

*Das blaue Licht*の美学とドイツ山岳映画

神崎 謙一*

The Aesthetics in *The Blue Light* and German Mountain Films

Ken-ichi KANZAKI*

(Received October 31, 1997)

序

Das blaue Licht は Leni Riefenstahl が 1932 年に初めて監督として制作した作品である。この作品が Hitler に注目され、1934 年のナチ党大会の記録映画 (*Triumph des Willens*) の制作を依頼されることで、彼女の映像作家としての運命は大きく変わってゆくことになる。

Riefenstahl はダンサーとして自己表現を始めた。その後、足の故障を機に女優に転身し、Arnold Fanck の山岳映画で女優としての地位を確立する。しかし、彼女の表現への欲求は演技という末端的なものに止まらず、自分自身が映画を監督しプロデュースするという、より創造的なものへと発展してゆく。*Das blaue Licht* では、彼女は自ら脚本を書き、主演し、監督し、時にはカメラを回し、映画制作のあらゆるプロセスに関わった⁽¹⁾。それはまさに全面的な自己表現であり、多くの作家の処女作がそうであるように、彼女の資質や美意識を凝縮された形で見ることができる。

Das blaue Licht において、Riefenstahl は、人が到達できない高みに屹立する山、そこから放たれる人を魅了する光、夢幻的な美しさで冷たくきらめく水晶、澄んだ光の中に刻々と変容するアルプスの風景、谷底にうごめくように暮らす人々、それらの素材をモノクローム独特の淡い光と陰影の中に描き出している。象徴に満ちた画面の中に、頑なまでに純粋な憧憬に動かされ、人々がたどり着けない高みを目指し、現実に対応するより死によってまでそれを拒む主人公 Junta の姿がイノセントでダイナミックな生の姿として描写される。

この作品は、アルプスの自然を描き多くのアクションシーンが取り入れられているという意味においては「山岳映画」(mountain film)とすることができるかもしれない。Riefenstahl が映画制作のすべてを学んだ Fanck の作品から継承した特質も多く認められる。一方で Fanck には窺えなかった要素が色濃く存在し、作品全体はまぎれもなく Riefenstahl 独自の映像世界となっている。題材を自由に選べる立場になった Riefenstahl が、なぜ作品の舞台に Fanck と同じアルプスを選んだのか。峻険な峰や暗い谷を、なぜ彼女は必要としたのか。ひるがえって、Fanck の作品にはなかった要素は何なのか。同じアルプスの山々が Riefenstahl の作品ではどういう役割を果たしているのか。これらの問題を考察するこ

*岡山大学環境理工学部

とは Riefenstahl の映像世界の特質を明らかにするひとつの端緒となるだろう。

本稿では、まず Fanck の山岳映画と Riefenstahl の作品の関係を検討し、そのうえで *Das blaue Licht* の内容を、美意識とそれを表象する空間構造に中心に考察してゆく。

1

「山岳映画」とは、一般的に山を舞台にした映画、あるいは登山の記録映画を指すのではない。*The Film Encyclopedia* は“mountain film”を以下のように説明している。

A film genre started in the early 20s and virtually monopolized through the early 30s by Dr. Arnold Fanck of Germany. The films exalted the beauties of nature and derived their dramatic content from the struggle of dedicated climbers to conquer the mountaintops.⁽²⁾

要するに「山岳映画」は Fanck の作品とほぼ同義である。Fanck は、当時のドイツ映画がスタジオに組み立てられた風景だけを撮っていた時に、実際に自然の中にカメラを持ち込み、雄大な世界をスクリーンに映し出した。初期の作品は山岳スポーツの楽しさや美しさを主題にしたものであったが、それに続く作品ではアルプスの峻険な峰の征服がテーマとなり、Fanck は「山岳の絶壁と人間の情熱、近づき得ない急斜面と、解決できない人間の葛藤を結び合わせることに、ますます鋭い感覚をしめす」⁽³⁾ようになる。ワイマールの混乱と沈滞の中にいた大衆は、スクリーンに映し出された圧倒的な自然の迫力と、それに果敢に立ち向かう登山家の精神に、かつてない驚きと感動を覚えたのである。Riefenstahl もその中の一人であった。彼女は Fanck の *Der Berg des Schicksals* (1924) のポスターを見て Fanck の元を訪れることになる。

Fanck の映画が Riefenstahl の心を捉えた最大の要素は、映像の中に描き出された壮大な自然である。自然といっても、Fanck の作品に現われる自然は、日常生活の周辺にある野原や森や小川ではなく、数千メートルの峰が連なるアルプスである。鋭く空に突き出す頂や、切り立った断崖、深い大地の切れ目、雪と氷、その背後に広がる無辺の空は、それらをパノラミックに映し出す Fanck のカメラによって観る者の意識を開放し、広々とした空間へと連れ出す。映像の背景自体が一つのスペクタクルであった。ベルリンに生まれ、共和国の猥雑な都市空間の中で育った Riefenstahl にとって、その驚きはひととき大きかったと考えられる。この、壮大さ、解放感、スペクタクルという要素は *Triumph des Willens*, *Olympiad* から 1973 年の写真集 *The Last of the Nuba* に至るまで、Riefenstahl の映像に常に現れ続ける。

Fanck の作品の第二の特質は、映像のダイナミズムである。Fanck の被写体は常に動いている。それは急斜面を滑走するスキーヤーであり、岸壁をよじ登るクライマーである。登場人物が静止している時にも、そこには強風が吹き、吹雪が舞い、氷河からの奔流が水しぶきをあげている。そして時にはカメラ自体がスキーに乗って滑走する。Fanck は、舞台ではけっして実現できなかったスケールの大きな動きと躍動感を表現するために、映画というメディアの特性を生かし切った。また、画像の一つ一つが、表現主義の影響が感じられるほどに大胆に構成されており、画面のリズムを崩さない軽快なカットワー

クと相まって、観ている者に常にダイナミックな動きを感じさせる。

第三は、山岳映画の中の「高山」がもつ比喩的・象徴的な意味である。Fanck の山岳映画は「ヒトラーが台頭する直前の数年間、ドイツの若者たちの間に宗教にも似た登山ブームを作りだした」⁽³⁾。第1次大戦に敗戦したドイツの大衆は、激しいインフレと、屈辱感と、頹廢的な雰囲気の中で、鬱屈した精神を開放してくれる何ものかを求めていた。とくに、純粹で崇高なものに憧れる青年たちにその傾向は強かった。Fanck の山岳映画は、こういう青年たちの心を捉えた。登山に熱狂した若者は、岩と雪との闘いの果てに立った頂きで、眼下の日常世界に住む人間を「谷間の人々」と、ある種の軽蔑を込めて呼んだ。平地から屹立する山、その「高さ」そのものや、自然の厳しさがもつ非日常性、超俗性、高踏性、これらの象徴的な価値に若者は憧れ、Riefenstahl は美しさを感じ取った。Fanck の山の映像が、しばしばその背景に広大な空を取り入れていることは特徴的である。高山への憧れは、空への憧れに繋がっている。ただし、ワイマールの若者たちの憧れが、その後すぐナチスにすくい取られ崩壊していく類のものだったのに対し、Riefenstahl の「高きもの」への憧れはナチスと係わった後もなお持続し続ける。ヌバ族の肉体に表れる高貴さや矜持に、Fanck の高山がもつ意味と同じものを感じ取るのは困難なことではない。

Fanck の映像の第四の特質は美的秩序である。Fanck の映像に現われる自然は、基本的には人間と対立し、人間の前に立ちはだかる過酷な自然である。しかし、それは決して無秩序で野蛮な自然ではない。山岳映画の自然は、岩、土、雪、氷、水など基本的に無機質な要素で構成されている。同じ自然とはいえ、熱帯の密林が、つまり有機物が与える自然の印象とは大きく異なる。そこに登場する人間ですら、人物造形の素朴さとストーリーの単純さのゆえに或る種の無機性を帯びている。それらの素材で作られられた映像は、どのカットをとっても一つの絵画のような意図的な構成がされており、端正な印象すら与える。小松弘は「Fanck の山岳映画の自然は、人間の想像を越えるような、測り知れない大きさはあるが、それと共に人間性と調和し、古典の中の自然観に等しい高さをもった、いわば美的な自然であった」⁽⁴⁾と述べているが、この「美的な自然」が Riefenstahl を感動させたことは容易に推測できる。*Triumph des Willens*, *Olympiad* などのドキュメンタリーにおいて Riefenstahl が描き出そうとしたのは、眼の前で起こっている事実そのものよりも、事実を取捨選択し再構成した、美的秩序をもった世界であった。

2

アルプスの山間の小さな村。滝が激しく落ちる。静かな村の家並。小さな広場の井戸の回りに子供たちが遊ぶ。旅行者の車が村に着く。子供達はそこに駆け寄り、降りてきた男女を勢いよく取り囲む。子供達は手に手に水晶を持って二人に差し出す。一人の女の子が、水晶ではなく、若い女性の絵を男に差し出す。男はその絵に心惹かれ、手に取る。二人連れは宿屋に入り、そこでもまた同じ女性の絵を見る。男がその女性について宿の主人に訊ねると、主人は子供に立派な装丁の本を持ってこさせる。カメラはその表紙に飾られた女性の絵をクローズ・アップでとらえる――。

Das blaue Licht⁽⁵⁾は、若い二人連れの旅行者がアルプスの谷間の村を訪れ、Junta の伝説を記した本に出会うシーンで始まる。作品の最後は、二人が読んでいた本の扉が閉じられるシーンである。つまり、この作品のほとんどの部分を占める Junta と水晶をめぐる物語は、形式的には二人の旅行者が宿屋で読

む本の内容となっている。Riefenstahlがこの伝説を映像化しようと考えたとき、ただJuntaの物語だけを作品にするのではなく、現在から伝説の中に入り再び現在に戻るという循環形式を求めたことは注目に値する。さらに、作品の始めには以下のようなクレジットが入る。

A legend of the Dolomite Alps, produced amid the splendour and majesty of the ice-peaked mountains, with the co-operation of the Saarn Valley villagers.⁽⁶⁾

いずれも、観る者に時間を隔てた視点からJuntaの物語を見ることを求め、Juntaの物語が「伝説」であるということを印象づけようとする仕組みである。Riefenstahlは、Juntaの物語の内容だけではなく、それが「伝説」であることも必要とした。Juntaの物語は、それを包み込む枠組みの中で捉えて初めてその意味が明らかになるのである。つまり、*Das blaue Licht*という作品は、Juntaという少女の水晶へのひたむきな思いが悲劇に終わる物語ではなく、それが伝説となり語り継がれた、という物語として捉えられなければならない。導入部の細心で示唆的な描き方には、Riefenstahlのそういう意図が明確に表れている。

フレーム・ストーリーからJuntaの物語への移行は、本の表紙に飾られたJuntaの絵がアップになり、画面がJuntaの顔から大きな水晶へディゾルブしていくことによっておこなわれる。ディゾルブが終わったとき、その水晶は、過去の、生きているJuntaによって握られている。水晶には傷ひとつなく、透きとおりに輝いていて、そのまわりには無数の小さな氷の粒がきらめいている。水晶を手にしたJuntaは、やさしい笑みを浮かべ、心を引き込まれるように水晶を見つめている。その無心な姿は、透き通った石に自分の心を映し出しているようにも、憧れを見ているようにも感じられる。Juntaと水晶は一つの光の中に包まれている。ここで、観ている者に強く印象づけられるのはJuntaと水晶の同一性である。ディゾルブにおいてはJuntaの顔と水晶は同心円状に重なり、そのダブルイメージは過去の画面に移行したときにJuntaがその水晶を握っていることで再び確認される。さらに、このイメージには伏線がある。冒頭で村の子供たちが旅行者に水晶を差し出すシーンでは子供の手だけが写されるが、その多くの手の中に、Juntaの絵は水晶と混ざって握られている。幾度かの巧みで美しい映像的示唆によって、話が過去のJuntaの物語に入っていくときにはJunta=水晶というアイデンティティーは既に定着したものととなっている。

Juntaの姿が水晶に溶け込むことによって入っていく世界は、その小さな村の過去である。作品の始めに現れるのと同じ滝の流れ、子供たちが水晶を売っていた場所の同じ家並の映像は、村が時の流れの中でもほとんど姿を変えていないことを知らせる。伝説の舞台となる谷間には二つの世界がある。二つの世界は、水平にではなく垂直方向に区切られている。一つは村のある<谷の世界>である。そこは小さいながらもひとつの社会であり、複数の人間が共存していくための規範や習慣や知恵が隅々まで支配している。<谷の世界>の中心的な価値は安定であり保守であり維持である。少なくとも何も失われないことが善であり、村の安定を脅かすものは恐れるべきものとなる。もう一つの世界は<山の世界>である。そこは畏怖すべき自然が支配する世界であり、神秘的で、人知を超えたものに満ち、破滅的な危険が潜んでいる。クリスタロ山は<山の世界>にひときわ高くそびえ立っている。かつてこの山で起きた地滑りで大きな被害に遭ってから、村人たちはクリスタロ山に恐れを抱いている。とくに、クリスタ

口山が満月の夜に放つ不気味な青い光は村人たちの恐怖の中心だった。Junta は、ジプシーのように村の社会から排除され、ひとり、山の中腹の高い土地に住んでいる。彼女は<山の世界>に属する唯一の人間である。それゆえ彼女は山を恐れない。どんなに険しい岩場も彼女は自由に渡ることができ、村人の知らないいくつもの登山ルートを知っている。恐るべき山に自由に登ることができる Junta は、そのこと自体が村の安寧を冒すことでもあるかのように、魔女の類として村人たちから迫害されている。

もっとも低いところに村があり、村を見下ろす高所に Junta が住み、その上にアルプスの山々が連なり、中でも抜きん出てクリスタロ山がそびえ、その険しい頂きに水晶がある、という垂直に展開する階層的な空間構造は、そのまま作品内の価値の構造となっている。この「標高」つまり空への近さが価値の高さを意味するという感覚は、Fanck の山岳映画の中に存在していたものであり、Riefenstahl が共感したものである。しかし、*Das blaue Licht* のそれが Fanck と異なるのは、Riefenstahl の物語に描かれる社会では、その価値が逆の評価を受けていることである。つまり、村人たちは高所に住む Junta を忌まわしい者として遠ざけ、高峰クリスタロ山を魔の山として恐れているのである。この Riefenstahl の創意は、Fanck の作品が内容的には単調だったのに比して、物語に基本的な奥行きを与えることに成功している。そこにはまた、ほんとうに価値のあるものは日常に埋没した大衆には理解され難い、という彼女の思想を読み取ることもできる。

しかし、山の高さが表す価値はすべての村人に理解されないわけではない。村の若者たちは、クリスタロ山の頂きが放つ青い光に魅せられて、その険しい山に挑もうとする。後年のインタビューの中で、Riefenstahl はその光についてこう語っている。

..... in *The Blue Light*, I played the role of a child of nature who, on the nights of the full moon, climbed to this blue light, the image of an ideal, an aspiration dreamed of, a thing to which each being, above all when young, ardently desires to attain.⁽⁷⁾

作者自身が言うように、時には無謀でもある高い志と純粋な気持ちは、青年期には多くの人が抱くものである。しかし、ほとんどの場合、それは若年の無思慮のゆえに過酷な現実の前に挫折する。理想や夢や憧れを追い求めることは常に破滅の危険をはらんでいる。物語の中でも、青い光を目指した村の若者は、皆、岩場から転落して命を落としてしまう。それゆえ村の大人たちはクリスタロ山の青い光を恐れる。しかし、Junta だけは山頂の青い光にたどり着くことができる。なぜ彼女だけが他の若者たちと違うのか。それは Junta が、村に象徴される日常的な世界の住人ではなく、<山の世界>に属する人間、自然の児であり、選ばれた者だからである。この発想もまた、Riefenstahl を Fanck と分かつ。Fanck の山岳映画においては、高所にたどり着ける力は克己と努力によって獲得するものであった。しかし Riefenstahl の Junta は、選ばれた者として、先験的に、自覚することもなく、その力を持っているのだ。

<谷の世界>と<山の世界>は、また別の要素でも対比される。「谷の世界」は昼の世界であり、<山の世界>は夜の世界である。村人たちの世界の象徴は太陽や日光であり、Junta の世界の象徴は月や月光である。村人たちの生活は主に昼の光の中で描かれ、Junta の自然の児としての行動は月光の下に描かれる。村人たちの自信と落ち着きは夜の到来とともに失われ、月の光は Junta を生き活きと輝かせる。

この対比がもっとも巧みになされるのは、村に満月の夜が訪れるシーンである。太陽の光が次第に衰え、山間から月がゆっくりと昇ってくると、村人たちは足早に家に入り、慌ただしく窓の扉を閉ざす。夜の闇の中で月の冷たい光が地上を照らし始める。空を見上げる Junta の顔は月の光をあびている。村人たちは月光を避け、不安げに物陰で息をひそめる。やがてクリスタロ山の山頂に満月の光があたり、山は青く輝き出す。Junta はその青い光の中に静かに身をさらしている。このシーンは、徐々に月が昇っていくカットを挟んで時の経過を表しながら、村人のカットと Junta のカットを交互に繋ぎ、アルプスの谷間が村人の世界から Junta の世界へと移り変わっていく経過を効果的に表現している。

注目すべきなのは、Riefenstahl が高い価値を与えている〈山の世界〉、つまり Junta の世界の特質である。Fanck の作品も含め、一般に肯定的な価値が与えられるのは、夜より昼であり、月より太陽であり、冷たさより温もりである。しかし、この作品においては、昼や太陽は、むしろ、日常的、世俗的なものの象徴として低い価値を担っている。価値を与えられているのは、夜であり、月であり、冷たく青い月光である。これらのイメージは、Junta が一途に心を捧げる水晶のもつイメージと重なり合う。硬く、透明で、冷たく、神秘的な水晶の質感は、高い価値を担う〈山の世界〉の特質そのものである。そこに見出される価値は純粋さであり、ある種の超俗性、高踏性である。それは社会生活とは相入れないものであり、時にはそれを脅かす可能性も含んでいる。

この〈山の世界〉と〈谷の世界〉の対比の構図で描かれる物語の舞台にドラマを持ち込むのは一人の若い画家である。外国人の画家が、アルプスの美しい自然を描くためにこの谷にやって来る。画家は、満月の夜にまた村の若者が死んだことで村人たちから苛められている Junta を助ける。彼は Junta に心を惹かれ、彼女を探して歩く。彼は高原の小さな池の畔で Junta と出会う。Junta は木の葉に隠れて高い位置から画家の姿を追っている。画家は彼女が見ていることに気づいていない。Junta は手にした果実を食べながら、まっすぐに画家を見つめている。Junta はその果実を画家のそばに投げる。画家は人の存在に気づく。果実を拾って人影を探すが、頭上の茂みに隠れた Junta を見つけられない。画家が池の水面に視線を落とすと、そこに Junta の姿が映っている。画家は後ろを振り返り、Junta は恥じらいにかられてその場から逃げ出す。このシーンでは、Junta が画家に淡い恋心をいだく様子が、かすかに官能を漂わせる叙情性の中に描き出されている。村の社会から排除されて生きてきた Junta にとっては、おそらく初めての恋だったのだろう。彼女が食べる果実のみずみずしさと甘さは、彼女が初めて知った感情を反映している。恋の作法も駆け引きも知らない Junta は、ただ自分の無垢な心の動きのままに行動する。水に映った Junta の姿は、〈山の世界〉に生きてきた今までの彼女とは違う、もう一人の Junta である。画家を見つめる Junta には、夜や月を思わせるものは何もなく、恋をした村の娘と何の違もない。このシーンが明るい昼の光の中に描かれるのは象徴的である。彼女に変化をもたらしたのは、恋愛の普遍性である。恋には〈谷の世界〉も〈山の世界〉もない。ただ、それが発展していったとき、「谷の恋」は平穏な家庭生活に繋がり、「山の恋」は破滅的な情熱へと向かってゆくことになる。

画家は Junta と再会し、二人は山の Junta の小屋で一緒に暮らし始める。谷の村人たちと決して交わり合うことのなかった Junta が画家に心を許したことには、画家のもっている条件が係わっている。一つは、その職業の位置である。芸術家は社会の規範や通俗的な価値観の中に生きる存在、つまり〈谷の世界〉の住人ではない。もう一つは純粋さである。彼は、アルプスの自然に感動し、村人たちが魔女として忌み嫌う Junta の中に無垢や美しさを感じ取ることができる。そして、その感情を素直に表現する

ことができる。加えて彼は外国人である。彼には村の社会にとらわれる係累はない。エイリアンであるという意味において、画家は Junta と同じなのである。しかし、これらの条件が、彼が Junta と同じ世界の人間であることを意味しているわけではない。画家が社会通念にとらわれたいといっても、職業として社会の中に存在している以上、一面では<谷の世界>に属している。また、彼の純粹さは決して Junta のように切り立ったものではなく、あくまで現世的なものの範囲にとどまっており、周囲との調和を求める現実的なものである。彼は外国人であって確かに村の社会には属してはいないが、もともとは村の宿屋を訪ねてきたのであり、村人たちとも交流ができる。つまり、この画家は<谷の世界>と<山の世界>の中間的な存在である。この、画家の存在の中間的な性質が、彼に Junta の世界に入る資格を与え、同時に<谷の世界>が Junta の世界に侵入する入口を与えることになる。外国人である画家は、Junta と言葉が通じない。これは彼らがほんとうには理解し合えないことの象徴であり、やがて現実の悲劇の引き金となる。

小屋で暮らす二人は、言葉は通じなくても互いの気持ちを直観的に信じ合っており、心暖まる雰囲気漂わせる。初めての恋は、Junta に、それまで孤独の中では知り得なかった穏やかな喜びを与えてくれ、<谷の世界>の価値も僅かながら分かりかける。Junta の心は揺れ動く。Junta が岩の上で考え込むシーンでは、彼女の横顔のカットの間に、山や太陽や滝のカットが挿入される。昼間に眼下に見下ろす山は、月光の中に屹立する夜の山とは別の山の意味を表し、Junta の生活が変わる可能性を示唆する。太陽は村人の住む<谷の世界>を表し、Junta が画家との穏やかな暮らしを想っていることを象徴する。滝は<山の世界>から<谷の世界>へと激しく流れ落ち、その方向へと Junta を誘う。ともすると、二人はこのまま結ばれて<谷の世界>に落ちついてしまうかとも思わせる。しかし、画家が与えるものは Junta の心を完全に満たすことはない。彼女は生まれながらに<山の世界>に属する存在であり、決して<谷の世界>には順応できないからである。彼女の画家への思いが月光に冷たく光る水晶のようなものであれば、Junta は聳え立つ感情の極みに登って行っていたかもしれないが、画家のいる高さはのどかな高原にしか過ぎず、彼女の思いは淡い恋の域を出ないのである。

Junta は、そのことを画家に抱き寄せられたときに自覚する。Junta の小屋の外で、画家は彼女をモデルに絵を描いている。Junta は水晶を手にもって草原に座っている。画家は絵筆を休め、彼女の傍らに来る。Junta は水晶を眺めている。彼女の表情は、画家と出会う前に見られた幸福感あふれるものに帰っている。その Junta を画家が見つめている。彼は Junta を抱き寄せ、キスしようとする。Junta は驚き、持っていた水晶を落とす。弾かれるように画家から離れ、落とした水晶を拾い上げる。このシーンは、物語の中のターニング・ポイントとである。画家が Junta にキスをしようとして Junta の手から水晶がこぼれたことは、Junta にとって画家との恋と水晶が両立しないこと、画家との暮らしを選べば水晶に象徴される精神的な価値を失ってしまうことを示唆する。彼女自身も水晶が手を離れた一瞬に、そのことに直観的に気づくのである。そして、自分にとってどちらが大切か、ということも。

これに続くシーンでは、夜へ向かってゆく山の姿が映し出される。四つ並んだ山嶺、山頂が白く山麓が黒い山。そしてクリスタロ山の頂が白く照らされ、やがて黒い影になる。その後山を見上げている Junta のシルエットが続く。日が沈み、次第に夜の世界へ移りゆく自然の映像は、迷いを振り切って、彼女自身の世界、夜と月と水晶の世界へ戻っていく Junta の心の動きを描写している。

闇が世界を覆い、それを月の光が満たすと、Junta は水晶の洞窟を目指してクリスタロ山に登ってい

く。もう、画家のことは振り返っていない。彼女は本来の自分に、〈山の世界〉の選ばれた子供に帰ってゆく。画家は彼女の後を追う。山頂の洞窟は無数の水晶で埋め尽くされている。洞窟の入口から差し込む月の光に照らされて、水晶は青く冷たい光を放ち、洞窟の中は、この世のものとは思えない神秘的な輝きに満ちている。その輝きの中に Junta が身動き一つせずに座っている。Junta の横顔と水晶のカットが繰り返し映し出される。Junta の表情は水晶の中にとけ込み、水晶の放つ光によって洞窟の中に広がり、水晶を包み込む洞窟自体が Junta であるかのようにも思える。このシーンは作品中もっとも美しい箇所の一つである。そこには不純なものは何一つ存在しない。不安も、迷いも、欲求も、自我さえも存在しない。山頂という位置、夜、月の光、無数の水晶、そしてそのだだ中にある Junta。すべてが調和し、一つのものとなって理想的な世界を創り上げている。Junta の心が満ち足りる高み、Junta が本来の自分である場所は、ここしかないのである。

しかし、画家にはそのことは理解できなかった。Junta の後を追って洞窟にたどり着いた画家は水晶を発見するが、彼が水晶を見て考えたことは全く違うレベルのことであった。山を下りた翌朝、彼は水晶のことを村人に知らせようと Junta に語りかける。青い光のために Junta が村人たちから迫害されていることに心を痛めていた彼は、青い光の源が忌まわしいものではなく、むしろ村の財産であることを村人たちに伝えることによって、Junta への迫害は感謝に代わり、貧しい村が豊かになると考えたのである。しかし、彼の提案は、言葉の違いのために Junta には伝わらない。彼は自分の考えの正しさを確信し、村へと走る。ここに悲劇が生まれる。彼の発想の源は明らかに善意であり、Junta への愛情や、村人への思いやりに根ざしたものだ。普通ならば、つまり Junta が〈谷の世界〉の人ならば、彼の行動は皆の幸福につながっていたかも知れない。しかし、彼が考えたことは、あくまで現世的、日常的な価値観に基づいた幸福であり、決して Junta にあてはまることではなかったのである。

画家に洞窟へのルートを教えられた村人は、大挙して山に登り、水晶を根こそぎ持ち去る。山道で水晶のかけらを見つけた Junta はクリスタロ山へ登る。山には霧が満ちている。Junta の姿は、存在の危うさを匂わすように、霧につつまれ、霧の中に失われる。このシーンのカットには切断の構図が頻繁に用いられる。幹の途中からばつさりと折れた木や、垂直に切り立つ絶壁や、Junta を挟んだチムニーが画面を裂き、彼女の心と、彼女を待ち受けている運命を表現する。頂上にたどり着いた Junta は空になった洞窟を見出す。洞窟の中を埋め尽くしていた水晶は跡形もなく持ち去られている。Junta の絶望は声にもならず、彼女はただ立ち尽くし、茫然と洞窟のなかの空虚を見つめる。カメラは岩の裂け目に Junta の姿を捉える。ただの影となって洞窟を出た Junta は断崖から身を躍らせる。Junta にとって、クリスタロ山の水晶はただの美しい鉱物ではなかった。それは、彼女が与えた意味や価値によって、彼女の世界を支え、彼女の存在を支えていたものだ。奪われた水晶は、村人から取り戻すことができたかも知れない。あるいは、クリスタロ山と呼ばれる山ならば、同じような水晶窟は他にもあったかも知れない。しかし、それらは決して失われたものの代償にはならないのである。Junta にとって、水晶は、高山の頂にあり、洞窟に秘められ、誰にも知られず、ただ見に行くだけでも険しい道のりを越えて行くことが求められ、満月の夜には神秘的な青い光を放つものでなければならなかった。だからこそ、彼女は聖遺物のような崇拜と愛を捧げられたのである。Junta が失ったものは、鉱物としての水晶ではなく、それに彼女が託していた、天上的な崇高と純粋と美であった。その意味が失われたとき、与えた Junta 自身も失われるのである。

Junta の亡骸は、彼女を追ってきた画家に抱き上げられる。体にも顔にも傷ひとつなく、ひとすじの血も流れていない。Junta の顔には、苦しみの跡も絶望の影もなく、虚ろでありながら満ち足りているような、静かで穏やかな表情が浮かんでいる。カメラは、Junta の白く美しい顔をクローズアップにする。その顔のまわりに光輪のようなものが浮かび上がり、巻頭で開かれた本の表紙にある Junta の肖像にディゾルブしていく。映像が完全に本の表紙に移り変わったところが *Das blaue Licht* の最後のカットである。

これは一つの結晶化である。生身の人間として生きていた Junta が、ひとつの Geist として永遠の存在になったということに他ならない。結末に至って、Riefenstahl が設定した循環形式の枠組みの意味が明らかになる。Junta は確かに自分の存在の支えであった水晶を奪われた。そして、そのことに絶望して死を選んだ。それは<谷の世界>つまり現実の前に Junta の理想が失われたということであり、彼女の敗北であった。この作品が、そういう Junta の物語だけを描いていたならば、作品の意味もそこにとどまっていただろう。しかし、Junta は伝説となった。永遠の存在になったのである。そして、伝説を語り伝えているのは、他ならぬ彼女を死に追いやった村人たちである。これは何を意味するのだろうか。

村人たちが得たものは「物」としての水晶であった。より正確に言えば「商品」としての水晶であった。それは村人たちの手をも離れて、どこかへ流通していく。村人たちが水晶と引換えに得た物は、時とともに壊れ、擦り切れ、やがては失われてしまう。しかし、Junta が失ったものは「物」としての水晶ではなかった。「物」としての水晶は、Junta にとっては、彼女自身もつ価値を投影し発現させる媒体でしかなかった。彼女自身もっていた価値、クリスタロ山の水晶に託していた価値は、村人の手には渡ってはいない。彼女は、ほんとうは何も奪われていないのである。その価値、<山の世界>のものとしての水晶、なお彼女の元にあるのである。彼女が伝説となって語り伝えられているということは、それを示しているに他ならない。より映像に忠実に言えば、彼女自身が一個の水晶になったのである。作品の中で何度も示される Junta=水晶という暗示、とくに、伝説を記した本に入る時と出る時のディゾルブは、明らかにこの意図を伝えている。そして、冒頭の、旅行者が村を訪れるシーンに現れる、土産物となっている水晶と、それを売って少しでも小遣いを稼ごうと群がってくる子供たちの姿は、結末に至って長い伏線として甦ってくる。観ている者は、何がほんとうの価値なのか、何がほんとうの水晶なのか、ということ問い掛けられるのである。もとより彼女のもっていた価値は現世的なものではなかった。だから、それが現世において実現されないことは或る意味では当然なことであり、死によって初めて正当な位置に置かれたと考えることさえできる。山頂の洞窟にある水晶に Junta が与えていた価値、崇高さ純粹さや美は、水晶が村人の手に渡った時、ただの商品になってしまった水晶を離れ、死によって結晶化した Junta 自身にその価値の担い手を換えたのである。伝説という実在のない在り方は、いつ商品に墮してしまうかも知れない水晶よりも、はるかに強い永遠性をもっているのである。Riefenstahl は、Junta の物語を悲劇に終わらせ、かつその物語に伝説の枠組みを与えることによって、Junta が抱いていた価値、彼女の魂を、永遠のものにしたのだ。

3

Das blaue Licht で Riefenstahl が表現している「美」は、クリスタロ山の頂きの水晶に集約されてい

る。作品の中に水晶が現れるシーンは比類のない美しい映像となっており、発表当時賞賛を集めたのも、まず映像の美しさであった⁸⁾。Riefenstahl はモノクロフィルムで水晶の美しさを表現するために、赤と緑のフィルターを組み合わせ使用するなど、前例のない工夫をおこなった。先に述べたように、この水晶は Junta に等しい。水晶と Junta の同一性は、映像の上では、直接的なディゾルブ、両者が現れる構図の類似、同一画面での他の被写体との隔離などによって何度となく示唆される。物語の構造の中では、Junta が山頂の水晶に見出していたものは彼女の理想であり、それは彼女自身が抱いていた価値を投影したものであった。結末で、その価値を Junta 自身が水晶に代わって担うことになる。洞窟で Junta が水晶の美しさをいとおしむ場面や、水晶を失った時の Junta の様子からは、Junta が水晶に自分自身を見ている感じが伝わってくる。水晶は Junta の精神的価値の投影であり、かたちのないその価値を視覚的な美しさに置き換えて表現したものである。同時に、洞窟の中の水晶は、アルプスの山や、夜、月、青い色、といった「山の世界」の象徴であり、Riefenstahl が肯定的に描き、自らの価値観を託しているものの中心に位置している。作品を観る者にとっても、水晶と、Junta と、それを取り巻く「山の世界」は、渾然一体となって美しい印象を与える。その印象は *Das blaue Licht* という作品の総体が与える印象に他ならない。

水晶が担う価値の中心を成すのは「崇高さ」である。作品の解釈の中で述べたように、*Das blaue Licht* の世界は階層的な価値構造をもっており、水晶はクリスタロ山の頂上にあつて、最も高い位置に価値づけられている。この「高さ」は「谷の世界」がもつ諸価値に対置される。私たちの日常的な世界には、複数の人間が共に暮らしていくための様々な制度や規範、目に見えない仕組みや約束ごとが織り込まれている。その多くは社会を維持していくために必要なものであるが、それは同時に、私たちの精神の自由な動きを規制し、抑圧する。日常世界の仕組みに私たちが無批判になり、意識することなくその中にどっぷりと浸ってしまうとき、私たちは、ただ安定と反復の中でささやかな欲望に追われる存在になってしまう。水晶は、こういう「谷の世界」の対極の価値を担っている。それは、当然、非日常的、反世俗的、非現実的、反社会的、反合理主義的な性質をもつことになる。何ものにも捕らわれず、利害を考慮せず、仲間を求めない。それは、ただひたむきで、妥協を知らず、敗北を恐れない。それは、この世には在り得ない天上的な価値を目指す。こういう精神のあり方が生む「高さ」を水晶は象徴している。山の高さに精神的なものの高さを象徴させることは Fanck の山岳映画に既に現れたものであったが、Fanck の「崇高さ」は、あくまで社会の中に在る人間が、一時的に日常を離れて獲得できる高さものであった。それに対し、Riefenstahl の「崇高さ」は始めから社会や現実を問題にせず、一途に天上を目指す、いわば超越的な質をもったものである。

Riefenstahl の「崇高さ」をさらに特徴づけるのは、彼女が「自然」にもたせている肯定的な意味である。作品の中で「山の世界」をつくり上げているアルプスの山々は、自然そのものである。水晶は大地が稀に産み出した寵児である。そして Junta は、村の社会から外れて山の中に生きる自然の子供である。*Das blaue Licht* に現れるアルプスの自然は、つねに微妙な光と影の中に尊崇と敬愛をもって描き出される。Riefenstahl が表現する「崇高さ」は、深く自然と絡んでいる。その意味において、彼女が描く「崇高さ」は、宗教的心情における崇高さや、形而上学的な精神の崇高さとは異なる。Junta の心もつ高さには、何の制度も体系的知識も必要ではない。山は自然が生んだ高みであり、人間がつくり上げたヒエラルキーではない。マッターホルンのピークとケルン大聖堂の尖塔は、ともに鋭く天を目指

すという意味では類似しているが、一方が大地が押し上げ、氷河に削られたものであるのに対して、もう一方は人工の建築物である。Riefenstahl が「自然」を賛美する姿勢は、躍動する肉体の美しさを描いた *Olympiad* から、ビジュアルな生命の力を見せつけた *The Last of the Nuba* に至るまで一貫している。

「崇高さ」と「自然」を結びつけるのは、「純粋なもの」に美を見出す Riefenstahl の意識である。もともと、水晶とは石英の純粋なものをいう。水晶は、透明度の高さによって、古くから純粋さのシンボルであった。先に述べた、利害を考えず、妥協せず、一途にひとつのものを目指すという姿勢は、また「純粋」という概念で捉えることもできる。この観点から見ると、<谷の世界>つまり社会のもつ価値観は、それに対立するものである。安定や維持という考えからすれば、利害得失はよく考えられなければならないし、多くの人間が共に生きるためには妥協を知らなければならない。どうすれば失敗することなく少しでも多くのものを得られるか、どうすれば多くの人々の利益を調整できるか。こういう考え方は、Junta の精神を「純粋」と言うならば、「不純」と言うことになる。知恵や思慮、迷いや悩みが、考えるということ自体が、すでに不純なのである。Junta は純粋であったからこそ、つまり<谷の世界>の目で見れば愚かだったからこそ、死に至ってしまった。この意味での「純粋さ」の根源的な姿が「自然」である。生まれたまま、在りのまま、何も手を加えられず、知恵や思慮に穢されていない、それが自然である。Junta は、まさにこの意味でも自然の子供であり、Riefenstahl のもつ価値観を具現している。この際立った純粋さの描き方は、Fanck の映画にはなかったものである。Fanck のストーリーの中でも感情の純粋さはひとつのテーマになっているが、それはあくまで迷いや悩みを伴うもので、社会の枠の中に収まるものであった。

以上は、作品の構造やプロットに表れる Riefenstahl の美意識の分析であるが、作品の内容とは別に、映像そのものに表れる視覚的な美がある。*Das blaue Licht* は映像そのものが極めて美しいものとなっている。先に述べたフィルターや、山の霧を表現するスモークなどは、自分の求める映像のために Riefenstahl 自身が開発した。彼女は頑固なまでに画面の美しさにこだわってこの作品を制作した。どのカットも、スチールが一つの芸術写真であるかのように、入念に構図が企画され、光と影に細心の配慮がはらわれ、モノクロームの表現力が最大限に引き出されている。とくに注目されるのは、Fanck の項で指摘した、画面の美的な秩序である。Riefenstahl においては、Fanck よりもなお、この傾向が著しいものになっている。*Das blaue Licht* では、Fanck の山岳映画あったダイナミズムは影をひそめ、その映像は、静かで、示唆に満ちたものになっている。画面の構図は時に表現主義の絵画を思わせるほど人工的なものであり、あちこちに象徴が散りばめられている。アルプスの自然が描かれる時でさえ、そこには自然が本来もつ放縦なエネルギーはなく、神秘性が感じられるほどに鎮まり返っている。とくに、夜、月の光に照らし出される世界は、夢の中の光景のようである。Riefenstahl 自身は、この映像の美的な秩序を「様式化」という言葉で語っている。

「絵の切り方、視線の撮り方によってその特徴的なものが浮かび上がり、探って行くと様式化につながっていくのです………映画や写真を撮る時には、ニュース映画を作るのではなくルポルタージュするのではなく、物事を芸術家として見る。全てを画家のように見て、そして何かを見ると、それを芸術に、芸術的なものに変えてしまうのです。ですから、すべてが

様式化されるわけです」⁹⁾。

問題となるのは、この、映像における「様式美」は、作品の内容が表している美、つまり「崇高さ」に係わる「自然」や「純粹」という価値と矛盾するものであることである。「自然」や「純粹」とは、生まれたままの姿、何も加工が加わらない状態、思慮や知恵が関わらないことを尊ぶ価値である。Riefenstahl が映像に関して言っている「様式化」は、この価値と正面から対立する。上で Riefenstahl 自身が述べているように、彼女のいう「様式化」とは、在りのままのものを芸術家の目によって変容させ、別の秩序で再構成するということである。作品の内容が表す価値観に則れば、これは「反自然（人工）」であり「不純」である。しかし、作品を観ていて、このことは決して相反する二つの価値として伝わってはこない。作品の中では、それらは矛盾することなく溶け合い、ひとつの独特な世界を作り出している。それは、水晶は、自然が生み出したものであり、純粹さの象徴でありながら、形態は、まるで幾何図形のように正確な六角柱をしていることに類似する。人工的な形をもつものが同時に自然の産物でありうる。そして、視覚的な美しさと、内在的な価値の美しさは、美という共通の価値の中で自然に溶合する。二つの価値は矛盾しないばかりか、互いの価値を相互に増幅させるのである。「純粹」な水晶には美しい形がふさわしいし、水晶の見事な形態には美しい価値が宿っていることが望ましい。水晶が美しい六角柱に造り上げられていることは、むしろ自然の力への驚きとなる。この、矛盾するものをより大きな価値の中に包括した世界、過剰も不足もない一つの全体としての世界、静かな秩序に満たされた調和の世界、それが Riefenstahl が *Das blaue Licht* で描き出した映像世界なのである。

結

Riefenstahl は Fanck の山岳映画から基本的な美学と表現方法を継承した。より正確に言えば、ある時代の中で同じ価値観と美意識を Fanck と共有していた。彼女が初めての全面的な自己表現をおこなうにあたってアルプスを舞台に選んだのは、「崇高」「自然」「純粹」など、彼女が表現したかった価値の表象として高山を求めたからである。しかし山岳映画と違って *Das blaue Licht* で価値の表象となっているのは山だけではない。より象徴的なものとして水晶があり、主人公 Junta の生の軌跡があり、伝説という形式そのものがある。それらは山岳映画というより、むしろドイツ・ロマン派の美学に直結するものである。*Das blaue Licht* においては、山岳映画で美的価値の表現を担っていた形象や運動は背景に退き、形而上の美が重要な位置を占めている。形象の美と精神の美を精緻に組み立てられた作品構造の中で相乗的に作用させることで、Riefenstahl はそれまで誰も成し得なかった美しく神秘的な映像世界を作り上げたのである。この後 Riefenstahl は山岳を離れ、さまざまな対象に彼女の美の理想を投影することになるが、その精髓は *Das blaue Licht* に在るといっても過言ではない。

(了)

Notes

- (1) 脚本はハンガリーの映画理論家 Béla Balázs との共同執筆である。
- (2) Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia* (New York: Crowell, 1979), P.836.
- (3) Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, (Princeton, 1947), 平井正 訳, 『カリガリからヒットラーまで』 (せりか書房, 1980) , p.111.
- (4) 小松 弘, 「ドイツの山岳映画と Riefenstahl」, 映像の先駆者シリーズ 『Leni Riefenstahl の世界: 20 世紀を走りぬける映像のミューズ』, 解説, (レーザーディスク株式会社, 1985) , p.3.
- (5) *Das blaue Licht*, dir. Leni Riefenstahl, Leni Riefenstahl Studio Film, ゴーカル映画会社, 1932. 本稿はテキストとして英語字幕版 (サイレント) を使用した。*Das blaue Licht* は, この他に 1956 年の再編集版 (トーキー) がある。
- (6) *Das blaue Licht*.
- (7) *Cahiers du Cinéma in English*, No.5, 1966.
- (8) Glenn B. Infield, *Leni Riefenstahl: The Fallen Goddess* (Crowell, 1976), 喜多迅鷹, 喜多元子 訳, 『レニ・リーフェンシュタール—芸術と政治のはざまに—』 (リプロポート, 1981) , p.56.
- (9) レニ・リーフェンシュタール, 「美と生」, 映像の先駆者シリーズ 『レニ・リーフェンシュタールの世界: 20 世紀を走りぬける映像のミューズ』, 解説, (レーザーディスク株式会社, 1985) , p.1.