

弔いとしての婚姻～小津安二郎『晩春』断章（1）

Marriage as a funeral ; Discourse about “Late Spring”

小林昌廣

KOBAYASHI masahiro

Abstract The most famous film of Yasujiro Ozu(1903-1963) “Late Spring(Banshun)” is understood that there is a simple and impressive story which a woman on the shelf and pure-minded father are living in beautiful Kamakura, and before long a woman will be married with some guy. It is very important in this film and scenario that a father must be separated with his daughter and a daughter must say good bye to her father in a similar way. In this film, the marriage is not only happy event but also represents some kinds of separation between a father and a daughter, or man and woman. So, the marriage is functioned as inducer which will destroy the calm and gentle life of one pair of family. It will be defined that this marriage as a funeral which means difficult separation by a father and father's death as metaphor by a daughter.

Keywords Yasujiro Ozu, Noh play, father and daughter

1. 『晩春』とは何か

文学でも映画でも、そこに登場する人物がすべて重要な役割を必ずしも演じているわけではない、と断言できるのと同様に、そこに登場しない人物がさして重要ではないと決定することはむずかしい。文学（小説）であれば、それは文字という圧倒的に想像力を起動させる表現メディアが利用されているので、そこに実際に登場している人物とそこには登場していない人物（そもそも、登場しない人物を文学ではどのように表現できるのだろうか）との差異は本質的に見えにくい構造をとる。日常生活と同じように、日常という場に入出入りする人物がすべて有徴であるとは限らない。日常生活では「わたし」が主人公となるであろうが、その主人公からの距離と密度とによって周囲の人物はレイアウトないしランキングされることになるだろう。日常生活とは、他者を配置する作業の別名なのかもしれない。

だが、映画の場合はそこに視覚というきわめて有力な表現メディアが介在するために、登場しない人物はまさに「登場しない」のである。しかし、前述したように、登場している人物がすべて物語の進行にあるいはカメラによって撮影されるカットの構成に必ずしも期待された存在でないこともまた明らかである。もちろん、満員の通勤電車から会社員やOLがプラットフォームへと吐きだされるシーンや、主要人物の結婚式や葬式のシーンであれば、そこに登場する人物は何らかの役割を与えられていると云えるだろうが、しかし、彼らは集合名詞として扱われているに過ぎず、それが証拠に、そうしたシーンにおいては主だった登場人物は集合名詞的なふるまいをひきはがされるようにクローズアップなどのカメラ技法

によって特権的な存在たりえているのである。主だった登場人物は決してその他大勢という役割を演ずることを許されないのだ。つまり、彼らは他者になりえない存在であるとも云える。

ここでは小津安二郎(1903-1963)の戦後第三作目に当たる作品『晩春』(1949)を扱う。この作品だけが小津の映画において「必要でない登場人物」と「登場しない必要な人物」とがもっとも顕著に現われるという理由からではない。そして、もちろん小津以外のあらゆる映画において(少なくとも人物が登場する映画の場合)、登場する/しない人物は必ず存在するだろうし、その様態や解釈もさまざまであろう。それなのに、なぜ小津の『晩春』かと問われれば、それは映画を理解するためにたまたま素材として選ばれたのだと答える以外はないのである。気障な云いかたをすれば、『晩春』がこの小文を認めることを要請してきたと云えるのかもしれない。

ところで、この作品に関する「基礎情報」について明らかにすることは極力避けたい。小津の『晩春』といえはあらゆる小津論において取りあげられているであろうし、さらに『晩春』の制作された時代について言及することは、ほとんどオートマチックに小津と時代とを結びつけてしまうことになるからだ。しかもその結びつきはきわめて捻れた構造となってしまいう傾向にある。もちろん、人びとはこの作品が上映された当初から知っている。戦後の混沌かつ暗澹なる時代背景において、このような幸せな家庭が存在し、かつそれが映画という手法で描かれることに「現実を直視していないブルジョワ的映画」という左翼的なレッテルが貼られた所以である。しかし、時代を超えていつまでも語り継がれる映画というもののほとんど宿命といえることだろうが、「現実を直視していない」ことで新たな現実のありさまを描写したこの『晩春』がいまでも多くの人に親しまれているこの「現実」を考えると、そもそも現実とはどこにあるのか、現実が映画を裁くことができるのかといった映像社会学的なまなざしを惹起させることになるだろう。ただ、この作品が上映の年に圧倒的な評価を得て、多くの賞に恵まれていたことも合わせて考えると、あるいは現実というものが複数存在するのか、それとも来るべき平和な未来を予感した現実というものがあるのか、判別は困難なところではある。

2. 『晩春』を読む

まず『晩春』のシナリオの検討から始める。映画の冒頭部分でもクレジットが出ているのでよく知られたことであるが、この作品は小津とも交遊のあった広津和郎の『父と娘』(「現代」所収、1938)が素材となっている。ただし広津作品の完全な映像化ではなく、原作のごくわずかな構造だけを借りてきたにすぎない。それゆえに冒頭のクレジットでも「『父と娘』より」という但し書きが小さく1行目に現われ、ずっと大きな書体で小津と野田高梧の名前が脚本として登場するのである。

シナリオの冒頭には「製作意図」が記されていた。

漸く婚期を過ぎようとする或る大学教授の一人娘が、長い間のやもめ暮らしの父との間の相互の良き意志と深い理解とに基づく豊かにして強い愛情と周囲の人々の善意とによって結婚するに至るまでの清澄にして美しき世界を描かんとする[1]

「良き意志」「深い理解」「豊かにして強い愛情」「人々の善意」「清澄にして美しき世界」といった表現は、どこかにキリスト教的倫理観を感じてしまうと同時に、小津好みの浪花節が講談の一節のように聞えないこともない。「やもめ暮らし」という表現が新鮮ですらある。また、当時の宣伝用ポスターは和服姿の原節子がカラー着色で大きく描かれたもので、上の部分には白抜きで「嫁ぎゆく処女の悩ましき心の乱れ」と書いてある。要するにこの『晩春』という作品は紀子という 27 歳の娘が嫁に行くという、ただそれだけの話なのである。その周辺を彩る「人々の善意」などは背景にしりぞき、ただひたすら紀子の嫁入りに重きの置かれた物語なのである、と読めないこともない。紀子という役柄、あるいはそれを小津映画に初出演で演ずる原節子への圧倒的な配慮なのであろうか、それほど多くはないシナリオのト書き部分は紀子の心情や態度を註記した部分が多い。たとえば、あとでも画面を考察することになる、この作品の最も重要な場面のひとつである「シーン 62 能楽堂」。ここではすでに父親である周吉の小さな嘘（本人は「一世一代の嘘」と述懐しているが）が紀子の心に深い傷を与えている。なかなか嫁に行こうとしない紀子に対して、父親が再婚の意志を明らかにしたのだ。ただしそのことを父親に問い質すのはもっとあとのことになる。叔母のまさからそのような話を聞いたにすぎない。だが、父親に新しい妻が来るということは、自分はもう父親の面倒を見る必要がない、否、面倒を見てはいけないのだ、そうした気持ちが暗く紀子の心にはいりこんでいる。何も知らない周吉は紀子と連れ立って能を観に行く。能楽堂ではたまたまなのであろう、叔母のまさか周吉の後添えにとその名をあげた秋子が脇正面の座席に座っていた。まるで周吉と秋子とのお見合いに付き合わされたように紀子には思えたのであろう。画面の分析は別にして、ここではシナリオの全文を引用する。セリフはない。

能楽堂の周吉と紀子　大鼓小鼓の響き……。

周吉、謡本を見ながら、ふと向うを見て誰かに会釈する。

紀子、それで気がついて、その方と見ると

向うの席に三輪秋子が来ている。

で、紀子も会釈する。

秋子もしとやかに黙礼を返す。

周吉はそのまままた謡本と舞台とに気をとられているが、紀子にしてみると、何か父と秋子との間のつながりが心にかかるので、またそれとなく秋子の方を見る。

舞台に見入っている端麗な秋子の姿。

父もそれっきり秋子の方を見ないし、秋子も再び父の方を見ようとはしないが、しかし紀子だけは何か心が穏やかでない。

だんだん不愉快になってくる。

舞台では地謡が始まり、能がつづいている。[2]

『晩春』のシナリオのこの部分は、シナリオとしての範囲をいささか逸脱して、紀子の視線から、あるいは紀子の心情からこの場の風景が解釈されているのである。とくに秋子にあいさつするときのト書きである「で、紀子も会釈する」の「で」というのは、いかにもぞんざいな印象を受けつつも（それは父親があいさつをしたので隣りにいた娘である自分もついあいさつしてしまったというニュアンスを含む）、父親が自分の再婚相手としてきちんとあ

いさつをしたのだから娘としてはそれに従いつつも若干の躊躇いもあり、そうした逡巡と困惑とさらにはわずかな攻撃的な意味合いもこめられているのではないと思われる。実際、映画においては秋子を表現するときに用いられた「しとやかに」とか「端麗な」といった形容とまったく違った鬼のような表情で秋子を睨みかえす紀子がそこにはいる。周吉と秋子のあいさつのしかたはシナリオにあるのに、紀子のそれはシナリオでは明らかにされていない。紀子の負の心情のみがそこには充満している。「だんだん不愉快になってくる」という文章はいたって自然な紀子の演技を招来しているように思えるが、周吉の友人である小野寺が若い後妻をとったことに対して「何だか 不潔よ」「きたならしいわ」と相手に向かって吐いている紀子からすれば（シーン 25）、実際はそれ以上の生理的嫌悪を覚えてしまったということになるだろう。まさに「嫁ぎゆく処女の悩ましき心の乱れ」ここにありという場面とも云えるが、しかし実際はまだ紀子は結婚はおろか見合いをすることすら決めていないし、秋子の件は、叔母のまさから聞かされていた自分にとってはまことに不快な話をはからずも能楽堂という場所で確認することになってしまったということを示す場面ではないのであって、あまりにも有名なこの場面が『晩春』全体を代表するような「嫁ぎゆく処女の悩ましき心の乱れ」を描いているとはとうてい思えない。もちろん、そのことは原節子の奇跡のような完璧な演技とは別の次元の話である。

3. 紀子と秋子

映画で三輪秋子を演じているのは三宅邦子である。この『晩春』においてはどうも不利な役回りを与えられてしまっている。冒頭の円覚寺での茶会から登場し、何かの用でまさの家を訪れ（そのときにたまたま紀子がいた、まさは紀子が来ることを想定して秋子を呼び、周吉との再婚の可能性を匂わせたかったのではないか）、そして能楽堂で周吉父娘と会うことになるが、以後は物語からも画面からも消えてしまう。秋子はただただ紀子の憎まれ役としてのみ画面に出現しているかのように見える。それならば映画のなかでも登場させないほうがずっと効果的（紀子にとっても観客にとっても「見えない敵」となるのであるから）に思われる。ところがシナリオを読んでみると、この秋子はわずかな登場場面ながらその性格や行動がじつにいていねいに描きこまれているのである。「身についた気品」「端麗な姿」「しとやかにお辞儀する」といった表現が頻出している。まるで現実の紀子に対抗するかのような文字通り上品な形容で秋子の存在を際立たせている。あるいは紀子に対してもかくあれと脚本を書いた小津が仕掛けているのではないかと思わせる表現とも云える。それは、秋子のようなしとやかな女性であれば周吉の後妻としてふさわしいだろうが、そうしたしとやかさを持たない紀子は永遠に周吉の伴侶となることはできないというひどく当たり前のことを主張しているのではないだろうか。だが、話を先走りすれば、小野寺の再婚を「不潔」と決めつけていた紀子も、父親との最後の京都旅行で、その「きたならしいの」（小野寺のことば）と出会って、自身を恥じるようになる。その際の小野寺の新妻であるきくをシナリオでは「しとやかでもあり、美しくもあり、見るからにいい奥さんである」とほとんど無批判に絶賛している（シーン 88）。このト書きは、明らかに紀子へと向けられたものである。そして、ついに秋子にもきくにもなれないことを自覚した紀子は、彼女たちを妻にした（あるいはしようとした）男たちを許す役回りを演じ、そのまま平凡な結婚を選択することになる。紀子にとっての結婚は、「しとやか」と「不潔」との対立を突破させたところに位置づけられると云ったらおおげさであろうか。

それにしても、秋子の上品さの表現は凡庸である。凡庸ということばが不適切であるならば、あまりに前近代的、あるいは紋切り型である。その感覚は、やがて紀子の夫となるであろう佐竹の描写においても同様だ。叔母のまさは履歴書どおりに話す、最後に彼女らしいユーモアをつけくわえる。ゲーリー・クーパーに口元がそっくりだと云うのだ。周吉もまた佐竹を好青年であるとほめる。そして実際に見合いに出かけた紀子は友人のアヤに対して、高校時代にバスケットボールの選手であったことを告げ、さらに「でも、あたしはうちにくる電気屋さんに似てると思うの」と表明する。その電気屋がクーパー似というわけだ。ここで重要なのは、佐竹も、佐竹に似ていると云われるクーパーも、クーパー似の電気屋も、全員が物語に登場しないということだ。冒頭の部分で電気のメーターを確認に来る「電灯屋(電灯会社)」がいて、彼は映画のなかでは廊下のずっと奥にある台所で服部のもちだした踏み台を使って作業する身体が部分的に見えるにすぎないのだが、この「電灯屋」と紀子が指摘する「電気屋」が同一人物であるのかどうかはわからない。もしも同一人物であれば、この映画は冒頭から紀子の結婚相手が相似的なメージとして出現しているという興味深い作品となるのではないだろうか。

登場しない人物によって構成されている物語として『晩春』を読むことはそれほど困難なことではない。不在は、ときとして圧倒的な有徴性を発揮しつつけるからだ。だが、小津の作品においてはその有徴性が緩やかに減衰されている。不在を「無」とするほど強い負性はそこにはないけれども、あたかも登場人物たちの記憶においてのその人の位置づけと同じように、不在の人物たちは物語の最もひそやかな場所にとどまりつつけている。紀子の幸せな結婚を描くのであれば、婚約者たる佐竹を登場させることは自明のはずである。だが、この作品は「紀子と佐竹との結婚」を描いた物語ではなく、「紀子が父親との距離を設けて新しい場所へと旅立った」物語として読まれるべきものである。そのポイントに焦点を合わせるためにはできるだけ登場する人物は少ない方がいいのである。服部の結婚相手の女性も(映画では周吉の家の手伝いをしている隣家のしげが夫の清造と二人で眺める結婚写真でわずかに映るのみである)その存在は隠されたままである。紀子との淡い恋愛は生じていたかもしれないし、それゆえに自転車での遠出やクラシックのコンサート(こちらは紀子によって辞退されるが)といったお膳立てがシナリオでも映画でも整えられている。しかし、服部は紀子も知っている女性との結婚という結末を物語中に迎えることになる。つまりは紀子とは完全に他人同士になったわけだが、周吉の助手という役割を与えられているがために、物語の最後まで出演しつつける。二人の幸福な結末を半ば期待していたであろう観客も周吉もまさも見事に裏切られることになるのだが、ほかならぬ紀子に服部の結婚を告げられ娘を娶らせることを断念することになった周吉の落胆ぶりは「そうか……」の繰り返しによってよく伝わってくる(シーン37「茶の間」)。服部はもはや紀子の伴侶となりえない、ということさえ表示することができればいいのだから、服部の結婚相手の姿など観客は知る必要がないと小津は考えたのかもしれない。

4. 紀子の母と叔母のまさ

この作品でその不在状況がもっとも顕著であり、また不在ゆえに『晩春』を「父と娘の物語」であることを強化することになる人物こそ、周吉の妻、つまり紀子の母である。彼女がいつ亡くなったのかはわからないが、戦争中にはすでに亡くなっていたのだろう。そのため

に紀子が勤労奉仕(小野寺の「やっぱり戦争中海軍なんかで働かされたのがたたんだね」というセリフがある)をしたり買い出しをしたりしていたのであろう。しかも、そうした過労がたたって紀子は肺病にかかってしまったようだ。冒頭の場面でお茶会を終えた紀子は自宅に戻るが、そこでは服部が父親と仕事をしている。服部に泊っていくなら翌日東京へ一緒に行こうと誘う。どうして東京に行くかと尋ねる父親に対して、紀子はぶっきらぼうに「病院……、それからお父さんのカラーも買ってきたいし……」と去る。映画ではすべてが裏切られ、紀子が病院に行く場面もカラーを買いに行く場面もない。銀座で偶然小野寺と出会った紀子は、小野寺にミシンの針を買いたいと告げる。それに同行することにした小野寺は結局自身の行きたかった上野の美術館にも行くことができたようである。ミシンの針はもちろん映画では登場しないけれども、これの存在は冒頭のお茶会でのまさと紀子との会話のなかでほのめかされている。お茶会の席には似つかわしくない頼みをまさはしている。夫(彼もまた不在の登場人物である。生死すら不明である)のズボンを息子の勝義のために修繕してほしいと云うのである。どうやらそのためには紀子の裁縫技術とミシンが必要なようだ(ミシンはまた紀子の婚礼道具として曾宮家から旅たつことになる)。また、病院へ行く場面が登場しなくとも、小野寺を連れ立って鎌倉の実家にもどった紀子に対して周吉は「お前、どうだったい、血沈？」と問い、すかさず紀子は「十五に下がったわ」と答えている。当時の医療状況から見て、血沈の数値で健康の度合いを測るのはまちがいなく肺結核の治癒過程をトレースしているのであろう。通常は20mm以下であれば正常であり、紀子の身体が徐々に良くなっていることを示しているのだ。妻を失った周吉が娘を「重宝に使いすぎて」(シーン71)いた一方で、母を失った紀子もまた周吉の面倒を見ることを厭わない。時代とか婚期といった近代的なことばが存在しなければ永遠にこの二人は離れることはなかったのではないかと思わせてくれるが、それを打ち破って新たな物語をつくりあげたのは、他ならぬ叔母のまさ(杉村春子)であった。まさはいたって常識人でありながら古風なところと新奇なところを持ち合わせたバランス感覚のある女性としてここでは描かれている。茶会で紀子に修繕を頼むために夫のズボンを持参し、鎌倉の大仏前では拾った財布を警察には届けず(結局物語のなかで彼女は財布を届けたのであろうか)、紀子の夫となる佐竹の名が熊太郎であることを心配して「クーちゃん」と呼ぶことに決めるなど、どこまでも映画的なみぶりを小津は文学座屈指の名女優に演じさせているのである。杉村春子がこの『晩春』において印象深い演技をするのは、終盤近くに花嫁衣裳に身を包んだ紀子とその父が二階の部屋から下りたあとに「まさ、見送り、改めて室内を一廻り見廻して、二人のあとから出てゆく」(シーン97)というところだろう。忘れ物がないか、年嵩の女らしくあたりを見まわしているのかと思いきや、最初に部屋を回りだすときにはなるほど周囲を注意深く眺めてはいるが、半周を過ぎると、彼女の視線はもはや部屋にはなくほとんどオートマチックに残りの回転をすませてから階下へと向かっている。『小津安二郎全集』の編者でもある映画監督の井上和男はこの場面について、小津がどんな注文をしたかを杉村本人に問うている。そのとき杉村は「どうって……先生はね、忘れ物はないかって見廻すんじゃなく、何となく気持を残して、ひょいひょいひょいと廻ってくれて仰有ったのよ」[1]と答えている。かつて歌舞伎評論家の渡辺保が地唄舞の武原はんを評したときに「残心」という表現を使っていた顰にならえば、小津は杉村に残心を演技によって見せろと指示したことになる。部屋に気持ちを残す、紀子の思い出や彼女の母親の追憶を残すということだろうか。だが、杉村のこの「ひょいひょいひょい」とした軽妙な運動ぶりは、まるで彼女がこの『晩春』という物語の進行の多くを導いてきたということに対する儀礼的な「踊り」ないし「清め」に見えないこともない。映画

中の人物がほとんど直線的な移動で描かれていたのに、このときのまさだけが円周上を移動している。この運動特性、そして場に気持ちを残すという思考はまさに能舞台での演舞そのものではないだろうか。

5. 『晩春』と『杜若』

前述した能舞台（シナリオのシーン 62 は「能楽堂」というシーン名になっているが、実際は東京・駒込にある染井能舞台での撮影であった）はだから、『晩春』をきわめて儀礼的にあるいはメタフォリカルに処理するためにじつに計算されたものであることが首肯できるのである。オープンクレジットに出るように、この能舞台の演目は『杜若』（金春禅竹作と云われているが不詳）であり小書き（特殊演出）に「戀之舞」とある。シテの杜若の精は梅若万三郎である。ただし、多くの『晩春』の解説やウェブサイトではこの万三郎を「初代」としているが、これは「二世」のまちがいである。日本の能楽史に燦然たる足跡を残した初代万三郎は 1946 年に没している。したがって、ここでシテを演じているのは 1948 年に二世万三郎を襲名したばかりの四男万佐世である。40 歳になったばかりの若々しいシテである。地謡には観世清寿（のちの寿夫）や観世静夫の姿も見える。周吉と紀子は今では珍しくなった正面畳敷の最前列に並んで座っている。上演されているのは『杜若』の「序の舞」の後の部分である。観世流独自の「戀之舞」という小書きでは、とくにこの「序の舞」のところが華やかな演出となっているのが特徴である。「序の舞」では杜若の精が橋懸りへ出て沢辺の水に業平の形見の冠と高子後の形見の唐衣を映して見るという場が加わるが、『晩春』ではその場は映されていない。「序の舞」が終わってから最後まで謡を以下にあげる。

植へ置きし、昔の宿の杜若 色ばかりこそ、昔成けれ、色ばかりこそ、昔成
れ、色計社。

昔男の名を留めて、花橘の。

匂ひうつる、菖蒲の葛の 色は何れ、似たりや似たり、杜若花菖蒲、木ずゑに
鳴くは。

蟬のから衣の。

神白妙の、卯の花の雪の、夜もしらしらと、明くる東雲の、あさむらさきの、
杜若の、花も悟りの、心開けて、すはや今こそ、草木国土、すはや今こそ、草
木国土、悉皆成仏の、

御法を得てこそ、失せにけれ。[3]

『杜若』は、三河八橋を訪れた旅の僧が杜若に見とれていると里の女が現われ『伊勢物語』の在原業平の歌について語り自らの庵に案内するが、やがて女は業平の冠に業平と契りを交わした高子（二条の後）の御衣を身につけて現われる。そして女は実は杜若の精であると告げ、歌舞の菩薩である業平によって自分も草木成仏の御法を得たと喜び、夜明けとともに消え失せるというものである。『晩春』では、初冠長絹女となった女（杜若の精）が成仏する場面が演じられている。この時のシテのふるまいは「撩乱のカキツバタの間に、花の精と后と業平のイメージを重ねた男装の麗人が見えがくれする、初夏の風物詩的伊勢絵巻である」[4]と味方健が指摘するように、シテは男性（二世梅若万三郎）でありながら「男装の麗人」

(美しい装束に身を包んだ里の女)として演じ、かつ業平と高子后と杜若の精という、男性と女性と植物とを演じなければならない。この三重身構造が『杜若』の特色であり、『晩春』のモチーフが初夏の杜若へと渡されることになるのである。

つまり、この場面で紀子は、今まで信じて疑わなかった父親に対して心穏やかでないものを感じるのである。そこでは小野寺に対して発した「不潔」「きたならしい」といった直感的な感情以上のものを紀子は心深く抱いている。父親の再婚を忌避したり、ましてや「婚約者」である秋子を恨むすじあいには紀子にはないであろう。だが、紀子はそれを乗り越えなければならない。事実、父の再婚という問題を抱えたままなのであるが、紀子は佐竹との結婚というかたちで父親のもとから離れることになるが、この能舞台では再婚を決意した父親に対する生理的嫌悪感と倫理的不安とが混在した状態で舞台へと眼をやっていることになる。舞台では杜若の精が、業平(および后)の御法によって成仏せんとしている。業平が多く女性に懸想したのも「彼女たちを済度するための方便としての結縁」[5]であったわけだが(業平は陰陽=男女交合の神でもあったのだ)杜若の精ならぬ紀子にはそれはできない。男と女という不分明であり深淵な基底部をもつがゆえに、父と娘という関係を継続することの困難さを紀子はいまここで感じている。舞台に見入る父親の横顔と謡本に眼をやる端麗な秋子の姿とを交互に見つめながら、そのたびに苦悶の表情でうつむき自身の内部に住む夜叉と対決をしつづけるのである。紀子は舞台を見ていない。まだ救済されないからだ。そしておそらく紀子は秋子のことも見ていないかもしれない。秋子を見つめる自身のまなざしを見ていると云えるのではないか。ここは紀子ただ一人の葛藤のシーンなのである。この葛藤の源泉である父との緊張関係がほぐれるのは、ずっとあとのことである。そして、小津の映画のタイトルが『晩春』であるのは、父の気持ちを理解した紀子が最後の家族旅行のために京都に赴く時期のことをさすばかりでなく、やがて訪れるであろう初夏の季節(能『杜若』であれば救済の季節だ)を前にした紀子の不安定な心持ちを表象してもいるのではないだろうか。であるとすれば、小津がこの演目を選んだ理由も首肯できるのである。

6. 成仏する紀子

だが、ここで小さな疑問がわく。それでは、紀子は結婚というかたちで父親と離別することをもって「成仏」と判断されるのであろうか。成仏とは文字通り、死んであの世に旅立つこと、あるいは極楽往生を遂げることである。そうした「死」のイメージは少なくとも表面上は『晩春』には見られない。しかし一方で「結婚は人生の墓場」などと云われる時代もあったわけであり、紀子の結婚はそのまま「死」を意味しているというグロテスクな解釈も成り立たないではない。むしろ、単に「父親と別れること」をひとつの成仏=救済として捉える立場もあるだろう。もしもこのまま父親と一緒にいつづければ、紀子が周吉を思う気持ちはいよいよ強くなり、以後決して嫁に行こうなどとは考えなくなるからだ。この『晩春』は明らかに紀子のドラマである。映画において紀子がどうなるか、それがもっとも重要だ。前述したように、周吉の再婚を認め、自身の結婚も決意した紀子は父親と一緒に京都へ旅行に出かける。そして『晩春』においてもっとも謎の深いシーンとして夙に知られている例の「壺の場面」を迎えることになる(シーン番号 90「部屋」)。そこで電気を消した紀子は父親を許す発言をおずおずと開始する。

「……ねえお父さん……お父さんのこと、あたし、とてもいやだったんだけど」
返事がない。

で、見ると、周吉はもう眠りに落ちている。

紀子はそのまじっと天井を見つめて考えつづける。

周吉の静かな鼾が聞えてくる。[2]

ここでも紀子の判断とも脚本家ないし監督の小津の判断とも、さらには観客の判断ともつかない「で」という表現が挿入されている。この「で」は、前述した能楽堂で秋子を見たときにあいさつをした際の「で」とは少々ニュアンスが異なるだろうが、いずれにしても映画のなかで、あるいは物語のなかで自分の存在が宙吊りになってしまったときに、あたかもその不安定な自分を映画（物語）という現実に戻すように用いられている、という意味では共通している。この「で」のあと、紀子は父親の寝顔を見ることになる。薄明るい逆光に照らされた父の横顔。だが、確かに微かに鼾の音は聞えるものの、この父親の横顔はまぎれもなく死者の顔つきだ。嫁に行く前の娘との最後の家族旅行をして満足このうえない父親が幸福と移動とに疲れて寝入ってしまった顔ではない。美しく瞳を輝かせて父親を許そうとした紀子の表情が次のカットではやや陰しく変化するのも、横の父親が死顔に見えるということから説明がつくだろう。紀子は、自身が嫁に行ってしまった後の父の未来の姿を見てしまったのだ（次の京都観光の後のシーン 93 では周吉は「お父さんはもう五十六だ。お父さんの人生はもう終りに近いんだよ」と述べている）。弔いの気持ち、と云えばおおげさだろうか、紀子は父を許そうなどと思い、あまつさえそれを本人に伝えようとしていた自分を恥じらい、後悔し、やがて神妙な気持ちになったのではないか。そんな一瞬の変化を、原節子は輝く表情から一転して硬質な冷たい顔立ちで表現している。父の葬儀。そのシミュレーションがここでは行なわれているのだ。数多論じられる『晩春』の壺のシーンについてはここでは詳述することをしない。たしかに多くの論者が指摘しているように、この場面で性的なイメージを付与して語ることもできるだろう。父親に対する以上の恋慕をもった紀子が父の睡眠によって断絶されてしまうという構図、その象徴としての壺、というわけだ。だが、壺は、紀子の欲望を注ぎこみ決して外部へと漏らすことのない存在であるというように、その機能まで問題にしまっていいのだろうか。ここでは、父親の死顔に昂揚した気分のあるときに出会ってしまった紀子の驚愕と落胆と悲哀とが、この壺という硬質な物体へと表象されているのではないか。逆光であるのは、壺へと表象された紀子のそうした錯綜した感情を柔らかに包みこみたいからに他ならない。たぶん、壺にはそれ以上の「意味」は存在しないはずだ。

7. 『晩春』の死のイメージ

こうして、『晩春』は「死」のイメージと決して無関係ではなく、しかも能楽堂での『杜若』によって杜若の精が成仏するように、紀子は父の擬似的な「死＝成仏」を以て、自らも浄化＝成仏したと見ることができるのである。そして周吉が「（二人の結婚生活は）お父さんには関係のないことなんだ。それが人間生活の歴史の順序というものなんだよ」と云うとき、そのセリフは直ちに周吉自身へと返ってくることになるものの、紀子は京都の宿の夜によって父と決別することができたのだろう。それゆえに、終盤近くに花嫁姿の紀子は父親に驚くほどありていのあいさつを花嫁らしくするのであり、またそれを受ける周吉も（中腰姿

という、ややその場にはそぐわないポーズではあるが)花嫁の父らしい返事をするのである。この場面について、蓮實重彦は次のように述べている。

茶室での儀礼的なお辞儀で始まった『晩春』は、多くの黙礼、出会いや別れの挨拶をつみかさねつつ、この花嫁の別れの一礼で終るわけだが、人は、ここでの感動の質を分析する権利をほとんど放棄したい誘惑にかられる。きまって勝利する「紋切型」に対して、『晩春』という作品が残酷な曖昧さともいえるべき態度しか示してはいないからである。(中略)見るものにとって確かなことは、小津が原節子と組んで最初に撮った作品が、二階の部屋を空虚のまま残して終わったという事実ばかりである。[6]

花嫁となった紀子は映画には登場しない佐竹というクーパー似の男のもとへと旅たち、無人となった紀子の部屋は叔母のまさぎ儀式のように「ひょいひょいひょいと」廻って清めた。それはやはり映画に登場しない紀子の母親に対する哀悼のあいさつであるかもしれない。そして、周吉は林檎すら満足にむくこともできずにながっくりとうなだれるのである。「そのままじっと動かない周吉の姿」というト書き、そして次のラストシーン 103「ゆっくりと大きくうねって、ザ、ザ、ザーッと渚に崩れる波……」という風景が映されてエンディングタイトルとなる。最後の周吉の場面を「居眠りを始める周吉」と説明している文献もあるが、立派な見当ちがいである。むしろ「静かに眠るように死んでゆく周吉」とした方が、この『晩春』にまわりつく死のイメージにふさわしい終わり方かもしれない。

参考文献

- 1 都築政昭、小津安二郎日記、講談社、1993
- 2 井上和男編、小津安二郎全集、新書館、2003
- 3 西野春雄、謡曲百番 新日本文学大系 57、岩波書店、1998
- 4 西野春雄＋羽田昶、新訂増補 能狂言事典、平凡社、1999
- 5 戸井田道三監修、能楽ハンドブック、三省堂、1993
- 6 蓮實重彦、監督 小津安二郎 増補改訂版、筑摩書房、2003