

不連続性の感覚

—小津安二郎映画における〈視線の一致しない切り返し〉の発生過程—

A Sense of Discontinuity: The Genealogy of the Eyeline-Mismatched Shot/
Reverse Shots of the Films of Ozu Yasujiro

滝浪 佑紀
Yuki Takinami

はじめに

互いに向かい合う二人の登場人物を交互に示す「切り返し」において、カメラは二人を結ぶ想像上の直線（イマジナリー・ライン）を超えて交替されてはならないとされている（「180度の規則」）。この規則が遵守される限りにおいて、例えば、一方のショットにおいては登場人物が右方向を向いているのに対し、他方のショットにおいては登場人物が左方向を向いているというように、視線はカットを超えて一致させられ、二人が向かい合っている状況に対して自然であると考えられるためである。対して、ある時期以降の小津安二郎の映画では、この規則がコンスタントに侵犯された。カメラはイマジナリー・ラインを超えて交替されるため、登場人物は各ショットにおいて同じ方向を向いている。結果として、視線は平行線を辿り、二人が向かい合っているように思われない。

こうした小津の切り返しは国内外の映画学において、様々な議論を引き起こしてきた。ここ

ではそのもっとも有名な例として、ノエル・バーチとデヴィッド・ボードウエルの論争に注目しよう。よく知られているように、バーチは1970年代、イデオロギー装置としての映画という問題機制の中で、小津映画の切り返しに抵抗映画の可能性を認めたのだった¹。すなわち、視線の不一致を通じてショット間に孕まれる不連続性を露わにする小津映画の切り返しは、ハリウッド映画の「透明な語り」という西洋的表象モードに挑戦していると論じたのである。対して、ボードウエルはバーチを、小津の切り返しに含まれる不連続性の感覚を強調しすぎていると批判する²。ボードウエルによれば、たしかに小津の切り返しはハリウッド映画の規則を侵犯しているが、それは特別に違和感があるというわけではない。さらにボードウエルは、小津映画は物語映画であるという点を確認しつつ、バーチが小津の切り返しを反物語的要素として概念化していることを問題にする。すなわち、バーチは小津の切り返しをハリウッ

* 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、サイレント映画、切り返し、映画理論

ド映画＝物語映画に対して否定的に捉えるに止まっており、ボードウェルは逆に、小津の切り返しをそれ独自のシステムにおいて肯定的に分析しようと試みたのである。

たしかにボードウェルの主張するように、小津映画は物語映画であり、さらに彼の肯定的議論の方がバーチの否定的定義づけ以上に生産的であるだろう。しかしながら、バーチの議論は多くの点で問題含みであるとしても、小津の切り返しには全く不連続性の感覚が内包されているのではないだろうか。あるいは、それ自体として正しく啓発的であるとしても、ボードウェルの議論からは重要な論点が抜け落ちてしまっているのではないか。小津の切り返しに含意される不連続性という問題は近年、バーチを引用しつつ、それを認める宇野邦一に対し、ボードウェルを参照しながら蓮實重彦が批判するというように、日本において再燃させられた³。この最近の論争が示すように、小津の切り返しに関する問題は未だ解決に至っていないのであ

1. バーチとボードウェルの小津論

ノエル・バーチの小津論は日本映画という枠組みを超えて広く読まれてきたが、その理由のひとつは『遠くの観察者へ』における彼の企図に求めることができるだろう。バーチが序文において明らかにしているように、同書の目的は、田中純一郎やドナルド・リチーが当時までに達成したような日本映画史を書くことではなく、「東洋への迂回」——他者としての日本映画への迂回——を経ることによって、ハリウッド映画の基礎となっている西洋的表象モードを

る。

本論はこの小津の切り返しに関する問題に、発生過程という観点からアプローチを試みるものである。これまでしばしば指摘されてきたように、小津は最初から〈視線の一致しない切り返し〉を体系的に使用していたわけではなかった。しかし、小津がいかにしてこの特異なスタイルを練り上げたかについては十分な検証がなされていない。以下、バーチとボードウェルの小津論をより詳細に検討することで、問題を明確にすることから始めよう。その上で、小津の切り返しの使用という観点から1929年から1933年までの作品を辿る。こうした検証を通じて、本論は小津による初期の特異な切り返しに、図柄上の一致を介してショット間に緊張を持続させ、それに破断をもたらすようなイメージを挿入するというドラマツルギーを発見し、この意味において、小津の切り返しは不連続性の感覚を含意していると主張していく。

批判することにあつた⁴。こうした企図に照らす限りにおいて、バーチの小津論は日本映画研究というよりも、D・N・ロドウィックが「政治的モダニズム」と呼んだ、イデオロギー装置としての映画を問題化した1968年以降の映画学のパラダイムにおいて読まれるべきなのである⁵。

図式的に言えば、バーチはハリウッド映画と小津映画を、物語映画－反物語映画という軸に沿って対比させている。一方においてハリウッ

ド映画は、ショットを連続的に繋げ、ショット間のつながりを目立たなくさせる規則を発展させたことによって、語りの物質的水準を隠す傾向にある。対して小津映画においては、この語りの水準が隠されていない。そして、こうした小津の隠されていない映画スタイルとしてバーチが着目するのが、〈視線の一致しない切り返し〉なのである（さらにバーチは、彼が「枕ショット」と呼ぶ、物語の流れに中断をもたらす事物のショットにも注目するが、以下では切り返しの議論に集中しよう）。

先述したように、小津映画の切り返しにおいては、カメラがイマジナリー・ラインを跨いで交替されるため、ショット間において登場人物の視線が一致しない。バーチは大枠において、こうした小津の切り返しに関する一般的議論に従いつつも、政治的モダニズムの観点から、180度の規則に潜む「透明な語り」という西洋的表象モードのイデオロギーを強調する。すなわち、オーソドックスな切り返しにおいて、カットを超えて登場人物の視線が一致させられるのは、視線を一致させることによって「編集」という語りの過程を不可視にしようとする作為が働いているためだというのである。対してバーチは、小津の切り返しは視線が一致しないことを通じて、このカットという不連続性を露わにすると主張するのであり、その効果について次のように書くのである。

彼〔小津〕は、連続性の原則に挑戦した。というのも「悪い」視線の一致は、編集の流れに「衝撃jolt」をもたらし、物語空間での観客の方向感覚を一瞬混乱させ、それを再調整

することを求めるからだ。この中断から生じる効果は、発達した「編集法則」が知覚の上で消し去ってしまった、ショット転換における不連続性を強調する⁶。

すなわち、小津の切り返しにおいては視線が一致しないことによって、ショットという要素がバラバラのまま提示されている。そしてバーチは、こうした不連続的表象モードは、「透明な語り」というハリウッド映画の表象モードに対して異化の効果を持っていると主張する。さらにバーチは、物語の要素が断片的なままに止まり、語りの過程が露わになっている小津映画の表象モードを、枯山水、和歌、文楽といった日本の伝統美学に結びつけ、ハリウッド映画－小津映画という対立を先鋭化させるのである⁷。

しかしながら、小津映画における不連続性の感覚についてのバーチの主張は、次の二点において大きな問題を含んでいるだろう。第一に、初期小津に対するハリウッド映画の影響を考慮に入れば、ハリウッド映画－小津映画というバーチの二項対立的図式はあまりに単純である（しかもバーチは、ハリウッド映画の影響が色濃い小津の初期作品を中心的に論じている）。加えて、日本の伝統美学による小津の表象モードの説明は、さらにいっそう問題含みだろう。バーチは、和歌、枯山水、文楽など平安時代から江戸時代に属する美学モードと20世紀の小津映画を、まったく論拠を与えず非歴史的につなげるのであって、バーチのこうした議論は、他者を貶めるとまでは言わないまでも、ハリウッド映画と「他なる」映画という二項対立に基づいたオリエンタリズムという陥穽のうちに

囚われていると言わざるをえない⁸。

第二に、より根本的に、バーチが不連続性の感覚を理論化するにあたって自明視されている前提に疑問を呈することもできる。バーチは小津の切り返しに含意される不連続性の感覚を180度の規則の侵犯に帰しているが、本当にそうなのか。そもそも、小津の切り返しは不連続性の感覚を含んでいるのか。これは、デヴィッド・ボードウェルによって提起された問いである。

バーチの説明が個別論的かつ否定的であることに注意しよう。この説明はカットの瞬間のみに注目し、それを単につなぎの規則に対する侵犯、「挑戦」と見なしている。だが、一連のショットが、ショットの大きさ、アングル、動きや人物配置などのパターン化を通じていかに空間全体の文脈を構築しているかを見れば、小津が固有の肯定的システム、安定化をもたらす多くの特徴をもつシステムを提起していることがわかる〔強調原文〕⁹。

ボードウェルによれば、映画の背後には「ショットの大きさ、アングル、動きや人物配置などのパターン化」など様々な営為が働いているのであり、ショットのつなぎとはそうした活動のひとつにすぎない。とすれば、ショットつなぎの規則の侵犯のみによって、不連続性の感覚が帰結するとはかぎらない。言い換えれば、バーチはつなぎの規則とその侵犯のみを抽象化することによって、小津の切り返しに不連続性の感覚を認めたのである。

それでは、ボードウェルはどのように小津の

切り返しを論じるのだろうか。まずボードウェルは、小津映画は紛れもなく物語映画であるということを確認しつつ、登場人物の演技や編集は「読み取りやすい」ように演出されていると強調する¹⁰。すなわち、エスタブリッシング・ショットによって登場人物の位置関係は明確に示されるのであり、反物語的であることは意図されていないのである。とはいえ、ボードウェルの主眼は小津の特異な映画スタイルにある。小津の切り返しに関していえば、ボードウェルは「360度のシステム」という語によって説明する。イマジナリー・ラインという直線に縛られた180度の規則に対して、小津は登場人物を中心とした円形の場に基づいてカメラ位置を選択した。すなわち、カメラは登場人物に対して45度の倍数のいずれかの場を占めるのである（図1.1）。切り返しの場合には、典型的には二人の登場人物は対角線上に向かい合って置かれ（「筋交い」の配置）、二人の人物を中心とした二つの円が重ねられる。そして、各々の登場人物を正面から捉えたショットが交替されると、イマジナリー・ラインは侵犯されるのである（図1.2）。とりわけ重要なことに、ボードウェルは、登場人物が互いに同じ姿勢をし、かつ同じ角度から捉えられるとき、ショット間には〈図柄上的一致〉という効果が生まれると指摘している¹¹。

*

以上、バーチとボードウェルの論争を見てきたが、小津映画は物語映画であることを指摘しつつ、小津の切り返しのシステムをその独自性において分析したボードウェルの議論の方が、バーチのそれ以上に生産的であると言えるだろう



図1.1 「360度のシステム」

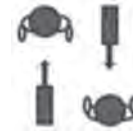


図1.2 「筋交い」の配置

う。しかし、小津の切り返しに不連続性の感覚を見て取ったバーチの議論は完全に間違っているのか。あるいは、ボードウェルの議論にはまったく遺漏がないのか。小津の切り返しに関する議論を再活性化するために、次の二点を問いとして提起しておきたい。

第一の問いは、〈視線の一致しない切り返し〉の発生過程に関するものである。バーチとボードウェルが共に認めるように、小津は最初から〈視線の一致しない切り返し〉を体系的に使用していたわけではなかった。とすれば、小津はいかにしてこのスタイルを練り上げたのか。しかしながら、バーチはハリウッド映画－小津映画という対立的図式ゆえに、この問いに問題の宛先を向けていない。あるいは、ボードウェルはハリウッド映画の影響という観点から、小津は最初期の作品でむしろ180度の規則に従っていたと指摘している¹²。しかし、小津の特異な切り返しの発展の過程に関しては、小津は規範のダイナミズムの中で試行錯誤と微調整を繰り返しながら、180度の規則に基づいたオーソドックスな切り返しを脱中心化し、自らの「360度のシステム」に基づいた切り返しに改変したと論じるにとどめ、この逸脱＝練り上げには「理由がないunreasonable」と結論付けてしまう。ボードウェルは1980年代の映画学

の文脈で、この「理由のない」という語に積極的な意味を与えているが¹³、小津が彼の切り返しを練り上げた理由については考察の余地があるだろう。

第二に、たしかに180度の規則の侵犯に帰すことは短絡的であるとしても、小津の切り返しは別の理由によって不連続性の感覚を含んでいると考えることはできないだろうか。あるいは、バーチの小津論は多くの点で問題を抱えているとしても、有益な示唆を含んでいるのではないか。こうした観点から注目したいのが、次のような評言である。

一連の切り返しショットは、平らな表面が向かい合う〔face to face〕というよりも並んで〔side by side〕続いているように見える。いわば観客のために挿入されるべき想像的空間は、それらの間に存在しないのである¹⁴。

バーチはここで、ショットつなぎというよりも、ショットそのもののイメージの性質という観点から小津の切り返しを論じている。すなわち、小津の切り返しは各ショットの水準で「平面性」ないし「正面性」という性質を有しており、それらのショットが切り返しとして交替されたとしても、「向かい合う」というより

「並んでいる」という感覚を与えるというのである。もちろん、ボードウェルも主張するように、小津の切り返しにおいては、エスタブリッシング・ショットで人物配置が周到に示されており、観客は二人が向かい合っているということを見失わないだろう（さらにバーチは、小津映画のイメージの二次元性を、三次元的イリュージョンを希求する西洋的表象モードに対する日本の伝統的美学に帰すのであり、この議論も大きな問題を含んでいる）。しかしバーチは、この「並んで」という語によって、物語空間の理知的把握に還元されない、映画の経験を意味しようとしているのではないか。

以上二つの問いを念頭に置いて、以下では、小津が〈視線の一致しない切り返し〉を練り上げていった過程を辿ろう。上記では、バーチとボードウェルはこの発生過程に関する問いを考察していないと批判した。とはいえ、二人は細部で有益な指摘をしていることも事実である。例えば、バーチは1933年の『東京の女』を「不正確な視線のつながりを確実に生み出すようなカメラ配置を体系的に始めた」作品と指摘

し、ボードウェルは「1932年以降、〔視線の一致しない切り返し〕が優位を占めた」と書いている¹⁵。さらにボードウェルは——小津の特異な映画スタイルの発展には「理由がない」としながらも——、小津の特異な切り返しは「図柄上の一致に対する欲求」に起因するのではないかと示唆している¹⁶。

以下述べていくように、たしかに小津による〈視線の一致しない切り返し〉の練り上げの過程には、それ自体には「理由のない」試行錯誤という側面がある。しかし本論は、〈視線の一致しない切り返し〉は初期作品において、対峙のシーンで特権的に使用されていたという点に注目し、小津による同スタイルの使用に——小津がこの映画スタイルを発展させた理由として——ショット間に作り出された緊張と破断というドラマツルギーを見出していく。その上で、同ドラマツルギーのミニマルな物語構造内での使用という観点から、〈視線の一致しない切り返し〉が初めて体系的に使用されたとバーチが指摘する『東京の女』を分析する。

2. 最初期作品における切り返し——1932年まで

ボードウェルも指摘するように、小津は最初期の作品において、むしろオーソドックスな切り返しを多く使用していた。ただし、これは、小津が〈視線の一致しない切り返し〉を全く使用しなかったということの意味しない。例えば、彼のもっとも古い現存作品『若き日』（1929）において、斎藤達雄と松井潤子が毛糸の玉を作る場面や、結城一郎が「貸間ありま

す」の張り紙でおびき寄せた通行人とやりとりをする場面など、小津は大半の切り返しシーンで180度の規則に従っている。とはいえ、180度の規則が明確に侵犯されているシーンもある。映画の中頃、路面電車のシーンで、車掌は斎藤に運賃を支払うように促すのだが、財布を落とした彼は払うことができない。コミカルではあるが緊張をはらみつつ、車掌と慌てふ

ためく斎藤のミディアム・ショットがイマジナリー・ラインを跨いで——図柄上一致させられ

て——交替される（図2.1-2.2）。



図2.1 『若き日』



図2.2 『若き日』

1920年代後半から1930年前後までの小津の最初期の作品は多くが失われているため、注意が必要だろう。しかし『若き日』の切り返しからだけでも、小津の最初期の切り返しに関して次の点を指摘することができる。すなわち、小津は基本的に180度の規則を遵守していたが、時として視覚上の効果——とりわけ図柄上的一致——のためにイマジナリー・ラインを超えてカメラを交替させた。あるいは同作品には、結城の下宿を訪れた松井が女将と対面する場面（カメラはイマジナリー・ラインを微妙に跨いで交替される）や、斎藤と結城が斎藤のアパートで会話する場面（登場人物の移動に伴って180度の規則が侵犯される）など、小津は180度の規則に対して曖昧であることを示すシーンもある。とすれば、小津はこの時期180度の規則を比較的緩やかな規範として受け入れていた

と考えることができるのであり、ゆえに、オーソドックスな切り返しを彼独自の切り返しへと改変していくことができたのだと推測することもできるだろう。

実際、現存する作品を見る限り、小津は1930年を通して180度の規則を概ね守っていたように思われる。たしかに同年3月の『朗かに歩め』には、社長（坂本武）からの高価なプレゼントについて相談するやす江（川崎弘子）と母親（鈴木歌子）が火鉢を囲んで座り、彼らのミディアム・ショットがイマジナリー・ラインを跨いで交替されるシーンがある（図2.3-2.4）。しかし、同シーンの終わりではカメラは180度の規則を守って交替されるのだし（図2.5）、仙公（吉谷久雄）が被害者や通行人からすりの容疑をかけられる場面や、坂本武が川崎弘子に指輪を餌に言い寄る場面など、他の



図2.3 『朗かに歩め』



図2.4 『朗かに歩め』



図2.5 『朗かに歩め』

シーンではオーソドックスな切り返しが使われている。また、6月の『その夜の妻』はギャング映画の視覚的トループを駆使した実験的な作品と見なされるが、切り返しに関して言えば、病床に伏す子供と八雲恵美子の間で取り交される、イマジナリー・ラインに対して曖昧な幾つかの交替を除いて、基本的に180度の規則は遵守されている¹⁷。

対して、小津が本格的に〈視線の一致しない切り返し〉を探求し始めたのは、1931年以降であったと考えることができる。こうした観点から重要だと思われるのは、同年2月公開の『淑女と髭』である。まず同作品の冒頭近くには、『若き日』における路面電車シーンを想

起させる切り返しがある。路上で、淑やかな女性・広子（川崎弘子）が不良女子を演じるモガ女優・伊達里子に言い掛かりをつけられる。カメラはイマジナリー・ラインを横切って交替され、二人のミディアム・ショットが図柄上一致させられる（図2.6-2.7）。また同作品には、小津が1931年初頭までに前年に比べて、意識的に〈視線の一致しない切り返し〉を使用していたことを示すシーンもある。弘子は彼女の母（飯田蝶子）に岡田時彦のことを話すシーンでは、二人は明示的に筋交いの配置で座り、カメラはコンスタントにイマジナリー・ラインを跨いで二人のショットを交替する。



図2.6 『淑女と髭』



図2.7 『淑女と髭』

それでは、以上のような最初期の作品における、小津の切り返しの使用から何が言えるだろうか。まず、ボードウェルも主張するように、小津は1930年代初頭——より特定すれば、『淑女と髭』の1931年以降——徐々に〈視線の一致しない切り返し〉を多用するようになったとすることができるだろう。さらには、(1) 同一作品における〈視線の一致する切り返し〉と〈視線の一致しない切り返し〉の混在を考慮に入れば、小津は彼の特異な切り返しを試行錯誤から、言わば「理由なく」練り上げたと考えられるし、(2) 岡田時彦の髭面とマ

ルクスの写真が同一ショット内で重ねられるなど、小津作品の中でもとりわけ視覚上の類似性を強調した『淑女と髭』が同スタイルの発展にとって重要であったことを鑑みれば、この練り上げの根底には図柄上の一致への希求があったというボードウェルの示唆にも同意できる。

しかしながら、上記の切り返しシーンの細部に注目することによって、ボードウェルの「理由のない」練り上げ——ないし単純な視覚上の遊戯としての「図柄上の一致」——以上のことが言えないだろうか。こうした観点から注目したいのは、『若き日』や『淑女と髭』の上記の

例において、対峙という緊張を含意したシーンで、特権的に〈視線の一致しない切り返し〉が使用されているということである（斎藤と車掌、川崎と伊達の切り返し）。本論は視線の不一致によって、登場人物間の敵対関係が示されていると主張するつもりはない。しかし、これらシーンの各ショットは、斜め右ないし左方向、前方へと身構えた登場人物を捉えており、構図の上で緊張を含意している。そして、こうした前傾姿勢に構える人物のショットが図柄上同様のショットに交替されると、各ショットに含意される緊張の感覚がカットを超えて——シーンを通じて——、引き延ばされ、持続されるように感じられる。小津はただ単に「理由なく」というより、こうした緊張の持続という物語上の効果を狙って、図柄上の一致を作り出すカメラ位置を選んだのではないか（さらに言えば、小津の主眼は「演出mise-en-scene」の水準で、緊張を表現するようなカメラ位置を登場人物に対して取ることにあり、こうしたショットを連続させた結果、図柄上の一致が生まれているとすら考えたい）。

一方において、小津は『東京の合唱』（1931）や『生れてはみたけれど』（1932）といった続く時期の作品で、ますます〈視線の

一致しない切り返し〉を多用しており、こうした過程は試行錯誤の結果として「理由がない」と考えることができる。しかしこれらの作品でも、〈視線の一致しない切り返し〉が対峙の場面で印象的に使われているシーンがある。例えば『東京の合唱』の冒頭では、授業開始に遅れてきた岡田時彦は体育教師を演じる斎藤達雄と対面するが、二人のショットは初め、180度の規則に従って交替される。しかし直後、上半身裸になった岡田が戻ってきて、斎藤と向かい合う場面では、カメラはイマジナリー・ラインを跨いで交替される（図2.8-2.9）。このカメラ位置のパターンの変化は、180度の規則の侵犯に対する躊躇とも受け取れるが、ここに、対峙の場面に含意される緊張の感覚の強調という小津の演出上の意図を読み取ることもできないだろうか。あるいは、小津は『生れてはみたけれど』においても、多くのシーンで180度の規則を守っている。しかし、主人公の兄弟（菅原秀夫と突貫小僧）が引越し先のガキ大将（飯島善太郎）と対峙するシーンでは、『若き日』や『淑女の髭』を想起させる仕方で、イマジナリー・ラインを跨いでカメラが交替される（図2.10-2.11）。



図2.8 『東京の合唱』



図2.9 『東京の合唱』



図2.10 『生れてはみたけれど』



図2.11 『生れてはみたけれど』

そして、対峙の場面における切り返しの使用という観点からさらに興味深いシーンが、『生れてはみたけれど』の後、1932年秋に製作された『青春の夢いまいづこ』に見出される。同作品には、社長の御曹司・堀野（江川宇礼雄）がベーカリーの娘・お繁（田中絹代）に路上で出会う場面など、小津がより安定して〈視線の一致しない切り返し〉を使用しているシーンに富んでおり、こうした切り返しは、たしかに「理由のない」試行錯誤の帰結として考えることができる。しかしここで注目したいの

は、堀野が大学時代の友人・斎木（斎藤達雄）と対峙するシーンである。映画の終盤、堀野は斎木がお繁と婚約していることを知り、友人であるにもかかわらずそれを黙っている斎木に怒って、彼を呼び出す。最初、二人のミディアム・ショットが数回、180度の規則に則りながら交替される。しかし、堀野が斎木を殴るに至って、カメラは二人を結ぶイマジナリー・ラインの向こう側へと位置を変える¹⁸（図2.12-2.14）。



図2.12 『青春の夢いまいづこ』



図2.13 『青春の夢いまいづこ』



図2.14 『青春の夢いまいづこ』

ここで注目したいのは、殴るという掻き乱すような大きなアクションを伴った劇的瞬間に、小津がカメラ位置のパターンを変えているということである。たしかに堀野が殴る瞬間、カメラは突如としてイマジナリー・ラインを越えて交替されるため、堀野と斎木のショットが図柄上、明示的に一致させられることはない。しかし、小津はここで、各々が緊張の感覚を含意し

ているショットを図柄上の一致を示唆させながら交替させることで、ショット内に含意されている緊張を引き延ばし、持続させるという彼の切り返しの使用法を思い浮かべていたのはいか。そして小津は、殴る堀野と殴られる斎木という文字通り崩壊を喚起するイメージを挿入することによって、この持続された緊張に視覚的水準で明示的に破断をもたらそうとしてい

るのではないか。この繰り返し——およびカメラ位置のパターンの変化——において示唆されているのは、構図の上で緊張を含意したショットを図柄上一致させて連続させることで、各ショットに含意される緊張の感覚を持続させながら、決定的瞬間に、この緊張に破断をもたらすイメージを挿入するというドラマツルギーなのである。

たしかに公平に語れば、対峙のシーンは〈視線の一致しない繰り返し〉の使用例の一部ではない。さらに、小津は1929年から1932年にかけて一定の不整合性を含みながら、徐々に〈視線の一致しない繰り返し〉を発展させていったのであり、その限りにおいて、試行錯誤による「理由のない」練り上げというボードウエルの筋書きは正しいと言えるだろう。しかし、本論は対峙のシーンに同スタイルの特権的

な使用を認め、そこに、構図の上で緊張を含意したショットを図柄上一致させて連続させることで緊張の感覚を持続させ、この緊張に破断をもたらすイメージを挿入するというドラマツルギーを読み取った。とはいえ『青春の夢いまいづこ』においても、殴るという劇的瞬間にカメラ位置のパターンが変化するというように、小津は未だ〈視線の一致しない繰り返し〉を完全に使用していない。この点を念頭に置きつつ、次節では、1933年1月から2月にかけて製作され、バーチが小津の特異な繰り返しが初めて体系的に使用されたと主張する『東京の女』を分析していこう。見ていくように、小津はこの作品で、彼の繰り返しを上記のドラマツルギーに基づきながら、ミニマルな物語構造の中で極めて有効に使用しているのである。

3. 〈視線の一致しない繰り返し〉の体系的使用——『東京の女』

『東京の女』のミニマルな物語構造から始めよう。同作品は、良一（江川宇礼雄）－ちか子（岡田嘉子）と春江（田中絹代）－木下巡査（奈良真養）という二組の姉弟・兄妹を主要登場人物とし、物語の舞台を彼らの住居にほぼ限定した中編映画である。こうした物語構造は、しばしば居間を舞台とした、主要登場人物間の繰り返しの反復によって物語が進行する後期作品のプロトタイプとなっているという意味で、小津の語りの手法の発展にとって重要だが、ここでは『東京の女』の物語構造と同作品における繰り返しの使用に焦点を絞ろう。同作品において小津は、春江から良一へのちか子の秘密の

告知、良一によるちか子への詰問、良一の自殺と姉と恋人の失望という三つのクライマックスとなるシーンを、良一、春江、ちか子という三人の登場人物を組み合わせながら、ショット間に緊張の感覚を持続させ、この緊張に破断をもたらすイメージを挿入するという彼の繰り返しのドラマツルギーを効果的に使って描いているのである。

まず『東京の女』の最初の山場だと見なすことのできる、良一と春江の繰り返しシーンに注目しよう。前シーンで、春江は警察官の兄から、姉のちか子が夜の酒場で働いているという噂を聞くが、彼女はこのシーンで、それを恋

人の良一に伝えてしまう。シーンは、良一がアパートで独り読書をしているところから始まる。そこへ春江が訪れ、二人は火鉢を囲んで筋交いに座る。カメラは、何かを言いたそうだが口に出せない春江とヤキモキする良一の姿を、イマジナリー・ラインを跨いで交替する。躊躇する春江に痺れを切らした良一は、自分の机に戻るが、春江は身を前に乗り出して、ちか子の噂を告げる。この情報を信じるできない良一は立ち上がり、同じく立ち上がった春江に

詰問する（図3.1-3.2）。落ち着かない良一は屋内を移動するが、二人は最終的に筋交いの配置で立つ。カメラは、「姉との生活を邪魔する者は敵だ」と言いながら、手を振り払う良一と、今にも泣きそうにうつむく春江を正面から捉え、二人のショットを〈視線の一致しない切り返し〉で交替させる。そしてシーンは、春江が実際に泣き崩れてしまうことで閉じる（図3.3-3.4）。



図3.1 『東京の女』



図3.2 『東京の女』



図3.3 『東京の女』



図3.4 『東京の女』

良一と春江はシーンの大半で立っており、しばしば場所を移動するため、カメラは必ずしもイマジナリー・ラインを侵犯して交替されるわけではなく、図柄上の一致も前節で見た切り返しに比べて、それほど明示的ではない（ただし、いくつかのショットでは明示的な図柄上の一致も見られる）。しかし、とりわけシーンの後半においては、カメラは前傾姿勢の良一とうなだれる春江を、この詰問というシーンに含意

された緊張を強調する構図で捉え、このように緊張を内包するショットが連続される。かくしてシーンを通じて、緊張の感覚が持続された後、小津はクライマックスにおいて、良一の手を上げる、あるいは春江の泣き崩れるという、緊張に破断をもたらすイメージを挿入することで、シーンを締め括るのである。

小津が切り返しシーンを、ショット間に緊張の感覚を持続させ、そこに破断をもたらすイ

メージを挿入するというドラマツルギーに基づいて組み立てたということは、切り返しを効果的に使った、他の二つのシーンからも明らかである。ちか子が働く夜の酒場の短いシーンの後、シーンは良一とちか子のアパートに戻る。このシーンは、良一 - 春江というペアを良一 - ちか子に置き換え、先述のシーンを構造的に反復している。シーンはちか子の帰宅から始



図3.5 『東京の女』



図3.6 『東京の女』

〈視線の一致しない切り返し〉という観点からいえば、アパートを飛び出し、夜道を歩く良一のシーンを挿んだ、翌朝のシーンはより明示的である。このシーンで、ちか子は帰ってこない良一を案じ、春江の家を訪ねる。ちか子と春江は囲炉裏を挟んで筋交いに座り、二人のショットは明示的に図柄上一致にさせられた上で交替される。そこに警察官の兄から電話がかかってきて、春江は近所の時計屋へと移動し、良一が自殺したことを聞く。春江が戻ってきた後、二人のショットは一層切迫して交替される。二人は筋交いに座り、斜め左へ前のめ

り、二人は筋交いの配置で座る。良一は噂の真相を尋ねるが、ちか子はごまかそうとする。真実を悟った良一は立ち上がり、屋内をしばらく動いた後、同じく立ち上がったちか子と筋交いの配置で向き合う。緊張を含意した二人のショットが、図柄上的一致を示唆しながら交替された後、良一は平手打ちをし、頬を手で押さえるちか子のショットが続く（図3.5-3.6）。

りになりながら、辛うじて姿勢を保つ両者のミディアム・ショットは、緊張の感覚を構図の上で強調しながら交替される。そして春江は何もしゃべることのできないまま、泣き崩れてしまう。ちか子に求められて、起き上がった春江は、良一が自殺したことを伝えるが、再び、フレーム左下に見つめる、春江とちか子のミディアム・ショットが図柄上一致させられて、交替される（ショットは互いに肩越しに捉えられている）。そして各ショットに含意される緊張の感覚が頂点に達したとき、春江は再び泣き崩れる¹⁹（図3.7-3.10）。



図3.7 『東京の女』



図3.8 『東京の女』



図3.9 『東京の女』



図3.10 『東京の女』

見てきたように、『東京の女』においては三度、良一 - 春江、良一 - ちか子、春江 - ちか子の組み合わせで印象的な切り返しが演じられる。さらに、小津はいずれの切り返しにおいても、ショットを図柄上の一致を示唆しながら連続させることで、各ショットに含意される緊張の感覚を持続させ、クライマックスとなる瞬間に、この緊張に破断をもたらすイメージを挿入しているのであり、これは、小津が彼の切り返しを、本論がこれまで辿ってきたような、緊張と破断のドラマツルギーに結び付けていたということを示している。

最後に、バーチは『東京の女』を〈視線の一致しない切り返し〉が体系的に使用し始められた作品だと指摘していたことを思い出しておこう。さらに言えば、バーチは『遠くの観察者へ』の小津に関する章で『東京の女』を中心的に論じていた。とすれば、バーチは特定のシーンを分析しているわけではないが、切り返しに

関する彼の記述は、とりわけ同作品に当て嵌まるのではないか。見てきたように『東京の女』の切り返しシーンでは、対となるショット間において緊張が持続される。たしかに小津映画は物語映画であり、観客は登場人物が向かい合っていることを見間違えないだろう。しかし、ここには理知的な物語空間把握には還元されない登場人物間の関係が表現されているのであって、バーチはこの緊張を「並んで」という語で意味したのではないか。さらには、小津の切り返しでは決定的瞬間に、この緊張に破断をもたらすようなイメージが挿入される。とすれば、小津の切り返しには視覚の水準で明示的に破断を喚起するイメージが含まれているのであり、バーチのいうように——180度の規則の侵犯に帰すことはできないとしても——、小津の切り返しは不連続性の感覚を内包していると言えるだろう²⁰。

4. おわりに——『出来ごろ』以降

本論は発生過程という観点から、1933年までの小津の切り返しの使用を辿ってきた。たしかにボードウェルの主張する通り、小津の〈視線の一致しない切り返し〉の練り上げには、試行錯誤あるいは「理由のなさ」という側面がある。しかし本論は、〈視線の一致しない切り返し〉が対峙のシーンで特権的に使われていることに注目し、この使用に、緊張を含意したショットを図柄上一致させて連続させることで、各ショットに含意された緊張の感覚を持続させるという演出上の意図を見出した。その上で、小津はこの緊張に破断をもたらすようなイメージを挿入し（『青春の夢いまいづこ』）、持続された緊張とその破断というドラマツルギーのもと、彼の切り返しを最大限に活用したのである（『東京の女』）。とすれば、小津の切り返しには、180度の規則の侵犯に帰すことは単純だとしても、視覚の水準で明示的に破断をもたらすようなイメージのために、不連続性の感覚が含まれていると言えるだろう。

本論は、小津の切り返しは『東京の女』でひ

とつの完成を見た論じてきた。では以降、小津はどのように彼の切り返しを使用したのか。こうした観点から『東京の女』の後、1933年夏に製作された『出来ごろ』を見てみよう。喜八（坂本武）、次郎（大日方伝）、春江（伏見信子）の間の三角関係を描いた同作品は、喜八と次郎の借家および、おとめ（飯田蝶子）の食堂を主たる舞台として、主要登場人物間の切り返しが反復されるというミニマルな物語構造を持っている。そして、その多くが〈視線の一致しない切り返し〉であり、いくつかのシーンで破断を喚起するイメージが効果的に使用されている。例えば、富坊（突貫小僧）の入院費を何とか工面すると申し出る春江に、次郎がついに心を許すシーンでは、カメラは互いに左手を差し出す二人を、この身振りに含意された緊張の感覚を構図の上で強調して捉え、各々のショットを図柄上一致させて交替する（図4.1-4.2）。かくして各ショットに含意される緊張が持続された後、春江は倒れ込むように次郎に抱きつく。



図4.1 『出来ごろ』



図4.2 『出来ごろ』



図4.3 『出来ごろ』



図4.4 『出来ごろ』

あるいは、破断を喚起するイメージの使用という観点から圧巻なのは、富坊が働かない父親を責めるシーンである。飲み屋に入り浸る喜八を嘆く富坊は、泣きながら父親の大切にしている盆栽をむしってしまう。そこへ喜八が帰ってきて叱るのだが、二人のショットは緊張の感覚を伴って交替される。そして、この交替は富坊が父親に本を投げ、何度も平手打ちすることで頂点を迎える（図4.3-4.4）。『出来ごろ』において、小津は『東京の女』と同様に——あるいは本などの小道具を使って、それ以上に——、持続された緊張と破断という彼の切り返しのドラマツルギーに基づいてシーンを劇的にしているのである。

それでは、さらに戦後を含めた小津の後期作品はどうなのか。しばしば静穏によって特徴づけられる後期作品において、小津は視覚に水準で明示的に破断を喚起するイメージを使用することは控えるようになったと思われる。しかし、小津は彼の切り返しを緊張の感覚のもと繋げていたのではないか。ここでは具体例に即して分析する紙幅は残されていないが（ただし1957年の『東京暮色』には、妊娠した有馬稲

子が優男の大学生・田浦正巳に平手打ちをする切り返しがある）、彼自身の言葉を引用することでこれを示唆しよう。1947年の記事「映画の文法」で、小津は、彼の切り返しは初め少し違和感を持っているかもしれないが、それは大きなものではないと言っている。その上で、「文法などにこだわって知識で身動きできなくなるのが嫌だ」と主張し、次のように結論付けている。

私は映画を作るに当って、文学者が文学を創作する時、文法にこだわらないように、私も亦、映画の文法にこだわりたくない。私は感覚はあるが文法はないと思っている²¹。

小津がここで言う「文法」とは、物語の最低限の理解に関わる映画の規則であると考えられることができるだろう。とすれば、この「文法」以上に重要だと言っている「感覚」とは、ショットを緊張のうちに——あるいはその極限状態としての不連続性の感覚のうちに——連続させる、彼の切り返しの方法に関わっていたのではないか。

註

- 1 Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Berkeley: University of California Press, 1979 (抄訳「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)。なお、英語文献の引用に際しては、適宜変更を加えた。
- 2 David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, London: BFI Pub., 1988 (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)。
- 3 宇野邦一『映像身体論』みすず書房、2008年、45-55頁。蓮実重彦『ゴダール フーコー マネ——思考と感性をめぐる断片的な考察』NTT出版、2008年、120-127頁。
- 4 Burch, op. cit., p. 11.
- 5 D.N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- 6 Burch, op. cit., p. 159 (邦訳、82頁)。
- 7 Ibid., p. 169, p. 175 (邦訳、82-83頁、94頁)。
- 8 Cf. Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Durham: Duke University Press, 2000, pp. 19-23.
- 9 Bordwell, op. cit., p. 92 (邦訳、167頁)。
- 10 Ibid., pp. 89-90 (邦訳、161-162頁)。
- 11 Ibid., pp. 92-98 (邦訳、167-176頁)。
- 12 Ibid., p. 95 (邦訳、172頁)。
- 13 「理由のない」という語によって、ボードウェルはまず、規範間の連関を強調することを企図している。すなわち、端緒は取るに足らぬものであったとしても、あるスタイル上の変更は規範の連関の中で大きな影響を持つということである(構図上の微細な調整は演出や編集の方法まで影響を及ぼすというように)。ボードウェルはこの語を、特定の映画技法に過度な意味を付与した(男性的視線の代理など)1970年代の映画学の文脈で提示した。Ibid., pp. 74-90 (邦訳、130-160頁) および、David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985, pp. 16-26. また小津に関しては、ボードウェルはこの「理由のない」という語に、小津によるハリウッド映画の規範の脱中心化の契機という含意も込めている。Bordwell, *Ozu*, pp. 120-130 (邦訳、214-236頁)。
- 14 Burch, op. cit., p. 175 (邦訳、94頁)。
- 15 Ibid., p. 159 (邦訳、81頁); Bordwell, op. cit., p. 95 (邦訳、172頁)。
- 16 Ibid., p. 98 (邦訳、176頁)。
- 17 ボードウェルは同作品で、小津はより自由に彼の特異な切り返しを使うようになったと主張するが、切り返しに関する限り、『その夜の妻』は保守的である。Ibid., op. cit., p. 207 (邦訳、354頁)。
- 18 ボードウェルは、このシーンにおけるローアングルを指摘しているが、イマジナリー・ラインの侵犯には言及していない。Ibid., p. 234 (邦訳、394頁)。
- 19 筆者は別稿において、この『東京の女』の切り返しシーンを、同作品冒頭シーンとの関連で論じた。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(2013)、188-189頁
- 20 最後にボードウェルに対するミリアム・ブラトゥ・ハンセンの批判に言及することで、以上のような小津のドラマツルギーに歴史的説明を与えておこう。ハンセンによれば、ボードウェルの映画論の最大の問題点は、彼はあるコーパスとなる映画をその規範システムにおいて記述することに満足し、その映画の魅力についての問いを排除していることにある。対してハンセンは、映画が20世紀において、かくも強い魅力を持った理由のひとつとして、このメディアが近代に対して応答をしていたからだと言っているのである(「ヴァナキュラー・モダニズム」)。Miriam Bratu Hansen, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism," in Christine Gledhill and Linda Williams, eds., *Reinventing Film Studies*, London: Arnold, 2000, pp. 332-350 (邦訳、ミリアム・ブラトゥ・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」滝浪佑紀訳『SITE ZERO』3号、2010年)。

ハンセンはこのモダニズムの実践のひとつとして、欧州のサイレント前衛映画を挙げている。そして本論が示唆したいのは、小津はこうした欧州サイレント映画作家と同時代的であり、とりわけクロースアップを〈感情の充満〉という観点から捉

えた映画論（ベラ・バラージュやジャン・エプスタインなど）は、小津の切り返しを考えるにあたって有効なのではないだろうかということである。Cf. ベラ・バラージュ『映画の理論』新装改訂版、佐々木基一訳、學藝書林、1992年、Jean Epstein, "Magnification," trans. Stuart Liebman, in Richard Abel, ed., *French Film Theory and Criticism*, vol.1, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988, p. 235-241.

²¹ 田中眞澄編『小津安二郎 戦後語録集成』フィルムアート社、1989年、40頁。）

参考文献

- David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985
- David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, London: BFI Pub., 1988 (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)
- Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Berkeley: University of California Press, 1979 (抄訳「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)
- Jean Epstein, "Magnification," trans. Stuart Liebman, in Richard Abel, ed., *French Film Theory and Criticism*, vol.1, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988
- Miriam Bratu Hansen, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism," in Christine Gledhill and Linda Williams, eds., *Reinventing Film Studies*, London: Arnold, 2000 (邦訳、ミリアム・ブラトゥ・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」滝浪佑紀訳『SITE ZERO』3号、2010年)
- D.N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Urbana: University of Illinois Press, 1988
- Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Durham: Duke University Press, 2000
- 宇野邦一『映像身体論』みすず書房、2008年
- 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、2013年
- 田中眞澄編『小津安二郎 戦後語録集成』フィルムアート社、1989年
- 蓮実重彦『ゴダール フーコー マネー思考と感性をめぐる断片的な考察』NTT出版、2008年
- ベラ・バラージュ『映画の理論』新装改訂版、佐々木基一訳、學藝書林、1992年



滝浪 佑紀 (たきなみ・ゆうき)

1977年7月6日生まれ

【出身大学または最終学歴】シカゴ大学博士課程修了

【専攻領域】映画史・映画理論

【主たる著書・論文】(3本まで、タイトル・発行誌名あるいは発行機関名)

・「『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(2013)

・「小津安二郎の小市民映画再考——同時代的批判」、『東京大学大学院情報学環紀要 情報学研究』83号(2012)

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

【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 of Cinema and Media Studies

A Sense of Discontinuity: The Genealogy of the Eyeline-Mismatched Shot/ Reverse Shots of the Films of Ozu Yasujiro

Yuki Takinami

Abstract

Ozu Yasujiro's idiosyncratic shot/ reverse shots—in which the eyeline of the characters is mismatched—have been one of the controversial topics in film studies. In the context of “political modernism” of the 1970s, Noël Burch considered Ozu's shot/ reverse shots to challenge the dominant mode of representation of Hollywood cinema due to its unhidden nature—because the mismatch of the eyeline reveals the discontinuity immanent in editing that Hollywood cinema attempts to efface. Criticizing Burch, David Bordwell argues that Burch attends only to the continuity of shots that is only one element among various activities of cinematic narration; then, if Ozu's shot/ reverse shots violate the 180-degree rule, this does not lead directly to a sense of discontinuity.

This paper considers the above question about Ozu's shot/ reverse shots in terms of genealogy. Tracing how Ozu uses this film style in his early films from 1929 to 1933, this paper clarifies Ozu to use it in relation to the dramaturgy in which a tension is created through graphical matches and an image of disruption is inserted at a climactic moment, arguing that Ozu's shot/ reverse shots contain a sense of discontinuity due to this reason, if not the violation of the 180-degree rule. This paper also offers the analysis of *Woman of Tokyo* (1933), in which Ozu made the most of his shot/ reverse shots through his minimalist narration.

Project Lecturer, Interfaculty Initiative in Information Studies, the University of Tokyo

Key Words : Ozu Yasujiro, silent film, shot/reverse shot, film theory