

映画作品のなかの場所

小津安二郎『東京物語』を読む

内 田 順 文

1 芸術作品と地理学

場所を記述し理解する方法には、さまざまなものが考えられる。例えばある場所を理解するにあたって、その緯度経度、地形区分、気温と降水量、主要な都市、主要農産品、工業出荷額、言語や宗教の種類、等々、その場所の持つ属性を限りなく挙げていけば、確かにその場所のイメージは明らかになっていく。しかし、統計資料を網羅した分厚い地誌の教科書が、芭蕉の作ったわずか17文字の文章や、エル・グレコの描いた1枚の絵よりも、つねに説得力があるとはかぎらない。長年地元の海で漁をしてきた老人の話が、著名な地理学者の研究論文よりも、その場所を的確に表現していると感じられることがあるかもしれない。

その意味において、真に優れた場所の記述とは、それを鑑賞する者に、その場所をまさに「いきいきと」感じさせてくれる、そのようなものであるはずだ。そこで芸術家の登場となる。我々凡人では思いもつかない場所の一面を発見したり、それぞれの場所の持つ微妙なイメージの違いといったものを的確に表現することは、優れた芸術家の才能の一つだからである。文学をはじめとする芸術作品が、場所を記述するテキストとして地理学の研究対象となりうる根拠は、おそらくそんなところにあるのだろう。

最近の地理学界においても、文学をはじめとする芸術作品を扱う研究は徐々に増えてきているが、多くの場合、それは人文主義地理学の方法の一つとしてなされているようである。その際、芸術作品に描かれた場所を地理学の対象として扱う方法には、大きく分けて二つがあると考えられる。一つは、場所そのものを一種のテキストとみなし、その場所を描いた作品を解釈することによって、場所自体を理解する方法であり、もう一つは、作品自体をテキストとして解釈することにより、その作品に描かれる場所に対する作者のイメージを明らかにする方法である。

本稿では、映画作品をテキストとして取り上げ、主として後者の方法に従って、作品中に描かれた場所の持つ意味、あるいは作者によって場所に与えられた意味について解釈する。今回テキストとする『東京物語』(1953年、松竹大船、演出：小津安二郎、135分)は、日本映画のベストテンではつねに上位にランクされており、いわゆる名作として知られる。この作品の中心となるテーマは、家族とくに親子の関係の崩壊であり、このテーマは戦前より共通してみられる小津映画の

主要な主題の一つとなっている。とりわけ、この作品にはこのテーマが小津作品としては珍しく明瞭なストーリーを伴って直截に表出されており、わりと解読しやすい構造を持っているように思われる。本稿では、戦後日本の親子関係の解体を描いたこの作品を、あくまで人文主義地理学的な視点から読み解き、作品中に重要な舞台として登場する尾道と東京という二つの場所が、それぞれどのような意味を与えられ描かれているかを明らかにする。

2 『東京物語』における人物の空間的移動と風景ショット

小津安二郎の映画では、作品の冒頭部、シークエンス間の移行部、終結部に複数の空ショット（風景・人物のいない室内空間・物を示すショット）⁽²⁾が置かれることが非常に多く、それは小津作品の際だった特徴となっている。空ショットの機能にはいろいろなものが考えられるが、ここでは場面転換の際に用いられる空ショット、なかでも風景ショットが、その後に続くシーンの場所と時間を提示する一種の記号としての役割を果たしていることについてとくに注目したい。後に述べるように『東京物語』という作品は登場人物の空間的移動そのものがストーリーを構成しており、舞台となる場所に重要な意味が与えられている。そのため、シーンの場所と時間の変化を伴う場面転換の際に、多くの風景ショットが用いられているのである。そこでまず『東京物語』のストーリーを、登場人物の空間的移動という点から、舞台（場所と時間）の転換とその際に用いられた風景ショットに注意を払いつつ記述してみる⁽⁴⁾。

小津作品のファーストシーンが一連の風景ショットの積み重ねで構成されることは、多くの批評家が指摘しているところである⁽⁵⁾。この作品も例外ではなく、タイトルとクレジットのあと、住吉神社の大灯籠と中央棧橋 - 港付近の倉庫風景 - 山陽本線と浄土寺 - 浄土寺から見た山陽本線 - 松の木のある崖（浄土寺の崖）、といういずれも尾道の五つの風景ショットから始まり、鑑賞者の目を徐々に、この崖のそばにあるであろう主人公夫婦の家へと導入する。物語は、尾道の家で平山周吉（70歳：笠智衆）とその妻とみ（67歳：東山千栄子）が東京へ旅立つ準備をしているところから始まる。この家に同居している小学校教師の次女京子（23歳：香川京子）が学校へ出かけた後、この映画のラストシーン前でもう一度緑り返されることになる隣家の細君とのやりとりがあって尾道のシーンは終わる。

突然場面が変わると、南千住火力発電所の煙突（おばけ煙突として有名だった）
七二 東部伊勢崎線堀切駅 堀切駅のホーム 平山医院の看板「内科小児科平山医院 スグ此ノ土手下」 荒川の土手、の五つの風景ショットが入り、舞台が転換したことが示され、長男の幸一（47歳：山村聡）の家の中のショットへと繋がる。幸一は荒川べりの足立区千住曙町あたり、東京のはずれにあたるいわゆる江東地区で医院を開業しているのである。この家へ幸一に連れられた周吉夫婦が到着するのであるが、東京に詳しくない鑑賞者でも感じるであろうこの地のイメージには、作中の周吉夫婦も当然感づいている。二階の寝室に上がった夫婦がする会話

は、長男の家の場所のことである。

とみ「ここは東京のどの辺でしょう？」

周吉「端のほうよ」

とみ「そうでしょうなあ。だいぶん自動車で遠いかったですけえのう。もっと賑やかなところか思うとった」

周吉「幸一ももっと賑やかなところへ出たい言うもったけえど、そうもいかんのじゃろう」

翌日の朝、再びおばけ煙突のショットが入って、市電通りから一本入った場末の商店街の一角に「うらら美容院」の看板、そして美容院の中へと場面は転換する。ここは長女の志げ（44歳：杉村春子）の家である。その日幸一が両親を東京見物に連れて行く予定だったが、急な往診で中止となり、数日後、周吉夫妻はここに来ている。幸一の家からそう遠くない千住あたりの場末の一角、物干しから見える風景はごみごみした江東のそれであり、つねに町工場の騒音が聞こえている。結局、幸一も志げも仕事が忙しく、両親の世話をすることができない。そこで志げは戦死した次男昌二の嫁紀子（28歳：原節子）に電話し、明日暇だったら両親を東京見物に連れて行ってくれと頼む。翌日、紀子は休暇を取って二人と遊覧バスに乗り、東京を案内する。

この東京見物のシーンは、はとバスに揺られる周吉夫婦と、バスの中から見た、丸の内・皇居前広場・銀座中央通り、の実際の風景がカットバックで示されるが、楽しい東京見物であるはずのこのシーンはわずか1分足らずで終わってしまう。丸ビル・皇居・銀座はいわゆる観光名所であり、一般的な東京のイメージとほぼ重なる。しかし、老夫婦にとって東京に行く主目的が名所見物ではなく、東京で生活する子どもたちに会い、彼らと共通の時間をもつことであったことを考えれば、『東京物語』の東京とは、一般的な意味での東京ではなく、あくまで老夫婦によって意味づけられた、つまり子どもたちの生活する場所としての東京であったからだ。したがって、物語の中で東京として描かれるのは、皇居や銀座などではなく、幸一や志げの暮らす江東、あるいは紀子の住むアパートといった「名もない東京」なのであった。

東京見物の最後に、三人はデパートの屋上（ロケ地は銀座の松屋デパートだが、シナリオには特定されていない）に登り、幸一の家はどの辺だろうと尋ねる周吉に対し、紀子は「お兄さまのお家はこっちのほうですわ。…お姉さまのお家はどの辺でしょうかと同じ方向を指さし、紀子の住まいはそれとは逆の方向にあることを示す。次の空ショットで紀子の指さす方向の風景として国会議事堂方面の俯瞰景が入るので、紀子の家は港区の六本木が青山方面にあるのだろう。さらに次のショットで2階建ての公営住宅ふうのアパートが示される。紀子の住居である。8年前に戦死したという次男昌二については作中では何も語られないが、紀子は会社のオフィスで働いており、新婚当時から昌二とそのアパートに住んでい

たという台詞から、昌二もサラリーマンだったことを予想させる。幸一と志げがいわゆる下町の延長線上にある江東で自営業を営んでいるのと対照的である。

一方、そのころ美容院で帰りの遅い両親を待っていた志げと幸一は、三千円ずつ出し合って両親に熱海へ行ってもらうことにする。ここで突然、熱海の海岸 - 八幡山と初島のショットが入り、舞台が熱海へと移ったことが示される。その風景は、翌日熱海に着いた周吉夫婦が旅館の部屋から見ている風景だった。二人は静かな海を見ながらお茶を飲み、子どもたちに散財かけたと気の毒がるが、そこは夜中になると麻雀や演歌師の騒音がうるさく、夫婦はなかなか寝付くことができない。

翌朝、再び静かな熱海の海岸風景のショットが入って、防波堤に座る二人。静かな昼の風景と騒がしい夜の風景が対照的に描かれる。周吉が「いやあ、こんなところは若いもの来るところじゃ」と言うように、熱海は東京圏の住民を雇客とする典型的な歓楽型の温泉観光地であって、その意味ではまさに東京の延長にある。東京の住人で若い世代でもある志げや幸一たちにとって楽しい場所であるはずの熱海は、田舎の老夫婦にとっては居心地のいい場所ではなかった。しかし残念ながら子どもたちはそれを理解できない。

八幡山と初島のショットのあと、再びおばけ煙突のショットで舞台が江東へ移り、その日の昼過ぎ、二人は志げの美容院へ帰ってくる。志げが今晚この家で大勢集まって講習会が開かれると言うので、二人は相談して、とみは紀子のアパートへ、周吉は知り合いの家を訪ねることにした。その真夜中、泥酔した周吉が美容院へ帰ってきて、志げは文句を言う。翌日の夜、東京駅の待合室で幸一・志げ・紀子は尾道へ帰る二人を見送る。

次のシーンはいきなり大阪城の空ショットで舞台が大阪に変わったことが示され、東京を発った翌日とみが車中で具合を悪くしたため大阪で途中下車し、三男敬三（27歳：大坂志郎）のところで一晩休んだことが明かされる。安治川が寝屋川の川べりであろうか、大阪城を遠くに見る場末の川端のショットののち、粗末な長屋の二階にいる周吉夫婦。敬三の生活も楽ではないことが想像される。

大阪の敬三の下宿のシーンの次には、見覚えのある荒川の土手の空ショットが入り、場面は数日後の江東の幸一の家へ移る。ここからが映画の後半になる。幸一と志げに「母危篤」の知らせが入り、子どもたちは尾道へと向かう。このシークエンスでは煙を吐き出すお化け煙突が空ショットとして用いられる代わりに、動きのない鉄橋の鉄骨が江東の場面転換の際に用いられる。

浄土寺の石塔 - 浄土寺の崖を見上げる風景（最初のシークエンスの最後のショットと同じ）という映画のはじめで見覚えある空ショットによって、舞台が再び尾道に戻ってきたことが示される。つづいて平山家のシーンとなり、すでにとみは昏々と眠って動かない。次に尾道水道と向島のショットを挟むと、時間が経過して夜になっており、すでに子供たちが東京から来ている。そして、朝の無人の中央棧橋 - 住吉神社の大灯籠 - 港につながれた漁船 - 港付近の無人の倉庫風景 - 浄

土寺から見た山陽本線（列車は走っていない）という映画の冒頭にあった五つの空ショットに対応する尾道の風景ショットが重ねられ、この間にとみが死んだことが鑑賞者に告げられる。

福善寺の墓地 - 福善寺境内のショットののち、とみの葬式のシーンとなり、次に場面が変わると尾道水道を見下ろす料亭「竹村家」の二階で、周吉を囲んで子どもたちが葬式帰りの食事をしている。次のシーンではすでに幸一・志げ・敬三は去ったあとで、最後まで残っていた紀子が東京へ帰る日である。紀子が周吉に本心を語るやりとりがあり、場面は唱歌「主人は冷たい土の中に」が流れる小学校に移り、山陽本線の列車に乗って東京へ帰る紀子へと移る。紀子が去ったあと、もう一度山陽本線のショットがあり、周吉一人だけになった平山家に隣家の細君がやってきて、映画の冒頭にあったエピソードと相似のやりとりをくりかえす。このあとエンディングの音楽が入ってきて、尾道水道の風景 - 一人の周吉 - 再び尾道水道の風景に「終」のマークが入る。

尾道	大阪	東京	熱海
周吉、とみ、京子	敬三	幸一、志げ、紀子	
----- 両親の東京への移動 -----			
京子	敬三	周吉、とみ、幸一、志げ、紀子	
----- 両親の熱海への移動 -----			
京子	敬三	幸一、志げ、紀子	周吉、とみ
----- 両親の東京への移動 -----			
京子	敬三	周吉、とみ、幸一、志げ、紀子	
----- 両親の大阪への移動 -----			
京子	周吉、とみ、敬三	幸一、志げ、紀子	
----- 両親の尾道への移動 -----			

周吉、とみ、京子	敬三	幸一、志げ、紀子	
----- 子供たちの尾道への移動 -----			
周吉、京子、幸一、志げ、紀子、敬三			
----- 子供たちの東京への移動 -----			
周吉、京子、紀子	敬三	幸一、志げ	
----- 紀子の東京への移動 -----			
周吉、京子	敬三	幸一、志げ、紀子	

人名のゴシック体は作品中にエピソードとして描かれている人物空間を示し、斜体はエピソードの不在を示す。

第1図 登場人物の舞台間の移動

3 『東京物語』における場所の象徴的表現

これら登場人物の舞台間の移動の軌跡を整理すると、物語の前半は、両親（周吉・とみ）が、尾道 東京（大阪） 尾道と移動するのに対し、後半は子どもたち（幸一・志げ・紀子・敬三）が、東京（大阪） 尾道 東京（大阪）と移動していることがわかる（第1図）。つまりこの作品は、前半は尾道に住む両親の東京への旅を描き、母親の死という文字通り家族関係の喪失を象徴する事件を転換点として、後半は東京に住む子供たちの尾道への旅が描くという、非常にシンプルな構成をもっているのである。この二つの旅が、親の旅と子の旅、東京への旅と尾道への旅、楽しい旅と悲しい旅、計画的な旅と突発的な旅、というようにいろいろな点で対称性をもつものとして設定されており、ここにエピソードの象徴的な繰り返し、すなわち円環的構造を見ることができる。

この構造の中で一方の舞台となる尾道は、主人公夫婦の生きている（あるいはこれまで生きてきた）世界である。そこは、尾道を示す空ショットに用いられる、石灯籠・寺社・尾道水道・ボンボン船・昔風の町並みなどの風景によって象徴的に示されるように、静かでのどかなところ、昔ながらのゆったりとした時間が流れているところ、そこでは家族間近隣間の人間関係も緊密で、人が本来あるべき姿で生活しているところとして描かれる。こういった前近代的な日本の伝統的風景や家族風景がほんとうに美しく善きものであったかどうかはひとまず置いておくとして、少なくとも作品内では古き良き「過去」の日本の隠喩として位置づけられている。

これに対しもう一方の舞台となる東京は、現在子供たちが生きている世界である。場面転換を示す風景の空ショットに煙突や鉄骨や騒音が用いられていることからわかるように、騒々しく賑やかであわただしく、常に人と競争していなければ生きていけないところであり、そのためには人と人との心のつながりといったものよりも合理性を、もっと端的にはカネを優先する世界である。つまり近代合理主義にもとづく資本主義社会そのものであって、尾道によって象徴されていた伝統的世界の対極にある、いわば「未来」の日本の隠喩と捉えることができる。⁽⁶⁾

そしてこの作品では、尾道と東京という二つの「別の世界」をつなぐものとして鉄道が象徴的に用いられる。作品の冒頭のシーンから線路と列車が映し出され、その後も作中の重要な場面で鉄道（線路）のショットが何度も象徴的に登場する。つまり鉄道によって尾道と東京は結ばれており、レールの先には確実に東京や大阪があることを保証しているのだが、それは裏を返せばたった2本の細いレールによってのみ繋がっている遙かに遠い世界であることをも意味している。⁽⁷⁾

旅とは日常生活空間から外の世界へ行き、再び元の世界へ戻ってくる円環的な移動と定義することができるが、その意味で、周吉ととみにとって異界としての東京への行程は、まぎれもなく「旅」と言えるものであった。はじめ、東京が異界であるとは認識していなかった二人にとって、楽しみにしていた東京への旅路

はそれほど遠いものとは感じられなかったということが、幸一の家へ着いたあとで、とみが紀子に語る次の台詞に示されている。

とみ「でも、なんやら夢見たような…。東京ゆうたらずいぶん遠いところじゃ思うとったけえど、きのう尾道を発って、もう今日こうしてみんなに会えるんじゃないものう…やっぱり長生きアするもんじゃのう」

当時の尾道 東京間の所要時間は、夫婦が帰りに乗った急行「安芸」で16時間弱であり、たしかに終戦直後のころの所要時間と比べれば短縮されているとはいえ、決して短い時間とはいえ、しかもこの長時間を座席で過ごすことを考えれば、老体にとって楽な旅であったはずがない。むしろ老夫婦にとって尾道 - 東京間の物理的な距離はさほど問題にならず、心理的な距離は遠くはなかったのだと解釈できよう。なぜならこの時点では、老夫婦はたとえどんなに距離が離れていようと、東京もまた尾道と空間を共有する同じ世界にあると信じて疑わなかったからである。

しかし、熱海から帰ってきた夜、志げの家に泊まるのを遠慮した結果、とみは紀子のアパートに泊まることになり、その翌日、尾道へ帰るといふ日の朝、とみが紀子に言う台詞では、まったく逆のことが語られる。

紀子「またどうぞ、東京いらしたら」

とみ「へえ、でも、もう来られるかどうか。暇もないじゃろうけど、あんたもいっ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」

とみ「そうじゃなあ。なにしろ遠いけのう」

さらに、その夜の東京駅待合室でも、同じ意味の台詞が子どもたちに対して繰り返される。

とみ「みんな忙しいのに、ほんまにお世話になって。でも、みんなにも会えたいし、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んでもええけえ」

志げ「なによ、おかあさん。そんな心細いこと。まるで一生のお別れみたいに」

とみ「ううん、ほんまよ。ずいぶん遠いんじゃないものう」

つまりは、この東京と熱海で過ごしたわずか数日間のあいだに、老夫婦にとって東京は「近い」ところから「遠い」ところへと変わってしまった。これは同じ世界にいるものとばかり信じ込んでいた子どもたちが、いつの間にか自分たちとは別の世界、東京という異界の住人となっていたことに気づいたからだと理解できる。

この作品において描かれる東京とは、その圧倒的な人の多さの中で、うっかり

していると一人の人間としてのアイデンティティさえ埋没させられてしまう、そのような人間味に乏しい非情な空間であり、「尾道」の世界に住む人にとって、文字どおりの「異界」として映るのである。熱海から帰った日の午後、志げの家を出たものの行くあてのない老夫婦は、上野公園の一角にある寛永寺の旧本坊表門の前で時間をつぶし、上野の高台から東京の風景を見下ろして嘆息する。

周吉「なあおい、広いもんじゃなあ東京は」

とみ「そうですねえ。うっかり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やせんよ」

そのような「東京」で生きていくためには、価値観を変えなければならない。幸一や志げや敬三がかつて「尾道」で生きていた頃とは変わってしまい、今も「尾道」で生きている両親の目には別の世界の人間のように映ったのは当然のことであった。

周吉「でも子供も大きくなると変わるもんじゃのう。志げもこどもの時分はもっと優しい子じゃったじゃにやあか。」

とみ「幸一も変わりやしたよ。あの子ももっと優しい子でしたかの」

そしてそれは幸一たちに限ったことではない。物語の終わりのほうで紀子の帰京する日、実の兄や姉たちの仕打ちに憤慨する京子に対して紀子が言う。

紀子「でも子供って大きくなると、だんだん親から離れていくものじゃないかしら。お姉さまくらいになると、もうお父さまやお母さまとは別の、お姉さまだけの生活ってものがあるのよ。お姉さまだって決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」

京子「そうかしら？でも、あたしそんな風になりたくない。それじゃ親子なんてずいぶんつまらない」

紀子「そうねえ。でも、みんなそうなってくんじゃないかしら。だんだんそうなるのよ」

京子「じゃあ、お姉さんも？」

紀子「ええ、なりたかないけど、やっぱりそうなってくわよ」

京子「いやあねえ、世の中って」

紀子「そう。いやなことばかり」

幸一や志げや敬三より優しさを失っていない人物として描かれる紀子ですら、東京で生きていく以上変わらざるをえないのであり、しかも「東京」が未来の日本の象徴だとすれば、いずれは誰もが変わってしまう必然性を帯びていることになる。したがって兄や姉を批判的に見ている京子も、いずれは家を出て変わっていくことが暗示される。変わらないのは主人公夫婦と尾道の風景だけであり、主

人公の一人である老妻が死に、やがていずれは主人公の周吉も死んでしまうように、それらは近い将来において必然的に消えゆく運命にある。こうした「過去」の人間である周吉にとって唯一できることは、かつては自分たちと同じ世界にいた子どもたちが、東京という「異界」へ行き、やがて「異界の人」になってしまった事実をただ受け入れることだけである。上野にある場末のおでん屋で、周吉が旧知の沼田に言う。

周吉「しかしなあ、沼田さん。わしも今度出てくるまでは、もちいっと倅がどうにかなっと思うとりました。ところがあんた、場末のこんまい町医者でさ。あんたの言うことはようわかる。あんたの言うように、わしも不満じゃ。じゃがのう、沼田さん、こら世の中の親っちゅうもの欲じゃ。欲張ったらきりがない。こらあきらめにゃならん、とそうわしは思たんじゃ。あれもあんなやつじゃなかつたんじゃが。しょうがないわい。やっぱり、沼田さん、東京は人が多すぎるんじゃ。まあ、ええと思わないかんじゃろ」

そして、物語の前半の最後、敬三の下宿で、夫婦の間でこの映画の結論ともいふべき台詞が交わされることになる。そして、このときの台詞がこの映画においてとみの発する最後の言葉となるのである。

周吉「なかなか親の思うようにはいかんもんじゃ。欲言やアきりはにゃあが、まあええほうじゃよ」

とみ「ええほうですとも。よっぽどええほうですさ。私ら幸せでさあ」

周吉「そうじゃのう。まあ、幸せなほうじゃのう」

とみ「そうでさあ。幸せなほうでさあ」

少なくとも小津のまなざしは、「東京」の騒々しい世界ではなく、「尾道」のほうに向けられている。しかしだからといって、小津は東京で生活する子どもたちの生き方を間違っているとも、あるいは、人の心をいつの間にか磨り減らしてしまうような資本主義的な都市の象徴としての「東京」を否定するとも言いはしない。「過去」の日本の隠喩である「尾道」が、「未来」の日本の隠喩である「東京」へと変わりゆくことは、止めることのできない必然なのであって、我々はただそれを受け入れるしかないものとして描かれる。

映画の冒頭部と終結部に提示されるのどかな尾道の風景は、その繰り返しの表現から、いつまでも円環状の静止した時間の中にあって、永遠に何も変わることはない世界であるかのように見える。しかし、実際にはいわば螺旋状に着実に変化しており、いずれ消え去ることは避けることのできない必然なのである。ちょうど、映画のはじめのシーンでは画面上に存在していた主人公の老夫婦が、映画の終わりでは妻が不在となって夫一人となってしまったように。そして、この世

界に生きる我々ができることは、この映画の主人公と同様、諦観するのみである。そして小津は、こうした失われゆくものの変わりゆくものに対する諦観それ自体に美を見いだしているように見える。一般に小津作品が日本的・伝統的といわれる理由の一つは、仏教や老荘思想の時間 - 空間観とも多分に共通する、このような東洋的世界観に起因するのだろう。

いわゆる「尾道」から「東京」への変化は、地理学において都市化という概念で理解することができる。全国的な都市化の進展と、それに伴って核家族化や地域コミュニティの解体といった問題が表面化し伝統的な家族制度の崩壊が顕著になるのは、昭和30年代後半からの経済高度成長期以降のことであり、その結果として日本から「尾道」は消え去り、すべてが「東京」化してしまったことは実際に見るとおりである。この映画が制作された昭和28年の時点で、小津がこういったテーマを取り上げたことは、卓見だと言うしかない。あるいは、すでに多くの評論によって明らかにされているように、小津が戦前から東京を舞台にして家族の崩壊をテーマに作品を描き続けてきたことを考えると、生涯母親との間以外には家族関係を築くことのなかった小津の目には、日本の未来における都市化とそれに伴う家族の崩壊は必然的なものとして映っていたのかもしれない。

注

- (1) 内田順文「宮崎駿『風の谷のナウシカ』にみる「自然 - 人間」観と現代人の地球環境観について」国土館大学地理学報告No. 5, 1-15頁, 1996年。
- (2) リチー (山本喜久男訳)『小津安二郎の美学 - 映画の中の日本 -』フィルムアート社, 1978年。
- (3) 作品の舞台となる場所のイメージを示す象徴的な風景のショットを用いて、その後のシークエンスの導入部とする方法は、映画では盛んに行われる。シーンの冒頭に富士山のショットを挿入して日本を示した『八十日間世界一周』(1957)や、アルプス山脈の風景からの長いズームインで始まる『サウンド・オブ・ミュージック』(1965)などが典型的な例である。
- (4) 以下の記述における風景の同定については、田中眞澄編『小津安二郎「東京物語」ほか』みすず書房, 2001年。のほか、次のインターネット・サイトも利用した。URL: <http://www.ne.jp/asahi/nonki/jinqi/overdose/location/tokyostory/> , URL: <http://www.tokyo-kurenaidan.com/ozu-tokyo1.html>
- (5) 前掲(2)のほか、フィルムアート社編『小津安二郎を読む』フィルムアート社, 1982年。獅騎一郎『黒澤明と小津安二郎』宝文館出版, 2000年。
- (6) 小津作品のほとんどは東京およびその周辺を舞台としており、いつも東京をこのような非人間的な都市空間として描いたわけではない。むしろ東京に対して明らかに愛情を持っていた監督であるが、この作品に関する限りは、尾道との対比において東京を都市的なものの象徴として描いていると見るべきだろう。前節ですでに示したように、作品の構造が物語の前半(東京)に対する後半(尾道)というかたちで明瞭な対称形をなしていると同様、この二つの世界はあらゆる点で対照的に描かれており、

作品を観るものに非常にわかりやすい比喩となっている。

(7) ただし、周吉夫婦の東京遊覧のシーンとラストでの紀子が尾道を離れていく短いシーンを除いて、作中で登場人物の移動そのものが描かれることはまったくない。

(本学助教授・地理学)

