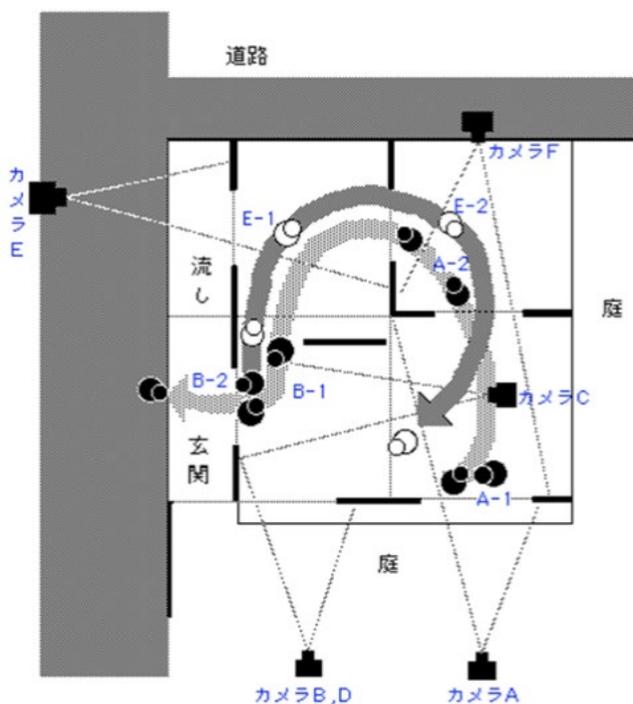


小津安二郎作品の形式システム再考—『晩春』『麦秋』『東京物語』の構造分析—

前川道博@長野大学

小津安二郎作品の映像表現で、最も顕著な特徴は、映画の諸技法の使用に強い制限が設けられ、構成に際して著しい規則化が認められることである。カメラの定位置固定撮影、被写体に対するカメラの正面性、同一カメラ位置の反復使用、カメラ方向の 180 度、90 度単位での跳躍的転換、時間を省略しないショット分節、といった要素技法の組織化運用である。



これらの技法は、『晩春』(1949)『麦秋』(1951)『東京物語』(1953)において極めてシステマティックに運用されている。『東京物語』の尾道の家のシーンでは 360 度の範囲にカメラが設定され、人物はわざわざ室内を遠回りして居間と玄関を往来する(図)。そのたびにカメラが 180 度、90 度単位で跳躍的に転換する。人物が部屋を出入りする度、カメラがちぐはぐな方向で切り替えられるため、観客は動きの方向、空間的位置関係を頭の中で見定めることができない。

このように諸技法を組織化して生み出される映像表現は映画形式に内在する機能を外在化し、組織的に展開させた特異な映像表現システムである。3 作品は時間軸に沿い動態の連鎖・反復構成の機能化に向けて編成されている点に特色がある。部屋を移動する人物の動きの分節、オフスクリーンの利用などにより時空間が極めて精密に構造化されている。これらの<諸事象=諸機能>が時間軸に沿って組織されることにより、時間の絶対的な流れの感覚がもたらされる。

これらの技法はバッハの音楽における対位法のように、作家の創作に援用された外在的な技法の体系と捉える方がよい。映画作家のスタイルとして捉えるにはあまりに技法的特性が強く、その運用が極めてシステマティックである点に表現の奥深さが感じられるからである。バッハの音楽が対位法によって特徴づけられるとしても対位法自体がバッハ独自の技法でないことと理屈は同じである。

小津の技法は映画初期における D.W.Griffith (“The Lonedale Operator”(1911)等) の時空間の分節化技法と類似点が多い。同じ場面では時間は省略されることなく、人の空間内の移動（動き）がカメラ位置の転換とショット分節を動機づけている。この分節は物語の要請によるものではなく、形式論理に従ったものである。小津作品の形式システムとの連関、インターテキスト的關係については別途考察を加えたい。

本研究では、小津映画の技法の体系である形式システムがいかなるものであるのかを『晩春』『麦秋』『東京物語』をテキストに構造分析して裏付け、表現の中枢をなす形式システムがいかなるものであるかを具体的に明らかにすることを試みたい。