

映画『カリガリ博士』の刺激と衝撃

——日本表現主義序説——

栗 坪 良 樹

(1) 文学と映画の衝突

私の関心は目下のところ〈昭和文学史〉の探究の内にある。私たちの眼前には幾多の昭和文学に関わる〈文学史〉が横たえられているが、いち早く平野謙によって『昭和文学史』が書き下ろされた。自身のプロレタリア文学運動体験に引き寄せた、言わば体験的文学史であり、この点では戦後『物語戦後文学史』を上梓した本多秋五の仕事に通底している。

(1) いずれにしても同時代を共有した論者によって書き継がれた〈体験〉がものを言う文学史によって、私たちは〈昭和文学史〉の輪郭を形状化してきたことは疑いの入れようがない。磯田光一が目論みつつ、ついに〈幻〉で終わった〈昭和文学史〉のビジョンを、かく言う私は大いなる遺産として、世代的に言えば戦中・戦後を親の体験を通してしか語れない立場を曖昧にせずに〈昭和文学史〉をどのように描きうるかについて考えてゆきたい。この論考においては、いわゆる〈大正〉から〈昭和〉期へ何がどのように変化、推移していったかという主題の一端として〈日本表現主義〉の可能性論究というテーマをたて、これを論ずることにしたい。大きくは、一九二〇年代前半の〈表現〉に関

わる刺激的な問題を、刺激の歴史性とそれがよって来たる資性と本質について論ずることである。

文学の歴史ということは、それ自体言葉で表出された作品の歴史ということなのであるが、私はここで論じようとすることは、文学芸術が隣接している他のジャンルの芸術との関わりをどのようにもち続けたか、その刺激性についての一つの考察である。あるいは、これをもっと限定していえば、〈文学〉と〈映画〉の衝突が果した刺激性への注目である。二つの領域が互いに相寄り互いに相激突するところに発生する表現世界の光輝について目を注いでみるという試論に他ならない。〈映画〉の歴史は、千年余を超える〈文学〉の歴史からすれば、はるかに浅く短いことは誰もが知るところだ。現時点に直して言えば、〈映画〉の歴史はたかだか百年に過ぎない。しかし、この表現媒体は、実に食欲で隣接する芸術領域を次々と喰い散らし反芻、咀嚼して自立した表現世界を確立し、今もなお媒体の機能を果てしなく更新し続けている。この悪食窮まりない芸術を〈第七芸術〉と称したことは、いかにも当をえて妙なる表現というべきであろう。

私が秘かに考えることは、〈文学〉という表現形式がこの尊大、不通なる芸術形式に接することによって、どのように震撼させられどのように従来の形式にヒビを入れられ、どのようにして横転し、どのように再構築して形式を組み替えざるを得なかったということに他ならない。そこに着目される形式の動転を作家の感性、感受性の内側に入り、これを見届けることが、まず第一の仕事である。ただし、その場合〈映画〉の刺激とその衝動の震源を何に求めるかということが、一つの根幹の問題として重要である。

私は、その一つの根源的震源として、いわゆる〈ドイツ表現主義〉という表現形式に組み込まれ〈表現主義映画〉の典型とされる映画『カリガリ博士』を注目したい。この映画は一九一九年に製作され、二〇年に公開され、時を移さず日本にも入ってきた。一九二〇年代の初めに、この奇怪なる映画に魅せられた表現者たちは、案外に多い。私は、この固有性に富んだ映画の影響や受容について調査、報告をしようというのではない。その件については優れた研究

がすでに多数あって、かく言う私の贅言をはさむ余地はない。

私の関心は、比較対照、影響関係の有無にあるというよりは、〈表現主義映画〉の刺激性、衝撃性を受けとめ、これを刷り込むことを果たすことの可能だった作家の感性、感受性とそこから生み出された表現形式とその内容の問題である。あるいは、〈映画〉が創造されてゆく際に、それを担っていった表現者たちの感性、感受性とその形式への不断の探究に対する、わが国の表現者たちのあくなき好奇心と彼らとの類似性の問題である。刺激や衝撃が、無意識を意識化しそこに表現形式を発生させたとして、その表現形式の自律性の確認とその評価の問題と言ってもいい。

私たちは、〈映画〉という媒体が、文学者がノートに文字を書き連ねて、表現を生じさせる以上に、手続きや規模に段階があり、作品として観客の前に出現する過程が、文学とはまるで異なるものであることを知っている。〈文学〉と〈映画〉を表現された結果として受けとめる以前に、〈映画〉という表現形式が多数の人々を動員する産業の形式であることも知らなくてはならないということである。〈文学〉と〈映画〉を並列、対照させることと同時に、これらのジャンルの異質性とりわけ創造の過程にどうでも混入せざるを得ない属性をも考察の対象にしなければならぬと考える。〈映画〉は、ただならぬ表現形式として表現者たちを浸蝕し続けてきたのである。

(2) 表現主義—無定形の海流

(3)

〈ドイツ表現主義〉の一環に組み込まれて論じられる映画『カリガリ博士』は、まさしくただならぬ表現形式を人々に提供した。その刺激と衝撃について論ずる前に、〈表現主義〉とは何であったかについて考えておかなくてはならない。〈主義〉ということがらが問い詰められて、その後には広範囲な〈主義〉の顕現があるというのではなくて、漠然と類似する表現状況が同時多発する傾向を束ねてゆくうちに〈主義〉が発生してゆく。〈表現主義〉を形成していっ

た実情はそうであつたとみられる。

J・ウィレットの『表現主義』（片岡啓治訳）に導かれて〈表現主義〉を考えたとしよう。これを語るについてウィレットは、運動としての〈アヴァンギャルド〉（前衛）について触れている。この軍隊用語の比喻によって暗示されたものは、〈たえず形をかえる「無定形」な海流〉といったイメージであつた。〈海流〉には、周縁のようなものはあつてもはっきりした輪郭はないし、それがどういう方向にむかっているのか、そもそもそれが動いているかどうかということさえ、誰もいえはしない〉というのが正直な印象であつた。ウィレットは、〈表現主義〉の定義におもむく前に、こうした前衛運動のイメージから叙述してゆく。次に彼は、〈表現主義〉と称された事象が、〈未来主義〉（フュチュリスム）や〈超現実主義〉（シュルレアリスム）のように意識的なグループではなかったから、従つて〈共通の綱領〉やある種の〈集団的デモンストレーション〉に類するものはなかったという。むしろ、あえて言えば〈すでにおこつてしまつたと感じられる何かに名前をつけるために、後からふりかへて使われるようになったかなり稀な概念の一つ〉であつたと述べている。〈きつちりと定めることが至難な「イズム」の一つ〉、それが、〈表現主義〉と称される表現活動の実態であつたと述べているのである。

それは、まるでヌエのように捉えどころのない表現活動という印象であるが、それゆえに無定形で方向定めぬエネルギーに満ちているという印象がつきまとう。ウィレットは、加えて〈表現主義〉を次のような三点の意味に要約している。すなわち ① 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。／② ほぼ一九一〇年から二三年にかけての、特殊なドイツにおける現代美術の方向。／③ あらゆる民族とあらゆる時代の芸術作品に見いだ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——ものである。

映画『カリガリ博士』は、〈ドイツ表現主義〉と称される、まさに〈表現的パトスとデフォルメされた表現〉の一

つとして世界の脚光を浴びたのだった。今日、私たちは、脚本を書くと同時に監督も兼ねる多くの映画人を知っている。一人で何役もこなしてその人物が俳優よりも先行することで、商品としての映画が人を集めるということを知っているわけだ。映画『カリガリ博士』の成立はそのような商業性とは異なるものであったから、オリジナル・シナリオを書いた者同士の確執や製作者と彼らとの確執や、さらに製作者と選ばれた監督の確執、出演者と監督、監督と美術担当者との確執などが幾重にも折り重なって一つの作品に練り上げられていったことが想像される。それぞれの役割分担者の葛藤や格闘が、出来上った作品の内容や質に投影してそのこと自体が〈無定形〉の海流のような表現様式を暗示し続けることになったと考えられるのである。

私が注目することは、すでに十分映画人として熟達している人々、言わば職業としての映画人ではない人々によって作られていった映画『カリガリ博士』のもっている表現的エネルギーということである。オリジナル・シナリオを書いたのは、プラハの作家であり多くの表現主義系雑誌に関わりをもっていたハンス・ヤノウィッツであり、ベルリン・レジデント劇場の元演劇顧問であったカール・マイヤーであった。シナリオの形式段階で〈文学〉と〈演劇〉とが葛藤し、やがて〈映画〉を産み出す初期段階を作り出していたとみれば分かりやすい。彼らの書いたシナリオは、監督者によって種々に作り替えられてゆく運命であったことも含めて、新しい衝動にたち向ってゆくそれぞれの立場のエネルギーの集合ということに瞠目するのである。そのような意味においても、映画『カリガリ博士』のただならぬ表現様式を感じとることが出来る。この映画が完成する以前に、それまでに類例を見ない作品は、必ず賛否両論の渦に巻き込まれるという一般的な常識のうちあったと考えれば、この映画の歴史的な意味も理解されてくるのである。

(3) ヤノウィッツとマイヤー

映画『カリガリ博士』のオリジナル・シナリオは、二人の人物によって共同執筆されたのであった。その一人はチェコ人ハンス・ヤノウィッツであり、他の一人はオーストリア人カール・マイヤーであった。二人が、『ドイツ表現主義』の渦中にあった詩人であり、演劇人であったこと、すなわち『文学』と『演劇』の衝突と相互補完性が、『映画』という新たな未知の領域に参入してゆくことを促したことは注目に値する。ヤノウィッツは、第一次大戦には歩兵部隊の将校として参戦しており、除隊後は確信をもった平和主義者として何百万人もの人間を死に追いこんだ戦争を憎み、同時に政府への批判を怠らなかつたという。反戦詩人の素質をもったヤノウィッツは、ドイツ映画の先駆者である俳優であり演出家でもあるパウル・ヴェゲナーの関わった映画『プラーグの大学生』や『ゴレム』に心酔していた。活字媒体とは異質の映画という表現媒体に詩人らしく詩的啓示すら受けたといわれている。

パウル・ヴェゲナーは、後年ドイツ映画の規範ともなる『精神の分裂した特殊な人物』(S・クラカウワー)を演出したり演じたりして大いなる地位を築いた人であった。ヴェゲナーからヤノウィッツに『映画』を通して以心伝心詩的啓示があり、その視覚化が試行錯誤されたことは疑う余地がない。今日からみて、映画の世界に精神分析的な主題をもちこんだ先駆者ヴェゲナーに、後進のヤノウィッツが鋭敏に反応し、一方のカール・マイヤーもそれを理解したと想像される。

そのカール・マイヤーは、精神病で自己破滅してしまった父の息子として育ち、十六歳にして自立の道を歩み合唱団員や田舎芝居の団員として演劇周辺の世界を転々とし、病を得て精神分析医にかかり、しかし当の医師と激突した体験もあったという。ヤノウィッツとの共同執筆の根底には『精神の分裂』という危機のテーマが最初から横たわっ

ていたとみていい。またヤノウィッツとマイヤーとの執筆段階での議論が、体験からそれぞれの自己を引き剥がし、人間の未知なる領域に踏み込みつつ、夢と現実とが仕切り線を見失わせるような混沌とした状況へ投げ込まれるという、独自の物語を生じさせたものと考えられる。まさに虚実皮膜の世界を創造していったのである。

S・クラカウワーはその著書『カリガリからヒトラーへ』（丸尾定訳）の中に、ヤノウィッツの興味ある体験を紹介している。彼は、ある時ハンブルクの定期市の見物のさ中、不思議な事件に遭遇したのだった。何とはなしに見かけた一人の女性が、笑い声を残して薄暗い公園の闇の奥へ若い男に誘われるまま消えていったのだった。その男が立ち去ったあと、茂みの中に隠れていた別の怪しい人影が現われて、さらに女性を追うようにして姿を消す。翌日、地方紙が一つの事件を報じた。〈ホルステンヴァルでの恐るべき性犯罪！ 若きゲルトルーデ……殺さる〉という見出しで殺人事件が報じられたのだった。

前夜ヤノウィッツが公園の闇の奥に目撃した一人の女性と影の如き二人の男性の去就が、詩人の脳裡に鑄型ではめたような猟奇的な殺人事件を視覚化させる。彼の目の内に現前する三人の影は、すでに十分に物語の内にあった。彼とマイヤーとは、互いの体験を目の内に浮かべながら、物語を語り、語られた物語が衝突してさらなる物語を増幅させていった。彼らは、紛れようもなく筋書きを作っているはずなのだが、その筋書きは十分に視覚に置換されて、素人のオリジナル・シナリオ作家たちとはいいながら、映像の枠組を十分に兼ね備えていたとみていい。

ヤノウィッツは、自分の役割とマイヤーの役割を父親と母親に譬えていたのだった。すなわち、子種をうえつけたのが自分で、それを宿し育て上げたのはマイヤーだったというのである。この挿話は、いかに二人が親和的であり調和的であり、主題を共有できたかという証左でもあるが、同時に彼らの役割がいかに自覚されかつ分担されていたかということの証左でもある。物語の筋道は、ヤノウィッツが主導しつつも、その視覚化にはマイヤーが圧倒的な力を注いだに違いないのである。

映画『カリガリ博士』の特異性の一つは、冒頭の回想形式に入る前のフランスと老人の語り合う描写と末尾でそれを受ける二人の描写以外は、すべて舞台で演じられる芝居に等しく、何一つ自然が写し出されない。ことごとく、ごてごてしたペンキで塗られた装置の中で、精神の危機がたどられてゆく。人工の光線と人工の環境の中で登場人物は、演技を強いられている。これ自体が印象主義への反逆だという主張があるほどだ。そうした仕組みを牛耳ったのは演劇人のマイヤーであったことは疑い得ない。

(4) カリガリとツェザレ

映画『カリガリ博士』のオリジナル・シナリオは、二人の共同執筆者の手によって完成した。詩人と演劇人との共同性が、世界映画史の一つの台風の眼になるとは、この時点で二人は予想もしていない。このシナリオに眼をつけ採り上げた人物が、デクラ・ビオスコップ社の重役であり、後にウーファ社の全製作部門の支配人となって名をとどろかせるエーリッヒ・ポマーであった。ポマーは芸術的審美眼に際立って秀れている人とは必ずしもいえなかったにしても、企業人としてはこの〈第七芸術〉といわれる産業が、どれほど時代的なものであるか熟知していた。

ポマーは、後に『死滅の谷』『ドクトル・マブゼ』『ニーベルンゲン』『メトロポリス』などを監督することになるフリッツ・ラングに、『カリガリ博士』の監督をゆだねようとしたのであった。だが、ラングはこの時『蜘蛛』の第二部『はなやかな船』の撮影中でハンブルク・シュテリンゲンにあったので実現されず、その後任としてロベルト・ヴィーネがこれに当たることになった。ヴィーネは、『カリガリ博士』の後に、『ゲニーネ』『罪と罰』などを撮るが、この時点では抜擢の人事であった。彼は、自身の父親が晩年発狂したこともあって、この異様なシナリオにただちに興味をもったという。

クラカウワーは、〈オリジナル・ストーリーは真実の恐怖の報告であった、ヴィーネのストーリーは、この報告を精神的に狂ったフランススがでっちあげて物語った妄想に変形させている〉と指摘している。二人の執筆者と監督ヴィーネの間には〈本質的な変更〉をめぐって、激しい衝突があったというわけである。このような事態はよくある話であって、珍しいことではない。今日私たちが鑑賞している映画『カリガリ博士』は、筋道の展開の衝撃もさることながら、映像そのものが発する固有の衝撃、いわゆる〈ドイツ表現主義〉の枠に組み込まれるあらゆるジャンルの表現形式をその時点で食欲に集合しようとしたその衝撃の強さに惹きつけられる。

クラカウワーは、言葉を重ねて〈ヴィーネの作品はたしかにオリジナル・ストーリーよりもドイツ人の態度によりよく一致していた〉ことを認めている。クラカウワーの名著『カリガリからヒトラーへ』には、〈ドイツ映画1918-1933における集団心理の構造分析〉と副題があるように、この映画史家は一面で〈ヒトラー〉を究極とするプロパガンダ精神とそこへ行きつくドイツ人の心性に潜む〈集団心理〉に関心が傾いていたので、ヴィーネの演出したような〈フランスがでっちあげて物語った妄想〉で終らせたくなかったという理解は出来る。クラカウワーは、反戦平和主義者のヤノウィッツの表現に賭けるところがあり、〈カリガリ博士〉を、権力を偏愛し、その頂点に立つて世界支配を行おうとする一種の狂信者と考えようとしている。自ずから〈ツェザレ〉は、その狂信者に操られる意志のない人間、この対照は必然的に国家権力と国民に置換される構図になっていた。クラカウワーは、その先に〈ヒトラー〉とドイツ人を解説しようとしたのである。

クラカウワーの『カリガリ博士』の読み方、見方をどう考えるか、これはまた別の問題を派生させるので次におくとして、〈カリガリ博士〉と〈ツェザレ〉の関係から想像されることがらは、必ずしも絶対的権力者とその奴隷といったものでもない。もっとも、そのようにヴィーネがオリジナルを歪めたと考えれば、これもまた別の問題になる。映画『カリガリ博士』は日本題であり、原題は『カリガリ博士の箱』もしくは『小屋』と称した。〈箱〉に納めら

れ暗示にかかった〈眠り男〉の〈ツェザール〉は、夜ごと博士の魔手に操られて、彼の意のままに殺人を犯してゆく。自我の欠如した人間でありながら人形と化したキャラクター、今風に言えば〈マインド・コントロール〉にかかった人間ならざる人間ということになるうか。殺伐とした筋立てとは別に〈カリガリ〉が優しく〈ツェザール〉を抱き起こして、まるで病人に食事を与えるようにして手づから食事を口元に運んでやるシーン。あるいは、谷底に落下した死んだ〈ツェザール〉が運びこまれてくると、これにとりすがって悲嘆にくれる〈カリガリ〉愁嘆場のシーン。私たちのシーンはオリジナルではどうなっていたのであろうか。いずれにしても、この二人の組合せは、魔法使いとその弟子のような関係として相互補完、相互扶助の片鱗を見せていることも確実のことなのである。

わが国の歴史に直して言えば、〈天皇〉に対して〈国民〉はその〈赤子〉と呼称される時代があった。〈カリガリ博士〉にとっては、〈ツェザール〉は従順なる〈赤子〉たる位置にあり、まさしく赤ん坊をあやすようにして、彼は子供に悪業を断行させていったのであった。

(5) 世界映画戦争の先兵

クラカウワーは、〈カリガリ〉の延長に〈ヒトラー〉を想定するという一種の離れ技を流布することによって、圧倒的な評価を獲得した人であることは疑いを入れない。歴史社会学が映画史のある時代を輪切りにすることによって、ドイツ人の〈集団心理〉を一気に客体化してみせた。〈カリガリ〉が〈ヒトラー〉を生み出したのではなくて、〈ヒトラー〉を考察することから逆転して〈カリガリ〉の位置が定まったと考えれば分かりやすい。こうした論法は、クラカウワーに限らない。

ルドルフ・クルツは『表現主義映画』の中で、〈表現主義〉と〈ボルシェヴィズム〉とを念頭におきつつ、〈表現主

義」の革命性を論じている。『カリガリ博士』が撮影されていた一九一九年頃の時代性は、いわゆる「表現主義」が「大衆にはたらかけるのには好条件の基盤だった」と述べている。「表現主義」が「強烈な把握、改革、新しい形式の形成を志向する一連の思想」ととって重要な影響力をもったとすれば、それは「その構成的な特質」にあった、とクルツは分析しているのである。さらに彼は、「表現主義」は、それぞれの芸術ジャンルにおいて「すべての因習的なものに反抗し」、その点において「あらゆる革命的意図に適合しようとする」性向をもち合せていたことを強調しているのだ。

クルツが、「表現主義」のうちにいわゆる「ロシア・フォルマリズム」との接点を見出そうとしていることは十分に窺い知られるところだ。「表現主義」が、「無定形」の「海流」のようであるからこそ、内面的な意味における飛躍もしくは跳躍を求め、外面的には伝統的なものからの離脱を求めるといった不特定多数の人々の気分の集約として捉えられたと読めるところである。クルツは、ドイツの国情をロシア革命のそれに重ねた上で、ワイマール共和国初期、すなわち第一次世界大戦に敗れ、それまでの権威の衰亡を目の当りにしたばかりの時期に焦点をあて、ヴェルサイユ条約をめぐって左翼と右翼の激突しているさ中に生じた表現形式の総和を定義しようとしているわけだ。

クラカウワーにしても、クルツにしても映画『カリガリ博士』をめぐって時代の転換点に出現した極め付け映画としてこれを捉えようとしている。従って彼らの論理は、芸術性の厚味の問題というよりは、歴史性を投影した時代的証言としてこの映画を捉えようとしている。それ自体のうちに映画『カリガリ博士』の他に類例を見ない宿命的固有性があった。この映画が、後にも先にもこれっきりの表現形式の映画であって、他に誰も模倣出来ない作品という評価も得てきた。というよりも、模倣する必要もないほどに一回限りの内容と形式を出現させたということに等しい。

今日から見ての評価になるが、映画『カリガリ博士』の他に追従を許さぬ内容と形式をあえていうとすれば、幾重にも折り重ねられた精神異常の世界が織りなす物語世界が、映像の魔術を借りて二度くりかえす必要を拒んでいると

いうことが注目できる。そのことは、この映画の舞台や背景が、ことごとく〈表現主義〉絵画や演劇装置の仕掛けをそのまま援用したものであって、いわゆる映画の進化からいえば、その点において時代を逆行させていると見られても仕方がない局面があることに関連している。

なぜ、このような一切のリアリズムを拒むハリボテ的デフォルメに終始することになったのか、そこに深い選択眼が働いたものなのかどうか、よく知るところではない。いささか注目できることがあるとすれば、この映画を製作したエーリッヒ・ポマーが当時を回顧した言辞のうちに〈ドイツ映画産業は、金儲けのために〈様式化された映画〉をつくった〉ことを証言していることである。ポマーの言をまとめて言えば以下のようだ。第一次世界大戦後、ハリウッドの映画産業が世界支配に乗り出してきた。これに対抗したフランス映画はダメージをうけて敗北した。ドイツ映画も危機にさらされ、結局〈表現主義〉の芸術と画家や作家を総動員して〈様式化された映画〉の製作についたというのであった。その結果は、経済的にはそれほどなかったが、文化的には所期の目的を達成し、ドイツ映画失地回復の糸口となったというのである。

映画『カリガリ博士』が負わされていた外的要因については、いちおうの理解ができる。ドイツ芸術界のあらゆるジャンルから、それぞれの才能を動員して、これを総合かつ大同団結させることをもってハリウッドに対抗したというのである。言わば、映画『カリガリ博士』は世界映画戦争の先兵として作られ、その緒戦に勝利した作品であったとも理解される。それだけに、クラカウワーやクルツのようにドイツ人に引き寄せて歴史社会学的に評価せざるを得ないということであつたわけだ。

(6) 精神の迷妄の視覚化

映画『カリガリ博士』は、〈文学〉のヤノウィッツ、〈演劇〉のマイヤーによってオリジナル・シナリオが書かれ、当時最高の製作者ポマーによって〈映画〉化されることになって、監督ヴィーネが選ばれた。ポマーは、ドイツ映画人として第一次世界大戦後の文化再建を期してこの映画の製作に当たった。その際彼の念頭には、世界制覇を目論むアメリカ・ハリウッド映画に対するある種の総力戦という意図があった。ドイツ文化の総力を結集してハリウッド映画産業に対抗するということが第一次世界大戦後の新たな戦争、いわゆる経済戦争を隠しもった文化戦争であったわけだ。ドイツの偉大な文学や演劇の伝統を根幹にして、ハリウッド映画を屈服させるという意図は、芸術的伝統においては我がドイツは、アメリカの敵ではないという心底に潜む自尊心と誇りがあったとみていい。〈カリガリ〉がその延長に〈ヒトラー〉を引き摺り出してくるという考え方に一斑の理由があったとすれば、すでに製作段階においてその意図が十分に国策的であったからと言えようか。かくして、ポマーの意図通り、ドイツ文学やドイツ演劇の伝統の延長線上に、さらにこれをデフォルメして新時代のパトスに作り替えた〈ドイツ表現主義〉芸術を表現形式として選択することになった。

これを受けたシナリオ共同執筆者たちは、遠くはゲーテの『ファウスト』の〈ファウスト〉と〈メフィストフェレス〉の組み合わせを原型としたかのごとき〈カリガリ〉と〈ツェザレ〉をまったく新たに造型することになってゆく。さらに近くは、精神分析的手法を導入して精神や意識の分裂の探究という新しい主題をもちこんだのであった。ヤノウィッツは、監督のヴィーネに『カリガリ博士』のセットを異彩を放つ画家の一人であったアルフレート・クーピンにデザインしてもらうことを進言したのであったが、ポマーの意思をうけたヴィーネは、表現主義的傾向を鮮烈に表

わしているヘルマン・ヴァルム、ヴァルター・レーリヒ、ヴァルター・ライマンの三人を選んだ。私たちが今日見ている『カリガリ博士』の芝居の書割りに匹敵するような装置は、まるで彼ら三人が太い刷毛でペンキをたっぷり塗りとくったかのような作品というわけであった。クラカウワーによれば、〈表現派の絵画と文学は、第一次大戦前の数年間に発展していたが、それらが大衆を掴んだのは一九一八年以後になってからであった〉という。当然のことながら、ヴィーネはその時代感覚を把握していたのである。

美術担当の一人ヘルマン・ヴァルムは、美術と映画の邂逅を受けとめて〈映画は生命を与えられたデッサンでなければならぬ〉という確信をもっていた。すでに述べたことであるが、映画の背景はほぼ完全に人工的造化の限りを尽しており、ギザギザや鋭く尖った感覚や錯覚かと思わせる歪みが、デザインの大きな特色となっている。

そもそも、精神に異常をきたしている人物が語り出す物語として設定されているが故に、彼が語り始める際の街の全光景も、まるで家屋が鉢植えのようにひしめき合っている。人々が往来する街路も、不必要にうねり、不自然に高くなり、さらに絶壁のように行きどまる。壁は道に沿って波をうつようであり、部屋の中の窓は、あるものは西洋風のようにあり、あるものは短剣を拡大したように鋭角三角形となって壁に貼りついている。異常に背もたれの高い椅子や、跳びのり跳び降りといった役所の机と椅子、迷宮へ上り詰めてゆくような警察の階段や放射上に白と黒に描き分けられ分散した光線が一点に集約するような病院の庭、何の花か解しかねる茎だけが異常に伸びて先端にポツチリとついている白い花、数えあげればキリがないほどに、それらは写実を拒んでいる。

それらは、いずれも狂人の眼の裏に焼き付きそれとの関係で構成された一大人工空間と思えば分かりやすい。連続殺人の小道具として効用を果たす短剣のきつ先が、背景のあちらこちらに散らばって、登場人物たちの心の内を刺し貫き、返す刃で観客を刺す。登場人物たちの狂気は、次第に観客の私たちの内側にも入り込んでくるような錯覚に陥ってゆく。映画『カリガリ博士』は、強い力をもった〈カリガリ〉が、〈ツェザレ〉を媒介にして人々を暗示にかけ

てゆく。その暗示力を強め引き立てる効果を表現主義画家たちが引き受けていたと見ればさらに分かりやすい。いずれにしても映画『カリガリ博士』の刺激性とその衝撃は、精神の迷妄を視覚化かつ映像化したという点では、先行するホフマンやアラン・ポーの小説を連想させ、一面文学の映画化とも見られつつ、そうした固定的な評価を転倒させるような、映画にとってもまったく新しい異質な世界を造型したのであった。

(7) 重層する無意識

映画『カリガリ博士』の共同執筆のヤノウィッツとマイヤーが、それぞれ自身の専門の立場に立ちつつ最初からこれを映画という媒体を通して視覚化しようとしたことは、すでに述べたとおりである。それまで映画体験があったわけではない二人が、映画の表現機能を模索し、先行する作品にある種の規範を求めたことは明らかであろう。

二人の執筆者が映画のシナリオと取組んだ時点は映画創生から四半世紀を過ぎていたことに違いないが、映画理論や映画史が世界的に流布していたわけではないから、自ずから手さぐりと手仕事のような段階を経験していたとみていい。一九一三年製作のシュテラン・ライ監督パウル・ヴェゲナー主演『プラーグの大学生』は、ヤノウィッツがブラハ育ちであったことも手伝って大いなる刺激を与えたと思われる。傷つきやすい貧乏学生が、シルクハットをかぶった怪しい老紳士につきまとわれて、お金欲しさに自分の分身(魂)を売り渡してしまうという点で、『カリガリ博士』の「ツェザレ」と「カリガリ」を連想させる。一九一五年製作のモリス・トゥルヌール監督『モデルの生涯』には、『カリガリ』に先行する無気味な催眠術師が登場していたのであった。あるいは、ヴェゲナー監督による『ゴレム』(一九一四)のような泥で作り上げられたロボットの先駆である『ゴレム』も「ツェザレ」のイメージを助けているとみてもいい。

いずれにしても、二人の執筆者の想像力の内にある様々なキャラクターの組合せから「カリガリ」と「ツェザレ」という組合せを作り上げてゆくことには、それほどの困難はなかったと思う。問題は、彼らが狙った登場人物たちの視覚化によって惹き起こされる大衆への効果が最大の計算ずくであつたと思う。何よりも人々が惹きつけられたことがらは、意識せざるうちに「眠り人間」である「ツェザレ」が、次々と殺人を犯してゆくことであつたと思う。操り人形のように無意識が犯す暴力、潜在する悪意や破壊への意志が、人々の心を捉えたことは想像に難くない。それは破壊への願望と通底している。長く眠り続け二十三歳にして目覚めを果たす「ツェザレ」の年齢がそこに至る映画の歴史とはば重なりあっているということは偶然がなせる暗合であつたろうか。映画の創生から二〇年の年月を経て、無名の青年が暴力を通して目覚め、その目覚めが同時に破壊であつたという皮肉を、普通の人々はどうのように受けとめたのであつたろうか。誕生がそのまま死であるというドラマが、人々の心に映画というメディアの圧倒的な驚異を植えつけたはずはない。

映画「カリガリ博士」は、フュイド・インすると老人と青年の二人が塀の前に腰かけて互いに語り合っているシーンから開幕する。老人の方が、自分たちの周囲には見えないが、「悪霊」が飛び交っていて、我々を破壊へ導くというようなことを話す。この老人のこの切り出し方に触発されて、青年フランススが語り出す物語が全篇の映像を構成してゆくことになる。青年は、語り手としての主導権を握っているように見えるが、その老人の話しの切り出しに組み込まれ、彼の物語の枠組の内ですらなる物語を構成して行くということになっている。青年フランススは、言わば老人の物語の手の内、彼の暗示に引かれて物語の中心である「悪霊」との闘争を話し続けるという仕組みである。幾重にも重ねられた無意識の構造が、問わず語りによって語り続けられてゆくという手法でもある。映画が人間の無意識の構造の内に潜入して、そのからくりを刻々と同時伝達によって解き明かしてゆく。そこに人々の快感がなかったはずがない。

青年フランシスは、一人称によって語るわけだが、当然のことながら映像は彼の人称を超えてカメラの眼がすべての人称を統括しているわけだ。文学や演劇ではあり得なかった手法がそこに現前化することになった。ホルステンヴァールという架空の町が俯瞰されるとともに、メリゴラウンドや見世物を主とする移動市の細部が移し出され、そこへ黒マントの「カリガリ」の登場がある。それは、彼が「悪霊」の象徴、もしくは「悪霊」の視覚化であることを伝えている。フランシスは、この「悪霊」の実体をつきとめようとして、片時も彼から離れまいとしているが、「カリガリ」は自分の分身のごとく「ツェザール」を操って、思いのまま殺人を犯してゆく。連続殺人のサスペンスが物語の大半を占めてゆくのである。第一、第二の殺人そして第三の殺人の失敗によって物語はサスペンスを上り詰めて、話は急転直下精神病院にもちこまれることになってゆく。そこでフランシスが目撃することは、病院長とカリガリが瓜二つであること、つまりは物語と現実の区別がつかなくなるというドンデン返しが開示されることになる。

(8) 大仰な表情と身ぶり

映画「カリガリ博士」は、虚構と現実の混濁という状況へ引き込まれることによってクライマックスを迎えることになった。それがフランシスという話し手の物語（虚構）の行く先に、にわかに「カリガリ」と「院長」との二重人格という新たな物語を呼び起こして、意識の分裂の相乗作用へと連続殺人のサスペンスが乗り換えられてゆく。それが、精神病院という特殊空間、まさに「悪霊」の手中にある精神病患者の右往左往する空間の中に展開されることになってゆくわけだ。

「カリガリ」という不可思議な名前がどこからきたかについて、クラカウワーは、スタンダールの著作のうちにその名があると指摘している。その名前は、二人のシナリオ執筆者のそれぞれの体験のうちに秘められた悪夢を象徴化

するのにふさわしい名前であったとみられている。黒いシルクハットをかぶり、だぶついた大きなマントで全身をおおっている。後年〈ドラキュラ〉を描くときの定道となったスタイルである。さらに黒い丸縁の眼鏡をかけて人々に皮肉な笑いを浮かべて、あるときは見下すように、またあるときはもみ手をしながら腰を低くして相手にとり入るような態度をとる。それは博士の存在自体が、人々を惑わしたぶらかす悪魔の化身であることを示す。丸眼鏡のまん丸がその背後にある眼光の底びかりするような穏微さやさらにその奥に潜む陰謀を緩和しているような効果をもっているのだ。

サイレント映画固有の俳優の表情に限どられた深いシワが、〈ヘカリガリ〉の場合はさらにいっそう深く刻まれ彼自身の悪業の刻印を印象づける。今日の私たちは、歌舞伎の隈どりとサイレント映画に共通する役者の表情とを同時に連想することによって、その刻印が役割の様式化であることを容易に理解出来るわけだ。〈ツェザレ〉が、苦悶の表情を浮かべながら次第に眠りから覚めてゆく際の表情には深く濃い隈が型どられているが、〈ヘカリガリ〉に食事を与えられている日常生活の場ではそのような表情はない。〈ジェーン〉を誘拐したものの追手に追われて彼女を放り出し、気絶寸前のもうろう状態に陥っているときの表情にも影はない。〈フランシス〉や〈アラン〉の表情もおおむね白塗りの平板なものである。ただし〈ジェーン〉が驚愕仰天するような場面では、彼女の白い表情の上にさらに目に隈が強調され、仰天がいっそう誇張される。

それらは、サイレント映画であるがゆえの特色であると同時にそれ以上に演劇の様式をもち込んで人物を類型化したことを物語っている。さらに沈黙の映画の固有性を考えるとすれば、登場者の大仰な表情と身ぶりの組合せがくり広げる劇的狀況がある。映像の合間々々に字幕が入って前後の筋道をつけてゆくにしても、サイレント映画はそもそも発せられた言葉をもたない。ただし、日本では時・場所によっては筋道を説明する弁士がついて、映画内容の進行を助けていった。

いずれにしても、観客は、スクリーン上の演技者の表情や身ぶりによってそこに言語性を弁別し個性を見分ける側に立たされている。画面から押しつけられる物語性は、トーキー映画よりはるかに軽減されていて、観客はその分だけ自分固有の物語を紡ぎ出すことが出来る。場合によっては、物語を構成するというよりは、単なる舞踏かと思わせる場面があったりする。歌わないオペラのようなのだ。語り手フランススが、語り出す際の手の動きは、彼の眼が凝視している虚空を突き動かして、文字通り空間を切り分けつつ、次第に固有の物語領域に入っていく。物語ることの恍惚が彼の表情と手の身ぶりに顕現してゆくのだ。目は口ほどにモノを言うということになぞらえて言えば、その目以上二つの手の動きがモノガタリを生み続けてゆくのである。

語り手フランススの十分に自己暗示的な恍惚のモノガタリのうちに「カリガリ」の登場がたどられてゆく。その登場の仕方は、左の足を引き摺り杖を頼りによりけるようでありつつも、その表情は身ぶりの弱々しさとは裏腹にふてぶてしく無気味である。鐘を鳴らし自らの小屋に呼び込みをはかる際の「カリガリ」の身ぶりはすばしくて、しかも低姿勢である。この使い分けの身ぶりによって人々が容易に相手の本質を見誤ることを知ることができる。夢遊病者と設定された「ツェザレ」は、カットと見開いた眼が写実の描く役者絵のようでありつつ、魂を抜かれた人形の眼のようである。登場人物たちの描かれ方は、その表情と身ぶりの組合せによって、彼らの存在の両義性の葛藤として私たちの前に差し出されている。悪の権化に落着する「カリガリ」の存在を、真っ直ぐのように描いているわけではなく、まさしく演劇の葛藤の論理が随処に使い分けられ埋めこまれているのである。

(9) 更新する葛藤・格闘

劇性の常道があるとすれば、ごく簡単な基本として二様の立場が互いに衝突して火花を散らす。私たちはその火花

の照り返しの内に組み込まれて瞠目する。映画『カリガリ博士』を例をとるとすれば、支配と被支配の構造に置かれていることによって、〈カリガリ〉と〈ツェザール〉の關係には、強者と弱者という本来背き合う立場が埋め込まれている。見世物小屋で彼らの關係を目撃している観客は、暗黙のうちにいずれかの立場に加担してしまう。正直な〈アラン〉は、〈ツェザール〉に魅入られて、眠り男の神通力の支配下に入ろうとして、自分の寿命を言わせようとする。すでにこの場面自体に登場者たちに振り分けられた葛藤の顯現がある。〈カリガリ〉と〈ツェザール〉の衝突の幻想は、〈アラン〉に憑依して〈ツェザール〉と〈アラン〉の葛藤となる。傍でこれを見ている〈フランシス〉は、眠り男の予言に危険を察知して〈アラン〉を自分の側に引き戻そうとする時点において、彼自身が大本に存在する〈カリガリ〉との衝突、葛藤の場に置かれるということになっていった。ことがらは以後〈カリガリ〉対〈フランシス〉の格闘という波乱ぶくみで進んでゆくのだ。

映画『カリガリ博士』には、そのようにして様々な衝突、葛藤、格闘が仕組まれ埋め込まれてその劇性は更新してゆくのである。映画のサスペンスとは、そのような劇性の更新ということに他ならない。そもそもこの映画の冒頭において語り手フランシスの物語を誘い出す老人の話の切り出し方が、すでに葛藤をはらんでいたのであった。老人は、暗に視えざる〈悪霊〉との格闘を問わず語りに語っているのである。フランシスは彼の話に導かれて、自分の脳裡にある〈カリガリ〉との葛藤をたどりつつ、頭の内に乱脈に散らばっている〈カリガリ〉のイメージとそれに付随する自己の像を構成して物語るのである。すでに述べた〈カリガリ〉と〈ツェザール〉の組み合わせは、主人と奴隸の關係のようであるが、フランシスの目撃する彼らの組み合わせには、一面父と子のような關係にも見えているのであった。葛藤の様相は、時に相矛盾することによって相互補完的であることも暗示されている。

〈ツェザール〉という存在に限って言っても、彼はまさしく内面をもたない人形のようにで主人に命ぜられるままに殺人を犯すが、ジェーンの殺害に及んで一瞬間人間の心に目覚める。後年、〈フランケンシュタイン〉や〈ドラキュ

ラ)やヘキング・コング)が美女と野獣の關係にあしらわれて、純朴な心を強調されたりもするその原型の一端を「ツェザール」の一瞬の表情に窺うことが出来るのである。「ツェザール」の殺意にためらいが生じ、その葛藤が劇性を更新させる。非人格化された無表情な男のためらいは意外性を投げかけるが、それ自体が破滅を予告することにもなってしまう。「ツェザール」は、ジューンを殺害せずに彼女を小脇にかかえて遁走する。当然のことながら追手がかかり、逃げおおせず彼女を放り出して、迷妄のうちに転落死してしまうのであった。「ツェザール」のためらいという名の葛藤は、彼に死をもたらしたのである。

この点では、「アラン」の死も類似するところがある。彼の表情は登場した時から憂愁に満ちている。書物を手にして自分の部屋をうろついている彼は、まるで抽象的な煩悶の極地にあるようだ。憂鬱そのことが、すでに葛藤の顯われとみていい。彼は、自分の内部を逆転させるべく、フランススを誘い移動市の祭りの場にやってきたのであった。アランのよかれと思った選択は、結果的に死を招き寄せてしまった。

「フランス」と「アラン」は、一見無二の親友のように見える。そうに違いないのだが、彼らは共に「ジェーン」を愛しているのである。三角關係の見えない葛藤が、彼らの親密さと疎遠を同時に暗示している。ことによると、フランススの狂気には、一人の女性を想い続ける強い気持と同時に、無意識のうちにアランを死に追いやってしまったことになったという負い目がはらまれていたかも知れない。彼女を独占したいという欲望が、アランを殺してしまつたということへ短絡すれば、その被害妄想はフランススを狂気の淵に沈めても不自然ではない。

精神病院の院長のノートによって、彼が「ヘカリガリ」伝説にとりつかれた人物であるということが分かった。伝説上のカリガリ博士は、疑いようもない狂気の人である。彼の伝説を繙くことによって、院長はカリガリに自分を擬してゆく。彼と我との葛藤がそこに現前化してゆく。狂気の人々が狂気の人たちを束ねている病院という空間は、まったく新しい物語を製造する工場のようなのである。

(10) 物語の裏切り——ドンデン返し

精神のことがらには、発端があるようで発端がない。無理してこじつけられなくもないが、それはまさしくこじつけでしかない。従って迷妄激しい精神のことがらには結末というものがない。映画『カリガリ博士』は、〈カリガリ〉に擬せられる院長が、眼鏡をとり去った表情のクローズ・アップで、いかにも一件落着といった印象を与えて終わる。だが、すぐさま実はそうではないという次なる印象を誘い出す。それは何故か。私たち観客が、映画『カリガリ博士』全体を構成する数え切れない葛藤や格闘の細部を、自身の内部にとり込んで自分の内面の一部もしくは重なり合った分だけ自分のものにしてしまっているからである。私たちは観客という立場、スクリーンの迷妄に満ちたドラマの進行の対極に位置する特権的な立場に坐っているという確信がある限り、〈カリガリ〉状況は異質の出来事ではない。しかし、登場者の憂鬱や不安定や不快感や恐怖や分裂や被支配の感覚や悲嘆や狂気や哀切や不遜や阿りや無意識等々が、劇の進行に合せて観客の内部の深いところに沈澱してオリのように浮遊し始めると、彼の立場は転倒して観客からスクリーン上の登場者と共有する立場をもち始める。そのような観客はこの映画の劇性からもはや逃れる術をもたない。個々の人間の内部に内在している葛藤や格闘の習性が、この映画を通して復習させられ、それはとりもなおさずその人間の内部の物語化を促し、映画を通して屋上屋を重ねるような迷妄激しい精神のことがらの世界に入っていくのである。

映画『カリガリ博士』は、私たち普通の人間の精神のことがらについての迷妄、あるいは精神に関する神話的なドラマを言い当て、かつ突き崩す。〈カリガリ〉と〈ツェザール〉、〈カリガリ〉と〈フランシス〉、〈フランシス〉と〈アラン〉、〈アラン〉と〈ジェーン〉、〈ジェーン〉と〈フランシス〉、〈ツェザール〉と〈ジェーン〉など、この映

画を構成するために次々と重ねられてゆくカットの数々は、私たちの精神のことがらを一定の状態に置いておかぬ。不安定な方向へ私たちを追いつつ、私たち固有の安定に試練をさしむてくる。それは、私たちがそのようなろう、今在る状態から別なる状態へ行こうとする衝動に歯どめをかけて、現状にとどめおき、現状を安直に保全しておこうとする現状肯定に巨大な異化作用をさしむてくるのだ。革新的と呼称される芸術の偉大さは、その異化の作用が保証する。その作用はむしろ混沌と称してもいいものだ。

私たちが、映画『カリガリ博士』にことからの整合性や事実さがしを敢行しようとするほど、この映画に介在する混沌の渦は激しく巨きなものになってゆく。〈カリガリ博士〉は、物語を噴出させる巨魁のようである。〈フランシス〉の迷妄、錯覚が彼の像を巨大なものにしているにしても、〈カリガリ〉という十八世紀に存在したとされる狂信の人をそのまま追体験しているとみられる病院長の二重性は、整合性や事実さがしでは片付かない。〈カリガリ〉伝説を現在に引き据える行為自体が異様であって、それ自体がこの映画の締め括りをあり得べき方向に導かない。伝説の現在性あるいは現在の伝説性を言いあてた時、精神病院という既定の空間は混沌の空間に置換されたのである。従って、そこでは患者たちの症状の軽重あるいは医局員と院長の立場の上下、患者と医者との立場の上下、それらを定められた秩序というとすれば、その秩序は単純に逆転するというわけではなく、混沌の内に投げ込まれてしまう。

私たちが、映画『カリガリ博士』の物語性のうちに次々ととり込まれてゆく。物語の方向性への裏切りつまりドンデン返し、それを重ねていけば物語の結末を予想のごとくつけてしまうことはないと思えてくるのは、私たち観客が既に十分に混沌のるつぽに存在しているからである。換言すれば、精神のことがらについては発端もなければ結末もないという状況に私たちが十分に居坐ってしまっているからに他ならない。病院長が、患者の病歴を言い当て、これで治療しやすくなったとあたかも謎が解けたように嘯くにしても、私たちは素直にそれを信じたりはしないのである。

従って映画『カリガリ博士』には結末がない。老人と青年が語り出し、語り終った時に大梓の話は終結するが、今度はその物語が次の枠組すなわち物語った青年も博士と見なされた人物も混然と雜居している精神病院に一律、同一に存在しているということになって大いなる異化にさらされてしまう。それは、私たちの物語の習性、物語癖、物語らずにはいられない精神の虚妄が、すべての人物を均質の病いの状況に投げ込んでいることを教えているのだ。同一の空間に置かれてしまった全ての個人は、そこからのように歩み出すのか。

(11) 谷崎潤一郎の感想

映画『カリガリ博士』の刺激と衝撃を、私は、日本人という立場で映画史をなぞるように論じているのではない。日本文字に衝撃を与えた他の表現媒体が多々あるとしたら、映画もその一つであり、かつ作品としての『カリガリ博士』は、さらに映画表現のうちの一品に過ぎない。日本の元号で言えば大正十年、〈ドイツ表現派〉の一つのジャンルとして〈表現派映画「カリガリ博士」〉が輸入された。この映画は、一九二二年(大10)四月二十三日から一週間、横浜オデオン座で『眠り男』という表題によって公開された。この先行上映、言わば試行的実験的試写会というべき際に、〈ツェザール〉の連続殺人にアクセントを置いて〈眠り男〉と題名をつけたことが面白い。その後、東京浅草〈キネマ倶楽部〉などにおいて上映され、映画雑誌『キネマ旬報』『活動画報』などによって全国にその情報が流されることになっていった。谷崎潤一郎は、浅草でこの映画を見て、大正十年五月二十五日、『時事新報』に『カリガリ博士』を見る」という感想を書いた(後に『活動雑誌』大10・8に転載)。

谷崎潤一郎の感想は、評判があまりにも高かったので多少期待はずれもあったが(此の数年来見たもののうちでは傑出した写真であった)、〈純芸術的とか高級映画とか云ふ近頃流行の言葉〉が当てはまるのは、『カリガリ博士』

くらいだと述べている。谷崎が、この映画に〈純芸術〉とか〈高級〉というレッテルを許す気になったその第一には〈話の筋〉のよさがあった。〈狂人の幻想〉を表現化なし得た映画の力量とそのストーリーに、谷崎はやや氣位を保ちつつも全幅の感銘をもっていたと分かる。それは谷崎の、映画が浮き彫りにした話の筋、筋のある映像に対する細部を極めた理解の仕方によってそれと分かるのだ。

谷崎は、〈作者は先づ物語りの始めにフランシスと云ふ狂人の収容されている癡狂院を置き、それからフランシスの妄想の世界に移つて奇怪なる事件の發展を描き、最後に再び癡狂院の光景を見せて終つて居る。その終りめが殊にいい〉と言っているのである。谷崎は映画『カリガリ博士』の構成のあり方をあり得べき方法によって見抜いてしまっている。回想形式という大枠にはまり切らず、〈狂人の脳裡に存在する幻想の中に生きて居た人々、ドクトル・カリガリや、夢遊病者のツェザールや愛人のジューンや、それらの人々が現実の世界に戻つた後にも猶残つて居て、フランシスの周囲を、彷徨して居る〉という大枠を破つて、話の筋がはみ出してゆくことに注目しているのである。谷崎潤一郎という作家の資質が〈幻想の世界と現実の世界〉の關係、言わば虚実皮膜の世界に終始注目が向いているが故にこの種の評價が下されることになってゆく。最初に予定された大枠が崩されていった後の劇の評価をほぼ完璧に捉えて次のように述べている。

「即ち妄想の中のカリガリ博士は実はその病院の院長でありツェザールやジューン等は矢張りフランシスと同じく其処に収容されて居た狂人の仲間であつて、フランシスはいつの間にか彼等に自己の空想を加へて勝手な人物を作り上げていたのである。彼の幻想の原になつた所の人物が現実にも生きて居る人々であり、而もそれらの多くが等しく狂人である所に、此の物語りは一層の余韻と含蓄とを持つて居る。なぜなら、観客はあの不思議なフランシスの夢が終りを告げて場面が再び病院の庭へ戻つて来た時、さうしてそこに夢の中の種々なる人物が狂人として徘徊するのを見せられた時、その一つ一つの狂人の頭の中にも亦フランシスのそのやうな幾つもの奇怪なる世界があ

るであらうことを連想せずには居られないからである。観客の見たのは或る狂人の幻覚であるが、同時に無数の狂人の幻覚を考へさせられる。」

谷崎潤一郎固有の感想がここにある。一人の狂人の描く空想嚙を確実に受けとめた谷崎は、彼の描いた嚙の内に生きたる個々の狂人の頭の内にもさらに「奇怪なる世界」が連想されるというのである。谷崎には、狂人たちの頭脳をしめる重層する狂気の世界が現前化しているわけだ。なるほど、私たちの見ている映画「カリガリ博士」の末尾には、病院の庭で獅子吼する老人がおり、ピアノを弾くような手真似をする女性がショットとして挿入されている。谷崎は、「ジェーン」を挙げて彼女が「自分を女王だと信じて居る狂人である。彼女が終りの場面で、「朕、女王たる者は恋愛の為に結婚すべきにあらず」と勿体ぶった様子でフランスを斥けるところなど、此の一語に依つて此の妙齡の狂婦人の脳裡に、如何に荒唐にして絢爛なる天国があるかを想はざるを得ない」と評しているのだった。

(12) 浄瑠璃や歌舞伎への連想

映画「カリガリ博士」に対する谷崎潤一郎の感想は、映画を正しく受けとめると同時に、映画の力を借りて表現者固有の世界に跳躍しようとする形勢が感じられて、この映画の谷崎に対する刺激と衝撃の度を窺い知ることができる。へ人は此の写真を見て現実の世の息苦しさを感じ、同時に人間の魂の生き得る世界が無限に広いものであるのを感じる」と谷崎は述べている。「表現派映画」と称されて賛否の渦にさらされていた作品を捉えて「人間の魂」の無限性を感じた谷崎潤一郎の理解はまさしく深くて広い。かつまた十分に文学的理解だと言えよう。ヤノウィッツとマイヤーの意図と芸術的魂が、極東の稀代の文学者に以心伝心その本質が伝達されたとなれば感動的ですからあるところだ。谷崎は、自らドイツ文学への共感をもって示すべく、へさすがに、物質的な亜米利加人などの思ひも及ばぬブ

ロットである。アマデウス・ホフマン等の流れを汲む独逸浪漫派の芸術が、こゝに血筋を引いて居ることがそれとなく看取される」と言葉を重ねていたのだった。

こうした谷崎潤一郎の理解の仕方を製作者のエーリッヒ・ポマーが聴いたら何と言っただろう。想像は想像をかきたてる。映画『カリガリ博士』に賭けたポマーの情熱は、第一次世界大戦後急激に伸長したハリウッド映画資本との対決であつて、これに対抗するためには、ドイツの伝統ある芸術の大同団結をもつてこれに対抗するという意図があつたことはすでに述べた通りであつた。谷崎の評言は、〈物質的な亞米利加人〉など思いもよらぬ芸術性まさしく〈独逸浪漫主義の芸術〉の流れを汲む芸術性を特筆大書しているのがあつた。谷崎は、文学の側に引きつけて高得点を与えているような接配であるが、それなりに遠慮のない批判や注文も出しているので、理解度がいつそう推しはかれるのである。

谷崎潤一郎は、映画『カリガリ博士』の〈文学的価値〉を十分としつつも、どうしても映画でなければならぬという映画の固有性については厳しい。〈悪く云へば所謂表現派の絵画を展開した一幅の絵巻物に過ぎない〉と難じつつ〈あの装置とあの俳優等の演技との間には、或る不調和がある〉、〈演技をもつと不自然に、もつと絵画的にさせた方がいゝ〉と評している。総じて装置に比して俳優たちが位負けしていると言っているに等しい。言うならば〈表現主義〉の舞台装置の内側に動きまわる演技者は〈もつと現代離れのした人工的な様式を選ぶ必要〉があり〈顔の作りなどもつと單純に、毒々しくやつた方がいゝ〉そして〈凡ての俳優が人間としてゞなく傀儡として動いて居るやうな感じを起こさせなければいけない〉とまで評している。こうした評には、まさに〈傀儡〉のように登場している「ツェザール」の演技がこびりついて、皆あのような淨瑠璃人形のようになつてしまふ、あるいは歌舞伎の役者の演技になれと言っているやうで、それ自体なものねだりの批評ととれなくもない。それに気付いているところもあつてか、舞台装置との關係を切り離して俳優だけの演技に言及して、ウェルナー・クラウスの〈カリガリ〉の演技については

「可なりの出来栄え」であつたと評している。〈凄く中に多少の滑稽味〉があつた方がいいと言いつつ、〈いやに肩だの腰だのをガタ／＼やらせて、何だか歌六の体つきを想はせるやうな騒々しい所もあつた〉と評してもいた。腰や肩をゆらす演技は、彼が老人で足を引き摺りつつ歩いている、しかし他人を見下す演技と理解されるところで、むしろ自然ととれるが、谷崎は氣にかかったらしい。谷崎は、〈アラン〉のクローズ・アップになつた顔つきや様子を〈神經質な意志薄弱な青年の風貌が傷々しく現はれて居て、殆んど長く正視するに堪へないやうな心地がする〉と評価していたのであつた。そのクローズ・アップは、〈ツェザール〉に死の予言をうけたときの〈アラン〉の表情のことと思われるが、死の宣告を半分は笑いとばすようでありながら、徐々に眞顔になつてその言葉に支配されてゆく、その経過を刻印する演技であつて誰が見ても忘れ難いクローズ・アップであつたはずだ。谷崎は、圧倒的な〈傀儡〉の演技をもつて臨んでいた〈ツェザール〉については一言も触れていないのが、今となつてはもの足りない。と言うよりも、谷崎の好みに引きつけて役者批評をしている感じもなくはないということであつた。谷崎潤一郎の映画好きといふことは、今日に至るも有名な話であるが、『カリガリ博士』評を通して知る谷崎の映画理解度は、際立つて文学的であると同時に演劇的である。演劇的と判断する場合も、今日から見れば歌舞伎の様式を批評の基盤において、〈表現派映画〉をその様式に重ねて見ていた可能性も高い。

113 竹久夢二の印象批評

映画『カリガリ博士』が日本の文学者に与えた刺激と衝撃は、谷崎潤一郎の感想が一つの批評形式を作つたことは疑えない。見方を変えれば、谷崎以上の批評を求め難いということになろうか。それは映画鑑賞の歴史の浅さということにつながっているかも知れない。

佐藤春夫は、一九二二年（大10）八月、『新潮』に「カリガリ博士を見て」という談話を出した。これは、ほとんど谷崎潤一郎のくり返しのような感想で、佐藤春夫にしてこの程度かと思わせる。第一に「フランシス」と「アラン」をとり違えており、映画の「前半が秀れてゐる」とあっさり言つてのけて、谷崎のようにこの映画の構成というものに関心を寄せていない。ただし、アマデウス・ホフマンの「砂売」とこの作品が似ているという指摘をしている。ホフマンの作品を連想させるという指摘のある中、具体的に作品名を挙げているのは一種の蛮勇かも知れない。蛮勇と言えは「カリガリ博士」は、最初から表現派映画の行きづまりを示したものと案ぜられる」といった評言もある。何故そう言えるのか。総じて「表現派」ということについて情報の混乱があつたことを連想させる。いずれにしても、佐藤春夫の感想は、談話の軽さ以上を出していない。

一方、「表現派映画」の評価を正面から受けとめてこれに評価の基準を求めようとした企画として一九二二年（大10）七月の『新小説』に載つた「表現派映画『カリガリ博士』について」が注目される。梅村紫声（活弁士）の「カリガリ博士梗概」と竹久夢二の「カリガリ博士の印象及びスケッチ」とが並べて掲載されている。梅村紫声の「梗概」は、とりわけ注目に値する。今日、私たちはビデオの氾濫でたやすく実作を観ることが出来るので、今日流布する映像を根拠に数十年前の人々の鑑賞を知つたかぶりして論評したりしている。現にかく言う私もそうした危うさのうちにこれを書いているのである。平たく言えば、谷崎潤一郎、佐藤春夫、竹久夢二が見た映画「カリガリ博士」と私が見たものとは同じものであるわけがない。私に限って言えば、私は二本の「カリガリ博士」を見ているのであるが、厳密に言えばこの甲と乙とがまったく異なる編集であつて、話の細部を見渡すとこれが異なるものになってしまう。編集者のアクセントの置きどころ、解釈がそれぞれにモノを言うのである。

梅村紫声という人が、ほぼ今日から見ても納得のゆく「梗概」を残してくれたことは、映画「カリガリ博士」の刺激と衝撃、とりわけ日本文学との関連を考える上で、奇蹟に近いことがらであつたと考えていい。そのことの詳細に

つては後述するとして、その《梗概》の熱意の範圍に抛りながら竹久夢二が《印象》を書き、《スケッチ》を提供していることにも注目しなければならない。梅村と竹久の組合せによる歴史的文献として、この小特集を受けとめれば、谷崎潤一郎を筆頭とする諸家の感想など何ほどのものでもないと思えるほどだ。ただし、竹久夢二の感想が諸家のものより一頭地を抜いているというのではない。評価の範圍を眺めれば、谷崎の枠組と変わりがないし、とりわけ彼も日本の伝統芸術の表現性と対比してこれを裁断するという点では、谷崎の並流を決めこんでいると思える。

竹久夢二の《印象》の要点には、彼の画家としての資質が発揮されてゆく。《背景は泰然として動かざること、芝居の背景の通り》、その《非写実的なもの》が、それならば《黙阿弥時代の描割や小道具》の趣きかと言えば、さにあらず《キュビズムやフエチュリストの理論を具象的に映画》にした感がある、といった風の切り出し方である。竹久の頭の内では《黙阿弥》の様式と《立体派》や《未来派》の様式が対照されながら、この《表現派の背景》に《文楽の人形芝居》の動作をもていったら《素晴らしいものになりはしないか》、《俳優の顔の作り》も《もつと線の太い、日本のくまどりのやうな思切つたやりかたをしたらどんなものだらう》と、次第に我田引水の方へ入り込んでゆく。《ツェザレ》が塀に寄り添い《ジェーン》を殺しに行くところを《やもりが虫を捕りに一歩づつにじりよる姿勢》と評し、日本の芝居の《殺し場》の型を連想したり、《眠り男》に《ジェーン》が誘拐される時、《寝台へかけた羅布が娘と共に宙に流れて、すつと床へ落ちて消える所は故意か偶然か》は分からぬが《鏡花作中の美しさ》だったと評したりしている。冒頭の老人とフランススの塀の際におけるツーショットの光景を指して《京都の寂光院の夕暮》を思い出させたという評に至っては、ほとんど爆笑してしまうほどである。

ことほど左様に、この画家はまさしく圧倒的な《印象》批評を我が田になぞらえて敢行していたのであった。

あることがら、他の別なるあることがらに刺激を与え、その衝撃があり得べき衝突や葛藤、格闘を生じさせ、そこに発生する火花や乱反射を各ジャンルの表現者たちが、自らの能力の限りを尽してどのように捉え、どのように表現したか。私の関心は相変らずそこに介在している。私たちは、異常あるいは異様に名の高い映画『カリガリ博士』を媒介しながら、刺激や衝撃を享受した表現者たちの去就をそのつど知っていた。谷崎潤一郎の享受の仕方と典型に、日本人の『表現派映画』の受容の跡づけも諸家によって為されてきた。むしろそれは、日本文学研究の外にある人々によって熱心に為されてきたと観測できる。すでに、谷崎や佐藤、竹久といった人たちに見たように、表現そのものや表現形式などに敏感と思われる表現者にしても『カリガリ博士』の映像的理解となると、人形浄瑠璃や歌舞伎など、日本の伝統的な芸術様式と比較対照して評言せざるを得ないという同一性のうちにあった。彼らは、
「カリガリ」の刺激と衝撃を、自身お得意の領域のうちに封じ込めてこれに批評を加えている。そのことに彼らの批評の文言以上の衝撃度が伝わってくるようだ。

私たちが文学研究の領域を暗黙のうちに諒解してしまつて、何らその領域について新たな見方や方法について再確認を行わないとすれば、私たちは甲の刺激と衝撃が乙に散布されて、乙はまるで甲の善悪をこえた毒ガスを身体中に浴びて、ことと次第によっては乙は甲のゆるぎ難い影響下におかれると信じこんでしまふ。甲と乙の影響関係を目を皿のようにしてさがし出し注釈を加えてやまないという方法にはもうあきた。甲が乙に真の影響を与えたとすれば、乙がそれを享受した分だけ、その影響を自らの体内に宿しつつ、そこにどれほどの攪拌作用をほどこし、それに付れてどれほどの濾過作用を行なったか、それがどのような表現形式を生じさせたか、そうした一切に言及しなければなら

らない。それは探究に際した方法の問題と云つていい。人々は、異質なことからに出会うとまず驚き仰天してしまう。驚くという基本的な性質に忠実である者には、次に混沌と混沌がやってくる。自ずから異質なことに対して自らを防御しようという性質も生じるだろう。防御しようとする本能は、対象の異質性の何たるかを弁えぬままに、それを疎んじたり無視したりする。しかし違和感が残り続ける。偉大なる異質性を分不相応にでも受けとめようとした人々だけが、異質なものの本質との真の葛藤、格闘状態に入る。彼らは、模倣するということたやすい手順を踏んで、眼前にある大なる異質性を攪拌しつつ、濾過の行程に向つてゆく。いったいいかなる形式が生成されるか、まさに混沌とした状態にありながら、彼らの持続性だけがことがらを促し続けてゆくのである。

映画『カリガリ博士』を享受した我が最良の文学的資質をもつ人々は、この映画の異質性あるいは異化作用に忠実であったことは疑い得ない。そもそも〈表現主義〉と統括された主義の傾向が、すでに述べたように従来の芸術的伝統をデフォルメして〈無定形〉の〈海流〉に譬えられる、それまでとは異なる芸術的エネルギーの放射であることを前提にしていたとすれば、ひとつ映画『カリガリ博士』の理解をとってみても我が最良の文学的資質所有者の理解はもの足りない。〈カリガリ〉を演ずるウェルナー・クラウスの演技を谷崎潤一郎は、それほどヒキにしているわけではない。歌舞伎役者中村歌六の演技との連想で、これに批判を加えたりしている。幻想的イメージをかきたてるとなれば、どうでも泉鏡花を連想してしまうような紋切り型の竹久夢二の印象批評や怪奇的、猟奇的物語の進行といえどアマデウス・ホフマンという偶々その頃の文壇に流通していた知識に結びつけてしまう佐藤春夫の評言などは、開き直つて言えば、だからどうだの言うのかという反問を誘い出してしまふ。

総じて、我が最良の文学的資質の保持者たちは、そもそも世界的趨勢から言えば、それまでの〈浪漫主義〉へ異質の能力を発揮しようとした人々であるはずなのに、彼らの変革の意図を凌駕する芸術性に遭遇する段になると安直にそれまでの傾向に寄りかかり、紋切り型の印象批評によって、逆に従来の誰が論じてもそうなるしかない芸術様式を

もち出して「無定形」の「海流」の広くて深く混沌とする流れの淵を、いとも簡単に箱庭の小さな池に置き換えてしまっているのである。

「無定形」の混沌とする「海流」は、まず混沌そのものとして正直に受けとめる必要にせまられていたと思う。問題を、彼らの理解以前のところへ戻したとしよう。

(15) 梅村紫声「梗概」の意味

私は、梅村紫声の「カリガリ博士梗概」が書かれたことを、まるで奇蹟のようだと述べたのだった。映画はその時その場所で見終ってしまえば、それぞれの観客の印象、記憶のうちにとどまってしまうだけで、文学作品のように読者の手元に残されるということがない。しかし、『カリガリ博士』については、梅村によって微に入り細をうがった「梗概」というよりは、映画の進行に合せた物語が一篇作品化されたのである。サイレント映画には、字幕以外に弁士の説明がつくことによって、私たちはその映画をよりよく理解出来ることにもなったわけだが、それ故に説明され過ぎて余計なことまで教えこまれるといった弊害をも招きよせたことは確実であろう。私が、『カリガリ博士』の「梗概」に奇蹟を感じとったのは、本来残るはずもないものが残り、書かれるはずもない「カリガリ博士」物語が一篇残ったということによっている。果して梅村式「梗概」は、どのようなところに特色もしくは解釈があったのであろうか。

映画が始まると老人と青年「フランス」が話している。私たちが現在見ている作品には、老人が「我々の身边には絶えず悪霊が飛び交い家庭や妻や子供から我々を引き離す」という字幕の他に余分の説明はない。梅村の「梗概」は、次のように始められる。

「癲狂院に收容されてゐる数千人かの狂人の内で、フランスだけは何が原因で発狂したものか、また本当の狂人か狂人でないか院長も彼附添ひの医師さへも容易に之を知る事が出来ず、従つて彼を直す方法も訳らなかつた。」

「幽霊が私達の身边に附纏ひ、遂々私の妻や家までも奪ひとつて仕舞ましたよ……。」

と附添の医師は今日も薄暗い庭の一隅でこうした物語を試みては、フランスからその反響を聞かうとしてゐるのであつた。(傍点・引用者)

引用中の「付添ひの医師」の科白以外は、弁士の説明ということになるうか。私たちの見ている映画と異なるところは、老人とフランスとの關係が、医師と患者に特定されていることである。カウンセラーが、ある物語を提供することによって患者の反応を引き出し、それによって治療の方法を探索するという枠組が、その冒頭によって決定されていることになる。さらに次のように続いてゆく。

「すると、白衣を纏へる若い狂女が陰の様に現れて陰の様に二人の前を通り過ぎて往つた。フランスは行き過ぎ様とする狂女の後姿を注視し乍ら

「あれ、あそこへ行くのは私の許嫁の女です……私達の出逢つた事件は、貴方の今のお話しよりも、もつと、恐しい不思議な事なのです。」

何やら記憶を呼び起したらしく、天の一方をジーツと見つめながら、

「それは、私の生れた小さな町に起つた出来事なのです……忘れもしない祭の日のことでした……彼奴、彼です、彼奴はカリガリ博士だと自称してゐました。」

と彼は熱心に全身に力を罩めて語り出した。

ここまでは、精神病患者フランススが語り始める回想の冒頭部で以下はその回想内容ということになる。そして、その回想が終りを告げるときは、次のように続く。

「フランスが医師に向つての妄想的な物語は終つた。」

フランスは医師に伴はれ歩き出した。中庭にはたくさんの狂人が笑つたり泣いたりしてゐる。演説ばかりやつてゐる政治狂、ピアノを弾く真似許りしてゐる音楽狂、子供を失つて気の狂つた哀れな女。

花をむしつてゐる瘦せた男……フランスは是を見て戦きながら医師に謂つた。

「御覧なさい。あれがセザレです。決して彼に未来の事を尋ねてはなりません、それこそ貴方は死を宣告されます。」女王の様に済ましてゐる女に向つてフランスは話しかけた。

「ジェーンさん、私は貴方を愛してゐます。いつ私の妻になつて下さるのですか。」

「妾は女王である、好める男を自由に夫にする事は出来ないのぢや」

フランスは失望した様な顔附、頂度その時見廻りに來たのが院長であつた。

「みんな俺を狂人だと思つて居るが、それは間違だ。院長が狂人なんだ……貴様がカリガリだカリガリだ。」と院長につかみかゝらうとした。

即ち彼が妄想の中でカリガリ博士は実は彼が收容されてゐる癲狂院の院長でありセザレやジェーンなども矢張りフランスと同じく狂人の仲間であつて、彼はいつの間にか彼等に自分の空想をつけ加へて勝手な人物を造り上げてしまつてゐたのだ。

フランスは抑へられて院長の牢内に監禁された、院長は言つた。

「遂々彼の狂人である事が知れた。彼は自分を不思議のカリガリだと思ひ込んでゐる。サア愈々彼を直す方法が判つて來た。」と。

梅村紫声の《梗概》全篇は、このように締め括られてゐる。《癲狂院》に收容されている五十数人に及ぶ《狂人》の一人である《フランス》を、どのように治療するかということに難渋していた院長とその部下とが、ついに彼を

「直す方法」にたどりついた、実にメダキシという物語に収束しているのである。当然のことながら、フランスの語る物語の細部はことごとく妄想中の妄想ということであり、その絶頂を極めるのが病院長と「カリガリ博士」とが同一人物であるとする妄想ということになる。フランスは、冒頭通りすがりの狂女を自分の「許嫁の女」とし、最後にきて院長を自分の空想話の主人公「カリガリ博士」に重ねてみせる。いづれにしても彼は被害妄想家であり、彼の話は根も葉もないデッチ上げ話であったというオチである。名医の院長が彼を善導するであろう予感のうちに物語は終結するのである。

梅村式『カリガリ博士』を見た観客は、フランスの空想話の内においては、「カリガリ」を追い詰めてゆく正義の人「フランス」に自分を仮託し、映画の終結の部分では反転この狂人を正しく導こうとする院長に自分を仮託することになるよう仕向けられている。決して、誰が正しくて誰が正しくないのか見分けがつかないという混沌状況はそこにはない。ある方向へ物語が正しく秩序立てられてゆくということになっており、異質なものの異化作用を引き起こすものとしての「表現派映画」というものではない。このことは梅村繁声に限ったことではなくて、すでに述べた谷崎、佐藤、竹久たちの理解もおおむね同一であった。彼らが一樣にこの得体の知れない映画に直面して、彼らの熟知する日本の伝統芸術との対照においてこれを解釈しようとしたことが、そのことを物語っていたのである。

無声映画すなわちサイレント・ムービーの面白さは、必要最小限の説明を文字によって与えられ、映像の展開の享受は観客の個々の想像力にまかせてしまうという不文律があったはずである。しかし、これに映画説明を本旨とする弁士が付随することによって、観客たちは想像の一部を弁士に代替させることになっていった。弁士の語り、その筋書きが物語の展開を急速にし、同時に一定の方向へ導いていく。観客たちは、固有名をもった弁士の物語に聴きほれ、同時に彼らの演技力、声色に憑依してゆく。いかなる名優・女優のスクリーン上の演技も、名演技の弁士の前では、たちまちのうち同一化されてしまう。逆に言えば、名声をはせる弁士は、無数の俳優・女優を演じ分ける

活人、とり方次第では多重人格を売りものにする芸能人ということに落ち着く。無声映画における弁士の機能は、一定の筋書きがあるにしても、その時とそのつど映画そのものを自在に物語化してとどまるところを知らない物語の祖のような存在となつてゆく。私たちの時代に至るまでその名を伝えられてきた、その昔活動弁士であつた人たちの語りの口調は、講談師や落語家の流れにありつつも、進行する映像を幻のようにたくわえた、まったく異質の語り調であつたはずだ。人形浄瑠璃の語りの伝統の果てに、彼らの出現があつたことは容易に想像されるところだ。

映画『カリガリ博士』が、個性の勝つた活動弁士たちの名演技のもとにどのように語り伝えられたものか、今日私たちはそれを知ることが出来ない。梅村紫声の〈梗概〉を一つの手がかりとして当時の熱狂を想像するしかないのである。次に、二種のビデオ化された『カリガリ博士』を手がかりに、かく言う私流の映像の展開の跡づけを記しておくことにする。

66 映画『カリガリ博士』映像の展開

○老人と青年が並んで坐っている。背後には高い塀があつて、葉をつけないしだれ柳状の枝がすだれのように下がっている。老人は〈我々の身边には絶えず悪霊が飛び交い家庭や妻や子供から我々を引き離す〉と呟く。その表情はなごなし空虚である。

○塀にそつて一人の白い衣服を、ゆつたりとまとつた若い女性が、彼らの前を通り過ぎてゆく。柳状の細い枝を手でかき分けるようにして歩く彼女は、中空をにらむように見てただならぬ様相である。青年は、彼女を目で追いながら〈彼女は僕の婚約者だ〉といつて〈彼女と私は誰も知らぬ不思議な体験をした〉と語り出す。(以後、語り手の青年フランススの物語が映像として展開してゆく。回想形式の映画である。フランススは、老人の話を聴き、それに触発

されて、たまたま通りかかった白い衣服の女性を見て物語を思いついたように見える。)

○町の光景が写し出される。〈私は小さな町で生まれた〉と語る。(フランシスの脳裡に浮かんだ街は、いかにも造りものの風に狭隘だけが目立つ街である。)

○それはホルシュテンバルという街での出来事だった。ある香具師が街へやって来た。〈カリガリ博士〉の登場である。彼は杖についてよろけるような足どりで、大きな吊鐘状のマントをまといシルクハットに丸縁の眼鏡といういでたちである。行き交う人々を見まわし、自分の存在を誇るようである。(街全体を高所から見渡すような態度に、博士の陰謀がすでに顯われている。)

○フランシスの親友アランの部屋。ゆがんだ格子の窓があつて、その手前に立たずむアランは書物を手にして、いかにも憂愁をかこっているような表情をしている。背丈の異常に高い木製の椅子が目立っている。(第二の殺人の標的となつたアランの最初の表情が焼きつく。)

○街路で号外を配っている人物。〈ホルシュテンバル祭〉の広告のカット。アランは祭の号外を手にしてフランシスの下へかけ込んでくる。祭に一緒にゆこうと誘うアラン。フランシスの部屋には、ゆがんだ窓と書棚とソファが目につく。(アランもフランシスも共に学生風のインテリに見える。)

○例のごとき様子で歩いてくるカリガリが、市役所の係員の一人をつかまえて話しかけている。移動市の祭の興行に参加するための許可を願っている様子。すると係員は〈おやめなさい。書記は今日はとても機嫌が悪い〉と答える。カリガリは彼に名刺を渡し、なにがしかのワイロを握らせる。

○役所の中では、まるで跳び上ったと思われるような高い位置に書記が帳簿のようなものをめくっている。カリガリが話しかけても、待てというだけでとりあわない。

○カリガリのクローズ・アップと杖の上においた右手の手袋が印象に残る。それには三本の黒い太い筋が描かれてい

る。何度も営業許可を願ひ出て、ようやくどんな興行かを問われる。(眠り人間)を見せるものであると答えたところ、書記はなんだそんなものかといった風に、部下を手まねきしてお前聞いてやれと命ずる。(書記に待たされている間、カリガリの顔が二度クローズ・アップされ、書記が第一の殺人の標的となったことを考え合せると、このシーンで殺意を抱いたと見られる。)

○移動市の雑踏シーン。大人や子供が入り混って歩いている。所せましといった光景のうちに、手回しオルガンに人氣が集っている。オルガンの上に一匹の小さな猿がのつていて、人々は箱の中へお金を投げこみつつ、小猿をからかってゆく。カリガリが現われてその雑踏を見まわしている。意味ありげな表情である。(小猿や小人が見世物の光景をにぎやかにしている。)

○鐘を鳴らし、片手に眠り男の垂れ幕をたらしながらカリガリが呼び込みをしている。へさあ、眠り人間ツェザレの初めてのお目みえだ」と口上を述べながら人寄せをしている。(人寄せするカリガリは、へりくだってこびるようである。)

○連続殺人が始まり、その第一号は市役所の例の書記であり、鋭い刃物で惨殺されたのであった。書記の死を検分している人々が写し出される。(この場面によって営業許可の際の書記のカリガリへのあしらいが死を招いたことが分かる。)

○フランスとアランが祭りの雑踏の中によつてくる。例の子猿のところが大人氣。鐘を鳴らしながら、カリガリが「眠り人間ツェザレの初めてのお目みえだ。彼は二十三歳だが、今日、皆さんの前で死の眠りから覚めるのだ」と宣伝これつとめている。垂れ幕は頭の異様に大きく足の方へ行くに従って細くなるツェザレの像。カリガリは、シルクハットを脱いでおじぎをくり返しお客を招きよせている。

○カリガリの小屋とその舞台。お客の入り具合から意外に大きな小屋と分かる。箱の中に眠るツェザレを、もった

いぶつた調子で説明しているカリガリ博士。変形した箱のおおいを開くと棺桶のような箱にツェザールが直立している。(カリガリのクローズ・アップ。鋭い目でツェザールをにらんでいる。カリガリに暗示をかけられているツェザールと見える。)

○カリガリの講釈のあと「目をさせツェザール、ご主人様の命令だ」という。眠りからさめてゆこうとするツェザールの苦悶の表情が続く。頬をヒクヒクさせながら突然大きな眼をみひらく。操り人形のような動きで両手を前に突き出し、さぐるように慎重に箱から歩み出す。長身で黒装束、そしてタイト状のパンツをはいている。舞台の前面に立つたところで手を降ろし直立する。(フリッツ・ラング『メトロポリス』の女性ロボットの目覚めのシーンを連想できる。)

○瞳目しながら、ツェザールを見ているフランシスとアランのツーショット。カリガリは、眼鏡を額に上げて「ツェザールは、いかなる秘密も過去や未来のことも知っている。どんな質問にも答えるので試してごらんさい」と観客に呼びかける。

○アランが暗示にかかったように進み出ようとするが、フランシスはこれを引きとめる。アランが「僕の寿命はどれほどですか」と問いかけると、ツェザールはアランを凝視して「短命だ、夜明けまでの命だ」と答える。アランは笑いとばそうとして次第に真顔になってゆく。二人は小屋から逃げるように去ってゆく。

○暮れかかる街にガス燈に火を入れてゆく足をひきずる初老の男。フランシスとアランが通りかかる。二人は、殺人者への懸賞が一〇〇〇マルクのポスターに見入る。二人の念頭には疑惑がわき上る様子。そこへジェーンがやってきて、三人談笑しながら歩いてゆく。

○白いカリガリの家。建てものもゆがみ、ドアも激しくゆがんでいる。ドアの右手に格子の入った窓がある。カリガリ家から出てきて、あたりを見回してまた引っこんでしまう。(身边にいささか不安を感じとっている様子。)

○街を歩いているアランがフランシスに、君の疑惑は当っていると思うから、警察に許可をもらって彼を調べてみよう、という。二人は、ジェーンのことを話す。二人ともジェーンに恋している様子。フランシスは「彼女がどちらを選ぼうと友情は変らない」という。(フランシスとアランとジェーンは、いわゆる三角関係であると分かる。)

○アランの部屋、彼は眠っている。大きな手の影が壁にっぱいに広がる。そして男の影が写し出され、手にもった短剣がアップ。それに刺されてしまうアラン。

○一人の女性が、フランシスのもとへ駆け込んできて、アランが殺されたことを告げる。フランシスは驚き嘆きながら、疑惑をますます深める表情。「眠り人間の予言だ」と叫ぶ。(彼は、アランがカリガリに殺されたことを確信する。)

○警察におもむいて、階段を駆け上って二人の警察官に事件を告げ、この事件が解決するまで絶対にカリガリから目を離さんぞと呟く。彼の表情は、ほとんど狂気と化している。警察官が上司を呼んできて三人で話し込んでいる。フランシスは、警察の階段を降りて、悲嘆にくれつつ何ごとか決意した様子である。

○ジェーンのもとへやってきたフランシスの表情を見て、彼女は異常を感じ、アランの死をきいて驚愕仰天してしまう。二本の長い茎の先端に花二つ。彼は彼女の父オルセン博士に一部始終を話す。博士は「君の推理は当っている眠り人間を調べる許可を警察からもらおう」という。(フランシスの疑惑に同意する人物が出たことにより、カリガリとフランシスの闘争は本格化する。)

○一人の男が周囲をうかがいながら建て物に侵入してゆく。女が窓から首を出して「助けて、殺人鬼が出た」と叫ぶ。大勢の人々がやって来て、男は簡単に逮捕されてしまう。(連続殺人に備えて多くの警官が張り込んでいたように見える。)

○カリガリの小屋の内部。彼はボールに食べものを入れ混ぜものをして食事の準備中。箱のふたを開けて、ツエザー

レを起こし食事をさせる。そこへフランスとオルセン博士がたずねてくる。カリガリ、あわててツェザールをもとのように寝かせて箱を閉じる。フランスとジェーンの父が警察の許可書を見せている。彼らを家の中に招じ入れるカリガリ。(カリガリの家の内と外が、それぞれのショットで捉えられるが、入り口の窓から覗いた場合に、ツェザールは玄関に足を向けている。だが、内部のショットでは彼は玄関に頭を向けて寝ている格好になっている。いずれにしても映画の手法というよりは、観客を意識した演劇の手法が混入されたと思われる。)

○警察に先ほど逮捕された男が連行されてくる。数人の警察官が彼を追及している。連続殺人犯である証拠として、その短剣が同種であることが追及の要点となっている。

○フランスとジェーンの父が、カリガリの家に入り、ツェザールを調べたいから彼を眠りから起こせという。これを拒否するカリガリ。そこへ、犯人が逮捕されたという号外がとどけられる。カリガリは、ほっとしたように笑いをうかべる。

○ジェーンの部屋。本を読みながら、父の帰りが遅いので心配している様子。

○警察で逮捕された男の取り調べが行われている。男は「最初と二度目の殺人は俺じゃない。同じ短剣で婆さんを殺せば疑われないと思った」と自供する。これを傍で聴いて考えこんでしまうフランスとオルセン博士。(逮捕された男は同種の短剣を用いて、自分の殺人をツェザールに見せかけようとしたわけだ。殺されなかった婆さんは、金貨しであったかも知れない。)

○帰らぬ父を待つジェーンが、ブラブラしながらカリガリの小屋の前を通りかかる。カリガリに「父のオルセン博士が、ここで見つかるかと思って……」という。カリガリは無気味な笑いをうかべて「奥で待ったらどうです」と招じ入れる。カリガリには下心があって、彼女にツェザールを見せて暗示にかけてしまおうとする。ツェザールの表情を引き込まれるように凝視しているうちに、ジェーンは恐怖にかられて逃げ出してしまふ。(この場面によって連続殺

人の三人目にジェーンが選ばれたことが暗示される。)

○アランの葬式の後、教会からジェーンと父、フランシスが帰ってゆく。

○フランシスは、ひそかにカリガリの家にしのび寄り、窓から内部をのぞくとツェザレが眠っているのが見える。

(フランシスは、疑惑の元にたちかえてカリガリを見張ろうとしているわけだが、この場面ではツェザレは人形にすりかえられている。)

○街路の壁づたいに忍者のようにツェザレがしのんでくる。(まるで壁に張りついたような演技である。)

○ジェーンの寝室。彼女は眠っている。窓枠をはずしてジェーンの部屋に侵入した彼は、手には短剣をもっている。

短剣をふりかざした彼は、一瞬彼女の寝顔に見入ってしまう。右手を彼女の顔にふれようとした時、ジェーンが目覚め絶叫する。その彼女の首をしめ、思いあまって彼女を横抱きにかかえて逃げてゆくツェザレ。彼女の白い衣服とシャツが尾を引いたように引き摺られてゆく。

○悲鳴に気付いて家人たちが目を覚ます。彼女のベッドに倒れこんで悲嘆にくれるオルセン博士。家人や近所の人々総出でツェザレを追跡する。

○高い屋根伝いに逃げてゆくツェザレとそれを追いかける人々。追いつかれそうになったツェザレは、たまりかねてジェーンを放り出してしまふ。追手がさらに彼を追跡する。ツェザレは、もうろうとした状態になって谷底へ落下してゆく。(まるで力尽きてしまったかのごときツェザレの最期。)

○この間、フランシスはカリガリ博士の家を見張っていた。

○ジェーンの部屋。意識をもどした彼女は、フランシスと父に犯人は「ツェザレよ」という。フランシスは、今しがたまでカリガリの家にツェザレがいたと思っているので、へありえないことだ。彼が寝ているのを見守っていた」という。しかし、ジェーンはツェザレにさらわれたことをゆずらない。(人形を介在させて、フランシスとジェー

ンに対立が生じたことになる。)

○フランシスは、警察にやってきて、何が何だか分からないことを訴えて警官に「(容疑者は、ブタ箱でおとなしくしているか、彼に会いたい)」という。(フランシスは、ジェーンを誘拐したのが、ブタ箱の容疑者と思いこんでいたので、その思いこみを正そうとしている。葛藤の論理が重層されてゆくところ。)

○容疑者は、留置所の内に坐りこんでおり、これを目撃したフランシスは途方にくれてしまう。

○カリガリの家に、フランシスに導かれて捜査員が入ってゆく。万事休すとうなだれるカリガリが、彼らにツェザレをそっとしておいてくれと懇願する。彼らはツェザレの箱を外に持ち出して開けてみると、中には人形が入っている。

○カリガリは、いきなり逃げ出す。これを追跡するフランシス。(容疑者の追跡、ツェザレの追跡、カリガリの追跡と追跡が要所々々に盛り込まれている。)

○病院まで追いかけてきたフランシスは、医局員に「(カリガリという患者はいるか)」とたずねる。二人の医局員が「今日は院長がいるので直接きくといいでしょう」と答える。

○案内されて、フランシスは院長に会う。すると彼には院長がカリガリに見える。逃げ出してしまうフランシス。

○医局員たちに訴えかけるフランシス。「(院長こそが、カリガリだ)」と主張する。

○一方、カリガリ(院長)は眠っている。(挿入されるカット)

○フランシスと医局員たちは、院長の部屋に立ち入ってあたりの資料を物色して検分し始める。院長の特別テーマが発見される。「夢遊病論 ウブサラ大学編集」という本が出てくる。そこには「(カリガリ博士の小屋)」という一章が確認された。

○眠っているカリガリ(院長)のカット。

○記録には「一七〇三年イタリアの北部の小さな町にカリガリ博士と眠り男ツェザレの二人が姿をあらわした。そして連続殺人が町々を恐怖におとし入れた。博士は眠り人間の意志を自由に操って殺人を重ね眠り人間と同じ人形で世間の疑惑をかわした」と書かれている。

○フランスと三人の医局員は、次に院長の「臨床日記」をたどりながら場面が展開してゆく。(院長の「日記」がもう一つの回想形式として場面が挿入されてゆく。)

○「三月十二日、ついに夢遊病者について、本日大発見をした」という一節。院長がツェザレのような患者を診断している。次第に佳境に入ったか、他の医者や部屋から追いはらい、医学書を手にして笑いこらげる院長の傍で、患者は眠り続けている。「カリガリの謎を説き明かし、今や満足でいっばいだ」という「日記」の一節。「今や、私の行く手を阻むものは何もない。私にはすべてが可能だ。殺人さえも」と囁く院長。

○立ち上がった院長。彼は次第に異様な興奮状態に入っている。「私はカリガリになるのだ」と呟く。街に出てゆく院長の姿。それをとり囲むように、町中に「カリガリ」という文字が浮き出してゆく。(院長が狂気のカリガリに憑依してゆく場面。十八世紀の奇人が蘇るとも見られる。)

○資料に読みふける医局員たちとフランス。そこへ「眠り人間が見つかった」という報告がある。(「カリガリ」伝説にとりつかれた院長の「日記」から、現実に取り引きもどされるフランスたち。)

○ツェザレの死体を検死検分する人々とフランスの驚きの表情。ツェザレを病院に運び院長の部屋にその死体を置く。フランスは「院長、仮面をとれ、あなたはカリガリだ」と糾弾する。

○死んだツェザレを抱き締めて呆然とする院長を人々が引き立てようとする。すると彼はあばれまわり、拘束服を着せられて引き立てられてゆく。

○拘束服のまま放り出されている院長(カリガリ)。扉の前に佇んで思い入れるフランス。(フェイド・アウト)

○冒頭の場面に帰って、老人にフランススが語る。〈今では彼は鎖につながれた精神異常者だ〉。老人を促して二人は立ってゆく。(フランススの物語は、ここで終ったことを告げる。)

○病院の庭園。獅子吼する老人、ピアノを弾く様子をする女、ジェーンやツェザールもウロウロしている。フランスも狂人たちの一人であることが分かる。ツェザールを指して、老人に〈彼の占いをうけると命がないぞ〉というフランス。花を愛でているツェザール。

○フランス、ジェーンを見つけて〈愛しているよ、いつ結婚してくれるの〉と問う。ジェーンは〈王家の血を引く私たちに、勝手は許されないわ〉と答える。

○院長が階段を降りてくる。フランスは〈私が病氣なんてウソだ。彼こそ病氣だ〉と叫ぶ。〈彼こそカリガリだ〉とさらに叫ぶ。

○襲いかかる医局員たちによって拘束服を着せられるフランス。院長が眼鏡をかけて診察をすると、それはカリガリと同じ顔になる。院長は〈やはり彼は偏執狂だ。私を謎のカリガリ博士と思いこんでいる。どう治療すべきかな〉と呟く。眼鏡をとった院長には、カリガリの表情はない。(フェイド・アウト)

*

以上は、かく言う私が二本のビデオから再録した映画『カリガリ博士』の筋書きである。細部を書きこむとすれば、カットごとに気付くべき点多々あるはずである。舞台装置や衣裳、小道具や大道具などについても論及すべき余地は残されている。さらに、移動市に往来する老若男女の人種についても、ユダヤ系の人々が見られるという証言もあるから、どこの国のどこの地方と特定されていない架空の街の設定とはいいいながら、考証の余地があると思われる。登場する市役所の係員や警察官などについても等級がうかがわれるし、医局員についても自ずから序列がそれと分かるはずである。

私の筋書き中、へで括った部分は字幕に表記された文言の再録である。登場人物の無言の会話で明らかにそういう科白を話したと思われるところは、会話体にしてある。いずれにしても、冒頭の二人物の会話から始まり、フランスの回想もしくは妄想が大半を占めるこのドラマは、狂人の物語とは言いながら秩序立って進行してゆくわけだから、その流れに沿うよう筋書きを書いた。

フランスの回想の内に院長の読んでいた書物が物語るシーンと、院長の「日記」が物語るシーンとが入れ子式に挿入されているところも大いに注目できた。全ての話が終って病院の庭園に映像が移され、物語中の人々やその他多勢が登場するところで、語り手フランスが不特定多数に吸収されて、それとは逆に院長（カリガリ）が大きく浮上してくるところも見ものであった。

なお、私が参考にしたビデオは、『SONY-OOZF 117』と『IVC-IVCV-3012S』の二本である。

117 新たな刺激と衝撃に向けて

映画『カリガリ博士』をめぐる刺激と衝撃について、私の研究は今緒についたばかりである。私の関心はすでに述べたように、このただならぬ「表現派映画」が、日本文学に与えた刺激と衝撃ということであって影響関係の辻褄合せをすることではない。あるいは、この映画以前にこの映画とは無関係に、さらにはこの映画以後であったとしても、この映画とは無関係に、言わば同時多発的に生じたり、類似的に生じたりした文学表現が、いかに表現領域を拡大することに映画そのものが、役立ったかということを見極めることにある。

すでに谷崎潤一郎、佐藤春夫、竹久夢二などの評言については述べたところである。さらには、福岡在住の夢野久作が一九二六年（大15）四月五日に東京銀座でこの映画を見て、大いなる刺激と衝撃を受けた結果、同じ年の五月か

ら『ドグラマグラ』の初稿にとりかかったと言われている。すでに、〈カリガリ〉と〈夢野久作〉との関わりについては諸家の論評や研究がある。あるいはまた、〈新感覺派映画聯盟作品〉と銘打った川端康成のシナリオによる『狂った一頁』は、夢野久作が『ドグラマグラ』にとりかかった同じ年の七月に『映画時代』に掲載されたものだった(最初表題は『狂へる一頁』だった)。川端の執筆になるとはいうものの、映画の段階で脚色に関わった衣笠貞之助、犬塚稔、澤田晩紅などの力が大いに働いたことは疑いえない。衣笠貞之助監督で映画化された『狂った一頁』は、精神病院が舞台となり早くから『カリガリ博士』との関係がとりざたされてきたのであった。完成後この映画は一九二六年(大15)九月二十四日、新宿武蔵野館で封切りされた。

映画『カリガリ博士』が、日本に上陸したのが一九二一年(大10)であったとすれば、その後数年にわたってこの映画は、日本の処々方々に上映されていた勘定になろうか。その関連でいえば、日本の映画界に与えた刺激と衝撃もひととおりではなかった。栗原トーマス監督『蛇性の姪』(21)、溝口健二監督『地と霊』(22)、衣笠の『十字路』(27)などは、『カリガリ博士』の子どもたち』の著者プロウアーに倣って言えば、日本映画における〈カリガリの子どもたち〉が、これらの作品ということになる。

論及すべき課題は、それからそれへと広がってゆく。一九二四年(大13)一〇月に創刊された『文藝時代』は、横光利一と川端康成が先導することによって一大センセーションを巻き起こし、いわゆる〈新感覺派〉と称されて表現の変革に寄与することになっていった。この雑誌に拠った人々が、すべて〈表現派〉風というわけではないが、映画『カリガリ博士』の刺激と衝撃を何らかの形で受けとめていたことは疑いがなく、この同人には名を連ねなかったが、無名時代の横光利一や中山義秀と同人雑誌を刊行し、誰が見ても異様に映画『カリガリ博士』に入れ上げていた富ノ澤麟太郎の存在が大きく浮かび上がってくる。彼は、アマデウス・ホフマンやアラン・ポーに心酔する無名の文学青年で終ってしまったのだった。

映画『カリガリ博士』の刺激と衝撃とその余震は、さらに続いてゆく。私はこの論考を〈日本表現主義〉の可能性を追究するその序説として書いた。今、その序説の緒についたところで紙幅がつかた。

*

〔附記〕 この論考を書くに当って以下の文献を参看した。

○ジョン・ウイレット、片岡啓治訳『表現主義』(72・8、平凡社)

○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1933—38における集団心理の構造分析』(70・11、みすず書房)

○ミヒャエル・ハーニッシュ、平井正監訳、瀬川裕司・飯田道子訳『ドイツ映画の誕生』(95・3、高科書店)

○岩淵達治・近藤公一編集責任『ドイツ表現主義3 表現主義の演劇・映画』(71・8、河出書房新社)

○ルードルフ・クルツ、外村完二訳『表現主義映画』(右文獻所収)

○S・S・プロウアー、福岡健二・藤井寛訳『カリガリ博士の子どもたち——恐怖映画の世界』(83・7、晶文社)

○熊本大学・映画文化史講座編『映画この百年——地方からの視点』(95・11、熊本出版文化会館発行、亜紀書房発売)

○千葉伸夫『映画と谷崎』(89・12、青蛙房)

