

痙攣するデジャ・ヴユ

——ビデオで読む小津安二郎——

③『長屋紳士録』——〈異人〉たちの焼け跡——

中 澤 千磨夫

『長屋紳士録』（一九四七年）は、小津の戦後第一作。通算では第四十作にあたる。前作『父ありき』（一九四二年）から五年が経っていた。脚本は池田忠雄との共同。撮影は厚田雄春である。この間、小津は一九四三年から陸軍報道部映画班員として従軍。主にシンガポール（当時は昭南）に滞在した。敗戦後は、ジョホール収容所に抑留生活を送り、一九四六年二月十一日に帰国した。滞在中、小津は、ビクター・フレミング『風と共に去りぬ』（一九三九年）、オーソン・ウェルズ『市民ケーン』（一九四〇年）、ウォルト・ディズニー『ファンタジア』（一九四〇年）を初めとして、膨大な映画を観るといふ幸運に浴したのだった。小津は、自身の映画のゆく末に深く思いを致したことだろう。

早速ビデオを回していこう。冒頭。長屋の空のショットに続けて、飾り職人の為吉（河村黎吉）が、家で『婦系図』湯島の場の主税の声色をやっている。そこへ、同居している大道占い師・田代（笠智衆）が七、八歳くらいの子ども・幸平（青木放屁、突貫小僧の異母弟）を連れて帰って来る。今朝、親と茅ヶ崎から出て来て、九段ではぐれてしまったと田代は説明する。今晚泊めてやってくれないかと。為吉はかあやんと呼ばれる荒物屋のおたね（飯田蝶子）のところにおっつけてしまえという。この時、為吉と田代に挟まれた画面中央の幸平が、肩をもぞもぞと動かす。蚤か虱か。はたまた南京虫か。それを見た為吉は、早く置いてきなという。今と違って、当時蚤や虱は当たり前。各所で進駐軍がDDTをふりかけていたというのも、よく知られたこと。私も母から青函連絡船での経験を聞かされている。私自身のことをいえば、子ども時代、蚤には時々食われていた。そんな話を若い人になると驚かれるが、私の家が特別不衛生であったわけではない。ネズミも沢山いた。家の猫が、捕まえたネズミを階段から何度も転がして遊んでいるうちに、腹からネズミの腸が飛び出してきて、まるでスパゲッティのように見えたのを、私は鮮やかに思い出す。それも、一九五〇年代、高度経済成長期以前位までのことか。我が血を吸って大きく膨れた蚤を、親指の爪と爪の間で擦り潰した、その感触もよく覚えていて。潰しそこねると、天井ほどもでも跳ねたことも。蚤は跳ねる、跳ねるはウサギ、ウサギは白い、白いは雪、雪は溶ける、溶けるは氷、氷は滑る、とくれば、滑るはおやじのハゲ頭で終わってしまう。ハゲ頭の前は、長い廊下、廊下は滑る、滑るは、だったはず。それに、白いは豆腐、豆腐は四角、四角は、という箇所もあったように思う。うまく思い出せない。ともあれ、こんな尻とり歌に歌われるほど、まだ蚤はポピュラーだったのだ。今ならマジカル・バナナだけれども、もう蚤は出てこないでしょう。私でさえ虱や南京虫は見たことがない。かみさんは蚤も見たこと

がないというし、七歳の娘は、蚤ってなあにと聞く始末。そういえば、谷崎潤一郎『細雪』（一九四三〜一九四八年）の幸子・貞之助夫妻は、旧婚旅行で行った奈良ホテルで南京虫の被害に遭っている。さて、幸平のもぞもぞは、この物語の中でやがて重要な役割を果たすことになる。まあ、それはのちほど。

幸平はおたねのところに無理やり押しつけられることになる。おたねは幸平を恐い顔で睨みつけるが、ともかくも一夜が明ける。為吉の家とおたねの家は狭い路地をはさんで向かいあっている。おまけに玄関は土間一面のガラス戸だから、お互い何をしているのか丸見えというわけだ。こうした下町の家屋配置は後の山田洋次『男はつらいよ』のシリーズ四十八作（一九六九〜一九九五年）でお馴染みのものだ。山田洋次は、小津の作風というか、もう少し広くいえば蒲田・大船調を最も良く受けついでいるといわれている。松竹入社同期に大島渚、一年先輩に篠田正浩、一年後輩に吉田喜重がいるから、余計山田の保守ぶりは目立とうというものだ。山田自身「松竹蒲田撮影所」（『無声映画の完成 講座日本映画2』一九八六・一、岩波書店）で『男はつらいよ』シリーズは松竹調の代表のように言われている。時として、小津作品の影響が強い、などと外国の映画人に指摘されたりする。／何も影響をうけたい、と思ったことはない。しかし、そう言われて自分の仕事を考えてみると、確実に蒲田以来の先輩たちが作りあげて来た演出上のスタイル、あるいは技法が取りこまれていることに気づくのである」といつている。『男はつらいよ』と『長屋紳士録』は舞台設定が似ているというのみではない。フーテンの寅・車寅次郎（渥美清）の行動（たとえば恋）に、つかみかけた幸せを最後の最後で失ってしまうというパターンを見いだすとすれば、この『長屋紳士録』もまた、おたねの幸せがするりと逃げてしまうという物語なのであり、本質的構造も驚くほどよく似ているということになる。だが、それはまだ先のお話。

次のシークウエンスは、おねしょの布団が風に吹かれる朝。おたねが幸平にぼろぼろの団扇を渡し、「ほら。扇いでよく乾かすんだい。ほら」という。幸平が布団を扇ぐ向こうは廢墟の東京下町。この映画の貴重な一面は、ロケでこういう風景が写されている点だ。かけがないといってよい。佐藤忠男『小津安二郎の芸術 下』（一九七八・一二、朝日選書）は、「なんとという超現実的（？）でファンタスティックな眺めだろう」とまでいう。もっとも正確には、佐藤は焼け跡に数件残っている「バラック」に、昔ながらの下町の人情が温存されているさまについていつているのだが。「バラック」もいい過ぎだろうけれども。

おたねは、寝小便のことで為吉にねじ込む。なんとかしろというものの、埒は明かない。このシーンで為吉が鑊こてを目に当てるようにしながら、「しょうがないものを拾ってきやがったな、天眼鏡」というのが、戦前以来の小津のギャグの味を伝えている。

布団を扇ぐ幸平のショットに続き、おたねと為吉は町内のまとめ役である染物屋・川喜の喜八（坂本武）のところに引きとってもらおうと頼みに行く。この作品で喜八は中心的な役割をしてはいないが、『出来ごころ』（一九三三年）、『浮草物語』（一九三四年）、『箱入娘』（一九三五年、プリントは現存せず）、『東京の宿』（一九三五年）とともに、喜八ものに分類される。これらの喜八は同一人物ではないが、いずれも坂本武演ずる男をめぐる人情ものである。さて、ここでも幸平の引きとりをめぐる話はつかない。おたねが喜八に、「いいじゃないか。子どもなんか三人育てるのも四人育てるのもおんなしこったよ」というのがおかしい。この言葉自体は真理を突いているが、自分のことを棚に上げているからである。また先まわりしていえば、後で幸平を引きとって育てようという気になるからである。為吉の提案で、誰かが幸平を茅ヶ崎に連れていき、今までいた家に置いてくるの

をくじ引きで決めようということになった。ばってんを引いた者が当たりだという為吉が作ったくじで、おたねが行くことになる。おたねは「なんのことはない。ふんだりけったりだよ」、「ちえ、あやが悪いや」と出ていく。そこで喜八は自分のくじを見て、「あっ、おれのもばってんだぜ」という。為吉は「そうなんだ。おれのもばってんなんだ。気の早いお方は損をするんだよ」という。くじには三つともばつが付けられていたのである。「なるほどねえ」と非難がましく見つめる喜八に、「しかしこれはかあちゃんには黙ってようね。頼むよ」と為吉。「うん。それは大丈夫だよ」と喜八も納得し、「頼むよ。ご苦労さんに、茅ヶ崎くんだりまでさ。恨むからね」という為吉の台詞で場面は転換。

ここで私には腑に落ちかねることがある。まず、おたねが「あたしだよ」と申告した時、喜八は自分のくじのばつに気づいていなかったのかということ。時間的には、気づいてしかるべきに十分だと思うのだが、まあ、それだけのんびりしていて、またその鷹揚さゆえに人望もあるということなのである。だから、ここは気づいていなかったとしておこう。では、おたねと喜八の二人が同時に自分のばつを申告したらどうなったのであろうか。その場合、為吉のくじも見せろということにもなりかねず、工作がばれて一気に気まずいことになってしまいうだろう。工作を働くとして、三つのうち二つにばつを付しておく方が巧妙だったかも知れない。そうすれば、ばつを引く組み合わせは①おたね・為吉、②喜八・為吉、③おたね・喜八の三通りとなる。為吉は申告しないのだから、①②の場合はすんなり決まる。もっとも、為吉のくじを見せろといわれないう限りにおいてだが。③は本編と同じだが、もめた場合の言い訳はしやすいと思う。つまり当たりとはずれのしるしを勘違いしたというふうに。だが、おそらくより重要なのは、為吉の不正を知った時の、喜八の反応の方だろう。最初はとまどっていた喜八

が、為吉の工作を容認してしまい、ことを荒だてないその処世が、人望のもとでもあるのだろう。さらにいえば、為吉は、おたねのせかせかした性格と喜八の悠長な性格とを二つながら読み切っていたのかもしれない。やや大仰ない方をすれば、仕様のないこと、運命と諦め受け入れてもめごとを処理していく方法が、この人々の知恵なのであった。佐藤忠男『小津安二郎の芸術 下』は、「かあやんはだまされたとも知らずにクジに当たってクサるが、だました近所の人たちは、それで別に意地悪なことをしたと思っっているわけではない。彼らは、かあやんのお人好しぶりを充分承知しており、少年のめんどうを見るいちばんの適任者が彼女であることを百も承知で、彼女を敬愛しながらかかっているのである。つまり、彼女に甘えているのである。地域社会とは、その地域の人々が、ある程度、互いに相手に甘え合うことの認められている社会のことである」(傍点原文)という。地域社会の甘えというのは、それはそれで穿っているように思えるが、くじそのものはおたねに当たるよう仕掛けられていたわけではないだろう。批判的にいえば、長いものには巻かれる式の長屋的発想は、戦前の喜八ものと変わってはいない。このような心性が日本人にあの戦争を容認させることになったのであった。だが、トータルにこの作品を読めば、幸平をめぐる長屋の人々の心の動き、そして何よりラストでの戦災孤児の群れが雄弁に小津の悲しみを語っているといつてよい。『小津安二郎の芸術 下』は、「小津にとっては、敗戦のさなかで考えた最初のモラルは、地縁の回復、あるいは地縁の創造ということだったのである」というが、小津はただ、たんとんと敗戦の現実を写したのだというのが、私の判断だ。「地縁の回復」、「地縁の創造」というといかにも納得しやすそうだが、そういうメッセージ性よりも、大きな喪失感・空洞感といったものの方が、この作品の印象としては強烈なのである。小津がどのように戦争を描いたかについては、『晩春』(一九四九年)、『麦秋』(一九五一年)、

『東京物語』（一九五三年）の三部作や最後の作品『秋刀魚の味』（一九六二年）を扱う時に詳論したい。

為吉に「茅ヶ崎くんだり」といわれた茅ヶ崎海岸の砂浜から次のシークウェンスは始まる。この町が別荘地としてブランド化していくのは後年のことで、この時代はまだひなびた漁村であった。波打ち際のショットは茅ヶ崎であることを読者に知らせるものだが、東京から汽車でやってきた二人がいったん海岸へ出るのは、実際問題とすればかなり遠まわりをしていることになる。まあ、幸平が滞在していた家を思い出すランドマークとして海があつたと理解しておこうか。おたねと幸平は茅ヶ崎の町を歩きまわる。幸平が右手に消え、戻ってくるが、小便でもしたのであろうか。その後、幸平が半ズボンのボタンをかけているのでそれが分かる。その様子が、まるでしておれてうなだれているようだ。寝小便のことが頭にあるからだ。この辺りの演出も細かい。何しろ寝小便はこの年代の子どもにとって最大のオブセッション。椋鳩十編『ねしょんべんものがたり』（一九七一・一一、童心社）はその辺りの機微を見事に伝えるアンソロジーである。中でも私は、岩崎京子「大島ころろ」が大好きだ。旧制高等女学校一年生（今だと中学一年生）の時、学校で伊豆の大島へ行った。船底にぎゅうづめにされ、しかも大揺れ。翌朝気づくと、パンツはびしょびしょ、スカートまで濡れていた。そこで水筒のお茶を自分にかけてごまかしたという、なんとも涙ぐましい思い出。「わたくしはなきそうになって、三原山のけむりをみつめていました」。

画面左上上の石段から下りてくる二人。その右下隅に斜めになったらしい。次のショットでは右手前に井戸があり二人が道を歩いてやってくる。さらに次のショットでは画面左下に別の井戸があり、右下に木箱の上に乗せられたらしい、それに挟まれて一升瓶とバケツ。そこを通り過ぎて行く二人の後ろ姿。何げなく配置されている

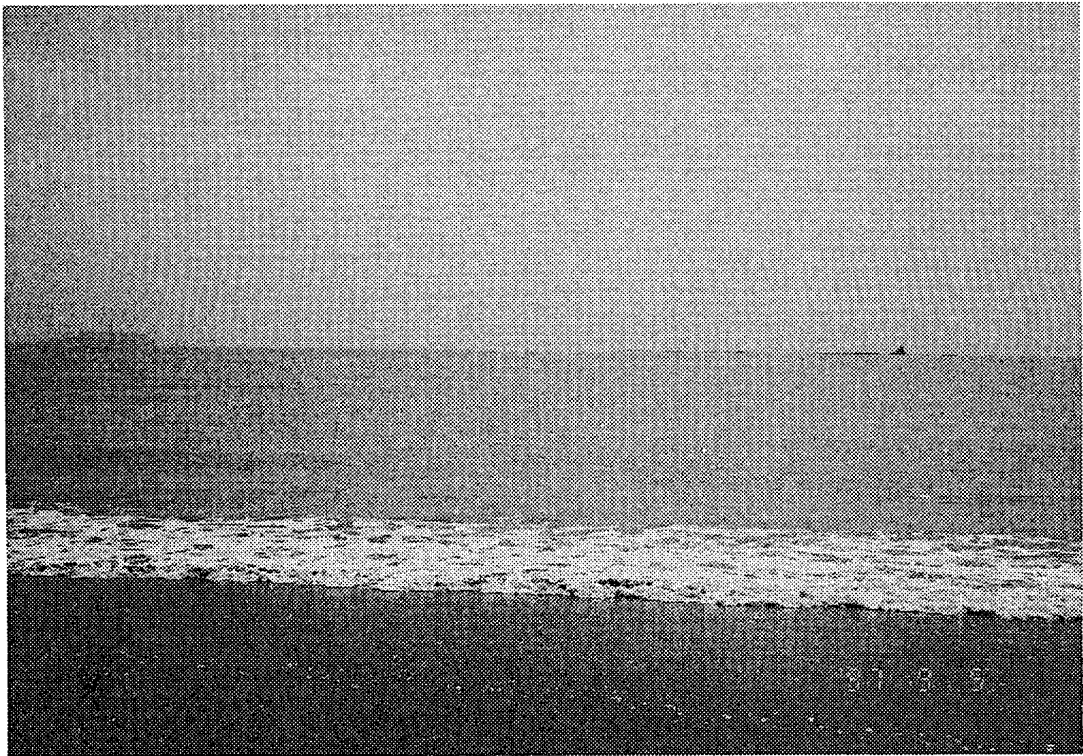


写真1 茅ヶ崎海岸。沖合に江ノ島（左）と烏帽子岩（右）が見える。

たらいや一升瓶は、画面を物語の枠として意識している小津の美学がよく現れているところだ。一升瓶といえば、『東京物語』の冒頭でも同様に使われていた。辿りついた家で、八王子で焼け出された大工で、運送屋に頼まれて十日ほど置いてやったが、おとといかその前の日かに東京で仕事を見つけるといって幸平と一緒に出ていったと聞かされる。道具もすっかり持っていったからもう来ないだろうとも。後ろに控えて石に座っている幸平は肩をもぞもぞさせている。

行きくれたおたねは、幸平と砂丘に出て握り飯を食う。幸平に握り飯を渡すのが、この二人の交流の始まりである。江ノ島も三浦半島もくっきりと見える。おたねは幸平に、父親を不人情だとなじる。握り飯を食ったらあの家へ行って置いてもらえと。そして、貝を拾って来いといっただけとするとするが、結局幸平は付いてくる。おたねが砂丘を走る様がコミカルでいかにもいい。砂の上の足跡をなぞるように走っているのは、どうしたわけだろう。

リハーサルで付いた足跡なのか。よく分からない。「食いつくよ」といって幸平を睨むおたねの顔は、心底恐い。烏帽子岩が遠くに見える。いやいや、沖合に。タネの海岸物語（笑）。

石坂昌三『小津安二郎と茅ヶ崎館』（一九九五・六、新潮社）は、小津が戦後十年ほど常宿にして野田高梧とともに数々の名作を執筆した旅館・茅ヶ崎館（茅ヶ崎市中海岸三―八―五）をめぐる興味深いドキュメント。石坂は茅ヶ崎の生まれである。そこで石坂は、厚田雄春の撮影助手を勤めた川又昂の証言を得て、次のように書いている。

川又の記憶では、茅ヶ崎では海岸と米軍キャンプの近くの漁村でロケをしたという。ビデオで少年時代の記憶に重ね合わせて確認すると、飯田が少年を連れて歩く、トタン屋根の粗末な家並み、道端に井戸のある路地は南湖・下町の住吉神社近くと思われる。飯田たちが食事する海岸は、茅ヶ崎館を出た辺りである。それにしても、砂防林の松が一本もない月の砂漠のような荒涼たる海岸の風景に当時の荒んだ世相が、思い出された。

一九九七年九月四日から六日にかけて、私は茅ヶ崎館に滞在した。あらかじめお願いしたわけではなかったのだが、思いがけず、小津が使っていた「二番」の部屋に二晩泊めてもらい、深い感動を覚えた。床柱や天井などは小津が滞在していた四十年以上前そのままであった。事実、床柱の中ほどのへこみがそれをはっきりと示す。例えば、松竹編『小津安二郎新発見』（一九九三・九、講談社）百六十二ページの写真。（『小津安二郎・人と仕事』（一九七二・八、蛮友社）百四十六ページにも同じ写真が出ている）。柳井隆雄と池田忠雄が碁を打っており、

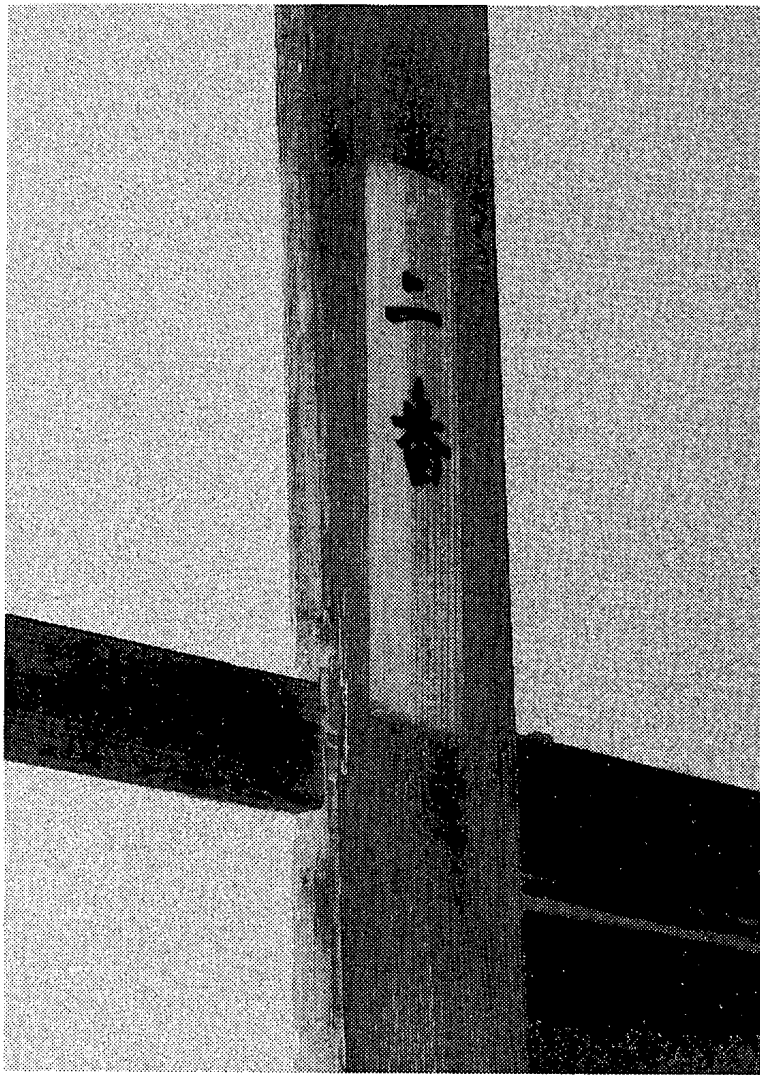


写真2 茅ヶ崎館「二番」室

小津が観戦している。茅ヶ崎館とあるが、「二番」の部屋だ。その小津の頭の上、床柱に少しへこみがある。『父ありき』（一九四二年）の頃というから、半世紀以上も前だ。小津が煮炊きしていたせいもあるのか、油じみた天井も有り難くゆかしい。石坂によれば、『麦秋』の茅ヶ崎海岸ロケの際、原節子が姉の光代と一緒に茅ヶ崎館に泊まったという。「茅ヶ崎館・現主人の森勝行は、原の宿泊をよく覚えていた。」「三番室にお泊まりになって

スタッフに梨の差し入れをした
い”といわれ、頼まれて買いに行きました。雑誌『主婦の友』に好きな料理は“ブタ鍋”とハウレン草と出していたのを思い出して、母に夕食に出してあげたら、といったことも覚えていきます」。その「三番」は「二番」のすぐ隣。廊下とは薄い襖を隔てるだけだから、気配はいやでも伝わってくる。原節子が泊まった夜は、小津も心穏やかではなかったのではないかと思う（笑）。ちなみに「一番」の部屋は、『風の中の牝雞』（一

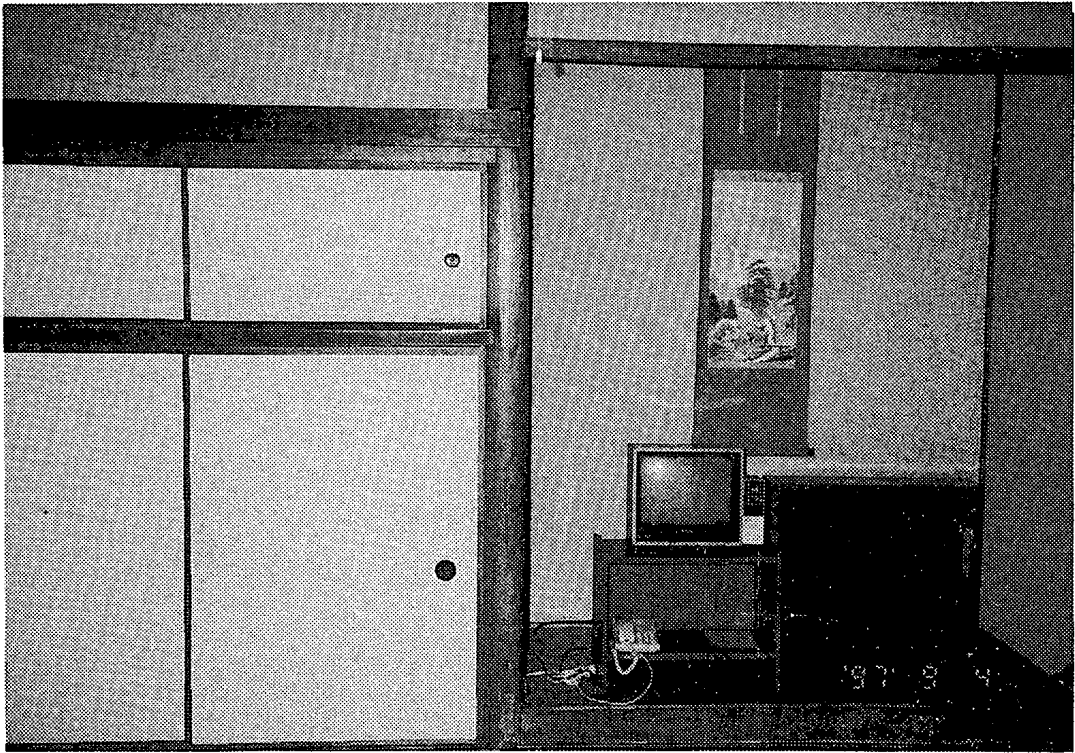


写真3 「二番」室の床柱

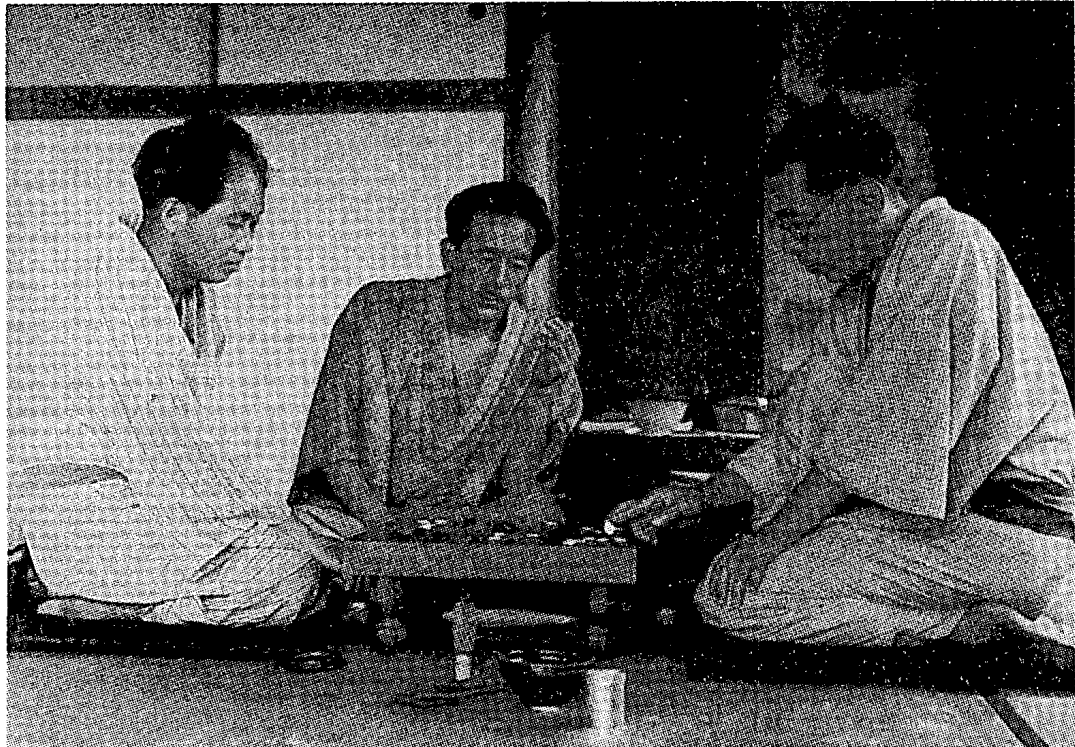


写真4 「二番」室にて。左から柳井、小津、池田。
『小津安二郎新発見』より。

九四八年）の脚本を小津と共同で執筆した斎藤良輔の仕事部屋であった。茅ヶ崎館は、小津をはじめとした松竹のスタッフが使っていたそのままに残されている正に世界的な遺産である。かなわぬことかも知れないが、長く保存されることを切に願う。茅ヶ崎館の小津と野田の様子を伝える「傑作の生れる静かなお部屋」（無署名、『映画ファン』一九四九・四）という記事から冒頭部を引用しておこう。ちなみにこの号の表紙を飾るのは高峰秀子。

東京から西へ一時間半ちかく、東海道を下ると茅ヶ崎です。一月末のうら枯れた夕暮近い道を、駅から海岸へ向つて二十分ほど歩くと、海岸近く松籟に包まれて茅ヶ崎館という旅館が、静かに横たわつております。古びたもの静かな旅館ですが、夏は海浜に遊ぶお客さんたちでさぞ賑わうだろうと思わせます。

去年、『麦秋』の構想をねつておられる小津、野田両氏をお訪ねしたのも丁度今時分だったなと思ひあわせながら案内を乞うと、長い廓下を渡つた一番奥まつた部屋へ通されました。

この部屋は、やはり昨年お伺いした時、おふたりがおいでになられたのと同じところ、部屋の模様もまるで同じです。八畳の間の真中に据えられた机の上に、茶碗や皿やの食器をはじめ、ウイスキー、調味料、食料品、例えばざるの中に入った卵のたぐいなどが雑然と置かれてあります。これらの雑然さも全く同じ……。

ぼくから見ればたいへん乱雑なこの机の上も、小津監督の頭の中にはそれなりにキッチンとした無秩序の秩序といったものがあるらしく、

「そこんところに栓抜きがあつた筈だが。」

とか、

「その横に茶碗があるだろう。」

とか、さながら掌たなごころの上をさす如しといった言葉そのまゝに、机の上のものゝ配置をチャンと知っておられるようです。

昼寝ひるねから覚められたばかりといわれる小津監督は、炬燵こたつの中からぼくと同行の大船宣伝部の山内君（引用者注…山内静夫、里見淳の息子）にこう声をかけられ、茶碗にウイスキー入りのココロをこしらえて、ぼくらにすゝめてくださいました。

炬燵の位置も、炬燵に入り向いあつて坐すわつておられる小津監督と野田高梧こうご氏の場所も、やはり去年お伺いしたときと同じです。つまり海を背にして小津監督、駅のほうを背せにしてシナリオ・ライターライターの野田さん、どうしてこういう形になつたのかは知りませんが、こうしておふたりで顔をあわせながら次回作の構想こうそうを練ねつておられるのでしよう。

（引用に際し、旧字は新字に改めた）

細かなことだが、コーク・ハイ（ウイスキー・コーク）を飲んでいる小津と野田のハイカラーぶりが注目される。『晩春』で曾宮紀子（原節子）と服部昌一（宇佐美淳）が鎌倉の海岸をサイクリングするシーンでは、進駐軍用の「Coca Cola」の看板が映る。大正時代、高村光太郎や芥川龍之介はコカ・コーラを飲んでいたが、それは、ごく少量輸入されたもの。本格的には戦後GHQの要請で日本上陸を果たすのである。もちろんそれも、進駐軍御用達であるから、一般の日本人にはなかなか手に入らないものであった。東京地区でコカ・コーラの市販

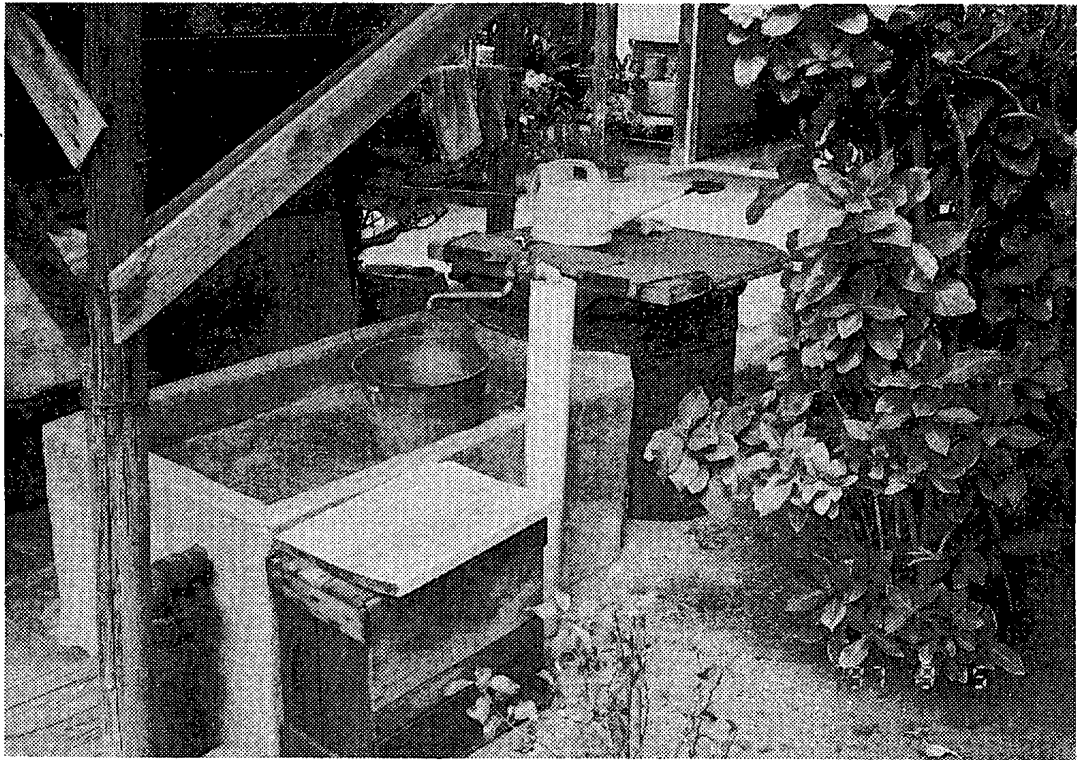


写真5 茅ヶ崎市南湖辺りの古井戸

が始まるのは、一九五七年からである。ちなみに、札幌でのココ・コーラの販売開始は、私の記憶では一九六四年。友人たちと大通り公園で初めて飲んだその味の、なんと葉臭かったことよ。

『小津安二郎と茅ヶ崎館』を道案内に、茅ヶ崎の町を歩き回った。おたねと幸平が歩いたという住吉神社の辺りでいくつか井戸を見つけたが、むろんそこが撮影場所だとは特定の仕様もない。ただ、すっかり様変わりしているとはいえ、崩れそうな木造家屋など、ところどころに半世紀前をしのばせるよすがも残っているのだった。小津がよく散歩に出かけたという六道の辻も不気味な所だった。すぐ近くの八雲神社もまた。そういえば、第三回児童文学ファンタジー大賞を受賞した伊藤遊の『鬼の橋』（一九九八年、福音館書店より刊行予定）にも、京都にあるという六道の辻が出てきた。私の住んでいる小樽にも七差路はある。オルゴール堂、銀の鐘の前だ。今はメルヘン交差点などと呼ばれて観光客があふれ、恐い

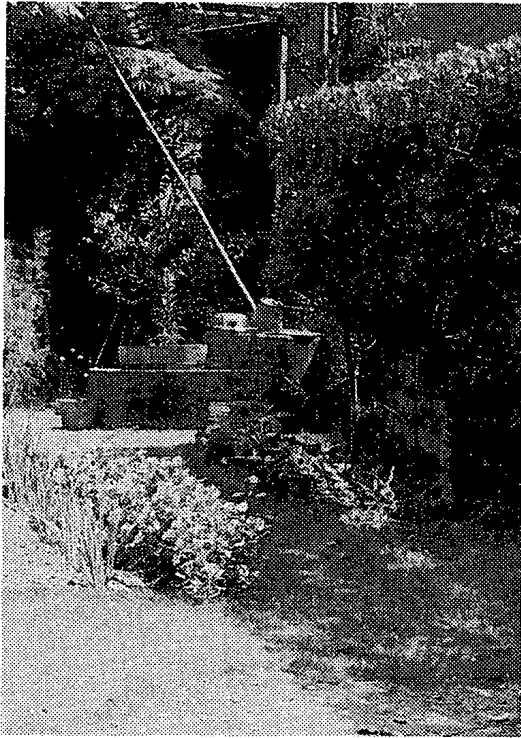


写真7 茅ヶ崎市南湖辺りの古井戸

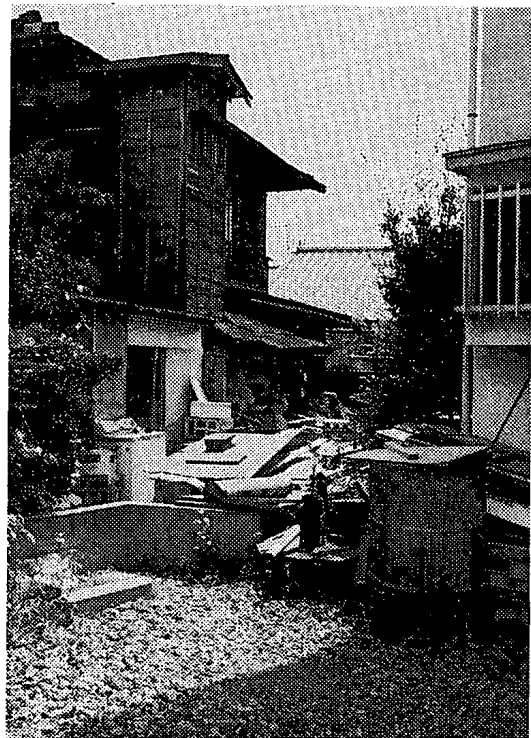


写真6 茅ヶ崎市南湖辺りの古井戸

ことが起こる場所という気はしない。海陽亭を左に見て三本木急坂のふもとに当たるので、何か怪談が伝わっているかもしれないが。しかし、この交差点も近々改修され、七差路はなくなってしまおうようだ。

その夜、田代と為吉が話をしているところへ、おたねが帰ってくる。幸平も一緒だ。玄関でおたねは、「えらいくさりだよ。いるもんかね、親なんか。茅ヶ崎くんだりまでむだ足さ。おまけに混んでさ。帰りは窓から入ったんだよ。汽車賃高くなったんだねえ。うらむよ、田代さん」と一気にまくしたてる。そして、手ぶらで帰ってくるのももったいないので、駐車場の近所で「ほんの二貫目」(約七・五キログラム)芋を買い、幸平に背負わせてきたのだ。幸平には結構つらい荷物だったろう。為吉はもうすぐ喜八の所で常会のあることを告げる。喜八の息子・平ちゃん(河野祐一)が三角くじで新円二千元を当てたので、何か出るだろうと。先に寝ているようにいわれた幸平は、疲れたのであろう。座ったまま舟を漕

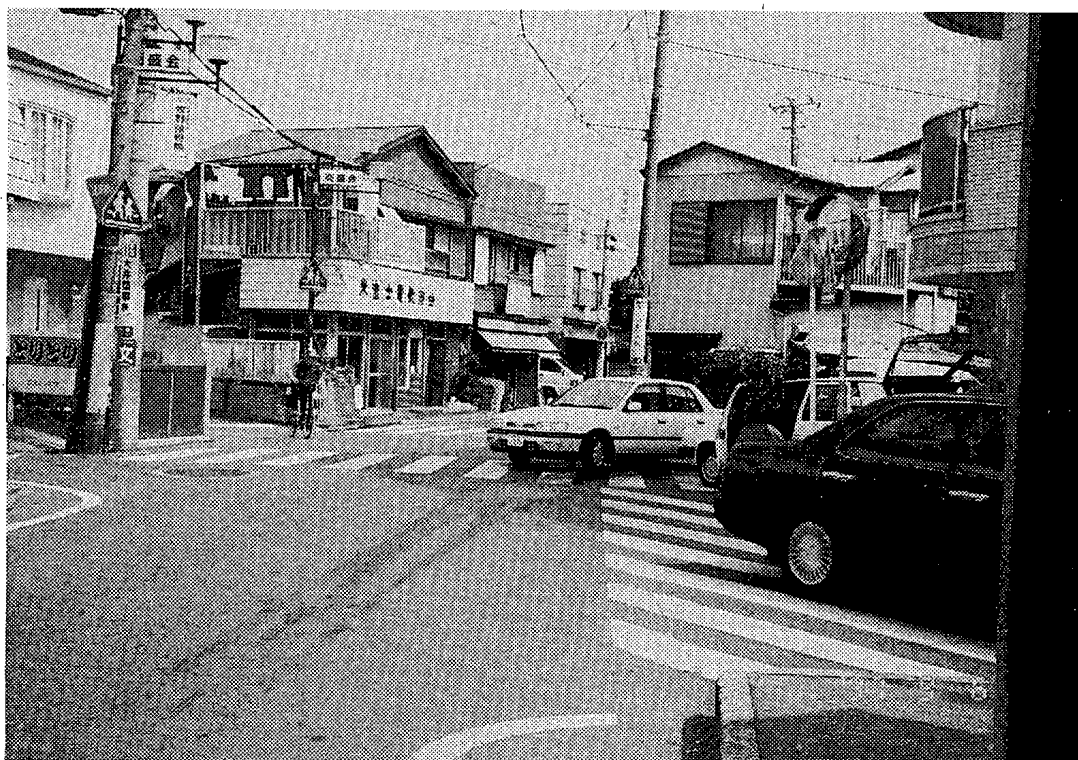


写真8 茅ヶ崎市六道の辻



写真9 茅ヶ崎市六道の辻

ぐ。

常会で、喜八にもう半年組長をやらせてもらうことが決まり、宴会となる。ここはもう小津の典型的な座敷。つまり、手前に畳、天井から電燈、鴨居、左右の襖が開かれ、さらにその奥に障子が襖より狭く開かれているという遠近法を利用したシンメトリックな構図である。

酒盛りが始まるうかという時、為吉が画面手前の部屋にいる息子に「顔見せなよ。おい、平ちゃん。おめでと。いただくよ」と声をかける。ここで注目したいのは、平ちゃんが机にうつぶしてしまふことだ。何しろ二千円は大金。『値段の明治大正昭和風俗史』上・下（一九八七・三、朝日文庫）から、一九四七年の物価をいくつか拾ってみよう。この年は一年間で物価が急上昇したのだが、『長屋紳士録』完成が四月、公開が五月二十日なので出来るだけ前半のものを。豆腐一丁一円。味噌一キロ六円三十四銭。醤油一升五十二円六十銭。バター半ポンド三十円四十六銭（四月）。まんじゅう一個六銭。国鉄入場券五十銭（三月）。都電電車賃五十銭（二月）。葉書五十銭（四月）。公衆電話五十銭（四月）。映画館入場料十円（三月）。上野動物園入場料一円（一月）。銀行員初任給二百二十円。煙草二円五十銭（四月）。蚊取り線香一箱十九円。化粧石鹸三円九十五銭。新聞購読料十二円五十銭（五月）。銭湯入浴料一円（一月）。とこう並べてみると、一九四七年前半の物価はおおむね今の三分の一くらいか。それにしても銀行員の初任給が安すぎるように思う。一九四八年で五百円。一九四九年で三千円になる。他の職種も見てみよう。巡査の初任給は一九四六年で四百二十円。四八年一月で千八百円。四十九年で三千七百七十二円。小学校教員の初任給は一九四六年で三百〇五百円。四八年で二千元。四九年で三千九百九十一円である。国家公務員（上級職）の初任給は、一九四六年で五百四十円。四十八年一月で二千三百円。四十八年十

二月で四千八百六十三円。こう比べると、やはり他の職種に比べ低いようだが、それは敗戦後の特殊な事情のようだ。『値段の明治大正昭和風俗史 上』の土岐雄三「銀行の初任給」によれば、一九三〇年の大不況時にも銀行員の待遇は破格だったようだし、昇進すればその差はさらに広がったようだ。

平ちゃんのうつぶしに戻れば、思わぬ大金をくじで当て大騒動になってしまったことへのとまどいだろう。為吉は「ああいうものはね、日頃の心がけが大事なんだ。欲も得もないごく無邪気な者に当たるんだ」、「なまじ二千円当てようなんて思ったら当たりっこなし。だから子どもがいいんだ」と得々としゃべる。おたねはうなずいているが、これが翌日幸平にくじをひかせる引き金となる。

為吉は田代にのぞきからくりを披露するようにうながす。田代はためらいながらも、おずおずとうなり出す。

「三府のお一の東京で、はっどっこい、浪に漂うますらおが、はかなき恋にさまよいし、父は陸軍中将でえ片岡子爵の長女にて、はっどっこい、桜の花の開きかけえ、人も羨む器量よし、その名え片岡浪子嬢。ほらちよいと海軍少尉男爵のお川島武男の妻となる。新婚旅行をいたされてえ伊香保の山に蕨狩り、はっどっこい、遊び疲れて諸共にいわが家へさしてぞおえ帰られる。ほらちよいと、武男は軍籍あるゆえに、やがて行くべき時は来ぬう。返子をさして急がれるう。浜辺の浪は穏やかで、はっどっこい、武男がボートに移る時、浪子は白いハンカチを、はっどっこい、打ち振りながら、ねえあなたあ、早く帰ってちょうだいと、仰げば松にかかりたるう片割れ月の影寂し、実にま、あわれなあええ不如帰」と『不如帰』の一節。皆は茶碗を叩きながら調子を取るが、別室の平ちゃんも、鉛筆で思わずノートか教科書を叩いているその表情がいい。とまどいながらも、つつい同調していつているのだ。

笠智衆『俳優になろうか 私の履歴書』（一九八七・五、日本経済新聞社、一九九二・三、朝日文庫）によれば、笠は酒が飲めなかったという。それでも小津の酒席にはよく同席したそう。また、同書に「のぞきからくりは、子供のころ田舎で、よくのぞいたが、これも蒲田時代に、レコードかなんかで「不如帰」の前口上を暗記して、「涙なくして見られぬという新派悲劇はホトトギス、さあ、お代は見てのお帰り……」などと、よく面白半分になねをしていたら、やはり小津先生の「長屋紳士録」のなかで実演する羽目になった。長屋の寄り合いの場面で、「三府のひとつの東京で、浪に漂う武士が、果てなき恋にさまよいし、父は陸軍中将で、片岡子爵の長女にて、桜の花の開きかけ、人も羨むきりようよし、その名は片岡浪子嬢……」と、私が拍子を取りながらうたうのに合わせて、飯田蝶子さんが立ち上がって踊り出すのだ」（ここでの引用は朝日文庫版による。以下同）とある。最後のおたねが踊り出すというのは、ビデオでは確認できないし、おそらくは笠の記憶違いだろう。ただ、笠の記憶の中で、踊るおたねという鮮やかな像が浮かんでいるらしいのが面白い。それだけ、生き生きと『不如帰』が身に付いているということか。笠徹『春風想 父・笠智衆の思い出』（一九九四・三、扶桑社）には、笠の限られた歌のレパートリーとして、詩吟、軍歌、『不如帰』が挙げられている。軍歌は『お茶漬の味』（一九五二年）、詩吟は『彼岸花』（一九五八年）で披露している。小津は笠の少ない持ち歌をきっちり利用したというわけだ。

おたねが家に帰ってみると、幸平がまだ寝られずに起きていた。寝小便が恐くて眠れないのだ。おたねは「今度やったらつまみ出すよ。覚えておいで」とにらむ。「いいかい、分かったかい」というおたねに、幸平は「うん」と返事をする。この「うん」は、読者が初めて聞く幸平の声なのである。それに応えて、おたねは「じゃ寝

なよ。夜中に起こしてやるよ」という。この台詞は注目した方がいい。茅ヶ崎の海で、握り飯を渡して二人の間に橋はかかり始めたのだが、幸平を夜中に起こすというのは、それよりもかなり積極的な関わり方なのだ。だからというか。幸平は、「おばあちゃんお休み」という。初めてのまとまった台詞だ。「おばあちゃんだよ」「おばあちゃんお休み」。言葉のやり取りで心が開かれていく。「お前のおとっちゃんも不人情な人だよ。大工さんなら今時、どこへ行ったっていい働きがあるだろうにさ。何も子どもの一人ぐらい養うの、なんでもありやしないやね。まして自分の子じゃないか。せつかくここまで大きくなったものを、今さらおっぼり出すことはないじゃないか。おっかさんはとうに死んじゃったし、おとっちゃんはいにくぐうたらだし、お前も可哀想な子だよ。どうすんだいこれから。ええ。なんだい、もう寝ちゃったのかい」というおたねの台詞はしみじみ響く。町に孤児があふれていた当時なら、まさに切々という感があったろう。読者はここで初めて、幸平の母親が死んでいるのを知られる。おたねは語りながら、幸平の面倒を見る覚悟を固めているのだ。幸平の寝姿と、火鉢にあぶった手を見つめ思ってくれるおたねのショットが交差する。この老いた手でどこまで世話ができようかと考えているかのようだ。

焼け残った築地本願時の全景から次のシークウェンスは始まる。釣りをする子どもたち。彼らが戦災孤児として描かれているかどうかは判断できない。ラストの孤児の群れからすれば、彼らの様子は相当におとなしい。孤児のプロローグとして挿入されているのだろう。一人日なたで肩をももぞさせる幸平が映る。今朝は寝小便をしなかったようだ。

おたねが家で粉を挽いていると、友人・きく女（吉川満子）が訪ねてくる。粉挽き器は石臼ではなく、上部に

豆を入れハンドルを回す鉄製のものだ。そうそう、粉挽きといえば、『一人息子』（一九三六年）で、野々宮つね（飯田蝶子）は挽き臼で粉を挽いていた。小津はフーガのように自分の作品をトレースしていった作家だが、『長屋紳士録』の粉挽き器にも、明らかな意志を讀んでみたい。二人がきくの持ってきたどら焼き（のようなもの）を食べているところに、幸平が帰ってくる。きくは一つふるまうが、おたねは高いもの食わせても分らないからもったいないという。幸平が煙草の吸い殻を持っていたのを、おたねは咎める。幸平は父親の為だという。ポケットには集めた釘も持っていた。二人は父親が大工だからと理解するものの世知がらさを嘆く。「なんだかいじじしているよ。吸い殻拾ったり釘集めたり、こんなこと子どもにさせとっちゃいけないえ。子どものすることじゃないよ」とおたねはいう。吸い殻拾いや釘拾いといえば、私が子どもだった一九五〇年代の後半にもあった。吸い殻はシケモクといって、大人が堂々と拾っていた。釘については、私自身も近所の子の真似をして、紐を付けた磁石を引いて町内を歩きまわり、集めたものだ。古鉄商に売って小銭をもらう為だ。それが高じて、サッポロビール第一工場のビール瓶置き場に忍び込んで、王冠を拾った。盗むものだから、スリルは満点だったが大きな罪悪感はなかった。ビール瓶そのものを持ち出した方が金になると、今なら思うが、当時は考えもしなかったし、それなら立派な犯罪だね（笑）。きくは帰り際、幸平に十円札を渡して帰って行く。肖像の代わりに国会議事堂が印刷された十円だろう。おたねはそれで三角くじを買って二千円当ててこいという。おたねが「お前当たるよ。お前ならきくと当たるよ。お前、わりと無邪気だろう。当たるよ。やってごらん」というのがおかしい。昨夜の為吉の言葉を思い出したのだ。だが、世の中そんなにうまく行くはずもあるまい。

おたねが向かいの為吉の所で話しこんでいると、為吉の娘・ゆき子（三村秀子）がやって来る。「ちょっとパー

マに来ただけで、込んでたもんだから」と。サングラスにスカーフ、スラックス姿でショウルダーのバッグをかけている。今ならば別にどうということもないのだが、これをリアルタイムに戻してみれば、おそらくはある意味が生じてくるだろう。つまり、ゆき子のなりわいは何かということ。いってしまえば、例えば進駐軍のオンリーとか、そのたぐいだろう。「ゆきちゃん、ここんどこ見えなかったけど、太ったねえあんた」というおたねの台詞と、「たいしたもんだよ。今時太るんだからね」という父親の台詞が、食うに困らないゆき子の身の上を語っている。食いべらしに来たというのも、せっぱつまっていたことでは、もちろんあるまい。こんな何げないショットにも、世相への批評が挟まれているのだ。

そこへ幸平が帰ってきた。読者の予想通り、当たらなかつたという。「馬鹿だよ、お前は。日頃の心がけが悪いんだい。せっかくの十円ただ取られちゃって」とおたねにいわれ、幸平は泣き出す。おたねは幸平に十円返すが、虫が収まらず、粉挽き器に豆を入れ、ハンドルをぐるぐると回す。升に白い粉が降るように落ちてくる。

焼け跡で喜八と妻・とめ（高松栄子）が洗い張りしているところへ為吉が帰ってくる。こういう作業は、札幌の下町育ちの私にも、懐かしい風景だ。家のすぐ近所にも染物屋はあったから。おたねの声が聞こえたのだろう。なんの騒ぎかと為吉が聞くと、喜八が「かあやん、さっきから怒ってるんだよ」という。窓の外に吊るして置いた干し柿を、幸平が盗み食いつたのではないかというのだ。幸平は首を振って認めない。おたねの怒りはますます大きくなる。そこへ為吉が入って来て、「まずいことになっちゃったなあ。実はかあやん、俺なんだ。食ったのは」という。幸平にとって救いの神の出現である。というよりも濡れ衣をかぶせられていたとすれば、につき犯人の登場か（笑）。私には、以前からこのシークウェンスがうまく解せない。素直に取れば、為吉が食った

ということでも丸く収まるのだが、為吉の妙な落ち着きようといい、出先から帰ってきてこの騒ぎにぶつかったという状況からして、どうも腑に落ちない。本当はアリバイがありそうだし、本業の飾り職人としてよりもブローカーで繁盛しているらしい為吉が、食糧難のご時世とはいえ、干し柿をつまみ食いするとも思えないのだ。喜八から事情を聞いて、幸平の窮地を救ったと考えるのは穿ち過ぎだろうか。そうすると、犯人はやはり幸平かということになるが、私にはそうもいい切れない。非を認めて謝ったおたねが渡した干し柿を泣きながら食う幸平がやったとは思えないのだ。こうなると、まあ藪の中だね。ただ、茅ヶ崎海岸の握り飯、買ってきた芋、配給の粉どら焼き、ゆき子の会話に干し柿と、食いものをめぐる葛藤が多いのは、この時代を反映しているということだ。茅ヶ崎の握り飯についていい足せば、石坂昌三『小津安二郎と茅ヶ崎館』には、「『東京の人』のおたね（飯田蝶子）が白米の握りめしを取り出すのは、ヘンだな、と思ったが、ひもじい少年はゴクンと生つばを呑み込み羨しく見たのを忘れない」とある。食糧難で東京から着物などを持って買いだしに来る人々を見ていたためだろう。そういえば、この物語に本当に食うや食わずやという人物はいないわけで、まあ、長屋紳士、衣食足りて礼節を知るといってしまえば、語るに落ちることになってしまっただけ（笑）。

さて、次のシークウェンスはやはり干される布団だ。またやってしまったのか。おたねが為吉の所に、幸平が朝からいなくなってしまったといいに来る。為吉は「ねしょんべんのとれ逃げ」だという。「馬鹿な奴だよ。腹も減るだろうにさ」とおたねは心配そうである。家に帰ると柱時計が三時を打つ。おたねの目をやる方には、ちゃぶ台に食事が用意されたままになっている。お櫃もある。ちゃぶ台にしろお櫃にしる、今の日本人の生活からはほとんど姿を消してしまったものだ。キセルを吹かせた後、おたねは町を探しまわる。人影は驚くほど少ない。

今の築地を思えば驚くべきことだ。本願寺の辺りでは、何日か前と同じく子どもたちが釣り糸を垂れている。とうとう町の灯りに火がともってしまう。

夜、きくがまた訪ねてきており、怒り過ぎたんだらうとおたねを諭す。おたねは、「あたしだってあのくらいん時は寝小便したよ」という。きくに「あんた、もう結構好きね、あの子。あんた、もうとうに好きになっちゃってんのよ、あの子」と凶星を突かれる。「もう人情移っちゃってんのよ。ほら、犬ね、知らない間にいつかしらしっぽ振るでしょう。あれよ。人間だから見えないけど。あんたたちもう結構しっぽ振ってんのよ。ぼうやのは細くて小さいの。あんたのは太くて長い。土佐だからね。ブルもだいぶ混じってるけど」というきくに、「冗談じゃないよ。ぶつよ」とおたね。「でも親切な人が拾ってくれりゃいいけどね」ときくがいうと、おたねが大きく肩をもぞつかせる。「ぼうやからもらっちゃたらしいの」。例の蚤か虱である。ここは大きなポイントである。心も身体もシンクロしたということを示すしだからだ。また、これは『浮草物語』や『父ありき』の父子（前者は坂本武・三井秀男（のちに弘次）、後者は笠智衆・津田晴彦、長じて佐野周二）の釣りのシンメトリーに通ずる。『父ありき』では、ごていねいに、それが物語の中で反復される。

「けんのんけんのん」ときくが帰ろうとするそこへ、田代が幸平を連れてやってくる。また九段の鳥居の所にいたという。おたねは入ってきた幸平を睨むが、その表情は最初とは全く違う。「さっさとおいで。お前、おなかすいてんだらう」とホットケーキのようなものを食わせる。「ご飯なくてごめんよ。ぼうやのご飯食べちゃったんだよ。今晚ご飯炊かなかったんだよ」といいながら、セーターの背中をほろってやる。「ぼうや、おばちゃん好きかい。ええ」と聞くおたねはすっかり相好を崩している。「うん」。「そうかい」。幸平が背中をもぞもぞさ

せ始める。「ぼうや、もう家にいてもいいよ」というおたねも背中をもぞつかせる。「ぼうや、おばちゃんちの子になっちゃうか。ええ。なっちゃおう。な」。二人の背中を強調するこのショットが実にいい。もうギャグといってもいいのであるが、人情喜劇というか、哀歓が笑いをほどよくセーブしているのだ。

場面は上野動物園に転換。「29キリン」の看板が大きく映り、右手から現れるキリンが鼻面で29の番号を内側から押し、上右隅をなめる。

このキリンのことを、『上野動物園百年史』、『上野動物園百年史 資料編』（一九八二・三、東京都）で調べてみよう。前者に掲載されている戦争中の「上野恩賜公園動物園案内図」の写真を見ると、キリンは29番になっている。『長屋紳士録』公開時点（一九四七・五・二〇）で、上野動物園にはみなみ（ミナミの表記もあり）と富士（フジの表記もあり）という二頭の姉妹がいた。みなみは一九四二年五月二十六日生まれで、もうすぐ五歳。富士は一九四三年十月二十九日生まれで、まだ三歳であった。つまり二頭ともまだ子どもであった。ところが、『長屋紳士録』のキリンはかなりの身長で明らかに大人だろう。では、誰なのか。

一九三三年、上野動物園は、日本を巡業していたドイツのハーゲンベック・サーカスから一つがいのキリンを購入した。「キリンは、1つがいだ25、000円という、当時としては、驚くほどの高価であった。当然、市の参事会で問題となり、市長牛塚虎太郎の提案したキリン購入のための追加予算の説明に、古賀園長が市参事会に呼び出されたりしている。予算がとおって、6月24日からキリン舎の工事に着手し、キリン到着の前日に完成した。キリンの方は福岡市を巡業中のハーゲンベックから、3日ばかりで鉄道で運ばれ、8月21日、上野動物園について」（『上野動物園百年史 原文横書き』）。なお、『上野動物園百年史 資料編』の「主要動物系統図」

には、来園は八月二十二日とある。それにしても、一九三三年でキリンのつがいが二万五千円とはべらぼうだ。今なら、七、八千万円というところか。この二頭は、懸賞募集でオスが長太郎（『上野動物園百年史』には同じページ（一二九ページ）に高太郎とも記されているが、こちらを取っておく）、メスが高子と命名された。長太郎と高子は夫婦仲が良く、流産（『資料編』「主要動物系統図」では死産）も含め、六頭の子を生なした。みなみと富士は最後の二頭である。高子は一九四五年一月三十日に、長太郎は一九四七年二月十二日（『主要動物系統図』では十三日）に死亡した。かなり、まわり道をしてきたが、『長屋紳士録』の公開時点ならぬ撮影時点に上野にいたのは、長太郎、みなみ、富士の父子ということになる。だとすれば、あのキリンは長太郎であった。敗戦直後の小津日記は現存せず、撮影日は特定出来ないものの、『長屋紳士録』に残されたショットは、長太郎の最後の勇姿なのであった。

この頃の上野動物園に関して、あと二つ三つ。小森厚『もう一つの上野動物園史』（一九九七・七、丸善ライブラリー）に、「終戦後、上野動物園に残った一番の大物はキリンであった。キリンは冬期には石炭ストーブで暖めていたが、戦後はたちまち石炭が不足した。つてを頼って進駐軍に頼みにゆくと、すぐにキリン用にと石炭を融通してくれた」とある。『上野動物園百年史』にも同様の記述があり、一九四九年頃までは、飼料の半分近くを進駐軍の残飯に頼っていたそうだ。小森厚は『上野動物園百年史』編纂の中心となった人で、本文の九割を執筆したという。

次は、動物に与える餌が不足してきた戦争末期のことである。一九四五年三月二十三日に「飼料入手状況ニ因ル動物園計画書」が作成された。収容動物の数を決め整理しようというのである。それによると、キリンは二頭

となっていた。『上野動物園百年史』に「このときキリンは3頭いたのであるが、1頭は処分対象として考えられたであろうが、幸いにして、このキリンの処分は実施に移されることはなかった」（原文横書き）とある。園内の銅像どころか、鉄柵まで軍に供出しようという動きがあったこととともに、暗澹とする話である。さらに啞然とする出来事を、最後にもう一つ。

これは広く知られている事件なのだが、戦時の猛獣処分のことである。一九四三年八月十六日、東京都長官大達茂雄から猛獣と象を射殺するよう命令があったのである。ちなみに、大達は前年七月一日、戦争完遂の国策により市から都になった東京の初代官選長官。シンガポール（昭南）の市長兼陸軍司政長官を勤め、内地国民が勝ちいくさだと把握していることにいらだちを覚えていたという。つまり、国民に自覚を促すために処分が発想されたということらしい。この処分は軍の命令と巷間伝えられているが、それは違うということだ。また、象や一部猛獣を他の動物園に疎開させる工作も進められたが、大達は頑として許さなかったという。何しろ、国民に自覚を促すのが目的なのだから。銃殺は毒殺に変更されたが、賢い象は、毒の入った餌を食おうとしなかった。

オスのジョン、メスのワンジー、トンキーの三頭のゾウは、敏感な嗅覚で毒殺用の餌を食べようとしなくて、絶食による餓死の処置が取られた。性格が凶暴で以前から持て余され気味だったオスのジョンは餌と水を絶たれて一七日目の八月二十九日に絶命した。しかし人に馴れ、芸も覚えていたワンジーとトンキーの二頭のメスはなかなか死に至らなかった。飼育担当の菅谷吉一郎^{すがやきついちろう}さんと渋谷信吉^{しげやのぶきち}さんは、教えられた芸の仕種で餌をねだるゾウに、こっそり餌を与えずにはおられなかったのだ。施錠されて飼料倉庫に近づくことも止められた二

人は、家族の食卓からイモをとっていったこともあったという。事情を知らない子供たちは、非情の父親と恨んだこともあったという。

ゾウの死亡が遅れていて、この処分が発表より先に世間に漏れるのを嫌った東京都は、ほぼ処分の終わった九月二日に、この「時局に鑑みての非常処置」を報道機関に発表し、九月四日に、動物慰霊碑の前で慰霊法要が行われた。慰霊碑からはそう離れていない象舎の周囲は鯨幕で囲まれ、まだ生きている二頭のゾウが隠されていた。そして、この七日後の九月一日にワンジーが絶食一八日目で絶命し、トンキーは九月二三日、絶食三〇日目でこの世を去った。この夏、ゾウとともに処分されたのは、ライオン、トラ、ヒョウ、クロヒョウ、チーター、ホッキョクグマ、ホクマンヒグマ、チョウセンクロクマ、ツキノワグマ、マレーグマ、ニシキヘビ、ガラガラヘビ、およびアメリカカヤギュウ、総勢二七頭であった。

『もう一つの上野動物園史』

象だけではなく、殺された他の動物たちにもそれぞれ物語があり、紹介したい気もするが、もう抑えておこう。大達茂雄は自分のアイディアを果敢に実行する有能な長官だったのかも知れないが、そういう人間一人の権力がとんでもない悲劇を招いてしまうことがあるのだ。銘記したい。猛獣処分は後に他の動物園でも行われたことを付け加えておく。

さて、柵に寄りかかり長太郎を見つめているのは幸平。その幸平を、後ろからおたねときくがベンチに座って見まもっている。おたねは服装を整えている。「ちょっとどんな気持ち」ときくが聞く。「いい気持ちだね。こん

な気持ち初めてだよ。まあ母性愛かね」と、おたね。「だけど、どう見たってお孫さんをお守りしているおばあちゃんだよ。あんたは」というきくに、おたねは「冗談じゃないよ。ぶつよ」というが、まんざらでもなさそうだ。小学校入学に備えて買ってやった幸平の帽子が、大きくて落ちる。「なあに、すぐ頭の方がでっかくなるよ。あれで学校行く頃には、ちょうどいいんだよ」というおたねは、幸平を自分のところから小学校へ通わせる気になってる。よそ行きを着てきたのは、これから記念写真を撮るからなのだ。おたねが「ぼうや」と呼びかける。次のショットで幸平が振りむくと、右隣に和服の女性、幸平の左手金網の中に首を曲げたキリン（おそらく長太郎）がいる。そして画面手前に幸平が歩いてくる。ところが、次のショット。幸平が左手のおたね、きくの方へ歩いて来る画面には、キリンは写っていない。大きく位置を占めるおたね、きくの陰に隠れてしまったのか、フレームから外れているかだ。いずれにせよ、物語内部の時間では前のショットと連続しているので、幸平の後方左手にキリンが見えないのはおかしいということになる。もちろん映画はショット毎に撮影したものをつないでいるのだから、このようなことは起こりうることなのだが、ビデオで読んでみると、こういう発見が楽しい。続くとおたねと幸平の会話も実にいい。「帽子持ってやろうか」「うん。おばちゃん、タヌキもう見た」。「いたじゃないか、さっき。ウサギの隣に」。ここはキリンが見えない前のショット継続。ショットが変わり、幸平が「タヌキいつ化ける」というと、後ろにキリンが大きく写っている。これも不思議（笑）。おたねときくのショットに変わり、おたねが「晩だよ」という。また幸平とキリンのショットに変わって、幸平が「晩までここにいんの」。二人のショットで、おたねが「ううん。もうすぐ山下の写真屋さんへ行って、写真写すんだよ」。『上野動物園百年史』によれば、敗戦直後、一九四五年九月現在でアムールタヌキ一匹とウサギ三十八羽が飼育されている。ショット

トのつなぎを細かく書いてしまったが、「タヌキいつ化ける」、「晩だよ」、「晩までここにいんの」というやりとりは本当にいい。会話自体の素朴さ、軽さもさることながら、おたね・幸平という「親子」のシンクロナイゼーションを見事に表しているからである。

次の山下写真館のシックウエンスが問題だ。スタジオでスクリーンの前に座ったおたねと幸平が、写真屋（殿山泰司、おでこは相当広くなっているが、まだ黒々と髪がある）に服装を直してもらっている。見ているきくに、おたねが「おばさんも一緒にお入りよ」という。「いやよ。三人で写すもんじゃないわよ」というきくに、おたねが「そんなことあるもんかね。ねえ写真屋さん」、「私が真ん中になってあげるよ」と、にこやかにいう。写真屋の、ええいここは掟を破って殿山のといってしまう。殿山の「ええどうぞ」、「どうぞお入りになって」という声が、四十年以上経った晩年（殿山が亡くなったのは一九八九年。新藤兼人に重用された殿山だが、小津作品では他に『お早よう』（一九五九年）に押し売り役として出ている）と同じなのに妙に感激する。三人で写真を撮すと真ん中の人死ぬというのは、いまだにいわれることだが、ここはもちろん、きくが遠慮しているのである。気を利かせているのである。というか、おたね・幸平「母子」の誕生、晴れの姿なのだから、「他人」が入るべきではないのだ。動物園見物、記念写真、そして映像としては提供されないがこの日の買い物（セーター、雑誌）と食事（天麩羅）が、この「母子」のつかの間の幸せなのであった。

家族にとっての写真、あるいは家族写真の意味について、ピエール・ブルデュー監修『写真論 その社会的効用』（一九六五年、日本語版は山縣宏熙＋山縣直子訳、一九九〇・三、法政大学出版局）はいう。「写真の実践が存在し、存続するには、たいていの場合、その家族的機能、いやそれ以上に家族集団が写真に付託する機能、す

なわち家庭生活の重要な瞬間を荘厳に祝い、不朽のものにする機能、要するに、家族集団がその集団自身や集団の統一性などに関して抱いている感情を再確認することで、その集団の統合、一体化を強化する機能によるしかない」(傍点原文)と。つまり、家族生活の節目節目において記念写真を撮ることが、家族の一体化を強め、感情的にも結束が確認されるというのである。また、「重要な儀式の写真が可能なのは、それが社会的に認められ、社会的に規定され、したがってすでに社会的に盛大に祝福された行動を定着するということのゆえ——ただそのことのゆえである。撮られるべきもの以外に、撮られうるものは何もない。儀式が写真に撮られうるのはそれが日常的なしきたりを免れているからである。そして儀式が写真に撮られるべきなのは、それが、集団が集団としての自分に関して想い描いている理想像を実現するからである。写真に撮られているもの、写真を読む人が学ぶもの、それは、厳密に言えば、その個々の特殊性を備えた個々人ではなく、社会的役割、すなわち新夫、初聖体拝領者、軍人であり、あるいはまた社会的関係、すなわち、アメリカのおじさんやソヴァニョンのおばさんである」(傍点原文)と。儀式は、自分の理想像を実現することであり、儀式写真の意義は、社会的役割や社会的関係を示すことにある。ただ、写真が「夢想の媒体」となり、「物神」^{フエティッシュ}となりやすいことも、『写真論』その社会的効用』は説いている。おたねは、長屋のおばさん、いややがては長屋のお母さんになるという「夢想」を一瞬なりとも抱いたかも知れない。だが、その本質的な特質として、写真は印画紙に定着したその瞬間から過去のもの、永遠に取り返しのつかぬ過去のものとなる。その瞬間はもう二度と戻ってこない。四方田犬彦「死者たちの招喚」(『ユリイカ』一九八一・六)は、「二度に多くの人間を同一画面に収める記念撮影は、それが集結行為そのものであるがゆえにきまって別離へそして死へと継起的に連結する」といっている。おたねには残酷なことだ

が、別れは予定されていた。幸平と二人の「母子像」を撮影したまさにその瞬間から、それは記憶の中の存在としてしか残らないことが約束されていたのだ。それにしても、この記念写真のゆく末はどのようなものだったのだろうか。

家族はただ制度的にあるいは静的に存在するものではない。結婚しているからとか、生んだ子だからというだけで真の家族であるというわけではない。J・Fグブリアム＋J・Aホルスタイン『家族とは何か その言説と現実』（一九九〇、日本語版は中河伸俊＋湯川純幸＋鮎川潤訳、一九九七・五、新曜社）はいう。「家族は、^{プラクティス}行為と記述の二つの過程を通じて構築される」と。分かりやすくいうと、家族は日々の触れあいや言葉のとりやりを通じて作られていくということなのだ。形式は家族であっても、実践が伴わなければ家族たりえない。その意味で、おたねと幸平の間に一つの家族が形成され始めているといっても、過言ではないのである。同様なことは、『東京物語』の紀子（原節子）と平山周吉（笠智衆）・とみ（東山千栄子）の関係にもいえるのだが、それは別稿で論じよう。

「お母様お静かに。お母様お口をお結びになって」と写真屋にいわせているショットでは、もちろん「お母様」というのが最大のポイント。この物語でただ一箇所、おたねが「母」と呼ばれるのだ。また、ここは『麦秋』の家族写真撮影で、写真屋が「お母様顎をお引きになって」というショットを思い出させる。おたねが、左手でさつと鼻の下をこすると、すぐに幸平も右手で鼻をこする。意味は蚤・虱のもぞもぞの連鎖と同じ。思えばこれが、幸福の絶頂のしるしであった。「参ります。はい」という写真屋の言葉に続きシャッター音。そこで黒画面が一瞬入り、続いて上下が倒立したおたね・幸平の「母子」像。つまり、暗箱、カメラ・オブスキュラの中から覗い

ているという感覚だろう。そしてさらに、黒画面。これが長い。約十九秒。コマ数にして四百五十コマ分ほどである。実に長い。この間、写真屋の「はい、どうも」という言葉に続き、おたねときくの会話が流れる。「どうだった」「ずいぶんよそ行きね」「ふふふ。とっておきの顔しちゃったよ。おかしかったかい」「そっくりだったよ」「誰に」「いたじゃないか。さっき、檻の中に」「ぶつよ、本当に。ぼうや、鼻出てなかったね」。幸平が「うん」と答えると、黒画面が上方にワイプして、誰もいなくなった写場が写り、このシークウエンスは終わる。数え切れないほど観ているから、私にはもう違和感はないのだけれども、初めての時には驚いた。仰天した。この黒画面は何を意味しているのだろうか。

これまでの小津論で、『長屋紳士録』を最も深く読み込んでいるのは、「死者たちの招喚」であろう。吉川満子を高松栄子としたり、記念写真を撮るのが三人といった誤認はあるものの（『長屋紳士録』のことではないが、他に、斎藤達雄を斎藤幸雄としていたりもする。これは誤植だろう）、それは、ビデオで読むという享受形態がようやく成立し始めた頃のことなので、仕方ない面もあるうか。まあ、こんなことであまり叩いてもね。映画あら捜しのオタク本であるビデオクラブ・ザナドゥ『ビデオ血眼ウォッチング』（一九八八・一、実業之日本社）が出てくるのも少し先のことだ。八十年代以降ビデオ・ソフトは爆発的に豊かになってきているのだが、より多く、より安くなってほしい。特に昔の映画については、映画各社が文化遺産を再創造するという責任と良心をもって取り組んでほしいものだ。

「死者たちの招喚」は、小津映画をまず「死者たちの映画」と位置づける。「すべて呼び出される者たちは死者を連想させるのだった。固定した仰角画面の内側に導かれ、とりたてて派手な動きを見せることもなく、ただ

空虚な自動化された言葉だけを互いに反響させてゆく男や女たち。硬着^{マツ}した身振り^{マツ}と無表情な正面像を特徴とする彼らに、感情移入すべき内面を求めたり、その視線の位置を見定めようとする努力は、ほとんど徒勞に終わるのだった。それらは生者を前にしてのみ行使しうる力にすぎなかったのだ」と。なんと、大胆な断言。ここで述べられていることは、小津映画一般についての登場人物の「連想」である。それはそれで自由なことである。ただ私には、極端に過ぎるように思え、納得できない。『長屋紳士録』を「小津の莫大なフィルムのなかでもとりわけ恐ろしく、また抗しがたい狂気に見舞われたある地点」、「登場人物の誰もが死者であることを明らかに告げ報せてしまうかかる突出点」と位置づける四方田は、黒画面前後のショットを分析して、「誰も人間の眼を通してなど見ていなかった」という。その「異常さ」のよって来た原因が、以下のように分析され結論される。

それは、視線の主体の位置に人物ではなく、こともあろうに写真機が据置かれていることから来ている。本来は隠蔽されてしかるべきはずの、画面真正の起源であったカメラ眼が、ここではなんら臆することなく、写真機の形をとって露呈されているのだ。偽りの主体である登場人物は回避され、廃棄される。3と5（引用者注・四方田は、黒画面前後のショットを六つに分割して説明している。「1」は三人の正面像。先に記したように、実際はここは二人。「2」は「カメラを左にした写真師の正面像」。実際は写真屋は正面から捉えられていない。左端に斜め後ろから捉えられている。カメラはその右。写真屋からも、読者からも右手になる。そして、画面右端にはきく女の後ろ姿。「3」は黒画面。「4」は黒画面が上方へワイプして、「1」の倒立像。実際は、ワイプではない。「5」は黒画面。「6」は黒画面が上方にワイプして「がらんとしたスタジオの内部」

の黒画面はとりもなおさず見ることの拒否であり、今問題とされているのが物語のうえでの想像的な主体ではなく、フィルムの言表行為の次元で存在しているはずの視線の起源であることを語っている。覗いているのは誰か。映像を現実と言表しているのは誰か。それはすでに誰の所有物でもなくなった、冷たく静かな眼差しなのだ。

それにしても、四人の登場人物たちは映像の須臾の切り返しの中に、なんと見事に消滅してしまったことか！雲散霧消とはまさに彼らをしてそう呼ぶのに相違あるまい。彼らはほんの僅かの隙さえあれば、観客の眼の油断を見つけて、不自由な映像への招喚から逃げだそうと目論んでいたのだ。やはり生きている人間ではなかった。幽霊であり、死者だったのだ！

表現が生硬で分かりにくいところもあるのだが、簡単にいい直せば、『長屋紳士録』を語っているのは死者であり、その登場人物もまた死者であるということだろう。『長屋紳士録』はゾンビ映画か（笑）。冗談はさておき、その根拠になっているのが、写真機の視線が露呈されているということのようだ。だがこれは、先に書いたようにカメラ・オブスキュラから覗いた感覚を映像にしてみたという以上のものではないと思う。次の倒立像は、カメラ・オブスキュラの中で倒立した像が写真となる事態を表したもので、やはり過剰な意味づけは不要だ。死者の眼というのは素朴にこの作品を読んだ印象だけでもそぐわないであろう。

だが、死者の眼は、小津のロー・アングル解釈の一つともなるだろう。はっきりいわれているわけではないが、「死者たちの招喚」の示唆するところを突きつめていくと、地下からの、黄泉の国からの視線ということになる

のではないか。ロー・アングルについては、まだあまり喋々したくない。今のところ気の利いたことがいえそうもないし、もう少し発酵させておきたい。そういえば、かれこれ十五、六年、あるいはもう少し前か、雑談の折大朝雄二さんが小津の名前を出したことがある。その時、私はさかしらにもロー・アングルのことを口にした。大朝さんは、あの大仰な手振りでそんなことはどうでもいいと、普段に似合わず結構きつい調子でさえぎったのであった。そこは、それぎりだったが、大朝さんがいいたかったのは、技巧的なことではなく、抽象的ないい方になってしまいが、小津の心といったものではなかったか。それが今では分かるような気もするし、大朝さんと小津について語りあいたい気もするが、もちろんそれは適わないことだ。

死者の眼というのは、しかし、なかなか示唆的でもあるのだ。川本三郎『今ひとたびの戦後日本映画』（一九九四・三、岩波書店）は、『麦秋』と『東京物語』の二本が「小津安二郎のなかでもとりわけ傑作たりえているのは、どちらの作品にも、決して突出することはないが、確実に戦争の影、死者の影がおちているためではないか」という。私も全くその通りだと思うし、もしかしたらこういう発想のプライオリティーは、「死者たちの招喚」にあるかもしれないのだ。また、これはもってまわった推測だが、四方田の『長屋紳士録』理解は、『麦秋』や『東京物語』からの逆照射ではないかとも思ったりする。

『麦秋』のラストの波打つ麦の穂は、徐州戦へ赴き、おそらくはその後も一度招集されて戦死した間宮首一そして戦死者たちへの鎮魂である。より直接的には、徐州戦を前に戦病死した、小津の親友・山中貞雄へのレクイエムである。もちろん火野葦平『麦と兵隊』（一九三八年）が踏まえられている。私には、『麦秋』を観るたびにぞっとする場面がある。間宮紀子（原節子）が家族に無断で矢部謙吉（二本柳寛）との結婚を決めた後だ。築

地の料亭・田むらの廊下。紀子と友人の田村アヤ（淡島千景）が、紀子が断った縁談の相手を覗きに行くショットだ。ここは移動撮影。二人の忍び足を追うカメラは、そのまま間宮家の家族会議に移っていく。これを覗いているのは省二に違いないと思えるのだ。なんだ、「死者たちの招喚」と同じではないか、となりそうだが、『麦秋』の場合、物語の流れからしてこういう解釈も無理ではないと思うのだ。何しろ、ニコライ堂の見える喫茶店で紀子と謙吉が、省二の話をしたことが、直接二人を結びつけたのだから。紀子は、麦の穂が入った省二の手紙を謙吉に譲ってほしいというのだ。こういう読み方をしてしまう私の意識に、「死者たちの招喚」が影響を与えていることは間違いあるまい。

黒画面について、実は小津自身こんなことをいっている。「映画と文学」（『映画春秋』六、一九四七・四・一五）という、志賀直哉、小津安二郎、飯島正、飯田心美、如月敏出席の座談会である。冒頭から引く。

飯島 ただいま小津さんの『長屋紳士録』を見せていただいたので、それをきっかけに映画のことや文学のことなんかを、お二人にごく楽なお気持ちで話していただきたいと思います。

小津 今も云っていたのですが、この映画が出来て、志賀先生に見ていただけるということが、始めからわかっていたら、もう少し何とか、精を出してまとまったものを拵えたかった。若し先生が御覧になることが分っていたら、せめて写真屋のくだりの画面の暗いところは、切って置きたかったと思いました。

志賀 言葉だけのそういうところがあった。僕はどういう意味だか、あまり見なれないのでわからなかったが、あれはどういうの……？

小津 暗い間に皆帰ってしまって、次の場面になる、一つの省略の方法に使ってみたのですが、どうも結果は本当の省略になっておりません。只の思いつきだけにとどまって、何等内容的にひろがらず、甚だこなれていない感じがします。

志賀 僕は映画は見るほうも素人なのだけれども、小津君が映画でいいたいということはよくわかった。ある意味からいえばあれに近い材料のものを私もやっている。『灰色の月』だってそうだし……。

(ここでの引用は、田中眞澄編『小津安二郎戦後語録集成』
一九八九・五、フィルムアート社による。注記号は省略した)

尊敬する志賀直哉の前だから大いに遠慮・謙遜もあるうが、作り手の意識からすれば、これが実情に近いのかもしれない。飯田心美は、『長屋紳士録』の作品評(初出未見のためタイトル未確認)(『キネマ旬報』一九四七・五・一)で、「上野の写真屋からおたねの住居にうつるところにはカメラのシャッターを利用した奇手が試みられているが、それが思いつきにとどまり、作者のねらった効果をおさめていない」(ここでの引用は、キネマ旬報編集部編『小津安二郎集成』一九八九・一二、キネマ旬報社による)といっている。おそらく、これは直前の座談会における小津の発言をそのまま承けたものであろう。

あの黒画面をどう解くか。小津自身は「思いつき」の失敗といい、四方田犬彦は死者の眼を読む。何も監督本人のいうことが絶対というわけではない。というよりも、製作の動機と、完成した作品の読みとが一致する必要もないのだから、小津と四方田で矛盾を生じているということもないのである。だが、既に語ったように、私は

四方田の読みに行き過ぎを感じる。それでは、私はどう考えているのか。

黒画面一連のショットは、飯田のいう通り「奇手」である。読者に強い抵抗を与える。私の読みは、その抵抗こそがあの場面の効果だというものだ。親にはぐれて孤児同然の幸平の運命やいかにと、リアルタイムの観客及びビデオによる読者は、物語を辿ってきた。そこであの不可思議な黒画面を突きつけられるのである。ここで読者は、ああ、これは物語なのである、異空間の出来事なのだと思いつかされるのだ。リアル・タイムの読者にとっては、自分たちと焼け跡や配給を共有していると思っていた人物たちが、突然、〈他者〉として遠ざかる。そう考えてしまえば、黒画面の試みはやはり失敗かも知れない。だが、小津の意識の底にあったのは、おそらく異空間性を際だてるということだったのではないか。そも、映画館という暗箱（カメラ・オブスキュラ）自体が異空間。その異空間の中のスクリーン上で展開される物語は、異空間の中の異空間ということになり、『長屋紳士録』の場合、さらに画面の写真機（カメラ・オブスキュラ）から覗くという、目も眩むようなホームンクルス（入れ子）体験を与えてくれるのだから、その衝撃は計りしれない。この試みを、小津がショットごとの美を追求し、画面を縁取り安定させようとした行為と重ねてみれば、モチーフの一貫性ははっきりとするのではないか。ショットの縁取りについては、『東京物語』などを例に、別稿（「小津の汽車が走る時」未発表）で詳論した。簡単にいっておけば、画面上に配置された火鉢、やかん、一升瓶、ビール瓶など小津の小道具は、枠を意識させるためにきわめて意識的に配置されているということだ。一つだけ例を挙げよう。『東京物語』の平山病院診察室にある消毒液入れのスタンドは連続する時間内にあちらこちら移動する。このポルター・ガイスト（笑）は、ショットの美を創造するために生じたのだ。小津は構図に生きた作家なのである。

小津の構図意識について、有名なエピソードを、笠智衆『俳優になろうか 私の履歴書』から引いておこう。

「長屋紳士録」は、父親にはぐれた男の子を、下町の長屋の人たちが、文句を言いながらも、結局は親身になって世話をするという話だった。飯田蝶子さん、河村黎吉さんたちにまじって、わたしは易者の役をやった。その私の易者が、机の上に広げた手相の図に筆で印をつけるのを正面から撮るところがあった。筆をもった手を向こうへ伸ばすと、自然に頭が下がる。ところが、そこで頭を下げるというのが先生の注文なのである。その通りに試してみるのだが、どうにも不自然で、何度やってもうまくいかない。すると先生が笑い出しながら、こう言った。「笠さん、君の演技より、ぼくの構図のほうが大事なんだ。言う通りにやってくれよ」。

冗談めかした言い方だったが、しかしこれは、その後の「晩春」「麦秋」「東京物語」など小津先生のどの作品にも共通する演出方法だったと思う。

さて、いよいよ終わりが見えてきた。冒頭に続いて、長屋の空のショット。元に帰っていくことのしるしだろ
う。

帰宅したおたね・幸平母子。おたねは、「ぼうや、面白かったねえ。美味かったねえ天麩羅」といって、幸平のセーターを脱がしてやる。かいがいしい世話ぶりだ。窓の外には、あの干し柿のいかだもぶら下がっている。「いいおばちゃんだねえ。こんないいの買って来てえ」、「大事にするんだよ。これ着て学校へ行くんだもんね」というおたねの台詞から、記念写真の晴れのセーターは、きくが買ってくれたものと分かる。「ぼうや、後生だ

からおばちゃんの肩をちよいと叩いておくれよ。ね」と、おたねは幸平に肩を叩いてもらう。ああ、幸せの最後の一はぜ。『一人息子』の野々宮良助（日守新一）が母・つね（飯田蝶子）の肩を叩く、つかの間の幸福がトレースされる。

「ぼうや、もっと下。うん、あした床屋行って頭刈っといで」、「いい子んなるよう。ぼうや、おねしょしないきゃいい子なんだがねえ。治らあねえ、もうじき」とおたねがいつていると、玄関に「ごめん下さい」の声。「とっつぁんだい」という幸平の声に、顔を上げたおたねにとまどいの色が見える。挨拶する父親（小澤栄太郎）に対応するおたねの落胆は一挙に深まって見える。父は茅ヶ崎まで行ってここが分かったという。茅ヶ崎の芋を置いて暇を請おうとする父子に、おたねはセーター、帽子、子ども雑誌を手渡す。父親が茅ヶ崎から持ってきた芋の意味するところは、子どもの行為を親が知らずになぞってしまったということだろう。もちろん、当時食料が最高の土産だったということは当然だ。おたねの膨らんだ夢は弾けてしまった。だが、幸平の幸せのためにはこれで良かったのだとでも、おたねは思っているだろう。路地へ出て、二人を見送るおたねの寂しそうな横顔の目線の向こうに父子のうしろ姿。そして、それを追うように、長屋の羽目板に二人の影法師が行く。まるで、おたねの心が後を追っているようだ。このショットの効果は、セット撮影がもたらした思わぬ贈りもの。普通ならば不自然な影が、ここでは生きています。突然幸平は行ってしまった。たそがれ。

思えば幸平はこの共同体（長屋）を賦活するためにやってきた〈異人〉であった。〈異人〉概念を簡単に復習しておこう。赤坂憲雄『異人論序説』（一九八五・一一、砂子屋書房）によれば、まず〈異人〉とは、実体概念ならぬ関係概念であること。つまり、幸平は、存在そのものとして〈異人〉というのではなく、長屋の人々たち

との関係性において〈異人〉たりえているということだ。〈異人〉は共同体の外部からやって来る。「社会集団にはそれぞれ、固有の私的なコード（＝規範）が内在化されている。その私的コードを理解し共有する者だけが、秩序の構成員としての資格を獲得し、外集団にたいして内集団（われわれ集団）を形成することができる。かれらはみずからの内集団への帰属を確認するために、すなわち社会的アイデンティティをいっそう堅固なものとするために、秩序の周縁部に、否定的アイデンティティを体现する他者を必要とする。内集団の私的コードから洩れた、あるいは排斥された諸要素（属性）である否定的アイデンティティを具現している他者こそが、その社会秩序にとっての〈異人〉である。〈異人〉とはだから、存在的に異質かつ奇異なものである、ともいえる」（傍点原文）。築地近辺の長屋紳士たちにとって、幸平が茅ヶ崎や八王子という外部に縁を持つ存在であることは、意味のないことではない。〈異人〉はもちろん災いをもたらすこともあるのだが、共同体を活性化させる存在でもあり、硬直した価値観をゆさぶる存在である。具体的にいえば、かつて家々を訪れ言祝いだ漫才師や獅子舞がそうであるし、サーカス団も全き〈異人〉だ。一九五〇年代後半だったか、正月にやってきた獅子舞が恐ろしく大泣きしたことを、私は覚えている。幸平は、長屋紳士たちの荒廃しかけた心を、激しくゆさぶるのである。

おたねが土間でうっつけていると、為吉と田代が入ってくる。顔を見られたくないのか、おたねは部屋へ上がる。「まあ、うまくけりが着いてよかったよ」と為吉がいうと、おたねは顔に手を当て泣きだしてしまう。そして、おたね一世一代の台詞である。『長屋紳士録』の読者は、このおたねの長台詞を聞くためにここまで読んできたのだとまでいっても、過言ではない。

「あたしゃ、悲しんで泣いてんじゃないんだよ。あの子がどんなに嬉しかろうと思っさ。やっぱりあの子は、

はぐれたんだよ。さぞ、不人情なおとっつぁんだと思ってるよ、どうしてとっつぁんもおとっつぁんで、ずいぶんあの子を探してたんだよ。それが会えてさ。これから親子と一緒に仲良く暮らせると思ったら、どんなに嬉しかろうと思ってるよ、泣けちゃったんだよ。おとっつぁんだっていい人だよ。ちゃんと挨拶の一通りは知ってるよ、わりと品もあるし、優しくかったよ。あんならぼうやも幸せだよ、「なんてったって、ぼうやも子どもだよ。おとっつぁんの顔見たら、せっかく集めた釘や吸い殻、すっかり忘れて置いてっちゃったよ」、「親子っていいもんだねえ。嬉しかったよ、あたし。こんなことなら、あたしももっとうんと可愛がってやりゃあよかったと思ってるよ。可哀想に、何も知らない子どもを邪険にこつき回してさあ。考えてみりゃ、あたしたちの気持ちだって、ずいぶん昔とは違ってるよ。自分一人さえよいいじゃ済まないよ。早い話が電車に乗るんだって、人を押しのけたりさあ。人様はどうでも、てめえだけは腹一杯食おうってえ料簡だろう。いじいじしてのんびりしてないのは、あたしたちだったよ」。

ここに小津の文明批評を読むことも可能なのだが、それよりも、おたねの心にぽっかりと空いた大きなほらのようなものを、おたねと一緒に受けとることの方が大切だろうと思う。この喪失感が慰撫されるかどうかは、ともかくとして、おたねは、ひいては読者は、とりわけ同時代の読者はそれに耐えていかねばならないのだ。「うん。そういわれりゃ確かにそうだな」と為吉がいうと、田代のショットが挿入される。「そうだったよ。耳が痛いよ」と続ける為吉。為吉と田代は、読者の位置に立っておたねの話に聞きいていたということになる。

おたねが、「いいもんだねえ、子どもって。あの子と一緒に暮らしたのは、ほんの一週間だったけど、考えさせられちゃったよ。色んなことを。欲いやあ、せめてもう一月二月一緒に暮らしたかったよ。どうだろう、田代

さん。あたしには、もう子ども授からないかねえ」と問いかけると、田代は「おまえさんが。あんた授かったらおかしかろうが。後家さんじゃぞお、あんたあ」と応える。おたねが真顔で「ううん。もらうとか、拾うとかさあ」と相談すると、「そんなら授からんこともなかるうが」と田代。以下、おたねと田代のやりとりを記そう。「急に欲しくなっちゃんだよう。子どもを」。「ううん。子どもは良かもんじゃけん」。「どうだろう。ちょいと見とくれよう。どうかさあ」。「あんたイノシシじゃったか」。「うん」。「イノシシなら戌亥いぬいの方じゃよ」。「戌亥ってどっちさ」。「まあ、本郷か、下谷の方じゃろうか」。「下谷なら上野の方だろ」。そこで為吉が割って入り、「うん、上野なら西郷さんだよ」という。田代が「まあ、その近所探してみるんじゃよ」というと、おたねは「西郷さんねえ。銅像ねえ」といったなり、思案気にじっと左手を見つめる。

おたねの出番はここまで。ドナルド・リチー『小津安二郎の美学 映画のなかの日本』（一九七四、日本語版は山本喜久男訳、一九七八・四、フィルムアート社、一九九三・三、社会思想社現代教養文庫）は、「この映画は、占領下時代の短期間に人気のあった外国から持ちこまれた理想、市民としての責務を果たすことに小津が賛同しているのが見いだせる、最初で最後の作品になっていた。この映画の終わり方で、中年の女は、自分の子供のように愛するようになった孤児が去ったあと、戦災孤児のために施設を開く決心をする。ほとんど非日本的とも言える、ありそうもないこの解決は、この作品を台無しにしている」（ここでの引用は現代教養文庫版による）といていた。引き写すのも憂鬱になってしまふ。おたねが「戦災孤児のために施設を開く決心をする」とは、よくよく心理を読みこんだものだ。四方田犬彦「死者たちの招喚」についても同様なことに触れたが、フィルムで観た記憶に頼って論を進めざるを得なかった時代の限界であろう。「死者たちの招喚」は、リチーのこの箇所

を引いて言及しながらも、その誤りを見すごしている。映画を読むということのお寒い現状を目の当たりにし、暗澹たる思いに囚われざるを得ない。書かれたものを論じる場合には、ほとんど考えられない過ちだ。もっとも、記憶に頼って書くこともしばしばあることではあるが。だが、その場合でもその誤りはすぐさま淘汰されてしまふだろう。誰も言及しないような作品を除いては、『小津安二郎の美学 映画のなかの日本』にしろ、「死者たちの招喚」にしろ、長らく大きな影響力を持ち続けている論なので、情けなさは一入だ。ひとしおビデオの登場が、このよきな安直さを許さなくなったのだ。事実の誤認は、享受法の限界として、仕方のない面がある。しかし、右のリーの評でなによりいけないのは、「施設を開く決心」という自分の想像から、『長屋紳士録』の否定的評価を導き出していることだ。『長屋紳士録』はつくづく不幸な作品であったといつてよい。

ここで長屋紳士たちが目覚めたのは、リーのいうような「市民としての責務」などというものではない。もう一度おたねの述懐に耳を傾けよう。「ずいぶん昔とは違ってる」「あたしたちの気持ち」とは、義務感を伴うものではなく、この荒廃した世相で失われた、何か、かつて持っていたはずの何かである。それを、道徳と呼んでも、倫理とよんでも、また人情と呼んでもいい。幸平父子は、そんな「気持ち」を思い出させてくれたのであった。〈異人〉と呼ぶ所以である。

さあ、いよいよ最後のシークウェンスだ。上野公園の西郷隆盛像のほぼ全身が、右斜め下方からあおられる。台座の前に大勢の子どもたち。メンコ（私の子ども時代はパッチといった）をしている三人の子らの横を、画面左手から現れた一人の男が通りすぎる。くわえていた煙草を右手で何げなく捨てる。すると、西郷さんの柵の鉄棒に腰かけていた少年が、左手からやって来てそれを拾う。くわえながら元に戻り、隣の少年と回しのみする。

ショット変わって、何かをかじっている少年や、所在なげに頬に手を当てる少年ら。また、鉄柵の上を歩いて遊ぶ少年達のショットに続き、ラストは再び西郷さんのおおりの。今度は左下方からである。

三年ほど前か。久しぶりに西郷像を見に行った。相変わらず沢山の人が賑わっていたが、以前のようにイランばかりというのではなかった。その時、目立ったのは中国人観光客だったが、いわゆるホームレス（かれこれ十六、七年も前か、ビートたけしは、よくラジオ（ニッポン放送「オール・ナイト・ニッポン」）で彼らを「レゲエのおじさん」と呼んでいた）の人たちもいた。この人たちもそれぞれが互いに〈異人〉であり、そこに居あわせた私自身も、彼らそれぞれにとって〈異人〉なのである。敗戦後に澎湃と現れてきた孤児たちにとって、自分たちを排除しようとする大人たちこそ〈異人〉であつたらう。

『戦後史大事典増補刷版』（一九九五・六、三省堂）の「浮浪児」の項（安田常雄）に、「浮浪児には、戦争で両親を失った戦災孤児と、両親と家をもちながら、食糧不足や父母との不和などによってみずから家を飛び出した街頭児とがある。厚生省の推定では、全国の浮浪児は約四〇〇〇〇名、東京だけで三〇〇〇名（『朝日新聞』一九四六年七月二五日付け）。また四年後の厚生省の推定では、浮浪児は全国で四万人にふえ、街頭児が八割を占めていた（同五〇年一月一三日付け）。彼らは地下道・防空壕などに住み、靴磨き・新聞売り・汽車の切符買いなどで生活し、犯罪に走るものもいた」（注のアステリスクは省略）とある。

『大衆文化事典』（一九九一・三、弘文堂）の「戦災孤児」の項（鷹橋信夫）には、「第二次大戦後の都市にあふれた孤児の存在は大きな社会問題だった。厚生省が一九四八年二月に行った全国孤児一斉調査によれば、戦災で親を亡くした子二万八千二百四十八人、引揚げの際に家族と離ればなれになった子一万一千三百五十一人、戦後の混乱で孤

児となった子8万1266人、捨て子2640人、合わせて12万3510人の孤児がいた。大都市の孤児たちは大人の浮浪者たちに混じって夜は焼け跡の廃墟や駅の地下道、ガード下などをねぐらにし、昼は盛り場や闇市にたむろして、物乞い、靴磨き、モク拾い（煙草の吸い殻を拾い集め、巻き直して売る商売）、シヤリケンバイ（配給の外食券の密売）、かっぱらい、チャリンコ（少年スリ）など、あらゆる手段で飢えをしのいだ」（原文横書き）とある。孤児の数を合計すると、十二万六千四百四十五人となり、記述と合わない。一桁までカウントしており概数ではないので、数が合わないのは不審だが、残念ながら今それを詮索する余裕はない。まあ、それよりも重要なことが二つ。まず、言葉の問題、テクニカル・タームに当たるのだろうか、この二つの事典に違いがある。『戦後史大事典増補縮刷版』が、「戦災孤児」と「街頭児」を合わせて「浮浪児」と呼んでいるのに対し、『大衆文化事典』は、一括して「戦災孤児」と呼んでいる。この詮議もまた、他日を期すしかない。次に、両事典の記述を総合すると、孤児の数は、一九四六年に四千人、四八年に十二万人、五十年に四万人と推移したことになる。『戦後史大事典増補縮刷版』の記述は四年間で十倍に急増したように受けとれるが、激増急減の方が実態に即しているように思われる。

孤児が〈異人〉であるのはいいとして、その孤児の集団からすれば、大人たちもまた〈異人〉であろうという構図は、先に説明した。西郷像のラスト・シークウェンス撮影に動員されたのは、実際に上野近辺にいた孤児であったそうだ。志賀直哉らとの座談会から、もう一度引こう。

飯島 橋のところの子供はみんな大船から連れて行ったのですか。

小津 国民学校の子に出て貰いました。近頃国民学校にも文化部というのが出来ていて、その文化部長の先生の好意で借りて出て貰ったのです。

志賀 何か食っているのは……。

小津 芋の切干をやったのです。最後の 上野公園のは都の無料宿泊所の子供に出て貰いました。無料宿泊所の子供は戦災者外地からの引揚者で、服装もさっぱりと言葉使いもよく、もっと汚い子が欲しくあの近所を捜しまして、十円やって出て貰い切干を食べて貰いました。

志賀 飯田蝶子が火鉢にかんかん火をおこしている。なかなか贅沢だと思った。

(注記号は省略した)

面白いのは、当時の子どもにははっきりした差があったことが分かることだ。おたねが幸平を捜すシークウェンスで釣りをしていた少年たちは、やはり孤児ではなかったんだね。ロケに出ていた少年たちがそうだったからといって片づけようというのではない。画面から窺われる様子からして納得できるというのだ。そうだとすれば、本願寺辺りをさまよっていた幸平が、あの少年たちに交わっていけなかったこともうなづける。異なる世界の住人であったのだ。それは、平ちゃんを始めとする喜八の子どもたちが、少なくとも読者の知る限り、ついに幸平とあいまみえなかったという事実によっても追認されよう。そうだ。物語の冒頭を想起しよう。九段から田代に連れられてきた幸平。九段といえば、靖国神社ではないか。今さら「死者たちの招喚」にすり寄るつもりもないが(笑)、幸平は戦死者たちの影を背負っていたといってもよい。孤児でさえない幸平は、その集団にもなじめ

ず、二重にも三重にも疎外された〈異人〉であったのだ。また、撮影に動員された孤児たちからすれば、十円でなにがしかの演技要求をした見知らぬ大人である小津も、当然〈異人〉であった。十円といえば、ゴールデン・バットなら四箱、饅頭ならなんと百六十六個も買えるのだ。さて、『長屋紳士録』のラストを初めて見た時、私にはある一枚の写真と、それに関わる一本の小説が思い出された。それは、太宰治が「上野の浮浪児と共に」談笑しているもので、一九四七年冬（十一月か十二月か）に撮影されたものである。私が見たのは、『写真集 太宰治の生涯』（一九六八・九、毎日新聞社）の七十三ページに掲載されているものである。この本は、私が熱狂的な太宰フリークであった頃に購入したもので、定価千円は、高校生の私にとって文字通り大枚だったが、まるで教祖様の写真集のようにおし抱いていたのが懐かしい。この写真、太宰も、向かって右側の少年も、笑顔が実がいい。キャプションに「浮浪児」の言葉がなければ、そ



写真10 『写真集 太宰治の生涯』より。

んなことには思いが及ばないかと思う。わずかに、左に立っている少年の裸足がそれを物語るか。

この写真が撮影された経緯を小説に仕たてたのが、「美男子と煙草」(『日本小説』一九四八・三)である。語り手にして主人公の「私」(こちたいが、太宰ならぬ、あくまでも小説内の「私」)は、「浮浪者」を取材しようという雑誌記者の誘いで、安ウイスキーをふるまわれ、酔いが回ったところで、上野の地下道へ連れて行かれる。

私は、地下道へ降りて何も見ずに、ただ真直まっすぐに歩いて、そうして地下道の出口近くなって、焼鳥屋の前で、四人の少年が煙草を吸っているのを見掛け、ひどく嫌いやな気がして近寄り、

「煙草は、よし給たまえ。煙草を吸うとかえっておなかすが空くものだ。よし給え。焼鳥が喰くいたいなら、買ってやる。」

少年たちは、吸い掛けの煙草を素直に捨てました。すべて拾歳前後の、ほんの子供なのです。私は焼鳥屋のおかみに向い、

「おい、この子たちに一本ずつ。」

と言い、実に、へんな情なさを感じました。

これでも、善行という事になるのだろうか、たまらねえ。私は唐突にヴァレリーの或あるる言葉を思い出し、さらに、たまらなくなりました。

もし、私のその時の行いが俗物どもから、多少でも優しい仕草と見られたとしたら、私はヴァレリーにどんなに軽蔑されても致し方なかったんです。

ヴァレリーの言葉、——善をなす場合には、いつも詫びながらしなければいけない。善ほど他人を傷けるものはないのだから。

(ここでの引用は、『太宰治全集9』一九八九・五、ちくま文庫による)

わざわざ「美男子と煙草」を引いたのは、個人的な思い出を追認してみたかったという理由からではない。以前から、もう四半世紀以上も前から気にかけている、志賀直哉と太宰治の類似について簡単に語っておきたいのだ。「美男子と煙草」からすぐに連想される志賀直哉の作品は、座談会「映画と文学」でも話題になっていた。「灰色の月」(『世界』一九四六・一)と、「小僧の神様」(『白樺』一九二〇・一)である。よく知られているように、最晩年の太宰は、志賀直哉を初めとする文壇の権威に猛然と食ってかかり、まるで切り死にするように生き急いでいった。単純に考えれば、対蹠的な二人のようにも思われるのだが、よく似ている面もあるのではないかということである。

まず、「灰色の月」。敗戦直後のこと。山手線で十七、八歳の少年工と隣に乗り合わせた「私」。少年は空腹で、というより深刻な飢餓状況にいるようだ。

少年工は身体を起こし、窓外を見ようとした時、重心を失い、いきなり、私に寄りかかって来た。それは不意だったが、後でどうしてそんな事をしたか、不思議に思うのだが、その時は殆ど反射的に寄りかかって来た少年工の身体を肩で突返した。これは私の気持を全く裏切った動作で、自分でも驚いたが、その寄りかかられ

た時の少年工の身体の抵抗が余りに少なかった事で、一層気の毒な想いをした。私の体重は今、十三貫二三百匁に減っているが、少年工のそれはそれよりも遙はるかに軽かった。

(略)

近くの乗客達も、もう少年工の事には触れなかった。どうする事も出来ないと思うのだろう。私もその一人で、どうする事も出来ない気持だった。弁当でも持っていれば自分の気休にやる事も出来るが、金をやったところで、昼間でも駄目かも知れず、まして夜九時では食物など得るあてはなかった。暗澹あんたんたる気持のまま渋谷駅で電車を降りた。

昭和二十年十月十六日の事である。

(ここでの引用は、『灰色の月・万曆赤絵』一九六八・九、新潮文庫による)

ここで面白いのは、語り手であり主人公の「私」(志賀ならぬ、小説内の「私」)が、自らの「身体」と「気持」の乖離について驚きを隠さず反芻していることである。最後の「昼間でも駄目かも知れず」の「でも」などは、ことに大切である。自身のありうるかも知れない行動を想定して判断しているからである。

「小僧の神様」からも挙げよう。あまりに有名な作品だから、詳しい説明はいらないだろう。秤屋はかりやの小僧に、屋台の寿司をふるまった後の、貴族員議員Aの心理である。

Aは変に淋さびしい気がした。自分は先の日小僧の気の毒な様子を見て、心から同情した。そして、出来る事な

ら、こうもしてやりたいと考えていた事を今日は偶然の機会から遂行出来たのである。小僧も満足し、自分も満足している筈だ。人を喜ばす事は悪い事ではない。自分は当然、或喜びを感じていいわけだ。ところが、どうだろう、この変に淋しい、いやな気持は。何故だろう。何から来るのだろう。丁度それは人知れず悪い事をした後の気持に似通っている。

若しかしたら、自分のした事が善事だと云う変な意識があって、それを本統の心から批判され、裏切られ、嘲られているのが、こうした淋しい感じで感ぜられるのかしら？ もう少し仕た事を小さく、気楽に考えていれば何でもないのかも知れない。自分は知らず知らずこだわっているのだ。然しとにかく恥ずべき事を行ったというのではない。少くとも不快な感じで残らなくてもよさそうなものだ、と彼は考えた。

(ここでの引用は、『小僧の神様・城の崎にて』一九六八・七、新潮文庫による)

もうお分かりいただけようか。少年たちに焼き鳥を恵んだ「美男子と煙草」の「私」と、小僧にマグロの握りを恵んだ「小僧の神様」のAの心の動きは、驚くほど似てはいまいか。少し敷衍していうと、視点を絶対化していないということだ。やや強引に、『長屋紳士録』に引きつけていうと、太宰の「私」や志賀の「私」やAは、皆、自分の〈異人〉性に気づいているということだろう。

さあ、一気に終えてしまおう。孤児に十円与えてラストを撮った小津は、自らの〈異人〉性を十分に意識していただろう。『長屋紳士録』は幸平という〈異人〉を巡る物語として、いいかえれば、町にあふれる孤児を巡る物語としてしつらえられているように見えながら、実は、その長屋という世界そのものが全き〈異人〉であった

のだ。座談会「映画と文学」の引用最後で、志賀直哉が、おたねの「贅沢」を指摘していたことや、石坂昌三『小津安二郎と茅ヶ崎館』が、やはりおたねの銀しゃりの握り飯に違和を覚えていたことを思い出してほしい。特にリアル・タイムの読者は、映画館という暗箱カメラ・オブスキュラの中で、画面の中に繰りひろげられる、一見現実を反映しているようでいて、実はnowhere, nobodyという世界にいやでも気づくことになる。あの黒画面を提供したカメラ・アイは、むしろどこにもありえない世界や人々を覗く装置だったといっている。やはりnowhere, nobodyを目指した壮大な試みである埴谷雄高の『死霊』（一九四六年〜未完）の連載は、前年一月から始まっていた。そうそう、西郷隆盛は近代日本最大の〈異人〉であった。

ビデオ・データⅡSHV松竹ホームビデオ

(一九九八・一・三〇)

付記 本稿は、「痙攣するデジャ・ヴュ——ビデオで読む小津安二郎——①『淑女と髯』——宮様のシャボン玉、そしてマルクスの〈御真影〉——」(『北方文芸』一九九七・二)、「痙攣するデジャ・ヴュ——ビデオで読む小津安二郎——②『淑女と髯』——宮様のシャボン玉、そしてマルクスの〈御真影〉——(承前)」(『北方文芸』一九九七・三)を承けるものである。