

## 是枝裕和『海街 diary』における記憶表象と観客の次元

——フラッシュバックの排除と視線の等方向性——

伊藤 弘 了

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻

〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町

**要旨** 本論文では、是枝裕和『海街 diary』の記憶表象が持つ映画史的な意味について、理論的な言説を参照しながら明らかにし、それが映画の観客に及ぼす作用を分析する。『海街 diary』の記憶表象を考えるにあたっては、是枝が小津安二郎から受けた影響を踏まえることが有効である。小津と是枝の映画における演出上の重要な共通点として、フラッシュバックの排除と視線の等方向性の強調が挙げられる。第1節では、是枝と小津の映画におけるカメラが非人称的な存在にとどまっている点を確認する。カメラの非中枢的な知覚と人間の中枢的な知覚は別のものであり、両者を同一視するところに映画のごまかしが生まれる。第2節では、是枝と小津の映画が映画のごまかしを避けるために、フラッシュバックを伴う主観的な回想シーンを排除したことを指摘する。第3節では、小道具としての写真に注目する。是枝や小津の映画では、画面上に写真が映ることがほとんどない。その理由について、ロラン・バルトやヴァルター・ベンヤミンの議論を参照しつつ、写真と記憶の違いについて考察し、是枝の『海街 diary』では記憶の重視が徹底されていることを論証する。第4節では、写真との関係から視線の等方向性を問題にする。複数の登場人物たちが同じ対象に視線を注ぐ場合、見られている対象が重要なのではなく、一緒に見ているという経験自体が意味を持つ。そこでは視覚の不一致よりも記憶の共振が重視される。第5節では、不可視の写真をめぐる序盤と終盤のシーンの分析を通して、視線の等方向性の結びが、登場人物と映画観客に悟りの経験をもたらす仕掛けを明らかにする。

### はじめに

是枝裕和が「死と記憶の作家」であることは、本人の言を俟つまでもなく、すでに国際的な認識となっている（是枝 78）。映画研究者のアーサー・ノレッティ・ジュニアは、英語圏ではじめて刊行された本格的な是枝論集 *Film Criticism Special Double Issue : Kore-eda Hirokazu* のイントロダクションで、是枝の主要な関心事が「記憶、喪失、死（memory, loss, and death）」にあることを批評家たちの共通認識として紹介している（Nolletti 2）。是枝作品における記憶の問題は多くの研究者や批評家の関心を集めており、この論文

集においても、デイヴィッド・デッサーとミツヨ・ワダ・マルシアーノの論考タイトルのうちに *Memory* という単語をみとめることができる。デッサーはとりわけ『ワンダフルライフ』（1998年）の記憶表象に注目する。彼は論文の前半部分で、この作品で重視されているのが記憶の事実性ではなく、あくまで記憶をめぐる人々の主観的な感情であることを指摘し、それが「映画内映画」作りの行程を通して再創造される過程を精緻に分析する。しかしながら、議論の後半では、小津安二郎と黒澤明の名前をいささか安易な連想のもとに引き合いに出してしまっている。「クリシェ」であると断りながらも、桜の花びらをめぐるシーンに「甘美なる悲哀（sweet sadness）」、すなわち

「もののはれ」の感覚を読み込もうとするデッサンは (Desser 58), 同様の手つきで『ワンダフルライフ』に見られる「畳の上で練り広げられる平凡で平均的な夫婦生活」を小津の『東京物語』(1953年)と結びつけようとする(59)。「畳の上の生活を捉えるための低いカメラ位置や水平なカメラアングルが作り出す構図が小津を連想させる」(60)というデッサンの指摘は、間違いではないが、それならば比較対象として適切なのはむしろ成瀬巳喜男だろう。それ以前に、「ロングテイク、最小限のプロット、示唆的なテーマ」を持つ『幻の光』(1995年)を小津と溝口健二への先祖帰りだと解説するデッサンの認識は、やはり性急の誹りを免れない(46)。こうした認識は、しばしば小津や溝口を論じる際に持ち出されたいささか安易な日本特殊論へと議論を退行させかねないものである。

是枝が小津をはじめとする古典期の監督から影響を受けていることは間違いなく、本稿で中心的に論じようとする近作の『海街 diary』(2015年)は、多くの細部が容易に小津の『麦秋』(1951年)を連想させる。たとえば、『海街 diary』には長女(綾瀬はるか)が渡米する医者(原節子)の恋人についていくべきか迷うシーンがあるが、『麦秋』では秋田へ転勤する医者(原節子)と結婚して長女(原節子)が家を出たために、稼ぎ手を失った家族は離散を余儀なくされている。両作品の長女(綾瀬はるか/原節子)が共通して置かれているのは、遠方へ移る恋人に自分が随伴するかどうかの決断が家庭の存立を左右するという状況である。二つの映画の長女はどちらも鎌倉に住んでおり、恋人の男性医師とともに結婚歴を持っている。かねてから小津と比較されることへの違和感を公言していたはずの是枝は、本作に限っては「ちょっと小津的であるのは認めます」(久保 54)と述べており、長女役の綾瀬はるかには、小津映画における原節子を模倣するかのよう、前髪を上げて額をあらわにさせ、白のブラウスに無地のスカートを着せている<sup>1)</sup>。

とはいえ、こうした細部の類似だけを捉えて「是枝が小津の影響を受けている」と言うことにあまり生産的な意味はない。仮に是枝が小津の影

響を受けているとすれば、その影響が是枝の作品内で具体的にどのように映画的に結実しているかを特定するべきだろう。これが本稿の根底にある問題意識である。

是枝は、まさに人の記憶を映画的に表象する方法をめぐって小津の後継者たらんとしている。ここでは是枝と小津の作品を逐一突き合わせて分析を行うことはしないが、小津映画の特徴を導きの糸にしつつ、それを是枝が『海街 diary』においてどのように展開したかを議論していく。具体的にはフラッシュバックの排除と視線の等方向性が問題となる。これらはいずれも小津映画に見られる特徴であると同時に、『海街 diary』を支える中心的な技法となっている。重要なのは、この二つの技法が単に小津を想起させるために用いられているのではなく、『海街 diary』のテーマにとって必要不可欠な機能へと高められている点である。

是枝裕和を扱った学術的な研究はこれまでほとんどなされていない。質と量の双方の点においては、冒頭で触れた論文集がもっとも充実したもののだが、カバーしているのは2009年公開の『空気人形』までであり、近作を含む是枝のモノグラフはいまだ存在していない。批評や研究の不在を尻目に、是枝自身のエッセイやインタビューが続々と刊行されているのが現状である。今や国際的な知名度を誇る映画監督となった是枝を、映画学的な見地から捉える言説が必要とされている。

## 1. カメラの知覚

小津安二郎が徹底してこだわり抜いたのは、カメラの視点をあくまでカメラの視点として提示することである。小津映画の特徴としてさかんに言及されてきたロー・ポジションは、それがカメラ以外の誰の視点でもないことを強調している。蓮實重彦が指摘するように、とりわけ「後期の小津」においては、「起源としての瞳を消しさり、空の風景のみを非人称的に宙に漂わせること」(蓮實 152)が試みられている。主観ショットと思われたものは、しばしば次のシーケンスの冒頭部分のショット(デイヴィッド・ボードウェルの言い方に倣うならば「移行ショット」と重なる

り、その主観性が曖昧化されている。主観ショットとは、カメラの視点を登場人物のそれに擬す技法であり、このときカメラの視点は人間の視点に従属させられる。それを「映画のごまかし」と呼ぶ前田英樹は、アンリ・ベルクソンの議論を踏まえつつ、人間の知覚（中枢的な知覚）とカメラによる機械的な知覚（非中枢的な知覚）とを弁別し、小津が徹底して後者の知覚を重視したことを指摘している。

なぜカメラの視点を登場人物の視点に擬することが「ごまかし」になるのか。それは映画の基盤をどこに置くかという問題と関わる。カメラを回して外界を撮影すれば、そこに何かしらの光景を写し取ることができ、さらにその光景は繰り返し上映できるものとなる。カメラの前に人物を配して演技させ、それをしかるべく繋ぎあわせていくことで映画は相当に複雑な物語を提示することもできる。周知の通り、そのための効率的な撮影・演出・編集方法が模索され、さしあたり古典的ハリウッド映画と呼ばれるひとつの体制へと結実した歴史がある。このとき練り上げられたコンティニューイティ編集に映画の「ごまかし」が持ち込まれることになるのである。

機械としてのカメラの本性は、その記録性にある。カメラはその視野のなかで展開する出来事を記録することができる。この限りでは、どこにも嘘はない。しかし、カメラの視界を登場人物の視界と一致させようとするればごまかしが生じる。カメラの視点はあくまでカメラのものであり、たとえある登場人物の眼とちょうど同じ位置に置いたとしても、それは人間の見た光景にはならない。カメラの知覚と人間の知覚は絶対に一致しない。にもかかわらず、一致するかのように装うところにごまかしが生まれるのである。

むろん「ごまかしで何が悪いのか」と問うことは可能である。カメラの知覚を人間の知覚と錯覚させることは確かにできるし、だからこそ、それを最大限に活用して無数の物語映画が作られてきた。しかしながら、少なくとも小津や是枝はそうようには考えなかったのである。小津はあくまでカメラの知覚をそのまま維持する道を追究した。是枝の『海街 diary』にも主観ショットと断定で

きるようなショットはほとんど存在しない（次女が風呂場で遭遇したカマドウマを映し出すハイ・アングルショットは数少ない例外だろう）。『海街 diary』の特徴のひとつは、ほぼすべてのショットにわたってカメラがゆるやかに動きつけていることである。小津がロー・ポジションの固定カメラによって視覚の非人称性を強調しているとすれば、是枝は逆に動き続けるカメラによってその非人称性を担保しているように思われる<sup>2)</sup>。

## 2. フラッシュバックの組織的排除

### 2-1. 記憶の座

カメラの知覚を維持するにあたって、小津はカメラの位置を固定しただけではなく、語り（の現在）を物語の現在に縛りつけた。前田は、小津映画に回想シーンやフラッシュバックがないことについて、次のように指摘している。

小津の映画には、どのような回想シーンも挿入されはしないし、回想を暗示するありふれたフラッシュ・バックも用いられることはない。それは、回想というものが、中枢的な人物の視点に結びつくほかないひとつの活動だからであり、そうした視点によってカメラが世界を表象することは、映画がおかす「ごまかし」だからである。（61）

確かに、現存する小津の映画作品内にフラッシュバックの使用は一切見られない。是枝に関しては、初期作品（『幻の光』[1995年]、『DISTANCE』[2001年]等）における実験的なフラッシュバックの使用を経て、近年の作品ではほとんどフラッシュバックの使用が見られなくなっている。吉田秋生の原作漫画では随所に過去の出来事を描くフラッシュバック的なコマが挿入されていたが、『海街 diary』にはそうしたショットは存在しない。しかし、このことは、二人の映画監督が記憶を軽視していることを意味しない。両監督は、あくまで登場人物たちの現時の語りを通して不可視の記憶を共有することに徹している。

たとえば、小津の『麦秋』では、会話を通して

共有される記憶が物語展開上きわめて重要な役割を果たしている。映画の後半、ヒロインの紀子（原節子）が喫茶店で兄の友人・矢部謙吉（二本柳寛）と会うシーンがある（82分23秒～84分02秒）。この場面の会話で、二人は戦死した紀子の兄を話題にする。謙吉は、学生のとときに二人でこの喫茶店を訪れたと言い、店内にかかっている絵が当時のままであることを指摘する（このとき彼と向かい合って座っていた紀子は、振り向いて背後の絵画を見る）。さらに、戦時中に兄から軍事郵便を受け取ったことを伝えられた彼女は、その手紙を譲って欲しいと申し出る。この直後のシーンで謙吉の家を訪れた紀子は、彼の母がふと「あなたが謙吉の嫁になってくれたらいいのに」と言ったことを受けて、自分でよければ結婚相手になってもいいと応じる。謙吉は秋田への転勤が決まったばかりで、結婚するとなれば彼女も東京を離れなければならない。また、謙吉には亡くなった前妻との間に小さな女の子がいるという事情もあり、紀子の家族はこの結婚に乗り気ではない。そうした障害を前にしてなお、彼女が結婚を承諾した理由は劇中では必ずしも明示されていないが、彼が自分の好きだった兄の友人であり、その兄の記憶を共有できることが決め手になったと考えられる<sup>3)</sup>。

同様の事態は『海街diary』にも見られる。本作では、母親の違う四女が三人の姉との同居生活を通して関係性を深めていく様子が描かれていく。このとき血のつながりを超えて四女と三姉妹を結びつけていくのが、たとえば亡くなった父親の記憶なのである。彼女たちは、それぞれが持つ死者たちの記憶を交換しあい、共有しあうことを通じて家族になっていく。ここではその例として、三女と四女が会話を通じて死者の記憶を交換しあう場面を見ておこう。この二人は釣りと食べ物の記憶によって結びつきを深める。

ある夏の日、二人は三女が作ったちくわ入りカレーを一緒に食べる。長女と次女には評判のよくないメニューだが、まだ小さかったために母親の料理（シーフードカレー）をよく覚えていない三女にとっては、母の出奔後に祖母が作ってくれた思い出の味となっている。その話を聞いた四女は、

かつて自分がついたある嘘を告白する。映画には四姉妹が揃ってしらす丼を食べるシーンがあるが、このとき四女はしらす丼を食べるのははじめてだと言っていた。しかし、じっさいには仙台に住んでいたときに、父親がよく作ってくれていたのである。それを聞いた三女は自分が作ったちくわ入りカレーが祖母の味なら、しらす丼は父の味だったのだと知る。さらに、三女から、いつか自分が知らない父親の話を聞かせて欲しいと伝えられた四女は、突然思い出したように、父親が釣り好きな人物であったことを告げる。

三女の趣味が釣りであることは映画のなかですでに示唆されていた。この場面に至るまでに、三女が釣りの仕草をする姿が二度提示されている。冒頭では山形の温泉旅館に到着して部屋に通された直後、眼下に流れる川に興味を示した際に釣りの素振りを見せているし、その後、鎌倉の自宅で他の姉妹の帰りを待つ間に本物の釣り竿を振って練習している様子が描かれている。特に後者の場合は同じ空間内に四女もいるので、彼女は三女の釣り好きを知っており、そのうえでこの話を持ち出したと考えられる。その話を聞いた三女は、自分の釣り好きが実は（幼い頃に家を出たためによく覚えていない）父親譲りのものであったこと、換言すれば、自分が父親の娘にほかならないことを悟る<sup>4)</sup>。

## 2-2. フラッシュバックによるごまかし

フラッシュバックを伴う回想シーンが映画にとって「ごまかし」であるのは、主観ショットと同様に、カメラの知覚を登場人物の知覚になぞらえているからだけでなく、そのなぞらえている知覚が記憶である点に求められる。風景や人間を撮影するのであれば、さしあたりそれらをカメラの前に置きさえすれば、映像として記録することができる。しかし、人の記憶はそうにして撮影することができない。その意味で、映画で登場人物の記憶に基づく主観的な回想シーンが描かれた場合、それは二重にごまかしを構成することになる。まず、その視点が人物でなくカメラによるものである点、そして、写し取られる映像があくまで人の記憶を擬した現実の光景だという点である

(もちろん、現実の光景を使わず、CGIなどを用いて記憶や夢を仮構することもできるが、いずれにせよそれは記憶や夢そのものではない)。

たとえば、フィルム・ノワールに典型的なヴォイス・オーバー・ナレーションを伴う回想シーンを考えてみよう。『サンセット大通り』(ビリー・ワイルダー監督、1950年)は、プールに浮かんだ水死体のヴォイス・オーバーで幕を開け、その声に導かれながら回想シーンへと入っていき、生前の彼が経験した出来事を描き出していく。ここで奇妙なのは、回想シーンに入るやいなや、カメラが回想している当の本人である売れない脚本家(ウィリアム・ホールデン)の姿を写している点である。もしもこれが彼の記憶であるとすれば、彼が眼にしたものを中心に構成されるはずで、彼の姿を捉える視点は不自然である。むしろ、本作の主人公は既に死んでいるのだから、そのような「神の視点」から回想することができるのかもしれない。しかしながら、この種の回想シーンは、主人公が生きている他の映画にも一般的に見られるものである。したがって、そこで映し出されているのは登場人物の記憶ではなく、主観性を装いながらもあくまでカメラが知覚した映像であって、回想という枠組みは物語展開上、便宜的に与えられた枠でしかないことは明らかである。

ふつう、映画は主観的なショットだけでシーケンスを構成するようなことはしない(フラッシュバックの原義に忠実に、たとえば登場人物が見た過去の光景を数ショットだけで表現することならできるが)。その点で、映画は文学作品に見られるような内的焦点化<sup>9)</sup>の描写を苦手としていると言えるだろう。カメラが中心人物の行動を追っていたとしても、それはあくまで(しばしば外的焦点化の説明に際して持ち出される)カメラ・アイが捉えたものである。

むしろ、人が過去の出来事を思い出す際、自分自身の姿を外から見るような視点を採用することはふつうに起こりうる。記憶はつねにすでに加工されたものであり、本人が見聞きした出来事をその通りに再現するものではないからである。ただし、いずれにせよ、そうした主観的な経験をカメ

ラがそのまま捉えることは不可能である。

そうであるとすれば、小津や『海街 diary』の是枝がフラッシュバックによる記憶の提示を拒否することは、むしろ記憶の人称化を徹底するための試みと言えないだろうか。個々の登場人物が持つ記憶は、あくまでごく私的なものであり、他の登場人物や観客の眼に見えるようなものではない。カメラで直接写し取ることも不可能である。にもかかわらず、それが見えるかのように提示することは端的に「ごまかし」である。小津や是枝はそのような事態をこそ避けたのではないか。ごまかしを避けたければ、見えないものは写すべきではない。そうすることで、記憶がその人物限りのものであることが表現される。二人の監督は、カメラが捉えた映像の非人称性を維持することで、記憶の人称性を確保しているのである。

### 3. 写真と記憶

フラッシュバックの組織的排除の延長に、不可視の写真がある。なお、誰にとって不可視かといえば、観客にとってであって、登場人物たちには普通に見られている。後期の小津と『海街 diary』の是枝は、画面上に写真が映り込むことを周到に避けている。写真は過去のある時点の光景をカメラによって切り取ったものであり、その点でしばしば映画との連続性を指摘される媒体である。しかしながら、映画内に写真が取り込まれると、そこには再びごまかしが入り込むことになる。

「写真はすべて存在証明書である」(107)と喝破するロラン・バルトは、その本質を「《それは=かつて=あった》」(118)という感覚に求めている。バルトは、そこに「現実のものでありかつ過去のものである、という切り離せない二重の措定がある」(93-4)と言うが、物語映画でそのような写真の性質を維持することはきわめて難しい。とりわけ、『海街 diary』のように、写真を前にした登場人物たちが幼少期の思い出を語りあう場合には、その試みをごまかしなく遂行することは不可能である。なぜなら、彼女たちはじっさいにそのような写真を撮られていないからである。むしろ、それらしく装われた少女たちの写真を提示し

て物語を進めることは可能だろう。しかし、それは彼女たち自身ではない。この映画にキャスティングされてはじめて姉妹の役を演じることになった彼女たちが、幼少期に一緒に映り込んでいる写真など存在しようがない。したがって、もしそのような間に合わせの写真を画面上に提示した場合は、バルトの言う「二重の措定」は破られることになる。

そもそも、フィクション映画自体が作り物であり、俳優がカメラの前で役を演じること自体がごまかしを孕んだ営為である。しかし、このごまかしは、物語映画が最低限受け入れざるをえない第一次的なものである。この場合でも、ある役に扮した俳優がそのときカメラの前で演技していたという事実が記録されることになる。それに対して、写真の内容にじっさいに撮られた状況とは異なる説明を与えることは、第二次的なごまかしであり、作り物としての審級が一段階上がることになる。

くわえて、たとえその写真が「本物」であったとしても、やはりそれを画面上に映し出すことには困難がともなう。再びバルトによれば、写真を見ることは徹底的に個人的な経験だからである。少女の頃の母を写した「温室の写真」のうちに写真の本質が宿っていることを直観したバルトは、そこから写真の普遍的な性質を導き出そうとした。しかしながら、彼はその写真を著作の中で掲げることはしていない。それはバルトの個人的な経験と記憶に支えられてはじめて強い意味を持つものであって、写真の実物を示したところで、「読者にとっては、それは関心＝差異のない一枚の写真、《任意のもの》の何千という表われの一つにすぎない」からであり、「その写真には、いかなる心の傷もない」からである(89)。

バルトは、写真のなかにあらわれる「私を引きつけたり私に傷を負わせる細部(プンクトゥム)」(54)を重視する。写真は過去のある時点における現実の姿を細大漏らさず記録しているが、そこに何を読み込むかは写真を見る者に委ねられている。したがって、映画のなかで写真が直接提示されたとしても、観客がその画面のうちに登場人物の心に傷を負わせるような細部(プンクトゥム)を正確に見出すことは困難である。そうであると

すれば、映画は写真を直接的に示すのではなく、バルトがそうしたように、また小津や是枝がじっさいそうしているように、その写真によって引き起こされる登場人物の反応の方に力点を置くほかない。

「温室の写真」に間違いなく母親の雰囲気を見てとったバルトは、「《そのとおりに、そう、そのとおりに、まさにそのとおりに》」という「言葉を欠いた悟り」の境地に達する(134)。先ほど引用した写真の現実的な性質とあわせて、バルトは、写真が「現実と真実との稀有な融合を達成し、事実確認的であると同時に間投詞的なものとなり、感情(愛、憐憫、喪の悲しみ、衝動、欲望)によって存在が保証されるあの狂気の境に肖像を運び去る」(138-9)ことがあると述べている。バルトの写真論を手がかりに『海街diary』を読み解こうとする竹内正太郎は、写真の事実性(実存的な写真)と真実性(本質的な写真)という枠組みを設定して、是枝が後者を重視していることを主張する(竹内)。竹内はこれに続く議論のなかで事実性と真実性を対置させるような書き方をしているが、先ほどのバルトの引用文からも明らかのように、両者は本来重なりあうものであって、截然と分けることはできない。写真の本質はその圧倒的な事実性にあり、ごく稀に真実性を宿すことがあるが、両者はあくまで同時に成立するものである。それらが融合したところに《狂気の実実》が立ちあられるというのがバルトの議論である。

さらに竹内は、この事実性と真実性の二項対立的な枠組みを記憶の問題に横滑りさせていく。「《事実的なもの》が担保する制度としての「家族」ではなく、《真実的なもの》が非・理論的に形成する「共同体」へ」という竹内の整理は一見明快だが、同時に危うさも孕んでいる(竹内)。写真の場合、事実性はその本性として前提にされておき、そのうえに真実性が重なることができる。しかし、記憶は基盤となるような物質的な事実性をそもそも欠いている。

「写真」は過去を思い出させるものではない(写真にはプルーセント的なところは少しもない)」(102)、「写真」は、本質的には決して思い出ではない(112)というのがバルトの立場である。

にもかかわらず、「温室の写真」はバルトに一度だけ、「思い出と同じくらい確実な感情」(84)を呼び起こしたという。そこで引き合いに出されるのがマルセル・ブルーストの「無意志的記憶」という概念である。自身のうちに湧き上がった感情を「ブルーストが経験した感情と同じもの」(84)だというバルトは、その直後に無意志的記憶に言及する。よく知られているように、ブルーストはその長大な小説『失われた時を求めて』のなかで「意志的記憶」と「無意志的記憶」という概念を提示した。本人の意志的な努力によらず、ふとしたきっかけで突然甦る無意志的記憶の最も有名な例は、紅茶に浸したプチット・マドレーヌの味覚が少年時代の記憶を呼び起こす小説冒頭の場面である。

ヴァルター・ベンヤミンは、「ブルーストのイメージについて」と題された論考のなかで無意志的記憶が喚起される瞬間を「かつて在ったものが、朝露に濡れたように新鮮な〈刹那〉のうちに反映するとき」(434)、「一刹那のうちに、風景は一陣の風のように豹変する」(435)と文学的に表現している。『海街 diary』の終盤には、写真からはじまったある会話のなかで何気なく口にされた言葉が、登場人物の無意志的記憶を喚起している瞬間を捉えたショットが存在する(正確を期すために言い添えておくと、そこで無意志的記憶を直接的に刺激しているのは、写真そのものではなく、あくまでそれに関する言葉である)。

「温室の写真」のうちに母の真実の雰囲気を得たバルトが、「私の場合は逆説的な順序に従ったということになるが(中略)映像の現実性から、その映像の起源にあるものの現実性を引き出した」(95)とさりげなく書き留めていることは、実は重要である。バルトはこの真実と現実の融合こそを写真の精髓だと見なしているが、見方を変えれば、写真によって得られた真実の感覚は、その現実感のなかに回収されてしまう危うさを孕んだものだと言えるだろう。したがって、現実感を前提としない偶発的な言葉によって喚起された、これまた必ずしも現実感を前提としない記憶が人を刺すのは、写真によって与えられるのとは水準を異にする経験と考えるべきである。是枝や小津

が写真を画面上から排したのは、ごまかしの審級を上げることなく、人称的な無意志的記憶の喚起をそれ自体として描き出すためだろう。二人の作家にとって、記憶の喚起に必要なのは写真的な現実感ではなく、映画的な真実性の感覚なのである。ベンヤミンは先ほど引用したブルースト論のなかで、体験された出来事に対して、「追想される出来事は、その前後に起こった一切の事柄に対する鍵にはほかならないがゆえに、限界をもたない」と指摘している(ベンヤミン 417)。第5節で詳しく分析するように、『海街 diary』の四女を見舞ったのは、このような無限の感情の瞬間的なほほしりである。

#### 4. 視線の等方向性

先に述べたように、『海街 diary』に出てくる写真は画面上にはっきりと提示されることはないものの、劇中で登場人物に見られているため、その不可視性は観客の水準と関わる(登場人物と観客の持つ情報量の差を用いた演出の効果については次節で論じる)。

これに類する写真の使用は、小津の『東京物語』(1953年)にも見られる。尾道から上京してきた老夫婦(笠智衆、東山千栄子)が、義理の娘・紀子(原節子)の部屋を訪れる場面で、戦死した次男の写真に眼をとめる(40分18秒~40分47秒)[図1]。この場面では写真が画面上に見えてはいるが、フレームの奥にわずかに映し出されるだけで、観客が被写体を特定するには至らない。



図1 『東京物語』(40分37秒)

紀子はその写真が撮られた状況を説明し、老夫婦は亡き息子の往時を偲ぶ。

こうした写真の使用は是枝作品でも意識的に踏襲されている。『歩いても 歩いても』(2008年)では、主要な舞台となる老夫婦の自宅の仏壇に、15年前に亡くなった長男の遺影が置かれている。家族の集合写真を撮るにあたって、老母がこの遺影を持ち出す際に画面上に映し出されるが、やはり観客に被写体を特定することはできない[図2](家族で記念写真を撮ること自体、『麦秋』のオマージュとなっている)。画面上には確かに映し出されながらも、観客が識別するにはいたらない遺影は『海街 diary』にもあらわれる。鎌倉の自宅に飾られている三姉妹の祖母の写真がそれである(ショットの開始時には画面の上部に遺影が映し出されているが、三女がそれに注意を促した時点ではスクリーン外へと追い出されている)。



図2 『歩いても 歩いても』(37分24秒)

『海街 diary』では、序盤と終盤に写真をめぐるシーンが対置されており、それが映画の要約として精妙に機能している(終盤のシーンは次節で分析する)。映画の序盤、父親の葬儀を終えて帰路につこうとする三姉妹のあとを四女が追いかけてくる。横並びで歩く三姉妹を中心に置いた画面内の奥から四女があらわれ、彼女たちの方へ走ってくる。父親の遺品のなかにあった三姉妹の写真を届けにきたのである。その場で写真を広げた三人は、そこに写っている光景に記憶を刺激されて懐かしさに浸る。そこでは二つのショットを通して、次のような会話が繰り返される(12分20秒～13分00秒、丸括弧内の説明は筆者による)。

(ショット1:手前に四女、奥に写真を覗き込む三姉妹を置く)[図3]

四女(すず)「これ、お父さんの机の中に入ってます」

次女(佳乃)「あー、え、これお姉ちゃん?」

長女(幸)「うん、これ花火大会だね、鎌倉の」

(ショット2:長女と三女の肩越しに四女を正面から捉えている)[図4]

三女(千佳)「あ、これ覚えてる、江ノ島」

次女「こんとき千佳、迷子になってえらい騒ぎになったんだから」

長女「おまけに案内所でうんこ漏らしたのよ」

三女「そうだったっけ? え?」

四女「それじゃ……」(頭を下げてその場を去ろうとする)



図3 『海街 diary』(12分37秒)



図4 『海街 diary』(12分49秒)

ここでは不可視の写真をめぐる会話のやり取りを通じて、三姉妹の関係性の近しさと、そこから疎外されている四女の立場が描き出されている。届けられた写真によってきわめて具体的な記憶を甦らせる三人に対して、いずれの写真の記憶も保持していない四女はその輪の中に入ることができない。ショット1(図3を参照)では、手前に背

中を向けて立っている四女を置き、奥に写真を覗き込む三人を配すことによって、三姉妹と四女を分けるような構図を作り出している。つづくショット2(図4を参照)はカメラを切り返して、手前に長女と三女の半身が見えるようにし、その奥に四女を置いている。自分の知らない記憶を介して楽しげなやりとりを交わす三姉妹を眼のあたりにして居心地の悪さを感じた四女は、素早くその場から立ち去ろうとする。

ここで注目したいのは四女の視線である。三姉妹が眺めている写真は四女にとってなじみがないばかりでなく、そもそもこのような位置関係では、写真自体が見えていない。このとき、ショット1でカメラに向けて背中を見せている四女の立場は、この映画を見ている観客のそれと一致する。四女と観客は、三姉妹の過去について有している情報量がほぼ等しい。離れて暮らしていた四女が三姉妹の過去を知らないのと同様に、観客もまた、映画で描かれない三姉妹の思い出を知ることができない。くわえて、写真自体を見ることができない点でも、両者は同等の立場に置かれている。

写真を見ることのできない四女=観客は、その代わりに写真を見ている三姉妹の表情を見るしかない。じっさい、ショット2では四女が三姉妹の顔を順々に見ていく様子が描かれている。四女は写真ではなく、その写真に対する姉妹のリアクションを見ているのである。このあと、四女は鎌倉に引っ越し、三姉妹との共同生活を始める。鎌倉でのさまざまなエピソードを通して、彼女たちは序盤の三対一の構図を四人横並びのそれへと変化させていくことになる。これが本作の骨格をなす構造である。

視線の等方向性は、蓮實重彦が指摘しているように<sup>6)</sup>、小津映画に見られるもっとも顕著な特徴の一つである。たとえば『東京物語』には、紀子が義理の両親と並んで松屋銀座の屋上から東京の街並みを見渡す場面があり[図5]、映画の終盤には義母が亡くなった直後に紀子と義父が並んで立つ場面がある。いずれの場面にも共通しているのは、彼らが見ているものが切り返して提示されることがないため、このとき彼らが何を見ていたのか観客にはわからないということである。観客

はある景色をともに見ている登場人物たちの姿だけを眼にすることになる。

『海街 diary』にも、複数の登場人物が同じ対象に視線を注ぐ場面が頻出する。写真を覗き込む冒頭の場面はまさにそうしたものの一つであるが、このとき写真に視線を注ぐ三姉妹とそこから少し離れた位置に立っている四女は当然のことながら視界を共有していない。しかし、ここに見られる三姉妹と四女の視線の不一致は劇中で即座に修正される。直後の高台のシーンで、四人が横並びになって視線を同じ方向に向けるショットが提示されるからである[図6]。



図5 『東京物語』(39分20秒)



図6 『海街 diary』(15分15秒)

「この街で一番好きな場所を紹介して欲しい」と言われた四女は、三姉妹を高台に案内する。物語上は、その山形の街並みが鎌倉と似ていることが鍵となる。肝心なのは事実として両者が似ているかどうかではなくて、二つの景色をともに知っている三姉妹がそれを似ていると感じる点である。何に似ているかを明確には示さない次女の台詞

(「ねえ、なんか、似てない?」)を受けて、三女はそれが鎌倉に似ていることを即座に指摘する。

ここでは四姉妹の亡くなった父親のことが必然的に話題にのぼる。なぜなら鎌倉と山形という本来まったく無関係なはずの土地をつないでいるのは、かつて三姉妹とともに鎌倉に暮らし、そのうちに山形で四女と一緒に暮らした父親の記憶だからである。直前の写真を覗き込む場面では、三姉妹と四女の間にある記憶の不一致が強調されていたが、この場面では共有している記憶の一致が示唆される。

鎌倉の街並みの記憶もまた四女にとっては未知のものである。しかしながら、先ほどとは状況が変わっている。三姉妹が鎌倉で父と過ごした記憶を四女が知らないのと同様に、四女が山形で父親と過ごした記憶や、ともに見た風景を三姉妹もまた知らなかったことが明らかとなるからである。記憶の非対称性の水準で三姉妹と四女は対等な関係に入る。ここで四女に起こっているのは、自分がこの景色を好む理由を悟る経験である。彼女は、生前の父親がなぜ自分を連れて頻繁にこの場所を訪れたのかという問いに対して納得のいく答えを得る(「なんでお父さんがここに住みたいと思ったのか、わかりました」)。この後、四女が鎌倉に移り住むことを即座に決断するのは、おそらくはこの記憶の共振への信頼ゆえである(その意味で、四女の決断は、『麦秋』の紀子の決断に限りなく似ている)。

是枝自身が、本作を映像化するに際して「父親の葬儀の後、幸、佳乃、千佳、すずの4人が高台に立つ場面。この蝉時雨の中の彼女たちの後ろ姿を撮りたいと思ったこと」(久保 51)が発端にあったと述べているように、これは映画前半のハイライトをなすシーンとなっている。ここでは山形の街並みが四人の後ろ姿越しにしか提示されない。しかもこのとき焦点は四人の後ろ姿にあわせられているため、街並みは相対的に不鮮明な状態で映し出されている(このあと、切り返しによる主観ショットで街並みが再提示されることはない)。ここで重要なのは街並みそのものではなく、あくまでそれを見ている四人が同一フレーム内で並んでいることだからである<sup>7)</sup>。

同様の事態は四女が鎌倉に移り住んでからも繰り返される。たとえば、海猫食堂を四人で一緒に訪れた際には同一フレーム内でメニューを見上げる四人の姿が強調されているが、やはり切り返しによってメニューが示されることはない。さらにこのときの会話の内容は、冒頭で三姉妹が写真を覗き込んでいるときになされたものと関連している。

四人の視線が同一の対象を見つめる場面のうち、とりわけ重要なのは、四女が自家製の梅酒を誤って飲み、ひどく酔ってしまうシーンである。この場面では泥酔して眠り込んでしまった四女の寝顔を三姉妹がまじまじと見つめ、彼女の睫毛が長いことや思わぬところにほころがあること、耳の形が長女に似ていることなどを発見する(酔ったときの乱れ方が次女に似ていることも明らかとなる)<sup>8)</sup>。このとき四女には意識がないため、三姉妹は一方的な視線を彼女の顔の上に注ぐことになる。目を覚ました四女に、自家製梅酒のもとになっている梅が自宅の庭で取れたものだということを告げ、四人は窓からその梅の木を見る。先ほどまでの三対一の構図は、同一フレーム内における等方向の視線表象へと変化する。ここでも映像の力点は梅の木ではなく、それを見ている四人に置かれている。「香田家の2階の窓から梅の木を見つめるシーンは、自然にはあんなふうに四人が並びません」(公式パンフレット)と是枝も述べているように、同じ対象にまなごしを注いでいる四人の立ち姿を、画面と窓という二重の同一フレーム内に収めるための演出が意図的になされている<sup>9)</sup>。

映画は四姉妹の関係を中心に描きつつ、同時にそれが外部に向けて開かれていく様子も提示している。彼女たちは家族の外で様々な人たちとそれぞれの関係を取り結ぶ。そのときに関係の基本となるのはやはり会話を通して記憶を共有しあうことである(たとえば前節で見た釣りや食べ物は、姉妹が外部の人間と近づく際にも重要な役割を果たしている)。ここでは花火大会の日のエピソードを中心にそのことを確認しておく。

鎌倉の花火大会とは、映画の冒頭で四女が届けたい写真を三姉妹が眺めているときにまさに口にさ

れていたイベントである。つまり、四女の存在を欠いた三姉妹の花火大会の思い出は、映画の現在時において四女を含んだものとして提示し直されることになる。この日の四姉妹はそれぞれ家族外の違う相手と重要な時間をともに過ごしたのち、最後に自宅の庭で四人一緒に花火を楽しむ。

長女はこの日の昼間、本稿の冒頭で触れた医者 of 恋人に別れを告げているため、家族外の誰かと花火を見る機会を失っている。花火大会とは、打ち上げられる花火に皆が同時に視線を注ぐイベントにほかならないが、長女の置かれた状況は、その眺めを共有できるはずだった恋人の喪失を際立たせる。次女は会社の屋上で、職場の同僚たちとその眺めを共有している。同僚たちは残業がなければ恋人と一緒に見ることができたのと言って残念がっている。しかし、同一のフレーム内に遅れて入ってくる上司（加瀬亮）に対して、次女が好意を抱いているらしいことが観客にはわかっている。彼女は、残業したことによってはからずも大切な人と同じ景色を共有する機会に恵まれたのである。

三女と交際相手の店長（池田貴史）は同じ日の夜に、花火ではなく雪山の「写真」をともに見つめている。この場面の開始時には二人は別々のショット内に単独で映し出される。その後、山の写真を見上げている店長のショット内に三女がフレームインし、二人でその写真を眺める。店長はかつて登山中の事故で足の指を六本失っている。「また山に登りたいか」と問う三女に、彼は「もういいかな」と答える。危険を伴う高山の登山では二人が同じ景色を共有することはできない。そこで彼女は「今度一緒にヘラブナ釣りに行こう」と提案し、店長に釣り竿の動かし方を指南する（彼女が映画内で釣りの仕草を見せるのはこれが三度目である）。釣りは二人が同じ方向を向いて行うレクリエーションである<sup>10)</sup>。父親と結びつく釣りの記憶が、恋人との関係へと広がっていくことを予感させている。

四女は、学校の友人たちとともに花火大会に出かける。その中には彼女に想いを懸けているらしいクラスメートの風太（前田旺志郎）もいる。帰り道で二人きりになったとき、四女は風太に対し

て、自分が生まれてこなければよかったのではないかと思うことがあると打ち明ける。これは姉たちには言えない話である。このシーンの前にも、四女は姉たちには言えない食べ物をめぐる記憶を彼と共有している。山猫亭のオリジナルメニューであるはずのしらすトーストを食べたあと、四女は仙台にいたときに父親が同じものを作ってくれた記憶を話し、父が鎌倉で暮らしていたときに山猫亭に通っていたのではないかと推測する<sup>11)</sup>。この会話に続いて、四女は父が死ぬ直前に桜を見たときの話をする。それを受けて風太は、鎌倉にある桜並木のトンネルに四女を案内する。こうして、山形で父親と過ごしたときの記憶は、鎌倉で友人と過ごしたときの記憶に連なっていく。

## 5. 観客の次元

本作における桜は、単に日本的な「もののあはれ」を伝えるための記号ではなく、映画を観客の次元へと開く機能を有している。映画の終末部で四姉妹が懇意にしていた海猫食堂の二ノ宮（風吹ジュン）が癌で亡くなり、その葬儀が営まれる。二ノ宮は四姉妹にとって、家族のような身近な存在であった。彼女が営んでいた食堂に四姉妹が通っていたというだけでなく、長女の勤める病院で終末期医療を受けていることにくわえ、遺言書の作成に次女が協力している。葬儀の帰り際、二ノ宮のパートナーであった山猫亭の店主（リリー・フランキー）が、最後に一緒に花見をしたときの思い出を四姉妹に伝える（彼がこの話をはじめたのは、長女と次女が「遺影」に言及し、三女がその写真に写り込んでいた桜から撮影場所がすぐそばの参道であることを指摘したからある）。

この場面でも、例によって遺影そのものは映し出されない。しかし、会話の内容から、四姉妹はみなそれを眼にしたことがわかる。蓮實が『麦秋』の記念撮影を分析するに際して述べているように「葬式とは、カメラを凝視する一つの顔を、家族のものたちが全員で見据える儀式」（203）である。四姉妹と亡くなった二ノ宮は法律上の家族ではないが、四姉妹を含む疑似家族的なコミュニティの一員であった。写真そのものが画面上に映

し出されていない状況でそれにつわる思い出を語るという状況は冒頭シーンと同様である。

それでは、何が変わっているのか。まず、冒頭のシーンで一人だけ疎外感を味わっていた四女がここでは死者の記憶を共有する関係者として場に参加している。そのことは、冒頭との構図の変化にもあらわれている。三姉妹と四女を切り返して捉えていた冒頭のシーンに対して、終盤のこの場面では、会話は山猫亭の店主と四姉妹の切り返して提示され、四姉妹は同一フレーム内に横並びで収められている。四人は店主に等方向の視線を注いでいるのである。

このとき、観客の立場はどうなっているだろうか。序盤のシーンでは四女と観客が写真から疎外されていた。しかし、終盤のシーンで二ノ宮の写真を目にしているのは観客だけである。この点だけ見ると、本作は「三姉妹との関係を深めた四女が晴れて四姉妹の一員になる物語」と要約できるだろう。しかし、記憶の次元では、この時点で四女は依然として三姉妹から切り離されており、観客の側に属している。なぜなら、ここでは、四女と観客だけが知っているある思い出話が、突如として意味を持って立ちあらわれてくるからである。是枝は、店主の話を受けているときの四姉妹（三姉妹と四女）の視線のずれを通してその瞬間を描き出している。

それは「もうすぐ死ぬってわかっても、綺麗なもんをちゃんと綺麗って思えるのが嬉しいって、そう言いよったね」と店主が言う瞬間に訪れる（118分20秒～118分35秒）。これは余命宣告を受けた二ノ宮と店主が最後に花見をしたときに彼女が口にした言葉だという。「もうすぐ死ぬってわかっても」と言ったところで店主のショットから四姉妹のショットへと切り返される。ここで長女、次女、三女が視線を店主の方に向けているのに対して、四女だけが視線を下げている[図7]。それが「綺麗なもんをちゃんと綺麗って思えるのが」と言ったところで四女がふっと視線を上げ、店主が「嬉しいって」と言っているときに四人全員が視線を上げた状態になる。「そう言いよったね」のときに長女から三女までの三人が視線を下げるなかで、四女だけは店主を見つめ続

けている[図8]。このとき四女の表情のうちには、はっと驚いているような様子を読み取ることができる。



図7 『海街diary』（118分24秒）



図8 『海街diary』（118分33秒）

なぜここで四女だけがこのような反応を示しているかといえば、彼女もまた、山形で父親の最期を看取ったときに、父親と一緒に桜を見ているからである。そのことは、前節の最後に確認したシーンで、同級生の風太相手に語られていた。

四女を見舞った驚きは、ここで口にされる花見の記憶が単に亡くなった父親と二ノ宮の姿を結びつけたことによるのではない。会話を通して、二ノ宮の遺影が「いい顔」をしており、その葬式が「いい葬式」であり、彼女の人生が「いい人生だった」ことが確認され、四女は、ろくでもないと思っていた父親の人生もまた「いい人生だった」ことに気づくのである。そして、それは同時に「不義の子」として自分自身の存在を負い目を感じていた四女自身の存在を肯定することにつながる。彼女の驚きとは、そのような想念が一瞬のうちに、一挙に脳裏に浮かんだことに由来している。

しかし、厳密に言えば、この時点で観客はまだ

そこまでの情報を知らされていない。死期の近づいた父親が四女と花見をしたことは知っているも、そのとき父親が口にした言葉が、ここで店主の口から告げられた二ノ宮のものと同じであったと知らされるのは、次のシーンに移ってからだからである。したがって、この四女の驚きの表情は少なくとも初見の観客には見逃されるほかないだろう。クローズ・アップを用いるわけでもなく、四人の人物が同時に画面上に映し出された比較的持続時間の長いショットにおいて、数秒にも満たない視線のずれを正確に捉え、その表情の意味をつかむことはまず不可能である。

## おわりに

本論文の目的は、小津映画を参照しつつ、是枝の『海街 diary』における記憶表象の独自性を明らかにすることであった。第1節では、映画のごまかしを回避するために、是枝と小津のカメラが非人称的な存在にとどまっている点を指摘した。カメラの視覚を人間の視覚に擬すという世界中の映画で当たり前に行われている操作のうちにごまかしの芽があることを、二人の監督は理解している。第2節では、是枝と小津が自身の映画からフラッシュバックを排除した意味を明らかにした。フラッシュバックを用いた回想シーンもまた映画のごまかしだからである。人の記憶は景色と違ってカメラで捉えることができない。是枝は、主観的なフラッシュバックを排し、非人称的なカメラの視覚を堅持することで、逆説的に記憶の人称性を浮かび上がらせている。第3節では、是枝と小津の画面に写真があらわれないことに着目し、そのことと映画の記憶表象との関わりを探った。ロラン・バルトの写真論とヴァルター・ベンヤミンのプルースト論を参照して、写真的な事実性（現実感）に拠らない記憶の真実性があることを導き出し、是枝が『海街 diary』で描こうとしたのが後者の真実性であったことを論じた。現実感による制約を受けないからこそ、記憶の真実性が強度を持つことがあるのだ。第4節では、是枝が小津から引き継いだ特徴の最たるものの一つとして、視線の等方向性を祖上に載せた。登場人物たちが

横並びで視界を共有するとき、映画的に重要なのは見ている対象ではなく、一緒に見るという行為の方である。是枝は登場人物が見ている対象を意図的に曖昧化することでそのことを強調している。このとき、画面に映し出されない写真が視線の対象になることで、記憶のテーマ系へと議論が接続される。第5節では、『海街 diary』が周到的な記憶と視線の設計によって、観客の次元を切り開いていることを明らかにした。終盤のシーンに見られる視線の等方向性の綻びが、記憶を共有する登場人物と観客に悟りの経験をもたらす可能性を指摘した。

映画の掉尾を飾る長回しのショット内では、四姉妹がフレーム内を出入りすることで、四人の距離が揺れ動くことを示唆している。波打ち際へと移動していく彼女たちに合わせてカメラもゆるやかに移動していくが、このとき画面には常に四人が同時に映っているわけではなく、三人であったり二人であったりする時間が織り交ぜられる。四人が何となく同じ方向を目指して歩きながらも、同一の対象を見定めているわけではなく、これ以前のシーンに見られたような視線の等方向性の印象は薄められている。それは、家族であるという実感が持てるからこそ可能になる遊びなのかもしれない。ショット内で流れはじめるエンディング・クレジットでは、四姉妹を演じた女優の名前があくまで一人ずつ提示されていき、二人の名前が同時に画面上にあらわれることはない。こうした字幕の演出は、独立した個々の人格がゆるやかに結びつきつつも、同時に安心して解けていけるような彼女たちの関係性と並列構造をなし、本作の家族観を体現している。クレジットからそのことが読みとれるのは観客だけである。それぞれの歩を進めていく彼女たちと同じように、この映画を見終えた観客もまた各自の人生に戻っていかなければならない。

砂浜を画面の奥に向かって歩いて行く彼女たちの背中を見て、再び小津の『麦秋』を思い出す観客もいるだろう。彼女たちの後ろ姿のうちには、半世紀以上前に同じようにして波打ち際を歩いてみせた義理の姉妹たち（原節子、三宅邦子）の姿を幻視することができる。観客にのみ許されてい

こうした間テクスト的な映画的記憶を介して、我々もまた、いつか誰かとの間で奇跡的な共振を起こすことがあるのかもしれない。

## 謝辞

本研究は JSPS 科研費 15J00947 の助成を受けたものである。

## 注

- 1) 些末なエピソードではあるが、是枝が本作の脚本を、かつて小津が脚本執筆の際に利用していた茅ヶ崎館で（小津が使っていたのと同じ部屋を借りて）書いたことも付け加えておく。
- 2) 視覚の非人称性を確保するために、是枝と小津が一見正反対のカメラワークを採用している点については、稿を改めて論じたい。
- 3) この点について、前田も次のように指摘している。「『麥秋』の原節子を二本柳寛との唐突な結婚に向かわせるきっかけが、戦死した兄についてのふたりの寸時の会話にあることは誰でも気がつく」（68-9）
- 4) 釣りのモチーフは小津の『父ありき』（1942年）にも描かれていた。久方ぶりに再会した父（笠智衆）と息子（津田晴彦）が二人並んで川釣りに興じるシーンがある。ここにもまた『海街diary』だけで完結しない間テクスト的な記憶を見てとることができる。是枝が『歩いても歩いても』（2008年）において、小津映画の記憶を積極的に利用していた可能については、ミツヨ・ワダ・マルシアーノが指摘している（Wada 116-8）。
- 5) 文学理論家のジェラルド・ジュネットは、物語の語り方を考える際に「視点」という語に代えて「焦点化」を採用した。焦点化はさらに「外的焦点化」と「内的焦点化」に分類される。内的焦点化とは、登場人物の内面があらわされている場合や、ある人物の視点（知覚）から語られている場合を指す（ジュネットは内的焦点化をさらに「内的固定焦点化」、「内的不定焦点化」、「内的多元焦点化」の三つに分類している）。（橋本 182-8）
- 6) 「小津は一貫して視線の等方向性と歩調の一定性に執着している」（蓮實 150）。
- 7) じっさい、作中で山形とされている場面のロケーション撮影は、岩手県花巻市で行われている。その景色が山形のものかどうかはここでは文字通り問題ではないのである。（『花巻市ロケ協力映画『海街diary』、『花巻観光情報』（最終閲覧日 2017年9月27日）、<http://www.city.hanamaki.iwate.jp/kanko/701/p006143.html>）。
- 8) 是枝は「四人が四人になっていくまでをどういう風に撮るかがポイントだった。つまり二対二、三対一の組み合わせで撮っていった、このシー

ンはまださすが三人を見ているという、三対一の構図になっていて」と述べている（菅原 47）。引用文中の「このシーン」とは梅酒を飲んで意識を失った四女を三姉妹が見つめている場面のことを指す。

- 9) 視線の等方向性は、四女と三姉妹がそれぞれの関係を深めていく様子も描く。映画の後半には、長女と四女が二人で並んで鎌倉の街並を眺める場面が用意されている。これは冒頭の山形の高台の場面と対になるように置かれているものである。ここでも、焦点は立っている二人の後ろ姿に合わせられており、切り返しを介した主観ショットによる景色の再提示もなく、鎌倉の街はあくまでも背景に映し出されるのみである。この二人はいずれも家庭環境のせいでも子ども時代を奪われた存在であり、次女によれば物事を自分で抱え込んでしまう点が似ているとされる。高台から街並に向かって大声をあげる長女は、そうすると気持ちがいいからという理由で、四女にもやってみるように勧める。最初は遠慮するものの、再び「わー」という大声をあげた長女にも続いて、四女も同じように「わー」と叫んでみせる（『お早よう』【小津安二郎、1959年】で兄の台詞を反復していた弟の姿を想起させる場面でもある。『お早よう』にも「わー」と叫んだ兄に続いて弟が同様の叫び声をあげるシーンがある）。次に長女が「お父さんのバカ」と叫ぶと、四女は「お母さんのバカ」と叫ぶ。三姉妹の前では、亡くなった自分の母親（すなわち三姉妹の父親の不倫相手）のことを口にするにできない四女だが、この場面ではそれまで押し殺していた思いを言葉にして共有することで、長女との距離を縮めている。同一フレーム内で台詞を反復し、等方向の視線を通して同じ記憶と景色を共有するという仕掛けがそれを可能にしている。この場面はまた、『麦秋』（1951年）の終盤で紀子と義姉（三宅邦子）が、同一フレーム内で同じ方向を見ながら「昔話」を交わし、お互いの心情を吐露しあう名高い砂丘のシーンとも遠く響きあっている。
- 10) 『そして父になる』（2013年）にも、家族三人がベランダで横一列に並んで釣りの真似事をするシーンがあるが、その記憶の起源は註4で言及した小津安二郎の『父ありき』における父親と息子が釣りに興じる場面に求めることができるだろう。
- 11) 本作において料理のレシピが記憶の遺産として機能しているのは本文中で論じた通りである。別の例をもう一つだけ挙げるとすれば、海猫食堂の二ノ宮が自身の末期がんと弟との遺産相続のために、店をたたむ決意をした際、山猫亭の店主が「あじフライ定食」を受け継ぎ、自分の店で出すことにすると姉妹に告げる。「弟もレシピまで欲しいとは言わんやろ」という店主の台詞が印象的である。

参考文献

- 『海街 diary』公式パンフレット, 東宝, 2015年.  
 映画『海街 diary』公式サイト (最終閲覧日 2017年9月27日), <http://umimachi.gaga.ne.jp>.  
 久保玲子「記憶が受け継がれてゆく場所」, 『キネマ旬報』2015年6月下旬号, 第1690号 (通巻2504号), 50~5頁.  
 是枝裕和「自作を語る 1995-2015」(文: 門間雄介), 『SWITCH』(「特集 是枝裕和の20年 “海街” へある家族の物語」) 2015年6月号, 第33巻第6号 (通巻303号), 74~79頁.  
 菅原豪「それぞれの名場面」, 『SWITCH』(「特集 是枝裕和の20年 “海街” へある家族の物語」) 2015年6月号, 第33巻第6号 (通巻303号), 44~49頁.  
 竹内正太郎「「私はこれを覚えている」ということがどこまでも許される映画」, 『Discover』(最終閲覧日 2017年9月27日), <http://415c47197f78e8.janken-pon.net>.  
 橋本陽介「ナラトロジー入門 プロップからジュネットまでの物語論」, 水声社, 2014年.  
 蓮實重彦『監督小津安二郎』, ちくま学芸文庫, 1992年.  
 バルト, ロラン『明るい部屋 写真についての覚書』, みすず書房, 1997年.  
 ペンヤミン, ヴァルター『ペンヤミン・コレクション 2 エッセイの思想』, 浅井健二郎編訳, ちくま学芸文庫, 1996年.  
 前田英樹『小津安二郎の家 持続と浸透』, 書肆山田, 1993年.  
 ワダ・マルシアーノ, ミツヨ『デジタル時代の日本映画 新しい映画のために』, 名古屋大学出版会,

- 2010年.  
 「花巻市ロケ協力 映画『海街 diary』」, 『花巻の観光情報』(最終閲覧日 2017年9月27日), <http://www.city.hanamaki.iwate.jp/kanko/701/p006143.html>.  
 Desser, David. “After Life: History, Memory, Trauma and the Transcendent”. Nolletti, Arthur Jr. Ed. *Film Criticism Special Double Issue: Kore-eda Hirokazu*, Vol. XXXV, Nos. 2-3, Winter/Spring, 2011, 46-65.  
 Turim, Maureen. *Flashbacks in Film: Memory & History*. New York: Routledge, 1989.  
 Wada-Marciano, Mitsuyo. A Dialogue Through Memories: *Still Walking*. Nolletti, Arthur Jr. Ed. *Film Criticism Special Double Issue: Kore-eda Hirokazu*, Vol. XXXV, Nos. 2-3, Winter/Spring, 2011, 110-26.

映像資料

- 『歩いても 歩いても』 是枝裕和監督, 阿部寛/夏川結衣/原田芳雄/樹木希林ほか出演, 2008年 (DVD, バンダイビジュアル, 2009年).  
 『海街 diary』 是枝裕和監督, 綾瀬はるか/長澤まさみ/夏帆/広瀬すずほか出演, 2015年 (DVD, ポニーキャニオン, 2015年).  
 『麦秋』 小津安二郎監督, 原節子/笠智衆/淡島千景ほか出演, 1951年 (DVD, 松竹, 2003年).  
 『東京物語』 小津安二郎監督, 笠智衆/東山千栄子/原節子ほか出演, 1953年 (DVD, 松竹, 2003年).

## Memory Representation and Spectatorship in *Umimachi Diary* —— Elimination of Flashback and Parallel Looks ——

Hironori ITOH

Graduate School of Human and Environmental Studies,  
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

**Summary** This paper clarifies the historical meaning of the memory representation in Kore-eda Hirokazu's *Umimachi Diary* with reference to the theoretical discourse, and analyzes its effect on the spectator. While considering the memory representation of *Umimachi diary*, it is beneficial to examine Ozu Yasujiro's influence on Kore-eda. Kore-eda inherits from Ozu the elimination of flashback and the peculiar structure of looking in which characters look at the same object, which is not revealed by the camera. In Section 1, I confirm that the cameras of Kore-eda and Ozu have an impersonal presence. The non-centered perception of the camera and the central perception of the human being are distinct from each other, and a film can cheat by identifying one with the other. I argue that this idea allows both Ozu and Kore-eda to eliminate subjective recollection scenes with flashback. In Section 2, I examine the problems involved in the use of flashback, and analyze how Kore-eda and Ozu endeavored to avoid the issue, believing that it would constitute a compromise of the artistic integrity of their films. In Section 3, I focus on the use of photographs as props. The films of Kore-eda and Ozu feature few photographs on the screen. Therefore, I not only examine the difference between photographs and memory by referring to Roland Barthes and Walter Benjamin but also demonstrate the importance of memory in *Umimachi diary*. In Section 4, I consider parallel looks with regard to the motif of photographs. When characters cast their eyes on the same object, the object being viewed is not important; rather, the experience of watching them together is significant. Therefore, frequent emphasis is placed on memory resonance rather than real sight. In Section 5, I analyze the scenes at the beginning and end of the invisible photographs to clarify the mechanisms where the disorderliness of the parallel looks provides an experience of enlightenment to the characters and audiences.