

小津安二郎の映画《秋刀魚の味》を巡る一考察

塩 田 眞 典

I はじめに

小津安二郎の映画作品を巡っての言及・文献は内外を問わず数多い。それらは映画製作に駆使された技法のみならず、小津の人物像、私生活、写真や俳句、さらには愛用した帽子や衣類、愛飲したお酒の銘柄等々といった趣味嗜好の考察にまで及ぶ。こういった事態はもちろん小津の映画に多くの人々が魅了されたがゆえに生じた産物なのである。筆者もまた小津の映画を観ると素朴に感動する。しかし、その感動の身をあれやこれやと詮索し始めるとその捉えどころの無さに途方に暮れる。たぶん筆者同様多くの人々はその魅力を、さらには魅力を生み出した背景について、言葉を尽くして語ろうとするのだが、対象はその言葉の網の目をするりと抜け落ちてゆく。小津の映画を観て

感動した、その感動の身を言葉で伝えたいのだが、それがうまくいかない、どうすればよいのか。

正面玄関から入ろうとすると拒絶されそうな場合、裏口、勝手口の方からお邪魔をすればいいかなものか。つまり、逆の方向からアプローチを試みればどうか？ 逆方向とはこの場合、小津の映画作品が抱える問題点、有体にいえば欠陥に着目してみることであり、そのことによつて、何かが視えてくるのではないか。その何かとは、人々が小津の映画に魅了される理由を解く鍵でもある。以下、小津の遺作となつてしまった作品《秋刀魚の味》を組上に載せその課題について考察してみよう。

Ⅱ 欠陥とみえてしまう様々な事例について

Ⅱ-1 演技が下手?

この作品は娘の縁談、嫁がせた親、この場合は父親であるが、その親の孤独感が物語展開上のテーマとなっており、それはまた戦後の小津作品の典型的なパターンを踏襲している^①。私などは観慣れているのでかえって気付かないのだが、学生たちにこの作品を鑑賞してもらい、その感想を述べさせると、意表を衝かれることがある。「昔の俳優さんは皆さん演技が下手だったんですね」と。「何を言うんだ、小津の映画というものはそもそも：君らは芸術というものが分かっているのか！」等と怒りのセリフが飛び出しそうになるのをこらえて、その言い分を考えてみる。

彼ら学生は初めて小津の映画に遭遇したわけであり、ふだん観慣れているテレビのホームドラマと比較してしまう。どちらもホームドラマであるから。現代のホームドラマに登場する俳優というか、タレントたちは、彼らの方が屈託なくナチュラルにその役柄を演じているようだ。これは正に視聴者にとつての日常生活の延長の世界である。ホームドラマはふつう日常生活の延長の世界であるとわれわれは了解する。小津の映画も、時代こそ違えどもそういうものだとして了解される、なればこそ、先述の感想が吐露される。

Ⅱ-2 ワンパターン化した表現法

ホームドラマ的リアリズムという観点からすると、小津映画におけるリアリティーの欠落は俳優の演技のぎこちなさ、セリフの棒読み風言い回しに止まらない。生涯独身であつた小津は普通の家族の生活を知らない、ゆえに理想化されたイデーとしての家庭を描いてしまう、との指摘がよくなされる^②。おまけに、映画の後段娘の嫁入り仕度は二階で行われており、その後、父や兄夫婦に導かれて階段を下りてゆくではないか（シーン88）。大事な花嫁が滑り落ちるとどうするんだ！非常に程があらうに、との指摘もなされる^③。

同じく、サラリーマン生活を体験したことのない小津は職場の描き方もワンパターンに陥る。会社の管理職である平山（笠智衆）も河合（中村伸郎）も事務机に向かい、秘書の差し出す書類に判を押すだけ、帰りがけには行きつけの料亭や居酒屋でとりとめのない会話を仲間と交わすだけ。サラリーマン、それも管理職ともなればそれほど気楽な稼業でもなからうに、仕事の具体的描写やそのしんどさは省略、こういう職種はたぶん外からみればこういったイメージになる、その表面的なイメージで語られる。

結局、小津はサラリーマン生活も家族生活も体験したことがないので、このような描き方、抽象的、理念的な表現法に傾斜せざるをえない。実生活を知らないで、こうなる？ 果たしてそうか？

戦後の作品においては、小津の取り上げる家庭は、《長屋紳士録》のような例外はあるにせよ、階層的には中の上あたりに絞られてくる。

それがまた妙にお上品で鼻につく。取り上げられるテーマも「娘の縁談」のようにワンパターン化したものが多い。しかも、物語展開は淡々としたスタイルが貫かれ、決して同時代の黒澤明の一連の作品群のようにダイナミック、ドラマティックにはならない。ワンパターン化し、淡々とした物語展開、これが小津作品に対し一般に抱かれるイメージであろう。⁽⁴⁾

登場人物も基本的には皆いい人ばかり、何を考えているのかよくわからない不気味な人物や悪人、あるいはドストエフスキー的な人物は登場しない。それはそうであろう。このような人物が闖入すれば、物語のフレームワークが毀れてしまうから。このことは山田洋二監督の《男はつらいよ》シリーズにも該当する。⁽⁵⁾

II-3 奇妙な場面転換

さらに、学生たちに指摘されたのは、それがなくても話を通じる無駄なカットが多すぎるのではという事項であった。場面転換で、ふつうならばフェイドイン、フェイドアウトかワイプ等の手法が用いられる箇所において、小津の場合だと、細かいいくつかのカットの連続で処理される。これはなぜか？小津映画を観慣れている私には自然に受け入れられる表現法が、彼らには違和感を呼び起こすらしいのである。その具体例を取り上げてみよう。それは、同窓生たちの寸志を届けに「燕来軒」を訪れた平山が偶然かつての部下坂本と出会い、彼に誘われトリス・バア「かおる」に行くまでの連続カットの使用例である。⁽⁶⁾

① 「燕来軒」の看板、それに灯が入る。

② 同夜、街の灯入れ看板二、三、そこにジャズが流れて…

③ 同夜、バア「かおる」の灯入看板、ジャズに重なって軍艦マーチが聞こえている。

④ 同 店内（小さなトリス・バア）レコードの軍艦マーチ…。

II-4 時代背景に対する無関心

この映画が生まれた一九六二年とは、どういう時代であったか。日本経済はちょうど高度成長期に差し掛かった頃、と同時に、政治的・社会的諸問題や矛盾が山積していた時代でもあった。しかし、そういう事件とは無縁に時が淡々と経過してゆく平和な日常生活が展開される。つまり、小津は当時の社会が直面していた切実な政治的・社会的課題には一切関与しない作家であった。彼は、現実と格闘しない、思想性やメッセージを有さない作家であったのか？

II-5 架空の街

理念化、抽象化といった特徴は「街の景観」においてもまた然り。現実にはおそらく雑然としているであろう街の景観も美しくフォトジェニックに切り取られ、一点も揺るがせにできないスタイリッシュな構図として提示される。つまり小津の描く街は決して現実の街、現実昭和の時代に実在していた街などではなく、それを観客に髣髴させるが存在しない街（Never-Never Land）ではない。

Ⅲ 再検討

小津安二郎の映画がはらむ問題点や欠陥をあえて列記してみた。ただし、それらをあげつらうためにそうしたわけではなく、それらの存在こそが、我々をひきつけ魅了する要素、映画美的要素と直結しているからなのである。それらの問題点を今一度、逐次検討してみよう。

まず、俳優たちは本当に下手であったのか？ 小津映画といえど笠智衆であろう。彼は戦前より小津映画の常連俳優であり、しばしばワキを務めており、戦後は主役級に昇格する。棒読みセリフの言い回しの典型ともいえるこの上手いのか下手なのかよくわからない俳優が戦後においては常に重用される。このことが多分、昔の俳優は下手だったのでしょうか、といった印象につながる。もちろん、中村伸郎や杉村春子、東野英治郎といった上手い俳優たちもワキを固めていたわけだから、この印象は必ずしも全てに該当するわけではない。しかし、長男（幸一）役の佐田啓二、長男の妻（秋子）役の岡田茉莉子、長女（路子）役の岩下志麻、次男（和夫）役の三上真一郎といった俳優たちは、それぞれの人柄が役の中にじみ出てよい持ち味を出しているのだが、純粹に演技術という観点から考察すると、とても上手いとは言いがたい。この件に関して興味深いエピソードがある。それは、小津が上手い俳優たちの演技の突出を嫌ったという事実である。特に杉村春子などは、本来、監督に演技の突出ぶりを愛でられ、作品中に生かされるタイプの俳優であった。たとえば、成瀬巳喜男監督の作品《晩

菊》のように。しかし、突出を嫌う小津は杉村に、その上手さを踏まえた上でのことではあるが、上手さより調和を求める。個々の上手さの競い合いよりアンサンブルを、競奏^⑦より協奏を、である。

小津の映画において俳優たちの演技が微妙にぎこちなく生気を欠くとすれば、それはたぶん小津が彼らに厳しくアドリブを禁じていることにもよる。アドリブ的な仕草やセリフ回しが加わってこそ、生きとした演技が引き出せるのに、それを禁ずると当然棒読み風セリフの言い回しときこちない演技に終始することになる。己の作る映像から猥雑物を一切排除しようとする小津の潔癖症的な美学が、俳優たちの会話や演技の自然さを犠牲にすることをも厭わない。《東京物語》撮影の折、本読みが回を重ねるにつれ徐々に生気を失ってゆくのを目の辺りにし、助監督を務めていた今村昌平は小津の下を去る。小津監督の下では学べない、今村のような映像作家であれば当然の判断であったといえる。

小津は調和を愛で淡々とした日常生活を描く。しかし、そうであればこそ、些細な不調和が主人公平山の心に大きな波紋を投げかける。たとえば、シーン57において、料亭「若松」の小座敷内で泥酔している元漢文教師佐久間（東野英治郎）を前に、河合は言う。「お前も気を付けないと、こうなるぞ」。さらにたたみかけるように「路子ちゃんがヒョータンの娘みたいになつたら、どうするんだ」と^⑧。これは料亭内でのありふれた会話シーンではあるが、河合の平山に対するさりげなく皮肉を込めた友情ある説得でもある。しかもそれが平山の心を

打ち、娘の縁談を急がせる方向に導く。

調和の中のさやかな不調和、それはまたさりげなく無残さ、残酷さを描く（シーン21～27）。銀座裏の小料理屋で催された旧制中学の同窓会、出席者はほぼ社会的エリートたちばかり、それだけに招待された元漢文教師佐久間の落魄ぶりが際立つ。教え子たちの勧めるままに意地汚くお酒を飲み泥酔する佐久間、その佐久間を家まで車で送る河合と平山、彼らが去った後、「あいつ鰻食ったことないのかな、字だけ知ってやがって」と揶揄する同窓生たち……。さらに、佐久間の自宅は場末のラーメン屋「燕来軒」、その薄汚れた看板がわびしさを醸し出す。応対するのは、同窓会の席上で「……綺麗な可愛いお嬢さん」と言及された娘であるが、今では少々つつけんだんな中年のオバサン（杉村春子）と化しているではないか。彼らが去った後、父と娘の、まま老いゆく孤独な情景が淡々と描かれる。小津は残酷さを平熱で描く作家であった。

それがなくても話を通じるはずの場面転換の手法、つまり短いカットが連続する先述の具体例を検討してみよう。ラーメン屋「燕来軒」の店内からトリス・バア「かおる」へ移行するまでの連続カットシーンを今一度振り返ってみる。

この一連の描写によって映画は、観客を視覚的にも聴覚的にも、意識と無意識の境界へと誘う。そしてそれは、在っても無くてもいいような気がするのだが、やはりなくては困る何か？を示唆する。その何かは、小津映画で用いられる音楽、いわゆる映画音楽や環境音にも

当てはまる。それらのほとんどはさりげなく目立たない。もっとも、バア「かおる」で鳴り響く軍艦マーチは特異な例外であるが⁹⁾。

戦後の小津映画で音楽を担当することが多かった作曲家・斎藤高順に直接インタビューを試みた片山杜秀¹⁰⁾によると、小津にとって映画で用いられる音楽とはお天気のようなものであったらしい。「天気のいい音楽」論によると、音楽はその場面の情景にあからさまに感情移入を強いるものであつてはならず、さりとして無くては困る何か、であるとされる。登場人物の心情にかかわりなく太陽が照る風が吹く雨が降る、お天気のようなものと形容される。したがって、作曲家に要求されるのもそういった類の音楽、さりげなく目立たない観客の印象にもあまり残らない音楽なのだ。印象が薄いという事情ゆえ、小津映画を巡っての膨大な文献中、音楽に言及されたものは数少ない¹¹⁾。

戦後の小津映画において音楽を担当した作曲家を列記してみる。

《長屋紳士録》一九四七年	斎藤一郎
《風の中の牝鶏》一九四八年	伊藤宜二
《晩春》一九四九年	伊藤宜二
《宗方姉妹》一九五〇年	斎藤一郎
《麦秋》一九五一年	伊藤宜二 ¹²⁾
《お茶漬の味》一九五二年	斎藤一郎
《東京物語》一九五三年	斎藤高順
《早春》一九五六年	斎藤高順

《東京暮色》一九五七年	斎藤高順
《彼岸花》一九五八年	斎藤高順
《お早う》一九五九年	黛敏郎
《浮草》一九五九年	斎藤高順
《秋日》一九六〇年	斎藤高順
《小早川家の秋》一九六一年	黛敏郎
《秋刀魚の味》一九六二年	斎藤高順

斎藤高順によるものが圧倒的に多いが、興味深い例外は黛敏郎が手掛けた二作品《お早う》《小早川家の秋》である。特に音楽の面白い使われ方がみられるのは《お早う》である。映画の冒頭、いきなりモーツァルトの交響曲第四番「ジュピター」の開始部分と思しき響きが奏でられる。しかしそれはどうやら、オナラの比喩であるらしい。この映画は子供たちのオナラ遊びが主たるテーマであるから。ここでの音楽は小津作品にとっては、稚気あふれる例外的なものとなった。

では、あまり目立たない音楽を主に担当した斎藤高順は、作曲家として常に消極的な音楽ばかりを書いた人であったのか？ 彼の作曲家としての経歴を記してみよう。

斎藤高順

一九二四年、二月八日、東京生れ。

一九四九年 東京音楽学校研究科修了。

作曲を池内友次郎、信時潔に師事。

歌曲、合唱曲、吹奏楽のための作品を中心に作曲活動を行う。作品に、歌曲集《風鐸》《春のなだれ》、混声合唱曲《岩魚》、混声合唱組曲《トパアズの旋律》、交響詩《かけがえない地球》、行進曲《輝く栄冠》《銀河を超えて》、《サクソフオーン四重奏曲》など。

その他、行進曲《ブルーインパルス》など。

航空自衛隊に招聘され、一九七二年から一九七六年まで、航空自衛隊音楽隊長、一等空佐を務め、その後警視庁音楽隊長を務める。二〇〇四年、四月一日 没。

決して地味な作曲家人生を歩んできたわけでもなさそうな経歴の持ち主がたまたま目立たない音楽を担当したわけである。

IV 小津の景観論

小津映画に出現する「在りえない」とされる街の景観について再度考察してみる。小津の映画においては観客を意識と無意識の境界へと誘う「街の景観」ではあるが、それとは別に、われわれはふつう現実の街の景観をどのように認識しているのであろうか。商店街などを歩くと、ポスターが張られた電柱が立ち並び、空を見上げると電線が

無秩序に交錯し、商店の看板がこれまた雑然と自己主張し、商品が店から歩道にはみ出し陳列されている。普段だとわれわれは無視して通過する。しかし改めて観察すると、いろいろと感じ入る。

哲学者・中島義道¹⁴はそれを醜悪な景観であるとみる。中島にはそれが我慢ならぬらしい。このような見解を押し進めていくと、秩序を回復する方向への街の改造計画へと行き着く。電柱を撤去し、電線は地下に埋設すべきであり、商店は秩序立った形に再配置すべきであり、道路幅を拡張し歩道と車道を峻別すべきであると。

だがこれとは逆の見方もありうる。矢部史郎¹⁵はユートピア的な都市計画の中にある種の悪夢を見る。矢部の感性は、整然と秩序立った機械的に過ぎる街並みに居心地の悪さ、非人間性を感じ取る。反対に、雑然とした街並み、狭く曲がりくねったような路地裏にある種の安らぎを感じると。京都や奈良などの観光地でよく見られる光景、電柱を取り去り、電線を地下に埋設し、地上には見栄えの良い旧家風の家屋が整然と立ち並ぶ光景、これなどはウソ臭い映画のセット、観光客への媚以外の何物でもない、と矢部はみる。このような見解の延長線上に、たぶん坂口安吾の『墮落論』の思想が来る。

では、小津は街の景観をどのように把握していたのか。小津の景観論とはいかなるものであったのか。景観を彼はレンズを通して美しく切り取る。レンズは彼の美意識のフィルターとなる。フィルターで濾過された景観が組み立てられてゆく。現実にあつては乱雑の極みであるような電線の交錯も、絵画の比喻を借りると、モンドリアンの抽象

画のように美しく切り取られる。路地裏の情景も、壁に貼られた映画のポスターも、修正の余地のない小道具のように配置され、室内シーンの場合と同様スタイリッシュに切り取られる。

小津好みの構図はT字型である。街のシーンでは、路地にカメラが設定され、その先に路地が無限に続くのではなく、正面は塀か店舗などで遮られ行き止まりとなる。塀、店舗の手前に道が走っており、そこを人や車が行き交う。さらに、カメラが設定された両側は、バアや喫茶店などが立ち並ぶ。

室内シーンでは、廊下にカメラが設定され、廊下の先は玄関の扉あるいは台所が設けられ、そのことによって視線は遮られる。さらに、カメラの両側は居間や階段、ガラス戸で仕切られた庭などが設けられている。

このように美しく組み立てられた街のイメージは、室内のイメージ同様、もはや現実の光景ではありえない。それは小津の美意識が作り上げた架空の街(Never-Never-Land)なのである。それが観客を陶然とさせる。ノスタルジーは過去を美化し、美化された架空の世界にわれわれは魅了される。

V 「モノ」どもの自己主張

《秋刀魚の味》の一回限りの鑑賞にあつては、表層的な物語展開、

娘の縁談という話の陰に隠れてあまり気付かないのだが、愛読書に接するようにこの映画を複数回丹念に読み込むと、「モノ」の存在感に引き込まれ魅了される。室外シーンにおいては、塀に貼られた映画のポスター、喫茶店やバア、居酒屋の看板等々、室内シーンにおいては、卓上に置かれた湯飲みやお銚子、ビール瓶、棚にさりげなく置かれた陶器製の人形や高級そうな小型テレビ、これらの「モノ」どもが自己を主張し始める。それらはすべて偶然を装った必然、その配置は一点も揺るがせにはできない。

そういった「モノ」による自己主張のルーツを辿ると、戦前、サイレント映画時代の作品群に行き着く。小津の映画監督としてのキャリアは無声映画時代に始まる。

小津の無声映画リスト（一九二七―一九三六）

- 「懺悔の刃」（一九二七年）フィルム 無
- 「若人の夢」（一九二八年）フィルム 無
- 「女房紛失」（一九二八年）フィルム 無
- 「カボチャ」（一九二八年）フィルム 無
- 「引越し夫婦」（一九二八年）フィルム 無
- 「肉体美」（一九二八年）フィルム 無
- 「宝の山」（一九二九年）フィルム 無
- 「学生ロマンス 若き日」（一九二九年）フィルム 有
- 「和製喧嘩友達」（一九二九年）フィルム 有

- 「大学は出たけれど」（一九二九年）フィルム 有
- 「会社員生活」（一九二九年）フィルム 無
- 「突貫小僧」（一九二九年）フィルム 有
- 「結婚学入門」（一九三〇年）フィルム 無
- 「朗らかに歩め」（一九三〇年）フィルム 有
- 「落第はしたけれど」（一九三〇年）フィルム 有
- 「その夜の妻」（一九三〇年）フィルム 有
- 「エロ神の怨霊」（一九三〇年）フィルム 無
- 「足に触った幸運」（一九三〇年）フィルム 無
- 「お嬢さん」（一九三〇年）フィルム 無
- 「淑女と髯」（一九三一年）フィルム 有
- 「美人哀愁」（一九三一年）フィルム 無
- 「東京の合唱（コーラス）」（一九三二年）フィルム 有
- 「春は御婦人から」（一九三二年）フィルム 無
- 「大人の見る繪本 生まれてはみたけれど」（一九三二年）フィルム 有
- 「青春の夢いまいづこ」（一九三二年）フィルム 有
- 「また逢ふ日まで」（一九三二年）フィルム 無
- 「東京の女」（一九三三年）フィルム 有
- 「非常線の女」（一九三三年）フィルム 有
- 「出来ごろ」（一九三三年）フィルム 有
- 「母を恋はずや」（一九三四年）フィルム 有

「浮草物語」(一九三四年) フィルム モノクロ・サウンド版として製作されたが、サイレント版のみ 有

「箱入り娘」(一九三五年) フィルム(モノクロ・サウンド版) 無

「東京の宿」(一九三五年) フィルム(モノクロ・サウンド版) 有

「大学よいとこ」(一九三六年) フィルム(モノクロ・サウンド版)

無

トッキー映画《一人息子》(一九三六)を撮るのは、約三五作のサイレント映画を経て後のことである。「モノ」どもの自己主張のルーツはサイレント映画の手法の中に求められる。サイレント映画においては、「モノ」についての短いショットが人の心の状態を暗喩的に指示するものとして用いられる。煮えたぎるポットが怒りを表現するように。ヨーロッパ絵画におけるアトリビュートのように、当時の映画通の間ではこのような寓意的表現が共有されていたものと推測される。

小津は当時のアメリカ映画、とりわけエルンスト・ルビッチ監督の一連の作品から多くを学んでいる。人の心の機微をスマートに表現する技術は今日、ルビッチ・タッチと称される。軽妙洒落なルビッチ・タッチを取り込んだサイレント映画をこの時代、多数撮っている⁽¹⁹⁾。それら諸作品は、戦後の巨匠風の作品群とは対照的にモダニズムの実験精神に満ちている。では、戦前のモダニスト小津と戦後の折り目正しい小津との「折り合い」をどのように付ければよいのか？

VI 「表現」から「象徴」への昇格

もちろん、戦後の作品群においても、サイレント時代に培われた手法は様々な箇所に現れる。会話シーンにおける短いカットの切り返し、常に発話している人物のローアングルからの撮影、「モノ」や風景についての短いショットの挿入、たとえば、映画のラスト近くの娘が嫁いだ後の無人の部屋、無人の階段、《晩春》における壺のショット等々といった具合に。

これら短いショットは戦前のサイレント諸作品においては、先述したように明確な「意味」を付与されていた。これらは何かを表現する手段として用いられている。だが戦後の諸作品においては、意識と無意識との境界へと観客を誘導する役割を果たす。それらを観客はさほど意識することなく記憶の中にかすかな痕跡として止める。その痕跡の作用こそが、小津作品に我々を魅了させる要素となりうる。同様のことは音楽についても音響についてもいえる。表現を放棄したこれらのショットは、映画のレトリック、綾のようにも思える。だが、それらショットが意味するであろうものを言葉の網で捕捉しようとする、どうもうまくゆかない。

もちろん、観客には無意味なショットのようにみえようとも作り手は意図的に挿入しているはずである。意味を剥奪された短いショットの挿入は小津のささやかな実験精神の産物とは考えられないか。それらは意味を剥奪されたがゆえに、「表現」ではなく「象徴」と化している。

その好例は《晩春》における「壺」のシヨットであろう。これに関しては従来から多くの解釈が試みられてきた。この映画の「壺」のシヨットに至るまでの文脈からすると、そこに何か父と娘の間に秘められた性的な関係、エレクトラ・コンプレックスのようなものが推測されても仕方がないのかもしれない。しかし、このシヨットは観る側の心を映す鏡のようなものと捉えた方がよいのではないのか。小津も台本ではけっこう艶っぽいセリフを挿入するのだが、映像表現においては性的描写は一切試みない。小津はエロスを表現しない、できない作家であつた。

小津の戦後の一連の作品を通して観ると、奇妙なことに気付く。登場人物は全員汗をかかない。「暑い、暑い」と扇や団扇で仰ぎながらも、彼ら彼女らの肌には一滴の汗も浮かんではおらず、蠟人形の肌のようにツルツルなのである。汗は不潔、汗は生々しい肉体、それゆえエロスと直結する、という次第だ。小津は性的潔癖症の作家であつた。このことを映画評論家・佐藤忠男は映画《東京の女》を論じた箇所ですく指摘する。

この作品をいま見て思うことは、岡田嘉子の演じる姉が、党の資金稼ぎというような大義名分があるにしても、売春をしているにしてはあまり悪びれず、堂々としていすぎることである。これは、のちの「風の中の牝鷄」の主婦売春のくだりでもそうであるが、小津は、不潔な行為、下品な行為、不潔感のある行為という

ものをリアルに描き出すことのついに出来なかつた監督なのである。画面を美しく整然と、ととのえることをなによりも大事にした彼は、歪んだ、おどおどした表情すら描くことをしなかつた。それは明らかにひとつの欠点であるが、その極端な潔癖感こそが、彼の美学の土台であつたこともまた事実である。⁽¹⁾

小津は、実生活上のリアリズムよりも己の美学的見地を優先させる。それがたとえリアリズムの見地から不自然にみえようとも、平然と描写を試みる。その好例が二階での花嫁支度である。それはすでに《秋刀魚の味》以前、《晩春》においても、試みられている。原節子演じる娘役（紀子）の花嫁支度も二階でなされているではないか。彼は家族生活の実態を知っていても、敢えて確信的に行う。なぜ二階か？一階だと、ラスト近くの数シヨットが観客の心に鋭く刺さらないから。二階での花嫁支度はラストへの布石だと考えればよい。無人と化した娘の部屋、二階なので宙に浮かんだ感覚、それを下から階段越しに見上げる父親、このような映像によって、残された父親の喪失感、孤独感がより厳しく描かれる。

松竹・大船調ホームドラマという枠内で映画を撮り続けた戦後の小津、その意味では伝統的、保守的な職人監督とみられがちだが、他方では生活上のリアリズムを平然と無視し己の美学的見地を貫き通す。表層において保守、しかし深層においてはアヴァンギャルド、これが戦後における小津のスタンスであつた。アヴァンギャルドを試みてい

た戦前の小津は戦後には深層に埋め込まれることになる。保守的ヴァンギヤルドを試みた小津、表層にあっては大船調紋切り型ホームドラマが語られ、紋切り型のセリフが交わされるのではあるが、深層においてはサイレント時代に試みた実験の成果を駆使し、サブリミナルな形で観客の心に語りかける。

《秋刀魚の味》を凝視すると、湯飲み茶碗やお銚子、ビール瓶、床の置物などの「モノ」どもの自己主張が、カラー映像ゆえ、より際立つ。たとえば、モリス・ラヴェルのオペラ《子供と魔法》（一九二〇—二五）ではポットやカップその他さまざまな道具類や木々までもが歌い踊る。この映画でも「モノ」どもが歌い踊ってもおかしくないような印象を与える。それらは人間と等価物なのである。この映画を観るとわれわれはしみじみと感じ入るのだが、それは表層でのこと、「しみじみ」の裏側で奇妙な感覚を味わうことになる。その感覚こそが小津映画に魅了される要因の一つでもある。

小津の映画は海外においても高く評価されている。ところで欧米の人たちは、能、歌舞伎、茶道、華道、俳句などといった日本の伝統文化に精通しているがゆえに、この映画を深く理解でき、感動したのであるうか？ そうではあるまい。彼らとて、最初に遭遇した時点では、まず心動かされたのであり、その後改めて日本の生活文化の存在に気づき、場合によってはそれを学び始める。同じことは筆者にもいえる。筆者はイランの映画、たとえばアッバース・キアロスタミ監督の諸作品に強く惹かれる。それはなにも筆者がイランの生活文化に精通して

いたから生じたことではない。生活文化に対する認識はその後のことである。優れた芸術作品は、それを生み出した文化圏とは異なった文化圏に属する人たちをも惹きつける。その惹きつける何かは、固有の伝統文化の衣を纏っていようと、その本質において「普遍的な何か」であるとしか言いようがない。

《秋刀魚の味》を含む戦後の小津作品は、どうしても日本の伝統文化の文脈で論じられ評価されがちなのではあるが、それらの議論は微妙に的を外しているのではないか。日本の伝統文化に立脚した作品だから、小津の映画は優れているのだとすれば、議論の軸足は映画芸術よりも文化の方に置かれているのであり、優れているのは小津の映画というよりも、日本の伝統文化であるとなりはしないか？ つまりそれらの議論はたんに日本の伝統文化を礼讃しているにすぎない。

「普遍的な何か」はジャンルを超え、時代を超え、固有の文化圏を超え、地下水脈でつながっている。それが小津の映画には備わっているから、感度の備わった多くの人たちを惹きつけ魅了する。それはまた多くの映画愛好家に「共有された感覚」なのである。そのことに考察が及ばない限りは、小津を巡っての議論は完結しない。

VII むすびに代えて ある種の苛立ちについて

人は小津映画に魅了されつつもある種の苛立ちを覚えることもあ

る。とりわけ、晩年の小津と同時代に活動を開始していた若手の監督たち、吉田喜重、大島渚、今村昌平等は当時の政治的・社会的課題に向き合おうとしない小津のスタンスに批判的であった。そのあたりの心境は、たとえば後年著わされた四方田犬彦の文章の中にみることができる。引用してみよう。¹⁸⁾

…小津は視線の意図的な回避と隠蔽を姿勢の基本において、映画を撮り続けた。彼は「小市民」という松竹の製作方針の枠内を食み出ることなく、「ホームドラマ」というイデオロギー的ジャンルに留まった。小津は現実が存在しているものを平然と視界から削除し、スクリーンの内側の空間を完璧に自分が支配統括できるように取り計らった。在日朝鮮人のスラムは、あつてはいけな
いものだった。

あつてはいけないもの、みたくないものは排除する、このような姿勢、己の美的価値観を最優先する姿勢は、時として他の価値観、たとえば倫理的、社会的、あるいは政治的価値観を麻痺させることもあるようだ。「美学」のもつ危うさ、危険性に気付かぬまま小津の映画に心酔し魅了される、これは結果としてわれわれの社会意識を麻痺させる畏ともなりうる、「美学」の輝きがそれ以外の価値観の目眩ましになつてしまふ、このことを指摘しておかなければならない。¹⁹⁾

では、『秋刀魚の味』製作の頃（一九六二年）、小津の意識はどのような形で当時の社会一般と係わっていたのか。それを知るヒントがプロ野球の試合である。この映画では太平洋・阪神戦が一つのエピソードとして挿入されている。河合はどうやら太平洋のファンであるらしい。同窓会の打ち合わせなど人に任せ、川崎球場に駆けつけたい様子である。しかし平山に無理やり小料理屋「若松」に誘われ、カウンターに置かれたテレビで試合動向を窺うしかない。太平洋・桑田、阪神・バッキーといった当時活躍していた選手たちが小さなテレビ画面の中に動態保存されている。

この映画製作の二年前、一九六〇年日本は反安保闘争に揺れ動いていた。安保改定の当事者であつた岸信介は、揺れ動く世相を横目に官邸で巨人・中日戦を見ながら次のような言葉を漏らしたらしい。「新聞は国民すべてが反対しているようなことを書くが、野球場は満員じゃないか。反対しているのは共産主義者に扇動されたほんの一部だと思ふんだがね」²⁰⁾と。こういった岸の言葉と小津の社会に対するスタンスは呼応していたのではないか。つまり、社会を見る小津の目線は、彼のカメラと同様、低く設定されていたものと思われる。また、そうすることによって、小津流のホームドラマ的美学の世界が堅持されたわけである。

注

- (1) 同様のパターンの作品には《晩春》(一九四九)、《麦秋》(一九五一)、《秋日和》(一九六〇)がある。
- (2) 内田樹「小津安二郎・回想10 記号が受肉するとき」『DVD BOOK 早春』小学館、二〇一一年、二〇ページ。
- (3) 中野翠「小津このみ」筑摩書房、二〇〇八年。
- (4) 例外作品としては、《風の中の牝鶏》(一九四八)、《東京暮色》(一九五七)がある。
- (5) 山田洋二監督の例外作品は、一連の時代劇である。その中では、不気味な登場人物が結構登場する。
- (6) 井上和男編「小津安二郎全集 下巻」二〇〇三年、四八五―六ページ。
- (7) バロック時代のコンチエルト・グロッソには協奏と競奏の二つの意味が含まれている。
- (8) 『小津安二郎全集 下巻』二〇〇三年、四九三ページ。
- (9) トリス・バアでの一連の出来事はこの作品で唯一のアクションシーンだといえる。
- (10) 片山杜秀「見果てぬ日本」新潮社、二〇一五年。
- (11) 例外としては、小沼純一「小津安二郎 音とモノの迷宮へ」『ユリイカ 11月臨時増刊号 小津安二郎』青土社、二〇一三年、一九九―二一〇ページ、参照。
- (12) 斎藤高順と比べると、伊藤宜二は《麦秋》において情景にかなり同調し、煽り気味の音楽を付けている。
- (13) 『標準音楽辞典 第二版』音楽之友社、二〇一五年、六九二ページ。
- (14) 中島義道『醜い日本の私』新潮社、二〇〇六年。
- (15) 矢部史郎「夢見る名古屋 ユートピア空間の形成史」現代書館、二〇一九年。
- (16) 作品例としては、《結婚哲学》(一九二四)があげられる。
- (17) 佐藤忠男「小津安二郎の芸術」朝日新聞社、一九七一年、一八一ページ。
- (18) 四方田大彦「『東京物語』の余白に」ユリイカ11月臨時増刊号『総特集 小津安二郎』二〇一三年、三九ページ。

集 小津安二郎』二〇一三年、三九ページ。

- (19) 津上英輔「危険な「美学」」集英社、二〇一九年、参照。
- (20) 工藤美代子「絢爛たる悪運 岸信介伝」幻冬舎、二〇一二年、四二三ページ。

