

Title	映画のヴィジョンとエモーション : ヴァージニア・ウルフの『シネマ』より
Author(s)	要, 真理子
Citation	ABST. 2008, 5, p. 34-55
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/26526
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

「映画のヴィジョンとエモーション—ヴァージニア・ウルフの『シネマ』より」

要真理子

はじめに

二〇世紀初頭に活躍したイギリスの小説家ヴァージニア・ウルフは、画家である姉のヴァネッサ・ベルとともにロンドンの知的サークル「ブルームズベリー・グループ」の中心的人物であったことが知られている。この「ブルームズベリー・グループ」という呼称は、グループのメンバーが拠点としたヴァージニアとヴァネッサ姉妹の家が、ユニヴァーシティ・カレッジ・ロンドンと大英博物館の近く、ブルームズベリー・スクエアにあったことに由来する。また、彼女たちの弟トウビー・ステイヴンがケンブリッジ大学出身だったため、このグループのメンバーは、経済学者のメイナード・ケインズ、小説家のリットン・ストレイチー、美術批評家のクライヴ・ベルやジャーナリストのデイズモンド・マッカーシーなどケンブリッジの同窓、とくにトリニティ・カレッジとキングズ・カレッジの出身者が大半を占めている。また、ここに挙げたグループ初期のメンバーのほとんどは一八八〇年前後に生まれ、グループ結成時には二十歳になるかならないかの年齢であった。

一八九九年に上記のトウビー・ステイヴンが大学の友人たちをロンドン在住の姉妹に紹介したことを起源とするこのグループの面々は、みな知的好奇心が旺盛で、また芸術的な関心も高かった。それゆえ彼らがグループとほぼ同時期に誕生した新しい芸術である映画に関心をもったことは想像するに難くない。実際、一九二五年に設立されたイギリス最初の映画サークルであるロンドン映画協会 (London Film Society) には、ブルームズベリー・グループの関係者が多く名を連ねていた。創立メンバーとしてはバーナード・シヨール・オーガスタス・ジョン、H・G・ウエルズの他に先のケインズやロジャール・フライがおり、後にヴァージニアの夫レナードやヴァネッサの夫クライヴもこの協会のメンバーとなっている⁽¹⁾。このサークルの活動については後に触れるとして、一九二六年にはヴァージニア・ウルフ自身も映画に関するエッセイを著している。映画に寄せる関心が、それまでの娯楽一辺倒から、映画サークルの中での知的な議論の対象となりつつあったこの時期に、ブルームズベリー・グループもまた積極的に映画に関わっていたこと、そしてその関与のドキュメントとして映画論のさきがけとも言える仕事をウルフが残していることは非常に興味深い。実際、ウルフの映画論では写真とも文学とも異なる映画独自の芸術性が強調されており、それは映画理論の嚆矢として挙げられるヒューゴ・ミュンスタバーグの『映画劇』(一九一六年)には遅れるものの、『戦艦ポチョムキン』の製作によってセルゲイ・エイゼンシュテインがモンタージュ理論を完成させたときされる一九二五年とほぼ同時期なのである(イギリスで『戦艦ポチョムキン』が公開されたのは一九二八年だとされている)。本稿では、このウルフの先駆的ともいえる映画論を紹介するとともに、その基底にはブルームズベリーのメンバーが当時共有していた芸術観が見出せることを指摘したい。

一、先行研究におけるウルフの映画論の位置付け

先に紹介したウルフの映画論は、初め女性誌『VOGUE』に掲載されることを予定して

(1) Rachael Low, *The History of the British Film Vol. 4 1918-1929*, London: George Allen & Unwin Ltd, 1997, p. 34.

執筆されたものの、実際には一九二六年六月に『Arts』という雑誌に「The Cinema」というタイトルで掲載された⁽²⁾。その後、一九二六年七月三日に同じタイトルで『The Nation and Athenaeum』誌に再録され、やがていくつかの段落の削除と訂正加筆を施されて同年八月四日に『New Republic』誌に『The Movies and Reality』というタイトルで掲載された⁽³⁾。ところで、この最後の版が掲載された二カ月後の同じ『New Republic』誌上で、同時代の文化批評家であるギルバート・セルデスは、ウルフが一九二〇年代パリで上映された抽象映画を考慮していないことを批判している⁽⁴⁾。まづはこのセルデスの批判を検討するところから本稿の考察を進めてゆくこととしよう。

ウルフの映画論において、当時の大半の映画は文学の単純な翻案に過ぎず、またそうした状況は映画にとつて好ましくないものとして認識されている。「世界中のあらゆる有名な小説は、そのよく知られた登場人物たちと有名な場面とともに、映画で上映されることをひたすら求めているかに見えた……。映画は計り知れないほど強欲に獲物に襲いかかり、今ではほとんどこの不幸な犠牲者の身体を糧にしている。しかしその結果は両者にとつて悲惨である」⁽⁵⁾。その上でウルフは、映画独自の表現の可能性を追求するのだが、「もし映画が寄生虫であることをやめたなら、それはどんなふうになり立ちするのだろうか」⁽⁶⁾。そのなかで抽象映画は、「……やがて時が来ればそうした運動と抽象からこそ映画は構成されるのかも知れない」と⁽⁶⁾、いまだ達成されず、ただやがて来るべきものとしてのみ言及されているのである。しかしながら当時のパリでは、二、三年の間にセルデスを知っているだけでも三本の抽象映画が制作され、そのうち二本はニューヨークでも上映されていた。二本の映画はフランスのキュビスト、フェルナン・レジェとアメリカ人映画監督ダッドレー・マーフィーの共同製作であり、もう一本はルネ・クレールが監督した『幕間』であった。セルデスは、これらの映画にウルフが言及していないことを非難しているのである。その一方で、実際には先述のとおりウルフの夫レナードがロンドン映画協会に参加し

て海外の前衛映画に触れていたし⁽⁷⁾、姉の夫クライヴ・ベルもまた一九二六年一月十七日にルネ・クレールの『幕間』を、同年三月一四日にはフェルナン・レジェの『パレエ・メカニク』を見ていた⁽⁸⁾。そこから、ウルフが間接的にはあれ、少なくともこれら二つの抽象映画は知っていたとしてもおかしくはない。したがって問題となるのは、なぜウルフは映画の純粋な表現を運動と抽象に求めながら、敢えて同時代のパリの抽象映画に触れなかったのか、という点である。

セルデスによれば、一九二〇年代に抽象映画が現れるまで、トリック映画こそが映画として「最も純粋である」と思われていたという⁽⁹⁾。それゆえ、ここで抽象映画とともに想定されている映画の純粋さとは、文学や演劇の表現技法に頼ることがないという⁽¹⁰⁾、もっぱら技術的な意味で映画にのみ可能な表現ということである。事実、一九二〇年代末にシュルレアリストらによつてジョルジュ・メリエスのトリック映画が彼らの先駆者として再発見され、結果としてメリエスが一九三一年にレジオン・ドヌールを授与されたことから、そうした傾向は後々まで続いていたことが分かる。というのも一九〇二年の『月世界旅行』に代表されるメリエスの映画は、彼が映画以前に生業としていた舞台上の奇術に、多重露光やコマ落としといった映画独自のトリックを応用したものだつたからである。ただし抽象映画の登場は、それまでの単純なトリック映画に「慎重な意図」を加えることとなつたとされる⁽¹⁰⁾。例えば、レジェの作品のなかでは、丸や三角形などの幾何形体がアニメーションを使って動かされ、それから女性の唇や機械の部品などのクローズアップが繰り返される⁽¹⁰⁾。ときにフィルム回転速度を調整することによつて反復速度は変化させられ、反復運動にありがちな単調さを免れようとしている。セルデスの分析によれば、こうした映像の構造において意図されているのは、クライマックスを迎えるときに、観客のうちに蓄積されたエモーションを作り出すことである。

実際には、これらのクローズアップや反復運動や速度変化は、ただひたすら運動や構成

(2) Maggie Humm, *Modernist Women and Visual Cultures*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2003, p. 188.

(3) Andrew McNeillie, Editorial Note in *The Essays of Virginia Woolf* vol.4 1925-1928, London: The Hogarth Press, p.xxvi. 本稿では最初出版された『The Cinema』を参照しつつ考察を進めるが、ただしウルフの映画に関する考えの変化をたどるために『The Movies and Reality』⁽³⁾と『The Movies and Reality』⁽⁴⁾を併用する。⁽³⁾ Virginia Woolf, 'The Cinema', in *Ibid.*, pp.348-53; 'The Movies and Reality' in *Ibid.*, pp.591-96. (以下それぞれ、『The Cinema』、『The Movies and Reality』と略)

(4) Gilbert Seldes, 'The Abstract Movie' in *The New Republic*, (Sept. 15, 1926), New York: Republic Publishing, p.95-6.

(5) Woolf, 'The Cinema', pp.349-50.

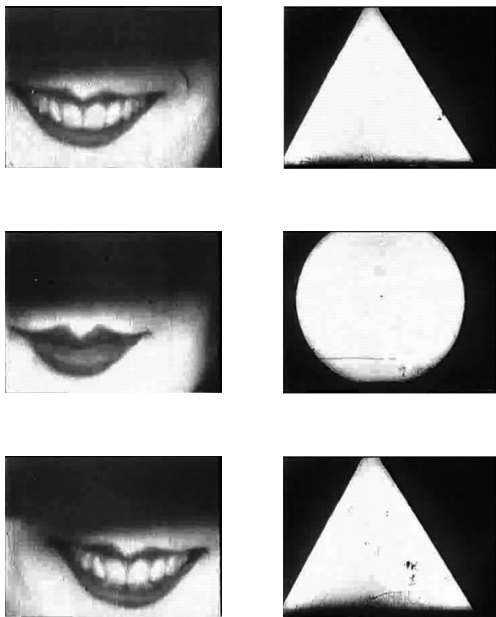
(6) *Ibid.*, p.351.

(7) 「その当初からロンドン映画協会は会員たちに驚くほど幅広いプログラムを提供しており、そこには世界中の前衛映画、科学映画とその他の類のドキュメンタリー映画、古典的な短編映画と長編映画、有名な商業フィルムが集められていた……」— Scott MacDonald, *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society*, Philadelphia: Temple University Press, 2002, p.2.

(8) Cf. Humm, *op. cit.*, p.187.

(9) Seldes, *op. cit.*, p.96.

(10) *Ibid.*



(図1)『バレエ・メカニク』 1924年

そのものが目的であり、それこそが映画の動機付けとなっている。その一方で、ウルフが映画の動機付けとして重視したのはエモーション一般のダイナミズムというより個々のエモーションが帯びる特定の質であった。一九一九年のドイツ表現主義映画『カリガリ博士』^(図2)について、ウルフは次のように述べている。

例えば、先日見た『カリガリ博士』の演技では、オタマジャクシのような形をした影が突如スクリーンの片隅に現れ出た。それは計り知れない大きさへと膨らんで震



(図2)『カリガリ博士』 一九一九年

え、膨らんだかと思うとまたそつと消え去ってしまった。一瞬だが、それは気の触れた脳がもつ何か怪物じみた病的な想像力を具体化したように見えた。一瞬ではあるが、あたかも思考というものが言葉よりも形態によってこそ、いつそう効果的に伝えられるかのように思えたのである。怪物のように打ち震えるオタマジャクシはまるで、「私は怖い」という陳述ではなく、怖れそのものであるかのようなだった⁽¹¹⁾。

ここでウルフが特定している「怖れ」そのものというエモーションは、女性の唇や機械の部品の動きの一つ一つとは異質のもののように見える。文学や舞台に依存しない映画の純粋性というものを、抽象映画とセルデスが技術的に理解していた一方で、上記の事例においてウルフが注目するのは、「怖れ」というエモーションが、「私は怖い」という文章や台詞としてではなく、「オタマジャクシのような形をした影」の動きによってそれ自体として表現されていることなのである⁽¹²⁾。つまり、ウルフは言葉によって指示されるエモーションではなく、形態によって表現されるエモーションに注目することによって、映画の純粋性を理解していたということになる。

こうしたウルフの映画独自の表現力への注目は、一九九〇年代以降のフェミニズム研究者や文化批評家によって盛んに論じられるようになる。具体的には、レスリー・キャサリン・ハンキンズやマギー・ハムら複数の女性研究者がウルフの映画に対する認識が同時代のそれよりも先んじていたことを論証しようとした。一九九三年の「ウルフのシネマ論と一九二〇年代のフィルムフォーラム」のなかで、ハンキンズは「The Cinema」と「The Movies and Reality」という二つの版を比較しつつ、文学によって生み出される意味とは別の、しかしながら文学に引けをとらない意味を映画が作り出せることをウルフがだんだんと理解していったと主張する⁽¹³⁾。さらにハムは二〇〇三年に出版された『モダニズムの女性と視覚文化』のなかで、ウルフが映画の特性を文学形式の模倣から引き離そうと

(11) Woolf, 'The Cinema', pp. 350-51.

(12) ウルフの考える映画表現の純粋性が、多重露光やアニメーションといった技術的なものでなかったことは、おそらくセルデスが読まなかったであろう版において強調されている。この版の最後の段落前後では、映画独自の表現の発露は「いつそうの器用さとさらなる有能さによって」瞬時に間違われてしまう」とされ、初めに間違った目的で生まれてしまった映画においては「機械的な技術が表現されるべき芸術よりはるかに先んじている」ことが嘆かれている(Woolf, 'The Cinema', p. 352)。ところがセルデスが読んだことが確実な『New Republic』誌掲載の『The Movies and Reality』版では、「この記述は削除され、該当する部分は「何か言おうとするより前に、この最も若い芸術はすべてこのことを言うことが『芸術』という曖昧な表現に置き換えられているのである(Woolf, 'The Movies and Reality', p. 595)。」

(13) Leslie Hankins, 'Woolf's "The Cinema" and Film Forums of the Twenties in The Multiple Muses of Virginia Woolf', ed. D. E. Gillespie, Columbia: University of Missouri Press, 1993, pp. 148-79.

(14) Humm, *op.cit.*, p.190.

(15) *Ibid.*, p.189.

(16) *Ibid.*, p.188.

していることを強調する(14)。ハムによれば、「ウルフは映画の力が反模倣的な力であった、観客はダイナミックな視覚のプロセスを経験するのだと論じる」(15)。さらに、同じくハムが重視しているのは、ウルフが映画のスクリーン上で再現されている情景から離れ、そうした再現を超えたところでの表現が映画には可能なことを理解していたという点である。「彼女は映画を模倣の業としてではなく、ある種の弁証法的な精神のモニタージュを提示するものとして想定している」(16)。

二、ウルフの映画論における象徴とエモーショナル エイゼンシュテインのモニタージュ論との比較

マギー・ハムが「ある種の弁証法的な精神のモニタージュ」なるものに言及するとき、その念頭にあるのは言うまでもなく、ウルフの論文とほとんど同時に生まれたエイゼンシュテインのモニタージュ理論である。一般に一九二五年の『戦艦ポチョムキン』とともに完成されたとみられるエイゼンシュテインのモニタージュ理論は、再現的なショットを併置することによって出来事を語ろうとする初期ハリウッドのショットつなぎを越えて、複数のショットの構成(時には衝突)がショットの単純な連続を越えた象徴的な次元を生み出すと主張した。「ディケンズ、グリフィス、そして私たち」と題された論文でのエイゼンシュテインの主張とは、こうした象徴的な次元を生み出すことができなかつたがゆえに、グリフィスの『イントレランス』は失敗したというものである(17)。なぜなら、グリフィスのこの作品では人類の不寛容さがもたらす悲劇を語る四つの時代が並行して展開するのだが、この並列すべてを人類の成長として見守っている女神(ゆりかごを揺らす女優リリアン・ギッシュ)⁽¹⁸⁾もまた具体的に形象化されており、それが観客の失笑を催さずにはいられなかつたからである。エイゼンシュテインによれば、四つの時代の並列は「弁証法的」な衝突へともたらされねばならず、そしてこの衝突を通じて新たな理念(グリフィ

スにおいては女神として形象化されていたもの)が、ただしあくまでも象徴的な暗示のうちに表現されねばならないからである。エイゼンシュテインはこのプロセスを表意文字である漢字になぞらえて説明している。

重要なことは、最も簡単に並べられた二つの象形文字の組み合わせが、二つの総和としてではなく、それらの積として、つまり別の次元、別の等級に属する値だとみなされることである。別々にみるとそれぞれは一つの物体に対応するけれども、それらの組み合わせは一つの場合に対応する。表わすことのできる二つの物体を組み合わせると、図解的には表わすことのできない何かを表わせるようになる。例えば水を表わしているものと目を表わしているものが「泣くこと」を意味する。しかし——これがモニタージュなのだ!!⁽¹⁸⁾

形態において水と目を再現する「シ(さんずい)」と「目」を組み合わせることによって、「泪」という漢字は形態上の類似を越えた意味として「泣くこと」を表現するとエイゼンシュテインは主張し、そしてこの象徴的な意味を生み出すプロセスこそが本来のモニタージュなのだとしている。

以上のようなエイゼンシュテインのモニタージュ理論は、一見するとウルフの象徴的な形態による表現を重視する映画論と似通っているように思われる。プロレタリア演劇の舞台美術から出発したエイゼンシュテインが、役者の語る台詞ではなく舞台上に入念に仕上げられた形態による表現の可能性を追求したであろうことは、彼がドイツのアニメーション映画を高く評価していたエピソードからもうかがえよう。同様に、ウルフもまた、先に挙げた引用にあるとおり、「思考というものが言葉よりも形態によってこそ、いつそう効果的に伝えられる」可能性を着想していた。そしてエイゼンシュテインが表意文字



(18) 『イントレランス』一九一六年

(19) S. M. Eisenstein, *Writings, 1922-34*, ed. & trans. by Richard Taylor, London: BFI Publishing, 1988, p. 139.

の部首に注目したように、ウルフもまた、そのように思想を伝達する形態を象徴と名付けているのである——「そのとき、思考を表現するためのいくつかの新しい象徴が発見されるときには、確かに映画制作者は莫大な富を意のままにすべきだ」⁽¹⁹⁾。だが、同時期に「知的映画 (Интеллектуальное кино = intellectual cinema)」を唱え、『資本論』の映画化さえ構想していたエイゼンシュテインとは異なり、先述のとおりウルフの関心はあくまでモンタージュによってもたらされる観客のエモーションにある⁽²⁰⁾。ウルフの言う「象徴」とは、エイゼンシュテインが考えたような具体化された抽象概念ではなく、特定のエモーションと結び付いた形態なのである——「しかしもし、恐怖状態にある男と女の現実の身振りや言葉以上に多くのことを一つの影がある瞬間には示唆できるのだとすれば、これまでほとんど表現されなかった諸々の感情のための無数の象徴を、映画が手の届く範囲に持つているというのは明らかなことである。怖れは、その通常の形 (forms) は別として、オタマジャクシの形態 (shape) を持っている」⁽²¹⁾。P. キー・ハムがウルフのモンタージュ論をエイゼンシュテインのそれになぞらえつつも、後者を理論的だと断っているのは一理ある。

ウルフの映画評の独自性

ここでウルフの映画論が書かれる頃までのイギリス映画史を概略しておこう。一九〇〇年代のイギリスでは、もちろんフランスのメリエスのようにトリック撮影を使用した娯楽映画も多く制作されていたものの、主に屋外撮影を特徴とするブライトン派と呼ばれるグループが活躍していたとされる。例えばジェームズ・ウィリアムソンの『支那における伝道会の攻撃』(一九〇〇年)は、当時の義和団事件に着想を得たもので、後のニュース映画へとつながる流れに属しており、その撮影は屋外のオープンセットで行われている。またセシル・ヘップワースの『ローバーによる救出』(一九〇五年)は、誘拐された赤ん坊

の行方を飼い犬が見つけたという簡単な物語を、これもほとんど屋外で撮影している。しばしば映画史および映画理論においては、同じ映画草創期の立役者とされるにもかかわらず、パリの風景や家族の肖像などを撮影していたリュミエール兄弟と『月世界旅行』などを制作していたメリエスが対比されるが、初期イギリス映画は前者のいくぶん写実主義的な伝統に属していたように見える。それゆえ、一九一〇年代から二〇年代にかけてイタリアやフランス、アメリカにおいて文学作品の映像化が試みられるようになると、イギリスの映画制作は相対的に衰退し、ほぼ国内の出来事を報道するニュース映画が残されたかたちとなる。ただしこうした伝統は、やがてウルフの映画論が執筆された一九二〇年代後半に始まり三〇年代にピークを迎えるドキュメンタリー映画運動へとつながることとなる。また、ドイツ表現主義の影響を多分に受けたとされるアルフレッド・ヒッチコックの出世作『下宿人』が公開されたのは、奇しくもウルフの映画論が書かれたのと同じ一九二六年であった。

まさにこのような背景のもとでウルフの「The Cinema」が書かれたことは、そこに登場する三種類の映画からもうかがい知ることができる。その一つは、「グラッド・ナショナル」や「FAカップ」、「アメリカスカップ」などのスポーツを題材としたニュース映画。もう一つはトルストイの小説を映画化した『アンナ・カレーニナ』(一九一五年・米)。そして最後に先述のドイツ表現主義映画『カリガリ博士』である。これら三種類の映画についてウルフはどのような評価を下しているのだろうか。まず、ニュース映画「FAカップ」では、ウェンブリー・スタジアムで行われたサッカーの試合に国王ジョージ五世が来賓したときの様子が、「グラッド・ナショナル」では、勝ち馬ジャック・ホーナーが映像によって示された。こうしたニュース映像は、日常に起こった出来事を描写しているが、スクリーンの前にいる我々の目の前で起こった現実ではない。

(19) Woolf, 'The Cinema', p. 351.

(20) ただし、あくまでも形態とエモーションの関係に注目するウルフとは異なるものの、エイゼンシュテインもまた音楽の作曲法と映画のモンタージュの比較を通じて、極めて分析的な仕方ではあれモンタージュにエモーショナルな次元を付け加えようとしていた。Cf. James W. Newcomb, Eisenstein's Aesthetics', in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.32, no.4 (summer, 1974), pp. 471-72.

(21) Woolf, 'The Cinema', pp. 350-51.

目は瞬く間になめるように全てを見尽くし、脳は、心地よく刺激されて、重い腰を上げて考えることなしに、さまざまなことが起こっているのを見ることに甘んずる。通常の目、すなわちイギリス人の審美的でない目は、単純な仕組みになつていて、身体が石炭置き場に落ちないよう気をつけたり、玩具や菓子を脳に与えたり、脳がそろそろ起きる時間だと結論を出すまでは有能な子守女のように振る舞い続けられるものと信頼されている。そうすると、脳が心地よいうたた寝の最中に突然眼を覚まし、助けを求めるほどの驚きとは何だろうか？ 目が困難に陥る。目は脳に告げる——「自分にはちつとも理解できない何かが起こった。君が必要なんだ」。脳と目と一緒になつて国王やポトや馬を見、そして脳はすぐさまそれらが現実生活の単純な写真にはない、ある質を帯びていたのを見る⁽²²⁾。

(22) Woolf, 'The Cinema', p. 349.

目と脳の関係は、視覚と思考の関係の比喩である。視覚の生物学的な役割は身の安全を確保するために機能することであるが、ニュース映画においてスクリーンに映し出された映像は、現実の出来事とどめ置きながらも、それは「かつて起こったこと」であり、もはや視覚の生物学的な役割を要求しない。それゆえニュース映画においては、視覚は果たすべき役割を奪われて途方にくれてしまい、思考に助けを求める。そして思考はそこに「ある質」を見出す。ウルフによれば、それは「時の流れとリアリティの含蓄深さ」が持つ美しさである⁽²³⁾。

ニュース映画の映像はそれ自身のうちに上記のような質を備えているにもかかわらず、ウルフの見たところ当時の映画制作者たちは、そうした映像の特質に満足しなかった。彼らは、文学や演劇といった既存の芸術に助けを借りつつ、映画を何とかして芸術的にしようとしたのである。そうした状況に対して、ウルフが「その結果は両者にとつて悲惨である」と評価を下しているのはすでに見たとおりであるが、その理由は、こうした文学作品

(23) Woolf, 'The Movies and Reality', p. 592. しかしながらこの表現は「The Cinema」に於いては記載されていない。

の翻案においては目と脳の協力関係が阻害されてしまうからである。当時、『美学・美と芸術の心理学』（一九〇三年）のテオドル・リップスや『抽象と感情移入』（一九〇八年、最初の英訳版は一九五三年）のヴィルヘルム・ヴォリンガーと同様に、ウルフもまた芸術とエモーションの関係に注目していたようである。例えば『アンナ・カレニナ』の場合、映画の観客がスクリーン上の女性を「完全にアンナだと認識するのは、彼女の心の内側によつてである」⁽²⁴⁾。具体的に言えば、「彼女の情熱、彼女の失望」といった内面の表現によつて観客はこの女性を小説のアンナと同一視するのであるが、そのメデイウムの性質上、映画制作者は映画の観客をこの登場人物の内面に感情移入させるためにひたすら映像を用いるほかない。つまり、「映画が強調するのは、彼女の歯、彼女の真珠、彼女のベルベットである」⁽²⁵⁾。とはいえ確かに目はこのように映像を通して強調されたアンナを見るのだが、ニュース映画の場合とは異なり、脳はそれがアンナでないことを知っている。

(24) Woolf, 'The Cinema', p. 350.

(25) *Ibid.*

目は言う——「アンナ・カレニナがいるよ」。黒いベルベットに身を包んだ豊満な女性が真珠を身につけて我々の前に登場する。しかし脳は言う——「あれは、ヴィクトリア女王でないのと同じくらいアンナ・カレニナでもない」⁽²⁶⁾。

(26) *Ibid.*

こうした視覚と思考の乖離を埋め合わせるために、映画制作者は、小説のときのような言語ではなく視覚的な象徴によつてアンナの内面を強調しようとする（「キスは恋愛である。壊れたカップは嫉妬である。にこやかな笑顔は幸福である」）のだが⁽²⁷⁾、ウルフはこのように視覚化された象徴表現は、もはやトルストイの小説とは何ら関係のないことだと指摘している⁽²⁸⁾。ウルフが映画の可能性を見出すのは、このように文学的な内容に拘束された映像ではなく、例えば『カリガリ博士』において経験されたような怖れという

(27) Woolf, 'The Movies and Reality', p. 593. 「The Cinema」では「壊れたカップ」ではなく「叩きつけられた楯」になつていた。 Cf. 'The Cinema', p. 350.

(28) Woolf, 'The Movies and Reality', p. 593.

特定のエモーションと結び付いた「オタマジャクシの形態」なのである。

そうであれば、我々はウルフの映画論を分析する上で「The Cinema」における形態の構成と観客のエモーションとの結び付きに関する記述を検討する必要があるだろう。次章ではウルフの芸術観に大きく関与していると思われるブルームズベリー・グループの友人、ロジャー・フライの理論を検証しつつ、この形態とエモーションの関係について考察することとする。

三、映画のヴィジョン——ブルームズベリーの芸術理論

映画技術と映画の表現力を区別して、映画独自の芸術性を追及しようとするウルフの姿勢は、ブルームズベリー・グループを通じて交流のあった美術批評家ロジャー・フライの影響によるところが大きい。フライもまたグループのほかのメンバーと同様にケンブリッジ大学出身であつて、レナード・ウルフやクライヴ・ベルの先輩に当たるとも言える。また一九一〇年と二二年の印象派以降の画家たちを紹介したロンドンのグラフトン画廊における展覧会では、フライを中心としてレナードやベルも企画運営に携わつていた。自然模倣や文学性に依拠しない彼らの芸術観には共通点が多いし、実際、フライのテキストにはヴァージニア・ウルフの映画論と非常によく似た考えが著されている。ウルフが「The Cinema」および「The Movies and Reality」を著した一九二六年、フライとウルフはジュリア・マーガレット・キャメロンの写真集のために共同で序文を書いている⁽²⁹⁾。一緒に仕事をした、というばかりではない。同年の二人の著作物には交流のあとが随所に見られるのである⁽³⁰⁾。本章では、ウルフの映画への注視とエモーションの関係について、主として一九〇九年に執筆されたフライの「美学に関するエッセイ」⁽³¹⁾と一九二〇年の「レトロスペクト」⁽³²⁾を検討し、ウルフの考えの基底にフライのフォーマリズムが見出せる

ことを確認する。そうすることで、文学や自然の模倣から離れて映画内部の映像構成を問題視しようとするウルフの態度が、映画の機械技術的な前衛を追求したフランスの抽象映画はもちろんのこと、同時代のエイゼンシュテインらが推進した理論的なモンタージュ理論とも異なり、むしろフライの態度と近似していることを検証したい。

日常のヴィジョンと映画のヴィジョン

一九世紀後半に登場した印象派絵画は、一九世紀前半の画期的な発明である写真の影響を大きく受けているといわれている。写真は瞬間を切り取つたものだが、印象派もまた刻々と移ろい行く現象をキャンヴァス上にとどめようとしたのである。印象派の思惑とは裏腹に、現象は常に変化するのであるから、これを正確に捉えようとすると画家は常に筆を動かしていなければならない。ある瞬間のイメージを写し捉えようと、今度は同じイメージの別の瞬間を写し取ることへと関心が向けられる。こうして時間差を伴つた同一モチーフの連作が手がけられるようになってゆく。よく知られているように第一回印象派展が開かれたのは写真家フェリックス・ナダールのアトリエであつたが、さらにリュミエール兄弟によつて制作されたシネマトグラフが初めてパリで公開された一八九五年とほぼ同時期には、モネが《積み藁》（一八九〇—九一年）、《ボプラ並木》（一八九〇—九一年）、《ルーアン大聖堂》（一八九三—九四年）などの連作を手がけていた。

やがて印象派はイギリスにおいても人気を博するようになり、ニュー・イングリッシュ・アート・クラブ（NEAC）のような新進の美術組織で印象派風の作品が数多く手がけられるようになる。ロジャー・フライが美術批評家として活躍し始めるのも、イギリス国民の趣味がラファエル前派から印象派へと移行する時期だった。もちろん、印象派の独壇場というわけではなく、王立アカデミーの主題画もイギリス美術界で重要な位置を占めていた。にもかかわらず、人気や力を誇つていたこれら二種類の絵画をフライは支持しなかつ

(29) Julia Margaret Cameron, *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women by Julia Margaret Cameron: With Introductions by Virginia Woolf and Roger Fry*, London: Hogarth Press, 1926.

(30) Panthea Reid, *Art and Affection: A Life of Virginia Woolf*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, pp. 294-95.

(31) Roger Fry, 'An Essay in Aesthetics', (1909), in *Vision & Design*, London/New York: Oxford University Press, 1990, pp. 12-27.

(32) Fry, 'Retrospect', (1920), in *ibid.*, pp. 199-211.

た。印象派については、「視覚的印象だけのための真実を目指すのであって、外界の事柄の真実に対して少しも忠実に描かない」と⁽³³⁾、また王立アカデミーについては、「ステロタイプな感傷主義」であると批判したのである⁽³⁴⁾。グラフィトン画廊で行われた二つのポスト印象派展でフライが取り上げた作品（セザンヌ、ピカソ、マティスなど）からも明らかのように、フライは自然の再現や文学性に依拠しない新しい美術を支援していた。それらは、王立アカデミーの主題重視の写実表現とも印象派風の表現とも異なるものだった。そこから、フライの新しい傾向の芸術への関心は、日常生活の営みから切り離された芸術独自の表現にあったと言えよう。フライは一九〇九年の「美学に関するエッセイ」のなかで、日常生活とは異なる「想像力豊かな生活」において発揮される芸術固有のヴィジョンに言及している。

この小論において、フライはまず、日常生活の本能的な行為である「see」に対して、「想像力豊かな生活」に特有の「見る」を「look at」と形容し、区別する。日常生活の「see」は単に「視覚」の問題だけではなく、常に生物学的な本能による反応と社会的慣習に拘束された倫理的行動と結び付いている。言い換えれば、我々は日常のなかで何かを目にするときには、適切な行動をとるようにと常に何らかの判断を下している。すでに明らかのように、そのときの我々の「見る」は、ウルフの映画論の言葉を用いるなら、「石炭置き場に落ちないようにと気をつける……有能な子守女の役割」を担っているのである。例えば、こちらに向かつて突進する牡牛を見れば、我々はこれを即座にかわすことができるし、その瞬間多少の恐怖を覚えることになろう。フライによれば、この「恐怖」というエモーションは危機回避といった本能的反応に付随している。また、傷を負った少年を見れば、我々はこの少年に援助の手をさしのべつつ憐れみのエモーションを抱えているかも知れない。そのとき「援助」という行為は今度は倫理的な側面から説明されるものの、そこに伴っている「憐れみ」というエモーションはあくまで心理的な反応なのである。こうした日常生活

活の「見る」は常に、そこに付随するエモーションも併せて、次に我々がとるべき行動と結び付いている。その一方で、フライが唱える「想像力豊かな生活」で生じる心理状態は、本能とも社会的道徳とも全く無関係であるため、我々は次の行動へと移行することなしに見ることに没入できる。フライはこのような想像力豊かな生活のヴィジョンを説明するにあたり、「映画のヴィジョン」と「鏡のヴィジョン」という二つの例を挙げている。

一九〇九年に書かれた「美学に関するエッセイ」のなかでフライが「映画のヴィジョン」と言うとき、そこでフライの念頭にあるのはその当時の典型的なイギリス映画であるように見える。すなわち、彼が主張する映画とは、固定カメラから全編ワンショットで撮影されていた初期のシネマトグラフ・リュミエールのような映画作品を指しており、ここではモンタージュなどという技法は端から想定されていない。いずれにせよ、フライは映画のヴィジョンについて次のように述べている（「内は筆者による挿入」——「映画において垣間見られた」想像力豊かな生活において、最初に、我々は「日常の生活」よりいつそうはつきりとその出来事を見る……。そういった事柄は、実生活においては、我々の意識に組み込まれるはずのないものであって、いわば私たちの適切な反応という問題へは全く向けられるはずのないものである⁽³⁵⁾。そのことの実例として、フライはちょうどリュミエール兄弟によって一九世紀末に撮影された『ラ・シオタ駅への列車の到着』^(図4)を思わせるような情景を記し、この映像を見る観客のヴィジョンについて語る。

異国の駅への到着と車両から降りてくる人々。そこにプラットフォームはなかった。私がひどく驚いたのは、そう指図されたわけでもないのに、数人が列車を降りた後であたかも申し合わせたように右に曲がったことである。ほとんど話にならない行為、実生活のなかで、目の前を通過していったそうした場面に、私はいつ何時も決して気付くことはなかったのだ⁽³⁶⁾。



(図4)
『ラ・シオタ駅への列車の到着』
一八九五年

(35) *Ibid.*, p. 13.

(36) *Ibid.*, p. 14.

(33) Fry, 'The Philosophy of Impressionism', (1894), in A Roger Fry Reader, Christopher Reed ed., Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 20.

(34) Fry, 'Some Questions in Esthetics', (1926), in *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, New York: Doubleday Anchor Books, 1956, p. 35.

通勤電車で、ふつう我々が留意するのは座る場所や荷物であり、乗客全体の構図や一人の行為ではない。しかし、映画を見る我々は座席や荷物の心配とは無縁の観客であり、普段注目しない日常生活において諸々の行為や全体が織りなす構図そのものを純粹に見ることができるといふ次第である。

「The Cinema」のなかで、ウルフもまたフライと同じように、日常生活の「see」と非日常的な「look at」の区別を前提として自らの映画論を始めているように見える。一見すると日常の光景を再現しただけにすぎないような「グランド・ナショナル」や「FAカップ」のニュース映画の映像に関して、ウルフは次のようにさえ述べているのである。

それは……いつそうリアルになったのであり、あるいは、それは我々が日常生活で知覚するリアリティとは異なるリアリティを帯びたりアルになったとでも言ったらよいのだろうか？ 我々はそれらが我々の不在の時に存在するさまをじつと見る (behold)。我々は生活を、我々がそこに参与しないときのように見ている (see)。我々が注視する (gaze) とき、我々は現実の生活のけちくささやその配慮や慣習から取り出されているかのようなものである。馬は我々を蹴り倒さないだろう。国王は我々の手を握らないだろう……。ちょうど人類の愚かさを眺めるときのような、こうした見晴らしのよい高みにあつて、我々は哀れみと楽しみを感じ、一般化し、一人の男に人類の属性を授ける余裕をもつ。ボートが帆走し、波が碎けるのを見ながら、我々は美しさに心をまるごと開き、その美しさに加えて奇妙な感覚を覚える余裕をもつ (37)。

上記のようにウルフが説明している「ニュース映画を見る観客のヴィジョン」は、明

らかにフライの「映画のヴィジョン」にきわめて近いものである。しかしながら、「The Cinema」が執筆されたのは一九二六年であるから、フライの想定する初期のシネマトグラフから映画は格段に進展してははずである。例えば、簡単な映画史上の知識からしても、シネマトグラフにおいてはほぼ固定されていたカメラがかなり自由に動かせるようになり、またたいいていの場合にはワンショットで撮影されていた短編作品は、複数のショットを組み合わせて長編映画へと発展していったことが知られている。ただし前章で述べたとおり、一九一〇年代から一九二〇年代にかけてイギリスの映画制作は衰微していく傾向にあり、映画に芸術性を求めようとする他のヨーロッパ諸国の趨勢に反して、フレームの變化やショットのつなぎは伴うものの、それこそニュース映画のような記録のレベルにとどまっていた。こうした状況にあつて、ウルフはジャンルにとられることなく、あくまで映画そのものの時間芸術としてのメデイウムの質を理解し、先述のようにニュース映画と文芸映画とドイツ表現主義映画を並列して扱うことができた。その上で、映画だけが可能にする独自のヴィジョンを前提にしつつ、文芸作品の翻案といった「これ以上ないくらい簡単で単純な」解決策とは異なる、さらなる映画独自の表現の可能性を追求することができたのである (38)。

鏡のヴィジョンとフォルム (form) に結びつくエモーション

ところで、フライは「映画のヴィジョン」よりもいつそう芸術を見るヴィジョンに近いものとして「鏡のヴィジョン」を提案している。このヴィジョンでは現実世界の対象との対応関係如何ではなく、フレーム内部の視覚像そのものが問われる。つまり、このヴィジョンによつて描き出される対象は、それが自然のモデルやモティーフに似ていなくてもよいのである。フライのこうした考え方は、彼のポスト印象派絵画擁護にも反映されている。「自然の外観の模倣においてその正確さを測るどんな試金石も、私たちが偉大な芸術作品と粗

(37) Woolf, 'The Cinema', p. 349.

(38) Ibid., p. 349-50.

悪な芸術作品との間に設けた区別にとって十分とは言えない」⁽³⁶⁾。フライは鏡に映し出された情景を眺めるとき、その視覚像に日常世界とは異なる何か(ウルフが「日常生活で知覚するリアリティとは異なるリアリティ」と言っていたもの)を認めている。

(36) Fry, 'Expression and Representation in the Graphic Arts, 1909', in *A Roger Fry Reader*, Christopher Reed ed., Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 63.

……しかしながら、鏡においての方が、容易に自分自身を抽象し尽くすことができ、移りゆく情景全体を見ることが出来る。そうするとこの情景はすぐに幻想のようなものに変わり、私たちは全くの傍観者となって、何かを見ようと選択するのではなく、全てのことを均等に見るようになる。そうすることで私たちは、無意識のうちに行われていたどの印象に身を委ねようかという例の節約のために以前には気付かれなかったであろういくつかの仮象と、これら仮象の間の関係に気付くことになる⁽⁴⁰⁾。

(39) Fry, 'An Essay in Aesthetics', p. 14.

すなわち、漠然と鏡を眺めているときには、実生活におけるヴィジョンに伴う関心からも、現実の記録である映画に対するヴィジョンが要請する対象の詮索からも自由になるため、視野を構成している諸々の部分の間の関係が純粹に見られるようになるのである。それによって私たちは公平に、あるいはフライ自身の言葉を用いれば「無関心的に(disinterested)」、対象を見るようになる。そして、「鏡のフレームは、映し出された場面を日常生活の情景から、むしろ想像力豊かな生活に属する情景へと幾分変えてしまう。鏡のフレームは、鏡の表面を初歩的な芸術作品へと変える。なぜなら、鏡のフレームは芸術的なヴィジョンに私たちが到達するための助けとなるからである」⁽⁴¹⁾。

フライの芸術のヴィジョンを頂点とするヴィジョンの分類は、当然ながら、絵画作品を念頭においている。初期のシネマトグラフ・リュミエールから導き出された「映画のヴィジョン」は、固定されたフレーム内で現実のありのままの再現を目指した印象派になぞらえられるだろうし、またそれに代わって提起されている「鏡のヴィジョン」とは文学的な主

(41) *Ibid.*, pp. 14-5. 「鏡のヴィジョン」は、映画や絵画が再現から離れて、作品内部の世界を展開していく際に「抽象」という表現形態と結び付いていく方向性を示唆しているように思われる。映画であれ、鏡であれ、日常の心配とは無縁の傍観者である我々にとつて、ヴィジョンが捉えたものは生活を恙なく送るために必要なサインの「絵」である以外何らの意味も有してはいないのである。

題画(アカデミー)に対するアンチテーゼであると考えられよう。両者を批判しつつフライが向かった行き先が、抽象表現を含む印象派以降の新しい美術、すなわちポスト印象派の美術だったのである。注意せねばならないのは、フライは「抽象化」に関心を抱いて幾何学的な形態表現と構成に力点を置いたセザンヌの絵画を好んだとはいえ、ただし完全な抽象化までは歓迎してはいなかったという点である。興味深いことに、自然や文学の再現とは異なる新しい表現を目指していたにも関わらず、フライは進展するキュビズムに対して、その幾何学的な構成原理に注目しつつも距離をとっていたのである⁽⁴²⁾。その理由としては、こうしたキュビズムの作品が、純粹な画面構成のレベルにとどまっただけでエモーションを感じ取れないことにある。その一方で、セザンヌにおいては形態の構成においてもエモーションが感じられるとされた。その場合でも、フライは作品の主題内容よりもフォルムにエモーションが見出せるか否かを重視していた。言い換えればエモーションは、当の絵画作品がどれほど本物そっくりに再現されているかとか、小説の内容を適切に表現しているかということよりもむしろ、作品内部の諸要素がいかに統一性のうちに結ばれているか(significant form)によって動かされるものだとされ、この場合のエモーションは色や形態が織り成す構成と結び付いているのである。「一個の必然的統一体の中でいくつもの複雑なマスを順序よく並べる非凡な力によって、多方向に延びた線の優美な均衡によって、無限に駆り立てられるように見える」⁽⁴³⁾。このような色や形態を、フライは「エモーションを波立たせるデザイン」の諸要素と呼んでいる⁽⁴⁴⁾。そしてフライがキュビズムを基礎としたさまざまな展開(未来派やヴォーティシズム)に距離を置いたのに対応するように、ウルフもまた、とりたてて抽象映画に注目することはなかった。それはおそらく、抽象映画においては映画独自の機械的な技法は追求されているものの、そこに具体的なエモーションが伴っていなかったからであろう。

(42) その証拠にフライは友人ベルの考えについて次のように述べている。「ベルは、一枚の絵が完全に非再現的であり得るとも主張した……いずれにせよこの見解は行き過ぎであると私には思える。というのも、絵画において奥行きは次元をほんの少しでも示唆するものは全て、いくばくかの再現要素の結果であるはずだから」—— See Fry, *Retrospect*, p. 206.

(43) *Ibid.*, p. 208.

(44) Fry, 'An Essay in Aesthetics', p. 23.

おわりに

これまで論じてきたように、フライのヴィジョン論とウルフの映画論は、部分的に対応関係をもっている。そして絵画と映画というメディアウムの違いから、ウルフの理論の新しさもまたここで指摘することができるように思われる。フライが主張するフォルムのエモーションがあくまでも空間的な構成から生じたものである一方で、ウルフが念頭においている映画の構成には時間的要素が含まれている。というよりもウルフが主張する「日常生活で知覚するリアリティとは異なるリアリティ」という質には、初めから時間の次元が含まれざるをえないのである。すなわち、現実を再現したニュース映画も実際には過去の出来事であり、現実世界の時間の流れとは合致しない。観客が見ているのは、現実の時間の流れから抜き出され、別の仕方で構成された場面なのである。そのうえで――

こうしたリアリティへとエモーションを吹き込むことができ、思考を伴った完璧なフォルムを活気づけることができるなら、映画制作者はいくらでも戦利品をたぐり寄せることができるだろう。そのとき我々は、テーブルに肘をついた男たちから、あるいはハンドバッグを地面に落としそうになっている女たちから、ちょうどヴェスヴィオス火山からたなびく煙のようにして、気違いじみていたり、美しかったり、奇妙だったりする思考がたなびいて出てくるのを見ることができよう⁽⁴⁵⁾。

仮に映画自身の意識や思考というものがあるのであれば、「The Cinema」を通して、ウルフは「美しかったり、奇妙だったりする」個々の象徴表現を視覚的に統合する映画の思考のプロセスを示そうとしたのではないだろうか。ここにおいて、ウルフの論じるエモーションはモニタージュと結びつくことになる。かくしてウルフはやがて来るべき映画を予

(45) Woolf, "The Movies and Reality", p. 595. "The Cinema" では、「テーブルに肘をついた男たちから、あるいはハンドバッグを地面に落としそうになっている女たち」の部分が「正装した男たちとシングル・カットの女たち」となっていた――Cf. "The Cinema", pp. 351-52.

見しつつ次のように述べている――「我々はこれらのエモーションがともに混じり合い、互いに影響し合うのを見るだろう。我々はそれらの衝突によつて生み出されるエモーションの荒々しい変化を見るに違いない。最も魅力的な対比が、作家であれば無駄にコツコツと仕事をするほかない速さで我々の眼前に照らし出されるだろう」⁽⁴⁶⁾。

(46) Woolf, "The Cinema", p. 352.