

ドイツ映画研究の可能性

—— 理論と実例 ——

渋谷 哲也

序

現代でこそ映画が学問研究において占める位置の重要性を疑うものはないが、新しく誕生したばかりの映画メディアが社会的文化的な地位を確立し、やがてアカデミーの領域に迎え入れられるまでには、紆余曲折の長い道を経なければならなかった。擁護と誹謗、矛盾や対立、虚構や粉飾に満ちた言説が積み重ねられてきたが、それらはけっして映画の単なる副産物ではない。むしろこれらの言説こそが、映画メディアを知覚し把握する者の意識を規定してゆくのである。〈映画的なもの〉とは、映画の製作、批評、映画史記述などさまざまなレベルにおいて具体的に遂行される言説作用の総体である。例えば古典的な映画を現代の目で見ると、過去の言説によってなされた価値判断から完全に自由に作品と向かい合うことは不可能であり、またそれを無視して映画を評価することもできない。

もちろん同時代の映画を評価する場合でも事情は変わらない。映画を知覚する者の判断が依拠する〈映画的なもの〉の認識コードは、社会的歴史的な制度によって生み出された規範を内面化して成立しているからだ。したがって映画の本質とは決して無時間的で単一の定義によって与えられるものではない。映画をめぐる規範が、それぞれの映画作品やそれに関係するテキストの中でどのように受容者の知覚を規定しているかを省察するこ

と、これが映画研究の不可欠の前提条件であるといえよう。

1 メディア研究史の中での映画

1.1 映画研究の歴史

あらゆる言説は、それぞれ具体的な時代や社会状況に対応している。欧米における映画黎明期の歴史を紐解いてみよう。19世紀末に各国で同時多発的にシネマトグラフ、ビオスコープなど現実を動く映像で再現する技術が発明される。最初は科学技術的發展の一段階を示す成果であったわけだが、まもなくカフェや寄席の見世物として興行化される。やがて1910年代には映画として大規模に娯楽産業化され、広く一般に浸透していった。この誕生したばかりの新しい視覚メディアに対する好奇心、賛嘆、嫌悪の念が様々なスタンスの発言を生み出した。また映画の本質を捉えようと、先行する他の諸芸術との比較も盛んに試みられ、映画は果たして芸術かという、今から考えると大仰な問いかけが文学者や芸術家、思想家などによって真剣に繰り返されたのである。

また映画が社会の様々な階層を網羅して広がったこともあり、映画の意義をめぐる政治的・道徳的な論議も大きくなった。映画は低級な娯楽であって大衆の愚鈍化を促進するとした教養人の非難の声が上がる一方で、映画は大衆啓蒙の手段として活用されるべきだという共産主義者の主張など、現代の文化政策をめぐる論争にそのまま通じる議論が1910年代にはすでに出揃っていたのである¹⁾。

映画が技術的にも産業的にも急速に発展したのに伴い、10年代後半頃から映画様式について体系的な美学を構築しようとする映画理論が本格的に執筆されるようになる。初期の映画理論の代表的な著作として、例えばベラ・バラージュの『視覚的人間』(1924)があげられるだろう。またエイゼンシュテインに代表されるソビエトのモンタージュ派の映画作家たちは、

多くの理論的著作を残すと同時に、実際の映画制作を通じてモンタージュ技法の可能性を展開して見せた²⁾。これらの議論で特徴的なのは、映画の芸術性の主張がまさに当時の天才と称された映画人、グリフィス、チャップリン、ドイツ無声映画の巨匠、上述のエイゼンシュテインなどの作品の成果に依拠していたことである。それゆえ現代の目には、恣意的な論述の性格が際立って見えたり、理論としての客観性・厳密性を欠く印象を与える部分があることも否めない。そうした時代的な限界があるにせよ、それらの著作には、当時の著者たちの映画の感性を記録する文学テキストとしての価値があり、むしろ現代の我々の映画理解を省察する契機となるようにアクセントを移動させて読み解くことが重要だろう。

いわゆる古典的映画理論の時代はバザンやクラカウアーを経て60年代頃まで続き、その後現代的な映画理論の時代へと至る³⁾。論者たちは、もはやそれ以前のように観念論的な芸術美学を構築しようとするのではなく、記号論、構造主義、精神分析などの影響を受けて、映画を映像音声からなるテキスト構造と見なし、また観客による受容の問題を視野に入れることで映画の意味作用、知覚の構造を学問的に考察しようと志向した。こうして映画は当時の様々な学問研究の潮流に積極的に関与することになった。

ただしこの古典と現代の区分けはけっして明快になされるものではない。例えばマクルーハンが展開したメディア論の視点は、すでにバラージュの文字媒体から映像媒体への推移を考察した部分などにおいて4半世紀も前に先取りされている。またクリスティアン・メッツやピーター・ウォーレンなどの映画記号論はソビエトのモンタージュ派による理論および実践の遺産があってこそ発展させ得たものであることは疑いようがない。

やがて70年代以降、映画は、ポスト植民地主義の観点での人類学的考察、フェミニズム・ジェンダー研究、ジャンル論など多様な研究領域において欠くべからざる考察対象となってゆく。もちろん映画の社会的な意義は

ずっと以前から明白な事実だったのだが、そうした実情がアカデミズムの領域で本格的に顧みられるまでにこれだけの時間がかかったというべきだろう。こうした様々な映画研究の成果も近年になってようやく本格的に日本語に翻訳され、紹介されるようになった⁴⁾。

ところでメディア研究を歴史的に振り返ると、もともとは個別分野の研究から始まっていることがわかる。すなわち写真、映画、ラジオ、テレビなど、社会や文化の状況を大きく揺さぶるメディアが台頭するたびに、そのショックが学問的論議をもたらしたといえることができる。それゆえ各々のメディアの相互連関を明らかにし、歴史・社会・文化を体系的に考察する視点から対象にアプローチすることが求められる。ここで深く立ち入る余裕はないが、例えばコミュニケーション理論、批判理論、システム理論に依拠するものなど様々な切り口によって総括的なメディア論が展開される⁵⁾。

以上は特に欧米諸国での研究動向をごく大雑把にたどったものだが、それぞれの国で映画研究の展開の仕方は様々である。ドイツは英米やフランスにまだまだ遅れをとっているのが現状である。だがドイツという国の事情の特殊さがドイツ映画という独自の文化的単位を生み出しているのと同様に、ドイツにおける映画研究にもやはり独自の方法的特徴と発展史を見出すことが可能である。近年、ドイツ映画史を包括的に扱った著作⁶⁾、またドイツ語圏での映画研究のための資料と方法論をまとめた著作⁷⁾などが出版され、これまでのドイツでの映画研究史の見直しと体系化の基盤は固められつつあるとあっていいだろう。

1.2 現代における映画研究の可能性について

メディアは絶えず進歩し形態を変えてゆくものである。社会全般的に見た場合の映画（個別の作品だけでなく、製作、上映、受容まですべての要

因を含む)の本質を問うことは、したがって映画誕生以来100年余のあいだ絶え間なく変動し、その都度書きかえられつづける映画史、すなわち一連の映像・音声およびそれを取り巻く言説からなる複合体を系譜学的に読み解くことによっておこなわれねばならない。

近年の映画パラダイムを巡る一つの極めて重要な変化は、80年代以降の家庭用AV機材およびAVソフトの普及によってもたらされた。それは19世紀末の映画そのものの誕生、また第二次大戦後のテレビの台頭による劇場映画の衰退と比較すると、さほどスペクタクルの様相を提示しなかったかもしれないが(とはいえ数多くの名画座を閉館に追い込み、ビデオショップを乱立させるという都市の外見的变化をもたらした)、そこで映画をめぐる我々の〈常識〉のいくつかは確実に修正を余儀なくされることとなった。だがその事情はあまり議論されてこなかったようである。

元来映画とは集団によって受容されるというのが常識であった。それは群衆の政治学に基盤を置いた今世紀前半の映画理論において本質的な前提となっている。映画は公共のイベント性を持つ(小人数の秘密の上映会という形態も広い意味ではそこにあてはまる)。商業映画においてはスターシステムや伝統的な芸術様式の活用によって映画を見るという行為そのものの儀式性・〈いま—ここ〉的性格は高められ、それによってアウラの芸術受容の形式が保持される。やがてテレビの台頭により映画がテレビのプログラムに吸収されることで、映画上映のイベント性は失われたが、観客が受動的な受け手に留まるという受容形態に変わりはない。

映画受容のラディカルな変化は家庭用ビデオの普及によってはじめて起こったといえる。従来、セルロイド映画を個人で収集・映写・保存することは、一般個人には望み得ぬ贅沢だったが、ここにたって映画視聴の場所や方法を選択する自由が飛躍的に増し、しかも部分的な繰り返し、一次停止等によって映画の内容も容易に操作することができるようになった。

映画はようやく書物や音楽テープ・ディスクと並ぶかたちで、受容者のもとへと接近してきたのである。

この鑑賞態度の変化は、映画について語り、また研究する場合にも変化をもたらすと考えられる。クリスティアン・メッツは、77年の『想像的シニフィアン（邦題：映画と精神分析）』において、映画についての言説と映画制度の関係を精神的に考察している。そこで彼が指摘しているのは、映画についての言説の多くは、映画とのよりよい対象関係を取り結ぶことを志向しており、ここでの映画愛が現状の映画体制保持の役割を果たすということである⁸⁾。これは映画の儀式的上映形態と多かれ少なかれ関連があると見ていいのではなかろうか。劇場映画は専用の上映スペースを通して鑑賞するのが普通であり、後から一部分を随意に見直すことは極めて困難である。したがって映画について語り執筆する時には、話者は当該の作品と自らの想像力の中で対峙することが通常の手順だった。映画についての対話は個々人の記憶の中でのイメージを共通基盤として始められねばならず、映画作品を要約し説明する言葉はすべて研究者による主観的な価値判断を含んだ言語によって媒介された。つまり映画研究において重要なのは、自身のイメージ上の映画とどう対峙するかということだった。したがってメッツは次のようにいう。「映画理論家になるためには、理想としては、映画をもはや愛してはいず、それでいていまだにそれを愛しているといった状態が望ましい。」⁹⁾

ところがビデオの普及は、以前の映画研究者が想像的な領域でおこなわざるを得なかった作業を、現実の映画の断片を操作する機械的作業に置きかえた。このことは作品のさらに厳密な検証を可能にするだけではない。映画作品を日常から切り離された芸術経験として受容する熱狂的映画愛が次第に時代錯誤的なものとなってゆくならば、映画制度を存続させるイデオロギー作用に対するより深い省察をもたらす視点の獲得がずっと容易にな

るかもしれないのである。

複製再生産技術時代の芸術は、作り手から媒介を経て受け手へ至る一方的な流通過程を攪乱する可能性を持つ。もはや伝統的な芸術概念が有効性を失ったのなら、映画受容にまつわる旧来の鑑賞作法も有効性を失うはずである。一見完結した古典的名作映画であっても、個別的な映像やモチーフ、演出の技巧へと注視がバラバラに分散してゆき、もはや映画を物語全体の構造やメッセージ性によって鑑賞するという慣習も自明ではなくなつてゆくかもしれない。もちろん作品概念の崩壊、ディテールの過剰な氾濫、物語の不可能性等はポストモダンの言説がずっと繰り返して主張してきたことである。だがこうした発想の背後にある社会のコミュニケーション形態の変化は、文化や芸術の最先端の表現だけに留まらないずっと広範な射程をもつことに注意すべきであろう。

今後もメディアの変化とともに新しい意識や感性が次々登場してくる事態を受け入れねばならないだろう。その際旧来の意識と新しい意識の乖離について自覚的に振る舞いながら、映画研究者として取るべき身振りは、例えば懐古主義的に「映画の死」を嘆くことでも、新しいメディアへの傾倒のあまり映画を時代遅れだと見なすことでもない。錯綜するメディア状況の中で映画はその都度どのような位置を占めるかという、極めてありきたりな問題意識を持ちつづけることにほかならない。

現在ゴダールによる進行中のプロジェクト『映画の歴史』は、文字言語による歴史記述ではなく、実際の映像と言語のコラージュによってイメージの映画史を構築する作業をビデオで行なっている。様々な文学テキストからの引用の網目によって文学史を構築してゆくのと同じ操作で、映画という視聴覚テキストが物語としての歴史を構築する。既存の資料映像を再構成することによって作られるいわゆるコンピレーション映画は、映画の伝統的な一形式として存在してきたが、それがいまやビデオの普及によつ

て個人レベルで実践できるようになった。既存の映像・音声素材を自由に参照し操作できる状況となってはじめて、映画の本質をめぐる問いは具体的に考察可能となる。これまで書かれ続けてきた映画についての言説は、いわば文字言語に置換された映画のモンタージュ操作だった。そうした言説の作業とともに現実の映像と音声をも拠り所とすることで、映画研究はようやく本格的に始まるということができよう。

2 映画をもちいた具体的な研究例

2.1 研究の前提——映画史の3つの形式

映画を研究するにはさまざまな考察の観点がある。それをまず列挙してみたい。ジェイムズ・モノコの『映画の教科書』は、映画をあらわす欧米言語での3種類の名称に、それぞれ異なった考察の重点を設定している(「映画史の3つのアプローチ」)¹⁰⁾。これを以下に紹介しておこう。

- 1) 経済的側面から見た映画 (Movies)
- 2) 政治的側面から見た映画 (Film)
- 3) 美的側面から見た映画 (Cinema)

ちなみに1)のMoviesにドイツ語の訳書ではKinoの語があてられている¹¹⁾。このように各文脈によって映画の発展史は異なったアクセントを持つことになる。1)においては、映画の技術的進歩、産業としての発達、製作システムの変化が主に問題となるだろう。この観点では、例えば独立系自主製作映画の素人的な技術は、経済的弱点を美的特徴と読み換えさせる戦略と見ることができる。

また2)では映画と社会との関係が具体的に検証される。映画によって文化にもたらされる変化、国家や社会問題との映画制度の関わりなどがテーマとなる。たとえばナチ時代の文化政策としての映画の問題などはこの観点から扱われるだろう。

そして3)では、映画史的な連関による美学的な作用史が問題となる。個別の映画監督論やジャンル論などはこの文脈で展開される。例えば各国のニューシネマ運動がいかにしてハリウッドのジャンル映画から影響を受け、その伝統を継承しているか、それらを映画美学の問題として位置付け展開することもこの観点からおこなわれる。

以上の観点は実際の映画研究においてはそれぞれ不可分により合わされているため、他の要因との相互関係を常に考慮しておくべきことはいうまでもない。以下の考察ではこの3点に従った分析の手順の一例を簡単に示してみたい。

2.2 作品考察への提案——ファスビンダー『リリー・マルレーン』

戦後ドイツ映画においてもっとも言及される機会の多い映画作家がライナー・ヴェルナー・ファスビンダー(1945-82)である。彼は「ニュージャーマンシネマ」の名で知られる戦後西ドイツの独立系映画製作運動の実質的な牽引車ともいべき重要人物であるとともに、この映画運動の持つ多面的で矛盾に満ちた内実を体現した存在でもある。日本での紹介は比較的遅れているとはいえ、作品および資料の豊富さゆえに研究の可能性は幅広い。ただそれぞれ研究者のスタンスによって評価や議論の重点が大きく異なることがありうるために、資料を読み解くにも慎重な態度が必要とされる。戦後ドイツ映画史の記述において、ドイツ国内では社会批判的な作品を発表しつづけたという意味でファスビンダーの政治的側面ばかりが強調される傾向にあるが、むしろ外国では映画美学的な側面からのアプローチが目立ち、フィルム・ノワールやハリウッド・メロドラマの影響、またアメリカのサブカルチャーとの関連などが主要な関心事となっている¹²⁾。このようにそれぞれの文化圏で異なった評価がなされることについて、様々な文献を比較しつつできる限り相対的な把握を行なうことが必要である。

具体的な作品として、ファスビンダーのキャリアの末期に位置する映画『リリー・マルレーン』(1980)を採り上げてみよう。1)の経済的要因で見ると、これは低予算の自主映画製作を続けてきたファスビンダーが、初めて大資本を得て製作したいいわゆる商業映画である。ところでドイツのニューシネマ運動において必ずしも商業性は例外的だったというわけではない。そこではけっして観客不在の前衛映画ばかり作られていたわけではなく、むしろそれぞれの映画作家が独自のやり方で観客を模索していたと見るほうが適切だろう。例えばシュレンドルフの『プリキの太鼓』が明らかに知的な一般映画観客を想定して製作されているのに対し、ヴェンダースの『都会のアリス』は、むしろシネマテークの映画ファンの間で受け入れられるといった具合である。ファスビンダーの場合でも製作方法と想定される観客の問題はやはり重要であり、これは映画の美的特徴や社会的メッセージ性と切り離して考えることはできない。

2)の政治的要因についていえば、この映画の内容は戦後ドイツ社会におけるタブーテーマともいえるナチ時代の娯楽を再現したものであることから、映画とプロパガンダをめぐる問題そのものが主題化されているといえる。この作品でファスビンダーは、ナチ時代の映画様式を活用してはいるが、単なるイミテーションに終わらせてはいない。ハリウッド製メロドラマの影響による反リアリズム的な様式化や、観客の感情移入を阻止する異化効果など、演出上の仕掛けが数多くほどこされているのである。この映画の様式の解釈には、映画の舞台となった第三帝国と映画の製作された80年代初頭との時代状況の差を、具体的な映画比較で検証するとともに、それぞれの社会状況下での受容者側の条件を根本的に問いたただすことが必要となるだろう。

さらに詳細な様式的問題に立ち入るには、3)の美的要因をも考慮し、ファスビンダーの全作品に共通する美的特徴と映画史的な文脈を検討する

ことが必要となるだろう。例えばセット美術や音楽がナチ時代当時の壮麗な様式を踏襲していることははっきりと見て取れるが、果たして俳優の演技や編集の方法についてどのような特徴を見出すことができるだろうか。

一例をあげると、映画中盤、ナチの文化行事として有名な希望音楽会(Wunschkonzert)で、主人公のヴィリーが初めて「リリー・マルレーン」を歌う場面がある。巨大な演奏会ホールの極めてキッチュで壮麗なセットや大編成の管弦楽が再現されている。このシーンでは、会場内の演奏と、前線でそのラジオ放送に聴き入る兵士たちの姿がカットバックされる。歌が終わるとともに、前線では戦闘が再開されて激しい銃撃戦となり、一方ホールでは歌手ヴィリーに対して喝采と花が雨のように降りかかる。こうした対比のモンターージュは、実はすでにグリフィスの時代から実践され続けてきた典型的な編集技法の一つである。そこで描写される両ブロック間の格差の認識によって観客に社会的意識を喚起させる方法だが、ファスビンダーはこの手法を戦後ドイツ社会の文脈で権力と文化現象をめぐる危うい関係の省察を促すために活用している。さらに俳優の演技に対しても興味深い演出が見られる。本来「リリー・マルレーン」という歌は兵士が銃後に恋人を残してゆく悲しいバラードだが、この場面のヴィリーの朗々とした歌声は、歌詞とは裏腹に自らのキャリアの上昇を喜んでいるかのようなものである。ここにも主人公に対する批判的な距離化の戦略を見て取ることができ、こうしたずれや断絶を含んだ演出は、ファスビンダーの美的な特徴であるとともに、映画の政治的な意義を解説するための重要な要因となるだろう。ストーリーの全般的な印象だけで、果たしてこれが懐古趣味なのか、失敗した娯楽映画なのかを単純に評価してしまうことはできないのである。

以上の『リリー・マルレーン』の読みはあえて政治的側面を強調しているが、だからといってこの映画を娯楽として受容する可能性を否定してい

るわけでは決してない。例えばスター映画としてこのショウ場面を見るなら、主人公ヴィリーを演じるハンナ・シグラのグラマラスな魅力は、一面的にネガティブなイメージで受け取られることを拒絶するだろう。もちろん同時に、きらびやかな表層の裏にイデオロギー的な要因が潜むことを見逃してはならないのだが。

最後に、こうした考察においては扱う作品のテーマやジャンルの違い、またいわゆる文化的階層性は無視できないながら、けっして本質的な差異と見なすべきではないことを付け加えておきたい。なぜならそうした分類こそが、映画のみならずあらゆる文化現象の規範性を構築する言説作用によって生起するものであり、こうした規範化の歴史を批判的にたどることは個別の作品研究においても不可欠の要因であるからだ。

注

- 1) 黎明期の映画をめぐるドイツでの様々な議論は以下の著書にまとめられている。: Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Hrsg. v. Jörg Schweinitz. Leipzig (Reclam), 1992.
- 2) バラージュやエイゼンシュテインの理論を含む60年代までの(主にヨーロッパの)代表的な映画理論のアンソロジーとして以下の書を挙げておく。: Texte zur Theorie des Films. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart (Reclam), 1979.
- 3) 映画理論史の変遷について、ジェンダー研究の観点を中心ではあるが、わかりやすくコンパクトに記述された文章として以下のものを挙げておく。: 斎藤綾子: 映画とジェンダー/セクシュアリティ [イメージフォーラム Spring 1999 Vol.1 No.0 51-61頁]
- 4) 岩本憲児・武田 潔・斎藤綾子編: 新映画理論集成 ① 歴史/人種/ジェンダー, ② 知覚/表象/読解 (フィルムアート社) 1998年(①), 1999年(②)を参照。
- 5) この分類は以下の著作に拠る。Faulstich, Werner: Medientheorien. Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht), 1991.
- 6) Vgl. Geschichte des deutschen Films. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler. Stuttgart, Weimar (J.B. Metzler), 1993.
- 7) Vgl. Recherche Film: Quellen und Methoden der Filmforschung. Hrsg. v. Hans-Michael Bock u. Wolfgang Jacobsen. München (edition text+

- kritik), 1997.
- 8) クリスチャン・メッツ (鹿島茂訳) : 映画と精神分析 想像的シニフィアン (白水社) 1981年9-35頁参照。
 - 9) 同書32頁。
 - 10) ジェイムズ・モナコ (岩本憲児+内山一樹+杉山昭夫+宮本高晴訳) : 映画の教科書 (フィルム・アート社) 1980年193-197頁参照。
 - 11) Vgl. Monaco, James: Film verstehen. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Übersetzt v. Brigitte Westermeier u. Robert Wohlleben. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt), 1995. S. 230.
 - 12) 一般にニュージャーマンシネマと呼ばれる現象を概観するために、以下の2つの著書を挙げておきたい。まずドイツ国内の視点で書かれたものとして、Pflaum, Hans Günter/Prinzler, Hans Helmut : Film in der Bundesrepublik Deutschland. Erweiterte Neuauflage. München, Wien (Carl Hanser), 1992. また外国の視点で書かれたものとしては、Elsaesser, Thomas: Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren. Aus den Amerikanischen von Reinhold Rauh. München (Wilhelm Heyne), 1994.

