

〈研究論文〉

## 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

滝浪佑紀

### 【要旨】

小津安二郎の1948年作品『風の中の牝雞』はあまりに劇的で直接的な表現で同時代の社会的現実を描いた小津らしくない失敗作とみなされるのにたいし、翌年の『晩春』は「紀子三部作」の最初を飾る小津の巨匠作品としてきわめて高い評価を与えられている。本論では、とりわけ階段の使用法に注目しながら、これら二本の作品の物語構造を精査するとともに、両作品にみられるキング・ヴィダー作品『結婚の夜』への参照の含意を考察することで、小津の後期作品を徴づけると考えられる『風の中の牝雞』から『晩春』への方向転換の意義を、悠然とした〈演出〉およびスタンリー・カヴェルの言う「認めること」の空間の出現という観点から考える。

キーワード：小津安二郎、キング・ヴィダー、スクリーンボール・コメディ、  
物語構造分析、スタンリー・カヴェル

戦時中派遣されていたシンガポールから帰還後、小津安二郎は、敗戦後の日本の現実を直裁に描いた『長屋紳士録』（1947）および『風の中の牝雞』（1948、以下『牝雞』）というふたつの作品を完成させている。しかしながら、これら二作品は小津のフィルモグラフィーのなかで高い評価を受けていると言えない。『牝雞』にいたっては、小津自身による次のような述懐が残されているほどである。

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<sup>1</sup>。

『牝雞』の翌年、小津は彼の最初の傑作として名高い『晩春』（1949）を完成させ、名実ともに「日本映画の巨匠」の一人に数えられるようになる。とすれば、『牝雞』と『晩春』はいかなる点で異なるのか。これまでの小津研究は、『牝雞』の最後に置かれた階段シーンの暴力

描写に注目して、『晩春』以降の小津は、まさにこの階段という場——最後の〈どんでん返し〉のためのメロドラマ的舞臺——を隠すことによって、明示的な暴力描写を排除してきたと論じてきた。すなわち、後期小津作品を徴づけるとされる静寂で抑制された表象モードは、『牝雞』における現実と暴力の直接的描写の抑圧のうゑに築かれているというのである<sup>2</sup>。

以上のような見解は、まったく「プラス」となる要素のない失敗作とは言わないまでも、『牝雞』はそれ以降の傑作の反面的作品であると主張しているかぎりにおいて、小津自身による言明を裏書きしていると言えるだろう。しかしながら、物語構造を精査するかぎり、『牝雞』は『晩春』と同様、きわめて緻密に計算された作品であり、各ショットや編集にいたっても、十分に注意深く構成されている。さらに両作品はともに、キング・ヴィダー監督作品（とりわけ『結婚の夜』[*The Wedding Night*, 1935]）を参照している。本論は、『牝雞』と『晩春』の詳細な物語構造分析をおこなうとともに、ヴィダー作品への言及という共通点に注目することによって、これらふたつの作品の差異——後期小津作品の方向を決定づける離脱点——をより明瞭に描き出すことを目指す。こうした検証はたしかに、小津は『晩春』以降の抑制的作品において、『牝雞』の暴力的表現を減じてきたという先行研究の見解を支持するものであるが、本論はさらに進んで、こうした暴力的表現の抑制のために、『晩春』以降の小津作品においては、1930年代ハリウッドのスクリーンボール・コメディにかんして、スタンリー・カヴェルが述べるところの「認めること [acknowledgement]」のための空間が前景化してきたと論じる<sup>3</sup>。

## 1. 『風の中の牝雞』の分析——階段の前景化

83分の尺数をもつ『牝雞』は、敗戦後の東京の惨状を背景として、いまだ復員しない夫を待つ間に妻が経済的困窮のために売春をおこなうという劇的物語内容をもった作品である。とはいえここでは作品の構造を分析するために、『牝雞』を25のセグメントに分割することから始めよう<sup>4</sup>。この場面区切りは基本的に、時間空間的連続性をもつシーンを単位とするが、『牝雞』にはしばしば、前後するシーンとの時間空間的關係があいまいのままにとどまる小津戦後作品に特有の移行ショットが挿入されている。本論は原則として、こうした移行ショットをそれにつづくシーンに属するものとして、場面区切りをおこなった（以下、セグメントはSと略記）。

- S.1: 東京の風景ショットにつづいて、警官が彦三宅を訪ねる。警官と彦三（坂本武）の会話。
- S.2: 時子（田中絹代）が廃墟となった東京を歩き、友人の秋子宅へ訪ねる。秋子（村田知英子）と会話。
- S.3: 闇商売をしている織江宅。秋子と織江（水上令子）の会話。秋子は時子から預かつ

た衣服を織江に売る。

- S.4: 秋子宅。時子と秋子の会話。子供（中川秀人）の調子が悪くなる。
- S.5: 彦三宅へ時子が帰ってくる（時子は彦三宅の二階に間借りしている）。子供の体調悪化。
- S.6: 子供を抱え、東京を歩く時子。
- S.7: 病院。子供入院。
- S.8: 彦三宅二階。時子、鏡をのぞく。
- S.9: 曖昧宿。扇風機などの事物のショット。
- S.10: 曖昧宿の別室。曖昧宿の女将（岡村文子）や織江が麻雀をしている。
- S.11: 秋子が東京を歩き、彦三宅二階を訪ねる。時子と秋子の会話。時子、泣き崩れる。
- S.12: 病院。子供退院。
- S.13: 彦三宅二階。時子が子供と帰宅。時子、夫の写真に話しかける。
- S.14: 河原。時子と秋子の会話。
- S.15: 彦三宅二階。夫の修一（佐野周二）が帰宅。時子と修一の会話。
- S.16: 彦三宅二階。夜、時子と修一の会話。時子は売春のことを告白してしまい、泣き崩れる。
- S.17: 彦三宅二階。秋子が訪ねてくる。時子と秋子の会話。時子、昨夜のことを秋子に告白する。
- S.18: 修一の勤める会社。修一と同僚の佐竹（笠智衆）の会話。
- S.19: 夜、彦三宅二階。修一が帰宅。修一と時子の会話ののち、修一が時子に問い詰める。修一がビンタをしようとする、時子が倒れそうになり、息子が起きる。修一が空き缶を投げ、缶は階段を落ちる。修一、外出。
- S.20: 夜の東京をさまよう修一。
- S.21: 朝、彦三宅二階。寝ている時子。
- S.22: 修一は東京を歩き、曖昧宿を訪れる。修一と曖昧宿の女将の会話。そののち、修一と娼婦の房子（文谷千代子）の会話。
- S.23: 河原。修一と房子の会話。修一は房子の就職先を工面することを約束する。
- S.24: 会社。修一と佐竹の会話。
- S.25: 彦三宅二階。修一は帰宅し、修一と時子の会話。修一はふたたび外出しようとする、時子がとめる。修一は暴力をふるい、時子は階段から落ちる。時子、階段を這いあがったのち、修一にたいし泣き崩れる。

この場面区切りにそって整理すれば、『牝雞』はふたつの部分から構成されているとすることができよう。作品の前半部（S.1－S.14）は、子供とふたりで暮らす時子の様子を、友人の秋子との会話と子供の病気に起因するトラブルを中心として描いている。子供の入院費

に困った時子は、一夜かぎりの売春をおこなうことによって、問題を解決するが、彼女はこの売春をめぐる心の葛藤を秋子に相談する (S.11)。作品の後半部 (S.15—S.25) は、夫の修一の突然の復員からはじまる。時子は秋子から売春のことを隠しておくように忠告を受けたのにもかかわらず、修一との再会早々、このことを告白してしまう (S.16)。そののち物語は、修一のジレンマ——修一は時子を許せず、彼女を責めてしまうが、この現実と向かい合うべく、若い娼婦の房子と対話を重ねる——を中心に展開され、最後の和解をもって大団円を迎える。

このように売春という主題のために、『牝雞』のストーリーそのものが劇的であるとはいえ、この作品のもっとも劇的な場面は最後の階段のシーンである。曖昧宿で出会った房子との対話を通じて——さらには佐竹への悩みの吐露を通じて——、修一は時子のおかれた苦境を十分に理解し、彼女と和解することを胸に帰宅する。しかし、実際に時子を前にして、修一はいまだ彼女を許すことができない。修一はふたたび外出しようとするが、時子は再度、許しを請い、修一が外へ出ることを制止しようとする。修一は時子を振り払うが、その衝撃で時子は階段から落ちてしまう。現存する小津作品のなかで、もっとも直接的な暴力描写を含んでいるこのシーンは、次のようなデクパーチュで描かれる。

- ① 修一は時子を振り払おうとし、階段から突き落としてしまう。
- ② 一階の玄関口から階段を正面から捉えたショット。時子が逆さまに階段を落ちてくる。階段の下で倒れたまま、動かない。
- ③ 修一の顔のクローズアップ。
- ④ ①と同じアングルから、二階にいる修一のショット。階段をおりる。
- ⑤ 階段の中段にいる修一のミディアムショット。「時子」と呼ぶ。
- ⑥ 修一の視点から、階段の下に横たわる時子を捉えたロングショット。
- ⑦ ⑤と同じアングルから、修一のミディアムショット。「時子」と呼ぶ。
- ⑧ ⑥と同じアングルから、時子のロングショット。かすかに動く。
- ⑨ ⑤と同じアングルから、修一のミディアムショット。「大丈夫か」と呼びかける。
- ⑩ ⑥と同じアングルから、時子のロングショット。起き上がろうとする。
- ⑪ ⑤と同じアングルから、修一のミディアムショット。
- ⑫ 起き上がろうとする時子を横から捉えたミディアム・ロングショット。一階に住んでいるつね（高松栄子）が通りかかり、「大丈夫ですか」と尋ね、時子は「ドジをして階段から落ちた」と答える。
- ⑬ ②と同じアングルから、階段をふらつきながらのぼっていく時子を捉えたロングショット。

まずショット②において、抑制の映画作家として知られている小津安二郎が、正面から捉えられた階段を背景として、10秒という持続時間をもって、この階段から落下するというア

クションをこれほどまでに誇張して収めているという事実に驚くべきだろう。このショットには、二階ないし階段の中段から見下ろす修一のみディアムショットと、階段の下で伏し、なんとか動き出そうとする時子のロングショットの交替がつづき(③-⑫)、さらには、階段を正面に抱きながら、よろめきながらも起き上がり、かろうじて階段をよじのぼる時子を捉えたショット⑬が40秒にわたって挿入される。すでに述べたように、小津にかんする先行研究は、戦後の小津作品においては階段のショットが周到に排除されていることを正しく指摘してきたが、この排除が小津のきわめて意図的な選択であることは、『牝雞』におけるこの過剰とも言える階段のショットによって背反的に証し立てられているのである。

さらに言えば、小津はこの階段の場面を、すぐれてメロドラマ的シーンとして演出している。ピーター・ブルックスは彼の広く読まれたメロドラマ論のなかで、このジャンルに属する戯曲はその大団円において、言葉で分節化できない状況を大げさな身振りによって感情的に表現することで、とりわけ家族を舞台として再統合が果たされると指摘している<sup>5</sup>。ブルックスはさらに、*ジェンダー力学*という観点から、言語化できない身振りの表出はとりわけ女性によって演じられると論じ、メロドラマの社会的機能にかんして、ネイションの危機(ブルックスの例ではフランス革命)において、家族を舞台として再統合が果たされることによって、統一的な国家という共同体のフィクションが構築されると主張している。そして『牝雞』の最後のシーンにおいては、女性である時子の無言の身振りによって、いかなる言葉によっても説得的に分節化できない状況——映画のなかで繰り返されるように、修一も時子の置かれた窮地を「頭では」理解しているが、心情的に納得できない——が表出されるのであり、さらには、敗戦後の混乱という危機のなかで、家族の再統合がネイションの再建として果たされるのである<sup>6</sup>。(そればかりか、小津は時子が階段を落ちた直後、それに気づいた一階の住人のつねに「大丈夫か」と尋ねさせ、時子に「自分のドジで階段を落ちた」と答えさせている——この間、夫はつねの存在に気づいて二階に隠れてしまうのであり、私たちはこの男性の卑怯な行為に、現実上の問題をフィクション上で解決するという試みにもかかわらず、社会的現実を暴露してしまうというメロドラマの過剰な機能、あるいはメロドラマ的解決の欺瞞性にたいする小津の批判を認めることもできるだろう<sup>7</sup>。)

くわえて、小津がきわめて意識的に階段という装置を使用したということは、『牝雞』全編にわたって、この劇的舞台のショットが繰り返し挿入されていることから明らかである。まず映画の冒頭、S.1においてすでに、警官が彦三宅を訪れ、簡単な会話を交わしたのち、玄関の横にあり、二階へとつづく階段を正面から捉えるショットが示される。この時点で、時子、修一、子供といった『牝雞』の主要登場人物はいまだ導入されておらず(ただし、警官と彦三はいまだ復員しない修一をめぐって言葉をかかわす)、二階の居室に誰が住んでいるのかを含め、この階段の意味はまったく不明である。このように積極的な意味づけに欠けているため、映画の冒頭に示される階段のショットは、ほとんど観客の記憶に残らないかもしれないが、小津は作品の最初から、階段を劇的舞台として提示していたのであり、さらに作品を

通じて、この階段の重要性を強調するために、同じく正面から屹立するかのように捉えるショットをたびたび挿入したのである（例えば、S.5、S.15、S.21 など）。

たしかに多くの場合、これらのショットはたんなる挿入ショットとして、静かに階段を提示するばかりである。しかし最後のシーンの劇的落下を予告するかのように、効果的かつ誇張して使用される場合もある。息子の入院費を得るために売春をおこなったという告白を受けたのち、修一は家を飛び出し、同僚の佐竹に相談し、帰宅する（S.19）。修一は時子の置かれた状況について十分に理解しているが、感情のうえでは許すことができない。この感情をぶつけるかのように、修一は空き缶を時子に投げつけ、空き缶は階段を落下していく。カメラは、階段を下から捉える一階玄関口の位置から、空き缶が転がりながら落ちてくる様子を捉えるのであり、この空き缶の落下のショットは、まったく同一のカメラ位置から捉えられる、最後のシーンの時子の落下を予告しているのである。

階段のショットの反復的使用を敷衍して、『牝雞』は、小津映画に特徴的な〈視線の一致しない切り返し〉を——差異を含みながら——繰り返すミニマリスト的語りによって構成されていると指摘できるだろう。まず、『牝雞』はほかの小津作品と同じく、向かい合った二人の対話を軸とした会話劇として展開され、多くのセグメントの中心には切り返しが据えられている（S.1、S.2、S.3、S.4、S.10、S.11 など）。そのうえで『牝雞』は、時子と秋子というペアおよび時子と修一というペアを中心としたふたつのラインにそって、この切り返しのドラマを展開させている。たとえば、映画の前半から中盤にかけて、時子と秋子の切り返しから構成されるシーンが繰り返されるが、日常的会話をとらえた切り返し（S.2、S.4）——ただし会話の主題は生活の困窮をめぐるものであり、この意味で日常に潜む危機が内包されている——から、時子が泣き崩れてしまうことによって交替が中断される切り返し（S.11）——会話の往復がショットの交替によって語られる映画話法が、感情の爆発というコミュニケーションの不履行によって途絶える——へといたる。ここには、映画が進行するにつれ、日々のたわいのない会話という日常性に潜む感情的爆発という危機がショットの交替の中断によって物質的に暴露されるという、しだいにその場に孕まれる危機的含意があらわにされる階段のショットの反復的使用と同様の構造を認めることができる<sup>8</sup>。

このような「静」から「動」へ移行する切り返しの連続は、時子と修一の切り返しにおいて、よりダイナミックに実現されている。すなわち、S.15 で不穏さを含意しながらショットが交替される切り返し（時子は売春のことを隠している）につづいて、はやくも S.16 において、時子の告白を契機として、感情が場を支配するために、日常的なコミュニケーションの不可能となっている切り返しが始まる。すなわち、時子が泣き崩れる S.16 のみならず、S.19 や S.25 においても、修一が空き缶を投げつける、あるいは時子を振り払うといったアクションによって切り返しが中断される。たしかに、時子と修一をペアとする切り返しにおいて、通常の切り返しはほとんど使用されない。しかし、切り返しというコミュニケーションをめぐる映画話法に潜在する不和の危機は、最後の階段転落へといたる作品全体の流れのなかで、

時子の泣き崩れることによる中断から修一の暴力による破断まで徐々に感情的強度を強めていくのであり、さらに広く、時子と秋子のペアや他のペア（修一と房子や修一と佐竹）による切り返しまで含めて考えたとき、『牝雞』は切り返しの反復的使用によって、徐々にそこに孕まれる危機的契機をあらわにしていくという作品構造をもっていると言うこともできるだろう。

\*

以上見てきたように、『牝雞』は階段という舞台を中心として劇的構造をもち、さらには切り返しの反復的使用からも示されるように、全編を通じて語りをきわめて緻密に編み込んだ作品だと言える。しかしながら、この階段の使用は小津の独創というわけではない。階段という舞台は、ハリウッド映画で特権的な場でありつづけてきたし、小津はすでにサイレント映画時代に『若き日』（1929）や『東京の女』（1933）といった作品で、フランク・ボーセイギの『第七天国』（*7th Heaven*, 1927）やパラマウントのオムニバス作品『百万円貰ったら』（*If I Had a Million*, 1932）のエルンスト・ルビッチ監督パートなど、階段が印象的に使用されているハリウッド映画を明示的に参照していた。とはいえ『牝雞』にかんするかぎり、その直接的な参照先は、小津自身も1935年8月28日に見ている、キング・ヴィダーの1934年作品『結婚の夜』にある<sup>9</sup>。

『結婚の夜』は、コネチカット州の田舎を舞台として、既婚の小説家トニー（ゲイリー・クーパー）と近所に住むポーランド系移民の女性マーニャ（アンナ・ステン）の果たせぬ恋を描いた作品である。映画の冒頭、トニーは、喧騒のために集中できないニューヨークを離れ、コネチカット州の古屋で小説を書くことを決心する。そこで、素朴かつ堅実にポテト畑の農作業に勤しむマーニャと出会う（彼女は、都会の派手な暮らしを捨てられないトニーの妻と対比される）。しだいにトニーとマーニャは惹かれ合うが、マーニャは父親によって、結婚相手を決められてしまう。ある日、マーニャは大雪のため、トニーの家から帰ることができず、そこで一夜を過ごす。結局、トニーの家では何も起こらないが、後日、マーニャの結婚式の席で、新郎のフレデリック（ラルフ・ベラミー）はそれを知ることになる。激昂した彼はトニーの家に押しかけ、二人は階段のうへでもみ合いになる。マーニャは二人を制止しようとするが、彼女は階段から落下し、死んでしまう。マーニャは死に際して、トニーに抱かれながら、彼女は新しい伴侶と結婚し、幸せな家庭を築くことを決意し、それを発話する。

『牝雞』と『結婚の夜』において、一夜を夫とは別の男性とともにすごしたことの罰として、階段を落ちるといふ物語上の状況は類似している。加えて両作品とも、階段を落ちた結果、ヒロインが改心し——罪を犯していないため、改心する必要はないと言えるが——、結婚の継続を決意し、それをはつきりと発話する。さらに類似しているのは、両シーンのデクパージュである。『結婚の夜』のこの場面は次のように描かれる。

- ① 階段の上、二階の廊下にいるトニーの仰角のロングショット。フレデリックのことを知らせに、マーニャが階段を上がる。階段の中段で、トニーとマーニャが話し合う。
- ② フレデリックのミディアムショット。俯瞰。階段を駆け上がる。
- ③ ①と同じアングルから、トニー、マーニャ、フレデリック。階段の中段で、トニーとフレデリックがもみ合い、マーニャがとめる。
- ④ 階段の真下から、③のアクションを仰角で捉える。マーニャが階段から落ち、トニーとフレデリックは下を見る。奥からトニーの妻が出てくる。
- ⑤ 階段の下で、倒れるマーニャのロングショット。トニーと彼の妻、フレデリックがマーニャに駆け寄る。
- ⑥ トニーの妻のクローズアップ。驚きの表情。
- ⑦ ⑤と同じアングルから、トニーと彼の妻、マーニャ、フレデリック。

すなわち、先の『牝雞』の階段落下のデクパーージュと比較すれば、④における女性の階段落下のみならず、④の階段を一階からとらえたショットの構図、④や⑥の低い位置から捉えられた階段の上段から下を呆然と見つめる人物のショットといった構図ならびに演出上の特徴にも類似を認めることができるのである。

それでは、この階段のシーンにおける小津によるヴィダーの翻案の含意とは何だろうか。こうした観点から参照したいのが、1934年になされた小津の次のような発言である。小津はここで、とりわけ『南風』(*The Stranger's Return*, 1933)に言及しながら、キング・ヴィダーの演出法にかんして述べている。

音のつかい方にも、画面々々の構成にも、少しも奇矯な細工を弄してはいない。いうならば、粗雑な感じをさえ抱かせるような表現なのである。それでいて場面場面に盛られてある感じが極めて明瞭に滲み出ている。キング・ヴィダーのこの演出は、私のこれまで考えていた、又、行って来た演出とは、全く対蹠的なものだったのである。もしあの映画をわれわれが監督したら、もっと細かくアップで押しついたりするであろうと思うような箇所でも、キング・ヴィダーは巨匠の如き落ち着きをもって、大まかな中に出すべき気分や感じを十分に漂わせている<sup>10</sup>。

この発言は、小津がヴィダーについて言及したもっとも早い言明のひとつである。ここから明らかなように、小津は当初、ヴィダーの巨匠然とした「粗雑さ」に感嘆したのであり、ヴィダーの大まかな〈演出〉——「奇矯な細工」を弄さず、「落ち着き」をもって、ロングショット・ロングテイクで、被写体から意味を引き出す方法——を、みずからがそれまでに練り上げてきた〈断片的編集〉の映画美学——「細かい」ショットをつなげることでシーンを構成する方法——の対極にあると見なしている。その上で、小津は1930年代中盤、ヴィダーの大

まかな〈演出〉へとみずからの探求の方向の舵を切るのである<sup>11</sup>。

しかしながら、以上のような発言を考慮に入れたとき、『牝雞』における翻案は、小津にたいしてヴィダーが有していた当初の重要な影響の含意とは正反対の方向に進んでいると言えるだろう。たしかに、『結婚の夜』の階段落下のシーンのデクパージュは長回しの典型的な〈演出〉のシーンではなく、いくつかの細分化されたショットの編集からなっている。しかし、シーンは全体として「粗雑」に構成されており、とりわけ①や③のショットは階段を中心とする物語の舞台を概観的に——階段という場の危険性を示唆するために、カメラは一階の低い位置に構えられているもの——示すばかりである。さらに、マーニャが落下するという決定的出来事にあたって、カメラは階段を屹立するように正面から捉える位置に置き換えられるのであり、この意味でも、ヴィダーの演出は「粗雑」だと言えるだろう。同様のことは、いくぶん無造作にトニーの妻の驚きの表情を挿入する⑥についても言え、この悠然としたシーン構成こそが、小津が感嘆した「粗雑さ」であると推測できる。

そして小津はこのシーンを翻案するにあたって、階段を含めた舞台となる場を概観的に示すショットを省き、階段を屹立しているかのように捉えるショット（『牝雞』の②）のみに限定し、この落下のショットを10秒にわたって示し、さらに階段の上から呆然と見下ろす修一のショット（⑤、⑦、⑨、⑪）を過剰なまでに挿入し、階段下のショットと交替させている。のみならず⑬において、ふたたび階段を正面から捉えたショットを提示し、40秒にわたって、時子が階段を上る様子を捉えている。すなわち、小津はこうしたデクパージュを通じて、細かなショットを緻密につなげているのであり、たとえその効果として、階段という場に孕まれる危機の感覚が最大限に引き出されるのだとしても、小津はここで彼がヴィダーに負っている大まかな〈演出〉とは反対方向の〈断片的編集〉へと向かっている。言い換えれば、小津はヴィダーから階段という物語主題にかかわる装置を借り出し、それをヴィダーの教えとは逆方向へとアレンジしたのである。こうした緻密な構成による劇化は、『牝雞』における階段のショットや切り返しの反復的使用を考慮に入れば、最後のシーンを超えて、作品全体の構造という観点からも裏付けることができるだろう。

## 2. 『晩春』の分析——暴力の抑制と田舎の出現

前章では、小津の1948年作品『牝雞』をその階段のシーンに注目して分析してきた。たしかに『牝雞』は、その後の小津作品からは想像できないほどあからさまな暴力描写を含んでいるが、この暴力の場としての階段を中心として映像テキストをきわめて緻密に編み込んでおり、小津の失敗作として無視することで事足りる作品とは言えないだろう。それでは、『牝雞』と『晩春』の差異はどこにあるのか。小津が『晩春』で確立し、以降の作品で自己反復することで巨匠となる映画表現のためには、何が必要だったのか。この問いを考えるために、以下では、『晩春』の構造分析から始めよう。

よく知られるように、『晩春』は原節子を主演に迎えた小津の最初の作品であり、後期小津作品を徴づけるとされる、嫁ぎにいく娘をめぐる父親の悲哀譚を描いた作品の嚆矢をなしている。たしかに戦後の混乱という同時代の状況は、ヒロインの紀子（原節子）の病気の原因として作品全体に枠組みを与えている。しかし、この悲惨な現実には『牝雞』とは異なり、前景化することはない。とはいえ、『晩春』も『牝雞』と同じく、きわめて精巧に織り成された物語構造をもっている。時間空間的連続性を単位として『晩春』をセグメントに分割すれば、次のようになる（移行ショットについては『牝雞』と同様、後続するシーンの一部と見なした）。

- S.1: 鎌倉の風景ショットにつづいて、寺院のなかでお茶会。紀子とお婆の田口（杉村春子）の会話。
- S.2: 曾宮宅。曾宮（笠智衆）と助手の服部（宇佐美淳）が原稿を書いている。紀子帰宅。
- S.3: 電車。曾宮と紀子、上京。
- S.4: 銀座と上野。紀子が小野寺（三島雅夫）と会う。
- S.5: 料理屋。紀子と小野寺の会話。
- S.6: 曾宮宅。紀子帰宅。小野寺も訪問。曾宮と小野寺の会話。
- S.7: 海岸。紀子と服部、自転車にのる。
- S.8: 田口宅。曾宮と田口の会話。
- S.9: 曾宮宅。食事。紀子と曾宮の会話。
- S.10: 喫茶店。紀子と服部の会話。
- S.11: 曾宮宅。アヤ（月岡夢路）が訪ねてくる。アヤと曾宮の会話。紀子帰宅。二階で紀子とアヤの会話。
- S.12: 田口宅。紀子と田口の会話。紀子、自分の結婚話と父親の再婚話を聞く。
- S.13: 曾宮宅。紀子と曾宮の会話。
- S.14: 能楽堂。紀子と曾宮、観劇。
- S.15: アヤ宅。紀子とアヤの会話。
- S.16: 曾宮宅。紀子と曾宮の会話。
- S.17: 円覚寺。田口と曾宮、散歩。
- S.18: アヤ宅。紀子とアヤの会話。
- S.19: 曾宮宅。田口と曾宮の会話。紀子、帰宅。紀子と田口の会話。結婚承諾。
- S.20: 京都、旅館。小野寺が訪ねてくる。
- S.21: 清水寺。
- S.22: 夜、京都、旅館。紀子と曾宮の会話。壺のショット。
- S.23: 朝、京都、旅館。紀子と曾宮の会話。
- S.24: 曾宮宅。花嫁姿の紀子。

S.25: 料理屋。アヤと曾宮の会話。

S.26: 曾宮宅。曾宮帰宅。

たしかにここには、『牝雞』のような直接的な暴力描写はない。とはいえ、『晩春』における結婚の決意——すなわち父娘の別離の決意——という物語は、『牝雞』における売春と同じくらい劇的であり、『晩春』のストーリーが控えめであると感じられるとすれば、それは小津の抑制的表現によるところが大きい。実際、上記の場面区切りからわかるように、小津は劇的出来事を意図的に省略している。もっとも典型的には、紀子が結婚する熊太郎という名の男性は、一度も姿を現さない。作品の後半、物語は紀子の結婚にむかって加速していくが(S.19以降)、その直後、紀子と父親は家族の思い出を作るために、京都へと旅行に出かけてしまう。旅行から帰ってくると、S.24において、すでに紀子は花嫁姿へと着替えている。さらに着物姿で家を出る場面につづくのは、すでに結婚式を終え、料理屋で会話をする曾宮とアヤのショットである(S.25)。小津はこのようにシーンをつなげることによって、物語の焦点となり、それ自体としてスペクタクルとなりうるような、紀子と熊太郎の結婚をめぐるやり取りや結婚式そのものを省いているのである。

こうした観点から言えば、『晩春』における階段のショットの排除は特筆に値する。紀子の居室があたかも地上とは断絶して存在しているかのように、曾宮家には二階があり、生活の場と紀子の領域をつなげる階段はたしかに台所の横に存在している<sup>12</sup>。しかし、『牝雞』では、玄関の横にある階段のショットが繰り返し挿入されたのにたいし、『晩春』では、この階段のショットはけっして示されない。『晩春』においては、そもそも暴力の場となりうる階段が視界から排除されているのである。

前章では、『牝雞』は小津に特徴的な〈視線の一致しない切り返し〉を反復的に使用し、そこから豊かな映画表現を引き出していると論じた。『晩春』も同様に切り返しの反復から構成されており、向かい合う二人のショットの交替から機微な感情的表現を導出している。ここではそのもっとも巧みな好例として、紀子が服部と鎌倉の海岸を自転車デートしたのち、父親と食事をともにするシーンを見てみよう(S.9)。父親は服部の上司でもあり、服部を紀子の結婚相手として望ましいと考えている。そのことを切り出す場面は、次のように進む。

- ① 紀子の背中ごしに捉えられた父親のミディアム・ロングショット。父親「おぼさんがねえ、どうだろうって言うんだけど」。
- ② 紀子のミディアム・クローズアップ。食事の箸をとめて、紀子「何が」。
- ③ 父親のミディアム・クローズアップ。食事の箸をとめて、父親「おまえをさあ、服部に」。
- ④ 父親の背中ごしに捉えられた紀子のミディアム・ロングショット。笑い出して、紀子「お茶、お茶、お茶」。

このシーンは自宅での日常的な夕食を舞台としており、特段に注記すべきことが起こるわけではない。とはいえ、前後の会話から推察されるように、紀子はおそらく服部のことを好きであり、服部には別の婚約者がいることを父親に伝えなければならないことは彼女にとって悲劇である。しかし、紀子は声を荒げることも、泣き出すこともせず、箸でつまんでいたおかずを茶碗のなかへ投げ込み、笑い出すばかりである。この演出は抑制されたものであるが、②と③のショットで、紀子と父親が会話のなかで高められた緊張に同調するように、箸をとめていたことに注意すれば、箸からおかずを投げ出すという行為がどれほどまでに豊かな感情表現を含意しているかは明白だろう。④における箸から茶碗へおかずを投げるという行為はたしかに目立つものでないが、箸をとめるという身振りによって保たれた緊張を解くこのショットは、『牝雞』での殴るという行為ないし泣き崩れるという行為を捉えたショットと同じくらい、激しい感情を含意しているのである。

もちろん、登場人物の感情が抑制されることなく、明示的に身振りで表現されている切り返しのシーンも存在する。そのもっとも顕著な例は、映画の後半、曾宮が紀子にたいし自分も再婚するつもりであることを示唆するシーンである。

[曾宮と紀子のミディアム・クローズアップの交替について]

- ① 曾宮のミディアムショット。紀子の問いかけに答えて、うなづく。
- ② 紀子のミディアムショット。曾宮の反応に衝撃を受けて振り返る。
- ③ ②と同じアングル、少し離れて、曾宮と紀子のロングショット。紀子は振り返り、退出する。

すなわち、曾宮の再婚という緊張を孕んだ話題をめぐる会話をする曾宮と紀子のミディアムショットは、曾宮が再婚の意思があることを示唆する瞬間に、継続不可能となり、それは二人のショットの交替の破断へといたらしめる紀子の振り返るという身振りによって表現されるのである。とはいえ、『晩春』において大げさな身振りを正面から捉えたショットは限定されており、こうした表現的身振りも、『牝雞』における殴りかかるあるいは泣き崩れるといったアクションにくらべ、格段に目立たないものである。

抑制された演出という論点は、『晩春』におけるヴィダーへの言及にも見てとることができる。『晩春』の有名なフレーズとして、お婆の田口が婚約者の熊太郎の愛称として提案する「クーちゃん」があるが、同じシーンにおいて、この愛称はゲーリー・クーパーにも連想づけられる (S.19)。この言葉遊びは、アヤが紀子に、この男性は彼女のファンであるクーパーに似ているかと尋ねる直前のシーン (S.18) を引き継いでおり、紀子はそれに、「少し似ているが、彼女の家に来る電気屋さんのほうが似ている」と答える。たしかに、この会話はまったく意味のない戯れのように聞こえる。しかし、映画の冒頭近く (S.2)、電気屋の男性は、電気メーターを測るために踏み台にのった姿で、ごく短い間であるが示され、このショット

の構図は、『結婚の夜』の冒頭近くのクーパーが踏み台にのって電灯を修理するショットを模している<sup>13</sup>。ほとんど目立たないとはいえ——そして踏み台の高さをまったく強調しないことからわかるように、このモチーフを劇化していないとはいえ——、小津はここでヴィダーを参照しているのである。

さらに『結婚の夜』をこえ、『晩春』はヴィダーの1937年作品『ステラ・ダラス』(*Stella Dallas*)を翻案していると考えることができる。まずストーリーにかんして言えば、娘の結婚のために自己を犠牲にする片親の物語である『ステラ・ダラス』と『晩春』はパラレルの関係にある(ただし、『ステラ・ダラス』では、母親が娘のために離婚を決意するのにたいし、『晩春』では、父親が再婚することをよそおう)。さらに、これら二本の作品はともに印象的な自転車のシーンを含んでいる。『ステラ・ダラス』において、ローレル(アン・シャリー)とリチャード(ティム・ホルト)はこの自転車デートののち、恋に落ちるのにたいし、紀子は服部を諦めるという違いはあるが、いずれの作品においても、母親ないし父親はこの自転車シーンの直後、娘のために自己を犠牲にすることを決意する。くわえて、紀子はローレルと同じ髪型をしており、小津が『晩春』におけるこのいくぶん冗長なシーンを挿入するにあたって、ヴィダーを参照していたことは明らかである。とはいえ、さきの『結婚の夜』の踏み台への言及と同様に、この自転車シーンにかんしても、そこに含意された意味を先鋭化させようという意志は働いていない。

\*

以上見てきたように、『晩春』は緻密な物語構造をもっているが、とりわけスペクタクルとなるような場面の周到な排除によって、作品が劇的になることは避けられている。こうした抑制的表現をもっとも顕著に示しているのが、暴力の場となりうる階段の排除であり、さらにヴィダーへの言及も、『牝雞』における劇的要素のさらなるエスカレート化とは反対に、「粗雑」なものにとどまっている。わたしたちは、こうした大まかで悠然とした作品の構成に、『晩春』において、小津が巨匠——ヴィダーにたいする小津の評言で使われていた用語——になった徴を読み取ることができるだろう。すなわち、小津は『晩春』において、『牝雞』から方向転換することによって、巨匠となるために必要な悠然さないし抑制の姿勢を手に入れ、以降の小津的と呼ばれる作品群の基調としたのである。

それでは、こうした態度変更の含意とは何だろうか。たしかにそれは、小津が巨匠となるために必要なものであるかぎりにおいて、ひとつの成熟化であると考えられるだろう。しかし、それだけだろうか(ただし悠然さと精緻化の関でみずからの調子を合わせることも容易ではなく、ここに小津後期作品のひとつの論点がある)。本論は結論として、スタンリー・カヴェルのスクリーボール・コメディ論を参照することで、この悠然さへの態度変更の結果として、小津作品は「認めること」のための空間を獲得したと論じたい。

私が再婚ジャンルと呼ぶものの会話は、私がそれをもって定義した映画から判断すれば、認めること〔acknowledgment〕へと導くようなものである。すなわち、それは真の許しの和解、死と再生という変身を要請するほど深い和解、存在にかんする新しい視点、それ自体を場として提示する視点、混乱と離婚の都市から離された場へと導く<sup>14</sup>。

カヴェルが『幸福の追求』のなかで「再婚ジャンル」と呼ぶものは、かならずしも文字通りの「再婚」を主題とした作品というわけではない（事実、スクリーンボール・コメディにおいても文字通りの「再婚」を扱った作品は多くない）。そうではなく、カヴェルのいう「再婚ジャンル」は「結婚」を「結婚」として認めること、たとえば、浮気の疑惑によって亀裂が入った夫婦（『新婚道中記』など）や外在的要因で夫婦を演じることになった男女（『或る夜の出来事』など）が、みずからの意思でみずからを結婚しているものと認めること、さらに言えば神との契約で結婚が果たされるのではなく、近代化された社会において個人が個人として結婚を認めることを主題とする作品を指している。

カヴェルは、こうした「再婚」の物語が、1930年代ハリウッドのスクリーンボール・コメディの主題であると論じ、こうした「認めること」という出来事は会話によって媒介されていると論じている。すなわち、こうした「認めること」を可能にする会話は、1930年前後のトーキー化をへた映画というメディアに依存しているのであり（この点でスクリーンボール・コメディは、身体劇としてのスラプスティック・コメディに対比される）、さらに示唆的にも、カヴェルはこうした「認めること」の会話が生起する場として、都市の喧騒を離れた田舎を指定している。カヴェルはこの点を指摘していないが、たしかにスラプスティック・コメディは都市を舞台としており、編集のめまぐるしさと都市の喧騒がサイレント映画という視覚メディア上で重ねられる。それにたいし、トーキー後の映画では映像と音声の同期の必要性から、サイレント映画と同様のめまぐるしい編集は不可能となり、ある程度の持続時間をもった空間が出現したのである。この空間に言葉が吹き込まれるのだが、カヴェルが慧眼にも指摘するところによれば、この空間とは都市にたいする田舎——すなわちある程度悠然とした空間が可能になる場——に位置し、この田舎において、「認めること」の会話、さらには結婚をめぐる認めることを通じて「真の和解」や「存在」の認識が生起するのである。（くわえて、カヴェルは「再婚ジャンル」の出現を、1930年代アメリカにおいて主体性を獲得した女性という文脈に関連づけ、「自立した」女性の「決意」を描いているという歴史的見解も提出している<sup>15</sup>。）

以上の議論を踏まえて、『結婚の夜』に戻れば、この作品はスクリーンボール・コメディではないが、結婚を認めること——しかも不貞の疑義をかけられた女性が、新しい伴侶と生活を築いていく意思をはっきりと発話する——を主題としており、しかもこの発話はニューヨークから離れたコネチカット州の田舎で起きる。スクリーンボール・コメディというジャンルを離れて言えば、1930年代中盤のヴィダー作品は、『南風』、『麦秋』（*Our Daily Bread*）、

『薔薇はなぜ紅い』(So Red the Rose)をはじめとして、都市での生活で心身ともに疲弊した登場人物が田舎で人間性を回復する物語を主題としており、小津はこうした作品を、ヴィダーの悠然とした〈演出〉を示すものとして高く評価していたのだった。とすれば、小津はヴィダー作品にあらわれる「認めること」の空間の含意を十分に理解していたのではないか。

こうした観点から注目したいのが、『晩春』の終盤、思い出作りのために出かけた京都の旅館で、曾宮が紀子に結婚の心構えを説くシーンである。

[いくつかの切り返しや二人のロングショットにつづいて]

- ① 紀子のミディアムショット。紀子の発話。
- ② 曾宮のミディアムショット。曾宮の発話。
- ③ 奥に曾宮(正面)、手前に紀子(斜め横から後ろ姿)のロングショット。曾宮の発話。

ショット③は2分にわたって持続し、そこで曾宮は「結婚そのものではなく、結婚を通じて二人で幸せを築くことが大切だ」と切々と語り、紀子はそれを認める。すなわちここには、小津の悠然とした〈演出〉によって用意された持続する空間があり、そこで「認めること」をめぐる会話が生起するのである。物語のうえでも、この空間は田舎とは言わないまでも、東京から離れた悠久の京都に位置付けられているという点は注記されるべきだろう。たしかに『結婚の夜』を翻案としている『牝雞』においても、過ちをへて「結婚」を再認する場面が最後に置かれている。しかし、それはあくまで廢墟の東京にある薄暗い一室のなかで、抱き合う二人の切り返しを介して、あまりに劇的に——メロドラマ的に——起きるのであり、遡及的に言えば、この『牝雞』の最後のシーンは、小津が『晩春』でヴィダー的「粗雑さ」を導入したときに析出した「認めること」のための空間を際立たせているのである。

本論は以上のように、『牝雞』と『晩春』の物語構造を分析し、両作品に共通するヴィダー作品への言及を検証することによって、これら二作品の差異を明らかにするとともに、小津がヴィダー的「粗雑さ」を導入した際にあらわれた「認めること」の空間を注視するに至った。この「認めること」の空間の出現こそが、小津が階段の排除をはじめとする、悠然とした〈演出〉へと転換したさいの肯定的な意味なのである。ここではカヴェルの議論をスクリーンボール・コメディに引き戻し、これまでさまざまな解釈を引き寄せてきた『晩春』の〈壺のショット〉にひとつの回答を与えることで結論としよう。カヴェルは別論文「キャプラの瞬間」で、『或る夜の出来事』(It Happened One Night, 1934, 以下『或る夜』)を論じて、フランク・キャプラの作品には脱主体化の契機をもつ「超越的瞬間」があると主張する。

[キャプラの超越的瞬間]は、登場人物の環境を越境して広がる登場人物の気分を示す。

[……] キャプラの舞台装置は広がるものへと向かい、登場人物の気分は苦悩をはらんだ切望へと向かう<sup>16</sup>。

カヴェルは、こうしたキャプラにおける「超越的瞬間」は何よりも、「環境」ないし「舞台装置」(ともに英語では **setting**) によって表されるのであり、こうした例として、主人公のピーター(クラーク・ゲブル)とエリー(クロードット・コルベール)がみずからとお互いの存在を「認めること」に先立つ鬨的場面に挿入される、二人が徒渉する「反射する星によって散りばめられた河」や二人が干し草に横たわって寝る「月明かりに照らされる開かれた野原」のショットを挙げている<sup>17</sup>。たしかにこうした屋外のショットは、スクリーン上で文字通りに輝く光景を通じて登場人物の超越的経験を示しているものであり、これを通じて、登場人物は最終的な「認めること」へ導かれるのである。そして『晩春』においても、先述の「認めること」のシーンに先立ち、曾宮と紀子が並んで寝るシーンで、〈壺のショット〉が挿入されるのである。たしかにこのショットはキャプラの作品と異なり、屋外を映したものではない。しかし壺の背景には、障子に反射する月光が、星を反射する『或る夜』のショットと同じように、揺れる草木の影とともに輝いている。この〈壺のショット〉はこれまで、娘の父親にたいする〈エキストラ・コンプレックス〉を示すもの、あるいは即物的に父親の寝息を聞かせるものなど、さまざまに解釈されてきたが、小津はここで『或る夜』に倣って、「認めること」にいたる超越的瞬間をこのショットで表現しているのではないだろうか<sup>18</sup>。

このような〈壺のショット〉と『或る夜』の類似点は、小津にたいするスクリーンボール・コメディの重要性を示唆している。『或る夜』について言えば、小津は、夫婦喧嘩のために家出した高子(井川邦子)にアヤ(淡島千景)が「旦那には人参を食べさせておけ」という『麦秋』(1951)のシーンにおいて、空腹だとわがままを言うエリーにピーターが人参を差し出す『或る夜』でのやり取りを参照している。またより広く言えば、小津の後期作品は、結婚することを渋る若い女性の話を繰り返し描いてきたのであり、こうした作品は、1930年代アメリカと並行して女性が力を獲得してきた、戦後日本のアメリカニズムの一部をなしている。くわえて『晩春』以降、とりわけ『麦秋』、『東京物語』(1953)、『早春』(1956)といった作品において、東京に対比された田舎が「認めること」の空間として重要な役割を演じるようになる。こうした特徴は概括的なものにすぎないが、本論が『牝雞』から『晩春』への転換にかんして示したように、小津作品は、つねにハリウッド映画との関係において曲がりくねった複雑な軌跡を描いているのであり、たとえ嫁ぎゆく娘をめぐる悲哀譚を抑制された表現で繰り返し描いているように見えても不変性の対極にあるのである。

本論文は、表象文化論学会第10回研究発表会における研究発表「階段、暴力、結婚——キング・ヴィダー『結婚の夜』ならびに小津サイレント作品を背景とした、小津安二郎戦後作品の考察」に大幅な加筆をくわえたものである。

## 【注】

- <sup>1</sup> 田中眞澄編『小津安二郎戦後語録集成』フィルムアート社、1989年、131頁。
- <sup>2</sup> たとえば、蓮實重彦『監督 小津安二郎』増補決定版、筑摩書房、2003年、91頁、吉田喜重『小津安二郎の反映画』岩波現代文庫、2011年、116-124頁を参照。
- <sup>3</sup> Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge: Harvard UP, 1981).
- <sup>4</sup> セグメントへの分割（セグメンテーション）にかんしては、Raymond Bellour, *The Analysis of Film* (Bloomington and Indianapolis: Indiana UP; Reprint ed., 2001) を参照。
- <sup>5</sup> Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven: Yale UP; Reprint ed., 1995), esp. ch.2. [ピーター・ブルックス『メロドラマの想像力』四方田犬彦・木村慧子訳、産業図書、2002年]
- <sup>6</sup> 戦後日本におけるメロドラマの社会的機能については、Yoshimoto Mitsuhiro, “Melodrama, Postmodernism, and the Japanese Cinema,” in Wimal Dissanayake, ed., *Melodrama and Asian Cinema* (Cambridge; New York: Cambridge UP), 101-126 も参照。
- <sup>7</sup> この点については、Christine Gledhill, ed., *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (London: BFI, 1987) 所収のさまざまな論考、とりわけ Geoffrey Nowell-Smith, “Minnelli and Melodrama”も参照。
- <sup>8</sup> 筆者による小津初期作品の構造分析も参照。滝浪佑紀「不連続性の感覚——小津安二郎の〈視線の一致しない切り返し〉の発生過程」『東京大学大学院情報学環紀要 情報学研究』85号（2013）。
- <sup>9</sup> 小津安二郎『全日記 小津安二郎』フィルムアート社、1993年、134頁。
- <sup>10</sup> 岸松雄「小津安二郎のトーキー論」田中眞澄編『小津安二郎 全発言、1933-1945年』泰流社、1987年、30頁。
- <sup>11</sup> 滝浪佑紀「小津安二郎映画における〈演出〉の美学——1934年から1936年までの作品とトーキー化の問題」『城西国際大学紀要』24号5巻（2016）も参照。
- <sup>12</sup> 蓮實『監督 小津安二郎』70頁。
- <sup>13</sup> Daniel Kasman による刺激的なブログ記事を参照。  
“Ozu's Cinephilia” (<https://mubi.com/notebook/posts/ozus-cinephilia>, 2016年10月15日閲覧)。
- <sup>14</sup> Cavell, *Pursuits of Happiness*, 19.
- <sup>15</sup> Ibid., p. 16.
- <sup>16</sup> Stanley Cavell, “A Capra Moment,” in William Rothman, ed., *Cavell on Film* (Albany: SUNY Pr., 2005), 138.
- <sup>17</sup> Ibid., p. 137.
- <sup>18</sup> 岩崎昶「小津安二郎と日本映画」『キネマ旬報』358号（1964年2月増刊）、56-64頁、蓮實『監督 小津安二郎』182-194頁。Abe Mark Nornes, “The Riddle of the Vase: Ozu Yasujiro's *Late Spring*,” in Julian Stringer and Alastair Phillips, eds., *Japanese Cinema: Texts and Contexts* (New York: Routledge, 2007), 78-89 も参照。

Staircase and Country:  
An Analysis of Ozu Yasujiro's *Hen in the Wind* and *Late Spring*  
in View of King Vidor's *The Wedding Night*

Yuki Takinami

Abstract

While Ozu Yasujiro's 1948 film, *Hen in the Wind*, is considered as a failure and not Ozu-like work depicting the contemporary social reality in a dramatic and direct way, *Late Spring* released in the next year is evaluated as a masterwork marking the first of Ozu's "Norkiko trilogy." By analyzing the narrative structures of these two films, particularly the usage of staircase in the narrative, and examining the references to King Vidor's *The Wedding Night*, this paper will approach the reorientation from *Hen in the Wind* to *Late Spring*.

As to *Hen in the Wind*, this paper will make clear how the film makes the story dramatic through segmentation. As is clarified from the narrative structure, the film displays the staircase where the female protagonist falls and gains reconciliation with her husband in the final scene several times, prefiguring the final denouement in a good way. Furthermore, not only the shots of staircase but also the shot/reverse shots between some main characters are also repeated, suggesting the disruption of the alternation and the relations of them. Through these observations, the paper concludes that *Hen in the Wind* has a meticulously interweaved structure by way of Ozu's piecemeal editing. The paper endorses these points by drawing attention to Ozu's adaptation of the final scene of *The Wedding Night* in the final scene of *Hen in the Wind*.

The paper also analyzes *Late Spring* through segmentation and makes clear how the film deliberately eludes some dramatic scenes. By these omissions, Ozu gains a restricted manner of narration, and the paper bring this into relief by considering Ozu's reference to some Vidor's films, including *The Wedding Night* and *Stella Dallas*. Through these examinations, the paper argues that Ozu's restriction of cinematic expression is derived from the shift of his film aesthetics—from piecemeal editing to mise-en-scène. The paper elaborates the implication of this shift by referring to Stanley Cavell's discussions on the 1930s Hollywood screwball comedies, particularly in terms of the emergence of the space for "acknowledgement" that is often located in a rural area.