

映像メディア史における「大衆」概念のゆらぎ —映画評論家・岩崎昶の再定位から— (2016)

Swaying about the Concept of ‘Mass’ in the History of Visual Media: Redefining the place of Iwasaki Akira (2016)

花田 史彦¹
Fumihiko HANADA

¹ 京都大学大学院教育学研究科 Graduate School of Education, Kyoto University

要旨…本報告では、近現代日本において大衆をはじめとする集合名詞がいかに論じられてきたかという問題の一端を、映画評論家・岩崎昶を素材として考察する。岩崎は従来、1930年代の大衆論を象徴する論者のひとりとして扱われてきたが、戦後も精力的に活動し、鶴見俊輔ら戦後世代の論者とも議論を交わしていた。その事実を本報告では指摘し、知識人による啓蒙の対象としての大衆概念が戦後社会において解体されていく過程を、岩崎および彼をめぐる論者の議論から再構成する。
キーワード 岩崎昶, 映画, 大衆, メディア史, 啓蒙

1. はじめに

本報告の目的は、映画評論家・岩崎昶（1903～1981）を素材として、1930年代の日本で流行した大衆概念が戦後社会でいかに問い直されたかという問題の一端を明らかにすることである。岩崎は映画史や社会学研究の領域においてしばしば言及される人物である。岩崎を取り上げた映画史研究としては左翼映画運動研究（並木1986）、日中映画交流史研究（佐藤2004、晏2010）、戦中期映画政策研究（ハーイ1995）、占領期映画検閲研究（平野1998）、戦後観客研究（藤木2012）などを挙げることができる。

また社会学においては、戦前期日本の映画言説に人々を操作することへの欲望を見てとった北田（2000）や、知識人がいかに大衆との関係を構築しようとしたのかを文化社会学の学説史からたどった林（2014）の研究に岩崎の名前が登場するが、いずれの場合も1930年代の論者のひとりとして位置づけられるのみである。

本報告は、岩崎の大衆概念を主な素材として扱うため、藤木（2012）、北田（2000）、林（2014）の延長線上に位置づけることができよう。ただし、複数の論者の言説を渉猟していくそれらの先行研究とは異なり、本報告はあくまでも岩崎という人物に着目することで、先行研究で指摘されてきた1930年代の「制御可能な動員の対象」（藤木2012）としての大衆概念が具体的にいかなる内実をもったものであり、また戦後社会においていかなる帰結を迎えるのかという問題を有機的に明らかにすることを試みるものである。なお引用に際しては、適宜旧字体から新字体にあらため、改行は「/」で示した。

2. 戦前における岩崎昶の大衆観

本章では、まず先行研究に依拠しながら、戦前における岩崎昶の大衆観を彼の経歴とともに概観する。

岩崎は1903年に東京に生まれ、府立一中、一高を経て1923年、東京帝国大学独文科に進学した。当時、知識人や学生の間ではマルクス主義や「大衆」という言葉が流行しており（有馬1999）、岩崎も帝大生としてその洗礼を受けたと思われる（岩崎1980）。そして1927年に東京帝大を卒業後、1929年に佐々元十（1900～1959）らとともに階級闘争のための日本プロレタリア映画同盟（以下、プロキノ）を創設し労働争議などの記録映画を撮るかわら、言論活動を展開した。岩崎は映画批評というものを以下のように位置づけている。

芸術批評の任務は「芸術を批評する」ことではない。芸術を改変することである。／従つて、映画批評の任務は、映画を「批評」することではない。映画を改変することである。／而して映画を改変すること、とは、ポーの言ひ廻しを借りれば「人生を矯正する」ため、社会を改革するため、の手段としてのみ意義をもつてゐる。／ここに映画批評の社会的な意義づけを見出すことが出来る。そして、その意義たるや、映画といふ芸術の、視覚的直接性から来る強烈な影響力、集団

芸術としての大衆性を勘定に入れる時、決して過小評価を許さないものがある。¹

このように岩崎にとって映画批評を書くことは、単なる作品紹介にとどまらない社会性をもった営為として位置づけられていた。日本の映画評論史を概観したアーロン・ジェローは、1920～30年代の映画評論を「マルクス主義から影響を受けた」論者による「映画製作と映画批評のもつイデオロギー的で社会・政治的な基盤を疑問に付す取り組み」とした上で、それが「映画が商業的であり大衆的なメディアだったという事実」に対するものであったと述べているが（ジェロー2011）、上に引用した岩崎の文章はそのことを象徴するものである。映画というメディアがもつ「大衆性」という属性に対して、メタな視点から向き合うことを要請されたのが、岩崎をはじめとするこの時代の映画評論家であったと言えるだろう。

では岩崎は、映画やその批評によって啓蒙されるべき社会変革の担い手、つまり大衆をいかなる存在として想定していたのだろうか。彼は「大衆」という言葉を「極めて的確でも、また極めて曖昧でもあり得る規定」と表現した上で、それを2種類に区分している。ひとつ目は「無産階級解放運動に於て、正しい運動理論によつて把握された唯一の大衆」としての「工場労働者、農民」である²。だが岩崎が運動の担い手として想定していたもうひとつの大衆は、より広範な概念であった。

僕等が、政治的な地下的な組織ではなく、プロレタリア芸術に於ける大衆化、を問題とする時、その、「大衆」は決して右の意味〔工場労働者、農民：引用者〕に用いられ解されてはゐない。それは明かに未組織大衆を指しその中には、小市民、自由労働者、兵士、学生、等の、雑多な街頭分子を混淆してゐる。／前記の「大衆」は敢て数字的に大であり衆であることを要求しない、否、現段階にあつては、むしろそれを排除するのを本質とする。が、後者は、自ら風俗の見解に於ける「大衆文学」、「大衆作家」等の例に於けると同じく、意識程度の低い、最大多数を指示するのである。³

ここでの岩崎の大衆観は、いわゆるプロレタリアートよりも広範な人々の存在を想定している。また、それが「意識程度の低い」存在であったことも重要である。だからこそ、啓蒙の必要性が説かれることになるのである。つまり、「操作への意志」（北田2000）をもって「制御可能な動員の対象」（藤木2012）として大衆を捉える視点だと言えるだろう。

さて、プロキノは1934年に解散を余儀なくされた。1935年、岩崎は上海に渡り、現地の映画人と大衆との結びつきを肯定的に評した旅行記を書いた（晏2010）。この経験は、戦後の岩崎の中国映画論にも引き継がれる。この後、岩崎は1940年に唯物論研究会と関わったことにより治安維持法違反で投獄される。保釈後は満洲映画協会理事の根岸寛一（1894～1962）の厚意により、同協会東京支社の嘱託として働きながら、敗戦を迎えた。

次章では、本報告の主な関心事である、戦後における岩崎の大衆概念の帰結を検討する。

3. 戦後における岩崎の大衆概念のゆらぎ

先行研究では、基本的に岩崎の大衆論は戦前のそれを代表するものとしてのみ登場し、戦後は別の論者にとって代わられる叙述形式となっている。たとえば藤木（2012）は、日本における大衆論の系譜を、〔戦前〕岩崎・権田保之助・長谷川如是閑など→〔戦後〕思想の科学研究会など→松下圭一・南博という流れとして整理し、大衆論の担い手が「交代」していくものとして歴史叙述を行なっている。しかし、岩崎は戦後にも大衆という主題について語り、それは他の論者との議論や、彼らからの批判を喚起していた。本章では、戦後における岩崎の大衆論と、岩崎が議論を交わした論者の言説とを分析することで、啓蒙の対象としての大衆概念が戦後において問い直され、ゆらぎを見せる様態を有機的に再構成することを試みる。

(1) 岩崎の戦後啓蒙：その大衆観の限界

1946年、日本映画社の製作局長に就任した岩崎は、戦前に引き続き映画をとおした大衆の啓蒙を志向する。先行研究では中国映画論の部分がしばしば引用されてきた、同年の「何をなすべきか—日本映画の再出発に際して」でもそのことが表明されていた。ここで使われている集合的主体を指す言葉には、「大衆」「日本人」「国民」「国民大衆」「人民」など、いくつかのバリエーションがあるものの、それが啓蒙の対象であるということについては戦前以来一貫している。

岩崎はこの文章のなかで、映画人の戦争責任を重く見、その贖罪がいかにあるべきかを論じている。彼によれば、映画人が「罪を購ふの道は、滅茶々にされた国民に活を入れ、これに思想的な背骨を支へてやる以外にはあり得」ず、「軍部の戦争に協力した誤りを国民に覚らせ、人民の権利と責任に於ける社会秩序を実現するに役立つ映画を作ることを内的慾求として自らに課すべきである」という。だが実際には、映画人たちは「敗戦とインフレーションと失業と飢餓の予感に戦慄してゐる国

¹ 岩崎（1930：128）

² 岩崎（1931：266-267）

³ 岩崎（1931：267）

民大衆の今求めているものは、この暗澹たる現実苦を忘却せしめる明るい娯楽である」という意識でいると岩崎は述べている。そのような意識でもってつくられた「明朗な喜劇」などの作品は、岩崎に言わせれば「不健康で利那的であり、今日の大衆をして建設的な勤労から背き、退職手当を懐にして徒食させ、或は甚に満つる闇屋に転向せしめつつあるあの無気力と怠惰と頹廢の生活感情と全く歩みを共にするもの」となる⁵。

このあと、日中映画交流史の文脈ではしばしば歴史のなかの可能性として言及される、映画によるトランス・ナショナルな民族の連帯を説く議論へとつながっていくが（佐藤 2004, 晏 2010, 與那覇 2011）、その前提には映画によって啓蒙された大衆像があったのである。

また、岩崎において大衆をはじめとする集合名詞が、あらゆる人々を包含するものとしてのそれではなく、占領期ならではの歴史的限界を孕んだものであったことも指摘しておく必要があるだろう。時期は上に挙げた「何をなすべきか」から4年後、つまり岩崎がすでに日本映画社を辞め、東宝争議へのコミットを経て独立プロ運動に乗り出す時期ではあるが、彼の啓蒙思想とそこからこぼれ落ちる存在について、示唆する資料を引用しておこう。

われわれははじめていまわれわれの道徳をもつことができる。しかも、このときに不幸にも道徳を見失っている。天皇制が、天皇制のために、作りあげたいつわりの道徳をのりこえて、人民の道徳を作りあげることが、われわれが幸福になる道である。そしてそのために、映画も力をつくさなければならない。ヤミ屋のあんちやんとパンパンの性慾なんかを描いている暇はないはずである。⁶

このように、岩崎において想定された「大衆」をはじめとする集合名詞や、それをさらに敷衍する形で立ち上がってくる「民族」の連帯は、「ヤミ屋」や「パンパン」といったマージナルな存在を捨象する形で構想されたものであった。ジョン・ダワーは、占領期に「パンパン」と呼ばれる女性たちに向けられていたまなざしについて、「米兵と腕を組んで歩いたり、米兵のジープに乗って陽気にさわいだりするパンパンの姿は、突き刺すように日本人の誇りを傷つけたし、とくに男性には、男として情けなさを感じさせた」と述べているが（Dower 2000）、岩崎によって語られる集合名詞もまた、かかる歴史的制約を受けていたのである⁷。では、こうした岩崎の大衆観は、この後いかなる議論を喚起したのだろうか。

(2) 今村太平による岩崎昶批判：不似合いな大衆啓蒙

1951年、映画評論家・今村太平（1911～1986）は、同じく映画評論家の飯島正（1902～1996）と岩崎とを比較した論考「飯島正と岩崎昶」を発表している。今村は、「岩崎昶の映画評論はつねに若々しく青年的である」という書き出しで、岩崎について論評していく。今村によれば、岩崎は以下のような性格の人物であるという。

彼〔岩崎：引用者〕は映画批評家中、随一の社交性をもっている。彼はまた大衆との接触の多さにおいても、映画批評家中、随一である。しかし私は、彼を真の大衆的映画批評家とよぶことに躊躇する。岩崎昶の評論は、きわめて明快ではあるけれども、一方はなほ高踏的である。〔中略〕岩崎昶の批評用語は、彼の顔のようにノブルであり、その身なりのように瀟洒である。このような岩崎昶を工場労働者のなかにおけば、それは おそれはおそろしくそぐぬものとならう。彼が労働者のサークルでしゃべっている姿は、想像するだに不似合である。⁸

今村は岩崎の風貌や言葉遣いに着目し、その「大衆」との距離感を指摘している。そして以下のように結論づけている。

岩崎昶はどう見ても、大衆に呼びかけ組織する呈の人物ではない。彼は大衆をわかせる人ではない。岩崎はスポーツマンたりえても、けつしてオルガナイザーたりえぬ人である。それは彼の貴族性からきている。岩崎昶の冷静さは、ボルシエヴィキーとしてのそれではなくて、貴族的インテリのそれである。／だから彼は大衆のなかに、ついことけこむことのできない人であり、大衆と胸襟をひらかない人である。たとへ彼が開いても、大衆が彼に近づかないのである。⁹

今村は、岩崎自身の立場を問い、彼が「大衆」のなかに入っていくことができない「貴族的インテリ」であることを指摘した。もちろん、今村も岩崎に取って代わるような「大衆」像を示すことができたわけではない。ただし、この発言からは岩崎が戦前以来前提としてきた大衆の操作可能性が突き崩されはじめていたことは読み取れるだろう。だが岩崎はメディアや大衆をめぐる議論から姿を消すわけではない。この後も、彼は議論の場に呼び出されつづける。そしてその事実自体が戦後大衆概

⁴ 岩崎（1946：2）

⁵ 岩崎（1946：2）

⁶ 岩崎（1950：111）

⁷ ダワーが指摘したような日本人男性の反米ナショナリズムは、後年の岩崎の文章からもうかがえる。たとえば岩崎（1959）、岩崎（1975）など。

⁸ 今村（1951：43）

⁹ 今村（1951：43）

念史の一端をあらわしてもいるのである。次節では、岩崎の大衆概念そのものが問い直される過程を追う。

(3) 岩崎和と鶴見俊輔との議論：啓蒙対象としての大衆概念の問い直し

1959年、『キネマ旬報』1月上旬号に「映画とはいかなるものか—連続座談会・第一回映画とテレビそして大衆」というタイトルの座談会が掲載された。出席者は、波多野完治（1905～2001）、南博（1914～2001）、鶴見俊輔（1922～2015）である。岩崎は司会を務めていた。映画産業が前年に観客動員数のピークを迎え、またテレビというニュー・メディアの登場を意識せざるを得ない時期に催された企画である。この座談会で岩崎と鶴見は映画とテレビというふたつのメディアについて論じているが、その議論がやがて「大衆」「国民」といった集合的主体についての両者の認識の違いを浮かび上がらせることになる。

鶴見はこの座談会で、テレビの可能性について問題提起をしている。8ミリカメラによって大衆の映像製作への参加が容易になり、テレビによって流されたそれらの作品に対してまた大衆がコメントをつける。そうすることで、「大衆社会において、非常に大きな循環がテレビを通じて映画産業の中に出て来る」と鶴見は言う。それを受けて岩崎は、以下のように述べている。

たしかに8ミリ映画の普及は、大衆の映画へ対する受け取り方を変えた。今まで大衆はシナリオを書くぐらいしか、映画製作に参加することができなかった。最近アマチュアが8ミリという形でアイデアやストーリーを出す。製作者がそれを再構成してシネスコの大作をつくる。こうして大衆作家が出て来るのではないか。これにテレビがつけば、さらに多角的になる。¹⁰

8ミリによる大衆の製作参加を予感した鶴見の議論からは、1960年に論文「芸術の発展」として結実する「限界芸術」論の片鱗を看取できる。そしてそれは戦前の論者たる岩崎が司会をする座談会において現出したものであり、また岩崎は鶴見の認識に一定の理解を示してもいたのである。ここでは両者のメディアや大衆をめぐる認識の共通性を見てとることができる。

その後、話題は最近の日本映画へと移る。まず岩崎が以下のように悲観論を述べ、鶴見に対して水を向ける。具体的な映画作品評価の次元になると、今度は岩崎と鶴見との差異が示されることになる。

最近の日本映画などを見ても、全体的な傾向はあまりよくない。もちろんこれは映画だけが悪い、テレビだけが悪いのではないが、要するにこれらに代表される日本の文化、あるいはさかのぼれば政治や経済の問題になると思うが、人間が非常に理想を失っているこの時代を反映しているのでしょうか。鶴見さんあたりは、どうお考えですか。¹¹

岩崎の問いかけに対して、鶴見は映画「二等兵物語—死んだら神様の巻」（以下、「二等兵物語」。福田晴一監督、1958年）が面白かったという話をする。この作品のなかに、鶴見は国民の複雑なありようを見てとっている。以下、やや長いが鶴見と岩崎とのやりとりを引用する。

鶴見 これ〔「二等兵物語」：引用者〕を見なくちゃ駄目だな。映画研究者として。（笑）とくに面白かったのは、二等兵が自分から前線に出してくれと頼むところだね、部隊長の命令に、「私は承服できません、たとえ大元帥陛下の命令でも従うことはできません」と云う。このように天皇制を使うと云うこと、天皇制のために動かされるものが、逆に動くわけです。そこにつまり作者の非凡な目を感じた。

岩崎 そうかな、ぼくは見えていないが、一寸思いすごしじゃないかな。

鶴見 いや、「真空地帯」をしのぐ作品ですよ。国民文学的なものだ。「真空地帯」はインテリ的でしょう。昔国民は軍隊を楽しいものと感じた面もあった。軍隊に入って、一種の解放感を味わったクラスもあった。それらも含めて、その上で批判している。¹²

鶴見が着目するのは、軍隊に入った人々の多様な主体性である。彼は「二等兵物語」について論じる際に比較対象として「真空地帯」を挙げている。「真空地帯」は、野間宏（1915～1991）によって1952年に発表された小説であり、同年に山本薩夫監督で映画化もされた。そして映画化に際してプロデューサーを務めたのが、当時独立プロダクション・新星映画社にいた岩崎であった。「真空地帯」は、リンチなどの理不尽な暴力がまかりとおる、一般社会から隔絶された凄惨な場として軍隊を描いた作品である。鶴見は、岩崎が製作に関わったこの作品を「インテリ的」だとして「二等兵物語」の比較対象として批判的に言及し、「軍隊に入って解放感を味わった」人々にも目を向けるように促したのである。

この座談会からは、のちに鶴見が「限界芸術」論として結実させる製作者／大衆という二分法の解体に対して岩崎が一定の理解を示したように見えても、しかし具体的な作品評価の次元になると両者は食い違ってくるということが分かる。1950年

¹⁰ 岩崎・波多野・南・鶴見（1959：83）

¹¹ 岩崎・波多野・南・鶴見（1959：84）

¹² 岩崎・波多野・南・鶴見（1959：84）

代の大衆概念について、藤木（2012）は鶴見俊輔、佐藤忠男、日高六郎、清水幾太郎などを例に挙げつつ、「いずれの言説でも「大衆」はもはや動員の対象や制御可能な対象というよりも、論者自らが学ぶべき主体もしくは制御不可能な対象として把握されていた」と述べているが、鶴見が岩崎をとおして展開した議論は、まさに「大衆」「国民」の多様な主体性の在り方を提起したものであり、藤木の整理にも当てはまる。ただし、その言説の担い手は戦前／戦後の断絶において入れ替わったのではなく、映画雑誌の座談会という場においてまだ同居していたのである。

（4）松本俊夫、大島渚による岩崎昶批判：大衆のひとりという自覚の喚起

1970年代には、岩崎は新左翼系の論者による批判的になる。大島渚（1932～2013）は1975年、『体験的戦後映像論』において、岩崎の東宝争議に関する歴史叙述に対して、「私がまったく理解できないのは、たとえば争議の指導者の一人であったはずの岩崎昶の『映画史』が、このロイター電を引用するだけで事足れりとして、この時包囲されていたスタジオの中の状況について何一つ書いていないことである」¹³と不満を述べた上で、岩崎ら争議の首脳陣に対する批判を以下のように記している。

なぜ、この日を映画に撮らなかったか。そこには、カメラもフィルムも十分にあったではないか。／〔中略〕／許せないのは、闘争するおのれの姿を撮っておかなかったことだ。おのれの姿を撮らなかった不誠実さだ。カメラとフィルムを持ちながら。そして闘争しながら。おのれの姿を撮ることがなかった。その誠実のなさは、断じて許すわけにはいかない。¹⁴

岩崎昶『映画史』の通史としての性格を考慮すると、東宝争議により多くの紙幅を割くことを要求する大島の批判の妥当性については疑問符もつくが、大島の議論は結局のところ、「撮られる側」＝「大衆」のひとりとして自らの存在を捉えていなかった岩崎らを批判したものであったと言える。すでにこの12年前、松本俊夫（1932～）は「大衆を自分たちのところまで引きあげようとしたり、大衆のところまで自分たちが降りてゆこうとしたりする考えは、決定的に誤っている」とした上で「おのれのなかに他者（大衆）を見だし、他者（大衆）のなかにおのれを見いだす視点」の獲得を唱えていたが¹⁵、大島が上で述べたことを敷衍すると、松本や、あるいは鶴見の議論とも重なり合うものだろう。そこに共通するのは、撮る側／撮られる側、作り手／受け手、さらには知識人／大衆といった二分法の解体である。

こうした戦後大衆論の内容上の特徴については、すでに先行研究でも指摘されている（藤木2012、林2014）。だがそれらの大衆論は、戦前の論者と隔絶したところで生成したわけではなく、たとえば岩崎という戦前以来活動してきた人物を介する、あるいは叩き台にするという形で立ち現れてもいたのである。

なお、上記の松本俊夫も1971年に岩崎昶『現代映画芸術』の書評において岩崎批判を行なっている。具体的には、岩崎が同書のなかの映画「ウッドストック—愛と平和と音楽の三日間」（以下、「ウッドストック」。マイケル・ウォドレー監督、1970年）評で、ベトナム反戦イベントであるウッドストック・フェスティバルとナチス集会の集団的狂気との類似性を指摘したことに対し、松本はウッドストックの「アンチ・エスタブリッシュ」な意義を強調し岩崎を批判したのである¹⁶。大衆という言葉こそ使われてはいないものの、人々の政治活動に対する両者の認識の違いが垣間見え、また大島のときと同様、1970年代の時点でまだ岩崎が戦後世代の論者の批判対象として機能していたことが確認できる。上に挙げた映画「ウッドストック」評価をめぐる対立の背後には、『赤旗』や『文化評論』などにも多数寄稿していた共産党系知識人・岩崎と新左翼系知識人・松本の立場性という政治的な文脈も踏まえる必要があるだろうが、その具体的な考察は今後の課題としたい。

4. おわりに

以上、本報告では岩崎昶および彼に関する議論に着目することで、近現代日本における「大衆」をはじめとした集合的主体を指す概念の変容過程の一端を析出した。岩崎は、戦前期の大衆概念史においてのみ取り上げられるべき存在ではなく、戦後も今村太平、鶴見俊輔、松本俊夫、大島渚といった論者たちと議論をし、また彼らから批判されていたのである。

第2章では、先行研究に依拠しながら、岩崎は社会変革の担い手たる大衆を雑多な存在として想定し、それを映画というメディアによって操作可能な存在だと位置づけていたことを示した。

第3章では、前章での議論を踏まえ、戦後社会において岩崎の大衆論が様々な論者によって問い直され、その位置づけがゆらいでいく過程を追った。まず1951年に今村太平によって、岩崎と大衆啓蒙という実践との乖離が指摘された。ただしこの時

¹³ 大島（1975: 74）

¹⁴ 大島（1975: 78）

¹⁵ 松本（1963: 226）

¹⁶ 松本（1971: 77）

点では、今村においても知識人による啓蒙の対象としての大衆像は自明であった。その後、1959年の岩崎と鶴見俊輔との議論において、鶴見が映画の製作者／大衆という二分法の解体を促し、のちの「限界芸術」論の片鱗を見せた。それに対して岩崎も一定の理解を示したものの、具体的な映画作品の評価において両者は食い違った。そこで鶴見が提起していたのは、人々の多様な主体性の在り方という視点であった。1970年代には、松本俊夫や大島渚が、自らを大衆のひとりとして位置づけることを唱えた。鶴見、松本、大島といった戦後世代の論者に共通しているのは、「大衆＝啓蒙の対象」という認識自体を問い直す姿勢である。上記のとおり、戦後の大衆論のそうした内容については先行研究でも指摘されてきた。だがここで重要なことは、その議論が喚起された場には岩崎という、従来1930年代の大衆論の論者として位置づけられてきた人物が呼び出されていたということである。

本報告は、岩崎というひとりの映画評論家を軸として、彼と直接交わされた様々な論者との議論を分析することで、先行研究とは異なる有機的な形で大衆概念の変容過程を浮き彫りにした。今後は、岩崎以外の映画評論家も対象とした同様の分析を重ねることで、映画評論家という知識人と映画という大衆的メディアとの関係の全体像を歴史的に再構成していく予定である。

参考文献

- 有馬学 (1999): 『「国際化」の中の帝国日本』中央公論新社
- 晏妮 (2010): 『戦時日中映画交渉史』岩波書店。
- 今村太平 (1951): 飯島正と岩崎昶, 『映画評論』1951年4月号, pp. 40-45.
- 岩崎昶 (1930): 『映画芸術史』世界社
- (1931): 『映画と資本主義』往来社
- (1946): 何をなすべきか—日本映画の再出発に際して, 『映画評論』1946年1・2月号, pp. 1-4.
- (1950): 日本映画の道徳, 『わだち』1950年3月号, pp. 109-115.
- ・波多野完治・南博・鶴見俊輔(1959): 映画とはいかになるものか—連続座談会・第一回映画とテレビそして大衆, 『キネマ旬報』1959年1月上旬号, pp. 80-85.
- (1959): 日本農民の面魂を描く—混血児映画『キクとイサム』, 『朝日ジャーナル』1959年4月5日号, p. 67.
- (1961): 『映画史』東洋経済新報社
- (1971): 『現代映画芸術』岩波新書
- (1975): 『占領されたスクリーン—わが戦後史』新日本出版社
- (1980): 『映画が若かったとき—明治・大正・昭和三代の記憶』平凡社
- 大島渚 (1975): 『体験的戦後映像論』朝日新聞社
- 北田暁大 (2000): キノ・ガラスの政治学—日本戦前映画における身体・知・権力, 栗原彬・小森陽一・佐藤学・吉見俊哉編『越境する知 4—装置: 壊し築く』東京大学出版会, pp. 295-317.
- 河野有理 (2014): はじめに, 河野有理編『近代日本政治思想史—荻生徂徠から網野善彦まで』ナカニシヤ出版, pp. i-xiv.
- 佐藤忠男 (2004): 『キネマと砲聲—日中映画前史』岩波現代文庫
- ジェロー, アーロン (2011): 映画の批評的な受容—日本映画評論小史, 藤木秀朗編『観客へのアプローチ』森話社, pp. 111-137.
- 鶴見俊輔 (1999): 『限界芸術論』ちくま学芸文庫
- 並木晋作 (1986): 『日本プロレタリア映画同盟 [プロキノ] 全史』合同出版
- ハーイ, ピーター・B (1995): 『帝国の銀幕—十五年戦争と日本映画』名古屋大学出版会。
- 林三博 (2014): 文化社会学のメディア圏—日本の知識人と大衆化の論理, 吉見俊哉編『文化社会学の条件—二〇世紀日本における知識人と大衆』日本図書センター, pp. 37-69.
- 平野共余子 (1998): 『天皇と接吻—アメリカ占領下の日本映画検閲』草思社
- 藤木秀朗 (2012): 「大衆」としての映画観客, ミツヨ・ワダ・マルシアノ編著『戦後—日本映画論—一九五〇年代を讀む』青弓社, pp. 121-142.
- 松本俊夫 (1963): 『映像の発見—アヴァンギャルドとドキュメンタリー—』三一書房
- (1971): 思想的建前の許容範囲—岩崎昶『現代映画芸術』, 『朝日ジャーナル』1971年12月24日～31日号, pp. 75-77.
- 與那覇潤 (2011): 『帝国の残影—兵士・小津安二郎の昭和史』NIT出版
- Dower, J. (2000). *Embracing Defeat*. WW Norton & Co Inc (『敗北を抱きしめて』上下, 三浦陽一訳, 高杉忠明訳, 岩波書店, 2004.)