

《家族》表象と映画メディア —— リュミエール映画から小津安二郎「東京物語」まで ——

高橋 世織

〈要旨〉

家族研究を課題とする本稿は、映画は何ゆえに家族を描き続けたのか、という問題を扱うことになる。すなわち、《家族》表象に適った映画メディアの特質に関する一考察である。19世紀末に誕生した映画術は、一貫して何をまなざしてきたのだろう、という観点から、その誕生期の初期映画の断面、断片からさかのぼって、現在、世界の映画監督に多大な影響力を持つ小津安二郎監督「東京物語」（1953年、松竹）に代表されるホームドラマの系譜もスケッチすることになろう。

映画は、食べるシーンを描くことが得意である、というメディア特性を初発期から持っていた。それはどうしてだろう、ということをもまず手がかりとして考察していく。

てんでんばらばらに家族は、食事を摂る。朝食はおろか、3度の食事もお外食ですます人も都会では多い。外食でなく内食、食育、地産地消などの勧め、さらには肥育からおこるBSEや口蹄疫問題等、食べることへの関心や反省が頻繁に起こってきている。地球温暖化問題と食糧問題とは表裏一体の関係にあることが指摘され始めたのと連動してもいよう。家族の抱える問題は、高齢化、引きこもり、少子化、年金問題、介護、育メンと21世紀になっても新しい形で現代社会の課題としてわれわれに突きつけてくるものばかりである。家族像の背景には、労働の姿や形態、社会構造、教育問題などが横たわっている。

個食（弧食）とか、一人で食べていることが見られるのが嫌で、トイレにこもって昼食を摂る大学生がいるという現象も昨今、話題になっている。

食事の風景は、テーブルの形、テーブルに付く位置、食べ方、食べながらの会話、食品や調理文化の変化・変容などによって、その一家の家族関係、家族の崩壊や危機、再生の物語を語る上で格好の道具立てである。食卓を囲む風景の撮影に心血を注いだ小津安二郎の「東京物語」と、映画が誕生したときのリュミエール兄弟の映画（シネマトグラフ）とを結び考え合わせることで、映画の持つ本質もあわせて考察したい。映画学はすべての学問領域を横断し、越境しかつ包括するもので、まだ緒に着いたばかりの新しい学問である。19世紀末に産声を上げた映画は、19世紀の科学・技術や文化・芸術、産業がすべて流れ込んでいって成立誕生した、いわば《19世紀学》と称すべきものの精華なのである。

映画というジャンルが、近代家族制度とどのように渡り合ったのか、歴史的・社会的視点も導入しながら論考することにもなろう。

キーワード：映画学，19世紀学，食事，リュミエール映画，小津安二郎監督「東京物語」

1. 映画の誕生と家族へのまなざし

19世紀末、1895年12月28日に、映画術は誕生した。いまからちょうど115年前である。115歳になる映画は、激動の20世紀社会の枠組みと連動しながら成長し、ときに枠組み自体を誘導し、挑発していった側面も少なくない。本論考は、近代家族制度がどのように映画というジャンルに描かれ、家族観、家族像（イメージ）を20世紀の大衆社会に指し示し、醸成して行ったか、といった大きな問題を考えてみるのだが、手順として、最初に、映画ジャンルは何を描き、何を表象してきたのか、原点に立ち戻ってみる必要があろう。

1895年、フランスのリュミエール兄弟（ルイ、1864-1948、兄オーギュスト（1862-1954）によって発明された映画術（シネマトグラフ）は、まさに帝国主義時代の産物であった、ということである。

あるいは、帝国主義的まなざしが産み落としたものであった、と言ってもいいだろう。帝国主義イデオロギーと映画メディア、といったテーマは今後もっと研究が進展していつてしかるべきものである。

リュミエール兄弟と同時代人で同じフランスのG・メリエス（1861-1938）は、稀代の奇術師であったが、映画に映されてるものが急に消えるといったトリックを取り入れて興行的な成功を収めることができた。メリエスの代表作「月世界旅行」（1902）は、まさに帝国主義イデオロギーが前面に出た映画作品の好例だといってよい。月世界にロケットに乗せられて打ち込まれた地球人（人間）が、月に住む原住民を征服するストーリーとなっていた。月の住民は、20世紀の黴菌イメージの印となった槍を片手にもった未開の存在として描かれている。

私など小学校などで教え込まれた悪者としてのバイキン君の黒い図像である。つまり、病気や虫菌の原因になる黴菌の元祖イメージはこの「月世界旅行」にあったのである。20世紀初頭の当時は、科学もの、SF的な要素も結構備えたものであった。

映画作品といういい方をしてみたが、それは正しくないかもしれない。映画は、最初から興行的な、機械仕掛けの見世物文化として出発したのである。つまり、小屋（劇場）という空間で入場料を取り、商品として観客にプレゼンテーションされたのである。

リュミエール兄弟による最初の映画は、一本がおおよそ40秒程度のものであった。ストーリー展開やカット割りなどはとても不可能で思いもつかなかっただろう。固定の三脚に据えられたカメラからの固定ショットでの撮影であった。最初期のもののうち、「列車

の到着（シオタ駅）」、「工場の出口」、「赤ちゃんの食事」などは、今日も比較的容易に観ることができる。

「列車の到着」は、画面の奥から、プラットホームに向かって入ってくる蒸気機関車の列車が駅に到着し、乗客がプラットホームに降り立つ様子を撮影しただけのものだが、当時、これをスクリーンに映し出されて観た観客は、誰もが、列車がグングンと入構してきて、いまにも自分たちが轢かれてしまうのではないかと、恐怖と驚きで、のけぞったとの記録が残っている。

「工場の出口」は、企業PRのコマーシャル・フィルムの嚆矢とっていいものだ。リュミエール工場は、こんなにも素敵な社員が働いているのだ、といわんばかりに、門が開くと、どっとおめかしをした社員が出てくる。全員が正面の門が開かれて出てくると、全員が向かって画面左手の方に黙々と曲がって、画面から消えていく。

誰一人として、カメラ目線、カメラを見つめたり、覗きこんだりする者はいない。ということとは、既にこの時からヤラセ、演出がされていた、ということである。

映画は、演出抜きには成立しない。ドキュメンタリーといえども然りである。

「列車の到着」でも、よくよく見ると、列車から降り立つ乗客のなかで、画面を横切る目立つ婦人の一人は、リュミエールの夫人、その人であった。これも演出（ヤラセ）であることがわかる。さらに重要なのは、映画が発売時から、家族を表象していた、という事象である。「赤ちゃんの食事」は、まさにリュミエール夫妻の赤ん坊が、両親に挟まれて離乳食を摂っている風景である。ホームビデオの感覚である。

このように映画は、その誕生時から《家族の肖像》という主題を起源にもつことになった。このことは、20世紀の社会を考える上でヒントや手掛かりをかなり提供してくれていると思われる。カメラのレンズは一体、誰に向けられたのか？という問題系である。他者という概念や観念の成立とも関わる事態だが、他人を、他者を写（映し）し撮る行為は、今日では肖像権の侵害とかプライバシーといった狭い領域の問題として処理されてしまいがちだ。

映画に先立つ写真は、1839年、画像でもあったダゲール（1787-1851）によって発明されたが、19世紀後半になると、ポータブルの銀版のダゲレオタイプの写真が流行をみた。

何が契機となって流行ったかという、幼くして死んでしまった自分の子供の写真＝遺影として、我が子の面影、記憶を手元にいつまでも残しておきたい、という親の願望が、この新テクノロジーの銀版写真の隆盛を支えたのである。当時は、まだ医療や衛生が十分なため、都市部でも多くの乳飲み子や幼児の死亡率が高く、形見としてイメージを所有する家庭が多かったのである。風景の発見、児童の発見といった時代が足許まで来ていた時期である。

写真というものがどこか不吉でまがまがしく、死のイメージが纏わりつき、写真に撮られると魂が取られるとか、といったフォークロアを生み出したのも、こうした背景があっ

たからなのかもしれない。モノクロという現実にはない次元での絵姿、写し絵であったことにもよるだろう。写真史家・港千尋の「すべての写真は遺影である」と道破したのは、けだし至言である。

写真は、ショットというくらいで、生を仕留め抜いた一瞬の固定像であるのに対し、映画は、ムービング・ピクチャーというように（日本では活動写真、略してカッドウといった）、動く絵画として、基本的には長い歴史を有する美術絵画のフレームを引きずって誕生した。そのため映画は絵画描法から、文法やボキャブラリーを引き継いでいるのである。

直近の印象派絵画からは、特に大きなものを引き承けている。

印象派絵画は1874年に誕生した。映画誕生に先立つこと20年ほどであった。

印象派絵画の誕生の背景には、いくつもの新しい時代の状況やウエーブがあげられよう。新興の写真テクノロジーの普及と影響も大きい。斬新な構図やモチーフ、色使いなど、浮世絵絵画のジャポニスリーの影響も指摘されている。

1870-71年の普仏戦争によるパリ・コミュンによってパリの市庁舎などが破壊され、そこに飾られていた絵画や空間を短期間のうちに復興・復旧しなくてはならない時代の要請があった。もはや時間をかけて丁寧に絵画を完成する官展アカデミズムの絵画とは異なる、インスタントリーな絵画が迎えられる下地が出来あがったのである。印象派展は、官展アカデミズムに落選した者たちが、写真スタジオで開催したところからその歴史が始まったエピソードはこの間の全てを物語っている。

技術史的には、ポータブルなチューブ絵具の発明・商品化によって、誰もが画家になれる、街中や郊外に出掛けて初めて自然光のもとで自然と向き合いながら、自然観察ができたことも無視できない。画家の関心が、刻々と移りゆく光と影に向けられるようになり、束の間の日常風景を短時間にスケッチし、走るタッチでキャンバスに素早くイメージを定着するようになった。市民社会の到来も手伝って、ゴッホに象徴されるようなアマチュアの日曜画家が台頭してきた。

アマチュア画家が、人間を描くには、身近な人間しかいない。モデル代も払えない場合が多い。描いた絵が売れるとは限らない。必然、妻や夫、子供など家族にまなざしが注がれることになった。孤独な人間、内面を追求することも主題化されると、もっとも金のかからず、腕を磨くのに適した自画像も多くの印象派画家は手掛けることになった。

身近な存在、日常へのまなざし。これが、写真、印象派絵画、映画と受け継がれていく大きな流れである。

ゴッホの「じゃがいもを食べる家族」やセザンヌの「トランプをする男」の絵画は、映画が誕生すると、チャップリンをはじめ、さまざまな監督が、この構図を意識的になぞった。

我が子をモデルにした印象派の巨匠ピエール＝オーギュスト・ルノアールの息子ジャン・ルノアール（1894-1979）が映画監督になっても、父のオーギュストのように水や水面をまなざし、風や光の感受性豊かな自然を背景に、繊細な心模様や家族の肖像映画を撮り続

けた。

リュミエールの「赤ちゃんの食事」が撮影されるまでの文脈を素描したわけだが、もう一つ指摘しておかねばならないことがある。

映画は食事のシーンを写し込む視覚表象文化のジャンルとしての特色がある、ということである。

なぜ、食事をするシーンが映画において頻繁に生起するのかは、また次節で後述するとして、この「赤ちゃんの食事」こそ、家族表象と食事行為を切り結ぶのが映画だという意味でも、この親和的な主題・モチーフにまなざしが注がれていた点で、映画の原点、原型（プロトタイプ）だったといえよう。

リュミエール兄弟が発明した映画には、首都パリの新しい風物がかかなり映し込まれている。エッフェル塔もその一つだ。鉄とガラスという19世紀を象徴する新素材だけで出来あがった塔は、当初、伝統的な塔のイメージからあまりにも逸脱しかけ離れていたこともあって、賛否両論であった。小説家モーパッサンなどは、パリのどこからでも視界に入ってくるこの塔がいやで、観なくても済むエッフェル塔の展望台に昇って（エレベーターが付設され）、そこで小説を書いていたという。このエッフェル塔は、フランス革命(1789年)の百周年記念のモニュメントとして建設されたものだ。映画誕生まであと6年の時点である。

先に映画は興行として立ち上がったことを指摘したが、エッフェル塔もまたこうした展望するという都市の俯瞰体験、視覚の欲望を満たし、観ることの商品化が浸透していく時代の要請された建造物であった。そして、観る者を消費者に仕立て上げるシステムが、百貨店であった。ゾラをはじめ百貨店は商品の殿堂として小説に描かれ、百貨店には商品にアウラを帯びるような仕掛けが、光線と鏡との光学的なマジックでもって可能となった。1851年、最先進国イギリスのロンドンのハイドパークにある水晶宮で開催されて始まった万国博覧会が、常設形態となったのが百貨店でもあった。

リュミエール兄弟の発明したシネマトグラフは、撮影と映写を兼用できるため、撮影をしては、当地で別の映画を映写上映しながら移動することができた。あの工場の出口から出て行った社員は、比喩的にいえば、世界中の珍しい光景を、この新しい記録マシーンに収めるために世界中に遣わせられたわけだ。

日本にも、アメリカ周りで二人の若い30前後の撮影技師ガブリエル・ヴェール(1871-1936)とコンスタンチン・ジレルとが来日した。ジレルは、1897年1月に神戸に到着。ヴェールは1897年10月、映画が誕生して間もない時期に、カナダ経由で横浜港に上陸し、真っ先に今の戸塚あたりの農業風景を撮影しているが、これもヤラセ映像である。美術史家・木下直之(東大)によれば(『映画伝来シネマトグラフと〈明治の日本〉』岩波書店、1995)、1900年のパリ万博で上映するための撮影隊が世界中に派遣されたようだが、木下の調査では、パリ万博でこうした日本の映像が上映された形跡は残っておらず確認はでき

ていない。

そのパリ万博のパビリオンのなかで一番人気だったのは、シベリア鉄道の車窓風景を流しながら、動く椅子に人々を座らせて観せ、あたかも列車に乗っているかのような感覚を体験できるもので、映像という最新のテクノロジーが脚光を浴びたことは間違いない。

「田に水入れる農夫」というタイトルの映像は、11月だというのに、男は禪一つで、足踏み水車を回しながら水田に水を引き入れている。よく見ると、稲刈りが済んだあとの田んぼだ。水など入れるのは、田植えの時期である。絵になる為には、必然性のない行為もさせねばならなかったのだろう。横に立つ妻は、上半身裸体で、豊かな乳房が丸だしになっている。

タヒチのゴーギャンが描いたタヒチの大地に立つ女の図像を彷彿とさせるものだ。自分がフランスで見た、日本の図像、東洋の図像イメージに現実を寄り添わせないと、パリに持ち帰った時に、ああ日本だ、と思われたいことをよく知っていたのである。

さらに興味深い映像は、「日本の食事」と題されたものだ。男がひとりで御膳の上に乗せられた食べ物を、わずか40秒足らずの時間内に、次から次へとぱくついて食べるのである。蕎麦のようなものから、抹茶を立てて飲む仕草までが入った料理はあり得ない。しかも縁側で食べている。当時は、暗い日本家屋の中で食事をしたものだが、フィルムの感度が低くて、デイ・ライトの光源のもとでないと撮影できない為に、被写体となったモデルの男は、御膳を縁側に引っ張り出して、眩しそうに食べるシーンが撮られていたのである。

実は、この時期、民族学や文化人類学的な知が立ちあがった。こうした写真や映画といった新しい視覚資料に記録された学問だが、さまざまなことが、今となっては考えられよう。

映画が誕生した直後、翌年1896年に近代オリンピックがフランスのクーベルタン男爵の提唱で始まった。

人間の迅速で絶妙でアクロバチックな動き、身体のトータルな運動を、映像が捉えない手はない。格好のカメラのまなざしの対象物である。

映画とオリンピックは切っても切れない関係を構築していくことになった。「美の祭典」、「民族の祭典」(レニ・リーフェンシュタール) や市川崑 (1915-2008) の「東京オリンピック」、篠田正浩の「札幌オリンピック」など、そもそも近代オリンピックの再興は、ナショナリズムとも無縁でなかった。

動く身体、速度、といったものにレンズが向かうのにオリンピック競技は、まさに渡りに舟であった。しかも、観ることの欲望が昂まって行た時代である。アメリカ、セントルイスでの第4回オリンピックの映像は、今日非公開にされたままだ。ホッテントットの三段跳びや人種の見本市というか、見世物ショーというしかない類の映像記録だからだ。日本からは、アイヌ民族も参加させられている。ジレルたちが日本に映画を伝来して、撮影したなかにも、頭に長い鳥の羽を付けて踊るアイヌの映像が残されていた。

2. 食事のシーン、他、撮影対象の基本3原則

ところで、ジレル達、つまり世界の珍しい映像を渉猟するために派遣されたリュミエール社の撮影技師に対する、赴いた地域で撮影するにあたっての3つの撮影指針が、大変興味深い。

- 1) 食事のシーンを撮ってくること
- 2) 人々が労働している場面を撮ってくること
- 3) 祭礼や儀式を撮ってくること

この3点は、誕生したばかりの映像の本質を余すところなく捕まえていて驚くばかりだ。

- 1) の食事のシーンは「赤ちゃんの食事」や「日本の食事」に顕著だし
- 2) の労働シーンは「田に水引き入れる農夫」
- 3) は「アイヌの踊り」と、指針にもとづき忠実に撮影されている。

私は、この3点は、先述したように「帝国主義的なざし」と言い換えてみたい誘惑にかられるのだ。

確かに、日本人は箸を使って食事をし、ナイフとフォークの作法とは違う摂食のありようは、それだけで絵になるし、映像価値が高い。さまざまな習俗の中でも、簡単に撮影しやすい。自分たちもその地で、そうしたモノを摂らざるを得ない。イギリス帝国の東インド会社でもわかるように、お茶など、新しい、珍しい、おいしい、安価な食糧を求めて19世紀以降、列強は新しい未知の未開拓の地へ乗り出して、乗り込んでいったのである。生産と消費の拡大、市場の獲得という前に原材料・資源の獲得ということで、国民国家間の帝国主義的な争い、競争が映像媒体を引き寄せ合体していったのが、20世紀である。

2) の労働も、20世紀になると大衆社会の到来で、都市部の多くのものは自らが労働者（のち、会社人間、サラリーマン）としての自らの姿が鏡のようにスクリーンに映し出されるのを、時に自嘲的、自己慰めの、自虐的にながめるようになる。小説世界よりも労働の現場・環境、肉体の状態、疲労度、作業のしぐさ等、身体や顔の表情と声や音楽で演ずる、演出する映画ならではの表現対象である。

注意しなくてはならないのは、今日、労働というと、ひたすら黙々と働いているイメージしか浮かばない。これは整然としたオフィスや管理された工場（「モダンタイムス」1936）のなかの労働者像しか我々は知らないのだが、人間の長い歴史では、労働は過酷であり、つらい、しかし集団でやるもので、孤独や殻に閉じこもる、ということは通常はあ

りえなかった。農事労働にしても複数の人間で同じ農作業をやる。その場合、つらさを分かち合い、作業にリズムの効率よくなるために、労働をしながら、歌を歌い合ったものである。茶摘みの歌、田植え唄、糸車で糸を紡ぐ時も古今東西、紡ぎ歌が残されている。時には、手振り、や簡単な振り付け、踊りが派生していくこともあろう。そもそも、歌や踊り、舞いの発起源は、労働の現場から立ち上がったものであった。そのことは、今年生誕百年になる黒澤明（1910-1995）の長尺の代表作「七人の侍」のラスト、平和が戻った農村風景を見ても推し量ることができよう。

市民社会の本格的な到来を、20世紀に映画と共に迎えるわけだが、そもそも市民という言葉は、フランス革命（1789-1799）の最大の成果であるところの、人権宣言に遡る。その1条では、人間は自由で権利において個人から構成されている、とし、2条で自然権、所有や安全が謳われ、6条で主権の行使の主体として「市民」が打ち出された。そして市民社会の憲法といってよい『民法典』において、『労働の自由』が高らかに謳われたのである。

19世紀の小説は、労働者の生活や風俗を活写し、絵画も写実主義のクールベは率先して＜労働する身体＞をテーマに求めた。ミレーやその後継者・ゴッホもまた農民の敬虔な姿や労働環境をまなざした。

絵画を動く装置として機械仕掛けにして、一堂に会した大勢の者に均一料金で観せる映画装置でも、労働のシーンは欠かせないものとなった。

それは、観客自体が、大衆であり、都市労働者が主たるものであり、またエキストラなどの圧倒的多数の出演者は、ルンペンなど職のないものがその日のパンを得る手立てとしてスクリーン上に回収されて行ったのである。

喜劇王・チャップリンは、ホームレスの職なしチャーリーとして設定されて、市民社会の前に登場した。

放浪者・チャーリーの夢は、御金をためて、結婚ができて、郊外の田園地帯に一家を構えて静かで平穏な田園生活を送る夢を綴り続けた（「犬の生活」、「モダンタイムズ」、「ライムライト」他）。

その間の、幸福の表象は、家族と共に食事をするシーンとして映しだされている。

3. 映画には何故に食事シーンが頻発するのか

「赤ちゃんの食事」以来、映画に摂食シーンが全くない映画を指摘する方が困難なほど、映画と食べる行為は、親和性がある。なぜだろう。

考えられることは、いくつか挙げられる。

一つには、実際映画は今でも3週間の撮影が基本になっている。チャップリンの時代は、一週間に一本のペースもあった。そうすると役者・俳優のランチタイムさえも時間的に惜

しくなり、効率よく彼らに演技させながら食べさせてしまって、そうしたシーンもシナリオの中に含み込んでしまうような慣例が出来ていった、という実利的な側面から、説明がつくだろう。

もう一つは、基本的に映画は、どれも変身（変化）物語である。成功し幸福王子になったり、落ちぶれ、やつれたり、また死んでしまうことも少なくない。死に至るには、毒の入った飲み物・食べ物を口にすれば、観る者を説得しやすい。また、美味しいものや薬を口にすれば、病気も治り、元気にもなり、時にはどんどん太って行ったりの身体的変身の表現が容易に可能だ。短時間に変身現象を表象出来るのは、体内に異物を摂取すれば済むことである。

煙草も喫するわけだから、飲み食いの類に入れていいだろう。煙草の煙を吹かす仕方次第で、会話がなくても心情や内面を微妙かつ雄弁に語ることができる。

チャップリン映画も基本的に一貫して変身物語だが、革靴（黄金狂時代）、ボルトナット、石鯨（モダンタイムス）、コイン（独裁者）など異物を口や胃袋に入れ続ける。

さらに重要な事であるが、映画は視覚表象文化の枠組みで捉えられがちなのだが、私は、むしろ触覚文化の枠組みに入れて考えるべきだと考えている。詳しくは別稿に期さねばならないところだが、観ることと、内臓（はらわた）感覚とはリンクしている、というのが私の考えである。もともとは、観る文化は、美味しいものを食べながら享受されたものである。歌舞伎しかり、相撲の幕の内弁当しかり。

映画も以前は、「おせん（お煎餅）にキャラメル」と言いながら、売り子が映画館内を売りに来たものだ。

アメリカでは、コーラを飲みポップコーンを食べながら観ることがいわば一種の映画鑑賞スタイルとなっていた。トーキーの時代（1926年以降）になると映画の音響は、ポップコーンを食べる音に対抗するかたちで、向上していった。音響技術史の進歩はポップコーンなしには、あり得なかったほどだ。

食文化の習慣や風習上、日本人があまり口にしなかった、例えばカツなどの食品も、20世紀に入り、食堂車や展望車といった、列車の車窓から外の風景を観ることで感官が開放された磁場では、抵抗なく受け入れられた、という例証などは興味深い。嬉しいものを観ると、腸内感覚が刺激されて、おなかがすいてくるのである。

旅という言葉は、語源的に、たぶ、つまり「食べる」ということばと類縁のものだとの食文化史家の石毛直道の指摘もある。

映画は帝国主義時代の産物、落とし子であると前述しておいたが、19世紀後半以降、光を観にいく体験が、文化のさまざまな面で立ち上がった。

博覧会、印象派（外光派）、百貨店、オペラ（ワーグナー楽劇は鉄道網と光の技術史と連動）、さらには鉄道網の整備や、大型客船の出現によって、大観光旅行時代を迎えた。

このツーリズムと映画は紙一重なのである。自分が移動していくか、自分のところに世

界の光が寄せ集められるかの違いである。映画は、スクリーン（銀幕）という四角い巨大な穴に映された向こう側の世界の光を集団観客となって観に行く行為なのである。観光はやがて、戦争というまがまがしい光やスペクタクル、光景も観に行く集団パッキングツアーでもあると解釈することも可能なのかもしれない。

1825年から始まった蒸気機関による鉄道交通という空間移動手段は、19世紀の人々の空間地図や意識地図を大きく変容した。それ以前の馬車での移動とは全く異なるレベルの視覚共同体験が始まった。

列車の窓枠のフレームに収まった風景、観たこともない地方の山岳光景を、乗客は同一の料金を払って、皆が同じ時間に同じ空間を観る体験が始まった。それは、スクリーンというフレーム体験（映画）の先蹤でもあった。

リュミエールの最初の映画が、列車自身にレンズが向けられたという事実は、実は象徴的な意味深いことなのである（列車の到着（シオタ駅））。

そして、鉄道網は、ヨーロッパ大陸をネットワーク状に都市を結びつけ、人々を別世界の別空間に容易に移動可能とさせ、何より食品輸送による食文化流通の革命をもたらした。食糧事情が一気に改善し、見知らぬ土地の珍し《食べ物》を口にすることが可能になりそうした夢を描く、「旅へのいざない」（ボードレール）の時代が到来した。

映画に珍しい食べ物や食事風景が映されれば、人々の生活環境や意識地図の版図は一気に飛躍・拡大する。人それぞれが、内に帝国主義を抱えこむ事態だったのである。

こうした、新たな味覚的欲望の拡大と映画はリンクする意味でも、映画は触覚（はらわたや舌の感覚）を一気に目覚めさせたのである。

そうした欲望は、貨幣経済、市場の成立という資本主義時代にあっては、労働の意味は、直接、食べることに短絡してしまうことになった。

働かざるもの食うべからず、という格言が示すように、人は食うために、そして家族を養うために働くということが、常識・常態化していくのである。19世紀から20世紀を支配していくこうした労働観に対して、エンゲルスやマルクスらは独自の労働哲学（経済学）を構想していかにざるを得なかったのである。

映画と食べる行為の親近性について述べてみたが、ここでようやく、家族観・家族像と映画という本題に入らねばならない。

4. 食卓を囲むかたちが家族の関係を変容させる

食べることを頻繁に描く、しかも家族をテーマとする小説家を挙げるなら、夏目漱石と谷崎潤一郎（『美食倶楽部』）を挙げねばならない漱石の最初の作品「吾輩は猫である」における策蕎麦の重ねを次々食べるシーンの描写など滑稽で面白い箇所は近代文学の光景のなかでも絶品である。胃弱でタカジアスターゼを手放せない主人公苦沙弥先生を囲む人々の食い意地ぶりがこれでもかこれでもかとして出てくる。

漱石の「猫」は家族の関係が猫の視点から絶妙に語られるものだが、一家団欒の食事は、卓袱台を囲んで行われる。明治38（1905）年に発表された作品だが、このちょっと前までは、各人が別々の御膳で食べていた。しかも主人の食べ物と違うものが家族にあてがわれていることも知られずに済む。ところが、ひとつの卓袱台のうえに、家族が一緒に食事を摂るとなると、全て子どもの視線から、自分と他の家族との食べ物が比べられてしまい、父権の威厳さえ危うくなってくる。一脚の卓袱台となるとイージーな盛り付け料理も可能となり、家族間の平等化、平準化へと移行しがちになる。食卓での云い合いや喧嘩も子ども同士で起こってくる。機嫌が悪く疝癪持ちのくしゃみ先生だから、卓袱台返しが起こりかねないシーンもある。こうした食卓の形の変化が家族間の力関係にまで微妙に波及していくだろう。

そうした好例は、森田芳光（1950-）監督の「家族ゲーム」であろう。ここでは、家族がカウンターのような細長い横並びに並んで食事を摂らなければならないマンション住まいが舞台。夫婦間に闖入してくる、お受験を控えた息子に付けた家庭教師（松田優作）の存在が疑似家族となって、共に食事をする光景に一切を象徴させる秀逸なシーンが展開される。家族の崩壊と変容をテーブルの形から描き出したところの傑出した映画であった。

ダ・ヴィンチの「最後の晚餐」構図は、洋画ではしばしば効果的な引用・借用がなされるが（チャップリン「独裁者」他）、邦画もまた「めし」（成瀬巳喜男監督）「お茶漬の味」（小津安二郎監督）など、食べる仕草や、食べる相手、食べ物、食べる空間や環境によって、主人公の心情や家族との人間関係、自分の置かれた状況を雄弁に語り出すことができた。

5. 映画と家族、ホームドラマの元祖「東京物語」

戦後日本社会を覆い始めることになる親子の断絶の風景の始まりを予兆的に描いた、といってもいい記念碑的名編として、小津安二郎「東京物語」（1953）が挙げられるだろう。小津安二郎（1903-63）50歳のときの円熟した傑作である。

広島（尾道）に住む老夫婦（笠智衆、東山千恵子）が、長男（山村聡）や長女（杉村春子）らが夫々、一家を構えて日々あくせく働いている東京にやってくる物語だ。老夫婦の旅物語（最後の旅）でもあり、親子の再会かつ離別劇でもある。首都東京が神話化されていき、東京の大学へと上京する青年、中卒・高卒の金の卵を生み出しながら達成される高度経済成長の序曲の役割を、この映画は演じていたように思えてならない。

開業医（長男）や美容店を営む（長女）は、長時間かかって、せっかく上京した実の両親をもてなす十分な時間も余裕もない。両親である老夫婦も肉親愛を多少は期待していただろうに、長女の提案で新婚旅行のカップルの馬鹿騒ぎで熟睡もできない熱海などに、追いやられる始末だ。

ちなみに、東京駅、東海道線、など駅舎やプラットホーム、列車の中が頻繁・克明に映し出される意味でも、映画の起源としての列車という、先述した話と重なる。その意味で

も、私は映画の中の映画として申し分ない優れた映画として世界的な評価を勝ち得ている（英国で10年ごとに発表される世界の映画のベストテンにも常に3位、4位にランクされている。一貫してトップの座は「市民ケーン」）。小津チルドレンの一人で、都市を主題にした映画製作を続けるドイツの映画監督ヴィム・ヴェンダース（ベルリン天使の詩、パリ・テキサス、リスボン）は、小津安二郎の映画にはすべて、どこか一箇所に必ず列車が映されている、という素晴らしい指摘を世界で最初にした（小津に捧げた「東京画」）。

話を戻すと、尾道弁をしゃべる老夫婦は数日間の東京滞在の間、息子、娘夫婦のところへ厄介になるのだが、結局のところ居場所がない。戦争で亡くなった次男の嫁の未亡人・紀子（原節子）が住む、アパート（同潤会）で一晩のもてなしが、東京滞在中一番親身なものであった。尾道に帰郷して程なくして、母危篤の報に接した息子たちは、今度は逆方向、つまり自分たちが親の住む尾道へと向かい集まるのである。

長男、長女にとっては故郷だが、血のつながってない次男の嫁までも初めての土地・尾道に向かう。母親は自宅で、暑い夏の日長い夜を子供たちに看取られながら、朝方、医者である実の息子に看取られて息を引き取ることになる。病院で、しかも家族がその瞬間に病室から追い出されて亡くなる昨今の医療現場の風景から見ると、贅沢なある種理想的な旅立っていく姿かもしれない。

お葬式が営まれ、最後まで尾道に居残ったのは実の子供たちではなかった。老いた義父の面倒を見て東京に戻るのが、血のつながりのない義理の娘・紀子であった。

戦後まもなくの東京や日本が復興していく時期の、地域社会の人情、家族の絆、東京と地方の生活感覚の落差、方言と標準語（東京語）、すべて今となっては消えいくものばかりが映しとめられている。

戦争のために行方不明となった者の者情報の番組「尋ね人の時間」のラジオ放送の一節をもじったような言葉をつぶやく（東山千恵子）場所は、松屋デパートの屋上であった。ここはかつて戦前には虎や猛獣もいた屋上動物園で、モダニストで望郷の詩人・萩原朔太郎の「虎」の詩篇が生まれた場所であった。松屋百貨店100年史を、徴すると、戦後GHQの進駐軍のアメリカ軍人達ご用達の専門売店が松屋デパートであった。

この「東京物語」が封切られた1953年、松屋からそうした売店が撤退撤去され、ようやく本当の日本になったことを、広島からやってきた老夫婦にこの屋上に佇ませ眩かせるのであった。監督の心憎いメッセージが隠されていたのである。戦争への複雑なまなざしが織り込まれ、畳み込まれていよう。

その屋上からは、焼け野が原のあと復興する東京のなかに、国会議事堂が見え、銀座4丁目からの、東京遊覧バス（はとバス）の車窓には建設中の東京タワーが一瞬映されている。このあとTV時代が始まり、映画の黄金時代に幕が下りることになる意味でも、興味深い。紀子の勤務先の社内の会話の中にちらっと、「東亜アルミ」という、言葉が出るが、まさに八木アンテナに象徴される、全国の家庭に屋根の立ち並ぶTVアンテナの素材とな

るアルミ端子がここで先取りされていたというのは、私の深読みであろうか。

かように、さまざまな観点からの多様な読みを誘発させ、時代や空間が豊かに物語る名作だが、ここでは、随所に散見される食卓や食事のシーンが、主題としての家族像を雄弁にかたるべく、さりげなくも効果的に使われている点に目を向けねばならない。

その最大のクライマックス、見せ場が、母親の葬儀がおわったあと、内輪の一族だけが食事をする場面である。そこで、母親の形見受けのおねだりの話が、父親が用足しに席をはずした瞬間に尾道に老父と同居している未婚の末娘に向かって長女の口から出たり、残された老父の今後の世話はどうするのか、といった、よくある話ではあるが、ゆっくりとカメラを回しながら、濃密にしんみりと描かれている。

大きな四角い食卓の食器や、御櫃、湯のみ、箸の上げ下げ等の所在無い、さりげないしぐさや身振りに、家族それぞれの思いや立場、その場の空気が託されていた。見事な、何度見ても感動するシーンが繰り返し広げられる。残された老父（笠）の深い孤独感の表出を、溜飲時にのど仏がぐーっと深く降りるところを一度ならず映し出す。

葬式や死、結婚（「晩春」）、離婚、子供の誕生、父親の失職（「生まれては見たけれど」）は、家族にとっては、生活の中の非日常性の最たるものである。小津映画は、こうした側面を一貫して描き続けた。

顧みれば、リュミエール社の撮影技師に課せられた先述の3つの基本のうち、3)の儀式・祭礼については、これまで触れなかったが、映画を成り立たせている、食事、労働する身体とともに、不可欠なものだったことが、ここにきてようやく判明するだろう。

小津映画はこの3点すべてを充たし、満足させているという点においても完璧な映画なのであった。

そもそも文化人類学や、民俗学でいうハレ/ケという二項対立の概念装置は、ハレは非日常を意味し、ケは圧倒的な日常を指し示していた。ケの語源は食糧、食事である、食べ物に欠乏したケガレの状況は、穢れ、となり飢渴（ケガチ＝饑餓）となったのである。

徹底的に完璧な画面づくりといい、畳擦れ擦れのカメラ位置からのローアングルといい、小津の真骨頂だが、食卓の上の、徳利や、茶碗の置かれた位置も、1センチ、数ミリ単位でうるさく周囲の撮影スタッフに命じて、完璧な構図、絵創りをめざしていたことは、松竹で小津のもとで助監督を経験した、今村昌平（1926-2006）、篠田正浩（1935-）、山田洋次（1936-）、ら多くの映画人たちの異口同音に一致する証言である。こうした食器類ひとつひとつにも、家族の人間との対応関係が計算されていたのだろうか。

「東京物語」はモノクロだが、カラーになる（「彼岸花」1958以降）と、赤い薬缶、黄色い食器など赤や黄色の配色、配置は、まるでモンドリアンのアブストラクト絵画をみ

るような構成意識、絶妙な色のリズム、そこへ登場家族の着ているものの赤や黄色が絡みあい、響きあう演出振りでもって、家族への思いや、反発、苛立ち、などを表象しえていたのである。「東京物語」の冒頭部は、一升瓶と小瓶（ビール瓶）の二本が立っているその遠景を子どもたちがランドセルを背負って遠のいていくカットで始まる。

瓶や徳利や、茶碗などにも人称的な、人格的なものを投影させていて、アニミズム的な心性も解釈可能なところだが、この冒頭も考えてみればシュールなおかしみ漂う映像である。

店屋物を取って義母をもてなす、丸の内のOL紀子。隣のアパートに急な来客があった場合、お酒や醤油、ときにはお惣菜なども貸してもらったことも物語られている。映画は、その時代のしゃべり方、言葉使いだけでなく服装モードや、こまごまとした食器や、味の素など調味料の小瓶にいたるまで、使用の仕方、手の甲を皿代わりに漬物を食べる風習など、すべて生きた歴史資料のアーカイブなのでもある。家族研究においても家族関係や、距離間、交わす会話など映画ほどアクチュアルに描き残された資料は他ジャンルには見出せない。現代社会や生活史の資料として後々役立つといった側面を一切意識しないで撮っていた時代の最後の映画ではなかったか。

それゆえに、台所から立ち上がる、音たち（包丁で刻む音、油がはぜる音、食器がぶつかり合う音、鍋蓋を閉じる音、七輪で火をたく団扇のパタパタ）を手がかりに、隣室に横たわりながら聞きつける元調理人だった老いた男、同居人の女の、その日その日の心情や感情の襞を読み解く。こうした事象を綿綿と書き綴った幸田文の小説「台所のおと」も音の映画、音だけで見る音声音響映画とみなしてもよいだろう。当時のまな板は下駄を履いていたため、一種の打楽器のように切り刻む音が豊かに響いたものだ。いまは、チンという電子レンジのシグナル音しか音がしない。

調理場をはじめとして、運ばれた食卓風景、摂食光景……といったもののほど、家族やその人物関係を描く背景音として、さりげなく自然で有効なものはないだろう。

松竹は、ホームドラマの元祖となり、その系譜はNHKの朝の連続テレビ小説へと引き継がれていくのである。

The Family: Symbolism and The Cinema as a Medium From Lumières' Movies to "Tokyo Story" by Yasujiro Ozu

Seori TAKAHASHI

This paper on the theme of the Family will deal with the question of why movies have depicted families all the time. This will be an inquiry into a study of the property of movies that makes them a suitable medium to describe families. From the viewpoint of what the motion picture born at the end of the 19th century aimed to achieve, this paper dates back as far as to the sections and fragments of movies in the early days. At the same time, it will sketch the genealogy of domestic dramas whose notable example is the "Tokyo Story" (Shochiku, 1953) by Yasujiro Ozu who has great influence on film directors of the world. From the very beginning, movies were good at depicting the scenes of eating meals. This paper will clarify the reason why it is so and make further consideration of this aspect.

Today, in many families, their members take meals individually and at different times and places. To say nothing of breakfast, a lot of people in cities eat out three meals a day. Nowadays eating at home, education on eating and eating locally produced foods are recommended by worried people. On the other hand, there were widespread cases of bovine spongiform encephalopathy (BSE) due to the contents of feed given to cows, and a foot-and-mouth disease which drew people's attention and concerns on foods. These phenomena are linked with the comment that global warming and food security are the issues very closely related.

Various problems of families such as aging, social withdrawal, declining birthrate, nursing care for aged parents, an increase in the fathers' child care are confronting us as new types of social problems in the 21st century. Behind the modern image of families lie conditions and styles of working, social structure and educational problems. One of the current topics are the phenomena such as eating alone and some university students' eating their lunch in toilets because they do not want others to see them eating lunch alone.

Through the form of the table, seating arrangements around the table, the ways of eating, conversations while eating, and the changes in tableware and kitchen utensils, the scenes of families eating meals provide suitable settings to express relations in a family, the collapse or crisis of a family, or the recovery of a destroyed family. The "Tokyo Story" by Yasujiro Ozu who devoted all his energy to the creation and filming of table scenes,

is considered as the foundation of domestic dramas. By referring to the cinematograph developed by the Lumière brothers, the essential properties of motion pictures will be examined.

Being interdisciplinary and inclusive, The Studies of the Cinema are a new field of studies that have just begun. The cinema that began at the end of the 19th century incorporated scientific technology, culture, arts, and industries in the 19th century. In other words, it is the quintessence of what can be called 19th-century studies. In addition, how the cinema has dealt with modern family systems will be researched here by applying historical and sociological perspectives.

Keywords : Studies of the Cinema, 19th-century studies, Eating, Lumières' Movies, "Tokyo Story"
by Yasujiro Ozu
