

論文 | Articles

新藤兼人の大地と家と人と  
－その映画監督としての技法－

Shindou Kaneto's earth, house and people  
-His technique as the film director-

高城 詠輝

TAKAGI Eiki

尚美学園大学  
情報表現学科 講師

Shobi University

2018 年 10 月

Oct.2018

## 新藤兼人の大地と家と人と —その映画監督としての技法—

Shindou Kaneto's earth, house and people  
-His technique as the film director-

高城 詠輝  
TAKAGI Eiki

新藤兼人の監督作品を、その映像を中心に考察し、新藤の長年の創作活動を支えてきた、彼の映画演出の技術を明らかにする。新藤兼人は多作な脚本家であるが、映画監督としての作品には、自らや周りの人間の実体験を作品化するという共通点がある。そして、その作劇術は、近代劇から着想を得た映画冒頭からのドラマの展開、シチュエーションの繰り返しと差異等が挙げられる。それは同一アングルの繰り返しとして表れ、最後の作品である『一枚のハガキ』にも見られる。また、『一枚のハガキ』で登場人物と共にもう一つの主演としてクローズアップされるのが家そのものである。そして『裸の島』にもつながる天秤棒で水を運ぶラストシーンでは、大地が強調される。それは新藤自身の幼少期の記憶から再現されているならば、私小説的な映画と考えられる。

I consider the film which Shindou Kaneto directed mainly on the picture. And, I clarify a technique of his film direction that supported longtime creative activities of Shindo. Shindo Kaneto is the scriptwriter who is many products, but the work as the film director has a common point to make experience of himself and the people around him film. Then his dramaturgy is the development of the drama from the movie beginning and a repetition and difference of the situation from the modern theater. It appears as repetition of the same angle, it is seen the last work's "Postcard". In addition it is house itself that is made a close-up as another leading role with a character by "Postcard". And, at the last scene to carry water to in the carrying pole which leads to "Naked Island", the earth is emphasized. I think Shindo's film an I novel like movie if reappeared by memory of the childhood period of Shindo oneself.

### [キーワード]

新藤兼人、一枚のハガキ、演出、私小説、物語論

Keywords:

Shindo Kaneto, Postcard, direction, I novel, Narratology

### はじめに

新藤兼人の監督作品を、その映像を中心に考察する。そこから、新藤の長年の創作活動

を支えてきた、彼の映画製作の技術を明らかにしていきたい。

新藤兼人は脚本家としてジャンルを問わず数多くの作品を書いているが、映画監督としての作品は、その作風がある程度分類できる。まず、自らや周りの人間の実体験を映画化した「私小説的な」映画。これは監督第一作の『愛妻物語』（1951）に始まり、自らの幼いころをモチーフにした『落葉樹』（1986）や独立プロの仲間である俳優殿山泰司を描いた『三門役者』（2000）など、年代を問わず多くみられる。新藤自身「一貫して、私小説という意味の「私映画」を撮ってきた」<sup>(1)</sup>と述べている。次に直接体験したわけではないものの、故郷が広島ということもあり、『第五福竜丸』（1959）などの「原爆」をモチーフとしたもの。「原爆」だけでなく、「太平洋戦争」という大きな枠としてとらえることもできる（それは自らの兵役という実体験とも重なる）。そして中期（1960-70年代）の作品になると、『母』（1963）『鬼婆』（1964）『本能』（1966）など、「性」をテーマにしたものが増える。古典的な作品をモチーフにしたものも、「性」と連動したテーマになっていることが多い。後期の作品（1990年代以降）では、『午後の遺言状』（1995）や『生きたい』（1999）など、「老い」をテーマにした作品がみられる。「性」と「老い」は、「生きる」という共通するテーマでくくることができると考えられる。そこから、「性」や「老い」は映画制作時の新藤自身の悩み、生き方に関わっているので、自分や家族といった直接のモチーフではなくとも、それらの映画も広義の意味で「私小説的な映画」といえるかもしれない。では、そういった「私小説的な映画」とは具体的にどういった内容なのか、ストーリーの段階から考察していきたい。

監督第一作の『愛妻物語』は、自らが脚本家として売れない時代を支えてくれた亡き妻をテーマとしている。ストーリーの骨子は事実を元にしているのであろうが、映画としてロマンスの側面は強くなっている。その点で言えば、自然主義文学の私小説とは趣を異とするといえるのではないか。他に家族をテーマとした作品は、自らの幼いころの家族を描いた『落葉樹』、移民した姉を描いた『地平線』（1984）などが挙げられるが、農家出身ということからの農民としての暮らし振りは、『裸の島』（1960）での夫婦の日々の労働の姿に活かされ、それは遺作『一枚のハガキ』（2011）のラストシーンにも見られる。また、『一枚のハガキ』は自らの従軍体験がもとになっている。

新藤の盟友もまたモチーフにされている。『午後の遺言状』（1995）では主人公の老女優は、主演杉村春子の人生そのままのイメージで造形されているが、乙羽信子の役柄もまた新藤を支えた彼女の立場を暗示するものとなっている。そこにその時の新藤が抱えていたであろう「老い」というテーマを重ねた作品である。『三文役者』では近代映画協会での盟友、殿山泰司の人生を映画化した。

これらの作品から、私小説のように自分の体験をモチーフにしていることは分かる。またその作劇術は、溝口健二監督に持参したシナリオを酷評され、「『近代劇全集』と『世界戯曲全集』を全部読もうと決意した」<sup>(2)</sup>と新藤自身が語っているように、古典や近代戯曲の持つ劇構造を身につけ、映画に導入したことにある。戯曲の件は『新藤兼人 人とシナリオ』<sup>(3)</sup>や『青春のモノクローム』<sup>(4)</sup>など新藤の著作の多くに記されている。近代劇にある群像劇の形式や繰り返しのシチュエーションから生まれる差異など、シナリオについては確かに戯曲から学んだ技法が使われている。では、その映像技法はどのようなのかというと、新藤自身の著作からはあまり読み取れない。そこで、新藤兼人の監督作品を、映像

を中心に、彼の映画の技術を考察する。その際、遺作である『一枚のハガキ』に注目しつつ、その晩年の作品を中心に考えていきたい。

## 1. 『一枚のハガキ』のセグメンテーション

『一枚のハガキ』は新藤兼人第49作目の監督作品であり、新藤自身の従軍体験が原案となっている。新藤は1944年徴兵され、天理教総本部の掃除部隊に配属になった後、100分の6の確立のくじで宝塚歌劇団の部隊に配属となり、終戦を迎えているが、残りの94名は戦地に配属となり、フィリピン移送中や潜水艦で死亡している。掃除部隊だったころ、同僚の兵士に見せられた一枚のハガキの「今日はお祭りですが、あなたがいらっしやらないので、何の風情もございません」<sup>(5)</sup>という一文が記憶に残り、それをモチーフとなっている。以下に『一枚のハガキ』のセグメンテーションを掲載する。シーンは実際のシナリオのものである。これから分類する新藤の映像と特徴で説明する項目がどのシーンに当たるのか、このセグメンテーションに記した。また啓太、友子の項はそれぞれの物語上での働きをクリストファー・ボグラー&デイビッド・マッケナ『物語の法則』の〈ヒーローズ・ジャーニー〉から分類している。これはキャンベルの著書『千の顔を持つ英雄』の第四章「鍵」にある英雄伝説の「概略を少し修正させてもらい、映画によくあるテーマのいくつかを反映させ、現代映画の例を使って説明してみた」<sup>(6)</sup>のものである。

ここで『一枚のハガキ』のシナリオの構造について記しておく。『一枚のハガキ』はオープニングに発端となるハガキが出てくるため豊川悦司演じる啓太が登場するが、それを除いて前半はほぼ大竹しのぶ演じる友子が主人公として物語を引っ張る。戦争が終わった後半から啓太が友子のいる農家を訪れ、啓太の視点で物語は進む。そのためヒーローズ・ジャーニーで分類すると前半の友子と後半の啓太という二つの円環が描かれることになるが、それぞれは神話体系と同様の物語構造を持つ。前半の戦争中の友子の話は、戦争で夫を取られた妻の家庭を襲う悲劇の連鎖として描かれ、その最後には友子以外の家族がみな死んでしまうという悲劇のどん底で戦後の話へ移る。ここにはシチュエーションの繰り返しと差異化（二人の夫の出征と戦死、義父と義母の死と葬式）がみられる。そのため戦後の啓太視点に話移っても、友子はどうなったのかという観客の興味は引っ張ることができる。そして啓太と友子の試練、家の火事（破壊）、二人の再生といった神話のクライマックスをなぞるように話が終わるため、話の構造としては古典的でオーソドックスといえる。

### 『一枚のハガキ』(2011) セグメンテーション

啓太：豊川悦司 友子：大竹しのぶ 特徴は9つの要素に対応、後ろの数字は説明順

特徴	シーン	時間	場面	啓太	友子
①-1	1~3	00:00 (00:50)	OP 天理教本殿 クジでの行き先説明と、掃除部隊の解散の酒宴	日常、試練	
	4	4:35	啓太、その夜、定造から妻のハガキを託される	(冒険への誘い)	
①-2, ②-1	5	7:49	定造の出征(家の前)		試練1
①-3	6~9	8:49	白木の箱で戻る定造		(欠如1)
①-6	11~12	10:41	友子、義父母から次男との結婚を提案され、了承		試練2
	10	16:47	峠の下り道、定造と妻友子別れる(回想)		(冒険の拒否) 戸口の通過
	13~14	17:51	次男三平が家に戻る		試練2

(7)	15~20	18:33	その夜、ささやかな祝言と納屋での友子と三平		同上
	21~22	21:33	三平への赤紙		試練3
(7)	23	22:37	その夜		同上
	24	23:15	三平の出征		
	25~36	24:18	三平が沖縄へ行く前に一時帰宅する(夜)		試練3
	37~38	28:12	三平、白木の箱で戻る		(欠如2)
	39	29:40	義父の突然の死		試練4、(欠如3)
③-1	40~41	30:40	義父の棺(金をかけない)		
	42~43	32:17	隠した金のありかを義母が友子へ教え、食事		賢者との出会い
③-2	(44)45 ~48	35:50	その夜、義母の自殺		最大の試練、 (欠如4)
①-4	49~50	38:10	義母の棺(坊主と立派な棺)、夕方		報酬
	51	39:42	ヒロシマ 1945.8.6		
	52	39:58	玉音放送(瀬戸内海の島々)		
	53~55	40:11	啓太が自宅に戻り、父と妻が逃げたことを知る	帰還、(欠如)	
	56	43:10	妻に会いに行く(キャバレー)		
	57~58	46:33	啓太、小船の上で釣り	日常	
	59	47:44	近所の子供たち、門から囃し立てる		
	60	48:07	啓太が叔父にブラジルに行く旨を告げる また土地と家の購入を持ちかける(20万獲得)	賢者との 出会い	
	62	49:39	叔父とその妻の会話		
	61、63	50:34	啓太、トランクの中を整理して、ハガキを見つける	冒険への誘い	
	64	52:23	峠の坂道、啓太が定造の村へ赴く	戸口の通過	
	65~66	52:53	家の中、窓ガラスの修理にかこつけ、 吉五郎が友子を口説く		
	67~75	57:25	啓太が友子の家にやってくる 吉五郎去る(啓太に対抗意識を持つ)	敵	
①-7,④-1	76	59:13	啓太と友子の会話クジによる運命に友子が慟哭する	試練1	
	77~81	1:07:23	食事、啓太は部隊での定造について話す 表で吉五郎が聞き耳を立てる		
②	82	1:14:25	夜、フィリピンへ向かう兵士の列(回想)		
	83	1:15:30	出征の日の朝について話す友子		
	84	1:15:44	天秤棒を担ぐ定造(回想)		
	85~89	1:16:02	啓太が帰るの友子がをひきとめ、一晚宿泊する	試練2	
	90	1:18:40	定造、戦争から帰ったら子供をつくる約束(回想)	同上	
④-2	91~ 101	1:19:17	夜中、啓太が定造の浴衣を着ていることに気付く。 友子の納屋の前で扉越しの口論。	同上	
	102~105	1:21:22	朝、天秤棒を担ぐ友子を啓太が手伝おうとする		
	106	1:23:36	啓太が五右衛門風呂に入る		
	108	1:24:00	朝食中、吉五郎が友子と啓太に因縁をつけ、口論に	最も危険な 場所への接近	
⑤	109	1:25:44	家の表で啓太と吉五郎が喧嘩	最大の試練	
	110~ 111	1:28:20	啓太の身の上話、ブラジル行に定子が同行することに 吉五郎やってきて祝う	試練3、 報酬	
⑥	112	1:40:00	神楽のヤマタノオロチ	報酬(変身)	
①-5	113~ 119	1:42:25	夜明け前、出発寸前に白木の箱の二人の夫を 見ていた友子が衝動的に酒をまき、火災が発生する。	帰路	最も危険な 場所への接近、
	120	1:47:04	啓太、ブラジル行をやめ、友子に結婚を申し込む	復活、(結婚)	復活、(結婚)
⑧,⑨	121~125	1:48:54	焼けた家を解体し、麦畑へ ED	帰還	帰還



画像1



画像2

ここからは新藤の映像演出主体で考察を進める。新藤の映像は、自らが描いたイメージイラスト（絵コンテ）をもとに作られている（画像1、画像2）。そしてその特徴は、以下の九つにまとめられると思われる。

- 1、画面が平面的、絵画的。一枚絵に感じる（カメラの不動）
- 2、不動のフレーム内の人間の横移動と例外的な縦移動
- 3、特権的なまなざしをカメラに与える

この三点から、新藤のイメージが連続した映像ではなく、一瞬の映像の断片ではないか、そしてそれを映画としているのではないかと思われる。

- 4、セリフが直接テーマを表す（作劇）
- 5、劇中劇を用い、意味の二重化から意味が開いていく効果を狙う（作劇）
- 6、シリアスなシーンとコミカルなシーンの緩急（作劇）

この三点は作劇とも関連しており、必ずしも成功していないと思われる。劇中劇は鑑賞者の教養に左右される。

- 7、性の描写のミザンセンの強烈さ
- 8、要所となるシーンに移動俯瞰撮影を使う
- 9、農業、大地や海、空の美しさ

この三点はフレーム内の対象物の映像としての質に頼ることになる。つまり、被写体を選ぶこと、どうフレーム内に配置するかが新藤の演出となる。

次の項から、その映像演出を詳細に分析する。

## 2. 新藤兼人の映像演出

### 2.1 画面が平面的、絵画的。一枚絵に感じる（カメラの固定、不動）

画面が平面的、絵画的に感じる特徴は、晩年の作品に強くみられる。動きや奥行きが感じられず、特に建物の一枚絵は、不動の印象を与える。画像3はオープニングの天理教の本殿であり、画像4は友子の夫の定造の出征シーンである。どちらも画面のフレーム全体を前者は本殿、後者は藁ぶきの家が占めている。そこでは人間は画面下に小さく映り、映像の主体は背後の建築物となる。



画像3 (シーン1 OP)



画像4 (シーン5 定造の出征)



画像5 (シーン6 白木の箱で戻る)



画像6 (シーン50 母の出棺)

ここでは、2番目の定義の横移動について併せて説明する。家の全景をとらえた一枚絵は、画面下半分を人間が移動していくが、横移動しかない。画像4では左へフレームアウト、画像5の定造が白木の箱で戻ってくるシーンでは左からフレームインしており、運動方向の一致によって建物の持つ不動感がより一層強まる。そして、この家の表からの描写は、プロットの展開に合わせ、頻繁に出てくる。画像6では母の出棺シーンだが、ここに限らず、基本登場人物がこの家にやってくる時、もしくは去るときは家の正面から同一アングルで撮影するので、時間や登場人物に差があっても、画面大半を占める家に変化がなく、特に画面の上半分を占める茅葺屋根の存在感によって、不動、不変の印象が余計に強くなる。これは『一枚のハガキ』においては、画面の大半を占める存在感が強い家という建物と、その対比として小さく画面に映る人間たちによって、家に支配される一家の姿を象徴的に表していると思われる。画像7の映画のクライマックスの火事では、家、家族というものから解放される男女を示している。画像を載せていないものも含め、これら二人の夫の出征と白木の箱で帰ってくるシーン、友子の義父と義母の出棺シーンは同様の構図であり、それはプロットのシチュエーションの差異と反復が、画面上でも表れていると捉えられる。



画像7 (シーン119 焼け落ちる家)



画像8 (シーン11 次男との結婚の了承)

また、家内部のシーンでの奥行きが減退も見られる。画像8の土間に立つ友子の背中から、奥の部屋までのショット。奥行きをあまり感じられず、狭く感じる。つまり、表から受ける家の大きさの印象と、内側から受ける家の印象に差を感じる。これは、土間から手前の部屋、更に奥の部屋まで映すため、奥行きを浅く感じるフレームのためと思われる。もちろん屋外のシーンはロケで、屋内シーンはスタジオでの撮影なので、ずれが生じるのは理解できる。ただ、表から受けるこの家の印象はそれほど悪いものではない。それに対して、家内部は展開上の悲劇の印象が強いのを差し引いても、陰惨さが目立つ。画像9は啓太と友子が初めて相對するシーンだが、家の内部には家具がほとんどない。そのため、奥にある仏壇が存在感を増している。この映像は、家の内部の殺風景さが象徴する、家族というものに圧倒される個人というテーマを示していると思われる。すさんで、物のない室内シーンは、友子の心象風景である。『一枚のハガキ』では大竹しのお演じる妻が家の犠牲となり、心が荒廃していく様が、家内部によって象徴されている。



画像9 (シーン76 啓太の話)



画像10 (シーン82 夜出発する兵士の列)

## 2.2 不動のフレーム内の人間の横移動と例外的な縦移動

前項で先行して説明した、不動のフレーム内の人間の横移動に対し、画面10では夜、兵士たちがフィリピンへと行軍して旅立っていく場面である。ここでは兵の列が縦となり、画面上へと行軍して消えていく。このシーンは斜め上から兵の列をとっているのだが、縦列になっているためか、やはり平面的な、兵の列が壁となって画面に表れている。そのため、奥に行進しているが、画面が暗いこともあいまって、上へ消えていくように見える。新藤作品に共通の、人間は大地と共にあるというテーマから、生きている人間は大地に沿った横移動をするが、これから戦地に赴く兵隊は、暗闇の中、上へ向かう動きを見せる。つまり、この画面から死地に赴く兵士の過酷さ、徴兵によって命を捨て去る戦争の暗さというテーマを表しているのではないか。

## 2.3 特権的なまなざしをカメラに与える

室内シーンは先ほどの画面8や画像11のように土間から奥の部屋に向けてのショットで大半撮影されている。土間と相對する位置にある奥の仏壇方向から映すのは、母親が自殺したシーンくらいしかなく、画面11で確認できるように奥の間は戦死した息子二人の遺影や位牌があり、特権的な位置となっている。画面12は母親が自殺したシーンだが、このカメラは、息子二人の遺影の眼差しと重なるような位置であり(厳密に言えば遺影の隣のふすまにカメラを配置したのであろうが)、実際母親をおろした後のショットである画面13では、奥に二人の遺影が映される。家族が崩壊していく最後の山場であり、この



シーンでのカメラが死者の眼差しと重なることにより、息子二人を失った母の悲しみと、自分たちが死んだため、母を死に追いやった息子たちの悲しみが強調される。このシーンで父親の影が薄いのも新藤らしい。



画像 11 (シーン 40 義父の出棺)



画像 12 (シーン 48 義母の自殺)



画像 13 (シーン 48 義母の自殺)

ここまでの三点の表現はテーマ的に家、家族にある程度集中している。『一枚のハガキ』の主人公は友子と啓太であるが、映像としては画面全体を覆うほどの存在感を出す家の印象が強く、物言わぬもう一人の主人公といってもいいと思われる。この作品では家の表と内部どちらも基本的に固定されたフレーム内で、戦争に翻弄され、家族の犠牲となっている友子の姿を描いている。そのため、家は象徴的に友子を縛り、覆う存在となっている。

## 2.4 セリフが直接テーマを表す (作劇)

ここから3つの特徴は、作劇に関わるものである。新藤兼人の脚本全般に言えることだが、セリフの妙が欠ける点が挙げられる。近代映画社の盟友で監督の吉村公三郎は『安城家の舞踏会』(1947)でセリフを親類の元侍従に貴族の言葉に直してもらったことを挙げ「セリフがかなりぼきぼきしている。それをうまくね、ニュアンスを直していくと、かえってメリハリが利いた言葉になって。それが新藤脚本をやるコツですよ。セリフをね、うまく直していきゃいいの」<sup>(7)</sup>と述べている。『一枚のハガキ』では、登場人物が画面上で感情を爆発させ、しかも問題となるテーマをはっきり口に出すせいで、説明的になってしまっているシーンがある。画面14のシーンでは、啓太の告白により、夫の定造がくじによって戦地に赴くことになったことを知り、友子が泣きながら「私を置いて行ったんだー！あーあなたー！あー戦争だー！」と絶叫している。このセリフは置いて行かれたという結果と、それは戦争のせいであるという理由を述べているため、登場人物は感極まっているのになぜか説明口調であり、余韻といったものは観客がとりにくい。新藤兼人はテーマを直球で登場人物に語らせることが多いのだが、これは観客に違和感を感じさせる要因ともなる。



画像 14 (シーン 76 慟哭する友子)



画像 15 (シーン 101 天へ叫ぶ啓太)

同様のセリフは他にもあり、画面 15 のシーンは、啓太の告白が終わった後の宿泊シーンであり、友子が戦争で夫二人を失い困窮している現状を知り、啓太に「戦争はまだおわっちゃおらんぞー！」と、天に向かって叫ばせている。戦争に押しつぶされた男と女の再生のストーリーなので、このセリフもかなり直接的なものである。新藤はこの二つのセリフにみられるように、生きる意志を示すために、激情をはっきり吐露させる。生きる希望を失っていた二人が再生へ踏み出すための、自らに語りかけ、さらにもっと大きなもの、天に向かって叫ぶことから、神や運命といったものに対抗する意思を示しているのではないか。どんな困難な環境においても生きるべきだ、負けるなという新藤作品のテーマにもつながっている。但し、やはり映画なのでテーマは映像表現で示すべきであるし、音声というのであれば、『ある映画監督の生涯』(1975)の田中絹代の言葉のように、インタビューから引き出した言葉の重みに比べると、残念ながらここぞの一言がもう一つであると思われる。

## 2.5 シリアスなシーンとコミカルなシーンの緩急(作劇)

『一枚のハガキ』では新藤は緩急をつけて作劇をしており、特に戦後のシーンではコミカルなシーンが増える。啓太が自宅に戻った後、妻に逃げられたことから子供たちにはやし立てられるシーンや、村の顔役の吉五郎が啓太と友子の関係を疑って様子をうかがうシーンなどがそれにあたる。それぞれのシーンはそれほど長くないものの、ストーリーが重いため、観客の緊張を緩めるためにも必要であったと思われる。その中でも喧嘩シーンは楽しませる演出をする意図だったと思われる。画面 16 ではロングで見せて、画面 17 で投げ飛ばし、画面 18 で倒れているショットにつなぐ。この編集は迫力と説得力に欠ける。アクションシーンの迫力のなさは、まとめの項目に関わってくる。



画像 16 (シーン 109 喧嘩)



画像 17 (シーン 109 喧嘩)



画像 18 (シーン 109 喧嘩)

## 2.6 劇中劇を用い、意味の二重化から意味が開いていく効果を狙う(作劇)

新藤の作劇術と連動することでもあるが、能などの伝統芸能を取り入れることも新藤作品の特徴である。これにより、本来の伝統芸能の持つ意味と、作品内でのストーリー上での役割という意味の二重化が起こる。つまり、テキスト論の意味の二重化が発生する。ただしこれは鑑賞者のこれまでの体験や知識に左右される要素であり、必ずしも一定の効果を発揮するものではない。『一枚のハガキ』でも伝統芸能はモチーフとなっている。広島県の石見神楽(いわみかぐら)『大蛇(おろち)』を劇中劇で行っている。画面 19 では大蛇の首を落とすのは友子であり、新藤の女性の行動力を示す展開となっている。また、大蛇を倒すことで、この家に宿る厄をはらったのかと思わせ、クライマックスにつなげる作劇でもある。



画像 19 (シーン 112 石見神楽の大蛇)

ここまでの三点は作劇に関わると先に述べたが、6 の劇中劇は被写体の魅力を用いる 7, 8, 9 のまとめにも関わる。

## 2.7 性の描写のミザンセンの強烈さ

『一枚のハガキ』では強烈な性描写はないので、『午後の遺言状』から説明する。『午後の遺言状』では劇中劇が多く、杉村春子の『かもめ』の芝居や、観世栄夫の能の練習シーンもあるが、一つ強力なのが、画面 20 の足入れ式である。これは、伝統芸能というより奇祭といったほうが正しいと思われる。この足入れ式のミザンセン(メイク、セット)のインパクトが非常に強い。小屋は天岩戸を連想させ、アメノウズメの伝説を思わせる。ここでの映像はくどいのだが、新藤の性の描写の真骨頂でもあると思われる。この後の作品では、性はテーマとなるのだが、画面上でこれほどの強度では示されない。新藤兼人は大地で生きることと男女の性を作品のテーマとしているが、その世界観は女性上位であり、このショットでは、弥生時代やアメノウズメをイメージしたシャーマニックな太古の女性上位の性の世界観をイメージ化している。



画像 20 (『午後の遺言状』 足入れ式)

## 2.8 要所となるシーンにワンショットの俯瞰撮影を使う

これは直前に見せた『午後の遺言状』の足入れ式でも言える特徴である。『一枚のハガキ』のラスト、画面 21 で燃え落ちた家の跡地を麦畑に再生して、天秤棒を担いで歩く二人のシーンは、『裸の島』を思わせるものとなっている。続く画面 22 の麦畑はワンショットで撮影されており、画面 10 で示した兵隊の縦列と同様の俯瞰撮影だが、ここは屋外であり背景も豊かで奥行きが感じられる。カメラは、画面奥に小さく映る二人だけでなく、大地とそこに生える麦を主体として映し出す。麦の豊かな黄土色はこれまでのシーンと比べ鮮烈さを放ち、生命の象徴となっている。このシーンでは人間は生ある限り働いて生きるべきだということが、労働の象徴である豊かな麦に表わされているのではないか。



画像 21 (シーン 125 天秤棒を担ぐ二人)



画像 22 (シーン 125 麦畑)

## 2.9 農業、大地や海、空の美しさ

私が新藤兼人のなかで一つ別格な映画と考えているのが『裸の島』であり、それは新藤兼人が脚本ではなく映像でドラマを描こうとしたためと思われる。

つまり、アイラインやアクションの一致といった映像の文法に忠実なこと、そしてセリフがないため、新藤兼人の脚本にみられる、テーマを直接セリフで言うことや、セリフが野暮ったい、若者が若者っぽくない、などの欠点が隠される。そして、その場面場面で美しい絵を撮ろうという意図が見られる。画像 23 と画面 24 は、長男が死んだあと、島の頂上付近で家族三人が土をかけるシーンであり、背景の瀬戸内海の風景を含め、絵画のような美しさが見られる。このシーンで見られるように、全編オールロケで瀬戸内海の島と海と空を撮影しているため、登場人物たちの織り成す農業という行動とドラマと違うところで、空の雲、波の波紋、草木の揺れ、そういった自然の表情がもうひとつのドラマを映し出している。それは人間ではコントロールできない空と海と大地を主役としたことにより、自らの映画作りを越えた効果を瀬戸内海の風景に託したと考えられる。その意味では、ロバート・フラハティのドキュメンタリー映画と似た側面はある。職業俳優が乙羽

信子と殿山泰司のみで、そのほかの出演者は、子供を含め、現地の人間を使っている点も似ている。また、新藤は「瀬戸内海の明るすぎるほどの太陽のかがやきをしらなかったら、私は<裸の島>をつくるようなことはなかったろう。そして私が百姓の子でなかったら<裸の島>は書かなかったと思う。そしてまた、母が私の中にいなかったら、と思う」<sup>(8)</sup>と述べていることから、もともになっているのは故郷（広島農家）の幼いころの心象風景であり、そうした特権的なイメージが新藤の農業シーンに情緒を与えているのではないかと考えられる。それは夫婦が畑に水やりをしているシーンから、画面25の空中からの俯瞰撮影につなげ、カメラを引いていき画面26の島の全景を見せていくラストシーンに表れている。人は大地に立ち、生きていく。そして大地と海の豊かさに対する人間の小ささと共に、人間も大地の一部であると訴えていると思われる。



画像 23 (『裸の島』 頂上へ向かって歩く)



画像 24 (『裸の島』 土をかける家族)



画像 25 (『裸の島』 夫婦の農作業)



画像 26 (『裸の島』 島全体の俯瞰撮影)

## おわりに

新藤兼人の映像演出を分析した。『一枚のハガキ』ではロングショットでフレームが固定化され、そこに不動の家という主体があるため、画面内の動きが少なく、一枚絵として感じてしまう点と、ケンカのシーンでは断片をつないだように感じ、連続した動きとして感じられない点を挙げた。共通していえることは、画面の一部が動いている、もしくは断片がつながっているように見えるので、人間ないし物体の動きが弱く感じてしまう。それに対して新藤の映像で比較的うまくいっているものは、伝統芸能を使ったものやドキュメンタリー的手法を取り入れたもの、つまり被写体そのものに頼っているものが多い。それに農業や瀬戸内海の美しさは重なる。つまり被写体を選び出すところに新藤の演出の核はある。

また、『裸の島』や『一枚のハガキ』のラストにある農作業のシーンや天秤棒を担いだシーンの身体と、瀬戸内海の島々や黄金色の麦などの背景の美しさは、新藤兼人の視点だからこそだと思われる。これは「私小説的な映画」ということに繋がる。つまり、新藤兼人

が幼少期に見て育った農作業の記憶が、映画の中の農作業の中で表れているのではないか。

映画において私小説的な映画を考えると、「語り」の主体が問題となる。つまり、小説の文体が一人称で書かれているのに対応して、映像の「語り」＝ナラティブは、一人称視点の映画、つまり主人公の主観視点の映像（POV）を想定することができる。それはドキュメンタリー映画では撮りやすい形態であるし、劇映画でも要所要所で使われる手法であるが、フィクションの映画においてずっとPOVで撮影するという形態はあまり見られない。『一枚のハガキ』では前半と後半で視点が分かれているし、『落葉樹』や『午後の遺言状』でもそうした撮影方法はされていない。では新藤兼人の映画は、本人や家族、仲間をモチーフにしているという点で、シナリオとしては私小説的な映画といえるが、映像としては私小説的な映画といえないかという、私は言えると思う。先に挙げた『裸の島』や『一枚のハガキ』のシーンは、幼少期から青年期の、特に脚本家になる前の記憶から形成されており、その意味で新藤自身の見た光景の再現であると思われる。つまり個人的な記憶の再現という意味で私小説的な映画といえるのではないか。それは先ほど引用した「瀬戸内海の明るすぎるほどの太陽のかがやきをしらなかったら、私は<裸の島>をつくるようなことはなかったろう。そして私が百姓の子でなかったら<裸の島>は書かなかったと思う。そしてまた、母が私の中にいなかったら、と思う」<sup>(8)</sup> ことから言えると思われる。

## 注

- (1) 新藤兼人『スクリーンの向こうに 新藤兼人が遺したもの』NHK出版、2014年、p239
- (2) 新藤兼人『スクリーンの向こうに 新藤兼人が遺したもの』NHK出版、2014年、p108
- (3) 新藤兼人『新藤兼人 人としなりお』シナリオ作家協会、1996年、pp20-21
- (4) 新藤兼人『青春のモノクローム』朝日新聞社、1988年、pp159-160
- (5) 新藤兼人『スクリーンの向こうに 新藤兼人が遺したもの』NHK出版、2014年、p56
- (6) クリストファー・ボグラー&デイビッド・マッケナ『物語の法則 強い物語とキャラを作るハリウッド式創作術』KADOKAWA、2013年、p73
- (7) シナリオ作家協会編「吉村公三郎監督、新藤兼人を大いに語る」『新藤兼人 人としなりお』シナリオ作家協会、1996年、p362
- (8) 新藤兼人『新藤兼人 人としなりお』シナリオ作家協会、1996年、p115

## 引用映像

DVD『一枚のハガキ』、東映株式会社、2012

DVD『午後の遺言状』、アスミック、2001

DVD『裸の島』、アスミック、2003

