

小津安二郎映画の海外進出の遅れについて

——「日本的」という言葉とテンポの遅さを巡って

正清健介

序

1950年代、日本の映画監督は、黒澤明が1951年に『羅生門』（1950）でベネチア国際映画祭の金獅子賞を受賞したのを皮切りに、溝口健二が1952年から3年連続で同映画祭の銀獅子賞を受賞するなどして、次々と国際映画祭で賞を獲得する。一方、小津安二郎は日本映画の「第二の全盛時代」⁽¹⁾とも呼ばれるこの時期、唯一1958年に英国映画協会サザランド杯を受賞したのみで、複数の賞を獲得することはなかった。1962年、ベルリン国際映画祭に『小早川家の秋』（1961）が出品されるが受賞には至っていない⁽²⁾。

このような生前の小津の国際的評価の低さは、海外での作品上映が黒澤／溝口作品と比べ大幅に遅れたことがその最大の要因である。最も早い時期のものとして1957年のロンドン国立映画劇場での上映が挙げられるが、本格的な上映は、1963年6月～7月にフランス・パリのシャイヨー宮のシネマテーク・フランセーズで開催された日仏交換映画祭「日本映画の傑作とパノラマ」を待たなければならない。つまり、既に1950年代初頭に次々に輸出された黒澤／溝口作品と比べ、小津作品は海外進出という点で約10年の遅れがあったことになる。では、どうして遅れたか。

1998年、佐藤忠男は小津安二郎記念蓼科高原映画祭のパンフレットに寄せた「小津作品の世界への知られ方について」という文章の冒頭で次のように述べている。

世界映画史上の最も偉大な何人かの巨匠たちのひとりとして小津安二郎の名声は今では確定しているが、それにはずいぶん時間がかかっている。まず日本の映画界自体が、小津作品はあまりにも日本的だから外国人には理解できるはず

がないときめ込んで容易に海外の映画祭などに出品しようとしなかった。(3)

日本映画界が小津映画を「外国人」にとって「あまりにも日本的」だとみなしたということ。そして、それを理由に「海外の映画祭などに出品しようとしなかった」ということは、今日、自明のこととして語られている。例えば、近年、イギリスで出版されたジャスパー・シャープによる『日本映画歴史辞典』(2011)にも次のような記述がある。

彼(小津)の映画は、雑誌『キネマ旬報』の年間批評リスト(キネマ旬報ベストテン)において全部で6回首位を獲得しているが、当時、広く海外に流通することはなかった。そして、生前この監督は、一度も黒澤や溝口のような同時代人と同じ世界的評価を受けることはなかった。小津が大部分の映画人生のために本拠地にした映画スタジオ(松竹)は、彼の映画は日本人ではない観客にとって文化的に特殊すぎると主張した。(4)(括弧内筆者)

シャープはこれに続けて「彼が60歳の誕生日に咽喉癌で亡くなった年、すなわち1963年になって初めて、ベルリン国際映画祭でレトロスペクティブが開催され、それを機に国際的名声が高まり始めた」と記している。

ここで注目すべきは、小津映画がただ「あまりにも日本的」や「文化的に特殊すぎる」と言われるばかりで、具体的に小津映画のどのような側面が「あまりにも日本的」で「文化的に特殊すぎる」のかが明記されていないという点である。つまりただ、小津映画は当時「日本的」とみなされた、だから海外に輸出されなかった、という曖昧な物言いだけが繰り返されている。小津映画が海外進出に遅れた理由としてとりあえず「日本的」という理由を挙げることができるとして、この「日本的」という言葉は小津映画の何に向けられたものなのか。本稿はこれを問うことで、より具体的に小津映画が海外進出に遅れた理由を明らかにするものである。また、そもそもなぜ小津映画は当時の日本映画界によって「日本的」とみなされたのか。そして、海外進出に遅れた、というだけではなく、小津映画が「日本的」とみなされたことによって何か不当な事態が起こったのだとすれば、それはどのような事態か。本稿はこれらについても論を展開する。

1. 現代劇

小津映画の海外進出の遅れに関して仮に「日本的」という理由があったとしても、これとはまず別に挙げなければならない理由がある。それは、小津映画がその上映当時の昭和を時代設定とする現代劇だったからという理由である。なぜなら、1950年代初頭、海外に積極的に輸出されたのはそのような現代劇ではなく、次に引用する文章で映画監督池田義信が言う「コスチューム・プレイ」、すなわち明治維新以前を時代設定とする時代劇、正確を期すれば歴史映画⁽⁵⁾という括りの映画だったからである。1951年3月、池田は日本映画連合会事務局長として「四つの島から飛び出せ 日本映画発展の急務は海外市場の獲得にこそある！」と題されたインタビュー記事で次のように述べている。

洋服を着て洋服のエチケットを知らないでやると、洋服の生活をしている外国人の前に持つて行つた場合笑いの種になるから、むしろコスチューム・プレイがアメリカあたりでは受け容れられる可能性があるということを向うで聞きました。私は「羅生門」のようなものが、向うの国の国民感情に合うように編集し直しさえすれば、受け容れられる可能性があると思うのです。⁽⁶⁾

この池田の予想通り、洋装の人物が現れる現代劇ではなく「コスチューム・プレイ」である『羅生門』は海外で「受け容れられ」、それは同年9月ベネチア国際映画祭の受賞で決定づけられる。池田は「これから研究してかかれば、現代劇でも向うで十分出る可能性はあるかと思うのですが、その前にコスチューム・プレイがよいのじゃないか」と述べており、黒澤の『羅生門』での受賞以前から現代劇ではなく歴史映画が輸出に適しているという見方があった。そして実際、『羅生門』を筆頭に、1950年代初頭、国際映画祭で数々の賞を日本人監督にもたらした作品はいずれも歴史映画であった。こうした一連の歴史映画の海外での高い評価の背景には、『羅生門』の快挙を受けて大映の社長でありプロデューサーであった永田雅一を中心に歴史映画が当時の日本映画界において日本映画輸出戦略の重要な柱に据えられていたという事実がある⁽⁷⁾。従って、小津映画のような現代劇は当時積極的な輸出対象ではなかった。

しかし、永田は必ずしも現代劇輸出の可能性を全否定していたわけではない。黒澤の『羅生門』での受賞の3年後の1954年、ベネチア国際映画祭で黒澤の2回目の受賞と溝口の3回目の受賞とが重なり、日本映画の海外での評価は最高潮に達する。その翌年の「映画界これでいいのか」と題された小津／溝口を交えた座談会のことである。海外で日本の「コスチューム・プレー」が飽きられているという大映専務川口松太郎の意見に対して、永田は「深い研究が足りていない」と異を唱える。そして永田は「コスチューム・プレー」であっても現代劇であっても「ストーリーとテーマがハッキリしていれば問題じゃない」と述べ、「輸出するときの観点はクラシックが売れたからコスチューム・プレーをもって行こうという考え」を「安易」だと退け、次のように述べる。

たとえば小津さんの作った『お茶漬の味』ってやつ、あれは少くとも日本の家族制度というものを描いているね。ああいうものをもって行ったら、ひじょうに興味、関心をもってくると思う。

しかし、永田は次のように続ける。

だが、そういうものを輸出するというプロデューサーがいない。(8)

このように、永田は『お茶漬の味』(1952)を例に挙げ、現代劇が海外で評価される可能性を示すものの、それを輸出する「プロデューサーがいない」と述べている。これはもちろん、当時の歴史映画の海外での高い評価⁽⁹⁾を踏まえれば、『お茶漬の味』が歴史映画ではなく、現代劇だったからであるのは言うまでもない。しかし果たして『お茶漬の味』を輸出する「プロデューサーがいない」理由は本当にそれだけだったか。永田は同座談会で「特に僕が、溝口、小津御両所に言いたいことは、ストーリーもテーマも立派でなければならぬが、一番大切なのはテンポという問題だ」と「テンポ」という新たな評価軸を挙げる。これに続いて、雑誌編集部と小津の間で次のようなやり取りがある。

編集部 そのテンポの問題で、小津先生のはテンポがのろいといわれてお

りますが、如何ですか。

小津 おそいですね。(10)

2. テンポの遅さ

ここで着目したいのは、この座談会の3年後の1958年、松竹社長であり日本映画製作者連盟会長でもあった城戸四郎が発表した「製作者の注意すべき諸点」と題された文章である。城戸は、黒澤の『羅生門』での受賞に始まる日本映画の国際映画市場における名声を確認した上で、今後、日本の映画製作者が考えるべきこととして、次の3点を挙げている。①「そのような国際的名声、現在もお生きているのか」、②「或は過去の遺物になってしまったのか」、③「今もお存在するとすれば、それを維持し発展せしむるには、どのような対策を、講ぜねばならぬか」。城戸は、同年2月にニューヨークで開催された日本映画週間に派遣代表団長として参加し、現地アメリカの映画業界人から日本映画に対する「好意ある批評」を受ける。しかし、その「好意ある批評」には「かなり外国映画としてのエキゾチシズムと云う利点と、社交辞礼的な贅辞が含まれている事実を、看過することは出来ない」と戒める。そして、「かかる好意的批判に自己満足せず、省みてその長所をのばし短所を矯める謙虚な気持を持たなければ、到底、世界市場で欧米諸国に伍して行けない」と述べ、日本映画の「問題」を次のように指摘する。

新聞雑誌を含めての、現地の日本映画批判を総合すると、どうも、日本映画個々の、表現のスロー・テンポが特に問題になるようである。このテンポを早くすると云うことは、いたずらに場面の転換を急ぐと云うことでは決してないのであって、リフレイン（繰りかえし）を避けること、すなわち、日本人観衆には充分その味を鑑賞されはしても、外国人の眼には、同じことの繰りかえしとしか感じられない技法マツ—それがテンポの緩さとして映ずるのであるが——これは、徹底的に、検討する必要があるように思う。(11)

このように、城戸は日本映画の「問題」は「表現のスロー・テンポ」であるとし、その要因は「リフレイン（繰りかえし）」にあるとしている。この指摘は、城戸が

「現地の日本映画批判を総合すると」と述べるように、あくまで城戸がアメリカの日本映画評を「総合」したものとされる。しかし一方で、この指摘は、あたかも日本の小津映画評を総括したもののようにも読める。というのは、この城戸の指摘に似た指摘が同時期の小津映画評に散見されるからである。例えば、この「製作者の注意すべき諸点」が発表される前年の1957年、映画批評家田中純一郎は『東京暮色』評において次のように述べている。

そして、一つ一つのカットが、不必要と思われるほどながながとうつつし出される。例えば麻雀屋の「寿荘」という看板などは、カメラのパンを使えば、この看板から麻雀屋の内部へ移動すれば一カットですむのに、「寿荘」という文字がながながとうつつされた場面が、又かというように幾度も出てくる。(12)

田中は「幾度も出てくる」と述べているが、「寿荘」の看板のショットは、連続するショットとしては2回（ロングとアップ）に限られる。麻雀屋のシーンの冒頭である。しかし、本作品には麻雀屋のシーンが全部で5つあり、それぞれ冒頭に看板のショットが1~3回現れる。この5つの麻雀屋のシーンの冒頭に現れる看板のショットを全て合わせると計9ショット(13)となる。「幾度も出てくる」という田中の表現は、こうした作中を通しての印象だと考えられる。注目すべきは、田中がこの看板のショットの例を挙げた上で「小津安二郎が、依怙地になって、のろいテンポやカメラの流動性をさけた演出をしているのは、不可解である」(14)と述べている点である。田中はここで「のろいテンポ」と城戸の「表現のスロー・テンポ」とほぼ同じ言葉で、その演出を問題視するような発言をしている。もちろん田中は看板のショットのみならず、登場人物の孝子（原節子）が自宅で茶の間から台所へ行って帰ってくるまでの「ひどく退くつな「間」」や、台詞の「久保田万太郎の戯曲にあるような言葉の雰囲気」にも言及する。しかし、「のろいテンポやカメラの流動性をさけた演出」という表現は、明らかに繰り返される看板の固定ショットを受けてのものである(15)。

『東京暮色』の演出を問題視するのは田中だけではない。映画批評家飯田心美は「作品全体から見て肝心と思われたい個所が余韻タツプリ出されるために見ている方も倦怠をおぼえる」と述べ、「これがこの作の最大の欠点であろう」と否定的な

評価を下す。注目すべきは、「その演出形式は反省されて然るべきだろう」と述べる飯田が、その「反省されて然るべき」例の1つとして「麻雀屋のフニキ描写」を挙げている点である⁽¹⁶⁾。作中9回も繰り返される看板のショットがこの「麻雀屋のフニキ描写」に含まれていることは明らかである。このように、田中と飯田の2人の批評家に酷評された『東京暮色』は、キネマ旬報ベストテンでも19位という結果に終わる。

以上の日本の批評家による『東京暮色』評を踏まえれば、「リフレイン（繰り返しかえし）」をもって「表現のスロー・テンポ」を問題視する城戸の文章は、あくまで「日本映画」に関するものとされながらも、小津映画に関するもののようにも読める。引用文中の「日本映画」を小津映画に入れ替えてみても何ら違和感なく読めてしまう。要はそれほど小津映画が、当時の日本映画の「問題」とされる傾向を典型的に示す作品群だったということである。このことは、映画批評家双葉十三郎が1952年に発表した作家評「小津藝術の形式」に明確に示されている。

だいたい日本映画の一大特徴は、テンポがゆるやかなことである。「タイム」誌の「羅生門」評に、作品の優秀さ興味深さにもかかわらず、テンポのおそいことは一般観客に我慢できないであろう、という意味の一節があつたが、若し彼等が小津作品を見たらどう思うであろう。作品のバランスを考えず、テンポだけを考えてみたら、小津作品は、日本映画の諸作家の作品のなかでもいちばんおそい部類であろう。⁽¹⁷⁾

双葉が「日本映画の一大特徴」と、また城戸も「日本映画個有の」と述べるようにテンポの遅さは、『羅生門』を含め当時の日本映画全体の傾向だった。そして、その傾向の最たるものが小津映画だった。表向きは「日本映画」の「問題」としながらも、この「表現のスロー・テンポ」という城戸の言葉には、おそらく自身が社長を務める松竹が前年に発表した失敗作『東京暮色』とそれに対する酷評が念頭に置かれていると思われる。

重要なのは、当時、その小津映画に顕著に見られるテンポの遅さが、永田や城戸によって海外進出という局面において問題視されていたという事実である。というのは、その事実、小津映画の海外進出の遅れに多分に関わったと考えられるから

である。つまり、『お茶漬の味』を輸出する「プロデューサーがいない」理由は、それが現代劇だったことと同時にテンポの遅さが顕著に見られる小津作品だったからではないか。テンポの遅さが海外進出という局面において問題視されていたわけだが、それを問題視したのは他でもない小津の上司にあたる城戸だった。そんな城戸であるからしてテンポの遅さという「問題」の代表格とも言うべき小津映画を積極的に海外に送り出そうとするはずもない。無論、自社作品の輸出に関して城戸がどれだけ権限を持っていたかは定かではない。ましてや城戸が小津作品を輸出しようとしなかったということを裏付ける確たる史的資料があるわけでもない。しかし、前年の『東京暮色』の失敗を念頭に置いて書かれたであろう「製作者の注意すべき諸点」での発言を踏まえると、松竹社長で日本映画製作者連盟会長という松竹のみならず他大手5社⁽¹⁸⁾を取りまとめる日本映画界きっての権力者城戸が、多かれ少なかれ小津映画の海外進出における足枷となったことは想像に難くない⁽¹⁹⁾。

このように、もしテンポの遅さを理由に小津映画が海外へ輸出されなかったとすれば、今日なぜ、小津映画の海外進出の遅れについて「日本的だから」という説明がなされるのか。テンポの遅さはこの「日本的」という言葉と何かしら関係があるはずである。しかし、その関係を見ていく前に、そもそも双葉が「テンポがゆるやか」と言い、田中が「のろいテンポ」と言い、そして城戸が「表現のスロー・テンポ」と言うところのテンポの遅さとは具体的に小津映画のどのような事態を示しているか。

3. ショットのスタティックさ

まず確認したいのは、小津映画に関してテンポの遅さを指摘していたのは彼らに限らないということである。映画批評家の多くが年代を問わずそれを指摘していた。

例えば、佐藤はその著書『小津安二郎の芸術』（1971）において「小津の映画を見て、誰もが思うことのひとつは、そのテンポがひどくノロノロしていると感じられることである」⁽²⁰⁾と述べている。そして、その実例として、1936年、経済学者で批評家の大森義太郎が『帝国大学新聞』に発表した『一人息子』評の次の1文を引用している⁽²¹⁾。「正直にいへば、僕はこれを見てゐて実に苦しかった。そのテンポののろさ。テンポをもたないといふに等しい」。このような小津映画に対する評

価は、戦後の映画批評に顕著に見られるようになる。例えば、『キネマ旬報』だけでも、双葉、田中、飯田の他に、滋野辰彦、北川冬彦、杉山平一といった批評家達が、それぞれ用いる言葉を異なるもののテンポの遅さを小津映画に指摘している⁽²²⁾。注目すべきは、その批評家の多くが単なる指摘に留まらず、それを問題視していたという点である。もちろんそれは、城戸のように海外進出という局面での問題視ではなく、あくまで作品の出来不出来を批評する映画批評という局面での問題視である。

ここで再び参照したいのが双葉の「小津藝術の形式」である。双葉はこの作家評で小津作品はテンポが遅いと述べていたが、その理由を次のように説明する。

このテンポのおそさは、各ショットが異様にながいに起因することは云うまでもない。しかもエドモンド・グウルディング式の流麗な移動による長いショットではなく、固定したショットによるながいショットの連続である。下手な監督者がこの真似をしたら、われわれ日本人すらとうてい耐えられないであろう。私はここに小津安二郎の映画演出の魔術を見出す。⁽²³⁾

このように、双葉によると小津映画のテンポの遅さは、①ショットの持続時間が長い点、②固定ショットである点、この2点に起因しているとされる。続いて双葉は、その長い固定ショットの例を挙げる。

たとえば、物語が鎌倉の海岸ちかくの家からはじまるとする。開巻は海岸、よせてはかえす波のショットである。据えおきのカメラで、非常に長い。一般の映画の概念からすれば、必要の何倍か長いショットである。それからカット接続で、家の廊下や鳥籠の静的ショットになる。これも相当にながい。⁽²⁴⁾

文中に「長い」という言葉が3回も出てくることに注目したい。双葉はこの「長い」数ショットがどの作品のものか作品名を挙げていないが、これは明らかに本批評が発表された前年に封切られた『麦秋』（1951）の冒頭3ショットである。双葉が述べる通り、『麦秋』は波の打ち寄せる①海岸のショットで始まる。次に②鳥籠のショットにカットし、最後③廊下（正確には縁側）のショットにカットする。以

下、ショットの持続時間を示す。

- | | |
|----------|-----|
| ①海岸のショット | 22秒 |
| ②鳥籠のショット | 5秒 |
| ③廊下のショット | 8秒 |

いずれも固定ショットであるが、果たしてこの持続時間は双葉が連呼するように「長い」だろうか。

まず、本作品のファーストショットである①に関してだが、双葉の「一般の映画の概念からすれば、必要の何倍か長い」という物言いはあまりに誇張されている。ここで「一般の映画」が何を指しているか定かではないが、少なくとも同時代の他の監督作品の冒頭と比べれば「非常に長い」とは言えない。例えば、黒澤明『生きる』(1952)のファーストショットは13秒であるが、それに続くショットは26秒の持続を持つ。また、溝口健二『祇園囃子』(1953)のファーストショットは25秒、さらに極端な例であるが溝口『新・平家物語』(1955)のそれに至っては1分55秒もの持続を持っている。海外作品に目を転じてみても事態は変わらない。ハワード・ホークス『モンキー・ビジネス *Monkey Business*』(1952)とオーソン・ウェルズ『オセロ *Othello*』(1951)のファーストショットはそれぞれ36秒の持続を持っている⁽²⁵⁾。従って、22秒の持続を持つ『麦秋』の①は、当時の映画の中で目立って長いわけでは決してない。

次に、②と③に関してだが、双葉はこれらを「相当にながい」と述べているが、何を基準にそう述べているのだろうか。例えば、ショットの平均の長さ(ASL)を基準に考えてみる。小津映画のASLは当時の日本映画の標準からみて短いことで有名であり⁽²⁶⁾、本作品のASLは9.5秒しかない⁽²⁷⁾。②と③はその平均値よりも短い。また、双葉が見たであろう1936年の『一人息子』に始まる小津のトーキーは、1951年の『麦秋』に至るまでの9作品すべて、ASLは9秒以上である。つまり、②と③は、『麦秋』の中で見ても、またそれまでの小津のトーキーの中でも見ても平均値以下であり、「相当にながい」と言われるほどの持続を持っていない。ましてや小津作品よりはるかにASLの長い他の監督作品と比べるとなると、②と③はかなり短い部類に入る。

このように、『麦秋』の冒頭3ショットはいずれも、双葉が「長い」と連呼するほど相対的に長くはない。従って重要なのは、それが実際長いかどうかではなく、映画批評家である双葉がそれを「長い」と感じたという事実の方である。決して長いとは言えないにも関わらず、どうして双葉は『麦秋』の3ショットを「長い」と感じたか⁽²⁸⁾。

考えられる理由は次の3点である。A：固定ショットである点、B：人物のアクションがない点、C：ショットの構図がほとんど変わらない点。こうした特徴は、双葉が②と③を「静的ショット」と称するように、スタティクな印象を見る者に与える。そうした印象を与えるがゆえに、双葉は風景または静物ショットとも言うべきこの3ショットに、それほど長いとは言えないにも関わらず冗長さを感じたのではないだろうか。逆の例を考えるとわかりやすい。前掲の溝口『新・平家物語』のファーストショットは、A：移動で撮られ（クレーン撮影）、B：人物のアクションがあり（数十人が台詞を交えながら演技する）、C：構図も大きく変化する（カメラの動きとは無関係に無数の人物がショット内で動きかつ入れ替わり立ち代り人物がフレームイン／アウトする）。スタティクな『麦秋』の3ショットとは異なり、動的のと言ってよいあり方をしている。従って、この溝口のショットは2分近い持続を持つにもかかわらず、『麦秋』の3ショットに感じられるような冗長さは感じられない。

つまり、小津映画のテンポの遅さは、ショットが当時の映画規範に照らして長いことに起因しているのではなく、長く感じられることに起因している。そして、そう感じられる理由として、双葉が例に挙げる『麦秋』の風景／静物ショットに見られるようなスタティクさがあると考えられる。北川は1956年の『早春』評で小津映画を「ガクブチにはまった絵の連続」と絵画に喩えそのスタティクさを指摘する。その上で「小津安二郎作品のゆったりした落付きは、この絵画的画面構成からくることもたしか」⁽²⁹⁾と述べている。

しかし、小津映画のテンポの遅さの要因のすべてを、総じてショットの絵画的スタティクさとそれに起因する冗長さの印象とすることはできない。そこであと1つの理由として考えられるのが、城戸が述べるリフレインである。例えば、『麦秋』の②と③は、作中全く同じ順序でシーンをまたいで2度繰り返される。つまり、②と③はそれぞれ、本作品で3回現れる⁽³⁰⁾。双葉が小津映画を「おそい」と評する

のは、冗長さの印象に加え、このような作中でのショットの繰り返しに起因しているのではないか。実際、『東京暮色』では「寿荘」の看板のショットがそれぞれショットサイズは異なるものの作中9回も繰り返され、それを受けて田中が「のろいテンポ」と述べていたことは既に挙げた通りである。そもそも小津映画で繰り返されるのはショットだけではない。例えば、『東京暮色』には麻雀屋のシーンが5つあると述べたが、変化を伴いながらもシーンが繰り返されていると捉えることができる⁽³¹⁾。また小津調と呼ばれる台詞の反復（「いいのよ、お父さん、もういいの」）や、娘の結婚といったテーマの作品間の反復など、繰り返しが小津映画の特徴の1つであることはこれまでの先行研究で幾度も指摘されてきた⁽³²⁾。こうした様々なレベルの繰り返しが小津映画のテンポの遅さの要因の1つとなっていることは確かなように思われる。

このテンポの遅さについては他様々な説明が可能だと思われるが、本稿の目的から逸れるのでこれ以上は言及しない。とりあえず小津映画のテンポの遅さとは、リフレインに加え、ショットのスタティックさという小津映画の形式的な側面、いわば映画スタイルに起因することを確認したい。これを踏まえ、いよいよテンポの遅さと「日本的」の関係を見ていく。

4. 「日本的」というレッテル

1952年2月、1951年度のキネマ旬報ベストテンが発表され、『麦秋』が1位を獲得する。その1位を告げる記事で『麦秋』は「典型的な中流家庭を舞台に、日本的な生活感情の美しさを追求した小津安二郎の秀作」⁽³³⁾と紹介される。このような評価は、映画批評家清水千代太の『麦秋』評に典型的に見られる。清水は同批評を「これは現代日本の生活賛歌と見るべきであろう」という1文で始め、「誰が見てもわかる、これは日本の現代生活のドキュメンタリーとさえも云える位の、刻明な写実の描きかたである」とその写実性を指摘する。さらに、清水は本作品を「現在の生活にあまりにも似すぎている映画」と評し、登場人物についても「まさしく生きている現代の日本人である」と述べている⁽³⁴⁾。

このように、『麦秋』は封切り当時、日本人の生活、特にその家庭生活を写実的に描いていると評された。これに関しては滋野も『麦秋』評で「日本の健全な家庭

における家族と個人の問題、結婚の問題が、淡々とした流れのなかに示されている」⁽³⁵⁾と述べている。このような評価は、『麦秋』に限らず、小津映画全般に対して見られるものである。『お茶漬の味』について「あれは少なくとも日本の家族制度というものを描いているね」と述べた永田も、用いる言葉は異なるものの同様の評価をしている。佐藤が「小津作品はあまりにも日本的だから外国人には理解できるはずがない」と言った時の「日本的」とは一部、小津映画のこのような側面（日本人の家庭生活が描かれているという側面）に向けられていると思われる。しかし一方で、単にそのような側面だけに向けられていたわけではないこともまた確かである。

まず着目したいのは、城戸が「製作者の注意すべき諸点」においてリフレインを「日本人観衆には充分その味を鑑賞されはしても、外国人の眼には、同じことの繰りかえしとしか感じられない技法」と言い換えている点である。この言い換え文には、「日本人」には理解されるが「外国人」には理解されない、という見解が読み取れる。ここで言葉の違いこそあれ、これに通じる見解が双葉の「小津藝術の形式」にもあったことを思いだしたい。双葉は、小津映画のショットのスタティクさについて「下手な監督者がこの真似をしたら、われわれ日本人すらとうてい耐えられないであろう」と述べていた。この1文には、「外国人」はなおさら「耐えられない」という意味が含まれている。また、「下手な監督者」でなく、他でもない小津だからこそ、そのショットのスタティクさは少なくとも「日本人」は「耐えられる」という意味も含まれる。つまりそれは、「外国人」には「耐えられない」ということを意味するだろう。では、どうして双葉はこのような見解に至ったか。そこで着目したいのは「小津藝術の形式」の冒頭にある次の文章である。

世界の映画との対照において、最も日本的なスタイルを持った映画作家は小津安二郎である。溝口健二も日本的であるが、それはまた違った意味においてであり、表現形式の一点からすれば小津安二郎を代表者と云うべきであろう。⁽³⁶⁾

「日本的なスタイル」とあるように「日本的」という言葉が映画スタイルに対して向けられていることを確認したい。双葉はこの小津の映画スタイルを「最も日本的なる表現形式」とさえ称する。この「日本的なスタイル」とは、この作家評におい

てまさにテンポの遅さの要因となったショットのスタティックさのことを示す。つまり、双葉にとって、ショットのスタティックさとは小津独自のものというより、まず何よりも「日本的」なものなのだ。しかし双葉はそれがどのような意味で「日本的」なのか説明しない。このような説明を欠いた「日本的」という言葉、すなわち「日本的」という根拠のないレッテルの貼り付けにより、双葉は「日本人」には受け入れられるが「外国人」には受け入れられないというような見解に至ったと考えられる。つまり、「日本的」だから「日本人」にはわかるが「外国人」にはわからない。そのような根本的にトートロジーとしか言いようのない言説である。このような言説が見られるのは「小津藝術の形式」だけではない。1955年、ジャーナリストの大宅壮一は『羅生門』に始まる歴史映画の海外での好評を受け、今後どのような作品を輸出すべきかについて次のように述べている。

小津安二郎の描くような芸術は、たしかに日本的にすぐれたものであるが、よほど完全に日本を理解している外人でない限り、あのようなものをいきなり見せたら、一般観客は当然退屈してしまう。だから、一方ではスリルやアクションに富んだ過去の時代を描くことによって一般観客にスピーディな快味を満喫させつつ、その中へ要領よく日本的な静かな世界をはさみ込んで行く——こういう手法が考えられなければなるまいと思う。(37)

ここで注目したいのは、大宅が「小津の描くような芸術」の言い換えである「静かな世界」をわざわざ「日本的な静かな世界」と呼んでいる点である。この「日本的」という言葉の説明として大宅は小堀遠州と千利休の名を挙げる。つまり、「日本的な静かな世界」とはわび／さびの世界だと示唆するわけである。しかし、どうして小津映画がそのわび／さびの世界だと言えるのか、その説明は一切ない。そもそも遠州と利休で示されるわび／さびの世界とはいったいどのような世界なのか。大宅は次のように言うばかりである。「小堀遠州の世界をそのままに映画にして外人に味わせようとしても、それは所詮無理であろう。あの東洋的なスタティックな美しさは、それだけをつきつけられても彼らには退屈以外の何でもないのである」(38)。このように、大宅も双葉と同様、小津映画は「日本的」だから「外国人」には受け入れられないという言説に陥っている。

確かに実際、「外国人」にとって小津映画を含めた日本映画のテンポの遅さが受け入れられないものだったという事実はある。それは、双葉が『タイム』誌の『羅生門』評には「テムポのおそいことは一般観客に我慢できないであろう、という意味の一節があつた」と証言していることから明らかである。また、繰り返すが、城戸の「製作者の注意すべき諸点」はあくまでアメリカの日本映画評を「総合」したものとされ、これが正確であれば、城戸がテンポの遅さを問題視する以前にアメリカの映画批評家がそれを問題視していたことになる⁽³⁹⁾。

しかし、小津映画に限って言えばそのテンポの遅さを耐えられないと感じていたのは何も「外国人」に限らず、「日本人」もそう感じていた。それは、第3章で引用した大森の「正直にいへば、僕はこれを見てみて実に苦しかった」という記述から明らかである。また、そのことは双葉を始め、『東京暮色』の演出を問題視する田中や飯田の批評に明確ではないにせよ現れている。そして、もしかしたら「あのようなものをいきなり見せたら、一般観客は当然退屈してしまう」という大宅の発言は、自身小津映画に退屈していたからこそ出たものかもしれない。それにも関わらず、双葉の「小津藝術の形式」に「外国人」には受け入れられないというような見解が見られるのは、やはりその見解が「日本的」というレッテルに起因しているからに他ならない。そして重要なのは、そのレッテルが小津映画の中でも日本人の家庭生活描写に対してではなく、「日本的なスタイル」というように小津の映画スタイルに対して貼られていたということである。しかもそれは、ショットのスタイックさというテンポの遅さの要因となる映画スタイルなのだ。

結——「日本的」という言葉の弊害

では、そもそもなぜ、小津の映画スタイルに対し「日本的」というレッテルの貼り付けが行われ、それが一切の説明を欠いた根拠のない代物にも関わらず当時の日本映画界に簡単に受け入れられてしまったのか。

これには、小津が戦後、映画で繰り返し日本人の家庭生活を描いたという題材レベルの事実が多少なりとも影響を及ぼしていることは確かである。北村匡平は『晩春』（1949）で描かれる「動乱の時代を迎えた日本で喪われつつある伝統的で封建的な女性や家族の美しさ」、特に原節子演じる紀子の父親に対する「封建的で献身

的な愛のかたち」が「日本的なもの」として戦前派の批評家達に高く評価されことを明らかにしている⁽⁴⁰⁾。このような題材に対する評価が映画スタイルに対する評価へそのまま横滑りしたことは十分にありうる。

しかし、「日本的」という言葉、ことに映画スタイルに対して向けられたそれについて考える上では、やはり映画スタイルに関する言説を精査する必要がある。そこで参照したいのが、1961年に『キネマ旬報』に発表された同誌記者による短評「小津映画は小津映画である」である。記者はこのまさにトートロジーを冠した短評で、小津が松竹を離れ東宝で製作した『小早川家の秋』を取り上げ、その物語をもって「いつのまにか見終らせてしまう」と本作品を高く評価する。しかし、「ここで物語以上に大きな役目をはたしているのが独自の画面構成である」と述べ、小津の映画スタイルに言及する。「一分一厘の狂いもゆるさない形式美への整頓感が終始画面上に息づいている。小説でいえば文体のきびしさに似たものであろうが、これをどんなときにも堅持しているところはさすがに小津らしい」⁽⁴¹⁾。「どんなときにも」とは、東宝で撮っても、という意味であるが、記者はその映画スタイルの例として、映画冒頭の「薄褐色の布地」を背景としたクレジットタイトルと、無人の風景ショットを挙げる。後者については「まさしくその断片は小津以外だれもやらないカットである」と述べ、「自己のスタイルを崩さぬところは今日の邦画界の現状のなかで異例といっている」とその独自性を強調する。注目すべきは本批評を締めくくる次の文章である。

とにかく、このほほえましい頑固さから独特の作風が生れ、各社の現場もそれを積極的にたすけ、俳優たちもスタイル化された人間像の表出にあぶら汗をながして全力をつくし、さらに観客もそこに魅力を期待し映画館にあつまってくる、といった映画芸術はまったく日本の特産である。そのうち、このような映画作家ならびに作風が生れるについては東洋の哲学、日本古来の芸術伝統にふかい関連があるのではないかといった見方をする海外の批評が出てくるかもわからない。この類例のない異色性は珍重さるべき値打ちがあろう。⁽⁴²⁾

このように、小津独自の映画スタイルのみならず、それを支える映画スタッフ、そしてそれを好んで見る観客を含めた小津映画を巡る一連の事象全体に対して「まっ

たく日本の特産」であると述べられる。さらには、「東洋の哲学、日本古来の芸術伝統」との関連性までもが示唆される。相変わらずそれがどうして関連があるのかの説明は無いわけだが、ここで着目したいのは、この半頁程の短評で繰り返される「独自」・「小津以外だれもやらない」・「異例」・「独特」、そしてそれらの言葉を集約する「類例のない異色性」という言葉である。というのは、小津の映画スタイルに認められるこの「類例のない異色性」こそが「日本的」というレッテルの貼り付けが行われ、それが贅炙してしまった要因の1つだと考えられるからである。

独特なクレジットタイトルを含め、本稿で確認してきたショットのスタイックさや繰り返しといった様々な小津の映画スタイルは、当時の日本映画の業界人にとって「異色」なものであった。そしてその「異色性」は、当時の映画規範からズレているという点で業界人を困惑させるものであったと推測される。ショットのスタイックさや繰り返しに至っては、テンポの遅さという形で業界人に倦怠感を催させもしていた。小津映画に貼られた「日本的」という言葉は、その「異色」な映画スタイルを持つ小津映画を前にして困惑し、耐えられないと感じ、そして退屈した当時の日本映画の業界人が、言わば判断留保の言葉として使ったもののように思われる。つまり、小津映画は「外国人」にとって「異色」である以前に「日本人」にとって「異色」であったのであり、その「異色性」の拠り所として作者小津ではなく、とりあえず「日本的」という烙印を押すことによって日本、もっと言えば「日本文化」が選ばれた（大宅が遠州や利休の名を挙げたように）。というのは、小津映画という「異色」なものを「異色」なものとして捉え、映画論的考察を通してそこに新規性／革新性を見出していくよりも、その「異色」な小津映画をとりあえず「日本文化」という既に存在する自分達にとって既知の事柄に結びつけ、その中に取り込んで位置付ける方がはるかに容易だからである。こうして、「異色」な小津映画は、その「異色性」がどのようなものなのか、その映画の詳細が十分に検討に付されることなく、映画とは無縁の遠州や利休という適当な固有名詞と共に「日本文化」というパッケージに梱包されてしまった。このような意味で「日本的」という言葉は、小津映画の異質性を都合よく自己解釈するのに便利な言葉だったと言える。木下千花は、ノエル・バーチが日本映画論『遙かなる観察者へ』において溝口や小津の映画を「日本文化」と「無媒介」なもの（直接的に「交感」しているもの）として論じていることを批判的に検討するに及んでそもそも『万葉集』から弁士ま

でござたませにした非歴史的かつ恒常的な「日本文化」の存在こそが虚構」⁽⁴³⁾であると述べるが、小津映画は「日本的」という言葉によってまさにこの「虚構」でしかない「日本文化」と不当にも結び付けられてしまったのだ。

従って小津映画が「日本的」と形容されたことによって何かしら不当な事態が起こったのだとすれば、それは1つに上記のような事態であると言える。小津映画を対象にしたアカデミックな映画研究は、小津が亡くなって約10年後の1970年代に始まるが、その学術研究は当初、映画論としてではなく映画論の形を借りた日本文化論として開始された。この背景には明らかに、小津がまだ生きていた1950・60年代、双葉や大宅のような映画批評家やジャーナリストといった日本映画の業界人が揃いも揃って小津映画に「日本的」という言葉を浴びせていたという事実がある。つまり、このような根も葉もない批評言説を言わば下地にして、1970年代に小津映画研究は「日本文化」との関係を探って始まったと言えるのだ。だから小津映画研究の嚆矢と評される『小津安二郎の芸術』の著者が外でもないそのような業界人の1人だった映画批評家の佐藤であることは偶然ではない。そして1980年代に入って、この佐藤に続く一連の小津映画研究⁽⁴⁴⁾を批判したのが蓮實重彦だった。1983年、蓮實はその著書『監督 小津安二郎』において小津映画を「日本文化」との関連で論じることについて次のように述べた。

小津と「俳句」、小津と「もののあわれ」、小津と「幽玄」といったもっともらしい命題は、見る機能を放棄した瞳が、小津的なものから日本的なものへと、徐々に画面から遠ざかる過程ではじめて問題体系に浮上するものにすぎない。白昼の作家としての小津がフィルムの表層に定着しえた光線のまばゆさを見ることの出来る瞳は、その湿った陰影とは無縁の画面が、そうした美意識からどれほど遠いものであるかを感覚的に察知しうるはずである。にもかかわらず「俳句」や「もののあわれ」や「幽玄」を介して小津的なものと戯れようとする者が跡をたたぬのは、人が、たえず更新される現在としてそこに露呈されている画面をうけとめることより、いまそこには存在しない物語に自分を一体化させることを好んで選ぶものだからである。そうした選択が招き寄せる思考と感性の硬直ぶりを、十九世紀フランスの小説家ギュスターヴ・フロベールは「紋切型」と呼んだ。二十世紀フランスの批評家ロラン・バルトが「神話作用」

と名づけたものもまたそれである。⁽⁴⁵⁾(強調原文)

蓮實は小津映画を「日本文化」との関連で論じる 1970 年代の諸々の小津映画研究の成果を、映画を見ること（「画面をうけとめること」）を放棄した結果であると批判する。映画について語りながら映画（その「画面」）とは全く無縁のことを語る輩がいる。本書の基層をなすこの呪詛にも似た指摘は、今日の映画研究の多様性から見れば過激ではあるものの映画論とは何かについて改めて考える上で傾聴に値する。少なくとも「画面」に映っている映像、そしてもっと言えばその映像と共に響いている音声。これらが映画作品のすべてであることは確かである。それでもなお小津映画を論じるにあたり「日本文化」という「いまそこには存在しない物語」を持ち出すのであれば、それ相応の覚悟が必要であることは言うまでもない。「日本的」という言葉が小津映画の海外進出を 10 年遅れさせた挙句、それを映画論として論じることに關しても遅延をもたらしたということ。この紛れもない映画史的事実は、これから小津映画のみならず映画を論じようとする者すべてが教訓とすべきことである。

註

- (1) 四方田犬彦『日本映画史 110 年』（集英社、2014）、144 頁。
- (2) 蓮實重彦『映画はいかにして死ぬか 横断的映画史の試み〔新装版〕』（フィルムアート社、2018）、167 頁。
- (3) 佐藤忠男『完本 小津安二郎の芸術』（朝日新聞社、2000）、591 頁。
- (4) SHARP, Jasper. *Historical Dictionary of Japanese Cinema*. Plymouth: Scarecrow Press, p. 195.
- (5) 木下千花は「時代劇がジャンルの規範と習慣に基づいて衣装・セット・雰囲気を作るのに対して、歴史映画は一次資料から始めてその時代の習俗・建築を史実に則って再構築する」と述べ、歴史映画を「歴史的リアリティを追求する」ものと位置付ける。木下千花『溝口健二論 映画の美学と政治学』（法政大学出版局、2016）、76 頁。
- (6) 曾我正史／川喜多長政／池田義信「四つの島から飛び出せ 日本映画発展の急務は海外市場の獲得にこそある！」、『キネマ旬報 3 月上旬号』、No. 10（1951）、35 頁。以降、原則、旧字体・旧仮名遣いは、新字体・新仮名遣いで表記する。
- (7) 東和商事社長川喜多長政は、1954 年公開の溝口『山椒大夫』と黒澤『七人の侍』を例に挙げ「決して輸出向きということを考えて作ったんじゃない」と述べるが、「選択するときに現代物よりも時代物の方がわかりいいから、時代物を選択して国際映

画祭へ出そうという傾向がありました」と証言している。永田雅一／小津安二郎／川喜多長政／大沢善夫／溝口健二「映画界これぞいいのか」、田中眞澄編『小津安二郎戦後語録集成 昭和21(1946)年—昭和38(1963)年』(フィルムアート社、1989)、250頁。

- (8) 同上、252頁。
- (9) ただし、カンヌ国際映画祭に出品された渋谷実『現代人』(1952)など現代劇が全く輸出されなかったわけではない。
- (10) 田中編、前掲書、253頁。
- (11) 城戸四郎「製作者の注意すべき諸点」、『キネマ旬報9月下旬号』、No.214(1958)、61頁。
- (12) 田中純一郎「東京暮色」、『キネマ旬報5月下旬号』、No.176(1957)、46頁。
- (13) 看板には3種類ある。
- (14) 田中、前掲批評、46頁。
- (15) 特に「カメラの流動性をさけた演出」という表現は、「カメラのパンを使えば、この看板から麻雀屋の内部へ移動すればカットですむ」にも関わらず、固定撮影が採用され、ショットが繰り返されていることを受けたものだと考えられる。
- (16) 飯田心美「東京暮色」、『キネマ旬報 夏の特別号』、No.180(1957)、105頁。
- (17) 双葉十三郎「小津藝術の形式」、『キネマ旬報6月上旬号』、No.39(1952)、23頁。
- (18) 東宝・大映・東映・新東宝・日活。
- (19) 佐藤は「晩年の小津が本当に無視されていると見えたとしたら、小津作品をいっさい海外の映画祭に出品しなかった松竹の城戸四郎社長に責任がある」と述べ、城戸が「小津の作品をカンヌやベニス(ヴェネツィア)に出すことは許さなかった」と述べている。佐藤忠男「晩年の小津安二郎は忘れられていたか」、松浦莞二／宮本明子編『小津安二郎大全』(朝日新聞出版、2019)、328頁。
- (20) 佐藤、前掲書：2000、101頁。
- (21) 合わせて佐藤は、1940年、詩人で映画批評家の北川冬彦が発表した著書『散文映画論』からも同様の指摘を引用している。
- (22) 滋野辰彦「麦秋」、『10月下旬号』、No.25(1951)、65-66頁。北川冬彦「早春」、『3月下旬号』、No.140(1956)、100-101頁。飯田、前掲批評、105頁。杉山平一「浮草」、『新春特別号』、No.249(1960)、141頁。
- (23) 双葉、前掲批評、23-24頁。
- (24) 同上、24頁。
- (25) 前者のファーストショットについては、最初クレジットがスーパーインポーズされており、36秒とはそのクレジット後の秒数。クレジットを含むと2分10秒になる。
- (26) これについては佐藤とデヴィッド・ボードウェルが詳述している。佐藤、前掲書：2000、102頁。BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988. p.89. またショットの長さについては小津の生前

- から批評家（小倉真実、飯田心美、杉山平一）によって指摘されていた。
- (27) ASL はボードウェル「数量的見地から見た小津作品」を参照。Bordwell, op. cit., p. 377.
 - (28) 映画批評家清水千代太も『麦秋』に関して「ショットも小津流で長すぎる」と作品全体に対するコメントとして述べている。清水千代太「麦秋」、『キネマ旬報 10 月上旬号』、No. 24 (1951)、84 頁。
 - (29) 北川、前掲批評、100 頁。遅さの要因としてスタティックさに着目しているという点では佐藤も同様である。「小津の映画には激しい動きがない。誇張された演技や強い調子のセリフがない。びっくりするようなものを見せることがない。だからテンポがのろく感じられる」。佐藤、前掲書：2000、102 頁。
 - (30) ただし例外として 3 回目の廊下（縁側）のショットには人物が現れ、構図が異なる。
 - (31) 加えて 5 シーン中 3 シーンで音楽担当の斎藤高順作曲の《サセレシア》が繰り返し使用されている。
 - (32) 佐藤、前掲書：2000、117-121 頁。
 - (33) 「キネマ旬報一九五一年度ベストテン決定！」、『キネマ旬報 2 月上旬号』、No. 31 (1952)、2 頁。
 - (34) 清水、前掲批評、84 頁。
 - (35) 滋野、前掲批評、65 頁。
 - (36) 双葉、前掲批評、23 頁。
 - (37) 大宅壮一「世界は処女地に満ちている 映画こそ日本文化の先頭に立って海外へ」、『キネマ旬報 2 月下旬号』、No. 111 (1955)、37 頁。
 - (38) 同上、38 頁。
 - (39) 事実、アメリカの映画批評家フレッド・ヒフトは日本映画の海外進出に関する文章で「当地でアピールする日本映画とは、どんなものか」という問いを立て、その回答の 1 つとして「退屈さや冗漫でないもの」と述べている。フレッド・ヒフト「日本映画が海外に進出する途」、『キネマ旬報 9 月下旬号』、No. 214 (1958)、60 頁。
 - (40) 北村匡平『スター女優の文化社会学 戦後日本が欲望した聖女と魔女』（作品社、2017）、312-316 頁。
 - (41) 「小津映画は小津映画である」、『キネマ旬報 11 月下旬号』、No. 298 (1961)、40 頁。
 - (42) 同上。
 - (43) 木下、前掲書、64 頁。
 - (44) SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972. RICHIE, Donald. *Ozu: His life and Films*. Berkeley: University of California Press, 1974. BURCH, Noël. "Ozu Yasujiro." in *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979, pp. 154-185.
 - (45) 蓮實重彦『監督 小津安二郎（増補決定版）』（筑摩書房、2003）、240-241 頁。