



Title	エチケットの修辞学：小津安二郎『麦秋』における映画の黙説について
Author(s)	横道, 仁志
Citation	文芸学研究. 2022, 25, p. 60-83
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/103560
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

エチケットの修辞学

—小津安二郎『麦秋』における映画の黙説について—

横道 仁志

はじめに

本稿は小津安二郎の『麦秋』の精読を通して、小津をめぐる映画批評の蓄積に対して貢献を試みる。先ず前提として、従来の小津論は専らスタイル分析を重視しているという事実がある。すなわち、小津の現存作品全37作から恣意的に場面を抽出してきてそれらを並べ、比較参照することで小津の作風について議論する——そういう分析手法を採用する点にかけて、先行研究者の態度は一致している。たとえばドナルド・リチャーは、小津の作風を日本的な「もののあわれ」というキーワードで総括するいっぽうで、小津の作品について「一般の映画に比べて、時間的に長く、“ストーリー”は少ない。さらに、そのストーリーもしばしば逸話に近いようだ」⁽¹⁾と語っている。また、ポール・シュレイダーもリチャーの主張に同調しながら、不動のカメラ、不変の作品構造と並んで小津の映画にストーリーは「若干」しかない以上、そのスタイルを「抑制」というキーワードから定義するべきだと論じる⁽²⁾。そのいっぽうで、蓮實重彦は、小津を否定的な観点からしか捉えていないという理由でリチャーとシュナイダーを批判しながら、小津映画を分析するための新たな視座として「説話論」と「主題論」というふたつの系を提唱する。すなわち、作品間に共通して観取できる物語定型（＝説話）を、個別の作品ごとに見られる異同と細部（＝主題）に注目しながら検証することで、小津のスタイルについて構造分析ができると主張するのである。しかし同時に、蓮實はこの説話論的構造という概念を「個々の画面の連鎖を支える物語」⁽³⁾と混同してはならないと注意喚起している。小津の映画に物語性は希薄であると見る点で、蓮實もリチャーやシュナイダーと変わらない。先行研究者がスタイル分析を重視するのは、彼らが小津映画に物語性を見出せないがゆえの、言わば代償行為なのである。

先行研究者らの問題はおしなべて、彼らがひとつひとつの作品をその物語内

容に密着して分析・考察するという基本作業を怠っている点にある。そしてこれから見ていくとおり、彼らの作品分析はほとんど完全に失敗している。まず、彼らの作品分析は小津の作者性・天才性を強調するあまり、他の映画スタッフの影響を無視するか、少なくとも軽視する傾向にある。周知のとおり、1949年の『晩春』で野田高梧を脚本家に採用して以来、小津はシナリオの制作にあたっては野田との共同執筆を続けた。にもかかわらず、先行研究者は野田の存在を作品分析から排除するせいで、たとえば野田が『麦秋』の脚本を畢生の出来映えと自ら呼んでいる⁽⁴⁾、その証言の重みまでないがしろにしている。しかしそのいっぽうで、この時期の小津は「かねてからストーリーには退屈した」「ストーリーよりも重視したものがあつた」と、自作の物語性を否定するかのような発言を確かにしてもいた⁽⁵⁾。ただし、この発言については、上倉庸敬が「正確に言えば、ストーリーよりも重視したものがあつたのではなく、ストーリーを『語る』ことよりも重視したものがあつた、といえよう」と指摘している⁽⁶⁾。この上倉の指摘を受けて本稿は、小津映画が極めて濃厚な物語性を内包していると主張する。もし先行研究者らが考えるとおり、小津の映画では事件らしい事件が起きることがなく、登場人物たちの内面の葛藤がアクション化されることもないとするなら、なるほど確かに物語性が欠如していると言って差し支えない。しかし反対に、小津の映画では明らかに、登場人物の内面の葛藤が適切な仕方と言語化され、アクション化されている。じっさい、小津はアクションを拒否しているのではなく、「余白」をもひとつのアクションとして活用しているに過ぎない。スクリーンで起きている出来事をアクションとして理解するための正しい視点が欠けていたのは、むしろ研究者らの側である。本稿は『麦秋』を精読して、その緻密なシナリオ構成を読み解くための視点を提供する。すなわち、「エチケット」である。このエチケットというキーワードは『麦秋』の全篇を通してその映画的な話法（映画の黙説）を規定している。そればかりか、小津がこのエチケットを主題に選んだという事実そのものが、彼の映画観を考察するうえで、おそらく範例的な価値を有している。小津の映画観、すなわち映画の存在論である。

1. エチケットの話法

『麦秋』の冒頭は、鎌倉に住む田宮家の朝から始まる。まず、一家の祖父・周吉の飼っているカナリヤの檻がカメラに映り、そして、朝の団らん風景に場

面が移る（画像1）。しかし、原節子扮する田宮紀子が子供といっしょに朝食をとっているこの風景の時点で、注意深い観者はそこに違和感を感じとるはずである。というのも、朝の食膳を用意しているのは田宮家の母・史子で、紀子の背後では、田宮家の父・康一が出勤前に身支度を整えているなら、いったいこの紀子は何者なのかという疑問が芽生えるからである。紀子の兄・康一と史子、その息子である実と勇、そして、康一の両親で実と勇の祖父母である周吉と志げ。これで“両親と同居する息子夫婦とその孫たち”という世帯家族は完結している。ゆえに、この家庭に妙齡の女性がもうひとり居合わせている時点で、この団らん風景はすでにして奇妙なのである。この意味で、『麦秋』の主人公・紀子はそもそもの最初から異物感——すなわち、“普通の家族”からの逸脱——をともないながらそこに存在している。



画像 1

これにつけ加えると、小津が垂直線で厳密に構成される幾何学的な空間設計に注意を払ったのは有名な話ではあるものの、この冒頭の田宮家のシーンではカメラが斜めからの画角を取る場面がある。玄関を映すショットである（画像2）。小津はここでカメラの角度を調整することで、“玄関の外”が画面に映らないよう細心の注意を払っている。つまり、田宮家には“外部”がない。この

『麦秋』において、家族という主題はどこにも出口のない閉鎖性という切り口から描かれている点によくよく注意しなければならない。



画像 2

以上のように田宮家の風景を読み解くなら、続く出勤の場面での紀子の行動の意味も理解できるようになる。北鎌倉駅で彼女は最初ホームの先端に立って汽車が来るのを待っていたのに、ちらりと横目で右を見たあと、ぶらぶらと場所を移動する。そして、兄・康一の職場の同僚である矢部謙吉を見つけて、うれしそうに話しかける。なぜ紀子はわざわざ移動したのか。彼女がちらりとのぞかせた視線の先にいたのは、男女のふたりがあいさつを交わしている様子である。つまり、紀子は女性ひとりで汽車を待っているすがたをすぐ隣の男女と比較されたくなくて移動したのだった。言い換えると、彼女は“行き遅れ”になりつつあるにもかかわらず働きながら実家で暮らす状況に、居心地の悪さを感じている。男性社会の価値観のなかで生きる女性の悩み——それが先ずもって『麦秋』のテーマである。なぜなら、「家族」という概念そのものが、1951年の日本にあっては家父長制の家族を意味する以外になかったからである。この意味で、小津の発想は時代に比してとても先進的だったとも言える。実を言うと、小津の研究者たちが『麦秋』を理解し損ねている理由のひとつがこれである。小津は“結婚は女の幸せ”という価値観を批判しているのに、能天気

にもこの思い込みを疑うことなく『麦秋』を語るところに、分析能力以前の彼らの偏見がある。

しかし、小津＝野田は単純に男性優位の社会を批判しているのではなく、さらに複雑なテーマに切り込んでいる。それがはっきりわかるのが紀子と康一、史子の三人が小料理屋で会話するシーンである。

23 小料理「多喜川」の灯入れ 看板

24 その店内

女中が天ぶらの大皿を運んで来て――

女中「お待遠さま…… 相済みません」

と土間から小座敷へ出す。

25 その小座敷

康一、史子、紀子――すでに二、三品の料理が並んでいる。

天ぶらを受取った史子が、それを卓上に置きながら――

史子「なんだろう、これ」

康一「ギャレッジ」

紀子「ああ、蝦蛄――」

康一（史子にビールをさして）「どうだい」

史子「もう沢山」

で、紀子にさすと、黙って受けるので、

史子「ずいぶんのめるのね、紀子さん」

紀子「だっておいしいんだもの。お姉さん、どう、もう少し……」

康一「よせよせ、無駄だよ。無理にのむこたアない」

史子と紀子、顔を見合わせてクスリと笑う。

康一「なんだい？」

紀子「そういう人よ、お兄さんて」

康一「何が？」

紀子（史子に）「ねえエ」（と同意を求める）

史子「そうよ、いつも……」（と笑う）

康一「何がさ？」

紀子「そういったところがあんのよ、お兄さんには。」

——自分ですすめといて、すぐ、よせよせなんて……」

康一「だって、もう沢山てものを無駄じゃないか」

紀子「でもそこがエチケットってものよ」

康一「どこが？」

紀子（取合わず）「お姉さん、天ぷらおいしい？」

史子「とてもおいしい」

紀子「そう」（とたべはじめ）

康一（ビールをのみながら）「お前たちはね、何かっていうと、すぐエチケットって、まるで男が女に親切にする法律が何かみたいに思ってるけど、そりゃそういうもんじゃないんだ。男にしろ、女にしろ、決して他人に迷惑をかけない——いかなる意味においてもだよ——それがエチケットっていうものの真義なんだよ」

紀子「わかっちゃいるのねお兄さん、感心に……」

史子「わかっていないかと思ってた……」

康一（苦笑して）「バカ……」

これは「大和のおじいさま」茂吉を出迎えに来た三人が、汽車の到着前に東京駅の近くで夕食をとっている場面である。康一は、妻の史子にビールを勧めたところこれを断られ、こんどは妹の紀子に勧める。すると、紀子は兄からビールを受けたうえで史子にも勧め直そうとするものの、ところが、康一のほうは無理にビールを勧めるな、と妹をたしなめる。それを見て、紀子と史子は顔を見合わせて笑い合う。なぜふたりは笑うのか。康一がふたりのあいだで暗黙裏に交わされていた“読み合い”にまったく気づいていなかったからに他ならない。

そもそも史子がなぜ最初にビールを断ったのかと言えば、“紀子のために遠慮していた”からである。康一と史子は夫婦なのだから、互いに遠慮の必要はない。しかし、紀子は兄夫婦に対していわば部外者なのであって、ビールを飲みたいと自分から言い出しにくい立場にいる。そんな紀子の前で自分たち夫婦だけビールを飲むのがはばかられたので、史子は「もう沢山」と断ったのだった。この史子の遠慮に呼応するのが紀子の遠慮である。なぜ紀子は康一から差し出されたビールを黙って受けたのか。史子がビールを断ったのは自分に遠慮した

からだと読み取ったからである。だから、史子に遠慮をさせないために「だっておいしいんだもの。お姉さん、どう、もう少し……」とまで言ってみせたのだった。

ところが、このふたりの遠慮の応酬は、康一の無理解によって台無しになる。だから、彼女らは互いに目配せをし合って、つい笑い合う。ふたりが康一のことを「そういう人」と言う理由がここにある。ふたりの遠慮は言葉にするものではない。遠慮というのは、遠慮していると明言してしまったらもう遠慮ではなくなるからである。かと言って、康一に何も言わなければ、紀子は史子の遠慮を無駄にし、史子は紀子の遠慮を無駄にしてしまうことになる。だから、ふたりは、康一にその無神経ぶりを教えるのではなく、しかし教えないのでもなく、ただそれを指摘するために、すでに語られ終えたことを指示する副詞「そう」とその連体形「そういう」を用いるのである。

紀子と史子がお互いの心を気遣い合い、推し量り合うこの応酬は、作中では「エチケット」と呼ばれている。いかなる意味でも、他人にけっして迷惑をかけないこと。他人に迷惑をかけないために、相手の心を最大限に汲み取って、その意に沿うべく振る舞うこと。それでは、なぜ康一がエチケットにここまで鈍感なのかと言えば、それは彼が男性だからである。エチケットが成立するのは、対等な相手同士のことである。しかし、この当時の日本社会では、埋められない格差が男女の間に広がっていた。だから、男性である康一は、女性である紀子たちが何を感じて、考えているかにどこまでも無頓着でいられる。『麦秋』の脚本は——そして、男性社会に生きる女性の苦悩というテーマは——この「エチケット」というキーワードを基軸に組み立てられている。『麦秋』冒頭でさりげなく言及されるこの概念は、実のところ、小津が「ストーリーを『語る』ことよりも重視したもの」(上倉)として、作品全体の話法を貫いている。「そう」という副詞の指示機能が端的に象徴しているように、エチケットは“語ると同時に語らない”パラドキシカルな修辞技法によってのみ表現される。語ってしまったのはエチケットではない。何も語らなくてもエチケットではない。語らないという選択をする、この選択自体が何を語っているのかに耳を傾ける。それが『麦秋』の物語を誠実に受け容れるためのエチケットに他ならない。

2. 紀子の逃走

この“語らないという行為が行為遂行的に何かを語っている”という着眼点に気づけるなら、紀子という人物の性格もまた明晰に読み解けるようになる。彼女が男性社会の論理に静かに、密やかに苦しんでいるのは前述のとおりである。しかし、その男性社会の論理が紀子に何らかの対応を示すよう、向こうから迫ってきたときには、彼女ははどうするのだろうか。答えは「逃走する」である。彼女は男性たちからの価値の押しつけに真っ向から立ち向かわない代わりに、差し迫る問題から逃亡する選択をつねに選び続ける。だからわれわれの側では、この逃走という選択のうちに紀子の声を聴き取らなくてはならない。

たとえば周吉の兄・茂吉が、紀子が二十八歳にもなるのに未婚だと聞いて、「嫁にゆこじゃなし婿取ろじゃなし、鯛の浜焼食おじゃなし…… ハハハハハ」とからかう場面。茂吉と周吉からすれば、他愛のない冗談に過ぎない。しかし、結婚という男性社会の論理に反発しながらも、自分が行き遅れになりつつあるという不安に葛藤している紀子からすれば、この地口はとても冗談では済まされない。小津＝野田の脚本ではここで紀子は「苦笑して立ち、自分の机の上のハンドバッグを持っておりてゆく」と指示されているのだが、実際の画面では、原節子はむしろ慌ただしくその場から離れながらも、激しい動きのなかで笑顔が微動だにしないという演技をしている。中澤千磨夫はこのシーンの紀子を「恥ずかしそうに階段を下りていく」⁽⁷⁾と説明しているものの、この説明はシナリオ分析から見ても、原節子の演技から見ても支持できない。恥ずかしがるとは自己抑制の喪失であるのに対して、紀子は反対に自己を完璧に律しているからである。茂吉と周吉に笑顔を取って見せつけながらその場から立ち去るのなら、紀子の笑顔はむしろ感情を隠すための仮面であると解さなくてはならない。

この解釈を裏づけるのが、紀子が上司の佐竹から縁談を持ちかけられる場面である。紀子は差し出されたお見合い相手の写真にちらりと視線を向けたきり、取っかかえず見ようとしない。そして、自分を説き伏せようとする上司の話もそこそこに、笑顔をまったく崩さないまま「ちょいと人を迎えに行かなきゃなりませんから……」と断って、写真を置いたままその場から立ち去ろうとする。写真に目を向けない。写真を残してさっさと帰ろうとする。ここで紀子はエチケットの話法を通して、佐竹にお見合いを断ろうとしている。しかし、紀子は女

性の部下で、佐竹は男性の上司である。だから、彼は紀子がエチケットの話法で語っているという事実気づけない。しかし、だからこそ、紀子には最初から“逃走”という言葉で語るより他に選択がなかった。なぜなら、男性と女性の関係がどこまでも非対称なら、男性の発する言葉は“命令”以外になく、逆らえない女性に取りうる選択は命令に服従するか逃走するか、そのどちらかしかないのだから。

3. 幸福の定義

以上のように、紀子の言動を“男性社会の価値観からの逃走”という観点から読み解くなら、彼女と家族の関係について初めて正しく了解可能になる。紀子の結婚を誰よりも強く願うのは——つまり、彼女に男性社会の論理を受け容れるよう最も強く迫るのは——他でもない田宮家の家族たちだからである。冒頭のシーンで小津は田宮家の幸せな団らん風景を描写していた。しかし皮肉にも、その家族の存在こそが何よりも紀子に“不幸”を感じさせる当の原因なのである。

シーン60にて、紀子は女学校時代の同級生の披露宴の帰り道に、同じく同級のアヤ、おタカ、マリといっしょに銀座でお茶を飲む。ところが、紀子とアヤは未婚なのに対しておタカとマリは既婚なので、彼女たちのあいだには溝がある。マリが際どい冗談でアヤをからかえば、アヤがおタカの痴話げんかをバラそうとして、口論に発展するのである。おタカは言う。結婚してみないと人間のほんとうの幸福はわからない、未婚者にとやかく言う権利はない、と。これに対してアヤはこう反論する。

アヤ「——幸福なんて何さ！ 単なる楽しい予想じゃないの！ 競馬にいく前の晩みたいなもんよ。明日はこれとこれ買って、大穴が出たら何買おうなんてひとりでワクワクしてるようなもんよ」

この論争のポイントは幸福の定義である。未婚者になくて既婚者にあるのは、家族に他ならない。既婚者は家族がいるからこそ幸福で、未婚者は孤独だからこそ不幸であるとおタカが主張するなら、幸福は未来への期待のなかにしかなく、その期待が現実化するときに消失するとアヤは反論する。とはいえ、実を

言うとアヤは結婚に憧れていて、紀子の上司の佐竹を狙っているので、つまり彼女の主張は負け惜しみに過ぎないのだけれども。しかし、幸福は現在しないと考える人物が、作中にもうひとりいる。紀子の父・周吉である。

シーン75で、周吉は志げと一緒に、上野の博物館の芝生に腰を下ろしてお弁当のサンドイッチを食べている。田宮家にお客が来るので、遠慮をして家を出たのだった。せっかくの休日に、家族といっしょにいるどころか、家から追い出される格好となる。これはとてもさみしく不幸なことである。ところが周吉は「今が一番いい時かも知れないねえ」「今が一番たのしい時かも知れないよ」と繰り返している。それはなぜなのか。やがて紀子が結婚して家を出るなら、田宮家の一同が共にいられる最後の時間がいまこのときだからである。しかし現実とは言えば、周吉と志げは家族から邪魔者扱いされている。だからこそ、周吉は「かもしれない」と発言する。現実には幸福を体感しているなら、語法が推量形になりはしない。周吉は“現に幸福を感じていなくても、家族が離れ離れになった未来から振り返るなら、いまこのときは幸福な過去だったと感ぜられるかもしれない”と、そう言っているのである。だから、「これからだってまだ……」と言いかける志げを「慾を言やアきりがないよ」と彼はたしなめる。幸福は過去以外のどこにも存在しないなら、未来の幸福をいくら追い求めても無意味なことではある。そして、ふたりが空を見上げると、どこかの子どもが手放した風船が舞い上がっていく。空に消えていく風船が二度と子どもの手に戻らないように、幸福は取りかえしのつかない過去のなかにしかない。それが周吉の幸福論である。

実のところ、紀子が家族に囲まれながら苦しんでいる理由がこれである。紀子は幸せだった過去の田宮家を懐かしむからこそ、現在の田宮家に失望と孤独を感じているのである。シーン112、窓からニコライ堂を望む喫茶店で、紀子は謙吉から兄・省二の手紙が残っていると聞かされ、どうかそれを譲って欲しいと懇願する。『麦秋』のなかで、紀子が積極的に何かを欲求する唯一の場面である。省二は南方に出征して、戦後5年が経ったいまも帰って来ない。しかし、紀子からすれば、省二が生きていた頃の田宮家こそが、失われた過去であるがゆえに、かけがえのない幸福の象徴なのである。このシーンでは、背景音楽をほとんど利用しない『麦秋』にめずらしく、紀子と謙吉の会話の裏で静か

に聖歌が流れ続けている。つまり、このシーンには“死”の甘美さが濃厚に匂い立っている。省二のいた過去と比較して現在の田宮家に失望するとは、言うなれば死を希求するに等しいのであって、紀子の欲望は一種の自殺願望に他ならない。

このように物語をたどるなら、なぜ紀子が矢部謙吉との結婚を突然に決意したのか、その理由も完璧に理解できるようになる。康一のあっせんで、謙吉は秋田に転勤することになる。シーン113で、紀子は、矢部家に引っ越し祝いを届けに行くと、謙吉の母・たみから「あんたのような方に、謙吉のお嫁さんになって頂けたらどんなにいいだろうなんて、そんなこと考えたりしてね」と言われる。すると、彼女は「あたしでよかったら……」と唐突に結婚を承諾するのである。謙吉本人不在のなかで交わされたこの奇妙な婚約について、先行研究者は一律に肯定的に評価してきた。佐伯知紀は、紀子が謙吉に省二の面影を見たと説いている⁽⁸⁾。佐藤忠男は、たみのおしゃべりをきっかけにして無自覚だった謙吉への愛情が紀子のなかにあざやかに流露したと説く⁽⁹⁾。まことに遺憾ながら、彼らは画面で起きている出来事について何ひとつ理解しようとしていない。真実はと言うと、紀子は田宮家の家族から逃げるために、秋田に行くというただそれだけの理由で謙吉との結婚を決意したのである。蓮實重彦はこの決心の理由を探ろうとしても「物語の流れの中に、その心理的な必然がほとんど語られてはいない」⁽¹⁰⁾と堂々と言っている。これも間違いである。小津は決意の理由を紀子自身に語らせている。というのも、シーン119で、突然の婚約報告に驚いた志げが（謙吉は秋田に）「明日お発ちンなるンじゃないの」とたずねたら、紀子は「だからあたしお話して来たの」と返答するからである。この紀子のセリフに裏の意味などない。ただ文字どおりに理解すれば良いだけである。しかし、田宮家の家族はこの紀子の発言を、謙吉をそれほどまで慕っているという意味にとりあえず受けとって、口をつぐむ。研究者たちもまた、映画を素直に見るのを忘れ、余計な解釈をもてあそんだ結果、かえって作品から遠ざかってしまった。しかし、再びシーン113の話に戻るなら、たみが大はしゃぎして紀子を気遣えば気遣うほど、こちらに背を向けている紀子の背中が丸まっていくことに気づかされる（画像3）。そして、「パン食べない？ アンパン」という言葉を聞いて、紀子は笑顔を貼りつけたまま慌ただしく矢部家から立ち去

る。田宮家から逃げるためにたみを利用したその結果、紀子は罪悪感にいたたまれなくなって、またもや逃げるのである。矢部家の前で紀子は謙吉と鉢合わせするものの、ふたりは通り一遍のあいさつを交わしただけで別れる。もし紀子が謙吉のことを愛しているなら、婚約の直後にこんな他人行儀にふるまったりはしない。事実、後日アヤに問いつめられても、紀子は謙吉を「好き」だという言葉だけは絶対に口にしないのである。しかしまた、謙吉も婚約の話を母から聞かされて、紀子が好きでもないのに自分との結婚を決めたと気づく。「変な子だよ、お前は……」と母からからかわれながらも、硬直した表情でうつむいて拳を握りしめる彼のすがたがそれを申し分なく証明している（画像4）。そして、紀子も謙吉が気づいたと気づいている。結婚生活の幸福を完全に捨てたという意味で、紀子は一種の自殺を敢行したのだった。



画像3



画像 4

4. 田宮家という檻

どうしてそれほどまでに紀子は田宮家から出たかったのか。その理由こそが「エチケット」である。突然の婚約を聞かされた田宮家のひとびとは、紀子が恋愛感情からそれを選択したわけではないと薄々勘づいていて、彼女の結婚に反対する気持ちを抱いている。結婚が女性の幸せと信じて、田宮家のなかで誰よりも強硬に紀子の縁談を推していた康一ですら「あいつだって、決めちゃったものの、また考えてるかも知れませんよ」と、心變わりを期待するほどである。いまや彼は男性と女性という上下関係を捨てて、ひとりの兄として紀子を心配している。ところが、当の紀子が帰宅するや否や、康一も周吉たちもそそくさと自分たちの部屋に閉じこもってしまい、紀子との対話を拒否する。紀子が意に染まない結婚を選んだのかもしれないと心配しておきながら、それを彼女に直接問いかけることもなく、なぜ逃げ隠れるのか。紀子と本音で語り合うのが怖いからである。紀子が自分たち家族のことを嫌っていると面と向かって告げられるのが怖かったのである。そもそも田宮家のひとびとは、紀子に結婚しろと直接に迫ったことはいちどもない。縁談の相手が四十がらみの男とわかって志げと史子が不安を吐露し、康一がふたりに怒ったときでも、それはあくまで紀子のいない場での言い争いだった。田宮家の家族は紀子を傷つけない

ためにエチケットを守って、彼女に強制するようなことは何も言わずに、結婚して欲しいとただ願っていた。しかしながら、紀子は家族が何も言わないからこそ、その無言の重圧にますます苦しんでいたのである。もし家族がエチケットに違反して本音で紀子にぶつかっていたなら、まだしも彼女は苦しまなかったかもしれない。反対に、家族がエチケットを守るから、紀子も家族を傷つけてはいけないという義務感に苦しみ、家族のことを好きだからこそ傷つけないという思いが、かえって家族を疎んじる思いに変化していったのだ。しかし、いまやエチケットの意味は反転する。紀子が好きでもない男と結婚すると心の底で気づいていながら、傷つきたくない、傷つけないという理由で見て見ぬふりをするとき、田宮家のひとびとは「エチケット」を言いわけにして紀子とのあいだに壁を作っていた。紀子が田宮家で家族に囲まれながらも、孤独で不幸だった理由がここにある。家族同士でのエチケットは、紀子にとっては出口のない壁のなかに自分を閉じ込める牢獄に他ならなかったのだ。家族が背を向けるなか、ひとりでお茶漬けをすする紀子のすがたは、この上なく雄弁に「田宮家という檻」の存在をわれわれに示してくれている（画像5）。周吉の飼っているカナリヤの鳥籠は、その先触れ以外の何ものでもない。



画像 5

ここに来て、小津＝野田の脚本は沸騰点に達すると言っても過言ではない。田宮家の家族のなかで、ゆいいつ史子だけは、紀子を海岸に誘い出して、その胸中を問い質そうとする。ただし、無遠慮に、相手の心に土足で踏み入るのではない。彼女たちはエチケットの話法で対話するのである。

紀子「ねえ……あの人に子供があること心配してらっしゃるんじゃない？」

史子「それもあるわ」

紀子「でもいいの。それはいいの」

矢部謙吉の娘とうまく家族関係を築けないだろうことを心配してくれているの？と紀子が水を向けると、史子は「それもあるわ」と答える。子どもとの家族関係も心配ごとではある。けれども、もっと大きな心配ごとがある。紀子の気持ちである。この史子の返事に「でもいいの。それはいいの」と応じることで、紀子は史子の懸念を暗に肯定している。謙吉の娘などは大した問題ではない、そんなのは良い。好きでもない男に嫁ぐことに比べれば、と言っているのである。

史子「でも、お母さまなんか、とてもあなたが可哀そうだって、ゆうべもご飯のあと、台所で涙ふいてらした……」

紀子（さすがに胸を打たれる。が——）「……あたし、子供大好きだし……」

史子「だけどお父さまお母さま、そうお思いにならないわ。みツ子ちゃんだってだんだん大きくなるでしょうし、あなたに赤ちゃんでも出来れば……」

紀子「大丈夫——そのことも、あたし、よく考えたの。きつとうまくやつてけるわ。どこにだってよくあることだしあたしに出来ないことないと思うの」

紀子の気持ちを確認した史子は問いかける。あなたの決断は、家族を——両親を敢えて傷つけるに値するほど価値ある決断なのか、と。この問いに紀子は、いちどは口ごもる。だから、史子はさらに追及する。いずれ紀子が子どもを生むなら、謙吉の娘とのあいだに必ず不和が生まれる。矢部家に行っても孤独に苦しむのは変わらないなら、田宮家に残れば良いじゃないか、と。すると紀子は、こんどははっきりと答える。家族に囲まれながら孤独に耐え続けなければならないのは「どこにだってよくあること」だ、と。紀子はすでに謙吉が自分の気持ちを承知している事実を承知している。だから、田宮家に残ろうと矢部

家に行こうと、自分が幸福になれないとも理解している。だから、彼女は「そのことも、あたし、よく考えたの」と言える。しかし、矢部家に行くとしたのは紀子自身である。たとえ矢部家でも孤独に苦しむ状況に変わりなくとも、それが自分で望んだ選択なら、その選択したという事実そのものが彼女にとってささやかな慰めとなるだろう。だから、紀子は「大丈夫」「きつとうまくやつてけるわ」と笑顔で答えたのだった。

この紀子の答えを聞くと、史子は「……えらいわ、紀子さん——」とつぶやく。なぜなら、史子は「なんにも考えないでお嫁に来ちゃった……」からである。史子は紀子のように、主体的に決断して田宮家に嫁いだのではなかった。言い換えると、史子もまた紀子と同じ苦悩を、家庭に生きる主婦として密かに感じ続けてきたのである。だからこそ、史子は紀子の選択の意味を正しく理解したうえで、それをうらやましいと思えたのだった。ふたりが田宮家という閉じた檻の外に出て、開けた海岸で語り合う理由がここにある。ふたりはエティケットの壁越しに、つかの間、同じ孤独を分かち合えた。そして、ふたりは「これからやりくり競争よ」と笑い合いながら裸足で波打ち際を歩いていく。その足跡は寄り添い合いつつも、しかしけっして交わりはしない平行線を渚に描くだろう（画像6）。



画像 6

しかし、この微かな希望を感じさせる光景は、たちどころに覆される。紀子の決意は、結局のところ、救いとはならなかった。紀子の結婚をきっかけに、周吉と志げは茂吉のいる大和の三輪山に隠棲することになる。別れの夜、家族一同で記念写真を撮影してスキヤキを囲み、朗らかに団らんする最中、周吉の「またみんな会えるさ」というひと言を聞くと、ついに紀子の笑顔は崩れ、泣きながらその場から走り出て行く。別れが悲しいからではない。それなら“逃げる”必要はないからである。自分勝手な欲望からたみの気持ちを利用して、その結果いたたまれずに矢部家から逃げたように、紀子はいま家族に、とりわけ周吉と志げに耐えきれない罪の意識を感じて逃げたのである。なぜなら、ずっと家族を嫌っていた紀子は、田宮家が離散して失われようとしているいまこのときに、“自分は幸せだった”と気づいたからである。田宮家が「過去」になるまさにこのとき、彼女は、ほんとうは家族のことが好きだったと思い出したのだった。しかし、紀子の結婚が田宮家を崩壊に導くなら、それは他の誰でもない彼女こそが愛する家族から幸福を奪ったという事実を意味する。それゆえに、田宮家から逃走するための紀子の選択は、慰めどころか、取りかえしのつかない後悔を彼女に刻みつけたのだった。これから先ずっと、紀子はこの苦悩に耐え続ける人生を送らなければならないだろう。そして、周吉と志げにもまた、ただひたすら死を待つだけの、無為な時間に耐え続ける余生が待っている。かつて小津は『麦秋』の主題を「輪廻と無常」と呼んだ⁽¹¹⁾。周吉と志げ、康一と史子、そして紀子と、幸せを与えてくれるはずの家庭のなかで孤独と無為に苦悩する生活は、世代を越えて繰り返されてきた。周吉と志げの視線の先で、麦畑のなかの道を歩みながらこれから嫁入りに行く花嫁にもきっと同じ運命が待っている。この「無為なる時間にひたすら耐える」という主題は、次作『東京物語』にも引き継がれることになる。

5. 映画の黙説

最後に、本稿の分析内容をもういちど振り返ってみよう。『麦秋』のストーリーを素直に考察すると明らかとなるのは、冒頭数分の場面で言及されただけの「エチケット」というキーワードが、実は作品全体を貫く秘密の主題であるという事実である。じっさいにも物語の佳境で、紀子が矢部との結婚を決意した夜のこと、婚約を止めるべきだとせがむ史子に対して康一は、本人がその気なら仕様がないと激昂してから「そんな奴だよ、あいつは！」と吐き捨てる。

われわれがここで再び目撃するのは、指示連体詞「そんな」の活用である。言うまでもなくこの康一の言葉は、小料理屋のシーンでの「そういう人よ、お兄さんて」という紀子の言葉と対比の関係にある。康一からしてみれば紀子は、家族がどれほど彼女を気にかけているか、なにもわかっていない。わかろうとしていない。しかしだからと言って、紀子の無神経さ（と、康一からはそう見える彼女の態度）を面と向かって糾弾するわけにもいかない。怒りから家族を攻撃して“気遣いを強制する”なら、もはやそれは気遣いではなく、家族にふさわしいふるまいでもないからである。ゆえに、康一は彼に許容できる辛うじての怒りの表現として「そんな」と発言する。「エチケット」という言葉そのものは序盤にしか出て来ないものの、実のところ、田宮家のひとびとはつねに、家族を取り囲む透明な鉄格子としてのこのエチケットの概念によって、その行動の範囲と限界を画定されてきたのだった。

このエチケットの何たるかをさらに詳しく分析すると、ひとつの興味深い洞察が得られる。エチケットは固有の現実を生み出しているという洞察である。小料理屋での紀子の言動を例に取り上げよう。もし紀子が「そういう人よ、お兄さんて」という婉曲表現でほめかすのではなく、康一はエチケットに違反していると真っ向から指摘していたら、そのとき何が起きていたのだろうか。答えは単純で、他人のエチケット違反をズケズケと指摘することで真にエチケットに違反していたのは、他の誰でもない紀子自身だっただろう。紀子がエチケットどおりに振る舞うという現実とは、「そういう人よ、お兄さんて」という発言より以前から存在していたのではなく、むしろこの発言とともに生じた。エチケットの話法においては、通常の言語使用のように発言がすでに成立済みの事実を参照するのではない。「これはわたしの肉体である」という宣言が聖体上のキリストの現前という神秘的な現実をそのつど新たに生み出すのにも似て、エチケットの話法こそがエチケットという現実を現実化するのである。

もしこの洞察が的中しているなら、小津映画を「記号」という観点から分析しようとするすべての映画研究者は、そもそもの最初から問題を読み損なっている。じっさい、蓮實が先行研究を批判しながらも小津の映画を「記号」とし

て読み解くことを提案するとき、彼がなおも自明の前提としているのは、映画はスクリーンを通して“裏の意味”を解明されるべきであるという発想に他ならない。この発想にしたがうなら、映像はシナリオを可視化するための一種のシニフィアンと解される。反対に、小津のスタイルを物語の脱中心化、もしくは物語からの過剰と見なして、そこにある種の自律性を認める視点にも、これはこれでかえって映像の意味をとりこぼすおそれがつきまとう。たとえば滝浪佑紀は、戦中、戦後の小津作品をキング・ヴィダーからの映像的引用という視点から論じながら、その背景に、小津の権威主義的な志向があったと主張している⁽¹²⁾。すなわち、戦中期以降の小津は、一方で「日本的なもの」への回帰を通して近代の乗り越えを目指すという問題意識を同時代の知識人と共有しながら、他方で巨匠というステータスへの欲望から、小津自身が「粗雑」と呼んだ演出スタイルに傾斜していった。この滝浪の説明によると、『麦秋』の結末で麦の穂が風に揺れる場面は、ヴィダーの同名の映画『麦秋』での干拓の成功と収穫を映像的に暗示しながら、大和の自然の豊かさを称揚している。また、鎌倉が物語の舞台に選ばれた理由も、「感傷の息をつくことのできる静穏な生活の場」であるからだとされる。しかし、ここで滝浪が見逃しているのは、小津は鎌倉を紀子がそこから逃れたがっている場所として描いているという単純な事実である。鎌倉という土地が郷愁を感じさせるとすれば、それはそこにある風景が“失われていくもの”として眺められるときでしかない。仮に小津が「日本的なもの」を能動的に主題化しているとして、少なくとも『麦秋』に関するかぎり、それは極めて皮肉な意図からのことであって、小津がほんとうに感じていたかどうかもわからないアイデンティティの危機に対する万能薬の効果が期待されていたわけではない。加えて、『麦秋』の大和は“死の国”として描かれているという明白な描写を見落としてはならない。茂吉は「大和はええぞ、まほろばじゃ」と周吉と志げを三輪に誘う。ではこの茂吉というのは、そもそもどんな人物なのか。シーン34、勇は兄の実から命令されて、茂吉の耳もとで「バカ」と大声で叫ぶ。ところが、茂吉は耳が遠いのでこの大声が聞こえない。茂吉は勇の声ではなく、その気配を感じて振り向くのだとわれわれにわかるのは、勇の発声と茂吉の動作のあいだに時間差とショットの切り替えが存在するからである。しかし、その同じショットで、茂吉はウグイスの鳴き声の聞

こえた方向に顔を向ける。この意味で、茂吉とは人間の言葉は聞こえないのに動物の声は聞こえる存在である。もはや人間ではなくなりつつある存在、剥き出しの生を露わにしつつある存在、つまり、死に近づきつつある存在である（同時代と言うのなら、『麦秋』とまさに同時期に武田泰淳が「異形の者」を執筆していた事実は示唆的である）。ならば、その茂吉が住まうまほろば・大和とは死を迎える者たちの^{もがり}殯の国に他ならない。周吉と志げは田宮家から出た結果、家族に対してすでに死んでいる。そのふたりが真の死をただ待ち続ける場所が大和なら、黄金色に輝く麦畑の風景は、滝浪の主張するように大地の豊穡を賛美しているどころか、その反対に、実りというものが——ひいては家族というものが——いかに無常で、空虚であるかをあざやかに描いてみせている。

映像をシナリオに従属させるのでもなく、シナリオから映像を切り離してしまうのでもなく、つまり、映画は映像でもシナリオでもなく、まさに映画という現実が存在するのだと、小津はわれわれに教えてくれているのではないだろうか。エチケットという現実とは、原節子がくすくす笑ったり、笠智衆がしかめ面をしたりしている姿を目撃するのと、同じ意味では目に見えない。しかし、われわれは確かにエチケットという現実を目にする。それも、最も眼前的な現実としてエチケットを見る。なぜなら、『麦秋』のシナリオも撮影技法も、すべてはエチケットという現実を画面上に生むための手段として、この現実に従属しているに過ぎないからである。そもそも「紀子」というキャラクターはいったいどこに存在するのだろうか。脚本上に記述されているセリフとト書の集合体が「紀子」の本質であって、スクリーン上に映っている原節子の身振りとか、スピーカーから聞こえてくる音声とかは、このシナリオ上の存在にとっては単なる偶有性でしかなく、別の俳優の身体と置き換え可能なものなのだろうか。それとも、スクリーン上の映像とそれにとまなう音響こそが「紀子」なのであって、ひとたびこの映像と音声の編集物が完成するなら、観客はそこからどんなストーリーラインでも自由に抽出できるので、設計図としてのシナリオは置き去りにされてかまわないのだろうか。そうではなく、われわれはスクリーン上に、いちばん最初に「紀子」の存在を見る。「紀子」は映画が映画として立ち現れる現実のなかにいる。映像の分析もシナリオの分析も、この両項の変わることない関係性としての「紀子」の存在と比較するなら、派生的で一

面的な視点設定に過ぎない。

小津が登場人物たちにどんな物語が進行しているのかをほとんどセリフで語らせないのはいったいなぜなのか、どうして物語上の中心的な出来事がスクリーンに映されないままカットされるのかと、研究者たちは繰り返し疑問を表明してきた。実のところ、この疑問はそもそも偽問題である。『麦秋』はむしろ、登場人物の語りを通してスクリーン上に生まれている、映像とも物語とも一致しない映画の現実を直視するよう、観客を誘導する。この小津の映画技法をわれわれの側では「映画の黙説」と呼べるだろう。黙説とは、発言を途中で打ち切ったり、あるいは最初から何も語らなかつたりすることで、沈黙そのものを通して何らかの意味を伝達する修辞学上の技法である。もし沈黙が対話の相手に何かしらの影響を与えるなら、それは沈黙している発言者の存在そのものが意味を発信しているからである。かつて『小早川家の秋』を酷評した吉田喜重に対して小津が無言で酒を注いだときにも、彼は自らの身ぶりで抗議しながら、おそらく同時に、自身の作品をどう見れば良いかについて密かにヒントを発信していた。そこでもういちど、紀子と史子がエチケットの話法で会話しているとき何が起きているのかを考えてみよう。紀子がビールを遠慮する史子に向かって「お姉さん、どう、もう少し……」と語りかけるとき、彼女は「史子は私がビールを遠慮するかもしれないと推測して自分もビールを遠慮している」と推測している。つまり、紀子は、史子が自分についてどう推測しているかを推測して、発言している。この紀子の発言を受けて、史子の側でも、紀子の気持ちを推測している自分を推測している紀子を推測することで、ビールを遠慮するのを止めて「じゃあ私も……」と言おうとする。エチケットの話法においては、発言と発言者の内面が一对一で対応するのではない。紀子の発言の裏にあるのは彼女個人の意志ではなく、紀子の意志を反映した史子の意志を反映した紀子の意志だからである。エチケットの主体は、主体同士の関係性である。「紀子」の存在は、「紀子と史子」の関係性へと脱主体化されて、空洞化する。『麦秋』において——ひいては小津映画において——セリフの意味を発言者個人の意志に求めて読み解こうとする試みが例外なく、情報不足という結論に帰着する理由がここにある。紀子が秘密めいたセリフを語るとき、何か言いたげに口ごもるとき、口をつぐみうつむくとき、小津がほんとうにわれわれに目を向けさせようとしているのは、語られざる言葉の秘密ではなく、そのように

画面上で語らないままに語っている紀子の存在そのものである。史子と向かい合う紀子、佐竹と向かい合う紀子、たみと向かい合う紀子、田宮家と向かい合う紀子、つまりは、関係性の内に立ち現れる紀子である。そして、この純粋な関係性の生起の向こう側に解明されなければならない秘密の意味などなく、反対に、われわれはこの関係性をそのつどつかまえながら、一方で『麦秋』の物語を了解しつつ、他方でスクリーン上の映像を追いかけていくのである。

われわれは映像を分析したり、物語を解明したりしなければ、映画を見ることができないわけではけっしてない。反対に、われわれは映画を見ることのできるから、その映像を分析したり、その物語を再構成したりもできる。しかしまた、この映画という現実について、われわれはそれを最初に体験して、しかも、この体験なくしては映画に関して何ごとも語れないにもかかわらず、それ自体は言語化できないまま「それ」と指示するのがせいぜいである。なぜなら、映画という現実そのものについての語りは、必ず映像と音響についての個別的な語りか、物語についての普遍的な語りかに分岐するからである。言うなれば、映画という現実とは、映画についての語りのなかでつねに語られないまま、暗黙の状態に留まり続ける。この意味では、映画の現実はおそらく、中世の神学者たちが「存在」という言葉で措定した問題圏に属している⁽¹³⁾。だからこそ、小津はこの映画に固有の存在論的次元を指呼するために、シナリオの余白、映像の余白を通して映画の黙説を使用する。目の前にあるのにわれわれが気づいていない映画の本質を、言語から逃れ去るからと言って沈黙のうちに埋没させてしまうのではなく、むしろ沈黙を通して語り直そうとする。エチケットの話法が語らないままに語るものこそは「映画自体」の生起という空白の現実である。この空白を形象化しているという意味で、時の無常がしるしづけられている麦秋の風景も、どこまでも他者のまなざしから逃走し続ける紀子の微笑みも、ともに清新なまでの「映画のイメージ」に他ならない。いまや明らかなおと、『麦秋』は確かに野田高梧が畢生の出来映えと呼ぶに値する物語である。単に構成が緻密だから優れているのではない。物語化できないものの物語を目指して、『麦秋』のシナリオは脚本制作術の限界に挑戦している。そして私見では、小津と野田の挑戦は類例のない成功を収めている。

註

- (1) 山本喜久男訳、ドナルド・リチー著『小津安二郎の美学—映画のなかの日本』（1978年）フィルムアート社、11頁。
- (2) 山本喜久男訳、ポール・シュレーイダー著『聖なる映画—小津/ブレッソン/ドワイヤー』（1981年）フィルムアート社、28～46頁。
- (3) 蓮實重彦著『監督 小津安二郎〔増補決定版〕』（2016年）筑摩書房、40頁。
- (4) シナリオ作家協会出版委員会編『野田高梧 人とシナリオ』（1993年）シナリオ作家協会、425頁。
- (5) 高橋治著『絢爛たる影絵 小津安二郎』（2010年）岩波書店、148頁。
- (6) 上倉庸敬「輪廻と諦観：小津安二郎『麦秋』について」『待兼山論叢 美学篇』第43号（2009年）大阪大学文学部、2頁。
- (7) 中澤千磨夫『精読 小津安二郎 死の影の下に』Kindle版（2017年）言視舎、No. 1383。
- (8) 佐伯知紀「家族」『古きものの美しい復権 小津安二郎を読む』（1982年）フィルムアート社、376頁。
- (9) 佐藤忠男著『完本 小津安二郎の芸術』（2000年）朝日新聞社、441頁。
- (10) 蓮實 前掲書46頁。
- (11) 「これはストウリイそのものより、もっと深く〈輪廻〉というか〈無常〉というか、そういうものを描きたいと思った。その点今までで一番苦労したよ……芝居も、皆押しきらずに、余白を残すようにして、その余白が後味のよさになるようにと思った」。『キネマ旬報 1952年6月上旬号』（1952年）キネマ旬報社、33頁。
- (12) 滝浪佑紀『小津安二郎 サイレント映画の美学』（2019年）慶應義塾大学出版会、266～267頁。
- (13) Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, c.5, n.4: *Mira igitur est caecitas intellectus, qui non considerat illud quod prius videt et sine quo nihil potest cognoscere. Sed sicut oculus intentus in varias colorum differentias lucem, per quam videt cetera, non videt, et si videt, non advertit; sic oculus mentes nostrae, intentus in entia particularia et universalia, ipsum esse extra omne genus, licet primo occurrat menti, et per ipsum alia, tamen non advertit. Unde verissime apparet, quod "sicut oculus vespertilionis se habet ad lucem, ita se habet oculus mentis nostrae ad manifestissima naturae". ; quia assuefactus ad tenebras entium et phantasmata sensibilibus, cum ipsam lucem summi esse intuetur, videtur sibi nihil*

videre; non intelligens, quod ipsa caligo summa est mentis nostrae illuminatio, sicut, quando videt oculus puram lucem, videtur sibi nihil videre.

したがって、驚くべきは知性の盲目である。この知性は、おのれが最初に見るもの、つまりそれなくしては何ごともし認識できないその当のものを考慮していない。しかし、目がさまざまな色の種差に注目しながらも、光を——この光を通して光以外のものを見ているにもかかわらず——見ていないように、もしくは光を見ながらも光を意識していないように、われわれの精神の目は個別的な存在者と普遍的な存在者に注目しながらも、しかし、「あらゆる類を超える存在」自体を意識していない。この「存在」こそは最初に精神に生起して、これを通してそれ以外のものが精神に生起するにもかかわらず、である。ゆえに、次の警句はこの上なく真実であると思われる。いわく「コウモリの目が光に対してあるように、われわれの精神の目は最も眼前的な現実に対してある」。なぜなら、われわれの精神の目は、存在者の影、つまり感覚可能なものの表象に慣れ切ってしまっているので、最高存在の光自体を直視するとき、何も見えないように思うからである。つまり、われわれの精神の目は、この暗闇自体がわれわれの精神にとって最高の照明であると理解しない。それはあたかも、目が純粋な光を見るとき、何も見えないように思うようなものである。