HOKKAIDO UNIVERSITY

| | |
|---|---|
| Title | ふたりいること、中途であること ： 小津安二郎『麦秋』について |
| Author(s) | 阿部, 嘉昭 |
| Citation | 層 ： 映像と表現, 14, 43-63 |
| Issue Date | 2022-03-24 |
| DOI | https://doi.org/10.14943/101728 |
| Doc URL | https://hdl.handle.net/2115/84714 |
| Type | departmental bulletin paper |
| File Information | 14_03_43-63.pdf |

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

# ふたりいること、中途であること

## ——小津安二郎『麦秋』について

阿部　嘉昭

戦後の小津作品のなかで、原節子の演じたヒロインの名が「紀子」で共通する紀子三部作、『晩春』（一九四九）、『麦秋』（一九五一）、『東京物語』（一九五三）にとりわけ高い世評が集中している点には異論がないだろう。それぞれの作品が小津のフィルモグラフィ中、反復体系の嚆矢を形成しているためでもある。ところが批評上、語りどころが定まっている『晩春』『東京物語』に対し、ギャグが満載に盛られ[1]、その点では明るくもあるが、作品最後には深い「無常迅速」の感覚に傾斜してゆく大家族映画『麦秋』は、「部分」に対する言及がさまざま喚起されるものの、統一感のない散漫な印象をもあたえるのか、全体を通貫する把握がとてもしにくい[2]。それで決定的な『麦秋』論がまだ出現していないのではないか。本稿はこの点につき、空間的には「ふたりいること」、時間的には「中途であること」という共通主題を作中から見出し、それらを連関させることで『麦秋』全体把握の慎ましい一助になろうとするものだ。

静止的ショット（それは枕ショットや室内の空ショットに代表される）の積み重ねにより、空間の変遷に時間性の深部を一致させるという、通常の小津映画の印象に対し、『麦秋』では間歇をしるすショットに例外的な運動感覚が付与され、それがラストの奈良の「麦秋」光景を掠めてゆくトラベリングショットにまで動的に増幅されてゆく。だが、この「運動」と「無

常」の連関をうまく言い当てるのは難しい。ジル・ドゥルーズは『シネマ2＊時間イメージ』で次のようにしるす。

> カメラの運動の一つのケースは非連続の好例を与えている。『麦秋』で、ヒロインはレストランで誰かの不意を襲おうとして爪先立ちで進む。カメラは彼女をフレームの真ん中にたもとうとして後退する。ついでカメラは廊下の上を進むが、廊下はレストランの廊下ではなく、すでに自分の家にもどったヒロインの家の廊下なのである[3]。

ドゥルーズのこの記述に、不注意による瑕疵が散見されるのは一目瞭然だ。「レストラン」は「築地の料亭・田むら」としるしたほうが適確だし、ヒロイン紀子＝原節子も、「誰かの不意を襲おうとして」ではなく、見合いを断った相手が実際どのような風貌をしているかを盗み見るため、ひとりではなく、親友にして料亭の跡取り娘・アヤ（淡島千景）と並んで歩を進めていた（向かって左側の原はフレームの中心にはいない）。ただしこのときの原・淡島の料亭の二階廊下での前進を捉えるカメラの後退運動の速度が、突如無媒介にヒロインの住む間宮家の、奥行に無人の台所を湛えた夜の廊下を前進する「移動」空ショットに接続され、そのカメラの前進速度が直前のカメラの後退速度とまったくひとしいことをドゥルーズは言おうとしている（こののち紀子の決断した結婚の相手を案じる居間の家族たちが写され、帰宅を告げる紀子の「ただいま」の声が入り、家族が嫁の史子＝三宅邦子を残してそそくさとその場を去ってゆくギャグが入る。となると料亭廊下での後退ショットと、間宮家台所への前進移動ショットは、連続性の擬制のもと、紀子が築地から北鎌倉への帰宅に要する時間差を孕んでいたことになる）。

引用したドゥルーズの指摘ののちの部分をも勘案すると、小津映画においては、運動イメージと時間イメージが分離できない独自の「自律性」（それはネオレアリスモの時間イメージの達成に後続するものだ）が獲得されているとドゥルーズは指摘しているようだ。つまり見合い相手への近づきに認められる運動性は、家屋内の無人風景の時間性に接続され、それらふたつが等速度のカメラ運動によって均されることで運動と時間の弁別が消去されるということなのだろう。それでもこの二シーンの連関によって実際に実現されたことはもっと複雑だ。二階への階段を紀子に上らせるためアヤが紀子の腕を引っ張るとき抵抗する紀子のからだのなまめかしい撓り、ふたりが階段を上りきったときの一瞬の空舞台を、「相変わらず」黄色い何かを探して歩くアヤの母親＝築地田むらのおかみ・高橋豊子（高橋ト

ヨ）の姿が点綴されての時間の停滞、二階にふたり上がったときに「音を立ててはまずい」と身体動作で示す際に如実になる一瞬の紀子の鮮やかな翻心など――つまりドゥルーズが空間＝運動として総括したい前段にも、数々の「時間」に関わる映画の見解が複雑に紛れ込み、それらがギャグとしても機能していたのだった。結婚相手が決まった以上、婿候補だった男を見るのは体験の過剰に属するとして一旦は相手の検分を固辞する紀子が口にする「もう沢山」という科白も、小津映画のヒロインがしばしば（この作品でも割烹の多喜川で史子＝三宅邦子が）口にするものだ。英語でいえばI had enoughと訳されるだろうこの発語は、小津映画の女性たちが分相応の慎ましい自己確定を生きている証になっているが、それをこの場面の紀子が、言った口の乾かぬ間に裏切っている侵犯にドゥルーズが驚く気配もない。つまり築地料亭での前段では、身振りの変化とともに、存在の立脚が変化するアクションも起こっていて、それが時間感覚と不可思議に通底、形容しがたい複雑な事態が発生していたことになる。運動と時間の溶融という点なら、ここまでをも言うべきなのだった。

作品の冒頭から振り返ってみよう。鎌倉の海岸を舞台にした枕ショットは小津定番の無人風景（風が吹くことはある）を単に捉えるものではなく、砂浜の波打ち際を犬が行く、動きを捉えたものになっている。その後しるされる横須賀線の電車が走行するようすについては、その劈頭に度肝をぬかれる。おそらくカメラマンが車窓からカメラを突き出し、列車が前方へ驀進する「うごき」を車輛とともに荒々しく定着しているのだ。車内では通勤中の康一（笠智衆）が、同僚の西脇（宮口精二）と並んで坐っている。このときにもふたりは新聞の紙面を「交換」して読みあう普通ではないアクションが刻印される。西脇は鎌倉の町医者だが、週に数日、康一の勤務する大学病院の非常勤医師としてかよっているのだろう。康一と西脇が担うのはしずかなアクション。ふたりはふたつの場面で、碁石を打つ。

本作でのアクション感覚の異様な横溢を意味づけるのは難しい。冒頭から続く大シチュエーション＝出勤・通学前の家族の顔見世、洗顔、朝食（摂食と配膳）、ネクタイ結び（通勤着の整え）などが交錯する大家族（祖父母、長男、長男の嫁、長男夫婦の子どもふたり、長女）のようすは、フレームや襖などを用いた目まぐるしいイン、アウト、前景と後景の二重化、ショットつなぎ、規定的カメラポジションの正逆をふくんだ加算によっていて、出入りの頻繁さが後年の成瀬巳喜男『流れる』（一九五六）をも髣髴とさせる。なんの変哲もない家族朝食時の光景提示のはずが、過剰にアクション化されているのだ。「部屋を動きまわる」ことで画面に動勢を付与する媒質として、

とりわけ一家の子どもの弟のほう・勇（就学前の幼児）が活用され、最後に一連の結末として空間的に秘されていた玄関の引き戸が映る[4]。

主舞台は、北鎌倉に位置するとされる日本家屋（前方からの家屋全景はついに示されない）。そこに動勢を施すため、隠居後ぽつぽつとくる執筆依頼をこなす一家の祖父・周吉＝菅井一郎は、二階の縁廊に置いた三つの鳥籠にそれぞれカナリアを飼い、仕事部屋ではちいさなすり鉢で鳥の餌を練る動作を反復している。あるいは玄関硝子引き戸での家人、それ以外の出入りも律儀に描写される（扉を動かしたときの鈴の音だけの音のオフ描写の場合もある）。家人以外の、家屋への闖入者は以下。近所に住む矢部家の母親たみ（杉村春子）、その息子の謙吉（二本柳寛）はそれぞれ別の「出入り」となる。前述した築地の料亭田むらの一人娘・田村アヤ（淡島千景）は、その美貌と明るさによって、ヒロイン＝行き遅れの間宮家の長女・紀子（原節子）と同齢の妍を競うことになるが、その彼女は友人（チャア子）の結婚式の帰りの席で友人たちと約束した日曜の鎌倉見物のため、間宮家にやってくる。妙齢女性の着物姿の優雅さが窓辺で披露される。

「やってくる」という描写を全く省かれて、そのおなじ日曜日に息子・実の同級生たち十人ほども集まっている（目的はみなで鉄道模型のレールを家からもちよってつなげ、そこに列車模型を走らせて遊ぶというもの。レールの範囲は二間つづきに中襖を開放しければならないほど長大なものとなる。学童たちは多く野球帽をかぶり、相互差異が消失するよう攪乱されている）。

その他には、「ただいる」という風情で、大和（奈良）からやってきた、周吉＝菅井一郎の実兄・茂吉＝高堂國典がいる。来訪の主目的は歌舞伎や鎌倉の見物、もしかすると紀子の見合い話をもちよる付帯目的もあったとみえるが、彼の本当の意図が、紀子結婚後にその老父母に大和隠遁の引導を渡すことだったのは、作品ラストで実際に一家離散の事態を迎えて消去法的に理解されるだろう[5]。老人役で奇怪な異彩を放つ高堂の演技は作中で活用されている。紀子に二度、年齢を訊く反復ギャグ、歌舞伎見物渦中の顔の表情筋ギャグもある（そこでは間宮家の祖母・志げ〔東山千栄子〕、祖父とともに、奇妙な正面ショットで捉えられる）。作務衣姿が一貫していて、菅井一郎とは異なり、濃厚な「老人」の臭気を伝えてくる。耳が遠いということが、演ずる高堂の独特な存在の奇怪さを倍増させているが、実が彼の「つんぼ」を疑い、弟の勇を使って「バカ」と呼んでからかわせるところで、ふと「存在がただ存在している」茂吉の境地が示される。これこそが作品の隠れた主題だった。この

系譜にあるのが、長男の嫁・史子（三宅邦子）、謙吉、紀子による夜の居間の飯卓下をつかったショートケーキ隠しのギャグに対し、小用で眼をさまし、寝ぼけた態で居間に徘徊してくる実だろう。これも「存在がただ存在している」純白態。そこに、卓に両肘をついて口許を隠している紀子の、その手を口許から払う無意識の行動をみせるギャグが上乗せされる。

いっぽう粗忽もので騒がしい築地田むらの女将・のぶ（彼女は軽い鼻の疾患を重篤な心臓疾患と自覚していた）が「なにをしめしているか」を他人に伝えられないまま料亭内のあちこちを慌ただしく探す「黄色いアレ」（不在がただ不在している）、さらには父・康一（笠智衆）が鉄道模型のレールを買ってきたと勘違いし包みをあけると正体が判明する食パン一斤は、存在の存在性の危うさに関わっているだろう（それは子どもたちに放擲され、足蹴にされることで康一の勘気を買うが、最後の局面、畳の上で何と「真っ二つ」になっている）。冒頭の朝食のシチュエーションで父・周吉から出勤ついでの投函を頼まれた封筒入り原稿は、慌ただしく出勤する紀子によって携行を失念されるが、兄嫁・史子が玄関口で紀子に渡す。物語に関連のないこの封筒のエピソードがあえて挟まれているのも、「存在が存在しているとはどういうことか」を形而上的にしるすためだとおもわれる。その多くがギャグに結びついているのが、高踏派の脚本・監督コンビ、野田高梧と小津らしい。

モノの体系とヒトの体系の不確実な交錯はたしかに小津映画の主題だ。モノの体系がヒトの体系を見据え、ヒトの体系の不確かさ、根拠のよわさ、「無秩序」を剔抉するというのは、モノ＝対象から主体への逆視線を考察したメルロ＝ポンティやラカンの思考とも一致するが、これを小津作品に完全適用できるかには留保が要る。『晩春』京都の宿での月明の障子を背景にしたシルエットの壺や、『東京物語』終盤ちかく車中に坐る原節子の手許にある懐中時計では、「対象」の位置、あるいはカットのつなぎによって対象からの「視線」をも想定できるが、たとえば吉田喜重が一連の考察の端緒にした『東京物語』冒頭の空気枕はどうか。老夫婦の尾道からの東京行の準備の際、鞄に入っていないと騒がれた直後に鞄のなかに見つかるそれは、「対象であるおのれ」が逆に主体（笠智衆、東山千栄子）を見つめる位置を獲得していないようにみえる（静止画面の一瞬を論拠にするのは無理だ）。吉田の立論（映像論的ドキュメンタリー『吉田喜重による小津さんの映画』、評論『小津安二郎の反映画』）は、都合の良いごくわずかの事例により恣意的論旨があやうく展開されている危険箇所がある（しかも吉田は、『東京物語』冒頭の空気枕の「視線」を言う反面、むしろ視線を感じやすい『晩春』の壺と、『東京物語』車中、原節子の膝

上の懐中時計については、『小津安二郎の反映画』でその事物視線を否定している)。

実在者が大したドラマも背負わず(長女・紀子の「結婚」さえそれにふくまれるだろう)人間的な動きのみを豊かに幸福に交錯させるこの『麦秋』にあっては、モノの体系のみならず不在者の系譜も組み込まれている。三人いる。ひとりはアヤ・紀子の旧友独身組の癪の種になる「チャア子」(彼女も独身を放棄して既婚組に参入する)。その結婚式の具体描写はなく、事後の周囲のみが描かれ、花嫁は「おちょぼ口で澄ましていた」「きれいな」「御振袖姿」とただ言葉で伝聞されてゆく。英文タイピスト・兼・専務秘書として東京の商社で働く紀子に、専務＝佐竹(佐野周二)が見合い話としてもってくる四国・善通寺の旧家の次男・真鍋もまた、さんざん人物の口端にのぼり、紀子の至近距離にいても、実際にはその姿をついに画面定着されない。作中、佐竹が田むらの一室で真鍋の写真数葉を紀子に手渡す場面があり、そのときごく小さく写真が画面を掠めるが、具体性など判明しないし、写真そのものも、史子から康一に、「ゴルフの写真で、顔はよく見えない」と説明される。ぎりぎりの不在がそれらで際立てられている。姿を現さない「潜勢」。作品終盤、田むらを舞台に、結婚決意の感慨をアヤが紀子に訊く場面では、前述のように、料亭の一室で専務の佐竹が旧知の真鍋と同席しているという情報が加えられ、いわば「逃した魚」の顔だけでも拝もう(隣室からこっそり窺うことができる)とアヤが紀子をそそのかし、いやがる紀子を引きずりだし、しかも紀子も勢いに乗せられるギャグ的成行きとなるが、忍び足で目的地にふたりがちかづくところで、場面が「寸止め」される。気づかれるように、真鍋は具体性を結実させる手前の、「中途」「潜勢」に終始したのだった。

さきの茂吉の風情＝「存在がただ存在している」、高橋豊子の探す「黄色いアレ」の「非在がただ非在している」に対し、「チャア子」「真鍋」は、「存在しているのに存在していない」という存在の別様をしるす奥行となっている。もうひとり、人物の口端に上り、しかも重要人物でありながら、画面に物理的に存在できないのが、間宮家の次男・省二だった。従軍して敗戦後六年のいまもまだ復員せず、具体的な戦死報もない彼は、紀子にとっては「よくケンカしたけど仲がとてもよかった」兄と、省二の同級生だった謙吉に対して、ニコライ堂のみえるお茶ノ水あたりの喫茶店で語られる(観客は康一＝笠智衆との落差を感じなければならない)。興信所が来たと報告にきた矢部たみの前で、この省二への父母のスタンスのちがいが強調される。父・周吉(菅井一郎)はすでにこの世にないものと諦めている。母・志げ(東山千栄子)はラジオの「尋ね人の時間」を

欠かさず聞いていることからまだその生存・復帰に執着していると知れる。ところが不思議なことに、遺影とはいわないまでもこの省二の写真すら、間宮家のどこにも飾られていない。間宮家にまつわる写真は、作品の終盤近く、一家勢ぞろいの記念として撮影師により撮られるだけだ（ふたりの子どもが野球帽をかぶるかかぶらないかの選択に迷うこと、弟が兄の気配に同調的に模倣しようとすることで、さして意味のないサスペンスが却って象られる素晴らしいシーンだった）。そこでは「実存がイメージに変化してゆく」過程が前面化されることになるが、「写真を撮るシーン」から「撮られた写真」へのつなぎ（成瀬『おかあさん』などにあったもの）は忌避されている。つまり実在から実在へのつなぎに『麦秋』は徹底していて、それがアクション感覚、さらにはやわらかいギャグ色を醸す要因となる。一家揃っての写真撮影は、一家離散を確定するものだが[6]、劇中の写真師のカメラの前にいるべき成員に省二が含まれていないことをもはや誰も気にしないという裏の確定もある。これもまた「無常迅速」の感慨を促すものだろう。

その省二が画面内に喩的に存在しているとみえる場面がある。最初が前言した「興信所の報告」のため矢部たみが間宮家を来訪した場面の終わり。周吉の「いやあ、もう諦めてますよ」ということばに哀しみをおぼえた志げが視線を向かって右遠くの窓外に流すと、「たかくおよぐ」鯉幟が捉えられる（東山千栄子は確かに視線を流すが、写された鯉幟には東山の人称性が異様なことに介在していない）。矢車の下は、吹き流しと二尾の鯉の構成。その合計三が、かつて間宮家に存在していた三人の子ども（康一、省二、紀子）を暗示するが、となるとひとつ異質な吹き流しこそが省二ではないだろうか。さらにとある日曜日、集まる子どもたちや集まる予定の紀子の女ともだちの喧噪を避けて博物館見物に周吉と志げがゆく。見物を終えて疲れたふたり（博物館入口の低い石囲いに同方向に顔を向けて並んで坐る図像対称的＝図像反復的な姿は、『東京物語』での笠智衆、東山千栄子の熱海の朝の海辺の堤防などでの姿をおもわせる）。志げが示唆すると、空には迷子のように風船がひとつ浮かんで流れている。「どッかで、飛ばした子が、きっと泣いてるねえ」と言われるその風船が、風船を飛ばしてしまった往年の康一についての老夫婦の記憶をさらに喚起したとき、なぜかひどい残酷に逢着したような感慨にならないだろうか。「いま」空を（泣きながら）高く迷っている風船は喩的には省二に結ばれるはずなのに、それが康一の過去へと縮減されてしまったためだ。小津と野田高梧はシーン変換の句読点にしかすぎないようなこんな詳細にも、存在変容の劇を忍ばせていたのだった。

この不在者／存在者の系譜のなかで特別な意味をもつのが、

矢部謙吉＝二本柳寛だろう。作品の冒頭近く、北鎌倉のホームで出勤する紀子に出会い、デュ・ガールの『チボー家の人々』の話題も出す二本柳は、成瀬『めし』（一九五一）や大島渚『青春残酷物語』（一九六〇）よりもたしかに出番は多いのだが、紀子との結婚話が決まった直後の上野駅での見送り場面（彼は転勤で急遽、秋田へ行く）が割愛され、以後は何と作中に不在となる。戦死の蓋然性の高い省二の親友だった謙吉は、勤務先の病院では先輩・康一の世話になっていて（就職も康一の口利きだろう）、勤務の多くは康一と謙吉の昼勤／夜勤のすれちがい交替のようにおもえる。その点でも不在が負わされている。その彼が結果的に「不在の真鍋」の代わりに紀子の配偶者の座をかちとるのだし、紀子にとって「ずっと不在の兄＝省二」の面影の位置に身を置いているのだから、何重にも謙吉の実在は、不在と関係していることになる。この存在の様相が、「代入」というもうひとつの様相を導きだすことにならないか。

もういちどニコライ堂のみえる喫茶店での紀子との場面をおもいだそう。謙吉の科白をつなげるとこうなる。「昔、学生時分、よく省二君と来たんだよ、ここへ。ンで、いつもここへすわったんですよ。やっぱりあの額がかかってた」。紀子は謙吉の対面に坐り、壁の額縁絵画を背にしている。ということは、謙吉が往年の兄の面影をもつ以上に、謙吉が媒介項になって兄・省二のかつての位置へと紀子が「代入」させられていることになる。この感覚は恐らく紀子にとって親密なはずだ。そのあとの謙吉の科白。「ああ、省二君の手紙があるんですよ。徐州戦の時、向うから来た軍事郵便で、中に麦の穂が入っていたんですよ。その時分、僕アちょうど『麦と兵隊』を読んでて」。親友・謙吉の読書体験を「代入」すべく省二の郵便には麦の穂が封入されていたのだが、麦の穂自体はもう謙吉か省二、どちらの喩か判明しない。それを「その手紙頂けない？」と紀子がリクエストするとき、紀子は、謙吉と省二の混淆領域、あるいは省二と区別不能になってしまう謙吉の稀薄さを手中にしたい欲求に駆られていると見抜かなければならない。むろんそれにふさわしく、のちの謙吉と紀子の結婚成立は、実母たみという媒介項によって、イレギュラーかつ間接的になされ、謙吉には結婚相手としての当事者性が稀薄な印象までもがあたえられる。むろん紀子は結婚相手に「不在者」を望んでいない。ただし「実在者」も望んでいない。「不在性と実在性の混淆する中間者」だけに惹かれる「臍曲がり」だったのではないか。

終盤、紀子とアヤは田むらの一室で、謙吉との結婚に踏み切った紀子につき互いに検証めいた論議を交わす。その前に原節子のハイカラな新妻の姿を淡島千景がかつてこう妄想していたというギャグ（ショパン、電気冷蔵庫、コカコーラ、日除け

のあるポーチ、スコッチ・テリア…)、そこからの落差としての秋田弁ギャグが入って、淡島ひいては原の偶発機会的な演技力が存分に発揮された。こののちのやりとりを台本から抜こう[7]。

アヤ「ねえ、ホラ、いつかお宅の省二さんまだスマトラ行く前、みんなで城ヶ島へ行った事あったでしょ。――あの時の人?」
紀子「一緒だったかしら、あの時……」
アヤ「あの時分から好きだったの?」
紀子「ううん、あの時分は好きでも嫌いでもなかったわ」
アヤ「じゃ、いつから?」
紀子「いつからって……だんだんよ」
アヤ「そう。――ちっとも知らなかった」
紀子「そうよ、あたしだって、結婚するなんて思わなかったんだもの」
アヤ「じゃ、どうしてそんな気になったの?」
紀子「偶然よ」
アヤ「偶然?」
紀子「とも言えないんだけど……なんてったらいいのかな……洋裁なんかしてて、ハサミどこかへ置いちゃって、方々探して、なくて、目の前にあるじゃないの〔…〕つまりあれね」
アヤ「何が?」
紀子「あんまり近すぎて、あの人に気がつかなかったのよ」
アヤ「じゃやっぱり好きだったんじゃないの!」
紀子「ううん、好きとか嫌いとかじゃないの。昔ッから一番よく知っているしこの人なら信頼出来ると思ったのよ」

紀子の弁明は、一見、「灯台下暗し」で意識していなかった対象(それだとポーの「盗まれた手紙」のような心理学的な対象となる)=謙吉が、考えてみれば旧知で親しみやすく信頼できると思ったから結婚を決意したと発展してゆくようだが(それだとフロイト「不気味なもの」を逆転させる対象執着となる)、実際はさっぱり要領を得ない。野田高梧はこの要領の得なさそのものを言語化しようとして苦心し、それに見事に成功している。のちの三宅邦子への原節子の弁明も加味すると、たぶん「未来」の謙吉から「現在」の紀子へ投げかける光に親和性があると「偶然」紀子に気づかせた何かが謙吉自身にあったということだ。これにはチャア子の披露宴からの帰り、高子・

マリの既婚者組に対してアヤが吐いた怪気炎が逆説的に作用しているのではないか。アヤはこう言った。「幸福なんて何さ！単なる楽しい予想じゃないの！　競馬にいく前の晩みたいなもんよ。明日はこれとこれ買って、大穴が出たら何買おうとひとりでワクワクしているようなもんよ」。アヤ＝淡島が糾弾しているのは楽天的な胸算用の愚かしさだが、一面ここには時間論的な真実もある。未来は現在から終始未到来であるがゆえに現在に反映としてのみ現れ、現在の現れを微妙に変化させる——儚い事象にすぎない幸福の正体とはそれなのだという肯定性へ、アヤのこのことばは捉え返されるのではないか。のちのジャック・ドゥミの処女作『ローラ』（一九六一）には「幸せを願うことはすでにちょっぴり幸せなのだよ」という印象的な科白がある。待機する時間の質に待機対象からの反照がすでにあるというのは、エルンスト・ブロッホの「希望の原理」とも接触している。この意味で幸福はいつも曖昧な心許なさでしかなく、この点にどこか稀薄で媒介的で中間的な謙吉が該当する。謙吉は類稀な中途的存在であり、結婚相手としての適確性ではなくその中途性を、母たみ＝杉村春子が間接的に紀子に伝えたのだ。だがこの複雑な機微を紀子は他人に伝えることができない。むろんこうした中途性に懐かしさを覚えている紀子には時間論者的な透徹もある。紀子的存在は時間的可能性のすべてを先取りしない。だから事あるごとに「もう沢山」と自制を相手に表明するのでもないか。

『晩春』の成功をみたあと、（新東宝での『宗方姉妹』を挟んで）『麦秋』は、「晩春」→「麦秋」（穀物の実る時期を「秋」と見なせば麦の実る初夏が麦の秋になるという間接表現）と時制的に連続して、さらに「ば」の頭韻を踏んでいる。「麦秋」は作品ラストの大和の様相として作品に豊饒に溢れ返るが、季節の命名基準が「晩春」に対して上記のように迂回的だ。この語感と、原節子のヒロイン像が合致している。おそらくは野田高梧と小津安二郎の最大の制作動機は、「美しく快活な原節子」をそのまま「美しく快活に撮る」ことだっただろう。そうして捉えられた数々の場面の原節子はむろん魅力的で、本作は原が最も美しい作品だといえるかもしれないが、その原にも、「存在がただ存在している」、たとえば高堂國典にもあったその中途性が宛がわれていたことが注目される。原の中途性は迂回性の一種なのだ。

まずは小津映画の特質、「反復」を考えてみよう。前言したように『麦秋』の大枠の時間は喪失＝無常迅速だが、そうした喪失の悲哀の内実では、「反復」により、時間の活性化が起こっている。「ただ流れる時間」に対し、「反復」こそが時間の物質化に寄与するものだからだ。反復は形式化で、時間そのも

のの存在を刻印する。そのかぎりでは冷徹ともいえるものだろう。くわえて反復はむしろ「ただ流れる」時間の滑稽な失点というべきもので、その不如意・無秩序性が実は可笑的に時間そのものを魅惑化・豊饒化させるともいうべきではないのか。茂吉（高堂國典）が二度、紀子（原節子）に現在年齢を訊ね、二度ともわるびれずに紀子が「二十八」と応える。諦観をもつのか否か、紀子は高度に反復を許容している。子どもたちは、茂吉の「つんぼ」の状態（存在の異相）に興味をもつ。それで兄・実がけしかけて、弟・勇に、「バカ」と「繰り返し」茂吉を罵倒させてみせる。最後に勇の大声に顔を向け、茂吉は「子どものしがちなこと」を笑ってみせるが、反復される「バカ」の罵倒に茂吉がいつから気づいていたかは画面の詳細をみても判然としない（知らぬ振りをして勇に罵倒させていた可能性もあるのだ）。反復はただ反復され、それを反復と名指したときにのみ反復と確定されるという哲学が小津と野田高梧にある。子どもだけが反復を不名誉としていない。だから「お爺ちゃんを好きといったら（缶のなかのものを）あげる」という周吉の誘いに、勇は「好き」を反復し、幾つものビスケットを手に入れる。ところがその供給が終了したタイミングで、勇は「嫌い」「大嫌いだ」と言を反転させる。反復はやりとりのなかで透明化していた。ところが反復が事後決定されるとそれは物質的に濁る。そのことを恥じて、勇がそんな時間的試練をあたえた祖父を「大嫌いだ」と言い替えたとも考えられる。

反復は物質感をあたえるから、容易にギャグの感覚をともなう。反復はモノに即く。それが夜の居間の「襖」でなされた名場面が前半にあった。チャア子の結婚式からの帰り、旧友たちと既婚組vs未婚組の遊戯的な言い合いを繰り広げたあと、彼女たちの鎌倉来訪という課題を負わされた紀子が、饗応を影で支えてもらう義姉・史子（三宅邦子）の機嫌をとろうと、帰りに銀座でショートケーキの小さめのホールを買ってくる。この一連で、紀子は、専務・佐竹（佐野周二）から持ち出された結婚話を「（相手が）とっても良いんですってよ」と満更でもなく（しかも他人事のように）語るが、そのようすを紀子の「行き遅れ」「売れ残り」にやきもきしていた実兄・康一（笠智衆）がじつは襖の裏で聴いていた。紀子が部屋から離れた一瞬の隙に、前提なしの無媒介さで襖がすすっと開き、康一が顔を出し、ケーキを食べていた史子が、その怪物的出現に「心底驚く」という演技が素晴らしい[8]。ともあれ康一と史子の夫婦が、紀子に訪れている心境変化を小声で喜びあっていると、紀子が戻って来る気配がして、また向こうの部屋、襖の裏に康一は身を隠すのだが、しくじって襖が開けられたままになってしまった。そこへ紀子が再登場。紀子はまた義姉とことばをかわすのだが、

そのとき「無意識で」開け放しになっていた襖を怪訝がることもなく閉める。じつはこの無意識こそが最高に可笑しいのだった。原節子という絶世の美人女優にも、「存在がただ存在している」という愚鈍なまでの朴訥さが無差別に適用されているためだ。作品には俳優にかかわる無政府主義が横行している。

観客はやがて気づくだろう。この紀子の無意識の描写が、謙吉との結婚を承諾しつつも慌ただしく、「アンパン」を断って、たみのいる矢部家を中座し、その玄関先で謙吉とすれちがったときに何事もなく、ただ翌日の秋田行の汽車の出発時間のみを訊き、ついに確定しようとしている結婚相手のもとを無策のまま去ってしまう紀子の奇異な行動の伏線になっていると。紀子はこの妙ちくりんな、「反射しない」反射行動によって、結婚のロマンチシズム、時間経緯が湛えがちな熱情、相手に訴えるべき心情などすべてを無化し、「この相手と結婚を決意した」「けれどもこの相手にそれを話すのは容易ではない」「だから何もいわずに去る」「相手の翌日の出立だけは見届ける」という、棒のようにぶっきらぼうな「事実」のみを選択しているのだ。しかも「存在がただ存在している」紀子には、自分がそのような態度をとった真の理由がおそらくわかっていない。だからこそ、この場面も、杉村春子の演技に圧倒されたのちに、それを反転させるような爆笑を誘うのだ。

「存在がただ存在している」様態の多くは、小津映画では達者な演技の近傍に仕掛けられる。宝塚映画として撮られた小津『小早川家の秋』（一九六一）では、半ば隠居ぎみの造酒業の主人・万兵衛（中村鴈治郎）が偶然再会し、焼け木杭に火が付いた旧知の（たぶん遠い昔に水揚げした）元芸妓つね＝浪花千栄子と秘密の逢瀬を重ねる。彼は作中で一回、心筋梗塞で死に損ね、もう一回はそれで死ぬのだが、その死出の旅に当たる部分の描写が抜群だった。病床から今や復活した彼は広い家ぬちで孫と隠れん坊をしている。そのとき自分のからだの完全恢復を確信し、ふたたびこっそり浪花千栄子の愛人宅に行こうという悪戯心を起こす。それで音声上は「もういいかい」「もうええよ」を繰り返す隠れん坊のようすを、家のどこかで家事をしている自分の厄介な監視者である娘の文子＝新珠三千代に響かせながら、襖に隠れなどして粋な和服への着替えが着々おこなわれている。そのときの四囲に視線を配る鴈治郎の「気の急いた姑息」が絶品なのだが、もうひとつ絶品なのは、新珠へのカットバックだろう。洗濯物などを抱え、京都風の家屋内の縁廊などをゆく「何も知らない」無意識の動作群が、「存在がただ存在している」単なる純朴さのみを伝えて笑わせるのだ[9]。ところでこれら純朴さが終始ひとつの様相のなかにあると気づかされるだろう。紀子＝原節子が襖を無意識に閉める行為、矢部家

の玄関先で、結婚を決意したばかりの相手へ肝腎な報告は何もせずにすれちがうだけになるようす、さらには『小早川家の秋』で中村鴈治郎の不穏な家庭脱出の企みを何も知らず洗濯物を抱えて家の縁廊下などを行き来する新珠三千代は、すべて「何事かを成し遂げた（ている）」ものの、それが何事でもないために、相対的に行為が宙吊りされてしまう中途性を刻印されている点で共通している。その中途性は未来性と境を接しているかぎりで希望的でもあると気づく必要がある。

間宮家の居間に戻ろう。そののち、紀子が部屋を去ると、たったひとり、着物姿の正坐でショートケーキを食べている史子が残されるが、ここで「反復」が起こる。紀子が無意識で閉めた襖を康一がふたたび開け、またも小声で、紀子は臍曲がりだから結婚話の進展は自然にし、搦め手で追い詰めてはならない由、戦略を史子へ語り、史子もそれを承知しているというくだりがつづく（老け役ではなく、実年齢に近い役＝康一を演じた笠智衆は、本作では叱り役を宛がわれる損な役回りだが、この一連の滑稽味におおきな役得がある）。

ショートケーキは反復する。ショートケーキの美味しさに味をしめたとおぼしい史子は、紀子の友人たちの日曜日の鎌倉訪問に向けての饗応材料にショートケーキを考えつき、その具体的な注文手配を紀子が味自慢、評判の洋菓子店にしたようだ。ところが高子、マリのふたりがドタキャンのかたちで事前脱落、結局アヤだけが来（て早めに帰っ）たので、ケーキ（ホール・サイズ）は出しそびれ、アヤの帰った夜にこっそり紀子と史子が食することになる。ケーキの値段は九百円（現在の物価相場からすると一万円くらいか）。比較的裕福な間宮家でも口の曲がりそうな贅沢品だが、ふたりがショートケーキを食べるところ（夜の九時すぎか）に謙吉が来訪、謙吉も幸運な相伴にあずかることになる。「こんなの、お宅じゃちょいちょい召し上がるんですか」「高いんでしょうね、これ」と、偶然の僥倖でケーキにありつきながらツッコミをいれる謙吉（二本柳寛）もすごく可笑しいが、「安い、安い」と唱和して負け惜しみをいう紀子、史子の女性共闘も可笑しい。こうして「高い」が「安い」と言い替えられたショートケーキは、作品の終盤のほう、七里ガ浜での紀子・史子の素晴らしい「ふたりシーン」でさらに言い換えられることになる。これも有機的な反復（「点滅」）の系譜をかたちづくっている。ともあれこのショートケーキが、『麦秋』に瀟洒で女性的な質感をあたえている。

もともと近所に住む幼馴染の謙吉がヒロイン紀子の結婚相手に確定する経緯、すなわち、たみ＝杉村春子の「妄想」を紀子があっさり受け入れる経緯が、唐突で驚愕的だという意見がこの『麦秋』には取り巻いていた。謙吉の存在が観客に心理的に

受け入れられるとすれば、ニコライ堂のみえる喫茶店で、紀子の好きな（生死の定かではない）次兄・省二と謙吉が多重に面影を重ねられたくだりこそが根拠となるだろうが、ショートケーキという食材を使い、紀子やその義姉の史子と間宮家の夜の餉卓を囲み、あまっさえ、隙あれば史子の皿のショートケーキまで奪おうとする（史子はショートケーキの高価さに今更ながらげんなりしている）謙吉の茶目っ気が、すでに間宮家の姻戚たる未来の資格を証しているためではないか。しかも謙吉の手段はそれが無意識の産物であれ、「代入」（それは喫茶店で坐る席に示される）と「交換」（それは麦の穂と、自分宛の手紙を、紀子に与えることで実現される）なのだとのちにお茶ノ水の喫茶店で判明する。ならば、ショートケーキを食べる姻戚の位置に偶然自らを「代入」し、「交換」紛いに兄嫁のケーキまでぱくつこうとする謙吉の磊落に、紀子のこの段階の無意識が眩暈をおぼえてしかるべきだろう。これを約めていえば、紀子は謙吉の「未来」からの光に何重にも露光していたことになる。たしかに紀子の結婚決意の瞬間は唐突かもしれないが、それは事後的に納得へと馴化されるものにすぎない。本作の偶然は必然的偶然であり、必然は偶然的必然なのだった。

もうひとつの重要な食べ物がある。「人参」だ。これは画面には実在化しない。紀子・アヤの旧友・高子（井川邦子）のエピソードに由来する。高子は夫と激しい口喧嘩をして家を飛び出し、田むらにやってきて、怒りのあまりそこで風呂を頂戴した（怒ったから風呂、という経緯も笑える）。高子の家には飼い犬がいて、それが夫の大事にしていたパイプを齧った。家にいたのにそれを許した管理不足を夫がなじる。犬がしでかしたことなのに妻を責めるのは理不尽だ。それで人参攻めが勃発した（犬に毎日、人参を食べさせたのかという紀子の勘違いも可笑しい）。夫の嫌いな人参を事あるごとに食材に用いるという報復（「馬なら元気が出るのにね」というアヤの切り返しも笑える）。それでとうとう夫が切れて、夫婦喧嘩は涙の愁嘆場へと発展、それで高子が悔しさのあまり家を飛び出してきたのだという。大騒ぎをしていたわりに（しかし喧嘩の原因は実に他愛ない）、夫が田むらの近くにきていると電話を入れ、高子はそそくさと嬉しそうに帰ってゆく。それで紀子、アヤは既婚組の精神力の低下というか理想を追わない現実主義をバカにしだすのだが、このとき「人参」は高子の亭主の別称となり、以後高子も「人参女史」の名でからかわれることになる。

作品は、未婚状態には未了の時間特有の豊かさがあると告げている。待機とは自然に期待を孕む状態なのだと。いっぽう既婚状態とは共生の真髄で、これまた時間の豊かさを帯びるともおそらく告げている。その共生の材料が人参と飼い犬とパイプ

のような取合せだったりするのだ。「三界に家なし」といわれる女性たちへの幸福が、時間の本質論の位置から貼付されている点に注意したい。だからたとえば紀子は自分に迫る結婚の問題に対し、他人事のように恬淡としていたといえるのではないか。

「人参女史」の揶揄はチャア子の結婚式の帰り、紀子たちの立ち寄った（ホテルの）ロビーで、アヤから出る。いたのは四名。ピカソのおおきな複製絵画のまえで、紀子、アヤが坐り、向いあう席に高子、それに初登場のマリ（志賀眞津子）がいる。話の成行きが新婚の惚気話になる（マリのばあい新婚旅行先は修善寺だったが、毎日が雨でどこにも出られず、結局旅館に手配してもらった独楽を新郎と回しあって興じた）。そのぬるさにアヤ、紀子の独身組が鼻白み、たがいに「ねーえ」とうなずきあうと、結婚のリアリズムは未婚者には想像もつくまいと高子が切り返す。そこで先のアヤの「幸福なんて何さ！」発言が出る。ここで高子が（家庭の幸福があるから）帰ると挑発し、席をアヤ・紀子の正面から斜め位置に坐りなおすとやがてマリも同調、高子の横に坐りなおし、これまたアヤ、紀子の斜めの位置に定位する。四人として存在していた女たちが「二対二」の未婚組・結婚組に分離する瞬間だが、このことによって「人がふたり、姿の相似形として並んでいること」という主題が作品へ明瞭に勃発するのだ。

以後、紀子とアヤは「おなじ場所にふたりいること」をさらに華やかに変奏し、作品に絢を添える。そこでは同質性の並列が相互反映によって幸福感を累乗化する魔法が機能する（この紀子とアヤの二を現象させるために、高子、マリの鎌倉行きが自然消滅するのだ）。「ふたりいること」は二者の相似、反復、対照、同調、共鳴、共振、同質化、差異化など、「ひとり」であっては想定できない多様性を展開させる。しかも「ひとり」の完結性に対し、「ふたり」はたとえば同質化が差異化を喚起する「中途」のなかでたえず揺れているのだ。それは無常迅速とも関連する。つまり「ふたりいること」は「ある一定時間」のなかに限局されるしかない。それは大局からみれば同在ではなく、「会者必離」を表しているとみられてしまうのではないか。紀子の結婚決意のあと、築地田むらの一室で、紀子の煮え切らないが、謙吉への信頼のことばを惚気と受け取ったアヤが、「ぶつよ！　ブン殴りますよ！」と恬気を遊戯的に自己演出し紀子に迫る。紀子は笑ってその手から逃れようとして、やがてふたりは卓の周囲での行きつ戻りつの捕り物を演ずることになるのだが、ローポジションのカメラによって捉えられたふたり——とくにスカート姿の原節子の踵の筋や蹠のばたつきなどが、動作変換の端々になまめかしく感じられ、こんな原節子を

誰も見たことがないのではないかと動悸が生じるだろう。大袈裟にいえば「身体の秘密」が生々しく現れているのだ。このときに二者の「会者必離」が一者の「生者必滅」へと変化する。

紀子＝原節子は、胸に染み入る別のかたちで、兄嫁・史子とも「ふたりいる場面」を繰り返す。そこでは時間差（世代差）とそれをこえた「約束」によって、ふたりがふたりとして固められ、存在の別の堅実性が確固として組織される。それでも史子、紀子の対はつまらない生真面目さだけは回避し、軽口の交わしあいと、「女性同士の秘密めいた共謀」で自分たちの周囲を慎ましく輝かせる。作中繰り返される「ねーえ」の合いの手は、排除の内側にうつくしい内域をもつ女性性の入れ子状態と共鳴している。これがたぶん野田高梧と小津の憧憬の的であり、エロス衝動の実質だった。作品終盤、七里ガ浜の海岸でのクレーンショットから始まる紀子と史子のやりとり（史子には結婚を決めた紀子の意志を最終確認する気持があっただろう）。先に波打ち際に出た紀子が、兄嫁・史子を手招きする。それで先の紀子の渚への足跡をなぞるように、しかも微妙にずれて、史子の足跡が加算されてゆく。反復とズレがこれほど図像的に明らかになることは稀だろう。ここで動悸をおぼえない者はいないはずだ。しかも（女としての）先行者＝史子、後発者＝紀子という図式がこの足跡の刻印では転倒している。だから動悸は転倒からも生じている。この状態が、先行者＝史子、後発者＝紀子に正しく復すかといえば、そこで生じるのが「ふたりでいること」の時間的同質性なのだった。ふたりは徹底的に時間に対して「並んでいる」。そのことで女性性全般の感動的で本質的な「同時性」が定着されるのだ。それは一緒になってあふれだす。その実現のため、この映画での華やかな語彙「ショートケーキ」が再度出現してくるのが、女性性のやさしさにふれたようでさらに嬉しい。以下――。

史子「――競争よ、これから、あんたと」
紀子「なアに？」
史子「やりくり競争！　――敗けないわよ、あたし」
紀子「あたしも敗けない」
史子「もう食べちゃ駄目よ、ショートケーキ」
紀子「あたりまえよ、あんな高いもの！　……でも貰ったら食べる」
と笑って、駆けてゆく[10]。

『麦秋』は、「ふたりいること」を局面ごとにどのように組織しなおしてゆくかで、実際はアクション化してくる。これは小津映画一般の特徴ではあるが、ここまで徹底化された作品はほ

かにない。二の生起がアクションの生起にひとしいという過激な数理性を他の作品はもたない（例外は『お茶漬の味』で、ここでは人数の組み合わせが数理的に魔術めいて変容してゆく。俳優名でいえば、木暮実千代・佐分利信の「二」、佐分利信・鶴田浩二・津島恵子の「三」、さらに最も至高な木暮実千代・淡島千景・上原（小桜）葉子・津島恵子の「四」）。「同方向に顔を向け、並んで坐る」もしくは「同方向に動く」もしくは「おなじ仕事に携わっている」は作中のさまざまな双数に現象する。周吉（菅井一郎）と志げ（東山千栄子）の老夫婦を基盤とした対、茂吉と周吉の老兄弟を基盤とした対、それに年齢差はあるもののおなじことをする子どもたち（兄・実と弟・勇）の対、さらには結婚を決めた紀子の心配をしながら夏蒲団の綿入れをし、協働態勢に入っている志げと史子の対（このときには埃よけに史子の頭髪に場違いなスカーフが巻かれているほか、小津ごのみに、スカート姿で三宅の臀部のおおきさが強調され、志げの肥満体と共鳴が生ずる）がとりわけ印象にのこるものだろうが、やがて結婚相手となる謙吉と紀子にも彼らの帰趨を予告するように、北鎌倉のホームに並んだり、病院の勤務時刻を終えた謙吉が東京の道路を紀子と並歩したりするシーンが用意されていた。

反復は、科白の特質でもある。小津映画の特質だが、『麦秋』で脚本家・野田高梧の科白回しが最も明瞭なのは、康一と周吉の以下のやりとりだろう。《康一「ねえお父さん――」／周吉「ウム？」／康一「紀子に縁談があるんですがね」／周吉「ああ、そうかい」／康一「なかなかよさそうなんですよ」／周吉「そう。そりゃいいね。――もうやらないといけないよ」／康一「二十八ですからね」／周吉「そうだよ。いい話だといいね」／康一「いいんですよ。調べてみようと思うんですが……」／周吉「そりゃア調べておくれよ。ご苦労だけど……さっそくね》[11]。会話中、同語が高い頻度で反復されることにより、話しあわれた情報量が少ないようにみえて、会話に進展と飛躍が刻まれるのが野田の魔法だ。

「二の生起」「双数性」をアクションの契機とするとき、小津の技法、「バストショットの切り返しの際の相互人物の視線の合わなさ」は低減されなければならない。『麦秋』の例外性はこの部分でも作用している。ローポジションからの同方向に視線の傾く顔の交錯には、周囲世界、周囲時間からの顔の中立的な孤立と、顔の物質性の暴露が意図されていたとすると、それはカット間での衝突を結果させ、流暢なカット進展を阻害する[12]。あるいは小津作品のバストショットは、写真が写真のまま喋っているような原初的な驚愕があるのだ。ところが『麦秋』では顔のサイズ、頭頂からフレームまでの間隙は揃えられ

ているが、ほとんどの切り返しでの視線の見合わなさは「微妙な」最小限度に抑えられている。

ただし例外がある。この作品のクライマックス、謙吉の秋田行の前夜、紀子とたみのあいだで、謙吉・紀子の結婚話が「ひょんなことから」成立してしまう感動的場面では、紀子とたみの対照性をしるすため、逆にそれまでの切り返しにあった視線の同調傾斜が禁欲されている。たみ（杉村春子）がふつうの切り返しの一端を担うショットで捉えられるのに対し（杉村は思わず手に持った老眼鏡を感情移入の巧みな道具にしている）、紀子へのショットは、完全に作中の真空的な入れ子になるよう、真正面ショットとなっていたのだった。そこでは「運動感」とは別のものが刻印されているのだが、その言語化はとても難しい。そこでは中途性が厳格に裸形になっているとのみ指摘しておこう[13]。

当初、紀子の矢部家への夜間来訪は、慌ただしく決まった謙吉の秋田行への餞別品の手渡しのためだった。肝腎の謙吉は送別会出席をしていてまだ帰っておらず、着物姿のたみは正坐をして、荷に入れる息子の靴下の整理などを慌ただしく、しかも落胆しておこなっている。死別した妻との謙吉の子ども・光子はまだ三つですでに眠りについている。つまりここで「魔的に」紀子、たみふたりだけの時間が穴のようにひらいたことになる。

神業のような科白形成だった。やがて秋田へ行くことになるたみは、謙吉が東京で再婚してくれ、その新妻とともにこの（貧乏）家屋で一生過ごせればよかったと、慎ましいのだかそうでないのかわからない心中をまず紀子に語る。それが潤滑油になったのだろう、紀子に対しひそかに思い描いていた願望をも、やや卑屈ともいえる口調で漏らしてしまう。「虫のいいお話なんだけど、あんたのような方に、謙吉のお嫁さんになって頂いたらどんなにいいだろうなんて、そんなこと考えたりして」。場合によっては不躾と捉えられかねない口の滑り。それなのに、紀子の顔は奇異に輝いてゆく。「仮定」を語っているたみの、迂遠的な時間形成に、紀子が何か「模様の神秘」を感じているとしか考えられない。何しろ「代入」「交換」に魅入られる個性なのだ。紀子は時間そのものが気弱に微笑するようなある種の気高さでこう語る。「ねえ小母さん、あたしみたいな売れ残りでいい？」。「売れ残り」とは時間そのもののなかにぶらさがっている果実なのだ。以下は紀子の合いの手を省き、たみの発語をつなげる。こうなる。「ほんと？　ほんとよ！　ほんとにするわよ！」。小津映画らしい端的な同語反復だが、何度みてもこの場面の杉村の演技の感情増幅に泣けてしまう。

これと似た端的な同語反復で有名な例は『東京物語』にある。

身体的に苛酷だった東京行を終え尾道に戻って程なく、おそらく脳卒中で平山家の祖母・とみ（東山千栄子）が人事不省となる。病床のとみに夫・周吉（笠智衆）が団扇で風をゆるやかに送りながら、周吉は覚悟を決めた静かな目つき、それでも慈愛にみちた眼差しで呟く。『小津安二郎の反映画』の吉田喜重はその発語を精確に転写している。「癒るよ……。癒る、癒る……。癒るさァ……」。同語反復に対し、会話語尾のヴァリエーションと語調の速度変化が微妙にともなう。結果、この周吉の発語は、「現在→未来→願望」という連接を形成するように捉えられてしまう。前二者が時間区分なのに、最後のみが心情起源だと判断されることが哀れで、だから最後の「願望」に、理不尽にも「諦念」までもが滲んでくるのだ。吉田も《最後にいま一度、「癒るさァ……」と語調を変えて反復して言うとき、もはや癒らないことをみずからに告げ、妻の死を受け入れるしかない悲しみを表していたのである》[14]と綴る。ここでは「反復」が微差を刻々と組織する繊細な様相が示されている。これと、『麦秋』杉村春子の「ほんと？　ほんとよ！　ほんとにするわよ！」とはちがうだろう。杉村の場合は、現在→未来→確信という連鎖を描く単純加算が、人間のもつ本当の力強さとして現象しているのだ。このことが未来からの光を現在に知覚するヒロイン原節子の資質と相俟い、その相互作用によって観客の涙を導くのではないだろうか。この場面での杉村春子、原節子の「ふたりいること」は、そのように至純な相互性（並列性ではなく対照対峙性）として、「ただあった」のだった。

## 注

1『麦秋』のギャグを種別の概念などを使って網羅的に分析した好論文に、森下伸也「『麦秋』のユーモア」そのⅠ、そのⅡ（『金城学院大学論集　社会科学編』1、2所収、ともに二〇〇五年刊）がある。

2 吉田喜重『小津安二郎の反映画』（岩波書店、一九九八）では『晩春』『東京物語』に大きな章が設けられ詳述がおこなわれるものの、『麦秋』についてはわずか五頁の分析しかおこなわれていない。

3 ジル・ドゥルーズ『シネマ2＊時間イメージ』（宇野邦一ほか訳、法政大学出版局、二〇〇六、二一頁）

4 このオープニング・シーケンスに関しては、辻本敬子「小津安二郎の映画『麦秋』の5分間のオープニング・シーケンス」（「名古屋造形大学紀要」通巻一七号、名古屋造形大学、二〇一一）に、推定平面図、カメラ位置付の驚異的な緻密さで全ショットが分析されている。

5 この点を最初に指摘したのは、小津組に付いた体験や関係者インタビューも交え、小津に関わる評伝を生き生きとしるした（元・松竹ヌーヴェルヴァーグの監督でのち小説家に転身した）高橋治『絢爛

たる影絵―小津安二郎―』（文藝春秋、一九八二）だった。原著の一節を引こう。《……七三年のパリで『麦秋』のあるショットで、多くの人が息を呑む声を上げたのに驚かされた。原節子演ずる娘が結婚の決意を告げた翌朝、菅井一郎の父が小鳥の餌を買いに行くと称して散歩に出る。そのゆるやかな歩調の眼前に、横須賀線の遮断機がいかにも前途を扼するように下りて来る。一見変哲もないスケッチともいえる描写なのだが、力なえたようにヘナヘナと路傍の石に腰を下ろす菅井の姿は映像の流れの中で凄まじいまでに衝撃的であった。電車が去ったあとも彼はすぐには立ち上がれずに肩で荒い息をついている。／その姿は散歩する老人の点描ではなく、重要な稼ぎ手である娘が嫁ぐことによって、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如実に示していた。冒頭で伏線が張られていたように、菅井夫婦は大和に住む兄の食客的存在として転出していかざるを得ない。つまり、一家離散、先行きの避け得ない暗さを、小津は一本の遮断機によって見事に映像に結実させた》（一七九～一八〇頁）。この高橋治の指摘に異論があるとすれば、遮断機、菅井、通過電車の三関係が異様に錯綜するつなぎが選択されている点こそが「多くの人が息を呑む」理由だったのではないかということだ（菅井のたたずまいに対する読解も、深刻で大袈裟な気がする）。刻々のカメラ位置が、いわば当初存在していたカメラ位置自体が確定した幻のイマジナリーラインを跨ぐために、菅井と遮断棒の関係が不測に変化し、ついにはどんでんに近い視点変化までおこなわれ、連続する二カットで何と電車が逆方向に走る禁則に触れるのだ。これは小津映画特有の人物のバストショットの切り返し（相手を見ずに宙に浮くような二者個々の目線が、しかもともに同方向になるような）の、外界への適用といえるだろう。

6 たとえば蓮實重彦『監督小津安二郎〈増補決定版〉』（筑摩書房、二〇〇三、一四七～一四八頁）参照。

7 『小津安二郎全集〔下〕』（井上和男編、新書館、二〇〇三年、一四三頁）。

8 蓮實前掲書では、人物が偶然性に驚くことが禁じられている小津映画の法則のなかで、サスペンス映画中の人物のリアクションのように驚くこの史子の例外性が強調されている（二三一～二三五頁）。ただし本稿が示唆する、無意識に紀子が襖の閉める動作に存在している「ギャグの強烈な瞬間性」は同書ではほぼ意識化されていない。

9 蓮實前掲書では「着換えること」の中途性の可笑しさが、『小早川家の秋』の中村鴈治郎、『秋日和』の中村伸郎を例に見事に分析されているが（五一～五五頁）、『小早川家の秋』の新珠三千代――すなわち近傍者の中途性については言及されていない。

10 前掲『小津安二郎全集〔下〕』一四五頁。

11 同一二三頁。

12 この点についての諸家の美しい文章を引いてみよう。《そのとき人が

目にするのは、表情の零度ともいうべきものに還元された男女の顔の苛酷なまでにむきだしにされた裸形性にほかならない》（蓮實前掲書、二二七頁、傍点省略。ただしこの評言は、実際には『出来ごころ』の坂本武、岡田嘉子に対しておこなわれている）。《たえず小津作品に共通する、不自然なほどに正面を向いて捉えられる俳優のショットの意味が、より明らかになってきたのではないだろうか。カメラによって生きた肉体が寸断され、演技が解体されて死に追いやられるかぎり、そうした俳優をよみがえらせるためには、生前のありし日のよすがを思いしのぶかのように、真直ぐ正面を見つめる姿の、まさしく記念写真的な映像で表現するしかなかったのである。／それにしてもこうした戯れは、小津さんらしいとしか言いようがなかったにしても、それは観客の多くが心待ちにする、映画スターのポートレートになんとよく似た構図であり、あこがれのブロマイド写真と深く重なりあう映像でもあった》（吉田前掲書一五〇頁）。《小津が作り出した構図の規則性が、キャメラのロー・ポジションと密接にかかわっていることは誰もが感じてきただろう。彼のロー・ポジションは、事物を空虚と充実、あるいは不用なものと有用なものとの対立で引き出すあらゆる視点から一貫して自らを切断している。ロー・ポジションとは、空虚を作り出す視点の抹消である。だが、その抹消を超えて、映画は世界というイマージュの総体をどのようにして縮減すべきなのか。もちろん、キャメラによる知覚は、それがどんなに無作為なものであろうと、すでにひとつの縮減であるが、問題はそこから引き出されるイマージュがつねに観客の中枢的な視覚のなかに取り込まれ、捉え直されてしまうことである。キャメラによる非中枢的な知覚の主張あるいは貫徹は、その方法を厳密に追求しつづけることによってのみ可能なのである》（前田英樹『小津安二郎の家』、書肆山田、一九九三、五一〜五二頁）。

13 筆者が乱暴に書きつけたこのことを、前田英樹は小津のサイレント映画への一般論としてだが実に緻密に文章化している。《〔…〕私たちの生は、あるいは〈現在〉は、いつも二重になっている。そのうちの一方は、現実の行動のなかで緊張し、有益、有用な未来を目指して進んでいる。もう一方は、そうした行動が振り落とし、投げ棄てていったすべてのものを、その同じ〈現在〉のなかで拾い上げ、保持し続ける。自分を生かすものすべてと共に命を振動させ、持続させる。前者は生の〈現実的な領域〉を開き続ける。後者は〈生の潜在的な領域〉に、ベルクソンが言っていた「過去一般」の領域に流れ込んでいき、持続する「永遠の現在」を成立させ続ける》（前田英樹『小津安二郎の喜び』講談社選書メチエ、二〇一六、四〇〜四一頁）。——そう、「中途性」とは「顕在化と潜在化」が同時生成していることで、表情の現在性に過去化の錯視までもが起こることなのではないか。

14 吉田前掲書、二二〇頁。