

981116(7-KIROKUKA)

第7章 記録化されるスポーツ：

オリンピック大会のドキュメンタリー映像

7.1 緒言

スポーツは様々な形で記録にとどめられ伝えられている。かつて武勇伝や古代オリンピックの祭典競技の英雄達の武勲は口承伝承で伝えられ人々の記憶に残されてきた時代があった。ヒーロー賛歌の頌歌がそれである。『イリアス』や『オディッセイ』もその一環であったものが記述されたとされる。現代ではスポーツの偉業は映像とともに人々の脳裏に記憶化されていく。そのために様々な媒体によって映像の記録が残されている。写真や絵画の画像化もその一つである。新聞や雑誌の文字記録+画像という方法もある。昨今では一番一般的な媒体はテレビによる映像化+言語化の方法である。しかしながら、20世紀は映画の映像記録化とともに発展してきた。先行研究および巻末の参考資料1において映画の発展史を概観した際に、映画によるニュースとしての記録化、世界各地の人々の生活の様子の記録化は映画が誕生した時以来の主要な題材であり、それが記録保存の一つの大きな方向であったことは既に確認しておいた。スポーツのテレビ・ニュース映像は膨大な数に上るはずであるが、それは記録として残され、誰の目にも止まるという性質のものではない。その点、スポーツ映画は、観られること、記録として残すこと、記録を芸術的に表現すること等を志向してきた映像記録の分野である。

本章では、スポーツ・イメージが映像記録として固定化され、人々の記憶にとどまるのみならず、芸術的な表現形式も獲得していく方向について検討を加える。そのため、近代オリンピック競技大会に焦点を当て、その記録化の方向にどのようなものが表現され、スポーツ・イメージを人々に伝えるか検討していく。本章では特に、オリンピック競技大会の様子がIOCの公式記録映画として残されていくことが規則化された1936年の第11回ベルリン・オリンピック大会の公式記録映画である『オリンピア Olympia』(Riefenstahl, Leni 監督, 1938)、および戦後のIOC公式記録映画として芸術的な評価の高い1964年の第18回東京オリンピック大会の公式記録映画である『東京オリンピック Tokyo Olympiad』(市川崑監督, 1965)を解釈の対象とする。その理由は、先ず第1に、国際的に見て映画作品として評価が高いのがこの二つのオリンピック公式記録映画であるからである。第2に、記録映画として一体何を記録したかということに関して、この2作品とも論争や論議を巻き起こしたため、様々な意見が残されており、映像解釈を補強する参考資料が得られるからである。そして第3に、この両作品とも国際的にビデオ化されていて容易に観賞でき、誰に

でも分析・記述・解釈が開かれているからである。

本章では、まずドキュメンタリーというものの記録性、映画の芸術的表現性、それに政治的表現性であるプロパガンダということを確認した上で、『オリンピア』と『東京オリンピック』の両作品の分析・記述・解釈に移ることにする。第1部の『オリンピア』ではドキュメンタリー映像記録の場合の3重のフレーム・ワークを確認し、さらに『東京オリンピック』ではそのフレーム・ワークに関連した特殊な認識フレームを検討していくことにする。

先ず第1に、「映像の記録性」とは：映画の世界での「記録映画 documentary film」のことをさす。田山(1987)は次のように記録映画を定義している。「実際の現象、事件、状況を、そのままに記録した映画のこと。... 一般にニュース映画的なものはこのジャンルに入らず、一定の主題の下に制作された作品としてのドキュメンタリーを指す。」(p.92) このように記録性とは、ニュースのような事実の再現ではなく、一定の主題の下に記録された映画という点が重要となる。さらに「記録映画といえども作者の主観がいつか強烈に入り込んでくるのをどうすることもできないであろう」(p.93)と田山が指摘しているように、制作上、作者の哲学が反映されざるを得ない。つまり、制作者達の表現意図に基づいて、実際の現象から、時間・空間的にカメラで切り取られ、現像され、編集され、効果音を加えられ、観る者に対して再現されるという構造を記録映画は持っているのである。

第2に「芸術的表現」とは：ここでは「一定の材料・技巧・様式などによる美の創作・表現」(新村, 1991, 広辞苑, p.789)という立場をとる。このことによって、フィルムという媒体によって、オリンピック大会の競技や選手達の存在をカメラによって切り取り、その再現においてオリンピズムなどのテーマを表現し、さらには、スポーツの美、ひいては人間存在の美を表現することが、本オリンピック映画でも目指された芸術的表現ということになる。佐々木(1984)は芸術作品の本質は人間精神の冒険性の表現であり一つの世界の開示であるという。この考えに従い、本節では、『オリンピア』および『東京オリンピック』という作品には、レニ・リーフェンシュタールおよび市川崑監督を中心とする制作スタッフたちの精神の冒険性と彼らが捉えたオリンピック大会という一つの世界が開示されているはずである、という立場をとる。

以上の2点から、たとえドキュメンタリーとしてのオリンピック公式記録映画であるといえども、制作者たちの表現意図が反映された芸術的表現を兼ね備えた作品とならざるを得ないということが確認できる。

続いて、第3にプロパガンダとは：特に主義や思想の宣伝や宣伝活動をさすが、「物理的強制力や物的報酬によらず、コミュニケーションによる方法で、多数の人々の態度に影響を与え、それを変化させ、究極的には彼らの行動を一定の期待する方向に誘導しようとする意図的、計画的活動。...(中略)... 宣伝と扇動は、外部から観念を注入し、特定の行動を強制するところに重点がある。...(中略)... 宣伝は、比較的組織された人々の知性に訴える多面的な説得である。」(下中編, 971, 哲学事典, p.849)。教育は個人の自発性に重点が置かれ、扇動は未組織の大衆の情緒に訴えて直接行動へと促す、という点でプロパガンダ＝宣伝と異なるとされる。プロパガンダのメディアとして、言語、絵、写真、愛国歌、ラジオ、新聞、パンフレット、公開講演会など無制限にあるとされる(以上、哲学事典)。ここには映画が挙げられていないが、当然映画もプロパガンダのメディアとなる。本節では、『オリンピア』がナチのプロパガンダとしての映画であったかどうかという問題が関わってくる。

7.2 『オリンピア』：リーフェンシュタールの身体映像

7.2.1 オリンピック・イヤーの変更

1990年代にオリンピック・イヤーは大きな変換期を迎えた。1992年に、アルベールビル冬季大会とバルセロナ夏季大会の両五輪大会が開催され、マスコミを賑わせた。その2年後の1994年にはリレハンメル冬季大会が2年の間隔で開催された。1996年にはアトランタで夏季大会が開催され、1998年には長野で冬季大会が開催された。これまで、1オリンピック・イヤー期間が4年間であったものが、毎2年間に夏季と冬季の両大会が交互に開催されることになったのである。その分2年ごとにオリンピック・イヤーが訪れ、マスコミの報道も露出度が増し、過熱するようになったといえる。そのような報道の一環として1936年第11回ベルリン大会が取り上げられ、映像としてレニ・リーフェンシュタールの『オリンピア』が参照されることが多くみられた。特に、1992年のバルセロナ大会前にそれは顕著であった。その理由として、第1に1936年にベルリンのナチ五輪に反対して、バルセロナで「人民オリンピック」(朝日新聞, 1991.12.15; 池井, 1992; 川成, 1992)を開催しようとした歴史があり、それが1992年のバルセロナ五輪開催に際し人々の記憶から呼び覚まされた、ということがあげられる。第2にIOCは、このバルセロナ大会以後、オリンピックの公式記録映画やテレビ画像記録を高い使用料を取って有料で放送許可するとい

う方針に変えたため、過去のオリンピック報道や映像記録が一般大衆の目に触れにくくなった、という事実も影響していると思われる。

日本では、1991 年末から 1992 年初頭にかけて、リーフェンシュタールに関するイベントが東急と朝日新聞の文化メセナの一環で開催された(朝日新聞, 1991.12.15; Bunkamura, 1991a; Bunkamura, 1991b)。文化庁の後援ということもあり、マス・メディアの報道ぶりは加熱を極め、参加者も盛況であった(注1)。リーフェンシュタール自身も来日してインタビューや対談に出演して、多くの人が女史の生の声に接することができた。また、女史の自叙伝など関連した出版物(石岡, 1991; リーフエンシュタール, 1991)も刊行されている。

このような報道状況にありながら、なぜか体育界や体育関連の出版界ではこの加熱した状況が無視された感がある。管見ではあるが、このイベントに関してただの1編たりとも活字として残されていないと思われる。ドイツでは忌まわしい過去の映像記録であるとして、初の公式オリンピック記録映画であるこの『オリンピア』は、1972 年のミュンヘン五輪の際にも再上映されていないと、リーフェンシュタール自身が回想している(リーフェンシュタール, 1991, p.368)。この状況は現在も続いており、リーフェンシュタール自体を取り上げることがドイツではタブー視されているという(Eichberg, Henning, 1997 談話)。そのためか、この記録映画に関する研究は非常に少ないといえる。1973 年のミュンヘン五輪大会以後になって、ようやくメディア研究の一環としてこの記録映画に言及され始めたことが Loiperdinger(1988)の報告によって窺える。このような忌まわしい歴史観が日本の体育界に残っているとは思われないが、体育界の無関心ぶりには極端なものがある。一方では、テレビや文化誌などのマス・コミュニケーション・メディアが大きく取り上げているにもかかわらずである。

本節では、このような日本の報道状況の中で、なぜ3度もリーフェンシュタールの『オリンピア』が日本で取り上げられたのか、またこのような映像がオリンピック隆盛の現代のスポーツ状況にどのような意味を持ちうるのか、このようなオリンピックの記録映画はどのようなスポーツ・イメージを今に伝えるのであろうか、ということを中心たる関心事としている。このような研究上の関心に基づき、リーフェンシュタールの『オリンピア』のもつ身体映像の意味を、時代状況や社会状況、女史の芸術観などと関連づけて明らかにし、映像として記録化されたスポーツ・イメージの方向を確認することが本節の目的である。ここでは、研究資料として Bunkamura の「レニ・リーフェンシュタール展」(1991-1992)の映像資料および展示資料、ビデオとしては『民族の祭典 Olympia-Fest der Völker(総集編)』

『民族の祭典 Fest der Völker』 『美の祭典 Fest der Schönheit』 『レニ Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl』 (Müller 監督, 1993)、 『レニ・リーフェンシュタールの世界』 のレーザー・ディスク、および各種の文献資料を用いる。

このような視点からの分析は、日本の体育学およびその関連領域では行われていない。それは 1940 年の本邦初公開時にも、1974 年に総集編として再上映された時にも、1992 年に文化メセナ事業の一環として Bunkamura で取り上げられ、テレビや新聞でバルセロナ・オリンピック大会に関連して引用、注釈された時にも、全く行われていない。映像芸術関連誌や文芸誌では少しは言及されているが、それは映像芸術関連の視座からのものであり、スポーツの本質やオリンピックの理念などに関する言及は限られており、スポーツ映像や身体映像そのものに焦点を当てられてはいないのである。ビデオが流通している今日、体育教育やスポーツ文化教育の教材として取り上げることも可能な時代状況において、このリーフェンシュタールの『オリンピア』の身体映像の意味やそれがもつ社会的影響、あるいは今日にも生き続けるスポーツへの影響などを分析することは意義深いと考える。さらに、ドーピングやコマーシャルイズムなどが蔓延している現代のオリンピック競技大会を再考するために、1936 年当時の民族と芸術の祭典を IOC 公式記録映画として映像にとどめているこの『オリンピア』を分析対象とし、当時のスポーツ・イメージがいかに記録としてとどめられているかを確認することは意義深いと考える。

7.2.2 映画の概要：テキスト化

『オリンピア』は 1938 年に第 1 部が、1939 年に第 2 部が初公開された。第 1 部『民族の祭典』は幻想的なプロローグと陸上競技の個人的な競技を中心に編集され、第 2 部『美の祭典』はその他の団体競技やオリンピック村の様子、あるいは評価の高い水泳の飛び込みなどの映像で構成されている。各々上映時間は 2 時間で 2 部構成である。日本では 1940 年の春に『民族の祭典』が、冬に『美の祭典』が公開された(東京朝日新聞, 1939; 1940)。1974 年に再上映された総集編は『民族の祭典』に『美の祭典』の飛び込み、水泳、馬術が編集されて加えられたものである。『オリンピア』には 16 カ国の編集版があるといわれ、各国の選手が活躍する映像が編集されている(インフィールド, 1981, p.261)。ここでのテキスト化では再現性を重要視してビデオが入手しやすいビデオ版総集編『民族の祭典』を主として用いた。

総集編で 138 分におよぶ映像の記録は『キネマ旬報』(1974) に詳しい。しかし、ここ

ではビデオに添付された映画の概要紹介で大まかな筋が理解されると思われるため、少し長くなるが引用する。

ダイナミックな裸像が躍動して聖火リレーへ、数万の歓声がどよめく 51 カ国選手団の入場には戦闘帽の日本選手団の姿が見える。ヒトラーが開会を宣する。すべてを一瞬にかけ、国家の威信をかけた技術と体力の白熱するつばぜりあい。観客のこまかい表情、競技を終えて芝生で寝ころぶ選手たち。ひざをさすり、席から乗り出して興奮し、落胆するヒトラー。ナレーションには場内アナウンスやラジオ放送をまじえる。

日本は大奮闘して金七つを取った。オリンピック映画は国別編集が行われ、三段跳びの金に日の丸を振る日本人応援団。女子 200 米平泳ぎでは『前畑ガンバレ!』と叫ぶ日本放送協会・河西アナの有名な実況放送が収められ、彼女はゾウリをはいて表彰台に立つ。クライマックスは走る、走るマラソン。したたる汗をぬぐう腕、大地を蹴る足、道端の草が流れ、疲労しつくした選手たちのモンタージュが見事な迫力を生む。大差をつけてスタジアムに戻ってくる日本の孫基禎(現・韓国籍)。日の丸がはためき「君が代」が流れる。

大量のカメラマンを動員して確かな構図設定、つきつめた編集。望遠や倍率の高いズーム、高速度撮影を駆使し、光量の少ない夜景をとらえるレンズとフィルムに 56 年昔のドイツ映画技術の粋が結晶される。...(略)...40 年「映画旬報」ベストワン。

ヒトラーの全面的信頼を得た彼女はナチの民族主義をバックボーンにドイツの国威をみなぎらせ、国家と民族、名誉と栄光を謳いあげ、いまでも目をそばだたせる。この女流と思えぬ烈々たる気魄に満ちた強烈な映像は記録映画の歴史を変えた。戦前の日本で最大の観客動員を記録した。「東京オリンピック」64 年、「白い恋人たち」68 年冬季、「時よとまれ、君は美しい」72 年はこの系列。(日野, 1992)

リーフェンシュタールの映像構成は競技の順序にとらわれていない。そのことによって女史の創作表現力が遺憾なく発揮されることになる。出口(1987)はこれを「... たんにスポーツ競技会の式次第や優勝者の記録にとどまらず、芸術として自律的な作品として特筆される。リーフェンシュタールは、記録や運営順序などにとらわれずに、競技者の肉体の美しさを基準に映像を設計したため、つくり手の芸術的感覚で統一されたのである。」(p.531)と評価する。特にプロローグは女史の制作を承諾したときのインスピレーション通り(リーフェンシュタール, 1991, p.241)に後から撮り直されたものである。その他、結果よりも美的構成という女史の制作意図のため、あるいは夜間の撮影が不可能なために、後撮りされたシーンが 10 カ所挿入されている(リーフェンシュタール, 1991)。また、それが芸術性をいっそう高めることにもなったのである。

ドイツ選手が大活躍した大会(注 2)ではあったが、映画の中であまりそれが強調されて

はいない。ヒトラーも登場するが、人間くさい姿で描写されている。これがかえってこの映画がプロパガンダとして機能することにもなる。つまり、ヒトラーを当時の世界を震撼させている独裁的な総統として、絶大な権力を持った専制君主として描かずに、スポーツの結果に一喜一憂する普通のファンや観客として描くことは、それ自体がナチズムの好印象を世界に流布する格好の表現手法であったからである。また、ドイツ選手中心ではない証拠に、「褐色の弾丸」と異名をとった黒人のジェシー・オーウェンスの活躍ぶりや日本選手団の村社や田島、矢田、前畑、大江、西田、孫や南、あるいはフィンランドやニュージーランドの選手達の活躍ぶりが随所に映像化されている。人種に関係なく、肉体の様式美を追求した女史の価値観(佐伯, 1992)がここにも見受けられるのである。

7.2.3 リーフエンシュタール評

この映画の評価には賛否両論がみられる。外国ではプロパガンダ映画であるという否定的な評価が多い(Bergan, 1982; インフィールド, 1981; McNab, 1978; Robinson, 1981; Zucker and Babich, 1987)。しかし、この映画は、プロパガンダの勝利ではなく、ナチ・オリンピックという「プロパガンダの勝利の記録であり、準備・運営の軍事的性格、特に開会式に表れた軍事色をあざやかにとらえている。」また「この作品の不滅の価値は、あくまでも独創的な芸術作品という点にある」(ハート・デイビス, 1988)という評価も見られる。あのJ.コクトー(1982)も映画の力としての表現力を指摘する際に『オリンピア』を引き合いに出している。日本では芸術作品としての肯定的な評価が多い。特に本邦初公開時の新聞の取り上げ方にその傾向は著しい(東京朝日新聞, 1939-1940)。1992年の「レニ・リーフェンシュタール展」におけるマスコミの取り上げ方にも、同様の傾向が見受けられる(朝日新聞社, 1991; Bunkamura, 1991a; Bunkamura, 1991b; 出口, 1987; 日野, 1992; 石岡, 1991; 岩上, 1990; 長坂, 1992; リーフエンシュタール・市川・玉木, 1992; 佐伯, 1992)。しかしながら、日本でもナチスやヒトラーとの関連を強調し、ナチスのプロパガンダ映画であるとする否定的な評価もみられる(岩崎, 1975; 篠田, 1992)。特に1974年に総集編として再上映されたときの評価(熊井ほか, 1974)にその傾向が強い。純粋なスポーツ映像記録ではなく美的映像中心主義に走りすぎていると批判されているのである。

リーフェンシュタールが制作した当時の社会状況と今日の社会状況において彼女自身の評価が下されるが、それは既に、映像解釈のコンテキストへの配慮ということにもなる。ここでは、女史についての一般的な評価は、略歴として注に引用しておくにとどめる(注

3)。

7.2.4 映像解釈のフレーム・ワーク：テキスト、コンテキスト、メタ・テキストの関連性

映像で表現されている競技の流れはテキストとなる。それを十分に正確に読みとっていくためには、その直接的な表現内容とともに作者の意図や技法等を考慮することが必要となる。それは、コンテキストとメタ・テキストの存在への着目ということである。それらの関連は、「コンテキストに応じメタ・テキストに配慮しながら解釈する」というスポーツの解釈学の定式によって現される(舛本, 1988)。その解釈の際には、とくに映像で表現されたハード・データ(テキスト)の背後に潜むソフト・データを読みとること、および映画のもつヘゲモニー装置性(舛本, 1992)を念頭に解釈することが重要となる。このような解釈の基本姿勢に基づいて『オリンピア』の解釈のフレーム・ワークを構成した。

コンテキストとして、三つのコンテキストが考えられる。まず第1に、リーフェンシュタールへの評価も含まれるが、『オリンピア』の映像自体のもつ文脈である。それは映像として記録化された時代のコンテキストをそのまま描き出す。第2のコンテキストは、特に1936年の制作時や公開時の時代状況や時代の精神である。第3のコンテキストは、解釈している今日のオリンピック隆盛の時代状況や社会背景というコンテキストである。本節では1974年の日本での再公開時をも視野に入れて解釈することにする。

スポーツ映画、芸術映画、記録映画など、「映画」というテキストに関するテキストというメタ・テキストを中心に配慮したすることによって、3種のメタ・メッセージが考えられる。このメタ・テキストというものはフレーム自体への言及を含むため、まず第1のメタ・テキストとして、「これはたかがスポーツ、されどスポーツ」というメタ・メッセージを包含する。それは逆説的にテキストの再照射という形で映像の再考を観るものに余儀なくさせる力を有する。さらに、第2のメタ・テキストとして「たかが映画、されど芸術」というメタ・メッセージをも含む。これは制作サイドの視点が反映される。最後に、観る側にとってのメタ・テキストである「これは記録映画にすぎない」というメタ・メッセージが存在する。「公式記録映画はスポーツの真の記録である」という先入観の存在によっても、一つのスポーツ・イメージが形成されたり強化されることになる。このようにメタ・テキストの存在によって一つの見方の枠組みが形成され、そこからさらに翻って、スポーツの本当の在り方、これは芸術か政治か、あるいは真実を伝えるであろうといった

ような、先入見に基づいた記録映像がもたらすオリンピックのイメージが、再照射されることになる。このようなフレーム・ワークの存在への自覚とそれらが持つメッセージ性を念頭において、分析・記述・解釈へと進むことが肝要である。それが深い記述や解釈への不可欠への道程である。さらにつけ加えれば、その際には、映像記号のシンタグム(浅沼, 1982)や身体性との関係を踏まえた視点(松本, 1991)が有効になるとと思われる。

7.2.5 制作・発表当時の状況

1936年の第11回ベルリン・オリンピック大会の公式記録映画をリーフェンシュタールに作成するように依頼したのは、ヒトラーではなくカール・ディームである(池井, 1992; リーフェンシュタール, 1991)。IOC会長のオットー・マイヤーの要請もあって制作を承諾したとされるが、ゲッベルスに妨害されながらもヒトラーの助力のもとで完成したこの映画は、第二次世界大戦前夜の軍事色を色濃く反映せざるを得なかった。それがこの制作時の特徴的なコンテキストである。映画の中でドイツ選手団は軍服姿で入場行進し、ヒトラー以下役員はハーケンクロイツのついた腕章をしている。日本選手団も戦闘帽姿で行進していた。折しも日本ではその年の始めには2.26事件が起きていたのである。公開時には戦局は一層進展していた。

リーフェンシュタールは1931年に29才の若さで『青の光』(Riefenstahl, 1931: 1932年ベニス映画祭銀賞受賞)を監督・主演し、それが国際的に名を高めることとなった。ヒトラーに認められ、ナチスの党大会の記録映画の制作を依頼される。『信念の勝利』(1933)を撮影することでドキュメンタリー映画を初めて手がける。1934年度党大会の記録映画である『意志の勝利』(1935年ドイツ映画賞、ベニス映画祭金獅子賞受賞)が絶賛され、ドキュメンタリー映画のスタイルを変えたといわれている。

ヒトラーは最初はオリンピックに消極的であったが、ゲッベルスらの進言で次第にナチの政治的プロパガンダの絶好の機会であると理解し、オリンピック開催に熱心になっていったとされる。その当時には既にヒトラー主導の民族政策である反ユダヤ主義がはびこっていた。古代ギリシャ時代の精神や文化の正当な末裔としてのアーリア人の優秀政策という、人種政策をヒトラーは掲げていたため、黒人選手や非アーリアンが活躍するオリンピックを嫌っていたとされる(ブランデージ, 1974; クーベルタン, 1976; 清川, 1989; 大澤, 1991; 鈴木, 1982)。1936年冬季オリンピックが開催されたガルミッシュ・パルテンキルヘンの大会時に既に、ドイツ第三帝国のユダヤ人政策に反対して、ベルリン・オリンピック

開催に対するボイコット運動が熾烈なものであったことが報告されている(ハート・デビス, 1988; インフィールド, 1981)。ヒトラーはベルリン大会が始まる前に非武装地帯であるラインラントに国防軍を進駐させていたのである。

聖火リレーを発案したのもカール・ディームであるが、その様子を詳しくドイツに放送するために軍の無線部隊が投入された。リーフェンシュタールがプロローグで用いている聖火リレーと、それがヨーロッパ各国を経てベルリンに至るシーンは、航空撮影で撮られている。この聖火リレーの道がドイツ軍のバルカン侵攻のルートとなったとさえいわれている。この聖火リレーも古代ギリシャの美しい流れを受け継ぐ者が純粋なドイツ人民であり、「すべての道がベルリンに通ず」という象徴的な意味を負わされているのである。

7.2.6 日本の状況

7.2.6-(i) 1940年本邦初公開時

ヨーロッパから遅れること2年、昭和15年6月19日に『民族の祭典』は日本で初公開されたが、当初は東京朝日の映画評も掲載されていない。前年の3月19日付の新聞で、為替管理の問題から『オリンピア』の公開が危ぶまれていたことが報道されている程度である(東京朝日新聞, 1939-1940)。記事としては掲載されていないが、当時の新聞映画広告の変貌ぶりを辿ることによって、この日本版の人気と狂騒ぶりの一端が窺える。新聞広告(東京朝日新聞, 1939-1940)によれば、陸軍省・文部省・厚生省の推薦を受け、6月19日から28日までの限定10日間限りの公開と銘打っていた。一般興業は9月上旬であるとも強調されている。しかしながら、「熱望に應へ感激的雄編遂に一般公開」との広告が8月20日に掲載された。9月上旬には絶賛好評の人気に応じて新たに3館が上映することになった。9月26日には再上映されることになり、このときには同時に5館が上映していた。日曜、祭日には早朝興業が行われ、子どもや軍人の割引、団体割引があったことも広告から知ることができる。当時の学校教育で積極的にこの映画を鑑賞に連れていっていたことは、虫明らの座談会の様子からも窺い知れる(注4)。

『美の祭典』は1940年12月に遅れて公開された。さすがにこのときには『民族の祭典』の熱狂的な鑑賞ぶりを反映してか、試写会の様子から報道され(12/8)、新映画評としても掲載されているが、評価は第1部に比べてあまり芳しいものではなかった(12/10)。しかしながら、この広告や評論が掲載されている時にも『民族の祭典』は依然として上映されているという好評ぶりであったのである。『キネマ旬報』誌の1940年

度外国映画ベスト・ワンに輝いてもいる。時代は戦意高揚の時代。『燃ゆる大空』等が好評を博す時代。かの小津安二郎監督も軍部から戦争映画を制作するように命令を受けている。

7.2.6-(2) 『民族の祭典（総集編）』の再上映時

1974年に日本では『オリンピア』が『民族の祭典（総集編）』として再上映された。時は折しもリーフェンシュタールが戦後の自由主義社会で再評価され、世界各地で再び『オリンピア』が人々の目にふれられる時代が到来していたのである。ただし、そのような再評価に対し、根強い反ナチス運動が英米、あるいはドイツで展開されていた(インフィールド, 1981)。1972年のミュンヘン五輪の時ですえ『オリンピア』はドイツ国内のテレビでも放映されなかったと、リーフェンシュタール自身も語っている(リーフェンシュタール, 1991)。

このような、戦後のリーフェンシュタールの再評価の流れを受け、日本でも総集編として上映されることになり、映画関係者の座談会も組まれた。『キネマ旬報』誌も『オリンピア』特集号を出し、座談会やシナリオが掲載されている(キネマ旬報社, 1974; 熊井ほか, 1974)。この座談会では、走り高跳びでベルリン大会に出場した矢田選手が当時の様子を詳しく語っている。そこで展開されている『オリンピア』評やリーフェンシュタール評は決して芳しいものではない。矢田選手は、撮影には「やらせ」もあったとし、スポーツの冒涜だと断言している。興業成績もさほど上がっていないようである。しかしながら、芸術作品としての評価は高いものであったことも事実である。この総集編が現在ビデオやレーザー・ディスク版として最も一般的に鑑賞することが可能な映像である。

7.2.6-(3) 1992年オリンピック・イヤーでの「レニ・リーフェンシュタール展」

1991年リーフェンシュタールが90歳の時に、1977年以来約15年ぶりに再来日し、芸術、文化、社会的に評判となった。不屈の映像作家として展示会形式でイベントが計画され、その際にオリジナル版のニュープリント上映と銘打ってリーフェンシュタールの『オリンピア』2部作と『青の光』が上映された。この文化メセナの一環としてのイベントは既に言及したように(注1)、大好評を博し入場者や鑑賞者が相当数に登った。この展示会ではリーフェンシュタールの写真家としての業績や水中カメラマンとしての成果も展示された。驚いたことに『意志の勝利』がビデオで垂れ流しに放映されていたことである。若

者の多さとともに企画サイドのノンポリぶりにはいささか首を傾げたくなるものもあった。また、この企画に合わせて女史の回想録(リーフェンシュタール, 1991)が翻訳出版されたし写真集や解説書(石岡, 1991)も刊行された。文芸誌やテレビのインタビューで女史の制作意図や制作当時の状況の詳細を知ることが可能になった(朝日新聞社, 1991; 石岡, 1991; リーフェンシュタール・市川・玉木, 1992; 佐伯, 1992)。イベントのドミナントなトーンは不屈の女流映像作家を賞賛するものであった。しかしながら、日本の体育関連ジャーナリズムは沈黙を守っていたのである。

ここで、この映像の解釈を深化させるためには、このイベントのコンテキストに言及しておく必要がある。1992年初頭には『シコふんじやった』(周防正行, 1992)(注5)という大相撲を舞台にした相撲映画が大ヒットしていた。大相撲の若貴ブーム、主演の本木の男性ヌード写真集の出版という背景があり、身体や肉体あるいは「からだ」への関心が高まっていたこともあわせ、この映画が人気を博したともいえる。この映画は一種の喜劇であるが、日本的身体への回帰現象を潜在的に含む「パロディ的身体」への着目であったとも解せる。この身体的回帰現象の一環として、オリンピックにおける「ヒーローの身体」、および『ヌバ』のような写真集にみられる「芸術としての身体」への関心が高まっていたともいえると思われる。このような時代精神を背景として「レニ・リーフェンシュタール展」が開催されたともいえるのである。仕掛け人は商業的な関心から企画したかも知れないが、後に見るようにリーフェンシュタールの関心は「美しい身体」「美的構図で躍動する肉体」しかも「強者の肉体」にあったのである。

7.2.7 リーフェンシュタール自身の制作意図等

7.2.7-(1) 制作承諾への決意

リーフェンシュタールはヒトラーに要請され、ナチス党大会の記録映画である『信念の勝利』(1933)と『意志の勝利』(1935)をナチスの宣伝映画として制作していた。その成功を見て、1936年第11回ベルリン・オリンピックの公式記録映画を制作してほしいと組織委員会事務局長のカール・ディームより依頼があった。しかし、党大会記録映画を制作する際に宣伝相ゲッペルス妨害に会い、ヒトラーの助力によってやっと完成したこともあって、女史は金輪際ドキュメンタリー映画は作らないと決意していたそうである(リーフェンシュタール, 1991, p.239)。しかしながら、いつしかこのオリンピック公式記録映画の制作に関心を持ち始め、次に引用するようなイメージが突然念頭に浮かび、それで

制作を決意したと女史は回想している。

なぜだか自分でも説明のしようがないのだが、その映画がどのような形態をとるか、突然輪郭を現わしてきた。眼前に、古代オリンピア競技場の遺跡が霧の中からゆっくりと浮かび上がり、ギリシアの神殿や彫像が通りすぎていく。アキレスやアフロディテ、メドゥサやゼウス、アポロとパリスが現われ、ミロンの円盤を投げる人が現われた。この彫像が血と肉でできた生身の人間に変身し、スローモーションで円盤を振りまわしはじめる。他の彫像は神殿の前で舞う踊り子たちに生まれ変わり、彼女たちは燃える炎と化す。それはオリンピックの聖火だ。たいまつはこの火を受けて、ゼウスの神殿から1936年の現代ベルリンまで運ばれてくる。古代から現代への橋渡しだ。こんなふうに私は自分のオリンピック映画のプロローグを幻^{ヴィジョン}覚として体験した。このイメージを眼前に手にとるようにはっきりと見て、映画を作ろうと心を決めた。(リーフェンシュタール, 1991, p.241)

ここには、古代ギリシャからドイツへの繋がりが表現されている。しかも古代ギリシャの高尚な精神の正当な末裔、後継者としてのアーリア人の優秀性を強調するヒトラーの人種論を反映したとされる『民族の祭典』のプロローグの構図が、完璧に示されている。このイメージを映像化するためにリーフェンシュタールは実際には存在しないシーンを後撮りで特別撮影し、幻想的で神秘的な映画の導入部分を作り上げた。美しい肉体への関心は、神々の裸像から競技する現代ドイツのアーリア人(10種競技のフーバー選手)にスーパー・インポーズしていく。少女達の裸像が燃え盛る炎と化し、聖火へと変貌していく映像は、ギリシャ精神をベルリンへと直結するモンタージュ技法であるといえるのである。

7.2.7(2) 制作理念と構想

リーフェンシュタールが最も関心を持ったのは、いかにして芸術的な作品としてオリンピック映画を作り上げるか、ということであったという。「私にとっていちばん重要なのは、芸術上の自由の制限を受けないことだけである」(リーフェンシュタール, 1991, p.250)と女史は一貫して政治的な関心やナチスやヒトラーとの関係は一切なかったと述べている。しかし作品はテキストとして自立し自由な解釈を許してしまう。そこに時代状況を読み取らないのは余りにノンポリ的な浅い読みしかできない評価にしかすぎない。ましてや、制作サイドがその政治的な読み取られ方を想定できていないとは信じ難い。いずれにしても制作の意図や構想を確認することが重要である。

開会式から実際の場面が『オリンピア』の中で展開されていく。その中でカメラの構図や位置は厳密に計算されている。それは次のような制作上の意図に基づいていた。ローアングルのカメラポジションのために競技場の中に穴まで掘って撮影しているのは、バックに観客が入らないようにすることによって落ち着いた映像を撮りたいがためである。ゼッケンや数字や広告などが画面に映ることを避け、美的な画面を構成するためには、映像の背景として空が一番適しているという撮り方をしたのである。競技場の中に掘られた撮影用の穴に「褐色の弾丸」と称されたジェシー・オーウェンスが落ちそうになってトラブルを引き起こした。それに対し、当大会の出場選手であった矢田氏は「あれはスポーツへの冒涇である」とまでいっている。しかし、国際陸上競技連盟とのトラブルにも屈せずに穴からの撮影を押し通した。女史は「選手達を美しく理想化するのが私の意図」(リーフェンシュタール, 1991, p.264)であったと語っている。

リーフェンシュタールは人種には無頓着であったため、ゲッベルス宣伝相から黒人選手達の活躍のシーンをカットするように要求された。しかし、女史にとって、オーウェンスや孫、南、田島らの非アリア人の活躍は、美的に躍動する身体として格好のモチーフであったのである。「内容や素材は私にとって何だっていいのです。芸術家にとって大事なことは、そこから美を表現する手法、技術なんです」(岩上, 1990)という姿勢で、当時としては画期的で斬新な映像技法を駆使して表現しようとしたことは、動く肉体だけではなかった。女史が意図したのは、選手の孤独感や疲労感、ぎりぎりの緊張感であった。「選手がその試合をどのように感じているか、ということ。それが私の一番の関心でした。緊張、不安、孤独、疲労、闘志、そうした心の微妙な動きを、肉体の動きと組み合わせて表現したかったのです」(岩上, 1990)と。女史は時間が経過しても感動を呼び起こせるような芸術的な映像の創造に向けて一心不乱努力し、そのために後撮りや挿入をかなり多用した。さらに、集団スポーツは『美の祭典』で総集編的に扱われ、『民族の祭典』は個人種目が中心的に構成されている。女史は「一人で孤独に戦う競技のほうが、その肉体の動きや表情の変化、感情の揺れがはっきりあらわれます」といっている。しかし、「やらせ」ともいえる後撮りで、本当に選手の緊張感や孤独、不安や疲労感といったものが表現できるかどうか疑わしい。棒高飛びのシーンは後撮りとして有名なシーンであるが、いま一つ緊張感に欠けるものがある。ドラマ性も感じとれない。ドキュメンタリー映画といえるかどうか疑問でもある。

マラソンは日本選手団の孫が優勝し南選手も3位に入った。このマラソンという 42.195

キロ、2時間以上もかかる競技を、如何に芸術的な映像として劇的に構成するかという難題に対し、女史は次のように回想している。

走者の立場に身を置いて、彼の感情を追体験しようと試みた。疲労が度を増し、足が地面にへばりつき、それでも何とかスタジアムにたどり着こうと、ただ意志の力で走っている。疲れきった身体に鞭打って、棄権しちゃいけないと励ます。急ぎたてるような音楽が聞こえる。その音楽は観衆の歓声に移行し、走者はスタジアムに入場し、最後の力を振りしぼってゴールにたどり着く。これはまだイメージにすぎない。(リーフェンシュタール, 1991, p.264)

トレーニング中の選手の首からカメラをぶら下げ、疲労に打ち勝って走破するランナーの足や孤独感を醸成する選手達の影で、女史の意図を語らせたり表現する技法は、競技中の実録では不可能であった。女史にとって、競技経過や結果よりも、美的構図や芸術的表現の方がすべてに優先したのである。しかも敗者の美学ではなく、強者や勝利者の美学を記録したのである。

このような強者の美学は表彰式のシーンに端的にあらわれる。写真集ではリーフェンシュタール自身が三段跳びの優勝者である田島選手に月桂冠を授与するシーンが納められている(石岡, 1991)。日本版バージョンでは「前畑頑張れ」(橋本, 1992)で有名な女子200メートル平泳ぎで金メダリストの前畑選手がうなだれて君が代を聞いているシーンを観ることができる。これと同様のコンテクストとして、女史はマラソンで優勝した孫選手のうなだれた表彰式のシーンを感動的なものと勘違いして表現してしまっている。実際には、孫選手は日の丸が上がり、君が代が演奏される屈辱にじっと耐えながらうなだれていたとされる(池井, 1992)。

女史が一番表現したかったものはオリンピックの理念であると1992年の来日の際に座談会で語っている。古代ギリシャから続いている民族間の平和と友好。これが表現したかったことであると。特に表彰式がその好材料であった。「勝者と敗者がともに感動し、ときには友情が芽生える。そうした感情を表現したかった。とくに表彰式は感動的なものだった」(リーフェンシュタール・市川・玉木, 1992)と語っている。表彰式では3位以下の敗者は登場しないのにも拘わらずである。

7.2.7-(3) 撮影と編集

リーフェンシュタールはベルリン大会の撮影のために、事前の準備に余念がなかったとされる。1936年2月に冬季オリンピック大会がガルミッシュ・パルテンキルヘンで開催された。女史はそこにカメラマンたちとともに下見に訪れ、フィルムやカメラをテストしているが、訓練は失敗であったとされる(ハート・デイヴィス, 1988)。同年5月から国内のスポーツ競技会に参加して試験撮影に入った。女史の撮影に対する心構えは「各スポーツ種目に習熟し、その劇的緊張感を研究し、確認することが不可欠」(リーフェンシュタール, 1991, p.244)というものである。自分が研究するだけでなく、フィルムの入っていないカメラで選手達の迅速な動作をキャッチするというような、カメラマンのトレーニングを念入りに実施したのである(リーフェンシュタール, 1991)。

女史の芸術的な関心や構想を実現させるためには、旧来にはない撮影技法を開発する必要があった。そのため、当時としては画期的で映画関係者たちを驚嘆させるような斬新なアイデアをもとに、次々と新しい工夫が試みられた。ズームレンズの無い時代であるから、選手のアップ撮影のために600ミリの大型望遠レンズを開発させている。俯瞰撮影のためには飛行機、飛行船、気球、風船に小型カメラをとりつけて飛ばす、といった具合である。そのほか、陸上競技場のトラックに沿って選手と同じスピードで移動撮影するためのカタパルトカメラの設置、選手の集中を妨げないために回転音を消したカメラ、高速度撮影、水中カメラの開発、馬の鞍に小型カメラをくくりつけての乗馬の撮影、プールではゴムボートに乗っての近距離撮影、ヨットではモーターボートの使用、観客の応援ぶりを小型カメラでスナップ的に撮影するなど、女史を中心とした撮影チームの工夫には驚くものがある。ドラマチックに撮影するのに役立つものはすべて利用したというのである。失敗も多いが、少しでも美的映像として使えるフィルムを求めたとされる(リーフェンシュタール, 1991, pp.261-262)。撮影経費が相当なものになった所以であろう。

大会の実録撮影だけではリーフェンシュタール女史の芸術的な関心や構想は満たされないため、さまざまな後撮りが施され、随所に挿入されている。これを確認することは一つのテクスト化ともいえるが、それらを読むことは、女史の表現意図や目的を再確認することになる。女史の回想録(上巻)(リーフェンシュタール, 1991)に出てくる順番にこれを追ってみてみたい。

まず第1には、プロローグの聖火リレーのシーンである。実際には第4番目の走者であった亡命ロシア人の息子アナトールを使って、後撮りしている。オリンピアの神殿での採火ではなくデルフィで撮影されている(p.266)。これは女史が映画制作を決断したときのブ

ロローグのヴィジョンを再現するための執念であるともいえる。第2に、後撮りというよりも別撮りというものもある。馬の鞍に小型カメラをくくりつけた疾走シーンやトレーニング中のランナーの首に小型カメラをぶら下げて脚や走者の影を映し出す有名なシーンである(p.272)。第3は、これも有名なシーンであるが、棒高飛びの日米選手による熱戦である。競技が延々と続いたため日没になり、当時のカメラでは撮影不可能になってしまった。そのために翌日選手たちに夜間照明を十分に準備した中でもう一度飛んでもらいそれを撮ったものである(pp.278-279)。大江・西田の友情のメダルとして日本で有名なこの試合ぶりは、いま一つ緊張感が欠けているといわざるを得ないのはこの後撮りのせいであろう。第4は、プロローグで神殿の前で踊る裸体の踊り子たちが、燃えさかる炎と化すシーン(p.280)。第5には、ミロンの円盤を投げる男像が生身の人間(ドイツ10種競技選手であるエルビン・フーバー)に変身していくトリック撮影(p.281)。第6は、聖火の採火のシーンである。実物そっくりのドーリア式神殿をセットで作り上げ、アナツールを使って撮影している(p.281)。第7に、10種競技の1,500メートル走が夜に入り撮影できなかったために、後撮りしている(pp.283-284)。ハンマー投げは審判に撮影を妨害されたために後撮り(p.287)。さらに、第8に大会の興奮ぶりを伝えるアナウンサーも実録ではなく後撮りである(p.301)。スタジアムで実録した音は当時の録音技術では使用に耐えなかったという。

このようにして撮影された合計40万メートルに及ぶフィルムを、女史がたった一人で編集するのである。自分の芸術的構想の実現のために、美的構図の確認のために、後世に芸術作品として賞賛を受けるために、『オリンピア』2部作の編集に丸2年間を費やすことになる。女史の編集上の方針も確認しておきたい。

ドキュメンタリー映画の造形は編集室ではじめて、実現される。では造形とは何か？まず建築的構造が定められる。映画の出だしは？どうやって終わるか？どこのクライマックスが来て、最も手に汗握る瞬間はどこで、…編集する画像の長さも重要である。…これが映画のリズムを決める。同じくらい重要なのは、ひとつの動きがどのように次の動きにつながっていくか。作曲のプロセスに似ていて、多分に直感的である。(p.291)

スポーツの価値をいっさい考慮せずに、映像のコンポジションを作り上げることへの魅力はあったが、女史はスポーツ映画を作ろうと決心したという。ただし、戦いの要素が目立たない体操やヨット、高飛び込みなどは美的法則やリズムの法則に従って組み立てたという。これが『美の祭典』となる。評価の高い『民族の祭典』では個人競技が中心となっ

ているのである。確かに、編集構想では、プロット、シークエンス、繋ぎ、リズムなどへの配慮が重要視されていたことが分かり、それが実際の映像で実現されていることも理解できる。

最終的には映像に音を入れる作業が行われた。ヘルベルト・ヴィント作曲のこの映画の音楽は、美的映像構成とともに感動を高める大きな役割を果たしている。ヴィントが映画のテーマを弾いて聞かせたときに大いに感動したと女史は語る。「彼がオリンピックの雰囲気につきり感情移入しきっているのが素晴らしい。神殿や彫像が生き生きしてくる」(pp.305-306)と回想している。

ナレーターにも有名なスポーツ・アナウンサーを用いている。競技場の効果音として実録の復元は質的に不可能であったため、ヒトラーの開会宣言のスピーチ以外は、すべて後録音され映像とシンクロされている。馬の鼻息、選手の駆け足、ハンマーや円盤のバウンドする音、ボートやヨットの騒音、観客の声援などすべてが光学録音ネガで後から録音されたという。このように、映像と音が対話の代わりを果たすことがドキュメンタリーには重要である、というのが女史の編集哲学である。競技の忠実な記録ではなく芸術的に質の高い表現であること、これが女史のねらいであったのである。

7.2.7-(4) 表現内容

プロローグで表現されたものは、古代ギリシャのオリンピック精神の高揚であり、しかもそれがベルリン大会に継続して生き続けていることの表現であった。空撮や聖火リレーだけでなく、神々の彫像がアーリアンのドイツ選手の生身の肉体へと変身するモンタージュは、ナチズムのプロパガンダといわれうる。観客の熱狂的観戦や応援ぶりは、観るものにドイツ国民の統制感を訴える。競技場外のマスゲームのシーンなどはその典型である。

ヒトラーが所々で登場するが、国家を独占的に統制し人種差別や軍国主義を押し進める総統としてよりも、熱心に観戦する普通の一人の人間として描かれているといえる。思わず身を乗り出し、膝をさすりながら観戦するヒトラー。女子 400 メートル・リレーで優勝確実と思われたドイツチームの最終走者がバトンを落とし、思わず落胆するヒトラーの姿は、観るものに対し、ヒトラー像をいかにも人間くさいものとして理解するよう強要する。ヒトラーが普通の人間像として描かれたことは、それは一つの映像文化の持つヘゲモニー装置としての特性である。それは反プロパガンダという形でナチズムを印象づけるのに役立っているからである。

人種的には、黒人選手の活躍やアメリカ、日本などのドイツ以外の他国の選手達の活躍ぶりをふんだんに取り入れている。アメリカではナチスのベルリン大会をボイコットする運動が激しかったし、『オリンピア』も公開されることがなかった国である。民族性を平均化したことが、かえってナチスのプロパガンダには好都合であったと思われる。『民族の祭典』というネーミングはこの意味で卓抜である。

以上のような競技で躍動する選手達の肉体以外の映像表現内容は、時代の精神状況という人間生理と波長が上手く合致している。そのために、ドイツ以外の国々で大好評を博する大きな要因となっていたのであろう。それは観る側の身体性と結びついた映像感覚であったといえよう。特に、各国バージョンとして自国の選手団の活躍ぶりが美的映像で表現されるならば、愛国心の高揚には確実に貢献することになったと考えられる。

一方、ローアングルで構図どりされた選手達の躍動する肉体は、不安と緊張、開放感と安堵といった心理的な描写を伴い、人間の運動する美しい姿として表現されている。スローモーションの多用やアップでとらえた生唾を飲み込むオーウェンスなどの映像は、選手達の生きざまのドラマではなく、躍動する選手の運動そのもの、競技者の競技しているまさにその最中の心情そのもの、つまりスポーツそのものへの肉薄であり、卓越した映像表現である。

『民族の祭典』の映像では、実際のプログラム進行に関係なく競技が構成されている。最初は投擲種目から入っていく。古代ギリシャの映像との連関を読みとらざるを得ない。当時のドイツ選手団はステロイドを服用していたといわれる(山本, 1992)。空前のメダルを獲得し未だにそれを凌駕する成績は残されていない(日本オリンピック・アカデミー編, 1981)。逞しくて美的な肉体は古代ギリシャ人達の直系であるとするメタファーには最適であったと解釈できる。

表彰式では勝者の感慨ぶりが捕らえられている。優勝者の美学があまねく表現されているといえよう。敗者や落後者の心性はリーフェンシュタール女史の映像構想から排除されたのである。勝者の心性は表彰式だけでなく、競技の行方を見守る他の選手の表情やマラソンの場合のような走る影や身体を流れゆく空気としての周りの草木をモチーフとしても表現されている。

女史は自分の最大の関心が「肉体の美しさ」「美しい肉体」であったと語っている(佐伯, 1992)。しかしそれは勝利者の肉体である。そのため「強者の美学」として糾弾されることにもなる。ヌバ族の写真集には子どもや老人は登場しないため質問されて、「そのよ

うな人々は私にとって被写体として魅力がない」(インフィールド, 1981)と答えるほどであるから、女史にとっては美的なるもの以外には興味関心がないのである。「私の関心は、モノとしての肉体がモノのままに自己超越することです。それを私は様式化と呼びます」(佐伯, 1992)というリーフェンシュタールであるからこそ、構図やモチーフや後撮りに執着したともいえる。プロログでは神秘主義的・幻想的な肉体を、個人競技では躍動し心情的に揺れ動く身体を、『美の祭典』では構成された美しい肉体を描くという、全体的な構成がしっかり工夫されているのである。

7.2.8 『民族の祭典（総集編）』の現代的意味の解釈

7.2.8-(1) スポーツ映像文化として

上記のような制作サイドの意図を『民族の祭典』が記録された時代のコンテキストとするならば、鑑賞する側での観る際のフレーム・ワーク作りも検討されなければならない。それは、先ず第1に、ドキュメンタリー映画として真実の記録であるという先入見である。それと同時に、第2には、現代のスポーツ状況の中でしか観られないという鑑賞者にとっては、観賞している当の時代のコンテキストに配慮することが必然的なことになる。

『オリンピア』2部作は当時の競技結果の記録をとどめるのではなく、当時のオリンピック精神を観る中でともに生きることを余儀なくさせる。当時と近似した身体生理や精神生理の中に自分の身体を浸らせて読みとることが、共通の地平に立って解釈することであり、当時の斬新的な映像技法にも感動でき得るのである。さもないと、現在のズームやスロー、スーパー・インポーズや超高速撮影技法をもってすれば、リーフェンシュタールの技法は陳腐なものに成り下がってしまうからである。技法というものがそういう虚ろいやすいものであるとしても、映像文化の解釈上の重要な問題は、表現されているまさにその内容に関する意味であろう。それが時代を超えて普遍的なものであることが理解されなければならない。単なるノスタルジアではなく、スポーツの本質として運動し躍動する肉体こそが観る人々を感動させ評価させることになることを読み抜く必要がある。

これを映像文化の持つスポーツ・イメージの形成・強化というものとして考えることもできる。スポーツはこのようなものとして当たり前のものであるとしてイメージされる場合には強化の機能を、他方、スポーツというものは本当はこういうものであったのかという場合にはイメージ形成として機能するのである。これはすべての映像に欠かせない機能であるため、「啓蒙の機能」と呼ぶことができる。

現代のオリンピック隆盛の社会状況において、1936年のベルリン大会当時を懐かしみ、すっかり変わってしまったスポーツの変容ぶりを嘆き、古き良き時代として回顧趣味に陥って『オリンピア』を再度鑑賞した人が多いとすれば、その良きものに自分が関与できない無力ぶりも含め感傷に浸ることにもなる。これこそ、スポーツへのノスタルジア以外の何ものでもない。一方、スポーツとは本来はこういうものであるのだと得心してしまうこと、これによって知らないうちにスポーツ価値観が形成され継承されることになる。これは映像文化の持つヘゲモニー装置としての機能である。そのようなスポーツ・イメージ形成の両方のベクトルを理解することがスポーツ映像文化の解釈学には必要なのである。

7.2.8-(2) 現代のスポーツ状況とのスーパー・インポーズ

日本では1991-1992年にかけて『民族の祭典』が三たび公開され、大好評を得たが、それが与えたオリンピック・イヤーの再考への契機を見逃すわけにはいかない。1992年のバルセロナ大会前には、テレビのオリンピック特集でリーフェンシュタールの映像がたびたび引用されていたことは記憶に新しい。その引用の文脈として、さまざまなものが考えられる。先ず第1に、「民族の祭典」ということである。ソビエトの崩壊や東欧圏の再編成というポスト冷戦後の社会において、民族意識の高揚と独立が相次いだ国際情勢を反映する中で(長谷川・山本, 1990)、バルセロナ大会はその当時史上最大の多民族が参加する大会となったのである。まさに本当の意味での「民族の祭典」として、バルセロナ大会には172の国々や地域から参加が相次いだ。1992年には戦争中の民族間対立もあったのであるが、第2次世界大戦前の1936年の民族の平和と友好の祭典としてのベルリン・オリンピック大会の映像が、オリンピックの理念を再び際立たせたのがこのバルセロナ大会であったといえよう。

第2に、幻の「バルセロナ人民オリンピック大会」の存在である。1936年のベルリンオリンピック大会へのボイコットや批判の一環として、1936年にバルセロナで人民オリンピック大会を開催しようと計画されたが、幻に終わった(朝日新聞社, 1991; 池井, 1992; 川成, 1992)。その過去の事実に言及して、1992年のバルセロナ大会とオーバーラップさせてオリンピックを見直すという映像方法がとられたことが上げられる。当時、平和を求めてバルセロナに集った選手団の多くが外人兵士としてスペインの内戦で戦ったとされる。それが現代の1992年には、大規模な「民族の祭典」として平和裡にオリンピック大会が開催されることへの感慨が、リーフェンシュタールの映像からも触発され喚起されたので

ある。

第3には、1992年のバルセロナ大会の開会式・閉会式で展開された、真の意味での「美の祭典」である。開会式および閉会式の演出をテレビ中継ではあるがそれを観る限り、芸術の国スペイン、そしてミロ、ダリ、ガウディという巨匠を輩出したバルセロナという地の「美の祭典」は『オリンピア』第2部『美の祭典』(1939)と重なり合う理念を想起させたのである。開会式の入場行進も民族衣装で華やかな芸術性を醸し出したのであるが、民族舞踊やオペラ、一大スペクタクルとしてのバルセロナ誕生のページェントは、まさに美の祭典であったのである。

このような1992年バルセロナ大会は「民族と美の祭典」としてオリンピックの理念を謳い上げ、平和であることと民族の友好を再確認させた。一方、リーフェンシュタールの映像は当時の映像と実際のギャップを際立たせるという機能も果たしたかも知れないが、オリンピックの普遍的で変わらぬ理想を照射したともいえるのである。

しかし、リーフェンシュタールは今日のスポーツ状況を次のように批判している。「テクニクの巧拙や勝敗や記録にこだわり過ぎて、肉体の繊細な感情表現を見失っている。スポーツ中継が日常的になって逆に感動がなくなってきたのが残念です」(佐伯, 1992)と。肉体の繊細な感情表現とはプレーする側にも映像を撮る側にも当てはまるのである。これは単なるノスタルジアではなく、芸術的感性に満ちた女史による現代のスポーツ変容に対する告発の言である。

7.2.9 『オリンピア』に関する結語

本節では、1992年以降のオリンピック隆盛状況において日本のオリンピック報道状況の中で、なぜ三度もリーフェンシュタールの『オリンピア』が取り上げられたのか、またこのような映像が現代のスポーツ状況にどのような意味を持ちうるのか、という動機に基づいていた。リーフェンシュタールの『オリンピア』のもつ身体映像の意味を、時代状況や社会状況、女史の芸術観などに関連づけて明らかにし、その当時のスポーツ・イメージの記録化の方向性を確認することが本節の目的である。メセナ事業としての3度目の公開時の鑑賞とビデオ総集編、および文献を資料として、スポーツ文化の解釈学の立場に依拠して分析・記述・解釈を加えた。

リーフェンシュタールの『オリンピア』2部作はナチスのプロパガンダであり、強者の美学であるという批判を受けたり、女史のノンポリぶりが批判されている。それは一面事

実ではある。他面、その肉体映像表現自体が如何ように解釈されようとも、その映像文化が今日に伝えようとしたオリンピックの理念やスポーツそのものの魅力は、芸術形式的に見ても優れたものがある。後撮りや挿入を加えることによって、女史が表現しようとしたことは、民族の平和と友好のもとに実施されることを理想とするオリンピックの理念であり、スポーツの本質的意味なのであったが、女史は強者や勝者の身体美に偏向しすぎた嫌いが見られる。しかし、その時代を超えたスポーツの持つ意味の普遍性に気づき、再考する機会を得たものだけが、女史の映像に触れ、感動し、理解することができたのである。映像の背後のナチズム、強者の美学中心主義、勝者の身体映像化志向、あるいは美的構成至上主義などへの批判は確かに見られるし、それを確認することは重要である。しかし、それだけでは一面的すぎるといえ、スポーツ映像をそのものを見落とすことになりかねないといえよう。芸術的な記録映画として、オリンピズム賛美は確実にスポーツ・イメージとして記録されているのである。両方への目配りが必要である。

それ以上に、日本のスポーツ科学やスポーツ関連ジャーナリズムは、リーフェンシュターールの映像に接近することさえ拒んだのである。オリンピックの理念やスポーツの本来的な姿は、これからも伝えていく必要があるのにである。そのためには、モンタージュ技法の解説などスポーツ映像表現技法の解釈をさらに一層深化させる必要がある。それは、飽く無き解釈学的な循環の使命であり課題でもある。

7.3 『東京オリンピック Tokyo Olympiad』：「芸術か記録か」の論争からみたオリンピズム

7.3.1 『東京オリンピック』の解釈の進め方

1936年の第11回ベルリン・オリンピック大会以来、オリンピック競技大会の様子は国際オリンピック委員会(IOC)の公式記録映画として制作されることがオリンピック憲章によって定められている。この公式記録映画の中でも世界的な評価を得た作品といえば、前節で検討してきたリーフェンシュターールの『オリンピア』ともう1本は『東京オリンピック Tokyo Olympiad』(市川崑, 1965)であるといっておかろう。その理由は、両者ともそれぞれベニス国際映画祭およびカンヌ国際映画祭において芸術的にまたドキュメンタリーとしての映画表現的に絶大な評価を得ているからである。

これまで近代オリンピック関連の映像研究として言及されてきた作品としては、『オリ

ンピア』と『炎のランナー』が多かったといえよう(例えば、舛本・遠藤・畑,1993; 舛本, 1996; 杉本, 1995)。ただし、これらのオリンピック関連映像に関する考察では、身体映像の美学や映像記録に見られる政治性と芸術性、あるいは宗教性と人種差別など、ある意味で特殊なテーマが中心的に論じられていたため、映像の中のオリンピズム(注 6)に関する解釈は十分なものではなかったといえる。そのため、本節では、『東京オリンピック』という作品を対象とし、そこに表現されているスポーツ・イメージの映像を分析・記述・解釈していく。その際に、制作者達の発言および公開当時にこの作品が巻き起こした「芸術か記録か」という論争に着目して、制作者達はその当時抱いていたオリンピズムという思想に焦点を当て、この作品が今なお評価されているその一端にも迫ってみたい。

この作品は、日本国内では、公開当時東京オリンピック担当大臣(国務大臣)および日本陸上競技連盟会長でもあり、当時総理候補の大物政治家であった河野一郎や競技スポーツ界から批判され、「芸術か記録か」の大論争を巻き起こした日わく付きの作品である(キネマ旬報社, 1965; 猪俣, 1974; 佐藤, 1995)。しかしながら、国際的に見れば1965年のカンヌ映画祭で非常に高い評価を受け、特別賞として「国際映画批評家賞」および「青少年向最優秀作品賞」を受賞した作品でもある(東宝株式会社配給部編, 1965)。英語圏の映画批評でもおしなべて高い評価を得ている(Bergan, 1982; Daily Variety, 1983; Vaughan, 1977; Weiler, 1966)。本節は、この1964年第18回東京オリンピック大会の記録映画をめぐる「芸術か記録か」の論争において、一体何が問題であったのか、あるいは、その論点がテキスト論を援用することで明らかにされはしないか、という観点から構成されたものである。つまり、この映像が被った「芸術か記録か」という論争を一つの切り口として、映像として表現された制作者達のオリンピズムという思想に接近してみようということである。また、今なおこの映像はビデオ作品(注 7)として入手可能であるため、関心がある者に作品解釈が開かれており、そのことによって論議を深めながら解釈を深化させていくことが出来ると考える。

本節の目的は、『東京オリンピック』の中に表現された幾つかの主要な表現内容をテキスト論に基づいて解釈するとともに、制作当時の「芸術か記録か」の大論争を参照することによって、制作者達が映像として表現しようとしたオリンピズムという思想を明らかにしようとするものである。そのことによって、記録にとどめられたスポーツ・イメージを確認し、特にオリンピズムという高邁な思想が記録化される方向を確認する。

方法として、(1)先ず論争の経緯と内容を新聞や雑誌報道によって確認し、(2)ビデオ作

品に基づく映像解釈を進め、さらに(3)制作者達の座談会などでの発言の記録によってその解釈を補完する、という形で映像解釈を進めていく。映像解釈に当たっては、スポーツの解釈学の可能性と限界について検討された際の解釈の定式、つまり「スポーツの解釈学とは、行動として書かれたプレイテキストをそのコンテキストに応じ、メタ・テキストに配慮しながら解釈すること」(舛本, 1988)という立場を敷衍して読み解いていくことにする。ここでは映像として記録された諸場面がテキスト分析を施されるが、その際にその当時のコンテキストに応じて、また映像のメタ・テキストに配慮して解釈していくことになる。このような方法的立場をとる主たる理由は、特に、「芸術か記録か」の論争における対立点を明らかにすることによって、この記録映画がおかれていた立場が明確となり、そのことによって制作者達の制作の意図と政府関係者やスポーツ界の期待とのギャップが浮かび上がると考えるからである。また、このように論争の真の対立点を明らかにすることによって、実は論争の表面的対立と真の対立点が浮き彫りになり、そこから制作者達の真の意図が明確となると考える。一方で、映像の表層的なテキスト分析や解釈だけに陥らないために、コンテキストとメタ・テキストに配慮することは重要なことである。このような方法的立場をとることによって、映像のテキスト解釈というものが一層幅広くかつ深化されるものとする。

そもそも、本作品を取り巻く「芸術か記録か」という論争においては、その際に記録性と芸術性について深く検討されていない。その理由は、本論文の巻末の参考資料2にも示したように、この記録映画に対する政治家やスポーツ界からの批判に対し、映画界からも理論的な反論があまりなかったからである。ここで、「芸術か記録か」という論争を検討するためには、「記録性」と「芸術性」ということについて概念規定が必要であるが、前節で『オリンピア』を検討した際に既にこの両概念については確認しておいた。その概念規定に依拠することとする。そうすると、たとえドキュメンタリーとしてのオリンピック公式記録映画であるといえども、制作者達の表現意図が反映された芸術的表現を兼ね備えた作品とならざるを得ないということが確認できる。その意味では、「芸術か記録か」という対立は本来は不可能な論点であったはずである。またこのような立場に立てば、清水(1965)が批判したような大会や競技のレコードとしての記録を中心としたドキュメンタリーという映画の様式は考えられなくなる。もし仮にレコード中心の記録映画が可能であるとすれば、それはニュース映画のような様式でしか不可能であったろうと思われる(注8)。こうして記録映画においては本来は何の記録かが問われなければならない。例えば、それ

は「競技の記録か」あるいは「オリンピックの精神の記録か」というような問いの定立によってである。以下では、「芸術か記録か」の論争の概要を巻末の参考資料2を参照しながら整理し、表面的には論争という形をとりながらもその背後にある真の対立点を浮き彫りにしていくことにする。

7.3.2 制作の経緯及び「記録か芸術か」の論争

巻末の参考資料2に示したように、この記録映画の監督は黒沢明監督から市川崑監督に代わった経緯がある（キネマ旬報社、1965；オリンピック東京大会組織委員会、1966）。この両者とも記録映画作家ではなく劇映画作家である。しかも市川監督に決まったのもオリンピック開催年の1964年の1月という、かなり切迫した時期であった。東京オリンピック組織委員会(OOC)からの要請により記録映画のシナリオを作成することになり、それに取りかかったのが同年の5月のことである。このように制作体制の遅れが心配されたようであるが、このシナリオのおかげで、かえって制作の意図が全スタッフに行き渡ることができたという利点があったと市川監督自身語っている（市川・玉木、1992, p.182）。このシナリオは組織委員会に受理され、それに基づいて監督は撮影の絵コンテ(注9)を作成しているのである。このことはすでに何を記録として表現するか、ということに関して市川監督の明確な意図が存在していた証拠であるといえてよい。このようなシナリオおよび絵コンテに基づき、毎晩翌日の撮影の打ち合わせが入念に行われた。

このようにして撮影された322,933フィートのフィルムが第1回のラッシュで18,000フィートまで編集された。その後、幾度かの手直しを経て、1965年3月8日に第1回の完成披露特別試写が行われた。この試写を観た当時オリンピック担当国務大臣であった河野一郎が「これは記録映画ではない。芸術的すぎる」(朝日新聞、1965.3.10)と発言し、そのことが大きく新聞に取り上げられ、「芸術か記録か」の論争が始まったのである。そのやりとりの経緯の概要は巻末参考資料2の通りである。その時の市川作品への批判とそれへの反論とを、朝日および毎日の両新聞と映画誌である『キネマ旬報』に基づいて整理すると次のようにまとめることができる。

7.3.2-(1) 批判の中心点

1. 競技の記録というよりは芸術的表現にすぎる。
2. 当時のオリンピック憲章第49条に定められていた全種目の収録という条件が満たされ

ていない。

- 3.日本人選手団の活躍が少なすぎる。
- 4.男子 10,000m 走のセイロンの最終走者や男子 800m 走のチャドの選手のように、負け犬ばかり写している。
- 5.競技の真の姿をゆがめているシーンが多い。特に、砲丸投げ、ライフル射撃、競歩などの映像は選手を滑稽化しすぎている。
- 6.閉会式で帽子を振って微笑み返す天皇の映像表現が威厳を欠く。
- 7.スタンドに陣取るプロ野球のスター選手、長嶋、王の雑感ショットは競技と無関係であるため、不要である。
- 8.芸術的ではあるが、子どもたちに理解できるかどうか疑問であるとされ、文部省推薦を再考する。(実際には文部省推薦は取り消されたのであるが、東宝が申請を取り下げた形で処理された。)

7.3.2-(2) 市川崑監督の反論

このような批判に対する市川監督の反論は、ほぼ次のようなものであった。市川監督は「これは、人間およびオリンピックの意義を記録した記録映画である」(毎日新聞, 1965.3.11)、あるいは「子どもたちの感受性は高い」(朝日新聞, 1965.3.17)と新聞談話に応える形で反論している。ここにみられるように市川監督は芸術性も記録性も否定してはいない。また、論争が激しくなるにつれて、「問題が作品そのものの本質から離れ政治的なものになっている」(毎日新聞, 1965.3.24)と新聞で談話を発表している。このように、市川監督は政治家やスポーツ界からの批判に対し、一步も譲ることなく自分の制作信念を貫いたのである。作品に対しては、一部各界の要望を取り入れてはいるが、それらも監督にしてみれば「完璧なものを求めた飽くなき手直しの一環である」(毎日新聞, 1965.3.12)という立場をとっている。こうして市川監督は最後まで少しでも良いものを求めて編集を続けるという姿勢を貫いたのである。

7.3.3 映像のコンテキスト

映像テキストの解釈を深化させるためには、その映像を取り巻くコンテキストおよび映像に関わるメタ・テキストに配慮することが一つの有効な方法である(舛本, 1988)。

先ず、コンテキストとして第1に上げられることは、東京オリンピック大会は国威発揚

策としての性格が強い大会であったということである。清水(1965)がいみじくも指摘したように、戦後日本の再建と政財界および民間の総力を結集してオリンピックの開催を実現した日本の国力を、世界に誇示するための絶好の機会であると見なされたのである。また、この大会は、首都高速など東京大改造や東海道新幹線の建設などに典型的に見られるように、いわばインフラストラクチャーの整備が中心的な日本列島改造計画の出汁に使われた感もある大会となった。このような時代的、社会的なコンテクストに応じ、芸術的表現の濃い記録映画よりも、日本人選手の活躍ぶりや日本の国力の実態を中心に、それらを記録にとどめた映画を期待する政治家やスポーツ界の声が強くなってきたのである。例えば、オリンピック大会の順調な運営や「造形のオリンピック」と賞賛された競技場の建築群に象徴される日本の技術力や統率力も記録映像に反映させることも求められたのである(清水, 1965)。

しかしながら、オリンピック競技大会というものがスポーツを通じた世界平和の祭典であるという当時のオリンピズムの理想を理解し、それをリーフェンシュタール監督の『オリンピア』を越えるような芸術的表現を加味した記録映画として完成させることを目指した市川監督は、最後まで自分の信念を通したのである。こうして、日本の国威発揚というナショナリズムを世界に向けて発信しようとする立場と、オリンピズムという理想を芸術的に記録しようという立場との軋轢が生じ、その結果「芸術か記録か」という論争を引き起こすことになったと考えられる。つまり、「芸術か記録か」という論争は、表面的には東京オリンピック大会の公式記録映画が芸術的にすぎるという批判の形を取りながらも、実はナショナリズムの記録対オリンピズムの記録という対立が主たる論点であったといえる(注10)。

制作サイドは、前述したように先ず谷川俊太郎ら4人でシナリオを作成した。このことは、既に撮影前から芸術性を前提とした記録映画を制作しようとしたことの証左であった。編集および録音のためのシナリオ(和田・谷川, 1965)を見ても、勝者の選手達だけが主役の記録映画ではなく、審判や役員などの脇役や観客などもカメラで捉えられ、それらのすべての人々の心情や心の内面をスクリーンに映し出すことが、この芸術的記録映画のシナリオ段階でねらいとされたことがわかる。例えば、チャドからきたアーメッド・イサという無名の選手の孤独な闘いぶりは8分以上に亘って映し出されている。これは「負け犬ばかり撮っている」と批判された典型的な部分であるが、既にシナリオ段階から構想されていたシークエンスである。

一説によれば、この記録映画が芸術的すぎるという批判をかわすために日本人中心の記録用映画が編集された(リーフェンシュタール・市川・玉木, 1992, p.299)。しかしながらこのことが翌年に再編集され公開までされた『感動の世紀』(1966)というもう1本のオリンピック記録映画のことを指すのかどうかは不明である。ちなみに市川監督によれば、この記録映画には5本が編集された: 試写会用、カンヌ国際映画祭用(135分)、英語版(93分)、標準版(本研究のビデオ版, 170分)、および天皇陛下用の5本である(市川・玉木, 1992, p.187)。

7.3.4 映像のメタ・テキスト

映像のテキスト解釈をさらに深化させるためには、スポーツ解釈学の定式に従ってメタ・テキストに配慮することが有効である(舛本, 1988)。このことによって「芸術か記録か」という論争の中で、ナショナリズムの記録とオリンピズムという思想の芸術的記録のそれぞれを期待する認識の枠の「ずれ」が明確になると考えられる。

一般的にみて、この記録映画を観る側の認識の枠組み(了解性)というものは「これは東京オリンピック大会の公式記録映画である」あるいは「これは東京オリンピック大会のドキュメンタリー映画である」というものであろう。そのため「この映画の中に表現されていることは事実には違いない」と見なされがちである。ここに実在の記録性を期待する認識の枠組みが強化される。つまり、そこにはフィクションや後撮りなどはなく全競技の結果が収録されているはずであると見なされがちである。また、この記録映画は日本人の制作であるため、当然日本人選手の活躍もすべて収録されているはずであろうと思われがちである。このような立場は清水(1965, 1971)のように、この記録映画には日本の統率力および技術力などを中心とした日本の国威発揚の成果や競技のレコードが記録されるべきであるという、ナショナリズムの立場へと通ずることになっていくと推察される。

一方、ドキュメンタリー映画の制作に当たって制作サイドの意図が前提として存在する。つまり芸術家としての制作者の主観が介在することによって「これは単なるニュースのような記録映画ではなく芸術的な記録映画である」という立場がとられることになる。このことは「この映画の中に何らかの主題が表現されなければならない」という立場に通ずる。こうして、制作者の主題、この記録映画の場合には、東京オリンピック大会を題材にオリンピズムという理想というものの記録を目指すという姿勢が強化される。この方向は、市川監督を中心とする制作スタッフの精神の冒険性の表現であり、オリンピックという一つ

の世界の開示である。その方向によって、競技者ばかりだけでなく、彼らを取り巻くすべての人間の普遍性にまで掘り下げて印象深く表現しようという姿勢が強化されることになる。このような芸術的記録性の姿勢から、映画的表现の特異性＝表現の可能性・自在性ということの介在に気づかなくてはならない。つまり、制作者達の創作意図に基づいた撮影による現実世界の切り取りと表現意図に基づいた編集による挿入が可能となる。たとえドキュメンタリー映画であれ、編集段階で自在に表現を工夫できるのである。これは創造的記録といってもよい。観る側にもこの心的機序は、注意深く記録映画を鑑賞することによって確認されうる。例えば、チャスラフスカの跳馬と平均台の演技のように、観る側に「おや？不自然だな」と思わせる場面がいくつか見られる。このように注意深く観ることによって、観る側も制作者側の創作意図の存在に気づくことはたやすい。

7.3.5 作品構成と解釈

以上のように、制作者側の芸術的な記録という表現意図が確認された。次にはその表現意図に基づいた撮影および編集を確認するために、この映像で特徴的なシーンのテキスト分析と共に、以下の事項を検討することが解釈上有効であると考えられる。(1)フレーム内に何を入れられたか(ミザンセヌ *mise en scene*)、(2)後撮り・別撮りで何が挿入されたか、(3)いかにそれらが編集段階で映像としてまとめ上げられたか。その理由は、演技指導や取り直しがきく普通の映画と違い、オリンピック映画では取り直しや選手への演技の要請は不可能であるからである。このように、テキスト分析と映画構造論との両方から解釈することによって、制作者達の表現理念の一端に迫ることが出来ると考える。

7.3.5-(1) ミザンセヌ

ミザンセヌ(フレーム内部の演出)としては、このような記録映画の場合、現実をテキスト化していくためのカメラ・ワークというものが中心となる。つまり、カメラという限定されたフレームの枠内で被写体を選択し、構図を定め(空間性)、被写体の動きを把握する(時間性)ための手法である。接写と高速度撮影はそのサイズと時間を変えることである。カメラ位置は運動を方向付けることである。このようにして被写体としての選手や観客たちが現実の世界から選択的に切り取られ映し出されている。しかしながら、この被写体の選択によって、単なる身体映像や運動だけでなく、それ以上のことが表現されることになる。これは、それらの素材に対し、どの側面へと焦点化するかによって決定される。

この『東京オリンピック』という作品では、身体的卓越性、筋肉美、運動様式、構図の形式美などへの焦点化とともに、人間的な心情が焦点化されている。例えば、男子 100m 走決勝のシークエンスに典型的に見られるように、競技の映像展開は選手を中心とした競技の前後まで切り取られている。スタートラインにつくランナー達の不安－緊張・集中－没頭・専心・努力－歓喜・落胆・失意・悲哀－安堵などが、一つの試技ごとに構成されている。さらに一個人ではなく、そこに関与しているさまざまな人々を映し出すことによって、共有感、一体感をテーマにすることも可能としている。選手間の、応援団との、国を越えた表現によって、普遍的テーマ（平和、友情、それらの普遍的な価値を確認することを可能とするオリンピック大会という文化装置を守り続ける人間的知恵というものなど）をも映し出しているのである。それらの効果的表現には当然のことながら編集も大いに関与している。

7.3.5-(2) 後撮り・別撮り

後撮りや別撮りという撮影手法は、シナリオ段階で構想されたものが実際に撮影できなかったために、芸術的表現のためには必要不可欠と判断され、執念を持って映像の中に取り込もうとする姿勢の現れである。それを追うことによって制作者達の表現意図の一端を窺い知ることができる。テキスト分析と共に市川監督の談話に基づいて整理すれば、以下のシーンが後撮りおよび別撮りで挿入されたものである。

1. チャスラフスカの跳馬の妙技を黒バックで撮影し、2コマずつだぶらせてつないで見せた(リーフェンシュタール・市川・玉木, 1992, p.301)。そのことによって、表面的な美しさだけでなく、内面的なものの活写が可能となっている。このシーンおよび平均台のシーンは、実際の競技の場面ではないことがすぐに見て取れる。しかしながら、彼女の円熟した演技をこのような印象的な再現によって提示することによって、その卓越性とそこまで至る人間のひたむきさを、さらに一層印象深く表現することを可能にしている。
2. 富士山の麓を走る聖火ランナー(河口湖側から後撮り)。これは裏からとった富士の逆焼きであって東海道を実際に走った聖火リレーの実写ではない(市川・玉木, 1992, p.183)。しかしながら富士山は日本の象徴の一つであり、当日曇りで山が撮れなかったため、別撮りは致し方のない手法であろう。このシーンは男子 10,000m 走の勝者であるアメリカのビリー・ミルズを主人公にした『ロンリー・ウェイ』(Everett 監督, 1983)という映画の中でも借用されている。このように、このシーンは日本の象徴的表現として強力なシンフィア

ンを持っている映像として、世界的にも認知されているといえる。

3. マラソンの表彰台の上の円谷幸吉選手の顔の接写は、力及ばなかった者の心情を何とか表現したいという監督の執念の現れである。実際の表彰式の場面では他の選手の陰になって撮れなかったため、この接写は後日、自衛隊の駐屯地で後撮りされた(リーフェンシュタール・市川・玉木, 1992, p.301)。

4. 男子 100m 走の勝者ヘイズの決勝のスタート前のクローズ・アップ・ショットは予選のものである。決勝の時のスタート前の緊張感こそ、優勝者の表現には必要なものであると考えられたのであろう。他の選手の陰でヘイズ選手のクローズ・アップ・ショットが不可能であったため、予選のものが用いられた(リーフェンシュタール・市川・玉木, 1992, p.301)。これは競技場内に3台のカメラしか持ち込めないという国際陸上競技連盟の制約による影響であったとされる。

5. 鉄棒の真下から撮影された演技は、小野喬選手の演技の卓越性をいかに美的構成のもとに芸術的に表現するかという好例のショットである。このショットに対する市川監督の談話は確認されていないが、テキスト分析だけでも実際の競技場面ではないことが明白である。

このような後撮りおよび別撮りという手法を取り入れることによって、市川監督は平和の祭典という側面だけでなく、人間のスポーツにおけるひたむきさ、卓抜なパフォーマンスなどを映し撮り、編集している。このように、記録映画であるとはいっても、「その場の感動を表現するためには演出も必要である」(リーフェンシュタール・市川・玉木, 1992, p.301)という市川監督の立場がこの映画には貫かれている。

7.3.5-(3) 編集

編集には大きく分けてモンタージュ効果(カッティング cutting)とサウンド効果(サウンド・エディティング sound editing)の両面がある。芸術的な表現として効果的なカッティングとしては、記録と無関係の太陽、建設現場、武道館の屋根のシルエット、風にはためく万国旗など多数見られる。これらの映像は、主題に迫るモンタージュ効果を担う。また一方で、男子 100m 走や女子 80m ハードル走のシークエンスに見られるように、選手達の不安や緊張(高まりゆくテンション)を接写で映し出す。これに編集で効果が加えられていく。例えば、スタンドの注視の様子はさまざまな観客を映し出すことによって映像が宙づりにされ、そのことによって競技を固唾をのんで見守っているという緊張感が高められていく

という働きを担っている。その後、達成後の歓声や選手の顔のクローズ・アップ・ショットおよびスタンドの人々の雑感で安堵感を映し出す。これが一連の編集の効果的技法である。これに当然音がかぶさってくる。サウンド効果の例としては、万国旗のはためきとその支柱を打つローブ音、男子マラソンのアベベ・ビキラ選手のひた走る足音、依田郁子選手のスタート前の「王将」の口笛、体操競技で体育館の床をこする音など、随所に見られる。投擲の着弾の効果音や競歩の選手の長き苦難の道のを軽快感に変えるコミカルな効果音も卓抜である。観客や見守る選手達の雑感が競技の雰囲気を実感させる効果も十分に果たしており、すべてのショットが考え抜かれている。これに、三国一郎のナレーションが物語性の効果(ナラティブ効果)を与えている。このナレーションは補足説明の他に、制作者の心情や視点、さらに翻って表現意図や価値観をも伝えていると考えられるのである。

このような構成によってどのようなメッセージがこの映画から伝えられているのであろうか。そこにはこの映画にナショナリズムの記録性のみを求める側には理解することが難しいと思われるような象徴的な意味が表現されているといつてよい。

7.3.6 作品解釈と主要メッセージ

7.3.6(1) 「夢としての平和」

作品解釈の取りかかりとして、先ず本作品の主要メッセージというものに着目してみたい。この作品の主要メッセージの一つは「夢としての平和」である。それは二つの字幕スーパー(スーパー・インポーズ)が既に端的に語っている。オープニングのスーパー：「オリンピックは人類の持っている夢のあらわれである」およびエンディングのスーパー：「夜、聖火は太陽へ帰った。人類は4年ごとに夢を見る。この創られた平和を夢で終わらせていいのであろうか」と。

オリンピックの基本原則(fundamental principles)は現在ではオリンピック憲章(IOC)に明記されている。東京オリンピック大会当時は「オリンピズム」に関する基本原則は規定されてはいなかったが、クーベルタンの理想を受けて「平和でよりよい世界の創造」ということがオリンピック運動(Olympic Movement)の目標であることは、当時でも理解されていたはずである(注 11)。「夢としての平和」というメッセージは、それがたとえ夢であっても実現していくよう努力すべき方向であることを示している。この大会では、前年の1963年に開催された新興国スポーツ大会(GANEFO)から派生した北朝鮮とインドネシアの政治問題が影を落としていた。それでも古代ギリシャの故事エケイリア(オリンピック休戦

協定)にならって、たとえ一時期であっても戦争のない世界を実現すべく努力する必要性をこのオリンピックの記録映像は訴えかけている。それは民族衣装に飾られた発展途上国の選手団の行進や、名もない選手達の長いシーンなどでも表現しようと試みられていると考えられる。

7.3.6(2) 「太陽の下の平等」

次に着目すべきはオープニングの太陽のアップ・シーンである。この太陽のシーンはテーマそのものではなく、テーマを象徴的に表現している映像であると考えられる。この太陽は、オリンピアの遺跡で採火されて炎へと転換され、聖火リレーおよび聖火台への点火、その後の競技シーンでバックとして燃え盛る聖火台の背景ショットへと移り変わりながらも、象徴表現の位置を保ち続けている。これらのショットは、「日のいずる国=日本」を象徴するのではなく、太陽の下ではすべての事物が赤裸々に照らし出され、「世界中のすべての人が平等である」というメッセージが表現されているといわれる（市川・玉木, 1992, p.182; 小倉, 1965）。太陽はすべての生命の源である。光のもとではすべてが明るみに出され、等しく生命のエネルギーを得ているとされるのである。

「平等な人間」という表現は、すべての参加者の映像での記録という撮影姿勢にも窺われる。この記録映画では、競技者だけでなく役員も審判も観客や応援者も、天皇も観光客も、すべての老若男女が平等な人間として参加したという記録が映し出されている。当然、競技者が映像の中心的位置を占めることにはなるが、それも勝者だけではないのである。選手達の試技が技術的な視点で映し出されても、それは普遍的な人間の真摯な努力として描かれている。体操競技のシークエンスもこの典型的な表現の一つであるといえよう。

7.3.6(3) 「普遍的人間性」

このような映像表現が全体として人間のひたむきなパフォーマンスおよびそれを見守る人々の心情を伝える。しかし、競技はシナリオ通りには進行しない面がある。ドラマ以上のドラマ性の現出である。この映画にはそれらを把握することによって、人間のパフォーマンスの卓抜さ以上の表現を可能にした。男子 10,000 m 走の英雄は優勝したアメリカのピリー・ミルズ選手だけではなく、全力疾走するセイロンのラスト走者でもある。女子 800m 走の勝者である英国のアン・バックナー選手はテープを切った後、そのまま婚約者の胸の中に飛び込んだ。テープを切った直後の彼女の視線とはにかんだ微笑をカメラはしっ

かり捉えていた。それをワンカットの長回しで映し出すのである。さらに、圧巻は閉会式の選手団のカオス的乱入であろう。これは全くの予定外の出来事であった。閉会式の入場を待ちくたびれた選手団に日本酒が振る舞われた(市川・玉木, 1992, p.189)。そのために盛り上がった選手達は、団結および友情のすばらしい表現となったあの入場行進を可能にしたのである。日本選手団の旗手である小野喬選手が外国人選手達の肩に担がれ、選手団はどっと入場した。当然シナリオ通りには進まない。このハブニングの映像シークエンスでは、批判されたシーンの一つではあるが、天皇陛下も思わず笑って帽子を振って選手団に応えている。このような映像には人間の普遍的な姿としての喜怒哀楽の素直な発露が表現されていると解釈できる。

このようにして、この卓抜な映像は、結論として、単なる世界平和だけでなく、人間の普遍性としてのひたむきさ、卓抜な技能などの人間の可能性などとともに、人種、地位などに関係なく同じ人間としての平等性を遍く表現しているといえるのである。このことが制作サイドのオリンピズムという思想の表現であり、それが国際的な評価(Bergan, 1982; Daily Variety, 1983; Espagnac, 1995)に通じた所以であると考えられる。

しかしながら、東京オリンピックに関わった当時の日本のスポーツ関係者や政治家達には、制作者達が企図したようなオリンピズムという思想を芸術的表現を加味して記録するという姿勢が理解できなかったと考えられる。そのために、翌年の1966年にもう1本の記録映画『感動の世紀』を制作(再編集)したのである。この映画では競技が時系列に記録され、しかも日本人選手の活躍を中心に編集された。国会スポーツ議員連盟の働きかけもあり、この映画も一般公開されたが、今一つの評価であった(朝日新聞, 1966.5.18)。

7.3.7 オリンピズムと国家主義、国際主義および超国家主義

以上見てきたように、「芸術か記録か」という形をとった論争において、記録性に執着する立場の中心的な意図は、日本の国威発揚や日本を世界にPRするということであった。これはある意味での国家主義(ナショナリズム)の記録を目指すことになる。今のオリンピック憲章によれば、オリンピック運動の目標(the goal of the Olympic Movement)は国際主義(インター・ナショナリズム)に基づいて平和な世界の実現に寄与することである(IOC)。これはある意味で国家主義の強化を背景にした国際交流という姿勢である。そのため、オリンピック競技大会はいつの時代にあっても国家のアイデンティティを再確認し強化する好

機であるのも確かである。例えば、勝者は国旗掲揚と国歌の演奏によってその勝利が讃えられ、メディアは自国選手の活躍ぶりや国家間のメダルの取得競争を報じるのである。自国の観客はそのメディアの報道に一喜一憂し、自国の選手に声援を送るのである。しかしながら、オリンピズムというものは本来は人間の尊厳を守った上で平和な社会を実現するという思想であり、全人的な完成という人間の普遍性に基づいた人生哲学でもある。これは国家というナショナルな視点を超えた超国家主義(トランス・ナショナリズム)の思想であるといえる。このように考えると、市川崑監督はこの作品によってナショナリズムではなくトランス・ナショナリズムというオリンピズムの理念を、選手達や観客、審判や役員などの普遍的な人間性を描き出すことによって芸術的に記録しようとしたのであるといえる。この映画で捉えられた映像シンボルはまさにこの超国家主義に基づいた世界平和と友愛および平等な人間性の記録であったのである。市川監督は「スポーツは人間の純度の象徴である」(リーフェンシュタール・市川・玉木, 1992, p.303)とも言っている。このようなスポーツ理念がもはや叶わぬ夢であるのかどうか、映像によって記録されたオリンピズムという思想を再解釈しながら、種々の問題を抱えながら肥大し続ける現代のオリンピック競技大会のあり方を批判的に検討することが必要であると思われる。

7.4 記録化されるスポーツのフレーム・ワーク化

世界でトップレベルのパフォーマンスやオリンピックのようなトップレベルのスポーツの様子は、写真、テレビあるいは映画のような画像・映像メディアによって記録され世界に送り届けられる。このようにトップレベルのスポーツが記録化されることによって、スポーツの特定のイメージが固定化され、伝達され、人々の記憶に留められていく。

本章では、『オリンピア』および『東京オリンピック』という2本のオリンピックの公式記録映画をもとに分析・記述・解釈を行った。その際には、それぞれの記録映画のテキスト化を先ず行い、それに対して3種のコンテキストおよび3種のメタ・テキストの存在を確認し、3重のフレーム・ワークによって記録映画の解釈が行われることが確認された。そこでどのようなスポーツ・イメージが記録化されてきたかを確認しておく。『オリンピア』では、監督リーフェンシュタールの芸術的な創作意図が確認されたが、ナチスの政治的プロパガンダという批判も多く見られた。女史の「これは芸術的な記録映画である」という認識と制作のフレーム・ワークと、「これはナチスのプロパガンダ映画である」とい

う認識・評価のフレーム・ワークの対立がそこには見られた。しかしながら、「これはオリンピックの公式記録映画である」という認識・観賞のフレーム・ワークの存在から、「この中に描かれていることは本当のことに違いない」というメタ・メッセージが派生して伝えられる。しかしながら、『オリンピア』には後撮りや別撮りが随所に見られ、リーフェンシュタール監督の「芸術的な記録映画としての創作」の姿勢が強いことが確認できた。このことによって、この映画は創作的な記録映画となったともいえる。しかも、そこに描かれていたのは強者の身体である。そこには強者の美学がスポーツ・イメージとして強固に描かれ記録されたのである。

一方、『東京オリンピック』では東京オリンピック大会の記録という面で、競技成果の記録映画と芸術的記録映画という軌轢があった。オリンピックの公式記録映画ということに関しては『オリンピア』と同様の認識のフレーム・ワークが存在する。さらに、公式記録映画であるからには「ここに描かれているのはオリンピックの真の姿であり全競技の事実の結果である」というスポーツ競技団体を中心とした認識・観賞のフレーム・ワークが存在する。それに対して市川崑監督の「これはオリンピック競技の芸術的な記録映画である」という制作・認識のフレーム・ワークが対立した。しかもそこには「トランス・ナショナリズム」としてのオリンピック理念が芸術的な創作を含め記録されていたのである。

以上のようなフレーム・ワークを含め、3重の記録化されたスポーツのフレーム・ワークを図として纏めたものが図7-1である。

図7-1. 記録化されるスポーツのフレーム・ワーク化(p.280)

7.5 本章のまとめ

本章では、これまでの3-6章で考察してきた水平軸と垂直軸という二つの対照軸間の対比性に拘わらず、映画の中のスポーツがイメージとして記録化されていく方向性について解釈を展開した。スポーツ・イメージが映像記録として固定化され、人々の記憶にとどまるのみならず、芸術的な表現形式も獲得していく方向について検討を加えた。特に、近代オリンピック競技大会に焦点を当て、その記録化の方向にどのようなものが表現され、スポーツ・イメージを人々に伝えるか検討した。本章では特に、オリンピック競技大会がIOCの公式記録映画として規則化された1936年の第11回ベルリン・オリンピック大会の

公式記録映画である『オリンピア Olympia』および戦後の IOC 公式記録映画として芸術的な評価の高い 1964 年第 18 回東京オリンピック大会の記録映画である『東京オリンピック Tokyo Olympiad』が解釈の対象とされた。

まずドキュメンタリーとしての記録性、映画の芸術的表現性、それに政治的表現性であるプロパガンダという概念を確認した上で、『オリンピア』と『東京オリンピック』の両作品の分析・記述・解釈を行った。

『オリンピア』においてドキュメンタリー映像記録の場合の 3 重のフレーム・ワークを確認し、芸術的記録と政治的なプロパガンダの軌轢を確認した。リーフェンシュタールの『オリンピア』2 部作はナチスのプロパガンダであり、強者の美学であるという批判を受けている。女史のノンポリぶりも批判されている。その一方で、その肉体映像表現自体が如何ように解釈されようとも、その映像文化が今日に伝えるオリンピックの理念やスポーツそのものの魅力は、芸術形式的に見ても優れたものがある。後撮りや挿入を加えることによって、女史が表現しようとしたことは、民族の平和と友好のもとに実施されることを理想とするオリンピックの理念であり、スポーツの本質的意味なのであったが、女史は強者や勝者の身体美に偏向しすぎた観もある。オープニングのモンタージュに見られるように、この映像の背後のナチズムや美的構成至上主義などへの批判は確かに重要である。しかし、それだけでは一面的な解釈に陥り、スポーツ映像そのものの表現を見落とすことになりかねない。『オリンピア』の場合には、オリンピズムの記録化とともに、強者の身体美学の方向にスポーツ・イメージが記録化されていることが明らかになった。

『東京オリンピック』では上記のフレーム・ワークに関連してさらに特殊な認識フレームを検討した。そのことによって、これは単なる競技の記録映画ではなく、芸術的な競技の記録映画であること、および、特にオリンピックの理念であるオリンピズムのトランス・ナショナリズムという普遍的な価値の芸術的な記録化を志向したことが確認された。

『東京オリンピック』に対する「芸術か記録か」という形をとった論争は単に表層的な論議にすぎない。そこからもう一步深いレベルの解釈に立ち入ることが必要であった。記録性に執着する立場の中心的な意図は、国威発揚や PR というプロパガンダでもある。これはある意味で国家主義(ナショナリズム)の記録を目指すことになる。オリンピック運動の目標は国際主義(インター・ナショナリズム)に基づいて平和な世界の実現に寄与することである。オリンピズムというものは本来は人間の尊厳を守った上で平和な社会を実現するという思想であり、全人的な完成という人間の普遍性に基づいた人生哲学でもある。これ

は国家というナショナルな視点を越えた超国家主義(トランス・ナショナリズム)の思想であるといえる。市川崑監督はこの作品によってナショナリズムではなくトランス・ナショナリズムというオリンピズムの理念を、選手達や観客、審判や役員などの普遍的な人間性を描き出すことによって芸術的に記録しようとした。この映画で捉えられた映像シンボルはこの超国家主義に基づいた世界平和と友愛および平等な人間性の記録であったのである。

このようにして、オリンピックなどのトップ・レベルのスポーツの映像記録は記録化され固定化され、人々の記憶にとどめられて伝えられていくのである。

注

注 1. このイベントは東急 Bunkamura(渋谷)で「映像の肉体と意志ーレニ・リーフェンシュタール展」と題し、1991年12月15日ー1992年1月26日の42日間開催された。併せてリーフェンシュタールの映画『青の光』『民族の祭典』『美の祭典』が上映された。展示場では『意志の勝利』がビデオ上映されていた。Bunkamura 担当者によれば、展示会への入場者が約4,900名、映画への入場者が約4,000人という盛況ぶり、反響の大きさはテレビ放映8社、新聞報道4回(朝日新聞社関連のみ)、雑誌掲載17誌(1992年3月時点)ということから窺い知れる。筆者もこの展示会とオリジナル映画を見てきたが、ナチズムに無頓着な若者達の多さに驚いた。

注 2. ドイツ選手団は金メダル33、銀26、銅30個の史上最大の成績を残した。その際にドーピングが行われたといわれる。用いられたのはテストステロン。これは第二次世界大戦の前線でも用いられたとのことである(山本, 1992)。

注 3. リーフエンシュタール Leni Riefenstahl (1902-) : <ナチス映画>を代表するドイツの映画監督、女優。ベルリンに生まれ、美術を学んだのちバレリーナとしてマックス・ラインハルトの指導を受け、アーノルト・ファンク監督に認められて山岳映画(『聖山』1925、『死の銀嶺』1929、『白銀の乱舞』1931等々)に出演、ハンガリー生まれの映画脚本家・理論家ペラ・バラージュの協力をえて、イタリアのドロミテ地方の山岳伝説を題材にした『青の光』(1932)を監督、出演する。ヒトラーに信頼され、33年にニュールンベルクで開かれたナチス党大会の記録映画『信念の勝利』、つづいて34年党大会の『意志の勝利』、36年のベルリン・オリンピック映画『オリンピア』(『民族の祭典』と『美の祭典』の二部作、1938)をつくって、ドキュメンタリー映画史上の金字塔を打ち立てた。<ヒトラーの愛人><第三帝国のセックス・シンボル><道徳意識のない日和見主義>といわれ、映画人として国家社会主義思想をもっていたという<証拠>はないものの、<ヒトラーに愛された女性>でありヒトラー好みの映画をつくったことはたしかである。とくに『意志の勝利』と『オリンピア』を貫いている民族的英雄主義をたたえる技術的手法は、ナチスの<宣伝映画>の基本的なスタイルとなった。45年戦犯容疑でフランスで捕えられ、4年間の収容生活ののち、コージェヌ・ダルバール(1864-1932)のオペレッタを13年がかりで映画化した『低地』(1954)を完成、そ

の後は、ヨーロッパの雑誌のカメラマンとして働き、スーダンのコルドファン丘陵地帯に住むヌバ族の写真集『ヌバ』(1964)を発表して話題になった。(下中編, 1985, 柏倉昌美)

注 4. 総集編として 1974 年に日本で再上映されたときのもの(熊井ほか, 1974)。金原 勇筑波大学名誉教授からも当時の熱狂ぶりを聞くことができた。

注 5. 1992 年東宝映画、監督・脚本：周防正行、出演：本木雅弘、清水美砂、竹中直人、柄本明他。1992 年度『キネマ旬報』日本映画ベストテン第 1 位・日本映画監督賞を受賞。

注 6. オリンピズムとは、1964 年の東京大会当時はもとより、1991 年にオリンピック憲章の根本原則に規定されるまで不確実な概念であった。ピエール・ド・クーベルタンのオリンピックに関する理念的、哲学的な発言をもとに様々な解釈がされてきたが、本研究では 1994 年版のオリンピック憲章(IOC, 1994)による定義に依拠している。

注 7. 東宝株式会社編『東京オリンピック』上・下, 170 分。

注 8. その場合には、市川崑監督のような劇作家を担ぎ出す必要はなかったといえる。スポーツ界が競技結果の記録をこのオリンピック記録映画に求めていたとすれば、出発点からドキュメンタリーとしてのオリンピック映画に対する認識に誤解があったことになる。

注 9. シナリオに基づいて監督のイメージを加味した撮影の台本。対象、レンズ、カメラ位置と動き、画面サイズ、アングル、画面の長さ、音楽、効果音などの注意書きが書き込まれた各ショットのイメージ・フレーム図のこと。

注 10. ナショナリズムとは「民族国家の統一、独立、発展を推し進めることを強調する思想または運動」(新村編, 1991, 広辞苑)ということであり、インター・ナショナリズムとは「国際主義」(新村編, 1991, 広辞苑)であって、ナショナリズムとしての民族国家を基にした国際協調や国際交流を求めようとするものである。一方、トランス・ナショナリズムとは「超国家的、脱政府的であるさま。一国の行政府の管轄を超えて、国際的な相互依存によること」(三省堂書店, 1995)というものであり、国家という概念を超えた次元で国際的な関わりをさすために用いることにする。

注 11. 1991 年のオリンピック憲章からオリンピズムの定義が明確にされた。それまではオリンピック・運動として平和な世界の実現がオリンピック大会の理想とされていた。

文献 References

- 朝日新聞(1965)3月10日朝刊.
- 朝日新聞(1965)3月17日朝刊.
- 朝日新聞(1966)5月18日朝刊.

- 朝日新聞社編(1991)民族の祭典. 朝日新聞日曜版(1991.12.15)
- 浅沼圭司(1982)映画と記号学. 川本茂雄他(編)講座記号論3 記号としての芸術. 勁草書房: 東京, pp.194-211.
- Bergan, Ronald (1982) Sports in the movies. Proteus Publishing Co.: London, pp.99-101.
- ブランデー(宮川 毅訳)(1974)近代オリンピックの遺産. ベースボール・マガジン社: 東京, pp.160-182. <Brundage, Avery(1972)The challenge. proSport-Verlag GmbH & Co.: Munchen.>
- Bunkamura (1991a) LENI RIEFENSTAHL FILM. (株)東急文化村: 東京.
- Bunkamura ザ・ミュージアム(1991b) 「映像の肉体と意志ーレニ・リーフェンシュタール展」開催のお知らせ. (株)東急文化村: 東京.
- クーベルタン(大島鎌吉訳)(1976)オリンピックの回想. ベースボール・マガジン社: 東京, pp.201-207. <Coubertin, Pierre de (1959)Olympische Erinnerungen. Zweite Auflage, Wilhelm Limpert-Verlag: Berlin.>
- Daily Variety, Ltd. (Ed.)(1983) Variety film reviews 1907-1980, Vol.11(1964-1967). Garland Publishing, Inc.: New York/ London.
- 出口丈人(1987)スポーツと映画. 岸野雄三(編集代表)最新スポーツ大事典. 大修館書店: 東京, p.531.
- Espagnac, Sylvie (1995) Cinema and sport: Parallel worlds. Olympic Review 25(2):44-54.
- ハート・デイヴィス(岸本完司訳)(1988)ヒトラーへの聖火ーベルリンオリンピック. 東京書籍: 東京, pp.251-253. <Hart-Davis, Duff (1986) Hitler's Games. Century Hutchinson.>
- 長谷川公之・山本 茂(1990)衝撃: 東独スポーツ王国の秘密. テレビ朝日: 東京, pp.30-39, 227-228.
- 橋本一夫(1992)日本スポーツ放送史. 大修館書店: 東京, pp.52-79.
- 日野康一(1992)映画紹介. キネマ旬報 1085:228.
- 市川 崑・玉木正之(1992)「東京オリンピック」ふたたび. 文芸春秋, オール讀物, 47(9):180-189.
- 池井 優(1992)オリンピックの政治学. 丸善株式会社: 東京, pp.45-88.
- インフィールド: 喜多迅鷹・喜多元子訳(1981)レニ・リーフェンシュタールー芸術と政治のはざまに. リプロポート: 東京. <Infield, Glenn B.(1976)Leni Riefenstahl: The fallen film Goddess. Thomas Y. Crowell Co.:New York.>
- 猪俣勝人(1974)日本映画名作全史ー戦後編ー. 現代教養文庫: 東京, pp.209-213.
- International Olympic Committee(1994)The Olympic Charter. International Olympic Committee, pp.10-11.
- 石岡瑛子(1991)LENI RIEFENSTAHL LIFE. 求龍堂: 東京.
- 岩上安身(1990)ベルリンの壁崩れて沈黙を破ったレニ・リーフェンシュタールが語る “政治とオリンピック.” Number 246:78-81.
- 岩崎 昶(1975)ヒトラーと映画. 朝日新聞社: 東京, pp.120-137.
- 川成 洋(1992)幻のオリンピック. 筑摩書房: 東京, pp.18-46.
- キネマ旬報社(1965)別冊キネマ旬報『東京オリンピック』.
- キネマ旬報社編(1974)民族の祭典. キネマ旬報 628:60-69.
- 清川正二(1989)オリンピックと60年ーIOCへの提言. ベースボール・マガジン社: 東京, pp.74-78.

- コクトー(高橋洋一訳)(1982)シネマトグラフをめぐる対話. 村松書店:東京, pp.155-158.
- <Cocteau, Jean (1951) Entretiens Autour du Cinematographe. Recueillis par Andre Fraigneau.>
- 熊井 啓・竹中 勇・虫明亜呂無・益子広司・矢田喜美雄・黒井和男・清水 馨・白井佳夫
(1974)「民族の祭典」総集篇の映像スペクタクルが現代に語りかけるものは?. キネマ旬報
628:50-59.
- Loiperdigner, Martin(1988) Halb Dokument, halb Fälschung. Medium 18-3:42-46.
- 毎日新聞(1965)3月11日朝刊,夕刊.
- 毎日新聞(1965)3月12日朝刊.
- 毎日新聞(1965)3月24日夕刊.
- 舛本直文(1988)スポーツの解釈学の可能性と限界. 体育学研究 33:101-110.
- 舛本直文(1992)スポーツ映像文化の解釈学覚書:『炎のランナー』を事例として. 東京都立大学体育学研究 17:17-27.
- 舛本直文(1996)『炎のランナー』再解釈:スポーツ映像の象徴的意味. 体育・スポーツ哲学研究 17(2): 51- 64.
- 舛本直文・遠藤卓郎・畑 孝幸(1993)甦る『オリンピア』:レニ・リーフェンシュタールの身体映像. 体育原理研究 23:1-15.
- 松本俊夫(1991)映像の探求. 三一書房:東京, PP.232-240.
- McNab, Tom (1978) Sport on film. Bulletin of Physical Education 14-2:37-41.
- 長坂寿久(1992)スクリーンに見るスポーツ. サントリー不易流行研究所(編)スポーツという文化. ティービーエス・ブリタニカ:東京, pp.159-162.
- 日本オリンピック・アカデミー編(1981)オリンピック事典. プレス・ギムナスチカ:東京, p.209.
- 小倉真美(1965)独創的・過去を凌駕する秀作. キネマ旬報 1204:15-17.
- オリンピック東京大会組織委員会(編)(1966)第 18 回オリンピック競技大会公式報告書(上).
オリンピック東京大会組織委員会発行, pp.503-508.
- 大澤武男(1991)ユダヤ人とドイツ. 講談社:東京, pp.199-201,p.154.
- リーフェンシュタール・市川 崑・玉木正之(1992)見失われたスポーツの感動. 中央公論
1280:294-303.
- リーフェンシュタール(椛島則子訳)(1991)回想 上・下. 文藝春秋社:東京. (引用は上巻) <
Riefenstahl, Leni (1987) Memoiren.>
- Robinson, David (1981) The history of world cinema. Stein and Day Publishers: New York, p.221.
- 佐伯 誠(1992)SPOTLIGHT:レニ・リーフェンシュタール. Number 285:13.
- 三省堂書店(1995)コンサイス外来語辞典 (electric book版)
- 佐々木健一(1984)芸術. 今道友信(編)講座美学 2 美の主題. 東京大学出版会:東京,
pp.123-196.
- 佐藤忠男(1995)日本映画史 第3巻. 岩波書店:東京, pp.97-98.
- 清水 晶 (1965)一枚のステル写真からシネマスコープまで:オリンピック映画の歴史. 別冊キネマ旬報:東京オリンピック特集, p.168.
- 清水 晶(1971)素人っぽい目・たわいない笑いー『東京オリンピック』評ー. 小川 徹(編集代表)現代日本映画論体系 4. 土着と近代の相克. 冬樹社:東京, pp.149-156. (初出:『映画評論』

1965年5月号)

下中直也(編)(1971)哲学事典. 平凡社:東京.

下中邦彦(編)(1985)平凡社大百科事典. 平凡社:東京, 15:594-595.

新村 出(1991)広辞苑(第4版). 岩波書店:東京, p.789.

篠田正浩(1992)スポーツと映像. 体育科教育 40-1:39-41.

杉本厚夫(1995)スポーツ文化の変容. 世界思想社:京都, pp.50-62.

鈴木良徳(1982)続・オリンピック外史. ベースボール・マガジン社:東京, pp.185-186.

田山力哉(1987)映画小事典. ダヴィッド社:東京, pp.92-93.

東宝株式会社配給部(編)(1965)『東京オリンピック』配給白書 (第一編). 東宝株式会社:東京, pp.129-132.

東京朝日新聞(1939-1940)縮刷版. 1939:3.19/ 1940:6.14-12.22.

Vaughan, Dai(1977) Berlin versus Tokyo. Sight and Sound: International Film Quarterly 46(4)(Autumn):210-215.

和田夏十・谷川俊太郎(1965)東京オリンピック:編集・録音のためのレジュメ. 別冊キネマ旬報:東京オリンピック特集, pp.182-189.

Weiler, A.H.(1966)Tokyo Olympiad. The New York Times Film Reviews, November 17, 5:1.

山本 茂(1992)社会主義スポーツ文化の崩壊. 体育科教育 40-1:42-44.

Zucker, Harvey M. and Babich, Lawrence J. (1987) Sport films: A complete reference. McFarland & Company Inc. Publishers: Jefferson, pp.283-299.

981116 (7-KIROKUFAME)

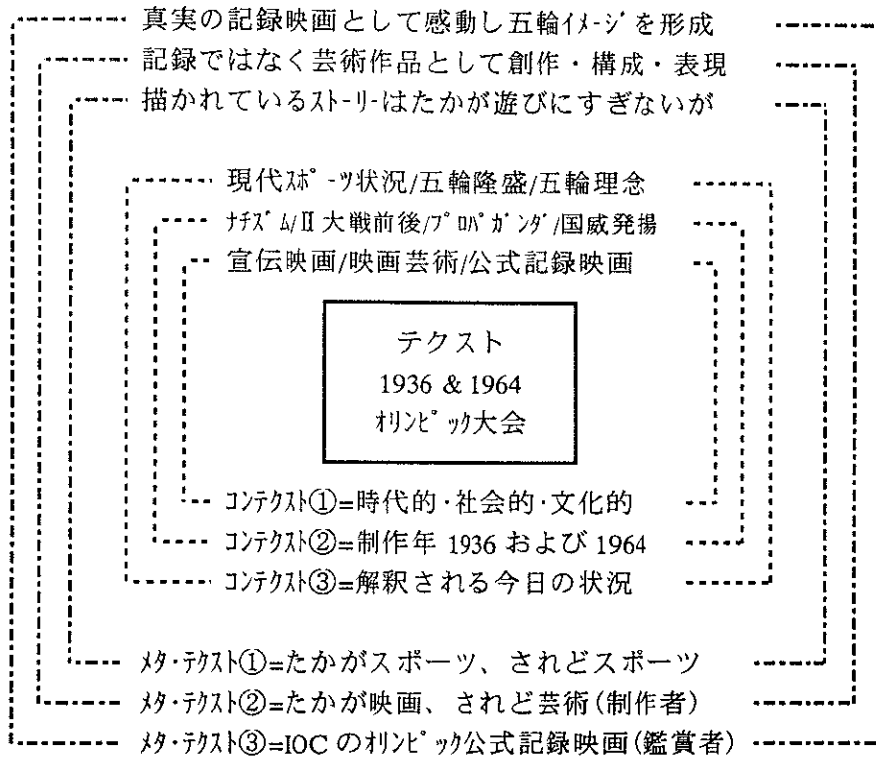


図 7-1. 記録化されるスポーツのフレーム・ワーク：『オリンピア』と『東京オリンピック』