

## 論文要旨

### 小津安二郎映画の音——秘められた遊び

正清 健介

本論文は、小津安二郎の長編トーキー劇映画 19 作品を対象とする。その目的は、小津が映画の音に関わることで何をしたかを明らかにすることである。

小津映画研究は、1970 年代に始まり、1980 年代に国内外で盛り上がりを見せた。中でもデヴィッド・ボードウェル『小津安二郎 映画の詩学』は、当時の最大の成果だと目される。ボードウェルは、小津映画に彼が「内在的規範」と呼ぶ小津映画独自の規範を見出し、既存の映画システムに代わる新たなシステムの創造者という小津像を提示した。この小津像は本論文が小津映画に見る小津像に近いものがあることから、本論文は『小津安二郎 映画の詩学』を重要な参照項とみなし、「内在的規範」をキーワードに小津映画の音を論じることにした。しかし、『小津安二郎 映画の詩学』を含め 1970・1980 年代の研究は、小津映画の主に視覚要素を対象とした考察に占められており、聴覚要素、すなわち音を対象にした考察はそれぞれの研究の全体のごく一部に留まっている。この傾向は、今日に至るまでの研究に目を転じてみても変わりはなく、小津映画研究において音の研究は相対的に少なく散発的であり、未だ発展途上にある。むしろこの傾向は、小津映画研究に限らず映画研究全般において見られたもので、映画研究が音に寄せる関心は映像に対するそれと比べ低く、あくまで映像の従属要素という形でしか論じられなかった。しかし、映画の音響研究史を振り返れば、サイレント期にすでにその萌芽が見られ、1920 年代後半から 1930 年代前半にかけてのトーキー移行期には一時盛り上がりを見せる。その後、戦中戦後を通して音響研究は下火となるが、1980 年代に再燃し、2000 年代に入り音に関心を向ける動きは顕著になってきた。そして、今日、日本においても着実に映画の音響研究は歩みを進めている。本論文はこうした先行研究に列なり、小津映画を聴覚面から読解し直すことで先行の小津映画研究の欠落を補うものである。

研究方法としては、音を物音・言葉・音楽の 3 要素に分け、それぞれについて個々の作品論の中で論じるという方法を取った。論として取り上げた作品は、『淑女は何を忘れたか』(1937)・『麦秋』(1951)・『お茶漬の味』(1952)・『東京物語』(1953)・『お早よう』(1959)・『秋日和』(1960) の 6 作品である。以下、章立てに沿って要旨を記す。

序説第2章「『父ありき』論——「内在的規範」の理解のために」では、本論文のキーワードとなるボードウェルの「内在的規範」という用語を理解することを目的として、『父ありき』（1942）の列車シーンの分析を行った。なお、この「内在的規範」に関しては、本論文では小津映画全体で見られるものを小津映画内規範、1つの作品で見られるものを作品内規範と呼んだ。小津映画では、列車が走行中であることが示されるが、映される車内には走行に伴うであろう揺れが認められないということがある。この列車内の静的な画面に映る人物は、必ずと言っていいほど物語において家族と別れている。列車シーンに関する小津映画内規範とは、この列車内の静的な画面と別離という物語の状況の呼応関係である。

第1部「物音」では、『お早よう』と『東京物語』を取り上げ、前者では屁の音、後者では引戸の音に着目して論じた。まず、第1章「屁の音——『お早よう』論」では、対話シーンが切り返しで構成されるという小津映画内規範を踏まえた上で、『お早よう』の子ども達によるオナラ遊びのシーンが、ワンショットで撮られていることに着目した。ワンショットで撮られることで、屁の音は文字どおり屁の音として現れる。これに対して、大人・善之助が茶の間で屁をする2シーンは、対話シーンに関する小津映画内規範に則る形で、切り返しで撮られており、これにより屁の音は言葉として現れる。さらに土手のシーンでは、善之助から屁の音が乖離することで、屁の音は音楽として現れる。小津は、屁の音を独自の「内在的規範」を基盤に、まるで遊びか実験かのようにして、屁の音、言葉、そして音楽に自在に変えている。

次に、第2章「引戸の音——『東京物語』論」では、引戸の音はインの音として引戸の開閉の映像と同調して鳴るという作品内規範を踏まえた上で、その規範を破り例外的に引戸の音が画面外の音として鳴るシーンに着目した。それは、紀子と敬三の来訪シーンと、とみの外出シーンである。紀子と敬三がいずれのシーンでも物語の上で遅刻していることから、画面外の引戸の音はその例外性において遅刻と結びつく。また、外出したとみのシーン（土手のシーン）でとみの死が暗示されることで、画面外の引戸の音はその例外性においてとみの死と結びつく。これらの結びつきは古典的ハリウッドの規範に代表される「外在的規範」では説明不可能な本作独自の連関である。

第2部「言葉」では、『淑女は何を忘れたか』と『お茶漬の味』を取り上げ、前者では大阪弁の台詞音声、後者では画面外の声に着目して論じた。まず、第3章「大阪弁——『淑女は何を忘れたか』論」では、大阪の節子が大阪弁を話し、その他の東京の人物が東

京弁を話すという作品内規範を踏まえた上で、その規範を破り東京の小宮が大阪弁を口走るシーンに着目した。小津は、民族・国家・文化・人種といった断層を前景化する力を持つトーキーの声を、本作において物語上の節子と時子の対立関係を前景化する装置として利用している。さらに、その応用として小津は大阪弁の感染という形で小宮の言葉を大阪弁化することで、節子と小宮の共謀関係さえも示し得ている。注目すべきは、こうした効力を発揮する大阪弁が、実際の大阪弁と似て非なる擬似的な大阪弁であるという点である。それはもっぱら作中の節子／時子の対立と節子／小宮の共謀関係を示すことだけに奉仕する作品内規範に準じた言葉であり、言わば小津的大阪弁と言えるようなあり方をしている。

次に、第4章「画面外の声 ——『お茶漬の味』論」では、話し手が話し終わった後にカットが入るという小津映画内規範を踏まえた上で、その規範を破り話し手が話し終わる前にカットが入るシーンに着目した。この事例は、小津がショットを「視覚的・言語的に統一されたブロック」とみなしたとするボードウェルの主張において例外として立ち現れる。小津は、時としてブロックとしてのショットの統一性を壊してでも、カッティングポイントを前倒しという形で修正して台詞を聞き手のショットに被せている。それにより、話し手の音声の聞き手のショットへの侵犯という事態を浮上させ、それを物語上の人物の力関係と連動させることで、映像と音声というレベルにおいて話し手の聞き手に対する精神的圧力を示している。その圧力は、ミシェル・シオンが「既に視覚化されたアクスメートル」と呼ぶ画面外の声が力を発揮した結果だと解釈可能である。

第3部「音楽」では、『麦秋』と『秋日和』を取り上げ、音楽として、前者ではオルゴール音楽、後者ではピアノ音楽に着目して論じた。まず、第5章「オルゴール音楽 ——『麦秋』論」では、物語世界内の音はある種のスケール・マッチングに則り変化するという小津映画内規範を踏まえた上で、その規範を破り聴取点たるカメラの位置が変わっても音量・音色が変化しない一定不変のオルゴール音楽《埴生の宿》に着目した。オルゴール音楽はこの規範破りによって、とりあえずオフの音に分類されることになるが、これをオフと仮定した場合、オフの音楽は物語に対して無関心であるというオフの音楽に関する小津映画内規範からも逸脱してしまう。オルゴール音楽は、無関心どころか、紀子にとっての我が家のライトモチーフとして物語の状況と意味的連関を果たし、平行法の音楽と言えるようなあり方をしているのだ。本作のオルゴール音楽は、物語世界内の音と仮定しても、オフの音と仮定しても、それぞれの規範から逸脱する要素により、そのいずれにも収まらない曖昧な形をしている。

次に、第6章「ピアノ音楽——『秋日和』論」では、『麦秋』のオルゴール音楽と同様のあり方の『秋日和』のピアノ音楽に着目した。ピアノ音楽は、音源の不明示・小音量に加え、曲半ばで始まり曲半ばで終わるといふ、物語世界内の音楽のような形をしている。ところが、このピアノ音楽は、物語世界内でピアノ練習として流れているにしては機械的であり、過剰なまでに完璧に繰り返されている。それは、物語世界で誰かがピアノを練習しているものというより、「一定不変の軽快なリズムとテンポ、旋律の単純な繰り返し」で特徴付けられる「小津調」のオフの音楽を思わせる。このどっちつかずのピアノ音楽やオルゴール音楽には、物語世界内の音とオフの音が未分化だったサイレントの伴奏音楽の痕跡を見てとることができる。ピアノ音楽は、物語世界で鳴っている音楽そのものを示すのではなく、あくまでその物語世界で鳴っているような音楽を示しているに過ぎない。言わばそれはピアノ練習のライトモチーフである。注目すべきは、そのような特徴あるピアノ音楽が本作の物語において女性の力と連関を成しているという点である。

以上の6章を通観することで、次の2点が明らかになった。1点目は、小津映画の音には「内在的規範」と呼ばれるような小津映画独自の規範があり、その規範が時として例外の出現により破られることがあるという点。2点目は、その規範破りは、その例外性によって、物語のある局面と緊密な関係を築き、何かしらの効力を発揮する場合があるという点である。この2点から本論文は、小津の映画の音に関わる実践を次のようにまとめた。

①小津は、音に何かを何かとして示す装飾以上の働き、言わば小津が言う「サイレント映画に於ける小道具」に類する働きをさせている。例えば、画面外の引戸の音は引戸を引戸として示すだけでなく、登場人物の死を暗示させるという効力を持った。

②小津は、その「小道具」としての音をさりげなく使っている。それは、フィルムで1度見ても誰も気づかないであろう緻密な操作を行っているという意味である。本論文が明らかにした音に関わる映画の細部は、今日の映画の視聴環境（DVD）がなければ到底解明することのできないものである。このような意味で、小津が音に関して行ったことは秘戯的である。