

小津安二郎『父ありき』の列車表象における「内在的規範」

正清健介

序論

小津安二郎の映画を観ていて、奇妙な感覚に襲われる時がある。それは列車のシーンで車内が映される時である。小津映画の列車シーンには、走行音なり、走行する列車の外観を捉えたショット（以下、走行ショット）なりで、列車が走行中である事が示されるが、映される車内には走行に伴うであろう揺れが全く認められないという事がある。しかしその事が奇妙さの誘因ではない。誘因は、その揺れない画面が走行中という設定と齟齬をきたしているにも関わらず、何故かしら観る者に違和感を抱かせないという一点にある。

有名な例を挙げると、『東京物語』（一九五三）において、原節子演じる紀子が義母の葬式の為に訪れていた尾道から列車に乗って東京に帰るシーンがある。列車が走行している事が様々な演出によって示唆されるが、座席に座る原の身体は微動だにしない。一見、それは違和感を生じさせる事態であるように思えるが、不思議な事にあたかも微動だにしない事がその場では正当であるかのように妙に納得されてしまう。しかしもちろん、小津映画におけるすべての列車シーンがこのような体を成しているわけではない。車内の揺れている画面も少なからず存在する。例えば『晩春』（一九四九）の原演じる紀子が笠智衆演じる父・周吉と共に横須賀線で鎌倉から東京へ病院に行くシーン。

車窓の流れる風景を背景に、原と笠は列車の振動に合わせて小刻みに揺れている。

ここでひとまず小津映画について明言可能な事実として、この二種類の列車内の画面の共存状態を挙げることができよう。一つは揺れない画面であり、もう一つは揺れのある画面。こうした相反する二つの画面を一作品の中で一挙に抱え込む映画がある。それが太平洋戦争直中に撮られた事で名高い『父ありき』（一九四二）である。『父ありき』には列車シーンが二つ存在する。一つ目は、笠演じる堀川と津田晴彦演じるその息子・良平が、列車で金沢から故郷の上田へ向かうシーン。二つ目は、佐野周二演じる成人した良平と水戸光子演じるその妻・ふみ子が、夜行列車で東京から秋田へ向かう映画のラストシーン。一つ目の金沢・上田間のシーンでは車内が揺れ、二つ目の東京・秋田間のシーンでは揺れない、という違いが認められる。

しかしこれはあまりにも単純化し過ぎた見方である。よく見てみると、両シーンの間には単なる画面上の揺れ以上の表れの差異がある事がわかる。確かに揺れのあるなしは、小津映画の列車シーンを二つに分つ大きな要素ではあるが、その差異を単なる揺れの問題に還元する事はできない。様々な要素が組み合わさって形成される両シーンの表れは、同じ小津という映画作家によるものとは思えないほど大きく異なっている。どうして

一つの映画作品の中で、列車内というある一つのシチュエーションの表れがこうも異なっているか。本稿は、この表れの異なりの理由を明らかにするものである。

一九八〇年代、デヴィッド・ボードウェルは「内在的規範〔intrinsic norm〕」^①という言葉で小津映画の読解を試みた。

「内在的規範」とは小津映画独自の作品内システムである。それは、映画史を通じて発展した古典的な規範、すなわち「外在的規範〔extrinsic norms〕」^②から見ると違和感なしには捉えられないものであっても、作品内で見れば首尾一貫したシステムである。小津は既存の映画システム（外在的規範）の侵犯者というノエル・バーチの評価^③に対し、小津は新たなシステム（内在的規範）の創造者とボードウェルは主張する。揺れない列車内の画面は、「外在的規範」からの逸脱を示すと同時に、小津映画の列車表象が依拠する一つの「内在的規範」の存在を暗示してはいまいか。本稿が列車に着目する根拠はそこにある。小津映画における列車については先行研究でも言及が見られるが^④、その表れに独自の規範を読解しようとする試みはない。ここでの表れとは、映画における表れであるから、音と映像による表れである。この表れが、表れの連鎖によって観る者の中に構成される物語内容とどのような関係を取り結んでいるか。この表れと物語との間に、ある関係性、そして「内在的規範」

を見出す事ができれば、自ずと二つの列車シーンの表れの相違の原因は解明されうる。そしてそれが解明された暁には、揺れの不在が妙に肯定されてしまうという事態の謎も等しく解けるであろう。

一 『父ありき』

1 概要

一九四一年に内閣情報局が「国民映画」の企画を立ち上げ、松竹株式会社を含む劇映画製作七社^⑤に委託した。そこで松竹は、情報局国民映画として『父ありき』を製作する事になる。こうした背景もあり、佐藤忠男が「国策映画としても申し分のない作品」^⑥と指摘するように戦時色の強い作品であるとされている。あらずじは次の通りである。

金沢の中学教師である堀川は、修学旅行の際に生徒の一人が事故死した事に責任を感じ辞職する。堀川は、一人息子の小学生の良平と共に列車で金沢を離れ、故郷の信州上田を目指す。親子は上田の町から二里ほど離れた田舎寺に居候の身となる。やがて良平は町の中学へ進学、寄宿舎で堀川と離れて暮らすようになる。ある日、堀川は町へ所用で出たついでに良平を訪ね、東京に働きに出る事を伝える。悲しむ良平を残して堀川は上田

を離れ、東京でサラリーマンとなる。そのかいあって良平は、仙台の大学を卒業、秋田で教師の職に就く。しかし二人は、離れ離れの生活が続ける事になる。ある日、塩原温泉で待ち合わせて、久しぶりの再会を果たす。良平は、秋田の職を辞し東京で念願の父との二人暮らしをしたいと願い出る。しかし父・堀川は、私情は許されない、分を尽くせ、とそれを戒める。結局二人はまた別れ、別居生活が続ける。ある日、良平が徴兵検査の為に上京するが、上京も束の間、堀川が脳溢血で急死してしまう。良平は、妻・ふみ子と共に、遺骨を持って列車で秋田へ帰る。

このように『父ありき』は、堀川と良平、父子の半生を描いている。共に暮らしていた父子が、進学や仕事の為に離れ離れとなる。そして最後、父の死によってその離散状況は決定的なものとなる。しかし、二人は事あるごとに短い再会を繰り返す。『父ありき』はいわば、離散状況に置かれた父子が、再会を果たしては別れるを繰り返す物語である。この父子の再会は、映画では三度描かれる。一度目は上田の町で、二度目は塩原温泉で、三度目は東京である。これらの再会に際して交通手段として使われるのが、列車という乗物である。例えば、父子の二度目の再会、塩原温泉のシーンで、両人がそれぞれ塩原まで列車で来て帰る事が台詞の中で示されている。行きでは、良平の

「混みませんでしたか、汽車」^⑦に対し、堀川が「ああ、いい塩梅に坐れた」と答え、帰りでは、列車の時間を気にする堀川の「お前、汽車大丈夫か？」に対し、良平が「ええ、大丈夫です」と答える場面がある。このように父子は頻りに都市間を列車で移動する。金沢に始まり上田へ、その後、堀川は東京、良平は仙台そして秋田。しかもその途中途中で、堀川が上田の町へ来たり、良平が上京したりと、どちらかが片方を訪ねる。時にはこの塩原温泉の例のように、堀川は東京から、良平は秋田から移動し、第三の地で落ち合ったりもしている。『父ありき』は登場人物が列車で都市を転々と渡り行く映画である。

これを他の小津映画と比べてみれば、その列車での流転の様は、かなり珍しいことがわかる。小津映画には、一都市だけで物語が完結するものが多い。特に東京である。『東京の合唱』（一九三一）・『東京の女』（一九三三）・『東京の宿』（一九三五）・『東京物語』・『東京暮色』（一九五七）と作品名だけ眺めるだけでも、小津映画には東京を中心に据えた作品が多いことがわかる。田中真澄は「小津安二郎は処女作『懺悔の刃』を別にすれば、東京という都市を舞台とする作品ばかりを作り続けてきた映画監督である（このような映画監督は他には存在しない）」^⑧とまで述べている。このように見てみると、いかに『父ありき』が小津映画の中でも都市間の移動が多い作品かがわか

る。その多数ある移動の中でシーンとして描かれるのは、本稿が取り上げる二つの移動である。

2 二つの列車シーン

まず金沢・上田間の列車シーンを見ていこう。堀川は自宅で同僚の平田に辞意を表明し、故郷に帰る事を告げる。列車シーンはこれに続くシーンで、列車の走行音の響く走行ショットで始まる。カメラは列車先頭の左側面に進行方向逆に固定されている。それから良平を演じる津田のショットとなる。津田の後方と左側に位置する車窓から光が差し、津田の上半身を照らしている。車窓には、木や電柱らしき棒状のものがちらちらと現れては消える。次いで堀川を演じる笠のショットに切返す。二人は、四人掛けのボックス席に向かい合って座っているという設定である。笠の肩が揺れ、その右側に位置する車窓から光が射し、笠の顔を照らしている。その後、カメラは五回二人を切返す。一ショットに一台詞というテンポで構図・逆構図が繰り返され、二人の会話が構成されている。そして最後再び、走行ショットが提示される。カメラは今度は列車先頭の右側面に位置している。

このシーンはロケーションによるもので、かつ撮影の際、実際に列車を走らせている。当時のカメラマン・厚田雄春は「あ

れは岩村田^⑨。本物の列車で小諸から小淵沢を走っている間に撮ったんです」^⑩と証言している。このシーンに限らず、実際に走らせたかどうかは別にして、厚田が撮影を担当するようになってからの小津映画における列車はセットではなく、すべて実物であることがわかっていく。蓮實重彦の「厚田さんがカメラマンになられてからは鉄道のセット撮影はなかったんですか」^⑪という質問に対し、厚田は次のように答えている。

どっちかというセットのほうが簡単だけれども、僕は先生にいやだと言ったんです。そうしたら、あとは聞いてくれましたね。私が撮った鉄道は、もうロケ一本やりでいきました。「……」本物のほうががちりしている。それで、小津先生ものってくれまして全部本物を使うようになったんです^⑫。

厚田は、一九三七年の『淑女は何を忘れたか』から撮影監督として小津映画の製作に関わるようになるので、一九四二年の『父ありき』の列車シーンには、セットでなく実物が使われていることになる。この事実をふまえた上で次に東京・秋田間の列車シーンをみて行きたい。どうやらこのシーンの車内のショットは、列車は実物であっても停車中の車内で撮られていると考えられる。

病室で堀川の死が医者より伝えられると、良平は廊下に出て泣き出す。列車シーンはこれに続くシーンで、走行音と共に少年のエキストラのショットが始まる。エキストラは、座席に微動だにせず目をつむって横になっている。照明は暗い。次に老婆のエキストラのショットが続く。このエキストラも目をつむり座っている。後方に車窓が確認できるが、外は真っ暗で何も見えない。それからふみ子を演じる水戸のショットとなる。次いで良平を演じる佐野のショットに切返す。この二人もボックス席に向かい合って座っているという設定である。ただし通路側に座る水戸に対し、佐野は車窓側に位置し、窓枠に肘をついて微動だにせず真っ暗な車窓の方を眺めている。その後十回、カメラは会話を演じる二人を切返す。十回目の切返しで佐野のショットに戻り、佐野がまた俯きかげんで車窓の方に目をやる。それから走行ショットが提示される。カメラは線路脇に固定され、線路の先を向いている。そこに間もなく画面右側より列車が現れ、カメラ前を突進する。再び無言の佐野のショットに戻り、網棚の骨箱のショットにカットする。最後に今一度、走行ショットとなる。カメラは同じ線路脇から、画面中央に小さい点となって遠ざかっていく列車を捉える。これが最後のショットとなり、映画は終わる。以上すべてのショットは固定ショットでありかつ、車内に揺れない。

二 シーン比較

1 車内の揺れ

東京・秋田間の列車シーンには金沢・上田間の列車シーンとは違って、シーン冒頭に二つのエキストラのショットが存在する。エキストラ達は各ショットで眠る演技をしている。暗い照明と相まって、場面は夜行列車内である事が示される。この安眠中の乗客達を起こさないようまるで気を遣うかのように、列車は揺れない。続く水戸と佐野の一連のショットにも揺れは認められない。金沢・上田間の列車シーンでは人物の揺れがはっきりと確認できるが、東京・秋田間の列車シーンではエキストラも含め人物が揺れる事は一切ない。シーンには一貫して走行音が響き、途中、走行ショットが挟まれている事から、一連の列車内のショットは走行中の車内の様子を捉えたものと考えられる。しかし列車内でのすべてのショットにおいて、人物から座席・小道具に至るまで、走行中を示唆するその揺れを確認する事はできない。まるで停車中であるかのように、すべてが安定性を保ったまま映し出されている。

2 車窓

両シーンに共通するものとして車窓の存在が挙げられるが、両者には大きな違いがある。金沢・上田間の列車シーンでは車窓に流れる風景が見え、日光が車内に差し込む様子が確認できるのに対し、東京・秋田間の列車シーンでは車窓に何も見えず、設定が夜なので日光が差し込むという事もない。車窓の先は常に真っ暗で、車外の風景や光を確認する事は一切できない。車窓にみえるのはただ、外が暗い為、なかば鏡のようになった窓ガラスに映し出された佐野のおぼろげな姿だけである。このように東京・秋田間の列車シーンにおいて車窓は、壁もしくは鏡であり、佐野が執拗に目を向けるにも関わらず、車外を映すという機能を持ち合わせていない。それ故外部性は微塵も感じられず、人物は車内空間に閉じ込められている。外の流れる風景を背景とした金沢・上田間の列車シーンの開放感からはほど遠い重苦しさがシーン全体を支配している。

3 走行ショット

両シーンともそれぞれ走行ショットが二つずつ存在する。金沢・上田間の列車シーンでは、カメラが一つ目のショットでは列車の左側面にあるが、二つ目のショットでは列車の右側面にある。すなわち、金沢・上田間の列車シーンではカメラ位置が二つのショットで、列車の左側面から右側面へ変わり、視点の

変化が認められる。一方、東京・秋田間の列車シーンでは、カメラは一つ目のショットでも二つ目のショットでも同じ位置、線路脇にある。二つのショットでカメラ位置は一定である。また加えて、金沢・上田間の列車シーンの二つの走行ショットが走行する列車から撮られた一種の移動撮影であるのに対し、東京・秋田間の列車シーンでは線路脇という地上からの固定撮影であるという違いがある。故に、金沢・上田間の列車シーンの方では、フレームが変化するが、東京・秋田間の列車シーンの方ではフレームは変化しない。このように金沢・上田間の列車シーンの走行ショットには視点の変化とフレームの変化が認められ、一方、東京・秋田間の列車シーンのそれにはそのいずれも認められない。東京・秋田間の列車シーンは、徹底して画面上から動きが排されているのである。

ところで加藤幹郎は、列車シーンに時折差し込まれるこのような走行ショットについて次のような見解を示している。

物語はもっぱら列車内の人間関係を中心に進行する以上、キヤメラは基本、走行中の列車を撮影する必要はないにもかかわらず、映画という動的視覚媒体において列車の疾走シーン^{モーション}は観客にとって魅力的表象であるがゆえに、列車内乗客間の情動^{エモーション}（葛藤と融和）の物語の流れ（シークエンス間）に句

読点を打つかのように、快走する列車の外観をとらえるショットを挿入するのが「列車映画」の伝統的撮影／編集法のひとつとなっています¹³。

「快走する列車の外観をとらえるショットを挿入」しているという点で、『父ありき』の列車シーンも加藤の言う「列車映画」の伝統的撮影／編集法」を踏襲したシーンと言う事ができよう。しかし『父ありき』において列車の走行ショットは、単なる「魅力的表象」という理由だけで何の脈絡もなく挿入されてはいない。『父ありき』の走行ショットは密接に物語の流れと連動し、その流れにふさわしい表れを形成している。カメラ位置に注目してみよう。金沢・上田間の列車シーンの二つの走行ショットでは、カメラは地上ではなく列車から、車体後方を見る形となっている。その意味でカメラは、人物と同じ走行する列車にあり、人物と場を共有している。列車の進行方向逆を向いてカメラは、人物と共に流れる風景を横目に金沢から遠ざかっている。この人物とカメラの場の共有性は、物語の継続を感じさせる。実際、物語はこの後も続く。対して、東京・秋田間の列車シーンの走行ショットでは、カメラは列車の進行方向を向いて地上から、去り行く二人の人物の乗る列車を見送る形となる。カメラは線路脇に置き去りにされ、二人は列車に乗っ

てカメラから遠ざかる。人物がカメラから離れる様は、物語の終わりを示唆するだろう¹⁰。実際、物語はこのショットで終わる。映画が始まってこのかたずっと人物を追いつけていたカメラは、もはや人物の後を追う事はないのである。

4 人物ショット

両シーンともそれぞれ二人の人物が会話をする。シーンのほとんどは、会話する二人の人物をそれぞれ一人ずつ撮ったショット（以下、人物ショット）で構成されている。

金沢・上田間の列車シーンの人物ショットには必ず台詞が伴い、台詞が終わると同時に次のショットに切り替わる。一方、東京・秋田間の列車シーンの人物ショットには、台詞が伴っていないショットが計七ショットある。水戸のショットでは四ショットで台詞が発せられない。一つ目では水戸は膝の上でハンケチをいじり、二つ目では佐野の方を見つめ、三つ目ではゆっくりうなずき、四つ目ではハンケチで顔を覆っている。どのショットでも、水戸の台詞はもちろんのこと、佐野の台詞も挿入されていない。同様に佐野のショットでも三ショットで台詞が発せられない。この三ショットいずれにおいても、佐野はほぼ同じ体勢で車窓の方を向いて俯いている。

このように、常に人物のどちらかの台詞が伴っている金沢・

上田間の列車シーンの人物ショットと異なり、このシーンの人物ショットにはところどころ台詞が欠けている。こうした言葉を発しない人物達はまるで静物のようなのである。特に終始俯いているだけの佐野は動きがなく、ほとんど静物と化してしまっている。またこうした台詞なしの人物ショットでは、台詞の代わりに列車の走行音のみが響く結果となる。この点で、この人物ショットは、人物ショットでありながらこのシーンの最後一回だけ挿入される網棚の堀川の遺骨を納めた骨箱のショットと様相を等しくすると言える。なぜならこの骨箱も、同じく走行音の響く中、微動だにせずに静かに静物として車内に据えられているからである。あたかも台詞をはぎ取る事で人物の静物化が図られているかのようである。人物ショットから次第に台詞が差し引かれ、無言の人物と走行音だけが残る。それに続いて同じく走行音を基底音とする骨箱のショットが打ち込まれる事で、人物の行く末が示される。物語の主人公はとうとう物（骨箱）になってしまう。それは物語の終わりを意味するだろう。静物としての人物という点では、シーン冒頭の二ショットで眠る演技をするエキストラ達も同様である。骨箱と同様、彼らも走行音と共に微動だにせず、車内に静かに置かれている。骨箱のショット並びに骨箱化している人物ショットは、例に漏れず固定ショットであり、それはあたかもスチール写真を思わせ、

シーンの静止性を決定的なものにしている。

5 台詞

金沢・上田間の列車シーンでは、台詞はすべて一様に短く、シーンは台詞の長さに比例してほぼ同じ長さの短いショットの連鎖で構成されている。ショットの均質性が指摘できよう。それ故ショット展開は一定のテンポで進行し、軽快なリズムを刻んでいる。それ対し東京・秋田間のシーンでは、台詞の長さがまちまちである。佐野の台詞は水戸の台詞に対して比較的に長い。ある佐野のショットで、佐野は以下の台詞を一気に言い切る。

僕は子供の時から、いつも親爺と一緒に暮らすのを楽しみにしてたんだ……それが到頭一緒になれず、親爺に死なれてしまつて……でもよかったよ、たった一週間でも一緒に暮らせて……その一週間が、今までで一番楽しい時だったよ。

台詞の長さに比例して、このショットは同シーンの中でも長い。対して水戸の方は、台詞が極端に短く少ない。水戸の台詞は、「ねえ、清ちゃんもう寝たでしゅうか?」「ええ」「ええ、そうですね」の三つだけである。水戸は台詞よりも、見つめたり、うなずいたりといった手段で、佐野の台詞に應對している。

ここには、俯くか長々と話すかどうかの佐野と、ジェスチャーか一言二言かどうかの水戸、という対比が確認できる。こうした事で、金沢・上田間の列車シーンにおける内容的にも時間的にも均質な短いショットの積み重ねが生む軽快なリズムの切返しではなく、内容的にも時間的に見てもランダムなショットの織りなすややリズム感に欠ける切返しが見て取れる。佐野の冗長ぎみのショットは、短い水戸のショットと好対照をなしてシーン全体に弛緩した雰囲気を与えている。

三 列車への乗車

映画の中盤、次のようなシーンがある。秋田で教師となった良平の生徒達の会話シーンである。生徒は三人で、それぞれA・B・Cと役名がついている。

- A 「あ、汽車が行く!」
- B 「汽車見ると家さ帰りたくなるな」
- A 「あれさ乗れば家さ帰れんだども」
- C 「俺んとこ、もう少し近きや汽車通学出来るんだがなあ」
- B 「ずいぶん長えなあ、あの汽車」
- C 「帰ってえなあ」

この台詞のやり取りが示すように、この生徒達にとって列車に乗る事は、家に帰る事と直結している。家に帰る、すなわちそれは、家族に会うという事である。このシーンから読み取れる、列車に乗る＝家族に会う、という等式は、この映画の物語全体において有効なように思われる。そして、列車に乗って家族との再会を果たした人物は、また列車に乗って家族と別れる。つまりこの映画では、列車に乗る＝家族に会う、と同時に、列車に乗る＝家族と別れる、という等式も存在する。先に指摘したように離れ離れになった父子は、再会と別離を繰り返し、それを可能にしているのが列車であった。描かれる三回の再会シーンでは、三回とも両者のどちらかがまたは両者共に列車に乗って再会し・別れている事がわかる。例えば一度目の上田の町での再会では、列車の映像こそ現れないが、堀川が田舎から二里近くの距離を徒歩で来ている事は考えにくく、列車の存在が示唆される。決まって『父ありき』の人物達は、列車に乗って家族に会いに行き、列車に乗って家族と別れる。つまり列車への乗車には、家族との再会につながる再会の乗車と、家族との別離につながる別離の乗車の二つのタイプが存在する。

これを家族以外の人物、例えば、元同僚の平田との再会と比較してみると、いかに列車が引き合わせ、また離散させる関係

が家族関係に限定されているかがわかる。ある日、堀川は東京の基会所で偶然、平田と再会を果たす。金沢で教師として働いていた両者は今や東京で働く身である。両者とも東京で職を持ち住み着いているという設定から、列車の存在はこの再会では浮かび上がってこない。状況として、二人ともはるばる他都市から列車に乗って東京の基会所に来てばったり会った、というわけではないのだ。同じ事は、堀川の方金沢時代の教え子、黒川と内田との突然の再会にもいえる。二人はある日突然、堀川の会社と同窓会の提案をしに来る。この二人の旧生徒達も今や東京で働き生活する者達であり、わざわざ金沢から東京の堀川に会いに来たという設定ではない。そのため、ここでもあたかも二人を恩師に引き合わせているといった列車の姿は浮上しない。列車の使用が音なり映像なりによって顕示されない限り、その使用を喚起させるには、列車での移動が前提となる遠方から来たもしくはそうした遠方へ行くという設定が必要となる。家族ではない彼らには、どうしてかそうした設定が用意されておらず、決まって田舎・他都市のような遠方から来て遠方へ去るのは、この映画では家族関係にある者に限られているのである。

家族との再会・別離として、冒頭の修学旅行での乗車を考えてみよう。金沢の中学生の東京方面への旅行であるから、シーンとしては描かれないが、金沢から東京までの移動には列車が

使われたと考えられる。ここで列車に乗るといふ事は、堀川にとってもその生徒達にとっても表向きは旅行地へ行く事の他に意味はない。しかし、彼らにとって列車で旅立つ事は、束の間ではありながら家族との別れを意味し、別離の乗車に他ならない。特に旅行地で事故死する生徒にとってはその意味は強くなる。なぜなら、列車に乗って旅行に出かけたその生徒は、他の生徒達とは違って帰りの再会の乗車を待つ事なく、現地で家族と死別してしまうからである。そして家族は、この死んだ子供に会いにやはり列車に乗って旅行地に赴く事になるだろう。息子の死を確認する為という意味でそれは別離の乗車である。事故後のお通夜のシーンで、電報が届き、家族は夜行列車で駆けつける事が明らかにされる。「父兄の方は、今夜の夜行にのられるそうで……」。

その他、列車での移動として考えられるのは、良平の進学の為の仙台行き、就職の為の秋田行きがある。この二つの乗車はいずれも、別離の乗車と考えられよう。良平はどうしてか堀川のいる東京には進学せず、就職もしない。父である堀川から離れる形で、上田から仙台、仙台から秋田と、東京から距離的に少しずつ遠ざかっているのには訳がある。なぜなら良平にとって列車への乗車は、進学の為でもなく就職の為でもなく、紛れもなく堀川から別れ・離れる為の別離の乗車であるからである。

それでは、本稿が問題とする顕在化している二つの乗車について考えてみよう。潜在的な次元に留まっていた列車での移動が、ここでは音と映像により露になっている。

まず、父子の金沢から上田への移動である。堀川にとって上田は生まれ故郷であり、親族の墓地がある。墓地のシーンは存在しないが、堀川と良平は、上田に到着後、まず親族の墓参りに行っている事が、列車シーンに続くめし屋のシーンで明らかにされる。「さっきお墓へお詣りしただろう」「お母さんのお墓の隣りにお祖父さんのお墓があったろう」。上田には、堀川の亡き妻と父の墓、すなわち良平の母と祖父の墓があり、列車で上田に到着後、父子は墓参りという形で、今は亡き家族に再会している。ここで列車に乗るといふ行為が、はっきりと家族に会う（再会する）という事に呼応している様を確認でき、二人の列車への乗車は、再会の乗車ということになる。このシーンの表れが、動きのあるものになっているのはこの為である。杉山昭夫は「小津にとって乗物は」、「視覚的リズム（車内の構図の変化も含めて）を創り出すための格好の素材だった」と指摘しているが¹⁵、このシーンではその素材が最大限に活かされている。確かに、俳優が揺れ、車窓に風景が流れ、それが軽快なリズムのショット転換で示される事で、ここでは他のシーンにない視覚的リズムが創出されている。堀川の帰郷の喜びや良

平の未知の地への期待感といったものが、ここで見事にシーンの表れに接続されている様が確認できよう。この移動には、悲しい死に続く辞職が招いた移動（都落ち）という側面よりも、故郷に帰るⅡ家族に会う為の移動（帰郷）という側面に力点が置かれている。そうでなければ、このような明るくリズムカルで動的な描写にはなっていないであろう。また小津映画は常に空が晴れている事で知られるが⁽¹⁶⁾、ここで車内に日が差し込み例外なく晴天である事を示すのは、やはりこれが再会の乗車だからである。

では、良平とふみ子の東京から秋田への移動を次に考えてみよう。良平にとっては、ここで秋田へ移動する事は、勤務地へ帰るという程度の意味しか持たない。ふみ子に至っては、夫に付いてその勤務地へ引越す事ではない。両者にとって、秋田は故郷でも家族の待つ場所でもない。文字通り何の縁もゆかりもない都市である。列車に乗るⅡ家族に再会する、という等式は当てはまらず、これは再会の乗車ではない。堀川の死後、遺骨を持って列車に乗る良平にとって、この乗車は再会の乗車ではなく、父と別れる為の別離の乗車である。確かに死別はもう既に列車に乗る前の東京の病室で起こっているわけであるが、列車に乗る事で、良平は改めて堀川との永遠の別れを宣言する。そうした儀式的な機能をこの列車への乗車は担っている。しか

もここでは、あたかも父を弔うかのごとく、金沢・上田間の移動以来、潜在的なレベルに留まっていた列車での移動が、音と映像によって一挙に顕在化されている。また忘れてはならないのが、ふみ子にとってもこれは紛れもなく別離の乗車を意味するということである。なぜならふみ子は、父である平田と弟・清一を東京に残して、良平と共に秋田へ引越すからである。そもそも新天地で生活を始める新婚二人の乗る列車が、暗く静かな様であってよいだろうか。外から隔絶された陰鬱とした車内で、人物は微動だにせず静かに座っている。そこに響くのは走行音と水戸の囁り泣く声だけである。車内の雰囲気はあたかもお葬式のそれである。やはりこの移動は、二人の新生活への晴れやかな門出ではなく、堀川との別れ、すわなち別離の乗車である。ここで良平とふみ子の堀川を失った哀しみがシーンの表れに接続されている事は言うまでもない。

四 別離の乗車

金沢・上田間の列車シーンと東京・秋田間の列車シーンの表れの違いには、再会の乗車か別離の乗車かという物語レベルの類別が関係しているように思われる。金沢・上田間の列車シーンでは、車内の揺れ、車窓からの流れる風景、走行ショットの

視点・フレームの変化、カメラと人物の場の共有性、軽快なりズムのショット転換といった諸々の要素が合わさり一つの動的ともいべき表れを形成し、それは物語上の再会の乗車という状況と呼応している。そして、東京・秋田間の列車シーンでは、揺れの不在、車内の密閉性、走行ショットの視点・フレームの不変性、カメラと人物の離別、リズム感に欠ける弛緩したショット展開といった諸々の要素が合わさり一つの静的ともいべき表れを形成し、それは物語上の別離の乗車という状況と呼応している。これがまさに、映画の表れと物語が交わる接点である。走行中の列車の揺れを止めてでも自身の物語世界に忠実であろうとする事からくる接点。それはややともすれば観る者に違和感を与えかねない。それでも小津は「芸術のことは自分に従うから、どうにもきらいなものはどうにもならないんだ。だからこれは不自然だと云うことは百も承知で、しかもぼくは嫌いだ」¹⁷⁾と言って頑に自身の映画の道を譲らなかった。

当然の事ながら、両シーンの表れの違いは所詮、撮影時、列車を走らせたか否か、それだけの事だとの接点を単なる偶然の産物と切り捨てざる事もあるだろう。というのは、表れを左右する列車を走らせるか否かの選択には、本を正せば物語というより技術的な問題が大きく関与しているからである。戦時下、予算の限られていた当時、列車を走行させての撮影は、採

光の面で極めて高度な技術を要する困難なものだったという事実を無視する訳にはいかない。厚田は次のように撮影時を振り返っている。『父ありき』といえば、父と子が汽車のシートに向かいあって坐っているシーンがありますね。これは泣かされましたね。窓の外に空が見えますから、とんじゃいます¹⁸⁾。『とんじゃいます』とは白とびと呼ばれる強い光のあたる部分が極端に露出オーバーとなり真っ白になる現象の事である。この白とびを避ける為、選択肢として、走行中という設定であっても停車した車内での自然光を排しての撮影が選ばれる事がある。特に被写体がスター女優であったりする場合はおさらである。しかし、表れの相違を単に技術的な問題だけに還元して語ってしまってもよいものか。というのは別離の乗車に限って言えば、他の小津映画にもこうした呼応関係が見出されるからである。

『父ありき』だけをみている限りにおいては偶然にも思える列車内の静的な表れと別離というテーマの呼応関係は、他の小津映画を見渡す事で偶然でない事がわかる。東京・秋田間の列車シーンと表れを等しくする静的な列車シーンは『東京物語』・『東京暮色』・『彼岸花』（一九五八）・『浮草』（一九五九）にも存在し、いずれも物語レベルにおいて、家族との別れの乗車を描いている。『東京物語』の紀子は列車に乗って義母・とみと

別れ、『東京暮色』の喜久子は列車に乗って娘・孝子と別れ、『彼岸花』の平山は列車に乗って娘・節子と別れ¹⁹⁾、『浮草』の駒十郎は列車に乗って息子・清と別れる。いずれのシーンも車窓が尽く排除され、その密室の車内には微動だにしない人物達が静かに座っている。ここで確認すべきは、外部が遮断された密閉された不動の列車内の画面というものが、どうしてか小津映画において、いつも別れというテーマを召喚し、物語の流れに家族の別離、特に親子のそれを導入しているという事実である。『東京物語』・『東京暮色』のシーンが映画の終わり近くに位置し、そして『彼岸花』・『浮草』のシーンが『父ありき』同様、映画のラストシーンであるのも偶然ではない。別離の乗車ほど小津映画の終わりにふさわしいものはない。列車は、骨箱化（静物化）してゆく人物を乗せながら、観客の映画との別れ、すなわち映画の終わりを告げているかのようなのである。

そして逆に、『晩春』の紀子が横須賀線で東京へ病院に行くシーンのような物語に別段別れを導入しない列車シーンは、尽く動的なシーンとなっている。それは例えば、『麥秋』（一九五一）の康一が同僚の西脇と通動するシーンであり、『青春の夢いまいづこ』（一九三二）のお繁と斎木が新婚旅行へ出発するシーンである。いずれも開放感溢れる風景を背景に、日光の下、人物は列車に揺られている。

結論

運賃は小津映画の列車シーンには「小津的な運動」²⁰⁾があると言う。「小津的な運動」とは「カメラ自身はいさかも運動していないのに、それが据えられている土台が移動していることから得られる」²¹⁾運動である。それは移動撮影が限られており、固定ショットからなる小津映画において希有な運動である。運賃はそれを「爽快な画面」²²⁾・「鮮やかな運動感覚」²³⁾であると言って称揚する。

被写体が動いているわけではないし、カメラも固定されているというのに、通動列車や市電や遊覧バスや連絡船のように動くものの上にそれが据えられている場合の運動感覚、それが小津にとってはきわめて重要な細部であることを、われわれは認識しなければなるまい²⁴⁾。

しかしそれがどうして「重要な細部」であるかは明言されない。「小津的な運動」はただ「爽快な・鮮やかな」といった抽象的な形容詞だけで肯定される。もし運動が小津映画において重要な細部であるとするなら、それは爽快だからでも、鮮やか

だからでもない。それが重要であるのは、その画面上の運動が密接に物語と呼応関係を築いているからである。また、確かに運動は小津映画でその稀少さにおいて人の目を引くが、だからこそ走行中の列車内のように「外在的規範」からみると運動が本来あるであろう場において運動がない場合のその静止の様にむしろ着目しなければならない。小津映画に独自性があるとしたら静止にこそあり、それは運動と同じく物語と呼応関係で結ばれている。

しかし正確を期するなら、物語とそうした関係を取り持つのは運動や静止といった各要素ではない。運動の有無を含めた照明や構図といった様々な要素が束となって形成するシーンの表れが、物語と独自の規範でもって結託しているのである。だから

註

- (1) Bordwell, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988. p. 52.
- (2) *Ibid.*, p. 73.
- (3) Burch, Noel. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press,

らもし列車内の揺れない画面が違和感をもたらすとしたらそれは、あくまで揺れの不在という一点だけに気を取られている場合である。揺れという要素だけでなく、総体としての表れと物語の呼応関係の中でシーンを改めて捉え直してみれば、その違和感は解消されてしまう。なぜならその関係は、作品の「内在的規範」に準じた首尾一貫したものである。

この規範は『父ありき』のような予算面でも内容・表現面でも制限のあった「国民映画」においてさえも健在である。小津映画は独自のシステム系を形成するほど綿密に構成されており、それは列車の表象一つをとっても独自のコードでもって表れ出ている。

1979. pp. 154-185.
- (4) ドナルド・リチー『小津安二郎の美学 映画のなかの日本』山本喜久男訳、社会思想社、一九九三年、三七頁。
- (5) 松竹・日活・東宝・新興・大都・東京発声・興亜の七社。
- (6) 佐藤忠男『完本 小津安二郎の芸術』朝日新聞社、二〇〇四

- 年、三六六頁。
- (7) 以降、映画の台詞は井上和男編『小津安二郎全集(上)』、新書館、二〇〇三年、より適宜修正しつつ引用。
- (8) 田中真澄『小津安二郎周游』、文藝春秋、二〇〇三年、一八四頁。
- (9) 長野県佐久市岩村田。
- (10) 厚田雄春／蓮實重彦『小津安二郎物語』、筑摩書房、一九九三年、一八八頁。
- (11) 同前、一八二頁。
- (12) 同前。
- (13) 加藤幹郎『列車映画史特別講義 芸術の条件』、岩波書店、二〇一二年、三四―三五頁。
- (14) 『二人息子』(一九三六)では、逆に人物の乗る列車がカメラに向かってくる事で物語が始まる。
- (15) 杉山昭夫「乗物」、フィルムアート社編『古きものの美しい復権 小津安二郎を読む』、フィルムアート社、二〇〇四年、二八四頁。

- (16) 蓮實重彦「晴れること」、『監督小津安二郎 増補決定版』、筑摩書房、二〇〇三年、一五五―一七八頁。
- (17) 小津が独自の撮影法全般について語ったもの。田中真澄編『小津安二郎戦後語録集成 昭和21(一九四六)年―昭和38(一九六三)年』、フィルムアート社、一九九一年、三〇四頁。
- (18) 厚田／蓮實、前掲書、八七頁。
- (19) このシーンは、平山が広島に駆け落ち同然で嫁に行った娘に会いに行く映画のラストシーンである。一見これは娘との再会の乗車のように思えるが、ここで広島へ赴く事は、今まで頑に反対していた結婚を認める事を意味し、実は娘との別れの乗車である事がわかる。平山は結婚を認めることで、娘を手放すことになる。
- (20) 蓮實、前掲書、一四六頁。
- (21) 同前、一四四頁。
- (22) 同前、一四〇頁。
- (23) 同前、一四六頁。
- (24) 同前。

(まさきよ けんすけ／博士後期課程)