

■ 小津安二郎『東京物語』 part2

【00:36】

・ボードウェル(2003)「まずは、志げと紀子の明らかに鋭い対比から始めよう。デニス・コンシャックが指摘するように、二人の性格描写は、家に到着した両親を出迎える第二のシーンから始まる。紀子が、とみは変わっていないと言ったすぐあとで、志げは、とみは太ったと言う。この場面を通じて、志げはケチで口が悪く興をそぐ人物として扱われ、思いやりのない娘の原型となる。」(p.531)

■ 小津安二郎『東京物語』 part3

【07:37】、【07:48】、【07:49】

・蓮實重彦(1983)「だが、このバスの画面はほとんど官能的といってよいゆるやかな滑走運動によって見るものの感性を武装解除してしまう。これはいかにも嘘だと思われるほどの正確さで、客たちは同じようにゆるやかに上下に揺れ、同じ方向に視線を向ける。にもかかわらず、人は、このなめらかな滑走運動をいつまでも味わっていたい誘惑にかられる。」(p.144-145)

■ 小津安二郎『東京物語』 part4

【00:07】、【00:20】、【02:43】、【02:55】

・ボードウェル(2003)「しかし、九番目のシーンの終わりで、小津はシーン間をより強い視覚要素によって結合させ始める。とみと周吉をうちわであおいでやっている紀子から、自分でうちわをあおいでいる幸一と志げにカットする。このシーンの終わりで、まだうちわをあおいでいる幸一と志げから、熱海の岸壁に腰を下ろしてうちわをあおいでいる女性たちにカットする。」(p.534)

【08:42】、【08:55】

・蓮實重彦(1983)「抒情を排した共感のフィルムの形象化は、小津にあっては作品をしめくくるかたちで演じられるとは限らないし、また、必ずしも同じ対象を視界におさめる必要はないのかもしれない。それはおそらく、何らかのかたちで心が結ばれあった二つの存在が、ただ並んで腰をおろし、まるでたがいの仕草を

反復しあうように、同じ動作を演じてみればそれで十分なのだ。そうした場面は、いずれも、並んで同じ身振りを演ずる一組の男女を、斜めうしろから交互に捉えるショットで始まり、顔を真横に向けての会話がいくつかの画面を構成し、やがてそれが始まったようなショットで終る。『東京物語』の笠智衆と東山千栄子とが、熱海の堤防にゆかた姿で並んで腰をおろす名高いシーンは、カメラが海の側からこの一組の老夫婦を捉えることができないという点で一貫している。彼らは、とりおり顔を向けあって言葉を交わしはするが、ここで何にもまして雄弁なのは、斜め横から撮られた二人の背中である。相手の方に顔を向けるときも全身がそれにつれて動くことがないので、人は、視線が交わってはいないような印象を持つ。〔中略〕小津にあっての親しい人間たちは、決して正面から向かいあうことなく、何ものかに面して視線を並行に投げかけたところを、斜めうしろから捉えられるのだ。彼らは、背中と、腰と、そしてときには足で共感を表現する。小津になっての抒情は、だから、動こうともしない背中がこの上ない雄弁さを発揮するとき最高度に達するのだ。」(p.138-139)

■ 小津安二郎『東京物語』 part6

【00:51】

・蓮實重彦(1983)「決して数多く見られるわけではない小津の移動撮影について、人はしばしば、それが構図に大きな変化をもたらされないように使用されたと指摘する。〔中略〕この指摘は必ずしも正しくないように思う。たとえば『東京物語』や『麦秋』に見られる壁を正面から捉えたかなりの長さを持つ横移動などで、病院の研究棟の木の壁や、上野のあたりと思われる寺院の土塀をなめるように進むカメラは、最終的には人物に達してその動きを止めるのだから、無人の壁の映像から人物像への移行で、構図には大きな変化が導入されることになる。」(p.143)

■ 小津安二郎『東京物語』 part8

【02:52】

・蓮實重彦(1983)「老母の死が確かなものとなったとき、カメラは唐突に病人の横たわる座敷を離れ早朝の戸外に出る。そのとき人が目にするのは、何の変哲

もない船着場の棧橋である。低い位置に据えられたカメラは、海につき出した棧橋を縦の構図で捉え、逆光気味に黒く浮きあがる屋根とそれを支える鉄柱の向うに、海と低い山とが鈍い光を受けて浮かびあがる。人気のないの棧橋の周囲には朝の気配が漂っている。それはごく短いショットなのだが、ここでは、何よりもまず人影が見られぬことと、視線をさえぎるもののない遠近法的な構図が確立していることで、驚くべき澄明さの印象を与える。」(p.159-160)

■ 小津安二郎『東京物語』 part10

【00:39】

・ボードウェル(2003)「戦後の作品では、家庭からの娘の排除は、近親相姦の欲望——父親と娘の立場から見たエディプス的過程——の置き換えとして読むことができる。画面に婚約者が現れないのはテキスト上の抑圧の結果かも知れず、まるで、父親のライバルを見せると精神的な衝撃があまりにも大きくなるかのように見える。コミュニケーションを重視する批評家にとって、『東京物語』の中で老いた父親が紀子に亡き妻の時計を与える瞬間は、二人の女性の間には絆を生み出すが、徴候的な解釈のアプローチにとって「本当の」絆は近親相姦的であり、父親と義理の娘を結びつけるのである。」(p.306)

【04:45】

・蓮實重彦(1983)「視線とその対象とが連続するショットとして示され、その因果関係があまりに明白であるとき、小津にあっては、必ず説話論的な事件が導入される事件が導入される。それは、別れであり、死であり、家族の崩壊である。その瞬間に、あの抽象的な密閉空間は不意に途方もなく開かれた世界へと変貌する。『東京物語』の最後で、尾道の家にとり残された笠智衆の前に海の光景が拡がり出すのもそうしたときである。北鎌倉での鯉のぼり、大和での嫁入り行列に見入る夫婦が横顔で捉えられていたように、ここでの老人も奥の窓の方でなく、右手に顔を向けたままだ。そして彼の視界に浮き上がってくる瀬戸内海の光景が、真夏の光りをうけている。ここで強調されているのは、かたわらで同じ風景に見入っていたはずの妻の不在である。冒頭の画面では、同じ茶の間に彼らが二人並んで座っていたことが痛いばかりに想起される。それはまた、東山千栄子の葬儀の日の朝、笠智衆と原節子とが並んで庭のはしから見おろした光景でも

ある。小津にあって、生きているものたちは、言葉をかまし合うことよりも、さらには正面から見つめあうことよりも、二人並んで同じ方向に視線を向け、同じ一つの対象を瞳でまさぐるものが、より直接的な交感の瞬間をかたちづくるのである。」(p.127)

・上記において、「人も奥の窓の方でなく、右手に顔を向けたままだ」とあるが、これは「左手」の誤りと思われる。