

2022年3月11日発行

温泉メロドラマからの解放

——「熱海」と「伊香保」と小津安二郎——

安 藤 史 帆

相模女子大学紀要 VOL.85 (2021年度)

温泉メロドラマからの解放

——「熱海」と「伊香保」と小津安二郎——

安藤史帆

Release from Restraint of Melodrama: “Atami” and “Ikaho” in Yasujiro OZU’s films

Shiho ANDOH

Abstract: This essay explores the relationship between two media of expression, literature and film, and how they represent the site of the hot springs. The word *melodrama* has an important meaning in film studies and functioned as a critical framework in postwar Japanese cinema. After World War II, Yasujiro Ozu created films expressing a stance that reversed such a framework. *Tokyo Story* and *Late Autumn* are representatives of this practice. Both works incorporate the locations of “Atami” and “Ikaho,” which are “melodramatic” settings of *Konjiki Yasya* and *Hototogisu*, film adaptations of novels according to the post-war melodrama trend. How did Ozu resist melodrama and attempt to deconstruct and reconstruct the hot springs that served as the setting for the preceding texts? By exploring this issue, this paper considers the possibility of the site of hot springs, changing and being retold through different media of expression.

Key Words : hot springs (“Onsen”), Yasujiro OZU, *Tokyo Story*, *Late Autumn*

1. はじめに

本稿は、文学と映画という表現媒体の間で、いかなる関係が組織され、温泉という場が表出されていたのかについて探る試論である。まず、「温泉」と文学、そして映画との関係について概観しておこう。

幕府が滅亡したのち成立した新政府は、世界情勢に応じる近代国家体制を目指して、諸制度の整備を進めた。温泉もその諸制度改革に巻き込まれ、そ

れまでの湯治的側面、あるいは旅の目的地としての在り様も徐々に変化していった。多くの温泉場は、西洋の医学的見地を取り入れ、昔ながらの湯治場から保養地的性格を押し出し、傷病兵の療養所として軍事的側面から見直されるばかりでなく、交通の整備と発展により旅行形態が多様化するなかで旅の目的地として多種多様な旅行者を迎え入れることとなる¹。目立たぬ形ではあったかもしれないが、医療や観光という側面で温泉場は、日本における近代性

の成立に寄与してきた場所である。さらに、このように「近代」の価値観を可視的に体现する場として形成された「温泉」という空間は、文学や映画の虚構的世界と無縁ではない。

明治維新以後、政治的・社会的変化を受け止める温泉は、文学のなかに少なからず取り込まれるようになっていた²。文学史において「政治小説」、「観念小説」、「悲惨小説」と括られるような作品群をはじめ、様々なテキストに温泉は描かれたが、温泉場を舞台とするものとして読者に印象付けられたのは明治の大ベストセラーとなった『不如帰』と『金色夜叉』の二作であったといえよう。二作は一躍脚光を浴び、演劇や映画など多様なメディアで再提出されることで、後世にまで広範な読者を獲得した作品と位置付けられるが、後世に登場する温泉場を舞台とする作品のなかには、それらを反措定として創出されたものがあることも確かである。明治30年代の後半に夏目漱石は、二作を批判する画工を主人公として那古井の温泉場を舞台とする『草枕』を著し、昭和初期に川端康成は、二作を「ほんたう」の「温泉文学」とは見做せないとするエッセイを書き、その数か月後に『雪国』を発表している³。このようなことから明らかになるのは、温泉を描く文学として、大ベストセラーとなった『金色夜叉』や『不如帰』に端を発するアダプテーションの系譜が明治、大正、昭和と生き続けたこと、そして他方で、その系譜を反措定として創出される作品群が登場してきたことである。こうしたテキストの連関の構造を踏まえるとすれば、温泉という場は、政治的、社会的、あるいは実証的に構築されるばかりでなく、言語的あるいは想像的に重ね書きされ成立していたとすることができるだろう。

それでは、それ以後の時代に目を向けてみたとき、温泉という空間は「過去」といかなる連関をはかりながら、その転換をいかに受け止め、表象されていたのだろうか。それを探るための一助として、本稿では小津安二郎『東京物語』と『秋日和』を取り上げ分析したい。この二作を取り上げる理由としては、それらに『金色夜叉』の舞台となる「熱海」、『不如帰』の舞台となる「伊香保」という温泉場がそれぞれ登場することにある。そして、敢えて文学ではなく映画における温泉に着目するのは、明治初年代に諸制度が整うなか、文学に温泉が取りこまれる事態と重なるようにして、諸制度が転換する戦後において映画に温泉が多く描きこまれていったからである。先述したように温泉は、文学において特筆

されるような事態に置かれてもいたが、現代の状況を鑑みれば、文学のみならず、アニメーション、漫画や映画など様々なメディアを介して表出されるものとしてある。そうした多様に広範に顕現する温泉表象の実態に迫るためには、文学作品の分析のみでは不十分である。映画と文学における温泉をめぐる相互関係を探ることは、温泉という空間が生み出し、流布させ、体现してきたものを知る手がかりとなるのではなかろうか。

また、それは「戦後」を問い直す切り口ともなる。ここでいう「戦後」とは、1945年以後を、戦争期、あるいはそれ以前の過去から切り離し、すべてが刷新される新しい時代と一括りに位置付けるような、単純なものではない。戦前・戦後に分けて考える既成の歴史観に従えば、敗戦を契機に描かれる温泉は、先行するテキストとの関係性を葬り去り、まったく新しい物語を紡ぎ出すことになる。しかし、本当にそのようにいえるだろうか⁴。敗戦後の小津映画の温泉表象の在り様に迫ることで、そうした「戦後」のイメージの問い直しに繋がるのではないか。

そのためにも、本稿では『東京物語』と『秋日和』の二作の映画作品の温泉場に注目し、小津映画がいかに『金色夜叉』と『不如帰』という文学によって練り上げられた温泉に接近しながら、そのイメージを解体しようとしているのか、その身ぶりを紐解きたい。

2. 小津安二郎とメロドラマ

本節では、小津安二郎の活躍した時代においてもモードないし批評軸として「メロドラマ」が機能していたこと、そして『金色夜叉』と『不如帰』がメロドラマ的要素を持つテキストとして位置付けられてきたことを確認する。そのうえで、「メロドラマ」に対する小津のスタンスがいかなるものであったかを提示したい。

まず、映画研究において重要な意味を持つ「メロドラマ」について概説しておく。メロドラマ映画研究は、1970年代にダグラス・サーク監督の再評価を試みたトマス・エルセサーの「響きと怒りの物語——ファミリー・メロドラマへの所見」(1972年)に端を発する。ピーター・ブルックスは、文学と演劇に関する分析を行い、メロドラマ概念を体系化しようと試み、映画研究のメロドラマ解釈にも多くの示唆を与えた⁵。そして、マルクス主義に動機付けられた理論研究が活発になるなか、ダグラス・サーク、

エリア・カザン、ニコラス・レイ、ヴィンセント・ミネリらによる、アメリカ上流中産階級の過程を舞台とした1950年代の作品群は「ハリウッド・ファミリー・メロドラマ」と呼称されカテゴリー化されるようになった⁶。その後、女性研究者による「メロドラマ」を批判的に読解する政治的な議論を通じて、家庭や社会の女性の葛藤を扱った恋愛映画や母もの映画がその範疇に含められた。しかし、一方で、ステイヴ・ニールがいうように、女性映画が必ずしも「メロドラマ」と認知されてきたわけではなかった⁷。「メロドラマ」は一貫性のあるジャンルであるというより、アクション映画、ホラー映画、恋愛映画、伝記映画などのあらゆるジャンルを貫く要素でもある。こうした研究の蓄積によって、その概念は複雑化したが、現在の映画研究のなかでは、ジャンルであるばかりでなく、スタイルであり、感性であり、モードであるというのが、標準的な解釈となっているといっただろう⁸。

しかし、戦後の日本映画界において「メロドラマ」は一つの批評用語として機能していたことも見逃すことはできない。メロドラマ研究が隆興する以前から日本には「日本語として地域言語化された「メロドラマ」の文脈」があった。河野真理江は、グローバルな意味での「メロドラマ」と、日本映画の「メロドラマ」に間にある差異と接点を分析し、その関連性を探ることで、曖昧な概念となっている「メロドラマ」の本質に迫ろうと試みた⁹。彼女は、「歴史的特殊性の中から常に現れる一つのモード」とは別に、1930年代から60年代の日本映画において「メロドラマ」は言説化され、ローカル・ジャンルを形成していたことを指摘する。日本映画において「メロドラマ」と名乗る（呼ばれた）作品群を対象とした河野の分析からは、1930年代から60年代の映画界において、「メロドラマ」が重要な批評軸として機能していたことがうかがえる。一方で、そうした「メロドラマ」という批評軸は、「メロドラマ」とは見做されない映画作品にも影響し得る。本稿で一例として挙げるのは、小津安二郎監督の映画作品である。

小津安二郎と「メロドラマ」。こうして並べてみると、不釣り合いで、ミスマッチのように思われるかもしれない。なぜなら、映画監督小津安二郎の作品群は独自の世界観を作り出し、技術や演出としても洗練されたものとして高く評価された他方で¹⁰、「メロドラマ」に関連付けられ論じられることがほとんどなかったからだ。しかし、興味深いことに小

津監督自身の映画批評を取り上げたとき、小津映画も「メロドラマ」なるものに着想を得ていることが浮かび上がってくる。

メロドラマは自分より哀れな境遇の人を見て流す涙は楽しいということが根本になっている。だから出てくる人間は無知な常識はずれが多いし、事件にも不自然さがなくてはならない。これはダメだ。たとえ涙をねらっても催涙的でなく、自然なものを求めたい¹¹。

ここで小津が「催涙的」なものと位置付け批判しているのは、小津と同時代に流行した日本映画の「メロドラマ」であるだろう¹²。しかし、ここで重要なのは、小津の指摘する「メロドラマ」というのが、特定の題材ではなく、(主人公以外の登場人物たちが、あるいは観客が)「自分より哀れな境遇の人を見」る状況に置かれる作劇とプロット構成を指していることだ¹³。ジャンルというより劇・筋の構成あるいは観客の感性として「メロドラマ」を捉えたうえで小津は、その「不自然さ」に抗う「自然なもの」を目指していたといえる。当時、すでに日本映画においてあった「メロドラマ」の枠組みから意識的に逃れようとしたのが小津だったのだ。朱によれば、1930年代初めの小津映画は、新派映画に見られるような女性の犠牲と愛をモチーフとした「メロドラマ」的な要素を取り込んでいたという¹⁴。戦後の小津映画は、自身の映画作品も含め、過去から同時代にわたり脈々と生き延びてきた「メロドラマ」を逃れるために、敢えてそれを受け入れ乗り越えようとしたのではないか。

「メロドラマ」に着想を得ながら、それを翻すような小津のスタンスをうかがえる映画作品として本稿で取り上げるのは、『東京物語』と『秋日和』だ。これらの作品には、メロドラマ性を備える『金色夜叉』の「熱海」(『東京物語』)と『不如帰』の「伊香保」(『秋日和』)が一舞台となっている。『金色夜叉』と『不如帰』の二作は、同時代の家庭小説と同じく、新派劇や、新派映画を通して、戦前から戦後にかけて長期にわたって受容を広げていたメロドラマ的要素を持つ作品だ¹⁵。

関肇は、新しい倫理観や思想を持つ社会層が台頭する日清戦争後に、新聞連載小説として登場し、同時に演劇化され多様なメディアに再構成されていく『金色夜叉』や『不如帰』の二大ベストセラーに日本における「メロドラマ」の誕生を看取している。

日清戦争後、1897（明治30）年には、清国からの賠償金をもとに金本位制が確立され、金融資本による産業体制が形成されていた。1898（明治31）年には明治民法の施行によって、親族や相続など家族に関する規定を設け、家父長的な家族制度という新たな秩序が形作られていた。こうした動揺の中で作り出され、読者に大いに受け入れられたのが二作のような「メロドラマ」であり¹⁶、こうした男女の恋愛をモチーフとして、感情移入を誘う物語が、演劇などのアダプテーションにおいて劇的な構成力を持ち、長期間の受容を齎したと関は指摘する¹⁷。また、河野によれば、『金色夜叉』は1954（昭和29）年に、『不如帰』は1958（昭和33）年に映画としてリメイクされており、1975（昭和50）年7月19日の『週刊読売』の特集「なつかしのメロドラマ」という企画では、新派劇からリメイクされた『金色夜叉』の名も挙がっている¹⁸。それら二作の「メロドラマ」の系譜は、小津の活躍する時代にも延命されるものであったことは確かだと言えるだろう¹⁹。

こうした先行論からもわかるように、『金色夜叉』や『不如帰』を、わかりやすい二項対立で仕組まれ、読者や観客の感情移入すなわち「ペース」を誘う「メロドラマ」と位置付けることができる。ブルックスによれば、「メロドラマ」は、「受難」と「ペース」を強調するものだ。「ペース」は、悪人の邪悪な行いの犠牲となって、美德を持つ純真な善人が苦しむ様子を目撃する「観客とその他の登場人物」のなかに引き起こされる。『金色夜叉』の「熱海」は、貫一と宮との間に亀裂が生じ、繰り返される「受難」の起点といえる場だ。『不如帰』の「伊香保」は、武男と浪子の美德や純真さが強調される場であり、いずれも「延々と続く不当な受難」を目の当たりにした際の受容者の「感性」を引き出すために準備された場であるといえる。

小津安二郎『東京物語』と『秋日和』は、演劇そして戦後のメロドラマ映画の流行のなかで、映画化されもし、飽きもせず提出され続ける『金色夜叉』と『不如帰』という「メロドラマ」を乗り越えようとする可能性を秘めている。その一戦略として、『東京物語』と『秋日和』に取り込まれたのが、「メロドラマ」の支配的な一舞台となる「熱海」と「伊香保」の温泉だったのではないかと。もちろん、直接的な言及がない以上、小津安二郎監督がどれだけ『金色夜叉』や『不如帰』における「温泉」という舞台に、メロドラマ要素を見出していたかを実証的に明らかにすることは困難である。しかし、温泉と

いう場を通じて、新たな角度から小津の映画創作の身振りを照射することができるのではないかと。上記に示したような言説を残した小津は、「メロドラマ」を乗り越えるために、メロドラマ性を備える代表的な文学の舞台となってきた温泉を、いかに映し出そうとしていたのか。次節以降では、それを探ることを通して、メロドラマ的要素を持つ温泉が描かれる文学の系譜に、映画というメディアが応答していく過程をうかがってみたい。

3. 『東京物語』における熱海

本節では、『東京物語』（笠智衆・原節子主演、松竹、1953年）において登場する「熱海」に注目してみよう。『東京物語』は、広島から東京に住む子どもたちのところにやってきた老夫婦を中心に展開される物語である。後年、小津は「ぼくの映画の中ではメロドラマの傾向が一番強い作品です」²⁰と述べ「メロドラマ」への接近を仄めかしているが、他方でそれは本作がそれに接近しつつもそれに同一化することなく、ずらされることによって成立していることをも示している。本節では、『東京物語』の「熱海」の場面における、『金色夜叉』との対照性に着目し、いかにして「メロドラマ」に接近し、いかにしてずらされているのかを明らかにする。

『金色夜叉』は、銀行資産家の息子富山唯継に恋人宮を奪われる間貫一を主人公とし、貨幣経済の成立によって生み出された新たな社会階級の対立、それに伴う葛藤が描かれるという点でもメロドラマ性をうかがわせるが、さらにそれを強調するのは、恋人同士の間を生じる「すれ違い」である。宮は「奏任以上の地位」、「無限大のもの」と評するように自分の美貌と等価に交換できる愛を求め、一方、貫一は宮を幸福にするのに相応の愛情を持っていると信じている。こうした「貨幣」による「幻想性」²¹——すなわち暗喩的な貨幣構造がもたらす男女の「すれ違い」が物語を展開させていくことになるが、そのズレ、「すれ違い」が生じる起点となるのがまさに「熱海」なのである。それでは、『金色夜叉』において、お宮と貫一が両者の間のズレを強く認識する場として提出されている「熱海」は、『東京物語』ではいかにして転換されていくのだろうか。それを紐解くために着目すべきは、次の二点である。

第一に、親子の間で共有された「熱海」のイメージが、現地の実状を知った両親においては崩れ去り、

両親と子どもたちとの価値観のズレが決定的なものとなるのが「熱海」であること。とみ・周吉夫婦は、はじめは歓迎されるが、「東京」にやってきたはずなのに数日後には「熱海」への移動を求められる。「東京」を「どこも案内」できないので、「見晴らしの良い」「いい宿」のある「熱海」にでも行ってもらった方が良いと話し合った長男（幸一）・長女夫婦（志げ・庫造）は、両親を「熱海」へと行かせる。「思いがけのう温泉へもはいらせてもらって」、「思わぬ散財をかけた」²² というように、贅沢に寛ぐことができ、「ええ景色」が見られる場所という「温泉」に対する両親（とみ・周吉）が持つイメージを利用して長男、長女は「熱海」行きへの提案を目論んだのだった。しかし、夜になると宿では若者客たちが麻雀をはじめ、流しの歌手が歌い出し、その賑やかさととみ・周吉老夫婦は眠ることができなかった。このように、はじめに共有されたイメージは、実際の「熱海」、「温泉」という空間で裏切られていく。「すれ違い」やズレは、中心におかれる男女の間に生じるもの（メロドラマ的ズレ）ではなく、親子の間で、あるいは老人と若人の中で生じるものとなる。こうした「熱海」におけるイメージの裏切りによって、とみ・周吉は、自分たちを「熱海」に送り出した息子と娘たちとの隔たり（価値観のズレ）を自覚するようになる。また、ここで、とみ・周吉老夫婦ばかりでなく、長男長女の「熱海」のイメージ——以前より「安上り」になっている「熱海」の現状を両親より知っているとはいえ、「見晴らしがよく」「ご馳走」が出ると宣伝される、（幻滅のない）「熱海」のイメージさえも裏切られている。実際、占領下において「熱海」は、「ドッジ・ライン」の影響で苦境に立たされ、「深刻」²³ な状況に陥ったのち、1950（昭和25）年には熱海国際観光温泉文化都市建設法が整備され、温泉都市としての発展が目論まれていた²⁴。その「熱海」の動揺と荒廃の状況は、園部三郎や坂口安吾のエッセイでも語り上げられているが²⁵、『東京物語』は現実の「熱海」の空間において生じる変質を捉え、映し出している。すなわち、終戦後8年という時間の経過が強調される時間軸の中で、以前に共通認識としてあったはずの「温泉」のイメージが変質する過程が描き出されているのだ。したがって、『東京物語』は、先行する「メロドラマ」のテキストにおいて恋仲の男女の価値観のズレが見出される場を、親子あるいは世代間の価値観のズレが露見する場へとずらし、温泉に与えられたイメージを刷新しているといえる。

第二に、お宮を貫一が蹴り飛ばす海岸は、両親夫婦が「尾道に帰ろう」という決断に至り、立ち上がろうとしてよろめく妻に夫が歩み寄る場となることにおいてである。図3のシーンは、図4の武内桂舟の描いた有名な挿絵（『金色夜叉 前編』）と男女の配置が入れ替わり、後者の男女は距離を広げているのに対して、前者の男女は距離を縮める構図になっている。「熱海」の海岸でのとみのよろめきは、後のとみの死の伏線ともなっているが、『金色夜叉』の鳴沢宮の海岸でのよろめきにも重ね合わせられる。恋人との認識のズレが顕在化して恋人を足蹴りするに至る貫一に対して、夫婦という関係に置き直されているとはいえ、『東京物語』では、よろめく妻（とみ）に夫（周吉）は歩み寄る。このような点からは、『金色夜叉』において男女の価値観のズレが決定的になるのに対して、『東京物語』では世代間の価値観のズレが決定的になるだけでなく、新たな修復の契機も与えられているといえるだろう。「東京ゆうたらずいぶん遠いところじゃ思ってたけど昨日尾道を発つてもう今日こうして皆に会える」と東京に到着してすぐにとみが言うように、汽車で直線的に結ばれることで、「東京」と「尾道」の物理的距離と時間感覚は当初は希薄化されていた。しかし、「熱海」に追いやられた二人は、「東京」と「尾道」の空間的な距離の隔たり、あるいは終戦から8年という時間的隔たりを明確に意識することになり、空間と時間の感覚を夫婦一緒に取り戻す契機が与えられる。それは、「熱海」から戻った「東京」において、とみ・周吉夫婦が戦死した次男昌二の死を、その妻紀子とのやり取りを介して、受け入れようとする姿からうかがえるだろう²⁶。

『東京物語』では、二世世代に共有された「熱海」のイメージ、あるいは『金色夜叉』というメロドラマに付随する「熱海」のイメージが、裏切られ、刷新されている。『東京物語』は、メロドラマ的要素といえる「すれ違い」を、ズレさせ置き換えることで、「熱海」という場を再編成しようとしており、そこから「メロドラマ」を乗り越えようとする小津の身振りを看取することができるのだ。



図1 眠れない夜の翌朝



図2 貫一・お宮の像²⁷



図3 とみに歩み寄る周吉²⁸



図4 宮を蹴り飛ばす貫一²⁹

4. 『秋日和』における伊香保

さらに小津は、『秋日和』(原節子・司葉子主演、松竹大船、1960年)において、今度は『不如帰』の「伊香保」を介して、一つのイメージを提供し消費されながらも新たな物語を出発させる温泉という舞台を提出する。こちらも、『不如帰』という「メロドラマ」への明らかな意識はないにせよ、小津の自作評からは、「観客」の「感情に訴える」方法からの脱却を試みたものだったことがわかる³⁰。本節では、『秋日和』において、いかにして『不如帰』を引用しながら、「メロドラマ」の「伊香保」という場を作り変えていったのかに着目する。そして、最後に、『浮雲』にひきつけながら文学あるいは映画における戦後の温泉イメージにも目を向けていきたい。

『秋日和』は、1949(昭和24)年に発表された『晩春』という作品の父と娘の設定を転換するような母(三輪秋子)と娘(アヤ子)の物語となっており、秋子の夫でありアヤ子の父である三輪の七回忌

の法要の場から始まる。法要に集った三輪の友人間宮、田口、平山の三人は、年頃のアヤ子に結婚を勧め、間宮は自分の部下後藤をアヤ子に紹介した。アヤ子はいったんは結婚を断るが、後藤と交際することになる。母を一人残して結婚することをためらうアヤ子を結婚に踏み切らせるために、友人三人は秋子を再婚させることを思いつく。しかし、秋子に再婚話を持ち込む前に、アヤ子に秋子の再婚の可能性を提示したことで、アヤ子は大きなショックを受け、アヤ子は秋子と仲違いしてしまう。その後、アヤ子の結婚話が進行し、結婚式を前に母娘二人きりで旅行に出かける。旅先の「伊香保」の宿で、秋子は好きな人と一緒になるアヤ子の結婚を喜ぶとともに、一人で(「お父さんと二人で」)生きていく決意を伝える。映画は、アヤ子の結婚式の後、アパートで一人、羽織を微笑しながら畳む秋子の姿と、人影のない廊下を映し出して終わる。

『秋日和』は里見弴の原作(1960年)を映画化したものであるが、冒頭の法要の場面での「伊香保」の「ワラビ」のくだり、終末部の「伊香保」への旅

行は原作には存在しない設定であり、映画独自のものである。『秋日和』において、「伊香保」には、秋子の亡き夫三輪の兄周吉の経営する旅館がある。義兄周吉が温泉旅館を「伊香保」で経営していることは、冒頭の三輪の法事の場面で明らかとなる。周吉は、三輪の友人平山の息子がスケート旅行で宿に訪れたとき、「ワラビ」を土産に持たせていた。法事の席で、周吉が持たせた春に摘んだ塩漬けの「ワラビ」が話題になった。そこでは、「ワラビ」を「伊香保」としては、武男と浪子さん以来のものでして」と紹介するように『不如帰』の「蕨採」のイメージが（旅館経営者によって）宣伝に活用されている。

しかも、ここで「ワラビ」という言葉は、周吉と平山の会話を聞いた田口の口から初めて発せられる。

平山「(中略) その節はお土産まで頂いて……」
周吉「イヤイヤ、お口にありましたかどうか、あれは春摘んだのを塩漬けにしておきましてね。珍しいもんじゃありませんが、まァ伊香保としては、武男と浪子さん以来のものでして……」
平山「イヤア、大へん結構でした」
田口「アア、いつかのワラビか。ありゃアうまかった (中略)」³¹

平山は「土産」の内容を具体的に提示しているわけではないが、周吉の「春摘んだのを塩漬け」にしたもの、「伊香保」、「武男と浪子さん以来のもの」という言葉から、田口は平山のいう「土産」が「ワラビ」であると連想するのだ。つまり、この冒頭の会話において『不如帰』というテキストを介して「伊香保」が共有されているのだ。

このように冒頭で『不如帰』によって脚色された「伊香保」は、映画末尾において一つの舞台空間となって現出する。未亡人秋子は、結婚の決った一人娘と「伊香保」に別れの旅に出る。石段街にあるその旅館の寝床で、母秋子は、亡き夫三輪を思い出しながら、一人で生きていく決意を示す。『東京物語』の若い男女の麻雀、ギターの喧噪の「熱海」のなかに老夫婦が配置されるのに対して、『秋日和』においては母と娘が、観光客や修学旅行生の賑わいのなかに置かれる。外の世界とは隔絶された囲い込まれた空間で夫を待つ浪子が描かれた『不如帰』からは描出され得ない、賑やかで騒がしい「伊香保」が『秋日和』において描き出されているのだ。

「伊香保」ははじめ、田口たちの会話で共有されるように、「武男と浪さん」の夫婦の幸福のときが

紡がれる場として提出された。一方で、母と娘の婚前旅行の際には、秋子の口から家族三人で苦しい生活を乗り越えた戦時中の疎開経験が語られる。こうした意味で「伊香保」は複数の時間において重層的なイメージを内包する場として表出されていたのだ。すなわち、「伊香保」に疎開した時分の亡き夫との思い出を語り、娘と婚前にいま「伊香保」に旅行に来たことを「いつまでも覚えてるわ」と秋子が言うように³²、「伊香保」には、『不如帰』という「メロドラマ」によって以前から強く保たれてきた男女の幸せな空間としてのイメージは共有されつつも、戦争の記憶や、いずれ記憶の一部となりうる現在が内包されるものである。「伊香保」という温泉が、様々な時間的フェーズ（位相）で形作られていること、それが映画を通して炙り出されていたといえるだろう。（大衆化時代の円本ブームで大量に『金色夜叉』や『不如帰』が流通し、第二次大戦というカタストロフィを経た後で、「熱海」や「伊香保」の「温泉」はいわば、「現在へのノスタルジア」すなわち、すでに過ぎ去ったものとして現在を提示する手法となっていたのだ³³。

その違いを、戦後の文学で「伊香保」を描いた、林美美子『浮雲』『風冬』3 (10) ~ 4 (8) (1949年11月~1950年8月)、「文学界」2 (4) ~ 3 (4) (1950年9月~1951年4月) と比べてみるとどうだろう。本作の主人公となる幸田ゆき子は、戦時中に農林省のタイピストとして仏印（ベトナム）へと渡り、そこで技師として働く富岡に出会った。ゆき子と関係を持った富岡は、妻と離婚することを宣言してゆき子より先に帰国する。しかし、ゆき子が帰国してみると、富岡は離婚しておらず、ゆき子は米兵の情夫となって生活することとなった。そのようななかで、農林省を退職して始めた事業が上手くいかない富岡と、ゆき子はよりを戻すことになり、「伊香保」に向かった。富岡とゆき子が出かけた場の印象は、「不如帰で有名な伊香保と云うところが、案外素朴で、如何にもロマンチックだった」³⁴として捉えられる。『不如帰』が夫婦の理想的な愛を紡ぐ場だったのとは打って変わって、『浮雲』で「伊香保」は、富岡の心をゆき子からおせい（「伊香保」の飲み屋の主人清吉の女房）へと向かわせ、男女の関係が崩壊する契機を与えている。もはや、それ以前に『不如帰』で見出されていたような高尚なプライベート空間としての温泉は消え、そこから反転した物語が作り出されている³⁵。『浮雲』の「伊香保」は、男女の関係を取り扱うという意味で、先行するテキスト

との共鳴、そしてその幸福な関係の反転が齎される場である。男女の関係を取り扱う『不如帰』の残滓を留めながらも、その在り方に縋りつくことができず、反転させるものとして『浮雲』は捉えられるのだ。一方で、小津安二郎の映画は、『浮雲』同様に文学などの先行テキストの温泉のイメージを骨組みとして利用しながら、重層的な時間を内包させその場を作り変えていたのである。そのような意味でも、メロドラマ的性質を備え長らくの間広く受け入れられてきた「伊香保」という温泉のイメージを解体し、刷新するものとして『秋日和』を位置付けることができるのではないか。『金色夜叉』と『不如帰』の熱海と伊香保に与えられた強烈なイメージは、このようにして（観光地化によって消費され再生産されるばかりでなく、）映画という表現媒体において解放が目論まれ、再構築されてもいたのだ。

5. 結び

ここまで、小津安二郎『東京物語』と『秋日和』の二作の「熱海」と「伊香保」の温泉場に注目しながら、メロドラマ的性質を備える『金色夜叉』と『不如帰』という文学によって練り上げられた温泉のイメージを解体しようとする小津映画の身ぶりを紐解いてきた。本稿での分析を踏まえていえるのは次のことである。小津は、「メロドラマ」の枠組みに抗し、観客の感情、感性に訴えかける方法からの脱却を目論んでいた。そのために、『東京物語』と『秋日和』においては、文学あるいはそのアダプテーション作品群の「メロドラマ」に取り込まれる温泉という支配的なトポスを奪取し、作り変えるという戦略が選り取られたのである。以上を本稿の分析の結語として置いたうえで、本節では最後に、小津映画における温泉場が、先行する文学の温泉表象のあり様を、いかに乗り越えようとして組織されているのかについてもう一步迫り、温泉と文学あるいは様々な表現媒体における温泉表象に迫ることの意義、展望について検討したい。

前述したように、明治維新以後、温泉は新たな政治体制のもとに管理されるようになり、交通網の発展によって従来より大幅に浴客数を増加させた。そして、このように新たな時代に変容を迫られた温泉を、湯治という昔ながらの療養的側面や近世の旅文化の影響を受けつつ、新たな価値観を表出し得る場として、様々な文学が多様に取り込んできたが³⁶、なかでも明治屈指のベストセラーとなった『金色夜

叉』と『不如帰』の存在感は大きかった。それは、たとえば川端康成の言説に注目してみてもよくわかる。川端は、「温泉と文学」と題して、より具体的に二作品に対する印象を掲げるとともに、「温泉場から生まれた文学」についての考えを提示している。

例へば「金色夜叉」や「ホトトギス」は余りに有名であるけれども、熱海や伊香保を書いた小説とは決して云へない。書いてあるのは、熱海や伊香保の景色だけである。舞台に借りたに過ぎない。従つて、土肥の海岸の別れであっても、塩原野山の蕨狩りであっても小説には差支へないわけである。お宮や浪子は熱海や伊香保の土地の人がどんな生活をしてゐようと、知つたことではない。眼中にあるのは、貫一と武男に過ぎない。彼等は旅行者である。温泉場の人間ではない。

温泉を取り入れた小説や芝居は少くないが、その殆んどすべてはこの旅行者の文学である。ポスターの絵や広告写真に近いものである。宿屋の客の目の印象に過ぎない。温泉場から生れた文学ではない。（川端康成「温泉と文学」「温泉雑記」『温泉』日本温泉協会、1934年10月³⁷）

川端は、『金色夜叉』や『不如帰』が、「熱海」や「伊香保」という温泉場を舞台に借りたに過ぎず、それらにおいて、「宿屋の客の目の印象」、「旅行者」の側からの温泉場が焦点化されていることを指摘している。「旅行者」の捉える温泉があるばかりで、「土地の人」の「生活」がない。川端にとって、『金色夜叉』や『不如帰』は、「ほんたう」の「温泉文学」（「温泉場から生まれた文学」）ではないが、「温泉」と「文学」について考えるうえで、「温泉を取り入れた」「旅行者の文学」として召喚されうるべきものだったのだ³⁸。

川端が「温泉と文学」で評したように、（とはいえ川端の温泉作品でさえ「旅行者」に頼らざるを得ないように）温泉場の文学は「旅行者」が占有し、「旅行者」の視覚で切り取られ、その感覚で脚色されやすいものである。しかし、小津映画は、温泉に「旅行者」の物語とは無縁な「労働者」の姿をおさめるシーンを挟み込む。（図5～8）



図5 宿での秋子とアヤ子の会話前



図6 宿での秋子とアヤ子の会話後



図7、8 翌朝榛名湖畔での秋子とアヤ子の会話前（布団を運ぶ男性、部屋を掃除する女性、欄干には宿泊客の着ていた浴衣が干される。）³⁹

カメラは、『東京物語』においては、客のいなくなった客間を掃除し、客の噂話をする女中たちを、『秋日和』では客の去った部屋の軒先で布団を干す従業員たちの姿を捉える。またそれは、小津スタイルともいうべき、ローポジションでカメラを固定し撮影する独特の構図や風景カットの挿入などによって成立しえたともいえる。これらの映画の温泉には、物語に不必要な部分が挿入され、階層化された文化構造が視覚化され、特定の「旅行者」に独占されて紡がれてきた物語の在り方がメタ化されている。

蓮實重彦によれば、小津映画には、「交わらない視線（イマジナリーラインの侵犯）」が提出される⁴⁰。小津映画では、向かい合った人物が会話する場面で、二人の顔のクローズアップが交互に切り替えられるが、その視線は相似的に同じ方向を向いているため、交わることがない。視線の先に相手が存在していないような不自然な感じを抱かせるものとなっている。すなわち小津の映画は、表面的には滑らかな画面の連鎖によって語られているにもかかわらず、無意識的レベルでは絶えず断絶が刻まれている。

「倒錯的な戦略」⁴¹によって作り出されたものなのだ、と。古典的な映画のモンタージュの自然性を徹底的に脱構築してしまっているという意味で小津は、「映画とは何か」を作品を通して原理的に問うた、メタ映画的な作家であった⁴²。しかし、そうした徹底した戦略は、「過去」との切断、断絶を示すというよりむしろ、「過去」の影響下にあったことを指し示す。その問いは、脈々と生き続けるプレテクストの在り様に直面しながら、乗り越えようとすることで生じるものだったのではなからうか。本稿の温泉に関する分析を踏まえてあえて付け加えるのであれば、小津は、「映画とは何か」を問うなかで、映画だけでなく、その延長線上にある文学の先行テクストにある「メロドラマ」というスタイルまでも、メタ的に問うていたのではなからうか。少なくとも、小津の映画は、これまで物語られてきた「温泉」の機能（物語装置としての「温泉」）を、停滞させる側面を持っている。こうした制度の抑圧からの解放を「温泉」に着目しても読み解くことができるとすれば、「温泉」は新たな角度から文学およ

び映画を照射し直すための有効な切り口となるはずだ。今後は本稿での分析にヒントを得て、温泉文学ないし温泉表象のあり様に迫り、その実態を明らかにしていきたい。

 註

- 1 日本温泉文化研究会編『温泉学Ⅱ 湯治の文化誌』岩田書院、2010年、日本温泉文化研究会編『温泉学Ⅲ 温泉の原風景』岩田書院、2013年、日本温泉文化研究会編『温泉をよむ』講談社、2011年、山村順次『観光地域論——地域形成と環境保全』古今書院、1990年、関戸明子『近代ツーリズムと温泉』ナカニシヤ出版、2007年、丸山雍成編『近世交通の史的研究』文献出版、1998年、山本光正『江戸見物と東京観光』臨川書店、2005年
- 2 温泉に関する文学研究の蓄積は乏しく、体系的に整えられているとはいえないが、文学と温泉の連関とを示すものは幾つか存在する。たとえば、浦西和彦は、「温泉地をテーマとした近代文学事典」という試みのもと、「近現代文学で温泉にかかわる作品を可能な限り」収録した『温泉文学事典』を上梓している（浦西和彦編『温泉文学事典』和泉書院、2017年）。
- 3 夏目漱石『草枕』『新小説』春陽堂、1906年9月、川端康成「温泉雑記」日本温泉協会編『温泉』日本温泉協会、1934年10月
- 4 岩本憲児は、占領下のいくつかの映画作品の分析の事例を通して、「一定の日付で歴史の区切り」が付けられないこと、すなわち歴史の「断絶と連続」の区別のつけがたさを指摘し、占領下に「戦前・戦時下」、「独立以後」、「現在」に至る問題が含みこまれることを指摘する（岩本憲児「はじめに」岩本憲児編『占領下の映画——解放と検閲』森和社、2009年）。また、ミツヨ・ワダ・マルシアーノは、新しい時代としての「戦後」という自明のイメージに疑念を抱き、多様な視角から映画作品を検討し、「戦後」を問い直す必要性を示している（ミツヨ・ワダ・マルシアーノ「序論」ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編『「戦後」日本映画論——一九五〇年代を読む』青弓社、2012年）。これらの分析において、多様な日本の「戦後」と、その歪みが提出されていることには着目すべきであろう。
- 5 ブルックスの分析対象は、バルザックやディケンズ、ヘンリー・ジェームズら一九世紀の小説家による作品群だった（Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976. ピーター・ブルックス『メロドラマ的想像力』四方田犬彦・木村慧子訳、産業図書、2002年）。
- 6 Christine Gledhill, "The Melodramatic Field: An Investigation", in *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987./ Barbara Klinger, *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Film of Douglas Sirk*, Indiana University Press, 1994.
- 7 1910年～1920年代において「男性的」なジャンル（戦争映画や冒険映画、ホラー映画、スリラー）に用いられることもあった（Steve Neal, "Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press", *Velvet Light Trip*, 22, Fall, 1993）。
- 8 ジョン・マーサー、マーティン・シングラー『メロドラマ映画を学ぶ——ジャンル・スタイル・感性』中村秀之、河野真理江訳、フィルム・アート社、2013年
- 9 河野真理江『日本の〈メロドラマ〉映画——撮影所時代のジャンルと作品』森話社、2021年
- 10 中澤千磨夫「『東京物語』——死の影の下に」『精読小津安二郎——死の影の下に』言視舎、2017年
- 11 小津安二郎「小津安二郎芸談」(『東京新聞』1952年12月5日、12日、19日、26日)、田中眞澄編『小津安二郎戦後語録集成 昭和21(1946)年～昭和38(1963)年』フィルム・アート社、1989年5月
- 12 日本映画において「メロドラマ」はまず1920年代を通じて批評的カテゴリーとして成立した後、30年代後半までにヒロインを中心とする女性向けジャンル映画を意味する産業的なカテゴリーを形成した（河野真理江『日本の〈メロドラマ〉映画——撮影所時代のジャンルと作品』森和社、2021年）。新聞や雑誌などの宣伝、解説に「メロドラマ」という語を掲げた『愛染かつら』（野村浩将監督、松竹、1938年）などの爆発的なヒットは、「メロドラマ」という言葉をジャンルの名称として大衆的なレベルで認知させることとなった。また、1950年代から1960年代に

かけて「文芸メロドラマ」「文芸ロマン」などの語を掲げる映画作品が流行し、それらの映画を評価した批評言説においても「メロドラマ」という表現がしばしば見受けられるようになっていた。これらは特に多くの場合、「不倫」ないし「姦通」として描かれる女性の主体的な恋愛を主題とする中間小説の映画化作品であった（河野、前掲書）。小津の「メロドラマ」の言説は、こうした通俗的で感傷的なものに向けられたものと考えてよいだろう。また、小津のこうした「メロドラマ」に対する拒否反応は、「メロドラマ的なものに難色を示したり、またときに、それが滑稽なものと感じたとしても、それでもなおメロドラマ的なものに強く魅惑されてしまう事実」（ピーター・ブルックス、前掲書）でもある。小津映画は、温泉物語に付随する通俗的で感傷的な大衆化したペーソスを、ユーモアへと転換させているのだ。

- ¹³ 木下千花によれば、すでに40年代に溝口健二は、「メロドラマ」という認識のもとに『芸道一代男』（1941年）を作り出していた（木下千花『溝口健二論——映画の美学と政治学』法政大学出版局、2016年）。ほかにも、示唆的なものとしてミツヨ・ワダ・マルシアーノ「戦後日本のメロドラマ——『日本の悲劇』と『二十四の瞳』」（岩本憲児編『家族の肖像——ホームドラマとメロドラマ』森話社、2007年）、御園生涼子『映画と国民国家——一九三〇年代松竹メロドラマ映画』（東京大学出版会、2012年）などがある。

¹⁴ 朱、前掲書

- ¹⁵ 『金色夜叉』は、1897（明治30）年から1902（明治35）年にかけて『読売新聞』に断続的に掲載された。発表当初から好評を博し、大正期に入っても幅広く読み継がれていった。その結果、1915（大正4）年9月に春陽堂から刊行された『刷縮 金色夜叉』は、その後11年間で189版を重ねた（須田千里編「著者目録」『紅葉全集』12、岩波書店、1995年）。その後、昭和に入り、『現代日本文学全集』（改造社、1926年12月刊行）、『明治大正文学全集』（春陽堂、1927年6月刊行開始）はともに尾崎紅葉集を第一回配本として、『金色夜叉』を掲載している。連載当初の人気ぶりは、『読売新聞』投稿欄「葉がき集」に寄せられた読者の反応を見てもわかる。関肇は、「小説それ自体に内在する価値」を認めながら、『読売新聞』の地方購読者獲得のなかで、

小説読者を地方へと拡大し、「葉がき集」における読者の感想・苦言などの反応に作者が紙上で応答するという過程を辿りながら、『金色夜叉』が生成されていったことを指摘する（関肇『新聞小説の時代——メディア・読者・メロドラマ』新曜社、2007年）。

一方で、徳富蘆花『不如帰』は1898（明治31）年から1899（明治32）年にかけて『国民新聞』に掲載された。日清戦争時、新聞各社はいずれも多額の投資をして報道活動を強化し、従軍記者の派遣、通信体制の整備、号外の発行などによって発行部数を拡大したが、世情が落ち着きを取り戻すと発行部数が落ち込んでしまう。『国民新聞』の発行部数も落ち込みを見せ（徳富蘇峰『蘇峰自伝』中央公論社、1935年9月）、『国民新聞』は紙面改革を行ったが、そのなかで連載されることとなったのが『不如帰』であった。出版と同時に版を重ね、数年が経過しても人気は衰えず、文芸書としては明治期最大のベストセラーであったといえる。

- ¹⁶ 西欧における「メロドラマ」は、18世紀末のフランス革命によって産み出されたものとされる。ピーター・ブルックスによれば、一時的に抑圧された美徳が、最終的に勝利をおさめ、悪は必ず懲らしめられるメロドラマは、伝統的で神聖な悲劇に代わるものであった。そしてそれは、教会や王制という旧体制の打破を推進した新興ブルジョアジーの真理と倫理を構築し、普及するものであったという。また、19世紀後半には、「メロドラマ」は、演劇ばかりでなく、小説とりわけ新聞小説というかたちで受容されるようになる。こうしたブルックスの議論を受けて関は二作の「メロドラマ」的な性質を指摘する（ピーター・ブルックス、前掲書）。

- ¹⁷ 『金色夜叉』と『不如帰』の二作は、原作よりさらに分かりやすく主題や人間関係が配置し直され演劇化されていた。たとえば、演劇として定型化する柳川春葉の『不如帰』の脚色においては、旧思想を体現する人物として母を、妻への愛を貫こうとする新思想を持つ男として武男を置くことで、新旧思想の二極対立構図を明確にしている。新派劇の原型となる大阪朝日座の公演における『金色夜叉』は、愛情の主題に一元化されていた。また、日清戦争後に恋愛悲劇・家庭小説が流行し、日露戦争時には、新派劇の恋愛メロドラマが支持されるなか、原作の

- 枠組みが再編成されていた（金子明雄「『家庭小説』と読むことの帝国——『己が罪』という問題領域」小森陽一ほか編『メディア・表象・イデオロギー——明治三十年代の文化研究』小沢書店、1997年、関、前掲論文）。また、両作品の海辺が、男女の恋愛の場となり、強い感情が露呈する場としてのイメージを練り上げ、様々な表現形態のなかで消費され共有される場とする議論も存在する。瀬崎圭二は、それら二作の海岸（海辺）の場面が、「ロマンチック」で「ドラマチック」な「物語を集約するような求心力」を持っていたと指摘し（瀬崎圭二『海辺の恋と日本人——ひと夏の物語と近代』青弓社、2013年）、藤井淑禎も、『不如帰』のなかの設定同様、「海辺」の「悲劇」を描く物語が家庭小説において反復されていることを指摘している（藤井淑禎『『不如帰』の時代——水底の漱石と青年たち』名古屋大学出版会、1990年）。
- 18 1954年に押し寄せた再映画化ブームについての動向を、『毎日新聞』、『朝日新聞』はそれぞれ報じており（『毎日新聞』1954年4月22日夕刊、『朝日新聞』1954年7月9日夕刊）、そこでは「金色夜叉」が挙げられているようだ（河野、前掲書）。
- 19 『金色夜叉』と『不如帰』の映画化（リメイク総回数）については、朱宇正「表2-3 新派メロドラマに脚色された代表的な家庭小説」（『小津映画の日常』名古屋大学出版会、2020年、120頁）で整理されている。なお、朱の表は、Keiko I. McDonald, *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Film* (Armonk, NY: M. E. Sharpe, 2000, 4-16) に基づいて作成されている。
- 20 『東京物語』「映画の味・人生の味」（「キネマ旬報」増刊号日本映画監督特集、1960年12月）、田中真澄編『小津安二郎「東京物語」ほか』みすず書房、2003年
- 21 川村湊「〈戯作〉を貫くもの2——尾崎紅葉」『異様の領域』国文社、1983年
- 22 小津安二郎・野田高悟「脚本 東京物語」井上和男編『小津安二郎全集（下）』新書館、2003年
- 23 園部三郎「湯の町エレジーをなげく」『週刊朝日』、1949年10月9日
- 24 木下直之「熱海国際観光温泉文化都市ブルース」『IS』(87)、ポーラ文化研究所、2002年
- 25 園部、前掲書、坂口安吾「安吾巷談」『芸芸春秋』、1950年1-12月
- 26 井上理恵「『東京物語』と戦争の影」『家族の肖像——ホームドラマとメロドラマ』森話社、2007年
- 27 熱海市観光協会公式観光サイト「お宮の松／貫一お宮の像」<https://www.ataminews.gr.jp/spot/113/>（最終閲覧2021年11月4日）
- 28 図1、3、の画像は、『小津安二郎名作映画集（9）東京物語』（Side A Network CO., LTD、2007年）から引用している。
- 29 尾崎紅葉『金色夜叉 前編』春陽堂、1901年、国文学研究資料館電子資料館近代書誌・近代画像データベースhttp://dbrec.nijl.ac.jp/infolib/meta_pub/CsvSearch.cgi?DEF_XSL=default&SUM_KIND=CsvSummary&SUM_NUMBER=20&META_KIND=NOFRAME &IS_DB=G0000203KDS&IS_KIND=CsvDetail&IS_SCH=CSV&IS_STYLE=default&IS_TYPE=csv&DB_ID=G0000203KDS&GRP_ID=G0000203&IS_START=1&IS_EXTSCH=&SUM_TYPE=normal&IS_REG_S1=none&IS_TAG_S1=Identifier&IS_KEY_S1=G0000203KDS:CKMR-00852&IS_LGC_S2=AND&IS_CND_S1=ALL&IS_NUMBER=1&XPARA=&IS_DETAILTYPE=&IMAGE_XML_TYPE=&IMAGE_VIEW_DIRECTION=（最終閲覧2021年11月4日）
- 30 「世の中は、ごく簡単なことでも、みんながよってたかって複雑にしている。複雑に見えても、人生の本質と言うものは、案外何でもないことかもしれない。これを狙ったのが今度の作品です。それと、これは前々から考え、少しずつやっていたことだが、一つのドラマを感情で現わすのはやさしい。泣いたり笑ったり、そうすれば悲しい気持、うれしい気持を観客に伝えることができる。しかし、これでは単に説明であって、いくら感情に訴えても、その人の性格や風格は現わせないのではないか。劇的なものを全部取り去り、泣かさないうれしみの風格を出す。劇的な起伏を描かないで、人生を感じさせる。こういう演出を全面的にやってみた。『戸田家の兄妹』の頃から考えていたんですよ。しかし、むずかしい方法でね、今度もまああの出来ですが、完全には行っていませんね。」（小津安二郎『秋日和』（「映画の味・人生の味」）（「キネマ旬報」

増刊号日本映画監督特集、1960年12月))

- ³¹ 小津安二郎・野田高悟「脚本 秋日和」井上和男編『小津安二郎全集（下）』新書館、2003年
- ³² 井上和男編『小津安二郎全集（下）』（新書館、2003年）には、「あなたもこれから、お母さんもこれからだ」までの秋子の言葉しか記されていないが、実際に映画のなかでは、「ここで茹で小豆食べたこと、いつまでも覚えてるわ」という言葉が発せられる。
- ³³ フレドリック・ジェイムソン『カルチュラル・ターン』合庭惇・河野真太郎・秦邦生訳、作品社、2006年（*The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, 1998）
- ³⁴ 引用は、林芙美子『浮雲』（中央公論社、1964年）による。富岡とゆき子が泊ったのは「金太夫」という実在の旅館である。林芙美子は1946（昭和21）年、この宿に泊っている。
- ³⁵ その後、『浮雲』は成瀬巳喜男監督によって映画化されている（『浮雲』成瀬巳喜男監督、高峰秀子・森雅之主演、東宝、1955年1月公開）。
- ³⁶ そうした作品群を本稿では「温泉文学」と位置付けているが、その性格と実態、そして可能性については今後、より検討を重ねたい。
- ³⁷ 管見の限り、『温泉』（日本温泉協会、1934年10月）の原本以外では、『川端康成全集』27（新潮社、1982年）において参照可能である。
- ³⁸ 「温泉と文学」執筆以前に創作された川端の〈温泉文学〉を検討してみると、川端がテキストにおいて「温泉」という場を具体化することに努めていたことがうかがえる。『金色夜叉』や『不如帰』においては、「伊香保」や「熱海」である必然性や、その場の固有性が見出されていないとしていたが、川端は、たとえば「伊豆の踊子」では、登場人物たちが移動することで「伊豆」という場を実体化させたり、芸者や女中など温泉場にいる人間の「生活の真実」に触れる「旅行者」の視点を扱ったりしている。
- ³⁹ 図5～8の画像は、『あの頃映画 松竹DVDコレクション（3） 秋日和』（松竹、2013年）から引用した。
- ⁴⁰ 見つめ合う二つの視線を同時に画面に捉えることは不可能であるのに、映画は、あたかも視線が交じっているかのような「目線の一致」という制度を編み出して、自然らしさを装い、その限界を隠蔽しようとしてきた。しかし、小津映

画を、そうした映画の技法を平然と無視し、視線の交わらない画面を提出して、その技法の制度性を暴露してみせるものとして、蓮實重彦は位置付けている（蓮實重彦「制度としての映画」『映画 誘惑のエクリチュール』冬樹社、1983年、蓮實重彦『マスカルチャー批評宣言物語の時代』冬樹社、1985年）。

- ⁴¹ 蓮實重彦『物語批判序説』講談社、2009年
- ⁴² 長谷正人『ヴァナキュラー・モダニズムとしての映像文化』東京大学出版会、2017年

