

# 沈黙における関係性

——小津安二郎監督『東京物語』をめぐって

今村純子

## はじめに

『東京物語』（1953年）は、サイレント、トーキー、白黒、カラーと、映画史上のあらゆる形式を経験した監督・小津安二郎（1903～63年）のそれまでの映画人生の集大成であり、なおかつ代表作である。第二次世界大戦敗戦後8年という時代設定のこの映画は、時間・空間を隔ててもけっして色褪せることなく、つねにわたしたちの〈いま、ここ〉を震撼させ、覚醒させ、何ものかへと突き動かさざるをえない<sup>(1)</sup>。

〈小津調〉と呼ばれる徹底した演技指導によるセリフと立ち居振る舞いのリズム、イントネーション、間合いによってひとつの壮大な「幾何学的秩序」が創出される。それゆえ登場人物たちの個性は完全に捨象され、それに代わって画面いっぱい

- 
- (1) その証として、この作品が文化を異にする海外の映画監督たちのインスピレーションを掻き立て、多くの優れた作品の創造を促してきたということを挙げるのができよう。たとえば、ヴィム・ベンダース監督『東京画』（*Tokyo-Ga*, 1985年）、ジュゼッペ・トルナトーレ監督『みんな元気』（*Stanno tutti bene*, 1990年）、侯孝賢（ホウ・シャオシェン）監督『珈琲時光』（2003年）は、監督それぞれが『東京物語』に触発され、それぞれの個性と資質をもって創作された作品である。また、ポルトガルの映画監督ペドロ・コスタ（1959年～）は、蓮實重彦のインタビューに対して次のように応答している。「[...] またそれらの[ラングや小津の]映画は、自分がある種の生き方をしていることにたいして、正しいと言ってくれる映画だったのです。私は当時、傲慢で無礼な人間でした。小津や溝口、ラングの映画は私に「君が高慢なのは正しい、横柄なのは正しい」と言って私の当時の生き方を認めてくれるようでした。このように重要な若い時期に一生残るような感銘を与える映画や人がいる。それが私にとって小津やラングだったのです」「注意と情熱——ペドロ・コスタ×蓮實重彦」（2005年5月27日@せんだいメディアテーク）『ペドロ・コスタ 遠い部屋からの声』せんだいメディアテーク、2007年、20頁。

ひらかれる「真空の空間」が主役となり、映画を観る者ひとりひとりの想像力を十全に開花させる場となる。本作品は、俳優ひとりひとりからカメラ、照明に至るまで、すべてのスタッフが日常的な自我を完全に脱して細胞レベルにいたるまで役そのもの、カメラそのもの、光になりきるということを通して結晶化された奇跡的な表現である。それは、「なんでもないことは流行に従う。重大なことは道徳に従う。芸術のことは自分に従う」<sup>(2)</sup>という小津の全てを排した、並々ならぬ芸術への愛に貫かれている。ここに、「完全性に近づく」とは「ゼロ地点に近づく」ことであるというわたしたちの生の逆説の姿が見出されるであろう<sup>(3)</sup>。

『東京物語』は、他の小津作品と同様、家族がテーマである。だが、丁寧な反復、かすかな衝突や亀裂のうちに少しずつずれを生じさせ、端的には言い表すことができない家族ならざる関係性、ひいては、生者同士の関係性ではなく、生者と死者との関係性を、それがいったいいかなることなのかを映し出してゆく。そしてそれは、混沌のうちにあるこの世界を「世界の秩序」として捉え、それを「世界の美」として映画を見る者の内側から溢れ出る美の感情の直中においてである<sup>(4)</sup>。

---

(2) パンやオーバーラップをなぜやらないのかということに対して小津はこう応答している。「ぼく的生活条件として、なんでもないことは流行に従う。重大なことは道徳に従う。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言うことは百も承知で、しかもぼくは嫌いなんだ。そう言うことはあるでしょう。嫌いなんだが、理屈にあわない。理屈にあわないが、嫌いだからやらない」小津安二郎・岩崎昶・飯田心美座談会「酒は古いほど味がよい」『キネマ旬報』1958年8月下旬号。

(3) シモーヌ・ヴェイユはこう述べている。「わたしたちは、ゼロよりはるかに下に生まれる。ゼロはわたしたちの最大値であり、項が無限定の数列（たとえば、 $\frac{1}{2n}$ ）を超えた後でのみ、近づきうる極限值である。ゼロは、価値のない奴隷の状態である」Simone Weil, *Œuvres complètes de Simone Weil, Tome VI, volume 4, Cahiers 4 (juillet 1942-juillet 1943)*, Paris, Gallimard, 2006, p. 384. シモーヌ・ヴェイユ、田辺保訳『超自然的認識』勁草書房、1976年、393頁。

(4) この点に関してシモーヌ・ヴェイユは次のように述べている。「知性の面から見ると必然性となる一連のものは、知性のすぐ上の面から見ると美となり、また神との関係から見ると従順となる」Simone Weil, «Intuitions pré-chrétiennes», *Œuvres complètes de Simone Weil, Tome IV, volume 1, Écrits de Marseille, Philosophie, Science, Religion, Questions politiques et sociales (1940-1942)*, Paris, Gallimard, 2008, p. 176. シモーヌ・ヴェイユ、今村純子訳「『ティマイオス』註解」『前キリスト教的直観

本作品において世界の秩序のリズムをなしているのは、小津作品に不可欠なふたりの俳優、笠智衆（1904～93年）と原節子（1920～2015年）といった際立った対照をなしているふたりの役者の輪舞にほかならない。本作品では、撮影当時49歳の笠智衆が72歳の父親役を演じきっている。日常的な自我のいっさいを脱した笠の姿は、表立っては感情を露わにしないからこそなおいっそう押し殺した父親の感情をわたしたちに感受させる。他方で、『晩春』（1949年）、『麦秋』（1951年）に続いて、小津作品三作目となる原節子の造形的な美を通してわたしたちが感受するのは、前二作とは一転して、紀子の逡巡、不安、待機といった、瓦解と紙一重の危うい境界線上に佇む紀子の心が放つ美である。

本小論では、「ほんとに新しいことはいつまでたっても古くならないことだと思ってんのよ」という『宗方姉妹』（1950年）における台詞を体現していると言える映画『東京物語』を考察することを通して、小津が家族を描くことによって、家族を超えたどのような関係性の創造の可能性を見ていたのかを浮き彫りにしてみたい。

## 1. どこで人は人に出会うのか

『東京物語』における老夫婦は、東京という街に出会うために尾道から東京への旅に出たのではない。そうではなく、まさしく映画冒頭、夫が家の前を通りがかった隣家の女性に述べるように、「まあ、いまのうちに子どもたちにも会<sup>お</sup>うとことうと思って」、東京への旅に出たのである。

敗戦後8年という時代設定のもと、東京での庶民の暮らしはけっして豊かとは言えず、皆日々の生活に追われている。だが貧しく慌ただしい生活そのものが問題なのではない。戦火を逃れ、海と山の調和した美しい景観を残す尾道とは対照的に、混沌とした無秩序が広がる東京の街では、世間体や社会性が重んじられるあまりに、子どもたちは自分自身を見失っており、久しぶりに会っているはずの両親にまったく出会えていない。

両親の期待とは裏腹に、場末の町医者となっている長男宅に身を寄せ、一家団欒

---

— 蘇るギリシア』法政大学出版局、41頁。「赤ん坊が母親の微笑や声の抑揚のうちに自分に向けられた愛の徴を見出すように、わたしたちは感性にあらわれる美を通して世界の魂を知覚する」ibid. p. 178. 前掲、43頁。

となるはずの会話で交わされるのは、久しぶりに聞く故郷の人々の噂話である。その人たちが亡くなっていたり、未亡人で苦勞していたりすることが、相対的に自らの暮らしの確かさを確認するかのように、子どもたちの心をにわかにやわらかくしている。さらにその相対性は、東京／尾道、都会／田舎の上下関係の構図ともなっており、「志げ〔長女〕のとこへも行ってやろうと思うとるけえ……」という父親の期待する親子の愛情の交感とは裏腹に、小さな美容院を切り盛りする長女は、「どなた？」と問う客に対して、「ええ、ちょいと知り合いの者……田舎から出て知り合いのものです、ちょいと田舎から出て来まして……」と、田舎者の両親がいることを隠すべき恥だと捉えている。

親への愛情は、金銭を出して東京見物や熱海への旅行に行かせてやることだと長女も長男も信じて疑わない。そこに存在するのは、映画冒頭と掉尾に登場する、他人である隣家の女性よりも遠い、親子の心の交感の余裕のない子どもたちの姿である。こうした醜悪さの直中から浮かび上がる美しさが、戦死した次男の嫁・紀子の存在である。紀子が長男や長女のように義理の両親を邪慳じやけんに扱うことができないのは、まさしく紀子が血のつながりのない他人だからであり、さらに、長男の嫁や長女の夫が紀子ほど義理の両親に尽す必要がないのは、「そう。どうしましょう、お父さんお母さん。——あたし、お伴しましょうか」（長男の嫁）、「いいよ。お前行ったら、うちが困るじゃないか。今度の日曜にでも行くさ」（長男）、あるいはまた、「そしたら金車亭へでも案内するかな」（長女の夫）、「いいことよ、余計な心配しなくたって」（長女）と、まさしく肉親の長男、長女が、さほど気を使わなくてすむように、血縁という盾で守ってくれるからである。だが紀子には、そうした盾になってくれる夫が不在である。さらに、未亡人という家族形態から外れた異端者である紀子を、異端者ゆえに邪慳に扱ってもよいという心持ちが長男や長女のうちにある。だからこそ紀子は、無理をして会社を休んでまでも東京見物させるべく、義理の両親に精一杯尽さなければならない。そしてまさしく、この義務を果たす姿が美に転ずるのは、両親が他人である紀子という生身の身体を通して、死者となった肉親である次男との交感を果たすからにはほかならない。

一日東京見物をした後に寄った紀子の粗末なアパートの一室で老夫婦は、戦死した次男があたかもそこにいるかのように、次男の写真を眺めて思い出話に耽り、また紀子から聞く次男のエピソードを通して死者である不在の次男の息遣いを受感す

る。さらに、宿泊する場所を失った義理の母だけが紀子の部屋にふたたび泊めてもらうことになったとき、「思いがけのう昌二しやうじの蒲団に寝かしてもろうて……」と義理の母は感涙にむせぶ。だがそれを見つめる紀子の眼差しは驚くほど冷徹である。それは淡々と仕事をするの同様に、義務を果たす人の目である。義理の母の感慨は、夫を失った自分自身の行く先の不安を駆り立てるものでしかない。この義理の母の歎びの眼差しと紀子の醒めた眼差しのギャップこそが、逆説的にも、死者である次男の姿を浮き彫りにする。すなわち、義理の母の存在ゆえに亡夫を思い出さざるをえない紀子は、自分の力ではどうにもならない自らの境遇の必然性と対峙せざるをえなくなるのである。

尾道に帰った直後、母親は危篤に陥り、やがて帰らぬ人となる。葬式の後片づけが済み、紀子と義理の父とのあいだに交わされる対話は、本作品のクライマックスである。ここで小津に特徴的な真正面からのカットバックは、義理の父は妻を失った悲しみに打ちひしがれ、それを見つめる紀子は、夫を失って7年が経ち、今後の自らの行く末の恐怖に打ちひしがれているという、互いのあいだに端的なつながりがないことを浮き彫りにしている。だが、ここでは互いが心に抱く死者であり、そのどうにも埋めようがない虚無感を通して、あたかも死者が媒介者となるがごとくに、己れの悲しみを自己の内面に「垂直方向」に掘り下げてゆくことで、われ知らず、両者のあいだに「水平方向」のつながりが見出されるのである。

## 2. モノと人との眼差しの交感

義理の父は別れの挨拶をする紀子に形見として妻の大切な時計を渡す。だがその時計は、「——ねえ京子、お母さんの夏帯あったわね？ ネズミのさ、露芝の……[…] あれあたし、形見にほしいの。いい？ 兄さん……」と長女が葬式後の会食で述べていたような、形見の作用はない。すなわち、長女の言動がどれほど醜悪であったとしても、母親の形見は、モノがモノに留まらず、不在の人を生き活きと思い出させる作用がある。だが帰りの列車のなかで紀子がおもむろに取り出して見つめる時計は、たとえそれがどれほど高価なものであったとしても、硬質なモノでしかない。そしてまさしくこのことこそが、生者と死者との絶対的な断絶を意味するのであり、やはり他人である亡夫の存在との断絶をも暗示し、紀子にいつその不

安や恐怖を呼び起こす。

ところで、本作品におけるもっとも美しいシーンは、母親が亡くなった日の朝のシーンであろう。母親が亡くなって数時間が経ち、兄弟たちは母の枕元で茫然自失としている。三男の明け方の到着を契機にふとあたりを見回すと父親がいない。紀子が表おもてに探しに出ると、画面いっぱい空が広がる高台で、父親はひとり立っている〔映像-I〕。



映像-I

紀子「お父さま——」  
義理の父「ああ……」  
紀子「敬三さんいらっしやいました」  
義理の父「ああ、そうか……ああ、  
きれいな夜明けだったア……。——  
今日も暑くなるぞ……」

長年連れ添った妻が他界した朝も、いつもとかわらず朝日は昇り、太陽は強烈な光を放つ。自然の営みは、ひとりの人間の底なしの悲しみに寄り添うべく、宇宙の運行を変更したりはしない。正確で厳密な必然性としてそこに現前している。そのことが、逆説的にも、父の心を癒す。それは臨終の場にいる唯一の他人である紀子だけが自分に駆け寄る姿とも類比関係を保っている。そしてこのありようは、映画掉尾の先の両者の対話の最後につながれてゆく。

義理の父「——妙なもんじゃない……。自分の育てた子どもより、いわば他人のあんたのほうが、よっぽどわしらにようしてくれた……。イヤア、ありがとう」

紀子が自分たち夫婦に傾けてくれた愛情は、血のつながりから出たものではなく、義務から出たものである。だがいわば自分の分身である肉親であるからこそ欲望のままに生きる長男や長女よりも、欲望を制御せざるをえない状況に置かれた紀子が、その必然性から目を背けず、力のかぎり義務を果たそうとする姿の美しさに父親は打たれ、心の内側から温かいものが流れ出る。

紀子「またどうぞお母さま、東京へいらしたら…」

義理の母「へえ。……でも、もう来られるかどうか……。暇もないじゃろうけれど、あんたも一ぺん尾道へも来てよ」

紀子「伺いたいですわ、もう少し近ければ」

義理の母「そうなァ。何しろ遠いけえのう……」

紀子の家に泊めてもらった朝、義理の母と紀子とのあいだで交わされる対話である。ここでふたりが話しているのは、東京と尾道とのあいだの物理的な距離の遠さである。だが、危篤になればすぐ駆けつけられるという物語の構成は、物理的な遠さを語りながら、「心理的な遠さ」を浮き彫りにしている。義理の母と紀子との心は遠い。さらに、自らの死の予感を語る義理の母の姿と相まってこの遠さは、無限の距離に拡大し、義理の母にとって死者である次男であり、紀子にとっての亡父の存在につながれてゆく。

こうした生の反転は、たとえば、「忙しかったんじゃないのか」（義理の父）、「いいえ」（紀子）というように、ぎこちない笑顔を浮かべ、語気を強めて述べる紀子の「いいえ」という否定語が、「とても忙しいのに、そうは言えない」という紀子の事情をくつきりと映し出している。そもそも映画冒頭、東京駅で老夫婦を出迎える時間に紀子ひとりが間に合わないのであるから、もっとも忙しいのは紀子である。その紀子の個人的な事情を長女や長男があっさり看過できるのは、紀子を家族から外れた「余所者」であり、さらには家族形態から外れた「異端者」であるとみなしているからである。だが老夫婦だけは、そのような犠牲を払ってまで義務を果たそうとする紀子の姿を稀有で貴重なものと受け止めている。それは、老夫婦自身が、自分の子どもからまさしく余所者として、異端者として扱われていることと無縁ではない。そうであるからこそなおいっそう、声を発することができない無念の死を遂げた次男のことが偲ばれるのである。

老夫婦が子育てをしたのは生命の危険すら及びかねない戦時中であり、並大抵ではない苦労があったであろうことが映画全編に亘って暗示されている。それは老夫婦と同世代の親の世代に共通する想いであり、父親と酒を交わす郷里の旧友が「いやァ、もう戦争はこりごりじゃ」としみじみ述べるように、子どもたちのうちの誰かを戦争で亡くしており、各自が癒やしえない傷を負っている。そして生き延びた

子どもに、自分たちが果たせなかった人生を託すかのごとくに期待を寄せている<sup>(5)</sup>。だが、戦後の混乱を生き抜いてきた子どもたちには生命の危険はないものの、排他的で自己中心的な生活を送っているために、自分自身をすっかり見失ってしまっている。そしてその必然性を受け入れてゆくことにも他者との比較、他者との相対性の原理が働いており、この老夫婦であっても社会性、世間体から逃れえない。

父親「なかなか親の思うようにアいかんもんじゃ……——欲いや切りアにやアが、まアええほうじゃよ」

母親「ええほうですとも。よっぽどええほうでさ。わたしらア幸せでさ」

父親「そうじゃのう……。まア幸せなほうじゃのう」

母親「そうでさア。幸せなほうでさア……」

東京から尾道への帰路、具合が悪くなり、大阪で途中下車して三男の家に身を寄せた際に交わされる会話である。だが、この老夫婦に見られる「ええほうじゃ」、「幸せなほうじゃ」という他者との比較、他者との相対性が、長男や長女とは対照的に詩情溢れるのは、それが「必然性への同意」としてあらわれているからにほかならない。わたしたちは自らを取り巻く必然性の支配から逃れることができない。田舎から東京に出てきたものの日々の生活に追われていることも、大切に育てた子どもが戦死してしまったことも、誰に向かって泣き叫ぶこともできない。だが必然

---

(5) シモーヌ・ヴェイユは労働条件が「奴隷的」であることについて次の点を指摘している。「大きな道徳的退廃や、努力をものともしない肉体の強靱さで、この空虚さを堪え忍ぶことができる。そうでなければ、この空虚さの代償が必要である。自分自身が、あるいは自分の子どもが他の社会的条件へと移れるよう切望することがそのひとつである。安易で激的な快樂がもうひとつである。それは同じ本性を有している。それは、切望にとって代わられる夢想である」Simone Weil, «Condition première d'un travail non servile», (*Euvres complètes de Simone Weil, TomeIV, volume1, Écrits de Marseille, Philosophie, Science, Religion, Questions politiques et sociaux (1940-1942)*), Paris, Gallimard, 2008, p. 420. シモーヌ・ヴェイユ、今村純子訳「奴隷的でない労働の第一条件」、前掲『シモーヌ・ヴェイユ アンソロジー』204頁。

性に流されるままになるのか、その必然性を受け入れていくのかによって、わたしたちの生の有り様はまったく異なるものになる<sup>(6)</sup>。

老夫婦が東京へ旅に出る直前に隣家の女性が、「——立派な息子さんや娘さんがいなさって結構ですなァ、ほんとにお幸せでさ」と述べる調子と、夫が妻を亡くした直後に、「全くなァ……。お寂しいこってすなァ……」と述べる調子がまったく同一であることには、太陽の日差しが妻の生前と死後とまったく変化しないのと同じ「世界の秩序」であり「世界の美」の色調がある。だが、肉親ゆえに自らの欲望をそのまま吐露し、母親の危篤の報を受けても、「忙しいんだけどなあ」とつぶやく長女の姿に秩序はなく無秩序に拡散し、醜悪さに満ちている。他方で、紀子と義理の父との血のつながらない者同士のあいだで、自らの悲しみの奥底で生まれる水平方向の眼差しの交差には、「世界の秩序」に連なる美が宿る。それは、死者とどう向き合い、死者とどう生きるのか、という答えのない問いが宙づりになっているからこそ、芽生えるつながりにほかならない。

### 3. 真空の空間

京子「ううん、お母さんが亡くなるとすぐお形見ほしいなんて、あたしお母さんの気持ち考えたら、とても悲しうなったわ。他人同士でももっと温かいわ。親子ってそんなもんじゃないと思う」

紀子「だけどねえ京子さん、あたしもあなたぐらいの時には、そう思っていたのよ。でも子どもって、大きくなるとだんだん親から離れてい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

---

(6) この点に関してシモーヌ・ヴェイユはこう述べている。「そもそもすべての事柄が同一であっても、言うまでもなく、従順に同意するか否かによって人間は同じ行為を成し遂げはしない。そもそもすべての条件が同一であっても、植物が光のうちに置かれているかあるいは闇のうちに置かれているかによって、同じようなには成長しないのと同様である。植物は自らの成長に関して何も支配しないし、何も選択しない。わたしたちは、光に自らをさらすか否かを唯一の選択としてもつてある植物のようなものである」 Simone Weil, «L'amour de Dieu et le malheur», *ibid*, p. 355. シモーヌ・ヴェイユ、今村純子訳「神への愛と不幸」、前掲『シモーヌ・ヴェイユアンソロジー』255頁。

さまだけの生活ってものがあるのよ。お姉さまだって、けっして悪気であんなことなすったんじゃないと思うの。誰だってみんな自分の生活が一番大事になってくるのよ」

葬式の後片づけが終わり東京に戻る直前、長男や長女が欲望のままに生きる姿を、親元にいる次女・京子は嘆く。その京子を紀子はこのように論ずるのである。だが長女や長男は、紀子が述べるように自らの生活を大切にしているとは言えない。小津独特の人物を真正面から撮った対話のカットバックは、互いの家を行き来する長女と長男、あるいは長女とその夫、あるいは長男とその妻とのあいだに、分断があるからこそ浮き彫りになるつながりはなく、むしろ、モノとモノとの交換のように、互いに情報伝達だけに終始する対話がいかに虚無に満ちているかを指し示している。それゆえにこそ、その対照となるかのごとくに、同じカットバックを用い、対話の切断を図りつつ、孫に語りかけながら、実のところ虚空に話しかける母親の姿が、それを見つめる父親の眼差しに抱かれることと相まって、詩情に包まれることになる [映像-II]。



映像-II

母親「<sup>いさむ</sup>勇ちゃん、あんた、大きくなったら何になるん？」

(勇は答えず、遊んでいる)

母親「——あんたもお父さんみたいにお医者さんか？——あんたがのう、お医者さんになるころア、お祖母ちゃんおるかのう……」

本作品でしばしばあらわれる、空にそびえたつ数本の煙突は、「働くということ」を如実に象徴している。町医者<sup>いさむ</sup>の長男は患者の病状が急変すればすぐ駆けつけるし、女手ひとつで美容院を切り盛りする長女は休む間もなく働いている。それは自らがやるべき義務を果たす姿にほかならない。だがかれらの働く姿がけっして美として映し出されないのはなぜであろうか。それは、かれらは生活をしている主体ではなく、主体は生活であり、かれらは文字通り生活に追われているからである。その生

活が一ミリでも崩れることを避けることだけに全身全霊が注がれているからである。紀子として生活に追われている身であるが、その生活を追い払うだけの気概がある。生活よりも、義理の父母が一瞬でも楽しい想いをすることのほうが大切だと自ら選択する。その義務を果たす姿が東京という街にうごめく人々の醜悪さを背景に、あたかも東京も尾道も均しく照らす太陽の輝きのように、きわめて美しいものとなっている [映像-Ⅲ]。

東京駅で見送りにきた子どもたちとの別れ際、母親は三度、自らの死について語る。「みんな忙しいのに、ほんまにお世話になって……。でも、みんなにも会えたし、これでもう、もしものことがあっても、わざわざ来てもらわでもええけえ……。そして、この別れが今生の別れとなる。葬式後の会食時には次の会話が見られる。



映像-Ⅲ

父親「——ただのう、こんなことがあったんじゃよ。こないだ東京へ行ったとき、熱海でお母さん、ちょっとフラッとしてのう……」

長男「はあ——？」

父親「イヤ、大したこたアなかったんじゃが……」

長女「そう。じゃなぜお父さん、それおっしゃらなかったの？ 兄さんにだけでもおっしゃるときゃよかったのに」

父親「そうじゃったなア……」

長男「しかしそれが原因じゃないよ。お母さん太ってもおられたし、やっぱり急に来たんだよ」

熱海から帰った直後、長女はあからさまに迷惑な態度をとり、母親の体調や心情を話すような状況ではなかった。さらには、それが遠因かもしれないけれども、すでに終わってしまったことはその可能性はなかったと長男は否定する。親しい人の死と

は、本来、このような解決がまさしくないことを意味する。「解決不可能な問題を解決不可能なままに」見つめることを余議なくされるものであるはずである。それは答えのない問いのなかに宙づりにされることであり、まさしくその宙吊りの状態に置かれることを長女と長男は峻拒する。その合わせ鏡が、義理の父との対話で語られる紀子の言葉である。

紀子「[...] このままこうしてひとりでしたら、いったいどうなるんだろうなんて、ふっと夜中に考えたりすることがあるんです。一日一日が何事もなく過ぎてゆくのがとても寂しいんです。どこか心の隅で何かを待っているんです」

死者を感受して生きるとは、このような相矛盾するふたつの感情をあわせもつことでもある。それは自らが引き裂かれるような感情でもある。そして逆説的にも、このときはじめてわたしたちはわたしたち自身の生の創造の担い手となる。この逆説を映画は、映画冒頭と同じ、山と海との調和の美しい景観のなかをスーッと走り去ってゆく列車の姿に重ね合わせて幕を閉じるのであった。

## 結びに代えて

「神は、善人にも悪人にも平等に光を降り注ぎ、雨を降り注ぐ」（マタイ5・13-15）。この神に倣う生きざまとはいかなるものであろうか。本作品においてそれを照らし出すのが、小津作品に特徴的なカメラのローポジションによる完璧な構



映像-IV

図である [映像-IV]。それは自ずからこの世に不在の死者の視点とも重なり合う。とりわけ、子どもを無邪気で純粋な存在としては描かず、自我への執着が剥き出しであり、野放図な存在として描く小津作品にあって本作は、完全にモノと同一化されるほどまでに、風物に溶け込んでしまう子どもの存在が際立っている。

そして表立っては戦争を描くことがない小津作品にあって本作における戦争の傷跡は、子どもを戦死で失う親の心の傷後として映し出されている。父親が旧友と一夜を飲み明かすシーンでは、父親は次男を失い、旧友のひとりは一息子を、もうひとは長男を失っている。死者となった子どもは変わらぬ親思いの子どもであり、生者である子どもは親を邪慳に扱い、親の期待を裏切る存在となっている。それにもかかわらず、親の想いは、生者である子どもにも、死者である子どもにも平等に注がれている。それは同時に、戦火を逃れた尾道の静謐な景観と、騒然とした東京の景観との対照ともなっている。そこでは、「ウツカリこんなところではぐれでもしたら、一生涯探しても会わりゃしゃあしえんよ」と母親が述べる、大都会である東京の混沌が醸し出すような虚無のただなかで、なおいっそう「解決不可能なものを解決不可能なままに」見つめる眼差しを、登場人物にも、また、登場人物を介して映画を観る者にも、研ぎ澄ませることになる。

死者となった次男のことはもとより、田舎から出てきた両親や、家族形態から外れた次男の嫁・紀子を、あたかもモノのように扱う長男や長女の姿は、国家を重んじ、個人を捨て石としてきた戦時のありようとも類比関係を保っている。長男や長女は、つねに動いており、得体の知れない生活を推進することに心を砕き、他方で、死者となった次男はもとより、子どもに邪険に扱われ、さらには伴侶を失う父親や、家族形態から外れた紀子は、立ち止まり、動かず、待機の状態に佇まざるをえない。それは、先の見えない〈魂の闇夜〉を生きることでもある<sup>(7)</sup>。そして逆説的にもこの生きざまこそが、わたしたち本来のありようであることを『東京物語』は、つねに平等性を保つ光と真空の空間において、かぎりない美感において描き出すのであった。

---

(7) 「天才とは——おそらく——《闇夜》を通り抜ける能力にほかならない。この能力をもたない人は、闇夜の片隅で意気阻喪し、そしてこう言う。わたしにはできない。わたしはそれに向いていない。わたしはそれについて何も理解できない」 Simone Weil, *Œuvres complètes de Simone Weil, Tome VI, volume 2, Cahiers 2 (septembre 1941- février 1942)*, Paris, Gallimard, 1997, p. 131. シモーヌ・ヴェーユ、山崎庸一郎・原田佳彦訳『カイエ1』みすず書房、1998年、418頁。

◆小津安二郎監督『東京物語』1953年 [DVD、2005年] @松竹株式会社

映像-I : 01:52:38

映像-II : 00:38:08

映像-III : 01:56:23

映像-IV : 00:02:53