「秋刀魚の味」-シネマ・リテラシーの試み(2)

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 前田, 久徳 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/7156

「秋刀魚の味」の時間
――シネマ・リテラシーの試み(2)――

前田　久徳

1. はじめに

「秋刀魚の味」(1962)は、「晩春」(1949)、「麦秋」(1951)、「東京物語」(1953)などと並んで、小津安二郎の代表作の一つであり、彼の遺作となった作品である。

作品の時代は、この映画が制作された1962年当時に設定されている。戦後の高度成長期に当たり、一面ではまだ敗戦後の名残りがあった時代である。こうした時代相がこの映画のなかには、かなり色濃く反映している。例えば、主人公平山の自宅の昔ながらの古風な日本家屋と長男の住む団地（1956年を皮切りに60年代には東京や大阪の郊外で多数の団地が建設された）の対比。長男が平山に冷蔵庫の金を無心するシーンがあるが、冷蔵庫は50年代後半、テレビ・洗濯機と並んで、多くの人々が憧れた新生活を象徴するいわゆる三種の神器の一つであった。テレビの登場する前には、掃除機が三種の神器に入っていた時期もあり、長男の妻が隣から〈冷えた〉トマトを借りるシーンでは、そこにある掃除機を軽く話題にする。長男夫婦の団地は当時の庶民レベルにおけるモダンな生活の典型として設定されている。

また、平山の勤める会社の窓から工場の煙突が盛大に煙を吐き出し、高度成長期の日本経済の勢いを示す一方で、旧師が営む中華ソバ屋界隈は場末の煩雑な雰囲気が濃く、戦後の影が残っているし、バーでの平山と坂本の会話や他の客同士の会話にも、〈日本が負けた〉ことが出てき、人々の心に敗戦の記憶がまだまだ生々しく残っていることが窺える。こうした新旧の対比がかなり意図的に取り込まれているので、文化論的な視点からのアプローチにも興味をそそられるが、本稿では、この映画に流れる時間について、些かの考察を加えたい。

2. 物語の梗概

簡単にストーリーの梗概を記しておく。

平山（笠智衆）は、妻を亡くしたのち、娘の路子（岩下志麻）と次男の和夫（三上真一郎）の三人で、まずは平穏な日々を送っている。二十四になる路子は母親代わりに父や弟の世話に追われ、結婚を考える余裕もない。長男の幸一（佐田啓二）は、結婚して独立し、団地に住んでいる。

ある日、勤務先の平山のもとへ旧友の河合（仲村伸郎）が、路子の縁談を持ってくるところから、この映画が始まる。しかし、平山は河合に勧められてもなかなかその気になれない。

中学時代のヒョータンこと佐久間先生（東野英治郎）を迎えてのクラス会の席上、話題は老先生の娘のことに移っていった。早く母親を亡くしたために今も独身で、先生の面倒を見ながら先生の営む中華ソバ屋を手伝っているという。平山は先生を送って行ったとき、昔の面影の片鱗もなくなり、中年女に変貌した娘（杉村春子）をみる。その後、馴染の小料理屋へ老先生を誘ったとき、酔った先生から、娘を結婚させてやれなかった後悔と、年を取れば人間は結局ひとりぼっちだという述懐を聞かされる。その夜、帰宅した平山はついに路子に結婚を勧める。

路子は兄幸一の会社の後輩三浦（吉田輝雄）を秘かに想っていた。それを知った平山は幸一を通じて三浦の意を探ってみると、つい先頃婚約したばかりだった。（三浦も路子に気があり、それとなく幸一に確かめたのだが、幸一から路子はまだ結婚しないと言われたので、断られたと思い、別の女性と婚約したのだった。）その後、三浦を諦めた路子は、河合の持ってきた縁談の相手のもとへ静かに嫁いでいった。

披露宴の帰り平山は、亡き妻と面影の似たマダムがいるバーへ立ち寄る。酔って帰っても、路子のいない家はどこかにポッカリ穴があいたように虚しく、平山の心は寂しかった。

3. 二つの時間

本作もまた、「晩春」や「秋日和」(1960)などで小津映画が繰り返し描いてきたのと同様のストーリーである。「晩春」は、妻を亡くした父親が娘を嫁に出す話だし、「秋日和」は、逆に夫を亡くした母が娘を嫁がす話である。ともに、娘を手放した寂寥を通して人生の寂寥を浮き彫りにしていく主題は、「秋刀魚の味」でも変わりはない。ただ、前二作と本作とでは、扱う時間に相違がある。前二作は娘の縁談から彼女が嫁ぐまでのいわば単線的な時間が扱われるのに対し、「秋刀魚の味」では、二つの時間が扱われることになる。それによって、本作では描かれる人生の寂寥感が格段の深まりを獲得することになってい

る点が重要である。作品世界の完成度や深度の点で本作は前二作を凌いで際立っている。

さて、「秋刀魚の味」を流れる時間のひとつはいうまでもなく、平山のところに旧友河合が訪ねてきて縁談の話をするところから、路子の結婚式当日まで、というストーリーが直接語る映画の表層を流れる時間であり、もうひとつは、平山の中学生時代から、戦争、敗戦を経て今日に至る彼が生きてきた時間である。

映画が直接描く表面上の時間の背後に、登場人物たちが生きた長い時間の流れが語られている。ヒョータンという渾名で呼ばれる旧制中学の漢文教師佐久間は、今では場末のしがない中華ソバ屋のおやじに身を落としているし、当時〈きれいな可愛い娘さん〉であったその娘は、今では変にギスギスした中年女に変貌している。今は相応の社会的地位についている主人公の平山にしても、戦争、敗戦を経るなかで、それなりの苦労を経験したことがさりげなく語られてもいる。以下、この点を少し詳しくみていくことにする。

4. クラス会の意味

この映画の成功は、中学の漢文教師ヒョータンの設定に多くを負っている。もちろん、彼は、表面上のストーリーに直接関わって、主人公に娘を嫁に出す決心をさせるために設定されている。〈きれいで可愛い娘さん〉であったはずのヒョウタンの娘は、嫁にも行かず父親の店を手伝っている。彼女に妙にギスギスしたところがあり、この親子の現在は必ずしも幸福ではないのを平山が目撃するし、同窓生からの心付けの礼に来たヒョータンが、そのまま、平山、河合と料理屋で飲むシーンでは、〈娘をね、つい便利に使うてしもうて……。嫁の口もないじゃなかったが……なにせ家内がおらんのでねえ……。失敗しました……〉としみじみ述懐するのを聞かされる。実際、平山も、家事の一切を娘に任せきりで、娘を〈便利に使〉っていることは、彼の家庭内を描く日常のさりげない一コマで示されている。友人の河合が縁談を持ってきたとき、まったくその気がなかった平山が路子を嫁に出そうと決心するのは、ヒョータン親子の現在をみ、ヒョータンの述懐を聞いたことによるのは、紛れもない。

しかし、ヒョータンの設定は、作品世界の主題に関わって、もっと重要な側面をもっている。ヒョウタン親子はもとより、平山や彼の仲間が生きた時間という映画が表面で声高に語らない〈時間〉を浮かび上がらせるからである。この時間を照射するために、映画はヒョータンの登場場面を用意するのである。

例えば、ヒョータンを招いての同窓会の場面。

厳格な漢文教師と旧姓中学生という往時の関係（いまだに河合は漢文でいじめられたことを根に持っている）がみごとなまでに逆転し、いわば洟垂れ小僧であった教え子たちは、今ではそれぞれ相応の社会的地位につき、悠然と構える教え子たちと、ほとんど卑屈といっていいまでに彼等にへりくだりながらも、よく食いよく飲むヒョータンとの対比。（卑屈さと適度な下品さを出すここでの東野栄次郎の演技のみごとさは驚嘆に値する。小津の演出は、俳優の演技の細部まで統制下に治めなければおかなかったことで有名だから、小津の演出も合わせて賞賛しておかなければならないわけだが。）

席上、旧師たちのことが話題に上り、ヒョータンが元同僚たちの近況を語る。

河　合「先生、ライオンどうしました？」
佐久間「ライオン？」
堀　江「数学の……宮本先生……」
佐久間「アア、あの方は亡くなられました。いい人でしたがなァ……」
菅　井「テンノーどうしてます。ゴダイゴテンノー」
佐久間「アア、歴史の塚本先生、あの人はまだ御壮健で、いま鳥取県におられてね、今以って毎年、年賀状をいただいてますわ。アア、それから物理の天野先生ね」
河　合「アア、タヌキですか」
佐久間「タヌキとおっしゃったかな。あの方は息子さんがようなられて、参議院議員でね、もう今は楽隠居ですわ」

かつての恩師たちを渾名で呼ぶ教え子たちと、それに律儀に対応する老先生の対比とともに、〈みなさんあの中学校を出られて四十年、それぞれ立派になられて〉云々のヒョータンの言葉が端的に示すように、〈立派になられ〉たかつての教え子たちとしがない場末の中華ソバ屋に落ちぶれたヒョータンとの対比が鮮やかで、それをもたらした四十年の歳月が浮かび上がる。

因みに、シナリオ（井上和夫編『小津安二郎作品集Ⅳ』立風書房・1984所収、なお、本稿の科白の引用は同書に拠っている）では、同窓生たちは五七歳、佐久間先生は七二歳に設定され、平山は川崎の工場地帯にある某工場の監査役、河合は大和商事の常務、堀江は私大の教授となっている。

ヒョータンを送るため平山と河合が席を立ったのち、よく飲みよく食い、鱧を知らなかったヒョータンに対する、残った仲間たちの露骨な蔑みで、いっとき座が盛り上がる。そのなかの一人がいう〈でも、いい功徳だったよ〉との言葉は、本人に悪意がないだけに、言葉の含む毒は強烈で、人生の成功者と敗残

者、といえば、やや大袈裟にすぎるが、過ぎ去った四十年の時間の残酷さを凄まじいまでに浮かび上がらせる。

ヒョータンを場末の薄汚い彼の店へ、〈僕の車〉で送り届けた河合と同行した平山は、かつては美人の誉れ高かったヒョータンの娘が、今は見る陰もない妙にギスギスした中年女に変貌しているのを目の当たりにする。ここにも過ぎ去った時間が人を変えている。酔ったヒョータンが、店の椅子に腰掛けて、かつての思い出に浸って、〈河合!〉〈平山!〉と教え子呼び続ける姿を見て、娘が急にもの悲しくなって思わず泣く場面が続く。彼女は過ぎ去った時間を泣いている。決して呼び戻せない、悔やんでも取り返しようのない時間に涙するのである。

同様のことは、同窓生からの心付けの礼に来たヒョータンが、そのまま、平山、河合と小料理屋で飲む場面でも繰り返される。

佐久間「……あんた方は幸せだ。わたしゃ寂しいよ……」

河　合「何がです、何が寂しいんです?」

佐久間「いやァ、寂しいんじゃ……。悲しいよ。—結局人生は一人じゃ……。一人ぼっちですわ……」

佐久間「いやァ、わたしは失敗した……。失敗しました……。つい便利に使うてしもうてね……」

平　山「何をですか」

佐久間「いやァ、娘ですよ……。娘をね、つい便利に使うてしもうて……。嫁の口もないじゃなかったが……なにせ家内がおらんのでねえ……。失敗しました……ついやりそびれて……(略)」

娘とともに、ヒョータンも、取り返しようのない過ぎ去った時間を背負って、今を耐えている。時間をこれほど静かに残酷に描いた映画も珍しい。

5. 坂本の意味

では、〈成功者〉平山は、ヒョータンの寂しさから自由か?

平山が同窓会に集まった仲間からの心付けを届けにヒョータンの店へ立ち寄った際、偶然かつて艦長をしていた駆逐艦の乗組員坂本に出会い、彼の行きつけのバーへ誘われる。そこでの二人の会話。

坂　本「お陰で苦労しましたよ。帰ってみると家は焼けてるし、食い物はねえし、それに物価はドンドン上がりやがるしねえ……。(略)」

「(略)そこいくと艦長なんか何ンにもご苦労がなかったでしょうがね」

平　山「イヤイヤ、わたしも苦労しましたよ。ま、先輩のお蔭でどうにか今の会社に入れたようなもののね」

坂本との会話は、平山の生きた戦後の時間を照射する。二人の会話を通して、〈どうにか今の会社に入〉るまでには、妻を亡くした彼が、男手一つで子どもたちを育てながら、それなりの苦労を経てきたという、彼が歩んだ決して平坦ではなかった時間がさりげなく語られる。

その苦労も含めて、主人公もまた、彼が生きた長い時間を背負っているし、その向こうにある妻との日々は、もはや取り戻す術はない。彼に許されるのは、それを懐かしむことだけである。実際、彼はどことなく亡き妻に面影が似ているマダムのいるバーに立ち寄っては、妻を偲び、秘かに往時を懐かしむのである。因みに、バーのマダムに妻の面影があることについて、平山自身、雰囲気が似ているが、よく見れば違うとの言い方をするし、長男を伴って行ったとき、〈似ていない〉と長男に言わせていることは重要である。平山の過去が具体的なイメージとして浮かび上がるのを回避し、彼の経てきた〈時間〉をいわば抽象的に浮かび上がらせるためには、観客に妻の具体的イメージを抱かすのを周到に避けておくのが賢明だからである。

6. 生きてあることの寂しさと哀しさ

妻と生きた時間はもはや取り戻す術はない。面影の通うマダムのいるバーに立ち寄り、秘かに往時を懐かしむことだけが平山に許された唯一の慰めなのである。その彼が、娘と暮らせる〈今が一番楽しい時期〉だと語ったまさにその時に、娘を嫁に出し、寂しさに耐える。映画の最後は、誰もいない二階のカットで終わるが、娘のいなくなった薄暗い部屋は、娘を失った彼の心の空虚の象徴であり、もはや再び戻ってこない時間の象徴である。このシーンで流れる「軍艦マーチ」は、人生を静かに闘い、生き抜き、最終的に孤独に耐える人のありようへの感慨を盛り上げる。人は孤独に耐えながら、自らの人生を静かに行進していくのである

念のためにいっておけば、この曲にまつわる軍国主義の臭いは、バーのシーンで周到に消し去っている。例えば、平山と坂本で以下の会話が交わされるし、

平　山「けど敗けてよかったじゃないか」

坂　本「そうですかね。―ウーム、そうかもしれねえな、バカ野郎が威張らなくなっただけでもねえ。（略）」

路子の披露宴を終えて平山が立ち寄った同じバーのシーンでは、軍艦マーチが流れ出したのを受けて酔客同士が交わす以下の会話もあった。

酔客A「オオ、大本営発表か……」
酔客B「帝国海軍は今暁五時三十分、南鳥島東方海上に於て……」
酔客A「敗けました」
酔客B「そうです……敗けました……」

もっとも、後者の会話は、平山のモーニング姿を葬式帰りと勘違いしたマダムの言葉に対して〈ウーム、ま、そんなもんだよ〉と受けたのと呼応して、平山の感慨にオーバーラップしていく仕掛けになっているが。

披露宴の帰り、河合の家に立ち寄った平山に、河合が〈ヒョータンもそう言っていたじゃないか、結局人生はひとりぼっちですわって、…お前ヒョータンにならなくてよかったよ〉と言う。確かに、平山はヒョータンにはならなかった。しかし、ヒョータンを捉えた〈結局人生はひとりぼっちですわ〉という感慨から自由だったわけではない。

映画は、ヒョータンと平山を重ねて描くとき、平山の、あるいはヒョウタンの、またはその娘の、個別的な寂しさ、哀しさという個々の人間の次元を超えて、人の生きてあることの哀しさ、人生の寂寥、流れた多くの時間に耐える寂しさという次元を切り拓いてみせ、個別を超えた象徴の表現を獲得していくのである。

だとすれば、上の河合家での場面で、主人公が、若い細君と再婚した堀江に向かって、〈このごろお前はどうも不潔に見えるんだがね〉という言葉は、重い意味を持ってくることになる。

冷蔵庫の金を父親に無心したり、ゴルフ・クラブの購入資金に頭を悩ます長男幸一やバスの車掌が好きだと脳天気に言い放つ大学生の和夫には、耐えねばならない時間の蓄積がない。彼等は〈今〉を生きればよいのである。団地住まいの幸一夫婦の生活が描かれるのは、共働きも含めて彼等の新しい生活様式と平山のそれとの対比にとどまらず、ゴルフ・クラブをめぐってたわいない夫婦喧嘩をする様子を通して〈今〉を生きる生の様態と、〈時間〉に耐えねばならない平山のありようを対比させるためである。

幸一や和夫は〈今〉を生きればよい。しかし、堀江は違う。彼は、耐えねばならない時間を背負いながら（彼もまた、娘を嫁に出している）、〈今〉をしか生きていない。ことの善し悪しは別に、堀江に投げかけた〈不潔〉という言葉は、〈今〉だけを生きる彼のありように対する主人公の痛烈な批判である。あ

るいは、主人公に託して、生きるとは時間に耐えること、生の寂しさと哀しみを引き受けることにほかならないとするこの映画が提示する美学からなされる批判といってもよい。

7.「秋刀魚の味」の方法

結局、この映画が描き出すのは、〈時間〉であり、その流れのなかで生きる人の生の寂しさであり、哀感である。時間が最も重要な要素である以上、映画の現在がドラマを生むことは抑制されなければならない。もし、映画の現在があからさまなドラマを所有すると、それは新たな時間を紡ぎ出し、〈今〉が迫り出してしまい、ヒョータンや主人公の生きた〈時間〉を消してしまうからである。ドラマは水面下に沈めなければならないのである。

いかにこの映画が、ドラマを水面下に沈めようとしていることか。例えば、娘、路子が三浦を諦め、結婚の決心をするときにあったはずの彼女の心理ドラマは背後に隠される。三浦にすでに婚約者がいることを知らされた彼女は、微笑して父と兄の前から立ち去る。後に残った父と長男が交わす〈泣かれでもしたらどうしようかと思って心配した〉云々の会話にかぶせて、和夫が二階から降りてきて、〈どうしたんだい、姉さん泣いてたみたいだったぜ〉というところで場面が変わり、それ以上、路子の心理を追うことはせず、彼女にあったはずの心理ドラマは、表面から伏せられる。ヒョータン親子にもそれぞれのドラマや両者の葛藤の劇があったはずだが、酔いつぶれてかつての教え子の名を連呼する父を見て涙ぐむ娘のシーンで切り上げられる。クラス会での会話にしても、会話がドラマを生み出す方向へ発展していくのが制御される。〈はい――もう馴れましたわ、永いことで……。娘はどう思っとるか知りませんが……。いやァ、今日はほんとにみなさんのお陰で、充分いただいて……〉と、話題は娘のことに深入りする前に転換されるといった具合である。主人公の平山にしても、妻を亡くし、戦後を生きたドラマがあったはずだが、それを匂わすにとどめられていることは、既に述べた。ことのついでに言えば、沈められるのは、この種のドラマだけではない。オーバー・アクションを回避し、抑えた演技で淡々と綴る小津の演出も注目しておくべきだろう。これも上で指摘したことだが、幸一にバーのマダムが母に似ていないと否定させていることもここに関連して想起しておくべきで、さまざまのドラマを全て水面下に深く沈めて、その上澄みをすくい取るのが「秋刀魚の味」の方法なのである。もっとも、これはひとり本作に限らず、程度の差はあれ、小津映画の多くに共通する方法でもある。ことに脚本を野田高悟と恒常的に組むようになってから、より顕著に見られる特徴のよう

に思われる。その意味で、小津映画における野田高悟の果たした役割は大きかったはずで、この解明は小津の映画を考える際の重要なテーマのひとつになると思う。

8. 空間意識

小津の空間構成意識について簡単に触れておく。小津映画に特徴的な人物の正面からのバスト・ショット、カットつなぎ、シンメトリカルな画面構成、ロー・ポジションのカメラ・アングルなどはよく指摘されるが、人物や車、列車等の動きは、画面を横切って、そのままフレームの外に出ることは極端に抑えられる。人物が画面を横切るとき、左右に物を置き、人はその向こう側に消える。「お早う」(1959)の土手の画面構成や「東京物語」の列車場面などその典型的なカットである。前者では、画面の左右に家が配置され、中央の空間三分の二まで土手が占め、その土手の上の道を自動車が往来する。したがって、自動車は家の陰に隠れて消えるのであって、直接画面のフレームの外へ消えていかない。後者では、広島の実家から東京に戻る次男の妻(原節子)が乗った列車を映すシーンがある。画面右上のトンネルから出てきた列車がそのままフレームの左に消えていき、小津映画では珍しい撮り方だと思いきや、すぐ続くカットでその列車が右から現れて左のフレームの外に出そうになるギリギリのところで、線路がカーブして手前から奥に向かって走るのである。「秋刀魚の味」でも、主人公が勤める会社の廊下場面が何回も出てくるが、カメラは画面の奥へ向かう廊下の手前側に設置され、その廊下が奥で丁字路となり、水平に横切る廊下は左右の壁に隠れてわずかに見えるかたちとなる。したがって、廊下を歩く人物の動きは、手前から奥へあるいは奥から手前へと動き、左右への動きでは壁の向こうに消え、画面から直接フレームの外へ消えることはない。この場面に限らず、ホーム・ドラマである本作は、室内場面が多いが、そこでも左右の片方、あるいは両方に襖が配され、同じ手法がとられる。要するに、小津は、画面内世界が直接フレームの外の世界と触れるのを嫌うのである。換言すれば、画面内世界を固有の独立した空間とする強烈な意識によって画面が構成されるのである。カメラ・アングルがロー・ポジションのため、天井が映ることが多いので、小津映画ではセットは天井まで作らなければならなかったとか、脚の短い特別のカメラを使用するので、カメラマンが腹ばいの姿勢での撮影を余儀なくされ、ために胃腸を悪くしたという類のエピソードは有名である。ロー・ポジションのカメラ・アングルは、和室の畳に坐った人物の視点を重視する必然の結果だったらしいのだが、画面構成の点からみれば、画面に天井まで入れてしまうのは、左右に物を置き、画面

内世界が直接フレームの外と触れることを嫌ったことを思えば当然である。左右の関係が上下にも適用されただけだからである。ちなみに、小津は終生スタンダード・サイズに拘り、シネマスコープを採用しなかった理由も、おそらくこれと関連している。上に述べたような方法で上下左右をフレーム外世界との接触から守る画面構成をとろうとすれば、シネマスコープでは画面の均衡を崩してしまうからである。

しかし、この小津の空間意識は、一面では映画の最大の武器の一つであるダイナミックな表現方法を切り捨てることでもある。例は何でも良いが、例えば、黒澤明の「七人の侍」(1954)を対置してみれば、そのことは明瞭だろう。野武士と村を守る侍たちとの闘いの場面。野武士の乗った馬が画面一杯に迫り、もの凄い勢いでフレームの外へ飛び出していくからこそ、強烈な迫力が直接観客に迫ってくるのである。上述の空間意識や人物のバスト・ショットとカットつなぎで構成する画面、スタティックな風景のインサート・ショットで時間経過を示したり、余韻を醸す小津の方法は、こうしたダイナミズムを徹底的に排除し、本質的に静謐な世界を醸成する。この画面構成と、前述した、ドラマを底に沈めてその上澄みをすくいとるという方法が有機的に結びつくことによって、小津固有のリリシズムが生み出され、「秋刀魚の味」が描き出す生の寂寥感や哀感を静謐な情趣に包んで提示し得たのである。

(本学教員)