

サイレント期の成瀬巳喜男の演出

—— 人物の「歩き出し」について ——

川 原 琉 暉

はじめに

成瀬巳喜男は、主に 1930 年代と 1950 年代の 2 つの日本映画黄金期に活躍した巨匠のうちの一人である。小津安二郎、溝口健二、黒澤明と並ぶ「第四の巨匠」として語られることも多い著名な作家であるが、この三者と比較したとき、成瀬に関する研究は決して多いとはいえない。また、その先行研究の多くは『めし』（1951）や『浮雲』（1955）などのトーキー以降、特に 1950 年代の作品に焦点を当てたものが多く、最初の黄金期であるはずの 1930 年代のサイレント期の成瀬の作品を中心に扱ったものはほとんどない。その理由としては、成瀬が監督したサイレント期の作品 22 本の内、フィルムが現存するのは『腰辨頑張れ』（8 作目）、『生さぬ仲』（1932）（17 作目）、『君と別れて』（18 作目）、『夜ごとの夢』（19 作目）、『限りなき舗道』（1933）（22 作目）の 5 作だけになってしまっていること、文献資料がトーキー以降の作品に比して少ないことなどが考えられる。とはいえ、こうしたサイレント期の作品を看過して成瀬映画の全容を明かすことは出来ないだろう。というのも、後述するように既にサイレント期に成瀬は映画技法を探索しつつ、批評家たちから注目を集めつつ彼らと交流し、独自の作家性を形成していたと考えられるためである。

本稿では、サイレント期の成瀬映画を分析するにあたり、人物の演技・動作と編集の連関という技術的・形式的特徴に焦点をあてている。しばしば技巧的な作家性を指摘される成瀬だが、こうした特徴に焦点をあてた研究は、サイレント期に限らず成瀬映画全体においてもそれほど数は多くない。本研

究は、未だ明らかになっていない、サイレント期の成瀬の「演出」がいかに構築されたのかその一端を解き明かすことを目的としている。

なおタイトルにもなっている「演出」という語だが、本稿ではこの語を、しばしば同義として取り扱われる「mise-en-scène」以上の意味合いを含んだものとして用いている。元々演劇用語である「mise-en-scène」（字義通りに訳せば「舞台に置くこと」を意味する）は、映画においては、映画のフレーム「内」にある外見上のものに対する監督のコントロールについて表す際に用いられる。具体的には舞台設定や照明、衣装、メイク、人物配置、役者の演技などが該当する¹⁾。つまり、逆に言えば、フレーム「外」にあるカッティングやカメラの動き、ディゾルヴなどの編集処理は「mise-en-scène」に含まれない。本研究では、とりわけ成瀬が意識していたとされる役者の演技と編集の連関を重視するため、「mise-en-scène」よりも広い意味を持つ概念として「演出」という語をあてている。

以下では、まず成瀬巳喜男に関する先行研究や本論と関連した言説などを概観した上で、本研究の立場や目的を明らかにする。その後、初期の成瀬のキャリアや同時代に精緻な形式分析を行っていた批評を参照することによって、当時の批評家が成瀬をどのような観点から評価し、いかなる作家性の構築がなされていたかについて論じる。そしてこうした数々の言説に基づきつつ、フリー・ソフトウェア ELAN といった現代の技術を活用することで、現存する成瀬の無声映画5本の映画テキストを分析する。とりわけ本稿では、この時期より顕著に見られる動作として、会話場面で人物がおもむろに歩き出す「歩き出し」に注目した。そして、これらを踏まえて、再び同時代の言説に立ち返り、サイレント末期という時代背景を踏まえることで、この「歩き出し」という演出について新たな視点を付与する。本稿における主張は、成瀬巳喜男が無声映画というメディアの固有性と結びつく形で、この「歩き出し」を構築し、その独自の心理描写に基づいて作家性の一部を形成していたということである。

1. 成瀬巳喜男の先行研究ならびに先行文献

まず成瀬巳喜男の先行研究について概観することで、本研究の立場や目的について明らかにしておきたい。生前より国内の批評の中で度々取り上げられていた成瀬巳喜男ではあったが、その学術的研究が本格的に始動したのは没後の1970年代以降のことであったと考えられる。とりわけ1983年のロカルノ映画祭で成瀬の映画が二十数本上映されたことや、その際にアメリカの研究者オーディ・E・ボックの論文がフランス語で翻訳されてヨーロッパに紹介されたことなどをきっかけに、1980年代以降ようやく成瀬は欧米圏で広く認知されるようになり世界的に研究が活発化する²⁾。その後、成瀬の作品は、モダニティや戦後の民主化、フェミニズムなどのイデオロギー的文脈との関わり、あるいは、成瀬の巧みな視線の演出や編集、音響といった形式的・技術的側面など、様々な観点から分析がなされてきた。ただし、その研究の多くは『めし』や『浮雲』『流れる』などの作品に代表されるような1950年代の1950年代を中心的に取り扱ったものが多く、成瀬のもう一つのキャリアのピークとも言える1930年代のサイレント映画を松竹蒲田で製作していた時期についての研究は多いとはいえない。本研究は、こうした先行研究の少ないサイレント期の成瀬について、そのキャリア全体における定位を明らかにし、特にその技術的・形式的側面の発展について分析することを目的としている。

1.1. 成瀬のサイレント期に関する通史的な先行研究

成瀬について通史的に研究し、その中でサイレントを手掛けた松竹蒲田時代についても詳しくまとめた主要な研究は2つ存在する。一方はスザンネ・シェアマンの『成瀬巳喜男 日常のきらめき』³⁾であり、他方はキャサリン・ラッセルの『成瀬巳喜男の映画 女性と日本のモダニティ』⁴⁾（原題：The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity）である。

シェアマンの研究は、成瀬のサイレント期のスタイルについて「実験性」

と「現代性」という2つの軸を中心に論じている。まず、シェアマンは松竹の歴史について誕生から、関東大震災による被害と復興の過程といった中心的な流れをなぞる。そして、震災復興後に登場した松竹蒲田の現代劇に通底する特色、「蒲田調」について言及している。この蒲田調とは、平凡人の生活に焦点を充て、その日常の些細な出来事を情緒的に描写することだ。成瀬の最初期の小市民の日常生活に着目した題材や、センチメンタルな心情描写はこの特色を色濃く引き継いでいる。シェアマンは、同時代の批評や、成瀬自身の回想⁵⁾を数多く参照することで、現存しない作品も含めて各作品の制作背景や物語内容について詳細にまとめている。そうすることで、成瀬が最初期のドタバタ喜劇から、サラリーマンの悲哀を描いた心境的ナンセンス映画、女性の恋愛、結婚、母子関係に焦点をあてたメロドラマへと方向性を固めていった過程を捉える。

さらに、シェアマンは物語内容に焦点を充てつつ、現存する作品についての分析では、編集や撮影技法などの技術面に見られる「実験性」にも着目する。特にシェアマンが注目するのが、カメラの動き（パン・ショット、ティルト・アップ、トラック・インなど）の使用や、場面の転換時の工夫などである。また、子供を用いた演出や、ギャグの使用といった成瀬が最初期に手掛けたナンセンス喜劇の影響や、決定的な過程を写さずに結果だけを写す抑制的な演出についても幅広く論じている。このように、シェアマンは松竹蒲田時代の成瀬がありふれた「蒲田調」という枠内で、様々な実験的な手法を用いて、心情描写やドラマチックな場面が抑制された独自のスタイルを確立したと分析しており、サイレント期が後年のキャリアに与えた影響を重要視している。

これに対し、ラッセルの研究は、その副題に「近代性」^{モダニティ}と掲げられていることから分かるように、近代の産業資本主義が生んだ経験の地平としての「近代性」^{モダニティ}と成瀬の作品を結びつけて分析したものとなっている。特にラッセルが参照しているのが、ミツヨ・ワダ・マルシアーノや、ハリー・ハル

トゥーニアン、ミリアム・シルバーバーグなどの近代日本史研究だ。ラッセルは、一方ではシェアマンと同様に、松竹蒲田撮影所ならびに当時の成瀬の作品に通底するものとして「実験性」やハリウッド由来の「近代性」を認めつつ、他方で新派悲劇の感傷的なメロドラマ様式やモダニズムと結びついた前衛などの影響も示唆している。

また失われた作品も含めてサイレント期の成瀬の全貌を概観しようとしたシェアマンとは異なり、ラッセルは現存する作品に特に焦点を充てて論じている。そこでは成瀬の映画で視覚化される様々な都市空間の表象や、女性登場人物の表象、技術的・形式的側面などの分析が展開される。形式面に関して、ラッセルが特に着目しているのが、交通事故などを捉える不連続的でスピード感のある前衛的なモンタージュや、玩具や菓子をつめるクロース・アップである。特に前者については、近代化に伴い都市生活者が受ける知覚的・経験的衝撃を、後者においてはアメリカ資本主義によって生み出された商品文化が具現化されていると分析している。

さらに彼女によれば、こうした新派劇のメロドラマ的感情主義と、近代生活を体現するかのような、断片的で、不連続なスピード感のある成瀬の独自のスタイルとの混成は、同時に、映画に登場するモガやウェイトレス、芸者などの「新しい女性」の主体性の構築とも関連していると分析する。確かに、成瀬映画に登場する女性登場人物たちや、それを見る女性観客は、旧態依然とした閉じた社会システムの中にある。しかし、その一方で、彼女たちは成瀬の前衛的で華やかなスタイルによって構成された新しい表象システムの中で、変化し続ける近代的な主体として存在し、新たな経験や見方を獲得し続けている。このように、ラッセルは松竹蒲田時代の成瀬の映画を、単に新しいもの（近代性、前衛）と古いもの（新派悲劇）が混成したものとして捉えることに加え、近代社会における「新しい女性」の主体性の構築に貢献した肯定的なものとして捉えていた。

本研究では、松竹蒲田時代の成瀬の映画に対して、これらの先行研究とは

異なる2つの新たな観点を展開することを目的としている。第一は役者の演技とモンタージュの関連であり、第二は無声映画というメディアの固有性との関連である。

第一の観点に関して、既にシェアマンとラッセルの研究の中で、サイレント期の成瀬の技術的・形式的側面について多くのことが述べられており、前者では、場面転換の際の編集、カメラの動き、ギャグの使用が、後者では、交通事故の場面を描写する断片的で急速なモンタージュや、クローズ・アップの使用などについて詳細な言及がなされている。一方で、両者の研究では、当時「心境的」映画作家として評価された成瀬の映画において、とりわけ重要な位置を占めていると考えられる、人物の会話場面の演出に関する分析が十全に行われているとはいえない。後述するが、同時代批評の中には、役者の演技を「モンタージュ」によって統御する成瀬の特徴的な演出手腕に着目した分析した言説が数多く存在する。本研究ではこれらの言説に依拠しつつ、サイレント期の成瀬の会話場面における心情描写の新規性に着目した独自の分析を展開する。

第二の観点に関して、シェアマンとラッセルの研究ではあまり強調されていないことだが、成瀬の作家性が注目されるようになった1930年代中盤は、日本映画産業の中で、無声映画のサウンド版や発声映画の製作本数が徐々に増えつつあったトーキー移行期として一般的によく知られている。それと同時にこの時期、旧来のサイレントと新興のトーキーの差異や、サイレントの特色を巡り、多種多様な映画人が様々な議論を展開していた。本研究は、こうしたサイレント末期の言説空間の中に成瀬を位置づけることで、その特徴的な演出を無声映画というメディアの固有性を交えた新たな視点から捉え直すことを目的としている。

1.2. 成瀬映画における演技に関する先行研究ならびに批評言説

では、本研究が着目する成瀬固有の演技や心情描写とは具体的にどのような

なものだろうか。しばしば成瀬に関する先行研究や批評の中では、視線を反らす、伏し目になるなどの細かな視線の演技や、立ち上がりやしゃがみ、進退など登場人物たちの演技などによる、細かな心理描写について言及されることが多い。この内本研究と特に関わりが深いのは、人物が一步步いて「振り返る」動作とその周辺の演技に関わる分析である。

おそらく初めてこの「振り返り」について大々的に取り上げたのは1986年7月8日に三百人劇場で開催された「成瀬巳喜男特集」における、蓮實重彦の講演「成瀬映画の魅力」だ⁶⁾。この中で蓮實は「おそらく世界映画史の中で、人間を振り返らせることにかけては成瀬の右に出るものはいないと思われるほど、彼は実に見事に人を振り返らせます」と述べ、その振り返りによって背後の風景と光線が微妙に変化することで、快い視覚的リズムが生じていると語っている。さらに蓮實は同年冬の『リュミエール』に掲載されたカメラマン玉井正夫へのインタビュー⁷⁾でも、このことに関して言及している。長年成瀬映画で撮影技師を務めた玉井はこれに答える形で、その撮影作品の一つである『山の音』（1954）での山村聡と上原謙が寺の境内で会話する場面について次のように述べている。

成瀬システムで行くと、一步步いて振り返る、次の方が一步步いて、また近づいてくる、で二人になるというふうに、成瀬独特の、あの振り返りのポジションがあるんですよ。これは成瀬さんしか使っておりませんですね。⁸⁾

玉井は、成瀬がこの一連の動作によって、カメラが固定する場面で1つのリズムを生じさせ「相手と相手の視線のやり取りや、せりふのやり取りのリズムを微妙に調整していた」と推測している⁹⁾。

こうした蓮實の発言を受けたことで、90年代以降、批評や研究のなかで成瀬映画の「振り返り」が様々な形で言及されることとなる。阿部嘉昭は

『成瀬巳喜男の女性性』において『妻よ薔薇のやうに』を論じ、主人公君子（千葉早智子）がその父（丸山定夫）との道中での会話場面で、こうした移動と振り返る動作を繰り返していることに着目し、それらが「日常の身振りの域を超え、一種「舞踏」の一それも無償の「舞踏」の域に千葉の動作が入っているという不可思議な感慨が生まれる」¹⁰⁾と語っている。この「舞踏」という比喻は、それが単なる自然的な動作であることを越えて、リズムカルであり、かつ何らかの演出者による振り付けを想起させるような様式化された動作であることを端的に示している。

また、韓承甫の博士論文「成瀬巳喜男論 『流れる』(1956)を通して見る成瀬映画における『人物の対等化』」は、人物が歩き出してから立ち止まって振り返るまでの一連の動作を「すれ違い」「背を向ける」「振り返る」と分節化したうえで、『流れる』においてこの演出が果たす役割について詳しい分析を行っている¹¹⁾。韓は、成瀬映画の中でもとりわけ多くの登場人物が登場する本作の中で、成瀬がこうした演出を主役のみならず脇役にまで組み込むことで、登場人物の動作や視線の強調を行い、個々の脇役に現実感を与えていたと考察しており、これを成瀬特有の意匠として「人物の対等化」とまとめている。

さらに、近年では濱口竜介が『他なる映画と1』の中で、成瀬の「振り返り」について優れた批評的分析を展開している¹²⁾。濱口は、様々な映画作品における俳優の顔とそれを追うカメラの関係性について論じるなかで、俳優の顔をカメラから背ける特殊な演出の一例として、成瀬の遺作『乱れ雲』において葛藤する司葉子と加山雄三がやり取りするワンシーンを取り上げつつ「振り返り」について言及している。とりわけ濱口は180°の規則を遵守したオーソドックスなショット／切り返しショットのみを用いた会話場面の単調さと対照的なものとして、この「振り返り」を通じて行われる人物の「逃げる／追う」を繰り返す俳優の動作と、それらを適確に捉えるカメラの動きを、調和のとれた「ダンス」と論じている。これに加えて、濱口は

演出家ならではの観点から「振り返り」が発達した要因を日本映画固有の撮影環境や演技に対する価値観と結びつけて考察し、この「振り返り」論の拡張を試みている。

この他にも、成瀬の演出論のなかで有意な形式分析を行っているものとしては、同人誌『FB』に所収された岡村忠親の「成瀬巳喜男論Ⅰ 窓際の感情力学」が挙げられる。ここでは「振り返り」の予備的な動作ともいえる人物が一步步き出す動作について分析が展開されている¹³⁾。この研究は元々、成瀬作品に頻繁に見られる、人物が窓際に立つ演出に焦点を当てたものであるが、その演出の解釈を拡張する形で、目を伏せる動作や、振り返り、そして、本研究で着目している人物がおもむろに歩き出す動作などが並列して論じられる。岡村は『めし』の分析を中心的に行いつつ、これらの動作が人物の葛藤や対立が生じる場面で見られることを示す。さらに、この時の歩き出す人物の心理状態を、人物が相手とのやり取りを遮断して物思いに耽る「放心状態」と、何らかの決断をしている「確信状態」の2つへと大別している。ちなみに後述するが、本研究で特に重要視しているのは「振り返り」よりも、この歩き出す動作の方である。

こうした「振り返り」や歩き出す動作は、後ほど詳述することになるが、既にサイレント期の作品において多く見られるものである。しかしながら、以上の先行する分析では、トーキー以降の成瀬の作品を中心に扱ったものが多く、サイレント期の作品分析への関心は薄い。実際、上述した韓と岡村の研究では、どちらも無声映画の『君と別れて』における、これらの演出についての分析がなされているものの、その内実は十全なものとは言えない。例えば、前者では、主人公の照菊と義雄に加えて、脇役であるはずの菊江にまで同様の歩き出して振り返る動作が見られることを概観することで、その演出の効果を筆者が『流れる』の分析によって示した「人物の対等化」へと還元することに留まっている。後者では、より具体的に、橋の欄干で不良に肩入れする義雄を照菊が止めようとする場面が引用され、そこで見られ

る本演出を元に、その心理描写や空間構造の特徴などが詳細に分析されている。しかし、実はここで引用されている場面は、実際の映画作品内には存在していないという問題が存在している。実際に橋の欄干でやり取りをしているのは菊江と照菊であり、岡村が言及する照菊と義雄のやり取りが展開される場所は橋のない水辺である。

このように、サイレント期における本演出の発生過程や、この時期固有の本演出の特色について詳細な分析を行ったものはほとんど見られない。いったい成瀬はどのような効果を狙ってこうした演出をサイレント期から用いるようになったのだろうか。実は無声映画末期の1930年代中盤には、こうした成瀬映画特有の役者の演技論と、編集上の特徴も交えてより緻密な形式分析を行った同時代の批評が数多く存在する。次章ではこの点について詳しく見ていこう。

2. 松竹蒲田時代の成瀬巳喜男と同時代の批評

本章では、成瀬の最初期のキャリアを概観し、同時代の批評における成瀬の演出に対する評価を明らかにしたうえで、本稿がとりわけ注目する演出上の特徴を特定する。なお1930年代前半の日本映画文化には、映画製作者と批評家のネットワークのようなものが存在していたことが知られているが、成瀬もまたこの例外ではなかった。当時の成瀬は職場や座談会、あるいはプライベートな空間に至るまで批評家たちと積極的に意見を交換し交流を深めていた¹⁴⁾。本節ではこうした成瀬と批評家たちの蜜月に基づき、成瀬自身もまた批評家たちによる言説空間に内在したものと考慮した上で同時代批評の分析を行う。

1920年、兄の知人に松竹蒲田撮影所を紹介され、当時15歳だった成瀬巳喜男は小道具係として松竹に入社した。1922年、池田義信に頼んで助監督を務めるようになり、その後、五所平之助の許でも助監督を務めている。しかし、監督には中々任命されることがなく、後から入った清水宏や小津安二

郎に先を越されることになる。当時の松竹では、所長の城戸四郎が、助監督が書いたシナリオを読んで、その出来映えに応じて監督就任を決めており、成瀬も監督になるべく、短編喜劇のシナリオを書いては城戸に提出していた。

その後ようやく、1930年に城戸（ペンネーム赤穂春雄）が脚本したドタバタ短編喜劇映画『チャンバラ夫婦』で監督デビューを果たす。その後、ドタバタの『不景気時代』（1931）や『ねえ興奮しちゃいよ』（1931）、蒲田調メロドラマの『愛は力だ』（1930）などを撮影したがいずれも興行的にも批評的にもうまく行かなかった。しかし、ここで成瀬に第一の転機が訪れる。その作品となったのが監督第8作目の具体的には『腰辨頑張れ』である。ナンセンス喜劇の枠内で、薄給サラリーマンの生活苦を諷刺的に描いた本作は、従来の蒲田のスラップスティック・コメディとは一線を画すものとして高い評価を受けた。本作の成功を受け、成瀬は『髭の力』（1931）『偉くなれ』（1932）など、小市民を主人公としたナンセンス喜劇を数多く製作し短編映画作家として評価を確たるものとした。

この頃の成瀬映画に関する批評は、作品の主題やプロット、ギャグの内容にまつわる分析や、さらには映画内に描かれる小市民の生活苦や、作品に漂う悲壮感を成瀬自身の貧しい生い立ちと結びつけるような表出的分析なども見られた。また、この頃より既に小津安二郎との比較はしばしばなされていた。既に小市民映画の名手として評価されていた小津との主題や作風の類似から、成瀬は「小津の亜流」や「小型小津」「十六ミリの小津安二郎」と呼称されていた¹⁵⁾。こうした小津との比較は、キャリアを通じて成瀬に付きまとうものとなる。

そして、監督15作目の『蝕める春』（1932）は成瀬の評価をさらに大きく変えることとなる。本作は、大きく3つの観点から成瀬の分岐点となった作品であったと考えられる。第一に、初の長編映画であった点。それまで短編しか手掛けてこなかった成瀬だが、本作は14巻にもなる長編であった。第

二に、女性向け映画の監督というイメージを創出する契機となった点。それまでサラリーマンの悲喜こもごもを手掛けていた成瀬だが、本作『蝕める春』は菊池寛原作の『婦人倶楽部』で連載されていた通俗小説の映画化である。当時の『キネマ旬報』の「興行価値」の欄でも「見た者は誰れでも面白いと思ふであらう。殊に若い御婦人層には絶対に受ける」¹⁶⁾と分析されているように、本作は女性観客向け映画として批評家から評価を受けた。そのためか、本作以降、成瀬はサラリーマン男性を主人公とした映画作品から趣向を変えて、女性主人公のメロドラマを連続して監督するようになる。

そして、第三の点が、成瀬に対する批評の観点が変化したことである。先述したように、それまでの批評家による成瀬の評価は、主題論に偏ったものであったが、本作以降、成瀬の演出技法を評価したものが増えるようになる。なかでも、編集や画面構成の緻密さを評価したものが顕著に見られ始めるようになる。例えば、和田山滋（のちの岸松雄）は、本作品について「成瀬巳喜男はこの映畫に於て正統派的な面目を遺憾なく發揮する」とし「左右移動、大寫、それらの映画技巧の驅使に當って、この新しい監督は毫末の銜氣をも誇らぬ」ことを評価する。そして、とりわけ「精密なコンティニユイティ」や「畫面から畫面への接續のなだらかさの中に感情のほのかないぶきに觸れ得る」¹⁷⁾と主に画面構成、編集の見事さを称賛している。あるいは、北川冬彦は「(前略) この監督の作品に接して感じたことは、新鮮味のみちあふれてゐること、それでゐて監督手法はぢつくりと落ちついてゐること、ソヴェート映畫からうけたゞらうと思はれる明快なモンターージュ、それからいろいろのいゝ映畫からの消化された勉強の成果が見えてゐること等で」¹⁸⁾と述べており、ここでもやはり、成瀬の演出技法の内では編集が高い評価を受けている。そして、北川もまた、成瀬を「正統派」と見なした和田山と同様、「成瀬巳喜男が第一流の監督となるのもさう遠いことではないだらう」と述べており、本作がきっかけとなって、成瀬が批評家から「正統派」映画作家の一人として見なされ始めるようになったことが分かる。

さて、成瀬は『蝕める春』以降、編集や画面構成を中心に演出技法を評価されるようになったが、興味深いのは、同時期にこうした成瀬の技巧と役者の演技を関連させる記述がいくつか見られることだ。例えば、1934年に『キネマ週報』に掲載された「演技のはなし」という成瀬、岸、五所平之助、飯田蝶子などが参加した座談会を参照しよう。そのなかで批評家の伏見晃は、成瀬と五所の演出を比較し「五所さんは、役者を生かして使ふ。成瀬さんはモンタージュに依って、間を作らうとする」¹⁹⁾と、両者の演技に対する演出法の差異を強調し、成瀬の編集に依った特徴を指摘している。また同座談会に参加した岸はのちに、成瀬の演出について次のようなエピソードを語っている。

清水宏などと同じく成瀬巳喜男も俳優の演技を過重視してはゐない。演出がそれを統制すべきだと信じてゐる。たまたま彼の作品に所謂名優が出たのでしょうか。そしてしばゐをしすぎて仕方がないのでしょうか。彼は黙ってそれを撮って、カッティングの際に映畫的な整理をつける²⁰⁾。

岸のこうした言及からは、成瀬が、いかに役者の誇張された演技を嫌い、カッティングなどの編集の処理によってその演技を統御することに重点を置いていたかが分かる。

また同様の演技と編集に関する記述は、北川冬彦の『君と別れて』の批評の中でも現れる。彼は、本作の成瀬の技術に感嘆した際に、小津安二郎の手法との類似を指摘しつつ、「二人或は三人の人物の行動を分析して、爲すところの心理描寫の方法」²¹⁾の使用に着目している。ここで述べられている「人物の行動を分析」する手法とは、小津の『東京の女』（1933）の批評の中で北川が言及していたものである。その内実とは「行動を細緻に分析し、それを有機的に結びつけることによつて、心理を表現しよう」と²²⁾するといった、動作を細かくカッティングし、それらを編集によって統合することで、

何らかの心理描写を生み出そうとする手法のことである。このように北川が、小津と成瀬の演出手法の類似に着目したことは、両作品が近い時期に制作されており、かつ両作家が同じ松竹蒲田撮影所に所属していたこともあり、自然なことであったといえる。

以上のように、サイレント期の成瀬の批評では、『蝕める春』以降、成瀬の編集技術の高い技巧性を評価する記述が頻繁に見られ、また、成瀬の編集が演技の統制や心理描写に関わっているといった指摘が散見する。では実際、これらの文献で言及されたような「モンタージュによる間の形成」や、心理描写を生み出す「行動の分析」とは、より具体的にどのようなものだったのだろうか。次章では、これらの言説が示していたと考えられる成瀬の特徴的な演出について、現代の技術を用いてより厳密な検証を行う。

3. ELAN による映像分析—「振り返り」と「歩き出し」—

本研究では、これまでに挙げた成瀬の演出に関する様々な言説を踏まえ、フリー・ソフトウェア ELAN といった新規の研究手法を用いることで、現存する5作品のより厳密な映像分析を試みた²³⁾。このソフトウェアは、映像への注釈や、映像に登場するモチーフや動作の回数の計測などを容易に行えるようにするものである。その結果、最初期の短篇『腰辨頑張れ』では見られないが、『生さぬ仲』以降の4作品では見られるような、特徴的な演出がいくつか見つかった。『腰辨頑張れ』と『生さぬ仲』の間には作品数にかなり隔たりがあるため、この間に成瀬は様々な技巧を身につけたと考えられる。例えば、シェアマン²⁴⁾が指摘していたような場面どうしを繋ぐ編集の工夫は『生さぬ仲』以降に顕著に見られるようになった。具体的には人物がカメラに向けて直進することで画面を覆うと同時に場面が切り替わるカッティングや、扉や襖の開閉を通じて疑似的なワイプショットを用いて行うカッティング、あるいは図柄の一致を利用した円滑な場面繋ぎなどである。このことから、成瀬が編集に趣向を凝らすようになったことが伺える。

また『生さぬ仲』以降に、成瀬映画で著しく増加していたのが、固定ショットにおけるカメラ位置の大きな変化である。特に、カメラ位置が前後のショットで180°変転する、いわゆるドンデンと呼ばれる演出が多く見られるようになる。このようにカメラ位置が真反対の方向へ移動することは、映像の流れに急速な印象を与える。後年において成瀬が、こうした演出を好んで用いていたことは、成瀬映画の美術監督を務めた中古智の発言²⁵⁾などからもよく知られることだが、既にサイレント期に、成瀬はこの手法を取り入れていたことが分かる。

特に、ショット／切り返しショットにおいても、『腰辨頑張れ』では、180°の規則を守ったオーソドックスなものしか見られなかったのに対し、『生さぬ仲』以降では、カメラがドンデンを返すことで、180°の規則を破る切り返しが随所で織り交ぜられるようになっていた。ちなみに、同じく180°の規則を侵犯した切り返しで有名な小津の〈視線の一致しない切り返し〉と比較すると、小津の場合（図3-1, 3-2）は、比較的イマジナリー・ラインが曖昧であるのに対し、成瀬の場合（図3-3, 3-4）は、切り返しの際に、対面する人物の身体の一部が画面に映り込むことが多く、イマジナリー・ラインをまたいでいることが小津よりも明示的であるといえる。

もう一つ『生さぬ仲』以降で顕著に増えたのが、2、3人の会話場面の合間で見られる人物の移動である。『腰辨頑張れ』における会話場面は、ショット／切り返しショットを中心に展開されており、対面する人物たちは基本的に立ち止まった状態にあった。一方、『生さぬ仲』以降の作品においては、ショット／切り返しショットの他に、会話の中で人物たちが、おもむろに歩き出した後に立ち止まり、再び会話が始まるといった演出が多く見られる。以下ではこの動作を便宜的に「歩き出し」と呼称しよう。

この動作は人物の立ち位置に大きな変化をもたらす。また、この動作に伴い成瀬の作品では、一般的な会話場面で見られる人物が対面する構図に加えて、人物が距離をとり、一方の人物が他方の人物を見つめている構図や、両



図 3-1 『東京の女』



図 3-2 『東京の女』



図 3-3 『生さぬ仲』



図 3-4 『生さぬ仲』

者が向き合わずそっぽを向いているといった構図が多く見られる。そして、この背を向けたところから、その人物が振り返って話し出したり、別の人物が会話を始めたりするといった動作もしばしば見られる。いわばこの「歩き出し」とは、先行文献でたびたび取り上げられていた成瀬映画の「振り返り」の予備的な動作として捉えられていたものである。

ただし、注記しておきたいのは、本研究はあくまでも「歩き出し」を中心に捉え、「振り返り」をその派生と見ている。そのため「振り返り」の記述に重点が置かれ「歩き出し」をその予備段階と捉える多くの先行文献の立場とは若干異なる。実際、サイレント期の成瀬の作品では「歩き出し」からそ



図 3-5 『生さぬ仲』



図 3-6 『生さぬ仲』

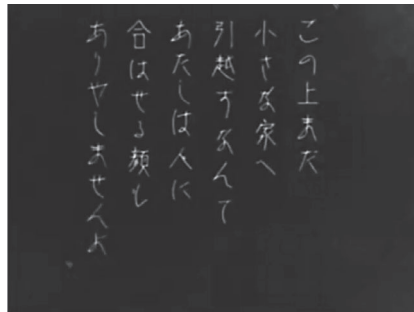


図 3-7 『生さぬ仲』

の人物が必ず「振り返り」をするとは限らない。また「振り返り」直後の役者の表情が隠れるようなカメラ位置となっている様子もしばしば見られる（図 3-5, 3-6, 3-7）。

こうしたことから、少なくともサイレント期の成瀬にとってより重要だったのは「振り返り」よりも「歩き出し」などの人物の移動にあったと考えている。実際に「生さぬ仲」以降の4作品において見られた「歩き出し」と「振り返り」、そしてその際の人物の顔の見え方についてELANを用いて分析したところ以下のような結果になった（表1）

表からも分かるように「歩き出し」の回数は『限りなき舗道』で最も多く、会話場面での人物の移動が反復的にかなり複雑な形で行われていた。ま

	A	B	C-1	C-2
『生さぬ仲』	38	21	4	1
『君と別れて』	22	15	0	2
『夜ごとの夢』	21	11	3	0
『限りなき舗道』	55	39	6	6

A…「歩き出し」の回数 B…「歩き出し」後「振り返り」がある回数

C-1…Bの内、「振り返り」直後の人物の顔が完全に隠れる回数

C-2…Bの内、「振り返り」直後の人物が横顔で写る回数

〈表1 「歩き出し」と「振り返り」と顔の見た目の関係〉

た「歩き出し」後にその人物が「振り返る」割合は50-70%程であった。そして、作品によって波はあるものの、「歩き出し」から振り返った直後、顔が観客に対して正面に写されないパターンもしばしばあることが分かった。

さらにこの動作について、詳しく分析したところ、常に成り立つとは限らないものの、たびたび見られる以下のような視覚的特徴が明らかとなった。

- (1) 室内、屋内どちらの場面でも見られる。
- (2) 必ずではないものの、この動作はしばしばカッティングを伴いやすく、特に動き出す瞬間にカッティングが入る。
- (3) カッティングが生じた場合、カメラ位置が大きく変化する。
- (4) カメラ位置の変化は対象から引くことが多く、カメラの角度が人物の進行方向から90°変転、あるいはドンデンを返すパターンなどがしばしば見られる。
- (5) 立ち上がってから歩き出す、あるいは、歩き終えてしゃがむか座る動作もいくつか見られた。

特に(2)～(4)に関しては、ELANを用いて次のような統計を行った。

90°変転、あるいはドンデンを返すカメラ位置の変化とは、人物の移動の方向に不連続な印象をもたらす。というのも、移動の見かけ上の方向が前後のカットで変化し、直角の方向が組み合わせざったり(図3-5, 3-6)、真逆の

	A	D	E-1	E-2
『生さぬ仲』	38	28	4	12
『君と別れて』	22	15	2	3
『夜ごとの夢』	21	13	5	2
『限りなき舗道』	55	31	7	6

A…「歩き出し」の回数

D…「歩き出し」から立ち止まるまでにカットtingを伴う回数

E-1…Dの内、移動方向が90°変転して接続される回数

E-2…Dの内、移動方向が逆方向に接続される回数

〈表2 「歩き出し」とカットtingの関係〉

方向が組み合わさったりするためである（図 3-7, 3-8）（図には矢印で簡略に移動方向を示した）。

実は、こうした人物の移動と、カットting、カメラ位置の変更については、1930年代の上野一郎の『生さぬ仲』の批評の中でも見ることができる。上野は本作のカット数が多いことを指摘しつつ、その特徴的な演出について具体例を挙げている。

例へば、Aといふ人物とBといふ人物がある。いま、BがAに近寄つて行くとする。そのとき、カメラは近寄つて行くBの方からAの方にアイが向けられる。つまり、画面の前景にB、後景にAである。そして、Bが後景のAに向つて進んで行く。殆んど、Aの傍まで近寄つたとき、轉換して、Aを前景に、近寄つて来るBを後景に、いれた画面となる。次に會話が始めるといふ譯だ。たいていの場合、前の画面だけでBがAの方に近寄つて行く動作のすべてがすまされる仕方をとるのだが、成瀬巳喜男は、さうした動作を二つに分割してゐるのである²⁶⁾。

ここでは、ある人物が他の人物に「近寄る」際に見られる、成瀬の特徴的な技法が説明されている。上野によれば、他の映画では、一般的にこの「近寄



図 3-8 『生さぬ仲』



図 3-9 『生さぬ仲』



図 3-10 『生さぬ仲』



図 3-11 『生さぬ仲』

る」瞬間はカットを入れずに1ショットで撮影されることが多いが、成瀬はここにカットを入れて動作を2分割する。さらに、ここでカメラを逆方向に配置し直すことで、画面上の人物の配置は前後で反転するようになっていると分析する。上野のいう「近寄る」という人物の移動は、本研究における「歩き出し」の一つの側面と捉えられるだろうし、カメラの逆方向の配置も「ドンデンを返している」ということができる。上野はこうした成瀬映画の人物の動作とカッティングの關係に着目し「観者の注意を引くべき重要な意味を有たせる可能性²⁷⁾」を有したものと示唆している。

ただしこうした成瀬独自の演出技法は、古典的ハリウッド映画のコンティニューイティ編集や古典的デクパージュの手法を、彼が最初から闇雲に度外視

していたことを必ずしも意味しないだろう。というのも、そもそも、成瀬は『腰辨頑張れ』の時点では、コンティニューイティを比較的忠実に順守していたためである。さらに、岸が紹介した次の成瀬のエピソードからも、彼が人物の動作の方向と接続にこだわりを有していたことが推測することができる。

いろんな題材を手がけて行って、それぞれの作品のそれぞれの部分に自己の力を試めして見る。氣の乗らなさうな顔をして演出してゐた「限りなき舗道」ですら、人物の方向とカッティングとの關係を實驗してゐたといふ。²⁸⁾（傍点引用者）

このエピソードからも分かるように、現場で成瀬は「人物の方向とカッティング」にとりわけ意識的であつた。このことから、彼がその連関を試行錯誤していた最中に、この特異な移動方向の接続を発見し用いるようになったのではないだろうか。

そして、これらの視覚的特徴は、人物が「歩き出す」という些細な動作を強調すると同時に、画面の流れに緩急のある視覚的リズムを付与する。まず、人物の突然の「歩き出し」に合わせカッティングし、ショット・サイズが大きく変転したり、身体の移動方向が不連続に接続されたりすることで、画面の流れに急速な印象が生じる。同時に、今度は、人物が僅かに移動し静止する様子が映し出されることによって、途端に画面は緩やかな印象を帯びるようになり、映像に緩急が生じる。

特に、静止した人物の表情を写すショット／切り返しショットと台詞字幕が繰り返される会話場面において、人物の「歩き出し」はそれだけで、役者の演技と場面全体の描写に間をもたらす。会話の合間に設けられた相手の視線を避けるように、おもむろに歩き出し背を向けるこの動作は、観客に登場人物が何かを思索していることを想像させる。

また、空間的な観点に着目すると、何らかの対象へ目掛けて移動することが多い。例えば、室内であれば、窓や扉、縁側、鏡へ、屋外であれば、海や川など水辺へ移動する様子がしばしば見られる。特に、窓への「歩き出し」は、成瀬映画でしばしば特徴的な演出として言及されることの多い、窓外から室内を捉えたショットや、窓際で登場人物が物思いに耽る演出と結びつくことが多い²⁹⁾。

これらの「歩き出し」の演出こそ、前章で挙げた、サイレント期の成瀬の作家性を形成していた「モンタージュによる間の形成」や心情描写を生み出す「動きの分析」の主要な要素であったと考えられる。ところで「会話場面」の中で、人物がおもむろに「無言」で動き出すこの「歩き出し」という動作は、無声映画というメディア固有の特性と何らかの関連を有していないだろうか。

4. サイレント美学としての「歩き出し」

前章まででは同時代の批評や、実際の映画作品の分析を通じて成瀬の「歩き出し」について、その特徴や効果について分析した。本章では、より視野を拡張すべく、無声映画というメディア固有の特性との関連から「歩き出し」の発生過程を考察したい。

「歩き出し」の発生過程を考察するうえで主要な要素として考えられるのが、台詞字幕との連関である。というのも「歩き出し」は台詞が行き交う会話場面のなかで現れ、かつ、人物が歩き出してから振り返ったタイミングで字幕が入るといった、人物が動く映像と字幕を交互に映す一連の流れがしばしば見られるためである。実際、ELANで「歩き出し」をした人物が、その直後に台詞を発する回数を数えたところ、半数近い割合で「歩き出し」た人物がそのまま台詞を発する流れが繰り返されていた(表3)。

ここで参照したいのが、小津安二郎がサイレントとトーキーの演出上の差異について考察した論考である。本論は、まだ小津が無声映画を撮っていた

	「歩き出し」の回数	「歩き出し」た人物が、その後台詞を発する回数
『生さぬ仲』	38	16
『君と別れて』	22	10
『夜ごとの夢』	21	8
『限りなき舗道』	55	25

〈表3 「歩き出し」と台詞の関係〉

時期の1934年に書かれたものであり、ここでは役者の演技を写した映像と字幕を編集する効果について詳細な分析が行われている。小津は無声映画について以下のような考察を展開している。

サイレント映画の場合、字幕はつねに画面の後に出て来るような関係に立っている。或る種の感情にまで画面で盛り込んで来て、しかる後に、字幕になるのだ。良い例ではないが、男が女に向かって「俺はお前が好きなのだ」という場面があるとする。そして、そう言い終えるまでに10秒の長さを要するとする。サイレントの表現に従えば、はじめ、先ず、男が女を好いているということを判らせておかねばならぬ。そのための画面が、7秒かかるとすれば、後に出て来る字幕「俺はお前が好きなのだ」は3秒の割合になるであろう。つまりその3秒の字幕を出すためには、われわれは、予備の表情を先に7秒だけ見せておかねばならないのである。字幕にまで持ってくる用意として、画面で押さなければならぬのである³⁰⁾。

小津が着目するのは、無声映画固有の時間性である。無声映画では、ほぼ必然的に人物を写した画面に次いで台詞字幕が続く。このために、小津は、人物を写す画面の時点で、ある程度、後続する字幕を予期させるような感情を表情などによって盛り込んでおく必要があると考えている。その理由を小津自身は詳述していないが、2つほど読み取ることが出来るだろう。一つは、

字幕単体では感情が読み取りにくいからだ。発話の場合であれば、声色や音量などから、観客は、ほぼ同時的にその台詞が含む心情を読み取ることができる。一方、字幕単体では、感情の表現に限界があり、観客にとってもその意図を読み取るとは困難である³¹⁾。そのため、直前の映像の時点で感情を盛り込んでおく必要がある。

もう一つは、直前の映像と字幕を連関させるためだ。小津の具体例である、男が女に「俺はお前が好きなのだ」と告白する場面を元に考えてみよう。トーキーの場合、もしこの男が感情を込めずに「俺はお前が好きなのだ」と発するとすれば、多少の違和感はあるにせよ、観客にとって映像と音声同期したものであることは揺るがない。一方、サイレントの場合は、事前の男の映像から感情が読み取れなければ、後続する男の告白を示す字幕は観客にとって些か唐突なものとなってしまう、映像と字幕のイメージの統合に若干の齟齬が生じてしまう。以上のように、無声映画において、字幕の直前の映像に感情を盛り込むことは、映像と字幕がスムーズに連関し作用する上で重要なことであった。

そして、このような小津の分析を踏まえると、成瀬の「歩き出し」とは、字幕を表示する直前の「或る種の感情にまで画面を盛り込む」「字幕への用意」のヴァリエーションの一つとして捉えることができるのではないだろうか。すでに多くの論者がこの演出に対してコメントしたように、「歩き出し」に始まるこの一連の動作は、しばしば人物の葛藤や逡巡といった対立を体現したものである。否、より正確に言えば、それは濱口が指摘するように順序が逆で、「歩き出し」という動作と、それに伴う登場人物たちの距離の伸縮があるからこそ、観客は登場人物たちについてこうした何らかの感情を想起する³²⁾。小津は固定ショットで丁寧に俳優の表情を写し、その表情の変化などによって、いわば「直接的に」画面に感情を盛り込み「字幕への用意」をしていた。成瀬の実践は、ちょうどこれと対照的に、人物とカメラの位置を流動的に変化させ、かつ、その動作やカットニングから観客に人物の心

情を想像させることで、より「間接的に」画面へ感情を盛り込み「字幕への用意」をするものであったと捉えることができるだろう。こうした成瀬の趣向は、既に前章の表1で示したように、「歩き出し」から「振り返り」をした人物の顔が必ずしも観客に対して正面を向いておらず、しばしば完全に隠されていたり、横顔で写されたりしていることから伺える。

さらに興味深いことに、同年には小津のこうした字幕と画面のモニタージュへの拘泥を成瀬の「歩き出し」と比較した論考が存在する。それは、1934年のキネマ旬報の読者寄稿欄に寄せられた『君と別れて』に関する芹島瑛二の文章だ。芹島は以下のように成瀬の技法を絶賛する。

対象の追求のうちのタイトル挿入の時、カメラングル及ボポジションに就て

この三つに加えてタイトル挿入の時の問題に伴ふ人物描寫一特に口の動きの時間の關係一の四つの有機的編輯並結合。唯々感嘆するのみ、この思ふが儘の緻密を超越した緻密。小津の緻密さは対象のあくどひ追求の緻密でいつまでも片側の追求中のもののみを強引に追及してゐる、からして対象をもつと現實的に追求した場合、それが成瀬に依つて遂に最大の効果を挙げ得る有機的結合に迄完成された。

芹島がここでいう「対象の追求」とは、字義通りに推測すれば、人や物に対するクローズ・アップなどのように推測することも可能だが、ここでは、全体の文脈からして、人物が会話する場面で、カメラが人物にフォーカスする演出に限定したものと考えられる。いわば、会話場面における人物へのクローズ・アップということで、本演出はショット／切り返しショットと読み取れることもできる。

芹島が成瀬を評価する観点は、字幕挿入、カメラングル、カメラ・ボポジションと、その字幕が挿入するときの人物描写の4点が有機的に統合する

ように演出された緻密さである。とりわけ、最後の人物描写に関しては、人物が台詞を発する口の動きにまで着目しており、非常に細かく映画を観察していたことが分かる。そして、ここで彼が成瀬と引き合いに出しているのが小津の演出だ。「対象のあくどひ追求の緻密」と述べているのは、まさしく、小津が固定ショットで人物の表情を写した演出に該当する。先述したように、小津は字幕の前に「或る種の感情にまで画面で盛り込」むために「画面で押」す必要があることを述べていたが、芹島にとって、小津のこの演出は緻密だが「強引」すぎるものであった。これに対してより現実的な手法を取り、見事な効果を挙げたのが成瀬であった。

成瀬の新鮮さは（中略）、前述の二人三人の交渉を追求する態度に於て、タイトルに續く畫面のカメラ・アングルとポジションの變化の適確な緻密さ、及び人物の動きの正確—演劇的に迄は驅使しないがそれでゐて最大に動かす細心の指導—小津の冗長さの最大に動かす細心の指導—小津の冗長さのうちにはタイトルとそれを言つてゐる人物が緻密はいいのだがこだはり過ぎてゐる。この點を成瀬は奔放—では少し度がひどいが、出來上がつた効果からみればさう言つても差支へない程のもの—を以つて次のポジションへの變化に加えてしまふこの嶄新性が技術の新鮮さと言はれる最大のもののだ³³⁾。

芹島によれば、成瀬は、人物を緻密に移動させ、同時に人物のポジションとカメラ・アングルの変化をもたらしている。こうした人物の移動や、立ち位置とカメラ・アングルの変化は、既に前章にて、実際の映画テキストにおける「歩き出し」の分析から私たちが見てきたものである。芹島は、小津が台詞を発する人物を写した映像と台詞字幕を接続するタイミングにこだわりすぎたあまり、画面が固定して冗長な印象を受けることを指摘した。そして、それに対置させる形で、成瀬の流動的な手法を示すことによって、その

作家性を「奔放で」「新鮮な」ものとして肯定的に評価したのであった。こうした会話場面における画面の固定の冗長さを嫌い、成瀬の演出を称揚する芹島の観点は、先述した濱口の180°規則に則ったショット／切り返しショットと対比する形で成瀬の「ダンス」のような軽快な演出を肯定的に捉えた分析とも若干重なる部分があるだろう（もちろん芹島が成瀬と対比させる小津の演出は、それ自体かなり特異なものであるが）。

さらに、人物の動きとカメラ位置の変転にもたらされる軽快な画面への美的意識は、当時の成瀬みずからによる論考の中でも明確な形で現れる。そして、それはいみじくも、小津と同様に、彼がサイレントとトーキーの演出上の差異について比較・考察した文章の最後にあたる部分であった。成瀬は、トーキーによって可能になる様々な表現を分析した最後の段で、以下のように述べている。

セリフを表情動作の代用として、色々な方法で画面と組み合わせること
も出来、舞台に於ける独自の形も、トオキイに於ては更に自由に効果的
に、使えると思う。心理描写に、雰囲気^の描写に、感情の強調に、きり
はなされたセリフや音が役だつことはサイレントの場合の色々なモン
タージュと同じであろう。動きの分析—流動美—テンポ。カメラ・ポジ
ションなど、サイレントの場合と同じくトオキイにとっても大事である
と思う初歩的な、それも概念的なこと、か書けなかったが、いづれトオ
キイの経験を発表させてもらえる機会があったら—³⁴⁾（傍点引用者）

この記述からはまず、成瀬が無声映画の心理描写や、雰囲気^の描写、感情の強調に「モンタージュ」を重視していたことが、より直接的に読み取ることができるだろう（さらに、ここに断片的な音響的要素が加わることを想像していたことは非常に興味深い）。そして「動きの分析—流動美—テンポ」「カメラ・ポジション」とまとめるように、成瀬がとりわけ重視していたのが、

この人物やカメラの動き、及び、そのカッティングからなる「動きの分析」と「テンポ」であった。その後残念なことに、これらの「サイレントの場合と同じくトオキイにとっても大事である」「初歩的」で「概念的」ですらある事柄について成瀬自身の口から語られることはなかった。しかし、それでも私たちはこの文章から、トーキー過渡期にあった日本映画界の只中において、成瀬が無声映画で培った「人物の動き」や、それに連動した奔放なカメラワークに、誇りや希望のようなものを抱いていたことを読み取ることができる。

結論

本稿では、未だ先行研究の少ない、サイレント期の成瀬巳喜男の作品における形式的・技術的側面に焦点をあてた。まず、同時代の批評を分析することで、当時の成瀬は編集技法が特に評価されており、中でも役者の演技を編集によって統御し、独自の心理描写を展開する作家性が着目されていたことを示した。そして、それを踏まえたうえで、現存する成瀬の無声映画5本をELANによって分析した結果に基づき、『生さぬ仲』以降の4作品では、場面同士を接続する際の工夫や、カメラ位置が前後で180°変転するドンデンの使用などが多く見られること、会話場面において人物がおもむろに歩き出す一連の動作が多く見られることを明らかにした。

さらに本研究では、先に触れた一連の批評言説と関連すると考えられる、この人物が歩き出す動作に着目し、この演出を「歩き出し」と名付けたうえで、その演出の特色について分析した。その結果、この「歩き出し」は、ショット・サイズ的大幅な変換や、人物の移動方向が不連続に接続されるカッティングなど、特異な視覚的特徴を持つ傾向があることが分かった。また、この演出は室内・室外を問わず見られ、人物が歩き出す方向も、海や水辺、窓、鏡など、特定の対象を基準にしていることが多いことが分かった。

最後に本稿では、この演出の発生を映画史的文脈のなかに位置づけるべ

く、再び同時代の言説に立ち返ることで、無声映画から発声映画への移行期の中で、その技法の比較がなされていた当時の時代背景を確認した。そして、小津安二郎や、批評家の言説を元に「歩き出し」を無声映画というメディアの固有性と結びつけて捉え直すことを試みた。成瀬は無声映画のなかで、後続する字幕への用意として画面に感情を盛り込むべく、人物の動作と奔放な撮影技術が連動した「歩き出し」という演出を使用した。そしてその軽快な画面と間接的に示される独自の心情描写は、後年まで続く成瀬の作家性の一部を形成することになった。

今後の研究の展望については、ELAN を用いて、成瀬の無声映画期における「歩き出し」について、より具体的で幅広い映画テキストの分析を展開したいと考えている。本研究では、台詞字幕との関連で、歩き出した当の人物が会話を続けるケースを中心に扱ったが、これは「歩き出し」の一つの側面にすぎない。実際には、歩き出した人物がそのまま黙り込むパターンや、歩き出した人物を追従した別の人物が話し出すパターン、あるいは、そもそも会話の脇にいた人物がおもむろに歩き出して観客の視線誘導だけを行うパターンなども見受けられる。また、ELAN を用いれば、成瀬映画にしばしば見られる、しゃがむ動作や立ち上がる動作など、「歩き出し」とは別の日常的動作についての細かい分析も行うことができるだろう。さらに、成瀬がP.C.L 入社以降、本格的な発声映画を作るようになった際に、無声映画の中で成熟させたこれらの演出技法をどのように変化していったかについても分析していきたい。

【脚注】

- 1) Bordwell, Staiger, and Tompson, *Film Art*. p.113.
- 2) 蓮實「講演・成瀬巳喜男の魅力」15 頁。
- 3) シェアマン、『成瀬巳喜男』（特に 19-65 頁）。
- 4) Russell, *The Cinema of Naruse Mikio*. (特に、pp.39-80 の ‘The Silent films: Women in the City, 1930-1934’ を参照)

- 5) 特に、シェアマンは成瀬巳喜男「自作を語る」を参照している。
- 6) 蓮實、前掲書、22 頁。
- 7) 玉井正夫インタビュー「成瀬さんの本領は、一步步いて振り返る、独特のポジションですね」。
- 8) 同上、213 頁。
- 9) 同上、214 頁。
- 10) 阿部『成瀬巳喜男の女性性』、78 頁。
- 11) 韓「成瀬巳喜男論 『流れる』（1956）を通して見る成瀬映画における「人物の対等化」」。
- 12) 濱口『他なる映画と 1』、73-133 頁（成瀬に関しては 102-4 頁）。
- 13) 岡村「成瀬巳喜男論 I」、151-86 頁。
- 14) とりわけ成瀬と交流の深かった映画批評家岸松雄の回想（岸松雄「成瀬巳喜男小伝」7 頁）はこのことに詳しい。このなかでは『僕の丸髭』（1933）公開後、大学在学時より映画批評に携わっていた藤本真澄の紹介によって、岸が成瀬と知り合ったことや、その後、撮影所から渋谷、池袋、大森の花街で交流したこと、岸と小津安二郎と成瀬の 3 人で飲んだエピソードなどが綴られている。
- 15) 上野一郎「映画批評／蝕める春」88-90 頁、杉本「成瀬巳喜男論」55-9 頁など。
- 16) 「興行価値／蝕める春」、22 頁。
- 17) 和田山「試写／蝕める春」、38 頁。
- 18) 北川「批評／蝕める春」、75 頁（傍点は引用者）。
- 19) 「演技のはなし（下）」、24 頁
- 20) 岸「成瀬巳喜男」、38 頁。
- 21) 北川「批評／君と別れて」、118 頁。
- 22) 北川「批評／東京の女」、76 頁。
- 23) 分析にあたって、細馬ほか『ELAN 入門：言語学・行動学からメディウム研究まで』を参考にした。この ELAN とは本来、言語学や行動学などの実験映像の分析を行う際に用いられるもので、近年映画などの分析にも徐々に活用され始めているものである。
- 24) シェアマン、前掲書。
- 25) 中古『成瀬巳喜男の設計』、61 頁。本書の中で中古は、本来セット撮影で用意する壁は 3 面で良いが、成瀬の場合はドンデンを返す演出が必ず含まれるため、4 面準備する必要があったことを回想している。
- 26) 上野「批評／生さぬ仲」145 頁。
- 27) 同上、146 頁。

- 28) 岸、前出、38 頁。
- 29) このことに関しては前出の岡村「成瀬巳喜男論 I」に特に詳しい。他にも阿部、前出、69 頁や、山根「視線と空間の劇」、28-39 頁など。
- 30) 岸、「小津安二郎のトーキー論」。初出は『キネマ旬報』1934 年 4 月 1 日号。
- 31) 字幕単体でも感情や演技の間を表現すべく、様々な趣向を凝らした演出としてよく知られているのが、同時代の伊藤大輔や山中貞雄、マキノ雅弘らの時代劇で頻繁に用いられた「話術」である。「話術」は台詞を字幕によって断片的に示すことで、観客が台詞を読み取る際の「間」や心情を統御する演出である。このことに関しては、岸松雄「マキノ正博の映畫話術論一・二」や、木下『溝口健二論』、166-74 頁、などが詳しい。
- 32) 濱口、前掲書、102 頁。
- 33) 芹島、「読者寄稿欄／君と別れて」、52 頁。
- 34) 成瀬、「技巧のことなど」、75 頁。

【引用文献】

- 相川楠彦「読者寄書欄／『蝕める春』に就いて」『キネマ旬報』1932 年 6 月 21 日（第 439 号）、49 頁
- 阿部嘉昭『成瀬巳喜男 映画の女性性』河出書房新社、2005 年
- 上野一郎「批評／蝕める春」『映画評論』1932 年 6 月号、88-90 頁
- 「批評／生さぬ仲」『映画評論』1933 年 2 月号、145-6 頁
- 「演技のはなし（下）」『キネマ週報』1934 年 6 月 29 日（第 203 号）、24 頁
- 岡村忠親「成瀬巳喜男論 I 窓際の感情力学」『FB』1996 年（第 7 号）、151-86 頁
- 北川冬彦「批評／蝕める春」『キネマ旬報』1932 年 6 月 11 日（第 438 号）、75 頁
- 「批評／東京の女」『キネマ旬報』1933 年 2 月 21 日（第 462 号）、76 頁
- 「批評／君と別れて」『キネマ旬報』1933 年 4 月 1 日（第 466 号）、118 頁
- 岸松雄「マキノ正博の映畫話術論一わが映畫話術論のための資料・一」『キネマ旬報』1933 年 11 月 11 日（第 488 号）、52 頁
- 「マキノ正博の映畫話術論一わが映畫話術論のための資料・二」『キネマ旬報』1933 年 12 月 22 日（第 489 号）、67 頁
- 「成瀬巳喜男」『日本映画様式考』河出書房、1937 年、27-39 頁
- 「成瀬巳喜男小伝」『成瀬巳喜男監督の特集』フィルム・ライブラリー助成協議会、1970 年、4-9 頁
- 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 年
- 「興行價值／『蝕める春』」『キネマ旬報』1932 年 6 月 11 日（第 438 号）、22 頁

- シェアマン、スザンネ『成瀬巳喜男 日常のきらめき』キネマ旬報社、1997年
- 杉本俊一「成瀬巳喜男論・『蝕める春』以前の彼について」『映画評論』1932年7月号、55-60頁
- 芹島瑛二「讀者寄書欄／君と別れて」『キネマ旬報』1933年5月11日（第470号）、52頁
- 玉井正夫「成瀬さんの本領は、一步步いて振り返る、独特の振り返りのポジションです」聞き手・蓮實重彦、『リュミエール』第6号、1986年冬、181-190頁
- 中古智／蓮實重彦『成瀬巳喜男の設計』筑摩書房、1990年
- 「成瀬巳喜男座談會」『キネマ旬報』1934年9月21日（第518号）、97-101頁
- 成瀬巳喜男「技巧のことなど」『映画藝術研究』藝術社、1934年10月号、70-5頁
- 「自作を語る」『キネマ旬報』1953年7月下旬号（第68号）、38-43頁
- 蓮實重彦「講演・成瀬映画の魅力」、『成瀬巳喜男・特集』三百人劇場映画講座、1986年、14-23頁
- 濱口竜介『他なる映画と1』インスクリプト、2024年
- 韓承甫「成瀬巳喜男論～『流れる』（1956）を通して見る成瀬映画における「人物の対等化」」博士論文、2016年
- 細馬宏通／菊池浩平編『ELAN 入門 言語学・行動学からメディウム研究まで』ひつじ書房、2019年
- 和田山滋（岸松雄）「試写／蝕める春」『キネマ旬報』1932年6月11日（第437号）、38頁
- Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson. *Film Art: an introduction*. New York: McGraw-Hill Education, 2022. Ebook Central.
- Russell, Catherine. *The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity*. Duke University Press, 1952.