

『青春の夢いまいづこ』 試論

——小津安二郎の戦前作品について その一——

日本文学／准教授 柴市郎

小津安二郎監督のサイレント時代のフィルム『青春の夢いまいづこ』（松竹蒲田映画・一九三二年一〇月一三日封切）は、小津の監督作品として二五作目にあたるといえる⁽¹⁾。

映画の製作に携わった主要なスタッフは、原作・脚色、野田高梧、撮影・編集、茂原英朗（英雄）、監督補助、清輔彰・原研吉である。野田は、初監督作品『懺悔の刃』（一九二七年フィルム現存せず）以来、茂原は、監督二作目である『若人の夢』（一九二八年フィルム現存せず）からという、小津にとって気心の知れたスタッフと組んでの作品である。当該作の前に作成された小津の二四本のフィルムのうち、野田は脚色・原作において三分の一にあたる八本に関わり、茂原の撮影・編集における参加は『懺悔の刃』（一九二七年）・『突貫小僧』（一九二九年）の二本を除く二二本にも及んでいる。茂原については、小津のはじめの商業向けトーキー映画『一人息子』（一九三六年）が、彼の独自開発になる（茂原式トーキー）を採用していることは、よく知られているところでもある。『戸田家の兄弟』（一九四二年）以降では、周知のごとく厚田雄春が小津映画の撮影担当として小津専属ともいえる存在になっていったのだが、小津の無声映画時代からトーキー初期にかけて『若人の夢』から『淑女は何を忘れたか』に至る三三本（ただし『一人息子』では、録音担当）に関与した茂原の存在は、小津の戦前作品において重要な位置を占めている。

簡単にフィルムの梗概を記しておく。堀野商事の跡取り息子である哲夫（江川

宇礼雄）は、斉木（斉藤達雄）、鳥崎（笠智衆）、熊田（大山健二）らと大学生活を謳歌していた。哲夫は、彼等行きつけのバーカリーの娘・お繁（田中絹代）とは、シャツの綻びを直してもらおうほどの仲むつまじさである。ある日、哲夫は、試験（のカンニング）中に父が倒れたという知らせを受け、急遽帰宅する。そのまま父は帰らぬ人となり、父の会社を継がねばならなくなった哲夫は大学をやめることになる。社長となった哲夫のもとに、大学を卒業しても就職の見込みのない斉木が入社させてほしい旨、陳情に訪れる。哲夫は、彼らへの友情ゆえに学生時代同様、不正な手段（カンニング）をさせてまでして入社させる。しかし哲夫は、入社後、自分を社長扱いする斎木・熊田・鳥崎との間に学生時代には無かった距離ができてしまったことを感じ、さびしさを覚える。哲夫はかねてお繁と結婚することを望んでおり、その胸中を斉木らに明かし賛意を得る。しかしその後、就職させてもらった礼にやってきた斉木の母（飯田蝶子）から、すでに斉木が彼女と婚約していたことを聞き、衝撃を受ける。哲夫の会社の社員となっている斉木は、哲夫のお繁への思いを知り、自らは身を引こうとする。哲夫は、斉木に「君は俺が友達の恋人を奪って喜ぶやうな男だと思ってるのか？」と詰め寄り、斎木の「卑屈な気持」を責め、涙ながらに「友情の鉄拳」を振るう。その後、彼らは仲直りし、哲夫・熊田・鳥崎は会社の屋上から新婚旅行に旅立つ。斎木とお繁が乗った汽車に向かって手を振り、ふたりの門出を祝福する、というものである。

このように、哲夫の父の急死を境として、序盤の哲夫を軸とした明るい学園コ

メデイと、中盤以降の彼らが社会人になってからのほろ苦いストーリーへと内容が分かれており、クレジツト・タイトルは、このフィルムの時系列的展開を二次元的に図像化したものとなっている(図1)。デヴィッド・ボードウエルが指摘するごとく「タレジツト・タイトルは作品の構造を図式的に示している。会社のビルの横にペーカリーを描いた漫画が、作品の前半と後半、すなわち学生時代と一年後のサラリーマン生活を図解している⁽³⁾」のである。



図1

『青春の夢いまいづこ』の定位

すでに本作以前、小津は『お嬢さん』(一九三〇年)で『キネマ旬報』現代映画部門のベストテン三位、『東京の合唱』(一九三二年)で『キネマ旬報』ベストテン三位に選ばれ、「名実ともに日本映画界の第一級の監督として一般に認められる⁽⁴⁾」(佐藤忠男)ところとなっていた。一九三二年は、『青春の夢いまいづこ』の封切りに先立つこと約四ヶ月、六月三日より上映された『大人の見る絵本・生まれてはみたけれど』が同ベストテンで一位を獲得したことに続き、その翌年、翌々年も『出来ごころ』(一九三三年)・『浮草物語』(一九三四年)がいずれも『キネマ旬報』ベストテン一位になるなど、戦前の小津の「ひとつの名声の絶頂期⁽⁵⁾」であった。『青春の夢いまいづこ』は、こうした小津の制作活動がひじょうに充実していた時期のフィルムであるが、あまり評価の対象とされてこなかった。たとえば、ドナルド・リチー著・山本喜久夫訳『小津安二郎の美学―映画のなかの

日本』(一九七八年フィルムアート社)所収「伝記と作品目録」では、「生まれてはみたけれど」の続編とも言うべき作品であるが、成功しなかった」とされ、松竹のディレクター・システムへの言及にもつばら論点が置かれ、ほとんど作品内容には触れることがない。佐藤忠男の名著『定本 小津安二郎の芸術』でも、本作に先立つ『東京の合唱』『生まれてはみたけれど』に対して割かれた紙幅に比べると、その言及ははなはだ少なく、哲夫が鉄拳を振るう場面に関連して双葉十三郎の批評を紹介することで終わっている。このような評価のありようは、同年作品の『大人の見る絵本・生まれてはみたけれど』に高評価を与える一方で、『青春の夢いまいづこ』を殆ど評価しなかった同時代評のありかたをそのまま継承したものと見える。

こうした状況のなかで、蓮實重彦とデヴィッド・ボードウエルが本作に対してしめた肯定的な言及は際立っている。

蓮實は次のように述べている。「たとえば『また逢ふ日まで』の撮影中断を利用して作られたというだけの理由で失敗作とみなされている『青春の夢いまいづこ』の導入部がもたらす快感はどうだろう。(中略)アメリカのカレッジ・モードそのままのさわやかな衣装で手足を動かし、友情の視線をかわしあっている若者たちの姿は、サイレント映画で音楽も効果音をもともなっていないが故に、その機械的な仕草の反復が、角帽詰襟の黒々とうずくまった学生群と共存することで、鮮やかな運動感と微笑とをあたりに波及させる。(中略)応援団員たちの軽快なタツブダンスは、おそらく、その後の小津の映画にとつても、もはや実現しえない理想像のようなものとして不可視の中心をかたちづくるものだろう⁽⁶⁾」。蓮實はこのフィルムにおける運動性に注目し、小津安二郎のキャリア全体を通じても再現されることなかった特権的な「理想像」の表出をみとめ、『青春の夢いまいづこ』を高く評価している。

一方、フォルマリズムに則る立場から考察をおこなうデヴィッド・ボードウエルは、その大著『小津安二郎 映画の詩学』(杉山昭夫訳 一九九二年 青土社)で、『青春の夢いまいづこ』について、冒頭部の俳優とカメラの動きが連動して旋回するシークエンスのショット分析をおこなっており⁽⁷⁾、またその「第二部 全作品」

においては、『青春の夢いまいづこ』の位置づけについて「一九三〇年代のどの小津作品も、将来を予告すると同時に過去を振り返っていると考えられるが、『青春の夢いまいづこ』は特に重要に思われ、これから起こることを予告しながら小津の初期の作品の多くを要約している。これは最後の学生喜劇であり、最後のサラリーマンものである(略)」との指摘をおこなっている。このボードウエルの指摘は、小津の作品分類の基準によっては「最後の学生喜劇であり…」以下の部分に修正を要する部分が生じるものの、『青春の夢いまいづこ』の定位に関するきわめて重要な意見である。

『青春の夢いまいづこ』は、今作以前の小津のフィルムの系譜からたどると、学生が主人公である作品系列とサラリーマンを主人公とした作品系列とに関わっている。学生を主人公としたフィルムには、『若人の夢』(一九二八年フィルム現存せず)、『学生ロマンス若き日』(一九二九年)、『落第はしたけれど』(一九三〇年)、『春は御婦人から』(一九三三年フィルム現存せず)、『大学よいとこ』(一九三六年)があり、これに関連する(大学生(卒業生)の就職)というエピソードを描いたフィルムとしてはさらに『大学は出たけれど』(一九二九年フィルム一部現存)、『淑女と髻』(一九三二年)などを数えることができる。『美人哀愁』(一九三一年フィルム現存せず)にも、大学を卒業したもののまだ職に就いてない若者が登場しており、『美人哀愁』も(学生もの)の一傍流とみなすことが可能である。いっぽう、サラリーマン(小市民を主人公としたフィルムには、『カボチャ』(一九二八年フィルム現存せず)、『会社員生活』(一九二九年フィルム現存せず)、『足に触った幸運』(一九三〇年フィルム現存せず)、『東京の合唱』(一九三一年)などがある。子どもの視線を通じて描かれたサラリーマンの悲喜劇である『大人を見る絵本生れてはみたけれど』(一九三二年)はこの傍流的作品である。『青春の夢いまいづこ』においてサラリーマン(小市民の悲哀を体現しているのは、青年社長である主人公・哲夫ではなく、その社員となった哲夫の友人・斎木のほうである。学生から社会人への過渡的な境遇にある人間を描いた『青春の夢いまいづこ』は、このように本作以前の小津の主要な作品系列であった(学生もの)と(サラリーマンもの)の交点上に位置していることが確認される。

この点については、井上和男編『小津安二郎全集「上」』作品解題に「『学生もの』と『小市民映画』の中間に位置する作品」との見解が見られるが、先に引いたボードウエルの指摘にあるように、『大学よいとこ』(一九三六年)を、(学生もの)としては時世色の濃いやや特殊な作品として、学園コメディの系列から区別するならば、この『青春の夢いまいづこ』は確かに「最後の学生喜劇」として小津の(学生もの)のひとつの帰結とみなすことができ、また、サラリーマンの群像を描いた作品に『早春』(一九五六年)があるものの、この『早春』は総体として夫婦関係の修復・再生の物語に比重を置いたものと見ることができるので、『青春の夢いまいづこ』を「最後のサラリーマンもの」と規定することも故のないことではない。このように、『青春の夢いまいづこ』は単にふたつの作品系列の「中間に位置する作品」であるにとどまらず、複数の作品系列の一集約点として理解されるものであり、本作を「小津の初期の作品の多くを要約したものだとするボードウエルの指摘にはじゅうぶん頷けるものがある。

本作に描かれた(親の死)のエピソードは、ボードウエルも指摘するように「小津の現存する作品の中で最も早く現れた死の床の場面」であり、これが後に『戸田家の兄妹』(一九四一年)、『父ありき』(一九四二年)、『東京物語』(一九五三年)、『小早川家の秋』(一九六一年)へと繋がってゆく水脈の源泉となっていることは重要である。また、(親一人子一人)の物語が、小津のフィルムのなかで、本作においていち早く顕在化していることも看過できない^⑧。『青春の夢いまいづこ』において明瞭に礎石が置かれた(親一人子一人)の物語は、『二人息子』(一九三六年)、『父ありき』(一九四二年)、『晩春』(一九四九年)、『秋日和』(一九六〇年)ではプロットの主軸に据えられ、小津映画の重要な骨格をつくりあげてゆく。このように『青春の夢いまいづこ』を基点とすることで、後年における小津の主要作品群の系列が可視化されるところにも、本作の意義があらわれているように。ボードウエルの言う「将来」の「予告」とは、かかる意味において理解される。

さらに、『青春の夢いまいづこ』の翌年より、戦前の小津フィルムにおける重要な作品系列のひとつである(喜八もの)、『出来ごころ』(一九三三年)、『浮草物語』(一九三四)、『箱入娘』(一九三五)、『東京の宿』(一九三五)が開始されたこと

も考えあわせてみると、作品じたいとしてはこれまで、言及の少なさを含め概して低評価に甘んじてきたとも言える『青春の夢いまいづこ』であるが、小津のフィルムグラフィイ全体を通じてもひとつの結節点にあたる作品として、決して軽んぜられるべきではないことが確認されよう。

先取られる結末、あるいは手を振り交わすこと

小津のフィルムにおいては、冒頭部と終末部が照応することがある。たとえば、『東京物語』の冒頭で、周吉（笠智衆）ととみ（東山千栄子）が旅支度をしているところへ隣家の細君（高橋豊子）が通りかかり、短い会話を交わすシーンは、映画の最後、とみを失った周吉（笠智衆）がひとりであるところにやはり同じ細君が通りかかり、短い会話を交わすシーンとその構図にいたるまで照応をしている



図 2



図 3



図 4



図 5

ことは諸家の指摘するところである。『青春の夢いまいづこ』でも『東京物語』とは異なったかたちであるが、冒頭と結末の照応が見いだされる。

『青春の夢いまいづこ』終盤におけるプロット上の眼目は、お繁・哲夫・斎木の三角関係がどのような帰結をたどるかという点であるが、この三角関係の決着のしかたはこの冒頭と結末の照応ゆえに、プロットに先立って、すでに映像それじたいによって先取られていると言いうことができる。フィルムは、「あなたを待つてることが自分だけの夢」だったというお繁の、哲夫への思いとは関わりなく、その巻頭から哲夫たちに手を振るお繁の姿を斎木とのツー・ショットで捉えていた。映画が始まって間もなく映しだされるのは、大学のキャンパスで出会った斎木とお繁のふたりは寄り添って並び、応援を終えた哲夫・熊田・島崎の三人と手を振り交わしている姿（図2、3）である。これはラストシーンにおける、新婚旅行に立つ斎木とお繁が哲夫たちにたいして手を振るといふ状況と呼応する（図4、5）。エンディングにおいてオーディエンスが目にしていくものは、実は映画冒頭で描



図 6



図 7



図 8



図 9

かれた（斎木・お繁）と（哲夫・熊田・島崎）とが手を振り交わしていた姿の反復なのである。このように、お繁・哲夫・斎木の三角関係をめぐる帰結は、彼らの間に三角関係が形成される以前より映像そのもののなかに書き込まれていたということになる。もともと、この映像によるプロットの先取は、後の展開を予測させるために、注意深いオーディエンスが気付くように計画的に張られた伏線とは事態を異にし、あくまでも廻行的に見いだされるものである。

冒頭では、単なる挨拶のほか格別の意味性を帯びていたわけではない互いに手を振りかわすという日常的な行為が、結末では、新婚旅行の旅立ちへ向けられた祝福と返礼という劇的な意味を付与される。二組の人間の親しい間柄をあらわしていたに過ぎない、手を振るといふありふれた行為が、映画の終わりで反復されるとき、この行為は二組のあいだに（見送る―見送られる）、（とどまるもの―去りゆくもの）という互換的ではない非対称性を導き入れ、二組のあいだを分かつ仕草となる。そして、手を振るといふことは、お互いの間にできたその隔たりを

確認する行為にもなつてゆくのである。

『青春の夢いまいづこ』は、同じ二組の人間が互いに手を振り交わすことによつて幕を開け、そして手を振り交わすことによつて閉じられるフィルムなのである。

関係性の記号としての〈帽子〉

ここで、一見、フィルムの細部にわたる事象ではあるが、登場人物たちが頭に被る、あるいは載せるものに注目しておきたい。

映画冒頭、主人公の哲夫・熊田・島崎おなじ応援団に属する学生は、団員ではない斎木を除き、みな同じつばの無いキャップを被った姿で映しだされている（図6）。彼らの頭のうえにひとしく存在する同じキャップはそのまま、友情によつて結ばれた彼らの分けへだてない対等な関係性の表徴でもある。また、哲夫の自宅

シーンでは、哲夫と父の関係は男親と子という重苦しい縦のつながりをほとんど感じさせることなく、気の置けない友だちどうしのような微笑ましい関係として描かれているのだが、ここでも彼らのかぶりものがその関係性をあらわす記号として機能している。大学から帰った哲夫は当たり前のように、父が頭に乘せていた手ぬぐいを手にとって自らの汗をぬぐい、父とむつまじくビール・煙草を献酬しあう。哲夫との縁組みが叔父によって図られているモダンガール、山村男爵の令嬢・ユリ子（伊達里子）がその母とともに客として来ているのだが、気が進まない哲夫は「この際お父さんからキツパリ断って下さいな」と、自らの意思の代行者として父をユリ子を待たせてある部屋に赴かせる。結局、父子は息のあった演技をみせ、無事モガを退散させるのだが、この直後、上機嫌でビールをあおる父の頭上にはいつの間にか哲夫の学帽が乗せられている（図7）。父の頭に置かれた哲夫の学帽は、それを被っている父が哲夫の代行者でもあることの証しなのである。息子は父の頭上にある手ぬぐいを何のためらいもなく用い、父は息子の学帽を自然に被る。父と息子の間で当然のようにごく自然におこなわれる（かぶりもの（帽子）の）互換性を保証しているものは、この親子の一体性なのである。映画序盤では、（かぶりもの（帽子））は、紛れもなくそれをかぶる者どうしを結びつける記号として機能している。

フィルムにおいて単に登場人物の外観を構成する一要素であるにとどまらず、人物関係を反映する記号でもある（かぶりもの（帽子））は、後半に至るとそれまでの《結合》の記号から一変する。哲夫が父の会社を継いでからは、未だ学生である斎木らと服装・帽子が異なってしまう（図8）のは必然であるが、学生時代、友人どうしだった者たちが社会人となり、その内のひとりが会社の社長に、その他の者がその社員になると、その関係の変化は彼らが被る帽子の差異にも歴然と反映される。社長である哲夫がひとりパナマ帽（オプティモ）を被る（図9）一方で、社員の島崎・熊田はパナマ帽より安価な、ポークパイ型のいわゆるカンカン帽を頭に乘せている（図10）。映画冒頭では、等しくキャップや学生帽を被っていた彼らが同じ帽子を被る姿は見いだされなくなってしまった。（帽子）は、映画序盤とは逆にそれをかぶった人の間にある差異を顕在化する記号になってしまった。《結合》

の記号であった（帽子）は、後半において《分離》の記号となるのである。

こうなると、映画の終局、哲夫が島崎・熊田とともに会社の屋上から斎木とお繁の旅立ちを見送る際には、いやでもかれらの差異を表象してしまうことになる（帽子）はその頭上にあつてはならないことになるだろう。このシーンでは、映画の幕切れにふさわしく、壊れてしまったかに見えた学生時代の友情を彼らを取り戻したことを表現しなければならぬからである。いまや《分離》の記号と化した帽子は、本作のラストシーンにおいて、描かれる状況（会社の屋上）にあつては不自然であるからという演出上の理由のみならず、より深い理由として、友情が回復し哲夫たちの対等性が回復したことを表象しなければならぬという映像表現上の論理において、画面からは退けられねばならないのである。

ここまで哲夫を軸に、このフィルムにおける（帽子）の記号としての機能をたどってきたわけだが、《結合》の記号から《分離》の記号へとその機能が変化するなかで、やや変わった位置に置かれている人物についても言及しておかねばならない。それは斎木のことである。映画冒頭、哲夫・熊田・島崎がキャップをかぶって応援するなかで、ひとり斎木のみは哲夫たちと異なり、学生帽を被っている。直後のお繁がつとめるペーカーリーのシーンでは、すでに哲夫らも学帽姿になり斎木をふくめた四人が同じ（帽子）を戴くことになるのだが、この冒頭に示された斎木の差異性は偶発的なものではなく、映画のなかでいくたびも反復されてゆく。会社員となつてから、お繁の引越越し先に斎木が現れる場面では、かれは中折れ帽（ソフト）を被っている（図11）。お繁との新婚旅行に出かける場面でもそうであるが、中折れ帽を着用した姿を映画においてあらわすのは、哲夫の友人のなかでは斎木ひとりである。また、哲夫の涙の鉄拳シーンでは、哲夫・熊田・島崎が帽子を身につけているのに対し、着物姿の斎木ひとりが《無帽の男》として描かれている（図12、13）。この、《無帽の男》として哲夫たち帽子をかぶった存在との違いを露わにする斎木の姿は、先に指摘した哲夫と熊田・島崎のあいだの（帽子）を通じて示される差異とは異質の、際だった差異性を体現している。帽子をかぶることで共通しつつ、その種類において区別される哲夫と熊田・島崎との違いは、いわば連続性のなかに見いだされる差異性であるが、《無帽の男》斎木は、哲夫・熊田・



図10



図11



図12



図13

島崎と〈帽子〉そのものの有無において判然と区別されるのであり、その差異性は離散的なものである。ここでの斎木の《無帽の男》としての特異性は、別の場面では《有帽の男》としてもたびたびフィルムにあらわれていることにあきらかであるが、たとえば漱石の『道草』における健三の養父（帽子を被らない男）の¹⁰とき、人物そのものの属性と一貫して結びついたもの¹⁰ではない。無帽であるか有帽であるかということは斎木のアイデンティティと直接関係しないことであり、〈帽子〉を被らないことそのものの意味は映像上なんらポジティブに表象されているわけではない。いささかも物語的要素に依存することなく、もともとこのフィルムがさしだす〈帽子〉にあらわれる差異性のありようそれじたいにおいて、すでに斎木は他の登場人物たちから区別されているのであり、この純粹に映像的な差異性が物語性と結び合わされた場に斎木という人物の個性が立ち上がってくる。斎木は、最終的にはお繁と結婚し、哲夫ら単身者どうしが形成する人間関係から唯一離脱してゆく例外的な存在であること¹¹は言うまでもなく、物語上の設定においては

苦学生として、坊っちゃん育ちの主人公・哲夫とは対をなす関係に置かれており、また哲夫の他の友人とは異なりその家庭環境までも明らかにされている。それゆえ、斎木は〈親一人子一人〉という物語性を担った人物として、哲夫の友人のなかで特権的な位置を占めている。また、彼はお繁をめぐる三角関係の一角を占めることで哲夫との間柄において、〈雇用者―被雇用者〉の非対称性にくわえ〈友情と恋愛の相克〉の主題にも関わる主要人物となる。小津の〈サラリーマンもの〉の系譜との関わりでいえば、その主題である悲哀を伴った中で、最もよく体現しているのは彼である。このように、〈帽子〉という記号を通じて斎木が他の登場人物に対してあらわす示差性は、斎木の物語における個別性と相即的であることが確認される。

エンディング、見送ることと見送られること

『青春の夢いまいづこ』では、哲夫と熊田・島崎の三人が、「やっぱり送った方が良かったんぢやないかなア」「新婚旅行は水入らずに限るよテレさせちや可哀さうだ」ということで、会社の屋上から、新婚旅行に出かける斎木とお繁を祝福しつつ見送る。哲夫らは斎木とお繁に手を振り、車中のふたりも呼応して手を振るといふ無邪気な、こういつてよければいささかあつけないともいえるエンディングシーンが描かれている。台本と照合すると、このエンディングでは、台本にあった「73 プラットフォーム 汽車が動き出す。新婚旅行に出る斎木とお繁をおせんが見送って手を振っている。」というショットが省略されていることがわかる。実際のフィルムは、最後に斎木と母（おせん）との関係を改めて振り返ることなく、友人の新婚の門出を見送る哲夫たちの姿へとラストを収束させてゆく。映画のメインプロットに関わる哲夫と斎木の対立を軸とした〈友情と恋愛の相克〉の主題が、ラストにおいては他の主題にもまして優先的に回収されなければならないという物語の結構上の都合を考えれば、これはしごく妥当な措置ともいえる。映画の幕切れを、予定通り主人公・哲夫を中心に描くには、そこに〈友情と恋愛の相克〉の主題以外の斎木に関わるサブ・ストーリーを混入させない方がエンディングの収束が良いからである。なお、このように台本には言及がありながら、実際の『青春の夢いまいづこ』末尾では顧みられることのなかった、〈親一人子一人〉の物語の萌芽が、後の小津の諸作品で結実してゆくことについてはすでに触れた通りである。

『青春の夢いまいづこ』のエンディングを、小津の先行作品との関わりにおいてみるなら、チェスター・コンクリン『喧嘩友達』（一九二七年）をふまえた¹²⁾『和製喧嘩友達』（一九二九年）のエンディングの反復ということができる。『和製喧嘩友達』は、一人の女性をめぐる衝突を繰り返していた親友同士が、彼女に別れ恋人がいることが判明したことから彼女のことをあきらめて仲直りをし、最後は、トラックを走らせて、相手の男性とともに旅立ってゆく女性を乗せた列車と併走しつつ、彼女の門出を手を振って祝福する、というものである。『和製喧嘩友達』は、このように〈友情と恋愛の相克〉をテーマとしたフィルムである。〈新

婚の旅立ちを手を振って祝福する〉という状況は『青春の夢いまいづこ』と共通するものだが、『青春の夢いまいづこ』では先行作と質的にかなり異なる様相を呈している。『和製喧嘩友達』において、対等な親友どうしのあいだに置かれた〈友情と恋愛の相克〉の主題は、『青春の夢いまいづこ』では、社長とその社員という非対称的な関係性のもとで立ち現れる。お美津を失うことでまた以前の無葛藤な相互関係に戻ることが許される『和製喧嘩友達』の留吉と芳造の関係とは異なり、『青春の夢いまいづこ』の哲夫と斎木は、いっぽうの結婚によって三角関係が解消された後もなお、ひとりが社長であり、もうひとりはその下に雇われた社員であるという非対称的な関係性を生き続けなければならない。フィルムの終わりに配置された斎木とお繁の結婚というイベントは、お繁を間に置くことで成立していた哲夫と斎木との三角関係の枠組みを消し去ってしまうことで、社長とその社員という社会的存在としての非対称的な関係性の枠組みを裸出させてしまう。この雇用户―被雇用户という非対称的な関係性は、ラストで描かれた哲夫たちの友情の回復もうわべだけのものとして無効化してしまう可能性をはらむ、映画にとつてのリスク因子である¹³⁾。映画の大団円すら相対化してしまいかねない、その枠組みの裸出を防いでいるのは、ただ映画の終焉という物理的契機なのである。このように、『青春の夢いまいづこ』での〈友情と恋愛の相克〉の主題は『和製喧嘩友達』ほど素朴な形態ではなく、人間関係における非対称性という主題との複合体^{コンプレックス}として存在している。小津のフィルムにおいて同一主題が繰り返しとりあげられることを通じて、深められてゆくことの一事例をここ

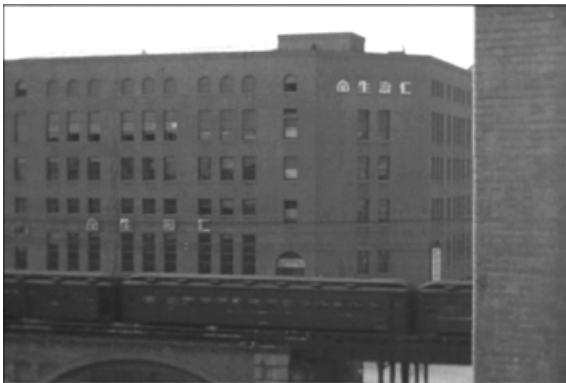


図14



図15



図16



図17



図18

に見ることができ。次に、映像面から、見送る側と見送られる側の照応について若干触れておく。フィルムでは、社屋から見送る哲夫たちと車中の斎木・お繁が平行編集で交互に提示されるのだが、この「見送る―見送られる」関係において互いの視線は交わっていないのである。屋上より新婚のふたりを乗せた汽車へ眼差しを向けているはずの哲夫たちの視線は、当然のこと俯角気味に映しだされなければならないが、彼等の視線は、自らの立ち位置と同じ高度のものを見つめているかのように、水平に伸びている(図4)。これでは眼下を走る列車のなかにいる斎木とお茂の姿(図14)を見ることができはすもない。加えて、走りすぎる列車を眼で追うという動きをするはずの哲夫たちの視線は、一箇所を見続けているように固定されたまま動かない。彼らのまなざしは、決して動く対象を追ってはいない。「あた！あた！窓からこつちを見て手を振ってる！」ということばと哲夫たちの視線は対応をしいしていないのである。また、見送りを受けて列車のなかから応えている斎木とお繁の視線もまた、ビルの屋上に向けてやはり仰角気味にならねばならない

が、これもまたほぼ水平である(図5)。この「見送る―見送られる」シーンには、視線の交差というものが存在しないとほかにない。この「青春の夢いまいづこ」ラストシーンでの視線の不一致は、同じ状況を描いていた『和製喧嘩友達』との比較することで確認される。見送る側と見送られる側の位置関係に高低差のある『青春の夢いまいづこ』とは異なり、『和製喧嘩友達』では、見送る側と「見送る―見送られる」関係にある両者が同じ地平に置かれ、見送られる側を映すシヨツ

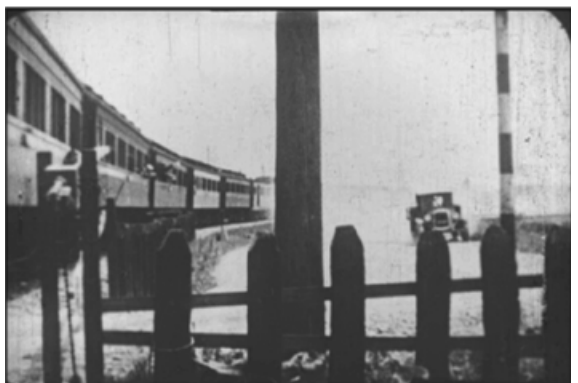


図19

ト・見送られる側の視点より見送る側を映すショット・見送る側を映すショット・見送る側の視点より見送られる側を映すショット・双方を含めた全体状況をあらわすショットが積み重ねられ(図15-19)、見送る側と見送られる側の照応が的確に描かれている。このフィルムでは、確かに(見送る―見送られる)関係において互いの視線が交わっているのである。しかし、後に撮られた『青春の夢いまいづこ』の映像には、(見送る―見送られる)関係にある双方をひとつのフレームに収めるマスターショットも、いっぽうの視点を用いて相手側を映し出すショットも存在しない。おなじ状況を描きながらも、視点ショットとマスターショットの組み合わせによって、互いの視線の交わりを表現しつつ(見送る―見送られる)状況を映像化していた『和製喧嘩友達』との大きな違いがここに存する。小津は、そう望むならば(見送る―見送られる)場面を旧作『和製喧嘩友達』のように古典的な技法によって手堅く表現することもできたのである。しかし、小津は『青春の夢いまいづこ』では、大胆にも視線の一致という映像編集上の慣習に拘束されることなく、(見送る―見送られる)関係を描いた。だから、これは小津の選択ということになる。この点につき、小津の意図について推測させる資料は確認されていないが、オーディエンスは何より、『青春の夢いまいづこ』という小津作品のなかで総じて低評価に甘んじてきた初期作品にも、このような不敵な映像表現が見られるという事実にはまず瞠目してよいのである。

『青春の夢いまいづこ』に起っている、こうした事態に言及するとき、蓮實重彦の『落第はしたけれど』の一シーンに関する次の指摘が想起される。

「周到な準備とチームワークとを必要とし、何よりも人体を装置として活用するという発想そのものの奇抜さによってワード・ホークスを喜ばせるような『落第はしたけれど』の場面は、まず、下宿生たちが全員で窓から身を乗りだし、競技用のピストルを発砲して田中絹代を戸外に呼びだすことが前提とならねばならない。だから、この無声映画にあっても音響が重要な役をはたしている。深夜の通りに出て、落第生たちに微笑みかける田中絹代の笑顔は感動的である。その感動は、何よりもまず、下宿屋の二階の窓に集まってくる落第生たちの視線が、誰

も表通りを見おろしてはおらず、あたかも距離を介して彼らが田中絹代と同じ水準に位置しているかのごとくに真横に向けられているという、交わるはずのない視線に答えて笑いかける彼女の律義さからくるものだ。この時期からすでに、小津は視線の一致に無頓着なのである^[14]。

スケールは異なるが、『落第はしたけれど』と『青春の夢いまいづこ』に生起しているのは別様の事態ではないことが了解されよう。(作用―被作用)という観点から両方を比較すると、いずれも(被作用)の側に田中絹代がおり、(作用)の側のひとりに笠智衆がいる暗合についてはひとまず措くが、『青春の夢いまいづこ』の当該シーンには、蓮實の指摘した視線の不一致の問題に加えて、顧みられるべき要素が存在する。

それは、屋上から眼下を過ぎる汽車を見送るという状況での物理的な距離設定と関わる。この場面を多少とも現実性に配慮しつつ描くとすると、果たしてこのような距離で、走り過ぎる列車の中から手を振っているふたりを、少し離れたビルの屋上にいる哲夫たちは瞬時にどの程度視認できるのかという問題を全く等閑に付すわけにはゆくまい。しかし、このフィルムには、そのようなことに思い煩わされた形跡を見ることはできない。そこには、現実性と折り合いをつけることに腐心し汲々とするようなことのない自在な映像表現が現出しているのである。また、走り去る車中にあるふたりを哲夫らが認めることができるのはわずかの間でしかないということを念頭に置けば、「あた！あた！窓からこっちを見て手を振ってる！」という字幕に続き、彼らが視線を固定したまま手を振り続けるおおよそ一〇秒ほどの時間(通過する列車全体を見送っているのだと理解しようにも、すでに確認したように哲夫らの視線はそもそも列車に向けられていない)は、サイレント映画における時間表現の特徴を考慮しても、やはり長めの印象を拭うことができないだろう。このことは、小津のフィルムにおいて、時間軸上で推移する事態を表象する様式も時として現実性に囚われない無碍なたちにおいて成立しようということの一証となる。このように映像による現実の模倣を放棄したかにも思われる姿勢は故のないことではない。まさにそのことゆえに『青春の夢いまいづこ』のエンディングでの、いつまでも手を振り続ける哲夫たちの姿がくっ



図20 『秋日和』



図21 『青春の夢いまいづこ』

きりとオーディエンスの脳裏に刻みこまれるのである。時として、空間・時間表象において現実性に妥協することのない突出した映像が『青春の夢いまいづこ』には息づいている。

ドナルド・リチーは、小津の戦後作品に関し「小津の後期作品は現実性リアリティの点で進んでいるが、小津の芸術にとつてさらに重要なことは、現実性を超越していることである¹⁵⁾」と述べていた。また、蓮實重彦は、『麦秋』や『東京物語』、『秋日和』を例に「略」小津には、しばしば多くの登場人物が同じ一つの対象を凝視する場面がある。並んで何ものかに視線を投げかけること、その動作が、見られている対象そのものが持ちうる視覚的象徴性にもまして、濃密な説話論的な機能が通底するという事実である¹⁶⁾」と述べ、小津のフィルムにおける「外部と内部との唐突な通底性」を指摘する。

こうした指摘は、かたちを変えつつ戦前の『青春の夢いまいづこ』にも該当す

るのであり、そこにはリアリズムでは律することのできない空間・時間表象における闊達さが見いだされる。『青春の夢いまいづこ』もまた、すなわち、外部（ビル）の屋上にいる哲夫たちと内部（車輦のなか）にいるお繁と齋木）が、空間・時間表象における現実主義リアリズムの軛を逃れ、不敵にも「通底」しあうことで（見送る―見送られる）関係を現出してしまうドラマなのである。

そして、戦後の『秋日和』にも『和製喧嘩友達』や『青春の夢いまいづこ』と同じく、手を振って友人の新婚の旅立ちを祝福するという状況が描かれている。『秋日和』のアヤ子（司葉子）と百合子（岡田茉莉子）は、新婚旅行に出發する友人を祝って屋上から手を振る（図20、21）。しかし『青春の夢いまいづこ』とは異なり、アヤ子たちは、旅立ちの車窓から花束を振って応えてくれるはずだった友人にすっぱかされてしまう。この『秋日和』の挿話は、小津のフィルムでは例えば『麦秋』において、紀子（原節子）とその友だちとのやり取りを通じ、コミカルに取り上げられていた（既婚者と未婚者の間に横たわる溝）という主題と関わるものであるが、『秋日和』における新婚の友人の旅立ちを手を振って祝福する場面は、やはり『青春の夢いまいづこ』の単なる反復には終わっていない。『青春の夢いまいづこ』では、視線の交差が現実的に描写されていたわけではないが、そこには（見送る―見送られる）の双方向的な関係性が映像上成立していた。しかし、戦後に撮られた『秋日和』のフィルムに、当事者の一方である（見送られる者）の姿が映し出されることはなかった。見送られる側の不在によって、（見送る―見送られる）の応答性は根本より崩壊させられているのである。

小津は、『和製喧嘩友達』、『青春の夢いまいづこ』、『秋日和』の三本を通じ確認したように、同じような（見送る―見送られる）関係を戦前よりその晩年にいたるまで描き続けたのだが、その反復は単なる再現ではなく、その都度差異をばらんだものになったことは見てきた通りである。小津のフィルムにおいて、戦前には存在した（見送る―見送られる）関係における応答性は、戦後作品では消失していた。小津最後のモノクロ作品『東京暮色』（一九五七年）もまた、（見送る―見送られる）関係における応答性の不成立を描いたものであった。映画のラストで、

上野駅より出立しようとしている母（山田五十鈴）の、娘（原節子）が見送りに来てくれるかもしれないという思いは空しく裏切られてゆく、そんな寒々しい母娘の別れが、美しいモノクロームの映像で表現されていた。

これらの差異をはらんだ反復に対する解釈は多様なものにならざるを得ないが、ともあれ戦後作品に見える（見送る―見送られる）場面での応答性の崩壊は、小津のフィルムに刻みつけられた、戦前と戦後にまたがる短くはない歳月のひとつの意味であると言ってもよい⁽¹⁷⁾。

註

- (1) 映画のタイトルに〈青春〉という表現が使用されている例は、他の小津の監督作品にはない。戦後、小津が監督としてではなく、里見弴とともに原作・脚色を担当したNHKのテレビドラマ『青春放課後』（一九六三年三月二日放映）があるのみである。
- (2) 引用した台詞については、すべて『青春の夢いまいづこ』の字幕表記に従っているが、あわせて井上和男編『小津安二郎全集「上」』（二〇〇三年 新書館）所収の台本を参照した。
- (3) 杉山昭夫訳『小津安二郎 映画の詩学』（二〇〇三年 青土社）
- (4) 朝日文庫『完本小津安二郎の芸術』（二〇〇〇年 朝日新聞社、原著は一九七一年刊）『批判的リアリズムの完成』
- (5) 佐藤前掲書所収「小津安二郎年譜」
- (6) 『増補決定版』監督 小津安二郎（二〇〇三年 筑摩書房、原著は一九八三年刊）『III 着換えること』
- (7) ボードウエル前掲書「6 自由と秩序」。ボードウエルはこれを「円環空間の原理」と称している。
- (8) 『大学は出たけれど』には、就職が決まっていない主人公のもとを不意に上京してきた母親が訪ねて来るという、「一人息子」（一九三六年）とも共通するエピソードが存在する。映画冒頭部に「僕は母一人子一人で貧乏だから」という台詞がある『青春の夢いまいづこ』のようにあからさまではないものの、『大学は出たけれど』もやはり小津フィルムにおける（親一人子一人）の物語の系譜にたづなり、その初期の作品として位置付けられるものである。しかし、母の現在の境遇について殆ど触れられていないことに加え、主人公の元を訪ねて来るのが「一人息子」と異なり母だけでなく彼の妻と母のふたりであるということもあり、『大学は出たけれど』において（親一人子一人）

人）の物語は未だ鮮明な輪郭を持ちえていない。

(9) 以降、本稿では表記上（かぶりもの）全般を指し示す象徴として（帽子）の語を用いる。（帽子）とのみ記す場合でも、（帽子）以外のかぶりもの（例えば頭に乘せている手拭いなど）を排除する概念として用いるわけではない。

(10) 樋口覚『日本人の帽子』（二〇〇〇年 講談社）『VII 漱石の帽子』

(11) 小津安二郎生誕90周年フェア公式プログラム『小津安二郎 映画読本「東京」そして「家族」』（一九九三年 フィルムアート社）『小津安二郎・現存36作品紹介』では、「学生下宿を核とする引力圏」から唯一人隔たった「郊外の家」に住む斎木の特異性について言及（田中眞澄）がなされている。

(12) リチー前掲書、山本久雄訳注

(13) ボードウエルは、哲夫が斎木に鉄拳を振るう場面より両者が和解にいたるまでのショットフロアについて考察し、ときおり行われている木々のショットへのカットについて、「木のショットは我々の注意を具体的な問題の解決から逸らしてしまっている。依然として堀野は社長であり、斎木は臆病な社員である。堀野はお繁を諦めたかも知れないが、だからといって何が変わったのだろうか？最後に（画面外で）四人全員が抱き合うところは、男の絆が信頼できるものであると同時に脆いものであることを暗示する」（前掲書「第二部 全作品」『青春の夢いまいづこ』）と述べ、エンディングでの哲夫らの友情の回復に疑義を投げかけている。

(14) 蓮實前掲書「V 見ること」

(15) リチー前掲書「序章」

(16) 蓮實前掲書「V 見ること」

(17) このことを小津個人に引きつけて考えてみるなら、生涯を独身で通した小津が抱くに至った、人間関係に対するある種の諦観を透視することも不可能ではないであろうし、時代背景の側から見れば、戦前から戦後への時間の流れの中で、よりドライに変質していった人間関係に思いを致すこともまた許されるだろう。『秋日和』より二年、小津の遺作となった『秋刀魚の味』（一九六二年）で、それぞれ孫の顔でも見ようという齢に達し、安定した生活を送っている教え子たちが、中学時代の恩師を招いて酒宴を催したシーンで、心地よく酔酩している元漢文教師（東野英治郎）が呟く「いやア、戦後人情日々に疎き折柄」との言は、小津にとってもあながち意味のない空言ではなかったろう。

※本稿は、尾道大学教養講座〈学問・夢の世界〉における「小津安二郎『青春の夢いまいづこ』を観る」読む」（二〇一一年五月二十五日）を原型としている。