

小津安二郎の「小市民映画」再考——同時代的批判

Rethinking the “*Shoshimin* Films” of Ozu Yasujiro: Contemporary Criticisms

滝浪 佑紀*

Yuki TAKINAMI

はじめに

「小市民映画」とは一般的に、サラリーマン、医師、教師など近代化の過程で生まれた「小市民」階級に属する人々の日常生活を描いた映画のジャンル名であると考えられている¹。しばしばより包括的に戦後に製作された庶民劇ないしホームドラマ一般まで含まれるが、小市民映画とは狭義には、1920年代後半から1930年代にかけて松竹蒲田撮影所を中心に製作された、会社員とその家族を描いた一群の作品を指している。たしかに、小市民映画とはジャンル名として使われる限りにおいて、いかなるイデオロギー的含意も含んでいない。しかし、小津安二郎の『東京の合唱』や『生れてはみたけれど』、成瀬巳喜男の『腰弁頑張れ』、五所平之助の『人生のお荷物』など、多くの小市民映画は就職難や失業への恐怖といった同時代の暗澹とした社会的世相を描いたのであり、今日「小市民映画」と言った時、そこにはある種の批判性が含意される場合が多い。とりわけ小津に関していえば、彼の小市民映画はこの批判性ゆえにしばしば高く評価されてきた²。

しかしながら、1930年代初頭における小津

の小市民映画に対する評価は、今日のそれ以上に複雑かつ微妙であった。一方において、小津の小市民映画は今日と同じく、そこに含意される社会への批判性ゆえに称賛されたのだった。しかし他方、日本映画はこの時期、傾向映画のブームおよびプロキノの隆盛を見たということは思い出されるべきだろう。映画を通じた社会への批判は、小津の小市民映画に限ったことではなかったのである。

こうした文脈を考慮に入れた時、次の二点が重要な論点として浮かび上がってくる。(1) 小津映画に含意される批判性は、批評を含めた左翼映画運動の高まりの中においてこそ見出されたという点。さらに、それは映画作家・小津安二郎の発見に深く寄与していたという点。

(2) こうした文脈の中で「小市民」という語は「プロレタリアート」との対比で使われ、映画の主題としての小市民ばかりでなく、しばしば映画作家としての小津自身の姿勢³に向けられていたという点。したがって「小市民映画」とは時として、アプローチが小市民的である映画、すなわち、社会変革へのラディカルな意志

*東京大学大学院情報学環特任講師

キーワード：小津安二郎、岩崎昶、小市民映画、プロレタリア映画、戦間期の日本映画

に欠けた、政治的にニヒリスティックな映画という、今日の「批判的映画」とは全く正反対の含意を持っていたという点。

本論はその歴史的コンテクストを解きほぐすことによって、小津の小市民映画を再考する試みである。以下、小津が映画作家として認められ始めた1930年中頃の『映画評論』誌の批評を概観することから始めたい。続いて、『東京の合唱』や『生れてはみたけれど』が製作された1931年および1932年にかけての小津に対する批評を追いながら、小市民映画とプロレタリア映画の対比を明確にするために佐々元十と岩崎昶の映画論を参照する。最後にこうした展望

1. 1930年中頃の小津に対する評価

1920年代後半、小津はいまだ映画作家として認識されていなかったが、彼の作品は1927年のデビュー以来高い評価を受けていた。例えば、『キネマ旬報』は第一作『懺悔の刃』および第四作『カボチャ』について次のような批評を載せている。

野田高梧氏の細かい筆致とその持味を、小津安二郎氏の緩急の按配と静観と激動の絢いませの監督手法並びにその持ち味が、よく融合した所に此の映画の成功がある³。

小津作品の特長とも言えるのは、カメララのポジションが丹念なことである。セットが簡潔である。そして映画的なものを多分に持ち合わせている⁴。

のもと、『生れてはみたけれど』の映画内映画シーンとジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男』（*Человек с киноаппаратом*, 1929）を、両者の共通点および同時代性に注目して——さらに小津は後者を1932年3月の日本公開時、観ていたという仮説を立て——比較する。

今日、小津の小市民映画とは専ら小市民の生活を批判的に捉えた映画であると考えられている。しかし、「小市民映画」という語はそのオリジナルな文脈において、その意味にゆらぎを持っていたのであり、このゆらぎは、小津の小市民映画が製作され受容された歴史的地平を照らし出しているのである。

このように、小津は最初、映画芸術という観点から評価されたのだった。1930年代以降も同様に、小津は彼の繊細で卓越した映画技法によって賞賛され続ける。しかしながら1930年中頃、小津が映画作家として認められ始めた時、彼に対する批評言説に新しい論点加わることになる。すなわち、彼の作品の社会批判性という視座である。こうした観点から重要なのは、小津についての最初の作家論であると見なすことができる、大塚恭一「小津安次郎論」（『映画評論』1930年4月号）および、小津の小特集を組んだ『映画評論』7月号である。以下、大塚の小津論に続いて、特集号に掲載された三編の記事を見ていこう⁵。

大塚は1930年4月の小津論において、他の同時代の批評と同様、小津の映画技法を高く評価することから始めている。小津に対する評

価は最近高まっていると書きながら、大塚は松竹蒲田の先輩監督・五所平之助と比較することで小津の独自性を明らかにしようと試みる。大塚によれば、五所の優位点は、すべての映画技術——「カメラの角度、その相互間の接続、移動撮影の移動速度、その変化と、次のカメラの静止せる場面への接続」など——が物語に綿密に編み込まれている点にある。すなわち、五所は「内容の部分的把握」をこうした過程を通じて「全体」へと総合するのである⁶。対して小津は、「的確に現すべき内容の中心を掴み」、「それを中心として対象を充分电影的に排列し、整然と意図せる所を表現」する⁷。大塚はここで、五所の総合的方法に比して、細部の微妙な演出を際立たせる小津の分析的方法を評価しているといえるだろう。そして大塚は、小津は五所とともに新しい「映画感」を示していると締めくくるのである。

しかしながら、大塚は彼の造語であると思われる「映画感」について、これ以上議論を展開させていない（私たちは、この語はいわゆるタッチとしての「蒲田調」を示唆しているとも考えることもできるだろう）。代わりに大塚は結論部で、プロレタリア映画に言及するのである。

ここで唐突ながら、自分は帝キネの輝ける成功作「何が彼女をそうさせたか」の成功と内田吐夢の佳作「生ける人形」の非大衆的映画に終わったことと思ひ合せて見たい。プロレタリア映画運動の一面である所の、現在の映画観客大衆に見せられる営業映画を如何に導くべきか、と云うことはこの二つの映画の対比がかなりはっきりと

我々に何物かを教えてくれる⁸。

大塚は、『何が彼女をそうさせたか』および『生ける人形』を、映画スタイルという観点から同等に高く評価している（例えば前者には、ブルジョア子女の我儘に怒った女中と土偶のショットが矢継ぎ早に交替されるという、エイゼンシュテインの『十月』を意識していると目されるモンタージュを確認することができる）。しかし映画作品としての完成度にもかかわらず、『生ける人形』は興行的に失敗し、『何が彼女をそうさせたか』のみが成功を収めたのだった。大塚にとって、商業的成功は重要である。というのも、プロレタリア映画は広く観客に見られる必要があるためだ。そして大塚は、この成功の理由を、同作品の「古いセンチメンタリズム」、「メロドラマ」性に求めるのである。

たしかに大塚は『何が彼女をそうさせたか』のメロドラマ性に対し、小津の新しい映画感接触を好んでいる。しかし大衆のプロレタリア的啓発という映画の使命を前にして、「映画感接触の古さ新しさは決して問題とならない」。「我々は大衆の最も強く感ずるものは何であるのかをはっきり見極めなければならない。そして其処に大衆の本当の姿、本当の力を意識さすべきものを織り込んで行かなければならない」⁹。このように論じ、大塚は、小津に——彼の映画技術は優れているのだから一層——大衆が直接興奮できるメロドラマの方向へ転換することを提言するのである。

大塚自身「唐突」だと書いているように、なぜ彼がこの小津論でプロレタリア映画に言

及したのかについては、十分に説明されているとは言えない。しかしながら、ひとつには1930年中頃とはまさに傾向映画のブームの只中にあったということ、もうひとつには小津は1929年に『会社員生活』および『大学は出たけれど』という批判的傾向の強い作品を撮っていたということによって、その言及はある程度、状況証拠的に必然的であったと言うこともできるだろう。いずれにせよ、大塚の小津論を嚆矢として、小津作品に対する批評言説には社会批判性という論点加わったのである。

とはいえ注意しておく必要があるのは、小津はこの批評言説の中で手放しに賞賛されたわけではなかったということである。むしろ大塚の小津論も示唆するように、小津映画は同時代のプロレタリア映画との対比の下で、ある種の欠損——批判の弱さないし直接性の欠如——によって記し付けられていたのだった。そして、1930年中頃の小津映画受容とはこの欠損に対する不満によってこそ特徴付けられていたのである。この点に留意しつつ以下、『映画評論』7月号に収められた、大塚、關野嘉雄、筈見恒夫による三編の記事を見ていこう。なお、後者二編には「小市民」という語が使われている。そのため、両論文はこの語の用法を中心に考察していく。

まず、大塚は1930年7月の特集号に、上記4月の小津論以降に公開された『落第はしたけれど』に関して、短いレビューを寄せている。大塚は彼の小津論のポストスクリプトともいべきこの記事で、前論文の議論の枠組みを引き継ぎながら、小津が彼の望んだ方向へ進まなかったことを嘆いている。大塚は、とりわけカンニング・シーンに

おける小津の映画技術としての「細かい注意」を賞賛することから始めている¹⁰。大塚はこうした小津の演出に「風刺」としての価値を見出し（これが強いて言えば新しい論点である）、「現代の世相」に対する一定の批判性を認めている。しかしながら大塚は、小津の風刺は社会に対する正当な批判とはなっておらず、「不健康な皮肉」に終始しているのではないかと疑問を呈する。そして大塚は最終的に、小津は社会をより直截に扱うメロドラマを撮るべきだという彼の主張を繰り返すのである。

メロドラマの推奨は大塚に独自の主張であるが、多くの批評家が小津の社会批判の強さに対して不満を感じていた。さらにそこから、小津の風刺的描写は社会批判としては十分ではなく、結局のところ退廃主義ないし虚無主義に品位低下してしまうのではないかという危惧もまた広く共有されていた。こうした視点から、同特集号に収められた記事のうち内容的にも分量的にも最も充実した、關野嘉雄の論文「心境物の破産と小津安二郎の前途」を見てみよう。

關野は小津とエルンスト・ルビッチを比較することから始めている。關野はまず物語主題に関して、ルビッチは「人妻との火遊び」を得意とし、小津は「不安なその生活心理」を扱うとしながらも、両者はともに「有閑階級の身辺雑記」を描いていると指摘する¹¹。關野はさらに両者のスタイルに共通点を見出している。すなわち、小津とルビッチは「隅々への細かい心づかいと、従ってディテールの頻繁な使用」において一致しているのである。關野は「堂に入ったといえるかもしれない」と二人の映画芸術を最大限に評価している。と同時に彼は、同じ主題の変わらぬ叙述

スタイルに、二人は「マネリズム」に陥っているのではないかと疑問を呈する。そして關野はこの小津に対する批判においてこそ、「小市民」という語を使用するのである。

しかしながら注意が必要なのは、關野はこの「小市民」という語によって、映画に描かれる主題としての小市民以上に広い対象を指しているということである。關野はたしかに書いている——小津は「小市民階級及び学生群の、感激のない（あるはずがない）、卑屈な、類型的な生活状態と〔…〕自嘲的な、無気力な心理状態」を描く¹²。しかし彼の批判の要点は、映画に主題として描かれた「小市民」ではなく、小市民によって大部分が占められると彼が書く観客にある。「小市民達が、そのままの自分の反映をスクリーンに見出すとしたら、もちろん反感をそそらずにはいられない」。關野はさらに、この映画と観客の関係を小津の姿勢によって複雑化する。すなわち、小津映画の特徴とはその「風刺」的ないし「皮肉」的描写にあり、さらにはこうした風刺は社会に対する批判にもなりうるが、小市民とはまさにこうした皮肉的で自嘲的な姿勢によってこそ特徴付けられているのである。現状において、小津の風刺的描写は適切な批判とはなっておらず、単に小市民的姿勢を反映しているにすぎない。關野はここに、映画、観客、小津の間で依存の関係が成り立っていると指摘するのであり、小津はそれに甘えつつ、映画技術を洗練させることに専心していると批判するのである。

こうした悪循環を鑑みて、關野は小津に問いかける。「既に〔映画技術の洗練という〕深化がだめであれば、新しい方向への飛躍的展開が

当然要求されてくる。小津安二郎はどこへ行くのか？又どこへ行くべきか？」¹³。關野が「新しい方向」として指し示す先、それが「プロレタリア映画」なのである。そして關野が小津を宛先として「小市民」という語を使うのは、この文脈なのである。

それよりは、ずっと程度を上げて、（というのは、意識や態度をではなく、暴露的な調子についてである、意識や態度は、従来の典型的な小市民ぶりを徹底的に清算しなければならぬ）従来とほとんど変わらない調子で、誰にもわかり、誰にも同感されるように、興味本位で進んでいき、所々の重要なポイントにだけある正しい疑いを起こさせるようにしなければならぬ¹⁴。

傾向映画は「暴露映画」とも呼ばれた。關野の主張は、小津は「暴露的な調子」——資本主義社会の欺瞞の暴露——を上げるべきだというものである。この提案からもわかるように、關野はプロレタリアートと小市民を映画の主題の水準で対立させているのではない。そうではなく、關野はそれを、暴露の強さの度合いに従って区別するのである。關野によれば、小津は十分に批判的ではない。そして、この批判の弱さを小市民的だと呼ぶのである。

筈見恒夫の「小津安二郎の小市民性」はその表題において、「小市民」という呼称が小津自身に宛てられていたことを明確に示している。この2頁弱の小論において、筈見は大塚や關野と同じく、小津の映画技術を高く評価することから始めている。と同時に筈見は、小津映画の

批判的強さに対して疑問を呈するのであり、彼は「小市民」という語を使ってそうするのである。「彼〔小津〕が一日も早く、小市民性を解脱して、新しい階級的立場から僕達に呼びかける日を待っている」。筈見は続ける。

だが『落第はしたけれど』に於て、此の作者は、僕達に対して「真実」を語っているだろうか。真実というのは、真理という意味ではない。小市民の立場——そんな立場は、今みるみる中に崩れて行きつつあるのだが——からの「真実」を伝えているだろうか。〔…〕皆んな「善良な」小市民なのだ。失業や、就職難に脅かされて、びくびくとおぼつかない足取りを続けて行く連中なのだ。〔…〕もっと、懐疑があっ
ていい、絶望があっ
ていい¹⁵。

たしかに筈見は、映画に描かれた人々を指して「小市民」という語を使っている。しかし筈見が問題としているのは、小津が小市民の「真実」を描いているか否かという問いである。そして筈見は、小津の描写は不十分であると考え、この不

十分性を彼の小市民性に帰すのである。

以上、1930年4月の大塚恭一による小津論および1930年7月の『映画評論』に掲載された三編の小津に関する記事を見てきた。要約すれば、(1)小津はデビュー以来、映画芸術という観点から高く評価されていた、(2)小津が映画作家として広く注目を集めた時、小津作品の社会批判性という論点が小津に対する批評言説に加わった、(3)しかし小津は手放しで賞賛されたわけではなく、彼の作品はある欠損によって記し付けられていた。同時代の批評家たちは、この批判の弱さ、不十分性を「プロレタリア」映画に対比して「小市民」的だと呼んだのである。より正確に言えば、1930年前後とは傾向映画を含めたプロレタリア映画の隆盛期と重なり、こうした文脈の中で、小津はある不十分性に記し付けられた「小市民」映画作家として発見されたのである。次節では、続く時期における小津に対する批評を追うとともに、佐々元十と岩崎昶の映画論を参照することで、「小市民映画」とプロレタリア映画の区別をより明確にしていこう。

2. 「小市民映画」とプロレタリア映画

「小市民」という語は1930年の段階において使われていたが、「小市民映画」というまさにその語はいまだ使用されていなかった。小津もまた、『東京の合唱』（1931）や『生れてはみたけれど』（1932）といった彼の名高い小市民映画を撮っていなかった。ならば、「小市民映画」という語はいかにして使われるよう

になったのか。小津の小市民映画はどのように評価されたのか。

こうした観点からまず注目したいのは、「小市民映画」という語を初めて大々的に使用したと見なすことのできる、池田壽夫「小市民映画論」（1932年4月）である。興味深いことに、池田はこの論文を「小市民映画論」という

表題に注釈を加えることから始めている。というのも、それは「小市民的立場からの映画批判」および「小市民映画の批判」という二通りの仕方で読まれうるためである¹⁶。しかし、プロキノのメンバーでもあり、明確な階級意識から映画を批判することを目論む池田にとって、小市民とはそこから批判する立場を持たない階級である。私たちはここで、筈見は先に引用した一節において「小市民の立場」の脆弱性を指摘していたことを思い出す必要があるだろう。池田はこの主張をさらに推し進め、小市民とはいかなる階級意識も持たない階級であると定義するのである。

したがって、同論文における池田の目的は小市民映画を批判することである。彼は「小市民映画」を「小市民を主人公とした」映画としてのみならず、「小市民的イデオロギー的見地から作られた映画」として定義する。こうした小市民映画は、松竹蒲田で製作された映画、とりわけ『会社員生活』および『大学は出たけれど』から『東京の合唱』に至る小津安二郎の作品に代表される（同論文発表の時点において、小津は『生れてはみたけれど』を完成させていなかった）。そこに含意されるイデオロギーとは、「インテリの消極的退嬰的生活心理」であり、「ニヒリズム」であり、「哀愁をそそる上品なセンチメンタリズム」である。さらに小津の叙述スタイルに敷衍して、池田は書いている。

こうした小市民気質につきまとう映画の特性は、何と云ってもその線の細さ、神経質な感情の抑揚、一カットの隅々までも個性を滲ませようとする努力〔…〕¹⁷

見てきたように、小津はこうした「線の細さ」および「一カットの隅々まで」への注意によってこそ賞賛されたのだった。しかし、社会的現実へのより大胆な批判を目指す池田にとって、このような小津の繊細さは否定的なもの以外の何ものでもない。小津映画のイデオロギー的機能を論じて、池田は「小市民映画」に関してより馴染み深い定義の正反対にたどり着く。すなわち、小津の小市民映画はその神経質な叙述によって、「都会のインテリのみならず、田舎の百姓青年をも、小都会の小役人をも、その〔消極的退嬰的〕雰囲気の中に巻き込んで了うのである」。

肯定的な意味——今日使われる意味——における「小市民映画」の使用のもっとも早い例のひとつは、同年の日本映画の動向を概観した、上野一郎「日本映画回顧」（1932年12月）に見つけることができる。この記事において、上野は「小市民映画に就いて」という項目を設け、「小市民映画という範疇の境界の問題は極めて難しい」と始めている。「小市民映画」の意味は1932年末、いまだ明確に定義されていなかったのだ。上野はさらに続ける。

広い意味で云えば、小市民の生活を取扱った映画はすべてかく呼ぶことが出来る。併し、これでは凡そ意味ない。〔…〕一口に小市民の生活を取扱ったといっても、それを取扱うための仕方が幾通りもある。

〔…〕併し、此処にあげた小市民映画とは、小市民の階級的悩み、或いは生きんがための悩みを扱ったものを指す。その代表は言わずと知れた小津安二郎である¹⁸。

上野は続いて『生れてはみたけれど』を賞賛する。「〔この映画の優れた点は〕サラリーマンの生活を現実的に取扱ったことである」。「此の映画を観て、叩きのめされるような打撃を受けた〔…〕それは小津安二郎が真正面から小市民の生活を描いているからだ」。私たちはここに、社会的リアリズムという今日使われる意味での「小市民映画」の定義の嚆矢を見つけることができるだろう。

それでは、『東京の合唱』や『生れてはみたけれど』はどのように評価されたのだろうか。今日一般的に、小津作品は1920年代後半から1930年代前半にかけて、最初期の大学生ものから小市民映画へと徐々に批判性を強めていったと考えられている。こうした発展モデルに基づいた小津のフィルモグラフィーが1930年代初頭すでに素描されていたことを、『キネマ旬報』に掲載された批評から示すことによって、小津の小市民映画の同時代的受容に関する議論の結論としたい。

まず同誌の編集者でもあった飯田心美は、小津が『東京の合唱』において「〔『淑女と髭』といった近年の作品の〕逃避的なロマンティシズムの方向を一転して小市民という実在的なひとつの生活断面」を真剣に取り上げたことを歓迎しながら、次のように付け加えている。

これは折角の題材を得ながらも一歩というところでその力を傍へそらして了ったような映画だ。瞭かにそこに製作者達のそうした態度が窺える。だから作品としての価値は決して高く買うわけにはゆかない。あの最後のシーンでもそうだ。あの場合、皆

が宴会を開いている時「奇跡にもひとしい」就職口の電報が来る代りに、主人公依然無職のまま「失業都市・東京」のタイトルが現われたならあの映画はどんなに強く観客の頭に何かを暗示したであろう¹⁹。

社会的リアリズムとしての小津映画の発展を認めながらも、飯田は、『東京の合唱』はいまだ十分に批判的ではないと主張するのである。こうした発展モデルを踏襲しながら、アマチュア批評家・奥村康夫は『生れてはみたけれど』公開時、『東京の合唱』をより高く評価している。

小津氏は『会社員生活』に於ける薄給取りの惨めな生活を、『落第はしたけれど』に於ける学生の前途を封鎖する暗影を〔…〕ユウモアのなかに紛らわして吐息をするような時代から、『東京の合唱』の失業者を真剣に取り上げた迄、彼は現実を凝視してきたのだ²⁰。

『東京の合唱』と『生れてはみたけれど』を比較して、奥村はさらに続ける。『東京の合唱』の会社員は一時的感情から社長に逆らうが、『生れてはみたけれど』の主人公は会社内の上下関係に耐え忍ぶ。『東京の合唱』においてはハッピーエンドが訪れるが、『生れてはみたけれど』においてはそうではない。奥村はここから、小津は小市民の停頓をより現実的に捉えていると論じ、小津は批判性を高めていると結論付けるのである。

要約しよう。前節で見たように1930年中頃、小津が映画作家として認められ始めた時、

「小市民」という語は既に使用されていたが、それは映画に描かれる主題としての小市民ばかりでなく、小津自身にも宛てられ、彼の社会に対する批判の弱さを記し付けていたのだった。一方において、本節で見てきたように、1931年から1932年にかけて『東京の合唱』や『生れてはみたけれど』を経て、小市民の現実を批判的に捉えた社会的リアリズムとしての「小市民映画」という概念は定着していったのである。しかし他方、池田の論文が示しているように、「小市民映画」という語は、「小市民」が1930年中頃持っていた否定的意味を引き継ぎつつ、政治的にニヒリスティックな映画という含意を保持していたのである（飯田の『東京の合唱』評もこの傾向が強いといえる）。

では、小津の小市民映画を、社会的リアリズムの傑作として称揚するのではなく、後者の否定的な「小市民映画」として批判することは可能だろうか。さらには、小津の小市民映画に潜む否定的な意味を再活性化することによって、映画史の埋もれた一断片を浮き彫りにすることができるのではないか。こうした問いを考えるためにも、佐々元十と岩崎昶という二人のプロキノ・メンバーの映画論からプロレタリア映画の直接性という論点を引き出し、否定的な意味における「小市民映画」を逆照射していきたい。

佐々元十から始めよう。日本におけるプロレタリア映画運動は、日本プロレタリア芸術連盟のプロレタリア映画班（1927年）およびプロレタリア劇場所属の映画班（1928年）を経て、1929年の日本プロレタリア映画同盟（プロキノ）の結成に至るが、佐々は常にその中心にいた。彼は『1927年メーデー』を、パテ・

ベビーの小型撮影機を使って実質一人で完成させたという。1928年には、野田醬油の労働争議を撮影し、共産党の機関誌『戦旗』に「玩具・武器——撮影機」を寄せている。さらに1929年には、岩崎昶、北川鉄夫らとともにプロキノを結成している。

佐々の活動はこのように映画製作を中心としていたが、ここで焦点を当てたいのは、1928年の理論的・マニフェスト的論文「玩具・武器——撮影機」である。佐々は同論文で、彼自身の小型撮影機によるドキュメンタリー作品の製作に関する経験に基づいて、9.5ミリのパテ・ベビーの専有的使用を提唱している。すなわち、パテ・ベビーはもともとホーム・ムービーというブルジョアのための「玩具」として発明されたが、それはプロレタリアによる革命のための「武器」としても使用することができるのである。映画は娯楽として、大衆に大きな人気を得ている。しかし現状において、映画は資本主義システムに組み込まれた大スタジオによって独占されている。35ミリに比べて圧倒的に安価な小型映画を利用することによって、佐々は、その製作・流通・上映システムも含めて、現在の主流映画に対してオルタナティブなプロレタリアート独自の映画を作ることができると考えたのである。

その経済的制約を鑑みて、佐々はドキュメンタリーを撮ることを勧める。階級闘争の実写を通じて、「現社会相」、「社会的諸矛盾」、プロレタリアートにとっての「現実」が露わにされるというのである。しかしながら、佐々はこう主張することによって、ドキュメンタリーと通例結び付けられるようなナイーブな意味での

「現実」を言っているわけではない。

Sur-realismeである。そして、全素材は無産階級の欲するが如くアレンジレトランスファーされなければならぬ²¹。

この配置され変換された超現実を露わにするために、佐々は「編集」——ショット間の編集ばかりでなく、カメラ・アングルや構図の選択を含めた、広い意味での「編集」——を重視する。そして、映画は観客をいってみればこの超現実の渦の中に投げ込む。かくして、大衆を直接的に刺激し、「階級意識を覚ましめ」、「未組織大衆」を「意識的参加者」として階級闘争へと駆り立てるのである。

「編集」による超現実の暴露——これによって、佐々はプロレタリア的視点からの実写映像の再構築を意味しているように思われるかもしれない。たしかにそうした一面はあるものの、佐々の強調点は、近年の映画学が問題にしてきたようなテクニカルな機構ないし物語化の過程としての編集というよりも、観客に対して直接的に影響を与える操作としての編集にある。言い換えれば、佐々は、アングルの斬新さ、拡大の迫力、モンタージュのリズムなどによって、観客に直接的に働きかけ、革命への意識を覚醒させることができると考えたのである。本論がプロレタリア映画の要点として注目したいのは、以上のような映画技術を介した観客に対する直接的影響という論点である。こうした観点から、プロキノのもう一人の雄、岩崎昶の仕事を見てみよう。

1930年代に至るまでの映画史および映画理

論史の批判的素描から、月毎のレビューまで、この時期の岩崎の仕事は多岐にわたるが、ここではプロキノへの理論面からの支援に注目しておこう²²。例えば、岩崎は1929年の論文「プロレタリアの映画」において、上で見た佐々と同様の主張をしている。岩崎によれば、映画はその「大衆性」および「直観性」ゆえにプロレタリア運動にとって重要である²³。さらに岩崎は、劇映画の大衆に対する影響力を認めながらも、経済的制約を考慮に入れ、プロレタリア映画はドキュメンタリーの道を進むべきだと提唱する。岩崎は一方において、「確固たる階級的観点」からのニュース映画の必要性を説くことで、映画テキストへのプロレタリア的視点の織り込みを主張している。と同時に彼は、プロレタリア映画における、「製作」、「上映」、「観客」の不可分性を強調している²⁴。すなわち、岩崎は政治的アジ・プロという観点から、映画の上映空間を観客に対する直接的影響の場として捉えているのである。

さらに岩崎は、佐々と同様、この観客への作用の要諦は「編集」——岩崎の言葉では、「モンタージュ」——にあると考えた。そして岩崎はこの文脈において、「小市民」という語を特異な仕方で使用するのである。1930年代初頭の彼の重要な仕事に当時に至るまでの欧米の映画理論史の批判的素描が挙げられるが、岩崎は、映画は19世紀末のその発明以降、演劇をはじめとする従来の芸術形式に倣って説明されてきたと論じる。それに対して1920年代、フランスにおいて初めて、モンタージュという観点が大きな論点として取り上げられた。岩崎は「純粹映画」とも呼ばれたこの潮流を、映画独

自の美学の探求という観点から高く評価する。と同時に岩崎は、そこに胚胎する形式主義を次のように批判する。

映画芸術学に於けるこの純粹主義の発生は〔…〕その小市民的なイデオロギーがブルジョワジーの支配の桎梏の下から、無意識に滲み出ている事実として説明され得る。階級としての小市民は闘争における消極的な非戦闘員として、社会的現実から隠遁し、自己と環境との間にリズムカルなセルロイドの絶縁体を張りめぐらして安住する²⁵。

たしかに、映画独自の美学の可能性はモンタージュにあるだろう。しかし、ショット内あるいはショット間のリズムを、いわば「モンタージュのためのモンタージュ」として探求したフランスのモンタージュ論（レオン・ムーシナックなど）は、形式主義の隘路に行きついてしまった。ここから捨象されているのは、モンタージュによって観客に働きかけ、社会的現実を変革していこうという意志である。岩崎はこのフランスのモンタージュ論の逡巡を「小市民」的だと呼び、モンタージュを観客に対する直接的な作用へと開こうと試みたのである。

プロレタリア映画あるいは小市民映画とは何か——こうした問いは同時代にあってそれ自体が論争の主題であり、曖昧さを残すが、ここでは両者を、とりわけ映画技術との関連において、観客に対する直接的な影響という観点から次のように定義したい。すなわち佐々や岩崎が探求したように、ある映画がプロレタリア映画であるのは、その題材あるいは映画テキストに

編み込まれる特定の視点のためばかりでなく、映画技術を通して観客の階級意識を覚醒させようという意志のためなのである。対して小市民映画は、岩崎の「小市民」の用法に倣い、その映画技術にもかかわらず、それを革命のために役立てようとしないうる好事家性によって定義できる。こうした定義は、すでに見た1930年中頃の「小市民」あるいは池田の「小市民映画」の用法にも適う。

では、小津の小市民映画は、岩崎らが批判したような否定的な意味における「小市民映画」であるといえるだろうか。このように問いながら次節では、『生れてはみたけれど』の映画内映画シーンとジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男』を比較していきたい。見ていくように、両者は都市の表象および上映プロセスの前景化という点で類似点を持つが、まさしく観客に対する作用への意志というプロレタリア映画と小市民映画を分かつ点において対照をなしている。さらに言えば、『カメラを持った男』の日本公開日である1932年3月2日とは、同年冬に中断されていた『生れてはみたけれど』撮影の再開時期（3月）に重なる。とすれば、小津が同映画内映画シーン撮影直前、『カメラを持った男』を観ていたのではないか。日記などの物的証拠は残されていないため、小津が同シーンにおいてヴェルトフを参照しているとはまでは言えないが²⁶、両作品の比較は、ヴェルトフの急進的作品との対比を通して、小市民映画の傑作として名高い小津の同作品は否定的な意味における「小市民映画」でもあることを明らかにしてくれる。

3. 『生れてはみたけれど』の映画内映画シーン

『生れてはみたけれど』の映画内映画シーンはしばしば、小津作品の中でも最も批判的だと見なされてきたシーンである²⁷。映画の終わり

近く、良一（菅原秀雄）と啓二（突貫小僧）は、彼らの友人・太郎（加藤清一）の家で行われる16ミリの映写会に行く。そこでスクリー



図1. 『生れてはみたけれど』



図2. 『カメラを持った男』



図3. 『生れてはみたけれど』



図4. 『カメラを持った男』



図5. 『生れてはみたけれど』



図6. 『カメラを持った男』

ンに映されるのは、都市の喧騒や動物園の動物のイメージに加えて、会社の重役に諂う父親（斉藤達雄）の道化姿である。このシーンは物語上、良一と啓二が大人社会の階層秩序に気づかされる契機として位置づけられている。二人はガキ大将として太郎に君臨しているが、彼らの父親は太郎の父親の下で働いている。子供の無垢な視線を通して、社会的現実が描かれているために、このシーンは一層批判的だといえるのである。

たしかに小津はこのシーンによって、同時代の小市民の置かれた状況を批判的に描くことを意図していたのだろう。しかしながらジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男』と比較したとき、同シーンはどのように評価できるだろうか。先述したように、『生れてはみたけれど』の撮影時期と『カメラを持った男』の公開日時は重なっているが、両作品にはいくつもの類似点を見つけることができる。まずもっとも明示的には、小津は移動カメラからコマ落としで撮影された街のショットを挿入している（図1-2）。また両作品は、ビルの屋上から捉えられた交差点のパノラマ・ショットによって印象づけられている（図3-4）。加えて、上映プロセスが前景化され、映写機、映写技師、フィルム缶が大きく取り扱われている（図5-6）。

それでは、以上のような『カメラを持った男』におけるヴェルトフの企図とはいかなるものだったのか。さらにはそれに照らし合わせたとき、小津の映画実践はどのように考えられるだろうか。ヴェルトフは1929年のマニフェスト的論文「『キノグラス』から『ラジオグラス』へ」において、彼の方法的原理を次の二点

に要約している。

- a.生活の諸事実を計画的にフィルムに記録すること。
- b.フィルムに記録されたドキュメンタルな映画素材を計画的に構成すること²⁸。

ヴェルトフはこの「計画的記録」（ショット・サイズやカメラ・アングルの選択）と「計画的構成」（ショット間の編集）を総じて、広い意味での「モンタージュ」と呼ぶ。ヴェルトフはモンタージュを組み立てるにあたって考慮すべき要素として、次の五点を挙げている。

- (1) サイズ（クローズ・アップ、ロング・ショットなど）の相関関係。
- (2) カメラ・アングルの相関関係。
- (3) ショット内の動きの相関関係。
- (4) 明暗の相関関係。
- (5) 撮影速度の相関関係²⁹。

こうしたモンタージュを通じて、彼が「キノ・プラウダ（映画真理）」と呼ぶ真理の次元が露わにされるのである。さらにヴェルトフは、こうしたモンタージュは、観客の感覚中枢、脳、精神に直接的に働きかけると考えた。

映画に記録された視覚的事実のモンタージュ（カメラ眼）から […] 人間の思想の撮影された無意識へ、そして最終的には 全人類の思想（および行動）の直接的組織化の偉大なる実験へ³⁰

このように、ヴェルトフはもっともユートピア的には、モンタージュを介した真理と精神の直接的接続を試み、その彼方に十月革命の成就を見たのである。

『カメラを持った男』の冒頭近くのシーンにおいて、ヴェルトフは彼の理論を実践に移している。上映の準備をする映写技師と映画館に入る観客のプロローグ的シーンに続くのは、カメラを持って朝のモスクワを駆けまわるミハエル・カウフマンと、起きだしたばかりの女性の並行モンタージュである。街路は閑散としており、都市は眠っている。そこにカウフマンは現れ、線路上で通り過ぎる列車をぎりぎりの場所で撮影する(図7)。すると、寝ていた女性が起きだし、身支度を始める(図8)。人々が往来を始めた街のショットと、着替え、顔を洗う女性のショットが交替される。こうした二種類の覚醒をモンタージュを介して媒介し、同期させるのは、カメラとそれを廻す男である。この『カメラを持った男』冒頭のモンタージュは、カメラによって暴かれた都市の「真理」——この場合はそこに胚胎するダイナミズムとしての「動き」——による女性の覚醒のアレゴリーと

して読まれるだろう。しかし、こうしたアレゴリーとしての描写を超えて、映画のまさに冒頭におかれた映画館のプロローグ的シーンが示しているように、ヴェルトフはこのモンタージュによって、朝の都市と起床する女性に覚醒を引き起こすモメントとしてのダイナミズムを発見し、この真理を[・][・]実際の観客の精神に直接的に接続しようと試みたのである。

以上のようなヴェルトフの理論と実践を背景においたとき、『生れてはみたけれど』の映画内映画シーンはどのように見られるだろうか。すると、まさにヴェルトフの企図の核心である、モンタージュを介した観客への直接的影響という観点が、小津の映画実践には欠けていることがわかる。たしかに主人公の兄弟は、スクリーン上のイメージを通して大人社会の現実を知る。しかしこの認識は、ヴェルトフがモンタージュを介して試みたような覚醒とは異なっている。あるいは、小津はヴェルトフと同様に上映プロセスを前景化し、さらには都市や路面電車を撮るにあたって、非凡な才能を見せている。しかし、たとえ小津がこうしたショットで都市のダイナミズムを捉えていたとしても、映画内の観客はスクリーン上の



図7. 『カメラを持った男』



図8. 『カメラを持った男』

映像を楽しむだけであり（坂本武演じる重役は、芸者と写っている映像を見て、家族の前でたじろぎさえする〔図9-10〕）、映画を介して露わにされた「真理」としての動性は、映画内の観客に直接影響を及ぼすことはない。ここから敷衍すれば、小津は映画技術を通じて、実際の観客に直接的に働きかけることにまったく関心を示さなかったのである。

見てきたように、都市の表象および上映プロセスの前景化という点において、『生れてはみたけれど』の映画内映画シーンには『カメラを持った男』と類似性が認められる。さらに言えば、小津は都市のダイナミズムを捉えるにあたって、コマ落としによる移動撮影やビルからの俯瞰ショットなど、ヴェルトフと同等の類まれな映画技術を見せている。しかしながら、ヴェルトフにとってモンタージュは観客への直接的影響を通じて十月革命の成就に役立つものであるのに対し、小津はこの観客への作用に対

してまったく関心を示さない。日本におけるプロレタリア映画の文脈に引き付けて言えば、ヴェルトフの「カメラ眼」の思想は、編集という操作を通じてプロレタリアートのための超現実が暴かれるという佐々の主張と親和性を見出すことができるだろう³¹。あるいは、小津は彼の優れた映画技術にもかかわらず、それを通じての観客への影響にはまったく無関心なのであり、こうした好事家性は、岩崎の言葉でいえば、フランス前衛映画論の「純粹主義」とまで言わないにしても「小市民」的なのである。さらに『カメラを持った男』の公開日時と『生れてはみたけれど』の製作日程を考えれば、小津が当時『カメラを持った男』を観ていた可能性は高い。とすれば、小津はいくつかのショットにおいてヴェルトフを意識していたと考えてよいだろう。しかし、小津はその革命的企図については解さなかったのである。



図9. 『生れてはみたけれど』



図10. 『生れてはみたけれど』

結論

以上、本論は同時代における受容の精査から、小津安二郎の小市民映画の再考を試みてきた。「小市民」という語は1930年中頃、小津が映画作家として認められ始めた頃、すでに使われていたが、それは映画の主題としての小市民ばかりでなく、小津の映画作家としての姿勢を指すものでもあった。言い換えれば、小津映画の社会的リアリズムとしての価値は、プロレタリア映画運動の高まりという同時代の文脈の中で発見されたのであり、小津は不十分に批判的な「小市民」的映画作家として評価されたのである。そこから転じて、「小市民映画」は政治的にニヒリスティックな映画という含意を

持っていたが、本論は結論として『生れてはみたけれど』の映画内映画シーンと『カメラを持った男』を比較し、小市民映画の傑作として誉れ高い小津の同作品はその観客に対する影響への無関心さゆえに、否定的な意味における「小市民映画」としても考えられることを示した。小津の小市民映画が同時代の社会的現実に対して批判的であるということに、異議を唱える者はいないだろう。しかし1930年代初頭には、映画を介して社会を変革しようとしたラディカルな映画作家・批評家もいたのであり、小津の批判性は彼らに比して「小市民的」でもあったのである。

註

- 1 Cf. 佐崎順昭「小市民映画」、岩本憲児・高村倉太郎編『世界映画大辞典』日本図書センター、2008年、418頁。
- 2 Cf. 佐藤忠男『完本・小津安二郎の芸術』朝日新聞出版、2000年、254-293頁、Isolde Standish, *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film* (London: Continuum, 2005), pp.47-52.
- 3 内田岐三雄「懺悔の刃」『キネマ旬報』1927年11月21日、59頁。
- 4 岡村章「カボチャ」『キネマ旬報』1928年11月1日、102頁。
- 5 大塚恭一「小津安次郎論」『映画評論』1930年4月、40-45頁、關野嘉雄「心境物の破産と小津安二郎の前途」『映画評論』1930年7月、20-24頁、菅見恒夫「小津安二郎の小市民性」24-26頁、大塚恭一「落第はしたけれど」30-31頁。同特集号は、小津のフィルムグラフィーをより詳細に追った、福井桂一「小津安二郎と其の作品」26-30頁も所収。
- 6 大塚「小津安次郎論」41頁。
- 7 同上、42頁。
- 8 同上、44頁。
- 9 同上、45頁。
- 10 大塚「落第はしたけれど」30頁。
- 11 關野、前掲、20頁。
- 12 同上、21頁。
- 13 同上、22頁。
- 14 同上、23頁。
- 15 菅見、前掲、25頁。
- 16 池田壽夫「小市民映画論」『映画評論』1932年4月、118頁。
- 17 同上、120頁。
- 18 上野一郎「日本映画回顧」『映画評論』1932年12月、70頁。

- 19 飯田心美「東京の合唱」『キネマ旬報』1931年9月11日、78頁。
- 20 奥村康夫「生まれてはみたけれど」『キネマ旬報』1932年6月21日、50頁。
- 21 佐々元十「玩具・武器——撮影機」『戦旗』1928年6月、33頁。
- 22 岩崎の広範な仕事については、藤木秀朗「制度としての映画の批判——岩崎視の一貫性と揺らぎ」、岩崎視『映画芸術論』復刻版、ゆまに書房、2004年、1-23頁およびAbé Mark Nornes, *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), pp.19-47を参照。
- 23 岩崎視『映画と資本主義』往来社、1931年、225頁。
- 24 同上、230頁。
- 25 岩崎視『映画の芸術』協和書院、1936年、53-54頁。なお、本論文「映画芸術学の歴史的展望」の初出は1931年。
- 26 1933年以降の日記については、田中真澄編『全日記小津安二郎』フィルムアート社、1993年。また、『カメラを持った男』と同じくシティ・シンフォニーというジャンルに属する作品として、ヴァルター・ルットマンの『伯林——大都会交響楽』(*Berlin - Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927) や、メタ映画としてバスター・キートンの『キートンのカメラマン』(*The Cameraman*, 1928) などが挙げられるが、以下で見えていくように、『生まれてはみたけれど』の映画内映画シーンと『カメラを持った男』にはより堅い類似点が認められる。
- 27 Cf. 佐藤、前掲、277頁。
- 28 Dz・ヴェルトフ「『キノグラス』から『ラジオグラス』へ(キノキの入門書より)」近藤昌夫訳、大石雅彦・田中陽編『ロシア・アヴァンギャルド3・キノ映像言語の創造』国書刊行会、1995年、176頁。
- 29 同上、180頁。
- 30 Dziga Vertov, "Man with a Movie Camera, Absolute Kinography, and Radio-Eye," trans. Julian Graffy, in Yuri Tsivian, ed., *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties* (Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 2004), p.319.
- 31 ただし、佐々はヴェルトフについて言及していない。また、岩崎のモンタージュ論にとって最重要であったのは、エイゼンシュテインであった。とりわけ、岩崎視『映画論』三笠書房、1936年、69-92頁を参照。しかし、岩崎も1930年に「〔ヴェルトフは〕対物レンズを直接に生のままの人生に向ける。彼は演出をしない。唯、撮影する。そして編集する」(『映画芸術論』150頁)と書いているように、彼の映画論は同時代の日本において知られていた。また、新興映画社編『プロレタリア映画運動の展望』(大鳳閣、1930年)にも、高橋宣彦執筆による「ヂガ・ヴェルトフ」の項が設けられている。岩本憲児による先駆的論文「日本におけるモンタージュ理論の紹介」『早稲田大学比較文学年誌』10号、1974年、67-85頁も参照。

参考文献

- 井上和男編『小津安二郎全集』新書館、2003年
- 岩崎視『映画芸術論』復刻版、ゆまに書房、2004年(初版1930年)
- 岩崎視『映画と資本主義』往来社、1931年
- 岩崎視『映画の芸術』協和書院、1936年
- 岩崎視『映画論』三笠書房、1936年
- 岩本憲児「日本におけるモンタージュ理論の紹介」『早稲田大学比較文学年誌』10号、1974年、67-85頁
- 岩本憲児・高村倉太郎編『世界映画大辞典』日本図書センター、2008年
- 大石雅彦・田中陽編『ロシア・アヴァンギャルド3・キノ映像言語の創造』国書刊行会、1995年
- 佐藤忠男『日本映画史』全4巻、岩波書店、1995年
- 佐藤忠男『完本・小津安二郎の芸術』朝日新聞出版、2000年
- 新興映画社編『プロレタリア映画運動の展望』大鳳閣、1930年
- 並木晋作『「プロキノ」全史——日本プロレタリア映画同盟』合同出版、1986年
- 藤木秀朗「制度としての映画の批判——岩崎視の一貫性と揺らぎ」、岩崎視『映画芸術論』復刻版、ゆまに書房
- 田中真澄編『全日記小津安二郎』フィルムアート社、1993年
- Mamoru Makino, "Rethinking the Emergence of the Proletarian Film League of Japan," in *In Praise of Film Studies: Essays in Honor to Makino Mamoru*, eds. Abé Mark Nornes and Aaron Gerow (Victoria: Trafford/Kinema Club, 2001)

Abé Mark Nornes, *Japanese Documentary Film : The Meiji Era through Hiroshima* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003)

Isolde Standish, *A New History of Japanese Cinema : A Century of Narrative Film* (London : Continuum, 2005)

Yuri Tsivian, ed., *Lines of Resistance : Dziga Vertov and the Twenties* (Pordenone : Le Giornate del Cinema Muto, 2004)

Dziga Vertov, *Kino-eye : the Writings of Dziga Vertov* (Berkeley : University of California Press, 1984)



滝浪 佑紀 (たきなみ ゆうき)

1977年7月6日

[専攻領域] 映画史・映画理論

[著書・論文] (3本まで、タイトル・発行誌名あるいは発行機関名)

"Reflecting Hollywood : Mobility and Lightness in the Early Silent Films of Ozu Yasujiro, 1927-1933." Ph.D. dissertation, University of Chicago, 2012.

ミリアム・プラトゥ・ハンセン 「感覚の大量生産——ヴァナキュラー・モダニズムとしての古典的映画」、『SITE ZERO/ZERO SITE』3号(2010)、206-245頁(翻訳・解題)。

「増村保造から純映画劇運動へ——『イントレランス』公開」、西嶋憲生編『映像表現のオルタナティブ——1960年代の逸脱と創造』森話社、2005年、275-298頁。

[所属] 大学院情報学環・特任講師

[所属学会] 表象文化論学会

日本映像学会

Society for Cinema and Media Studies

Rethinking the “*Shoshimin* Films” of Ozu Yasujiro: Contemporary Criticisms

Yuki Takinami*

Abstract

The term “*shoshimin* film (middle-class film)” is used as a generic term of the films featuring the lives of the *shoshimin*, the urban white-collar people that emerged with the process of modernization in the 1920s and 1930s, typically salaryman. It also has a critical implication because many films of this genre depict the dark side of the *shoshimin* lives, such as unemployment and the pecking order in the company. However, when the term had come to be used in early-1930s Japan, it had an implication of despise in the context of proletarian film movement and criticism. That is, the term *shoshimin* had a connotation of political weakness as opposed to the strong proletarian. The term *shoshimin* designated not just the subject depicted in the films but also the attitude of the film author. Consequently, the *shoshimin* film implied the meaning of the films whose approach is *shoshimin*-like, i.e. not politically engaging, being opposite to the today’s connotation of the critical picture of the *shoshimin* lives.

Focusing on the films of Ozu Yasujiro—who is usually considered to be the most critical director of the *shoshimin* films—this paper clarifies the other and scornful meaning of the *shoshimin* films along the three lines. First, the paper examines the criticisms and reviews on Ozu’s films published in *Eiga hyoron* in mid-1930. As I detail, Ozu started to be recognized as a film author from the spring through the summer of 1930 (though his films had already received a good reputation in the late 1920s), but the term *shoshimin* had already been used in these earliest criticisms on his films. What I make clear through this investigation is that Ozu was first regarded as an important film author when his films were connected to the discourse on the proletarian cinema, the cinema that attempts to criticize the social reality through this mass-entertainment medium; and that, paradoxically, Ozu was regarded as an insufficiently critical film author, designated as the *shoshimin*.

Second, this paper investigates the discourse on Ozu in the years of 1931-1932 more broadly as

Project Lectuer, Interfaculty Initiative in Information Studies, The University of Tokyo.

Key Words : Ozu Yasujiro, Iwasaki Akira, the *Shoshimin* Film, Proletarian Cinema, Japanese Cinema in the Interwar Period

well as some writings by the proletarian cinema practitioners and theorists in search of what the proletarian cinema is. While the scornful meaning of the *shoshimin* film—a politically nihilistic film—remained through the early 1930s, as I show through the tracing of the reviews published in the film journal *Kinema junpo*, the reputation of Ozu as the socially critical filmmaker on the *shoshimin* lives became established in the years of 1931-1932—through his well-known *shoshimin* films, such as *Tokyo Chorus* (*Tokyo no kourasu*, 1931) and *I Was Born, But...* (*Umareteha mitakeredo*, 1932). At the same time, this paper draws attention to the writings of the radical proletarian cineastes, Sasa Genju and Iwasaki Akira, in an attempt to retrieve the other meaning of the *shoshimin* film in contrast to the proletarian cinema. Through the consideration of Sasa's "Camera/Toy/Weapon" and Iwasaki's articles on proletarian cinema and film theory, I shed light on the attempt of proletarian cineastes to give a direct impact on the viewers through cinematic operation, particularly montage. While the proletarian cineastes thus attempt to awaken the class consciousness in the viewers' minds through montage, as Iwasaki writes in his 1931 articles, the *shoshimin* filmmakers lack in this will to revolution through cinema.

Finally, on the basis of the other meaning of the *shoshimin* films derived from the proletarian cineastes' writings, this paper examines the film-within-the-film scene of *I Was Born, But...*, the renowned film as the critical picture of the *shoshimin* lives. Speculating that Ozu watched Dziga Vertov's *Man with a Movie Camera* from the date of release of the Soviet film in Japan (March 1932, i.e. the days just before Ozu resumed the shooting of *I Was Born, But...*), I indicate some similarities between *Man with a Movie Camera* and the film-within-the-film scene of *I Was Born, But...*. Then, while we can find similarities between the two films, such as the fast-motion tracking shot of the city, the panoramic view of the crossroad, the foregrounding of the process of projection, etc., I show the will to awake the consciousness for revolution to be lacked in Ozu's practice through the examination of some writings of Vertov as well as the shot-by-shot analysis of the films.