

小津安二郎『秋刀魚の味』にみる「父親の悲哀」

空のショットの説話論的機能

慶応義塾大学
法学部法律学科4年
伊藤弘了

1. 序

かつて蓮實重彦は『監督 小津安二郎』の中で次のように述べた。

もっとも自由な映画とは、戦略的に不自由に徹することで、映画自身の限界をきわだたせうような作品だということになるだろう。そうした意味で、小津安二郎は、この上なく自由な作家の一人だといわねばなるまい。¹

1983年に初版が世に出た『監督 小津安二郎』において、蓮實は「説話論的な構造」と「主題論的な体系」という概念を駆使して、従来の批評家が小津の欠如として捉えていたあの小津調の撮影や編集上の不自由さを極めて映画的な過剰と読み替え、小津を禁欲的で厳格な形式主義者などではなく、きわめて自由な映画作家であると位置づけることによりかなりの程度成功した。しかし、当然のことながら一冊の書物によって一人の映画監督の全貌を捉え切ることなどできるはずもない。小津研究の言説は、いまだに小津映画の自由さに到底及んではない。そこで、この論文では蓮實やそれに先行する批評家たちの業績を踏まえつつ、小津研究を更新することを試みたい。

本稿では、小津映画に見られる「空のショット」と呼ばれる無人の空間を捉えたショットが、映画内の他のショットと連繋することで、映画的な細部として充実した説話論的機能を果たしている点を明らかにしていく。固定カメラとカットつなぎという、小津があえて引き受けた不自由が、空のショットと説話論的に連繋して映画的な豊かさや自由さをもたらしているさまを、新たな視点から分析していきたい。第二章では分析の前段階として、小津映画に見られる空のショットの批評史を素描する。小津の空のショットに注目して独自の小津論を展開したドナルド・リチーの議論を皮切りに、ポール・シュレイダー、クリスティン・トンプソンとデヴィッド・ボードウェル、ノエル・バーチ、そして蓮實重彦が小津の空のショットに対して示した反応を批判的に検討していく。とりわけ西欧の論者たちは空のショットを安易に「もののあわれ」や「禅」といった、一般に日本的と考えられている概念に結びつけようとする傾向にあるが、それが小津映画の豊かさを不当に奪うものであることを指摘しておきたい。また、だからといって空のショットそのものに固執するあまりに、説話との繋がりを軽視するような研究者の態度も、小津の映画自体から乖離しているという点では前述の論者たちと同様の過ちを犯していると言わざるをえないだろう。小津の空のショットにはもっと豊かな説話論的可能性が潜んでいるのである。第三章では、小津の遺作となった『秋刀魚の味』(1962年)を分析することで、小津の空のショットに、第二章で検討した批評家たちが見逃している重要な説話論的機能があることを提示したい。空のショットは安易に「もののあわれ」や「禅」の思想に結びつけて解釈していいものではなく、また、説話と関係なく独立して存在しているものでもない。小津の空のショットは、照明やカメラのポジションやアングル、反復を強調した構図やカットつなぎの編集などといった映画的な技法と有機的に絡み合っただけでなく、説話の進展に寄与すると同時に、実に豊穡な映画的空間を現出している。そこでは、小津があえて引き受けた技法上の不自由が見事に映画的な自由に昇華されているのである。

¹ 蓮實重彦『監督 小津安二郎』、東京：ちくま学芸文庫、1992年、174頁。

2. 空のショットの批評史

本章では、小津の空のショットをめぐってこれまでになされてきた主要な言説を概観し、その意義を再確認すると同時に問題点を指摘していきたい。空のショットは特に西欧の論者たちの強い関心を集めてきた。しかしそうした西欧の論者たちの分析はオリエンタリズムに陥りがちであったし、そうでない場合にはもっぱら古典的ハリウッドのパラダイムからの偏差を問題にして説話論的機能を軽視するといった問題をはらんでいた。

ドナルド・リチャーは、小津映画に特徴的な無人のショットを空のショットと呼んで、その機能に注目した。リチャーは空のショットを、説話の進展に寄与しない気をめぐる会話や沈黙考する登場人物たちを捉えたショットと同様の、小津映画における「欠落部分」と見なし、その機能について以下のように分析している。

しばしばこの欠落部分は、人物を入れないショットから成っている。彼の作品のさまざまな静物（そのよく知られたものに『晩春』の壺、『秋日和』の廊下・階段・部屋がある）は、それぞれの場所がかつて起きたことと、そこに住んでいた登場人物の両方を思い出させる。このようなショットは映画の冒頭にあることが多いが、その場合はそれが紹介のための素材として用いられているので、それほど人目をひくことがない。『晩春』は場所を設定する典型的な三つのショットで始まり、私たちがあとでよく知ることになる娘の茶会のショットが続く。その直後、人のいない風景の三つの“空”のショット　茶室の入口の石、草花、小さな堂　　が続き、それから茶会に戻る。空のショットには記憶の手がかりとして役立つものがあるが、このように映画の初めのほうに出てくる空のショットは区切りの効果しかない。『晩春』では、これらのショットはストーリーの発端と主要な登場人物の紹介との区切りになっている。²

リチャーはこの引用箇所ですら主に空のショットの「導入」と「場所の提示」の機能について説明している。

リチャーはこの他にも、空のショットには「転換」^{コメント}、「解説」、「結末」といった機能があると述べている。転換については、一つの場所から次の場所に移る際に空のショットが使われることがあるほか、次の場面に移るための時間経過を示すために、空のショットが利用されていると述べる。解説については、例えば『早春』（1956年）の冒頭では、主人公の家の周囲の環境や電車、駅、会社の建物の空のショットなどを含む一連のショットによって、日々繰り返されるサラリーマン生活の「退屈さと無意味さ」³ という主題を解説していると述べる。また『東京物語』（1953年）の最後にあたる港の空のショットを含むシーケンスが、結末を提示すると同時に「家庭の崩壊、この世の無常、この人生の幻滅」⁴ といったこの作品の主題を解説していると述べている [図 1]。確かに、これらの空のショットからサラリーマン生活の退屈さと無意味さ、あるいは家庭の崩壊を読み取ることは不可能ではないだ

² リチャー、ドナルド『小津安二郎の美学』、山本喜久男訳、東京：フィルムアート社、1978年、125～126頁。

³ 同書、236頁。

⁴ 同書、238頁。

ろう。事実『早春』はそうした退屈な生活から逃れるようにして浮気に走る男の物語であり、また『東京物語』においては、明らかに一つの家族が解体していくさまが描かれていた。しかしながら、空のショットから人生の無常や幻滅を直接的に導いてしまう態度には、やはり大きな飛躍があると言わざるをえない。仮にそうした主題が導けるにせよ、それはより慎重に、他のショットとの繋がりや説話との関係を精査した上でなされるべきものだと考える。

ポール・シュレイダーは、リチャーが小津映画を語るにあたって使用した「もののあわれ」の概念を引き継ぐ形で、「小津作品では禅におけるように、静止状態が“風流”の気分、とりわけ“もののあわれ”を引き起こす」⁵と述べたのち、『晩春』（1949年）における名高い壺の空のショットをその最も見事な例に挙げて以下のように述べている〔図2〕

父と娘（笠智衆、原節子）が宿屋の一部屋で、親子水入らずの最後の夜を過ごそうとしている。娘は近く結婚するのだ。二人は静かに、今日もたのしい日だったと淡々と話し合う。部屋が暗くなる。娘は父にあることを尋ねるが、父は返事をしない。眠っている父のショット、父を見つめる娘のショット、そして父の鼾の聞こえている床の間の壺のショットが続く。それから、少しほほえんでいる娘のショットがあり、次に再び壺のショットがあり、これが10秒続く。それから今度は泣きそうになっている娘のところにもどり、最後に壺に戻る。この壺が静止状態であり、それは深い、矛盾する感情を受け入れることができ、またその感情を、一体化された永続的な、超越的なものの表現へと変えることができるような形式なのである。⁶

リチャーはシュレイダーのこの考察に明らかに呼応する形で、「小津作品の静物やほかの空のショットは私たちの感情の容器にな」⁷り、その結果、登場人物への直接的な感情移入による感動以上のものを見るものにもたらすことになるとして、『晩春』の壺の空のショットに即して以下のように述べている。

『晩春』の終りに、暗くなった部屋で小津が二度目に示した壺のイメージは、理性的な原節子から泣き出しそうな原節子への転換のつなぎとして役立っているだけではなく、私たち自身の感情を引き出し、そこへ入れるのである。ここでは感情移入は問題の鍵ではない。・・・この経験の主要な効果は“無”でしかない空のショットによって、私たちがそれまで映画に描かれてきたもの、つまり人生というものを突然理解することである。・・・小津はこのように間接的なやり方で作品を構成することによって私たちが見か感じる感動よりも大きなあるものを経験させ、そして同時にすべての感動の普遍性に気付かせるようにする。つまりは、私たちに人生そのものの感触を得させて、さらに私たちがこの普遍的な仕組みの一員であることを理解するようにさせるのである。こうして、感情移入は理解に変わり、体験は個的

⁵ シュレイダー、ポール『聖なる映画 小津・ブレッソン・ドライバー』、東京：フィルムアート社、1981年、86～91頁。

⁶ 同書、91頁。

⁷ リチャー 前掲書、245頁。

な表現に変わる。⁸

空のショットについて、それが感情移入とは別の次元で機能しているとするリチーの分析は卓見ではある。しかしながら、それを無から生じる超越性や感動の普遍性といったものに直接結びつけてしまっている点にはやはり飛躍があると言わざるをえないだろう。

蓮實重彦は、『晩春』における壺の画面を説話論的な持続から孤立させることの不自由さを指摘して、リチーやシュレイダーの分析を批判している。蓮實は「父親の寝顔と壺とが、ともに逆光で示されるという類似性と、父親の寝息が、壺の画面でことさら強調されているという点」⁹ を挙げ、二つの画面をつがさに検証していくことで「前景と後景の明暗の対比、不動のシュリエット、カメラ・アングルの類似性といったいくつもの細部が、寝顔と壺との等価性を証拠立てている」¹⁰ ことを明らかにした〔図3〕。壺の画面には超越性や普遍性を読み取るべきではなく、ここでは一連のショットの中で父親が壺と一体となることで物質化していることを正しく理解しなければならないと言うのだ。本稿では、蓮實のこの分析を引き継いで、この物質化した父親のショットを空のショットの一部と見なす。父親が物質化しているとすれば、その父親＝物質を捉えたショットを空のショットと呼ぶことは十分に可能なことだろう。父親が物質化することで生じたある種の空のショットが作品にどういった効果を及ぼすのかという点については、第三章で分析する。ここでは『秋刀魚の味』の最後のショットが、まさしくそういった意味での空のショットになっていることを予告的に述べるに留めておく。

蓮實はまた、このシーケンスにおいて、壺の画面が二度挿入されていることに正しく注意を寄せている。蓮實は、壺の画面が二度挿入されることで「開かれたままの娘の瞳が悲しみに曇っていく時間的な経過をも的確に刻みつけている」¹¹ と述べている〔図4、5〕。これはリチーが空のショットの転換の機能として挙げた時間経過を表現する方法の応用的な表れと見ることもできるだろう。しかし、本稿では、それよりも二度挿入される壺の画面が原節子の表情を間に挟んで存在していることに注目したい。ここでは瞳を潤ませて表情を歪めている娘の表情を、二つの空のショットがさながら「額縁」のように縁取ってみせることで、娘の悲しみを際立たせている。やはりこれと同様の空のショットの機能が『秋刀魚の味』に見られる。その点についても第三章で詳しく見ていこう。

リチーやシュレイダーが小津の空のショットを「もののあわれ」や超越論的なものと結びつけようとしたのに対して、クリスティン・トンブソンやデヴィッド・ボードウェルは空のショットと説話との間の断絶に注目している。空のショットに見られるような小津映画の空間を構成する特徴は「説話の流れのなかのどんな機能とも分離している」¹² と言うのである。小津の空間が、説話とは異なる次元で秩序的な世界を作り上げているという指摘は洞見には違いないが、前段落で見たように『晩春』の壺の画面は確かに説話の持続の中に存在していたのである。「もののあわれ」や「超越性」といった映画から乖離した解釈を避けるためにあえて説話的な解釈から遠ざかることを試みたのであろうが、しかし過剰

⁸ 同書、245～246頁。

⁹ 蓮實 前掲書、253頁。

¹⁰ 同書、253頁。

¹¹ 蓮實 前掲書、253頁。

¹² トンブソン、クリスティン/ボードウェル、デヴィッド「小津作品における空間と説話(中)」、出口丈人訳、『ユリイカ』、青土社、1981年8月号180頁。

さを恐れるあまり、今度は逆に説話から遠ざかりすぎてしまった嫌いがある。

トンプソンとボードウェルに比して、ノエル・バーチは小津の空のショットに対してより慎重な立場をとっている。彼は小津の空のショットに「枕ショット」という呼称を与えたことで知られる。「枕ショット」とは、短歌や俳句における「枕詞」になぞらえて名付けられたショットで、シーケンスの始めや途中、あるいは最後に挿入される看板や屋根、洗濯物といった静物を捉えた無人ショットを指す。バーチは「枕ショット」は「説話的な流れを宙吊りにする点」¹³ にその独自性があるとしている。すなわち無人の「枕ショット」が挿入されることで物語の流れは一旦停止し、そこに緊張感が生まれるというのである。これは空のショットを欠落部分と捉え、そこに意味の空白を見出したリチーの見解と重なるものだが、バーチの慎重さは、こうした「枕ショット」に意味の空白を見つつも、全ての空のショットがそれにあたるわけではなく、中にはあたかも「掛詞」のように、説話的な流れに沿ったものもあると留保をつけている点に表れている。

また、バーチの研究で注目に値するのは、彼が提示した「半＝枕ショット」という概念である。バーチは『東京の女』(1933年)のオープニング・シーケンスを分析するにあたって、化粧台の前に座って実に九秒間もの静止状態を保った姉(八雲恵美子)の機能について、以下のように述べている[図6]

姉が最後の九秒間ほとんど静止しているために(彼女の外見的な静止＝不動性は、彼女の^{イメージ}姿の大きさと不鮮明さによって強められる)、このショットは半＝枕ショットになる。この^{ヒローステータス}枕的状态は、説話的世界の人間中心を焦点が不鮮明にしてしまうので、いっそう強められる。¹⁴

これは『晩春』において物質化していた父親の状態ときわめて近いものだろう(もちろん蓮實とバーチとではそこに読み取る機能が違っているのだが)。第三章の分析では、バーチの「半＝枕ショット」の概念にならって「半＝空のショット」なる概念の導入を試みる。

しかしこうした鋭い分析を展開し、ごく常識的な判断を下しているバーチではあるが、彼が評価するのは戦前から戦中の作品に限られており、後期の小津作品に関しては「戦後作品の大部分での、動きのシステムティックな排除は結局のところ不毛のように思われるのである」¹⁵と述べて、一蹴してしまっている。本稿は、空のショットに説話的な意味を同時に読み込もうとし、「半＝枕ショット」という独創的な概念を提示したバーチの慎重な立場を継承しつつも、それは戦前や戦中の作品に限らず、遺作となった『秋刀魚の味』においてもやはり作品に強度を与えるものとして有効に機能しえているということを示していきたい。

¹³ バーチ、ノエル「小津安二郎論 戦前作品にみるそのシステムとコード」、西嶋憲生、杉山昭夫訳、『ユリイカ』、青土社、1981年6月号、83頁。

¹⁴ 同書、88～89頁。

¹⁵ 同書、93頁。

3. 『秋刀魚の味』における空のショット

本章では具体的に、小津の遺作となった『秋刀魚の味』に見られる空のショットを分析していくことで、先行研究が見落としていた空のショットの豊かな説話論的機能について考察していく。以下では、三つの節における分析を通して、空のショットには説話と結びついて『秋刀魚の味』の主題である「父親の悲哀」を際立たせる機能があることを示していきたい。一番目の節では、反復される廊下の空のショットが、次第に暗くなっていく照明や前後のシーケンスの内容と結びついて、「父親の悲哀」という主題を強調する機能を果たしている点を確認する。二番目の節では、二つのバーのシーケンスの比較から、「軍艦マーチ」や葬式といった細部が空のショットと有機的に連関して、「父親の悲哀」の主題を浮かび上がらせているさまを分析する。とりわけ、沈鬱な表情を浮かべる父親のショットを「額縁」のように挟んで存在している空のショットの機能に注目したい。三番目の節では、『秋刀魚の味』の終末部にあらわれる二十のショットを詳細に検討し、特に、最終末部を構成する五つの空のショットが父親の主観ショットのように演出されている点に注意を払い、それが他の細部や空のショットと結びついて、「父親の悲哀」という主題を豊かに彩っている点を明らかにしていく。

【3-1. 「父親の主題」を説話論的に演出する廊下の「半＝空のショット」】

『秋刀魚の味』に頻出する無人の廊下を捉えたショットは、その画面の明るさとの組み合わせで「父親の悲哀」という主題を強調している。『秋刀魚の味』には主人公たる父親（笠智衆）の家の廊下を同じ構図で捉えたショットが全部で六つ存在している。これらのショットは無人のショットとして画面にあらわれたのち、その同じ画面に帰宅してきた父親やそれを出迎える娘を映し出すことがあるため、純粋な空のショットとは言えない。しかし、この廊下のショットには、空のショットの機能としてリリーの挙げた「転換」、「場所の提示」、「解説」の効果が見られる。すなわち、帰宅してきた父親がその前に経過していた場面からの転換と時間的経過を示すと同時に、主人公の家である平山家という場所を提示するためのショットになっているのである。解説の機能についてはのちに詳細に検討することになるが、この廊下のショットは「父親の悲哀」という主題を解説していると言える。それはリリーが『東京物語』の最後のシーケンスを考察するにあたって持ちだした「この世の無常、この人生の幻滅」といった抽象的な主題ではなく、映画作品それ自体の分析に即して導き出せるものである。したがって、本稿ではこの廊下のショットを、無人状態の後に人物が映りこむからという理由で空のショットから排除するのではなく、空のショットの一種として捉えることで、むしろその概念の拡張を試みたい。ここではバーチの「半＝枕ショット」の概念にならって「半＝空のショット」という概念を導入してみたい。

前述したように『秋刀魚の味』には同じ構図の「半＝空のショット」が全部で六つ存在している。これらのショットはいずれも平山家の人間の帰宅に際して表れるのだが、その帰宅者は、一、二、三、六番目が父親で、四番目が次男（三上真一郎）五番目が長男（佐田啓二）¹⁶ という風になっている。本稿はこれらの「半＝空のショット」が「父親の悲哀」という主題をいかにして際立たせているかという点に着目するため、帰宅者が父親である

¹⁶ 厳密にいえば、長男はこのショットが映し出された時点ですでに室内にいる。しかしこの直前にあるのは長男が妹の好意を寄せている同僚にそれを切り出すとんかつ屋のシーケンスになっており、実質的には時間的経過と長男の帰宅を示す機能を果たしていると言える。

四つのショットとそれに先行するシーケンスとの関係に絞って考察していきたい。

廊下のショットの分析に入る前に「父親の悲哀」という主題について、先行研究がそれを軽視している点を確認しておこう。蓮實重彦は小津映画における「主題論的な体系」の豊かな広がりを指摘したが、彼が重視したのは「食べること」や「着換えること」、「晴れること」といった映画の表層的な部分での主題であり、「父親の悲哀」といった映画の内容に関する主題は軽視する傾向にあったように思う。蓮實は以下のように述べている。

小津安二郎の映画は、同時に共存しあう複数の物語がそのつど織りあげては解きほぐしてゆく説話論的な網状組織である。後期の作品で単調に反復されているかにみえる娘の結婚だの、父親の悲哀だの、家族の崩壊だのといった題材は、この説話論的な網状組織にさまざまな刺激を波及させるための一つの契機にすぎない。¹⁷

蓮實にとっては「父親の悲哀」は主題ですらなく、「題材」や「契機」でしかないのだ。もっとも彼は「単調に反復されるこうした題材は、主題論的な共鳴作用を導き出すためにはなくてはならぬ要素である」¹⁸ と言い添えるだけの慎重さを持ち合わせている。しかし彼はさらに以下のように続けることで、あくまで重要なのは表層的な主題である点を強調している。

問題は、娘の結婚と父親の悲哀といった題材が、一篇の映画的な虚構の枠を越えたかたちで誰にでも納得しうる物語をかたちづくっているのに対して、食べることの主題は、あくまでも小津的「作品」の内部でのみ物語たりうるものなのであり、その点で、小津の映画的特質をより鮮明なかたちで示すものといいうるだろう。¹⁹

確かに「父親の悲哀」といった概念それ自体はわざわざ映画で描かれる必然性の少ないものかもしれない。その点、蓮實の言うように「食べること」の主題を、これほど映画的に見事に描いてみせた小津は稀有な存在と言えるだろう。しかし、そうは言っても「父親の悲哀」が『秋刀魚の味』という映画作品にとって最重要の主題をなしているのは間違いない。そして小津は本作においてそうした既存の概念を、いかに映画的に処理しうるかという点でも傑出した手際を見せている。こうした側面を軽視することは小津映画の豊かさを不当に損なうものとなりかねないだろう。本稿では「父親の悲哀」という、確かにそれ自体としてはすでに使い古された主題を、しかし単なる題材や契機として退けるのではなく、小津がいかにして映画でしかできないやり方で表象したのかという点にこだわってみたい。

本稿が分析の対象とする四つの廊下の「半＝空のショット」は、その明るさにおいて三つの段階に分類することができる。最初の二つが最も明るく、三つ目でやや暗くなり、四つ目はさらに暗くなっている。このように次第に暗くなっていく照明が、父親が抱くことになる孤独や悲しみの深さと同期している点を見逃してはならない。それぞれのショットがどのような状況で映し出されることになるのか、以下に詳しく見ていこう。

¹⁷ 蓮實 前掲書、67頁。

¹⁸ 同書、67頁。

¹⁹ 同書、68頁。

前述したように、四つの廊下の「半＝空のショット」のうち、最初の二つが最も明るい画面を形成している。縦の構図で捉えられた廊下の、最もカメラよりの地点、画面の中ほどの地点、そして構図の最奥の地点の三点に照明が置かれていることが見てとれる。最初の「半＝空のショット」が映し出されるのは、父親が旧制高校時代の二人の友人と料亭でクラス会の打ち合わせをするシーケンスの直後である。料亭の座敷に座っている友人（中村伸郎）のミディアム・ショットから、平山家の無人の廊下のショットにカットつなぎされることになる。無人の状態が約五秒間続いた後、玄関の引き戸が開いて、出迎えに出てきた娘（岩下志麻）と帰宅した父親の姿が映し出される。この最初の廊下の「半＝空のショット」は約二十秒間続く（13:15～35、²⁰ [図7]）。その後、二人の全身を横から捉えたショットへと引き継がれる。ここでは、娘に「あら、またお酒臭い」と言われた父親が「今日はそう飲んどらん」と応じると、娘が「ホントかな」と返すというやりとりが、後の伏線になっていることを気に留めておく必要がある。そして娘は廊下にあるスイッチを切って玄関の灯りを落とし、二人は室内へと入っていく。

二つ目は、父親がたまたま再会を果たした海軍時代の部下と連れ立ってバーを訪れるシーケンスの後にあらわれる。ここではバーの外の看板を捉えた空のショットから無人の廊下のショットへとカットつなぎされている。無人状態が約十秒間続いた後（44:43～53、[図8]）やはり同一ショット内で出迎える娘と父親の姿を映し、二人の全身を横から捉えるショットにつながる。ここでも父と娘の間でお酒をめぐって「またお酒飲んでんのね」、「いやあ、そうは飲んどらん」、「飲んでる飲んでる」というやり取りが交わされる。

この二つのシーケンスが設定されているのがともに映画の前半部分であり、この時点で父親は自らの人生に関してほとんど悲観的な感情を抱いてはいなかったという点が重要である。料亭のシーケンスでは、ひょうたんというあだ名で呼ばれていた高校時代の漢文教師と、友人の一人が最近娶った後妻についての冗談を交えた明るい会話が交わされていたのであり、そこにはいかなる暗さも見られない。バーのシーケンスでも事情は同様である。そこでは久しぶりの再会を果たした海軍時代の部下の坂本（加東大介）との会話に興じ、やがてバーのマダム（岸田今日子）に促されてかけられることになる「軍艦マーチ」の音楽に合わせてお互いに敬礼しあって戯れる、非常に楽しげな父親の姿を見ることが出来る。またそのバーのマダムは父親の亡くなった妻に似ており、彼はそのことで年甲斐もなく上機嫌になるのである。

三つ目の廊下の「半＝空のショット」は、父親が友人とひょうたんと飲み会から家に帰ってきた場面に挿入されている。この飲み会は、クラス会の打ち合わせのために集まった前回の楽しげな会合とは違って、父親に少なからぬ衝撃を与えるものだった。酔いつぶれたひょうたんは「私は寂しいよ」、「寂しいんじゃない、悲しいよ」、「結局人生は一人じゃ、一人ぼっちですわ」と自らが抱えている孤独と悲哀の心情をこぼす。彼はその理由を、一人娘を嫁にやらなかったことに求めている。男やもめのひょうたんは娘を便利に使っているうちについに嫁にやりそびれてしまったがために、独身のまま中年を迎えて性格的にもきつくなってしまうその娘と二人で場末のラーメン屋を寂しく営むことになってしまった自らの境遇を嘆いているのである。これは同じくやもめで、結婚適齢期にもかかわらず

²⁰ 『秋刀魚の味』の分析にあたっては『小津安二郎名作映画集 10+10 第7巻 秋刀魚の味+出来ごころ』（小学館、2011年）付属のDVDを用いた。以下で使用する再生時間はすべてこのDVDに基づくものである。

未婚のままいる娘を便利に使ってしまっているこの父親を動揺させるのに十分なものであった。さらに同席していた友人からも、早く娘を嫁にやらないとお前もこうなるぞといって脅される。表情を曇らせつつ自分のお猪口に酒を注ぐ父親のミディアム・ショットから、無人の廊下のショットへとつながれる。

この「半＝空のショット」では、開けられる引き戸の動きは捉えられているものの、その後には帰宅してきた父親の姿が映し出されることはないため、完全な無人のショットになっている(69:28～37、[図9])。一番手前の照明が落とされたこの廊下のショットは、前に見た二つのショットに比べて明らかに暗くなっている。このシーケンスでは、娘はアイロンがけの仕事の最中にあり、玄関まで出ていくことはなく、声だけで父親を出迎えるのだが、この点は前の二つの「半＝空のショット」をめぐる状況との差異として際立っている。前に見た二つのシーケンスでは、娘は玄関まで父親を迎えに出てきていたからだ。

やがて娘の前に姿を見せた父親は、彼女に向かって、嫁に行く気はないかと切り出す。この父親の唐突な発言に対して、娘は「お父さん酔ってるのね、また」と言って取り合おうとせず、アイロンがけを続ける。「ああ、少し飲んでるけどね、本気なんだよ」と言って話を続けようとする父親に「少しじゃないわよ」を言い放つ娘は、次第に憤りを露わにし始めている。そのような重要な話をいかにも酔った勢いで切り出す父親の無神経さに対する娘の憤りはきわめて正当なものであるし、またここで父親がアイロンがけの作業をしている娘に向かってこの話を持ち出している点も見逃してはならない。「でも、あたしが行ったら困りゃしない」と娘自身が言うように、娘が結婚して家を出ていけば、まさにそのアイロンがけの仕事を担当する存在がいなくなるからである。玄関まで出迎えにくることもなくなり、父親の無神経さに対して憤りを示す娘と、将来への不安と焦燥から明らかに深酒をしている父親といった前二つのシーケンスとの差異が、より照明の暗くなった廊下の「半＝空のショット」と結びつくことで、この後に訪れることになる父親の悲哀を段階的に演出しているのである。そういった意味で、このシーケンスでの廊下の「半＝空のショット」には説話的な意味が込められているし、それは映画内のその他の描写とも相俟って、「父親の悲哀」という主題をきちんと準備しているのである。

四つ目の廊下のショットは作品終盤の、娘の結婚式当日の夜にあらわれる。このショットは、帰宅してきた父親の姿が映し出されないばかりか、引き戸が開く動きさえも見られないため、完全な空のショットになっている(106:42～49、[図10])。照明は廊下の縦の構図の最奥のものだけが残され、四つのショットのうちで最も暗い画面を形成している。この空のショットに続いて、室内で会話をしている長男夫婦と次男の姿を捉えたショットがくる。長男夫婦が父親の帰りがあまりにも遅いことを心配しているところに、玄関の引き戸が開く音が聞こえ、長男の妻(岡田茉莉子)が迎えに立つ。カメラは続いて玄関を横から捉えた構図で、出迎える長男の妻と父親の姿を映し出す。これは一つ目と二つ目の廊下の「半＝空のショット」の後に続いてきたショットと同じ構図をとっている。しかし、かつて父親を出迎えた娘はすでに嫁入りを果たしており、当然ここで父親を出迎えることはない。代わりに出迎えに立った長男の妻との間で「ずいぶんお酔いになって」、「ああ」という、かつて娘との間で交わされていたのと同様のやり取りが行われる。この場面では実際父親は千鳥足になるほど深く酔っている。ついに娘を嫁に出すことに成功した父親であるが、彼の心は深い孤独と悲哀に侵されているのだ。小津はこの「父親の悲哀」を、泥酔している父親の姿を示し、さらにもはや娘が出迎えに立つことはないという事実によっ

で強調しているのである。そしてこれらに先行する形で挿入されている照明を落とした廊下の空のショットが、これらの説話的な演出と豊かに絡まり合うことで、「父親の悲哀」という主題を映画的に見事に際立たせているのである。

【3-2 .バーのシーケンス ランプと看板の空のショットが持つ「額縁」的機能】

『秋刀魚の味』にはバーを舞台にしたシーケンスが三つ存在するが、この節ではそのうち一回目と三回目のシーケンスにおいて、空のショットが説話論的に有効に機能している様を見ていく。この二つのバーのシーケンスでは、空のショットが、娘の結婚と戦争体験の記憶という二つの主要なモチーフと有機的にかみ合っており、老年にさしかかった父親の孤独を浮かび上がらせており、「父親の悲哀」という主題を見事に演出することに成功している。特に、ランプと看板の空のショットが、「父親の悲哀」を体現するかのようになり沈鬱な表情を浮かべる父親のミディアム・ショットを挟んで挿入されており、さながら「額縁」のような機能を果たしている点に注目したい。

一回目のバーのシーケンスは前の節で見た二つ目の廊下の「半＝空のショット」の直前に位置している。このシーケンスでは、父親は恩師の営む場末のラーメン屋で偶然再会した坂本という海軍時代の部下に伴われて、坂本の行きつけであるこのバーを訪れることになるのであった。坂本は日本が戦争に負けたせいで自分がいかに苦労したかということをお父さんに語る。このとき、店内には「軍艦マーチ」(海軍の軍歌)がBGMとして流れているのだが、坂本はそれが自分の苦労の元凶である忌まわしい戦争を象徴するものであるかのように思ったのか、店員に向かって「おい、レコード止める」と言って音楽を止めさせる。しかしその後、父親に「けど敗けてよかったじゃないか」と諭されると、「そうかもしれないねえな。バカな野郎が威張らなくなっただけでもね」と言って機嫌を良くし、風呂から帰ってきたバーのマダムに促されて、再び「軍艦マーチ」をかけさせる。ここで父親と坂本、そしてマダムはお互いに海軍式の敬礼を交わし、しばし戯れることになるのだが、これは『秋刀魚の味』全編中でも随一の、非常にユーモラスで楽しげなシーンである。やがて画面には店内にあるランプの空のショット(44:30~36、[図11])が映り、続いて店外の看板の空のショット(44:36~42、[図12])へとカットつなぎされ、次のシーケンスの最初にあたる平山家の廊下の「半＝空のショット」へと引き継がれていく。この連続する三つの空のショット/「半＝空のショット」は、三回目のバーのシーケンスにおいても、微妙に形を変えて登場することになる。

三回目のバーのシーケンスでは、父親は娘の結婚式の後、友人の家で酒を飲んでから、一人でバーを訪れることになる。友人宅から、娘のいなくなった自宅へ直接帰るに忍びなかった父親は、亡妻に似たバーのマダムに寂しさを埋めてもらいたかったのだろう。²¹ またこの父親には、一回目のバーのシーケンスにおいて経験した非常に愉快的な記憶があるため、このバーに来れば寂しさや孤独を忘れることができると思ってしまったのかもしれない。しかしながら、そうした彼の目論見は見事に外れることとなる。彼の孤独感や寂しさは薄れるどころかむしろ強まることになるのだ。モーニング姿の平山を見たマダムは

²¹ 小津のもとで助監督を務めた経験のある高橋治は「この岸田の役は笠の亡妻に似ているという設定が用意されている。それは男と女の関係には発展しないのだが、一方的に笠がある救いのようなものを求めて岸田の店に来ることは観客に伝わっている」と述べている。(高橋治『絢爛たる影絵 小津安二郎』、東京：岩波現代文庫、219頁。)

「今日はどちらのお帰り？ お葬式ですか？」という不用意な質問を口にするのだが、それに対して平山は特に否定するでもなく「まあ、そんなものだよ」と答える。この場面に関して、小津映画における「着換えること」の主題に注目した蓮實重彦は「衣裳を換えること、それは小津にあっては別れの儀式なのだ」²² ということを正しく看取している。実際、葬式であれ結婚式であれ、それがある人の家庭からの旅立ちを見守るものであるという点では同一の機能を備えた儀式なのである。かくして父親は、娘の結婚がともすれば葬式と同一視されかねない事態であることに思い至ってしまうのだ。

さらに、一回目のシーケンスでは父親を愉快的気分させた「軍艦マーチ」がこの三回目のシーケンスにおいては、彼の悲哀を増幅させる装置として機能している。一回目のシーケンスにおいて坂本がそうであったように、このシーケンスにおける父親も、マダムに促されて「軍艦マーチ」をかけてもらうことにする。マーチが流れ始めると、父親の隣に座を占めていた二人の酔客たちがなにやら取り始める。「大本営発表」と一人が言うと、その隣に座っていた別の客がそれに合わせて「帝国海軍は今暁五時三十分、南鳥島東方海上において」と続け、わずかの間が空いた後、最初の客が「負けました」と言う。それに対して、もう一人の客も「そうです、負けました」と応じ、二人で顔を見合わせて笑い合うのである。一回目のシーケンスでは、おそらくは部下の手前もあって、日本が戦争に負けたことを従容として受け入れていたかに見えた父親だが、この場面の彼にはもはやそのような余裕は残されていなかった。戦時中および敗戦後の苦難の記憶²³ と娘の結婚による寂しさとが二重に父親を襲うことになるのだ。

戦争と葬式ということに関して、與那覇潤は『帝国の残影 兵士・小津安二郎の昭和史』の中の『秋刀魚の味』の軍艦マーチが『日本人』を追悼する」との章題が付された箇所、小津が火野葦平の死を日記に書き留めている事実に触れた上で以下のように述べている。

『秋刀魚の味』の軍艦マーチが、林や火野のように華々しく戦線の実見談を描いて名声を博すのとはあえて異なる道を歩みつづけた兵士・小津安二郎による、戦争の物語を一度は確かに共有したはずの人々への白鳥の歌になった。²⁴

引用文中の林というのは、成瀬巳喜男の映画に多くの原作を提供したことで知られる小説家の林芙美子のことである。與那覇はいくぶん文学的な表現で『秋刀魚の味』の「軍艦マーチ」が戦争を経験した日本人を送葬するものとなっていることを指摘しているわけだが、だとすれば、この観点からやはりこのバーのシーケンスは葬式の機能を果たしていると言えるだろう。このバーのシーケンスは幾層もの次元で葬式という儀式の場となっていたのである。まさにその葬式という言葉を発したバーのマダムは、彼女に似ているという亡妻の記憶を父親によみがえらせたであろうから、父親はここで今一度自分が妻を

²² 蓮實 前掲書、90 ページ。

²³ 1 回目のバーのシーケンスで、戦後の苦勞を語った坂本が「そこへいくと艦長なんか、何にもご苦勞なかったでしょうけど」と言うと、父親は「いやいや、私も苦勞しましたよ」と応じている。また、内田樹はこの父親の妻が戦災でなくなった可能性を指摘しているが（内田樹『うほほいシネクラブ』、東京：文春新書、191～192 頁。） そうだとすれば戦争の記憶と亡妻の喪失という 2 つのモチーフは、より強かに結び付けられていると言えるだろう。

²⁴ 與那覇潤『帝国の残影 兵士・小津安二郎の昭和史』、NTT 出版、2011 年、153 頁。

失っていることを確認することになるのだ。そして先ほど確認したように、このシーケンスは結婚して家から出ていった娘の象徴的な葬式の場ともなっている。またそのことによって孤独感と悲哀感を強めた父親は、このとき自分の人生が下り坂に差し掛かっていたことを痛感させられもしただろう。その意味で「軍艦マーチ」は、父親が娘とともに過ごすことのできた楽しかった時代への葬送歌ということもできる。このように、この三回目のバーのシーケンスで流れる「軍艦マーチ」は彼の悲哀をかき立てる重要なモチーフとなっているのだ。

この三回目のシーケンスの終わり際にあられる、空のショットを含む七つのショットは一回目のシーケンスとの差異を強調するものとなっている。まずは、隣の酔客のやり取りを一瞥した後、手に持っていたグラスの中の酒を飲み、グラスをおいて沈鬱な表情を浮かべる父親のショット（105:49～106:03）が映し出され、店内を歩いている女性店員のロング・ショット（106:03～10）が続いた後、父親の寂しげな後ろ姿を捉えたショット（106:10～17）につながる。次にカメラは再び父親の正面にまわり、依然として沈鬱な表情を浮かべている父親の姿を捉える（106:17～24）。これは三つ前のショットと同じ構図をとっており、酔いの回っている父親はわずかにふらついているものの、ほとんど静止していると言ってよく、先ほどと同じ姿勢を保っている。続いて、店内のランプの空のショット（106:24～29、[図13]）が捉えられ、またもや沈鬱な表情を浮かべている平山のミディウム・ショット（106:29～36、[図14]）が映し出された後、店外の看板の空のショット（106:36～42、[図15]）につながれ、先ほど確認した廊下の四つ目の「半＝空のショット」へと引き継がれる。このように、三回目のシーケンスでは、沈鬱な表情を浮かべた父親のミディウム・ショットが同じ構図で三度も繰り返されるのである。

さらに特筆すべきなのは、ランプの空のショットと看板の空のショットに挟まれるようにして平山のミディウム・ショットが挿入されている点である。一回目のシーケンスにおいては、ランプの空のショットは看板の空のショットへと直接つながられていたのだから、この差異は特に際立っていると言える。これら三つのミディウム・ショットによって捉えられている平山の沈鬱な表情は、先ほど確認したように、娘を嫁に出したことや戦争、亡妻の記憶を刺激されたこと、および自らの人生が終りに向かいつつあることの自覚によってもたらされた孤独と悲哀とを如実に表しており、それが二つの空のショットに挟まれることで、さらに強調されているのだ。一回目と三回目のシーケンスの終わり際をほとんど同じような空のショットでつなぐという反復的な演出をしつつも、三回目のシーケンスにおいては沈鬱な表情を浮かべる父親のミディウム・ショットを三度繰り返して挿入したに加えて、三度目のミディウム・ショットを二つの空のショットに「額縁」のように縁取らせて見せることで、これまで確認してきたような要因から説得的に描かれている父親の沈鬱な表情をより一層強調し、「父親の悲哀」の主題をはっきりと浮かび上がらせているのである。

またこの空のショットによる演出は、それぞれのシーケンスの後にくる、廊下の「半＝空のショット」/空のショットとの間に説話的な連続性を持たせてもいる。前述したように一回目のバーのシーケンスのあとにくる廊下の「半＝空のショット」と、三回目のバーのシーケンスのあとにくる廊下の空のショットが、一回目は明るく、三回目は暗く設定されていることで、父親の楽観的な気分と孤独と悲哀に苛まれた気分との鮮やかな対照を表現している。このような空のショットの機能は、リチーが挙げたものには含まれて

いないし、シュレイダーの言うような「もののあわれ」や「超越性」といった抽象的な概念からも遠く離れている。また、トンプソンとボードウェルが言ったような説話の流れとの分離も当てはまらない。バーチが一蹴した最晩年の『秋刀魚の味』の空のショットには、蓮實が軽視した「父親の悲哀」の主題を説話の流れの中に描き込むという豊かな機能が付与されているのである。

【3-3．終末部の分析 主観的な空のショットと物質化した父親の空のショット】

この節では、『秋刀魚の味』の終末部のシーケンスにおいても、空のショットがやはり「父親の悲哀」という主題を説話の流れの中で強調する機能を果たしているのを見ていく。『秋刀魚の味』の終末部を構成する固定カメラによって捉えられた二十のショットを確認しながら、とりわけ最後の五つの空のショットと二つの父親のショットが相互にどのような関係を築き上げ、それがいかなる機能を果たしているのかという点を明らかにしていきたい。

娘の結婚式の後、友人宅、バーを経由して帰宅した父親を茶の間で迎えた長男夫婦は、自分たちはそろそろ帰ると言って立ち上がり（長男夫婦は結婚を機に家を出て二人でアパート暮らしをしている）それを見送るために次男も彼らの後に続く（108:32～49）。このショットでは、彼らが立ち上がって部屋を出ていった後、次のショットにカットされるまでに三秒間の無人状態が生まれるため（父親は襖の影になっていて見えない）本稿ではこのようなショットも「半＝空のショット」として扱うことにする。茶の間の無人の空間が強調されることで、父親の孤独感が表現されているショットである。これに続いて、上着を脱ぐ父親のミディアム・ショット（108:50～109:00）が挿入された後、玄関前の廊下を横から捉えたショットへとつながれる（109:00～17）。この玄関前の廊下のショットでは、長男夫婦を見送った次男が、玄関の鍵を掛けるために八秒間画面から姿を消すことになるため、ここでも「半＝空のショット」と呼べるような状況が現出する。再び姿を見せた次男は玄関の電灯のスイッチを切るのだが、一つ目の廊下の「半＝空のショット」を分析する際に見たように、これはこの映画の中でかつて娘が行っていた行為であった。ここではそれを次男に行わせることで、改めて娘の不在が強調されているのである。

その後、茶の間に戻ってきた次男は、構図の手前に映っている寝室へと引き上げ、酔った父親を尻目に一人で先に眠ってしまう。ここでは父親と次男を映したショットがほぼ交互に十あられるが、そのうち六つが次男を映したもので、残りの四つが父親を映したものとなっている。父親を映す四つのショットはいずれも同じミディアム・ショットの構図によるものである。父親はこの四つのショットのうち三つのショットで「軍艦マーチ」の歌詞を口ずさむが、とりわけ四つ目のショットで「軍艦マーチ」が果たしている役割は大きい。

この四つ目のショット（110:41～111:07）は、父親を残して先に眠ってしまった次男のショットに続いてあられる。このときの次男は、奥に茶の間が見える縦の構図の手前に位置する寝室で眠っている姿が捉えられており、奥の茶の間のはっきりとした照明とは対照的に寝室は照明が落とされていることもあって、暗がりの中で静止したその姿はほとんど物質的な印象を与える。孤独と悲哀を抱える父親を残して先に眠ってしまったこの次男は、あたかも『晩春』において、必死に語りかけようとする娘の言葉の途中で眠ってしまった同じ俳優の演じた父親に対する、作品を超えた懲罰の役割を果たしているかのようでさ

ある。

こうしてますます孤独感を強めた父親は、四つ目のショットにおいて「一人ぼっちか」とつぶやく。これはかつて飲み会の席でひょうたんが口にしていた言葉を正確に反復するものである。ここでは、人生の孤独を避けるために娘を結婚させた父親が、娘を結婚させることに失敗したひょうたんと同様の孤独を抱くに至るといった皮肉な事態が露呈するのだが、重要なのは、この言葉に続けて父親が「軍艦マーチ」の歌詞を口ずさむという点である。やはり父親にとって「軍艦マーチ」はその悲哀を象徴するモチーフとなっているのである。そしてこの父親の歌詞のつぶやきを追いかけるようにして、「軍艦マーチ」のメロディーを擬したBGMが鳴り始める。このBGMはこの後に四つの空のショットが映し出される際にも流れ続けており、これらの空のショットが父親の主観ショットである可能性を示唆している。これらの空のショットについては次の段落で詳しく検討する。

『秋刀魚の味』の最終末部は、五つの空のショットと二つの父親の姿を捉えたショットとの合計七つのショットから構成されている。ここにあらわれる五つの空のショットは以下のとおりである。

1. 奥に台所の見える廊下を縦の構図で捉えた空のショット (111:07~14、[図16])
2. 階段の空のショット (111:14~19、[図17])
3. 二階の娘の部屋の空のショット (111:19~27、[図18])
4. 姿見の空のショット (111:27~34、[図19])
5. 娘の部屋から階段側を捉えた空のショット (111:34~41、[図20])

ここではこれらの空のショットが映し出される順番に注目したい。これらの空のショットはあたかも父親が目にしていったものを順になぞるかのようになっているのである。これらの空のショットの直前にあるのは茶の間に座って「一人ぼっちか」とつぶやき、「軍艦マーチ」の歌詞を口ずさむ父親のミディアム・ショットである。茶の間に座っていたこの父親が廊下に出て玄関とは反対側を向けば、その視界には縦の構図で台所が収まるはずである[図16]。そして台所の手前の階段を見上げる格好で上り[図17]。娘の部屋へと至る[図18]。三つ目のショットではすでに画面の奥に姿見が見えているのだが、四つ目のショットでその姿見はよりカメラに近い位置から捉えられることになる[図19]。これは二階の娘の部屋に足を踏み入れた父親が、もはや娘の姿を映し出すことはないその姿見の近くまで移動したかのような印象を与えるものである。その後、娘の部屋から離れるべく後ろを振り返れば、五つ目の空のショットのように娘の部屋からわずかに階段が覗いて見える画面が得られるだろう[図20]。そしてその次にくるのは一階の廊下から階段を見つめている父親を横から捉えたミディアム・ショットである[図21]。階段を下りた父親が、その日の朝まで娘が暮らしていた場所を再び見上げて、孤独感と悲哀とを新たにしている様子がその沈鬱な表情からうかがえる。つまり、これらの一連の空のショットは父親の主観ショットである可能性を孕んでいるのである。

さらにここで流れている「軍艦マーチ」を擬したBGMが、これらの空のショットの主観性を裏付けている。これらの五つの空のショットに先行するショットで父親が歌詞を口ずさんでいた「軍艦マーチ」を引き継ぐかたちで、そのメロディーをアレンジしたBGMが流れ始め、それが三つ目の空のショットの終り際まで続く。そこからは『秋刀魚の味』のテーマ音楽へとゆるやかに引き継がれ、エンド・マークに向けて次第に音楽が盛り上がっていくのである。この父親の孤独と悲哀の象徴である「軍艦マーチ」からのテーマ音楽への

連続的な移り変わりは、父親の個人的な悲哀が同時に作品全体の主題であったことをも告げていると言えるだろう。

もちろん、これらの空のショットが完全に父親の主観ショットであるとは断定できない。父親は階段など上っていないということも十分考えられる。映画はそれ以上の情報を描いてはおらず、事態はあくまで曖昧性のうちに留められているからである。しかし、こうした空のショットの並び順とBGMとの有機的な連関によって、観客にあたかも父親の視点を通してこれらの空のショットを見ているような印象を与えるのは間違いない。つまり、これらの空のショットは、単に観客に娘の不在を印象づけるだけでなく、その不在を噛み締めているのがまさに父親自身であることを知らしめ、「父親の悲哀」という主題を際立たせるべく存在していると言えるのだ。

空のショットがこのように主観的な機能と深く結びついて作品の主題を支えていることに言及している論者はこれまでにいなかった。たとえば蓮實重彦は、空のショットについて以下のような見解を示し、その非人称性を強調している。

小津は初期から後期へと向けて、原因という説話論的な配慮と、瞳という風景の起源とを徐々にその画面から追放していったといえる。西欧の論者たちがしばしば「空」のショットと呼んで注目することになる画面は、こうした一連の過程で生まれ落ちたものといってよい。²⁵

もちろん、空のショットは多くの場面で非人称的なあらわれ方をしている。リチーが分類してみせたように、確かに映画の冒頭に導入される空のショットや、あるシーケンスの始まりを告げ、場所を提示するための空のショットは誰が見ているのか判然としない非人称的なショットであることが多い。しかしながら、『秋刀魚の味』の終末部に見られる空のショットのように、空のショットがあたかも主観ショットであるかのように用いられることもあるのである。空のショットが持つこの豊かさを、見逃してはなるまい。

これらの五つの空のショットに続く『秋刀魚の味』の最後の二つのショットはともにその画面内に父親の姿を収めている。そのため通常であればこれらのショットを空のショット呼ぶことはできないだろう。しかし、本稿では、最後のショットにおいては途中から父親が物質化してしまうことでそこには人がいなくなったと見なし、これをほとんど空のショットと呼ぶべきものとして捉え直してみたいと思う。

『秋刀魚の味』の最後から二つ目にあるのは階段を見つめる父親のミディアム・ショットだが、このときの父親の表情は、彼がバーで見せたのと同様に沈鬱なものである(111:41~49、[図21])。照明は抑えられ、父親の顔には影が当たっている。その後、次のショットへとつなぐれ、父親は台所へ向かって歩いて行く。台所へ到達した父親は、立ったままやかんの水をコップに注ぐと、それを一息で飲み干し、コップをテーブルの上におき、その場にあった椅子に腰を下ろして、頭を垂れる。数秒間その状態が持続した後、画面にはエンド・マークがあらわれることになる。

父親の一連の動作を収めたこのショットは四十秒以上続き、この最終末部で最も長い持続時間をほこるショットとなっている(111:49~112:33、[図22])。縦の構図の一番奥に位

²⁵ 蓮實 前掲書、152~153頁。

置する台所の椅子に腰を下ろした父親はロング・ショットで捉えられていることになり、また照明もかなり抑えられているため、身体の大部分が影になっており、もはやその表情をうかがうこともほとんどできない。こうした父親の姿は、『晩春』の京都の夜に物質化した父親の姿に重なり、パーチが「半＝枕ショット」と呼んだ状況をも思い起こさせる。つまり、このショットにおいて、父親は生身の人間からほとんど物質的なものへと変貌を遂げているのである。

また、この映画においてこの父親と同様に椅子に座り込み、孤独や悲哀を感じていた人物たちの姿との対比から、この読みを裏付けることもできる。『秋刀魚の味』において、椅子に座り込んで沈鬱な表情を浮かべていたのはひょうたん[図 23] ひょうたんの娘、父親の長男（彼は妻との生活に早くも倦怠を感じ始めている、[図 24]）の三人であるが、ここで重要なのは、この三人のショットがいずれもミディアム・ショットで捉えられていたという事実である。つまり、この三人の孤独や悲哀が、表情がはっきりと判別できる人間的な水準で表象されていたのに対して、この最後の父親の姿は、ロング・ショットのロー・キー画面でほとんど物質的に表象されているのである。

また、さらなる裏付けを求めようとするなら我々は『秋刀魚の味』の最終脚本を参照することもできる。最終脚本によれば、この映画は、鈍い光を浮かべた姿見のある二階の娘の部屋の空のショットで終わることになっているのだ。おそらく先ほど見た最終末部分の三つ目の空のショット[図 19]がこれにあたるものであるが、実際の映画作品にはその後四つのショットが付け加えられている。ここで重要なのは『秋刀魚の味』が当初は空のショットで終えられる予定になっていたということである。実際『秋刀魚の味』とよく似た説話構造を持つ『秋日和』の終末部は、一人娘を結婚させて一人きりになってしまった母親（原節子）の沈鬱な表情を捉えたミディアム・ショットの後に、彼女が暮らしているアパートの暗い廊下の空のショットがきて、エンド・マークへと至るのである。そうであるとすれば、やはり『秋刀魚の味』の最後のショットをほとんど空のショットと見なすことは十分に可能だろう。

しかし「ほとんど」と強調したようにこれを空のショットそのものと見ることはできない。いくら父親が物質化しているとは言え、そこに人が（しかもこの「人」は映画の本筋に関係ない通行人などではなく紛れもなくこの作品の主人公たる人物なのである）いることを認めないわけにはいかない。また頭を垂れたとはいえ、泥酔しているこの父親が完全な静止状態には至れず、わずかにではあるが揺れ動いている点を無視するわけにはいかない。だとすればこのショットはやはり空のショットとそうでないショットのあいだに存在するほとんど空のショットとして捉えるべきものだろう。また、そうであるからこそ、このショットには意味がある。この最後のほとんど空のショットは、その直前にあらわれた最終末部を構成する一つ目の台所の縦の構図の空のショット[図 16]と同じ構図をとっている。この一つ目の空のショットと最後のほとんど空のショットは、間にわずかに五つのショットを挟んだだけの、映画内においてごく近い位置に存在しているため、その差異が浮き彫りになる。すなわち、最後のほとんど空のショットにおいて、一つ目の台所の空のショットで空いていた空間に、孤独感と悲哀感に押しつぶされそうになってほとんど物質化していると言える父親の姿を描くことで、その空の空間に収められるべき父親の姿こ

そが、この映画の最後を飾るのにふさわしいものだということを強調しているのだ。そしてこの父親の姿が象徴しているのは、まさに「父親の悲哀」という主題なのである。

4．結

本論文を執筆するに際して、筆者の問題意識の根底には、停滞している小津研究の現状を更新しなければならないという強い思いがあった。そのために、まずは小津映画における空のショットの機能に着目し、小津の空のショットには、これまで批評家や研究者たちが見逃してきた重要な機能が付与されていることを明らかにしようと試みた。

第二章ではこれまで小津の空のショットをめぐるなされてきた先行研究を整理し、批判的に検討した。小津の空のショットに正しく注目を寄せ、その後の小津研究の進展に重要な先鞭をつけたドナルド・リチーの洞察の深さと分析の鋭さを認めつつも、彼の思考が「ものあわれ」や「禅」といったある種のオリエンタリズムに陥ってしまったことを指摘した。ポール・シュレイダーについても事態は同様である。シュレイダーもまた、小津の作品が有している映画的な卓越性を感知することはできたものの、それを映画作品自体に即して分析することを半ば放棄して、「超越性」といった方向に逃げてしまったように思われる。クリスティン・トンプソンやデヴィッド・ボードウェルは、リチーやシュレイダーと同じ轍を踏むことを避けようとして、空のショットを分析する際にもっぱら古典的ハリウッドの技法との偏差を問題にしたために、今度は説話から離れすぎてしまった。これらの論者に対して蓮實重彦は、双方の立場の問題点を精査し、主題と説話の両面から空のショットを捉えるというバランス感覚を示しはした。しかし蓮實は、おそらくはそうした先行研究からしかるべく距離を置こうとしたためであろうが、「父親の悲哀」といった映画作品の根幹をなすような重要な主題を軽視しすぎた嫌いがある。ノエル・バーチは空のショットをめぐる慎重さを示した研究者の一人であり、かつ彼には「枕ショット」という重要な概念を提示した功績があるが、彼一流の審美感から小津の後期の作品を評価しようとはしなかった。

第三章では、具体的に、小津の遺作となった『秋刀魚の味』に見られる空のショットを分析していくことで、第二章で見た先行研究の不備を明らかにしつつ、それらの研究が見落としていた空のショットの機能について考察した。より具体的には、三つの節における分析を通して、空のショットには説話と結びついて『秋刀魚の味』の主題である「父親の悲哀」を際立たせる機能があることを示してきた。一番目の節では、反復される廊下の「半＝空のショット」/空のショットに注目し、その照明が次第に暗くなっていく過程と、父親が抱える孤独や悲哀が深まっていく過程とが同期している点を指摘し、それらのショットが説話の流れの中にあって「父親の悲哀」という主題を強調する機能を果たしていることを明らかにした。二番目の節では、二つのバーのシーケンスの分析を通して、「軍艦マーチ」や葬式といった細部が空のショットと有機的に連関して「父親の悲哀」の主題を浮かび上がらせているさまを確認した。とりわけ、沈鬱な表情を浮かべる父親のショットを「額縁」のように挟んで存在している空のショットの画期的な機能は注目に値するものである。三番目の節では、『秋刀魚の味』の終末部にあらわれる二十のショットを詳細に検討し、やはりここでも「父親の悲哀」という主題が強調されていたことを確かめた。特に、最終末部を構成する五つの空のショットが父親の主観ショットのように表象されている点に注意を払い、それが「軍艦マーチ」や物質化した父親を捉えた、この映画の最後のシ

ットにあたるほとんど空のショットと連繋して、「父親の悲哀」という主題を豊かに彩っている様を確認し、改めて小津の卓越した演出手腕に驚いたのだった。

オーバー・ラップやディゾルヴといった技術を放棄した小津は、晩年に至ってはついに画面からドリーやパン、ティルトといったカメラの動きをも追放しており、映画技法的により不自由な状況を志向し続けたように見える。実際、遺作となった『秋刀魚の味』の本編は、固定カメラによるショットをカットつなぎでつなくことのみによって構築されている。しかし、これまでに見てきたように、小津があえて引き受けた映画技法的な不自由は、その作品が映画的に不自由であることを意味しなかった。カメラが動かないからこそ、そしてすべてのショットがカットつなぎによって接合されているからこそ、反復されてあらわれてくる同一構図の廊下の空のショットが、その差異を際立たせ、「父親の悲哀」という主題を強調することができたのだった。あるいは二つのバーのシーケンスにおける、三度繰り返される父親のミディアム・ショットや、「額縁」的機能を持った空のショットも、それが固定カメラによる同一構図のショットであるからこそ可能となるものであった。作品の最終末部を構成している五つの空のショットについても、それを父親との切り返しを欠いた曖昧な主観ショットの地位に留まらせることで、空間が空であることそれ自体による効果と、孤独と悲哀に沈む父親の主観を同時に表象してみせ、より豊かな可能性を引き出したのだった。序で強調したように、やはり小津は一見不自由であるように見えて、実は限りなく自由な映画作家だったのである。しかしながらその小津の映画的な自由はまだ十分に肯定されていないように思う。我々はその自由を肯定し続けなければならない。本研究がその一契機となれば幸いである。

図版クレジット

- 図1 『東京物語』本編より。
図2-5 『晩春』本編より。
図6 『東京の女』本編より。
図7-24 『秋刀魚の味』本編より。

参考文献

映像資料

- 映画『東京の女』(小津安二郎監督、日本、1933年)。
映画『晩春』(小津安二郎監督、日本、1949年)。
映画『東京物語』(小津安二郎監督、日本、1953年)。
映画『早春』(小津安二郎監督、日本、1956年)。
映画『秋日和』(小津安二郎監督、日本、1960年)。
映画『秋刀魚の味』(小津安二郎監督、日本、1962年)。

単行本

- 井上和男編『小津安二郎 人と仕事』、東京：蛮友社、1972年。
内田樹『うほほいシネクラブ 街場の映画論』、東京：文春新書、2011年。
貴田庄『小津安二郎のまなざし』、東京：晶文社、1999年。
佐藤忠男『完本 小津安二郎の芸術』、東京：朝日文庫、2000年。
松竹編『小津安二郎新発見』、東京：講談社、1993年。
高橋治『絢爛たる影絵 小津安二郎』、東京：岩波現代文庫、2010年。
中野翠『小津ごのみ』、東京：ちくま文庫、2011年。
蓮實重彦『監督 小津安二郎 増補決定版』、東京：筑摩書房、2003年。
蓮實重彦『監督 小津安二郎』、東京：ちくま学芸文庫、1992年。
浜野保樹『小津安二郎』、東京：岩波新書、1993年。
藤田明、倉田剛『平野の思想 小津安二郎私論』、東京：ワイズ出版、2010年。
笠智衆『小津安二郎先生の思い出』、東京：朝日文庫、2007年。
吉田喜重『小津安二郎の反映画』、東京：岩波現代文庫、2011年。
與那覇潤『帝国の残影 兵士・小津安二郎の昭和史』、東京：NTT出版、2011年。
シュレイダー、ポール『聖なる映画 小津・プレッソン・ドライヤー』、山本喜久男訳、東京：フィルムアート社、1981年。
ボードウェル、デイヴィッド『小津安二郎 映画の詩学』、杉山昭夫訳、東京：青土社、2003年。
ボードウェル、デイヴィッド/トンプソン、クリスティン『フィルムアート 映画芸術入門』、藤木秀朗監訳、名古屋：名古屋大学出版会、2007年。
リチャー、ドナルド『小津安二郎の美学 映画のなかの日本』、山本喜久男訳、東京：フィルムアート社、1978年。
『小津安二郎名作映画集 10+10 第7巻 秋刀魚の味+出来ごころ』、東京：小学館、2011年。

雑誌記事・論文

- 小津安二郎、里見弴、東山魁夷、飯田心美「映画と文学と絵画 小津安二郎『秋日和』をめぐって」、『文藝新潮』、1960年12月号、242～247頁。
- 岡島尚志「小津安二郎 まなざしの過剰と身体の確認」、『ユリイカ』、青土社、1981年6月号、121～127頁。
- 宇田川幸洋「ウィンザーと真似」、『ユリイカ』、青土社、1981年6月号、128～131頁。
- 蓮實重彦「連鎖と偏心 小津安二郎論(1)」、『ユリイカ』、青土社、1981年、6月号、48～55頁。
- 蓮實重彦「小津安二郎論(2) 眼差しと歩み」、『ユリイカ』、青土社、1981年7月号、142～145頁。
- 蓮實重彦「小津安二郎論(完結) 不可視の壁の彼方に」、『ユリイカ』、青土社、1981年8月号、164～171頁。
- 蓮實重彦「小津安二郎の影のもとに 厚田雄春とヴィム・ヴェンダース」、『海』、中央公論社、1983年7月号、218～223頁。
- 蓮實重彦「『とんでもない』原節子 小津安二郎はいまなお未来の作家であることをやめてはいない」、『UP』、東京大学出版会、2004年1月号、1～5頁。
- 蓮實重彦、山根貞男、吉田喜重「小津安二郎生誕100年記念国際シンポジウム 生きている小津」、『論座』、2004年2月号、53～67頁。
- 前田晃一「生誕100年いま、小津安二郎を発見する ニューヨーク映画祭での取材から」、『世界』、2004年1月号、岩波書店、206～213頁。
- 茂木健一郎「日常が底光りする理由 小津安二郎私論」、『文学界』、文藝春秋、2004年1月号、240～251頁。
- 四方田犬彦「死者たちの招喚」、『ユリイカ』、青土社、1981年6月号、105～113頁。
- トンプソン、クリスティン/ボードウェル、デイヴィッド「小津作品における空間と説話(上)」、『ユリイカ』、青土社、1981年6月号、140～153頁。
- トンプソン、クリスティン/ボードウェル、デイヴィッド「小津作品における空間と説話(中)」、『ユリイカ』、青土社、1981年8月号、172～182頁。
- トンプソン、クリスティン/ボードウェル、デイヴィッド「小津作品における空間と説話(中)」、『ユリイカ』、青土社、1981年9月号、158～163頁。
- バーチ、ノエル「小津安二郎論 戦前作品にみるそのシステムとコード」、『ユリイカ』、青土社、1981年6月号、77～103頁。
- パンゲ、モーリス「小津安二郎 透明性と深さ」、『ユリイカ』、青土社、1981年6月号、114～120頁。

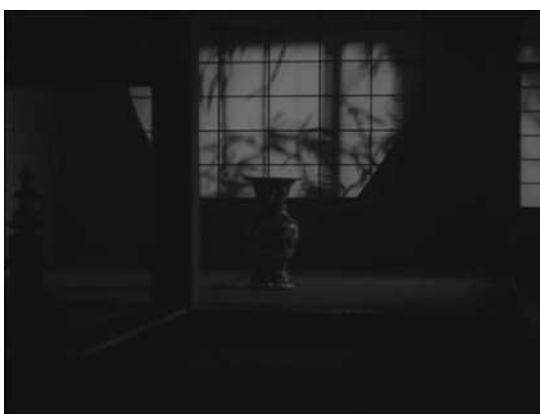
図版



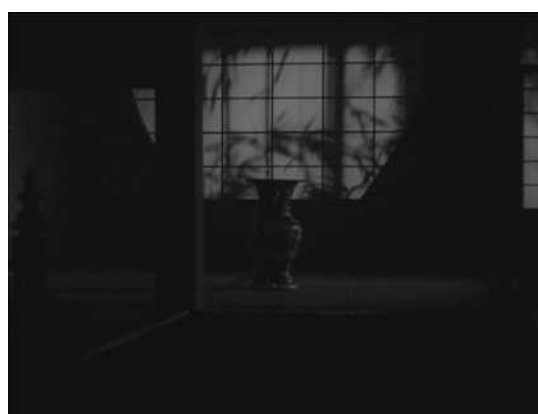
[図1]『東京物語』の最後のショット。



[図4]『晩春』の娘(原節子)の寝顔。二つの壺の空のショットに挟まれている。



[図2]『晩春』の壺のショット。



[図5]『晩春』の二回目の壺のショット。[図2]、[図4]に続いてあらわれる。



[図3]『晩春』の父親(笠智衆)の寝顔。



[図6]『東京の女』の冒頭のショット。画面の奥で鏡に向かっているのが姉(八雲恵美子)。焦点も合っていない。バーチはこの状態を「枕的状态」と読んだ。



[図 7](13:15) 一つ目の廊下の「半 = 空のショット」。このあと画面に父親と娘があらわれる。



[図 10](106:42) 四つ目の廊下の空のショット。照明はさらに落とされている。



[図 8](44:43) 二つ目の廊下の「半 = 空のショット」。[図 7]と同様、画面は明るい。



[図 11](44:30) 一回目のバーのシーケンスの終わり際にあらわれるランプの空のショット。



[図 9](69:28) 三つ目の廊下の「半 = 空のショット」。[図 7][図 8]に比べて、画面が暗くなっているのがわかる。



[図 12](44:36) 一回目のバーのシーケンスの終わり際にあらわれる看板の空のショット。



[図 13](106:24) 二回目のバーのシーケンスの終わり際にあらわれるランプの空のショット。



[図 16](111:07) 最終末部にあらわれる、台所を縦の構図で捉えた空のショット。



[図 14](106:29) 沈鬱な表情を浮かべる父親。二つの空のショットに挟まれている。



[図 17](111:14) 最終末部にあらわれる階段の空のショット。



[図 15](106:36) 二回目のバーのシーケンスの終わり際にあらわれる看板の空のショット。



[図 18](111:19) 最終末部にあらわれる娘の部屋の空のショット。



[図 19](111:27) 最終末部にあらわれる姿見の空のショット。



[図 22](112:32) 『秋刀魚の味』の最後のショット。父親が物質的に表象されている。



[図 20](111:34) 最終末部にあらわれる、娘の部屋を別方向から捉えた空のショット。



[図 23](39:32) 沈鬱な表情を浮かべるひょうたんのミディアム・ショット。



[図 21](111:41) 階段を見つめる父親のミディアム・ショット。[図 16] ~ [図 20]の空のショットが、この父親の主観ショットであった可能性を示唆している。



[図 24](17:53) 妻との生活に倦怠と失望を覚え始めている長男のミディアム・ショット。