

## 映像における表現主義と リアリズム

中 村 光 一

### 序

芸術の思潮を「イズム」という用語で括ろうとする場合、いつでもある種の危険がつきまとう。ともすれば、その流派や運動を實際あつた状態よりもっとはつきりした枠組にはめ込もうと無理しがちである。特に、同時代に発生した異種の芸術分野間の運動に、同一の「イズム」を当てはめようとする場合は尚更である。本来、このような「イズム」の境界は流動的であるし、それに属するとされる芸術家も絶えず変化している。ましてや、文学、美術、演劇などの各分野は、それ独自の長い歴史を誇り、芸術家は彼が生きる時代状況の影響のみならず、彼の先達が残した有形無形の遺産とも無縁ではありえないはずである。

しかし、十九世紀末に誕生したばかりの映画の場合、二十世紀前半の美術を中心として氾濫した「イズム」の渦中に無防備のまま投げ出され、さまざまに「イズム」映画を乱発することになる。いわく、表現主義映画、超現実主義映画、形式主義映画、立体主義映画等々。これらレットル付き映画も、半世紀以上経た現在、映画史の中に確固たる位置づけをされ、評価も固まりつつある。だが、例えば美術の場合、今世紀初頭の芸術家達が十九世紀

までの価値体系を拒否し、伝統からの解放を望んだのに対し、先達をもたない映画芸術家は一体何を拒否し、何から解放されたというのだろうか。ともかく、先輩芸術の「イズム」と新参芸術である映画の「イズム」との関係はもう一度振り返ってみる必要がある。そうである。

ではまず、これら映画の「イズム」の中から、作品数が多く影響力も強かった表現主義と、諸芸術の思潮と比較的無縁のまま映画史の中で独自に育ってきたと思われるリアリズムとを取り上げ、これらと先輩芸術の同名の「イズム」との関連を検討するところから始めたい。

### 一

表現主義というのは、今世紀前半の美術を中心とするさまざまな芸術思潮、例えば未来主義とか超現実主義などのように、共通の綱領とか、発表の場を持った意識的な流派ではなかった。それ故、それを簡潔に、且つ整然と定義することが至難な「イズム」の一つである。ジョン・ウイレットは、彼の著書『表現主義』の中で、その概念の意味を次のように三つに分類している。

一、世紀の変わり目から現在にいたるまでの、ドイツ系の現代美術、文学、音楽、それに演劇の総合的指標。

二、ほぼ一九一〇年から二二年にかけての、特殊なドイツにおける現代美術の方向。

三、あらゆる民族とあらゆる時代の芸術作品に見い出されるある様式の質―表現的パトスとデフォルメされた表現―。

本節で主たる対象となるのはドイツ表現主義であり、それは

第二の意味あいである。このドイツ表現主義の渦中にあった一九一四年に出版された『現代の造形芸術』の中で、ヴィルヘルム・ハウゼンシュタインは、この至難な「イズム」の定義に挑んでいる。すなわち、表現主義とは「今日に至るまでのいかなる芸術よりもいっそう強烈にまた意識的に自然現象の歪形を行なう芸術である」<sup>2)</sup>。また、ドイツ文学の表現主義についての名著『The Writer in Extremis』の中で、ウォルター・H・ソーケルはより詳細で、より明確な定義を試みている。それによると、表現主義とは立体主義よりも超現実主義に近い、モダニズムの実存的ないしは原始実存的な様式であり、「客観中心的で、知的で、且つ言語学上実験的であるというよりは、むしろ主観的で、夢幻的で、且つ観念的である」<sup>3)</sup>。

ソーケルの定義による表現主義と映画との関連は、それが第一次世界大戦直後のドイツ無声映画でさえ、見出しにくい。むしろ、表現主義映画と一般的に呼ばれているものは、ドイツ浪漫主義、疾風怒濤時代 Sturm und Drang の文学に根ざしている。ドイツ映画の研究書として名高い『The Haunted Screen』の中でロッセ・アイズナーは、この頃のドイツ映画は同時代の作家、カフカ、トララー、トラークルの作品より、E・T・A・ホフマンとかジャン・パウロの作品により近いと、それを実証している<sup>4)</sup>。同書の中でアイズナーは美術、演劇における表現主義と映画との関連にもふれ、しばしば表現主義的であると考えられているある種のキアロスクーロ効果が、『カリガリ博士』(後述)登場のずっと以前より存在していたという事実、ドイツ無声映画の構図及び照明に決定的な影響を及ぼした当時の舞台監督マックス・ライン

ハルトは、表現主義とは無縁な人間であったという真相<sup>5)</sup>を挙げ、ドイツ無声映画と表現主義との直接的な関連に否定的である。

では、アイズナーの説を例証するために、最も表現主義的な映画として評価の高い、ロベルト・ヴィーネの『カリガリ博士』を分析してみよう。表現主義華やかなりし一九一八年から一九二一年にかけて、ベルリン・レジデント劇場の元演劇顧問であったカール・マイヤーと、プラハの作家で多数の表現主義系雑誌にも協力していたハンス・ヤノヴィッチとが共同でまとめた、この悪魔的な精神病医の幻想的な物語の脚本は、アイズナーの書と並び称されるドイツ映画研究書『カリガリからヒトラへ』<sup>6)</sup>の著者ジークフリート・クラカウアーの言葉を借りれば、「E・T・A・ホフマンの精神」を受け継いだ「明らかに革命的なストーリーであった」<sup>7)</sup>。

しかし、この革命的なストーリーは、二人の脚本家の激しい抗議にもかかわらず、監督ヴィーネの手により本質的な変更を余儀なくされた。オリジナル・ストーリーを回想形式の中にはめ込み、これを精神病院の入院患者の幻想としつらえることにより、ストーリー全体の陰惨さを柔らげようと手心が加えられたのである。これによりオリジナル・ストーリーが権威の本質的な狂気を暴露したのに対して、映画の方は権威を賛美し、その狂気の反対者を罪に陥し入れる結果となってしまった。再びクラカウアーの言葉を借りれば、「革命的な意味をもった映画は、……従来の型にはまった映画となってしまった」<sup>8)</sup>。

この改変は、ヴィーネの個人的な責に帰せられるというよりは

むしろ、映画の持つ本質的な側面に帰因すべきものであろう。つまり、映画の商業主義的な側面である。映画は、少なくとも商業主義映画は、大衆の欲望に答えることを要請されているわけなのだから。

ともかく、これがクラカウアーにはひどく気障りらしく、この映画が表現主義的だと称賛される最大の根拠となっている、ドローネの影響を受けたらしいセットや着衣のデッサンも<sup>9)</sup>、もしオリジナル・ストーリーが元通りだったなら、「これらのへ生命を与えられたデッサン」は、このストーリーを完全に語りえた<sup>10)</sup>であろうが、実際の作品は「表現派演出の革命的な意味を否認<sup>11)</sup>しているし、「表現派の装飾は……この映画の結末の挿話にはびこりすぎている<sup>12)</sup>。また、照明が表現主義映画の中に魂を吹き込んでいくという理由で絶賛されている件に関しても、「この内面的な照明を点滅させる仕事は、強力なロマン主義の伝統によって幾分たやすくされていた<sup>13)</sup>と、にべもない。

ドイツ映画研究のための二冊の基礎文献の著者双方共、文学、美術、演劇にみられるドイツ表現主義と当時のドイツ映画との対応を認めていない点で一致している。『カリガリ博士』以降、雨後の筈のごとく現われる表現主義的映画―ヴィーネ自身の『ゲニーネ』(一九二〇)、『罪と罰』(二三)、カール・ハイント・マルチンの『朝から夜中まで』(二〇)―は、表現主義的スタイルに充ちているとはいえ、基本的には商業主義に則り、表現主義を売り物にした、さらに悪く言えば(ベラ・バラージュが『カリガリ博士』のカメラ・ワークを評して使った言葉をここで引用させてもらえば)、「前もってできあがった表現主義的な絵画を写真によって

複製したにすぎない<sup>14)</sup>作品であった。事実、フリッツ・ラングは『ドクトル・マブセ』(二二)の一シーンで、壁に表現主義の絵をかけさせ、一人の俳優に「あなた、表現主義をどうお思いです?」などと言わせている<sup>15)</sup>。表現主義ここでは一種のウィットと成り果てている。

ドイツ無声映画が表現主義と呼ばれる所以は、当時の表現主義派の作家、画家、舞台装置家たちの多大なる協力により製作されていたためである。しかし、外面的には表現主義的な様式を得ても、内面まで表現主義になれるとは限らないし、またなり得なかった。それ故、これら一連のドイツ無声映画は表現主義としてよりは、アイスナーが自著のタイトルとして採用した「The Haunted Screen 悪魔的映画」として分類される方が、よりふさわしいように思われる。

では次に本稿のもう一つの柱である「イズム」、リアリズムについて簡単にふれてみよう。しかし、リアリズムは、ハーバート・リードが言うように、「もっとも漠然としたものの一つ<sup>16)</sup>である。この「イズム」は、哲学では正確に定義づけられている<sup>17)</sup>、その哲学から最初にこの用語を借用した文学では、その定義、使用法が多岐にわたっていて曖昧となっている<sup>18)</sup>。対立する「イズム」である浪漫主義、象徴主義とか、近接した「イズム」である自然主義との境界の問題などは、常に文学者を悩まし続けている<sup>19)</sup>。

文学史上この「イズム」が運動として定着するのは、十九世紀の中半から世紀末にかけてのフランス、イギリス、アメリカであるが、例えばこれを英文学に限定しても難問が続出する。英文学

史上におけるリアリズム運動の台頭はジョージ・エリオットから始まり、アーノルド・ベネット、ジョン・ゴールズワージーと続くというのが定説である<sup>20)</sup>。では、エリオット以前のやはり女流作家であるジェーン・オースティン—例えば『自負と偏見』、『エマ』などの作品にみる日常生活の正確な描写—はリアリストと呼べないのか?<sup>21)</sup>。

映画の世界に戻っても、この種の疑問符はつきまとう。ネオリアリズムの代表作『無防備都市』(一九四五)のロベルト・ロッセリーニはリアリストであるが、では五〇年代以降の彼はどうか?<sup>22)</sup>。ドキュメンタリー映画は劇映画より常にリアリストイックなのか?、リアリストであり且つストーリー・テラーでありうるか?……等々。

しかし、過去にこの曖昧としたリアリズムに果敢に挑んだ映画人は、決して少なくはない。代表的なのは、一九二〇年代のソビエト映画人、特にジガ・ヴェルトフ、二〇年代後半、つまり表現主義衰退以後の「室内劇映画」、「街路の映画」と変貌していくドイツの映画人一派、三〇年代に入るとジョン・グリアソンを始めとするイギリスのドキュメンタリー派、それにジャン・ヴィゴとフランスの後継者たち、戦後では前述のロッセリーニ、ザヴァツァーティニによって代表されるイタリアのネオリアリズム派など、年代も国際色も多彩な顔ぶれである。ここで彼らの作品及び理論を逐一吟味・検討する余裕もないし、またそれは本節の主旨でもないので割愛するが、『映画の美学』の著者、アンリ・アジェルが「リアリズムの曖昧さ」と題した一章を設けた程に<sup>23)</sup>、この「イズム」がつかみ所のない用語として彼らを感じていたのだ

けは確かなようだ。

リアリズムは何時の時代にも、どの分野においても芸術家の一大関心事でありつづけている。しかし、前世紀末より現代に至るまで、フィルム・リアリズムと他分野のそれとが呼応して一大運動となった形跡はない。映画におけるリアリズムは、前述した表現主義以上に他分野との関連が薄いと言わざるをえない。

## 二

映画は多面的な要素を含んだ芸術故、その理論もまた多面的なアプローチを可能にする。そういう意味では映画理論は正に多彩である。しかし、各理論を微細に見てみると、その中で、各理論家が各自のロジックで重要な問題点を提起し、それに回答を与え、そこから生まれる新たな疑問、矛盾の解明に追いやられるという自家撞着を繰り返している。そこで、このような回りくどい問答集のごとき映画理論の系譜を分析するには一つの方法論の導入が必要となる。

J・ダッドリー・アンドリュースは自著『The Major Film Theories』の序章の中で、映画理論を分類するのに、事物の運動または生起に必要なアリストテレスの四原因、すなわち質料因、動力因、形相因、目的因の四因を引用している。彼はこれら四原因を映画の現象にあてはめ、それぞれに「素材 Raw Material」、「方法と技術 Methods and Techniques」、「形式と型 Form and Shapes」、「目的と価値 Purpose and Value」と命名し、映画理論の構造分析に必要なカテゴリーとしている<sup>24)</sup>。

「素材」には、媒体についての全ての問、すなわち映画と現実、

写真、幻影との関係を求める間、映画の時・空間利用に関する問、色彩、音から映画館の装飾までのプロセスに照準をあてた問などが含まれる。「方法と技術」には、技術の発展についての論議から映画作家の心理学まで「素材」を処理する上での創造的プロセスについての全ての問が、「形式と型」には、現在までに製作された作品、並びにこれから製作されうる作品の種類に関する全ての問が含まれる<sup>25)</sup>。他芸術分野の作品を採り入れる映画の能力の問題とか、映画のジャンル、観客の期待及び影響に関する問題などは後者に属する。最後の「目的と価値」とは、人間世界における映画の目標を捜す問の全て、つまり「素材」が与えられた意味のある形式に至るプロセスにより形づけられたとしたなら、これが人間にとってどんな意味を持つのか、などの問である。

かくして、問答集のごとき映画理論のあらゆる問は、これらカテゴリーの内の少なくとも一つに該当することとなる。アンドリュウによるこうしたカテゴリー方式が最善であるか否かは別にしても、映画理論の問がどのカテゴリーに属するかを見極めることにより、その理論の概要を把握するのを容易にする。またこれにより理論家の立場が明確になり、彼の映画理論の焦点が座標上にはっきりと描き出されることにもなる。

ここで本稿の主旨に戻し、映画理論における表現主義とリアリズムの問題を考えてみよう。『How to Read a Film』の著者、ジェームス・モナコは、このアンドリュウのカテゴリーを応用し、表現主義とリアリズムの理論を巧妙に定義づけている。それによると、「素材」を歓迎する理論が基本的にはリアリストであり、現実を加減し、操作する映画作家の能力にまず焦点を当てる

理論が表現主義的となる<sup>26)</sup>。つまり、前者の理論はフィルム上に定着した現実それ自体を重視し、後者は映画作家が「素材」を表現することの方に関心を示し、表現された物から「形式と型」を抽出する理論と言える。

ここで言う表現主義とリアリズムは、前節でも既述したように、他芸術分野で展開されている同名の思潮とか運動とは直接的な関連はない。しかし、映画史上においては二大潮流であることに異論はない。リアリズムが理論的にその存在を誇示するのは一九三〇年代の後半（ジョン・グリアスンを中心とするイギリス・ドキュメンタリー派）から四〇年代（イタリアのネオリアリズム）まで待たねばならないが、表現主義は二〇年代、三〇年代を通じて映画理論を支配していた。

リアリズムが映画理論史上開花するのが遅れた事には、充分な理由が考えられる。まず第一に、リアリスト理論には作品自体はあまり重要ではないという事が当然含蓄されている。つまり、作品に表出される現実の方が作品の芸術性より重要となる。それ故、初期の映画作家、理論家双方を表現主義の方に向かわせることになった。リアリズムより表現主義の方が彼らの地位を押し上げる役目を果たしてくれたわけである。

今世紀に入り、美術を始めとする先輩芸術は先を競うように抽象化に向っていった<sup>27)</sup>。それに伴い新参者であった映画にも、彼らに遅れをとらじとその方向を追い掛けようとする気風が生まれた。その気風が、前節で述べた表現主義映画を始めとした数々の「イズム」映画を誕生させる基盤となったのである。映画が当時既に成熟した芸術と考えられていたとしても、映画芸術の運動が

美術の運動と同じように如何に複雑であるかを知らしめるために、こうした「イズム」映画は必要不可欠だったのである。表現主義は映画作家の地位を押し上げると共に、こうした機能をも巧みに果たしていたのである。

表現主義が映画理論において主流たり得たもう一つの大きな理由は、映画には私的且つ個人的芸術としての余地がほとんどないということである。映画製作には莫大な費用が投資される。その資金回収のために、映画は大衆的で受けの良い形式にならざるを得ない。リアリズムの理論は観客が作品に参加することを強要する。もし映画を純粹に商品と考えたなら、消費者であり娯楽を求めて来る観客をどうして働かせられようか。客の出資に対してはそれに見合う商品価値が必要である。表現主義がこうした映画の商品価値を引き出すことに成功したのに対し、リアリズムはこの点に関しては全く無力であった。

一九二〇年代の後半、発声映画の出現により、映画のリアリスティックな面が強調されるようになって、映画表現主義の優位は揺らがなかった。三〇年代、四〇年代に次々とリアリズムの理論化が試みられても、リアリスト映画は作品数において劣勢を挽回できなかった。例えば、二〇年代のロシアのジガ・ヴェルトフ、アメリカのロバート・フラファティの作品を始祖とするドキュメンタリー映画のジャンルにしても、六〇年代の軽量で且つポータブルな撮影・録音器材の開発がなかったとしたら、シネマ・ヴェリテ、テレビ・ドキュメンタリーと成長する現在の地位を映画史上に確保できなかったであろうか。つまり、製作費用の低コスト化、省力化があつて始めて個人映画の領域が開かれ、リアリ

ズムが製作面でも表現主義と対等な二大潮流となりえたのである。

### 三

表現主義とリアリズムの相違を如実に反映している二冊の理論書がある。ルドルフ・アルンハイムの『芸術としての映画』<sup>28)</sup>とジークフリート・クラカウアーの『Theory of Film』<sup>29)</sup>である。両書共、映画理論の研究書というよりはむしろ宣言書といった趣があり、時に挑戦的であったり、各所に訓令調の文体も散見されるが、映画理論の古典と呼ばれるような格調の高さは保持している。しかし、両書の内容は際立った対比を見せていて、映画表現主義とフィルム・リアリズムの理論的根拠を探索するには格好な教材である。

『芸術としての映画』を書くことになった経緯を述べた新版へのノート<sup>30)</sup>の中で告白している通り、アルンハイムは近代心理学に決定的に寄与したゲシュタルト心理学派、マックス・ウェルトハイマー及びヴェルフガング・ケーラーの弟子にあたり、執筆以前この学説の「カント的解釈 Kantian turn」に強く惹かれていたようだ。この「カント的解釈」に従えば、「ヴィジョンのもっとも初歩的な過程すら、外界の機械的記録をすることはできず、感覚的な生まの材料を、感覚器官のメカニズムを支配する簡潔性、規律性、均衡性の原則に則して創造的に組織する」<sup>31)</sup>というのである。ゲシュタルト派のこの発見は、「芸術作品が現実の単なる模倣、もしくは選択された複写ではなくて、観察した性質を一つのあたえられた媒体の形式に翻訳することである」<sup>32)</sup>という

考えを認めさせることとなる。

当時、心理学の若い学徒であったアルンハイムには、写真と映画がこうしたゲシュタルト学説のテスト・ケースあるいは決定的事例と思われたのも至極当然なことである。もし現実の機械的再現が機械装置で行われ、それが芸術になりうるのなら、この理論は誤っていることになる。こうして彼は「マテリアルテオリー」<sup>33)</sup>と自ら称したもののために多くのノートをとり、そこで写真や映画の完全な再生にならない性質が、芸術的媒体に必要な性質としてどのように働いているのかを実証しようと執筆を開始したのである。

アルンハイムの研究の独自性は、具象的な実例から出発せず、抽象的な演繹から出発するところにある。「映画とリアリティ」と題された第一章で、彼は実像と映像との差異、すなわち映像がとらえられない実像の諸要素を列挙し、分析している。ガイド・アリストアルコが「差別の諸要素」<sup>34)</sup>と呼んだこれら映像の技術的制約には、「立体の平面への投影」、「空間的な深さの減退」、「照明と色彩の欠如」、「イメージの限界と対象からの距離」、「空間および時間の連続性の欠如」、「感覚の不可視的な世界の欠如」の六点が含まれる<sup>35)</sup>。

この分析の結果として、映像は非現実的なものとなる。すなわち再現は単に部分的なものであり、映画は現実の印象を与えはするが、現実そのものではない。こうしてアルンハイムは、映画が機械的な再生にすぎず、それ故それらは芸術とは無関係であるという非難を反証し、映画のプロセスのさまざまな面を検討し、最も初歩的な段階でも機械装置つまりカメラによる映像と、人間の

目がとらえる映像との間に決定的な差異が存在することを発見している。

次章「映画作法」の中で、アルンハイムは差別の諸要素の検討を再びおこない、映画の外見上の欠点映画に創造的可能性を与えるものであり、美学的表現の要素となりうることを主張し、明示している。例えば「平面に対する投影の芸術的利用」<sup>36)</sup>についての記述の中で、三次元の拡がり二次元の平面、すなわち画面に投影されるということが、映画の表現手段を貧しくするどころか、かえって豊かにすることができると実証している。すなわち対象物はますます直接的となり、異常な方法で提示されるという事実により一層生き生きした印象を生み出す。注意力が現実の生活においては、人の眼を逃れてしまうかも知れない対象物のある性質の上に向けられ、その注意力が観客に対象物の特徴ある価値を認識させるのを可能にするという次第である。

このことは言い換えれば、映画技術の制約と定義されうるもの、すなわち技術者たちの前に立ちはだかる障害そのものが、創造者である映画作家にとっては芸術行為の道具となることを意味している。アルンハイムにとって、これら映画技術の制約の総計は、映画芸術の(アンドリュウのカテゴリーの一つとしての)「素材」なのである<sup>37)</sup>。この「素材」が形成のための諸手段、すなわち「形式と型」となり、映画の芸術的展開が可能となる訳である。アルンハイムの『芸術としての映画』が、前節でふれた映画表現主義の理論的根拠となるのはこれ故である。

アルンハイム理論の中心が映画技術の制約と映画芸術の「形式と型」であるとすれば、それより二十七年後に発表されたクラカ

ウアー理論の核は、映画芸術の写真そのものへの回帰である。『Theory of Film』の序文の中でクラカウアーは、映画に対する彼の基本的見解を次のように明らかにしている。

「映画は基本的には写真の延長であり、それ故、それは我々を囲む可視世界に対し著しい類似性を、この媒体と共有し合っている。映画は、物理的現実を記録し、再現した時始めてそれ自身の権利を受けることとなり、……我々の目前にある世界を洞察している限り、その媒体として忠実である。」<sup>38)</sup>

つまり、写真と映画は物理的現実を再生するのが可能故、この能力を両者の美学の中で強調せねばならない。これがクラカウアー理論の前提である。しかし、この前提はアルンハイムのそれと全く対称的なものである。クラカウアーにとって映画の「素材」とは、写真のこうした特性とか能力なのである。

ここで、クラカウアーの言う「物理的現実 physical reality」の語義を明確にしておく必要がある。第二章「基本概念」の「媒体の特性」の中で彼は、物理的現実とは「我々が住む束の間の世界の中で、……物的現実 material reality とか物理的存在 physical existence とか現存 actuality とか、ただ漠然と自然 nature と呼ばれる」<sup>39)</sup>と定義し、その他にも「カメラ的現実 camera-reality」とか「現世 life」という用語と置き換えている<sup>40)</sup>。つまり、彼が故意に物理的と形容した現実とは、芸術分野一般に使用されているものと特別な違いがあるわけではないし、もちろん本稿で使用している意味とも変わらない。

前述したように、クラカウアーの信念とか立場を要約するのは比較的容易である。彼の理論は、形式より内容の優位に基礎を置

く「素材(質料)美学 material aesthetics」<sup>41)</sup>であり、アルンハイムが追求している形式の美学とは相容れないものである。従来<sup>42)</sup>の芸術理論は形式主義への依存が大であるが故、クラカウアーの理論に従えば、映画は一種の反芸術となってしまう。「芸術の争点」と題した記述の中で、彼は用語上のジレンマについてふれ、次のように言っている。

「芸術の意味が固定しているため、芸術の概念は正に『映画』な映画―すなわち、我々に物理的現実を体験させる目的でその局面を組み入れている映画―を含まないし、また含まない。しかし、美学的に正当なのは、伝統的な芸術作品を彷彿させる映画ではなく、それらなのである。」<sup>42)</sup>

クラカウアーがここで暗示しているように、彼の理論を押し進めれば、芸術の定義そのものを変更させる必要が生じてくる。

前半部でのこうした論争の余地ある独創的な宣言は、後半に入って影を潜め、映画の媒体についてのより一般的な、より客観的な検証に終始する。映画と現実との密接な関係についてのクラカウアー本来の主張からすれば、ノンフィクション映画とか、ドキュメンタリー映画の地位向上が計られて当然である。しかし、実際はこの書の中で、これらのジャンルに注意が払われることはほとんどなく、彼の主たる関心は、最も一般的な映画のタイプである物語映画に集中している。彼がこの中で理想の形式と呼ぶのは「発見された物語 found story」<sup>43)</sup>である。これには「実際の物理的現実の素材の中で発見される全ての物語」<sup>44)</sup>が含まれ、これは「考案されるよりはむしろ偶然発見される」<sup>45)</sup>ものだと言う。また、この半フィクションとも呼ぶべき形式と十分に成熟した芸



術作品との相違にもふれ、「発見された物語は素材の一部分であり、素材の中に潜伏しているが、独立した完成体にはとても発展しえない—つまり、劇物語とはほぼ正反対な位置関係にある」<sup>46)</sup>と説明している。

このように、理論が進展し、拡大するにつれ、クラカウアーは「形式と型」に対し、最初に我々が考えた程、異論のないことが明瞭となってくる。アンドリュエに「クラカウアーのリアリズムは実際面において、事実上そんなに急進的でも独裁的でもない」<sup>47)</sup>と言わしめる所以である。リアリスト理論を確立させる上で付きまとう困難さは、クラカウエルをしても例外ではありえなかった。

## 結び

本稿をここまで読み進められた人々は、表現主義という用語を使用する上での混乱に戸惑うであろう。第一節で筆者はドイツ表現主義とドイツ無声映画の関連を否定した。つまり、これら映画を表現主義と形容することは、妥当ではないと論証した。しかるに第二節で再び表現主義という用語が登場する。しかし、ここで言う表現主義とは、既述したように映画理論を分断しているもう一方の「イズム」、リアリズムとの対立概念の総称である。ドイツ表現主義の定義とは無縁な、フィルム・リアリズムに対する映画表現主義とでも呼ばれるべきものである。それでも尚、アルンハイム理論を表現主義と決めつける事には抵抗があろう。もちろんこれはより穏当な、形式主義という言葉と置き換えても一向に差し支えない。本稿で筆者が伝えたかったのは、映画史におい

て表現主義とは単に一時期のドイツ映画のみが専有すべき言葉ではなく、リアリズムと同じように基本的に欠くことのできない言葉であるということである。つまり、映画史及び映画理論史とは、両「イズム」の確執の弁証法的展開であったというのが、私見である。

長い間、これら表現主義とリアリズムに支配されてきた映画理論の世界にも、新しい試みが出現し始めている。アンドリュエの最後のカテゴリー「目的と価値」を重視する理論家の台頭である。彼らは映画に記号学の体系や、社会・政治学の方法論を導入し、媒体と観客との全く新しい関係に着目している。また、彼らの理論的考察は観客から始まり、映画作家の「形式と型」を通り、逆の方向から「素材」の現実に戻る。すなわち興味の中心が製作活動に直結する技法から、受け入れる側の論理に移行している。映画が如何に作られるのかを考える時代は最早終わった。今や、映画は如何に知覚されるのか、そして我々の生活にどんな影響をもたらすのかに関心を示す時代を迎えている。本稿では、こうした映画理論の新しい方向を、次回の課題として確認するに止めたい。

1) ジョン・ウイレット『表現主義』片岡啓治訳、平凡社、昭和四十七年、二三頁。

2) ヴィルヘルム・ハウゼンシュタイン「現代の造形芸術」西村規矩夫訳、土肥美夫編『表現主義の美術・音楽』（ドイツ表現主義4）所収、河出書房新社、昭和四十六年、一九三頁。

3) Walter Sokel, *The Writer in Extremis* (Stanford: Stanford University Press, 1959), p. 30.

- 4) Lotte Eisner, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt* (Berkeley: University of California Press, 1969).
- 5) *Ibid.*
- 6) Siegfried Kraeuer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (N. J.: Princeton University Press, 1947).
- この翻訳は、ほとんど時を同じくして二種でた。すなわち、『カリガリからヒトラーまで』(平井正訳、せりか書房、昭和四十六年)と『カリガリからヒトラーへ』(丸尾定訳、みすず書房、昭和四十五年)である。本稿での引用は全て、後書による。
- 7) 前掲書、六五頁。
- 8) 前掲書、六七頁。
- 9) ウイレット、前掲書、二二二頁。
- 10) クラカウアー、前掲書、七〇頁。
- 11) 前掲書、七〇頁。
- 12) 前掲書、七一頁。
- 13) 前掲書、七六頁。
- 14) ベラ・バラージュ『映画の理論』佐々木基一訳、学芸書林、昭和四十五年、九五頁。
- 15) ウイレット、前掲書、二二四頁。
- 16) ハーバート・リード『芸術の意味』滝口修造訳、みすず書房、昭和四十一年、九一頁。
- 17) 中世哲学において普遍概念を単なる言葉・名称と見なす唯名論(名目論)に対し、プラトンのイデア論、アリストテレスの実体論を継承して普遍は個物に先だつて存在するといふ実念論(実在論)のこと。ヴァインデルバント『哲学史要』(桑木巖翼訳、富山房)参照。
- 18) 文学におけるリアリズムの定義の多様さについては下記参照。  
Thrall, Hibbard and Holman, *A Handbook to Literature* (New York: The Odyssey Press, 1960), pp. 397-399.
- 19) リアリズムとこれら「イイズム」との関連については、「文学の思潮」として下記の書物に詳述されている。アルベール・ゲラール『世界文学序説』中野好夫訳、筑魔書房、昭和四十九年、一一九—一四四頁。
- 20) Thrall, Hibbard and Holman, *A Handbook to Literature*, pp. 402-403.
- 21) アーノルド・ケトルによれば、オースティンの作品を通じて見られるリアリズムの衝動は、ブルジョワ革命の副産物であり、十八世紀文学の底流となっている抑制された客観的好奇心という衝動の延長でもある。また、彼女には十九世紀のリアリズムを達成しようとした作家に共通する反逆の姿勢もない。それ故彼女は最後の十八世紀作家である。『イギリス小説序説』小池、山本、伊藤、井出訳、研究社、昭和四十九年、八四—八五頁。
- 22) ロッセリーニの五〇年代の作品の全ては、いずれも神秘主義やメシアニズムへの指向があるといわれ、このネオリアリズムからのロッセリーニの転向は、とくに左翼ネオリスト評論家から非難された。吉村信次郎「ネオリアリズムの分化」参照。菅見・吉村『イギリス・イタリア映画史』(世界の映画作家32)所収、キネマ旬報社、昭和五十一年、二六三頁。
- 23) アンリ・アジェル『映画の美学』岡田真吉訳、白水社、昭和三十三年、五〇—六九頁。
- 24) J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction* (New York: Oxford University Press, 1976), p. 7.
- 25) これら二つのカテゴリー、「方法と技術」、「形式と型」を一つに融合させても一向に差し支えない。両者は同じ現象の表と裏である。前者が実践面、後者が理論面を重視するという関係にある。
- 26) James Monaco, *How To Read a Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media* (New York: Oxford University Press, 1977), pp. 301-302.
- 27) 美術の抽象化への指向に写真、映画が大きく寄与したという見方がある。写真が印象派の画家(とくにモネ、ルノアール)に直接的な影響を及ぼしたように、立体主義とか未来主義の運動を、現実を再現しうる写真的イメージ優位に対する直接的な反応と考へ

- る訳である。例えば、立体派の画家は写実・自然模倣の美学を断ち切るために、雰囲気とか光を意識的に避け、キャンバス上に多視点的な視覚という考え方を導入した。しかし、これも単一の視点を避け、多視点的な視覚の可能性を追求した映画のモニターシマの論理と酷似している。 Monaco, *How To Read a Film*, pp. 19-28.
- 28) Rudolf Arnheim, *Film as Art* (Berkeley: University of California Press, 1957) 志賀信夫訳『芸術としての映画』、みすず書房、昭和三十五年。
- 29) Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press, 1960) 尚クラカウアーは前述した『カリガリからヒトラーへ』の著者と同一人物である。
- 30) 『芸術としての映画』は一九三〇年代にドイツまたはイタリアで発表された論文を英訳で集録したものである。一九五七年に再版されるにあたり、このノート A Personal Note が書き加えられた。尚、本稿で主たる対象としているのは、最初の論文「フィルム」である。
- 31) Arnheim, *Film as Art*, p. 3. アルンハイム、前掲書、三頁。
- 32) *Ibid.* 前掲書。
- 33) *Ibid.*, p. 2. 前掲書、二頁。
- 34) グイド・アリスタルコ『映画理論史』吉村・松尾訳、みすず書房、昭和三十七年、一七九頁。
- 35) Arnheim, *Film as Art*, pp. 9-34. アルンハイム、前掲書、九—三三頁。
- 36) *Ibid.*, pp. 35-58. 前掲書、三四—五五頁。
- 37) Andrew, *The Major Film Theories*, p. 30.
- 38) Kracauer, *Theory of Film*, p. ix.
- 39) *Ibid.*, p. 28.
- 40) *Ibid.*
- 41) *Ibid.*, p. ix.
- 42) *Ibid.*, p. 40.
- 43) *Ibid.*, p. 245.
- 44) *Ibid.*
- 45) *Ibid.*, p. 246.
- 46) *Ibid.*
- 47) Andrew, *The Major Film Theories*, p. 113.