溝口健二との対比における小津安二郎の空間表象

伊藤 徹

1927年に監督になった小津安二郎は、戦争を挟んで続いた映画の黄金時代を生きた作家である。いうまでもなく映画は、科学技術の進展が生み出した芸術であり、「活動写真」という古い名が示す通り、空間的現象を再現する写真に、時間的運動を加味したものとして、文字通り時間空間双方に同時に関わる、新しい経験を人間にもたらした。それは、出現時に期待された現実のリアルな再現に留まらず、現実経験の技術的再編纂の可能性、さらには超現実的な時空を開く可能性さえ生み出している。そういう意味で、私たちの経験、とりわけ視覚経験が、20世紀、映画とともに大きく変化したことは、たやすく想像できる。なるほど19世紀の末日本に入ってきた映画は、1950年代後半に拡がり始めるテレビによって、エンターテインメントの主役の位置を追われ、さらにインターネットの普及によって、制作、配給、上映など、およそすべての面で、そのあり方を大きく変化させており、映画による空間イメージの変容は、テーマ的な古さを否めない。のみならず小津安二郎の映画作品は、この変容を表わす典型的な例とはいいがたく、むしろ時代遅れの感があるかもしれない。しかしながらテレビにせよインターネット配信の動画にせよ、映像芸術として、映画を先達としていることもまたたしかで、その変化を見ておくことは、意味がないわけではなかろう。また小津に注目することは、黄金期の流れを観測するための一つの楔を打ち込むことにもなるだろうし、小津映画の空間表象の特異な位置を確かめられれば、それはそれで流れが含む別な可能性を探究する手掛かりにもなるのではないか、と思うのである。

小津といえば、「小津調」と呼ばれる独特なスタイルが語られるのが常だが、その固定化には、慎重さを要する。36年に及んだ監督歴のなかで、失われた作品も少なくないし、また残っている初期のものと「小津調」が念頭に置く戦後のものとでは、テーマも撮影手法も差異を示している。フェイド・イン、

フェイドアウトやディゾルブを小津は、晩年意図的に避けたが、若い頃など使わなかったわけではない[1]。後から観る者はスタイルを固定的なものとして見てしまいがちだし、その方が論じやすいにはちがいない。だが「映画には文法がない」という、小津自身の有名な言葉が示す、方法論の固定化の回避は、彼が念頭に置いていた、アメリカ映画を模倣する当時の風潮だけでなく、彼自身にとっても妥当すべきものだろう。小津に限らず、そもそも創作は、それが試行錯誤を伴って動いていくものである限り、変化と逸脱を含むものであり、「小津調」というものも、一種の傾向性として見るべきだ。以上のことを断ったうえで[2]、三点を彼の画面構成の特徴として挙げておこうと思う。

まずは、小津調の代名詞とでもいうべき「ローポジ」で、レンズの位置は床からだいたい 40-50cm におかれる。図 1 の通り、1933 年の《出来心》にもこの位置が見られるので、かなり早くから採用されていたことはたしかだ。1936 年の『都新聞』でのインタビューで小津自身答えているところによると、1928 年の《肉體美》が始まりということだから[3]、ローポジの開始は、監督歴の開始とほぼ重なる。この特徴についてここで特につけ加えることはないが、畳の上の日本的な生活スタイルと結びつけるなど「日本性」を強調するのは、いかがなものかと思う[4]。

図 1

図 2

もう一つの点は、格子状の構成である。図 2 のように日本家屋の廊下から撮られたショットが見せる、この構成は、伝統的な家屋に限らず、モダニズムの建造物、あるいは飲み屋街の夜景としても現われる。小津は若い頃から、そうした光景の挿入を好んでおり、たとえばアメリカ映画の色あいが濃く、現存作品のなかでもっとも「小津らしくない」といわれる[5]《非常線の女》(1933)のこのショット(図 3)などは、ほんの一例である。してみると格子状の

構成を、日本家屋の写しというかたちで伝統に還元するのもまた難しいだろう。

最後に三点目として挙げてみたいのは、空間の閉鎖性、もしくは非開放性である。小津の室内空間は、外部と遮断されているケースがきわめて多い。《棟方姉妹》のこの部屋(図 4)は二階にあるが、開けられた窓は、隣家の壁によって塞がれている。小津の室内空間はほとんどこの種の映像として現われるが、《秋日和》から採られた図 5 は、ことに興味深い。というのも、ここで旅館の別な建物が窓の外の遠景を遮っているが、この建物は、小津の美術を担当した浜田辰雄によると[6]、セットとして作られたもので、閉鎖性がきわめて人為的に画面に持ち込まれたことを示しているからである。

小津の画面構成の特徴は、必ずしも以上の三点に尽きるわけでもあるまいが、とりあえずは、このように特徴づけてみた構図に映し出される運動に目を向けてみたいと思う。図 6 は、《東京物語》のワンシーン、長男の嫁・三宅邦子と義理の妹・原節子が食事の支度をしているところだが、二人の女性は、サイドの柱・壁やガラス戸、襖が作る陰から出てきては、またそこへと消えるという動作を繰り返す[7]。このような運動は、「小津調」の映画にきわめて頻繁に見られるもの

図 3

図 4

図 5

図 6

で、こうした出現と消失は、運動の始まりと終りを隠すという点で、閉鎖された空間と同様、限定性を含みもつ。この種の運動には反復が特徴的だが、これも始点終点を曖昧化するものである。反復は、始点から終点に向かっていく一方向的な流れをより戻し、ついには停滞させるものだからだ。

このような運動表象を小津のものとして際立たせるために、溝口健二の映像を取り上げてみよう。1898 年に生まれ 1956 年に死んだ溝口は、ほぼ同世代、しかも同じ東京生まれだが、基本的に京都を中心に活動し、また関西を舞台としたものや時代劇を多く撮るなど、小津との差異も少なくない[8]。しかし小津で述べたことに合わせて注目してみたいのは、その画面構成と運動イメージである。たとえば《東京物語》と同じ年に封切られた《雨月物語》のシーン(図 7)。

図 7

森雅之演じる主人公源十郎が、京マチ子の若狭にプレゼントを買って帰ってきたところだが、既に彼は、若狭がこの世のものでないことに気づいており、やりとりのなかでカメラは、森に迫る京を追って動いていく。

溝口の場合、レンズは室内でも俯瞰的な位置に置かれることが少なくない。時代劇志向が強い溝口映画の場合、日本家屋を撮ることが多いので、なるほど格子状の構成も頻繁に見られるが、アングルが高いため、小津のような安定した幾何学的枠組みの印象を与えないし、なによりも、この高さのゆえに小津の画面で格子構造がもつ閉鎖性、隠しの機能をもたないことに注意しておく必要がある。

室内空間からの外部の眺望に関しては《西鶴一代女》から、そのことが前提となっている図を一つ挙げる(図 8)。窓の外部は、竹林によって幾分隠されているが、その向こうを通る人影は、二人の男

図 8

たちにも、また観客にも見える。物語は、そこを通りかかった田中絹代扮する主人公を、老武士が主君の側室候補として見初めるというかたちで展開する。加えて図 9 は《雨月物語》から採った家屋の写真だが、これは外部にカメラを据えて室内を撮影したもので、小津はあまりこうした絵を好まない。いずれにせよ溝口の場合、外部空間は、室内との強い連続性をもっている。

図 9

図 10

図 11

　こうした画面構成と技術的につながっているのが移動カメラであり、これが溝口の基本的な特徴をなす。1936 年の《祇園の姉妹》から採った図 10、11 は、連続的な一つのショットに属す。細い路地がなす縦のラインが強調された構図は小津と似ているが、カメラは、男の動きを追って 10 から 11 へと移動することで、別な路地に入っていく彼の後ろ姿を追いかける。

　小津も若い頃は、移動カメラを使用していたし[9]、《東京物語》も、短いが二つ、「移動」を使ったショットを含んでいる。少し前の《麦秋》にもいくつか短いものが確認できるし、この映画の最後に原と三宅が七里ガ浜を歩くシーンでは、移動だけでなく、クレーンの使用がおそらく小津の生涯ただ一度だけのものとして見られる[10]。けれども小津は、基本的にショットの切り替えに固執し、移動カメラを使わないようになっていく。それに対して溝口の方は、これをほとんど常套的に用いるのであり、「ワンシーン・ワンショット」は、小津の「ローポジ」のように、溝口の代名詞となる。

移動カメラが映し出す溝口の映像空間は、見られる対象が現われると同時に、カメラが動いていく場所でもあり、視線の動きが望む限りの広さをもっている。きわめて広大なその視野は、《雨月物語》の冒頭で自然風景から主人公の住居へと絞り込んでいく動きによく表れている。この映画のクライマックスは、ようやくたどり着いた家で、主人公が実際には既に死んでいる妻・宮木によってもてなされるシーンだが、そこでカメラは移動しながら、現実の空間からこの世ならぬ世界に、境をもたず滑り込んでいって、切れ目なく源十郎役の森の動きを追う(図12)。シネマスコープの出現に強い興味をもったといわれる[11]溝口の空間は、技術的限界はもつものの、理念的には無限の広さをもっているといえよう。

図12

そうだとすると溝口の映画的視点は、彼が映し出す空間とどのような関係にあるのだろうか。なるほど事実的にはカメラは、この空間のなかに入り込んで動いていく。依田義賢は被写体の間を縫って動くカメラの移動を図入りで説明してもいる[12]。けれどもその動きは、この空間を超えたものによって導かれている。大自然の広大な広がりから降臨するように、源十郎の家へと焦点を絞らせ、今は亡き妻・宮木への通路を開くのは、ほかならぬ物語である。物語は、一つ一つの具体的被写体とは異なる場に位置していて、これをコントロールする。だとすると溝口の視点は、実のところ空間を超えた次元に置かれているのであって、空間イメージに与えられている無限性は、そうした物語的統御の相関物ではないかと考えられるのである。

物語は、画像的表象を超えたレベルのもの、一般的にいえば、言語もしくは観念のレベルのものである。《雨月物語》で溝口が、戦争の悲惨さ、女性など弱者の苦しみを表現しようとしているのは明らかだが、たとえば、そうしたイデオロギー的なものもこれにあたる。溝口の場合、それが無造作に画像のなかに現われてくるところもあって、たとえば宮木を演ずる田中絹代が夫・源十郎の轆轤引きの手伝いをしながら、「以前はこんな風に金に目がくらんだ

人ではなかった」とナレーション風に呟くところが、それだ。《山椒大夫》の作成にあたっては、依田に中世の奴隷史を研究するよう命じたというが[13]、このエピソードは物語の歴史学的精密化への溝口の志向を暗示している。また溝口自身は、自らはカメラを覗かず、カメラマン任せだったともいう。画像に対する物語の優先と彼の無限な空間のイメージとは、おそらく通底している。

溝口健二の空間表象をこうして考えてみると、その対極として小津の空間表象の基本性格である閉鎖性、有限性が、改めて浮かび上がってくる。下方に固定された小津のカメラは、空間を一定の広さに切断するが、カメラが移動しないため、その外部は見えないままに留まる。さらにその切断面は静的な格子状の内部構造によって、分割限定され、この限定によって、切断面の外部だけでなく、内部にも見えない部分が生まれるのであり、見えないその暗部を、カメラはあえて動いて覗き込もうとはしない。すなわち小津の空間は、外的にも内的にも、限定され見えない部分を見えないまま残すのだが、移動カメラだけでなく、既にさまざまな手段が一般化していたわけだから、こうした構成は技術的な所作の結果ではなく、創作の意図とその根本にある空間表象に基づくものというべきだろう。

このような有限な空間のなかに生ずる運動は、上記のように、出現と消失の反復として投影される。既に触れたように、反復としての運動は、始まりや終わりを、したがって起源と目的を希薄化する。起源と目的を与えるのが物語だとするならば、反復を脱物語的なものと規定することも可能だろう。もちろん映画が映画であるかぎり、物語、もしくはプロットからの完全な自由はありえないが、小津の場合、物語やプロットの支配力は実際のところ強くない。物語的な新奇性に乏しいとは、小津に関してよくいわれることだ。たとえば《晩春》と《秋日和》は、結婚を巡る父と娘の行き違いを、母と娘に置き換えただけだし、かつてビデオがなかった時代、評論家たちは、小津の映画作品をよく取り違えて論じたという。私が覚えている限り、一度もナレーションを用いなかった小津は、少なくとも溝口のように物語に強い支配力を認めなかったのであり、そうした物語性の希釈化は、溝口的空間の無限性

と対照的に、小津の映像の有限的な空間とつながっているように思える。

小津のローポジの視線は、脱物語的な運動を、低いアングルから、じっと見つめている。ポスト小津の世代に属す篠田正浩はかつて、小津の眼差しを「うつろいの定点観測」と形容したという[14]。「定点観測」というと、外部からの対象観察のように聞こえるが、物語的志向の強い溝口と対比してみると、実は反対ではないかと思えてくる。というのも鳥のように舞いあがることのない小津の「定点」は、溝口とちがい、撮られる空間の内部に嵌り込んでおり、その結果見えない空間を見えないままに残しているからだ。己れの身体とともに地上に生きている私たちの生活空間は、たいてい見えない部分に満ちている。自然のなかの展望所など、すべてが見渡しうるような地点は、むしろ例外的であり、「自然のまま」のそうしたポイントであっても、トゥーリズムという人間の要求、すなわち、これまた一つの物語によって選び出されたものとみなしうる。小津の眼差しは、溝口のように物語的な超越的ポジションに駆け上がるのではなく、畳の上を這いずる虫のように、生の空間に寄り添っているといえるかもしれない。そう考えてみると、小津のカメラワークの特徴の一つであり、佐藤忠男が一種の接客的態度と読んだ[15]、語り合う俳優の正面像の切り替えも、自らの眼差しを生活空間の内にあるものと理解した小津の空間表象の現われの一つと考えられるのである。

以上のような有限な空間[16]のなかに留まる眼差しを小津のものとして特徴づけることを以って、本稿は終えるが、最後に一つ、問いを付け加えておきたい。それは、こうした眼差しに映る現象はどのようなあり方を示すのか、というものだが、この問いに対して私は、以下のような見通しを抱いている。すなわち溝口の眼差しが俳優とその振る舞いに対して物語のなかの位置、したがってその進行にとって必然的な意味を割り振るのだとすると、それに対して小津の場合、有限的な空間のなかに置かれたそれらは、偶然的なものといえる。たしかに先に触れた原と三宅の動きは、意味もなくたわいもない舞のように映るのであり、たまたまそこに生じているのであって、物語的必然性は希薄だ。けれども、そうして偶然的なものが、ほかならぬ時空の限界を意識した眼差しにとって、「これしかない」という存在性格を帯び、意味を超

えた光を放ち始める[17]。《東京物語》の最後、笠智衆が居間にぽつねんと座って居ることは、なるほど妻の死が残した孤独の表現ではある。けれどもその姿が、「孤独」という、それ自体月並みな言葉の意味に尽きないなにものかを含んでいればこそ、逆にこの言葉の表現を、凡庸への頽落から救い、充実させることができるのではないだろうか。限定されてあることにおける意味を超えた存在の充実――とりあえずこの事柄を、「唯一性としての事実性」と呼んでおくことを以って、話を閉じることにする。

注

1 田中真澄編『小津安二郎全発言 1933~1945』、泰流社、1987 年、14 頁

2 私自身、拙論 Esstisch in den Filmen von Ozu Yasujirō(『社藝堂』、第 5 号、社会芸術学会、2018 年、9-31 頁)で、是枝裕和の見解に乗るかたちで、成瀬巳喜男の「斜めからの撮影」を小津との対比で強調したが、小津の場合も、そうした「斜角」は、晩年に到ってもなお残っている。

3 田中、前掲書、1987 年、84 頁。

4 たとえば、ドナルド・リチー『小津安二郎の美学』(フィルアート社、1981 年)の「はしがき」などがそうだ。

5 佐藤忠男『小津安二郎の芸術』、朝日新聞社、2000 年、195 頁。

6 小津安二郎・人と仕事刊行会『小津安二郎・人と仕事』、蛮友社、1972 年、342 頁。なお、このセットで演出中の小津をドナルド・リチーが訪ねている(リチー、前掲書、217-218 頁)。

7 こうした運動の映像に関して佐藤忠男は、固定カメラによって撮られた運動の水平的な長さを限定して、「わずらわしさ」を避けようとしたという技術的な発想に、その出発点があるといっている(佐藤、前掲書、248-249 頁)。

8 溝口のために多くの脚本を執筆した依田善賢も二人の対照性を強調している(依田善賢『溝口健二の人と芸術』、社会思想社、1996 年、46 頁)。ただし対象に対する態度に関しては、私は後述のように依田と異なる見解を抱いている。

9 溝口も参加した座談会で小津自身、《戸田家の兄妹》のラストシーンで移動を使うつもりだったのに、木炭自動車の故障で移動車が到着せず、実現しなかったと、語っている(田中、前掲書、193 頁)。

10 佐藤忠男、前掲書、42 頁、ドナルド・リチー、前掲書、161 頁。

11 依田、前掲書、289-290 頁。小津が「郵便箱の中から外をのぞいているような感じでゾッとしない」といって、これを嫌っていたことも、溝口と対極をなす(田中真澄編『小津安二郎戦後語録集成』、フィルムアート社、1989 年、357、363、377 頁、

あるいは高橋、253 頁)。

[12] 依田、前掲書、127 頁。

[13] 依田、前掲書、293 頁。

[14] 高橋治『絢爛たる影絵』、岩波書店、2010 年、112 頁。

[15] 佐藤、前掲書、65-66 頁

[16] 空間の有限性もしくは閉鎖性は、蓮実重彦が「抽象的な平面性」と名指したものでもあるが、彼はこれに関して、「さしあたって、小津安二郎の最大の映画的な秘密だというほかない」(蓮実重彦『監督 小津安二郎』、筑摩書房、2003 年、171 頁)として、問いを打ち切っている。蓮実の小津論については、また改めて考えてみたいが、その概念軸となった「説話論的持続」と「主題論的体系」は、その意味内容にぶれが見られるだけでなく、両者が関係しあう場面に到ると、レトリックに流れ(たとえば 68 頁の記述を見られたい)、この関係のもつ問題を覆い隠してしまう傾向があると私は考えている。問題とは、プロットとそれを超えた(あるいはそれに対する)過剰としてのモチーフとの関係である。この問題に対する私自身の考えについては、拙論 Zeit und Erklärung-Um die Zeit von Natsume Sōsekis Graskissen-Buch, *Philosophie im Gegenwärtigen Japan*, H. P. Liederbach(Hrsg.), 2017 München, S.212, SS. 124-155 もしくは、「寺山修司《書を捨てよ、町へ出よう》・映画における音楽の機能」、京都工芸繊維大学 学術報告書、第 10 巻、2017、pp. 1-21 を参照されたい。

[17] 物語の「彼岸」の存在の輝きとは、吉田喜重が「浮遊するモンタージュ」という言葉をもって示した小津の映画製作の基本志向が目指したところだと私は考えてみたいのである。吉田喜重『小津安二郎の反映画』、岩波書店、2011 年、60-61 頁参照。