

〈対 談〉

小津映画を語る

原 田 忠 直¹
片 山 善 博²

【私たちにとっての小津】

原田：今日は小津安二郎について語りましょう。まず、私たち二人が小津映画に考えることの意義から話していきましょう。私たちはともに1963年生まれですが、1963年は小津が亡くなった年です。

片山：小津が亡くなったのは1963年12月12日。彼の60歳の誕生日です。

原田：つまり、私たちは小津映画を封切りで見たことがない世代です。片山さんは、小津の映画を初めて見たのはいつ頃ですか。

片山：おそらく子供の頃に、親と一緒にみていたはずですが、意識してみたのは2003年の小津生誕100周年の時です。もちろん、『東京物語』はすでにみていましたが、2003年にケーブルテレビの日本映画専門チャンネルで100周年記念として小津の現存している映画をすべて放映していた時、すべてみることができました。とくに、戦前のもの、なかでもサイレント時代の映画をみた時は、衝撃を受けました。

原田：私は、1980年代の後半です。街中にレンタルビデオ屋が開店した頃です。DVDではなくてビデオテープの時代です。もっとも、小津作品のすべてが並んでいたわけではないので、『東京物語』とか晩年のカラー作品の数本だけだったと思います。サイレントはレンタルされていなかったかな。ただ、当時は、いろんな映画をみることに夢中でした。とくに世界中の名画をみたいという思いが強かった。小津もすでにその時代には、評価は確立していました。とくにフランスとかヨーロッパを中心として評価が高かった。だから、世にあるたくさんの名画をみたいという思いから小津映画に触れました。その後は、小津を敬愛する監督の作品をみて、たとえば、大

林宜彦をみて、小津に回帰することはありましたが、どっぷり小津に浸かるようなことはなかった。

片山：大林宣彦が尾道三部作を作った時、小津の『東京物語』の列車のシーンをオマージュしてますね。その意味でいえば、大林の映画をみて、そこに小津の影響、小津の存在があることは知っていたけど、意識して小津映画をみたわけではないかな。ただ、大林も、すごく枠というものを重視してますね。

原田：フレームということですか。

片山：そう。フレーム、小津はカメラにもずいぶん凝っていたようですね。大林も小津も枠を強く意識した監督ですよ。

原田：枠の問題は、今日の話の一つのポイントになりますね。それは、ローアングルとか、ターンしていないというカメラの捉え方ではなくて、小津が捉えた枠そのものが何だったかということですね。ただ、この問題は非常に難しいと思うので、少し後回しにしましょう。いずれにせよ、私たちは、小津を敬愛する映画監督のオマージュが誘い水になったりして、言い換えれば、時代を逆行する形で小津に出会っていくわけです。つまり、小津の評価はすでに出来上がっている段階から、海のものとも山のものとも分からないものではなく、凄い名作というところで見えています。ただ、私たちは、小津と出会ってからかなりの年月が経っていることも事実です。さらに今回、この対談のために再度み直すなかで、新たな発見があったと思います。それは、若い時にみた印象と現在の間に広がる時間の経緯があるからこそその発見だと思います。小津の死んだ年に生まれた私たちしか語ることができない小津映画について考えてみたいと思います。なかでも世代的に言えば、私たちの前の世代の人びとの多くは、小津映画に対しては批判的だと思います。

片山：全共闘世代の人達はあまり評価していない、という印象を持っています。

原田：その原因は、小津映画がブルジョワを描いているとか、戦後数年しかたっていないにもかかわらずオフィス・レディを主演にした映画を撮ったり、かなり現実離れしている点に求めることができるのでしょうか。ただし、それだけが原因ではないと思います。私は、全共闘世代にとって、小津の存在は彼ら自身の存在そのものを否定するものだったと思います。この意味でいえば、左翼だけではなく右翼の人びとにとっても同じです。戦後の左翼と右翼の共通点の一つは、敗戦によって日本社会は、戦前までの価値観が失われたという認識です。この認識の上に立ち、左翼も右翼も新しい日本社会像を描こうとしたと思います。たとえば、左翼は民主主義や自

由を叫び、右翼は、三島由紀夫に代表されるように神としての天皇の復活、それに象徴されるような伝統・文化に重きを置いたのではないのでしょうか。しかし、私は、敗戦とともにそれまでの価値観が喪失したとは考えていません。むしろそのような考え方は、左翼と右翼が存在するために勝手に作り出した幻想だし、あるいは彼らの思想を挿入するため、新しい価値観を入れるための何もない空間が必要だったのではないかと思います。ところが、戦前の価値というか、社会というものはしっかり残っていた。その証の一つが、小津映画ではないかと捉えています。つまり、左翼も右翼も彼らが思っていたような空白は実のところなかったのではないのでしょうか。それに、彼ら自身が意識していたわけではないだろうけど、彼らの内面には小津が描いたもの、それは今月の重要なテーマになりそうなフレームが受け継がれていたと思います。しかし、彼らは、その内面で葛藤することなくやり過ごしてしまった。彼らの始まりが幻想だったこと、それと、葛藤なくただ前進することが「正義である」と捉えたことが、その後の彼らの失敗に結びついていったのではないかと捉えています。ただし、この話は、少々大きな歴史の中で、小津映画を捉えすぎですね。もちろん、左翼や右翼について話を深めるつもりはないけど、小津が描いたブルジョアとか、戦前の価値については後でじっくり話す必要があると考えています。ただその前に、もう少し外堀を埋めておく必要があるでしょう。小津が何を描いたかを語る前に日本映画界における小津映画の位置づけについて話を進めましょう。

【戦後日本映画なかの小津】

片山：小津と同じく日本映画の巨匠というと黒澤明がいますよね。大島渚もいますね。成瀬巳喜男もいます。なかでも、黒澤の躍動感、西洋的な動きは、多くの日本人だけでなく、世界中の人びと、特に表現者を惹きつけた。

原田：確かに黒澤には圧倒的な存在感があります。私にとっての映画館デビューは中学校の時にみた『七人の侍』です。あの動き、それに善悪がはっきりしていて、中学生ながらもすごく感動しました。

片山：躍動感があるよね。私も黒澤は若いころからみてた。それに小津と違ってまだ存命していたから。『影武者』、『乱』は封切りの時、みました。黒澤をリアルタイムでみて、さらに『用心棒』とか『生きる』とか遡ってみていましたし、分かりやすいというものもあるけど黒澤映画は入りやすかった。それに対して小津の存在は知っていたけど、正直に言うともみたいという気はあまり起きなかった。名作なんだろうけれども、何か古臭い感じがして。だから、小津や成瀬の作品は、ちょっと評価しにくい、どう触れていいかわからない分類に入っていた。

原田：本当、黒澤映画は分かりやすい。三船敏郎が生き生きして、自分を投影しやすかつ

た。新聞紙丸めて刀にして、三船の真似をすることで血潮が高ぶるようでした。しかし、小津をみると動きがない。セリフも抑揚がない。役者の動きも小さい。さらによく似た舞台、よく似た家族構成、常連の役者たち。このなかで本質を捉えることは難しかった。ただ、20代、30代と世界中の映画をみていくなかで、映画をハリウッド的なものと、ヨーロッパ的なものがあることに整理するようになりました。いうまでもなく黒澤映画は、ハリウッド的なものです。実際、ジョージ・ルーカスとかスピルバーグが黒澤の事を師匠と仰いでいるわけですからね。もちろん、ハリウッド的という言葉で簡単に片付けてしまうことはできない面もありますが、ハリウッド的というのは、いわゆる劇的なストーリーがあって、その絵を楽しむものと考えています。もう一方、ヨーロッパ的な映画とは、ストーリーよりも、映画そのものが、断片的で、ダイナミック性にも欠ける。個人を中心に据えた映画というものです。どちらのタイプの映画が好きかどうかは嗜好の問題ですが、私は、徐々にヨーロッパ的な映画に傾斜していきました。フランス映画を中心に偏った映画鑑賞が確立していったと感じています。もちろん、ハリウッド的な映画をまったくみないわけではないですけどね。

片山：今、フランスの話が出たんですけど、ちょうど80年代にフランスのポストモダン思想が日本に入ってきて、難解なデリダやドゥルーズの本を、読んでいるかどうかは別にして、持っていることはおしゃれな感じがありました。ただ当時、フランスポストモダン思想の背景には、60年代以降の家族の崩壊がある、と聞いたことがあります。共同体、そして家族からも切れた個人の登場。小津も家族の崩壊を描いていますが、何か通ずるものがあるのかもしれませんがね。

原田：なるほど。フランス映画では、ポストモダンにおける家族の解体をハリウッド的にドラマチックに描かれることはないです。どこまでもある人間に焦点を当てて描かれる。その描き方は、小津的なものであったというわけですね。

片山：近いものがありますね。

原田：具体的にいえば、どんな感じなのかな？

片山：静かに崩壊していくという感じかな。あるいは気づいたら崩壊していたみたい。こうしたことは、成瀬巳喜男がうまく描いていました。作家の小林信彦さんが、絶望という言葉が軽くなってしまふ、といていたと思います。こうした静かな崩壊は死の匂いを感じさせる。

原田：死の匂いですか。

【死の匂い】

片山：小津の映画とは、全体的に死の匂いが漂っている。でも死の予感はあるまい。

原田：『東京物語』、『晩春』、『麦秋』、原節子が紀子という役名で出演したいわゆる紀子三部作はすべて次男が戦死している。次男である小津は、戦死した人間の視線で描こうとしたのかなと思います。

片山：不在の視点で語られている。

原田：もちろん、小津は戦争を生き抜いていますが、多くの友人を失っていますよね。

片山：すごく親しい山中貞雄は中国で亡くなっていますね。

原田：戦死した人間が物語の前面に出てくるわけではないけど、その死者の目がすごく遠いところから覗き込んでいるような感じですね。ただ、それはあくまでも登場人物を包み込むような死者の匂いであって、映画のなかで描かれる死とは違います。むしろ映画のなかで描かれている死は、片山さんが言うとおりの、その予感すらない。たとえば、余命何日だからというようなシーンはまったくない。『東京物語』のなかで熱海の堤防で東山千恵子がちょっと苦しもうとするけど、それは「母親」の死を予め知っていてみるから気づくだけで、何も知らずにみて、彼女の死を感じ取ることは難しいと思います。

片山：死ぬとしたら突然死にますよ。

原田：死ぬのも突然だし、結婚も突然です。本来ドラマチックに描かれるべきシーンが実に蛋白に描かれています。黒澤映画やハリウッド的なものだったら、まさにここが一番の描き所でしょう。人間の生と死、喜びと悲しみこそが映画の醍醐味として捉えられている。

片山：黒澤の映画だと苦悩とか矛盾が明確に描かれている。たとえば、『生きる』もそうですね。苦しんでいる人間を描き切っていく。それが最後には悲劇になったりする場合もある。そういうところが小津には欠落している。突然なんですね、どこまでも。

原田：しかし、葛藤がないわけではないでしょう。

片山：葛藤はしているはずなんだけど、その葛藤を描かない。『東京暮色』だと、笠智衆がお父さんで、長女が原節子で、次女が有馬稲子。この次女が大学生の男に騙され遊ばれて、中絶をする。捨てられたというある種の苦悩のなかで、相手の男を探していて、ラーメン屋でその男と再会する。煮え切らない男を殴って、そのまま店から出て行って踏切で電車にひかれて死んでしまう。葛藤を抱えたまま生かさないうで、殺してしまうんだよ。ギリギリの苦悩というのを描ききらないで、突然終わらせてしまう。そして、それを周りの人たちが冷静に受け止めている。受け止めちゃうのですよね。苦労を苦労として表現していくというよりも苦労を当たり前として受け止めていくというような描きかたをしている。

【枠からはみ出る感情】

原田：単純に言えば、感情があまり表に出てこないということなんだけど、それじゃ、感情が全く出てこないかといえば、そうじゃない。ちょっとしたところで感情がみえてくることはある。

片山：感情表現が独特なのだと思う。演技をする限り、演技者は徹底的に監督の命ずるままに演技させられるわけです。感情は監督の示す様式にしたがって、すべてコントロールされている。しかし、その様式そのものに耐えられない時が出てくる。

原田：誰が？

片山：役者かな。つまり役者の個が出てきてしまう。たとえば、『晩春』の最後のシーンで、笠智衆がリンゴを剥くところがあります。小津は大声で泣くように指示をしたと言われていますが、笠智衆は、それはできないと断った。小津は、役者を徹底的にある一つの様式の中に押し込めていくわけだけど、役者自身がそれに耐えられないと言うか、あるいはその気づかないうちに役者の個が出る時がある。もしかしたら、小津はそれを狙っていたかもしれない。徹底的に枠にはめるようとしても枠にはまらないことがある。小津は、枠に嵌め込まれながらも、そこからはみ出してしまふ、役者の感情表現に魅力を感じていたのじゃないかな。とくに『晩春』の原節子。父親と歌舞伎をみていて、ふと父親の再婚相手の三宅邦子が目に入った時の原節子の役を超えた表情は異常なほどに生々しい。

原田：あのシーンはぞくっとする。原節子が三宅邦子を捉える両目から人間の嫌なものが出てきたような気がする。

片山：そう。

原田：私のお父さんと結婚するつもりですかという嫉妬なんだけど、そんな言葉では収まり切らないものが出ています。本当、あのシーンはすごいよ。あれは演技じゃできないと思う。

片山：演技では絶対できないはず。小津もきっといろんな指示を出しているんだろうけど、原節子の個が出てきてしまい、ある種の様式が壊れてしまう。その一瞬だと思う。

原田：小津は、役者に対するコントロールは強かったことが有名です。小津映画に出演した役者はみんな口を揃えてその厳しさというか、数えきれないほどのテイクを回し、なかなかOKが出なかったと証言しています。この点は、小津が非難される点でもあると思います。役者に自由はなかったという意味でね。しかし、小津がどこで納得してOK出したのか、その基準を知る人は誰もいない。役者も分かってなかったと思います。でも、小津は役者の一瞬の表情を狙い続けたということですね。でも、何を狙っていたのかな。

片山：小津の映画には、よく子供が出てきて、たいがいは兄弟なのだけど。子供と並んで犬も登場します。なぜ小津は子供や犬にこだわったのか。おそらく、子供や犬は、演技しない、大人の作った枠や様式も簡単にはみ出してしまうからじゃないかな。

原田：なるほど。しかし、小津が狙っていたものは、それを理解することは難しい。その理由は、小津の脚本は実にシンプルだから、役者が言葉でそれを代弁できなかったことも一因ではないかと思います。もちろん、子供のセリフはわかりやすいです。欲望とか感情を素直に吐き出させています。片山さんの言われるとおり、子供は様式から出ています。ところが、大人同士のセリフは、日常会話の連続です。たとえば、『おはよう』という映画で、テレビを欲しがらる子供たちが、ストライキと称して、「おはよう」とか「ごきげんよう」という日常会話を、そんな言葉はなくてもいい、使う必要はないといって、ダンマリストライキを始める。ところが、映画のラストシーンは、駅のホームで若い二人がたわいもない会話で終わる。

片山：二人が見上げた空に浮かぶ雲が面白い形をしてるって、お互いが繰り返すシーンですね。男が「素敵だ」というと、女も「素敵だ」といったように何度も鸚鵡返しをします。

原田：そうそうそのシーン。字面だけで読めば何の意味もないような脚本です。二人が恋人同士になっていくのかなと連想できなくはないけど、敢えてデートに誘うセリフ、ましてや「好きだ」とか「付き合って」という言葉は言わせないわけです。逆に、もしそんなハッピーエンドで終わるような会話だったら、陳腐な映画になってしまいます。

片山：内田樹さんが、あの場面について、あれはコミュニケーションを成立させるためのコミュ

ニケーションだといっています。メタコミュニケーションですね。何かを伝え合うための会話ではなく、関係を成立させるためのコミュニケーションであると。小津映画にはそういうシーンが多いです。つまり、それが先ほど問題提起した様式ということです。この様式があるから小津映画そのものは成立しているのだと思います。断片化したシーンがバラバラにならなくて、それでいて物語が劇的に展開するわけではなく、一つの何かが共有されていて、その上で映画を作っている。

原田：人間社会もそういうものだと思う。つまり、枠というか様式を共有して成立しているし、小津自身もそれをすごく意識していたんじゃないかな。

片山：映画というのは、^{なま}生のものをそのまま映すのでなくて、枠にはめて映しますよね。その意味で映画を成立させる前提が枠であり様式ということなんだと思う。そして、その枠に収まりきれないところに役者の個が出てきてしまう。

【文化装置としての様式】

原田：あのシーンの原節子は間違いなく枠からはみ出していました。綺麗にみえなかった。でも、逆にいえば、原節子の個が出た瞬間にはみ出したはずの枠が浮かび上がる。小津は、元々育ちがいいでしょう。子供のころから美しいものに囲まれて生きてきている。もちろん、映画に登場する絵画とか本物を使っている。得体の知れない個が出てくると枠のなかの美しさと対象となり、枠の美しさが際立ってきます。しかし、さらに重要な点は、枠からはみ出た原節子は、その感情に従い生きていくわけではない。次のシーンに登場する原節子はしっかり枠のなかに収まってもいるわけです。つまり、小津は、枠からはみ出す個というか、感情がむき出しになった個よりも枠の美しさを描こうとしたのでしょうか。その意味で言えば、人びとの感情とか欲望が伝統を打破するとか、抗うような人間を描こうとはしていなかったから、ドラマチックな映画にはなりようがなかったといえるのではないのでしょうか。ただ、この枠とは一体どのように表現したらいいのですか。

片山：ある種の倫理性ではないでしょうか。個を抑え込む倫理性というものが小津の世界の中にはあったわけだね。感情を抑制する、包み込むような文化装置がある。彼が描くサラリーマンの重役にも、大学の教授にも、サラリーマンにも、もちろん長屋の庶民にも。

原田：なるほど、文化装置ですね。たとえば、『淑女は何を忘れたか』のなかで、大学の教授と助手が描かれているでしょう。その二人が、助手の下宿で、めざしを火鉢で炙りながら食べているシーンがあるよね。あの二人の姿から上下関係というか、子弟関係を感じられない。二人を結

びつける倫理観があると思う。単なる金持ちの大学の先生と助手というような上下関係を越えて存在している。あれがひとつの枠というか、様式だね。今、あのような様式はないし、個人的には喪失感で一杯です。もちろんあの様式の中に小津の主観は反映されていると思うけど、あの様式は当時の時代の影響を受けているというか、当時の社会に埋め込まれていた文化装置がしっかり反映しているんじゃないのかな。金持ちだろうが貧乏人だろうがみんな様式に従いながら生きていたんでしょう。時折、子供が感情的に衝動的に描かれているけど、それは子供だからこそ許されているっていうことでしょう。子供と大人のそれぞれの世界が上手く対比されています。でも、生々しい原節子のように、大人も時折、感情的なようなものが、ふっと現れてくる。でも、映画そのものの様式は崩れない。簡単に崩れそうもない日本社会に埋め込まれた様式が背後にあり、それを支えられていたのが、小津映画のポイントの一つですね。

片山：それが壊れてしまったのが多分 60 年代後半なのかな。

原田：同感ですね。それを壊したのは一番初めに問題提起した左翼と右翼だと思う。敗戦によって日本社会は空っぽになっていたわけではなく、戦前の文化装置が残っていたのでしょ。

片山：そういう倫理というか、文化装置を小津は描いたんでしょうね。ある種の倫理性を求めたんじゃないのかな。逆に、小津は、絶対に軍人は描かない。軍人は、一番倫理性がないから。倫理性が残っていたのがいわゆるブルジョワや大学教授、それに戦前の映画では、長屋で暮らす人びとでしょう。だから描いたのかなと思う。もちろん、それが戦後になってだんだん壊れていった。晩年の映画にはサラリーマンが登場するけど、小津はサラリーマンの倫理観を描き、そこに期待したかもしれない。ただ、小津がなくなった 1963 年当時、まだまだサラリーマンが多数を占めていたわけではないけどね。

【現代日本社会の様式】

原田：なるほど。階層的にはかなり異なるけど、それぞれの階層の登場人物たちが支えている倫理観ということですね。そして、映画の枠を支える様式があるように、社会にもそれを成立させる様式が存在していたということでしょう。人間が作っている秩序のようなものがあったということですね。少なくとも小津映画の登場人物をみれば、あんまり人の内面に踏み込まない。血を分けた親子兄弟だろうが踏み込まない。ましてや他人なんか胸倉を掴んで、自分の思い通りにさせてやるという風に描かれてはいない。そういう個がしっかりと確立した社会だったんだろうね。確立した個が画面のなかから浮かび上がってきます。しかし、現在の日本社会において、そうした個が互いに成立することができるような倫理観が存在しているとは思えない。それに、今は、社会そのものに対して恐怖を感じる。私たちの社会がポストモダンなのかどう解釈するかは

わからないけど、社会ほど怖いものはないという事実は否定できない。剥きだしの感情が許される社会は怖いし、居心地が悪い。様式という話でいえば、例の原節子から滲み出た得体の知れないものが、知らぬ間にこの社会を覆っている感じです。小津が描いた様式はすべて飛んでしまっている。こんな社会、もし小津が映画にしようとしても子供しか描けないような気がする。

片山：先に言ったこととは矛盾するようだけれど、子供の方がフレームを持っているかもしれないよね。

原田：逆にそうかもしれない。本当、現代の大人の社会は倫理観が喪失した後の絶望的なほど攻撃的な面が強いか。私たちには無縁の世界だけどバーチャルなSNSの世界とか、いつどこから攻撃されるか分からない。使わないから余計に客観的にみえるんだけど、随分と品がなくなった社会だなんて思うね。品位の欠落だし、倫理観の欠落だよ。でも、それは人間が作っているんだけどね。

片山：今、人工知能とかAIとか言われているけど、人間自体がAI化しているよね。自ら操作される心や身体になろうとしている。

原田：すべての人間がAI化によって操作される日はそう遠くないかもしれない。そうすると、社会というか、私的とか、公的という概念そのものが曖昧となっていってしまう。あまりそんな未来に生きたくないけど。ただ、小津が描いた映画の中では、私的な空間としての家族があって、そこにはその倫理感の装置があったし、公的な空間にもそのための装置があったと思う。そういう中でたわいもない会話を交わしながら、世界を成立させていた。自己主張はもちろんあるけど、子供だろうが大人だろうが、それぞれの公的な社会を形作っていたと思う。倫理観に支えられた公的な部分と私的な部分が明確に分かれていて、それぞれの空間にはそれぞれの倫理観があって、だけどそれぞれの倫理観がバラバラになっているわけではなくて、共通の倫理観が根底を支えていたと思う。その意味でいうと、ミクロとマクロがしっかり結びついた社会でもあったかもしれない。

片山：小津映画の特に男性の登場人物は、会社にいるか、家にいるか、トリスパーにいるか、大体この三つだよ。その場所にはそれぞれの倫理観がある。単なる感情を噴出するような場ではないでしょう。

原田：そうですね。『淑女は何を忘れたか』のなかで、芸者遊びをするシーンがあるけど、舞っている芸者、それをみているブルジョワたちのそれぞれに倫理観を感じる。こっちにはこっちのルールがあって、そっちはそっちのルールがあって、それぞれが一緒になった時、対立関係が生

まれるわけではない。もちろん、逆説的だけど、西欧的な対立関係の構造が染みついているからこそ、それぞれのルールみたいなものを発見できるわけですけどね。

片山：対立関係はないですね。それは西洋的な発想でしょう。対立関係があって、そこをどういう風に乗る越えるかっていうことが西洋の大きな問題だったんだと思う。

原田：日本ではそれを乗り越える必要はなかったし、対立関係がそもそもなかったんだと思う。最近の言葉で言うならば、人間が共生していくための倫理観が当たり前のようにあったんだろうね。登場人物のブルジョワの若い女性が、芸者に対して「ご苦労はん」というけど、それは当り前の倫理観で、それで芸者は見下されたとか、同情されたと感じるわけではなくてね。そういう様式があったといえますね。しかし、現代日本を見渡してみても、こうした倫理観に基づく様式があるとは思えない。

片山：最近、共生とか多様性という言葉があるけど、『淑女は何を忘れたか』で描かれる多様性や開放感とは、全然違います。

原田：違いますね。共生とか多様性という言葉は、いうまでもなく、予め人間の外部につくられた基準みたいなものだから。本来、共生とか多様性というものは、私たちが内面に持つておくべきものです。内面にある共生や多様性に基づいて他者を認めることでしょう。小津映画に出てくる登場人物は当然のように内面化されています。そのような言葉が重視される必要はなかったとも言えますね。逆に言えば、戦後、そのような言葉は私たちの内面から抜かれてしまい、外側に移動したのでしょうかね。さらにいえば、暴力もそうだと思う。暴力というのは、私たちの内部に存在しているものです。それが、抜き取られてしまい、暴力は使ってはいけないというルールが外側にできて、生きるための重要な指針となっている。こういう状態は、もっと恐ろしい暴力が生まれる土壌を準備しているとしかみえないです。だから、私たちは、抜き取られたものを内面化し、暴力を含めいろいろな価値観と葛藤すべきだと思います。自らのなかの暴力性を向き合うことによって初めて理性の意味が生まれるのではないかな。当たり前だけど、理性的に行為しろと言われて、それに従って生きていることが理性的な人間ではないでしょう。

片山：戦後の日本に対する批判っていうのは小津映画の一つの特徴です。近代的な個人っていうのを考える場合、個人の中で葛藤してそれを克服していくのが成長であると捉えられている。そういう価値観を戦後の日本人は植え付けられているわけです。まさに小津映画は、それに対するアンチかな。しかし、個人を作り上げてきた結果、何が起こったか。倫理性がなくなってしまった。個人と個人との関係になってしまう。そこにはあからさまな対立関係とか欲望とか、そういうようなひとつの成長物語が、倫理性を壊してきた。戦後の日本はそれを良いとした。それ自体

どうなのかなっていうのが、小津の中にあったのかなと思う。

原田：もちろん、広い意味でいえば、このような倫理観は、個人の問題ではなく、社会全体の問題でもあります。たとえば、市場をみても、その倫理観は失われてしまっているのではないかな。

片山：アダム・スミスの時代は、個人が強調されていてもまだ倫理性がありますよね。スミスは、道徳感情というものを、人間の本性として認めています。利己的に振る舞うけれども、同時に他者に対して強い関心を持っている。つまり、利己心と他者へのシンパシーが同居しているんですね。同じ利己的な人間として他者への想像力も働き、そこにおいて互いの信用も成り立つ。ここにスミスは、経済活動を支える倫理性をみていた。自由な市場は、こうした市民の倫理性に基づいている。

原田：それがなくなって利己心だけになってしまったら、略奪的経済になってしまいます。現在の非正規社員の置かれた状況を見るだけでも、その略奪的行為がなんであるのか理解することができるのではないかな。自由主義経済とは、剥き出しの利己心が許されるものではないはずなんですけどね。アダム・スミスがいうように道徳がその土台となっているはずなんですけどね。まあ、市場の自由については、話がそれてしまうから話を小津映画に戻すと、そこにはやはり倫理観があったといえる。ただし、このように話すと小津映画の登場人物たちは、外在化された倫理観に支配されていたというか、従属していたみたいに見えるけど、実際は、そうではなくやはりしっかりした個が存在していたんだろうね。

【孤独を受け止める】

片山：ところで、登場人物は、当たり前のように、目の前の現実を受け入れていきますね。たとえば、サラリーマンだったら、サラリーマンの世界を、適齢期の女性だったら、結婚生活を、疑いもなく、もしかしたら疑っているのかもしれないけれど、そうみえない形で、受け入れていく。でもそれは、幸福を約束するわけではない、むしろ悲劇かもしれない。孤独や死もその中に位置付けられている。これらは、幸福とも不幸とも言えない。それが生きるって事なんだっていう。最後は人間は一人ぼっちだっていうことかな。それが人間ということですね。

原田：最後の映画の『秋刀魚の味』のなかで、東野英二郎が酔いつぶれながら、叫ぶように語るシーンがありますね。

片山：「人生はひとりぼっちだ」とね。

原田：そうそう。私たちのなかでは、東野英二郎は黄門様のイメージが強いけど、『秋刀魚の味』や『東京物語』では、なんだか酔っ払って愚痴をこぼしていることが多いし、小津映画の中ではめずらしく、ちょっと品のない人間を演じていますね。もちろんいい味出しているんだけどね。

片山：悲哀や滑稽を描くにはもってこいの人物ですね。でも、東野英二郎にわざわざ語らせなくてもよかったような気がします。白黒の映画では、おそらく小津は、たとえば笠智衆に同じことを語らせていなかった。いずれにしても、登場人物にはつねに孤独がまとわりついている。

原田：確かに。小津映画のなかで、登場人物たちがみんな喜びを分かち合うとか、悲しみを分かち合うということはあんまりないよね。もちろん子供の世界ではあるけど。

片山：映画の中で、若者たちが、結婚する前に同僚とか昔の友達とかでピクニックとか楽しんでいるシーンがあるけど、みんなそれぞれどこか孤独でしょう。一体感もなく、ただ歩いている。みんなバラバラで、それぞれのことを考えているって言う感じ。そこに痛烈に孤独を感じる。

原田：ただ、他者との交わりを嫌っているわけではない。互いの家に行って会話を楽しんでいるシーンやおじさんが集まって小料理屋とか自宅でお酒を飲んでるシーンはたくさんある。だから友達が一人もいないというような孤独ではない。しかし、他方では孤独を受け入れている。

片山：孤独の中でもわりと平気に耐えていけるんだよね。孤独と共にやらなきゃいけないって初めから受け入れている。受け入れる倫理や文化装置があった。でも、そうしたものが無い今の時代は、孤独に耐えられない。

原田：孤独であることが恥ずかしいというか、孤独という状態を避けるように生きてくわけてしょう。

片山：最近のよく聞くような「絆」とかね、そんな薄っぺらなものではない。

原田：それはすごく感じる。しかし、個人的には、孤独に耐えられないという意味が、理解できない。孤独をどう楽しむかを考えることは人生の一部でもあるはずだけどね。ただ、孤独に耐えられないというのは、現代の日本社会の一つの特徴だと思う。小津の映画をみると、孤独を受け止めながら生きている人びとの姿は、人生の指南書みたいに感じる。つまり、小津映画というのは、倫理観の装置、孤独の装置がしっかり描かれているということなんでしょう。ただ、ちょっと分からないのは、さっきも言ったけど、小津映画とは、劇的なストーリーでもなければ、セリフもメタコミュニケーションの繰り返しが多いでしょう。でも、いろいろなことが伝

わってくる。どうしてでしょうかね。不思議です。

【モノクロ】

片山：カラーよりモノクロ映画の方が好きなんです。基本的には光と影、白と黒の陰影で描くでしょう。たとえば、建物が沢山あって、家の中に複雑に家具があって、そこに光が差してくる。光の明るさがあって、その陰影で複雑にその空間を表現している。画面の中に示されるさまざまな枠は、例えば、柱や、窓や、障子の骨組なんかだけど、黒とか影になっていて、その枠の中に見える光が微妙に揺れて非常に生々しい。

原田：生々しく感じるんだ。

片山：その陰影から生まれる淡い光の揺れが、人間のいろんな気持ちを表現しているような気がする。西洋のように光と闇は対立するのではなくて、重なり合っている。光と影、明と暗、その複雑な重なり合いから生まれる濃淡が、複雑な感情を表現し、またみている私たちの想像力を掻き立てる。谷崎潤一郎は、『陰翳礼讃』の中で、陰影の美について語っていますが、『東京物語』の映像の美しさは、この陰影の美しさにあるのだと思う。

原田：対立関係ではなくて、人間が交じり合っているということですね。善と悪を想定すればストーリーとしてはすごく分かりやすいんだけど、小津の映画っていうのは基本的に対立関係はもちろもあるんだけど、その対立関係が重視されていない。たとえば、『東京物語』で、原節子が最後まで尾道に残っている。亡くなった母親と血の繋がったお兄さんやお姉さんは、とっとと帰っていくと、それに対して両親と一緒に暮らしていた次女が兄や姉に「頭にきた」と怒るよね。でも原節子は次女を諭す。善悪を付けることなくね。驚かされるのは笠智衆に気にせず嫁に行ってくれと言われると、普通だったら「いいえ」と言いそうだけど。

片山：「私ずるいんです」っていいですね。

原田：そう。あの時の原節子の顔は、個が出てきたと受け止めています。形見ももらって、「ずるい」と言って、その上、それを受け止める笠智衆との間に見事な様式を感じますね。先ほど話題になった歌舞伎のシーンとは逆ですけど。

片山：そうですね。私は『晩春』の原節子も好きです。さっきも言ったけど、役柄を超えてる。完璧に演じていつつも、彼女じゃないと出せない良さが出ている。小津は晩年の数本、カラーで撮っていて、カラーの原節子は確かに、綺麗だけど、役柄という枠から溢れてた生々しさは出せ

てない。たぶん色彩というか、色がついてしまうと失われてしまうものがたくさんあるんでしょうね。さっきも言ったように、白と黒の陰翳の中にいろんなものが想像できます。

逆に、色を付けてしまうと、確かに色彩豊かになるのだけれど、複雑なものを読み取る想像力が働かなくなってしまう。もちろん、色彩の中にも豊かさはあって、必ず画面の前の方の、しかも隅に、深紅色のやかんや置き物があって、それが、全体の色彩に緊張感を与えている。そして、すべてのカットが絵画のようにさまざまな意味のまとまりとしてみえます。だから、カラーも好きなことは好きなだけれど、『晩春』や『東京物語』の美しさを描くことはできない。

原田：白と黒、光と影の対比の魅力ということですか？

片山：白黒だと、陰影で描かれるので、そこに明確な意味を見いだせない。カラーだと、色自体が引きつけあったり反発があったり。赤は緑を引き寄せてしまうように。反対色っていうのかな。そういうものが入ってくると、画面が、さまざまに意味づけられていく。それはそれで面白い面もあるんだけど。白黒と比べたとき、豊かさや想像力の働き方は異なってしまうのかな。

原田：白と黒の間で演技させるって事なの？

片山：そう。白と黒の対立から出てくる色ではなくて、白と黒の間の陰影が物語になっている。

原田：どういう事それ？

片山：白と黒を、たとえば、光と闇、天と地、あるいは善と悪といった縦軸に置くと、その間に、さまざまな色彩が生まれてくる。しかも、それらの色はさっき言ったように、反発や牽引の関係にある。だから、白と黒が離れていればいるほど、その間の色彩は豊かになる。でも、小津のモノクロ映画は、白と黒が複雑に重なり合って、対立せず融合している。小津のモノクロ映画の登場人物たちは、極端な対立関係にならず、さまざまな感情や行動を重なり合わせながら、静かに、物語を構成している。ただ、こういうところはカラーの映画になっても引き継がれているのかな。小津はカラーのフィルムには相当拘っていたようで。味わい深さを感じる。色合いが味わいようになって。小津のカラー映画におじさんが3人もしくは4人出てきてよく話しているようなシーンがあるよね。

原田：居酒屋とか人の家の客間でお酒を飲んでるシーンね。

片山：人生のいろんな色彩を味わい尽くしたおじさんたちが、軽妙に語り合う。小津のカラー映画が作られたのが、1960年前後だから、その男たちは、おそらく30代から40代の頃に戦争を

経験し、戦後の急激に変化する日常をみてきた。戦友や戦前の日本の風景など失われたものも多かった。でも、当たり前のように、受け止めてきたんじゃないのかな。

原田：それは小津が私たちにみせようとしたのかな。

片山：西洋的なものと比較していうと、たとえば、ゲーテの『ファウスト』もそうだけど、西洋的なものというのは天と地、白と黒を縦軸にとると、その間の色を徹底的に味わっていく。色が対立したり牽引したりするように、いろいろな矛盾とか葛藤がある。そして、それ自体を味わう。だから、最高の幸福を経験することと最悪の地獄を経験すること、そしてその間におこるさまざまな葛藤が人生となる。だけど、小津の場合は、そういう味わい方ではなくて、全部横に広がっている。そこにすべての色が、おじさんたちの会話のように取り止めもなく、入っちゃってるって言うのかな。

原田：それは時間軸もなく、広がってるってことだね。

片山：そう、だからその風景をぐっと伸ばしてくと、全部そこにあるという感じかな。

原田：パノラマ状態にあるって事なんでね。パノラマ状態になっていると色合いを順番にみせるのではなくて、断片的にみせていくってことなんだろうね。本当は入っていなければいけないすごく大事な場面が入っていない。それはすごく分かりやすいよ。つまりハリウッド的っていうものは順番を追っていくよね。時系列にみせていくわけだね。最後の所で一番大事なクライマックスに向かって描かれている。階段を上っていくように描かれるわけです。しかし、小津の映画にはクライマックスはどこにもない。目の前にパノラマがあるだけということですね。

片山：そう。色彩があるだけ。もちろん、画面にある種の緊張はあるのだけど、色彩は対立することなく、併存している。そしてその色彩を味わうという感じ。これに対して、天と地という最大の幸福と最大の不幸を行き来し、そこに生まれる矛盾や葛藤を抱えながら展開してくというのがハリウッド的なものですね。

原田：ハリウッド的とは、天にいた人が絶不調に落ちていくのか、どん底にいた人間が上がっていくのか。これほど極端ではないにしろ展開は不可欠ですね。本来であれば、色がついていると善悪が分かりやすい。色で判断できる。中国の京劇のように喜劇役者は日本語にもなってる仮面が白いから面白い。顔を赤く塗った人間が出てくれば英雄。色で判断できるということなんだね。そこからの想像力を発するわけではなく、最後は多分誰もいなくなった部屋が映るじゃない。あの時に光は入ってるんだけど、どっちか分からないんだよね。この家は幸せなのか、笠智

衆が一人残って、幸せになるのか不幸になるのか、ここから始まるのかっていうのは白黒ではなかなか分かりにくい。

片山：そう分からない。

原田：もしこれがカラーであつたら、色で寂しさとか、喜びとかを表現できるでしょうね。ただ白黒だと不安しか残らないんだよね。

片山：それに結構揺れるんですね光が。

原田：それってチャップリンの『街の灯』のラストシーンと同じだね。白い花が揺れるなかに見事なまでに登場人物の感情が表現されている。言葉がなくても、分かるということですね。なんだか片山さんのシロクロ論を聞いていると、セリフが単調で、カメラワークは動きがなくても、白と黒だけの世界に誘い込まれる何かが潜んでいることが理解できます。ついつい白黒映画といえば、カラーが登場する前の、技術的にカラーで表現できなかった過渡的なものだと決めつけてしまいがちですが、実はそうではないということですね。そもそも私たちの世界は、カラーの世界です。白黒映画以前の世界のなかで、水墨画のように白と黒で描かれるものはあるけど、多くはカラーで表現されています。目に映る豊かな色彩を絵画、壁画、建築物などに刻んできた歴史があります。ところが、映像には白黒の時代が存在したわけです。もちろん、作り手のなかにも、鑑賞する人びとのなかには、白と黒でしか表現できないことに不足感を感じた人びとは存在したと思います。しかし、白と黒の世界というか、光と影の世界というべきか、それらだけで表現される世界とは、実は私たちが知らなかった世界で、私たちの知らないというか、理解することが難しかった人間の姿を表現するには重要な手段だったと考えるべきなのかもしれません。もっとも、当時の作り手が、白黒だけに秘められた特質をどこまで理解していたかは定かではないですけどね。

さて、小津映画について語ってきましたが、そろそろまとめましょうか。ここまで話を進めてきていうのもなんですが、私としては、小津の最高傑作と名高い『東京物語』についてもっと触れるのかなと思っていました。もちろん、その話も出ましたが、どういうわけか、話しのなかでポイントになっているのは、『淑女は何を忘れたか』のような気がします。

【淑女は何を忘れたか】

片山：あの映画が実は自分は一番好きなんだけど。

原田：やっぱりね。そんな気がしましたよ。私もそうです。『東京物語』よりもお気に入りの映

画です。

片山：大学教授役の斎藤達夫は最高だね。サイレント時代を代表する美人女優の栗島すみ子や、モガ役をうまく演じた桑野通子、助手役の佐野周二、それぞれいい味を出していた。

原田：そう。あの映画のなかの生活は、今日の話しからいうと、登場人物たちの距離感というか、倫理観に支えられた様式が見事に描かれていると思う。そこに憧れさえ抱きますね。理想的な世界かな。年齢とか職業を考えると斎藤達夫に自分を投影できるけど、なんだろう、桑野道子と佐野周二が登場するシーンは秀逸だよな。

片山：佐野周二が家庭教師を終えて桑野道子と二人で肩を並べるようにして坂を歩く姿。軽快な音楽が流れ、ホッとする心地いい空間、そして時間。そして映画の終わりの方で、二人が、銀座の三越かどこかでの喫茶店で、お茶を飲むシーン（佐野に向かって結婚したら、逆手を使いそうだとか、「明日の今頃は・・・」とか、話しながら）も。そして、桑野道子がたっただま無言で窓の外を眺めている姿はなんとも美しい。窓からぼんやり外の景色をみるシーンは他の映画でも出てくるんだけど、何も言わずに、このみている身体に私たちは、多くの意味をみてしまう。

原田：様式というか、倫理観、距離感とかが、凝縮されている感じですね。それと、斎藤達夫の行きつけの酒場の壁に掛けてある“I drink upon occasion, sometimes upon no occasion. Don Quihotte”という言葉ね。確か2回登場する。それもアップで。

片山：あの言葉は、『宗方姉妹』でも出てくる。その時は、読み上げてもある。

原田：小津のお気に入りの言葉だったんだろうね。どう解釈するかは人それぞれだろうけど、私としては、理由があろうとなかろうと、品よくお酒を飲みたいですね。ただ、実際は、東野英二郎が演じたみたいに、酔いつぶれるような生き方しかできないだろうけど、それでもなんとか、品よくこの生をまっとうしたいものです。

片山：私たちは、何かの折に酒を飲むんだけど、時には何もなくても飲むことだってある。生きていくと、何かをするにも、理由を求めたり、意味づけをしてしまうんだけど、時には、何もなくても行動することがある。この後半部分があるだけで、ずいぶん開放感というか、楽な気持ちになれる。酒を飲むことが愚かなこととは思わないけれども、時には理由もなく愚かなことをしたっていい。『淑女』は、1937年に制作されている。日中戦争の最中、そして太平洋戦争に突入していく時代。ずいぶん息苦しかったはずだ。こんな時代に、そうした空気をまったく感じさせない映画を作ったのは、今の時代を生きる私たちにとって、多くのことを考えさせる。

原田：なるほど。愚行ね。上海に「愚園路」というちょっと道幅が狭くて、右や左にゆるやかに曲った道があるんだけど、昔、自転車でそこを走るのが好きでね。「愚か者が愚かな園に向かって走る」ってつぶやきながらペダル漕いでました。まあ、どうでもいい話だけどね。

さて、話は尽きないけど、そろそろ終わりにしましょう。最後に、小津映画について語ってきて、ちょっと俗っぽい話しになるけど、自分の研究にいくつか生かされることがあるのかな、と感じたことをお互いに述べて締めましょう。

私は、『東京物語』をみていて、原節子が住んでいるアパートの廊下に1990年代初頭の上海を思い出しました。留学先の上海で、知り合いのアパートに遊びに行くと、廊下には住人たちの会話とかフライパンを回す音とかいろいろな音が交じり合っている感じがそっくりでした。それと東京駅のシーン。笠智衆と東山千栄子が尾道に帰るために駅のベンチで座って待っているけど、あれはホームじゃないよね。ホームの下の待合室だと思う。ホームで待たせないのは、もちろん、もう日本ではなくなってしまったけど、中国は今もそうです。出発の数分前に改札が開いて、そろそろとホームに上がっていく。日本も昔はそうだったんだと、変なところで感動しました。でも、どうして感動したんだろうと改めて考えると、今日の対談のなかで出てきた枠とか様式という考え方を重ねると、知らず知らずのうちに、枠として中国社会を捉えていたんだと思いました。だから、昔、中国で枠で捉えた記憶が蘇ってきたのでしょう。それは私の研究スタイルだと痛感しました。今さらですけどね。目に映った中国の現実を映像のように切り取り、そこから直観的に、様式とか、倫理観というか、秩序を読み取る方法です。もっとも、この方法は経済学では致命的です。枠のなかには人間が存在するだけで、数字が出てきませんからね。だから、認められることは難しいと思うけど、それでも、この方法しかないかなと思っています。なぜなら、中国社会の現実をフレームとして抜き取ると、やはりそこに小津が描いたような倫理観が確かにあるんですよね。もちろん、それは小津が描いたものとは違います。しかし、人間関係を成立させる倫理観が存在していて、それが市場を成立させている。その倫理観が何であるのか、それが私の研究テーマです。映像では表現できないけど、真っ白なノートに黒のインクを走らせながら文章を綴って、なんとか上手く表現していきたいですね。

片山：今から16、7年前かな。最初に言ったけれど、小津の生誕100周年を記念して、ケーブルテレビが現存する映画をすべて放映したときみて、そして、今回、この対談のために代表的なものをもう一度見返しました。当時と今の再生装置の差も大きいと思いますが、とにかく映像の美しさ、みごとに感心しました。

ゲーテについてちょっと触れましたが、実は彼の代表作の一つは『色彩論』で、自然科学の著作なのです。その中に、*sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe* という項目があって、日本語に直すと、色彩の感性的及び倫理的的作用ということでしょうか。ゲーテは色彩を生理学的に、物理学的に、そして化学的に考察した後で、色彩の感性的、倫理的な作用についても述べています。小津の映像のモノクロや色彩の表現は、感性的なものはもちろん倫理性（道徳性ではなく、生き

る基盤にある倫理)を語るには、とても適していると思います。当時すでに、小津自身に、小津の世界を成立させていた倫理性の喪失の危機感があり、だからということもあったと思いますが、その色彩はとても倫理的であり、そこに竹まいや様式、美を感じます。今は、小津の生きていた時代の倫理性は失われたかもしれませんが、その痕跡は残っていると思います。その痕跡から、何をどう学んでいくのか。現代の問題として考えてみたいと思います。

原田：今日はお疲れ様でした。次回も映画ネタかな。いずれにせよ、これからも、この紀要のタイトルでもある『現代と文化』について語り合っていきましょう。

注

- 1 日本福祉大学経済学部准教授
- 2 日本福祉大学社会福祉学部教授