HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	ヴァイマール期ドイツ映画における「影」の主題系 : 「街路映画」と枠物語形式
Author(s)	小川, 佐和子
Citation	層 : 映像と表現, 13, 84-105
Issue Date	2021-03-24
DOI	https://doi.org/10.14943/98059
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/81021
Type	departmental bulletin paper
File Information	Weimarer.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

ヴァイマール期ドイツ映画における「影」の主題系

――「街路映画」と枠物語形式

小川　佐和子

はじめに

ヴィルヘルム帝政末期の混乱と第一次世界大戦の悲惨な経験に由来する過渡期の映画群を経て、表現主義映画の登場とともにヴァイマール時代が幕を開ける。映画先進国であったフランスやイタリアの映画産業の失墜をよそに、敗戦国ドイツは、映画界において大勝利をおさめていった。フリッツ・ラングやエルンスト・ルービッチュの華々しい、しかしきわめてキッチュな国民国家的大作や喜劇映画が国際市場を席巻する陰で、表現主義映画の反動としての、室内劇映画、無字幕映画、街路映画といった地味で陰鬱なリアリズム映画が生み出されていく。本稿ではこれらのジャンルを中心に、ヴィルヘルム期から頻出する「影」のモティーフと、ドイツ無声映画に典型的な枠物語形式に注目しつつ、その系譜とメタ映画的な性格を考察する。

ヴァイマール期ドイツ映画の捉え方は大きく二つに分けられる。ジークフリート・クラカウアーによる社会心理学的アプローチは、大戦後のドイツ国家の集団心理の気質や傾向を読み取り、プレ・ファシズムとして、つまりナチス台頭の「予感」としてヴァイマール映画を捉えるという内容中心の目的論的解釈である[1]。

他方、美学的アプローチをとるロッテ・アイスナーは、ヴァイマール期の映画をドイツ・ロマン派の系譜に位置付け、ロマ

ン派の主題やモティーフを映画技術に移しかえたものとして捉える[2]。この様式中心の解釈は、映画における表現主義の拡大解釈ともなり、影や歪みのある作品はすべて表現主義映画とくくられている。

クラカウアーの解釈に対して異議申し立てをするならば、『カリガリ博士』（一九二〇年）にはひな形の映画があったという点である。その前年のオーストリア映画『マンダリン』（一九一八年）では、『カリガリ博士』と同じく精神病患者の男爵の目から見た狂気の世界が繰り広げられる。彼が精神病院の院長とマンダリンを重ね合わせて見てしまうこと、中庭のシーン、権威が弱者を追い詰める主題は『カリガリ博士』と共通するものであった。映画形式の上でも、フラッシュバックを用いた枠物語構造が同一である。クラカウアーは『カリガリ博士』を専制君主の到来を預言している作品と評価するが、映画史においてはカリガリ以前から同主題・同形式の映画は製作されていたのである[3]。

たしかに、ファシズムの理念を体現した映画は、一九三四年にナチスの映画法が制定されて国策映画が製作されるようになる以前から存在していた。古代的なものへの憧憬、純血主義・民族主義、失地回復と帝国主義、肉体の誇示、崇高の美的優位といった理念は、ヴァイマール期映画の代名詞とも言える一連の映画群に刻印されている。たとえば、フリッツ・ラングの『ニーベルンゲン二部作』（一九二四年）では、アーリア人種と未開のフン族との対決や、鍛えられた美しい肉体を半裸で見せる金髪碧眼のジークフリートといったアーリア人種の礼賛が映像として強く印象付けられる（図1）。本作ではさらに、ジャンルとしては「ハイマート映画（故郷映画）」に分類される森林への憧憬の映像的再現がなされ、ゲルマン神話との連続性も想起させる。脚本家テア・フォン・ハルボウと監督フリッツ・ラングの主題は、純血主義や古代のゲルマン神話の称揚から、超人的犯罪者（『ドクトル・マブゼ』一九二二年、『怪人マブセ博士』一九三三年）、地球をも越え宇宙へと拡大する帝国主義的理念（『月世界の女』一九二八年）、バベルの塔としての超近代都市の建設（『メトロポリス』一九二七年）へと連なり、誇大妄想狂的世界を膨張させていく。

その流れに同調するかのように、一九二〇年代半ばからレニ・リーフェンシュタールとアーノルト・ファンクらによる

図1『ニーベルンゲン二部作』より『第一部　ジークフリート』

「山岳映画」というジャンルが登場し、自然の脅威と人間による自然の制御が描かれる。後光のように神々しい姿でカメラに収められたドイツの高山のショットには、ナショナリズムの高揚が否応なく横溢する。

以上のようなファシズム・イデオロギーを内包する映画群は、ヴァイマール映画史の一角を占めるどころか、ハリウッド映画を脅かすほどの大作として映画界に轟いた。それゆえに、アメリカは脅威となるドイツ映画に高い関税をかけたため、ウーファ社はラングを連れて渡米し、パラマウントとメトロ・ゴールドウィン・メイヤーに対し「パルファメト協定」を締結するにもいたった。アメリカでウーファの映画を必ず上映する代わりに両社の映画も上映するという協定を結び、ドイツに対するアメリカのブロックを崩したのである[4]。このパルファメト協定により上映された最初の映画が『メトロポリス』（一九二七年）である。アーリア人の理想的身体、山の頂き、天をも突き抜ける資本主義の権化たる高層ビル、さらには月へという上昇への熱情、それらは時代の最先端をいく「ドイツ映画芸術の誕生」「ドイツ映画の偉大な時代」として人々に認識され、ヴァイマール文化を特徴づける新たな神話として増殖したのである。

しかしここで注目したいのは、そのような国民国家的超大作の背後にある、日常的な生に密着したリアリスティックな映画群である。美しい身体を保持するアーリア人ではなく鈍重で醜悪な肉体であり、山上や天上をめざす上昇運動ではなく奈落の底に落ちていく匿名の登場人物たちや彼らが這いつくばる現実の街路の表象である。「民族」の強力な同一性が形成され膨張していく一方、そのひずみのように生じた主体の分裂という主題にほかならない。

室内劇映画、街路映画、無字幕映画、傾向映画と呼ばれるそれらの映画群に共通するモティーフは、「影」である。必ずしもファシズム・イデオロギーには回収されない、影の主題系に貫かれた実体なき肉体の猛威、無機物の反乱を描いた映画は、上昇するゲルマン精神に彩られたヴァイマール期ドイツ映画そのものの分身である。ヴァイマール期の映画をファシズムの影として比喩的に取りまとめること、換言すればファシズムの予感と独裁者の預言を議論の前提にしてドイツ無声映画を分析するのではなく、ヴィルヘルム期からヴァイマール期へと連なる「影」という共通のモティーフを軸に、その主体のひずみがどのように表象されていたのか検討するものである。

1．影の意味するもの

影は変幻自在であり、伸縮自在である。決して掴むことはで

きないが、スクリーン上に現れる光学的な現象としての影は捉えることが可能だ。影とは、特定の光源によって人物や物体の周囲に、それらとほぼ同形であり、光の強度に応じて伸縮する黒味を帯びた非物質的な形姿であるが、本稿で扱う「影」は、この定義よりもかなり幅広いものを意味する。鏡に映し出された影、すなわち「鏡像」、キャンバスや壁面など何らかの平面に写し取られた似像、すなわち「肖像」、影の原理を利用した遊戯であるところの「影絵」など、影の外面的な意味の延長としてはこれら三つがある[5]。

さらに影の内面的な意味の延長として、自我の影、すなわち「分身」、その分身が同一人物内に生じる症状、すなわち「二重人格」、意識の影としての「無意識」、パラノイア患者が抱く実在しない「幻影」といった影が考えられる。

オリジナルとその似て非なるものとしての影、限りなくオリジナルに近いものであろうときわめて歪められたものであろうと、似像としての影は、常に主人の後に付き従うだけでなく、影の源である主人そのものを脅かしかねない。ドイツにおける沈黙のスクリーン上では、こうした影の反乱とその鎮圧が繰り返され、ときには影の暴動を事前に予防することに成功する。しかし、知らず知らずのうちに巧みに形を変現させていく影に、登場人物たちが呑み込まれることもある。本稿で扱うのは、こうした影との戦いとその敗北のプロセスである。

映画における影を考えるときにはもちろん技術も無視できない。そもそも映画は、プロジェクターの光源を通じて前方の白布に投影される、フィルムに記録された影の戯れである。映像＝影像は、フィルムというマテリアルと、影という非物質的現象から成り立つ。原則としてフィルムは現実の造形物を忠実に写し取るが、二重露光／多重露光やディゾルヴによって映像を変形させたり、マット・ショットを利用して映像を二重化させたり、さらにカメラ移動やセットの技巧を組み合わせて、きわめて多岐にわたる影としての映像の歪みを表現することができる。映画がこのように多様な影を生み出すという自己言及的な技法は、とりわけドイツ無声映画には顕著である。

映画史において、古典的映画形式が確立されていく一九一〇年代後半から二〇年代にかけては極力影を作らない方向が目指されていた。影は物語世界の完全なるイリュージョンを揺るがす可能性があったからだ。強烈な物語世界を構築したハリウッド映画の基本的特徴の一つをなす古典的照明法は、キーライト（主照明）、フィルライト（補助照明）、バックライト（逆光）からなる三点照明、さらに必要があればアイライト（俳優の目を照らす）を用い、影はスクリーンから急速に排除されていった[6]。他方、ドイツ映画の照明法はローキー（明るい部分が少

なく、全体的に暗い部分が多い照明法であり、後にフィルム・ノワールなど犯罪映画のジャンルで使用される）やハードトーン（明るい部分と暗い部分のコントラストの強い照明）であり、影の表現や光と影の交錯が追求されていた。

2. 幻想的なものの具現と影の克服

2–1. 分身／二重人格

本節では、まずヴィルヘルム期ドイツ映画に見られる影の主題系を確認していく。ヴァイマール期に比べてヴィルヘルム期のドイツ映画産業は相対的に遅れていた。ヴィルヘルム期のドイツ映画界は、フランスやイタリアの外国映画、特にデンマーク映画の輸入やデンマークのスター女優の人気に支えられていた[7]。国産映画に関しては、国民的スター女優ヘンニー・ポルテンのシリーズ、第一次大戦による愛国主義的なテーマの流行（アスタ・ニールセン主演の『祖国なき乙女』、『売国奴』など）、映画の文化的価値を引き上げるための動き（映画改革運動、作家映画、具体的には『リヒャルト・ヴァーグナー』やマックス・ラインハルトの映画など）[8]、職人監督の活躍（エミール・アルベス、ヨーゼフ・デルモント、ヨーエ・マイの探偵映画シリーズ、ハインリヒ＝ボルテン・ベッカースやルービッチュのコメディ）といった劇映画が製作され、記録映画に関してもメスター社やアイコ社の週刊ニューズ映画が普及していた。このような一九一〇年代前半のドイツ映画状況において、作家性の萌芽を見せた映画であり、心理的センセーションを起こした映画がマックス・マック監督の『二度生きて』（一九一二年）である。

ドイツ映画とドッペルゲンガーの主題を結びつけた[9]『プラーグの大学生』（一九一三年）よりも以前から、主体の分裂を描いた映画は存在していた。『プラーグの大学生』はドイツ・ロマン派の系譜に当たる怪奇幻想映画に位置付けられるが[10]、『二度生きて』は、同時代を舞台に心理的な主題を展開した最初の分裂ものである。あらすじは以下である。夫と子供と家族三人、平和に暮らしていた女性が、子供の交通事故が原因でノイローゼとなり、子供は無事だったのだが死んでしまう。しかし、実は彼女は死んではおらず、仮死状態に陥り、記憶喪失になっていた。彼女を密かに愛していた医師は、棺桶から彼女を連れ去り、結婚する。ある日、偶然にも子供と前の夫に遭遇して記憶を取り戻した彼女は、罪悪感から自殺する。

本作は物語構成と視覚的構成において二重性を示している。物語構成としては、前半は「幸福→精神的不安定→死（仮死状態）」という展開であり、後半は「幸福→精神的不安定→死

（自殺）」と対になっている。そこでは、ナラティヴを進行させるアクションと心理的変化の動機付けが一切欠如し、ショット間の因果関係による連結性や起承転結が描かれないのである。子供は無事であったのに、なぜ突然記憶喪失になったのか、いつの間に医師と患者の恋が始まっていたのか、物語上不自然な要素が多く、蓋然性が低い。ナラティヴ面においてこうしたリアリティを必要としないのは、プリミティヴな映画の特徴とも言える。

他方で、仕切られた二つの部屋、医師と患者／前の夫と子供、幻影の中で二人の男性に挟まれるといった主人公の内面的な分裂を視覚的に提示するショットが並ぶ（図2）。内面のねじれと、前の夫と今の夫との二重結婚に苦悩するヴィジョンが、物語内容に依拠するのではなく造形的に示されている。

物語内容よりも視覚的なものの優位は、『プラーグの大学生』にも指摘できよう。影を失う男、本人の姿を装う鏡像、当人が自らの分身に遭遇すると恐ろしい出来事が起こること――そうした主題は、シャミッソー、エーヴェルス、ホフマン（一九一六年には『ホフマン物語』が映画化）といったドイツ・ロマン派作家の系譜に位置付けられるが[11]、映画では分身の内容を視覚的にいかに表現するかに重点が置かれる。『プラーグの大学生』は、カメラマンのグイド・ゼーバーによる二重露光のトリック撮影技術が成功し、エーヴェルスの脚本を効果的に再現することができた（図3）。スティーヴンソンの『ジキル博士とハイド氏』に着想を得た『他人』（一九一三年）では、トリックは使わないものの、二重人格のキャラクターを演じるアルベルト・バッサーマンの演技をクロース・アップで示すことにより二重人格が示された。シャミッソーの翻案映画『影を失へる男』（一九二〇年）では、影を蒔絵のようにくるくると折り畳むことでややコミカルに表現されている。

以上、映画が初期の頃から影の主題に注目した意義を考えてみると、次の三点が挙げられる。まず「分身と映画」について、エドガール・モランによれば、映画は、体験のレベルにおいて

図2 『二度生きて』

図3 『プラーグの大学生』

は現前しながらも現実には不在であるという、対象の「現前＝不在」という基本的性格を持っている。分身も「現前＝不在」の対象であり、映画的知覚の想像的な性格を明らかにする[12]。次に、「映画の未開性／魔術性」という点では、分身と変身、それを捉えるカメラの偏在性と流動性に基づく映画的知覚は魔術的知覚の様相を呈する。シベリアでは上映にみなが恐れ戦き、映写技師を魔術師として追い払ったという逸話も残されているが、二重露光という当時の最新技術は、同時に魔術的な恐怖を与えるものであり、二〇世紀が生み出した科学技術である映画というメディウムは、魂を表現するメディウム（触媒）ともなる。三点目に、「映画と夢の親近性」が挙げられる。主体が自らを世界に投射するとともに、世界を自らのうちに取り込むことは夢や幻によって表現される。ホフマンスタールが述べたように映画は「夢の代理物」[13]としても機能していたのだ。

『プラーグの大学生』は、ドイツ・ロマン派の接ぎ木であるだけでなく、映画の自己言及的性格、映画の魔術性、映画と夢との親近性を視覚化した最初の作品と言える。その後、影のモティーフは、『プラーグの大学生』に連なる分身（外部への分裂）と、『二度生きて』に由来する内面の分裂の二方向へと拡大していく。

2-2. シェル・ショック／精神分析

分裂が外部に現れる分身の主題に対して、内面の分裂の主題は、精神分析映画として流行する。最初の精神分析ものは、第一次大戦後の戦争神経症をテーマに据えた『神経』（一九一九年）という映画であり、いわゆる「啓蒙映画」の一つである。ヴィルヘルム期からヴァイマール期の移行は円滑に行われたのではなく、帝政末期の一九一八年一一月から一九一九年六月にかけて、ブラックホールのような溝の時期を迎えていた。ヴィルヘルム二世がオランダへ亡命した直後、国内の混乱に乗じて、それまで世界一厳しいとされていた映画検閲が廃止されたために、一時期、ドイツ国内のスクリーンは真空状態と化したのだ[14]。モラルや規範がなくなり、性教育映画と名を借りたポルノグラフィーが入り乱れ、背徳の女王アニタ・ベルバーの裸体がスクリーンを占拠し、史上初の同性愛映画も製作される。『他の男とは違った男』、『売春』、『光あれ！』、『淪落の女の日記』、『阿片』、『ディダ・イプセン物語』、『欲望のハイエナ』など、タイトルを列挙するだけでもおどろおどろしい。これらは「啓蒙映画」（Aufklärungsfilme）もしくは「風俗映画」（Sittenfilme）と呼ばれ、職人監督のリヒャルト・オズヴァルトが多数製作した。しかし、この暗黒の半年は、検閲がないゆえに奔放なポルノグラフィーが流行したという理解にとどまる

わけではなく、第一次大戦の悲惨な経験に由来する神経症の流行も反映している。

『神経』は支離滅裂な物語である。第一次世界大戦で受けた精神的ショックが原因で主人公ロロフは神経症にかかり、自分の妹が神父に犯されたという妄想に悩む。神経の専門家に治療を受けにいくと、神経症の原因は、文明社会の発展／実存のあがき／戦争の不安と恐怖／両親の罪だと言われる。神父に対して良心の呵責を抱いたロロフは、続いて妻のエリザベスを殺してしまう幻覚にとらわれ、自殺する。エリザベスは神父と恋仲になるが、今度は彼女が神経症にかかる。エリザベスは家に火をつけて、神父の妹が死ぬ。ロロフの妹も自殺する。残されたエリザベスと神父は「純愛」で結ばれ、新たな神経を共に追求していく。

ロロフの神経症の症状は、多重露光を駆使して示される。本作は、裸体の猥雑さと戦争体験のトラウマとを合わせたきわめて病的な作品であり、映画の検閲だけではなく、精神の検閲も解除されてしまったような、まさしく麻痺状態の移行期を象徴的に示す作品である。ロロフの台詞はその状況について叫んでいる。「私自身の神経が、世界の神経を映している。世界の神経は病気だ！」

『神経』から七年後の『心の不思議：精神分析映画』（一九二六年）は、フロイトの精神分析理論に基づいて映画化され、物語はより単純化されている。いわばフロイト理論が大衆化された似非フロイト映画である。子供のいない主人公の男性が、妻を殺害してしまう妄想に苦しみ、精神分析医のもとで治療を受ける。自由連想法により悪夢の解釈を行い、幼少時のトラウマが解消されると、性的不能が克服され、子供ができる。この映画の悪夢の場面では、妄想に悩む主人公の自我を巨大な影が追いつめていく（図4）。精神科医のカリガリ博士を演じたウェルナー・クラウスが、『喜びなき街』（一九二五年）の悪徳な肉屋の役を経て、『心の不思議』では精神病患者を演じている。本作の主人公は治療を受け回復することから、狡猾な独裁者のキャラクターたちは、ウェルナー・クラウスという同じ役者の身体を通じて無毒化されることとなる。

2-3. 妄想／悪夢

影のモティーフは、ファンタスティック・リアリズム映画の中でも効果的に用いられる。その代表例がゲルハルト・ハウプ

図4 『心の不思議：精神分析映画』

トマン原作の映画化『ファントム』（一九二二年）である。これは中間字幕にあるように「一つの影を／ファントムを追いかけている不幸な人間」の物語である。極貧の一家を支えるローレンツ・ルボタは、実直で勤勉な事務員で、詩作にふける夢見がちな文学青年である。本屋の娘がローレンツを慕っているが、ある日、彼は通りがかりの馬車に轢かれ、その馬車に乗っていた富豪の娘ヴェロニカに一目惚れをする。身分違いゆえに彼女との結婚を叶えられないローレンツは、彼女に瓜二つのコケティッシュな別の女性メリッタと恋に落ち、この頃から馬車に乗った彼女の幻影に捉われ始める。夢と現実の区別がつかなくなったローレンツは、放縦で浪費家の恋人を満足させて少しでも長く偽りの夢の世界に浸るために、詐欺、強盗、ついには殺人に荷担してしまう。

『ファントム』における幻影はやはりドッペルゲンガーの主題である。ヴェロニカの馬車がローレンツをはね、彼が気絶した後、妄想に捉われた彼は彼女の馬車を追いかける。主人公は心のなかでこの衝撃的な体験を何度も再現し、決して馬車に追いつくことができないという状況を反復する（図5）。『カリガリ博士』における表現主義的な舞台装置のように、パースペクティブは誇張されている。シナリオの余白にムルナウはその場面を視覚化する方法を記している。「アウト・オブ・フォーカスのぼやけた映像から始める。街路は重々しい影に覆われる。画面の下半分は完全に暗闇だ。反対側の家並は下方が暗い。空をマスクで覆い、家並の切妻だけ明るくする」[15]。その後、建物の影がローレンツを追いかける（図6）。

「彼女（＝影）から逃れることができない」ローレンツ、映画のタイトルである「幻影（Phantom）」のせいで犯罪に駆り立てられるこの善良な男性の精神錯乱を描いたファンタスティックな映画においては、影によって彼の精神は制御不能となる。ヘルマン・ヴァルムの舞台装置と彼の言葉にあるように、「まるで彼を取り巻く全てが回転し、揺れるように例の影が彼を追う」[16]。

図5 『ファントム』

図6 『ファントム』

こうしたファンタスティックな影の系譜は、『ノスフェラトゥ』（一九二二年）をはじめホラー映画にも連綿と続く。その名も「影（Schatten）」というタイトル（日本公開名は『戦く影』、一九二三年）のホラー映画である。一八世紀の中頃、ライン地方のある館を舞台に、美しい伯爵夫人が彼女に言い寄る四人の男たちとの恋の戯れを楽しんでいる。嫉妬と苦悩の毎日を送る館の主である伯爵のもとへ影絵芝居の興行師がやってくる。影絵芝居の中に自分たちの恋の戯れの悲劇的な結果が暗示されているのを見て、伯爵夫人は悪夢から目覚めたように伯爵を愛するようになり、四人の恋人たちは立ち去る。

『戦く影』と『ファントム』の共通点は、枠物語形式を取っている点である。枠物語とは、プロローグとエピローグに囲まれた長いフラッシュバックの構成であり、『カリガリ博士』から続くドイツ映画の典型的な形式である。『カリガリ博士』をはじめとする表現主義映画（『ゲヌイネ』、『裏町の怪老窟』）、『戦く影』のようなホラー・ファンタジー映画（『死滅の谷』）、『ファントム』のようなファンタスティック・リアリズムの映画の場合、狂人の妄想、魔術師による幻影、主人公の回想という一種の「夢落ち」のフラッシュバックとなっており、枠取られた本文の物語は、たとえそれがどれほど恐怖に満ちたものであろうと、悪夢として、幻想として、過去の出来事として意識的に処理され、登場人物にとっては夢から覚める安全装置として枠が機能する。

『戦く影』の場合は、これから起こりうる悲劇を催眠状態のなかで擬似的に体験させ、現実には起こらないように予防する一種の治療として枠が機能している（図7）。『ファントム』もプロローグとエピローグは郊外の広やかな家で展開される枠物語構成であり、中心となる破滅の物語は市街で進行する。ローレンツの分裂する精神はダンスホールの旋回の幻影で示されるが、刑務所から出所した彼は、本屋の娘との結婚というメロドラマ的解決により救われる。『心の不思議』は枠物語形式ではないが、妻との和解と子供の誕生というハッピーエンドを提供する。このように主人公たちは一度は影の囚われの身となり、破滅を味わうけれども、影と対峙し、影を克服していくのである。枠物語の枠の部分こそが、影の克服を保証しているのだ。

図7 『戦く影』

ここまで見てきた映画では、影とその本体の分化が明確であればこそ、登場人物たちは

影の克服方法を何とかして見つけていくのだが、影と自分との境界線が不分明になると、当人そのものが主体性を失い、影になってしまいかねない。このとき影は、制御不能なまま暴走していくのである。次に見ていくリアリズム映画は、影との対決に敗れ、影に呑み込まれていく不幸な名もなき人間たちの物語である。

3．室内と街路の分裂へ：影との対決と敗北

3–1．室内劇映画『裏階段』における閉鎖性

『カリガリ博士』や『戦く影』といった表現主義映画以後、その対置としてリアリズム映画が興隆した。だが、すぐにリアリズムへと結びついたわけではなく、表現主義の反動でもあり延長でもある室内劇映画が登場する。室内劇映画の発展形態として街路映画が現れ、その後、リアリズム映画を基点として、新即物主義映画、プロレタリア映画、絶対映画が派生していく。

本来の室内劇とは、舞台と観客の一体感を生み出す演劇であり、自由劇場や小劇場において実演された。ラインハルト一座にも室内劇専門館があったが、その先駆者はストリンドベルイとされる。そして室内劇映画とは、室内劇の傾向を持った作品群を指し、閉鎖された空間で物語が展開していく心理劇映画である。そこでは平凡な生活を営むごく限られた少数の登場人物に焦点が合わせられ、日常的なリアリズムを導入した点に特徴がある。構成としては、時、場所、筋の統一に基礎を置き、クロース・アップやインサート・ショットで室内劇的な演技形式を取り込む。

さらに室内劇映画には、ほとんど中間字幕がない。こうした映画は無字幕映画と呼ばれ、視覚的言語である映像の流れを字幕によって中断しないことをめざした。矛盾を孕んではいるが、室内劇映画は表現主義映画の反動とも延長とも捉えることができる。反動が意味するところは、突拍子もないアクションなど、心理的なプロセスを経ていない点で反心理主義である表現主義映画に対し、室内劇映画は登場人物の微細な心の変化をリアルに描く徹底した心理主義にもとづく点である。また表現主義映画とは異なり、個人的な主題の心理分析を行う小市民的悲劇でもある。一方、個人の内面の葛藤を描いている点では、表現主義映画と共通し、そもそも室内劇映画のコンセプトを考えたのは他ならぬ『カリガリ博士』の脚本をつとめたカール・マイヤーであったという点で、表現主義映画の延長と捉えることも可能だ。

カール・マイヤー脚本による室内劇映画三部作は『破片』（一九二一年）、『裏階段』（一九二一年）、『除夜の悲劇』（一九

二四年）である。『裏階段』を例に見てみよう。登場人物は、ヘンニー・ポルテン演じる女中とその恋人、彼女を慕う郵便局員の三人のみである。女中は恋人からの手紙が来ず、悲嘆に暮れている。見かねた郵便局員が恋人の振りをして手紙を送る。そのことが女中にばれるが、彼の優しい気持ちにほだされて、彼女は彼と距離を縮める。そこへ恋人が戻ってくる。実は嫉妬から郵便局員は恋人からの手紙を捨てていた。郵便局員は彼を撲殺し、女中は投身自殺する。

低い天井、歪んだ階段、幅の狭い小部屋を舞台にした閉所恐怖症的な印象を与える室内のセットである（図8）。一切字幕を排しているためにショットの中で監禁状態にされているような閉鎖的な、息詰る空間が広がっていく。登場人物の外の世界とのつながりは、街路に佇む人々の影と恋人からの手紙のみだが、肝心の手紙は来ない。内側にいる郵便局員が手紙（唯一の挿入字幕）を書くが、それは偽りの手紙である。恋人が登場する場面では、彼の行き交う両足の影が妄想のように窓に映る（図9）。再会のショットでは、恋人の姿が深い影を落とし、影では触れあっているが、実像の二人は直接触れ合うことができない（図10）。心理的空間に閉じこもっているだけで、外の世界へ出ることができず、圧迫されていく内面はついに破裂する。すなわち殺人が起こる。恋人の代わりに手紙を書く郵便局員は、ある意味では恋人の分身の役を演じており、分身が本人を抹消するのである。ここで名もなき群衆である住民が現れ、女は住まいから追い出される。外部に逃げ場を持たず、かといって内の世界にとどまることもできなくなった女は死を選ぶほかない。二人の男に挟まれて自殺に追い込まれるプロットは『二度生きて』を踏

図8 『裏階段』

図9 『裏階段』

図10 『裏階段』

襲しているが、室内劇映画の特徴は登場人物の心理の動きが物語を牽引していくところにある。それまでのメルヒェンをモティーフとしたドッペルゲンガー映画ではなく、現実の悲劇になってしまったメルヒェンという意味で不気味な映画である。

室内劇映画に続いて登場する「街路映画」では、『裏階段』の自閉的な人物たちが、堪えきれずに外の世界へ逃げ出していくが、しまいには彼らが外部を内面化してしまい、再び閉鎖空間に立ち戻り、監禁される物語である。そのとき登場人物は、逃亡に失敗したあげく、さらに内へと退行していく。

3-2. 街路映画『蠱惑の街』における影との同一化

「街路映画」とは、中産階級の人間が、不定形の大衆の群がる都会の街路という誘惑に引かれて、自分の単調な日常生活の狭い室内世界を抜け出すという型の映画に対して、ジークフリート・クラカウアーが与えた名称である[17]。大都市の大衆社会を「街路」によって表象する手法が、この時期に流行していた。代表的な「街路映画」は、室内劇映画でもある『除夜の悲劇』をはじめ、『蠱惑の街』（一九二三年）、『喜びなき街』（一九二五年）、『街の悲劇』（一九二七年）、『アスファルト』（一九二九年）である。

オリジナル・タイトルが「街路（Die Straße）」である『蠱惑の街』は、平凡な日常を送る小市民の俗物紳士が、外の世界に憧れて、混沌と犯罪が渦巻く街路へ飛び出す物語である（図11）。男は娼婦とその悪い仲間に騙され、殺人の罪を着せられて、独房で自殺を図ろうとする。そこに真犯人が捕まり、男は釈放され、再びもとの生活に戻るという一夜の出来事である。

クラカウアーは『蠱惑の街』を「反逆から服従へ」という図式で捉えているが、受動的な大衆の意志が剥奪される物語には影のモティーフが中心にあることを映画テクストから分析する。

ここでも男性を魔術的な街路へと導くのは影である。影は、男の家の窓から室内の天井へ侵入し、知覚的主観と心理的主観を混合させる。主人公の男性が街路の影と出会うシークェンスを詳しく見てみよう。

ソファーに寝そべる男性（MS）が映され、男性（LS）から台所で仕事をする妻（LS）へと画面が切り替わる。食事の支度をする妻、手前にソファーの男性（LS）という構図を取り、台所に戻る妻から男性（LS）へとカメラは移る。街路が突然明るくなり、画面左の窓か

図11 『蠱惑の街』

図 12

ら外の明かりが天井に映り、影が現れる。男性（ＭＳ）は、影に気づき、それに興味を示す。仰角アングルで画面下に小さく映された男性の顔が、天井の影を一心不乱に見つめている（図12）。抽象的なノイズのような影の固まりは、やがて娼婦の影となり、商売相手の男性を引っ掛けてどこかへ消えていく。再びノイズのような影へ変化する。ここでは、現実の影と男性の心理的ノイズとしての妄想が混在し、視覚化されている。室内にいる主人公の中年男性は現実の街路を見ることはなく、あくまで室内の天井に映った街路の反映を目にしているだけである。

　このショットは、多重露光でフォトモンタージュのように構成された街路のめくるめく喧噪のショットに接続される。男性（ＭＳ）はソファーからようやく起き上がり、男性（ＬＳ）に対して天井にはノイズのような影がしきりに動く。窓際へ近づく男性（ＭＳ）と台所にいる女性（ＭＬＳ）が対比され、女性はダイニングに食事を運ぶ（ＬＳ）。窓際の男性（ＭＳ）のクロース・アップへとディゾルヴされ、街路の喧騒の画面に切り替わる。電車、自動車、ピエロ、花火、ルナパーク、娼婦、ダンス、手回しオルガンなど、さまざまな要素が入れ替わり立ち替わりコラージュ的に現れる。ただし、これは現実の街路ではなく、男性が内面に思い描く妄想の街路＝大衆社会であるという点で、主人公の心理的な主観ショットである。その根拠は、この街路を表象する映像技法とカメラ・アングルにある。街路は、望遠鏡で覗いたかのような中央だけ丸いマット・ショットで映され、さらに五分割のスプリット・スクリーンとなっている（図13）。加えて、かなり高いところから見下ろしたような俯瞰ショットであるが、実際はこの部屋は二階か三階であるこ

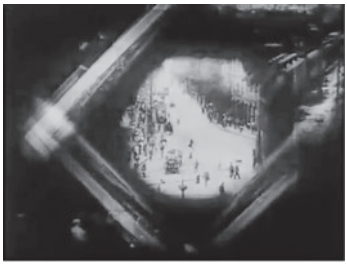

図 13

図 14

とが後のショットから判明する。つまり、高みから望遠鏡で覗かれたような街路のイメージは、現実の建物の窓から眺めている男性にはとても手の届かない外の世界への憧憬が現れた主観ショットなのである。

男（CU）から切り返された妻（MS）は、夫の様子をいぶかしげに見ている。妻は窓際へ近づき（MCU）、同じく彼女のクロース・アップへとディゾルヴされ、街路が映る。今回は妻の主観ショットであり、建物の二階か三階から眺めた程度の現実的な俯瞰ショットとなっている（図14）。同じ身ぶりのシーンを対比させることで、先ほどの夫の街路へのまなざしがいかに現実離れしたものであるかを示していよう。現実の街路から妻のクロース・アップに切り替わり、何事もなかったように妻は家事に戻る。男性（MSからLSへ）は、とうとう耐えきれず外へ飛び出していく。この階段を下りる様子から、夫婦の家が二階か三階であることが明示される。

さて、そこには現実の街路が広がっているが、男性はぼやけた人ごみの影にまみれている。すれ違いざまに肩がぶつかった娼婦に興味を起こすが、女性の顔はディゾルヴで骸骨に変わってしまう（図15）。つまり男性は現実の街路に出ても、妄想の主観ショットに囚われたままなのである。街路の奥に戯れるカップルの影は、最初に男を街路へと誘った天井の影を連想さ

図 15

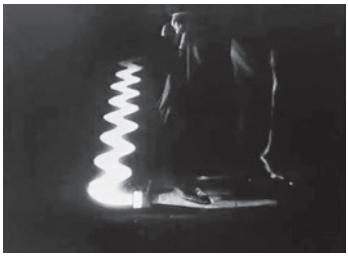

図 17

図 16

図 18

せ（図16）、賭博が行われている怪しげな店に男を導いたのも奇妙な光の影である（図17）。娼婦が男性をカモにするために近づく場面では、現実の空間ではなく、ウィンドウに映っている反映において二人は出会う（図18）。

天井に映った娼婦のシルエット、主観ショットの幻影と骸骨へとディゾルヴする女性、ガラスの反映上で遭遇した娼婦、いずれも形を変えた影であり、妄想と現実が入り交じったこれらの影が、男性を翻弄し、追いつめていく。一夜の悲劇の動機付けは、ひとえに影のなせる技であり、影はもはや主人公にとって制御可能なものではなくなる。ダンスホールの光景が旋回するトリック撮影のシーンで、二度目の旋回のとき、逆行撮影でとらえられた彼自身が中央に影となってはだかる（図19）。このショットは、これまで影に魅惑されて外の世界へ挑んでいった男性自身が、影に呑み込まれる瞬間にほかならない。現実との接点であった妻は、指輪の枠の中に押し込まれ、闇の中に溶け込んでしまう（図20）。その後、最初に室内の天井に映っていた影、娼婦についていく浮き足立ったあのときの男性の影と同じように、賭博に勝った主人公は、ステッキを突いて浮き浮きと娼婦のもとへ行く。男は影が見せる世界を欲するうちに、最初に男性を街路へと誘った影と同じ行動をとってしまうのだ。室内（＝現実）の息詰る閉所恐怖症的空間から脱出したはずの男は、街路（＝影の世界）を内面化したことで、室内劇映画から連なる閉塞感が画面に充満する。「室内」と「街路」、「現実」とその「影」の境界が曖昧になり、影が現実を覆い、浸食していく瞬間である。

図 19

図 20

そこで主人公に起こる悲劇は、さらなる「街路」の現実、すなわち警察＝権威の介入である。警察は、交通を一瞬にして止めることで、影をも操る力を誇示する（図21）。警察は、外の世界が繁栄と退廃に彩られた幻影の街であることを暴露し、単なる影にすぎないことをこのとき男に自覚させる。男は、夢想する街路、すなわち虚構の大衆社会と同一化しようと室内から街路へ飛び出したものの、彼が妄想していた幻影の大衆社会（サーカス、キャバレー、娼婦、花火といった煌びやかなもの）

と現実の大衆社会（詐欺、殺人といった虚飾と犯罪に満ちたもの）の二重性に気づく。男は、夢想としての街路と汚物に満ちた現実の街路という、「街路」の不一致にことごとく衝突し、その二重性に引き裂かれていく。彼に残された選択肢は、影に同一化した自己の消滅、すなわち死である。

ところが、分裂状態にある彼を死から救うのは、もともと彼を私空間の室内へ閉じ込め、影に誘惑された彼に真実を突きつけ、彼を投獄した公的な権力組織である。命を取り留めた名もなき個人は、廃墟＝墓場と化した早朝の街路を一人歩き（図22）、再び室内へと戻っていく。魂の抜け殻となった主人公は、彼と同じく夢も現実も何もない空虚な記号と化した早朝の街路をたどり、室内の安全圏にかくまわれる。現実のがらんどうの街路は、街路の魔術と警察が代弁する現実の介入により、意志を剥奪された男の空虚な内面を映し出し、ここでも内と外の境界が溶解している。室内で待ち受けていたのは妻であり、彼は妻のもとにうずくまり、抱擁を受ける（図23、24）。その光景は、母親が赤子をあやすようであり、彼は自分一人では何もできない幼児のような状態へと退行して帰還してしまったのである。

主人公の男は、自分の影を悪魔に売り渡すバルドウィンと同じく、無自覚にも自分の影を街路という魔術的なトポスに預け、影の本体である自己も失う。バルドウィンは個人における内面

図 21

図 22

図 23

図 24

の葛藤により破滅するが、『蠱惑の街』における主人公は、権力組織の圧力に操作されて、自発的な意志を剥奪され、保護者を必要とする赤子に退行する。このラストシーンは、成人から幼児への退行と解釈するならば、映画と観客の関係性を示唆しているように見える。名前を持たない主人公はどこにでもいる何某であり、それは映画観客の匿名性と同類である。その解釈につなげるために、最後にこの映画を枠物語として捉えてみたい。

4. 街路映画における「枠」物語の機能不全

『蠱惑の街』は、室内から街路へ出奔し、再び室内へと戻る円環と回帰の物語構成である。構図としては、「枠」に当たる部分がプロローグとエピローグの室内場面、「枠」に囲まれた物語部分が外の街路で起こる出来事である。ただし、室内と街路の境界が溶解したように、枠と枠に囲まれた部分の境界も曖昧である。「内」としての「外」、すなわち枠／室内の部分が、枠外／街路にまで延長し、街路を内面化する。あるいは逆に「外」としての「内」、すなわち枠外／街路が、枠／室内を取り込み、室内を覆い隠す。影、すなわち分身が本人を乗っ取ってしまったように、枠と物語本文の境界の揺らぎが起きている。この点がここまで言及した映画の枠構成とは徹底的に異なる。

ドイツ無声映画史において、影のモティーフが、影と現実の境界線を曇らせるものに変化していったことと、枠物語の枠が揺らいでいったことは、不可分な関係にある。影と枠（フレーム）は共に映画的であり、影そのもの、枠そのものを映画が自問するようになっていくことで、そのメタ映画的な要素はさらに強化されていく。さらに、影に呑み込まれ、影に敗北する主人公は、街路に迷い込み、現実＝室内との境界が未分化になり、幼児へと退行する主人公であり、それはとりもなおさず映画観客のメタファーとも考えられる。というのも映画観客のありようとは本質的に以下のものだからである。

二時間もの間、映画館の暗闇に閉じこもり、スクリーン上にちらつく束の間の動く影に見入ろうとする、この欲望の性質はどのようなものなのか。人は何を求めてそこに行くのか。入場料と引き換えに得られるものは何なのか。その答は、自己放棄や、孤独や、欠如の状態に関連するものであるに違いない。映画観客は常に多少なりとも避難民なのであり、彼にとって大切なのは何らかの取り返し難い損失を補うことであって、そのためには上映時間の間、社会的に制御された、一時的な退行に陥って

も構わないのである[18]。

室内に帰還し、妻の胸中で身動きの取れなくなった主人公は、幼児が置かれている運動不能の状態であり、それは映画装置によってもたらされる観客の姿勢（場内の暗闇、主体の身体運動の制止、主体の受動性）と同様である。「映画とは、主体の幻想化を実現するという、支配的イデオロギーにとって必要な明確な効果を得るための装置」[19]であるとジャン＝ルイ・ボードリーが述べているように、そもそも映画観客は、映画という影に没入し、映画＝影の物語世界にカメラの目を通じて同一化することが前提の主体であるという第一のレベルに加え（一次的同一化）、枠＝フレームで囲まれた物語世界を、フィクションとして認知し（登場人物に同一化し）、閉じられた物語として消費する（二次的同一化）。映画館に入ることは、合意にもとづく人為的な退行状態、人為的な神経症に陥ることであり、決められた上映時間のなかで、実生活を括弧にくくって想像的なフィクション体制への没入を図ろうとする営為だからである。

『蠱惑の街』は、主人公が虚構の影との同一化を欲し、幼児の状態へ退行する物語を描くことで、映画観客を主体とした映画装置のメカニズムと、観客の幼児期への退行を人工的に強化するという、映画の二つの自己言及性を提示している。表現主義映画やファンタジー・ホラー映画では、明確な枠によって囲まれたフィクション世界が描かれたが、その後に登場した室内劇映画と街路映画という二つのジャンルでは、影という虚構と、現実との揺らぎが描かれたのである。そこでのリアリズムとは、ブルジョワ階級から等身大の市井の人々を主人公に据えるようになった点と、枠が揺らいだゆえにフィクションと現実の境界も揺らぐという、枠物語形式の解体から生じた、映画的な新たなリアリティの体験であったとも言える。あるいは映画が自己言及的な固有のリアリティを獲得しようとしたがゆえに、フィクション世界を成り立たせていた要素が希薄化し、枠が崩れていったとも言えよう。影が溶け込むという影と本体の未分化、室内と街路の未分化、「内」と「外」の未分化、枠が崩れるという枠と枠内の未分化の過程は、映画の自意識と自己言及性が強まる過程であり、映画観客の同一化作用における自他の未分化の有りようをも象徴的に表している。

観客のあり方とパラレルに考えるならば、映画館の空間と現実空間が未分化になり、一時的な退行が日常生活にも蔓延していくことになる。ファシズムの影としてヴァイマール期の映画を捉えるだけでなく、受容する大衆の側が、意志を剥奪され、分裂と未分化の矛盾を抱える存在と化していったことを街路映画は暴露しているのではないか。それは、この世界が影＝映画

に呑み込まれる、観客の映画的知覚体験が日常化するという夢のような恐ろしいことが広がっていったのではないか。

注

1 ジークフリート・クラカウアー（丸尾定訳）『カリガリからヒトラーへ：ドイツ映画一九一八―三三における集団心理の構造分析』みすず書房、一九七〇年。

2 Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque: Influence de Max Reinhardt et de L'expressionnisme*, éditions André Bonne, 1952.

3 ヴィルヘルム期ドイツ映画の再評価は、ポルデノーネ無声映画祭での特集上映による「発掘」とその公開事業により開始された。その時のカタログが以下である。Paola Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (eds.), *Before Caligari: German Cinema, 1895–1920*, University of Wisconsin Press, 1991. この成果に続き、以下の論文集も刊行された。Thomas Elsaesser, Martin Loiperdinger (eds.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, 1996.

4 クラウス・クライマイアー（平田達治他訳）『ウーファ物語：ある映画コンツェルンの歴史』鳥影社、二〇〇五年、二三二―二三三頁。

5 絵画を中心とした影の多様な表象については以下を参照のこと。ヴィクトル・I・ストイキツァ（岡田温司・西田兼訳）『影の歴史』平凡社、二〇〇八年。ストイキツァは監督を「影使い」と呼ぶ（同書、一九四頁）。

6 石田美紀はファシスト政権期映画が「白く輝く」ハリウッド映画的画面の模倣であると分析している。「ファシスト政権期イタリア映画における「白」の視覚：「白い電話」と白い砂漠」『美學』第五六巻二号、二〇〇五年、四一―五四頁。

7 ドイツで人気を博したデンマーク映画には『アトランティス』、『恋愛三昧』、「白人女奴隷もの」などの扇情的な際物映画や、のちにドイツ映画界へと拠点を移すアスタ・ニールセンの悲劇ドラマ『深淵』などがある。『プラーグの大学生』を監督したステラン・レイもデンマーク人である。

8 Leonardo Quaresima, "*Dichter, heraus!* The *Autorenfilm* and German Cinema of the 1910's", *Griffithiana 38/39*, La Cineteca del Friuli, 1990.

9 Bahareh Rashidi, *The Divided Screen: The Doppelgänger in German Silent Film*, Phd Thesis, University of Edinburgh, 2007.

10 Robert James Kiss, *The Doppelgänger in Wilhelmine Cinema (1895–1914): Modernity, Audiences and Identity in Turn-of-the Century Germany*, Phd Thesis, University of Warwick, 2000.

11 オットー・ランク（有内嘉宏訳）『分身：ドッペルゲンガー』人文書院、一九八八年。

12 エドガール・モラン（渡辺淳訳）『映画あるいは想像上の人間：人類

学的試論』法政大学出版局、一九八三年、第二章。

13 Hugo von Hofmannsthal, "The Substitute for Dreams(1921)", in Richard W. HcCormick and Alison Guenther-Pal(eds.), *German Essays on Film*, Continuum, 2004.

14 Malte Hagner(ed.), *Geschlecht in Fesseln: Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918–1933*, Ein CineGraph Buch edition text + kritik, 2000.

15 Janet Bergstrom, "Invitation to Phantom", 紀伊国屋ＤＶＤ『ファントム』特典映像より。

16 同上。

17 前注1および Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton, 1997(1960).

18 Ｊ．オーモン、Ａ．ベルガラ、Ｍ．マリー、Ｍ．ヴェルネ（武田潔訳）『映画理論講義』勁草書房、二〇〇〇年、二九二頁。

19 同上、三一三頁。映画と観客をめぐる議論は本書第五章および次の論考を参照。ジャン＝ルイ・ボードリー（木村建哉訳）「装置」岩本憲児編『新映画理論集成2』フィルムアート社、一九九九年。

【主要参考映画】

『二度生きて』*Zweimalelebt*（一九一二年、マックス・マック監督）

『他者』*Der Andere*（一九一三年、マックス・マック監督）

『プラーグの大学生』*Der Student von Prag*（一九一三年、ステラン・レイ監督）

『ホムンクルス』*Homunculus*（一九一六年、オットー・リパート監督）

『マンダリン』*Der Mandarin*（一九一八年、フリッツ・フライスラー監督）

『神経』*Nerven*（一九一九年、ロベルト・ライネルト監督）

『不気味な物語』*Unheimliche Geschichten*（一九一九年、リヒャルト・オズヴァルト監督）

『影を失へる男』*Der verlorene Schatten*（一九二〇年、ロフス・グリーゼ監督）

『アルゴール』*Algol*（一九二〇年、ハンス・ヴェルクマイスター監督）

『カリガリ博士』*Das Kabinett des Dr. Caligari*（一九二〇年、ローベルト・ヴィーネ監督）

『破片』*Scherben*（一九二一年、ルプ・ピック監督）

『裏階段　室内劇映画』*Hintertreppe-Ein Film-Kammer-Spiel*（一九二一年、レオポルト・イエスナー監督）

『ノスフェラトゥ』*Nosferatu*（一九二二年、Ｆ・Ｗ・ムルナウ監督）

『ファントム』*Phantom*（一九二二年、Ｆ・Ｗ・ムルナウ監督）

『蠱惑の街　ある夜の映画』*Die Strasse-Der Film einer Nacht*（一九二三年、カール・グルーネ監督）

『戦く影　夜の幻覚』*Schatten-Eine nächtliche Halluzination*（一九二三

年、アルトゥール・ロビゾン監督）

『除夜の悲劇』*Sylvester-Tragödie einer Nacht*（一九二四年、ルプ・ピック監督）

『芸術と手術　ある芸術家の苦難の道』*Orlacs Hände*（一九二四年、ローベルト・ヴィーネ監督）

『裏町の怪老窟』*Wachsfigurenkabinett*（一九二四年、パウル・レニ監督）

『喜びなき街』*Die freudlose Gasse*（一九二五年、G・W・パプスト監督）

『第五階級』*Die Verrufenen-der fünfte Stand*（一九二五年、ゲルハルト・ランプレヒト監督）

『心の不思議　精神分析映画』*Geheimnisse einer Seele*（一九二六年、G・W・パプスト監督）

『庶出の子供たち』*Die Unehelichen-Eine Kindertragödie*（一九二六年、ゲルハルト・ランプレヒト監督）

『街の悲劇』*Dirnentragödie*（一九二七年、ブルーノ・ラーン監督）

『アスファルト』*Asphalt*（一九二九年、ヨーエ・マイ監督）