

サスペンスと越境

——『その夜の妻』における
都市空間の変容と文化の移動——

1.

いかめしい石造りのビルディングの前を、一人の警官がゆっくりと歩いてゆく。真夜中で、街に人の姿はない。彼は巡回中なのだろうか、ふと不審なものを見つけたかのように足を止める。ショットが切り替わると、柱の影で眠っている浮浪者の姿が浮かび上がる。警官は浮浪者を追い払い、彼が去ってゆくを見届けて、また再び歩き出す。一方、寝ぐらを追われた浮浪者は、別のビルの影に身を潜め、あたりを窺うと、また安心したように眠りにつく。

小津安二郎監督作品『その夜の妻』（一九三〇）の冒頭のこのシーケンスは、デヴィッド・ボードウェルが指摘している通り、その遠回しかつ誤解を与えやすい性質で観客を戸惑わせるものだ¹。なぜなら、ここに登場する警官も浮浪者も、この後の展開において一度も登場しないばかりか、物語には直接的には何の関係も持っていないからだ。プロット上はほぼ不必要とっていいこのファースト・シーンは、にも関わらず、この作品において決定的に重要な情報を私たちに与えているのではないだろうか。ここで、オフィス街のビルディングを寝ぐらとしている浮浪者は、第一義的には、一九三〇年というこの映画の製作年度が示すもの、すなわち極東の日本にまで及んだ世界恐慌の影響を示す時代の指標だと言えるだろう。実際、第一次大戦後の好況が影をひそめ、失業者の数が急増していた東京の街は、ひとつの転換期にあった。国内では治安維持法の公布に引き続き一九二八年には左翼運動家の一斉検挙が行われ、対外的には一九三一年に満州事変、一九三七年には中国大陸への侵攻が始まっている。大正から昭和初期の都市を彩っていたモダニズム文化の爛熟期は終息に向かい、ファシズムと軍国主義の時

代がもうすぐそこまで迫っていた。このような時代の人々の心に巣食っていた不安を形象化したかのような冒頭の浮浪者が持つ意味は、しかしそれだけには留まらない。それと同時に重要なのは、この浮浪者がまさしく浮遊するものとして、つまり定住地を持たないものとして、彼が本来いるべきでない場所、つまり日本近代の表舞台である日本橋 - 丸の内のオフィス街においてその負の存在を可視化したために、不適切な存在として警官に追い払われる存在であるという点である。ここに表れているのは、「東京」という近代都市の成立条件としての境界線の存在と、その侵犯という問題だ。冒頭シーンの浮浪者は、階級と、それに対応した都市空間の区分という二つの境界線を越境する。そして、彼はまさにこの「越境」という行為のために、物語の引き金となる強盗シーンにおいて犯行者として登場する父親の分身として、また物語全体の換喩となるのである。

ここで私たちの目の前に浮上してくるのは、近代という時代の一つの条件としての文化の流動性、あるいは文化の移動という問題である。第一次大戦後に顕著となった資本主義経済の台頭、とりわけ一九二〇年代の都市空間に花開いた消費文化は、その圧倒的な影響力によって世界各都市へと伝播していった。こうした文化のグローバルな広がり、同時に異文化間や、国境という境界線を越境するという行為を伴うものでもあり、そこには必然的に、境界線の内部と外部の間での折衝あるいは闘争が繰り広げられることになる。つまり、文化の流動性は空間の均質化という効果をもたらすとともに、境界線の存在を強く人々に意識させる役割も果たしたのだ。かつてないスピードで更新される文化の流れと、その境界線において異種混淆的な生を生きることを余儀なくされた近代の生活者たちの知覚経験は断片化され、それは例えばモンタージュという手法によって表現されることになるだろう。一方で、流動化された文化経験は、人々の無意識に埋め込まれていた境界の存在を露わにしつつ、越境という行為のもたらす混乱への恐怖と、境界の「向こう側」への興味を掻き立てていたのではないだろうか。小津の『その夜の妻』もまた、こうした近代の状況の中から生み出されたものだったのだ。

雑誌『新青年』に邦訳されたオスカー・シスゴールの短編『九時から九時まで』を原作とした『その夜の妻』は、初期の小津作品に顕著なアメリカ映画の影響が典型的に表れた一例として言及されることが多い作品である。とりわけ明示的なのは、犯罪映画と家族メロドラマというハリウッドの二大ジャンルへの題材・スタイル両面での言及だろう。前半部分のたたみかけるような細かいショットで構成された犯罪シーンとそれに続く追走劇がスタンバーグやホークスのギャング映画を彷彿とさせる一方で、物語の軸となっているのは病気の子供をめぐる家族愛、母による自己犠牲的な愛情といったメロドラマ映画の中心的なテーマである。また、無

国籍風なビル街やアパート室内の風景、一九二〇年代のハリウッドで悪役やギャングを演じた経験を持つ山本冬郷の刑事役での起用などによって彩られたこの作品には、妻を演じる八雲恵美子の着物姿以外には、舞台が日本であることを示す記号はほとんど見当たらない。こうした小津のアメリカ映画への傾倒、あるいは二〇 - 三〇年代の日本映画全体においても顕著なアメリカ映画の影響には、まず一般的な意味での「文化の移動」を見出すことができる²。すなわち、両大戦間期におけるアメリカ資本主義経済の台頭と、その主要な輸出産業であったハリウッド映画のグローバルな影響力としての文化の移動である。しかし、古典的ハリウッド映画形式によって代表される、規範的文法とその受容というスタティックなモデルからは、文化の流れそのものが持っていた流動的・可変的な性質、あるいは境界の線上で行われていたせめぎ合いの姿が浮かび上がってこないという問題点があるのではないだろうか³。さらに、こうした文化の移動を可能にした近代社会の内部そのものに、様々な亀裂や断層が走っていたことを考え合わせると、流動化された文化とは単に文化植民地主義的な布置における不均衡な文化の流れを意味するだけではなく、近代という時代を様々なレベルにおいて決定付ける特徴の一つであったのではないかと思われる。『その夜の妻』の主な舞台となる屋根裏のせまいアパートの一室は、こうした様々な境界線がひとところに集められ、越境と反転の運動が繰り返し上演される舞台として表れてくるのだ。

2.

もう一度冒頭のシーンを見てみよう。オフィス街の片隅にうずくまった浮浪者は、周囲の風景と不釣り合いなみすぼらしい姿によって都市の「他者」として登場する。彼の姿が異質なものとして観客の眼に衝撃を与えるのは、彼が近代都市の無意識の中に埋め込まれていた境界線の存在を可視化する存在だからだ。十九世紀後半、日本の国土全体を覆っていった産業化の進行および流通網の発達、地方・農村から都市へ向かう人口の流れを生み出した。その結果として生まれるアノミーかつ流動的な状態を秩序化するため、明治初期の都市の施政者たちは自らの中に「他者」、つまり下層社会を生み出すことを選択する。文明／未開、秩序／混沌、清潔／不潔などの境界線を引くことによって、近代都市は負の価値によって徴付けられる人々と地域を限定し、その反転した像を正の価値とすることによって自らの立脚点としたのである⁴。こうした「都市下層社会」、すなわち「スラム」の発見は、世紀末から世界各都市において共通に見られる都市化のプロセスに位置づけられ

るものだ。冒頭シーンの浮浪者が侵犯したのは、まさにこの都市空間を成立させる条件としての境界線だったのだ。しかし二〇世紀に入り、都市としての草創期を終えた東京の街は変化を遂げて行く。人口の急激な増加によって促された大都市・東京の構造的な変化は、とりわけ関東大震災後に一変した街の風景において明らかになってくる⁵。冒頭の浮浪者が演じてみせる越境という行為は、このような流動化しつつある都市空間においてこそ可能になり、また問題化されるものだろう。そしてこの侵犯行為は、続いて描かれるオフィス街での強盗シーンにおいて岡田時彦演じる父親によって反復されることとなる。

ハリウッドの犯罪映画のスタイルを踏襲したオフィスの一室での強盗シーンと、父親と警官たちが追走劇を繰り広げるレンガや石で覆われた西洋的な街並みは、妻や娘の待つアパートの一室とカットバックされて提示される（ここで映画は、すでに西洋と東洋という文化コードを越境している）。病気の娘を救うために強盗犯となった父親は、法の領域を犯すと同時に、自らの住む屋根裏の貧しいアパートから丸の内のビル街へ、低所得者層の町から資本家の街へと越境するのだ。アパートの室内に並んだペンキ缶、そして壁一面に貼り付けられたポスターや看板からは、彼の職業が商業画家であることがわかる。彼とその一家は、おそらく東京に生まれ育った人々ではない、少なくとも、東京に定住地を持つ人間ではないだろう。都市へ流入してきた人々がやがて「家族」という単位を形成し、都市に定着しはじめる。これは、東京の都市化プロセスが新たな段階を迎えたことを告げるものであったが、それと同時に新たな諸階層を出現させることとなった。関東大震災以後、急速に郊外化が進んだ東京の街は、「新中間層」と呼ばれるサラリーマンたちの郊外住宅地への移住を促進する。昼の丸の内周辺に出没するホワイトカラーの大部分を形成していたのは、この「新中間層」の人々だった⁶。東京の旧市街に家を持たず、また郊外の文化住宅に居を構えるわけでもないこの映画の一家は、中心と外延のあいだのブラックゾーンに宙吊りにされた、いわば浮遊する民だったのではないだろうか。

父親が強盗に入るオフィス街の風景、そこに立ち並ぶビルディングが建造されたのも、実は『その夜の妻』が製作された一九三〇年からそう遠い昔のことではない。一九二三年、東京の旧市街を壊滅させた関東大震災の打撃は、都市の心臓部であった丸の内・日本橋付近をも直撃した。官庁やオフィス街は少数の例外を除いて崩れ落ち、都市の象徴をことごとく失った東京の街は、文字通り一から都市の形を作り直さねばならなかったのだ⁷。驚異的な速さで復興事業を進めていった東京では建築ラッシュが続き、同時代のアメリカやヨーロッパの技術・様式を学んだ建築家たちが妍を競って震災後東京の代表的なオフィスビル群を建て始める

（『その夜の妻』の中にも、震災後建築のスタイルと明らかに同定されるビルディングが登場している）。再建された東京の中心街は、消費文化に彩られ、“スピード、ショック、センセーション、スペクタクル”に代表される「近代の経験」が演じられる舞台として新たなスタートを切ることとなる⁸。

一方、『その夜の妻』の一家が暮らすアパートという生活形態が広まり出したのも、大震災を境にしてのことである。帝都復興院の住宅政策を具体化する外郭団体として発足した「同潤会」のアパートメント建設事業を嚆矢とする新しい生活形態の出現は、相貌を新たにした近代都市・東京にふさわしいライフスタイルを人々に提示するものだった。独身者あるいは核家族に周囲と隔絶した私的空間を提供したアパート生活は、確かに旧東京に残り続けていたコミュニティ密着型の生活様式とは一線を画している⁹。しかし忘れてはならないのは、こうした「同潤会」のアパートメント事業が、震災後東京の都市計画に基づくスラム・クリアランス事業という一面を持っていたということだ。青山や代官山といった例外を除いて、同会のアパートは中産階級の中でも低所得者層を想定して設計されている。モダンな装飾が施されてはいるものの、さびれた路地裏に位置し、二間ほどの部屋に家族三人が暮らしているという『その夜の妻』のアパートの設定は、スラムの記憶の上に建てられたアパートの現実を反映させていると言えるだろう。東京下町一帯に広がっていた貧民窟の被災跡地に建てられたアパート群は、街の外観を変えてしまっただけでなく、中心市街／スラムという二極的な都市空間の区分が変革を迫られていることを端的に示すものだった。『その夜の妻』においてカットバックされる二つの空間、ビルの立ち並ぶオフィス街と屋根裏のアパートは、一見無国籍風な、あるいはアメリカ映画から抜け出てきたかのような風景と思われるが、一方でそれらはベルリンやロンドン、ニューヨークなどと比肩される「近代生活」の舞台として再編された東京を象徴する空間だったのだ。

新たに再編された都市の境界線は揺らぎ、新たに登場した社会層によって複数化されてゆく。絶えず更新されてゆく空間がもたらした流動的な環境は、不況によってさらに不安定なものとなり、都市の民衆の中に抑圧されていた他者の存在を浮上させ、境界線を越えられてしまうかもしれないという恐怖を呼び起こす。自らの根を失い境界線の向こう側へと漂い出す分子、そしてその越境行為によって揺るがされる境界線の線上で演じられるサスペンスがそこで生まれてくるのだ。都市空間を浮遊するこうした流民たちの姿が、境界の侵犯という形で、犯罪映画というジャンルにおいて現れてくるのは、近代都市の喚起する想像力が必然的に生み出した結果であると言えるのではないだろうか。

3.

境界線によって区分された都市空間において、負の価値によって徴付けられる区域を隔離・矯正することは、逆説的に秩序化された正の空間を生み出す役割を果たしてきたが、その一方で、この境界線の存在が不断の魅力を放って都市の住民を魅惑し続けたこと、また境界線の向こう側への興味をかき立てたことは間違いないだろう。その一つの表れが、世紀末以降数多く発表されてきた下層社会のルポルタージュ、そして大正期から活発化する、都市を舞台とした犯罪小説の数々である。『その夜の妻』の原作、オスカー・シスゴールの『九時から九時まで』が邦訳・掲載された雑誌『新青年』は、まさにこうした境界の向こう側が生み出すファンタジーを吸い上げた探偵小説の牙城となったメディアだった。一九二〇 - 三〇年代当時の「探偵小説」ジャンルは現在の「推理小説」ジャンルよりも幅広くジャンル横断的な性格を持ち、純粹な謎解きもの以外にも、幻想小説や怪奇小説、さらには実際に起こった犯罪や下層社会のルポルタージュなども含まれていた。江戸川乱歩や夢野久作、久生十蘭らを輩出した雑誌として名高い『新青年』は、こうした「探偵小説」ジャンルの雑多なエネルギーを隆盛へと導いた代表的なメディアだったのだ¹⁰。都市の若者を主要なターゲットとした『新青年』は、また一方で都市の大衆文化を牽引する役割をも担っていた。映画やファッションといった最新のモダン文化を伝える記事を載せる一方で、都市の裏側に隠された秘密へと読者を誘い込むこの雑誌において、都市が抱える陰と陽の二つの顔は、表裏一体のものとして受容されていたと言えるだろう。

『その夜の妻』は観客に謎解きを投げかける映画ではないが、やはり一人の探偵を登場させている。それは、タクシー運転手になりすまして逃走中の父親を乗せ、アパートの在り処を突き止める刑事・香川である。彼は正確には探偵ではなく、警察という国家組織に属する存在であるが、オフィス街での追走劇で顔の見えない無名の集団として父親を追い詰めていく警官たちとは異なり、単独で行動し、明らかな個性（つまりここでは、ハリウッドの犯罪映画に登場する刑事役のような）を備えている。この香川が運転する自動車に乗せられて、観客は父親とともに文字通り境界線の向こう側の町へと連れて行かれるのだ。そもそも探偵小説における探偵は、科学的な根拠に基づいた論理を駆使して謎を解明する主体であると同時に、読者を危険にあふれた未知の世界へと案内する媒介者だと言えるだろう。科学という知に基づいた秩序と、その背後に隠された闇という二つの世界のはざまにあって、両者を自由に行き来することのできる探偵は、近代都市を浮遊する民のもう一つの姿なのではないだろうか。

プロレタリア文学の代表的な文芸評論家・平林初之輔は、探偵小説の「科学的」な側面に注目し、積極的な評価を行った同時代の作家・批評家たちの一人だった。進歩的な文明論者でもあり、近代という時代の精神を「科学的機械文明」に見て取った平林は、法治国家の成熟した環境と明晰な論理性を必要とする探偵小説を「近代小説」として位置づける¹¹。プロットの純粹形式としての探偵小説に機械論的なメカニズムを見出した平林の指摘は、このジャンルの一面を鋭く突いているが、その一方で、科学の持つ合理性を強調したために、もう一方のいわば暗黒面を捨象してしまう。それは、近代都市の暗部をうつす鏡としての探偵小説の特質である。江戸川乱歩をはじめとする『新青年』の作家たちは都市生活者の秘められた異常性をテーマとしたが、平林はこれを科学的な明快さを欠き、近代社会のテンポにそぐわない「過去の世界」として退けた¹²。しかし、人口の流入によって大都市化した街の匿名性が「群集の人」を生み出し、密室殺人を可能にしていたように、近代都市はそれ自体が表層の下に「読まれるべき」秘密を隠した空間として探偵小説の土壌となっていた。乱歩の描き出した世界やトリックが一九二〇年代以降の東京と深く関わっていることから分かるように¹³、探偵小説の描いた都市の暗黒面とは科学的・機械的な表の顔と分かちがたく結びついており、だからこそ読者を強く魅了したのである。

父親を乗せて暗闇の中を走るタクシーは、窓の外を流れてゆくガス灯の明かりによって先へと進んでいることが分かるものの、どこへ向かっているのかは定かではない。主に車内とバックミラーとのカットバックによって構成されたこのシーンは、その密室性によって奇妙な宙吊りの感覚をもたらしている。これは、先のオフィス街での追走劇で警官隊が乗るオートバイのスピード感や、直線的な街路が交錯する街並みとは対比をなすものだ。制服の警官たちは街に非常線を張り、幾何学的な図面を描いて組織的・計画的に父親を追い詰めてゆく。しかし、香川の運転する自動車は白いヘッドライトを光らせながら、ビルの円柱の陰に隠れた父親の前に運命のように走りこんでくるのだ。ここに現れた二つの異なったタイプの追跡法は、探偵小説の二面性をそのまま表しているとも言えるのではないだろうか。警官たちの秩序だった動きやオートバイに象徴される近代的な搜索活動は、碁盤の目状に並んだ丸の内のオフィス街では非常な効果を発揮する。しかし、犯罪者がこの街から逃れて別の境域へと移動してゆくとき、境界線上に立って二つの空間を媒介することができるのは、不条理な謎を抱えた都市の暗黒面へと私たちを導いてくれる探偵に他ならないのだ。

4.

父親を乗せた香川のタクシーは、さびれた路地裏へとたどり着く。父親は料金を支払うと（このタクシーが円タクと呼ばれる、東京市内であれば一律一円で送り届けてくれるタクシーであることも、交通網が急速に発達した二〇 - 三〇年代の東京を表している）、すぐ脇の細い路地裏へとすべり込む。この突き当たりにあるアパートの屋根裏部屋が彼とその一家の住む場所であり、一九三〇年の都市空間が抱えていた様々な断層が交錯しつつ宙吊りにされ、越境と反転がめまぐるしく行われる舞台となる。まず、ここがどのような場所であるか見てみよう。初期の小津が、その作品においてしばしばアメリカ映画のポスターを登場させていることはよく知られているが、『その夜の妻』のアパートにも、『ブロードウェイ・スキャンダル Broadway Scandal』（一九一八）や『新聞記者 Gentleman of Press』（一九二九）といったハリウッド映画のポスターが貼られている。しかしこの作品においてとりわけ特徴的なのは、この部屋の壁一面に貼られた、あるいは立て掛けられたイメージ群が、看板、絵画、地図、絵葉書、テキスタイルなど多岐に及び、またそれらには複数の言語による書き込みがされているという点である。これらの細部は、脱文化領域的な映画全体のトーンと共鳴しつつ、「西洋文化の断片から成るキュビズム的なアッサンブラージュ」¹⁴を構成している。『その夜の妻』のこうした美術設計は、一家の父親の職業が商業画家であるという設定に対応するものだ。しかしそれはまた一方で、商品文化に彩られた近代都市・東京を、内面化した空間を形成しているとも言えるのではないだろうか。

両大戦間期の日本における文化および思想を「日常性」というキーワードによって詳細に論じたハリー・ハルトウーニアンは、「二〇年代に始まった終わりのない消費、断片化、原子化の風景」は近代日本の都市空間を決定付け、その街頭で演じられる人々の欲望とファンタジーとに形を与えていた、と指摘している¹⁵。大衆誌や新聞、広告やラジオといったマスメディアから発信される商品の情報は絶えず変化し、その主な消費者である都市生活者の身体と密接に結び付きながら、彼らのアイデンティティを形成すると同時に断片化し、不安定なものとしていった。都市空間において商業画家として生きる『その夜の妻』の父親は、広告というメディアを通じて商品の発信するファンタジーと街頭の人々のアイデンティティとを媒介する存在だったのだ。しかしここでさらに興味深いのは、商品が喚起する同一化の幻想とは裏腹に、商業画家自身の私的空間であるアパートは、当の看板やポスターなどによってむしろ断片化されているという点ではないだろうか。細かなショットによって組み立てられたこのアパートのシーケンスは、小津自身、一つの限定され

た空間でドラマを展開させるために「寝ずにコンティニューイティを考えた」と語っているように¹⁶、綿密な計算によって組み立てられている一方で奇妙に方向感覚を欠き、全体像を容易に思い描くことのできない空間を作り出している。様々な記号によって断片化された空間が、パースペクティヴを欠いたまま積み重ねられてゆくこの部屋は、都市空間の断片性、およびそこに生活する近代主体の引き裂かれた自己像を図像化した空間として表れてくるのだ。

アパートの壁に並べられた種々雑多なイメージ群は、断片化されつつも一つの統一体を作り上げ、映画のセットというよりはむしろ同時代のダダや構成主義のコラージュ作品を連想させる。壁には大きな地図が立て掛けられ、その手前に重ねられた大小のキャンバスには、キュビズム風の油絵が描かれたものがある一方で、ロシア語が書き込まれた未来派風のポスターや、チェコ・アヴァンギャルドの装丁デザインを模写したもの、DANCE、JAZZと大きく書き込まれたアール・デコの看板などが見られる。複数の国籍を横断する二〇世紀初頭の美術様式を撒き散らし、モンタージュしたかのようなこれらの意匠は、一方でバウハウス、ダダ、構成主義、シュルレアリスムといったヨーロッパの最新の前衛美術の動向を積極的に取り入れていた一九三〇年当時の商業美術をかなり正確に写し取っている。一九二〇年代に続々と結成された「アクション」「マヴォ」「三科」といった前衛美術運動の同人の中には、商業美術に手を染めた人々も少なくない。彼らの作品は近代の意匠に相応しいものとして、ポスターやショウウィンドウなどを通じて街頭へと開かれていったのだ¹⁷。『その夜の妻』のアパートの一室が、同時代の街頭風景の縮図となっているのは、実は偶然ではない。一九三〇年当時、松竹蒲田の美術部は所長・城戸四郎の指示によって充実が図られ、東京美術学校出身の俊英が次々と入社していた。その中には、前衛劇場で村山知義の教えを受けた金須孝や、吉田謙吉の下で築地小劇場の美術助手を務めた河野鷹思（宣伝部に配属）らの名前も含まれている¹⁸。第一次大戦後に大きく花開いた消費文化の勢いは加速され、商業美術にもスピード、合理主義、機械文明などに代表される都市文化を表現する様式が求められていた。「分断と瓦解」時代の構成原理として生み出された「モンタージュ」という手法は、こうした近代都市の断片性を表現するのにふさわしいものだったと言えるだろう¹⁹。映画においては、ルットマンの『伯林交響楽』（一九二七）やジガ＝ヴェルトフの『カメラを持った男』（一九三二）が先鞭をつけた都市表現としてのモンタージュが、東京の都市空間を表現する手段としても応用されていく。この時、映画の作り出す空間は、近代の都市空間と同じ地平を歩んでいた。映画の登場が「十分の一秒のダイナマイトで爆破してしまった」²⁰とベンヤミンが語る近代都市の飛び散った瓦礫の中の風景と、『その夜の妻』のアパー

トの分裂した空間は、確かにどこかでつながっていたのだ。

5.

断片化され、不安定な『その夜の妻』のアパート内空間において、それでも定点が存在するとすれば、それは八雲恵美子演じる妻であり一家の母でもある女性・まゆみだろう。彼女はこの作品において唯一和服を着て登場し、家を守り子供に愛情を注ぐ家庭の母として、一つの定型的なイメージを形作っている。テーブルや椅子、ベッドなど西洋風の家具が置かれ、雑多なイメージ群がせめぎ合うアパートのなかで、彼女の姿は一見違和感を覚えさせるものだ。ほとんど睡眠も取らず、娘の看病を続ける献身的な態度は、「母性愛」の持つ土着的なイメージを形象化している。しかし、慈愛に満ちた母親像を軸とした「家族」という概念が近代という時代において生み出されたものであったことを考えてみれば、彼女の存在は必ずしも周囲の空間と性質を異にするものだとは言えないだろう。戸籍制度の制定によって再編された日本の「家」概念は、「家族」を中心とした倫理観に支えられつつ、明治・大正期を通じて徐々に民衆レベルにも浸透していった。国家を基礎付ける単位として制度化された「近代家族」は、「新中間層」の出現とそれを可能にした都市空間の変容によって現実のものとして定着する²¹。都市生活者が形成する、核家族を主体とした「家族」は、社会の新たな構成単位として拡大する近代都市の編成を媒介していったのだ²²。

都会で暮らす「近代家族」は地縁・血縁関係から切り離され、その代わりに都市空間の提供する新たなネットワークへと接続されていく。一九二〇年代に急激に拡大したマスメディアは「近代生活」のスタイルを次々と提示し、都市生活者たちに見倣うべきモデルを与えていたが、そこで最も注目を集めた主題の一つが、変わりつつある性と「家族」のかたちであった。『主婦の友』『婦人公論』といった女性誌が目覚ましい成長を見せたのもこの頃であり、家庭の主婦の果たすべき役割が説かれる一方で、職業婦人やモダンガールといった「新しい女性」をめぐる議論が活発に行われていた²³。メディアのネットワークが女性たちを取り囲んでゆくなか、映画もまた、都市文化を牽引するメディアの一つとして、女性および「家族」をめぐる豊富なイメージを観客たちに提供してゆく。「母性愛」をテーマとしたメロドラマ映画は、その代表的なジャンルだと言えるだろう。メロドラマ映画が量産していた女性イメージは一見保守的なものであるが、その中心的な主題である「家族」の倫理観は、近代都市生活を前提としてはじめて成り立つものだった。また、

メロドラマ映画の物語・人物造型に、ハリウッドの同ジャンルが大きな影響を与えていたことも見逃せない。第一次大戦後、世界市場のトップに躍り出たアメリカ映画は、世界各地に輸出され、その土地の映画に影響を与えていったが、ハリウッドの代表的ジャンルであったメロドラマ映画も、また例外ではなかった。和服に日本髪で登場する『その夜の妻』のまゆみは、一見定型的な「日本の母」のイメージをなぞっているかに見える。しかし、その自己犠牲的な母性愛にハリウッド・メロドラマの「母」のイメージを垣間見せる彼女は、消費文化のグローバルな文化の流れの一端に位置する存在として、その日本的な外見の下に異種混淆的な出自を隠し持っていると言えるのではないだろうか。

まゆみという母・妻が内部に抱えたこうした近代社会の断層は、映画の前半においては表面化されてこない。警官の追跡を逃れて帰宅した父親がアパート内空間に加わることによって、三人は「家族」という形式において秩序化され、安定した状態を一旦は獲得するかのように見える。しかし、この部屋に招かれざる客・香川が侵入してくることによって、その安定は崩れ、各人の役割を規定していた境界線が揺らぎ始めることとなる。まゆみは夫にカーテンの陰に隠れるようにと言ってドアを開けるのだが、部屋に入り込んできた香川は、彼がここにいることは知っているのだ、と彼女に告げる。この後に続くシーンは、この作品の中でおそらく最も知られた、また最も示唆に富んだ場面だろう。まゆみの止めるのも構わず部屋の中に入り込んできた香川は、遠慮のない目つきで部屋の中を眺め回す。子供の病気を理由に彼を追い返そうとするまゆみに対し、香川はテーブルの上に置いてあったソフト帽を彼女の頭にかぶせて、こう言う。「実を言うと 僕は今君の夫を其処まで 自動車で送って来たんだよ」。

このとき香川がまゆみの頭の上に乗せるソフト帽は、夫の持ち物であり、彼がこの部屋に帰ってきたことを示すものだ。はっとして、頭上の帽子を取るまゆみを尻目に、香川は夫が隠れているカーテンの方へと近寄ってゆき、銃を突きつける。その瞬間、まゆみは身を翻し、子供のベッドに隠した夫の拳銃を取り出すと、香川の背後に歩み寄り、彼の脇腹にその拳銃をピタリと押しつけてこう命じる。「ピストルをお捨てなさい！」香川がテーブルに置いた銃を取り上げた彼女は、両手に拳銃を構えた姿勢のまま、カーテンの陰に隠れた夫に向かって、早く逃げるようにと叫ぶ²⁴。

ここでまゆみの日本髪の頭に香川がかぶせるソフト帽、そして彼女が自分の胸の前に構える拳銃は、その表象のミスマッチングによって、不思議な魅力をもって観客の目を惹きつける。この一連のシーケンスにおいて、彼女はいくつもの境界線を越境している、あるいは相反する領域のあいだに走る断層をその身体上におい

て交差させている。彼女はまず、性差間の境界を越境していると言えるだろう。その頭上のソフト帽は、一種の男装というマスカレードの効果をもたらすものだ（手にした拳銃が男性性の象徴であることは言うまでもない）。そしてこの深く斜めにかぶせられたソフト帽が、ハリウッド犯罪映画のギャングたちのトレードマークであることを考えれば、彼女は西洋－東洋の文化間の境界をも侵犯している。さらに、夫の拳銃で香川を武装解除し、二丁拳銃を構えるという、これも犯罪映画に頻出する身振りを踏襲することで、形勢を逆転させ、香川を逆に牽制する立場へと入れ替わる。このとき、妻によって守られた夫もまた、この場から逃げ去ることを拒否し、娘の看病をするという母親的な役割へと移行する。拳銃を構えた妻、銃を奪われ抵抗することのできない刑事、母親役を演じることによって女性化した夫という三人の関係は、それぞれの立場が入れ替えられたまま、夜が明けるのを待つこととなる。

銃を構えたまゆみの背後には、壁に並べられたイメージ群がモザイク状の模様を描き出している。この模様は、彼女がその身体に内包していた様々な断層を表面化したかのようだ。西洋近代絵画の描かれた大小のキャンバスの背後に立て掛けられているのが、インド洋を描いた巨大な絵地図であることも注目に値するだろう（テーブルの上に置かれた小さな中国人形も、おそらく意図的に選ばれたものに違いない）。両大戦間期の近代社会を構成していた境界線の数々、そしてそこに走る亀裂がひとところに集められたこのアパートにおいて、まゆみの身体は「家」という空間を秩序化する定点ではなく、攪乱し反転させる結節点へと変化するのだ。『九時から九時まで』という原作の題名が示している通り、この映画の出来事は夜と朝とのあいだの時間のなかで起こっている。宙吊りにされた時間性は、複数の文化境域がその緊張関係を露にしつつ接しあうアパートという舞台の不確定性と合致していると言えるだろう。そして、こうしたいわば鬨的な時間・空間においてこそ、妻、夫、刑事の三人が演じたような越境と反転の交錯が可能になるのである。

6.

以上に見てきたように、近代という時代と、都市空間が内包していた様々な境界線や断層、そしてその境界線が生み出す越境と反転のサスペンスは、『その夜の妻』という映画において、物語のダイナミクスを作動させるエンジンのような役割を果たしている。この映画の三人の登場人物、病気の娘を救うために犯罪者となる父親、娘の看病をしながら夫の帰りを待つ妻、そして警察の追っ手から逃れ

てきた父親をタクシーでアパートへと送り届ける刑事は、それぞれ都市空間を浮遊する民として、異なる階級や性差、文化領域の間に引かれた境界線を越境する。彼らが一堂に会する屋根裏の狭いアパートは、父親が捕まるかもしれないというサスペンス、拳銃を突きつけた妻と刑事との間の心理戦、治るかわからない娘の病気という三つのサスペンスを圧縮して提示する一方で、近代社会に走る幾つもの断層が露呈し、相反する立場が反転を繰り返す舞台となるのだ。

『その夜の妻』が製作された一九三〇年、一九二〇年代から一九三〇年代へと向かう狭間にあつて、東京は一つの過渡期にあつた。二〇年代のモダニズム文化が生み出したファンタジーと、三〇年代という時代に差したファシズムの暗い影とは、この映画において表裏一体のものとして表れている。しかし、関東大震災を分岐点として大都市へと再編されていった東京は、その拡大傾向のなかにすでに三〇年代の影を胚胎していたのではないだろうか。都市生活者たちは土着のネットワークから切り離されて新たな生活様式に入ってゆく中で、無意識の中に埋め込まれていた境界線の存在に直面し、その存在を揺るがされることとなる。文化の流動性は、近代の複数化・断片化された都市空間において、異なる文化が出会い、折衝し、闘争を繰り広げる契機を形作っていったのだ。

そもそも映画というメディアそれ自体もまた、近代における文化の流動性をもっともよく体現した文化形態の一つであったことは間違いないだろう。資本主義経済が生み出した消費文化を映し出しつつ、それ自身も主要な文化的輸出物であった映画、ことにアメリカ映画は、世界中を席卷し、その脱領域的な影響力によって社会的アイデンティティの根本を揺るがしていた。アメリカ映画の明らかな刻印を押された『その夜の妻』において、このような両大戦間期のグローバルな文化の流れは、アパートの一室に閉じ込められた三人の近代都市生活者のあいだのミクロなポリティクスと連動するものとして現れてくる。こうした近代の断層と文化の流動性が引き起こすサスペンスを表象しえたという意味においてこそ、この映画は近代という時代の一つのエンブレムとなっているのではないだろうか。

註

¹ David Bordwell, *OZU and the Poetics of Cinema*, British Film Institute, 1988. (邦訳：杉山昭夫訳『小津安二郎 映画の詩学』青土社、二〇〇三年、三五四-三五五頁)

² 日本の一九二〇-三〇年代における文化状況およびハリウッド映画の消費と照らし合わせつつ、小津における古典的ハリウッド映画形式の受容を論じたものとしては、ボードウェル前掲書の影響力が大きい。また、初期の小津と日本モダニズム文化との関係については、田中真澄の以下の著作が詳しい。『小津安二郎のほうへ——モダニズム映画史伝』みすず書房、二〇〇二年、『小津安二郎周游』文藝春秋、二〇〇三年。

³ 古典的ハリウッド映画形式言説に対する批判および映画におけるモダニズム概念の問い直しについては、ミリアム・ハンセンの以下の論考を参照。Miriam Bratu Hansen, "The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism," in *Reinventing Film Studies*, ed. Christine Gledhill, Linda Williams (London: Arnold, 2000), p332-350. Miriam Bratu Hansen, "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism," *Film Quarterly* 54.1 (2000), p10-22

⁴ 成田龍一『近代都市空間の文化経験』岩波書店、二〇〇三年、八-一二頁。

⁵ 一九二〇-三〇年代の変化する東京は常に人々の興味と関心の的であり、夥しい数の東京論が書かれている。『その夜

の妻』の製作された一九三〇年前後では、「考現学」で知られる今和次郎が編纂した『新版 大東京案内』(一九二九)が、大都市として変貌した後の東京の多角的に捉えたルポルタージュとして興味深い。またこれと同時期に、今の師であり後に彼を破門した柳田國男が『都市と農村』(一九二九)、『明治大正史 世相篇』(一九三〇)といった近代への移行期と都市空間の変容を主題とした著作を発売しており、この時期に都市をめぐる認識の枠組みが一つの飽和点に達しつつあったことを示している。

⁶ 「新中間層」について触れた文献は多いが、概説としては南博/社会心理研究所『大正文化 1905-1927』、勁草書房、一九六五年、一八三-二一七頁を参照。近代資本主義社会の生み出した新興階級である「新中間層」は、この時期すでに様々な矛盾を露呈させつつ、生存の危機に晒されていた。一九三〇年には、こうしたサラリーマン階級の階級的特性とその危機的状况を分析した青野季吉『サラリーマン恐怖時代』が発表され話題を呼んだ。また、同年のドイツにおいても、「新中間層」のほぼ同じ状況を描いたジークフリート・クラカウアー『サラリーマン』(邦訳：法政大学出版局、一九七九年)が出版されていることは興味深い。

⁷ 西村将博編『コレクション・モダン都市文化 5 モダン都市景観』ゆまに書房、二〇〇四年。松葉一清『帝都復興せり! 「建築の東京」を歩く』平凡社、一九八八年。芦原由紀夫『東京アーカイ

ブス よみがえる「近代東京」の軌跡』山海堂、二〇〇五年。

⁸ 吉見俊哉「[総説]帝都東京とモダニティの文化政治——一九二〇・三〇年代への視座」、小森陽一他編『岩波講座近代日本の文化史6 拡大するモダニティ』岩波書店、二〇〇二年、一-六一頁。吉見はまた、一九一〇年代から二〇年代にかけて、東京の枠組みが明治末の〈銀座-築地/新橋駅-横浜/西洋〉を軸としたものから、〈銀座-丸の内/東京駅-宮城/帝国〉を軸にしたものへと転位したと指摘している。

⁹ マルク・ブルディエ『同潤会アパート原景：日本建築史における役割』住まいの図書出版局、一九九二年。

¹⁰ 川崎賢子「大衆文化成立期における〈探偵小説〉ジャンルの変容」、青木保他編『近代日本文化論7 大衆文化とマスメディア』岩波書店、一九九九年、六一-九二頁。

¹¹ 平林初之輔「日本の近代的探偵小説——特に江戸川乱歩氏に就て——」『新青年』一九二五年四月号。また探偵小説に機械論的メカニズムを見出した同時代の批評家としては、中井正一がいる（「探偵小説の芸術性——文学のメカニズム」『美・批評』一九三〇年五月号）。

¹² 平林、「文壇の現状を論ず 五、探偵小説の擡頭」（一九二九）、『平林初之輔文芸評論集 中巻』文泉堂書店、一九七五年、二一一頁。

¹³ 松山巖『乱歩と東京 1920 都市の貌』PARCO 出版局、一九八四年。

¹⁴ ボードウェル、前掲書、三五七頁。

¹⁵ Harry Harootunian, *Overcome by*

Modernity: History, Culture, and Community in Interwar Japan, Princeton University Press, 2000. (引用については『思想』（一九九七年一二月号、一二一-一三七頁）に掲載された邦訳を参照した。)

¹⁶ 田中真澄編『小津安二郎戦後語録集成：昭和21（1946）年-昭和38年』フィルムアート社、一九八九年。

¹⁷ 大谷省吾「モダン都市の広告と商業美術」、大谷編『コレクション・モダン都市文化10 広告と商業美術』ゆまに書房、二〇〇五年、六四七-六五一頁。一九三〇年当時の商業美術については他に Jennifer Weisenfeld, “Japanese Modernism and Consumerism: Forging the New Artistic Field of “Shôgyô Bijutsu” (Commercial Art),” in *Being Modern in Japan: Culture and Society from the 1910s to the 1930s*, ed. Elise K. Tipton, John Clark, University of Hawaii Press, 2000, p75-98. 日本の前衛芸術運動のジャンル横断的な活動については、五十殿利治『大正期新興美術運動の研究』（スカイドア、一九九八年）参照。

¹⁸ 一九二〇年代末から、日本の映画美術はそれまでの大道具的ポジションから独立し、セット全体を構成する美術デザイナーを生み出してゆく。松竹蒲田の美術部はその先駆的存在であった。「座談会・日本映画美術の歩み-1」『映画美術』一九六四年一月号、佐伯知紀「蒲田モダニズムへの一視点」FC 85「日本映画史研究（3）蒲田映画の世界〈一九二一〜一九三六〉」、東京国立近代美術館フィルムセンター、一九八六年、八-一三頁、

河野鷹思「デザインと映画美術」、岩本憲
児、佐伯知紀編著『聞書き キネマの青
春』、リブレポート、一九八八年、三一七
- 三三六頁。

¹⁹ 池田浩士『闇の文化史 モンタージュ
1920年代』駸々堂、一九八〇年。

²⁰ ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代
の芸術作品(第二稿)」、浅井健二郎編訳、
久保哲司訳『ベンヤミン・コレクション1
近代の意味』ちくま学芸文庫、一九九五年、
六一九頁。

²¹ 「近代家族」の成立については、以下を
参照。牟田和恵『戦略としての家族 近
代日本の国民国家形成と女性』新曜社、
一九九六年 西川祐子『近代国家と家族
モデル』吉川弘文館、二〇〇〇年、上野
千鶴子『近代家族の成立と終焉』岩波書
店、一九九四年。

²² 成田、前掲書一九 - 二四頁。

²³ Barbara Sato, *The New Japanese
Woman: Modernity, Media, and Women
in Interwar Japan*, Duke University
Press, 2003. Miriam Silverberg, "The
Modern Girl as Militant," in *Recreating
Japanese Women, 1600-1945*, ed. Gail
Lee Bernstein, p239-266, Berkeley:
University of California Press, 1991.

²⁴ 小津安二郎著、井上和男編『小津安
二郎全集 上巻』(新書館、二〇〇三年)
に収録された脚本を参照した(一八九 -
二〇二頁)。



