

## 小津安二郎映画をめぐる西洋からの批評における問題点 ——「無人のショット」を中心に——

具 慧原

### 序

本論文では、小津映画の「無人のショット」に対して西洋で行われた議論を批判的に検討する。無人のショットとは小津映画において、ストーリーの流れとはあまり関係なくしばしば登場する、人物のいない風景ないし室内空間、静物などを映すショットである。このショットは、小津独自の仕方映画内に体系的に並置されている点で、普通の映画での使われ方とは区別される<sup>(1)</sup>。そのため、多くの論者がこのショットに注目しており、さまざまな解釈を施している。本論文では、① 1970 年代に無人のショットを日本の伝統文化に基づき解釈した西洋の議論を検討したうえで、② 1980 年代に行われたそれらへの反論を取り上げ、それぞれの問題点を明らかにする。

無人のショットについては、小津と同時代の日本ではあまり肯定的に評価されず、1970 年代に西洋からの注目を通じて、日本においても活発に議論されるようになったという経緯がある。それゆえ、1970～80 年代の議論を検討するのは、小津映画の批評における無人のショットの受容を研究するための礎となる。

### 1. 日本文化に基づくアプローチ

小津安二郎(1903-63)の映画はあまりにも日本的で、西洋では理解されないと考えられていたため<sup>(2)</sup>、日本での高評価にも関わらず、黒沢や溝口と比べてかなり遅れて西洋に紹介された。『東京物語』(1953年)のサザーランド賞(ロンドン国立映画祭、1958年)受賞などの例はあったものの<sup>(3)</sup>、西洋で小津が本格的に知られ、活発に議

論されるようになったのは1970年代以降のことだった。

### 1-1. 1970年代における小津批評の背景

1970年代初め、西洋における小津映画をめぐる批評は日本映画に対する「ジャポニズム」の流れの中で行われた。西洋では、黒沢明と溝口健二がヴェネツィア国際映画祭で賞を獲得した1950年代から、すでに日本映画をジャポニズムのもとで観る姿勢が形成されていた。西洋の論者は日本映画を論じる際、画面にあらわれる東洋的なイメージなどを、日本の伝統思想や東洋の哲学などの「日本的なもの」としばしば結びつけて解釈した<sup>(4)</sup>。この傾向は、西洋で小津映画についての議論が始まった1970年代にも変わらなかった<sup>(5)</sup>。

### 1-2. シュレイダーとリチー —— 禅の「無」

1970年代の小津批評は、小津を最も日本的な監督として評価し、小津映画に見られる「日本的なもの」、とりわけ禅思想へ注目した。小津の墓石に刻まれたたった一つの文字「無」を想起するのであれば、彼の死後の西洋の批評家たちが禅思想に注目したことも驚くことではないだろう。ポール・シュレイダー (Paul Schrader, 1946-) とドナルド・リチー (Donald Richie, 1924-2013) は、この禅思想に言及する解釈のなかで、無人のショットを非常に重要視している。以下、両者による小津批評の内容を検討する。

彼らは、小津映画の無人のショットに禅の教えである「無」が反映されていると主張する。まず、シュレイダーは小津映画の「無」について次のように述べる。

小津作品の終結部は有名な龍安寺の石庭のあいだにある無と同じ目的を果たしている。(中略) 西洋の芸術では、人は当然のごとく、その節に重要さを与えるために終結部が挿入されるというふうに考えるだろうが、小津の場合は禅と同様、まったくその逆である。つまり、会話は沈黙に、出来事は静物に意味を与えるのである。小津には無がしみこんでいるのだ<sup>(6)</sup>。

シュレイダーは、小津映画にはストーリーが希薄であり、いくつかのエピソード、彼の言葉を用いると「節」が「章」を形成することなく並列され続いて行く。そしてその節を連結するのが、終結部に挿入される無人のショットである。彼は小津の無人のショットの使い方を西洋の芸術と対比的に捉え、西洋では一般的に終結部のショットが映画の物語を強調するために挿入されるのに対して、小津映画ではむしろ終結部の無人のショットにこそ意味が与えられていると述べる。ここで言う意味とは、物語と積極的に関わるものではなく、龍安寺の石庭にある石の間の空間のような、空になっていること自体を指す。それゆえ、彼は無人のショットによって小津の映画から「無」を読み取ることができると主張する。

リチャーは、無人のショットの機能をシュレイダーよりも細かく分類している<sup>(7)</sup>。さらにかれは、無人のショットを「空のショット」と名付けている。ここからは小津映画における無人のショット、ひいては小津映画に対する彼の態度を読み取ることができる。

(前略) 小津は、彼の映画の様々な部分を離れたままにすること、そしてシーンの空虚さと長さを通じて、静かな瞑想の瞬間が彼の映画の登場人物にとって持っていた重要性を印象付けることを望んだ。これらのシーンの終結部は休止である。(中略) 小津の映画において、それらのシーンはストーリーの方向転換を示し、通常その転換の前に置かれる。

しばしばこの欠落部分は、空のシーンから成っている。彼の作品のさまざまな静物(中略)は、これらの部屋でかつて起きたことと、そこに住んでいた登場人物たちの両方を思い出させる<sup>(8)</sup>。

ここでリチャーが、シーンやシーケンスの終結部に挿入される無人のショットを重要視していることがわかる。彼は、終結部の無人のショットは単なる区切り目以上の機能、すなわち過去の記憶の手がかりとなることで、その過去から現在への変化を表す役割を果たしていると述べる。リチャーは、この無人のショットを「空のショット」<sup>(9)</sup>と呼んでいる。この名称は、彼が「空のショット」をストーリー上の「休止」として

捉えており、休止を瞑想の瞬間と見なすことで、それが与える静けさを重要視していることを示す。そしてリチャーは、この休止を禅の「無」の現れとして捉えることで、ジャポニズム的な解釈を加えている。

結果的に、これらのショットには人も明白な意図も存在せず、それゆえそれら自体が曖昧なのだ。(中略) 正式な日本の生け花では、小枝だけではなく、それらの間の空間をも完成した作品の一部として見なす。これが無という概念である。すなわち、空虚さそして沈黙は、作品の一部として肯定的な要素になるのだ。過ぎ去った会話に意味を与えるのは沈黙であり、過ぎ去った動作に意味を与えるのは空虚さである<sup>(10)</sup>。

「空のショット」の「空」がすでに指しているように、リチャーはこれを、「意味の空白」として考える。彼は、シュレイダーと同様に、禅芸術に見られる余白と小津映画の「空のショット」を等価のものとして見なす。生け花の枝がその間の余白によって目立つようになり作品が完成されるのと同様に、小津映画の台詞や出来事も「空のショット」によって意味が与えられ、映画が完成されるのだ。

シュレイダーは会話と出来事が無人のショットに意味を与えると述べており、リチャーは無人のショットが会話と動作に意味を与えると述べているが、彼らの根本的な立場は同じである<sup>(11)</sup>。ここで彼らにとって重要なのは、無人のショットは日本の禅芸術に見られる「無」であり、この「無」が小津映画を形成する最も肝心な要素であることである。つまり、彼らは小津の無人のショットの使い方を東洋の禅芸術家と類比的に捉えている。このようにして、彼らは小津を最も日本的な監督として位置づけようと試みたのである。

しかし、次のような疑問が生じる。たとえば、西洋で小津のように無人のショットを扱う監督がいたならば、シュレイダーやリチャーはそれについても禅の無と容易に結びつける議論をしたらどうか。彼らがそのような議論を展開する場合には、おそらくその西洋の監督の映画と禅を結びつけるために、両者を媒介したものを解明することに力を入れたはずだ。少なくとも、その監督の文化圏で禅がどのように知られ、彼が

どのような経緯からその影響を受けたのかなどを検討するだろう。このように考えてみれば、小津が日本人であるということだけで、日本文化の一つである禅と結びつけて彼の映画を解釈する態度は、早計に過ぎる。何百年も前に作られた龍安寺の石庭と、20世紀の芸術である映画を、それほどたやすく結びつけることはできない。つまりシュレイダーとリチーの考察には、小津が生きていた時代の文脈への考慮が欠けている。彼らは、古来の思想や芸術が小津の時代にどのように受容されていたのかについて全く見逃しているのである。両者を関連付けるためには、ただ「日本」という枠組みでくくられるというだけではなく、小津映画と禅思想、禅芸術を媒介しているものを明らかにし、考察しなければならないだろう。それなしでは彼らの議論は極めて西洋的な眼差しに基づいたオリエンタリズムに陥っており、彼らの小津への態度は一種のジャポニズムにすぎないという批判を免れない。

## 2. ボードウェルによるジャポニズム批判

第1節では、1970年代の西洋における小津映画へのジャポニズム的な立場からの解釈、およびその問題点を指摘した。本節では、まさにそうした批評への批判意識から小津解釈を展開した、デイビッド・ボードウェル (David Bordwell, 1947-) の議論を概観する。

### 2-1. ボードウェルの主張

ボードウェルは、従来の議論で小津と禅などの日本の伝統文化をつなげて解釈する根拠が不十分であると考え、彼は伝統文化より、むしろ当時日本の状況——映画産業におけるアメリカ映画を好む傾向やホームドラマジャンルの現代劇製作に力を入れた松竹の方針と、20世紀日本作家たちの大衆小説や都会の流行などの大衆文化——が小津映画に大きな影響を与えたと主張する<sup>(12)</sup>。それゆえ、ボードウェルは、禅のような日本の伝統文化を持ちだして、小津を「最も日本的な監督」と定義することに異議を唱える。

ある種の芸術的実践と、時間、空間に関する幅広い文化的想定が、ごく基本的なレベルで小津作品に影響を与えているのは確かである。だが、まさにこのレベルが基本的なものであるからこそ、それはまた、あらゆる日本の映画作家、あらゆる芸術家、そして文化の中のあらゆる個人にも影響を与えたに違いない。しかし他のどの映画作家のスタイルも、小津のそれに似ていない<sup>(13)</sup>。

彼によると、あらゆる人間が自分の属する文化圏からある程度影響を受けるので、小津が日本文化から影響を受けたとすれば、他の日本監督も同様の影響を受けているはずである。しかし、他の日本監督には小津のようなスタイルが見られない。このことは、小津の独特なスタイルが、日本固有の文化に由来するのではないことを示す。さらにボードウェルは、禅という事象そのものについても、重要な指摘をしている。禅というのは、日本の美学の唯一の源泉でも、「歴史の再解釈によって汚染されない純粋な本質を表すもの」<sup>(14)</sup>でもない。禅の美学は様々な芸術家や論者によって、その時代や目的に合わせて新たに定義し直され続けてきた、変化しやすい概念であることをボードウェルは示す。確かに小津映画には仏教的なイメージが引用されることもしばしばあるが、ボードウェルによればそれは小津映画の本質へと深く関係するものではない。まず主題のレベルでは、仏教において悲しみの原因となる前世の罪や輪廻を通じた悟りへの到達などを示すわけではないので、小津映画自体は取り立てて仏教的なストーリーを提示しているわけではない。スタイルのレベルでも、それが仏教的であると言うには「より統合的で複雑な機能的説明」<sup>(15)</sup>が求められるため、それが禅の「無」を表すというだけの曖昧な解釈は受け入れられないものである<sup>(16)</sup>。

従って、ボードウェルは、伝統文化との類比に基づき小津を最も日本的な監督と称する際、「日本的」という言葉の意味があまりにも不明確であることを問題視する。小津が他の日本監督ほど日本の伝統文化から大きな影響を受け、一層日本的な映画を作り出したことを証拠づけるものはないし、歴史の進展に伴い絶えず変わって来た「日本的なもの」という概念に不変な本質があるわけでもないからである。彼は、そもそも何世紀にもわたる古来の芸術と小津との連続性を証明することはできないので、「伝統」を持ちだすと、それは「日本的なもの」に対する不正確で非論理的な帝

国主義的アプローチの隠れみものになってしまう」<sup>(17)</sup>と批判する。

## 2-2. ボードウェルの批判における問題点

ボードウェルの主張は、1970年代の議論において曖昧に使われてきた「日本的」という言葉の使用を再考させる点において意義がある。そして、シュレイダーとリチーの解釈が小津の同時代的思想や歴史的背景のような事情を考慮に入れていないことによって、西洋による紋切り型のオリエンタリズムに陥っているというボードウェルの主張には同意できる。

しかし、日本の伝統文化に基づいた解釈の可能性自体を拒絶しようとするボードウェルの主張には、同意できない点がある。ボードウェルは、禅芸術などの伝統文化と小津に直接的な連続性が見つからないことから、文化論的解釈を批判する。だが、もし映画を映画外部の社会的な現象や哲学的な思想、他の芸術形式などと比較するために両者の直接的な関連が必要だとすれば、映画の豊富な解釈への可能性は相当制限されてしまうだろう。歴史は積み重なるものであり、それゆえ文化は完全に断絶されることなく、何らかの形で継承される。禅もまた、小津の時代にもある文脈の中で改めて論じられ、無意識的であっても受容されていたと考えられる。

ボードウェルの言うように、誰しも自分の属している文化圏から影響を受けるならば、小津が自覚的であったかどうかにかかわらず、その文化にある程度の影響を受けたはずだと推測できる。しかしボードウェルは、小津の時代において禅のような伝統文化及び芸術がどのように継承されていたのかについては検討していない。この検討なしに、小津と伝統を結びつける証拠は全くないと断定するのは、あまり説得的ではない。なぜなら、小津が当時の映画産業の状況と大衆文化から大きな影響を受けたというボードウェルの指摘だけでは、小津映画と伝統文化との関連性を完全に否定する根拠にはならないからである。

このことについて、ボードウェルは、小津の時代に禅が日本人に対して影響力があったとすれば、なぜ多くの日本監督の中でも、小津だけにそれほど独特なスタイルが現れるのかと反論するだろう。この点は、ボードウェルの主張におけるもう一つの誤りを表す。複数の芸術家がある対象から同じ影響を受けたとしても、それによって同様

の、もしくは似たようなスタイルや作品を生み出すとは限らない。彼は、芸術家の独創性や個性を見落としているのである。つまり、同じ文化から影響を受ければ類似したスタイルを持つ作品、作家が複数現れるはずだという前提の上でボードウェルは自分の主張を展開しているが、彼はその前提の妥当性を証明していない。ボードウェルの主張が説得的なものになるためには、この前提の真偽妥当性と、小津の時代に禅の影響がなかったことを証明しなければならないのである。

## 結

以上の検討を通して、シュレイダーとリチーは小津の同時代の文脈を考慮に入れないことによってオリエンタリズムに陥っていること、そしてボードウェルは伝統文化に基づく解釈の誤りを的確に指摘しているものの、そのようなアプローチ自体を退けようとする彼の主張にも問題があることが明らかになった。たしかに日本文化を下敷きとする解釈は問題含みでもあるが、しかしその誤りを修正し解釈の説得力を高めた方が、小津の無人のショット、ひいては小津映画をめぐる議論を活発にすることができる。いかなるアプローチも完全ではありえないが、しかしそれゆえそれぞれの欠点を補完しながら解釈していくことによって、今後の小津研究をより豊かにすることができると思われる。

## 註

- (1) フィルムアート社編『小津安二郎を読む：古きものの美しい復権』フィルムアート社、1990年、365-366頁。参照
- (2) 佐藤忠雄『小津安二郎の芸術』朝日文庫、2000年、591頁。参照
- (3) 「小津映画の海外進出」『キネマ旬報』キネマ旬報社、号329、1962年12月下旬号、36頁。参照
- (4) 小倉真美が、小津映画に映っている地蔵の石仏について、「外国人が見たら、ここから東洋哲学を感じとって賞讃するかも知れない」と言ったことから、西洋のこのような傾向がどれほど強かったのかがわかる。(小倉真美『『小早川家の夏』に見る小津映画の特質』『キネマ旬報』)



キネマ旬報社、号 298、1961 年 11 月下旬号、69 頁。参照)

(5) ジャポニズムのほかに、作家主義もまた日本映画批評に対して影響を持った。阿部マーク・ノーネス (Abé Mark Nornes) は、小津批評の背景に作家主義の傾向——映画固有の視覚的な要素を個性的に表現できる監督を、映画を作り出す最も重要な主体として捉え、小説などの芸術に認められている作家という概念を映画に適用する映画批評の傾向——があったことを指摘している。彼によると、シュレイダーの著作における前提——映画監督たちは彼らの属している文化の特殊性を強調しても、その文化圏を超えて共有されるような普遍性も同時に表現している——がアメリカの作家主義に大きな影響を与えていたこと、そして日本映画はそれを証明するための一種の手段として扱われた。特に、ドナルド・リチーはアメリカで日本映画に対する作家主義的研究を行った初めての論者で、Kurosawa (1965) と Ozu (1974) を執筆した。(Nornes, Abé Mark, "The Riddle of the Vase: Ozu Yasujiro's Late Spring (1949)," *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, edited by Alastair Phillips and Julian Stringer, London: Routledge, 2007, pp. 81-82. 参照)

(6) Schrader, Paul, *Transcendental style in film : Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley, University of California Press, p. 29.

(7) 具体的に彼は、無人のショットの機能を四つに——「転換」、「道入」、「コメント」、「結末」——に分類している。さらに、彼は無人のショットの機能は文法的であると同時に、心理的であることが多いと述べる。本論文での以下の議論では、彼の言う心理的な機能を扱うことになる。

(8) Richie, Donald, *Ozu*, Berkeley, University of California Press, 1977 (1974) , pp. 57-58.

(9) 他の個所では「空のショット」と書いているため、無人の「ショット」を考察対象とする本論文では、「空のショット」という言葉を使うことにする。

(10) *Ibid.*, p. 174.

(11) シュレイダーとリチーのこの相違点は一見すると対立しているように見えるが、これは終結部 (場面移行部) の無人のショットとシーンの関係を説明するとき、彼らの主張はどちらも無人のショットについて禅の「無」を強調するためのものであり、それ以上踏み込んで解釈の違いを生じさせてはいない。さらに、彼らの主張が同様の方向性を有していることは、彼らの著作の関係からわかる。シュレイダーは彼の著作でリチーの論文や、リチーとやりとりした手紙などの多くを参考し、リチーの考えが適切であると述べている。リチーもまた、しばしばシュレイダーの解釈を直接引用していることから、彼がシュレイダーの意見に共感していることがわかる。

(12) Bordwell, David, *Ozu and the poetics of Cinema*, London, BFI Pub, 1988, pp. 17-26. 参照

(13) *Ibid.*, p. 146.

(14) *Ibid.*, p. 27.

(15) *Ibid.*, p. 28.

(16) *Ibid.*, pp. 26-30. 参照

ここにボードウェルの分析を少し示しておこう。ボードウェルは、小津映画は基本的には古典的な規範に従っているが、その中でも自分自身の技巧を選択し、自ら厳しい規範を作り出したと言う。ボードウェルによると、場面移行部において小津はシーンを結びつける基本的な形式を認めながらも、その「位置関係提示」などの機能を「脱中心化」する。彼は場面移行部の無人のショットが組織的に用いられていることを説明するため、「主要音・副次音」の手法を言及する。あるショットに視覚的な要素がいくつかあると仮定すれば、その中でも最も目立つ要素が主要音、比較的目立たない要素が副次音である。そしてこれは次のショットで、構図が変わることによって、前のショットでは副次音だった要素がより目立つようになり、主要音になる。この手法は、シーンの境界線を曖昧にさせ、観る側の予測を混乱させる遊戯性を持つと同時に、全体を体系的に統合していく。だがショット一つ一つを対象とするこのような分析は、雰囲気や感情には触れにくく、実際の映画鑑賞には適用できないという限界がある。それゆえボードウェルの論はリチーの論と相互補完的な関係になりうると考えられるが、これに関しては別の機会に論じたい。

(17) *Ibid.*, p. 146.