

## 博士学位論文全文の要約文

論文題目：小津安二郎映画の音——秘められた遊び

正清 健介

### 1. 本論文の対象と目的

本論文は、1936年の『一人息子』に始まる小津の長編トーキー全19作品を対象とする。その目的は、1936年に小津がサイレントからトーキーへ移行後「映画の音に関わることで何をしたか」という問題提起に回答する形で、小津のトーキーにおける音響上の映画実践を明らかにすることである。

### 2. 本論文の構成

本論文は、序説2章と本論3部6章からなる。

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

### 3. 各章の要約

#### 序説第1章 先行研究

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『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、『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。

## 序説第2章 『父ありき』論——「内在的規範」の理解のために

小津映画には揺れない画面と揺れのある画面という2種類の列車内の画面の共存状態が確認できる。『父ありき』は、こうした相反する2つの画面を1作品の中に一挙に抱え込む映画である。1つ目は、堀川とその息子・良平が、列車で金沢から故郷の上田へ向かうシーン。2つ目は、成人した良平とその妻・ふみ子が、夜行列車で東京から秋田へ向かう映画のラストシーンである。1つ目の金沢・上田間のシーンでは車内が揺れ、2つ目の東京・秋田間のシーンでは揺れない、という違いが認められる。この列車内の描き方の違いには、ボードウェルが「内在的規範」と呼ぶような小津映画独自の規範の明瞭な一例を見てとることができるように思われる。本章は、列車内の画面のあり方というとりあえず音とはあまり関係のない対象を扱うが、小津映画の列車内の画面の違いに着目することで、「内在的規範」のあり方をひとまず具体的に提示する。

本作品の人物達は、列車に乗って家族に会いに行き、列車に乗って家族と別れる。つまり、列車への乗車には、家族との再会につながる再会の乗車と、家族との別離につながる別離の乗車の2つのタイプが存在する。この点から見ると、父子の金沢から上田への移動では、列車に乗るという行為が、家族に会う（再会する）ということと繋がっていることが確認できる。一方、良平とふみ子の東京から秋田への移動では、堀川との別れ、すなわち別離の乗車であることが確認できる。

金沢・上田間の列車シーンと東京・秋田間の列車シーンの違いには、この再会の乗車か別離の乗車かという物語レベルの類別が関係している。金沢・上田間の列車シーンでは、車内の揺れ、車窓からの流れる風景、走行ショットの視点・フレームの変化、カメラと人物の移動、軽快なリズムのショット転換といった諸々の要素が合わさり1つの動的ともいふべき画面となり、その画面の動的な様相により父子の列車への乗車が再会の乗車であることが了解される。そして、東京・秋田間の列車シーンでは、揺れの不在、車内の密閉性、走行ショットの視点・フレームの不変性、カメラと人物の離別、リズム感に欠ける弛緩したショット展開といった諸々の要素が合わさり1つの静的ともいふべき画面となり、そ

の画面の静的な様相により良平夫婦の列車への乗車が別離の乗車であることが了解される。

小津映画における列車シーンに関する「内在的規範」とは、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。①小津映画では、列車シーンで列車内が映され、その画面が静的な場合がある。②その場合、必ずと言っていいほど、その画面に映る車中の人物は物語の上で家族と別れている。この①静的な列車内の画面と②別離という物語の状況が相まって、その人物の列車への乗車は別離の乗車であると感知される。小津映画の列車内の静的な画面には、そのような効力がある。「内在的規範」とは、観客に対してこのような効力を発揮する小津映画内でのみ通用し有効となる決まりごとのことである。

### 第1部第1章 屁の音——『お早よう』論

小津は、短いショットをつなげて出来事を描くモンタージュの映画作家である。特に、人物の対話シーンは必ずと言っていいほど繰り返しで構成されている。つまり、小津映画には、対話シーンは繰り返しで構成されるという「内在的規範」があり、それは小津の規範としてほとんどの小津映画に言える規範としてある。

ところが、『お早よう』の子ども達によるオナラ遊びのシーンでは、小津は対話シーンの多くで濫用とまで言えるほど多用している繰り返しを放棄し、子ども達からやや離れたところにカメラを構え、彼らを1つのフレームに収めている。この屁の音は、本作品の音楽担当の作曲家・黛敏郎が実際の屁の音に似せて楽音で作った疑似音とも言うべき効果音の1つであるが、どうしてオナラ遊びはワンショットで撮られねばならなかったのか。その理由は、楽音である屁の音をあくまで屁の音として響かせるためではないだろうか。というのは、屁の音は大人・善之助の3つのシーンでは逆にワンショットで撮られないことにより、ただの屁の音ではなくなってしまうからである。

ここで善之助の2つのシーンが繰り返しで撮られているという事実留意したい。人物の対話シーンにおいて特権的に使用されていた繰り返しが、このオナラのシーンで使われている。両シーンで善之助が発するのは言葉ではなく屁の音にもかかわらず、両シーンはこの対話シーンに関する小津の規範に則る形で繰り返しで構成されている。これにより屁の音は言葉に変容させられている。屁の音の変容はこれだけに留まらない。繰り返しによって対話を始めた屁の音は、最終的に土曜夕方のシーンで音楽となる。

繰り返しとは小津映画にあっては、言葉とそれ以外とを選り分ける差別化の装置である。

だからこそ、善之助のシーンは繰り返しで構成されていることにより、物語上の出来事の継起から示される以上に、楽音である屁の音を言葉のようなものとして示している。したがって、逆に、繰り返されることのない一連の子ども達のオナラ遊びのシーンでは、その繰り返されないという事実により、屁の音は言葉とは異なるものであることが殊更強調されることになる。そして、それが楽音でありながら、あくまで単音で（音の連なりとしてでなく）プッと鳴ることで物音としての屁の音がシーンで立ち現れることを可能とさせている。

どうしてオナラ遊びはワンショットで撮られているか。それはなぜなら、もともと楽音である屁の音をあくまで屁の音として聞かせるためである。途中でカットしてしまえば、善之助のシーンが顕著に示すように、たちまちそれは、屁の音とは違うもの（言葉や音楽）に変わってしまう。対話シーンは繰り返しで構成されるという自身の規範を逆手に取り、あえてワンショットで撮ることで、そこに鳴る音をあくまでの屁の音として聞かせる。そして、そのワンショットで撮ることで屁の音であった音を、再びカットを入れ、繰り返しでもって言葉へ変え、最終的に音を人物から段階的に乖離させることで、本来の姿＝楽音へと戻している。小津は、楽音である屁の音を、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。

## 第1部第2章 引戸の音——『東京物語』論

『東京物語』では全編を通し、引戸の音が16回も鳴る。そのほとんどの場合において、引戸の音が鳴る瞬間、その音源である引戸が同時に画面に映し出されている。つまり、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。ところが、時として引戸の開閉が映されず、引戸の音だけが鳴ることがある。カメラが来訪者を捉えるべく玄関前の部屋に移る前に、引戸の音だけが画面外の音として玄関から遠く隔たった別の部屋で鳴ってしまうといった事態が起こる。

そのような事態が起こるシーンとしてまず、紀子が幸一の家に来訪するシーンと敬三が老夫婦の家に来訪するシーンを挙げることができる。ここで注目すべきは、紀子と敬三がそれぞれのシーンで遅刻しているという点である。画面外で引戸の音が鳴るのは、この遅刻という出来事と関係あるのではないか。小津は、古典映画におけるオーソドックな画面外の音の効果を来訪者に注意を向けさせるという目的のために利用していることがわか

る。しかし、本作品の独自性は、その画面外の音によって注意を喚起されている人物が、シーンへの参入者の中でもあくまで遅刻してくる参入者であるという点である。このように、例外的な画面外の引戸の音は観客に来訪者である2人への注意を喚起すると同時に両者に例外性を付与する。その例外性は、両者の物語レベルにおける例外性、すなわち遅刻という出来事と連繋する。

画面外で引戸の音を鳴らすのは紀子と敬三だけではない。土手へ勇と共に外出する老婆とみもその1人である。画面外の引戸の音は観客に外出者であるとみがカメラに見送られていない（視覚化されない）という事実を示すと同時にとみに例外性を付与する。その例外性はこの外出シーンによって導入される土手のシーンにおいて勇との成立しない会話によってとみの死が暗示されることで、とみの物語レベルにおける例外性、すなわち死という出来事と連繋する。画面外の引戸の音は、土手のシーンを経て、最終的にとみが本作品の終盤、息を引き取ることで事後的に死を暗示する指標のようなものとして了解されることになる。

このように、画面外の引戸の音はその例外性において、来訪シーンでは紀子・敬三の遅刻と、外出シーンではとみの死と関係を取り結ぶ。画面外の引戸の音という本作品においてのみ例外として浮かび上がる音が、人物の遅刻や死といった物語上の事柄と結びついてしまうというこの奇妙な事態。この不可解な結びつきは、本作品内でしか機能せず、説明できないものである。本作品に新たなシステムの創造者としての小津独自の創造性を見出すとしたら、それは1つには、度重なる引戸の音と映像の規則的な関係、そして、その規則から外れる例外的な音と物語との連関に見出すことができる。

## 第2部第3章 大阪弁——『淑女は何を忘れたか』論

『淑女は何を忘れたか』には、節子は大阪弁を話しそれ以外の東京の人物達はみな東京弁を話すという規範を見てとることができる。注目すべきは、節子を東京の人物達と分け隔てるはずのその大阪弁が、例外的に東京の小宮によって話される瞬間があるという点である。このような言わば大阪弁の感染は、語彙レベルだけでなくアクセントレベルにおいても認められる瞬間が存在し、小宮の節子に対する共鳴が示されている。注目すべきは、ここで大阪弁の感染と呼ぶ事態が極めて安易な形で現れているという事実である。この安易で月並みな操作が示すように、小津は自身の映画における方言のリアリズムに対して無

頓着である。

御園生涼子はトーキーが「民族・国家間の差異」のみならず、「文化・人種的な断層」をも前景化したとして、アメリカのギャング映画の変遷史において声の導入が果たした重要な役割を明らかにしている。もし節子の大阪弁が何か断層を前景化しているとするなら、それは節子／時子という断層である。映画の全編を通して、節子は洋装で大阪弁を話す人物として、時子は和装で東京弁を話す人物として現れている。注目すべきは、その音声で確認できる大阪弁／東京弁という相違が、物語上の両者の対立関係（断層）と呼応しているという点である。声の力をアメリカのギャング映画の模倣を通して学んだと思われる小津は、節子にソフト帽をかぶらせ、コートを着せ、ひとり他の人物達とは異なる言葉＝似非大阪弁を話させることで、節子をギャング化させた。しかし、その節子の声はギャング映画のギャング達の声のように文化・人種という断層を前景化させることはない。なぜなら、あくまでそれは、歴史的・社会的文脈を一切持たない表層的なギャング化であるからである。両者の対立は、あらゆる文化・社会的断層を下敷きとしながらも、それらとはまったく無縁の本作品独自の内在的な断層、節子／時子という断層を示すに留まっている。民族・国家・文化・人種という断層を前景化する力を持つトーキーの声を、物語上の人物同士の断層を前景化する装置として利用する。それが本作品で小津が試みたことである。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要所所所で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。

ここで重要なのが、こうした声の力の利用にはある程度の語彙とアクセントの差異さえ現れれば事足りるということである。溝口健二の目指したようなリアリズムではなく、小津はいかにトーキーならではの手法で、本作品の物語上の人物関係を演出できるかに専心している。したがって、結果として例えそこで使われる方言が似非と呼ばれるような「擬似的な方言」になろうとも問題ではなかった。それはもっぱら作中の人物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、言わば作品内大阪弁と言えるようなあり方をしている。こうした小津の態度は、本作品にエルンスト・ルビッチのサイレントの影響を指摘する先行研究とは裏腹に、声の力の利用という点でトーキーらしいものと言える。本作品の言葉は、その言葉を発する人物の服装や表情などの視覚要素と共に物語上の人物関係を視聴覚的に示し、その視聴覚性において本作品を「真に」トーキーたらしめている。

## 第2部第4章 画面外の声——『お茶漬の味』論

ボードウェルは、小津の「対話上のカッティングポイント」(CP)は「人物がアクション(見る、台詞を話す、など)を終える時である」と指摘する。しかし、正確を期すれば、小津のCPは台詞後に一定の間を置いた地点であるので、人物が話し終わった後である。これがカット割りに関する小津の規範である。注目すべきは、小津の「文体」の最大の特徴は、断片となる基本単位ショットが「視覚的・言語的に統一されたブロック」であるという点である。つまり、1ショットに1台詞という単位が想定されている。

ところが、『お茶漬の味』には所々、ある物語の局面において興味深いその規範からの逸脱が見られる。本シーンのCPはほぼ人物が台詞を話し終わった後に設定されているが、例外的にCPが前倒しとなり、人物が台詞を言い終わる前にカットが行われている。この事例は、小津がショットを「建築ブロック」とみなしたというボードウェルの主張における例外となる。小津は時としてそのブロックとしてのショットの統一性を壊してでも、CPを話し手が台詞を話し終わる前に前倒しして、台詞を聞き手のショットに被せている。注目すべきは、その例外的なCPの前倒しによって生じる画面外の声が、物語上の話し手の聞き手に対する圧力を示しているという点である。小津がCPの前倒しによって目指したものは、聞き手の反応を観客に示すことではなく、話し手の台詞が聞き手のショットに侵入したという即物的な事態を、その即物性において示すことである。そして、その侵犯を両者の力関係が殊更示される物語の局面において起こすことで、物語上の話し手の精神的な圧力と、それに対する聞き手の精神的なストレスを同時に示し得ている。

こうした効果が起こるのは、「ブロック」と言ってしまう程度に、本作品の他のほとんどのショットが1ショットにつき1台詞という形で閉じられているからである。小津は基本的に本作品のほぼ全てのシーンで、台詞を話し終わった後にカットを入れるという手法を一貫して取っている。そのような中、あくまで例外的にCPを前倒しという形で修正することで、話し手の台詞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圧力という物語上の出来事を表象することに成功している。

本作品で時折見られる話し手の聞き手に対する精神的圧力は、ミシェル・シオンが言う「既に視覚化されたアクスマートル」がその力を発揮した結果だと解釈することができる。むしろ小津がシオンの指摘するような画面外の声の力に自覚的であったかどうかは定かではない。だが、少なくともCPの修正という編集上の操作が元で画面外の声が生まれ、そ



の声が物語上の人物に何かしら影響を与えているように見えたとしたら、そこには明確な小津の演出を見て取ることができる。1ショットに1台詞という単位で規則正しく進行するカット割りは「外在的規範」からみて独特なものである。しかし、小津はその風変わりなルールを自身の映画内の規範として敷き、その上であえてその規範を破るといようなことをしてみせる。その例外的な規範破りが生む画面外の声は、その例外性において効果を持つ。小津の規範は例外によって侵犯されることで何かしらの力を発揮する。

### 第3部第5章 オルゴール音楽——『麦秋』論

小津映画の物語世界内の音には、古典的ハリウッドの音響規範とは異なる音響規範が見られる。小津映画の物語世界内の音は、一定不変ではなく、変化が認められる。注目すべきは、その変化が、物語の人物を聴取点とした「音の遠近法」による変化でなく、カメラを聴取点とした一種のスケール・マッチングによるものであるという点である。小津映画の物語世界内の音は一定不変ではなく、スケール・マッチングに則り変化する。これが言わば物語世界内の音に関する小津の規範である。

ところが、『麦秋』の間宮家のシーンで流れるオルゴール音楽は、一見、物語世界内の音であるように聞こえるが、物語世界内の音と仮定した場合、それが物語世界内の音に関する小津の規範からみて、例外的なあり方をしていることがわかる。オルゴール音楽は、スケール・マッチングに則らず、カメラの位置変化に関係なく一定不変なのだ。その一定不変のあり方は、物語世界に音源を見出すことを困難にし、このオルゴール音楽をとりあえずオフの音のような音として提示することになる。しかし、オフの音と仮定した場合、オフの音楽と物語の関係に関する小津の規範からみて、例外的なあり方をしているということがわかる。オルゴール音楽は、小津映画でよく耳にされる「無関心の音楽」ではなく、登場人物・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。

このように、本作品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形をしている。しかし、どちらかというところ、このオルゴール音楽は、オフの音よりも物語世界内の音に近い。つまり、オフの音のような音でありながら限りなく物語世界内の音に近い音。それが本作品のオルゴール音楽のあり方を端的に言い表すものであり、このあり方はこの

音楽が他にもないオルゴール音楽であることと無縁ではない。

注目すべきは、小津においてオルゴール音楽は間宮家の「場所的な感じ」を示す記号のようなものでしかないという点である。本作品のオルゴール音楽がスケール・マッチングから逸脱する形で一定不変に流れ続け、さらには間宮家にはそぐわない重厚な音色を持つのは、小津がその記号としての側面だけに着目していることの表れである。この際、音色や音量は捨象される。つまり、オルゴール音楽は間宮家で鳴っている音楽そのものを示すのではなく、あくまで間宮家で鳴っているような音楽を示しているに過ぎない。

### 第3部第6章 ピアノ音楽——『秋日和』論

『秋日和』にはピアノ音楽が流れるシーンが2つある。先行研究では、この2つのピアノ音楽は、オフの音ではなく画面外の音、しかも、蓄音機やラジオから流れているものではなく、画面外で誰かが弾いている（練習している）ものだとされてきた。というのは、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う、物語世界内の音楽のような形をしているからである。さらに、スケール・マッチングに則る音の変化さえも認められる。

ところが、ピアノ音楽を聞いていると、まるで練習とは思えない完璧な繰り返し、過剰で規則的な繰り返しが偏執的に行われていることがわかる。そのあり様（明るい長調の短い曲の単純な繰り返し）を考えると、それは《サセレシア》に代表される「小津調」と呼ばれるオフの音楽のあり様そのものであることがわかる。つまり、ピアノ音楽は、画面外の音のようでもオフの音楽のようでもある曖昧な形をしている。

ここで注目すべきは、こうした特質を持つピアノ音楽が流れる両シーンのそれぞれ直前で、間宮達によるアヤ子を結婚させるという計画が失敗したことが示されているという事実である。両シーンでは、その失敗の後日譚が展開され、いずれにおいても、失敗した男性が女性に否定され・断られ・たしなめられ・嘲弄されている。つまり、ピアノ音楽は、本作品の物語において男性達の失敗とそれについて語る女性達の力に結びついている。

完全性の下に繰り返される演奏はたとえそれが練習曲という名の曲であろうとも、練習というあり方から遠くかけ離れてしまう。この演奏は、練習の体を装いながら、シーンの持続を埋め、シーンの無音状態（沈黙）を取り除くためになされているかのようである。それは「場ふさぎの音楽」としてのサイレントの伴奏音楽を思わせる。サイレントにおい

てピアノ伴奏はライトモチーフとして、物語世界内のベッドで眠る美女の寝息や森の小鳥のさえずりさえ示す。これと同じようにピアノ伴奏は物語世界内のピアノ演奏をも示す。ピアノ伴奏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。そこには抽象化・戯画化された音楽しかない。完全性の下に繰り返される『秋日和』のピアノ音楽は、サイレントにおけるこの抽象化・戯画化された音楽に限りなく近いと言える。すなわち、ピアノ練習というライトモチーフである。本作品のピアノ音楽が今に伝えるのは、小津の言う「サイレント的なもの」が 1936 年の『一人息子』に留まらず、本作品のような晩年の作品にも及んでいるということ、とりわけ逆説的なことにその音響的側面に現れ出ているという事実である。