

## 小津映画の「無人のショット」をめぐる日本国内の批評言説

——一九四〇年代末から六〇年代中頃まで——

具 慧 原

### はじめに

本稿は小津安二郎（一九〇三～一九六三年）映画の代表的な特徴である「無人のショット」に注目し、小津映画の成熟期と言われる一九四〇年代末から六〇年代中頃まで、それが日本国内においてどのように受け止められていたのかを検討するものである。「無人のショット」とは、小津映画においてしばしばストーリーの流れとはあまり関係なく登場する、人物のいない風景ないし室内空間や静物などを映すショットを指す。このショットは、小津独自の仕方では映画内に多く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もので、その独特さのゆえに日本国内外にて活発な議論を起こした。周知の通り、その際に最も話題となったのは『晩春』（一九四九年）の「壺のショット」である。阿部マーク・ノーネス（Abé Mark Normes）は、「壺のショット」が一九七〇年代にアメリカの論者たちによって初めて特権化され、以降の論者たちにもその傾向が受け継がれていくことを整理しつつ、二〇〇〇年代まで続く「壺のショット」の議論が西洋の映画理論の展開と絡み合っていることを示している（Normes, 2007, pp. 77-89）。ところが、フェイドやオーバーラップなどの手法を使わず、シーンないしシークエンスのあいだに複数の「無人のショット」を挿入してカットだけでつなげてゆく手法は、小津の生前にお

いても日本国内の批評家たちの注意を呼んでいた。一九三〇年代前半からしばしば小津映画の特徴として言及されるようになるこの手法は、小津のスタイルが固定されるとみなされる一九四〇年代末から本格的に評価の対象とされるようになる。しかし未だ小津が生きていた時代の日本国内における「無人のショット」の批評言説はほとんど検討が進んでいない<sup>(1)</sup>。小津の生前になされた議論は、小津没後の議論の位置づけを解明する礎となるため、このことは批評史の観点からみて重要である。とりわけ「無人のショット」をめぐる議論を誘発したにもかかわらず、以降の議論によってその有効性が否定されてしまった一九七〇年代のアメリカの論者による文化論的解釈については、日本国内の批評家が「無人のショット」をどのように評価したのかを明らかにして初めてそれが小津批評史において持つ意義を見定めることができるだろう<sup>(2)</sup>。従って本稿では、「無人のショット」への評価が具体化する一九四〇年代末から六〇年代中頃までの日本国内における言説を検討することで、「無人のショット」をめぐる批評的受容史を論じるための土台を築き、かつその批評言説との関連のうちに一九七〇年代のアメリカでの批評を位置づけることを目指す。

## 1. 「無人のショット」をめぐる一九七〇～八〇年代の議論

日本国内の批評言説を見る前に、一九七〇年代におけるアメリカでの議論と、それに反論する形で行われた八〇年代の日本とアメリカでの議論について本節で手短かに紹介しておきたい。というのもこの流れを概観することで、日本国内の議論の特徴を浮き彫りにし、結論として一九七〇年代の議論が持つ意義を導き出すことができるためである。

一九七〇年代のアメリカの論者たちは、それぞれの立場や論点に違いはあるものの、共通して小津映画を「日本的なもの」として扱った。なかでもドナルド・リチー (Donald Richie) とポール・シュレイダー (Paul Schrader) は、「無人のショット」を禅思想の「無」や日本古来の美学である「ものあわれ」の現れとして捉える。その際に彼らが共通に取り上げる例が『晩

春』の「壺のショット」で、彼らはこれこそ「日本的なもの」の精髓であると称賛する。というのも「壺のショット」は「無」のもの「のあわれ」を観客に実感させ、それを通して観客は普遍的で超越的な世界に触れられるためである (Schrader, 1972, pp. 49-51, Richie, 1977, pp. 174-175)。このような捉え方は、映画の草創期から存在し、一九五〇年代に一層露わになった日本映画に対する西洋のオリエンタリズム的傾向と<sup>(3)</sup>、一九六〇年代から流行し始めた映画批評における作家主義的傾向に起因するものである<sup>(4)</sup>。なお政治的モダニズムの立場に立つノエル・バーチ (Noel Burch) は、ハリウッド映画の支配的なモードに対抗できるオルタナティブとして小津映画を重要視したが、彼もまた「無人のショット」を平安時代の和歌に見られる「枕詞」との類比から「枕ショット」と名付け、それを日本の伝統的なものへと還元する (Burch, 1979, pp. 160-161)。

しかし一九八〇年代に入り、こうした一九七〇年代の文化論的解釈は覆された。蓮實重彦は小津映画を主題論的な観点に基づいて見ることで、それを禅思想の「無」などへと回収してはならないと主張し、オリエンタリズムの視線が小津映画の豊かな意味を捨象すると指摘する。その上で蓮實は「壺のショット」を含む「無人のショット」から日本的ではない、主題論的、説話論的に多様な意味を読み取る (蓮實、一九八三年)。またデイヴィット・ボードウェル (David Bordwell) は、一九七〇年代の文化論的解釈がオリエンタリズムに陥っているがゆえに小津と遠い昔の伝統とを何の媒介もなく結びつけてしまつたと批判したうえで、「無人のショット」においては形式分析がより重要であると主張し、それが厳格な規則に従いつつもその規則から逸脱する遊戯性に基づき組織されていることを示す (Bordwell, 1988)。蓮實とボードウェルは、「無人のショット」を「日本的なもの」という枠組みから解放させ、意味と形式において豊かさやダイナミズムを持つ、モダンなものへと転換した点にその意義を認めることができる。

蓮實とボードウェルの小津論の反響が非常に大きかったため、彼らによって激しい批判にさらされた一九七〇年代の文化論的解釈はオリエンタリズムという致命な欠陥を有する古いものとして一般的にみなされるようになってしまっている。今日において、このように否定的に捉えられている一九七〇年代の文化論的解釈は、問題含みのものとしてこのまま片付けら

れて良いのだろうか。そこにある新たな意義を見出すことはできないのか。この問いについて本稿では、一九四〇年代末からの日本国内の言説との比較を通して、その答えを探してみる。

## 2. 一九四〇年代末からの日本国内における小津批評の全般的傾向<sup>5)</sup>

本節では、「無人のショット」に対する日本国内の議論が、当時の小津批評全体のなかでどのような位置を持つのかを示すために、一九四〇年代末から六〇年代中頃の批評言説を対象とし、小津批評の全般的な傾向を概観する。

小津は一九三〇年代初めからすでに批評家たちから日本国内で最も優れた映画監督の一人と評され、格別の地位を獲得していたが、興行的な成功には至っていなかった。彼が一般大衆からの支持をも得たのは、中国からの帰還後初の作品『戸田家の兄妹』（一九四一年）によってである。だが、その評価は安定したものではなかった。彼は一九四三年から軍報道部映画班員としてシンガポールに赴任し、敗戦後の一九四六年に日本へ帰る前までに、映画を一作も作っていない。そしてその後の『長屋紳士録』（一九四七年）と『風の中の雌鷄』（一九四八年）は興行においても大きな成功には至らず、批評的にもあまり良い評価を受けられなかった。それにもかかわらず、日本映画界で占める小津の位置は堅固だった。小津をめぐる当時の雰囲気について、たとえば森野真一は一九四九年に、小津は日本映画界の巨匠であり、批評家と一般大衆の両方にとって彼の「巨匠」的存在は一種の絶対像として與えられている（森野、一九四九年、四八頁）と述べており、監督の今井正も批評家および批評家に追隨する人たちによって「小津さんのまわりには「神様」のような雰囲気が出来上っちゃったよう（今井、一九五〇年、二二四頁）」であると指摘している。一九五六年に『早春』の封切りが「全国的な一種のお祭りの興行になった（吉田、一九五六年、二二六頁）」という証言は、こうした小津に対する支持が冷めることなく維持されていたことを裏付けていると言えよう。

## 2. 1 「最も日本的な監督」という評価

小津映画の「後期」の始まりを印す作品として一般的にみなされている『晩春』以降、小津は親子の関係という主題——多くの場合、娘の結婚問題と絡み合っただけで独自のスタイルを確立し、映画によって「最も日本的な美しさ」を描き出す監督として位置づけられる。ただし、当時の批評家を使う「日本的」という言葉は、少なくとも二種類に分けられるため、注意する必要がある。というのも、小津とは違うスタイルを駆使し、かつ主に時代劇を作る溝口健二も、小津と同様に「最も日本的な監督」として称されたためである<sup>(6)</sup>。当然ながら、小津の現代劇に対して「日本的」というときと、溝口の時代劇を「日本的」というときとは、その意味は同じではない。溝口映画における「日本的」という形容は、時代劇として西洋人に馴染みのない土着的なものを見せるといふ点で、西洋人のエキゾチズムを満たすものであるという意味合いを色濃く持っている<sup>(7)</sup>。実際に、一九五一年に黒澤明の『羅生門』（一九五〇年）が国際映画祭で受賞して以来、溝口が西洋人の視線を非常に意識しながら映画を作ったことはよく知られているだろう。

それに対し、小津映画は現代劇であるがゆえに、そういったエキゾチズムからは比較的に離れている「日本的なもの」として受け止められていた。小津映画については、当時の日本人の生活の実相から伝統的な日本美まで、多岐にわたるものが「日本的」と論じられている。小津映画の諸特徴を日本文化に帰する見解は、杉山平一の一九五〇年の論考によく示されている。杉山によると、小津は日常の現実を徹底しようとするという。日本では、動きは一般に醜いと思われるがゆえに平静でいなければならないため、美しさを追求する小津は、日本の静的な美意識に従って沈黙と平静を選択する。それゆえ俳優の演技は、まるで能のように節制される形で様式化していき、「俳優の表情に能面化の傾向（杉山、一九五〇年、二九頁）」さえ見られており、移動撮影などの動きが現れる際にも、それは日本の生活における動きの美しさに従っている。また杉山は低いカメラポジションについても、小津が「畳の生活を、最も美しく表現するため（二九頁）」に工夫した結果、採択している」と述べる。つまり杉山は、小津映画の無表情の演技・制限される動き・カメラのポジションを、日本の文化や美意識

に起因したものと捉えているのである<sup>(8)</sup>。

## 2. 2 趣味性がもたらしたスタイルへの固執に対する批判

小津が日本映画界の「最も日本的な監督」として「巨匠」「神様」のような存在となったのは上述した通りだが、一方ではその位相が高まった分、小津に対する批判も一層厳しくなっていた。戦後、アメリカによる占領が終わってから、時代劇の制作が多くなるにつれて観客が美しかった過去を求め、現代劇も懐古調となり、小津映画はその懐古主義の典型としてみなされた<sup>(9)</sup>。かつ太陽族映画や松竹ヌーベルバーグの登場によって、小津は次第に古い世代の代表としても捉えられていった。このような評価傾向のもとで、小津の取り上げる主題や登場人物が、戦後の現実とは合わないという、リアリズムの問題と絡み合っている内容面への批判はもちろん、小津の個性の強いスタイルに不満を表す声も非常に多く存在していた<sup>(10)</sup>。なぜなら比較的に多様な映画的手法を駆使した初期の映画とは対照的に、戦後において小津は自分が選択した手法を駆使するばかりで、そこから抜け出ようとしなかったためである。こうした小津の態度は、多くの批評家から「趣味」的であると批判にさらされた。たとえば飯島正は一九五二年の論考において、小津映画には「下町趣味」や「ハイカラ趣味」などの「日本趣味」が現れ、それによって小津が風俗描写のスタイルに徹していると述べながら、以下のように指摘する。

現在の小津作品は、高雅な趣味があり、洗練されたスタイルがあり、一ショットをもゆるがせにしない技術的な完成があるけれども、そして、「麦秋」(五一)などには、家庭映画の限界をややぶった形跡もあるのだが、小津が、それを、本質的には、かつての小市民映画の感覚や感情のながれで処理していることは必定である。これを小津の内容とすれば、その形式とのギャップは、到底まぬかれえないのである。対象の變化に對して、裁斷の方法が變化していないからである。趣味がその本質な方法の變化を阻害していると見なければならぬ。いくら彼にとって忠実な趣味性でも、これば

かりは、どうにもならない。趣味は映画の「そと」にあるものであるのに、それは映画の「うえ」に、ことさらあらわれるものであるからである（飯島、一九五二年、二二頁）。

飯島は、小津の個々の作品は日本映画として最も優れていると認めながらも、趣味に対する執着によって小津が形式的な側面を変えようとしながゆえに、小津映画それ自体に内容と形式との間に乖離が生じてしまっていると述べる。小津が映画を撮る本質的な方法が頑固な趣味性によって変化していないという飯島の指摘から、趣味が小津映画のスタイルを左右していると読み取ることができる。つまり小津の形式、スタイルが頑固であるのは、根本的に小津の趣味が頑固であるためである。従って飯島の考えでは、趣味が映画に優っているため、小津映画のさらなる進歩が妨げられているのである。

要するに戦後の小津は、日本的な美しさを優れた感覚で映画に注ぎ込み、日本映画界で最も高い位置を占めていた一方、強い趣味性に基づいて彼固有のスタイルを貫き通すという点で絶え間なく批判を受けていたのである。

### 3. フェイドやオーバーラップの問題と結びつけられる「無人のショット」

「無人のショット」に対する言説の多くは、第二節で確認したスタイルへの批判傾向と密接に関係している。批評家たちは、彼らの立っている批評的立場や小津に対する見解の相違にもかかわらず、場面転換に見られる小津の手法、すなわちフェイドやオーバーラップは使わず「無人のショット」によるカットつなぎについては、ほぼ例外なく否定的な意見を表明していた。本節ではいくつかの論稿を取り上げ、この点について詳細に検討しよう。

### 3. 1 フェイド・オーバーラップの代用

小津と同時代の監督たちは、場面転換の際にフェイドやオーバーラップを使うのに対し、小津はそれらの手法を使わずに多くの場合「無人のショット」を挿入し、カットだけでつなげていた。そのため小津映画の「無人のショット」はほとんどフェイドやオーバーラップとの関連で論じられている。まず小津自身のフェイドに関する発言から確認しよう。一九三三年からオーバーラップやフェイドを好まないと自ら何度か発言していた小津は（和田山滋、一九三三年、一四頁）、一九五二年に彼の作品を網羅的に回顧する論考「自作を語る」において、『生れてはみたけれど』（一九三二年）で「はじめて意識的にフェイド・イン、フェイド・アウトを使うのを止そうと思って、カットで終わらせてみた（小津、一九五二年、三三頁）」と述べている。確かにこの作品以降、小津がフェイドを使う回数は少なくなっている<sup>(1)</sup>。小津はその理由について一九五九年には次のように回想している。

（前略）機械の機能が画面に現われただけのフェイド・イン、アウトを、まるで『文法』の如く考えて、この場合はどうすべきだなどと、まことしやかに言う人がいるのだが、これは実に無定見な話だ。文法でもなんでもない、機械の属性である。あたかも本の第一章が始まる前に、一枚よけいにページをさしはさむといった類のことなのだ（小津、一九五九年、二四七頁）。

小津はフェイドというのは「映画作家が考え出したものではなく（二四七頁）」単なる「キ・ャ・メ・ラの属性（小津、一九五二年、三二頁）」であり、当時出版されていた映画鑑賞者のための本や批評家などがそれを映画の文法としたために、映画を演出する方もそれに従っているにすぎないと考える。つまり小津は、フェイドは映画にとって本質的な手法ではないと判断し、その使用をやめたということになる。



小津の発言からわかるように、現在はそれほど多く使われないフェイドやオーバーラップは、当時は映画本や批評家によってシーンとシークエンスの変わり目や時間の経過、場所の転換を表すとき必ず入れるべき手法として捉えられていた。当時の批評家には「フェイドは映画の文法である」という共通の認識があったのである。そのため、ほとんどの批評家が「無人のショット」がフェイドやオーバーラップの代わりに用いられたと考えた。小津歿後ではあるが、これは南部圭之助の一九六四年の発言によく示されている。

シークエンスをカットだけでつなぐということはラップ・ディゾルヴ(オーヴァーラップ)も用いないのだから、技巧的にはかなり苦勞する筈である。そこでその頃までの作品には、舞台のドロップ・カーテンのように、その場所の風景を一ショット入れる技法を小津安二郎は用いた<sup>(12)</sup>。誰もそのことについてはふれないので、私はこれをカーテン・ショットと呼んだ。これは明らかにフェイド・インの代用であった(南部、一九六四年、四九頁)。

南部は、小津がオーバーラップやフェイドを使う代わりに、シークエンスとシークエンスの間に風景のショットを挿入し、両方をつなげたと考える。この風景ショットの機能は、演劇の開幕の際や場面転換などに用いられる、風景などが描かれて舞台の背景を提示するカーテンの機能と類似しているため、南部は「カーテン・ショット」と名付けている。このように小津映画のスタイルの変遷を厳密に分析することなく「無人のショット」が単にフェイドやオーバーラップの代用として使われたと主張することは性急であるが<sup>(13)</sup>、場面転換に必ずといって良いほど「無人のショット」を挿入するようになった理由について、小津は自ら説明しなかったため、こうした思い込みが批評家の間で広がっていた。南部はこの「カーテン・ショット」に對しどのような見方をしているかまでは論じていないが、批評家たちの間では否定的な見方が支配的だった<sup>(14)</sup>。彼らにとって小津の手法は、文法違反に他ならなかったためである。

### 3. 2 「無人のシヨット」に対する批判的眼差し

「無人のシヨット」に対する批判傾向は、一九四〇年代末から小津が亡くなる前まで一貫している。第二節で述べた通り、小津は頑固な個性による趣味を持っており、それはスタイルを変えようとする小津の態度ともつながっている。一九四九年に北川冬彦は、小津は自分の頑固な考えと趣味によって映画を作っており、そればかりでなく表現様式においても彼の頑固さが現れていると指摘する。その表現様式とは「オーバードラップを使わない主義（北川、一九四九年、二七頁）」であり、北川はそれによって小津が無理してカットでつなげていると批判的な眼差しを示す<sup>(15)</sup>。北川の言う、趣味と同様に頑固な表現様式が、第二節で見た飯島の言う、趣味によって変わっていない形式とさほど離れたものではないと考えれば、「無人のシヨット」を使ったカットつなぎの手法も小津の「趣味」の一種として捉えることができるだろう。すなわち「無人のシヨット」に対する批判傾向は、趣味に執着し、スタイルを変えようとする小津に対する全体的な批判傾向の一部として位置づけられるのである。

それでは「無人のシヨット」に対する批判の軸がフェイドの無使用にあるという点を念頭に置きつつ、その否定的な論点をより具体的に展開する論考を見て、その詳細を把握しよう。森野は前述の一九四九年の論考において、小津がフェイドを使わないため「余計なシヨット（森野、五六頁）」を挟み、映画のテンポが伸びており、「それをおぎなうための無意味なシーン（五六頁）」を映画内に入れてしまうと苦言する。彼によれば、あまり意味のないもの、たとえば衣装とセットだけが画面にクローズアップされるため、「肝心の諷刺の対象物である有閑夫人たち（五六頁）」が十分に描写されておらず、それゆえ有閑夫人のような小津映画に典型的な登場人物が属している階級への批判的な意図がはっきり伝わらないという。要するに、場面の区切り目に配置される「無人のシヨット」は物語と無関係の、フェイドさえ使えば全く要らないシヨットなのにもかかわらず、小津がそのシヨット使いにあまりにも念を入れた結果、小津映画にとって本当に大事なこと——森野の考えでは、階級批判など——が弱まってしまったと森野は指摘している。

森野が「無人のショット」をカットのつなぎ方の観点からのみ論じているのに対し、双葉十三郎は第二節で確認した飯島の論考と共に掲載されている一九五二年の論考「小津藝術の形式」において、小津映画の独特なスタイルを決定する要素として「静的なショット」と「カットつなぎの固執」という二つの側面を取り上げる。双葉は「無人のショット」を「静的なショット」の一種として捉え、カットつなぎによる場面転換についてもそれとの関連のうちで考察を行う。双葉の言う「静的なショット」とは、「流動しない、静な据え置き」のショット（双葉、一九五二年、「二三頁」）で、それらのショットは「ディゾルブやフェイドを使用することなく、カットによってつながれている」（二三頁）のである。双葉はまず、「静的なショット」の役割について次のように論じる。

この静的ショットは、さかのぼって、環境の設定に極めて重要な役割を演じている。たとえば物語の舞台が北鎌倉、京都、奈良とする、いずれも静かな土地であるが、その土地の設定、環境の説明として、先ず静的ショットによる風景の幾場面が置かれる。これによって、劇が展開する環境の雰囲気が決まると同時に、清澄にして静謐なる作品のトーンが決まられるのである。そして小津安二郎は、この決定されたトーンを、カメラの劇しい動きや画面内の人物の劇しい動きによって破ることを好まない。情景の説明と雰囲気の設定に用いられたこの方法は、以下そのまま人物の把握にも用いられ、全篇が統一に導かれるのである（二三頁）。

双葉は風景の「静的なショット」に普通の映画におけるそれとは異なる、それ以上の役割が与えられていると考える。すなわち彼にとってこの「静的なショット」は映画内における単なる場所の提示にとどまらず、映画全般に漂う静かな雰囲気やトーンを観る側に伝えるものである。風景の「静的なショット」に統括して短いショットを提示し、劇の展開を速くすることも可能だが、小津は決してそのようにはせず「静的なショット」のゆるやかさを維持していく。そのため、双葉は上述

の点が小津映画の遅いテンポの問題と深く関わっていると指摘する。彼によると、固定された長いショットを使う小津映画はテンポが遅すぎると一般に言われる一方で、最初に登場する「静的なショット」のゆるやかさを経験すると、引き続き現れる長いショットも自然に受け入れられるようになるため、その遅さは耐えられるものになっていると述べる（二四頁）。つまり風景の「静的なショット」がテンポを予告し、決定するのである。ここまでの部分では、双葉は「静的なショット」が環境を設定する風景ショットとして提示される場合、それが作品全体の雰囲気、トーン、テンポを定めるため、小津映画にとって極めて重要であると主張している。

ところが場面転換におけるカットつなぎに関しては、双葉は正反対の意見を表明する。彼はフェイドを使わないことで生じる不自然さを減らすために、小津が無意味なショットを余計に挿入しているとみなす。たとえば『麦秋』（一九五一年）において芝居見物を見ていた家族が家に帰ってきているということを見せる際に、小津はその間に誰もいなかった客席を移動撮影で撮ったショットを入れているが、それはフェイドやオーバーラップさえ使えば全く要らない、観客の鑑賞を妨げるものに他ならない。

フェイドやウォーヴァ・ラップを使ったほうが自然になるところなら遠慮なく使ったほうがいいと思う。或いはそれは小津のリズムを破ることになるかもしれないが、第三者たる観客の側からみれば、カットで接続しなければならぬという一念から、時間経過や場所の転換の説明に容易ならぬ苦心をするのは、それが試みであるうちはまだしものこと、スタイルじゃと云って固執されてはあまり結構なことではない。そのスタイルのために、客観的にみて妥当でないショットを入れたりしなければならぬに至ってはまさに自縄自縛である。（中略）カットによる接続は、画面内の事物の静的な配置と大いに関係がある。（中略）小津作品の画面の中の事物は、一つ一つがゆきとどいた落着きをたもって配置されている。風景ショットでも、前景と後景を対照させた、ゆるぎのないカッチリとした構図をとっている。これは小津

作品のもう一つの特徴でもあるのだが、このような画面がカットで接続されるとき、言葉でつくしがたい美しさが生まれる。然し映画はそういう美しさだけが絵ではない（二四頁）。

ここから双葉が「無人のショット」を「静的なショット」として肯定するのは、それが環境の設定に役立つものとして認められる場合にのみ限られていることがわかる。双葉は区切り目を「無人のショット」でつなげていくことから生み出される美しさや独特なリズムを理解しているのである。にもかかわらず双葉は、映画にはそのような美しさより一層重要な、守らなければならないことがあると考える。小津映画にしばしば用いられる「無人のショット」が単なるフェイドの代用でしかないような場合にも、観客はそのショットについてそれが一体いかなる意味を持つのか、そのショットから何を感じ取らなければならぬのかといった疑問を抱いてしまう。従って小津が独自のスタイルとして「無人のショット」を使ったカットつなぎを固持するのは望ましくないと双葉は評価する。さらにフェイドやオーバーラップがすでに広く通用しているのにもかかわらず、あえてそれを用いず、不適當なショットを入れてしまうことが、双葉には不合理に感じられたのだろう。たとえば美しい小津的リズムを崩してしまうとしても、時間の経過や場所の転換を示すときにはフェイドやオーバーラップといった手法を使った方が、観客にとってわかりやすく、作品の完成度にもより役立つと双葉は判断するのである。

つまり双葉は小津のスタイルによる美しさより、映画の文法を守ることを重要視していると言えるだろう。カットつなぎが小津独自のスタイルであり、そこには美が生じていると評価する双葉の態度は、森野の態度とは明らかな違いを有する。しかし結論として、双葉も映画の文法を重んじることで「無人のショット」の使用に対して苦言を呈し、森野と同様に小津はその手法をやめるべきであると主張するのである。このような双葉の論稿には、小津のスタイルが生み出す芸術性と、当時の映画一般を支配する文法との対立の一端が見て取れるだろう。

### 3. 3 「日本的なもの」に還元する解釈の萌芽

第二節で杉山から確認したように、小津映画のスタイルの特徴は日本文化へと還元されていたのに対し、「無人のショット」を使う手法についてはこれまで見てきたように、ほとんどそうした捉え方が見られない。しかし消極的ではあるが、小津を「最も日本的監督」として位置づける当時の批評の流れと絡み合う形で、「無人のショット」を日本文化へと帰する手がかりを示した批評家が一人いた。一九六三年の論考において飯田心美は「無人のショット」の使い方が「俳句」に起因しているのではないかと考える。飯田によると、「没個性の作り方」を嫌う作家的性質（飯田、一九六三年、五二頁）を持つ小津は個性の強い映画を求め、スタイルにおいても主題においても苦心した結果、「人物の心境または心象風景を主とした私小説的境地（五二頁）」を選択したという。そしてそれを映画で表現するために、小津はカメラの両面性、すなわち具象性と作者の観念を込められる抽象性を考慮に入れなければならない。この点で、小津が「俳句という短詩型の表現法（五二頁）」を参考にしたのではないかと飯田は推測し、以下のように述べる。

（前略）様式美を重んじるようになってからの小津作品には、多分に、俳句の構成、とくに連句の構成に一脈通じるモンタージュが感じられるからである。中でもシーケンスから他のシーケンに移るさいのインサート・カットの用法などはその色が濃い。彼の話によると戦争中に報道班員としてシンガポールに派遣され、終戦と同時にとらえられて収容所生活を送った数年間、同僚スタッフたちと起居を共にしたが、そのときいちばん無夢をなくさめたものは連句あそびであったという。また帰還後、しばらくたって彼と一夜語ったとき、戦後の世相をいかにとらえるかという話についてでてきたのは、芭蕉のとなえた「不易流行」の考え方である。（中略）要するに私がここで言いたいのは小津の映画に対する芸術観の中には俳句と切りはなせないものがひそんでいると見られることである。そして私には、どうも、これが彼の作家的特質とむすんで世界中に一つしかないといっているように受取れるのである（五

飯田にとって、小津映画は全体的に小津が好んだ俳句に大きな影響を受けているように見え、俳句こそが世界無比の小津のスタイルを形成している。この俳句からの影響は、区切り目の「無人のショット」の配置の仕方によく現れていると飯田は考える。ここでは確かに「無人のショット」の手法を「日本的」と捉える可能性が提示されているとはいえ、これについて飯田はこの一文以上に踏み込んでいないため、単なる指摘のみに終わっている。

ここで議論が停止してしまうのも、飯田が小津のスタイルを彼の「一流の作家的特質（五二頁）」によるものだと思ながらも、一方では他の批評家による小津のスタイルへの批判に同調しているためであると考えられる。というのも飯田はすぐあとで続けて「いかにユニークなスタイルにせよ、それが各作ごとに連用されては短所になる（五三頁）」と述べているためである。実際に、飯田はこの論稿を書く三年前に、カットつなぎを含めて小津の端正なスタイルが「現実的な人生にふれようとした場合（飯田、一九六〇年、二九頁）」は逆効果を生み出すと指摘し、小津にスタイルの変化を求めたことがある。しかしそれと同時に飯田は、スタイルに対する小津の頑固さを知っているがゆえに、小津がそのような助言に耳を傾けるはずがないと、諦めをも示している（二九頁）<sup>(16)</sup>。小津が変化することを期待しない彼の態度に鑑みれば、この論稿で飯田が「無人のショット」の手法を直接批判していないとはいえず、それに対する彼の評価は他の批評家とさほど違わない、ということがうかがえる。かつては現実社会という広い範囲を題材とした小津が、俳句的なスタイルを維持することでごく限定された範囲の題材のみを選択してしまっているという点が、飯田の目には否定的なこととして映ったのであろう。

## おわりに

以上検討した日本国内の「無人のショット」をめぐる言説には、以下の二点の特徴が指摘できる。

第一に、「無人のショット」は「日本的なもの」としてさほど捉えられていない。小津批評には小津が「最も日本的な監督」であるという称賛と、小津のスタイルの固執に対する強い批判が共存していた。飯田が「無人のショット」によるつなぎ方と俳句との関連性を指摘することで、その手法を「日本的なもの」へと帰しているものの、他の批評家たちにはそのような見方がほとんど示されていないことを考慮すれば飯田が例外的で、「無人のショット」に関しては後者の傾向が断然強く現れている。リチャーやシュレイダーが「無人のショット」を「無」や「もののあわれ」といった「日本的なもの」として解釈し、それを肯定したのに対し、日本国内の批評においては「無人のショット」は余計なものとして扱われ、それを否定する見解が支配的である。それゆえ第二節で杉山を通して確認した通り、小津映画の他の特徴についてはそれらが日本文化に直接起因しているとみなす観点が多くあったこととは対照的に、「無人のショット」についてはそのような見方がほとんど提示されていないのである。

第二に、日本の批評家たちは、海外の論者たちによって注目を浴びた『晩春』の「壺のショット」についてはさほど注目していない。すでに言及したように、一九七〇年代のリチャーとシュレイダーなどは「壺のショット」を特権化し、それを契機に「壺のショット」をめぐる議論が連貫やボードウエルのみならず多くの論者によって次々となされた。しかし小津の生前には「壺のショット」に注目する論稿が、筆者が検討した限りでは見つからない。それはおそらく一つのショットを特権化して考察することより、区切り目に配置される「無人のショット」の手法それ自体が問題視されていたからであろう。

日本国内とアメリカでの捉え方にこれほど明確な違いが現れる一つの理由として、小津の生きていた時代には映画の文法として考えられたフェイドやオーバーラップが、時間が経つにつれ、文法ではなくなったことが挙げられる。日本国内にお



いては、小津がフェイドやオーバーラップといった文法を無視し執拗に複数のショットを挿入することは、批評家たちにとって批判されて然るべきものであったため、この手法についてそれ以上深く意味を付与する必要がないように思われたのだらう。また「壺のショット」も、当時においては文法の不遵守と比べれば目立たないものであったと推測できる。それに対し一九七〇年代には、世界的にフェイドやオーバーラップが守るべき文法ではなくなっていたため、壺や壺、障子に映る竹の影などが東洋的・日本的イメージを作り出しているという点で「壺のショット」はアメリカの論者のオリエンタリズムに訴えながらその唐突さのゆえに彼らの目を引いたと考えられる。

繰り返しになるが、本稿で確認した日本国内の批評状況は、一九七〇年代以降の小津論による「無人のショット」への注目とは対照的である。アメリカの批評家たちは「無人のショット」を日本の伝統的な宗教や美的理念と結びつけて、積極的・肯定的に解釈している。従って日本国内の批評と比較すると、一九七〇年代以降のアメリカにおける「無人のショット」の議論は、たとえそれがオリエンタリズムに陥っているとしても、極めて新しい現象であったと評価可能である。つまり本稿の検討によって、アメリカの一九七〇年代の言説こそが、それ以前には否定的に捉えられていた「無人のショット」を、小津映画の「日本的なもの」の精髓となる最も肝心な要素、積極的な解釈が求められる要素へと変換したことが明らかになった。この事實は、一九七〇年代の「無人のショット」に対する文化論的解釈が、「無人のショット」の批評史という観点からみると一つの大きな転換点であったことを示すのである<sup>17)</sup>。

## 参考文献

飯島正「小津安二郎について」（小津安二郎研究特集）『キネマ旬報』第三九号、一九五二年六月上旬号、二〇―二二頁  
飯田心美「小津安二郎の境地」『キネマ旬報』第三三〇号、一九六三年一月新年特別号、五〇―五三頁

飯田心美「小津安二郎 低徊、ユーモア、端正」『キネマ旬報』第二七三号、一九六〇年十二月増刊号、二八―二九頁  
池田哲郎『雲の切れ間より』徳島書房、一九五四

今井正「五千万円の風俗作家 小津安二郎」『日本評論』第二五卷第一〇号、一九五〇年一月、一二―四頁  
今村太平「映画にあらわれた日本精神」(一九五二)『映画芸術論』創元文庫、一九五三年、二三―三二―三四頁

岩崎昶『現代日本の映画…その思想と風俗』中央公論者、一九五八年―a

岩崎昶『日本映画作家論』中央公論社、一九五八年―b

小津安二郎「自作を語る」『キネマ旬報』第三九号、一九五二年六月上旬号、三〇―三五頁

小津安二郎「映画に『文法』はない」『芸術新潮』第一〇卷第四号、一九五九年四月号、二四四―二四八頁

小津安二郎、岩崎昶、飯田心美「酒は古いほど味がよい」『キネマ旬報』第二二二号、一九五八年八月下旬号、四四―四九

頁

岸松雄「小津安二郎」『映画評論』第一六卷第二号、一九五九年二月、一〇五―一一九頁

北川冬彦「小津安二郎論」『映画評論』第六卷第一二号、一九四九年十一月、二六―二八頁

貴田庄「小津安二郎のまなざし」晶文社、一九九九年

佐藤忠男「小津安二郎の芸術」朝日新聞社、二〇〇一年(初出は一九七一年)

清水千代太「世界無比の小津芸術」『キネマ旬報』第六八号、一九四九年十月下旬号、二四頁

杉山平一「日本映画監督論・1 小津安二郎論」『キネマ旬報』第七七号、一九五〇年三月上旬号、二八―二九頁

杉山平一「小津安二郎」『現代映画講座第四卷(監督篇)』和田矩衛(編)、東京創元社、一九五五年、一一三―一一五頁

中村秀之『敗者の身ぶり』岩波書店、二〇一四年

南部圭之助「小津安二郎の怒り」『キネマ旬報 小津安二郎(人と芸術)』第三五八号、一九六四年二月増刊号、四八―四

蓮實重彦、『監督小津安二郎』、筑摩書房、二〇〇九年（初出一九八三年）

藤井修平「西洋における禪の広がりの様相」宗教情報リサーチセンター編『海外における日本宗教の展開―二十一世紀の状況を中心に―』国際宗教研究所宗教情報リサーチセンター、二〇一九年

双葉十三郎「小津芸術の形式」（小津安二郎研究特集）『キネマ旬報』第三九号、一九五二年六月上旬号、二三―二四頁

森野眞一「小津安二郎論」『映画季刊』第二集、一九四九年二月、四八―五八頁

吉田喜重『小津安二郎の反映画』岩波書店、二〇一一年（初出一九九八年）

吉田圭治「小津芸術への懷疑」『キネマ旬報』第一四二号、一九五六年四月上旬号、一二五―一二七頁

二八―二九頁

和田山滋「小津安二郎との一問一答」（出典：『キネマ旬報』一九三三年一月十一日号）田中真澄編『小津安二郎全発言』

九三三―一九四五』泰流社、一九八七年一一―一八頁

Bordwell, David *Ozu and the Poetics of Cinema*, London: BFI Pub, 1988（邦訳：デヴィッド・ボードウェル『小津安二郎：映画の詩学』杉山昭夫訳、青土社、一九九二年）

Burch, Noël, *To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979（一部邦訳：ノエル・バーチ「小津安二郎論 戦前作品に見るそのシステムコード」西嶋憲生・杉山昭夫訳『ユイリか』十三巻七号、一九八一年、七七―一〇三頁）

Nornes, Abé Mark "THE RIDDLE OF THE VASE: Ozu Yasujiro's Late Spring (1949)", Alastair Phillips and Julian Stringer (eds.),

*Japanese Cinema: Texts and Contexts*, Routledge, 2007, pp.78-89

Sarris, Andrew "Notes on the Auteur Theory in 1962", Leo Braudy and Marshall Cohen (eds), *Film theory and criticism: introductory*

*readings*, Oxford University Press, 2009, pp.451-454.

Schrader, Paul, *Transcendental Style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley: University of California Press, 1972 (邦訳：ポール・シュレイダー『聖なる映画：小津／ブレッソン／ドライヤー』山本喜久男訳、フィルムアート社、一九八一年)

Richie, Donald, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, 1996 初出 1965) (邦訳：ドナルド・リチー『黒沢明の映画』三木宮彦訳、キネマ旬報社、一九七九年)

Richie, Donald, *Ozu, Berkeley and Los Angeles: University of California Press*, 1977 (初出 1974) (邦訳：ドナルド・リチー『小津安二郎の美学：映画のなかの日本』山本喜久男訳、フィルムアート社、一九七八年)

## 註

(1) 「無人のショット」については小津生前の批評言説に則した研究はあまりなされていないものの、周知の通り「無人のショット」自体は小津研究でよく取り扱われてきた。なかでも本稿の第三節で取り上げる南部圭之助が、小津が亡くなった翌年に「無人のショット」を「カーテン・ショット」と呼んだ論考は、何回も言及されていることをここに指摘しておきたい。小津の初モノグラフである佐藤忠雄の著書に参照されており(二〇〇一年、一〇六一―一〇七頁)、かつ「無人のショット」を構図や機能など多角的側面から分析した貴田庄も南部を援用しながら第十二章のタイトルを「カーテン・ショット」と名付けている(一九九九年、一八九―二〇五頁)。

(2) 一九七〇年代の議論をアメリカに限定する理由は、一九七〇年代に日本国内では小津が比較的活発に論じられなかったためである。おそらく一九六〇年代から既成の映画を否定し新しいスタイルを求めた松竹ヌーベルバーグの影響で、日本では小津への批判的な認識がまだ残っており、一九七〇年代にも佐藤忠雄の小津研究書などが出版されたとはい

え、小津は活発な批評の対象足りえてはいなかったと考えられる。それとは対照的に、一九七〇年代にアメリカでは小津への関心が非常に高まっていて、本格的に小津が論じられ始めたのである。

(3) アメリカの論者たちは、小津を禅思想と関連付ける傾向にある。これは一九五〇年代から禅思想がアメリカにおいてブームとなり、一九七〇年代には禅思想の普及が相当進行されていたことと関わっていると考えられる（藤井、二〇一九年、五二―五六頁）。

(4) フランス映画界の作家主義は、一九六二年にアンドリュウ・サリス(Andrew Sarris)によってアメリカで紹介され(Sarris, 2004, pp.561-564)、映画批評及び学問的映画研究に大きな影響を及ぼした。そうしたなかで日本映画は作家主義の実践に適切な対象としてみなされた。実際に、アメリカで作家主義に基づいたアカデミックな最初の研究書の一つが、一九六五年に出版されたリチーの黒澤明研究書だったのである(Riche, 1996)。約十年後に出版されたリチーの小津に対する著作も、同じく作家主義的アプローチに基づいている。

(5) 小津は一九三〇年代前半から「無人のショット」を多く挿入し、その一部は独特な使い方を見せているが、このことに関して一九三〇年代～四〇年代の批評では単なる言及や指摘にとどまっていることをここで述べておきたい。管見によれば、それに対して評価が下されたり、詳細に論じられたりするのは戦後になってからである。場面転換におけるフェイドの無使用と「無人のショット」の挿入に対する批評は、とりわけ『晩春』以降に活発になされ、一九六〇年代中頃まで続くのである。おそらくその理由として、第一に、この時期に小津の「無人のショット」の使い方がより精巧になるにつれ、場面転換に配置する「無人のショット」の数が増えると同時にその使い方がさらに独特になったこと、第二に、戦後の小津映画のスタイルがほぼ固定され、あまり変化しなかったためこのような手法がより際立つようになったことが挙げられるだろう。従って、本稿で扱う「無人のショット」に関する批評は一九四〇年代末以降のものであるため、ここでも一九四〇年代末からの傾向で絞ったのである。

(6) ただし小津と溝口が全く共通点を持っていないと考えられたわけではない。たとえば池田哲郎は「小津のセットには画面構成の絵画的な美しさがある。これは特に畳を使った日本建築の場合に多く見られる。この点、小津以外の監督となると、溝口健二がいるくらいのもので、この二人は最も日本的な美しさを傑出した映画感覚で描く監督である（池田、一九五四年、二二七頁）」と述べている。つまり池田の考えでは、日本家屋の美しさを映し出すという点で、小津と溝口は同類の日本的な美を作り出しているのである。

(7) 一九五〇年代に日本の時代劇が特に西洋人にアピールされていたことについては、岩崎昶の論考（一九五八年―a、二二六―二三〇頁）を参照されたい。

(8) 杉山は一九五〇年代に一貫してこのような見方を提示し、さらに発展していく。たとえば一九五五年の論考では、日本文化は淡白であるため、小津は男女の恋愛は描かず、親子の愛情を主題としていると指摘し、小津映画の主題をも日本文化に帰する（杉山、一九五五年、一一三―一一五頁）。

(9) この点に関しては、今村太平の論考（一九五三年、二二三―二四二頁）を参照されたい。

(10) もちろん内容とスタイルの問題が完全に別個のものとして論じられたわけではない。たとえば岩崎昶は社会的リアリズムを重視する観点から、小津のスタイルがあまりにも端正であるがゆえに生々しい現実を映すには適切ではないと指摘し、小津がリアリズムを回復するためにはまずそのスタイルを変えなければならないと主張する（岩崎、一九五八年―b、二〇五―二〇七頁）。

(11) 小津は『生れてはみたけれど』以来、フェイドを使わなかったと回顧しているが、これは間違っている。というのも『生れてはみたけれど』以降の作品において、フェイドが使用されている場合が見られるためである。特に小津の初トーカー作品である『一人息子』（一九三六年）では、おそらく初トーカーであるがゆえに技法を工夫していた途中であったためなのか、比較的にフェイドが多く使われている。

(12) 南部はここで「風景を一ショット入れる」と述べているが、これは正しくない。なぜなら小津はほとんどの場合、二ショット以上を挿入しており、一ショットのみ置かれている場合はかなり少ないためである。

(13) 以下の二点を考慮すると、「無人のショット」が単なるフェイドやオーバーラップの代用ではないと推測できる。初期の映画、たとえば『学生ロマンス若き日』（一九二九年）、『朗らかに歩め』（一九三〇年）などでは、フェイドと「無人のショット」が共存している。これは小津がフェイドの使用をやめて「無人のショット」だけでカットをつなげるようになった際にも、そのショットを単なるフェイドの代用としてのみ捉えたのではなかったことを裏付けるだろう。また、小津が初めて意識的にフェイドの使用をやめたという『生れてはみたけれど』では、確かにフェイドは使われていないものの、シーンの区切り目を含めて「無人のショット」の登場は少ない。ただパン撮影で、静物で始めて次第に登場人物を見せていくショットはいくつかある。このことも、「無人のショット」がフェイドの代用ではないことを証明するもう一つの証拠である。というのも「無人のショット」がフェイドの代用であれば、小津が意識的にフェイドをやめたこの映画でこそ、フェイドが用いられるようにところに「無人のショット」が挿入されているはずだからである。

(14) 岸松雄は、フェイドを使わず「全篇カットつなぎで行く」という現在の小津独特のスタイルは、「十二段返しのようにくるりくるりと目先の変ることの好きな日本の映画批評家に概して評判が良くない」と述べている。この岸の発言には日本の批評家についても批判的なニュアンスが含まれているとはいえず、小津のこのスタイルがあまり受け入れられていないことがよく示される（岸松、一九五九年、一一二—一一三頁）。

(15) 北川と同様のことを指摘する批評家は多くいた。たとえば清水千代太も小津が「カットだけでつないでいくために生じる、不自由を知りすぎている」にもかかわらず、その方式を変えようとしないと述べ、頑固さによってカットつなぎに固執する小津に不満をほめかしている（清水、一九四九年、二四頁）。

(16) 一九五八年に、小津は岩崎、飯田との座談会で、岩崎と飯田などが小津に対して古いと言っても、自分は変遷しないと言言したため（小津・岩崎・飯田、一九五八年、四九頁）、飯田は小津の変化を求めながらも彼が実際に変わるとは思っていないのである。

(17) 本稿で扱った時代以降、日本国内で「無人のショット」がどのように論じられたかについて少し紹介しておきたい。シュレイダーの著書を一九八一年に翻訳した山本喜久男は「訳者のあとがき」において、「壺のショット」を「晩春」という季節を示しているという点で、俳句の季語と同じく季節感を表していると指摘する。そして山本は他の多くの「無人のショット」もそのような役割を果たしていると考え、それらを「季語のショット」と呼ぶ（山本、一九八一年、二八二頁）。日本の文化論的解釈も、アメリカの論者たちのそれと同様に後ほど連実によって反駁されるとはいえ、彼の見解は飯田の指摘を発展させたものとして捉えることができるだろう。一九九〇年代以降には、おそらく連実の影響で、文化論的ではないアプローチが見られる。たとえば吉田喜重は視点が欠落している、曖昧で匿名な非人称の映像という点で「無人のショット」に注目する。そして吉田は、他の「非人称のショット」は観客を見つめるものとして提示されているのに対し、「壺のショット」は観客に見つめられるものとして挿入されていると指摘する。吉田の考えでは、「壺のショット」はそのシーンで誘発される性的欲望を止めさせるために、観客の目を奪い、あえてそのショットの意味を観客に考えさせるように組み込まれているのである（吉田、二〇一一年、一六五―一七七頁）。最近の研究では、中村秀之が精緻な映像分析を通して、再び「壺のショット」を一種の「日本的なもの」として捉えている。中村は『晩春』において、主人公の紀子の自由や主体性を拘束するものが「日本的なもの」として表象されていると示したうえで、「壺のショット」も紀子の屈服を表現するものとして現れていると主張する（中村、二〇一四年、五五―五六頁）。