

論 文

『箱入り娘』から『晩春』へ

宮 本 明 子

同志社女子大学・表象文化学部・日本語日本文学科・助教（有期）

Comparative Studies of the Pattern of Developing a
Theme of “Lie” Between Yasujiro Ozu’s
Hakoiri-Musume and *Late Spring*

MIYAMOTO Akiko

Department of Japanese Language and Literature, Faculty of Culture and Representation,
Doshisha Women’s College of Liberal Arts, Assistant professor (contract)

Abstract

Director Yasujiro Ozu’s *Late Spring* (1949) has been referred to as Ozu’s perfect work. As the title was credited on the film, it was borrowed from Kazuo Hirotsu’s short story, *Chichi to Musume*. However, as Ozu clearly stated, the conclusion in the film is different to Hirotsu’s story. If so, what are the main themes of *Late Spring*? Compared to Hirotsu’s short story and Ozu’s other work, this study examines the main themes of *Late Spring*.

First, one of the themes in *Late Spring* develops around the expression of the “lie.” In Hirotsu’s story, readers are made aware of the father’s “lie,” and his motive is described in detail. While a novel may communicate its characters’ inner discourse through narration or a narrator, it is impossible for a film to do the same without the support of a voice-over or subtitles. However, without resorting to any of these techniques, *Late Spring* deliberately withholds the truth from its audience. The final scene where the father confesses that he had “lied” to his daughter is far more powerful than just a final revelation. The facial expression of Chishu Ryu, who portrays the father, when he first “lied” is also worth noting. Presenting a stern face without a twitch or a smile, he simply answers “un” when his daughter asks him if he was really getting remarried. Chishu Ryu’s “expressionless face” is instrumental to the success of this film.

Second, in Ozu’s works before *Late Spring*, the pattern of developing a “lie” theme can also be seen in *Hakoiri-Musume* (1935). Here, we can see the same pattern of deception in the girl’s “lie.” Worthy of attention here is Kogo Noda, the screenwriter, who had participated in both films. *Late Spring* was their first collaboration in 14 years since *Hakoiri-Musume*, after which, they continued to co-write film scripts.

In this way, we can see the themes of *Late Spring* based on and borrowed from Kazuo Hirotsu’s short story; however, Ozu and Noda created an additional “lie” theme in *Late Spring*.

はじめに

1946年、抑留先のシンガポールから帰国した小津安二郎は、『長屋紳士録』(1947年)、次いで『風の中の牝雞』(1948年)を監督する。いずれも復興を遂げる日本を背景として、『長屋紳士録』では親とはぐれた子どもがやってくる長屋を、『風の中の牝雞』では復員した夫が戻ってくる家庭を描いている。続く『晩春』(1949年)は、父娘二人の物語である。小津の代表作の一つに数えられ、原節子が小津の映画に初出演を果たした作品でもある。高い評価を受けた一方、映画冒頭に登場する茶会や父娘が鑑賞する能楽の場面は、公開当時には高踏的だと揶揄されもした。

さて、その『晩春』は、婚期を迎えた娘の結婚が焦点となる。以降、『秋刀魚の味』(1962年)に至るまで、小津の作品には娘の結婚を主題としたものが複数ある¹⁾。蓮實重彦が整理したように、それらは「二十五歳前後」の「娘たちが主要な説話論的な機能を演じて」²⁾いる、小津の「後期」作品群に位置付けられる。

では、なぜ小津の「後期」は、『晩春』から始まるのだろうか。そこに少なからず関わっているのが、脚本家野田高梧である。『晩春』がそれ以前の作品から主題や内容を大きく転換したきっかけには、野田の『風の中の牝雞』批判があった。

先に野田の経歴を確認すると、野田は1893年生まれ、小津より10歳年長である。小津だけでなく、島津保次郎や清水宏、五所平之助ら多数の監督の脚本に携わった。

野田は1924年に松竹蒲田脚本部に入社し、広津柳郎『骨ぬすみ』を脚色する³⁾。その3年後に、小津の監督第一作『懺悔の刃』(1927年)を脚色する。以降、小津の作品では、『和製喧嘩友達』(1929年)での原作・脚色、『会社員生活』(1929年)での脚色、『結婚学入門』(1930年)での脚色、『その夜の妻』(1930年)での翻案・脚色など多数に及ぶ。しかし、野田に関する研究は少なく、脚本研究、日本映画研究両面で今後の研

究が待たれている。

とりわけ、「後期」の小津を考える場合、野田の存在は重要である。『晩春』で小津は野田の批判を受け入れ、以後、『秋刀魚の味』に至るまで、野田と脚本を共同執筆する。小津の「後期」作品は野田の批判に始まり、新たな作劇を検討する過程から生まれていたのである。野田はその経緯を、次のように振り返っている。

実を言うと、僕は「風の中の牝雞」という作品を好きでなかった。現象的な世相を扱っている点やその扱いが僕には同感出来なかった。で、ハッキリそれを言うと、小津くんも素直にそれを認めてくれ、そして二人で茅ヶ崎館の旅館にこもって「晩春」を書くことになったのである⁴⁾。

野田が挙げる『風の中の牝雞』では、妻が子どもの治療費を捻出するために売春する。夫はその事実を知り煩悶し、妻を叩く、階段から突き落とすなど、小津の作品には珍しい暴力描写もある。戦争から夫が帰還するまでに起こった悲劇をどう受け止めるのか。野田が述べたように、『風の中の牝雞』は同時代の「現象的な世相」をとらえていたと言える。しかし、その結果は小津も「失敗作」⁵⁾と認めるものであった。野田の批判は小津に『風の中の牝雞』の再考を促し、新たな方向を模索する契機となった。

では、野田が小津の脚本や映画に果たした役割とは何だろうか。この問を明らかにするには、野田が関わった作品や資料を精査してゆく必要がある。本稿ではその第一歩として、小津や野田の発言を手掛かりとしながら、『箱入り娘』(1935年)を検討する。

『箱入り娘』で指摘されるべきは、次の二点である。第一に、娘の結婚や結婚をめぐるやりとりなど、小津の「後期」作品の特徴がすでにあらわれている。第二に、その脚本に関わっていたのが野田高梧である⁶⁾。

そして『箱入り娘』を境に、野田はしばらく小津の作品に関わっていない⁷⁾。再び小津と仕

事を共にしたのはそれから14年後、その作品こそ『晩春』であった。

以上をふまえると、戦後、小津は野田との共同執筆によって方向を転換し、『箱入り娘』で描いてみせたのと同様に「娘」を描いた。以後、これをひとつの原型として、「娘の結婚」の主題を展開してゆく力を得た、といえるのではないか。

では、『箱入り娘』とはどのような作品であったのか。概要を確認し、『晩春』との比較を試みる。

1 『箱入り娘』に描かれた娘の結婚

『箱入り娘』は、坂本武演じる長屋の「喜八」を主人公に据える。『出来ごころ』(1933年)や『浮草物語』(1934年)と同じく、「喜八もの」と呼ばれる小津の作品群のひとつである。式亭三馬をもじった原作「式亭三右」は小津とされ、野田高梧が脚色に関わっている⁸⁾。ただし、映画は現存せず、小津や野田がどこまでを執筆、脚色したのかは明らかでない。

以上をふまえて、『晩春』に対応する個所をみてみよう。映画は現存しないものの、すくなくとも『箱入り娘』脚本の時点で確認できる対応個所は次の通りである。

- ・娘と母親は二人暮らしである。
- ・娘は自分の気持ちを抑えて結婚を決める。
- ・花嫁姿の娘が、「永い間お世話になりました」と母親に別れを告げる。

上記三点について、『晩春』では次の通りである。

- ・娘と父親は二人暮らしである。
- ・娘は自分の気持ちを抑えて結婚を決める。
- ・花嫁姿の娘が、「……長い間……いろいろ……お世話になりました……」と父親に別れを告げる。

このように、『箱入り娘』と『晩春』は共に、

片親の家庭と娘の結婚を描いている。また、娘が親を思って結婚を決め、感謝の挨拶を告げる。小津の「後期」作品の特徴である主題は、すでに『箱入り娘』で提示されていることは明らかである。

より詳しくみれば、『箱入り娘』では裕福な男性との縁談を母親が喜ぶ。その母親のようすをみて、娘が自分の気持ちを抑える（しかし、後に喜八の助言を受けて、娘は意中の男性と結ばれる）。一方、『晩春』では、娘は結婚をせず、このまま父親と暮らしたいと訴える。しかし、父親に促され、その気持ちを抑えて結婚に至る。このように細部は異なっているのだが、それぞれの物語の構造は共通しているといえるだろう。

さらに具体的に、上記3点目の、娘が伝える別れの言葉をみてみよう。まず、『箱入り娘』のシーン75、「おつねの家」である。

「式服に着替えた花嫁姿」の「おしげ」が、母親の「おつね」に促されて父親の写真を「仰ぎ見」、「仏壇の前へ行行って、静かにお辞儀をする」。そして、おつねの前に「坐り、涙の眼でじっとおつねを見る」というト書きが記されている。母娘の別れの儀式を、「おたか」ほか列席者たちが見守っている。そして、以下のやりとりが続く。

“じゃ、おッ母さん
永い間お世話になりました”
と言ってしんみりと頭を下げる。
おつね、涙ぐましく、じっと見つめる。
おたか、たまらなくなつて眼を蔽つて、
啜り泣く。
おつね、グッと胸が迫る。
おしげ、頭を下げたまま涙を呑んで、
“おッ母さんもうどうぞお達者で……”
おつね、たまらず顔を蔽う。

『晩春』ではどうか。

『晩春』では、式の当日、支度をしている娘のところに、叔母と父親がやってくる。叔母が感激して涙をぬぐうのを見て、笠智衆はそろそ

ろ行こうか、と声を掛ける。その声に促されて原節子は椅子から立ちあがると、腰を下ろし、手をついて、父親に感謝の言葉を伝える。脚本にある通り噛みしめるようにして、「……長い間……いろいろ……お世話になりました……」と述べるのだ。娘を演じる原節子は涙を湛え、笠智衆は笑みをみせながら、「しっかりやるんだよ」と応える。

脚本をみるかぎり、母娘がともに「涙」を共有する『箱入り娘』の方が、メロドラマ的性格は強い。しかし、『晩春』の娘も、涙ながらに最後の挨拶を終え、親子別れの場面を演じるのである。

『小津安二郎全集』を編纂した監督井上和男も指摘するように、ここには、『晩春』の花嫁姿の原節子と笠智衆の別れのシーンが、田中絹代と飯田蝶子の母娘で演じられている。名場面は一朝にして出来たわけではないと思い知らされる⁹⁾。『晩春』は、かつての『箱入り娘』を反復するように娘の結婚を描き、親子別れの場面を描いていた。この点で『箱入り娘』は、『晩春』の原型とみなせるだろう。

さらに、『箱入り娘』は、小津の作品において、珍しく娘の結婚を扱った作品であった。

小津は初期から、『若人の夢』(1928年)や『学生ロマンス 若き日』(1929年)などで学生喜劇や恋愛劇を、『大学は出たけれど』(1929年)や『東京の合唱』(1931年)などで不況や就職難などの社会風刺を描いてきた。こうした中で、『箱入り娘』で母と娘に焦点をあて、娘の結婚や親子の情愛を描くのは新たな試みであった。

さらに、『箱入り娘』は、飯田蝶子¹⁰⁾を柱とするシリーズ第一作に予定されていた¹¹⁾。シリーズ化が実現していれば、「喜八もの」と並んで、飯田蝶子が主要な役を演じる作品群が生まれていたことだろう。しかし、結局小津は満足せず、構想はこの一作で終わる¹²⁾。

その後、再び「娘の結婚」が主題に掲げられるには、『晩春』まで待たなければならない。

では、『晩春』で小津と野田が、娘の結婚を描くに至ったのはなぜか。この点に関しては、

映画クレジットにも明記されている、広津和郎の短篇「父と娘」(『現代』1939年2月号)が着想元として掲げられてきた¹³⁾。「父と娘」を着想として、『晩春』が生まれたというのである。また、中村秀之や滝浪佑紀が指摘しているように、主題や映像表現において、キング・ヴィダー監督『ステラ・ダラス』(1937年)¹⁴⁾との関連が明らかである¹⁵⁾。『ステラ・ダラス』では献身的な母と娘の愛情が描かれ、裕福な男性との結婚が成就するよう、母親が娘の幸福を思って「嘘」をつく。母と娘の愛情は、裕福な男性との結婚話が持ち上がり、娘が自分の気持ちを犠牲にする『箱入り娘』とも共通する。さらに、内容は異なるものの、後に『彼岸花』(1958年)、『秋日和』(1960年)の原作者として小津の映画に関わることになる里見淳の短篇「縁談裏」との異同が指摘されてきた¹⁶⁾。

以上の通り、『晩春』は複数の作品との関連が指摘されてきた。しかし、「父と娘」については、『晩春』の着想元とされながら、その異同が十分に明らかにされていない。したがって、本稿ではその内容を確認することから、『晩春』との関連を明らかにしたい。

2 「父と娘」に描かれた娘の結婚

「父と娘」は『晩春』の着想元として知られながら、これまで映画とは異なる点が強調されてきた。しかし、それぞれは、作劇の根幹をなす「嘘」が演じられる点で共通している。この「嘘」とは、父親が娘を思ってつく「嘘」である。『ステラ・ダラス』にも通じる親子の愛情の帰結としての「嘘」は、「父と娘」ではどのように描かれ、『晩春』ではどのように作劇されたのだろうか。

「父と娘」は、雑誌『現代』に掲載された(【図1】)。その内容は、小津の次の発言によれば、『晩春』と「まるで違う」結末であった。小津は座談会で原作と映画に話が及んだとき、次のように振り返っている。

小津 ぼくはほとんど、ぼくと野田(高梧)

君とのオリジナル物です。原作のあるものは、その一部分をちょうだいして、あとはこっちでいいように直して使うというやり方で、広津さんの『母と子』ですか、それを拝借してやったことがありますが、結末はまるで違うんです。それで広津さんに大変おこられましたね。

いや、あれは一部をちょうだいしたので、全部をちょうだいするならば、こんな少ない原資料は、もちろん持って来ない。だから原名何々やりと書いてあって、何々とは書いてない。中に出て来る人物も、名前は全部違う。ただ一部をちょうだいしたのだけれど、その一部の出所を明らかにするためにこういうようにしたのだ——と話しましたら、それでよくわかったと言われましたね。実にあの方は純粋な方で……¹⁷⁾。

この発言をみるかぎり、広津は「結末はまるで違う」ことに当初、納得できなかったようだ。幾分誇張もあるかもしれないが、広津との認識の差異を示すエピソードだといえよう。

一方の広津は、『晩春』の公開から2年後となる頃、作家志賀直哉と行った座談会で、次の

ように振り返っている。

志賀 『晩春』は広津くんだったね。

広津 ところが全然違うんだ。第一筋までちがう。京都の宿屋で娘にいう父親の四五行の言葉だけだ¹⁸⁾。

「全然違う」と述べている広津が唯一、『晩春』に見出した共通点とは何か。上記を手掛かりにすると、次の部分である。「父と娘」の本文と比較するために、脚本から引用してみよう。一度は結婚を決めたものの、なお逡巡する娘に対して、父親が「人間生活の歴史の順序」だと、結婚の意義を説く場面である。

周吉 「——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」

「父と娘」でこれに相当するのは、次の部分である。

『うん、然しだよ、緋紗子』

何と云つたら娘を説き聞かせられるかと彼は一語一語考へながら喋るやうにゆつくりと、『それはお父さんが聞いても、決して京太郎君が無理だとは思はないよ。いいかい。結婚した夫婦といふものは、二人協力してこの人生の第一歩を創り上げて行くんだよ。……お父さんの人生といふものはもう一つの任務を果してある、然し京太郎君や緋紗子の人生は、これから第一歩を踏み出さなければならないんだ。それは、二人で始めなければならないんだ。好いかい。



【図1】「父と娘」『現代』掲載時画像

なるほど、『晩春』にも、結婚とは「二人協力して」「創り上げていく」ものだという言葉が提示されている。

では、広津が述べたように、そのほかは「全然違う」のだろうか。続いて「父と娘」が『晩春』と異なっている点を整理しよう。

- ・父親の職業は、『晩春』の大学教授に対して、弁護士である。
- ・父親は7年前に妻を亡くし、24歳の娘と暮らすなど具体的な背景が記されている。
- ・『晩春』では娘の伯母から促されて娘の結婚問題が浮上するのに対して、父親がみずから娘を結婚させようと思案する。
- ・娘には婚約者がいる。しかし、なかなか結婚に踏み切らない。
- ・父親は、軽井沢に「別荘」を持ったり、夏になると娘をそこに行かせたりするなどして、娘が結婚するよう積極的に働きかける。
- ・父親の再婚相手と目されるのは、娘と同年代の秘書である。娘は秘書に、再婚の可能性を問う。
- ・父親は秘書に結婚を申し込み、結婚の約束を取り付ける。

以上に明らかである通り、「父と娘」には、『晩春』と異なる点が複数みとめられる。このうち最も大きな違いはやはり、結末である。父親は娘と同年代の相手に結婚を申し込み、その約束を取り付けてしまうのだ。一方、共通する個所は、父親が娘を結婚させようと再婚を示唆することである。すなわち、「父と娘」と『晩春』は、父親が再婚を示唆する点で共通している。その試みがどのように帰結するのか、という点で大きな違いがある。

具体的に「父と娘」から、「嘘」の帰結を確認しよう。父親義一は、娘緋紗子に、次のように再婚を示唆する。

「若しかするとだね。お父さんも今まで緋紗子ゆゑに、再婚を勧められても断わつて来たが、併しまだ五十そこそこなのだから、場合によれ

ば、結婚しないものでもない」。この言葉を、緋紗子は「悲しげな、何といふ寂しい表情」で聞いている。

その後、緋紗子は、義一に再婚相手の「心当り」を問いただし、義一から「若い」、緋紗子の「知つてゐるかも知れない」人だという答えを導く。

そのときの義一の心理は、本文によれば次の通りである。緋紗子にそう言ってきかせたのも、「心当りなどないといふ事をはつきり云つたら、緋紗子の心持が又逆戻りするかも知れない」。娘に語ってみせたとき、少なくとも彼には「心当りなどな」かった。その心情が、緋紗子に対してではなく読者に開示されていることをまず確認しておこう。

さらに、義一の目論見は次のようにも記されている。「義一は上機嫌であつた。嘘も方便かも知れない」、そして緋紗子が「本気に結婚といふ事を考へて呉れば、この偶然の出鱈目は決して出鱈目ではない」というのである。

このように、「父と娘」では、読者は本文を通じて、義一の目論見を理解し、共有する。

そして彼の目論見は、義一の秘書まさ子にも次のように伝えられる。まさ子こそ父親の再婚相手ではないかと緋紗子が勘違いしたことで、「嘘も方便」、娘が結婚に踏み切る気になった、というのである。

『さう、あんたの云つた通り、僕が親父として甘過ぎたのかも知れないね。——僕も緋紗子の身が片づいたら、自分も結婚するかも知れないと云つたら、最初は急に悄気てね。けれども、それが、効果があつて、お父さんがその気なら自分も結婚するとはつきり云ひ出したよ。……あつはははは、嘘も方便とはこの事だよ』

義一は、再婚を匂わせたのも娘の結婚のためであつたと明かしている。この時点で彼の目論見は、「嘘も方便」であつた。

ところが、彼は結末でまさ子に本当に結婚を

申し込み、約束を取り付けてしまうのだ。

『まさ子さん、僕はあなたにお願いがある——緋紗子がそう信じているのなら、緋紗子の信じている通りにいつまでも信じさせてやって貰えまいか？』

『えッ？』

まさ子がぎょっとして顔を上げると、

『ねえ、その意味解ったろう。あなたは僕と結婚して呉れまいか』

『…………』

二人は眼と眼をじっと見合わせた——やがてまさ子は承諾を意味するように静かにうなだれた。

結論を先に述べれば、『晩春』はこのような結末には至らない。『晩春』では、娘が結婚した後、父親が娘の友人に次のように述懐する。「ああでもいわなきや、紀子はお嫁に行ってくれなかった」¹⁹⁾、娘に再婚を示唆したのも「一生一代の嘘」であった、というのである。父親の再婚話はこのようにして、『晩春』の物語内で成就することはない。

以上みた通り、「父と娘」と『晩春』では、結末が大きく異なっている。しかし、父親が娘を結婚させようとする「嘘」を告げ、その「嘘」に娘が戸惑う状況は共通している。とすれば、小津と野田が「父と娘」に着想を得たのはこの点ではないだろうか。それを明らかにするために、『晩春』に演じられる父親の「嘘」と、その帰結を確認しよう。

3 『晩春』に描かれた娘の結婚

『晩春』の父親の「嘘」は、終盤の小料理屋の場面で、父親と娘の友人との会話から明らかになる。

娘の友人は、紀子が父親の再婚を「気にしてたわ、一ばんそのこと気になってたらしいわ」と告げ、「およしなさいよ、そんなものお貰いになるの！ 駄目よ貰っちゃ！ いい？」と促す。すると、彼は「ああでもいわなきや、紀子

はお嫁に行ってくれなかったんだよ」。「小父さんだって一生一代の嘘だったんだ」と述べ、再婚話は「嘘」であったことを明らかにする。

ここで父親が言う「嘘」とは、どのような「嘘」であったのか。

先にみた「父と娘」と比較するために、『晩春』の脚本からみてみよう。

紀子「だけど、あたしが片づけなきや、机の上だっていつまでたってもゴタゴタだし、それに、いつかご自分でお炊きになった時みたいに、おコゲのご飯毎日召上るのよ。お父さんのお困りになるの目に見えるわ」

周吉「うむ……。だが、もし例えばだ、そんなことでお前に心配をかけないとしたらどうだろう？ 仮りに、誰かお父さんの世話をしてくれるものがあつたら……」

紀子「誰かって？」

周吉「例えばだよ」

紀子「じゃお父さん、小野寺の小父さまみたいに……」

周吉（曖昧に）「うん……」

紀子「奥さんお貰いになるの？」

周吉「うん……」

紀子（愈々鋭く）「お貰いになるのね、奥さん」

周吉「うん」

紀子「じゃ今日の方ね？」

周吉「うん」

紀子「もうおきめになったのね？」

周吉「うん」

紀子「ほんとなのね？ ……ほんとなのね？」

周吉「うん」

紀子「……」（堪えられなくなる）

そしてさっと立ち上ると、逃げるように出てゆく²⁰⁾。

『晩春』では、娘は父親に再婚の意思を問い、

さらに問い続ける。父親、周吉の科白には、初めは「(曖昧に)」というト書きが付されている。しかし、以後は「うん」と繰り返すばかりで、ついに娘は「堪えられなくな」って「出てゆく」。

映画ではその瞬間、原節子が駆け出し、音を立てて階段を駆け上がってゆく。小津の映画において数少ない、階段を駆け上がる場面、娘の情動がほとぼしる場面である。

紀子を演じた原の演技は、頷きを重ねるばかりである笠智衆に対して、かくも雄弁である。公開当時、映画評論家の津村秀夫は、「再婚の決意を聞いた時、大きな衝撃を受ける場面は精彩があ」²¹⁾と高く評価した。父への問いかけにより高められてゆく声色、表情、身体の震えによって、原の演技は極限にまで高められるのだ。原節子の顔はこのとき、多数の情動がうずまく場、中山昭彦によれば「無数の面の同時的な交錯地帯」²²⁾、中村秀之によれば「生々しい事態」²³⁾が表出する場となる。

これに対して、笠智衆演じる父親の言葉は、脚本の時点ですでにそぎおとされ、抑制されている。「父と娘」には記されていた再婚の「心当たりなどない」という意図、さらに、それを言えば「緋紗子の心持が又逆戻りするかも知れない」といった心情や指示は、脚本には記されていない。

そこでは、かろうじて父娘の対話を成立させる「うん」の一語を、どう演出し、また演じるのが鍵になるだろう。娘に対し「嘘」を演じるという演技を、笠智衆はどのように達成したのだろうか。

結果としてその演技は、娘のみならず、見る者に不可解かつ「曖昧」な印象を与えるものとなった。

まず、「奥さんお貰いになるの?」という原節子の問いかけに、笠智衆はかすかに「うん」と頷く。続く問いかけには、黙って頷く。

さらに、「じゃ今日の方ね?」と女性の存在が示されてからは明瞭に、「うん」と声に出し、頷きを繰り返す。

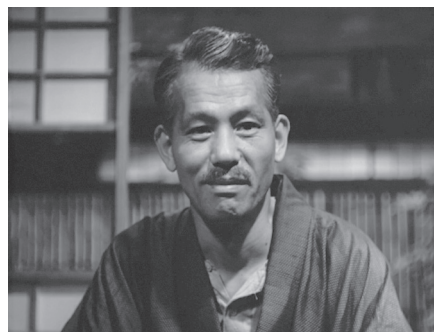
そして、最後に「うん」と言い放ったときの

一瞬を捉えたものが【図2】である。画面右手の笠智衆の頬はわずかに痙攣している。

ここであらわれる「痙攣」が、娘に対する「嘘」を隠しても隠しきれない父親の心情だと判断するのはたやすいだろう。先にみた比較から明らかであるように、『晩春』の父親は、「父と娘」で娘に積極的にはたらきかける義一とは反対に、何事にも時を逸し、娘を持って余している父親であるからだ。この点で彼の顔にみえる「痙攣」は、嘘をうまくつくことさえできない彼の不器用さでもある。

しかし、そんな父親であるからこそ、この場面の彼の「演技」には、妙な説得力が伴っている。緊張とも微笑とも、さらには戸惑いともとれる表情がかえって、彼の意図とでもいべきものを表情の下に隠してしまっているのだ。これは、俳優笠智衆の演技にも帰するだろう。半ば棒読みのような発声は、笠智衆を特徴づけるとともに、能面のように演じてほしいと指示した小津の演出でもあった。抑揚の消えた演技は、ここにきて、父親の語る「嘘」の真実と嘘とを判断しがたくしているのである。

父親は嘘をついていたのか、そうでなかったのか。この点は、『晩春』公開当時からしばしば話題に上ってきた。映画を高く評価する一方、笠智衆の演技に注目したものは少なくない。たとえば、映画評論家の北川冬彦は、「娘にはほんとだと思わせながらも観客には、実は言葉だけのことである。そういう意志は毛頭ないということを知らせるような表情の演技でなければ



【図2】『晩春』(1949年、松竹株式会社)

ならないのに」、「うんうんという表情は、観客である私にも、ほんとうにもらうように思われる表情の演技であった」と指摘している。その上で、北川は、「小津安二郎の演出にその責任はある」²⁴⁾と述べている。

北川が述べるように、『晩春』には、父親が「そういう意志は毛頭ないということを知らせるような表情の演技」は存在しない。先にみた通り、映画終盤に、父親が「一生一代の嘘」をついたと娘の友人に語るだけである。北川は以上の点に「演出」の不備を指摘しているのだが、むしろそれこそが『晩春』に試みられた演出ではないだろうか。

「父と娘」に対して、笠智衆演じる父親は、「実は言葉だけのことである。」という演技をするには最も遠い存在として造形、演出されている。また、北川のいうように映画に「心情」や人物の置かれた状況を表現しようとするならば、科白や字幕、ボイスオーバーやナレーションから示す方法がある。小説の一人称、あるいは三人称独白体を映画化するとき用いられる方法である。『晩春』ではそうした説明もト書きも一切示すことなく、「父と娘」とは異なる「嘘」を表現してみせたのだ。

笠智衆の演技は、さらに他の批評家らの注目も集めた。『晩春』を「世界無比の小津芸術」と高く評価した映画評論家の清水千代太は、同時に「笠智衆はなぜ、笑を含んでいるのか。」²⁵⁾と疑問を呈している。「微笑」に意味を求めれば、彼の表情は不可解なものとなるだろう。しかし、「嘘」をつく場合にかぎらず、発話行為において意図せず、あるいは何らかの後ろめたさや罪悪感が伴う場合などに「微笑」が生じることはある。「嘘」を隠したり、平静を装おうとしたりするために、微笑することもあるだろう。ひとつの演技、ひとつの表情が、何らかの感情や意図に還元されないのもまた事実である。意味に還元されない多義的な表情とすることが、小津の「演出」ではなかったか。

この点で、『晩春』の2年前となる次の小津の発言は示唆的である。

映画も初期は筋を選び、次は表情を表す時代に発展し、そろそろ性格を表す時代になったと思うのです。映画の上の一つの確りした性格さえ出れば、その男は悲しい時に笑ってもいいのです。性格さえ確りしていれば個々の感情はあまり必要のないことで、この感情が一つ一つの表情を伴うとすると甚だわずらわしくこの意味での表情は感情の表現にはなるが性格の表現にはならないのです。然し俳優は脚本を読んでいて、個々の感情を表現で表そうとすることです。表情を何よりの武器と心得ているのです²⁶⁾。

小津はここで、「個々の感情」を表情で表すことに異論を述べている。先にみた北川が呈した「表情の演技」とは反対の立場である。

重要なのは人間の「性格」を描くこと、性格が描ければ「悲しい時に笑ってもいい」という小津の考えは、『晩春』で実践されたと言えるのではないか。情動あふれる原節子の顔とは対照的でありながら、笠智衆も、ひとつの「意味」に還元されない性格を与えられていたのである。

以上に、『晩春』における父親の「嘘」をみてきた。父親が再婚の約束を取り付ける広津の「父と娘」に対して、『晩春』では父親の「嘘」が、娘の結婚後に「嘘」であったと明かされる。「父と娘」と比べてみれば、確かに異なる結末である。しかし、いずれも「嘘」が娘を結婚へと駆動させ、娘の結婚を描く根幹に関わっていた。『晩春』の着想となったのは、この点ではないだろうか。

最後に、小津と脚本を執筆した野田高梧の発言をみてみよう。

廣津さんの原作は「父と娘」という題の短篇で、おそらくは太平洋戦争以前に婦人雑誌か何かに書かれたものらしく、『純情』という小説集の中に収められている。ページ数にして三十六ページ。細君を亡くして以来、娘と二人きりで暮らして来た父親が、

娘を嫁にやろうとすると、娘は父親のそばを離れたがらない。そこで父親が後妻でも貰うかのような例え話をすると、娘はそれを本気にして、一旦は失望するが、やがてみずから結婚を決意して、父にはその法律事務所の女秘書を後妻として迎えさせる、というのが大体の筋で、背景は勿論、人物の性格や境遇、登場人物の数や局面の設定方法、などなど、今度のシナリオとは大分ちがっている点が多いが、しかし父親が後妻を貰うかのような例え話をするという点だけは、廣津さんのアイデアをそのまま頂いてある。だから、今度のシナリオが形の上では廣津さんの原作からどんなに離れていようとも、そのアイデアがなかったらやっぱり生まれなかったらと思う²⁷⁾。

野田が述べるように、『晩春』が「父と娘」から着想を得たのは、「父親が後妻でも貰うかのような例え話をする」という点であった。『晩春』では、その「例え話」の真偽を終盤まで明らかにしない。また、「嘘」をつく笠智衆は、演出の不備さえ見る者に感じさせる、曖昧な表情を示している。そうして「娘の結婚」を成就するために重要な「嘘」を描きつつ、一つの表情に還元されない人間、小津の言葉にならえば「性格」を描くことが、『晩春』に試みられた実践であった。

おわりに

以上みてきたように、本稿では小津安二郎の『晩春』を、小津の『箱入り娘』、さらに広津和郎の短篇「父と娘」から比較検討した。

従来、『晩春』は、その着想元となった「父と娘」や、母娘の愛情を描いたキング・ヴィダー監督『ステラ・ダラス』との比較から行われてきた。本稿ではさらに「箱入り娘」の内容も具体的にみたことで、『晩春』との異同が明らかになった。

主題や、主題に関わる「嘘」の提示など、『晩春』が「父と娘」や『ステラ・ダラス』と共通

することは明らかである。しかしそれだけでなく、『ステラ・ダラス』に2年先行する『箱入り娘』も『晩春』と共通する主題を持ち、親子の別れを描いている。また、「父と娘」に父娘の別れは描かれていないのに対して、『箱入り娘』には『晩春』に通じる母娘の別れが描かれている。これらの点から、『箱入り娘』は、『晩春』の原型に位置付けることができるだろう。

もともと、小津の作品には、『浮草物語』(1934年)をリメイクした『浮草』(1959年)や、『晩春』の父娘の関係を母娘に入れ替えたと言える『秋日和』(1960年)など、類似、共通する作品は多い。こうした文脈において、『晩春』も『箱入り娘』との関連を指摘できる、広義の「リメイク」作品と言えるだろう²⁸⁾。

野田が小津の映画に果たした役割については、近年確認されつつある資料からさらに実証してゆく必要がある。本稿にみたように、『風の中の牝雞』を批判し、戦後の小津に新たな方向を促したのはその一つと言えるだろう。さらに、『箱入り娘』では飯田蝶子を柱としたシリーズ構想が頓挫したのに対して、『晩春』以降、小津の映画は「娘の結婚」を繰り返し描いてゆく。このことは、『箱入り娘』でも脚本に関わった野田高梧を得て、戦後の小津が新たに「娘」を描く力を得たことを示しているのではないか。この点で野田高梧も、「後期」の小津に、確かに関わっているのである。

註

- 1) 『麦秋』(1951年)、『彼岸花』(1958年)、『秋日和』(1960年)、『秋刀魚の味』(1962年)である。
- 2) 蓮實重彦『監督 小津安二郎(増補決定版)』筑摩書房、2003年、74-75頁。
- 3) 野田高梧の略歴や関わった主な作品については、新・雲呼荘 野田高梧記念 蓼科シナリオ研究所ウェブサイト「野田高梧の歩み」<http://www.noda-tateshina.jp/p03nodakogo.php?lang=jpn> (2020年3月1日参照)に詳しい。
- 4) 野田高梧「交遊四十年」『小津安二郎・人と仕事』蜚友社、1972年、10頁。

- 5) 「キネマ旬報」1952年6月上旬号、35頁。小津は、「作品というものには、必ず失敗作があるね、それが自分にプラスする失敗ならいいんだ。しかし、この『牝雞』はあまりいい失敗作ではなかったね」と振り返っている。
- 6) 野田は小津の監督第一作『懺悔の刃』（1927年）で脚色を担当している。
- 7) 当時の野田の状況を振り返ると、『箱入り娘』製作時に、野田は脚本部長に就任する。撮影所はトーキー製作に本腰を入れ、蒲田から大船に移転するなど、変化を遂げつつあった。1938年には、野田が脚本執筆した『愛染かつら』（野村浩将監督）が大ヒットを呼んだ。
- 8) 池田忠雄と野田高梧の脚色である。
- 9) 井上和男編『小津安二郎全集 [上]』新書館、2003年、721頁。
- 10) 飯田蝶子は、『箱入り娘』の前作『浮草物語』（1934年）、後作『東京の宿』（1935年）でも同名の「おつね」の役で登場する。
- 11) 「キネマ旬報」1952年6月上旬号、33頁。小津は『箱入り娘』シリーズを作るという話もあったけど、これ一本で終わった。」と振り返っている。
- 12) ほかに、作品で娘が主要な役割を演じる『淑女は何を忘れたか』（1937年）もあるが、この作品の娘は、叔父や叔母の夫婦生活を批評する特権的な立場にある。
- 13) 着想元となった背景については諸説あり、志賀直哉が小津に勧めたという説、清水宏が小津に勧めたという説がある。野田の長女への以下の聞き取りも参考となる。「山内久／玲子 空にまた陽がのぼるとき オーラルヒストリー 聞き書き」（聞き手：渡辺千明、藤久ミネ）『シナリオ』2010年9月号、120頁。
- 14) 原作はOlive Higin Proutyの同名の小説である。1925年にも映画化された。日本では1925年に森岩雄が翻訳し、改造社より出版された。
- 15) 中村秀之『敗者の身ぶり ポスト占領期の日本映画』岩波書店、2014年、295頁、滝浪佑紀「階段と田舎——キング・ヴィダー『結婚の夜』を背景とした小津安二郎『風の中の牝雞』と『晩春』の分析」『城西国際大学紀要』25(5)号、2017年3月、1-18頁。
- 16) 貴田庄『小津安二郎文壇交遊録』中央公論新社、2006年、97-99頁。里見弴との交友は、小津が北鎌倉に越してきた1952年以降にとりわけ深まった。
- 17) 『週刊読売』1959年5月31日号、42頁。
- 18) 田中眞澄『小津安二郎周游』文藝春秋、350頁。「熱海文人映画よもやま談義」と題された座談会時での発言である。『志賀直哉全集』第22巻「座談会一覧」（岩波書店、2001年）143頁によると、座談会は1951年2月1日『毎日新聞』夕刊に記載された」と記載がある。しかし、田中は、『夕刊毎日新聞』1951年2月10日に掲載されたと指摘している。田中の指摘に基づき、毎日新聞社の記事検索から当該紙面および掲載面を検索したが、掲載紙面、日付を特定することができなかった。
- 19) この言葉を受けて娘の友人アヤは周吉の額に接吻し、感激したことを伝える。アヤは「あたし小父さまみたいに嘘つかないわ」「そんな上手な嘘つけないもの」と言う。周吉は、「仕様がなないさ、小父さんだって一生一代の嘘だったんだ……」と答える。このように、「嘘」という言葉を会話ではじめに使うのはアヤで、彼女の言葉を受けて周吉は「嘘」をついたことを述べる。
- 20) 井上和男編『小津安二郎全集 [下]』新書館、2003年、66-67頁。
- 21) 津村秀夫「黄昏芸術について 小津安二郎の『晩春』」『映画春秋』1949年12月号、17頁。
- 22) 中山昭彦「離接と放射——小津安二郎〈と〉女優たち(Ⅱ)」北海道大学大学院文学研究科映像・表現文化論講座編『層：映像と表現』2号、2008年8月、88頁。
- 23) 中村秀之、前掲、54頁。
- 24) 北川冬彦「★特集映画批評 晩春 小津独特のテンポ」『キネマ旬報』1949年10月下旬号、25頁。このほか、『晩春』公開時の批評のうち、父親の「嘘」に言及するものに以下がある。登川直樹は、「父の再婚話は娘を結婚させるための美しい嘘であった」と記し（『日本映画 晩春』『映

画教室』1949年11月号、41頁)、津村秀夫は、「紀子はまた自分が邪魔になるから追い出されるのだと誤解する。それは二十七歳の老嬢には有り勝ちなヒガミであり、誤解であった」と記している(『黄昏芸術について 小津安二郎の『晩春』』『映画春秋』1949年12月号、17頁)。

- 25) 清水千代太「世界無比の小津芸術」★特集映画批評 晩春『キネマ旬報』1949年10月下旬号、24頁。
- 26) 「映画と文学」『映画春秋』第6号、1947年4月15日、24頁。以降も、小津はしばしば同様の発言をしている。たとえば、以下を参照。「大人の映画を『秋日和』撮影の小津監督大いに語る」『キネマ旬報』1960年9月上旬号、66頁。
- 27) 野田高梧「小津安二郎の新作「晩春」のこと」『映画世界』1949年7月号、30頁。
- 28) 小津の作品における「リメイク」を詳細に検討したものとして、渡邊大輔「小津調にとってリメイクとは何か」北村匡平・志村三代子編『リメイク映画の想像力』(2017年、水声社)がある。

付記

- ・「父と娘」の引用は、『現代』1939年2月号初出時の記載に拠った。引用に際して、ルビは省いた。また、旧仮名遣いは新仮名遣いに改めた箇所がある。
- ・『箱入り娘』、『晩春』の脚本、および本稿で掲げた科白の引用はそれぞれ、井上和男編『小津安二郎全集 上』新書館、2003年、井上和男編『小津安二郎全集 下』新書館、2003年に拠った。
- ・本稿は2014年6月29日、信州大学で開催された研究会「現代日本〈映画—文学〉 関連研究会」における発表「後期小津映画と原作をめぐる」に基づく。執筆にあたり発表原稿を大幅に改稿した。
- ・本稿は JSPS 科研費 JP25284034 (基盤研究(B)「現代日本映画と日本文学との関連研究—戦後から1970年代までを中心に—」(研究代表者: 中村三春) の助成を受けた。