

痙攣するデジャ・ヴユ

——ビデオで読む小津安二郎——

⑱ 大場健治と末延芳晴の小津本から

中 澤 千磨夫

オズボーンの方へ、ゆるゆると

小津本、つまり、小津安二郎について書かれた書物の交通整理をしたいというと、長らく、かれこれ二十年以上も思っている。題して『小津本コレクション』。むろん、絵本のオズボーン・コレクションのもじりである。

学恩も個人的恩義も深い、深すぎる、偉大な、偉大すぎる先達田中眞澄についても、いつか正面から論じたい。田中の急逝（二〇一一・一二・三〇）後、刀根博樹が『田中眞澄追悼書誌』全九巻別巻二巻（TONE FIL

M)を少数孤高の手作業で制作した。その全容を、私はまだ見てはいない。同書誌の『別巻資料集』は国立国会図書館などに所蔵されたとのこと。刀根の田中への偏愛凄まじく、圧倒される。

二〇一四年十二月七日、俳優の笠謙三(笠智衆の孫)をゲストに迎え、第二十回オーツ先生を偲ぶ集いが、三重県松阪市飯高老人福祉センターで開催された。その前夜、松阪で一献との誘いを、伊勢在住の刀根博樹から電話で受けていた。同じく伊勢の井坂徳一も誘うという。井坂は、小津の親友井坂栄一の子息。幼時、小津に背中を流してもらったというエピソードを持つ。井坂栄一の名は『東京物語』(一九五三年)の服部(十朱久雄)の下宿人(糸川和弘)の台詞に「伊坂」として登場する。

セントレア名古屋中部国際空港から海路松阪に入る。伊勢湾横断の船路は快適で、二〇〇五年に空港が小牧からセントレアに移ってからは、名古屋へ寄ること、めっきり減ってしまった。JR松阪駅前のエースイン・松阪に久々のチェックイン。このところ、松阪の宿は鯛屋旅館が多かった。待ち合わせはJR松阪駅午後五時十五分。一時間ほど愛宕町、京町を歩きまわる。少し早めに改札口へ行くと、なんとホームに久保田澄子が居た。久保田は、飯高の柳瀬才治の教え子、つまり小津の孫弟子に当たる。刀根から電話で呼ばれたとのこと。ひと足先に飯高へ入った山形県南陽市の渡部直人も来る予定だがという。そうか三人だけではないのだ。

井坂と刀根がにこにこホームを歩いてきた。四人連れだっただけで歩かず。忘年会シーズンならん。刀根があてにしていたという和風居酒屋梅一の予約が取れず、初めてという居酒屋福を目指す。居酒屋と云うより、構えは小料理屋だ。奥の小上がりに小津道楽を自称する渡部が来ていた。かく私たちは開店から、終電までの客となったのである。翌日は、オーツ先生を偲ぶ集いの後、夕刻早くから近鉄松阪駅近くの焼肉屋たこやん。渡部に変わ

り、全国小津安二郎ネットワーク会長の藤田明が加わったのを除けば、昨夜と同じメンバーである。井坂が伊勢に、藤田が津に、久保田が名古屋に帰った。私は小西旅館にチェックイン。二次会は刀根とふたり、京町のみち楽。むかごに而今から入り、居心地良く、またまた刀根の終電までとあいになった。

田中眞澄

全国小津安二郎ネットワークのメンバーたる私たちの二日間の話題は、当然ながら、小津に関するあれこれなのであったが、刀根の話題は主に、田中眞澄に関してのことなのであった。JR松阪駅での待ち合わせの前に愛宕町・京町をぶらついたのは、おそらく小津生誕百年の二〇〇三年の頃、飯高のオーツ先生を偲ぶ会の後、愛宕町・京町のあたりで田中に偶会し、古風な喫茶店に同道させてもらい、いろいろ話を聞いたその店を見つけれないかと思つたからだ。残念ながら、それはまた宿題となった。毎年のように松阪に通っているのだから、いづれ解決しておきたい。いかに変化が緩やかな松阪とはいえ、もうとつくに無くなってしまっているかもしれないから。

黒木和雄監督が中心になり、木村益夫・鶴明浩・景山理が世話人を務める京都の山中貞雄を偲ぶ会に誘われたのも、その折かその頃のことだった。何年か続けて、京都で朝方まで飲んだのは忘れられない。山中家の人々も含め、山中の墓がある大雄寺だいおうちうらの法事に続き、料亭阿じろの宴。その後は鶴明浩や木村益夫と二次会三次会となるのだ。京都には、皆と飲むために来るんだと、田中は例のはにかみ笑いでいっていたものだ。柔らかなまなざし

の木村も鬼籍に入ってしまった。

田中は、けして俺がおれがの人ではなかった。少人数の場合、寡黙ということはなくよく笑いしゃべったが、パーティー、例えば小津安二郎記念蓼科映画祭のそれなどの場合、会場の隅でひとり静かにダイヤ菊を傾けていたりするのだった。田中は紛うことなく小津研究のトップランナーであり、宴の中心に居ておかしくない存在であるにも関わらずだ。

遙かに後塵を拝する私にとって、田中は眩しすぎる存在だったが、飯高、松阪、茅野、京都、東京で何度も話を聞いた。それにも関わらず、私の方にそれを十分に咀嚼する力がなかったことが悔やまれる。札幌や小樽で会うこと能わなかったことも心残りだ。私に示してくれた親近感、同じ北海道出身ということ、日本近代文学を専攻したということがあったろう。毎冬、札幌市手稲区の実家に雪掻きに帰るのだとか、札幌・小樽の古本屋、あるいは北海道立文学館所蔵資料についての具体的なあれこれなど話したものだ。釧路での還暦同窓会のことなど、楽しそうに語っていた。

さて、松阪の喫茶店。コーヒー一杯でおそらく一時間ほど語りあった、というより田中の話を聞いたのだった。コーヒーを頼んだ時から、私には、はてこの一杯の支払いはという小さな逡巡があった。ふたりだけで空間を共有するのは初めてのこと、京都の山中忌掃り、数度のタクシーの中を除けば、後にも先にも唯一の機会だった。タクシー代は相応分をお渡ししていたはずだ。私は四条大宮か四条烏丸の東横インで降り、田中はその先、祇園か東山あたりの宿なのであった。京都での田中の定宿も聞いておきたかった。コーヒー代、どうしたものか。割り勘か、田中は先輩であることだし、奢ってもらおうかということだ。その阿吽の呼吸をはかりかねていたとい

うことだ。結局、ごちそうになりますといって、払ってもらったのだが、あの時はやはり割り勘が正解だったかなということだが、喉にひっかかった小さな刺のように今なおうずいているのである。田中の死後、二〇一三年末、やはり飯高の忍ぶ集い前夜。ホテル・スメールで刀根にこのことを語ったことがあったのである。井坂、渡部も一緒だった。

その折、刀根が憤慨していたのは、蓮實重彦の田中批判（青山真治との対談「梱包と野放し いま、なぜ小津安二郎を語るのか」（『ユリイカ』11月臨時増刊号特集小津安二郎生誕110年／没後50年 二〇一三・一〇））なのであり、今回も必然その話題に及んだのであった。それについては、小津ネットの『NEWS LETTER R』（小津安二郎監督を愛する人々のネットワーク通信）85（二〇一五・三発行予定）にも短評「小津安二郎、愛読と研究の間」を書いた。そんなこんなを枕に、ちよつと毛色の変わつた二冊の小津本について触れてみよう。

大場健治『銀幕の恋 田中絹代と小津安二郎』

一冊目はシェークスピア研究の大場健治『銀幕の恋 田中絹代と小津安二郎』（二〇一四・二、晶文社）。私の理解をひとことといえ、小津の小さな言葉から大きく想像の羽を広げた力作。あるいは怪作。小津といえ、判で押したように原節子とのロマンスとなるどころ、大場はタイトルそのままに田中絹代との「恋」を大胆に描いてみせた。あつと驚く、である。私がいふ「小津の小さな言葉」は小津日記の中にある。

田中眞澄編纂『全日記小津安二郎』（一九九三・一二、フィルムアート社）は、一九三三年から始まる。田中絹

代は、開巻まもなく登場する。絹代出演の『東京の女』（一九三三年二月九日公開）の撮影と『非常線の女』（一九三三年四月二十七日公開）の本読みが一月に始まっているからである。「▲絹代、逢初と大木に非常線の女のドレス注文に行く」（二月十八日（土））。これが、現存する小津日記最初の田中絹代への言及。逢初は共演の逢初夢子。大木は店名。呼び捨てにしているのは当然として、四日後の記述に「▲大木に *Miss* の仮縫ひ／オリンピックにて絹代さんとコーヒーをのみ 東京屋に行く」（二月二十二日（水））とある。オリンピックは喫茶店。東京屋はなんだろう。

気にすべきは、「絹代さんとコーヒーをのみ」の「絹代さん」。最初の呼び捨ては、監督が出演俳優を記すのに当然として、「絹代さんとコーヒーをのみ」から窺われる、いわばある種の親密性のニュアンスはどうだろう。数日置いての記述だけになおさら目につく。

そもそも、小津が田中絹代を最初に使ったのは『大学は出たけれど』（一九二九年）。小津がまだ三年目の駆け出し監督であったのに対し、田中絹代は既に幹部女優であった。それを考慮すれば、『大学は出たけれど』から四年後の「絹代さん」は敬称と取れないこともない。

だが、このあたり、田中絹代がらみの記述がまだある。「▲一寸忘れぬ花を *cut* した／▲絹代さんが丸髷で奇麗だった」（四月二十六日（水））。『非常線の女』の公開前日。翌日公開に向けた最後の調整での「*cut*」だろうか。そうであれば、「一寸忘れぬ花」という表現は意味深長。「花」を絹代と取ると、いい表情だったが切ったということになる。続く丸髷の「奇麗」はフィルム上のことか。しかし、『非常線の女』の絹代は終始洋装で丸髷ではない。とすれば、絹代に会ったということだが、よく分からない。

今少し日記にかかずらう。翌一九三四年『浮草物語』（一九三四年十一月二十二日公開）撮影中のこと。「あけ方夢をみた 絹代さんとお茶をのんでゐるまことにつゝましい夢だ」（十月十七日（水））。田中絹代の夢を見る。その夢を記す。私が「小津の小さな言葉」といったのは、このようなさりげない記述を指す。その裏にあるやもしれぬ小津の心情を、大場健治は描いてみせたのではないかということだ。

『非常線の女』のロケが天候の加減で中止続きだったある日。湯河原の旅館・中西屋に宿泊していた時のこと。「▲春江さん まことに健在」（三月三日（金））という記述。春江は『東京の女』における田中絹代の役名。絹代も中西屋に宿泊していたということだろうか。そうだとすると、「春江さん」はこれまた親密な呼び方となろう。

一九三三、三四年の小津日記に刻まれた田中絹代の小さな影。『銀幕の恋 田中絹代と小津安二郎』の「あとがき」によれば、「本作の題名ははじめ『小説・田中絹代の恋』のつもりであった」という。佐藤春夫の『小説永井荷風伝』（一九六〇年）、檀一雄『小説太宰治』（一九四九年）、杉森久英『小説坂口安吾』（一九七八年）などを想起するが、あつた〈事実〉のみに掣肘されることなく、いわば、ありえた〈真実〉に迫ろうとしたということだろう。

『大学は出たけれど』の出会い

大場は書いている。「昭和も四年の就職難の春、「大学は出たけれど」の見出しが新聞紙上に躍っていた。それを映画の題名にちゃっかり戴いたところが、大学での資格など歯牙にもかけぬ清水の屈折した才気である」。清水は

清水宏。京都下加茂で大部屋の田中絹代を主役に抜擢し『村の牧場』（一九二四年）、蒲田に連れて来た。私生活では試験結婚の相手となった。

佐藤千広「クロニクル」清水宏1903〜1966（田中眞澄・木全公彦・佐藤武・佐藤千広編『映畫読本』清水宏 即興するポエジー、蘇る「超映画伝説」（二〇〇〇・七、フィルムアート社）の一九二〇年十七歳の項に、「清水によれば、北海道札幌農学校入学。翌年中退したという。（この学歴を疑う意見は多い）」とある。一九二〇年には、札幌農学校は既に北海道帝国大学農学部になっていた。これは清水のホラかも知れないが、きちんと調べておくべきであるか。

ここで確認したいのは、今に伝わる「大学は出たけれど」という金融恐慌、昭和恐慌下の流行語について。小津の『大学は出たけれど』（一九二九年）がその元ではないという単純な事実についてである。もっとも、時代を経るにつれ小津の映画がこの言葉を広める役割を果たしたという面は否定できないだろうが。

小津と絹代の本格的出会いはこの作品。大場は撮影中の小津の視線を通して絹代をこう捉える。下宿の階段から降りて来る町子をファインダー越しに覗く体。「こぼれるような愛くるしい笑顔。しかししたとえば松井潤子の屈託ない笑顔とはどこか違う陰があつて、それは危険で淫蕩な陰のように見えた」。以前撮影所ですれ違った時の印象は「目を伏せて小さく頭を下げて挨拶すると、ちらつと上目づかいで小津を見上げる。／不逞の一瞬」と。挑戦的な眼差しとでもいうのであろうか。小津が清水のアイデアである『大学は出たけれど』を引き受けてしまったのは、絹代の「不逞の実体をぐいっと確かめてみたからなのかもしれない」というのだ。絹代が小津をみつめる「不逞」な眼差しから、大場はふたりの恋を描いてゆく。職のない野本徹夫（高田稔）に代わり、町子（田

中絹代)がカフェーで働く場面。現存フィルムの客は笠智衆だ。小津が注文を付けるまでもなく、絹代には「天性の妖しいコケットリー」があった。

『落第はしたけれど』の頃

大場の奔放な想像力は、飯田蝶子に遣り手の役割を負わせるに至る。『落第はしたけれど』(一九三〇年四月一日公開)の編集が終わった日のこと。飯田蝶子は蒲田の自分の家に小津を誘った。亭主の茂原英雄は茂原式トーカーの開発中で留守。二階で待っていたのは、なんと絹代であった。丸火鉢の鉄瓶には熱爛が付いている。「絹代が鉄瓶から徳利を取って、持ち替えると指先を耳たぶに当てた。／白い絹の肌の手が震えているように見えた。／「先生、ありがとうございます。また使ってくださいね」／小津は坐り直して徳利を押しやった。／「ぼくは清水の親友だ」／絹代はそれでも、小津の浅黒い顔を見つめたまま、不逞の目をじっとそらすことをしない。／「先生」／小津はたじろいだ。／鉄瓶がちんちんと音を立てた。／「先生、わたしの体は汚いんでしょね」／小津は立ち上がった。／ゆっくり階段を下りると、飯田蝶子が前に立ちはだかった。／「わたしの一世一代の義侠心だよ」／小津は返事をせずに戸を開けて外に出た。／甘い春の夜風である。／蒲田の青春の月は一面のおぼろの中にある」。

一文改行の思わせぶりの場を長らく引用してしまった。何を馬鹿ばかしいと一蹴することはたやすい。上手い行文ではしていない。ただ、学ぶべきは大場の飛躍する力なのだ。「小津の小さな言葉」からの飛躍、というより想像力である。あながち、荒唐無稽というわけではないのである。寺山修司ではないが、どんな鳥も想像力より

高く飛ぶことは出来ない。

「先生、わたしの体は汚いんでしょね」という絹代の言葉と、「小津は立ち上がった」の間が問題である。ここに間がないと解釈するなら、飯田蝶子の「立ちほだか」りは、自分の好意、あるいはおせっかきを無視した小津への抗議となろう。ここに間があるとするとするなら、それは飯田蝶子の念押しというか押し付けということになろう。どちらと決められないのだろうか。

作品もかなり進み、戦後は昭和二十七年。小津が終の棲家たる北鎌倉に転居する直前のことだ。小津と長らく深い関係にあった森栄は築地で料亭を経営しており、小津もしばしば使っていた。森栄が、親しい人が居ると小津に打ち明ける場面。大場は森栄の小津への未練を語るが、小津の反応は冷めたものだ。「頻繁にというほどではないにしろ、ときどき小津は、野田高梧など撮影所の連中を連れて料亭「森」を使った。泊ることもあった。栄はかいがいしく世話をした。／しかし、蒲田の飯田蝶子の家の二階で、田中絹代の徳利を押し返した小津である。一線を超えることはもうなかった。」「もうなかった」というのは、森栄と男女のよりを戻すことはなかったという大場の解釈。その前提に「田中絹代の徳利を押し返した小津」を出している。素直に読むなら、『落第はしたけれど』の時の飯田蝶子の家でのこと、絹代の言葉の後に間はなかったと読むべきか。だが、大場の筆はおぼろ、思わせぶりというほかない。

父寅之助の死の後に

一九三四年四月二日、父寅之助が狭心症で亡くなる。『母を恋はずや』公開（一九三四年五月一日）翌日。大場は喪服の田中絹代が深川の小津家を訪れたと記す。小津が絹代を新橋まで送るといふ。以下引用。やや長い。

永代橋を渡り切った。

「先生、ここから大川の岸に下りていけるのかしら」

小津が先に立った。絹代が小津に小さな手を預けた。

「寒いんじゃないのかい」

「寒くなんかない」と絹代はショールを外して小津の頑丈な首に回すと、ぶら下がるように顔を上げて小津に唇を寄せた。

濃厚な接吻だった。

向こう岸の浅野セメントの倉庫の陰に「クラブ齒磨」のネオンが小さく光って見えた。

「もう一度、ね」

ネオンが光った。

「お髭が痛い」と絹代が言った。

清水は髭を生やしてないと小津は思った。

ネオンがまた光った。

「先生は子供が好きでしょ。でもわたしは子供ができないかもしれない。わたしは時子って名前になったから。先生それでもいい？」

「ああ」

「帰ったらすぐに母に話します。兄や姉はもう母に預けていいの。わたしは時子として一生の時を先生のために生きるの。ね、先生、いいのね、いいのね」

今度は小津の方から唇を近づけた。

むろん、事実ではない。五月十二日土曜日。小津日記の記述は「腹わるい 一日家／山中貞雄にさゝぐ／大河内一人斬つては台にのり／頃日まことに散漫 俳句にならず」のみである。「大河内一人斬つては台にのり」というざれ句は、大河内伝次郎の演技の「散漫」さを批判的に詠んだものか。直近の主演作は伊藤大輔『丹下左膳 剣戟の巻』（一九三四年）。この年三月に、山中貞雄は深川の小津家に泊まっていた。小津は山中へのメッセージを狂句に込めたのだろうか。ちなみに翌年、山中は大河内伝次郎を使って『丹下左膳余話 百万両の壺』を撮っている。

繰り返しになるが、事実のすきまから真実を見ようというのが大場の方法。引用した小津と絹代のキスシーンは滑稽といえば滑稽。小津を聖化偶像視しようとする人びとにとっては、大場の作業は許されざる行為かもしれない。

ない。

しかしである。小津安二郎が研究対象として自立するためには、聖化偶像化は排されねばならない。没後五十年以上を経て、小津研究が自由になってきた徴表と受けとめるべきだろう。むろん、大場のような行為が、小津への敬愛尊敬と背馳しないこというまでもない。

その夜の北鎌倉

先を急ごう。小津と絹代の恋の結末如何。小津最晩年、一九六二年十一月二十四日。二月に母あさるを亡くしてひとりぼっちの北鎌倉の家に、田中絹代から電話が入った。霧の夜九時半を過ぎている。テアトル鎌倉で小津の『秋刀魚の味』（一九六二年一月一八日公開）と絹代出演の川頭義郎『かあさん長生きしてね』（一九六二年一月一三日公開）が併映になったので観に来たのだという。絹代はどちらの試写も観ていなかったから。また、小津の母のお参りもしたという。タクシーを飛ばしてやってきた絹代を、小津は浄智寺の角で出迎えた。寒い中、小津はしばらく待ったであろう。

玄関に入り「小津は電燈の下の絹代の姿を見た。目立たない地味な着物だったが、髪は全部うしろに梳いてまとめて束ねて、額をそのまま見せていた。『彼岸花』で注文した髪型である。鎌倉まで出てきて電話をかけたのは、併映という思いがけぬ縁をとらえたうえで予定の行動に相違ないと小津は推察して、少したじろいだ。『大学は出たけれど』以前からの絹代の「不逞」な目付き。なんといっても、蒲田の飯田蝶子の家の二階。そして、永代

橋の畔。

絹代の話を見るに、小津は熱爛の徳利をつける。今日十一月二十四日の霧の夜に『愛染かつら』の二人がやっと出会ったのだと、絹代はいう。

絹代はここできつぱりと居ずまいを正して、ちんちんと鳴る瀬戸の丸火鉢の鉄瓶から小津の何本めかの熱爛の徳利を取って、さつと右手に持ち替えると指先を耳たぶに当てた。いつか遠いむかしの、蒲田の春の宵の二階での仕草である。

「今夜は受けて下さいますね」

小津は勢いに押されて杯を絹代の前に差し出した。

梵鐘の音が家の中にも渡ってきた。

「円覚寺の鐘だ。六時、朝の勤行が始まる」

絹代はしゃきつと身支度を整えていた。

大場の密やかな工夫を解きほぐすのは無粋なことではあるが、絹代の「今夜は受けて下さいますね」の「は」である。小津は絹代の酌を「今夜は」受けた。蒲田の夜もおぼろではあるが、絹代からすれば「受けて」もらっていないかったということになるうか。

いずれにしろ、朝を迎えたふたりである。「絹代はしゃきつと身支度を整えていた」とは、それまでは「しゃきつ

と」していなかったということだ、とまでいえばこれまた野暮なこと。

絹代に小津は母あさゑの懐中時計を渡す。「おふくろの形見だ。もらってやって下さい。おふくろは絹代ちゃんが好きでね、よく『愛染かつら』の話をした。さ、もらってやって」。『東京物語』のラスト。小津が平山周吉（笠智衆）絹代が平山紀子（原節子）に重なる。小津は北鎌倉駅まで絹代を送る。

大場健治の小津ごっこ

大場が素晴らしいのは、荒唐無稽な真実を自由闊達に描いてみせたことだ。周防正行や竹中直人が映像で行った小津ごっこの小説版である。誤解はないと思うが、「ごっこ」というのは貶価ではない。大場の仕事は、一見、小津安二郎論あるいは田中絹代論の装いを纏っている、罵倒されるか無視されるかの宿命を負っているかもしれない。しかし、小説に方法はないのである。小津が映画の文法を超えてしまったように、映画論もまたかく自由であつてまったく構わない。

構成が大胆なので理解されにくい、大場が小津テキスト絹代テキストを自家薬籠中のものとして、楽しくたのしく語っている中に、独自の見解が散りばめられていることは指摘しておかなければならない。挙げていけばきりが無い。たとえば志賀直哉『暗夜行路』時任謙作の影を負った絹代の役名時子のこと。たとえば『風の中の牝鷄』（一九四八年）の時子（田中絹代）の一夜の過ち。（私が『風の中の牝鷄』と記し、「牝雞」としない理由については、「痙攣するデジャ・ヴュ——ビデオで読む小津安二郎——⑥『風の中の牝鷄』——反復する階段、あるい

はプシュケーの祈り——」（『北海道武蔵女子短期大学紀要』34、二〇〇二・三）に述べた。いまだに浸透していないことは残念だ。大場はこういう。小津は「時子も体を汚よさなかった」、「相手の男ができなかった」ことにしよう」と「売春の部屋のシーツが乱れずにきちんとしたままの画面をイメージしながら」脚本を書いたが、共同脚本の齋藤良輔が「そんなの小津さんの気休め」、「夫にとつちやどつちだつて同じ」と笑ったと。

細かなことだが、読みとしてここは大事なところだ。『風の中の牝鶏』を論じる誰もが、時子が一夜の過ちを犯したと済ませてきた。先の『風の中の牝鶏』論で、私はこう書いた。「シークウエンスの最初と最後に挿入されていた布団のショット。枕カバーも乱れていなければ、シーツも乱れていない」、「確認しておきたいのは、時子はあやうく難を逃れたかもしれないということ。それと、にもかかわらずもちろん時子の気持ちとしては夫を裏切っているということだ。この潔癖さこそ時子の持ち味であり、またのちに彼女を苦しめることになる」（ここでの引用は『小津安二郎・生きる哀しみ』（二〇〇三・一〇、PHP新書）から）と。

たしかに大場が齋藤良輔にいわせているように「夫にとつちやどつちだつて同じ」といえなくもない。しかし、より重要なのは、「時子の気持ち」なのである。その時子の「潔癖さ」を私は「プシュケーの祈り」と呼んだのであった。強調したいのは、シーツの折り目という細部（実際は細部ともいえないが）から「読み」を構築しているということ。つまり、映画を小説を読むのと同様に読み込んでいくことなのだ。

そこでふたつ。まず、まだまだ薄っぺらな映画批評が横行する中でこのような読みが出てきたことを喜びたいということ。もうひとつは、小説仕立てで自由に舞った大場の仕事を壮としたいというだ。小津を巡る冒険。なんともうらやましいなあ。

末延芳晴『原節子、号泣す』

オゾ本もう一冊は、末延芳晴『原節子、号泣す』（二〇一四・六、集英社新書）。末延には『永井荷風の見たあめりか』（二九九七・一一、中央公論社）、『荷風とニューヨーク』（二〇〇二、一〇、青土社）、『荷風のあめりか』（二〇〇五・一二、平凡社ライブラリー）という荷風論もあるので、私には馴染みの書き手である。

やられたという思いもある。ようやくこういう映画論が出てきたという気持ちだ。「ようやくこういう」というのは、映画テキストに対する対し方のことだ。口幅つたいことではあるが、『映像批評の方法』（一九九六・二二、彩流社）の江藤茂博や私の小津論が、ビデオテープ平準化後の一九九〇年代から暗夜の中を孤独に歩んできた行路に同行者が出てきたということだ。

『小津安二郎・生きる哀しみ』の「はじめに——ビデオで読む小津安二郎」で、私は揚言した。「ビデオは映画を書物にした。（略）誰でもビデオで再読できる以上、小説を分析するときと同じように、細部へのこだわりこそが読みを左右することになる」と。『原節子、号泣す』の「はじめに」において、末延はいう。「本書は、原節子が『紀子三部作』において、いかに「号泣」し、全身的に泣き崩れることでそれぞれの作品に託した小津の思想・哲学を「真実」としてスクリーンのうえに現前させたかを、あたかも小説を読むように厳密に検証することで読み解こうとする試みである」と。「あたかも小説を読むように」である。時代はあつという間に進む。ビデオ時代のほぼ最初の成果である太田和彦『シネマ大吟醸』（一九九四・一二、角川書店、二〇〇九・三、小学館文庫）から、

思えば遠くに来たものだ。VHSから、LD、いまやDVD、ブルーレイの時代に。操作性が快適になったばかりではない。二十数年前にはブラウン管のTVに映していた。私の部屋では小さなテレビデオを二台潰したのだ。この間、映画は確実に書物となったのだ。

小津読みの小津知らず

「論語読みの論語知らず」をもじっているのではない。ここでいおうとしているのは、小津映画自体には精通しているが、通時的であれ共時的であれ、ほかの映画テキストにはあまり通じていないということ。たとえば私のように文学研究という異業種から参入してきた者にとっては、どれだけ裾野に通じているのかという恐れがあるわけだ。もちろん、映画黄金時代に映画館に入り浸っていたという原体験はあるものの、常に自分の無知を恐れているのだ。それは文学の場合だって同じことなのだが。

それがである。末延の行文は私を驚かせる。『原節子、号泣す』の開巻。「小津安二郎はその監督生涯を通して一番多く女優を泣かせた監督であった」。うーむ。「その監督生涯」を「小津の監督生涯」と取ってはいけないのだ。そもそもそんな文は成立しないから。「世界中の監督という監督の生涯」と好意的に取らねばならないのだ。その荒さにはとりあえず目をつぶろう。驚くべきはその自信たっぷりの断定だ。「小津読みの小津知らず」を自覚する私は、とてもこうはいきれない。

だから、末延のいう「小津の思想・哲学」というのも大上段に聞こえる。それはたとえば多くの小津映画に共

通する欠損家族と云う構造であつたり、『父ありき』（一九四二年）の父子（笠智衆・津田晴彦・佐野周二）流し釣りに典型的な同じ動作や姿勢の共有というものだという。だが、それらを「小津の思想・哲学」として、先行の小津論が指摘してこなかったというのはどうであろう。末延の指摘は、あまりにも当たり前のことで、「思想・哲学」として声高にいうまでもない当然のことだからではないか。

原節子の幅 —— 『上海陸戦隊』、『颯風圏の女』そして『白痴』 ——

原節子の代表的表情といえは、どうしても『晩春』（一九四九年）や『東京物語』の穏やかな紀子ということになりがちだ。だが、末延はそのような原節子とは対蹠的な表情を見られる作品に言及する。熊谷久虎『上海陸戦隊』（一九三九年）、大庭秀雄『颯風圏の女』（一九四八年）、さらには黒澤明『白痴』（一九五一年）である。「原節子は、「永遠の処女」とか「永遠のマドンナ」などといった固定化したイメージの枠にはめ込まれてしまった感があるが、現実には生まれながらの資質として、内側に極めて不定形で危険、かつ暗く、ワイルドで、反社会的な本性を秘めた女優であり、それが彼女の魅力の源泉となっていた」。

『颯風圏の女』は「明らかに失敗作」でありながら、「この映画で密輸船の船長の情婦に身を落とし、生きることにふて腐ったようなものの言いようと物腰、そして暗い影を宿しつつも、自分をそのような境遇に陥れたものに對する行きどころのない怒りの感情を持て余しているといったふうの情婦を演じる原の風貌は、言語を絶して美しい。日本の近代映画史上で、欧米の大女優に引けを取らぬ形で、日本女優が最も美しく映し撮られたファイル

ムと聞いていいだろう」。あいかわらず大袈裟だ。「欧米の大女優」が基本的には上位であるかのようなものいいには不満だが、これまで顧みられること少なかった『颯風圏の女』に着目しているのが素晴らしい。さらに、『颯風圏の女』の原の表情が、小津に『晩春』の観能の場面の紀子の豹変を作らせたという。『晩春』の服部に『颯風圏の女』で共演した宇佐美淳を使ったのもその証左だというのだ。

末延が指摘するように、これまであまり注目されてこなかった『上海陸戦隊』や『颯風圏の女』の原節子も美しい。大事なのは、小津の紀子三部作においても原節子は豹変しているということだ。一瞬のうちに対蹠的な表情に変化させうる原節子の素晴らしさについては強調して強調しすぎることではない。

小津と黒澤の原節子

『白痴』の那須妙子（原節子）のエキセントリックな表情。それはこの上なくフォトジェニックである。私には小津『東京暮色』で母・相島喜久子（山田五十鈴）に妹・杉山明子（有馬稲子）の死を告げる喪服の沼田孝子（原節子）の恐さが直結する。『白痴』を末延は、「全体を貫く緊張感の高さにおいて出色のフィルムであり、黒澤映画最大の傑作であるだけでなく、日本映画史上類のない芸術映画作品」と絶賛する。私も黒澤の一本となると、『白痴』を採りたい。これはきわめて個人的な感慨から来るところが大きく少し割り引かねばならないかもしれないが、私が生まれる一年前の札幌がフィルムに刻み込まれているからだ。狸小路の宮文刃物店、苗穂跨線橋などなど、原記憶が揺さぶられる。

未延は、原節子を巡って黒澤明と小津安二郎の間に「壮絶な闘い」があったという。いまや日本が世界に誇るふたりの巨匠。黒澤が監督試験を受けた時、小津のひとことで合格したというエピソードはよく知られている。対蹠的な作風ではあるが、天才相認める趣がある。

小津が『晩春』に原節子を起用したのは、戦前に引き続きヒロインを約束されたであろう桑野通子の急死と、山中貞雄に繋がる縁からであろう。敗戦後、黒澤明が原節子を『わが青春に悔なし』（二九四六年）に起用していた。そして、小津『晩春』、黒澤『白痴』と交錯し、小津のピーク『麦秋』、『東京物語』を迎える。未延によれば、『白痴』において「原節子が内に隠し持つ反社会的な本性を、黒澤が極限的に引きだし、スクリーンのうえで全面的に開示させた」ことが、『麦秋』、『東京物語』の抑制・爆発（号泣）を可能にしたというのだ。黒澤は小津を意識して『白痴』の原節子を造形した。だが、『麦秋』、『東京物語』という二つの映画史上に残る傑作を立て続けに見せつけられたことで、黒澤は、女優原節子を使って映画を創ることにかけては、小津にかなわないと思ったのだろうか、二人の間で、知る人ぞ知るといふ形で原節子をめぐって闘われた熾烈な映画戦争は、以後、黒澤の方から打ち切るといった形で終わったように見えた。だが、しかし、黒澤は、『東京物語』で小津が突きつけたものを守り受け止めていた。なぜなら黒澤は、『東京物語』から実に三十七年後の一九九〇年に製作された『夢』の最終話、水車のゆっくり回る村の話で、「時の司祭」として百三歳の村長を笠智衆に演じさせることで、小津に対して最大の畏敬の念を込めて答えを返したからである」と。

重政隆文の『原節子、号泣す』批判

そこで取り上げたいのが、重政隆文「『映画の見かた』の見かた」¹⁹ DVD批評の行方」（『映画論叢』37、二〇一四・一一、国書刊行会）という文章。重政はこう始める。「近年、特に映画研究者、映画学者などの多くがDVD依存症ではないかと思えるような論考が増えている。もちろん面白く書いていけばいいが、その基礎のところでは映画体験のないものは根無し草のように私は感じる。根底に映画館体験があるのと、DVDで純粹培養的にソフトだけ論じるのでは、大きく違うような気がする」。重政の憂いはよく分かる。だが、だがである。問題にしたいのは、重政が絶対視しているかのような、「映画館体験」である。

先にも書いたが、私自身にも映画館の原体験はあり、それはそれは貴重なものだ。だが、それを絶対視して「DVD批評」を「依存症」、「根無し草」と呼ぶのはどうだろう。かりに映画館に足を運んだことがない論者が映画論を書いたとして、それが優れたものであれば、まったく構わない、それはそれでひとつの表現なのだというのが、私の考えだ。

私自身も『小津安二郎・生きる哀しみ』を出した時、「まえがき——ビデオで読む小津安二郎」に「映画館育ち」である旨を最初に記したにも関わらず、同様の批判を受けた。それは、ビデオを使った批評であることのインパクトが強いためだろうと前向きに捉えたものだ。

重政は宮崎駿とビリー・ワイルダーを論じた二冊の映画論を「根無し草」の例に挙げた後、もつとも多くのペー

ジを割いて『原節子、号泣す』を難じる。「この人は映画が好きなのではなく、小津安二郎が好きなのである。街中がかかっている映画には興味がないのだ。純粹無垢な小津論ということになる」。私の「小津読みの小津知らず」という危惧と同じだ。まあ、それでもいいじゃないか。

「純粹無垢」は十分に皮肉だが、「大げさでほら吹き的な過剰表現」、「「本質」とか「真実」、「映画史上」、「最高峰」、「唯一無比」など、空疎な過剰表現の連発」、「新興宗教の勧誘や選挙の演説に似たもの」、「小津オタク」と散々であり、「深夜に一人で孤独に小津ビデオに浸っていたのだから、映画的には不幸で貧しい生活をしてきた」とまでご丁寧に末延の「生活」を想像してくれる。それも大きなお世話、というより、重政自らの感覚の絶対化だろう。それこそ、どんなに大勢の人びとと映画館において映画体験を共にしようと、映画を読むという行為は「本質」的に「孤独」な営為であるからだ。

重政はこう締めくくる。「今回取り上げた数冊の映画書の著者たちはおおむね映画館体験を積み上げていないように思える。ほぼビデオ、DVDのみで論を構成している。映画論を書き上げたとしても映画館体験がないと論の背骨が欠如しているような感がする。このような評論を世間では机上の空論と呼んでいる」。繰り返しになるが、「机上の空論」のどこが悪いのか、というのが私の立場。重政の末延批判に同調できる点はあるが、「映画館体験」の絶対視に、越境者を疎んずる映画人の狭さがほの見えるのである。

私にも少ないながら札幌や東京で業務試写に招かれた経験があるが、そこに流れる内輪の雰囲気は厭らしさには慣れたくないと思った。それに鈍感になってしまうことは、コマーシャリズムに流され、批評の刺を鈍化させてしまうということだろう。映画館体験はむしろ重要だ。田中真澄が「フィルムセンター最多有料入場者」を自

称していたことを銘記したい。「有料」という自負だ。身銭を切って映画を読み、本を買い、書く。野にあった田中眞澄の気概であろう。

オヅ本の多様性を求めて

シエークスピア研究者と評論家による、ちよつと異色の小津本について語ってきた。「異色」の度合いでいえば、前者の方がより強烈である。後者もきわめて個性が強く大きな反撥を招くだろうが、その荒唐無稽さ（誤解なきよう、褒め言葉）において、前者は完全に無視されるかもしれない。そのような事態を、私は恐れる。ここでは触れえなかつた新見も散見するからである。

何度も指摘してきたように、一九八〇年代のビデオテープの平準化によって、映画研究は本質的に変化した。いまだに印象批評が跋扈しているのは、需要があることから当然ではある、と私は受け止めている。たとえば、どんな映画を観に行こうかと参考にした場合とか。それはそれで役割を果たしている。だが、本格的な批評や研究の場合、記憶のみで書くことはもう許されないのである。文学研究者を中心に異業種の書き手が映画論へ侵入してきたのは、メディアの革命が生じたからにはかならない。今回扱った二冊の小津本は、いずれも小津作品を書物同様に読み込んで書かれている。

それぞれに不満はあるものの、労を多とすべきだろう。求めるべきは多様な表現だ。より正確にいうなら、多様な表現に対する感受性だ。柔らかな感受性がなければ、自己の映画体験に固着した頑迷さに沈むばかりである。