

# アメリカ映画が小津を模倣するとき

——補足の政治性——

岩田和男

## 映画という文化形態にあらわれる日米の関係

日本映画はその黎明からアメリカ映画を強く意識していたが、その関係は、華やかな都に憧れる田舎青年の純朴と呼べそうなものであったのに対して、アメリカ映画と日本の関係の始まりは、太平洋戦争前夜の対立的状況の影響を色濃く受けた、政治的・戦略的なものにならざるをえなかった。あるいは、そうなることを宿命づけられていた。それは、いわゆる日本研究 (Japanology) の当初の目的が戦争において日本に勝ち、よりよく統治することであったことの延長線上にあった。フランク・キャブラの『汝の敵日本を知れ』(Frank Capra, *Know Your Enemy: Japan*, 1945) に明らかのように、アメリカ映画にとっての日本とは、戦争を介在させた文脈での日本社会を知るための素材以上ではなかったのである。

その状況を一変させるのが黒澤明の『羅生門』(1950)である。この記念碑的作品がベニス国際映画祭でグランプリ (1951) を獲得して、世界の映画界は初めて日本映画の存在に気づいた。そして、驚くべきグランプリ・ラッシュが続く<sup>1</sup>。この驚きがアメリカ映画にも影響を与えることになる。ちょうどハリウッドの撮影所システム崩壊が始まる時期と符合するので、ひょっとしてそれは、赤狩りの影響による人材の枯渇と映画界全体の沈滞が影響していたのかもしれない。いかなる事情があったにせよ、まだ敗戦による連合軍統治を受けている国から、アメリカは映画を学ぶことにしたようである。

ハリウッド神話の消滅が招いた三つの結果の一つと蓮實重彦がいう、映画享

受層の二極分化現象の元凶ともいえるべき、大学における映画研究科の充実(189)も大いに影響を与えたと思われる。それを上述の日本研究の流れと重ね合わせてみれば、60・70年代にドナルド・リチー、ノエル・バーチ、ポール・シュレイダーらによる日本映画論が登場するのもひとつの必然的結果と言うべきだろう<sup>2</sup>。

そして、その流れの中で小津が発見される。しかし、ここにいう状況の一変、すなわち、『羅生門』に端を発して小津に至る、アメリカの映画研究における日本映画の発見が、映画にあらわれる日米の関係を構造的に変化させたわけではない。空気を吸うがごとくに私たちが常日頃から接しているモノが規定する日常的な文化体制、アルチュセールのいうイデオロギー、グラムシのいう、合意された文化的な支配としての政治的ヘゲモニーにおいて立ちあらわれる両者の関係に、何の変化もない。黒澤が現れ、小津が発見されることで、関係が反復されるだけである。本論の目的は、アメリカ映画、とりわけ『クレイマー、クレイマー』(Robert Benton, *Kramer vs. Kramer*. 1979)における小津安二郎の影響を辿ることで、その反復を確認することにある。

影響という言葉には、模倣する側の積極的な意志が含意されすぎかもしれない。本論は、そういう小津模倣の意図がアメリカ映画製作者に明確に意識されていたかどうかは、実は問題にしていない。むしろ、映画的な記憶としての引用、あるいは日本映画とアメリカ映画の間テキスト性(intertextuality)、及びその関係の流通が及ぼす文化的影響を問題にしたい。

だからこそと言うべきか、逆説的な言い方ではあるが、影響を与えたという表現をとりながらも、影響を与えたはずの日本映画が変貌をとげるといのが、むしろ、先取りした本論の結論である。なぜなら、アメリカ映画が小津を反復するというのは、補足、あるいはデリダ(Jacques Derrida)のいう追補/代補(supplement)が意味する行為と考えなければならない、と筆者は考えるからである<sup>3</sup>。それによって、日本映画という始源は変質を余儀なくされる。周辺文化が覇権文化に影響を与えるとは、その文化が換骨奪胎されることを意味するのである。そのとき、それまでの日本映画は、「(悪しき)エクリチュール」(坂部恵96)として、アメリカ映画というパリンプセスト(palimpsest)に対して

おこなわれる書きこみの、書きこまれた痕跡となるだろう。本論で筆者が指摘したい日本映画がアメリカ映画に影響を与えたという事柄を相対化すれば、日本映画というオリジナルにアメリカ映画が新たに書き込みをおこなうことにほかならず、行為主体はアメリカ映画なのである。それはおそらく、蓮實重彦が言うように、ハリウッド映画の変質ではあるのだろう。アメリカ映画といえど変質するのである。しかし、覇権文化がさまざまなものを吸収して、バラエティという点において豊かになるのに対して、問題なのは、後述するように、おそらく模倣されて取り込まれた周辺文化である。

### 『クレイマー、クレイマー』に小津映画の影響を見る

議論の第一歩として、小津映画と『クレイマー、クレイマー』（1979）の共通点を探って、そこから両者の影響関係を推論する。映画のテキスト分析はミザンセヌ (mise-en-scène) の比較対照、及びそれに付随するテーマ分析を通じておこなう。まずは、小津映画の演出上の特徴<sup>4</sup>を『東京物語』（1953）と『生れてはみたけれど』（1932）で確認しておく。第一に挙げるべき撮影技法としての特徴は、ふすまや障子が画面の両端を占め、登場人物は画面を全部横切ってしまうのではなく、襖や障子の一方の端から出てきて、もう一方の端に消えることが小津映画には多いという、よく言われる点の確認である。それと、『羅生門』で一躍有名になったタタミ・ポジションからのカメラ・アングルも、とりわけ小津映画においては極端であることも、言わずもがなではあるが、いちおう指摘しておく。それらを可能にしているのが和室の構造なののだが、それが、どのようにしてニューヨークのアパートに移植することが可能となるのか。『東京物語』に登場する平山医院の間取りを平面図で想像するところから、分析を始めていきたい。

この医院が画面に初めて登場するのは、医院を経営する長男幸一（山村聡）の妻文子（三宅邦子）が、尾道から上京してくる老夫婦を迎える準備をしているところへ、中学生の息子実（村瀬禅）が帰ってくるときである。想像平面図（図1）にあるショット1~3は、そのときに撮影される場所の大まかな順番を

示している。これがタタミ・ポジションから撮られているのは言うまでもないが、問題にしたいのは、階段近くの廊下風の場所である。図2Aはショット1の位置から撮影された廊下風の和室のミザンセヌである。台所の手前の床は板張りになっている。階段は直接見えないが、平山家の人々が上り下りする際に、左側の襖の向こうから突如出てきたり襖の向こうで突然消えたりするので、階段がそこにあることが分かる。襖が壁にもドアにもなるし、開け放てばオープン・スペースにもなる和室独特の構造のおかげで、このように和室あるいは続きの板縁の部屋を廊下風に使うことは決してめずらしくないが、たとえば『秋日和』の廊下のカットとくらべれば一目瞭然のように、ここは廊下ではない。

ところが、この印象的な台所に通じる廊下風の場所は、すぐ隣に位置して、老夫婦が到着したときには皆が集って挨拶をかわすことになる和室の形式的で公式的な性格とは正反対の、本音の会話、すなわちあまり表には出ない、娘や息子たちの親の上京に対する本心が少し透けて見えてくるような、何気なくはあるが、おそろしい真実があからさまに顔を出す場でもある。文子が気を遣って「(今晚のおかずはすき焼きのお肉だけではなく)お刺身も用意しようかしら」と水を向けると、夫の幸一は「いらんだろう」と他人事のように答え、相槌を求められた妹の志げ(杉村春子)は「お肉で十分よ」と、さもそれ以上食べさせても勿体ないと言わんばかりの口ぶりと言う、という具合にである。そこでは、上京を迷惑に思っている子どもたちの本心が、はっきりとではないが、にもかかわらず見る者には分かる程度にあからさまに語られている。図2Aのミザンセヌは、その意味において、単に日本家屋の構造上の一特質であることを越えて、映画のナラティブの行方を決定するような重要な結節点を形成しきえしているのである。

平山家の人は、階段を上がったり台所へ行ったり、階段や台所から玄関や奥の和室に行ったりするたびに、この板張りの床を持つ廊下風の場所を通っていく。面白いことに、『クレイマー、クレイマー』における廊下の使い方は、これと非常によく似ている。ジョアンナ(メリル・ストリープ Meryl Streep)が家を出ていくことを打ち明けるとき、そのための場所は廊下に通じた玄関先であるし、テッド(ダスティン・ホフマン Dustin Hoffman)とビリー(ジャスティ

ン・ヘンリーJustin Henry) がフレンチ・トーストをうまく焼けるようになることが二人の絆の証であるように、映画のナラティブ上の重要な結節点を形成する台所へは、二人は『東京物語』の廊下風の和室を連想させるような廊下を通じて導かれている。事実、二人は、アメリカのアパートの構造にあわせて、フレンチ・トーストを台所で焼くために、廊下を映したミザンセヌの中、二人交互に、一方の端にあるベッドルームから現れて、片方の端にあるトイレに入り、また別の端にある台所へと入っていく。そして、トイレに入ったテッドを廊下で待って、ピリーは、母が出て行ってしまったという、人生において初めて聞くであろう辛い話を耳にするのである(図2B)。子どもの視点を意識するからであろう。タタミ・ポジションとはもちろん言わないが、アメリカ映画のわりには、カメラ・ポジションが低いことも指摘しておきたい。

第二に指摘したいのは、日本映画に共通する特徴とでもいうべき、静かな映画という点である。その意味においては、男女の語りの妙で話を盛り上げていくハリウッドのソフィスティケイティッド・コメディとは、むしろ対照的な映画と言わなければならないが、それだけに、アメリカ映画が日本の映画を参照枠に用いると、それは、いわゆるハリウッドの「しゃべる」映画とは著しい相違を見せることになるであろうことを、『クレイマー、クレイマー』は反対に証明していると言えなくもない。事実この映画は、そういう、実に静かな映画と言うべきたたずまいを一貫して見せている。

三つ目の小津映画の特徴は、同じ方向を眺めることがナラティブの行方に関係するという点である。行動を共にする者同士心のつながりを示すミザンセヌ上の記号として、同じ方向を眺めているショットが挿入されるのである。たとえば、『東京物語』の紀子(原節子)は、すでに戦死しているらしい二男の嫁であるが、上京した老夫婦の世話を親身におこない、実の子どもたちと際だった相違を見せることになる。その老夫婦との心の繋がりを示すものに、経営する美容院が忙しくて父母をどこにも連れていけない長女の志げの代わりに、彼女が都心を案内するエピソードがある。彼女は、二人と一緒にほとバスに乗り都内の観光をすませた後で、デパートへ立ち寄り、屋上へ上がる。その途中の階段の踊り場で、長男の家、長女の家、彼女の家がどの辺りにあるかを指さし

て二人に教える。図3はその一カットである。紀子が長男の家を教えると、とみ（東山千栄子）は娘志げの家がどこか尋ねる。彼女がその方向を指さし、そこをみんなで眺める後ろ姿がとらえられるが、眺める方向が映ることはない。ただ後ろ姿を私たちは見るだけである。とみはさらに紀子のアパートの方向も知りたがり、図3のカットの後、みんなでアパートの方向に視線を向け、紀子は二人をアパートに誘う。この場合は、眺める方向を映した視点ショットらしきものが挿入されている。もちろん、『クレイマー、クレイマー』にも類似のショットがある。テッドの再就職が決まった後の土曜日、彼はピリーを連れて仕事場へ行き、高い階にある職場の窓から二人で外を眺める。そして、自分の生まれた町ブルックリンをピリーに見せ、その場所を教えるのだが、私たちがその視線の先を目にすることはしない。

紀子と老夫婦は、同じ方向を一緒に眺めた後、紀子のアパートへ行ってどんぶりものを一緒に食べる。周吉（笠智衆）はつまみながら酒を飲むシーンしか映らないが、この同じものを食べたり飲んだりするというのも、『東京物語』において重要なトポスを構成している。これは小津映画だけの特徴ではもちろんないし、「同じ釜の飯を食う」という言い方にあらわれるように、同じものを食べることがある種の紐帯になることは普遍的な真実ではあろう。が、この映画においては、そのミザンセヌそのもの、すなわち一緒に食べるシーン自体が、人と人の繋がりを示す重要な証となっているのである。先ほど、平山家の台所に通じる廊下でのすき焼き料理に刺身を加えるかどうかで、兄妹たちのやりとりがあったことを指摘したが、実は、そのすき焼きのシーンは映画には登場しない。単に会話の上に登場するだけの食べ物であったのに対して、紀子のアパートでの三人の会食は、戦死したらしい息子の話をさみながらの食事シーンが撮影されている。同じ食べ物をめぐるセグメントであるにもかかわらず、二つのシーンが見る者に訴えるその心情的な波及効果は、残酷なほど際だった相違を見せる。実の息子や娘はことさら冷たく、紀子はことさら親身に見えるのである。

『クレイマー、クレイマー』において、食べることがとても重要なトポスをなしていることは、フレンチ・トーストをうまく焼くことが映画において占め

る特別な意味を考えれば、すぐに分かるところであり、フレンチ・トーストと一緒に焼くシーンに登場しないジョアンナが冷たく見えるのも、小津映画との共通の特徴と言っていいかもしれない。ただし、小津映画は、実の息子や娘を薄情と言っているわけではないので、それはすなわち二つの映画が重要な相違をなす契機ともなるが、そのことは後に詳しく触れることにする。

その前に、ここでとりわけ強調して確認しておきたいのは、俳優が画面に並列的に配置されることの小津映画における特徴と、一緒に食べることのトポスが画面上で連携している点である。なぜなら、『東京物語』は、二人あるいは三人が並んでいる状況を変化させることで、際だった映画的效果をあげている作品としても特筆されるべき特徴を持っているからである。たとえば、映画の冒頭、老夫婦が上京の準備をしているとき、二人は並列的に並んで坐っている。そして、とみの死後、葬儀に訪れたみんなが帰ってから、周吉はひとり、映画冒頭と同じミザンセヌで登場する。言うまでもなく、そこには妻が欠けており、そのぽっかり穴が開いたように一人足らない映像を目にすると、先ほどの並列性が永遠に失われたことがもたらす映画的效果が、人の死がもたらすナラティブ上の寂しさを倍加させて、私たちの心に迫ってくる。俳優が画面に並列されることの効果は、これ一つで十分理解できるだろう。

そして、並んで食べることがとりわけ感動的なのは、『生れてはみたけれど』（1932）においてである。上役が住む郊外に引っ越したサラリーマン吉井（斎藤達雄）一家の生活を描いたこの喜劇映画は、小学生が学校をさぼって野原で時間を潰したり、学校が終わってから子どもたちが遊ぶ姿が伸びやかで印象的な前半とうって変わって、後半では、会社での上下関係を家庭に持ち込まざるをえない悲哀が、上司の家で開かれた映写会を通じて明らかにされていく。ひょうきんな身振りで上役にご機嫌をうかがうという、家庭では見せない吉井の態度に、偉い父と思っていた兄弟はいたく傷つく。新しい学校で早々と上司の子どもを家来にして、ガキ大将とも渡り合っている最中だからである。映写会から帰ると、兄弟は父にくっついてかかる。父は、お前たちがご飯を食べられるのは、お父さんが頭を下げて月給をいただいてくるからだと言って、二人を叱る。兄弟は、それならご飯なんか食べないと、ハンストを宣言して、泣きながら眠っ

てしまう。翌朝、二人は庭の椅子に腰掛けてハンストを続けていると、お母さんがおにぎりを拵えて、庭に持ってきてくれる。我慢できない二人はとうとうおにぎりに手を出す、そこへ父が現れる。二人はとっさにおにぎりを隠して、ふてくされて見せるが、父が空いている椅子に並んで坐って、おにぎりを食べるシーンが図4である。

サラリーマンをして虚しくお金を稼がなければならない吉井の辛さ、悲しさを、前夜の夫婦の会話から知っている私たちは、このシーンでの父親の歩み寄りを、子どもたちへの深い愛情からくる慈愛に満ちた行動であるとすぐに悟る。子どもたちもそのことにそれとなく気づいて、父親のつらい立場もそれなりに受け入れる。はっきりと言葉でそのことが確認されるのではない。和解の意味が、椅子に並んで坐り、おにぎりを食べるという行為、ミザンセヌに集約されているのである。

### 『クレイマー、クレイマー』における食べることの意味

ともに食べる行為がもたらすこの特別な意味づけが『クレイマー、クレイマー』にもあるのは、当然のことである。ジョアンナが家を出た翌朝、ビリーはゴミ清掃車が街路で作業する音で目覚め、廊下へ出てトイレに行く。そしてそれから父親を起こして、母の家出の話を聞く(図2B)のだが、この後、朝食づくりへと話は展開し、やたらしゃべるテッドは、その騒々しさが小津映画の静けさとは正反対であることから容易に想像がつくように、フライパンを落として朝食作りに失敗し、このシークエンスは終わる。その廊下が小津映画の廊下風ミザンセヌを想起させることは既に述べた。

このフレンチ・トーストを作るのに失敗するという主題は、ともに食べる行為にあらわれる人と人との繋がりという、先ほど確認した小津映画に濃厚にある主題の発展形、あるいはアメリカ映画的反復をにおわせる。事実この映画は、一旦は破綻してしまったように見える父と子あるいは家族のコミュニケーションが、回復するどころか、それを越えて、全き姿にまで高められていくことを重要なテーマにしている。そして、その姿にまで高められる契機をなす場面



は、あの小津映画で確認した、ともに食べることに並んで坐ることの響きあい  
が、ミザンセヌとして登場するのである。

それは、母がいなくなったことを父子が受け入れ、これからの生活を立て直  
していく決心を固めたところまで物語が進んだ後に起きる。ちょうど図2Bの  
シーンを反復するように、その場面は、再度ピリーが目覚めるところから始ま  
る。続いて、先ほど確認した廊下のシーンが再度登場するのだが、図2Bと比  
べた場合、今度のシーンには重大な変化が起きている。図2Bにおいては、  
廊下右前に置かれた写真がジョアンナのものであったが、このシーンでは写真  
がピリーに代わっていて、この父子が、ジョアンナの不在をそれなりに受け入  
れて生活を始めていることを物語っている。

この後に登場するのが、図5の沈黙の食事シーンである。この場面では、ま  
だ完全なコミュニケーションができていないわけではなさからだろう。二人は、  
ドーナツやミルク、ジュースの準備はするものの、ただ黙ってそれぞれに雑誌  
か新聞を読んでいるだけである。しかし、並んで坐って食事をとるといふミザ  
ンセヌは、小津の『生れてはみたけれど』において父子が並んでおにぎりを食  
べるシーン（図4）を彷彿とさせるし、ものをまったく言わない朝食のシーン  
という舞台設定は、そこに静かな小津映画への憧憬、言葉を介しない父子の  
完全なコミュニケーションへの憧れを見てとって余りある、と言うべきではな  
いだろうか。

なぜこれが不完全なコミュニケーションなのか。『クレイマー、クレイマー』  
における父子のまったきコミュニケーションとは、映画の最後において、一言  
も喋らないでフレンチ・トーストを二人で焼き上げるという、アメリカ映画と  
してはいささか不自然な設定の中でこそ映像化されなければならないからで  
ある。

これらのミザンセヌ上の類似が、筆者には偶然とは思われない。映画製作者  
に模倣の意図があったかどうか分からない以上、偶然である可能性はもちろ  
ん否定できない。それに、既に指摘したとおり、そういう模倣の意図の有無自  
体は本論の関心ではない。また、筆者が指摘した特徴のなかには、もっと普遍的  
な共通項を別の視点から引き出すことだってできるかもしれない。しかし、こ

れらミザンセヌ上の類似関係が、人と人との繋がりというテーマと結びついて、実に興味深い細部の共鳴を日米の映画作品間で響かせあっていることは、否定できないだろう。筆者としてはもう一步踏み込んで、この映画に小津映画が引用されていると考えたいが、たとえそれが無理であっても、両者の映画作品のなかに間テクスト的關係 (the intertextual relationship) があることだけは間違いないと思うがどうだろう。

### フェミニズムがもたらす両作品の相違

『クレイマー、クレイマー』には小津への関心が、少なくとも間テクスト的の相関としてある。そう考えてよいのなら、その相関関係は、人と人の絆あるいは父子の愛情がいかに大切であるかという小津のテーマと、『クレイマー、クレイマー』における父子関係のテーマは親和的であるはずである。そして、既に指摘したように、その親近性は、映画最後に登場する無言のフレンチ・トースト作りのシーンにあらわれている、と筆者は考える。

しかし、『クレイマー、クレイマー』には小津映画にはないトポスも存在する。ジュースをこぼしてテッドの仕事を台無しにしてしまったピリーを叱る場面などは、『生れてはみたけれど』の父子のぶつかり合いというよりは、父が子供のしつけをするエピソードに近く、「父子の絆」というアメリカ映画の伝統的トポスへとこの映画を回収する契機になるかもしれない。裁判の話題も後半の重要な主題であるから、父クレイマーと母クレイマーの対決というきわめて現在のシチュエーションが、フェミニズムに対する考えを互いに主張するという、リアリズムとしてのアメリカ映画を展開するための意義深い回路にもなっている。

両者の違いという点では、『クレイマー、クレイマー』を評してよく言われる、反フェミニズムというこの映画の基本姿勢こそが、そもそも小津の映画との間にある最も大きな違和感かもしれない。日米という文化土壌、時代の違いなど、社会システムがあまりに違うので、両者のテーマを比較してそれを違和感と呼ぶこと自体が、そもそも違和感と言えなくもないが、両者の間テクスト的の相関

を問題にする以上、フェミニズムに関わる問題を比較対照することも避けては通れない課題である。

### 『クレイマー、クレイマー』の悪意

そこで問題にしたいのが、最後のジョアンナの妥協である。何故ジョアンナは曖昧にも、自らの主張を曲げてまで、父子の生活の方がビリーにとっていいなどと言いついたのだろうか。彼女は戻ると言っているわけではない。少なくとも、彼女はそれらしきことは言っていない。にもかかわらず、彼女はビリーと一緒に住むという自分の主張を突然取り下げるのである。

まず考えられるのは検閲であるが、ここではそれを考えないことにする。その理由は、一つには事情がつかみづかでないこともあるが、それ以上、あるいは同程度に、主張を取り下げるようにジョアンナに要請する無言の圧力らしきものが、この映画の底流にあって、彼女の最終的な曖昧さはそれと矛盾しないからである。

『クレイマー、クレイマー』において示される悪意の対象は、言うまでもなくフェミニズムという思想である。その思想に女性がかぶれ、夫と同じように外で働こうとすることがもたらす家庭軽視、とりわけ子どもへの害悪が明確に意識されている。そういう家庭破壊としてのフェミニズムを敵視し、アンチ・フェミニズムの立場を最もよく宣言しているのは、テッドのセリフである。テッドの遅い帰宅後、ジョアンナは言葉少なに、伝えておく必要のある生活上の雑用事項を伝えると、決然と家を出る。何が起きたのかははっきりと理解できないテッドは、彼女の友人である隣人に電話をし、事情を聞く。訪れた隣人は、ジョアンナの今までの不幸をごく短く説明し、「家出をするのは大変な勇気だったと思うわ (It was a lot of courage for her to walk out of here.)」と言う。するとテッドは、「子どもを置き去りにするのも勇気か? (How much courage did she take to walk out on her kid?)」と、皮肉たっぷりに彼女の行動をなじる。リバース・ショットでおさめられる友人は一言も反論できないで、ただたじろぐのみである。

この悪意は、まったくフェアに語られていない分、真の意味で悪意である。第一に、ジョアンナの苦悩は、この隣人の概括以外、きちんと話されてはいない。後半の裁判において、弁護士や裁判官の質問に答える形で、いくらか述べられてはいるものの、たとえば、子どもとの二人暮らしと仕事の板挟みにあうテッドの苦悩が細かく画面上に表現され、まさに映画として語られているのにくらべて、ジョアンナの苦悩は、明らかに抽象化されており、一般化されている。

好意的に穿った見方をすれば、これは、当時のフェミニズムが自己主張の域を結局は出ていなかったという、冷静な歴史的評価をこの映画が下していると言えなくもないのかもしれない。社会的な現状維持を破る破壊の思想ではありえても、建設的な思想に切り換えることができなかった、そういうラディカル・フェミニズム批判と読むことは可能かもしれない。しかし、そういう解釈はフェアではないと筆者は思う。少なくともこの映画に関する限り、仮にジョアンナがもっと破壊的な行動に出ても、その事情は当然聞き入れられなければならないと思われる。なぜなら、テッドはビリーが小学校一年生であったことははっきりとは知らなかったからである。ジョアンナが家出をした翌朝、テッドはビリーを小学校に送っていくが、そのとき彼はビリーに「何年生だ？」と尋ねるのである。これは、はからずも、テッドの家庭での役割がいかに希薄なものであったかをよく表している。映画冒頭の上司とのやりとりが象徴するように、彼は、明らかに、家庭での子育てにほとんど参加しないで、出世のためと称して上司と無駄話をしては、いたずらに帰宅時間を遅らせていただけの人間なのである。

テッドの上司はビリーとの共生生活を始める前のテッドと価値を共有している。そうだからこそ、いかなる必然的な理由がそこにあるにせよ、仕事よりも家庭を優先し始めるテッドが彼には理解できない。上司が家庭人になる前のテッドとの間で共有していたのが、ホモソーシャルな価値観であることは言うまでもなく、もし時代がそれに共鳴しさえすれば、映画が語らなければならない主張は、そういうホモソーシャルな価値を当然とする男性性批判でなければならないはずである。つまり、テッドは共同体からある意味抜け出し

て、フェミニンな個人になったといってもよいのに、残念ながらその自覚がない。裁判には勝ったものの、このままテッドと暮らす方がいいと思うに至ったジョアンナが、そのことをピリーに説明するために階上に上がっていくエレベーターを見送って、彼女のことを「素敵だよ (You are terrific.)」と言うのが関の山である。つまり、この映画は、何がいけないのか薄々気づいていながら、それに知的な説明が施せず、感情的にしか反応できずにいる男の姿が描かれているのである。だからテッド（あるいは映画製作者）はジョアンナの家出に対して、フェミニンな個人として彼女の苦悩がそれなりに理解できるようになってからでも、彼女がピリーを捨てた（とみえる）ことには一貫して批判的であるように思われる。それを知的に集約するバナーは、「子どもを置き去りにするのも勇気か？」に尽きている。フレンチ・トーストを作るのに失敗し、フライパンを床に落としてしまったとき、テッドが“God damn her!”（字幕は「何てこったい」）と実はジョアンナをなじっているのは、実に意味深いことなのである。これが、筆者の言う映画に流れる無言の圧力である。

## フェミニズムとの距離

『クレイマー、クレイマー』にある無言の圧力とは、言い換えれば、女性に対するカメラの視線の冷たさである。そこにはフェミニズムを批判する男性の視線があると言ってもいいが、これこそが、『クレイマー、クレイマー』の描くテーマと小津映画の含意との微妙なズレである。

『クレイマー、クレイマー』の冒頭には、ジョアンナが寝入るピリーを見つめて、罪悪感にさいなまれ涙を流しながら、お休みを言っているふりをして実はお別れをするシーン（図6）がある。この場面は、『生れてはみたけれど』における子どもを見入る母のミザンセヌに似ている。映写会が終わってから子どもたちは父親にくっついてかかる。こっぴどく叱られるが、父親の言うことに承知せずハンスト宣言をし、子どもたちは泣きながらそのまま寝てしまう。このことは既に紹介したが、実は、その後夫婦も喧嘩になる。妻（吉川満子）は夫の言い分に納得できなくて、子どもの寝姿を見に行く。そのときの場面が図7で

ある。子どもに対して坐す位置も、顔をなでる手の左右も違うが、不思議と画面が共通している。

これら二つの場面に間テクスト的相関を読みとることで、映画のテーマとの関連性を分析してみたい。既に指摘したとおり、ジョアンナの言い分は映画の中ではっきりと表出されているとは言い難い。しかし、それが自分の悩みであることは、フェミニズムを承知している者なら誰でもわかる。フェミニズムとは畢竟、社会における女性の個人表出が満足いくほどに果たされているか否か、自己達成をはかる過程において、不平等などの社会的障害があるかないかの訴えであるからである。問題は社会における自己達成の度合にある。それに対して、『生れてはみたけれど』における吉井の妻は、子どもが不憫で泣くのであり、我が身の問題で悩んでいるわけではない。吉井の妻の苦悩は、いわば一家の問題であり、彼女はサラリーマンが身を卑屈にして生きねばならない、その運命を嘆いているのである。描かれてはいないものの、ひょっとして、そういう子どもの運命を自分のそれと重ね合わせていて、ひいては社会における自己達成を問題にしているとも考えられなくもないが、そういう深読みをしない限り、ここでの妻は、子どもの運命に同情して不憫に感じているというのが、まずは納得できる解釈だろう。その意味において、ここでの妻の嘆きは社会における自己達成の問題ではない。だからこそ、この後夫婦は、子どもの先を心配するという共通の地平に立って、仲直りをするのであり、その映画の表出として、夫婦は並んで寝入る子どもを眺めもするのである（図8）。

『東京物語』においてはどうかだろうか。この映画において語られている大切な家族愛は、誰もが見て分かるとおりに、血のつながりとは関わりがない。二男の嫁が尾道の老夫婦に示してくれた愛情が、実の子の親への愛に代わる価値あるものとして描かれている。それは疑えないが、では小津は、実の子どもたちがそんなにも頼りなくてダメなものと言っているのだろうか。確かに志げは、親への面倒よりも日々の仕事が大切と言っている。その意味では、社会における自己達成をこそ重視していると言ってもいいだろう。そのあからさまな様子に、ときには憎らしく思う観客もあるはずだ。しかし、その志げに注がれる小津あるいはカメラの視線は決して批判的ではない。周吉が久しぶりに会った旧

友と酒を飲んで帰宅が遅くなり、仕方なく志げの家に彼らを連れて帰ってくる場面があるが、そこで見せる志げの困惑ふりと「困っちゃうなあ」と嘆く仕草は、平山家の中学生が勉強机を片付けられて勉強できないと母親に文句を言ったり、楽しみにしていた都心への行楽が急患で駄目になったときの悔しがりぶりに通じるところがあり、その困惑を映し出すカメラの視線はあくまでも優しい。慈愛に満ちているとまでは言えないとしても、少なくとも中立的ではある。小津のカメラに志げに対する批判がましい視線を発見するのは難しく、むしろそこには、どちらの立場をも肯定的に感じてしまう、私たちには大変馴染み深い態度が否定しようもなく存在している<sup>5</sup>。

## アメリカ映画が補足するということ

これこそが小津の映画と『クレイマー、クレイマー』を決定的に<sup>たが</sup>違えているポイントである。言うまでもなく、この相違は文化的なものである。それゆえ制度的なものでもあり、いわば不可避な相違点である。しかし、もし、『東京物語』の廊下風の場所がアメリカのアパートに移植されることを可能にする、そういう映画における間テクスト的關係を辿ることにそれなりの意義があるのなら、今まで見てきた小津映画における曖昧にも映る全肯定だって、位相がずらされて、『クレイマー、クレイマー』に移植されうるのはと発想することにも、相応の意味はあるはずである。つまり、フェミニズムの観点から見たらまったくつじつまの合わない、男にとって大変都合のよい、曖昧な解決方法がとられている『クレイマー、クレイマー』の結末とは、この小津映画における全肯定が間テクスト的に反映した結果と考えられないか、ということである。

映画製作者は、フェミニズムという嵐が吹き荒れ、離婚が増えるアメリカの現実<sup>6</sup>を憂うがゆえに、ジョアンナが敢えて身を引き、父子の関係を理想的に描くところに映画の解決を見ようとした。と同時に、そういう憧れるべき家族の理想を強く念じるあまり、その理想に、異化された悪しきものを書きこんでしまった。すなわち、『生れてはみたけれど』のなかに見出したかもしれない理想的な父子関係に、もともと意識されていなかった彼岸の男性中心主義をかぎつ

けたのである。その理想郷では、男性が前面に出て、女性が後景に退くという文化が歴史的に根づいている<sup>7</sup>。その本質が奈辺にあるかはさておき、彼岸の理想郷を演じる当事者には男性中心主義が透けて見えるという意識はほぼない。そして、夫は子供と一緒ににおにぎりを頬張り、妻は親子の仲直りを後ろから嬉しそうに見ているという光景が、ごく自然のものと受けとめられ、それがフィルムに定着している。その原風景を異文化が理想郷とみなし、称揚する。するととたんに、その異文化が抱えている現実、すなわち反フェミニズムが原風景に刻印される。

こういう、異化された小津らしさという寓話を考えてみる。そうすると、問題の曖昧さとは、本音と建て前という表現でよく人口に膾炙する日本のイメージ、いわゆるジャポニズムの反復であることに気づく。先ほど小津映画で確認した、全部が肯定されるという慈愛に満ちた視線が、『クレイマー、クレイマー』との間テクスト的關係を辿ると、なぜ曖昧な決定という日本批判によく使われるステレオタイプに変わってしまうのだろうか。

それは、アメリカ映画がテリダのいう追補だからではないだろうか。オリジナルなものを補う形で補足を加えると、起源という神話は変質するという、メタフィジックスについて述べた脱構築的概念が、小津映画と『クレイマー、クレイマー』の間テクスト的關係が二つの文化にもたらす影響を最もよく説明すると思われる。テリダによると、追補という余剰は、完全であるはずの何か別の充実したものをさらに補うことで、それを豊かにする。

The supplement adds itself, it is a surplus, a plenitude enriching another plenitude, the *fullest measure* of presence. It cumulates and accumulates presence. It is thus that art, *technè*, image, representation, convention, etc., come as supplements to nature and are rich with this entire cumulating function. (144-145)

しかしそれは、ただ補って別のものを豊かにするだけではない。それは、補うことでそれにとって代わる下位の付加物であり、まるでオリジナルの欠損を埋



めるように機能するのである。そういう意味において、言語記号はものの追補といってもよい。

But the supplement supplements. It adds only to replace. It intervenes or insinuates itself *in-the-place-of*; if it fills, it is as if one fills avoid. If it represents and makes an image, it is by the anterior default of a presence. Compensatory [*suppléant*] and vicarious, the supplement is an adjunct, a subaltern instance which *takes-(the)-place* [*tient-lieu*]. As substitute, it is not simply added to the positivity of a presence, it produces no relief, its place is assigned in the structure by the mark of an emptiness. Somewhere, something can be filled up of *itself*, can accomplish itself, only by allowing itself to be filled through sign and proxy. The sign is always the supplement of the thing itself. (145)

言い換えれば、追補は外部である。他者である。相補ではなく、外部に位置して付加するものなのである。

[W]hether it adds or substitutes itself, the supplement is *exterior*, outside of the positivity to which it is super-added, alien to that which, in order to be replaced by it, must be other than it. Unlike the *complement*, dictionaries tell us, the supplement is an “exterior addition” (Robert’s *French Dictionary*). (144-45)

そして重要なことに、この追補の概念は、起源あるいは自然の概念を大きく変えてしまう。それは、付加されることに無感覚になっている追補の神話だといっているのである。というのも、起源は追補が不可能な地平になければならず、置き換え不可能なはずだから、固有名で呼ぶことができない。だから、「自然」という言葉が真の意味で当てはまる起源的事物は実はないことになる。もしそれがあったとしても、私たちはそれをその名で呼ぶ、すなわち追補することができないからだ。起源とは、まさに痕跡という起源の差延を消す神話なのである。

The concept of origin or nature is nothing but the myth of addition, of supplementarity annulled by being purely additive. It is the myth of the effacement of the trace, that is to say of an originary difference that is neither absence nor presence, neither negative nor positive. Originary difference is supplementarity as structure. Here structure means the irreducible complexity within which one can only shape or shift the play of presence or absence: that within which metaphysics can be produced but which metaphysics cannot think. (167)

これを、アメリカ映画と小津映画の間テキスト的關係にあてはめてみる。主體的関心の類似にヒントを得て、アメリカ映画が小津映画によくあらわれるトポスを引用し、それを活用する。そういう、おそらくは純然たる、悪意のあろうはずのない映画上の行為が、起源の追補となって日本映画に書き込みをおこなう。そのことで、「小津映画」という映画上の自然が置き換え可能な言葉、すなわち〈日本映画〉あるいは〈日本〉という制度に書き換えられ、映画より大きな文化的枠組のなかで絶えず繰り返されてきたステレオタイプを反復する結果となるのである。ジョアンナの曖昧さについては、それでも、美しき誤解といて、それこそ曖昧に微笑むこともできる。しかし、真の問題はそこにはない。繰り返すが、『クレイマー、クレイマー』には、その誤解と分かちがたく結びついたかたちで、家出したジョアンナへの叱責、批判が横溢しているのである。この悪意は始末が悪い。

既に述べたように、家族同士・疑似家族の心のつながり、そしてその背後に流れる家族崩壊の現実という小津のテーマは、『クレイマー・クレイマー』に間テキスト的に移植され反復されることで、母の反逆に対する父と子の絆というテーマに特化されていく。それは、この映画が、フェミニズムの行き過ぎへの反論を基調とする映画だからであり、そういうアメリカ社会の事情があるからこそ、父と子の絆が強調されることにも意味はあるのだった。要するに、フェミニストは悪者として描かれるのである。事実、この映画を見た者の大半は父の献身的な努力に感情移入をし、その反映として母を悪者に仕立ててしまう。

あるいは、見る者がそう感じてしまうように描かれている<sup>8</sup>。そのとき私たちは、ジョアンナが家を出たとき、子どもが小学校何年生であるかをテッドが知らなかったことは忘れてしまう。このイデオロギーこそが、この小津映画模倣の政治的意味である。反フェミニズムの言説・イデオロギーづくりに日本映画が利用された格好なのである。それはあたかも、小津の映画が父子の重きを説くあまり、反フェミニズムの思想でできあがっているかのようである。

### 富める者にはさらに与え、貧しき者から故郷を奪う

筆者のいうことは大げさに響くかもしれない。そんな誤解はどこにでも起こることだし、いちいち目くじらを立てていたって、グローバリゼーションにあらがう術はないのだから、と。しかし、そうだからこそ、私たちは事細かに言い立てるべきなのではないだろうか。というのも、実際に、ジム・ジャームッシュの『ストレンジャー・ザン・パラダイス』(Jim Jarmusch, *Stranger Than Paradise*. 1984) には、その反復があると言わざるをえないからだ。

ウィム・ヴェンダース (Wim Wenders) によるロード・ムービーの影響を強く受けたことから分かるように、ヨーロッパのインディペンデント系との繋がりをもつジャームッシュは、その描かれたニューヨークが「ヌーヴェル・バーグの監督たちの目に映ったパリのなまなましさに匹敵しようとする試みであった」(蓮實 208) と絶賛されるように、ハリウッド映画が変貌を遂げる前に持ち合わせていたリベラリズムを発揮している監督として有名である。そういう彼が、フェミニズムの立場を容認しないような、反動的立場に立つとは到底考えられない。『東京物語』の影響を強く受けていることを映画のなかで示唆し、ニューヨークのとある風景をまるで尾道であるかのように撮る先進性を遺憾なく発揮しているジャームッシュは、肯定的に小津映画のパロディと戯れている感があり、印象的である。たとえば、主人公のウィリー(ジョン・ルーリー John Lurie) が友達のエディー(リチャード・エドソン Richard Edson)、いとこのエヴァ(エステル・バリント Eszter Balint) とともに冬のエリー湖を訪れるときなど、三人の視線が意図的にバラバラの方向を向いていたり、一緒の方向を

見るのは映画を見るときだけだったり、坐って並んでもものを食べたりと、小津映画の文法を逆手にとって、わざと人々の関係の希薄を浮き彫りにしようとする意志が読みとれる。

そういう、『クレイマー、クレイマー』が示せえなかった先進性をもつにもかかわらず、合意された文化的な支配としての政治的ヘゲモニーという文脈では、およそかけ離れたところにあるはずの映画『クレイマー、クレイマー』の悪意、すなわち反フェミニズムが反復されてしまっているのである。絶えず不機嫌に見えるエヴァは、人に命令されるのを嫌い、そうされるたびに文句を言いつつも、結局、男性の言うことには忠実に従っていたりするし、そのことが映画の結末の伏線にまでなっている。『クレイマー、クレイマー』とは明らかに立場が違うにも関わらず、『ストレンジャー・ザン・パラダイス』も、小津映画をめぐる集合無意識、すなわち日本とりわけ日本女性のステレオタイプからは逃れられていない。

ただ、ジャームッシュはさすがである。『ミステリー・トレイン』(*Mystery Train*, 1989)において彼は、マルチカルチュラルなとも呼ぶべき修正をはかっていて、一つの事件を多様な視点から描くことになりに成功している。当然、日本をめぐるステレオタイプも例外ではなく、遅い日本女性と何もしない日本男性が登場してきて、大変興味深い。この男女は、旅行鞆をもつときに、棒をスーツケースにわたす。そして、かごを担ぐように二人で持ってメンフィスの町を歩くのだが、この構図が〈日本〉という文化的制度を修正するためなのだろうか、『東京物語』の老夫婦が歩くときの位置関係を微妙にずらしてできあがっている。なんと彼女は男の先を歩くのである。ジャームッシュの映画は、ハリウッド映画らしからぬ映画でありながらポピュラリティを得ているが、これが結局、アメリカ映画のありようを豊かにしているのは間違いがない。テリダの言葉を借りるならば、アメリカ映画という追補は豊穡に向かっているわけだ。

それでは、換骨奪胎された小津映画、変質をとげた日本映画という周辺文化はどう変わるのだろう。小津映画あるいは日本映画は、アメリカ映画という外部から、このように模倣され、補足を加えられることで、もはや「自然」であ

ることができず、そのありようを修正していかなければならないはずだからである。本論ではそのことをまったく扱えないが、その答はおそらく、森田芳光の『家族ゲーム』(1983)、北野武の『菊次郎の夏』(1999)、青山真治の『EUREKA (ユリイカ)』(2000)の系譜、すなわち他人同士のつながりのなかに「家族」的なものを見出そうとする映画群から見つけることになるだろう。いわゆるお茶の間映画やホーム・ドラマがほとんど消えてしまった現在、日本映画が描いてきた「家庭」はどこを浮遊しているのか、それを探る旅が次に始められなければならない。

\*本論文は、2001年4月21日に開かれた第40回名古屋大学英文学会において、「アメリカ映画が小津を模倣するとき——補足の政治性をカルスタする——」と題しておこなった研究発表に基づいている。

## 注

<sup>1</sup> 主だったところだけでも、溝口健二『西鶴一代女』(1952)がベニス映画祭(1952)で、『雨月物語』(1953)がベニス映画祭(1953)で、衣笠貞之助『地獄門』(1954)がカンヌ映画祭(1954)で、そして溝口健二『山椒太夫』(1954)がまたしてもベニス映画祭(1954)でグランプリ獲得という具合である。

<sup>2</sup> 出版された主な関係書籍を年代順に列挙しておく。Joseph Anderson and Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry* (Tokyo and Rutland, Vt.: Tuttle, 1959; New York: Grove Press, 1960); Donald Richie, *The Japanese Movie: An Illustrated History* (Tokyo and Paolo Alto, Calif.: Kodansha, 1966); Donald Richie, *Japanese Cinema: Film Style & National Character* (New York: Doubleday/Anchor, 1971); Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972); Noël Burch, *Theory of Film Practice* (New York and Washington: Praeger, 1973); Donald Richie, *Ozu* (University of California Press, 1974; 山本喜久男訳『小津安二郎の美学』フィルムアート社 1978).

<sup>3</sup> 映画批評に追補や差延の概念を応用しようとする動きは他にもある。Patrick Fuaryは *New Developments in Film Theory* (New York: St. Martin's Press,

2000) のなかで、当該用語の解説を加えた後で、一例としてフェミニズム的解釈への応用を試みている。しかし、残念ながら、ポストコロニアル批評に関しては、その一般的な応用に言及するだけで、実際例はない。また、「映画の追補 (the filmic supplement)」という概念を紹介していて、映画批評用語であるミザンセヌとモンタージュを脱構築する際に有用としている。35-45 参照。

<sup>4</sup> 小津映画の特徴に関する分析はさまざまな議論があるが、蓮實重彦による名著『監督小津安二郎』(筑摩書房 1983)がとても参考になるので参照されたい。本論に直接の引用箇所があるわけではないが、本論の骨格において筆者が受けている影響は大変に大きい。この場を借りてそのことを表明しておく。

<sup>5</sup> ここにデリダのいう差延 (différance) すなわち肯定も否定もない世界を見ることができるともかもしれない。しかし、それはあくまでも形而上学的な意味であって、実体的な世界を指して言っているわけではない。外部の介在がある前の「自然」の状態という意味であって、何らかの価値を含むわけではない。後出の議論参照。ところで、後出する引用文中のこの語にはアクサン・テギュが付けられていないが、仏語と区別するためと思われる。

<sup>6</sup> この現実の厳しさは、公開から13年が経過した1992年になっても、『クレイマー、クレイマー』という映画が離婚を思いとどまる際の直接的なきっかけになったと、夫妻の実体験を伝えるホームページが、インターネット上に掲載されていることから窺える。参照した URL は、<http://www.fathering.com/library/kramer.shtml> である。

<sup>7</sup> Kazuo Iwata, "Medieval Kesa and the Japanese Concept of 'Individuality,'" *The Journal of Information and Policy Studies* (Aichi-Gakuin University) 3: 2 (March, 2001), 118, 121; 網野善彦『日本の歴史を読み直す』(筑摩書房1991), 179-80 参照。

<sup>8</sup> 1997年に書かれた学生のレポートにも、総合的感想と題された箇所にそのことが書かれている。<http://www.ias.tokushima-u.ac.jp/syoho-se/mv-semi/shigeta.html> 参照。

## 引用文献

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. London: Johns Hopkins UP, 1974.

蓮實重彦 『ハリウッド映画史講義——翳りの歴史のために』 筑摩書房, 1993年。  
坂部恵 「哲学の神話学に向けて——テリダの『哲学素』分析素描」『現代思想』3: 3  
(March, 1975), 96-102.

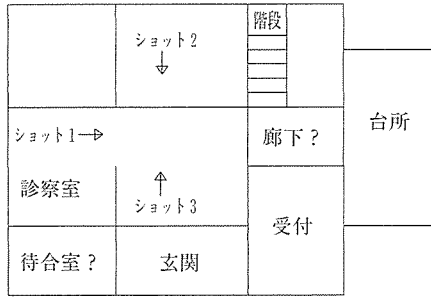


図1 平山医院想像平面図

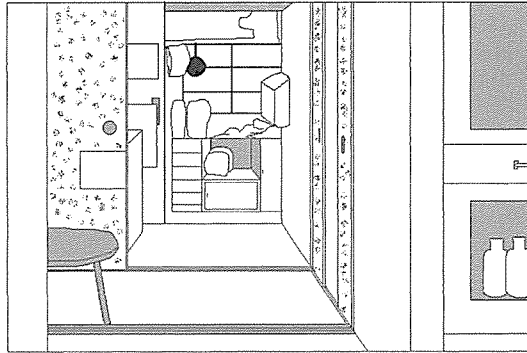


図2 A 平山家の廊下風の場所

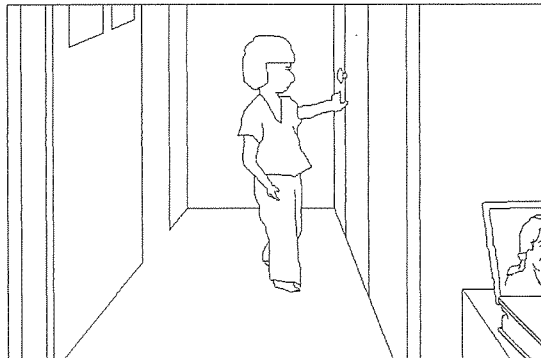


図2 B トイレの前でテッドの話聞くピリー



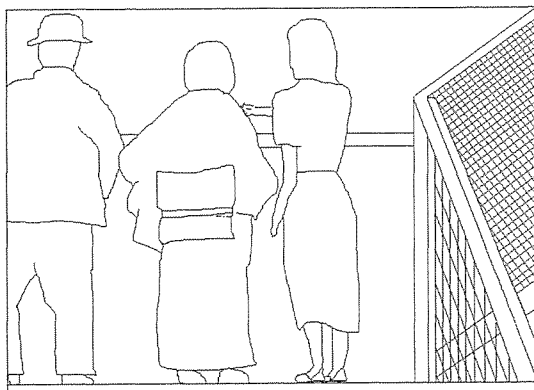


図3 同一方向を眺める (『東京物語』)

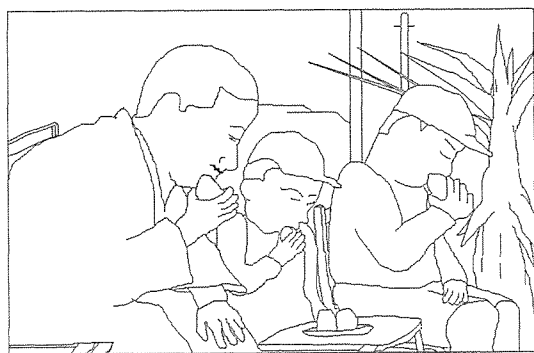


図4 並んでおにぎりを食べる (『生れてはみたけれど』)

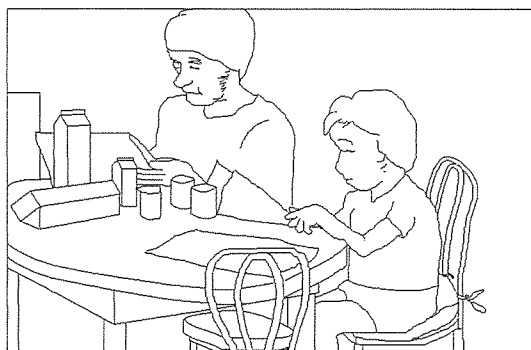


図5 テッドとピリーの朝食シーン(『クレイマー、クレイマー』)

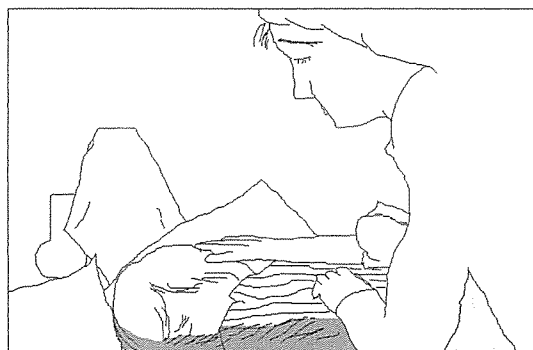


図6 寝入るピリーを眺めるジョアンナ(『クレイマー、クレイマー』)



図7 寝入る子を眺める母（『生れてはみたけれど』）



図8 寝入る子を眺める夫婦（『生れてはみたけれど』）

## Synopsis

## Ozu Cited in American Cinema: The Dangerous Supplement of Politics

Kazuo Iwata

The Japanese cinema has always been conscious about its American counterpart. This consciousness could be considered the naïve longings of local adolescents for the bright city life. On the other hand, the beginnings of the relationship between the American and Japanese cinema did not escape the political situation between the US and Japan before the Pacific War. The American cinema did not look at the Japanese cinema as such, but at Japan as a nation. Their gaze was doomed to be so political and strategic that its objective was just the same as that of Japanologists: to beat Japan in the war and govern it effectively. Frank Capra's *Know Your Enemy: Japan* (1945) is a good example.

Kurosawa's *Rashomon* (1950) changed the scene. It is when this monumental film won the Grand Prix at the Venice International Film Festival that the world realized the quality of Japanese cinema. American cinema was no exception. It seems that American filmmakers decided to learn how to make films from the people who they governed from GHQ. This tendency was accelerated by the plenitudinous development of film studies in universities. This is also said to be the main cause for the classification of movie fans by creating intellectual cineasts. Then the critics of the Japanese films, such as Donald Richie, Noël Burch and Paul Schrader, appeared.

It is in this context that Ozu Yasujiro was discovered. However it did not mean a revolutionary change of the structure at all. The structural relationship between the two cultures remained unchanged, the Althusserian ideology, the Gramscian political hegemony as the consented cultural effect, or the cultural hegemony that regulates our daily life through commodities. Kurosawa appeared, Ozu was discovered, and the same cultural map was simply reinforced. The aim of the present paper is to affirm this reinforcement of the status quo through tracing the Ozu-like features in American cinema, especially in Robert Benton's *Kramer vs. Kramer* (1979). The intertextual relations between Ozu films and *Kramer vs. Kramer* are investigated through comparing their mise-en-scènes:

the corridors where persons pass quarreling and admonishing; and the scenes where they sit or stand side by side, watching or eating; and the connection between these devices and the films' themes. They reveal differences, and of course similarities. The most decisive difference lies in their attitudes toward feminism.

This remark seems ridiculous, because the anti-feminism is so overt in *Kramer vs. Kramer*, and Ozu films, since they were made before the movement of feminism was socially accepted, do not have any of its consciousness at all. But the intertextual relationship between them entices us to analyze why Joanna decides to leave Billy with Ted in spite of her success in winning his custody in court.

Consequently it can be said that the recurring image of Japanese ambiguity is reinforced here. In other words, Joanna's ambiguous decision can be considered a filmic result of Japonism assisted by Ozu-like features. And this recurring image might not be simply a repetition. In the writer's opinion, it must be considered, in Jacques Derrida's terminology, a "dangerous supplement." The supplement is dangerous because it alters the original or nature. It may be true that the peripheral culture has to alter itself completely when it exerts some influence on the hegemonic culture. In this sense Japanese cinema might be called a page in the history of cinema, like a trace of an error from a palimpsest. The influence here then implies that American cinema can renew Japanese cinema by adding another page to itself. It is certainly the alteration of Hollywood cinema, but in another way that altered American cinema may be richer and the Japanese "nature" as *différance* may have to be changed.