

学位請求者 正清健介
論文題目 小津安二郎映画の音——秘められた遊び
審査委員 武村知子 野崎歎 森本淳生

1 論文の目的と構成

この論文は、小津安二郎監督の長編トーキー劇映画の詳細な分析を通して、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」を目的として書かれた。個々の映画において音がいかなる機能を持たされ、それが映画にどのような作用をもたらしているのかを具体的に考究することで、小津の「音の実践」の実態と本質を明らかにし、従来視覚的要素に偏重してきた先行研究の欠落を補いつつ、「小津映画」と呼ばれる映画群に関する総論のための地固めをめざすものである。目次構成は以下の通りである。

はじめに

序説

第1章 先行研究

1. 小津映画研究のこれまで
2. 映画音響研究の現状と本論文の態度

第2章 『父ありき』論——「内在的規範」の理解のために

1. 『父ありき』と列車シーン概要
2. シーン比較
3. 『父ありき』において列車に乗ること
4. 「小津的な運動」

第1部 物音

第1章 屁の音——『お早よう』論

1. オナラ遊び
2. 「余計なこと」
3. 屁の音から言葉へ、そして音楽へ
4. 「余計なこと」の肯定
5. 小津映画内規範

第2章 引戸の音——『東京物語』論

1. 引戸の音
2. 来訪シーン：迎えられない者

3. 外出シーン：送られない者
4. 土手のシーン：とみの死
5. 規範と例外

第2部 言葉

第3章 大阪弁——『淑女は何を忘れたか』論

1. 感染する大阪弁
2. 「擬似的な方言」
3. 節子のギャング化
4. 「真にトーキーを受け入れたことを示す作品」

第4章 画面外の声——『お茶漬の味』論

1. 小津のトーキー論
2. CP の前倒し修正
3. 画面外の声
4. CP の修正という編集

第3部 音楽

第5章 オルゴール音楽——『麦秋』論

1. 物語世界内の音の規範
2. オルゴール音楽
3. 平行法の音楽
4. 重厚な音色

第6章 ピアノ音楽——『秋日和』論

1. 先行研究
2. 服飾学院のシーン
3. 茶の間のシーン
4. 男性達の失敗と女性の力
5. 「サイレント的なもの」

おわりに

初出一覧

参考文献一覧

2 論文の概要

以下、章立てに従って概要を述べる。

まず前文「はじめに」で問題提起が行われる。文献に残る小津安二郎の言葉や当時の論評などから、トーキー移行に際しての小津の長いためらいと屈託、それに対する周囲の反応などが剔出され、人一倍長かったこのいわば移行準備期間に小津が何を考え「勉強」していたのか、そしてその「勉強」がいかなる「音の実践」としてやがて結実したのかという問いが整理される。小津がかろうじて残した「トーキーにいく前にサイレントをもっと

勉強しないと」「音をただ装飾として使う程度のことではなく」「サイレントの小道具のよう」に使うべきだ等々の言葉を手がかりに、サイレント映画との関わりに注目しつつ小津のトーキー映画における音の機能の様相を観察する意図が述べられる。併せて、本論では伝記的な外部情報に拠らずもっぱら個々の作品を注視することにより、それら個々の作品の集積としての「小津映画」群の概観へやがてたどりつこうとする姿勢が選択されていることも説明される。

「序説」第一章では、小津映画研究および映画音声研究のふたつの領域における先行研究が紹介され、研究史におけるこの論文の位置づけが行われる。映画音声研究については、いくつかの古典的研究があるまま長らく放置されていたに等しい状況であったのが近年ようやく隆盛を迎えていること、ただし映画における音声機能の分析方法はいまだ確立されているとはいえず、視覚的な分析に比べてはるかに立ち遅れた状況であることが述べられる。小津映画研究については、いわゆる「小津映画」が世界的に今なおきわめて高く評価されている状況の中でえてして「日本文化史」的な文脈に偏って語られがちであること、そうでなくともその独特のカメラワークのありかたゆえに従来もっぱら視覚的側面にのみ注目され論じられてきたことが述べられ、この論文において初めて本格的な音声面の考察を行うことで、先行研究における欠落を補填することになるとの見通しが述べられる。これにあたり、1970～80年代に最も盛り上がりを見せた小津映画研究の中で著者が「当時の最大の成果だと目」するところのデヴィッド・ボードウェル『小津安二郎 映画の詩学』から「内在的規範」という概念をとりだし、これを下敷きとして音声面へ論を拡張しつつ精緻化してゆく方向性が打ち出される。「内在的規範」とは、ハリウッド映画を中心に構築されきたった「外在的規範」に対して「小津映画」が独自に持つ規範のことであるが、続く「序説」第二章では、このキーワードをよりよく理解することを目的として、手始めのようにして『父ありき』(1942)の列車シーンの分析が行われる。この映画には走行中の列車内のシーンが数多くあるが、中に、列車の走行をあらゆる画面の揺れが見られる動的なシーンと見られない静的なシーンがあり、前者は物語における人物どうしの何らかの「再会」を、後者は「別離」をそれぞれ表象している。そのように、画面上の即物的な様相と物語内容との間に、気づかれにくい気づけば明瞭に「規範」的な呼応関係が「内在」しているのが小津映画においてはしばしば観察されることが、この簡明な例により説明される。上記の「別離」「再会」の列車走行シーンに関する規範は、『父ありき』においてのみ見られるものであるので、そうしたものを著者は「作品内規範」と呼び、他方「小津映画」全般にわたって見られる規範を「小津映画内規範」と呼ぶ。この章はそのタイトルに「『父ありき』論——「内在的規範」の理解のために」とあるように議論の基盤を固めるための章であり、分析はことさら音声を対象としていないため、本論ではなく「序説」の中に配置されている。

本論は三部に分かれ、それぞれが「物音」「言葉」「音楽」の三種の音声にかかわる分析を二章ずつ収めており、それぞれの章において各一篇の映画がとりあげられる。いずれの章も、一見非常にささやかなものごとの分析にはじまり、そこで見出される「内在的規範」がいかようにして物語と関連しながら映画全体を支えているかについての記述へ最後につながってゆくことを特色とする。

まず第一部第一章では、『お早よう』(1959)における重要なモチーフである「屁の音」のありかたについて克明に論じられる。対話シーンが常に切り返して構成されるという「小津映画内規範」を踏まえた上で、子どもたちによる「オナラ遊び」のシーンのショット構成に着目し、独自の「映画内規範」に基づいて「屁の音」が「屁の音」から「言葉」へ、そして「音楽」へと変貌していくさまが整合的に記述される（「屁の音」のこの三段階の変容は奇しくもこの論文の三部構成「物音」「言葉」「音楽」の流れをそのまま示唆するものとなっている）。またこの変容が物語の主題とも有機的に関連づけられており、映画全篇にあふれる茶目ツ気の基盤としてこの「屁の音」に関わる「内在的規範」が機能していることが述べられる。

第二章では、人物が家を出入りする際の玄関の引戸の音に注目して『東京物語』(1953)が論じられる。『東京物語』には、玄関の引戸の音は基本的にインの音として引戸開閉の映像と同調して鳴る、すなわち人物の来訪と

外出はそれぞれ基本的に常にいわばカメラによって「出迎えられ」あるいは「見送られる」という作品内規範があることが指摘され、その上で、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があること、それらの例外性は、来訪シーンにおいては訪れる人物の「遅刻」に呼応し、外出シーンにおいては人物のやがての死に呼応していることが指摘される。遅刻した人物はカメラによって「出迎えられず」、カメラによって「見送られない」人物はやがて物語の上で死ぬのであるが、この死の暗示は映画の結末近くにおいて大きな力を持っているであろうこと、またこのようにして『東京物語』では、人々が家を訪れては去ること、生きてある者が世を去ることがこもごもに紡ぐ物語を、その基底において音声と画面の「内在的規範」が強く支えていることが示される。

第二部「言葉」では、『淑女は何を忘れたか』(1937)と『お茶漬の味』(1952)を対象作品とし、人物の発するセリフ音声の小津映画において持つ独自の機能の一端が考察される。第三章は『淑女は何を忘れたか』における大阪弁の機能を主たる考察対象とする。登場人物の一人が話す大阪弁が大阪という土地固有の地域性を表象するものではなく、むしろもっぱら登場人物間の文化的「断層」を表象する機能のみを担わされているものであることが指摘される。トーキーの声を「民族・国家・文化・人種といった断層を前景化する力を持つ」ものとして把握していたとおぼしい小津が、初の本格的トーキーであるこの映画において声をまさしく実験的に二人の人物の対立関係を前景化する装置としてのみもっぱら用いているということが、大阪弁の「疑似性」の分析に基づいて論じられ、ひいてはこの映画の物語が従来解釈されているような伝統的・日本的な女性とモダンガールの対立というよりはむしろある生活圏への「ギャング」の闖入を核として展開するものであるとの読み替えが行われ、クライマックスにおける主人公の軽い暴力行為に到る物語のダイナミズムがこの点から改めて説明し直される。

第四章では『お茶漬の味』の対話シーンにおけるカッティングポイントに着目する。ふたたび、対話シーンはほぼ常に切り返して構成されるという「小津映画内規範」が参照され、この規範を例外的に破って話し手が話し終わる前にカットが入るいくつかのシーンが『お茶漬の味』において果たしている機能が考察される。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るこれらのシーンにおいて、話し手の音声は聞き手のショットへ侵犯しており、それが物語上の人物の力関係と連動していることが遺憾なく指摘される。

第三部「音楽」では、第五章で『麦秋』(1951)、第六章で『秋日和』(1960)が取り上げられ、それぞれにおけるオルゴール音楽とピアノ音楽との、BGMとも物語内音楽とも俄かには定めがたい曖昧なありかたについての分析を通して、小津における「サイレント的なもの」が改めて考察される。第五章では、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、『麦秋』において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《植生の宿》が、BGMとも物語内音楽とも言い切れないまさにそのありかたによって、主人公の女性にとっての「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ていることが指摘される。第六章でも『秋日和』のピアノ音楽に関して同様の曖昧なありかたが指摘され、バイエルやモーツァルトの簡単なピアノ曲がBGMでもなく「物語内で誰かがピアノを練習している音」でもなく「ピアノ練習のライトモチーフ」であること、このライトモチーフが、この映画の物語の主題ともいえる「女性の力」を裏打ちしていることが示される。そして、これらの曖昧で未分化な音楽の「ライトモチーフ」的なありかたに、サイレント映画の伴奏音楽の性質の小津的な名残が見いだされる。

以上の六章を通観することで明らかになる次の二点が結論「おわりに」においてまとめられる。一点目は、小津映画の音には確かに「内在的規範」と呼ばれる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ときに、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ことである。その「規範」は「小津映画内規範」であることもあれば「作品内規範」であること

もある。例えば「家を出入りする人は必ずカメラによって出迎え・見送られる」という「作品内規範」が破られるとき、その例外性によって人物の遅れや死が立ち現れる、あるいは、対話は切り返しで構成されるという「小津映画内規範」が破られるとき、カットポイントの前倒しというその例外性によって人物どうしの力関係が如実に示される。そのようにして小津映画においてはしばしば、独自の「内在的規範」とその「規範破り」とがこもごもに物語のダイナミズムの基底をなしているが、この論文において論じられたこれらの「規範／規範破り」はいずれも、画面とともに音声をも同時に観察することではじめて剔抉できるものであり、このような形で音声をして物語に密に関与せしめる方法こそが、すなわち小津が音声を「装飾ではなく小道具のように」使っているその方法に他ならず、またその方法の発見と実践とが、サイレントにあっては不可能な、トーキーならではの音声機能をいかに発揮させるかに関する小津の「勉強」の成果に他ならないだろうというのが、この論文が導く一つの大きな結論になっている。二点目は、付随的な指摘であるが、この長い「勉強」の成果であるところの「小道具」の使いかたがしかし極めて「さりげない」という点である。すなわち、この論文で解明された各映画の細部は「フィルムで一度見ても誰も気づかないであろう」ような、今日の映画の視聴環境(DVD)がなければ到底解明することはできまいと思われる類のことどもであり、その意味で小津の「音の実践」は極めて「秘戯的」であったことが最後に述べられ、論文の副題「秘められた遊び」へと論全体が回帰する。

3 成果と課題

小津映画を「音」という観点から詳細に分析したこの論文は、一見しただけでは決して気づきえない映画の細部を克明な観察によって明らかにし、かつて誰も思いもよらなかった微細な構造を多々剔出して、小津の「音の実践」の具体的な様相とそこに「秘められた」諸機能に初めて焦点を当ててみせた点、ことのほか刺激的であるといえる。論文冒頭に述べられているように映画の音声研究は近年あらためて隆盛を迎えているが、視覚要素と全く同等なものとして聴覚要素を扱いつつ綿密なショット分析を行うことで視聴覚両面の相互作用と物語構造との緊密な連動を明らかにしていくアプローチにかくも徹底して貫かれたモノグラフィはおそらく類例を見ない。映画の音声研究におけるひとつの非常に有為なモデルとして、当該領域に大きな一石を投じうる論文であると考えられる。

また小津映画研究においてもこの論文は重要な一步をなしたといえよう。総論としての「小津映画論」をめざす著者にとって、他面においては小さな一步にすぎないとしても、その一步は着実なものであり、ボードウエルの「内在的規範」概念は確かにこの論文において整理し直され拡張されて、単にハリウッド的規範に対する小津の独自なありかたを記述するための用語であることを越えて、小津映画を「小津映画」たらしめる基盤構造をそれ自体として説明するための用語として活かし直された。小津映画を、ハリウッド映画に対するそれ、あるいは日本文化の一側面を代表するそれとして語るのではなく、小津映画そのものとして語る方法のひとつが新たに開拓されたという意味で、この論文が小津映画研究において持つ意義は大きいであろう。

なお付随的なことではあるが、論文全体にリズムがあり、読んで心地よいのもこの論文の特徴である。個々の発見は意外性に満ちており目を見張るようなものであるにも関わらず、それらの発見に驕ることなく、文章全体がストイックなエレガンスに貫かれている。アカデミックな論文であることを越えて、広い読者層に向けて発信すべき書き物になってもいる。

むろんアカデミックな観点からも、分析の方法と進めかたは極めて堅実、文献探査は網羅的であり、優れた博士論文となっていることは疑いない。総じてほぼ過不足のない記述により、論全体が非常に整理されて説得力あ

るものになっている。ただこの過不足のなさは一種の諸刃の剣でもあって、今後小津映画の「総論」をめざすにあたってはもう少し「過」が必要なのではないかと思われ、この点は著者にとって今後の大きな課題となるであろう。

例えば、『父ありき』論の中で「別離の乗車」と「再会の乗車」とに分けられている乗車シーンそれぞれにおいて、「別離」と「再会」にそれでも明瞭には分けきれず微妙にないまぎっているはずのいわばニュアンスのようなものをさらに論に組み込んでいく工夫をすべきではないか、あるいは、「屁の音」がカット割りによって「言葉」へと変貌した時点でそれはすでに「屁の音」ではなくて「言葉」であると言い切ってよいのか、そこではやはり「屁の音」であることと「言葉」であることとがないまぎっているのではないのか、というような点がいくつか疑問点として浮上するのであるが、これらの疑問は言い換えれば、「内在的規範」と「規範破り」という構図でどこまで何を語りきれるとするのが最終的に妥当なのか、という疑問に他ならない。この論文ではあくまでもこの構図を明示するために、その構図をもって語りきれることのみを戦略的に的を絞る、語りきれない「ニュアンス」に関してはあえて切り捨てており、それゆえにこそ過不足のない整合的な説得力を持つ優れた論文となり得るのであるが、そのことが著者に、今後「ニュアンス」のようなものをどう取り扱っていくべきかという課題をつきつけることにもなるのである。

この「ニュアンス」とは言い替えば、一般の観客がなにがごとく映画を見たときに得るであろう茫漠とした印象や感慨のありかた、さらにあえて言い替えるならば「映画の魅惑」のありか、というようなことである。これについては例えばまた、『お早よう』論において「屁の音」と言われている音声について、「屁の音」から「言葉」へそして「音楽」へと変容していくその前段階としてまず最初に「なんだかわからない音」として観客の耳を打つ一瞬の段階があるはずであり、そのことがおおむねこの映画にまずもって不可思議な魅惑を付与する要因になっていると思われるが、そうしたことにもう少し目を配るべきではないか、あるいは、『東京物語』における人物の死は、必ずしも引戸の音によってのみ示唆されるものではなく、仮に引戸の音に関する小津の「遊び」がなくとも観客はその人物の死を予感しうるのではないか、実際、引戸の音の規範と規範破りに全く気づいていないはずの多くの論者が同じこの人物の死の予兆について別の要素から論じているという事実をどう論中に組み込んで今後処理していくのか、等々の疑問点が浮上するところである。むろん映画の「魅惑」がいかんにして生じ、観客がいかんようにしていかなる「印象」をそのつど得るのかに関してはすでに映画論というよりは認知科学の成果に俟つべき領域であって、現在のところそうしたことに関しては印象論的に語る以外の方法をいまだ誰も知らないのではあるが、「規範／規範破り」の構図を精緻に取り出してみせたがゆえにかえってその構図で語りきれないそれらのものごとを同等に精緻に語る方法を模索することを著者は今後迫られることになるであろうし、著者自身が述べているように、DVD という現代のメディアがなければ誰も気づきえなかった細部を見聴きする耳目と、一回きりの銀幕上で映画を見聴きする耳目との差異をどこまで意識しつづけることができるか、また、どこまで意識しつづける必要があると考えるか、それもまた、著者にとって不断の問いとなろう。いうまでもなくこの問いは現代において多かれ少なかれ録画素材を用いて映画を論じるあらゆる論者にとって必須の問いではあるのだが。

また、論文の冒頭において、「小津映画」というまとまりはある種の虚構であることが明瞭に指摘されており、「小津の死後に生きる者たちによって過去を振り返る形でとりあえず仮構された集合でしかなく、ア prioriには存在しない」コーパスのまとまりであるとされているのは、批評の基本姿勢として大いに肯うべき姿勢であるといえる一方で、論文全体として、このコーパスをもっぱら静的に捉える傾向が強くあらわれ、「実在する」個々の作品の内在論的分析に特化するがゆえに「小津映画」群における歴史的变化に関する言及は当然のように希薄である。各章において記述されている個々の映画において、小津がそれぞれ異なる「音の実践」を行っていることは明瞭に示されたのであるから、次には、それら個々の「実践」が時間軸のなかでどのように連鎖し展開して

いったのか、生成論的な問いを立てることもやがて求められてこよう。

そのほか、例えば「言葉」を考察するにあたり個別の俳優のもつ「声音」という要素や「脚本」という要素をどう論じていくか、第三章の大阪弁の議論を「小津弁」と呼ばれる「疑似的」東京弁を含む包括的な小津言語論へといかにしてつなげていくか、サイレント映画の伴奏音楽について日本特有の状況と小津自身の映画体験とをより詳しく参照する必要があるはしないか、あるいは、『お早よう』等に登場するテレビという当時のニューメディアへの小津の対応のありかたをどう捉えていくかなど、今回の博士論文に収められていない多くの論点をいくらかでも指摘することができるのだが、それらの諸点は、過不足なく記述されているこの論文の「不足」としてではなく、むしろ今後要望される「過」の部分として挙げられるものである。むしろ不足といえは不足なのであるが、これらの諸要素を綿密に組み込んでいこうとすれば、それはすでに「小津安二郎映画の音」なるタイトルの論文であることをはるかに踏み越え、幾倍も射程の長い浩瀚な小津映画論どころか映画総論になってしまうことであろうから、それはあくまでも今後に期待することであり、またそれを期待しうる実力の持ち主であることを著者はこの論文において遺憾なく示したといえる。

以上のことどもに基づき審査員一同は、この論文が独創的かつ優れたものであることを認め、一橋大学博士(学術)の学位を著者に授与することを適当と考える。

最終試験結果要旨

2018年3月14日

学位請求者 正清健介

論文題目 小津安二郎映画の音——秘められた遊び

論文審査委員 武村知子 野崎歆 森本淳生

2018年2月19日、学位請求論文提出者 正清健介氏の論文について、本学学位規定第8条第1項に定められた最終試験を実施した。

提出論文「小津安二郎映画の音——秘められた遊び」に関し、疑問点等に関して説明を求めたのに対して、正清氏は適切かつ十分な説明を以て答えた。

よって審査員一同は、正清健介氏が学位を授与されるに必要な十分な学力および研究業績を有するものと認定し、最終試験合格の判定を下した。