

2020 年度 卒業論文

なぜ映画はプロパガンダの媒体として魅力的であるのか？  
- 『総統の顔』 (1943) と 『オリンピア』 (1938) の比較を通して -

慶應義塾大学

法学部政治学科 4 年

人文科学研究会

増田絵梨花

## 目次

### 第1章 序論

- 1.1 研究背景
- 1.2 媒体としての映画
- 1.3 プロパガンダの定義
  - 1.3.1 プロパガンダの種類
  - 1.3.2 本研究における「プロパガンダ映画」

### 第2章 米独におけるプロパガンダの性質

- 2.1 第二次世界大戦前後における映画産業
- 2.2 プロパガンダ映画の「型」分け
  - 2.2.1 プロパガンダ映画の2つの「型」
  - 2.2.2 アメリカのプロパガンダ映画
  - 2.2.3 ナチスドイツのプロパガンダ映画

### 第3章 第二次世界大戦時における米独の背景

- 3.1 第二次世界大戦における対立構造
- 3.2 アメリカの国内情勢
  - 3.2.1 民主主義を守ったルーズヴェルト政権
- 3.3 ナチス・ドイツの国内情勢
  - 3.3.1 ナチス・プロパガンダ
  - 3.3.2 ナチスと芸術

### 第4章 『総統の顔』分析と考察

- 4.1 作品概要
- 4.2 プロパガンダ的要素の考察
  - 4.2.1 視覚からわかるプロパガンダ
  - 4.2.2 聴覚からわかるプロパガンダ
  - 4.2.3 視覚、聴覚へ訴えかける煽動性
- 4.3 作品からわかる映画の煽動性

### 第5章 『オリンピア』分析と考察

- 5.1 作品概要
- 5.2 プロパガンダ的要素の考察 - 演出からわかるプロパガンダ
- 5.3 煽動性の分析

### 第6章 なぜ映画はプロパガンダの媒体として魅力的であるのか

- 6.1 多媒体メディアとの比較
- 6.3 結論「なぜ映画はプロパガンダの媒体として魅力的であるのか？」

## 第1章 序論

### 1.1 研究背景

現代において、映像メディアは人々に最も影響を与える媒体の一つである。それを裏付けるように、戦時中、特に第一次世界大戦から第二次世界大戦にかけて、連合国・枢軸国問わずプロパガンダ映画が大量に生産された。本研究では、「なぜ映画はプロパガンダの媒体として魅力的であるのか？」という問いを追求する。

本研究を進めていく上で、第二次世界大戦期に製作されたアメリカとドイツのプロパガンダ映画比較を手段とする。この手段を取る理由としては以下の通りである。まず、連合国側と枢軸国側（民主主義とファシズム）という相反する大国であったこと、そしてアメリカは誰もが知る映画会社であるディズニーの創業者であり、漫画家、アニメーター、映画監督など様々な肩書きを持つウォルト・ディズニー（1901-1966）、ドイツはナチスドイツの宣伝省大臣であり、国家社会主義ドイツ労働党（ナチス）の指導者であったアドルフ・ヒトラー（1889-1945）の神格化に尽力したヨーゼフ・ゲッヘルズ（1897-1945）と、映画のメッセージ性を最大限に発揮させてプロパガンダを行っていた代表的な人物が存在することである。

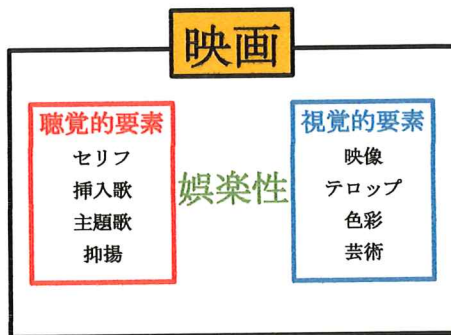
そして、第二次世界大戦時のプロパガンダ映画の影響力を、社会学的視点、経済的視点、政治的視点から比較する。さらには、研究過程で発見した独自の<型>を明らかにした上で、なぜ他の媒体と比べて映画が戦時中に大量に生産されたのかを結論づけ、その答えが現在にまで続いているのかを考察する。

### 1.2 媒体としての映画

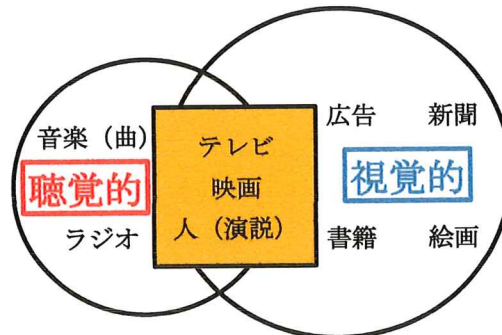
映画は国民の愛国心を鼓舞し、より相手側を憎ませる。その結果戦争が開戦時からは想像もつかないほど大規模に発展したことは明白である。そして、映像メディアの中でも視覚的要素、聴覚的要素を併せ持ち（図 1-1）、さらに大衆的な娯楽でもある映画は、第二次世界大戦時のアメリカ一国だけで約 7000 本も製作<sup>1</sup>されたように、最もプロパガンダに利用された媒体の一つであろう。（図 1-2）アメリカ合衆国第 32 代大統領フランクリン・ルーズヴェルト（1882-1945）の「炉辺談話」やヒトラーの自伝『我が闘争』（1925）のように、自分自身を媒体とした非常に影響力のある活字によるプロパガンダも存在する。（図 2）しかしながら、なぜ映画はこんなにも大量に製作されたのか、プロパガンダ映画の圧倒的な影響力の要因は何であったのかを考察していく。

---

<sup>1</sup> セバスチャン・ロファ（2011）『アニメとプロパガンダ』、吉永真一、中島真紀子、原正人訳 法政大学出版局 252 頁



(図 1-1;映画の持つメッセージ性)



(図 1-2;媒体としての映画)

### 1.3 プロパガンダの定義

#### 1.3.1 プロパガンダの種類

広義の定義として、プロパガンダとは特定の思想によって個人や集団に影響を与え、その行動を意図した方向へ仕向けようとする宣伝活動の総称である。プロパガンダにも様々な種類があり、ここでは代表的な5つのプロパガンダを紹介する。<sup>2</sup>

- ・ホワイトプロパガンダ：情報源がはっきりしており事実に基づいているもの
- ・ブラックプロパガンダ：情報の発信を偽ったり、虚偽や誇張が含まれたりするもの
- ・グレープロパガンダ：発信源が曖昧であるものや、真実かどうか不明なもの
- ・コーポレートプロパガンダ：企業が自らの利益のために行うもの
- ・カウンタープロパガンダ：敵のプロパガンダに対抗するためのもの

また、アメリカの”Institute for Propaganda Analysis”によると、プロパガンダ技術には7つの手法があるとしている。<sup>3</sup>

- ・ネーム・コーリング：レッテル貼りを意味し、攻撃対象をネガティブなイメージと結びつけること
- ・カードスタッキング：都合の悪い事柄の捏造・隠蔽を行うこと
- ・バンドワゴン：その事柄が世の中の趨勢であるように宣伝するバンドワゴン
- ・証言利用；信ぴょう性があるとされる人に語らせることで自らの主張に説得性を高めようとする
- ・平凡化：思想のメリットを大衆のメリットと結びつけること
- ・転移：何かの威信や非難を別のものに持ち込むこと
- ・普遍化：華麗な言葉で対象を普遍的な言葉と結びつけること

<sup>2</sup> Jacques Ellul (1973) *Propaganda :The Formation of Men's Attitudes* Vintage Books

<sup>3</sup> <https://www.physics.smu.edu/pseudo/Propaganda/ipatypes.html> 2021年1月9日閲覧、エドワード・バーネイズ、(2010)『プロパガンダ[新版]』中田安彦訳 成甲書房 18-20頁

### 1.3.2 本研究における「プロパガンダ映画」

前項ではプロパガンダの定義について述べたが、本研究においては狭義のプロパガンダを「政治宣伝」を目的としたプロパガンダ（種類は問わない）とする。そのため、本研究における「プロパガンダ映画」は、政治宣伝を目的とした映画とする。

## 第2章 米独におけるプロパガンダの性質

### 2.1 第二次世界大戦前後における映画産業

米独の産業映画における作品目的に焦点を当て、両国のプロパガンダを比較していく。20世紀半ばのアメリカとドイツは、正に対極をいく二大国であった。民主主義国家のアメリカと絶対主義のナチス・ドイツ。この国家体制は映画産業のあり方にも多大な影響を与えている。第二次世界大戦期のアメリカはハリウッド黄金期で、ワーナー・ブラザースなどの民間会社やウォルト・ディズニー・カンパニーが台頭していた一方、ナチス・ドイツは Universum Film AG（ユニヴェルズム映画株式会社[UFA]）による絶対的独占体制であった。<sup>4</sup>

また、プロパガンダ映画を製作する目的もそれぞれ異なっており、アメリカは敵愾心を鼓舞するために相手国を批判したり、戦争における自国の正当性を主張したりすることを目的とした作品が多く製作されているが、ナチス・ドイツではナチスのイデオロギーを広め、自国を賛美することや、アーリア人の耐久精神の強化を目的とした作品が多く製作されていた。作品自体の特徴にも明確な違いがあり、アメリカ映画は商業映画にもプロパガンダの特徴があり、あからさまな描写が多く映されていた一方で、ナチス・ドイツによる映画はあくまで「芸術」としての映画であり、あからさまな描写は少なく、コメディやメロドラマなど商業的な色が濃い作品は別枠で製作されていた。つまり、アメリカとナチス・ドイツにおいて最も顕著な相違点は、プロパガンダの方向性にあったと言える。（表2-1）

	アメリカ合衆国	ナチス・ドイツ
国家体制	民主主義国家	絶対主義国家、ファシズム
映画業界	ハリウッド黄金期 民間会社（ワーナーなど） ディズニーの台頭	UFAの絶対的独占体制
目的	相手国を批判（敵愾心の鼓舞） アメリカの政策、戦争の正当性を主張	ナチスのイデオロギーを広める ナチスの政策や戦争の晴朗性を主張
特徴	商業映画にも明確なプロパガンダ的要素 あからさまに描写	純粋なプロパガンダ映画と娯楽映画は別枠 さりげなく描写

（表2-1;アメリカとナチス・ドイツの当時の映画産業）

<sup>4</sup> 藤崎康 (2008) 『戦争の映画史 恐怖と快楽のフィルム学』朝日新聞出版

## 2.2 プロパガンダ映画の「型」分け

前項では米独の映画産業について比較した。それを元に、独自にプロパガンダ映画の「型」を作り、両国の映画はそれぞれどちらに当てはまるのかを考えていく。それを元に、本研究では、プロパガンダ映画に見られる2つの「型」を独自に抽出し、両国の映画はそれぞれどちらに当てはまるのかを考えていく。この2つの「型」とはすなわちく相手国批判>型と、<自国賛美>型である。前者は敵国を悪役に仕立て上げることで観客に対して敵国への嫌悪感情を抱かせる作品、後者は自国の政策や文化を過度に賞賛し正当化することで観客に愛国心を抱かせる作品である。そして前者はプロパガンダによって他国への感情が煽動されるという意味で「外向き」、後者は製作国への感情が煽動されるという意味で「内向き」である。アメリカは前者、ナチス・ドイツは後者の型をベースに製作されている作品が多い。またどちらの「型」も、戦争に参戦することや自国の政策を正当化するという最終目的が共通して存在する。次節より米独それぞれのプロパガンダ映画について言及するが、第二次世界大戦期に製作された作品に限定する。

### 2.2.1 アメリカのプロパガンダ映画

第二次世界大戦期のアメリカの映画館は大入りで、観客の数は週あたり 8500 万人までに上り、1943 年のピークの時期にはアニメ映画の 65 パーセントが戦争への言及を含んでいた。<sup>5</sup>

第二次世界大戦の時期に製作されたアメリカの代表的なプロパガンダ映画を挙げると、『我が闘争』を痛烈に皮肉ったラストシーンが有名なコメディ映画『独裁者 [The Great Dictator]』(1940, 監督チャールズ・チャップリン) や、防諜プロパガンダのために製作された、主人公が枢軸国側の工作員の容疑で追われる『逃走迷路 [Sabotage]』(1942, 監督アルフレッド・ヒッチコック)、ラブストーリーではあるが物語の随所にナチス・ドイツに対する皮肉が含まれている『カサブランカ [Cassablanca]』(1942, 監督マイケル・ケーティス)、日本人のことを「ジャップ」と呼び悪役である日本をスーパーマンが倒すという勧善懲悪の、“Saboteur”と“Japanese”を掛け合わせた造語がタイトルである

『Japoteurs』(1942, 製作フライシャー・スタジオ<sup>6</sup>)、ナチス・ドイツのファシズムを批判しアメリカの素晴らしさを過剰に演出した『総統の顔 [Der Fuehrer's Face]』(1943, 監督ジャック・ギニー)、実際の映像と再現映像をうまく織り交ぜ、日本を侮蔑的な言葉で語る『汝の敵日本を知れ [Know Your Enemy]』(1945, 監督フランク・キャプラ) などがある。これらからわかるように、アメリカは<相手国批判>型がかなり多く、そして過剰

<sup>5</sup> ロファ、254 頁

<sup>6</sup> 当時フライシャー・スタジオはパラマウント・ピクチャーズに買収されたばかりであったためクレジットに入っておらず、パラマウント・ピクチャーの配給で公開されている。

に、わかりやすくそれを演出している。『独裁者』や『総統の顔』は反ナチス、『Japoteurs』は反日の描写が色濃く描かれている。

<自国賛美>型としては、1942年から45年にかけて全7作が製作された、枢軸国側で撮影された映像を使用し、敵の残虐性とアメリカの正当性を主張することで国民の枢軸国側に対する憎悪を増幅させ、アメリカが第二次世界大戦に参戦したことの正当性を証明しているフランク・キャプラ監督の『我々はなぜ戦うのか[Why We Fight]』シリーズが挙げられる。

アメリカのプロパガンダ映画には、①わかりやすく、あからさまに批判②扇動的に批判③娯楽映画の中で批判、という3つの傾向がある。①は「生活水準は100年前と変わらず、世界でも最低の部類に入る」などと日本のことを淡々と紹介している『汝の敵日本を知れ』やアニメーション映画、②はチャップリン演じるチャーリーの、渾身の演説が現代まで語り継がれている『独裁者』、③は上記で紹介した映画全てが娯楽映画であることから明白であるが、ロマンスやサスペンスを軸に物語が進行していく中、枢軸国は悪であるというプロパガンダをセリフに刷り込んでいる『カサブランカ』や『逃走迷路』が当てはまる。

### 2.2.3 ナチスドイツのプロパガンダ映画

ナチス・ドイツにおけるプロパガンダ映画はあくまで「芸術」としての作品であり、娯楽映画にはかなり自然にプロパガンダが組み込まれていた。そしてナチス時代に製作された娯楽映画は、戦争を忘れられるような幻想的で華やかな作品によって国民の「精神的動員」をはかった一方で、第二次世界大戦末期には敗戦の雰囲気打ち勝つために「耐久精神」の強化を目的とした作品<sup>7</sup>も製作された。また、ナチス政権下で製作された映画1150本のうち、純粋なプロパガンダ映画はせいぜい5パーセント程度であった<sup>8</sup>点もアメリカとは異なる特徴である。

ナチス・ドイツは国家体制だけでなく映画産業も絶対的な独占体制であったため、やはり<自国賛美>型のプロパガンダ映画が多く製作されている。ベルリンオリンピックのドキュメンタリーと称し、時系列の演出などでプロパガンダを差し込んだ『オリンピア [Olympia]』(1938, 監督レニ・リーフェンシュタール)や、ドイツ軍によるポーランド侵攻をドイツ側から描いたドキュメンタリー『ポーランド進撃[Feldzug in Polen]』(1939, 監督フリッツ・ヒップラー)、ナチスが推奨していた性交を「肉体の喜び」として賛美するようなシーンが登場する<sup>9</sup>『ほら男爵の冒険[Münchhausen]』(1943, 監督ヨーゼフ・フォン・パーキ)は顕著な例である。他にも終戦間近に耐久映画として公開された『コルベ

<sup>7</sup> “Durchhalte-film” (耐久映画) とも呼ばれていた

<sup>8</sup> 夏目深雪、渋谷哲也[編] (2019) 『ナチス映画論 ヒトラー・キッチュ・現代』 森話社、126-127 頁

<sup>9</sup> 夏目深雪、渋谷哲也[編]、136 頁

ルク[Kolberg]] (1945, 監督ファイト・ハーラン) や、結核菌やコレラ菌を発見したドイツの細菌学者ロベルト・コッホ (1843-1910) の伝記的映画である『コッホ伝[Robert Koch, der Bekämpfer des Todes]] (1939, 監督ハンス・スタインホフ)、J. S. バッハ (1685-1750) の息子を才能ある音楽家として描いた『フリーデマン・バッハ[Friedemann Bach]] (1941, 監督トラウゴット・ミュラー) などが挙げられる。

<相手国批判>型は少ないが、やはり反セム主義をテーマにしたものが多い。18世紀に実在した宮廷ユダヤ人ジュース・オッペンハイマーが様々な罪をきせられ、最終的に民衆の前で絞首刑となり、その際「子孫の代までユダヤ人を追放すべし」とナレーションが入る『ユダヤ人ジュース』 (1940, 監督ファイト・ハーラン)<sup>10</sup>は悪名高い反ユダヤ主義の映画としてよく挙げられる。ユダヤ人は第二次世界大戦において敵対国ではないが、ナチス・ドイツにおいて迫害の対象であった特定の人種、という点から<相手国批判>型であると言って良い。連合国側に向けたプロパガンダの代表作としては、「イギリスに呪いあれ!」と叫ぶシーンのある、第二次ムア戦争を題材にしたスタインホフの『世界に告ぐ[Ohm Krüger]] (1941) がある。

<相手国批判>型におけるナチス・ドイツのプロパガンダ映画はアメリカの特徴とさほど変わらないが、<自国賛美>型におけるナチス・ドイツのプロパガンダ映画の傾向としては①露骨な表現を避け、芸術性に重点を置いている、②国策映画であること、③ドイツ国民の偉大さを主張し自国を賛美、④娯楽映画の中でさりげなく自国を賛美、という4つがある。①は美的至上主義的な色が濃いリーフェンシュタールによって撮影され、「映画美学的には、モンタージュ、コラージュ、編集テクニックにおいて構造を規定するものであり、今日に至るまでスポーツ報道のみならず、劇映画及び政治的レポートにおいても、映画の作り方に影響を与えている」と指摘される<sup>11</sup>『オリンピア』、②はナチ時代最高額となった880万ライヒスマルク<sup>12</sup>もの制作費が投じられた『コルベルク』、③は史実に沿いながらも「偉大なドイツ人」を軸に置いている『コッホ伝』や『フリーデマン・バッハ』、④は中世を想起させる豪華絢爛な衣装やセット、素っ頓狂なあらすじの中、裸体の女性が何事もなく入浴するシーンが挿入されている『ほら男爵の冒険』などが当てはまる。

これらの特徴は、ゲッベルズの「時局に迎合しただけの露骨な宣伝映画には批判的で、夢の世界を描き出す豪華絢爛な娯楽映画を提供することを重視していた」<sup>13</sup>という姿勢が非常に影響している。

<sup>10</sup> 夏目深雪、渋谷哲也[編]、318頁

<sup>11</sup> Hoffmann, Hilmar (2005) *Mythos Olympia: Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur* Aufbau Verlag S155

<sup>12</sup> 約180億円

<sup>13</sup> 夏目深雪、渋谷哲也[編]、126頁



### 第3章 第二次世界大戦時における米独の背景

そもそも何故プロパガンダ映画が製作されるようになったのか。最大の原因である戦争、本章では本論のテーマの一部でもある第二次世界大戦に限定して、当時のアメリカとナチス・ドイツの背景に関して述べる。また第二次世界大戦は総力戦であることが大きな特徴であり、動員兵力1,1億、戦死者は2700万、民間犠牲者は2500万とされる<sup>14</sup>大規模な戦争である。ヨーロッパ戦線とアジア・太平洋戦線に分類できるが、ドイツは主にヨーロッパ戦線、アメリカはアジア・太平洋戦線において深く関わっている。

#### 3.1 第二次世界大戦における対立構造

第二次世界大戦を簡潔に表すと、「持てる国」連合国と「持たざる国」枢軸国の対立構造で、枢軸国側がファシズムや全体主義に基づいて行う数々の侵略政策を、連合国側が民主主義を守るために阻止する、という構図が見える。連合国の中核を担ったのはアメリカ、イギリス、フランス、ソ連、中国の五カ国、枢軸国の中核を担ったのはドイツ、日本、イタリアの三カ国であった。そして本論で取り上げている二国はそれぞれ第二次世界大戦開戦の原因、太平洋戦争突入の要因<sup>15</sup>となっている。

第二次世界大戦における対立構造、力関係は絶えず変化していた。(図3-1)ヨーロッパ戦線において開戦当時はドイツ、イタリア対イギリス、フランス、ソ連であったのが、1939年の独ソ不可侵条約を経て独、伊、ソ連対英仏に、そしてドイツによるデンマーク、ノルウェー侵入を契機にフランスがドイツの傀儡となったことで独>英>仏の力関係が生まれる。このタイミングでアメリカが連合国側の姿勢をとり、独ソ戦を経て対立構造は独、伊対ソ連、英、仏、米となり、その関係性のまま枢軸国の相継ぐ無条件降伏により終戦する。

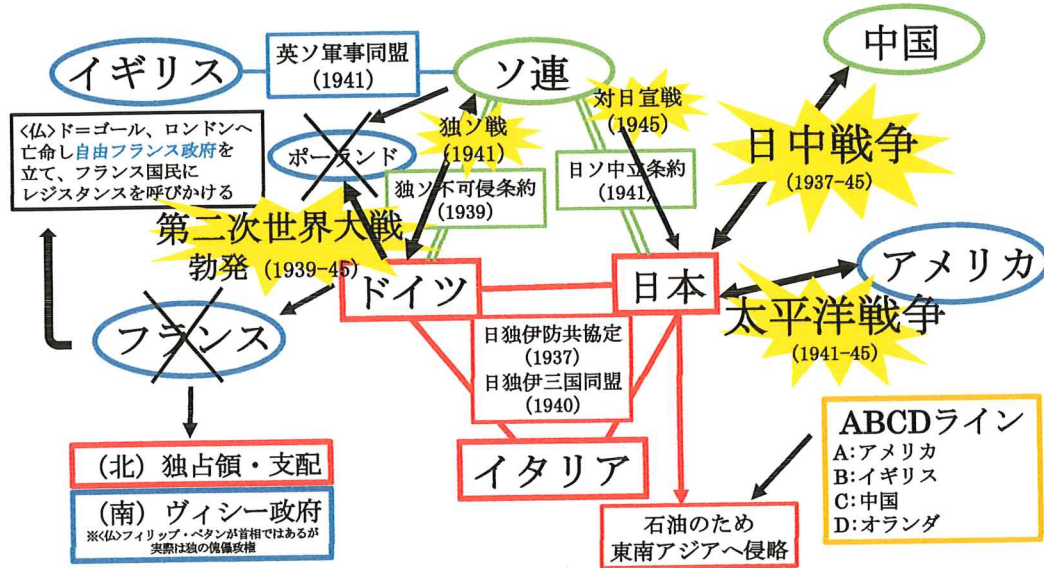
アジア・太平洋戦線では、もともと日中戦争で対立関係にあった日本と中国の敵対構造に端を発し、フランス敗北によって日本がフランス領インドシナに進駐したことで日>仏の力関係が見えてくる。1941年に日ソ中立条約を結んだことで日本は一時的にソ連とは敵対関係にはならなかったが、太平洋戦争勃発により日対米の対立構造が新たに浮かんだ。その後ヤルタ会談を経て45年にソ連が対日宣言をしたことで日対ソ連の対立構造も出来上がり、同年8月に日本が無条件降伏をして終戦宣言を行ったことで第二次世界大戦は終結した。また、大西洋上会談からポツダム会談までの計6つの連合国側の主な首脳会談<sup>16</sup>

<sup>14</sup> 平原光雄 (2004) 『流れがわかる詳解世界史年表』 山川出版社 131頁

<sup>15</sup> 1939年のナチス・ドイツによるポーランド侵攻の際、英仏がドイツに宣戦したことで第二次世界大戦が開戦し、日米交渉の決裂、ハル・ノートや御前会議の結果1941年の日本軍による真珠湾奇襲によって太平洋戦争が始まったとされる。

<sup>16</sup> 大西洋上会談 (1941, 8)、カサブランカ会談 (1943, 1)、カイロ会談 (1943, 11)、テヘラン会談 (1943, 11)、ヤルタ会談 (1945, 2)、ポツダム会談 (1945, 7) の6つ

において、アメリカとイギリスのみが全て参加していたことから、連合国内では米英の力が強かったと考えられる。



(図 3-1: 第二次世界大戦における対立構造)

これらから、アメリカとナチス・ドイツは第二次世界大戦において連合国側と枢軸国側という敵対関係ではあったものの、直接的に戦を交わすことは非常に少なかったことがわかる。(表 3-1) 実際双方が対面で戦争を行ったのはドイツの無条件降伏の間接的な原因となったドレスデン大空襲くらいである。しかし、ナチス・ドイツという巨大なファシズムがアメリカの目に非常に危険なものとして映っていたことは明白であり、また直接戦わなかったことが、結果としてあからさまなプロパガンダ映画を製作しても過激な問題に発展しなかったと言っても良い。

### 第二次世界大戦における主な戦いとその結果

	ヨーロッパ戦線		アジア・太平洋戦線	
1939年	ポーランド侵攻	英・仏、独に宣戦 ※第二次世界大戦勃発		
	ソ連=フィンランド戦争	ソ連、国際連盟から除名		
1940年	ダンケルクの戦い	独 vs 英、仏 これによりイタリアが枢軸国側で参戦		
1941年	独ソ戦開戦	独 vs ソ連、英、米 ※この時アメリカは間接的に参戦	真珠湾奇襲	日→米 ※太平洋戦争勃発
1942年	スターリングラードの戦い	独 vs ソ連	ミッドウェー海戦	日 vs 連合軍
1945年	ドレスデン大空襲	米、英→独 ※これがきっかけとなり同年5月にドイツが無条件降伏	原爆投下 (広島、長崎)	米→日 ※これがきっかけとなり同年8月に日本が無条件降伏

(表 3-1: 第二次世界大戦における主な戦いとその結果)

### 3.2 民主主義を守ったルーズヴェルト政権

第1節では第二次世界大戦における国際的な事象について述べた。第4章、第5章で紹介する米独それぞれの映画におけるプロパガンダの根拠を明確にするために、第2節、第3節では米独それぞれの国内情勢について述べる。

第二次世界大戦期のアメリカは、終戦間近の時期を除いてルーズヴェルトが政権を握っていた。ルーズヴェルトはアメリカ史上唯一大統領選4選を果たした人物であり、またラジオを通して国民に直接政策方針を説明した炉辺談話が有名な人物でもある。

ルーズヴェルトは開戦後しばらく中立を守っていた。しかし1941年1月の一般教書演説でいわゆる「4つの自由」演説を行い、言論及び表現の自由、信教の自由、欠乏からの自由、恐怖からの自由を守るのがファシズムとの戦いであると明言した。また、1940年のフランス降伏により孤立したイギリスがファシズムに蝕まれるのを阻止するため、翌年武器貸与法を制定し、独ソ戦では連合国側であるイギリス、ソ連に武器や軍需用品を送った。これにより連合国を援助したことで反ファシズムの姿勢を明確にした。

第一次世界大戦の経験から依然として孤立主義者が多く、ドイツに対して中立を守るべきであると多くの国民が考えていた当時のアメリカにおいて、<sup>17</sup>彼はナチス・ドイツによる侵略をアメリカの民主主義を脅かすものであると捉えていたのである。戦いの舞台がヨーロッパであるとはいえ、アメリカが平和な孤立した国であり続けられるという考えを否定した。そしてアメリカの国防を増強すべきであると論じ、再軍備計画によって約100万人が徴兵され、アメリカは民主主義のために”arsenal”（武器庫）になるのも厭わない、と声明したのである。<sup>18</sup>アメリカが第二次世界大戦に参戦したことで、瀕死だった連合国側を立て直し最終的にヨーロッパ戦線においてもアジア・太平洋戦線においても連合国側を勝利に導いてファシズムの侵略から民主主義を守りきったと言える。

そしてルーズヴェルト政権が長く続いたのは、炉辺談話の力が大きく関わっていることは明らかである。声の抑揚と言葉という情報だけを発信するラジオという特色を使い、簡潔に、論理的に、しかし人々に訴えかけるように語りかけることで国民からの支持を獲得したのである。実際に「4つの自由」演説では、かなりゆっくりとしたペースで話し、大事な言葉をかなり伸ばし、強めに発音することで強調している。<sup>19</sup>また、真珠湾攻撃された翌日の炉辺談話では、「4つの自由」演説の凜とした声質とはうって変わり、荒々しく怒りが読み取れる声質、抑揚で話している。<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Jacob, Philip E. (1940) *Influences of World Events on U.S. "Neutrality" Opinion* Public Opinion Quarterly, Volume4, Issue1 pp48-65

<sup>18</sup> Vardaman, Jr. James M. (2005) *What young Americans know about History* Japan Book pp196-199

<sup>19</sup> *State of the Union Address 1941: Four Freedoms Speech* (Miller Center of Public Affairs) <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/january-6-1941-state-union-four-freedoms> 2021年1月18日閲覧

<sup>20</sup> *A date which will live in infamy* (Michigan State University Vincent Voice Library)

ルーズヴェルトは炉辺談話によって「大衆」を戦争へ導き、また民主主義を勝利へと導いた。ナチス・ドイツの絶対的なブラックプロパガンダが印象的であるが、彼の政策もプロパガンダの一種であることは明白である。しかしあくまで事実に基づいたホワイトプロパガンダであり、第二次世界大戦期におけるアメリカ政治においてプロパガンダが正常に機能していたことの証である。

### 3.3 ナチス・ドイツの国内情勢

#### 3.3.1 ナチス・プロパガンダ

1932年にナチ党が第1党となり、内閣が成立してから45年に第二次世界大戦で無条件降伏をして自害するまでの約13年間、ドイツはヒトラーが絶対的な権力であった。ナチ党統制機関として創設された突撃隊[Sturmabteilung]や親衛隊[Schutzstaffel]、国家機密警察[Gestapo]などは、第二次世界大戦においてユダヤ人強制収容所の監督機関としてホロコーストに責任を負い、またナチス独裁を支える警察の役割を果たしていた。また民族共同体建設における国民生活の安定を唱えていたが、それを実行するようなゲーリングの四ヶ年計画やアウトバーンによってドイツ人の失業者雇用に力を入れ、国内ではますます支持を集めていった。<sup>21</sup>ヒトラーとゲッベルズによる大衆宣伝は歴史上大成功したプロパガンダといっても過言ではないだろう。ヒトラーは『我が闘争』の中で、大衆的な演説を行うには要点をできるだけ絞り、それを繰り返すことが必要だと考え、「嘘をつくならできるだけ大きな嘘をつけ」と主張し大衆操作を行っており<sup>22</sup>、ナチスもまた、ラジオを有効的に利用した。「ゲッベルズの大口機」との呼び名もある国民受信機を低価格で大量生産し、多くの市民が宣伝活動を聴講できるようにした。

ナチスプロパガンダで最も代表的なものは、総統崇拜と民族共同体であろう。ヒトラーを「偉大で栄光に満ち溢れた指導者像」に様式化し、総統に対する盲目的で絶対的な信頼を生み出すことが目的とされた。総統は命じ、我らは従う、という意味の“Führer befehl, wir folgen”というスローガンが当時のナチスで頻繁に使用されていたことから総統崇拜が大衆に受け入れられていたことがわかる。また人種主義を基盤に国民や民族などによって敵と味方を明確にカテゴライズすることで、完全に同質的な「民族共同体」を創設し、古代ギリシア精神に基づくドイツ的な美德を賛美した。それに派生した知識人や富裕層の多いユダヤ系に対する嫉妬心によって、過剰な反セム主義、反ユダヤ主義が蔓延ったことは想像に難くない。

---

PD Holdings) <https://archive.lib.msu.edu/VVL/dbnumbers/DB6000.mp3> 2021年1月18日閲覧

<sup>21</sup> 木村靖二、佐藤次高、岸本美緒 (2016) 『詳説 世界史B』山川出版社 360-361頁

<sup>22</sup> 第一学習社編集部 (2014) 『グローバルワイド 最新世界史図表 新版初訂』第一学習社 257頁

人々のライフサイクルもナチス化し、男子はワイマール帝国時代にはドイツ青年運動グループの一つだったヒトラーユーゲントへ、女子はナチス少女団への加入が義務化され、週一回の週末キャンプや忍耐力や忠誠心、規律の強化を目的とした運動競技の重視、ドイツの血と大地、共同体への献身を目的とした農業奉仕などが行われ、学校教育もナチスのイデオロギーに沿って教育された。

このように、ドイツは第二次世界大戦期を国内で圧倒的な権力と信頼を保持したナチスの独裁で成立していたのである。

### 3.3.2 ナチスと芸術

ナチスは美を政治的に意味付けもした。ナチスが好んだテーマは健康や民族共同体を表現する身体表現などのゲルマン至上主義的、アーリア主義的なもの、権威の大きさを示すための古代ギリシア美術を模した巨大な建造物、モダンダンスなどの集団的表現や祝祭生、統一性によって子が全体へ吸収されていくモチーフなどがある。権力の発動として古典主義を用いた。

ドイツでは19世紀後半から急速な近代化や産業資本主義の発展を背景として、都市化や近代化に対する反戦運動が盛んになっていく。そのような状況下で台頭したナチスの芸術政策は、ナチスのイデオロギーをより強固に補填する形となった。20世紀初頭にワンガーフォーゲルを中心とした自主的文化運動で多くのグループが形成され、大都市や家庭から離れた自然で自分たちの共同文化を創出しようと試みた。当初は非政治的だったフィドゥスが人気であったが、彼の作風は古代ゲルマンへの回帰と自然への近さ、といったナチズ的な美意識と非常に酷似したものであった。

ゲッベルズが発案した大ドイツ芸術展と退廃芸術展の並行開催はプロパガンダに芸術を利用した最たる例であろう。ナチスのイデオロギーに沿った作品を古典式建築のドイツ芸術の館で開催した大ドイツ展では作品が公募され、ヒトラーの趣味や世界観に合う作品が選出された。一方で退廃芸術展では全国の美術館から「退廃芸術[Entartete Kunst]」と烙印を押された後期印象派や表現主義、新即物主義、抽象派の作品を中心に約1万を超える芸術作品を押収させ、ミュンヘン大学考古学研究所で展示された。対照的な展示をすることで「これは芸術と言えるのか」という疑問を抱かせたのである。退廃芸術展の作品は脳の病である、という烙印を押し、来場客にその印象を押し付けたと言える。

## 第4章 『総統の顔』分析と考察

以上、第二次世界大戦期における米独の背景とプロパガンダ映画の特徴が明らかになった。本章では、アメリカの具体的な作品を取り上げて、こうした特徴を例証する。

#### 4.1 作品概要

『総統の顔[Der Fuehrer's Face]』は、ジャック・ギニー監督、ジョー・グラント脚本の、1943年に公開されたウォルト・ディズニー・プロダクション（現：ウォルト・ディズニーカンパニー）によって製作された約8分の短編アニメーション映画である。この映画は当初『ナチの国のドナルド・ダック[Donald Duck in Nutzi Land]』というタイトルであったが、映画公開前にタイトルソングであるオリヴァー・ウォレス（1887-1963）作詞作曲の「総統の顔」がヒットしたことを受けて映画のタイトルも『総統の顔』へと変更されている。<sup>23</sup>またこの作品は、1942年にはオスカーの最優秀短編映画賞を<sup>24</sup>、1943年にはアカデミー短編アニメ賞を受賞している。<sup>25</sup>

この映画は、ナチス式敬礼を模したもので溢れかえって居る「ナチランド」を舞台に、主人公のドナルドダックが兵器工場で過酷な労働に就く様子を描いたプロパガンダ映画である。あまりの過酷さに物語中盤になるとドナルドはおかしな幻想世界を見ることになる。そして映画終盤、ナチランドでの行いは全て夢だったことが明かされ、星条旗のパジャマを着て眠っているドナルドが目覚めると、窓際から伸びていた物陰をヒトラーと勘違いし、一瞬敬礼しようとする。しかし振り向くと輝く自由の女神のミニチュアが立っていた。喜びのあまりそれに熱烈なキスをし、像を抱きしめながらアメリカ国民であることを心の底から喜ぶドナルドが画面いっぱいになり、映画は終了する。このあらすじだけでも、あからさまにナチスを「悪役」に仕立て上げていることがわかる。

#### 4.2 プロパガンダ的要素の考察

第2章でアメリカ映画における当時のプロパガンダ映画の特徴について考察した。作品概要で簡単なあらすじを述べたが、これだけでも映画『総統の顔』はアメリカの特徴を大いに有していることがわかる。本項目では先に述べたプロパガンダ映画の「型」に当てはめ、より具体的に『総統の顔』のプロパガンダ的要素について分析していく。

わずか8分という短いアニメーション映画ではあるが、短時間の中でもかなり多くのプロパガンダ要素が見受けられ、そのほとんど例外なく<相手国批判>型である。そしてその中でも、視覚からわかるプロパガンダと聴覚からわかるプロパガンダに分類できる。以下では<相手国批判>型的要素からさらに上記2つの分類ごとに、この作品を分析していく。

---

<sup>23</sup> カルステン・ラクヴァ（2002）『ミッキー・マウス：ディズニーとドイツ』眞岩啓子訳 現代思潮新社 211-213頁

<sup>24</sup> 同書 213頁

<sup>25</sup> 筈見有弘、渡辺祥子（2013）『アカデミー賞記録辞典』キネマ旬報社 87頁

#### 4.2.1 視覚からわかるプロパガンダ

この作品の視覚から読み取れるプロパガンダはかなり直接的でわかりやすいものになっている。主な要素として、①ハーケンクロイツ、②悪役としての枢軸国、③敬礼、④食料、⑤夢オチ、⑥トマトを投げつけられるヒトラー、の6つが挙げられる。

まずはハーケンクロイツについて分析していく。この作品では街並みのいたるところにハーケンクロイツを模した模様が登場する。登場人物たちが着用している制服はもちろん、雲や木、電柱、標識などありとあらゆるものがハーケンクロイツを模しており(図4-1)、当時のナチス・ドイツの影響が民衆の日常生活にまで及んでいたことをわかりやすく、過剰に伝える役割があると読み取れる。また実際ナチス政権下でのドイツでは、ハーケンクロイツが可能な限りあらゆるものの装飾として用いられていたのである。<sup>26</sup>本作の主人公であるドナルドの部屋も、壁紙やドア、ベッドの模様から目覚まし時計のインデックスに至るまでハーケンクロイツである。後述する枢軸国の楽器隊のドラムやスーザフォンにもこれ見よがしにハーケンクロイツが大きく描かれており、ナチランドが舞台のフィクションという名目ではあるが、実際はナチス・ドイツを皮肉っているという強いメッセージ性が感じられる。



(図4-1;街中のハーケンクロイツ<sup>27</sup>)

悪役としての枢軸国に関しても明確な演出が施されている。作中、ドナルドの目覚まし代わりに外から楽器隊(図4-2)が爆音で軍歌を響かせながら突撃するシーンがある。この楽器隊というのが枢軸国側の主要人物たちで、日本の第124代天皇昭和天皇(1901-1989/スーザフォン)<sup>28</sup>、ナチスドイツ軍の最高位である帝国元帥ヘルマン・ゲーリング(1893-1946/ピッコロ)、ナチスドイツの宣伝省大臣ゲッベルズ(トロンボーン)、ナチスドイツ親衛隊のトップでありヒトラー内閣の内務大臣も務めたハインリヒ・ヒムラー(1900-1945/バスドラム)、イタリアで国家ファシスト党による一党独裁体制を確立し

<sup>26</sup> ロファ、305頁

<sup>27</sup> *Walt Disney Treasures – On the Front Lines*、ウォルト・ディズニー・ビデオ、2004年。以降、『総統の顔』のキャプチャーは全て本DVDからの引用。

<sup>28</sup> 東条英機を彷彿とさせるデザインであるが、以降に出てくる昭和天皇の劇画とドナルドのセリフから昭和天皇のキャラクターであることがわかる。

たベニート・ムッソリーニ（1925-1943／スネアドラム）<sup>29</sup>ら5人から構成されている。彼らの名前がはっきりと提示されているわけではないが、人相や体格から誰が誰であるか明確にわかるようなデザインである。彼らは主人公であるドナルドの生活に悪影響を与える「悪役」として描かれており、彼らの顔は国籍にかかわらず目が釣り上がっており意地悪そうな表情をしている。このように枢軸国を明確な「悪役」に据えることで＜相手国を批判＞する姿勢が顕著にうかがえる。また昭和天皇の扱いに関して焦点を当てると、明らかに日本語訛りの英語を話しており、日本人の話す英語を馬鹿にしていると受け取ることができる。



（図4-2;左からヒムラー、ゲーリング、昭和天皇、ムッソリーニ、ゲッベルズ）

ドナルドによる敬礼も非常に明確なプロパガンダである。ドナルドは作中、「HEIL（ハイル）！」という掛け声とともにナチス式の敬礼をする、という行為を度々行なっている。この「HEIL！」というのは、ナチス・ドイツにおいて総統であるヒトラーを礼賛する意のある言葉であり、実際のナチス・ドイツにおいても敬礼とともに使われることが多かった。寝起きの際に無意識に敬礼し、起床早々にヒトラー、昭和天皇、ムッソリーニの肖像に敬礼するシーンがある。またこのシーンにおける枢軸国側の3人は肖像画の人相から誰を示唆しているのかわかるようになっているが、楽器隊とは異なり、ドナルドの「Heil Hitler, Heil Hirohito, Heil Mussolini」というセリフから確実にこの3人を表しているとわかる。また工場で労働している際にベルトコンベアーから大量のヒトラーの肖像画が流れてくると、一枚一枚に「HEIL！」をしたり（図4-3）、楽器隊から「MAIN KAMPF（『我が闘争』）」を無理やり読まされるシーンなど、当時のナチス・ドイツにおけるヒトラーの絶対的な立ち位置をわかりやすく説明した上で、明確に中傷している。

<sup>29</sup> 本作 00:58 において持っている楽器を記載



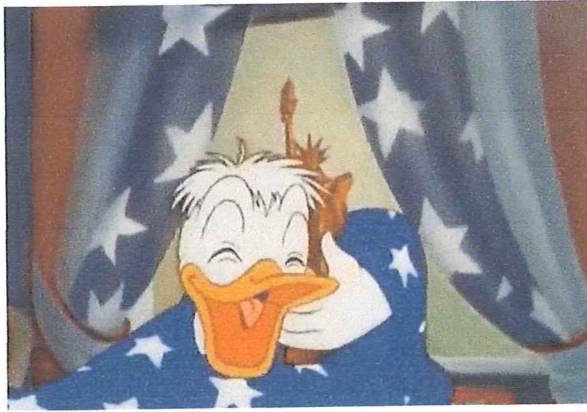


(図 4-3;大量のヒトラーに”HEIL!” するドナルド)

食料を用いてナチスドイツを揶揄しているシーンも存在する。ドナルドが朝食をとる際、金庫に隠していたコーヒーをバレないように飲み、のこぎりで硬いパンを切り無理やり飲み込むシーンである。ナチスによるプロパガンダの一つに食物に関するものがある。ドナルドが隠れてコーヒーを飲むシーンはコーヒーやアルコール、タバコなどの嗜好品が禁止されていた<sup>30</sup>ナチスドイツを示唆しており、硬すぎるパンは当時のナチスドイツの財政の苦しさを揶揄している。

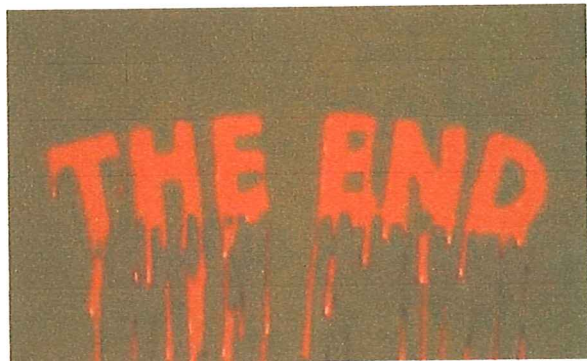
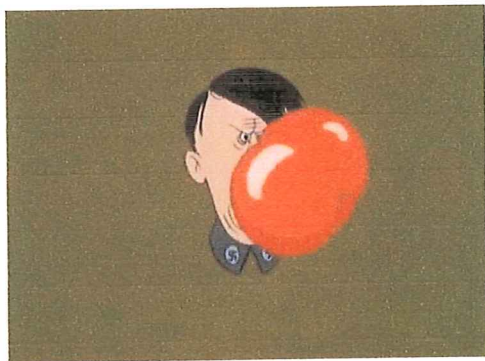
この作品は夢オチであると紹介したが、これも痛烈にナチスドイツを中傷している。物語終盤、あまりに過酷な労働環境の中でドナルドは幻覚症状を起こし意識を失う。すると次のシーンで星条旗のパジャマを着たドナルドが”HOME SWEET HOME”というメッセージが飾ってある明るい部屋で目覚め、ナチランドでの暮らしが全て夢であったことが明かされる。一瞬物影をヒトラーだと錯覚し慌てて敬礼をするものの、自分の部屋にある自由の女神のミニチュアを目にし、ナチランドでのひどい生活が夢であり、自分が本当に暮らしているのはアメリカであることに気がつく。そして自由の女神のミニチュアを抱きしめながらアメリカ国民であることに心の底から安堵するドナルドが描かれる(図 4-4)。これはナチランドでの生活を過剰に中傷しているため<相手国批判>型にカテゴライズしたが、アメリカ国民であることに歓喜している点において<自国賛美>型の要素も含まれている。

<sup>30</sup>草森紳一 (2017) 『ナチス・プロパガンダ 絶対の宣言：文明の利用』(ナチスプロパガンダの宣言4) 文遊社



(図 4-4; 歓喜する Donald)

そしてエンディングでは、ヒトラーの劇画が現れ、ヒトラーの顔面に向かってトマトが投げつけられる。そしてトマトから飛び散った赤い汁が”THE END”の文字へと変わり(図 4-5, 図 4-6)、映画は幕を閉じる。ヒトラーに向かってトマトを投げつけている時点でナチスドイツをかなり馬鹿にしているが、投げつけたトマトの汁が”THE END”へ変わる演出は、ただの物語の終わりを表しているだけでなく、ナチス・ドイツも同様に”THE END”へと向かっていく、という皮肉とも取れる。



(図 4-5; 左・ トマトを投げつけられるヒトラーの劇画)

(図 4-6; 右・ ”THE END” に変わるトマト)

#### 4.2.2 聴覚からわかるプロパガンダ

次に、聴覚から読み取れるプロパガンダについて分析する。この作品はオープニングの14秒にヴィルヘルム・リヒャルト・ワーグナー (1813-1883) による「ニュルンベルクのマスタージンガー」が挿入されている。ヒトラーはワーグナーの音楽を非常に好んで聴いており、ナチランドがナチスを舞台にしていることをより鮮明に印象付ける役割を持つ。

また、作中で繰り返し使用され、本作のタイトルともなっている主題歌「総統の顔」は歌詞も印象的である。<sup>31</sup>

Ven der Fuehrer says, "Ve iss der Master race?",  
Ve Heil! Ve Heil! Right in der Fuehrer's Face!  
Not to luff der Fuehrer iss a great disgrace  
So ve Heil! Heil! Right in der Fuehrer's Face <sup>32</sup>

Ven Herr Goebbels says, "Ve own die world and space"  
Ve Heil! Ve Heil! Right in Herr Goebbels' Face!  
Ven Herr Goring says, "They'll never bombs this place"  
Ve Heil! Ve Heil! Right in Herr Goring's Face!

Goebbels; Iss ve not he Supermen?  
Hirohito; Aryan pure Supermen!  
Himmler; Ja ve ist the Supermen!  
(All; Super Duper supermen!)  
Goebbels; Ist dies Nutzi land so good? Would you leave it if you could?  
Hirohito, Himmler, Goring; Ja dies Nutzi land ist good!  
Mussolini; Ve would leave it if ve could  
Goring; Ve bring the world to order  
Hirohito; Heil Hitler's world to order  
Goebbels; Everyone of foreign race, Will luff der Fuehrer's Face!  
Ven ve bring to the world this order!<sup>33</sup>

(日本語訳)

総統閣下が「我々は支配民族である」と仰るとき  
我らは総統閣下のお顔をまっすぐに見つめて言う！ハイル！ハイル！と  
総統閣下を愛さぬなど面汚しもいいところ  
だからハイル！ハイル！総統閣下のお顔をまっすぐに見つめて

ゲッベルズ閣下が「我々は世界を支配している」と仰るとき

---

<sup>31</sup> ロファ、303-304 頁

しかし 2 番以降の歌詞は筆者のリスニングによるもの。また歌詞中の Ven は When、iss は come、ist は is、die は this、luff は love、Ja は Yes をそれぞれ意味している。

<sup>33</sup> 本来であればこの後も歌は続くが、本作ではここまでしか流れないため割愛する

我らはゲッベルズ閣下のお顔をまっすぐに見つめて言う！ハイル！ハイル！と  
ゲーリング閣下が「我が国ドイツを爆撃することは不可能である」と仰るとき  
我らはゲーリング閣下のお顔をまっすぐに見つめて言う！ハイル！ハイル！と

ゲッベルズ；「我々ドイツ国民ははスーパーマンではないか？」

昭和天皇；「はい、生粋のアリア人ですのでスーパーマンであります！」

ヒムラー；「うむ、我々はスーパーマンであります！」

（全員；「世にも稀なる素晴らしきスーパーマンであります」）

ゲッベルズ；「ナチランドは素晴らしいか？この地から逃げたいか？」

昭和天皇、ヒムラー、ゲーリング；「最高であります！逃げるなどもってのほか！」

ムッソリーニ；「実は逃げ出したいのであります」

ゲーリング；「我々は世界に秩序をもたらすのだ」

昭和天皇；「ハイル・ヒトラー閣下が世界に秩序をもたらすのであります」

ゲッベルズ；「世界中の全ての民族が総統閣下を愛する日が来るだろう、

我々が世界に新たな秩序をもたらした時には！」<sup>34</sup>

ヒトラーが当時のナチスドイツにとってどれほど絶対的であったのかがうかがえる歌詞である。また、ドイツ語訛りを含んだ英語を随所に入れ込むことでドイツを風刺している。わずか8分の作品の中で、歌詞を変えたりBGMとして使用されたりしながら、この主題歌と同じメロディが計3分28秒流れている。また”HEIL!”という印象的なセリフを多用することでヒトラーに対する絶対的な忠誠心を示唆している。また”Aw heil!”というセリフは”Aw hell!”の巧みな言葉遊びとも取れる。<sup>35</sup>このように、『総統の顔』は音楽においても強いメッセージ性を持った作品であることがわかる。

#### 4.3 作品からわかる映画の煽動性

前項では作品におけるプロパガンダ的要素を分析、考察してきた。本項ではこれらを受けて、『総統の顔』から読み取れる映画の持つ煽動性について分析していく。この煽動性も、視覚的なものと聴覚的なものに分類できる。まず視覚的要素として、現存人物のキャラクター化があげられる。国民の大半が知っている人物をキャラクター化し悪役として登場させることで、感情を煽りやすくする効果を持たせている。そして悪役のデザインを悪い意味でデフォルメすることで、より意地悪く嫌な奴であるというイメージを観客に刷り込んでいる。

聴覚的要素としてはドイツに馴染み深いワーグナーの曲をオープニングに挿入し、また印象的な主題歌を作中に何度も登場させることで、ナチスドイツにおけるヒトラーの絶対

<sup>34</sup> ロファ、303-304頁。しかし2番以降の和訳は筆者による意訳。

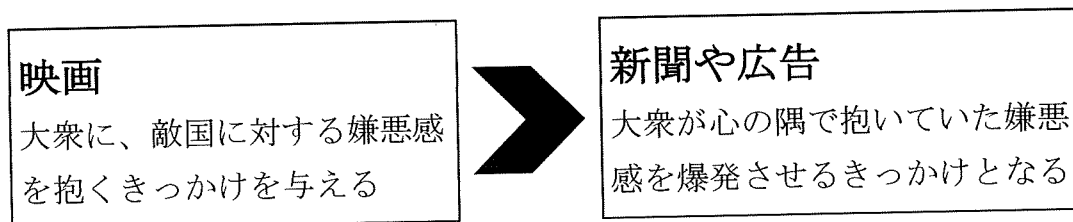
<sup>35</sup> ロファ、304頁

性やナチスドイツの国民が操り人形になっている様子をわかりやすく明確に揶揄し、ナチランドが舞台のフィクション映画である本作に対してリアリティを持たせる効果がある。

そしてドナルドという大衆性である。誰もが知っている代表的なキャラクターを主人公に据えることで、作品の親和性を高める効果があるだけでなく、身近なキャラクターがひどい目にあうというフィクションで観客のナチスに対する嫌悪感を煽っている。そしてドナルドはディズニーキャラクターの中でも声質に特徴があり、母語を話していてもセリフを明確に聞き取れないことも少なくはない。この映画の内容は、かなりセンセーショナルにナチスドイツや枢軸国側を批判、中傷している。しかしドナルドの声質によってショッキングなセリフが曖昧になり、観客が作品を感情的にならずあくまで娯楽として楽しむことができる作品に昇華している。つまりドナルドというキャラクターは視覚的にも聴覚的にも老若男女に対する煽動に大いに役立っているのである。

視覚、聴覚双方に影響を与えることができ、娯楽として楽しむ目的で体験することができる、という点において映画は他のメディアと一線を画している。広告や新聞、写真など、公的に視覚に入ってくるメディアは即効的な爆発力がある。しかし自らの意思で鑑賞していく映画は、そこに大衆の意思が存在する。意思を持って観に「行く」映画なのであるから、内容は覚えていて当然である。

このように、親和性の高い映画というメディアは、大衆の心の隙間に、敵国に対する嫌悪感を植え付ける最大の武器だったのではないだろうか。映画で煽動した嫌悪感を視覚的なメディアで増幅させるという構造があったのだと考えられる（図4-6）。



(図4-6：プロパガンダの効果)

## 第5章 『オリンピア』分析と考察

前章では『総統の顔』の分析と考察によって映画の煽動性を導いた。本章ではナチス・ドイツの具体的な作品を取り上げて、第2章で述べた特徴を例証する。

### 5.1 作品概要

『オリンピア [Olympia]』は監督、脚本、製作すべてをレニ・リーフェンシュタールがつとめた1936年8月1日から16日にかけて開催されたベルリンオリンピックのドキュメンタリー映画で、1938年から39年にかけて公開された作品である。1935年に国際オリンピック委員会のカール・ディーム（1882-1962）とヒトラーの双方から依頼、要請を受け

て製作<sup>36</sup>された国策映画である。『民族の祭典[Teil1-Fest der Völker]』（第一部、126分、1938年公開）と『美の祭典[Teil2-Fest der Schönheit]』（第二部、100分、1939年公開）の二部構成<sup>37</sup>で、第一部は開会式から男子マラソンまでの陸上競技21種目を扱った9日間の記録、第二部は陸上競技以外の17種目やオリンピック村の様子を扱った16日の閉会式までの記録である。<sup>38</sup>この映画は「国家映画」及び「国家図書」に対して第三帝国から贈られる国家映画賞の受賞<sup>39</sup>や、ヴェネツィア国際映画祭でムッソリーニ杯[Mussolini Cup for Best Foreign Film]を獲得<sup>40</sup>している。

36年に行われた撮影の後、約2年の編集期間を経て公開されていることからわかるように、レニは演出や映像の芸術性に非常に拘りのあった監督であり、競技の順番を入れ替えた映像構成やカメラワークや映像切り替え等凝った編集、いわゆる「やらせ」や別撮り、後撮りなど、ドキュメンタリー映画と言えど真実性に欠ける作品となっている。しかし連合国の選手を揶揄するような描写はなく、オープニングで見られるアリア文化への賞賛やヒトラーのアップ画面、枢軸国の選手に対して好意的なシーンがやや多く挿入されているなど、ナチス・ドイツのイデオロギーに対する賛美が読み取れる。

## 5.2 プロパガンダ的要素の考察 - 演出からわかるプロパガンダ

第2章でナチス映画における当時のプロパガンダ映画の特徴について考察した。第1節で作品概要を述べたように、この作品はナチスドイツのプロパガンダ映画の特徴を顕著に含んでいることがわかる。本節では先に述べたプロパガンダ映画の「型」に当てはめ、より具体的に『オリンピア』のプロパガンダ的要素について分析していく。

この映画には賛否両論が見られ、ファシズムの美学の典型と批判される一方で映像の美的価値を賞賛されることもある。<sup>41</sup>二部合わせて約4時間という大作を通して描かれるのは出場選手たちの身体的・肉体的な美であるのは確かだが、確実にドイツ国民の優位性や全体主義の素晴らしさ、そして何より「民族の共存」を大々的に映し、ナチスの親和性をアピールしている面も併せ持っている。つまりこの作品は<自国賛美>型の典型例と言える。この作品はドキュメンタリーという特色上、視覚と聴覚に分けてカテゴリ化するのが難しくなっているため、以下では<自国賛美>型的要素を演出に焦点を当てながら、この作品を分析していく。

<sup>36</sup> 瀬川裕司 (2001) 『美の魔力 レーニ・リーフェンシュタールの真実』 パンドラ 204 頁

<sup>37</sup> これらの上映時間はドイツ語のオリジナルバージョンのものであり、アメリカ版ではそれぞれ115分、90分となっている。

<sup>38</sup> 沢木耕太郎 (2008) 『オリンピア ナチスの森で』 集英社 26-27 頁

<sup>39</sup> 平井正 (1999) 『レーニ・リーフェンシュタール 20世紀映像論のために』 晶文社 72 頁

<sup>40</sup> キネマ旬報社[編] (1998) 『映画賞・映画祭データブック』 キネマ旬報社 201 頁

<sup>41</sup> 伊藤守 (2007) 『記憶・暴力・システム メディア文化の政治学』 法政大学出版局 111 頁

また、『オリンピア』は「芸術か記録か」という議題において度々論争が起こるが、本研究においてはあくまで作品におけるプロパガンダ的要素にのみ焦点を当て言及する。

レニ・リーフェンシュタールは「美しさ」に異常なまでのこだわりを見せる監督であったため、この作品には凝った演出が見受けられる。あくまでレニ自身は芸術上の自由を求めており、政治的な意図は一切なかったと主張している<sup>42</sup>が、演出面ではナチスのイデオロギーを全面に出しているシーンも多々ある。主な要素として、①（意図しない）ナチス文化への崇拝、②一体感や統制感の演出、③ドイツ勢の活躍ぶりの演出、④ヒトラーの人間味、⑤枢軸国の出演時間、の5つが挙げられる。

まず（意図しない）ナチス文化への崇拝である。意図しない、という言葉を含弧でくくった理由は後述する。これは第一部の『民族の祭典』におけるオープニングシーンが顕著である。ドキュメンタリー映画と銘打っているが、25分にも及ぶオープニング映像<sup>43</sup>の内、約10分間は実際に行われたベルリンオリンピックとは全く関係のない映像である。この作品は壮大な音楽とともにオリンピアの廃墟の神殿が様々な角度から映されるシーンから始まる。（図5-1）そのシーンが終わるとギリシア神話の神々の彫刻が現れる（図5-2）、何体もの古代ギリシア彫刻を様々な角度から写すカットは、実際に開催されるベルリンオリンピックとは全く関係もないにもかかわらず15カットにも及ぶ。神々の最後に写される円盤投げ像と思われる彫刻から徐々に同じポーズをした裸体のアーリア人男性（ドイツ10種競技選手のエルビン・フーパー<sup>44</sup>）へと変わっていき（図5-3）、その後男性が裸体のまま肉体を晒して円盤投げ、砲丸投げ、やり投げを行う。（図5-4）また古代ギリシアにおける古典期の彫刻には、円盤投げと槍投げについては非常によく似た作品が存在する。<sup>45</sup>そしてキャッチボールや縄跳びなどの短いシーンが差し込まれたのち、動作の主体が裸体の女性へと移る。その後は女性の体操や舞いの規則正しいシーンが続き、やがて燃え盛る炎と化し、ベルリンオリンピックで初めて実施された聖火リレーを思わせる演出へと続く。

<sup>42</sup> レニ・リーフェンシュタール (1991) 『回想 (上)』 梶島 則子訳 文藝春秋 250 頁

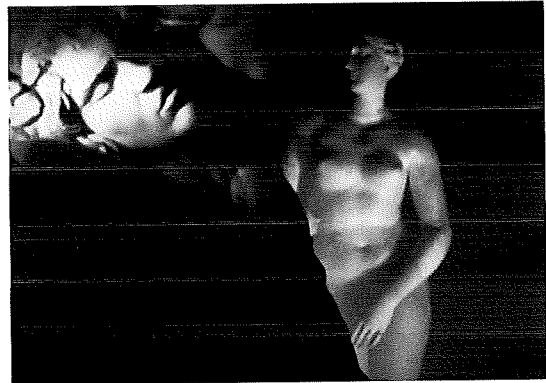
<sup>43</sup> ここではオープニングが始まってからフェードアウトするまでの一区切りを「オープニングシーン」としている。

<sup>44</sup> レニ、281 頁

<sup>45</sup> 円盤投げ像 [Diskobolos] (ミュロン、紀元前 450 年ごろ) とアルテミシオンのゼウス (紀元前 460-450 年ごろ、アテネ国立考古学博物館、ポセイドン像の説もあり)



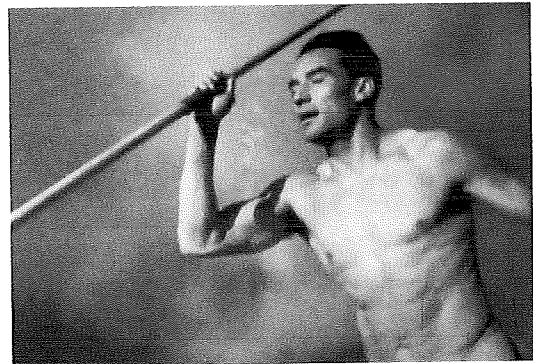
(図 5-1; オープニングの神殿<sup>46</sup>)



(図 5-2; 肉体美を強調するギリシア彫刻)



(図 5-3; スーパーインポーズする円盤投げ)



(図 5-4; 裸体で槍投げをするアーリヤ人)

そしてオープニング映像についても一つ言及すべきはカメラアングルと巧みな編集である。始めの廃墟シーンやアーリヤ人が競技を行うシーンにおけるアングルなどが顕著なように、下からのアングルを多用している。カメラアングルには被写体と観客との力関係を決定する効果があり、この場合は被写体であるアーリヤ人が上で観客が下という立ち位置になる。<sup>47</sup>つまり観客に親善とアーリヤ人優位を説いていると取ることができる。他にもギリシア彫刻のカットの多くがアップで撮影されていることで観客に圧を与え、素晴らしい古代ギリシア文明を継ぐナチスの絶大な力を訴えていると言える。

編集で注目すべきはスーパーインポジションと時系列である。これは図 5-3 のように、二つ以上のイメージを重ねてフィルム状に露出する効果のこと<sup>48</sup>で、冒頭の神殿からギリシア彫刻への切り替えや円盤投げから人間への切り替え、聖火リレー走者と国名・地名、その土地の有名な建造物の切り替えに用いられている。これを使うことで、本来無関係の

<sup>46</sup> *Teil1-Fest der Völker*, ARTHAUS、1999 年。以降、図 5-6 を除きキャプチャーは全て本 DVD からの引用。

<sup>47</sup> Kuchenbuch Thomas (2005) *Filmanalyse: Theorien – Methoden – Kritik* UTB fuer Wissenschaft S53

<sup>48</sup> 今泉容子 (2019) 『[改訂増補] 映画の文法 日本映画のショット分析』彩流社 241 頁



はずである二者のイメージに関係が生じてくる。ミュロンの円盤投げ像からアーリア人男性の裸体への切り替えはまさに古代ギリシア彫刻のような身体美からナチスが文化において重要視している身体美へとこじつけている。そして『民族の祭典』では男子円盤投げ（5日午前）、女子円盤投げ（4日午後）、女子槍投げ（2日午後）<sup>49</sup>と投擲競技から始まっている。つまり『民族の祭典』では実際に行われた順番を完全に無視した構成になっており、これらからも古代ギリシア文化への憧憬とナチス文化への誇りを読み取らざるを得ない。しかし驚くべきことに、レニはこのオープニングについて、実際に著書の中でこのように回想している。<sup>50</sup>

眼前に古代オリンピア競技場の遺跡が森の中からゆっくりと浮かび上がり、ギリシアの神殿や彫刻が通り過ぎていく。・・・（中略）・・・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た。

オリンピックの起源が古代ギリシアにおいて全能神ゼウスを祀るためのギリシア民族による平和の祭典であったことや、古代ギリシア文化で重要視されていた「人間の理想的な身体表現」という課題を、編集を駆使し健康的な裸体の人間を用いて露骨に表現している点から、このオープニングは古典・古代ギリシア文化を尊重しアーリア人の優位性を主張するナチスの方向性に完全に沿う形となっていることがわかる。またパルテノン神殿やギリシア彫刻など古代ギリシアの伝統的な文化から始まり、聖火リレーがギリシャ、ブルガリア、ユーゴスラビア、ハンガリー、オーストリア、チェコと第二次世界大戦において枢軸国側だった国々を経てドイツへ到着し、ベルリンオリンピックの会場であるベルリン・オリンピアシュタディオン[Olympiastadion Berlin]へと繋がる一連の演出は、まさに古代ギリシアの高尚な精神の正当な後継者である、というナチスの思想がありありと見て取れる。そして最も重要であるのは、ギリシャから最終的にドイツへ終着する演出は、冒頭で述べたように、本当にレニが故意に政治的な意図を持ってこの映画を製作していなかった場合、ナチスの思想がごく自然に国民に浸透していたという裏付けになる。これが、「意図しない」を括弧づけした理由である。

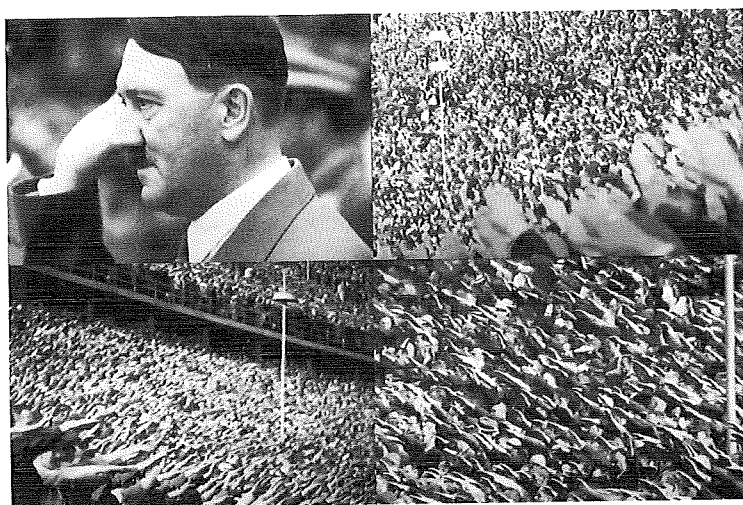
一体感や統制感の演出も非常に凝っている。先に述べた『民族の祭典』オープニングシーン後半と『美の祭典』に収録されている体操シーンが顕著である。オープニング後半で

---

<sup>49</sup> Organisationskomitee für die XI. Olympiade Berlin 1936 e. V(1937) *THE XI<sup>th</sup> OLYMPIC GAMES, BERLIN, 1936: OFFICIAL REPORT VOLUME II* Digitally published by the LA84 Foundation pp676,698,700

<sup>50</sup> レニ、241頁

は、ヒトラーが敬礼をすると無数の観客たちが“HEIL!”という大歓声とともに一斉にナチス式敬礼をするシーンが様々な角度から撮影されている。(図 5-5) この作品を最後まで鑑賞するとイギリスやアメリカなどの連合国側の観客も少なくないことがわかるが、オープニングシーンでは四方八方の右手を上げて「ハイル」を行なっている観客を引きのアングルで撮影することで、あたかも会場にいる全員がヒトラーを崇拝しているかのような演出となっている。また突然大量の右手が映ることで観客を圧倒し、このシーンを印象付けることができるのは明白である。

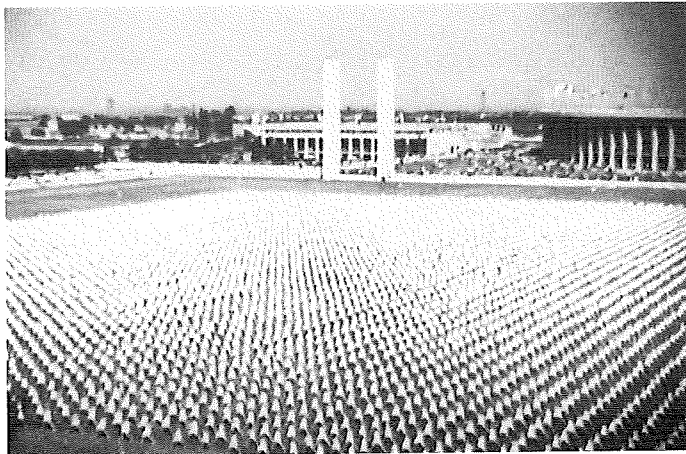


(図 5-5; ヒトラーと観客)

また、『美の祭典』には日本人選手による選手村でのラジオ体操の様子や、ドイツの男女体操選手総勢 4000 名による National Gymnastic demonstrations (9 日、陸上最終日)<sup>51</sup>が収録されている。この集団体操が衝撃的なシーンとなっている。初めは女性体操選手が違和感なく映るのだが、その後徐々に画面に映る人数が増えていき、最終的には競技場の端から端までが選手で埋め尽くされた鳥瞰アングルの映像が映し出される。(図 5-6) このシーンに圧倒されない人はいないであろう強烈な描写であるが、その一糸乱れぬ団体芸はおぞましく不気味にも感じられる。National Gymnastic demonstrations はドイツチームの他に、スウェーデンやノルウェー、中国も披露しており、その国々のいずれも選手の人気は 3 桁以下である。<sup>52</sup>この事実を鑑みると、自国とはいえ飛び抜けて参加人数の高いドイツのみを挿入するのは不自然であるし、4000 名もの大所帯で所謂マスゲームを行うことは、まさにナチスの「民族共同体」を体現していると言える。

<sup>51</sup> Organisationskomitee für die XI. Olympiade Berlin 1936 e. V pp1092,1096

<sup>52</sup> Organisationskomitee für die XI. Olympiade Berlin 1936 e. V pp1092-1097



(図 5-6; 4000 名のドイツ体操選手団による集団体操<sup>53</sup>)

またこの映画はベルリンオリンピックにおけるナチス・ドイツの活躍を印象付けるために、ドイツ語オリジナル版において意図的にカットされたと思われる競技が存在する。ベルリンオリンピックで実際に行われた陸上競技は 29 種目（内男子 23、女子 6 種目）だがそのうちの 6 種目がカットされており、その 6 種目というのが男子 200m（金：アメリカ）、男子 400m（金：アメリカ）、男子 400m ハードル（金：アメリカ）、男子 5000m（金：フィンランド）、男子 50,000m 競歩（金：イギリス）、女子 100m（金：アメリカ）である。<sup>54</sup>ベルリンオリンピックにおいてナチス・ドイツは総メダル受賞数が 89 枚（金 33、銀 26、銅 30）という、二位のアメリカ（金 24 枚、銀 20 枚、銅 12 枚、計 56 枚）に大きく差をつけて圧倒したが、陸上競技に絞ってメダル数を見ると、ジェシー・オーウェンス（1913-1980）の大健闘もありアメリカは金メダル 14 枚、ドイツは 5 枚と圧倒される結果となった。<sup>55</sup>10 種競技を除き、陸上競技は『民族の祭典』に収録されている。つまりアメリカが金メダルを獲得した陸上競技のいくつかをカットしなければ、ドイツよりもアメリカの活躍が目立ってしまうことになる。ここではあくまで「ドイツの活躍演出」のためのプロパガンダであって、オーウェンスをはじめ黒人や黄色人種の表彰式の様子も、国旗とともにしっかりと写していることから「アメリカないし民主主義国を落とす意思」は見受けられない。

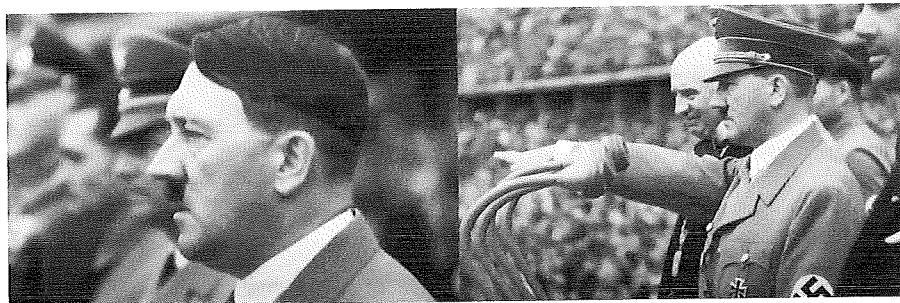
<sup>53</sup> *Teil2-Fest der Schönheit*, ARTHAUS、1999 年

<sup>54</sup> Organisationskomitee für die XI. Olympiade Berlin 1936 e. V pp654,682,692,1222  
Organisationskomitee für die XI. Olympiade Berlin 1936 e. V (1937) *THE XI<sup>th</sup> OLYMPIC GAMES, BERLIN, 1936: OFFICIAL REPORT VOLUME I* Digitally published by the LA84 Foundation pp621,624,634

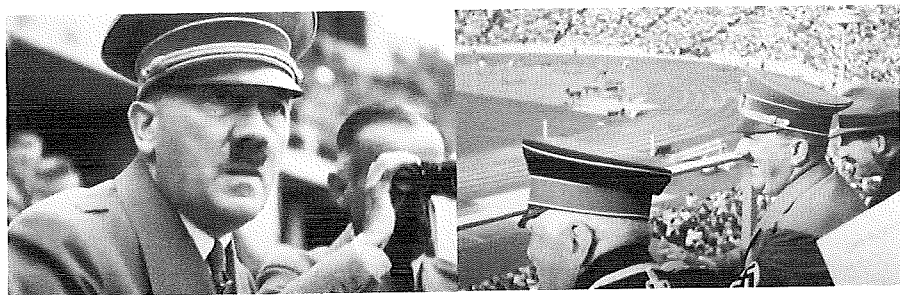
<sup>55</sup> *THE XI<sup>th</sup> OLYMPIC GAMES, BERLIN, 1936: OFFICIAL REPORT VOLUME I, VOLUME II* より筆者が算出

また『民族の祭典』は3つの投擲競技から始まると先述したが、これもドイツの活躍を印象付ける戦略の一つであると考えられる。男子円盤投げはアメリカが金メダル出会ったものの、女子円盤投げと女子槍投げはドイツが優勝している。また5番目の競技である男子ハンマー投げでもドイツが金メダルを獲得している。つまり映画開始直後にドイツ勢が怒涛の金メダルラッシュを迎えるのである。これは実際の競技順を無視し自国の選手の活躍を途切れることなく入れることで、観客にナチス・ドイツの偉大さをスポーツの領域でも大いにアピールすることができる。

そして『オリンピア』において最も印象的なシーンの一つが、ところどころに散りばめられている人間味あふれるヒトラーであろう。オープニングの開会の辞や選手入場の際の敬礼では、総統たる陰しく緊張感のある表情をしているが(図5-7)、競技が始まると一般の観戦客と同じように一喜一憂している姿が度々映る。『民族の祭典』の砲丸投げでラストのハンス・ヴェルケ選手(1911-1943)が16.2メートルの記録を叩き出し、金メダル確定となった瞬間のシーンが最たる例である。(図5-8)これはドイツ国民にヒトラーの人間味あふれる姿を見せることで観客に親近感を訴え国内での支持をより大きくさせ、また同時に「恐ろしいファシスト」という対外イメージを払拭する効果があるのは明白である。実際、観戦しているヒトラーだけを見ると何百万人もの異邦人を虐殺している人間とは思えないのが不思議である。



(図7;開会式での緊張感あるヒトラー)



(図8;男子砲丸投げでの見守るヒトラーと金メダルが確定した瞬間のヒトラー)

最後にこの作品における枢軸国側諸国について触れておく。第二部『美の祭典』のオープニングは選手村での選手たちの様子を中心に構成されているのだが、日本とイタリアの

選手が映る時間が確実に長い。オープニングは約8分間あり、明確にイタリア人選手であるカットと日本人選手であるカットがそれぞれ5回ずつ挿入されている。メダル受賞数二位のアメリカ選手は競技で活躍しているからか、オープニングにはあまり出ていない。このように、ドイツ語オリジナルバージョンでも、枢軸国側は出演率が高くなっていることがわかる。

また余談であるが、『民族の祭典』オープニングの選手入場のシーンで興味深い点がある。このシーンではスウェーデン、イギリス、インド、日本、アメリカ、オーストリア、イタリア、フランス、ナチス・ドイツの順で選手入場しているが、そのうちナチスは勿論のこと、オーストリア、イタリア、フランスがヒトラーに向かってナチス式敬礼を行なっている。当時からファシズム国家、またはその統治下にある国家にあったイタリアとオーストリアが敬礼をするのは頷けるが、当時ナチスに対して不干渉政策をとっていたフランスがなぜ敬礼しているのか、非常に興味深い。

### 5.3 煽動性の分析

前項では作品におけるプロパガンダ的要素を分析、考察してきた。本項ではこれらを受けて、『オリンピア』から読み取れる映画の持つ煽動性について分析していく。煽動性は、演出と映像のクオリティに分類できる。ヒトラーは、1933年に政権獲得する以前、オリンピックはユダヤ主義にまみれているため国家社会主義の支配するドイツでは上演すべきでないとして批判していたが、ゲッベルズらの働きかけでオリンピックを政治的に利用することを選び、ドイツ＝人種差別国家という批判を和らげるためにドイツ人選手団の中に敢えてユダヤ人を入れ、開催期間中は人種差別のスローガンを街中から消していたという背景がある。<sup>56</sup>そしてこの作品は、アメリカを除いた全世界（連合国側、民主主義国家含む）で多大なる人気を博した。これは紛れもなくナチスのプロパガンダの勝利を記録したと言える。極悪非道なファシズム国家ナチス・ドイツのはずが、大会中オフィシャルな人種差別はほとんど見られず、ヒトラーも観戦している時はごく普通の人間、そして多少最前目はあれどどの国であっても差別や嫌悪感を全く表さずに画面に映している。このようなギャップの演出がドイツの魅力を引き出しているのは明白である。

そして何度も言及しているが、この作品は映像自体のクオリティや芸術性が極めて高い。そして純粋な映像作品として高く評価されたことで観客がプロパガンダの存在に気付きにくくなったと考えられる。編集に2年以上、準備期間から公開まで約4年間もの期間があったからこそ様々な演出や編集が可能になったのであり、それは国が150万ライヒスマルクもの資金を出した<sup>57</sup>国策映画だったからに他ならない。

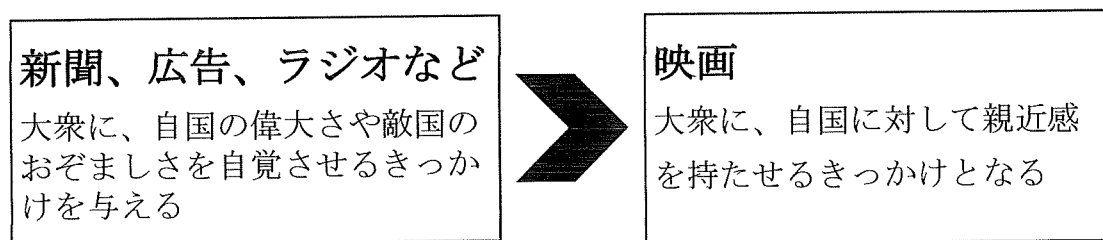
---

<sup>56</sup> 伊藤、104頁

<sup>57</sup> 伊藤、105頁

映画はラジオやテレビと違い、配給会社を媒介して容易に海外へ運ぶことができる。この作品は当時の世界各国の様々な事情により 16 種類の編集バージョンが作られており、オープニングの聖火リレーなどがカットされていたりもする。そのため需要にあったバージョンがその国の国民に提供されることは間違いなく、映像の美しさから評価も得られやすくなる。

このように、当時の映像ディアの中では桁違いに予算が高く、そのぶん映像クオリティも担保されていた映画というメディアは国民に「非日常」の高揚感を与えると同時に、その圧倒的なスケールで、新聞や広告、ラジオなど他媒体によってもたらされたイメージを増幅させる、あるいは覆すという構造があったのではないだろうか。(図 5-9)



(図 5-9; プロパガンダの効果)

## 第 6 章 なぜ映画はプロパガンダの媒体として魅力的であるのか

これまで映画『総統の顔』と『オリンピア』をプロパガンダ的要素に着目して分析してきた。それらを踏まえ、「なぜ映画はプロパガンダの媒体として魅力的であるのか?」という問いに結論を出していく。

### 6.1 他媒体との比較

第 1 章で言及しているが、映画は視覚と聴覚のどちらにも訴えかけることができる。これと同じカテゴリに属するのがテレビや演説である。本節では映画とテレビ、演説についての比較を中心に展開していく。まず映画にしかない絶対的な特徴としては、映画という媒体が確立していたこと、潤沢な資金があったこと、製作者の背景の幅が広いこと、の三つがあげられる。テレビが本格的に放送され出したのは 1930 年代であり、まだ一般家庭に普及していなかった。一方で映画は 1910 年代には映画制作会社が確立しており、20 年代にはチャップリンなどのコメディ俳優の台頭、30 年代にはハリウッド黄金期が訪れていた。つまり第二次世界大戦時、映画はすでに一般家庭にとっての娯楽として機能していた。つまり「楽しい映像が見たい」となると映画を観に行ったのである。

映画の興隆に伴い、予算や製作費にも余裕が出てくる。そうするとキャストや撮影機材、編集にお金と時間をかけられるようになり、映像自体のクオリティが上がる。映画のクオリティが上がると自然と客足も伸びる。このように、第二次世界大戦期において映画は、民衆にとっての唯一の映像娯楽であり、非日常の体験だったのである。

そして演説と違い、映画は作り手が基本的に政治家ではない。政治家が演説などで発言した場合、その発言が「事実」と捉えられるため自身が評価の対象にされやすい。しかし自身の思想や主張に映画という媒体を挟むことで、受け手である大衆は映画作品を批評する。もし映画が批判された場合でもそれはあくまで「作品」である、という言い訳が可能になり、映画を隠れ蓑にできるのである。

このように映画は第二次世界大戦時において突出したメディアであったと考えられる。

## 6.2 結論「なぜ映画はプロパガンダの媒体として魅力的であるのか？」

さて、なぜ映画はプロパガンダの媒体として魅力的であるのだろうか。『相当の顔』と『オリンピア』は、どちらもプロパガンダ映画であることには間違いないが、プロパガンダの方向や煽動性の特徴に大きな差がある。一方は嫌悪感情を煽り、もう一方は親近感を煽る。このように用途の幅が非常に多いことはマスメディアの特徴であるが、それに加えて第二次世界大戦においては視覚、聴覚双方から情報を得ることができる娯楽が映画一強の時代であった。事実をベースにしたフレーズや絵、音単体だけでは大衆を扇動するのに限界があったことは、今日のテレビやSNSの普及からも察するに想像に難くない。だからこそ演出や編集でリアルから大なり小なり逸脱し、大きな劇場の大きなスクリーンで圧倒的な映像を鑑賞できる非日常を生み出せる映画という娯楽は、どの国でも普及し人気を博したと考えられる。コンテンツに需要があれば映画を専門とする会社は自ずと設立され、そして大衆が映画に熱狂するとそこに経済的メリットや宣伝効果を見出した国が国力をあげて映画事業に携わるようになる。

本論では第二次世界大戦期のアメリカとナチス・ドイツに焦点を当ててプロパガンダ映画について分析してきたため、分析の過程でその他の国の言及はしていないが、映画をプロパガンダの媒体として精力的に利用していたのは決してアメリカとドイツだけではない。大東亜共和圏での日本教育普及のために製作された『桃太郎 海の神兵』（脚本瀬尾光世、1945年、日本）や、反カトリック主義を描き、ウクライナとロシアの同盟を正当化した『ボフダン・フメリニツキー[Богдан Хмельницкий]』（監督イーホル・サウチェンコ、1941年、ソ連）など、世界各国で映画がプロパガンダの手段として大々的に利用されていた。視覚と聴覚双方への訴えに加え、製作者の意図を自由に加えられる「編集・演出」は、第二次世界大戦期において画期的な効果であったことは明白だろう。

このようにして、当時の社会で臨場感あふれる非日常の体験や空間をメディアで唯一作ることができた映画は、戦時中衰えることなくプロパガンダの媒体として利用されてきたのである。

[参考文献]

- ・伊藤守 (2007) 『記憶・暴力・システム メディア文化の政治学』法政大学出版局
- ・今泉容子 (2019) 『〔改訂増補〕映画の文法 日本映画のショット分析』彩流社
- ・エドワード・バーネイズ、(2010) 『プロパガンダ[新版]』中田安彦訳 成甲書房
- ・カルステン・ラクヴァ (2002) 『ミッキー・マウス：ディズニーとドイツ』眞岩啓子訳  
現代思潮新社
- ・キネマ旬報社[編] (1998) 『映画賞・映画祭データブック』キネマ旬報社
- ・木村靖二、佐藤次高、岸本美緒 (2016) 『詳説 世界史 B』山川出版社
- ・草森紳一 (2017) 『ナチス・プロパガンダ 絶対の宣言：文明の利用』（ナチスプロパガンダの宣言4）文遊社
- ・沢木耕太郎 (2008) 『オリンピア ナチスの森で』集英社
- ・瀬川裕司 (2001) 『美の魔力 レニ・リーフェンシュタールの真実』パンドラ
- ・セバスチャン・ロファ (2011) 『アニメとプロパガンダ』、吉永真一、中島真紀子、原正人訳 法政大学出版局
- ・第一学習社編集部 (2014) 『グローバルワイド 最新世界史図表 新版初訂』第一学習社
- ・夏目深雪、渋谷哲也[編] (2019) 『ナチス映画論 ヒトラー・キツチュ・現代』森話社
- ・筈見有弘、渡辺祥子 (2013) 『アカデミー賞記録辞典』キネマ旬報社
- ・平井正 (1999) 『レニ・リーフェンシュタール 20世紀映像論のために』晶文社
- ・平原光雄 (2004) 『流れがわかる詳解世界史年表』山川出版社
- ・藤崎康 (2008) 『戦争の映画史 恐怖と快楽のフィルム学』朝日新聞出版
- ・レニ・リーフェンシュタール (1991) 『回想 (上)』椛島 則子訳 文藝春秋
- ・Hoffmann, Hilmar (1993) *Mythos Olympia: Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur* Aufbau Verlag
- ・Jacob, Philip E. (1940) *Influences of World Events on U.S. "Neutrality" Opinion* Public Opinion Quarterly, Volume 4, Issue 1
- ・Jacques Ellul (1973) *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes* Vintage Books
- ・Kuchenbuch Thomas (2005) *Filmanalyse: Theorien – Methoden – Kritik* UTB fuer Wissenschaft
- ・Organisationskomitee für die XI. Olympiade Berlin 1936 e. V. (1937) *THE XI<sup>th</sup> OLYMPIC GAMES, BERLIN, 1936: OFFICIAL REPORT VOLUME II* Digitally published by the LA84 Foundation
- ・Organisationskomitee für die XI. Olympiade Berlin 1936 e. V. (1937) *THE XI<sup>th</sup> OLYMPIC GAMES, BERLIN, 1936: OFFICIAL REPORT VOLUME I* Digitally published by the LA84 Foundation



・ Vardaman, Jr. James M. (2005) *What young Americans know about History* Japan Book

[映像資料]

- ・ DVD ; *Walt Disney Treasures – On the Front Lines*, ウォルト・ディズニー・ビデオ, 2004 年
- ・ DVD ; 民族の祭典【淀川長治解説映像付き】、IVC、2001 年
- ・ DVD ; 美の祭典【淀川長治解説映像付き】、IVC、2001 年
- ・ DVD ; *Teil1-Fest der Völker*, ARTHAUS, 1999 年
- ・ DVD ; *Teil2-Fest der Schönheit*, ARTHAUS, 1999 年