

痙攣するデジャ・ヴユ

——ビデオで読む小津安二郎——

④ 小津の汽車が走る時

中 澤 千磨夫

汽車。このゆかしい言葉も、どうやらもう死語らしい。「らしい」というのは、私の住む北海道では、汽車はどうやらまだ生きており、汽車賃、汽車通（汽車通学）も普通だ。電車といえば通常、札幌や函館の路面電車のことだ。まあ、一方で汽車という語を使用しない年少者が増えてきているのも事実ではある。それでも、勤務先の女子大生に聞いてみると、圧倒的多数が札幌駅発着の列車（近郊は電化されている）を汽車と呼んでいて、電車はごく少数。さらにどちらでもないという学生がおり、JRと呼んでいるという。

いつのことからだろう。東京へ出た時など、私が意識的に汽車を電車と言い換えていたのは。久世光彦『ニホンゴキトク』（一九九六・五、講談社）は、はしだのりひことクライマックスの『花嫁』（北山修作詞／坂庭省悟・端田宣彦作曲、一九七二年）、堺正章の『さらば恋人』（北山修作詞／筒美京平作曲、一九七一年）イルカの『な

『ごり雪』(伊勢正三作詞作曲、一九七五年)など一九七〇年代のヒット曲を挙げて、「この時代の歌は汽車だらけ」だと指摘している。確かにそうだな。だとすれば、汽車の衰退はそれほど古いことではない。「花嫁は夜汽車にのって／とついでゆくの」、「汽車を待つ君の横で僕は／時計を気にしてる」といったフレーズは、今カラオケで歌えばアナクロではあるが、当時はごく自然に口ずさまれていたのだ。

ところで、久世は汽車と電車の違いについて次のようにいつていた。「遠いところへいくときは、《汽車》だった。動力エネルギーの違いではなく、《汽車》と《電車》は、距離の違いだったのである」と。原田勝正『汽車から電車へ——社会史的観察——』(一九九五・四、日本経済評論社)も、同様の見解を述べるが、原田の子ども時代のエピソードが面白い。夏休みの計画を話しあっていると、E君が、諏訪湖のほとりの岡谷まで汽車で行くという。新宿から甲府までは電気機関車が引っ張るんだと得意げだ。すかさずA子ちゃんが、電気機関車が引っ張っても汽車なのかという疑問を呈す。鉄道好きで鳴らす原田少年も、これには参った。汽車は、石炭を焚き、お湯を沸かした蒸気を利用して走るというところまでは説明できても、この疑問には答えられない。東京近辺には電気機関車が引っ張るのが沢山あると考えると、「A子ちゃんが、「ねえねえ、遠くへ行くのが汽車で、近くへ行くのが電車ってことなのかしらねえ」と、決定的と言うべき発言をする」。

汽車と電車を分かつポイントは何か。一番簡明なのは動力の差であろう。これは紛れもない。だが、ガソリン機関車やディーゼル電気機関車が牽引する場合はどう呼ぶのか。動力の差では、汽車という言葉の持つ感覚をすくい取ることはできない。電車はもともと、都市ないし都市・近郊間のコミュニーター用として発達してきた。だから、都市間長距離の汽車が電化されても、汽車は長距離、電車は短距離というのが、私たちの生活感覚に合っ

ているものと思われる。とはいえ、一九七四年に国鉄から蒸気機関車が消え、それに符節を合わせるように汽車という語自体も消えつつある。だが、かつての汽車は、新幹線や特急といい換えられたのであって、必ずしも電車と言ひ換えられたのではなかった。

さて、小津安二郎（一九〇三—一九六三年）は汽車を意識的に登場させた作家だった。まず、小津のトーキー第一作『一人息子』（一九三六年）と戦中最後の作品『父ありき』（一九四二年）を見てみよう。よく知られていることだが、日本最初の本格的トーキーは五所平之助監督『マダムと女房』（一九三二年）である。同じ松竹に居ながら、トーキー化が五年も遅れたのは、会社が採用した土橋式つちはしに対し、小津の撮影を担当していた茂原英雄（飯田蝶子の夫）が茂原式を開発していたためだといわれる。もっとも、戦後のカラー化に際しても、小津の『彼岸花』（一九五八年）は、日本最初のオールカラー映画・木下恵介監督『カルメン故郷に帰る』（一九五二年）に七年も遅れた。新たな技術を導入するのにかなり慎重だったということだろう。ちなみに、『カルメン故郷に帰る』は、万一を慮って、モノクロ版も同時に制作されていた。小津は戦争中、シンガポールでビクター・フレミング監督『風と共に去りぬ』（一九三九年）もウォルト・ディズニーの『ファンタジア』（一九四〇年）も観ており、カラーの驚異はいち早く十分に感じていたはずだ。ちなみに、井上和男監督『生きてはみたけれど 小津安二郎伝』（一九八三年）の中で『フクちゃん』の横山隆一は、「チャップリンみたいなことはよせと。ね、頑張らないでね、是非カラーやりなさいよ」と勧めたといっている。

『一人息子』も『父ありき』も、母恋、父恋のパタンで、前者は『東京物語』（一九五三年）の先駆形である。この両作品において汽車は都鄙をつなぐ装置として登場する。『一人息子』は、芥川龍之介『侏儒の言葉』（一九

二七年)の中の「人生の悲劇の第一幕は親子となったことにはじまっている」というエピグラムを題辞に持つ。野々宮つね(飯田蝶子)は信州の製糸工場女工として、女手一つで一人息子・良助(日守新一、少年時代は葉山正雄)を育て、学校を卒業させる。東京で仕事を見つけた良助を訪ねるべく、つねは夜行のC51で上京する。息子は結婚して子まで成していた。それだけでも驚きなのに、息子は母の期待を裏切って、夜学の教師をしており、生活は不如意であった。

息子の晴れ姿を見たい。そんな期待に胸ふくらませたつねを東京に運んだ汽車は、失意の母を再び田舎へと連れ戻す。汽車が走る中央本線は、かつて「日本のシルクロード」と呼ばれた道の上に敷設されたものである。同僚の女工(高松栄子)に「せがれさんは」と聞かれたつねは、「あの子もうんと偉くなってなあ。(略)おかげさうで、とってもええ嫁がめっかってなあ。おらもう、こんで安心だし。もういつだって安心して目がつぶれるだ」と応える。しかし、その表情には寂しさが隠せない。

この映画のラスト・シーンは、工場の庭に疲れて座り込みうなだれるつねに続けて、有名な三ショットの門。まず全体。入口のアップ。そして、かんぬきが強調されるあたり。つねの出口なしの失意がいやが上にも伝わってくる。息子の良助が再出発を決意していたのと対照的だ。息子や娘にないがしろにされながらも、老夫婦がある種の自足感に到達している『東京物語』との距離は、かなり遠いようにも見える。さて、この母子が再び交錯することはあるのだろうか。

『父ありき』は、笠智衆の小津作品初主演作としても知られる。金沢の中学(旧制)で教師をしていた堀川周平(笠智衆)は、修学旅行のボート事故で生徒が死んだことに責任を感じ辞職する。父の手ひとつで育ててきた

一人息子・良平（少年時代は津田晴彦、長じて佐野周二、佐野はもちろん関口宏の父）は、中学で寄宿舎に入り父と別居することになる。仙台の帝国大学を出た良平は、秋田の工業学校に奉職した。一方、父は東京で働いている。息子は常々、父を思い出し懐かしんでいる。それぞれ東京と秋田から出かけ、待ち合わせて栃木県の塩原温泉に清遊したりもする。

故郷の信州上田で徴兵検査を受けた後、良平は上京。その間に、父は心臓の発作で倒れ、息子に看取られ絶命する。周平が胸を押さえて苦しむ様子は、かなり大袈裟のようにも見えるが、この辺り小津の父・寅之助が狭心症で急死した時（一九三四年四月二日）の様子が写されているようだ。自分の演出を越えることを極端に嫌った小津のことであるから、笠智衆の演技は指導の通りだったのであろう。同日の小津日記にはこうある。「十時二十分 急に父苦しむ かくて／午後十一時十五分 父死す行年六十九／心臓狭心症なる由／臨終まことに苦悶の色あり 涙新たなるものあり」（田中眞澄編纂『全日記 小津安二郎』一九九三・一一、フィルムアート社）。

さて、汽車。工業学校の生徒たちが、汽車を見て郷愁にひたるシーンもあるが、この作品の汽車といえば、やはりなんといってもラスト・シーン。死の直前の父の勧めを受けて、息子は周平の金沢時代の同僚・平田（坂本武）の娘・ふみ（水戸光子）と結婚した。まるで遺言を履行したようであった。二人は夜行に乗り秋田へ向かう。夫は新婦に、「明日からお父さんも、何かと御不自由だろう。ねえ、よかったらお父さんたちにも秋田の方へ来ていただこうじゃないか。みんなと一緒にの方が、にぎやかでいいからな。ぼくは子どもの時から、いつも親父と一緒に暮らすのを楽しみにしてたんだ。それがとうとう一緒になれず、親父に死なれてしまって。でも良かったよ。たった一週間でも一緒に暮らせて。その一週間が今までで一番楽しい時だったよ。いい親父だったよ」とい

う。泣き崩れるふみ。夫も窓外を見つめ涙をこらえる。ラスト・ショットは、網棚に乗せられた白い風呂敷包み。煙突から白煙を吐いて走り去る汽車。風呂敷は父の骨箱だ。ここにも小津が、父・寅之助を高野山に納骨するため特急燕に乗った時の体験が、そのまま生かされている。ちなみにこの頃（一九三四年十二月一日ダイヤ改正）、燕は東京・大阪を八時間で結んでいた。

『一人息子』にしろ『父ありき』にしろ、都（東京）と鄙（信州・秋田）を結ぶ汽車は、失意や欠落（死）をはらんで往還する。図式化して、異空間との往来といってしまうえば、汽車の使われ方としては単純なものだ。もっとも、つねが夢を失い、良平夫婦が父を失って、それぞれ新たな出発をいやが上にも模索しなければならない時、汽車が、何ものかを越えてゆくという記号だとしたならば、それは物語を収束させる仕掛けとして機能していると積極的に読んでもいいかもしれない。

さらに急いで付け加えれば、『父ありき』の場合、ラストの良平の憂い顔は、ある不安な予兆を秘めているだろう。良平は甲種合格だったのだ。アメリカとの戦争も既に始まっている。遠からず、良平は戦場に送られるかもしれない。今新たに家族が作られようとしているまさにその時、私たち読者（私はここで、映画の観客も読者と呼ぶ。ビデオ装置の普及で、映画も本と同様再読が容易なメディアとなったからである）は、良平の行く末に思いを致さないであろうか。何もそれは、私たちが日本の敗戦を知っている特権的な読者だからというだけではない。情報局国民映画参加作品として発表されたこの作品をリアル・タイムで観た読者もまた、おそらく同様の想像力を働かせたことであろう。特権的読者といえ、戦後の小津映画の戦争へのこだわりを知ってしまった私たちは、『父ありき』の良平が、『麦秋』（一九五一年）の省一（戦後六年経過しても戦地から帰らず）や、

『東京物語』の昌二（戦後八年経過しても戦地から帰らず）にどうしても重なって見えてしまい、暗澹たる思いに囚われるのである。

『麦秋』の父・周吉（菅井一郎）は、まだ諦めきれない母・志げ（東山千栄子）が「根気よく毎日ラジオの『尋ね人』の時間なんか聞いてますよ」という。NHKラジオの『尋ね人』は一九四六年から一九六二年まで放送された。行方不明人探索は、高度経済成長で終わりを告げたのだ。ちなみにグアム島で元陸軍上等兵・横井庄一（戦死公報が出て軍曹となっていた）が発見されたのは、その十年後、一九七二年のことだった。

あるいは、生きて帰ってきた『風の中の牝雞』（一九四八年）の雨宮修一（佐野周二）を思い出してもよい。『父ありき』と同じく佐野周二だ。妻・時子（田中絹代）は夫が帰還する前、一人息子・浩（中川秀人）の病氣治療代を捻出するため、たった一夜の過ちを犯していたのだ。それを知り苦悩する修一。修一が時子を階段から突き落としてしまうシーンは、とてつもない迫力だ。あるいはまた、戦後第一作『長屋紳士録』（一九四七年）にあふれる戦災孤児たちを想起してもよい。もちろんこの議論は結果論であるのだが、戦争の深い爪痕は、戦前戦後の作品を通して鋭く刻まれているのだ。『父ありき』だけではない。『戸田家の兄妹』（一九四一年）のブルジョアたちにも、それはいやおうなく降りかかるであろう。なにしろ、昌二郎（佐分利信）、節子（高峰三枝子）、それに母（葛城文子）は天津へ行くのだから。

伊藤俊治「夜汽車のメタモルフォーゼ——一九三〇年代の小津安二郎」（『ユリイカ』一九八一・六）は、『生れてはみたけれど』、『浮草物語』（一九三四年）、『一人息子』、『父ありき』を取りあげ、「小津の『夜汽車』はそれ自体が「日本近代」の圧縮した空間であり、「日本人」個人の存在が、近代という空間の中でどのような影響

を受けていったかを示すひとつのシンボルであった」という。また、「『少年』のイノセンスを固く閉じこめて走る容器だった」とか「三〇年代の小津の『止められた風景』は、いわば夜汽車と少年を剥製、標本にするためのホルマリンの役目を果たしていた」とも。

『生れてはみたけれど』は、小津のサイレント時代の代表作であるとともに、キッズ・ムービーの名品である。一番偉いと思っていた父親（斎藤達雄）が、重役にペこペこする実態を見せつけられ息子たち（菅原秀雄・突貫小僧）。確かに、ここには、やがて失われてしまうかもしれないナイーブな少年の感受性が描かれている。郊外に引っ越した一家の庭の向こうを、引っ切りなしに通過する電車。そして、車両基地。それらは、電車が郊外にスプロールすることで新興住宅地が形成されていった大正から昭和へかけての様子を良く写している。空き地に建築中の家も生々しい。さらに、踏切で佇む父と二人の息子は、自分たちが越えてきたもの、越えていかねばならぬものを、意識的・無意識的に見すえているだろう。その意味で、『生れてはみたけれど』の汽車は、根源的な意味を提示していたといっている。

伊藤の分析に説得力を与えているのは、一九三〇年代の子どもたちが置かれていた特異な位置だ。伊藤は大正から昭和初期を「日本における少年文化のルネッサンス」と捉える。その輝きはやがて来るファシズムの波に凌辱され、失われてしまった「一瞬の至福空間」であるがゆえに、ますますまばゆい。『一人息子』に描かれた養蚕業の行方は、確かにあまりにも劇的な日本近代の縮図である。

伊藤は、列車が出てくる同時代の他の日本映画と比較して、小津の夜汽車の特異性をいつている。ここでは、すれ違いドラマの元祖・野村浩将監督『愛染かつら』（一九三八年）を例に取ってみよう。（ただし、私が観たの

は『続・愛染かつら』（一九三九年）と併せて編集された「新篇総輯篇」である。家出し京都へ向かう津村浩三（上原謙）を追って、高石かつ枝（田中絹代）はタクシーで新橋駅へ向かうものの、結局間に合わない。駅の時計のクロース・アップや「ゴーストトップにさえひっかからなきゃ間に合いますよ」という運転手の言葉。動き出した汽車を追って、「浩三様、浩三様」とホームを走るかつ枝。「優しかの君　ただ独り／発たせまつりし　旅の空」と流れる『旅の夜風』（霧島昇・ミス・コロムビア、西条八十作詞／万城目正作曲、一九三八年）。これらは結局は、すれ違いを効果的に演出する装置以上のものではない。かつ枝が子持ちであることを浩三が知る熱海駅ホームのシーンにしてみれば。この映画の汽車に意味付けしようとするのは、そもそも無理だろう。

それでも、色々な意味で『愛染かつら』は面白い。例えば、浩三との結婚で自分は身を引くが、津村病院の危機を救うよう父親に頼む仲田未知子（桑野通子）だ。未知子が登場するのは『続・愛染かつら』。清水宏監督『彼と彼女と少年達』（一九三五年）、同『有りがたうさん』（一九三六年）に続けて、『続・愛染かつら』でも共演した上原謙と桑野通子は、「アイ・アイコンビ」として売り出され、恋に落ちた。結局結ばれなかったが、実生活での上原、桑野、小桜葉子の関係を想起して面白かったのだ。小桜は岩倉具視の孫・男爵岩倉具顕と江間美津子の子。江間は「小桜の熱心なステージ・ママだったのだが、娘が大船の美男二枚目・上原謙に恋をする」と、恋敵の桑野通子の足を引っぱり、ラブ・レターを毎日書かせ、デートを画策し、結婚させた」（石坂昌三『小津安二郎と茅ヶ崎館』一九九五・六、新潮社）という。「小桜の積極的なアタックが功を奏して、彼女が妊娠したのである。かくてミッチーは失恋の憂き目を味わった。小桜は引退して家庭の人となり、後年の加山雄三を産する」（田中眞澄『桑野通子』『SHV名画倶楽部』18、一九九七・三）。また、桑野通子が桑野みゆきの母

であることは、よく知られている。小津映画でいえば、母は『淑女は何を忘れたか』（一九三七年）と『戸田家の兄妹』（一九四一年）に、娘は『彼岸花』（一九五八年）、『秋日和』（一九六〇年）に出演。桑野通子は一九四六年、溝口健二監督『女性の勝利』撮影中に、子宮外妊娠で急死した。この女優のモダンぶりは、今後もっと評価されていくだろう。

ついでにもうひとついえば、「きっとですよ。きっとですよ。きっとですよ」と繰り返す佐藤婦長（岡村文子）の味わいもいい。婦長には、浩三の博士号取得の祝いの席での琵琶演奏もあった。つまり、私は『愛染かつら』を通俗といって顧みないという立場は取らないということだ。この時代にこれだけの通俗さを通したことを、むしろ評価したい。コミカルな味やナンセンスを楽しむみたい。

さて、伊藤の小津論は、日本近代の縮図と少年のイノセンスを指摘しただけではなかった。真価はその先だ。伊藤はいう。

近代テクノロジーの成果である機関車の拡大する交通網と小津のもうひとつの大きなモチーフだった「東京」の出現は、実は小津の嘆いた「家族」の崩壊を助長させたものであった。地域社会が都市と交通によって分解してゆき、離れ離れになった人々は「夜汽車」で「東京」へでかけ故郷喪失者として都会を彷徨するようになった。小津は「都市」や「近代」に魅せられながら、それらが巻き起こす決定的な分離、喪失を憎んだ。しかしそのせめぎあう感情を小津は決して押し殺すことはなかったし、ありのままに並置し、共存させてスクリーンのなかに揺れ動かさせた。戦後の小津作品よりも三〇年代から四〇年代にかけて撮られた小津の映画にひ

かれてしまうのは「人間を超えること」とは正反対のそうしたわななき震える、おそれ耐えている少年のノイセンスがあるからである。喪失感が強ければ強いほど保持し続けなければならぬと小津は思ったはずだ。その思いは時代を生きてきた小津の精神と存在を強く感じとれる突き刺すような郷愁感となってフィルムに焼きついていった。

思い出してみよう。『一人息子』でも『父ありき』でも、生活あるいは意識の中心は、あくまで信州や金沢・上田・秋田の方にあるのであって、決して東京にあるのではない。むしろ、東京は異空間として不吉なことの起こる場所なのだ。これは、戦後の露骨な東京あるいは東京圏中心主義（『晩春』（一九四九年）、『麦秋』の家族は北鎌倉に住む）と違背する。『麦秋』の矢部たみ（杉村春子）は医者の子・謙吉（二本柳寛）が秋田へ栄転するのを厭う。『早春』（一九五六年）の杉山正二（池辺良）は岡山県三石への転勤をやむなく受け入れるし、『東京暮色』（一九五七年）で相馬喜久子（山田五十鈴）は夫・栄（中村伸郎）の持ってきた室蘭行の話に最初は難色を示す。ただ、後二者では、地方へ行くことが慰撫・再生の意味を持たされている。そうそう、『小早川家の秋』（一九六一年）では、小早川紀子（司葉子）のもとを離れるということが大きいのだが、札幌に栄転する寺本忠（宝田明）は、気が進まない。この作品の舞台は大阪。もっとも、戦後の東京中心主義を小津の変節と批判することは当たらないであろう。東京にその他の地域が搾取されていく戦後のありようを、小津は写していたということだ。もう少し広くいえば、鉄道網の拡大によって作り出され、置き去りにされた「裏日本」を写しとっていたということだ。もちろん、小津は、戦前にも『東京の合唱』（一九三二年）、『東京の女』（一九三三年）、

『東京の宿』（一九三五年）をはじめとして、盛んに東京を描いている。佐藤忠男『東京という主役 映画のなかの江戸・東京』（一九八八・七、講談社）は、「小津が描いたのは、東京がじっさいにどんなにすばらしいところかということではなくて、東京をすばらしいと思っっている人たちの気持だった」とか「小津は、東京を去るということ、世にもつらい、悲しいこととして描く作家だった。それほど、東京への愛が血肉化していたのである」といつていた。なるほど、「東京への愛」という観点からすれば、佐藤のいう通りかもしれない。ただやはり、地方都市の扱われ方という点では、戦前・戦後で温度差があることは否めないと思う。

それにしても、小津はあまりにも多くの汽車を画面に走らせた。伊藤俊治の指摘は十分に肯った上で、戦後の作品まで視野に入れば、小津の汽車はどのように見えるだろう。ドナルド・リチー『小津安二郎の美学——映画のなかの日本——』（OZU）一九七四、邦訳は山本喜久男、一九七八・四、フィルムアート社）もまた小津の汽車の多さに触れて、「その理由の一つは、小津が列車をまさに好んだからであり、別の理由は、仮に私たちにとってそうでないとしても、日本人にとって列車は今なお、変化と神秘の運搬具であるからだ。遠くを走る列車の悲しげな響き、どこかで新しい生活を始めるために運び去られていく人たちへの想い、旅への憧れとノスタルジア——すべてこれらは、今なお日本人の感情をゆさぶる力を持っている」（引用に際し注指定は省略した）といっている。小津の汽車好きはリチーが直接小津から取材して聞いたという。「旅への憧れとノスタルジア」は否定のしようもないが、あまりに漠然としている。小津は、より具体的な物語展開の徴というか仕掛けとして汽車を利用したのではないかというのが、私の見方である。

『浮草物語』、『東京物語』、『東京暮色』は、いずれも汽車に始まり汽車に終わる。リチーの言葉を借りれば

「循環形式」(同前)を持った物語である。ヴォルフガング・シベルシュ「鉄道旅行の歴史 十九世紀における空間と時間の工業化」(一九七九、邦訳加藤二郎、一九八二・一一、法政大学出版局)は、鉄道は時間と空間を抹殺したという。いずれ、航空機により相対化されるとはいえ、非日常の世界に誘う汽車という箱そのものが、異空間の装置として成立した訳だ。汽車の物語としてすぐに思い浮かぶのが、江戸川乱歩「押絵と旅する男」(一九二九年)だ。夕闇迫る汽車の中、「私」が「魚津へ蜃気楼を見に出掛けた帰り途」に「四十歳にも六十歳にも見える、西洋の魔術師のような風采」の男から不思議な話を聞くという梓組。逢魔が時、浅草十二階(凌雲閣)から望遠鏡を覗いていた男の兄は、覗きからくりの押絵の八百屋お七に一目ぼれする。男の兄は、弟(つまり車中の男)に「遠めがねをさかさにして」覗かせる。意は自分も押絵と同じサイズになろうということ。こうして兄は闇に溶け込んでいったというのだ。この話を終えた男も山間の小駅の「闇の中へ溶けこむように消えていった」。この物語の箱を開けるともう一つの物語がある。物語が語られる汽車は暗箱にも映画館にも読みかえられる。「私」の語りの中で男が語る車中も、語られる浅草も夕暮れ時。語りの入れ子の中、兄も男もフェイド・アウトする。読者の私たちばかりではなく、語り手の「私」も物語のホームクルスの中にとり残されてしまうめくめく快感がこの小説の神髄である。この乱歩の汽車をヒントとして考えていきたい。そもそも、映画館という箱自体が、入場料を払って入り込む暗闇という異空間であるから、そのスクリーンに映し出される汽車の物語は、異空間の入れ子構造を呈することになる訳だ。おそらく小津安二郎は、汽車が越境を表す徴だということを強く意識していた作家であった。

さて、『浮草物語』。この作品は喜八ものの代表作である。旅芸人の座長・喜八(坂本武)が、かつて子を成し

たおつね（かあやん）（飯田蝶子）の住む木曾は奈良井に一座を引き連れてやってくる。今の連れ合い・おたか（八雲理恵子）にかあやんと仲を気づかれすったもんだ。一座は解散する。この間、父とは知らない息子の信吉（三井秀男、後の三井弘次）は、喜八への腹いせを目論んだおたかにそのかさされた一座のおとき（坪内美子）と恋に落ちる。これが本気になってしまうのだ。信吉とおときが密会するシークウェンスを見よう。線路際。「きしやにちうい」の立て札が見える。もくもくと黒煙を吐いて汽車が通り過ぎるのを見送る二人。以下、おとき・信吉の台詞（字幕）を採録してみる。

「もう直きあたしたちお別れねえ。あたしたち来年の今頃どうしてると思う？ よしませうそんな馬鹿な事考へるの」

「僕たちのことうちのおふくろに頼んでみようよ。うちのおふくろならきつと許してくれるよ」

「あたしそんない娘ぢやないの。あなたの様な方と一緒にになれる値打ちなんかない女なのよ。あたしあなたをだまさうとしてかゝったのよ。はじめは……でも……」

「はじめなんかどうだっていゝぢやないか」

「いけないわ。こんな旅のものなんか相手にしちや」

去って行くおときの後ろ姿。そしてまた「きしやにちうい」の立て札。追う信吉。汽車が走り去った線路際で二人が自分たちの将来を思案するのは、この祝福されぬ恋をどう結んでいこうかということではある。二人の行

く末というばかりではない。結ばれぬ予感もあるからだろう。おときはおときの、信吉は信吉の将来についても、それぞれが思いを致しているのだ。「きしやにちうい」の立て札は、二人の目に入っているのだろうか。部外者たる私たち読者の目には、この注意がいかに意味ありげに映るのだ。

喜八・おたかは、有名な雨の睨み合いに続いて、無人の芝居小屋の舞台で修羅場を演ずる。正に演ずるのである。この時、不思議な現象が起こるのだ。それは、誰が散らすはずもない花吹雪が舞うことである。おたかが現れる直前、合図のようにはらはらと舞う。見上げる喜八。「お前さんに似て立派な息子さんだよ。旅芸人を情婦に持ってさ」と捨て台詞を吐いたおたかを喜八が殴りつけると、まるで山場を知らせるかのように、また花吹雪が散る。私たちが、映画の中の實在の話として観ているものが、鮮やかにまたひとつの「お話」と化してしまう驚き。つまり、リアルに見えた痴話喧嘩の場面で、もはやリアリズムははるかに越えられているという訳である。

この花吹雪は、四半世紀後にリメイクされた『浮草』（一九五九年）でもそのまま踏襲される。『浮草』は伊勢志摩に舞台を移し、冒頭は船、末尾は汽車ということになるが、構成は同じである。ちなみに、喜八、かあやん、信吉、おとき、おたかに対応するのは、嵐駒十郎（中村鴈治郎）、お芳（杉村春子）、本間清（川口浩）、加代（若尾文子）、すみ子（京マチ子）。清・加代のキス・シーンは、小津に似合わず濃厚である。「押絵と旅する男」で触れた異空間の入れ子ということであれば、花吹雪の例は、映画という枠組みの中の物語を物語として際立たせることで、映画そのものが異空間であることを顕在化させているということになる。この時、先にも述べたが映画館という箱そのものが異空間であるので、私たちはホームンクルスの迷宮にさまようということになるのである。

『浮草物語』は喜八・おたかがやり直すべく汽車で旅立つところで閉じられるのだが、汽車でサンドウィッチすることで異空間を際立たせるといふ手法は、やがて、シーン、シークウェンスの単位を越えて、ショットそのものをどう構成していくかというこだわりにまで発展するというのが私の判断である。映画館、そして映画館の中のスクリーンという枠が異空間現出の装置なのだということを、小津は知っていた。だから、小津はショットそのものが異空間であることを主張するまでになったのである。スクリーンそのものが異空間であるのは、本来自明のことではあるのだが、映画という物語が始まってしまえば、観客はしばしばその自明性を見失ってしまう。小津は、スクリーンの異空間性を強調することによって、その物語の安定性を高めようとしたのではないだろうか。では、どのようにして。それは画面の枠をはっきり意識させるといふことにほかならない。もちろん、スクリーンは四角い枠なのであるが、めりはりのない絵を撮ってしまえば、枠の意識は失われるだろう。小津は枠組みを強調する絵作りを心掛けた。

例えば、『東京物語』冒頭。尾道の港を出て行く船と巨大な石灯籠に続くショット。学校へ向かう小学生が歩いていく道の左三分の一ほども占める大きな荷車もさりながら、画面中央下に置かれた二本のガラス瓶。この瓶はなんだろう。荷車も瓶も邪魔ではないのか。私たちの意識が、この荷車や瓶に向かう時、これらで囲まれた枠にいやでも気づくようにどうやら仕向けられているのだ。ビール瓶なり薬缶なりをとにかく小津は置きたがる。もっとポピュラーな絵を示そう。どの作品からでもいいのだが、典型的な小津調ともいふべき座敷がある。画面手前下は畳。上部は鴨居に額。電燈がぶら下がっている。左右は襖。さらに遠近法よろしく、奥の部屋の襖が、手前のものより少し狭まって、つまり中央寄りに開かれている。そのさらに奥に同じ要領で今度は障子。そのま

た向こう、画面の中心が時には垣根であったりする。中心に向かって左右からも上下からも見事なシンメトリーが形成される。

このような安定した画面は、観る者に心理的な安定性を与えるのではないか。やや突飛な連想かもしれないが、私は箱庭療法を挙げてみたい。イギリスのマルグリット・ローエンフェルトにより創始され、河合隼雄により日本にもたらされた箱庭療法は、七十二×五十七×七センチメートルの砂箱をステージに、クライエントが自由に人形などを配列するというもの。河合隼雄「箱庭療法の理論と実際」(一九七二、ここでの引用は『河合隼雄著作集 第3巻 心理療法』一九九四・九、岩波書店による)は、「箱庭療法の根本は、このような表現を通じてクライエントと治療者の間に心の交流が行われる点にある」という。また、「心理療法というものが、根元的にはクライエントの自己治療の力にたよってなされるもの」ともいう。それには治療者が何かをしてやるのではなく、「クライエントに対して、受容的な態度で接することが大切なこと」だそうだ。「箱庭療法」とは、枠組みの中で物語を作っていくことであろう。枠組みがあるからこそ、物語を作りうるので、心の安定をもたらすのであろう。きっちりとした枠を意識した小津の映画がやすらぎをもたらす秘密は、このような点にも求められるのだと試してみたい。

戦後の作品では普通のこととなったこの小津の座敷はいつ頃から成立したのか。『戸田家の兄妹』、『父ありき』の時代には、基本的に確立されているとあってよい。その前の『一人息子』、『淑女は何を忘れたか』の頃では、同様の座敷が登場しても、例えば右側の襖が描かれなかったりで、シンメトリーが確立されているとはいいがたい。

ちょっと脱線かもしれないが、松竹映画冒頭、つまり物語のさらに外枠の画面前方に雲海を抱いて大きくそびえる富士の勇姿は、これまた見事な安定感を与えてくれるものだろう。下にはめ込まれた松竹の商標までシンメトリーを成り立たせている。これは映画なのだという合図として秀逸なものである。

小津が物語を枠に閉じ込めようとしたのと、きわめて対蹠的な位置に立つのが、寺山修司の映画である。寺山はスクリーン／観客という関係を静的なものとは捉えず、両者をスラッシュ（／）しようとした。正に深く切り裂き、逆転しようとしたのだ。

例えば十六ミリの実験映画『ローラ』（一九七四年）では、三人の女（小野正子、蘭妖子、有栖川志栖子）がスクリーンの中から観客席を挑発する。「ちょっと、その前から二列目のお客さん。何やってんの、あんたそこでこそそ一人でき。うん。こっちはあんた正面だから、ばっちり見えちゃってんだよ。やめなさいよ、そんなとこで一人でやるのは、さあ、こっちへいらっしゃいよ。もったいないじゃないのさあ。身体にも良くないしねえ。大体前のお客さんにかかったら、あんたいい迷惑よお。そのまんま町ん中歩いちゃうんだからさあ。どうすんのさあ」といった調子。やがて観客席（映画館のであって、スクリーン内の観客席ではない）に居た男（森崎偏陸）が舞台に歩み寄ったと思うと、スクリーン内部に引きずり込まれてしまう。スクリーン自体が何本ものゴムひもで出来ており、縦に切れ込みが入っている。もちろん、遠目には分からない。観客に扮していた役者がそこから裏へ抜けるという仕掛けである。スクリーン上では、男が身ぐるみ剥がされ全裸となる。そして再び観客席へ裸のまま放り出されるという次第。もちろん、裏で服を脱いでいた役者が切れ目から登場してくるといわけだ。高橋世織は、「眼の玉がどうかなってしまったのか、シアターが何かのはずみで今にも歪（ゆが）み崩

れ出すのでは、と思ったほどだ。そんな映画体験は後にも先にもない」(「近代への〈反問〉」『北海道新聞』夕刊、一九九三・四・二八)とっている。私の場合、ビデオの方を先に観ていたので、実演を観た時は驚きというより、生で観られたという感激が大きかった。もちろん、会場はどよめいていた。

『審判』(十六ミリ、一九七五年)は、釘をモチーフに展開するが、最後の十分間ほどは画面には何も映らない。ものうい音楽に合わせた光が注ぎ込まれるだけだ。この映画は、私も実際に観たのだが、ここで客席から何人もの人が舞台に出て来て、スクリーンへ釘を打ち込む。スクリーンは白い板だったのだ。まんざら、サクラでもなさそうだったので驚いた。ビデオで観ると釘を打ち込む音が響いているが、スクリーン上映でどうだったかは記憶に定かでない。

『疱瘡譚』(十六ミリ、一九七五年)では、少年の顔が包帯で巻かれていき、ミイラ男のようになる。包装譚というしゃれでもある。やがて、画面にカタツムリが這い出してくる。それも、包帯の上ではなく、スクリーンの内／外を遮断するかのようである。私たちは一瞬、スクリーン上を這っているのではと錯覚しそうになる。

『消しゴム』(十六ミリ、一九七七年)に至っては、文字通りスクリーン内で進行する物語(映像)を消そうとする。

こういった試みに共通するのは、スクリーン／観客というステイティックな関係をスラッシュしようということなのだ。それは一回性のアウラを要求される演劇的思考に裏付けられたものである。寺山映画でもっとも忘れがたいのは、『田園に死す』(一九七四年)である。「私」(菅貫太郎)の過去殺し・母殺しは、「実際に起こらなかったことも記憶のうち」(『寺山修司シナリオ集』一九七八・一一、映人社)という台詞に見られる過激なメッ

セージに辿りつく。大尾のシークウェンスがすさまじい。恐山の家で母親（高山千草）と私が食事をしている。「私」の声で、こうナレーションが入る。「どこからでもやりなおしは出来るだろう。母だけではなく、私さえも、私自身がつくり出した一片の物語の主人公にすぎないのだから。そしてこれは、たかが映画なのだから。だが、たかが映画の中でさえ、たった一人の母も殺せない私自身とは、いったい誰なのだ?! 生年月日、昭和四十九年十二月一〇日。本籍地、東京都新宿区新宿^{あぞ}字恐山!!」（同前）。ここで、二人が食事している後ろの押し入れ棚が向こう側へばたと倒れる。するとそこは、一九七四年の新宿の町だ。マクドナルドに二幸。今は、タモリ（森田一義）の『笑っていいとも』をやっているアルタだ。そういえば寺山が存命中、タモリは、赤塚不二夫や三上寛と一緒に、よく寺山の物まねをやっていたものだ。三上寛も『田園に死す』に出ている。また、マックといえは銀座に一号店を出したのが一九七一年。この頃は、日本人の生活が音を立てて変化していた。交差点の歩道でもくもくと食事し続ける母子の周りには出演者たちが。それは、あのかたつむりのように、母子と私たちの間にも及ぶ。エンディング・クレジットに次いで白味で映画は終わる。この時、私たち観客も物語・映像の一部と化し、激しく揺すぶられるのだ。

草衣（新高恵子）がわが子を恐山の川に流すシークウェンスで流れってくる段飾りのお雛様といい、『田園に死す』は、次に名を挙げる作品と並び、私にとって最も衝撃的な映画体験のひとつだった。水面下にあるべき船の舳先下部が画面一杯にあおられ、リアリズムをはるかに超え出てしまった、セルゲイ・エイゼンシュテイン監督『戦艦ポチョムキン』（一九二五年）。例えば高飛び込みの時空が反転する、レニ・リーフェンシュタール監督『オリンピア』（一九三八年）。あのスター・チャイルドに至る、スタンリー・キューブリック監督『2001年

宇宙の旅』（一九六八年）。いずれも至福の今にたゆたわせてくれる。ともあれ、寺山修司という対極的な監督と比べてみると、小津安二郎の試みも際立つであろう。これを保守的とか後ろ向きとかいって非難するには当たらない。極端を突き詰めれば、また別の極端に到達するのである。

さあ、いよいよ『東京物語』と『東京暮色』。この二つは、小津作品の中で汽車による越境が究極にまで達した物語である。それは、親あるいは子の死という形で訪れる。

『東京物語』の冒頭。先に触れた尾道港・船・石灯籠、小学生の通学風景の二つのショットに続けて、長い貨物列車が左から右へ画面中央を横切る。海側から山を仰ぐ遠景だ。次に大分寄った上で角度を変え、山側から海を俯瞰する。貨車は右下から左中央へ横切り、汽笛が鳴る。もちろんラストの汽車と呼応するわけだが、聴覚的にも何かを越えていく物語であることを私たちに告げる。そして、この映画はまさしく旅行の物語であるのだ。

吉行淳之介がヘンリー・ミラーに触発されて、家から一步出ることも「街角の煙草屋までの旅」（『街角の煙草屋までの旅』一九七九・三、講談社）と呼んだように、旅行は大袈裟なものである必要はない。要するに異空間との往還を得るという心性の問題である。それでも、『東京物語』ではずいぶんと大掛かりな移動が行われる。

平山周吉（笠智衆）・とみ（東山千栄子）夫妻は、東京で暮らす息子や娘に会うために、尾道から上京する。長男の幸一（山村聰）は、江東地区の土手下で開業医をしている。

とみが孫の勇（毛利充宏）と荒川土手で遊ぶ場面を覗よう。勇を見やるとみの視線の向こう、画面中央に鉄橋。そこを汽車が渡って行く。川も橋も境界の徴だ。「勇ちゃん。あんた大きゅうなったらなんになるん？ あんたもお父さんみたいにお医者さんか？ あんたがのう、お医者さんになる頃は、おばあちゃんおるかの

う?」。この台詞は、別に勇に問いかけられたというものではなく、とみの独白といってよいのだが、私たち読者の不安をおおいにかきたてる。とみは六十をはるかに越えているという設定(東山千栄子はこの時六十三歳、ちなみに四十九歳の笠智衆は見事に七十歳に化けた)で、当時の平均寿命から考えても現実味の薄い望みだ。祖母の言葉も知らぬげに無心に遊ぶ勇と、とみの愁いを秘めた顔が、不安というより、さらに強い死の予兆を私たちに与える。汽車は渡って行った。

とみの死は、予想以上に早く、突然やって来る。幸一も長女の金子志げ(杉村春子)も、忙しさにかまけて両親をたらい回しにする。結局、二人をはとバスで見物させ、おまけに一部屋のアパートであるにも拘わらず、とみに一夜の宿を供したのは、次男・昌二の嫁である紀子(原節子)だった。既に述べたように、昌二は敗戦八年経っても帰って来ない。戦死の公報は入っていない。映画でみる限り、紀子のアパートはいわゆる文化アパート風であるが、外観は横浜平沼町の同潤会アパートでロケされた(厚田雄春「『東京物語』『秋日和』撮影記録」、蓮實重彦『監督小津安二郎』一九八三・三、筑摩書房に所収)。もちろん外観が借りられたというだけで、物語内で紀子のアパートがあるのは東京に決まっている。まあ、場所の特定は出来ないものの。

この間、周吉・とみは熱海に一泊するのだが、その防波堤でとみはめまいを起こしていた。荒川土手の独白に次ぐ、明らかな死の予兆である。ここまで来れば、私たち読者の胸騒ぎは、もう抑えることが出来ない。二人が並んで防波堤に坐っている構図は、あまりにも有名である。行きどころがなくなり上野の寛永寺境内に暇をつぶすシーンでも繰り返される。この二人並んだ構図は、『麦秋』の間宮周吉(菅井一郎)・志げ(東山千栄子)夫妻が、上野の国立博物館の庭に並びサンドウィッチを食べながら、自分たちは幸せだと確認するのと同工異曲で

ある。熱海の宿で、とみは「思いがけのう温泉へも入らしてもらって」という。この「思いがけのう」は『東京物語』のキー・ワードである。「思いがけのう」はとバスに乗り、「思いがけのう」熱海に遊び（実際は夜眠れず悲惨だったが）、「思いがけのう」東京の町を彷徨い、「思いがけのう」昌一の蒲団に寝かしてもらい、「思いがけのう」死んで行くのである。

『東京物語』が旅の映画として素晴らしいのは、東京へ出て来るといふ旅の中で、またいくつもの小さな旅を経験し、ついに老母は死出の旅に立つという入れ子構造になっていることだ。さらには、何度もいうように映画館へ行き映画を観るといふ行為そのものが旅であるから、その入れ子は幾重なのか見当もつかない。旅のホームクルス。

老夫婦は尾道へ帰る。幸一、志げ、紀子が東京駅に見送る場面。広島行急行二十一時の改札がもうすぐ始まる。時計は八時二十五分。尾道に明日午後一時三十五分に着くと、幸一がいう。手元にある一九五〇年十月一日改正のダイヤ表によると、二十一時は博多行で、尾道は翌十二時四十一分。二十一時三十分の広島行で尾道翌十三時三十五分となっている（『全国鉄道と時刻表』4 東海道山陽一九八五・六、新人物往来社）。少し時期がずれているためか、広島行の時間が違っていたり、幸一という到着時間から見ても一本前後しているようにも思うが、当時の旅の大変さは十分に想像される。なにしろ寝台車ではないのだ。ここでとみが子らに語りかける。「みんな忙しいのはんまにお世話になって。でもみんなにも会えたり、これでもう、もしものことがあっても、わざわざ来てもらわあでもええけえ」と。志げが「何をお母さん。そんな心細いこと。まるで一生のお別れみたい」というと、とみは「ふううん、ほんまよお。ずいぶん遠いんじゃもんのう」と応える。私たち読者の予感

は確信に変わる。とみの言葉は、永の別れを告げるものになるのだ。

次のシークウェンスは大阪城の空ショットから始まる。そして操車場を駆けてくる三男・敬三（大坂志郎）。ここで働いている。大阪の大坂志郎は小津のぢゃれだろう。詰め所で敬三は同僚（安部徹）と話をする。母が汽車の中で具合悪くなり、寄るはずじゃなかったが途中下車したと。とみは「思いがけのう」大阪で降りて敬三に会うのだ。「大事にせなあかんでえ。孝行したい時分に親はなしや」という同僚に、敬三は「そうですなあ。さればとて墓に布団も着せられずや」と応ずる。この「さればとて墓に布団も着せられず」は、後で、敬三の口から再び繰り返されることになる。

大阪に途中下車したという手紙に続いて「ハハキトク」の電報が東京に届く。志げは幸一に「喪服どうなさる。持ってく？」と聞く。学生たちと一緒に観ながら感想を聞くと、ほとんどがこの志げの台詞に憤慨する。無論それは、これまでの親への仕打ちを踏まえてのものなのだろうが、私はいつも、これこそ生活者のありうべき知恵だといひ聞かすのだ。

ついにとみの死。床に臥すとみの荒い呼吸に重なる蝉時雨。「治るよお。治る、治る。治るさあ」と団扇で妻をおおぐ夫にポンポン蒸気の音。行き交うポンポン船や人々、電球にまといつく一匹の蛾、そして、汽笛の音。道路（冒頭の通学路）の朝露に鉄道線路（冒頭で山側から見た所だが、同じ場所に洗濯物がかかっているもの、違っているのがさすがである。これが、同じ洗濯物であればしらけてしまう）。これらのショットが生死の境界を表す。志げは紀子と次女の京子（香川京子、親と同居して小学校の教師をしている）に喪服の有無を尋ねる。敬三は間に合わなかった。彼も平服でやって来た。喪服の用意をしてきた幸一と志げと、そんなことに気を回さ

なかった紀子、京子、敬三の対比が際立つ。読経の最中、葬式の席から廊下へ抜け出した敬三は、林立する墓石に目をやり涙をこらえる。焼香をと知らせに来た紀子に、敬三は「今死なれたらかなわんわ。さればとて墓に布団も着せられずや」という。法要帰りの食事の席で、志げは形見に夏帯やかすりの上布を欲しいといい出す。そして、実の子ら幸一、志げ、敬三はその晩の汽車で帰るといふのだ。

しばらく残ったのは嫁の紀子だった。紀子に向かって、京子は兄や姉の態度を批判する。繰り返すが、冷たく見える幸一や志げの態度を一概に非難するのは当たらない。まあ、年の差といってしまえばそれまでだが、死に対処する幅溲する視線が、この物語の読みどころでもあるのだ。

とみが紀子のアパートに泊まった夜のこと。とみは紀子に「ええ人があったら、あんたいつでも気兼ねなしにお嫁に行つて下さいよ」といつていた。尾道で周吉も同じことをいう。「お母さんも心配しとったけえど、あんなのこれからのことなんじゃがなあ。やっぱりこのままじゃいけんよ。なんにも気兼ねはないけえ、ええとこがあったらいつでもお嫁に行つておくれ。もう昌二のことは忘れてもろうてええんじゃ。いつまでもあんなにそのままおられると、かえってこっちが心苦しゅうなる。困るんじゃあ」と。そして周吉は、紀子にケースに入つた懐中時計を見せながら、「これはお母さんの時計じゃけえどなあ。今じゃあこんなものも流行るまいが、お母さんがちょうどあんだぐらいの時から持つとったんじゃあ。形見にもろうてやっておくれ。ええんじゃよお。もろうておいておくれ。いやあ、あんたに使おうてもらやあ、お母さんもきつと喜ぶ。なあ、もろうてやっておくれ。やあ、お父さん、ほんとにあんたが気兼ねのう先々幸せんなくてくれることを祈つとるよ。ほんとじゃよ」という。泣き崩れる紀子。周吉は「妙なもんじゃあ、自分が育てた子どもより、いわば他人のあんなの方が、よっ

ぼどわしらにようしてくれたあ。いやあ、ありがとう」と続ける。泣かせどころである。

手で顔を覆い泣きやまない紀子の嗚咽にフォスター作曲の唱歌『主人は冷たい土の中に』がかぶさり、場面は小学校へ転換する。窓に寄り腕時計を見やる京子の視線に汽車が入ってくる。車中では、紀子が形見に貰った懐中時計を取り出し、そっと蓋を開けてみる。長い汽笛に続いて、線路の空ショット。その向こうにはポンポン船が静かに行く。一人取り残された周吉が団扇を使っていると、隣家の細君（高橋豊子）が通り過ぎ声をかける。これも冒頭の反復である。ただ、とみが居なくなったことだけが異なり、冒頭と違って、周吉の後ろの空白が際だっている。周吉の見やる海に舟が行く。手前の道を、舟とは反対の方へボンネット・バスが行く。汽車と限らず、乗り物は私たちを異空間へ誘う装置だ。ラスト・ショットはここもち大きな船。その汽笛がかすかに響き、『東京物語』は幕を閉じる。変わらぬように見えて、変わらぬものはない。何度繰り返して観ても、見事な大尾。ビデオを回しては止め回しては止めながら、こうして記録していても震えが来る。

それにしても、あくまで善意でなされた周吉の形見分けは、きわめて残酷である。モノは遍くフェティッシュであり、形見は生きている者に死者を思い出させるよすがである。死者は生き残った者の記憶の中に生き続けるのだ。中でも時計は特別だ。『田園に死す』の母親は、息子（高野浩幸、「私」の少年時代）が腕時計を持つのを許そうとしない。家には柱時計ひとつあれば足りるので、二人が別々の時計を持つのは、別の時間を生きる恐れがあるからだ。かく形見の時計には、死者が生きた時間が封じ込められている。『小津安二郎を読む 古きもの美しい復権』（一九八二・六、フィルムアート社）の「小津事典 小津に現れたものの集積」の「乗物」の項で、杉山昭夫は、「車内の彼女は亡母の形見の時計を耳にあてて懐しむ」というが、そんな単純なものではない。

疑う者は、紀子の複雑な表情を観よ。揚げ足取りをするつもりはないが、時計は耳にあててはいない。亡母の時計は、その記憶を喚起するばかりではなく、昌二との思い出にも繋がってくるのだ。気兼ねなく嫁に行くようにという言葉とは裏腹に、紀子は平山の家に縛られてしまふのだ。

近年の家族論の大きな成果である、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』(『What Is Family?』一九九〇、邦訳中河伸俊＋湯川純幸＋鮎川潤、一九九七・五、新曜社)は、「家族は、行為プラクティスと記述の二つの過程を通じて構築される」という。「記述」とは書かれたものに限らない、コミュニケーションとしての言葉を指す。彼らが主張するのは、家族は夫婦とか親子といった実体としてあるのではないということ。それはあくまで前提に過ぎないのであって、日々行動と言葉によって関係を築いていかなければならぬということなのである。例えば、法律上夫婦であっても、いわゆる仮面夫婦のようなものは家族ではないということだ。グブリアム＋ホルスタインは、家族は「幻想まで共有」し、「自らを欺くことさえできる」とまでいう。『東京物語』に帰れば、紀子と周吉はその「行為プラクティスと記述」を通じて、十分に家族たりえているということになる。

『東京物語』の汽車は、死者と生者を結ぶものとしてあった。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)が指摘しているように、『麦秋』や『東京物語』を傑出させているのは、「死者の影」なのだ。次の『東京暮色』で扱われるのは、子どもの死である。

この作品もまた、汽車に始まり汽車に終わる。まあ、ここでは電車といった方が正確かもしれないが。冒頭、「浮世風呂」、「全線座」などのネオンサインを望む高架線を貨車が通過する。ネオンの下に『姑めに罪あり』、

『街の仁義』の映画看板。「山手随一大弓場」という立て看板も見える。

杉山明子（有馬稲子）は父・周吉（笠智衆）と二人暮らし。母の記憶がなく、その暖かみを知らない。姉・沼田孝子（原節子）は夫・康雄（信欣三）との折り合いが悪く、幼い道子を連れて実家に帰っている。父が孫のガラを触っていると明子が帰宅する。実はこの時、明子は妊娠していた。汽笛が聞こえるのはなんの徴か。明子に、別れた母・相島喜久子（山田五十鈴）の記憶はないが、自分のことを知っているという五反田の麻雀屋の細君が、その母だと直感する。喜久子に遇った明子が帰宅するシーンで警笛と遮断機の音が入るのは、やがて彼女とこの家を見舞う悲劇の予兆だろう。次にこの後何度か挿入される不気味な眼鏡店の看板がある踏切のショットは、不吉な予感を強めている。丸い眼鏡の中からぎよる目が覗く。踏切近くのラーメン屋・珍々軒で恋人・木村憲二（田浦正巳）の消息を尋ねる明子の行く手に警笛。明子は、恋人・木村に裏切られ、妊娠していた子を墮胎する。それに続けて、孝子の子・道子のショットがモニタージュされるのは、きわめて残酷なことだ。珍々軒で木村に平手打ちを食らわせた後、明子はあどぎよる目の踏切で事故に遭う。これまでにない、すさまじくかまびすしい警笛。これが単なる事故なのか自殺なのか、判然としない。病院に運ばれた明子は、その夜のうちに、父と姉に見取られ息を引き取る。この明子の死を示すのが、病院の大時計のショット。振り子の音にかぶさり、数度短く喘ぐように汽笛が聞こえる。振り子が時を刻むのは、『戦艦ポチョムキン』の死のカウント・ダウンを思い出させる。

明子の死は人々の運命を変えていく。子のためには父親が居なければと、孝子は夫の元へ戻る。喜久子は、夫・栄（中村伸郎）が見つつけてきた室蘭行の話を最初渋っていたものの、東京を離れる決意をする。先に、小津の東

京中心主義には触れた。栄は「この寒いのに室蘭くんだけで、一人じゃあ寝られないよお。ねえ、行っとくれよお、一緒によお」と、喜久子にいつていた。戦後の小津映画では、京都、奈良、尾道などを除いて、地方都市は行きたくない所として描かれるが、『東京暮色』の室蘭は、気は進まないものの、傷を癒してくれるかもしれない場所、再出発の場所として描かれるのだ。

鉄道事故のトラウマについては、鉄道誕生のそもそもから存在したとシベルブシュは述べていた。それ以前の交通手段に比較して事故の破壊力が莫大だったため、その不安・恐怖は計り知れないものがあったという。もちろん、これはタイタニック号遭難やエアバス事故が相対化していくのだが、それは後年のこと。末尾直前。上野発二十一分三十分の急行青森行津軽号に乗り込んだ二人。学生の見送りだろう。ホームには明治大学校歌が響き渡る。もしかして孝子が見送りに来ないかと、車窓から顔を出す喜久子。スキーをかついだ若者も乗り込んでくる。いずれ彼らも変わっていくのだろうか。

末尾で周吉は出勤しようとして、孝子が忘れていった孫のガラガラを拾う。ここでも、受け継がれなかった命を想起させる。人は死者によって生かされていくという面を持つが、孝子と喜久子の再出発には、暗いながら未来が志向されている。

最後に、これまで扱ってきた人々が見つめる行く末を簡単に整理してみよう。『一人息子』の野々宮良助は、妻子と東京でもうひと踏ん張りしてみようと決意する。『父ありき』の堀川良平は、秋田で新妻と新生活を始める。『浮草物語』の喜八はおたかと再出発を果たし、信吉はおときとの出発を夢見る。『東京暮色』の喜久子は、栄と新天地へ乗り出し、孝子は道子のために元の鞆に収まる。これらの人々は、連れあいや子どもを支えとして、

「家族」を構築することをエネルギーの元としようとしていることに共通点がある。

もう一群の人たちがいる。『一人息子』の野々宮つねは、息子に失望し、もはや頼るよすがもない。『東京物語』の平山紀子と周吉は、とみを失い、行き暮れ自失している。おまけに紀子は夫の帰還に望みも持てない。三人とも共に生きる支えをなくしたのだ。

前者の人々は生身の人間を支えにしているだけに、どうなるか分からないかもしれない。それに対し、生身の人間ならぬ記憶しか頼るものがない後者の人々の方が、実は強いのではとも思える。『東京物語』の紀子には子どもがなく、夫と姑の記憶を抱えていかなければならない。紀子の憂いを秘めたまなざしには運命に耐える女の定めが表されている。傷を慰撫するよすがに乏しい分、ますます陰影を含み輝いて見えるのだ。紀子と周吉の二人には、諦念というべきものまで感じられる。この二人が、小津の主人公たちの中でひとときわ輝いて見えるのもそういう点によるのではないか。『一人息子』のつねは、ラストの出口なしの門があまりに強烈なので、絶望に押しひしがれるのではと危惧もされるが、もう少しで紀子や周吉の地点に到達しうるだろう。その意味で、『一人息子』はやはり『東京物語』の雛形だったのだ。

死は忘却によってではなく、記憶の再生によってしか乗り越えられない。小津の汽車が走る時、死者たちもまた甦る。

ビデオ・データⅡ『小早川家の秋』(TOHO LASERDISC)を除く小津安二郎監督作品と野村浩将監督『愛染かつら』は、SHV松竹ホームビデオ。『田園に死す』(東宝)を除く寺山修司監督作品は、『寺山修司

実験映像ワールド』ダゲレオ出版。セルゲイ・エイゼンシュタイン監督『戦艦ポチョムキン』は、パイオニアLDC。レニ・リーフェンシュタール監督『オリンピア』は、アイ・ヴェー・シー（ただし、タイトルは『民族の祭典／美の祭典』）。スタンリー・キューブリック監督『2001年宇宙の旅』は、ワーナー・ホーム・ビデオ。

付記 本稿の主旨は、一九九七年七月二十八日に新潟大学教育学部で行われた日本近代文学会東北・北海道地区合同研究集会で「小津安二郎の汽車——『浮草物語』、『東京物語』、『東京暮色』など——」と題して発表したものである。

(一九九七・一〇・三一)