

# 映画に現われたコミュニケーションの諸相

## —映像文化コミュニケーション論の試み—

服 部 裕

### Kommunikationscharakteristika in Filmen als Wesen der Epochen im 20. Jahrhundert

Hiroshi HATTORI

#### Zusammenfassung

In dieser Arbeit wird gezeigt, was im filmkulturellen Seminar als Themen behandelt und analysiert wird. Das Ziel des Seminars ist die Darstellung des kulturellen Wesens verschiedener Epochen im 20. Jahrhundert durch Analysen der Epochen vertretenden Filme. Die Filmanalyse wird insbesondere auf die Interpretation der Kommunikationscharakteristika bezogen, die in Filmen wahrgenommen werden, denn Charaktere der Gesellschaften bzw. der Epochen lassen sich in deren Kommunikationsmodus und -problematik projizieren.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlangt die moderne Idee nach der Freiheit des Individuums den Höhepunkt, indem sie die faschistischen Weltmächte überwindet, die doch dem Nationalismus als einer Konsequenz aus der modernen Entwicklungsidee zugeschrieben wird. Bis zu den 60er Jahren gilt der moderne Freiheitsmythos in den westlichen kapitalistischen Gesellschaften wie der amerikanischen als geistiger Anhalt, was sich insbesondere in amerikanischen Filmen widerspiegeln lässt.

Ab Mitte 60er wird er aber der Kritik und dem Zweifel ausgesetzt, denn die jüngere Generation in den westlichen Gesellschaften kann in der Frage, ob der Einzelne tatsächlich frei wäre, wegen der Welt- und Gesellschaftslage wie Kaltem Krieg und Vietnamkrieg, Konkurrenzgesellschaft und Rassendiskriminierung im Namen der freien Gesellschaft usw. nicht mehr so optimistisch wie die ältere sein. Ab dieser Zeitperiode werden viele Filme gedreht, die erneut mit der Frage über die Freiheit des Einzelnen und über die Position der Menschheit in der Welt umgehen. An filmischen Darstellungen der Kommunikationslage können Antworten auf diese Frage gefunden werden.

#### はじめに

コミュニケーションのあり方には、地域や時代の社会状況あるいは文化の本質が投影される。言論の自由が抑圧されている地域や時代におけるコミュニケーションのあり方は、言論の自由が当然の権利と認知されている地域や時代のそれとは自ずと異なるはずである。その意味で、地域や時代のコミュニケーションのあり方を探ることによって、その基盤にある社会的かつ文化的状況を明らかにすることができる。

さまざまな社会状況における人間のコミュニケーション形態を文字の記録として残してきたのが文学であると考えるなら、それを映像として記録するのが映画である

といえる。フランスのリュミエール兄弟が映像時代の幕を切って落としてから<sup>①</sup>、今日までわずか100年余りしか経過していないにもかかわらず、映画を中心とした映像文化は時代と社会そして人間の状況を直接的に記録する芸術ジャンルとしての地位を確立したといつてよい。さらに、映像がもつ直接性と技術性が故に映画は文学がもちえなかった大衆性を獲得し、良きにつけ悪きにつけ大衆の社会参加への可能性を広げたともいえる<sup>②</sup>。

そうした大衆性と技術の発展に支えられて、多くの映画作家たちはインテリの独り善がりに陥る危険を回避しながら、自分たちの時代と社会をそこに生きる人間たちの関係を表現することで映しだそうと試みてきた。それは社会派の映画に限られたことではない。娯楽映画とし

て十分楽しめる映画にも、映画作家と観衆たちが置かれた状況が鮮やかに映しだされていることがある。例えば、ファミコンの格闘技ソフトを想わせる『マトリックス』(1999年)の映像は、いまの時代状況に生まれるべくして生まれたものであるといえる。キューブリックが描いた2001年の状況はコンピュータが人間に反乱する限りにおいて、まだ辛うじて人間が世界の中心に身を置いていることを示唆しているが、『マトリックス』の状況は、コンピュータ世界の動力源に墮した人間が、主体性を取り戻すためにコンピュータ支配に対して孤独な戦いを挑む意味において、人間が自ら創造した文明世界の周縁部に追いやられてしまう危機を映しだしているといえる。1968年当時おぼろげに未来の危機をHALに感じとっていた観衆は、1999年のいまは人間を支配するコンピュータ生命体に完膚無きまでに叩きのめされる恐怖感を味わう。

このように娯楽性や商業性の程度に関わりなく、映画は必ずしも厳しい批評眼をもっているとは限らない大衆<sup>9)</sup>に対して、それぞれの時代と地域に置かれた人間の状況を直接的に映しだす鏡の役割を果たしているのである。以上の理由から、20世紀という時代における人間のコミュニケーションのあり方が如何なるものであったかを映画のなかに探ることによって、それぞれのエポックの社会および人間の状況を明らかにすることを目指して「映像文化コミュニケーション論」の講義を展開した。99年度は特に、近現代における人間の自由とコミュニケーションの問題に焦点をあてて5つの作品を選び、学生に全編を見せた。選定した作品は鑑賞順に次のとおりである：『カスパー・ハウザーの謎』(W. ヘルツォーク監督、1974年、西ドイツ)、『若き日のリンカーン』(J. フォード監督、1939年、アメリカ)、『イージー・ライダー』(D. ホッパー監督、1969年、アメリカ)、『HANA-BI』(北野武監督、1998年、日本)、『2001年宇宙の旅』(S. キューブリック監督、1968年、アメリカ)。各作品へのアプローチのポイントは次のとおりである。

『カスパー・ハウザー』：言語によるコミュニケーションの意味を考える。

『若き日のリンカーン』：人間の自由と正義と尊厳という理想が、如何にコミュニケーションのあり方に作用しているかを考える。

『イージー・ライダー』：共通の理念や理想を喪失した社会におけるコミュニケーションのあり方を検証する。

『HANA-BI』：孤立した個人にとっての、ことばの虚偽性と真实性の

問題を考える。

『2001年宇宙の旅』：人間ともの、特にコンピュータとの関係をとおして、人間の知とは何かを考える。

以上が、「映像文化コミュニケーション論」と題した講義のテーマとアプローチの方法である。映画が単にテーマだけで成り立っているわけではなく、むしろ映像そのものにこそ表現の命があることは承知したうえで、あえてテーマを中心に据えた作品論を展開したのは、これが映画批評ではなく文化論という講義の枠のなかに限定されたものであるからである。もとより芸術表現においては、内容と形式は截然と区別されるものではない。むしろ内容が形式に昇華するところに芸術の価値はあり、このことは特に映画には重要である。したがって、講義のなかでも作品のテーマとの連関でカメラワークやモンタージュ技法に触れることは当然であるが、講義の目標は各作品に現われた社会および時代の性格を読み取ることにあった。以下本稿では、同講義で展開した文化論を紹介する。

#### 言語、社会そして人間：『カスパー・ハウザーの謎』

ヴェルナー・ヘルツォークの『カスパー・ハウザーの謎』は、言語と人間の関係を理路整然と非常にわかりやすい図式として描いている。その意味で、講義のなかで言語理論の問題を取りあげるには、このうえなく便利な作品であるといえる。しかし同時にその理論的図式化が、実際に異端児として19世紀の現実を生きたカスパーという生身の人間を映しだすことを阻害しているともいえる。ペーター・ハントケの戯曲『カスパー』が意図的にその物語性を排除し、できるかぎり形式的な言語モデルを描こうとしているのとは異なり、ヘルツォークは生きたカスパーをスクリーン上に再生しようとしたが、その意志は映像的に達成されたとはいいがたい。台詞による文字どおりの言語説明が支配的とはいえないにも拘わらず、ヘルツォークの『カスパー』は映像言語がもつ「見せる」という本質以上に、映像言語の「説明する」という性格が強いからである。

まさにこの映画の映像的弱点である「図式的説明」のおかげで、鑑賞者は言語と人間の関係、そして言語を介した人間と社会との関係を明快に理解することが可能となる。主人公カスパーは出生のときから何らかの理由で父親によって地下牢に閉じ込められ、外界との接触を一切断たれたまま成長する。世界が存在することも知らず、歩くことさえ儘ならないカスパーは、与えられたものを飲食することと眠るという人間に残された最低限の本能のみで生きてきたといえる。父親によって秘密裏にある

村の広場に捨て置かれたカスパーにとって、世界は知覚の対象でさえない。すべては混沌であり、そこにあるものが何であるのかを問うことすらできないのがカスパーの状況である。それは、一切の**ことば**をもたない人間の状況であるということが出来る。はじめて外界に投げだされたカスパーの姿をとおして、人間が世界と関わることを可能にしているのはまさに言語であるということが明らかになる。

つまり、世界に放りだされたカスパーの物語は、言語を習得することで世界を秩序化することを学習するすべての人間の物語であることを意味している。換言すれば、人間にとって世界とはまさに**言語の意味の秩序**にはかならない。「**ぼくが知らないことばがたくさんある** (Es gibt viele Worte, die ich nicht kenne.)」というカスパーの文は、「**ぼくが知らないものがたくさんある** (Es gibt viele Dinge, die ich nicht kenne.)」という別の文と同義である。人間にとって、**ことばこそもの**であり、**ものはことば**でしかないともいえる。

そして、その言語世界の秩序を秩序たらしめているルール、つまり言語コードにはさまざまな範疇がある。この映画に登場するさまざまな登場人物たちは、それぞれの言語世界のコードに忠実にしたがって生きている人間たちである。信仰というコードに縛られた神父たち、論理というコードしか認めない論理学者、ものごとはすべて合理的・科学的に説明可能であると信じている解剖学者、そしてことばの本質をその伝達機能にしか認めることができない書記など、どの人間も自らの言語世界をまったく揺るぎないものとみなし、自分たちこそがその世界の支配者であるという錯覚に陥っている。こうした揺るぎない言語世界にひとり抵抗するのが、カスパーのもうひとつの物語である。「この世界の**ぼく**の存在は激しい転落のようだ (Mein Erscheinen auf der Welt ist wie ein harter Sturz.)」というカスパーは、ことばの習得によって勝ち取った世界の秩序が実は自分自身を縛る牢獄であることを認識しているのである。これはひとりカスパーだけの特殊な状況でなく、ことばがもつ本質に関わっている。本来ことばは恣意的な記号にすぎないが、ひとたびコードとしての機能を獲得したとき、それは発話者である人間を特定の意味の枠に閉じ込める。このことをカスパーは実感として見抜いているのである。突然、言語世界に放り込まれ、短時間にことばの意味を習得してきたカスパーにとって、言語世界は少しも自明性のうえに成りたったものとして映らないのである。

こうした言語モデルは、社会における価値観や世界観のあり方を説明するモデルとしても有効である。それは特に、自らを世界の中心に位置する者と見なし、世界の支配者であろうとし続けてきた近代的人間の主体神話を

揺さぶるにたるものである。人間はつねに意味(価値)の牢獄のなかに閉じ込められた、自由とはほどとおい存在なのかもしれない。動物が本能に縛られているように、人間は意味に縛られているのかもしれない。しかしその事実を認識するのも、またことばを介してしかありえない。こうした一種の閉塞状況を人間は打破できるのだろうか。カスパーは言う、「**ぼくは騎士として血なまぐさい戦場を飛びたい** (Ich möchte als Reiter fliegen, in einer blutigen Schlacht.)」(傍点は引用者による)。これはことばの意味の有用性を支えるコードからの逸脱であり、コードに対する抵抗である。村に放置される直前に父親から唯一教え込まれた「**ぼくは父のような騎士になりたい** (Ich möchte solcher Reiter werden, wie mein Vater einmal gewesen ist.)」という文が、カスパーを意味の世界の内側に取り込む機能をもっているとすれば、彼自身が発したナンセンスな文は日常の意味の世界から脱出する可能性を求めるカスパーのささやかな抵抗のしるしである。このように、共通コードのうえに成立する意味の世界とは別に、人間は自らのことば、つまりことばに独自の意味を付与する可能性をもっている。このいわば創造的なことばの世界にこそ、人間はコードに縛られた意味の世界を脱し、真の主体に近づく可能性をもち続けることができる。今はの際にカスパーが語るサハラ砂漠の隊商の物語は、そうした創造的なことばの世界を求めているあかしである。しかし、カスパーは自らの物語のはじまりしか創造することができない。人間にとって、所与の意味をこえた世界を見いだすことは決して容易いことではないのである。独自のことばの意味を創造することなど及びもつかぬことであるばかりか、他者が発することばをただひたすら正確に書き取ることだけを生きがいとしている書記は、何の懐疑を抱くこともなく意味の世界に閉じ込められている近代的主体の内面的状況を象徴する人間であるといえる。

#### コードとしての「自由」と「正義」、そしてその喪失： 『若き日のリンカーン』と『イーザー・ライダー』

近代ヨーロッパ精神が多大な曲折と犠牲を経てもなお希求し続けてきた自由と、その理を支える正義に対する解釈は決して一義的なものではない。建国以来、自由を社会理念の根幹に据え続けてきたアメリカ合衆国においてさえ、それはさまざまな諸相を示している。特にアメリカが世界の列強の仲間入りを果たした20世紀においては、自由に対する解釈の変遷は著しい。

19世紀末フランスで産声をあげ、20世紀初頭そのフランスで幼児期を過ごした映画は、1910年代のフランスでは芸術性への過度の傾倒がゆえに経営困難に陥ってしま

う<sup>4)</sup>。その時期から映画製作の中心はアメリカに移っていく。アメリカ映画はその初期の作品から十分大衆性を備えていたため、市民の自由と平等を標榜したアメリカ社会の大衆にいちやく受容され、逆にそれがさらなる映画製作を保障するという循環を生み出した。さらに製作技術の面でも、グリフィス<sup>5)</sup>がクローズアップやカットバックなどを駆使した大作を製作したのを機に、映画は一躍大衆の娯楽の中心の座にすわることになる。

しかしその娯楽性ととも、アメリカ映画はすでにグリフィスの時代からより深いテーマを追求する姿勢をも備えていた。それが、たとえ『国民の創生』のように白人中心主義的な主張であったにしてもである。良きにつけ悪しきにつけ、映画はその時々の大衆の内的状況を映しだしたり、掘り下げたりする性格をもっていた。逆にいえば、そのような作品のみが大衆に受容されたともいえる。チャップリンやジョン・フォードの場合も同様である。チャップリンは、単なるドタバタ喜劇以上の人間性溢れるドラマ（『キッド』や『街の灯』など）や、モダン・タイムスのような社会批判あるいは文明批判とも解釈できる人間ドラマを製作している。

そうしたアメリカ映画にあって、これぞアメリカ社会の理想かと思わせる数々の映画を製作したのがジョン・フォードである。しかしそれは、アメリカ社会が理想的現実であり、フォードはその現実を切り取って映像にしたということの意味しているのではない。フォードが映しだす人間たちは、誰ひとりとして決して写實的に映しだされた人間たちではない。どんなに貧しくとも、彼らはつねに『怒りの葡萄』のトム・ジョードやその母のように誇り高い人間として描かれている。あるいは、フォード映画の騎兵隊はどのような苦境にしようが、つねに皺ひとつない青い軍服に身をつつみ、背筋をのばして颯爽と馬を駆るたくましい男たちである。誰も信じて疑わない騎兵隊の颯爽とした姿は、実はフォードの完全な創作なのである。サミュエル・フラーの次の言葉がそれを裏づけている。

私が西部劇『赤い矢』の撮影を準備していたとき、フォードが事務所に訪れて来たことがあった。彼は、南北戦争時代にマッシュ・ブレイディが撮影した、何枚かのアメリカ騎兵隊の写真の、大きな引き伸ばしをしげしげと眺め、こういうだらしな、不格好な服装は、君の映画にはふさわしくないよ、と感想を述べた。彼は、それらの写真が実際のものだとは知っていたのだが、自分の映画に出てくる兵士たちは、ジョン・ウェインふう、黄色の線の入ったズボンと、赤や黄色のネックチーフをつけた制服を着るほうが、好みに合っていたのだ。だが、そんな色だと、遠くからインディ

アンたちの目についてしまうのではないか、というのが私の言い分だった。彼はなるほど、と言って笑った。しかしフォードこそ、1861～1865年の内戦当時、北軍兵士がしていた格好について、自分流のデザインや色の組み合わせを、世界中の観客に受け入れさせてしまったのである。<sup>6)</sup>

フォードはアメリカ社会を写實的に映しだそうとしたのではなく、自らの内にある理想をアメリカ社会という姿のなかに虚構として実現しようとしたのである。フォードにとってはあくまでもアメリカ社会の現実に縛られない人間の理想を具現することこそが重要であって、その結果としてアメリカ社会の理想を観客に示すことになっただけのことである。ただ、文化論的に重要なのは、そのようなフォード固有の理想がアメリカ社会の観衆、ひいては国境をこえて世界の観衆の内的状況に共鳴したという事実を認識することである。

フォードが映しだしたかった人間の理想とは何だったのだろうか。『若き日のリンカーン』は、その問いへの回答を与えるための格好のてがかりになる。この映画は、若く朴訥なアブラハム・リンカーンが偶然に法律書を手に入れるところから始まる。その法律書は、それまでおぼろげにしか社会的事象に興味を抱いていなかった若者に確たる信念をもたらす。それは、人間の自由と平等を保障する社会的正義への精神的覚醒と呼べるものである。恋人の不慮の死をのりこえて、リンカーンは弁護士になることを決意する。新米弁護士の最初の大事な仕事は、ある貧しい農婦の殺人罪に問われた二人の息子を弁護することだった。理不尽な喧嘩にまきこまれた二人は結果的に相手を殺害してしまい、よりによってその事件の目撃者が当の母親であったところに、この物語の悲劇が始まる。

この映画の前半のクライマックスは、市民たちが暴徒と化し、逮捕された二人の息子をリンチにかけようとする場面である。保安官事務所を襲撃しようとする市民のまえに、リンカーンはただひとり立ちふさがる。しかし、彼は暴徒の力に対して力で対抗しようとはしない。殺気だった暴徒に向かって銃口を向ける代わりに、彼は必死に、しかし毅然とした確信に満ちた態度でことばによる説得を始めるのである。この確信は、何に向けられているのか。やがて暴徒化した市民たちが、リンカーンが論ずる正義の意味を理解し始め鎮静化していくところで、われわれは彼の確信の根拠を見ることになる。リンカーンは、一人ひとりの市民が社会的正義への信念に基づいて自らの生を営んでいることを確信していたのである。リンカーンは暴徒と化した市民たちと自分のあいだには、まだ共通のことばと共通のコードが存在していることを確信していたからこそ、ことばによる説得にすべてを託

すことができたのである。正義というコミュニケーションの共通コードが成立する社会とそこに生きる人間たち、これがフォードがわれわれに見せる理想の基盤である。理想社会とは、誤解も争いもまったくない社会ではなく、諸々の問題を正義に基づいたことばによるコミュニケーションをとおして解決する術をもつ社会なのだ。

法廷は、ことばによる正義の執行の最後の場である。この映画の後半をなす法廷の場面は一見、若き弁護士リンカーンが困難のすえ法廷闘争に勝利するというヒロイズム的物語であるかのような印象を与える。勿論、理想主義的なフォードにとって、正義を代弁するリンカーンが法廷闘争に勝利するのは当然の帰結である。にも拘わらず、この法廷場面を単なるヒロイズムの描写と解釈するのは、理想主義者フォードに対する冒瀆である。フォードがこの映画の法廷闘争の場面で本当にわれわれに見せたかったのは、最後の証人として召喚される二人の被告人の母親の苦悩と、それを受けとめた社会正義の擁護者である弁護士リンカーンの苦悩である。事件の唯一の目撃者である母親に、検事は二人のうちのどちらが真犯人であるかを証言することを迫る。彼女が真実を証言すれば、少なくとも愛する息子のうちの一人は助けることができるという論理である。これがまさに法的正義の論理であり、その論理に間違いはない。しかし、善良な市民であるはずの母親は証言を拒否する。母親はたとえ法的正義を破ることになろうとも、人間としての正義を貫く道を選択するのである。二人の息子のうちの一人を選択することは法的正義を破る以上に罪深いことである、と母親は感じたからである。

この母親の証言拒否は、検事が決めつけたように単なる蒙昧な母性愛の所業であろうか。フォードは法的正義と母親の愛を対決させたかったのであろうか。であるとすれば、リンカーン自身がその遂行をめざしている社会的正義は、いかにも普遍性に乏しく、かつ人間性に欠けるものでしかなくなってしまう。いや、母親の行為は単なる母性愛ではない。母親は二人の息子のいずれをも失ってしまうことを覚悟したうえで、証言を拒否しているのである。法的正義は認てもなお、一人を選択することなどでできず、その結果二人の命を奪ってしまう、究極の苦悩の決断なのである。これは我が子の存命のみを願う蒙昧な母性愛などではなく、人間としての倫理、つまり人道的正義から発せられた決断である。

ここにおいて映画は、社会的正義とはいかなるものなのかという問いかけをより高い、いわば哲学的次元に押し上げることになる。人間の権利、人間の自由を保障すべき法的正義に加えて、個々の人間がいかに生きるべきか、生きることが可能かという人道的正義の問題が問いかけられたのである。しかもこの問いかけは、両者が並

び立たないかのような状況において発せられる。こうした究極の状況にあって、フォードは母親に迷わず人道的正義を選択させる。苦悩に満ちた表情で、しかし断固として証言を拒否する母親のクローズアップショットは、明らかに法廷闘争場面のクライマックスをなしている。母親は両正義が並び立たない状況において、たとえ二人の息子の命を奪うことになっても、ひととしての正義を貫こうとしたのである。

リンカーンは母親の苦悩の決断が、人道的正義への信念から発せられたものであることを理解し、その選択の妥当性を擁護する。いかにしたら、法的正義を人道的正義に抱摂させていくことが可能か。これがリンカーンの法廷闘争の目標となる。その目標をリンカーンは、被告以外に真犯人がいることを法廷で劇的に解明することによって達成する。しかし、フォードはただ単にこの結末<sup>ハッピーエンド</sup>を見せたかっただけではなく、むしろ法的正義が人道的正義に抱摂されるところに真の社会正義は成立するという信念と、その信念を共有する人間たちが形づくる社会こそ理想社会であるということを見せたかったのである。人道的正義を貫く母親の姿に人間の尊厳の具現をみとめたリンカーンは、彼女が弁護費用としてさしだすありったけの小銭を感謝と尊敬の念をこめて受け取る。法的正義と人道的正義に支えられた社会正義は、まさにこの個々の人間の尊厳を守るためにあり、また逆に個々の人間の尊厳を互いに共通の信念として認めあうからこそ正義は達成される。人間たちがこの共通の信念(=コード)に基づいて互いに対等なコミュニケーションを営むことが可能な社会、これがフォードが映しだしたかった理想である。

30年代という苦難の時代のアメリカ市民たちは、現実のアメリカ社会こそがフォード映画の理想を実現できると信じたことであろう。自分たちが置かれている苦境は、フォード映画の母親たち<sup>(7)</sup>が置かれている苦境と同一であり、自由と正義への信念さえ共有し続けさえすれば、それはいつか克服できると信じたことだろう。この信念はナチス・ドイツと軍国主義日本との戦いと、戦後の対社会主義陣営との冷戦の始まり、そして戦後アメリカ社会の経済的繁栄の時代である40年代後半から50年代をとおしてアメリカ社会で共有され続ける。さらにそれは、アメリカ型民主主義の西側世界への拡大にともなって、アメリカ社会の枠をこえたいわゆる自由主義世界の共通理念となる。他のアメリカ映画とならんで、フォード映画がそれを促進する役割を担ったことは疑う余地がない。

戦後アメリカ社会の理念的繁栄が陰りを見せはじめるのは、60年代に入ってまもなくのころである。対外的には冷戦による61年のベルリン危機および62年のキューバ危機、国内的には63年以降のアフリカ系アメリカ人を中

心にした公民権運動の激化やケネディー大統領の暗殺事件などが、すでにアメリカ型民主主義の陰の部分を引きだしたものである。しかし、アメリカ民主主義の世界拡大が実は強大な武力を背景にした、まさに帝国主義的なパワーポリティクスの本質によって貫かれていたことを明確にしたのは、65年の北ヴェトナム空爆開始以降のヴェトナム戦争への本格的な介入である。これを契機に、国際社会における反米世論の高まりのみならず、むしろアメリカ社会そのものが、自らの精神性を支えていた自由と正義への信念を大きく揺さぶられる転機をむかえることになる。エリア・カザンのように、すでに50年代に善良なアメリカ市民社会の陰の部分を描く映画作家もいたが、ここに至ってフォード的な理想追求の映画の製作はもはや不可能となる。

60年代後半は、それまでのアメリカ映画が培ってきたアメリカ的理想主義を根底から破壊することだけを目指しているかのような、新しい世代の映画が脚光をあびる。フォード映画が描く人間の理想が、ただむなしく映る以外にない時代と社会の状況が世界を支配していたからである。アメリカの若い世代は、自分たちがなぜ遠い見知らぬアジアの国で戦い、そして死ななければならないのかまったくわからなかった。泥沼の状況に陥っていた戦局は、自由と正義というアメリカの理想を懐疑させるのに十分すぎるものだった。

そんな若い世代の懐疑と不安をストレートに映し出したのが、『イーザー・ライダー』である。いわゆるロードムービーの形式をとった『イーザー・ライダー』は、一見こった脚色も意図的なテーマもないかのようにみえるが、実は随所に過去の理想主義的な映画に対する批判的なパロディーが隠されている。キャプテン・アメリカ（ピーター・フォンダ）とビリー（デニス・ホッパー）という二人のオートバイ乗りがLAからニューオーリンズまで走る旅には、すでにさまざまなパロディーが読み取れる。まずその方向。西部のLAから東にむかって進むのは、フロンティアの時代の西進の逆である。馬にかえてオートバイにまたがった二人が、西部劇を意識していることは間違いない。しかも、キャプテン・アメリカを演じているのは、フォード映画その他でアメリカ市民の良心を演じてきたヘンリー・フォンダ<sup>6)</sup>の息子ピーターである。ご丁寧に、キャプテン・アメリカの革ジャンの左胸にはシェリフのバッジまでついている。そして、彼らの出発地のロス・アンジェルス郊外には、アメリカの理想を映画のなかで生産してきたハリウッドがある。こう考えると、この映画が古きよき時代のハリウッド映画が代表するアメリカの理想と、それを何の疑いもなく伝承してきた父親の世代への批判的なパロディーである、と理解することにさほどの無理はない。

では、彼らはいったい何を批判しているのだろうか。一言でいえば、アメリカ社会のすべてであるといってもよい。ここに映しだされるアメリカの風景と人間たちは、どれをとっても薄汚れていて、美しさのかけらもみせない。旅の始まりに現われるフォード西部劇の象徴的風景である「死の谷」の荒野は、『駅馬車』や『荒野の決闘』での勇壮さや実在観、それにそこを通る毅然とした男たちとの調和といった相貌のかけらも示さない。それは、文字どおりの埃っぽい荒地にすぎない。

『イーザー・ライダー』という映画は明らかに批判的意識をもって製作されたと考えるべきだが、その登場人物たちが積極的な批判を展開しているかといえばそうではない。二人の主人公は麻薬の密売でえた金を仕込んで、とりあえずニューオーリンズの謝肉祭にむけて気ままなオートバイの旅にでるだけである。彼らには何ら明確な意図はない。にも拘わらず、旅にでるとすぐに自分たちがどのような立場に立たされているかを思い知る。一夜の宿を求めても、モーターは部屋を提供しようとはしない。会話が成立する以前に、彼らはその風体とオートバイから社会の異端者のレッテルを貼られてしまう。ある町では祭のパレードをじゃましたという理由で、留置場に放りこまれてしまう。

このように、彼らは批判的あるいは反抗的な行為をもって、社会の本質を暴こうとしているわけではなく、何もしない二人に対して周囲の人間たちがどのような行為に及ぶかを見極めるための、いわばおとりの役割を担っているだけである。留置場で知り合ったその町の名士ジョージ（ジャック・ニコルソン）を乗せて、ある村のレストランに入ると、村の男たちは老若を問わず彼ら三人に対して敵対的な視線をむける。埃だらけの服を着た長髪によそ者、それだけで彼らは排除されなければならない存在である。三人と村の男たちとの間には、一言の会話も成立しない。あるのは軽蔑と嫌悪のまなざしだけである。そこには、かつて若きリンカーンが唯一頼みとした、こゝとばによるコミュニケーションが成立する余地はまったくない。同じ社会に生き、同じ言語を使いながら、まったく違ったことばを話す人間たちが存在する状況は、同じことばを話し、自由と正義への信念を共有していた父親の世代にはありえない、そしてあってはならないことだった。

同じ夜、野宿の焚き火をかこんでジョージは二人にむかっていう。アメリカ社会が「自由を説くことと自由であることは違う」、そして市民たちは自由を説きながら、実は自由を恐怖しているのだと。彼らが三人を嫌悪するのは、三人が彼らのもたない自由をもっているようにみえるからである。その夜、三人は村の男たちに襲撃され、ジョージは撲殺される。

ひとの死は、ふつう何らかの意味をもって語られる。この映画の主人公は、ジョージを含めて三人とも殺されてしまう。しかし、彼らの死はみな唐突で、そこに物語の必然性や意味はなく、それを物語の外にいるわれわれ鑑賞者がみいだすこともできない。ジョージの死だけは村の男たちの計画的な犯行がゆえに、かろうじて物語の意味の枠内にあるといえる。しかし、通りすがりの軽トラックの農夫らしき男に、一切の因果関係もなのまま射殺されてしまうビリーとキャプテン・アメリカの死には、いずれの意味もみいだすことはできない。そこには悪も正義も、そして戦いも一切なにもなく、ただ物語のなかではすぐに忘れ去られてしまう死の現実が映しだされているだけである。ここに至って、二人と他の人間たちのあいだには一切の交通がないことが明らかになる。農夫の突発的な銃撃は、何の思いもなく、ただそれがハエだからという理由だけで叩き殺してしまうと同様の、一方通行の行為である。

二人のライダーがそれと知らず自らの死を賭して示したのは、アメリカ社会の自由と正義への信念がいまや単なるスローガンでしかないという現実である。二人は社会の秩序を混乱させる意図など少しももたず、ただ気ままに旅をしていただけである。自由であることを求め、寛容なはずのアメリカ社会は、そんな社会の枠からはみだして一見自由にみえるイージー・ライダーを、「自由社会」の枠を破壊する異端者として抹殺してしまったのである。しかし、この映画が問題提起していることは、現実にはアメリカ社会が自由の社会でないということではない。アメリカ社会全体は一度たりとも自由であったことなどない。自由である可能性をもっていたのは、アメリカ社会を支配する白人世界だけだった。つまり、ここで問われているのは、アメリカ支配層の理念の正当性であり、その虚偽性である。アメリカ社会、強いていえば「民主主義」信仰を支配する自由と正義への信念は、この時期にはもはや社会の共通コードたりえなくなっていたということである。自らの豊かさを維持するために「自由」と「正義」の名のもとに異民族、それもそれがなぜ自分たちの敵なのかわからない遠い国の人間を殺し、そして殺されることが、自由と正義なのか…

こうした理念の混乱のなか、人間たちは互いに孤立し、コミュニケーションをとる術を失っていく。それは「善良な市民」とアウトサイダーの間だけのコミュニケーションの欠如を意味するのではなく、アウトサイダー同士でも同様のコミュニケーションの危機に瀕している。ヒッピーのコミュニティーにしろ、キャプテン・アメリカとビリーにしろ、彼らのあいだにはことばによる交通はほとんどない。あるのはドラッグを介しての<sup>フイリング</sup>感性の交換だけである。それはあたかも、彼らの虚偽の社会をつくっ

てきた合理的な言語そのものを疑い、拒絶しているかのようである。

父がことばによって信念を守りぬいてから30年の後、息子はその父と父が象徴している自由と正義の社会の虚偽性を見透かしたように、かけねなしに無意味な死にむかって暴走する。キャプテン・アメリカは自らの死を十分予感している。なぜなら彼は自分が虚偽の信念に産み落とされ、その重みを背負いきれない存在であることを知っていたからである。彼は、フロリダでの余生を夢みていたビリーのような楽観主義者ではなかった。

### ことばの虚偽性と真実性：『HANA-BI』

『イージー・ライダー』が製作された60年代末は、いわゆる西側の戦後民主主義体制において、ことばによるコミュニケーションの有効性が声高に懐疑され始めた時代であった。二人のイージー・ライダーが示したことばの無効性とコミュニケーションの欠如の状況は、高度資本主義社会の豊かさに生きる世界の若い世代がおかれた状況そのものであった。こうした社会的コミュニケーションの危機は、70年代半ば以降の世界的なデタントの潮流とオイル・ドルショックに誘発された経済危機を克服するなかで解消したかのようにみえた。しかし、それは危機の真の克服ではなく、問題が社会の表層から深層へ潜行したことを意味している。個人主義を社会の精神的基盤とする近代ヨーロッパ諸国において、近代精神の合理性とそれに基づいた進歩思想を問いなおす議論が盛んになるのも70年代以降である。それは、とりもなおさず近代的な言語使用を自明視することに対する懐疑といってもいい。言語こそ世界を秩序づけ、それを支配することを可能にするという科学的合理主義への問いかけである。

言語の本質が解明されるにともなって、個々の言語使用のあり方も問いなおされ始める。自分はなぜこのことばを使うのか？自分は本当に自分のことばを話しているのか、それともことばが自分を規定しているのか？こうした自問は、人間が個人として生きることを許された社会であればこそ生まれる。その意味では個人主義が脆弱な近代日本社会では、個人のコミュニケーションの問題は正面から取りあげられることはあまりない。それは、個人の自己表現の欲求は低く、与えられた言語規範への無批判な従順が求められる日本社会であるがゆえに当然であるといえる。そんななかで北野武の一連の映画は、近代社会と人間のありようをことばの問題を基底にすえて映し出す希有な映画である。

北野武の映画は暴力と沈黙の映画である。その表現形式が映像表現として最も成功しているのは『HANA-BI』である。なぜか？それは、北野の勝ちすぎているいらだ

ちの思い（理念）を、沈黙の映像形式が凌駕したからである。また、『ソナチネ』までの理念先行的な映像においては、過剰な暴力そのものが主人公になっているからである。北野は暴力を見せたいのではない。暴力はことばにならない思いの形である。しかし『HANA-BI』では、その思いをむしろ沈黙に託した。これほど沈黙に支配され過剰な暴力に血ぬられていながら、これほど美しい映画は稀である。

『HANA-BI』を貫く暴力と沈黙は、もちろんこの映画が描きたいことではない。それは、北野がそこに描きたいことを伝達するモチーフである。この二つのモチーフは、いずれもことばがもつ本質から導入されたものである。にも拘らずこの二つのモチーフは、この映画がことばに対してもつまたく異なる、いわば正反対の解釈から生まれている。

あれだけ安易かつ頻繁に行使される暴力をみていると、暴力がまるでたあいのない日常なことばであるかのような印象さえもってしまう。もちろん、暴力は論理的あるいは感情的な意味において、ことばほどの伝達機能は有していない。その意味で、暴力がことばを代替しているとはいえない。しかし、もしひとがもはや他者との共通のコードをもたなかったとしたらどうであろうか。もしひとが、まだ他者との共通のことば、および共通コードをもたない赤ん坊の状況に置かれたとしたら、赤ん坊のように空腹になれば泣き、おむつが濡ればわめくという行為に絶対に走らないといえるだろうか。赤ん坊はことばによる自己表現ができないから、泣きわめくのである。北野武がスクリーンに映し出す人間たちは、いわばそうした赤ん坊の状況に置かれてしまった人間たちである。彼らは他者に自分の思いを伝えたくとも、その術をもたない。かつて共通のことばと、共通のコードをもっていた記憶はあっても、いまはそれを喪失してしまっている。それが、北野の人間たちの状況である。彼らは同じことばを話していても、まったく異質のコードのうえでそれを使用している。つまり、少しも通じないことばを、ただ音声一致しているからという理由で話しているだけのことである。だから、共通のコードをもたない彼らはいつもいらだっている。この映画の登場人物にとって共通コード上にある唯一のことばは、「バカヤロ！」である。彼らのメッセージはほとんどすべて、この「バカヤロ！」だけに集約されている。それをこえるものは暴力によって清算する以外に、彼らには方法がない。

共通コードを失った北野武の世界は、一人ひとりの人間が完全に孤立した世界である。それは刑事とヤクザが敵対しているから、互いに孤立しているという帰属集団の違いに起因するものではない。文字どおり、一人ひとりの個人が互いに孤立しているのである。そこには、フォー

ド映画が描いた人間の正義や尊厳、そしてそれを自らの力で勝ちとろうとする自由な人間の意志は存在しない。孤独な個人が個人として他者と理念を共有するには、社会が個人の自立性のうえに築かれているものでなければならない。個人の自立性を放棄して他者と理念を共有することは、個人による理念の共有ではなく、個人を全体に埋没させることを意味している。北野武が徹底的に安易な理念の共有を破壊するのは、そのことをよくわかっているからであるとしか考えられない。どんなに孤立しようとも個人＝自分であり続けること、それこそが守られねばならない。日本において理念の共有が個人の放棄を強いるのであれば、個人の自立に基づいた社会を築くか、自己の破滅にむかうことでしか個としての自己は守れない。こう考えれば、『HANA-BI』の西が破滅にむかう道を進むのは必ずしも奇異なことではない。

最愛の妻との世界も沈黙が支配している。西はなぜ、死に行く妻にも沈黙をとすすのだろうか。それは、コードを共有しないヤクザたちに対して沈黙の暴力を代替させるのと同様に、コードを共有しないがために沈黙の愛を捧げていることを意味しているのだろうか。そんなナンセンスなことはない。ことばとコードの共有なくしては、いかなる愛もありえない。

では、なぜ西は妻に対して沈黙し続けるのだろうか。妻に対してことばを失ったわけではない西が沈黙するのは、自らの意志でことばを使用することを放棄しているからである。自分が使いうることばでは妻への思いの真実は表現できない、否ことばを使った瞬間、自分が信ずることのすべてが嘘になってしまう、自分の存在さえ疑わしいものになってしまう、そんな思いが西を沈黙させる、とは考えられないだろうか。ことばは、その言語使用者がコードを共有しているということだけで意味をもつ。しかしそれは、共有されたことばが真実であるということの意味しているわけではない。ところが、ことばの合理性＝科学のなかに自然を支配できると信じてきた近代の人間にとっては、合理的なことばのなかにこそ真実がある。20世紀は、このことばの合理性への近代的信仰が問いなおされた時代であった。二つの大戦、アウシュヴィッツ、南京虐殺、原爆投下、自然破壊等々、すべてがことばの合理性を懐疑させるのに足る愚行である。人間は本当に世界の支配者なのだろうか。

にも拘らず、人間はことばの使用によってしか生き、社会を維持できない。人間は、いわばことばの牢獄に閉じ込められているのである。だが、人間は共有するコードをこえた、あるいはずらした言語使用を実行する可能性も持っている。共通コードにとらわれない意味作用をことばに込める可能性を、一人ひとりの人間はもっている。北野武は、この可能性を西の妻に託す。しかも、彼



女はもっとも陳腐なことばに自分自信の真実の意味を込める。それまでただの一度もことばを発しなかった彼女は、旅のおわりにはじめて西にむかって「ごめんね。ありがとう。」と言う。なんと陳腐な、使い古されたことばの選択であろうか。しかし、映画の全編を通じて蓄積された妻の真実が、この陳腐なことばに凝縮されているのである。彼女のことばの真実性のまえに、西は最後まで自分のことばを見つけれない。ことばで応える代わりに、西ははじめて妻の肩を抱き、彼女と自分自身にむけて銃を発射する。

北野武の人間は日本人でありながら、きわめて近代的人間＝個人である。彼らは、近代的個人の極限の孤独のなかにいる。彼らはことばの虚偽性と、ことばの真実性のあいだで苦悩している。もはやことばの真実性への信念を、フォード映画の人間たちのように共有できなくなっている北野武の映像世界は、現代社会におけるコミュニケーションの危機をいっさいの妥協なしに映しだしているのである。

#### 中心から周縁へ、そして再生：『2001年、宇宙の旅』

スタンレー・キューブリックも、近代的人間の存在のあやうさを撮り続けた映画作家のひとりである。北野武がキューブリックをみたかどうかは、たいした問題ではない。『イーザー・ライダー』のデニス・ホッパーとピーター・フォンダも含めて、彼らはそれまで信じられてきた近代的人間の位置の真実性を根幹から疑っているという意味において、同じ文脈のなかに存在するからである。彼らが映し出すのは、コミュニケーション、社会そして世界の中心からはずれた、いわば周縁部に位置する人間たちであり、人間がその中心で君臨する文明世界に対する懐疑である。

『博士の異常な愛情』、『時計仕掛けのオレンジ』、それに『フルメタルジャケット』などのような、比較的社会性の強い映像世界を創造することが多かったキューブリックにあって、『2001年、宇宙の旅』はきわめて哲学的な世界を呈示している。映画全体がまるで瞑想しているかのように静謐で、それでいて非常にスリリングな場面の連続である。説明的なことばはほとんど使用されず、映像世界の解釈は見る者の想像力にゆだねられている。10人の鑑賞者がいれば、10とおりの解釈があってもおかしくないような、一人ひとりが未知のものを体験する世界が展開される。具体的にはモノリス（Monolith）とだけ呼ばれる地球外物質（あるいは生命体）が、この映画に神秘性をあたえている。

モノリスが単なる物質なのか、それとも人間に何らかのメッセージを送ってくる生命体なのかは最後まで説明

されない。400万年前の類人猿の時代に現われて、人類に道具を使う知恵をもたらしたと考えれば、そこに何らかの意志をみとめることもできる。そう考えれば、モノリスは人類にははかりしることができない生命体なのかもしれない。しかし、それが生命体なのか否かということは、この映画にとってはどうでもよいことにみえる。なぜなら、この映画が表現したいのは、当然のこととして宇宙あるいは地球外生命体と人類の関係や、宇宙時代における人間のあり方などではないからである。その意味で、この映画をSFと位置づけるのは間違っている。

この映画が示しているのは人間の知の問題であり、人間が創造してきた文明、特に近代文明の問題である。モノリスが類人猿にもたらしたのは敵や獲物を倒す道具であるようにみえるが、実際は道具そのものではなく、辺りに散在していた動物の大腿骨を道具として使う知恵をもたらしたのである。その知によって、人類は文明を築いてきた。モノリスは21世紀の人類のまえに、400万年ぶりに現われたのである。

モノリスは今度は何をもたらそうというのだろうか。明確な文脈がないまま、月面で発見されたモノリスに向かって木星方向から強い電波が発信されていることがわかる。クルーはその目的をしらされないまま、宇宙船オディッセーで木星探査の旅に向かう。ここから、この映画本来のストーリーは始まる。オディッセーはすべてコンピュータに自動制御されていて、ボーマン船長ともう一人のパイロットであるフランク以外の科学者クルーは、目的地までみな仮死状態のまま生命を維持されている。事実上、宇宙船を支配しているのはHALと名づけられたコンピュータである。HALは計算能力のほか聴覚と視覚をもち、クルーはひょっとしたら感情ももっているのではないかと疑うほどである。その意味でHALは人間なみで、人間と違うのは自分がパーフェクトであると信じて疑わないところだけである。人間はある意味ではじめて、人間以外の「生命体」とコミュニケーションを営まなくてはならない状況に置かれていることになる。

そのHALが明らかなミスをしたことから、人間とコンピュータとの関係に亀裂がはいる。二人のクルーはミスを認めないHALが反逆しているのかと疑う。その二人の会話を唇の動きをとおして読みとったHALは、船外で活動するフランクを何のためらいもなく抹殺する。そして、息絶えたフランクを回収するためにカプセルに乗って母船を後にしたボーマン船長を、HALは冷やかに船外にしめだす。緊急爆破装置を利用して何とか母船にもどった船長は、HALの知能プログラムを消去する。人間はかろうじてコンピュータの反乱を治めたが、これで一件着落のSF映画ではない。探査機に乗ったボー

マン船長は、木星とそれをこえるはるかな宇宙へとむかう。ポーマン船長がなぜ果てしのない飛行におもむいたのかは、少しも説明されない。ポーマン船長は到着したロココ風の部屋で、年老いた自分が食事をしているのを見る。その瞬間、船長は消え、老人だけが残る。次の瞬間、食事をしていたポーマン老人は瀕死のベッドに横たわっている自分に気づく。食卓のポーマン老人は消え、瀕死のポーマンのまえにモノリスがそびえ立つ。次の瞬間、巨大な胎児が宇宙空間に浮かびあがり、その胎児によりそうように地球が位置する。

この説明しがたいエンディングがゆえに、この映画は一般的に難解な映画であるとうけとられている。この映像表現が一般的なことばで説明可能かどうかという意味では、確かにこのエンディングはわかりづらい。しかし、これが映像世界での現実であると考えれば、この場面は単にポーマン船長が老人になり、老人が死に瀕し、そして胎児として生まれかわるというだけのことである。そこに何らかの形で関与しているのが、モノリスということになる。映画の現実をあるがままに素直にうけいれれば、モノリスが関与しているのは、ポーマンが代表する人間の再生に対してである。

では、400万年まえに人類に知をもたらしたモノリスは、21世紀の人間にどんな再生を促しているというのだろうか。道具を使うという知から出発して、やがて知(=ことば)をもって神に代わって自然(=もの/世界)を支配しようと信じて疑わなくなった近代的人間が、実は世界の支配者などではなく、自分たちが創造したものに支配されているということ、モノリスは警告しているのである。だがそれは、人知に近づいたコンピュータという人工知能だけが、人間を支配する危険性があるということの意味しているのではない。高度に発達したHALコンピュータは、つねにより高い生産性を追求してきた近代的人間が創造したあらゆるものを象徴する究極のものである。ことばによる知によってつくってきたものの支配者であると信じてきた人間は、実はそのものにつねに規定されつづけていたのではないか。たとえば今日の人間には、自動車や電話なしの生活はもはや考えられない。理論的にいえば、生活形式をおよそ百年まえにもどささえすれば、自動車も電話もない生活は可能である。しかしまさにこのことが、進歩と発展の思想によって支えられてきた近代社会における、あくなき豊かさの追求がために不可能となっているのである。

このように2001年の人間の旅は、神に近づいたと信じてきた人間が、少しも世界の中心になど位置していないということに気づかされる旅である。それは上記のように、人間が人間に近づいたコンピュータにその中心の座を奪われるという、高度情報化時代の人間の問題を意味

しているのではなく、進歩思想に基づいた近代文明における人間存在そのものが問いなおされていることを意味しているのである。その意味で、この映画はそのタイトルにも拘わらず、高度に情報化した宇宙時代の物語と理解してはならない。

近代文明は、瀕死のベッドに横たわるポーマン船長のように老衰している。その老人のまえに立つモノリスに取りあげられるように、老人は胎児へと再生する。胎児は、類人猿がはじめてえた知と同様に、モノリスから新たな知を付与された近代的人間の再生へのはじまりを予感させる。人間は決して世界の中心には位置していない。近代的人間が人間中心主義的な営みを続けるかぎり、HALがそうしたように、いつかはものの反逆が顕在化する。そのとき、人間は本当に世界の周縁部に追いやられるかもしれない。たとえば、『マトリックス』のエネルギー源と化した人間のように。

## おわりに

20世紀は近代文明がその頂点をきわめ、そしてその価値が問いなおされ始めた世紀であった。その劇的な変遷を、前世紀末に生まれ、20世紀に大きく発展した映像芸術としての映画が、さまざまなモチーフによって記録してきた。上記の考察が間接的に示しているとおり、この100年の映画史は大きく分けて二つのエポックに区分できる。誤解を恐れずにあえてラフに言えば、前半は近代ヨーロッパ精神が基盤とする個人主義的かつ自由主義的理想への信念が、さまざまな危機に瀕しながらも力強く表現された時代であったといえる。特にアメリカ映画がそうであるが、民主化が遅れやがてナチに支配されたドイツを除けば、ヨーロッパ映画においても個人の自由を信じ求める理想主義的な傾向は強い。これは20世紀前半の歴史に見事に一致する。二つの世界大戦とファシズムの台頭という大きな危機に直面した近代文明は、そうした危機を力で克服するところにこそ近代精神の実現があると信じていたのである。

しかし、第二次世界大戦後のアメリカ型自由主義の拡大と二極構造による世界の不安定化のなか、特に60年代以降の映画は単純な自由主義礼賛への懐疑を表現するようになる。おおよそこの時代から、映画史の後半が始まると考えてよい。自由と平等を信じて疑わなかったアメリカ社会が、自らの理念に疑問符をつけるような映画を受け入れ始めたのは、人種差別の顕在化や自由主義的帝国主義と断ぜざるをえないヴェトナム戦争の泥沼化がアメリカ的理想主義への懐疑を強めたためである。しかしこの新しい潮流はアメリカだけでなく、60年代後半、同時多発的に西側世界の各国で生まれる。近代文明を、も

はや懐疑と批判なくしては評価できない時代となったのである。この時代から映画は、理念だけではなく現実の自由と平等に目をむけはじめる。それは、進歩思想と合理精神に支えられた人間中心主義的な近代文明にかわる、新たな理念を探す試みであるとも理解できるのである。

以上、本稿では20世紀における近代精神の変遷を、社会における人間のコミュニケーションのあり方とその背景にある世界観を具体的に作品をとおして解釈することによって明らかにしようと試みた。

#### 注

- (1) リュミエール兄弟は、世界初の有料の映画上映会を1895年パリのグラン・カフェにおいて開催した。
- (2) その大衆性と直接性ゆえに、映画は個人の自由な自己表現の可能性を広げたばかりでなく、政治的プロパガンダの有効な手段としても発展した。ナチス政権時代、ヒトラーが多く

の記録映画を制作させたのはその一つの例である。

- (3) ヴァルター・ベンヤミン：『複製技術の時代における芸術作品』、第XV章参照、晶文社、1987年
- (4) 1908年、知識人中心の映画製作会社「ル・フィルム・ダール（芸術映画社）」が設立されるが、まもなく経営困難に陥る。
- (5) デーヴィッド・ワーク・グリフィスは『国民の創生』（1915年）と『イントレランス』（1916年）という超大作をたてつけに製作し、さまざまな映画技法を発展させた。
- (6) サミュエル・フラー：「フォード、ホークス、そしてウォルシュ」、リュミエール 第8巻所収、11頁、1987年
- (7) 『怒りの葡萄』のトム・ジョードの母親も同様に苦難を正面から受け止めながら、信念を生きる人間として描かれている。
- (8) 若き日のリンカーンやトム・ジョードを演じたのもヘンリー・フォンダである。