

小津安二郎監督の映画『晩春』について

—紀子の父とコーデイリアの父—

金関 猛

はじめに

小津安二郎監督の『晩春』は一九四九年九月の公開で、小津監督の戦後三本目の映画である。一九〇三年生まれの小津はこの年の一二月に四六歳になっていた。主演は笠智衆（父）と原節子（娘）で、ほかに杉村春子（周吉の妹）、月丘夢路（紀子の友人）等が出演する。脚本は野田高梧と小津安二郎の共作で、これは広津和郎の短編小説「父と娘」（一九三九年発表）^①の脚色である。しかし、すでに妻を亡くした父と娘が二人暮らしをしていて、その娘が結婚するという大まかな状況設定のほかに原作と映画のあいだにあまり共通点はない。映画の中心にあるのは、娘の結婚というテーマであり、父と娘の関係性である。このことは原作と変わらない。しかし、後述するように、同じテーマを扱いながら、むしろ、映画は原作の短編とは別方向を志向するようだ。そしてまた、『晩春』は父と娘というテーマだけを描く平板な映画ではない。原作の発表

の三九年と、映画の公開の四九年の一〇年間に日本の状況は大きく変わっていた。そして、『晩春』は四九年という戦後の状況を描き出す映画であり、また別の面では、小津の主張する映画についての映画でもある。本稿では、これらの観点で『晩春』を論じながら、さらにシエークスピアの『リア王』の日本的翻訳として『晩春』を考察したい。

まず、登場人物について確認しておく（登場人物名はタイトルバックの「配役」による）。父會宮周吉は五六歳で大学教授をしている。^②原稿を書きながらドイツの経済学者リストについて語っているので、経済学者らしい。妻はすでに死去している。しかし、いつどのように亡くなったのかはわからない。娘の紀子は二七歳で、未婚。体調が万全ではなく、今も通院しているが、もうずいぶんよくなったようだ。家には父の助手の服部昌一（宇佐見淳）がよく出入りしている。また、紀子の友人の北川アヤもときどき會宮家を訪れて、泊まっていくこともある。アヤは父周吉とも親しい。父の妹田口まさは紀子のことをいろいろと心配して、

見合いの世話をする。まさはまだ周吉にも再婚を勧め、相手として三輪秋子（三宅邦子）という未亡人はどうかと周吉に話を持ちかけている。まさには「ほかにも子供はいるのかもしれないが」勝義（青木放屁）という小学生の息子がいる。勝義は紀子に「ぶーちゃん」と呼ばれている。まさの夫は姿を見せず、冒頭で「叔父さんの縞のズボン」のことが言われるのは、話題にも上らない。紀子から「おじさま」と言われているのは小野寺謙で、映画の観客は当初、小野寺を親戚かと思いついてはいるかもしれない。実際には、小野寺は周吉の元同僚である。小野寺は紀子とも親しく、今は京都の大学に勤めているようだ。小野寺も妻を亡くしたが、今は再婚している。その小野寺夫人きく（坪内美子）と、小野寺の娘美佐子（桂木洋子）も京都の清水寺の場面で登場する。そして、林清造（谷崎純）とその妻しげ（高橋豊子）が近所に住んでいて、曾宮家の家事を手伝っている。最後にもう一人、割烹「多喜川」の亭主（清水一郎）と曾宮、小野寺は馴染みである。

一、『晩春』における戦後表象

タイトルバックののち、北鎌倉駅が映し出される。ホームへの入り口のあたりに駅名標が立っており、そこには「北鎌倉驛」KITAKAMAKURA

STATION」と書かれている。この駅名標はまさしくこの映画の起点をなす。毛筆風の正字で、右から左へと書かれた「北鎌倉驛」という表記と、英語の「KITAKAMAKURA STATION」というそれぞれの表記から、この映画を貫く映像の連鎖が伸びる。

鎌倉は、言うまでもないが、源頼朝が幕府を開いて以来の歴史をもつ伝統文化の街である。とくに北鎌倉駅の裏手には円覚寺がある。北鎌倉駅のショットのあとには、寺院の屋根が映され、そして、茶会の場面となる。こうした流れなのだから、その寺院の屋根はあたかも駅の間近の円覚寺の建物であるかのように錯覚する。しかし、これはじつは別の寿福寺という寺である。この寺は北鎌倉駅からはいくぶん離れてはいるが、鎌倉の名刹の一つである。映画の後半では、周吉とまさが鶴岡八幡宮を散歩する場面がある。映画では、伝統文化の街としての鎌倉がはつきり強調されている。

北鎌倉駅はまた別な観点でもこの映画である意味をもつ。この映画が撮影された松竹大船撮影所も北鎌倉の近くにあった。さらにこの頃の小津にはまったく知るよしもないことであったが、一九六三年に死去した小津安二郎が永眠するのも円覚寺である。

まず、古都鎌倉（「北鎌倉驛」）という要素から考えると、映画の冒頭に置かれた円覚寺とおぼしき寺での茶会とそこに集まる和装の女性たちは、古都という雰囲気と和合する。茶会という伝統文化は映画の後半で

現れる能楽堂と能『杜若』につながる。父と娘が東京での能の催しに訪れるのである。この能の場面は異例の長さで、ほぼ七分続く。さらに、古都鎌倉はもうひとつの古都、京都に結びつく。結婚を決めると、父と娘は二人の最後の旅行として京都を訪ねる。京都の風景として、東山の法観寺の五重塔、清水寺、龍安寺が、また通りを歩く白川女が映し出される。父娘が泊まる和風の旅館の壺と丸い障子の窓、そこに映る笹の影のショットも伝統的日本文化を印象づけるものだろう。そして、そうした日本文化の連鎖は映画の終わり近くの紀子の花嫁衣装の姿にまで至る。

最初の円覚寺での茶会で、紀子は叔母のまさと他愛ない日常会話を交わしている。まさ「叔父さんのズボン」に虫食いができたので、勝義（ぶーちゃん）用に作り直せないかと紀子に頼んでいるのである。それはまだ控えの間のことで、もちろん小生の会話だが、紀子はときに笑顔になって、その場に和やかな雰囲気醸し出している。それが茶席にふさわしいことなのかどうかはともかく、二人はその雰囲気を楽しんでいるようだ。

その茶会の日からどれほど日にちを隔てているのかは判然としないが、ある日の午後、能楽堂の見所^{けんじよ}で父と娘が並んですわり、能を鑑賞している。タイトルバックには「観世流・杜若」「戀之舞」とあり、シテとして梅若万三郎の名がある。梅若万三郎は生前「能楽界の第一人者として尊敬を集めた」⁵⁾能楽師であった。父娘が鑑賞するのは超一流の能である。

小津安二郎監督の映画『晩春』について―紀子の父とコーディリアの父―（金関）

二人は舞台間近でシテの舞を見つめている。そして、観客のなかにたまたま三輪秋子がいるのに気づいた周吉は、会釈の挨拶をする。三輪もまたごく自然に会釈を返す。しかし、紀子は、父の再婚相手と目される女性を見て心を乱す。その表情ははっきり顔に表れている。しかし、周吉のほうはそれには気づかず、笑みを浮かべて『杜若』を鑑賞し続ける。ここには能楽にまつわる格式張った堅苦しさはない。父の顔に浮かぶのは、能を純粹に楽しんでいる表情だ。能が終わったあとの「今日のお能はなかなかよかったよ」という周吉の感想に嘘はないだろう。

そして、京都を訪れた父と娘は清水寺を見物する。お寺には修学旅行生が歩き、曾宮の父と娘、小野寺の娘と新妻の五人が冗談を言い合い、楽しげに言葉を交わしている。翌日、周吉と小野寺は、龍安寺を訪れて、寺の石庭の前にすわっている。枯山水の前で、二人はいつこうに緊張したふうはない。曲げた膝を両腕で抱える体育座り（三角座り）をして二人の男は打ち解けた談笑をしている。禅寺から連想される座禅とか、その宗派の圧迫感とは対照的な光景である。

映画の最後の日、和装の衣装をまとう花嫁となった紀子は正座して、父に「長い間：：いろいろ：：お世話になりました」と挨拶する。それは伝統的なしきたりでもある。それに対して、父のほうは、「幸せに：：いい奥さんになるんだよ」とだけ告げる。父はあくまで優しく娘に接する。

『晩春』には確かに意識的に日本の伝統文化がモチーフとして織り

込まれている。そして、この映画における日本の伝統文化には端正な和やかさ、穏やかさ、優しさが刻印されている。

駅名標には、「北鎌倉驛」という文字とともに、英語の「KITAKAMAKURA STATION」という文字が見える。「STATION」と書かれているのだから、これは確かに英語である。戦前の駅名標にはローマ字表記があったが、戦時中にそれは消された。そして、一九四五年八月のポツダム宣言受諾後、占領軍は九月三日に全国の駅名、主要街路名をローマ字で表示するよう指示する。映画の最初のショットにはその現実が反映する。

映画の制作・公開が一九四九年であったからといって、直ちに映画の舞台となるのが一九四九年の日本であるとは言えない。同じ年に撮影されたある映画は江戸時代を舞台とし、別の映画は未来の架空の都市を舞台とするだろう。しかし、『晩春』の場合、その舞台は、少なくともその始まりにおいて、一九四九年の日本であると特定できる。ある朝、紀子が東京に出ると、父の元僚の小野寺とばったり出会う。京都に暮らす小野寺は出張で上京したのだという。小野寺はもう用事は済ませたといい、張り出されたポスターに目をとめて、美術展にいこうと紀子を誘う。そのポスターには、「第3回美術団体連合展、5月14日↓6月5日」とある。実際の美術団体連合展の『出品目録』を確認すると、第三回が

開催されたのは、一九四九年で、その期間は映画のポスターにあるとおり、五月一四日から六月五日である。おそらく映画のなかのポスターは実際に使われたポスターをそのまま用いたものだろう。この映画が公開されたのは同年九月であった。映画を見たのが東京の人であれば、数ヶ月前のポスターを思い起こすという、ある種の既視感を覚えたかもしれない。もちろん、『晩春』はフィクションである。しかし、そのフィクションの背景となるのは一九四九年の晩春であった。

さて、「KITAKAMAKURA STATION」という英語の駅名票は、映画において、紀子と服部がサイクリングする海辺の道の脇に立てられた道路標識に連なる。その標識には上段に「NO. 154」、中段に「CAPACITY 30 TON」、そして下段に「SPEED 時速35哩 35MPH」と書かれている。四九年当時、言うまでもないが、日本は連合国占領下に、実質的にはアメリカ軍占領下にあった。この英語表記の、そして、マイルによる道路標識はもちろんアメリカ軍の指示で立てられたものである。そして、これに続くショットでは「Drink Coca Cola」の看板が大きく映し出される。Coca-Colaはアメリカを象徴する飲み物である。そして、その傍らを若い男女が自転車で駆け抜ける。

この場面について考えてみたい。自転車に乗る紀子の表情はいささか誇張ぎみな喜びに溢れている。確かに、海辺の道を晩春の季節に異性とサイクリングすることに喜びを感じないはずはない。しかし、このとき

服部はもう結婚が決まっており、紀子もそのことは知っている。服部には好意を感じているのだろうが、それだけに紀子には複雑な思いがあつて当然でもあろう。むしろ、割り切れない面持ちが現れているほうが自然であるとも言える。しかし、ここにあるのは喜びに満ちた開放感であり、解放感である。

自転車に乗る女性ということから連想される映画がある。木下恵介監督の『二十四の瞳』（一九五四年公開）で、冒頭の場面として設定されているのは、字幕で明示されるとおり、昭和三年（一九二八年）の小豆島である。島の分教場に新任の教員が赴任する。そして、その女先生（高峰秀子）が自転車に乗ってやってくる。それを見て島の人々は大騒ぎする。大人も子供もその姿にびっくりして、口々に「おなごのくせに自転車乗ってやがる」、「今、洋服着た女が自転車乗って通った」などと言うのである。女性が自転車に乗ることは島の珍事であつた。もちろんこれは戦前のことであり、中央から遠く離れた小豆島での出来事なのだから、戦後の都会とは事情が異なる。そもそもフィクションなのであるから、どこまで現実を反映するのは何とも言えない。もう少し客観的なデータとしては、自転車文化センター発行の『自転車文化センター研究報告書』に掲載された調査がある。これによると、女性用の自転車が製造販売されるようになったのは昭和三十一年（一九五六年）であるという。その頃から自転車に乗る女性が増え始めたのだろう。この年の調査では、

四〇歳代男性で自転車に乗れるのが九五パーセントに対し、女性は一八パーセント、五〇歳代以上では男性八一パーセントに対し、女性八パーセントであつた。そもそも自転車を所有する世帯は全国平均で八・四パーセントにすぎなかつた。これ以前の自転車についての調査はない。経済企画庁の白書で「もはや戦後ではない」と書かれたのがちょうど一九五六年であるから、それより七年前の四九年の自転車の普及率はさらに低かつたにちがいない。そして、その当時、女性が洋服を着て自転車に乗ることは、もはや大珍事ではなかつたにせよ、けつして一般的なことではなかつただろう。

紀子の喜びは女性が自由に自転車に乗れる、異性とともに自転車で走ることができるといふ解放感から生じたものと解釈できる。それは軍国主義からの解放感、アメリカがもたらした自由の感覚でもある。そのことは道に立てられたGHQの道路標識によって、そしてアメリカの象徴としてのCoca-Colaの看板によって裏打ちされる。

『晩春』の封切り後、小津監督は映画の「ねらい」は「泥中の蓮」を描くところにあつたという趣旨の発言をしている。

泥中の蓮……この泥も現実だ。そして蓮もやはり現実なんです。そして泥は汚いけれど蓮は美しい。だけどこの蓮もやはり根は泥中に在る……私はこの場合、泥土と蓮の根を描いて蓮を表す方法もあると思います。しかし逆にいって蓮を描いて泥土と根をしらせる方法

もあると思うんです。⁷⁾

『晩春』には四九年当時の政治的緊張、貧困、暴力と無秩序を描く場面はどこにもない。そこで描き出されるのは、小津の言うところの「蓮」に限られる。しかし、小津はけっして社会的現実を表現しようという意図を放棄してはなかった。小津は「蓮」によって「泥」を描こうとする。紀子は上流と言ってよいであろう家に育った、育ちのよい娘である。そして、その娘が浮かべる喜ばしい解放の表情の背後には、戦争と軍国主義という「泥」の過去があり、その過去の「泥」は敗戦後の汚濁へと通じる。

さらに英字の看板というモチーフを追ってみよう。画面には銀座の「Balboa」という喫茶店の看板が大きく映し出される。それは小綺麗で洒落た喫茶店である。店内では紀子と服部がコーヒーを飲みながら、楽しそうな会話を交わしている。服部はもう結婚が決まっています、紀子は結婚の祝いは何がよいかと服部に問いかけています。紀子は「せいぜい二、三千円までのものよ、高くても」と言う。当時の大卒初任給が銀行員でおよそ三千円だったというのだから、これは結婚祝いとして一般的とは言いがたい金額である。しかし、服部のほうも「何がいいかな」と言うだけで、遠慮するようなそぶりはない。二人は明らかに富裕層に属する人々である。そして、その富のイメージはその店の明るさと、清潔さ、さらに Balboa というアルファベットの文字に、そして、西洋とアメリカ

という表象に結びつく。⁸⁾

アメリカと富、自由というイメージは紀子の女友達アヤという女性の登場によってさらに強化される。アヤは前触れなく曾宮宅を訪れる。もう夜になっているが、紀子はまだ帰っていない。アヤは周吉と「懇談」する。周吉はアヤの離婚のことは知っていて、再婚の話はないのかと尋ねるが、アヤはそれには取り合わない。また、周吉もそれについて深入りしようとはしない。アヤは「ステノグラフィアー」の仕事をしているのだという。「英語の速記もやるんだね」という問いには「やるわよ」と答えているので、アヤはアメリカ関連の会社か、あるいは、もしかするとアメリカ軍で働いているのかもしれない。離婚して、自立的な生活をするアヤは新しい女であり、アメリカを受け入れた日本女性を表象する。次にアヤは自宅で登場する。能楽堂で父の再婚相手となるかもしれない女性を目にして平静を失った紀子はアヤの家を訪れる。アヤはちょうどケーキを焼き終わったところで、家政婦のふみに「今のお菓子ね、あつちの部屋へ持ってきて」と言いつける（ふみは姿は見せない）。それは西洋風の豪華な部屋である。北川家は大学教授の曾宮家よりさらに豊かな富豪と言つてよい家であるようだ。白いクリームに包まれた大きなケーキは富を表す。¹⁰⁾そして、この場面の最後のショットで英字の雑誌が映し出され、その富とアメリカとを結びつける。

曾宮周吉は、能を愛好し、龍安寺の石庭を愛する人物である。家に帰ると和服に着替え、食事はもちろん、原稿書きの仕事も畳にすわってする。また他方、レンツというリベラルな経済学者を高く評価することからすると、周吉自身にもそうした傾向があるのだろう。実際、周吉は自宅の二階で談笑する紀子とアヤに盆に載せたパンと紅茶をもっていつてやるのである。それは今までになかった、少なくとも軍国日本にはありえなかったタイプの父親の姿である。もともと父は砂糖とスプーンを盆に置くのを忘れていて、こうしたことはまたやりつけてはいないようだ。また、茶道をたしなむ紀子は、自転車で走ることに素直な喜びを感じる女性でもある。アヤのような自立した女性とはむしろ対照をなすにせよ、それでも紀子は男性とサイクリングを楽しみ、喫茶店での異性とのお話にも物怖じすることはない。紀子はグリー・クーパーのファンでもある。「北鎌倉驛」から伸びる伝統的の日本文化という連想の糸と、「KITAKAMAKURA STATION」から伸びる自由と富のアメリカという連想の糸は映画の展開のなかで絡み合い、そして、最後に花嫁姿の紀子に収斂する。紀子は伝統的な日本女性であるとともに、それと矛盾することなく戦後の解放感を享受する女性でもある。この映画における和やかでたおやかな日本文化の伝統は、敗戦によってもたらされたアメリカの自由や富とむしろ矛盾なく調和しうるものとして描き出されている。

小津監督の最後の映画『秋刀魚の味』（一九六二年）で、偶然、昔の

小津安二郎監督の映画『晩春』について—紀子の父とコーディリアの父—（金関）

海軍の上官と部下が出会う場面がある。駆逐艦の艦長であったのが笠の演じる平山で、その部下で一等兵曹であった坂本を加藤大介が演じている。二人は、思いがけない出会いを喜んで、バーで「軍艦マーチ」を聞きながら、ウイスキーを酌み交わす。酔いの回った坂本が「艦長、これももし日本が勝ってたら、どうなってますかねえ」と話しかける。「これが勝ってごらんさい、勝って。目玉の青い奴が丸髷なんか結っちゃって三味線弾いてますよ」などと威勢のよい戯れ言を口にするのだが、元艦長は「けど負けてよかったじゃないか」とたしなめる。それに対して坂本は、「そうかも知れねえな、バカな野郎が威張らなくなっただけでもねえ」と応じる。「バカな野郎」が威張り散らし、「神州不滅」、「七生報国」、「鬼畜米英」等々という怒声のもとに日本文化の伝統がいやというほどにねじ曲げられた時代が終わったとき、「けど負けてよかったじゃないか」というのは、誰も彼もが皆というわけではないにせよ、多くの日本人の共感する言葉であっただろう。もちろん、現実のアメリカ占領軍が一義的に解放軍であったはずはない。しかし、少なくとも小津が『晩春』において「アメリカ」を肯定的にとらえていることは確かだ。そもそも小津は「蓮」の花を描こうとしたのである。そして、そうした開放感／解放感がこの映画の基調をなす。

二、『晩春』の映画術

映画術という側面でも、『晩春』には「アメリカ」へのオマージュが感じられるショットがある。戦時中、約二年間をシンガポールで暮らした小津がその地で数多くのアメリカ映画を見ていたことはよく知られている。当時、日本では公開されることのなかった『風と共に去りぬ』や『市民ケーン』を小津はその地で見ていたのである。そして、小津の『風の中の牝雞』（一九四八年）で時子（田中絹代）が夫（佐野周二）に階段から突き落とされる場面について、蓮実重彦はこれは『風と共に去りぬ』のヴィヴィアン・リーの階段転落のシーンから来ているはずだ⁽¹⁾と言う。そうであるとするなら、紀子とアヤが、曾宮家の二階で話す場面にも、『風と共に去りぬ』の印象が再現されているショットを認めることができる。『風と共に去りぬ』の冒頭近く（始まりから一九分のところ）で、スカーレット（ヴィヴィアン・リー）が女友達（マルセラ・マーティン）と階段を上りながら言葉を交わす場面がある。二人は階段の下に立つレット・バトラ（クラーク・ゲイブル）の行状について噂している。話が露骨に性的な事柄に及んだところで、女友達は、ほかに聞こえないように―そばに聞こえるような人は誰もいないのだが―スカーレットに短く耳打ちする。スカーレットもまた耳打ちで何事かを答

えている。一方、曾宮家の二階では、最近アヤの出たクラス会のこと話題になっている。同級生の一人が未婚で妊娠したらしい。そして、アヤはそこまで話したあと―誰も聞いている人などいないのに―紀子に何事か耳打ちする。紀子は「まあいやだ」と言うだけで、耳打ちを返しはしない。しかし、二人の美しい若い女性が性的な事柄に関しておしゃべりをし、耳打ちで何かを告げるところは、二つの映画に共通している。アヤの耳打ちは『風と共に去りぬ』へのオマージュとしての引用であるように思える。その映像の背後には『風と共に去りぬ』の華やかでゴージャスな雰囲気隠されている。

小津が古典的な手法で古き良き日本を描こうとした映画監督であるというのがある時期の通説でもあった。しかし、それはすでに蓮実重彦をはじめとする論者によって覆されている。小津はアメリカ映画をこよなく愛していた。とりわけ戦前の映画では、その影響を隠そうとすることもなかった。小津は前衛的、実験的な映画術を駆使する映画監督でもあった。そうした点を確認した上で、本稿では、とくに異化効果という観点から小津の映画術について考察したい。北鎌倉はこの映画が作られた松竹大船撮影所近辺の駅でもあり、冒頭の駅名標はまた映画についての映画としての『晩春』を指し示す。

小津は、しばしばローアングルの監督と言われる。しかし、これは正しい言い回しとは言えない。確かにカメラはひじょうに低い位置に置か

れる。しかし、レンズに上へと向かうアングルがつけられることはなく、つねに水平が保たれる。

ドイツの映画監督ヴィム・ヴェンダースは熱烈な小津崇拜者の一人である。一九八三年に来日したヴェンダースは、笠智衆や、長く小津のカメラマンを務めた厚田雄春を訪ね、その模様を撮影して『東京画』という映画を作る。そのなかで、厚田は、小津の映画で実際に使っていたカメラを持ち出してきて、その撮影の仕方を再現してみせる。そのとき厚田は、上へ向けるアングルがごとく画像に歪みが出るので、小津はそれを嫌い、レンズを水平に保つようにしたと述べている。そこで再現されるカメラの位置は極端に低い。ロングショットあるいはミディアムロングショットの場合、カメラマンが床に横にならねば撮影は不可能なところにまでカメラの位置は下げられる。ミディアムクローズアップの場合は、カメラ全体の高さを上げて、やはりレンズは水平になるように工夫される。しかし、この場合でも、レンズの位置は、成人が床に普通にすわったときの目線よりも明らかに低い。

厚田がその場にカメラを置いて説明するのに合わせて、ヴェンダース自身の英語のナレーションが入る。そのナレーションでヴェンダースは、レンズの位置は「eye levels of someone who seated on the floor」（畳にすわった者の目の高さ）にあつたと言う。しかし、この言葉は、その場で示される映像と明らかに食い違っている。カメラはどう見ても厚田の目

線よりも下にある。たとえば、『晩春』で周吉と紀子が自宅で夕食をとる場面を見てみよう。ここでは二人が切り返して映し出される。大きさはともに胸から上のミディアムクローズアップである。そして、画面のちょうど中心にあるのは、どちらの場合も二人の身長差からすると妙なことではあるが―ちようど口のあたりで、けつして目ではない。レンズの視点は目より下にあり、「畳にすわった者の目の高さ」にはない。『晩春』において―さらにそれ以降のすべての小津映画において―このローポジションが貫徹される。しばしば使われる、というのではなく、例外を除いて、あらゆる場合にもつばらローポジションしか用いられないなら、それは保守的というより、きわめて大胆な映画的手法であると言わねばならない。

そのローポジションが畳に寝そべった者の視点から見られた構図だというのがあまりに詩的情趣を欠くとすれば、それはさしあたり誰のものでありえない視点からの光景だということになる。小津の映画ではあたりまえの日常生活が普段はありえない視点から凝視される。それは誰でもない非人間的な視点⁽¹⁾とも言えるが、しかし、その視点にもう少し具体性をもたせてみよう。

『晩春』と、その二年後の『麦秋』（一九五一年公開）、そして、五三年の『東京物語』は、原節子が「紀子」を演じる「紀子三部作」と呼ばれている。そのうちの『麦秋』のほぼ冒頭に間宮家の朝食の風景がある。

間宮康一（笠智衆）には二人の息子がいて、一人は小学生、下の勇（城澤勇夫）はまだ学校には上がっていない。康一はすでに食事を終えて着替えをしている。食卓には二人の兄弟と、叔母にあたる紀子がすわっている。そして、そのとき畳にすわる勇の目の位置がレンズの位置とびつたりと一致する。小学生の実（村瀬禅）はもうずいぶん背が高くて、目の位置はレンズよりも高い。つまり、小津のローボジションはすわった幼児の視点にあると言える。あるいは、カメラマンが寝そべて回さねばならないようなカメラの位置にある場合、それはさらに幼い幼児の視点でもある。⁽¹³⁾

小津の映画では日常ではありえない視点から、日常が見つめられる。しかし、そのありえない視点は、異常で突飛なところに位置するのではない。それは、もはや思い起こすことはできないにせよ、誰しもが過去に体験した視点の位置である。幼児は、自分には理解しがたい大人の世界を、不思議な思いを込めた眼差しで見つめていた。小津のカメラはそうした視点から日常生活を凝視する。幼児にとって新たな世界は、不思議に満ちている。そして実際、小津の映画において、ごくあたりまえの日常が、あたりまえとは言いがたい、奇妙な空間に変貌する。小津のカメラは日常の世界を魔法の国に変えてしまうのである。

先ほど挙げた周吉と紀子の夕食の場面の前に、サイクリングから帰ってきた紀子は洗濯物を片づけている。すると、いつもよりは早く勤めか

ら帰ってきた周吉が上着とシャツを脱いで、手を洗い、和服に着替える。そのあいだ、紀子は台所から夕食を今の食卓に運んでいる。服部と行ったサイクリングについての会話がいつもとは違うところだが、それを除けばこの場面では異常なこと、非日常的なことは何も起こっていない。しかし、このとき會宮の家はまるで魔法の空間に化するかのよう映される。

この場面を順を追ってみていくと、紀子は廊下において、滝廉太郎の「春」をハミングしながらガラス戸の向こうに干してある洗濯物を取り込んでいる。そして、画面右側の畳部屋のほうへ姿を消す。次のショットでは中央にその畳部屋がある。畳の部屋には、開いた二列の襖が見える。二列の襖で部屋は三つに仕切られており、背景に閉じられた障子戸が見える。そして、その畳部屋の前方右側から紀子は現れる。これを見ている者はある違和感にとらわれる。つまり、直前のショットで紀子は画面の右へ姿を消したのだから、観客は次のショットで、画面の左側から紀子が出てくるのを期待する。ところが、その期待を裏切って、逆の側から紀子が出てくるのである。もちろん紀子が異常な動きをしたのではない。たんにカメラが最初の廊下のショットとは逆の側に移って紀子を映しているにすぎない。しかし、それだけのことで観客の方向感覚には狂いが生じる。そして、父が帰ってくると紀子は画面手前右側の開いた襖のあいだから出てきて、左の玄関のほうへ歩いていく。玄関とそこに立つは

ずの父は別の襖に遮られて見えない。父から帽子と靴を受け取ると、紀子は出てきた襖のあいだではなく、その向こうの別の入り口から部屋に入る。父もその後に続く。二人は画面の右側へと姿を消し、次のショットでは観客の期待どおり、画面左側から姿を見せる。ところが、そのショットで背景にあるのは、紀子が洗濯物をたたんでいたときとは違う、縁側と開け放たれた戸、そして庭の垣根である。画面の手前には醤油瓶などが置かれた卓袱台がある。こうなると観客の方向感覚は完全に失われてしまう。さらに、父娘が問答を始めるとき、紀子の背景には庭の垣根がある。ところが、次のショットで紀子は先ほどの障子戸のほうへ歩き、左側に姿を消す。周吉はネクタイを外し、ワイシャツを脱いで、紀子が消えたのと同じ方向へと歩む。すると、次のショットで台所にいる紀子と、周吉の後ろ姿が見える。周吉は台所の手前で左に曲がって、洗面所へいく。洗面所は台所の隣にあるらしい。紀子は味噌汁の鍋をもって台所を出る。紀子はカメラのほうへ向かって歩いてくる。そして次のショットで紀子は後ろ姿で、卓袱台の上へ鍋を置く。背景にあるのは先ほどの庭の垣根だ。そして、驚いたことに、周吉は垣根を背景にして、画面の右側から姿を現す。

曾宮家はそうとうに豊かな家庭であるとはいえ、大邸宅に住んでいるわけではない。一階には襖で三つに仕切られた畳部屋に玄関と台所、手洗い、廊下、縁側があるだけだろう。しかし、その造りを正確に再現す

小津安二郎監督の映画『晩春』について—紀子の父とコーディリアの父—(金関)

るのは難しい。それは、小津のカメラが「一八〇度線の規則」を無視して、全方向的に被写体を映しているからだ。それによって、何でもない日本家屋が魔法の空間に変貌する。あるいは、先ほど述べた幼児の視点ということにあえて関連させれば、そこでは、はじめて訪れた家どこに何があるのかがわからぬ幼児の戸惑いが再現されているとも言える。

一八〇度線の規則は次のように説明される。

二人の主要な登場人物の目を結ぶ一八〇度線(直線)を想像して、その線で二分された空間のいっぽうの領域(右半分か左半分)のなかだけでカメラを動かすことができるという規則。つまり、その線を越えて反対側の空間へカメラを移動してはいけない、という規則。⁽¹⁴⁾

この規則によって、映像内の空間は安定する。観客がスクリーンを見るとき、たとえば、左側には出入口があつて、右側には窓があり、背景の壁には時計が掛かっている。そして、左のドアから人物が入ってきて、部屋の中の別の人物と言葉を交わす。ドラマはそれらの人物のセリフと行為のやりとりから生まれるのであつて、観客はそこに集中していればよい。一八〇度線の規則によって安定感が生まれ、それによって、観客がそのドラマに感情移入するための条件が整えられる。一八〇度線の規則によって作り出されるのは、劇場にしつらえられた額縁舞台の空間であり、そうした舞台空間への視点である。

小津自身、こうした映画の規則を違反していることを自覚していた。

「映画の文法」という文章で、自分は一八〇度線の規則に「違法」する映画作りをしている旨を述べる。⁽¹⁵⁾ そもそも「映画に文法はない」というのである。一八〇度線の規則に従っていては、自分の「狙っているその場面の雰囲気はどうにも表現出来ない」という。⁽¹⁷⁾ そのため違法せざるをえなかったというのである。実際、当初はそうした事情があったのかもしれない。しかし、『晩春』ではその「違法」がさらに積極的な意味を帯びる。

たまたま紀子と銀座で出会った小野寺は、二人で美術展を見学し、多喜川で食事したあと、紀子に連れられて曾宮家までやってくる。周吉はさっそく小野寺と酒を酌み交わす。酒を飲みながら二人はこんな会話を交わす。

小野寺 「ここ、海近いのかい」

周吉 「歩いて十四、五分かな」

小野寺 「割に遠いんだね、こっちかい海」

周吉 「イヤこっちだ」

小野寺 「ふうん——八幡様はこっちだね」

周吉 「イヤこっちだ」

小野寺 「東京はどっちだい」

周吉 「東京はこっちだよ」

小野寺 「すると東はこっちだね」

周吉 「いやア、東はこっちだよ」

小野寺 「ふうん、昔からかい」

周吉 「ああそうだよ」

小野寺 「こりゃ頼朝公が幕府を聞くわけですよ、要害堅固の地だよ」

よ」

小野寺が「こっちかい」、「こっちだね」と言って、ある方向を指さすたびに、周吉は「イヤこっちだ」と別の方向を指さす。これは酒席の他愛ないおしゃべりにすぎず、なぜ方向のことが話題になるのか、そして、小野寺の指す方向が悉く間違っているのかは、映画の前後関係からは導き出せない。これはほろ酔いの男たちの機嫌のよい戯れのやりとりがちがいない。⁽¹⁸⁾ しかし、この会話は、観客の方向感覚を狂わすことがこの映画の意図だという映画監督の宣言であるとも解釈できる。そして、そのことが能舞台の場面に結びつく。

能はすでに述べたようにこの映画を貫く伝統的日本文化の連鎖の一要素を構成する。そして、数ある伝統芸能のうち、能でなければならぬという必然性がこの場面にはある。もちろん、三輪秋子という女性の気品には能の雰囲気がつたり合うだろう。また、『杜若』で舞われる「戀之舞」は、ありえない父の恋に心を乱す紀子の気持ちにも響き合う。しかし、そのみならず、周吉と三輪が自然に眼差しを交わし、会釈の挨拶をするには、能舞台という設定でなければならない。

額縁舞台とは違い、能舞台は見所けんじよ（観客席）の中に張り出す。見所は舞台正面と舞台の左側にある。左側の見所をワキ正面と呼ぶ。周吉と紀子がすわっているのは舞台正面で、三輪はワキ正面にすわっている。そして、周吉が少し左へ視線を向けたとき、三輪の視線をとらえて二人は会釈を交わす。こうした観客同士の位置関係は能楽堂でしかありえない。能楽堂であるからこそ自然な視線の交換が成り立つ。

二〇〇三年に『晩春』は、市川崑監督によって『娘の結婚』というタイトルでリメイクされた。舞台は二〇〇三年頃に移されているが、内容はほぼ踏襲されている。能舞台の場面は、叔母の琴の会に変えられている。周吉と紀子が叔母とその仲間の琴の発表会を聴きに行くのである。

それは額縁舞台を設けたホールで、父娘は並んですわっている。そして、父は三輪秋子にあたる女性と視線を交わすのだが、その場面は滑稽ですらある。つまり、父娘より二、三列前にすわるその女性は斜め後ろを振り返り、父に会釈するのである。この女性はそのとき後ろからよほど熱い視線を感じて振り返ったとでも解釈するほかない。しかし、前後関係からしてそうした解釈は成り立たない。額縁舞台を設けたホールにおける、この場面設定はいかに不自然である。

そして、さらに能舞台が選ばれたのは、視線についての小津の主張を表現するためでもある。一八〇度線の規則に則った映画の視線が額縁舞台の演劇を基盤とするのに対し、小津の映画はいわば能舞台の視線の

あり方を規範とする。舞台上のシテは正面とワキ正面の二方向から観客の視線を浴びる。さらに、舞台上の右側前方にはワキがすわっている。

能の内容において、ワキが演じる登場人物（たとえば旅の僧）は、シテ（『杜若』の場合であれば杜若の花の精）が舞う舞の見物人である。シテは右側からも視線を受ける。そして、さらにシテの後ろには後見がすわる。後見はシテの衣装を整えるなど、能の進行を手助けする役目を担うが、文字どおり後ろで見る人でもある。シテは能舞台で前後左右から視線を浴びる。そして、小津の映画において、俳優は前後左右からカメラの視線を受ける。『晩春』における能の場面は、小津が自らの映画術を主張する場面でもある

一八〇度の規則を侵犯することで日常の世界が不思議な空間に作りかえられる。しかし、小津はまた魔法の空間を作ることとそれ自体を目的としているのではない。それは、さらに映画の内容と結びつく。

紀子は、小野寺が若い女性と再婚したことについて、不潔で、汚らしいと冗談半分になじっている。そして、能を見たその夜、紀子が父から見合いを勧められ、父自身は再婚するつもりなのだと言口から聞かされたとき、紀子はひじょうに興奮して、二階の自分の部屋に駆け上がった。父が二階へ行くと、椅子にすわった紀子は「こないでお父さん。下いってて」と父を拒む。これはこの映画でもっとも感情が高ぶる場面である。しかし、この場面で小津はまたこの二階を魔法の空間に変貌さ

せている。

画面には左側の階段から紀子が上がってきて、部屋に立ち尽くす様子が映される。父が階段を上る音を聞いて紀子は椅子にすわる。すわった紀子の向こうに父が現れる。父は、見合いに行っておくれ、と優しく紀子を諭す。そして、父が部屋を出る姿がその前のショットとは逆方向から撮られるが、そのとき、父は画面の左へと歩む。つまり、上ってきた階段とは逆の方向に歩むのである。そして、廊下に出るのだが、それまでの明るい紀子の部屋とは対照的に、廊下は暗い。観客はそこがどこであるのか、つかの間の戸惑いを覚える。周吉はそこで外を見て、「明日もいい天気だ」と言うと、カメラのほうへ歩んでくる。次のショットではうつむいた紀子がミディアムクローズアップで映される。そして、その後を父が歩んでいるのが見える。二階のこの場面は、一階の場合よりは単純で、何度か見れば、部屋と廊下の関係、周吉の歩んだ軌跡は再現できる。しかし、それにしても、ここでも安定した空間感覚は欠如しており、そのため、感情移入は困難になる。もともと感情が高ぶり、この映画が盛り上がるはずの場面で、観客には何とも落ち着かない感覚がもたらされるのである。そして、それこそがまさに小津の意図であっただろう。感情移入してもらっては困るのである。すなわち、紀子への感情移入を誘うような撮り方がされていたら、つまり、二七歳にもなった女性が父の再婚にこれほど取り乱す姿のみに焦点を当てて描かれていた

なら、それはグロテスクでもあり、あるいはまた滑稽という感覚が呼び覚まされることになるだろう。実際、この映画の原作「父と娘」は笑い話といふべき小編なのである。しかし、『晩春』は滑稽もグロテスクもぎりぎりのところで回避する。つまり、『晩春』のカメラ術は感情移入を排除し、観客になんだかおかしいという感覚を喚起させることを、言い換えれば、異化効果を狙うのである。観客は泣き崩れようとする紀子の肩越しに、周吉が通り過ぎるのを目にすることによって、一瞬であれ「いったいこの家の造りはどうなっているのか」という思いにとらわれ、そして、そのことで紀子の感情の高ぶりから距離をとる。

三、リア王と曾官周吉

紀子は、結局、父の勧めに応じ、叔母がお膳立てした見合いをする。見合いの相手も、見合いの場面も映画には出てこない。周吉とまさの会話の中で佐竹熊太郎という名が言われるだけだ。紀子は熊太郎を気に入らなく、結婚を受け入れられる。

見合いが済んで一週間が経って、まさは紀子の返事を聞こうと焦っている。曾官宅を訪れたまさは紀子が出かけているので、兄と鶴岡八幡宮を散歩している。その頃、紀子はアヤのところにおいて結婚することに決

めたと告げている。そして、夜になって、父と叔母が待っているところに、紀子が戻ってくる。返事を求めるまさに紀子は、あまり乗り気ではなさそうに、それでも同意の旨を伝える。「いやいや行くんじゃないんだね」と問う父に、紀子是不機嫌に「そうじゃないわ」と答える。紀子の態度は、アヤと話していたときの幸せそうな様子とは一変している。しかし、それは、見合いを強いられた反発と父の再婚への反感を誇張しているだけだろう。あるいは一種の照れ隠しかもしれない。

そして、次のショットで東山の法観寺の五重塔が見える。それを見れば京都であることはわかる。しかし、これはいつのことなのだろうか。

映画の始まりのあたりで、紀子と小野寺が出会うのは、前述の「連合展」のポスターからすると、一九四九年の五月中旬以降ということになる。そしてその後、能を見た夜に、周吉は紀子に向かって、叔母から手紙が来ていると言う。それによると「明後日」の「土曜日」に見合いする手はずが整っているというのである。²⁰⁾そして、紀子はその日に見合いをする。さらに、紀子が結婚を承諾したのが見合いから一週間後だというのはまさの言葉から知れる（「もうお見合いがすんで一週間にもなるのに……」）。しかし、紀子が服部とサイクリングを楽しんだ日と、能を見にいった日とのあいだには、そうとうな時間の隔りがあるはずだ。そのあいだに服部は結婚し、記念写真をちょうどその観能の日に曾宮家に届けているのである。²¹⁾サイクリングの日の夕食の会話で、紀子は父に

向かって、服部の結婚については「いずれお父さんにもお話あるわよ」と言う。少なくとも「いずれ」という期間を置いて、服部は結婚し、新婚旅行には湯河原へ行ったのである。²²⁾父と娘が京都に旅立ったのは、さらにそのあとのことだ。それがいつのことであるのか、映画に内在する要素からは特定できない。そして、淡々とした映画の流れのなかで、そこに時間的な隔りたりが生じていると観客には想像しにくい。

京都の人々の服装からは夏ではなく、冬でもないのはわかる。シナリオには、「晩春の京都」と書かれている。そうであるとするなら、右で述べたことからして、それは映画の始まりと同じ年の晩春ではありえず、その次の年の晩春だということになるだろう。しかし、京都で会った小野寺に向かって、周吉は「紀子がね、急にお嫁に行くことになって」と言い、また割烹「多喜川」の亭主は、結婚式の夜にアヤと酒を飲む周吉に向かって「先日小野寺先生とご一緒にお嬢様がいらっしやいました」と言っている。いずれも一年が経ったとは思えない発言だ。一方、京都を発つ前夜に、周吉は紀子に「帰ると今度は忙しくなるぞお前は―叔母さん待っているだろう」と言う。紀子の結婚は間近なのである。²³⁾観客は、映画の始まりから時間の流れに大きな断絶はなく、見合いのあと紀子はまたたく間に結婚したという印象をもつ。しかし、それと同時に、はっきりと意識はせずとも、どうもそれはありえないのではないかという疑問を抱くことだろう。ここでも観客は―この場合は時間の流れという面

で―落ち着かない状況に置かれる。そして、この時間状況についての曖昧さ、生活の場ではない京都という空間設定が、そこで描かれる父娘の関係から生々しい現実感を奪う。

京都の旅館で父と娘は一つの部屋で布団を並べて寝る。床に就いた紀子は、小野寺の再婚のことを話題にし、そして、「ねえお父さん・：お父さんのこと、あたし、とてもいやだったんだけど」と言う。もちろん、再婚のことがいやだったというのである。紀子は、年配の男が若い女性と性的な交わりをもつことが「不潔」で、「きたならない」と感じていた。しかし、紀子はその言葉を発するとき、周吉のいびきが聞こえてきて、それに対する父の反応はない。抑制された表現であるとはいえ、ここでは性的な事柄が話題になり、二人の男女が床を並べているのだから、当然そこからはエロティックな雰囲気醸し出される。そして、その男女は父と娘なのであり、そこには近親相姦のイメージが滲み出る。父を慕う娘の気持ちには、父に抱かれた幼い頃の肌感覚が混じる。もちろん、今の父に抱かれたいなどということが意識されているのではない。しかし、成人した娘の父への思慕に幼児の頃の思い出が潜在するのはむしろ自然なことだ。

あるいは、吉田喜重が言うように、観客は登場人物としての父と娘を見るのと同時に、笠智衆と原節子という二人の俳優を画面に見る。⁽²⁴⁾ 原節子という最高の美人女優が、化粧を落とさないまま床に就いているので

ある。むしろ、そこに観客がエロスを感じとるように映像は構成されていると言つてよいだろう。そして、それに続いて、笹の影を映す丸い障子窓とその手前の壺が映し出される。この壺のショットについてはすでに多くの論者が考察しており、ここにさらに付け加えるべきことはない。ただ、本稿の文脈で言えば、いったんエロスの方向へ流れ出す映像が、この壺のショットによって、その流れを遮られると言うことはできる。床に就いた紀子の白い顔が映され、壺のショットに移り、ふたたび紀子の顔、そしてもう一度壺のショットとなり、それに龍安寺の石庭のショットが続く。エロスのほうへ流れかけた映像は枯山水のショットによって引き締まる。しかし、それはその次のさらに濃密なエロスの場面への跳躍のためにしつらえられた踊り場のようなものかもしれない。

龍安寺で談笑し、笑い声を上げる周吉と小野寺のショットに続いて、ふたたび旅館の場面になる。周吉と紀子はもう帰り支度をしている。紀子は自分のストッキングをたたんでいる。それは女性性の強調でもある。父が「今までにもっとお前と方々行つとくんだったよ、もうこれでお父さんとはおしまいだね」というと、紀子は片付けの手を止める。父がさらに「どこへもつれてつてやれなかったけど、これからつれてつて貰うさ。―佐竹君に可愛がつて貰うんだよ」と言葉を続けると、紀子は思い詰めた表情をしている。「どうしたんだい」と父が問いかけると、紀子は言う。

どこへも行きたくないの。こうしてお父さんと一緒にいるだけでいいの、それだけであたし嬉しいの。お嫁に行つたつて、これ以上の愉しさはないと思うの——このままでいいの……。

周吉が「だけど、お前」と口をはさむが、紀子はさらに続けて言う。

いいえ、いいの、お父さん奥さんお貰いになつたつていいのよ。やっぱりあたしお父さんのそばにいたい。お父さんが好きなの。お父さんとこうしていることが、あたしには一番しあわせなの……。

お父さん、お願い、このままにさせといて……。お嫁に行つたつて、これ以上のしあわせがあるとは、あたし思えないの……。

二七歳の娘がここまで言うなどということが現実にあるのだろうか。あるいは、面と向かつて「お父さんが好きなの」と告白し、「お願い、このままにさせといて」と父を口説こうとする娘がいるとすれば、それはそうとうに病的な女性であると言わざるをえない。しかし、澁刺として美しい紀子に——心的な——病気の影はない。つまり、先ほど述べたように、「生々しい現実感」を取り去ることなしに、あるいは少なくともそれを減退させることなしにこうした場面は成り立たないだろう。そして、この紀子の愛の告白に対して、周吉は結婚して夫婦が幸せを創り出すことの重要性を強調する。少なくともそんなふうに関こえる。

幸せは待つてるもんじゃなくて、やつぱり自分たちで創り出すものなんだよ。結婚することが幸せなんじゃない。——新しい夫婦が、新

しい一つの人生を創り上げてゆくことに幸せがあるんだよ。それでこそ初めて本当の夫婦になれるんだよ。

そして、これ以降、紀子の結婚の日の場面に至るまで、「幸せ」という言葉が幾度も繰り返される。少なくとも映画館で一度だけこの映画を見た観客には——映画とは本来、一度か、せいぜい二度ほど映画館に見いくものであつたはずだ——「娘の幸せを願う父の気持ち」という印象だけが刻まれるだろう。しかし、周吉の言葉には苦い毒が含まれている。紀子に対して最初に言うのは次の言葉だ。

お父さんはもう五十六だ。お父さんの人生はもう終りに近いんだよ。だけどお前たちはこれからだ。これからようやく新しい人生が始まるんだよ。つまり佐竹君と、二人で創り上げて行くんだよ。お父さんには関係のないことなんだ。それが人間生活の歴史の順序というものなんだよ

「父は死んでいく人間であり、娘は産み育てる人間である。だから父はもはや娘たちの人生には関係ない」というのである。ここでは簡潔きわまりない言葉で、人間の真実が語られている。しかし、その過酷な言葉は、これに続く「幸せ」という単語の反復にかき消されてしまう。

このセリフは原作「父と娘」の父の言葉の変形である。この短編の娘は緋紗子といい、京太郎という男性から求婚されて、もう結婚を決めている。父義一は周吉と同じく寡夫で、弁護士をしている。ところが、緋

紗子は結婚したあと父と同居したいと言って、京太郎とけんかしたのだという。「私今までどおりお父様のおそばにいたほうが安心ですもの」と緋紗子は言う。それに対して父は言う。

お前を京太郎君のような好い青年にまかせると、それでお父さんの義務は済んだ事になる。そうしたらお父さんも今のうちに働くことはないから、これから自分の趣味の方の研究をゆつくりやる。つまり、お前たちに現役を譲って、お父さんは予備役になって、予備に適した仕事をしたいんだ。―ね、好いかい。六ヶ敷むっかしく云うと、これが歴史の……人間生活の歴史の順序という言い回しが共通

二人の父の言葉には「人間生活の歴史の順序」という言い回しが共通する。しかし、その意味合いはまったく異なる。緋紗子の父は職業的に現役を退き、その役割を若い世代に手渡すのが「歴史の順序」であるという。それはいわば社会的な観点からの「順序」である。そして、自分は隠居して、「趣味の方の研究」に打ち込むのだという。逆に言えば、義一はそれまでの現役職業人とは別の意欲をもっているということでもある。だからこそ、義一は周吉とは違い、事務所の秘書と再婚するのであり、この短編はハッピーエンドの笑劇として終わる。それに対して、周吉は自分の「人生はもう終りに近い」ことを自覚している。もはや未
来への意欲をもちうる人間ではない。老人は死ぬ。そして、若い娘は「佐竹君と二人で」新たな人生を、生殖と出産、子育てによって創り出して

いくのである。すでに死を刻まれた老人がそこに関与する余地はなく、まさに「お父さんには関係のないこと」でしかありえない。そして、周吉は孤独と死を受け入れる。それがこの映画のエンディングとなる。

生殖と死の循環が「人間生活の歴史の順序を創り上げる」という観念は、小津のそれ以降の映画の基調となる。紀子三部作の二番目『麦秋』のラストでは、娘を嫁がせた老父母（菅井一郎と東山千栄子）がつぶやくような会話を交わす。

志げ「……いろんなことがあつて……長い間……」

周吉「ウム……慾を言やア切りがないが……」

志げ「ええ……でも、ほんとうにしあわせでした……」

「ほんとうにしあわせでした」という母にとつて、人生はもはや終わってしまったている。そして、そのとき二人は、麦畑の中の道を歩む花嫁行列を見つめている。海の波のように揺れる麦の穂はたとえようもなく美しい。しかし、ここで表現されるのも、老人たちの死と、結婚という生殖との循環である。

『麦秋』ではそれがひじょうに抑制された表現で美的に描かれるのに対して、小津の晩年の作品『小早川家の秋』では、露骨な、ほとんど露悪的と言ってもよい表現を得る。老いた父（中村鴈治郎）の葬儀の日、集まった親戚たちが、父の火葬が終わるのを待つ。川辺の火葬場の煉瓦造りの煙突が晴天の空に向かってそびえている。その川で百姓の夫婦（笠

智衆と望月優子）が農具を洗っている。二人は前後関係とは関わりなく、不意に現れた人々である。火葬場の煙突から煙が出始めたのを見て女が言う。

爺いさまや婆いさまやったら大事なけれど、若い人やつたらかわいそうやなあ……。

男はそれに対して、

けれど、死んでも死んでも、あとからあとからせんぐりせんぐり生まれてくるわ。

と言い、女は

そやなあ……よう出来とるわ……。

と応じる。これは大学教授の「人間生活の歴史の順序」という知識人らしい言い回しを、関西の農民の言い回しに翻訳したやりとりである。そして、ここに表現の抑制はなく、ほとんどシニカルなブラックユーモアの域に接している。

小津の映画において、少なくとも、『麦秋』、『秋刀魚の味』そして『晩春』において、娘の結婚は老いて死を待つ親たちの孤独につながる。

『晩春』の結婚式の夜、周吉はアヤと多喜川を訪れる。そして、自分には再婚のつもりなどなく、ああでも言わなければ紀子は嫁にいこうとしなかったのだ、一世一代の芝居をしたのだと打ち明ける。それを聞いて、アヤは「とても素敵！感激しちゃった」と周吉の額に接吻する。こ

のコミカルな場面のあと、周吉が一人帰宅する場面が続く。近所のしげが留守番をしているが、挨拶をすると帰っていく。周吉は一人椅子にすわり、机に置かれていたリンゴを手にとり、その皮をむく。半分ほどむいたところでリンゴの皮はぼとりと落ちる。⁽²⁷⁾落ちていく皮に合わせるかのように周吉は頭を垂れ、そのまま動こうとしない。次のショットで夜の海が映し出される。それはあたかも死んでいく老人を迎えるような海である。そして、その姿は死んでいくリア王と、少なくともフロイトによつて解釈されたリア王と明らかな対照をなす。

フロイトは「小箱選びのモティーフ」（一九一三年）というエッセイでシェークスピアの戯曲の「ある愉快な場面と悲劇的な場面」⁽²⁸⁾について論じる。「愉快な場面」は『ベニスの商人』、「悲劇的な場面」は『リア王』の一場面である。前者では、若い男が三つの小箱から一つの箱を選ぶ。後者では、年老いた父が三人の娘から一人を選ばない。フロイトは、様々な神話、童話を例証として引き合いに出し、そして夢の象徴理論を援用して、三つの小箱が三人の女を表すという解釈を導き出す。『ベニスの商人』で小箱選びをするバサーニオは三人の女から一人を選んでるのである。そして、三人の女は、さらに神話の三姉妹の女神に対応する。それは運命を司る三人の女神モイライ、すなわち、運命の糸を紡ぎ出すクロト、その長さを定めるラクシス、そしてそれを断ち切るアトロ

ポスの三神である。男性にとつて、これら女神は「母その人、母を似姿として選ばれた愛人、最後にふたたびその男を受け入れる母なる大地」という三体の母の姿に対応する。⁽²⁹⁾

伝説の男たちは三番目の沈黙の女神、死の女神アトロポスを選ぶ。それは、まさに死は選べないからだ。人は外側からの暴力として死に襲われる。だからこそ神話的欲望空想において、その現実を逆転させて「選ぶ」という状況が設定される。そして、選ばれた女はおぞましい死の女であるはずだが、これも欲望がその姿をまったく逆の若く美しい美女に変身させる。死は避けえないという現実認識と、それに対抗する欲望が、妥協形成としての神話を作り出す。そして、そうした神話的系譜が『ベニスの商人』にまでつらなるのである。三つの小箱から鉛の箱を選んだバサーニオには美貌の才女ポーシヤが与えられる。フロイトは、その喜ばしい場面の背後に潜む糸をたどり、神話の源泉にまで至る。

他方、『リア王』について、フロイトは、三人の女がリアの娘として現れるのは、王が老人であるからだと言う。

老人に三人の女性から一人を選ばせるのはむずかしい。それゆえに女たちは彼の娘とされたのである。⁽³⁰⁾

そして、リアは老人であるばかりではなく、今や「死にゆく者」⁽³¹⁾であり、自らの死を自覚する者でもある。だからこそ老王は生前の財産分与を決める。死を刻印された老人は、しかし飽くことなく女の愛を求め

る。リアは娘たちに、父をどれほど愛しているかを言わせる。しかし、末娘のコーデイリアは沈黙する。コーデイリアは真に父を愛しているからこそ沈黙するのである。

コーデイリア「コーデイリアはどうすればよいのか。愛し、沈黙するのみ」(第一幕第一場)。

「私の愛は舌よりも重い」(第一幕第一場)と心に決めて娘は沈黙する。しかし、その態度にリアは激怒し、三女を追放する。老人は選ぶべき者を選ばない。そして、そこからありとあらゆる災厄が生じ、国は乱れ、人々は殺し合う。その状況が戯曲の内容となるのだが、その果てに、死んだコーデイリアがリアに突きつけられる。死んだコーデイリアを抱いて舞台に現れるリアもまたその直後に息を引き取る。フロイトは「Cordelia ist der Tod (コーデイリアは死である/死の女神である)」⁽³²⁾と言い、その場面についてこう述べる。

太古の神話のとう衣をまとった永遠の叡智が年老いた男に向かつて、愛を断念せよ、死を選べ、死ぬという必然性と和解せよと勧告するのである。⁽³³⁾

しかし、日本の老父は、そうした勧告を受けるまでもなく自ら「愛を断念し、死ぬという必然性と和解」する。リアとは逆に、周吉は娘の愛の言葉を拒み、娘を手放す。「終わりに近い」人生を思い、頭を垂れる父周吉にもはや未来はない。そしてその老いた男を受け入れる「母なる

大地」は『晩春』では夜の海として現れる。⁽³⁴⁾

小津が『リア王』を意識していたとは思えない。まして、プロイトを讀んでいたはずもない。しかし、小津の意図を離れたところで、この映画は日本文化を体現しつつ、西欧との対比を表現する。『晩春』はあくまで美しい。そして、その美しさのヴェールの背後に、避けえない孤独と死、断念せざるをえない愛という苦い真実が包み隠される。『晩春』は、悲劇『リア王』の意図せざる翻訳でありうる。

注

- (1) 「父と娘」の初出は一九三九年（昭和十四年）一月号の『現代』。
- (2) シナリオ『小津安二郎全集「下」』、新書館、二〇〇三年、五一頁以下）では、「東大教授」と書かれている。映画では、「今日お帰り、いつもとおんなじ？」と問う紀子に向かつて「ああ、教授会でもなけりやね」と答える場面があるので、大学教授であることはわかる。また鎌倉駅から東京に向かう電車で通勤するので東京の大学の教授であることまでは明らかにするが、東京のどの大学に勤務しているのかまでは特定できない。なお、本稿での小津の映画のセリフの引用はこの全集による。
- (3) 小野寺について、シナリオ『全集「下」』、五〇頁）では「京大教授・五十五」

小津安二郎監督の映画『晩春』について—紀子の父とコーディリアの父—（金関）

と書かれている。映画では京都の大学関係者らしいことはわかるが、それ以上はわからない。

- (4) シナリオ『全集「下」』、五一頁）では、円覚寺での茶会であると記されている。
- (5) 西野春男、羽田昶編『能・狂言事典（改訂増補版）』、平凡社、一九九九年、三六五頁。
- (6) 谷田貝一男「女性用自転車の形式・形態変化と普及との関係」、『自転車文化センター研究報告書』第五号、二〇一三年、一頁。
- (7) 田中真澄編『小津安二郎戦後語録集成』、フィルムアート社、一九八九年、六七頁。もしかするとこの発言は黒澤明に対抗して言われたのかもしれない。一九四八年に公開され、『キネマ旬報』四八年度ベストテンの第一位となった『酔いどれ天使』について、監督の黒澤は「この沼が主役だ」と言っていたという（野上照代『酔いどれ天使』の撮影現場」、DVD『酔いどれ天使』（東宝株式会社）の解説書四四頁）。この映画ではガスが湧き出す沼が印象的に映し出される。それはこの映画が描き出す、暴力、汚濁、無秩序の象徴的表現でもあろう。小津は黒澤の言葉を知っていただろうし、「泥中の蓮」という言葉も、黒澤の前年の映画を意識したものであったのではないかと推測できる。
- (8) 曾宮宅を訪れた小野寺は、まだ紀子が通院していることを聞いて、周吉とこんな会話を交わす。

小野寺「やっぱり戦争中海軍なんかで働かされたのがたたったんだね」

周吉「その上、たまの休みには買出しで、芋の五、六貫目も背負ってきたか

らな

小野寺「ひどかったなーいたむわけですよ」

また蓮實重彦は、小津について「晩年は日本的な伝統美に回帰し社会問題に背を向けたと批判されたが、その作品には戦争が絶えず不在の影を落としている」と述べている。(平凡社『世界大百科事典』、「小津安二郎」の項)。

(9)この喫茶店の場面は、黒澤明の『素晴らしき日曜日』(一九四七年公開)で、喫茶店で二人の男女がミルクコーヒーを注文して、金が足りず、男がコートを置いて帰る場面と対照的である。

(10)『週刊朝日』(昭和二十四年二月二十五日号)の対談で、野田高梧は、こう述べている。

『晩春』で月丘夢路がショートケーキを食う場面さ。食い方が面白くないというんで何遍もやるんだ。食うとショートケーキは小さくなっちゃうよ。小さくなっちゃいけないから下げ渡して新しいのにするだろう。やり直し、また新しいのにする…。昔だったらショートケーキぐらい何でもなかったけども、今は大変だよ。(『戦後語録集成』、七三頁)。

(11)蓮實重彦『監督 小津安二郎』、筑摩書房、一九九二年、五六頁。同二三九頁も参照のこと。

(12)篠田正浩は、小津が「カメラをこんなに低い位置に置いたのは、これが人間の視点を表さないようにするため」であったと述べている(デヴィッド・ボードウェル、『小津安二郎 映画の詩学』、杉山昭夫訳、青土社、一九九二年、一四三

頁)。

(13)ジャン・ミッシェル・フロンドンンは、小津の映画の「ロー・ポジション」は大人の身長と比べて低いのであって、それは子供の視点にはるかに近いという明白な事実」を指摘する(蓮實重彦、山根貞男、吉田喜重編著『国際シンポジウム 小津安二郎』、朝日新聞社、二〇〇四年、九七頁)。

ただし、あらゆる小津の映画におけるロー・ポジションが幼児の視点と解釈できるわけではない。『小早川家の秋』の終わり近くで、喪服の人々が橋を歩む場面ではカメラは、その人々の足よりもさらに低い場所に置かれている。こうした箇所におけるカメラの位置は、ただ監督のこだわりとしか説明しようがない。

(14)今泉容子『映画の文法』、彩流社、二〇〇四年、二九三頁。

(15)『戦後語録集成』、三八頁。

(16)同、三七頁。

(17)同、三八頁。

(18)吉田喜重も周吉と小野寺の会話を引用して、ここで小津は「方位づけの曖昧さを気づかせるだけではなく、映画もまたそれに劣らぬ相対的なまやかしの表現にすぎないことを、小津さんはふたりの大学教師に冗談めかして語らせていたのではないだろうか」(『小津安二郎の反映画』、岩波書店、一九九八年、一二三頁)と述べ、「映画のまやかしと戯れる小津さんの諧謔ぶり」を指摘している。これは「諧謔」であり、一種のいたずらでもあるが、方向づけの混乱は、後述するように、この映画のある種の異化効果につながる。

(19) 厚田雄春が『東京画』で述べるように、小津はつねに五〇ミリのレンズを用いることにこだわっていた。そのため、このショットでは紀子にピントが合い、その背後の周吉はぼやけた像になる。五〇ミリのレンズによって周吉の姿を露骨には見せないという効果が生じる。

(20) 「明後日」が「土曜日」ならば、その日は木曜日である。その日、二人は能を見にいき、ステノグラファーをしているアヤは自宅でケーキを焼いているのだから、この木曜日は祝日であるようだ。ちなみに、一九四九年の五月五日は木曜日であった。

(21) デヴィッド・ボードウエルもこの点を指摘している（前掲書、五〇二頁）。

(22) 紀子の結婚式の日に服部が周吉にそう語っている。

(23) 紀子の結婚式の夜、帰宅した周吉は分厚いコートを脱ぐ。いつの間にか冬になっているかのようだ。

(24) シンポジウムで吉田は「笠智衆は男性、原節子は女性。年齢的にも男女関係を持つてもおかしくない現実の俳優同士です。『…』観客がふたりのあいだにセクシュアルなものを想像しても当然なんです」と発言している（『国際シンポジウム 小津安二郎』二四四頁）。また、『小津安二郎の反映画』で、吉田は「映画の筋立てとして父と娘とを演じあっているながら、それぞれの俳優の生身の姿が映し出され、男と女の肉体が透けて見える」（一五七頁）と述べている。

(25) 広津和郎「父と娘」〔『総特集 小津安二郎』河出書房新社、二〇〇一年、二〇二頁〕。この短編は『広津和郎全集』に収録されていない。

小津安二郎監督の映画『晩春』について―紀子の父とコーディネリアの父―（金関）

(26) 同右。

(27) この映画には「拾う」場面がいくつもある。紀子が父の脱ぎ捨てたネクタイと上着を拾う場面（二九分）、父が紀子の部屋で何かを拾う場面（七〇分）、まさと同じく紀子の部屋で何かを拾う場面（七八分）、そして、まさか鶴岡八幡宮で財布を拾う場面（七二分）である。父とまさか紀子の部屋で何かを拾うのかはよく見えない。これらのショットだけではそれが何を意味するのかはわからない。それに對し、拾った財布についてまさは「こりや運がいいわよ、きつこの話」〔紀子の結婚話〕うまくいくわよ」と意味づける。さらに、紀子が結婚の承諾をしたあと、自宅に帰るまさは玄関口で周吉に「やっぱり蝦蟇口拾ったのよかつたのよ」と言う。そして、「拾うこと」は、この映画のラストの「落ちること」との対比を形成する。落ちたリンゴの皮を拾う者はもはや誰もいない。

蓮實重彦は「拾い上げること」について、「物語としては何も起こっていない画面に快いリズムを与えています」〔『映画論講義』東京大学出版会、二〇〇八年、一〇〇〜一〇二頁〕と言う。しかし、少なくとも『晩春』において、「拾い上げること」は「落ちること」との対比において、物語に深く関与する。それは老父の孤独と悲愁を印象づける伏線となる。

(28) Sigmund Freud, *Das Motiv der Kästchenwahl, Gesammelte Werke*, Bd. 10, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1987, S.24.

(29) Ebd. S. 37.

(30) Ebd. S. 24.

(31) End. S. 36.

(32) End.

(33) End.

(34) 『晩春』は夜の海で終わり、二年後の『麦秋』は朝の海で始まる。紀子はまたほかの家庭に生まれ変わったかのように、原節子が『麦秋』では別の紀子を演じる。笠は兄となり、父はまたも周吉だが、もちろん別人である。小津は『麦秋』で「輪廻」を描きたかったと述べる。その小津の真意はともかく、『晩春』と『麦秋』のつながりを見ると、夜が明けるとき、どこかでまた周吉や紀子が生まれ、死んでいくという輪廻の印象が生じる。