

食卓シーンのカメラワーク

日本映画の場合

今泉 容子

食べるという日常のさり気ない行為を映画に撮るとき、カメラの動きには細心の注意が払われる。目を奪われるアクションやドラマチックな盛り上がりは、それ自体が興味深いから、カメラが多少くらい目障りな動きをしても許容できるかもしれない。しかし、食べるという何の変哲もない行為を撮るとき、カメラのまずい動きは観客に退屈さを感じさせるのに即効の効果がある。それだけに、食べるシーンをどう撮るかは、カメラの見せどころとなる。

映画のなかの食べる場面は、無数とまではいかないけれど、かなりの数にのぼる。どの映画にも、まず食卓シーンは含まれているだろう。そして、やはりよく考えぬかれたカメラワークの例が多く見られる。

食卓シーンが映画に普遍的といってもいいくらい描かれるのは、食卓を囲むひとびとが食べる行為だけでなく、会話も共有しているからである。食卓はコミュニケーションの場ともなっているのである。ひとりで食べることも、もちろんある。しかし、映画のなかでひとびとが食べる時、ふたり以上が食卓を囲むことのほうが圧倒的に多いのである。だから、食卓シーンは会話シーンといってもいいくらいだ。そして食卓の空間では、人間関係が浮き彫りにされていく。

このエッセイでは、複数のひとびとが食卓を囲むシーンに焦点をしばって、カメラワークを分析したい。いろ

いろいろな映画が描き出す食卓シーンに、何か共通するような規則性が見られるだろうか。規則性が見られるとしたら、その規則性はどのようなものだろうか。

横一列にならぶ不自然な食卓シーン——『家族ゲーム』

食卓シーンを撮るとき、不自然にみえるかもしれないけれど、もっとも撮りやすいやりかたがある。食べるひとたちを食卓に向かい合いに配置するのではなく、まるでカウンターに並んでもらうように食卓のひとつの側に一列にすわらせて、彼らを正面から撮るやりかたである。そうした横一列にならぶひとびとの食卓シーンが出てくる映画作品として、森田芳光の『家族ゲーム』（一九八三年）と『キッチン』（一九八九年）があり、伊丹十三の『タンポポ』（一九八五年）があり、また市川昆の『かあちゃん』（二〇〇一年）がある。

『家族ゲーム』では横一列に並んだひとびとの食卓シーンが、何度もくり返して出てくる。家族四人で食事するときも、家庭教師が加わって五人で食事するときも、彼らは横長い食卓に一列に並ぶのである。家庭教師がはじめて家族の食事に加わるシーンを見てみよう。一家が住むマンションがロングショットで夜の闇のなかで映されたあと、カメラはいつきに室内へ入って、食卓シーンを撮りはじめる。横一列に並んで食事する五人が、やや斜め前の側面から撮られる。家庭教師が四人家族の真ん中に着席しているだけでなく、フレームの中央にも置かれて、フォークスを合わせられている。彼が主役だとわかるカメラワークだ。ほかの人物たちは、彼のむこう側にいる両親も、彼のこちら側にいる子どもたちも、フォークスがはずされているし、だいいち動きがよく見えな
い（図1—2）。

つぎにカメラは、横一列にならんだ彼らを真正面から撮りはじめる。横に長い食卓はどうも不自然だが、そこに体をくっつけ合いながら座って食べるひとびとは、もっと不自然だ。この不自然さは、故意につくられたものである。風変わりな一家であることが印象づけられることになるが、彼らは始終うつむいたまま、自分の食器だ



図1



図2



図3



図4

けが視野に入っているようです、ただ食べることに専念している。

それでも会話はいちおう進行するが、たがいの顔を見ずに話していることが、横一列に並んで食事することあいまって、食卓風景の異様さを演出している(図3)。もっぱら父が、新しく来た家庭教師に質問しているが、父は家庭教師のほうを向くことがない。ただ、家庭教師がハンサムかどうかという話題になったときだけ、父は家庭教師の顔を見ているが(図4)、このとき以外は、食事をする面々はたがいをすることもなく、ふたりの息子は言葉が発することすらない。おとな三人の会話の内容もおかしなものである。

父 大学は楽しいかね

家庭教師 ほとんど行つてませんから

母 もう、あの、七年生だと、あまり行かなくていいんですよ

家庭教師 まあ、そんなもんですね

父 もてるかね
 家庭教師 はあ？
 父 女の子にさ、もてるかい
 家庭教師 女の子ねえ
 父 ああ、女子大生か
 家庭教師 だめですね、お金ないですから
 父 金か
 母 顔はいいですもんね
 父 顔？ いいかね？
 家庭教師 顔はいいですよ、ぼくは
 父 その頭、手入れなんかするの
 母 あ、あの、髪の毛いじらないでください、フケ落ちますよ
 家庭教師 ぼくは家庭教師ですから

大学七年生の話題にしても、女の子の話題にしても、髪の毛の話題にしても、受け答えがどこかズレている。このズレは、父と家庭教師のジェスチャーにも見られる。父が家庭教師にワインを注いでやろうとすると、家庭教師はそれに反応しないが、父がもっていたワインのボトルを下ろすと、家庭教師が注いでもらおうとしてグラスを手にする。ふたたび父がボトルを手にとると、家庭教師はグラスを下ろしたところなのである。

横一列に並んだひとびとの人間関係は、その物理的な接近度とは異なって、およそ親密とはいえない。バラバラの人間関係が横一列の並びのなかにぎゅっと押し込められたため、不自然さは倍増されている。しかし、横一列の並びがいつも不自然さを演出するとはかぎらない。森田芳光監督はべつの映画でも、ひとびとを食卓に横



図5



図6



図7



図8

森田芳光監督の『キッチン』（一九八九年）で横一列に並んでいるのは、ミカゲ、ユウイチ、ユウイチの母、母の友人の四人であり、ミカゲは亡くなった祖母の縁でユウイチの家に居候させてもらっている主人公である。食卓にユウイチがひとり、購入したばかりのブレンドをまゝに取扱説明書を読んでいるところのロングショットから、食卓シーンが始まる（図5）。ロングショットでとられているあいだに、ほかの三人がフルーツの山をもって小走りで食卓へやってくる（図6）。三人が食卓に横一列に着席するのに合わせて、カメラは少しずつ

列にならべている。『キッチン』で四人がフルーツジュースをつくるシーンである。食卓に肩がすりあうほど隣接して横一列に並んでいても、そこで表現される人間関係は『家族ゲーム』の場合とまったく異なる。それを、これから見てみたい。

横一列にならぶ親密な食卓シーン——『キッチン』

近づいていって、四人がフレームいっぱいにおさまる位置で止まって、そこから固定フレームとなる(図7)。
『家族ゲーム』と対照的で、横一列にならんだひとびとは言葉を交わす相手のほうへ顔を向けながら、コミュニケーションを行っている。だから、四人の顔がしょっちゅう右に、左に動くことになる(図8)。この四人のあいだには強い心のきずなが存在することが、会話に合わせた頻繁な首の動きからわかる。『家族ゲーム』の食卓シーンに見られたチグハグさは、ここにはない。

母 ミカゲちゃん、何のジュースがいい？

ミカゲ うん、みんな洗ったんだから、ミックスジュースはどうでしょう

母 ミックスジュースねえ、いい考えだわ

母の友人 バランスがむずかしそうね、でもいろんな色、ためしてみたくない？

これだけの会話のあいだに、たとえばミカゲは向かって左に二回、右に二回、顔を向けている。ここではまだひとことも意見を述べていないユウイチでさえ、あいづちを打つために、ミカゲや母の友人がのほうに三回も顔を向けている。こうして横一列のならばが風変わりさや不自然さではなく、親密さをあらわすことになる。

ここで母の友人が、ブレンダーをまわすとヒューズがとんでしまうのではないかと心配を提示する。ブレンダーをつかうくらいで、ヒューズがとぶわけがないのだが、「水は使わしモーターは動くし、電気洗濯機、使っているようなものだから、あぶないわよ」と、真に迫った口調でいうと、ユウイチもミカゲもまじめに応答する。ユウイチはブレンダーを傾けてまじまじと見つめながら、「そうかなあ、電気洗濯機みたいなようなものかなあ」と首をかしげる。

ミカゲが意見を述べようとするとき、これまで正面から撮っていたカメラは、四人のやや斜め前の側面へと移動する。この斜め前の側面というのは、さきに考察した『家族ゲーム』の食卓シーンの冒頭で使われたカメラの



図9



図10

位置(図1—2)とおなじである。森田芳光監督は食卓に横一列にならんだひとびとを、真正面から撮るのと、やや斜め前の側面から撮るのが好きらしい。「キッチン」でカメラが側面へ移ったあと、重要な人物であるミカゲにフォーカスが合う(図4)。ヒューズがとぶという心配にたいして、適切な答えを出すのは彼女である。ヒューズがとんで真っ暗になることが心配なら、はじめから電気を消しておけばいい、というのである。「電気を消してジュースをつくるのも、いいかもしれない。魔法をつかうようで」とミカゲ。彼女は顔を完全に母の友人のほうへ向けているし、彼女の隣のユウイチも、会話をふたりのほうへ顔を向けて、会話の輪に参加している。母の友人はミカゲの言葉に大喜びで、「ああ、わたしはそれを言いたかったのよ」と、ミカゲを見ておおきくうなづく。

ここで、いちばんむこう側にすわる母が顔を出すと、彼女にフォーカスが合わせられ、ミカゲや母の友人はフォーカスがはずされる(図5)。言葉を発するひとにフォーカスを合わせる、という操作を、カメラはこまめに行っている。フォーカスを合わせられた母は、「ミカゲちゃん、そうしょ」とミカゲに賛同する。その母の言葉に、全員がうなづくのが見える。

全員がうなづくのをフレームにおさめるには、よほどタイミングを合わせないと、うまくいかない。斜め前の側面から撮っているのだから、人物たちが重なり合ってしまったら、うなづくところが見えない人物が出てくるはずだ。タイミングがうまい。それもみんなの息が合っていることを表現するのに効果的で、暖かいフィーリングが伝わってくる。

つぎに、とつぜん音が消えて、フレームの中央にブレンダーのクロスアップが登場する(図6)。

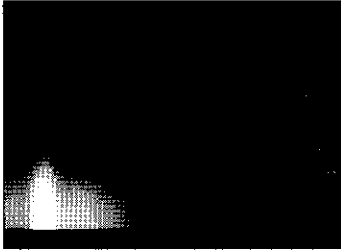


図15

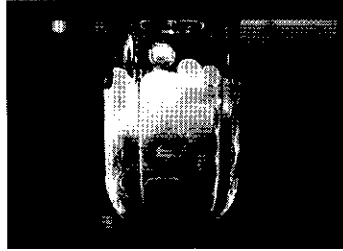


図11

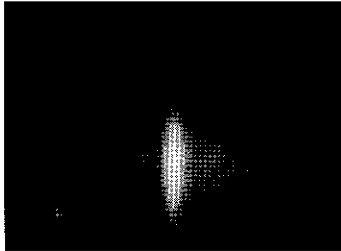


図16

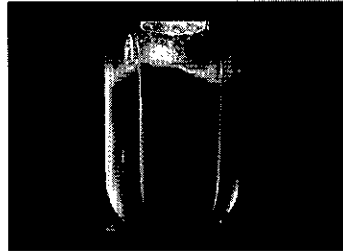


図12



図17



図13



図18

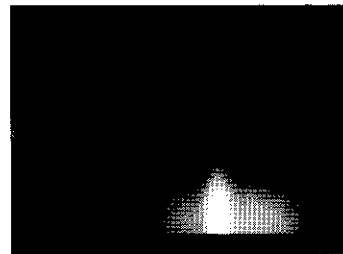


図14



図19



図20

そのなかにはスライスされたフルーツが入れている。やがて音だけでなく電気まで消えると、ブレンダーが真っ青の色になって、暗闇のなかで青白く光る(図7)。ブレンダーはふつうガーガーとかなり大きな音をたてるはずだが、それがまったくの無音でまわりつづけ、フルーツ汁があふれんばかりに青く輝くのは、ミカゲがいった「魔法」という言葉にふさわしい幻想的な映像だ。

このブレンダーのクロースアップが、横一列にならんだミカゲたちの映像へとディゾルブしていく(図8)。音楽がはじまり、カメラはゆるやかに時計の振り子ののように、まず母の友人の方向へパンしていき、つぎに反対方向へパンしながらもどっていく。やがてクロースアップでユウイチが出てきて(図14)、彼からミカゲのほうへパンしていったのち(図15)、ユウイチとミカゲの真ん中にあるブレンダーの青い光のところで、振り子のよなパンはやつと止まる(図16)。幻想的な色と音楽のなかで、ユウイチとミカゲがゆるやかなパンによって青い光で結ばれるような演出である。じつさい、ふたりはこれから親密な関係をもつようになるのである。

食卓シーンにおいて登場人物を横一列に並べて撮るケースは、それほど多くない。食堂のカウンターならいざ知らず、食卓のひとつの側だけにひとびとが横一列に並んで座ることは、通常は見られないからだ。食堂のカウンターに並ぶ風景にしても、それを真正面や真後ろから撮るようなカメラワークはあまり見られず、ふつうはカメラは、カウンターにすわるひとびとを斜め後ろから(図17)、あるいは斜め前から(図18)撮ることが多い。食堂のカウンターでふつうの撮影例としてあげた図17と図18は、じつはいま考察している『キッチン』からの引用である。『キッチン』の食卓シーンのカメラワークはかなり凝って



図21



図22



図23



図24

いて、図17や図18のようなシヨットのあいだに、横一列のシヨットが挿入される。しかも、横一列にならんだふたりの前から撮ったもの(図19)や後ろから撮ったもの(図20)が、まるで撮りかたをいろいろに変化させて楽しんでいるかのように、ポンポンと入れられている。

横一列にならんだ食卓シーンの著名な例として、『家族ゲーム』と『キッチン』の食卓シーンのほかに、伊丹十三監督の『タンポポ』(一九八五年)のカウンター・シーンをあげておきたい。一人前のラーメン屋になるために修行をしてきたタンポポという名の女が、横一列にずらっと並んだ五人の男に、彼女の味が合格か不合格かの判定をしてもらうところである。彼女がつくったラーメンを食べる五人のまえを、行ったり来たりと不安げに歩きまわる女のように、横一列の固定シヨットによって描き出されている(図21-24)。

そもそも食卓シーンで、横一列に並んだひとびとを正面から撮るのは、大胆なカメラワークである。ふだん見られない配置に登場人物を置くわけだから、そこには通常でないものが伝えられることになる。『家族ゲーム』のように不自然でチグハグな人間関係を表現したり、あるいはその反対で、『キッチン』のようにとても親密な

人間関係を表現したり、また『タンポポ』のように極度の緊張の瞬間を表現したりするのに用いられるわけだ。横一列に並ぶひとびとが構成する食卓シーンよりも、向かい合って座るひとびとの食卓シーンのほうが、ずっと一般的である。ふつうは食卓に横一列にならぶことはなく、食卓を囲んでひとびとは座るのだから。

素直なカメラワークの食卓シーン——『隣りの八重ちゃん』

日本映画で名作といわれる作品に、食卓シーンは多く出てくる。出てくるだけでなく、人間関係を表象する空間として重要な意味をもっている。これから考察する食卓シーンは、いずれも食卓にひとびとが向かい合ってすわっている例である。その食卓の空間を、カメラはどのように撮るだろうか。

まず、一九三〇年代の小市民映画の代表作ともなっている島津保次郎監督の『隣りの八重ちゃん』（一九三四年）から分析しよう。この映画の食卓シーンにしても、あとで考察する数々の日本映画の食卓シーンにしても、何度も定期的にあらわれてきて、しかも比較的長いあいだ撮られているショットがある。そうしたショットは、数多くのカットが切り替わっていくなかで、カメラがいつも立ち戻っていくショットであり、そのシーンの骨格となっているようなショットなので、「基本ショット」と名づけようと思う。

『隣りの八重ちゃん』には多くの食卓シーンが出てくるが、考察の対象に選んだのは、主要な登場人物である八重と恵太郎がそれぞれの兄弟姉妹（八重の姉、恵太郎の弟）をともなって、ぜいたくな料亭でくり広げる印象的な食卓シーンである。

まず、イスタブリッシング・ショット（状況を説明するロングショット）といえる部分。カメラは料亭の建物の外に置かれて、窓をとおして内側のひとびとの動きをとらえる（図25）。むかって右側に四角の窓、左側に丸い窓があつて、料亭のひとつの部屋の内部が垣間見える。そこへ八重たちが入場してくる。

つぎに登場人物たちのひとりひとりが、バストショットによつて撮られていく。バストショットになったとき、

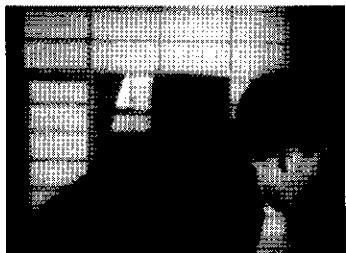


図29

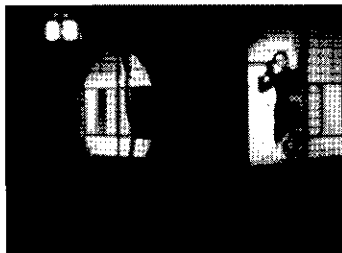


図25



図30



図26

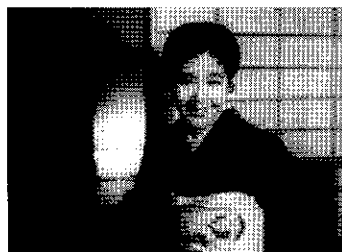


図27



図28

八重がまず映し出されるのはとうぜんだろう（図26）。彼女は映画のタイトル（『隣の八重ちゃん』）にもなっているように、主人公だからである。そのあと、ほかの登場人物たちも撮られていく。八重のあと、彼女の姉が撮られ（図27）、恵太郎へとつづいていく。恵太郎も八重とおなじく、重要な人物である。タイトルの『隣の八重ちゃん』というのは、恵太郎の家からみて「隣り」だから、映画は恵太郎の家の視点に立っているといっても

いい。

ただ、姉の京子と恵太郎のショットのあいだに、八重のショットがもういちど、一瞬だけ挿入されている（図28）。京子と恵太郎のあいだに分け入った八重のショットは、彼女が直前の京子と直後の恵太郎（図29）の仲を気にしていることを表現していて、巧妙なエディティング（編集）のあかしである。

恵太郎のショットのあと、彼の弟である精二の紹介ショットは省略されて（それほど重要な登場人物ではないから）、みんなが腰をおろしたところへカットインする（図30）。そのみんなのショットに、八重の「ああ、くたびれた」という言葉がかぶさって、やっと腰をおろすことができる安堵が表現されて、いよいよ食べるシーンが展開されていくことを期待させる。この腰を落ち着けたショットでは、重要なふたり——八重と恵太郎——が正面向きになるように配慮されている。そして、このショットはこれからもくり返し出てくる。つまり、基本ショットなのである。

ここまで見ただけでも、カメラワークが素直であることがわかる。登場人物たちを順々に撮るときに、もっとも重要な主人公（八重）からはじめることや、食卓に腰を落ち着けた全員を撮るときに、重要な八重と恵太郎が正面向きになるように配慮することに、その素直さがうかがえる。

このあと、カメラはせわしい動きを見せることになる。しかし、そのせわしい動きもかえって、カメラワークの素直さを裏づけている。精二が「お腹がすいた」というのを皮切りに、会話が展開されていくが、カメラはしゃべるひとを追うようにして撮っているのである。つまり、登場人物が話すとき、映像のほうもできるだけ忠実にその人物を映そうとするのである。精二の「お腹がすいた」の映像（図31）のつぎに、京子が「カシワにする、それともアイナメ？」というのに合わせて彼女の映像が出るし（図32）、そのあと恵太郎の「ほくあ、何でも」の音声と映像が出てくる（図33）。

さて、話す人物を追っていたカメラは、もういちど全員をフレームにおさめるが（図34）、これはさきほど見た基本ショット（図6）と、ほとんどおなじ位置から、おなじ構図で撮られていることがわかる。基本ショット



図35



図31



図36



図32



図33



図34

がバリエーションをつけられて出てきたのである。
そのショットに、八重と恵太郎のつぎの会話がかぶ
せられている。

八重

ねえさんのおごりだから、安心して食

べましようよ、ねえ

恵太郎

女のひとつにおごられるのも気がひける

けど、いいもんだな

このあと、カメラはふたたび料亭の外に置かれて、円形の丸窓をとおして八重たちを映す(図35)。丸窓の側にすわっているのは、京子と恵太郎のだが、カメラから遠くにすわる八重と精二のかたわらに、女給たちによって料理の膳がつぎつぎに運びこまれていくようですが撮られる。やがて京子と精二が場所を入れ替わるのも、丸窓をとおして見える。

カメラがもういちど室内にもどってきたとき、最初にバストショットで映されるのは、素直なカメラワークから予想できるように、もつとも重要な人物である八重だ(図36)。このあとカメラは、すぐにひとつの位置に固定される(図37)。それは、最初に四人が食卓に腰をおろしたときに八重と恵太郎を正面からとらえるカメラ位置(図30)ではなく、彼らを側面からとらえるカメラ位置である。この位置からの撮影は、四分半ほどの食卓シーンのうちの五〇秒も占めていて、大切なものであることがわかる。これが、この食卓シーンの二番目の基本ショットである。なぜ側面の位置が選ばれたかは、やがてあきらかになる。それは、向かって左側にすわる恵太郎と右側にすわる京子の急接近するかにみえる関係を描くのに、効果的だからである。このふたりが酒を酌み交わすとき、手が触れ合はんばかりになるようすは、側面の位置からがいちばんよく見える。食卓の対角線上で交差する恵太郎と京子の手が、八重の嫉妬をおおるようになる。

食卓の対角線——『隣りの八重ちゃん』つづき

その酒が、食卓シーンのテーマである。二番目の基本ショット(図37)において、京子が恵太郎にむかって、「ひとつ、いかが」と酒をすすめ、恵太郎がニコニコしながら「じゃ、もらおう」と杯を差し出しているが、ふたりの手が酒をつうじて食卓のうえでひとつの対角線をつくるほど近づくのを、八重がフレームの左隅でじっと見ているのが重要だ。恵太郎が杯の酒を飲んでいると、こんどは姉が「お酌してちょうだい」と、杯を恵太郎のほうへ差し出す。にこやかに銚子を取りあげて酒を注いでやる恵太郎(図38)。それを不満そうに、「ねえさんも



図37



図38



図39



図40

飲むの？」と口をはさむ八重。その間に「飲むわよ」と答えて、恵太郎が注いでくれた酒を飲む。そして京子は、ふたたび恵太郎に酒をすすめる。

京子 おにいさんもお酒飲みの血筋だから、かなりいけるんですよ

恵太郎 好きだけど、学校をしくじるとたいへんだからなあ

京子 まじめねえ。でもきょうはだいじょうぶよ、飲んで

京子が恵太郎に酒を注いでやって、ふたりの手が食卓のうえで二たび交差すると(図39)、もじもじしていた八重は思い切って、「わたしも飲もうかしら」と切り出す。それにたいして、姉は「まあ、とんでもない」とかたづけてしまう。

これまでずっと基本ショットで撮られていた食卓シーンだが(図37-39)、料理の鍋がぐつぐつと煮えてくる



図41



図42



図43



図44

と、カメラはそれをミディアム・クローズアップでとらえる(図40)。それを契機に、カメラはまた自由に動きはじめる。鍋を見ながら「わあ、もう煮えてきた」という精二へカットしていき(図41)、この精二が八重にむかって「八重ちゃん、食べろよ」というとき、酒というおとなの飲み物で結ばれた姉と恵太郎のカップルにたいして、食い気で結ばれた八重と精二のカップルの誕生が暗示される。もちろん、八重はそれに不満なのだ。だから、「いただきます」というときにふくれっ面をしているのを、カメラは京子の背後からちゃんと撮っている(図42)。

動いていたカメラは、もういちど固定される(図43)。さつき五〇秒ものあいだ固定されていた位置に、こんどは三十三秒のあいだ固定されることになる。また基本ショット(のバリエーション)である。ここでは、恵太郎と京子の酒による結びつきと、八重と精二の食欲による結びつきとが、もういちど強調される。なぜなら、図43が示すように、恵太郎は自分からすすんで京子に酒を注いでやっていて、ふたりの注しつ注されつの関係は確立されたことが明白だからである。このあとも、ふたりは酒を酌み交わしている。それにたいして、精二は女給にむかって「あのお、めし持ってきてくれない」と頼んだあと、八重の顔を見ながら、「ねえ、八重ちゃん」



図45



図46



図47

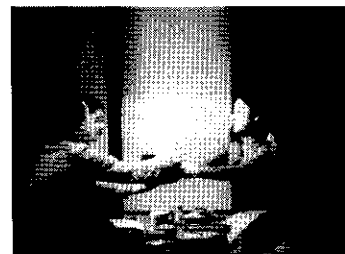


図48

と同意を求めることによって、めしで結ばれるふたりのカップリングが、これもまた動かしがたいものとなるのである。精一の問いかけにたいして、八重も「そうね」とあいづちを打っている。

カメラがふたたび固定の位置から解放されて動きはじめると、姉にお酌してもらってニコニコする恵太郎のバストショット(図44)が出る。そしてむくれた表情の八重のショット(図45)へと切り替わり、つづいて不満いっばいの八重と対照的に嬉しきで輝く京子が、恵太郎からお酌を受けるところ(図46)へ切り替わっていく。ここでは、京子がフレームのまんまに置かれ、左隅にお酌をする恵太郎のうしろ姿がややフォーカスはずされて置かれて、また右隅には酒を酌み交わすふたつの手が出会うところをじつと見つめる八重のうしろ姿が、これもややフォーカスはずされて置かれている。あきらかに、京子が中心であり、主役の八重も恵太郎も彼女を引き立てる脇役といった構図である。

カメラはまた、ひとつの位置に固定される(図47)。こんどは三十四秒つづくが、その固定ショットは、最初の固定ショット(図30)とおなじカメラ位置から撮られていて、そのバリエーションといえる。しかし、おなじ

基本ショットであっても（いや、おなじだからこそ）、登場人物がしめる空間の割合に差ができてくることがかかる。食卓シーンのはじめでは（図30）、正面から撮られる八重と恵太郎が、空間（しかもフレームの真ん中）の大きな割合をしめていた。ところが、食卓シーンの終わりごろのショットでは（図47）、恵太郎は大きな空間を与えられているけれど、八重はフレームの左の隅のほうへ押しやられ、かわりに京子が、後ろ姿であるにもかかわらず恵太郎とおなじく大きな割合の空間をしめている。

八重が思い切って、恵太郎にむかって「わたしが酌してあげよう」と銚子を手にとって、彼と酒でつながろうとするのだが、これが失敗。恵太郎には「そんなこと、覚えなくってもいいよ」といわれるし、京子には「かまわないで、あなたたち、召し上がれ」と、またもや精二といっしょに食べる組（酒とは縁がない子ども組）にくくられてしまうのである。

やがて、ご飯の膳が運ばれてくると、カメラはこれまでにいちども固定されなかった位置に置かれる（図48）。恵太郎と精二がすわるほうの側面である。八重と京子がすわるほうの側面には、カメラは固定されたことがあったが、それとは正反対の位置である。これで、四角形の食卓の四つの方向のすべてにカメラが置かれたわけだ。もちろん、一八〇度線の規則は破られている。最後の固定ショットでは、酌を恵太郎に拒否された八重が気を取り直して、精二にむかってご飯を「よそってあげよか」と申し出る。ところが、こちらも拒否されるのである。「じゃ、このまま食べるといいわ」と八重はいいながら、飯びつを精二に渡す。八重と精二の手が、飯びつの受け渡しのために一本の線のように結ばれるのが、図48に見てとれるだろう。これは恵太郎と京子の手が酒の酌によって一本の線をつくっていたのと好対照をなす。飯びつを受け取ったものの、どうしていいかわからずオロオロする精二を見て、ほかの三人は笑い出して、食卓シーンはいちおうなごやかな雰囲気で幕を閉じる。しかし、この食卓シーンで提示された恵太郎と京子のカップリング、それにたいする八重と精二のカップリングは、八重にとってはおもしろくない展開だったわけである。

この食卓シーンに特徴的なことは、カメラがひとつの位置に固定されて比較的長いあいだ撮る基本ショットが、

定期的に出現したことであり、その固定ショットと固定ショットのあいだを、こきざみのカット群が占めていたことである。この固定ショットの出現は、『隣りの八重ちゃん』だけでなく、多くの日本映画の食卓シーンに見られる。成瀬巳喜男監督の一九三五年の名作『妻よ薔薇のやうに』でも、食卓シーンにやはり固定ショットが用いられる。その映画でもうひとつ顕著に見られるのは、ショット・リバースショット（正確には、相手の体の一部が映っているのでショット・カウンターショット）が主要なカメラワークとして使われることである。

ショット・カウンターショットによる食卓シーン——『妻よ薔薇のやうに』

ショット・カウンターショット（厳密にはショット・リバースショットと区別するが、その厳密さにはあまり意味がない）はふたりを交互に、くり返し撮るテクニクである。食卓シーンで向かい合ってすわるふたりが、ショット・カウンターショットで撮られることは多い。成瀬巳喜男監督の『妻よ薔薇のやうに』の母子の食卓シーンには、そうしたショット・カウンターショットが基調となったカメラワークが見られる。

この食卓シーンに登場する母と娘は、とても印象的な関係である。母は仕事ひとすじ、それも知的な仕事（歌を詠む）である。娘は家事を全部こなし、さらに勤めにも出ている。その娘が夕食のしたくを終えて、母を「おかあさん、ご飯のしたくができたのよ」とよぶ。すると母は、一九三〇年代の新しい女はこうであったかと思心させられるような返事をする。

ちよつと静かにしてちょうだい。いまインスピレーションがあつて、いい歌ができそうなんだから。

いよいよ母が仕事部屋から出てきて、食卓につく。彼女が食卓につくまでは、モバイルフレームで撮られる。娘が台所から飯びつをもってやってきて、彼女自身も食卓につくと、カメラは動きをやめて、固定フレームとな

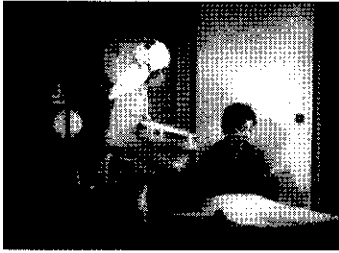


図49



図50



図51



図52

る(図49)。母娘のふたりは、会話をしながら食卓シーンをすすめていくが、ここではやくもシヨット・カウンターシヨットが出る。まず、母が自作の歌を披露するところがバラストシヨットで撮られ(図50)、自分の歌について「どう。」と、娘に意見を求める。娘の右肩の一部がフォーカスはずされてフレイムの左端に映っているのがわかる。つぎに、カメラは娘が「いいわね」と答えるところを撮る(図51)。母の左肩の一部が、娘の場合とおなじように、フォーカスはずされた状態でフレイムの右端に入っている。この母―娘―母―娘のシヨット・カウンターシヨットがつづいたあと(図50―53)、カメラはしばし固定された位置から撮る(図54)。

この固定されたシヨットは、最初の固定シヨットとは異なつて、母と娘を半分ずつ撮っている。一般にふたりが食卓を囲む場合、画面を伸よく二分して向かい合つてすわるケースが多い。それは食卓シーンがふたりで構成される場合の基本的なシヨットといえる。この母娘の食事風景の図54でも、そうした撮られかたがされている。食卓を囲むふたりが、わざとらしいほどきっちり空間を二分した例が、吉村公三郎の『暖流』(一九三九年)に出てくる(図55)。それは、喫茶店の窓辺のテーブルで、コーヒーを飲むふたりの女のメディアム・シヨット。



図57

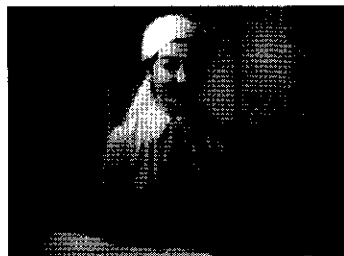


図53



図58



図54

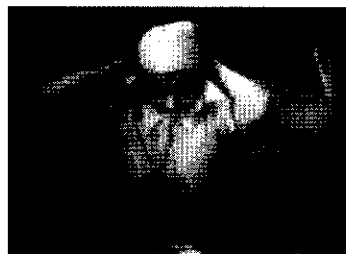


図59



図55



図60



図56

むかつて左側の椅子に黒っぽい和服の女がすわり、右側の椅子に白い洋服の女がすわっている。テーブルにかけてあるテーブルクロスも、中央から真つ二つに色が分かれていて、黒い和服の女の側は黒っぽい色に、白い洋服の女の側は白っぽい色になっている。さらに、ふたりのまえに置かれたコーヒーカップまでが、黒い色を主とした女の方には黒色のカップ、白い色を主とした女の方には白色のカップというぐあいに、じつに意図的に配色されている。ここまで凝ることはないにしても、向かいあうふたりの食卓シーンでは、空間をこのように二等分することが多い。

さて、この空間を二等分するショットが出たあと、『妻よ薔薇のやうに』では母―娘―母―娘という順序で、ふたたびショット・カウンターショットがおこる(図56―59)。このあと、さきほどの固定ショットへもどるけれど(図60)、すぐに玄關のショットへと切り替わり、書留の到来が告げられる(図61)。それはほんの一瞬で、カメラはすぐに食卓へもどり、食卓のうえで書留の手紙が、娘の手から母の手へ渡されるところがクロースアップされる(図62)。この食卓シーンにおけるカメラワークでは、クロースアップはモノを撮るときだけに用いられる。

クロースアップされた手紙を受け取った母のバストショットにはじまって、三度目のショット・カウンターショットが起こる。まず、手紙を見つめる母から、覗きこむような娘へと切り返しがおこり(図63―64)、娘が「とうさんから何か、言ってきた？」と母に尋ねるのにあわせて、母へとカット・バックしていく(図65)。その母は、黙ったまま手紙を娘に差し出すところだ。ここで、娘へカットしていくはずなのだが、カメラはそれをやめて、とつぜん一八〇度線の規則を破って食卓の反対側に飛んで、食卓にすわるふたりを撮る(図66)。一八〇度ひっくり返ったわけだから、図54や図60にみられた娘―左手、母―右手という位置とは反対で、母―左手、娘―右手に位置することになる。カメラが一八〇度線を越えてしまつてからは、暗さが顕著に強調されている。母と娘のふたりから笑顔が消えて、うつむいてしまうことにくわえて、彼女たちの前景には黒くて大きなやかんまで置かれ、黒い(暗い)イメージを強調している。



図65



図61



図66

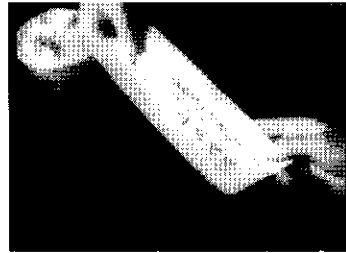


図62



図63



図64

この食卓シーンでは、テンポのよいショット・カウンタースhotによって、母と娘の快活な会話がとらえられていた。ときどき固定ショットがはいって、快活さのなかに安定が表現されていた。しかし、父からの書留便が届いたあと、カメラは一八〇度線の規則を破って、食卓の反対側へ飛んでしまい、これまでの快活さとは逆のトーンを見せはじめ。明から暗への変化をもたらした一通の書留便は、悦子の夫（つまり君子の父）からのもの。彼は妻子を捨

てて、もう十数年のあいだ長野県の妾のところへ行つたきり、もどつてこない男である。書留の封筒のなかには、小切手が入っているだけで、一筆のメモすら同封されていない。さいごに娘がいう言葉が、心に痛くしみる。

おとうさん、ひとことくらい何とか書いてよこしたつていいと思うわ。

シヨット・カウンターシヨットが多用される場合、そこで撮られるふたりにはおなじくらいの比重が置かれる。どちらかいつぼうが主導権をにぎっている場合は、シヨット・カウンターシヨットではなく、べつのカメラワークが用いられるだろう。つぎに見る『破れ太鼓』の食卓シーンは、そうした例である。食卓についての家族のなかで、ひとりだけが優遇されて特別扱いされている。それが、どのようなカメラワークで表現されるかを考察してみよう。

ひとりだけが優遇される食卓シーン——『破れ太鼓』

木下恵介が一九四九年に監督した『破れ太鼓』には、豪快な食事シーンが出てくる。一九四九年（終戦後のアメリカ統治の影響が色濃いころ）につくられただけあって、アメリカの建築をまねてつくった洋風の家が舞台となる。そこでくり広げられる「ライスカレー」の夕食シーンを考察しよう。食卓はもちろん、洋風のテーブルだ。洋風の大きな長いテーブルに、父と母をはじめ、六人の子どもたちがずらつとならぶ。

この食卓シーンは、基本となる固定シヨットで幕をあける（図67）。テーブルの下座のほうから、上座にすわる父にむけて家族全員をおさめるロングシヨットが、それである。上座に父、下座に末っ子、というように、食卓には年功序列で着席している。そればかりでなく、テーブルのむかつて左側には男の家族メンバー、右側には女の家族メンバー、というように男女の区別も見られる。左側には、息子たちが年齢順に三人すわっている。四、

番目で末っ子の息子は、下座にひとりすわらされている。テーブルのむかつて右側には、女の家族メンバーが母、長女、次女というように年齢順に着席している。

カメラは意図的に父に特権をあたえるように動いている。基本の固定ショットのあと、まず最初にバストショットで撮られるのは、父である（図68）。しかも彼は、真正面から撮られている。この食卓シーンで、カメラは父の言葉や視線に敏感に反応して動く。彼の言葉や視線が向けられる対象をフレームにおさめるようにするのである。たとえば、彼が妻に話しかけるときには、カメラは女たちがすわる側の食卓半分をフレームにおさめ（図69）、長男に話しかけるときは男たちがすわる側の食卓半分をフレームにおさめるように動いている（図70）。もちろん、いずれの場合にも彼本人はしっかりとフレームに入れられている。

父は食卓シーンのあいだ、ほとんど独占的にしゃべりつづけている。相手が何をいつているのか、ろくに聞いてもないのである。たとえば妻にむかつての昔話。

父 いやあ、あのころは愉快だったな、なあ、クニコ

母 わたしは思い出しても、ゾツとしますよ

父 わつはつはつは。人間はとにかく勇気がなきやいかん

また、父は相手をけなすことが、うまい。彼の攻撃を制止しようとするひとは、つきからつきへと非難の対象にされる。

父 （次男に）二十八にもなって、食えもせんピアノを叩いとるようじゃ、情けないぞ

母 きようはおよしなさいよ、そんな

父 おまえの血を引いたんだらう。小学校でオルガンなぞ弾いとったからな



図67



図68



図69



図70

長女 おかあさまの唱歌、とても好き

父 アキコはいくつになつた

長女 二十四です

父 おかあさんはおまえより六つも若くて、お嫁にきたんだ。まもなくふたりの乳飲み子をかかえて、北海道へ渡つた。それにくらべたら、おまえの縁談はぜいたくだぞ。金はある、地位はある。もうしぶんない縁談だぞ

父がしゃべりつづけるあいだ、カメラが彼の言葉と視線が向けられる対象を撮ろうとすることは、いま見たとおりだ。しかし、いちどだけ長男が、自分からすすんで話題を切り出そうとするところがある。そのカメラの動きは、ほかとは異なっている。父が二十数年まえの思い出を、妻にむかつて話しているとき、カメラは例によって彼本人と彼の言葉がむけられている妻の側の食卓とフレームにおさめるが(図71)、そこで父が「人間はとに

かく勇氣がなきやいかん」といったのに啓発されて、長男がおおきくうなずくのが、カメラによってとらえられる(図72)。長男はまえから父に話そうとしていたことを、ここで切り出す決心をしたのだ。長男は「おとうさん」とよびかけるのだが、このあとのカメラの動きは、長男が話しはじめることなど期待していないことをうかがわせる。なぜなら、長男を撮ることをせず(ほんとうに期待していたのなら、カメラは彼の表情や言葉から目をそらすことはなかったはずだ)、いつきに食卓の端にすわる三男へと飛んでいき、横一列に並ぶ男の兄弟たちを三男、次男、長男の順にパンしながら撮るからである(図73—75)。しかもカメラは、長男のところでパンを止めることなく、まるで父のもとへかならずもどることを使命としているかのように、父のところに行き着いてはじめてモバイルフレームをやめるのである(図76)。

固定フレームとなったとき、そこに映るのは父の横顔である。しかもクローズアップで、彼が大ジョッキにのみなみとつがれたビールを一気に飲みほすところが、二十秒もかけて撮られているのである(図76—78)。二十秒といえば、テレビコマーションのひとつが通常十五秒だから、それよりも長い時間である。長男は父がビールを飲んでいるあいだ、沈黙のまま。父が飲み終えると、カメラは口を開きかけた長男をフレームの中央にとらえ、父はここではじめてフレームの隅にななめ後ろから撮られる(図79)。しかし、ここでも長男は言いたいことを言い出せず、むしろ父の機嫌をとるかのように、「お注ぎしましょう」と父の大ジョッキにビールを注ぐだけで終わってしまう。

そしてまた、いつもの固定ショットが出現しはじめる。父が次男へ話しかけると、父プラス男側の食卓が撮られ、長女に話しかけると、父プラス女側の食卓が撮られるのである(図80—81)。この固定のロングショットのところどころに、父のバストショットが挿入されることによって(図82)、カメラは父にゆるぎない特権をあたえている。この食卓シーンが終わる直前に、カメラはもういちど、長男を正面向きで中央にすえて父を後ろ姿で端に置いた構図のフレームを提示している(図83)。しかし、長男はけつきよく何も言い出せないまま、食卓シーンはふたたび父の権力を確認するかのように、父を正面中央に配置した基本的な固定ショットで幕を閉じるので



|x|75



|x|71



|x|76



|x|72



|x|77



|x|73



|x|78



|x|74



図83



図79



図84



図80



図81



図82

ある（図84）。父に特権をあたえるカメラワークは
もちろん意図的なものであり、のちにこの不動な
ずの父の座がくずれていくさいのカメラワークが、
見ものとなるのである。

だれも特別視されない食卓シーン——『東京物語』

『破れ太鼓』にみたような大人数の食卓シーンは、一九五三年につくられた小津安二郎監督の『東京物語』にも出てくる。やはり基本となる固定シヨットは、下座から上座にむかってロングシヨットで撮られている(図85)。木下恵介の『破れ太鼓』の基本の固定シヨット(図67、図81)と比較してみると、小津安二郎の『東京物語』の場合には、かなり低い位置にカメラが固定されていて、ローアングルが基調であることがわかる。しかしそれ以上に顕著なちがいは、『東京物語』の食卓シーンでは、だれかひとりが特別扱いされるというカメラワークになっていないことだ。

基本の固定シヨットでは、上座にすわる長男がまず口を開いて、昔話をはじめ。この食卓シーンは、老母の葬式をすませたあとで親族がつどって食事する場面である。むかって左側の食卓に父と長女がすわり、むかって右側の食卓に三男、亡き次男の妻、次女がすわっている。この基本シヨットが最初から最後まで太い線のように貫いていて、そこに挿入されるようにシヨット・リバースシヨットで人物たちの会話が撮られていく。基本シヨットがしばらくつづいたあと、長男が父に「あの時分はおとうさん、何してらしたんです」と聞くと、はじめてカメラは基本シヨットから離れて、まず父と隣の長女のバーストシヨットを撮る(図86)。つぎにカメラは、長男を正面から撮る(図87)。このあと、さきほどの父・長女のバーストシヨットと長男のバーストシヨットが何度も切り返されて、シヨット・リバースシヨットがつづく。やがて、父が立ち上がって席をはずすとき、またはじめの基本シヨットとなる。ここで、長女のバーストシヨット(図88)と長男のバーストシヨット(図87)のシヨット・リバースシヨットが起こるが、すぐにまた例の基本シヨットとなる。

父がもどってくると、彼がバーストシヨットでとらえられる(図89)。このあと、話すひとがバーストシヨットで撮られていく。シヨットの切り替えが会話の進行にともなうて頻繁に起こるようになり、もちろん、基本シヨットも定期的に出現する。カットはかなりなされていても、用いられるシヨットの数はたった六種類である。



図89

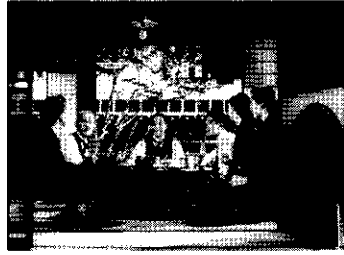


図85



図90



図86



図87



図88

図85の基本ショット、図86の父・長女のバストショット、図87の長男のバストショット、図88の長女のバストショット、図89の父のバストショット、そしてほんの一瞬だけ出てくる次男のバストショット（図90）。食卓のむかつて右側にすわっている女ふたり（亡き次男の妻、次女）は、バストショットで撮られることもなく、基本ショットのなかだけで目立たずにすわっている。基本のロングショットはいつもおなじ位置のカメラから撮られ、いつもまっ

たのおなじ構図の固定フレームである。それのどこどこに、いま挙げたバストショット群が挿入される。基本ショットは全部で6回出現して、これらが食卓シーンの45パーセントの長さを占める。つまり、329秒のうちの148秒である。つぎに父・長女のバストショットが7回出て、28パーセントを占める。あとは、長男だけのバストショット、長女だけのバストショット、父だけのバストショットが食卓シーンにおいてほぼおなじ秒数を占める。ちなみに、長男が27秒（7回のカット数）、長女が33秒（5回のカット数）、父が25秒（2回のカット数）である。すなわち、この食卓シーンにおいて特定のだけかが優遇されるというカメラワークにはなっていないのである。たとえば、長男が上座にすわっていても、彼は側面にすわる長女とくらべて、とくに差を設けられているわけではない。

ただ、ひとつ気になることはある。基本ショットのなかに映っている右側の女ふたりが、いちどもバストショットで撮られないことである。彼女たちはひっそりとすわっていて、ほとんど口を開くこともない。おそらくそれは、意図的であろう。この食卓シーンはけっして心地よいものではなく、バストショットで撮られないことは、むしろ不快なことに深くかわらなくてすむ保証のようなものだ。不快さはおもに長女から拡散されていく。たとえば彼女は、父が席をはずしたすきに、こういう。

そう言っちゃ悪いけど、おとうさん先のほうがよかったわねえ……おかあさんの夏帯あったわね……あれ、わたし、形見にほしいの。それからね、細かいカスリの上布……あれもほしいの

死んだのが母ではなく、父であればよかったという発言をするし、貪欲さを露骨にむき出しにする。さらに、伴侶を亡くしたばかりの父にむかって、母のちよっとした体調のくずれを教えなかったから手を打つことができなかつたといわんばかりの詰問調でしゃべるし、父が酒を飲むのをとがめる。これまでの彼女の態度から、金がかかってもつたいたいから父の飲酒をとがめているのだと、観客に思われてもしかたない長女である。

長男も次男も父をなぐさめることをせず、葬式がすんだのだからと、長女といっしょに「今晚の急行」でさつさと帰ろうとする。「そうかい、もう、みんな帰るかい」とさびしげにいう父に、何の反応もせず。けっきょく父のそばにとどまって彼を慰めるのは、亡き次男の妻ノリコ、そして父と同居している次女のふたりだけだ。このふたりの女たちだけが、じつは父のことを心から心配している。そして、彼女たちが口を開くのは、「はい」と「ええ」と「あります」という言葉を発するときだけで、自分からしゃべることはしない。

三人の食卓シーン——『麦秋』

小津安二郎の映画は、だれかひとりだけが特別扱いされるカメラワークにはならないことを、『東京物語』で考察した。これは食卓を囲む人数が多くても、少なくとも言えることである。ふたりが食卓につこうとしているとき、来客があつて、三人の食卓シーンになった場合を見てみよう。『麦秋』のケーキを食べるシーンでは、義理の姉と妹が当時高価だったケーキを、子たちが寝しずまった夜、こつそりと食べようとする。

まず、そのケーキの値段をめぐって、姉が「高いのね。そんなに高いもんなの」とか「わたし、もう食べるのいやんなっちゃった」とか「憂うつねえ」とか「大失敗」とさんざん文句をいったあげく、「でもいいか、ただだから」と、いよいよ食卓についたところで、近所の医者ヤベがやってくる。呼び鈴の音がして、妹が玄関にいくと、ヤベが立っている。彼が招き入れられた食卓シーンでは、茶ぶ台がフレームの低い位置に置かれて、すでに姉が右側にすわっている(図91)。そして、ヤベも食卓シーンに加わることになる。

姉はこちら側(観客のほう)に顔を向けている。その前景を、玄関からもどってきた妹がズカズカと歩いて、姉の体を一瞬ではあるけれど覆ってしまつて(カブリとよぶ)、自分の席へつく(図92—93)。そのあとを、ヤベがやはり姉を覆うように歩きながら、食卓シーンに登場する(図94)。姉と妹はふたりの食卓シーンに通常見られる構図(たとえば、『暖流』のふたりの女の喫茶店シーン)どおり、食卓の右と左に向かいあつてすわる。彼



図91



図92



図93



図94

女たちはちよとど、フレーム内の空間を二分しているわけだ。その前景の真ん中へ、来客のヤベが席をとる。前景の真ん中という優位な位置にもかかわらず、彼は観客には背中を向けることになる。しかし、三人をひとつのフレームにおさめるには好都合な配置である。これが、ケーキのシーンにおける最初の基本ショットだ(図95)。

妹が「どうぞ」と、ケーキ一切れの皿をヤベにあげる。ヤベは「いやあ、いいところへ来ちゃったなあ。いいんですか、これいただいて」と、躊躇ぎみ。そのあと、食卓のこちら側から撮っていたカメラは、いつきに食卓のむこう側へ飛んでいき、ヤベを正面から撮りはじめる(図96)。カメラは例によって一八〇度線の規則を破ったわけだ。このカメラの動きは、とうぜんだろう。ヤベが背中だけでは、いかにも不公平だからだ。

カメラが一八〇度反転したあと、バストショットがしばらくつづく。いま見たヤベのバストショットについて、姉のバストショットがあらわれる(図97)。カメラが人物をバストショットでとらえるときは、その人物が口を開くときである。図96ではヤベが、「お宅ではこんなの、ちよいちよい召し上がるんですか」と話し、図97では姉が、「そうちよいちよいでもないけど」といっている。ヤベがふたたび口を開いて、「ちよいちよい食いた



図95



図96

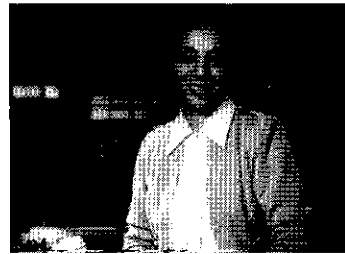


図97



図98

いなあ、こんなの」というと、案の定カメラはまた彼をとらえる。こうして食卓についている登場人物が何かを話すと、カメラがバストショットで撮影するというパターンが確立される。

このあとふたたび、カメラはヤベの背中の中のほうへもどって、最初の三人の基本ショットが出現する(図98)。この構図がつづくあいだ、三人のケーキをめぐる会話が展開する。

ヤベ 高いんでしょね、これ
 妹 ううん、安いの。ねえ
 姉 うん。安い、安い、平気、平気

ヤベが来訪する直前に、姉はケーキの値段の高さのことでさんざん文句をいって、憂鬱になっていたの、その姉が「安い、安い、平気、平気」というと、妹はふき出してしまふ。



図99



図100

ヤベの背中から三人を撮るのが、これまでの基本ショットだった。しかし、後半はべつのショットが基本となる。カメラがまた一八〇度反転して、こんどはヤベだけでなく食卓につく三人をみなフレーム内におさめる(図99)。これがこの食卓シーンの後半の基本ショットとなる。これは、前半の三人の基本ショットより好ましい。ヤベが背中だけ映された不気味な黒いかたまりとして存在するより、彼の顔の表情がわかるショットのほうが、観客も安心して見ることができるところは前半とおなじである。三人がおいしそうに、また一心にこの基調となる三人のショットに、それぞれのバストショットが挿入されるのは前半とおなじであり、また、たえず三人の基本ショットにもどっていくところも前半とおなじである。三人がおいしそうに、また一心にケーキを食べているようすを、カメラは基本ショットで撮りつづける(図100)。会話もケーキの色で、こんな調子だ。ヤベは知るよしもないが、ケーキが高かったことで姉はまだクヨクヨしているらしく、ケーキをただ見つめるばかり。ヤベはぼんやりした彼女に気づいて、こう切り出す。

ヤベ 奥さん、召し上がらないですか、それ。

召し上がらなきゃ、いただきますよ

姉 食べるのよ、わたし

妹 ふふふ

ヤベ そうですかあ。へんだなあ。じつにうまいですねえ

やがて、ひとつの事件がおこる。しかし、基本ショットは変わらない。事件とは、寝ていた子どもたちのひとりが目をこすりながら起きてきて、おと



図101



図102



図103



図104

な三人が何やらおいしそうなものを食べているのではないかと探りにきたことである(図101)。姉が子どもがこちらへ歩いてくるのに気づいて、「隠して!」という。それと同時に、妹とヤベはケーキを食卓の下へ隠す。子どもは妹(彼からいえば叔母)に的をしほって彼女の横まで行き、彼女の手を開かせる(図102)。手のなかにも発見できなかった子どもは、去っていく。それを、三人のおとなが見送るところで、この食卓シーンは幕を閉じる(図103—104)。この事件が起こっているあいだ、カメラはずっと基本ショットで撮りつづける。

後ろ姿で撮られるひと——『我が家は楽し』

いま見た小津安二郎の『麦秋』では、はじめ後ろ姿で撮られていたヤベも、やがて前から撮られるようになってきたが、はじめから終わりまで後ろ姿で撮られる人物が登場する食卓シーンが、中村登監督の一九五一年製作の『我

が家は楽し』にある。『我が家は楽し』でも、食卓は低い位置に置かれているが、『麦秋』の場合よりハイアングルで撮られている。そのため、食卓の形状やそのうえに並んでいる料理の品々がかなりよく見える。おもしろいのは、食卓が二つ、L字型になるように並べられていることだ。ひとつはふつうの食卓で、もうひとつは壓り机（といつても質素な台のようなもの）である。家族五人がいつせいに座ることができるだけの食卓が買えない暮らしが、そんなところからも窺える。

食卓のうえの品数が少ない飲食品のなかで、小さいけれど重要な小道具となるのは杯である。父がそれを手にして、すぐまた食卓のうえにふせて置くことが、この食卓シーンの前半で家族の会話のきっかけとなる。父はフレームの右下に座り、ななめ後ろから撮られている(図105)。つまり、背中を観客のほうに向けて、ななめに座っているのである。台所から観客のほうにむかって縦長に置かれた食卓には、子どもたちが長女、長男、次女という年齢の順にすわっている。

この食卓シーンでは、ふたつの話題をめぐって家族が会話し、食事をすすめているが、その最初が父の禁酒である。杯をいったんは手にした父が、「あつ、今夜はよそう」といってそれを下ろしたとき、長女がおもしろがって、「あら、おとうさん、お酒おやめになるの?」といい、台所からこちらに歩いてくる母にさっそく報告する。「おかあさん、おかあさん、おとうさんお酒おやめになるんですって」と。父が「いやあ、今夜はバツだよ」というと、すかさず小さな息子が「あ、おとうさん、また忘れもの?」とたずねる。父が忘れものをした日には、彼の好きな晩酌はおあずけ、という家族の取り決めがあるようだ。会話が進行しているあいだに、母は食卓づく。ここで注意したいのは、母がフレームの中央に位置するように、家族の食卓シーンの基本ショットが撮られることだ(図106)。彼女はその中央の位置から、こちら側(観客側)を向いている。母が中心にすえられるという空間の構成は、彼女が一家の生活の中心であることを暗示している。

父が晩酌をあきらめようとしていると、母が「まあいいでしょ、きょうだけは」という。その母の許可の声を聞いて、長女はふたたび銚子を手にし、父は杯を手にする。母のひとことで、申し訳なさそうに、しかしうまそ



図109



図105



図110



図106



図111



図107



図112



図108

うに酒を飲みはじめた。長女の「寛大なるおかあさん」という言葉は、母の存在で父の酒の楽しみが実現することを再確認している。このあいだ、カメラはずっと基本ショット（図106）で撮りつづける。

中央に座っている母が盛りつけを終えて、いよいよ食事がはじまると、カメラはまず下のふたりの子どもたちをひとつのフレームに入れて、バストショットで一瞬だけ映し（図107）、すぐに年頃の長女のバストショットにカットしていく（図108）。重要なのは、その長女がふと食事の手を休めて、あるところをじっと見つめるようすが映されることである（図109）。娘の視線がとらえたショット（POVショット）が、つぎに出てくる母のバストショットである（図110）。そのショットでは、母がみそ汁が入った椀を左手に、片のパンを浸してみそ汁に、うつむいたままそつと食べている。

長女が「わたくしも食べるわ、パン」というと、カメラは最初の基本ショットよりも家族に近い位置から、やはり父のななめ後ろから撮りはじめる（図111）。これが食卓シーンの後半のあいだずっとつづく基本ショットである。最初の基本ショットがロングショットだとすると、これはミディアムショットといえる。父はななめ後ろ姿のまま、「おれもパン、食おうか」と申し出るが、母は長女や父の申し出に、「いいのよ、わたくし、ひとりで」という。そのやり取りを見ていた小さな息子は、母がおいしそうに食べるパンに興味をもって、「おいしいのかい、それ」と母のほうをむいてたずねる。それにたいして、母は伏せ気味だった顔をはっきりとあげて、「おいしい」とこぼれる笑顔のなかで答えている（図112）。貧しいために米の代わりにパンですませようとする母。彼女によってパンを食べることが楽しくおいしいこととして、笑顔のなかで定義されていく。

『我が家は楽し』の食卓シーンは、ずっと後ろ姿で撮られる人物が父親であることによって、暴君的な（たとえば『破れ太鼓』にみられるような）父親像を拒否する。そのなやかな家族関係のなかで、母の存在がフレームの中心におかれることによって、家族の中心となっていることを映像は語る。

ゆるやかに食卓をまわるカメラ——『キッチン』

これまで考察しなかったカメラワークに、モバイルフレームだけで（あるいはそれを基調にして）食卓シーンを撮るやりかたがある。カメラを動かしながら撮影すると、フレームに動きが生ずることから、それをモバイルフレーム（動きのあるフレーム）とよぶが、ゆったりとおだやかな動きを見せるカメラワークの例として、『キッチン』を見てみよう。

一九八九年に森田芳光によって監督された『キッチン』は、そのタイトルが暗示するように食べものや食卓シーンが多く出てくる。そのなかでも、主人公のミカゲが元ボーイフレンドとテーブルをつくシーンと、彼女がこれからボーイフレンドになっていく男とテーブルにつくシーンを取りあげたい。

まず、料理人をめざすミカゲが、過去のボーイフレンドとレストランでテーブルについているシーン。カメラはフレームにふたりをいっしょにおさめるが、そのふたりの配置のしかたからミカゲがこの映画において重要な登場人物であり、元ボーイフレンドは脇役であることがわかる。なぜなら、ミカゲが正面から撮られているのにたいして、元ボーイフレンドは背中（正確には左ななめ後ろ）から撮られているからである（図113）。彼女の顔の表情や手のしぐさ（コーヒーにミルクを入れるところ）が、観客の注意をすぐに引くように意図されている。それにたいして、彼のほうはただ置かれているだけの存在であり、だいち顔の表情がよく見えない。

カメラは円を描くように元ボーイフレンドの背後から少しずつ彼の顔が見えるようにトラッキングをはじめ（図114）、彼が最初に観客に見せる行為は、ミカゲがコーヒーにミルクを入れてるところへ自分のミルクも提供することである。あくまで、ミカゲの補助役に徹しているわけだ。彼はミカゲの近況について自分なりのコメントを話しはじめるが、やはり表情はまだ明白にみえない。それにたいするミカゲの表情が、カメラの関心の的になっていることがわかる（図115）。

「きつとシゲルが想像しているストーリーとぜんぜんちがうと思うな」、というミカゲの言葉が引き金になっ



図115



図113



図116



図114



図117



図118

て、観客の関心が元ボーイフレンドが「想像しているストーリー」へ向けられるようになっていく。やはり、ミカゲが食卓シーンの主導権を握っている。元ボーイフレンドが自分の解釈を披露するとき、はじめて彼の顔の表情が横から見えるようになる（図116）。彼の解釈にたいして、ミカゲは「ほら、やっぱりちがうんだ」とあっけなく終止符を打つが、顔はニコニコとうれしそうである。たまに元ボーイフレンドに会うのは、自分の成長の具合がわかるからいいものだ、ともつけ加えている。



図119



図120



図121



図122

ふたりの周囲を円を描くように動いてきたカメラは、ふたりの人物の横顔が公平にフレームに半分ずつおさまる位置になると、すこしずつ遠のく動きに比重をおくようになる(図117-118)。こうしてふたりの姿はしだいに小さくなっていくが、登場人物をしだいに小さくさせるカメラワークは、ふたりの関係を考えると巧妙といえる。彼らの親密な関係はすでに過去のもの。しだいに消え入る映しかたは、もうひとつのカメラワークと比較すると興味深いだろう。

つぎに考察するのは、これから親密になろうとする男女関係である。こんどはカメラは、ボーイフレンドになろうとしている男の顔を真正面からとらえる(図119)。彼の重要性が、はじめから明確にされているわけだ。ミカゲは側面からその横顔がとられていて(図120)、ふたりはロングショットでフレームにおさまられている。カメラはテーブルを円を描くように回りこんでいきながら、しだいにふたりに接近していく(図121)。ふたりがミディアムショットでちょうどフレームの半分ずつを仲良く分けあつて撮られる位置で、カメラはトラッキングをやめる。そして、その位置にじっとして、ふたりの会話に神経を集中するかにそつと撮りつづける。

ふたりの会話は、とても重要なものだ。これを契機に、ふたりはたがいを特別な相手として認めあうわけだから。ミカゲは料理人としての手腕をみがいていて、アシスタントとしてヨーロッパに六カ月滞在する渡航話もちあがつている。しかし、彼女には大きなためらいがあるのだ。それが、この会話でじよじよに明らかにされていく。

ユウイチ セっかくのチャンス逃したらだめだよ。ミカゲ、アシスタントとしてヨーロッパだよ

ミカゲ ユウイチとは、せっかくのチャンスじゃないの？

ユウイチ ミカゲ、ほくのはかまわないで

ミカゲが「ユウイチとは、せっかくのチャンスじゃないの？」というとき、カメラはミカゲの顔をぐんと大きくミディアム・クロースアップで映す(図122)。つぎにカメラはユウイチをおなじくミディアム・クロースアップでとらえて、「ミカゲ、ほくのはかまわないで」というところを映す(図123)。このあと、カメラはふたりの顔の表情を伝えるため、ミディアム・クロースアップでふたりを交互に撮る。モバイルフレームではじまった食卓シーンに、シヨット・リバースシヨットが効果的に用いられたケースだ。つぎの会話で、このミディアム・クロースアップによるシヨット・リバースシヨットはしめくくられる。

ミカゲ ユウイチ、ほんとうのことをいって。わたしがヨーロッパに半年も行って、さびしくないの？
わたしがいま、必要じゃないの？

ユウイチ 必要だ

ここの引用した言葉をミカゲがゆつくりとしゃべるとき、カメラはミカゲを撮り(図124)、そのあとユウイチ

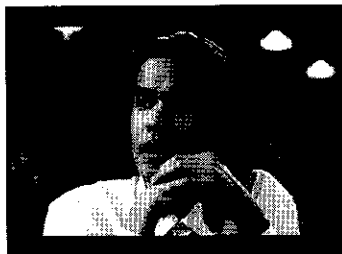


図123



図124



図125



図126

を撮る(図125)。しばらく沈黙の間がおかれて、彼が「必要だ」としほり出すようにいうと、カメラはまたミカゲをとらえる。こんどはミカゲは何もいわないが、彼女の思わずこぼれた微笑をカメラは逃していない(図126)。安定したおだやかなカメラワークで、ふたりの急速に親密さを増す関係が食卓シーンにおいて撮られている例である。

ショット・リバースショットによって緊迫感がかもし出されてドラマチックとなり、沈黙による間の取りかたが効果を奏している。トラッキングだけを使うカメラワークより、ショット・リバースショットやミディアム・クローズアップ(クローズアップならもつと効果が大きいかもしれない)を混入することによって、登場人物の感情の起伏がうまくとらえられている。

家の外に飛び出すカメラ——『泥の河』

小栗康平が監督した一九八一年の『泥の河』には、八分二〇秒もつづく食卓シーンがあつて、見せどころのひとつとなつている。小学三年生のノブオが、おなじ年齢だけど学校には通っていないキヨシとキヨシの十一歳になる姉ギンコを、家に連れてきてもいいかと両親にたずねて、それが実現したのが、この食卓シーンである。時間的に長くなつても、食卓シーンを撮るときのカメラワークには、これまで考察してきた要素が効果的に使われている。ただひとつ注意を喚起しておきたいのは、カメラが家のなかからボンと外へ飛び出てしまつて、屋外から家のなかの食卓を撮るといふ大きな動きがあることだ。『隣の八重ちゃん』の食卓シーンでも、外におかれたカメラが料亭の内部の登場人物たちを窓をとおして撮る場面があつた。しかし、それはただ外から内を撮つただけのことである。それにたいして、『泥の河』のカメラワークは、ひとりの人物を撮るのにカメラが家の内と外のあちこちに移動するのである。とても大胆なカメラワークだ。一八〇度線の規則が破られることなど、なんとも思っていない。そうした大胆なカメラの動きが、長い食卓シーンなのに、観客を飽きさせない理山となっている。

ノブオの両親は、河岸で小さな食堂を営んでいる。キヨシとギンコの姉弟を招待するにあつて、キヨシの母には、すこしためらいがあつた。彼らの母親が、一艘の船のなかに暮らす水上生活者であることはいいとしても、その生業が売春だからである。キヨシとギンコの姉弟は、子どもながらに自分たちの母親が何をしているかを知つていて、後ろめたく思つている。ノブオの母は招待の夕食の時刻がせまつても、「あんた、よろしいんですか」と気にしているが、父は「子どもはなあ、生まれてきとうて生まれきたんやない。親を選ぶわけにはいかんや」ときっぱりと言いつつ、息子の新しくできた友だちを快く受け入れる覚悟ができていく。

ノブオの両親がそうした会話をしているとき、キヨシとギンコは河に浮かんだ船から出て、橋を渡つてこちらの岸に歩いてくるところである。あいさつのしかたを、姉が弟に教えている。

姉 こんばんわっていうんやで

弟 こんばんわ、こんばんわ

姉 こんにちわとちがうで

弟 わかつてるがな。こんばんわ、こんばんわ

これだけ練習しても、ノブオの家の玄関の敷居に立ったとき、キヨシは「こんにちわ」とあいさつしてしまつ。「こんにちわ」のあいさつするとき、姉弟はミディアムショットで撮られ、姉が弟の足をぎゅつと踏むショットが挿入されたあと、カメラは一八〇度ひっくり返つて、ノブオと母をミディアム・ロングショットで撮る。にこにこ満面笑みの母は、ふたりの幼い訪問者を招き入れる。ここまでが食卓シーンへのイントロダクションだとすると、いよいよ子どもたちが食卓に席をとるところから、食卓シーンが本格的にはじまる(図127)。

食卓はふたつあって、手前の食卓には父がすでにすわつていて、その背中が大きくフレームの左端下を占めている。また後ろ姿の父親像が提示されているわけだ。むこう側の食卓に、キヨシやノブオたちが着席する。これは、最初の基本的な固定ショットである。「泥の河」の食卓シーンにも、基本ショットが何種類か定期的に出てくる。それによって、食卓シーン全体にリズムがついている。

最初の基本ショットでは、父が後ろ向きでフレームの左端下に、母が前向きでフレームの右端上に、ちょうどふたりで対角線を描くように位置している。キヨシは座るやいなや、ひとりだけ食べはじめだが、姉ギンコに頭をバシッと叩かれて、箸をおくハプニングがある。ヘマをする弟とそれをたしなめる姉というパターンが、玄関でのあいさつについて、ここでも見られたわけだ。

母が「どんどん食べてちょうだいよ。いま、お吸いもん、もつてきてあげるさかいな」といって奥へ入つていくと、父母がつくつていた対角線が消失して、カメラはこれまで背中だけだった父を、正面からバストショットで撮る。彼がにこやかに子どもたちを見守っている顔が、はっきりと見える(図128)。父がふつと笑うと、カメ



図127



図128

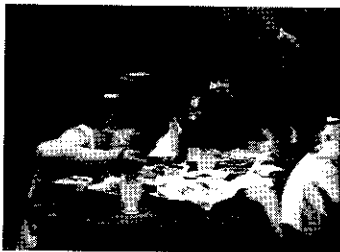


図129

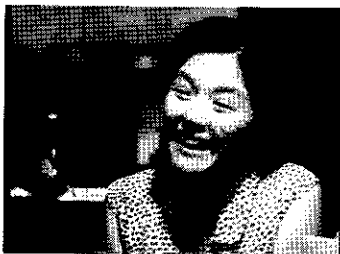


図130

ラは食卓の子どもたちへとカットして（図129）、笑いの原因をあきらかにする。ミディアムショットで映された子どもたちのうち、キヨシが皿にあごをつけんばかりに前かがみになって、ガツガツと食べているのである。それに気づいて、姉ギンコは弟の足を踏んでたしなめる。ヘマをする弟にたしなめる姉、という例のパターンである。

母がお吸いものを配りながら、「どうや、おいしいか」とたずねると、キヨシが「うん、こんなうまいもん、食うたことないわ」が答える。これがまた、姉のギンコに足を踏まれるものになる。しかし、こんどはキヨシは反撃して、「痛いっ、おんなじところばかり踏むなよ」と大声でさげふ。

つぎに母がバストショットで撮られ（図130）、ギンコたちにむかって「名前、何ていうの」とたずねている。このショットを受けて、姉弟のショットが出る（図131）。ここで、また母のショット（図132）となつて、彼女がギンコのことを「べっぴんさんやなあ」とほめている。ショット・リバースショットがおこっているわけだが、つぎのギンコのショットでは、ギンコは嬉しそうにはにかんで下を向いている（図133）。そのあと、意外な人物



図135



図131



図136



図132



図137



図133



図138



図134

のシヨットが入る。それはノブオがギンコをじっと見つめているバストシヨットである(図134)。「べっぴんさんやなあ」といわれたギンコをうつとりと見つめているノブオが、一瞬とらえられるのである。彼がギンコに淡い思慕を抱いていることが、あちこちで暗示されるが、ここも一例である。

つぎに、最初の基本シヨット(図127)とかなり似た位置から撮られた二番目の基本シヨットが出てくる(図135)。父が背中を向けてこちら側の食卓に、子どもたちと母がむこうの食卓にすわっている構図である。ここでは、母が気をつかって、幼い来客のふたりにいろいろと質問をしている。

母 ご飯のしたくはおかあちゃんがしはるの

姉 わたしがします

母 へえ、あんたが

弟 片づけもんも洗濯も掃除も、みいんな、ねんちゃんがすんねん

ここまで会話が進行したところで、ノブオが「そんなら、おかあちゃん、何もすること、あらへんやんか」と、口をはさむ。それを聞いた父が、これまで影のように後ろ姿だけだったのが、すくっと立ち上がってギンコとキヨシの背後へ移動して(図136)、新しい話題を提供する。ギンコに年齢をたずねたのである。母も話題をギンコたちの「おかあちゃん」からギンコに変えようとして、「ギンコちゃんみたいな女の子がいてくれたら、おばちゃん、助かるのになあ」という。売春をしている「おかあちゃん」が話題になつては、まずいのである。

ギンコがほめられたのにたいして、キヨシが対抗心をもやす。「ほくかて、水汲みもできるし、歌かてぎょうさん歌えるでえ」というのに合わせて、カメラの位置が変わるが、こんどは、ポンと家の外に置かれるのである。屋外から開かれた窓をおして、食卓とそれを囲むひとびとが撮られる(図137)。フレームの左のほう三分の一は窓が占めるという構図は、外から暖かい家庭のひとコマをのぞき見ている雰囲気高める。



図143



図139



図144



図140



図141



図142

「おばちゃんに一曲、歌うて聞かせてくれるか？」
 「なあ、おっちゃんも頼むわ」というリクエストに
 答えて、キヨシはおもむろに立ち上がって歌いはじ
 めるが、「ここはお国の何百里、離れて遠おき満州
 の」という歌は、七つや八つの子のための歌ではな
 い。カメラはずつと外から撮り続けている(図138)。
 やがてカメラは、歌っているキヨシにぐんぐん近づ
 いていって、窓から家のなかへ入る(図139-140)。
 ここはズームを使っているのではなく、カメラが

じっさいに動いて、家のなかに入っていくのである。カメラが動くのをやめる位置は、キヨシだけでなく、その後ろで笑顔がすっかり消えたうつろな顔をしてじっと聞く父をも、フレームのまんなかにおさめる位置である。キヨシが「敵をさんざん懲らしたる勇士はここに眠れるか」と歌い終わると、しばらく沈黙の間ができる。

ここで、二番目の基本ショット（図135—136）に近い三番目の基本ショットが出て、母がいっしょうけんめい拍手してキヨシをほめちぎっている（図141）。黙りこくっていた父が、キヨシにもう少し歌ってくれと頼み、またキヨシがつづきを歌いはじめる。「どうぞ生きていてくれ」との歌詞にさしかかったとき、とつぜんカメラはまたえとは反対側の窓の外に出てしまい、ふたたび屋外から父の苦渋に満ちた表情を横からのバストショットで映す（図142）。一八〇度線の規則が破られるのは、もうあたりまえのように起こるが、カメラがこれほど大胆に反対側の屋外へ飛んでしまうのは、意表をつくカメラワークである。つぎにカメラはまた一八〇度飛んで（ただし室内にいる）、父の横顔（さきほどの横顔とは反対側の横顔）をメディアムショットで撮る（図143）。正面向きに撮られているのは、歌っているキヨシである。このあたり、カメラが一八〇度ずつあちらへ、こちらへと飛んでいるのは、それだけ父の心の動揺が大きいことを伝えるのに効果がある。彼は、戦争の生き残り兵士で、「スカ」のように生きて死ぬ空虚さを感じているのである。

「時計ばかりがコチコチと動いているも情けなや」まで歌うと、キヨシは止める。また沈黙の間ができる。ここでは母は何もいわない。すると、父が顔を横に向けたまま、小さな声でほそつと、「うまい」。そして、「だれに教えもろうたんや」と聞くことによつて、キヨシのおとうちゃんが話題にのぼつてしまう。「おとうちゃん。酔っぱらうと、いつも歌うてた」。いまは亡き「おとうちゃん」だが、彼の死は母が売春をはじめたことに直結するテーマだ。

すつかり沈んでしまった食卓が、こんどは母を正面にすえたショットで撮られる（図144）。気まづくなりかけると場を救うのは彼女の役目だ。ギンコをせかして、ワンピースを着せに奥の部屋へ連れていく。ふたりの女たちが席を立つと、ふたりの男の子たちはマンガ本を黙々と読みはじめるのだが、そこに客ふたりが登場する。

来客シーンは食卓シーンのエピソードともいえるもので、食卓シーンでは回避されていたギンコ・キヨシの母の売春の話題がいつきに浮上する。ノブオの両親は食堂を営んでいるのだが、ふたりの男がやってきて、何でもいいからつくってくれ、とせがむ。「悪いけどきょうはもう、早閉まいしたんやがな」と断る父を拝み倒して、食卓についたとき、キヨシがいるのを目をとめる。そして、ヒツヒツと笑いながら、ゴシップをはじめるとあんた、子どものまえやで。やめとかんかいな」と父に制されにもかかわらず、「この子、おかはんに代わって、ときどき客引きしてるっちゅう話やで」といつてしまう。怒った父は、ふたりの客を追い出すが、キヨシはあごが胸につくほど頭をうなだれて、手にしたマンガの本を開いたまま、すっかり凍りついてしまう。

ワンピースを着たギンコが奥から出てきても、キヨシは凍りついたまま、頭を上げない。そのキヨシの様子の変変を感じたギンコは、着せてもらったワンピースを脱いで、きれいにたたんで返し、弟の手を引いて帰ることになる。ノブオが橋のうえまで見送っていくと、ギンコは「石鹸のにおいがするなあ、ノブちゃんのおかあちゃん」とポツリという。

『泥の河』の食卓シーンは、父の戦争の傷や、売春婦である母をめぐるキヨシ・ギンコ姉弟の傷が交錯して、カメラワークは複雑なものになっている。しかし、いくつかの基本的なショットが見られたのも、事実である。どれほど大胆に飛ぶカメラでも、食卓を撮るにはカメラが置かれる基本的なポジションが設定されているのである。

食卓シーンにおけるカメラワークは、基本ショットを中核として成り立っている。基本ショットは大きく分けて、固定とモバイルがあり、圧倒的に固定のほうが多いことが、これまでの考察から明らかになった。基本となるショットがモバイルフレームだったのは、考察した映画のなかでは『キッチン』だけだった。

基本ショットが固定の場合は、映画によっていくつかのタイプに分けることができる。たとえば、ふたりの食卓シーンでは、食卓に向かいあってすわるふたりが、空間を二分する構図が典型的に見られる。『妻よ薔薇のやうに』や『暖流』はその例だったし、ふたりの食卓といえ、まずこの構図となるくらいポピュラーな撮りかたである。

食卓につく人数が増えても、人物が向かいあってすわるというパターンは踏襲される。向かいあうひとたちが、一対一から複数vs複数へ増えるだけである。人数が複数の場合として、『隣の八重ちゃん』の食卓シーンがあげられる。さらに、ひとびとが食卓の二辺に向かいあってすわるだけでなく、『三辺目や四辺目にもすわると』、『破れ太鼓』や『東京物語』や『麦秋』に見られる食卓シーンとなる。ここで重要なのは、どれだけ人数が増えても、基本ショットの構図は、原型であるふたりの食卓シーンの構図とおなじだということ。空間がシンメトリカルに二分されて、食卓の辺がフレームの辺と平行になっているのである。食卓シーンにおける基本ショットには、規則性があるわけだ。

そうした規則的に構成される基本ショットからはずれる例が、『我が家は楽し』や『泥の河』に見られる。『我が家は楽し』にはL字型の食卓が出るから、人物が向かいあってすわり、空間が二分されるという規則はあてはまらない。また、『泥の河』ではカメラが食卓を囲むひとびとを斜めの位置から（正面や側面からでなく）撮るため、やはり向かいあってすわるひとびとを正面から、あるいは側面から撮るといふパターンは破られる。これは凝ったカメラワークに分類できる。凝ったカメラワークとしてさらに指摘できるのは、『家族ゲーム』や『キッチン』や『タンポポ』の食卓シーンのように、横一列にならんで食卓につくひとびとを、正面から撮るやりかたである。

このように、食卓シーンはタイプ分けしていくことが可能である。もっとも、ここで考察した映画作品の数はけっして多いものではない。今後さらに多くの映画における食卓シーンを分析していくつもりだが、それらの基本ショットが以上に考察してきたようなタイプに分類していくことが可能なら、食卓シーンは映像のタイプ別の

図表にすつきりとまとめることができるだろう。

このエッセイは平成十二〜十四年度の文部科学省科学研究費補助金の基盤（B）による成果の一部である。