The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	輪廻と諦観 ： 小津安二郎『麦秋』について
Author(s)	上倉, 庸敬
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2009, 43, p. 1-23
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/12130
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

輪廻と諦観

――小津安二郎『麦秋』について――

上倉庸敬

1　ストーリーと輪廻

「これはストウリイそのものより、もっと深く〈輪廻〉というか〈無常〉というか、そういうものを描きたいと思った。その点今までで一番苦労したよ……芝居も、皆押しきらずに、余白を残すようにして、その余白が後味のよさになるようにと思った」。

『麦秋』について小津安二郎自身は『キネマ旬報』一九五二年六月上旬号で、こう語っている。この言葉を引用して高橋治は、「かねてからストーリーには退屈したといっていた小津が、ストーリーよりも重視したものがあったという。それだけにこの作品は始末が悪い」とつづけている。なにが描かれているのか、それをストーリーとして確定しにくいから「始末が悪い」ということであれば、それはこの作品にはじまったことではない。一九四九年の『晩春』からである。

とおりいっぺんに読めばラヴ・ストーリーだが、譬喩のレベルを移しかえれば、物語がたとえば神と人間の対立を描いている。そういった類の解釈を生む作品は、当たり前にあるといってよい。『晩春』でストーリーが確定しがたいとは、そういうことではない。とおりいっぺんの読みが二つあって、どちらがとおりいっぺんか分からないようにできているという事情による。戦争やら病気やら、何やかやとあって行き遅れた娘が、やもめの父に説得されて結婚するという話だが、結婚したがらない一番の理由が娘のエレクトラ・コンプレックスにありそうだと思わせる点が、始末が悪い。性とは無関係に父をおもう娘と、娘をおもう父、そのあいだの情愛を描いた物語が一つ。性と密接に絡んだエレクトラ・コンプレックスを描いた物語がもう一つ。どちらもがとおりいっぺんに読まれる物語であるといった具合に、映画が組み立てられている。

物語を語ることよりも、たがいに異なる物語が同じような重要さを孕んで語られるように物語を組み立てている。そのことが映画の狙いであるかのように、『晩春』は構成されている。ストーリーに退屈しているかどうかは分かったものではない。とにもかくにも、とおりいっぺん二つの物語の、どちらかに比重をかけるというところがない。そういう意味で、ストーリーを語ろうとはしていない。正確にいえば、ストーリーよりも重視したものがあったのではなく、ストーリーを「語る」ことより重視したものがあった、といえよう。その重視されたものが「秘すれば花」という方法であり、そうした方法を重視しなければならなかった理由は、ほんとうに語りたかったストーリーがあまりに小津の身に沁みるものだったからである。そのことは以前、論じた（『創文』二〇〇八年二月号）。

謎を解いてみれば、『晩春』に始末の悪いところはない。ところが『麦秋』はそもそも謎がない。引用した小津の言葉は、ストーリーを語らなかったといってはおらず、ただストーリーを語る以上に、語りたいものがあった、

といっているだけである。小津の意図どおり、ストーリーが精密に語られているので、〈輪廻〉とか〈無常〉が鮮明に浮かびあがっている。シーンの構成は明快、そこから浮かびあがるものも〈輪廻〉といわれれば〈輪廻〉、〈無常〉といわれれば〈無常〉でありうる。なにが描かれているか、はっきりしないどころではない。

小津の映画はすべて、二行でストーリーを書くことができるといわれているが、その「ストーリーが、この『麦秋』に限っては書きようがない」と高橋治はいう。始末が悪いのは、ストーリーが書けないから、というわけだ。たとえばドナルド・リチーはこう要約している、らしい。「ほとんどが逸話といってよい。ささやかなストーリーが幾つも集って出来たホーム・ドラマ。七人の家族が鎌倉に同居しており、最後に娘が結婚し、家族が別れ別れになる」。これはストーリーの紹介ではないというだけであろう。実際、エピソードは片々としているが、一つにでも触れれば、あらゆる挿話が微妙に絡まりあい、シナリオをダイジェストするほか手がなくなるのは間違いない。「……婚期を逸しかけた娘が、盲点に入っていたような再婚者に嫁ぐことで、家族の中に様々な波紋を投げかける」。これは高橋治自身のもの。これもストーリーではない。「ささやかなストーリーがいくつも集まってできたホーム・ドラマ」という指摘は、『麦秋』という映画の構造に関するものであろう。逆に、「さまざまな波紋を投げかける」はストーリーがあるということは主張していそうである。「投げかけられた波紋」はストーリーになりうる。

ストーリーとはなにかとか、物語とはなにかとか、そうした定義から出発することはやめておこう。『麦秋』を見て、ストーリーと呼ぼうが物語と呼ぼうがどうでもいいが、なにかの出来事の連鎖を紡いでみよう。むしろ、連鎖になりそうな出来事を見つけてみよう。そうやってストーリーが書けるかどうかを試みよう。結論を予想してしまえば、娘のおもいがけぬ結婚をストーリーの中心にもってきたらストーリーは書けない、ストーリーは書けるが

始末は悪い、推理小説で真犯人を誤解させる類いのミス・リーディングが錯綜しているからである。

シナリオを利用して、最初から見てゆこう。

2　紀子と、大和のおじいちゃん

春、北鎌倉の間宮家。

二階で小鳥のすり餌をこしらえている周吉を、小学生のミノルが「おじいちゃん、ごはん」と呼びに来る。

ミノルは階下に下りると、台所にいる自分の母親と祖母の志げに、「いってきたよ」、声をかけ、食卓に座る。長男の康一はすでに食事を終えて、出勤の支度中。おそらく長女の、紀子は食事の真っ最中。でも、ミノルにご飯をよそい、幼いイサムを洗面に行かせて、甥たちの世話を焼いてもいる。

周吉が下りてきて、紀子に郵便封筒をわたし、「これ出しておいておくれ」、孫に「よく噛んで、おあがり」。康一にも声をかける、「早いんだね、きょうは」。「ええ、ちょっと気になる患者がいるもんですから」。

細君の史子が周吉に味噌汁、康一にハンカチをわたす。康一は父に、「じゃ、帰りに東京駅にお迎えに行きますから」。「ああ、ご苦労だね」。紀子、柱の時計を見あげながら、「お兄さん、いそがないと、あと七分よ」。

玄関で康一は史子に「お前もくるのか」。「ええ、もう紀子さんと打合わせてあるの」。

史子が康一を送りだして座敷に戻ると、紀子はすでに湯呑みをつかっている。ミノルは「ご馳走さまア」、立ち上がる。志げが味噌汁をもって食卓に座る。史子は、「おじいちゃま、大和のお祖父さま、どんなもの、お好きなんでしょうか」。「べつにご馳走はいらんだろう」。

紀子が支度をととのえて、「じゃ、おねえさん、五時半」。「はい」と、史子はうなずくが、紀子を玄関に追って、周吉の原稿を差しだし、「忘れもの」。「あ」。。

ついでミノルが「行ってまいりまァす！」。玄関の戸が乱暴な音をたてる。

ここまで開巻からおよそ八分。周到なシナリオに驚かされる。

朝の出勤前、どこの家庭でも見られる、慌ただしいひとときが描かれているにすぎない。しかし、家を出て外で働かねばならぬ人間と、そのまま家にとどまっている人間の、二つの区別がくっきりと描きだされている。そのそれぞれの、だいたいの重さも測られている。

父母である周吉と志げ夫婦は、家に残る側である。かつては外に出ていたであろう周吉も、いまはわずかに郵便で外界と接触するだけ。その郵便も、うっかりすれば忘れられかねない。忘れられても、さほどの問題はなさそうである。周吉・志げは、家庭をまもる史子、まだ幼くて保護されねばならぬイサムと、見た目の違いはない。ただし、形式上の家長として、十分な敬意を受けているだろう。

長男の康一と、長女の紀子、そして小学生のミノルも、外へ出て行く。勤務医である康一と、おそらく紀子が、現在ただいま、実際上この家を支えている働き手であろう。

『麦秋』について、「重要な稼ぎ手である娘が嫁ぐので、両親と妹が一緒に住む長男の家の経済がもはや支えきれなくなった事実」を最初に、十全に指摘したのは、高橋治である。娘の、自分だけの意志による結婚が、なぜ一家の離散をもたらすかといえば、そもそもその娘の経済力が家を支えていたからだ、と指摘されてはじめて、『麦秋』

の理解は大きく深まったといってよい。

紀子がその登場から、つねにスクリーンの中央に座っていることも、そうしたことの表現と把えるべきであろう。それは必ずしも、紀子がストーリーの中心にいるということを意味してはいない。当時、人気のあった女優が演じていて、観客へのサーヴィスということは考えられても、それだけではない。一九五一年にあって、食卓の中央に若い女性がいることは、それだけでなにかを語っていたであろう。

この日の間宮家の朝は、ふだんと少し変わっていることが、さりげなく、しかし繰りかえし示されている。康一と紀子と史子は、「大和のおじいちゃま」を東京駅に出迎えなければならない。周吉の兄の茂吉が、故郷の大和から上京してくるらしい。

映画を最後まで見ても、というよりも最後まで見ればますます、この「大和のおじいちゃん」は、いったいどんな役割を担って、この映画に登場しているのかが、よく分からない。逆にいえば、「大和のおじいちゃん」の役目を確定すれば、『麦秋』のストーリーも確定するのではあるまいか。

紀子がストーリーの中心にいるとすると、大和のおじいちゃんは「紀子はそろそろ結婚しなければならない」ことを告げに来た人物、ということになろう。紀子がストーリーの中心にいないとすれば、それだけのことを告げに来た大和のおじいちゃんは、現にこの映画のラスト・シーンのように、画面奥のあいまいな焦点のなかに沈んでしまう人物であろう。なんのために登場してきたのか、確定できないとしかいいようがないが、それにしては、この人物は映画の劈頭から、鳴り物入りで登場が予告されすぎている。

長男が父親にいう、「じゃ、帰りに東京駅にお迎えに行きますから」。妻にいう、「お前もくるのか」。長男の嫁が

舅にいう、「どんなものがお好きなんでしょうか」。長女が兄嫁に言う、「じゃ、おねえさん、五時半」。

3　そういう人よ、そんな奴だよ、達者なお爺さんだ

『麦秋』のシナリオがいかにみごとであるかは、こうしたところにあらわれる。どこにでもありそうな朝の情景を描きながら、その朝の情景がけっしてどこにでもあるものではないことを、気がつくものだけが気がつくように書き切っている。これといった起伏の見られない描写のはずなのに、気がついてみれば、存分に「これから」を予想させつつ、それが予想もできない「これから」であることを感じさせてしまう。さて、つぎはどちらが語られるのだろうか、紀子の経済力だろうか、正体不明の登場人物だろうか。

そのまえに、外へ働きに出た二人を追って、伏線が張られている。康一がともに出勤する友人は、紀子の見合い相手の素性を教えてくれる人物であり、秋田への転勤話を紀子の結婚相手にもたらす人物である。紀子が北鎌倉の駅で出合う康一の後輩、矢部謙吉は、やがて結婚相手となる人物である。

家に残った人々のようすも描かれるといいたいところだが、周吉とイサムの、どこにでもある祖父と孫のやりとりだけが描かれる。志げと史子は描かれない。描く必要はない。とりあえずは間宮家の明瞭な縦系列をとらえればよいからである。イサムは、かつての康一である。また、かつての周吉である。周吉は、何十年後かの康一であり、さらに何十年後かのイサムである。ストーリーではなく、間宮家の構成が〈輪廻〉ないし〈無常〉を語りうる態勢をととのえている。

シナリオはそのあとで、まず紀子の経済力を描きだす。外国資本の会社で、専務の秘書が紀子の職業である。若

い専務から書類をうけとって、「旭加工のほう、どうなったんでしょう」。「ありゃ、まだペンディングだ」。単なる秘書の仕事ぶりを越えている。紀子の同窓生で、やはり未婚の、料亭の娘が専務の掛け売りの代金を徴収に来る。その場で、独身と結婚の話題が出るから、『麦秋』の結婚話はそこはかとなく料亭の話題、性の匂いがただよう。

紀子の勤めが、間宮家にあってどれほど大事かが語られたあと、ついで、その宵、東京駅へ大和のおじいさんを迎えに行く前、康一、史子、紀子が小料理屋で落ち合って、夕餉の膳を囲んでいる。

康一が史子にビールを注ごうとするが、「もう沢山」と断られる。紀子は、おいしそうに飲み、「おねえさん、どう、もう少し」と、兄嫁にすすめる。「よせよせ、ムダだ、むりにのむこたアない」。紀子と史子、顔を見合わせて笑い、「そういう人よ、お兄さんて」。「何が」。「そういったとこがあンのよ、お兄さんには。自分ですすめといて、すぐ、よせよせなんて」。

シナリオでのシーン・ナンバー「二五」のこの場面は、「なんだろう、これ」「ガレージ」「ああ、シャコ」からはじまって、推理小説のいわゆるミス・リーディングふうのやりとりが多い。「秘すれば花」と同じく、ほんとうに描きたいものをごまかし、かきけし、会話が進んでいく。秘された花が、あとになって突然、咲いてみせる。「そういう人よ、お兄さんて」が、それにあたる。「シーン一二一」、紀子は、子連れのやもめ謙吉と結婚することを、自分ひとりで決めてきてしまい、康一と史子は途方にくれる。「いいんでしょうか」。「いいんだろう。本人がそう言ってるんだ。本人がその気ならしようがないじゃないか！　そんな奴だよ、あいつは！」。

「そういう人よ、お兄さんて」。「そんな奴だよ、あいつは！」。遠く呼応して、康一は紀子であり、紀子は康一である。〈輪廻〉また〈無常〉を構築する鍵となっている。

小料理屋のシーン、シナリオ上の極めつけは、その最後の部分である。春、間宮家の朝で浮かびあがった、紀子がどのくらいの経済力をもっているかという問題、また大和のおじいさんとはなんなのかという問題、この二つのうち、まず前者に解答があたえられたばかりである。後者については、このシーンの最後で、あらためて予告編が見せられる。謎が濃さを増す。大和のおじいさんとは誰なのか、なんなのかという問いかけが、いましばらく『麦秋』のストーリーを引っ張って行くことになる。

紀子が時計を見て「お兄さん、銀座、歩くんだったら、もうそろそろごはんにしないと」。康一も時計を見て「そうか、九時四十五分だったね、まだ大丈夫だね」。史子が康一のご飯をよそいながら、「大和のおじいさま、この前はいつだったかしら」。「終戦の翌年よ、まだ入場券がなくて、東京駅でまごまごしちゃったじゃないの」。「そうそう、あたしまだモンペはいてた」。康一がご飯を食べはじめて、「なかなか、達者なおじいさんだよ」。三人、黙々と食べている。のではない。この黙々と食べている間は、「達者なおじいさんだよ」という言葉をスクリーンの全体に響きわたらせる間である。その沈黙のあいだに、観客は「達者」という言葉を右から左から、上から下から反芻するであろう。反芻して、あんまり技巧の勝った「間」だと思った途端、史子が「やわらかいおいしいご飯」という。「達者」に意味はないのかなと、ここでもミス・リーディングが際だっている。人物の役割を規定してはいない。「達者」もまた、大和のおじいさんの予告編である。康一による人物評なのではなく、もちろんそのように聞こえる体裁はとっているが、作品の構造を考えるならば、作り手が「この人物に注意あられたし」と観客に送る目配せである。作品構成上、「達者」というべき役割を果たしていることを告げている。

料亭の娘の母親、つまり料亭の女将に関する康一の人物評と比べれば、その差は歴然としている。「シーン五三」、

女将の心臓を診察した康一と史子の会話。「きょう、来たよ、築地の」。「ああ、アヤ子さんのお母さん?」。「うん、たいへんな奴だよ」。「よっぽどお悪いの? 心臓」。「いやア、耳鼻科へ廻してやった。鼻が悪いんだよ」。比べてみればだいぶ違っているなどということではなく、このシーンにおける「たいへんな奴だよ」という笑いをとるセリフは、むしろ、小料理屋における「達者なおじいさんだよ」というセリフの、尋常ならざる内包を際だたせるために編み出されているとおぼしい。

「大和のおじいさん」はすべてを見とおしている、他の者は気づかないことでも。しかも、そのことを他の者どもに遮二無二、気づかせないではおかない達者さだ。

かいつまんでいえば、そういうことになろうか。

4　いちど来んかな、いつまでも若いものの邪魔をしておらずに

「大和のおじいさん」は、周吉の兄、故郷大和の実家を継いだ茂吉である。茂吉についても高橋治の行きとどいた注意喚起がある。茂吉の役割を暗示するセリフは、ただの二行であると、高橋はいう。紀子はもう嫁に行かなければならぬ、周吉と志げは子どもたちの厄介にならず、大和へ帰って来なければならぬ。この二点を当人たちに宣告するのが、劇中の茂吉の役割だと、高橋は指摘している。先を急がず、ゆっくりと映画をたどって、その指摘にいくつか留保をつけておこう。

「シーン二五　小料理屋の小座敷」で康一、史子、紀子が急いで食事している、つぎのシーンは、すでに茂吉の滞在する鎌倉の問宮家である。茂吉は周吉と古い掛け軸を眺めている。

「もう一本、兄さん、扇面のがありましたね、やっぱり大雅堂ので」。「うむ?」。「大雅堂の扇面の」。「あれは売ってしもうた」。「そうですか、これもなかなかいいなア」。「何もかも高うなりよって、えらい世の中じゃ」。

茂吉は実家の一切合切を引き継いでいる。古美術なども集まってくる旧家なのであろう。兄弟が揃って古画を見つめている話の流れから行けば、今回の上京も、なにもかも高くなってしまったエライ世の中なので、故郷に伝わる品を売って、たつきに換えるためであろうか。古美術の売買に来たのだが、「達者」だから損はすまいと、康一が人物を判定していると考えれば、先立つシーンとの辻褄も合う。では、おとうとが思い出した大雅堂の扇面について、なぜ「あれは」なのか。なぜ「あれも」ではないのか。これは、「あ、すまん、周吉、おまえに断ってはいなかったが、あれは売ってしもうた」とぐらいに解しておこう。茂吉は家を継いで当代ではあるが、家を出たおとうとに、なにもかも無断ということはない跡継ぎである。家を継いだからこそ、仕事もなく老いを迎えるおとうとを気づかう兄である。

しかし、そう解しておくにしても、茂吉がなんの目的で鎌倉に来ているかが、シナリオで明示されていないことは、やはり記憶に留めておかねばなるまい。茂吉についてシナリオは、意図したうえで、明確な具体像を結ばないように、書かれているといってよい。隅々まで考え抜かれたシナリオのなかに、抽象度の高い人物が浮かびあがっている。

「はい」と周吉が出したお茶のさきに、それを持ってきた紀子がいる。茂吉が聞く、「紀子さん、いくつになンなすった?」。「二十八です」。「アア?」と、茂吉は耳が遠い。周吉が横から、「二十八になりましたよ」。「ああ、そうかい」。「もうそろそろ嫁にやらないと」。「ウーム」、と聞こえたのかどうか、「嫁にゆこじゃなし、婿取ろじゃ

なし、鯛の浜焼食おじゃなし」、茂吉はからかう。あとになって聞かせどころと分かる会話が、あくまで日常の一コマに織りこまれている。

「もうそろそろ嫁にやらないと」というセリフが、茂吉という人物において重要な意味をもっているということは、あとになってしか分からない。手に取るように日常が描かれ、そのセリフは徹底して日常に埋められている。ふだんと変わらぬ日常が描かれているからこそ、かえって、茂吉が鎌倉にあらわれた目的が、まったく触れられないという違和感が立ちあらわれてくる。茂吉が鎌倉にいる日常を描いて、なぜ茂吉が鎌倉にいるかという、描かれぬ日常が目に立ち、茂吉の抽象度がさらに高まっている。演出の力である。それが、演出が汲みとったシナリオの狙いである。こうして、『麦秋』は具体的でありながら抽象的、ストーリーを描きながら、ストーリー以外のものに焦点を結ぼうというその意図が、あざといくらい明瞭に分かる作品となりおおせている。

鎌倉へ来た目的はいっさい語られないが、ストーリー上の茂吉の役目は次第にはっきりしている。

鎌倉の日々は、観客が見る茂吉にとって、こうなったら休日以外のものではない。のんびりした休日がひきつづき描かれる。紀子はミノル、イサムをつれて、長谷の大仏に茂吉を案内する。

茂吉と紀子が底の石に腰かけて休んでいる。「おじいちゃま、お疲れにならない?」。「そうかい、紀子さん、いくつになった」。そう、茂吉は耳が遠い。紀子は笑って、「二十八です」。「ウーム、もう嫁さんに行かにゃいかんなア」。「おじいさま、いいとこ、ありません、大和に? とてもお金持ちで、一生なんにもしないで遊んでられるようなとこ」。「ああ、いい天気だ」。

もう嫁に行かなければならぬと、いま茂吉は紀子に告げているが、そんな宣告、紀子にとって意味はあるまい。

紀子は「そんな奴」なのであって、自分の結婚などは自分で決める。茂吉の忠告で、紀子の結婚へと、周囲が動き出すわけでもない。もう嫁に行かなければならぬと、ストーリー構成上、茂吉がだれに向かって告げているかは、つづくシーンまでお預けである。

周吉、志げは茂吉を東京の歌舞伎に案内し、終演後、紀子が劇場へ三人を迎えに来た。「シーン四五」は、その晩の間宮家。東京から帰って来たままの茂吉、周吉夫婦、紀子。康一も加わってそれぞれに、歌舞伎座の筋書を見、夕刊を読み、菓子を食べ、そこへ史子がお茶を持って来る。子どもたちはもう寝たらしく、家族のおとなの団欒である。

「よかったねえ、今日の芝居は。若いもんがなかなかようやりよる」と茂吉はまだ興奮がさめやらぬ体である、「どうしてどうして、えらいもんじゃ」。康一が「そうですか。じゃ、ぼくも一度見るかな」。「よござんしたわ、お気に召して」と志げが安堵し、「うん」と周吉が相槌をうつ。ここはシナリオを引き写す。

茂吉「――寝ようか……」

周吉「寝ましょうか」

茂吉「――一度、大和へもこんかな」

周吉「ええ、行きますよ。これで紀子でも片づいたら……」

茂吉「ウム？　ウーム、来た方がええ。お志げさんもな。大和はええぞ。まほろばじゃ。――いつまでも若いもんの邪魔しとることない……」

周吉「そうですよ、この頃は康一がなにもかもやってくれるんで……」

志げ「伺いますわ、是非……」

「いちど大和へも来んかな」は「気楽な旅行がてら奈良へ遊びにおいで」ほどの意味であろう。しかし「故郷へ来たほうがよい。いつまでも若い者の邪魔をしていることはない」は「お前たちはもはや子どもたちにとって負担となりつつある。早く故郷へ帰って来たほうがよい。」ということである。二つはまったく違うことを慫慂している。最初のセリフのあと、周吉の「ええ、行きますよ。これで紀子でも片づいたら」という的外れな応答に対して、シナリオライターは茂吉にわざわざ「ウム?」といわせて、ご丁寧にもクウェスチョン・マークまで付けている。このシナリオで、「ウム」のあとに、こうしたものをつける例はない。「ウム?」といったときに、茂吉は自分の真意が理解されていないことに気づく。そこで言葉を換えて、念を押したということであろう。「いちど大和へも来ぬかな」といった茂吉のほんとうの気持ちが、後者にあることは明らかである。

二つのセリフのあいだに矛盾はなくて、同じ内容のプロセスを述べているにすぎないと、高橋治はいう。「大和で老後を暮すことが出来るかどうか、一度来て住んで見ろ。そうすることによって、息子や娘を楽にさせたらどうなのだ」(文春文庫、一八三頁)。茂吉はそうしたつもりなので、「聞く者の耳に異質感のある古語〝まほろば〟を用い、弟の嫁にまで同行せよと念を押した」と高橋はつづける。

5 やまとは国のまほろば

「大和はええぞ。まほろばじゃ。いつまでも若いもんの邪魔しとることない」。このセリフには、「おとうと夫婦二人ぐらいの面倒は自分が見てやろう」というニュアンスが含まれているだろうか。映画の結末からふりかえれば、そうしたニュアンスは十分に含まれていたということになろう。ラストの「シーン一四二」で、周吉と志げの夫婦は大和の茂吉のところに身を寄せている。手前に二人の姿を入れこみ、画面奥、庭に面した広い座敷では、茂吉が背を丸くしてタバコを喫っている。「いちど試しに来てみるがいい」。すでに試みて、周吉と志げは大和へ戻ったかのように見える。しかし単純にそう理解するためには、茂吉とおなじくこの大和も、抽象化されすぎてはいないだろうか。

茂吉は大和へ「戻ってこい」とは一度もいっていない。「来んかな」。「来たほうがええ」。周吉と志げにとって、大和は「戻る」ところではなく、あらたに「行く」場所であるかのように、茂吉はこの「来る」という言葉を使っている。

大和の囲炉裏端で志げが周吉に茶を入れている。周吉がふと外を見て、「おい、ちょいと見てごらん、お嫁さんが行くよ」と、志げをうながし、夫婦は嫁に出した紀子のことを思い出す。セリフはシナリオをそのまま引いておこう。先述したように、向こうに小さく茂吉の姿が見えている。二人に楔を打ちこんだような位置に見えている。

「――紀子、どうしてるでしょう……」。「ウーム……みんな、はなればなれになっちゃったけど……しかしまア、あたしたちはいい方だよ……」。茂吉の姿は、述懐する周吉の顔の下あたりに映っている。だから周吉が志げのほ

うへ顔を向けたとき、周吉の顔と茂吉の影は、どこかに異様なものを感じさせる不自然な構図を形づくっている。「ええ……いろんなことがあって……」、志げと周吉ふたりの構図。湯呑みを包む志げの右手、親指が、動きだすことを知らせるような仕草で動きはじめる。うつむく志げが、わざとらしいとさえいえるほどゆったり「長い間……」とつづける。「ウム……慾を言やア切りがないが……」。「ええ」、左手の親指も動きはじめる。「……でも、ほんとうにしあわせでしたわ……」。「ウーム……」。間があって志げは、それまでの緩慢な動きに比べれば思いもかけない速さで、湯呑みをあおる。周吉がゆっくりと茶を飲み終えると、その顎の下、さきほどと同じように茂吉の、ぼんやり映る丸い背中。声にならない音が、周吉の喉から漏れ、音楽がほんの少し暗く転調。志げの横顔、バストショット。音楽もとに戻り、歌いあげるように、いよいよ幕切れである。大和の麦秋。麦の穂が揺れている。「大和は今、豊饒な麦の秋である。」と、これはシナリオ末尾の文章。

志げの「ほんとうにしあわせでしたわ」に応じる周吉の「ウーム」は、シナリオにおいて、「ウム」とは違うものとして、書き分けられている。「しあわせでしたわ」と共感を求める志げに対して、シナリオの周吉は明らかに留保をつけている。他方、それがスクリーン上のことになると、こんどは志げの、どこともいえぬ苛立ちが明瞭になっている。湯呑みを包む指がせわしく動き、一息に湯呑みをあおる姿は、まるで信じてもいない自分の言葉を嚥みくだすようである。もちろん「でも、ほんとうにしあわせでしたわ」という言葉のことだ。周吉と志げは、自分たちはいいほうだ、とは思っていない。欲をいえば切りはあるまいが、どちらかといえば仕合わせなほうであった、とは思っていない。みんな、はなればなれになっちゃって、そのゆえに不幸であると、思っている。

みんなとは、だれのことであろうか。はなればなれになるとは、どういうことであろうか。『麦秋』という映画

のこととして、みんなとは子どもたちのことである。はなればなれになるとは、子どもたちと一緒に暮らせないということである。夫と妻が残った。夫と妻だけでは、みんなではない。子どもはその夫、その妻と暮らしているが、それははなればなれということである。そういう意味での、みんな、はなればなれ。これが『麦秋』で描かれる〈無常〉である。周吉と志げの思いは、いずれ康一と紀子の思いであろう。これが『麦秋』で描かれる〈輪廻〉である。夫と妻が残り、子どもたちが巣立っていったことを、わたくしたちはふつう「みんな、はなればなれ」というだろうか。輪廻といい、無常というだろうか。いいはしない。『麦秋』における異常な「輪廻」ないし「無常」については、いずれ触れねばならぬ。だが、いまは、こうした異常な〈輪廻〉・〈無常〉の感慨を生みだした、同じく異常な〈大和〉のことである。「輪廻」「無常」と同じ色に染められた、同じように抽象度の高い「大和」のことである。

「大和」の抽象度が高いとは、この大和が老夫婦を優しく迎え入れる故郷ではないということである。兄が暮らす故郷、というほかに、『麦秋』における「大和」を規定するものはない。しかし茂吉の語る大和には、「戻る」べき、「帰る」べき故郷という響きは感じられない。そこは、茂吉にとっては、おとうと夫婦が「来る」べき自分のテリトリーであり、周吉たちにとっては、「行く」べき、「うかがう」べき見知らぬ場所である。その場所で、周吉夫婦は「みんな、はなればなれ」という無常をかこっている。いろいろあったが、みずから仕合わせだと思いこむほかないほどに、不幸せだと思っている。「大和」はじつは周吉夫婦の流謫の地にほかならない。老いて、職がなく、子どもの世話にもなれない夫婦たちは、囲炉裏端でいかにも小さくなっている。行儀よく、静かで、他人の家に仮住まいする食客のようである。鎌倉で、子どもたち相手に、紀子相手に、あれほど飄々と対応していた茂吉が、こ

の大和の場面では、周吉たちがたえず意識せざるを得ない暗い影、鬱然と周吉たちにのしかかる重い影のように描かれている。「来たほうがええ、お志げさんもな、いつまでも若いもんの邪魔しとることない」のセリフに、「お前たち二人ぐらいの面倒なら見るぞ」というニュアンスは、あったはずもあるまい。シナリオにあって「大和」に関する言葉は、すべて逆説の残酷さを潜めているといってよかろう。その典型が最後の「大和は今、豊饒の麦の秋である」なのは、いうまでもない。大和が兄の暮らす、帰るべき故郷ではないとすれば、なんであろうか。シナリオの逆説を、逆説として受け容れるほかないであろう。大和は「まほろば」である。

「大和はええぞ、まほろばじゃ」という茂吉の言葉は、もちろん『古事記』倭建命が東征の帰路、病を得て故郷にたどりつけず、望郷の思いをこめて詠った国偲歌（「やまとは国のまほろば、たたなづく青垣、山隠れる倭しうるはし」）に由来する。大和に関する『麦秋』シナリオの皮肉なバイアスにしたがうならば、「大和は故郷であり、死に臨んで思いをいたす場所だ」ということになろう。ストーリー上、大和は故郷である。だが、兄の暮らす故郷という規定が霧散してしまっている以上、あらためて大和を高い抽象度において規定するとなれば、それは「死後の世界」、「死の世界」のほかのものではない。作り手の描こうとするものにおいて、大和は死の世界である。〈輪廻〉また〈無常〉の感慨が展開する場である。こうして、なぜ鎌倉にあらわれたか、その目的が分からない正体不明の茂吉は、死の世界の使者、あるいは死の世界からの迎えびとであることが判明する。わたくしのこの段落は、あまりに論拠の乏しい、あるいは論理の飛躍した、恣意による解釈から成り立っているであろうか。他の作品を並べてみれば、必ずしもそうではないことがお分かりいただけよう。

小津安二郎は具象の世界に密着しながら、抽象化の激しいレベルへと、楽々、飛び移ったが、同時に、抽象化の

激しいレベルへ飛び移る場合にも、必ず具象の世界を必要とした作り手であった。子と離れ、無職の老残を描きながら、容易に死後の世界を思い浮かべることができたし、死後の世界を考えるためには、どうしても老残の現実が必要であった。その論証は本論のテーマではない。

6　結婚としあわせ

茂吉という死に神の託宣が下される直前、紀子は結婚話をもちこまれている。

歌舞伎終演後の茂吉、周吉、志げと合流するよりさき、紀子は友人アヤ子の母が女将をつとめる料亭でたまたま専務の佐竹と会い、「どうだい、お嫁に行かないか?」と声をかけられている。「おれのちょいと先輩で、やっぱり商大出たやつでね、長いこと、カルカッタに行ってたんだ、真鍋って、なかなかできるやつなんだよ、童貞のほどは保証しないが、初婚なんだ」。佐竹は数葉の写真を手渡そうとするが、紀子はにこにこ専務を見つめるばかりで受けとろうとしない。

紀子の結婚をめぐるエピソードは、すでに述べたことから分かるように、『麦秋』の目くらましであって、本流ではない。華やかな人気俳優を起用して、客の入りを増やすためのものでもあるし、情に訴えて客を泣かせ、また喜ばせるものでもあろう。なんにせよ、本流ではないが、主たるストーリーに沿うものでなければならぬ。あるいは、本流を裏から照らし出すものでなければならぬ。

ひょっとすると実現するかも知れぬ結婚話がはじめて語られるので、「紀子が片づいたら、お前は用なし、若い世代の邪魔となるばかり、その人生に意味はあるまい」という死に神の宣告は、切羽詰まった迫力を帯びることに

なった。死に神自身も責任上、結婚話をもちこむが（あの晩、紀子は台所で兄嫁に話しかける「きょう専務さんがお嫁に行かないかって」。「そう。大和のおじいさまにもあるのよ、そんなお話」。）、そちらの話は立ち消え、エピソードは専務からの話に絞られてくる。満で四〇歳、善通寺でも指折りの名家の、しかも次男で、松川商事の常務である。

紀子の態度ははじめからはっきりしている。四〇になって、まだ独りでぶらぶらしてる男は、疾うに信用できない。話をもちかけた専務の顔を、紀子は微笑みながらじっと見つめている。専務とのあいだに性の匂いがただよっていることは、先述した。性を挿んでの間柄なら楽しいかも知れないが、結婚相手ではない。紀子の考えは、のちに明らかになる。この人ならと信用できる相手と、しあわせになれるかどうか。矢部謙吉は信用できるし、矢部の母から、ずっと望んでいたといわれたとき、しあわせになれると思ったと、紀子はいう。紀子の考えがはじめから決まっている以上、紀子の結婚をめぐるエピソードは観客にとって喜ばしい物語でこそあれ、作り手が構築しなければならぬドラマとは、なりにくいであろう。ただ、結婚がしあわせをもたらすかどうかというドラマは、『麦秋』そのものと深く係わらざるを得ないであろう。周吉と志げは自分たちを、結局のところ、しあわせではなかったと見すえるからである。

紀子は、友人の結婚式のあと、友人たちと、既婚、未婚に別れて、たがいに遣りあっている。「結婚してみなきゃ、人間のほんとの幸福なんてものは分かンないのよ！」。「幸福なんてなにさ！　単なる楽しい予想じゃないの！　競馬に行くまえの晩みたいなもんよ。大穴が出たら、なに買おうなんて、ひとりでワクワクしてるようなもんよ」。

このしばらくあと、鯉のぼりが青空で泳ぐ日曜日、間宮家では小学生が集まり電車遊び。康一はいつもの友人と

碁盤を囲んでいる。紀子のところには例の友人たち。周吉と志げは上野の博物館の庭でサンドイッチを頬ばっている。周吉が「うちも、いまが、いちばんいいときかも知れないね。康一が嫁をもらう、孫が生まれる、紀子が嫁に行く……」。「ちょいと、あなた」と志げの指す空を見あげると、糸の切れたゴム風船が高く、高く上っていく。「どっかで飛ばした子が泣いてるね、康一にもあったじゃないか、こんなことが」。「ええ」。

大和で周吉と志げが仕合わせでないのは、もはや予想というものができないからである。予想する未来の時間がないからである。

『麦秋』のストーリー。親・子・孫と三世代が同居する家庭。勤務医の息子と、外資系の会社に勤める娘の収入でなりたっている。しかし娘が結婚して、経済が成り立たなくなった。父と母は二人だけで不自由に暮らしはじめた。人生の果てに待つものは不幸せでしかないことを、父と母は受け容れる。

字引を見れば、輪廻は迷いながら生死を繰りかえすこと、無常は生がはかなく生滅流転するようす、ぐらいの定義が出るであろう。生まれては死に、死んでは生まれる、という人間社会のありかたは、単なる事実にすぎないといってよい。その社会をなりたたせている人間ひとり一人において、人生の果てに待つものは不幸せでしかないという判断は、まったく『麦秋』の作り手個人のものである。なおかつ、そうした判断に独自性があるかどうかは疑わしい。しかし、それを一種、白濁した明るさで受け容れる態度は、これもまた『麦秋』の作り手に独自のものである。後味のよい明るさのなかで、そうした人生観を含めた『麦秋』の全体は、二〇世紀の日本で生まれた小津安二郎にしか成立し得ない諦観そのものを形づくっている。

注

映画『麦秋』のデータ。

一九五一年、松竹大船製作。

スタッフ　監督＝小津安二郎、脚本＝野田高梧・小津安二郎、撮影＝厚田雄春、照明＝高下逸男、美術＝浜田辰雄、編集＝浜村義康、音楽＝伊藤宣二、録音＝妹尾芳三郎。

キャスト　菅井一郎（周吉）、東山千栄子（志げ）、笠智衆（康一）、原節子（紀子）、三宅邦子（史子）、高堂国典（茂吉）、杉村春子（たみ）、二本柳寛（謙吉）、佐野周二（佐竹）、淡島千景（アヤ子）ほか。

一三巻、三四一〇メートル（一二四分）、白黒。

松竹ホームビデオ販売のＤＶＤを参照。

主要参考文献

小津安二郎『小津安二郎全集　上下』新書館、二〇〇三年刊。

高橋治『絢爛たる影絵――小津安二郎――』文春文庫、一九八五年。

（文学研究科教授）

RÉSUMÉ

L'intemporalité et le temporalité
—— autour de "Été précoce" de Yasujiro Ozu——

Tsuneyuki KAMIKURA

À propos du film «Été Précoce» en 1951, Yasujirô Ozu dit : «Je voulais représenter moins un récit que quelque chose de plus profond, une sorte d'intemporalité et de temporalité. En effet, en résumant le récit en celui «d'une fille, ne souhaitant pas se marier à l'âge nubile, et qui se marie enfin avec un veuf, ayant une petite fille, et cet homme inattendu perturbera la famille», Osamu Takahashi, ex-assistant metteur en scène d'Ozu, signale que son résumé même est sans importance car Ozu «ne vise qu'à la temporalité».

L'intemporalité et la temporalité diffèrent beaucoup : l'intemporalité consiste en une répétition de la vie et de la mort tandis que la temporalité exprime l'éphémérité de la vie qui ne cesse d'apparaître et de disparaître. Elles concordent seulement sur les deux points suivants: la loi de l'humanité engendrant la mort après la naissance et la naissance après la mort, et le fait qu'on la juge «vaine». S'il en est ainsi, en observant la décision du mariage chez la fille, "*Été Précoce*" décrit un aspect de la société, c'est-à-dire le remplacement de la vieillesse par la jeunesse et celui de la jeunesse par l'enfance; ce qui est seulement l'aspect éphémère.

Dans la maison où cohabitent trois générations, à savoir les parents, les enfants et les petits enfants, le mariage de la jeune fille, n'est pas influencé par sa position sociale ou économique, c'est librement qu'elle decide et cela sans être influencée par le hasard social ou économique. C'est de son propre chef qu'elle décide de se marier. Par contre la famille dépend en partie de son salaire. Mais le mariage de la fille induit forcément son départ de la famille.

Le film *Été précoce* réussira-t-il à résoudre ce dilemme très difficile? La position sociale et économique de la jeune fille ne sont-elles pas des facteurs importants et non des faits du hazard pour son marriage? Une

telle interprétation engendra un commentaire disant dans le film que cela a produit l'effondrement du système familial dans le Japon d'après-guerre. Cependant, du point de vue des réalisateurs du film, le mariage de la fille n'en est qu'une possibilité. Déjà dès le début du film l'oncle, venu de Yamato, annonce que la nouvelle génération devra s'éloigner de cette façon de voir. C'est à partir de cette annonce que le film *Été précoce* débute pour se développer en examinant la pertinence de cette vision. (façon de penser)

Le defenseur de l'intemporalité doit ancré celle-ci dans la vie et dans la mort à la fois. L'oncle est celui qui vient de l'autre monde, et Yamato n'est rien d'autre que de l'au-delà. La fin du film est consacré à la description de cet au-delà. Mais à Kamakura le vieux père, résigné, savait qu'il ne pourra plus revenir de cet au-delà. Quand la vieille mère a dit "notre vie (ensemble) ne fut pas si mal," elle sait bien que dans son coeur (dans le fond) elle n'y croit pas, mais qu'il faut qu'elle se le dise pour elle-même. (pour se donner du courage)

En y mêlant le renoncement à la vie et son antagoniste, L'*Été précoce* est fortement coloré par la résistance de la vieillesse à renoncer à la vie.

キーワード：小津安二郎、『麦秋』、輪廻、諦観