

## 認めることへの会話

——小津安二郎戦中作品と抑制の美学

The Conversation to Acknowledgement

—— Ozu Yasujiro's Wartime Films and the Aesthetics of Restriction

滝浪 佑紀<sup>†</sup>

Yuki TAKINAMI

### Abstract

It is often considered that Ozu Yasujiro is the director of consistency and restriction. However, Ozu's oeuvre is inconsistent from the early silent films to the "great master" works in the postwar period. In addition, Ozu's works are not restrictive in the sense that they contain not a few scenes of violence. And yet, it is also true that Ozu remarks about the importance of restriction; hence, we need to inquire what Ozu means by restriction. This paper first traces the genealogy of Ozu's aesthetics of restriction in his mid-1930s films in terms of the shift of his aesthetics from editing to rough direction and examines two wartime films, *Brothers and Sisters of the Toda Family* and *There Was a Father*, attending to Ozu's vacillation between these two sides of aesthetics. Through these investigations, the paper shows Ozu's oeuvre to be never consistent. Furthermore, the paper analyzes the scene of the dinner in the inn in *There Was a Father* in relation to *Brothers and Sisters of the Toda Family*, the 1937 version of the script of *There Was a Father*, and *Late Spring*, and claims Ozu's aesthetics of restriction to be concerned with the conversation to acknowledgement, referring to Stanley Cavell.

**Keywords:** Ozu Yasujiro, restriction, talkie, *Brothers and Sisters of the Toda Family*, *There Was a Father*

---

<sup>†</sup>たきなみ ゆうき 立教大学 現代心理学部映像身体学科准教授 映画研究・メディア論

## I 不変性と抑制——小津神話をはがす

よく知られているように、日本を代表する映画監督である小津安二郎はしばしば自身を「豆腐屋」に喩えた。この比喩の初期の使用例は、『お茶漬の味』（1952年）撮影を控えた1952年初頭の記事に確認することができる。

観客は一本一本ちがった作品を作ることを監督に望んでいるようだけれども、結局トウフ屋でしかないんだからね。油アゲとかガンモドキ位のちがいしか出てこないわけだ。（田中 1989: 118）<sup>1</sup>

小津はこの時期までに、彼の代表作と見なされる『晩春』（1949年）と『麦秋』（1951年）を完成させ、巨匠としての名声を確立していた。くわえて1950年代前半の日本映画は、国際映画祭で受賞した黒澤明の『羅生門』（1950年）や独立プロによる政治的メッセージ性の強い左翼映画など多様な作品を誇る黄金期を迎えていた。こうした文脈のなかで小津には、過去作品とは異なる傾向を持つ新作が期待されたのだった。しかし小津は自身を「豆腐屋」に喩えることで、この要求に反論している。豆腐屋が豆腐を作り続けるように、自身の抑制された作風は不変だというのである。「豆腐屋」という語は以降、不変で抑制された小津作品という神話を作り上げる比喩の役割を果たしてきた。

不変性に関していえば、小津はたしかに類似する物語を繰り返し描いてきたと言える。『晩春』から始まる後期作品の多くは、若い女性の結婚を中心に置いた周囲の空騒ぎと家族離散の悲喜劇を主題とした変奏と見なすことができる。また小津は、「小津組」と呼ばれる常連の俳優やスタッフと映画を作り続けた。小津作品では、笠智衆、原節子、佐分利信、中村伸郎、北竜二、杉村春子、高橋とよ、佐田啓二といった俳優が、端役として出演する場合さえ存在感を放ち、質の高い作品のためには、野田高梧（脚本）、厚田雄春（撮影）、浜田辰雄（美術）、浜村義康（編集）、斎藤高順（音楽）といった信頼の置けるスタッフとの共同作業が不可欠だった。さらに小津は、自身の映画スタイルに厳しい制限を加えた。小津は早くも1930年代前半に、移動ショットやディゾルヴといったいくつかの技法

1 以下、小津の発言からの引用は田中眞澄の2冊の編著による。誤植の箇所は修正を加えた。なお田中が注解するように、1951年秋、小津は「納豆」と「豆腐」の語で自作を喩えていた（田中 1989: 437）。

の使用を控えはじめ、視線の一致しない切り返し、低いカメラ位置から室内を捉える固定ショット、複数の被写体を相似の關係に置く構図、引き延ばされた移行シークエンスといった独自の映画スタイルを發展させたのである (cf. Bordwell 1988=1992)。

もちろんここでの不変性は、新しい題材やスタイルの忌避といった否定的ニュアンスを持つマンネリズムを意味しない。むしろそれは、自身の表現スタイルを執拗に反復することで鍛えるという職人氣質のストイックな姿勢を賞賛する語として使われている。ただし注意したいのは、小津は不動の巨匠というイメージとは程遠く、確固たる題材とスタイルを疑念なく有したことはなかったという点である。小津は映画作家としてのキャリアを通じて、サイレント期のモダン文化から、トーキー化、第二次世界大戦、戦後における巨匠としての名声、五社協定に代表される撮影所のしがらみ、ニューウェイブ監督からの批判まで、映画を取り巻く環境の変化のなかに身を置かなければならなかった (cf. 田中 2003)。小津はこうした映画史のなかで、しばしば逡巡をともしないながら、自身の題材とスタイルを更新し続けたのである。その迂曲を含んだ道程は、たとえ肯定的意味で使用される場合であっても、平坦なものを想起させる「豆腐屋」という語によっては捉えられないものである。

抑制に関していえば、小津作品は本当に「豆腐」と言われるほど劇的でないのかと問う必要があるだろう。與那覇潤が指摘するように、『東京の女』(1933年)や『淑女は何を忘れたか』(1937年)といった小津の戦前作品の多くでは、男性が女性に暴力をふるう場面を確認できるし、戦後作品においても、『風の中の牝鷄』(1948年)や『宗方姉妹』(1950年)では男性が女性を張り倒す場面を、『早春』(1956年)や『東京暮色』(1957年)では女性が男性に平手打ちする場面を見ることができる (與那覇 2011: 109-110, 120)。小津作品を劇的でないとする見方は、明示的な暴力場面を含まない『晩春』、『麦秋』、『東京物語』(1953年)、『彼岸花』(1958年)といった有名作品の観察のみに基づいた部分的な見解なのである (こうした作品も暴力場面が不在なだけで、十分に劇的だと言うことができる)。

とはいえ小津自身も発言しているように、小津作品は抑制されていると見なすこともできる。ただしここで注意したいのは、抑制という性質は、劇的表現の多い映画というメディアでは風変わりだとしても、それ自体で小津作品の素晴らしさを説明するものではないということである。むしろ問題とされるべきは、この抑制の効果とは何かという問いである。1947年の記事「性格と表情」で、小津は

抑制の効果として「性格」ないし「人間」の表現を挙げている。監督の仕事とは「感情をおさえる」ことだと述べ、小津は次のように続ける。

性格とは何かというと——つまり人間だな。人間が出てこなければダメだ。[……]感情が出せても、人間が出なければならぬ。[……]極端に言えば、むしろ表情は、性格表現のジャマになるといえると思うんだ。

(田中 1989: 40-41)

この「性格」や「人間」とは何なのか。わかりやすい感情の表現に飽きたらず、より深い人間の表現を求めべきだという小津の主張は、ある意味で単純である。しかしこうした人間表現は、具体的場面のテクパージュとしていかにあらわれるのか。作品に即さず、小津の映画表現を称揚するだけでは、小津神話に加担することに終始してしまう。小津は抑制を通じて何を狙ったのか。迂曲を含む小津作品の軌跡という論点と結びつけられれば、小津はいかにして抑制の美学に至ったのか<sup>2</sup>。

本論はこうした問いのもと、主として戦中作品『戸田家の兄妹』(1941年)と『父ありき』(1942年)を考察する。この二作品の分析から本論が主張したいのは、小津は1940年代初頭、トーキー化という1930年代中盤以降の映画実践の論点を引き継ぎながら、編集と演出という二つの美学のあいだで自身の美学を模索していたということである。さらにこうした編集と演出の逡巡から小津作品は、スタンリー・カヴェルの主張する「認めること(acknowledgement)」への会話をめぐる特異な表現を獲得し、『晩春』に通じる抑制の美学に至ったと、『父ありき』における旅館の場面の分析を通じて論じる<sup>3</sup>。

2 抑制のもうひとつの効果として、「余情」ないし「物のあわれ」が挙げられる。小津は1951年に次のように述べている。「劇的なものを減らして、表現されているもののなかから余情というものが何となく溜ってきて、[……]一つの物のあわれとなり、[……]たいへんあとくちのいいものになる」(田中 1989: 106)。この「余情」や「物のあわれ」の意味はきわめて難しく、本論で詳述できないが、結論部で示唆する『麦秋』の省略的表現と関係すると考えられる。

3 筆者はかつて、編集の美学から演出の美学への移行と、この移行に含意される、認めることへの会話の出現について論じたことがある(滝浪 2019: 237-274)。本論は戦中作品を中心に、編集と演出の美学の関係をより精緻に検証するとともに、カヴェルの再婚喜劇論に対する解釈を修正しながら、小津作品における認めることへの会話の固有性を考察することを試みる。また1960年代までの小津作品における劇的表現と抑制に関して、筆者は「小津映画における劇的なものと抑制」(江東区古石場文化センター、2021年11月20日、11月27日、12月18日)で概観した。本論はその議論を発展させながら、戦中作品を論じることで、劇的表現と抑制の二項対立に収まらない小津作品の意味を考へる。カヴェルからの引用は既訳を最大限に参照しつつ、文脈にあわせて修正を加えた。

## 2 戦中作品における逡巡 ——『戸田家の兄妹』と『父ありき』

小津の映画実践の軌跡を広い視野で捉えるために、サイレント作品から始めよう。別書で論じたように、小津は1930年代前半、ハリウッド映画の影響のもと、編集に基づく映画美学を発展させていた(滝浪 2019)。この美学の要点は、スクリーン上に展開される映画ミディアムの〈動き〉をいかに扱うのかという方法に関わっている。それぞれのショットにおいて、この〈動き〉は映画ミディアムが保持できないほど高められている。小津は映画ミディアムが崩れてしまいそうな瞬間に、次のショットへとつなぎ、かくして映画の〈動き〉を極限にまで高められた状態に保とうと試みたのである。登場人物の感情やシーンの雰囲気はこの映画の〈動き〉を通じて表現されるかぎり、高められた〈動き〉は映画表現の度合いが高められていることを意味している。特異な映画スタイルに関して言えば、小津はこうした不安定性を含意した映画の〈動き〉との関連で、たとえば感情で一杯になり、今にも前方へ倒れ込んでしまいそうな二人の向かい合う登場人物の顔のショットを交替させるという仕方で、独自の切り返しの手法を発展させたのである。

ただし、小津は1934年にはこうした映画の〈動き〉に基づく編集の美学に限界を感じていた。この方向転換の原因のひとつは、トーキー導入という技術革新に求めることができる。トーキーにおいては、映像と音声を同期させる必要があり、サイレント映画ほど自由に、時間的ないし空間的に細分化されたショットを編集でつなげることはできない。こうした技術的变化のなかで、小津は細かな編集に基づかない演出の美学の方向へ舵を切ったのである(滝浪 2019: 239-242)。1934年のインタビュー記事「小津安二郎のトーキー論」で、小津はこれまでの自身の「細かくアップで押してみたりする」編集の美学と比較して、キング・ヴィダーの「大まかな中に出すべき気分や感じを十分に漂わせ」る演出の美学を賞賛している(田中 1987: 29)。すなわち、ヴィダーは細分化されたショットを緻密につなげる編集に頼ることなく、大まかなロングショット・ロングテイクで被写体を捉えることのみによって豊かな映画表現を達成しているというのである。

この方向転換において、抑制の美学の萌芽が示唆されていると言えるだろう。なぜなら、小津は劇的表現を志向する編集の美学から離れようと試みているためである。ただし注記すべき点がふたつある。一つ目は、ここで示唆されている抑

制の美学はサイレント対トーキーという対立図式に収まらない射程を持ちながら、トーキー導入を端緒とし、さらに小津はすくなくとも戦中期まで、この美学をトーキーとの関連で探求していたという点である。二つ目は、抑制の美学はアンビヴァレンスを内包しているという点である。この美学は表現を抑制しながら、あるいは抑制にもかわらず、十分な「気分や感じ」を出さなければならない。こうした表現の抑制はいかに可能で、この抑制を通じて何が表現されるのか。小津は1930年代中盤以降、この問いをめぐる自身の映画実践を模索したのである。

それでは、1934年以降の小津の映画実践とはいかなるものだったのか。大まかな演出の美学という観点から、この時期の作品を見てみよう。小津は1936年までサイレント映画に留まり続けたことはよく知られているが、小津はこうしたサイレント作品で、トーキーに通じる、大まかな演出の美学を試したのである(滝浪 2019: 244-250)。たとえば『浮草物語』(1934年)では、遠景に広がる信州の山並みを比較的長い持続時間のあいだ捉えたロングショットが挿入され、『東京の宿』(1935年)では、荒涼と広がる東京の風景をさまよう親子の後ろ姿を捉えた長回しのロングショットが続く。小津はこれらの作品で、登場人物の感情を劇的に高めて表現する切り返しを依然として使用しているが、シーンの気分を大まかに捉える演出の美学を意図的に試みてもいるのである。こうした観点から小津の最初のトーキー劇映画作品である『一人息子』(1936年)は、信州の山並みと荒涼とした東京の空き地のロングショット・ロングテイクがともに使用されているという意味で、『浮草物語』と『東京の宿』を総合した作品であると言えるだろう。

くわえて、『一人息子』には特異なロングテイクがある。ある夜、主人公の良助(日守新一)は田舎から上京してきた母親(飯田蝶子)に、「東京は人が多すぎるため、出世が難しい」と自分の境遇の言い訳をする。すると無人の部屋が長回しで捉えられ、しばらくのち、工場の機械の音が聞こえてくる。小津は長回しに音を付加することで、やるせない気分で満たされた、深夜から早朝にかけての時間の経過を表現したのである。また大まかな演出という観点から言えば、『淑女は何を忘れたか』の平均ショット時間はそれ以前の小津作品と比較して長い(cf. Bordwell 1988: 377=1992: 597)。小津はこの作品で「細かく」ショットを割らない演出を試しているが、登場人物たちの会話の場面もロングショットで捉えられ、かならずしも細分化された顔のミディアムショットの交替によって構成されるわけではない。

小津に召集令状が届いたのは、こうしたトーキーに関わる演出の美学を探求するなかにおいてであった。小津は1937年9月、中国に兵士として派遣され、1939年7月に東京に戻る。二年近い戦地派遣を隔てても、演出の美学に対する小津の関心は持続していた。1939年8月掲載の田坂具隆との対談で、小津は復員後に見た数本の新作映画について次のように語っている。

しかし日本映画もカメラの構図や何か小手先きの事ばかり考えていて、巧味ばかり狙っても駄目だなあ、僕の留守の間に大分新人監督も輩出したらしいが、何んとなくそういう器用さだけのものじゃないかという予感があるんだが[……。](田中 1987: 106)

ここで批判的に述べられる「小手先」や「器用さ」とは、小津自身も1933年以前に編集の美学として模索していたものである(滝浪 2019: 31-46)。しかし小津は方向転換し、細部への拘泥では足りないと考えようになった。ここで示唆されているのは、トーキー化を契機として模索が始められた、大まかな演出の美学である。たしかに復員直後におけるこの発言には、戦地での経験を踏まえた特別な重みづけが加えられている。「物凄い現実に直面」したさいの映画表現の無力さや眼前に存在するものにたいする「肯定的精神」の必要性が説かれるのである(田中 1987: 108, 106)。ただし同時に注記したいのは、こうしたリアリズムに通じる演出の美学は1930年代中盤から模索されていたという、戦地派遣以前からの継続性である。

映画製作に関して言えば、小津は1939年12月に池田忠雄と『お茶漬の味』の執筆を開始した。1940年2月に脚本は完成したが、優雅な消費生活を楽しむ有閑階級の女性たちの描写が検閲を通過せず、撮影は見送られた。小津はその後、同じく有閑階級の人々を描きながら、家族を大切にする思いやりという道徳的メッセージを強調した『戸田家の兄妹』の脚本を池田と執筆し、映画の完成に至る。小津は、経済的に恵まれた階級に属する家族の離散という戦後作品に通じる主題を扱ったこの作品で、演出の美学を意識的に試したのだった。作品完成直後の座談会で、小津は内田吐夢と次のような言葉を交わしている。

内田 今度はアップがないね。

小津 余りない。

内田 計画してやったの？

小津 ああ。 (田中 1987: 191)

『戸田家の兄妹』も他の小津作品と同様、複数の登場人物が場面ごとに室内の空間に集まり、そこでの会話を推進力として物語が進行する会話劇として構成されている。そのため切り返しを基調として、クローズアップやミディアム・クローズアップを多用することもできただろう。『戸田家の兄妹』にも切り返しが散見されるが、その数は少ない。小津はその使用を避けていたのである。

切り返しをこえて、一般的に『戸田家の兄妹』のデクパーージュについては、小津はシーンを細かなショットに分割せず、大まかに捉えようと試みている。戸田家の当主(藤野秀夫)を亡くし、長男(斎藤達雄)宅に居候をしている母親(葛城文子)と末娘の節子(高峰三枝子)が、長男の妻(三宅邦子)に來客があるため外出を依頼される場面が作品の中盤にある。二人が屋外の下り坂を寂しげに歩き、別々の行き先に向かうために別れるさい、母親は節子に小遣いを渡す。この場面は次のように描かれる(ショット番号として丸囲みの数字をふった)。

- ① 歩く二人を背後から捉えた固定のロングショット(以下、LS)。
- ② 歩く二人を斜め前から捉えたミディアムショット(以下、MS)。カメラは前方へ歩く二人を追って、後方ヘトラッキング。
- ③ 歩く二人を背後から捉えたLS。カメラは奥に向かって歩く二人を追って、前方ヘトラッキング。
- ④ 二人を前方から捉えた固定のLS。母親が節子に小遣いを渡す。
- ⑤ 二人を後方から捉えた固定の超ロングショット(以下、ELS)。二人は奥へ歩いていき、右側ヘフレームアウト。

先に参照した座談会には、この場面に関して次のようなやりとりがある。

内田 おっかさんに小遣を貰って帰る。あの時の一番最後のロング、あの部分がとても好きだ。サイレントのシーンで愛情が出ていたね。ああいう何んでもないシーンから、とんでもない愛情を感じた。

小津 あのところで、「あげましょうか、どう」と、立ち止る。金を貰う。再び歩き出す。ここまでを移動のワン・カットに納めてそれから、ロングに



すればよかった。実際は移動するレールが足りなかったんだけど、金を貰うところのフル・サイズの正面からのカットが、あとで見てとても邪魔だった。(田中 1987: 193)

この会話から、二つの論点を引き出すことができる。一つ目は、場面全体のデクパージュに関するものである。内田は最後のロングショットを、「何でもないシーン」という大まかな演出という観点から賞賛しているが、小津はこのデクパージュを十分に大まかでないものとして反省している。小津が言及している「あげましようか」という母親のセリフは、上記デクパージュのうち③のショットにある。小津は④が不要だと主張しているが、③と⑤はともに登場人物を背後から捉えたショット（しかもロングショット）であるため、④が省かれた場合、どのようなショットつなぎになるかは予想できない。しかし、小津がここで意味していることは明白である。④の正面からのショットはあまりに劇的であり、小津がこの作品で試みている、大まかな表現にはそぐなわいというのである。

二つ目は、演出の美学とトーキーの関係である。内田は最後の⑤のショットを「サイレント」だと評しているが、この発言は、⑤にはセリフがない、さらにはセリフの不在にもかかわらず、場面の気分が十分に表現されているという意味で言われている。しかし小津にとって、演出の美学はトーキーに関わるものであり、小津はトーキーの美学という観点から、『戸田家の兄妹』の演出を大まかなものにしようと試みたのである。内田と小津はこの座談会でたびたびサイレントとトーキーに言及しているが、両者によるこれらの語の使用法には齟齬がある。映画前半の邸宅シーンでは、昌二郎（佐分利信）や節子、女中（飯田蝶子）が廊下を早足で移動する場面があり、内田はこの場面を、「次の〔場面での登場人物の〕感情」を表現する「サイレント的なよさ」が出ていると賞賛している（田中 1987: 192）。しかし小津はこの通過のショットで、登場人物の足早な移動という行為が含意するだろう、不安や申し訳なさといった感情を大まかに表現しようと試みているのである<sup>4</sup>。こうした演出がトーキーと関係していたことは、「トーキーになってこれが三本目で、四年振りの仕事なので、見当がまるでつかなかった。やりながら、どうやらおぼろ気に見当がついた」という小津の発言からも明らかである（田中 1987: 191）。

4 小津作品でさまざまに変奏された通過のショットについて、筆者は部分的に論じたことがある（滝浪 2019: 114）。

トーキーに関わる演出の美学が『戸田家の兄妹』製作時における小津の主たる関心であったことは、1941年5月のインタビューからも確認できる。そこでは感情の高まりを表現するクロースアップの使用に関して、次のようなやりとりがある。

記者 映画を見ていてぐっと感激してしまって涙が出たり何かするシーンを考えてみますと、前にいろいろの説明的なシーンがあって、クロース・アップになる。そうすると感激が最高調に達する。どうもクロース・アップというものは非常に内容的なもの、精神的なものが良く出ると思いますが。小津 そうですね。精神的なものが表現され易いということは言えますね。クロース・アップの使用、しかも効果的であることはなかなか難しいことです。普通の表情からだんだんに涙が出て泣きくずれて行くというような方法ですけど、しかし、そういう使い方はサイレント時代のもので、トーキーではもう古いと思いませんか。(田中 1987: 215)

クロースアップの豊かな表現力を指摘する記者の見解は正しい。ただし小津は記者に同意しつつも、その効果的使用の難しさについて留保を加えている。このやりとりで注目すべきは、小津が「普通の表情からだんだんに涙が出て泣きくずれて行く」という例に言及している点である。小津はこの泣き崩れる場面における編集の有無を明らかにしていない。しかし小津は『東京の女』や『出来ごころ』(1933年)といったサイレント作品で、二人の登場人物が向かい合い、一人が泣き崩れる場面を、切り返しと進行とともに感情が次第に高まるという仕方でも劇的に描いていた(滝浪 2019: 118-123, 146-151)。そうだとすれば、小津は自身の実践を踏まえて真摯に応答しているのであり、編集のサイレント的手法は「トーキーではもう古い」という助言はそれだけ一層傾聴に値するのである。

しかし次作の『父ありき』において、小津は編集の美学へ回帰することになる。小津は映画完成後の対談記事で、その理由を次のように説明している。

『戸田家の兄妹』はまあ劇的に芝居があってメロドラマの方ですね。それを演出はどちらかと云うと、淡々と余り芝居をさせずに撮ったのです。[……] 今度の『父ありき』はあれとは反対に非常に坦々とした筋のもので、劇的な絡みが少ない。だから『戸田家の兄妹』の演出とは反対に、劇的にメ

ロドラマのような撮り方をやったのです。(田中 1987: 246)

小津によれば、『戸田家の兄妹』は筋の水準で劇的である。たしかに天津から帰ってきた次男が、体面ばかり重んじて母親と末妹の世話をしない三人の兄妹を叱り、兄妹たちを改心させるという物語は劇的だと言える。たいして、一緒に暮らしたいと願いながら、仕事の都合で別々の生活が続ける親子を描いた『父ありき』は、劇的变化を描いていない。このように『父ありき』の筋は「坦々と」しているため、小津は編集を含めた撮り方を劇的にしたのである。

『父ありき』と『戸田家の兄妹』の具体的場面の比較は、次節に譲りたい。ここでは小津の発言を参照しながら、いくつかの『父ありき』の場面における劇的撮り方に注目しよう。小津は同じ対談で次のように言っている。

例えば病院のところ……。病院に入るとみなアップにするでしょう。ロングで芝居を運んで、その中でアップを拾うとか……。これなども一つの例ですが、良平が仏壇の前に坐り、お線香を上げてから鐘を叩いて拝みますね。鐘を叩いてから拝むまでの間に父親のアップが入っているのです。あれなども通してロングでやらせて、拝んでから父親のアップにもっていった方がよかったと思うのです。(田中 1987: 247)

小津が最初に言及している場面は、父親の堀川(笠智衆)が病院で臨終を迎える箇所である。堀川が静かに寝ているベッドの周りには、息子の良平(佐野周二)、許嫁のふみ(水戸光子)、堀川のかつての同僚(坂本武)、教え子(佐分利信)など数名が集まっているが、臨終にさいして、悲しい表情を浮かべる一人ひとりのクローズアップが連続される。また良平が徴兵検査を合格したことを仏壇に報告する場面でも、仏壇の前に座る良平のロングショットに続いて、その様子を見守る堀川が逆画面のカメラ位置からクローズアップで捉えられる。いずれの場面についても、小津はクローズアップそのものを否定しているわけではなく、クローズアップを劇的に使用したことを反省している。小津は『父ありき』で、撮り方の水準で劇的にすることを試み、編集の美学へ部分的に回帰したが、完成後、より抑制すべきだったと考えたのである。同じ対談から、抑制に関する小津の言葉を引用しよう。「その場面全体の雰囲気から湧いてくるしみじみした情感というようなものをロングで捉えた方がしっくりした味が出て来たらと思う

のです」(田中 1987: 246)。

### 3 認めることへの会話 ——『父ありき』の旅館シーンの分析

ここまで見てきたように、小津は1930年代中盤から1940年代初頭にかけて、大まかな演出の美学を探求していた。この美学の探求はトーキーへの移行を契機としているが、二年にわたる戦地派遣を隔てても継続された。しかし演出の美学には、表現を抑制しながらも、十分な表現が求められるというアンビヴァレンスが含意される。そのため小津は逡巡しながら、演出の美学を探求したのであり、『戸田家の兄妹』の完成後、自身の抑制は不十分であったと批判的に述懐する一方、『父ありき』で編集の美学へ回帰したのである。この迂曲した軌跡から明らかのように、少なくとも戦中期までの小津作品は不変とは程遠いものだった。

それでは、もうひとつの論点である抑制についてはどうだろうか。編集と演出の美学の対立はさしあたって、劇的表現と抑制の対立とパラレルな関係にあると考えることができる。小津は1930年代中盤以降、演出の美学を通じて抑制の方へ向かい、そのひとつの到達点が『戸田家の兄妹』であるが、『父ありき』で部分的に劇的表現に戻ったのである。もちろん、劇的表現と抑制のあいだで適切なバランスをとることは難しい。しかし小津は映画実践を通じて、この調整の仕方を模索しているだけなのだろうか。ここには、劇的表現と抑制の度合いの調整以上に重要な問題が潜んでいるのではないか。小津映画は、編集と演出、劇的表現と抑制のあいだで新しい表現の次元を獲得しているのではないか。

こうした問いとともに注目したいのは、同じ主題が繰り返し変奏される小津作品のなかでも複数のラインがとりわけ複雑に絡まりあっている『父ありき』における旅館の食事場面である。栃木県の塩原温泉で落ち合った堀川と良平は入浴後、くつろいだ様子で夕食を楽しんでいるが、良平が地方での仕事をやめて、東京で父親と暮らしたいと申し出ると、二人のあいだに緊張が走る。少し長いが、この重要な場面のデクパーージュを書き出そう(場面後半の堀川の特筆すべきセリフは省略せずに書き起こした)。

- ① 良平と堀川のLS。二人は筋向かいに座り、良平が手前で右を向き、堀

川が奥で左側を向いている。

- ② 堀川のMS。
- ③ 良平のMS。
- ④ 堀川のMS。
- ⑤ 良平と堀川のLS。カメラは①の逆側に据えられ、堀川が手前に、良平が奥に座っている。堀川が良平にタバコを勧める。
- ⑥ 堀川のMS。
- ⑦ 良平と堀川のLS。①と同じカメラ位置。堀川が良平にビールを注ぐ。良平が仕事をやめて、父親と暮らしたいと言う。良平の発言は⑩まで続く。
- ⑧ 良平のMS。
- ⑨ 堀川のMS。
- ⑩ 良平のMS。
- ⑪ 良平と堀川のLS。①と同じカメラ位置。良平が「今なら東京にだって仕事はあると思うんですが……」と言うと、堀川は話し始める。「そりゃいかん、そんな事は考える事じゃない。そりゃお父さんだってお前と一緒に暮らしたいさ、だが、そりゃ仕事とは別の事だ。どんな仕事だっていい、一たん与えられた以上は天職だと思わないといかん、人間は皆分がある。その分はどこまでも尽さにゃいかん……私情は許されんのだ。やれるだけやんなさい。どこまでもやりとげなさい。そりゃ仕事だ辛いこともある。『一苦一楽相錬磨し練極って福を成す者はその福初めて久し』だ。辛いような仕事でなけりゃ、やり甲斐はないぞ。それをやりとげてはじめてその福久しだ。我儘は言えん。我は捨てんけりゃいかん。そんなのんきな気持では仕事は出来ないぞ。ましてお前のはやり甲斐のある立派な仕事だ。大勢の生徒をあずかって」。
- ⑫ 良平のMS。堀川の話。「父兄の方はみんな苦労されて大事な息子さん達をお前に委せておられるんだ。さきざき、良くなられるも悪くなられるも皆お前の考え一つだ」。
- ⑬ 堀川のMS。堀川の話。「お前のやる事はどんな些細な事でも皆、生徒たちにひびくのだ。轻轻松松考えてはいかん。責任のある大きい仕事だ」。
- ⑭ 良平のMS。良平は無言。「……」。

- ⑮ 良平と堀川のLS。①と同じカメラ位置。堀川の話。「……お父さんは出来なかったが、お前はそれをやってくれんけりゃいかん。お父さんの分までやって欲しいんだ。やりとげて欲しいんだ。離れ離れに暮らしてたって会いたきゃ、また、こうして会える。これでいいじゃないか。お互いにやれるだけのことをやって」。
- ⑯ 良平のMS。堀川の話。オフフレームから「それで愉しいじゃないか……」。
- ⑰ 堀川のMS。堀川の話。「いいじゃないかそれで」。
- ⑱ 良平のMS。オフフレームからの堀川の「いいかな?」という声に、良平はうなづく。その後、無人の浴場のショットへ場面転換<sup>5</sup>。

この場面はさらに三つの部分に分割することができる。最初の部分(①～⑦途中)では、①と⑤のロングショットを挟みながら、堀川と良平のミディアムショットの交替を基調として、父親が息子の成長に満足している様子が物語上の安定状態として示される。続く部分(⑦途中～⑪途中)では、父親と一緒に暮らしたいという良平の申し出を契機として、二人の緊張関係が示される。⑧～⑩は切り返しを介して進行するが、堀川はいくらか前傾姿勢で良平の話を聞く。最後の部分(⑪途中～⑱)では、堀川の長いセリフによって、この緊張に安定がもたらされる。堀川の話は⑪の後も続き、⑱まで切り返しを介しながら、良平は無言で聞くばかりである。⑱で良平が堀川の問いかけに応答し、安定状態が回復される。このように『父ありき』の食事場面は、安定状態 → 不安定化 → 安定状態という物語の流れにそって構成されるが、以下では三つの作品(テキスト)との関係に注目することで、この場面の持つ意味を考えよう。

最初に注目したいのは、『戸田家の兄妹』において昌二郎が兄妹たちに反省をせまる法事の場面である。父親の一周忌のために天津から帰国した昌二郎は、母親と節子が傷んだ別荘で不自由に暮らしていることを知る。昌二郎は二人が別荘で暮らしている理由を、長男と長女(吉川満子)に尋ね、さらに次女の綾子(坪内美子)と夫の雨宮(近衛敏明)を問い詰める。この場面は、ショットサイズやカ

5 セリフについては「……」を含め、全集所収の脚本(井上 2003a: 683-684)に基づく。映画版と相違点がある場合は映画版に書き改めた。なお⑯の「いいじゃないかそれで」と⑱の「いいかな?」というセリフは全集所収の脚本にはなく、「しっかりやんなさい」となっている。

メラアングルで多少の変化を含みながら（そのためフレームに収められる登場人物に違いが出る）、(A) 食事会全体の超ロングショット、(B) 手前左から奥右にかけて、長男、雨宮、昌二郎を捉えたロングショット、(C) 手前右から奥左にかけて、昌二郎、雨宮、長男を捉えたロングショット、(D) 手前右から奥左にかけて、母、長女、長男の妻、綾子、節子を捉えたロングショットから構成される。そのつど話者を捉えるショットが選択され、感情の高まりがクローズアップで表現されないまま、大まかな編集でつなげられる。

ただしこの法事の場面は、先に参照した対談記事での小津の言葉を使えば、劇的芝居を持っている。すなわち、昌二郎は綾子と雨宮に暴力をふるうのである。この場面は（括弧内のアルファベットはカメラ位置）、「(C) 昌二郎が雨宮にタバコ入れを投げる」→「(D) 昌二郎に呼ばれた綾子が立ち上がる」→「(A) 綾子が移動し、昌二郎の前に座る」→「(C) 綾子が立ち上がり、奥にいる雨宮も立ち上がる」→「(A) 雨宮と綾子が退出」と進む。現存するフィルムでは、4番目のショットは綾子が立ち上がる瞬間から始まるが、GHQによる検閲以前のオリジナル版では、綾子の起立前に、昌二郎が綾子を叩くというアクションが含まれていた。また最初のショットでのタバコ入れを投げるという昌二郎の行為も、脚本では雨宮を叩くことになっていた（井上 2003a: 665）。小津はこうした暴力を指して、劇的芝居と言ったのである。たいして『父ありき』には、こうした劇的芝居は存在しない。良平は父親の説得を受け入れるが、それは暴力という直接的行為ではなく、会話を通じてである。先の対談での発言を踏まえれば、小津はこうした暴力のない担々とした物語の進行のために、話者のショットを連続させるだけではない、ミディアムショットの切り返し（⑫以降）という、より劇的な編集を採用したのである。

ただしこの移行は、たんなる編集の美学への回帰ではない。こうした観点から参照したいテキストが、召集以前の1937年に完成した『父ありき』の脚本である。この脚本は映画化されるさい、多くの変更が加えられた。たとえば映画版では、良平とふみは親の取り決めに従うまま結婚するが、脚本版では、ハイキングの場面が挟まれることで二人のロマンスが描かれる。また良平が父親と一緒に暮らしたいと申し出る場面も、東京の自宅を舞台とし、良平はすでに仕事を断っている（その後、父親のかつての教え子が地方の教職を紹介してくれる）。しかし脚本を読むかぎり、変更はデクパージュの水準においても加えられている。長くなるが、脚本をト書きを含めて引用しながら議論を進めたい。

まず良平が仕事を断ったと述べた直後、1937年版脚本では次のように会話が続く。

堀川「勤め先が気に入らなかったのか？」

良平「いいえ……」

堀川「東京に当てでもあるのか？」

良平「いや、別に……。」

堀川、意外そうに、

堀川「無いのにやめて来たのか？」

良平「僕も、いろいろ迷ったんですけど……。」

(小津、池田、柳井 2020: 244)

映画版で、良平が仕事を辞めたいと言う場面は、良平がその理由を一方的に述べるばかりで堀川との言葉の交換はない。上記で書き出した映画版のデクパージュで、ショット⑧～⑩は切り返しを介してつなげられるが、⑨で堀川はいくらか身を乗り出しつつも無言である。たいして1937年版脚本では、堀川は良平を詰問し、二人の緊張は高められる。この場面のデクパージュを脚本から想像すれば、ショットがセリフにあわせて6回交替され、二人の感情的対立が切り返しによって際立たせられると推測される。小津は映画化にあたって、切り返しによって表現される、登場人物の感情の高まりを和らげたのである。

小津はさらに、この不安定化された状態に安定をもたらす説得の場面にも大きな変更を加えている。1937年版脚本では、良平は堀川に反論し、説得する。

堀川「贅沢を云っちゃいかん！ 迷うことはないじゃないか！ 折角の学校の推薦を何と想とるんだ！」

良平「——。」

堀川「東京へ出て来れば、勤め口なんか、どうにでもなると思っているのか?! ——来さえすれば、私が居るので、何とかなると思ったのか?!」

良平、無言。

堀川、段々昂奮して来る。

堀川「そんなのきな気持で出て来て、何が出来るか?! ——お前をそんな奴にする為に、永い間学校へやったんじゃないぞ! ——並大抵のことじゃ



なかったんだ！——わたしの今日までの苦勞が、何も分かつちゃおらん！  
——もうお前も子供じゃないんだから、よく考えたらどうだ?」

良平うつむいていたが、顔をあげて、

良平「どうもすみませんでした。——お父さんの仰ることは、よく分りますけど、これは僕も、考えあぐんだ上の事だったんです。——そりゃ僕のやった事は、軽率だったに違いありませんが、僕としちゃただ無性に東京へ来たかったんです。——お父さんと一緒に暮らしたかったんです。」

良平、涙ぐんで来て、

良平「僕は中学の時から随分永い間お父さんと一緒に暮らすのを、楽しみにしてきたんです。——今度こそ一緒に暮らせるとしたら、僕だけ栃木県の方へ決まって……。僕はもうお父さんと離れて暮らすのが、とてもたまらなくなりました……。」

と悲しげに云う。

堀川、憮然として黙っている。

良平「ねえ、お父さん、そりゃ僕だって、折角学校を出して頂いて、その上こんな我儘を云って、申しわけないと思ってるんです……。でも、もうこれ以上我慢出来なくなりました……。……」

と、うなだれる。

堀川、黙々としてビールの口金を抜きで叩き、抜く。

良平「ねえお父さん、すみませんでした。」

堀川「まあいい……。」

と云いつつ一口のみ、良平にもすすめる。

(小津、池田、柳井 2020: 245-246)

ここで注目したいのは、小津は良平による父親の説得という物語内容のみならず、表現方法を変更しているという点である。この場面では、堀川の長いセリフののち良平の長いセリフが続くため、短いセリフの話者のショットが切り返しとして交替されるわけではない。しかし長いセリフのあいだには、聞き手の「良平、無言」や「堀川、憮然として黙っている」というト書きが挟まれており、切り返しが想定されていたと思われる。さらに注目に値するのは、「堀川、段々昂奮してくる」や「良平、涙ぐんで来て」といった感情の高まりを指示するト書きである。先述したように、小津は1941年の記事で、おそらく切り返しを念頭に置

いて「普通の表情からだんだんに涙が出て泣きくずれて行くというような方法」をサイレント映画の手法だと述べていた。この古い手法が1937年版脚本では残存しており、小津は映画化にあたって、それをトーキーの方法に更新したのである。

『戸田家の兄妹』と1937年版脚本を考慮に入れた『父ありき』映画版の検証から、何が言えるだろうか。物語内容（小津の言葉では「筋」）と芝居に関して言えば、『父ありき』はこの二つのテキストに比べ、抑制されている。『父ありき』には、『戸田家の兄妹』のような暴力も1937年版脚本のような感情的涙も不在である。それでは、『父ありき』では何が描かれているだろうか。それは会話である。この会話は暴力や感情的涙に比すべき大きな力を持ち、良平の決心を変える。こうした会話の意義を考えるために、スタンリー・カヴェルのハリウッド再婚喜劇論を参照しよう。

私が再婚喜劇と呼ぶジャンルの会話は、それを定義するために私がとりあげている作品から判断すると、認めること〔acknowledgement〕へと、真の赦しという和解へと導くような会話である。死と再生の変容、実存に関する新しい視点の獲得を要求するほど根本的な和解へと、混乱と離婚の都市から離れた、ひとつの場所として自身を現前させる場所へと導くような会話である。（Cavell 1981: 19=2022: 30-31）

『父ありき』は、離婚した（離婚の危機にある）男女の和解の物語ではない。あるいは主人公の二人は、和解ののち生活をともにするのでもない。しかし『父ありき』の父親と息子は会話を通じて、互いが意思疎通していると認める和解に導かれる。この認めることは「実存に関する新しい視点」を獲得させるほど根本的である。この会話を通じて、良平は父親の死後も、新しい伴侶と人生を歩むことになる。本論の第1節で引用した記事で、小津は「表情」ではない「性格」ないし「人間」の表現の重要性を主張していた。『父ありき』食事場面におけるショット⑱の良平のうなずきは抑制された演技のなかで、うれしさや悲しさといった感情を表現する表情とは異なる次元を持っている。このうなずきは父親との同居を諦めることに起因する悲しみの感情を含みながら、それをこえた、父親の言うことを認めるという人間の表現に通じているのである。

本論がカヴェルの再婚喜劇論を参照する理由は、小津はこの時代のハリウッド

再婚喜劇から直接的影響を受けたと言うためではない<sup>6</sup>。そうではなく主張したいのは、小津は1930年代からトーキーの美学を模索しており、結果としてハリウッド映画と並行して、トーキーというメディアを必要とする、認めることへの会話の表現に向かったということである。カヴェルは『或る夜の出来事』(1934年)を論じて、フランク・キャプラの作品は「映画とは何か」というメディアの固有性をめぐる問いを発していると主張する(Cavell 1981: 95=2022: 151-154)。フロリダからニューヨークへ向かう道中、ピーター(クラーク・ゲブル)とエリー(クローデット・コルベール)は目的地をまえにモーターに宿泊する。この最後の一夜、ピーターは「好きな人と南島で星空をともに見て、自身と恋人と世界が溶け合う」という夢を長いセリフで語る。するとエリーが、ベッドのあいだに掛けられた毛布越しに顔を出し、そこへ連れて行ってほしいと言う。毛布越しのエリーは、まずハードフォーカスのロングショットで、次にソフトフォーカスのミディアムショットで捉えられる。このソフトフォーカスは、エリーが「恍惚の状態(trance)」で「優しい気持ちでいること」、さらにはピーターが言葉で言う「宇宙との一体化」というキャプラの超越主義的想像力の世界へエリーが「歩み入っていくこと」を視覚化している。ソフトフォーカスは恍惚を表現するハリウッド映画の常套句だが、カヴェルはこの場面で、ハードフォーカスとは何か、通常の映画の視覚を可能にする焦点とは何かという映画の条件(空間と時間)をめぐる超越論的問いが発せられていると主張するのである(Cavell 1981: 98-100=2022: 151-154)。

本論はカヴェルの議論をうけ、『父ありき』における食事の場面も、映画とは何か、とりわけトーキーとは何かという問いに向かっていると主張したい。すでに見たように良平の改心という変化は、暴力という行為によっても、感情的交換という行為と反応の連鎖によってももたらされない。認めることは、視覚的に示される因果関係から逸脱したところに存している。しかし認めることはいつ訪れるのか。それはどのように表現されるのか。自身が認めていることは、相手にいかに伝わるのか。すでに見たように認めることは、抑制された演技のなかで表現される。注目すべきは、⑩と⑪における「いいじゃないかそれで」と「いいかな?」という堀川のセリフである。良平はこの長いセリフのある時点から、父親の言う

6 筆者はかつてスクリーボール・コメディという語を使い、小津と再婚喜劇をあまりに直接的に結びつけてしまった(滝浪 2019: 268-274)。本論はこの点で大きな修正を加えた。

ことを認めているだろう。しかし堀川は確証を得られず、このように尋ねるのである。またこの会話は切り返して描かれるが、堀川と良平のショットの連鎖は行為と反応という因果律から逃れている。堀川のセリフは続き、良平は聞くばかりである。この弛緩した切り返しはいつ終わるのか。それはいずれにしても終わらなければならない。トーキーというメディアのなかで続く会話は、トーキーという同じメディアのなかで言われる「いいかな？」という問いかけによって、映画の条件を露わにするように終止符を打たれる。キャブラの映画では、焦点という空間に関わる映画の条件が問われているのにたいし、ここでは時間の有限性が露わにされているのである。

会話を通じて、認めることへ至る。しかしこの会話はトーキーによって条件づけられ、終わりに到達したかわからない。認めることとは人間として、この有限性を受け入れることなのである。こうした観点から最後に注目したいのは、『晩春』で曾宮（笠智衆）と紀子（原節子）が京都の旅館で帰りの支度をしている場面である。二人が他愛のない話をしていると、紀子は結婚をやめて父親と暮らしたいと言う。曾宮は、自身の「人生はもう終わりに近い」が「お前たちはこれからだ」と激励し、「幸せは待ってるもんじゃなくて、やっぱり自分たちで創り出すものなんだ」と人生訓を授ける。会話は「わかってくれたね？」という曾宮の問いかけに、紀子が「我儘いってすみませんでした」と謝ることで終わる（井上 2003b: 73-74）。この場面は、(A) 並んで座る二人を左側から曾宮を中心に捉えたロングショット、(B) 二人を右側から紀子を中心に捉えたロングショット、(C) 曾宮のミディアムショット、(D) 紀子のミディアムショットから構成され、曾宮の長いセリフのあいだ、これらのショットは大まかに連続され、(D) のカメラ位置から紀子が認めるショットに至る。

より正確に言えば、この場面は『父ありき』の食事場面に、この場面の直後にある帰りの支度をする場面を合わせたものである。『父ありき』の場面は荷物をまとめる二人のロングショットを挟みながら、堀川と良平のそれぞれのミディアムショットが切り返しとして交替されることで進み、良平が昨晚の食事場面のことを「どうも我儘言いました」と謝ることで終わる（井上 2003a: 685）。ただし『晩春』の帰京の準備をする場面に言及する理由は、小津が同じ主題を似たようなセリフとデクパージュで繰り返し描いたということを指摘するためではない。わたしたちが認めるべきは、小津は抑制された演技のなかでのみ表現される認めることを、終わりに到達するかわからない人間の表現として（小津が記事「性格と

表情」を発表したのは『父ありき』と『晩春』のあいだの1947年である)、トーキーというメディアの条件を問いながら、まさに認めることの途上にある会話の場面を通じて再度描こうと試みているという事実である。トーキーで表現されうることの有限性のなかで、小津作品は認めることへの会話という特異な表現を見出したのである。

## 結論

本論は『戸田家の兄妹』と『父ありき』を中心に、小津作品における抑制の美学の系譜を辿ってきた。小津は1930年代中盤以降、トーキー化という文脈のなかで大まかな演出の美学を探求したが、ここに抑制の美学の起源がある。ただし、小津は『戸田家の兄妹』で演出の美学を試しながら、その抑制を不十分だと回顧すると同時に、『父ありき』で編集の美学に部分的に回帰するというように、この探求には逡巡が含まれていた。ここから明らかなように、小津作品の軌跡は不変とは程遠い。本論はまた、小津はこの探求のなかで、行為と反応の因果律を逸脱し、トーキーというメディアの条件を問い直す、認めることへの会話という人間の表現を見出し、『父ありき』と『晩春』で一度ならず二度までもこの表現を試したと主張した。

しかし抑制の美学の射程は認めることへの会話にとどまるのか。小津は『晩春』以降、『宗方姉妹』や『東京暮色』といった作品でより劇的な暴力表現に回帰している。また抑制された作品として、しばしば『晩春』と比較されるのが『麦秋』である。しかし小津は両作品を異なるものと考えていた。「感情のそこはかかない動きを、場面内に表現しよう」と試みた『晩春』にたいし、『麦秋』では「さらさらと事件だけを描いて、感情の動きや気持の移ろい揺らぎなどは[……]場面に盛りあげたい」と考えたのである(田中 1989: 102)。ここで示唆されているのは、小津の言葉を使えば「余情」ないし「物のあわれ」の表現である(田中 1989: 106)。小津の抑制の美学は映画史上、認めることへの会話に関して特異な表現を見出したが、それをこえた含意を有しているのである。

- Bordwell, David, 1988, *Ozu and the Poetics of Cinema*, London: BFI. (=1992、『小津安二郎——映画の詩学』杉山昭夫訳、青土社。)
- Cavell, Stanley, 1981, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge and London: Harvard University Press. (=2022、『幸福の追求——ハリウッドの再婚喜劇』石原陽一郎訳、法政大学出版局。)
- 井上和男編、2003a、『小津安二郎全集』上巻、新書館。
- 井上和男編、2003b、『小津安二郎全集』下巻、新書館。
- 小津安二郎、池田忠雄、柳井隆雄、2020、「父ありき（第一稿）」『文藝別冊 小津安二郎——永遠の映画』増補新版、河出書房新社。
- 滝浪佑紀、2019、『小津安二郎 サイレント映画の美学』慶應大学出版会。
- 田中真澄編、1987、『小津安二郎全発言 1933-1945』泰流社。
- 田中真澄編、1989、『小津安二郎戦後語録集成』フィルムアート社。
- 田中真澄、2003、『小津安二郎周游』文藝春秋。
- 與那覇潤、2011、『帝国の残影——兵士・小津安二郎の昭和史』NTT出版。