

Cinema Studies

映画研究

9

2014

日本映画学会

The Japanese Society for Cinema Studies

映画研究

Cinema Studies

9 号

2014 年

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

編集委員会

塚田幸光	関西学院大学
板倉史明	神戸大学
碓井みちこ	関東学院大学
佐藤元状	慶應義塾大学
藤田修平	京都造形芸術大学
堀潤之	関西大学

目次

ポール・ヴェッキアリによるグレミヨン論 ——「1930年代フランス映画作家」について新田孝行	4
Autonomy through Traditional Performing Arts: The Use of Okinawan and Japanese Music in the Screen Version of <i>The Teahouse of the August Moon</i> Risa NAKAYAMA	22
小津安二郎『秋日和』におけるピアノ練習曲 ——その音響設計 正清健介	44
執筆者紹介	63
『映画研究』論文投稿規程	64
日本映画学会役員一覧	67

ポール・ヴェッキアリによるグレ ミヨン論

——「1930年代フランス映画作家」について

新田孝行

はじめに

本稿は、フランスの映画監督ジャン・グレミヨンの作品をめぐる受容への関心から、1950年代に登場したヌーヴェル・ヴァーグ以後の批評的言説を検討する。もっとも、「グレミヨンとヌーヴェル・ヴァーグ」というテーマ設定には問題がないわけではない。というのも、ヌーヴェル・ヴァーグの中心となった映画雑誌『カイエ・デュ・シネマ』やその批評家たちは1950年代当時、グレミヨンの映画を、ジャン・ルノワールの場合のように熱烈に擁護するわけでもなく、またマルセル・カルネ、ジュリアン・デュヴィヴィエ、クロード・オタン＝ラウなどの場合のように排撃するわけでもなく、単に問題とすることなく終わったからである。ヌーヴェル・ヴァーグを代表する批評家出身の監督たち、例えば、ゴダールも、トリュフォーも、ロメールも、リヴェットも、シャブリルも、グレミヨンに対して、肯定するのであれば否定するのであれば、強い関心を抱いていた形跡はない。最後の劇映画『ある女の愛』(*L'Amour d'une femme*)が1954年に公開された時も、『カイエ』誌での扱いは決して大きなものではなかった¹。

ごく最近『カイエ』誌は約30頁にも及ぶグレミヨンの特集を組んだ(2013年10月号)。その記事の一つ、「1950年代の『カイエ』はなぜグレミヨンを無視したのか」という見出しのインタビューで、批評家のジャン・ドゥーシェは当時を振り返り、グレミヨンがルノワールと並ぶ最も偉大な映画作家であることは自明だったが、他誌(『ルヴュ・デュ・シネマ』)が盛んに擁護しており、また自分たちには他にも擁護すべき監督たちがいたので、グレミヨンを忘れてしまったと語っている(Douchet 78)。つまり、『カイエ』誌がグレミヨンを論じなかったのは、この雑誌の美学的な路線ではなく偶然の事情によるものだった。

もちろん、このような見方は、高名な批評家とはいえあくまでドゥーシェ個人のものであることを銘記すべきだが、近年急激に進むグレミヨンの映画作家としての再評価——他ならぬ『カイエ』誌が異例とも言える特集を組んだことはそれを端的に示す一例である——を鑑みれば、なぜもっと早く評価されなかったのかという疑念は残る。このような歴史的な特定の状況に由来する作品評価の不合理性を、武田潔は「映画言説の“同時代性”」の「有効性と限界」として論じている(武田 160)。ルネ・クレールをめぐる批評的言説の変容を主題とする著作の「果たされなかった出会い」と題された章で武田は、クレールとヌーヴェル・ヴァーグは映画の自己反省作用に対する問題意識を共有していたにもかかわらず、後に監督になるヌーヴェル・ヴァーグの批評家たちは旧世代との対決を使命としたがゆえに、戦後公開されたクレールの新作を酷評はしないものの冷ややかに無視してしまったと述べている。同時代の支配的な言説を相対化し、失われた機会を取り戻すことは「映画の“現在”に課せられた使命」だと武田は主張する(武田 197)。

本稿の目的は、「グレミヨンとヌーヴェル・ヴァーグ」との、まさに「果たされなかった出会い」について考察することである。注目すべきは、フランスの映画監督ポール・ヴェッキアリ(Paul Vecchiali, 1930-)によるグレミヨン論である。ヴェッキアリはゴダールやシャブリルと同年、やはり批評家出身の映画作家で、『カイエ・デュ・シネマ』の執筆陣に加わったこともある。『カイエ』誌には「大きな疑念をもっていた」と語るヴェッキアリだが(Orléan 98)、確かに映画作家としての作風には大きな開きがあるものの、批評家としては、その明確な「作家主義(politique des auteurs)」や映画史に対する反省的な視線において、ヌーヴェル・ヴァーグ以後の書き手であることに間違いない。

それでもヴェッキアリをヌーヴェル・ヴァーグの批評家と位置づけるのをためらうまさにその原因こそ、本稿が彼の著述を取り上げる理由でもある。というのも、ヴェッキアリは、一方で『カイエ』誌の作家主義に基づきながら、他方で、この雑誌が基本的に無視、あるいは排撃した映画監督までをも評価しており、それを端的に示すのが、ルノワールよりグレミヨンを愛するという、彼が繰り返す発言なのである。例えば、1994年7・8月号の『カイエ・デュ・シネマ』はこの年に生誕百周年を迎えた映画監督

ジャン・ルノワールの特集を組み、その全作品について一本ずつ、主に現役の映画作家たちによる批評文を掲載しているのだが、『牝犬』(*La Chienne*, 1931) の項を担当したヴェッキアリは、「結局のところ、映画作家ルノワールは人間ルノワールによって裏切られているというのが私の確信である。この確信ゆえに、同等の名声を誇るとはいえ [中略] ルノワールよりジャン・グレミヨンを私は愛する」(Vecchiali, 1994, 54) と文章を結んでいる²。

本来ならばルノワールにオマージュを捧げるべきコンテクストにおいて、あえて同時代のフランスの監督ジャン・グレミヨンを引き合いに出し、しかもヌーヴェル・ヴァーグ公認の映画作家ルノワールよりグレミヨンを選ぶと宣言するのは明らかに挑発を意図している。ヴェッキアリは、若い頃は職業的な評論活動を行い、現在では歴史家として紹介されることも少なくないが、それでも本質的には映画作家である。彼の議論はいかにも芸術家らしい主観的かつ論争的なものであり、本人もそのことを隠してはいないが、それでも、「グレミヨンとヌーヴェル・ヴァーグ」というテーマを考えるうえで真っ先に検討すべき対象と言える。

本稿では、ヴェッキアリの批評家としての経歴を振り返り、グレミヨンを最も偉大なフランス映画監督とする彼の美学的立場、及び、それと結びついた映画体験の理念を明らかにする。まず、映画好きの地方の少年がパリのシネフィル、さらに『カイエ・デュ・シネマ』の批評家へと成長する過程を見たうえで、彼の批評のキーワードとなる「弁証法」について説明する(Ⅰ)。次に、映画作家に転身したヴェッキアリが打ち出した「1930年代フランス映画」なる概念について検討し、彼とヌーヴェル・ヴァーグとの関係を整理する(Ⅱ)。さらに、グレミヨンもルノワールも偉大な「1930年代フランス映画作家」だとしたうえであえて前者を選ぶヴェッキアリの根拠を明らかにする(Ⅲ)。最後に、『曳き船』(*Remorques*, ジャン・グレミヨン監督、1939 - 41) 評を紹介しながら、ヴェッキアリの多義的な解釈行為を、想像としての創造と位置づける(Ⅳ)。以上を踏まえつつ結論として映画をめぐる批評的言説一般の問題に触れることにしたい。

Ⅰ. 二つの「弁証法」——『カイエ』誌における批評活動(1963～64年)

1930年コルシカ島のアジャクシオで生まれたポール・ヴェッキアリは、

幼年期を南仏の町トゥーロンで過ごした。5歳から見始めた映画の虜になった青年はエコール・ポリテクニクに入学するためパリに上京、校内でシネクラブを主催するなど映画への情熱が冷めることはなかった。『カイエ・デュ・シネマ』を読み始めたのも自然の成り行きだったが、ロメールやゴダールの文章は好んだものの、アンドレ・バザンの考えには同意できず、トリュフォーが「良質のフランス映画 *qualité française*」を排撃した有名な記事「フランス映画の或る傾向」(『カイエ・デュ・シネマ』1954年1月号)には嫌悪すら覚えた(Laverger 37)。1956年からアルジェリア戦争に従軍。パリに戻ったのは、すでにヌーヴェル・ヴァーグ全盛の61年だった。

この頃、ヴェッキアリはモンパルナスにあった映画館ステュディオ・パルナックス恒例の、毎週火曜の夜に行われた討論付き上映会の常連となる。ポリテクニシアンとして一目置かれる存在だったヴェッキアリは、翌朝の四時まで白熱することもあった討論会で弁舌能力を遺憾なく発揮、相手を論破する様はそれを目撃した後の映画監督ジャン＝クロード・ギグによればボクシングのノックアウトのようだった(Guiguet 16)。自分が映画を学んだのはアンリ・ラングロワのシネマテークではなく、このステュディオ・パルナックスだったとヴェッキアリは振り返る(Laverger 37-38)。

1961年に初監督作『小さなドラマ』(*Les Petits drames*)を個人的な試作として撮るが、同時に評論活動も開始、63年から1年間は『カイエ・デュ・シネマ』誌の新作評を担当する。そのなかから、彼の批評のキーワードとなる「弁証法」関連の記事を紹介したい。まず、1963年2月号の『昼下がりの決闘』(*Ride the High Country*, サム・ペキンパー監督、1962)に関する論考では「『客観的な』物語と監督の判断」との間の対立を、「テーゼ」と「反テーゼ」という弁証法の用語で説明している(Vecchiali, 1963a, 48-49)。

『カイエ』誌1964年5月号の『シェルブールの雨傘』(*Les Parapluies de Cherbourg*, ジャック・ドゥミ監督、1964)論は批評家ヴェッキアリ渾身のテキストである。そこでは一本の映画を様々な「曲面」(surface)の上に描かれる「空間曲線」(*courbe gauche*)として見る方法が提案されている。「空間曲線」がそれぞれの「曲面」に描き出す軌跡として映画の構造を分析し、演出の意味作用について探求すると宣言するヴェッキアリだが、幾何学の用語は比喻であり、要は映画作品を多層的に分析しようという試み

である。ドゥミのミュージカル映画を「慣習、あるいは『メロドラマ』、「壊れやすさ」、「魅惑」、「女たち」、「借用、あるいは批評の世界」、「偉大さ」という六つの「曲面」に分けて論じているが、特に「女たち」に関して、女性登場人物たちのおかげで「見かけの絶え間ない否定」が生じ「女たちによってドゥミは弁証法に達する」と述べているのが注目される (Vecchiali, 1964, 43-44)。

ペキンパー論の3カ月後の『カイエ』誌に掲載された「偽りの見かけ」と題するテキスト——新作『ジャンヌ・ダルク裁判』(*Procès de Jeanne d'Arc*、ロベール・ブレッソン監督、1962)の評だが、その前半部は同監督の前作『スリ』(*Pickpocket*, 1959)に関する記述に割かれている——にも再び弁証法が登場する。「眼差しの弁証法」と題された章は、台詞の意味する内容と実際に起こる出来事との間のズレを検討している。例えば、病床の母親に「『スリ』の主人公」ミシェルは『きっとよくなるよ』と言う。次の画面で彼女は死んでいる。あるいは、彼を愛するジャンヌに「出て行くの?」と訊かれ、「『いや』と彼は答える。その後彼は電車に乗るためタクシーを拾う」(Vecchiali, 1963b, 37)。

「弁証法」は、全く異なるタイプの3本の映画について指摘されているように、アメリカ映画・フランス映画を問わず、ヴェッキアリが考える優れた映画全般の条件と言える。これには二つの段階がある。第一に映画作品内の矛盾的对立やズレとしての「弁証法」であり、第二に、この第一の「弁証法」に直面した観客の思慮として作品と観客の間で展開する「弁証法」で、例えば、『スリ』を見て戸惑う観客が、話す相手によって異なるミシェルの「眼差し」の変化から彼の真意を読み取ろうとすることである。もっとわかりやすく言えば、優れた映画作品には謎めいた秘密があり、それを解くことが観客の快楽であると同時に倫理的な責任でもあるというのが批評家ヴェッキアリの基本的立場であり、これは後の「1930年代フランス映画」論、特にグレミヨンをルノワールの上に置く価値判断にもつながっていく。

II. 「鷹揚」と「無垢」——「1930年代フランス映画」の作家性

個性的な映画作家として認知された1970年代以降、ヴェッキアリは自

作のプロモーションを兼ねたインタビューの機会を利用して1930年代フランス映画への愛情を公言するようになった(最も古いものとして、Vecchiali, 1975, 107)。彼はヌーヴェル・ヴァーグをあくまでフランス映画の偉大な伝統との連続性において捉えており、例えば、ゴダールの『勝手にしやがれ』(*À bout de souffle*, 1960)に関して、アメリカのB級犯罪映画との関係よりも『望郷』(*Pépé le Moko*、ジュリアン・デュヴィヴィエ監督、1936)からの影響を強調し、ロメールをサシャ・ギトリ、シャブロルを最良のアンリ・ドコアン、ジャック・ドゥミをジャン・ボワイエやルネ・クレールの継承者と位置づける (Vecchiali, 2002a, 21)。ヌーヴェル・ヴァーグは父親がブレッソン、母親はコクトーで、この二人からそれぞれ形式的な厳格さと詩的インスピレーションを受け継いだ (Vecchiali, 1979, 32)。自分自身は「頭は30年代、足はヌーヴェル・ヴァーグ」に属しており、「30年代のフランス映画に魅了された観客としての出自と、ヌーヴェル・ヴァーグの現代的でシネフィル的な反省の間で引き裂かれ」ている (Vecchiali, 1988, 21)。

すなわち、ヌーヴェル・ヴァーグを代表する監督たちが大衆娯楽として軽蔑されることもあったアメリカ映画に「演出」上の作家性を見出したのに対し、ヴェッキアリは、彼らの排撃した「良質のフランス映画」に連なる1930年代のフランス映画に作家性を見出した。ヌーヴェル・ヴァーグが取り上げなかった映画——グレミヨンもその一つだ——をヌーヴェル・ヴァーグ的に、つまり「反省」的に捉え直したという意味において、ヴェッキアリは、その一種の内部批判者と位置づけられる。

2006年のインタビューで彼は次のように語っている。アメリカと異なりプロデューサーの権限が弱かった1930年代フランスは、映画にとって「最も自由な時代」であり、そこで作られた映画は無意識のうちに「エクリチュール」をもつことになった。しかし、1940年代以後、アメリカ流の映画製作がフランスにも導入されると30年代の遺産は失われ、『カイエ・デュ・シネマ』もアメリカ映画に熱中し同時代の作品に関心を示す一方、「1930年代のフランス映画を完全に無視した」。もちろん、ヌーヴェル・ヴァーグが「独自のフランス映画」を創り出したのは確かであり、それはヴェッキアリ自身の1970年代フランス映画の源となったが、そこに見出されるのは「1930年代フランスにあったのと同じ、ただし今度は意識的

な自由」である (Vecchiali, 2006, 110-111)。

ヴェッキアリの「1930年代フランス映画」への愛情は、この時期にフランスで活動した映画監督たちを網羅した全二巻からなる浩瀚な人名事典『アンシネクロペディ——1930年代「フランス」映画作家とその作品』として結実した。百科事典 (encyclopédie) ならぬ「アンシネクロペディ」 (*Encinéclopédie*) と題されたこの書物は、1930年代にフランスで (あるいはフランスの映画会社のために) 長編劇映画を撮った「1930年代フランス映画作家」——したがってフランス人だけでなく外国人も含まれる——を対象とし、30年代はもちろん40年代以降に彼らが撮ったすべてのフランス映画についてコメントを掲載している。

『アンシネクロペディ』にはヴェッキアリの選ぶ映画作家ランキングが発表されている。1930年代にフランスで長編を撮ったことがあり、かつ、それ以後の生涯で6本以上映画を撮った映画監督の部門と、6本未満の監督の部門に分かれていて、後者の1位にはジャン・ヴィゴが選ばれているが、前者のトップテンは以下の通りである。

1位 ジャン・グレミヨン 2位 マックス・オフルス 3位 ジュリアン・デュヴィヴィエ 4位 ヴィクトル・トゥルジャンスキ 5位 モーリス・トゥールヌール 5位 アナトール・リトヴァク 7位 マルセル・カルネ 8位 アベル・ガンズ 9位 クロード・オータン＝ララ 10位 ジャン・ルノワール (Vecchiali, 2010a, 876)

ヴェッキアリの言う「1930年代フランス映画」は、単にこの時期に撮られた映画というより、或る時代様式によって特徴づけられた批評的概念である。彼の強調するその「自由」を説明するためにまず、『アンシネクロペディ』で「これぞ私の愛する本物の30年代映画」と評される『リラの心』 (*Cœur de lilas*, アナトール・リトヴァク監督、1931) を取り上げよう。トリスタン・ベルナル原作の『リラの心』は、同時代の批評でも指摘されているように、殺人事件をめぐる探偵物、感傷的なコメディ、暗黒街のポートレート、個人的感情と職業的義務の間で揺れ動く警察官の葛藤を描いたコルネイユの悲劇といった様々な側面をもつ (Phillips 206)。ヴェッキアリは「この映画で最も驚かされるのは抑制の不在である。映画

は行きたいところに行き、脚本から抜け出してはまた合流する。事件や歌によって脚本を破壊することもある」 (Vecchiali, 2010b, 110) と述べているが、確かに『リラの心』では物語の経済性に必ずしも貢献しないシーケンス、例えば、若きジャン・ギャバンやフェルナンデル、人気歌手フレールがふと歌い出すミュージカル場面が強い印象を残す。ヴェッキアリは「どこだろうと何があろうとも歌う」という「鷹揚さ *désinvolture*」を「ヌーヴェル・ヴァーグの伝統」としているが (Vecchiali, 2002b, 52)、この映画にはそれがすでに見られる。語りの円滑さによって観客に映画の装置への意識を失わせるハリウッド的透明性やジャンル映画の画一性とは異質のジャンル横断的「鷹揚さ」が、「1930年代フランス映画」の一つ目の特徴である。

『アンシネクロペディ』ではまた、最も素朴な映画も高く評価されている。例えば、ジャン・ギャバン演じる船乗りが恋に絶望して自殺するまでを描いた『ある夜に』 (*Pour un soir*, 1931) はジャン・ゴダールなる人物の唯一の監督作だが、「これ以上のミニマリズムは不可能だ。ドキュメンタリーのように撮られモンタージュは洗練されていない。にもかかわらず、とてつもない魅惑がある。無垢の魅惑、アマチュアリズムの魅惑だ」とヴェッキアリは賞賛する (Vecchiali, 2010a, 665)。アマチュア的「無垢さ」も映画が巨大産業に発展するにしたがって必然的に失われる。ヴェッキアリいわく、アメリカでは製作会社が演出家に決まった方法を強制することによって「映画の古典主義」が生まれたが「フランスで古典主義は必要なかった。どんな監督も自由であり望み通りのものを作ることができた。最低の連中でさえその映画は見事にイメージが組み立てられていた」 (Vecchiali, 1987, 37)。

「鷹揚」と「無垢」をヴェッキアリが「1930年代フランス映画」の「自由」として賞賛する時、そこでは仮想敵として同時代のアメリカ映画が想定されている。というのも、これらの特徴は、古典的ハリウッド映画が達成した作品 (あるいは商品) の完成度という観点からすれば欠点と見なされがちな資質だからである。先に述べたヌーヴェル・ヴァーグを通説に反しアメリカ映画ではなくフランス映画の歴史的持続において捉える視点を含め、ヴェッキアリの批評が、フランス映画を称揚するために、時として反アメリカ映画的な調子を帯びがちなのは認めなければならない。

より重要なのは、或る種の稚氣に由来するとも言える不完全さを、ヴェッキアリがあえて肯定していることである。それは、未完成な映画の方が「弁証法」的だからである。未完成であるがゆえに映画には謎めいた秘密が残り、観客はその謎解きに誘われると彼は考えているのだ。次章では、ヴェッキアリが最も高く評価する「1930年代フランス映画作家」のグレミヨンについて、「偉大な映画作家だが『カイエ・デュ・シネマ』が我々に信じ込ませたのとは違って最も偉大というわけではない」(Vecchiali, 2011)と彼が語るルノワールと比較しながら検討したい。

Ⅲ. グレミヨン対ルノワール——人物描写と映画作家の倫理

まずルノワールに関して、『アンシネクロペディ』では『ピクニック』(*Partie de campagne*, 1936)や『ラ・マルセイエーズ』(*La Marseillaise*, 1937)などが絶賛されるものの、酷評される作品も多く、そのなかには『黄金の馬車』(*Le Carrosse d'or*, 1952)のように一般に傑作として知られるものも含まれる。従来の評価——もちろん、ヴェッキアリはこれを覆そうとしているわけだが——を考えれば彼の「ルノワール嫌い」を否定することは難しいが、ではルノワールのいったいどこがいけないのか。

『レットル・デュ・シネマ』誌が2002年に行ったロング・インタビューで、ヴェッキアリは「教訓主義 (didactisme) とカリカチュアはルノワールにおいてさえ我慢ならないものです」と語っている (Vecchiali, 2002c, 22)。前者については、人民戦線内閣の依頼で撮られたプロパガンダ映画『人生はわれらのもの』(*La Vie est à nous*, 1936)や『黄金の馬車』が最低の作品とされる理由であり、後者の有名な台詞「どこで芝居が終わって、どこで人生が始まるの？」も俗悪な意図のもとに深遠さを装っているにすぎないと言う (Vecchiali, 2010b, 403)。後者については、『大いなる幻影』(*La Grande illusion*, 1937)でドイツ軍を前に女装したままラ・マルセイエーズを歌うフランス軍兵士たちがその代表例である。この作品はすべてが「説明過多」で人物は「マリオネット」と化していると評される (Vecchiali, 2010b, 399)。

ヴェッキアリは人物をカリカチュア的に描くことがルノワール自身の表明した信条に反しており、そこにデマゴギーを認める。「映画作家ルノワ

ールは人間ルノワールによって裏切られている」とはこれを指す。すなわち、ルノワールは「人生同様映画では誰もが真っ黒 (noir) でも真っ白 (blanc) でもない。誰もが灰色 (gris) だ」と語るが、完全な悪人などいないと言いつつルノワールは人物をカリカチュア化して悪人をただ悪いだけの人間にする。そのように見えてしまうのは監督の人物描写があまりに一面的だからではないか。「悪い人間とは実際は不完全に描かれた人物でしかない」(Vecchiali, 2010b, 415)。欠点として指摘された特徴を積極的に評価することも可能だろうが、「教訓主義とカリカチュア」は確かに表現として一義的で、ヴェッキアリにとっては「弁証法」的と言えないのだろう。

上述のルノワール批判には倫理的な糾弾という性格が強いが、ヴェッキアリの映画の倫理は創作の美学と分かちがたく結びついている。というのも、アレクサンドル・アストリュックの有名な「カメラ万年筆」論を踏まえつつ、映画の文体、すなわち「映画のエクリチュール (écriture filmique)」に監督の作家性を見るヴェッキアリは、この「エクリチュール」が何よりも「作者の倫理」として現れると考えているからである (Vecchiali, 2010a, 875)。では、映画作家として守るべき倫理とは何か。「人物をからかわないこと、冷酷さに浸らないこと、これが映画作家としての私の倫理」(Orléan 172)と語るヴェッキアリは、憎まれ役の脇役にさえ肯定的な側面を与えるグレミヨンの人物描写を賞賛する。

私にとって悪い人物とは、完成されていない人物であり、滑稽な人物というのも、やはり完成されていない人物なのです。念のために申し上げますが、私は必ずしも欠点を補うのをよしとしているのではなくて、奥行き (relief) を尊重しているのです。映画においては常に反対の見方がなければいけません。典型的な例は、『この空は君のもの』のぼあさんです。映画を通して彼女は本当に嫌味な人なのですが、最後になって素晴らしい存在へと急変するのです。映画は彼女の振る舞いについて表立った説明をしていません。しかし、彼女をとげとげしく憂鬱な人間にさせていたのが孤独だったことを観客は見抜きます。感じ悪さを偉大さにまで押し上げることは、一人の人物に奥行きを与えることでもあります (Vecchiali, 2002c, 25)。

『この空は君のもの』(*Le Ciel est à vous*, 1943) は、夫ピエール(シャルル・ヴァネル)の飛行機熱に感化された妻テレーズ(マドレーヌ・ルノー)が女性の単独飛行記録に挑戦、見事達成するまでを描いた実話に基づく感動作だが、ヴェッキアリが問題にしているのはテレーズの母(レイモンド・ヴェルネイ)である。確かにこの老婆は「嫌味な」年寄りとして描かれ、特にテレーズが飛び立ったまま音信不通、行方不明になると、妻に危険な冒険を許してしまったピエールを激しく責めるのだが、新記録を達成したという一報を電話で聞いた彼女は一転、素晴らしい笑顔を見せる。陰険な老婆とばかり見られていた彼女の思いがけぬ表情に、ヴェッキアリは「判断を下さない」(*non-jugement*) ために必要な距離を設定する」映画作家の倫理的態度を見出す (Vecchiali, 2010a, 693)。

それは、裁判官が判決を下すように人間の性格を決めつけるのではなく、むしろその知られざる面を積極的に見せていくことである。ヴェッキアリにとって、或る人物がその人物以外でない宿命を時にカリカチュア的なまでに強調するのがルノワールならば、或る人物がその人物以外でもありうる可能性を「興行き」や「反対の見方」として示すのがグレミヨンだった³。「映画においては常に反対の見方がなければいけません」というヴェッキアリの言葉には「弁証法」同様、二つの意味がある。すなわち、映画作家は人間存在の複雑さ、グレミヨンが「秘密」⁴と呼んだ隠された側面を尊重し、これを演出によって伝えなければならないという意味の他に、そのような映画を今度は観客が文字通りに見てはいけなく、つまり、イメージや音声の感覚的な細部に注意するだけでなく、物語や人物の隠された「秘密」を探るように見なければいけないという、もう一つの意味がある。

画面から「反対の見方」を引き出そうとする映画の見方を通して、観客は一種の想像＝創造に近づくだろう。ヴェッキアリはグレミヨンの映画から「反対の見方」をどのようにして想像し、創造するのか。彼の『曳き船』(*Remorques*, 1939-41) 読解を、その特異さを指摘するためにもこの作品の受容史に簡単に触れつつ、検討することにしたい。

Ⅳ. カトリーヌとは何者か——多義的解釈の想像＝創造性

1939年に撮影が開始されたものの戦争による中断を経てドイツ占領下

の1941年に完成、同じ年の11月末に公開されたグレミヨンの代表作『曳き船』は、これ以上ないほど単純な男女の三角関係を描いている。曳き船の船長アンドレ(ジャン・ギャバン)は忠実な妻イヴォンヌ(マドレーヌ・ルノー)をもちながら嵐で遭難した船を救助した際に知り合った美女カトリーヌ(ミシェル・モルガン)に惹かれていくのだが、彼女との逢瀬の最中、妻危篤の報せを受け帰宅、イヴォンヌは死に、カトリーヌは去り、アンドレは新たな遭難船救助のため再び海に出て行く。

『曳き船』を200回も見たと語るヴェッキアリは、グレミヨンが「弁証法」的に描いているというカトリーヌの正体を次のように推理する。

確かにカトリーヌは脚本の前提を越えてグレミヨンによって細心の注意をもって守られているこの映画の秘密である。彼はそれをいつも通り弁証法(*dialectique*)によって我々に提示するので、この人物に関しては三つの(最低でも!)の仮説が可能である。

a) 彼女はアンドレが出会い愛した頃のイヴォンヌの反映である。

b) 彼女はヴァーチャルな存在でしかない(メタフィジカルな欠如がアンドレの想像に投影されたもの、おそらく船員のもう一人の妻である海そのものの化身。アンドレが人生についてもっているあまりに純粋な考えを嘲笑う気まぐれな宿命の終わりなき脅威)。風荒れ狂う空に浮かぶ雲の影のように現われ、去っていく……。

c) ショッキングだと思うが、カトリーヌは弁証法を起動させるための「異装した」男「である」。「あなたは自分に似た人しか愛さないのね」とイヴォンヌはアンドレに言う。一方彼はカトリーヌに「以前愛していたものは(…)もうどうでもいい」と告白する。第一の層(*premier degré*) [訳注 芸術作品の明示的な意味のレベル]における二つのフレーズの完璧な一貫性はこの最後の仮説において強化される。実際イヴォンヌが死んだ後アンドレが、もちろん間を置いてだが、カトリーヌと暮らすのを妨げるものがあるだろうか。何もない、もしアブノーマルな関係でないならば (Vecchiali, 2005, 10 強調は原文)。

内容はともかく、こうした「仮説」的解釈は『曳き船』の受容において繰り返されてきたものだった。例えば、アルチュール・オエレ (Arthur

Hoérée)は公開時の批評で、彼女を「生者でありながら魂に由来する一条の光に包まれた存在」であり、相手役のギャバンは人物だが、「伝説から抜け出してきた彼女は理念、或る読みに基づいて生成された理念」と評した。1959年に初版が出版され、グレミヨンの作家像の形成に決定的な影響を及ぼしたアンリ・アジェルの評伝における解釈はこの路線にある。「彼女は魂、より正確には風や砂や海が発する霊気」、「詩人たちにとってひとけのない海辺が常にそうであったような女性性の表現」、「ナウシカアにしてキルケー〔訳注 ギリシャ神話に登場する王女と魔女〕」、「幽霊ではないにしてもそれに劣らず危険な本性の表現」、「現代のオンディーヌ〔訳注 水の精〕」などと、アジェルの連想も留まることを知らない (Agel 44-45)。

一方で、こうした形而上学的隠喩的解釈の伝統に真っ向から対立する見方もあった。1989年に博士論文を基に出版された『ジャン・グレミヨン、映画はあなたのもの』で、グレミヨンを大文字の掟の侵犯を描くことでフランス社会の家父長制を批判し、女性の欲望を描いた稀有な映画作家と位置づけたジュヌヴィエーヴ・セリエは、1930年代からヌーヴェル・ヴァーグが登場する50年代末までのフランス映画におけるセクシュアリティの問題を論じたノエル・バーチとの共著『フランス映画の奇妙な性戦争』において、『曳き船』を「疎外される男性性と性をめぐる役割の社会的構築に関する考察」と定義し、「[同じミシェル・モルガンが演じた『霧の波止場』(*Quai des brumes*、マルセル・カルネ監督、1938)における]男なら誰もが思い思いに自らの幻想を描くことのできる空白の頁のような謎めいた美女とは異なり、『曳き船』のカトリーヌは最初から超然とし固有の人格と欲望をもっている」とした (Burch 82)。セリエによって確立されたフェミニストとしてのグレミヨン像に異を唱えるわけではないが、このカトリーヌ＝モルガン解釈は、上記の批評家たちやヴェッキアリのように、多くの観客たちが彼女に様々な「幻想」を抱いてきた事実を考慮すれば、十分説得力があるとは言い難い。

それでは、ヴェッキアリの解釈はどのように位置づければよいだろうか。彼はカトリーヌを比喩的に、文中の表現に即して言い換えれば、暗示的な意味としての「第二の層」において解釈している。さらに、「三つの(最低でも!)」とあるように、ここでは様々な「仮説」を提示することが目

的化している。「[映画において] 重要なのは、すべての言説を、そこから結論を引き出せないような形で存在させること」(Vecchiali, 2002c, 22)であるならば、異なる見解の並存自体が作品の豊かさと言える。そのような映画をヴェッキアリは「異種混交的 (hétérogène)」と呼ぶ。彼によれば、真の「映画のモデルニテ (modernité)」とは、「異種混交的な映画をつくるのを課すこと」にほかならない (Orléan 98)。

ヴェッキアリが言う「異種混交性」は、『リラの心』のような多ジャンルの並列や、自作で試みることになるタイプの異なる俳優の組み合わせのような、映画それ自身の特質を指すこともあるが、より抽象的な、様々な可能性に開かれている状態という意味合いが強い。重要なのは、『曳き船』における「異種混交性」があくまで個人的な映画体験として遡行的に見出されることである。観客として自分が多義的に解釈することができた作品をヴェッキアリは「異種混交的」で偉大な映画と見なす。そこでは映画作品と自らとの間の「弁証法」が作品内部の「弁証法」に置き換えられる。つまり、自分が解釈者として映画に読み取った特質が映画それ自身にはじめから内在するものとして位置づけられるのである。このようなヴェッキアリの想像＝創造的解釈は、批評活動が創作行為に直接繋がっている点で極めてヌーヴェル・ヴァーグ的、あるいはその方向性をより過激に推し進めたものとも言える。実際、ヴェッキアリや彼の周囲に形成された映画作家グループの生み出した作品は、ヌーヴェル・ヴァーグを代表する諸作品以上に「映画批評としての映画」という性格が強いが、本稿ではそれについて触れるだけに留める。

結び——批評的言説の恣意性について

以上、グレミヨンとヌーヴェル・ヴァーグとの「果たされなかった出会い」について、ヌーヴェル・ヴァーグが批判した映画をヌーヴェル・ヴァーグ的に考察したヴェッキアリによるグレミヨン論、あるいはグレミヨンを含む「1930年代フランス映画」論を通して考察してきた。「シネフィリーとは、いかにして一本の映画が多様な方向に拡散しうるかを見ること」であり、「私にとってそのプロトタイプがグレミヨンの『曳き船』なのです」と語るヴェッキアリにとって (Laverger 45)、映画体験とは、単にイメー

ジや音声を細部まで知覚するだけでなく、そこから自由な想像、時には私的なファンタズムに到る一連のプロセスであり、それに相応しい映画がルノワールではなく、グレミヨンだった。

もっとも、皮肉なことに、ヴェッキアリの批評的言説が、結局対象など何でもいいのではないかという印象を与えることも事実である。というのも、その熱が帯びるほど、ヴェッキアリの語りは映画の形式的な細部から離れた個人的な想像、あるいは詩的な独白のようなものになる傾向があり、結局他の映画でも同じことが言えるのではないかという素朴な疑念を生じさせるからである。確かに、対象から独立して成立する芸術批評は、ボードレールに始まるサンボリスム以来のフランスにおける一つの伝統であり、映画批評、特にヌーヴェル・ヴァーグ以後の作家主義的批評は、これをよく悪くも最も典型的に受け継いだと言えるかもしれない。と同時に、見えるものより見たいものを想像のなかで画面に投影する行為は、一般に考えられるシネフィル的鑑賞とは異なるとはいえ、単に間違った映画の見方などではなく、それも映画の一つの見方であること、そして（セリエらの議論について指摘したように）学問的な研究自体もそうした行為と必ずしも無縁ではないことを認めなければいけない。

註

- 『カイエ』誌やアンドレ・バザン、トリュフォーの『ある女の愛』公開当時の批評に関しては（Marie 87-88）を参照。
- 問題の文全体は以下の通り。「結局のところ、映画作家ルノワールは人間ルノワールによって裏切られたのではないかというのが私の確信である。そして、こうした確信ゆえに私は、同等の名声を誇るとはいえホークスよりフォードを、チャップリンよりキートンを、ヒッチコックよりルビッチを、黒澤より溝口を、カーティズよりウェルマンを、フェリーニよりズルリーニを、マンキーウィッツよりオフュルスを、トリュフォーよりゴダールを、ワイラーよりスタンバーグを、そしてルノワールよりジャン・グレミヨンを愛している」。
- この選択をヴェッキアリがグレミヨン同様セクシュアル・マイノリティー（バイセクシュアル）だという実存的理由から説明することは可能である。ヌーヴェル・ヴァーグに関する近年の社会学的研究においては、女性を排した『カイエ』誌の男性批評家たちの「ヘテロ中心主義」（Jullier 134）や、その映画作品に見られる「最も典型的なヘテロセクシュアル的女性嫌悪」（Sellier 107）が指摘されている

が、そのような観点から、グレミヨン（ヴェッキアリ）の映画をルノワール（ヌーヴェル・ヴァーグ）に対する或る種の批判として位置づけることもできるかもしれない。

- 1951年のテキスト（«Mon problème n° 1: aller au cœur des choses»）でグレミヨンはこう述べている。「映像と音という手段によって映画的な表現は存在や事物において見逃されてきた領域に通じる道を探し求めるのだが、それは好奇心や快楽からではなく、存在や事物の秘密を見出すため、より精確には、存在や事物の秘密と一体化するためである」（Grémillon 89）。

引用文献リスト

ポール・ヴェッキアリ Vecchiali, Paul 関連

著作

- «Les cinq fils Hammond», *Cahiers du cinéma*, n°140, février 1963, 47-50. (1963a)
 «Les fausses apparences», *Cahiers du cinéma*, n°143, mai 1963, 35-39. (1963b)
 «Les horizons perdus», *Cahiers du cinéma*, n°155, mai 1964, 42-44.
 «A l'abri du risque», *Cinéma*, n°244, avril 1979, 31-33.
 «La Chienne », *Cahiers du cinéma*, n° 482, juillet-août 1994, 53-54.
 «Préface», dans Jean-Christophe Ferrari, *Remorques*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2005, 9-14.
L'Encyclopédie: Cinéastes "français" des années 1930 et leur œuvre, Tome I, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2010. (2010a)
L'Encyclopédie: Cinéastes "français" des années 1930 et leur œuvre, Tome II, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2010. (2010b)

インタヴュー

- «J'aime beaucoup le cinéma des années trente...», *Cinéma*, n°194, janvier 1975, 106-113.
 «Der französische Film ist Alles, der internationale Rest dagegen bloß eine Marginalie», *FilmFaust*, 60/61, Jul/Aug/Sep, 1987, 30-42.
 ««Ne vivez pas la peur »: Entretien avec Paul Vecchiali », *Cahiers du cinéma*, n°411, septembre 1988, 19-21.
 «Rencontre avec Paul Vecchiali, un cinéaste de l'urgence », *Jeune cinéma*, n° 273, janvier-février 2002, 21-31.(2002a)
 «Le branle des évidences: Entretien avec Paul Vecchiali (1er partie)», *La lettre du cinéma*, n°18, printemps 2002, 30-57. (2002b)
 «Le branle des évidences: Entretien avec Paul Vecchiali (2ème partie)», *La lettre du cinéma*, n°19, été 2002, 20-55. (2002c)

- « Le seul cinéma qui puisse exister en France », *Revue des deux mondes*, mai 2006, 110-115.
- «Entretien avec Paul Vecchiali, «Non, Jean Renoir n'est pas le plus grand cinéaste français des années 30»», 2.2.2011. Web. 30 Nov. 2014. <<http://www.telerama.fr/cinema/non-jean-renoir-n-est-pas-le-plus-grand-cineaste-francais-des-annees-30,64252.php>>

その他

- Agel, Henri. *Jean Grémillon*, Paris, Lherminier, 1984.
- Burch, Noël, et Geneviève Sellier. *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Nathan, 1996.
- Douchet, Jean. «Vents contrariés: Entretien avec Jean Douchet», *Cahiers du cinéma*, n°693, octobre 2013, 78-79.
- Grémillon, Jean. *Le Cinéma? Plus qu'un art!: Écrits et propos. 1925-1959*, Édition établie, présentée et annotée par Pierre Lherminier, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Guiguet, Jean-Caude. *Lueur secrète: Carnets de notes d'un cinéaste*, Lyon, Aléas, 1992.
- Hoérée, Arthur. «Remorques», *Comœdia*, 6.12.1941.
- Jullier, Laurent, et Jean-Marc Leveratto. *Cinéphiles et cinéphilies: Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010.
- Laverger, Cyril. «Paul Vecchiali: Cinéphage, cinéophile, cinéaste», dans Bruno Cailler (dir.), *Du spectateur au créateur: La cinéphilie des cinéastes, Tome 1*, Paris, L'Harmattan, 2013, 27-64.
- Marie, Laurent. «La réception critique de *L'Amour d'une femme*», 1895, n° hors-série «Jean Grémillon», octobre 1997, 83-101.
- Orléan, Matthieu. *Paul Vecchiali, la maison cinéma*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2011.
- Phillips, Alastair. *City of Darkness, City of Light: Émigré Filmmakers in Paris 1929-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004.
- Sellier, Geneviève. *La Nouvelle Vague: Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- 武田潔『明るい鏡—ルネ・クレールの逆説』、早稲田大学出版部、2006年。

Autonomy through Traditional Performing Arts:

The Use of Okinawan and Japanese Music in the
Screen Version of *The Teahouse of the August Moon*

Risa NAKAYAMA

Introduction

The screen version of *The Teahouse of the August Moon* (Dir. Daniel Mann, 1956) is an adaptation of the stage play by John Patrick who adapted Vern Sneider's novel of the same title and was awarded a Pulitzer Prize for Drama in 1954. MGM purchased the rights to movie production even before the play was produced,¹ and soon after the stage version of *Teahouse* became a major success on Broadway, winning several Tony Awards, the studio assigned Patrick to write the screenplay.

Although it is set in Okinawa, *Teahouse* was not filmed in Okinawa but in Nara and Hollywood with the cooperation of the Japanese movie studio Daiei. In the early 1950s, the number of runaway productions increased, and Hollywood started coproduction with Japanese film studios, making quite a few films set in Japan or about the Japanese such as *Tokyo File 212* (1951), *Oriental Evil* (1951), *Japanese War Bride* (1951), *Geisha Girl* (1952), *Forever My Love* (1952), *House of Bamboo* (1955), and *Three Stripes in the Sun* (1955).² The screen version of *Teahouse* was made in this current, and it enjoyed critical and commercial success, receiving quite a few positive reviews and Golden Globe nominations for Marlon Brando, Glenn Ford, Machiko Kyo, and Eddie Albert, and ranked sixth at the box office in the US and fifth in Japan.³ Although some US film critics criticized Brando's and Ford's acting and Mann's overuse of long shots and long takes which makes the movie resemble theatrical work, Japanese critics tended to praise *Teahouse* because other coproduc-

tion movies had much more inaccurate portrayals of Japan.⁴ In any case, as Hal Erickson claims, *Joe Butterfly* (1957), *Wake Me When It's Over* (1960), and *Cry for Happy* (1961) are the cinematic *Teahouse* derivations (176-79), the success of *Teahouse* had a significant impact on later works set in Japan.

Scholars have mainly discussed the theater and movie versions of *Teahouse* in relation to issues of gender or representation of *geisha* (Kawaguchi, Shinjo, Shu, Yamamoto, Yonaha, Yoshimura), postcolonialism (Dube, Yagi), and yellowface performance (Fuller, Murakami, Tokuyama, Yamamoto). Since the screenplay of *Teahouse* was also written by John Patrick and there are not many changes or differences between the screenplay and the theater script, some critics seem not to differentiate the theater and movie versions when discussing *Teahouse* or simply to dismiss the differences between the two versions. However, when we look at the finished film, some of the changes could affect the implication or tone of the movie even though each of them may seem trivial. For example, the word "prostitution" was deleted from the movie script and just implied in the movie. In the theater script, McLean says he cannot sing the national anthem when deciding what to sing at the opening ceremony of the teahouse. Fisby in the play explains to Lotus Blossom that democracy is only a method and an ideal system but not in the movie. Sakini says, "We show you Okinawa get-up-and-go" when reconstructing the teahouse at the end of the movie.

Besides such changes and the casting of Marlon Brando in the lead role, one of the significant differences between the play and the movie is the use of music and musical performance. Using the theater and movie scripts and recordings of the Broadway performance⁵ as well as the DVD of the movie version of *Teahouse*, this paper focuses mainly on the three women who play key roles in terms of the use of music and dance in order to elucidate the specificity of the screen version. I will indicate the way in which musical performance re-inscribes certain Okinawan aspects removed from Patrick's scripts. Although music or musical performance may seem just a minor part in the entire movie, it could play quite a role in introducing and adding meaning to the imaginary Okinawan village, and the way the filmmakers prepared

and utilized the song and dance reflects Sneider's stance on respecting local culture and giving leeway to local people.⁶

I . The Use of Okinawan Folk Songs and "Sakura"

The opening music of this film is an Okinawan folk song, and we hear several other Okinawan compositions throughout the film. The Okinawan music in this movie was composed or arranged by Kikuko Kanai, an Okinawan composer. In the theater version, Dai-Keong Lee was in charge of the music, and his music sounds more like a mixture of Japanese and other Asian music, using the gong bell, or sounds similar to the music in Hollywood movies set in China, Hong Kong, or Chinatown. Since there is neither D nor A sound in the Okinawan musical scale, the music in the theater version and the movie version sounds very different.

Kanai was born in Miyako, Okinawa, in 1906. When she was 19 years old, she went to Tokyo to enter the Japan Academy of Music to study singing, and then Tokyo Academy of Music to study composition. In 1939, she presented Symphony No. 1 in C Minor and is said to be the first Japanese (and Okinawan) woman to compose a symphony, and the first Japanese composer to be in charge of the music of a major foreign movie (Kori 6-8).⁷ After composing the symphony, she shifted course and focused on Okinawan music. Utilizing Okinawan melody, she wrote songs, piano music, musicals, opera, etc. and published a book titled *Ryukyu no Minyo* [*Ryukyuan Folksongs*] in 1954, for which she received a Mainichi Publication Cultural Award in 1955. She also actively worked for the development of the Japanese music scene, organizing a musical circle called *Hakutokai*. The three principles for musical composition of this organization are ethnicity, contemporaneity, and artistry (Kanai, "Hakutokai" 56). She analyzed the shortcoming of the Japanese music scene as not having contemporaneity while having traditionality, and emphasized the importance of having both (Kanai, "Hakutokai" 56-57).

In her auto-biography, Kanai recalls how she got involved in *Teahouse*. In March 1955, she received a call from NHK broadcasting and was asked

to choose a couple of Okinawan songs for an MGM movie, and chose five or six Okinawan folk songs which foreign people might like (Kanai, *Nirai* 192). When a few staff members visited her later on, she performed the songs on a piano while they were constantly asking her to play the songs faster or more slowly (Kanai, *Nirai* 193). They finally chose "Yoya naore," "Kanayo," "Mashunku," and "Asadoya yunta" and asked her to arrange them for orchestra and chorus (Kanai, *Nirai* 193). They also asked her to make them sound like a mixture of Japanese, Okinawan, and western styles, using Okinawan string instruments (such as the *sanshin* and *kokyū*), drums, and other instruments, in addition to the violin and other western instruments (Kanai, *Nirai* 193).

In the movie, an arrangement of "Mashunku" is used as the opening theme song. The song starts with the sound of wooden clappers over the roar of the MGM lion and the introduction is followed by Mitsuko Sawamura's high-pitched voice, singing the song in Okinawan.⁸ As the song progresses, the chorus is added, and so are other western instruments, giving the song an upbeat and light rhythm, performed in a fast tempo. This song originates in Ie island, a remote island in the northern part of Okinawa, and is about comparing two women, Mashunku and Nabi.⁹ The song was said to be sung by unmarried women when they did menial work at night in lodges called *musume yado* where young women learned such work and also chose a husband from among the men gathering there (Kanai, *Ryukyu* 95). The tone and tempo of the song then suddenly change when the acknowledgement to Daiei Motion Picture Company appears, and we hear "Sakura" (or "Sakura Sakura"), a famous Japanese song about cherry blossom, at the end of the credit sequence (00:01:34-00:02:29). It is performed with the *koto*, a harp-like instrument, being very low-beat and sounding solemn. And we see the caption "OKINAWA 1946" while hearing "Sakura," which seems incongruous for the caption. (00:01:59)

The use of Okinawan and Japanese music in the opening credit sequence symbolizes the mixture of things Okinawan and Japanese in this movie. Kanai was not so content with the use of Japanese *geisha* in this movie when she first read the screenplay, but she was convinced by the filmmakers that the

would-be viewers of this movie would neither regard Japan and Okinawa as geographically different countries, nor would they understand the difference between Japanese and Okinawan clothing. They would enjoy a variety of Japanese and Okinawan dance, which would bring box-office success (Kanai, “*Hachigatsu*” 2).¹⁰ She also recalls that she was called “Japones, Japones” at an international party and sang “Sakura” to introduce Japan when she stayed in Brazil to study music (Kanai, *Nirai* 190). This might be the reason why “Sakura” is played on the *koto* in the opening credit sequence to introduce Japan.¹¹ In addition, this mixture may connote Kanai’s dual identity as both Okinawan and Japanese; while she was eager to promote Okinawan music, she was also working to improve the Japanese music scene as I mentioned above. Outside Okinawa or Japan, Okinawan people take on different identities as Okinawan or Japanese according to circumstances. In any case, the use of an Okinawan folk song in the opening credit sequence marks more authentic Okinawan traits with its melody and lyrics in the Okinawan language when compared with the music used in the theater version, while briefly introducing Japan in the melody of “Sakura.”

Another song “Asadoya yunta” is probably the most well-known Okinawan folk song of the four. When Lotus moves from Awasi to Tobiki village, the male villagers help her to carry her luggage and sing the song with her as they are arriving at Tobiki (00:46:10-00:47:00). “Asadoya” is a kind of family name and “yunta” means a kind of work song (Torizuka 3). The lyrics were written in Japanese by Katsu Hoshi, an elementary school teacher, and the song was arranged by Choho Miyara, another famous Okinawan composer, in 1934. This song is also about the beauty of a woman or a love story between a man and a woman, but it originates in Taketomi Island and the former version is about a beautiful woman who refused to become the lover of an authoritative official and married a villager. The original version, therefore, is said to be a song of resistance about not yielding to authority, which happens to remind us of the theme of this movie. In the scene above, the male villagers sing the first verse about the beauty of a woman and Lotus sings the fifth verse, which reads, “Oh! Okinawa is a wonderful place. You

must come to visit it once. Spring, summer, fall, winter, fresh flowers are always blooming.”¹² The villagers then again sing the first verse after Lotus. According to Yoshikazu Torizuka, the fifth verse was added by an unknown person in the 1950s when Okinawa began to sell itself as a tourist spot and was sung in teahouses in Naha (33-34). The fact that Lotus sings this verse is suggestive, for she could be a *geisha* from Naha,¹³ but again this would be somewhat incongruous because there seem to be only Okinawan people in the diegetic space. It may be Kanai’s intention to have the *geisha* girl sing the fifth verse in accordance with the trend, and to introduce Okinawa directly to the audience with the lyrics, not just with the Okinawan melody. In addition, here again, the mixture of Okinawa and Japan can be seen/heard by having Lotus sing the Japanese verse with the Okinawan melody.

“Yoya naore [Set the World Aright],” which is used in the scenes where the villagers build and rebuild the teahouse, is sung in chorus again (01:04:56-01:05:08; 01:59:39-02:01:08). This song is originally a work song from Miyako Island, where Kanai was born, celebrating a good crop and a period in which people live happily. This also happens to be related to the change made by the villagers and Fisby. According to Kanai, thirty chorus singers, twenty orchestra musicians, seven Okinawan musicians, three *koto* players, in addition to four assistants of hers went to Kyoto/Nara to make the recording in April 1956 (“*Hachigatsu*” 2).¹⁴ When producer Jack Cummings, director Daniel Mann, and music supervisor Soul Chaplin visited the Shimogamo studio of Shochiku in Kyoto and listened to the young, professional chorus singers singing “Yoya naore,” Mann was surprised to hear their harmony and insisted that they should not have sung so artistically because this was supposed to be a song sung by farmers (Kanai, “*Hachigatsu*” 2). However, no matter how Mann tried to make them sound like farmers by having them dance and sing at the same time and no matter how they tried to sing off key, the professional singers created beautiful harmony (Kanai, “*Hachigatsu*” 2).¹⁵ “Yoya naore” is also sung in a fast tempo, and in the latter scene above, the teahouse gets rebuilt while we hear the same verse repeated four times.

In the opening ceremony for the teahouse, the other Okinawan folk

song “Kanayo” is sung and the dance performed by Sawamura and others (01:31:33-01:32:17). *Kana* could be a woman’s name and *Kanayo* could be (my) dear *Kana*, and the song celebrates a young couple’s love and joy of life (Kanai, “Ryukyu” 93; Nakasone 217-18). Where the song originates is unknown but it was sung by young men and women at outdoor parties called *moashibi*, and it later developed into a dance song (Nakasone 217). This song is not arranged for a chorus but is sung only by Sawamura and the dance is performed by Sawamura, women, and several children in Okinawan costume, though it is supposed to be danced by a man and a woman. I will discuss this later, but this scene reinforces the infantilization of Okinawa by having Sawamura sing, having Sawamura and some other children dance, and by removing the romantic aspects of the original dance. Even so, Sawamura sings the song in Okinawan, the dancers wear Okinawan costume, a lot of Okinawan instruments are played, and quite an authentic version of Okinawan song and dance is presented.¹⁶

While the stage version of *Teahouse* uses almost the same “Sakura” arrangement over and over again at the opening and between the acts or scenes, the movie version uses the actual Okinawan folk songs in the opening credit sequence as well as in the scenes where the songs are incorporated into the story.¹⁷ Although these songs were chosen by the filmmakers and arranged to meet their expectations, the original selection was made by Kanai. By placing Kanai in charge of the music, the movie version clearly marks Okinawanness in the melodies, and the movie thus sounds much different from the stage version. Although the music may sometimes be a jumble of Okinawan and Japanese, both of them sound more authentic than the theater version, and Kanai, who was excited about composing Okinawan music for the movie and about her work being introduced to the world, successfully made the movie sound Okinawan.

II. Infantilization of Okinawa and a Singing Okinawan Village Girl

As is stated above, Mitsuko Sawamura the singer is the main person

to perform with Kanai’s arrangement. She also plays an Okinawan village girl, assuming two kinds of roles as a singer and a child actor, complicating her status in that she presents Okinawan melodies but in a way suggests Okinawa as child in relation to Sakini’s character and in contrast to Lotus’s maturity.

As some critics point out, Sakini the Okinawan interpreter is a childlike character. In the theater script, Patrick describes Sakini’s smile as having “childlike candor” (Play 7), implying the Okinawan interpreter’s childlike mannerism or suggesting that the protagonist is an innocent-looking rascal. James D. Houston, for instance, describes Sakini and other Okinawan villagers as follows:

I think *childlike* is the key word there, much in keeping with the way Sakini and the other villagers are portrayed. He is boyish, a floater, a free spirit, wise in his asides to the audience, adolescent in manner, a Puck for the seriocomic confusion of Captain Bisby [*sic*] the American officer in charge of the village recovery program. The villagers are played [*sic*] this way too—happy-go-lucky, playful, easy to please. (188)

Referring to Brando’s exaggerated performance style, Karla Rae Fuller also states, “although this foregrounding of artificiality might invite a semblance of play-acting fun, the result nonetheless produces a clown figure both infantilized and foolish” (178). In the opening sequence, for example, Sakini sits under a tree and is surrounded with children who ask him for chewing gum. After the children step away from him, Sakini utters his first line, “Tutti-frutti. Most generous gift of American sergeant” (Patrick, Movie 3). He could seem like a child who is happy to be given chewing gum or seems to be proud of himself for having chewing gum which was a delicacy in war-stricken Okinawa.¹⁸ Then he speaks about the history of Okinawa to the movie audience. As Fuller aptly points out, Sakini’s “roughhousing with the children as well as his childlike delight in the tutti-frutti gum work to mitigate his more mature philosophical musings about history, oppression, and cross-cultural conflicts expressed subsequently” (182). Incidentally, in the theater, Sakini’s

introduction of Okinawa is accompanied by comical sound effects using percussion. Both film and play sugarcoat the serious nature of the conquered history of Okinawa with childlike behavior and sound effects.

His childlike, clown-like manners continue in the following scenes where Sakini tries to tease Colonel Purdy when he reports to the Colonel's office. He shows a series of childish mannerisms such as a 360-degree turn after saluting Colonel Purdy and knocking on Colonel Purdy's backside to attract his attention. Although Sakini intentionally does these kinds of actions, their interchange could seem like a father scolding a child. This kind of behavior is also seen in the theater version and it is not specific to the screen version. In this way, Sakini is coded as a child.

I would add that the infantilization of Okinawan characters gets reinforced in the screen version by the casting of an Okinawan child singer, Sawamura as an Okinawan village girl.¹⁹ Although this girl is a minor character, she appears first in this movie before Sakini; right after the caption "OKINAWA 1946" at the end of the opening credit sequence, we see Sawamura and another girl hanging Colonel Purdy's shorts. Unlike the theater version where Sakini first appears on stage, the movie audience sees two children first right after the caption, and the juxtaposition of the title "OKINAWA" and the children connotes Okinawa's position as child. This first scene was added to the screenplay, and there is no scene in which the children appear and hang Colonel Purdy's shorts in the theater version, although Colonel Purdy does count the number of shorts hanging.

In addition, Sawamura sings at the opening ceremony of the teahouse (01:31:33-01:32:17). She also dances while singing with other children and the women of the village. As I stated in the previous section, this song/dance "Kanayo" is a famous Okinawan dance performed on festive occasions, but it is usually danced by a "man" and a "woman." Here Sawamura sings and dances in the center surrounded by women wearing a flower-like hat, which is unusual for this dance, and soon children join Sawamura. The dance is a short version, and she just sings and dances during the first verse, and then opens the sliding door for Lotus Blossom. During the Okinawan dance scene,

the camera rarely moves; it just slightly zooms out and in twice to adjust the framing. I will discuss the Japanese song and dance more in detail in the next section, but when Okinawan and Japanese dance scenes are compared, it is obvious that the Okinawan dance, done mainly by children, is short and is not treated as true art, whereas Lotus's Japanese dance lasts about three minutes and is shot and edited more elaborately as an art form. Just like the opening "Mashunku" song changes to "Sakura" at the end, it can be said that Okinawan music and dance in this scene merely opens for the Japanese dance and is not fully performed as true art. Here again the Okinawan characters and Okinawan performance are infantilized, and this is emphasized by presenting the two different kinds of music and dance one after another.

Even so, it is noteworthy that an Okinawan person was cast and could sing and dance Okinawan music in a Hollywood film, considering the fact that, in the theater version, there was neither an Okinawan cast nor an Okinawan song or dance, and that no Okinawan person had ever been cast in a Hollywood production. Born in Okinawa in 1941, Sawamura started singing on US bases at the age of seven, and won first prize in Columbia Record's Popular Music Competition held in Okinawa. She went to Tokyo at the age of eleven, and then started her movie career in 1954 in Japan. She was invited to Hawaii for a fund-raising event in 1955,²⁰ and also visited Hollywood with her mother where she dressed Mitsuko a traditional Okinawan attire, because Japanese people usually wore Japanese clothing, and took her to a producer, Joe Pasternak (Sawamura, "Chat" 29). Introduced as the youngest Jazz singer in Japan, Sawamura sang "Sincerely," and Pasternak loved it, asking her to promise to come back the next day (29). The producer, music director, etc. of *Teahouse* were there to listen to her singing and decided to make a contract with her (29-30). *Teahouse* was her first movie contract in the US, and she then sang on TV series such as The Judy Garland Special with David Wayne in 1955 as well as in an MGM musical *Meet Me in Las Vegas* (1956). So, it was rather a happy coincidence (but partly her mother's tactic) that MGM could cast an Okinawan girl for *Teahouse*, but, at any rate, she became the first Asian cast member chosen to play in *Teahouse* ("Two"

B8). Sawamura's singing ability was highly credited by MGM producers, and they, to some extent, created or added her part which was not in the theater version.

It may be somewhat ironic that her presence, or the treatment of her character, adds to both the authenticity and infantilization of Okinawa. However, regardless of limitations such as this and the fact that Sawamura was a Jazz or pop singer and might not sound like a real folk singer, filmmakers acclaimed her and she sang Kanai's arrangement as a professional singer. Her physical appearance is that of a child but her singing voice does not sound childlike, and it rather sounds mature. It is true that Sawamura, as well as Kanai, could create the auditory image of Okinawa and express a sort of ethnic identity on screen and in the soundtrack.

III. Geisha Performance as a Japanese Art Form

As Kanai and Sawamura presented cultural identity in their own way, Machiko Kyo's Lotus also sings and dances Japanese song and dance in quite authentic manners, not an inauthentic "oriental" way. Also, the *geisha* girl in the screen version sings and dances more often than the *geisha* in the theater version, and the content of the performance is quite different. Kyo's Lotus sings "Sakura," which is more or less like a national anthem of Japan, and dances a kind of the *Azuma kabuki* dance, which was performed in the US and European countries in the mid-1950s as an example of Japanese traditional dance.²¹ Lotus's performance in the screen version thus embodies more Japaneseness and sophistication than in the theater version, for the latter was not choreographed by a member of a traditional Japanese dance school. The reason why the movie version could present a sort of traditional Japanese dance is probably that Daiei movie studio cooperated with MGM in production on the Japanese side and Daiei president Masaichi Nagata knew Tokuhō Azuma, the founder of *Azuma kabuki* and the wife of Masaya Fujima, the choreographer of Lotus's dance.

In addition, Kyo was one of Daiei's top selling actresses²² at that time

and had a higher profile than Mariko Niki²³ who played Lotus in the theater version. Before Daiei, Kyo was a dancer in a girl's revue company, Osaka Shochiku Shōjo Kagekidan. By the time she was chosen for the role of Lotus Blossom, she was already known in the international film scene, starring in Akira Kurosawa's *Rashomon* (1950) which won the top prize at the Venice International Film Festival, Kenji Mizoguchi's *Ugetsu* (1953), winning the second prize at the Venice International Film Festival, and Teinosuke Kinugasa's *Gate of Hell* (1953), winner of the Grand Prix at the Cannes Film Festival.²⁴ She subsequently received many offers from Hollywood, however, she refused to accept them because she could not speak English, and even though they said she didn't need to speak, she didn't think that she could act when she couldn't understand the cues (Tsutsui 266). Therefore, she turned down the offer to play Lotus Blossom once, but one day, on her way back to Japan from Venice, president Nagata and Kyo stopped by Hollywood and were invited to MGM. She soon found that this was her first meeting with Daniel Mann, Marlon Brando, and Glenn Ford. She could not turn them down this time, and although she did not speak English except "hot water" and "happy birthday" and there are no English subtitles for the Japanese lines in *Teahouse*, she was nominated for the Golden Globe Award for the Best Motion Picture Actress (Comedy/Musical). As a Japanese critic aptly points out, "Kyo did a great job alluringly and lightly performing an ideal *geisha* for Hollywood's men" (Iwashita 221).

In the screen version, Lotus sings "Sakura" for Fisby after he was convinced by Sakini that the *geisha* is not a prostitute. She sings the song while playing the *koto* at the same time (01:18:37-01:19:33). The song has been known to accompany the *koto*, and though the origin of the lyrics is unknown, the present lyrics and melody were arranged in 1888, and Lotus sings this version in the movie (Ikeda 30). "Sakura" appeared in grade school textbooks in 1941 with slightly different lyrics, though both versions describe the beauty and fragrance of cherry blossoms (Ikeda 30). As I mentioned above, this song is used in the opening credit sequence right after the festive Okinawan folk song, and an arrangement of this song is used in the theater

version, though Lotus does not sing this song in the theater version; she just hums some other song when Sakini tells Fisby about what a *geisha* really is. That is, the screen version of *Teahouse* presents the Japanese song more clearly or straight-forwardly, whereas in the theater version, in which the music was composed by a Chinese-American composer, Dai-Keong Lee, the Japanese melody or tone of “Sakura” is not easily discerned. Besides, Lee’s version used between acts or scenes overuses gongs and sounds more like a mixture of Japanese music and the music of Hollywood movies set in Asia or Chinatown. In other words, Lee’s music represents an ambiguous oriental quality, while “Sakura” clearly sounds Japanese.

Likewise, Lotus’s dance in the theater and screen versions presents a different tone and atmosphere. Lotus’s dance in the stage version was choreographed by a second-generation Japanese American actor/dancer, Yuki Shimoda.²⁵ He was an admirer of Fred Astaire, and took lessons in martial arts, ballroom dancing and ballet in his youth (*Masterworks*). Lotus’s dance lasts about one and a half minutes in the theater version, and she dances with the same music used between the scenes. The *sumo* wrestling scene follows her dance.²⁶

On the other hand, Lotus’s dance in the screen version was choreographed by dancer/choreographer Masaya Fujima, the husband of Tokuhō Azuma, the founder of *Azuma Kabuki* dance company which went on tour in the US and Europe from 1954 to 1956. *Azuma Kabuki* is a modified Japanese traditional dance for a western audience.²⁷ When the *Azuma Kabuki* performance opened in New York City, it received rave reviews in the US and became very successful.²⁸ This happened to take place when *Teahouse* was also enjoying success on Broadway. Azuma knew president Nagata, who arranged Azuma’s first US performance in Hawaii before *Azuma Kabuki* performances in the mainland US (Azuma 22). Therefore, it would not be surprising that Nagata asked Azuma or Azuma’s husband to choreograph Lotus’s dance. So, it can be said that the movie utilized the success of not only the theater version, but also of the *Azuma Kabuki* US tour.

Lotus performs the Azuma school traditional dance at the opening cere-

mony of the teahouse (01:32:24-01:35:20). *Azuma Kabuki* dance uses colorful costumes, fast-paced choreography, and exaggerated movement, and Lotus’s dance has similar qualities. For example, she wears a dark and light purple *kimono* and a gold *obi* [sash] and a lot of ornaments in her hair. Her costume changes to a light blue kimono with some red print while she is dancing; that is, she is wearing another kimono under the first one and taking it off is part of the performance.²⁹ She also makes elaborate use of fans during the performance. During the three-minute dance scene, Fujima packed a lot of elements and the quickly changing movement attracts the eyes of the audience. As we see these colorful costumes and exaggerated movements, we also see elaborate camera movement and editing. The camera zooms in on Lotus and the shot then turns to a close up of her. Then the camera carefully follows her movements and the shot scale also changes from a medium shot to a long shot. Whereas the camera in the Okinawan dance scene is static, the camera in Lotus’s dance scene is quite kinetic, using crane shots and zooms, and the editing is elaborate, showing Lotus in several different shot scales.³⁰ In this way, Lotus’s dance seems more glamorous and intense than in the theater version. In the screen version Lotus sings the “Sakura” song and dances the *Azuma Kabuki*-like dance and thus embodies more Japaneseness than the theater version. In short, while retaining some sort of sexuality and being the romantic opposite of Fisby, Lotus also plays the role of representing Japanese performing arts and Japanese formal beauty, presenting a somewhat different image from the western stereotype of a *geisha*.

Conclusion

Broadway producers once thought about casting a Japanese person for Sakini but it did not come to fruition because they could not find anyone with the capacity. Movie producers probably did not even give it a thought. However, in the movie version of *The Teahouse of the August Moon*, an Okinawan composer, Kanai was assigned to arrange Okinawan songs, and she chose and arranged some Okinawan traditional folk songs in a way that comple-

ments the movie. Kanai's music marks certain Okinawan qualities in its melodies, which were removed from the stage version but which existed in the original novel in the form of language or in the traits of Okinawan characters, etc. Although the treatment of Sawamura's character and the way in which the song and dance are presented reinforces the image of Okinawa as child, the casting of Sawamura, an Okinawan girl is unique to the movie version, and her song and dance also demarcate an Okinawan quality in her own way. Kyo's *geisha* performance also differentiates itself from the *geisha* in not only the stage version but various representations, emphasizing Japaneseness and artistry in traditional song and dance. Even though these female artists may not originally have been musicians, singers, or dancers of traditional folk music or performing arts, they nonetheless showcase high-level performances in the movie outside the story level. Also, they added originality to the traditional music and dance, reflecting Kanai's stance on music as having both traditionalism and contemporaneity. Highlighting ethnicity and flexibly arranging tradition in musical performance, they could create an image of Okinawa and Japan themselves with some agency in a foreign production, allowing the movie version to assume autonomy in inscribing cultural signatures aurally as well as visually.

Notes

- 1 MGM read Sneider's novel as early as May 11, 1951 before the novel was to be published on May 28, 1951 (Ayers).
- 2 *Anatahan* (1953) by Josef von Sternberg is usually listed in this group but it was produced by a Japanese company, Toho Co. Ltd. For details about runaway production, see Hamano, Provencher, and Sera for example.
- 3 *Teahouse* also seemed to have been nominated for the Golden Berlin Bear at the Berlin International Film Festival (http://www.imdb.com/event/ev0000091/1957?ref_=ttawd_ev_2. Accessed April 8 2014).
- 4 See Nakayama, "Hachigatsu" for a comparison of US, Japanese, and Okinawan movie reviews.
- 5 The New York Public Library owns a recording of the Broadway performance. The date of the performance is unclear but it seems that Eli Wallach performs in this

recording. He succeeded David Wayne and started to play Sakini at the Martin Beck Theater in New York City on February 14, 1955 (Zolotow 25), so it must have been recorded sometime after that if the information on this material is correct. He took a leave of absence for a week starting July 17, 1955 (Calt 33) and again for two months starting November 21, 1955 in order to take on other work (Gelb 32). The performance at the Martin Beck Theater opened on October 15, 1953 and closed on March 24, 1956.

- 6 See Sneider, "Below 'The Teahouse.'"
- 7 Kori adds that though some say that Koda Nobu, novelist Koda Rohan's sister, wrote the first symphony, *Tairei Houshuku Kyoku*, a Ceremonial Song for the Emperor, it accompanies the chorus and is actually a cantata, and the word "symphony" is not used in the manuscript for the score (Kori 8). In 1938 Aiko Kurishiro performed a symphony in A major in a recital held by Kanai's teacher; however, she did not become a professional composer (Kori 8). Therefore, Kanai's symphony can be said to be the first written by a female professional composer (Kori 8). As for the first musical director for foreign films, Akira Ifukube composed the music for Josef von Sternberg's *Anatahan* (1952), but this film is a Japanese film as I stated above. In this paper, the English translation of the Japanese documents is mostly mine.
- 8 In those days, there were no long lists of end credits, and the songs themselves were not credited. However, Sawamura was supposed to sing Kanai's "Mashunko Bushi" in the opening river sequence added for the movie version, in which children wash Colonel Purdy's shorts and some of them are swept away in the stream (Shanks). Even though she was looking forward to performing it, the shooting of this sequence was cancelled and she was very upset about it, so Marlon Brando consoled her (Sawamura, "Yomiuri" 2). Therefore, I think Sawamura, whom I will discuss in the next section, is the singer of this theme song.
- 9 According to folk music critic Nakasone, the implication of the song is that Nabi is more beautiful than Mashunko and that it is fun to judge the beauty of girls (94). This interpretation seems to be common (see *Ryukyu no shimauta meikyokushu*, for example).
- 10 Futaba Juzaburo also regards the mixture of Japanese and Okinawan music as part of the reason for its success, and admits that the use of "Sakura" in several scenes was effective in strengthening paths (73).
- 11 Saul Chaplin arranged "Sakura" for the movie, though (Music Report 1). Kanai also learned to play the *koto* in childhood (Kanai, "Okinawa" 135). Among the musicians, there was Yamanoha Tsuru, a student of Michio Miyagi, a famous composer/*koto* player who wrote a variation of "Sakura" (Kanai, "Takuto" 4). So it is probably

- Yamanoha who played “Sakura” on the *koto* in this movie.
- 12 Free translation submitted to Production Code Administration (Dickson).
 - 13 She is in the novel, but Patrick does not specify where she is from.
 - 14 Kanai also recalls in a different article that 60 Tokyo Philharmonic Chorus members, 5 Okinawan musicians, and more than 60 other Japanese, western, and Ryukyuan musicians were involved in the production for more than 2 months in Nara and Kyoto (“Takuto” 4).
 - 15 Once the shooting began, Kanai also directed the extras for singing on location at the foot of Mt. Ikoma, Nara (Kanai, “*Hachigatsu*” 2). She had a hard time teaching them “Heart of Texas,” which is sung at the opening ceremony of the teahouse; they refused to sing it because this American song is hard to sing (Kanai, “*Hachigatsu*” 2). However, as the male villagers in the movie, the Japanese extras were eager to practice singing “Asadoya yunta,” which they would sing in the scene with Machiko Kyo (Kanai, “*Hachigatsu*” 2). Kanai also requested corrections from the filmmakers on location, sometimes in a combative mood, because they knew neither Okinawan music nor Okinawan manners and customs (Kanai, “Takuto” 4).
 - 16 We can see a drum played at the edge of the screen. When this scene was shot in Hollywood, an Okinawan musician, Haruko Uchima, played the *dahisen* for two weeks, and her wage was 35 dollar a day (Higa 177).
 - 17 *Teahouse* would later be adapted as a Broadway musical in 1971 but it did not sell. It did not use Okinawan music, either. See Freeman and Underwood for the script and musical scores. Incidentally, Kanai became interested in the world of musicals after this assignment and published a book about musicals. See Kanai, “Myujikaru.”
 - 18 See Kawamitsu (105) and Nakayama, “Kesareta” (35).
 - 19 The character does not have a name in the screenplay, but in a Japanese movie brochure, the character is named Chiru, and in an interview Sawamura said that her character’s name is Chiru. Chiru used to be a common female name in Okinawa.
 - 20 In a Hawaiian newspaper, Sawamura is introduced as Okinawa’s second Hibari, and at the end of the concert, wearing a Ryukyuan *kasuri*, she sang “Asadoya yunta” and “Kago de ikunowa” with her mother (Higa 155).
 - 21 See Noji and Hamano, for example, for the details about *Azuma Kabuki*.
 - 22 It is said that Daiei received 15 million yen for renting Kyo for three months (“Suuji” 9). Also, it was Jack Cummings who insisted on casting Kyo. Her ability to dance was one of the reasons for his choice (Cummings).
 - 23 *Teahouse* seems to be the only Broadway play she appeared in. Her husband was Bernard Deckle of USIS (United States Information Service) (Coe 24).
 - 24 A Japanese critic compares her with Sophia Lauren and Ann Baxter and describes

- her as the type of actress who takes advantage of her body and expresses her individuality (Sekikawa 66).
- 25 He also played one of the villagers in the theater version, and coached David Wayne in the manners and gestures of “orientals.” (*Masterworks*).
 - 26 The *sumo* sequence was removed from the screen version, although it is in the screenplay and seemed to be filmed. (There are 35mm color slides of this scene in Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills, California.) The reason for the deletion might be to give Lotus’s dance more screen time.
 - 27 Tokuzo Azuma was the head of the Azuma school of Japanese traditional dance, and she had wished to dance outside Japan since she became a dancer at the age of 22, and when she turned 40, she seized an opportunity for “the world tour” with the help of her friend who was running a Japanese restaurant in New York (Azuma 21-22).
 - 28 Japanese newspapers analyzed the reasons for success as follows: 1. The host was Hurok, a big name in the entertainment world; 2. It had *Kabuki* in its name, for it had often been said that a *Kabuki* troupe would come to the US and people were ready for *Kabuki*; 3. The dances were arranged for the US audience (ex. Sanbannezumi for 3 minutes, Renjishi for 5 minutes, and Dojoji for 15 minutes); 4. It gave an impression of Japanese official events by using imperial and diplomatic messages; 5. Everybody worked so very hard; 6. The background and costume were beautiful, the direction was fast-paced, and the revue-like structure in the climax; 7. The sound of the *shamisen*, bell, drum, whistle, etc. was unusual (“Azuma, hankyo” 791).
 - 29 In Dojoji, an *Azuma Kabuki* dance, a purple kimono represents the Japanese scenery, especially beautiful mountains, and a light-blue *kimono* a young woman’s first love (“Azuma, liner notes”).
 - 30 See Nakayama, “Kesareta” (38). This dance still exists as one of the repertoires of the Azuma school of dance. See its official website: <http://www.adzuma.com/guide/story/index.html>. (Accessed 9/23/2013). The dance was also aired on an NHK TV program, “Geino hana butai” on October 21, 2010. The dance is named “The Teahouse of the August Moon” and was performed by Kotomi Hanayanagi who won an Art Award from the Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology, Japan. This suggests the broad influence of this dance and it is an example of how an element of a film could be reused outside the text.

Works Cited

Ayers, F.H. Synopsis of *The Teahouse of the August Moon*. 11 May 1951. Turner/MGM

- Scripts T-310, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills, California.
- “Azuma Kabuki.” Liner notes. Tokyo: Columbia. YMA-69-46-8. National Diet Library.
- “Azuma Kabuki eno hankyo [Responses to *Azuma Kabuki*].” *Jijitsushin*. 26 Mar. 1954: 791-92.
- Azuma, Tokuho. Interview. “Azuma Kabuki sekai e [*Azuma Kabuki* to the World].” *Hon.* 4.4.33 (Apr. 1979): 18-25.
- Calta, Louis. “‘Happy Ant Hill’ Arriving in Fall.” *New York Times* 9 June 1955: 33.
- Coe, Richard L. “Marty’s Girl An Old Hand.” *The Washington Post and Times Herald* 22 June 1955: 24.
- Cummings, Jack. Letter to Edward F. O’Connor. 9 June 1955. Jack Cummings Papers. Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills, California.
- Dickson, Elizabeth. Letter to Geoffrey M. Shurlock. 7 June 1956. Motion Picture Association of America, Production Code Administration Records. Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills, California.
- Dube, Reena. *Satyajit Ray’s The Chess Players and Postcolonial Theory: Culture, Labour and the Value of Alterity*. New York: Palgrave, 2005.
- Erickson, Hal. *Military Comedy Films: A Critical Survey and Filmography of Hollywood Releases Since 1918*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company Inc., Publishers, 2012.
- Freeman, Stan and Franklin Underwood. *Lovely Ladies, Kind Gentlemen*. New York: Samuel French, Inc.: 1971.
- . *Selections from Lovely Ladies, Kind Gentlemen*. New York: Ruxton Music, Inc. and Eastgate Music, Inc.: 1971.
- Futaba, Juzaburo. “Kaisaku ‘Hachigatsu jyugoya no chaya no omoshiroa wo bunseki suru [An Analysis of Appeal of *The Teahouse of the August Moon*].” *Eiga no tomo* Jan. 1957: 68-73.
- Fuller, Karla Rae. *Hollywood Goes Oriental: CaucAsian Performance in American Film*. Detroit: Wayne State UP, 2010.
- Gelb, Arthur. “Play from Israel Arrives Tonight.” *New York Times* 7 Nov. 1955: 32.
- Hamano, Yasuki. *Itsuwari no minsyusyugi: GHQ, eiga, kabuki no sengo hishi [Fake Democracy: a Hidden History of GHQ, Film, and Kabuki]*. Tokyo: Kadokawa shoten, 2008.
- Higa, Takenobu. *Shinbun ni miru Hawaii no Okinawa jin kyujyu nen sengo hen [The Okinawans 90 years in Hawaii: after the war]*. Honolulu: Higa Takenobu, 1994.
- Houston, James D. *In the Ring of Fire: A Pacific Basin Journey*. San Francisco: Mercury House, 1997.
- Ikeda, Yaeko. *Edetoku nihonnno uta [Japanese Music in Illustrations]*. Tokyo: Yamaha Music Media, 2009.
- Iwashita, Naofumi. *Geisha ron: Kamigamini funsurukotowo wasureta nihonjin [Geisha: The Japanese Who Forget to Act as Gods]*. Tokyo: Yuzankaku, 2006.
- Kanai, Kikuko. “*Hachigatsu jyugoya no chaya [The Teahouse of the August Moon]*.” *Kon-nichi no Ryukyu [Ryukyu Today]*. Office of Public Information, United States Civil Administration of the Ryukyu Islands. 1 Jan. 1959: 1-3.
- . “Hakutokai no atsumari [Hakutokai Gathering].” *Ongaku geijyutsu* 14 (Sep. 1956): 56-59. [Tokyo: Ongaku no tomo Publishing.]
- . *Myujikaru sekai no tabi [World Tour with Musical]*. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 1964.
- . *Nirai no uta [Song of Nirai]*. Okinawa: Ryukyu shimpo sha, 2006.
- . “Okinawa to hondo wa ichiren takusho [Okinawa and Japan share fate].” *Ushio* Feb. 1972: 135.
- . *Ryukyu no minyo [Ryukyuan Folksongs]*. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 1952.
- . “Takuto mo shiranu Okinawagumi: *Hachigatsu jyugoya no chaya* [Okinawan members don’t even know taktstocks: *The Teahouse of the August Moon*].” *Ryukyu Shimpo* 29 Mar. 1957: 4.
- Kawaguchi, Yoko. *Butterfly’s Sisters: The Geisha in Western Culture*. New Haven and London: Yale UP, 2010.
- Kawamitsu, Tatsuya. “Haiboku heno kouteikan ni hisomu hikutsu to *Hachigatsu jyugoya no chaya* [Obsequiousness Latent in Affirmation of Defeat in John Patrick’s *The Teahouse of the August Moon*].” *Eibei bungaku [Anglo-American Literature]* 68 (2008): 99-129.
- Kori, Haruhiko. “Haha to ko no Okinawa no uta kaisetsusho [Mother and Child’s Okinawan Songs liner notes].” Tokyo: King International, 2000.
- Masterworks Broadway*. “Yuki Shimoda.” 23 Sep. 2013. <<http://www.masterworks-broadway.com/artist/yuki-shimoda-0>>.
- Murakami, Yumiko. *Iero feisu: Hollywood eiga ni miru ajia jin no shozo [Yellowface: Images of the Asians in Hollywood Movies]*. Tokyo: Asahi Shimbun sha, 1993.
- “Music Report.” 11 Nov. 1956. Turner/MGM Scripts T-319, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills, California.
- Nakasone, Koichi, ed. *Ryukyu retto shimauta kikou [Folksongs of the Ryukyu Islands]* Vol. 3. Okinawa: Ryukyu Shimpo sha, 1999.
- Nakayama, Risa. “*Hachigatsu jyugoya no chaya*: bei nichi ryu deno jyoei to jyuyo no hikaku [*The Teahouse of the August Moon*: A Comparison of How It Was Screened and Received in the U.S., Japan, and Okinawa].” *Southern Review* 26 (Dec. 2011): 61-66.
- . “Kesareta Okinawa: *The Teahouse of the August Moon* shosetsu kara eiga eno honan

- katei niokeru datsuokinawaka [Perverted Okinawa: De-Okinawanization in the Adaptation of *The Teahouse of the August Moon*].” *Bulletin of Okinawa National College of Technology* 5 (March 2011): 33-43.
- Noji, Tsuneyoshi. *Kyanti monogatari* [*The story of Chianti*]. Tokyo: Gento sha, 1994.
- Patrick, John. *The Teahouse of the August Moon*. (Play Script.) New York: G.P. Putnam’s Sons, 1952.
- . *The Teahouse of the August Moon*. (Movie Script.) Script Department, Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. Raymond Y. Aka Documents 0000015138. Okinawa Prefectural Archive. 10 August 1955.
- Provencher, Ken. “Bizarre Beauty: 1950s Runaway Production in Japan.” *The Velvet Light Trap* 73 (Spring 2014): 39-50.
- Ryukyu no shimauta meikyokushu* [A Collection of Hit Songs of the Ryukyus]. Naha: Kaiho Syuppan, 2003.
- “Sawamura Mitsuko chan mame sutaa toshite yomiurishi ga syoukai [SAWAMURA Mitsuko: Yomiuri Introduces Her as a Small Star].” *Ryukyu Shimpo* 18 Oct. 1956: 2.
- “Sawamura Mitsuko Oshaberi techou [SAWAMURA Mitsuko’s Chat Book].” *Myujikku raifu* 6.10.62 Oct. 1956: 29-31.
- Sekikawa, Mao. *Joyu Danyu* [Actress/ Actor]. Futabasha, 2003.
- Sera, Toshikazu. “Kensho Okinawaegashi sengo hen 10 *Hachigatsu jyugoya no chaya* roke [The Location Shooting of *The Teahouse of the August Moon*].” *Ryukyu Shimpo* 25 Nov. 2011: 23.
- Shanks, Bill. “Music-‘Teahouse of the August Moon.’” MGM Inter-Office Communication. 28 May 1956. Jack Cummings Paper. Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills, California.
- Shinjo, Ikuo. “*Hachigatsu jyugoya no chaya* ron: beigun Okinawa touchi to kuia porithikusu [The Teahouse of the August Moon: The U.S Occupation of Okinawa and Queer Politics].” *Okinawa eiga ron* [Okinawan Film]. Inuhiko Yomota and Sawa Omine, eds. Tokyo: Sakuhin sha, 2008: 22-53.
- Sneider, Vern. “Below ‘The Teahouse.’” *New York Times* 11 Oct. 1953: 1,3.
- Suh, Alexandra Chung. “*Movie in My Mind*”: *American Culture and Military Prostitution in Asia*. Diss. Columbia U, 2001. Ann Arbor: UMI, 2001. 3005807.
- “Suuji kara mita ‘Wasureenu bojo’ no uchiwake [The breakdown of *Typhon sur Nagasaki*].” *Kinema junpo* The Late July Issue, 1956: 99.
- The Teahouse of the August Moon*. Dir. Daniel Mann. Perf. Marlon Brando, Glenn Ford, Machiko Kyo, Eddie Albert and Paul Ford. MGM, 1956. DVD. Warner Home Video, 2006.
- The Teahouse of the August Moon*. Sound recording. LDC51104. New York Public Library.

- Tokuyama, Yukinori. “Okinawa jin wo enjiru Marlon Brando: *Hachigatsu jyugoya no chaya* no iero feisu no imi [Marlon Brando Playing Okinawan: the meaning of Yellowface in *The Teahouse of the August Moon*].” *Southern Review* 25 (Dec. 2010): 69-74.
- Torizuka, Yoshikazu. “Asadoya yunta: koyo wa donoyouni keisho sareteiruka [*Asadoya yunta*: How the Folk Song Has Been Succeeded].” A Taketomi-Jima Island Report, Okinawa Prefectural Educational Contents Practical Use Promotion Consortium. 10 Apr. 2014. <<http://oecc.open.ed.jp/cdrom/reppdf/rep14.pdf>>.
- Tsutsui, Kiyotada, ed. *Ginmakuno showa: “sutaa” ga ita jidai* [Showa on Screen: The Era When “Stars” Existed]. Tokyo: Seiryu Shuppan, 2000.
- “Two Foreign Press Groups Merged.” *Los Angeles Times* 21 Oct. 1955: B8.
- Yamamoto, Traise. Masking Selves, *Making Subjects: Japanese American Women, Identity, and the Body*. Berkeley: U of California P, 1999.
- Yagi, Mariko. “Gazing the Other: A Post-Colonial Reading of *The Teahouse of the August Moon*.” Master’s thesis. U of the Ryukyus, 2006.
- Yonaha, Shoko. “*Hachigatsu jyugoya no chaya* no genfukei: jyuri to tsuji bunka to Okinawa no aidenthithi [Origins of *The Teahouse of the August Moon*: *Jyuri*, *Tsuji* Culture, and Okinawan Identity].” Masae Suzuki, eds. A Report on a Grant-in-Aid for Scientific Research(C), “Okinawan Theater in the World: A Study on the Representation of Actresses.” 11-19.
- Yoshimura, Izumi. “Eiga ni egakareta sei to minzoku no fukenteki shihaikouzou: tairiku sanbusaku to *Hachigatsu jyugoya no chaya*, *Sayonara* no hikakubunseki wo tooshite [Patriarchal Governance Structure of Gender and Ethnicity Depicted in Film: A Comparative Study of The Continental Trilogy, *The Teahouse of the August Moon*, and *Sayonara*].” Master’s thesis. Nagoya U, 1996.
- Zolotow, Sam. “Comedy Arriving at Delys Tonight.” *New York Times* 14 Feb. 1955: 25.

Acknowledgement

This work was supported by JSPS KAKENHI Grant Number 22520289. I would like to extend my gratitude to my research collaborators Yukinori Tokuyama and Shoko Yonaha, and anonymous readers of the editorial board for valuable advice.

小津安二郎『秋日和』における ピアノ練習曲

——その音響設計

正清健介

I. 映画の音の分類

M・シオンは、映画の音楽には大きく二つのカテゴリーがあると指摘し、一つを「スクリーン内の音楽 (musique d'écran)」、もう一つを「オーケストラピットの音楽 (musique de fosse)」と呼んでいる。シオンによると、スクリーン内の音楽とは、音源が映画の現在かつアクションの場 (dans le lieu de l'action) に存在する音楽である。対してオーケストラピットの音楽とは、音源が映画の中の場とは繋がりのない場所に存在する音楽である (Chion 152-54)。本稿は、この分類が、小津安二郎の映画『秋日和』(1960) におけるピアノ音楽を考察する際において有効であるかを検証するものである。

シオンはこの二つの範疇は「すぐに明確な形で区分が設けられた」とし、「この違いは、映画の音楽を語る者によってあまりによく認められ類別されたので、それを名付けるにあたり様々な用語が考えられた」と言う (Chion 152)。シオンは例として、S・クラカウアー、K・ライス、G・V・パリス、S・ミケーリ、O・ラレールを引いて、それぞれが独自の用語でこの分類を行っていることを示し、この「音楽の二種類の区分は用語の違いこそあるが、万人にとって避けられない」(Chion 153) とまで述べている。この分類の基準は音源の所在にある。音源といってもここでの音源は、観客が仮想する音源である。上映 (再生) 装置上での音源ではない。映画館で上映される際も、テレビやパソコンで再生される際も、音源は、スピーカーやイヤホンといったオーディオ (音響機器) である。これに対して、ここでの音源とは、あくまで映画作品を目の前にした観客が、聞こえた音を恣意的に結びつける映画の物語空間内の物や人である。従って、音源といっても、あたかも音源と思われる、といった意味での音源、つまり、あたかも音源のように錯覚してしまう、といった意味での音源である。映画

のすべての音の真の音源はあくまでオーディオである¹。問題とされるべきは、この本来すべてオーディオに帰せられるべき音源が、見る者によってどのように錯覚され物語空間内に位置付けられるかである。

音源の所在によるこの分類は決して絶対的なものではない。シオンは「オーケストラピットの音楽とスクリーン内の音楽の間には、しばしば交流・循環・曖昧さがあることは明らか」(Chion 158) と述べている。そしてその例として、ミュージカル映画を筆頭に、J・L・ゴダールやF・フェリーニの映画を挙げている。分類は一つの規範としてあるものの、常にそれから逸脱するものは存在し、それはある程度映画史において許容されてきた。ゴダールやフェリーニに言及するまでもなく、映画の音楽においてこの分類では類別不可能なものは、様々な映画の中で多々見受けられる。『秋日和』のピアノ音楽もその一つである。従って本稿の目的は、この分類の有効性の検証を通してこのピアノ音楽の類別不可能性を明らかにし、その新奇性を指摘することではない。シオンは、オーケストラピットの音楽とスクリーン内の音楽の中間に位置する「第三の範疇 (tierce catégorie)」(Chion 164) なる枠を設けており、類別不可能な音楽のほとんどはこの「第三の範疇」に包括される。分類からの逸脱は、新奇でもなんでもなく、シオンが特別枠を設けるほど確固とした位置を映画の音において占めている。しかし、この分類を準拠枠としたピアノ音楽の分析を通して、小津映画の音に対して何かしらの考察を加えることには、新たな意義があるのではないか。

考察方法として本稿では、音楽に専らあてられたこの二分類に代わり、より細かい、その下位区分として存在する映画の音全般にあてられる次の三分類を使用する。特にM・T・ジュルノ²のものを参照したい。ジュルノは、映画の音の分類に関して、「その類型学は書き手によって様々であるが、書き手の多くは、ミシェル・シオンを含め、イン³ (in) (=被写範囲内⁴ [dans le champ])・被写範囲外⁵ (hors champ)・オフ (off) という用語を使用している」(Journot 86) と述べている。ジュルノの指摘するように、この用語はシオンも使用しており、今日、映画の音響分析においてオーソドックスなものとなっている。インと被写範囲外の音はシオンの二分類で言うとスクリーン内の音楽に相当し、オフはオーケストラピットの音楽に相当する。シオンのスクリーン内の音楽をさらに二分割し、ジュルノの挙げる計三つの用語を使用することでより細かな音響分析が可能となるだろ

う。この三分類をまとめるならば、①インとは、被写範囲内に音源と思われるものがある音。②被写範囲外の音とは、被写範囲外に音源と思われるものがある音である。被写範囲外は、被写範囲内と同じ地続きの空間である。③オフとは、被写範囲の内外（すなわち画面で示される空間、本稿では物語空間と呼ぶ）、それとは別の時空間に音源と思われるものがある音である。インと被写範囲外の音は、物語空間で鳴っていると思われる。対してオフは、物語空間では鳴っておらず、ただ観客だけに聞こえると思われる。ジュルノは、オフを「スクリーン上に音源が見えない音」かつ、その特徴として「シーンに属することのできない音」とし、その理由として「その音は他の〈場所〉から発しているからである」としている（Journot 86）。

今日まで小津映画の技法を対象にした研究は数多くあるが、そのほとんどは、構図やカット割りといった視覚的側面に焦点を当てたものばかりである。小津映画の音に関する研究は未だ発展途上にあると言って過言でない。確かに、1970・80年代の研究（佐藤；蓮實；Bordwell; Burch; Richie）において、多少なりとも音に関する言及はある。蓮實重彦の笑い声の機能に関する論考（蓮實 201-20）や、D・ボードウェルの音楽の曖昧で遊戯的な機能についての論考（Bordwell 67-68）は示唆に富むものである。しかし音に関する論述はどれも散発的で、あくまで小津映画の視覚要素の分析を補う為の二次的なものに留まっている。こと音楽に至っては、J・オモンとM・マリが「映画の音楽分析は、めったに試みられることがなかった」（Aumont/Marie 151）と映画研究史を振り返るように未だ本格的な研究対象とは成り得ていない。本稿は、シオンやジュルノの掲げる分類の小津映画における有効性の検証であると同時に、その検証作業を通して、今日まで顧みられることの少なかったその音響システムの一端を解明する新たな試みである。

Ⅱ. 『秋日和』の音楽と先行研究解釈

まずピアノ音楽の考察に入る前に、『秋日和』全編を通しての音楽の使われ方を簡単にまとめてみたい。これまでの先行研究において『秋日和』の音楽に関する言及は、ピアノ音楽に関するもの以外はほとんどない。

『秋日和』で使用されている明らかにオフであるとわかる管弦楽（以下、BGM）以外の音楽は、ピアノ音楽の他には、オルゴール・唱歌・お囃子

の三つがある。オルゴールは喫茶店のシーン（54:11-59:36）。唱歌は伊香保の宿屋「俵屋」の客室のシーン（1:51:20-1:53:36）と榛名湖畔の食堂のシーン（1:58:07-2:00:13）。お囃子は「俵屋」の奥の間のシーン（1:53:37-1:57:50）で使われている。管弦楽のBGMについては次章で言及する。まずオルゴールであるが、音源は示されず、シーン冒頭から最後まで同じ旋律が繰り返され、旋律が終わると同時に次のシーンへ移行している。客室のシーンと食堂のシーンの唱歌（既製曲「山小舎の灯」と「もみじ」）もほぼシーンの間中、繰り返され、曲が終わるまで歌われている。この唱歌に関しては、2シーンとも女学生らのショットがシーン冒頭に提示され、歌手（音源）が仄めかされている。しかし、実際彼女達が歌っている様子はうつされず、あくまで暗示されるに留まる。そして同じくお囃子も音源なしでシーンの間中繰り返され、切りのよいところで切れて次のシーンに移行している。いずれも音量はBGMより小さい。以上、三つの音楽の特徴として、次の四点を挙げる事ができる。①繰り返し、②小音量、③音源の不明示、④曲の頭から最後まで演奏されている点。これらの特徴をふまえた上で、以下よりピアノ音楽の考察に着手する。この三音楽と比較して、ピアノ単独の音楽に独自性はあるだろうか。

『秋日和』には、ピアノのソロ音楽が流れるシーンが二つある。一つは、原節子演じる三輪秋子の勤める桑田服飾学院のシーン（34:18-37:51）。もう一つは、沢村貞子演じる間宮文子が三宅邦子演じる田口のぶ子と歓談する間宮家の茶の間のシーン（1:15:11-1:17:52）である。一つ目の服飾学院のシーンでは、W・A・モーツァルトのピアノソナタ 11 番第一楽章（K.331）が流れる。二つ目の茶の間のシーンでは、F・バイエルバイエルの練習曲第 48 番が流れる。他の三音楽と同じく、いずれのシーンでも、音源の候補となるピアノや蓄音機・ラジオといった類は、被写範囲内に写り込まない。従って、このピアノ音楽をジュルノの分類に則って類別するなら、被写範囲外の音かオフかのどちらかになる。先行研究では、この二つのピアノ音楽は、オフではなく、被写範囲外の音、特に、蓄音機やラジオではなく、被写範囲外で誰かが弾いている（練習している）ものだとしてきた。前川道博は『『秋日和』の服飾学院のシーンにモーツァルトのピアノ・ソナタを練習して弾く音が近くの住宅地から聞こえてくる』（前川「現実音」324）と述べている。D・リチーも同意見で、次のように述べている。「隣の家で誰かが

モーツァルトを練習しているというのが小津の典型的な音楽だ、と私はかつて述べたが、それからかなり後になって、そのような“典型的”なシーンが実際に『秋日和』にあるのに気づくに至った」(Richie 183)。研究者ならずともおそらく観客のほとんどは、これらのピアノ音楽を、誰かが練習している音楽とするかは定かではないが、少なくともオフだとは見なさずに、被写範囲外の音に類別するだろう。その理由は次の二つに大きく集約できる。

理由の一つ目は、他の三音楽と同じく、明らかに音量が管弦楽のBGMと比べ小さい点である。何気なく画面を見つめていたら聞き流してしまうほどの小ささであり、圧倒的に俳優の発するセリフの方が大きい。登場人物たちの言葉の応酬の裏で小さく響くピアノ音楽は、あたかも物語空間内で響いているように感じられる。BGMの音量の大きさと音質の明瞭さに対して、このピアノ音楽は音量が小さく、それゆえに声や物音に所々かき消され、音質が不明瞭となっている。この不明瞭さ、ぼやけた感じにおいて、物語空間との繋がりが示されている。

理由の二つ目は、音楽が曲の途中から始まったり、途中で終わったりしている点である。これは他の三音楽にはないピアノ音楽独自の特徴である。服飾学院のシーンでは、シーン冒頭、音楽は曲の頭から始まるが、シーン最後、すなわちシーン転換時に、曲の途中でブツリと途絶えてしまう。他のシーンで流れるBGMは、シーンが終わりに近づいても途中で切れることなく、多くの場合、次のシーンの冒頭まで続き、音量が少しずつ弱まり消えていく。ピアノ音楽がシーン転換時に途切れることで、それが服飾学院という場に結びついており、その物語空間内でシーン終了後も鳴り続けるだろうことを示す。一方、茶の間のシーンでは、音楽は曲の途中から始まり、途中で終わっている。シーン冒頭、前のシーンのBGMがしばらく続いて、それに二人の登場人物の笑い声がかぶさり、BGMが消える。このBGMに取って代わる形で、バイエル練習曲がすぐに始まる。しかしこれが曲の途中から始まるのである。この中途半端な始まりは、ピアノ音楽がシーンが始まるはるか以前から物語空間内で流れていたことを示唆する。そしてシーンの最後では服飾学院のシーンと同様、音楽が曲の途中、ブツリと途絶えてしまう。

加えて次の点がこの二つを補強する。それは、ピアノの音は茶の間という場で響いていても違和感のない音であるという点である。シチュエーションとして茶の間近くでピアノが弾かれているとしても、そう場違いな感

じはない。このことは他の三音楽についても該当する。『秋日和』で管弦楽のBGMがオフとして認識されるのは、管弦楽アンサンブル（ストリングス・木琴・フルート・アコーディオンなど）はこの映画の物語空間と親和性が低いからである。小津の描く1960年前後の日本の日常風景に、ピアノ練習者や歌う女学生は考えられても、管弦楽の楽団は存在しえない。また、これらのピアノ曲の特徴として、唱歌と同じくそれらが既製曲であることが挙げられる。『秋日和』では、BGMはすべて音楽担当の斎藤高順によってこの映画の為に作曲されたものである。従って、これらのピアノ曲が既製曲だとわかっている前川とリチーは、オフに類別することはない。この映画に限らずオフの音楽は小津映画において通例、斎藤のような音楽担当のスタッフの楽曲である。以上の理由により、一般にこの二つのピアノ音楽は、オフではなく被写範囲外の音であると解釈されている。他の三音楽と比べても、曲半ばで始まり曲半ばで終わる点で、そう見なされる傾向はより強い。しかし、そう安易にこのピアノ音楽を被写範囲外の音に類別してしまってよいものか。一つに類別してしまうにはあまりに妙な細部が存在する。

Ⅲ. 服飾学院のシーン

服飾学院のシーンは学院前の路地のショット(34:18)で始まる。ショット終わりに前シーンのBGMと入れ代わる形で、ピアノソナタが聞こえてくる。音楽はそのBGMと変わらない音量で明瞭に聞こえる。ところが廊下のショット(34:35)で、ピアノ音楽は一気に音量を落とすと同時に明瞭さを失い、まるで壁越しに聞くようなぼやけた音となる。教室のショット(34:43)で、授業の終わりを告げる鐘が鳴るが、ピアノ音楽はこの鐘の音よりも小さい。シーン最後のショット(37:37)で、原が電話の受話器を手取る。電話の相手は、司葉子演じる娘のアヤ子という設定である。ここまでピアノ音楽は変化なく鳴り続ける。次のショットは、受話器を同じく手に持つ司のショット(37:52)である。脚本では、場所は東興商事、アヤ子の会社となっている(井上編417)。このショットで今まで続いていたピアノ音楽が曲半ばでブツリと切れる。音楽に取って代わってここで聞こえるのは、司のセリフとタイプライターの音である。その後、

場は服飾学院に戻る事なく、オフィスでの司と岡田茉莉子のセリフのやり取りに移行する。すなわち、場が服飾学院から会社に変わり、シーンが転換している。このように転換は、小津映画に特徴的なシンプルなカットでなされ、このカットと共に、音楽も文字通りカットされている。

モーツァルトのピアノソナタ 11 番第一楽章は、イ長調の変奏曲であることで知られている。変奏曲、それはすなわちまず最初に主題が提示され、それがいくつか変奏され一つの曲として完結する楽曲である。通常この曲は、シチリアーナの主題が提示され、それが 6 回変奏される。ところが、このシーンで流れるのは、シチリアーナの主題部だけであり、主題が終わった後、それが変奏されることはない。主題が終わると、また主題が冒頭からはじまる。つまりここでは全く同じ主題が繰り返されているのである。一定のテンポで、わずかも途切れる事なく、である。しかもこの繰り返される主題には手が増えられており、ただの繰り返しではない。主題は、大きく前半 8 小節と後半 10 小節に分かれ、それぞれがリピート記号を持つ。つまり前半 8 小節が繰り返され、後半 10 小節に入り、また後半 10 小節が繰り返され、主題は完結する：前半→前半→後半→後半。しかしこの主題完結後の繰り返し、すなわち譜面にない 2 回目の主題では、前半 8 小節末のリピート記号が無視され、前半一回目で後半にすぐに移行する：演奏 1 (前半→前半→後半→後半) →演奏 2 (前半→後半)。明らかにオリジナルの譜面に編曲が施されているのだ。楽譜指定テンポは「優美に歩くような速さ」を意味する速度標語 *Andante grazioso* で、シーンの演奏テンポはメトロノーム記号であらわされるテンポ約 50 (M.M. = 50) である。繰り返された主題は、その曲半ば、17 小節目の頭の音で、受話器を持つ原のショットから同じく受話器を持つ司のショットへの転換時、つまりシーン転換時に中断される。

従ってこのピアノ音楽を被写範囲外の音であるとする、服飾学院の近所で、誰かが昼間、ピアノソナタの主題部だけをゆっくりなテンポで滞りなく繰り返していることになる。確かに誰かが主題部のみ重点的にテンポを落として練習していると考え事もできよう。しかし主題を弾き終えた演奏はあたかも楽譜にリピート記号で指定されているかのごとくスムーズに主題の冒頭に舞い戻っている。練習にしては、完璧に演奏され過ぎである。あたかもこの誰かが、このピアノソナタをリピート記号を付して独自

SONATA IX.

Abbreviations: P.T., Principal Theme; S.T., Sec- | Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, SS. Seiten-
ondary Theme. | satz.

Tema.

Andante grazioso. (♩ = 120.)

Var. I.

a) *mp* (*mezzo piano*, rather soft) viz., between *p* and *mf*.

a) *mp* (*mezzo piano*, ziemlich schwach) bedeutet einen Grad von Tonstärke, welcher zwischen *p* und *mf* steht.

譜例 1 ピアノソナタ 11 番⁶ (Sonate für Klavier Nr.11 A-Dur : K.331)
第一楽章冒頭の譜面 (Mozart 107)

に編曲したものを原演じる秋子の為に演奏しているかのようである。言ってみれば、それはサイレント時代、スクリーンの側もしくはオーケストラ・ピットで、ピアニストが独自に既製曲に映画用に手を加えたものを伴奏している様を想起させる。まるでサイレント上映時の生伴奏の体をなしているのである。前川はこの音楽に関して次のようにコメントしている。

その柔和な旋律と音色は、のどかな秋の雰囲気ピッタリと溶け込んでいるので、ただ何となく聞き過ぎてしまうが、ちょっと意識して聞いてみるとこれはおかしい。というのは、それが変奏曲の楽章であるにもかかわらず、短い主題の提示部だけを飽きもせずにとだ繰り返し、練習の手を少しも休めることなく弾き続けているからだ。(前川「現実音」324)

この前川が「おかしい」と思う感覚は、このピアノ音楽を被写範囲外の音と見なす態度により生まれている。前川は、これをオフではなく、被写範囲外で誰かが練習しているピアノの練習音だとしている。妙だと感じていながら、どうして前川は、これを被写範囲外の音と見なすのであろうか。しかしだからといって、これをオフと見なしても、また新たな違和感が生じる。オフにしては、小さい音量、こもった音色であり、何よりもそれはシーン転換時に曲半ば途切れてしまう。オフだと思って聞いていた音楽がいきなりシーンの変わり目にぶつ切りにされたら、もはや聞いていたものがオフであるとは思えなくなってしまうだろう。またこれをオフと見なすことは、この映画における「オフの音楽＝斎藤の曲」という等式からも逸脱することになる。どうしたらこうした奇妙さの感覚、違和感を解消できるであろうか。このピアノ音楽は、先の三つの用語であらわされる分類では、説明できないのではないか。

このシーンのピアノ音楽の有り様（明るい長調の短い曲の単純な繰り返し）を考えてみると、それは、小津映画のBGMの有り様そのものであることがわかる。小津映画のBGMは、よく「小津調」と呼ばれるほど特徴的なもので知られている。その「小津調」音楽で有名なのが「サセレシア」と「ポルカ」である。「サセレシア」は、『早春』（1956）製作の際、池部良演ずる杉山正二が友人を見舞うシーンの音楽として小津が斎藤に作らせ

た曲である。小津から「こういうシーンに、悲しい曲や綺麗な曲では画面と相殺してしまうので、歯切れのよい『サ・セ・パリ』や『バレンシア』のような音楽を」（斎藤 189）という注文を受け、斎藤は両曲の特徴を組み合わせて明るい調子の楽曲を作った。小津はそれを自ら「サセレシア」と命名し、次回作『東京暮色』（1957）とそれに続く『彼岸花』（1958）でも好んで使った。『東京暮色』では全編のテーマ曲となっており、『彼岸花』でもワンシーンで使われている。その後の作品でも、この「サセレシア」をベースにした曲を使用しており、「ポルカ」はこの系列にある。従って「一般に“小津調”と称されるのは、小津の好みを反映させるようになった『早春』以降の音楽のことを指している」（前川「BGM」321）。『早春』以降の作品である『秋日和』のBGMには、この「小津調」の特徴が顕著に見られる。前川は、その特徴として以下の点を挙げている。

“小津調”を特色づけている楽曲的要素としては、旋律が「サ・セ・パリ」や「バレンシア」のような小津好みの曲に基いているということの他に、一定不変の軽快なリズムとテンポ、旋律の単純な繰り返し、明るい長調で書かれているがら一抹のペーソスが含まれていること、弦楽器・木管楽器・マリンバ・木琴といった楽器編成で書かれていること、などを挙げることができる。(前川「BGM」321)

リチャーは、そのような「小津調」の印象を次のように言い表している。

小津映画の背景音楽は規定された一定の方法で使われている。確かにこの音楽の質は、西欧人にとって耳障りのものである。それはいつも生真面目で、退屈で、甘ったるいもので、私たちには古くさいサロン音楽とハーモニウムの賛美歌のひどい組み合わせのように聞こえる。(Richie 183-84)

『秋日和』のピアノ音楽が、こうした特徴をすべて兼ね備えているわけではないが、類似点はいくつか見受けられる。「一定不変の軽快なリズムとテンポ、旋律の単純な繰り返し」は「軽快」以外は見事当てはまり、「一抹のペーソスが含まれている」かどうかは定かではないが、「明るい長調」

であることは確かである。また確かに、ゆっくり繰り返される主題は、リチーが言うように、「生真面目で、退屈で、甘ったるいもの」といった印象を聞く者に与えるかもしれない。この物語空間内にあるかのようなピアノ音楽は、あたかも物語空間外のBGMの形態を模倣しているかのようなのである。それが被写範囲外の音にもオフにも違和感無しには収まり着かないあり方をしているのは、この模倣により音楽の有り様が、両領域の垣根にまたがる形でどっちつかずの状態に陥っているからである。このピアノ音楽のBGM模倣現象とも言うべき状況は、このシーンだけに認められるものではなく、茶の間のシーンにも顕著に見られる。

IV. 茶の間のシーン

茶の間のシーンは、廊下のショット(1:15:11)で始まる。前シーンのBGMが続いている。そこに沢村と三宅の笑い声が響き渡る。蓮實は、小津映画における笑い声に「シーケンスが新たに始まることの予告機能」(蓮實 202)を指摘しているが、このシーンで笑い声はその機能を十全に果たしている。笑い終わると同時にBGMも消え、沢村の笑い終わった後の「そう」という声を合図とするかのように、バイエル練習曲が曲の途中から始まる。ピアノ音楽はこの後、音源が示されることなしに、シーン最後のショットまで延々と続く。最後のショット(1:17:40)は二人のフルショットである。このショットで、シーン途中で二人の会話に介入する間宮宗一を演じる佐分利信が去ると同時に二人が再び笑い、その「排他的な効果」(蓮實 216)が発揮されている。笑い終わった所で、ピアノ音楽に重なる形でBGMが始まる。ピアノ音楽は曲の途中で途切れる形ですぐに止み、BGMだけが残る。このようにピアノ音楽は、笑いと共に始まり笑いと共に終わっている。

バイエル練習曲 48 番は、全部で 16 小節の短い曲である。ピアノ初心者を対象にした練習曲のため、ごく単純な主旋律と伴奏で構成されている。曲は大きく、前半 8 小節と後半 8 小節に分かれる。後半 8 小節はリピート記号を持ち、かつ最後の小節が 1 括弧と 2 括弧に分かれている。すなわち、前半終了後、後半 1 回目は 1 括弧の小節で終わり、2 回目は 2 括弧の小節で終わる：前半→後半 (1 括弧)→後半 (2 括弧)。このシーンでは、



譜例 2 バイエル練習曲 48 番 (Vorschule im Klavierspiel, Op.101, 48) の譜面 (Beyer 39)

音楽は前半の最後の小節(すなわち 8 小節目)、その下段(伴奏の段)の二音目から始まっている。そして後半に入り、1 括弧の小節を経て楽譜指定の通り後半がリピートされ、2 括弧の小節で一旦曲は終わる。ここまで楽譜通りである。ところが、演奏は間髪入れず曲の冒頭に戻り、曲自体の繰り返しを開始される。そして、この 2 回目の演奏(演奏 2)で、通常、一度しか繰り返されない後半が二度も繰り返される。1 回目の後半が 1 括弧の小節で終わり、2 回目の後半も 1 括弧の小節で終わる。そして二度目の繰り返し、すなわち 3 回目の後半で、やっと 2 括弧の小節に入り曲は終わる。そしてまた冒頭に戻り、3 回目の演奏(演奏 3)が始まる。その 2 回目の後半、3 小節目の頭の音(一音目)で、音楽は途切れている：演奏 1 (前半 [8 小節目から] →後半→後半)、演奏 2 (前半→後半→後半→後半)、演奏 3 (前半→後半→後半 [3 小節目まで])。このように、ピアノ曲はシーン中、二度も繰り返されている。加えて 2 回目の演奏(演奏 2)では、二度も後半が繰り返されている。繰り返しはいずれもスムーズに行われており、曲が繰り返される際に間はほとんどない。まるで楽譜に指定されているかのごとく、ごく自然に繰り返されている。また譜面にある速度標語 *Allegretto* は「やや快速に」を意味するが、シーンの演奏テンポは約 80 (M.M. = 80) と遅めである。

このピアノ音楽を被写範囲外の音と仮定するなら、どのような状況が考えられるだろうか。本当に誰かが近くで練習しているという状況が導かれるであろうか。一見、練習のように聞こえるこのシーンの演奏は、よく聞

いてみると、本当に練習なのか疑いたくなる点が出てくる。このピアノ曲はシーン中、不完全ではありながらも3回演奏されている。従ってこの誰かは、登場人物の二人の主婦がお茶をしているこの日曜の午後（井上編427）、この曲を少なくとも3回繰り返し弾いている事になる。しかも、2回目の演奏（演奏2）では、後半部を二度繰り返し弾くという楽譜の指示を無視したオリジナルな演奏を行っている。確かにこの誰かはこの曲を、テンポを落としてゆっくり繰り返し練習しているのかもしれない。楽譜の指示にない後半部の繰り返しについては、指示をあえて無視して、自分の苦手な後半部のみを重点的に繰り返し練習しているかのようにみえる。しかし練習にしては、きれいに演奏され過ぎである。全3回の演奏において、1回目から2回目に移行する際、2回目から3回目に移行する際、ほとんど空き時間はない。曲が一旦終わって、間髪入れず、曲の冒頭に移行している。この誰かはいったい何をしているのであろうか。あらかじめ繰り返しを自ら自分に課し、ただひらすらピアノ技術の鍛錬の為に繰り返ししているのであろうか。しかも一定のスローテンポである。もちろんここで重要なのは、本当に練習しているかどうかではない。重要なのは、この演奏が練習の演奏に聞こえるかどうかである。すなわち練習しているように演出されているかどうかである。この点でみると、この演奏は練習しているようには聞こえず、そう演出されているとは思えない。例え練習の演出が多少試みられていたとしても、それが成功しているとは言い難い。なぜなら、練習を目指したものとしてはあまりにも多くの演出が放棄されているからである。ピアノ練習という局面で思い浮かばれる、休止・急な停止・テンポのゆらぎ・鍵盤の押し間違い等のミスが全くないのである。演奏は奇妙なことにある完全性の下にあり、その意味でシーン全体に一定のリズムを与えるシーンの伴奏たりえている。

確かに繰り返しという要素は、練習という現れを形作る上での一つの大きな演出であろう。繰り返しは練習につき物である。従って一見、この演奏は、練習しているもののように聞こえる。弾き手は指慣らしの為に簡単な曲でウォーミングアップしているのかもしれない。しかしよく聞いてみると、同じ旋律が、何度も何度も一定テンポでゆっくり完璧に繰り返されていることが分かる。これでは練習というより、まるで何かの伴奏のようである。一見練習と思われたこの演奏は、観客の想像を練習という方向では

なく、全く別の方向に向かわせる。その無益な繰り返しは、あたかもシーンの2分41秒という持続を埋める為に、仕方なく行われているようにさえ感じられる。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）を取り除く為になされているかのようである。それはまさに長門洋平が「サイレント映画における音楽のもっとも重要な機能の一つ」とする「場ふさぎの音楽」と呼ぶものである（長門38）。もし仮にこの演奏に、そのような機能が与えられているとするなら、その演奏には穴があってはならない。すなわち、その演奏は、繰り返しの際に余計な休止（間）があったり、急な停止やテンポのゆらぎやキーマスなどの間隙があってはならない。持続の間、演奏は一定テンポで完璧に間を空けず延々と繰り返されなければならない。その有り様はまるで壁紙のようである。壁というある一定の空間を隙間なくうめる為に、同じ模様・図柄が繰り返される壁紙のようなのである。そして、シーンの持続時間を埋める為にひたすら反復しているように感じられるその演奏の有り様は、小津映画のBGMを思い起こさせる。つまりこの演奏は、練習しているという状況よりも、「一定不変の軽快なリズムとテンポ、旋律の単純な繰り返し、明るい長調」で特徴づけられる「小津調」のBGMを想起させ、BGMと共鳴する。

しかしこの演奏は、いくらBGMに類似していようと、オフではない。もしこれがおとなしくオフという枠組みに留まるのなら、どんなに完璧に演奏されていようと、ここでの問題は起こらない。問題が起こるのは、この演奏があたかも被写範囲外の音として提示されているかのようにみえるからである。音楽が曲の途中で始まり・終わり、音量が小さいのは、小津がこの演奏をBGMとは区別して提示したかったためである。この演奏はまぎれもなく、BGMとはどこか違うものとして挿入されている。そして小津は、この演奏を間宮家の近所で誰かが演奏している、特に練習しているものとして提示したかったし、一見そう提示しているように見える。わざわざここでバイエル練習曲が選ばれ、スローテンポで演奏されているのは、練習という状況を示したかったがためである。しかしどうしてか小津は、被写範囲外のピアノ練習という状況を形づくる膳立てまでするが、その状況を完成させるという所まで演出しようとしないうちに完成させるも何も、その演出は、練習という状況からは全くかけ離れた別の状況を形づくり始めている。シーンの音楽としてわざわざ初心者向けの練習曲を選び、弾き

手にスローテンポで演奏させ、それを音量を下げ曲半ばから使い、最後に曲半ばでぶつ切りにする。そこまで被写範囲外での練習という状況を目指した努力がうかがえるにもかかわらず、それと同時に、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のである。

V. ピアノ音楽——その独自性と効果

完全性の下に繰り返される演奏は、例えそれが「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。その結果、それはあたかも自身、BGMのような体をなし、それはサイレントの伴奏音楽を思わせる。その結果というより、小津は意図的に斎藤のBGMの形式に合わせる形で、この曲を弾き手に演奏させたことが十分予想される。それは小津が伴奏音楽を意識したというよりも、ボードウェルの述べる作品の「内在的規範 (intrinsic norm)」(Bordwell 52) を作り出そうとしたからである。「内在的規範」とは小津映画独自の作品内システムである。それは、映画史を通じて発展した古典的な規範、すなわちボードウェルの言う「外在的規範 (extrinsic norms)」(Bordwell 73) から見ると妙なものであっても、作品内で見れば首尾一貫したシステムである。BGMにみられる独自の形式性は物語空間にも波及し、その作品全体を形式的なものとし、首尾一貫したまとまりのあるものにする。ピアノ音楽が二つの笑い声の括弧で括られているという事実からも形式性への志向は容易に見て取れ、また物語空間の形式化は音に限らず、色彩にも及び、服飾学院のシーンで言えば、色の統一として顕著に現れ出ている⁷。物語空間内にあるかのような音楽が物語空間外の音楽と似通ってしまうというこの妙な事態は、小津が作品にある形式上の統一を求めたという点から説明可能であろう。

確かに、繰り返しという特徴は、他の三音楽（オルゴール・唱歌・お囃子）にもみられたものである。この点でこの三音楽も「小津調」のBGMと共鳴し、オフのような体を示している。そして同時に、音源が示されず、BGMと音量において差異化が図られている点で、被写範囲外の音のような体をも示している。オフか被写範囲外の音かのどっちつかずの曖昧な状態は、この三音楽にも十分当てはまる事である。しかし、ピアノ音楽の独

自性は、その曖昧さの度合いが他より強く、曖昧さを通り越して矛盾と言えるような状態とまでなっている点である。つまりピアノ音楽は、その無益な繰り返しにより「小津調」のBGMを匂わせながら、同時に、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音楽を決定的に物語空間内に結びつける設計になっているのである。これは小津映画においては自らが被写範囲外の音であることの宣言である。しかも、茶の間のシーンでは、練習曲が選ばれ、それがスローテンポで演奏されることで、ますます音源は物語空間内に強固に定位される結果となっている。つまり、物語空間で誰かがピアノを練習しているという状況がありありと示されることになる。この物語空間内の音であることを示す状況と、BGMのような完璧な繰り返しが齟齬をきたし、この音楽を結果的に特徴あるものにしている。では、こうした特質を持つピアノ音楽は、『秋日和』という一つの物語を形作る両シーンにどのような効果を与えているであろうか。

服飾学院のシーンでは、教室での秋子の授業の様子が示された後、院長室での秋子と院長夫妻（種吉と栄）の会話に移行する。そこで秋子は夫妻から娘のアヤ子の見合いを勧められる。種吉が相手の見合い写真を秋子に見せるが、栄は「でも、その人、ちょいと鼻が曲ってやしない?」・「そんなの初めっから落第よ」（井上編 417）などと茶々を入れ、非常にコミカルなやり取りとなっている。茶の間のシーンも、笑いで始まり笑いで終わっている点からもわかるようにコミカルなシーンである。文子とのぶ子は笑いながら、夫達（間宮宗一と田口秀三）が共通の友人である平山を秋子と再婚させるという企みが見事失敗に終わったことを話している。そこに間宮が加わり、娘のアヤ子の方を先に結婚させるべきだと二人にたしなめられ、「イヤア、うるさいこった……」（井上編 428）と渋々退散する。そのタイミングで二人はどっと笑うのである。

このように、両シーンはいずれも母娘の再婚・結婚にまつわる実にコミカルなシーンとなっている。繰り返されるピアノ音楽には、こうしたコミカルなやり取りを引き立てる機能があるように思われる。被写範囲外のピアノ練習という体を装いながら「場ふさぎの音楽」としてシーン全体を隙間なく埋め尽くすことで、ピアノ音楽は、その場の雰囲気作りに貢献しながらも、自らを目立たないものとすることに成功している。何の変化もなかった無益に反復されるだけの音楽は、反復されるにつれて次第に観客に

殊更意識されなくなるだろう。観客の意識に上らないその地味なピアノ音楽は、シーンの音響構成において俳優の発する音声の影（脇役）に徹することになる。ピアノ音楽は「場ふさぎの音楽」としての役を務めることで、音声を引き立て、観客の意識をセリフに集中させる。その効果は、通常のBGMを使用した場合と比べ大きいだろう。というのは、管弦楽のBGMは、ピアノ音楽より遥かに音量が大きく、セリフを引き立てるというよりセリフと拮抗・競合してシーンを盛り上げている印象があるからだ。ピアノ音楽が効果的にコミカルなシーンに使用されているという事実は、改めてサイレント時代にエルンスト・ルビッチに多大な影響を受けた喜劇作家としての小津の手腕を感じさせる（佐藤 239-251）。もちろん他にもコミカルなシーンは数多くあるわけだが、このシーンで完璧に繰返されるピアノ音楽の機械的で生真面目な様が、コミカルなセリフのやり取りと好対照を成し、シーンの喜劇性をより高めている事実は特筆に値する。

では、無音の場合、すなわち音楽無しの場合ではどうか。もし音楽が何も無ければ、セリフは確かに前面に押し出されるが、シーンの雰囲気は全く違ったものになるだろう。被写範囲外の音として、ピアノソナタは服飾学院の優雅で上品な雰囲気を、バイエル練習曲は日曜の昼下がりの茶の間の平和でゆったりした雰囲気をシーンに与えている。ピアノ音楽は、いずれのシーンにおいても日常音として、その場の物語空間を形成する一要素となりえている。また、1960年前後の日本において近所からピアノを練習する音が聞こえるという事実は、そこに住んでいるとされる人物のある特定の社会階層を示しもするだろう。ピアノ音楽は雰囲気と共にこうした付帯情報をもシーンに加味しており、それがあるとないとではシーンの印象は全く違うものになる。

以上のように、このピアノ音楽は被写範囲外の音にもオフにも収まりのつかない一種の背反状態にあるが故に、この双方の持つ効果を同時に発揮することを可能としている。つまりピアノ音楽は、ある部分ではオフとなりコミカルなセリフのやり取りを引き立て、ある部分では被写範囲外の音となり日常音として物語空間形成に寄与している。これはハイブリッド性をより強固に持つこのピアノ音楽こそその効果であろう。『秋日和』のピアノ音楽は、BGMに限りなく近い形態を我々観客に晒しながら、あたかも自ら被写範囲外の音であるかのように振る舞う。その曖昧な様は、その曖

昧さにおいてサイレントの伴奏音楽に通ずる多義的かつ多機能的なものと成り得ているのだ。

註

- 1 同様の指摘は、長門 20。
- 2 ジュルノはパリ第三大学の映画研究者。マリ監修下で編纂された映画用語辞典 *Le vocabulaire du cinéma* の著者で有名。
- 3 「インという用語は、イメージの被写範囲内に現れるすべてのもの、視覚的かつ音響的要素を意味し、それはオフもしくは被写範囲外である観客が見ることのできないものとは対照的なものである」（Journot 68）。
- 4 *Le Son au cinéma* の邦訳においては、champ の訳語として「フレーム」という用語が当てられているが（シオン 214）、本稿では cadre との混同を避けるため、「被写範囲」という用語を使用する。
- 5 「被写範囲外とは、フレームによって示唆され隠される三次元の想像空間である」（Journot 64）。
- 6 譜面では曲番号が 11 ではなくローマ数字の 9（IX）となっているが、これは誤表記ではない。年代によって曲番号は大きく変わっている。
- 7 古賀重樹は、服飾学院のシーンに関して、東山魁夷の青を基調にした絵画の存在を挙げながら、シーン全体が淡い青と白で統一されていることを指摘している（古賀 70-71）。

引用文献リスト

- 井上和男編『小津安二郎全集 下』（新書館、2003 年）。
- 古賀重樹『1 秒 24 コマの美 黒澤明・小津安二郎・溝口健二』（日本経済新聞 出版社、2010 年）。
- 斎藤高順「画面と音楽が相殺しない曲を」、松竹株式会社編『小津安二郎 新発見』（講談社、1993 年）、186-91。
- 佐藤忠男『完本 小津安二郎の芸術』（朝日新聞社、2004 年）。
- シオン、ミシェル『映画にとって音とはなにか』川竹英克／ピノン、ジョージアヌ訳（勁草書房、1993 年）。
- 長門洋平『映画音響論 溝口健二映画を聴く』（みすず書房、2014 年）。
- 蓮實重彦『監督 小津安二郎 増補決定版』（筑摩書房、2003 年）。
- 前川道博『現実音』、フィルムアート社編『古きものの美しい復権 小津安二郎を読む』（フィルムアート社、2004 年）、324-25。
- 『BGM』、フィルムアート社編『古きものの美しい復権 小津安二郎を読む』（フ

正 清 健 介

- イルムアート社、2004 年)、320-21。
『秋日和』小津安二郎監督、野田高梧／小津安二郎脚本、原節子／司葉子ほか出演、
松竹製作、1960 年、『小津安二郎 DVD-BOX』第一集（松竹、2003 年）所収。
Aumont, Jacques / Marie, Michel. *L'Analyse des films 2ème édition*. Paris: Armand Colin, 2008.
Beyer, Ferdinand. *Vorschule im Klavierspiel, Op. 101*. Leipzig: Edition Peters, 1895.
Bordwell, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
Burch, Noël. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Berkeley : University of California Press, 1979.
Chion, Michel. *Le Son au cinéma Nouvelle édition revue et corrigée*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1994.
Journot, M. Thérèse. *Le vocabulaire du cinéma 3ème édition*. Paris: Armand Colin, 2011.
Mozart, W. A.. “Sonata IX.” Lebert, S. / Scharfenberg, W. (Eds.). *Nineteen Sonatas for the Piano*. New York: G. Schirmer, 1893. 107-21.
Richie, Donald. *Ozu*. Berkeley: University of California Press, 1974.

— 執 筆 者 紹 介 —

正清健介（まさきよ けんすけ）

一橋大学大学院言語社会研究科博士後期課程

名嘉山リサ（なかやま りさ）

沖縄工業高等専門学校総合科学科准教授

新田孝行（にった たかゆき）

早稲田大学総合研究機構オペラ／音楽劇研究所招聘研究員

学会誌『映画研究』(英語名: *Cinema Studies*) 論文投稿規程

【学会誌編集委員会】

塚田幸光(編集委員長)

板倉史明(編集委員)

碓井みちこ(編集委員)

佐藤元状(編集委員)

藤田修平(編集委員)

堀潤之(編集委員)

【投稿規程】

1. 投稿資格：日本映画学会会員であることを原則とする。
2. 内容：映画に関わる未刊行の研究論文。
3. 執筆言語：日本語または英語。
4. 投稿数：原則として、毎年度、会員1名につき1論文。共同執筆の論文もこれに含める。
5. 投稿締切：毎年7月末日(必着)。
6. 採否の審査：編集委員会が審査を行う。審査は、執筆者の氏名が伏せられた状態の匿名審査で行う。また、必要に応じて、委員会の構成員以外が審査に加わることもある。
7. 採否の通知：9月中旬頃とする。なお、審査結果に修正要求が含まれている場合にはそれに従って修正を行うこと。修正後も分量などについて厳密に書式規程通りとすること。
8. 送付するファイル：別途示す書式規程に則った投稿論文ファイルとカバーレター(添え手紙)ファイルの2ファイルを下記送付先まで電子メールの添付ファイルとして送付すること。また、件名は「投稿論文」とすること。
 - (1) 投稿論文ファイル(タイトルのみで、氏名は書かないこと)。
 - (2) カバーレターファイル(論文のタイトル、氏名[ふりがなつき]、

略歴、所属、連絡用の住所、電話・ファックス番号、電子メールアドレスを明記したもの)。

9. 送付先： japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp
10. 送付確認： 提出後3日以内に受領確認メールを送付する。確認メールが届かない場合は、論文未着の可能性があるので、必ず再送信すること。
11. 電子化：日本映画学会は、掲載論文を電子化して学会ウェブサイト上で公開する権利を有するものとする。
12. ネイティブ・チェック：母語(第一言語)でない言語で執筆した場合は、必ずネイティブ・チェックを受けた上で提出すること。
13. 印刷費用：原則として学会がすべて負担するが、カラー印刷、多くの写真・図版などに必要な超過経費、および抜き刷り経費については投稿者の負担とする(ただし抜き刷りが不要な投稿者はこの限りではない)。

※最新の論文投稿規程および書式規程については、日本映画学会公式サイトを参照。

<http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/>

Call for Submissions (Auxiliary Explanation in English)

The Japan Society for Cinema Studies welcomes essays in film studies. Only registered members may submit articles to its journal, *Cinema Studies*. A member can submit one article for each issue. Articles are restricted to unpublished work.

Authors should submit two MS-Word files of their article and curriculum vitae by the end of July. Please consult *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, after the 6th edition. Manuscripts in English should be typewritten, double-spaced, on one side of "A4" or "8 1/2 × 11" paper of good quality. Use parenthetical references with endnotes and a list of Works Cited. The length of articles should be less than 28 sheets, including stills and the like (each counted as 1/6 page). In addition to the MLA rules, the running time of the film text discussed should be shown.

Submissions will be sent to the following e-mail address: japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp. The Editorial Board will make the final decisions on which papers will be published. Authors' names will not be made known to the Editorial Board while submissions are under consideration. For this reason, names may not appear on manuscripts; instead, the curriculum vitae should have a cover sheet with the author's name, address, current position, email address, telephone & fax number and the title of the article. Authors will be notified of the Board's decisions around the middle of September. After an essay is accepted for publication, we will ask for a final draft file.

日本映画学会役員 2014-2016

名誉顧問	波多野哲朗 (東京造形大学名誉教授)
名誉顧問	田中雄次 (熊本大学名誉教授)
顧問	加藤幹郎 (京都大学)
顧問	松田英男 (京都大学)
会長	山本佳樹 (大阪大学)
副会長	杉野健太郎 (信州大学) 事務局長
常任理事	田代 真 (国土館大学)
常任理事	塚田幸光 (関西学院大学) 学会誌編集委員会委員長
常任理事	吉村いづみ (名古屋文化短期大学) 大会運営委員長
常任理事	板倉史明 (神戸大学) 学会誌編集委員会委員
常任理事	藤田修平 (京都造形芸術大学) 学会誌編集委員会委員
常任理事	堀 潤之 (関西大学) 学会誌編集委員会委員
理事	碓井みちこ (関東学院大学) 学会誌編集委員会委員
理事	佐藤元状 (慶応義塾大学) 学会誌編集委員会委員
理事	井上 徹 (商工中金経済研究所) 編集局長
理事	大石和久 (北海学園大学) 学会会報編集長
理事	小川順子 (中部大学) 学会会報編集員
理事	名嘉山リサ (沖縄工業高等専門学校) 会計
理事	須川いづみ (京都ノートルダム女子大学) 資料室長
理事	北浦寛之 (国際日本文化研究センター) 資料室員
会計監査	秦邦生 (津田塾大学)
会計監査	李敬淑 (宮城学院女子大学)

学会ウェブサイト管理 下梶健太 (京都大学大学院)

《学会誌編集委員会》

塚田幸光 (委員長) / 板倉史明 (委員) / 碓井みちこ (委員) / 佐藤元状 (委員) / 藤田修平 (委員) / 堀 潤之 (委員)

《事務局》

信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内
〒390-8621 長野県松本市旭 3-1-1

日本映画学会公式サイト <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp>

*最新の論文投稿規定、学会会則、入会案内、全国大会プログラム等につきましては、上記公式サイトをご覧ください。

杉野健太郎 編著

映画とイデオロギー

■ISBN978-4-623-07220-0

予340頁／予価4200円

●主な目次——

1 〈二つの舌〉をもった文芸峰(李敬淑)

2 トーキー移行期における日本像の形成
(フィードロワ・アナスタシア)

3 呼びかける死者たちの声(御園生涼子)

4 Shall we リメイク?(井原慶一郎)

5 ドイツにおける西部劇の変容(山本佳樹)

6 『イージー・ライダー』とユートピア(杉野健太郎)

7 ヴェトナム帰還兵映画としての『タクシー・ドライバー』(大勝裕史)

8 ゴダールの「ユダヤ人問題」(堀潤之)

9 二つの時代のあいだで(藤城孝輔)

【既刊4点】

塚田幸光 編著

映画とテクノロジー

■ISBN978-4-623-06566-0

予320頁／予価4200円

●主な目次——

I テクノロジー×表象

1 監視社会の夢遊病者たち(鈴木繁)

2 ゴーストの縛りをほどく(門林岳史)

3 「胎児」の誕生(木下千花)

4 テレビ文化批評としての映画『トゥルーマン・ショー』(中垣恒太郎)

5 テクノロジカル・アイズ(塚田幸光)

II スクリーン×音響×テクノロジー

6 ワイドスクリーンと日本映画の変貌(北浦寛之)

7 音と物語世界におけるポスト「古典ハリウッド映画」のプラリズム(小野智恵)

8 アルフレッド・ヒッチコック「鳥」における「サイレント」と「音」(碓井みちこ)

III メディア×アーカイヴ×テクノロジー

9 デジタル時代における映画(波多野哲朗)

10 映画復元の倫理とテクノロジー(板倉史明)

【近刊2点】

杉野健太郎 編著 4000円	塚田幸光 編著 4000円
杉野健太郎 編著 4200円	杉野健太郎 編著 4200円
杉野健太郎 編著 4200円	杉野健太郎 編著 4200円

塚田幸光 編著 4000円	塚田幸光 編著 4000円
塚田幸光 編著 4200円	塚田幸光 編著 4200円
塚田幸光 編著 4200円	塚田幸光 編著 4200円