

小津安二郎の映画『麦秋』の5分間のオープニング・シーケンス

5-minute opening sequence in the Ozu Yasujiro film 'Early Summer'

辻本敬子

Takako Tsujimoto

1. はじめに

戦前・戦後に活躍した小津安二郎監督の作品は、庶民の日常生活を描いたものが多い。画面には日本家屋が舞台として登場し、縁側がめぐる解放的な畳の部屋、頻繁に出入りする家族や来客、ちゃぶ台で正座してご飯を食べる風景など、その時代の日本人の生活が窺われる。特に『麦秋』は、主人公の家の内部が映される時間が上映時間全体のほぼ半分¹にもわたり、小津映画の中でも格段に長い。物語が進むにつれて、家の構造は観る者に手に取るようにわかってくる。何しろ、この映画の中だけで、二階への階段を上る(下りる)人間は7人、洗面所に行くのは5人、トイレに行くのは2人、台所に入出入りするの3人、お風呂に入る者までいる。玄関の引き戸のベルは人の出入りで11回も鳴るのである。とりわけ素晴らしいのは、最初の5分間余りの冒頭の場面である。本稿では、小津独特の手法が駆使され、奇跡のように美しくまとめられたこのシーケンスを検討し、これが作品全体においてもつ意味を考察する。

2. 映画『麦秋』について

1949年(昭和24年)の『晩春』、1951年(昭和26年)の『麦

秋』、1953年(昭和28年)の『東京物語』は、しばしば小津の代表作として挙げられ、「紀子三部作」とも呼ばれる。それは、これらの三作は、特に関連性はないものの、原節子が扮する「紀子」が登場するからである。

『麦秋』のあらすじを簡単に紹介する。鎌倉に住む主人公間宮紀子は28歳、東京で働いている。家族は隠居した両親と子供2人をもつ兄夫婦である(図1)。紀子の会社の上司や家族は、紀子にそろそろ結婚をと心配しているが、折しも、あるエリート社員との縁談が持ち上がる。しかし、当の紀子がこの縁談に乗り気なのか乗り気でないのか、周囲の者には今一つよくわからない。やがて、紀子は自分で結婚を決めるのだが、その相手は、裕福とはいえない子連れの矢部であった。紀子は矢部の転勤先である秋田に行くことになり、それと同時に、紀子の両親は郷里の大和に引込むことになる。かくして、三世代の大家族は別れ別れになる。

3. 冒頭の5分間と間宮家の構造

間宮家の住んでいる家は大战前に建てられた二階建ての日本家屋である(図2)。一階の中心には八畳二間からなる続き間があり、その周囲を廊下がぐるりと取り囲み、その外側には台所、子供部屋、風呂、洗面所、便所がある。二階は周吉と志げ(紀子



図1: 間宮家の系図と写真

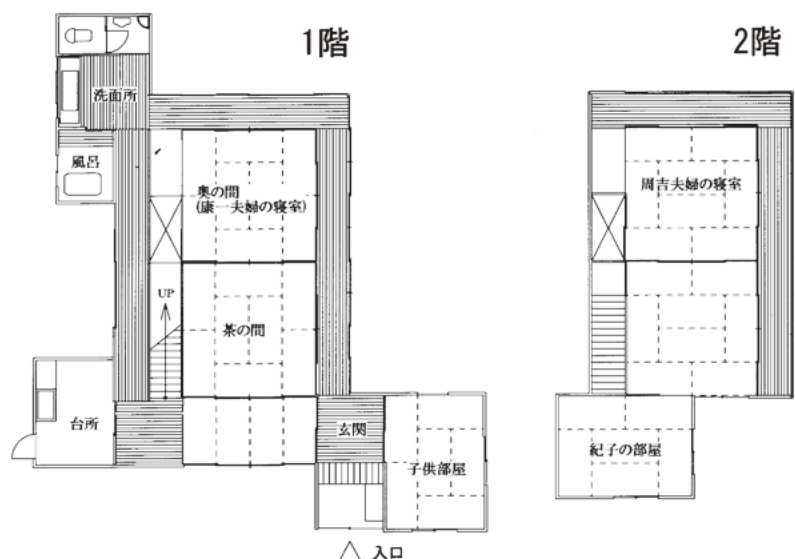


図2: 間宮家の平面図(筆者による推定)

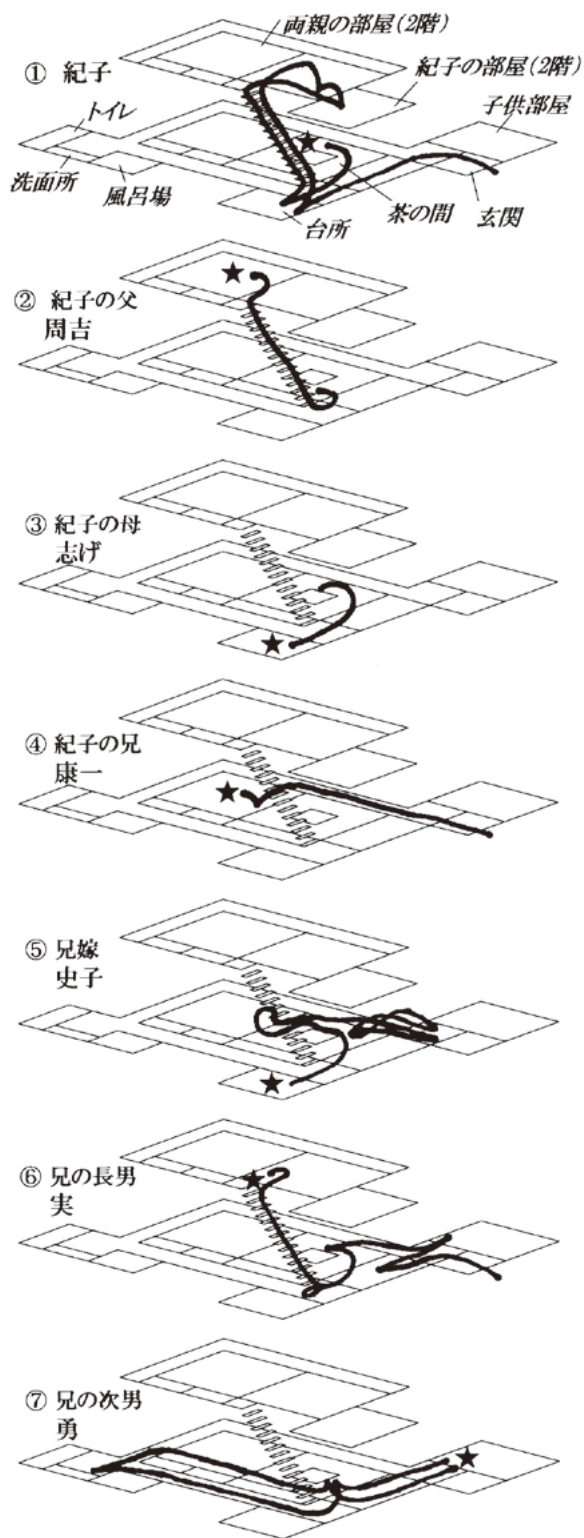


図3: 冒頭のシーケンスの各家族の動き
(★はスタート地点を示す)

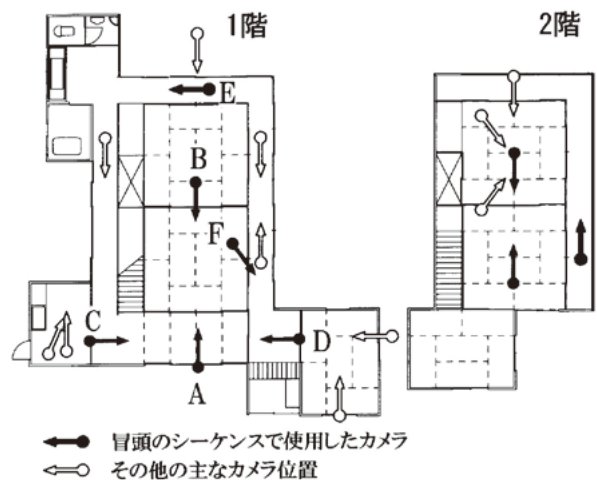


図4: 主なカメラの位置と向き(筆者による推定)

の両親)が寝起きする八畳二間の続き間と紀子の部屋がある。

冒頭の5分20秒ほどのシーケンスでは、間宮家の朝の風景を切り取る形で、各家族を紹介する。固定されたローポジションのカメラ、画面にむかってしゃべる俳優(図9)、動作でつなぐカット、前景に物を写し込むフレーム(図6-⑥-⑨、図8)など、小津独特の手法を用いながら、5分という短い時間にもかかわらず、この家のほとんどすべての部分が映し出される²。

家族7人のスタート位置は図3に★で示した。家族の動きがかなり激しいことがわかる。シーケンスの初めでは、二階にいる周吉のところに、実が「おじいちゃん、ご飯!」と呼びに来る。志げと史子は忙しく台所で働いている。紀子は食卓でご飯を食べている。一方、その背後では、すでに食事をすませた康一が出かける支度をしている。食卓には実、勇、周吉が相次いで座る。この日は大和から周吉の兄「大和のおじい様」が来るため、康一夫婦と紀子が夕方に東京駅に迎えに行くことになっており、その待合わせを家族間で確認しあう。康一が出勤すると、史子と志げが食卓につく。その後紀子が出勤し、さらに実が登校する。シーケンスは「行ってまいります。」と実が玄関を出たところで終わる。

3-1 動作でつなぐ行動(勇の場合: 図5)

このシーケンスでは、カメラは常に固定されている。また、パン(カメラを横に振る)やテイルト(カメラを縦に振る)、ズームも行われな。人物の動きは、異なる位置で撮影されたカットを丹念につないで表現される。すなわち、ある人物が部屋から出て行くカットと、その人物が廊下に出てくるカットをつなげれば、その人物が部屋を出て廊下を歩いていく連続のシーンとして認識される³。図4に間



図5・冒頭のシーケンスの勇の動き(子供部屋→食卓→洗面所→食卓)

宮の家で使用される大体のカメラ位置を示した。全編を通じて多くの頻度で使われるのは図4のA～DとFである。

ここでは、動作をカットでつなぐ「アクションつなぎ」の例として、勇の行動(図3-⑦、図5)についてみる。勇は、紀子や実と呼ばれ、子供部屋から出てくる。一旦は茶の間の食卓につくが、紀子に顔を洗って来いといわれて、裏の廊下を通って洗面所に行く。洗面所でタオルを濡らしてから、今度は奥の間を通って食卓に戻る。勇が呼ばれてから食卓につくまで、カメラ位置の異なる6つの

カットが使用されている。それぞれのカットは勇の動きによってつながれている。

勇が洗面所をぐるっと大きく回ってくるのは、一見あまり意味のないシーンのように見えるが、のんびりしてずぼらで悪知恵が働く勇の性格がよく表れているし、このシーンによって、階段の裏の廊下、洗面所の存在がわかる。また、せかせかと急いでいる他の家族とは対照的に、のそのそ歩き、しゃべる勇のリズムは、全体の雰囲気に変化を加える。彼がめだつ横縞のTシャツを着ているのは、カットを

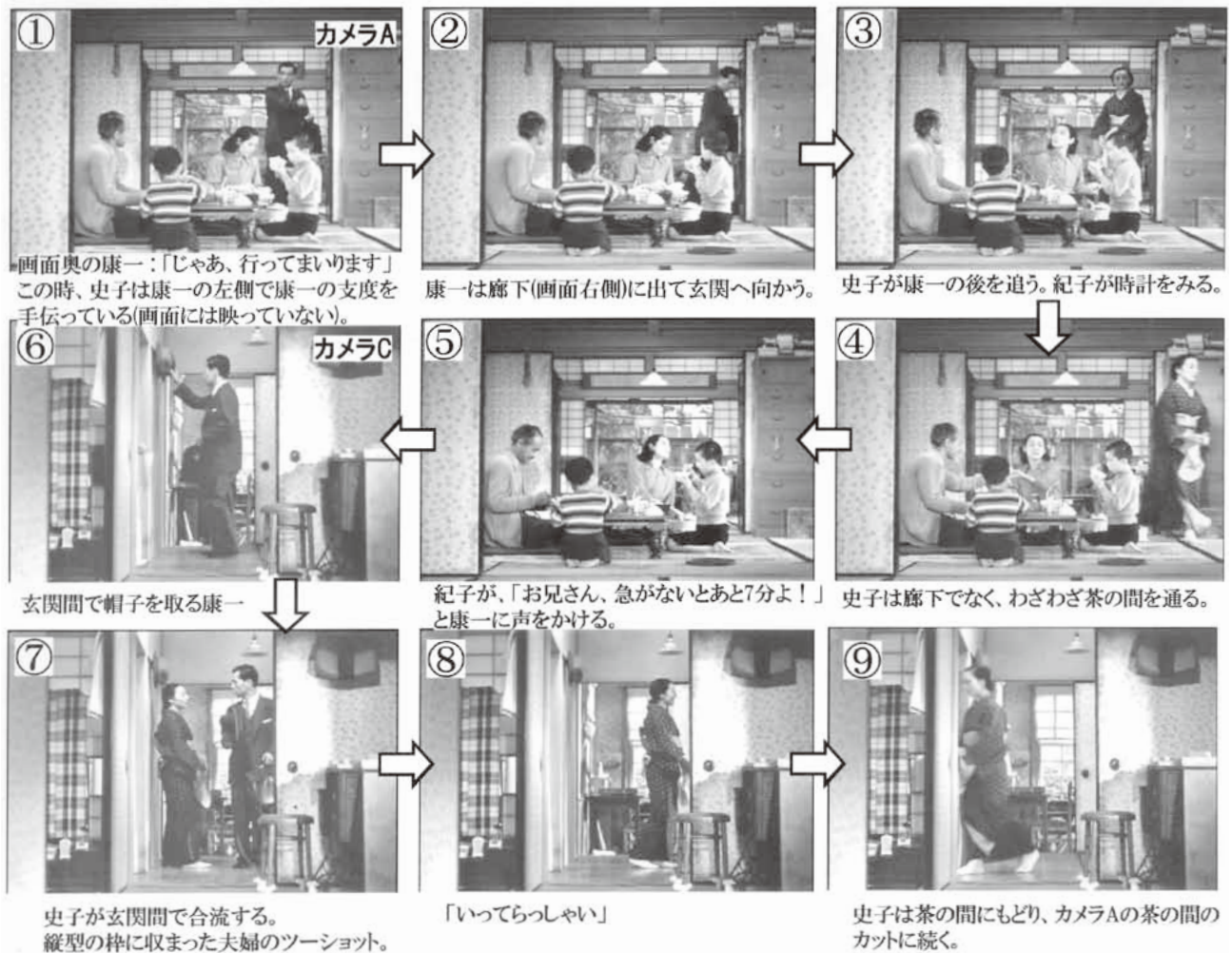


図6: 康一の出勤シーン

またいで動く彼の動きが白黒フィルムでも明確に認識されるためであろう。

勇は箸の運びも遅い。母親の史子からは、「勇ちゃん、さっさとおあがなさい!」と言われ、紀子からは「グズねえ、勇ちゃん。」と笑われる。しかし、実際に測ってみると、兄の実の食事時間が2分20秒であるのに対し、勇は2分30秒である。

3-2 つなぎの弱い部分の補強(康一の場合: 図6)

勇とは対照的に、康一はほとんど最初の位置から動かない(図3-④, 図6)。彼はすでに朝食をすませている。彼が映るカメラAのカットでは、彼が奥の間で、黙々と靴下を履き、ネクタイをしめ、チョッキを着て、上着を着て、机の上で通勤かばんの準備をしているのがみとれる。

前節の勇(図5)のように、移動する人物がメインである場合に

比べて、食卓の背後にいた康一が玄関に移動する場合(図6)は、その動作のつながりは認識されにくい。ここでは、勇のように、勇の歩く経路にカメラを5台配置して、逐一カットをつなぐ方法は用いられていない。康一のシーンで使用されるのは、カメラAとカメラCのみである。したがって、康一が奥の間を出る場面(図6-②)と玄関に姿を現す場面(図6-⑥)がつながって見えるのは難しい。

この点を克服するために、小津は妻の史子に、康一を玄関まで見送りに行く経路を変えさせて茶の間を通らせ(③、④、⑦)、さらに紀子には玄関の康一に向かって声をかけさせる(⑤)。これによって、康一の動きが非常にスムーズに我々観客に察知される。もちろん、映画であるから、玄関で出かけるシーンだけ撮るとか、適当に時間をとばしてもいいのだが、このシーケンスでは、ほとんど時間が飛ぶことはなく⁴、また、常にすべての人物の位置と動作を明確に示しながら、時間がなめらかに流れて行く。康一を玄関で見送っ

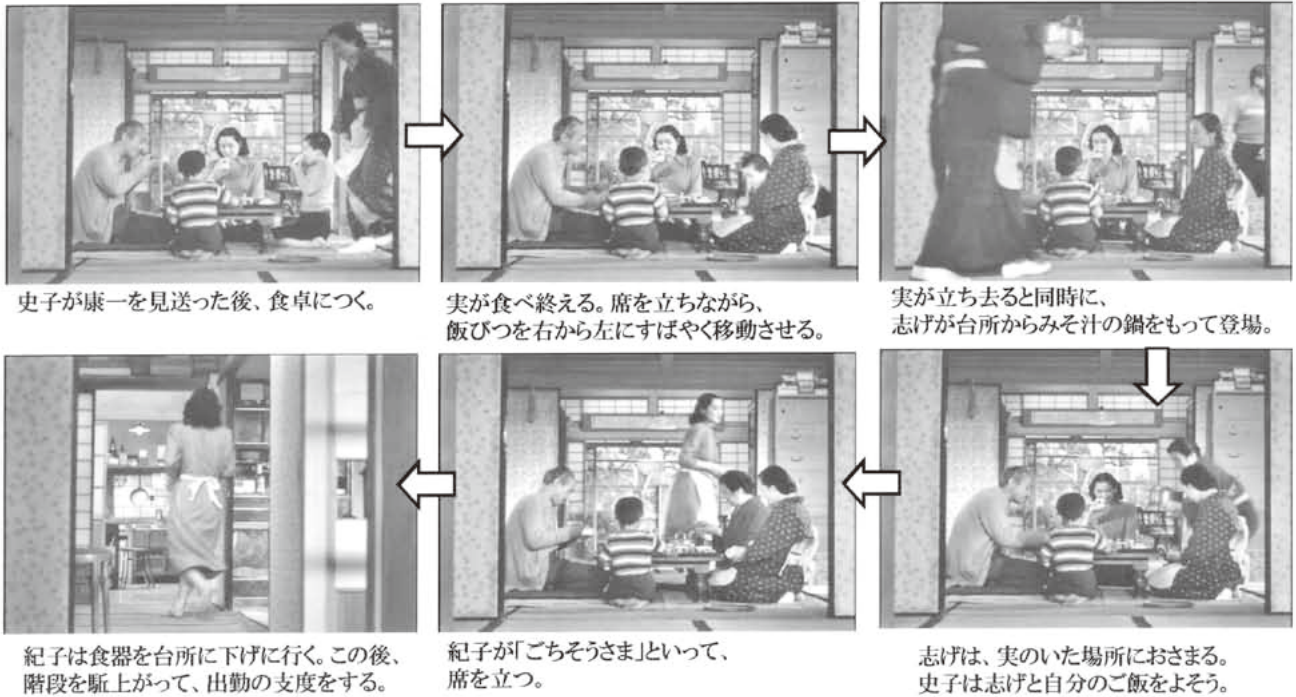


図7: 食卓の人の出入り

た史子(⑧)は動きを止めることなく、茶の間にもどる(⑨, 図7)。

家族が見事に現れている。

3-3 計算された登場人物の動き(史子の場合: 図7)

玄関から茶の間に戻った史子は食卓につく(図3-⑤, 図7)。姑と自分にご飯をよそい、姑から味噌汁をついでもらい、今日の客である周吉の兄の食事の好みを周吉に尋ね、のろい勇を急がせつつ、自分の食事を始め、紀子が封筒を忘れたのに気が付き、玄関までもっていく。このカメラAを用いたカットでは、時間をずらしつつ実と紀子が画面から出て行き、史子と志げが入ってくる。この際、立ち去る実が、紀子の傍らにあった飯びつを、史子の傍らへとさりげなく、一瞬で移動させる。これによって、史子は席に着くとすぐにご飯をよそう動作へとスムーズにとりかかれるのである。

このようなあわたたくもまとまった朝食シーンが撮れるのは、一つには、この家が伝統的な日本家屋だからである。どの空間も、戸がすべて開け放されているため、人物は動きやすく、カメラで捉えやすい。しかし、そうはいつでも、このシーケンスを完成するには、予め7人の人物の細かい動きと台詞を決め、セットの組立てと道具類の移動を繰返しつつ、何度もカメラ位置を変えて撮影し、たくさんの短いカットを編集でつなぎ合わせるという、気の遠くなるような作業をしなければならぬ。しかし、大変複雑なプロセスを経たにもかかわらず、朝の風景は自然な流れがあり、にぎやかで楽しい

4. 閉じた世界としての家

4-1 オルゴール音楽

このシーケンスの背景に使用されているのは、イギリス民謡「殖生の宿(Home, Sweet Home!)」のオルゴールで、およそ55秒の演奏が5回半繰返される。この曲は明るくしみじみとして、その題名と相俟ってこの場面にふさわしい。

オルゴールという機械仕掛けの音楽は、ヨーロッパの都市でしばしばみられる、市庁舎の時計に付随して定時になると動き出す人形劇を連想させる。勇のようにゆっくりと長い距離を歩き回る人形、康一のように背後の一方所でぐるぐる回っている人形、史子のように速いリズムで他の人形の間をめぐっている人形など、小津は家族一人一人に細かく動きを割振っている。オルゴールはまた、それが毎日繰り返される暗示でもある。このオルゴール音は、実が「行ってまいりませす!」と玄関の戸を閉めた途端、康一の通勤電車の場面へ切り替わるとともに、電車の走る轟音にかき消される。まるで、夢の世界から一気に現実の世界に引戻すようである⁵。

このオルゴールが再び鳴り出すのは(紀子と史子の夜のおしゃ



「行ってまいります！」実が登校する



「ごめんください」矢部の母が来る



「こんばんは」矢部謙吉が来る

図8: 玄関をみるアングル(カメラF)

べりシーンを別として)、最後に、家族の離散が決まり、すき焼きを食べる時である。今後二度とはないであろう、三世大家族全員が集まった記念の食事である。オルゴールはつかの間の家族の幸福感を伝えている。しかし、紀子はここで周吉と志げに「身体を大事にね」「(家族が別れ別れになるのは)おまえのせいじゃないよ」と言われると、二階に駆けあがって一人泣きじゃくる。ここでオルゴールの調べはぷつりと途絶えてしまう。

4-2 外に開かない家

この家の玄関は劇中、何回となく開いて閉じ、その度に戸に取り付けられたベルがリリンと鳴る。玄関が映るのは茶の間から斜めに覗いたアングル(図4:カメラ位置F)に決まっている。このフレームの中に、帰宅した康一、紀子、来客の矢部の母や矢部、登校したり家出したり(!)する子供たちが映る(図8)。

蓮實重彦は「監督小津安二郎」の中で、『麦秋』の玄関の扉の外部が周到に視界から排されてみるができないことを指摘している⁶。また、一階でも二階でも、家の中から外の景色が見渡せることはないのだが、これに関して蓮實は、「戸外の開かれた風景を視界におさめうる位置に、小津はほとんど絶対にカメラを置かないと言ってよい。外部と内部とは通底することなく互いの領域をかたくなにまもりあっているのだ。」とも述べている。

玄関から人の出入りは絶え間なくあり、開放的な日本家屋でありながら、間宮の家はまるで外界から一切遮断されているように思われる。蓮實は小津の映画に出てくるこのような家を「抽象化された密閉空間」⁷と呼んでいるが、冒頭のオルゴールのシーケンスは、まさにそのような空間を呈示している。

5. この作品における冒頭シーケンスのもつ意味

以上みてきたように、冒頭のこのシーケンスは、綿密に計算さ

れ、手間をかけて組み立てられたものである。これだけで一つの作品と呼んでいいほどの完結性があり、閉じた世界を形成する。オルゴールのBGMは、このシーンをドールハウスに寓意化する。ここには、仲のよい家族が何の憂いもなく、生き活きと暮らしている。このシーケンスの後は、ドールハウスから飛び出した人物がリアルに動きだす。やがて、実はドールハウスの家族にも影の部分があることが少しづつ明らかになる。

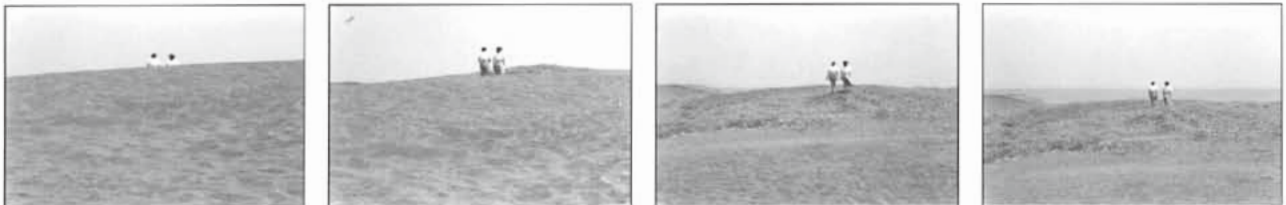
5-1 間宮家が抱える二つの問題

間宮家が抱える問題の一つは、戦死した周吉の次男省二の不在感である。少なくとも周吉夫婦と紀子は省二の死をまだ完全に受け入れられず、心の傷はひらいたままである。この不在感は、やがて紀子が省二の親友であった矢部と結婚することでいくばくか埋められることになる。

もう一つは、間宮家の経済の逼迫で、紀子が家計の重要な担い手であることである⁸。この「事実」は、実際には映画の中で明確な形で語られないが、紀子は東京丸の内にオフィスを構える貿易会社の秘書で、英文タイプをこなし、専務の片腕として仕事をしている。もしかすると、勤務医の康一より高給であったかもしれない。そんな紀子が突然、秋田に転勤が決まっている矢部との結婚を決めて仕事を辞めてしまうと、たちまち間宮家の家計は破綻することになる。敗戦後まもなくの日本の家庭の経済事情には厳しいものがあつた。

5-2 周吉の決断

周吉は、紀子の結婚が決まると、周吉の兄の茂吉(大和のおじい様)のもとに、志げと共に身を寄せることを決断する。これが、自分たち夫婦の扶養の負担を康一から取り除く唯一の方法であった。この映画のラストシーンは紀子ではない。紀子は結婚後の新生活への抱負を友人のアヤや史子に語るのみで(図9)、『晩春』



終盤、結婚の決まった紀子(原節子)が史子(三宅邦子)と海岸に出かけて、語り合う。海に向かって歩いていく二人を、小津には珍しいクレーンのカメラが追う。家族の扶養から解放され、新たな人生に旅立つ紀子を象徴するシーンである。



小津の特徴である「カメラ視線」の対話。俳優の真正面にカメラを置くので、一人ずつ撮影して、後からカットをつなげて、対話を完成する。

図9: 紀子(下段写真右端)と史子(下段写真中央)が海岸で語り合うシーン(カメラ視線の例)

のように最後に花嫁姿で登場するわけでもなく、秋田で矢部と暮らす姿も出てこない。

ラストは大和の茂吉の家である。茂吉が、庭に面した明るい座敷にどっかり腰をおろしてキセルを吸っているのに対し、茂吉の食客となった周吉夫婦は、彼に遠慮するかのように薄暗い囲炉裏のそばでお茶を飲んでいる。

周吉「ウム、みんな、はなればなれになっちゃったけど…しかしまア、あたしたちはいい方だよ…」

志げ「…いろんなことがあって…長い間…」

周吉「ウム…欲をいやァ切りがないが…」

志げ「ええ…でも、ほんとうにしあわせでした。」

周吉「ウム」

という会話が交わされる。志げは、「しあわせでした。」といいながら悲しげな表情をし、対する周吉の答えも肯定ではない。これは明らかに周吉と志げが望んでいた結末ではない。彼らは紀子や康一や孫たちと別れて、これほど遠くに転居したかったわけではない。康一の稼ぎがもう少しあれば、周吉夫婦は余生を鎌倉の家で送ることができたであろうし、紀子と矢部もやがては秋田から戻り、再会も容易であったであろう。しかし、冒頭のシーンが「おじいちゃん」として悠々自適の生活を送る周吉が始まるのに対し、ラストのシーンは、家族から遠く切り離されて死期を待つばかりの周吉夫婦である⁹。

5-3 「主題まで余白に塗り込めてしまった」『麦秋』

豊かな思いやりをもつ家族が、重大な局面でそれぞれが判断を下し、思いを呑みこんで別れ別れになる。不幸ともいえる結末を迎えてもお、志げは「ほんとうにしあわせでした。」という。この映画は、静かで、奥床しすぎるほど抑えた作品であり、注意深く見なければ、売れ残りの娘を片付けるほんわかした家族ドラマだと思われてしまうかもしれない。

高橋治は、もしこれが小津でなく溝口健二の映画であれば、紀子の口から次のようなセリフをいわせただろうという¹⁰。「縁談だ結婚だと気楽なこといわないでよ。誰のおかげでこの家がなり立ってるの。世間体つくろってられるのは誰の力なのよ。」しかし、実際には、紀子はそんなことはおくびにも出さず、終始ほがらかである。同様に、周吉も家族離散の苦悩については語らない。その代わりに、周吉が鳥の餌を買いに出かける途中、周吉の目の前で電車の遮断機が下りるシーンがそれを物語る。

高橋は『麦秋』において小津がこのように「主題まで余白に塗り込めてしまった」ことを指摘し、小津は『麦秋』を作り終えて秘しすぎたことを悔いたのか、あるいは、わかってももらえる人にはわかってもられれば、と思いつつ、実際にはほとんどわかってもられずにじれていたので、2年後の『東京物語』を誰にでもわかるメロドラマの形で描いたのではないかと推測している¹¹。

5-4 普遍的な家族のイメージ

志げが「しあわせでした」というとおり、かつてはしあわせな時期があった。それを象徴するのが、オルゴールが鳴っていた冒頭の場面であり、終盤のすき焼きの場面である。ただし、「もうこれでお別れだな」と心で思って御馳走を食するすき焼き場面と違って、冒頭の場面は、何の変わりばえもない、ごくありふれた日常であり、翌日も翌々日もそれが繰り返されることを登場人物たちは信じている。観客の我々も、最初にそれを見たときは何も感じないが、物語が苦い結末に至って初めて、それが何物にも代えがたい幸せな時期の場面であったことを悟る。すなわち、冒頭のシーケンスは普遍的な家族のイメージとして、我々の心に深く残るものになる。この普遍的な家族イメージは、この物語の最後には壊されるものであり、将来、紀子や康一のそれぞれの家族によって再生されていくであろうものである。小津は『麦秋』について、「ストーリーそのものより、もっと深い《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」と述べている¹²。冒頭のシーケンスが丁寧につくられているのは、そのような作品の核としての普遍的イメージをなすがゆえである。

¹ 上映時間2時間2分に対して、間宮家の室内はおよそ57分映っている。

² 居室の中で、唯一、紀子の部屋の内部だけが映らない。紀子の部屋の一部が外からのぞき見えるだけである。図面では一応六畳間として描いた。紀子の部屋の部分が一階の平面と整合性がない点は、映画のセットであるからかまわないが、紀子の部屋があいまいな存在であるのは、ストーリーの展開中、紀子が自分の結婚について何を考えているのか、推し量れない点と関連があると思われる。『晩春』の紀子が二階の自室で、不機嫌な顔をしたり、顔を覆って泣くのは好対照である。

³ 小津の「アクションつなぎ」あるいは「カッティング・イン・アクション」については、蓮實重彦「映画からの解放——小津安二郎『麦秋』を見る」河合ブックレット14 1988年 p.65-69を参照。また、蓮實は、『麦秋』のカットの数が700-800で非常に多いことを指摘し、1カット9-10秒という数字を示している。P.28

⁴ ただし、実や紀子が階段を上り下りする時、勇が廊下を抜ける時、2～4秒ほど時間がとんでいる。

⁵ 同じ電車の轟音でも、『晩春』で父と紀子が仲良く乗る通勤電車のシーンでは、電車の轟音が始まる一瞬前から心弾む楽しいBGMが始まるが、康一の通勤電車はBGMがない。

⁶ 蓮實重彦「監督 小津安二郎」ちくま学芸文庫1992年(初刊は1983年筑摩書房) p.157

⁷ 蓮實重彦 上掲書(注3) p.170

⁸ これを指摘したのは、作家の高橋治である。高橋治「絢爛たる影絵 小津安二郎」岩波現代文庫 2010年(初刊は1985年文春文庫)。P.175-191 高橋治は小津の『東京物語』の助監督を務めた。

⁹ 昭和25-27年の日本人の平均寿命は男性 59.57歳、女性 62.97歳であり、平成21年の平均寿命が男性79.59歳、女性86.44歳に比較して、20歳以上短かった。(厚生労働省 人口動態統計による)

¹⁰ 高橋治 上掲書(注8) p.181

¹¹ 高橋治 上掲書(注8) p.192

¹² 「キネマ旬報六月上旬号」昭和27年小津安二郎「自作を語る」