大戦休戦協定、1月15日ドイツ共産党創設者リーブクネヒト、ローザ・ルクセンブルグ惨殺、3月1日朝鮮半島で反日3.1運動、中国で抗日5.4運動、6月28日ヴェルサイユ講和条約と政治的激動が続いた。凡庸でオポチュニストといわれたヴィーネ監督の政治的妥協について、その後の映画評論では厳しい評価が多い。しかし世界映画史(Histoire du Cinema Mondial, 1949)を書いたG.S. サドール(G. S. Sadoul)は、当時退廃主義と左右政党から危険視されていた前衛映画について、社会民主党新聞前衛が「カリガリは精神医たちの公平で賞賛に値する活動を表現している」と評価、ヴィーネの狙い通り上映禁止を免れさせたと記述し、動乱期のサバイバル対応を政治的判断として支持している<sup>13)</sup>。「カリガリ博士」を演じたのは、舞台俳優としても活躍していたベルナー・クラウスで、権

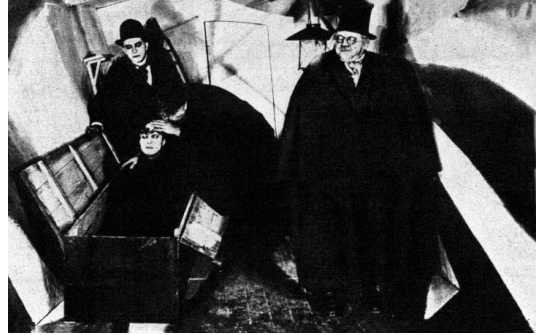


写真3 ドイツ映画「カリガリ博士」1919年製作のカリガリとチェザーレ

威主義的な病院長と変質者のような殺人鬼の二面性を強烈な性格表現で演じ、忘れがたい印象を残した。また眠り男チェザーレを演じたコンラート・ファイトは、その後アメリカに渡り「バグダッドの盗賊」のジャファー、「カサブランカ」のナチス情報将校など悪役を演じて、その後の推理恐怖映画のパイオニアとなった。

映画理論家であるジークフリート・クラカウアー(Siegfried Kracauer, 1889-1966)は、第二次大戦中にアメリカに亡命し、戦後映画に関する著作「カリガリからヒットラーまで」(From Caligari to Hitler, 1947)を出版した。「カリガリからヒットラーまで」は、社会心理学的分析によるドイツのワイマール共和国の民主主義的体制の自己崩壊から、ナチスのヒットラー独裁国家を望む屈折した国民感情を、ドイツ映画の意味内容の主題の変遷から分析した映画理論である。クラカウアーは、ベルリンおよびミュンヘン大学で社会学・建築学を学び、フランクフルト新聞記者であった。彼はこの論文で、前衛映画の二面性を指摘した。

「第一次大戦後の前衛映画として、この作品はある評論家からは『映画撮影法として創造的精神の実現を目指した最初の作品』といわれ、ある評論家は『腐っていく食物の臭いがする。口のなかで灰のような後味である』とけなした。ドイツ人の魂を暴露したこの映画は不気味、不吉、病的な表現の象徴となった。(中略)一国の映画は次のふたつの理由によって、ほかの芸



術媒体よりも一層直接的に国民のメンタリティを反映するものである。第一は映画が決して一個人の産物でなく、ロシアの映画監督ブドフキンは工場生産と同一視するように映画製作の集団性が重要である。(中略)第二は映画が無名の大衆に語りかけ訴えかけるものである。それ故人気のあるモチーフは、その時代の大衆の欲望を満足させる」<sup>(14)</sup>

と記述している。このクラカウアーの指摘は、21世紀の映像論としても評価すべき点を残している。彼は前述のイコノロジーの先駆者で記号学者エルフィン・パノフスキーの映像論である「映画における様式と素材」を引用して記述した。

「空間の動態化を生む（作り手の技法としての）クローズ・アップのカメラのレンズは一体化しているので、（受け手としての）観客も終始動いていることになる。空間のなかを肉体が動くように、空間の認識も動く。(中略)クローズ・アップによるカメラの眼は人間の身振り、表情、関係の緊張した動きで映画を生み出し、その国民の内的生活の特徴を示す」<sup>(15)</sup>

クラカウアーは「カリガリ博士からヒットラーまで」で、第一次大戦後から第二次大戦前夜に至るドイツ映画の系譜を分類して、ドイツ国民、特に安定したドイツ映画の主題である市民感覚の変遷と「制服の処女」(1931)にみられる家族生活の秩序を代表していた中産階級としてのサラリーマン層のモラルの変質に注目している。インフレのなかで中産階級は崩壊し金融不安、失業増加により労働者化して変質し、歪んだ階級闘争に失敗した労働者インテリ階級となってアリア民族復興を叫ぶ反ユダヤ主義のヒットラーに傾斜した悲劇の映像記録として結論付けている。

ナチスは徹底的にラジオ放送と映画を大衆対策に徹底的に利用した。宣伝相ゲッベルス (Joseph Gebbels) が組織した全国文化会議とジャーナリスト法による情報統制と宣伝活動の強制はよく知られている。ヒットラーの演説は、ラジオ放

送で補強され、さらに大衆説得の凶器として映画に注目した。ナチス台頭の黎明期に、いかに資本家、市民階級が無力であったかは、ルキノ・ヴィスコンティ監督 (Luchino Visconti) 1969年の「地獄に堕ちた勇者ども」がルール工業地帯の製鉄業エッセンバック男爵一家がナチス親衛隊の陰謀で崩壊する姿で雄弁に映像化している。ヒットラーは、女流映画監督レニ・リーフェンシュタール (Leni Liefenshtahl) にナチス党大会の記録映画製作を命じた。1935年に完成した「意思の勝利」は、大衆の熱狂する顔と表情、マスゲームのような整然とした隊形と筋肉美にあふれた青年像を画面構成の中心に据えて、異様な美的緊張まで高めた。民衆文化史の負の遺産の映像として記憶する必要がある。撮影用カメラ30台、操作する映画技師120人、望遠レンズ、高解像度カメラ、移動撮影車まで登場した映画技法は、1936年のベルリン・オリンピック記録映画「オリンピアー美の祭典」で極限に達していた<sup>(16)</sup>。リーフェンシュタールの卓抜した映像美が、ナチスの宣伝として活用されたことは戦争犯罪者加担の汚名となったが、民衆のエネルギーが持つ歴史的な美的作用の存在を明示したエポック的作品であることは間違いない。独文学者平井正はゲッベルスの日記を分析し、リーフェンシュタールとは相互に権力葛藤はあったが、彼は彼女のベルリン・オリンピック映画を高く評価していたとしている<sup>(17)</sup>。ゲッベルス日記に記述された彼の映像評価で興味深いのは、ナチスの宿敵であったロシア社会主義芸術家のなかで、エイゼンシュタインの技法を高く評価して、ナチスの宣伝活動政策に利用しようとしていたことである。1928年6月30日の日記に、ゲッベルスはこう記述している。

「夜我々は映画戦艦ポチョムキンを見た。この映画の出来は素晴らしいといわざるを得ない。実に絢爛たる群衆シーン。的確にアピールする力を持った技術的撮影と風景の撮影。そしてセンセーションなスローガンは実にうまく作られているので、どんな反論も挙げることができない。だがこれがこの映画の本当に危険なところ

だ。我々もこういう映画が欲しい」<sup>(18)</sup>

ゲッベルスはナチスの宣伝相になってから、彼は情報将校を集め上映禁止した戦艦ポチョムキンの映写会をして、ナチスの情報宣伝映画もこの映像技術を学び努力せよと指示している。ゲッベルスもリーフェンシュタールも映画技法を正しく的確に学び、優れた映像技術を駆使したが、この技法を誰のために使うのかという歴史的認識を欠いていた。映像技術は歴史的認識を欠くと政治宣伝の道具と墮していく史実として銘記したい。

第一次大戦後ロシア革命の嵐のなかでソヴィエトの社会主義革命を映像によって記録し、「ストライキ」「戦艦ポチョムキン」の編集で、アトラクション・モンタージュの古典にまで高めたセルゲイ・エイゼンシュタイン (Selgei Eizenshtein, 1898-1948) は、1928年5月12日からおよそ20年間モスクワの国立映画技術大学の教授として若き映画人の指導にあたった。後半には独裁者スターリンとの葛藤から、激しい弾劾、抑圧を受けたが学生指導は続けた。この記録が「エイゼンシュタイン映画演出法講義」である。彼は講義の中で

「プーシキンの歌劇ボリスゴドノフの演出で、皇帝の呼びかけに『人民は黙して語らない』というト書きの解釈について、恐怖のあまりの沈黙か、抵抗としての沈黙か、諦観のそれか解釈は幾通りもある。沈黙は権力に唯々諾々と従ってきた素直な民衆が見せた初めての抵抗で、身体を張った反対声明より重い拒否である。ある歴史学者が群集を個性化するという名目で、『あるものは賛成、あるものは反対、沈黙したものもいたと多様な演出をすべきだ』というのは、かえって民衆の意思を非個性化したもので間違いである。映画の悲劇の演出は典型的再創造にある。民衆は悲劇全体を通じて成長し、最後の意味表現は沈黙によって集団の積極的意思が表明され、観衆はその歴史的意味の重さに感動するのだ」<sup>(19)</sup>

と指導している。彼がドキュメンタリー手法で、

リアリズム映画に立ち向かったのは、事実をそのまま描写することではなく、歴史を創造する民衆の意思と行動の劇的な典型化であった。彼は映画技術大学の学生たちに映画のモンタージュを指導するとき、まず意味内容の討論から始めた。『何故モンタージュの断片であるフィルムをカットするのか、繋ぐのか』と学生に聞き、エピソードはディテールの積み重ねではない。エピソード全体を貫く思想、あるいは作品の目標は何か確認して、内的な意味づけを行うのだ」と丁寧に具体的に指導していた。大学で教え始めた頃エイゼンシュタインは、モスクワを訪れた市川左団次一行の歌舞伎公演を見て、「思いがけぬ接触」という論文にその印象をまとめている。エイゼンシュタインは、日本の歌舞伎演出の特徴は「美術、演技、音響の一元論的アンサンブル」にあるとしている。彼は歌舞伎忠臣蔵などの象徴的演技による人物と典型化された衣装、化粧の形象、周り舞台の動き、舞台の象徴的美術、持ち込みセット、照明転換、音響としての口説、三味線、鼓、拍子木に感動した。エイゼンシュタインは「無声映画からトーキーへの移行に関する要望」のなかで、

「われわれは視覚像と聴覚像とを結合する対位法的方法について書いた。この方法のために新しい感覚、つまり視覚的知覚と聴覚的知覚を通分する能力を磨かなければならない。歌舞伎はこの感覚を完全なものにしている。(中略) 日本の詩は、聞くより見る(視覚的に思い浮かべる)必要がある」<sup>(20)</sup>

と日本の歌舞伎に見られるアジア的象徴主義演出を賞賛している。エイゼンシュタインは彼のモンタージュ論を説明するのに、たとえば日本の大伴家持の和歌「かささぎの 渡せる橋に 置く霜の 白きを見れば 夜ぞ更けにける」を引用して、来るべき冬の夜の寒さを表現するのに川に飛ぶカササギの羽音と鳴き声、橋の上に積まれた霜の白い冷たい感じを対位法的に表現して、象徴的な画面に見えるように再構成していくことだとしている。彼はその後日本の短詩形態に注目し、俳句の

575のリズム感は映像作家としての編集モンタージュ方法の基本だと書いている。日本の戦前からの映画監督衣笠貞之助は、1930年モスクワ映画技術大学に行き、エイゼンシュタインに会った。そしてロシアの映画人教育は、組織的でカリキュラムが系統的なことに驚嘆している。映画技術大学は5年制で毎年250名の学生を採用し、演出監督、俳優演技、記録映像、科学・教育映画、カメラマン、編集、シナリオ、美術、テレビ製作を教えている。一般教育が重要で政治、経済、社会、心理学、作文、歴史、美学芸術学、運動、ダンス、表情演技などが基礎となっていた。第一次大戦後の映画評論には多様性があるが、映像のモンタージュ編集に必要なのは意味内容の解読だとして、作品のメッセージとその背景としての民族の文化としての言語と、その歴史的象徴性を学ぶ必要性があるというのは興味深い指摘である。

論理的なモンタージュ理論の対位法の力学を主張したエイゼンシュタイン監督が、自由な表現体としてのエクリチュールに我々日本人の文化である重層的で柔軟な表徴の視線、流れ、構造に感動していることは考えさせる。クラカウアーが社会心理学的に「カリガリからヒットラーまで」の著作で主張したのは、映像作品にあたえる民族意識の影響であり、第一次世界大戦から第二次世界大戦に至る歴史のなかで強靱に存在をアピールしている民衆文化である。表徴記号としての民衆文化の意味表現は、日常生活様式やこれを支える庶民の暮らしに表れる。ナチスで代表される全体主義国家は民衆文化の強靱性に気づき、第三帝国の領域に取り入れようとしたが、イベントや競技、戦争、演説の記録など時代の変革の映像技術は盗めたが、個々の民衆の生活史、精神史まで踏み込めなかった。日本は近代化に焦りナチスドイツの愚行に加担し、アジア諸国の全体主義的侵略に手を貸した悲惨な歴史的事実がある。安易な伝統回帰論はこの愚を繰り返す恐れがあるだけに、慎重にしかも堅実に何が誤りであり、時代精神を動かすものは何なのか検証する必要がある。映像技法は確かな歴史的認識の上に積み重ねられる。

#### 4. 民衆史としてのアジア映画の顔と表情の記号表現

— 意味内容としての「さらばわが愛・霸王別姫」と「悲情城市」に見る表現体—

映画記号論の研究者としてロラン・バルトは、「映像の修辞学」(1980)のなかで、

「デッサン、絵画、映画、演劇といった現実のアナログの再現は、一般的に再現のスタイルといわれている補助的なメッセージを即座に明らかな形で展開させる。そこには二次的な意味が関わっていて、そのシニフィアン(記号表現)は創作者の手になる映像のある種の処理であり、そのシニフィエ(記号内容)は美的にせよ、イデオロギー的にせよ、メッセージを受け取る社会のある種の文化に帰属する」<sup>(21)</sup>

と述べている。このバルトの記述は、シニフィアン(signifiant)としての表現方法には制作者の恣意性が認められても、シニフィエ(signifié)としての意味内容は、所属する民族の固有の文化に帰属しているという事実である。映像の図像解釈に作品の生まれた時代背景や歴史的所産を強調し過ぎることは往々にして、芸術的な幅を狭め政治的社会的な意味作用を増幅させるおそれがある。バルトはそれを警戒して言葉を選び、やや哲学的表現で「ある種の文化への帰属」と指摘しているが、第二次世界大戦後の社会派といわれる民衆史資料としての映画を分析するとき、この文化的差異を無視してシニフィエとしての映像メッセージを解読することはできない。

表現体としてのアジア諸国の民族主義的リアリズムを考えると、中国の文化大革命およびベトナム戦争、ソ連崩壊を中心とした「反革命と新しい民族問題の時代」(1966年-1991年)は重要な時代である。アジア映画といっても多様であり、無数の作品があるので象徴的な例示としてモデル(範例)を選ぶことは難しい。そのなかで第二次大戦における日本軍部の侵略と中国革命による政



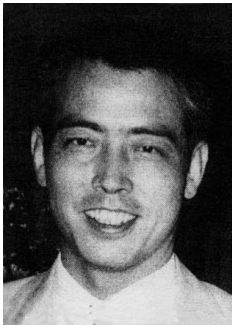
治体制の変革、文化大革命の嵐のなかで押しつぶされた京劇という芸術活動に殉じた俳優の悲劇を扱った「さらばわが愛・霸王別姫」と、日本による台湾統治と敗戦、中国革命による大陸派と台湾派の葛藤による家族の変貌を淡々と描いた「悲情城市」はともに映画としても最高の国際的評価を得た傑作である。この2作品を事例に記号表現としての映像技法と、記号内容としての民族の文化表現体について考えてみたい。1966年は、中国を席捲した文化大革命が起こり、毛沢東思想を標榜する若い学生、労働者が紅衛兵を名乗り、ナチスのヒトラー・ユーゲントのように旧体制を破壊していった。党の要人、作家、芸術家、資本家、企業、家族制度など全ての権威組織を否定し、密告、脅迫、暴力が日常化した。この集団ヒステリーのような異常状況は1977年まで続き、100万人以上の犠牲者を出して、現在の政経分離、経済体制の自由化へと移行している。中国映画第五世代の陳凱歌（チェン・カイホー）が演出した「さらばわが愛・霸王別姫」は、京劇を舞台に日中戦争から共産党政権、文革に至る時代と人間の運命を描き民衆文化史としての貴重な記録となっている<sup>(22)</sup>。この主人公は拾われた孤児で京劇の女形になった蝶衣である。兄弟子で男役を演じる小楼に寄せる報われることのない愛の表情、禁じられた同性愛の行方はイコノロジーという慣習的テーマを本質的テーマに高めている。愛する男のために小楼の愛人菊仙を革命派に売る蝶衣のエゴイズムと舞台上の死の表情の哀切な美しさは、自身文革で下放された監督陳凱歌そのものであり、客観的に史実を情感を込めて内的主題化して描写している。陳凱歌は1952年北京生まれ、父の陳懷皜是北京電影の著名監督。文化大革命のとき雲南省に下放、農民として農作業に従事した後、人民軍に徴兵された。1978年北京電影学院監督科を卒業、「黄色い大地」(1984)「大閩兵」(1985)で世界的監督となる。陳凱歌監督は中国大陸の大地に生活する民衆に徹底的に密着したドキュメンタリー・タッチの作風で知られる。彼は民衆文化としての映像作家として、「映画は力強さ、エネルギーを描き出さなければならない」とイメージフォーラム誌

上で1988年に日本の大島渚監督と対談している。このなかで陳凱歌は

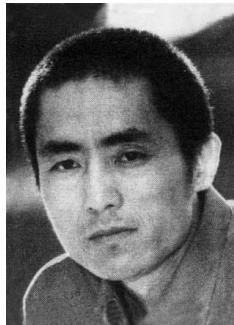
「私が文革で農村に行ったのは、自分で選んで行ったわけではありませんが、その環境に放り出された時に、あるいはそこから弾き出された時に、往々にして農村の環境そのものがはっきりと見えてくる。そうした経験が私たちの視点のひとつになってきます。以前の中国映画は、映画自身が持つエネルギー、力強さに欠けていると思ひまして、いかにエネルギーを描き出すかということが私たちにとって大事なことになりました。また映画は映像によって語らせる、その努力を私たちはすべきだと考えます」<sup>(23)</sup>

と述べている。陳凱歌は同じ第五世代のホープでハリウッド映画との共作「英雄 Hero」「恋人 Lovers」などCGを駆使したアクション映画で国際監督となった張芸謀（チャン・イーモウ）と並び、独特の色彩感覚で中国大地を描くテクニシャンでもある。陳凱歌が「黄色の大地」でロカルノ映画祭銀賞を得たのは、当時カメラマンであった張芸謀による画面一杯に広がる黄色の土壌の描写技法、空を黄色く染めるすさまじい黄土の旋風撮影の衝撃に助けられていることが多い。黄土が続く大地で中国の伝統的民謡のメロディを探す人民軍兵士の表情は、文革に苦しんだ彼らの自画像でもあり、民衆文化史となっている。

張芸謀は、1950年西安生まれ。中学卒業後陝西省の農民となり、紡績工場で働き、北京電影学院撮影科卒業。広西電影に配置され、「古井戸」「黄色の大地」の撮影、「紅高粱」（赤いコーリャン）で独り立ち監督、すさまじい赤い色彩の洪水で、アジアの色彩の美しさを象徴した。民衆文化として色彩感覚は重要な要素となった。記号学からバルトが指摘した映像記号解釈における固有の民族の文化的規定の問題は、基底構造としての大地をとりまく社会構造の変革の象徴的表現で解決した。記号表現としての黄色と紅色の果てしなく続く色彩表現、そこに生きる人間の素朴な顔と表情は、民族の生きるエネルギーそのものである。



陳凱歌



張芸謀



侯孝賢

## 写真 4

そこに表現体としての映像の意味作用がある。陳凱歌、張芸謀は、日本映画の巨匠として黒澤明の影響をあげている。特に張芸謀は2005年日中共同製作の「単騎千里を走る」の主演に高倉健を起用し、雲南地方の少数民族の民衆音楽集団を舞台としている。東アジアにおける映像文化の基底構造に、政治経済システムの社会変革に耐え、自然とともに生きる強靱な生活者の論理を映像化していることに注目したい。

侯孝賢（ホウ・シャオシェン）監督は、1947年広東省生まれ。台湾に移住し1978年国立芸術専科学校映画演劇学科卒業。1983年に「坊やの人形」でニューシネマ監督として登場。「悲情城市」（1989）は、国際映画賞を軒並み取り台湾映画の評価を一変させた。侯孝賢の映画には、近代史の転換期に流転する台湾の家族の肖像がいつも出てくる。「冬冬（トントン）の夏休み」（1984）、「童年往事・時の流れ」（1986）、「恋恋風塵」（1987）には彼自身の幼年時代、少年時代の故郷の思い出が再現されてきた。「悲情城市」（1989）、「戲夢人生」（1993）などは、日本敗戦後蒋介石の国民党の台湾遷都、共産主義大陸派との抗争という近代アジア史と民衆としての庶民的視点が主題の中核となっている。悲情城市は、台北市と港町基隆が舞台で、田舎やくざで女好きな自堕落な父親、日本統治時代からの地方名士の風格を残す祖父母との大家族のなかで大陸派、台湾派に別れて内戦に巻き込まれる兄弟たちが実に克明にリアリズムで描かれた。ここでの民衆としての家族の自

画像は記号表現であるが、台湾近代史が意味内容となっている<sup>(24)</sup>。この映画は政治に翻弄される家族の生死の悲劇であるが、悲哀に満ちた単純な家族ドラマではない。時にユーモラスに父親の女好きをからかい、時に日本占領時代の静かな町並みを懐かしみ、国民党と共産党のアクション闘争と民衆の悲劇性、言語障害者のひたむきな愛に涙する人生劇場の舞台に観客を呼び込むしたたかな映像演出である。

侯孝賢は冷静な歴史記録者の視点として日本の小津安二郎の後継者を自負している。映画評論家トニー・レイズとのインタビューで侯孝賢は

「幼い頃、私は映画を見るのが好きでした。兵役についているときでも、軍の制服のかげで映画館にタダで入れたので、ほとんど毎日のように映画を見に行っていたものです。思い起こせば自分でも映画をちゃんと作りたいと決心したのはジュディ・ギースン主演のイギリス映画を見てからです。私は家に戻って、日記にその決心を記述しました」<sup>(25)</sup>

と語っている。さらに彼が何故アジア近代史における台湾在住家族の歴史を描こうとするのか問われたときに

「私の最大構成要素は家族の生死です。特に家族の暮らしと死の問題は、自分自身の大陸から台湾に来た思い出であり、さらに多くのひと

に議論して欲しい政治的社会的な苦境について描いています。(中略)ある年広東省から台湾にきた祖父が、海が見渡せる山に私たちを連れてきました。彼は手にコンパスを持って『海に見えるこの場所こそ私が死んだら埋めて欲しいところだよ』と言ったのです。私は当時読んでいたガルシア・マルケスの小説『百年の孤独』のなかの貴重な金属を試掘するため放浪する男との距離をこころのなかで何としても結び付けようと考えてみました」<sup>(26)</sup>

と述べている。台湾を代表する映画監督侯孝賢は大陸で過ごした幼少年期の村の家族生活の消しがたい思い出の中で、民衆の暮らしにとって政治的変革をもたらす運命的影響力、そして現在生きている台湾の大地の持つ重い意味を語っている。もうひとつは欧米諸国や中南米諸国などの異文化を吸収して、自分の持つ中国文化に取り入れ融合しようとするアジア的エネルギーである。中国映画は第二次大戦における日本軍侵略、内戦、文化大革命と苦難の歴史を重ね強靱な底力をつけてきた。旺盛な創造意欲のなかで異文化としての海外技術を自己の内在的土壌である中華世界に統合して独自の表現体を創造してきた。共通する強烈な中国的アイデンティティに辟易しつつも、表現集団としての堅実な歴史記録に敬意を示したい。

## 5. 民衆文化としてのインドとタイの映像史

### — 大地の歌・踊るマハラジャ・

#### 蝶と花の美意識 —

インドは海外取材でカルカッタ（現在のコルカタ）大学を中心にアジアの学生たち、勤労青少年たちをインタビュー、撮影したところで、同じベンガル語文化圏であるバングラデシュでの国際協力経験を含めて強烈な民衆文化のエネルギーに圧倒されたところである。耐え難い暑さと湿度、湧き上がる人、人、人の人口爆発、多数の貧しい庶民階級と少数の王者のような特権階級の差異の激しさ、多様な民族文化と神秘的な宗教世界。イン

ド、バングラデシュで企画、撮影、編集の技法を指導していた時、気づいたのは彼らの体質にインド映画独特の表現体としてのパロールと言説技法が滲み出していたことである。コルカタ、ダッカなどの暑い昼休み涼みと昼寝に行くのは、街の冷房つき映画館のうす汚れた観客席であった。映像の記憶は薄れたが、忘れられないのは濃厚な化粧の女性と働く貧しい髭の目立つ青年のラブロマンス。アクション、喧嘩、歌、歌、ダンスの連続である。

世界映画史において G. サドゥールは

「1964年には、インドには3300館を越す常設映画館、1450の移動映写施設、年間300本を越す映画製作、観客総数は2億人が年間10回見るとして20億人に達する世界最大の映画王国と成長した」<sup>(27)</sup>

と記述している。サタジット・レイ (Satyajit Ray) 監督のカヌ映画祭受賞「大地の歌」(Pathar Panchari, 1955) を見た筆者はアジア最初のノーベル文学賞ベンガル詩人タゴールのイメージも手伝いインド映画とは芸術的映像が多いと勝手にイメージしていたので、民衆娯楽映画との格差は衝撃であった。レイ監督は画家、デザイナーであったが、コルカタ郊外でジャン・ルノアールの甥で映画監督クロード・ルノアールが「河」のロケ演出をしているのを見て映画演出に目覚め、「大地の歌」「大河の歌」「大樹の歌」で少年が大河のほとりで生きるドキュメンタリー的な抒事詩的作品を制作した。しかしレイの叙事詩的芸術作品は外国向けであり、インド映画全体ではミュージカルの娯楽作品が主流である。その土壌に根ざした魅力を知ったのはインド滞在の経験である。インド映画の歴史は古く1896年リュミエール社カメラマンによって撮影機が輸入され、ボンベイ（現在のムンバイ）のパテ社のフランス人技師に学んだダンデュラジ・ファルケは最初のインド人映画監督として、1913年の「クリシュナの生涯」など30数本の神話、実写映画を撮影した。アルデサル・イラニ監督の最初のトーキー映画「ア



ラム・アラ」(1931)は、インドの民謡音楽と舞踊を中心に制作興行的に成功し、さらに40以上の歌と踊りを集めたラブ・ストーリーの「シリン・ファルファッド」で財をなした。この興行成功を見て英国人は植民地国家支配に映画の歌と踊りのミュージカルによるヒンドゥー語普及の民衆文化政策が第一だという政治意識が定着し、政府保護による制作費用補助が始まった。しかし多言語地域の多いインドでは、ヒンドゥー言語支配に各地方が抵抗し、東部のコルカタがベンガル語映画、南部のマドラスがタミール語映画の中心と分裂した。さらに35の公式地方語があるこの国では、トーキー映画普及による言語闘争から歌と踊りの映画製作が全土に拡大していった。南西部のケララ州に地盤を持つマラーヤラム語映画もカンヌ映画祭の常連となるほどしたたかに浸透している。ケララ出身のG.アラヴィンダン監督のミュージカル「魔法使いのおじいさん」(kummatty, 1962)は、素朴だが感動的である<sup>(28)</sup>。歌と踊りのインド映画は暑い風土と激しい労働に明け暮れる民衆文化として発達したが、微妙に英国植民地政策と地方独立の政治的思惑の影が見え隠れしている。1947年インドはヒンドゥー教徒とイスラム教徒の激しい宗教的対立から、東西パキスタンを分離した。この宗教的分離は、数百万人に及ぶ難民を生み出したといわれ、ネマイ・ゴシュのベンガル語映画「故郷を追い立てられた人々」(1950)という難民の老婆の語る民族分断の悲劇の映像作品はドキュメンタリー的手法で注目された。東京国際映画祭で成功したタミール映画「ムトゥ・踊るマハラジャ」(Muthu, 1995)、「ヤジャマン・踊るマハラジャ」(Yajaman, 1998)は、このような青春娯楽映画である。髭面で濃厚な顔が特徴の男優ラジニカーント、大きな眼の美女ミーナは女神である。この極めてインド的な典型的な美男美女の顔と行動的な舞踊なくしてインド映画の成功はない。日本でもファンの多いインド・ミュージカル映画は、民衆の暮らしと労働を癒す記号表現であり、民衆文化の土壌としての多様な労働歌と多民族社会を象徴する意味内容となっている。

筆者は国際協力専門家としてタイの教育放送指



写真5 タイ映画ユーダナ・ムクダーサニット  
監督「蝶と花」のポスター

導にあたり、現地スタッフの独特の映像感性に触れた。そこでタイの映画史と民衆文化についても触れておきたい。タイに映画を紹介したのは日本人であると信じられ、映画のことは「イーブン」(日本という意味)といわれてきた。しかしタイに映画が持ち込まれたのは、もっと古くインド、日本と同様にリュミエール社のカメラマンであったと思われるS.G.マコフスキーが1897年6月バンコクで催行した「パリのシネマトグラフ」である<sup>(29)</sup>。しかし一時的で最初の映画館創設者は1905年に日本からタイにわたってきた日本商人であることは間違いないようである。この日本人映画館がバンコク市で興行的成功したことで、タイ国王の弟サンパサート・スパキットが最初のタイ実写映画を製作した。さらに1922年タイ国鉄は広報手段として映画に注目して、ニュース映画部をつくり鉄道を舞台にドキュメンタリー映画が撮影された。この国鉄映画から1924年タイ最初

の恋愛映画「ミス・スワン」(Nangsao Suwan)が製作された。ハリウッドのトーキー映画輸入により1937年まで好況であったタイ映画館も第二次大戦の影響から没落、1941年には日本軍上陸などにより製作不能となり廃業が続いた。戦後タイ映画は復活し、1956年にプラティープ・コンピット監督「虎の如く」(Chat Suea)が大ヒットし男優ミット・チイパンチャーがアイドルとなり、女優ベチャラー・チャオワラートが人気ものとなった<sup>(30)</sup>。代表的なタイ映画として1985年に公開された青春映画「蝶と花」は、実験映画派ユータナ・ムクダーサニット監督の浮浪少年たちを描いたドキュメンタリー・タッチの社会派ドラマで、ハワイ国際映画賞を受賞した。この作品は貧しいが逞しい南タイのストリート・チルドレンの少年たちの靴磨きや花売りの鉄道線路ぎわの共同生活を描いたものである。鉄道車両の屋根に危険なタダ乗りして移動し、わずかな収入を分け合って警察の取り締まりに怯えながら生きる少年たち、しかし絶望のなかで明日を信じて底抜けにたくましい笑い顔が魅力的である。「蝶と花」という主題は、祭礼の花車に飛び立つ蝶の舞を見上げる少年たちの思いを象徴している。同監督の1995年製作「メナムの残照」は1988年以来4回目の映画化で日本軍統治のもとで、若き日本軍将校コボリと、タイ女性の恋愛、結婚そして戦争による別離、戦死というメロドラマで興行的成功している。コボリを演じた男優トンチャイ・マークインタイの日本軍将校の美男子ぶりが評判になり原作のトム・センチの小説はベストセラーである。筆者がタイに教育番組制作指導のため滞在した時、タイ女性スタッフからストーリーを聞かされた。日本軍の横暴と戦争責任は追及しているが、主人公コボリは知的な平和主義者の軍人に描かれ、国際恋愛の悲劇の方が観客の涙を誘ったようである。タイ映画はタイ人の民衆文化として定着し、2004年タイ国アカデミー賞(スバナホン賞)受賞作品「風の前奏曲」という民族楽器ラナート演奏者ソーン・シラババンレーンの伝記映画が話題になっている。タイ映画は人情の細やかな描写とロマンス、民族音楽の宗教的感性が特徴である。

## 6. 民衆文化史としてのアジア映画 芸術と歴史的認識

— 一義報恨の韓国と、

多義表徴の日本の表現体 —

2005年9月筆者は韓国釜山で行われた日韓教育メディア国際学会に参加した。この国際学会は、研究者報告だけでなく学生部会を設置し、11月に開かれたAPEC(アジア太平洋経済協力会議)のサイバー教育部会を兼ねたため日韓併せて200名以上の参加者があった。釜山では秋の国際映画祭が行われ、欧米諸国の映画およびアジア日本映画も参加して、世界のメディア関係者のお祭り状況であった。反日ムードと事前に報道されていたので緊張したが、小泉首相の靖国参拝への反発を除けば東アジアの映像芸術および教育メディアへの民衆的連帯は極めて高まったと理解される<sup>(31)</sup>。ただ「冬のソナタ」以来の日本の一部女性層の異常なヨンさま韓流映画ブームは、韓国側の対外世論戦略と外貨獲得路線の成果で、相互理解の第一歩ではあるが歴史的認識の格差は正は地道な対話の継続以外にない現実を知るべきである。

韓国映画は1920年代の日本植民地時代に民族主義的傾向の強い作品が生まれ、羅雲奎(ナ・ウンギョ)の「アリラン」,「風雲児」(1926),李圭煥(イ・ギョファン)の「主なき渡し舟」(1932)などが知られる。独立後朝鮮戦争の荒廃、朴正熙軍事独裁政権による統制経済のなかで1961年映画法が施行され、韓国映画と外国映画の上映本数を3対1とするクォーター制度という国産映画保護策が行われた。その結果韓国映画は「低質量産」されたが、韓国の民族主義的映画が国際的に評価されるのは1980年以降の民主化を待たねばならなかった。1985年にこのクォーター制度は廃止され、自由化により、外国映画輸入割り当てと国産映画振興策は分離された。しかし国産映画技術振興のための専門大学、専門学校は整備され、自由化で既存会社だけでなく多くのプロダクションが誕生した。日米映画産業の模倣から脱却し国際的に評価される作品が生まれてきた<sup>(32)</sup>。そのなか

から民衆文化をとりあげた傑作を紹介したい。ひとつは1981年のベルリン国際映画賞を得た林権澤（イム・グォンテク）監督の「曼陀羅」（Mandala）である。この映画は若い禅僧ポブンが仏道に帰依できず、一義を求道するなかで、世俗の破戒僧や恋人との出会い、修行への回帰を描いている。鄭一成の美しいカメラワークは、東洋的な精神世界と人間の生き方を象徴的に再構成し、評価された。またこの林監督は100万人とも30万家族ともいわれる北朝鮮との離散家族を扱った社会派映画「キルソドム」（Gilsodum）で、1986年シカゴ国際映画祭人類平和賞に輝いた。この映画は韓国放送公社KBSの離散家族の再会を伝える中継放送に涙する中年女性ファヨンの朝鮮戦争で生き別れた息子探しの物語である。このファヨンはかつて青春時代動乱で行方不明となった恋人トンジンと、キルソドムの地で愛しあったが戦火で別離。優しい現在の夫に励まされ北朝鮮からの離散家族同志の「出会いの広場」で、息子らしき青年に出会う。血液検査で息子であると認定されたが、30年連れ添った夫との家族を思い、彼女は真の息子だと認められない。別離家族に歳月の歴史の重い記憶を突きつけたドキュメンタリー・タッチのドラマである。林権澤は韓国映画の国際的評価を高めた芸術的演出家であるが、きわめて精力的で多作である。韓国の民族芸能であり日本の演歌に「恨歌」として影響をあたえたパンソリを扱った作品がある。この映画は「風の丘を越えて一西便制（ソビョンジェ）」で撮影は曼陀羅と同じ鄭一成、音楽は金秀哲である。ストーリーは、パンソリの旅芸人の家族を捨てて都会のサラリーマンとなり成功したトンハが、地方出張して泊まった旅館で盲目の落魄した芸人のパンソリを聞く。あまりの見事に素性を聞くと実は生き別れとなった姉であった。しかし弟は姉と父を捨てて逃げたことを恥じて名乗ることができない。黙って思い出のパンソリ、名曲「沈清歌」を姉に請い、盲目の姉は弟に気づかず絶唱、弟は涙にくれるという凄まじいまでの家族悲劇である。

1999年のハン・ソッキュ、ソン・ガンホの「シュリ」、2000年のイ・ビョンホン主演「JSA」

は、朝鮮戦争後の38度線南北対峙の国家的悲劇を描いたものである。朝鮮半島の「恨の文化」は、個人的な恨みの復讐、羨望と嫉妬というような狭い世界でなく、民族の歴史的な悲劇性と人間としての深層に迫るものだけに、安易な交流は難しい。広大な海洋に囲まれた島国日本のやや楽天的なコンプレックスとは異質であり、歴史的認識は植民地政策の負の遺産の継承を伴う。2005年日韓友好年を契機に具体的な映画・テレビ作品などの交流と、未来志向の対話を通じ差異の格差は正が堅実に進むことを期待したい。

記号学者ロラン・バルトは、1970年に「表徴の帝国日本」（L'empire des Signes）という日本文化論の随想を書いている。バルトは第二次大戦後奇跡的な高度経済成長をとげた日本の精神文化の豊かさを他のアジア諸国にない柔軟な記号表徴にあると、天麩羅、石庭、女形、パチンコ、学生運動などを事例に分析している<sup>(33)</sup>。バルトの記号論は、硬質な西欧的論理からの逸脱、時に変幻自在な飛翔にあるとしている。彼は日本独自の映像感覚を論理的な構造体よりも柔軟な感性的な表現体のエクリチュールに本質があると「日本の料理に例をとると明澄性から分離可能な自在な表徴作用を持つ動揺のなかに成立する」と指摘する<sup>(34)</sup>。日本人は歴史を系統的に把握し、映像に記録するのが苦手で、情緒的な時代劇はあっても理性的な歴史物語の映画は少ない。世界的に評価される日本の黒沢明の「七人の侍」「椿三十郎」は、時代劇の基本演出として、アジア諸国の映画人のテキストとなっている。小津安二郎の映画「東京物語」は、崩壊しつつある家族の絆の重さと、低い視点からカメラに語るモノローグ的手法がアジア映画に影響を与えた。さらに山田洋次監督の「幸福の黄色いハンカチ」「寅さんシリーズ」も民衆映画の典型としてアジア諸国に多くの影響を残している。時代を情緒的にとりあげ静観を続ける日本風土と、中国大陸、朝鮮半島の厳しい対決を避けて通ることのできない報恨主張の風土の差異は大きい。基盤構造としての自然と共生して生きる知恵としての民衆文化史の根幹は変わらない。民衆文化としての映画は、閉ざされつつある相互理解



のドアをこじ開ける確かな第一歩である。NHK テレビは連続ドラマ「おしん」でアジア諸国の民衆のころをつかんだ。インドネシア国营放送滞在中にジャカルタ市郊外の公民館で村人と見た「おしん」は、国境を越えて普遍的な感動がありインドネシアの民衆のサクセス・ストーリーに同一化していた。民衆文化としての映像解読は、近代史のなかで「誰が歴史を担い、何が本流なのか」見極める眼を要請している。

#### 《注》

- (1) ロラン・バルト著、蓮見重彦・杉本紀子訳「映像の修辞学」(2005) (Roland Barthes, *Rhétorique du L'image in Communications*, 1964) ちくま学芸文庫, p. 43.
- (2) ベラ・バラージュ著、佐々木基一・高村宏訳「視覚的人間」(1994) (Béla Balázs, *Der Sichtbare Mensch*, 1924) 岩波文庫, p. 27.
- (3) Adrian Marinel, M. L. Pascu (1995) "Bucovina, The Monastic Archipelago" TIPO, Romania, p. 19.
- (4) E. パノフスキー著、浅野徹、阿天坊曜、塚田孝雄、永沢峻、福部信敏訳 (2003) *イコノロジー研究* 上, 筑摩書房, pp. 53-56. 解釈的図像学という考え方は、1920年代のハンブルグで、エルンスト・カッシーラーが主唱した象徴形式の言語学によって発展し、美学者のホーゲベルフ (1931) の「イコノロジー的分析」および E. パノフスキー (1937) の「イコノロジー研究」などで実証調査研究が本格化した。中世以降の宗教学としてのキリスト教図像学を、ルネサンス以後の近代芸術の分析方法として継承したことに映像学的な意味がある。
- (5) 市川昌 (2004) 「イコノロジーとしてのメディア思想史序説 — 1920年代から1930年代の複製芸術論と意味作用 —」江戸川大学紀要「情報と社会」第14号, pp. 5-7. 筆者の映画芸術におけるイコノロジーとしての記号論的解釈の方法論は、19世紀末の映画創世記におけるリュミエール、メリエスの映画撮影についての分析研究から映像の意味作用を研究した。  
市川昌 (1997) 「リュミエールとメリエスの映画の構造とその遺産」江戸川大学紀要「情報と社会」第7号, pp. 27-42. では、映画の歴史を映像の日常性と虚構的真實を基に、記録性と虚構性のバランスとしての映画表現を記述した。
- (6) NHK 特集「市民とテレビ」— 自由ルーマニア放送誕生の日の中継番組, 1984/12 — の冒頭部分について、映像ビデオからコメント内容の記録を起こした。
- (7) ルーマニア劇映画「ラザレク氏の死」は、カンヌ映画祭でドキュメンタリー部門に与えられることの多い「ある視点賞」で受賞した。東欧のなかでもルーマニア映画は国際映画祭での受賞機会が少なく、絶望の中にユーモアを見るたくましい国民性が評価されたと考えたい。この受賞作品の情報 は <http://heedoo.exblog.jp/i8> (2005.11.15) が詳しい。
- (8) G. A. ヒュアコ著、横川真顕訳 (1985) 「映画の社会学」(George A. Huaco, *The Sociology of Film Art*) 有斐閣選書, pp. 26-27. この「映画の社会学」という主題は、理論社会学としての映画分析の基本文献である。ヒュアコは1927年カリフォルニア生まれ。エル大学助教授、ニューヨーク州立大学教授、ニューメキシコ大学教授。従来の社会哲学とマルキシズム経済学を融合して映画芸術分析に新しい視点を導入した。
- (9) 市川昌、渡部和、沼田光雄著 (1970) 「世界の大学」日本放送出版協会, pp. 160-162, 市川, 渡部, 沼田などは大学紛争と新構想大学のあり方を取材するため世界10か国を取材した。市村佑一は国内デスクとして海外取材の編集集まとめを実施した。
- (10) 佐藤忠男 (2005) 「佐藤忠男・わが映画評論批評の50年」平凡社, pp. 123-124.
- (11) 佐藤忠男 (2005) 「佐藤忠男・わが映画評論の50年」同上, pp. 286-290.
- (12) オルテガ・E・ガゼット著、神吉敬三訳 (1967) 「大衆の反逆」角川書店, p. 9.
- (13) S. サドゥール著、丸尾定訳 (1990) 世界映画史, みすず書房, p. 121. サドゥールの「世界映画史」は、欧米諸国, 中近東諸国, アジア諸国, 中南米諸国まで包含する労作である。ヨーロッパ映画, アメリカ映画の歴史, 作品批評が優れているだけでなく、日本映画, ソ連映画, 中国映画, 東南アジア映画についても造詣が深く、映画誕生から1960年代までの記述は学術的にも資料性についても定評がある。
- (14) 岩本憲次, 波多野哲郎編集 (1982) 「映画理論集成」— 古典理論から記号学の成立へ — フィルム・アート社, pp. 124-126.
- (15) 岩元憲次, 波多野哲郎編集 (1982) 「映画理論集成」同上, pp. 128-129.
- (16) 今村庸一 (2005) 「映像情報論」丸善株式会社, pp. 86-87. 映像ジャーナリストとしての体験から書かれた映像情報論で、大学におけるテキストであるだけでなく、現代ジャーナリズムの社会問題を手際良くまとめ、研究文献として資料的意義が高い。
- (17) 平井正 (1991) 「ゲッベルス」中公新書, 中央公論社, p. 168.
- (18) 平井正 (1991) 「ゲッベルス」同上, p. 82.

- (19) ニージニー記述, 中本信幸訳「エイゼンシュティン映画演出法講義」未来社, pp. 238-240.
- (20) 「エイゼンシュティン映画演出法講義」同上, pp. 58-59.
- (21) 蓮見重彦, 杉本紀子訳 (2005) 「映像の修辞学」 p. 54.
- (22) 筈見有弘監修, 筈見有弘, 須賀隆, 小林弘利著「映画で見る 20 世紀」朝日ソノラマ社, pp. 164-165.
- (23) 「電影ニューシネマ」中国, 香港, 韓国, 台湾映画の新世代, 月刊イメージ・フォーラム 1988, 第 103 号, p. 47.
- (24) 筈見有弘監修「映画で見る 20 世紀」同上, pp. 30-31.
- (25) 「電影ニューシネマ」同上, p. 65.
- (26) 「電影ニューシネマ」同上, p. 67.
- (27) サドゥール「世界映画史」同上, p. 410.
- (28) 松岡環 (2005) 「栄光のインド映画史」インド映画娯楽玉手箱, キネマ旬報社, pp. 41-50.
- (29) サドゥール「世界映画史」同上, p. 404.
- (30) [www.orientalbreeze.com](http://www.orientalbreeze.com) タイ映画史について監督別に新しい情報が多い。
- (31) KAEIM (Korea-Japan Joint International Conference, 2005) Learning Media And Technology for Future Education and Training, APEC Cyber Education and Japan Association for Educational Study.
- (32) [www.infomatics.tuad.ac.jp/net.expo/asian-cinema/korea/histry/ja/1-1h](http://www.infomatics.tuad.ac.jp/net.expo/asian-cinema/korea/histry/ja/1-1h) 2005, 11. 15. 韓国映画史における黄金時代, 作品ガイド。  
前川道博 (1995) 「韓国映画の新しい流れ」佐藤忠男編・アジア映画小事典, 三一書房, pp. 186-195.
- (33) ロラン・バルト著, 宗左近訳 (1996) 「表徴の王国」ちくま学芸文庫, pp. 20-23.
- (34) ロラン・バルト著, 宗左近訳 (1996) 「表徴の王国」同上, pp. 26-29.
- ジェームス・モノコ著, 岩本憲次, 内山一樹, 杉山昭夫, 宮本高晴共訳 (1983) 「映画の教科書」(James Monaco, How to Read A Film; The Art Technology, Language History and Theory of Film and Media, 1977)
- 市川昌 (1996) 「現代文化とコミュニケーション」学術出版青山社
- イヴァノフ・ロートマン著, 桑野隆訳 (1984) 「ロシア・アヴァンギャルドを読む・ソ連芸術記号論」勁草書房
- 下斗米伸夫, 北岡伸一著 (1999) 「アジア社会主義の苦悩」(新世紀の世界と日本) 中央公論社
- 伊東孝之 (1988) 「ポーランド現代史」(世界現代史) 山川出版社
- 笹本駿二 (1990) 「ベルリンの壁崩れる・移り行くヨーロッパ」岩波書店
- 金大中, NHK 取材班 (1995) 「私の自叙伝・日本へのメッセージ」日本放送出版協会
- 野村浩一ほか編 (1990) 「岩波講座・現代中国」岩波書店
- 横山宏章 (2002) 「中華思想と現代中国」集英社
- 佐藤忠男 (1988) 「中国・香港・台湾映画の新しい波」電影ニューシネマ, イメージフォーラム社
- 横山安正 (2004) 「ドキュメンタリー作家の仕事」フィルムアート社
- 磯田光一 (2000) 「戦後史の空間」新潮社
- ヴァルター・ベンヤミン著, 久保哲司訳 (1998) 「図説写真小史」筑摩書房
- 四宮恭二 (1984) 「国会炎上, 1933 — ドイツ現代史の謎」日本放送出版協会
- パスカル・ボニーゼ著, 梅本洋一訳 (1999) 「映像, 映画, オーディオ・ヴィジュアル」(Bonitzer, Les Guerre, Le Cinema, L'Audiovisual, 1988) 「映画の 21 世紀」カイエ・デュ・シネマ・ジャポン, 勁草書房
- 浅井信雄 (2001) 「アジア情勢を読む地図」新潮文庫, 新潮社
- 徳山喜雄 (2001) 「フォト・ジャーナリズム」平凡社新書, 平凡社
- 佐藤忠男 (1988) 「映画で世界を愛せるか」岩波新書, 岩波書店
- 佐藤忠男 (1993) 「アジア映画」第三文明社

### 参考文献

- ルドルフ・アルンハイム著, 志賀信夫訳 (1960) 「芸術としての映画」(Rudolf Armheim, Film as Art, 1958) みすず書房