

● テーマ ●

日本映画に於ける原型的な表現方法

Archetypal Cinematographic Style in Japanese Cinema



2012年6月12日(火)

● 発表者 ●

アンドリヤナ ツヴェトコビッチ

Andrijana CVETKOVIC

欧州映画アカデミー ESRA パリ-スコピエ-ニューヨーク 客員教授

国際日本文化研究センター 外来研究員

Visiting Professor, European Film and Theatre Academy ESRA-Paris-Skopje-New York

JF Research Fellow, International Research Center for Japanese Studies

発表者紹介

アンドリヤナ ツヴェトコビッチ
Andrijana CVETKOVIK

欧州映画アカデミー ESRA パリ－スコピエ－ニューヨーク 客員教授

国際日本文化研究センター 外来研究員

Visiting Professor, European Film and Theatre Academy ESRA-Paris-Skopje-New York

JF Research Fellow, International Research Center for Japanese Studies

略 歴

- 2009年3月 博士（日本大学大学院芸術学研究科）
2011年4月 欧州映画アカデミー ESRA パリ－スコピエ－ニューヨーク 客員教授
2011年12月 国際日本文化研究センター 外来研究員（～2012年11月）

専門分野

映像学、日本映画

現在の研究テーマ

映画表現を通じた文化的イメージと日本の潜在意識の形

著書・論文等

- “From Myth to Street: Archetypes in the Contemporary Japanese Cinema” (book chapter), *Global Mythology and World Cinema*. Utah University Press, 2012.
“Revolutionary Japanese Film Technology and Technique.” *Annual Bulletin of the Nihon University Faculty of Arts* 9. 2010.
「日本映画における元型的な主題と手法」（博士論文、2009年）

映 画

- 「PURPLE AND GOLD」（脚本・監修）松竹、2010年（FilmAsia 2012, Best Short）
「波の時間」2009年（映像文化製作者連盟「映文連アワード2009」パーソナル・コミュニケーション部門優秀賞、フォートローダーデール国際映画祭ロングナラティブ賞）

日本映画に於ける原型的な表現方法

はじめに

日本映画の独自性は、多くの書物や研究の主題となってきた。西欧の観客と研究者は、ことに日本映画の名状しがたい美の定義に熱心に取り組んできた。中でも著名なドナルド・リッチーは、これを次のように説明している。

日本の概略は捉えやすく、外観は間違えようがないが、定義は困難である。きわめて大雑把な捉え方をすれば、次のようになる。アメリカ映画は動きに優れ、ヨーロッパ映画は性格描写に優れ、そして、日本映画はある場面における人物描写に最も秀でている。人物と背景の関係は、日本映画において繰り返される主題であり、日本人の自

然との調和をきわめて的確に反映している。それは歓喜であり、同時に逃避でもある。⁽¹⁾

ある国の映画史を深く研究することで、登場人物の類型や、繰り返される主題を持つ映画の系譜がより明確になる。なぜある映画、物語そして特定のジャンルは、他のものより成功するのか。なぜある国の映画において、ある特定のモチーフ、登場人物や物語が繰り返されるのか。それらはどんな意味を持っているのか。なぜある特定のジャンルが、ある国において他の国より発展し、人気があるのか。

私は映画の研究者として、このような疑問を解明したいと思った。これらの問いに答えるためのアプローチを与える理論や方法論はいくつかあるが、そのうちのひとつが、分析心理学における概念で、映画に応用されたアーキタイプ (archetype) 論であり、その中にはジャンル論も含まれる。

心理学におけるアーキタイプ理論の父、カール・グスタフ・ユングは、アーキタイプの語源が「古代より存在する普遍的概念」であると根拠づけるために、プラトンのエイドスを用いた。このことは、「イデア」と「アーキタイプ」の二語が相補的であることを示している。ユングによると、アーキタイプと集合的無意識はプラトンのイデア同様、「内容を伴わない形」であり、個々の意識の中で理屈づけられることによって初めてその存在が

認識される。

ユングによれば、アーキタイプは、古代的（あるいは根源的）概念であり、大昔から存在している。それは、民間伝承・神話・お伽話・宗教制度や原始美術に見出される。集合的無意識はあらゆるアーキタイプの宝庫であり、心理の一部である。それは、太古より発展し、人類の過去と現在とを結びつける。集合的無意識を通して、人類は共通の継承された形を認識する。アーキタイプは種の記憶であり、知らず知らずのうちに現在の我々の思考過程を形づくっている。

アーキタイプは「原（元）型」と訳される。この語は、源・基・起源を意味する「原（元）」と、形式・類型・種類を表す「型」から成る。これはアーキタイプという語の非心理学的把握である。日本では心理的意味よりも、「型」「もとになる基本の型」という意味がまず重視されるのである。本論文では、このアーキタイプという概念を使って、日本映画の独自性を創り出しているひとつの手段としての「アーキタイプ手法」の視点から分析を行う。

日本美術史そのものが、日本美術の創造にとって「アーキタイプ」あるいは「原型」がいかに重要であったかを示している。芸術上重視されるのは「原型」を学ぶことであり、それを自在に操ることである。古典芸術において、「原型」は「起源」であり、かつての

師匠たちが定義し、法則化した「模範」「モデル」である。これらの「型」は、日本の伝統芸術において、色の選択、明暗領域、遠近法、構図のバランス、音響と静寂、言語の使用など、あらゆる面で容易に認識されうる。蓮見俊光は「日本芸術における禪」の中で、日本人にとって、配色・構図および線は絶対的美意識への一步を意味すると述べている。

これらの時が創造し、形成した「基本形」が他の芸術形態の基礎となった。この「型」を守り、その意義と美を維持することで、日本の美意識が形づくられた。この美意識と審美眼は早い時期から発生している。例えば禊・浄化・儀式を重んじる姿勢は古代よりすでにかなり広まっている^②。

この指摘に見えるように、日本の芸術に宗教（神道、仏教、ことに禅宗）が与えた影響は大きい。宗教的表現が「原型」となり、基本型となつて、その踏襲および変形として、諸芸術の表現がなされてきた。表現の「型」が重視されるとともに、芸術理念も「型」として表現され、各ジャンルに踏襲されてきた。

侘び・寂び・ものものあわれ・幽玄・粹といった美意識は、何世紀にもわたつて踏襲され、洗練され、進化した。理論というよりは、主として俳句や物語、能（演劇）、茶の湯、浮

世絵など、具体的な表現手段による進化である。日本におけるアーキタイプ（原型）はこ
のように、まず表現として重視され、定着した。

以下では、アーキタイプのな表現方法、日本的な美意識、語りの形態など様々な点を取
り上げて、日本映画に新しい光を投げかけることを試みたい。

物語手法——「流れる」映画の物語構成と「絵巻物」

起承転結とは古典的な物語構成であり、中国・日本の物語は、この四つの主要な段階を
踏む。つまり、導入・進展・山場と大詰めであり、これは一般的に、あらゆる物語芸術
（演劇・文学・語り）に共通する。時代劇ジャンルを扱う監督は、通常この構成を用いる。
黒澤明監督作品の大半は、この構成になっている。

映画脚本の望ましい形式は、三あるいは四楽章の異なったテンポを持つ交響曲である。
若しくは、三部構成の能を使うことも可能である。序（導入）・破（展開）・急（終結）
である。もし自身を完全に能に委ね、そこから何かを得ることができれば、それは自
ずと映画に現れるだろう。能は、世界の他のどこにも存在しない、唯一無二の芸術形

態である。それを真似た歌舞伎は、不毛の花だと私は考える。ただ、現代人にとって、映画の脚本は、交響乐的構成が最もわかりやすいものだと思う。⁽³⁾

西欧の物語や神話は、主人公が目的指向的であるというモチーフを持つ。つまり、強く賢い主人公が、あらゆる試練と困難を乗り越えて怪物（悪）に打ち勝ち、究極の力を得て、王子（あるいは姫）と結婚し、幸せに暮らす。このモチーフは、日本神話や民話のそれとは全く異なる。スサノオ神話は西欧のヒーロー対悪の神話に対比しうるが、スサノオはまず、美しい姫との結婚を約束するのであり、それは大蛇退治の後ではない。しかも大蛇退治の後、神聖な剣を得てからも彼の生活は山あり谷ありで、決して「幸せに暮らしました」とはゆかない。スサノオは自分の性格の二重性と戦い続ける。つまり、雄々しく激しいヒーローから、優しく愛すべきヒーローへと奇跡的に変化したりはしない。

このように、日本映画の結末は“happy ending”より審美的、あるいはきわめて自然な結末である。これを理解するために、河合隼雄の著作、『日本人の心理』を参照したい。この中で彼は、古い日本のお伽話「ウグイスの宿」を引用している。「ウグイスの宿」は、特権（愛・榮譽・権力）を手に入れる機会を与えられた主人公が挑発され、法度を破った冒険の挙句、すべてを失って終わるという話である。つまり河合は、以前のように無一物

の状態になったたとえとして、この話を引いている。

言い換えれば、何事も起きなかったのである。物語は、単に「無」について語ったと想定できる。「無」とは否定・肯定の価値観を超越している。物語の初めと終わりの情景は同一である。すなわち、何事も起こらない。もし何か動きがあったら、出発点と到達点は同一であり、円の境界線のどこでもありうる。円の内部は空である。中には何も⁽⁴⁾ない。

ここで河合は、円を物語の方法として、幾何学的な比喻として用いている。空としての円は、禪に象徴される無常と「全体」、あるいは完全と無傷を表している。

この種の「円形の結末」として、北野武監督の映画、『菊次郎の夏』（一九九九年）が想起される。物語は、始まりと同じ橋で結末を迎える。出発点は最終目的地と同一であり、そこで時間と空間の円が閉じられる。すべての『座頭市』シリーズも同様である。欲深く、乱暴なヤクザ一家との闘い、用心棒の浪人との対決を経て、町が救済された後、座頭市の物語は、映画が始まったその場所⁽⁵⁾で終わる。日本の巡礼、環状の旅の概念は、深い伝統的起源と心理的価値観を有している。

右から左へ自然に「流れる」物語

西欧の（より正確にはハリウッドの）映画の場合、観客は、主人公が結末で戦いに勝利するか否か、あるいは、単に結末で実際に何が起こるかを知るために映画全体を見るのである。対照的に、日本映画の鑑賞においては、結末はさほど重要とは見なされない。日本映画における「語りの流れ」は、登場人物の動作を次の段階へと導くもので、たいてい、前の語りの段階と重なっている。語りの展開過程で、緩い結びつきを持った（あるいは結びつきを持たない）多くの出来事が、多様な手法で互いに交差する。もちろん、すべての日本映画がこの語りの方法によって作られているわけではない。ここで例として取り上げる映画は、私を感じた日本の様相、ないし方法を持つものである。典型的な物語構成を持つものとして、『男はつらいよ』シリーズ（一九六九―一九五年）がある。『男はつらいよ』シリーズのほとんどすべては、主人公寅次郎の異母妹・さくらの家での挿話である。間に寅さんの旅、彼の帰郷が挟まれ、再度、さくらの家での挿話（通常そこで様々な葛藤が明らかになる）が組み込まれて、最後にはたいてい、寅さんは家族や隣人の元を離れ、再びテキ屋稼業に旅立つのである。

この、(内と外、家の中と外という) 空間交差的な挿話は、シリーズで継続的に配置されているが、各作品の登場人物と引き起こされる葛藤はそれぞれ独立している。それらを繋ぐのは、シリーズ共通の主題、寅さんの場合は通常、知られざる愛や、他人の幸せのための犠牲である。

『男はつらいよ』シリーズのような日本映画の物語分析で興味深いのは、主要な構造と過程(序・山場・大団円)が存在するかに見えながら、これらをはつきりと区別することがきわめて困難なことである。「映画時間」が正確に用いられるハリウッド映画は、「時間・空間・動作」が順序よく配分されている。ハリウッドのベテラン脚本作家は、導入は冒頭二分から五分、山場は次の一七分から二五分に来ることを心得ている。対照的に、日本映画の特質のひとつは、物語が結果や目標の因果関係に駆られてではなく、自然に「流れる」ことである。

この自然に「流れる」という特質は、おそらく、初期文学の「流れる」形式と絵巻物の視覚的な影響を受けている。紫式部の『源氏物語』は、この「流れる」構成を持つ。『源氏物語』は絵巻物としても作られたが、これは平安時代の最も傑出した巻物である。また、日記も、同じ構成を持つ。日記は起承転結や他の規則に縛られることなく、想いが自然に流れている。夢の中のように、自然に流れる時間と空間の連続がある。通常、日記は

日々の出来事を時系列で記録するものであるが、日本文学における日記語りの手法は、このきまりを踏んでいない。入念に選択され、極限まで形式化された挿話と出来事は、連続性を破り、行きつ戻りつ時間を飛び、韻文と散文を混在させている。この「夢のような時空間」構成は、絵巻物を通したとき、視覚的に最大限に淀みなく流れるものとなる。溝口健二と長年一緒に仕事をした撮影技師の宮川一夫は、監督の仕事を次のように説明する。「彼にとつては、映画は絶えず前に動き、決して戻ることのない連続する映像を伴った絵巻のようなものであった。お終いまで物語を追って行くのである」^⑤。

水平に右から左へ展開する挿絵の入った物語形式の絵巻物（あるいは単に絵巻）は、一一世紀から一六世紀の日本で隆盛を極めた。巻物はインドに発し、初め仏教の経典を書くために使われた。それが後に中国や日本に紹介された。このうち、「日本人だけが器用で創作の才を持ち、内的最高の真髓、物語絵巻の最大限の可能性を会得し、活用した。それは、時空間の完全な統一へと、過ぎ行く出来事を表現に結び付ける芸術形態である」^⑥。

絵巻物は、時空間を自然に「流れる」物語に最適な視覚表現である。それは、見る人の目の前に、本質的な手法で出来事を広げて見せる。

日本の絵巻物は、一度に一場面ずつ、右から左へと眺められる（読まれる）。これは、数画面が連続して映し出される映画の手法と同様である。この映画を通じての空間の「流

れ」をよりよく説明するため、いくつかの例を挙げよう。

『あの夏、いちばん静かな海。』（北野武監督、一九九一年）の冒頭場面は、穏やかな青い海である。次の場面では青年が、ゴミ収集トラックの助手席から海をじっと見つめている。青年の服、トラック、場面全体の色は、海と同じ青である。

「海の青という独特の色が、映画全体を貫いている。それは、都会と海辺という対照的な背景を、調和的にひとつにまとめる要素として機能している。舞台背景は自然に見えながら、きわめて様式化されている。色の濃淡を凝らして様式化し、また、枠内に光と影を巧みに鏤めている。

「広く、長く、連続する場面」と「夢のような時空間概念」

日本の物語の視覚表現で、もうひとつ絵巻物のように「流れる」表現は、広く長い映写である。例えば溝口はカメラをある離れた場所に設置し、そこから動きを「観察」した。長回しおよびロングショットは、その環境における登場人物の関係と位置を表現する。このような「第三者の視点」は、物語が滞りなく流れることを可能にする。絵巻物のように、強調されるべきは、人の顔や花の詳細ではなく、場面の全体であり、映画の雰囲気

ある。

前述の通り、絵巻物の「流れる」物語構造は、時空間の因果関係の古典的法則には従わない。絵巻物と映画に共通する舞台背景の連続は、「時間を超越」してあたかも自然に情景を感じることが可能にするものである。「夢のような」経験、あるいは、時間を超越した感覚の効果は、上記の三つの特質——離れた場所から見守られ、自然に、同方向（右から左）へ連続する場面——からもたらされる。

物語の視覚的表現——日本映画における俳句の原理

日本映画における形式と表現を考えると、俳句の韻文と映画表現との類似性を取り上げざるを得ない。俳句は読むものではなく、見る詩である。この一七音（五―七―五）から成る最小の詩において、情景は、新しい印象と雰囲気を作り出すために並べられる。俳句は詩形式であると同時に、世界を体験する方法である。

このように、俳句には絵画と共通するものがある。説明なしで物事のみが表現される中で、それが在ることだけが示されるのであり、決してそれが何であるのかが完璧に

表されることはない。俳人が物事の説明をすることなく我々に感動を与えられるのは、物事に情緒的な力、あるいは独自の情景が存在することを示しているからである。この独自性が、彼の俳句の意味と重要性である。何故なら、彼はそれを経験済みだからである。⁽⁷⁾

言葉に内包された印象・音・匂い。俳句の簡潔さ、最小限の語数と相まって、これらの結合によって呼び覚まされる奥深さと幽玄は、読者の想像力と関心をかき立て、読者を虜にし続ける。

印象を並置する俳句の作法、あるいは「組み合わせ編集」は、モンタージュ理論の基礎ドリルとして借用された。つまり、理論弁証法の応用としての、エイゼンシュテインのモンタージュである。演劇とは異なり、媒体としての映画の本質は、音楽あるいは絵画が、動く映像を持つということである。おそらく人間の原始の思考は、本来、視覚的なものであっただろう。つまり、概念の中に思考があり、言葉や言語は、馴染みの思考に結びつけるために、概念における理由づけという二次的反映として発展したものだだろう。この「概念の中の思考」は、夢に登場する。そしておそらく、概念があまりに抽象的に過ぎるとき、我々は、夢の体験を馴染みの言葉で言語化することは困難で、不可能であるとさえ感ずる

だろう。この認識過程は、脳の論理的・理論的部分ではなく、情緒に直接作用する。絵には何千語も含まれるといわれる。このことを勘案すれば、俳句は、ただ数語のみで成り立っているにもかかわらず、数千語、いやそれ以上の雰囲気や連想（連関）を含む絵を創り出すわけである。俳句は、創り出された言葉と、象徴的雰囲気（あるいは、それらの狭間）の中にある。

二つ、三つの具体的ショットのごく単純な並置は、もうひとつの心理的表現、規則が完璧に失効した表現を創出する。⁽⁸⁾

映画モンタージュの父、セルゲイ・エイゼンシュテイン監督は、モンタージュ映画に関する多くの著作の中で、俳句と短歌を何度か引用し、またそれらに言及して賞賛している。エイゼンシュテインは、俳句に映画モンタージュの原理を見出した。とりわけ、書き言葉における弁証法的モンタージュによって、視覚的対立が生まれる。

例えば芭蕉の句、

海暮れて

鴨の声

ほのかに白し

ここから我々が見出すのは、それぞれに際立ったふたつの具体的場面である。「暗い海」と「鴨の仄白い声」が重なりあい、心理的で、人間の複雑な情緒を表現した、言うに言われぬ世界観を創り上げている。エイゼンシュテインはこのモニタージュの法則を、歌舞伎や中国から借用した表意文字などにも見出した。

中国と日本の表意文字は、符号としては映画と表音文字を用いる西欧語との中間にあたる。映画の場面は、映画理論家により、文章と比較される。一方、エイゼンシュテインにとっては、場面はむしろ、文字に近いものである。これらの「視覚言語」の連結・葛藤・衝突により、意味は生み出される。

本稿では、絵巻物と俳句に関連する数例を検討する。ふたつの代表的な芸術形式は、創造の「型」であり、日本映画にも影響を与えた。あるいは、影響というより、それらは、日本人の意識に深く組み込まれ、芸術を創造し、鑑賞する際の審美的態度となっている。

……芸術家は、自身の経験を通して人間の境遇を明らかにする。芸術家の普遍的な人

間表現を理解するには、その表現を生み出している文化的伝統を考慮することが必要である。日本の芸術はいずれも、長年の研鑽の末に、それぞれの技巧に完璧に熟達したうでで生み出されたものである。熟練には二つの要素がある。ひとつは、あらゆる芸術の「原初的形式」を学び、それらに習熟することである。古典芸能では、「原初形式」が基本であり、かつ普遍化されたプロトタイプである。それらは初期の匠たちにより案出され、明確に定められたものである⁽⁹⁾。

このようなアーキタイプの「型」と創造の手法は、芸術家や創作者が完全にそれと意識することなく、しばしば自然に積み重ねられてきた。日本芸術がしばしば、西欧の理論家や研究者によって、よりよく説明・分析されるといふ事実が、これを説明している。

自明かつ当然のものとして表現されるものは「目に見えず」、制作者自身が合理的に解釈することは、きわめて困難である。私は、エイゼンシュテインの小論文（一九二九年）の「日本映画はモンタージュを意識していない」という見解には同意するが、「映画への、その文化的特殊性の理解と適用は日本の役目である。日本の同僚よ、本気でこれを私たちにやらせるつもりですか？」という意見には異論がある。

日本映画界は、今日までに夥しい作品を生み出してきたが、言うまでもなく、これらの

伝統的な表現方法に限らず、多くの新たな表現方法がアメリカやヨーロッパの映画の影響を受けながら長年開発されてきた。

以下で俳句型編集を行った映画の例として取り上げるのは、北野武の『菊次郎の夏』（一九九九年）である。これらの例は、芸術映画（art film）を制作する他の多勢の監督の作品にも見出されるものである。

論点を明確にするため、まずは俳句の特色について触れたい。

俳句は、一七音で構成される定型詩である。一七音は五―七―五の音節に区切ることができ、時に三行に分けられ、厳格に音韻的制限を受ける。季節を示す言葉（季語）が含まれるほか、俳句には、映画撮影技術に非常に類似した特質がある。何よりも、俳句は独特の視点と感性を持った表現形式である。俳句は、溢れんばかりに混沌とした日常の情報の中から、匂い・音・味など最も「真実な」現実の一部やディテールを抜き出し、慎重に選び取る。映画も同様である。無限に広がる空間と出来事の中で、監督は、ある位置にカメラを定め、単一の物体に視点を凝縮して場面を構成する。

このように生活のディテールを描写する俳句であるが、その一七音には、より大きな世界、物質世界の限界を超越する宇宙が内包されている。

松尾芭蕉、与謝蕪村、小林一茶、正岡子規、その他大勢の俳人は、自然と一体となり、歌う（書く）ことの必然性を理解していた。そのために、俳人は家を出、さすらいの生活へと自身を捨てねばならなかった。いわば、俳句は家に焦がれる家なき心境の詩である。家とは、世俗的概念としての家を超えるものである。この「家」はどこでも、いつでも感知され得る。なぜなら、外界（生物・無生物を伴う自然）は、すでに内的に受け入れられているからである。つまり、俳人は、彼を取り巻く生命を完全に反映するものであり、同時に、生命そのものである。

現代人には、この概念をつかむことが困難である。禪の大家、鈴木大拙が言うように、我々は「困難な現実」に囲まれて生きており、したがって、心も硬くなり、瞬間の美と愛情を感じることが難しくなっている。芭蕉同様、鈴木はことさら、目的を持たない旅を薦める。旅の途上で遭遇する困難が、存在の「内的」真実と自然の荘嚴さを伝授するだろう。あらゆるものの中で均衡を成し遂げ、「自分自身の中に世界の中心」を見つけるのは、さすらいの結果としての最高の実感である。俳句は風雅（風流）の精神を持つ。「風雅」とは「生活の洗練」のことであるが、現代的な意味における生活水準の向上や、物質的快楽や刺激の追求ではない。それは生活と自然を控えめに楽しむことであり、侘び・寂びへの憧れである。風雅の生活は、創造的・芸術的精神をもって自然と一体化することから始め

られる。

それゆえ、風流人は、花・鳥・岩・水・雨・月に友を見出す。

芭蕉は日記の中で西行（一一一八―九〇）、宗祇（一四二一―一五〇二）、雪舟（二四二一―一五〇六）、利休（二五二―九一）といった芸術家の仲間に自分を分類している。自然への愛に関して、彼等は皆、風羅坊（ふう―風、ら―薄い布、ほう―僧）、変人である。⁽¹⁰⁾

『菊次郎の夏』の冒頭で、祖母と暮らす小学三年生の正男が、橋の上を走るスローモーションの長い一場面がある。カメラは彼の接近を待ち、近づいて来た彼の後を追ひ、遠くへ走り去るのを溶暗で見送る。彼は赤と白のアロハシャツを着て、「天使の羽根」の付いた水色のリュックを背負っている。

この服装は、東京の小学生としては一風変わっている。通常、制服は濃紺のブレザーに白襟シャツで、背には黒いランドセルである。北野は主人公の紹介をこの場面から始め、少年を、純粹さの象徴として描いている。久石譲による落ち着いたピアノ音楽とともに、場面から「天使の鈴」の音が散発的に聴こえてくる。観客は映画の結末で「天使の鈴」そ

のものを見ることになるが、音としては、すでに冒頭で紹介され、映画全体を情緒的に結びつけている。

冒頭において、橋の象徴性ははっきりしないが、後に同じ橋の上で場面が繰り返されることで明らかのように、その橋にはふたつの意味があると解釈できる。ひとつは、観客が、(浅草界隈の)限られた空間を「旅する」助けとなる「参照点」として、もうひとつは、交差点、つまり日常生活の範囲を超えた交換の場としての比喩である。映画はまた、その橋の上で結末を迎える。正男の、遠くで暮らすという母をたずねての長旅は、実際は自身の内部の変化への旅であった。正男ともうひとりの主人公・菊次郎(北野武)は、すべてが始まった場所へ、すっかり変わって戻ってくる。

この冒頭に続く場面では、観客の笑いを誘うための視覚的・描写的な対位形式がとられる。この場面で我々は、正男の絵日記を見る。絵日記の「絵」として、畳に並んで座る菊次郎と妻(近所のおばちゃん)が映し出されている。菊次郎は和服の正装で、至極生真面目に見えるのに対して、彼の妻は普段着で、「狼狽した」顔つきである。

笑いの雰囲気は、映画の全編を通じて伝わってくる。菊次郎を矢印で示しながら、正男は、鮮やかな色で、「おばあちゃんの友だち」と記す。ユーモラスな「対比」と「組み合

わせ」の手法は北野の好みであり、実は、このような「遊び心」は、俳句史の端緒以来の規則のひとつでもある。また、ユーモアと思いがけなさは、仏教、ことに禅宗の顕著な要素でもある。日本の禅僧、良寛（一七五七—一八三二）は書いている。

十字街頭食^{じき}を乞ひ了り、八幡宮辺まさに徘徊す、児童相見て共に相語る、去年の癡僧^ち今また来ると。⁽¹⁾

諧謔と風刺的組み合わせは、『菊次郎の夏』で最も頻繁に使われる手法のひとつである。北野映画ではしばしば、ある場面からもうひとつの場面へ、唐突に切り替わるが、その意図は、全編を見た後で初めて納得がゆくものとなる。これら一見何の関連もない映像の間には、「間^ま」、つまり意味上の空間、あるいは隙間がある。そこでは、観客の想像による埋め合わせが要請される。あるいは、この「間」は、映画の中で、追いつ追いつ、情緒や情報で埋められる。

俳句に馴染み深いもうひとつのモニタージュ手法は、「重ね」である。これは、新しい要素や雰囲気を導入する際に用いられる。しばしば、重ねの手法は、極端に異質な場面の結合によってもたらされる。

例えば、絵日記の場面の後、正男は再び学校から戻るが、学期最終日のこのとき、彼はひとりではなく、友達と一緒に歩いている（場面1）。そして、「天使の羽根」のリユックの代わりに、ここでは、普通の黒いランドセルを背負っている。ふたりの少年は、夏休みをどんな風に過ごすつもりか、話しながら足早に歩く。どこにも行くところがない正男は、友達が父親の故郷の海辺へ行くと言ったとき、とてもうらやましくなる。歩き続けるふたりの姿からは、正男の憂鬱な気分が伝わってくる。

突然、路上で「年長の連中」に遭遇する。ふたりの少年は明らかに怖気づき、暫し立ち止まり、来た道を振り返る。このような動作の途切れ、あるいは休止は、映画では「ポーズ」と呼ばれ、俳句では、通常「切れ字」として表現される。切れ字には、や・かな・けり・もがな・し・じ・らん・か・よ・ぞ・ず等があり、ある印象をもうひとつの印象から切り離し、感情や瞬間を強調するという構造的・表現的役割がある。切れ字の後には通常、前の印象や雰囲気とは異なる言葉が選ばれる。映画でいえば、「カットジャンプ」あるいは「ストリートカット」編集である。監督が、ひとたび映画に「ストリートカット」を導入すると、観客は、場面と場面の「間を読む」支度を整え、想像力を駆使して情報の溝を埋める。



『菊次郎の夏』場面 1

(以下すべて、『菊次郎の夏』スナップ写真は、英語版DVD〔販売元：Sony Pictures、発売：2000年12月〕より)

映画は無声だったので、映画原理がふたつの並んだ場面の関係や継続を發展させた。しかし、観客は想像によって、場面と背景のつながりを見出すことができる。観客は、見たり聞いたりすることではなく、想像すること、あるいは、暗示的語りやほのめかされた言外の意を追うことで喜びを感じる⁽¹²⁾。

場面に戻ろう。しばらく立ち止まった後、ふたりは別の道から帰宅することにして、走り出す。再度、視覚的・音響的対位法である。すなわち、動きは、〈右から左〉から〈左から右〉へと、また、ゆっくりした歩みから疾走へと変化する。同時に、冒頭で流れた音楽が再開される。そして彼らが走るとき、物語とは直接関わりのない場面が、次々に「積み重ね」られる。そのひとつが、日本では夏の風物詩とされる風鈴である。視覚的対位法を用いることで、季節(夏)への言及がなされているのであり、これは、俳句における季節を示す言葉、季語の役割に等しい。

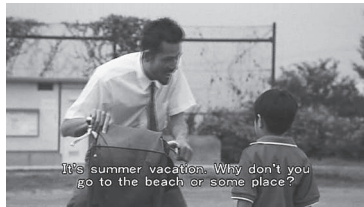
続く場面もまた、同様に季節を告げるものである。前述のカッティング・重ね・組み合わせなどの技術を集めて、映画全体の空気を創り出している。例えば、子供たちの疾走と路上風景の二重の表現である。夏物衣料を売る露店の色は、次の場面に続く(「重ね」)。つまり、店に並んだ服の原色は、浅草神社の境内にある助六・揚巻の紙人形の色に重なる。

重ねの手法を用いることで、時空間の超越が違和感なく行われている。

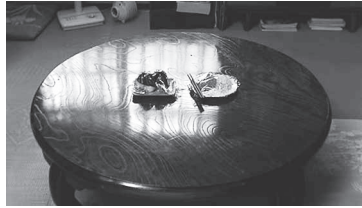
前述の通り、「絵巻物」では、色調の相似性や共通の背景は、異なる空間を結びつけるために頻繁に用いられる。このシークエンスの最後は、正男と友達が浅草神社を出たところで別れる場面である。正男は神社の鳥居を背に、ひとりで歩き続ける。再び、この大胆かつ諧謔味ある場面に対位法が用いられている。ひとりで歩く姿から、後続の場面における正男の孤独が示唆される。

そして続く場面では、「孤独」と「仲間付き合い」、「家族」と「欠けた家族」とがそれぞれ対比される。映画において最も効果的な編集手法のひとつは、対比である。実際、対比によって明らかになることは多く、対比は人間体験の主要素のひとつであるといっている。

場面2では、正男がサッカーボールを持って運動場に行き、自分の他に誰もいないその広い場所で、にわかには孤独を感じるというものである。北野は、正男の孤独感を際立たせるために、運動場で働く警備員の男を脇役として登場させる。男は、正男が一人ぼっちであることをわざわざ指摘してからかう。男の勤務時間が終わり、そこを立ち去ると、残された正男は運動場にひとり佇む。それが鳥瞰図で広角に映し出される。次に再び、全く脈絡のない語りが入る。父親が子供たちと花火に興ずる場面である。花火も夏の指標



『菊次郎の夏』場面 2



『菊次郎の夏』場面3

ではあるが、それよりもここでは、花火に興ずる家族と正男の孤独との対比が提示されている。この手法は純粹に俳句的である。花火をする父親が誰なのかは不明であり、その後の物語の展開にとつても何ら意味があるものではない。

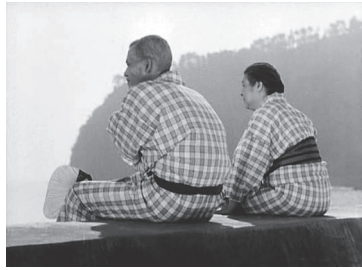
この場面は、話の続行を保証するためではなく、心理的效果を呼び起こすために用いられたのである。エイゼンシュテインの「知的編集」にあたる。父子の花火の場面の後に続くのは、正男がひとりでちゃぶ台の前に座り、目の前に用意されたすいかをぼんやり眺める場面である(場面3)。すいかもまた、夏の象徴のひとつである。これらの象徴は、同時に情緒的象徴でもある。手をつけられないすいかは、路上に残された花火の燃えかすと相乗的に、場面に寂寥感を漂わせる。

花火の燃えかすの場面は、正男と祖母との会話

の場面の間に挿入されている。正男が両親のことについて尋ねる場面の後、北野は再び、部屋にひとりで座る正男に視点を戻す。次の場面で、悲しみと孤独の感情はいよいよ深められる。正男はテーブルを眺める。仕事へ出て行く祖母が正男の昼食の支度をしたテーブルへの、長くて個人的な視点である。

小津の映画以来、忘れられたと思われる侘び・寂び・無常・もののあわれなどの概念は、北野のような現代の監督にとっても異質なものではない。広角で捉えられる運動場に佇む正男は、静寂と落ち着きの中にある。その瞬間にも寂びの雰囲気は感じられる。同様の寂び・もののあわれの雰囲気は、映画史上、最も記憶に残る挿話のひとつとして知られる『東京物語』（小津安二郎監督、一九五三年）の海辺の場面においても感じられる。

浴衣姿の年配の夫婦が、海辺の堤防に腰を下ろしている（「熱海温泉の場面」参照）。小津は彼らをはるか後方から映写している。妻は間もなく亡くなるのだが、二度目にその映画を見るときは、この場面は、より味わい深いものとなるだろう。人生のはかなさ、悲しみ、喜びと自然との調和が、一連の場面で暗示されている。あるがままの人生の受容があり、観客の心を動かす静寂がある。小津の映画には、夥しい量の「空白の場面」、あるいは、道・煙突・建物などの静止した写真的場面がある。それらは多機能である。結びつけ



『東京物語』熱海温泉の場面

(スナップ写真は、DVD〔販売元：Cosmo Contents、
発売日：2007年8月20日〕より)

る（言語編集の接続語にあたる）ことであり、置き換える（強調する）ことであり、あるいは溝を作ることである。

小津が場面の中で何度も見せる、宿の廊下の場面がひとつの例である。無人の廊下は、俳句用語でいえば、時空間を仕切る「切れ字」の働きをしている。それは、新しい概念との結びつきを可能にし、物語を古典的な時空間連続の規則から解き放つのである。繰り返し積み上げられた脈絡のないイメージは、新しい雰囲気とリズムを創り出す際に見事な働きをする。同時に、観客には、「一寸立ち止まり、場面上の彼等の想いを小休止させる」時間を与え、それまでの場面で蓄積された情緒的・情報的負担を取り除き、これらの「客観的場面」を、自由に受け止めることができる。そうしながら、観客は、ともかくも、彼らの感性を「空白の場面」に行き届かせ、完全に個人的な情感と想像力に満たされるのである。「も

の「あわれ」が感じられる瞬間である。この俳句的手法は、日本映画に独特のものであり、小津作品のみに見られるものではない（小津の映画における審美的手法と編集方法はきわめて俳句的であり、それ自体が、ひとつの研究課題となりえよう）。

海、人気のない運動場、花火の燃えかす、無人の廊下、食卓の昼ごはん——これらすべては、「象徴的符号」であり、表現された以外の何ものでもない。つまり、それ以上の意味、言語的暗示はない。それらは、上に示した、俳句的法則に負うところの多い、「表象」あるいは「比喩」となる。このような編集方針は、映画言語に豊かさを与え、人間の感情と経験の「言語的」表現の潜在性を無限大にするものである。

結 論

日本映画では、移ろう自然を背景に、人間も変わってゆく。季節の移り変わり、天候の変化、風や雨などの変化に伴い、人間が変わるのである。映画の全体的な雰囲気は、語られる台詞を凌駕している。

換言すれば、日本人は自然の変化を「観察する」というより「感じる」のであり、自然をライフサイクルの最良のプロトタイプと捉え、季節の変化を祝うことで、自らの人生と

その時間を賞揚するのである。ここから得られる結論とは、日本人が、映画を知的に把握することよりも、「感じること」もしくは心で見ること、そして現在を経験すること（禪に影響された態度）を重視するということである。

現代日本映画でも、物語の構成と視覚表現において、ある程度、アーキタイプの的な型を手本としている。このようなアーキタイプは、作家に創造的自由を与え、映画のような動的映像手法を、芸術として再定義する。同時に、これらのアーキタイプは、日本映画の独自性を理解する鍵を握っているのである。

注

- (1) Donald Richie. *A Lateral View: Essays on Culture and Style in Contemporary Japan*. Stone Bridge Press, 1992, p. 170.
- (2) Nancy G. Hume (ed.) *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*. State University of New York Press, 1995, p. 10.
- (3) Akira Kurosawa, translated by Audie E. Bock. *Something Like an Autobiography*. Vintage, 1984, p. 193.

- (4) Hayao Kawai, translated by H. Kawai and Sachiko Reece. *The Japanese Psyche: Major Motifs in the Fairy Tales of Japan*, 2nd ed. Spring Publications, 1996, pp. 20-21.
- (5) 新藤兼人『ある映画監督の生涯』（ドキュメンタリー映画、一九七五年）における宮川一夫のインタビュー。
- (6) Akhisa Hasé. *Emakimono: The Art of the Japanese Painted Hand-Scroll*. Pantheon Books, 1959, p. 16.
- (7) Kenneth Yasuda. *The Japanese Haiku: Its Essential Nature, History and Possibilities in English, with Selected Examples*. Tuttle Publishing, 1994, p. 9.
- (8) Sergei Eisenstein. "Beyond the Shot" in Herbert Marshall (ed.), *Collected Works of Sergei Eisenstein*. Cambridge, Massachusetts, (1929) 1971, p. 140.
- (9) Marvin Zeaman. "The Zen Artistry of Yasujiro Ozu: The Scene Poet of Japanese Cinema." *Film Journal*, Fall/Winter 1972, pp. 443, 445.
- (10) 鈴木大拙、北川桃雄訳『禪と日本文化』改版、岩波書店、一九六四年、二五七―二五八頁。
- (11) <http://www2.tokai.or.jp/mm/sanjyoh.html> (二〇〇九年四月アクセス)
- (12) Michael Rabiger. *Directing: Film Technique and Aesthetics*. Focal Press, 2003, p. 443.

発表を終えて

私は幼少時から、日本文化、とりわけ映画に深い関心を持ってきました。2009年、日本大学芸術学部で博士号を得てからも、日本映画の研究を続けています。博士課程在学時に、日文研について知り、いつか日文研で日本映画をより深く探りたいと願っていました。

2011年、国際交流基金よりフェローシップを得、日文研で1年間の研究生活を送る幸運に恵まれました。

日文研フォーラムでの発表テーマは、「日本映画に於ける原型的な表現方法」でした。ここでは、日本映画に共通してみられる現象を、「原型」という概念を使って再検討しました。日本映画を他のヨーロッパ・アメリカ映画と区別し、独自の魅力を形成している映像学的要素とはどのようなものかについて、西洋との比較を通して、簡潔に分析したのです。

私は映画研究者であると共に映画監督でもありますから、発表では、これまで自分が製作した作品において、日本映画がどれほど影響を与えているのか、実際に「波の時間」(2009年)、「PURPLE AND GOLD」(2011年)という作品を上映して、議論しました。日文研フォーラムに参加された観客のみなさんの質問や意見を聞き、とても嬉しく思いました。コメントーターの細川周平先生、発表へのアドバイスをくださった井上章一先生、佐野真由子先生に心から感謝を申し上げます。また事務の皆さんのサポート、特に写真・ビデオの撮影を一手に引き受けてくださった岡村友章さんに、心から感謝しています。

母国のマケドニアの新聞には、発表についての記事が掲載されました。マケドニアで日本映画を研究する人はまだ少なく、研究者としての責任、これからの活動の重要性を理解しました。

この小冊子が、日本映画や日本の原型的な表現手法に関心を持つ方々に読まれることを祈念する次第です。

