

小津映画の様式(付・映画研究における映像著作権の問題) (翻訳の〈倫理〉をめぐる総合的研究)

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-04-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 田村, 充正 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.14945/00008210">https://doi.org/10.14945/00008210</a>

## 小津映画の様式 (付・映画研究における映像著作権の問題)

田村充正

1933（昭和8）年に設立された英国映画協会（British Film Institute）は十年に一度、世界映画史上最良の作品ベストテンを選出している。最新の2012年におこなわれたこの選出にさいし、世界の映画監督358名の投票によって第一位に選ばれた作品は、『東京物語』（1953）であった。この投票は映画監督と評論家による二部門があるのだが、評論家部門においても、『東京物語』は2012年第3位、2002年第5位、1992年第3位と、この二十年間安定した評価を得ている。

この『東京物語』を制作したのは、小津安二郎（1903-1963）という映画監督である。今では世界的に評価の確立した小津作品ではあるが、1950年代、日本映画がヴェネチア、カンヌ、ベルリンの映画祭で次々と輝かしい賞を受賞していた頃、小津の作品が海外で知られることはほとんどなかった。侍活劇でなく、深刻な人間ドラマでもない、同時代の日本の家庭劇を描いた小津作品が、海外で注目されるとは思えず、国際映画祭には出品されることすらなかった。アメリカやフランスの批評家たちが注意深い視線でその独特の様式をもった小津作品を鑑賞しはじめるのは、小津安二郎監督がこの世を去ってからのことになる。

小津作品は、とりわけ『晩春』（1949）以降の戦後作品は、どのワン・ショットを任意で切り取ってきても、それが小津の映画であることはほぼ間違いなくわかる。ひとつひとつのショットに小津の落款が押されているかのようなのである。そしてその独自の様式は、それがたとえどれほど些細な仕種や情景であったとしても、映画を見ることの境界に観客を立たせる。立ち上がるというだけの動作が、日常の挨拶を交わすというだけの場面が、なぜこれほどスリリングに見えるのかを小津映画は考えさせる。

たとえば小津は、もともとその機能に制限のあるカメラのアングルをさらに<ロー・アングル>に固定し、多様に存在するショットをロングとフルとアップの三つに限定する。いわば五七五の音数律に季語という厳しい制約をさらに課すことによって逆に無限の表現力を獲得する俳諧のように、小津のその独自の様式は制限と抑制の中で完成されることによって豊かな映像を生み出す。た

たとえば小津は、「映画の歴史を変えた」クローズ・アップという表現形式を生涯にわたって用いなかった。小津映画にクローズ・アップはない。しかしそのことが人のドラマを描きながら、どこか人が織りなす出来事を超えた、人智がすべてではない小津映画の視線をつくりだしている。たとえば小津は、物語内容の進行とは無関係な、反復的に現れるある視覚的要素をその作品の中に鏤める。どのように物語の筋が進行するかということとは無関係に、その視覚的要素を目にすることそれ自体が小津映画を見る悦楽となる。この報告書では、それら小津映画の様式を先行研究をふまえながら次の五点にまとめ、検証した。

- (1) ロー・アングル
- (2) ショット・サイズ
- (3) 視線の行方
- (4) 編集としての映像
- (5) 映像の遊戯

小津の代名詞ともなっている(1) ロー・アングルの章では、それがアングルとポジションの問題であることを検証し、このカメラ・アングルが現存する小津作品 37 本の中でどのように確立されていったかを調査した。(2) のショット・サイズではなぜクローズ・アップ、超クローズ・アップという人間の内面を表現するのに有効なサイズが用いられなかったのか、またそもそも映画におけるショット・サイズという概念規定の困難さにも言及した。(3) 視線の行方では、先行する文献の中でたびたび論じられてきた視線の等方向性と不一致の問題を、さらに視線とその対象との分離、偽の POV ショットと呼ばれてきた事象を〈不定人称ショット〉の名づけて再検討した。(4) の編集としての映像では、小津映画のモンタージュ原理としての換喩的移行を確認した。フレームの中に見えるある事物をカメラの横移動(パン)によってではない、隣接性の原則に基づいたショット連鎖として編集することの意味を考察した。またもうひとつの小津映画の代名詞といわれる〈正面切り返し〉の技法についてその理由と目的を先行研究を参考に検討した。(5) 映像の遊戯では、「反復的に現れる視覚的要素」としての電車やヤカンによる逸脱の問題、ショット内およびショット間の図像の対称性と相似形および図像同士の照応の問題、そして〈空のショット〉と呼ばれる人間不在のショットをめぐるこれまでの研究史を整理し、小津映画におけるその意味を考察する。

### (1) ロー・アングル

<ロー・アングル>は小津映画の様式の代名詞であろうか。下の二つの図像に見られるような小津後期作品の整然とした構図は、<ロー・アングル>によって作り出されている。しかしこの撮影技法が小津映画においてどのような目的をもっていつ始まり、確立されてどのような機能を果たしているかは、いまだ自明ではない。

『彼岸花』(1958)



『秋刀魚の味』(1962)



まずカメラ・アングルとは、撮影対象をとらえるカメラの角度であるが、カメラ・ポジション（位置）、ショット・サイズ（大きさ）と並んで、撮影技術の重要な三要素のひとつと考えられている。カメラ・アングルには、<ハイ・アングル>、<フラット・アングル>、<ロー・アングル>の三種類があり、<アイ・レベル・アングル>、<鳥瞰アングル>などカメラ・ポジションの要素をあわせた用語もあるが、純粋な角度の問題としては、見下ろすか、水平か、見上げるかの三つの選択肢ということになるだろう。このうち小津は<ロー・アングル>、つまり撮影対象を常に見上げる角度でその構図をつくりあげることになった。なぜか。まず小津自身の説明としては、『東京物語』を撮影している頃、新聞記事や雑誌の対談で次のような言葉を残しており、晦渋するような回答でもあるのだが、<ロー・アングル>がつくりだす（構図のよさ）に惹かれたことがその理由のひとつであることは読み取れる。

「(好き嫌いの癖) の一つにカメラ位置を低くして、いつも下から見上げるような構図にすることがある。これは、まだ喜劇ばかり撮っていたころ「肉体美」のセットで始めた。バーの中だが今より少ないライトで仕事をしていたので、カット毎にあっちこっちからライトを運ぶので、二、三カットやるうちに床の上は電気のコードだらけになってしまう。一々片づけて次のカットに移るのでは時間もかゝるし、やっ厄介なので、床の写らないように、カメラを

上向けにした。出来上がった構図も悪くないし、時間も省けるので、これから癖になり、カメラの位置も段々低くなった。しまいには「お釜の蓋」という名をつけた特殊な三脚を度々使うようになった。」小津安二郎「小津安二郎芸談 第三回」（「東京新聞」1952年12月19日）

「別にどうという理由はないんですが、いつからともなく、あんなったんですね。なぜか、僕はあまり上のほうから見ると、日本の座敷は障子や唐紙が多いので、水平の線を下げないと絵になってから、上のほうが軽くて質的なバランスがとれていないような気がするんですよ。しっかり重さが下に落ち着かないような気が……。」小津安二郎「（対談）カラーは天どん白黒はお茶漬けの味」（「カメラ毎日」1954年6月号、p.150）

ところで、いつ頃から小津は<ロー・アングル>をその撮影技法の基盤に据えるようになったのだろうか。先行研究においてこの問題はすでに注目の課題になっており、小津研究者の貴田庄は「私たちに残されている小津作品では、この『淑女と髭』が本格的なロー・アングル作品とあってよいだろう。（中略）『淑女と髭』のあとの作品では『東京の合唱』が存在している。ここでは多くのショットがロー・アングルで撮られている。カーテン・ショットの初期のものと考えられる向日葵のショットすら、背景に空が写っているように、ロー・アングルで撮られている。（中略）こうしてみれば、「立っている人物と椅子に座っている人物のやりとりのショット」から「椅子に座っている人物のショット」へというように、しだいにカメラの位置を下げていった結果、小津のロー・アングルが完成したように思える。」（『小津安二郎のまなざし』晶文社、1999年、pp.250-251）と記している。

『淑女と髭』（1931）は、大学対抗戦の剣道の試合を坐して観戦する学生たちをパンしながら映し出す（後期の小津には見られない）モバイル・フレームから始まる昭和6年の作品だが、貴田が「この『淑女と髭』が本格的なロー・アングル作品とあってよいだろう。」と指摘するような小津流の<ロー・アングル>をうまく見つけ出すことはできなかった。髭学生の岡島（岡田時彦）のアパートや広子（川崎弘子）とその母（飯田蝶子）が暮らす家の場面では、そこが和室であるため坐した登場人物たちがロー・ポジションで捉えられてはいるが、例えば『晩春』における廊下を歩いたり横座りする紀子（原節子）の足の裏まで見えるようなアングルではない。（図像3と4）同年に撮影された『東京の合唱』も同じで、岡島夫妻（岡田時彦・八雲恵美子）とふたりの子供（菅原秀男・高峰秀子）の暮らしを描く和室の場面も同様に、図像1も2もその爪

先はフレームの枠外にある。貴田論で指摘されている「向日葵のショット」(図像5)もアングルとしてはフラットに見えるのだが。

(1) 『東京の合唱』 (1931)



(2) 『東京の合唱』 (1931)



(3) 『晩春』 (1949)



(4) 『晩春』 2 (1949)



(5) 『東京の合唱』 (1931)



しかし初期の小津作品には〈足もとショット〉とも呼べるような足もと>でギャグや感情を表現する足もとを強く意識したショットが効果的に使用されている。

『朗らかに歩め』(1930)では、冒頭の波止場で集まった男たちに囲まれる詐欺師たちの足が、『淑女と髭』(1931)では広子(川崎弘子)の家に上がりこん

だ岡島（岡田時彦）の穴のあいた靴下代わりの下履きからのぞく足指の先が、『東京の合唱』（1931）では路上にたたずむ岡島（岡田時彦）やお櫃を踏んで怒られる息子（菅原秀雄）の足もとがさかんにロー・ポジションから捉えられ、低い視点での注目が物語を展開する原動力になっていることがわかる。

(6) 『朗らかに歩め』（1930）



(7) 『淑女と髭』（1931）



(8) 『東京の合唱』（1931）



(9) 『東京の合唱』（1931）



映画評論家の佐藤忠男は、「床の上数十センチという、一般にあまり用いられない低い位置に一貫してカメラを据えるようになったのは、ほぼ、昭和十年ごろからである。この高さは、日本人が畳の上に座ったときの目の高さであり、日本人が日常生活のなかで、もっとも、おちついた自然な気分で日本家屋の良さを味わうことのできる位置である、とも言われている。しかし小津はしばしば寝そべってカメラのファインダーを覗いていたくらいだから実際にはもっと低い。（中略）このロー・アングルで撮影された日本家屋の内部は、極力、左右対称か整然たるバランスを保つことになるように構図が工夫されていた。（中略）小津は、日本家屋の室内ではカメラの移動やパンはいっさい行わなかった。それが、以上のような幾何学的な構図の安定を一瞬たりとも崩すまいとする態

度からきたものであることは明らかであろう。(中略) カメラの位置によってスタイルを統一する、という方法は、「東京の合唱」と「生れてはみたけれど」の間で完成したものと見ることができる。」(完本『小津安二郎の芸術』朝日新聞社、2000年、p.35、p.36、p.47)と記しているが、『東京の合唱』は昭和6年、『生れてはみたけれど』は翌昭和7年の作品なので、「昭和十年ころ」という前述の指摘とは少しずれがあるのだが、小津作品の主な舞台に日本家屋の占める時間が長くなることとの関係から<ロー・アングル>の確立を指摘している点はそのとおりであろうし、実際のカメラ・ポジションが「日本人が畳の上に座ったときの目の高さ」よりもさらに低いこともここで確認されている。

1970年代の欧米の小津研究者たちの中では、ドナルド・リチーのように「この伝統的な見方は、非常に限られた視野を持った静的な見方である。これは傾聴と注目の態度である。それは日本人が能や月の出を見たり、茶の湯や酒席で相伴する時の姿勢と同じである。それは審美的な態度であり、受動的態度である。」(ドナルド・リチー(山本喜久男訳)『小津安二郎の美学』フィルムアート社、1978、p.9)と、この<ロー・アングル>を日本の伝統文化と結びつけて説明する見解が見られたが、近年ではウィスコンシン大学のデヴィッド・ボードウェル教授が次のように否定的な分析をしている。

「小津は、地面から二、三フィートの高さにカメラを置く、いわゆるロー・アングルを用いたと言われている。これは、常に変わらぬ位置であると言われている。たいていの批評家は、それは床に座った人間の眼の高さ、つまり畳の上に座る日本人の「伝統的な」視点を表すものだと言う。論者の中にはそれを、子供や神や犬、あるいは座っている観客の視点だと考える者もいる。小津のカメラの位置は、ホーム・ドラマのジャンルの約束事、あるいは何人かの監督が属する、より広範な文体上の傾向の一部であると言われることもある。／あらゆる点で、これらの議論は疑わしい。小津はときおりハイ・アングルの風景を使うが、確かに、ほとんどの場合、ショットはある意味で「低い」。だが彼は、ショットを低いカメラ・アングルから撮ってはいない。ほとんどいつも、カメラは水平か、あるいは水平軸から数度しか傾いていない。小津のカメラが「低く」見えるのはそのアングルのためではなく、その位置のためである。そしてその位置は、二フィートにも三フィートにも、あるいはどんな特定の高さにも固定されていない。小津の規則は、撮影すべき対象の真ん中と、上から三分の二の位置の間にレンズの軸を設定することである。(中略) 厚田は、小津とそのスタッフが、ビルの反対側を撮影するのに理想的な水平レベル



を発見するために、ビルを一階ずつ上がって、いろいろな窓でカメラ位置を試したことを回想している。このように、小津のカメラ位置は絶対的なものではなく相対的なものであり、常に撮影する対象よりも低い、対象の高さとの関係で変化するのである。」(デヴィッド・ボードウェル(杉山昭夫訳)『小津安二郎 映画の詩学』(青土社、2003、p.137-p.138)

ここでその名が言及されている『淑女は何を忘れたか』(1937)以来、小津映画の撮影を担当している厚田雄春はこう語っている。「セットだったら床に、ロケだったら地面にカメラを置いて、アップかバストかロングかによってカメラの位置をちょっとずつ高くしたり低くしたりする。ほんとの初期をのぞいて、普通の三脚＝トライポットは絶対に使わなかったから、ぼくらが特別に小津組用のものを作らせたわけです。(中略)最初は「お釜」って言って、お釜のふたみたいなのを木で作って、その上にカメラを固定させる。戦後になって作ったのが「蟹」ってやつで、これは金属性で、バスト・ショットやロング・ショットによって高さが違えるようになっている。(中略)それを小津さんがお好きだった赤い色に塗ると、大きな茹でた蟹そっくりになる。原理は低い三脚ですから、大きな三角形の木のわくを作っというてその上に三脚をはめこんでカメラを固定させる。その三角形の木のわくをロング用とバスト用の二つ作っというたんです。小津さんのロー・アングルってのは、そこで長い芝居をさせるんじゃなくて、寄ったり、引いたり、引っくり返したりして撮ったショットをつないでリズムを出してゆくわけです。」(厚田雄春／蓮實重彦『小津安二郎物語』筑摩書房、1989年、p.221)

ボードウェル教授は〈ロー・アングル〉ではなく、被写体との相関関係にある〈ロー・ポジション〉であると主張し、その由来を小津が愛好した二眼レフカメラの映画への応用ではないかと考え、次のようにその意味ではなく、機能に着目すべきであると説く。「このカメラの位置がどこから生まれたのかはつきりしないが、写真機の愛好家であった小津は、二眼レフ写真機から見た視覚の映画的アナロジーを作り出そうとしたのかもしれない。撮影するものが何であれ、二眼レフ写真機を腰や胸の高さに下げて撮ると、撮影された対象は画面の中では高く見える。もしこれがカメラの高さの理由だとしたら、小津が西洋的な「ものの見方」を自己の文体に応用したことにさらなる意味が加わることになる。いずれにせよ、ロー・ポジションの「目的」は何かという問題は残る。カメラが「誰」を表すのかを問うのではなく、彼の撮り方がどのように機能し、どんな影響力を持つかを問うべきだ。そして、その機能が必ず説

明可能な「意味」を生み出すことを期待すべきではない。意味は形式と文体の一つの結果にすぎず、必ずしも最も重要なものではないのだから。」（前掲書、p.142）そして同教授はこの〈ロー・ポジション〉の機能として、「拒絶の姿勢」「非人間中心主義／非人称的な話法」「理由のない文体」の創造の三点を挙げる。（前掲書、p.142-145）

（ロー・ポジションの機能）

#### ① 拒絶の象徴

カメラの高さの制限は小津のあらゆる拒絶の象徴になる。カメラを置く場所が無数にあるときでも、彼は自己の選択肢を、オーソドックスな監督であればとても耐えられないほどの狭い範囲に制限する。（中略）画面の低さは構図の垂直性を強め、低いところに横たわっている対象をくっきりと際立たせる。

（中略）舞台背景や人物の様々な側面を微妙に区別する。（中略）要するに我々は、カメラの「背後」に誰かを探すのではなく、カメラの前に何があるのかとか、画面の枠取りが構図全体にどのような影響を及ぼすかを考察する方が有益だろう。やがて我々は、ロー・ポジションの選択が舞台背景、演技、奥行きにいかに多大な影響を与えるかがわかるだろう。

#### ② 非人間中心主義／非人称的な話法

このロー・ポジションは、単純ではあっても映画史上独特の「常に目立つ」話法を生み出すことにも寄与した。（中略）小津は登場人物の行為や欲望に完全には従わない話法を介在させ、「どのショットについても」彼らのドラマを「距離化」することができる。それゆえ、私はこのカメラ位置の非人間中心主義的な特質を強調してきたのだ。カメラは、登場人物であれ目に見えない目撃者であれ、知的主体の視点を表しているはずがないからこそ「非人称的な」話法のシステムの基礎として役立つことができるのである。篠田はこれを鋭く洞察して、「彼がカメラをこんな低い位置に置いたのは、それが人間の視点を表さないようにするためだ」と述べている。

#### ③ 「理由のない文体」の創造

小津の視覚的な表層は、容易に解釈を許さないような魅力を持つ。（中略）彼は開かれた構造を探究する際に、我々に「意味の限界」を越えさせる。彼はこれをロー・ポジションの選択の、体系的で徹底的な「恣意性」を通じて行う。（中略）彼は、他の監督と同様に、人物の動きから独立したカメラの動きを利用して話法を目立たせることもできた。だが、カメラの高さから言って、ショットは「目に見えない動く目撃者」の見た目としては理解できない。

(中略) 小津は、カメラの動きの半自立的パターンを作りだして、その動きを幾何学化し、「理由のなさ」を生み出した。

いずれも小津映画の詩学を明らかにする貴重な指摘であるが、これに佐藤忠男が言及する〈日常生活の様式化〉を〈ロー・アングル〉の重要な機能のひとつとして付け加えることができるように思われる。「小津安二郎が好んで描いた、現代の庶民の日常生活などというものは、およそ様式化の困難なものであり、とらえどころのない不定型なものであり、儀式的な様式化などは与えにくいものである。そこにあえて様式を与え、目だたぬながら威厳を与えることに成功した小津は、やはりずばぬけて独創的であったと言わねばならない。(中略)(小津は) 若干の例外を除いてひたすらホームドラマをつくりつづけたが、これは畳の部屋で坐るという日本人の日常の生活様式をどこまで美しく磨き上げて見せることができるかという努力だった。日本的な立居振舞いの追求であり、日本人がいちばん美しく見える姿勢や動作にとって、もっとも似つかわしい気分や心情の探究だった。」(前掲書、p.50、p.8)

### (3) 視線の行方

〈視線〉の描写は、小津映画において独特の様式を完成しており、先行研究では視線の①等方向性、②不一致、③対象との分離、の三点がこれまで検証されてきた。これら視線の問題を蓮實重彦は次のように論じている。「映画そのものにもっとも深いかかわりを持つものは視線である。瞳ならたやすくフィルムにおさめうる映画も、視線に対してはまったくの無力を告白するしかないのだ。瞳を鮮明なイメージとして画面に定着しえながら、視線は絶対に撮ることができないという点に、映画がかかえこんだ最大の逆説がある。そして小津安二郎は、ひたすらその逆説のみにこだわり続けた作家である。こうした映画の限界への固執が、彼を、日本的な日常の私小説的な表現者という神話から、言葉の真の意味での映画作家へと向けて解放するのだ。」(『監督小津安二郎増補決定版』筑摩書房、2003、p.132)瞳とその対象の関係性を示す視線はそもそも実体として存在するものではないので、スクリーンに視線そのものを映像として映し出すことはできないのだが、この視線への拘りが小津映画の独自性を生み出しているという指摘はそのとおりのだろう。

さらに「ラーメン屋の場面で人が見るものは、決して箸を動かしながら語りあう一組の男女にとどまらず、異様な間近さで迫ってくる壁であり、通勤場面で目にするものは、たんなる雑踏とは違う律儀な人並みの視線の等方向性であり、歩調の一定性なのだ。すでに述べたように、これを形式主義者の厳密な配慮ととり、そこから抑制と洗練化を結論づけるのは間違っている。実は、そこに最も抑圧から遠い小津の自由な映画的感性が露出しているとみるべきなのだ。それをすぐさま無意識の跳梁する場だとはまでは断言しえないにしても、そこには意識のこわばりと知性の反省的な統御とから解き放たれたもののみが享受しうる過激さが姿を見せている。説話論的な構造が直線的な継起性へと還元されざるをえないものだとするなら、映画はその直線性に逆らういま一つの体系を持っている。それは、誇張や逸脱が可能な領域であり、そこで人目を惹く過剰な細部は、画面の連鎖を超え、さらには作品という限界を超えて些細な類似を介して別の細部と響応しあう。そのような共鳴音を響かせうる視覚的な細部が、これまで主題と呼んできたものだ。こうした細部が交わし合う微笑は、画面の連鎖という直線性から自由であり、空間的な拡がりを持っているといえる。」(前掲書、p.104)ここで蓮實の説く「ラーメン屋」や「通勤場面」とは下記の視線の構図(映像資料:視線の等方向性 1,2)であり、「説話論的な構造が直線的な継起性へと還元されざるをえない」という些か難解な表現は、小津映

画が物語内容としての対立から融合へと時間の経過に沿って展開されることを意味しているのだが、ここに「直線的な継起性」から自由な視線の遊戯が小津映画を豊かにしていることを物語っている。

『麦秋』(1951)の中で、周吉(菅井一郎)と志げ(東山千栄子)の夫婦が戦地から戻ってこない次男の省二に二人して思いを馳せる場面(映像資料:視線の等方向性 3,4)を取り上げて、「この視線の等方向性は、二人の胸中に一人の親しい死者をよみがえらせ、同時にその死を納得させる。それは、彼らが子供たちの前では決して口にすることのなかった二人だけの別れの儀式である。親しいものたちが、並んで同じ方向に視線を投げ、同じ対象を視界におさめるとき、小津の作品には、きまって別れが、出発が、死が導入されるのだ。」(前掲書、p.126-127)

同じ『麦秋』には視線の等方向性の軽やかな遊戯も描かれている。それは四人の女学校時代の友人が集まって、おしゃべりをする場面(視線の等方向性とずれ 1)なのだが、二人ずつ向き合って座った四人は、そのうち意見の違いかから未婚組と既婚組の二人ずつに別れ、斜向かいに座り直して、おしゃべりを続けることになる(視線の等方向性とずれ 2)。ここでは視線の等方向性が境遇や意見の同一性を強調する役割を果たしている。

視線の等方向性 1



『秋日和』(1960)

視線の等方向性 2



『早春』(1956)

視線の等方向性 3



『麦秋』(1951)

視線の等方向性 4



『麦秋』(1951)

視線の等方向性 5



『麦秋』(1951)

視線の等方向性とずれ 1



『麦秋』(1951)

視線の等方向性とずれ 2



『麦秋』(1951)

ところで『麦秋』の周吉と志げが目をむけるショットのあとに続くのは、空を泳ぐ鯉のぼり（視線の等方向性 5）のショットなのだが、この鯉のぼりが室

内から見た窓外の風景であることを示すショットはない。鯉のぼりショットがふたりの視線の到達する対象物だとすれば、すなわち POV ショットだとすれば、当然窓枠越しのショットであることが〈視線の文法〉を守ることになるのだが、小津はこれにこだわらない。

連続編集（連続するショットの時空間の一致）にさいして視線の一致に拘泥しない特徴はすでに初期作品に見ることができる。

視線の不一致 1



視線の不一致 2



視線の不一致 3



視線の不一致 4



1～4『生れてはみたけれど』(1932)

アメリカの研究者デヴィッド・ボードウェルは、その著書の中で初期のサイレント作品『生れてはみたけれど』から引用した4つのショットにその不一致を指摘している。（『小津安二郎 映画の詩学』青土社、2003、p.383）父親の権威のなさに腹を立ててハンガー・ストライキをする二人の息子を心配して廊下に立つ父親(1)が眺めているのは(2)の息子たちの背中のはずなのだが、(2)のショットは父親の視点から見下ろされる（ハイ・アングル）映像ではなく、フ

ラットのロー・ポジションで撮られている。母親(3)と子供(4)の関係も同様である。このような不正確な視点の一致について、同氏は次のように分析している。「ブラニガンの言う「開かれた」視点ショット構造が、人物が見る対象を示さないものであるとすれば、見る者を示さずにショットを主観的なものにするような構造も存在するに違いない。小津は彼固有の構図上の技巧、すなわち窓の内側から撮った「位置関係提示ショット」を用いて、このような不完全な視点ショット構造を示すことが多い。『晩春』の図 28 のようなショットは、誰かがこの光景を見ているかも知れないことを暗示する。しかし、小津作品の場合、その可能性は小さい。窓のショットは一般に舞台背景を紹介し、誰がこの光景を見ているかという問題を提起しながらも、その問題を宙吊りにする。このように豊かな技巧は多くの目的に役立つ。つまり、屋内と屋外の両方の空間を示したり、紋切り型の「位置づけ」ショットを小津の人間ドラマに相応しい親しみのある感じに配置することによって修正したりする。」(前掲書、p.208)

すなわち全能の語り手が見つめる客観的ショットでもなければ、特定の登場人物の誰かの目に映る POV ショットでもない、それが誰の眼差かという問題を「宙吊り」にしたまま「小津の人間ドラマに相応しい親しみのある」ショットになっているという説明である。蓮實重彦も「小津にあって特徴的なこと、とりわけ後期になるに従って顕著となることから、それは、人が、作中人物のしているものを目にするとは限らず、また画面に示された光景が、作中人物の視線の対象であるとは限らないという点である。もちろんこれは、小津のみに特有の現象ではなく、映画におけるあらゆる画面が、人称的な視線によって捉えられているわけではない。しかし、人物が何かを見ているショットに続くショットは、一般に見られているものと解釈するのが映画的自然にほかならない。われわれがそこで見るものは、しばしば見ていることそのものであって、見られている対象が視界に登場しないことが多いのだ。」(蓮實前掲書、p.125)と視線とその対象の分離を指摘しており、「映画的自然」とは映画の文法ということになるのだろうが、小津はその文法を破る視点の描き方を自らの様式にしている。

先に引用したボードウェル論の中にある「『晩春』の図 28」とは、下に貼り付けた「和光ビル 3」のショットで、これを同氏は「偽りの POV ショット」と名づけている。この窓の内側から捉えられた和光ビルのショットは、このあと服部と紀子がお茶を飲む<sup>シーン</sup>場面が続くのだが、「和光ビル 3」のショットは、二人が、あるいはそのどちらかが見た景色というわけではない。この「偽りの



視点ショット」は、実はこれに先立つ二つの和光ビルショットがあり、それは周吉と紀子が横須賀線で東京に向かう場面<sup>シーン</sup>が終わった直後にあらわれる和光ビル1と和光ビル2の連続したショットである。和光ビル1は新橋方面から見たショットで、つまり横須賀線を新橋で下車したことが示唆され、和光ビル2のほぼ正面からのショットは銀座の中心街に着いたことが感じられ、ここで紀子は周吉の親友である京大教授の小野寺に偶然出会うという展開になる。この和光ビル1と2のショットは、いわば神の視点に立って物語の新たな時空間を観客に提示する客観的カメラのショットという印象を受けない。なぜならそれは紀子の移動とゆるやかに連動しているからである。しかし紀子の目に映った光景というわけでもない。エスタブリッシング・ショットであればもっと俯瞰的なアングルでいいはずだし、紀子の POV ショットならばもっとロー・アングルになるはずなのだが、この二つのショットはどちらもほぼ水平な角度が維持されたままである。〈不定人称ショット〉とも名づけることが可能な、登場人物である紀子にゆるやかに寄り添いながらも同化することはないこうしたショットは、それまでの視点ショット構造を解体する小津映画の特徴であり、奇妙な日常の印象を生み出す要因になっている。

和光ビル1（新橋方面からのショット） 和光ビル2（正面からのショット）



和光ビル3 (〈不定人称ショット〉)



こうした〈不定人称ショット〉については、『秋日和』(1960)のある場面をめぐるその議論が展開されている。「『秋日和』の中に、その実例と考えられるものがある。娘が窓の外を見たあと、母親も同様に外を見ると、次に景色が映る。しかしカメラの位置は、「視点から」撮っていることがわかるアングルをとらないことによって曖昧になる。この画面は二人の女性の「中間」に位置し、その結果、視野が共有されているか、あるいは話法の源が両人と無関係であるかのどちらかであることが暗示される。」(ボードウェル前掲書、p.207-208)

母娘ふたり暮らしを続け来たが、娘の結婚によってこれからは別れて暮らすことになるその前に、母秋子(原節子)と娘アヤ子(司葉子)は伊香保温泉への旅行に出かける。その最終日に榛名湖畔の食堂で茹で小豆を口に運びながら、二人して窓外の榛名山を眺めるという場面である。同じものを見ながら顔の方向が逆(逆向きの視線の等方向性2と3)なのも視線の等方向性のバリエーションとして興味深い。しかし、「食堂から見える榛名山」のショットは、ふたりが見ているようでいて、窓の中央に位置するショットなので、厳密には誰のPOVショットでもない、という〈不定人称ショット〉である。

しかし実はこの榛名湖畔の食堂の場面は15のショットから構成されており、その最初のショットが下に示した(榛名湖畔食堂の最初のショット)である。この窓外の榛名山はこの場面の冒頭と結末に同一の構図として現れ、「小津の人間ドラマに相応しい親しみのある」ショット(あるいは母娘ふたりの心の視線)が、母娘の別離を円環的に閉じる役割を果たしていることがわかる。

食堂でのふたり 1



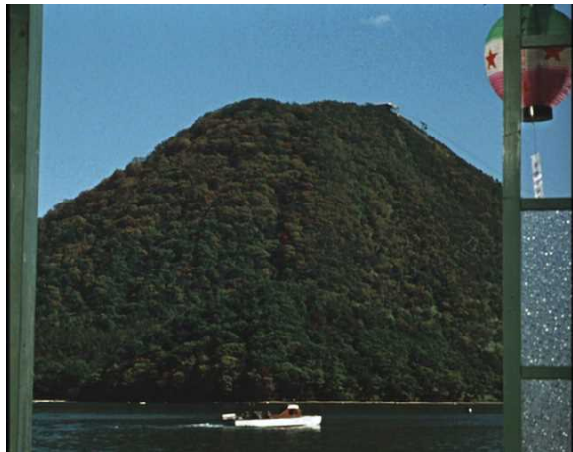
逆向きの視線の等方向性 2



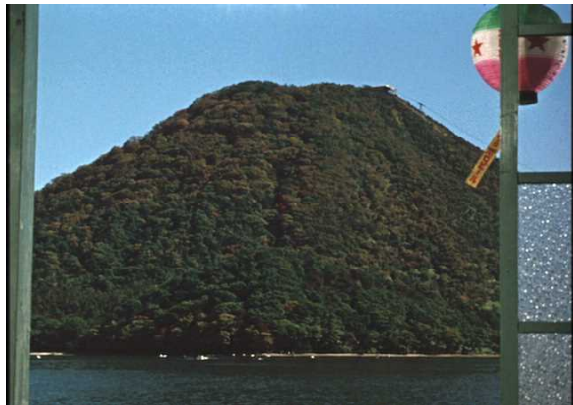
逆向きの視線の等方向性 3



食堂の窓から見える榛名山 4



榛名湖畔食堂の最初のショット



#### (4) 編集としての映像

あるショットから次のショットへと移る切り替えに際しては、範疇の異なる二つの問題が存在する。ひとつは映画の文法でトランジション（移り変わり）と呼ばれる、ショットとショットのつなぎ合わせ方の問題であり、代表的なトランジションとしては、カット、フェードイン／フェードアウト、ディゾルブ、ワイプ、アイリスイン／アイリスアウトなどがあげられるが、小津作品ではカットによるトランジションしか用いられない。これは初期作品から晩年の作品に至るまでの一貫した特徴であり、なぜカットしか用いられないのかという問題はについては、後述する〈正面切り返し〉の中で検討する。

もうひとつの、あるショットからこれに続くショットへの移行は、モンタージュ（編集）の問題と関係する。シーン内でいつカットするか、シーン内のショットとショットをどのような原則でつなげるかは、小津映画の様式を語るさいの重要な特徴であり、それは〈換喩的展開〉と〈正面切り返し〉と名づけることができる。小津作品におけるモンタージュの換喩的展開の特徴について最初に言及したのはボードウェル教授で、絵画的類似性を隣接性にそって生み出しながら、ショットを展開していくという指摘である。

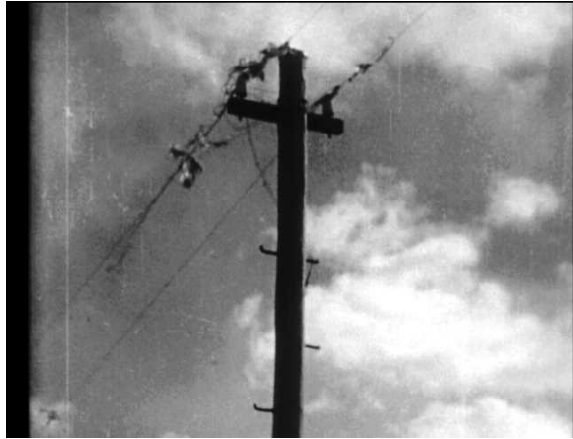
例えば、以下の『生れてはみたけれど』（1932）における連続する最初の4つのショットについて、①は転居、転校してまもない父親吉井（斎藤達雄）と二人の子供（菅原秀雄・突貫小僧）が帰宅するショットであるが、この図像の中央に据えられた電信柱は、翌日の朝吉井が体操を始めるショットの冒頭②へとつなげられ、それはショット・サイズとカメラ・アングルを変えて展開される③と④のショットにおいても図像の中に収められる。

またその下の連続する二つのショット⑤と⑥は、転校したばかりの二人の兄弟が地元の子供たちと喧嘩をはじめようとする場面なのだが、⑤で次男（突貫小僧）が武器としての下駄を両手にもつため、口にくわえたパンの先が、⑥の地元のガキ大将（加藤清一）をミディアム・ショットでとらえた図像の左端に映りこんでいて、カメラの横運動（パン）ではない隣接性の原則にもとづいたショット連鎖によって編集されていることがわかる。

① 電信柱 1



② 電信柱 2



③ 電信柱 3



④ 電信柱 4



⑤ 口にくわえたパン



⑥ 図像左端のパン



『生れてはみたけれど』(1932)

このような隣接性にもとづく換喩的展開の効果としてボードウェル教授はカメラが 45 度をひとつの移動単位とする 360 度空間、つまり「人物の周囲に一

連の同心円の輪を構成」(前掲書、p.168)できることだと説明する。これによって生み出される図柄の一致と類似の構成が小津様式ということになるのだが、これは小津映画を見ると誰もが奇異の念を覚えずにはいられない〈正面切り返し〉の問題につながる。

「切り返し」(shot / reverse shot)とは、今泉文法によれば「ふたり以上の人物を撮る場合、それぞれのショットを交互に編集すること」(前掲書、p.157)であり、それは会話の場面で用いられることが多く、しばしばクローズアップと組み合わせられて、向かい合うふたりの顔を交互に映す。向かい合ったふたりのショットが、交互に繰り返し出てくると、緊迫感が生み出されて、ふたりの関係が通常のそれとは異なる対立関係や敵対関係、あるいは逆に親近関係や恋愛関係、共犯関係にあることが暗示される、という内容の編集技法である。すなわち恋人同士の甘い語り合いや憎しみ合うふたりの激しい葛藤がこの切り返しとクローズ・アップによって描かれることはほとんど「映画的自然」(蓮實)となっているのだが、小津はこれを独自の様式として完成させている。この様式は先行研究においては様々に解釈されている。

まず映画評論家佐藤忠男は、映画作家としての小津安二郎の気質にその淵源を見いだす。「小津は、人物にセリフを喋らせるとき、つねに、カメラのほうを向かせていた。もちろん、これも、カメラに横を向いて喋らせることをしなかった、と、否定法で言うことも可能である。／登場人物を極力カメラに正面から向き合うような位置においたことは、小津の演出の重要な特色のひとつである。もちろん、それだけではあまりに不自然だから、人物がカメラに対して横向きになっている場面も少なくない。しかしそのばあいも、セリフを言うときには、体を横向きのまま、顔だけはカメラのほうに向けさせた。(中略)小津は、なぜ、不自然と感じられてまで、人物がカメラに正面から向き合うことに執着したか、ここには、たぶん、ロー・アングルへの固執と同じように重要な理由があるはずである。横顔のほうが美しくても、それをあえて、正面から撮らなければ気がすまぬ理由があったはずだと考えてみたい。いちばん単純に言えば、小津は、人間の行動を横から見ることを好まなかったのである。その人物が、なにもしないでぼんやりしている状態においては横からも撮影したが、その人物がなにかを語りはじめたときには、必ず、作者である小津自身に語りかけるように語りかけねばならなかったのである。／こう考えることはできないであろうか。小津の映画においては、登場人物はすべて、小津にとってのお客のような存在だったのだ、と。(中略)小津のカメラは、その登場人物を、

あたかも自分の客であるかのように遇するのである。彼のカメラは、登場人物の弱点だけを見るようなことはしないし、その身体の一部だけを注目するようなこともしない。カメラが人物に接近しても、クローズアップにはならず、胸から上ぐらいのサイズでフレームにおさめる。必要以上に相手に接近しないのは客に接する礼儀であろう。」（『小津安二郎の芸術』朝日新聞社、2000年、pp.63-66）

一方蓮實重彦は「瞳が蒙る動揺を不断に持続」させる技法、映画を見るという行為そのものだと説明する。「世界の映画史において、不自由を隠蔽すべく捏造された切り返しショットという編集技法は、恋愛メロドラマによる心理的な接近、あるいは活劇による対決感の助長という二つの側面にそって発展し、虚構としての完璧さに達したと見るのできるのである。つまり、共感と反発という二つの心理を形象化する技法としてながらく活用されてきたのである。そして反発と共感とがたくみな平衡を保ちえたとき、そこに洗練されたユーモアが生まれもする。ところが、小津にあっては、そうした心理的な要素はその切り返しショットからは生まれてこない。見るものが捉えられるのは、そこで交わされる台詞がどんなものであろうと、あのフランソワ・トリュフォーが口にした奇妙な空間感覚ばかりである。こうしたずれの印象は、物語の流れに身をまかせて画面を見ることを放棄した場合は、あっさり忘れられてしまうのかもしれない。だが、あくまで画面に視線を注ぎつづけていた場合、われわれの瞳は抑えがたく動揺せざるをえない。小津安二郎の映画を見るときは、この瞳が蒙る動揺を不断に持続し、更新させることにほかならない。それは、映画自身にとって、この上なく残酷な体験だ。どうかすると、あと一步で、映画が映画でなくなってしまう瞬間の到来が間近に迫っているからである。そしてそのことが、見かけは弛緩しきっているかにみえる小津の物語の説話論的な持続に、たとえようもない緊張感をみなぎらせることになるのだ。」（前掲書、p.136）

蓮實が引用しているフランソワ・トリュフォーの「奇妙な空間感覚」とは次の発言を指している。「小津の作品ほど不思議な魅力にみちた日本映画は見たことがありません。日本的といえ、これほど日本的な映画もないのですが、それ以上に、私にとって最も不思議なのは、その空間の感覚です。空間と人物関係、といったほうがいいかもしれない。二人の人物が向いあって話しているようなシーンがしょっちゅうあって、カメラはさかんに切り返すわけですが、どうもこれがにせの切り返しというか、奇妙な切り返しまちがいの印象をあたえるのです。小津の映画ではカメラが動くことはないのですが、もしカメ

ラが対話している二人の間をパンでとらえるようなことがあったとしたら、二人はじっと同じ場所にすわっていないで、しょっちゅう場所を変えているにちがいないというような印象をあたえるのです。ふつう、向いあって話をする二人をカメラで切り返しによってとらえる場合には、原則として同じ位置で、つまりこちら側だったらこちら側で、向う側だったら向う側で切り返すわけです。つまり、パンするのと同じことになるわけです。ところが、小津の映画では、一人をこっち側からカメラがとらえたかと思うと、つぎに相手に向う側から切り返してとらえているような印象をうける。これは印象ではなくて、そうしか思えない意図的な演出のはずで、見る側としては、一人の人間の視線を追っていくと、実はそこには相手がないのではないかという不安に襲われてしまいます。カメラが切り返すたびに、そこにはもう対話の相手がないのではないかという……。」(山田宏一・蓮實重彦『トリュフォーそして映画』話の特集、1980年、p.10)

また貴田庄は次のように「絵画的様式」、「映像による肖像画」をつくるための技法と分析している。「小津が撮った単独の人物のショットにも、独自の絵画的な様式が感じられるのである。それは映像による肖像画と呼んでよいものである。／小津が撮った人物のショットでもっとも特徴的なことの一つは、二人の人物が隣合わせに座って、会話を交わすとき、登場人物がしばしばだれもいない単独の肖像画のように描かれることである。(中略)このような人物配置は、相似形を作るための工夫の一つといえる。そのために二人の座る位置が近過ぎてはいけないようだ。不自然と思われない程度に二人の間に距離を設けているのだ。それから小津は肖像画のショットも意識しているようだ。二人があまり近すぎては小津好みの肖像画のショットを撮ることが常識的には困難になる。」(『小津安二郎のまなざし』晶文社、1999年、pp.177-178)

このように様々に検証されてきた小津の〈ドンデン〉であるが、注目される理由、奇妙な違和感を覚える原因はその視線の不一致に起因する。



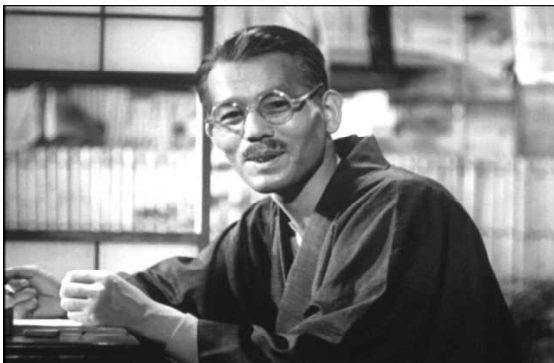
『晩春』 曾宮家 1



『晩春』 曾宮家 2



『晩春』 曾宮



『晩春』 服部



ここに引用した4つのショットは『晩春』（1949）の冒頭場面で、『晩春』曾宮（笠智衆）と『晩春』服部（宇佐見淳）の凶像が〈正面切り返し〉のそれなのだが、ふたりは『晩春』曾宮家1と2のようにずれて座っているので、正面を正視した場合、そこに相手はいないことになる。

『晩春』 見合い話 1



『晩春』 見合い話 2



『晩春』 叔母



『晩春』 紀子



同じ『晩春』の後半で、お婆のまさ（杉村春子）から紀子（原節子）が父親の再婚話を聞く場面も同じ小津の様式で、ふたりは『晩春』見合い話1と2のように筋交いに座っているので、視線を正面に向けて話した場合、そこに相手はいないことになるのだが、小津はこの視線の不一致を忖度しない。

小津映画の草創期からこの様式が確立されていたかというところではなく、次に引用する初期作品『東京の合唱』（1931）では、社長に山田（坂本武）の解雇を取り消すように談判する岡島（岡田時彦）①と社長は、正面に対峙③しながら社長の視線は右上②を向いている。また談判が不首尾に終わり、デスクにもどってきた岡島と山田の対話はその筋交いの位置⑥ににふさわしく、岡島の視線は左前④を、山田の視線は右前⑤を向いており、映画の文法どおりの視線の一致した連続編集になっている。

①岡島談判（顔正面・視線正面）



④岡島解雇報告（顔左前・視線左前）



②答える社長（顔右前・視線右前）



⑤解雇社員山田（顔右前・視線右前）



③位置関係提示ショット



⑥位置関係提示ショット（筋交いの位置）



いつ頃から小津作品の中で視線の不一致をものともしない正面切り返しが登場してきたのかは今後の課題であるが、ボードウェル教授も絵画的な構図、図柄の一致の創造がこの小津の様式の目的であったと考えている。「これら厳格な配置・撮影・編集技術の主要な目的は、遠近法的なものではなく、図柄に関するものである。小津のショット／切り返しショットのカットは、連続するショット同士の間で人物の位置に関する「図柄上的一致」を生み出す。これまでに考察してきたほとんどすべての例が示すように、三六〇度空間、すじかい配置、正面向きあるいは「ねじれた」人物、横にずれた視線、といったものがカットの前後で続けられると、不可思議な効果が生まれる。たとえば、二人の異なる人物が驚くほど似たように見える。前景に見える肩と肘も、図柄の連続性の要素となる。（中略）小津の文体上の発展において、まず最初に図柄の一致に対する欲求が起こった。（中略）「ドンデン」と、中心から外れた配置法は、ショット間に驚くほどの図柄の連続性を生み出せるように案出されたよう

だ。ここにもまた、絵画性の優位と、すべてのショットを均質化し、それらを等価値の視覚的単位にしようとする意欲がみられる。」(前掲書、p.176)そしてさらにその究極の目的として「小津は、素材としてのショットを建築ブロックと見なし、外部の非人称的視点からアクションを眺めるカメラを中心にあらゆる技術を組織化し、現実の場所や人間の身体を、均衡、対称、線、色調の厳密な原則に従属させることによって、絵画的映画を作る。」(前掲書、p.155)と分析している。

すなわち従来の映画の文法である「180度線の規則」を破る、360度空間を利用した換喩的ショットの展開も、正面切り返しも、等質の「建築ブロック」となるショットをつくりあげるための方途であり、等質でありながら微妙に異なるそれぞれの「ブロック」の特徴をいかした対称図形をつくったり、それらの均衡をはかったりしながら、その編集の妙味によって完成される小津様式の映画を創造している。

## (5) 映像の遊戯

小津映画の魅力を構成する要素のひとつとして、直線的な物語内容の展開に従属しない映像そのものの面白さがある。ノエル・バーチは元来音楽用語であったパラメーター（音色、音の高低、音の長さ等）という用語を映画理論に適用し、ショット・サイズやショットの持続時間、カメラ・アングルなどを映画のパラメーターと考えて映画分析に適用したが、ボードウェルはこの概念をさらに発展させて、ある映画「作品を通じて様々なヴァリエーションをとりながら反復的に現れる一定の視覚的要素」（ボードウェル前掲書、p.599）を小津作品の中に見いだす。それはテーブルの上のビール瓶だったり、店の看板だったり、物干しの洗濯物だったりするのだが、例えば最初のカラー作品『彼岸花』（1958）で躍動する赤いヤカンである。（前掲書、p.552）

①赤いヤカンのダンス



⑤赤いヤカンのダンス



②赤いヤカンのダンス



⑥赤いヤカンのダンス



③ 赤いやカンのダンス



⑦ 赤いやカンのダンス



④ 赤いやカンのダンス



⑧ 赤いやかんのダンス



①で茶の間の角隅に置かれた赤いやカンは、①と②と③の連続するショットにおいて移動しているわけではないのだが、①茶の間から、②玄関を正面に見る廊下から、③玄関を右に見る廊下から、とカメラ・ポジションが次々と変化するため、フレーム内で占める位置が次々と変化し、まるでヤカンがフレーム内を自由に踊っているように見える。④と⑤もヤカンの位置は変わらないのだが、カメラが 180 度転回したために、⑥、⑦、⑧の図像でヤカンがフレームから消えたり、次女久子（桑野みゆき）の足さきに現れたりと変幻自在に現れるのも、細かに刻まれるショットが作り出す映像の妙味である。エドワード・ブラニガンもこの場面を検証しながら、さらに近藤（高橋貞二）が座るバー・カウンターの上の灰皿が一連のショットの中で現れたり消えたりする例をあげ、事物の自立性を説明する。「より根源的には、小津安二郎の芸術映画は、事物や人物を空間の弁証法的進行の中に挿入することを志向しているのである。この理由から、映画批評家は小津の事物の「独立性」を指摘したり、映画内にあらわれる事物がいかにも「生きている」ように思われるかといったことを主張するが、事物は空間と単一的で絶対的な関係を結んでいるのではなく、空間がたたえているある緊張感の中に存在している、というのがその真の意味である。」（『彼岸花』の空間「ユリイカ」2013年11月臨時増刊号、p.275）

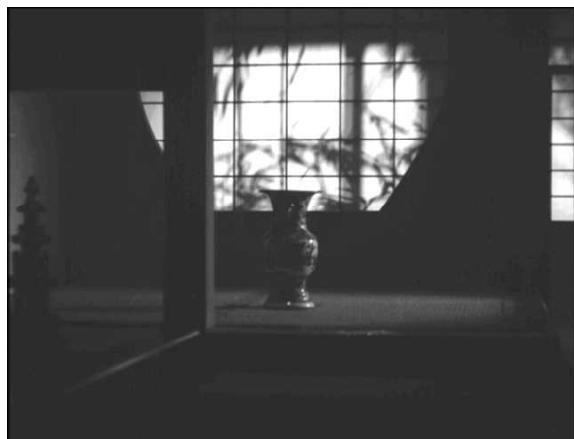
こうした事物あるいは自然の自立性、独立性は、慣習性と制約性のきわめて強い社会の中に生きる小津映画の登場人物たちも、根源においてはそうした社会を超えた宇宙の神秘の中に生きる生命体として解放されていることを想起させてくれる。

小津研究の中で議論されてきた〈空のショット〉もこの理解の線上に検証できるのではないだろうか。次の四枚の図像のうち、右二枚はこれまで〈空のショット〉としてたびたび指摘されてきたショットの静止画像である。『晩春』(1949)では紀子の結婚が決まり、父とふたりで京都旅行をした最後の晩、枕を並べて寝る父と娘の映像のあいだに挿入される〈壺〉のショット、『東京物語』(1953)では故郷の尾道にもどった義母の突然の死を仕事場で知らされて呆然とする紀子の映像に続く建築中のビルのショットである。

『晩春』〈壺〉のシーン



『晩春』 空のショット



『東京物語』母死去の知らせ



『東京物語』空のショット



〈空のショット〉をポール・シュレイダーは次のように定義する。「風景や

静物、室内などの、人物をいれないショット。ストーリーとのつながりをまったく欠いたこれらのショットは、その空虚さや長さによって、中断や休止、あるいはストーリーの方向転換の機能を果たしている。」(『聖なる映画』フィルム・アートセンター、1981年、p.52)

この特徴的なショットはこれまで研究者たちによって〈カーテン・ショット〉あるいは〈枕ショット〉とも呼ばれてきた。〈カーテン・ショット〉の命名者である南部圭之助は次のように説明する。「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。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。」(「小津安二郎の怒り」『キネマ旬報 小津安二郎<人と芸術>』1964年2月)また、貴田庄もこの命名を支持している。「小津は一つのシークエンスからつぎのシークエンスに、もしくは一つのシーンからつぎのシーンに移行するとき、必ずといってよいほど、そのあいだに風景のショットや場所を示す説明的なショットを挿入している。小津はオーバーラップやフェイドイン、フェイドアウトなどの代用に、このようなショットをいつのまにか活用するようになった。シークエンスの変わり目に挿入されるこの種のショットは、小津映画を語る時、しばしばカーテン・ショットと呼ばれることがある」(『小津安二郎のまなざし』晶文社、1999年、p.190)

一方、ドナルド・リチーはこのショットを〈空のショット〉と呼び、単なる場面転換や時間の推移を表現するためだけの技法でないと論じる。「その機能の一つは、かなりの感情的緊張のある場面をはっきり中断することにある。そして小津はふつう、少なくとも作品の途中で、緊張を解くことよりも中断することを好んで行う。それは天気や自然、そして人間やちっぽけな人間的関心事の外に存在する世界が、ふつう私たちが考えるよりもずっと広大で神秘的であるという避けることのできない推定によっている。(中略)ストーリーの内容を全く欠いたこれらの場面が果たしているもう一つの機能は、母音接続のような欠落部分を用意することである。(中略)いつもシークエンスの終りに出てくるそれらは、場面を音楽のフェルマータ風に引き延ばす。ある時はそれらは、場面そのものを空洞化する。(これをしばしば用いた理由は)彼の作品のさまざまな部分を独立させておき、場面の空虚さと長さによって、彼の登場人物に



とって沈思黙考の瞬間が持つ重要性を印象づけることであった。これらの場面の終結は、中間休止である。(中略)(空のショットは)人物を入れないショットから成っている。彼の作品のさまざまな静物は、それぞれの場所であつて起きたことと、そこに住んでいた登場人物の両方を思い出させる。」(『小津安二郎の美学 映画のなかの日本』フィルムアート社、1978年、pp.124-125)つまり、空のショットは場面を中断させて登場人物たちに沈思黙考の時間を与え、人間的関心事の外に世界が存在するを感じさせるショットだと考える。この中間休止を日本的な〈間〉と捉え、小津の墓石に刻まれている禅的な〈無〉の世界観に結びつけて理解しようとする傾向が生まれるのだが、こうした日本の源泉説ですべてを説明する方法をボードウェルは厳しく批判する。

「西洋は近年になって初めて、日本文化が知覚的・社会的空間を複雑なやり方で定義していることを発見した。日本語の「間」という言葉はいくつもの意味を持つが(「家の中の部屋」の意から「状況への配慮」の意まで)、空間は本質的に否定的な定義の仕方をされる。よく西洋人は空間のことを、事物を入れるための空っぽの容器と考えるが、「間」は、二つの実体の間に必ず存在する「間隔」を意味する(間隔をとるものとしての空間)。「間」の概念は空間と時間の両方を支配する(両者とも、間隔の次元で考えることが可能だからだ)。この概念は完全な空白の場所を特権化するので、西洋で「空間(スペース)」が「空所(ヴォイド)」に対立するようには、「間」は「空所」には対立しない。「間」の概念は、それぞれの場所の独自性を強調し、個人は繰り返されることのない状況に反応するように強制される。それは、具体的な場所同士の間にも根本的な不連続性、特に視点の不連続性が存在することを暗示する。それは、変わり目、周縁、発端(「縁」、すなわち、どちらの場所にも属さない「境界」)に注目する。また、声とは微妙にずれる三味線の伴奏のように、話し言葉や音楽における「タイミングのずれた」要素を積極的に認める。もっと広いレベルでは、「間」は絶え間ない流れとしての存在の感覚、固定点同士を結ぶ偶発的な運動を思い起こさせる。それは、何もない空間、空白、あるいは休止であると同時に、ズレや分裂——知覚する者がその間隙を一連の潜在的な意味で満たす——でもある。こうした隠された意味はすべて、日本の美的実践、すなわち、絵巻物の「細胞状の」不連続性、建築や絵画の何もない空間、空(から)のモジュール同士の間を流れる境界線としての家の概念、詩歌の内部に間を作り出すものとしての枕詞、連歌における分離と結合の中に見られる。そしてこれらはすべて、小津作品の諸側面との魅力的な類似性を見せている。」(ボ

ードウェル前掲書、p.265) と、〈間〉についての西洋と東洋の違い、〈間〉が日本の美意識や芸術において重要な役割を果たしていることを理解したうえで、この空のショットを日本的源泉だけで説明することに異議を唱える。

「しかし、いかに啓発的とはいっても、このような文化的類似性を結論するのは、実質的な理由からも方法論的な理由からも早計である。たとえば、詩歌と小津の話法戦術との類似を例にとってみよう。日本の宮廷や大衆の詩歌は、小津作品に見られるような厳格さと遊戯性を決して打ち立てなかった。古典的な日本の詩歌は、生け花や絵画の禅芸術と同じく、小津が特に好んだ形式上の対称性を回避する。さらに、詩歌の規則は、細部のテクスチャーの特徴を厳密に支配するのであって、大きな統一体を支配するのではない。一連の宮廷歌は、季節の法則や、恋愛の漠然とした進展に基づいていた。連歌は、始まり一途中一終わり、あるいは発展とクライマックスといった、表現全体の統一性を何ら持たなかった。それぞれの句が単位と移行部の両方の役割を果たさなければならないという規則によって、ストーリーや話題の全体的統一性は犠牲にされ、局部的な結合が深められた。こうした断片的構成の傾向は、明治時代の自由俳句で頂点に達する。このように日本の詩歌の歴史は、大枠において、マクロ構造的な統一と「長い形式」からの方向転換の歴史である。詩歌の約束事の力は規則の「違反」を認めなかった。詩人は形式の命令に異議を申し立てるのではなく、それに従わねばならなかった。小津作品における遊戯的な予想攪乱は、古典的な詩歌よりもはるかに強く押し進められた。確かに、ある種の芸術実践と、時間・空間に関する広範な文化的前提が、ごく基本的なレベルで小津作品に影響を与えている。だが、まさにこのレベルが基本的なものであるからこそ、それはまた、あらゆる日本の映画作家、あらゆる芸術家、そして文化の中のあらゆる個人にも影響を与えたに違いない。だが他のどの映画作家の文体も、小津のそれに似ていない。何世紀にもわたる日本の詩歌と一九三〇年生まれの映画監督との連続性を歴史的に証明することはできないのである。そして、あらゆる日本人が「間」として知られる知覚上・言語上の構成概念に関わるとしたならば、なぜそれは、他のどんな日本の芸術家よりも小津によく当てはまるのか？彼は同時代人よりも「日本的」なのだろうか？」「ある西洋の批評家にとって、こうした映像（「空」のショット）は、古典的な和歌の枕詞に似た、「枕ショット」である。だが日本のある批評家は、西洋の額縁演劇における幕間の小休止に似ているので、この映像を「カーテン・ショット」と呼んでいる。小津は、映画固有の形式の豊かさを示すために、「日本」と「西洋」の両方の

影響源を利用しているのだ。」(ボードウェル前掲書、p.266)

小津映画を豊かにする映像の遊戯には多様な要素があるのだが、冒頭に述べた「直線的な物語内容の展開に従属しない映像そのものの面白さ」として「反復的に現れる一定の視覚的要素」のもうひとつの例を最後にあげておきたい。それは小津のサイレント時代の作品『生れてはみたけれど』(1932)の中で疾走する電車である。

『生れてはみたけれど』は都心の麻布から郊外に引っ越してきた吉井一家の物語で、吉井(斉藤達雄)の二人の息子は亀吉を親分とする地元のいじめっ子たちや父の会社の重役の息子太郎といがみ合うが、やがて全員を服従させる。一方父親の吉井は近所に住む重役の岩崎(坂本武)に頭が上がらず、おどけた真似までして岩崎のご機嫌をとろうとする。そんな父親を目の当たりにして幻滅した二人の息子はハンガー・ストライキの反乱を起こすが、翌朝には和解し、平穏な日常生活に戻っていく、という物語内容である。この作品の中で、一度たりとも背景を疾走する電車が言及されることはないのだが、冒頭における出勤前の吉井の①朝の体操からはじまって、⑧亀吉たちと二人の息子が和解する最後の場面に至るまで、その背景を郊外電車は疾走し続ける。およそ25ものショットの背景に現れる電車は、②転校生を子供たちが見に来たときの背景にも、③不登校が明らかになる担任教師と父との出会いの背後にも、④父親が権威をもって線路沿いを歩く風景にも、⑤庭で犬のペスに餌をやる情景にも、⑥ハンガー・ストライキを起こして庭に出た二人の前景にも、⑦父親が権威を失墜して④とは対照的に子供が先頭に立って歩く線路沿いにも、容赦なく過ぎゆく時間を具象するかのように電車は疾走し続ける。転居からわずか五日間の中で起きる子供社会と大人社会の矛盾と軋轢、労働者階級と資本家の対立による救いのない現実を描いた、「大人の見る絵本」という副題とはうらはらの実はかなり重苦しいこの物語は、作品全体にわたってその背景を疾走し続ける電車によって爽快感に近い印象すら観客の胸に残す。パラメーターという用語が最適とは思えないのだが、物語内容として語られていない事象がその作品の印象を決定づけるとすれば、それは小説でいえば〈文体〉を構成する諸要素であり、小津映画におけるそれらを体系的解明することが今後の課題としてあげられる。

①朝の体操



⑤犬ペスに餌をやる母



②子供たちの迎え



⑥ハンガー・ストライキ



③担任教師と挨拶



⑦子先頭の通勤通学



④父先頭の通勤通学



⑧亀吉グループとの和解



## 付・映画研究における映像著作権の問題

本報告書では、小津安二郎監督の映画作品をめぐる〈詩学〉についてこれまでの研究成果をまとめたが、ここで取り組んだような映像分析においては、文学作品の分析で本文を引用することが不可欠なように、研究対象映像作品の静止画像を引用しての説明および叙述が不可欠となる。

文学作品を研究するさいには問題にならない「本文の引用」が、映像作品を研究するさいには著作権の侵害として法を犯す行為になるのであろうか。本執筆者は法学者ではないが、映画映像を研究し、大学機関で映画を芸術作品として講義する立場から、その経験をもとにこの問題についての報告をおこなう。

著作権法第三十二条は次のように記されている。「第三十二条 公表された著作物は、引用して利用することができる。この場合において、その引用は、公正な慣行に合致するものであり、かつ、報道、批評、研究その他の引用の目的上正当な範囲内で行なわれるものでなければならない。」

この条文によれば、映画の DVD も「公表された著作物」であり、「批評、研究その他の引用の目的上正当な範囲内で行なわれる」限りは、「本文の引用」として市販 DVD からその動画を静止画像として取り込み、批評、研究の文章に引用することは問題ないように思われる。しかしこの条文の第 2 項は「国若しくは地方公共団体の機関、独立行政法人又は地方独立行政法人が一般に周知させることを目的として作成し、その著作の名義の下に公表する広報資料、調査統計資料、報告書その他これらに類する著作物は、説明の材料として新聞紙、雑誌その他の刊行物に転載することができる。ただし、これを禁止する旨の表示がある場合は、この限りでない。」と記されている。市販 DVD のパッケージに通常記されている注意書き「この DVD ビデオは、一般家庭内における私的再生に用途を限って販売されています。したがって有償・無償に拘らず、権利者の書面による事前の承諾を得ず、複製・貸与・公衆送信・上映等を行うことを禁止いたします。」(松竹 DVD 島津保次郎監督『隣の八重ちゃん』パッケージ裏面)は、この著作権法第三十二条第二項の条文の末尾にある「これを禁止する旨の表示がある場合は、この限りでない。」に応じた表示なのであろう。本稿の執筆者は独立行政法人の職員なので、「権利者の書面による事前の承諾を得」なければ、研究であっても「本文の引用」を自由におこなうことはできないことになるので

あろうか。なお「禁止する旨の表示」をつけるか否かは DVD 製作者（著作権者）の任意なので、すべての DVD にこれが適用されるというわけではない。研究のための DVD 静止画像複製を許可するか否かはあくまで著作権者側の意向によるということになるだろうか。

一方、大学などの教育機関におけるこうした著作物の複製については、著作権法第三十五条に次のように定められている。「第三十五条 学校その他の教育機関（営利を目的として設置されているものを除く。）において教育を担当する者及び授業を受ける者は、その授業の過程における使用に供することを目的とする場合には、必要と認められる限度において、公表された著作物を複製することができる。ただし、当該著作物の種類及び用途並びにその複製の部数及び態様に照らし著作権者の利益を不当に害することとなる場合は、この限りでない。」すなわち教材として「著作物の複製」をすることは可能であるが、ただし「著作権者の利益を不当に害する」ことのない場合に限られるという規定である。なにをもって「不当」な利益の侵害にあたるかは議論の余地のあるところであろうが、DVD の静止画像についていえば、それらを教育とは異なる用途で膨大に複製して利益を得ている場合などがそれにあたることになろうか。ただ著作権の侵害は名誉毀損罪などと同じ親告罪なので、著作権の侵害を受けた側が告訴に際してこれを証明する必要がある。

複写した側が利益を得ているか否かの場合については、営利を目的としておこなった場合はその使用料に相当する金額を支払わなければならない（第三十六条第 2 項）とする一方で、営利を目的としない場合には第三十八条に「公表された著作物は、営利を目的とせず、かつ、聴衆又は観衆から料金（いずれの名義をもつてするかを問わず、著作物の提供又は提示につき受ける対価をいう。以下この条において同じ。）を受けない場合には、公に上演し、演奏し、上映し、又は口述することができる。ただし、当該上演、演奏、上映又は口述について実演家又は口述を行う者に対し報酬が支払われる場合は、この限りでない。」と営利を目的としない場合の複製は可能であることが定められている。

なお著作権の保護期間は、一般的には第五十一条第 2 項に「著作権は、この節に別段の定めがある場合を除き、著作者の死後（共同著作物にあつては、最終に死亡した著作者の死後。次条第一項において同じ。）五十年を経過するまでの間、存続する。」と 50 年間と定められているが、映画の著作物の保護期間は別に公表後 70 年間と定められている。（

「第五十四条 映画の著作物の著作権は、その著作物の公表後七十年（その著作物はその創作後七十年以内に公表されなかつたときは、その創作後七十年）を経過するまでの間、存続する。」）小津映画作品でいえば、本年は 2015 年なので、1945 年以前に公表された作品（『父ありき』（1942）以前の作品）

であれば、著作権者（松竹株式会社）の承諾を得ずに静止画像を自由に利用した研究発表がおこなえるということになるのであろうか。

さて 2013 年に発表した論文「川端康成「山の音」と小津安二郎監督『晩春』——小説と映画のあいだ——」を川端康成学会（日本学術会議協力学術研究団体）の年報『川端文学への視界 28』に掲載した経緯を報告する。この論文は、戦後まもない鎌倉を舞台に展開する小説「山の音」と映画『晩春』という異なるジャンルの両作品の、それぞれの〈詩学〉を明らかにして優れた芸術作品の共通性を探るという論旨で、小津映画の〈詩学〉を説明するために松竹株式会社ビデオ事業部から発売された小津安二郎監督作品 DVD-BOX に収められた DVD『晩春』（1949）の動画を「本文」として、論文の中でその技法を説明するために PC に取り込んだ 48 枚の静止画像を引用掲載した。掲載にあたって、松竹映像ライツ部国内ライセンス室と連絡をとり、掲載する論文が純粋な学術論文であり、掲載誌も商業誌ではなく、会員への配布を主目的とした学術雑誌であることを説明した。発行する銀の鈴社は鎌倉にある小さな出版社で、前身の教育出版センターの時代から川端康成学会（旧称、川端文学研究会）の年報を刊行しており、発行部数は 300 部、このうち学会が 250 部を買い取る契約であること、しかし他の学会の年報、たとえば昭和文学会の「昭和文学研究」などとは異なる、ISBN をつけて定価 2500 円で一般書店で購入できる研究書であることも口頭で説明した。しかし通常の学術論文と同じように、本論文執筆者と出版社の間に原稿料等の金銭授受が発生していないことも付け加えた。

上記の説明をおこない、営利的な利用でないとの理解は得られたが、ライセンス室としては配慮はするが無償の掲載許可をすることはできないということで、通常の「写真素材使用申請」（資料 1）の申し込みをしてほしいとの回答を得た。また同時に送られてきた「写真素材使用規程（邦画用）」（資料 2）によれば、そもそも DVD の購入者がその映像を静止画像として PC に取り込み、これを論文中に添付掲載することは前提とされていなかった。あくまで松竹が用意したスチール写真の貸し出し「規程」で、このことを問い合わせると基本的に任意の映像使用は許可していないとのこと。それでは映像研究にならない旨を説明すると許可がおりた。ただし、この「規程」に記された基本使用料をそのまま適用すると、モノクロスチール写真掲載 1 枚につき、雑誌掲載の場合 15000 円なので、48 枚の使用にあたっては 72 万円ということになる。とても支払える金額ではないので、再度あくまで研究上での使用であることを説明すると、この八分の一の値段で利用することの許可がおりた。2013 年は小津安二郎監督没後五十年にあたる年で、その功績をたたえて様々な企画が催される中での措置であるとの説明を後日受けた。

今回はこのような経緯で研究論文中の静止画像使用が可能になった。映画館でしか見ら

れなかった映画が 1970 年代半ばにはビデオ・デッキが開発されて各家庭で見られるようになり、やがてアメリカの映画業界の要請によって 1990 年代後半に DVD が商品化されると、映画は個人のコンピュータでその映像を操作しながら鑑賞したり、分析したりできるまでに、その受容鑑賞の形態が変化した。これまでは映画制作会社と特別な関係をもつ映画評論家かあるいは映画制作者自身に限られていた映像をもちいての分析は、多くの研究者をそこに加えることによって、今後飛躍的な進展が期待される。だが、文学作品の引用とは異なる映像引用の著作権問題は、映画制作会社に著作権者としての権限があるので、映画制作会社の意向に沿わない研究、批評はおこなえない可能性がある。

本研究の目的は優れた映画芸術がいかに優れているかの謎を解き明かすことにあるので、批判すべき作品、批評に値しない作品を研究対象にすることはしないのだが、研究、批評である以上、自由な批判も述べることのできる映画研究の環境を整えていく必要があるだろう。多額の製作費を投入してつくりあげられる映画が、紙とペンさえあれば創造の可能な文学と同一の条件で扱うことが困難であることは理解できるものの、映像分析のさらなる発展のために研究書における映像使用の「著作権」問題の推移を今後も見守ってゆきたい。

※なお著作権をめぐる条文の解釈については、杉浦龍二郎弁護士（元東京高等裁判所判事）から助言をいただいた。



(資料1)

# FAX送付状

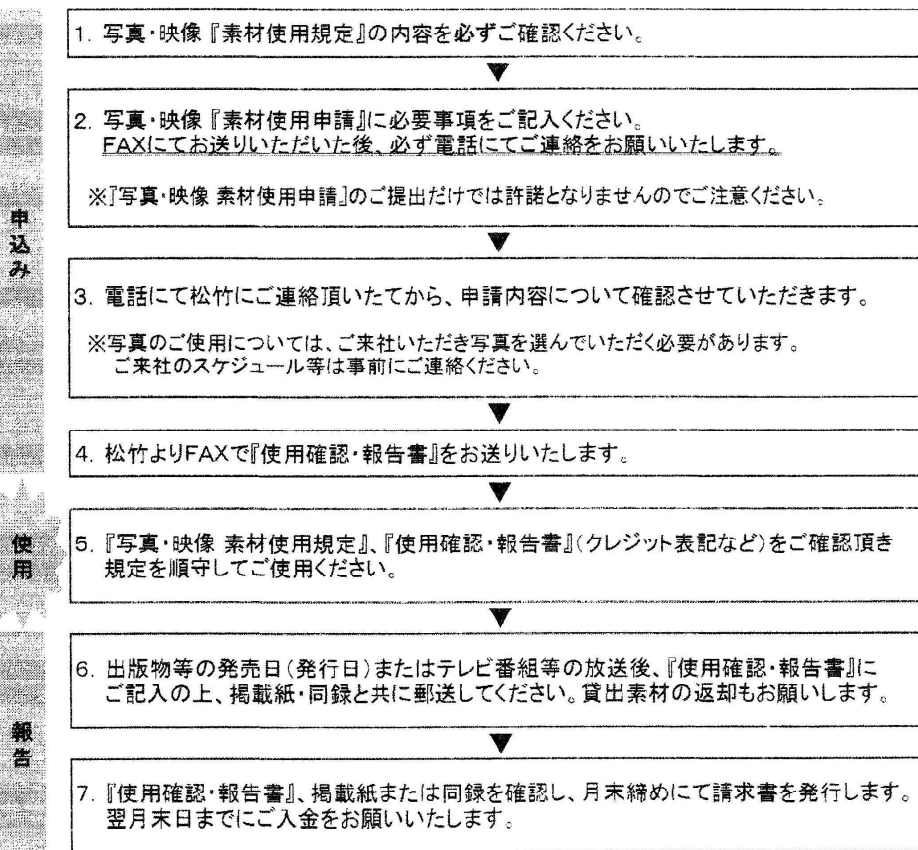
送付先

田村 充正 様

fax : 048-837-0560

## ■ 写真素材使用規定・使用申請をお送りいたします。

お申込みの手順は以下の通りです。



松竹株式会社  
映像ライツ部国内ライセンス室  
〒104-8422東京都中央区築地4-1-1  
TEL: 03-5550-1617  
FAX: 03-5550-1653

写真素材使用申請書 (邦画用)

松竹株式会社 御中

申請日 年 月 日

★ 使用希望作品に関して

作品名 (サブタイトルも含め記入ください)	監督	製作年	使用希望素材
1. 作品名			モノクロ / 映 画 / 映 画 / 映 画
2. 作品名			モノクロ / 映 画 / 映 画 / 映 画

★ 使用媒体に関して

出版物 / 番組名	発行日 / O.A日	放送時期 (TV使用のみ)
出版物 / 番組名	初回 年 月 日 (時 分 ~ 時 分)	
コーナータイトル	再 年 月 日 (時 分 ~ 時 分)	
発行 / 出版社 / O.A局	編集部 / 番組 責任者	
使用申請者所属社名	使用申請担当者	

★ 使用目的 (企画内容と作品の専断使用の関連を詳しく説明ください。当書置が確認シートになりますので別紙添付ではなく必ずご記入ください。)

★ 使用素材管理責任者 = 素材納品先

住所 / 〒

会社名

(株)等正式名称で記入ください。

担当者

TEL No. (※携帯不可)

FAX No.

★ 使用料支払い責任者 = 請求先

住所 / 〒

会社名

(株)等正式名称で記入ください。

担当者

TEL No. (※携帯不可)

FAX No.

※確認に必要な項目のみになります。必ずすべての項目に記入の上申請ください。

使用に関しては、貴社の使用規定 (2008/3/1版) に従って使用いたします。

使用に伴って必要となる著作権処理は、すべて当方の責任と負担に於いて行います。

使用した弊社作品の素材については保管することなくすべて返却及び滅却し後日その証明書を提出します。

会社名

電話番号

責任者署名

印

(資料2)

写真素材使用規程(邦画用) (2008/3/1改訂)

※正式許諾は、申請書をFAXで受領し申請者からの電話で詳細確認を行った後に出させていただきます。  
使用を希望される場合は、FAXで申請書を提出の上必ず電話にて連絡をいただけますようお願いいたします。  
申請・許諾の流れを下記にまとめました。使用後の素材返却・報告・支払い完了迄署名者が責任を持って対応ください。

【申請・許諾】1.申請書をFAXする→2.松竹に電話し申請する→3.FAXで許諾・使用確認書を受領する→4.使用  
【報告・支払】1.掲載誌と許諾・使用確認書を提出→2.提出月末まで翌月半ば頃請求書送付される→3.支払

★ 使用申請について

1回の申請は提出した申請書に記載された1回分の使用のみ有効とします。使用素材の転載はできません。再使用・再版等についてはその都度申請を必要とします。ネット配信等の使用には対応しておりません。許諾の範囲には入っておりませんのでご注意ください。

★ 素材の扱いについて

貸出素材はすべて返却を要します。編集の都合等によりやむをえず複製やデータ取り込みをする場合は必ずお申し出ください。書面取り交わしの申請をいたします。なお、複製物はすべて弊社に提出することが許諾の条件になります。また、取り込んだデータについては滅却証明書の提出を許諾の条件とします。御社で保有することの無い様にしてください。ポシの紙焼き、データの出力、スタジオ収録等でのパネル作成等も同様とします。

★ クレジットについて

映画のステール写真(モノクロ・カラーポジ)を使用する場合には使用写真の扱い

①作品名 ②監督名 ③公開年度 ④素材提供又は表記(確認を要す)の4点を必ず表示してください。  
例/「家族」監督:山田洋次(1970年)写真提供/松竹寮

・脚本、原作 他の表記については必須とはしておりませんが、権利者からの要望にはご対応ください。

★ トリミング・文字寄せ・色かけ等素材の加工は一切認められません。

★ 基本使用料 ※1日・週・月で販売期間が限定されているものとその他の長期流通のものとの区別をさせていただきます。

	一時流通の使用	その他の使用
	新聞・雑誌・パンフレット類	書籍・ブック・CD等・テレビ等
カラー写真写真掲載1枚につき	15,000円	30,000円
カラーポジ掲載1枚につき	30,000円	45,000円
ポスター使用1枚につき	30,000円	45,000円

(他に複写代等かかる場合があります。)

・長期流通の使用に関しては3年間の許諾に限らせていただきます。期間を超えた場合再度申請ください。

また、期間に限らず改訂等については再度の申請を要します。

・使用料とは別に、素材納品時の送料は貴社負担になります。便をご手配いただくか着払いの宅配便で納品させていただきます。

・テレビでの使用の場合で、番組を再放送される際は、その都度申請してください。使用料については1度目と同様になります。

・テレビでの使用の場合で、番組が海外で放送される際には、担当部署が変更になります。

映像ライツ部 海外ライセンス室 (TEL=03-5550-1623) にお問い合わせください。

・表紙での使用等、使用方法によっては料金が変わる場合があります。詳しくは担当者にお尋ねください。

・使用料につきましては、請求書に付記してある銀行口座に、振込手数料は貴社負担にて振込みください。

振込期日は請求書送付月の翌月末とさせていただきます。期日を過ぎますと問合せさせていただきます。

★ お貸出し致しました素材は、使用后申請者が責任を持って速やかに返却してください。

なお、素材の取り扱いには十分な注意をいただきますようお願いいたします。

★ 未使用の場合も必ず書面にて報告ください。基本的に料金は発生しませんが実費が発生する場合があります。

★ 掲載誌が出来上りましたら1部ご提供ください。テレビでの使用の場合は、同録(使用番組すべて収録)を提出してください。

なお、発行日2週間後までに報告がない場合自動的に請求書を発行する場合があります。

★ 使用に際しては、著作権者人格権の保護に配慮してください。

★ 申請内容と異なる使用、無断使用、複製、第三者への貸与、譲渡を禁止いたします。違反した場合には、立証を要せずに違約金として正規料金の2倍をいただきます。立証があった場合の規定違反は当該違約金に加えて損害賠償責任を負担していただきます。

※ 以上規定を遵守してご使用ください。

掲載誌を確認して規定に反すると判断された場合、次回からの使用をお断りすることがあります。

〒104-8422

松竹株式会社 映像ライツ部 国内ライセンス室 営業課

東京都中央区築地 4-1-1 (東劇ビル13F)

TEL 03-5550-1617 / FAX 03-5550-1653

問合せ・申請は、弊社営業日の10時~17時(12時半~14時を除く)をお願いいたします。