

二人でいることの病い〜小津安二郎論断章（2）

Illness that Two People are : About “Good Morning”

小林昌廣

KOBAYASHI masahiro

Abstract The most interesting film of Yasujiro Ozu(1903-1963) “Good Morning(Ohayo)” is understood that there is a simple and comical story which the brother have a success of purchasing the TV. But in spite of that simple story, there are many important points about the form of family at Showa-era in this film. Ozu made that film as expression ‘something’ between old and new, adult and children, men and women, and urban and suburb. We can find very contemporary perspective in that film and simultaneously find some lost scenes in which we at Heisei-era can not live. In this paper, I will analyze Ozu’s works and will compare that film with his pre work, for example “I was born, but...(Umarete wa mita keredo)” . And I would point out the mean of ‘Being two’ in Ozu’s world.

Keywords Yasujiro Ozu, Hula-Hoop, ritual play

1. 『お早よう』のフラフープとパンツ

三人の中学生と一人の小学生が土手を元気よく歩いている。彼らが歌っているのは「有楽町で逢いましょう」。この作品『お早よう』が封切られる2年前の昭和32年（1957）7月にフランク永井によってビクターからレコードが出されている。彼らの家にはレコードプレーヤーは無さそうであるから、ラジオかあるいは島耕二によって映画化された同名の作品（1958年1月封切、大映）からこの曲を覚えたに違いない。彼らはのど自慢番組の真似をしながらこの歌を唱和しているので、やはりラジオからの「情報入手」であるかもしれない。NHK ののど自慢番組（「のど自慢素人音楽会」）がラジオ番組として放送を開始したのは昭和21年（1946）のことであるから、中学一年生の彼らが生れる直前かその直後のことであろう。

『晩春』とはまったく異なったテイストをもつこの『お早よう』（1959、松竹大船）は、昭和三十年代の郊外の新興住宅に住む中学生と小学生の兄弟が主人公である。東京郊外、そしてフランク永井の曲。これらの「新しい」風俗からこのドラマは始まる。小津映画にしばしば登場する鉄塔は、この作品の冒頭において、黛敏郎の軽快でコミカルな音楽とともに画面の中央に敢然と出現する。小津作品にとっては、松竹のロゴマークと同じような重要度をもって「これは映画だ」と知らせるためのアイコンこそが、この鉄塔なのかもしれない。巨大な鉄塔の向こうには、この作品の登場人物たちが住む平屋の住宅が見えている。洗濯物が干され、空は青い。次のカットでは、それらの家々によりフォーカスが当てられ、一軒の家

の壁にフラフープがぶら下がっているのを目にすることができる。

1958年にアメリカで玩具として商品化されたフラフープは、その年の10月にはわが国のデパートでも売出しを開始した（ちなみにその前年には、有楽町にそごうが開店している。

「有楽町で逢いましょう」の舞台となる場所だ）。だが、使用者である子どもたちの間で胃穿孔や腸捻転になる者が多出したために、わずか四十日でフラフープブームは終焉を迎えたと云われている。実際のところ、フラフープとそうした疾患との因果関係は不明瞭のままであるし、その後もマスメディア（映画、マンガなど）においてもしばしば登場したフラフープがこの世から完全に消えてしまったわけではなかった。だが、もし仮に1958年の10月から11月にかけてのフラフープ全盛期を、『お早う』の時代設定にしているならば、小津はまことにタイムリーな映画を作ったと云うことができる。フラフープは映画の終盤になってようやく「使用」される。小津と野田高梧によって準備された最初の脚本には載っていないが、シーン110「玄関」のあとの場面に登場する。家でテレビを買ってくれないことに腹を立てた実と勇の兄弟はハンストをしたあげくに小さな家出をする。平一郎（佐田啓二）によって連れ戻された二人は玄関でしょんぼりとしている。だが、廊下に目をやると、そこには「ナショナルテレビ 14型高性能遠距離用 MODEL T-14CIZ」と書かれた段ボール箱があることに気づく。思わず喜ぶ兄弟。弟はしきりに「いくら？」と両親に尋ねる。意気揚々として自室に戻る兄弟。廊下にはテレビが置いてある。夕食のことを叔母の節子（久我美子）が聞きに来る。あまりにはしゃいでいる二人に声をかけたのは今度は父親の敬太郎（笠智衆）だった。「そんなに騒ぐんなら、テレビかえしちゃうぞ」。しょんぼりする兄の実。だが、弟の勇は冷静に「嘘だよ。あの顔、嘘だよ。ほら、笑った」と云ってのける。返す言葉もなくなった父親は複雑な、だが滑稽な表情をしたまま居間へと下がっていく。子ども部屋は廊下のテレビの向こうにある。例によって部屋の襖は少し閉じられている。勇は二丁拳銃を撃つ姿で「バンバーン」と、おそらくはさきほどの父親に向かって（画面では観客に向かって、ではあるが）発射する。そしていったん画面左側の襖の奥に消えたあとにフラフープを持ってきてそれを上手に腰に乗せて回転させる。

フラフープが登場人物の手に触れられるのはこの一回のみである。そのフラフープを「操作」した勇について、内田樹は次のようなことを述べている。

もうひとつは、この映画の「裏主人公」が次男の勇ちゃん（島津雅彦）だということ。この子役のあまりに愛くるしい顔かたちに騙されてしまうけれど、勇は「最悪の人間」なのである。／彼は長男実（設楽幸嗣）の欲望を模倣するだけの鏡像的存在であり、それゆえ想像界の住人に固有の暴力性と反秩序性を色濃く刻印されている。勇は左右のフックを繰り出す威嚇的な身振りを全編で繰り返し、映画のラストでは観客に向かって二丁拳銃を抜いて撃ってみせる。／ガス橋のかたわらでは立ち小便をし、その手を洗わぬままにご飯を手づかみで食べ、薬罐の水を手ひらでうけて飲む（実はやかんの蓋をお茶碗代わりにして、ご飯もいちおう「おにぎり」型にしてから口にする）。／そして、繰り返し彼が口にする「アイラブユー」のリフレイン。模倣、暴力、エロス。そのすべての点で勇こそは「秩序にまつろわぬもの」すなわち「童子」の原型であり、この反秩序のかたまりのような幼児を馴致し、開明してゆくことの絶望的な困難さがエディプスの重い課題として暗に提示されてもいたのである。

（「内田樹の研究室」blog、2004年7月20日）

フラフープのもつ身体性ないし運動性とは、その場にしながらその場から移動することの
かなわない道具を用いて、自身の身体を揺れ動かしひたすらフラフープを回転しつづけるこ
とにある。運動者の身体がただただフラフープを浮遊させ回転させることに奉仕しつづける
という、いささか不条理で強迫的な身ぶりを可能にしたのは、『お早う』では弟の勇だけで
あった。勇にとってはフラフープは制御すべき世界といった大袈裟なものではないだろうが、
少なくとも統御の困難ではない周辺環境と相同である。彼はつねに兄の実の模倣をくりか
えし、それを過激に先鋭化する一方で、誰もやらないようないたって子どもらしい行為と言
動を発信させてもいる。

前述したように、『お早よう』においてはフラフープはしばしば登場するが、それは機能
を奪われている場合が多く、窓際や壁や物干しに物言わず下げられている。「干す」という
表現がフラフープにはあまりにも似つかわしくないので「ぶら下げる」といった動詞を用い
てはいるが、それもまたフラフープにはふさわしくない表現である。いずれにしても、フラ
フープがそうした似合わない形容によって宙吊りにされているときは、その主人＝使用者で
ある勇は、学校に行っていたり兄の実についてテレビの相撲中継を見に行ったり、あるいは
平一郎に英語を教わる実たちに同行したりしている。フラフープが映しだされるときには、
勇は（そしてまた実も）そこにはいないのである。

小津映画に特徴的な、存在と不在のアンバランスを映像的に均衡化する試みはここでも成
功していると云えるだろう。

そうであるならば、映画の最後のシーンにおいて見事にたなびくパンツの一群は、その持
ち主であった幸造の不在を表象しているということになるが、実際は「オナラ」を出すこと
に失敗して下着を汚してしまった幸造は、毎度毎度パンツの洗濯をさせられることに苛立っ
ている母親のきく江（杉村春子）に悪態をつかれながら、縁側でしょんぼりとしている。向
かいの家の物干しにあるフラフープが映しだされるのはこのときである。だが、この赤いフ
ラフープはその前のシーンで勇が使用していたものではないかもしれない。なぜなら、幸造
の家（原口家）の縁側に面した家は実と勇の家（林家）ではないからだ。林家は幸造の家を
出たお向かいにあるはずだ。だとすれば、物干しにぶら下がっていたフラフープは誰のもの
であったのか。冒頭で登場するフラフープもまたブラインドに重なって下げられていたが、
このブラインドもまた林家のものではない。つまりは、フラフープは誰の家にも「常備」さ
れているのだ。しかし、理由はわからぬが、それらは明らかに使用されていない。使用の痕
跡がないまま、まるで家のなかの構造物のようにひそやかにそこに佇んでいる。内田が「裏
主人公」と断じた勇だけがそのフラフープを用いて、テレビを買わせたという勝利を高らかに
歌い上げるのである。とは云え、テレビを買ってもらったことに対する喜びもまた兄・実
の正確な模倣であるとするならば、勇にとって、フラフープを回すことだけが彼固有の行動
として印象づけられることになるのではないだろうか。

ところで、何枚ものパンツを洗濯してしまったために佩くパンツを与えられない幸造は、
その日は学校を休まざるを得ないことになるので、干されるパンツ（ラストシーン 123「庭
先」は「物干しに高々とサルマタ（パンツ）が干してある」と簡単に記されている）の存在
が、学校における幸造の不在をもたらしているとも云えるのだ。それゆえ、存在と不在との
間隙に実際の幸造は落ち込むことになり、彼の不甲斐なさや焦りはよりリアルなものとなっ
て、つまりはよりコミカルなものとなって観客に届けられることになる。オナラを出すこと
の失敗がパンツの洗濯につながる。そして、そのパンツの洗濯は、原口家がおそらくは住宅
のなかで最初に購入した洗濯機によって行なわれているというのも重要だ。なぜなら、『お

『お早よう』という映像作品は、「東京郊外」に暮らす「(主として)核家族」の各々の世代や性別がもたらすごくありふれたドラマを巧みに抽出して構成されているからだ。原口家が「最新の」電化製品である洗濯機を購入したことは、最終的にはやはり「最新の」電化製品であるテレビをもって継承される。きわめて雑駁に云えば、この『お早よう』という作品は、ある兄弟がテレビを買ってもらった話なのである。映画のタイトルが示す、大人たちの交わす意味のない、だが必要なことばのやりとりを、特に実が揶揄し、その馬鹿馬鹿しくも滑稽な風景を、映画内では結ばれることの無い節子と平一郎とのプラットフォームでの会話（と云うか、会話ならざる言葉のやりとり）が見事に実現してしまっている。そのことは、子どもの眼から見た大人の世界の不思議さと滑稽さを映画的に告発する作品としての地位を与えられてはいるが、小津にとっては画面上の隠喩を超えてほとんどオブジェそのものとして堂々と登場するフラフープやテレビの箱が、登場人物たちと同等の存在感を与えられて映しだされていることに驚かなければならない。

2. 『生れてはみたけれど』へ

よく知られていることだが、この作品は戦前のサイレント映画の傑作『生れてはみたけれど』（1932）のリメイクである。リメイクとは云っても、兄弟とその家族（両親）が中心となったドラマであるという以外の設定はまったく別である。小津が、多くのファンの予想(?)に反して、作品が置かれた時代の匂いを正確に映像化（サイレントであるからその傾向はより強いのだ。『お早よう』では重要な「効果音」となるオナラは黛敏郎によってしっかりと音響化されている）することに巧みであるという事実が、この『生れてはみたけれど』においても見事に発揮されている。小津映画における、「小津美学」とでも呼びならわされる、映像のもつ普遍性は、時代の鏡として正確に映しだされたさまざまなオブジェが、時空を超えて圧倒的な存在感をもたらされていることから派生していると云える（前回少しだけ触れた『晩春』における「壺」の存在もまた永遠に小津の映像を美学化しつづけるのかもしれない）。

『生れてはみたけれど』の主人公たちもまた東京郊外に住んでいる。と云うか、彼らが東京の中心地（麻布区、現在の港区）から荏原群矢口町（現大田区多摩川一丁目）へと引越しをしているところから、この映画は始まっている。つまり『生れてはみたけれど』は映画的な設定を物語上の設定と重ねることによって、主人公たちが遭遇するドラマの起伏（引越しによって発生するドラマと引越しても変化しない事項の連鎖）をリニアな時系列にそって描き出すことに成功している。この作品が上映された昭和七年は、東京市15区に、隣接する5郡82町村が合併で、35区の「大東京」が誕生した年である。こうした都市化は鉄道網の発達とも呼応しており、『生れてはみたけれど』でしばしば画面に登場して、多くの場合は画面に出現する人物の感情的な変化を静かに見つめるような体で通りすぎてゆく一両編成の電車は目蒲線である。学校が変わることによって世界が変貌し、子どもたちの立ち位置や関係性などのあらゆる側面に亀裂をもたらすドラマはあまりにも凡庸な展開が予測されるけれども、『生れてはみたけれど』は引越すことによって明らかに「転校」してきたであろう兄弟の良一と啓二はついぞ教室に入ることなく自分たちの世界の変貌を実直にだがコミカルに受容する。彼らは最初から悪ガキの亀吉一味から目をつけられ苛められている。この作品は、最初は苛められていた兄弟が、酒屋の使用人である新公の助力を得ながら見事に巻き

返し、それだけでなく、父親の健之助の上司である岩崎専務の息子・太郎までも味方につけることに成功する物語である。大人の世界では決して実現させることの困難な「不可避の序列」を、子どもたちは意気揚々と転倒させてしまう。

ある意味で『お早よう』の兄弟も、大人たちの超えられない社会的因襲をあっさりと乗り越えることでテレビという「時代の王」を手にすることになるのである。もちろん、それが退職した隣人の再就職先が電気店であったという経緯から、長屋のような新興住宅の構造において「就職祝い」であるかのように購入されたテレビであることを兄弟は知る由もない。知っているはずの観客とて、勇と同じように「いくら？」と尋ねてみたくなる場面なのだ。同様に、『生れてはみたけれど』の兄弟も、専務におべっかを使う情けない父親のおかげで学校に行くことができ、また何よりも郊外に生活することができるという状況を得ていることに気づいていない。

だが、これらの作品を「大人の世界を子どもに知らしめる」ための教育的ドラマと勘違いしてはならないだろう。むしろ、大人には大人の、子どもには子どものそれぞれ固有の世界があって、別々の事情という歯車によって世界は動いている、というそのダイナミズムを感知するための作品と見るべきだ。『生れてはみたけれど』に登場する父親の健之助（斎藤達雄）は上司の岩崎専務（阪本武）に見せる卑屈な態度で、二人の兄弟からは冷たい視線とことばを浴びることになる。岩崎邸での映画の上映会で、まことに剽軽な身ぶりで周囲を笑わせている父親の姿に兄弟はショックを受け、しょげかえる。先に家に帰ってきてしまい、あとから戻ってきた父親がさしだすお菓子にも手を出そうとしない。長男の良一による問いかけが始まる（シーン 60）。「お父ちゃんは僕達に偉くなれ、偉くなれと言ってる癖にちっとも偉くないんだね」「どう言う訳で太郎ちゃんのお父ちゃんにあんなに頭を下げるの？」このあと、太郎の父親の岩崎が自分の上司であり、彼から給料をもらっているので偉いのは向こうのほうだと答える父親に対して、それなら給料をもらわなければいい、こっちからやればいいじゃないか、と応報する。それに対して父親はまことに父親らしいセリフを吐く。「お父さんが月給を貰わなかったら、お前達は学校へ行く事も、ご飯を食べる事も出来ないぞ」。台本には「兄弟、其処で、つまってしまう」とある。次のシーン 61 では、兄の良一が弟の啓二に向かって「明日から、御飯食べてやるのよそう」と語り、指切りゲンマンをする。父親と父親に食費＝給料を払っている太郎の父親に対するせめてもの抵抗である。この後再び良一は父親に質問責めで迫るのだが、最後は尻を叩かれるという教育的体罰によって、ことばによる抵抗は抑圧されてしまう。自分自身の不甲斐なさにあきれた父親は、ウィスキーをあおり、心配した妻の英子（吉川満子）に声をかけられる。「子供には、もう少しやさしく話が出来ないのでしょうか」と問われ、健之助は「子供たちの気持は、俺だって分るさ」「あの場合、あれより他に方法があるか？」と逆に問い直す。シーン 66 では「英子、答えるすべなく、『それじゃ、あれで子供たちが納得したとおっしゃるんですか』と言って去る」と結ばれている。しかし、実際の映画では少し違う。英子は夫の部屋の入口に立って話を始める。健之助は妻に半ば背中を向ける姿勢で煙草を吸い、ウィスキーのボトルを手をしている。健之助は英子に振り返るようなポーズで苦しげにセリフを吐く。そして台本にあるような英子のセリフのあとに、字幕にはないが「バカ！」と言い、「この問題は、これかれの子供には、死ぬまで一生ついてまわるんだ」と声を荒げる（ように見える）。英子はその勢いと夫の絶望に押される形で茶の間へと戻る。夫にもう一度声をかけようと逡巡しているときに、ボトルを手にした夫が廊下に立っている。シーン 67「茶の間」の場面は、台本にはない字幕も加えると以下のようになっている。

英子、戻って来る。

吉井も酒壇を持って来て、坐る。

二人、しばらく見つめ合う。

沈黙――

吉井、やり切れない気持をおさえる様に、

「俺だって何も好き好んで

専務の御機嫌なんかとりなくたいんだ

馬鹿馬鹿しい」

そして英子の同意を得る様に、

「でも そのおかげで 生活だって 前よりずっと 楽になって 来ているんだ」

「それは私にだって、分ってますけど……」

と英子、立ち上がって隣の子供部屋へ行く。

ここは、子供をいわばダシにはしているものの、1920年代以降わが国で膨脹してきたサラリーマン層の代表として、この吉井家という家族をどのように描けばよりリアリティが映画的に与えられるかという点に、小津は細心の注意を払っているのではないか。『生れてはみたけれど』には「大人の見る絵本」という冠がつけられている。この場合の絵本とは、大人でも楽しめるファンタジーといった意味合いのものではなく、絵本が描く子どもの世界を大人が見ればどこことなく教訓的に読め、かつ現実的に機能してしまうというアイロニーを匂わせたかったのではないか。

この映画の健之助も、子どもたちに自分のサラリーマンとして立場の煩わしさを説明することはできないし、説明することを回避している。説明することによって、彼はますます自分の立場を卑屈なものにしてしまうことを十分に理解していたからだ。だが、子どもたちにとっては、「見えない規律」とか「本音と建前」といった大人の構造はまったく視野にないので、上司に対する父親の不条理な態度がことのほか気に入らない。理屈では納得のいかない父親の説明だが、この男が自分たちの父親であることはまちがいない。それは認めざるを得ないのだ。そのことは翌朝の庭先で、食事をとることを拒否している兄弟に対して母親の英子がこしらえたおにぎり（むすび）を、弟の啓二が、次に兄の良一がパクつくシーンにおいて、透けて見えてくる。家族の団欒に文字通り背を向けた兄弟の視線はむしろ郊外の世界へと向けられている。一両編成の電車が通り過ぎる。もうすぐ学校の時間だ。父親は会社の時間だろう。その父親も加わって三人でおにぎりを食べ始める。台本には「むすびを食べている三人。ほのぼのとした雰囲気――」（シーン 69）とある。そのあとに父と子たちとの他愛もない会話のあとに朝ご飯となる。この場面は「で、いつもの通り」という字幕で終わる。そう、すべてはいつもの通りの毎日がやってくるのである。この「いつもの通り」という表現ほど、昭和初期の日本で望まれたものはなかったのではないか。「地球の上に朝が来りゃあ、その裏側は夜だろう」と歌ったのは川田義雄とミルク・ブラザーズだったが、この曲「地球の上に朝が来る」がビクターから出されたのは昭和十四年のことであつた。誰もが希求し、そして誰もが物足りなさを感じ、さらに誰もが逃避したいと考える「日常」というものを、小津は『生れてはみたけれど』の最後の場面を形容するために「で、いつもの通り」と云ってのけたのだ。学校へ向かう兄弟と、会社へ向かう父親。踏切のところで上司の車が停車し

ている。車から岩崎専務が降りて来る。「お父ちゃん、お辞儀した方がいいよ」と弟の啓二が云う。兄の良一も頷いている。煙草に火がつかずに焦っていた父親は、その救いのことばに笑みを残して踏切の専務の方へと向かう。子どもたちを振り返ることも忘れない。こうして父親にとってのいつもの通りの一日が始まるのだ。子どもたちにとっても同じようにいつもの通りの一日が始まる。ただし、そこには大人があくせくしているような上下関係はすではない。忍術を使うように「エイッ」と気合いをいければ、相手はゴロリと横になる。十字を切れば起き上がる。

最初は衣服の汚れを気にしていた専務の息子の太郎だったが、いまは吉川兄弟との関係のほうが重要だ。担任の先生がやってくると、みなで「お早ようございます」とあいさつをする。いつもの通りのあいさつである。二十七年後の『お早よう』は、このあいさつを疑問視する兄弟の登場によってストーリーが語られてゆくのである。つまり、『生れてはみたけれど』の「いつも通り」がそうではなくなり、別の「いつも通り」が生成されるありさまが『お早よう』という作品なのだ。

3. いつも通り、とスピリチュアル

では、『お早よう』ではどんな「いつも通り」が疑問視され、否定されることになるのだろうか。テレビを買ってくれないことに腹を立てた兄の実は、父親の敬太郎との直接対決となる（シーン 55）。スパルタでもなんでもなくごく普通の父親然とした敬太郎が、観客でも小さく苛ついているであろう実の口数の多さを指摘するときの実の反応が、この映画にひとつの楔を打ちこんでいる。

実 「だったら、大人だって余計なこといってるじゃないか。コンチハ、オハヨウ、コンバンハ、イイオテンキデスネ、アアソーデスネ」

敬太郎「馬鹿ッ！」

実 「アラ、ドチラへ、チョットソコマデ、アアソーデスカ、そんなこと、どこ行くかわかるかい。アアナルホド、ナルホド、何がナルホドだい！」

小津が大人の言葉遣いをカタカナで表記していることは台本を見なければわからない。実は大人びた口調を真似して云っているが、カタカナのニュアンスとは異なっているし、日本語字幕も通常表記である。『生れてはみたけれど』で、父親の健之助が振る舞っていた上司へのへつらいを、『お早よう』では大人全体の傾向として実はカタカナで告発しているのだ。『生れてはみたけれど』の良一も、『お早よう』の実もきわめて聡明な兄であり、どちらの弟も兄を尊敬し、ときとしていいなりにもなるが、模倣すべき鏡として存在している。だが、兄の実は大人の真似をすることを拒否しようと試みる。沈黙するのだ。

沈黙は食事をとったり、周囲の住人にあいさつをしたり、給食費を払ったりすることを不可能にする。この兄弟の言動（ならざる行動）が、周囲の大人たちになにわかに微振動を与える。きく江（杉村春子）は、婦人会の会費のちょっとした行き違いを、その金で洗濯機を買ったと林家から思われていると逆恨みしている。その話を聞いたしげ（高橋とよ）もまた、林家の民子（三宅邦子）に対して心穏やかでない感情をもつ。杉村春子のような逆恨みは子

どもの世界では見られないが、無批判に付和雷同するしげの言動には大人や子どもという境界はない。

ところで、きく江が逆恨みしている洗濯機の購入という件りも重要だ。前述したように、きく江の息子の幸造は子どもたちのあいだで繰り上げられる儀式に必ずしも成功せず、しばしば下着を汚してしまうことになるのだが、そのときにこの洗濯機が大活躍することになるのだ。たとえばシーン 19 の「原口家 台所」である。

洗濯機がある。幸造がきく江にねだっている。

幸 造「ねえお母さん、出しとくれよ。ねえ……」

きく江「どうしたのさ。お腹まだ痛いのかい。どうしてそうパンツよごすのさ。毎日じゃないか。そんなつもりで洗濯機買ったんじゃないよ」

幸 造（無言、やがてまた）「お母さん、出しとくれよ、パンツ」

洗濯機はこの住宅街でおそらく原口家が最初に購入したものであろう。きく江はそのことを誇らしげに云うわけではないが、「婦人会費の紛失＝洗濯機の購入」という金銭の移動を妄想するときの素材に、「最近、自分の家で購入したもっとも高価なもの」である洗濯機をあげているのだ。しかし、ここで重要なのは、洗濯機が子どもの世界のアイコンではない、という事実だ。シーン 19 でのきく江のセリフにもあるように、幸造のパンツを洗濯するために、穿った見方をすれば幸造が参加している子どもたちの他愛のない儀式（おでこを押えたとオナラをする、という運動）を成功させるために、原口家は洗濯機を購入したわけではないのだ。きく江と幸造のこのやりとりは、観客の笑いを誘う大人げないものに見えるかもしれないが、大人の世界と子どもの世界との圧倒的な隔絶を、この洗濯機は主張しようとしているのだ。主張しようとしてはいるのだが、それは完遂されない。それは『お早よう』のラストシーンにおいて、物干しにたなびく三枚のパンツの映像は、洗濯機が幸造のために使用されたことを物語っている。もちろん家族のために購入した洗濯機であるから、きく江の「そんなつもりで洗濯機買ったんじゃないよ」ということばは、すぐに下着を汚してしまう幸造を咎めるために吐かれたではあろうが、家族のために使わないという意味ではない。ただ、奇しくも洗濯機が幸造のために働かされてしまったという偶然を面白可笑しく表現したエピソードなのである。

その意味では、林家が購入したテレビは、電器店の外交員へと再就職した富沢（東野英治郎）への就職祝いといった心持ちで買われたものではあっても、この『お早よう』という作品のもっともシンプルなストーリーを構成するためには、やはり実と勇の兄弟が獲得したものと解釈すべきであろう。就職祝いという設定こそ、まさに大人のつくった理屈でしかない。むろん、映画のなかでも語られているが、「一億総白痴化」といわれたマスメディア時代の幕開けという当時の世相に目配りをすることも必要であろう。大宅壮一によって「一億総白痴化」が指摘されたのは 1957 年 2 月 2 日に発行された「週間東京」誌が嚆矢であるとされており、この『お早よう』の時代設定と合致する。しかし、小津は、だからと云ってテレビよりも映画の方がすぐれているなどといった態度は微塵も見せずに、兄弟の父親の敬太郎（笠智衆）や幸造の父の辰造（田中春男）などに、テレビの弊害や危険性を匂わせている程度なのである。

洗濯機もテレビも、こうした最新鋭の家電製品がひとつの家族によって受容され、また希求もされるようになった時代こそ、『お早よう』の背景なのだ。それらの家電製品が家族を

まとめることに貢献するかもしれない。真新しいテレビを購入した林家では茶の間で家族が集まって相撲や野球やニュースの番組を見る光景が想像できる。二人の兄弟が失踪したとき、その茶の間には敬太郎と妻の民子、それに民子の妹の節子が座っていて、それぞれ別々に新聞を広げたり雑誌を読んだりしていたではないか。テレビがなければ、仮に兄弟が戻ってきても、彼らは自分たちの部屋へと行ってしまいうだろうから、家族がバラバラの状態は変わらないだろう。『お早よう』の先にある風景とは、テレビを囲んだ家族の団欒の姿なのかもしれない。こうした新しい団欒は『生れてはみたけれど』ではまだ予想されていなかった団欒だ。『生れてはみたけれど』では、ただ家族が集まっていることが重要であった。

両方の映画に共通するのは、兄弟が大人に反発するときの「叛乱」として選ばれた、食べることを断つという行動であった。その叛乱は「おにぎり」というもっともシンプルな地雷によって鎮圧されてしまうことになるが、食べることへの拒否というのは、一方で（拒食症の表層的な理解のひとつである）成長することの拒否があり、他方で家族的な団欒の拒否があると考えられる。いずれにしても大人になること、ないしは大人の世界を直感的に拒絶しようとする意図がそこには潜んでいる。そして、それに対して子どもたちは独自の掟にしたがった世界を共有することで「大人とはちがう」ことを謳歌している。云うまでもなく、『生れてはみたけれど』においては、相手に向かって忍術を使うように指を二本立てて「エイッ」と声をかけると、相手がバタリと倒れ、胸元で十字を切るとまた起き上がるという儀式的行為であり、『お早よう』では（もっと簡素化されて）おでこを押すとオナラをするという儀礼的反応のことをさしている。これらの行為は、彼らにとっては秘儀に等しいものでありながら、日常のあいさつとなんらかわらない平坦さをも帯びている。大人に向かってはそのような行為を要求することも顕示することもしない。わずかに『お早よう』のなかで、英語を教えてくれる平一郎（佐田啓二）に対してはその儀式を説明するのだが、一笑にふされてしまう。しかし、オナラをするために軽石を食べるというトレーニングは危険だからやめろという助言をあっさり聞き入れる融通さも有している。平一郎は、世代的には敬太郎たちよりも若いために、実たちにとってはもっとも自分らに近い大人であり、拒絶すべき大人の世界の住人ではないと判断されているのだろう。それゆえに、失踪した兄弟は平一郎によって発見されることになるし、実が指摘した大人のあいさつの無意味で間抜けな形態をほとんど指摘どおりに模倣しているのも平一郎であるからだ。その意味では、『お早よう』は、この平一郎の成長譚と読めないこともない。それはともかく、『生れてはみたけれど』における儀式的行為は、じつは大人たちはなにも指先で印を結ばなくとも、あっさり相手の前にダウンして腹を見せることは日常行なっているのだ。ただし、その行為に相互性はなく、しかも十字を切ってもとに戻すという配慮もないけれども。それは、子どもたちの儀式においては服従が目的ではないからだろう。たしかに映画の最初の部分では、ガキ大将の亀吉の前で誰もがひれ伏すことになるが、その秘儀が良一と啓二の身に委ねられると、それはまさに秘儀性を帯びて来ることになる。秘儀は内容や意図以上に、その場に居合わせた者が「何か」を共有することがもっとも重要なのである。だから、良一と啓二の兄弟によって印が結ばれば、最初は衣服の汚れを気にして倒れていた太郎も、兄弟と仲間になることを優先するようになるだろう。大人の世界では決して起こりえない平等化が達成されたことになる。

印を結んだり十字を切るという宗教的秘教的な行ないにしても、おでこを押すとオナラをする行為にしても、彼らにとっては極めてスピリチュアルな行為であると云えないだろうか。ここで云う「スピリチュアル」とは、不可視のプロセスを経て当事者たちが「共有という幻想」の共有を実現しているような状態をさす。オナラをすることは実際はおでこを押すこと

とは関係ないし（それゆえに、その連繋性に疑問をもつ幸造はしばしば失敗してしまう）、彼らはオナラを出すために軽石を舐め、ゴボウを食べるのである。オナラというスピリットの獲得のために唯物的な支持を得ようとするのである。オナラとおでこの因果関係は子どもたちには不可視であり不問である。だが、軽石やゴボウとオナラとの関連はより明確であろう。スピリチュアルな発想からは脱却してしまった「大人」である平一郎は軽石を飲むことの反健康性を指摘すれば十分なのである。『生まれてはみたけれど』の子どもたちにとっては（当時そんな忍者漫画や映画が流行していたのかもしれないが）、見えない力によって相手をねじ伏せるというというところに醍醐味を感じつつ、互にそれを行なうことのできる（つまりは不可視の力を信じることのできる）者同士を仲間と認定しあったことになる。だが、大人たちのスピリチュアルな行為は別にあった。前述したように、大人の世界では、専務が何かを云えば部下である吉井はヘラヘラするしかない。子どもたちにとっては、印を結んでもいないのに、あるいはおでこを押してもいないのに「なぜ？」という面持ちにさせられるだろうエピソードだ。決定的なのは、専務の家でホーム・ムーヴィの上映会が行なわれたときに明らかになる。その前にまずそこでは、カメラを向けられた専務と二人の女性とが仲睦まじくしている風景が映しだされ、専務の細君を徹底的に不機嫌にさせるという件りが挿入されている。この場面は専務の素行を問題視しているというよりも、周囲の部下たちを安心して笑いへと誘うような工夫のなされたカットであると理解すべきだろう。そしてカメラは吉井へと向けられる。彼は（ここでは天才喜劇役者の斎藤達雄は、と云うべきだろうが）、ひたすらおどけまくるのである。そこに兄弟が抱くような哀れみや憤りは感じないけれども、専務が向けるカメラのレンズに向かっていつまでもおかしい表情や奇態を演ずる吉井の姿は、映像のもつスピリチュアルな意味合いが毒のように盛られているのではないかと思う。

カメラを向けているのは専務であり、吉井はその専務に向かってへつらった態度を見せている。それが上映会というかたちで子どもも含めた他の人びとと画像が共有されても、画面のなかの吉井は、専務への絶対服従という態度を貫き通すであろう。むしろそれは、機械的な必然なのであるが、二人の兄弟にとっては現実の無様な父親をよりリアルに映像で確認するという結果になってしまったのである。子どもたちにとって、大人のスピリチュアルなコミュニケーションは、自分たちのそれに比べて高尚さに欠けているとでも云うべきなのかもしれない。

『お早よう』の解析はまだ終らない。たとえば、『生まれてはみたけれど』で最後まで登場して悪童の亀吉を悩ませることになる知恵の輪と、『お早よう』で勇だけが戯れることを許されたフラフープとの「リング」の相同性、両方の映画でしばしば認めることのできる兄弟の横並びの構図、おにぎりを中心とした「食べる」ことの意味性（これについてはすでに蓮實重彦のすぐれた考察[1]がある）など、解明すべき課題を残しながら、本稿を閉じることにしたい。

参考文献

本文中の台本の引用はすべて、井上和男編『小津安二郎全集』（新書館、2003）による

1 蓮實重彦、監督 小津安二郎 増補改訂版、筑摩書房、2003