

戦間期文学と視覚メディア

—— トーマス・マン、ホーフマンスタール、ヘルマン・ブロッホ ——⁽¹⁾

戸 嶋 匠

戦間期ドイツ語文学の多くが、新しい視覚メディアである映画の手法に影響を受けている。アルフレート・デーブリーンはすでに第一次世界大戦前の『長編作家とその批判者へーベルリン・プログラム』(1913年)において、「極度に暗示的な表現による精密さ」を志向する Kinostil という文体を提唱していた。⁽²⁾ ザビーナ・ベッカーによれば、彼の代表作『ベルリン・アレクサンダー広場』(1929年)は、1927年公開の映画『ベルリン—大都会交響楽』のドキュメンタリー性・モンタージュ手法との関連が見られ、この映画がデーブリーンにとって「ベルリンというテーマを文学的に処理するための重要な刺激」となったという。⁽³⁾ 他にもリオン・フォイトヴァンガー『成功—ある地方の三年間の物語』(1930年)の、小説の筋と直接に関係のない記録資料を伝える章によって本筋がしばしば中断される場所は、無声映画の中間字幕との類似があるといい、ハインリヒ・マン『大きな問題』(1930年)は、モンタージュ、カメラ操作のようなすばやい視点変更、視覚的・聴覚的なディゾルブなど、映画の手法からの影響が指摘されている。⁽⁴⁾

トーマス・マン(1875年生)とフーゴ・フォン・ホーフマンスタール(1874年生)は共に十九世紀と二十世紀の交、すでにドイツ文学史に残る作品(『ブッデンブローック家の人々』や『シャンドス卿の手紙』)を書いているが、1884年生のフォイトヴァンガーを除く上記の作家(デーブリーンが1878年生、ハインリヒ・マンが1871年生)とは同世代である。ともすれば戦間期の大衆文化とは無縁と思われ、前のエポック(市民的リアリズム・世紀末ウィーン)の作家としての記憶されがちなこの二人もまた、それぞれ映画脚本に携わっており(『トリスタンとイゾルデ』(1923年)⁽⁵⁾、『薔薇の騎士』映画版(1925年)⁽⁶⁾など)、短い核心的な映画論を書いているという事実は、二人の世代からいえば意外ではない。ただしこの二人の映画との取り組みは、上記の同世代作家のように自分の作品に映画の手法を積極的に取り入れることより、むしろ映画を論じるなかで独自の文学的テーマを表現することに眼目がある。このことを『魔の山』(1924年)及びマンのエッセイと、ホーフマンスタール『夢の代理物』(1921年)との比較において論じたい。

ヘルマン・ブロッホ『夢遊の人々』(1931-32年)のカイザーパノラマ鑑賞の場面と『魔の山』の映画鑑賞の場面は、いずれも第一次世界大戦前のオリエンタリズムの反映を描いている点で比較に値する。だがその場面の描写が小説全体の語りの統一性の解体と連関する点では、『夢遊の人々』は『魔の山』と異なる。この比較により、この戦間期の二つの代表的長編が視覚メディア

の特性を、それを語る物語技術自体にどれほど、どのように影響させたかには差異があることが明らかになるだろう。

1. 『魔の山』—現前と不在

トーマス・マンは、1928年にある雑誌のアンケートへの回答として『映画について』というエッセイを書いている。彼はそこで映画と劇を比べ、映画に出てくる人物は、劇を演ずる人々と違って「肉体的な現在性と現実性」をもたないと言い、「彼らは話さず、今いるのではない。彼らはいたのだが、ちょうどこういうふうにしていたのだ—そして、それが物語である」⁽⁷⁾と言う。ここでマンが映画を語りながら、映画に「物語」を認め、「物語」についての独特の考えを示していることは興味深い。『魔の山』の物語の前に置かれた「序文／意図 (Vorsatz)」には、「物語 (Geschichte)」は過去のことでなければならない (9)、という言葉がある。⁽⁸⁾ 裏を返せば、物語は現在のことでないということだ。つまり、物語の登場人物たちは、語りの現在において、はじめて生まれ出て、言葉を話し、行動するのではない。過去において彼らがそのようにふるまったということが、語りの現在において「再現」される。そのことがこの物語でも「意図」として先立って規定されるのである。もちろん「再現」される対象としての、過去それ自体なるものは、虚構の物語の場合でも、我々の現実からの類推により、つねに・すでに失われているものと見なされる。物語の登場人物たちは「再現」の試みのうちに、また読者がその小説を読む時間の中で、たしかに今ここに「現前」することになるのだが、同時に、語りの瞬間においてはつねに・あらかじめ「不在」であることが含意されている。

『魔の山』第五章の一節「死人の踊り」で、ハンス・カストルプはヨアーヒムとカーレン・カールシュテットとともに「広場」にある「活動写真館 (Bioskop-Theater)」(479)を訪れる。この映画鑑賞の場面では「不在」性があらかじめ内包された「現前」という主題が繰り返される。「その軽い音楽は、現在時における時間の分割を、一列になった過去の現象に適用し」(479)、(映像が終わり、俳優たちが画面から消えて)「[観客は] それ自身の時間を有していた事物が、新鮮な時間へと移し替えられ、音楽に飾られて再び生起するのを見たい、と願った」(481)、「空間は根絶やしにされ、時間は放棄された。かしことかの時は、さっと消えてしまう、ひらひら舞うような、ここと今に変身した」(481)。こうした描写に表されるのは、上映中の映像そのものは鑑賞者にとっての現在に属しているが、そこに映る事物と人は過去に属しており、鑑賞者の「ここと今」にとっては「不在」である、という「感覚」あるいは「錯覚」である(「錯覚」というのは、別の観点からいえば映像それ自体とその映像に映る事物の区別などできないからだ)。あたかも生命を吹き込まれたかのように、像は今ここに動き、鑑賞者のまなざしに撫でまわされるが、もしかしたらすでにこの世にいないかもしれない像の主自体は、「肉体的な現在と現在性」をもたず、鑑賞者の「ここと今」において、彼らとつながり、彼らのまなざしに愛撫されることはない。ス

クリーンの中の若いモロッコの女がこちらに向かって嫣然と笑う。

聴衆は、困惑気味に、この魅力的な影の顔を、じっと見つめた。その顔は、こちらを見ているようで、見ておらず、人々のまなざしによっては全く触れられていなかった。彼女が笑うのも、手を振るのも、現在に向けられているのではなく (nicht die Gegenwart meinte)、かしことかの時にもとがある (im Dort und Damals zu Hause war) のだから、それに応えるのは、無意味なことに思われた。(481)

この女の画面で一プログラムが終わり、また同じプログラムが新たな観客の前で上映されるのだが、過去は幾度再生されても、それ自身として立ち現れることはない。注目すべきは、過去の「再生」というこの主題が、最終章である第七章の蓄音機の場面「楽音の充溢」でも繰り返されることである。この小説において蓄音機は、娯楽品としてのみならず、死んだヨアーヒムの降霊という不在の死者の現前化の試みに使用される、非常に重要な装置である。レコード盤に針をかけることで、「ヴァイオリン用木材で作られた、この切り詰められた棺 (Sarge)」(973)、「聖遺物箱 (Schrein)」(974) という、死者と奇跡を同時に連想させる呼び方がなされる蓄音機から流れてくる人間の声は、あたかもそこで生身の芸術家が楽譜を持って歌っているかのような錯覚を与えるという (967)。「楽音の充溢」に続く降霊術の場面で、ハンスによって死者ヨアーヒムと同一視された『ファウスト』のヴァランタン役の歌手の声が流れてくると、ヨアーヒムが蘇生するかのようにハンスを含めた人々が錯覚するのは、この蓄音機の機能からの連想のために他ならない。

だが、たとえ、「肉体的な現在と現在性」を取り去られた声が、蓄音機によって反復的に、それ自体として「リアル」に「再生」されたとしても、声の主の肉体が不在であることには変わりがないので、今ここの鑑賞者との間の隔たりはなくならない。蓄音機による降霊術の場面のタイトルが「ひどくいかがわしいこと」という否定的なものであること、最終的に召喚されたヨアーヒムの姿を見た途端、ハンスが憤然とその場を立ち去る描写 (1033) は、そのことを思い起こさせるかのようなものである。この「再生」のアポリアを物語前半の映画鑑賞の場面は先取りして描いている。

ドイツ出身のアメリカの心理学者ミュンスターバーグは、『劇映画』(1916年)において、劇映画に限定してではあるが、映画と想起のメカニズムの類似性に注目している。「我々の心の中では、過去と未来が現在と絡み合う。劇映画は、外界の原則よりもむしろ我々の心の原則に従う」⁽⁹⁾、「我々の想像のまったき自由とともに、そして観念連合の流動性そのままに、過去は現在のシーンに去来する。時間は放棄される」⁽¹⁰⁾、「我々の心はここにあり、かしこにある。我々の心は現在へ向き、そして過去に向く。劇映画は、物質世界の拘束からの自由において、我々の心と等し

い」。⁽¹¹⁾ この『魔の山』の執筆時とはほぼ同時代の心理学者も、映画において、物理学的時間軸の放棄が視覚化されることに注目している。無論、このような物理学的時間軸の放棄そのものは、回想の時間軸と現在の時間軸を交錯させる語りの技術によって、それまでの小説という表現形式でも可能であったはずである。だが、映画においてはじめて、物理学的時間軸の放棄が視覚化され、心のうちでの映像的想起に接近する。そのことを踏まえてミュンスターバーグもあえて上記の類似性を指摘したのであろう。文学作品が言語を通じて読者のうちに喚起する不鮮明で断片的なイメージよりも、映像の方が、現在と過去、こことかしこが混在する我々の意識の流れに近い。そうであるからこそ、映画によって夢や記憶といった心的システムが外在化されたときに、いかなる手段を使っても取り戻すことのできない過去と「再生」された過去との区別がつかなくなる。『魔の山』が提示するのはまさにこの錯覚である。

本稿の文脈において重要なのは、トーマス・マンが単に風俗描写のために映画を描くのではなく、物語の存在論にもつながる重要な思想的主題を映画鑑賞の描写のなかで表現していることそれ自体である。マンの映画論は、映画論という形式を借りた物語芸術の自己省察である。これがホーフマンスタールの映画論になると、文学を超えて抽象性の高い言語一般の、さらに批判的な自己省察の様相を帯びる。

2. 『夢の代理物』—抽象語の「疎遠さ」と Bild の「直接性」

ハンスたちが訪れるのは「活動写真館 (Bioskop-Theater)」という古めかしい名称の施設であるが、描写を見る限り無声映画を上映する「映画館 (Kino)」であることに変わりはない。⁽¹²⁾ このような常設映画館は、彼らが訪れる1908年の時点の現実の世界では、アメリカで1905年頃から流行しはじめたばかりの最新の体験施設であり、それまで映画は劇場でライブ・パフォーマンスの添え物として上映されるに過ぎなかった。⁽¹³⁾ 映像の現前性に対する観客たちの大仰な反応も、これが1920年代のすでに映画が浸透した時代ではなく、1908年という、映画が発明されてまだ十年余りしか経っていない時点であるからこそ、リアルな描写であるといえるかもしれない。その「活動写真館」で「オリエントの暴君の宮廷」を舞台にした「愛と暗殺の物語」の音楽伴奏付きの無声映画を鑑賞しながらハンスは思う。「分別の人」セテムブリーニがここにいたら、このような「反人文主義的な演目」を厳しく拒絶し、「人間を軽蔑するような観念に生を吹き込むこと (Belebung)」(480) に技術を用いることを糾弾したであろうと。

実は、この場面で描かれるような映画と、その直後に上映される世界各国の週間ニュースは、彼らが映画館を訪れる1908年当時には存在せず、いずれもヴァイマル共和国時代に上映されたものであったという。前者の映画については、1920年9月に作者が鑑賞した *Sumurun* という映画の影響が指摘されている。⁽¹⁴⁾ だが、この場面が象徴するような、旧来の知的エリートの活字文化と大衆の映像文化との間の溝は、すでに第一次世界大戦前の欧米社会にみられた。メディア論

研究者ヨッヘン・ヘーリッシュによれば、第一次世界大戦前、映画は、欧米では大衆の娯楽として根付いており、1913年にドイツでは、一日に百万人以上の観客が映画館を訪れていた。一方で、映画の中の、殺人や姦通、誘拐などの場面の多さ、酔っ払いや娼婦の登場人物の多さを指摘する小冊子が、1910年にベルリンで刊行されており、当時の教養市民層・文化的保守層は、映画の台頭に慄然としていた、という。⁽¹⁵⁾

先ほど挙げた『映画について』の中でトーマス・マンは、映画は芸術とあまり関係がない、と主張する。マンは「芸術は悟性から出てくる」というゲーテの言葉を引きつつ、芸術は「冷やかな領域」、「客観的な世界」であるとする。⁽¹⁶⁾ これに対し映画は「生活であり現実である」といい、「その印象は、波立つような沈黙をまとうっており、芸術の精神的な効果に比べると、粗野でセンセーショナルなものである」という。⁽¹⁷⁾

だがマンは、セテムブリーニの、大衆文化に対するエリート主義的拒絶にも与しない。自分も映画を軽蔑するが、映画を好んでもいる、という彼は、「軽蔑一杯になって悲しみながら、低劣で野蛮な、民主主義的大衆娯楽だとして映画から顔を背ける」「人道主義的＝保守的な気分を持っている人々」のように「芸術の領域から取り出した尺度で映画に近づく」のは間違っている、と言う。⁽¹⁸⁾ 彼は、自分も映画館では「暖かい心のこもった手で直接生かされている」、「たまねぎやヘレボルス」と同じ「火も何も通されていない素材」を目にして、涙を流すと告白している。⁽¹⁹⁾ マンにとって、芸術の特性が知的な間接性であるとするれば、映画の特性は情動的な直接性であり、それは芸術とは別の尺度で評価されるべきものなのである。

『魔の山』と同年に出版された『視覚的人間 (Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films)』(1924年)において、ベラ・バラージュは一步進んで、無声映画を念頭に映画独自の美学を提唱する。彼もまた、文学の尺度で映画の芸術性を測るのは不適切である、と論じている。曰く、文学に精通した人々は、映画の筋の内容のみを見てその幼稚さを難じ、映画の「視覚的形象化」に注意を払わない。「動きと有機的連続性をもつ時間芸術」たる映画は、「心理学と意味」をもつのだが、それは「くより深い意味として」思想の中にある」のではなく、「はっきりと眼に見える現象となってすべて表面にある」という。⁽²⁰⁾ ベラ・バラージュのいう、映画の「心理学」がどういう意味かは判然としない。心理学とは一般に、必ずしも言語のみで掬うことのできない心の有り様を、言語によって記述する学問であり、非言語的な映像にこの意味での「心理学」があるというのは矛盾している。あるいは、この「心理学」とは、人物の表情に表れる微妙な心の機微のことかもしれない。ともあれ、映画は、映像でしか表現できないものの表現について評価されるべきである、とベラ・バラージュの主張を単純化してもよいであろう。ここには少なくとも、言語・思想・概念の全能への信仰は、もはや存在しない。

トーマス・マンと同世代のホーフマンスタールは、人間の心に直接訴えかける映像の喚起力を認めるばかりか、「教養人」の言語の「直接性」の欠如を指摘している。『夢の代理物』と題する

エッセイによれば、都市や大工業地帯に住み、機械化された作業の中でみずからも機械の一部と化した労働者は、心の奥底で「言葉」にひそむ「社会の道具」を恐れているという。⁽²¹⁾ 講演会場には「知は力なり」と書かれているが、「知識を通して彼らに伝えられる力」には、「馴染めないもの」、「完全には納得できないもの」、「ほとんど疑わしいもの」があり、「知」は、彼らを機械装置のさらに深くへと引きずりこみ、「彼らの感覚とその感覚の下に揺れるより深い秘密が、これこそ本来的な生だと彼らに告げる、その本来的な生」からますます遠ざけてしまう、と彼らは感じる、という。⁽²²⁾ 「教養人ないし半教養人の言葉は、話されたものにせよ、書かれたものにせよ、どこか疎遠なものである (etwas Fremdes)。彼らの言葉は、表面を波立てるが、深くにまどろむものを目覚めさせることはない」。⁽²³⁾ セテムブリーニのような演説好きの進歩的知識人のことが言われているかのようである。これに対して、夢と同じく「無言」である映像（ホーフマンスタールは無声映画を念頭に置いている）を彼らの目がとらえているあいだ、「個人が個人であることをやめる領域、言葉はまれにしか届かない、祈りの言葉も、つかえながら発せられる愛の言葉もほとんど届かない、生のこの暗い根底が、ともに震える」⁽²⁴⁾ という。これは突き詰めれば、社会の「機械装置」からの解放のための現状批判の言語の有用性をも否定することになりかねない議論である。また言語懐疑の立場からすれば、生の哲学的な「本来的な生」という言葉自体も、抽象性の高い「教養人ないし半教養人の言葉」であって、それについて本来語りえぬものではないだろうか。さらに細かいことをいえば、無声映画にも中間字幕の「言葉」はあるわけで、「夢と同じく」「無言」ではあっても、言葉と完全に無縁なのではない。

以上の問題が考えられるが、活字文化の尺度からは自由に、現代大衆文化として無声映画を擁護し、またこれを夢と結びつける着眼点は、優れて同時代的である。劇映画において「すべての夢が現実となる」⁽²⁵⁾ と断言する、先ほども挙げたミュンスターバーグの著作『劇映画』が発表されたのは、このホーフマンスタールのエッセイの数年前、第一次世界大戦中の1916年であった。ホーフマンスタールのエッセイは、人々が映画に求めているのは夢の代理物である、という、著者の友人が語ったという言葉で始まり、映画館の雰囲気は「大衆」を形成する現代の人々にとって、「奇妙なふうには仕立て上げられているとはいえ、途方もない精神的な遺産と、完全に直接的な、慎みのない関係、つまり生の生に対する関係に入る唯一の雰囲気」⁽²⁶⁾ である、という友人が語ったという言葉で締めくくられている。このエッセイのどこまでが著者の意見であり、どこからが友人の意見であるのか、そもそもこのような会話が実際に「友人」となされたかは明確ではない。だがこの『シャンドス卿の手紙』(1902年)の作者にとっても、言語にはない映像の喚起力は注目せずにはいられないものであっただろう。

ホーフマンスタールの脚本による最初の映画は、グレーテ・ヴィーゼンタール主演の『見知らぬ少女』(1913年)であったが、これは彼が1911年に書いた無言のパントマイム劇に変更を加えず映画化したものであった。⁽²⁷⁾ 文学者としては意外なほど、ホーフマンスタールの映画への嗜好

は一貫して非言語的・非書字的であり、またマンとは違って、彼は映画を一つの「芸術」として評価している。晩年の1928年12月31日の『ミュンヘン・テレグラム新聞』のインタビューに答えて、彼は「映画は徹頭徹尾身振りの芸術 (eine mimische Kunst) です」と語り、「そうした身振りという手段のため、この我々の故郷に根ざした伝説をもって日本の最果ての村にまで震動を伝えるのに、言語は適さない」⁽²⁸⁾という発言を残している。

もちろんこの著者の場合、映画論という新たな形式を借りて、言語を超越するイメージ・映像 (Bild) の感覚的な強烈さを文学的修辞によって表現するという、かつての試みを繰り返しているわけである。『シャンドス卿の手紙』の終わりには、物言わぬうつぼの死に涙したという古代ローマの雄弁家クラッスの「イメージ (Bild)」が夜ごとと思ひ浮かぶ、すると自分自身が湧き立つような感じがする、というのに続いてこういう文言があった。

そしてその総体は一種の熱病的思考ですが、それは、言葉 (Worte) よりも直接的で流動的であり、より灼熱しているある物質の中での、思考なのです。それも同じく渦巻であるのですが、言語 (Sprache) の渦巻のように底無しの奈落に続いているのではなく、どのようにしてか、私自身へと、平安の最も深い母胎へと続いているように思われます。⁽²⁹⁾

この時点から、ホーフマンスタールにとって言語を超越する力は、「渦巻」のような具体的なイメージ・映像 (Bild) に置き換えられて表現されるべきものなのである。言語懐疑とはいっても、シャンドス卿が具体的に疑わしいと感じるのは、まず「精神」「魂」あるいは「肉体」といった、高尚で普遍的な話題のための抽象語であり⁽³⁰⁾「よい」「悪い」「羨ましい」「慎ましい」といった日常的判断を下すための言葉であった。⁽³¹⁾『夢の代理物』と同様、疎遠とされるのは抽象的な言葉である。言語による抽象化から零れ落ちるイメージを表現するための比喩表現までもが否定されていないことは、この手紙の末尾の断筆宣言の直前に、上に引用した文章があることからわかる。

3. 『夢遊の人々』 — 「オリエンタリズム」・語りの統一性の解体

ハンスたちが鑑賞するオリエンを舞台にした映画は、第一次世界大戦前の帝国主義時代の、西欧白人男性の「他者」表象をステレオタイプ的に反映している。グロテスクなもの、エロティックなものに対する、彼らの視覚の欲望は、オリエンという「スクリーン」に投影される。その映像は、オリエンというエキスクューズのおかげで堂々と公開され、消費されるのである。その後の週間ニュースで、フランス共和国大統領がシルクハットを被り、大綬章を付け、ランダウ式馬車の席から歓迎に応える様子が映され、インド総督とドイツの皇太子が続けて登場する一方、近代化が進行し、数年前の日露戦争に勝利して「文明国」の仲間入りを果たしたはずの日本の場

面では、「ゲイシャ」たち（芸者と娼妓が混同されている）が木格子の後ろに坐っており、「動物的な生氣に満ちた目をした」モロッコの女が、豊かな胸を半ば露わにして微笑みかけている（481）。ヨーロッパ人の支配者の映像が最初に来て、アジア・アフリカの映像では、インドの藩王と、列強による植民地化を免れたアジアで数少ない国であるシャムの宮廷を除いては、無名の人々が映される（ロシアの巡礼はサモエド人とペルシア人の映像の間に登場しており、ロシアは「アジア」に組み込まれていることがわかる）というこのニュースの構成からして、当時の支配／被支配の国際関係を反映している。西欧人にとっての「他者」ということに関していえば、ヒッペの容貌を彷彿させる、フランス人と結婚した、ロシア人のショーシャ夫人もまた、ヒッペと同じく「キルギス人の目」（223）をしており、他の身体の部位のなかでも、この目にハンスは夢中になっている。⁽³²⁾ オリエントは、ごく安易に、残忍で野蛮な男（映画のなかで大写しにされる、首切り人の腕の逞しい筋肉（480））のイメージか、官能的な女のイメージによって代表される。これが1920年代当時の作者本人のオリエンタリズムかどうかはわからないが、オリエントの「他者」たちは、明らかに内面性の乏しい、肉体的な存在として表象されている。

以上のように、『魔の山』の世界表象は、帝国主義時代の西欧人の世界表象の典型に過ぎないということもできようが、メディアによる時間・空間の主観的秩序の再編成という、より現代的なテーマを見逃すことはできない。現代において内外の情報を伝えるメディアにアクセスできる者は、文字データとともに膨大な量の画像・映像を視聴することにより、世界のイメージを日常的に更新している。そのイメージの潜在的・無意識的な枠組みは、教育やイデオロギーによって、そして鑑賞者がそれまでにメディアから受け入れたイメージの記憶の蓄積によって、つねに再構築されている。『魔の山』の映画に見出されるのは「オリエンタリズム」というイデオロギーであるが、このイデオロギー（それは「資本主義」や「社会主義」、「白人至上主義」などでもありうるのだが）は、映画の製作者のものであると同時に、鑑賞者のイメージの潜在的な枠組みに基礎を与える一つの要素でもある。「世界の文明国の観客の隠れた願望に迎合し、これを知り尽くして、作られている」（480）とあるように、製作者は鑑賞者のイデオロギーと、その背後にある視覚的欲望に忠実に応えているに過ぎない。

この小説に登場する映画と蓄音機に共通するのは、空間的な隔たりの感覚を取り去り、鑑賞者の視覚的・聴覚的イメージの列に、その鑑賞者にとっての「世界」を再編成する機能である。蓄音機から聞こえてくる声の主たちは、アメリカ、ミラノ、ウィーン、サンクトペテルブルクにその「人間を人間たらしめるもの（ihre Menschlichkeit）」（肉体）を置いているが、彼らのもつ「最良のもの」である声は、「純化」され「抽象化」されてなお、感覚性を残しつつ鑑賞者ハンスの耳に聞こえるので、彼らの「人間を人間たらしめるもの」がどこにあっても構わない（974）、という描写がある。現代のライブ配信の技術はなく、過去に録音した音響を再生するほかないので、「肉体的な現在と現在性」の印象が再生の瞬間に失われているのは当然である。だが同時に、声

が鑑賞者のうちに喚起する声の主の感覚性のために、その声は「リアル」なのである。スクリーンのこちら側のヨーロッパから空間的に隔てられた「モロッコの女」の映像もまた、その肉感的な姿態によって「リアルさ」を帯びる。

次々と現れては消えるオリエントの光景は、ヘルマン・ブロッホの『夢遊の人々』にも見られる。第一部「1888年 パーゼノウまたはロマン主義」に、中産階級の主人公パーゼノウとその婚約者が、映画の前身であるカイザーパノラマを見に行く場面がある。⁽³³⁾ 実はこの小説の1903年を舞台とする第二部に、ヴァリエテの出し物として初期の映画（「動く、いわゆるキネマトグラフの映像」）も登場するが、観客の反応は今一つで「不真面目なもの、より現実的な楽しみへの移行」としか受け取られない。⁽³⁴⁾ カイザーパノラマの描写の迫真性はそれとは対照的である。暗い部屋の中を連れて行かれる「君」（突如として登場するこの二人称は、読者自身ないし不特定の鑑賞者を指しているとも、主人公を指しているとも取れる⁽³⁵⁾）は、「多角形の寺院のような構造物」⁽³⁶⁾の前の席に坐らされる。この構造物に開けられた穴から中を覗くと、カルカッタの政庁や象狩りを写したインドの写真が次々と立体的に現れる。中にはヨーロッパ人の愛人を待つセイロン人の女も登場し、赤い唇の間から白い歯をのぞかせて笑う⁽³⁷⁾様子は、『魔の山』のモロッコの女のように、白人男性のまなざしの欲望に応えるものである。これが白人女性の愛人や娼婦を写した写真であれば、果たして十九世紀末に、ヨーロッパ人の中産階級の男女が連れ立って訪れることができるような見世物になるだろうか。他の場面のタイトルは一度ずつしか映らないにもかかわらず、「カルカッタの政庁（Regierungsgebäude in Kalkutta）」⁽³⁸⁾という文字だけが、装置の内部の写真の場面のタイトルを知らせるスクリーンに二度映り、「カルカッタの王宮（Regierungspalast in Kalkutta）」⁽³⁹⁾という文字が最後の場面で一度映る。このことは、非連続的・断片的に映し出される写真の中のインドが、「君」と呼ばれた読者が同化させられる鑑賞者のイメージの中で、「支配された（regiert）」空間として再構成される可能性を暗示する。ここに表現されているのは、イメージがイデオロギー的世界像を反映し、それを再生産する仕組みである。

このようにメディア論的観点からは『魔の山』の映画の描写と『夢遊の人々』のカイザーパノラマの描写に共通性が認められるが、物語論的観点から見ると、この二つの小説全体における視覚メディアの描写の意義は異なる。カイザーパノラマの場面でもう一つ興味深いのが、この小説の登場人物であるベルトラントが、なぜか「ボンベイの波止場風景」⁽⁴⁰⁾の中にいたり、象狩りに参加していたりする⁽⁴¹⁾ことである。この劇中劇ともいべきカイザーパノラマの枠の中に、その枠の外の人物が取り込まれる描写により、物語空間の遠近法、「君」という呼称で主人公の視点を取ることを含意された読者と登場人物との距離感が束の間揺らぐ。次々と変わる写真が断片的であることは、この物語世界がいずれ断片的にしか立ち現れなくなること、小説世界のリアリズム的秩序の崩壊を予告するものでもある。『魔の山』に登場する映画の映像も断片的であるかもしれないが、小説世界の秩序そのものが解体されるまでには至っていない。対して『夢遊の

人々』は、第一部全体ではまだなお伝統的なりアリズム小説の形式が維持されるものの、第三部では挿話や論考といった異なる形式が入り混ざっており、小説全体として見たとき、従来の小説では当たり前の語りの統一性は明らかに解体している。

『夢遊の人々』が『魔の山』と異なるのは、まさにこの点である。『魔の山』もモデルネの文化から素材を得てはいるが、世紀末的／カイザーパノラマ的な断片的パースペクティヴ、あるいは戦間期的／映画的なモンタージュ手法の採用によって、語りの主体が分裂することはない。『魔の山』では、登場人物や事象について自由に批評する三人称語り手の、過去の召喚者としての、そして登場人物との一定の距離を保つ観察者としての自己同一性が保たれている。

それぞれ離れた空間を写す／映す像が次々と現れては交替する、カイザーパノラマや映画は、離れた空間を人間の意識の中で結びつける。これらの技術的装置は、人間の心的装置の拡張であると同時に、心的装置に根源的な作用をもたらす。文化史家スティーヴン・カーンは、第一次世界大戦前の小説家、批評家、また心理学者の映画についての言説を分析して、「異なる場所得られたさまざまな記憶を呼び出し併置する力を精神はもっているが、映画は、カットをつなげることによって、精神のその力に近づくことができるようになった」⁽⁴²⁾と言う。だが、鑑賞者の意識のうちで統合的なイメージとして再編される像は、こうして文学作品の中で言語化されたのを読むと、やはり断片的であり、像同士のつながりは恣意的なものに過ぎないことがわかる。

ちなみに鉄道もまた映画と同じく、世紀転換期の人間の空間感覚に深甚な影響をもたらしたが、『魔の山』の鉄道の描写は映画鑑賞の場面を連想させる。『魔の山』の第一章、ハンスが船と汽車を乗り継いで、ハンブルクからダヴォスへ赴く場面があるが、次々と現れては交替する像の断片性は、この鉄道の場面で目立っている。ハンスの乗る汽車は、行き止まりの駅に何度も止まり、そこから反対方向へ進むため、彼の方角感覚は混乱する(14)。そのため窓に矢継ぎ早に映し出されるのは、「岩塊から突き出たトウヒ」、「底の方に集落のある、広々した谷間」、「その裂け目や割れ目に雪が残っている隘路」、遠くに見える「神々しく走馬灯のように (heilig-phantasmagorisch) 積み重なる、高い山脈の峰々」(13 f.)と、非常に非連続的・断片的な光景である。とりわけここでの phantasmagorisch という語の選択は、視覚メディア（この箇所では次々と変わる幻影という意味で使われているようであるが、Phantasmagorie にはフランス革命期に流行した、幻灯機による幽霊の見世物の意味もある）を連想させるが、変転する光景が窓によって、乗客＝鑑賞者から分かたれている汽車という場は、パノラマ館や映画館と通じるところがある。文化史家シヴェルブシュは、『鉄道旅行の歴史』において、十九世紀に登場した鉄道の速度が「旅人が以前その一部であった空間から、旅人を」分け隔てたこと、「立体感覚」を旅人から奪ったことを指摘する。鉄道に乗る旅人の目は、「パノラマ的にもものを見る」ようになり、「知覚される対象ともはや同一空間に属していない」という。⁽⁴³⁾

シヴェルブシュによれば、「空間内の近接領域たる前景」が鉄道の登場によって消えたため、

目が通過してゆく風景から解放され、主に市民階級において旅行中の読書という新たな文化が生まれたという。⁽⁴⁾ ハンスも最初のうちは『大洋汽船』という書物を読んでいたが（彼は元々造船所で働き始めるはずであった）、途中で投げ出している。このエピソードは、ハンスが平地での市民的生活を放棄し、無為と思索の支配するベルクホーフの生活に進む（しかも兵士として戦場で死にゆく彼は、平地での元の普通の生活には戻れない）ことを象徴するかのようだが（12）、外の光景を無視して本を読めることは、旅客であるハンスが、同時に、窓の外の光景の、その光景から切り離された鑑賞者でもあることを印象付けている。この鑑賞者と光景の空間的分離は、映画鑑賞の場面では、鑑賞者とスクリーンの中のモロッコの女との間の絶対的な時間的・空間的分離へと発展するのである。鑑賞者と光景の距離の保持、この点でも『魔の山』の視覚体験の描写は『夢遊の人々』と違う。

注

- (1) この論考は、2019年度に早稲田大学に提出した修士論文の一部を大幅に改稿したものである。
- (2) Alfred Döblin: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Walter 1989. S. 121 f.
- (3) Sabina Becker: Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2018. S. 395.
- (4) Ebd., S. 392.
- (5) Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 3.1. S. Fischer 2014. S. 143-157.
- (6) Hugo von Hofmannthal: Gesammelte Werke in Zehn Einzelbänden. Dramen V. Operndichtungen. Fischer Taschenbuch 1979. S. 152-182.
- (7) Thomas Mann: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Die Forderung des Tages. S. Fischer 1986. S. 244.
- (8) Thomas Mann: GkFA. Bd. 5.1. 2002. 以下、同書からの引用は、() に頁数をしるす。
- (9) Hugo Münsterberg: Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay. A Psychological Study and Other Writings. Edited by Allan Langdale. Routledge 2002. p. 91.
- (10) Ibid., p. 133.
- (11) Ibid., p. 134.
- (12) Bioskop は、スクラダノフスキー兄弟の映画投影装置の呼称。ドイツで初の映画スタジオとして、1897年に Deutsche Bioscop-Gesellschaft が設立されてから、ドイツ語圏ではこの概念が広まった。Daniela Langer: Erläuterungen und Dokumente. Thomas Mann Zauberberg. Philipp Reclam jun. 2009. S. 118. この第一次世界大戦前に一般的であった古い呼称と映画の内容の齟齬からも、この場面が第一次世界大戦前の世界と戦後の世界の混合であることがわかる。
- (13) 加藤幹郎『映画館と観客の文化史』（中央公論新社、2006年）、46頁。
- (14) Friedhelm Marx: „Durchleuchtung der Probleme“—Film und Photographie in Thomas Manns *Zauberberg*. In: Thomas Mann Jahrbuch, Vol. 22. V. Klostermann 2009. S. 71-81. hier: S. 73 f.
- (15) Jochen Hörisch: Der Sinn und die Sinne – Eine Geschichte der Medien. Eichborn 2001. S. 290.
- (16) Thomas Mann (1986), a.a.O., S. 243.
- (17) Ebd.
- (18) Ebd.

- (19) Ebd., S. 244.
- (20) ベラ・バラージュ『視覚的人間』佐々木基一・高村宏訳（岩波書店、1986年）、45-46頁。
- (21) Hugo von Hofmannsthal: GW. Reden und Aufsätze II 1914-1924. Fischer Taschenbuch 2010. S. 142.
- (22) Ebd.
- (23) Ebd., S. 143.
- (24) Ebd., S. 145.
- (25) Münsterberg, a.a.O., p. 61.
- (26) Hofmannsthal (2010), a.a.O., S. 145.
- (27) Elke C. Furthman-Durden: Hugo von Hofmannsthal and Alfred Döblin. The Confluence of Film and Literature. In: Monatshefte, Vol. 78, No. 4 (Winter, 1986). Published by University of Wisconsin Press. pp. 443-455. here: p. 445.
- (28) Hugo von Hofmannsthal: Interview in der „Münchner Telegrammzeitung“ vom 31. 12. 1928. In: Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N.. Katalog Nr. 27. Kösel 1976. S. 196.
- (29) Hugo von Hofmannsthal: GW. Erzählungen / Erfundene Gespräche und Briefe / Reisen. Fischer Taschenbuch 1979. S. 471.
- (30) Ebd., S. 465.
- (31) Ebd., S. 466.
- (32) ショーシャ夫人のアジア性を含む「他者」性、マンの他の作品の女性の描写と比較したときの内面描写の欠如については、伊藤白が詳細に論じている。伊藤白『トーマス・マンの女性像—自己像と他者イメージのあいだで』（彩流社、2014年）、115-152頁参照。
- (33) ただし、映画とカイザーパノラマの差異に注目する者もいた。フランツ・カフカがその一人で、彼はカイザーパノラマの写真がまなごしに「現実の安らぎ」を与える一方、映像は「人々が見つめる対象に、運動による落ちつきのなさを付与する」、自分には「まなごしの安らぎ」のほうが重要なものに思える、と1911年に書いている。Franz Kafka: Reisetagebücher in der Fassung der Handschrift. Fischer Taschenbuch 1994. S. 15 f. および、H. ツィシュラー『カフカ、映画に行く』瀬川裕司訳（みすず書房、1998年）、38-47頁参照。
- (34) Hermann Broch: Kommentierte Werkausgabe. Band 1. Suhrkamp Taschenbuch 2017. S. 200 f.
- (35) この「君」の効果については、グンター・マルテンスが学位論文の中で次のように述べている。「不気味なのは、この『君』のなかに、パーゼノウのあまりに特殊な、間違った思考論理が入り混じっていることだ。読者はこれまで確とした知覚的・空間的距離をイデオロギーに曇らされた主人公パーゼノウに対して置くことができたのに、今や彼とともに同じ鍋の中に放り込まれるのである」Gunther Marthens: Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs *Die Schlafwandler* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität. Musil-Studien. Wilhelm Fink 2006. S. 68. 読者と主人公の距離の解消についてのこの指摘は、本稿が以下で論じる、この場面の遠近法の揺らぎに関わる。
- (36) Hermann Broch, a.a.O., S. 166.
- (37) Ebd., S. 168.
- (38) Ebd., S. 167.
- (39) Ebd., S. 169.
- (40) Ebd., S. 167.
- (41) Ebd., S. 168.
- (42) スティーヴン・カーン『空間の文化—時間と空間の文化：1880-1918年／下巻』浅野敏夫／久郷丈夫訳（法政大学出版局、1990年）、130-131頁。
- (43) W. シヴェルプシュ『鉄道旅行の歴史—19世紀における空間と時間の工業化』加藤二郎訳（法政大学出版局、

戦間期文学と視覚メディア

- 2011年)、80-81頁。
(44) 同上、81頁。