

痙攣するデジャ・ヴユ

——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——

中 澤 千磨夫

不運な脚本家

『風の中の牝鷄』（一九四八年）は『長屋紳士録』（一九四七年）に次ぐ戦後第二作である。

まず「牝鷄」の表記にこだわっておく。映画タイトルは『風の中の牝鷄』であり、多くの文献も「鷄」の字を使用している。「鷄」は常用漢字「鷄」の本字あるいは正字と呼ばれる字形。「鷄」はその旧字体である。本来なら小津が使用した「鷄」で通すべきかもしれない。だが、現在では「鷄」がほとんど通用してはいないという状況に鑑みれば、私は「鷄」の字に固執する意味はあまりないと思う。これが本人がこだわっている人名（例え

ば澁澤龍彦) ならそう簡単に割り切れないのだろうが、作品名として何度も言及する必要も考慮し、私は常用漢字の「鶏」を使用しても大過ないと判断したい。というより、小津の作品を多くの人が論じていく上で「雞」へのこだわりは徒勞といたいくらいだ。こだわるならば『突貫小僧』(一九二九年)は『突貫小僧』、『また逢ふ日まで』(一九三三年)は『また逢ふ日まで』でなければならぬだろう。こんなことをいうのは、旧字にこだわっているようでいながら、こだわりきれない論文をいやになるほど見てきたからだ。今後私は、引用の場合を除き『風の中の牝鶏』と表記していく。

脚本は斎藤良輔との共同執筆。斎藤良輔は小津の後輩にあたる松竹の脚本家で、小津との共同脚本にはほかに田中絹代監督『月は上りぬ』(一九五五年、日活、執筆は一九四七年)がある。『月は上りぬ』は『風の中の牝鶏』の前に完成したが、主役に予定していた高峰秀子がキャストイング出来ず、お蔵になってしまったという(井上和男編・著『陽のあたる家 小津安二郎とともに』(一九九三・一〇、フィルムアート社)における斎藤の発言)。斎藤は戦時中、軍の依頼で、小津と『遙かなり父母の国』(『ビルマ作戦、遙かなり父母の国』)を書くが、眼鏡にかなわず日の目を見なかった。また、インド独立運動のドキュメンタリー映画『オン・ツウ・デリー』(厚田雄春・蓮實重彦『小津安二郎物語』(一九八九・六、筑摩書房)では『デリーへ、デリーへ』)の取材で小津とシンガポールを歩いた。この作品では厚田雄春が一部カメラを回したが、完成しなかった。イギリス統治下のシンガポールを表現するために、キャセイビルの天辺にユニオンジャックをはためかせたという愉快なエピソードも、厚田は語っている。

小津安二郎の盛名を思えば、斎藤良輔はちょっと不運な脚本家だったかもしれない。小津と組んだ四本のうち、

小津自身によって映画化が実現したのはこの『風の中の牝鷄』一本のみで、結局一人の最後の仕事となってしまったからだ。次の小津作品は野田高悟とのコンビ復活なる『晩春』（一九四九年）であり、ここから小津は頂上へ登りはじめた。

野田高悟は「実を言うと、僕は「風の中の牝鷄」という作品を好きでなかった。現象的な世相を扱っている点やその扱い方が僕には同感出来なかった。で、ハッキリそれを言うと、小津君も素直にそれを認めてくれ、そして二人で茅ヶ崎館の旅館にこもって「晩春」を書くことになったのである」（『交遊四十年』（『小津安二郎・人と仕事』一九七二・八、蛮友社））と回想している。野田は、戦前十三本の小津作品に携わった。戦後は、『晩春』以降『秋刀魚の味』（一九六二年）まで十三本の脚本を小津と共同で執筆した。ついに小津自身によって撮られることのなかった、『大根と人参』（一九六五年、渋谷実監督・脚本）までをも含めれば十四本と、ついのコンビとなったのである。

佐藤忠男の評価と斎藤良輔の批判

佐藤忠男は『風の中の牝鷄』を高く評価している。

この映画は、当時の荒廃した風俗を、つくりものの廃墟のセットなどでモノモノしく再現したどんな作品よりも深く、敗戦ということの問題点を掘り下げた作品であったと思う。そこには、敗戦によって日本人が失ったものは何か、という問題が出されている。もちろん、多くの生命や家屋が失われたが、それは小津安二郎は

扱っていない。小津が描いたのは、日本人の純潔の喪失ということである。もちろん、そこに描かれているのは、生活に困った主婦の売春という、いつの時代にも世間がありがちな単純な出来事にすぎないし、似たようなかたちの売春問題を、小津は昭和八年の「東京の女」でも描いている。しかし私は、戦後直後のこの時期に、小津が、その問題をあえてとりあげたというところに、強い意味を感じないわけにはゆかない。すなわち、ここで失われたものとして見つめられているのは、たんに一人の主婦の肉体的な貞操だけではなく、すべての日本人の精神的な純潔性そのものなのではあるまいか。

『小津安二郎の芸術 下』 一九七八・一二、朝日新聞社

さらに佐藤は、「あの敗戦後の日本映画で、他のどの作品が、これほどの悲痛な思いをこめて、われわれの失った何かについての苦渋と悲嘆を描き得ていただろうか」と続けていた。

井上和男は、『陽のあたる家 小津安二郎とともに』のインタビューで、斎藤良輔に対し、この評価について聞いている。すると、斎藤は「小津さんの場合に戦争に対する見方みたいなものがね、甘いんじゃないかなアという気がね、そりゃァ一緒に本書いた僕にも責任があるんですけども、そういう気がするんですよ」と応じた。さらに斎藤は、「小津先生、ホラ独りだったでしょう？ だから夫婦とか男女のね、愛情みたいな問題に、ちょっと何かね、密度が薄いような気がするんですよ。その二つがね。／それは『風の中の牝雞』の中の夫婦の話以外に、もう一人ね女の子が出てくるんですよ、パンパンの……。その辺のところかね、もうちょっとつっこんでみたかったという……。気がするんですけどね。あの辺がちょっと人情的に割切っちゃってるから、だから何かこの

作品の底が浅くなってるんじゃないかなアって……気はしましたけどね」とっていた。

この作品は、はたして佐藤がいう「日本人の純潔の喪失」を描いた傑作なのか、それとも、斎藤のいうように戦争観においても男女問題においても底の浅い失敗作なのか。

オープニングとキャスト

オープニングは松竹を示す富士山ではない。松竹のロゴに続けて地球の上に大きな花束があるのを宇宙から見ているという感じか。前作の『長屋紳士録』もそれに近い構図だった。次作『晩春』からは富士山が復活する。復活というのは、戦前の『一人息子』（一九三六年）では富士山が使用されていたからだ。『淑女は何を忘れたか』（一九三七年）、『戸田家の兄妹』（一九四一年）、『父ありき』（一九四二年）ではいかにも戦時色というか、回転する歯車が使われている。

主なキャストを確認しておこう。雨宮修一に佐野周二。その妻・時子に田中絹代。時子の名は、志賀直哉『暗夜行路』（一九二一〜三七年）の主人公・時任謙作に負っているといっている。『暗夜行路』との類似についてはあとで触れる。『風の中の牝鷄』は、小津の『暗夜行路』だったのだ。一人の息子・浩に中川秀人。娼婦・小野田房子に文谷千代子。この人は、のちに小林正樹監督夫人となった。田中絹代と小林正樹が円覚寺松嶺院の同じ墓に眠っていることを思えば、これも奇縁である。

松嶺院にはほかに、佐田啓二（本名・中井寛一）、開高健、中山義秀などが眠っている。オウム真理教事件の坂本堤弁護士一家も眠っており、この墓所での写真撮影が禁じられているのはそのためだろう。松嶺院は円覚寺

山門を入れて左手にある。右手、つまり松嶺院の向かい側の円覚寺墓地が小津の墓所である。「無」の一字が刻まれた小津の墓から見て、一基置いて向かいが木下恵介監督の墓である。

ここにはもう一人小津とゆかりの俳優が眠っている。『一人息子』（一九三六年）に主演した日守新一（本名・守山一雄）である。小津の墓に向かって左手の岡の上である。小津映画の出演はほかに『若き日』（一九二九年）、『大学は出たけれど』（一九二九年）、『父ありき』（一九四二年）がある。命日は一九五九年九月十二日。松竹は日守のために、河村黎吉に次いで戦後二度目の社葬を営んだ。小津日記には河村黎吉社葬参列の記事はあるが、日守の死に関する記述はない。これは、『浮草』（一九五九年）の撮影中であつたことによるものとも思われる。とはいえ、同じく撮影中の一九五九年十一月三日に横浜で交通事故で死んだ高橋貞二の通夜と葬式には出かけているので、当時のつきあいの親疎にしろつか。高橋貞二の小津映画出演は『早春』（一九五六年）、『東京暮色』（一九五七年）、『彼岸花』（一九五八年）の三本。

ほかに下宿の主人・酒井彦三に坂本武。その妻・つねに高松栄子。二人の子・正一に突貫小僧（青木富夫）の異母弟・青木放屁。『長屋紳士録』でお馴染みだ。時子の友人・井田秋子に村田知栄子。野間織江に水上礼子。修一と同僚・佐竹和郎に笠智衆。売春宿の女将に岡村文子。客に清水一郎、三井弘次といったところ。

『日本映画人名事典 男優篇 △下巻▽』（一九九六・一〇、キネマ旬報社）には殿山泰治が医者を演じていると記しているが、医者役は長尾敏之助である。小津映画での殿山は『長屋紳士録』（一九四七年）の写真屋、『お早よう』（一九五九年）の押し売りで印象的。殿山の『三文役者あなあきい伝 PART II』（一九九五・一、ちくま文庫）によれば、『長屋紳士録』のあと「早春」に押し売りの役で出ただけ」とあるが、これは『お早よう』

の記憶ちがい。「早」が通じている。

プシュケーはどこへ

冒頭。画面上半分に大きくガスタンク。江東区の東京ガス（当時は東京瓦斯）だろう。右手から二人の女が荷を背負って歩く後ろ姿。ラストも同様なショットである。ここでは右側の女だけがコウモリをさしていることにとりあえず注意しておいてもらいたい。

そして、画面左手から右手、さらに右手から左手にひらひらと飛んで横切るのは、蝶であろう。このショットに一羽の蝶が登場するのは、おそらくまったくの偶然だろう。とはいえ、この可憐な白い（モノクロ画面だからとりあえず白い）蝶（蝶）に大きな意味を読む誘惑に私はかられる。こじつけといわれようと、無から有を出してみよう。

それはこういうことだ。プシュケーはあまりの美貌をアフロディーテに嫉妬され、その使^し使^{せう}を受けたエロスに誘惑される。図らずもエロスに傷を与えてしまったプシュケーだったが、エロスから愛と信頼を教えられたプシュケーは数々の試練を越えて真実の愛を獲得するというあの話。細かなところはさておき、大筋としてはこれはもう『風の中の牝鷄』でしょう。冒頭の蝶は時子のプシュケー（心）そのものだったのだ。

二人の女が向かう方向の民家には干してある洗濯物が見える。小津は画面に洗濯物をよく写しこんだ。『長屋紳士録』では繰りかえされる幸平（青木放屁）のおねしょ。『東京物語』（一九五三年）でも尾道の線路際を写す冒頭とラストが印象深い。洗濯が何を表すかは分かりやすい。『風の中の牝鷄』でも何度も洗濯物の空ショット

が挟みこまれるのだ。

身近に居た警官

警官が酒井家を訪問する。そうだ、私が子どもだった一九五〇年代から六〇年代初めころまで、札幌でも警官が定期的に家族の調査に来ていた。今ではそんなことはもうなくなってしまった。七〇年代くらいからは家庭訪問という制度はなくなったのではないか。いわゆる過激派をターゲットにしたローラー作戦というものが行われるようになって、警官が一般家庭を訪れ対話するというのんびりとした風景は失われていったのではないかと思われる。それと、これはもうとうに時効だろうが、六〇年代初め札幌市内のある交番（建物こそ変わったが今もある）で、子どもたちが警官に拳銃を触らせてもらったことがある。北一条の中央警察署ではよく卓球をさせてもらった。交番は遊び場、お巡りさんは遊び相手だった。つまり、コミュニティーの中に「お巡りさん」が機能していた時代もあったということだ。

それは、曾根史郎の「若いお巡りさん」（井田誠一作詞・利根一郎作曲、一九五六年）とピンクレディーのペーパー警部（阿久悠作詞・都倉俊一作曲、一九七六年）の間にある社会の変化とっていい。

「若いお巡りさん」一番の歌詞（ここでの引用は『新版 日本流行歌史 中』（一九九五・一、社会思想社）による）はこうだ。「もしもし／ベンチでささやくお二人さん／早くお帰り夜が更ける／野暮な説教するんじゃないが／ここらは近ごろ物騒だ／話の続きは明日にしたら／そろそろ広場の灯も消える」。いかにものんびりとしている。「広場」というのは公園だろうから、公園の外灯が消灯されていたのだということも分かる。面白いの

で、二番以下も引いてみよう。「もしもし／家出をしたのか娘さん／君の気持も分るけど／故郷くにじゃ父さん母さん達が／死ぬほど心配してるだろう／送ってあげよう任せておきな／今なら間に合う終列車」。三番「もしもし／景気はどうだい納豆屋さん／今朝も一本もらおうか／君の元気な呼び声聞けば／夜勤の疲れも忘れるぜ／卒業するまでへばらずやんな／間もなく夜明けだ陽が昇る」。納豆売りのアルバイトをしている苦学生に話しかけているのだ。藁づとに入った納豆がまだ多かった時代だ。四番「もしもし／タバコを下さいお嬢さん／今日は非番の日曜日／職務質問警棒忘れ／あなたとゆっくり遊びたい／鎌倉あたりはどうでしょうか／浜辺のロマンスパトロール」。こんな警官、今なら当然訴えられますよね。

かたや「ペッパー警部」の歌詞（ここでの引用は『新版 日本流行歌史 下』（一九九五・五、社会思想社）による）。「ペッパー警部 邪魔をしないで／ペッパー警部 私たちこれからいいところ／あなたの言葉が 注射のように／私のところにしみている ああ きいている／むらさきいろした たそがれ時が／グラビアみたいに見えている ああ 感じてる／その時なの もしもし君たち帰りなさいと／二人をひきさく声がしたのよアアン……／ペッパー警部 邪魔をしないで／ペッパー警部 私たちこれからいいところ」。前後のサビを除き、二番も引いてみる。「愛しているよと 連発銃が／私を殺してしまいそう ああ 負けそうよ／都会の空では 奇跡のような／星空ひろがる夏の夜 ああ 夢みたい／その時なの もしもし君たち帰りなさいと／夢からうつつに戻されたのよアアン……」。

「若いお巡りさん」の「もしもし／ベンチでささやくお二人さん／早くお帰り夜が更ける」を、「ペッパー警部」が「もしもし君たち帰りなさい」となぞっているのは明らかだ。だが、決定的に異なるのは警察官と人々と

の距離だ。「若いお巡りさん」の意識は、語りかけられる市民たちと同じ地平にある。一方、「ペッパー警部」は若いカップルから完全に疎外されている。もちろん、両者の視線は逆だから、つまり、前者は警官側から後者はカップルの側から歌われているので、そう簡単にいいきれないかもしれない。しかし、「ペッパー警部」の二人が完全に自分たちの世界に閉じこもっており、警部の語りかけを「邪魔」と感じるところに、時代の流れははっきりと刻まれているのだ。

復員せぬ家族

この警官と彦三の対話で、雨宮時子が子どもと二人で二階に間借りしていること、ミシンの下請けで生計を立てていること、夫がまだ戦地から復員していないことなどが分かる。つまりこの下宿には雨宮が夫婦で暮らしていたことになり、戦災で焼け残ったということだ。

警官はチブスの予防注射は済んだかとも尋ねている。まだ衛生状態の良くないころだから、伝染病は大変恐ろしいものだった。これはもちろんのちに浩がかかる大腸カタルの道糸になっている。

復員しない家族というモチーフは、このあと『麦秋』（一九五一年）の間宮紀子（原節子）の兄・省一、『東京物語』の平山紀子（原節子）の夫・昌一と繰り返される。

『麦秋』では、興信所が紀子のことを聞きに来たと報告する矢部たみ（杉村春子）と間宮周吉（菅井一郎）・志げ（東山千栄子）夫妻が、省二の話をする。

周吉「謙吉君も立派になられて、あなたもお楽しみだ」。

たみ「はは、いいええ、もうなんですか。嫁が亡くなりましたから本ばっかり読んどりました」。

周吉「おととしでしたなあ」。

たみ「はあ、早いもんで。お宅の省二さんも」。

周吉「やあ、ありゃあもう帰って来ませんわ」。

たみ「でもこのごろになってまたばつぽつ南方から」。

周吉「いやあ、もう諦めてますよ」。

志げ「どうぞ」。

お茶を出された志げが礼をし、周吉は「うむ」と受け取る。

周吉「こりゃあまだ省二がどっかで生きてると思ってるようですがね」。

たみ「ご無理ございませんわ、ほんとにねえ奥様」。

周吉「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」。

志げ「人間って不思議なもんですねえ。今あったことをすぐ忘れるくせに、省二が元気だった時分のことばかり覚えてるなんて」。

周吉「いやあ、もう帰ってこないよ」。

この会話から考えると、敗戦から六年、もう生きてはいないと覚悟はしているものの、正式な戦死公報は入っていないということだろう。矢部謙吉（二本柳寛）は、省二の旧制高校同級生。やがて紀子と再婚することになる。

『東京物語』からは平山周吉（笠智衆）・とみ（東山千栄子）夫妻が嫁の紀子の部屋を訪れた場面引こう。

とみ「ほんまにのう、わたしら離れとったせいにか、まだどっかに昌二がおるような気がするんよ。それで時々お父さんにおこられるんじゃけえど」。

周吉「いやあ、もうとうに死んだるよ。八年にもなるんじゃもん」。

とみ「そりゃそうですけえどなあ」。

ここも、『麦秋』と同様に昌二の戦死公報が正式に入っていないゆえの会話と解釈したい。しかし、脚本にははっきりと「昌二（戦死した次男 紀子の亡夫）」（ここでの引用は『野田高梧 人とシナリオ』（一九九三・九、シナリオ作家協会）より）と書かれている。これはどうしたものか。小津と野田高梧ははっきり「戦死」と規定しているではないか。

私の立場はこうである。映画におけるテキストは私たちが享受しうる映画それ自体である。だから、私たちに残されたフィルムそのものから受け取られるものがすべてなのである。たとえフィルムが移ろいやすく固定しないものであるにしてもだ。今はあまりないかもしれないが、かつては上映館を巡回するうちフィルムが切りとられていくというようなこともよくあったようだ。ジュゼッペ・トルナトーレ監督『ニュー・シネマ・パラダイス』（一九八九年）である。

もちろん、脚本自体もひとつのテキストであるから当然独立して読まれうるだろう。また、時には映画の読み込みに採用される場合もある。採用は排除できないことなのだが、大切なのは、やはりテキストそれ自体ということなのだ。この場合、脚本家は戦死と書いているものの、映画の文脈がそれを裏切っているということだ。もっと

いえば、作者の意志や意図よりもテキストそのものが与える意味の方が優先するということだ。会話の流れでは、少なくとも正式な戦死の公報は入っていない。横井庄一や小野田寛郎の発見（前者は一九七二年一月二十四日グアム島、後者は一九七二年十月十九日フィリピンのルバング島）までとはいわないが、シベリア抑留者の帰還がまだまだというこの時代、当事者の気持ちとしては戦死は規定の事実などではなかったろう。

階段の空ショット

新聞を読む彦三と縫いものをするつねが、時子は大変だと話をしていのに続けて、階段、そして二階の部屋が写し出される。写真立てには背広姿、軍服姿など帰らぬ主人の四葉の写真。四つ葉のクローバーも挟まれている。もちろん幸運の印。数が少ないということと、グノーシス派や十字軍聖ヨハネ騎士団のマルタ十字架の形に似ていることによる。

そもそも二階は物語が温醸する場所であった。二葉亭四迷の『浮雲』（一八八七～八九年）では内海文三が、田山花袋の『蒲団』（一九〇七年）では竹中時雄が妄想を膨らませていたのだった。

階段の空ショットはこのあと何度も挟まれることになるが、実はそれは恐ろしい意味を孕んでいるのだ。

林立するビール瓶

時子は、昔浅草のオリエンツで一緒に働いていた友人・井田秋子のアパートを訪ねる。玄関の前には瓦礫の山が残っている。着物を売ってもらおうと頼みに来たのだ。秋子は同じアパートに住む野間織江の部屋に行く。

ドアの内側には洋画のポスターが貼ってある。壁にも映画のポスターがある。そして画面手前下を埋めつくすのごとくビール瓶が林立している。数えられるだけで十本。当時はこのビール瓶だけで織恵がどんな女かを雄弁に物語っていたはずだ。

今ではビールもかなり手軽なものとなった。それでも、この不景気な時代、人はより安い発泡酒に走っている。一九七〇年ころから酒を飲み始めた私にも、ビールは高いという観念はしっかりと植えつけられたのであるが、敗戦直後はどんなに贅沢なものであったか。週刊朝日編『戦後値段史年表』（一九九五・七、朝日文庫）によれば、一九四八年九月にビール大瓶一本百六十二円二十銭である。配給価格は七十五円七十銭。百六十二円というのがどの位の価値であったか。同書から一九四八年のほかの物価を引いてみよう。高級パールのアイスクリーム二十五円。うな重並二百五十円。映画館入場料四十円（八月）。カレーライス五十円。銀行員初任給五百円。喫茶店のコーヒー二十円。小学校教員初任給二千円。総合雑誌二十五円。大福十円。営団地下鉄七円（七月）。東京都電六円（八月）。とんかつ百円。納豆五円。銭湯十円（八月）。山手線三元。葉書二円。床屋二十五円。まあこんなところ。映画を四回我慢しなければビール一本飲めないことになる。公務員キャリアの初任給が、一九四八年六月で二千九百九十円（週刊朝日編『値段の明治大正昭和風俗史 下』一九八七・三、朝日文庫）だから、月給でビール十八本しか飲めない。今ならちょっとしたフランスワインなみか。嗜好品は特に高価な時代だった。

ちなみに、『ビールと日本人 明治・大正・昭和ビール普及史』（一九八三・一二、麒麟麦酒株式会社）によれば、ビール大瓶百六十二円二十銭のうち諸税合計が百四十四円四十九銭だったとのこと。まさに「記録的重税」

で、同書に「戦後、国民の多くは、激しいインフレの中でつましい生活を余儀なくされた。ビールが飲みたくても、ヤミビールや高率課税の特価酒には手が出せなかった。それどころか、ときたまの配給品さえ他人にゆずらなければならぬ人もいた。ふんだんに飲んだのは限られた一部の人間である。こうみると、ヤミビールと特価酒の時代は、ビール普及史の上からは、まさに暗黒の時であった」という。特価酒とは特別価格酒加算税が附加され自由販売されたもので、もちろん政府が税収増を目論んだしろものだった。

そんな時代に二十数秒にわたって観客はこのビールの林立をいきなり見せられる。それだけで織江のなりわいを勘ぐることになる。着物の売買の斡旋をしているのは闇市のブローカーということだろうが、それだけではない。「時子さん何もこんなことしなくて楽に暮らせるじゃないの」、「綺麗だし、その気になりゃいいのよ」という織江に、秋子は「よしてよ、そんな人じゃないわ。時子さん旦那様いるのよ」と反撥する。「当てになるもんですか、まだ帰って来ないんだもの。馬鹿々々しいじゃないの、苦労するだけ」という織江は、何か夜の商売もしているということを探らせる。時子は以前にも織江を介して着物を売っていたことがあとで分かるが、直接訪ねないのは、「楽に暮らせる」手段に誘われるからだろう。そうだ。『長屋紳士録』の鋳屋為吉（河村黎吉）も闇のブローカーをしていたし、その娘・ゆき子（三村秀子）はどうやらパンパンだったことを思い出そう。もうひとついえば、十本のビール瓶でスクリーンの下方を区切るのももちろん小津好みの絵なのだ。

勲七等桐葉章

織江は下の人に売ってくれと頼まれたといって、肩にかけたセーターから勲章をぶら下げてみせる。「帯留め

にどうかって。どうこんなもん、買う人ないわねえ。勲七よ、桐っ葉よ、子どもにでもやりや喜ぶけど」と。
日本帝国の崩壊で勲章の価値がなくなってしまったのだ。勲七等青色桐葉章、大勲位から数えて二十三番目のランクである。

敗戦により、文化勲章を除き、叙勲制度は廃止された。ところが、池田勇人内閣の一九六四年、制度が復活した。亡霊みたいなものである。人間を序列化し、勲章欲しさに悲喜劇を演ずる馬鹿馬鹿しさについては、水沢溪『勲章制度が日本をダメにする』（一九九六・一〇、三一新書）に詳しい。水沢は勲章制度を酒の世界に例えてみせる。「かつては、灘・伏見の大手日本酒は、最高の品質のものとして、呑ん兵衛達に歓迎されていた。だが、それは、戦前の話なのである。戦時中の物資不足から、三倍醸造酒という本来の日本酒とは似て非なるものの醸造に陥ったあと、戦後の経済史上主義のもとで、その手法をそのまま使って、大量生産に走ったツケは、ブランド名そのものの崩壊だったのである」。今は地方の蔵本が美味しい酒を提供する時代になった。しかし、ランクが上の勲章を受けるのは、大手ブランドメーカーの経営者に限られるのだ。小さなメーカーはいくら美味しい酒を造っても高位の勲章はもらえない。つまり、勲位の差と仕事の質とは無関係なのだ。人口二十五万人以下の都市の市長は勲四等以下しか与えられないそうだ。まあ、それでも欲しがめる人が多いんだよね。私の近くにも、叙勲され嬉々として東京に出かけたところ、風邪をこじらせ、まもなく死んでしまった人がいる。それも行き方ではあるけれども。

勲章と違ってすぐに思い出すのは芥川龍之介の『侏儒の言葉』（一九二七・二二、文芸春秋社）と永井荷風の「勲章」（『新生』、一九四六・一）である。前者は『一人息子』のエピグラフにも使われていた。芥川も荷風も小

津の愛読したものであった。

まず、『侏儒の言葉』の「小児」を引こう。

軍人は小児しょうにに近いものである。英雄らしい身振を喜んだり、所謂いわゆる光栄を好んだりするのは今更ここに云う必要はない。機械的訓練を貴たごとんだり、動物的勇気を重んじたりするのも小学校にのみ見得る現象である。殺戮さつりくを何とも思わぬなどは一層小児と選ぶところはない。殊に小児と似ているのは喇叭らっぱや軍歌に鼓舞こぶされれば、何のために戦うかも問わず、欣然きんぜんと敵に当ることである。

この故に軍人の誇りとするものは必ず小児の玩具おもちゃに似ている。緋緘ひおどしの鎧よろいや鍬形くわがたの兜かぶとは成人の趣味にかなった者ではない。勲章も——わたしには実際不思議である。なぜ軍人は酒にも酔わずに、勲章を下げて歩かれるのであるろう？

(ここでの引用は『芥川龍之介全集7』(一九八九・七、ちくま文庫)による)

「子どもにでもやりや喜ぶ」という織江の台詞は、「小児の玩具おもちゃ」という言葉そのままではないか。芥川の皮肉な眼は明快である。

永井荷風の「勲章」

荷風の場合はもう少し錯綜している。

一九四二年十二月に執筆された「勲章」は、初め「軍服」と題されており、『中央公論』に発表の予定だった

が、おそらくは編集部判断で掲載中止となり、戦後に発表されるまで荷風の手元に保管された。

『中央公論』といえば、谷崎潤一郎の『細雪』の第一回、第二回が一九四三年一月号と三月号に掲載され、以後中断された。時局に合わないという当局の横やりが入ったのだ。『細雪』は、芹屋の有閑階級を描いて危険と見なされたが、「軍服」(「勲章」)は旧日本軍人の悲哀を描いたさらに危険な小説だったのだ。

「勲章」は「寄席、芝居。何に限らず興行物の楽屋には舞台へ出る藝人や、舞台の裏で働いてゐる人達を目あてにしてそれよりも亦更に果敢^{はかな}い渡世をしてゐるものが大勢出入をしてゐる」(ここでの引用は『荷風全集第十巻』(一九九四・七、岩波書店)による)と書き始められる。語り手の「わたくし」が通う浅草のオペラ館の踊り子部屋の模様が活写される。楽屋に出入りする出前持ちは「赤ら顔の身体の大きい爺さん」である。踊り子たちは「鮫屋のおぢさん」と呼んでいる。「年は既に五十を越して、もう六十代になつてゐるかも知れない」。もちろん今とは感覚が違い、当時では「爺さん」である。

ある日、兵卒の衣装を着けた役者と鮫屋の爺さんがしきりに話をしている。爺さんは日露戦争に従軍したという。

「おぢさん、戦争へ行つて、勲章、貰はなかつたのか。」

「貰つたとも。貰はねえでどうなるものか。嘘ぢやねえ。見せてやらうか。」

得意な力づよい調子が胸の底から押出された。

「持つて来て見せてやらう。親方の家へ置いてある……。」

「おぢさん。」と兵卒に寄掛かられた踊子は重さうに其男を押し退け、「お見せよ。ねえ。おぢさん。新ちやんの衣装を着て、勲章下げて御覧よ。」

「ふゝふゝ。おもしれエ。」

踊り子は爺さんをからかっているわけだが、はたして彼は夜になってからやって来た。「わたくし」はいつものように踊り子たちの写真を撮っている。

踊子達は爺さんが取り出して見せる勲八等の瑞宝章と従軍徽章とを物珍らし気に寄つてたかつて見てゐたが、する中、衣装の軍服へ勲章を縫ひつけてやるから、一枚写真を取つておもらひと言出すものがあつた。鮫屋の親爺が遂に腹掛をぬぎ、衣装の軍服に軍帽をかぶり、小道具の銃剣までさげて、カメラの前に立つことになつたのは、二十人近い踊子が一度に揃つて、わいゝゝ離立てる其場の興味に浮された為であらう。

爺さんは玉の汗をばたゝ滴しながら、今まで一度も口をきいたことのないわたくしに、幾度となく礼を言った。

わたくしは家へかへつて其夜すぐフィルムを現像して見た。露出は思ったよりもよく行つてゐたが、ふと気がついて見れば、勲章のつけどころが規則通りではなく、軍服の胸の右側になつてゐた。これは、其時脱捨てゝあつた衣装へ、踊子が勝手次第に勲章を縫付けた為か。或は爺さんも年をとつて思ひちがひをした為でもあらう。

わたくしは仕方がないから引伸して焼付をする時、フィルムの裏表を逆にして、見たところだけをそれらしく紛らせ、十日ほど過ぎてから楽屋へ持って行つた。

結局、そのまま爺さんはやって来ず、写真は「わたくし」が「浅草風俗資料」と名を付けた箱の中にしまいこまれたままとした。

踊り子や俳優は確かに爺さんを弄んだのかもしれないが、悪意があったわけではない。というよりも、いくばくかは爺さんの栄光を引き出してやろうという気持ちもあったに違いない。

勲八等瑞宝章はランクでいえば二十八番目、最下等の勲章である。そんな子どもだましで命と引きかえさせようとした国家への批判をこの作品から汲むことは、いかにも容易だ。しかし、「勲章」が与える悲哀は浅草に巣くう人々の心からにじみ出てくるものだ。

そんな中で踊り子たちにカメラを向ける「わたくし」は、醒めた部外者ではある。ちなみに、カメラをぶら下げて遊歩した実際の永井荷風の行動に照応している。その「わたくし」は「箱の中にしまはれてゐるであらう」と爺さんの写真に無関心を装ってはいるものの、その前にとっていた行為に注目してみたい。

勲章が左右逆に付けられていたことに気づいた「わたくし」は、爺さんのためにわざわざ裏焼きをしたのだ。この好意が伝わることはなかったものの、踊り子たちと同様な気持ち「わたくし」に流れていたのだ。間違ひではあるまい。ほんの小さな誇りでしかないかもしれないが、爺さんの勲章に託す思いを汲みあげようという気持ちと、勲章そのものが持つ馬鹿々々しさへのするどい批判のあわいに、この作品の味わいは存する。

子どもの病氣

織江のところから帰った秋子は時子に報告する。「あんた綺麗だからその気になりゃ楽に暮らせるって」と。「あたしにもそういったわ」と時子。これが伏線となるわけだ。

ここで息子の浩の元気がない。息子の名前について脱線すれば、これは主演の佐野周二の息子・関口宏の名を使っているだろう。一九四三年生まれの関口宏はこの時満五歳。浩の設定と同じような年ごろだ。小津はいかにもしゃれっ気の多い人だった。

下宿に帰った時子は、つねと物価の高騰を話題にする。りんごが三個百円もするので浩のために一個だけ買ったのだと。「昔なら十銭も出せばね」というつね。何と千倍。一個の値とすれば三百倍か。大ざっぱではあるが、戦前から一九四八年へと物価は百倍になっている。一九二〇年から一九三五年くらいまで、かけそば一杯十銭ほどであった。

浩の様態がぐったりとし、時子は病院へと急ぐ。病院の大時計のショットが運命を刻む。医者 of 診断は急性大腸カタルだった。急性の大腸カタルは、『暗夜行路』の大団円で時任謙作が焼いた鯛を食して罹る病氣である。看病する時子に汽笛がかぶる。時子に聞こえている、つまり線路の側であると考えする必要はない。何かを越えていくということを読者（観客）に知らせているのだ。浩の横で手を組み合わせ、時子は祈っているかのようだ。夜が更けて再び長い汽笛と大時計。『東京暮色』（一九五七年）でも同様の展開が繰り返される。

朝を迎え、浩の熱は下がり、峠を越す。しかし、看護婦に入院料十日分を前納してくれといわれ、時子は困じ

る。「ひろちゃん、どうしよう。ここのお払い。お母ちゃんお金ないのよ。どうしよう。ねえ、どうしたらいいか教えて。困っちゃったね」と眠っている浩に話しかける時子の手は、胸の前で握りあわされている。

一九六一年に国民皆保険が実施される以前は、子どもの病気はえてして一家の命取りとなったのだ。

つねに付き添いを変わってもらい帰宅した時子は疲れきっている。鏡台の鏡を見ながら悩む時子は目を覆ってしまう。緊張感あふれる密度の濃いシークウエンスだ。

運命の夜

ハワイアン風の音楽とともにシークウエンスが変わり、ちゃぶ台に飲みかけのビール瓶一本とコップ。豚の蚊遣りからは煙が上がっている。蒲団の枕元に水差しと枕あんどんのショット、扇風機と脱ぎ捨てられた浴衣のショットと切りかわる。売春旅館の体である。

古川（清水一郎）が廊下でうがいをしたあと、女将や織江がマージャンをしている部屋に入ってきて、熱燗を注文する。もうワイシャツにネクタイ姿である。ほかのメンバー二人は三井弘次と手代木國男が演ずる。織江が「どうだった古さん、具合」と尋ねると、古川は「駄目だった。いうことかかねえんだい」と応える。女将の「誰が」という半畳に、古川が「俺の方がよ」と返し、織江は「嘘おっしゃい。そんな年じゃないじゃないの」と笑っている。

「また願えないのかい」という古川に、織江は「よっぽどあんた今日運がいいのよ。堅いのよあの人。なかなかうんっていわなかったんだもの」と断る。

廊下、扇風機、蒲団と、このシークウエンスへの導入時と逆の順にショットが続き、旅館の場面は終了する。浩の治療代のために、時子が一夜身を売ったことは確かである。それでも、少し細かな点にこだわってみたい。まずは、時子の相手となった古川の台詞「いうこときかねえ」。つまり、試みはしたがうまくいかなかったということだろう。「古さん」と呼ばれていることから分かるが、この宿の馴染みであるらしい古川が、わざわざ嘘をいう必要があるだろうか。古川の台詞は信用していいように思う。

次にシークウエンスの最初と最後に挿入されていた蒲団のショット。枕カバーも乱れていなければ、シーツも乱れていない。シーツにいたっては、乱れていないどころか縦に折り目がきちんとついている。これからこと及びぼうというのではなく、事後のショットであるはずなのだ。これでは二人が同衾したとはっきり断定することさえ難しいではないか。無造作に脱ぎ捨てられた浴衣が時子のものか古川のものかは分からない。たたみもせず倉卒と時子が去ったのかもしれない。

もちろん、古川はその気であったろう。だが、ただならぬ時子の気配に臆して、本当に何も起こらなかったのかもしれないのだ。これだけの材料で事実を判断することは難しい。ただ、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、にも関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。

嵐の前の静けさ

翌朝、秋子が時子を訪ねてくる。浩の入院さらには織江の話聞いてやってきたのだ。秋子は「馬鹿よ。あん

た馬鹿だわ」と、自分に相談しなかった時子を非難する。「女に一体何が出来る」と一度はいい返す時子だったが、「ああ、あたし馬鹿だったわ。どうかしてたのよ。何もかも売ってしまえばよかったのよ。タンスも、ミシンも、鏡台も。でも、あの人が帰ってきた時のことを考えると、少しは家らしくしておきたかったのよ。馬鹿だったわ、あたし。でももう遅い」と頭を抱え泣きくずれる。

ガスタンクを向こうに洗濯された包帯が風にゆれる。病院では看護婦が二人、掃除の手を休め二階の病室の窓から退院していく時子と浩を見送る。『東京物語』で平山周吉ととみが泊まった熱海の宿で掃除をする女中たちのシークウェンスは、この反復である。

「ちょっと来たわよ、またあの学生」。「しょうがないね。学生のくせにあんな病気になって。南京豆売って学校行ってる人もいるのにさあ」。「済まして歩いてるわ。ガーゼ取り替える時悲鳴あげるくせに」。淋病か何か、性病の話題。こういった性をめぐる軽い会話は、ライトモチーフとして小津の世界で何度も繰り返されていく。

浩と家へ帰った時子は、夫の写真を見つめ、「ねえあなた、いつお帰りになるの。あなたのお帰りいつまでお待ちすればいいの。あなたに早く帰ってきていただかないと、わたしもうどうしていいか分からなくなりました。ねえ、怒ってらっしゃる、わたしのこと。ばかねえ、わたし。本当にわたしばかりでしたわ。ごめんなさい。でもひろちゃん、あんなに元気になったんです」と語りかける。

このあと、時子、浩と秋子は荒川放水路に遊ぶ。この時、土手で話す時子の昔の夢。それは、芝生があり日当たりのいい家を郊外に持ち、エアデル（犬）を飼いといったものだった。秋子は「そうそう、ある日のことよ。旦那様あんなにとても素敵なコンパクト買ってきたの。それはファックスマクターだったの」という。時子は

「マックスファクターよ」と応ずる。結婚後の夢を語るという場面は、『麦秋』の間宮紀子（原節子）と田村アヤ（淡島千景）でも繰り返される。

下宿に帰ると、つねから夫が帰還したことを知らされる。時子は浩を負い、そそくさとあの階段を昇る。疲れているのだろう。修一は眠りこんでいる。時子に促されて、浩が「お父ちゃん」と呼ぶと、修一は目を覚ます。肉と煙草を買いに出かけようとする時子と浩。つねに配給の酒の残りを貰い、再び階段を昇り一升瓶を置く時子。このあたり幸せのいただきといおうか、嵐の前のといおうか。二階入り口に置かれた一升瓶のショット。

下では酒井家の夕食。二階の噂である。下からあおる階段のショット。あの一升瓶も鎮座している。はしゃぎ回る浩を見つめる夫婦。

浩が寝ると、修一は手帳から赤ん坊の時の浩の手形を出して、息子の成長に目を細める。

突然の嵐

「大きくなったなあ。留守中病気がなかったかい」。

「はしかったです」。

「ああ、あれは誰でもやるんだ。小さい時やった方が軽く済むんだ」。

「そう」。

「それだけかい」。

なんのことはない会話であった。灯りを消して眠っている浩の側から覗く私たちに、夫婦が語らう。裸電球が

円く二人を照らすショット。暗と明のコントラスト。ここからの一分あまりの急転直下は見事である。

「それだけかい」という夫の問いに、妻は応える。

「それから、一度大腸カタルを」。

「いつ」。

「二十日ほど前に」。

「そいじゃまだ最近じゃないか」。

「ええ」。

「入院でもしたのか」。

「ええ」。

「そりゃ大変だったなあ。困ったろう」。

「うふ」。

「金なんかどうしたんだ」。ここまでは二人のショットである。

これに続く夫の台詞から、ショットはどんでんになる。つまり、夫と妻が交互に話をするという構図だ。対立的構図といってもよいが、一方的に責め立てるのは夫の方だ。

「あったのかい、金」。

「ええ」。

「借りたのかい。誰かに」。

「はい」。

「誰に。どうしたんだい。なんだい。どうしたんだい」。

黙りこんでしまう妻。ショットは再び二人になって、夫が責め続ける。

「黙っていちゃあ分からないじゃないか。どうしたんだい。なんとかいったらどうだい。いえないのか。いえないことなのか。おい。どうしたんだい」と夫がさらに声を荒げると、妻は泣き伏してしまう。

嘘のつけない女

ガスタンクの空ショットに続き、秋子が歩いてくる。時子の家に向かってくるのだ。右手のバッグを大きく振っているのが喜びを表している。修一の帰還を知っているのだろう。階段を昇り部屋に入ると、時子はダンスにもたれてしおれている。

秋子はお祝いのしるしとして缶詰を渡す。そして、浩の病気のことには黙っていた方がいいと助言する。しかし、時子はなにもかもいってしまったという。

「わたしもそうは思ったのよ。嘘吐いてしまおうと思ったの。でも、やっぱり本当のこといわないでいられたかったの。あの人はわたしを信じているのよ。あの人とわたしとの間に今までひとつだって隠しごとにはなかったの。お互いに何もかもうち明けたの。何もかも話しあったの。わたしだけあの人に隠しごとを持つなんて、そんなこととても出来なかったの」。

「そうねえ。あんた、隠しごとの出来ないひとねえ。だけど、旦那さまそんなこと聞いてとても苦しむわ。ど

うしたらいいのかしら、そんな時」と二人は悲嘆に沈む。

一方、修一は佐竹を訪ねている。再就職を頼むためだ。そのビルの外壁には「TIME」、「LIFE」と書かれている。こちらのビルの排気筒が画面右を区切る。オフィスの窓からは、隣のビルで昼間からダンスに興ずる人々が見える。

佐竹は早く出社するようにいう。修一の気鬱な様子を佐竹は気にする。だが、修一は不愉快なことがあったが、今はいいたくないと思ふのみだ。

この時、画面の奥の方にいる禿頭の男が気になる。キャストのところで触れた殿山泰治に似ていなくもない。しかし、判断しかねる。台詞もないし、なにしろ本人が二本しか出ていないというのだから。

反復する階段、あるいは高まる予兆

またまた階段の空ショット。夫が帰る。

夫はその夜の妻の行動を根ほり葉ほり執拗に尋ねる。

「その織恵っていう女といつから知り合いになったんだ」。

「去年の暮れからです」。

「何してる女だ。なんで知り合いになったんだ」。

「いつも着物を売ってもらってたんです」。

「それでお前の行った家はどこだ。この近くか」。

「いいえ」。

「どこなんだ」。

「月島でした」。

「月島はどこだ。どの辺だ」。

「終点で降りました」。

「終点で降りてどっちへ行くんだ」。

「左へ行きました」。

「広い通りか」。

「狭い通りでした」。

「その通りをどう行くんだ。どう行ったんだ」。

「しばらく行って左へ曲がりました」。

「左」。

「えっ」。

「角はなんだ」。

「小学校がありました」。

「それからどう行くんだ。どう行ったんだ。行ったんだから覚えてるだろう。どう行くんだ」。語気を強める
夫。

「その学校の裏でした」。

「なんていう家だ。その家の名はなんていうんだ」。

「門灯に桜井と書いてありました」。

「それは夜か」。

「ええ」。

「何時ごろだ」。

「八時過ぎでした」。

「その時、男はもう居たのか。それとも後から来たのか。どっちなんだ。おい、どんな男だ。おい、どんな男だ。おい、いわないのか。おい」。黙り続ける妻の肩を夫は強く押しつける。息子が起きて、父を瞋恚しんいの目で睨みつける。妻は息子を諭し眠らせる。

映画が夫にこんな長く詰問させるのはなぜだろう。ひとつはその夜の出来事を読者に反復して知らせるためではあるのだが、それだけにしては、このシーンは長く緊張している。

夫婦の知恵としていえば、こんなことは実際細かく詮索しないに越したことはない。それにも関わらず、これほど細かく描写されているのは、修一が知らなければ納得しない男であるからだ。人の知恵としては浅いのかも知れない。しかし、知った上でそれを乗り越えようというのだ。時子も隠しごとの出来ない女であることを確認しておけば、それはこの夫婦の性さがとってよいのかもしれない。

夫はなおも「おい、いわないか。いわないのか。おい」と責め、今度は両手で妻を押し倒し、「馬鹿」と側に

ある空き缶を投げつける。

その空き缶が音を立てて階段を転がっていく。こころもち長いショット。もちろん不吉な予兆である。

夫は妻を押し倒す。何年ぶりかで肌を合わせるのだが、これはもうレイプとっていい。しかし、誤解を恐れずにいえば、このレイプはやがて来る大調和へ向けての試練なのだ。

ダンスの上から紙風船が落ちてくる。そして階段。何もかも落下へ落下へと進んでいく。さらにいえば、紙風船は山中貞雄の『人情紙風船』（一九三七年）。この二人はそこまで行きづまってしまふのだろうか。

下で眠る酒井家の人々に続いて、またまた階段のショット。ぼんぼん時計が深夜を告げる。十鐘に聞こえるのだが、終わりの方は小さく定かでない。十三鐘にも聞こえるが、それはね。

背中を向けあう男と女を裸電球が照らす。光を求めて飛びまわる大きな蛾。あの冒頭のプシュケーは冥界の蛾に変身してしまったのだろうか。

夫は家を飛び出し、ガスタンクの見える原っぱで腰かけ夜を明かしている。

あの階段にも朝日が射してきた。

疲れきった体の時子。家々の外には洗濯物がはためき、朝餉の煙も出ているが、この二人の心は洗われていくだろうか。

修一の〈知〉

相生橋を渡って月島へ向かう修一を路面電車が追い越していく。修一は時子に聞いていた家を探し当てる。家

の前にはためく洗濯物。横には洗い張りの板が立てかけてある。

ふりの客に警戒する女将だったが、修一は織江から聞いてきたといって上がる。二階へ通された修一は誰でもいいから呼んでくれといって、「二十日ほど前に織江さんと一緒に来た女があるんだ、二十八九の、夜八時ごろだ」といって時子のことを聞き出そうとする。「時々来るのかい、あの女」と尋ねる修一に、女将はとまどいながら「いいえ、あの時一度ぎりでした」と応える。その時、窓から見える小学校から、子どもたちの歌声が聞こえてくる。「卯の花の匂ふ垣根に／ほととぎす早も来鳴きて／忍び音もらす夏は来ぬ」。『夏は来ぬ』（佐々木信綱作詞・小山作之助作曲、一八九六年）である。このさわやかな歌声は、修一のわだかまりが解けはじめたことを示すだろう。

「こんにちは」と二階へ上がってきた娼婦に、修一は「幾つだい、君」と語りかける。

「二十一」。「なんて名前だい」。「房子」。「いつからやってるんだい。こんな商売。どうしてこんなことしてるんだい。こういう応答は客と娼婦にはありきたりのもので、房子も「みんな聞くのねえ。そんなこと。だってしょうがないのよ。わたしが家の面倒を見てんのよ。」と応える。そういえば、『暗夜行路』の謙作もプロステチュートと似たような会話を交わしていなかったか。「おとっつぁんは」。「もう働けないわ」。「おっかさんは」。「いいの」。「きょうだいは」。「弟が学校行ってるは。兄さん死んじゃった」。「そりゃ、大変だな」。こんなやりとりも紋切り型の域を出ないともいえる。手練の娼婦ならずとも本名を名のるはずもないのが一般だろう。

しかし、ここではまんざら嘘でもないだろうと思わせてしまう。私たちも修一なみにうぶになってしまうのだ。その仕掛けは、房子の化粧っ気がなくこざっぱりとした服装による印象にもよるが、「五月闇さつきやみ蛍飛び交ひ／水鶏くひな

鳴き卯の花咲きて／早苗植ゑわたす夏は来ぬ」、「橋のかをる軒端の／窓近く蛍飛び交ひ／怠り諫むる夏は来ぬ」と校舎から聞こえる唱歌の魔術でもあろう。もうひとつ注目したいのは、房子の兄が死んでいるということだ。この時代、まず戦死であろう。修一にしてみれば、否、当時の日本人一般の思いとして房子の兄は自分だったかもしれないのである。

「あたし、この小学校出たのよ。よくあそこで銀杏ぎんなん拾ったわ」。思いに沈む修一の射程は、もはや時子の身上を越えて、今次の戦争で死んだ多くの有為の若者へ向かっている。

修一は、オイディプス王が自らの出生の秘密を追究してついに盲目に至ったように、知らずにはいられない。その衝動こそが〈知〉と呼ばれるものだ。知った上で取る行動が、その人の真価を定める。

房子は「兄さん、あっちの部屋へ行かない」と誘う。「兄さん」というのもごく普通のいい方だが、先ほどの身の上話の後では二重性を帯びてしまう。修一は「帰るよ」とちゃぶ台に数葉の札を置いて立ち去る。「怠り諫むる夏は来ぬ」の声。時子への怠り、人々への怠り、小事も大事もひとしなみに見えてくる。

房子を抱かなかった修一ではあるが、金を渡したことにより、実はある意味で時子と同等になったのだ。

房子と時子

外へ出ると隅田の岸边。右に勝鬃橋、対岸に築地本願寺を望む。修一が川面を見つめていると、房子もやって来た。

「兄さん、こんなところに居たの。何してんの。なぜお金置いて帰っちゃったの」。

「君はこんなところへ何しに来たんだい」。あいつも変わらさず不器用な質問だ。

「お弁当食べに来たの。どうお、食べないひとつ。食べてよ。お金だけ貰っちゃ悪いから」と握り飯を差し出す房子。

「そうか。貰おうか」と受けとり、口に入れる修一。

「わたしがこさえたんだから、美味しくないわよ」という房子に、「いや、美味しいよ」と修一は応える。

「お天気がいいと、わたしいつもここお弁当食べに来るのよ。それで、夕方までここで遊んじゃうの」。

「商売はどうするんだい」。

「お客さんがあるところ呼びに来てくれるの。だって、あんな家で待ってるの、なんだか嫌でしょう」。

「うん。二十一だっていったな」。

「ええ」。

「君はどう思ってるんだい。あんな商売」。

「嫌よ」。

「嫌なら止めればいいじゃないか」。

「止めてどうすんの」。

「どっかで真面目に働くんだよ」。

「駄目よ。もうわたしなんか、真面目に相手にしてくれるところないわ」。

「そんなことないさ」。

「駄目よ。わたしがその気になっても、きっと男の人はみんなわたしを馬鹿にするわ。兄さんだってそうじゃないの」。

「何が」。

「そんなら今日、なぜあんなところ行ったの。やっぱりわたしなんかを馬鹿にしてかかっているんじゃないの」。

「それは違うよ」。

「おい、君はまだ若いんだし、これから幸せになれるんだぜ。ちっとも駄目なことなんかないんだぜ。二三日経ったらここへまた来るよ。その時君の勤め口探して来てやる」。

最初に紹介したように、斎藤良輔は房子の描き方を浅いといっていた。一方、佐藤忠男は、このシークウェンスを捉え、「野原で弁当を食べるといふことの、素朴な健康さと、彼女が娼婦であり、それを恥じているといふことの間を生じるアイロニーこそが、おそらくは小津の言いたかったことのすべてなのである」(『小津安二郎の芸術 下』)という。

こんな娼婦はいないぜ、という斎藤良輔的な穿ちは、現実には多くの場合通用するかもしれない。しかし、こんな娼婦を描いてみることにこそ物語の力を見出しうるのではないか。ドストエフスキー『罪と罰』(一八六六年)のソーニャの例だってあるではないか。

考えてみるがいい。定型的な娼婦の一端は織江に描かれただけで十分ではないか。そして、より重要なのは、時子もまた一夜の娼婦だったのだ。

つまり、修一は房子を通じて時子を見たといってもいい。強く生きる房子の姿は、時子の姿でもあったのだ。その夜、修一は出版社で酒を飲み、佐竹に房子の世話を頼む。

佐竹はいう。「だがおかしいじゃないか。その女は許せて、どうして奥さんのことは許せないんだ。奥さんのしたことだって、その時の身になってみれば、無理もないじゃないか。それももう過ぎたことだ。そんなことにこだわらずに、奥さんを許してあげろよ。なあ、奥さんが可愛そうだよ」。

それに対し、修一は、「いやあ。そりゃあ俺だって、許してるんだよ。しょうがないと思ってるんだ。でもなかなか気持ちが落ち着いてくれないんだ。何かくすぶってるんだ。いらいらするんだ。脂汗が出てくるんだ。よく寝られないんだ。怒鳴ってみたくなくなるんだ。自分ながらどうにもならないんだ」と応える。

佐竹は、「そりゃあ、お前の苦しいことはよく分かるが、意志的にも努力するんだな。もう許しているんなら、感情以上に意志を働かせて、その気持ちを抑えつけてしまおうんだな。それは、立派なことだと思うんだ。まあ、早くそこから抜け出すこったよ」、「まあ、早く忘れるんだな」と修一を諭す。

佐竹のいうことは、いかにももつともである。なぜ修一は房子を許せて時子を許せないのか。否、修一もいうように頭では許しているのだ。理解しているのだ。だが、感情を沈めることが難しい。

それは、房子と時子への距離の問題だ。今日初めて会った他人の房子と永年連れ添った妻の時子。はっきりいえば、修一は時子をきっちり対象化していない。分離していない。日本のほとんどの男がそうであるように、修一にとって時子は母なのである。修一が時子とやり直すためには、時子を分離しなければならぬのだ。その困難はどのように克服されるのだろうか。

志賀直哉『暗夜行路』

しかし、その前にぜひここで触れておかなければならないことがある。

先に私は、『風の中の牝鷄』は小津の『暗夜行路』だといった。小津が志賀直哉を尊敬し、チョクサイ先生と呼んで個人的にも親交があったことはよく知られている。

小津が『暗夜行路』を通して読んだのは、中国大陸に従軍中のことであった。一九三九年五月九日の日記に「この二三日前から暗夜行路を読む。岩波文庫で、前篇は二度目だったが後篇ハ始めてで激しいものに甚だうたれた。これハ何年にもないことだった。誠に感ず」（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）とある。

小津が「甚だうたれた」後篇は、時任謙作が妻の直子のたった一夜のあやまちに苦しみ、許すに至る物語だ。『風の中の牝鷄』の修一は、謙作の苦しみを苦しんでいる。つい先ほど触れた修一と佐竹の会話を思い出しながら、『暗夜行路』の次の場面を見てもらいたい。謙作と末松の会話である。

「いや、直接関係した事ではない。露骨にいへば水谷の友達で直子の従兄いとこがある。それと直子が間違ひをしたんだ」

「……………」

「それも直子自身に少しもさういふ意志なしに起つた事で、僕には直子が少しも憎めないのだ。再びそれを

繰返さぬやうに云つて心から赦ゆるしてゐるつもりなのだ。実際再びさういふ事が起こるとは思へないし、事実直子には殆ど罪はないのだ。それで総すべてはもう済んだ筈はずなんだ。所が、僕の気持だけが如何どうしても、本統に其所へ落ちついて呉れない。何か変なものが僕の頭の中でいぶつてゐる」

「それは君の云ふやうに時の経過を待つより仕方ないかも知れない。現在いまは寧ろそれが自然だよ」

「それより仕方のない事だ」

「無理な注文かも知れないが、事件として解決のついた事なら、余り拘泥しない方がいい。拘泥した所で、いい結果は生れないから。つまらぬ犠牲を払ふのは馬鹿々々しい」

「只、当事者となると、よく分つてゐる事で、その通り気持が落ちついて呉れないのが始末に悪いんだ」

「本統にさうだ。然し意志的にも努力するのだな。さうしなければ直子さんが可哀想だ。感情の問題には相違ないが、君のやうに事件が十二分に分つてゐるとすれば、感情以上に意志を働かして、それを圧おさへつけて了ふのは人間としても立派な事だと思ふ」

(このでの引用は『志賀直哉全集 第四卷』(一九九九・三、岩波書店)による)

小津が『暗夜行路』の会話をパステイリッシュしているのは明らかだろう。それは当然、志賀へのオマージュであつた。

階段にて

夫は朝帰りをする。ガスタックを背にした家々にはやはり洗濯物が。

妻は夜っぴて待っていた体である。

「お帰んなさい。心配してましたわ。夕べもお帰りにならないものですから。疲れてらっしゃるんじゃない。少しお休みになったら。ねっ、どこ行ってらしたの。夕べもひろちゃん、遅くまで待ってましたわ。お父ちゃんと一緒に遊ぶんだって」と、妻が夫に語りかけても、夫はそっぽを向いたままで応えない。

「すいません。せっかく楽しみに帰っていらしたのに。あなたにこんな思いさせて」と、妻は泣きだしてしまふ。

無言のまま出ていこうとする夫にすがり、「あの、もう行かないで下さい。今日はどうぞ家に居て下さい」という妻。

「どけ」と夫が初めて声を出す。

「いいえ、行かないで下さい。あなたは疲れていらっしゃるんです。今日はどうぞお休みになって下さい」。

「離せ」と妻の手を振りほどいて、階段を降りようとする夫。前にまわって夫をとめようとする妻。

その時、夫の右腕は妻の左肩を突く。

「ああ」という声を残し、妻は後ろ向きに階段を落ちていく。凄まじい音。

かなりの間を置いて、夫は妻の方に向かうが、下までは降りず、階段の途中から「時子」と三度叫ぶ。倒れて

いる妻は小津では数少ない俯瞰である。「大丈夫か。おい、なんともないか」という夫の声に、妻はかすかに「はい」と応じ、起きあがろうとするが、思うに任せない。それでも夫は手を貸しに降りてこない。

そこへつねが帰ってきて「どうしたの」と尋ねる。時子は「ええ、わたし、そそっかしいもんですから、今梯子段から落っこっちゃって」と息も絶えだえに応える。

時子は足を引きずりながら階段を昇るが、修一はもう二階に引きあげている。つねが帰宅したので顔を合わせなくなかったのだろう。

一歩々々二階へ向かう時子の姿は神々しくさえある。

長年、学生たちと小津を観ているが、この場面には皆いつも驚く、というか不審がる。すなわち、なぜ修一は下まで降りて声をかけ手を貸さないのかと。女子学生、男子学生を問わず同じ反応である。戦前の男の感覚だと説明しても、全く納得してもらえない。

修一は母たる時子を分離するために突き落とさざるをえなかった、といっっては穿ちすぎだろうか。だが一方、時子にしても修一に罰せられなければ生きかえることはできないはずなのである。先に考えたように、たとえ時子が古川に犯されていないとしても、潔癖な時子にすれば裏切りは裏切りだからだ。勝手な理屈だといわれようが、時子・修一が再生、一体化するには、この激しい階段落ちこそ必要な儀式であったのだ。

『風の中の牝鶏』の脚本は茅ヶ崎館で書かれた。館主である森勝行は、「小津先生と茅ヶ崎館」(『NEWS LETTER』小津安二郎監督を愛する人々のネットワーク通信) 13、二〇〇二・二・一五) というエッセイで、「第一作目にかかった頃、先生が仕事場から遠い二階の昇り口で黙って立っていらっしゃるのを私は気が付きま

した。「何でこんな所で」と思ったものです。後に『風の中の牝鷄』で人妻役の田中絹代さんが階段を転げ落ちる場面であつと思ひました。茅ヶ崎館の階段は二階まで一直線で踊り場が無いので、急ぐ時には注意が必要です。現在は手摺りが付いていますが、傾斜の角度は以前のままです」という興味深い証言をしている。

階段というプロット

反復する階段が時子・修一の修羅場となつた。実は『暗夜行路』に、そのヒントとなつたかもしれない場面がある。末松に告白した少しあとのことだ。そう、あの有名なプラットホームだ。やや長いが、引いてみよう。

謙作は毎年春の終りから夏の初めにかけ屹度頭を悪くした。殊に梅雨期のじめじめした空気には打克てず、肉体では半病人のやうに弱る一方、気持だけは変に苛々して、自分で自分をどうにも持ちあつかふ事が多かつた。

或日、前からの約束で、彼は末松、お栄、直子等と宝塚へ遊びに行く事にした。其朝は珍しく、彼の気分も静かだつた。丁度彼方で昼飯になるやう、九時何分か汽車に乗る事にした。

出がけ、直子の支度が遅れ、彼は門の前で待ちながら幾らか苛立つのを感じたが、此時はどうか我慢した。末松とは七条駅で落ちあつた。暫く立話をしてる内に改札が始まつた。彼は不図傍に直子とお栄の姿が見えない事に気がつくつと、

「便所かな」とつぶやいたが、「乗つてからやればいいのに馬鹿な奴だ」と直ぐ腹が立つて来た。

二人は便所の方へ行かうとした。其時彼方からお栄一人急足で来て、
「二人の切符を頂戴」と云った。

「どうしたんです。もう切符切ってるんですよ」

「どうぞお先へいらして下さい。今赤ちゃんのおむつを更へてるの」

「何だつて、今、そんな事をしてるのかな。そんなら、貴方は末松と先へいつて下さい」

謙作は苛立ちながら、二人の切符を末松へ渡し、その方へ急いだ。

「有料便所ですよ」背後からお栄が云った。

直子は丁度赤児を抱上げ、片手で帯の間から褌口を出してゐる所だった。

「おい。早くしないか。何だつて、今頃、そんな物を更へてるんだ」

「気持悪がつて、泣くんですもの」

「泣いたつて関はしないぢやないか。それよりも、皆もう外へ出てるんだ。赤坊は此方へ出しなさい」

彼は引たくるやうに赤児を受取ると、半分馳けるやうにして改札口へ向った。プラットフォームではもう発車の号鈴が消魂しく鳴つてゐた。

「一人後から来ます」切符を切らしながら振返ると、直子は馳足とも急足ともつかぬすり足のやうな馳け方をして来る。直子は馳けながら、いま更へた襦袢の風呂敷包を結んでゐる。

「もつと早く馳けろ！」謙作は外聞も何も関つてゐられない気持で怒鳴った。

「どうでもなれ」さう思ひながら彼は二段づつ跨いでブリッチを馳け上ったが、それを降りる時は流石に少

し用心した。

汽車は静かに動き始めた。彼は片手で赤児をしつかり抱き^(じ)めながら乗った。

「危い〜！」 駅夫に声をかけられながら、直子が馳けて来た。汽車は丁度人の歩く位の速さで動いてゐた。

「馬鹿！ お前はもう帰れ！」

「乗れてよ、一寸^(ちよつと)擱^(お)まへて下されば大丈夫乗れてよ」 段々早くなるのについて小走りに馳けながら、直子は憐みを乞ふやうな眼つきをした。

「危いからよせ。もう帰れ！」

「赤ちやんのお乳があるから……」

「よせ！」

直子は無理に乗らうとした。そして半分引きずられるやうな恰好をしながら漸^(ようや)く片足を踏台へかけ、それへ立つたと思ふ瞬間、殆^(ほとん)ど発作的に、彼は片手でどんと強く直子の胸を突いて了^(しま)った。直子は歩廊^(あおむ)へ仰向けに倒れ、情性で一つ転がり又仰向けになった。

謙作の激しさのよってきたるところは、純粹性にほかならない。許してはいるのだが、「感情」を制御できない。このプラットホームの事件は、謙作の「意志」を発動させる大きなきっかけとなる。

一人鳥取県の大山に行った謙作は、「大きな自然の中に溶込んで行くのを感じ」大調和に至るのだ。それはもう「意志」以上のものであった。

『暗夜行路』のプラットホームと『風の中の牝鶏』の階段にしかけられたプロットは、うり二つといい。ただ、『暗夜行路』があくまでも夫中心のマッチョな物語であるのに対し、『風の中の牝鶏』は、それを女の視線から読みかえてみせた。カイロスの意を示す「時」の字を、妻の方が背負っているのは偶然ではなからう。この一点にこそ、小津安二郎が志賀直哉を越えてた先鋭性がある。

『風と共に去りぬ』

ビクター・フレミング監督『風と共に去りぬ』（一九三九年）のスカーレット・オハラ（ビビアン・リー）の階段落ちを、小津は意識していただろう。シンガポールで観ていたからだ。

紆余曲折を経て一緒になった夫・レット・バトラー（クラーク・ゲイブル）との結婚生活の不如意の中、スカーレットは階段から転げ落ちる。レットとの口論のさなかだった。スカーレットの場合、レットに突き落とされたのではない。望まぬ妊娠を夫に告げたところ、夫から冷たい言葉を浴びた。夫につかみかかろうとしたところ身をかわされ、落ちてしまったのだ。頭から回転するこれまた凄まじい階段落ちだ。

ただ、『風と共に去りぬ』の大邸宅の階段、『風の中の牝鶏』の狭い階段と並べると、不思議に後者の迫力が勝って見える。どちらも五秒ほどの階段落ちだが、後者の方が狭いが故に迫力が増してしまうという逆転現象もある。前者が俯瞰、後者があおりという差もある。『風と共に去りぬ』では落ちる直前のスカーレットは後ろ姿で、階段の下へ来てから顔が分かる。つまり、スタント使用が明らかなカット割りなのだ。それに対して、『風の中の牝鶏』では、突き落とされる時子の表情がはっきりしている。階段落ちそのものはスタントだがショットのつ

なぎが絶妙である。しかし、それ以上に重要なのは何度も階段を反復してきた構成そのものの力といていい。『風と共に去りぬ』では、階段落ちはあくまでもひとつのエピソードに過ぎず、その後にも階段が登場するが、ドラマのトラウマとなることはない。レットがスカーレットの元を去り、スカーレットが故郷タラに希望を見出すとするラスト・シークウェンスがああ階段なのだから。

ちなみに『風と共に去りぬ』という小説／映画がはらんでいる人種差別の問題やその底に広がる複雑さについては、青木富貴子『「風と共に去りぬ」のアメリカ——南部と人種問題——』（一九九六・四、岩波新書）に詳しい。

ともあれ、『風の中の牝鷄』というタイトルそのものから『風と共に去りぬ』の「風」が読めるのは当然だ。厚田雄春の回想を引いておこう。

あれはねえ、上から撮って、かぶせていく。小津さんにしてはめずらしい俯瞰と仰角をやりました。階段をころげ落ちるところは、浅草の曲芸の女の方がやってくれたんですが、小津組でスタンド・インを使って撮ったのは、後にも先にもあすこっきりですよ。

で、シンガポールで見た『風と共に去りぬ』にも階段があって、ヴィヴィアン・リーが突きとばされるでしょ。あれは替え玉だったか、替え玉でなかったかなんて、冗談半分によく小津さんと話し合ったもんです。兵隊の女房が身を売るっていう暗い話でしたが、あの階段のところは『風と共に去りぬ』のことを思い出しておられたんだと思いますよ。撮りあがったあの部分のフィルムをムビオラで、小津先生、何度も何度も見直しておら

れました。

(厚田雄春・蓮實重彦『小津安二郎物語』)

もちろんというべきか。レットはすぐさまスカレットに駆けよった。レットは自分を責めるが、子どもは失われる。その上、長女まで落馬事故で死に、やがて二人に破局が訪れる。

時子の祈り

さて、時子・修一の場合はどうか。

夫の側に寄って妻はいう。

「すみません。あなたにこんな思いさせるなんて、みんなわたしが馬鹿だったんです。でも、もう、これ以上あなたの苦しんでいらっしやるのを見ているのはつらいんです。どうぞ、あなたの気の済むようにして下さい。ねっ、わたしは我慢します。どんなことでも我慢します。ねっ、ぶって下さい。憎んで下さい。存分にあなたの気の済むようにして下さい。あなたは泣いちゃいや。あなたが泣いちゃいやです。ねっ。あなたはわたしを叱って下さい。ぶって下さい。このままではわたしも苦しいんです」。

おずおずと夫が口を開く。

「俺はお前を叱りはしないよ。お前が可愛そうだと思っているんだ。お前があの時、そうするよりほかに仕様がなかったこともよく分かるんだ」。

妻の右頬には流れた涙が光っている。夫は妻の方へ向きなおり、肩に手をやり、さらに続ける。

「おい、忘れよう。忘れてしまおうんだ。ほんの過ちだ。こんなことにこだわっていることがな俺たちを不幸

にするんだ。忘れちゃうんだ。俺は忘れる。お前も忘れろ。もう二度というな。二度と考えるな。お互いにもっと大きな気持ちになるんだ。もっと深い愛情を持つんだ。いいな」。

「すみません」と頷きながら泣き崩れる妻。

「俺もどうかしてたよ。すまなかった。色々心配かけて。もういいんだ。もう泣くな。おい。怪我なかったか。おい、立ってみろ。大丈夫か。歩いてみる」。

足を引きずりながら必死に歩を進める妻の後ろ姿を、夫はいとおしそうに見つめ駆けよる。夫にすがり膝を屈する妻の髪を夫はなでる。

「この先まだ長いんだ。いろんなことがあるぞ。もっとどんなことがあるかもしれないが、動じない俺とお前になるんだ。どんな辛いことがあっても、笑って、信じあってやっていくんだ。いいな。それでこそ本当の夫婦なんだ。本当の夫婦になれるんだ。浩ももうすぐ大きくなるぞ。お互いにしっかり抱きあってやっていくんだ。いいな。分かったな」。

夫は妻を立ちあがらせる。背中に回した妻の両手が組みあわせられ祈りの姿となる。

妻を突き落としておいて、「忘れよう」もないもんだという見方が多いと思う。だが、先にも述べたように、夫は妻を落とさねばならなかったし、妻は夫に落とされねばならなかった。そうしなければならなかったのだ。

プシュケーの〈知〉

ここで私は再び時子をプシュケーに重ねてみたい。プシュケーが思いがけず夫のエロスの肩に火傷を負わせて

しまったため、エロスが飛び去ろうとするあたり。

アプレイウスは「プシケーは、立ってゆく良人の右の腓脛ふくろはぎに両手で取り縋り、空高い神の飛行ひきようのあわれにいじらしい附随物つきものといった形で、雲界を突き抜けてゆく折も垂れ下ったまま、今を極みと共に随ついてゆくのでしたが、とうとう疲れ果てて地面へ墜おちちてしまいました」（『黄金のろば 上巻』一九五六・一、岩波文庫）と描いている。「良人」、「神」とはエロス（クピッド）、キューピッド）である。呉茂一の訳はあまりに名文なので、吉田敦彦の要約も引いておこう。「火傷やけどを負い、目をさましたエロスは、怒おこって、空中に飛び上がりました。プシケは、恋こいしい夫をけって放すまいとして、必死でエロスの足にしがみつきました。しかししまいに疲つかれ切っ、手を放し、空中から地上にふり落とされました」（『ギリシア・ローマの神話 人間に似た神さまたち』一九八二・一一、筑摩書房）。

プシケはなぜ「ふり落とされ」ねばならなかったのか。ひいては、プシケの役割とは何か。

エリック・ノイマンはいう。「プシケの行為は、やがて個性化のもたらすあらゆる苦しみを経てゆく。その時点において、一個の人格をそなえた女性は、ただ単に伴侶の関係においてではなく、むしろまったく別個な人格をそなえた他者としての伴侶とのかかわり合いにおいて、自己を体験する。プシケは自ら傷つき、そして、エロスも傷つけている。かれらの互いに関係のある傷を通じて、かれらのもとの無意識的な絆は解消されるのである。しかし最初愛することをあきらめ、分離していたものを再び結びつけようとするのは、この相手ともどもにこうむった傷によってである。この傷ゆえにこそさらに一段と高い出会いが生ずるのであり、この出会いこそ、二人の個人間の愛情にとってあらかじめ必要なものである」、「プシケに期待されているものは、地下界へ

の旅以上の何ものでもない」「地の下にひそめられているものを世にもたらすがプシケーの使命なのだ」「かの女は自分の行為と苦しみを通じて、その旅を自分自身のものにしなければならぬのだ」（『アモールとプシケー』一九五六年、河合隼雄監修・玉谷直實・井上博嗣共訳、一九七三・八、紀伊國屋書店）。

プシケーが直面した困難の一端は、もうアプレイウスに譲ろう。私がいいたいののは、自らの〈知〉と行動によって運命を切り開いた時子をプシケーになぞらえても間違いはなからうということだ。

『風の中の牝鶏』は、時子・修一の修羅と再生の物語であった。そして、真にリードしていたのは祈りによって大調和に導いた時子の方なのであった。

再び、反復する階段

冒頭に呼応するガスタンクの空ショットに切りかわり、紙芝居屋に群がる子どもたちのショットへ。大勢の子どもたちは希望のしるしである。ラストショットは冒頭と同じく荷を背負った二人の女。違うのは、二人ともコウモリ傘を差していることだ。一人が同行二人になったということ。行く手には子どもたちも居る。

さて、小津の最後の作品『秋刀魚の味』のそのまた最後のシークウェンスを問題にして閉じよう。平山路子（岩下志麻）が嫁いで去ったあと。父の周平（笠智衆）が寂しそうに酔っている。そして路子の部屋に続く階段の空ショット。五秒ほどである。

『秋刀魚の味』を観直すたび、ここへ来ていつも私は背筋が震える。

『秋刀魚の味』という物語自体の中では、主が居なくなった部屋を示すためのショットで空白を強調するとい

うに過ぎない。しかし、小津を観続けてきた読者なら誰でも、ここで『風の中の牝鶏』の階段を想起するだろう。つまり、たった今結婚したばかりの路子にも階段の修羅場が訪れるかもしれないということ。もちろん、小津は『秋刀魚の味』が最後の作品だと思っていたわけではない。それでも、不思議なことにひとつの階段が小津の全体を覆っていくのだ。痙攣するデジャ・ヴュ。

（本稿は二〇〇一年六月三十日、札幌市のかでる2・7で行われたさっぽろ映画サークルセミナーの「小津安二郎を語る『風の中の牝鶏』を見て」をもとに成稿した）