

〈研究論文〉

小津安二郎映画における〈演出〉の美学 ——1934年から1936年までの作品とトーキー化の問題

滝浪佑紀

【要旨】

小津安二郎は1930年代初頭、トーキー化が進行した後も、サイレント映画に固執したことによって知られている。しかしながら本論では、小津は1936年に初めてのトーキー作品『一人息子』を完成させるのに先立って、早くも1934年頃からトーキー映画を製作する準備を進めていたと主張する。本論はこの転換を、ハリウッド映画監督キング・ヴィダーの影響ならびに、〈編集〉の美学から〈演出〉の美学への転向という観点から考察し、小津自身の発言やこの時期の作品の分析を行い、さらには小津後期作品を特徴付けるとされる「風景のショット」の出現の過程とその含意について考える。加えて、1930年代中盤の作品を考察した際に得られる、小津戦後作品の軌跡に対する見解も示す。

キーワード：小津安二郎、日本映画、サイレント映画、トーキー映画、戦間期日本文化・思想

侘びや寂びといった「日本の美学価値」をもっとも印象深くフィルムに刻んだ国民的映画作家。古典的ハリウッド映画に対するオルタナティブな映画スタイルを有した、映画史上、稀に見る特異な映画作家。商業的にも批評的にも高い評価を受けた良作をコンスタントに発表し続け、日本映画黄金期を支えた「巨匠」。小津安二郎は、とりわけ彼の映画美学が成熟期を迎えたとされる戦後の「紀子三部作」以降の作品を中心として、様々な冠名とともに言祝がれてきた¹。たしかに、戦後の小津は、嫁入り前の若い女性と彼女をめぐる家族の（非）日常的喜劇を抑制された調子で描き、主題のみならずスタイルの水準でも、自身に課した制限の枠内で、変奏を繰り返していたように思われる。しかしながら小津は、安定的で限定的であるように見える自身の美学を、最初から持っていたわけではない。また、そこに辿り着くまでの小津作品の軌跡も、単線的あるいは目的論的なそれとは程遠いものだったのである（加えて言えば、小津の戦後作品も紆余曲折に満ちている）。

筆者はこれまで、以上のような問題意識から、小津が映画作家としてのキャリアを始めた1920年代後半から1930年代前半にかけての初期サイレント作品を、同時代ハリウッド映画からの影響という観点から、詳細な分析を試みてきた²。筆者がこうした検証から明らかにしたのは、小津はこの時期、彼および同時代の日本の観客がハリウッド映画の本質にあると見

なした、〈動き〉の美学を先鋭化させることで、彼自身の映画スタイルを練り上げていったということである。別論文で詳述したように、この美学の要諦は、映画の〈動き〉をスクリーン上に展開される映画メディアムの〈動き〉として捉え、この〈動き〉を、映画メディアムがもはや安定的に保持することのできないような、極限的かつ危機的な度合いにあるものと見なす点にある。小津は、エルンスト・ルビッチやジョセフ・フォン・スタンバーグといった、彼の尊敬するハリウッド映画監督の作品を、デクパージュの水準で極めて忠実に模倣しながら、あたかも映画メディアムが崩れ落ちてしまうかのような瞬間に、次のショットにつながるという仕方で、特異な〈視線の一致しない切り返し〉を含めた、彼の編集スタイルを練り上げたのである³。

筆者が別論文で論じたように、以上のような関心は、1933年の『東京の女』や『出来心』といった作品に至るまでの小津の映画実践の中心を占めており、1933年の段階で、ひとつの完成に到達したのだった。それでは、1933年以降の小津作品の軌跡はどのように考えることができるのだろうか。小津はその後、約30年にわたって、映画を製作し続けているのであり、さらに言えば、小津はむしろ、戦後作品によってこそ有名なのである。小津の初期サイレント作品とその後の有名な作品の間には何が介在するのか。本論文は、トーキー化という観点から、1934年から1936年までの小津作品を、とりわけ〈演出〉ならびにキング・ヴィダーの影響という論点に注目して、小津の初期作品と後期作品を架橋することを試みるものである。

1. 1934年4月のインタビューにおける小津の発言および岸松雄のリアリズム論

まず、トーキー化に関連して、1920年代後半から1930年代前半にかけての日本映画とハリウッド映画の状況を概観しておこう。よく知られるように、ハリウッド映画は初めてのトーキー長編作品『ジャズ・シンガー』（1927年）以降、トーキー技術の導入を急速に進め、サイレント作品に固執する映画作家による数少ない例外を除いて、1930年までにこの移行をほぼ完了させていたのだった⁴。それに対し日本においては、サイレント映画からトーキーへの移行は遅れたのだった。日本において初のフル・トーキー作品が作られるのは、1931年の『マダムと女房』を待たなければなかったのであり、加えて、トーキー作品の製作本数がサイレントのそれを上回るのは、1934年になってからだった。

とはいえ、これは1930年代初頭の日本において、トーキーに関するいかなる言説も欠いていたということの意味していない。それどころか、トーキー化によるサイレント映画美学の凋落および、舞台演劇に台詞を付けただけの稚拙なトーキー初期作品（および音楽のあるミュージカル舞台の美学に多くを追った作品）を目の当たりにして、日本の映画批評家や映画作家たちはハリウッドの初期トーキー作品を厳しく批判し、来るべきトーキー映画の姿について激しい議論を繰り広げていたのだった。例えば、その急先鋒が、前章で詳述した岩崎昶である。岩崎は1931年という早い段階で、映像と音声の同期に拘泥するハリウッド・トー

キーに対し、セルゲイ・エイゼンシュタインを初めとするソビエト・モンタージュ派の「対位法的で非同期的な」モンタージュの優位性を説いたのだった⁵。すなわち、トーキーの出現によって、映画は音という新しい次元を獲得したのだから、音声を映像に従属させる（あるいはその逆）のではなく、音声と映像という二つの次元の衝突を通じて、さらに高次の「知的」次元の表現を目指すべきだというのである（いわゆる「知的モンタージュ」の考え方）。

それでは、小津はこのトーキー化という潮流に対し、どのように反応したのだろうか。しばしば、小津はトーキー映画に最後まで抵抗したことによって知られている。たしかに、小津は1936年まで、新しい録音設備（土橋式）を備えた大船撮影所に移ることを最後まで拒み、蒲田撮影所に残ったのだった。このトーキーに対する抵抗はしばしば、新しい技術の導入に際して慎重を期す小津の気質、あるいは、長年彼のカメラマンを務めた茂原英雄に対する友情（彼は独自の「茂原式」録音装置の開発を試みていた）といった小津個人に関わるエピソードによって説明されてきた。たしかに、こうした説明は間違っていないだろう（小津は彼の最初のトーキー劇作品『一人息子』を、茂原式の録音装置で撮影している）。しかしながら、ここで強調しておきたいのは、小津が1936年までトーキーに対し、まったく無関心であったわけではないということである。筆者は別の論考で主張したように、小津は1933年末まで、彼自身のサイレント美学を完成させることに専心したのだった。小津はその後、早くも1934年4月、「小津安二郎のトーキー論」と題された岸松雄のインタビューで、次のように発言している。

例えば、山の手の大壮な邸宅の一室。来客があつて、話している。夜である。話がふと途切れて、客は時計を見上げる。11時を指している。もう随分遅くなった。11時を報じる音。〔…〕時計の音は、広い邸内のほどを思わせ、山の手の夜の寂しい感じをただよわす。そこで、訪問客は初めて辞去して行くのである。これは音を雰囲気描写の手段として使った場合であるが、さらに音をサイレント映画に於ける小道具の如くに用いることも考えなければなるまい⁶。

たしかに、小津がここで語っているトーキー映画の美学は、エイゼンシュタインや岩崎が主張したような、音と映像の対位法的使用といった前衛性を持っていない。しかし、小津は音をきわめて明確に「雰囲気描写」のために使用することを意識しており、さらにこうした音の使用を、登場人物の感情やシーン一般のムードを表現するために、サイレント時代に一般的だった修辞法である「小道具」の使用に結び付けるのである⁷。とすれば、小津はここで、少なくとも最も安直なトーキー映画の方法として考えられる、音と映像の同期以上のことを語っていると言えるだろう。

さらにここで注記しておきたいのは、音の追加という技術的革新は小津をして、より根本的に彼の映画スタイルの変革を要請したのではないかという仮説である。きわめて重要なこ

とに、同じインタビューの後半で、小津はとりわけ『南風』(The Stranger's Return, 1933年)に言及しながら、キング・ヴィダーの演出法に関して次のように述べている。

音のつかい方にも、画面々々の構成にも、少しも奇矯な細工を弄してはいない。いうならば、粗雑な感じをさえ抱かしめるような表現なのである。それでいて場面場面に盛られてある感じが極めて明瞭に滲み出ている。キング・ヴィダーのこの演出は、私のこれまで考えていた、又、行って来た演出とは、全く対蹠的なものだったのである。もしあの映画をわれわれが監督したら、もっと細かくアップで押しついたりするであろうと思うような箇所でも、キング・ヴィダーは巨匠の如き落ち着きをもって、大まかな中に出すべき気分や感じを十分に漂わせている⁸。

小津はここで、ヴィダーの「粗雑」とも言える演出法は、彼が1933年までに練り上げてきた映画美学の対極にあると主張している。たしかに、小津はヴィダーの演出法について、これ以上詳述していない。しかし、「もっと細かくアップで押しついたりする」という一節から推察されるように、小津は自身とヴィダーの方法を、「断片的編集」と「演出 mise-en-scène」—「奇矯な細工」を弄さず、「落ち着き」をもって、ロングショット・ロングテイクで、被写体から意味を引き出す方法—という軸に沿って対比していると言えるだろう。その上で小津は、「粗雑」で「大まか」でありながら、場面の「気分」や「感じ」を十分に表現できるヴィダーの〈演出〉に対して、きわめて率直に感嘆の念を吐露しているのである。

そして、小津はこの関連性を明示的に述べているわけではないが、私たちはこのヴィダーの〈演出〉の称賛を、トーキーという論点に結び付けて考えることができないだろうか。なぜなら、このインタビューの主題はトーキー映画であり、映像と音を同期させなければならないトーキー映画において、シーンをあまりに細かなショットに分割することは、編集上の煩雑さ、観者に対する空間把握の混乱といった問題を引き起こしかねないためである。さらに言えば、小津は1934年以降、ルビッチに代わって、ヴィダーへの言及の頻度を高め、その度ごとに彼の「粗雑さ」ないし「巨匠の如き落ち着き」を称賛している⁹。この映画製作にあたっての態度変更ならびに参照する映画作家の変化は、サイレント映画美学からトーキー美学への関心の移行を記し付けていると考えることができる。

小津が以上の一節で称賛している〈演出〉美学の含意を明確にするために、インタビューアの岸松雄によって発展させられたリアリズムに関する議論を参照しよう。日本映画批評史においてよく知られているように、岸は1930年頃、左翼的映画批評から袂を分かった後、『キネマ旬報』作品評欄を中心に多数の映画レビューを書き、今日のフォルマリズムの映画論を予告するような形式で、作品中で起きる出来事をショット毎に記述することによって、自らの批評スタイルを確立させたのだった(その代表例として、山中貞雄『小判しぐれ』評や島津保次郎『隣の八重ちゃん』評が挙げられる¹⁰)。そして1930年代中盤、岸はこうした批評

から一ショット間のデクパーズを超えて、ショット内の出来事の記述に焦点を絞ることで、独自のリアリズム映画論を発展させたのだった。1937年に出版された『日本映画様式考』において、岸は次のように書いている。

ささやかな小市民住宅を建てる。その内側にカメラを据えて、十年勤続の賞状を撮りニュームの弁当箱をうつす。〔…〕なるほど、これが小市民映画というのであるか。

だが待てよ、映画の世界というものは、かくも窮屈なものでいいのであろうか。窓を開けよう。広い世界へ出よう。樺太から台湾まで、日本海から太平洋まで、縦横に置かれている人生の営みにカメラを向けよう。〔…〕人間の営みがある以上、そこにはさまざまな交渉が行われているだろう。映画は黙ってこれを実写して行けばいい。そこに劇的な体裁を殊さらに押し付ける必要はない。実写するということ、それを無視した映画の貧しさは哀れである¹¹。

たしかに、この一節において岸が一義的に対比させている二項とは、都市部の慎ましい日常生活を描いた小市民映画と広大な自然の中で生きる人々を捉えたドキュメンタリー的作品（ロバート・フラハティの『極北のナヌーク』など）である。しかし、岸は都市-自然という対立から、カメラという機械〔メカニズム〕に基礎を置くリアリズムの問題へと論点を移行させている。すなわち岸が主張するように、自然という厳しい現実の中で、「人間の営み」が行われており、「映画は黙ってこれを実写」すればよいというわけである。岸はさらに続けている。「そこに劇的な体裁を殊さらに」—すなわち編集という技法を通じて—「押し付ける必要はない」。もちろん、岸は編集を完全に否定しているわけではない。しかし彼は、編集（あるいはセットの組み方などの作為的部分）といった細部に拘泥し、映画の根本にある「実写」の精神を忘れた作品を、「貧しく」、「哀れ」なものとして批判するのである。

たしかに、岸の議論は『キネマ旬報』などの雑誌に定期的に発表された作品評から、発展されたものであり、そのためにしばしば論争的傾向を強め、用語の使用上の混乱も散見される。しかし、彼はリアリズムという語を一現実を尺度とした映画の描く物語ないし世界の妥当性という意味に加え、カメラの根源的な「世界を写し取る」能力を指して使っている。すなわち上記の「実写」の擁護のみならず、別論文で使われる「写実以前の写生精神」といった語句からもわかるように、映画は編集や物語（の現実性）以前に、その機械的装置の特性のために、そもそも世界を捉えることができるというわけである¹²。そして、私たちはこうした岸のリアリズムに関する議論を、フランスの映画批評家であるアンドレ・バザンが「映画言語の進化」（1957年）に主張した〈演出 *mise-en-scène*〉の美学を、約20年間、先んじていたとみなすことができるだろう¹³。よく知られているように、バザンはエイゼンシュタイン的〈編集〉に対し、カメラの現実を捉える能力を擁護して〈演出〉の美学を提唱したのである。さらに、岸とバザンは共に、フラハティの『極北のナヌーク』を参照している（こ

れが示唆するところは、しばしばバザンの映画論が誤解されるように、岸とバザンのリアリズムは、スタイル上の問題に還元されるロングショット・ロングテイクないしディープフォーカスの美学とは無関係であるということである)。加えて、しばしば見逃される点であるが、バザンは上記論考を、サイレント映画に対するトーキー映画の擁護という枠組みの中で書いているのであり、そうだとすれば、岸およびバザンはリアリズムに関する議論を一岸はこの点を明示的に結び付けてはいないものの一、編集の技巧性に関して必然的に制約が課せられるトーキー映画という新しい技術と制度を目前として、練り上げたのだと考えることができる。

本論は、批評家としての岸松雄が映画製作者としての小津安二郎に、トーキー映画製作のための理論的支柱を与えたと主張しているわけではない。そうではなく、1934年の二人の対話（あるいはヴィダーを見た小津）を端緒として、小津と岸はそれぞれ実践と理論の領域において、彼らの探求を試みたのだと言うべきだろう。以下では、小津の映画実践に焦点を絞り、1934年から最初のトーキー作品『一人息子』までの作品を辿ろう。本論はこうした分析から、小津はこれらの作品において、サイレントを撮りながら、トーキー作品製作の準備をしていたのではないかという仮説を提示し、さらには、こうした映画実践に内包される政治的かつ社会的含意についても考察したい。

2. 1934-1936年の作品における実践とその問題点—『浮草物語』を中心に

まず、小津の後期サイレント映画のうちで代表的作品であると見なすことのできる『浮草物語』（1934年11月）から始めよう。一方において小津は、同年「キネマ旬報ベストテン」第1位に輝いたこの作品で、彼が1933年までに練り上げていた、編集に基づく映画スタイルをさらに洗練させている。

例えば、小津が1933年までに発展させてきた、彼の特異な〈視線の一致しない切り返し〉に関していえば、その洗練された使用例を、喜八（坂本武）が、地方の小料理屋の女主人・おつね（飯田蝶子）を訪ねるシーンに見ることができる。旅芸人の座長である喜八は、若かりし時、巡業した信州の地方都市で、おつねと恋に落ち、子供まで持っている。喜八は数年ごとに、この町を訪れ、遠目ながら、二人の息子・信吉（三井秀男）の成長を見守っている。信吉はいまや立派な中学生（いまの高校生）になっているが、おつねと信吉の住居である小料理屋の二階に通された喜八は、おつねに、数年来見ていない息子のことを尋ねる。この場面で、喜八とおつねは囲炉裏を囲んで、〈視線の一致しない切り返し〉の際に特徴的に使用される、二人の登場人物が筋向かえに向かい合う「筋交い」の位置に配置される。二人の配置がロングショットで示されたのち、各々のメディアムショットが、二人の視線をつなぐ〈アクション軸〉を跨いで交替される〔図1-3〕。筆者は別論文で、小津がいかにして、徐々に彼の特異な〈視線の一致しない切り返し〉を練り上げたかを辿ったが、彼はこの1934年の作品において、それ以前の〈視線の一致しない切り返し〉以上に、私たちの日常生活という観点

からはいくぶん不自然とも言える「筋交い」の配置に、登場人物を厳格に配し、この特異な映画スタイルを使用したのである¹⁴。



図 1 『浮草物語』



図 2 『浮草物語』



図 3 『浮草物語』

また 1933 年までの映画実践との連続性に関していえば、小津は同作品で、図柄上の遊戯というスタイル上の特徴をいっそう顕著に洗練化させていると言える。例えば、この町での初公演を控え、灸を据える喜八の顰め面は、宿屋の壁面に描かれた、睨みを効かせる人物の顔の絵と図柄上、照応される〔図 4〕。同様の図柄上の遊戯は、キセルを口にしたおたか（八雲恵美子）と壁に描かれた煙草を吸う女性の間にも認められる。

さらに図柄上の遊戯に関していえば、もっとも印象深いシーンとして、喜八が信吉と釣りに行く場面を挙げることができるだろう。映画の冒頭近くに位置するこのシーンで、喜八は信吉に、いまだ彼が父親であることを打ち明けておらず、信吉は喜八を、単なる親切なおじさんだと思っている。この川釣りのシーンにおいて、二人は並んで釣竿を投げるが、喜八は懐から、財布を落としてしまう。その瞬間、それまで正確にタイミングが一致させられていた、釣竿を投げるという動作に乱れが生じ、二人の間で、落とした財布の中身に関する会話が交わされる。もちろん、物語的関心の中心は落としたお金の行方と金額にあるが、語りは巧妙に、その焦点を微妙な関係にある父子のやり取りへと移し、二人の他愛のない会話（水に浮いて流されるほど、軽い中身しか入っていない財布）を前景化する。その後、いくらかの乱れを見せる二人の動作の後、父子は正確に同期させられた動作で、釣竿を川に投げる〔図 5〕。このシーンは全小津作品のうちでも、登場人物間の意思疎通の微妙なニュアンスを表現するために、図柄上の照応をもっとも効果的に使用した好例だと言えるだろう（1942 年の『父帰る』において、小津は再び、父子を河原に並べて、韻律的に釣竿を投げさせるシーンを撮っている）。



図4『浮草物語』



図5『浮草物語』

以上のように、『浮草物語』は疑いなく、1933年までの小津の映画実践の延長上で作られている。しかしながら、それ以前の作品の軌跡と比較した時、同作品の特徴は、自然の光景を悠然と捉えたロングショットにあると言えるだろう。例えば、同作品においてもっとも美しい場面のひとつとして、旅芸人の役者が人力車で、地方都市の目抜き通りを通り過ぎるシーンを挙げるができるだろう。家の中から、人力車が走っていることを見つけた妙齢の女性は、かつて恋い焦がれた昔年の喜八を思い出し、通りへと飛び出す。縦の構図で、画面の奥へと去っていく人力車と、女性のみディアンショットが交替される〔図6-7〕。そしてこのショットの後景には、信州の山々が悠然と構えられており、小津はこれらの風景のロングショットを通じて、哀愁漂うシーンの雰囲気を一上記インタビューにおける言葉を使えば、「大まか」に一表現しようとしているのである（さらに言えば、女性の視点より、昔日に想いを巡らすノスタルジーの感覚が強調されている）。



図6『浮草物語』



図7『浮草物語』

たしかに切り返しの構造のために、その視界は物語的連鎖のうちに周到に組み込まれている。とはいえ、日本の「自然」と言える風景ないし山河をロングショットで捉えるという試みは、それ以前の小津作品には見られるものではなかった。信州の山々を捉えた三つのショットはそれぞれ、8秒、5秒、8秒間の長さを持ち、各々はロングテイクであると言えないが、総計として長い風景のシーンを構成している。また、上記の釣りのシーンにおいても、再会のコミュニケーションをとる二人の背景には、信州の山河が年月を超えて屹立するように、15秒にわたって写り込んでいる（小津サイレント作品において、ショットの持続時間は通常、5秒に満たないということを考慮に入れば、これは十分にロングテイクの部類に属すると

言えるだろう)。加えて、信吉が旅芸人の娘・おとき（坪内美子）と逢瀬を重ねる田園や線路沿いの原っぱは、それ自体として田舎の持つ長閑な雰囲気表現し、背景にはしばしば、人々の営みを抱くような山々の風景が示される。

たしかに、これらのショットはいずれも10秒に満たない上、パンやトラッキング等のカメラ移動も含んでいない。この意味において、小津のロングショット・ロングテイクの手法はそれほど目立ったものではない（〈演出〉の美学はしばしば、単一ショット内に編集を包含するワンショット・ワンシーンの技法と同一視されるが、小津はこの意味における〈演出〉の映画作家ではない）。とはいえ、小津が『浮草物語』で試みている映画美学は、1933年までに彼が探求していた、細分化されたショットの積み重ねに基づく「断片的編集」のそれとは異なっている。あるいは、より正確に言えば、1933年までの小津もまた、映画の〈動き〉という観点を中心に、シーン全体から意味を引き出すことを試みた〈演出〉の美学を追求していたと言える¹⁵。しかし、小津はこの〈演出〉の美学を、彼が1933年までの作品において注力していた〈編集〉の美学とは別の方途を辿って—その美学に対して対抗しているとは言わないまでも—、「大まかな」表現の試みとして、ロングショット・ロングテイクの方向へ発展させようとしたのである。

*

ロングショット・ロングテイクにおける「大まかな」表現を試みた時、「日本的」風景—少なくとも信州の山河—が現れてきたことは、偶然ではないだろう。また、後年の小津が「日本的」映画作家としての名声を得たとすれば、このことは大きな問題を孕んでいると言えるだろう。ただし、ここでは小津最初のトーキー作品である『一人息子』（1936年）に至る小津サイレント作品の軌跡を辿ることを優先しよう。実のところ、『浮草物語』の次作にあたる『東京の宿』（1935年）において、小津はその題名の通り、日本的価値を担う田舎というよりは、東京を舞台に選んでおり、この意味において、彼は「日本的」価値から離れているように思われる（あるいは、1933年以前の「近代」という主題に回帰している）。しかし、小津の関心は『東京の宿』においても、〈演出〉の美学の方向に向いている。

小学生と就学以前の幼児の二人の息子をつれて、住居も食事のあてもなく、職を求めて、東京の殺伐とした工業地帯を彷徨う中年男・喜八（坂本武）を追った『東京の女』は、小津の全作品の中でももっとも暗澹とした作品の一本に数えられるだろう。作品は前半、明日の食事や宿の目処も立たず、求人をあてに工場を訪ねるも、就業を断られ続ける様子を捉えたのち、その彷徨の中で出会った母娘との交流（喜八はその母親・おたか〔岡田嘉子〕に淡い恋心を感じる）、昔馴染みの食堂の女将・おつね（飯田蝶子）との再会、彼女の紹介を経ての就職と生活の安定を描いている。同作品は、喜八がおたかの娘の入院費のために、盗みを働くという悲劇的なラストシーンのためばかりでなく、前半部において、延々と捉えられる停滞感に満ちた東京の工業地域の空虚な風景のために、寂寥とした映画となっている。さら

に、ここで注目したいのは、たしかに小津は同作品でも、〈視線の一致しない切り返し〉をはじめとした彼独自の編集スタイルを駆使しているが、『東京の宿』のもっとも目立つ特徴として、東京の工業地域をあてもなく歩く喜八と二人の子供を、背後あるいは正面から捉えたいくぶん長い持続時間を持ったロングショットが挙げられるという点である〔図 8-9〕。



図 8 『東京の宿』



図 9 『東京の宿』

そして、小津はおそらく、きわめて意識的にロングショット・ロングテイクの美学を試していた。岸の『日本映画様式考』には、次のような一節がある。

撮影半ばにして小津安二郎は、ぼくにこんなことを語った。『東京の宿』は、知っての通りのものだけれど、監督者としては、今までの行き方とは違って粗く撮って見た。たとえ失敗しても、その粗く撮ったやり方がどれだけの効果をもっているかを試してみたかった、と¹⁶。

たしかに、岸の記述は以上にとどまっており、ここで小津の発言として引かれている「粗く撮る」ことの詳細は不明である。しかしそれは、前章で参照した 1934 年のインタビューにおけるヴィダーへの称賛の言葉である「粗雑さ」および「大まかさ」を指しているものと見なすことができる。とすれば、小津は『東京の宿』で、「粗雑」なロングショット・ロングテイクの〈演出〉の美学—そこから、寂寥とした東京の風景が広がる「空のショット」が帰結する—を、トーキー映画製作の準備として試していたと考えることができる。

小津のトーキー長編第一作『一人息子』は、まさに以上のような 1934 年以降の映画実践の延長上で考えられるべき作品である。まず注記しておきたいように、信州から東京へ息子を送り出す母親に物語の題材を求めることによって、小津は同作品で、『浮草物語』と『東京の宿』の舞台背景を統合することに成功している。その上で小津は、信州の山々および東京のゴミ焼却場の風景を、ロングショットで挿入するのである〔図 10-11〕。もちろん、トーキー映画での音の使用に関する大きな論点として、ミディアムショットないしクローズアップ時における登場人物の台詞の問題が挙げられる。小津はこれに関して、彼の〈視線の一致しない切り返し〉で、ショットの交替のペースを遅くすることによって対応しているが、上記の

風景のショットにおいても、各風景をいくぶん長い持続時間で捉え、さらにそこに、製糸工場や車の走行音などを被せている。言い換えれば、小津は彼の後期サイレント映画からトーキー映画に移行するにあたって、映像の水準で何の変更も施していない。すなわち、風景をロングショット・ロングテイクで捉え、音声トラックの追加とともに、いくらかの環境音を付加したのである。



図 10 『一人息子』



図 11 『一人息子』

*

以上、1934 年から 1936 年までの小津作品を、断片的ショットの編集に基づく映画美学から、ロングショットとロングテイクを基礎とした〈演出〉の美学への移行という観点から辿ってきた。もちろん、これは 1933 年までの小津の映画実践に、〈演出〉の美学が欠けていたということの意味しない。むしろ、小津は最初期から、映画メディアムの〈動き〉という論点を中心に、シーン全体から、繊細でありながら表現に富む意味や感覚を引き出そうと試みていたのだし、こうした映画実践は〈演出〉の美学に通底している。しかし、小津は 1934 年から 1936 年にかけて、トーキー作品の製作を用意するために、きわめて意識的に、自らの映画スタイルを〈演出〉の美学の方へと傾斜させていったのである。

もちろん、〈演出〉とは映画作家にとって必要不可欠な能力であり、この限りで、1934 年から 1936 年にかけての作品は、小津映画美学の成熟を意味していると言えるだろう（実際、これらの作品なしに、小津の戦後作品はありえない）。しかし、ここで思い出しておきたいのは、1933 年までに小津が発展させた編集美学の中心には、彼自身の特殊な映画メディアムという考え方が存していたということである。本論の冒頭で述べたように、スクリーン上には、極限的なまでに動的な—それゆえ不安定な—映画メディアムが広がっている。この映画メディアムの〈動き〉とは、そこから意味が引き出されるすべての映画表現の源泉であるが（ゆえに映画メディアムをめぐる編集は、語りに関わっている）、小津は編集ないしショットのつなぎを通じて、こうした映画メディアムを極限なまでに動的で不安定な状態に保とうと試みたのだった。そして、こうした 1933 年までの小津の映画美学を考慮に入れたとき、本論が提起したいのは、小津は 1934 年以降の〈演出〉をめぐる実践において、この映画メディアムという鍵となるタームを短絡化してしまっているのではないかという問いである。あるいは

は、小津はあまりに安易に一目的論的に一映画メディアムの〈動き〉を、シーンないし登場人物の感情と結び付けてしまっているのではないか。

この映画メディアムの短絡化という論点は、次の二点を考えたとき、とりわけ大きな問題となる。第一の論点は、まさに〈演出〉を介して直接的に意味が引き出されることが試みられるところに、「日本的なもの」という価値が入り込んでしまうという問題である。見てきたように、「日本的」哀愁を誘う風景が小津作品の中で初めて明示的に現れたのは、『浮草物語』においてであった。たしかに、小津は傾倒していたヴィダーは、この時期、『南風』、『麦秋』、『薔薇は何故紅い』といった作品で、奇妙なアメリカ南部への回帰を果たしており、悠然と捉えられたアメリカの田舎を背景として、登場人物が自己を取り戻すというドラマを展開させていたのだった。とすれば、小津の「風景」のショットはアメリカに起源を持つのであり、単なる「日本的なもの」への回帰と理解することはできない。

しかし1934年とは、日本が大きく右傾化した年でもあった。1931年の満州事変、1932年の五・一五事件を経て、日本は軍国主義の方向へ進み、1934年には、いかなる共産党の活動も禁止されたのだった。加えて、こうした「日本的なもの」への回帰は文化的言説の水準でも起こっていた。例えば、1920年代に映画に魅せられ、断片的で万華鏡的な作品を書いた谷崎潤一郎は同年、日本人女優の平坦な顔が一向に映えない映画の強力な照明を憾み、薄暗い空間の中で浮かび上がる影の美を称揚した『陰翳礼讃』を発表している¹⁷。とすれば1934年とは、かつて肯定的に受け止められた、近代による「開かれ」の経験—絶対的な「開かれ」であるために、寄る辺なさでもある経験—to耐えられなくなった知識人たちが、日本的価値によって、近代を乗り越えようと模索し始めた年を象徴している（ハリー・ハルトゥニアンという言葉では、「近代による超克」から「近代の超克」への転換）¹⁸。こうした文脈を考慮に入れれば、もちろん何点もの留保は必要だが、〈演出〉によって、山河に囲まれた田舎の風景からロマンチックな価値を引き出そうとした『浮草物語』における小津の映画実践は、ナショナリズムの隆盛に加担した1934年以降の言説パラダイムと無関係ではないだろう。

たしかに『東京の宿』や『一人息子』の後半部に注目して、小津はこの〈演出〉を通じて、「日本的なもの」の価値を引き出したばかりでなく、都市生活に含意される〈はかなさ〉の感覚を表現したと主張することもできるだろう。しかし、この〈はかなさ〉とは都市の空虚な空間から直接的に引き出された感覚であり、小津が1933年以前の作品で表出することを試んでいた、〈動き〉の性質が高められた映画メディアムの不安定性から帰結する「自己疎外」の契機を孕んだ〈はかなさ〉の感覚とは異なっている。ヴァルター・ベンヤミンに倣えば、この〈はかなさ〉とは、それとして一貫的に経験される「体験 Erlebnis」なのであり、彼が「近代の経験」として特権視した、経験そのものが疎外化され、もはや経験として経験されないような、根本的な〈はかなさ〉の「経験 Erfahrung」ではないのである¹⁹。翻って、『東京の宿』で表現された〈はかなさ〉は一義的には、都市的経験と結びつけられているとしても、文化論的小津論が主張したように、ある種の「空虚さ」の感覚へと容易く連結させられ、「日

本的価値」の表現として解釈されうるのである。

加えて、〈演出〉の美学および映画メディアムの短絡化という問題は、「巨匠」への欲望という第二の論点にも関わっている。すでに述べたように、小津は1932年後半から1933年にかけて、映画の〈動き〉を極限的状态に保ち、そこに崩壊を視覚化するイメージを挿入するという仕方で、彼の特異な〈視線の一致しない切り返し〉を組み立て、さらには、こうした切り返しを反復的に使用することで、作品全体を構造化したのだった。たしかに、小津は『浮草物語』においても、例えば、小料理屋の二階で坂本武と飯田蝶子が久しぶりの再会を果たす場面などで、登場人物の「筋交いの配置」をより固定化することによって、彼の特異な切り返しをより洗練化させている。しかし1934年以降の作品においては、登場人物の組み合わせと同じアクションの反復的使用を通じて、シーン間に細微な呼応関係は設けられておらず、映画の〈動き〉を極限的状态に保とうとは試みられていない。たしかに特定の細部に対する過度な拘泥は、映画表現の制約を招くのであり、この意味において、『浮草物語』でのより自由な〈視線の一致しない切り返し〉の使用は、映画作家としての小津の成熟を意味していると言えるだろう。しかし、「大まかな」ゆえに落ち着いた「巨匠のような」映画表現の中で、不安定なまでに動的な状態にある映画メディアムという、1933年までの小津映画美学の核を構成していた論点は短絡化されてしまったのである。

以上、1934年から1936年までの小津の映画実践を、〈演出〉の美学の練り上げという観点から辿ってきた。本論はこの軌跡を、トーキー化という論点に結びつけるとともに、そこから「日本的価値」の表出ならびに「巨匠」への欲望という二つの問題を引き出してきた。それでは、1936年以降の小津の映画実践はどのように考えることができるだろうか。あるいは、本論が辿ってきた小津の初期作品の軌跡に関する考察は、小津がそれによって「巨匠」と見なされる彼の後期作品に対して、いかなる見解を与えてくれるのか。本論はこの問いに対し、小津の代表作として名高い紀子三部作を含めた小津の戦後作品の歩みも、初期サイレント映画の〈編集〉美学から、とりわけヴィダー作品の影響から練り上げられた〈演出〉美学へというラインに沿って考えることができると示唆し、結論としたい。

3. 〈編集〉美学と〈演出〉美学の間で—小津戦後作品再考

よく知られているように、終戦に伴うシンガポールからの帰還後、小津は飯田蝶子を主演として、『長屋紳士録』（1947年）を完成させる。買い出しのため都心へ出てきたが、父親と逸れてしまった少年をめぐって、飯田や他の長屋の住人が奔走する同作は、東京の下町を舞台としており、この意味において、戦前の喜八シリーズの延長上に位置づけることができる（もっとも類縁性の高い作品として、『出来ごころ』を挙げることもできる）。たしかに『長屋紳士録』は、ロングショット・ロングテイクで大まかに構成されており、〈視線の一致しない切り返し〉を含めた断片的ショットの編集という観点から、それほど目立っていない。

しかし、小津は続く『風の中の牝雞』（1948年）において、主題の水準ばかりでなく、スタイルおよび作品構造の水準で彼のサイレント映画美学へと大胆に回帰するのである。

ヒロインの時子（田中絹代）は息子とともに、戦地からの夫（佐野周二）の帰還を待っている。苦しい生活の中で、時子は何とか家を守っているが、息子の大腸カタルの罹患によって万策に窮する。最後の手段として、時子は一度限り、自らの身を売るのだが、この過ちをめぐる劇がすぐれてメロドラマ的に、小津の〈視線の一致しない切り返し〉の反復的使用を通じて語られるのである。まず映画の冒頭、息子の病気に先立ち、時子は友人の秋子（村田知英子）を訪ねる。このシーンでは、生活の窮状をぼやきながらも、二人のミディアムショットは淡々と交替される。続いて、時子が明子に、息子の入院費のために売春を行ったことを告白するシーンでは、二人のミディアムショットが数回、交替されたのち、切り返しは、後悔の念から頭を垂れる時子のミディアムショットによって句読点を打たれる。さらには、帰還ののち、妻よりこの事実を知らされた夫のジレンマが十分に描かれた後、時子は階段というメロドラマ的装置から転げ落ち、夫との感傷的な切り返しが演じられることによって（時子は最終的に夫へと泣きながら抱きつく）、最後の和解を遂げる。

以上のように、『風の中の牝雞』はトーキー作品であるが、不安定性の感覚を核とした〈視線の一致しない切り返し〉の反復的使用を中心に構成されているという意味で、小津のサイレント映画と同じ構造を持っている（さらに言えば、売春をめぐる男性が女性を責めるという点で、『東京の女』にもっとも近い）。また、『長屋紳士録』と『風の中の牝雞』は、敗戦直後の混乱という社会的現実をもっとも直截に描いているという意味で、『東京の合唱』から『生れてはみたけれど』に連なる批判的リアリズムの系譜に属している。

しかし、小津が今日に至るまでの「巨匠」としての名声を獲得したのは、続く時期に製作された紀子三部作によってであり、重要なことに、小津はこれらの作品で、興味深い仕方でヴィダーに回帰しているのである。まずもっとも明示的には、『晩春』（1949年）の自転車シーンは、『ステラ・ダラス』を参照していると考えることができる。映画の前半、婚期を迎えたヒロイン・紀子（原節子）が、大学教授を勤める父親の助手にして好青年の服部（宇佐美淳）と、湘南の海岸を自転車で走る。直後、服部には許嫁がいることが判明するが、この事実は未だ観客に知らされておらず、紀子と服部の澆刺とした顔を正面から捉えたミディアムショットの交替は、二人はゆくゆく恋仲になるのではないかということを示唆する。『ステラ・ダラス』では、将来結婚することになるローレル（アン・シャーリー）とリチャード（ティム・ホルト）は、避暑地を自転車でデートすることで恋に落ちる（さらに自転車のシーンののち、子供の結婚のために、『ステラ・ダラス』の母親は離婚することを決心し、『晩春』の父親は結婚を装うことを決める）。

あるいは『麦秋』（1951年）は、まさにその題名によって、ヴィダーの『麦秋』に言及している。たしかに全編を通じて、小津の『麦秋』にはヴィダーの『麦秋』を映像の水準で明示的に参照したシーンはない。しかし作品の底流には、祖父と祖母の暮らす古都・大和が存

しており、作品は穂の垂れる大和の自然の豊穰さを、トラッキング・ショットで捉えるシーンで終える。これはヴィダーの『麦秋』において、ついに干拓に成功し、豊かな収穫をもたらした大地のロングショットと響き合っているとさえ言えないだろうか。あるいは、小津はしばしば鎌倉を映画の舞台として選んだと考えられているが、実のところ、明示的に鎌倉を舞台としているのは『晩春』と『麦秋』の二作しかない。たしかに鎌倉は、大和という自然に抱かれた悠久の古都ないしヴィダーの米国南部とは異なり、東京の郊外に過ぎないが、感傷の息をつくことのできる余裕の場を用意してくれる（実際、緑に覆われた山々と点在する寺社の風景ショットのために、小津は「日本的な静寂さ」を基調とした映画作家だと言われる）。さらに言えば、『東京物語』の尾道も、こうした日本の田舎の風景を与えてくれる場として機能している。

もちろん、紀子三部作におけるヴィダーへの回帰は、小津がこれらの作品で、〈編集〉に基づく彼の美学を放棄してしまったということの意味しない（それどころか『晩春』に限っても、紀子が友人のアヤ〔月岡夢路〕と彼女の家の上階で談笑するシーンなど、素晴らしい〈視線の一致しない切り返し〉のシーンを数多く含んでいる）。しかし、小津は紀子三部作において、明らかにヴィダーを参照しており、その参照は何よりも、自然と調和のとれた田舎的要素—信州とは言わないまでも、奈良、尾道、鎌倉—に関わっている。同時に小津は、このヴィダーへの参照を通じて、細部へと過度に拘泥する〈編集〉の美学を抑制し、巨匠然とした態度で落着きを払った〈演出〉の方へ、自らの立脚する美学を調整したのではないだろうか（例えば『風の中の牝雞』とは異なり、〈視線の一致しない切り返し〉に含意される不安定性の表出は控えられている）。そして、小津がいかなる意味においてであれ「巨匠」と称されるのは、以上のようなヴィダーの〈演出〉の美学への傾斜に、その理由の一端があったのではないか。

あるいは、ヴィダーの〈演出〉の美学の方へ舵を切り、「巨匠」としてのスタイルを確立させたということは、小津はこれ以降、寸分の逡巡と変化もなく、巨匠的作品を安定的に作り続けることができたということの意味しない。それどころか、彼自身の映画製作をめぐる困難（田中絹代の『月は上りぬ』の製作）、映像技術の変化（カラー化、テレビの台頭）、社会的変化（高度成長、若者文化の登場）に翻弄され、彼は絶えず、映画スタイルを一それがいかに微細に見えようと、少なくとも小津にとっては飛躍に匹敵する大きさで一変化させていかなければならなかった。そして、『東京物語』以降数年間の苦悩期に完成した『東京暮色』（1957年）で小津戦後作品の中でも、小津は例外的に、「断片的編集」スタイルに回帰している。すなわちヒロイン・明子（有馬稲子）が、彼女のボーイフレンド（田浦正巳）を長く探したのち、彼と食堂で偶然に遭遇し、平手打ちを食らわせるシーンにおいて、二人のミディアムショットが交替されたのち、明子は不意に立ち上がり、ボーイフレンドの頬に手を挙げる。その瞬間、正面からの明子の顔のミディアムショットは切り替わり、反対側からボーイフレンドをロングショットで捉える。すなわち、ここで小津は彼の〈編集〉によつ

て、〈視線の一致しない切り返し〉に含意される不安定性の表出を前景化させているのである。翻って同作品で、小津はサイレント期の〈編集〉美学に立ち戻ることによって、彼の「大まか」にして「巨匠」然としたスタイルからいくらかの距離を取っているのである。さらに言えば、『東京暮色』が戦後の小津作品らしからぬという評価を受けていることは一作品の実際上の価値は別として一、以上のような意識的とも言えるサイレント期の〈編集〉美学への回帰に起因していると考えられることでもできるだろう。

結 論

本論は小津のサイレント後期の作品群（『浮草物語』および『東京の宿』）を中心に分析してきた。論じてきたように、小津はこの時期、彼の前期サイレント期の〈編集〉の基づく映画スタイルから、キング・ヴィダーに倣った〈演出〉の美学への転換を試みていたのであり、それはトーキー映画の出現という技術的変革によって要請されたものだった。同時に、本論はこうした小津映画美学の変化の中に、後期小津映画の特徴と言われる「日本的価値」の表出としての風景ショットの出現ならびに、彼の巨匠への欲望という論点を見出した。加えて、小津の傑作と呼ばれる紀子三部作を含めた戦後作品を、〈編集〉の美学と〈演出〉の美学のスペクタクル上で再考することで、抑制された不変の映画スタイルを確立させた「巨匠」という小津像に動態的な視点を導入した。

本論文は、表象文化論学会第9回研究発表集会（新潟大学、2014年11月）で行われた同タイトルの研究発表に、大幅な加筆・修正を加えたものである。

- ¹ 文化論的アプローチをとる代表的な小津論として、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、1978年、ポール・シュナイダー『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、1981年、小津の映画スタイル研究として、ノエル・バーチ「小津安二郎論—戦前作品にみるそのシステムとコード」西嶋憲生・杉山昭夫訳、『ユリイカ』1981年6月、77-102頁、デヴィット・ボードウェル『小津安二郎—映画の詩学』新装版、杉山昭夫訳、フィルムアート社、2003年。その他、重要な小津論として、蓮實重彦『監督小津安二郎』増補決定版、筑摩書房、2003年。
- ² 滝浪佑紀「『動き』の美学—小津安二郎に対するエルンスト・ルビッチの影響」『表象』7号、172—190頁、Yuki Takinami, “Reflecting Hollywood: Mobility and Lightness in the Early Silent Films of Ozu Yasujiro, 1927-1933,” Ph.D. Dissertation, U of Chicago, 2012.
- ³ 滝浪佑紀「不連続性の感覚—小津安二郎の〈視線の一致しない切り返し〉の発生過程」『東京大学大学院情報学環紀要 情報学研究』85号、1—20頁。

-
- ⁴ Cf. Donald Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, U of California Press, 1999.
- ⁵ 岩崎昶『映画と資本主義』往来社、1931年。
- ⁶ 岸松雄「小津安二郎のトーキー論」、田中眞澄編『小津安二郎全発言 1933-1945年』（フィルムアート社、1989年）、29頁。
- ⁷ 小津の事物の使用に関しては、自己引用。
- ⁸ 岸「小津安二郎のトーキー論」30頁。
- ⁹ 例えば、田中編『小津安二郎全発言 1933-1945年』所収の「小津安二郎座談会」を参照。
- ¹⁰ 岸松雄『日本映画論』（書林絢天洞、1935年）所収の作品評を参照。
- ¹¹ 岸松雄『日本映画様式考』河出書房、1937年、161-162頁。
- ¹² 同書、80頁。
- ¹³ アンドレ・バザン「映画言語の進化」『映画とは何か』上巻、野崎歓・大原宣久・谷本道明訳、岩波文庫、2015年、所収。
- ¹⁴ Cf. ボードウェル『小津安二郎—映画の詩学』164頁。
- ¹⁵ Cf. Yuki Takinami, “Reflecting Hollywood,” ch.4.
- ¹⁶ 岸『日本映画様式考』、216-217頁。
- ¹⁷ 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』中公文庫、1995年。
- ¹⁸ ハリー・ハルトゥーニアン『近代による超克—戦間期日本の歴史・文化・共同体』上・下巻、梅森直之訳、岩波書店、2007年。
- ¹⁹ ヴァルター・ベンヤミン「経験と貧困」『ベンヤミン・コレクション2—エッセイの思想』浅井健二郎編訳、ちくま学芸文庫、1996年、所収。

Mise-en-scène Aesthetics in the Films of Ozu Yasujiro: The Works from 1934 to 1936 and the Issues of Talkies

Yuki Takinami

Abstract

Ozu did not make talkie features until 1936, the time when talkies had become dominant even in Japan, where the introduction of talkies was delayed (in comparison with Hollywood where the transition was virtually completed by 1930). The reason of this delay was usually explained by the episode that Ozu waited for the completion of the Mohara sound system that his colleague and friend Shigehara Hideo was developing. Beyond this kind of episodic explanation, this paper will examine the late silent films of Ozu in terms of the shift of his film aesthetics from that for silent films to that for talkies.

First, the paper draw attention to the interview held by critic Kishi Matsuo in 1934, in which Ozu talks both about talkie aesthetics and the aesthetics of King Vidor's "mise-en-scène." In this interview, Ozu opposed his aesthetics that he had developed by then in terms of "piecemeal editing" and Vidor's "mise-en-scène" aesthetics, and this paper speculates that Ozu started to prepare making talkies at least since 1934 by shifting his aesthetics toward mise-en-scène (though Ozu does not make explicit the connection between talkies and "mise-en-scène" aesthetics in the interview). Then, the paper examines the films Ozu made in 1934 and 1935, *The Story of Fleeting Weeds* and *Inn in Tokyo*, and argues that Ozu surely attempted his new aesthetics of long shot and long take as well as that based on "rough expression," concluding that Ozu prepared making talkies in these late silent films.

Through these examinations, this paper derives the issue of long shot of landscape in Ozu's films, which is often regarded as an expression of "traditional Japanese value." This paper also relates the shift toward the mise-en-scène aesthetics of "rough expression" to Ozu's desire to become a "master." In addition to these issues, this paper will offer a brief delineation of Ozu's postwar films in terms both of "editing" and "mise-en-scène" aesthetics.