

## 食事する日本映画

今泉 容子

健康で長生きするには食事がキーワードだ、とテレビや雑誌がしゃべりつづける今日。グルメや料理のドラマやアニメや漫画は、一九八〇年代後半から九〇年代前半にかけてかなり流行した。

『美味しんぼ』は『ビッグコミック・スピリッツ』に連載された漫画だったが、アニメ化作品がテレビで放映され、ついには一九九六年に森崎東によって、同名の映画が実写でつくられた。いずれのメディアの『美味しんぼ』も、さまざまな食材の最適な調理方法や効果的な食べかたなどを、グルメの父と息子の確執から始めて、テンポよく描きだしている。

一九八五年には伊丹十三によって『タンポポ』が監督され、海外における日本食ブームとあいまって、評判をとっていた。『タンポポ』は「たんぽぽ」という名の女が、グルメらしいトラックの運転手や町の味利きたちの指導をうけて、一流のラーメン屋をめざす物語。……といったところが、日本において食べることをメイン・テーマにしたことで知られる映画だ。(映画『美味しんぼ』は、対立しあう父と息子の役に、実の親子俳優である三國連太郎と佐藤浩市がついたことで、話題になったという面もあるが。)

いっぽう海外の映画では、食べるというテーマでいろいろな表現がこころみられている。一九八九年のピーター・グリーナウェイ監督のイギリス映画『コックと泥棒、その妻と愛人』や一九九一年のジャン・ピエール・

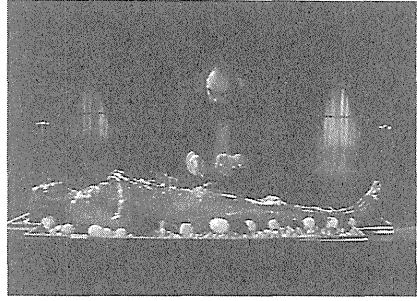


図 1



図 2

のクライマックスでは、香ばしく焼きあげた男の全身がテーブルにのせられ、その人肉を食べることを妻から強制される夫がクローズアップされる(図1・2)。これらの映画はけっしてマイナーなカルトものではなく、映画作品として高い評価をえている。ちなみにグリーンナウェイは、イギリスの国营テレビ局BBCから資金の提供をうけて短編作品(『セーヌ川の死』など)をつくるほど、高い評価をうけている。

日本映画では、食べることをメインテーマにした映画は不況だ。しかし、物語のなかで登場人物たちが日常的に食べるシーンは、とても多い。朝ご飯のみそ汁をいっしょにすすったり、夕食の食卓を囲んだりするような食事シーンは、一九三〇年代からこんにちまでの日本映画にはつきものだ。

食事シーンを多用することは、一九三〇年代以降の小市民映画で日常生活を描くさいの常套手段として確立されていった。日常のなかで自然に交わされる会話、なにげない動作、ふつうに摂られる食事。そうした市民の日

ジュネとマルク・キャロが監督したフランス映画『デリカテッセン』などが、その例だ。前者はフランス・レストランが、後者はアパートをかねた精肉店が、それぞれ主要な舞台となる。どちらの映画も「食べる」ことの意味を探究していて、究極の食べる行為として人肉を食らうことが出てくるが、とくに前者は消費社会への洞察が鋭い。

『ゴックと泥棒、その妻と愛人』

常風俗を映画のなかに描こうと、島津保次郎や小津安二郎などの監督たちが工夫を重ねた。小津は日本の映画のありかたについて、こう述べている。ひとびとの日常生活を描くことが映画だ、と考えていることがはっきりするだろう。

日本人の生活は、凡そ非映画的に出来ていて、例えば、一寸家へ入るにして、格子を開け、玄関に腰かけ、靴の紐を解く、といった具合で、どうしても、そこに停滞を来たす。だから、日本の映画は、そうした停滞しがちな生活を、映画的に変えて出すより他に仕方がないのです。

(和田山滋によるインタヴュー「小津安二郎との一問一答」、『キネマ旬報』一九三三年一月一日号(第四五七号)。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、一九八二年)二十三頁に引用)

日常生活のなかでも食事風景を描こうとすることは、のちのテレビのホームドラマに受け継がれていった。か  
ならず食事シーンが出てくるところから、日本のホームドラマは「めし食いドラマ」ともよばれる。

食卓シーンは、そのひとや家族について、じつに多くの情報をあたえてくれる。どんな食べかたをするか、何を食べているか、どんな場所でだと食べているか、何を話しながら食べているのか、その食卓のようすは肯定的に撮られているか、などを分析することによって、家族の人間関係がわかってくる。

このエッセイは、その食卓シーンのしりの時期に日常生活を描いていた小津安二郎や島津保次郎から出発して、一九九〇年代の映画にまでたどっていき、食卓シーンが映画のなかでもつ意味の変化を考察したい。また、こうした映画をクロノロジカルに並べてそこに貫かれている共通項を見てみると、なぜ日本映画に『コックと泥棒、その妻と愛人』のような、「食べる」ことの意味をさまざまに変奏させる映画が出てこないか、という疑問に、何らかの答えのヒントが見出せるかもしれない。

取りあげる映画は、つぎの十三篇である。

- 『生れてはみたけれど』一九三二年、小津安二郎監督、サイレント（字幕あり）
- 『隣の八重ちゃん』一九三四年、島津保次郎監督
- 『妻よ薔薇のやうに』一九三五年、成瀬巳喜男監督
- 『破れ太鼓』一九四九年、木下恵介監督
- 『麦秋』一九五一年、小津安二郎監督
- 『山の音』一九五一年、成瀬巳喜男監督
- 『砂の女』一九六四年、勅使河原宏監督
- 『サンダカン八番娼館望郷』一九七四年、熊井啓監督
- 『家族ゲーム』一九八三年、森田芳光監督
- 『タンポポ』一九八五年、伊丹十三監督
- 『砂の上のロビンソン』一九八九年、すぎきじゅんいち監督
- 『八月の狂詩曲』一九九一年、黒澤明監督
- 『午後の遺言状』一九九五年、新藤兼人監督

二 飯を食べない子どもたち

小津映画にはくり返し用いられるモチーフが多いが、幼い兄弟がそろって父親に反抗するというのも、そのひとつだ。『生れてはみたけれど』（一九三二年）や『麦秋』（一九五一年）や『お早よう』（一九五九年）に登場する幼い兄弟は、父親に反抗して、その結果いっしょにご飯を食べたり、口をきいたりすることを拒否する。制作年があとになるほど子どもたちは頑固になっていき、父親への反抗の度合いが強くなっていくが、兄弟の関係はどの映画においてもまったく同じである。兄はいつも弟にたいして「イサム、来い」と命令し、弟は兄につき従

う。弟は兄のことを「にいちちゃん」と、心から慕っている。兄弟像がいずれの映画でも似ているのは、小津が意図したことだろう。なぜなら、兄弟の名前がいずれの映画でも兄がミノル、弟がイサムだからだ。

『生れてはみたけれど』のミノルは、近所の子どもたちのなかで一目置かれている。ところが、自分より体力、成績ともに下のはずの太郎ちゃんの家で、シヨッキンゲンな場面を目撃する。偉いはずの自分の父が、太郎ちゃんの父親にペコペコして機嫌をとっているのだ。帰宅すると、ミノルはすぐ父に嫌みをいいはじめ。

お父ちゃんは僕たちに偉くなれ、偉くなれと言ってる癖にちつとも偉くないんだね。どういふ訳で太郎ちゃんのお父ちゃんに、あんなに頭を下げるの？

ミノルの父は、太郎の父の会社に雇われている。「太郎ちゃんのお父さんから月給を貰って居る」からだ、と答えるけれど、ミノルには理解できない。子どもと父のやりとりがはじまる。

ミノル…月給なんか貰はなきやいいぢやないか。

イサム…そうだ、そんなものこつちからやればいいぢやないか。

父… お父さんが月給を貰はなかったら、お前たちは学校へ行く事も、ご飯を食べる事も出来ないぞ。

「月給」をもらわなければ、ご飯を食べられない、という意味がわかると、父を見上げて対抗していたふたりは、うなだれて目をふせる。

いったんは引き下がったミノルとイサムだが、ふたりだけになると反抗の作戦をねる。ミノルが「明日からご飯食べてやるの、よそう」と提案する。彼らにとって、父を卑屈にさせる「月給」イコール「ご飯」なのである。ご飯を拒否することで、月給や卑屈な父に反抗するわけだ。



図 3



図 4



図 5

さらに彼らは象徴的な行為をする。お米が入っている袋に包丁で大きな穴をあけて、米粒をザラザラと床に落とすのである。ご飯を拒否した子どもたちは、お米そのものに攻撃の矢を向けたわけだ。ここまで徹底的に拒否されたお米（ご飯）だが、翌朝になると、いともたやすく受け入れられる。

朝食のシークエンス。父と母はちゃぶ台に着席しているが、子どもふたりはその食卓に背をむけて、庭に置かれた椅子にすわっている。やがて、父の提案で母がおにぎりをつくり、その皿が兄弟の横にそっと置かれる。おにぎりを見るふたりのショットが出ると（図3）、観客が予想できるように、手を出しておにぎりを食べはじめるとふたりのショットがあらわれる（図4）。そこへ父が来て、椅子を並べておにぎりをいっしょに食べはじめ（図5）。

おもしろいことに、ふたりの兄弟と父の三人がみな、ぴったりと同じ手の動きでおにぎりを口に運んでいる。



図 6

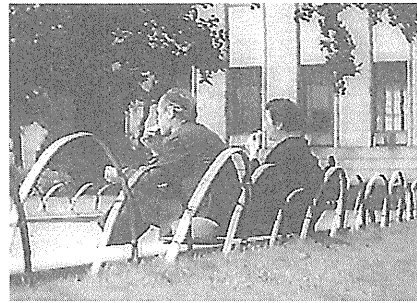


図 7



図 8

これは、小津がよく用いる方法だ。複数の登場人物に、同じ手の動きで同じものを食べさせる。それによって、彼らの心がかよい合っていることを示す。たとえば、のちの『麦秋』で老夫婦がふと芝生のへりに腰をおろして、パンか饅頭のようなものを食べはじめ。彼らの腕はゆっくりと、しかしいっしょに動く。夫婦の手は何度か口まで往復するが、ほとんどが申し合わせたようにびつたりと合った動きなのだ。カメラはそれを強調して、前方からだけでなく後方からも撮っている(図6-7)。

『生れてはみたけれど』で父と子どもたちがおにぎりを食べるとき、こうした呼吸の合った動きだったことは、彼らの心がかよい合っていること、子どもたちは父を無言のまま許していることを示す。この直後、三人は立ちあがって、父を先頭にそのあとに子どもたちが従う形で食卓へむかう(図8)。この父を先頭にした一列が、すでに父の威厳の回復を物語っている。

この映画のなかで、ご飯を拒否することは、対立や反抗を意味する。そして、ご飯をいっしょに食べることは、調和や和解なのである。いっしょにご飯を食べた子どもたちは、父にたいして新たな理解を示す。登校の途中、太郎の父親を見かけた子どもたちは、躊躇する父にむかって、「お父ちゃん、お辞儀した方がいいよ」とうながすのである。

『生れてはみたけれど』におけるご飯(お米)の意味は、一九三〇年代のほかの映画にもそのままではまる。ご飯が出てくるとき、その場に置かれた登場人物たちは、きまつて親しく仲のいい関係なのである。いっしょにご飯を食べる家族のメンバーには、敵対しあう者がいないのである。家族にかぎらない。よその家のひとでも、同じことがいえる。『隣りの八重ちゃん』には、家族ではないひとの例が出てくる。

### となりの家で食べるお茶漬け

島津保次郎が一九三四年に監督した『隣りの八重ちゃん』には、となりの家へあがりこんでお茶漬けを食べる大学生が出てくる。この映画は、小市民映画の黄金時代(一九三〇年代)の代表作とされる。

お茶漬けはおにぎりとならんで、ふつうのひとつびとの日常生活を描こうとする小市民映画によく出てくる。これから考察するのは島津の映画だが、小津の映画にもお茶漬けは頻出する。小津が一九五二年につくった『お茶漬の味』(一九五二年)のように、「お茶漬け」がタイトルになった映画もあるほどだ。お茶漬けが、おにぎりと同じように、人間関係を和解と調和をもたらす手段として機能する。その『お茶漬の味』の終盤に、夫を蔑んでいた妻が、彼とお茶漬けをいっしょに食べるシークエンスがくる。お茶漬けは、高級品志向の妻が以前ならけっして手をつけなかった素朴な食べもので、飾り気や遠慮のない生活の象徴とされている。お茶漬けを夫婦がいっしょに食べることは、彼らのあいだに新たな愛情関係が生れたことを意味する。

もつとも、『お茶漬の味』に出てくるような象徴性の強いお茶漬けではなく、さりげなく手にされるお茶漬け



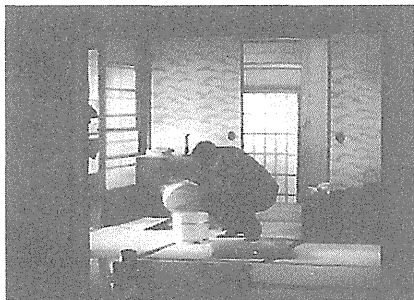


図9

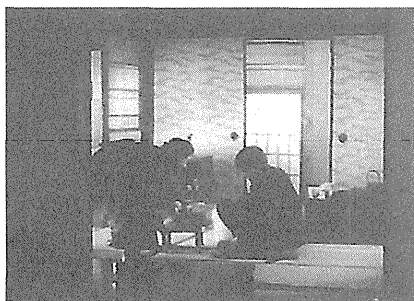


図10

の例はじつに多い。島津の『隣の八重ちゃん』がそうだ。

大学から帰ってきた恵太郎は、自分の家に鍵がかかっていたため、となりの家にあがらせてもらって時を過ごす。その家のおばさんに腹がへったというところ、おばさんは「じゃ、うちでおあがりよ。遠慮なくめしあがれ」。そこで恵太郎は、「お茶漬けでいいや」と要求を出す。

お茶漬けのシークエンスがはじまる。恵太郎がめしびつを開けてのぞきこんでいるあいだに(図9)、おばさんが膳を用意して恵太郎のまえに据えてやる(図10)。お茶漬けをいっしょに食べなくても、その膳を手渡しするだけで、恵太郎とおばさんの親子のような親密な関係が表現される。

このお茶漬けのシークエンスの後半で、市場へ出かけたおばさんと入れ代わりに、「ご飯」と答えると、「ご飯、食べてるの?」と八重

子。たわいない会話だが、ふたりがともに「ご飯」という言葉を発していることに注目したい。まるで合言葉のように、あるいはあいさつ言葉のように、ふたりのあいだで交わされているのだ。ふたりの「ご飯」の関係と呼べそうな仲のよさが、このあと観客のまえに展開されていく。

八重子が膳のうえにかがみこんで、「これ、おいしい?」と



図11

られる構図がどんな人間関係を示すかを、さぐっていきたい。食事シーンの撮られかたには、多くの情報がひそんでいる。ある食事のショットに、家族が抱える問題が露見されることがあるのだ。

### 夫に捨てられた家族

考察するのは、成瀬巳喜男が一九三五年に監督した『妻よ薔薇のやうに』である。この映画は、中野実の小説『二人妻』にもとづいているだけに、深刻で悲痛なテーマをもつ。それでも楽しい食事のシーンが、映画のはじめ五分ほどを経過したところに見られる。母と娘の二人暮らしの家庭。夕食のしたくをしていた娘の君子が、母をよぶ。ふたりの会話が聞こえる。

指さす。恵太郎は「ああ、うまいよ」と答えて、八重子に食べるようにすすめる。ふたりがフレームの中心で、お茶漬けの膳に引き寄せられるように接近しあっているのがわかる（図11）。そして、予想されるように、八重子は恵太郎のお茶漬けをつまみ食いする。彼らの親密さを表現するためには、ここで八重子が恵太郎といっしょにひと口でも食べないわけがないのだ。八重子の同級生の客人が来ているのだが、その同級生は八重子の背後にあるガラス戸の陰に位置していて、八重子と恵太郎の親密な空間のなかに入っていないことがわかる。もちろん、この同級生はお茶漬けを口にしない。

ご飯（おにぎりやお茶漬け）をいっしょに口にすることが、一九三〇年代の映画ではつねにポジティブな人間関係をあらわしていたことを考察してきた。こんどはもう少しカメラの動きに注意して、食卓のショットに見



図12



図13

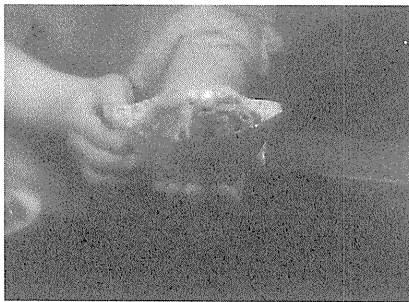


図14

君子…おかあさん。ご飯のしたくができたのよ。

悦子…ちよつと静かにしてちようだい。いまインスピレーションがあつて、いい歌ができそうなんだから。

この会話から、家事は娘にまかされていて、母は歌づくりに専念するという家族像がわかる。食卓についたときのふたりの映像は、それを視覚的にはつきり示す。母は歌を書きつけた短冊をもち、娘は飯びつを抱えているのである（図12）。

そのあと、カメラは母が自分のつくった歌を詠んできかせるところをミディアム・ショットで映したあと、娘を同じミディアム・ショットで映し、さらに娘が両手で差し出した料理の一品をクローズアップする（図13・14）。母の歌に相当するものが、娘の料理というわけだ。じつさい、ふたりのショットにはつぎの会話がかぶさってい



図15

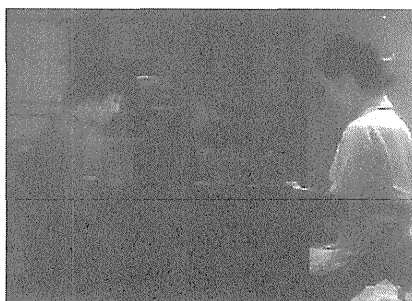


図16

あいだ、娘は家事をいっさい担当するという役割分担を、娘は不公平だと思うどころか、肯定していることがわかる。自分の家事労働の産物であるヌタの料理を、うれしそうに母の歌の作品になぞらえているからだ。

ここまでは、なごやかで楽しい母娘の食卓風景だったが、一通の書留便が届けられると、すべてが一変する。書留便の到着以前は、カメラは君子の右肩の側から食卓のふたりを撮っていた(図15)。食卓ののっている君子自慢の料理は、この方向からならよく見える。しかし、書留便がもたらされたときをさかいに、カメラはこれまでとは反対の側、つまり君子の左肩の側から食卓のふたりを撮るようになる(図16)。その方向からは、人間の顔ほどもある大きな黒いやカンがさえぎつて、食卓の料理は見えなくなる。君子の労作はおおい隠され、消されてしまうのである。さらに、図15ではたがいの顔を見ていた母娘が、図16ではふたりともうつむいているのである。

る。

母が好きなことをやっている

君子…かあさんの歌と似

たようなもので、

きょう、わたし傑

作があるのよ。

悦子…なあに。

君子…これよ。

悦子…えっ。

君子…ヌタ。

明から暗への変化をもたらした一通の書留便は、悦子の夫（つまり君子の父）からのもの。これまで不在だった父が一通の郵便という形で食卓シーンに加わったとたん、暗さがおおうのである。父はもう十数年のあいだ、長野の妾のところへ行ったり、もどってこないののである。このあと映画には、君子が父を東京のわが家に取りもどそうとする努力が描かれていくが、父がこの家庭に加わることがネガティブな効果しかもたらさないことは、すでにはじめから明と暗のシヨットによって暗示されているのである。じっさい、父は一時的に君子によって連れもどされたものの、悲惨な状況ばかり出現する。けっきょくは、長野の妾の家へ帰っていくことになる。

父ははじめから食卓に不在だった。つまり、いっしょに「ご飯」を食べない人間なのだ。そういう人間に調和や和解を期待するのは、不可能なのである。『妻よ薔薇のやうに』の食卓シーンにおけるカメラの動きは、一家における父の問題をそっと示した。母娘の食卓を明と暗に撮りわけることによって、父が書留便という形で食卓に加わったときに食卓をおおう暗さを語った。気づかうカメラだ。これとは対照的に、わざと露骨な動きを用いて、一家における父の問題を皮肉をこめて暴きたてる映画がある。木下恵介が一九四九年に監督した『破れ太鼓』である。家族のなかで父が問題になるケースが多いことは、一九三〇年代から四〇年代の日本映画の特徴だ。問題の原因のほとんどは、不倫。『妻よ薔薇のやうに』の父も、いま考察したように、十数年も不倫をつづけているし、これから見る『破れ太鼓』の父も、じつと耐えてきた母についてに反旗をひるがえされ、たびかさなる不倫を責められている。『隣の八重ちゃん』のようなほのぼのとした映画のなかでも、このエッセイでは言及しなかったが、恵太郎や八重子の父親たちはこっそりと不倫を楽しんでいるのである。

### ライスカレーを食べなさい

『破れ太鼓』には、豪快な食事シーンが出てくる。戦後の一九四九年につくられただけあって、すでにアメリカ生活の影響が色濃く見える。アメリカの建築をまねてつくった洋風の家のなかに、やはり洋風のテーブルだ。



図17

これまで考察してきた食事シーンの食卓は、いずれもたたみに置かれたちゃぶ台だった。洋風の大きな長いテーブルに、父と母をはじめ、六人の子どもたちがずらっとならぶ。この食事のシーンにおける基本的なシヨットは、テーブルの下座のほうから、上座にすわる父にむけて家族全員をおさめるものだ(図17)。上座に父、下座に末っ子、という構図から予想できるように、テーブルの着席順は年功序列になっている。そればかりでなく、テーブルのむかつて左側には男の家族メンバー、右側には女の家族メンバー、というように男女の区別が重視されているのである。左側には、息子たちが年功順に三人すわっている。四番目で末っ子の息子は、下座にひとりすわらされている。テーブルのむかつて右側には、女の家族メンバーが母、長女、次女というように年功順に着席している。

父は会話の主導権をにぎっていて、ひとり話しつづけ、ほかのメンバーは彼の質問に答えるという形ですすんでいく。彼はまず、女たちの列のほうに顔をむけて、口をひらく。(図18)「とにかくこうやって一家が和気あいあいと食事をするというものは、いいもんだな、クニコ」。クニコは母の名前である。

こんどは男たちの列のほうに顔をむけて、父はこういう。(図19)「おまえたちもこのしあわせを、ありがたいと思わなくちやいかんぞ」。彼のこの言葉に「はい」と答えるのは、長男の太郎である。代表はつねに、最年長の者と決まっているらしい。

この家庭では年功序列と男女差の考えが、父によって徹底させられているらしい。子どもたちの名前のつけかたをみても、男のほうは長男から四男まで、「太郎」、「平二」、「又三郎」、「四郎」といったぐあいに、生れた順に番号が名前に入っている。女のほうは順番はどうでもよくて、生れた季節によって「秋子」「春子」と名づけられている。つまり、男が柱とし

て機能するなかで、女ははみ出た存在なのだ。

カメラの動きも、この家族の（というか、父が固執する）上下関係に敬意をはらって、父ばかりを長く映す。とくに、父がビールを飲みほすときには、カメラは冗長なほど、父が飲みはじめてから飲みおわるまで、ずっと彼の顔とビールのジョッキをクロースアップで撮りつづけている。

こうして父が重視された食事シーンは、父の「ライスカレー」賞賛でしめくくられる。「ほお、きょうのライスカレーは色がいいじゃないか。春子も四郎もたくさんお食べなさい。偉くなろうと思ったら、これにかぎる。ありがたいね。」父が会話の最後を、「春子も四郎もたくさんお食べなさい」というように、最年少のふたりの子どもたちに向けたのは、やはり年功序列の考えの表明だ。父がそういつているショット（図20）で、このシークエンスは幕を閉じる。このショットは、はじめのショット（図17）とほぼ同じ位置から撮られたものだ。このあ



図18



図19



図20

と進展していく『破れ太鼓』の醍醐味は、この理路整然とした序列がポロポロと崩れていくところである。父の思いのままに進行した食事のシーンは、もう二度と映画には出てこない。

一九三〇年代や四〇年代の食卓シーンでは、家族における人間関係が提示されて、家族のメンバーのなかでもとくに父が皮肉られるようなショットが多かった。家族像を示すのに日常的な食事のシーンがうってつけなのだ。ただし、家族像を提示し終わったら、あまり食卓シーンはくり返される意味がない。だから、『妻よ薔薇のやうに』には二度（二度目もやはり、父が不在の食卓シーン）出るだけだし、『破れ太鼓』には一度だけだ。

ところが一九五〇年代になると、一度か二度の食事シーンで要約できるような一面的な家族像ではなく、もつと多様で複雑な家族が描かれるようになる。食卓シーンもとうぜん、数多くなり、いろいろな場面が顔を出すようになる。小津映画はもともと、食べることを大切にしていたものだったが、一九五〇年代になると食事シーンの連続といってもいいくらいになる。居酒屋やラーメン屋でのちよつと食い、喫茶店での軽い食事、料亭での豪華なごちそう、そしてもつとも多い日常の家族そろつての朝食とか夕食。これから、小津が一九五一年に監督した『麦秋』を取りあげて、食事の場であるちゃぶ台でどのような人間模様が展開されていくかを考察したい。

### ケーキを隠し食べるおとなたち

小津の『麦秋』は、のどかな岸辺がロング・ショットで映されたあと、ひとつの家の内部にカメラが移ってくる。ときは朝。「おじいちゃん、ご飯」という孫の声で食事のシークエンスがはじまる。カメラはふすまのこちら側から、ちゃぶ台で朝ご飯を食べる一家を映す（図21）。ちゃぶ台にすわっているのは、四人。ずつとうしろの右端に立っているのは、一家の父で、すでに朝食は終えたらしく、出勤の準備をしている。彼にさきほどの祖父が「はやいんだね、きょうは」と声をかけることから、いつもはいっしょに朝食をとっていることが推測できる。





図21



図22



図23

一家族が食卓についているとき、ひとあしききに「飯をすませた父が背後で出勤のしたくをする、という構図は、小津のほかの映画（たとえば、一九五九年の『お早よう』）に見られるだけでなく、べつの時代のべつの監督の映画にも（たとえば、すずきじゅんいち監督の一九八九年の『砂の上のロビンソン』）になっても見られる。

『麦秋』ではカメラは、ちゃぶ台を映しつづけ、家族が入れ代わり立ち代わりちゃぶ台に着席するようすをとらえる。この食卓のシークエンスは、なんと五分間ちかくもつづく。図21では祖父（むかつて左、彼の未婚の娘（まんなか）、一家のふたりの子ども（むかつて右と手前）が着席しているが、図22では子どもたちの母が加わる。つぎに、むかつて右にいた子どもが席をたち（図23）、そこに祖母がすわる（図24）。しばらくその構図で食事がつづいたあと、こんどは未婚の娘が席をたつ（図25）。ちゃぶ台をかこむ家族の面々は、こうしていろいろな組み合わせを見せながら、朝食をおえていく。おとな子どもも混ざって、このたえまない動きを生み出し



図24



図25

い召しあがるんですか」ときく。「高いんでしょうね、これ」というと、「安い、安い。平気、平気」と姉が答えるが、このケーキをめぐって矢部が訪問するまえに姉妹のあいだで、つぎのようなやり取りがあったのだ。

妹ノリコから九〇〇円と聞いて、その高さに驚き、「ゆううつね。何だってこんなもの頼んだんだろう。大失敗」と沈みこむ義姉。じつはこのケーキは、ノリコが友人たちと入った喫茶店で食べたものだった。とてもおいしかったので、ノリコは家に一切れみやげにもってくる。それを食べた義姉は、買ってくることを依頼。それではこの家に、丸ごとのケーキがやって来たのだが、そのケーキはもともと喫茶店に属していた食べもの。庶民の家には馴染まないものだ。喫茶店は庶民の家とは異なった空間であることが、喫茶店の壁に描かれたモダンなデフォルメされた女の体が語る(図26)。別世界の食べものとはいえ、九〇〇円も支出してしまったことを悔やむ姉。笑顔でケーキを切る妹がミディアム・ショットで撮られたあと、カメラは引いて、ケーキを切る彼女の横でぶすつ

ているのが、この家族の特徴だ。

ところが、ある日、まったく

異なったちゃぶ台シーンが登場する。義理の姉妹ふたりと、たまたまやって来た矢部という男の三人が、ケーキを食べるシークエンスである。「いやあ、いいところへ来ちゃったな。いいんですか、これいただいて」と矢部がうれしそうにいい、「きょう何かあったんですか」とか、「こんなの、お宅じゃちよいちよ



図26



図27

とつつ立ったままの義姉も、対照的に視野におさめる(図27)。  
 いよいよケーキを食べるときになっても、姉がまだ九〇〇円にこだわっていることが、ちゃぶ台にすわる三人のショットに示される(図28)。ケーキをどんどん食べる矢部とノリコにたいして、義姉だけちゃぶ台にひじをついたまま、ケーキを見つめているのだ。

やがて義姉も食べはじめると、うつむいてひたすらケーキをほおばる三人の姿から、コミカルなおいが立ちのぼる(図29)。そこへ幼い子どもが起きてくると、おとな三人はいっせいに、ケーキをちゃぶ台の下に隠してしまう。ケーキをひとり占めするおとなたちと、そこからはじき出される子ども。いつもとは異なった雰囲気を感じたのか、その子どもはじつとおとなたちを観察し、おとなたちの輪のほうに接近し、けっきょく何も見つけることができないと出ていく。ケーキはおとなたちに属する別世界のものだ。おとなたちというより、義理の

姉と妹である。家族のなかでシヨートケーキについて会話をかわしたり食べたりしているのは、このふたりだけである。矢部はたまたまその場を目撃して、姉妹の共謀のなかに加えられたが、興味深いことに彼はまもなくノリコと結婚する。別世界のケーキを子どもたちに与えずに自分たちで独占することで、この義理の姉妹は結びつきを強めている。



図28



図29

は、この家庭では特異なもの。映画の終盤では、ふたたびいつものちゃぶ台に家族全員が着席する。ただし、このときは入れ代わり席を立ったりすわったりする者がいない。夫婦、子どもふたり、老夫婦、義理の妹の合計七人がいっせいに着席しているのだ。つねに動きのあった家族像が、ここでは崩れている。何かが変化した（あるいは、これからする）ことが、食卓のシーンを見るだけで観客にはわかるようになっていいる。全員が着席しているところが、奥の間の方向からと、縁側の方向からと二種類、撮られている（図30-31）。まるで記念撮影でもするかのようには、両側からいねいに撮られているのである。じっさい、この食卓シークエンスの直前は、家族の集合写真を撮るシークエンスである。食卓シーンで祖父がいう。「いつまでもみんなでこうしていられりゃいいんだけど、そうもいかんしなあ」。家族がそろうのはこれが最後、というわけだ。このあと、ノリコは矢部といっしょに東北へ、老夫婦は大和へ、それぞれ去っていく、家族は大きく変容するのである。

ノリコが矢部と結婚することになったあと、姉と妹はまたケーキについての会話をかわす。

姉…もう食べちゃだめよ、シヨートケーキ。  
 妹…あたりまえよ、あんな高いもの。でも、もらったら食べる。

ケーキをめぐる食卓シーン



図30



図31

シーンで豊かに満ち満ちている。『麦秋』『お茶漬の味』『東京物語』『早春』『彼岸花』『お早よう』など、どれの作品でも日常的な食卓シーンに出会えるはずだ。

小津ほど日常的な食卓シーンをふんだんに用いているわけではないが、やはり、家族像の豊かな人間模様をいくつもの食卓シーンを用いることによって表現する映画に、一九五四年の成瀬巳喜男監督の『山の音』がある。

### 夫のいない食卓

『山の音』でまず注目したいのは、はじめのほうに出てくる夕食シーン。料理をならべる嫁。その背後にカメラはまわり、彼女の肩越しに義理の父母が映される(図32)。カメラはこんどは義父の背後にまわって、やはり

こうしたふだんの食事シーンが豊富な小津映画について、つぎのようなコメントがあるが、どうして?と首をかしげたくなる内容だ。「小津のホームドラマでは家族揃って食事する場面は法事など特別の場合に限られ、普段の日常的な食事の場面はほとんどない」(『小津安二郎を読む』270ページ)。ほとんどないどころか一九五〇年代の小津映画のどれもが、家族の食卓



図32



図33



図34

彼の肩ごしに妻と義理の娘菊子を映す(図33)。どちらから見ても、三人は均整のとれた位置関係に置かれてい  
ることがわかる。三人仲よく、まとまった家族なのだ。しかし、菊子の夫は不在である。あとで彼の不在の理由  
は、不倫だとわかる。彼が加わって四人がそろって食卓につくシーンは、映画のなかに一度も出てこない。まえ  
に考察した『妻よ薔薇のやうに』の場合と同じように、夫がいなくても(夫がいなくても)楽しい食卓なのである。  
菊子がいるとき、食卓シーンはいつも家族三人がいつしよに食卓についているショット(図34)でおわる。と  
ころが、実の娘が菊子の代わりをつとめると、いっぺんにギクシヤクする。父はそうそう縁側へいって、娘に背  
をむける。その背にむかって、娘は皮肉の文句をとばす。

不釣り合いになるほど茹でたわけじゃなし。ほうれん草はほうれん草の形をしてるわ。ほうれん草の茹でかた



図35



図36



図37

なんて、上手もへちまもあるもんですか。菊子さんがいなくても、ほうれん草に変わりはないんですからね。文句をいう娘を、おどおどと見つめる母がいる（図35）。いうだけいうと、娘はさっさと皿を運んでいってしまふ（図36）。それを目で追う母は、娘が去ったあとも、人間不在の空間を見つめている（図37）。ほうれん草はだれが茹でてでも変わりはない、と娘はいつているが、菊子がいないとまったく異なった食卓シーンが出現していることがわかる。笑顔がないし、バラバラと席を立てていってしまうのだ。菊子がいたときの食卓のシックエンスでは、みんながそろってちゃぶ台についているショットで幕を閉じていた。老夫婦は嫁の菊子がいるときと、実の娘がいるときとは、ちがった行動をとり、ちがった人物になっているのだ。

映画のなかの食卓シーンは、このように多様性をもつようになった。しかし、どのように変容しようと、家族

の食卓シーンは住み慣れた自分たちの家のなかで展開されるものだった。一九六〇〜七〇年代になると、主人公は日常の空間を離れて、べつの空間での食事シーンを経験する。いつも自宅のなかにあつた食事の風景が、予期しない空間で出現する。この時期の食卓シーンとして、一九六四年の勅使河原宏の『砂の女』と一九七四年の熊井啓の『サンダカン八番娼館 望郷』を考察しよう。

砂が落ちる、うじ虫が炊きこまれる

主人公が最初に食卓につくとき、彼はすでに日常の空間にはいない。彼は教員をやっている虫好きの男。三日間の休暇をとって、虫を採集する旅に出る。採集先で一夜の宿のはずだった民家での夕食。この食事のシーケ



図38



図39

ンスは、はじめから不気味なシヨットが出てくる。目玉が異様に白く浮きでた小鯛の頭のクローズアップである(図38)。このシヨットは唐突に出てきて、はじめは何かわからない。あとになって、夕食のおかずの小鯛が撮られたのだと気づくとになる。気づくきっかけは、主人公の言葉。「あさりに小鯛か。こいつはいいや。なんといっでも土地のものが、いちばんの



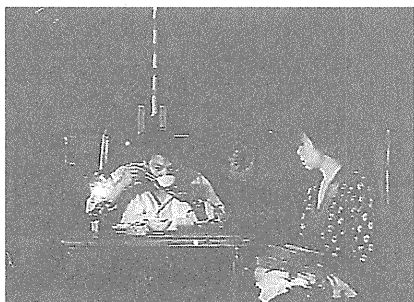


図40

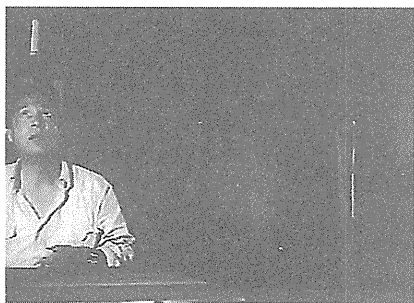


図41

「ごちそうだからな。」さかなの頭の不気味なクロースアップは、これからおこる奇妙なできごとの幕開けのヒントだが、男は旅行者気分で、「土地のもの」が食べられることを無邪気に喜んでいる。

男が食へはじめると、民家の女主人は彼の頭上に傘を広げ（図39）、男はその下で食べる（図40）。砂が降ってくるので傘をさすのだ、という説明をうけた男は、異様な食事風景なのに、さして気にもせず食べつづける。食べおわって膳を女主人が運び去っていくと、彼はあらためて頭上にぶらさがる傘に注意を向ける（図41）。このシヨットは、不気味だ。傘の柄が男の頭のうえにぶらさがっていることも異様だが、男がフレームの左隅に押しこめられていることも、不気味さを感じさせる。食べているときは、図40のように、まだ中央の位置を占めていた彼だが、彼の注意がつるされた傘に向けられるとフレームの片隅に置かれることがわかる。つまり、尋常でない傘の存在に注目するときに、片隅に押しやられるのである。異様な世界に注意が向けられるときに、男の存在

を片隅に追いやるようなシヨットが意識的に使われているわけだ。傘つきの食卓が、いやがおうでも不気味なものとして観客に伝わってくる。じっさい、この食卓のある家から主人公は抜け出せなくなり、砂との格闘がはじまる。しかし、やがて男は抜け出すことを考えなくなったばかりか、むしろ砂の魅力に取りつかれて、逃げるチャンスがあっても自分の意志で砂の降る

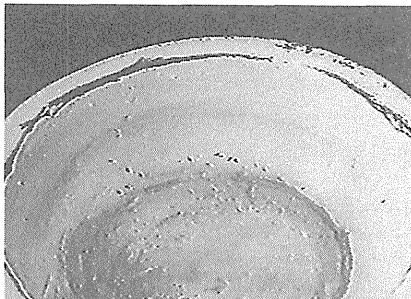


図42

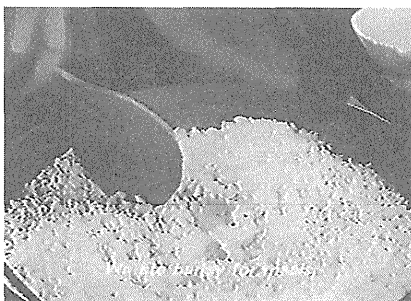


図43

たまたま九州に調査のためやって来る。そして、ひとりの元からゆきさん、サキの家へ泊まりこむことになる。圭子が迎えた最初の朝のこと。彼女がふとタライを見ると、そこにはうじ虫が何十匹とうごめいている。問題はそのつぎだ。気持ちの悪いうじ虫のシヨットが、炊かれたご飯のシヨットに切り代わる(図42-43)。うじ虫が入っていたタライとご飯が入っているナベは、大きさといい形といい、ほとんど同じだ。ふたつのシヨットがつづけて出ることによって、まえのうじ虫の残像がご飯のイメージに重なる。まるで、うじ虫が炊きこまれたご飯であるような印象を、観客に与えるのだ。だから、シヨット／リバース・シヨットでふたりが食べているところが映されるとき(図44-45)、サキはモリモリと食べているのに、うじ虫を目撃した圭子は両手をおろしたまま何も食べていないのが、観客には納得がいく。

圭子はサキに自分の目的と身分を隠したまま、サキの体験談を聞き取っていく。こうしてふたりの女が三週

家にとどまりつづける。はじめの異様さは、克服されたわけだ。『砂の女』だけでなく、『サングカン八番娼館 望郷』でも最初に出てくる食事シーンは、やはり日常的なものではない。カメラによって、その異様さが表現されようとしている。この映画の主人公は、アジア女性史を研究する圭子という女。現在、「からゆきさん」を研究テーマにしていて、東京に家族を残し

会話がかぶさっていく。



図44



図45

圭子…どここの馬の骨だかわからないわたしを、三週間も家に泊めておきながら、わたしがどういいう身元の女だか、それを知りたいとは思わなかったの。

サキ…そりゃあ、聞いてみたかったとも。村のもんは、いろいろな取りざたをしとったが、村の衆より何より、わしゃあ、どぎゃんおまえのことを知りたかったことか。けどなあ、おまえ、ひとにはそのひと、そのひとの都合っちゅうもんがある。話してよかこつなら、わざわざ聞かんでも、自分から話しとる。ばってん、本人が言えんことは、言えんわけがあるけんたい。おまえが言わんことは、どうして他人のわしが聞いてよかもんかね。

間をいっしょに過ごすあいだに、サキの家はゲジゲジやムカデがはいまわる破れ屋ではなくなり、きれいな障子が張られる。もはやうじ虫が炊きこまれたご飯の暗示は、出てこない。最後のちゃぶ台でのシーンでは、夜の餅とお茶をサキが用意している。そのとき圭子は、あす東京へ帰りたいという。ちゃぶ台をはさんで、いつものようにすわっているふたりのショットに



図46



図47

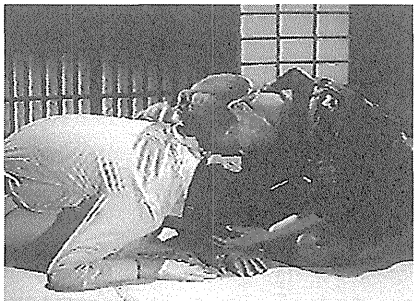


図48

ここが映画のクライマックスだ。村の衆たちの手前、圭子はサキの嫁ということにしてあったが、ここで圭子はサキのことを心から「おかあさん」とよぶ。その涙の顔が、クロスアップで映される。顔が画面いっぱいになる。このあと、圭子はサキに隠れて体験談の聞き取りをしていたことを、告白する。サキを欺いていたことを、たたみに頭をつけて謝る圭子(図46)。にじり寄って、圭子の背中に自分の頭を重ねるサキ(図47)。ふたりのあいだには肩ごしにちゃぶ台が見える。ちゃぶ台と同じ高さで、ふたりは抱きあっている(図48)。ちようど、ちゃぶ台とふたりの姿が重なるぐあいに。サキと心を通わせあつてちゃぶ台と重なるように抱きあっているシーンは、最初のうじ虫の炊きこみご飯のシーンから大きくかけ離れている。

一九八〇〜九〇年代になると、日常を離れたところでおこるはずの不気味な食事が、日常のなかへもちこまれ



図49



図50

る。日常での食卓シーンが、もはや「ふつう」を約束しないのだ。ふだんの食事をしているときに、何か異様なことがおこる。一九八三年の森田芳光の『家族ゲーム』、一九八五年の伊丹十三の『タンポポ』、一九八九年のすぎきじゅんいちの『砂の上のロビンソン』、一九九一年の黒澤明の『八月の狂詩曲』<sup>ラフソング</sup>、一九九五年の新藤兼人の『午後の遺言状』を考察していきたい。

### 食卓を破壊してゲームは終わり

『家族ゲーム』のオープニングは、タイトルが出るまえに、横長いテーブルに家族四人が横一列に着席して食事しているところからはじまる(図49)。不自然な着席のしかただ。その画面を左のほうへ押しやるように、右

のほうから黒地に白抜き風のタイトル文字が出てくる(図50)。

「家」という文字にはじまって、やがて「家族ゲーム」まで出せろう。(図51)と、いきなり茶碗に盛りつけられたご飯(金時豆が数粒のついている)と箸と手のクロスアップが画面をおおう(図52)。はやくも食べるテーマだ。ご飯を食べている人物のロング・ショットが出ると(図53)、あと同じように、家族の

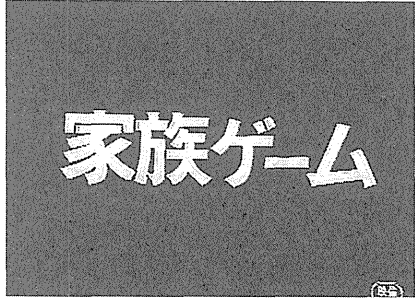


図51

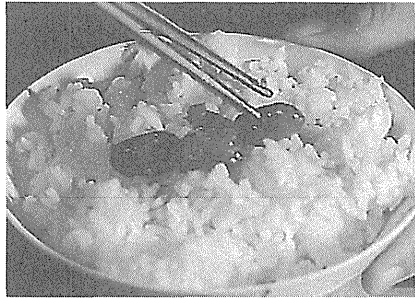


図52



図53

ひとりひとりのクローズアップとロング・ショットが出てくる（ただし、母だけはロング・ショットのみ）。

長いテーブルはつねに映され、不自然なほど家族の面々は自分の座席にだけすわる。この固定位置はずっと守られ、映画の終盤のクライマックスにまで固守される。クライマックスは、次男が高校へ入学したことを祝う夕食のシーン。次男を指導してきた家庭教師が加わっている。彼にも固定位置が与えられ、テーブルの真ん中の座席にすわる（図54）。しずかに食事をしていた家庭教師は、表面上はおだやかにだが、異様なことをはじめ。マヨネーズを親たちの皿に絞りだしたり、ドレッシングをおちまけたり、ワインをグラスからあふれても注ぎつづけたり、料理の品を手づかみで投げつけたり。無視しようとしていた父親が、とうとう怒りを爆発させる。「あんた、さっさか何してるの。」ここでつかみ合いがおこるが、腕力の強い家庭教師は、家族の面々をなぐり倒したあと、長いテーブルの片側をもちあげて、上につけていたをあらゆる料理を床にすべり落とさせる（図55）。



図54

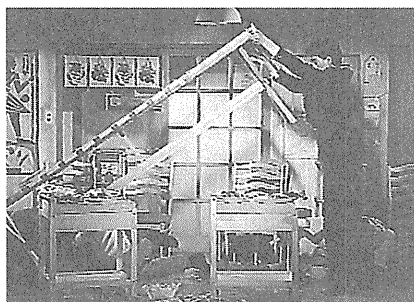


図55



図56

きれいになったテーブルには、だれもすわっていない(図56)。  
 ここで、あらためてテーブルを見ると、べつだん変わったテーブルのように見えない。しかし、そこに家族がすわると、異様になるのだ、横一列に並んでしまうから。それは『破れ太鼓』のように、いかにも明白な揶揄されるべき並びかたとはちがう。タイトルに「家族ゲーム」とあるように、この横一列の並びがゲームっぽい。家庭教師も加わってのゲーム。家族のメンバーが気づかずに参加している人生ゲーム。家庭教師はいっしょになってゲームをやり、それをぶち壊して去っていく。

そのあとが、注目すべきだ。家庭教師が去ったあと、家族四人が食器の破片を拾い集めて、床をかたづけしている。破壊された残骸を、きれいに処理している。そして、これまでの異様な光景がウソであったかのように、つぎのシークエンスでは息子たちが昼寝をし、妻ものどかな陽射しをあびたテーブルでうたた寝をしている。彼女

は自分の固定席にはすわっていない。どこにでもあるような日常の光景。ゲームはほんとうに終わったのかもしれない。

### 日常からそれたラーメンづくり

伊丹十三が監督した『タンポポ』は、食べることだらけの映画だ。ひとつのプロットがあるが、そのところどころに、無関係なさまざまなエピソードが挿入されている。エピソードはいろいろ、食べることや食べものに関係して、これらだけを拾い集めても日本の食文化の一面を映しだしていて、なかなか見ごたえがある。

たとえば、レストランで行われるスパゲティの食べかたの講習のエピソード。講師が「けっして音をたてないこと」を主張して、「これくらいのも音でも、外国ではぜったいに許されないので」と説明するよこで、太った西洋人がズルズルと大きな音をたてて、スパゲティを大食いしている。講師はやっきになって「ぜったいに音をたててはいけません」とくり返すが、講習の参加者たちはいつせいに音をたてて食べはじめる。西洋のテーブルマナーを習得することに、やたら神経質になっていることへの皮肉だろう。

また、子育てのための食事に神経質になる母親を皮肉るエピソードもある。歯の治療をうけた男が、歯医者から「もう何を食べてもいいですがね、とりあえずやわらかいものからだな」といわれて、ソフトクリームを食べているときのこと。幼い子がやって来るか、その首にぶら下げた紙に、「自然食で育てています。甘いもの、オヤツをあたえないでください。この子の母より」と書いてある。それを見た男は、その子にソフトクリームを食べさせる。自然食ブームへの皮肉だ。

日本を揶揄するだけではない。エピソードのなかには、食べることの意味を提示してみせるエピソードもある。白い服の男と、やはり白いドレスを着た女のエピソード。彼らのエピソードだけはほかのものと異なっていて、くり返し出てくるが、ほとんどいつも『ベニスに死す』で壮大に使われたマーラーの交響曲がバックに流れている。



「死」が想起されるわけだ。(じつさい男はさいごに銃で撃たれて血まみれになり、死ぬ。なぜ殺されたか、だれに撃たれたか、まったく説明がないままだ。) この男が、女といっしょにホテルのルーム・サービスで食べもの運んでもらうエピソードがある。男は女の乳首に塩とレモンをかけてなめたり、生クリームをつけてなめたりしてなめている。生タマゴの黄身を口から相手の口へゆつくりと移すことが、彼らのあいだで何度も行われる。エロティシズムが強く喚起される。エロティシズムと死、そして食べもの。ただ、この男と女のエピソードは、くり返されるとはいえ、ラーメンの女主人のプロットとの関連をもたず、やはり断片にすぎない。

こんなエピソード群に囲まれて、ラーメンつくりに奮闘するラーメン屋の女主人のプロットが進展する。ラーメンについての多くの知識が披露されて、女はめきめき腕をあげていく。うまいラーメンをつくるために、トラック運転手がラーメンづくりの詳細な知識を披露する。ホームレスたちが、あちこちのホテルや高級料亭から出た生ゴミを毎日食べているため、味利きになっていて、やはり女の指導に参加する。ホームレスのなかでも、「先生」とよばれる老人がトラックの運転手といっしょに、グルメの知識をおしげなく女にあたえる。ふつうでは考えられないホームレスやトラック運転手の専門的なラーメンづくりの知識によって、女はあつというまに一流のラーメン料理人になる。日常的なレベルではおこりえないおとぎばなしだ。

しかし、映画のはじめでこの女は、ふつうの母の顔を見せている。母と小学生の男の子、それにトラック運転手とその相棒が加わって、朝食のシーンとなる。ちゃぶ台にはご飯とみそ汁、納豆に海苔がならぶ。トラック運転手のご飯を海苔にくるんで食べると、小学生もまねをする。ありふれた食事風景だ。ところが、ラーメンづくりの修行が本格化していき、それがメイン・テーマとして確立されていくと、映画はどんどん日常の軌道からそれていく。

日常の軌道からはずれた空間のなかで、もういちど家庭における食卓シーンがあらわれる。かなり歪んだ非日常的な不思議な食卓シーンである。映画の終わりのほうに登場する貧しい一家のエピソード。ひとりのサラリーマンが夜の町を走っているところから、そのエピソードははじまる。家へ着くと、妻が死にかけている。「眠っ

「たら死んじまうぞ」と妻をゆさぶり、「何でもいい、何かしろ。そうだ、めしをつくれ、かあちゃん。晩めししたくた」と叫ぶ。すると、いままで意識もなく横たわっていた妻が、むくツと起きあがってチャーハンをつくる。子ども三人もいっしょに、みんなで食卓を囲んでチャーハンを食べはじめ。夫に「うまい」といわれて微笑んだかと思うと、妻はバタリと倒れて、そのまま息絶える。泣きながら、食べつづける夫。彼は子どもたちに、「おまえらも食え。かあちゃんがつくった最後のご飯だ。まだあったかい」と叫ぶ。死体のかたわらで、みながご飯を食べる。異様な光景だ。「めし」という日常的存在は、奇妙に非日常的存在に変容されている。

こうした非日常の世界で、主人公の女は一流のラーメン屋として完成される。ところが、映画のエンディング・クレジツツが流れると、映像はこれまでとちがって、ベンチで幼児に母乳を飲ませる（これも食事のひとつの形）母の乳房と幼児の顔のクローズアップになる。とつぜん、出現したふつうの母子のすがた。説明なしにとつぜん日常が舞いもどって、映画は終わる。

### 見物される食卓シーン

すずきじゅんいち監督の『砂の上のロビンソン』では、小津映画に出てきたような日常的な食卓シーンが、タイトル文字「砂の上のロビンソン」のすぐあとにつづいて出る（図57）。母が流し台に立っていて、テーブルには子どもたち三人が朝ご飯を食べ、父は背後で出勤の準備をしている。しかし、『タンポポ』と同じように、この家族そろってのふつうの食卓シーンが出るのは、ここいちどかぎりだ。

狭いアパート暮らしと手を切って、一戸建ての豪華なモデルハウスを手にするところから、家族の不幸ははじまる。一年間、モデルハウスのなかで理想的な家族を演じたあかつきには、その二億円もするモデルハウスがもらえる、という約束で、そこに住みはじめる。しかし、ひっきりなしに訪れる見物人たちに、家族のプライベート



図57

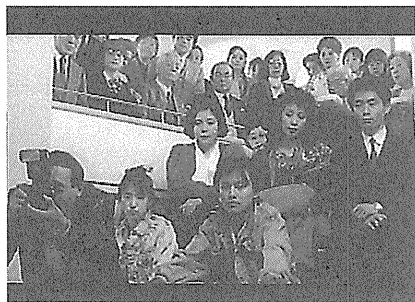


図58

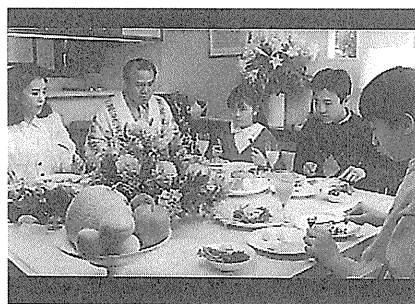


図59

はなくなる。見物人たちに囲まれて、家族が食事するシーンでは、テーブルこそ大きくてりっぱなもの、家族は見物人たちから見下ろされる。一家を見下ろす顔の群れのショットが強調される(図58)。やつとカメラが家族の目線の位置にまで降りてきて、家族面々の表情をとらえると、いずれもこわばって笑顔が消えていることがわかる(図59)。食事シーンなのに、食べ物に手がつかないのだ。彼らは硬直して、静止画のように動きが止まってしまっている。この図とはじめの図57をくらべると、硬直した静と柔軟な動の対照がはっきりとわかる。

硬直してしまった家族は、すぐにバリツと割れる。次男と長女は不良化し、母はヒステリーにわめき、父は家出して浮浪者となる。そして、父がもどらないまま、家族はモデルハウスをあきらめて、狭いアパートへ転居する。しかしこの映画には、最後に家族の再生のきざしが添えられている。エンディング・クレジットを背景にして、家出していた父がぐうぜん次男と再会して、狭いアパートに暮らす家族のもとへ連れもどされる場面が出てくる。

雷雨のなかを走る

一九八〇年代の食卓シーンでは、何か尋常ならざることがおこる、という暗黙のルールが見えてきた。一九九〇年代も、同じ傾向が見える。黒澤明が一九九一年に監督した『八月の狂詩曲』<sup>ラプソディ</sup>は、原爆で夫を亡くした老女が、ハワイに移住した兄と名乗る老人から会いに来てくれと頼まれたことを契機に、彼女と孫たちのやり取りが展開されていく映画である。

最初に出てくる食卓シーンでは、夏休みに泊まりにきた孫四人と祖母が夕食をとっている。「うまか、うまか。みんなといっしょに食べるご飯はかくべつたい」と、祖母はモリモリ食べている。しかし、孫たちは料理に手をつけな。すると、小学生の孫が、「あしたからご飯は、ねえさんにつくらせてよ」といい、さらに大学生になっ

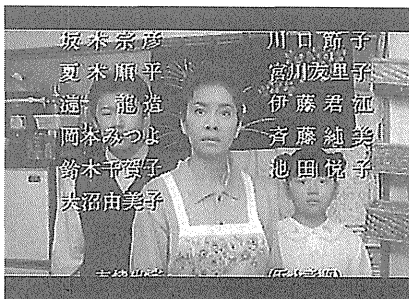


図60

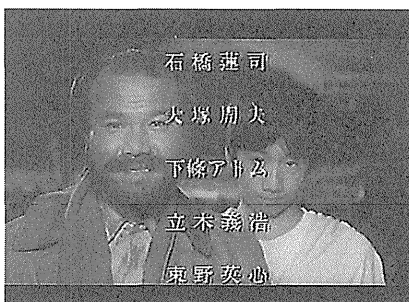


図61

父を見つめる母、長男、長女(図60)。笑みを浮かべて彼らを見つめる父(図61)。映画のはじめの朝食シーンに見られた日常性が、ふたたびもどってくるという暗示で、映画は終わる。

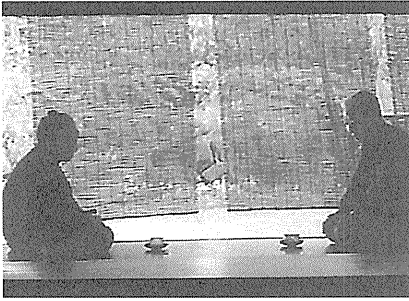


図62

たばかりの孫が説明する。「おばあちゃんのこの料理は、ほくらにとつて絶望的なんだ。つまり、口に合わないってこと。はつきりいうと、これ、まずすぎるんだ。」すっかりうなだれてしまう老女。

しかし、この老女はそれでへこたれるほど虚弱ではない。たしかに食事は孫たちがつくるようになる。しかし、老女は畑で育てたスイカのように、調理しなくてもすむ食べものを孫たちに与えて、すなおに食べさせる。このスイカのシーンでは、孫たちがうまそうに食べていて、彼らの視線は話す老女に集中している。さらに、孫たちが主導権をにぎったはずの食事でさえ、老女が配膳に手を出すようになり、しだいに彼女の配下で孫たちが動くようになる。こうした食事風景における老女と孫たちの動きのわずかな変化でも、彼らの関係の変化をよく反映している。食事シーンから予見できるように、老女が孫たちをリードしていくという関係ができあがるのである。

こんな強靱な祖母でも、異様な一面を見せる。彼女と同じく原爆の被害にあった近所の老女と、お茶の入った湯呑みをはさんで、沈黙のまま三十分でも一時間でもすわったままでいるのだ(図62)。孫たちはこれを見て、気味悪く思う。ここでは、ちゃぶ台がないし、食べものもない。たとえ、そうしたものが存在していなくても、このシーンでは湯呑みがじゅうぶん食卓や食事に匹敵する重みをもって老女たちのまえに置かれている。

祖母が狂ったように雷雨のなかを走り出していったのは、この異様な沈黙のお茶飲みシーンの真つ最中だったことが、席をともにしていた老女の証言からわかる。祖母は大雨のなかを走りつづける。それを追う孫たちや家族の者たち。雷雨のなかを一行になつて走るクライマックスは、とつぜんスローモーションの映像となる。スローモーションにされたことで、目のまえに展開されていることの異様さは、じつくりと念を押すように伝えられる。祖母がもとの日常のレベルへもどつてくるかどうか、不明のまま

だ。しかし、大きな救いが感じられるのは、孫たちが祖母を心から心配して追いかけていることである。最初の食事シーンに見られたような無神経な、祖母を平気で傷つける孫たちではなく、祖母を敬う孫たちになっているのだ。この孫たちが、祖母を日常へつなぎとめる役割を果たすかもしれない。

### おにぎりを要求する凶悪犯人

新藤兼人の『午後の遺言状』の食卓シーンでは、高齢者ばかりが朝食をとっている。俳優の森本瑠子の別荘でのこと。朝食のテーブルについているのは、瑠子、ご飯づくりをまかされている豊子、かつて瑠子といっしょに舞台上に立っていた千恵子、そしてその夫。これら四人の高齢者たちが朝食を終えんとしているとき、とつぜん黒覆面の男が闖入してくる(図63)。そしてこの男は、「手をあげる」と決まり文句を吐いたあと、まっさきに「ばばあ、めしだ、にぎりだ」と要求する。カメラは彼が黒覆面をぬいだあと、おにぎりを食べ、漬けものを食べるのをつつと撮りつづける(図64-65)。観客は、彼が食べるのにつきあわされるわけだ。

冗長とも思える犯人の食事シーンは、しかしながら、重要だ。彼がおにぎりを食べ、漬けものを食べるにつれて、その顔はしだにおだやかになっていき、闖入してきた直後のイライラがおさまっていくのがわかるからだ。小津映画のときから日本の食卓につきものだったおにぎりや導人されることによつて、銃をもった凶悪犯人はふつうの人間になっていく。そして、やつと質問する。「おまえら、ここで何をしてるんだ」。千恵子の夫が「朝めしを食べました」と答えたり、豊子が「めし、つくってるだ」と答えたりすると、その場に喜劇的なこっけいさと安堵のような雰囲気広がる。「めし」のもつ安堵や調和を浸透させる力だ。彼はその場のだれも傷つけることなく、追いかけてきた警官たちに取り押さえられるのである。

銃をもつ犯人の出現という異様な事態が、食事シーンのなかでおこることは、これまで考察してきた非日常的な食事シーンというルールに合致する。この映画の場合、この異様さはすぐ消え去り、日常がまたもどるのである。

日常生活を映画のなかに描くために、ひんぼんに使われた食卓シーン。いろいろな家族像が、食事をつうじて提示された。やがて、その日常的なはずのものに、非日常的で異様なものが出てくる。しかし、日本の食事にはとんどいつも登場するのは、めしだ。米のご飯である。このご飯は、日本映画における食事が洋風化しても、存在しつづけてきた。そして、どんなに異様な食卓シーンのなかにも、米のご飯は姿を見せていた。

このご飯の存在が、日本映画の食事シーンを海外のそれとは異なったものにする大きな要素であるように思う。ご飯は、肉とは異なる。米の文化は、肉食文化ではない。グリーンハウエイの映画が人肉を食べることをテーマに



図63

\*  
\*  
\*  
\*  
\*  
\*  
\*



図64

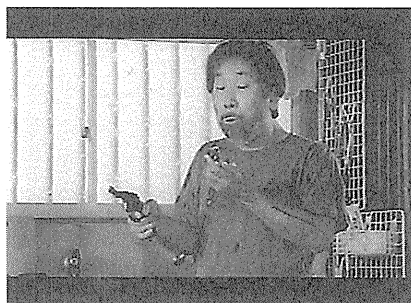


図65

した食シーンを描いたようには、日本の映画はつくられないのだ。ひとは、自分が食べるものによって形成される。米のご飯は、和解や調和などのポジティブな象徴として、日本映画に登場したのだった。日本映画において食べることといえば、これまで考察した映画が示したように、米のご飯を食べることが基本になっている。米が日本映画の食卓シーンを、ある程度、単一的にまとめる役割を果たしているのである。