

喜劇と悲劇(四) —— 小津安二郎とその時代

佐々木 徹

Komödie und Tragödie Nr. 4 — Yasujiro Ozu und seine Zeit

Toru SASAKI

小津安二郎は一九〇三年(明治36)十二月十二日、東京深川に生まれ、一九六三年(昭和38)十二月十二日、奇しくも満六十歳の誕生日に亡くなった。その生涯に五十四本の映画を作り、近年、海外での評価が高まったことを受けて、日本国内でも再評価され、その作品の多くはビデオやDVDによって見ることが出来る。

監督第一作は、一九二七年(昭和2)の『懺悔の刃』その後『生まれてはみたけれど』(一九三一年、昭和6)『出来ごころ』(一九三二年、昭和7)『浮草物語』(一九三三年、昭和8)などを撮ったが、一九三七年(昭和12)、召集されて中国戦線におもむく。一九三九年(昭和14)七月、除隊となり、『戸田家の兄弟』(一九四二年、昭和17)『父ありき』(一九四三年、昭和18)を撮ったあと、一九四三年(昭和18)六月には、ふたたび軍報道部映画班

の一員として従軍、一九四五年(昭和20)八月、シンガポールで終戦を迎えた。

戦後は、東京あるいはその近郊に住む庶民の生活を、独特の低いカメラ位置、移動なしの手法で撮りつづけ、『晩春』(一九四九年、昭和24)『麦秋』(一九五一年、昭和26)『お茶漬の味』(一九五二年、昭和27)『東京物語』(一九五三年、昭和28)『早春』(一九五六年、昭和31)『東京暮色』(一九五七年、昭和32)、そしてはじめてのカラー映画『彼岸花』(一九五八年、昭和33)などが作られた。なかでも『東京物語』は、原節子主演の「紀子三部作」のうち、最高の完成度を見せ、小津安二郎の代表作といわれる。一九五九年(昭和34)芸術院賞を受賞、一九六二年(昭和37)映画人としてはじめて芸術院会員となった。

一 はじめての東京

『東京物語』は、夏のある日、広島県尾道に住む老夫婦・周吉ととみが、東京にいる息子と娘を訪ねる話である。脚本は、野田高梧との共同執筆。

今とちがって、尾道から東京までは汽車で十五時間以上の旅、はじめて東京を訪れる周吉夫婦は、何日か泊まる予定である。

周吉（笠智衆）ととみ（東山千栄子）が旅支度をしていると、隣りのおかみさん（高橋豊子）がやってきて、開け放たれたガラス戸の向こうから声をかける。親しい者同士は、玄関ではなく、縁側などから直接、あいさつを交わす、そんな暮らしがまだ尾道の町には残っていた。

徹
木
々
佐

「おはようござんす」

「おはよう」

「今日、おたちですか」

「ええ、昼すぎの汽車で」

「そうですか」

「まあ、今のうちに子供たちにも会っておこうと思ひましてな」

「お楽しみですなあ。東京じゃ、みなさん、お待ちでしょうて」

「じゃあ、しばらく留守にしますんで、よろしくどうぞ」

「ええ、ええ、ごゆっくりと。立派な息子さんや娘さんがいな

さって、けっこうですなあ。ほんとに、お幸せですわ」

「いやあ、どうしたもんですか」

「ええあんばいに、お天気もようて」

「ほんとに、おかげさんで」

「まあ、お気をつけて、行っておいでなしゃあ」

「ありがと」

当地のなまりや言葉づかいが、独特の味わいとなっている。

「お気をつけて、行っておいでなしゃあ」に答えた「ありがと」も、「が」にアクセントのある、のどかな口調である。脚本はまず標準語で書かれ、そのあと地元の協力を得て尾道地方の言葉に直されたという。

東京に着いた老夫婦がまず落ちついたのは、煙突の見える下町、長男・幸一（山村聡）の家。幸一は医院を開業していたが、その家は東京のはずれにあり、両親を泊めるためには、中学生になる長男の部屋をあげなければならない程度の広さだった。

幸一の妻（三宅邦子）が部屋の片付けをしたところへ、周吉夫婦、幸一、美容室を経営している長女の志げ（杉村春子）が車で到着する。

少し遅れて次男の嫁・紀子（原節子）がやって来て、ゆかたに着替えてくつろいでいる義理の両親の前に三つ指をつき、

「いらっしやいませ」

と、あいさつをする。

「おう」

「まあ、久しぶりでしたね」

嫁を見る二人の顔がほころぶ。

「ごきげんよろしゅう」

「忙しかったんじゃないかい」

「いいえ、何ですか、ごたごたしてしまして、気がつきませんでした、もう時間がいっぱいです」

「そう。わざわざ今日、来てくれんでも、しばらくおるんじゃないか」

「やっぱり、前の会社におつとめか」

という周吉の問いに、

「はあ」

「あんたも一人で大変じゃのう」

紀子は夫・昌一を、戦争で亡くしていた。戦後八年の歳月が流れたが、その後遺症はまだ、いろんなかたちで人々の心や暮らしのなかに残っていた。

周吉がふろに立ったあと、とみは感慨深げに、

「でも、何やら夢みたような。東京いうたら、ずいぶん遠いところじゃと思うとったけど、昨日、尾道をたつて、今日、こうしてみんなに会えるんじゃないのう。やっぱり、長生きはするものじゃのう」

「お父さまもお母さまも、ちっともお変わりになりませんわ」

「変わりゃんしたよ。すっかり、もう年をとってしもうてのう」
戦争を経験した者には、「長生き」は一人一人の事柄ではなく、

運命という大きな力の結果を意味していた。尾道にあって生きのびた周吉夫婦は、戦地に散った次男の短い人生をみつめざるをえない。

翌日は日曜なので、幸一は子供たちといっしょに、両親を東京見物につれてゆく計画だった。しかし、出かける間際になって、急に往診の必要が生じ、外出は中止となった。

長男の幸一には幸一の生活があり、尾道のゆったりした時間をそのまま持参した感のある両親とは、どうも歯車が合わない。

それは、長女の家へ厄介になってからも同じだった。

「お父さん、お母さん、どうしてる」

外から帰ってきた夫（中村伸郎）が志げにたずねる。

「二階よ」

「浅草まで行ったんで、菓子を買ってきたんだ」

「何」

「うまいんだ、このうちの。白餡なんだ」

「高いんでしょう。こんなんじゃないのよ」

志げが一つ、つまんで食べると、夫も口にして、

「うまいだろう」

「おいしいことはおいしいけどさ。こんなの、もったいないわよ」

「よ」

「だって、昨日もおやつ、おせんべいだけ」

「いいのよ。おせんべい、好きなんだもの」

志げはなおも口を動かしながら、

「ねえ、あなた、明日、お父さんとお母さん、どこかへつれて行ってくんない」

「明日かい。明日はちょっと、まずいな。集金があるんだ」

「本当なら、お兄さんがつれてってくれりゃ、いいんだけど」

「じゃ、今晚、金車亭でもお供するか」

「何やってんの」

「ゆうべっから、浪花節だよ」

「そう。じゃ、そうしてやってよ。東京へ来て、まだどこも行っていないんだもの」

「そっだよ。一日、二階にいちや、気の毒だよ」

「そっよ。でも、しょうがないわよ。つれて行く人、いないんだもの」

シエークスピアの昔から、とかく親と子の思いはずれちがうようだ。

リア王は、三人娘のうち、長女と次女に自分の老後を託し、末娘は言葉のゆきちがいから勘当してしまふ。しかし、実際に領土や城をゆずってしまうと、長女も次女も手のひらを返したように冷たくなる。

泊まるところさえ失ったリア王は、自分の考えの愚かさを嘆き悲しむが、問題は、娘の本心を見誤ったということよりも、世代がちがいがい生活が異なるという事実をどう受け入れるかであろう。土地や財産をゆずることによって、自分の老後が保障されると考

えたのが、そもそのまぢが良かったと言える。

周吉夫婦が尾道で同居している三女の京子（香川京子）は、小学校の先生をしているが、まだ未婚。結婚して東京で一家をかまえて、仕事をもっている長男と長女には、それぞれ別の事情があり、別の時間が流れていたのである。

次女の志げを、文学座の杉村春子がたくみに演じている。美容室がまだパーマ屋といわれていた時代の、生活力旺盛な中年の女を、わずかな場面でも確かな存在感をもって演じられる女優は少ない。杉村春子は小津安二郎に重宝され、めずらしく文学座公演とのかけもちも許されたが、同じ松竹映画に所属する木下恵介監督にとっても、『海の花火』（一九五一年、昭和26）や『野菊の如き君なりき』（一九五五年、昭和30）などの作品で欠かせない俳優レディーだった。

二 娘は冷淡、嫁はやさしく

長女の志げは、紀子に電話をかけ、両親を東京見物につれて行ってもらおうよう頼むことにする。紀子は二つ返事で引き受け、一日、会社を休んで同行。観光バスに揺られたあと、紀子は自分のアパートに案内する。部屋は四畳半ほど、共同炊事場のある廊下には、あき瓶や三輪車などが乱雑に置かれていた。戦後まだ十分に経済復興がなされていない、庶民の生活空間である。

夫婦は、本箱の上に飾られてある次男の遺影に目をとめる。

周吉は紀子に、

「この昌一の写真、どこで撮ったんだらう」

「鎌倉です。お友達が撮ってくださいって」

「そう」

「いつごろ」

今度は、とみがたずねる。

「戦争に行く前の年です」

「まばゆそうな顔をして」

「これも首を曲げとるなあ」

「あの子のくせでしたなあ」

隣りの主婦からお酒を借りてきて、周吉にすすめる紀子に、と

みは、

「紀さん、もうほんとかまわんでくださいよ」

「いいえ、何のおかまいもできません」

「ほんとに、今日はおかげさんで」

「いいえ。お父さまもお母さまも、かえってお疲れになったで

しょう」

周吉は、

「いやあ、思いがけのう、あっちこち見せてもろうて」

「すみませなんだなあ、おつとめを休ませてしもうて」

「忙しかったんじゃないかい」

「いいえ、よろしいんですの。小さな会社ですから、忙しいと

きは日曜も出ますけれど、今ちょうど、暇なときですから」

「そうか。そんなら、ええけれど」

「何のおかまいもできません」と言いながら、紀子はお酒の燗をし、仕出しの丼をすすめている。紀子には、精一杯のもてなしだった。「何のおかまいもできません」という言葉は、これでは自分の思いは尽くせていないということの表現である。

日本人は品物を贈るときに、「つまらないものですが」と言うことがあるが、外国人などからは、「つまらないものを贈るのはおかしいじゃないか」と批判される。しかし、実際につまらないものと思つて贈る人はいない。自分としては、よく考えた結果の品だが、相手の気に入るかどうか。自分の思いよりも、相手の受け取り方に重きを置いているのである。

紀子の気持ちは、隣りから借りたお酒、外からとつた料理で十分あらわされているが、それを「何のおかまいもできません」と言つて、自分の心を示しながら、同時に、その言葉には、相手に気を使わせないような配慮も感じられる。そのようにして出された酒と食事は、たぶん高価な料亭の料理よりも味わい深かつたのではないか。

一方、幸一と志げは、お金を出し合つて、両親を熱海の旅館に泊まらせる相談をまとめる。

海沿いの旅館の部屋は、見晴らしもよく静かだったが、いったん夜になると、団体客が麻雀をして騒ぎ、流しの歌が流れ、周吉もとみも眠ることができない。

あくる朝、睡眠不足の二人は、ゆかたのまま、海岸沿いの防波

堤に腰をおろしている。

「京子は、どうしとるんでしょな」

とみの言葉に、その奥を周吉は汲んで、

「うん、そろそろ、帰ろうか」

「お父さん、もう、帰りたいんじゃないんですか」

「いやあ、お前だよ。お前が帰りたいんじゃない。東京も見たし、

熱海も見たし、もう帰ろうか」

「そつですなあ、帰りますか」

立ち上がったとみが、思わずよろける。息子や娘の家とはいいながら、慣れないところにやすみ、また騒がしい旅館に明けて、

旅の疲れが出たのかもしれない。

予定を切り上げて帰ってきた二人に、仕事中の志げは、

「あら、もう帰ってらしたの。もっと、ゆっくりしてらしたら

いいのに。どうしたの」

と当惑と迷惑を一つにした表情。

それには、わけがあった。その日の夜七時から、店で美容の講

習会が開かれることになっていたのがある。

二階の部屋で荷物を片づけながら、周吉は、

「とつとつ、宿なしになつてもうた」

結局、とみは紀子の部屋に泊めてもらうことにし、周吉は古い

友人の家を訪ねることにする。

紀子は、アパートの狭い部屋に布団を並べて敷き、とみの肩を

もんでいる。

「あんた、明日、おつとめが早いのに、こない遅うまで」

「いいえ、お母さまこそ、おやすみになりましたら」

「そうお、じゃ、休ませてもらおうか」

横になったとみは、

「思いがけのう、昌二の布団に寝かせてもらうて、……なあ、

紀さん、気を悪うされると困るんじゃけえど、昌二のう、死んで

からもつ八年にもなるのに、あんたがまだ、ああして写真なんか

飾ってるのを見ると、わたしや何やら、あんたが気の毒で」

「どうしてなんですの」

「でも、あんた、まだ若いんじゃし」

「もう、若かありませんわ」

「いいえ、本当よ。わたしや、あんたにすまん思うて、ときど

きお父さんとも話すんじゃけえど、ええ人があったら、あんた、

いつでも気がねなしにお嫁に行ってくださいよ。本当よ。そうし

てもらわんと、わたしらも本当につらいんじゃけえ」

「じゃ、いいところがありましたら」

「あるよ、ありますとも。あんたなら、きつとありますあ」

「そうでしょうか」

「あなたには、今まで苦労のさせどおしで、このままじゃ、わ

たしや、すまんすまん思うて」

「いいの、お母さま、わたし勝手にこうしますの」

「でも、あんた、それじゃ、あんまりのう」

「いいえ、いいんですの。わたし、この方が気楽ですの」

「でも、あんた。今はそれでも、だんだん年でもとってくと、やっぱり一人じゃ、さびしいけえのう」

「いいんです。わたし、年とらないことに決めていきますから」

「ええ人じゃのう、あんた」

世の中に、年をとらない人間はいない。誰だって、歳月とともに老いてゆく。「だんだん年でもとってくと、やっぱり一人じゃ、さびしいけえのう」というとみの言葉には、この八年のあいだに、めっきり年をとった自分の実感も含まれている。

久しぶりに会った紀子に、「お父さまお母さまも、ちっともお変わりになりませんわ」と言われたとみは、「変わりゃんしたよ。すっかり、もう年をとってしもうてのう」と老いの自覚を語る。東京に来てからも、しょっちゅう物忘れしては、夫に指摘されていたのである。

「わたし、年とらないことに決めていきますから」という紀子の言葉は、とみに心配させないための表現だった。こう言われると、もうそれ以上、やっぱり人間は年をとるものだと言い張ることはできない。なぜなら、相手の言葉はもともと理屈ではないのだから。理屈を超えたところに、とみは紀子の思いやりを見いだし、「ええ人じゃのう、あんた」と言ったのだが、じつはこの夜が二人で過ごす最後になってしまうのである。

三 子供をもつ幸と不幸

旧友の服部(十朱久雄)を訪ねた周吉は、もと警察署長だった沼田(東野英治郎)も東京に来ていたことを知らされる。

小料理屋の二階に上がった三人は、昔話に花を咲かせ、酒の方もすむ。昔話が一段落すると、家庭の話になったが、沼田は妻を亡くし、服部と周吉は息子を戦争で亡くしている。沼田は息子と同居しているが、いろいろと不満の言葉も出てくる。

「子供ちゅうもんも、おらにゃおらんでさびしいし、おりゃおるで、だんだん親をじゃまにしよる。二つ、ええことはないもんじゃ」

再会の喜びと思ひ出話、それから今の暮らしというふうには、話の波の上がり下がりに酒の量はふえ、「もう一軒」と梯子したおでん屋で服部は沈没、酔いがまわり、くどくなった沼田に周吉が淡々と答える。

「わしも、今度出てくるまでは、もちっとせがれが何とかなったるところ思うちよりました。ところがあんた、場末の町医者でさ。あんたの言うことは、よくわかる。あんたの言うように、わしも不満じゃ。じゃがのう、沼田さん、これは世の中の親ちゅうもんの欲じゃ。欲張っちゃあ切りがない。これは、あきらめにゃあならん。わしは、そう思うたんじゃ」

「そうじゃのう。今時の若いもんの中には、平気で親殺す奴も

おるんじゃから、それに比べりゃ、なんぼうか、ましな方か」

結局、泥酔した二人は警官の世話になり、真夜中の志げの美容室まで送られてくる。たたき起こされた志げの不機嫌は言うまでもない。

周吉ととみが尾道へ帰る日、幸一と志げ、紀子が東京駅まで見送りにくる。夜行に乗って、明日の午後、尾道に着く予定だった。

「どうも、いろいろ厄介になって、おかげで楽しかったよ」

「みんな忙しいのに、ほんとにお世話になって」

と礼を言ったとみは、さらに言葉を継いで、

「でも、みんなにも会えやし、これでもう、万一のことがあっても、わざわざ来てもらわんでもええけん」

「何、お母さん、そんな心細いことを。まるで一生の別れみたいに」

と志げがたしなめる。

しかし、汽車のなかで気分が悪くなったとみは、大阪で途中下車、三男の敬三（大坂志郎）のところに泊めてもらうことになる。

敬三がつとめに出たあとの部屋で、周吉ととみは、今度の東京行きを振り返る。

「子供も、大きゅうなると、変わるもんじやのう。志げも子供の時は、もっとやさしい子じゃったじゃにあか」

「そうでしたなあ」

「おなごの子は、嫁にやったら、おしまいじゃ」

「幸一も変わりゃんしたよ。あの子も、もっとやさしい子でしたがねえ」

「なかなか、親の思うようにはいかんもんじや、欲言や、切りがにゃあが、まあ、ええ方だよ」

「ええ方ですとも。よっぽど、ええ方です。わたしら、幸せでさ」

「そうじやのう。まあ、幸せじやのう」

最後のところは、老夫婦の納得ともあきらめともつかぬ言葉で終わっている。

周吉が旧友の沼田に語ったのも、親の不満や欲を捨てて、あきらめねばならないということだった。親の期待に応えない、応えられない子供の立場が理解されている。

「自由と独立と己れとに充ちた現代に生まれたわれわれは、その犠牲としてみんなこの淋しみを味わわなくてはならない」と、夏目漱石は『こころ』のなかでのべている。

自分の思うまま、独り立ちして自由に行動すると、一人一人、ばらばらになってしまうだろう。自分の自由を大切にしようと思えば、相手の自由も認めないわけにはゆかない。そうすると、人と人とのつながりは希薄になる。現代に生きる者はみな、どこかで、この孤独感をかみしめなければならないのであろうか。

四 伴侶との永の別れ

周吉にはまだ、心の通じあう妻がいた。

しかし、その妻も、尾道に帰ったあと、すぐまた病に倒れ、危篤状態におちいる。

「ハハ キトク」という京子の電報を受け取った幸一と志げ、そして紀子がかけつけた。幸一は母の容体を見て、周吉と志げを別の部屋に呼び、

「明日の朝まで、もてばいいと思うんですが」

「そうか、いけんのか」

「お母さん、六十八でしたね」

「ああ。……そうか、いけんのか」

周吉は茫然と立ち尽くしたまま、同じ言葉を繰り返す。

とみは、あくる日の夜明け前に息を引き取った。三男の敬三が到着したのは、そのあとだった。

とみの枕もとで志げは、

「人間なんて、あつけないものねえ。あんなに元気だったのに。東京へ出て来たのも、虫が知らせたのよ。でも、出て来てくれてよかったわ。元気な顔も見られたし、いろいろ話もできたし。……紀子さん、あんた、喪服、持ってきた？」

母の臨終でいちばん激しく泣いた志げだったが、もう喪服の心配をしている。感情の波が高いだけに引くのも早く、目はいつも

実際的なことに注がれる。だから、美容のような細かい仕事、またその経営に向いているのであろう。

さっきまで息をしていた人が、もう静かになって動かない。身近な人の死を経験するとうことは、生と死のはざまを見るということである。横たわっている身体は、もはや親しかった人そのものではない。何かがそこから立ち去って行ったことは確かだが、それを追いつづけてゆくことは、誰にもできない。生きている者は、この世界にとどまるしかないのだが、それでもしばし、その歩みをともしたいという思いにかられる。

周吉の姿が見えない。

心配した紀子が外に出ると、周吉は海を見ていた。

「お父さま」

「ああ。……きれいな夜明けだった。今日も暑くなるぞ」

周吉のこの言葉は、生の向こうから、この世に帰ってきた人の言葉に聞こえる。

葬儀がすむと、幸一、志げ、敬三の三人は、それぞれ仕事があると言って、あわただしく帰って行った。

一人残った紀子に京子は、

「よかった。今までお姉さんにいていただいて。お兄さんもお姉さんも、もう少しおってかれてもよかったと思うわ」

「でも、みなさん、お忙しいのよ」

「ずいぶん勝手よ。言いたいことだけ言って、さっさと帰って

しまうんですもの」

「そりゃ、しようがないわよ。お仕事があるんだから」

「お姉さんだって、あるじゃありませんか。自分勝手なんよ」

「でもね、京子さん」

「うっん、お母さんがお亡くなりになるとすぐ、お形見がほしいなんて、わたし、お母さんの気持ち考えたら、とても悲しゅうなったわ。他人同士でも、もっとあたたかいわ。親子って、そんなもんじゃないと思う」

「だけどね、京子さん。わたしもあなたぐらいのときは、そう思ったのよ。でも、子供って大きくなると、だんだん親から離れてゆくもんじゃないかしら。お姉さまぐらいになると、もうお父さまやお母さまとは別の、お姉さまだけの生活というものがあつたよ。お姉さまだって、決して悪気であんなことをなすつたんじゃないと思うの。だんだん、みんな自分の生活が大事になつてくるのよ」

小学校の先生をしている京子が出かけたあと、庭仕事をしていた周吉が部屋に上がってくる。

「お父さま、わたくし、今日お昼からの汽車で」

「そうか、帰るか。長いこと、すまなんだのう」

「いいえ、お役に立ちませんで」

「いや、おつてももうつて助かったよ。お母さんも喜んでつたよ、東京であんたのそこへ泊めてももうつて、いろいろ親切にしてもらつて」

「いいえ、何のおかまいもできませんで」

「お母さんも言うつたんよ、あの晩がいちばん嬉しかったいうて。わたしからもお礼を言うよ、ありがと」

「いいえ」

「お母さんも心配しつたけえど、あんたのこれからのことなんじゃなあ。やっぱり、このままじゃいけないよ。何も気がねはねえけん、ええとこがあつたら、いつでもお嫁に行つておくれ。もう昌一のこと、忘れてももうつてええんじや。いつまでもあんたにそのままでおられると、かえつてこつちが苦しゅうなる、困るんじや」

「いいえ、そんなことはありませんわ」

「いや、そうじやよ。あんたみたい、ええ人はないいうて、お母さんもほめつたよ」

「お母さま、わたくしを買いかぶつていらつしゃつたんですわ」

「買いかぶつとりやあせんよ」

「いいえ、わたくし、そんな、おつしゃるほどのいい人間じゃありません。お父さまにまで、そんなふうに思つていただいたら、わたくしの方こそ、かえつて心苦しうつて」

「いやあ、そんなことはない」

「いいえ、そうなんです。わたくし、ずるいんです。お父さまやお母さまが思つてらつしゃるほど、そういつもいつも昌一さんのことばかり、考えているわけじゃありません」

「ええんじやよ、忘れてくれて」

若くして戦死した昌二は、親の周吉にとって、一生、忘れられない息子のはずである。それを「ええんじゃよ、忘れてくれて」と言つて、紀子のこれからの思いやる。

紀子もまた、正直に「そういういつも昌二さんのことばかり考えているわけじゃありません」とこたえて、歳月とともに遠くになってゆく夫のことを偲ぶ。その人を思う心と、生死をわけたときから動き出した、それぞれの時の暦と。一周忌、三回忌、七回忌と、あいだをあけて行なわれる法事は、亡くなった者と生きている者との距離をあらわしているようだ。

紀子の部屋に泊まったとみが、「だんだん年でもとつてくると、やっぱり一人じゃ、さびしいけえのう」と言つたとき、「いいんです。わたし、年とらないことに決めていますから」と紀子は答えた。これは、時の経過を否定した言葉である。否定することによって、今の気持ちを永久にとどめたいと願っている。

周吉にたいして、「そういういつも昌二さんのことばかり、考えているわけじゃありません」と言つたのは、時というものは、いくら否定しようと思つても、自然に過ぎてゆくものだという実感にもとづいている。それは同時に、自分がいつまでも一人でいることを、昌二と結びつけて考える周吉の心を軽くするためであった。

紀子は、とみや京子と話すときには、自分のことを「わたし」と言っている。周吉にたいするときは、「わたくし」という言葉をつかっている。「わたくし」という言い方は、今ではよほど特

別のときしか用いられなくなった。紀子が、とみや京子にたいして「わたし」と言つたのは、女性同士の親しい気持ちから、周吉にたいして「わたくし」と言つたのは、少しあらたまった尊敬の念から、と理解することもできるであろう。

別れに際して、周吉は紀子に、とみの使っていた懐中時計を手渡す。

「これは、お母さんの時計じゃけえどなあ。今じゃこんなものは、はやるまいが、お母さんがちょうど、あんたぐらいのときから持つとつたんじゃ。形見にもろうてやっておくれ」

「でも、そんな」

「ええんじゃよ。もろうといっておくれ。あんたに使うてもらやあ、お母さんもきつと喜ぶ。なあ、もろうてやっておくれ」

「紀子は思わず涙ぐむ。」

息子や娘が帰り、紀子も帰った夏の屋下がり、がらんとした部屋に一人、周吉がすわっている、となりのおかみさんが外から声をかける。周吉夫婦が東京へ旅立つときと同じ構図である。

「みなさん、お帰りになって、おさびしゅうなりましたなあ。本当に急なことでしたなあ」

「気のきかん奴でしたが、こんなことなら、生きているうちに、もっとやさしゅうしといてやりやよかったと思いますよ。一人になると、日が長うなりますわい」

「まったくなあ、おさびしいことですかなあ」

遠く船がゆく瀬戸内海を見下ろす風景で、映画は終わっている。

小津安二郎の凝り性は有名である。セットはもちろん、小道具の一つ一つにまで、自分の好みを行き渡らせる。食器や調度類はわざわざなじみの店から取り寄せ、衣装も別注である。このこと自体は、いち早く巨匠として仰がれた小津安二郎として当然のことかもしれないが、もともとダンディでおしゃれだった彼は、とくに衣装にはこだわり、その結果、別々の作品だが、同窓の男性三人が酒酌みかわす場面では、三人とも同じヴェスト・スタイルであったり、女性たちが着る旅館のゆかたが際立って華やかになったりした。また、原節子や香川京子など、肯定的に描かれる女性は、いつも白のブラウスに無地のスカートという定番の服装ともなった。

演技指導の面でも、小津調といわれる枠のなかにはめるために、無数の繰り返しが要求された。一杯のお茶を飲むシーンでも、茶碗の持ち方、それを口まで持ってゆく時間、飲む回数、飲んだあとの姿勢と、事細かな指示が出された。十回のうちの六回目と指摘されても、ほとんどの役者は区別がつかない。結局、小津の目にかなうまで、OKの合図が出ないわけだが、NGとOKのちがいは、スタッフの者にもわからなかったという。

『東京物語』では、二つの場面の撮影に関するエピソードがある。

出張のため母親の臨終に間に合わなかった三男の敬三が、読経

の場を抜け出して、本堂の廊下にすわりこみ感慨にふけるシーン。立ち上がって出て来、すわるだけの演技だが、小津はいっこうにOKを出さない。新人の大坂志郎は汗だくになって同じ動作を繰り返す。心配して追いかけてきた紀子役の原節子が、声をかけるためにじっと待っている。大坂志郎は、途方に暮れ追いつめられた。この場面で小津が求めていたのは、夜行でかけつけたにもかかわらず母親の死に目に会えなかった三男、親不孝の思い出しかない敬三の後悔と、二日間、ろくに眠っていない肉体的な疲労だった。その表情が出るまで、監督はスタッフを待たせ、大女優・原節子を待たせて、繰り返しを要求したのである。

もう一つは、『東京物語』最後のシーン。一人きりになった笠智衆に、外を通りかかった隣りのおかみさんが声をかける。冒頭と同じ場面だが、周吉夫婦が東京へ行き、とみが倒れ、そして亡くなった時間が経過している。隣りのおかみさんは、そのすべてを知っている。

「みなさん、お帰りになって、おさびしゅうなりましたなあ。本当に急なことでしたなあ」

「気のきかん奴でしたが、こんなことなら、生きているうちに、もっとやさしゅうしといてやりゃよかったと思いますよ。一人になると、日が長うなりますわい」

「まったくなあ、おさびしいことですなあ」

おかみさん役の高橋豊子は、せりふを言ってそのまま通り過ぎればいい。しかし、小津は立ち去る高橋にいるんな演技をつけて、

同情や共感の表現を試みた。高橋はそれに従って、ときにはオーバーなほどの演技でこたえた。ところが、カメラに収められたのは結局、最初のせりふの箇所だけで、せっかくの高橋の演技はすべてカットされたのである。

映画監督という立場は、俳優、衣装、大道具、小道具、照明、音声、その他あらゆるものを支配するという意味で創造者に近い。それはすなわち、自分以外のものすべてを自分の創造の手段にするということである。それは絶対的な権力だが、同時にまた、絶対的な孤独でもある。

朴訥な風貌と語り口で、小津安二郎にも木下恵介にも多く起用された笠智衆は、このべていいる。

「映画は総合芸術だといいますがね、小津先生に限りそれはちがいます。あれは一人芸術です。小津先生が一人で作ったもので、私などはただ出演させてもらっただけ。せりふも口写し、演技の間も指定されたとおりです」

旧劇や新派などの芝居をそのままカメラに収めた草創期の日本映画が、独自の芸術ジャンルとして成立するためには、きわめて人為的な工夫と操作が求められたとも言えるであろう。日本映画の代表として評価される黒澤明にも、高度な人為性は共通している。小津安二郎の場合は東京近郊の家庭の問題、黒澤明の場合は男性中心の時代劇と、その世界は異なるが、ある意味では自然から遠いところで製作された作品である。

同じ松竹に属した木下恵介は、小津安二郎とはまったく違った

製作方法で映画を撮った。その一例は、代表作『二十四の瞳』(一九五四年、昭和29)の最後の場面、年老いた大石先生(高峰秀子)を教え子たちが訪ねてくるシーンの撮影逸話が示している。昔の教え子たちに囲まれて、喜びとともにややおどけて演技をした高峰だったが、オールロケ、同時録音という方法を試みていた木下恵介は、たまたま飛んできた蝶々を写すのに夢中で、せっかくの高峰の工夫には気づかなかったのである。

木下恵介もまた、戦後の家庭の問題を主たるテーマとしたが、同時に、小豆島や阿蘇、信州、会津若松、北海道などで、地方ロケを行ない、さまざまな風景のなかで映画を作った。多くの作品において、雲の表情が美しい空の景色が撮られているのも特徴としてあげられる。

『東京物語』において、尾道の風土や言葉が作品の雰囲気を出していることは確かである。しかし、尾道でなければならぬという必然性はない。一説には、小津安二郎が親しく影響も受けた志賀直哉の『暗夜行路』の舞台であったことも指摘されているが、作品のテーマ自体はそれとは関係がない。東京からかなりな時間がかかる地方都市であればいいのである。

凝り性の小津安二郎は、尾道ロケに一週間、一行五十人という陣容で臨んだ。当時、映画の人気はきわめて高く、原節子が到着する時刻、尾道駅の入場券は三千枚も売れたという。しかし、予定されていた撮影は、小学校の先生をしている香川京子が歩いてゆく姿と、とみが亡くなった夜明け、笠智衆と原節子が話す場面

のわずか五カットだけである。小津監督は、それ以外に尾道の風景をフィルム一万フィート分も撮ったといわれる。そういうロケを行なえた小津安二郎の力もさることながら、そもそも日本映画の全盛期にはそんな贅沢が可能だったという事実には瞠目すべきである。

戦後の日本映画界の大きな動きは、スターシステムの確立である。観客の多くは、銀幕に映し出されるスターを見るために映画館を訪れた。

徹 そんななかでも特筆すべきスターとして、男優では長谷川一夫、女優では原節子があげられるであろう。長谷川一夫は、歌舞伎の出身、戦前から美貌の時代劇スターとして一世を風靡していたが、戦後も変わらず銭形平次捕物控や股旅ものなど、つねに主役、二枚目スターの座をつらぬいた。原節子は、外国の女優にも劣らない風貌容姿をもちながら、ひかえめでやさしい日本女性を数多く演じた。ともに、敗戦の痛手を負った日本人の心に、まだ日本は捨てたものじゃないという夢と希望と勇気を与えたのである。

戦後の小津安二郎の映画に原節子が欠かせないように、もともとと東宝に所属していた原節子にとっても小津監督の存在は不可欠だった。『晩春』『麦秋』そして『東京物語』と、同じ役名・紀子で小津作品に登場する原節子は、いずれも古い日本の美徳をそなえた女性として描かれている。『東京春色』の原節子は、小さな子供のある役で、もう紀子とは名づけられてはいないが、奔放に

生きる新しい女性である妹の明子(有馬稲子)とは対照的な役どころである。言いかえれば、小津安二郎にとって女優・原節子是不変のキャラクターであり、そのイメージによって小津安二郎の世界は支えられたのである。

一九六三年(昭和38)、小津安二郎の死とともに、原節子は芸能界から姿を消した。原節子は「永遠の処女」といわれたが、小津安二郎もまた一生独身だった。

これにたいして、木下恵介監督作品の主演女優は高峰秀子だが、木下恵介の映画を通して高峰秀子の役柄は、千変万化と言ってよいほど変貌する。『カルメン故郷に帰る』(一九五一年、昭和26)では少し頭の弱い東京婦りのヌードダンサー、『女の園』(一九五四年、昭和29)では自殺する神経質な女子大生、『二十四の瞳』(同)では子供たちから慕われる分教場の女先生、『遠い雲』(一九五五年、昭和30)では旧家を守る貞潔な未亡人、『喜びも悲しみも幾年月』(一九五七年、昭和32)では灯台守りのやさしい妻、『永遠の人』(一九六一年、昭和36)では過去にこだわりつづける女の業と、さまざまな役を演じ分けた。この事実は、高峰秀子の演技力の幅を物語ると同時に、木下恵介が特定の主役のキャラクターに依存していないことを示している。

木下恵介自身は独身を通したが、当時は駆け出しの助監督だった松山善三と大女優・高峰秀子との結婚を仲立ちしている。

『東京物語』が作られた一九五三年(昭和28)は、日本映画界にとって記念すべき年だった。木下恵介の『日本の悲劇』は『東

『京物語』の親子関係をさらにつきつめ、母親を見捨て自殺に追いやる娘と息子を、ニュースの実写をまじえた実験的手法で撮り、注目を集めた。戦後の世相とともに、永遠に結ばれない男女の愛を描いたNHK連続放送劇、菊田一夫の『君の名は』が同じ松竹の大庭秀雄監督により三部作として映画化され、大きな興行成績をあげた。それ以外に、今井正『にこりえ』『ひめゆりの塔』、溝口健二『雨月物語』、成瀬巳喜男『あにいもうと』、豊田四郎『雁』、衣笠貞之助『地獄門』、吉村公三郎『夜明け前』など、名作の数々が並んでいる。

『東京物語』に描かれた、親子であってもそれぞれの生活を営むかぎり、冷淡かつ孤独にならざるをえない家族の姿、さらには自分の人生を生きようとすれば親子の縁すら断ち切らなければならない『日本の悲劇』へと、戦後十年をへずして、かつての家族像は崩れつつあった。ここから、自分の本能のおもむくままに生きる若い世代の誕生まであと一歩である。石原慎太郎の『太陽の季節』が選考委員会の賛否両論のち芥川賞をとったのは、一九五五年（昭和30）のことである。