

天覧と遙拝

—「見えない傍観者」補注—

Imperial view and deep bow
—An additional note for “Blind Observer”—城殿 智行¹¹大妻女子大学短期大学部国文科Tomoyuki Kidono¹¹Department of Japanese, Otsuma Women's University Junior College Division
12 Sanban-cho, Chiyoda-ku, Tokyo, Japan 102-8357

キーワード：日本映画，溝口健二，元禄忠臣蔵，観客，観察者

Key words : Japanese film, Kenji Mizoguchi, Genroku Chushingura, Spectator, Observer

抄録

明治政府は、近代天皇制を再編するにあたって、いわゆる「御真影」を活用したイメージ戦略を練ったが、国民に対する天皇權威の刷り込みに直接役立ったのは、下賜された御真影を「見させること」それ自体ではなく、むしろ御真影の奉戴とその遙拝、およびそれに付随する教育勅語奉読等の諸儀式があげる包括的な訓育効果であった。したがって、当初は国家的なイメージ戦略として構想された「御真影」は、逆説的ながらも、むしろそれを直視することが儀礼的に禁じられたがゆえにこそ、国民の視線を構造的に抑圧する装置として、有効に機能したことになる。

それを踏まえて指摘すれば、通常の映画においては、演出家・登場人物・観客それぞれが画面の内と外をまたいで視線を交錯させるが、溝口健二の作品では、画面が緊迫の度合いを高めるにしたがい、複数の視線と情動が複雑に入り交じり、次第にそれぞれの視点が捻転させられ、やがては誰もが見ることを放棄して、ひたすら頭を垂れよと画面内の傍観者から呼びかけられるにいたる。そのような溝口の演出は、視線それ自体の抑圧として機能した「御真影」と、あたかも相同の効果をあげているように見える。

1. 視線と視点

本論では、溝口健二の『残菊物語』および『元禄忠臣蔵』を主にとりあげ、溝口特有の演出が観客にあたえる効果を詳細に分析した^[1]。その過程においては、擬似的な実証主義にもとづく作品解釈を批判するとともに、画面それ自体の分析から離れた恣意的な概念化に依拠する作品解釈が複数の論者に共有されている経緯も指摘しつつ、溝口の作品では、画面内における緊張が高まるにつれて、通常は演出家・登場人物・観客それぞれに想定される視点と心理が、やがて複雑に捻転していく様子を指摘したが、ここでは必要だと思われる論点を補足しておく。

すでに指摘したように、デイヴィスの様式論は、

画面それ自体の分析から離れて、恣意的に拡張した概念を作品に充当するものであった^[2]。たとえばデイヴィスは、『元禄忠臣蔵』冒頭におかれた松の廊下のシーケンスにおける溝口の丁寧な演出を実際には見落としながら^[3]、当初は梶川の体によってブロッキングされていた浅野の姿がカメラにとらえられた後も、引きで撮られた浅野の表情は陰ってよく見えないために、刃傷におよぶ浅野の動機は十分な心理的裏づけをえられず、したがって彼の復讐は個人的な怒りにもとづくものだというよりも、むしろ個人の心理を超えた社会状況に強く依存している（ように見える）と論じている^[4]。

だがいうまでもなく、浅野の怒りはサイコソーシャルなものであり、そもそも儀礼的な抑圧の強

い社会に生きる個人の心理を、社会状況から切り離して論じられるはずがない。視聴者に対して視覚的に提示されていない情報（この場合は浅野の表情＝心理）はあたかも存在しないものであるかのように見なす（明らかにボードウェルゆずりの）そうした認知にもとづいて、一種の荘厳さを帯びることがある溝口の画面を「記念碑的文体」と名指したデイヴィスの論理は、たとえ彼の評言が単なる印象批評としてはそれなりに妥当性をもつのだとしても、明らかに転倒している。

いいかえれば、画面内に生起する出来事や、そこに描き出される情動とは距離をとり、それらをあくまでも客観的に認知しうるのだという前提に立つ、ボードウェルを始めとするそのような視聴者にとって、映画は第一義的に視聴者の視線へ奉仕するために存在するものであり、視聴者の視線は、画面内の出来事や情動に対して、常に優越している。

そこでは、画面に満ちた浅野の怒りを観客が感じとるのではなく、あくまでも視聴者が認知しえた情報から浅野という登場人物の怒りを類推し再構成するのであり、両者は一見似て非なる態度である。あえていえば、前者の観客にとって、映画が描き出す物語世界は画面の中にあらかじめ潜在しているが、後者の視聴者にとって、自らの視聴行為の過程においてのみ、映画の物語世界が生起する。

また、これも本文中で論じたように^[5]、バザンを始めとして、映画をより深く信じようとする一部の敬虔な観客にとっては、映画が描き出す物語世界はもはや画面の中のみにとどまらず、経験論的な実世界と同様の広がりをもって画面から溢れ出し、画面の外側でも持続していることになる。

さらにつけ加えれば、ある種の観察者は、映画の物語世界を欲望していたのは自らであるのだと事後的に気づき、画面の中に己自身の欲望を見出すことになるわけであるから、外部を見つめるはずの視線によってむしろ自らの内側をのぞきこむそのような観察者にとって、映画は内と外を反転させる装置として存在することになる。

したがって映画は、フィルムに定着した静止画像の連鎖として即物的に存在するのではなく、あるいは観客の背後から投射された光がスクリーンに反映する物理的な現象なのでもなく、以上のような観客・視聴者・信仰者・観察者それぞれの視線に応じて、経験論的・認識論的・实在論的・精

神分析的な観点から、画面の内と外に様々な仕方
で存在しているのだといえる。

そしておそらく溝口は、それらすべての視線を複雑にまきこみながら画面の緊張を高めていく独特の演出を通じて、やがては画面の中に、視線を不能化させた傍観者の姿を描くようになった。「見ること」をめぐる緊張が極端に嵩じると、ついには視線そのものの排除にいたるのだという倒錯的な帰結がそこに見られる。

2. 錦絵と御真影

そこで注記すべきは、すでに指摘したように^[6]、そのような溝口の画面が近代天皇制に親和的であったのではないか、という仮定についてである。再度留保をつけ加えておけば、リハーサルを通じて役者やスタッフを極度の緊張に追い込む溝口の演出スタイルが高圧的だと譬喩しているのではないし、あるいはデイヴィスのように^[7]、溝口の好んだ長く深く深いリアリズムが、この国独自の伝統につらなる極めて日本的な様式美を表現しているのだというのでもない。

そうではなく、仮に多木やフジタニ、若桑らが論じるとおり^[8]、民衆的な想像力によって錦絵に表象されていた天皇の姿が、巡幸を通じて民衆の視線に一旦はさらされたのちに、視線の主体が次第に天皇へと遷移することで、むしろ巡幸は、天皇が自らの国民と国土を天覧し領有するための儀式として機能するようになり、あるいはその後の御真影下賜もまた、それが当初は天皇の姿と権威を国民に刷り込むための視覚的装置として発案されながらも、やがては国民の自発的な服従をうながす遙拝儀礼と化したのであるならば、近代天皇制の再編に際して、視線の主体と客体が複雑に捻転していく過程が読みとられるわけであるが、いわばその歴史的な過程こそがまさに、溝口の画面に「刻まれている」^[9]ものではないのか。

特異な強度に満ちたイメージを国民に「見せること・見させること」が、やがて国民が自ら望んでそれを「見ること・見たがること」に転じ、さらには見るという行為をとりまく各種の儀式化を通じて^[10]、とても畏れ多いそのイメージをまともに「見てはならないこと・何も見ずに頭を垂れること」へと帰結するさまは、譬喩としてではなく、構造として、溝口の画面と相同である。

3. 視線の横領

たとえば、当初は視線の主体として想定された国民が、国家のイメージ戦略それ自体によってではなく、むしろそれに付随する各種儀礼の強要を通じて、視線を不能化させられていったのだとすれば、その傍らでは、直視を禁じられたイメージを前に目を伏せてひたすら頭を垂れ、無能力な客体と化す国民の姿を「天覧」する視点こそが、同時的な効果としてそこに醸成されるのだ、というのがフーコーの「一望監視体制」に倣ったフジタニの意見であった^[1]。

それを踏まえつつ、溝口の画面内に描かれる複数の傍観者たちが儀礼的な緊張に満ちた場で一律に振る舞うさまを指して、そこでは傍観者の視線が物象化（あるいは客体化）されているのだと論じたデイヴィスが、なぜ根本的な錯誤を犯しているのだと指摘されるべきかを、付言しておく。

フーコー／フジタニの論点に照らして単純化すれば、国民の視線を不能化させ、彼・彼女らの視線を横領することにより、すべての国民と国土を天覧するがごとき視点が初めて捏造されるわけであるが、デイヴィスはそのように捏造された「天覧」する視点を、無数に居並び儀礼に従う画面内の傍観者たち（いわば「国民」）自身がおのずから醸成する集合的な視線であるかのように論じることで、自らもまた画面を一方的に見つめうる視聴者の特権を甘受しつつ、それゆえに可能となった審美的な判断を作品に対して事後的に投影しながら、溝口の画面こそが「純粹に日本的」であるのだと語ることに、視線を横領する構造的な暴力に加担しているのではないのか、と指摘しうるからである。

しかし実際には、松の廊下における浅野が「主体の抹消」を吉良に強要されていたのと同様に、『元禄忠臣蔵』における傍観者たちは、徹底して「見ること」を抑圧・禁止され、視線を不能化させられた主体として描かれているのだから、一律に目を伏せて頭を垂れる彼らの姿をとらえた画面は、彼ら自身の集合的・集团的な視線や心理を表象しているのではなく、むしろそれとはまったく逆に、その場で遙拝する彼らから横領された視線が、彼ら自身を睥睨し天覧する視点へと捻転していく様子こそを映し出しているのだ、と精確に理解されるべきではないのか。

4. 視点の捻転

いいかえれば、『元禄忠臣蔵』の荘厳な画面が観客にあたえる訓育的な効果について、デイヴィスが論じる場合にも^[2]、画面の外側から注がれる視聴者の視点のみを特権的に問題化する彼の論理には、視線を強く抑圧し視点を捻転させる溝口の画面を構造的に読む（あるいは見る）方法が欠落しているために、溝口の演出するロング・テイクやロング・ショット、荘重なカメラ・ワークなどが、観客の視線や精神を訓育する画面の外面的・形式的な特徴として語られることになる。

だが、何かを「見せること・見させること」のみによって、観客を訓育することなどではしない、というのが先に見た歴史的な事実である。仮に時局迎合的な「芸道物」や国策映画の視聴を強制されたとしても、そこで抵抗を示したければ、人は単にその場で目を閉じればよい。

むしろ、溝口の画面には、「見ること」をめぐる、より辛辣な暴力が刻まれている。それは、主体の視線を抑圧して不能化させ、やがては彼・彼女らの視線を横領し、さらには視線の主体と客体の位置を捻転させていく歴史的な暴力の痕跡である。長く遠く深い溝口の画面が視聴者を訓育するのではなく、溝口の画面それ自体に、視線の抑圧を介して訓育された傍観者たちの姿が刻まれている。

そして溝口の画面に深く刻まれたその痕跡は、あたかも日本の近代と同じ形を示しているのである。

付記

本研究は、平成 26 年度大妻女子大学「戦略的個人研究費」(S2613)の助成を受けたものである。

引用文献

- [1]城殿智行。“見えない傍観者—溝口健二と「あまりに人間的な」映画—”。大妻女子大学紀要一文系一。2015, 47, pp.89-115.
- [2]Davis, Darrell William. *Picturing Japaneseness : Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. New York, Columbia University Press, 1996, pp. 107-180.
- [3]城殿. 前掲論, p.101.
- [4]Davis. *op.cit.*, p.151.

- [5]城殿. 前掲論, pp.94-95.
- [6]城殿. “折鶴の行方—溝口健二と「深さ」の変容 (二) —”. 大妻女子大学紀要一文系一. 2014, 46, pp. 124-125. 注 (28) 参照.
- [7]Davis. *op.cit.*, pp.176-177. デイヴィスはほとんど, 溝口の作品こそが「国体の精華」であるといわんばかりである.
- [8]多木浩二. 天皇の肖像. 岩波書店, 1988. フジタニ, T. 天皇のページェント—近代日本の歴史民族誌から. 日本放送出版協会, 1994. 若桑みどり. 皇后の肖像—昭憲皇太后の表象と女性の国民化. 筑摩書房, 2001.
- [9] Andrew, James Dudley. Andrew, Paul. *Kenji Mizoguchi, A Guide to References and Resources : A Guide to References and Resources (Reference Publication in Film)*. Boston, Mass, G.K.Hall, 1981, pp. 38-39.
- [10]佐藤秀夫編. 続・現代史資料 8—10 教育 御真影と教育勅語 I—III. みすず書房, 1994-1996.
- [11]フジタニ. 前掲書, pp.141-169.
- [12]Davis. *op.cit.*, pp.132, 147-148, 176-177.

Abstract

Meiji government utilized so-called "Goshin'ei (Real Figure, Imperial Portrait)" to re-establish Modern Imperial System. That was planned as an image strategy at first. But what was the most useful strategy which gave the absolute authority to Meiji Emperor? I might say it wasn't so important to show the image to Japanese people. The government compelled the Japanese to obey various ceremonies like Reading ceremony of the Imperial Rescript on Education. Such ceremonies usually followed by deep bow were very useful to discipline the Japanese for worship of the Emperor. Therefore looking at the image directly was rather prohibited. We should say such kind of prohibition was the most efficient. The powerful image told the Japanese not to look at, but to bow deeply.

I'd like to say that we will be compelled to find the same kind of prohibition in the films directed by Kenji Mizoguchi. His film exactly tells us“Don't look at, just bow deeply.”

(受付日 : 2015 年 12 月 1 日, 受理日 : 2015 年 12 月 14 日)

城殿 智行 (きどの ともゆき)

現職 : 大妻女子大学短期大学部国文科教授

立教大学大学院文学研究科日本文学専攻博士課程後期課程単位修得退学.

専門は批評, 映画学, 日本近代文学. 言語と映像の關係に焦点をあてた表象分析を行っている.

主な著書 : 『明るい部屋』の秘密 ロラン・バルトと写真の彼方へ (共著, 青弓社), ホラー・ジャパネスクの現在 (共著, 青弓社)