

# 表現主義映画『朝から夜中まで』

上 田 浩 二

## はじめに

1923年1月1日、創刊3年目の新春を迎えた『キネマ旬報』は、海外映画批評欄に次のような記事を載せている。

恐らく今日迄に紹介せられたる表現派映畫中最良のものであり且表現派の使命をよく表して居る映畫ではあるまいかと思ふ。(中略)「カリガリ博士」でも又「ゲニーネ」でも□□(欠字)は運びはまだるっこしい気がした。マルティン氏の監督は生々して居る。鋭い所が到る所に示されてゐて而して無駄が少しもない。(中略)兎に角、此映畫は記憶さる可き映畫である。そして又是非とも一見すべき名畫である<sup>1)</sup>。

この熱い想いのこもった評は、それよりひと月ほど前の1922年12月3日に本郷座で上映された表現主義映画『朝から夜中まで』に捧げられたものである。その1年半ほど前『カリガリ博士』が日本で初公開され、その大胆で異様な表現によって大きな話題を呼んでいたが、これとは方向の違う本作品が公開されたときの熱気がここに読み取れる。

この作品は、すでに日本でも名の知られていた表現主義の劇作家ゲオルク・

---

1) 『キネマ旬報』第121号、31ページ。

カイザー（Georg Kaiser 1878–1945）が1912年に書いた同名の戯曲（1917年4月初演）を映画化したものである。映画化に当たっては、原作者とも協議の上でカールハインツ・マルティン（Karlheinz Martin<sup>2)</sup> 1886–1948）が監督している。「ラジカルさを追い求めてカールハインツ・マルティンが初めて監督した映画」<sup>3)</sup>は、東京での上映より半年前の6月にミュンヘンで試写会にかけられたばかりであった。

上の評からも予想されるように、この映画は表現主義の方向を極度に押し進めた意欲的な作品であった。しかし、映画というジャンルにあっては、いかに完成度が高く歴史的な意義がある作品であろうと、商業的に成功する見通しがなければ観客の目にふれることはない。ミュンヘンで開かれた試写会は、上映してくれる映画館を探すためのプロモーションという性格だったが、敢えて上映しようとする映画館は見つからず、その当時のドイツでは一度も公開されることがなかった<sup>4)</sup>。また、この時代のドイツ映画界にとって文字通りの「ドル箱」であったアメリカからも引き合いがなかったようだ。このような状況であったため、上記の本郷座とそれに続く東京の映画館いくつかでの上映以外、全世界で一度も一般公開されなかった。こののちドイツでは、既に始まっていたハイパーインフレが急激に進行し、その後の政治的な混乱の中でナチスが登場したため、このような前衛的な映画が上映される機会はめぐってこなかった。一方、日本はこの映画評が出た翌年9月に関東大震災に見舞われている。それでもこの混乱の中で東京における建築条件が緩和されたため、1924年に築地小劇場が建設され、ドイツより遅れて表現主義演劇が注目を浴び、この映

---

2) Karl Heinz Martin とも表記される

3) Rudolf Kurtz: „Expressionismus und Film“ 1926/Nachdruck, hrsg. von Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil (Zürich, 2007) S. 66. 後述するがクルツはマルティン監督とほぼ同世代。同書が書かれたのは、この映画の試写会から数年後で同時代の論評として貴重。

4) 後述のように、当時いくつかの小都市で上映されたとの記述もないわけではない。Günther Dahlke und Günter Karl: „Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933“ (Berlin, 1988) S.45 参照。

画の原作も上演を重ねている。しかし、やがて国粹主義が強まり思想・文化の厳しい統制がはじまると、こうした映画は忘れられていく。そして第2次大戦により両国の都市は空襲で壊滅的な被害を受け、このフィルムのコピーのあった日独どちらにおいても、この映画は焼失したものと見られていた。

しかし、このフィルムのコピーは戦後に日本で発見され、1959年には東京国立近代美術館フィルムライブラリー（現・フィルムセンター）で不燃コピーが作成された<sup>5)</sup>。そのひとつを東ドイツの国立映画アーカイブが1962年に入手し、翌年に東ベルリンのCAMERA館で上映している。これが、この映画のドイツで最初の一般上映であったとされる<sup>6)</sup>。また、2005年9月に東京の同センターで起きた火災のときもコピーは焼失を免れた。その後1987年に、ドイツでは製作当時に検閲当局に提出された文書が見つかり、これを元に中間字幕（インタータイトル）が、映画の画面に登場する字体に合わせて復元された。そして21世紀に入りDVDが普及したため、東京のフィルムセンター、ミュンヘンの映画博物館ならびにゲーテ・インスティテュートが協力して2010年7月にDVDが完成した。製作から90年近く経ってようやく全世界に「公開」されたわけである<sup>7)</sup>。

こうした事情から、『朝から夜中まで』に対する当時の両国での評価を比較検討することはほとんど不可能である。ドイツで評判になりながら日本に紹介されなかったドイツ映画は数多くあろうが、ドイツ映画でありながらこのようにドイツでは上映すらされなかったケースは映画史上きわめて稀有であろう。

以上のように、この映画は日本と深い関わりがある。しかし、それは上映当時の日本では考えられもしなかった「後日譚」であって、冒頭のような絶賛を受けたこととは関係がない。上記DVDに付けられた20ページにわたる詳細なブックレットでは、この映画の厳しいミニマリストティックな傾向ゆえに、日

---

5) こうした経過については、小松弘氏の『映画としての表現主義演劇「朝から夜中まで」』(明治学院大学言語文化研究所「言語文化15号」1998)に詳しい。

6) Günther Dahlke und Günter Karl a.a.O.

7) DVDブックレット、及びDVD中の背景説明。

本の能との類似性（影響？）も指摘されている<sup>8)</sup>。たしかに時間軸で見れば、フェノロサ（Ernest Fenollosa）、エズラ・パウンド（Ezra Pound）などによる能の紹介は1910年代半ばに始まり、こうした潮流の中で1916年にはイエイツ（William Butler Yeats）は能の影響下に『鷹の井戸』を書く（後の20年代には伊藤道郎がイギリスでこれを踊っている）。また1921年にはウェイリー（Arthur Waley）の“Noh Plays of Japan”が出版されており、このウェイリー訳の『谷行』に基づいてドイツでは1930年にブレヒトが“Jasager/Neinsager”を書いている。その意味で能の間接的な影響は考えられるものの、それ以前また以後のマルティン監督の仕事からしてどこまで影響があったかは疑問である。とは言え、上記のブックレットで示唆されているように、こうした「親近性」が日本での高い評価に一定の役割を果たした可能性はある。

筆者は、もともと日本におけるドイツ演劇の理解、とりわけ小山内薫を中心に明治末期から昭和初期におけるその受容と変容とを研究テーマとしていた。しかし、そこから歩を進め、一方ではこれを異文化理解・文化交流というより大きな枠組みのなかに位置づけ、また他方では演劇から文化と言語の壁を越えやすい映画へと対象を拡げてきた。この映画に関して取り上げたいのは、ふたつの問題である。第一に、基本的に舞台上演を想定した原作戯曲が、映画という近接ジャンルへ「越境」する例として本作品を分析し、両者の比較を通じて、この二つのジャンルの特質に関わる問題を浮き彫りにしたいと思う。これが今回の小論の中心である。もう一方では、言語・文化の壁を乗り越える「越境」の問題を取り上げたい。第一次大戦終結から間もない1920年代の日独両国の歴史的・社会的な状況は大きくことになっており、現在のように相互の情報の流れやモビリティが高まりグローバル化の進展が進む以前は、文化的な前提条件も想像もつかないほどの違いがあった。また、日本での西欧文化の受容に当たっては、西欧文化にたいして「遅れている」という意識が陰に陽に働い

---

8) Fritz Göttler: „Mann ist Mann – Von morgens bis mitternachts“, In: Begleitheft zur DVD *edition filmmuseum* 55, (München, 2010) S. 4. この関連で後述の Pound や Brecht の名も挙げられている。

ている場合が少なくなかった。その意味でも『朝から夜中まで』のような前衛的な作品がどのように受け止められたかは、きわめて興味深い。しかし、本稿では、戯曲から映画へという第一の問題を中心に検討し、そこから映画作品を分析しようと思う。日本における受容の問題は、機会があれば稿を改めて論じることとしたい。

## 1. 戯曲から映画へ——構成の比較

ヨーロッパの演劇史に多少ともふれると直ちに気づくことだが、過去の戯曲がそれぞれの時代に合わせて現代化されたり、劇作家の思想や意図に合わせて改作されたりする例は枚挙にいとまがない。その好例は、ヨーロッパ演劇の源流のギリシャ悲劇であったり、ファウストやドン・ホアンなどの人物像であったりするが、筋や人物配置をそのまま踏襲することもあれば、非明示的・間接的に原典に依拠している場合も少なくない。また文学作品の演劇化ないし映画化のようにジャンルの変更も起きる。こうした伝統を背景にもっているため、筆者が学んだようなヨーロッパの古典的な演劇研究では、原作と改作の対照表を作ることが基礎作業とされ、その異動を検討することで、印象批評に陥らず一定の客観性を確保しつつ論じる方法がある。まず、この作業に基づいてこの映画の特質を浮かび上がらせることにしよう。ただ、この映画の場合、やや特殊な事情も介在している。劇作家のカイザー自身が必ずしも舞台だけをイメージしていたわけではないらしい。少なくとも当時の劇評家は、この作品を（揶揄的な意味で）「映画の」と見ていたようである。この意味で原作からして映画との距離は近かった。おそらく『カリガリ博士』の成功に刺激されて表現主義映画の計画が持ち上がったとき、この作品に白羽の矢が立ったことも自然であったろう。また、実際に映画化に当たり映画製作者サイドはカイザーと打ち合わせをしていたとされる。さらに、マルティン自身は舞台の演出家であり、この作品の映画化の2年前にはハンプルクのThalia劇場で原作戯曲の舞台演出も行っている。こうして、原作の映画的な性格を知り抜いていたマルティン

を監督として迎え自らも脚本を書いたのは、同年初めにイーラグ・フィルム (Ilag-Film) 社を立ち上げたばかりのユトウケであった<sup>9)</sup>。1920 年頃前後には、マルクの切り下げが進む中、アメリカへの」映画輸出が好調で、こうした映画会社が次々に設立されている。

総体としてみるならば、この映画は原作の筋と設定をかなり忠実に守っている<sup>10)</sup>。朝 9 時に入り口を開く銀行に、大都会の雰囲気包まれた魅力的な女性が訪れるところから始まり、大都会の振りまくイリュージョンに憧れる出納係は、彼女の登場に触発されて銀行の金を横領し出奔する。そして、実際に身をもって大都会の「享楽」体験するなかで次々と幻滅させられ、ついに真夜中に自殺するまでを描いている。

原作の戯曲とこの映画作品を概観して直ちに目につくのは、全体の分け方の違いである。戯曲が第 1 部と第 2 部に二分されているのに対し、映画は全 5 幕に分かれている。以下にその対照表を掲げておく。

### (表) 原作と映画版の比較<sup>11)</sup>

以下の表の数字は映画の幕 1~5 を表す。網掛け部分は、それに対応する原作戯曲のシーン。原作の第 1 部も 2 部も下位区分はないが、この第 1 部は映画では第 1 幕と第 2 幕に分割されている。

各幕の下に数字は DVD のタイムコードによる。各場面に対応する原作の場面に付した数字は、レクラム版 (RECLAM 8937 1967 年版) のおよそのページ数。また、原作との異動で特に目に立つ部分 (=映画化にあたっての処理) は「注記」に取り上げ、アンダーラインを施しておく。

9) Herbert Juttke (1897-1952) は、1933 年にナチが政権を取り国外に亡命するまで約 40 本の台本を書いている。ユトウケはこの映画の製作に当たり実質的にプロデューサーの役割も果たしていたようである。Ilag 社は、第一大戦後のマルク下落によるドイツ映画の輸出ブームに乗って当時数多く設立された映画会社のひとつ。共同経営者の Isenthal の最初と最後の文字 (I, I) に AG (=株式会社) をつけて会社名とした可能性がある。当時のプロダクションに見られるように、正式に株式会社でなくとも名称の一部として取り込めば認定を受けるのにも面倒がなく、かつ取引に当たって好印象を与えることができたのではなかろうか。現在も似た用例がある。

10) クルツは「戯曲の基本構造が厳しく守られている」と評している。A.a.O. S. 68

11) この対照表を作る作業の過程で方法論的に気づいたことがあるので、ここで簡略に報告しておきたい。文学作品の初期の形態とその後の改訂版、あるいは原作と別な

## 〈場 割〉

既述のように原作が2部構成であるのに対し、映画は5幕構成となっている。原作の第1部では、出納係が銀行の金を横領し、家族とこの小さな町を捨てて憧れの大都会に出ようと決心するまでである。そして第2部では、その第

---

作家による改作とを比較する場合、基本的にはテキストが確定しており、対照による分析は同じレベルの比較になる。これが文学作品を演劇化した場合、戯曲がある場合には狭義のテキストとテキストを比較することが可能だが、実際の上演では台本が公開されていないか保存されていない場合も少なくない。さらにテキストレジーという過程がくわわり、原作と舞台表現の比較には各種のアンバランスがつきまとう。また現実の上演は演出ごとにことなり、厳密に言えば同じ上演であっても俳優の体調や観客の反応によっても違ってくる。この意味で比較対照をどう設定するかには問題がある。舞台を記録した映像なら同一の舞台を再現することは可能だが、舞台表現をビデオやDVDといった記録媒体に残す場合も問題がある。舞台には物理的な広がりがあり、全景を記録することはできても、全景を撮るサイズでは細部は記録から見て取れない。したがって、舞台の撮影はその対象の「選択」（クローズアップ、他の共演者のリアクション、舞台の特定部分の別撮りなど）を余儀なくされ、上演時の観客の視点とはことなり、カメラワークはひとつの「解釈」を提示することになる。これに対し映画の場合には、観客の視点を初めから一定の対照に向けさせるのが創作上の重要な構成要素として前提されている。舞台の撮影時におけるカメラワークとは、根本的に性格が異なる。この結果、映画はスクリーン上に映し出されるものが最終的な作品であり、様々なレベルで一回性によって特徴づけられる上演とは大きくことなる。比喩的に言えば、映画は文学作品の最終稿に相当する。しかし、物理的にモノとして存在する文学作品とはことなり、映画は時間とともに流れるのが特徴である。そのため、細部にわたってチェックすることは難しく、挿入部分や各シーンの時間的な長さも確定しにくく、（特別にフィルムを幾度となくチェックできる希有な場合を除き）評者や研究者の記憶や印象に頼るケースが多かったと思われる。これに対しDVDの登場は、こうした問題を手軽にクリアできるようになり、映画と映画の比較、文学や舞台と映画化された作品を比較するにあたって、その精度が飛躍的に上る可能性が出てきた。レコードの発明と音楽演奏の研究の関係と比較できよう。とりわけ短い挿入シーンは、記憶の中ではその挿入箇所が明瞭に記憶に残るとは限らず、ちょっとしたメークの変更（この作品では前半と後半では明らかに異なる）、また視線の小さな移動、表情の変化などは何度も確認して初めて分かることが多い。むしろ音楽研究に対するレコードの発明と同じく、これを過大に評価してはならないだろう。あくまで研究ないし分析にとって少なからぬ利点をもたらす便利なツールではあっても、芸術としての音楽なり映画なりをより良く理解することと直接の関係があるわけではない。それでも以下のように、大まかな対照表によって、挿入シーン、削除シーン、特定シーンの位置の入れ替えなどを視覚化し、各幕のバランスがどうなっているかも確定でき、原作からの改作の特徴と改作の意図のある面を考察するのに力を発揮する。

	場 所	主な登場人物	主な出来事	注 記
第 1 幕 (00:01:20－ 00:16:15)	銀行  骨董屋  出納係の家 銀行	出納係、婦人、 支配人。  婦人の息子と骨 董屋。 出納係の家族。 出納係、乞食女  出納係ひとり	婦人、金を下ろそう とするが受け取れな い。 絵を見つける。  平凡な日常。 女の顔が一瞬ドクロ に変わる。 出納係、横領し逃走。	時計 9 時  <u>挿入。原作になし。</u> <u>想起。挿入。</u> <u>原作になし。</u> 時計：10 時
第 2 幕 (00:16:20－ 00:25:40)	ホテル  銀行  ホテル前	出納係、婦人  支配人、行員。  出納係、乞食女	出納係、誤解だった ことを悟らされる。 横領が露見、大騒ぎ に。 女の顔がドクロに。	    原作になし。 時計：11 時
(第 1 部は、 映画の最初 の 2 幕に相 当。23 頁)	銀行   ホテル   雪の降る野道	出納係、婦人、 支配人、行員た ち。 息子と婦人。 出納係が来ると 息子去る。 出納係	婦人、金を下ろそう とするが受け取れな い。 金は息子の絵の代金。 横領した金を渡し一 緒に逃げようとする。 独白(死神との対話)	<u>映画では 2 幕 に分割。</u>     独白、4 頁！
第 3 幕 (00:25:40－ 00:40:50)	出納係の家 出納係の家   駅に続く野道、 墓場を思わせる	娘、妻、母、の ちに出納係。  支配人、警官。 出納係ひとり	昼食の準備。 出納係が帰宅。 娘の顔、ドクロに。 出納係は発った後。 独白(死神との対 話?)	<u>原作と異なり</u> <u>娘は一人。</u>   懷中時計を見 ると 1 時。
(ここから第 2 部。ここ は 7 頁のみ)	出納係の家	母、妻、娘。 のちに出納係	出納係、家を出る決 心する。母、倒れて 死ぬ。	   <u>支配人、警官 登場せず。</u>



第4幕 (00:40:55- 00:57:26)	高級娼婦の部屋 自転車レース場  バー  ダンスホールと その別室	出納係、娼婦 出納係、見物客、 主催者、支配者。 出納係、パース ンダー(黒人?)、 客 出納係、女たち。 義足の女	彼女の顔、ドクロに。 高額の賞金で熱狂を 買おうとして失敗。 カクテルも高いス ツールも趣味に合わ ない。  女の顔、ドクロに。	<u>原作になし</u> 熱狂と興奮を 求める。 <u>原作になし。</u>
(4幕にほぼ 対応。 20頁)	自転車レース ダンスホール と、その別室。	4とほぼ同じ。 出納係、給仕、 仮面の女たち。 義足の女。 救世軍の女。	4とほぼ同じ。 酒と女で楽しむこと の空しさ。  募金のため登場。	他の男客たち とトラブル。
第5幕 (57:30- 01:12:25)	怪しげな穴蔵   救世軍の集会場	出納係、怪しげ な連中たち。 救世軍の女。  懺悔集会に来て いる群衆。  出納係、救世軍 の女、  警官登場。	いかさまランプで も出納係が勝ち危険 な状況。彼女に救わ れる。 出納係、懺悔をして 金を投げ捨てる。群 衆、奪い合う。 救世軍の女性だけが 残り、顔はドクロ に。彼女は裏切って 警官に密告。  出納係、ピストル自 殺。	<u>原作になし。</u>   懺悔者は出納 係の分身(同 じ俳優)  裏切る直前、 時計は11時 45分を指す。 時計の位置に 「この人を見 よ」との文字 が浮かぶ。
(原作は、か なり長い。 20頁)	救世軍の集会所	出納係、救世軍 の女、懺悔集会 に来ている群衆。  最後に警官登場。	懺悔する人数は多く 懺悔内容は出納係の ケースに近づき、出 納係も懺悔し金をば らまく。以下、ほぼ 5と同じ。 出納係、ピストル自 殺。最後の息で「こ の人を」と「見よ」 と言う。	出納係と似た ケースの懺悔 もあるが、別 人が懺悔する。

一步として主人公が家庭を捨て、大都会で享楽を求めて絶望して、ついに自殺するまでの過程が描かれる（その意味で第2部は伝統的な「道行き形式の演劇」Stationsdrama<sup>12)</sup>であり、この形式は「ロードムービー」の先駆けともされる）。こうして、原作の第1部と第2部では、小さな地方の町の永遠に変わらない退屈な日常生活と、大都会の刺激に溢れる浪費的生活がくっきりと対比される。これに対し映画では、第1部を2幕に分けたために、こうした対比はやや明瞭さを欠く。むしろ映画は形式面から見れば、古典的な5幕形式をとっているように見える。しかし、5幕形式といっても、G. Freitagの分析したような古典悲劇に特徴的な劇的緊張の高まりとその解消を意味する「展開」（＝ピラミッド構造）はない<sup>13)</sup>。むしろ、演劇史上の先祖返りをしたかのように各段階（Station）をそれぞれに通過していく形式に近く、20年代ベルリンの舞台やショーで好まれたような、各景を緩やかに繋いだレビュー形式との類似性を認められる。

映画の第4幕は、原作との相違がかなり大きい。原作は自転車競技で始まるが、映画ではその前に原作にない娼婦が登場する。この女性は、中間字幕でKokotteと紹介されている。これはフランス語のドゥミモンデーヌ（demi-mondaine）に当たるドイツ語で、街娼や淫売宿の娼婦ではなく、「裏社交界」と訳される上流紳士を対象とする高級娼婦。これには、第1幕で銀行支配人や金満家の態度や言葉がイタリアからの婦人その種の女性と見ているところが伏線となっている。出納係はその婦人のこうした面に大都会の怪しい誘惑を感じ取り大金を横領し、都会に出て真っ先に訪れるのがこの種の女性のところ

12) Stationsdrama は、中世の受難劇から発達した形式で、個々の場面はキリストの「十字架の道行き」（=Kreuzweg）のように場面相互の直接のつながりはなく、行動する主人公によって関連づけられる。その結果、どの場も対等な重みをもつ。この構造からして、主人公中心のモノローグ的な演劇になりやすい。表現主義映画でこの形式が好まれるのは、ドイツの舞台革新で注目されたスウェーデンの劇作家ストリンドベリ（1849-1912）の影響とされる。

13) Gustav Freytag は、古典主義の戯曲を分析し、„Die Technik des Dramas“（1863）のなかでその構造を上昇2段階、頂点での衝突、下降2段階のピラミッド状の形式と叙述している。

なのだ。

次なる大都会の象徴は自転車競争（＝「6日間レース」）である。この場面には、後述するようにきわめて革新的で魅力的な映像があって、この映像はこのシーンのなかで幾度も差し挟まれる。原作には言及がないが、映画ではこのレースの観客が映し出される。いちばん下の貴賓席には夜会服姿の男女5人、2階席には10人の背広にネクタイ姿の紳士と帽子を被った女性、3階席のさらに多くの男女は普通の身なり、最上階の立ち見席は数十人の男女がひしめいている。このシーンはカメラが上方にパンするかのような映像の後、「くろみ」があって上の階が映るので、あたかもエレベーターから撮影したかに見える。この会場の上下の序列は、現実の社会階層の順序と逆転している。これと、出納係が次々に訪れる大都会の「場」（＝ステーション）の序列にも注意しておきたい。

熱狂と興奮が国王（ないし皇帝？）の登場で水を差され、次に出納係が訪れるのはバーである。これも原作にはない。ここでは座面の高いスツールに座るのに苦労したあげく、初めて飲むカクテルが口に合わずすぐに出て行く。大都会に対するイリュージョンがまたひとつ幻滅に終わる。そして、次はダンスホールである。ここの別室で、金持ちの男が軽い女たちとシャンペンを飲み怪しげなことをする仕組みになっているが、最初のピエロ姿の女は疲れ切っていて相手にならない。次の片足が義足の女は踊れないと言って断るが、出納係がまじまじ見つめると女の顔がドクロに変わる。こうして金に飽かせて刺激にあふれる大都会の享楽にふけろうとする出納係の目論見は、すべて幻滅に終わる。裏上流社会の性的な誘惑、階層縦断的な自転車レースの異様な熱狂、金持ちの紳士のみが享受するシャンペン、そして金で手に入る軽い女たちの世界は、すべて同じ第4幕の中にすべて括られることになる。

これに対し第5幕では、原作にない勝負事への耽溺（＝大都会下層社会の楽しみ）と、救世軍における懺悔による救済への誘惑が併置される。ここまでの現世の誘惑は出納係の欲求にこたえるものでなく、出納係は幻滅させられるばかりだったが、魂を救うべき神聖なる懺悔の場ではその誘惑に負けそうにな

る（「(真の) 人生は外からでなく内から発する」<sup>14)</sup>）。しかし、最後の頼みの綱であった救世軍の女に裏切られる。それは救世軍の女の顔がドクロになることで表現され、救世軍に象徴される宗教的な救済は、その前の遍歴の各場 (Station) と同じレベルに引き下げられる。この世の歓楽を満喫しようとして果たさず、宗教的に生きる意味も見いだせず、警官が逮捕に来ようと来まいと、出納係に残されたのは死だけであった。

### 〈各場面の時間〉

映画内部での時間進行ではなく、各場面がこの映画の中でどのような時間配分になっているかも見ておこう。DVD で見る限り中間字幕は数秒であるからこれを無視すると、全 5 幕で上映時間 72 分なので一幕平均 15 分弱ということになる。DVD にはタイムコードが表示されるので、これにしたがってチェックすると、上述のような場面の入れ替え、カット、挿入によって、実際にほぼ各幕とも 15 分前後に収まっている。原作のかなり長い第 1 部が第 1 幕と第 2 幕に分割されているのも幕ごとのバランスと関わっているのであろう。先の対照表には参考のため原作のおよそのページ数も書き込んであるが、原作の各場面間にはかなりのアンバランスが見られる。原作の第 1 部は、事実上は 3 場からなることもあり約 23 頁である。これに対し第 2 部は、場面 (Stationen) が多岐にわたっているため結果として 34 頁になっている。ここからも、意図的に原作者カイザーは第 1 幕と第 2 幕の対比に意味づけをしていることがうかがわれる<sup>15)</sup>。すなわち、第 1 部は単調で狭苦しい日常との訣別を決心するまでが扱われ、第 2 部はこの決心がもたらす結果である (第 2 部の冒頭はまだ小さな町が舞台だが家族を捨てるシーン)。これに対し、マルティンの映画では各幕をなるべく均等に割り振ろうと努め、前半 3 幕が小さな町での息の詰まる生活、後半 3 幕は大都会というように空間的・時間的に二分されている。

14) Rudolf Kurtz, a.a.O. S.68

15) 現実の要請として、長めの演劇では休憩を入れるために途中で「区切り」が必要となる。

### 〈映画作品内の時間経過〉

その一方、時間的に見れば第3幕で小さな町を出るのは午後の早い時間であり、第4幕では時間が突然に飛んで夜8時になる。この面からも、マルティンの映画は、空間的にも時間的にもくっきりと二分されている。では、全体を通観して見ると映画の中での時間経過はどう示されているであろうか。朝9時から夜中の12時までの時間枠が決められているため、映画では時間経過を意図的に示している。セットのどこかに設置した時計をそれとなく映し込んでいたり、あるいは中間字幕を差し挟んだりするケースもある。あるいは家族を後にした出納係が、おそらく列車の時間を気にしているのであるが、雪野原で懐中時計を見る。こうして示される時間の表示は、舞台ではいずれも目立たない。懐中時計の大写しなどは映画ならではの表現である。逆に、舞台で演じることが目的の原作戯曲では時間の経過は明示されない。(ただし、実際の舞台では演出次第で、どうしても必要であればプレヒトのように舞台へ投影することも可能であるから、要は時間の経過を示すことにどれだけの意味をこめるか



図1 逃亡

次第である)。原作戯曲では、むしろ時間経過を強調しないだけに、かえって「夜」には象徴的な意味がより強く付与されているとも言える。なお付言すれば、映画では日中のはずの室内でも野外シーンでも画面が異様に暗い。これに関しては後述するが、ひとつだけ例を挙げておけば、出納係が銀行の金を横領して朝の10時に街路に出ると、観客に見えるのは照明が当たっている銀行の出入口だけで、周囲は闇となっている(図1. 逃亡)。結果として物理的な時間とは無関係に、暗さがこの映画の基本的なトーンとして異様な効果をもたらしている。それを強調するために巧妙に時計を配置して、時間経過を示す必要があったとも考えられる。

### 〈改作の方向〉

対照表では注記には短く示唆するにとどめたが、こうした対照作業によって映画への「改作」に見られる他の特徴も浮かび上がってくる。なによりも、映画では主要な登場人物の数が減らされていることが分かる。銀行に金を預けに來た客はひとりであり、出納係の娘も原作とは違ってひとりである。また、同じ女優(Roma Bahn)が5役を演じている(第1幕・第2幕の物乞い女、第3幕のひとり娘、第4幕の高級娼婦およびダンスホールの義足の女、第5幕の救世軍の女)。この女優は役柄を変えてどの幕にも登場し、そこで出納係が「期待」が裏切られる失望するたびに、その顔が暫時ドクロに変わる。これは原作にはなく(舞台上では演じにくく視覚的な効果も得にくい)、映画らしい処理法と言える。

同じような扱いは第5幕でも見られ、救世軍の集会場に集まった群衆を前に懺悔する人物は、衣装こそ違えすべて出納係役のErnst Deutschが演じる。しかも、その懺悔の内容は、まさに出納係の行動そのものをなぞっている(丁寧なことに、それぞれの回想シーンでは前に出てきた通りそのままの映像が挿入される)。また、原作では7人が壇上に上がって懺悔するが、その内容は初めのうちはさまざまであるが、最後の二人が出納係自身と同じ物語を自分の懺悔として話す。

こうした設定によって、表現主義演劇に特有な人間の「類型化」も示されることになる。登場人物はすべて固有名詞を持たず、社会的な属性で呼ばれたり、家庭における機能としての符号で呼ばれたりする。場合によって同一人物の特定の側面が強調されることもある。たとえば、主人公は銀行では出納係であり、家庭では父、夫、息子である。これが意図的に強調されていることは、第3幕の家庭シーンで明らかである<sup>16)</sup>。「出納係」が昼食を食べに家へ帰ってくると、玄関ドアの開く音が聞こえたのであろうか、娘が中間字幕では「お父さんだわ (Der Vater)」とつぶやく。それに続いて妻の言葉として「夫だわ (Der Mann)」、母親の「息子だ (Der Sohn)」という言葉が中間字幕で示される。出納係が帰宅してから家族を捨てて去るまでの約5分のシーンで字幕は7枚挿入されるが、そのうちの3枚がこれである。家族内の役割を示す名称だけが重みをもち、家庭内の会話の少なさが際立つ。そしてこの後、この男は昼食も取らずに家族を捨てて出ていく。このようにして、家庭の場での「役割」を放棄することが強調される。職場での社会的符号 (= 出納係) をかなぐり捨てたのに続いて、今度は家庭での符号 = 役割も投げ捨てたこの男は、いまや自由の身であり、大都会の魔力 (= 男の欲望) に惹かれて金だけを頼りに自由落下することとなる。

また、生の探求と死との問題は、キリスト教的な基盤に立つのと、それを欠く文化の場合とでは、表面上の類似性はあっても表面化しない差異がかなり大きいと思われる。女の顔がドクロに変化する場面がしばしば繰り返されるのも典型的な例だが、そのほかにも雪の降る野原に立つ木が擬人化された「死」 (= 死神) であって、出納係はこれと「会話」し近く再会することを口にする。また、救世軍の懺悔集会といった場の設定も、社会制度化された宗教と深く関わっている。救世軍の女性が報酬目当てで主人公を売るのは「女ユダ」とも呼

16) ほば同時代のドイツの数少ない評にこう書かれている。「台本は、(…) 原作戯曲の基本構造を厳密に守っている。ただ女たちだけは、たったひとりの姿にまとめられている。マルティンは個性的なものを排除しようとして、時代に囚われない永遠なるものを考えていた。出てくるのは、「出納係」、「若い女」、「母親」であり、個人を表す登場人物は出てこない」 Rudolf Kurtz, a.a.O.



図2 ラストシーン

ぶべき行為であり、まさにドクロ顔に値する。彼女を信じて懺悔をした主人公の魂の救済はこれにより無意味となり、最後の投げ所は存在しないことが明らかになる。ちなみに、やや遅れてプレヒトも『屠殺場の聖ヨハンナ』（1929年）で救世軍の女性を主人公として宗教的な「善意」の限界を暴き出している。また、この映画の原作戯曲では、ピストル自殺する主人公が最後のあえぎの中で口にするのは“Ecce HOMMO”である。これは周知のように「ヨハネによる福音書」52章からの引用で、ピラトがキリストを指していう「このひとを見よ」という言葉であり、受難者（の無実）を意味する。映画にあっては、ピストルで胸を撃った主人公が壇の後方の幕にかかった大きな十字架に取りすぎると、それまで壇の上にあった時計の位置にこの文字が現れる（図2. ラストシーン）。こうした言葉のもつ意味や重さは、同じ宗教的背景を共有しない者には、知的には理解できても心には響いてこない。自殺そのものが教会から指弾される対象であるだけに、ピストル自殺をする主人公のこの言葉が最後の苦しい息から発せられるのと、この映画の最後の場面で安っぽい電飾のように現



れるのとでは意味が違う。このような意味で文化的背景の問題がある。これについても別な機会に取り上げたい。

## 2. 表現技法

この映画を見て直ちに目に立つのは、なんとも不思議な衣装であり、不自然なメーキャップであり（前半の3幕）、とりわけ全編にわたり急いで塗りたくったような二次元的な書き割りだろう。このことは、先に引用したキネマ旬報の批評のすこし先の部分でも取り上げられている。

それにヘッバツハ氏（ママ）の手に成った背景がこの映畫に非常に力を与へてゐた。

印象は極度に強められてゐる。家や道具等を亂暴に（勿論さうではあるまい。併しそう見える）書きなぐつたのが何んなに此映畫に調和して居た事であらう<sup>17)</sup>。

セット、照明、衣裳、メイクを問わず、この映画の随所を貫いているのは非現実的なタッチである。これについては、マルティン監督と同世代のクルツが当時すでに数々の的確な指摘をしている。ここで少しクルツについて説明すると、クルツは1910年代から20年代にかけて文芸・舞台・映画等の評論で名を馳せ、表現主義映画の擁護者として知られる。また、ドイツで最初の写真入り映画誌である „Lichtbild-Bühne“（創刊1908年）の編集主幹でもあった。さらに Ilag Film にも関係しており、これを通じて演出家のマルティンとは近い関係であったようだ。クルツは、マルティンが演出した1915年のシュテルンハイム（Carl Sternheim 1878-1942）の『市民シッペル』（„Bürger Schippel“ 1913）、および1919年のエルンスト・トラー（Ernst Toller 1893-1939）の『転

---

17) キネマ旬報。a.a.O

変』 („Die Wandlung“ 1919) を取り上げ、マルティンの舞台表現について以下のように評している。

舞台空間は、もはや自然らしく見せかけたり、あるいはメルヘンのような感じを与えたりするように作られてはいない。心理的な手段に訴えることは一切ない。ガラガラした照明の中に浮かび上がるのは、きわめつきの非現実世界を切り取ったものであった。すべては暗示的に示されるだけだ。(…) 実際のバーの現実感を思わせるような妥協の試みなどは全く放棄されている。マルティンは、俳優たちをこうした空間のなかに組み込もうとする。マルティン演出は俳優の身振りを様式化し、その動作を厳密にコントロールし、舞台空間に対して要求したことをそのまま俳優の肉体にも要求する。(…) そしてマルティンが妥協をしてもかまわないと考えた場合には、色調を変えた照明によって観客が受け入れやすいよう工夫もしているが、それでも異質な感覚が明らかに付きまとう<sup>18)</sup>。

舞台とスクリーンの違いはあれ、当時のマルティンの演出＝監督の表現意図はここに明確に現れている。付言すれば、マルティンは仲間とともに1919年にベルリンに「トリビューネ劇場」(Die Tribüne)をつくり、ここでの活動を通じて表現主義演劇の確立に大きな貢献をしている。また生涯で監督したり脚本を書いたりした映画は15本以上達する<sup>19)</sup>。クルツの評に記録された舞台描写は、映画版の『朝から夜中まで』では、それぞれセット、照明、演技、演出に当てはまる。この項では、この面から映画版を分析し、舞台と映画の違いに由来するそれぞれの特徴にもふれる。舞台では俳優が生身の肉体で演じるがゆえに大きな制約がある。たとえば、舞台上の時間はリアルに進行し、(幕単位ならともかく) 時間を遡ったり先取りしたりすることはできない。同一人物が同時に登場することもできない。さらに舞台は観客の前に固定された三次元の

---

18) Kurtz, a.a.O. S. 43

19) たとえば、Piel Jutzi 監督の „Berlin Alexanderplatz“ (1931)

物理的な存在であり、観客の意識をそこだけに集中させるには特別な工夫が必要になる。これに対し、映画にあっては撮影技術を駆使すれば観客の視点を自由に操作できる。その一方、これは常に視点を選択せざるを得ないということでもある。表現主義の時代には、まだカメラは固定されており、移動しながらの撮影はできなかった。舞台と映画のそれぞれの制約のもとで、表現主義的な表現を追求した同一の演出家＝監督がどのようにこの違いを生かそうとしたのかがこの項の関心事である。

### 〈セット、照明〉

ここで、この映画全体の基調を決定する第1幕と第2幕を中心にその映画的な特徴を検討しておこう。

第1幕の始まりを告げる中間字幕に続き、画面の3分の1程度の大きさに舞台中央にビントの合わない図形が現れる。画面の左右も上も黒一色である。ここから連想されるのは舞台照明であろう。舞台では全体を明るくせず、登場人物だけにスポットを当てたり、ある部分だけに照明を当てたりする表現方法



図3 オープニング

は、早くから確立していた。この映画は全編を通じて、画面全体にセットを組み込んだ場面はなく、この第1幕の導入部のように照明が当たらない黒地の部分が目立つ。セットは、あたかも舞台上に僅かな書き割りを置き、簡単な出入り口等を設置したといった印象が強い。また、カメラの位置も観客席から舞台を見ているような感じである。こうした印象が重なり、セットと照明に関する限り客席から見た舞台を思わせる<sup>20)</sup>。背景の黒地が比較的少ないのは、アップで撮られて背景が見えないケースを除けば、婦人が泊まっているホテルなどの室内シーンだけである。しかし、そこでも背景部分はほとんど黒一色であり、細部まで現実を再現しようとする自然主義的な舞台装置では考えられないセットである。また、先に見たように、数少ない屋外シーンでも不思議な照明となっている。第1幕の最後に出納係が金を横領して逃げていくシーンで、朝10時だというのに背景は夜闇のように暗い。同様に第2幕のホテルの入り口も午前11時だというのに夜のように照明がついている。あるいは雪の降る野原でも(1時前後)、また後の大都会の路上(夕方8時)でも同じである。深読みすれば、出納係の世界は朝から夜中まで潤いのない暗いものとして描き出されているとも言える。他方では、暗闇の中で銀行の入り口だけに照明が当たるシーンや、いかにも人工的な白い道だけが浮かび上がる野原のシーンなどは、表現主義演劇の舞台照明そのものを思わせる。

オープニングの画面がシャープな映像に変わると、安っぽい舞台装置のような現実にはあり得ない銀行の入り口であることが分かる(図3. オープニング)。あたかも故意に書き殴ったカリカチャーのように歪んでいて、その上部中央には9時を指す時計があしらわれ、その左右にBANKとEXCHANGE

---

20) この映画の撮影がいつどこで行われたかは定説がないようだが、Inge Degenhardtは撮影はTheaterpausen (DVDのブックレット)としている。しかし、「上演がないときに」なのか「オフシーズン」の意味なのかは明瞭ではない。図1の映像をよく見ると当時の劇場で多く見られた円筒型のホリゾントのような線が僅かに見える。これから判断してスタジオでなく舞台を使った可能性があり、マルティンはすでに1919年に仲間とともにベルリンにDie Tribüne劇場の創立に参加していたから、ここで撮影されたと考えられよう。



図4 金庫扉

の文字が光るように浮かび上がっている。ドアの前には観音開きのシャッターのようなものがあり、これが立て付けの悪いドアのようにゆっくり開く。その動きは下手なアニメのようにぎこちない。また銀行の内部も、入口や窓口と同じように戯画的に作られている。こうしたことから、この映画のセットは2次的であると評されることが多く、「(…) セットであろうと衣裳であろうと、あるいはメークでさえも極端にグラフィック的である」として否定的な評価もある<sup>21)</sup>。

その直後に KASSIERER (= 出納係) という中間字幕が現れ、今度は幾何学模様を戯画化したような円盤を二つに割った図形が現れる。初めはその中央部だけに照明があたっているが、この光の輪が徐々に広がるとそれぞれの半円部に SAFES と書かれているのが明瞭に見えてくる (図4. 金庫扉)。金庫室のドアである。これが、ぎくしゃくと左右に開くと、中から出納係がフェードインで姿を現し、やがてフェードアウトする。この場面は、出納係が閉ざされた世界から広い世界へ逃亡するさまを象徴している。

21) Brennicke/Hembus: „Klassiker des deutschen Stummfilms“ Wilhelm Goldmann Verlag (München, 1983) S. 229



図5 紙幣

また、先の対照表では概略を見やすくするため挙げていないが、このあと出納係が支配人にお伺いを立てる場面があり、引き続き場面がホテルに移り、息子と骨董商が母親の銀行から持ってくるお金を待つ挿入シーンである。このような筋の展開を中断するシーンは、緊張感を高めるために用いる映画的な常套手段であるが、舞台では時間がリニアルに流れるため用いられない。その後に支配人が婦人に対し書類不備でお金を支払えないと言い渡すシーンとなる。しかも、彼女の申し立てを初めから信用せず、怪しげな女詐欺師と思い込んでいる。これが出納係の空想をかき立てる。そして金満家の客がもったいぶって銀行に預ける巨額の金を窓口の出納係に渡す。現実との断絶を意図するこの映画らしく、お金は単なる紙であり、それに数字が塗りとくられたものにすぎず、子どもが遊びに使う紙幣よりも粗雑なものである（図5. 紙幣）。婦人が渡した送金を証明する文書も非現実的な大きな紙切れにすぎない。これもセットやカツラとも共通するこの映画に特徴的な戯画化である。

いちどホテルに戻った婦人は、ホテル前で待つ息子の思いつきで高価なブレスレットを預けて金を借りることにし、銀行に戻ってくる。出納係は、彼女の



図6 空想シーン

腕から高価なブレスレットを外してやろうとするが、緊張のため思うようにならない。婦人は、ここでブレスレットをはずすのはやめてホテルに戻るべく出て行く。出納係がお金をホテルに届ける理由ができる。残された出納係は、銀行の金を横領してこの怪しげな女と高飛びし派手な生活を送ることを夢見る。特徴的なのは出納係の眼差しで、前半の銀行に勤めている間の出納係は、ほとんどの場面でその眼差しは正面に（カメラに）向けられているのに対し、窓口に来た婦人の顔に釘づけになっている。

横領の決心を固める前段階で、出納係が画面左手に大写しになっていると、画面右手の黒い大きな空間に家でピアノの練習をする娘や妻や母の姿が浮かび上がる。次のシーンではこの3人が出納係の帰宅を待つ様子が描かれるが、これはフルサイズの画面であり合成した映像ではない。想像のなかの娘に向けられた優しい眼差しが、突然にギクッとしたようにあらぬ方向に向けられる。すると画面右手に映し出されるのがこの家庭の3人である。そして、ふたたび合成場面に戻ると、今度はその画面右手に浮かぶのは編み物をするやつれた母の姿が現われ、出納係はこの姿に大きくうなずく（図6. 空想シーン）。明らか

に妻は出納係にとってほかの2人とは違う扱いを受けている。生活に疲れた妻は家族の一部をなしていても、出納係の眼中にはない。それどころか退屈で楽しみのない生活の象徴らしい。出納係の心躍る空想の中で、大事な位置を占めているのは例の婦人だけだ。出納係は、空想に浸りながら無意識のうちに金満家が預けていった金を手元に引き寄せる。

### 〈衣裳、メイク〉

出納係の造形には特徴がある。大きな目を瞬きもせず正面を見据えるように見る。知らない世界に対する驚きと好奇心、獲物を追う飢えた野獣の眼の象徴とも言える。この眼差しが映画の前半全体を通じて出納係の特徴をなしている。しかし、この眼差しは金を横領して大都会に逃げ込むまでであり、後半（第4幕以降）ではドクロに変わる女の顔を前にしたとき驚きに目を見張ることはあっても、基本的には具体的な対象に向けられた普通の眼差しである。また、かなり薄くなった半白のボサボサの髪、手入れの悪そうな髭、くしゃくしゃの服が、出納係が置かれた現実を物語る。およそ出納係のメイクも衣裳も極度に誇張されており、リアリズムとは縁遠い。とは言え、メイクも衣裳もリアリスティックではなく、これまたリアリズムとは縁遠い。後の大写しのシーンでより明瞭に見て取れるが、右眼の下には隈のように色濃く黒い縁取りが描かれていて、これが瞬きもせず正面を見つめる大きな目をさらに強調している（図7. 目のメイク）。なお、後述するように、出納係以外に目の隈があるのは婦人の息子だけである。それ以外の登場人物にあっては、多少の誇張はあったにせよ、目のまわりのメイクはごく普通であり、無声時代の映画としてはむしろ控えめに思われる。

なお、この図17の出納係の上着の模様を見ると、黒地にチョークで描いたような白い明瞭な線が描かれている。息子や骨董屋の身にまとう服も基本は変わらない（図8. 息子と骨董屋）。同じ場面の背景の壁も同じデザインであり、この息子が古美術商から買い取る絵も同じ手法である（図9. 絵）。このモチーフは、あたかも光源が移動した軌跡のように見える。これは、当時とくに熱狂





図7 目のメーク



図8 息子と骨董屋

的なファンが多かった第4幕の室内自転車レース（「6日間競争」）の描き方とも関係がある。このシーンでは、高速で走る自転車の形はほとんど見分けられない。高速で移動する光の残像が暗闇のなかに白い線のように浮かび上がる

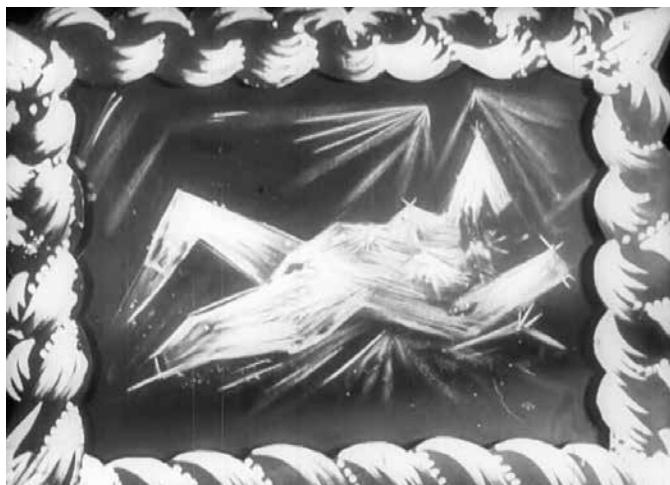


図 9 絵



図 10 自転車レース

(図 10. 自転車レース)。この映像は、当時の日本の評者にも新鮮なショックを与え、「競争場のあの確かな鋭い描寫」に高い評価が与えられている<sup>22)</sup>。

---

22) 『キネマ旬報』 a.a.O.

金満家の銀行顧客は、誇張した極端に厚手の毛皮コートに身にまとい入ってくる。この衣裳も現実性を欠くが、その歩き方にも特徴がある。ゆったりと足を運ぶ歩き方は肥満であることを強調するだけでなく、金が有り余る階層の悠然とした態度と行動を象徴しているかのようだ。その足運びは、平均的なヨーロッパ人のものとは明らかに異なっていて、「様式」的な感じさえ与える。顔はとくに変わったメイクではない。しかし、頭にかぶったカツラはいかにもわざとらしい。それを意図的に隠そうとしないところにこの映画の表現の基本線のようなものが感じられる。わざと書き殴ったように見えるセットや紙幣などと共通している。

少し遅れて登場するイタリアの婦人は、いかにも高価そうなコートに身を包んでいる。とくに誇張した衣裳でもなければ、メイクにも特別な特徴はない。しかし、彼女の足の運びにはバレリーナのごとく踊るような優美な動きと軽さがある。立ち姿にもそれが感じられる。出納係は優雅な彼女をひと目見ただけでただちに心を奪われる。ここでも出納係は、カメラの方に向かって驚いたように目を大きく見開いたままである。この出納係の表情は、初めのうち意地悪で冷たく応対する原作戯曲の出納係とは異なる。原作どおりの扱いだと言葉での説明が必要になったり、初めの対応から徐々に心を奪われたりする過程が描かれなくてはならない。この過程を削除することで映画の展開が引き締まったものとなりテンポがよくなっている。

ここで映像は、婦人が窓口で出納係と顔を合わせるシーンから、婦人の息子が古美術商を訪れる挿入場面へと移る。既述のように息子のメイクならびに着ている服のデザインが目立つ。もう一度この画面（＝図 8. 息子と骨董屋）をよく見るならば、出納係とことなり濃い隈が右目だけでなく両目の下にある。また服も出納係と基本的に同じデザインでありながら、白線がずっと強烈である。ともに何かを追い求める性格を表すという意味であろうが、その欲求は息子の方が強いということだろう。息子は骨董屋で掘り出し物の絵画を見つけ出し、1万マルクだということでホテルに届けさせそこで支払うことにする。なお骨董屋の服のデザインも同じであるが、着ている服はカフタン風であり鼻



図 11 ドクロ顔

も作り物らしく、どうやら世間に流布するユダヤ人のイメージを戯画化しているようだ。それはともかく、このシーンは映画に特有のカットバックの手法である。この挿入シーンによって婦人が大金を下ろしに来た理由が明らかになる。原作では、お金を必要とする理由は、婦人が一度ホテルに戻って息子とかわす対話でようやく明らかになる。この手間暇のかかるシーンは、カットバックによる挿入という技法により、映画では不必要になる。

メイクそのものではないが、特殊な技法も用いられている。出納係が銀行で婦人とともに大都会への脱出することを夢見ていると、乞食女がふらふらと入って来て、手を差し出して喜捨を頼む。思わず腰を浮かせて出納係は彼女の顔をまじまじと見る。そこに「運命だ」 („Schicksal.“) と書かれた中間字幕が入る。そして、この女の顔を間近にまじまじと見つめていると、その顔がドクロに変わる (図 11. ドクロ顔)。このアイディアはマルティンの映画で用いられているだけであり原作にはない。この異常な体験をした出納係は最終的に決心を固め、彼女が出て行くなり見習い行員や使い走りに用を言いつけて外に出し、金満家が預けていった金を横領する。

この後の場面で、5人の登場人物がこのドクロへの変貌を繰り返す。しかも、

すべて同じ女優が演じている。顔がドクロに変化し数秒後に元の顔に戻るのは、映画ならではの技法であり、舞台ではありえない演出である。これは無声映画の早い段階から発達した色つけ技術の応用と見られる。当時のフィルムは白黒であったが、そのひとコマごとに辛抱強く手書きで色をつけていく方法である。これには専門会社がいくつもできるほど好まれていたようで、現在残る相当数の無声映画にはこの方法で色彩が施されている。この技術を使って、実写版フィルムの女優の顔の上に白く塗り変えてドクロとしたわけである。ただしリアルであることを目指さないのは、衣装やカツラと同じである。

ここで、この映画でドクロへの変貌がどのように用いられているのか、その意味が同一であるかどうかは考えてみるだけの価値があろう。これが出てくるシーンは、このほかに第2幕の第1幕と同じ物乞い女、第3幕の自分の娘、第4幕の娼婦とダンスホールの女、第5幕の救世軍の女、と各幕にきちんと一度ずつある（第4幕だけ2回）。むろんドクロは死の象徴であり、死神の顔もこれである。第1幕で最初に女の顔がドクロに変わる前に、「運命だ」との中間字幕が入る。ここから連想されるのは、ラテン語の *memento mori* であろう。直訳では「死を忘れるな」であるが、その意味は二通りに解釈されてきた。「やがて死ぬのだから今を楽しめ」という方向と、「現世の楽しみも栄誉も空しい」というキリスト教的な方向とである。これを幕ごとに検討してみよう。

第1幕：顔がドクロに変わる前の「運命だ」という出納係の言葉から連想されるのは、家族との退屈な生活を捨て大金を横領して豪華な生活を楽しみたいという文脈にあるから、現世の享楽を勧める方向が強い。これで横領する決心が固まる。

第2幕：銀行に来たのと同じ物乞い女が、婦人の泊まっているホテルの入口に姿を現す。出納係は、婦人が詐欺師ではなく自分の勘違いで横領してしまったことが分かり、すっかり当てが外れてホテルから出て来る。彼に手を差し出して物乞いする女の顔が再びドクロに変わるのを見る。出納係はこれを見て、めずらしく早く鋭い動きでその場を去る。かの婦人ぬきでも大都会の享楽

を味わい尽くそうと腹を括る。第1幕と同じ方向。

第3幕：自分の娘の顔がドクロになるのは、歓楽を求めて家族を捨てる父親に対する警告であろう。このあたりからドクロの意味するものが変わってくる。

第4幕：買おうとした娼婦の顔と、馬鹿騒ぎをしに来たダンスホールの女の顔がドクロに変わる。娼婦の場合には肉欲充足の空しさに対し、ダンスホールの義足の女の場合にはシャンペンに溺れることの空虚さに対する警告と見られる。現世の享楽の無意味さが強調される。

第5幕：これまでとは方向がまた違う。救世軍の懺悔集会で、出納係は自分が金に惑わされて過ちを犯したと告白し、憎むべき災いの元凶である金をまき散らす。すると魂の救いを求めて集会に参加していた群衆がその金を奪い合っ  
て外に出て行く。それを眼にした出納係が救世軍の女に語りかける。「残ったのは君だけだ!」。その直後に彼女の顔がドクロになる。そして「僕の首は5000マルクの賞金つき。だけど君は裏切らない!」と打ち明けたとたん  
に彼女は警官を呼びに行く。救世軍の良心を象徴する彼女もお金の奴隷だったということになる。ここで出納係が唯一信頼する彼女の顔がドクロになるのは、それ以前の女性たちのケースとは意味が違う。金に目がくらんだ裏切りの象徴と考えられよう。幕切れで自分の胸をピストルで撃った出納係は、倒れそうにな  
って背後の幕をつかもうとする。そこには傾いた十字架が描かれていて、両腕を  
広げて倒れかかる出納係の姿は十字架にかけられたかに見える。その上に既述の Ecce HOMO の文字が現れる。そう考えると、救世軍の女の顔がドクロになるのは、イエスに対するユダの裏切りと重なる。

さらに、このドクロのケースほどドラスティックではないが、主人公である出納係のメイクや衣裳の変化を見ていこう。小さな町でしがない出納係でいる間は、着古した冴えない上着と外套を身にまとい、その右目の下には誇張した黒い隈があり、髭を生やしている。第4幕以降の出納係は、先に挙げた諸特徴をかなぐりすてたように変貌する。これを明示的に示しているのは第3幕終わりの紳士服店のシーンで、バリッとしたスモーキングにシルクハットという姿



図 12 紳士服店

に変身する。なお、この場面では一種のクロマキーの技法であろうが、ショーウィンドーの頭部のない男性マネキンが高級服を身にまとい、出納係を招くように体を動かす（図 12. 紳士服店）。しかし、服は変わっても出納係の変身は完了しておらず、目の下の隈も髭もそのままである。この髭を床屋で剃ってもらうのは、4 幕の冒頭で電信によって手配されたニュースが届いた後のことで、警察の捜査を逃れる目的と大都会で豪遊するに相応しい変身が同時に完了する。すなわち警察の追求から逃れるための「変装」であるが、同時に小さな町の環境をかなぐり捨て大都会への適合をはかる変身の視覚化でもある。これ以後のシーンでは、目の下の隈も消えるし、小さな町にいる間は白髪交じりで薄かった頭髮も黒くて量が増えている。

さらに、救世軍の集会では、二人の人物が壇上にあがり大勢の前で懺悔するシーンも映画らしい演出である。最初の人物は銀行勤め時代の出納係であり、家族を置き去りにした罪を告白するが、衣裳はその当時のものを身につけている（ただし目の下の隈はない）。二人目は囚人服を着た出納係で、銀行の金を横領したことを懺悔するシーンであり、出納係を待つ近い将来の運命を示している。

### 〈演技と演出〉

それぞれの要素を検討する中で既にもう演技や演出に関する例も検討してきたが、俳優の演技に自然主義的な心理描写は見られない。当時マルティンと共通の方向をめざしていたクルツは、表現主義映画では「監督は、俳優を日常性から精一杯遠ざける」ことと「できごとを限定し単純化することによって、効果を挙げるために整理を行う。(…) 神の意思による日常生活を写すのではない。対象ではなく映画という芸術形式の中に存在する原則に従って、むしろ根本から新たに作りかえる」のが特徴であるとしている<sup>23)</sup>。この見方に従い『朝から夜中まで』の基本線は「数少ないきわめて強調されたタッチ」と見ている<sup>24)</sup>。そしてマルティンが最初は俳優として出発した事実を挙げ、「表現主義への意思は、なによりも俳優の中に表現されており、俳優ははじめから新たな存在へと高められ、演出家が作り上げたものとなる。(…) 心理的なコミュニケーションは背景に退き、鋭いアクセントの付けられた瞬間が次の瞬間と対立する」とも記している<sup>25)</sup>。クルツの指摘は、現在 DVD で確認できる限りおおむね妥当である。現在の視点からひとつだけ問題を指摘するなら、表現主義映画は無声映画の枠組みに制約されており、映画表現の可能性が限定されていたため、当時の評が「表現主義的な」映画表現というとき、表現主義的な表現そのものと、当時の映画の表現可能性とが未分化なまま語られている印象が残る。とりわけ戯曲という形式からして言語表現が主体であるカイザーの原作と無声映画との関係を考察する場合、戯曲の言語が無声映画の制約のなかでどう扱われているかは興味深い。

ここで、この問題を最も先鋭的に示す例として、戯曲＝演劇におけるモノローグの場面を取り上げておこう。ハムレットやファウストのモノローグで知られるように、舞台では内心の葛藤や隠れた意図を観客に伝える手段として、この手法は古くから使われてきた。そればかりかモノローグは、名優の見せ

---

23) Kurtz a.a.O. S. 51

24) Kurtz a.a.O. S. 69

25) Kurtz a.a.O. S. 112



場、聞かせ場であり、観客からすれば観劇の大きな醍醐味でもある。この場面を無声映画で表現するとなると、僅かな中間字幕以外には言語による表現手段はなく、もっぱら映像的に処理するしかない。この映画では、それがどう表現されているかを検討してみよう。

カイザーの原作の第1部は、野外で出納係が語るきわめて長いモノローグで終わる。原作者カイザーのト書きでは「雪に覆われた野原、木から枝が絡むように垂れ下がっている。それが陽光のなかに青い影を落としている」とある。大金を横領した出納係が家族に別れを告げに家に向かう途中で語られるモノローグだ。このシーンは映画では第2幕最後に相当するはずであるが、第3幕の終わりで家を捨てて大都会に向かうところで語られる。長さで言えばレクラム版で約4ページ150行にわたってぎっしり印刷されている<sup>26)</sup>。

このモノローグの内容を順に見ていくと、①人間が生きていることの不思議から死を連想（しばしば見られるモノローグのタイプ）、②自分は好奇心のかたまりで、どんなものにも驚かない覚悟はある、③自分の行動を振り返り、自由の身になれたことをあの婦人に感謝する、④なんでも可能にする大金への賛歌、⑤（ト書き：「出納係の帽子が飛ぶ。突風が木の枝に積もった雪を吹き飛ばす。梢に残された雪が顎をがたがた言わせて笑うドクロの姿となる。吹き飛ばされた帽子が骨だけの手に引っかかる」）出納係は、死神の象徴である木に向かって話しかけ、今の自分はやることが多いから夜中にまた会おうと言い、深くお辞儀して別れる。

このように原作では、死を予感（＝真夜中までの命）しながら、それまでは刹那的に生を満喫しようとする決意が語られる。これに対し映画では、すでに家族を捨てた出納係が駅に向かう途中に対応箇所がある。湾曲した電柱のある野道。まだ昼過ぎだというのに空は暗く、曲がりくねった道だけが白く光っている。一見すると、これより少し前に作られた『カリガリ博士』を思わせる非現実的で表現主義映画らしい映像だが、『カリガリ博士』の主として直線から

---

26) Kurtz a.a.O. S. 24



図 13 雪の野

なる鋭角的な歪み方とは異なり、この作品では曲線が主体になっている。モノローグは異様な木の生えたシーンである（図 13. 雪の野）。野をゆく出納係の道行きは短い挿入部分を含め全体で 6 分に及ぶが、このうちモノローグに相当する部分は 4 分あまりある。このドクロを思わせる木により掛かって出納係がにやりとしてと手を振る。中間字幕が「うまく逃げたぞ」と、その胸の内を語る。そして襟首の取りはずしできるカラーを投げ捨てるが、証拠を残さないよう拾いに行く。そこで足跡を消そうとする出納係の手元が大写しとなると、足跡はドクロの顔になっている（図 14. ドクロ）。木のところに戻った出納係は、両手を広げて木に挨拶し切り株に腰を下ろす。そして内ポケットから金を取り出すと、中間字幕で「なんでも提供してくれ、現金で払うぞ」と語られる。取り出した六角形の懐中時計は 1 時を指している。そこへ突風が吹いてきて帽子が飛ばされ、木の枝に引っかかり揺れる。これを手にとって出納係は恭しく木に頭を下げ感謝し、またカメラ方向にも頭を下げる。

長々しく映像表現を描写したが、言語を使わない無声映画であるため、原作のモノローグの僅かな部分だけが取り入れられている。ある程度まで映像化



図 14 ドクロ

されているのは原作の④の「金の賛歌」であり、⑤の「死神との対話」は木の形と、原作にはないドクロの形の足跡によって部分的に示され、また帽子が飛ぶシーンでも暗示されている。そして恭しく挨拶することで木が擬人化され、出納係がそこに死神を見ていることが示される。しかし、原作で真夜中まで時間の猶予を請うようなシーンはない。

他方では、登場人物が無声映画では言語を奪われているのに対し、無生物が言語を獲得したかのような表現が出てくる。たとえば、このモノローグ直前の出納係が雪の野道を行く場面で、電柱から「出納係、逃亡中」（ならびにそれに相当する英語とフランス語）の文字が「放送」される（図 15 と 16）。これと対応するように、第 4 幕冒頭では、戯画化された電信機が登場し、同じ文面が打ち出される（図 17. 電信）。

以上見てきたように、このような映画化による幕割りや表現手段の転換の例は細かく言えば数限りなく見つかる。そのどれもが、ジャンルの転換を考える上で重要な視点を提供し、なによりも表現主義映画を理解するためのヒントを与えてくれる。

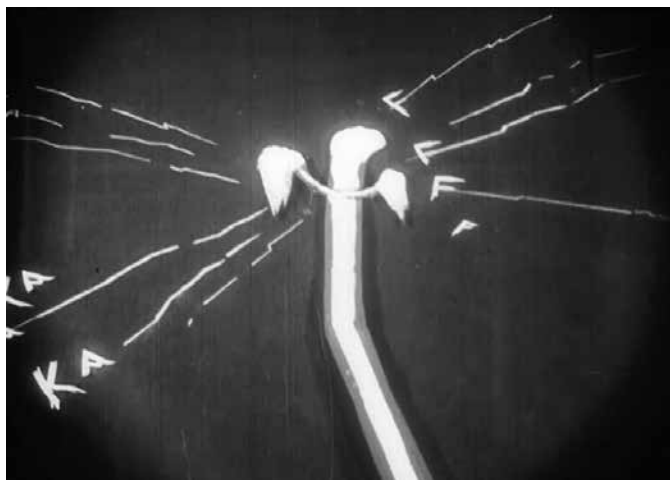


図 15 放送 1

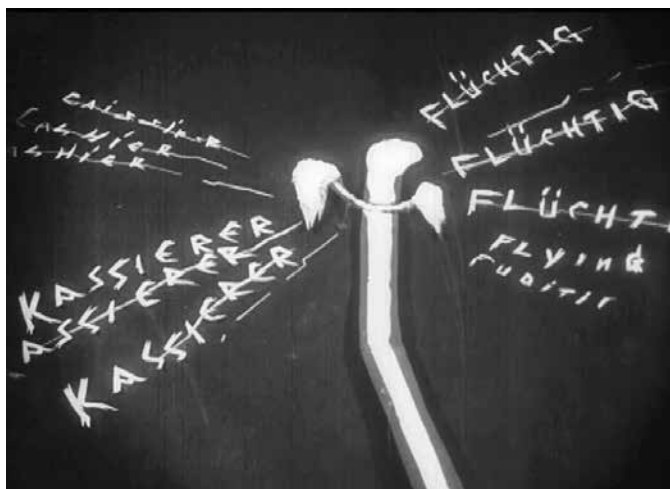


図 16 放送 2

もともと原作戯曲にはいわゆる「表現主義的」な特徴も認められる。いくつか挙げるなら、①大枠として主人公の抑えがたい「内的な衝動」がその行動の原動力として設定されており、それに一定の理解と共感が寄せられている。②



図 17 電 信

Stationsdrama の形式を取ることで、主人公の「道行き」過程が中心に描きだされ、一貫して登場する古典的な「対立（人物）」はない。③すべての登場人物と同様に主人公には固有名が与えられておらず、「個人」ではなく類型的な（社会や家庭といった所属集団内での役割や地位といった）存在として描き出されて、同じように個としての特徴をもたない多面的な何ものかに挑む。図式的に言えば、狭苦しい制約された生から抜け出て、大都会に象徴される躍動する蠱惑的な生を求める道のりである。しかし、言語のみから成り立つテキストとしての原作戯曲では、登場人物たちの言語はむしろ日常的で平板でさえある。そこに強烈な新しい視覚的表現を予想させる要素は見だしにくい。それにもかかわらずこの戯曲が「映画の」とされるのは、数多くの短めな場面が次々に転換し、類型化され個性を奪われた登場人物の「心理」が描写されることなく、登場人物はほとんど外側からだけ描かれ、会話も短めであるためだろう。以上のような諸特徴は、その上述のような基本的枠組みからして、必ずしも映画的な演劇を目指すものとは言いがたい。むしろ舞台上の自然主義の対極をめざす意図に貫かれていると言えよう。

こうした視点から見ると、マルティンの映画の特徴がよく見えてくるように思われる。既述のように一般公開されなかったため、この映画に対する同時代の評は僅かしか書かれていないが、この映画において「映像上の自然主義は、このカール＝ハインツ・マルティンの演出で幸せにも克服された」と書かれた評が注目を引く<sup>27)</sup>。たしかに、この映画は、わざと段ボールの上に描き殴ったようなセットをはじめ、出納係やイタリア婦人の息子に見られる極端なメーク、子どもの遊びのような紙幣、見るからにわざとらしいドクロやカツラにいたるまで、すべてが極端に誇張され徹底的に戯画化されている。悪ふざけとほとんど紙一枚である。それを「自然主義」を徹底的に排除する試みと解すれば、真剣な遊びであることが理解できよう。この映画の視覚表現には、同時代のクルツが指摘するような「芸術としての」表現主義映画への志向が鮮明に意識されている。

あらゆる芸術形態のなかで、映画ほど芸術とほど遠く、これほど自然に近いものはなく、その根幹にある撮影という手段からして原理的に非芸術的と思われる。しかし、これは事実には反する。

(…) 監督は、なんとしてでも出演者をその生から可能な限り引き離そうとする。(…) 神の手になる日常生活を撮るのでなく、むしろ日常生活を根本から新しく創り出すのだ。そこでの根本原則は対象の側に備わったものではなく、映画という芸術形態のなかにあることは自明であろう<sup>28)</sup>。

クルツは、これを映画の基本的原理と考えながらも、同時に「表現主義」に共通な表現と関連づけて見ている。クルツは、この映画より前にマルティンがトラーとハーゼンクレーヴァーの表現主義戯曲を演出した舞台評も書いている。

---

27) „Filmkurier“ 4. Jg. Nr. 3., 04. 02. 1922. Filmlexikon 2012 からの引用。

28) Kurtz a.a.O. S. 51

マルティンの劇場における演出では「舞台空間は、自然らしく見えることをせず、童話のような世界を思わせることもない。(…)ぎらつく照明のなかに浮かび上がってくるのは、一篇のきわめて非現実的世界であった。(…)細長く狭いバー、背の高いスツール、ギラギラした明かり。現実に体験するバーを思わせる表現は、いっさいの妥協もなく排除されている<sup>29)</sup>。

この舞台評は、映画の第4幕に出てくるバーの場면을評したものかと思えるほど、それとよく一致している。当時のマルティンは、舞台であれ映画であれ、一貫した方向を追求していたのだ。

また舞台上の俳優の演技に関しても、「マルティンは俳優をこの空間の一部として組み入れていた。俳優の身振りは様式化され、その動きはすべて計算つくされており、マルティンは舞台空間に要求したことをそのまま人間の身体にも当てはめたのだ」<sup>30)</sup>とクルツはいう。

突き詰めて言えば、『朝から夜中まで』という映画の中心テーマは、日常的な人物の心の中にある「真の生活」（と見えるもの）への絶望的な憧れの描写、それを可能にする（かに見える）「金」の虚しさ、それらの「非現実性」の暴露にある。これに呼応して、最低限の機能に還元されたセットも演技も、現実とはかけ離れた形をとる。もはや自然主義的な表現が介在する余地はない。むしろ積極的に自然主義とは別方向の表現を追求する中で、自然主義の対極をなす誇張と戯画化の手法が選ばれたと言えよう。この方向での徹底した映画表現の追求が、クルツなどの表現主義擁護派の評者に支持された理由であり、同時にまた一般公開を妨げた理由であったと考えられる。

---

29) Kurtz a.a.O. S. 43

30) ebenda

# VOM EXPRESSIONISTISCHEN DRAMA ZUM STUMMFILM — „VON MORGENS BIS MITTERNACHTS“

Koji UEDA

Am 3. Dezember 1922 wurde in Tokio der expressionistische, experimentierfreudige Stummfilm Karlheinz Martins uraufgeführt und löste eine helle Begeisterungswelle unter den Kritikern aus, nachdem der Film in Deutschland außer bei ein paar Testvorführungen in keinem einzigen Kino gezeigt worden war. In den darauf folgenden turbulenten Jahrzehnten galt der Film als verschollen. Erst Ende der 50-er Jahre tauchte eine Kopie wieder auf - in Japan.

Dieser Film wirft interessante Fragen der „Grenzüberschreitungen“ auf :

- Warum wurde er über die kulturellen Hürden hinweg, die damals unvergleichlich höher als heute waren, vom damaligen Publikum Japans begeistert aufgenommen, während in Deutschland kein Kino bereit war, ihn ins Programm aufzunehmen?
- Wie wurde der Film in Deutschland – im Osten erst 40 Jahre nach seiner Fertigstellung und im Westen weitere 20 Jahre danach öffentlich vorgeführt – vom jeweiligen Publikum gesehen?
- Wie wird ein einzig und allein aus sprachlichen Mitteln bestehendes *Drama* zu einem *Stummfilm*, zu einer, abgesehen von wenigen Zwischentiteln, nur durch Bilder erzählenden Kunstform umgearbeitet?

Dieser Aufsatz befasst sich allerdings der Kürze halber vorwiegend mit den letztgenannten filmästhetischen Aspekten. Auf der einen Seite werden formale Unterschiede – Einteilung der Akte, Änderung der Reihenfolge, fehlende oder hinzugefügte Szenen – aufgezeigt; auf der anderen werden bildhafte Ausdrucksmöglichkeiten - Architektur und Beleuchtung, Kostüme und Schminke, Inszenierung und Darstellungsweise – untersucht, um „das Filmspezifische“ und „das Expressionistische“ an diesem Werk zu beleuchten.