

ルカーチの映画理論(1)

——「映画美学考」から『美的な物の固有性』へ——

小澤 万記

ルカッチは映画館に余り行ったことはなく、映画の諸問題を考えたことは稀にしかない。しかし、彼の芸術に関する諸原理——機械論的意味ではなく、弁証法的意味における「現実なるものの反映」、「タイプ」と「特殊」の概念、空想と空想との、空想的なるものと空想的なるものとの、反映のテーゼに応ずる区別、等々——を初めで映画に適用し（勿論機械的ではない）、さらに、なによりも映画に適合する唯物主義美学の明確化に適用し、その結果、われわれは、例えばイタリアン・ネオリアリズムをめぐる諸問題を深く掘り下げることができたのである。

グイ・ド・アリストアルコ

一、

ルカーチの晩年の仕事の集大成とも言うべき『美的な物の

固有性』（一九六三）は『美学』三部作の第一部として構想された。この千七百ページにおよぶ膨大な著作の全体から見れば、ごく一部であるとは言え、「映画の諸問題について稀にしか考えた事のない」この思想家による映画芸術についての貴重な論考がここには含まれている。第十四章、第六節として書かれたこの論考は、晩年のルカーチによる本格的な映画論であるという点で大きな意味を持っている。

ルカーチが映画について論じたのは、これが最初ではない。一九一三年に「映画美学考」と題して『フランクフルター・ツァイトウング』に発表されたエッセイは、ベラ・バラージュの映画理論の先駆けをなすものでもあった。『美的な物の固有性』におけるルカーチの映画論を検討するにあたって、本論文では、この「映画美学考」において展開された議論が、五十年後の著作の中でどのように発展させられ、または揚棄されたのかという観点から接近を試みる。それは五十年の歳

月をへだてた、初期から晩年への彼の思想的転換の一つの側面をも明らかにすることになるはずである。

二、

「映画美学考」においては、映画は常に演劇と比較によって語られている。いや、むしろ演劇について議論するために映画を引きあいに出していると言った方が良いかもしれない。いずれにせよ、当時のルカーチの価値体系の中では、映画は二義的な価値しか持ち得ない物であった。もちろん、彼は映画を演劇の安上がりな代用品だとするような見方を取っているわけではない。それが独自の価値を持っている事を認めた上で、その特質がある種の「欠落」によって特徴づけるのである。

彼はまず演劇について次のように言う。

「現在」*Gegenwart*、すなわち、役者がそこに存在するという事は、劇中の人物が、運命によって洗礼をうけている事の明白な、それ故深遠な表現である。というのも、「現在の」という事は、真に、ひたすら、そして最も緊張して生きるという事であり、すなわち運命それ自体なのである。いわゆる「人生」が、運命の領域に上って来るこのような生の緊張に達する事は決してない。²⁾

「現在」は、ここでは役者の肉体が舞台の上にある事によって作り出されるある凝縮した「生」の瞬間を示す。一方、映画にはこのような「現在」が欠けており、それ故そこには運命も理由も動機もないとされる。

当時のルカーチが「生の哲学」の強い影響下にあった事は言うまでもない。それならば、このような「生の哲学」の影響を一扫した晩年の彼は、同様の問題についてどのように論じているのだろうか。

このような必然性は、芸術家に対して、日常的な生活の中では決してあらわれないような緊張し凝縮した形で、現在 (*Gegenwart*) を表現する事を強いるのである。一方、映画においては、現在という時は、真の時間の経過と同じように、過去と未来との橋渡しを行う現実の瞬間なのである。(…略…) このようにして、個々の瞬間は、(映画における—引用者) 日常的な生への近接に対応しているのである。³⁾

ここでは、もはや「運命」というような言葉は、ふりすてられ、より単純化された時間概念を中心として議論が構成されてはいるが、映画においては、「決定的瞬間」が欠落して

いるという点はかわらないのである。だが、ここで引き合いに出されているのは、演劇ではなく造形芸術である。

映画においては、必然的にレッシングが造形芸術において、効果的な瞬間と呼んだ物が欠けている。

レッシングが「ラオコオン」の中で展開している議論についてここでくり返す必要はあるまい。こうした事態がおこるのは、映画の中では「真の時間」が支配しているからであり、その点では映画は特異な視覚芸術だと言える。このような議論の枠組みの中では、演劇と映画との相違は、「映画美学考」の中でのようにきわだつ事がない。というのも、演劇においても、ここで言う「真の時間」が流れている事にかわりはないからだ。だから、演劇はそれが「文学」であって視覚のみによつて芸術ではないという理由で比較の対象としてはしりぞけられることになる。

三、

そのような「現在」の欠落は『美的な物の固有性』においては、日常性と結びついている。すなわち、「映画美学考」においては日常的なものとは明確に区別されていた映画がここでは日常的なメディアであるとされる。

この点において、日常性と映画との間の深い重大な親和性が明白に示されている。このような日常との親近性と——その原因としても影響としても——極めて密接な関係にあるのが映画における視覚的な世界が、他の視覚芸術とは、はっきりと異なつて、静上的ではなく永遠に動きつづける物であるという事実である。

だが、映画において立ちあらわれる世界が、流動的な物であるという観点は、実は「映画美学考」においても既にあらわれていたのである。

「映画」の時間性と流れは、しかしながら全く純粹で曇りがたない。「映画」の本質とは、運動そのものであり、永遠の可変性であり、様々な事物の決して安らう事のない変転なのである。

流動性という特質を指適しながら10年代のルカーチは、それを日常性とは切り離れたメルヒェンの世界と関係づけていた。

このようにして、「映画」において、新しい均質で調和

的な、統一的で変化のある新しい世界が生まれる。これは芸術や人生では、多分メルヒェンと夢に対応する物である。^{三〇}

このような相違が生ずるのは、ここでは「美的な物の固有性」の時点とは、「日常性」のとらえ方が異なっているからである。この論考だけから、後期のルカーチにおいては、「日常」とは流動性と多様性を持った対象であったと断定するのに速断にすぎるだろう。だが、「映画美学考」においては、日常性との関連が否定さるべき物であったという事実は認めても良いかもしれない。ここでルカーチは、メルヒェンという概念を導入する事によって、ある意味では映画というメディアの持つ意義を救おうとしているのである。

四、

このような相違は、映画の中に登場する事物のとらえ方にも微妙な影響を及ぼしている。日常的な事物が他の芸術ジャンルにあってはあり得ないほど生き生きとした形であられるという事を認めている点では、二つの論考は一致している。だがその論拠及び、位置づけは大きく異なっている。

「映画美学考」ではこうである。

自然の生きた物が、ここで初めて一つの芸術形式を獲得する。水のせせらぎ、樹々に吹く風、日没の静けさと荒れ狂く雷雨、これらはここで自然の事象のまま芸術となる。
(…略…) すべての偉大な芸術にとっては、まったくどうでも良い近代技術の成果が、ここでは空想的でかつ詩的に心をつかむ作用を及ぼすだろう。「映画」の中ではじめて一例をあげるなら——自動車は詩的なものになったのである。^{三一}

このように映画においておこる「できごと」が、生き生きした物であり得るのは、そこでは「なぜ」ではなく「いかに」が全てを支配しているからであると彼は言う。つまり「運命」^二「必然性」から解放された事物の姿なのである。だからそれは「あるがまま」の事物とも異なっている。「映画の自然の真理は、我々の現実に縛られてはいない」と主張する当時のルカーチにとって、映画的表现の本質は、トリック撮影において実現するような空想的の世界において示されるのである。他方、『美的な物の固有性』においては、人と物（世界）の関係が、人を中心としてではなく、対等な物としてあらわれるという事が、「叙事詩」と対照しながら、明らかにされる。人間と世界とのこのような関係を示す物としてルカーチがあげるのには、「子供」の表現である。文学において「子供」

は「人になりつつある物」としてえがかれる。つまり、世界の中心たる「人間」の歴史を示す物として表現されるのである。しかし、映画においてはそうではない。

映画においてはじめて、子供という存在が、つまりその純粋な特性が、自己目的として、それ自身に根拠を持つ存在として表現されるのである。ここで取り扱っている全く新しい可能性を理解するには、ジャッキー・クーガンのおどろくべき働きを思い出すだけで充分だろう。

「美的な物の固有性」においても、トリック撮影について触れられていないわけではない。だが、あくまでもそこで強調されるのは、トリック撮映において使用される素材が、対象をそのままうつした物であるという事なのだ。

映画において立ちあらわれる世界を、いわば「物」が解放された状態ととらえる点では、ルカーチの立場はそう大きくかわってはいないと言えるかもしれない。変化しているのは、その「解放」の中心、イメージなのである。初期のルカーチにとって、この「解放」は現実の世界では達成し得ない物だった。したがって、それは「空想」、「夢」の性格を色濃く持つ事になる。他方、「美的な物の固有性」においては、「解放」の契機はあくまでも日常的な現実の中にある。といっても日

常性をそのまま表現する事がすなわち「解放」であるわけではない。あくまでもそれは解放された表現の素材にすぎない。だが、その素材である「物」はあくまでも（空想や夢とは異なつて）日常性の中にその存在の根拠を持っているのである。

このような観点の変化の背景に、ルカーチのマルクス主義への移行という問題が存在することは言うまでもない。つまり、「美的な物の固有性」におけるルカーチは「現実」あるいは「世界」というものの「現にある存在」の中に流動性と解放への可能性を見出し出そうとしているのである。その観点が、美学の問題に投影された時、「美的な物の固有性」全体を貫く美学理念である「模写」の概念があらわれる。

この著作全体での「模写」の理念についての検討はひとまず措くとして、ここでは「映画美学考」には決してあらわれなかった——しかし「美的な物の固有性」では重要な役割をはたしている「信憑性」(Authentizität) という概念を取り上げて見よう。それによって、この模写の理論の、映画論におけるあらわれ方もあきらかになるはずである。

五、

ルカーチは、フィルムに写された物は、それ自体としては、まだ美的な物ではなく、映画技法によって美的な物につくりかえられるべき単なる反映にすぎないという事を指適したあ

とで次のように言う。

我々は、この主張の否定性を、今度は積極的な面から見る事もできる。写真撮影と同じように、映画機材によって撮影されたものも極めて重要な信憑性という性格を有している。¹⁰⁾

これは、写真装置が世界（及びその中に存在する事物）を、まず第一に写し手の主観とは無関係に写し出すという性格によっている。つまり映画によって写し出されるべき「物」が現実の世界に存在し、映像はそれに対応している。だが、「現実」なり、「真実」なりについて、ここで厳密な定義が与えられるわけではない。ごく常識的・日常的に次のように語られるだけである。

というのも、我々が日常的に真であるとして経験する物は——まさにその直接的な存在において——真なのである。つまり言いかえると、それに対して我々は愛着を抱いたり、そうでなかったりすることが可能であるが、それはしかし、我々の考えや感情や努力等々から完全に独立した現実である¹¹⁾と見える物なのである。

ルカーチが、日常的に感知できる事物とは別に真実や事物の本質をここで措定していないからといって、映画やあるいは写真によって写された物が、すなわち対象を正確に反映していると主張しているわけではない。いや、世界の「脱人間化」した反映は、科学によっておこなわれると考える彼にとって、芸術作品における単なる正確さは、美的な物へとくつきかえられないかぎり、意味のない物なのである。

とは言え、「日常性」と結びついた「信憑性」という概念が、ここで正の価値を有している事もまた否定できない。既に存在する世界を部分的に正確に反映してしまう「映画」という芸術ジャンルは、芸術を人間の自己意識（意識の中に立ちあらわれた世界を通じての）の反映と見るルカーチの芸術理念の枠の中に完全には収まり切れないとも言えるのだが、「反映」の理論にとって対象を正確に（人の主観とは無関係に）模写するメディアの存在は一つの支えともなりうるものだった。

だが、ルカーチはこのようなメディアの性格と、優れた映画に要求される技術とを簡単に結びつける事はしない。彼はカメラによって撮影された素材（世界の反映）をどのように加工するかは、映画作家の技法の問題であるとす。だとすれば、その技法についてメディアの特質——例えば、先ほど挙げた「信憑性」と関連づけて議論すべきであると思えるの

だが、それはなされない。いくつかの映画について個別的な分析が行なわれるだけだが、その場合にも個々の映画を支えている技術について、つっこんだ展開がされるわけではない。ここでは、ほぼ個々の映画の印象が語られているにすぎない。

六、

映画というメディアの表現には二面性がある。対象を正確に映し出すという側面とそれを恣意的につくりかえる事が可能であるという側面とである。この二つの側面は常に微妙にからみあっており、ドキュメンタリーにしても後者の側面を持つているし、トリック撮影にしても、一定の実在する対象なしには不可能なのである。(コンピュータグラフィックスなどを別にすれば)

ルカーチの映画評価の力点は、「映画美学考」においては後者に、「美的な物の固有性」においては前者におかれている。この背景にある彼の思想上の転換については既に指摘したが、ここで重視したいのは、それにもかかわらずこの二つの論考は極めて強い連続性を持っているという事である。

これまで見て来たように、「映画美学考」の論点のうち、その骨格をなす重要な三つ、すなわち、映画的「現在」の特殊性、表現の流動性、「物」の独立性は、五十余年後に書かれた『美的な物の固有性』においても維持され、その議論の

中で再び重要な位置を占めている。たしかに、それらの論点は、「模写」の理論という全体の枠組みによって大きく左右されており、「現在」という用語一つ取ってもその使われ方は同一ではない。だが、トリック撮影が、模写された「日常的世界」という素材を再構成した物に他ならず、あくまでもその根拠は、認識しうるこの世界にあったのと同じように、『美的な物の固有性』における映画論は、「映画美学考」で提出された素材が再構成された物であるという事ができるかもしれない。

「映画美学考」以後書かれた、バラージュをはじめとする多くの映画理論の影響や¹²⁾作者の映画に対する姿勢の変化、更には、マルクス主義への移行という、思想的立場の決定的転回にもかかわらず、初期の論考にあった、映画についてのイメージの核は、ほとんどかわる事なく彼の中に残存しつづけたのである。

註

- (1) アリストタルコ、『映画理論史』吉村信次郎・松尾朗訳(みすず書房、一九六二)五〇頁
- (2) Georg Lukács: "Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos". in: *Schriften zur Literatursoziologie* hrsg. von Peter Ludz. Luchterhand Verlag, 1961, S.76
- (3) Georg Lukács: *Die Eigenart des Ästhetischen* 2.

Halbband, in : Georg Lukács Werke Bd. 12 Luchterhand Verlag. 1963. S.497

- (4) a. a. O. S. 496
- (5) a. a. O. S.496
- (6) Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos. S.77
- (7) a. a. O. S.77
- (8) a. a. O. S.78
- (9) *Die Eigenart des Ästhetischen* S.501

ジャッキー・クーガンについては、ペラ・バラージュも次のように言及している。

しかし、映画が巧みな演技をみせる一連の子供たちを持っているのも事実である。演劇では、たとえば少年のジャッキー・クーガンみたいに完全に偉大な芸術家である子供の俳優は、まだ一人も生まれていない。(略)それに反して、少なくとも一人の子供を共演者として持たないような映画は今日ほとんど作られない。

『視覚的人間』佐々木基一、高村宏訳
(創樹社、一九七五)二四八～二四九頁

- (10) *Die Eigenart des Ästhetischen* S.495
- (11) a. a. O. S.495
- (12) 具体的には、バラージュ、ベンヤミン、クラカウアーらの仕事への言及がある。