

## 小津安二郎と昭和史の方法——中国化論補章

與那覇 潤

### 一 映画——「縦の構図」

#### 一の二 絵画

里見先生の小説とこれとは、内容的には同じかもしれないけれども、やはりこれはこれで別のものだという感じが強くするんです……つまり映画というのは造形的なものだと思っんです。きょう拝見していて強く印象に残ったのは構図ですね。縦の構図が非常に多いんです。そこに横の構図がパッと入る。縦と横と「だけで」中途半端なものがない。縦かしからずんば横という画面の積み重ね〔田中（編）1989:372〕

同年公開の小津安二郎最晩年の作品『秋日和』をめぐって行われた一九六〇年末の対談を、進行役の批評家・飯田心美はこのように始めている。美術誌『芸術新潮』での企画であり、小津のほか、原作者の里見弴、および劇中の装飾品として絵画が使用された東山魁夷が出席していたために、三者の芸術様式に関するジャンル論を狙った問題提起であった——そしてそれは成功した——が、そのような場で飯田が小津映画の基調を「縦の構図」に集約していることが、本稿のさしあたりの出発点となる。

絵画的な造形（形式）ではなく脚本上の物語（内容）についても、小津の志向を「縦」という基軸に見出す批評は当時存在した。二年前の一九五八年三月、『中央公論』誌上の連載「映画作家論」で小津を取り上げた岩崎昶〔1958.2.27〕は、その主題を「恋愛、結婚という両性の横の愛情関係よりも、親子という縦の愛情関係をより尊重する…それがまた彼の作品の日本的発想を寓意する」と集約している。縦の映像作家としての小津安二郎。そのような視点を仮想してみるのだが、その独特の作品世界を読み解く上で、今日いかなる地平をもたらずであらうか。

英語圏への小津映画の紹介に与って力あったロナルド・リチー〔1993.2.17. 309〕の書物は、「小津の構図がほとんどすべての日本画と同様に、おもに水平の構図である」と、これらの日本人鑑賞者とは逆の見解を述べ、そこから「水平の構図は、東洋の美術でも西洋の美術でも、既知のもの、満足、平穏などを連想させる」という洞察を導くことで、静謐な「伝統主義者」としての小津像を世界に知らしめた。このような古典的小津観の転覆を企図した蓮實重彦〔2003.9.9, 106-107〕は、「小津は、確かに形式にこだわりはする。だがその形式は、いつでも均衡と調和とを目指したわけではない」という批判の下に、「小津安二郎の作中人物が同じ方角を向いて並んで立つ場合、画面そのものは何の変哲もない会話を映し出すだけでありながら、そこからきままって何らかの説話論的な変容が生起する」ことを強調してみせる。しかし、そもそも人々が小津の映像に感じる「平穏さ」の正体とは、なんであろうか。逆に、その「均衡と調和」が破れたと感じさせるとき、小津の映画世界の中で何が起きているのだろうか——このような問いを考えてみる際に、昭和日本という時空間を小津と伴走した同時代の証言者が遺した「縦の構図」という切り口が、導きの糸となる。

実際、場面転換の際に小津が挿入することで知られる、絵葉書のような静止画のショットには、しばしば煙突や電信柱やビルの壁面やその窓といった縦長の建造物が採用されるが、それらの記号表現を目にしたとき、多くの日本人は無機質な都会生活の空虚さといった典型的シニフィエではなく、むしろ何か心安らぐものを感じないであらうか。あるいは、リチー〔1993.3.7〕がリュミエール以来の映画全史の中でも「記録保持者であらう」と述べたとおり、小津

映画にはしばしば鉄道が登場するが、『晩春』の冒頭で車中の父娘の仲睦まじさが強調されるとき、『彼岸花』の終幕で和解を決意した父親が娘夫婦の任地へと向かうとき、『浮草』の末尾でよりを戻した座長夫妻が新たな旅へと赴くときなど、つまりドラマの温度が平靜であるときには、その列車はおおむね画面の手前から奥へとという形で、縦の構図を維持しながら走る。逆に蓮實が例示したような、『早春』や『麦秋』のプラットホームの場面においては、乗車する男女のあいだにやがて想定外の性的関係呼び込むことになる到着列車は「その視線を断ち切るように滑りこんでくる」、すなわち画面内の縦軸を横断ないし消去するように走るのである。本格的な小津研究の先駆となった佐藤忠男〔2000:40〕の著作もまた、カメラの「横移動は：例外的なもので、後年の小津作品における移動撮影は、そのショットのはじめと終わりとで画面の構図にほとんど変化が起こらないことが原則になっている」と指摘する。固定アングルの前を撮影対象が移動するにせよ、カメラの方を動かすにせよ、予め設定されたショット内部の幾何学的構成が改変されないことが、小津的な世界を秩序立てているのであり、その縦の構図が横の運動によって侵犯されるとき、小津の形式は不気味なざわめきを立て、物語の均衡もまた崩れ始めるのである。

かつて筆者は、小津安二郎の戦後作品を同時代に対する「定点観測」として捉えることを提唱し、かつまた小津が活躍した昭和日本という時空間を、縦と横という二つの軸で描写することを試みた〔與那覇2009:2010〕。本稿は戦前期も含めた小津の作品世界の内的分析によって、それらの前稿で提示した歴史観を補うものである。重ねてその趣旨を述べれば、日中戦争へと動員され大陸中国を転戦した一兵卒でもあつた映画監督・小津安二郎が作り出した映像群を、巨大な変化を余儀なくされた同時代の日本の証言として読み解くことで、『中国的』——より正確には、近世中国的——な社会編成と、それへの反作用として形成されたいわゆる『日本的』な社会編成との境界線が、政治・経済・文化・思想などの諸側面において、歴史的にどのようなように遷移したのかを追跡する〔與那覇2009:21〕という、国境の歴史文化探求の試みである。

## 一の二：社会

戦前のプロレタリア映画運動の闘士にして、戦時中に「たった二人しかいなかった」「戦争反対を表現して逮捕された日本の映画人」〔佐藤 2001:88〕の一人でもあった岩崎昶は、戦後もまた映画を通じた民主主義の啓蒙にその生涯を尽くしたが、一九七〇年六月、地域図書館での優秀映画鑑賞会で『東京物語』を取り上げた際にも、先に見た親子という「タテの関係」の映画作家としての小津安二郎像を——男女という「ヨコの関係」の成瀬巳喜男と対比しながら——観客に語っている。

日本の社会全体がタテの社会、タテ型の社会だということを日本の比較民俗学とか、社会心理学だとかを研究しておられる専門家がいつでもいうわけです。西洋の社会はヨコ型の社会、日本の社会はタテ型の社会だ、と。日本では目上とか目下とかいうようなことが非常にものをいうし、西洋の社会では、非常に民主的に人間はすべて平等だと〔岩崎 1981:208〕

岩崎自身、直後に「もちろんこれは必ずしもそんなことはない」と言葉を添えているが、このいささか安直な日欧比較に基づく——しかし、今日でもよく耳にする——「タテ社会論」は、小津を論ずる上でも、日本社会の理解の上でも、ミスリーディングであった点は悔やまれる。岩崎がここで想定している「専門家」に間違いなく含まれるのは、一九六七年にベストセラー『タテ社会の人間関係』を著した人類学者の中根千枝だろうが、「タテ社会」が前近代的な上下関係を意味し、西洋近代の平等社会と対になるというのは、実は同書に関する——当時も今も——ありがちな誤読であった。

前稿でも紹介したとおり、中根が日本のタテ社会の対概念と見なしたのはインドのカースト制であって、したがって中根がいう「タテ」と「ヨコ」は社会の平等性とは関係がない。中根〔1967:2646〕が主張したのは、日本の親族

原理や社会編成は人的紐帯が縦線に沿って切断されているために、同じ「場」を共有するものどうしのあいだで集団意識が育まれる——例えば夫婦や義理の親子が生物学的出自の相違にも関わらず同一の「家」のメンバーと見なされたり、労使や職種の別を超えて同一の「企業」に帰属意識が持たれたりするが、それは世界的に見て珍しい規範だということであった。インドを頂点とするヨコ社会とは、血統的祖先の同一性や身分・職種の共通性などによって、居住地や所属集団とは無関係に「資格」を共有するものどうしが、地域や組織を横断した人的紐帯をとり結ぶ社会を指す。前稿で中根の図式を修正して再定義したように、インドの身分制やヨーロッパの階級社会が、静態的で構造的に安定したヨコ社会であるのに対して、世界で最初に身分制を放棄し階級間の浮沈が激しい中国の歴史社会は、動態的で流動性の高いヨコ社会であるため、そこにおける人的紐帯は極度に可変的であり、短期的であり、無定形であった〔奥那覇 2009:47-48〕。

そして、同時代の鑑賞者たちが感じ取った小津安二郎の映画における「縦の構図」とは、親子間の上下関係に着目した岩崎自身の言を裏切って、この中根がいう正しい意味に解されなければならない。岩崎昶〔1958:273, 1981:204〕から蓮實重彦〔2003:252〕に至るまで、多くの批評家が近親相姦に近い情愛を見てとった『晩春』の父娘に象徴されるように、今日小津の代表作と見なされる戦後の諸作品の多くにおいて、描かれる親子像は上下関係や地位の不平等をいうには、あまりにも親密であり過ぎるからだ。そこにあるのは、即物的には建築構造としての家屋や室内であり、観念的には帰属対象として共同主観的に想定された存在である「家」という場の共有の強固さであって、必ずしも支配・被支配の関係ではない。かく理解することで、小説的な物語の内容ではなく絵画的な画面の形式においても、鑑賞者がトポジカルな「縦の構図」を感受したことの必然性に合点がゆく。あるいは、なぜ登場人物の属する企業組織の壁面が静止画として挿入されるとき、それが安堵感をもたらすのか、逆に小津映画において物語を揺るがすものが登場するとき、それが画面を横切って動くのが感得できる——ひとつの家、ひとつの組織という場所への帰属とその完結性を、小津のフィルムは「縦の構図」によって写し撮り、逆にそのような集団間の髪を穿ち、紐帯を解き、

また結びなおす運動が生起する瞬間を、「横の構図がパツと入る」ことで描出したといえるのではないか。

だがしかし、これらは今日の私たちにとって典型的な「小津調」における構図——矛盾なく調和した日本家族のしめやかさを描くホームドラマという、戦時中に「曖昧に捏造されてしまった」とも称される「後期の小津的『作品』」〔蓮實 2003:87-88〕に限られた話である。果たして小津安二郎において、あるいは昭和期の日本人において、そのような「縦の構図」は最初から自明のものであったのであろうか。それは本当に、見るものの心を和ませることが当然に約束された、自然なトポロジーであるだろうか。

## 二 日本——暴力の転位

### 二の一…戦前

戦前、特にそのキャリアの初期に撮られた小津安二郎のサイレント映画が、『晩春』や『東京物語』に代表される静謐な日本の家庭劇という、今日「小津的」と呼ばれる戦後のトーキー映画の世界とまったく異質であることは、よく知られている。その分水嶺をどこに見るかという点、研究者の所説は分かれるが、「アメリカ映画ファンだったことの影響が、かなり直接的に見られる」〔昭和二年（一九二七年）のデビューから、昭和六年（一九三一年）の前半の『美人哀愁』のころまでを、最初の時期』とする佐藤忠男〔2000:212〕の古典的な区分が、昭和史の方法としての小津安二郎を捉えるうえで、今も有益であるように思う。

この新人監督としての最初期において、小津は映画会社のお仕着せもあり、かなり多種多様な作品を撮影しているが、その基調をなすのは、俳優のオーバー・アクション（下タバタ・ギャグ）と小気味よいテンポの展開で笑わせる、風刺精神に満ちたナンセンス・コメディだった。自身一九三〇年の生まれである佐藤は、当時すでに同ジャンルの巨匠と見なされていた伊丹万作が「何も主張しない時代から本当のことを主張する時代へ！」（『新時代映画に関する考

察』『映画科学研究』一九三一年四月号」と述べて政治的なプロレタリア時代劇へと転回した一九三〇年代冒頭に、小津もまた『明るく朗らかなナンセンス』から一転して、モダンで美しいものの滅びの姿を描き出そうと」する方向に、作品のトーンを変えはじめたことに注意を喚起している。

滅びの相を暗示的に示す、ということとは、その滅びの悲しさに耐えてみせるということであり…小津の、あの、世界に例のない厳格な構図のとりかたは、いわば、自分の精神の恥部を耐える姿勢そのものであったとも言える。「明るく朗らかなナンセンス」にペーソスの味を加えた喜劇をつくってきた小津は、ファシズムがようやく明確に目の前に現れはじめたとき、なにか滅びゆくものの姿を心の中に感じとったのかもしれない〔佐藤 2000:235-236〕

小津の幾何学的に構成され、カメラ・ポジションや俳優の動作が極度に固定された構図、あの「縦の構図」の成立に、「小国民」世代の批評家である佐藤が、昭和金融恐慌（一九二七）・世界恐慌（一九二九）の混乱の下で満洲事変（一九三二）へと発火する、いわゆる昭和ファシズムの影を直観していることは興味深い。ファシズムというものが本質的に、国や土地という「場」への包摂感によって営まれる、タテ型の論理を貫徹させた支配体制であるだけに〔與那覇 2009:52-53〕。

戦後に比して最も目につく相違点のひとつであるが、戦前の小津映画の登場人物たちは、実によく暴力をふるう【表1】。今日最も著名なのは、蓮實重彦（2003b）がその熱烈な称揚によって喧伝した「胸もとに拳銃をかまえる『非常線の女』の田中絹代や『その夜の妻』の八雲美恵子」であろうが、シナリオのみ現存する『お嬢さん』（一九三〇）でも<sup>三</sup>、取材中に強姦されかかった栗島すみ子の婦人記者が「小型のコルト」で窮地を脱している。ポルノショーの演し物として自分を襲おうとした青年の自宅を訪れ、「ただ僕は妻や子供を飢えさせたくなかったんです…失業させしめていなかったら、誰が斯んなところに雇われるもんか！」という彼の言葉に嘘がないことを知った栗島は、「ああ言う

表 1：戦前の小津安二郎作品における暴力関連描写一覧

作品名	公開 年月日	暴力関連描写の内容				戦争・ 軍隊への 言及
		銃器	犯罪	殴打 (複数回)	殴打 (単発)	
瓦版カチカチ山 (シナリオ)	脱稿 1927.5.8		掏摸 藏破り	捕り物	友人→悪役	
監督第一作「懺悔の刃」(1927.10.14) から第四作「カボチャ」(1928.8.31) まで映像・シナリオともに現存せず						
引越し夫婦*	1928.9.28					夫婦喧嘩寸前の描写
肉体美*	1928.12.1					
宝の山*	1929.2.22					
若き日	1929.4.13					
和製喧嘩友達**	1929.7.5			友人間		
大学は出たけれど**	1929.9.6					
「会社員生活」(1929.10.25)、映像・シナリオともに現存せず						
突貫小僧	1929.11.24		誘拐			
結婚学入門*	1930.1.5					
朗かに歩め	1930.3.1	発砲	掏摸 美人局 強姦未遂		主人公→社長 主人公→ 不良仲間	
落第はしたけれど	1930.4.11					
その夜の妻	1930.7.6	強盗 防衛	強盗			
「エロ神の怨霊」(1930.7.27)、映像・シナリオともに現存せず						
足に触った幸運*	1930.10.3				母→長男 夫→妻	
お嬢さん*	1930.12.12	防衛	強姦未遂			
淑女と髭	1931.2.7		恐喝 窃盗		主人公→ 恐喝犯	
美人哀愁*	1931.5.29			友人間		喧嘩で主人公2名死亡
東京の合唱	1931.8.15			父→長男	兄→妹	労使トラブルの描写
春はご婦人から*	1932.1.29					
生まれてはみたけれど	1932.6.3			子供仲間 父→長男	子供仲間 次男→父	(○) 脚本 初稿のみ
青春の夢いまいづこ	1932.10.3			主人公→友人	主人公→友人	
また逢ふ日まで*	1932.11.24					出征兵士が主題 ○
東京の女	1933.2.9		共産党問題	弟→姉	弟→姉	弟が自殺
非常線の女	1933.4.27		脅迫 強盗 発砲		主人公→ ギャング舎弟	
出来ごころ	1933.9.7			父→長男 長男→父	主人公→友人	
母を恋はずや**	1934.5.11			弟→兄		
浮草物語	1934.11.23			夫→妻	座長→女優	
箱入娘*	1935.1.28			父→息子	夫婦間 息子→知人	
東京の宿	1935.11.21		窃盗			
大学よいとこ*	1936.3.19					○
一人息子	1936.9.15				母→息子	
淑女は何を忘れたか	1937.3.3				夫→妻	

\*作品が現存せず、シナリオにより復元 \*\*現存する映像に欠如有、シナリオにより補訂



社会的に何んの希望もなくなった人達はせめて家庭だけが拠り所だと思ってるのね」(井上(編) 2003a:252-254)と(字幕で)呟き、記事執筆を断念する。娘の治療費のために強盗を働いた夫と、彼を刑事の手から守る『その夜の妻』(一九三〇)にせよ、一度は引退を決意しながら、子分とその姉の生活を守るために強盗に押し入るギャングとその情婦である『非常線の女』(一九三三)にせよ、最後の「拠り所」としての「家庭」を守るために、その外部に対する暴力の行使を必要としている。堅気の恋人と結ばれるために、かつての不良仲間から主人公が撃たれる『朗らかに歩め』(一九三〇)なども、同じ範疇に入るかもしれない。

一方、家庭の内部でも、あるいはまさに家庭を形成するための動因として、内向きの暴力が振るわれることも多い。『足に触った幸運』(シナリオのみ現存、一九三〇)では、兄妹喧嘩を抑えるために母が長男を叩き、その母も無断で内職用のミシンを買ったことで父(夫)に殴られる(井上(編) 2003a:209, 221)。『東京の合唱』(一九三一)では会社を誹首されたため、子供が欲しがる二輪車を買ってやれなかった父が、聞き分けのない長男を激しく折檻する。『箱入娘』(シナリオのみ現存、一九三五)では、父子喧嘩の顛末が周囲に親子愛を確認させ、不幸な結婚を防ぐきっかけとなる(井上(編) 2003a:533-534)。『母を恋はずや』(一九三四)では血縁のない兄(先妻の子)が養母に、愛情の印として自分をぶつように言い、事情を知らぬ弟(実子)が、母親を悲しませたとして兄を滅多打ちにする。『青春の夢いまいづこ』や『出来ごころ』(一九三三)では、女性の気持ちを知らながら結婚に踏み切らない弟分を主人公が殴り倒すことで、二人に所帯を形成させる。家庭という場が自然なトピスではなく、それを作り出し維持するためには、何がしかの人為的な強制力が必要であるということを、これら一連の無声映画は、文字通り無言のまま示唆しているようにすら見える。

その最も象徴的な表現として、小津のみならず日本、もしくは世界のサイレント映画全体の最高峰と見なす識者も多い、『生まれてはみたけれど』(一九三二)を挙げることできよう。デヴィッド・ボードウエル [2003:579] が「この作品は、社会的な権力の行使を軸に組み立てられている。二人の兄弟が近所の仲間のなかで偉くなるにつれ

て、彼らの父親はますます会社で服従的になる」と分析するように、郊外に越してきたサラリーマン一家を主人公とするこの小市民映画では、父（と母）が属する「大人の世界」と、小学生の二人兄弟が属する「子供の世界」が、構造的に対比されていると見ることが出来る。現地の子供たちの遊び場である空地に編入してきた兄弟は、当初は腕っ節の強いガキ大将にいじめられるが、自宅に出入りする酒屋の年長の店員を助っ人として呼び込むことで、ガキ大将の権威を粉砕し、自分たちがボスになりかわる。子分の一人には、兄弟の父親が勤める会社の重役の息子（太郎ちゃん）も入っていて、彼が兄弟を自宅でのフィルム上映会に誘う。ところが行ってみると、上映されたフィルムの中では自分の父親が、重役に対して惨めに媚びへつらう様子が映し出されており、鑑賞者一同に物笑いの種にされてもお唯々諾々している父親の姿に兄弟はいたく傷ついて、途中で帰宅してしまう。遅れて上映会から父親も戻ってきて以降の、親子の対話がクライマックスである。

「どういふ訳で太郎ちゃんのお父ちゃんにあんなに頭を下げるの？」

「太郎ちゃんのお父ちゃんは重役だからだよ」

「お父ちゃんだつて重役になればいい、ぢやないか」

「さう簡単にはゆかんよ　お父ちゃんは岩崎さんの会社の社員だからね——つまり太郎ちゃんのお父さんから月給を貰つて居るんだよ」

「月給なんか貰はなきゃいい、ぢやないか」

「そうだ　そんなものこつちからやればいい、ぢやないか」

「お父さんが月給を貰はなかつたらお前たちは学校へ行く事もご飯を喰べる事も出来ないぞ」……

「お父ちゃんの弱虫——」

「お父ちゃんの意気地なし」

この後、父親の堪忍袋の緒が切れ、長男を抱きかかえて臀部を何度も殴打し、激しく折檻する。兄弟は泣き叫ぶが、「僕は太郎ちゃんよりも強いし学校だつて上なんだ——大人になって太郎ちゃんの家来になる位なら学校なんかやめたい」

と長男がいうのを母親が宥めて、父も矛を収める。子供たちが寝入った後、彼ら以上に会社員生活の惨めさが身に染みている父親は、酒を手に独り侘しがる〔井上（編）2003a:360-362〕。

ここで鮮やかに対照されているのは、空間を超えて繋がりあう子供世界の人的紐帯の自由さと、「会社」および「家」という場に閉塞している大人世界の人間関係の固着性である。遊び集団にもボスがいるように、別に子供の世界が平等なわけではない。ただし空地という空間に活動範囲を制限されているわけではない子供たちは、自らの人脈で他の場所から援軍を連れてくることで、簡単にボスをすげ替えてしまう。この集団での支配・被支配の関係は、上位の者（主人公兄弟）が手で合図をすると下位の者（太郎ちゃん）が死んだふりをして横になるという他愛のないもので、上下関係を規定する権力のルールが空虚であることが強調されている〔ボードウェル2003:380-381〕。複数の場を横断するヨコの紐帯の奔放さと、それがもたらす秩序の動態性・可変性によって「子供の世界」を徴づけているのが、「生まれてはみたけれど」の描写の大きな特色だ。

これに対して「大人の世界」は、会社および家庭という「場」の唯一性および選択不可能性（さう簡単にはゆかぬよ）と、それを支える金銭という権力媒体の絶対性（学校へ行く事もご飯を喰べる事も出来ないぞ）によって定義づけられる。父親の暴力は、子供たちが持っているヨコのつながりを、このようなタテの構造の内部へと強引に押しこめるためにこそ、振るわれなければならない。そして、作中で自己言及的に登場する映画（フィルム）という媒体は、

そのような暴力と同じ機能を果たすものとして描かれている。映画体験の本質を「時代背景や物語的な風土を攪乱する：限界を超えた饗応によって成立する等質なフィルム環境」に置き、小津を「日本に、映画都市ハリウッドの位置するカリフォルニアの光線を再現すること」を試みた「映画の共和国の市民」として称賛する蓮實重彦〔2003: 83, 176-177〕の議論に対して、この満洲国建国と五・一五事件の年に公開された作品に提示される小津自身の映画観は、恐ろしくペシシステイックであるとすら言える。

しばしば日本人にとって所与のものとなされがちな家族や集団への帰属が、実は極めて不自然な人為的強制力の産物であること、そして自らの映画表現もまたそれに奉仕しているのだという自覚を、戦前期の小津安二郎は、その暴力への言及を通じて仄めかしていたのだろうか。事実、小津が描き出した近代日本の都市部における家族形成の大きな要因となったのは、第一次世界大戦による軍需好況であった。この好景気が雇用環境を改善させ、終戦前後の都市部でそれまでは所帯を持たなかった単身流民層の世帯形成が始まり、家族賃金慣行の成立を通じて専業主婦化も促進された〔坂本 1997: 37-38, 川東 2001: 106-110〕。日清戦争後に日本郵船と三井で始まった大学新卒者の定期採用は、大戦景気時の人材需要過多のために青田買いの技法として定着し〔野村 2007: 57-58〕、企業の共同体化とライフコースの固定化が顕著になっていった。映画監督小津安二郎が登場した昭和初期、家族や企業といった集団に仕切られて生活する「縦の構図」が、世界戦争の影の下で日本社会全体に根を下ろしつつあったのである。やがて一九四〇年十一月、工場・事業場単位の御用組合である大日本産業報国会の結成によって、既存の職種別労組は完全に解散され、企業別の縦割型労使一体化の下に、労働者階級間での横断的な連帯は寸断された。

## 二の二：戦中

戦後、小津映画に登場する家族は相手を殴らなくなる【表2】。例えば研究史上、鉄道模型のルールやテレビが欲しいとねだり、期待を裏切った父親に反抗して家出やハンストを決行する【麦秋】（一九五二）と【お早よう】（一九五

九)の兄弟は、『生まれてはみたけれど』(や『東京の合唱』)の系譜を引くものと位置づけられているが〔佐藤 2000:320-322, 468〕、父親の笠智衆は彼らを軽く一度はたくか、大声で叱るに留めている。『浮草』(一九五九)の座長が自らの隠し子をかどかわした妻や女優に手を上げるのは、同作品が戦前の『浮草物語』(一九三四)のリメイクであるからに過ぎない。かくして、今日一般に「小津安二郎の映画のよう」といった際に想定される、平静で温和な日本家族のイメージが出来上がる。しかし、戦前の小津作品には執拗なまでに描きこまれていた、家という場所性を外部に対して閉じるためのあの暴力の系譜は、いったいどこへ行ったのだろうか。

戦争に行ったのである——筆者はここで、『冗談を述べているつもりはない。』

佐藤忠男〔2000:279〕によれば、脚本担当の伏見晃による最初のシナリオでは、『生まれてはみたけれど』は演習部隊の行進風景を絡めたギャグ・シーンで終わる構想になっていた。兵隊の一人に

表 2：戦中・戦後の小津安二郎作品における暴力関連描写一覧

作品名	公開年月日	暴力関連描写の内容				戦争・軍隊への言及
		銃器	犯罪	殴打 (回数)	殴打 (単発)	
戸田家の兄妹*	1941.3.1				兄→妹 義兄→義弟	
父ありき*	1942.4.1					○
遥かなり父母の国 (シナリオ)	企画 1942.6	戦争				○
長屋紳士録	1947.5.20					○
風の中の牝雞	1948.9.20				階段落ちの描写	○
晩春	1949.9.19					○
宗方姉妹	1950.8.8			夫→妻		○
麦秋	1951.10.3				父→長男	○
お茶漬の味	1952.10.1					○
東京物語	1953.11.3					○
早春	1956.1.29			不倫相手→夫		○
東京暮色	1957.4.30			次女→恋人		○
彼岸花	1958.9.7					○
お早よう	1959.5.12					
浮草	1959.5.17			夫→妻	座長→女優	○
秋日和	1960.11.13					○
小早川家の秋	1961.10.29					○
秋刀魚の味	1962.11.18					○

\*現存する映像に欠如有、シナリオにより補訂

言づかった長男が購入した菓子を渡そうとするが、隊列行進中の兵士は上官の監視が厳しくなかなか受け取れない。かくして遠路まで行軍につきあつてしまった長男を、家族は叱りすぎ故の家出ではないかと心配する、というオチであつたという（現行版はまったく異なり、親子喧嘩の翌朝における和解の光景で終わる）。佐藤自身はこのオリジナルの結末を、スラップスティック的なコメディとして作品を閉じる構想と見なしているが、本稿のここまでの分析からは、むしろより社会的な不吉さを漂わせる終幕ではなかつたかと考えられる。脚本によればもう一本、小津の最後の無声映画となつた『大学よいとこ』（シナリオのみ現存、一九三六）もまた、主人公を含めた大学生たちが軍事教練で行進する風景がラストシーンとなるが、「右に向きを変え——進め！」が最後の字幕となる同作品に、井上和男（編）2003a:583, 724〕は小津の時代批判を読み取っている。蓮實重彦〔2003:111-113〕が指摘するように、戦前の小津作品、特にその大学生ものにおいては、不自然なまでに息の揃つた「同じ歩調で何人もの学生がぞろぞろ出てくるという…機械的な動作の儀式的な反復」が頻繁に散見されるが、モダンズム的な形式主義の極致であつたバレエの集団舞踏がファシスト的群集行動の規律的感性に回収されたといわれるように（「エクスタインズ 1991:5, 43, 43」）、小津映画の大学生たちもまた、その不自然な道化的動作をあたかも自然な秩序の一部に見せる、行軍という様式へと融解されていった。

一九三七年七月七日、盧溝橋事件によつて日中戦争が勃発。九月九日に小津は召集令状を受け、大陸中国へと出征する。召集解除となる一九三九年七月一六日までの兵士・小津安二郎の「戦争体験」の仔細については、田中眞澄〔2003:Chap.8-10, 2005:59-98〕らによる説明が近年進んでいるところであり、筆者なりの解釈もまた別稿に委ねたい。本稿の文脈で記憶に留めるべきなのは、帰国後の一九三九年八月、『東京朝日新聞』夕刊紙上での田坂具隆（映画監督）との対談で発した、小津自身の以下の発言であろう。

僕はもう懐疑的なものは撮りたくない。何んというか戦争に行つて来て結局肯定的精神とでもいったものを持つ

ようになった。そこに存在するものは、それはそれでよし——と腹の底で号びたい気持だな〔田中（編）1987:106〕

「そこに存在するものは、それはそれでよし——」という「肯定的精神」による、「懐疑的なもの」の否定——ここに、小津の跳躍があったのではないか。『東京の合唱』で、自分が無収入となったために子供の希望を果たせない父親が、長男の尻を「ぶちながら父親も泣きそうな顔になっている。ここはこの映画の名場面のひとつに数えられる……親にとって子供の甘えを受け容れ難い場合があるが、それこそ、彼にとってもっとも悲痛なときなのである」〔佐藤 2000:321, 323〕と評されるように、従軍前の小津映画の家族に見られた暴力は、しばしばふるう側にもふるわれる側の事情が分かるが故に、当人にも見るものにも葛藤を呼び起こすものであった。しかし、帰国第一作として発表された『戸田家の兄妹』（一九四一）の中で、父親の一周忌に天津から帰朝した佐分利信が、身寄りない母と未婚の末妹（高峰三枝子）の世話を焼いたという理由で、既婚の妹とその夫に平手打ちを食わせた時〔井上（編）2003a:665〕、その暴力にはもはや逡巡はなく、自信に満ちたものとなっていたのではないか（このシーンは戦後の自主検閲で削除されたため、シナリオによって窺い知るしかないのだが）。そして戦時中に製作されたもう一本の作品である次作『父ありき』（一九四二）では、笠智衆の父親はもう暴力を必要としない。母親はすでに亡く、中学以降は父親とも離れて一人で生活しなければならぬという過酷な命令を、聞き分けのよい一人息子——成人してからを、中国戦線で一時小津と行動を共にした佐野周二が演じた——が従順に守るからである。

公開時に同作品を見たのが最初の小津体験であったという映画監督の吉田喜重は、今日広く知られた象徴的な作中の光景に託して、その際の印象を振り返る。

流し釣りを親子が並んでするわけですが、川の流れは同じ速度ですから、大人であろうと子供であろうと、釣りをする動作は同じになる。それが私には異様に思え、驚いたのです〔が〕……最初の場面では、「幼少時の」子供が父

から別離の言葉を聞き、その衝撃から、釣りをする反復動作にずれが起りました。二度目の「息子」が大人になってからの釣りのシーンでは、最後まで二人の反復動作が糸乱れず、見事に繰り返される。この二つのシーンを通して、人間が成長することの意味といったものを、そのとき私は強く感じたのです〔蓮實・山根・吉田（編）2004:2526〕

一度目（幼少時）の画面では、父と子とが横に並んで背中から映される。溪流の流れに従って釣り糸が下流（横）へ流れると、親子がともに釣り棒を上流へと振って元に戻す。画面を横断する水流の運動を、あくまでも二人の後ろ姿が並ぶ「縦の構図」の内部に押し留めるのように。そこにはもはや暴力を感じさせる描写は何もなく、父子の一心同体さを示すただ「自然」で静謐な空気だけがある——吉田が当初は「異様に思え、驚いた」と述べるのとおり、それは本来「不自然」な人工的秩序であるにもかかわらず。問題は、「人間が成長することの意味」という言葉で吉田自身がその異化効果を打ち消してしまっているように、この「小津的」な表現技法による機械じかけのコスモロジーを、戦後の日本人があたかも家族の自然な情愛であるかの如く、信じ込んでしまった所にあった。

### 二の三…戦後

敗戦および占領という巨大な断絶を経験したにもかかわらず、日本人がその自己を喪失することなく、あたかも戦前も戦後も一貫するかのような帰属意識を自国に対して抱き続けたことは、それ自体が一つの大きな謎である。むしろドイツのような分割統治を免れたことが大前提であるが〔仲正 2005:69〕、植民地を捨てたことで「単一民族国家」というイメージが戦後に定着した〔小熊 1995:363〕、戦時中に優生学によって「純粹」な日本人のイメージが準備されていた〔坂野 2005:448〕、戦前から植民地（の原住民）が法制的に分離されていたために帝国崩壊直後から日本内地（の出身者）のみを切り離すことが可能だった〔駒込 1996:360, 381, 浅野 2008:624〕、占領国アメリカが『菊と刀』のような日本人（論）のパッケージを提供した〔道場 2005:225〕、など、近年の重要な近現代史の著作がそれぞれの



視角から、この謎の解明に取り組んでいると見られる。おそらくは——内にさまざまな矛盾を秘めながらも——その「戦争」に対する語りというものが、最終的には単一の「日本人」を主語として組織されたこと」に〔福間 2006:301-302, 305〕、大きな原因があるのだろう。そして前稿にて明らかにしたように、「お早よう」という例外一作を除く戦後の全作品で、物語上は不要とも思われるほど必ず戦争についての言及を繰り返した映画監督である小津安二郎は、そのことに最も自覚的な歴史の語り手であったと言わなければならない〔與那覇 2010〕。

戦争中、敵の飛行機が来ると、よくみんなで、いそいで防空壕へ駆け込んだわね……親子四人、真ッ暗な中で死ぬばこのまま一緒だと思ったことあったじゃないの……戦争は厭だったけど、時々あの時のことがふっと懐しくなることあるの……あんなに親子四人が一つになれたことなかったもの——〔井上（編） 2003b:318〕

一九五八年、自身初のカラー映画となった『彼岸花』で田中絹代の母親にこう語らせたとき、小津は親子を「二つ」にするものとしての暴力の行方について、種明かしをしている。戦前の諸作品では登場人物の身体によって直接的にふるわれたそのような力、作品世界を「縦の構図」へと収斂させる暴力は、より巨大な総力戦という暴力へと昇華されたこと、画面から姿を消し、戦後は「死ねばこのまま一緒だと思った」時代の記憶として後景化されたのである。したがって、戦後の「小津的」な家族映画におけるしごく稀な暴力描写や鋭い葛藤は、まさにその戦争の記憶に関する物語の統一性が破ける時にこそ、画面上に再来する。

（故意でないとはいえ）夫が妻を階段の下に叩き落としてしまう『風の中の牝雞』、妻が夫に顔面を何度も強打されたことで離婚を決意する『宗方姉妹』、次女が身ごもった子を密かに中絶した後、その父親になるはずだった恋人を平手打ちする『東京暮色』の三作品の背後に、いかに「小津的」な平穏な家族物語の枠組をはみ出す植民地・帝国の系譜が意識されているか、そしてそれゆえにこれらの作品が「失敗作」の烙印を押されたかに関しては、前稿で述べた

ところなので〔與那覇 2010〕、別の事例を採ろう。例えば、代表作『東京物語』（一九五三）のクライマックスにあたる〔井上（編）2003b:219〕、戦場から帰還しない次男の嫁を「あんたはええ人じゃよ、正直で」と評する笠智衆の義父の贅辞を、「とんでもない」として拒絶する原節子の「絶望というか、憤りというか、自己嫌悪とさえいえそうな…消化したい異物のようない」（蓮實・山根・吉田（編）2004:10）表情のショットの、それまでの温和な作品世界を刃物で刺すような鋭さ。そこに、この義理の父娘のあいだでの、あの戦争に関する物語の共有の不在を読み込んでみることは、さほど困難ではない〔cf. 井上 2007:176-177〕——事実、次男が生存している可能性を諦めきれない義母（東山千栄子）と、戦死したものと覚悟している義父とのあいだに、いわばジェンダー的な認識の齟齬があったことが、作中で示唆されている〔井上（編）2003b:198〕。

『東京物語』の次回作として一九五六年に公開された『早春』は、様々な面で戦後小津映画の中では異色作と評されるが、その本質的理由は、同作が例外的に「横の構図」を基調に据えていることにあると思われる。岩崎昶のいう「親子という縦の愛情関係」はむしろ脇筋に引き、「恋愛、結婚という両性の横の愛情関係」の方が、物語の主軸に据えられているのだ。すなわち、池部良扮する既婚の会社員と、他社のBG（OL）である岸恵子の不倫関係が作品の中心であり、親子関係は正妻（淡島千景）とその母（浦辺粂子）のエピソードとして、挿話的に用いられるに過ぎない。妻帯者が婚外の性交渉を持つという設定自体（他作品では見られないキスシーンや、連れ込み旅館での情事の翌朝の描写まである！）が、いわゆる「小津的」な世界のフレームからは異色であるが、そのような事件に至るまでの画面構成については、蓮實重彦の洞察をここで再確認することが適切であろう。

『早春』のサラリーマン池部良は、同じ方向に進む早朝の通勤者たちの視線の等方向性とは関係なしに妻を裏切る。「『つても物語上は構わないはずだが』…機械人形のような不自然な歩みが形式的な必然だというなら、それには、説話論的な秩序とは異質の要請が問題とならねばなるまい〔蓮實 2003:101〕

視線の等方向性と歩調の一致という主題を如実に具現化している通勤者の群にまぎれこむことによって、池部良は妻の住まう家庭的空間を決定的に離れ、同じ通勤者の一人である岸恵子と過ちを犯すことになる。夫の姦通は、作中人物の心理や欲望の劇として語られるというより、主題論的な体系の論理として導き出されている〔蓮實 2003:106〕

『早春』は、勤める会社は異なりながらも、同じ通勤列車の利用を通じて顔なじみとなった会社員どうしのサークル的なつきあいの中から、二人の男女メンバー間に恋愛関係が生じ、それが男の正妻をはじめとする「家庭的空間」を揺るがしてゆくという構造を持っている。ここで蓮實が主張しているのは、『早春』を含めた小津作品において、登場人物の行動は、凡庸なメロドラマが強調する「説話論的な秩序」＝シナリオに記されたストーリーの展開によってではなく、むしろ「主題論的な体系」＝映像として去来する身体の運動や空間の構成によってこそ、より強く鑑賞者に意味づけられるのだ、ということである。だとすれば、家や企業といったタテの組織体を貫き攪乱しながら展開するヨコの人的紐帯の形成が、映像表現としても小津作品にとつて珍しい「横の構図」で映し出されていることにも、注目しなければなるまい。不倫カップルほかのサラリーマン・グループを乗せる列車は、「早朝の通勤者たちの視線の等方向性」に迎え入れられながら横に滑り込んでくる。池部と岸が互いに好感を抱くきっかけとなる、グループが企画したハイキング旅行のシーンでも、ばらばらのメンバーが三々五々に横へ横へと歩く構図が核となっている――逆に、仲睦まじくなった二人だけは、トラックの荷台に乗って一時的な「縦の構図」へと収まってしまふ。

すなわち、『早春』という作品の異質さの源泉は、形式においても内容においても、平素の小津映画では抑圧されていたはずの家庭外の横の運動が、家庭内の縦の秩序を破砕していくという点にこそ求められるのではないか。重要なのは、小津がかかる破格の作品内において、そのような同作の特異性を、前作『東京物語』では微かに暗示されるのみであった「戦争に対する語りの分裂」という主題に、明示的に結びつけていることである。通勤仲間という横の紐帯の高揚によって、自身が属する家という場の唯一性が蔑ろにされていることに（不倫の可能性も含めて）薄々勘づ

いている正妻の淡島千景と、夫の池部良とのあいだには、当然ながら感情的な溝が徐々に拡大していく。その象徴として用いられる挿話が、夫の戦友会への出席である。妻は「兵隊の会」が不倫の口実ではないかと疑ったばかりか、夫が自宅に連れ帰ってきた元兵士二名の泥酔ぶりが気に入らず、邪険に扱う。翌日が夭逝した子息の命日であるにもかかわらず、夫が戦友との宴会を優先していることも不快で堪らないのだ。以下は、翌日に亡き子の慰霊を終えた後、実家に帰って夫の悪態をつく正妻と、その実母との会話である。

「あんな友達がいんのかと思つたら厭なつちやつた。つまらないこと面白そうにアツハアアツハア笑つてんの。馬鹿みたい」

「でもさ、鉄砲玉くぐつた仲だもの、お互に懐しいんだろう？」

「懐しいなんて、あんなもんじゃないわよ。あんなのが兵隊だから日本敗けたのよ。子供の命日さえ忘れてんだもん」〔井上（編）2003b:241-247〕

男（夫）にとつての「鉄砲玉くぐつた仲」との交歓に対して、女（妻）は「あんなのが兵隊だから日本敗けたのよ」と吐き捨てて、その価値を全否定してみせる。佐藤忠男（2000:376-378）の指摘によれば、このシークエンスは「扇友会」と名づけて小津自身がつきあっていた中国戦線での戦友たちとの会合がモデルであり、さらに当初のシナリオでは夫と戦友どうしのあいだで「おれア戦争にや大反対だつたなんて」「後になって」云つてる奴いるけどよ、ありやお前、食わせ者だな」「そうよ、大嘘だよ。そんな奴いるもんかイ」：「おれたちだつて、いやだいやだと思ひながら、一生懸命やったからなア」云々という会話が予定されていたという。このシーンは結局撮影されなかつたため、現行の映像には（全集版の脚本にも）収録されていないが、もし最初の構想通り作品内に挿入されていれば、主演の男女のあいだでの、戦争に関する物語の断絶という描写が、より鮮烈なものとして半ば主題化されることになったのでは

ないか。かくして、戦争という形に統合された巨大な暴力の記憶の影の下に成立してきた、戦後の「小津的」な家族の世界は、瓦解の危機に直面する。

筆者は前稿で、「場の共有」という正しい意味でのタテ型の論理によって組織された日本社会の統合が、場所性や集団帰属を超えたヨコ型の紐帯によって時折寸断される状況を、「中国化」として把握する視角を提唱した（與那覇2009:49）。だとすれば、やはり横の運動が縦の構図を浸食する構成によって特徴づけられる『早春』のスクリーンにおいて、家庭という場を最も印象的に引き裂く戦友会の挿話が、小津の実体験に基づいており、事実作中でも部隊の転戦地が中国であったことが暗示されていることを、見落とすわけにはいくまい。「おい、長県にや随分とチャン・チュウあつたよなア。犬おツ殺してお前、スキヤキでよく呑んだじゃねえか」（井上（編）2003b:24）——しばしば「日本的」という冠によつて形容される戦後小津映画の画面においてもまた、その統一性が喪失され攪乱されるとき、小津自身がかつて兵士として赴いた中国という体験が回帰するのである。

### 三 中国——打ち寄せるゆらぎ

#### 三の一 遊戯

小津映画の形式および内容における「縦の構図」を日本社会を統合するタテの論理に擬し、その秩序に潜在しつつ時として転覆を謀りかねない不気味なものとして描出される横方向の運動に「中国化」のヴェクトルを感じ取ろうとするとき、実際に戦後の小津自身がそのような場面ではしばしば散りばめていた、「中国的」なモチーフに注意が喚起される【表3】。例えば、『戦前の無声作品』『青春の夢いまいづこ』（一九三二）の冒頭で、小津はゲームというものの遊戯性を持つ、文字通り越境的な作用について語ったことがあった。雑然とした大学構内のベーカーリーで、主人公の学生と相手の二人が将棋を指している。ゲームにのめり込んだ彼らは授業に赴く際も将棋盤を持って移動し、道中にそ

れを見とがめた訓導も岡目八目、思わず勝負に引き込まれて職務を忘れてしまう。結局教室に入っても目が覚めず将棋を指し続ける学生たちは、教師に注意されてやっと正気にかえるが、その教師まで最後に一言、「あんな時に飛車を大事にするやうな心掛けだから君は学校も出来んのだ！」——という身体的ギャグを、戦前の小津は例によってしなやかな自然さでつないで見せている。ペーカリーから教室へという質的に異なる場所への移動を速やかに達成し、教師・訓導・学生という異なる種類の人間のあいだにも一時的な結びつきを軽やかに作り出す実践として、小津は遊戯というものの本質を捉えている。いわばそれは『生まれてはみたけれど』における子供世界の越境性を、大人世界にまで密輸入するべくパッケージングした装置にほかならないが、逆に戦後の小津映画では遊戯というものが、しばしば沈鬱な小道具として登場する。

それはすなわち、麻雀のことである。小津映画で最初に麻雀に興ずる人々が登場するのは、子供の医療費を捻出するために田中絹代が一夜の売春をする『風の中の牝雞』（二九四八）の連れ込み旅館のシーンであ

表3：戦後の小津安二郎作品における「中国的」要素一覧

作品名	公開年月日	大陸への言及	麻雀の描写	中華屋の場面	関西圏の舞台
長屋紳士録	1947.5.20				
月は上りぬ (シナリオ)	1947 執筆				奈良
風の中の牝雞	1948.9.20		売春宿		京都
晩春	1949.9.19		(言及のみ)		京都
宗方姉妹	1950.8.8	満洲			奈良・神戸・京都
麦秋	1951.10.3				
お茶漬の味	1952.10.1	シンガポール		三来元ラーメン	
東京物語	1953.11.3		熱海の旅館		尾道・大阪
早春	1956.1.29	中国	アパートの一室	三来元ラーメン	岡山
東京暮色	1957.4.30	朝鮮・シベリア	雀荘	珍々軒	京都・広島
彼岸花	1958.9.7		(同窓会の旅館)	珍々軒	京都・広島
お早よう	1959.5.12				
浮草	1959.5.17				志摩半島
秋日和	1960.11.13		ハイキングのロッジ	三来元ラーメン	
小早川家の秋	1961.10.29				京都・大阪
秋刀魚の味	1962.11.18			燕来軒	
青春放課後* (テレビ)	1963.3.21 放映				京都

\*シナリオにより復元

るが<sup>四</sup>、そこには専属の売春婦が住み込んでいるのではなく、来館した客の男と素人も含めた女をその都度マッチングさせているらしいことが描写から分かる〔井上（編）2003b:3435, 4〕。つまり田中絹代の売春は、単に婚姻外の性交渉であるがゆえにモラルに反するのではなく、その売春宿で展開される一時的で可変的な対人関係のあり方が、同一のパートナーとの永続的で安定的な結合によって構造化される日本家族の論理と真つ向から乖離するために、後者に立脚した「縦の構図」を有する小津の作品世界において悲痛であるのだ。『青春の夢いまいづこ』の将棋が有していた、遊戯の論理が持つ越境的な力へのまなざしは、その表象が「麻雀」という中国産のゲームに置き換わることによって、快楽から恐怖へと転じている。

前稿にて論じたように、「小津的」な家族の風景を最もよく代表するものとして人口に膾炙する『晩春』（一九四九）は、この前作『風の中の牝雞』で露呈した秩序の攪乱に対する不安を、いわば埋め合わせるために創作された、きわめて防衛的な作品である〔與那覇2007〕。冒頭近く、笠智衆の父親が助手との麻雀談議に花を咲かせ、自宅で「一圏やろう」として「清さん」を呼び込もうとするのを、一人娘の原節子がにこやかに、しかしはつきりと拒絶することが、同作品における主人公親子の親密さの最初の表現となっている〔井上（編）2003b:52〕。同一の家庭へと十分に統合されていない外部のものを、遊技者というメンバーシップを一時的に与えることで軽やかに取り込んでしまう麻雀という遊戯の装置は、『晩春』の主題である父娘二人の家庭に漂う濃密な情愛の空間を侵犯する脅威ゆえに、ヒロインによって退けられなければならないのだ。極言すれば、それはあたかも悪魔祓いの所作にも似ている。

しかしあらゆる宗教的儀式がそうであるように、祓えば祓うほど悪魔の实在性や、いつかそれが甦るのではないかという不安の念は高まる。ある不倫関係の展開を現在進行形で描く『早春』、およびかつての離婚の過去が暗い影を投げかける『東京暮色』という、戦後の「小津的」な家庭秩序に最も大きな亀裂を差し挟む二作品において、やはり麻雀卓を囲む風景が、ある種の禍々しさの坩堝として描出されていることは、もはや必然であるとすら言えるだろう。

『早春』（一九五六）では、グループ仲間が時折卓を囲む蒲田のアパートの一室が、池部良と岸恵子に接触の機会を提

供すると同時に、不倫関係を糾弾して男性メンバーが岸に対する「査問会」を開く舞台ともなる〔井上（編）2003b:233-234, 248-251〕——この陰湿な「吊し上げ」のシーンは、小津映画にしては出色なほどの厭らしさであり、平素の小津の世界とは対照的なまでに居心地の悪い空間を見事に作り出している。『東京暮色』（一九五七）の物語が展開するのは、戦前、父（笠智衆）の不在中に愛人と出奔し、シベリア抑留を経て帰国した母（山田五十鈴）が経営する五反田の雀荘「寿荘」であり、そのような不純な場を二人の娘（原節子と有馬稲子）が訪れたことから悲劇が生じる。両作品においてともに、先の戦争に関する物語の統合性は廃棄され、登場人物のあいだに再び暴力が回帰する。『早春』の岸恵子は関係を清算せずに逃亡しようとする池部良を、『東京暮色』の有馬稲子は自身を妊娠中絶に追い込んだ無責任な恋人である田浦正巳を、それぞれ激しく平手打ちするのである〔井上（編）2003b:261, 297〕。

### 三の二：中華

『早春』の麻雀の場面には出前の「支那ソバ」が持ち込まれ、『東京暮色』で有馬稲子が恋人と絶縁するのは「珍々軒」という「中華そば屋」であるが、小津映画においては視線の等方向性——平たくいえば、何かに対して複数の登場人物が横に並ぶこと——こそがドラマを準備すると喝破した蓮實重彦〔2003:97-98〕は、そのような画面の構図を必然化する舞台として、しばしば小津が「ラーメン屋」の壁面に突き出たカウンターを用いたことを指摘している。佐藤忠男〔2000:525〕がやはり小津映画における多用を指摘する「寿司屋の板の前やバアのカウンターと一緒に並んで腰掛けて、飲み食いしながら喋る」というシチュエーションにおいても、画面の構成上は同じ効果がもたらされるはずであろう。しかし、洋風バーでの男性どうしの会話が往々にして懐古と安寧に満ちているのに対して、作中では「チャンソバ屋」と発声されることの多い中華料理屋のシーンでは、しばしば男女の物語が展開し、しかもそこにはある種の苦みが添えられている。

そもそも『早春』の池部良と岸恵子の最初のデートも「支那料理屋」であったが、『お茶漬の味』（一九五二）の津



島恵子は、見合いをすっぱかして鶴田浩二と「ラーメン屋」でデートしたことから親戚の不興を買うし、『秋日和』で佐田啓二は恋人の司葉子に、やはり「ラーメン屋」で麵を啜りながら自分と母親に関する、母の死去によって修復不可能となったかつての挿話を語る——三作いずれも「ラーメン 三来元」という同じ暖簾が使われている（貴田 2003:3460）。何より遺作となった『秋刀魚の味』では、零落したかつての恩師（東野英治郎）と、婚期を逸したその娘（杉村春子）の侘しい日常が、二人が経営する場末の「中華ソバ屋の燕来軒」で露呈する（井上（編） 2003b:168, 432, 231, 482）。なかでも極めつけの陰惨な展開を見せるのが、恋人を殴った後に有馬稲子が自殺に近い事故死を遂げる『東京暮色』の「珍々軒」だが、この店名は成瀬巳喜男の愛用した蒲田の大衆食堂にちなむという（田中 2003:72, 貴田 2003:68-72）。おそらくは戦後小津映画の場面設定において、中華料理屋という空間こそが、成瀬的な世界——社会階層として一段低く、親子よりは男女の関係を中心に展開する世界——に開いた窓であったのだろう。かくも几帳面なまでに繰り返される中華屋の舞台を演出する際、小津の脳裏をよぎったかもしれない光景のうちに、戦中の自身の中国体験の残影を見出すとしたら、果たして穿ちすぎであろうか。むしろ日本家族の「縦の構図」が揺らぐ場面に、常に中華風のモチーフを採用した小津安二郎の記号学を、そこに読みとることができるのではあるまいか。

若者たちの家庭外の活動が「小津的」な世界に最も深刻な亀裂を招き寄せる『早春』や『東京暮色』が公開された一九五〇年代後半——昭和三〇年代前半は、今日しばしば敗戦直後の完全なカオスと、高度経済成長期の昂進的な貪欲との狭間に位置する、適度な「不便と貧しさを背景として、人々が協働でつながり、互いに役立ちあっているというやりがい」に生きることができた時代（浅羽 2008:383）などとして、羨望の対象となる。小津作品自体がそのようなノスタルジアの一環として消費され、逆に「小津映画の世界は、しばしば美しすぎる。あまりに整いすぎている。最近昭和レトロブームも……みな少しずつウソをついている」（山口 2006:283-284, cf. 浅羽 2008:44）という同時代人からの苦言も寄せられる。実際には、年齢標準化自殺率（高齢化の影響を排除した自殺率）が近年の水準をも凌駕し（若本 2007:207）、傷害・暴行・恐喝・脅迫の発生率や強姦の認知件数が戦後史上のピークを形成（河合 2004:36, 38）、

少年刑法犯の人口比もほぼ一貫して上昇した昭和三〇年代〔鮎川 2001:119〕、特にその前半において日本社会は戦後という新しい統合の枠組みが浸透を始める反面、それに対する激越な反発が随所で生起する、物語の締めきあいの只中であつた。一九五五年から一九五九年にかけて歴史家や文学者たちが「昭和史論争」に湧いていた頃〔大門（編）2006:iii〕、一九五六年に石原慎太郎、一九五八年に大江健三郎がそれぞれ二三歳で芥川賞を受賞し、センセーションとなる。今日では伝統的な「右・左」の歴史の語り部へと収まった両者も、当時はむしろ戦前・戦中派中心の論壇に対する叛逆者と見なされていた。一九二二年生まれの橋川文三〔1998:278〕は、「現代青年のエネルギー構造図を表現するとみられる大江と石原について、私はそこに飽和状態に達した体制の論理の浸透と、その普遍化的平準化のなかにおける焦燥と自虐の心理を鮮かに感じ取る」と述べて、かつて自らの青春を没頭せしめた日本浪曼派の再来を幻視する。改憲論を高唱する鳩山一郎や岸信介が総理大臣となり、青年将校と呼ばれる中曽根康弘が初めて入閣した。あの「小津的」な空間を画面の外から支える「戦争」をめぐる語りが、激しく断裂しようとしていた。

小津安二郎の映画に、通常言われる意味での社会性が乏しいのは事実であろう。しかし『東京物語』に出演した香川京子は、撮影当時は疑問に感じた小津の「社会のことには興味が無いんだ」という言葉は、「人間のほんとうの姿を描けば自然に社会が出てくるという意味だった」〔蓮實・山根・吉田（編）2004:228-229〕と回顧している。小津が石原兄弟らの太陽族映画に意外な関心を示したのは<sup>五</sup>、「あの惨憺たる出来栄えの石原慎太郎の『若い獣』にまで映画的環境の活性化の期待を寄せていることで感動的さえある」〔蓮實 2003:109〕などと茶化して済ませるべきことではなく、おそらくは自身の「縦の構図」を揺るがす時代状況に対する、先鋭な関心からではなかつただろうか。

### 三の三…東西

田中絹代が空襲の記憶を追想するあの『彼岸花』（一九五八）で、『早春』・『東京暮色』と続いた激しい動揺に終止符を打ち、小津は自らの空間を修復する。初めてのカラー採用という挑戦にも関わらず、それはある意味で確かにマ

ンネリズムへの回帰でもあり、『東京物語』で助監督を務めた高橋治〔1985:286-287〕が、「いわゆる小津調で、外見を派手にし、胡椒の辛味を抜けば抜くほどその作品は当たった：小津の脚本で、二度と読み直す気にならないものを挙げると言われれば、迷うことなく『彼岸花』と答える。それから『秋日和』。共に群をぬいて興行収入第一位である」と唾棄するのをもた、率直な芸術家の証言であろう。しかし歴史・叙述の方法としての小津安二郎を考へるとき、自身の作品世界に調和を回復しようとした際に小津が用いた技法は、きわめて興味深い。

例によって蓮實重彦〔2003:235-236〕が慧眼を以って見抜いているように、『彼岸花』は「父親に許されない結婚」という主題を『東京暮色』から受け継ぎつつ、悲劇に終わった前作をハッピーエンドを伴う喜劇へと改作する試みであるが、そこでは小津映画でおなじみの「戦前の『東京』を思わせるもの」と、逆に「小津にはめずらしく『関西的』な雰囲気漂わせている」モチーフとの対比が、主要な役割を果たしている。『彼岸花』の父親・佐分利信は、親が見合い話を進めていたにもかかわらず、長女の有馬稲子——『東京暮色』で中絶の後に自殺する次女と同一俳優——が勝手に恋人と結婚を約していたことが許せない。父娘の間柄が深刻になりかけたころ、家族ぐるみにつきあいをしていた京都の旅館の看板娘である山本富士子が上京してきて、上手く佐分利をかどかわして恋愛結婚の承諾を取りつけてしまう。京都から初代ミス日本に選出されたことで知られる山本が、全編にわたって柔らかな京都弁で佐分利ら東京組の俳優陣をいなすところが、作中の見せ場となっている。

佐分利が有馬の結婚にむきになって反対するのには、父親の面子を潰されたという意地のほかに、友人である笠智衆の娘（久我美子）の事例を、目の当たりにしていたという理由がある。出奔して男と同棲している娘を説得するよう頼まれた佐分利は、久我がホステスとして勤める銀座のバーに立ち寄った後、例によって中華屋——脚本では「食いの屋」という指定であったものを、フィルムでは『東京暮色』と同名の「珍々軒」に変えている！（貴田 2003:72）——で、久我とその同棲相手に面会した結果、自分の娘にも勝手に結婚は許すまいという決意を固めて帰ってくるのである。そんな佐分利でも、山本の流麗な京都弁で「うち、好きな人が出来ましたン：ねえ小父さま、そんな、お母

ちゃんの言うこと聞かんかてよろしおすやろ？」と訴えられると、ついつい「そりやいいよ」と応じてしまうという筋書きが楽しみどころである（井上（編）2003b:324-325、328-329）——同時に、このことは自ずと、しばしば「日本的」と形容される小津安二郎の作品世界において、「関西」というトポスが果たしている役割の検討へと見るもの的心を惹く。東京深川で問屋経営の家に生まれながら、先祖の地である伊勢で幼少期から青年期を送った小津安二郎であるだけに、である。

『彼岸花』で山本富士子が演じた関西弁の来訪者には、実は先達がある。小津の二本目のトーキーにして、日中戦争前の最後の作品となった『淑女は何を忘れたか』（一九三七）で、桑野通子が大阪弁を連発する姪っ子のモダンガールを飄々と演じていたのがそれである（そのオマージュとして、『彼岸花』には遺児の桑野みゆきが次女役で出演している）。一般に、前年の一九三六年に溝口健二が初めて依田義賢（脚本）とのコンビで作った『浪華悲歌』と『祇園の姉妹』が、日本のトーキーにおける最初の本格的な関西弁映画だと言われるので、小津としては最先端の意匠を取り入れたことになるだろう。『浪華悲歌』と『祇園の姉妹』は、ともに山田五十鈴を主演に、「男性本位の社会に怒りを感じた女性が犯罪的な方法で男たちに反抗するのは当然であると結論していた」（佐藤2006:118）作品で、従来のメロドラマの定型をはみ出す反逆的な女性像が、リアリズムの発露として高く評価された。率直な関西弁がずけずけと飛び交う会話も、既存の「標準語」（東京弁）の映画世界に対して、音響的な異化効果を加えるものとして機能したことには疑いえない。小津は翌年の『淑女は何を忘れたか』に早くもその技法を取り入れて、一人旅をしながら酒や遊びを楽しむ、細君の尻に敷かれっぱなしのへっぴり腰の叔父に、妻への反乱を唆す大阪からの来訪者を、軽妙に演じさせている。結局姪の教唆に乗った叔父が叔母の顔をピシヤリと一発叩いたことで、家長の威厳と夫婦間の敬意を取り戻すという筋立てこそいささか復古的ではあるが、「東京」という場に築かれた家庭内秩序の攪乱者として、関西圏の風俗が位置づけられていることは重要であろう。

戦後に「小津調」を完成させたとされる『晩春』にせよ、実はシナリオの設定では笠智衆演じる父親の職業は東京

大学の教授で、その友人である京大教授との対比が一つの核をなしている（井上（編）2003b:51, 53）。恬淡とした笠に対して、京大教授に扮する三島雅夫がどっぷりとして脂の乗った、いかにも精力豊富でやや好色そうな中年を演じているところが味噌である。京大教授が再婚して若い新妻を迎えたというのを、笠の娘の原節子は当初「不潔よ……きたならしいわ」と批判し、笠もまた後妻をとろうとしていると誤解するや、父親にも冷たくなる。しかし親子二人での京都旅行と、当地で京大教授の再婚家族が幸せに暮らす様子を見たことで、原が笠の再婚を容認すると同時に、自分も父と離れて嫁入りすることを承諾するというのがあらずじである。すなわち、『淑女は何を忘れたか』から『彼岸花』へという関西描写の系譜の中に置いてみたとき、清水寺や龍安寺まで映るこの『晩春』の京都旅行は、一見想定されるようない・わゆる「伝統的」な日本家庭の紐帯の確認のためではなく、むしろ東京でのみ規範視されているようなその種の結合をいったん緩めるために行われているのだ。

このことは『彼岸花』以降に撮られた、全篇が関西弁で展開するという異貌の小津映画『小早川家の秋』（一九六一）と、一般に遺作と呼ばれる『秋刀魚の味』の翌年に放映され、真に小津の最後の映像作品となったテレビドラマ『青春放課後』（一九六三、里見弴との共作シナリオが現存）にまで視野を広げること、いっそう明らかとなる。ともにあの「縦の構図」——個人の属する家や企業が一義的に定められる堅牢な構造が、悠然と解かれ散逸する場所として、関西（それぞれ大阪と祇園）という地域が想定されているからだ。上方歌舞伎出身の名優として知られる中村鴈治郎が演じる小早川家の当主・万兵衛は、家族の厳格な監視を振り切つてさっさと浪花千栄子扮する愛人に会いに行つてしまい（横方向の廊下上の移動を活用した、この脱出シーンの美しさは、佐藤忠男〔2000:490-491〕や蓮實重彦〔2003:51-52〕が賛美するように、小津のセット造形の極みである）、そこで息を引き取る。愛人には万兵衛との間の子ということになっている娘・百合子（団玲子）がいるが、本当のところは判然としない。愛人は娘に告げる、「どっちでもええやないの、あんたがええように思うといたら」（井上（編）2003b:56）。血は争えないのか、百合子も真の父親探しには不熱心で、日々外国人のボーイフレンドをとっかえひっかえして楽しんでいる、その屈託のなさが奇妙

な安らぎとなって死のドラマを包む。「早春」で描かれた東京の通勤グループとは逆に、『小早川家の秋』での同年配のつきあいは清潔かつ朗らかで、見合いを断わった司葉子が宝田明と遠距離恋愛を成就させるだろうことが示唆されている。唯一頑ななのが、ただ一人本作でも標準語で台詞を喋る原節子の未亡人で、再婚しないという彼女の決断の、凛としてつつありどこか寂しくもある表明によって映画は終わる。かつての祇園の名妓の娘・千鶴（小林千登勢）が「関西弁の来訪者」として東京を訪れる顛末を描いた『青春放課後』でも、彼女の本当の父親は曖昧であり、それを曖昧なままにしておこうと以前名妓の馴染みだった男たち（宮口精二・北龍二）が語りあうところで幕が下りる。「お前の子にしちゃ出来すぎだよ」「いや、俺はお前の子にしちゃ出来すぎだと思ってるんだ」「それじゃ矢張りコッテの子か」「それが一番無難だね——そうしとこうや——」（井上（編）2003b:603）。

自らの作りだした「縦の構図」が表象する厳格な秩序、日本社会を貫通するタテの編成原理、甦る「中国」の記憶からなんとしても防衛されねばならないその世界は、実は本当はなくてもすませられるものなのかもしれない——そのような安堵感をもたらす場面として小津映画の中に関西という地域が位置づけられているのは、日本列島史上のいわゆる東国／西国論などの系譜と重ねてみるとき<sup>6</sup>、あり得たかもしれないもうひとつの日本史への幻想を誘う。すなわち、「日本においても中国的な近世化があり得た時代」である中世に西国を中心として繁栄した、その後の日本史の展開ほどには土地本位でもなくタテ型集団優位でもない社会が濃厚に存続し、東国主導の「中国的な近世化とはまったく異なる日本の近世」〔與那覇2009:27〕の成立を阻んだ可能性を。かくして沼田純子〔2003:79-80〕が指摘したところの『小早川家の秋』という題名がその作中の多々の小道具とともに、関ヶ原合戦の雌雄を決した小早川秀秋の名を喚起せしめることの意味が、初めて十全に理解できる。しかしここでは、戦後の家庭劇よりもむしろ戦前の傾向映画的な諸作品によって、小津は京都の映画人に支持者が多かったという高橋治〔1985:227-228〕の回顧と、『宗都・奈良・神戸を往復する中で満洲国時代の記憶が甦り、それが東京の家庭を危機に陥れるという構造を持った『宗方姉妹』（一九五〇）の存在を、付記しておくに留めよう〔與那覇2010〕。小津安二郎はおそらくは、東京中心の日本

社会を貫く「縦の構図」の不自然さと、その人為性ゆえにいつかそれが崩れる時や場所が訪れるのではないかという不安を見つめながら、それでもその構図を最後まで手放せなかった人物だったのではないか。

### 三の四・挽歌

「関西弁の来訪者」の登場によつて、『彼岸花』は親子間の断絶から和解へと転ずる。ほぼすべての物語が終わつた後、佐分利信と笠智衆をはじめとする父親たちは「関西の連中も合同」の蒲郡でのクラス会に集まるが、画面にこそ映らないとはいへ、そこでメンバーが麻雀を開む設定になっていることは注目に値しよう（井上（編）2002b:353）。ようやく小津映画は、この中国起源の小道具を自らの作品秩序に取り込む地平にまで達したのである。その「日本的」な映像世界を激しく揺さぶつた、『早春』と『東京暮色』における「中国化」の衝動に対するリハビリテーションとしてこそ、京都と東京を往還する『彼岸花』の物語が持つ意義は十分に理解される。

『秋日和』（一九六〇）は、そのような回復の物語のおそらくは至上に立つ作品である。父親に属する中年男たちが友人づてに自ずと恋愛関係に入ること、自然と埋め合わされてしまう。彼らの属する青年会社員グループは常に朗らかで、「十人近い数の男女が道幅いっぱいに拡がりだして一列となり、合唱しながら同じ歩調で野原を進んでゆく……まるで機械人形のような正確さで同じ身振りに徹しきっている」（蓮實2003:99）という小津調の形式美を崩さぬままハイキングに赴き、バンガローでは麻雀卓を囲む。もはや『早春』の通勤仲間と家庭空間の葛藤も、『東京暮色』（や『彼岸花』）の見合いと恋愛の対立も、すべて織り込んだ上でもなお「小津的」な秩序が存続し得ることが、色づき豊かなカラー画面を通じて示される。佐藤忠男〔2000:467〕は「この映画がつくられたのは一九六〇年であり、安保闘争の年である。あれだけ激しく社会の揺れ動いた年に、あたかもそういうことが一切なかったかのような映画をつくること自体……が反動的なことではないか、と、私を含めて、若手の批評家たちはこぞつてこれを黙殺した」と振り返

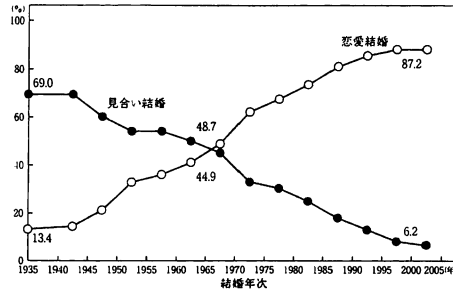
るが、それも当然であろう。そのような大衆運動に代表される「中国化」の諸局面においてエフェメラルな形態で浮上する：ヨコ型の人的紐帯の瞬間的高揚「與那覇2009:60」にもかかわらず、小津調の「日本的」と評されるタテの秩序が結局は微動だにしないという確信を、『秋日和』は告げているのだから——しかし、そのような世界の不動性を支える賭金となっているものは、何だったであろうか。

ここで、蓮實重彦が「原節子は、『秋日和』でも『小早川家の秋』でも『東京物語』と」同じ戦争未亡人の役を演じている「蓮實・山根・吉田（編）2004:2」という、彼らしからぬ事実誤認を提示しているのは示唆的である。少なくとも『秋日和』（と『小早川家の秋』）の作品内では、原節子の亡夫の死因を戦死と断定できる根拠は提示されておらず、厳密には「どちらも戦争未亡人ではないが、『東京物語』の延長にある死に殉じようとする未亡人」という川本三郎〔2007:15〕の評価以上の意味づけは、不可能であるからだ。しかし、昭和史の方法としての小津安二郎を探索してきた本稿においては、むしろ原節子が登場すれば必ずと「戦争未亡人」だと錯覚させてしまうような、そのような霧囲気を小津映画の世界が濃厚に湛えているという事実が持つ歴史性に注目するべきではないか。『東京物語』にせよ、『秋日和』にせよ、『小早川家の秋』にせよ共通する、未亡人の原節子が決して自身の出自にあたる実家に戻ることがなく、むしろ嫁ぎ先の親戚や亡父の友人のみに再婚を案じられるという筋書は、冷静に考えれば極めて不自然な設定である。一度嫁いだ嫁は未亡人となっても決して、複数の家を跨いで横に移動することはないのだ。小津世界の家族を統合する戦争という暴力はあるいは、そのような不自然さをも目につかなくさせるための装置として機能していたのではないか。ひょっとして未亡人の実家は戦争で途絶えているのかもしれない、そのような想定が、常に戦後小津映画の「縦の構図」の実定性を支えており、だからこそ作品内で明示されずとも、原節子の亡夫に戦死者の影を見ってしまうのではないか——かくして、最後に今一度、小津映画に戦争が回帰することになる。『秋刀魚の味』（一九六二）に登場する元海軍軍人の笠智衆の父親と「軍艦行進曲」のエピソードは、あまりにも著名であろう（中澤 2003:210-213）。岩下志麻の長女は、確かに結婚をめぐって父親とは争わない。しかし微かなボタンの掛け違いに

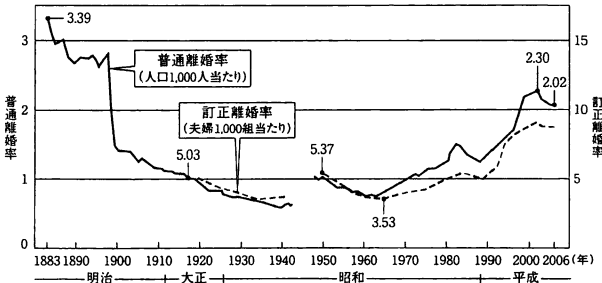


よって、密かに思いを寄せてきた兄の同僚との恋愛結婚は叶わず、父が勧める見合い相手を肅々と受け入れて嫁いでゆく。かくして、結婚式の夜に泥酔した父親が口ずさむ軍艦マーチに、菊すき苦みが添えられている。「戦争」抜きでは維持され得ぬ「縦の構図」と、もはや明るみに引き出されてしまったその幻影に。

一九六三年十二月十二日、ちょうど還暦を迎える誕生日に逝去した小津安二郎は、散り際を誤らなかつたのだろうか。戦前には五対一程度であった見合い結婚に対する恋愛結婚の比率は戦後急速に上昇、小津死去後数年の一九六〇年代後半には逆転する【図1】。一方、夫婦の離婚率もまた、小津の没年たる一九六三年を底として上昇に転ずる【図2】。翌一九六四年四月、少女時代を——『宗方姉妹』の妹・満里子の如く（？）——中国で過ごした人類学者・中根千枝が、『中央公論』誌上に『タテ社会の人間関係』の原型となる「日本の社会構造の発見」を発表、日本社会の幾何学に光を当てて見せる。自らの



【図1】 戦前・戦後の日本人の婚姻方法の推移  
出典：〔湯沢・宮本 2008:93〕



【図2】 小津安二郎（1903-63）の時代と日本人の離婚率の推移  
出典：〔湯沢・宮本 2008:203〕

作り上げた「縦の構図」の舞台裏が明かされる光景を目の当たりにすることのないまま、彼岸へと旅立つことのできた小津は、あるいは幸運だったのかもしれない。

#### 四 明治——見出された起源

##### 四の一…虚構

小津安二郎は嘘を嫌う人であったという。確かに小津が生を受けた一九〇三年、日本社会の離婚率はすでに激減しており、その後も小津の死まで一貫して低下を続けた。一度成立した夫婦関係が決して組み替えられることのない「小津的」な映像世界が、それなりに現実と照応しうる時空間を、小津安二郎は生きたのである。しかし、そのような「現実」にこそ、虚偽が潜んではないか。戦時中のいわゆる昭和ファシズムの体験においてその頂点を迎える、日本社会の全体を貫く峻厳なるタテの論理の編成こそ、何がしかの作爲によって擬制された偽りの秩序ではないだろうか。小津安二郎の造形した不自然なまでに幾何学的な登場人物の身体と画面の構図、そして戦前の直截な暴力描写と戦後における「先の戦争」の暗示は、自らのフィクションが奉仕する「現実」の虚構性を感じていた、嘘嫌いの作家の自意識ないし無意識の発露ではなかっただろうか。

しばしば作家は処女作に絶てがあれといわれる。小津安二郎が最初に書いたシナリオ（監督せず）は、助監督時代の習作『瓦版かちかち山』（一九二七）だが、実は掏摸一味の頭目格でありながら、家族に対しても自己を偽り、平素は罔つ引きの顔で暮らしている男・与三が主人公。辰巳芸者の妹・小染の身請け金を子分が掏ってしまったことから葛藤が生じ、最後は縛につくこととなるが、母と妹を安心させるため、あくまで罔つ引きとしての出勤だと嘘をついて家を出ていく結末がクライマクスである（井上（編）2003b:518）。一方、自身の監督作の脚本として現存する最古のものは、伏見晃の書いた五作目『引越し夫婦』（フィルムは現存せず、一九二八）であるが、こちらは互いに嫉妬深

く、自宅の周囲に妻（夫）と親しげな男（女）を見るや不倫を疑ってしまう夫婦のコメディで、家具を振り上げ大喧嘩が一触即発のところまで行き、もう無人島にでも引つ越したらどうだと助言されるところで笑わせる（井上（編）2003a:37-38）。家族と外界との壁が実はかくも薄い壁であり、「嘘」によってこそ初めて家庭内の平安が保たれるという韜晦こそ、小津安二郎がキャリアの初めから持っていた洞察であった——前稿で論じたとおり、戦後の「小津調」を決定づけた『晩春』における、父親が知人の女性と再婚すると嘘をつくことで、逆説的に愛する娘に嫁入りを納得させるという筋書きは（與那覇2010）、実はそのような原点の反復であったに過ぎない。

二〇世紀初頭の日本における離婚率の劇的な低下、すなわち「小津的」な夫婦関係の形成は、一八九八年の明治民法施行による離婚の届出制化を契機に発生し（湯沢・宮本2008:202）、世紀転換期前後に教育現場を通じて普及したいわゆる良妻賢母イデオロギーによって（川東2001:19-25、坂本1997:32-34）、継続されてきたものである。しかし、かくして日本全体に染み透ることとなった明治国家の家族主義とは、いったい何であろうか。それは果たして、自然に発生したこの社会の伝統であり風土であったのだろうか。

独立自治の旗幟し／高き理想の道を行く／（おゝ）我等が健児の意気をば知るや／（おゝ）我等が健児の意気をば知るや

#### 四の二・歴史

かつて「天皇制イデオロギー」であるとか、「家族国家観」であるとかして、あたかも伝統日本に固有の遺制であるかのように捉えられてきた明治国家の社会構想は、実際には日本と中国と西洋とのアマルガムであり、とりわけ従来は着目されることの少なかつた「中国」という要素が、その理解の鍵を握っている。このことを前稿では「明治維新は『西洋化』であると同時に『中国化』の政治過程となった」（與那覇2009:39）と述べた。一八世紀末、松平定信が

寛政異学の禁を布告した頃から、初めて日本社会に朱子学の影響が本格的に広まり、一九世紀半ばの明治維新にも、大政奉還論や万機親裁論をはじめとするその論理を提供する。「明治の『文明開化』とは、西洋化であるとともに朱子学化でもあったのだ」〔小島 2007:155〕。維新政権には多くの儒学者が登用され、その最も有力な一人・元田永孚が一九世紀末に教育勅語を起草する。「爾臣民、父母二孝ニ、兄弟二友ニ、夫婦相和シ、朋友相信シ……」——それは英明なる君主が公私両面に渡って人民に徳を垂れるという、極めて近世中国的な政治体制の実現であると同時に、「夫婦有別」〔孟子〕「五倫」ではなく「夫婦相和シ」という形で、夫婦中心型の職分経営体であった近世日本の「家」の論理をも部分的に包摂した、特異な王権のはじまりであった〔渡辺 2000:208-209〕。やがてその「夫婦相和シ」の上には、西洋近代由来の Romantic Love Ideology や、キリスト教文化的な純血／純潔思想が折り重なり、日中欧の奇妙なトリアードが、個人にとって極めて離脱しにくい二〇世紀前半の「家」という場を形作る〔宇與那覇 2006:107-110〕。

小津安二郎の映画に時折現れる「明治」という時代の表象は、自らが作り上げる「縦の構図」の影に差す、これらの歴史的経緯にはしくも言及する。例えば最後のサイレント作品『大学よいとこ』(シナリオのみ現存)に登場する上野公園の西郷隆盛の銅像。「子孫の為に美田を買わず」という字幕の後、銅像を見上げる卒業後の見通しの暗い学生の台詞は「しかし、俺のとこの親爺は子孫の為に美田を買わなすぎたよ」〔井上 (編) 2003a:367〕で、道徳と現実のギャップがあからさまに示される。また戦時中の一九四二年に時局映画として企画されながら果たせなかった『ビルマ作戦・遙かなり父母の国』(シナリオが現存)では、ラングーン入城後の日本兵が現地地理を諭えて「下谷あたりかな、東京なら——」「下谷か——じゃ広小路近いな——明日は西郷さんの銅像見てびっくりせんざい食って来るかな」〔井上 (編) 2003b:522-523〕と呟く。敗戦後の第一作『長屋紳士録』(一九四七)では、九段——靖国神社の所在地である〔中澤 2003:119〕——で拾った迷子の小児を預かった経験から、飯田蝶子扮するかあやんが母性愛に目覚め、映画はやはり上野の西郷像の麓、たむろする戦災孤児たちの姿で幕を閉じる〔井上 (編) 2003b:26〕。例えばちょうど戦前・戦中・戦後に渡るこの三作品を、「西郷三部作」と見ることもすら可能かもしれない。維新を主導しながら最後は

それに抗って死んだ西郷は、多様な政治的立場からの数々の伝承や象徴化を生んだが〔佐々木 1994:339, 宮澤 2005:20, 41, 64, 99, 142〕、「戦争」に対する記憶の共有を核とする戦後小津映画の世界においては、そのアンビバレンツが味噌であろう（例えば被災孤児が映るのが大村益次郎像の下であれば、あまりにイデオロギーが強すぎる）。

子孫のために美田を買わないでは実のところ生活が成り立たなかったように、中国化し朱子学化した明治維新以降の日本とは、その儒学的な建前と現実との落差を、誰もが感知せざるを得ない社会であった。むろん有史以来、日本の支配階層のエクリチュールは漢文であったが、王権を通じた統治様式全体の中国化に伴って、かつてないほど広範な人々が「漢文脈的」な公的言語を耳にし、また口にすることとなった時代、それが維新から敗戦までの近代日本である〔齋藤 2007:4, 223〕。したがって小津には「漢文三部作」も存在する。戦時中に撮られた『父ありき』では、主演の笠智衆が教え子たちによる謝恩会の席上、軍神・広瀬武夫中佐の作「正気歌」の詩吟を披露するシーンが見せ場となっていたと思われる（戦後に削除されたため、現存しない）<sup>8</sup>。一方、紆余曲折を経て「小津的」な世界が再び修復された『彼岸花』でも、旧友にねだられた笠智衆が同窓会で元田永孚（！）作「楠正行如意輪堂の壁板に辞世を書するの図に題す」を吟ずるが、「…賊將誰何高師直——」まで来たところで「ま、この辺でやめとこう…あんまりやるとボロが出る」と止めてしまう〔井上（編） 2003b:35-36〕。ドナルド・リチー〔1993:105, 199〕は「この詩が連想させるような愛国心はこの映画のテーマとはほど遠い」と傍観するが、リチー自身の確に「小津の登場人物自身『芸能の上演』を行う時は、私たちは、その部分をそっくり見なくてはならない…たとえ長い歌でも、それを全部聞かせようとした」と指摘する小津のこと、むしろ忠君愛国を詠う漢文の詩吟が明確に途中で断絶されたことにこそ注目しなければならぬ。三部作の末尾を飾るのはむろん『秋刀魚の味』であり、東野英治郎扮する「ヒョータン」という渾名の「漢文」の教師が〔井上（編） 2003b:476〕、教え子たちのクラス会で惨めに酔い潰れ、住居である鄙びた中華屋に送られる姿が哀感を誘う。

漢文調の公的言語と、市井の生活の齟齬に対する小津の繊細な眼差しは、何と戦時中の『ビルマ作戦・遙かなり父

母の国』においてすら見られる。笠智衆が扮する予定だった足立軍曹が戦死、部隊長は「天なる哉、護国の英霊となる。痛恨何ぞ譬へん。同日曹長に進級さる。足立曹長の人となるや、寡慾恬淡、真摯敢闘、その烈々たる気魄と必勝の信念は、常に諸兵の模範として、洵、武人の龜鑑たるべく」云々との長文の弔辞を読み上げる。そこに軍曹の遺品から「オトウサン バンザイ」「コノアシデ オトウサンノトコニ イキタイナ」と記された「六つになる女の子」からの手紙が見つかる——「この足が可愛い下駄履いて、靖国神社へ行くんだぜ……」（井上（編）2003b:548-549）。やまことばではなく藤田東湖の漢詩「追和文天祥正気歌」に由来する「英霊」（小島2007:92-95、127-129）や、「八紘一宇」・「国体護持」・「一億玉碎」等々、かつてなく日本の衆庶がぎこちない漢語を口の端に載せた時代の問題性、すなわち敗戦直後に柳田国男（2004:233、cf. 佐藤1987:93-109）が民俗学の感性から、鶴見俊輔（1992:401）がプラグマティズムの知見からそれぞれ指摘した、近代日本が辿った蹉跎の最大の要因を、小津の感性はこの時すでに捉えていたのではなかったろうか。

いでや東亜の一角に／時代の夢を破るべく／（おゝ）正義の鐘を打ちて鳴らさむ／（おゝ）正義の鐘を打ちて鳴らさむ

#### 四の三…哀歌

前稿に筆者は「二〇世紀の日本社会の歴史、仮にその最も長きを占める元号で呼べば『昭和史』とは、日本が再び江戸時代へと回帰しようとした時代として、特徴づけられる」（與那覇2009:47）と記した。維新による「中国化」が作り出した明治社会の秩序、すなわち村落の共同性は崩壊し、一方で新興企業の多くも未だアド・ホックな利益集団に留まって、都市部に放出された労働力が流民化していたヨコの蠢きが作り出す粗放な資本主義のあり方に対する嫌悪感こそが、小農経営を保護する一方、重化学工業化を中心に企業を従業員共同体へと铸造することで、産業化に対

応した新たなタテ型の統治構造を樹立することへの熱望を生み、いわゆる昭和維新として展開されたのではないかと。日本人は心のどこかで明治を憎んでいるのではないか、明治維新という「中国化」に対する齟齬感の鬱積と痙攣的反発の軌跡こそが、昭和史を形作るのではないか——「縦の構図」に代表されるいわゆる「小津調」から最も隔たった所にあるという意味で、一九五七年の公開当時、戦後小津映画の最大の失敗作と断じられた『東京暮色』こそは、そのような新たな目線を日本近代史に注ぐ時、真つ先に振り返られるべき映像に他ならない。

父・笠智衆、母（旧妻）・山田五十鈴、長女・原節子、次女・有馬稲子からなる、ある近代日本家族の崩壊を描いたこの作品が、いかに日本の朝鮮進出に始まり大陸からの引揚げで終わる「帝国の記憶」を形象化したものであるかについては、前稿でも述べた〔與那覇2010〕。この映画は、小津作品としては異例なことに、嫁入り後の原節子が長男まで連れて、実家の笠智衆のもとに戻ってくる、すなわち嫁いだ「家」の壁を超えて横に移動するところから始まる。父の京城への赴任、母の出奔とシベリアからの帰還、次女の死出の舞台となる中華料理屋には沖繩民謡（安里屋ユンタ）が流れ〔中澤2003:177, 192〕、責任を追及された母親は北海道へと旅立つ——明治日本が新たに獲得した領域への言及を散りばめながら、しかしそのような拡張が果たして幸せなものであったか、むしろ身の丈に合わぬ背伸びによって、日本人の愛する世界は自壊したのではないかと小津の映像は問いかけるようだ。戦前のトキー第一作『一人息子』（一九三六）において地方（信州）と首都（東京）を往還する物語として描かれた、自分の家も中学進学志望だという息子の嘘が、期せずして母親にも高望みを生じさせてしまったがために、結局は田舎の旧家を売り払ってしまふことに繋がるという日本近代に対するアイロニカルな洞察を〔井上（編）2003a:588, 599〕、小津は戦後、帝国大の射程にまで拡大して見せている。

明治維新に始まるとされる近代という時代は、多くの日本人に「嘘」を吐くことを強いた。その嘘にあわせて自らを引き上げようとする中で、産業革命があり、経済発展があり、領土拡張があり、侵略戦争があり、そしてそれら全ての崩壊があったのだった。シベリア抑留中に得た新夫の赴任地である室蘭へ渡るべく、上野駅から東北本線で山田

五十鈴が東京を去る際のモニタージュは、小津映画の構図としては破格ながら、この作家の最高の表現の一つに数えられる〔佐藤 2000:415、川本 1999:191-192〕。最後に長女が見送りに来てくれるのではないかという母親の儂い期待は裏切られ、発車すなわち永遠の別離を告げる警笛が鳴る。シナリオには「学生の一団が校歌を合唱している」〔井上(編) 2003b:301〕としか記載がないが、むろんホームに残響する歌声は、明治大学のそれであればならなかった。

文化の潮みちびきて／遂げし維新の栄になふ／(おゝ) 明治その名ぞ吾等が母校／(おゝ) 明治その名ぞ吾等が母校

## 註

- 一 やや例外的と言えるのは、一九三二年の『青春の夢いまいづこ』の終幕くらいであるが、これはまだ戦後の意味での「小津調」のスタイルが確立していなかったためと解せよう。
- 二 ちなみにもう一人は『戦ふ兵隊』(一九四〇年製作、当時非公開)を監督した亀井文夫である〔佐藤 2001:87, cf. 2004:Chap.13〕。
- 三 シナリオのみ現存する作品については、原則的に『小津安二郎全集』(井上(編) 2003a,b)を用いて分析を行う。なお、戦後の小津映画の脚本は基本的に小津と野田高梧の共作だが、戦前には脚本家の単独執筆名義のものも多い点には、留保が必要である。
- 四 ただし、戦前の『朗らかに歩め』でも、ヒロインの身体を狙う悪玉の会社社長が、オフィスで一人麻雀牌を弄ぶ姿が見られる。
- 五 『映画評論』一九五八年三月号の「石原裕次郎に想う」で、小津は石原の出演作をまだ見ていないが「非常に関心は持っている」と発言し、旧来のスターとは違う演技の可能性に期待を寄せている(田中(編) 1989:286-287)。
- 六 歴史学からは網野善彦『東と西の語る日本の歴史』(一九八二)、山室恭子『中世のなかに生まれた近世』(一九九二)、小島毅『義経の東アジア』(二〇〇五)、民俗学からは大林太良『東と西、海と山 日本の文化領域』(一九九〇)、福田アジオ『番と衆 日本社会の東と西』(一九九七)、赤坂憲雄『東西／南北考 いくつもの日本へ』(二〇〇〇)、総合的な論集としては大野晋・宮本常一ほか『東日本と西日本』(一九八二)、といったあたりがざっと思い浮かぶであろう。
- 七 ただし沼田〔2003:67-68〕の同論文の残りの部分で展開される解釈は、一九六一年公開の同作品に「非核三原則」が反映しているといった支離滅裂なものであり、議論に値しない。



八 シナリオでは笠智衆ではなく坂本武が藤田東湖(一)の「正気歌」を吟ずることとなっていたが、撮影時に変更されたと見られる〔井上(編) 2003a:689〕。

## 文献

- 浅野豊美 2008 『帝国日本の植民地法制 法域統合と帝国秩序』名古屋大学出版会。
- 浅羽通明 2008 『昭和三十年代主義 もう成長しない日本』幻灯舎。
- 鮎川潤 2001 『少年犯罪 本当に多発・凶悪化しているのか』平凡社新書。
- 井上和男(編) 2003a 『小津安二郎全集 上』新書館。
- 2003b 『小津安二郎全集 下』新書館。
- 井上理恵 2007 『東京物語』と戦争の影 嫁・原節子』岩本恵児(編) 『家族の肖像 ホームドラマとメロドラマ』森話社、pp.163-183。
- 岩崎昶 1958 『映画作家論(十一) 小津安二郎の芸術』『中央公論』73(3):267-274。
- 1981 『映画の前説』合同出版。
- 岩本通弥 2007 『都市化に伴う家族の変容』沢山美果子ほか『家族』はぶくろく』青弓社ライブラリー、pp.187-229。
- エクスタインス、モードリス
- 1991 『春の祭典 第一次世界大戦とモダン・エイジの誕生』金利光(訳)、TBSブリタニカ(原著1989)。
- 大門正克(編) 2006 『昭和史論争を問う 歴史を叙述することの可能性』日本経済評論社。
- 小熊英二 1995 『単一民族神話の起源(日本人)の自画像の系譜』新曜社。
- 河合幹雄 2004 『安全神話崩壊のパラドックス 治安の法社会学』岩波書店。
- 川東英子 2001 『日本の労使関係の源流 一九二〇年代の近代的労働者の創出と性別分業の成立』三宅義子(編) 『現代の経済・社会とジェンダー』3 日本社会とジェンダー』明石書店、pp.101-127。
- 川本三郎 1999 『銀幕の東京 映画でよみがえる昭和』中公新書。
- 2007 『今ひとたびの戦後日本映画』岩波現代文庫(原著1994)。
- 貴田庄 2003 『小津安二郎の食卓』ちくま文庫(原著2000)。
- 小島毅 2007 『靖国史観 幕末維新という深淵』ちくま新書。
- 駒込武 1996 『植民地帝国日本の文化統合』岩波書店。
- 齋藤希史 2007 『漢文脈と近代日本 もう一つのことばの世界』NHKブックス。

- 坂野徹 2005 『帝国日本と人類学者 一八八四～一九五二年』勁草書房。
- 坂本佳鶴恵 1997 『〈家族〉イメージの誕生 日本映画にみる〈ホームドラマ〉の形成』新曜社。
- 佐々木克 1994 『西郷隆盛と西郷伝説』『岩波講座日本通史一六 近代I』岩波書店、pp.325-340。
- 佐藤健二 1987 『読書空間の近代 方法としての柳田国男』弘文堂。
- 佐藤忠男 2000 『完本 小津安二郎の芸術』朝日文庫（原著1971）。
- 2001 『映画で読み解く「世界の戦争」 昂揚、反戦から和解への道』ベスト新書。
- 2004 『キネマと砲聲 日中映画前史』岩波現代文庫（原著1985）。
- 2006 『溝口健二の世界』平凡社ライブラリー（原著1982）。
- 高橋治 1985 『絢爛たる影絵 小津安二郎』文春文庫（原著1982）。
- 田中真澄 2003 『小津安二郎周遊』文藝春秋。
- 2005 『小津安二郎と戦争』みずが書房。
- (編) 1987 『小津安二郎全発言 一九三三～一九四五』泰流社。
- 1989 『小津安二郎戦後語録集成 昭和二年～昭和三八年』フィルムアート社。
- 鶴見俊輔 1992 『言葉のお守りの使用方法について』『鶴見俊輔集3 記号論集』筑摩書房（初出1946『思想の科学』創刊号）pp.389-410。
- 中澤千磨夫 2003 『小津安二郎 生きる哀しみ』PHP新書。
- 中根千枝 1967 『タテ社会の人間関係』講談社現代新書。
- 仲正昌樹 2005 『日本とドイツ 二つの戦後思想』光文社新書。
- 沼田純子 2003 『小津安二郎監督作品を読む』『小早川家の秋』『常盤会短期大学紀要』32:60-81。
- 野村正實 2007 『日本の雇用慣行 全体像構築の試み』ミネルヴァ書房。
- 橋川文三 1998 『日本浪漫派批判序説』講談社文芸文庫（原著1960）。
- 蓮實重彦 2003 『監督小津安二郎 増補決定版』筑摩書房（原著1983）。
- 山根貞男・吉田喜重（編）
- 2004 『国際シンポジウム 小津安二郎…生誕一〇〇年記念「OZU 2003」の記録』朝日選書。
- 福間良明 2006 『「反戦」のメディア史 戦後日本における世論と輿論の拮抗』世界思想社。
- ポードウエル、デヴィッド
- 2003 『小津安二郎 映画の詩学』杉山昭夫（訳）、青土社（原著1988）。

- 道場親信 2005 『占領と平和（戦後）という経験』青土社。
- 宮澤誠一 2005 『明治維新の再創造 近代日本の（起源神話）』青木書店。
- 柳田国男 2004 『喜談日録』柳田国男全集 三二『筑摩書房（初出1946『展望』創刊号）、pp.231-234。』
- 山口文憲 2006 『団塊ひとりぼっち』文春新書。
- 湯沢擁彦・宮本みち子 2008 『新版 データで読む家族問題』NHKブックス。
- 與那覇潤 2006 『穂積八束と消えた『家属』』『誤った』日本社会の自画像をめぐって』『比較日本文化研究』10:89-112。
- 2009 『中国化論序説 日本近現代史への一解釈』『愛知県立大学文学部論集 日本文化学科編』11:21-73。
- 2010 『小津安二郎と帝国史の方法 ひとつの（反）ポストコロニアル批評』坂野徹・慎蒼健（編）『帝国の視角／死角（昭和期）日本の知とメディア（仮）』青弓社、近刊。
- リチー、ドナルド 1983 『小津安二郎の美学 映画のなかの日本』山本喜久男（訳）、教養文庫（原著1974）。
- 渡辺浩 2000 『夫婦有別』と『夫婦相和シ』『中国 社会と文化』15:208-243。

#### 付記

本稿は、平成二〇～二二年度科学研究費補助金（若手研究・スタートアップ、課題番号20820031）『中国化』の観点からの日本近現代史の再構築・『集団』と『物語』を焦点に』による成果の一部を含むものである。