

第二章 米と食卓の日本近代文学誌

森本隆子

一、近代家族は「へごはん」とともに誕生する

私はその晩先生の家へご馳走に招かれて行った。これはもし卒業したらその日の晩餐はよそで喰わずに、先生の食卓で済ますという前からの約束であった。

食卓は約束通り座敷の縁近くに据えられてあった。模様の織り出された厚い糊の硬い卓布が美しくかつ清らかに電燈の光を射返していた。先生のうちで飯を食うと、きつとこの西洋料理店に見るような白いリンネルの上に、箸や茶碗が置かれた。そうしてそれが必ず洗濯したての真っ白なものに限られていた。

愛はへごはん
に輝く―夏目漱
石とちやぶ台の
ある風景

(中略)

飯になった時、奥さんは傍に坐っている下女を次へ立たせて、自分で給仕の役をつとめた。これが表立たない客に対する先生の家の仕来りらしかった。始めの一二回は私も窮屈を感じたが、度数の重なるにつけ、茶碗を奥さんの前へ出すのが、何でもなくなつた。

「お茶? ご飯? ずいぶんよく食べるのね」

奥さんの方でも思い切つて遠慮のない事を云うことがあった。

(『心』上)

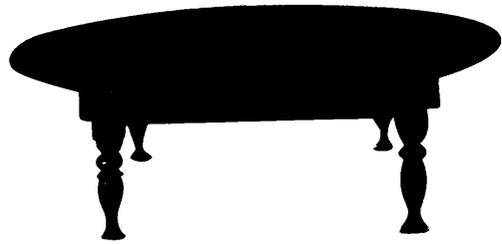
右は夏目漱石の名作『心』(大3)に描かれた(ごはん)の場面である。おそらく日本の近代小説の中で、これほどすがすがしく幸せそうな食卓風景を描いた作品はない。

今、大学を卒業したばかりの「私」が日頃から慕う「先生」夫妻を訪ねて、かねてからの約束どおり、祝いの膳を囲んでもらっている。美しい「奥さん」がよそつてくれる真っ白なご飯は、まばゆい電燈の光の下、真っ白なテーブル・クロスに照り映えて、香りまで漂ってきそうである。

この場の幸福感は、まだ恋も知らない若い「私」の、「先生」夫妻の囲らんに向けられた羨望の眼差しに捉えられることによって、いっそう増幅されているのだが、それもそのはず、若い夫婦が客まで交えて食卓を囲むなどという習慣は、当時の日本ではまだ日常的なもので

はなかった。明治も半ばになってから出現した新しい風俗だったのである。

それまでの日本では、家族の一人一人がそれぞれ自分専用の箱型の膳を持っていた。ふだんは自分の食器を中にしまっておいて、食事になれば蓋をひっくり返して並べるわけだが、銘々の身分に応じて膳をあてがうことから銘々膳とも呼ばれたこの食事様式では、必然的に、まずは家父長が上座に座つて、家族、使用人という具合に、食事の場は家族の身分序列の確認の場と化してしまう。ところへ、明治三〇年代頃から、都市の小家族を中心に、ちゃぶ台と呼ばれる折り畳み式の四本脚の着いた低い円形の食卓(図①参照)が流布し始める。ちゃ



図① ちゃぶ台
(北海道開拓記念館蔵)
(『家具と室内意匠の文化史』
法政大学出版局より)



図② 初版本『吾輩ハ猫デアル』より
中村不折が描いた苦沙弥先生宅の食卓
風景(『吾輩ハ猫デアル』近代文学館
日本近代文学館より)

ぶ台のルーツは、語源的にも江戸時代から長崎に渡来していた卓袱しゅふく（Cho-fu）料理にあるといわれるが、和洋折衷のハイカラさはもとより、みんなで囲める手軽さと解放感が人気を集めた。

上座を曖昧化して家族が輪になれるちゃぶ台は、また、早くに巖本善治らが提唱した「ホーム」——対等な男女の自由恋愛からなる夫婦家族の理想に、じつによくみあうものでもあった。当時の青年層の欲望を代弁するかのようになり、社会主義者の堺利彦は「一家団欒」を「一家の者が一つの食卓を囲んで相並び、相向かって、笑い、語り、食い、飲む」ことと定義して、家庭の民主化を唱えている（『家庭の新風味』明^{注1}33）。

ちゃぶ台が文学作品に集中的に取り上げはじめられるのは、日露戦争も終わった明治四〇年代に入ってからである。処女作『吾輩は猫である』（明40）の挿し絵（図②参照）にちゃぶ台を使って以来、ちゃぶ台とそこに展開される夫婦家族のドラマをあくことなく描き続けた漱石は、『心』でも、今、ここで三人の囲んでいる食卓が、ほかならぬちゃぶ台であることを、丁寧ていねいに描き込んでいる。下巻で明かされるように、それは「先生」が、まだ今の「私」同様の大学生であった頃、家庭の困らんを夢みて、みずから購入したものであった。現在の「奥さん」を「お嬢さん」と呼んで、その家に間借りの下宿をしていた「先生」は、親友Kが新たな同居人として加わったのをきっかけに、「みんなが顔を合わせる」「晩飯の食卓」を用意

しようと、「薄い板で造った足の畳み込める華奢な食卓」——つまりはちゃぶ台をあつらえさせたという。若い「私」の羨望の背景には、若い日の「先生」その人の夢と憧れが潜められている。みんなが食卓を囲んでひとつ釜からごはんを分かち合う一家団らん。漱石が描いたものは、今ではごく当たり前となっているこれらへ近代家族への始まりの光景であったといえるだろう。

銃後のシンボル へごはんと母へ

——軍国主義に演

漱石が描いたへ始まりへの幸福は、しかし、そのまま手つかずに無傷で現在の我々へと手渡しされているわけではない。そこにはいかにも日本的な変容の歴史が見てとれる。

出された幸福感

たとえば、図③「家族の食事」をご覧いただきたい。これは昭和初期の

日本で見られた、ごくありふれたへごはんの風景である。ところが、同じ一家団らんでも、あの『心』の静謐さを湛えた食事の光景から、なんと大きく様変わりしていることか。

ちゃぶ台は、関東大震災頃から昭和初期にかけて、都市を中心にすっかり定着したといわれるが、これは日本が、この頃、急速に工業発展を遂げ、このような産業構造の変化とともに、サラリーマンを中心とした都市の中産階級が飛躍的に増大したと連動している。農村から大量に流出した大衆（マス）が、過密な都会にひしめきあうようになったのである。^{注2}

こうして子どもはもちろん、祖父母の代までが顔をそろえた二世同居の食卓風景には、



図③ 家族の食卓
（『昭和の食』ドメス出版より）
ちやぶ台が大小二つ、二段がまえで継ぎ足されている。そして、注目したいのは、これに伴ってご飯のよそい手である主婦が、華奢なへ妻から貫禄に満ちたへ母へと風貌を変化させていることである。図④に見られるように、この頃、一家の主婦は、割烹着と呼ばれる木綿でできた真っ白なエプロンを日用していた。同じへ白でも、『心』のちやぶ台にかけられた純白のテーブル・クロスが夫婦間のへ神聖な愛（プラトニック・ラブ）を意味したのとは、まったく指示内容を異にしてしまっている。ご飯をよそうシャモジを、主婦の権限を示す記号として解読したのは民俗学者、柳田国男であるが、柳田は、さらにシャモジの形の変遷に着目し、現在、われわれが使っている平べったいへラ式様のシャモジが出現した背景に、古代のポロポロの強飯が近代以降、粘着力のある柔かいご飯になったことを想定し、そこに「婦人の力が加わっているのではないか」と考察している。子だくさんでおばあちゃんめんどうまで見ながら小ママにたち働くへおふくろさんへのイメージは、このようにして生成されていく。



図④ 同右

やがて満州事変、太平洋戦争と相次ぐ戦争の勃発で、男たちが家庭から姿を消してゆくにしたがって、ちやぶ台にはへ母と子へがとり残され、食卓におけるへ母への存在感はますます増してゆく。戦時中、食糧の統制下、最大の貴重品ともなった国産の米が、戦地の男たちへエネルギーの源として優先的に運ばれる一方で、内地では、女たちの作る梅干しひとつを輸入品の外米に乗せた、つましい弁当が「日の丸弁当」と呼ばれて流行する。

ここで想起したいのが壺井栄の名作『二十四の瞳』（昭27）である。戦時下の小豆島の小学校を舞台に、さまざまな運命を背負わされた生徒たちを小柄な身体いっぱい抱きとめる大石先生と二人の教え子たちの愛の物語。作中、この大石先生と教え子の関係を、へ母と子へに見立てて読み解けそうなエピソードは、いたるところに散りばめられている。なかでもへアルマイトのお弁当箱をめぐる印象的な挿話は、ご記憶の読者も多いだろう。貧乏とはいえ時代の流行で、みんなが次々、アルマイトの弁当箱を持参する中で、ひととき貧しい松江にだけは、それが許されない。やがて一家の支え手である母まで亡くし、ついに学校に姿を見せなくなった松江に、大石先生は彼女が夢にまで見たユリの花の絵のついたアルマイトのお弁当箱を贈るのだった。この後、口減らしのために身売り同然、奉公に出されてしまう松江に大石先生が手渡した最後の贈り物である。

物語の構造上、それは赴任直後に、子どもたちの悪戯からアキレス腱を切って休業した先生に、生徒の親たちが火の車の台所をやりくりして贈ってくれたへ米五ん合豆一升への返

礼であったろう。と同時に、物語のラスト、戦争も終わったある晴れた日に、今やわずか六人となった教え子たちが老いた先生を囲む場面で、不意に姿を現した松江が、防空壕にまで持って行った私の宝物、と称してユリの花のお弁当箱を取り出した瞬間、われわれ読者は母の愛がみごとに子に酬われていることを、あらためて知らされるのである。弁当箱には、松江がこの日の会食のために用意した白いお米がギッシリ詰まっているのだが、戦時中の麦ごはんとは違ってかわった真つ白な白米は、あたかも戦後の到来を祝福するかのようである。

物語に母と子どもたちを中心とした「オナゴ」の世界という色合いが強いのは、ひとつには物語の時間が戦時中を軸にしているためであるが、そういえば大石先生の境遇も三歳で父を亡くした母一人子一人の設定になっており、物語の半ばで登場してくる船乗りの夫も、三児までもうけながら戦死して、その存在感は希薄である。時節柄、「忠君愛国」に絡めとられてゆく男先生や制度としての学校を周縁へ排除するようにして、物語の中心では大石先生が子どもに寄せる母性愛の世界がより確かなものとして育まれてゆく。そこには夫や父―男たちの不在とひきかえに、さまざまなレベルでの母と子の絆がいつそう高められるという皮肉な逆説さえ働いている。物語の基調でもあるほのぼのとした温か味は、男たちの消去を代償にしたものであるといっても過言ではない。

日本の場合、よく指摘されるように、軍国主義ファシズムは、男性性よりも、むしろ母性を聖なるものとして昇華させた「母の力」によって表象されがちであるが、「ごはんと母」は、軍国主義日本の「銃後」を表象する、ことのほかシンボリックな取り合せであったといえそうである。戦争批判とヒューマニズムを謳い上げながら、大石先生もまた、けなげでたくましい銃後の母の一人であったことに変わりはない。

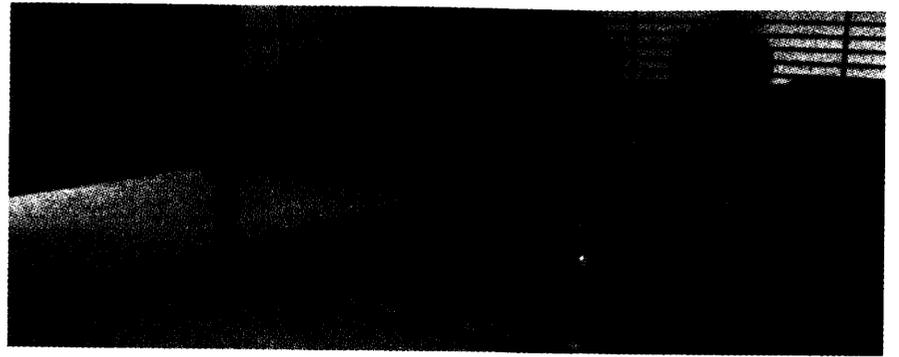
二、〈米〉の粘着力は国家を作る

欧化の中のニッポン再編

一、で通覧したのは、ちゃぶ台を囲む「ごはん」の風景が、いったんは「恋愛と家庭の狭間」男女の自由な恋愛から成る近代家族の誕生を示しながら、またたくまに日本国家の礎をなす一単位へと組み込まれてゆくプロセスであった。

封建的イエ制度からの解放が実現したかにもえながら、近代国家の強烈なナショナルリズムの文脈にそって、新たなイエの再編は着々と進行していた。実際、明治のさまざまな言説をふりかえってみると、対等な愛情で結ばれた夫婦家族の意義を説く巖本や堺のかたわらで、「家庭は邦国の基なり」(『日本乃家庭』創刊号、明28)などというプロパガンダが堂々となされていく。その背景では明治政府が「国に忠、父母に孝」を柱とする「教育勅語」(明23)、家父長制をベースにした民法(明29)を次々、打ち出して家族主義国家観の地固めを着実に推し進めている。

欧化の中のニッポン再編―それは明治国家が当初より予定していた規定どおりのプログラ



図⑤ 当時、西山梨郡（現、甲府市）の千代田尋常高等小学校の校長を務めていた山村正郷氏宅に届けられたというちゃぶ台。山村氏自身の発案になるものらしく、裏には「大正参年拾壹月 御大典紀念山村正郷調整」と記されている。

（山村正巳氏蔵）

ムであった。たとえばオルガンは、ハイカラな西欧渡来のメロディーに乗せて、「君が代」と文部省唱歌を児童の心身にインプットするための、これまた巧みな装置として、この頃、小学校を中心に急速に普及しはじめていた。大正四年、大正天皇即位の御大典を祝して山梨県下の小学校長宅には、オルガンとちゃぶ台（図⑤参照）がセットで届けられたという。

そしてまた、漱石が憧れをこめて描き出したちゃぶ台の光景も、じつは、近代家族が当初より背負わざるをえなかった二重性に引き裂かれている。ここで、先に見た『心』の幸福感に満ちた食卓の風景が、愛と抱き合わせに罪のおのきを潜在させていたことに触れておかなければならない。先生夫妻の幸せは、一度はちゃぶ台を共にした親友Kを犠牲にすることでかちえられたものであったのである。「先生」の結婚は、同じく「お嬢さん」を恋したKを出し抜くようにしてなされたものであり、Kはみずから命を絶つて死んだ。そして「天罰」として自分たち夫婦に子ども

は生まれないと「先生」は認識している。『心』にかぎらず漱石文学の中で、〈男女〉の愛は、かならずといてもよいほど〈夫婦〉としての幸せへとは直結しない。あるいは、生殖による種の維持が、国家の存続の大きな前提であることを考えるならば、子を断念する先生夫婦の存在は、国家と鋭く背馳するものであったともいえるだろう。ともかくも、漱石文学の描いた〈始まり〉としてのごはんの風景は、男女の夫婦愛を、瞬間、顕現させて、またたくまに閉じていったのである。

『日本兵食論』

―洋行帰りの

保守主義者・

森鷗外

米の粘着力は国家を作る。近代日本が強力に国家形成を推し進めるにあたって、〈米〉の象徴性は、ますます威力を発揮してくるが、その一例として、ここでは、ことさら〈米〉にこだわり続けた明治のエリート国家官僚、

鷗外こと森林太郎のエピソードを挙げておきたい。

明治日本における西欧化が、その見せかけの自由さとはうらはらに、きわめて保守的なナショナリズムを発動させてゆく経緯は、すでに見たとおりである。実際、あまりにも強大な他者からの衝迫というものは、自己のアイデンティティをゆるがせることで、逆に過激な自己確認へと人を駆り立てるものらしい。明治の文豪、鷗外が「日本兵食論大意」と題して「古来慣用スル所ノ」「米ヲ主トシタル日本食」の効用を主張したのは、明治十九年、陸軍一等軍医としてドイツへ留学中のことであった。

ここで鷗外は、当時、兵食に洋食（パン食・肉食）を採用しはじめていた海軍に真っ向から異を唱えて、米食が「其調味宜キヲ得ルトキハ人体ヲ養ヒ心力及ヒ体力ヲシテ活発ナラシムル事毫モ西洋食ト異ナル事ナシ」と断言している。さらに興味深いのは、鷗外のこの〈米〉に名を借りた日本礼賛が、彼が兵食としては断固、拒否しようとした西洋式の思考法、すなわち近代科学の論理に則って行なわれていることである。彼が自信をもって「我陸軍ニ於テハ米食ニテ充分ノ営法ヲ行フ」と述べる判断の根拠はドイツの近代栄養学の大家フォイトが定めた栄養価の標準値にあり、そもそも鷗外の栄養学的分析の手法そのものが、留学先の指導教授ホフマンに倣ったものであった。しばしば「洋行帰りの保守主義者」^{注4}と評される鷗外が西欧に対してとつたスタンスの、微妙なネジレを雄弁に物語るエピソードである。

鷗外のこのいささかユーモラスな個人的歪みは、しかしながら、日本の脚気対策の歴史には看過することのできない重大な禍根を残すことになる。^{注5}じつは、海軍が兵食の洋食化に踏み切ったのは、軍隊に蔓延する脚気を根絶するためであった。今日では常識となっているように、脚気の原因はビタミンB₁の不足にある。米そのものに害はないが、玄米を精白米にする際に、このビタミンB₁の含まれる胚芽や米糠が玄米から削ぎ落とされてしまうのである。江戸中期から明治にかけて、生活レベルの向上とともに白米食の層が拡大され、精白技術が進歩するにもなつて、都市部を中心に脚気は急速に流行しはじめ、とりわけ白米が支給された明治の軍隊で猖獗^{しょうけつ}をきわめるようになる。

明治一七、八年頃は、まだビタミン概念そのものがなかったため、証明こそできなかったものの、海軍、そして陸軍の一部でも、経験則として白米食を麦飯に切り替えることで脚気を防げることに気づきはじめていた。鷗外の留学そのものが、また、このような情勢を背景に、兵食の標準を研究、確定せよとの命を帯びたものであったのである。ところが、ここでも西欧科学のパラダイムから一歩たりとも踏み出すことを嫌った鷗外は、学理上、立証不能な麦飯説を一顧だにしようとはしなかった。

しかも、この黙視の根っこには、陸軍軍医総監石黒忠恵の「本邦通俗、古来米を貴とみ麦を卑しむ常習にして」「上聖上の供御より下我々の食に至まで米を麦に換えることは随分の難事」（『脚気談』）との見解が端的に物語るように、巷に広がる麦飯論を米、および伝統的な日本食に加えられた攻撃と受けとめて、過剰防衛に転じてしまうという、感情的なわだかまりが伏在している。鷗外もまた、問題の所在を完全に読み替えて、論議すべきは脚気に対する麦の効用の有無であるにもかかわらず、「非日本食ハ将ニ其根拠ヲ失ハントス」（明21）をはじめとして、ひたすら米食の擁護にこだわり続けることになる。すでに「日本兵食論」執筆の時点で、「米食ト脚気ノ関係有無ハ余敢テ説カズ」とカッコ書きで注を加えた鷗外は、当初より、自分の米食論を当時、沸騰中の脚気論争の文脈から周到に切り離す用意をしていたのもであった。

こうして鷗外らをバックにした陸軍軍医本部は、この後も日清・日露両戦争を通して、す

でに効き目については証明済みの麦飯を断固として採用せず、白米一色で押し通し、日露戦争では戦傷病死者、約八万五六〇〇人のうち、脚気による戦死者は、およそ二万七八〇〇人を数えるに至ったという。その後、明治四三年に鈴木梅太郎が米糠から脚気に有効な成分を発見して、コメの学名 *Oryza sativa* に因んで「オリザニン」と命名、ビタミン概念の先駆をなしたが、ビタミンが世界に広く認知されたのは、エイクマン、ホプキンスがビタミン発見の功績でノーベル賞を授与された昭和四年のことであった。

オリザ・稲へ

第二次世界大戦へと向かって、西欧の衝迫に危機意識がかきたてられての祈り―宇宙 くるにつれ、米、とりわけ「白米」は「純粋な日本人」の隠喩として、まに開く農本主義 すます象徴性を高めてゆく。たとえば『興亜農民読本』（昭14）の類いの作者・宮沢賢治

ロパガンダは、起源としてのアマテラス神話にまで遡って、新嘗祭などをはじめとする太古からの農耕儀礼を国家制度としての天皇制の言葉で意識的に語り直しはじめてゆく。この頃になってくると、米が日本人の隠喩であるばかりではなく、青々と稲の実る水田までが「まほろばの我が国土」の比喩としてメタフィジックな意味合いを帯びてくる。

ここで取り上げる宮沢賢治は、日本がひたすら満州事変への道を急ぎ始めた昭和初期に活躍した東北の詩人である。米の産地でありながら早魃と冷害に苦しめ続けられ、ほぼ日本全国で米が主食になった一九三〇年代に、稗や粟を主食としていたといわれる東北に生を受け

た賢治にとって、稲は文字どおり「祈り」の対象であった。高等農林学校に学び、野山に白生する草花の一つ一つを慈しんだ「植物医師」賢治の中でも、稲は「マコトノ草」（「農学校歌」―すなわち特権化された存在であった。

稲は賢治にとって大地から贈られた聖なる命であったといっても過言ではない。たとえば『春と修羅』第二集に収められた次の詩。

Largo や青い雲滄やながれ／かりんの花もほそぼそ暗く燃えたところ／

延びあがるものあやしく曲り惑むもの／あるいは青い蘿をまとうもの／

風が苗代の緑の氈と／はんの木の葉にささやけば／馬は水けむりをひからせ／

こどもはマオリの呪神のように／小手をかざしてはねあがる／

……あまずっぱい風の脚／あまずっぱい風の呪言……／

かっこうひとつ啼きやめば／遠くではまたべつのかっこう／

……畦はたびらこきんぼうげ／また田植花くすんで緒いすいばの穂……（後略）

あらゆる生き物に対して五官のすべてを解き放ちながら、実りを迎えた一面の稲田を「緑の氈」と比喩するものは、触覚に富んだ身体感覚そのものだろう。ここで賢治は囁きかける

風そのものであり、また、囁きかけられる生き物のひとつともなっている。賢治の身体と自然を結んでいるものは、ほとんどアニミズム的な一体感であるといつてよい。

大正一五年、三〇歳で農学校の教諭を辞めて耕農の実践生活に入って以降は、稲はいちずな喜びの対象から、苦悩と願いに引き裂かれた記号と化してくる。

晩年の童話の傑作『グスコブドリの伝記』（昭7）は、主人公ブドリが稲の救済とひきかえにみずからの命を捧げる物語である。冷害に見舞われた大地を暖めるために、火山を人工的に噴火させるべく、ブドリは爆破装置の引き金を引く最後の一人の役回りをもって出るのである。ブドリが生命と引き替えにした稲は作中、「オリザ」の名で呼ばれている。いかにも科学の徒であった賢治にふさわしく、コメの学名 *Oryza sativa* に因んでの命名であるが、その固有名詞風の呼びかけめいた語感には、稲を単なる栽培ではなく、交わりの対象として捉える賢治の宇宙感覚が畳み込まれているはずだ。

ブドリの行為は、賢治の中で、単純な自己犠牲であるよりは、むしろオリザを贈与してくれた大地への厚い返礼の儀式であったのかもしれない。オリザの生命とブドリの生命の交換は、自然と賢治との交感そのものでもあったろう。ただし、身を挺して大地を救うブドリの行為が、昭和の精神史の中では、たとえば玉と砕けて国土を救おうとした青年将校たちの「昭和維新」と微妙に重なり合っていることには、やはり注意しておく必要がある。賢治が日蓮宗国柱会の熱心な信者であったことは有名だが、日蓮宗は仏教の中では珍しく現世改革、

つまりは社会へ改造の志向を強くもつ宗派である。北一輝にはじまり、二・二六事件の陸軍将校、そして満州事変の石原莞爾まで、その思想的背景にあるものは、日蓮宗であった。^{注77}ブドリがめざしたものは火山爆破による地質の改造であったが、彼らがとりつかれたものは国家改造の悲願であったといえるだろう。二・二六事件の下級将校の多くが、東北や北陸の貧しい農村出身の誠実な青年たちであったことも、これまた、あまりにも有名な事実である。

もちろん、賢治の思想は、単なる農本主義や農業イデオロギーからは峻別されるべきである。大地と農民の至福に満ちた贈与交換が、しかしへ入植へ鋤を入れ耕すこと（土地）を所有する植民地主義を前提にしてしか成立しないことを、賢治は、直観的に知っていた。^{注81}

『グスコブドリの伝記』でも、ブドリの父は森の樵とされており、ブドリのヒロイックな犠牲の物語の遠景には、飢饉の口減らしのためブドリの父と母が「森」でみずから死を選ぶ悲しい挿話、「てぐす飼い」がやって来て、「てぐす」を飼育して商いをする工場資本が、父のなりわいの場であった「森」を荒らしてゆく苛酷な挿話が埋め込まれている。オリザの周縁には、失われつつある「森」の記憶、これから始まる商いの世界が見え隠れする構造となっており、そこには自然が実をつけたものをそのまま手にする採取の原理が、自然との贈与交換、ひいては資本主義の商品交換の原理に侵略されてゆくプロセスさえ辿ることができるだろう。ただ、いずれにせよ、都会に出現したちやぶ台の魅力にいちはやく捕われた漱石が、稲という植物を知らない江戸っ子であったのとは、あまりにも対照的に、賢治は、貧しい農

の苦しみを抜きには語れない作家であった。

さて、この後、満州事変に向けて、貧しい青年たちは銀米を求めて入隊し、軍部は窮迫する国土の原料の支給地として、幻の楽土・満州へと照準を定めてゆく。餓えの大地・東北から侵略の大地・満州へ―へ米は飢餓と渴望に引き裂かれた記号として、大日本帝国の聖なる表象としての位置を獲得してゆく。この時、日本は、みずからの外延部に新たに見出された満州をへ外地と見なすことによって、自己のへ内地としての優越性を確保し、満州人を排除して日本人のみに許されたへ銀米は、満州人の食として定められたへ粟と稗との差異化の上で、よりいっそう、へ純粹なる日本、および日本人を表象していったのである。

三、へ米の神話を乗り越えるために

ちやぶ台よ、

再び―寺内貫太

郎とサザエさん

それでは、第二次世界大戦の敗北にはじまる日本の戦後の文化史は、米やへごはんの風景に、いったい、どのような解答を与えたのだろうか。

まず、触れておきたいのは、好んでちやぶ台を描き続けた二人の女性作家、向田邦子と長谷川町子である。ドラマ『寺内貫太郎一家』（昭49放映）をはじめ、ブキツチヨで一本気な頑固親父が怒り心頭に発して蹴飛ばす向田作品のちやぶ台（図⑥参照）と、漫画『サザエさん』（昭21〜49）の家族全員、だれ一人として欠けることなく、いつもみんな



図6 ちやぶ台を囲む寺内一家と貫太郎（「寺内貫太郎一家」TBS）

で囲んでいる和のちやぶ台。一見、うらはらな役割を果たしている二つのちやぶ台であるが、そこには期せずして相即するものがある。貫太郎の妻里子、サザエさんとその母フネ―怒りの受けとめ手という副次的人物であるか、のびやかに自己主張する存在であるかは別として、そこでは、主婦と呼ばれる女たちが、ごく自然にちやぶ台に寄り添い続けて中心を形成している。女が守るちやぶ台、とでもいうべき共通のテーマが見えてくるのである。

そこで、とりわけサザエさんの家庭は、女子どもの論理が根づいた戦後民主主義のお手本のように評されることが多いのだが、果たして、それは戦後日本のへ実相だったのだろうか。じつは案外、気づかれていないが、『サザエさん』も向田ドラマも、その最盛期は一九六〇年代の高度経済成長期、およびそれ

以降に相当している。『サザエさん』がテレビに登場するのが一九六九年。向田の場合、初のエッセイ集『父の詫び状』の刊行が一九七八年、直木賞を受賞した『思い出トランプ』は一九八〇年の発表である。それは、ちゃぶ台がダイニング・キッチンにとって代わられるどころか、家庭そのものが崩壊の兆しを見せはじめた時代であった。文芸の世界もそれを反映して、社会派シナリオ作家山田太一のテレビドラマ『岸辺のアルバム』（昭52）、円地文子の『食卓のない家庭』（昭54）など、むしろ主流は、夫婦や家族の解体と新たな家庭像の模索に向かいはじめていたのである。

とするならば、向田ドラマや『サザエさん』のちゃぶ台は、むしろ家族の荒廃に気づきはじめた日本人の、隠された願望が託されたノスタルジーの表象ではなかったのだろうか。先ほど、〈主婦〉の守るちゃぶ台と書いたが、正しくは〈母〉の守るちゃぶ台と改める方がよさそうである。たとえばサザエさんは、確かにマスオさんの妻なのだが、「人のいいが球に瑕」のマスオさんが、当初の「パパのお家のすぐ近く」の借家住まいを放棄して、婿養子でもないのにサザエの実家に同居してくれたため、この永遠に年をとらない若夫婦は波平、フネ夫婦の〈子ども〉同然、磯野家の二世代目へと吸収されてしまっている。また、サザエさんはカツオ、ワカメという二人の弟妹の存在もあずかって、母や妻であるよりも姉妹の役割をキープし続けることになる。物語の登場人物で向田や長谷川自身に相当するのは、いうまでもなく娘静江やサザエさんであるが、そのため〈母〉はつねに〈娘〉の視座から描き出される

ことにもなっている。

ここで、向田や長谷川がともに慎ましく折り目正しい独身の女として女系家族の中を十全に生き、逝った作家であることを想起してもよいが、二人が描き出したちゃぶ台からは、むしろ戦前・戦中を守り通した〈母〉のちゃぶ台へのノスタルジーが透けて見えるような気がしてならない。『サザエさん』が女たちに発信する明るい声援と、向田が不本意ゆえに周りに当たり散らしながら退場していくオヤジの背中に送った惜別は、いうならば同じ一枚のフィルムの中のポジとネガだったのではないだろうか。

反転する〈母〉

はんくの風景

—小津安二郎

『麦秋』のリア

リズム

二〇世紀も最終段階に突入した現在、風俗に寄り添う〈サブ・カルチャー〉の領域では、ちゃぶ台どころか家庭の食事などもはや存在せぬかのように、オシャレでクールな若者文化の〈食べる光景〉が量産され続けている。村上春樹の処女作『風の歌を聴け』（昭54）で「僕と鼠」のコンビが二ヒルで切ない会話を交わすのは、ピーナッツの皮が散らばる夏の気怠いスナックバーのカウンターだった。また、吉本ばななが『キッチン』『満月』（昭63）の連作で、「となりに人がいては淋しさが増すからいけない」と呟いて、台所を共に食べる場ではなく、独り作るための機能的空間として規定し、食卓を追放して冷蔵庫を特権化し、食欲と性欲が同時に満たされるような食べ物として白飯ならぬカツ丼を登場させた時、『心』以来の日本人

の「へごはん」の意味は、いとも軽やかに転倒されてしまったといえるだろう。

しかし、その傍らで、相も変わらず『サザエさん』は毎日曜夕方のテレビに登場し続け、最近では総務庁の「さわやか行政サービス運動」のイメージ・キャラクターとして、カラフルなポスターを飾っている。われわれ現代人は「米」の神話をほんとうに乗り越えることができたのだろうか、あるいは両棲類さながらに、家庭の外側に広がる軽くて希薄な空気をエンジンジョイしながら、隠された家庭への願望を『サザエさん』に満たしているにすぎないのだろうか。

最後に立ち止まってみたい光景は、『東京物語』（昭28）をはじめ、高度経済成長前夜に昭和の市民生活を集中的に取り上げて活躍しながら、ノスタルジーからも気負いからも無縁に、ひたすら食卓の場面を撮り続けた映画監督、小津安二郎の『麦秋』（昭26）である。戦時中のシナリオ『お茶漬の味』では、夫の出征を控えた夫婦家族の最後の夕食に「お茶漬」を配した小津は、『麦秋』では、家庭での食事と料亭での外食、一家のごはんと深夜のお茶漬など、日常の食事をめぐる差異の組み合わせの集積に、「結婚」というドラマの成立を導き出している。^{注10}

ヒロインは銀幕の永遠の恋人、原節子が演じる二八歳のOL、紀子。映画は、慌ただしい朝ごはんのちゃぶ台のシーンから始まって、美貌の持ち主ながら、どういうわけか嫁き遅れになっている紀子の縁談話をめぐって進行する。小津は、ここでストーリーの中心に専務の

紹介で兄もひどく乗り気な、ひと回り年上の立派な男との縁談話を配置してみせ、あたかもその成否にドラマが成立するかのよう展開してゆきながら、終幕で、一転、ドンデン返しを食わせて、紀子に近所の子連れやモメの幼な馴染み、謙吉との結婚を選ばせる。作中、求婚の言葉やデートはおろか、顔をあわせる場面さえほとんどない二人の結婚に、周囲は仰天して詰め寄るが、フィルムの中の前原節子は楽しげに微笑むばかりで確たる理由を語ることもなく、小津は完璧なまでに紀子の心理を描こうとしない。



図⑦ 故杉村春子と原節子の演じる名場面
（「麦秋」小津安二郎監督、1951年、製作＝松竹株式会社）

ところが、突如、謙吉との結婚を口走った紀子に、謙吉の母親役を演じる杉村春子が喜びに気も動転して、思わずその感激を「紀子さん、パン食べない？ あんパン！」と表明した瞬間（図⑦参照）、われわれ観客は、筋立てとは無関係に何度も反復されるさまざまな食事の場面が、結婚のドラマを意図していたことに気づくのである。冒頭の朝食の風景以来、何の変哲もなく繰り返される「へごはん」の日常性が、まったく異質な「あんパン」の出現で、ものの見事に突き崩されてしまうからである。杉村春子の発した「あんパン」

の一語―それは平和な家庭から娘を一人、奪うという意味において〈事件〉であると同時に、また、その暴力性において、〈食べること〉がじつはきわめて身体的な営みであり、家族というものが食と性によって結び合わされているという単純素朴な事実を、一瞬のうちにリアルに露呈させてしまう。

あとから振り返ってみるならば、紀子一家の平和なごはんの風景が、ここまで何度となく挿入されているさまざまな〈食べる〉行為によって、ゆるやかに、しかしながら確実に侵食されていたことに気づかれる。料亭で専務が紀子に見合い話をすすめながら交わされる杯の応酬、ホテルのロビーで友人たちと〈未婚者対既婚者〉に分かれて争いながらコーヒーを飲む場面。そして、作中、数えるほどしか顔を合わせることもない紀子と謙吉が、紀子宅の深夜の茶の間で、甥たちに隠れて嫂と三人、こっそりケーキを頬張ったり、二人の唯一の結び目ともいえる戦死した紀子の次兄の行きつけだったという喫茶店で、一緒にコーヒーを飲んだりしているのである。

事実、ストーリーの上でも、紀子の結婚と旅立ちのドラマは、さらに、その外枠で一家そのものの解散と別離を誘発している。居候の妹が嫁ぐことは兄一家の独立を促す誘発剤となり、この後、物語は老いた両親を再び出舎へ追いやる結末へと展開してゆくのである。この間、あの冒頭に見た慌ただしくも平和な茶の間の風景は、暗転して、紀子を欠き、しかも、そうして団らんの攪乱者を排除したにもかかわらず、ギスギスしてきしみを見せはじめる。

物語半ばには、帰宅の遅くなった紀子が、自分の縁談や友人の結婚話から解放されて、ひとり静かに台所でお茶漬けを食べるじつに印象的な場面があるのだが、ここでサラサラかきこまれる〈深夜の台所のお茶漬け〉は、実際、あたかも〈一家揃った茶の間のごはん〉を流動化させ始めているかのようである。

新しい家族の誕生が旧い家族の崩壊であり、ひとつの結婚の喜びが同時に悲しみをも意味してしまふという両義性。その両義性を、小津はけっして主観的に意味付けようとはしない。ただ、そのタイトルを日本のうつろう四季の流れに託して、「麦秋」―実りが即、刈り入れでもあるような生と死の戯れる収穫期と命名し、淡々と〈ごはん〉の光景を反復しながら、茶漬けやあんパンとの差異として示すだけである。それは長い米の文化史の中で、本来、大陸から外来した稲をいたずらに神話化し、自己の隠喩として語り続けてきたわれわれ日本人が、安易な礼賛や拒絶を超えたところで、改めて引き受け直さなければならぬもうひとつの〈始まりの風景〉であったように思われてならない。

注（引用文献を兼ねて）

（1） ちやぶ台に関する実証的研究、およびその文化史的考察については、前田愛「描かれた家庭―その食卓」〔『S』28号、一九八五年〕十川信介「食卓の風景―明治四十年代」〔『文学』

一九九一年冬〕に多くをよる。

（2） 石毛直道ほか編『昭和の食』ドメス出版、一九九〇年

- (3) 柳田国男「米大切」(『明治大正史世相篇』所収、一九三二年) および同編『民俗学辞典』(東京堂出版、一九五一年)
- (4) もとは『妄想』(明44)における鷗外本人による自己規定であるが、これをキーワードとして展開した優れた鷗外論に、山崎正和『鷗外―闘う家長』(河出書房新社、一九七二年)
- (5) 以下、脚気と麦飯、および鷗外との関わりについては、板倉聖宣『模倣の時代』(仮説社、一九八八年)による。
- (6) 大貫恵美子「コメの人類学―日本人の自己認識」岩波書店、一九九五年。以下、米の象徴性、神話化作用等についての考察は、多くを本書による。
- (7) 松本健一「信仰という悲劇―石原莞爾と宮沢賢治」『ユリイカ』所収、一九九四年四月
- (8) 賢治における贈与の問題の考察については、西成彦『森のゲリラ宮沢賢治』(岩波書店、一九七七年) 中沢新一『哲学の東北』(青土社、一九九五年)
- (9) 鶴見俊輔『漫画の戦後思想』文芸春秋社、一九七三年
- (10) 以下、『麦秋』における〈食べること〉の考察については、蓮實重彦『監督 小津安二郎』(筑摩書房、一九八三年)による。