

小津安二郎の映画『東京物語』にみる共存的ナラティブ —— 並ぶ身体・かさねの語り

やまだようこ 京都大学大学院教育学研究科
Yoko Yamada Graduate School of Education, Kyoto University

要約

小津安二郎の映画『東京物語』をテキストにして、並ぶ身体配置と語り（ナラティブ）との関係を、次の3場面において詳細に分析した。1) 並ぶ関係と対面関係の語りが交互に現われる場面の比較、2) 対面関係から並ぶ関係へ移行する場面の分析、3) 並ぶ関係において語りが不調であるときから協調的になる変化プロセスの分析。対面関係の対話的語りに対し、並ぶ関係の語りを共存的語りと名づけたが、そこでは、自己と他者が相互に主体となり、類似したことを重ねて繰り返す「かさねの語り」がみられた。これらの結果をもとに、対面関係と並ぶ関係について、自己と他者の身体配置とかさねの語りのモデル化を行い、「かさね」概念を「うつし」「むすび」概念と関連させて考察した。

キーワード

小津安二郎、映画、並ぶ関係、対面関係、ナラティブ、自他関係

Title

Coexistent Narrative in Ozu Yasujiro's Film "Tokyo Story": Side-by-side Position and "Kasane (coordinate) Conversation.

Abstract

In this paper the theoretical relationships of my term "Coexistent Narratives" and side-by-side narrative positions are analyzed in three scenes from Ozu Yasujiro's film "Tokyo Story": 1) The narratives of the old couple at the Onomichi home, who sit beside each other, are compared to dialogic narratives that operate from opposite positions. 2) The processes of change that narratives undergo are analyzed in the scene where three old friends, at a Tokyo bar, shift their positions from being opposite to being beside each other. 3) The transitional processes by which the old couple change their narratives from dissonant to harmonious are analyzed in the scene where they occupy side-by-side positions at the Atami hotel and at the seashore.

The following features in relation to three key concepts were identified through comparison of Coexistent Narratives and Dialogic Narratives: 1) The relationship with self and other: a common and mutual subjectivity is contrasted with the subject-object relationship. 2) The words, phrases and rhythms in the conversations: similarity and repetition are contrasted with dialogue and competition. 3) The changing process: a shift from tuning to harmony is contrasted with a shift from struggle to harmony. The concept of "Coexistent Narratives" is likened to "Kasane (coordinate) colors", which are associated with what is similar, with parallel repetition, and with coordinate matching, seasonal timing and transitional forms of movement.

Key words

Ozu Yasujiro, Film, side-by-side position, dialogue, narrative, self and other

には鳥の 二人並び居 語らひし 心そむきて
家さかりいます

(カイツブリのように並んで語り合った二人なのに、心にそむいて妻は私を一人残して、家から離れて逝ってしまった。)

(万葉集 794)

1 並ぶ身体

1-1 並ぶ関係で居ること

小津安二郎監督の映画『東京物語』は、瀬戸内海沿岸の尾道に住む老夫婦、周吉（70歳、笠置衆）、とみ（60歳、東山千栄子）が旅じたくする場面からはじまる。東京に住む40代の子どもたちを訪ねる準備をしているのである。老夫婦は障子戸を背景に座敷に並んで、相似の三角形のかたちをして同じ方向を向いて坐っている。

「似あいの夫婦」「似たもの夫婦」といわれることがある。もともと他人であった二人でも、身体を寄り添わせて朝夕に同じ生活リズムを刻んで暮らすうちに、どことなくなじんで似てくるのだろうか。このような日常的な身体感覚をもとに、観客は老夫婦の二人の姿勢の相似形によって、共に重ねてきたであろう年輪と仲むつまじい姿を、映画の冒頭のほんの数分で印象づけられる。しかもこの老夫婦が並んで同じ方向を向いていることによって、二人が「旅立ち」という同じ目的に向かって共同作業している姿が、双体の身体構図として観客の脳裏に明確に刻み込まれる（事例 1-1 図）。

『東京物語』の終わりには、はじまりと同じ場面が繰り返される。映画は尾道の家から東京への旅立ちからはじまり、東京の旅から帰ったあとの尾道の家で終わるという反復・循環する構造でなりたっている。しかし、旅の終わりには、かつて並んで居た妻はいない。妻は東京から帰ると急逝し、永遠に「旅立つてしま

ったのである。一人だけぼつんと残された夫は、座敷の同じ位置に同じ身体のかたちで坐っている。夫の傍らには妻の姿はなく、空虚な空白のスペースだけがある。かつて二人が並んで「いた」のに、その一人が「いない」ことが、「不在」の場所によって観客の胸にしみいるように伝えられる（事例 1-4 図）。

並ぶ身体は、それ自体で深く印象に残り、共感的な伝達力をもつようである。二人が何をしたかという行動や行為よりも、二人が確かにその場所に「居た」ことが印象に残るのである。小津の映画では、この老夫婦像に典型的にみられるように、自己と他者が「並ぶ関係」で描かれる構図が多い。その関係性は、人と人との関係の原風景のように仕合せなイメージをもたらす。

やまだ（1987）は、乳児期の子どもの『ことばの前のことば』の観察から、対面関係のコミュニケーションが対話・対決的であるのに対して、並ぶ関係のコミュニケーションは共存・共感的であることを示した。本稿では、並ぶ関係のコミュニケーションの特徴をより明確にするために、映画をテキストにして「並ぶ身体配置」と「ナラティヴ（語り）」との関係を詳細に分析し、それを基に、より一般的な「自己と他者の関係性と語り」との関係についてモデル構成をおこないたい。

1-2 並ぶ身体配置

並ぶ身体がそれだけで強い共鳴的伝達力をもつのはなぜだろうか。人と人との通じ合いは、ことばだけではなく身体を通じても行われるからであろう。しかし、今まで身体によるコミュニケーションとして焦点化されてきたのは、おもに「身振り」や「顔の表情」であり、それらは「非言語的コミュニケーション」と呼ばれてきた。

McNeill（1985）が「身振りは非言語的か？」と問うたように、言語を言語でないものと分ける「非言語」という見方には、言語中心主義が反映されている。身振りをことばよりも一段低いレベルにおく見方、身振りがことばを補うという見方などがそれである。「前言語」として身振りをとらえ、身振りからことばへ発達するという単線的な見方も、同様であ

る。また、身振りを「反言語」とみる見方もある。ことばが知的機能を担うのと対極に位置づけて、身体を情動の場とみなす見方などがそれにあたる。

McNeill がいうように身振りは「言語」そのものであり、言語と対等であり、独自に言語と異なる思考を表現できる。しかし、彼も身振りを考える上で言語を基準にしており、言語中心主義を抜け出しているとはいえない。また、McNeill (1992) の *Hand and Mind* (手と心) という書名に端的にあらわされているように、身振りを、身体全体というよりは記号化した手の振りへと矮小化し微細化してとらえていく方向性がみられる。表情を「顔」に限局して、ますます「面食」になっていく顔心理学も同様の方向性をもつ。

本研究では、「並ぶ関係」として姿勢や身体配置に注目する。身振りや表情は、身体全体の「姿勢」や「身構え」や「ふるまい方」と関係づける必要がある。手の振りや顔の微細な運動は、身体のごく一部にすぎないのではないだろうか。たとえば人形浄瑠璃では、男人形は眉や口などが動くように作られているが、女人形では顔の表情そのものは変らない。恥ずかしがったり、はしゃいだり、すねたり、怒ったり、うらめしそうだったり、千変万化する年頃の娘の表情は、おもに肩の動きからつくりだされる。表情のない能面が、ほほえんだり怒ったり悲しんだり、さまざまな表情に見えるのも、目や口や眉など顔の細部の動きではなく、身体姿勢との関連から生まれる顔全体のわずかな変化によるのであろう。

また人間の身体はどのような「場所」のなかに置かれるか、その「居場所」と関係づける必要がある。人間のふるまい方は、身体がどのような場所に置かれるかによって、まったく異なる意味をもつ。たとえば同じ「寝る」という身体姿勢も、それがベッドの上にあるか線路上にあるかによって、まったく意味が異なる。人間は「文脈を離れた個」としてではなく、「心理的場所」^{トポス}のなかで定義されるべきであろう(やまだ, 2003a)。

心理学を中心とした行動科学は、身体を切り刻みながらマイクロ化に向かい、それをさらに脳科学にむすびつけてきた。また、人間を行動 (behavior) や活動 (action) 中心にとらえ、ダイナミックな行動変化を実証的に追いかけて、ロボット工学とむすびつけてき

た。それらの研究では、人間が「すること (doing)」にもつばら焦点をあてており、人間が心理的場所や居場所のなかで「いること (being)」には注目してこなかった。人間がどこの場所にどのような身体で「いる」ということ、場所のなかで位置づけられるマクロな身体配置や、「立つ」「坐る」「寝る」「居る」など、人間がもつ基本的な姿勢の意味を問う研究が必要である(やまだ, 2003a)。したがって本研究で扱う「並ぶ関係」は、現実の肉体が刻々と変化する動き、つまり具体的な動作やアクションそのものではなく、基本的な身体姿勢の配置構図 (composition) や自他の関係性 (relationship) をさしている。

1-3 類似の身体 類似のことば

『東京物語』において老夫婦の「並ぶ関係」が強い印象を与えるのは、二人の身体配置が並んでいること他に、二人が相似形といえるほど類似した身体姿勢をしていることがあげられる。並ぶ身体は、「ならんだ、ならんだ、チューリップの花が」と歌われる童謡のように、自己と他者の「異質性」よりも「類似性」を印象づける。

並ぶ関係における自他の身体の「類似性」と語りにおける自他のことばの「類似性」には、深い関係があるのではないだろうか。やまだ (2003b) は、タルコフスキーの映画『鏡』をテキストにイメージの語りを分析し、Bakhtin (1988, 1975/1996) や Wertsch (1991/1995) の「対話」概念と比較して、「ズレのある類似とうつしの反復」を重要な概念としてとりだした。対話が、自己と他者の相異を「分ける」のに対して、「ズレのある類似とうつしの反復」の語りにおいては、自己と他者の類似を「むすぶ」役割をすると考えられた。

小津の映画には、このような並ぶ関係における自他の身体の「類似」をはじめとして、類似の主題、類似の人物、類似の構図、類似のイメージが繰り返しあらわれる。彼が制作した 54 本の全映画を通して見ても、一作品だけを見ても、作品の一部分のショットとショットのつながりや身体像だけを微細に見ても、「ズレのある類似とうつしの反復」がさまざまなタイプ、さまざまなレベル、さまざまな機能でみちみちている。

Richi (1974/1978) や Bordwell (1986/1992) がいうように、小津の映画の語り方において、類似や平行や反復や循環は、本質的な原理といえるほどである。

小津の映画では「ズレのある類似とうつしの反復」が魅惑的な循環系をなしており、その概念を考察するテキストとしては妥当であり宝庫であるといえよう。しかしまた、その映画テキストは、複雑な綾織りのように緊密に構成されているだけに、一部分を切り離しにくい。また「ズレのある類似とうつしの反復」の類例は、豊かなヴァリエーションで生き生きと展開されているだけに、あまりにも多種類・多機能すぎる。したがって、どこを対象に何を焦点にして分析するかが難しく、筆者は 10 年以上にわたって膨大な映画分析を繰り返しては、何度も挫折してきた（やまだ、1994 など）。

そこで本研究では、「並ぶ関係」と語りとの関係について、次の 2 点にしぼって考察してみたい。第 1 には、『東京物語』をテキストにして、対面関係の語りと比較して、並ぶ関係の語りの特徴を詳細に分析する。第 2 には、「対話」モデルの基礎をつくってきた対面関係の語りと比較して、並ぶ関係の語りの特徴をより一般的な用語で明確にするためにモデル化する。

なお、『東京物語』をテキストにとりあげるのは、第 1 にこの作品が本研究のテーマを考察するための「合目的的サンプリング」に適合しているからである。質的研究では、ランダム・サンプリングではなく、合目的的サンプリングや理論的サンプリングという意味での「厳密性」が重要である。第 2 には Wenders (1988/1992) が、この作品には「全世界のすべての家族が、私の両親が、兄妹が、私自身がいる」というように「現実妥当性」と「一般化可能性」が高いことがあげられる。第 3 には、「典型性」「代表性」をもつからであり、小津の 54 本の作品のなかで世界の映画史にのこる代表作として衆目が一致している（佐藤、1984 ; Desser , 1997）。また、物語や人間像や構図や技法において小津の集大成として作品の「完成度」が高い (Schrader, 1972/1981)。第 4 には、「国際的な知名度」と「公共性」があげられる。この映画は、国際的にも繰り返し上演されてもっともよく知られており、世界中で同じテキストを基に議論することが可能で公共性が高い。

2 並ぶ関係の語り

2-1 相似の身体と共感的語り

小津安二郎の映画における「並ぶ相似形の身体」と「語り」との関係についてもっとも早く鋭い指摘をしたのは佐藤 (1978) である。彼は小津の語りの特徴を、対立や対決や葛藤よりも調和や協調を求めるもので、ダイアログというよりもデュエットや輪唱のようだとも述べている。小津的「会話」が、西欧的「対話」とは異なる性質をもつこと、その「会話」が自己と他者の関係性や語りの姿勢や身体配置とむすびつけられること、この 2 点を指摘したことが重要と考えられる。

小津安二郎が好んだ相似形の構図は、親子や夫婦や恋人同士というものを相互に独立した人格でありながら一心同体に近い存在でもあるとして示すものであった。……小津は、会話を対立や葛藤として描きたくなかったのではないだろうか。二人の人物の会話が、互いに相手を否定し合うようなイメージで進行することを好まず、二人ともおなじことを言い、おなじ気持ちになり、うなずき合う、というイメージで進行することを好んだのである。小津がしばしば、対話する人間を同じ方向に向けて並んで坐らせるという演出を好んだことが、その一番の証拠で、矛盾対立としての会話ではなく、共感とうなずき合いとしての会話を好んだ。……父と子が朝の溪流で一緒に魚釣りしている場面になるが、そこでは、二人はまったく同じ姿勢で並んで、まったくおなじタイミングで釣竿を振りあげてはまた水に投ずる。つまり、二人は映像的にもまったく一心同体になっているというわけである。

(佐藤、1978 上、『父ありき』についての論評、p.40)

小津映画の小津映画らしいところは、劇的な「対話」の場面だけでなく、ただお互いに合意し合える話題でうなずき合っているだけであるような、こういう劇的でない会話に見事なスタイルを与えたことである。対話にならない会話に詩的なリズムを与えるだけでなく、平行して座らせることによって形にも調和の様式化をほどこすのであ

る。こうした会話と姿勢の視聴覚両面のハーモニーに接するとき、われわれは、対決よりも調和を重んじるということが、いかに日本人の会話にとって重要なこととされているかに気づかされる。相手の言うことにさからわず、適当に調子を合わせながら、相手の言い分が受け容れ難ければ角をたてずにはぐらかす。それが西洋人の対決的な対話に較べて日本人の会話の特徴であると言われる（じつはタイ人やフィリピン人は日本人よりももっと極端にそうらしい）。小津は日常生活でも、そういう和気あいあいの日本的会話を愛した。そして、それに視覚的な様式を与えてゆく過程で、一緒に縁側に座って庭を眺めることで心が通じ合うといった、日本的な建築様式と結びついた日本の生活様式が好きになっていったとも考えられる。

（佐藤，1984，『東京物語』について）

以上のような佐藤の見方は卓見であるが、いくつかの疑問が生じる。まず第1に「対話＝対決」，「(小津的) 会話＝調和」という二分法についてである。対話は、対決や葛藤をはらむにしても、最終的には調和を求めてなされる。したがって対話による調和もあれば、会話による調和もあるはずである。調和对立する概念は、不調和であるが、会話においても不調和はありえるのではないだろうか。

第2に小津の会話の特徴は、語られる内容には意味がなく、「適当に調子をあわせ」「ただお互いに合意し合える話題でうなづき合っているだけ」「和気あいあい」の情緒的な調子あわせにすぎないものだろうか。会話において互いこうなづき合って調子合わせをするエンタテインメントは、日本に限らず普遍的にみられ、3か月の乳児の母子コミュニケーションでもすでに行われる(Klaus & Kennel, 1979)。しかし、それはことばによる「対話」とはレベルがちがう。もし日本の大人の会話が「ほほえみあい」や「うなづき」に似たものに終始するとすれば、それは和気あいあいとはしているが、ことばによる対話と対等の位置にあるとはいえない。そのような共感的交換は、「ことばの前のことば」でしかないだろう(やまだ, 1987)。

第3に、小津の会話は、自己と他者との関係性においてどのような機能をもつのだろうか。それは自他が「一心同体」になる働きをもつのだろうか。むしろ小

津の映画では、自己と他者は淡々とある距離感をもって描かれており、両者が「平行」のままで「同一化」しないように思われる。恋人が互いに激しく抱き合っただけで心身ともに「一心同体」になるような場面はほとんどあらわれない。「平行」「並列」「パラレル」である並ぶ関係と、「一心同体」という働きは、理論的にどのような関係と考えればよいのだろうか。

第4に、「対話」を西洋人、「会話」を日本人の特徴というように、国民性と直接対応させることにも問題があるだろう。対話が一般的概念であるように、日本のあるいは小津的といわれる会話も、一つの型や概念として一般化できると考えられる。日本の文化的文脈ではより顕在化しており、小津映画のなかで典型的にみられる会話の型を、日本特殊のというのではなく、より一般的で普遍的な語りの型として位置づけ、対話とは異なる特徴を説明できるようにモデル化していく必要がある。

2-2 並ぶ身体とオウム返しは無意味な交話

蓮實(1983)は、先にあげた第4の問題、小津の映画を「日本的」とみなす論調に対しては、より普遍的な観点から論じてきた。しかし、佐藤よりラディカルな蓮實の議論では、先にあげた第1, 2, 3の疑問は、解消するどころかさらに問題が拡大しているように見受けられる。

蓮實は、並ぶ身体を「動的な叙情」「共感」の身体であるとみなし、身体や動作の雄弁さを力説する。そして身体や動作の雄弁さと対比して、ことばによる会話の「無意味」さを強調する。彼は、小津の会話の無意味な軽さとリズムを積極的に評価し、意味内容(シニフィエ)やストーリーや心理分析などの「解釈」を退けるのである。従来の「身体＝無意味」と「ことば＝有意味」の関係性を逆転しているとはいえ、彼の議論においても「身体＝有意味」と「ことば＝無意味」の二分法は踏襲されている。また、小津的会話を、九官鳥のコミュニケーションや機械的なオウム返しのような、うなづきや微笑を交わしあう「交話」にすぎないと位置づけている。自己と他者の関係において、相手に異議をとなえたり、自説を主張することはなく、他者とのあいだにはいかなる葛藤もなく、互いに語る

存在を確認しあうだけの語りにすぎないというのである。

2-3 並ぶ身体と共存的語りのモデルを

蓮實 (1983) や Hasumi (1997) は、さらに『東京物語』において、妻が亡くなった翌朝に老父と義理の娘の二人が並んで尾道の海を見て交わす「ああ、今日も暑くなるぞ」という語りについて次のように述べている。この語りは、彼が言うように、本当に無意味で機械的な交話にすぎないのだろうか。

〔『東京物語』で熱海の堤防にゆかた姿で並んで腰をおろす) 彼らは、ときおり顔を向け合って言葉を交わしはするが、ここで何にもまして雄弁なのは、斜め横から撮られた二人の背中である。…… 小津にあつての親しい人間たちは、決して正面から向かいあうことなく、何ものかに面して視線を平行に投げかけたところを、斜めうしろから捉えられるのだ。彼らは、背中と、腰と、そしてときには足で共感を表現する。小津にあつての叙情は、だから、動こうともしない背中がこの上ない雄弁さを発揮するとき最高度に達するのだ。(蓮實, 1983)

対話はむしろ堂々めぐりに近い循環をかたちづくりさえする。そうかな、と一人がいえば、そうさ、そうさ、そんなもんさと相手が反復的に肯定する…… 同語反復的な説得を繰り返す対話者に異議をとねたり、自説を主張したりする資質が決定的に欠落しているかのようだ。事実、他者の存在との間にはいかなる葛藤も生じることなく、すべては機械人形のような鸚鵡がえしの相槌と微笑とによって進行するのである。…… 彼らはただ語る存在であることを確認しあうだけのために語っているようだ。ある種の人類学者は、この種のコミュニケーションを「交話的機能」と呼び、九官鳥などの言葉に特徴的なものと定義している。つまり意志の伝達以前の模倣的かついくぶん儀式的な会話が交話なのだ。…… だが、小津の素晴らしさ、とりわけ後期の小津的「作品」のほとんど狂気と接しあった愚鈍の残酷さは、まさしくこの鸚鵡がえしの相槌と微笑の中に存在している。そうかねと応じそうかしらとうけこたえする笠置衆と原節子とは、彼らとその希薄で曖昧な相貌のもとに会話に加担することによって、聖域でとり交わされる言葉が、徹底して孤独なモノローグとも弁証法的に展開されるダイアログとも異質の、新たな現実を獲得するに至るのだ。それは、表面を滑走しつつ自分自身を模倣する、言葉に類似しながらも、言葉というより、意味内容、つまりシニフィエの側面を極度に希薄化した記号の表層的な戯れである。…… 男女それぞれの聖域における会話には、そもそも誤解したり正解したりする意味がそなわっていないのである。

(蓮實, 1983, p.84-85)

妻を失ったばかりの笠置衆が高みから尾道の港を見おろしながら、「きょうも、暑くなるぞ」と口にするとき、彼は、まるでそのことを祝福しているかのようだ。…… 妻を失ったばかりの笠置衆は、海を見おろす高みに立って、何かを考えていたわけではないのだ。彼ばかりとは限らないが、小津的な「作品」の登場人物たちには、およそ心理などというものは存在しはしない。笠置衆は、そのとき、自分をとりまく環境にふさわしい晴天と暑さのことを、誰もがそういうであろうように、ふと機械的に口にしてしまっただけなのである。そこには深い意味などこめられていない。小津の会話独特の、あの交話的なコミュニケーションが、慎ましい儀式性をもって演じられているにすぎない。そしておそらくは、この庭のかたすみでの笠置衆と原節子の何でもないやりとりの方が、葬儀の終わったあと、家族のものたちが東京に戻ってしまっただけから、居残った彼女が義父と交わす人生をめぐるいくぶんか内容のある対話より、なおいっそう感動的だといわねばならない。…… それは、何もいわずにおくこととほとんど同じでありながら、それがしばしばあるシーケンスを始めたたり終わらせたりする説話的な機能を演じている点は、すでに指摘したとおりである。それはいささかも劇的ではないが、説話的な持続を変容せしめ、挿話を次の場面に移行せしめる句読点のような役割を演じ、文字通り交話的な機能を演じているのだ。いってみれば、これを契機として映画が動くのである。

(蓮實, 1983, p.161-163)

今までの研究の系譜において、小津の映画に対する見方は、初期の日本の情緒の特殊性を強調するものから、親子関係などの題材や登場人物や物語のもつ普遍性を強調するものへ (Wenders, Schrader など)、さら

に、映画の文体（スタイル）や形式的構造や語りの方に焦点をあてるものへと変化してきた。たとえば Richi (1974/1978) は、小津の映画ではドラマに直接関係しない「空のショット」が、導入、結末、場面の提示、コメント、転換、時間経過、感情の容器、沈黙の句読点など多機能に使われることを考察した。Burch (1979) は記号学の立場から、和歌の枕ことばや掛ことばのような「枕ショット」の重要性を指摘した。Bordwell (1986/1992) は、ロシア・フォルマリズムの観点から小津の映画の「話法 (narration)」を分析した。彼は、リチャーやパーチが、空ショットや枕ショットを、「無」「余白」「間」などの日本の概念で説明したことを批判し、それをより一般的な「場面移行部 (媒介空間)」という用語に変えた。通常物語を構成する因果律や時間情報による文体とは異なり、モジュールの繰り返しによる韻律性や、隣接性に基づく「重層決定された空間表現」としての視覚的文体をもつというのである。

先に引用した蓮實の枕ことばを、以上のような研究系譜の上で考えると、小津の映画を日本の情緒から解き放って、ナラティブ論として世界の理論家と切り結ぶべく開いていこうとしていることがわかる。彼の議論においては、説話的 (narrative) 機能をもつ場面移行の「句読点」ということばが、積極的価値をおびているわけである。また、日本的と言われてきた小津の映画であるが、雨の多い湿った日本の風土は描かれず、明るく晴れた暑い夏が舞台になっているという指摘は重要である。そして、「人生」にも「死」にも一見無関係にみえる、偶然のように発せられた何でもない短い枕ことばのほうで、その後で二人が話す人生についてのいくぶんか内容のある対話より、なおいっそう感動的だということにも賛同できる。

しかし、この場面はなぜ、これほど感動的なのだろうか。それについての蓮實の説明にはとうてい賛同することができない。

この場面の会話は、「ふと機械的に口にしてしまった」偶然的で無意味なものにすぎず、特別な心理的働きなど見いだされないものだろうか。あるいは、それは「何もいわずにおく」こと、「沈黙」や「中断」と同じで、単にシークエンスを中断し別の場面へと転換させる「句読点」のようなものにすぎないのだろうか。

この問いに対する答えと説明は、やまだ (2001, 2002) 西條 (2002) において、偶然でも無意味でもなく、そのことばには「心理的リアリティ」があることが、すでに確かめられている。「生死のぎりぎりの境界において、突然の転調のように、明るい天気と言及されること」は偶然ではなく、他の多くの語り事例でもみられた。また、それは無意味ではなく、そこには「日常から非日常への突然の転換」「生き物の世界ではなく天空や日とじかに対峙する自己」「あつけらかんとした明るさと澄み切った緊張感」が共通して見いだせた。

人間の心は不思議である。生と死のぎりぎりのはざまにおかれたとき、人は突然、生死とは無関係にみえる天気、それも暗い夜や風雨ではなく、あつけらかんと明るい晴れた天気を話題にする。「生きもの」の世界を越えた、宇宙の厳然とした営みや、光の世界と接するような心境になるのであろうか。小津の映画の会話には、軽い日常語にみえても、深い「意味」をもつ心理的リアリティが裏打ちされている。だからこそ人を感動させることができるのである。

ここで、一見何でもないように見えることばにも「意味」があると考えるとき、その「意味」とは何かということを確認しておくことが必要である。この意味は、記号学的にみた「意味内容 (シニフィエ)」でも、精神分析的に解釈された「深層心理」的な意味でも、外部に投影された表象から解釈された「内面心理」という意味とも、意味の「意味」がちがっている。したがって、この「暑さ」を、妻を亡くした老父の感情のやり場のない「灼かれるような熱さ」のあらわれであるというような種類の「意味」の解釈をしないことでは、蓮實の立場と私の立場は同じである。

私がここで扱う「意味」とは、文脈 (コンテキスト) とシークエンス (前後関係) から見いだされる「意味」(2 つ以上の事項のむすびつけかた) のことである (やまだ, 2000)。したがって、「死」の直後という文脈と物語のシークエンス、そのなかに挿入された「今日も暑うなる」ということばとの相互の「むすびつき (相互関連)」からどのような「意味」が生成されるかを調べるのが重要なのである。

本研究もまた、小津の映画の主題やストーリーの内容ではなく、ナラティブ (語り方) に焦点をあてる研

究の系譜に属している。しかし、小津の映画のナラティブとして、従来扱われてきたショットのつながりよりも、小津の映画のなかの会話における「語り方」そのものに、より焦点化する必要があると考えている。小津安二郎の映画において並ぶ関係は、身体の配置や、姿勢の相似形とともに、そこで交わされる語りの特徴と関係させてとらえなければならない。それが「対話」とは異なる語り方であることは、佐藤や蓮見が指摘している通りである。しかし、その並ぶ関係における「会話」の特徴は、無意味なあいづちにすぎないとは考えられない。対話的な方法とは異なるやり方で、並ぶ関係における意味生成が行われているのではないだろうか。また、今までの研究では、都合のよい部分を拡大させて論じる印象記述的な解釈によっていた。並ぶ関係の会話の特徴を詳細に分析しないで一足飛びに、一心同体やデュエットなど比喩的なことばに置き換えても、十分な説明とはいえないだろう。

以上のように先行研究を見てみると、並ぶ関係の語り、西欧モデルの「対話」と異質であることは強調されてきた。しかし、その特徴としては、対話の欠如体「非＝欠如」や、対極体「反＝対極」や、未熟体「前＝未熟」としてしか把握されてこなかったのではないかと考えられる。並ぶ関係の語りには、「対話」のように決まった名前さえなく、「交話」「小津的会話」などと呼ばれてきた。そこで私は、対面関係の語りを「対話的語り (dialogic narrative)」、並ぶ関係の語りを「共存的語り (coexistential narrative)」と呼びたいと思う。

3 並ぶ関係と対面関係が交互にあらわれる場面の語りの比較——〈旅立ち場面〉の分析

『東京物語』において、並ぶ関係における共存的語りをよくあらわしていると考えられる3場面を理論的にサンプリングし、次の観点から3つの分析をする。1) 並ぶ関係と対面関係の語りが交互にあらわれる場面の比較。2) 対面関係から並ぶ関係へ移行するときの語りの比較分析。3) 並ぶ関係において、語りが不調から調和的に移行する変化プロセスの分析。

まず、並ぶ関係と対面関係が交互にあらわれる典型的場面として、尾道の家で老夫婦が横に並んで旅立ちの準備をする場面を、事例1にまとめた。なお「細君」「女中」など現代では使用されない名称もあるが、本論の登場人物に関しては小津の脚本(井上, 2003)にある命名に従う。

二人が並ぶ関係のときの語り、二人が近所の細君と対面して交わす語りを詳細に比較すると、明らかな相異がみられた。事例1-1と1-3を見ると、並ぶ関係では、「そっちい」「こっちにゃ」「そっちょう」「こっちにゃ」/「ありゃんしゃんよ」「ありゃんしゃんよ」「ああ、あったあった」「ああ、あった」「ありゃんしたか」「ああ、あった」というような類似したことばが行き交っている。

並ぶ関係の語りの第1の特徴としては、二人が相互にやりとりして応答するというよりも、類似のことばをお互いに少しずつ変化させながら連結させていることがわかる。したがって、第2の特徴としては、どちらのことばをどちらが話したのか、どちらが話し手でどちらが聞き手なのか役割交替も明確でないことがあげられる。自己と他者が、主体と客体の関係にならず、共に主体になってことばを発する「共同主体」「共同生成」の語りが行われているといえよう。第3の特徴としては、連結されることばが、相互に重なりあつて詩的に響きあい韻律のリズムをつくっている。以上のような3つの特徴において、並ぶ関係では、共感的な「うたう」コミュニケーション(やまだ, 1987)がなされているといえよう。

この場面で二人が交わすことばの「うたう」響きは、類似しているが同じ繰り返しではない微妙なズレをもつ変容形の重ねあわせで、詩といえるほどみごとな完成度をもっている。二人の探しもの「空気枕(kukimakura)」でさえ、ひとつの単語のなかにku ki ku というk音の重ねあわせの3変形がみられる。「空気枕」を「はぶらし haburashi」や「くし kushi」などに変えてみたらすぐにわかるように、日常の旅行用品でこれ以上に美しい響きを持つ探しものはないであろう。小津の会話では、何げないことばでも、厳選されているのである。

この場面を、英語版(Ozu, 1953)の英訳字幕で見ると、事例1-1の英訳部分のようになる。対面場面

は、ことば通りに丁寧に訳されている。しかし、並ぶ場面での二人の語りの美しい響きあいは無視され、まったく訳されていない。二人のことばはゆっくり交わされるので、字幕を入れる時間的余裕はあるのに、英訳されていないのである。

他の場面においても同様で、同じことばの重なりはほとんどすべて省略されている。たとえばこの旅立ち準備の場面の前で、「いく」というキーワードが、「行ってまいります」「じゃ 行ってまいります」「ああ 行っておいで」「行ってきなしゃア」「行ってまいります」と繰り返される場面(事例 4-1)では、最初の "I am going now." だけが訳され、他者がそのことばをフーガのようにリフレインして追いかけていく共鳴的なことば掛けは、まったく訳されていない。

この英訳のしかたにおいても明確にみられるように、ことばを情報の伝達としてのみ見る言語観に立てば、ことばの重なりや反復は、冗長で「無意味」としかみなされない。しかし、ことばの重なりと反復にこそ、並ぶ関係において重要な、ことばを相互が主体となって共同化していく「意味生成」がみられると考えられる。

対面関係の語りは、事例 1-2 を見るとわかるように、大きくみて 3 種類に分かれていた。第 1 の種類は、「お早うござんす」「お早う」などのあいさつの語りである。あいさつでも、並ぶ関係の語りのように、類似のことばが相互に繰り返される。しかし、決まりきった儀式的ことばの交換にすぎないこと、自由なヴァリエーションへと発展せず共同生成されていかないとこがちがっている。第 2 の種類は、「今日お発ちですか?」「へえ、昼過ぎの汽車で」というような応答、情報交換、やりとりの会話である。このやりとりは、並ぶ関係の語りと異なって、主体と客体が明確に分離されており、相互の立場の交替 (turn taking) がみられる。第 3 の種類は、「ええあんばいにお天気も良うて・・・。」「ほんとうにおかげさんで。」「まあ、お気をつけておいでなしゃア」「ありがと」のように、相手の気持ちを受容する肯定的な「あいづち」に近い会話である。「天気が良い」ことと「おかげさんで」は論理的に連結されているわけではなく、新しい情報が含まれるわけでもないが、互いに肯定の気持や感謝のことばを交換している。したがって、これらのことばは、

「元気で出発できて、よかったね」「ええ、ほんとによかったよ」など別の内容のことばに言い換えることができる。これらはあいさつに似ているが、あいさつほど儀式的ではないところが異なる。

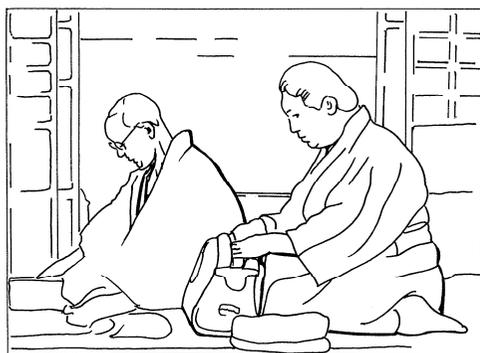
並ぶ関係と対面関係を比較すると、事例図 1-5 のように、夫婦の表情にも大きな相異があった。並ぶ関係の語りは、「うたう」ような会話であるが、夫婦は微笑みを見せるどころか、むしろ互いにしかめつらをしている。それに対して、細君に向き合ったときには、二人ともにこにこする。誰に対しても愛想が良いとみだが、ふくよかな満面の笑みを浮かべて首をかしげることとはもちろん、ふだん無愛想であり表情を表にださない周吉でさえ、近所の細君に向かっては 2 回も微笑む。

先に引用したように「並ぶ関係の語り」として、佐藤も蓮實も、互いに微笑み交わしうなずきあう会話をあげていたが、これはむしろ対面関係の特徴であって、並ぶ関係の特徴とはいえないのではないだろうか。協調を求める方法として、「対面関係」では顔や表情が重要であるのに対し、「並ぶ関係」では、どちらかというと「声」や韻律のリズムが重要だと考えられる。

事例1 並ぶ関係と対面関係が交互に現われる場面の会話の比較
《老夫婦が尾道の家で旅じたくする場面》(17-29 ショット)*

事例1-1 〈並ぶ関係〉 (老夫婦が相似の三角形の姿勢で並んで坐る会話) (17-20)

(周吉ととみ、支度をつづけながら)			
17-1	とみ	空気枕アそつちイはいりゃんしたか?	Do you have the air-cushion?
17-2	周吉	空気枕アお前に頼んだじゃないか。	I'm sure I gave it.
18	とみ	ありゃんしエんよ、こつちにや。	It's not here.
19	周吉	そつちよウ、渡したじゃないか。	Didn't I give you?
20-1	とみ	そうですか?	(英訳なし)
(と自分の荷物を探す。)			



事例1-1 図 〈並ぶ関係〉

老夫婦が相似の身体で並んで坐って会話する。



事例1-2 図 〈対面関係〉

老夫婦が隣の細君と対面して、交互に細君と会話する

事例1-2 〈対面関係〉 (並んで坐る老夫婦と、対面する窓の近所の主婦との会話) (20-28)

(窓の外を隣の細君が通りかかる。)		
20-2	細君	お早うございます。
20-3	とみ	ああ、お早う。
	細君	今日お発ちですか?
	とみ	へえ、昼過ぎの汽車で。
	細君	そうですか。
21	周吉	まア今のうちに、子どもたちにも ^お 会うところ思いましたなア。
22	細君	お楽しみですなア。東京じゃ皆さんお待ちかねでしょうて。
23	周吉	いやア、しばらく留守にしますんで、よろしくどうぞ。
24-1	細君	ええ、ええ、ごゆっくりと。立派な息子さんや娘さんがいなさって結構ですなア。ほんとうにお幸せでさア。
	周吉	いやア、どんなもんですか。
24-2	細君	ええあんばいにお天気も良うて……。
25	とみ	ほんとうにおかげさんで。
26	細君	まあ、お気をつけて行っておいでなしゃア。
27	とみ	ありがと。

事例1-3 〈並ぶ関係〉(並んで坐る老夫婦の会話)(29)

(隣の細君が、会釈して通り過ぎていくとー)		
29-1	(二人、おじぎする)	
29-2	とみ <u>空気枕、ありゃんしゅんよ、こつちにや。</u>	I can't find it.
	周吉 <u>ないことないわ、よう探してみい。</u>	No? It must be here.
29-3	周吉 <u>ああ、あつたあつた。</u>	Oh, here it is.
	とみ <u>ありゃんしたか。</u>	(英訳なし)
	周吉 <u>ああ、あつた。</u>	(英訳なし)
(そしてまた、二人で支度をつづける。)		



事例1-4 図 〈並ぶ関係の妻の不在〉
映画の最後の場面、事例1-2 図の「不在」の反復。



事例1-5 図 〈並ぶ関係〉(左)と〈対面関係〉
(右)の夫婦の表情の比較。夫婦は、並ぶ関係のときは互いにしかめつづらをしている。対面関係で隣の細君に対するときは、にこやかに微笑む。

* 『東京物語』のショット番号と会話は、脚本と実際の映画では細かい点で相異があるため、1) 映画の画面から映像と台詞を忠実に再現した「映像デクパージュ」(リプロボート 1984)に従った。その他に、2) 小津安二郎監督が実際に使用した書き込み入り映画台本の写し(リプロボート 1984)、3) 小津安二郎全集収録の脚本(井上2003)、4) VTR小津安二郎全集(「東京物語」日本語版)を参考にして、人物や背景描写などを部分的に補った。ここに採録した場面は、台本や脚本では「6 平山家」にあたる。

5) 英語訳は、*Tokyo story* (VTR『東京物語』英語版)から書き起こした。6) 脚本の英訳本(Ozu & Noda 2003)では、引用部分は次のように訳されており、より日本語に忠実な訳になっているが、反復する響きが無視されていることでは共通している。

<Do you have the air cushion? / Didn't I give it to you? / Well, it's not here./ I'm certain I gave it to you./ Really?> <I still can't find it./ Oh, but it must be there./ Here it is.>

4 対面関係から並ぶ関係へ移行するときの語り の比較——〈飲み屋の場面〉の分析

『東京物語』は、旅立ちのあと、およそ次のようにストーリー展開する。東京には、長男（幸一・開業医・47歳・山村聡）夫妻と2人の子どもたち、長女（志げ・美容師・44歳・杉村春子）夫妻がいる。長男も長女も生活に追われていて、親が期待するほどには立派になっていなかったし、親が遠路訪ねていっても悪気はないのだが冷淡で歓迎してくれない。ただ、義理の娘（戦死した次男の嫁・紀子・会社員・28歳・原節子）だけは親切にしてくれる。老夫婦は東京の子どもたちの家に居場所がなく、夫と妻は別れて妻は紀子の家へ行き、夫は旧友の家を訪ねる。

事例2は、周吉が東京で久しぶりに旧友に会った場面である。事例2-1は、対面関係の語りである。周吉は、まず旧友の服部の家で服部と対面して語る。このとき服部の妻も隣に坐っているが、会話は対面する旧友二人のあいだでのみ行われている。話題は、他の子どもや「今どきの若者」についてであり、二人は「くの親御さんもなかなかたいへんでさ」とよそごとのように笑いあう。

事例2-2は、対面関係から並ぶ関係への中間というべき「斜めの関係」へ移行した場面での語りである。周吉は、小料理屋の二階座敷で鍋物の卓を囲み、先輩の沼田、服部と三人で共に語らう。話題は「各自の子どもの話」であるが、周吉は聞き役であたりさわりのない応答しかしていない。

事例2-3は、並ぶ関係へ移行した後の語りである。三人は斜めの関係から場所を移して、おでん屋「お加代」のカウンターで並んで酒を飲む。子どもが戦死して今はいない服部は居眠りをはじめ、周吉と沼田の二人だけの会話がはじまる。『東京物語』では、一人になるとき、二人のとき、三人のとき、そして大勢のときで語りの質が絶妙に変化するが、この場面で、二者関係に移行することは興味深い。対面関係も並ぶ関係も基本型は、自己と他者がどう対峙するか、つまり二者関係だと考えられるからである。並ぶ関係に移行すると、二人の話題は「自分の子どもへの不満」に変

わる。しかし沼田が主体となって不満をぶつけ、それに対して周吉はなだめ役になっており、二人の交互のやりとりと役割ははっきりしている。

事例2-4は、並ぶ関係がさらに進行した場面である。ここにおいて、はじめて並ぶ関係に特徴的な語り、共感的な「うたう」語りが現われる。周吉は、この場面ではじめて子どもに対する不満という本音の感情を吐露するのである。「あんた」「あんた」「満足しとらん」「満足しとらんのじゃ」という重ねあわせのことばは、どちらの人物がどちらを語っても通用するものである。両者が共に主体となって類似のことばを重ねあわせていることがわかる。

この語りでも、先に事例1の旅立ち場面であげた並ぶ関係の語りの3つの特徴、第1に類似のことばの変形と連結、第2に主体と主体の共同的意味生成、第3に詩的な響き合いと韻律的リズムがみられる。

事例2-3の並ぶ関係は、身体配置としては並んでいても、まだ重ねあわせはみられなかった。そこでも「あんた」ということばは散発的に発せられていた。しかし、それはすべてお互いに相手の子どもをほめるときに使われており、「あんた」は会話の相手（他者）のことでしかなかった。

事例2-4の並ぶ関係になると、「あんた」「あんた」が連続的に重ねあわせられ繰り返されている。自己の思い「満足しとらん」「わしゃ思った」と、他者の思い「あんたの言うようにわしも不満じゃ」が共に重なって響きあい、自己と他者はどちらが「わし」でどちらが「あんた」かわからないほど双方が互いのことばを「うつし」あう関係の語りになっている。しかも「わし（私）が」「わしも」というように自己を強調し、自己側の発言を互いに響きあわせるのではなく、「あんた」「あんたも」と相手の気持ちを共感的に確かめあう、相手中心の響きあいになっていることは、大変興味深い。

以上あげた事例2をみるとわかるように、『東京物語』では「並ぶ関係」が観客の印象に残るにもかかわらず、実は「対面関係」の構図のほうが量的にみると多いことに気づかされる。並ぶ関係の典型的な「うたう」ような語りになるのは、最後のわずかな時間の語りにはすぎない。しかし、そこが鮮やかに印象に残るのである。時間の長さや語りの多さというような数量的

な指標だけではなく、その特徴がよくとらえられた典型性をもつ語りの質的分析が必要だといえよう。事例1においても、老夫婦が並んで交わす「うたう」語りのほうが印象に残るが、細君と交わす対面的なやりとりのほうが語りとしては長い。また、夫婦が並ぶ関係にあるときにも、会話の場面になると一人ずつを正面から交互に撮る構図が多用されるために、登場人物は観客に向かって対面的関係をつくる。したがって、事例1でも事例2でも、交互にキャッチボールのように語る対面的な画面構成が非常に多い。これは小津の映画全体、とくに後期の作品には共通してみられる顕著な特徴である。

小津の映画は「日本的」といわれることがあるが、「対面関係」も「並ぶ関係」も両者共にクリアーな基本構図としてきっちりと示されている。むしろ前者のほうがショット数としては多いし、日本人どうしの会話としては不自然なほど対面的で正面向きの構図が多い。しかし、なぜか観客には、時間的に短く量的にも少ない「並ぶ関係」のほうが深く印象づけられてしまうのである。人と人の気持ちが通じ合ったときが、人間が生きる至福のときとすれば、その純粹で理想的なかたちが小津の映画の「並ぶ関係」の語りあいのなかにあり、その「質」の純粹さと深さ、共感性の高さが、たとえ「量」的には稀でつかの間でしかなくても、あるいはそれゆえに私たちを深く感動させるからであろう。

5 並ぶ関係における変化プロセスの分析 不調から調和への移行（熱海の場面）

今まで分析してきたように、映画を見たときに私たちの印象に残る典型的な「並ぶ関係」の場面は、詳しくVTR（小津、1954）やコマ割写真（リプロポート、1984）で調べると、実は時間的にはほんのつかの間の奇跡のような「瞬間」にすぎないことに気づかされる。事例2の飲み屋の場面のように身体的には「並ぶ」関係になっても、すぐに調子よく「うたう」語りが響くわけではない。その前には長い準備段階と不調の時間がある。そして、きれいに共鳴的に響きあう時間は、

ほんのつかの間にすぎない。

事例3のように、並ぶ関係のなかでの変化プロセスを調べてみると、その不調から調和へ至る推移がさらによくわかる。

事例3は、夫婦が東京の子どもたちの家に居場所がなく、東京から熱海の旅館に行くことになった場面である。夫婦は熱海の観光旅館に泊まったものの、演歌師の歌や若者の夜遅くまで騒ぐ声で眠れない。事例3-1や3-2の旅館の夜の場面では、座敷で老夫婦が並んで横になったり、ふとんの上で起きあがったりしている。二人は、せきばらいしたりため息をついたりしており、うちわで仰ぐリズムも不調和でそろわない。身体配置が並ぶ関係になっていれば、それだけで調和的リズムがうまれるほど単純ではなさそうである。

翌朝、宿の女中たちがハタキをかけて「掃除」をしている風景が挿入される。このように、小津の映画では、一見無関係に見えるショットが巧みにはさまることが多いが、この女中たちの「掃除」には、昨晚の寝苦しさを「掃除」する身体的意味が含まれているといえよう。熱海の翌朝の場面では、昨晚の寝苦しさが「一掃」されたかのようにさわやかで、夫婦は海の見える防波堤に並んで坐っている。しかし、3-3の語りでは、二人はいくらか相手のことばを重ねているが、その内容は「うそ言いなし」「うそ言え」という言い合いに終始する。互いに自分は寝られなかったけれど、相手はよく寝ていたと言い合っており、共鳴的なことばの響きはみられない。

そこへ再度、宿の女中の掃除の場面が挿入される。ここで、さらに昨晚のごみくずがきれいに「一掃」されるのであろう。場面は再び海の見える防波堤にもどる。そこで二人は並んで海を見ながら坐っている。今度は二人は、ほほえみあいながら「そろそろ帰ろうか」「もう帰りたい」「帰りたい」「もう帰るか」「帰りますか」と、「かえる」コールを協調的に重ねて響きあわせる。この場面も大変深く印象に残るのであるが、その前の不調や準備のときに比べると、時間的には非常に短い。しかも、このカエル・コールを重ねたすぐあとで二人が立ち上がって防波堤を歩きはじめたとたんに、妻がよろけてころぶ。すぐに並ぶ関係が崩れて、また不調がはじまるのである。この不調は、「ほんのちよつと転んだ」「何でもない」身体の揺らぎにすぎ

ず、夫婦の並んで歩く姿勢をわずかに乱すものでしかないが、妻の死の最初の前兆となる。

事例3において示されたように、並ぶ関係になっても、共感の「うた」までには時間がかかる。しかも共感の「うた」のすぐ後には、妻の死を最初に予感させるシークエンスへと急速に推移する。並んで至福の「うた」がうたわれる時間は、ほんのつかの間にすぎず、それは変化・移行していく無常のプロセスのなかに奇跡のように存在しているかのようである。

この熱海の海の様子は、尾道へ帰ったあと妻が亡くなった翌朝に老父と義理の娘が寄り添って二人で並んで海を見る場面において、変奏的に反復される。両場面とも、季節は「夏」、輝くように「晴れ」た天気の良い「朝」、「二人で並んで海を眺める」ことは共通している。しかし、並ぶ二人の人物が夫婦から義理の父娘に変わり、二人が並んで共に見る海が熱海の海から尾道の海に変わり、並んで坐る二人の身体姿勢が立つ二人に変わる。しかも二人は並んでいても、共鳴的にことばが重ねあわされることはなく、「ああ、今日も暑くなるぞ」ということばは、ひとりごとのようにぼつりとつぶやかれるだけである。このように、類似の構図が、同じ「うた」の主題がパラレルに繰り返されるように、そして長調から短調に変わるように基調を変えて変奏的に繰り返される。先には二人で仕合わせな気持ちを共鳴させて眺めた海が、後では一人を喪失したあとで眺める海へと、深い意味連関をもって推移していくのである。

このように考えると、妻を亡くした翌朝に、夫と義理の娘の二人が並んで尾道の海を見る場面が感動的なのは、それが深い「意味」をもつからであることが、さらによくわかる。この「意味」は、先にも述べたように、物語の文脈とシークエンスからつくりだされる「意味」のことである。

まず第1には、やまだ(2001, 2002)、西條(2002)で分析したように、そこで語られることば「ああ、今日も暑くなるぞ」が、「生死の境界に立つ天気の話り」として心理的リアリティをもつからである。

第2には、この論文で考察している「反復」「重ね」がもたらす「意味」である。似た場面が反復されることによって、観客には、夫婦の熱海の海の風景が、

尾道の海の風景に暗黙のうちに重なって、妻の「不在」の悲痛が、沈黙のうちにひびいてくるように感じられる。「ああ、今日も暑くなるぞ」という老父のことばは、独り言のようにつぶやかれ、並ぶ義理の娘は寄り添うだけで沈黙したままである。彼女の共感の気持ちは深くくぐもって沈み、ことばとしては重ねあわせられない。かけがえのない人を失った死の悼みは、一人だけで耐えるほかはなく、簡単に他者と共有したり気持を重ねあわすことはできない。

妻を亡くした老父は、悲痛で孤独ではあるが、まったくの孤独ではない。並ぶ相手を失っても、寄り添って海を見てくれる人がいるからである。大切な人を喪失したとき、もっとも不幸なときに、「私の傍らにいて(stand by me)」という願いがみたまされ、「並ぶ関係」ができることは、奇跡のように「有り難い」、ある意味で「仕合わせ」な人間存在の究極のありようだといえるだろう。人は一人で生まれて、一人で死ぬほかはないが、人生のつかのまの一瞬でも、誰かと二人で並んで同じ風景を眺めて心を響きあわせることができれば、それは「仕合わせ」の構図だといえよう。

この尾道の海で二人が並んで海を見る場面も、たいへん感動的で印象に残る。しかしこの場面も、実際にVTRで確かめると、最初は父が一人立ち、あとで来た娘と二人が並んで静止するのはまさに一瞬でしかないことがわかる。一瞬並んで一言発するとすぐに、父は姿勢の向きを変えて、先に家に向かってさっさと早足で歩き出してしまい、並ぶ身体のかたちはすぐに崩れる。並ぶ関係においても、深い共感が響きあう瞬間は、推移する変化プロセスのなかの、ほんの一瞬にすぎないといえよう。人と人が深く通じ合ったと心底から共感できるのは、稀で短い時間かもしれない。映画の全時間から数量的に算出すれば、数パーセントにもみたくないだろう。しかし、たとえ瞬間的にでもいのちがふれあったと感じられる瞬間に生成される体験の「深さ」とスピリチュアルな質の「高さ」が、人間が生きていく上では重要である。そのような人と人の響きあいの典型的なひとつが、「並ぶ関係」の語りにも見られると考えられる。

事例2 対面関係から並ぶ関係へ移行した場面の会話の比較
 《東京における周吉と旧友との会話》(370-421 ショット)

事例2-1 〈対面関係〉(旧友・の服部の家で、服部夫妻と対面して坐った周吉の会話)(今どきの青年について、他人の子どもの軽いうわさ話)(373-377)

(二階を貸している青年が降りてきて、出て行く。)

- 373-5 服部 いやア、二階を貸しとるんですが、よう遊ぶ男でなア。
 周吉 ほう。
 374 服部 法科の学生ですがなア、法律のこたアなんも知らんですなア。
 375 周吉 (微笑して) そうですか。
 376 服部 パチンコやマーじゃんじゃ言うて、くにの親御さんもなかなかたいへんでさ。
 377-1 (二人、声をあわせて笑う。)



事例2-1 図 〈対面関係〉

周吉と服部は対面して会話。
 服部の妻は無言で会話には加わらない。



事例2-2 図 〈斜めの関係〉

周吉、服部、沼田、三者の会話。

事例2-2 〈斜めの関係〉(小料理屋の二階座敷で鍋物の卓を三人で囲む。先輩の沼田、服部、周吉の会話)(各自の子どもの話。周吉はあたりさわりのない話)(384-394)

- 390-3 服部 しかし、あんたんとかアええわ。子どもさんがみんなしっかりしとるけえ。
 周吉 いやア、どんなもんかのう……。
 服部 うちなんかせめて、どっちぞ生きとってくれたらと、よう婆さんとも話すんじやが。
 390-4 沼田 二人ともたア痛かったなア。—— あんたんとこは一人か。
 391 周吉 ウーム、次男をなア。
 392 服部 いやア、もう戦争はこりごりじや。
 393-1 沼田 ウーム、まったくなあ。
 393-2 沼田 しかし子どもいうもんも、おらにやおらんで寂しいし、おりやおるでだんだん親を邪魔にしよう。ふたつええこたアないもんじや。
 394-1 沼田 ま、いこう。
 服部 うん。
 394-2 服部 こりゃいかん、話が湿っぽうなって来た。
 沼田 ハハハハハ、元気う出すか。
 服部 ウム、やるやる!

事例 2-3 〈並ぶ関係その 1〉(おでん屋「お加代」のカウンターで、並んで酒を飲む周吉と 沼田の会話。服部は居眠り) (402-406) (子どもへの不満を打ち明ける沼田。周吉は慰め役)

402-1	沼田	しかし、ま、 <u>あんた</u> が <u>いっちゃん</u> 幸せじゃ。
402-2	周吉	どうして?
	沼田	東京へ来りゃア、ええ息子さんや娘さんがおるし……。
	周吉	そりゃア <u>あんた</u> とこでも、そうじゃ。
402-3	沼田	いやア、うちの奴はいけん。かかあの機嫌ばっかりとって、このわしを邪魔にしよる。仕様もない奴じゃ。
403	周吉	でも <u>あんた</u> 、印刷所の部長さんじゃつたら——。
404-1	沼田	なんの部長なもんか。まだ係長じゃ。あんまり体裁が悪いんで——
404-2	沼田	わしや人様に、部長じゃ部長じゃ言うとするんじゃけど、出来損ないでさ。
405-1	周吉	いやア——
405-2	周吉	そんなこたアない。
406-1	沼田	遅う生まれた一人子で、甘やかしたのが失敗じゃった……。
406-2	沼田	それからみると、 <u>あんた</u> とこは大成功じゃ。ほんまの博士じゃもんなア。
	周吉	いやア、今どき医者博士はザラじゃ。
	沼田	いやア、親の思うほど子どもはやってくれましょんな。
406-3	沼田	第一覇気がない。大鵬の志というものを知らん! (と手をたたく。)



事例 2-3 図 〈並ぶ関係〉
周吉と沼田が並んで交わす会話。

事例 2-4 〈並ぶ関係その 2〉(でん屋のカウンターで、並んで酒を飲む周吉と沼田の会話のつづき) 407-415) (周吉は、はじめて沼田と同じ立場で子どもの不満と本音をもらす。二人の共感的うたう会話)

407	周吉	そりゃ沼田さん、 <u>ちよつとあんた</u> ……。
408	沼田	ウム? <u>じゃあんた、そう思わんのかのう。</u> <u>あんたア満足しとらんか。</u>
409	周吉	いやア、決して <u>満足</u> しとらんが……。
410	沼田	そうじゃろ、 <u>あんたですら満足しとらん</u> のじゃ。
411-1	沼田	わしア悲しうなってきた…… (と目をこする)。
411-2	服部	(ふと頭をあげて) ああ、もういけん、もう飲めん。(そしてまたグッタリしてしまう。)
411-3	周吉	しかしなア沼田さん、わしもこんど出てくるまでア、 もうちいっとせがれがどうにかなつとると思 <u>うとりました</u> 。
412-2	周吉	ところが <u>あんた</u> 、場末の小まい町医者でさ。 <u>あんたの</u> 言うことはようわかる。 <u>あんたの</u> 言うようにわしも <u>不満</u> じゃ。
412-3	周吉	じゃがのう沼田さん、こりや世の中の親つちうもの欲じゃ。欲張ったら切りがない。 こら諦めにやアならん、と、わし <u>思うたん</u> じゃ。
413	沼田	<u>思</u> うたか。
414	周吉	<u>思</u> うた。
415	沼田	そうか。 <u>あんた</u> もなア……。
416-1	周吉	あれもあんな奴じゃなかつたんじゃが……仕様がないわい。

事例3 並ぶ関係の移行プロセス 〈熱海の海岸〉

事例3-1 〈身体配置「並ぶ」、しかし不調和〉

302-303 熱海の旅館。老夫婦の部屋。
周吉もとみも並んで床に寝ている。隣室の若者のマージャンや笑い声、流しの艶歌師の流行歌（湯の町エレジー）の騒音が大きくて、二人とも眠れない。

304 とみ ひどくにぎやかですのう。

305 周吉 ウーム。ああ……。

306-1 とみ もう何時ごろでしょうかのう。
周吉 ウーム……。

（廊下 マージャンの騒音に加えて艶歌師の流行歌がいつそう近づく。）
（宿の前の往来 勢いこんで歌いまくる艶歌師たちと廊下で聞く宿泊客。）

事例3-2 〈身体配置「並ぶ」、しかし不調和〉

310-313 老夫婦の部屋。周吉、我慢していたが、いよいよ寝苦しくなって、ふとんのなかで「ウーム」と起きあがり、うちわで仰ぎながらせき払いをする。とみも起きあがって、並んだ身体配置になるが、うちわを仰ぐリズムや位置はそろわない。とみも周吉と顔を見合わせ、がっかりしたようにため息をする。艶歌師の歌はますますうるさい。



事例3-2 図 〈身体配置「並ぶ」、しかし不調和〉
二人のうちわのリズムは不揃い。

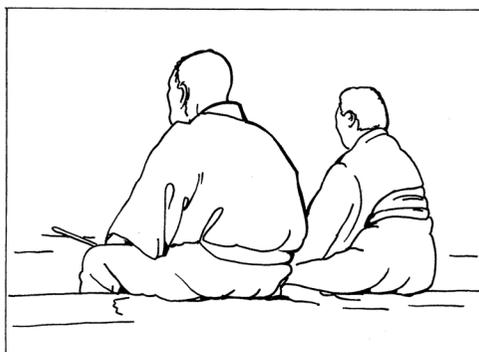
事例3-3 〈身体配置「並ぶ」、不調和から調和への移行〉(熱海の朝、宿の二階で女中が流行歌の鼻歌にあわせて部屋の掃除をしている。)(海に見える防波堤。宿の浴衣を着た周吉ととみが、潮風に吹かれながら並んで座って会話する。)

318-2	とみ	どうしなさった？
	周吉	ウム。
	とみ	ゆうべ、よう寝られなんだけえでしょう。
319	周吉	ウム。—— お前はよ寝とったよ。
320	とみ	うそ言いなしや。わたしも寝られんで……。
321	周吉	うそ言え。いびきうかいとったよ。
322-1	とみ	そうですか。
322-2	周吉	いや、こんなところ若いもの来るところじゃ。
	とみ	そうですな……。

(宿の二階。掃除しながら宿の女中の会話)

事例3-4 〈身体配置「並ぶ」、調和〉(海に見える防波堤。宿の浴衣を着た周吉ととみが、潮風に吹かれながら並んで座って会話する。互いに微笑む。)

324	とみ	京子どうしとるでしょうな……？
325	周吉	ウム……。そろそろ帰ろうか。
326	とみ	お父さん、もう帰りたいんじゃないですか？
327-1	周吉	いや、お前じゃよ。お前が帰りたいんじやろ。
327-2	周吉	東京も見たし、熱海も見たし——。
327-3	周吉	もう帰るか。
328	とみ	そうですな。帰りますか。



事例3-4図 〈身体配置「並ぶ」、調和〉

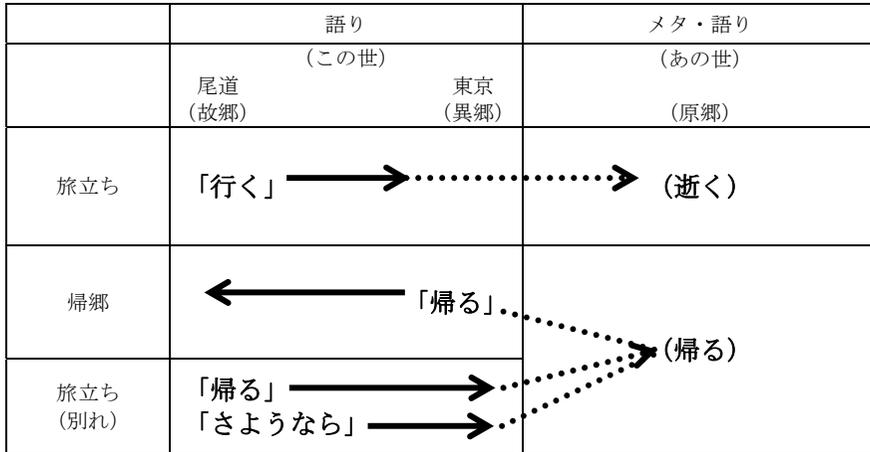


図1 「いく」と「かえる」の意味の「かさね」。

事例4 「いく」と「かえる」の意味連関

事例4-1 〈「いく」〈尾道：家から行く〉〉(京子が玄関から出て行く)

13-2	京子	じゃ 行ってまいります。	I'm going now.
13-3	周吉	ああ、行っておいで。	(英訳なし)
	とみ	行ってきなしゃア。	(英訳なし)
15-1	京子	行ってきます。	(英訳なし)

事例4-2 「かえる」(東京(熱海)：東京から(尾道の)家へ帰る)熱海の海岸で並んで交わす「かえる」語り(事例3-4参照)。

事例4-3 「かえる」〈尾道：家から(東京へ)帰る〉

700-3	周吉	そうかい、もうみんな帰るかい——。いやア(微笑) (略)
705-3	京子	お姉さん、どうしても今日お帰りになるん?
	紀子	ええ、もう帰らないと。 (略)
7761-3	細君	みなさんお帰りんなって、お寂しうなりましたなア。
	周吉	いやア……。

事例4-4 「いく」「さよなら」〈尾道：家から行く〉(京子が玄関から出て行く)

720-6	京子	じゃ、さよなら。
	紀子	さよなら。
	京子	行ってまいります。
721-2	京子	さよなら。
722-2	紀子	さよなら。

6 意味の重ねあわせと響きあい
 ——「ある」と「ない」、「いく」と「かえる」
 の分析

小津の映画の語りは、日常語の何でもない一見「無意味」なことばでなされているようにみえるが、蓮實がいうような「あいづち」や機械的なオウム返しではないことを示してきた。さらに小津映画の凄さは、その一見無意味にみえる日常語がもつ、「意味の深さ」と「意味の重ねあわせ」にある。その例をさらに示してみたい。

事例 1-1 と 1-3 の旅立ちを準備する並ぶ夫婦の「うたう」語りを、もう一度参照していただきたい。この会話は、「こっち」「そっち」という場所をあらわす基本語の対立と、「ある」「ない」という存在と非存在をあらわす基本語の対立で語られている。

「ないこたないわ、よう探してみい」と妻をしかるように言ったばかりの周吉が、「ああ、あったあった」と安堵のことばをもらし、それをひきついで妻が「ありゃんしたか」と問い、それから最後に「ああ、あった」「あった、あった」と結ばれる。

旅立ち場面での探しものは、たかが空気枕である。それがあろうがなかろうが、旅立ちに本質的な意味をもつとは思われない。夫婦の会話は一見、空気枕のようにごく軽い、無意味な日常会話に見える。

しかし、ここで強調される本質的な「うた」の意味は、「ある」「ない」の対立であり、「ない」に対して、「あった」という存在の確認なのである。映画の終わりによく似た場面が繰り返されるときには、「ある」「ない」が逆転して、「ある」に対して「なくなった」ことが暗黙のうちに語られる。「あった」ものが「なくなる」（無くなる、亡くなる）こと、つまり「喪失」が『東京物語』のもっとも重要な主題であり、テーマ・ソングである。

小津の映画において、ことばの反復は無意味どころか、深い意味の重ねあわせを呼びおこすのである。さらに、これらのことばが無意味であまいなことばや、ぼかしたことばではなく、「ある」「ない」などの鮮明な意味「対立」をもつ基本語から成立していることも

重要である。さらに、日常的で「親近性」のある会話が、時間的にも空間的にも「遠隔性」をもち、鐘の音のように深い意味をおびて遠くへ響きわたっていき、水平的にメタ化していく。精神分析では表層が深層と垂直的にむすばれるのであるが、小津の映画では近層と遠層、此岸と彼岸が水平的にむすばれて、暗黙の意味生成が波紋のように幾重にも重ねられていくように思われる。

次に、もう一つ例として「行く」「帰る」対立をあげてみたい。事例 4 に、「いく」と「かえる」ということばが、どのように繰り返されるかを示した。「いく」は、事例 4-1 のように、最初尾道の家で「旅立ち」を準備する場面で夫婦と末娘の京子とのあいだで語られる。京子「じゃ行ってまいります。」周吉「ああ、行っておいで」とみ「行ってきなしや？」京子「行ってきます」という会話が交わされる。この映画の場面で、実際に「行く」行為をするのは、旅立つ夫婦ではなく、日常的に職場に「行く」京子である。京子が、夫婦と一緒に坐っていた部屋から立ち上がって、玄関の戸を開けて家から外へ「行く」行為の推移プロセスは、特にていねいに微細に映像で描かれている。この「行く」身体行為の画像と重なって、「行く」ということばの意味が強調されるのである。

旅立ち場面では、夫婦が出て「行く」場面は描かれない。誰がどうしたのかという主体と行為によって語られるのが通常の物語であるが、小津の映画では、Bordwell (1988/1992) も指摘しているように、少しズレた類似の重ねあわせや繰り返しが多様されている。主体もズレており、誰が何をしたのか、その行為をした「主体」が誰であったかということよりも、ここでは何度も重ねて繰り返される「行く」「行く」「行く」「行く」という韻律的反復がつくる（主語や主体を省略した、あるいは誰が主体になってもかまわない）動詞的意味こそ重要だと考えられる。

この反復された「行く」は、尾道の家から東京へ「行く」物語と重ねられる。さらに、この「行く」はこの映画の主題、遠くのあの世への旅立ち、「逝く」というもうひとつの意味も、ほとんど感知できないほどかすかにではあるが、重ねあわせて響かせていると考えられる。

「行く」と対立する「帰る」ということばは、事例

3-4 に示した熱海の海岸における老夫婦二人のカエル・コールによって印象的に語られる。この「かえる」が意味するのは、東京から尾道への帰郷である。しかし、この「かえる」にも、尾道よりも遙かに遠い「原郷」「もと居たところ」へ帰還するという響きが含まれていると考えられる。「帰る」ということばは、事例 4-3 のように映画の最後にも、語りの主体を変えて、尾道から東京へ「帰る」という意味で何度も語られる。また京子が玄関から職場へ出て行くという、最初の旅立ち場面とよく似た「行く」行為の場面が繰り返されるが、そこでは「行ってきます」ではなく、「さよなら」ということばが繰り返される(事例 4-4)。

このように映画の物語全体では「行く」「帰る」「帰る」「行く」「さよなら」という循環が語られている。それらの単純な日常語の反復には、図 1 にまとめたように、この世からあの世へ「逝く」「帰る」というメタ・コミュニケーションが含まれているように思われる。

Richi がいうように、小津は脚本を書くときに、会話にもっとも時間をかけたし、会話を絶対的に重要視していた。彼は「小津作品の適切さは、適切な会話に基づいている。」「登場人物が真に迫るものとなったのは、登場人物が話すすべての言葉が、その人物の信条をあらわしていたからである」と述べている。小津の映画は、字幕に頼る外国の研究者に注目されてきたこともあり、映画のナラティブに関しても、画像ショットの構成や撮影技法に焦点があてられてきた。本研究から、小津の映画の会話は、今まで考えられていた以上に絶妙にリアリティ構築がなされており、対面関係と並ぶ関係の語りの特徴を鮮明にあらわし、なおかつ重奏的な意味連関を響かせていることがわかった。

7 対面関係と並ぶ関係

— 自己と他者関係のモデル

対面関係と並ぶ関係を、自己と他者関係のあり方という原理的な面からモデル化してみたい。図 2 と図 3 は、対面関係と並ぶ関係の身体をモデル化したものである。

図 2 のように対面関係では、身体はオモテとウラに分かれる。相手にオモテ「面」を向けていれば、重要なのは視覚的な表情である。目を見つめ合うこと(eye to eye contact)も、ほほえみも、うなづきも、視覚的コミュニケーションの道具である。あいさつも、対面して行われることがふつうである。対面関係では、二人が互いの顔を見つめ合い抱擁する恋愛関係でも、対峙し対決する闘争関係でも、自己と他者は対面する。相撲やボクシングなど二人が闘いをするときには、まず互いに向き合うことが必要で、横並びでは闘う姿勢にはならない。

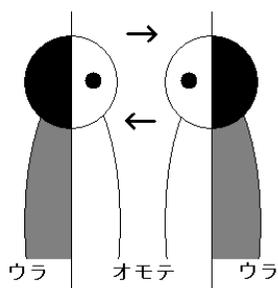
自己と他者が対面関係で「うつす」関係になるとときには、鏡映のように写しあう関係をつくる。鏡に写し出された自己は「他者」であり、現実の自己とそっくりで類似していたとしても、それは「主体」である自己と分離し、距離をおいて眺め対峙される「客体」であり、「もう一人の別の自己」として位置づけられる。

並ぶ関係でも、「うつす」関係はできる。しかし、図 3 のように「うつし」方が対面関係とは異なる。他者は、自己と類似し平行移動する「パラレルな分身」となる。したがって、自己と少しズレた反復形や変容形の自己が反復されるかたちで「うつし」が行われる。

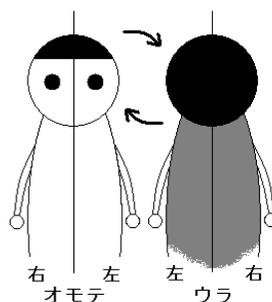
図 3 のように並ぶ関係では、横並びか縦並びかによって関係性は変わる。横並びのときには、互いのオモテが並列して並ぶので対等性がより強調される。横並びのもっとも純粋なかたちは、双子のきょうだいが並んで手をつなぐような関係性である。縦並びの身体は、オモテに対してカゲをつくる。親のうしろに隠れる親と相似の子どもや、子どもを後ろから見守る相似の親、似たものどうしの親子や師弟のような関係性である。

並ぶ関係では、自己と他者は、どちらも同時に主体になりうる。縦並びの場合にも、オモテとカゲはどちらも主体になりうるので、その関係性は相対的であり、必ずしもオモテが優位というわけではない。オモテだけに光があたってカゲが目の目を見ないこともあるが、逆にカゲが背後で巨大な力を持ちその「オカゲ」でオモテが生きる場合もある。前方のオモテを「カゲながら」支え見守る場合も、人形浄瑠璃のように黒子としてのカゲがオモテを操ることもある。

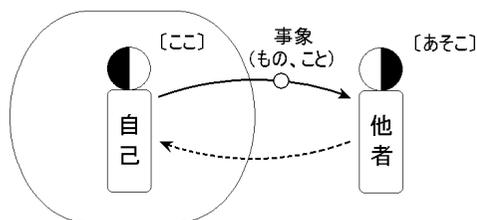
このように縦並びのときに力の不平等がおこりやす



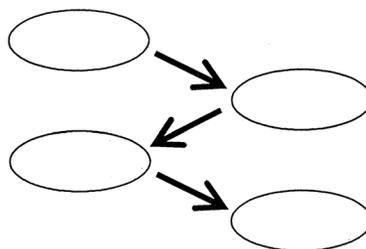
対面する自他の身体
 【対立・闘争・対話】
 オモテ・コミュニケーション
 【オモテ（表・面）とオモテを向け合う】
 【ウラ（裏・心）は明示されない】



**シンメトリー
左右対称の自他の身体**
 【対称・対峙】
 鏡映としての自己像
 対峙する他者
 【主体と客体の対称性】
 【自己と他者の対峙】



自他の位置関係
 別個の心理的場所
 【主体と客体の分離】
 (図は、「やりとり」の三項関係の例, やまだ 1987)



複数化・連鎖化のパタン
 (図は、相互に役割交代する
 コミュニケーションの例)

図2 対面関係における「自己と他者の関係」モデル

いは、人間の身体にオモテとウラがあることに起因する。対面するときには、双方は共にオモテを見せてウラを見せないから、両者は基本的に対等である。横並びのときには、双方は共にオモテもウラも横側から見るから、基本的に対等である。しかし、縦並びの場合には、前方に立つ人間は自己のウラを一方向的に相手に見せ、後方の人間は自分のオモテのみを一方向的に相手に向けるという、ある意味で不平等な関係性になる。

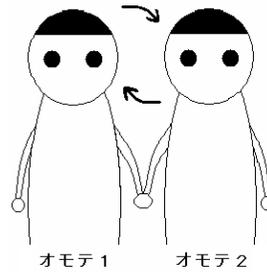
このモデルで考えると、『東京物語』において老夫

婦二人だけで並ぶ場面は、全部で 11 場面あるが、全場面において夫が常に前方で妻が後方という位置関係をとっており、逆転する位置関係はみられなかった。会話においても、ほとんどの場面で夫が主導し妻が追隨しており、「そうですか」「そうですね?」「そうですな?」などと積極的に相手を受けることばは、妻では熱海の旅館の場面以外の全場面でみられ、総計 14 回あるが、夫の場合は 3 回にすぎない。したがって、老夫婦の関係は、並ぶ関係といっても完全に対等



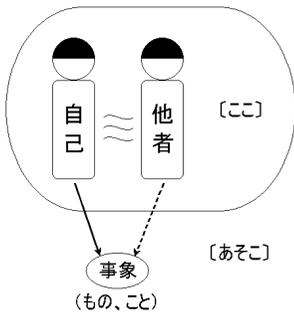
縦並びの自他の身体

【反復・寄り添い・支持】
ズレ・コミュニケーション
【オモテをブラシた反復形としてのカゲ】



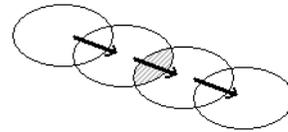
横並びの自他の身体

【相似・類似】
類似の自己像
共存する他者
【オモテ1の相似・類似形、ヴァリエーションとしての他者（オモテ2）】



自他の位置関係

トボス
別個の心理的場所
【主体と主体の共存】
(図は、「感嘆・共有の指さし」の三項関係の例、やまだ 1987)



複数化・連鎖化のパタン

(相互に共通項をつくりながら微妙にズレていくコミュニケーションの例)

図3 並ぶ関係における「自己と他者の関係」モデル

の横並びではなく、縦並び（オモテとカゲ）の関係性が色濃く混じっているといえよう。

8 かさねの語り

対面関係の対話的語りでは、主体と客体が相互に入

れ替わり、役割交替するボールのやりとりのようなコミュニケーションが行われる。相手のことばを受けとめてから、自己のことばを発しないとコミュニケーションが成立しない。対話的語りは、テニスや卓球のようなボールのやりとりゲームや、格闘技にたとえられ、その典型のひとつは、対立物（矛盾）を闘争させ、止揚する弁証法的対話になる。

並ぶ関係では、相互が主体となって共同化するコミ

コミュニケーションが行われる。デュエットや輪唱やフーガのように、同時にあるいは少しズレて、双方がことばを発することもできる。あるいは通奏低音のように異なる音が平行したまま響き続ける場合もある。このように並ぶ関係のコミュニケーションの特徴は音楽に喩えられるのがふつうであろう。しかし男女が互いに声を響かせ合うデュエットは「対話」の要素も多分にもっている。小鳥が交わし合うさえずりが私たちの耳にどれほど優雅に聞こえようと、声の格闘技に近い性質をもっている場合もある。協奏曲（コンチェルト）は、もともと「闘争」を意味する。したがって、並ぶ関係の語りを表すのに、西欧音楽を基礎においたデュエットなどの比喩を用いるのでは、その特徴が鮮明にならない。音楽にも「対話的語り」に近いものと、「共存的語り」に近いものがある。そこで私は、並ぶ関係の共存的語りの特徴を「かさねの語り」と名づけてみた。

「かさねの語り」とは、「かさねの色目」から採った用語である。かさねの色目は、平安時代に特に発達した色合せで、長崎（1988, 2001）によれば、「重ね」（あわせ仕立て衣の表と裏を重ね合わせた色目）と、「襲ね」（装束上のうちぎの襲ね方の色目）が区別される。後者は十二単のように、幾重もの衣を「かさね」で着るもので、その微妙な色合いの変化は、四季の移り変わりの漸次推移と共鳴するものであった。紅梅がさね、山吹がさね、卯の花がさねなど多様な型が決まっており、形式も多くあったが、たとえば「匂（におい）式」のように同系色の濃淡で下から上へ順次濃くしていくなど、類似色相の濃淡がもっとも多かったといわれる。

「重ねる」は、国語大辞典（1981）によれば次のような意味をもつ。1) あるものの上に他のものが添い加わる。2) あるものの後ろに他のものが続き加わる。3) あることの上にさらに他のことが添い加わる。また、同じ物事が繰り返される。4) 物事が豊かになったり深まったりする。5) 2 つ以上の物事が同じ時にかちあう。

重ねる、重ねるという日本語は、英語の重複する（overlap）、積み重ねる・集積する（pile）という語とは中核的意味を異にすることがわかる。

「かさね」には、「添い加わる」「続いて加わる」と

いう繰り返しの変化が重要であり、その概念自体に空間的・時間的ズレと反復、推移が含まれている。

「かさね」は、「うつし（移し・写し）」や「見立て」とも関係する。「かさね」は、ものそれ自体の特徴をあらわすのではなく、ものともとの関係をどのように見るかという見方の特徴をあらわす。たとえ同じものであっても、それを「個」として独特で唯一の存在とみるか、よく似たものの「重ね」「反復」として共存的にみるかによって、見方がちがってくるのである。ものともとの差異よりも類似に着目して、もとの文脈とズラして「うつす」ことによって「かさね」が生じる。

たとえば「いらか（瓦）の波と雲の波、重ねる波の中空に、高く泳ぐや鯉のぼり」という鯉のぼりの歌を例にしてみよう。瓦と雲は、別個の単一のものとして見ることできる。しかし、その類似性のほうに着目して、両者ともに鯉を泳がせる「波に似ている」と見立てるとき、海と空、雲と瓦が共存的に並ぶ関係になり、両者が「重ねる」のである。

このように考えると、「かさね」という概念は、「かさねの色目」のように、平安朝の「もののあわれ」という美意識を記述する用語としてだけではなく、「うつし」と関連づけた一般的概念として理論化することができる。また、「かさねる」は、「かける（架ける・掛ける）」や「見立てる」と関係が深い。「かけことば」や「連歌」など類似したことばや意味を少しずつズラしながら推移させていく日本文化の意味生成の方法論と関連すると考えられる。

以上のように並ぶ関係の共存的語りの特徴は、「かさねの語り」という概念で記述できると考えられる。「かさねの語り」には、隣り合うことばや韻律の響きの類似した重ねあわせ、ことばや韻律のズレのある推移的变化、前のことばと後のことばの協調的反復などが含まれている。「かさねの語り」とは、類似したことばやリズムの「重ねあわせ」「推移的变化」「ズレのある反復」をさすといえよう。

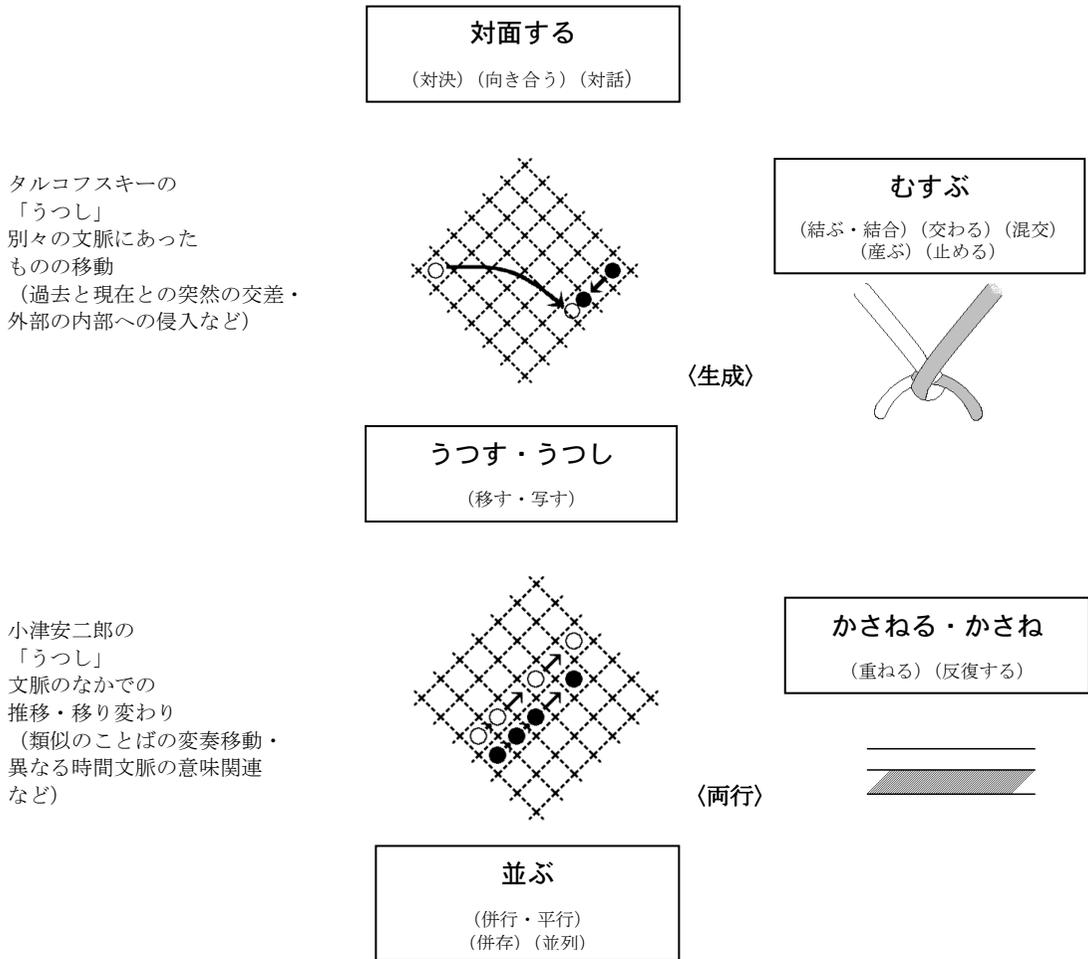


図4 「うつつ」「むすび」「かさね」概念の関係モデル

9 「かさね」「うつつ」「むすび」概念の関係モデル

Bakhtin (1988, 1996) の「対話」概念は、自己と他者の相異を分ける言語観に立っている。他者の声と対

抗し闘い、異種混交のなかから自己の声を生み出していくことが強調される。やまだ (2003b) は、タルコフスキーの映画『鏡』をテキストにイメージの語りを分析し、バフチンの「対話」概念と比較して、「ズレのある類似とうつつの反復」を、心理学の語り研究における重要な概念としてとりだした。この概念は、自他の類似性を「むすぶ」言語観に立っている。

小津安二郎の映画は、タルコフスキー以上に「ズレのある類似とうつつの反復」にみちみちており、その

さまざまなヴァリエーションで構成されている。そこで本研究では、その考察をさらにすすめるために、『東京物語』をテキストに、対面関係における対話的語りと比較し、並ぶ関係における共存的語りの特徴を明確にして、それを「かさねの語り」と名づけた。

「かさね」は、「うつし」「むすび」という概念と深くかかわっている。図4は、これらの概念を整理したモデルである。「うつし」には対面関係の鏡映的写しと、並ぶ関係の平行移しの両方がある。「むすぶ」は、1) 止める、2) 結び目 (knot)、目印をつける、3) 2つ以上のものを結合する、4) 契る、などの意味がある。「むすび」と「かさね」は共に二つ以上のものの関係性と変化にかかわる概念である。それらは場所移動の概念である「うつし (移し)」によって変化する。

「むすび」の関係性は、男女関係に喩えられる。別々の場所や文脈にあった二つ以上の異なるものが、「うつし」によって同じ場所でむすばれたときの変化は、異種の交差と混交による「結合」「産び・生成」である。

「かさね」の関係性は、きょうだい関係に喩えられる。別々の場所や文脈にあった二つ以上の類似したものが、「うつし」によって接近して「かさね」られたときの変化は、併存・並列・平行関係のままで「推移」「反復」する変化をつくりだす。

図4において、タルコフスキーと小津の「うつし」の違いを図式化してみた。タルコフスキーの映画『鏡』の語りは、小津の映画と比較すると、より対面的で「うつし」も鏡映的写しが多い。また、少年が次の瞬間に中年になる、外部に降っていた雨が内部に降っているなど、時間的にも空間的にも文脈を大きく飛び越えて「うつされ」、異なるものが「むすばれて」幻想的で独創的な新しい意味を生み出す語りとなされている。異次元にある異世界のものが、突然「むすばれる」ことによって新しい飛躍的なイメージ生成が行われるのである。

それに対して、小津の映画では、共存・平行的な「うつし」が中心で、文脈を大きく越えた「うつし」や「むすび」による幻想や飛躍による意味生成はあまり見られない。いつかどこかで見たような「なつかしい」風景が延々とつづき、事件らしい事件もおこらない。映画は技巧的に構成され、実際には短いショット

が頻繁に切り替えられているにもかかわらず、観客の目には物語は自然でゆったりと、時間的にも空間的にも日常的で飛躍がなく連続的に流れていくように見える。もとのものが少しずつズレていく漸次的推移の「うつし」によって、ゆっくりと自然のままにいつのまにか変化していくという映画の語りとなされているからである。

実際には小津の映画では、人物の会話のあいだに、物語と関係のない風景のショットが突然挿入されることも多いのだが、それは「飛躍」にみえない。たとえば先に記述したように、熱海の旅館で、夫婦二人が海岸で並ぶ場面に、女中たちが部屋を「掃除」する場面がはさまれることで、海岸にいた夫婦の気持ちが「一掃」されるように、一見異なる風景のように見えながら、構図や人物や意味や会話にはさりげない「かさね」あわせがみられる。また、それらの「かさね」では、異種が交わって新たな意味が生成するというよりは、類似のものが少しずつヴァリエーションをもちながら平行移動して何度も繰り返される。

以上のように、本研究で中心的に考察された並ぶ関係における共存的語りの特徴である「かさね」という概念は、より一般化されて「うつし」「むすび」という概念と関係づけられよう。これらの概念は、今後さらに検討されねばならないが、対面関係における対話的語りとは異なる性質をもつ並ぶ関係における共存的語りの特徴をあらわす概念の提示と、その概念の一般化と自己と他者の関係性をあらわすモデルを提示するという本稿の目的はひとまず果たせたといえよう。

注

小津安二郎さんの生誕100年記念に、本稿と続稿（やまだ、2004印刷中）を二つ重ね並べてささげる。

本稿の基本アイデアは、やまだ（1994）において発表された。本稿のまとめには、文部科学省21世紀COE京都大学心理学連合の援助を受けた。

文献

Bakhtin, M.M. (1996). 小説の言葉 (伊東一郎, 訳). 東京: 平凡社. (Bahtin, M.M. (1975). *The dialogic*

- imagination*. Texas: University of Texas Press.)
- Bakhtin, M.M. (1988). ことば・対話・テキスト (新谷敬三郎・伊東一郎・佐々木寛, 訳). 東京: 新時代社. (Bakhtin, M.M., (1986). *Speech genres and other later essays*. Texas: University of Texas Press.)
- Bordwell, D. (1992). 小津安二郎: 映画の詩学. 東京: 青土社. (Bordwell, D. (1988). *Ozu and the poetics of cinema*. London: British Film Institute.)
- Burch, N. (1979). *To the distant observer: Form and meaning in the Japanese cinema*. London: Scolar Press.
- Desser, D. (1997). *Ozu's Tokyo story*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 蓮實重彦. (1983). 監督 小津安二郎. 東京: 筑摩書房.
- Hasumi, S. (1997). Sunny skies. in Desser, D. (Ed.) *Ozu's Tokyo story*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.118-129.
- 井上和男 (編). (2003). 小津安二郎全集 (上・下). 東京: 新書館.
- Klaus, M.H. & Kennell, J.H. (1979). 母と子のきずな (竹内徹・柏木哲夫, 訳). 東京: 医学書院. (Klaus, M.H. & kennell, J.H. (1976). *Maternal infant bonding*. The Mosby Company.)
- McNeill, D. (1985). So you think gestures are nonverbal? *Psychological Review*. 92, 350-371.
- McNeill, D. (1992). *Hand and mind: What gestures reveal about thought*. Chicago: The University of Chicago Press.
- 長崎盛輝. (1988). 日本の伝統色彩. 京都: 京都書院.
- 長崎盛輝. (2001). かさねの色目. 京都: 青幻舎.
- 小津安二郎. (原作 1953). 東京物語. 松竹ホームビデオ.
- Ozu, Y. (原作 1953) *Tokyo story*. (English subtitled version.). 松竹ホームビデオ.
- Ozu, Y. & Noda, K. (2003). *Tokyo story*. Berkeley: Stone Bridge Press.
- リプロポート (編). (1984). 小津安二郎 東京物語. 東京: リプロポート.
- Richi, D. (1978). 小津安二郎の美学. (山本喜久男訳). フィルムアート社. (Richi, D. (1974). *Ozu*. California: University of California Press.)
- 西條剛央. (2002). 生死の境界と「自然・天気・季節」の語り: 仮説継承型ライフストーリー研究のモデル提示. 質的心理学研究 1, 55-69.
- 佐藤忠男. (1978). 小津安二郎の芸術 (上・下). 東京: 朝日新聞社.
- 佐藤忠男. (1984). 『東京物語』について. リプロポート (編). 小津安二郎 東京物語. 東京: リプロポート. pp.227-247.
- Schrader, P. (1981). 聖なる映画. (山本喜久男, 訳). 東京: フィルムアート社. (Schrader, P. (1972). *Transcendented style in film: Ozu, Bresson, Drewer*. California: University of California press.)
- 尚学図書 (編). (1981). 国語大辞典. 東京: 小学館.
- Wenders, W. (1992). 映像 (イメージ) の論理 (三宅晶子・瀬川裕司, 訳) (Wenders, W. (1988) *Die Logik der Bilder*. Frankfurt: Verlag der Autoren.)
- Wertsch, J. (1995). 心の声: 媒介された行為への社会的文化的アプローチ (田島信元・佐藤公治・茂呂雄二・上村佳世子, 訳). 東京: 福村出版. (Wertsch, J. (1991) *Voices of the mind: A sociological approach to mediated action*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.)
- やまだようこ. (1987). ことばの前のことば. 東京: 新曜社.
- やまだようこ. (1994). 並ぶ身体・「うたう」言葉: 小津安二郎『東京物語』にみる「並ぶコミュニケーション」. 日本発達心理学会第5回大会発表論文集.
- やまだようこ. (2000). 人生を物語ることの意味: ライフストーリーの心理学. やまだようこ (編). 人生を物語る: 生成のライフストーリー. ミネルヴァ書房. 1-38.
- やまだようこ. (2001). いのちと人生の物語: 生死の境界と天気の語り. やまだようこ・サトウタツヤ・南博文 (編). カタログ現場心理学. 金子書房. 4-11.
- やまだようこ. (2002). なぜ生死の境界で明るい天空や天気が語られるのか?: 質的研究における仮説構成とデータ分析の生成継承的サイクル. 質的心理学研究 1, 70-87. 新曜社.
- やまだようこ. (2003a). 場所に居ることの身体イメージ: 天地のあいだと「立つ」「坐る」「寝る」図像. 住田正樹・南博文 (編). 子どもたちの居場所と対人的世界の現在. 九州大学出版会. 39-81.
- やまだようこ. (2003b). ズレのある類似とうつしの反復: タルコフスキーの映画『鏡』にみるイメージの語りと「むすび」の生成機能. 質的心理学研究 2, 108-122. 新曜社.
- やまだようこ. (2004). 語りの反復における自己と他者の声: バフチンの対話と小津安二郎の共存的ナラティブ. 臨床教育人間学, 1号. 世織書房 (印刷中).

(2003.6.29 受稿, 2003.9.8 受理)