

博士論文

映画における家族像の変遷

—小津安二郎作品と山田洋次作品におけるプロジェクトとしての「家族」の可能性—

梁 智嫻

(Yang, Jeewon)

映画における家族像の変遷

—小津安二郎作品と山田洋次作品におけるプロジェクトとしての「家族」の可能性—

梁 智媛 (Yang, Jeewon)

目次

はじめに	1
一. 問題意識	4
第1章 問題意識と研究方法	4
1-1. なぜ「家族」なのか	4
1-1-1. 変わりつつある日本の「家族」	4
1-1-2. 家族は「血縁」なのか:『そして父になる』と戦後の日本映画	7
1-2. 「小津安二郎」と「山田洋次」の「家族」におけるプロジェクト	10
1-2-1. プロジェクトとしての「家族」	10
1-2-2. 戦後初期と高度成長後期における家族	14
1-2-3. なぜ「小津安二郎」と「山田洋次」なのか	20
1-3. 研究方法	23
1-3-1. なぜ「映画」における家族か	23
1-3-2. 家族イメージの先行研究	24
1-3-3. 映画分析の方法	27
二. 戦後初期の小津映画における「家族」と「救い」	30
第2章 戦後初期と小津映画	30
2-1. 小津映画研究の批判的検討	30
2-1-1. スタイルや様式美の強調	30
2-1-2. 現実離れへの批判や日本的イメージの強調	33
2-1-3. 新しい小津映画の発見へ	35
2-2. 戦後初期と小津映画	38
2-2-1. 「家」から「家族」へ	38
2-2-2. 支配的メディアとしての映画	42
2-2-3. 先行研究に見る小津の(非)歴史性	43

2-2-4. 小津発言から読む戦後初期の小津作品-----	47
第3章 離反と融合-----	56
3-1. 排他性への問題提起：『長屋紳士録』と『晩春』を中心に-----	56
3-1-1. 既存研究及び当時宣伝プレスの検討-----	58
3-1-2. 本研究の視座-----	63
3-2. 閉じた幸せの問題-----	66
3-2-1. 甘えあう関係性-----	66
3-2-2. 変化を拒み続ける排他性：甘えられない子供と甘える大人-----	68
3-3. 指針役の存在：占師と父親の決断-----	73
3-3-1. 占師の登場、排他性への警戒と正しいことへの決行-----	73
3-3-2. 父親の決断の意味 ：『父ありき』(1942)『晩春』(1949)『秋刀魚の味』(1961)を中心に-----	74
3-4. 切り離されるゆえに広がる新たな関係性-----	79
3-4-1. 離反による自覚や反省-----	79
3-4-2. 新たな融合に向けて-----	84
第4章 罪と宥和^{ゆるし}-----	92
4-1. 「切り離せない関係性」への問題提起：『風の中の牝雞』と『宗方姉妹』を中心に-----	92
4-1-1. 既存研究の検討及び本研究の視座-----	92
4-2. 歪んでしまった関係性、その失望と怒り-----	98
4-2-1. 苦しめるものに対する忍耐と過ち-----	98
4-2-2. 既存の関係の切り離せなさ、その苦しみと相克性-----	102
4-3. 歪んだ関係性の捉えかえし、そして宥和-----	107
4-3-1. 「過剰な反省」を読み直す：『東京の女』(1933)と『風の中の牝雞』(1948) ---	107
4-3-2. 反省と宥和による関係の紡ぎ直し、そして抱擁-----	109
4-3-3. 死によってつながる関係性：赦しへの主体的決断-----	111
第5章 関係の不可能性と決断-----	119
5-1. エゴの登場：『麦秋』と『東京物語』を中心に-----	119
5-1-1. 小津の製作意図及び既存研究の検討-----	119

5-1-2. 本研究の視座	123
5-2. 移り変っていく家族、浮き彫りにされていくエゴイズム	125
5-2-1. 優しさを失ってしまった子供たち	125
5-2-2. 他人ゆえの配慮や誠意	129
5-3. 決断の引き受けと尊重	131
5-3-1. 結婚をめぐる主体的な決断:『晩春』(1949)と『麦秋』(1951)	131
5-3-2. ひたすら肯定し沈黙する父親と母親	137
5-4. 関係の不可能性の自覚とそれゆえの主体的引き受けの重要性	143
5-4-1. 甘えきるわけにはいかない人間愛情:肉親ゆえの嫌悪感、他人ゆえの同情	143
5-4-2. 能動的に現状を変えていく可能性への期待	146
第6章 戦後初期小津作品における「家族」の意味	151
6-1. 戦後初期における小津作品の特徴	151
6-2. 戦後初期における小津作品の歴史的意味	156
三. 『男はつらいよ』初期作品における「家族」と「意思」	161
第7章 高度成長後期、山田洋次の『男はつらいよ』	161
7-1. 家族を描く『男はつらいよ』の時代性	161
7-2. 先行研究の批判的検討	166
7-2-1. 無条件的で安定的、理想的な関係性への憧憬	166
7-2-2. 考えることを断念、外部というものを喪失	168
7-3. 『男はつらいよ』における初期作品(第八作まで)の重要性	172
7-3-1. マンネリズムとしての『男はつらいよ』への拒否	172
7-3-2. なぜ『男はつらいよ』の初期作品に注目するか	172
第8章 異質と放浪	177
8-1. 「甘える」ことのできない車寅次郎	177
8-1-1. 際立つ異質性、「家族なるもの」への希求	178
8-1-2. 生々しく衝突する「とらや」と寅次郎	185

8-2. 定着の場にはならない柴又	190
8-2-1. 堅気にはなれない寅次郎	191
8-2-2. 気楽に旅立つ放浪者	194
第9章 決裂する親子	198
9-1. 血縁ゆえに怒鳴り合う親子	198
9-1-1. 意志する個人として登場する寅の母親、それに対比される恩師の死	199
9-1-2. 消えていく産みの母	205
9-2. 「リンドウの花の咲く家族」を問い直す	210
9-2-1. 「リンドウの花の咲く」理想的家族は幸せなのか	210
9-2-2. わからない存在としての母親の死／血縁ゆえの無理解とわかり得なさ	212
第10章 尊重と理解、「新たな家族」への「意思」	218
10-1. 新たな「家族なるもの」への提案	218
10-1-1. 目新しい概念としての「心の故郷」、葛飾柴又のとらや	219
10-1-2. 安堵する寅次郎、「意志する家族」の誕生	225
10-2. 「意思する家族」への問題提起	230
10-2-1. 知的障害のマドンナをめぐる葛藤	230
10-2-2. 和解するさくらと寅次郎	236
10-3. 安定化する「意思する家族」	240
10-3-1. 「意思する家族」における「距離戦略」	241
10-3-2. 達人化する車寅次郎、そして諦めの美学	249
第11章 『男はつらいよ』初期作品における「家族」の意味	255
11-1. 『男はつらいよ』初期作品における「意思する家族」の特徴	255
11-2. 『男はつらいよ』初期作品をめぐる困難と誤解、そしてマンネリズム	259
結び	265
「小津安二郎」と「山田洋次」の連続性と断絶性	265
2013年における『東京物語』と『東京家族』	273
参考資料	277
<資料1> 葛藤の類型からみた小津映画	277

<資料 2>	葛藤の類型にみる小津映画の家族像の変化-----	279
<資料 3>	小津映画における物語上の父の関係の変化-----	281
<資料 4>	小津映画における物語上の母の関係の変化-----	282
<資料 5>	小津映画における物語上の夫の関係の変化-----	283
<資料 6>	小津映画における物語上の妻の関係の変化-----	284
<資料 7>	小津映画における物語上の娘や息子の関係の変化-----	286
<資料 8>	物語上の小津映画の家族像(テキスト分析やキャラクター分析による家族像)--	287
<資料 9>	小津安二郎の作品目録-----	290
<資料 10>	小津安二郎の作品年譜 (中山信子) -----	292
<資料 11>	山田洋次『男はつらいよ』の作品目録-----	293
参考文献	-----	295

はじめに

韓国からの留学生である筆者が、隣国の日本に来てもっとも印象深く感じたのは、個々人の関係において相手に配慮し相手に迷惑をかけることを恐れ、相手に遠慮し、不満や腹立ちを直接表さない、そうした人々のコミュニケーションの仕方であった。また、それとは対照的に、日常生活に密着したメディアであるテレビに登場する人物たちが、出演者同士の乱暴な悪戯を楽しみ、大胆な発言や行動を躊躇なく演じているところにも強い興味を感じた。

やがて日本での生活のなかで、家族内におけるきずなや家族のなかでの個人としての意識が韓国と大きく異なることに気付いた。特に、実際家族のなかでもお互いに迷惑にならないように気を使っている様子は特異なものと思われた。そこで筆者は、相手に迷惑をかけることを恐れる一般人のコミュニケーション・スタイルが、家族関係における意識や考え方も深く関わっているのではないかという仮説を抱くようになった。日本の人々のあいだのコミュニケーションの仕方と、家族の間でのコミュニケーションの仕方との関連性に興味を覚えるようになったのは、もともとはこうした日本での個人的体験が出发点となっている。

家族関係について考察しようとするれば、メディアがその役割において形作っていく現実性というものを避けては通れない。たとえば韓国では、日常生活のなかで接触する身近なメディアのなかで常に浮き彫りにされるテーマの一つが家族である。メディアで描写され提供される情報としての家族や個人の姿に対しては、時には批判的な意見が向けられることもあるが、実際その影響力や視聴者の反響は大きい。日本においても、「メディアを通じて描かれる家族」の存在を無視することはできないであろう。

また韓国との相違から出発して日本の家族の特異性を分析しようとするうちに、アメリカの占領時代に関心が向かったのも、自然な流れであった。在日韓国人であり、日本と韓国の両国から距離をもつ旅人に似た立場に立つ姜信子は、「ある意味で、日本と韓国は近代という時代がアジアの片隅で生み育てた仲の悪い双子¹」であるという。実際、日本の植民地時代によって、互いに似た要素を持たざるを得なかった日本と韓国。その後、各々の独自の発展を遂げてきた両国の差異に注目しようとするとき、両者の一つの分かれ目となったのがアメリカ占領期だからである。

「メディアで語られる家族」という問題を考える上でも、日本の歴史上、内外の新たな力によって大きな変化を迫られた時代であるアメリカ占領期の重要性は極めて大きい。そして、韓国の米軍政期（1945～1948）と重なる日本のアメリカ占領期（1945～1952）の社会の変革をメディアとの関連で見ると無視できない研究対象が、当時日本でもっとも大きな影響力を持っていた「映画」である。

「映画」というメディアは、一作品ごとに完結した芸術作品であるものの、基本的には

¹ 姜信子『日韓音楽ノート』岩波書店、1998年、10頁。

常に同時代の一般観客を対象にして作られている。しかし、ヴィジュアルを通じて当時の世相が追体験できることから、当時の観客にとどまらず時代を超えたメディアとして後世にも楽しまれ、その影響力や魅力が存続するということが、映画の大きな特徴である。つまり、映画というメディアは、同時代の社会の写実的描写によって人々の考え方やコミュニケーションの仕方を描くだけでなく、その後の社会への提案をも暗示しているのである。

こうして筆者は、アメリカ占領期に始まる戦後初期のメディアとして映画に着目し、実際に占領期の日本の映画作品に接することになった。同時代の韓国の映画作品で現存するフィルムは10本にも満たない。このような韓国の状況とは量や質において比べ物にならないほど莫大な影響力を持っていた当時の日本の映画作品は、筆者にとって、当時の日本社会や人々に接することのできるもっとも有効なチャンネルとなった。

そうした作品のなかでも、その時代を極めて的確に表現しているように感じられ、強い印象を受けたのが小津安二郎監督の作品であった。家族の日常生活を通して描かれる当時の日本社会。小津の作品では、生活世界と密着した「家族」に作品の素材が求められ、当時の人々に望まれ夢見られていたように思われる世界がスクリーンに描き出されている。そこから得られる安らぎや安定感は非常に興味深いものであった。筆者には、小津作品は、現在の「家族」や「社会」に対しても鮮明なメッセージを含んでいるものと受け止められた。

この感覚は他の監督の作品からは得られないものであった。それをきっかけに、現存する小津作品（37本）全てを観ることとなった。しかし、そのなかでもやはり戦後初期の作品にこそ小津の特徴が際立っていることが改めて確認され、その特異性にさらに興味が深まっていった。

しかしながら、既存の評論をみると、小津は主に自分の芸術世界のみを描いた映画作家として評価されており、特に戦後の小津作品に対する賞賛のなかに表れる「日本の美」は、そのスタイルや様式美、洗練された撮影技術や伝統的光景といったものによって代表させられている。のみならず、小津作品が楽しい遊戯やノスタルジアとして評価され強調されることに対しても筆者は疑問を抱いた。戦後初期における小津作品から筆者が受け止めた「日本の美」とは、明らかに作品のなかで描かれる登場人物に代表され、浮き彫りにされているある種のメッセージ性に由来するものであったからである。

小津研究をしたいと筆者が言い出したとき、映画研究をしている日本の友人から言われた第一の忠告は、「小津はやめた方がいい。先行研究を調べるだけで終わってしまうから。誰かマイナーな日本人監督の作品に関心を移した方がいい」というものであった。しかし、小津映画に出会ってはじめて感じた、その強烈な刺激は、その後の研究を続けるもっとも強いモチベーションとして働いた。

それ以降は、日本で家族を素材とした映画製作を続けてきた松竹の系譜のなかで木下恵介、山田太一、山田洋次らの監督を中心に映像に描かれた家族研究をし続けた。なかでも、

一般には温かい人情や家族愛を描いているといわれる山田洋次監督の『男はつらいよ』シリーズにおける「家族」の関係性は、筆者にはかなり特異に感じられた。はじめは、家族としてのまとまりや温かさより、よそよそしさや冷たさの感覚だけが強烈な印象として残された。それで、『男はつらいよ』シリーズ（48本）を繰り返し見ることになった。そのなかで、マンネリ化する前の初期作品からは、明らかな特徴が読み取られた。

小津作品の研究とは違い、『男はつらいよ』の場合は、娯楽映画として楽しまれた映画ではあるものの、あまり研究対象としては論じられてこなかったのが現状である。特に「家族」を研究するためには、『男はつらいよ』以外の山田洋次作品に関心を寄せたほうがよいと助言されたこともある。しかし、未だに言及されていない『男はつらいよ』初期作品の特徴は、「家族」を扱う研究対象としても、非常に魅力的な要素を持っている。

幸いに山田監督と直接インタビューを行なった際、筆者はしつこいほど同じ質問を続けた覚えがある。「なぜとらやの人たちは、寅さんにそれほど冷たいのですか。家族であれば、もっと厳しく叱り寅さんを安住させるべきではないでしょうか」というような内容であった。この問いが、まさに『男はつらいよ』シリーズの初期作品の研究を続けた一つのモチベーションとなったのである。

日本で映画における「家族」研究を続けながら、自分のなかにおける「家族」に対する理解や考えも、一定に不動のものではなかった点は、研究対象を扱うのに難しく作用した時もあった。ところが、小津作品や山田作品から得られた問題意識をもって本研究を続けることができた。

2013年、韓国では史上初めて映画の年間観客が2億人を突破した²。しかも、「家族」を主題にした、あるいは、少なくとも「家族」が一緒に観賞できるメディアとしての役割は、莫大な影響力を振るっている。ところが、韓国社会における家族の絆、親族、人々の関係性は、その規範と実態のなかで大きな揺らぎを見せ、変化し、問い直されていく最中ともいえる。

いま、日本での家族研究を通して目指そうとしているものは何かと問われれば、筆者の答えは次のようなものである。——もっとも大きな影響力を持っていた、戦後メディアとしての日本の映画作品に表われた日本人や日本の家族のあり方を、戦後初期の小津映画と高度成長後期の山田映画を素材に考察する。日本の変革期ともいえる両時期、家族に対するそれぞれのメッセージを探り出すことによって、その後も変化しつづけてきた現代日本の家族のあり方や考え方についての一つの典型を抽出することが可能となる。それを検討する過程で、日本におけるコミュニケーション様式の基盤となっている家族という特異な関係性も明らかになる。そしてこの作業が、韓国における家族のあり方やコミュニケーションの仕方を分析する上でも、有益な比較の対象を与えてくれるものとなることを望んでいる。

² 関連統計を体系的にまとめ始めた2000年代からの数値であり、今まで2億人を越えた国はインド、アメリカ、中国、フランス、韓国である。（毎日経済新聞、2013年12月19日。）

一. 問題意識

第1章 問題意識と研究方法

1-1. なぜ「家族」なのか

「家族」は、個々の現実生活において実践されるものでありながら、一方できわめて概念的で文化的な人間関係を含んでいる。それゆえに、理想的家族像は、現実の集約という側面よりは、観念として規範化され、共有される場合が多い。

こうした特徴から考えて、本研究は「家族」という関係性を、実際の家族の中だけに留まるものではなく、社会構成と相関するものとして捉える。すなわち、プライベートな領域として閉ざされた空間というよりは、社会全体の社会関係とも相互に影響し合う特別な領域として、「家族」が持っている意味合いに注目することになる。「家族」を「社会」と切り離すことなく、両者の密接な相互関係を前提に社会構想として位置づけるものとしては、たとえば斉藤純一による親密圏としての家族と公共圏についての議論³などもある。しかし、本研究では、いま少し日常的な実践のなかで、社会構想として模索された「家族」像に注目しよう。より具体的にいえば、そうした作業は「反省や提案としての戦後家族」に焦点を当てることになる。

詳しくは後述することになるが、実態としての「戦後家族」については、日本の家族をめぐる先行研究の中で、森岡清美、山根常男、落合恵美子、山田昌弘らによって、さまざまな定義がなされ、特徴が見出されてきた。しかし、本研究が焦点を当てる「戦後家族」とは、「反省や提案」といったかたちで模索されてきたものである。それは概念として扱われるべきものであり、実態としての「戦後家族」がかたちづくられてきたプロセスと密接に結びついてはいるものの、既存の研究とは、分析視座がやや異なってくる。それでは、実態とは区別される、「反省や提案としての戦後家族」とは、具体的にはどのようなものとして捉えられるか。以下では、まず前提として、「家族」が概念の水準でどのように変容してきたか、概観しておこう。

1-1-1. 変わりつつある日本の「家族」

「家族」という言葉が、父親と母親、そして未婚の子どもからなる集団を指すようになるのは、欧米でも十九世紀に入ってからのことにはすぎない。それ以前は、家族は、奉公人をも含む集団のことを意味していた⁴。

戦前日本においては、「家族」という言葉は一般的には「よそよそしい法令語⁵」であると

³ 斉藤純一『親密圏のポリティクス』ナカニシヤ出版、2003年。

⁴ 千田有紀『日本型近代家族』勁草書房、2011年、33頁。

⁵ 森岡清美『現代家族の社会学』日本放送出版協会、1987年。

意識されており、家族は個々の家族成員を指す言葉であった。明治民法においても、同じ用法で使われており、「家族」は集団を指してはいない⁶。一方、日本における家族社会学の先駆者であった戸田貞三⁷は、この語を現代的用法のように「集団」を指す用法で使っているが、農村の「家」研究が圧倒的に優位だった時代に、戸田のように、血縁や愛情に基づいた「家族」という集団を研究すること自体が例外的であった⁸。

ところが、戦後日本の家族社会学においては、欧米の **family** が理想的な「家族」像、つまり「近代（的）家族」として捉えられ、日本の旧来の家族はそれとは正反対の性質をもつ「前近代的」な「家」として把握されるといった問題設定がなされた。このような日本の社会科学における問題設定が、「集団」としての「家族」の用法を人口に膾炙させたともいえる⁹。

戦後しばらくすると今度は、「家族」を含む「核家族」という概念が生まれた。一九六〇年代に入ると、この「核家族」は大流行することになり、社会科学に由来しながら、ひとびとが日常的に使用する一般的な語彙に取り入れられ、いまだに日常的に使用される数少ない用語となった¹⁰。

現代になると、家族変動という観点から、その「多様性」をめぐる議論がなされてきた。「家族」という語彙は、「規範性」や「画一性」を前提にした集団のあり方（近代家族）を指す場面から、その「多様化」や、「個人化」など、現実に観察される変化に即して積極的に主題化される機会が多くなってきた¹¹ように思われる。

たとえば、家族の絆の弱体化や家族をつくらない人の増加などを指して、近年「血縁家族の希薄化」と表現する橘木俊詔は、日本社会は「有縁社会」という特色を弱めて「無縁社会」になってしまった¹²、と評価する。また、NHK スペシャル「無縁社会」の報道¹³を

⁶ 家族の集団性について言及するときには、わざわざ「一」をつけて「一 가족」と表記することもあった。（千田、前掲書・注(4)、117頁。）

⁷ 戸田貞三は、「夫婦、親子ならびにその近親者」を構成員とし、「愛情にもとづく人格的結合」としての「感情的融合」によって形成される「共産的共同」として家族をとらえ、またそうした小家族のあり方を第一回国勢調査の結果にもとづいて実証したというものである。こうした戸田の家族論はマードックの核家族論を先どりするものでもあった。

（木戸功『概念としての家族』新泉社、2010年、83頁。）

⁸ もちろん、血縁を重視する親族論の系譜は戸田以外にも存在するが、やはり生活の共同に着目する生活論の系譜のほうが優位であったことに、異論はないだろう。

（千田、前掲書・注(4)、117頁、141頁。）

⁹ 千田、前掲書・注(4)、117頁。

¹⁰ 森岡清美『現代家族の社会学』日本放送出版協会、1987年。

（千田、前掲書・注(4)、118頁から再引用。）

¹¹ 木戸功、前掲書・注(7)、17～18頁。

¹² 橘木は、血縁、地縁、社縁を人間生活の基本において、人々がお互いに助け合う共同体意識の強かった社会を「有縁社会」としてとらえている。また、経済発展や個人主義、社会・経済制度の変化は、日本人の「無縁社会」の選択を促したという。

（橘木俊詔『無縁社会の招待——血縁・地縁・社縁はいかに崩壊したか』株式会社 PHP 研究所、2011年。）

¹³ 2010年1月31日に『無縁社会』というタイトルで報道され大きな反響を呼んだ。名前や身

皮切りに、朝日新聞では家族ではなく「孤族」なる言葉を作り特集を組み、その後も雨後の筍のように無縁、孤独、孤立を扱った報道が続いた¹⁴。孤立にかんする議論や「無縁社会」を扱った議論では、家族関係を、すでに揺らいで再生できないもののように扱っている場合が多い。家族の支えあいへの期待のうすさや家族のリスク化¹⁵が指摘される現代社会において、家族関係への期待を縮減させる論調が増えるのは、ある意味では当然であろう¹⁶。

その一方で、石田光規の分析によれば、日本においては、情緒的関係の中心は相変わらず家族だと考えられているとされる。石田によれば、日本人のなかで、家族・親族以外の者に情緒的サポートの享受を期待することはできないとする者は四五パーセントにのぼる。その上で、多くの日本人は、依然として結婚生活および家族を中心とした生活を望んでおり、孤立や無縁を強調する論者が述べるほど、現時点において家族関係が弱体化しているわけではない¹⁷と石田は主張する。

制度としての「家族」に回収しきれない、人々の経験や実態としての「家族」に生じているこのような変化は、言葉の意味合いの変遷からも読み取ることができる。

他方、千田有紀は、規範性はかなり緩やかなものとなっているにもかかわらず、制度としての枠組みはなお堅固に存在していることを日本の「家族」の特徴としてあげている¹⁸。例えば、日本では一度成立した制度という結婚に「愛と性」という実態を一致させようとする傾向が、アメリカなどに比べるとはるかに弱いという。つまり「愛がなくなった」、「他に好きなひとができた」というような理由では、結婚を解消しないのである。また婚外の恋愛や性に寛大であり、「仮面夫婦」や「家庭内別居」でやりすごしても、家族の「形式」はこわさない、ということにもなる。

ただ、堅牢とされた制度としての「家族」についても、近年は変化が生じつつあるともいえよう。例えば、婚外子の扱いをめぐる2013年に民法が改正されている。同年12月に法案が成立したことにより、未婚の男女間の子(婚外子)への遺産相続格差¹⁹が解消され、明治時代から続く格差規定が115年ぶり²⁰に改められることになった。同年9月に婚外子に関する規定を「法の下での平等を定めた憲法に反する」と判断した最高裁は、その理由とし

元がはっきりしておりながら、誰にも看取られずに死亡する人が年間3万2000人近くに達しているという。(橋木、前掲書・注(12)、14頁から再引用。)

¹⁴ 石田光規『孤立の社会学——無縁社会の処方箋』勁草書房、2011年、i～ii頁。

¹⁵ 山田昌弘『家族というリスク』勁草書房、2001年。

(石田、前掲書・注(14)、177頁から再引用。)

¹⁶ 石田、前掲書・注(14)、177頁。

¹⁷ 石田、前掲書・注(14)、177～178頁。

¹⁸ 千田、前掲書・注(4)、89～90頁。

¹⁹ 日本と似たような婚外子の相続格差規定を持っていたドイツやフランスなどのヨーロッパでは1960年代の後半に削除され、韓国では1991年1月1日に相続格差の差別は撤廃された。

²⁰ 婚外子をめぐる民法の相続規定は、明治時代の旧民法から115年間続くもので、長い間、「何の責任もない婚外子に不利益を負わせるのはおかしい」と批判されてきた。

(朝日新聞(夕刊)、2013年11月12日。)

て「家族観が変わり、相続分を差別する根拠は失われた」ことを挙げていた²¹。改正案に対し、自党内からは「家族制度の崩壊につながる」などの反対論も続出したが、同党と法務省で、配偶者に配慮した相続法制を検討することなどを条件に了承された²²。その意味では、感覚・意識としての「家族」と制度としての「家族」との調整は、現在進行中であるといえる。

上記のように、日本における家族の概念は今もなお変わりつつある。

本研究では、不変でも普遍でもないこうした家族をめぐる、戦後日本において、どのような問題提起や提案がなされてきたか、ということに焦点を合わせて議論を進める。

1-1-2. 家族は「血縁」なのか：『そして父になる』と戦後の日本映画

戦後日本における「家族」の関係性を考察する際に、制度としての家族を、実態としての家族に結びつける媒介項として重要な役割を果たしたのが、「血縁」である。

戦後日本において、家族一般の普遍的形態として理想化された「核家族」は、夫婦と未婚の子どもからなる家族であり、旧来の「家」という概念に比しても、家族構成における「血縁」の側面をかえって前景化させる契機となった²³。ここに、「家族」と「血縁」とが従来以上により強固に結び付けられることになったのである。

とはいえ、実際の「家族」は、夫婦関係などを想起すれば明らかなように、当然のことながら「血縁」の範囲と一致するものではなく、血縁の範囲内に収まるものでもない。そのため、「血縁」と「血縁ではない」関係性は、「家族」をめぐる問題提起、あるいは、反省や提案としての家族を探る際に、常に重要な主題として作用してきた。前述したように、「血縁家族の希薄化」という表現は、多様化する家族形態や家族崩壊、家族危機を語る際に最も有効に使われるタームの一つである。また、日本においては法的に認められていないが、欧米などで合法化が進みつつある同姓結婚²⁴などは、家族構成における「血縁ではない」関係性を考えさせる契機を提供している。

「家族」と社会との相互関係性を視野に入れ、日本社会におけるその歴史的変容につい

²¹ 東京新聞（夕刊）、2013年11月12日。

²² 読売新聞（夕刊）、2013年11月12日。

²³ 木村尚三郎は、十九世紀以降の欧米諸国にあった養子の実態と比較して、日本の旧来の家は、血縁性の原理が希薄であり、血の意識が弱かったと説明する。また、文化人類学者のシューも、日本の家元が必ずしも実子を後継者とはせず、弟子のなかからもっとも優れた、後継者に適しい人物を選び出してこれと養子縁組を結んで、家名を継がせていた点に注目し、家の構成原理の中核に「血縁」が必ずしも位置づけられていなかったとしている（木村尚三郎『家族の時代——ヨーロッパと日本』新潮社、1990年、48～52頁）。

²⁴ 2006年7月29日に採択されたLGBTの権利の擁護と国際人権法確立を目的とした「モントリオール宣言」に、性的指向による差別禁止や社会参加の観点から同姓結婚や登録パートナーシップ制度の必要性が盛り込まれ、さらに同年11月国際法律家委員会や前国際連合人権委員会のメンバーが中心となって議決された「ジョグジャカルタ原則」においても同姓結婚の必要性が示唆された。欧州評議会も、これらの宣言や原則を重視していることから、先進国、特にヨーロッパで認められていく方向にある。

て考察する際には、家族関係における新たな模索や提案は、同時に社会構想をも孕んでいるものとしてその重要性を増すことになる。一般的には、私的空間のなかに位置づけられる関係性であるにもかかわらず、同時に、「家族のあるべき姿」はメディアの表現においても、人々の意識のなかでも、共有されるイメージとしての性格も強く保ち続けてきたからである。こうした構造を明らかにするためには、「家族」が日本の文化的諸装置においていかに表象されてきたかを分析しなければならない。

現実に即して家族を定義しようとする混迷をきわめるにもかかわらず、家族という言葉から思い起こされるイメージには、文化的に共有された前提がある。そうした共有された雛型としての特性を考察する上で、以下、本研究が取り上げるのは、映画というメディアを通じて具体的に提示されてきた、イメージとしての「家族」である。

映画のなかのイメージとしての「家族」という分析対象を取り上げる上で、出発点として、2013年現在、日本で最も話題になり、ポピュラーになっている「家族」映画に注目したい。国内だけではなく、世界的にも高い評価を集めた是枝裕和監督の『そして父になる²⁵⁾』という作品である。第66回カンヌ国際映画祭で審査員賞を受賞した²⁶⁾この作品は、それ自体が「家族」についての問題提起や提案にもなっている。

六年間育てた息子が、病院で取り違えられた他人の子と判明し、血の繋がった実の息子と交換すべきか、そのまま育てていくべきか、という選択を迫られた親の苦悩をテーマとするこの作品は、ある意味でこれ以上ないほどに直接的に、「血縁」と「家族」との関係性についての問題を提起している。「血のつながり」「共に過ごした時間」「決断」「受容」「愛」「家族」といった問いのなかで、二つの家族は、考え続け葛藤し続ける。

血縁ではない親子関係が否応なしに判明してしまった結果、それをどうやって受け入れるかという葛藤が、あるときには父親と母親との間で、またあるときには父親の内面のなかで生じる。「父である」ではなく、「父になる」という題名にも、そうした主題は明瞭にあらわれている。そこでは、自明のもの、所与のものではなく、意思を持って決断し作りあげていくものとしての「家族」の重要性が訴えられている。「血は水よりも濃い²⁷⁾」ということわざは、血の繋がった血縁者の絆は、どんなに深い他人との関係よりも深く強いものであるというたとえとして使われることがあるが、是枝は『そして父になる』という作品のなかで、あえて「血より濃いもの²⁸⁾」として家族という関係性を発見し、提示しようとしているのである。

劇中、「家族」をめぐる最も根幹的なものとして「血縁」か「非血縁」かの選択を迫られ

²⁵⁾ 是枝裕和と佐野晶により『そして父になる』の小説版が出ている（2013年9月）。

²⁶⁾ 第66回カンヌ国際映画祭で公式上映後、約10分間のスタンディングオベーションが起こり、日本国内でもその反響は凄まじく、公開49日（11月11日現在）で累計興行収入30億円（観客動員数も累計257万名）を突破した。ハリウッドでリメイクされることも決定している。

²⁷⁾ 英語では「Blood is thicker than water」、韓国語では「피는 물보다 진하다」という表現で同じく使われている。

²⁸⁾ 是枝監督は「情」という言葉で表現している。

（SWITCHインタビュー 達人達（たち）「是枝裕和×姜尚中」、NHK、2013年10月12日放送。）

た親たちは、「血のつながり」か「育ての子」かで揺れ動く。結果として、「血縁」を超えて、共に過ごしてきた時間や新たな決断によって構成される「家族」が、現在における一つのあり方として描き出される。『そして父になる』の「家族」のあり方という主題は、ある意味では等身大の地味なものともいえる。また、「家族」という関係性における「血縁」という要素の位置づけ方も、本来は、時代や場所によってかなり差があるとも考えられる。しかし実際には、『そして父になる』で描かれた「家族」という地味で小規模な主題が、普遍的な関心を集めているのである。

「取り替え子」という素材を選ぶことで、『そして父になる』は、「血縁」に象徴される自然・所与性と対置される、作為・構成されるべき「家族」という主題を、明瞭に示しえた。とはいえ、そこで描かれた主題は、是枝がはじめて取り扱ったわけではない。本研究が注目するのは、是枝ほど明確なたちではないにせよ、日本映画のなかで模索され、検討されてきた、作為し構成されるべきものとしての「家族」像の系譜である。具体的に検討の対象とするのは、「小津安二郎」と「山田洋次」という二人が監督した作品群である。日本における家族の歴史的変化（実態的变化）や家族に対する意識レベルの変化を検討する際、戦後初期と高度成長後期という二つの時期は決定的に重要な意味を持つ。この両時期に小津安二郎と山田洋次という二人の監督は、作為し構成されるべきものとしての「家族」というテーマを描き、問題提起や構想として提示した。そこで描かれた問題や構想は、私的空間という領域にとどまらず、社会のあり方とも密接に関連する、非常に注目に値するものと考えられる。

本研究の目的は、映画の作品分析を通じてその個々の内容を批評することにはない。目指されるべきは、日本近代史上重要である特殊な時期（戦後初期と高度成長後期）に製作された、一連の映画作品——すなわち小津安二郎の戦後初期の作品群と山田洋次『男はつらいよ』の初期作品——の中から、そこに提示されている「家族」についてのプロジェクト（投企）を読み取っていくことである。

ここで「小津安二郎」と「山田洋次」は、監督名や具体的な単独作品を指すものとしてではなく、歴史上特殊な時期、戦後初期と高度成長後期における一連の作品群に描かれたプロジェクト（投企）の意味合いを指し示す固有名詞としての意味合いをもつ。小津安二郎や「山田洋次」は、しばしば先行研究の中で批判されるように、保守主義の立場から伝統的な価値観の強化を求めたり、あるいは娯楽映画としての快楽を追求してマンネリズムに陥ったりしたために、「家族」という題材を扱っていたわけではない。彼らは、戦後初期と高度成長後期という重要な時期に、一般的には「家族」という関係性の中で見過ごされていた問題を露わにし、徹底的な反省をおこなった結果、そのポジティブな別なる可能性を提示しえていたのである。彼らの作品群が再評価に値するのは、そのようなプロジェクトとしての射程を持っているからにほかならない。

1-2. 「小津安二郎」と「山田洋次」の「家族」におけるプロジェクト

人間のつくる集団の中で、家族ほど自然なものはないと考えられている。人間は一人で生きられないからお互いによりそって集団をつくるのだが、その中でいちばん身近なものが家族である²⁹。家族は「自然」であるというこのような考え方の根拠の一つとなるのは、家族が「血縁」を仲立ちして成り立っているということであろう。また、家族は「婚姻と血縁を基盤とし、夫婦を中心に、その近親者らとともに営まれる生活共同体」とする³⁰一般の定義からも、「血縁」ということはキーワードになっている。

しかし、血縁を一つの絆にした家族は、戦前から戦後、また高度成長期に、その歴史の変化とともに、大きな揺らぎを経験した。その時に、「血縁ではない」、血縁以外の絆というものが、家族の中でどのようなかたちで成立しうるか、という問題が浮き彫りになる。すなわち、「自然」な存在として「家族」を捉えるのではなく、「決断」や「作為」による「家族」へと、新たな問題提起や提案が行なわれる。血縁と非血縁をめぐる様々な問題や葛藤を戦後初期の激変期と高度成長後期において捉えていくとき、「小津安二郎」と「山田洋次」における「家族」の特徴が浮上してくるのである。

1-2-1. プロジェクトとしての「家族」

戦後日本社会を考える上で、「家族」は、社会の実状と非常に分ち固く結びついてきた。その一方で、家族は、戦後の出発点から、より理想的（理念的）なものとしても捉えられなければならなかった。戦後日本社会において、プロジェクトとしての家族が、非常に重要な意味を持ったのは、このような条件の下であった。

丸山真男は、「近代」を規定している「である」と「する」という二つの論理・価値の対照性を明らかにした上で、前者から後者への移行の意味と歴史的多様性を分析し、それを一つの尺度として、「日本の近代」の特質を考えようとした³¹。

身分社会を打破し、概念实在論を唯名論に転回させ、あらゆるドグマを実験のふるいにかけて、政治・経済・文化などいろいろな領域で「先天的」に通用していた権威にたいして、現実的な機能と効用を「問う」近代精神のダイナミクスは、まさに「である」論理・「である」価値から「する」論理・「する」価値への相対的な重点の移動によって生まれたものです。

（中略）もちろん、『である』ことに基づく組織（たとえば血縁関係とか、人種団体とか）や価値判断の仕方は将来とてもなくなるわけではないし、『する』ことの原則があらゆる領域で無差別に謳歌されてよいものでもありません。しかし、私たちはこういう二つの図式を想定することによって、そこから具体的な国の政治・経済その他さまざまな社会的領域で

²⁹ 生命保険文化センター（編）『ゆれ動く現代家族』（「法と政策にゆれる家族」（利谷信義））、日本放送出版協会、昭和59年、25頁。

³⁰ 利谷、前掲書・注(29)、14頁。

³¹ 宮村治雄『丸山真男『日本の思想』精読』岩波書店、2001年、38頁。

の「民主化」の実質的な進展の程度とか、制度と思考習慣とのギャップとかいった事柄を測定する一つの基準を得ることができます。そればかりでなく、たとえばある面ではなほだしく非近代的でありながら、他の面ではまたおそろしく過近代的でもある現代日本の問題を、反省する手がかりにもなるのではないのでしょうか³²。

「である」論理と「する」論理との独得の共存の仕方の中に、日本の「近代」の特質をみる必要があるという丸山の主張は、「自然」と「作為」という別の対概念にも対応するもので、全体として「自然」論的パラダイムから「作為」論的パラダイムへの移行、と表現することもできる³³。

本研究は、「家族」という事象についても、この丸山のいう秩序の相対的な移行の一形態として捉えることが可能であるという立場に立つ。それは、ともすれば「自然」な存在として捉えられがちな「家族」に対して、意識的に作っていくべきもの、「作為」としての「家族」を対置するという、「プロジェクトとしての家族」が戦後日本社会において持った意味合いを明らかにしていく作業となる。

ここで、本研究で用いる「プロジェクト」という概念について説明するために、下敷きとしたハーバーマスの議論を概観しておきたい。

ハーバーマスはかつて、時代精神がアクチュアリティへとたえざる内発的な自己革新をするさまを客観的に表現したものとして、「モデルン（現代的）」という語を用い、近代性を未完の「プロジェクト」として捉えた³⁴。安易なポストモダンにも、あるいは、復古主義にも陥らないためにも、近代というプロジェクトは、まだ完遂されてはいない、目指すべきものとして設定される。

近代というプロジェクトがめざすのは、近代の文化を、各々異なった側面において日常実践と再接合することである。日常実践は、いまだに生き生きとした過去の遺産に依存してはいるが、単なる伝統主義に陥れば貧困化してしまうであろう。それに対して、上のような新しい結びつきが築かれうるのは、社会的近代化もまたこれまでとは違った方向に進んでゆくような状況のもとでだけなのだ。生活世界は、ほとんど自律的な経済的システムおよびその行政的補完物の内部にある、力学や強制力を制限する諸制度を、みずからの内部から発展させなければならないのである³⁵。

本研究で用いる「プロジェクトとしての家族」の語も、広義においては、ハーバーマスのいうまだ完遂されていない「プロジェクト」の概念と重なる部分もある。と同時に、この語の原義がもっていた「投企」の意味合いも含んでいる。すなわち、投げること、これ

³² 丸山真男『日本の思想』岩波書店、1961年、157～158頁。

³³ 仲正昌樹『《日本の思想》講義』作品社、2012年、281～282頁。

³⁴ J.ハーバーマス『近代 未完のプロジェクト』岩波書店、2000年、9頁。

³⁵ ハル・フォスター（編）『反美学——ポストモダンの諸相』勁草書房、1987年、35頁。

から企てることを含意しており、「(考えた上で) 試してみること」とも言い換えられる。

一般に「家族」という集団は、ゲマインシャフト (Gemeinschaft) 的色彩の強い社会集団としてとらえられ、人びとの選択に先立ってすでに血縁などにより自然発生的に関係性が成立している、と考えられることが多い。これは、個々人の選択や合意にもとづいて、何らかの利益や機能を実現するために人為的に作られる関係性と対比される。

しかしながら、小津安二郎や山田洋次は、「家族」という関係性を、単に自然なもの、放っておいても自然に関係性が成立したり、回復したりするものとしては捉えていなかったのではないかと、というのが本研究の仮説である。とすると、「家族」もまた、何らかのかたちで「試し」「試行錯誤しながら」作り上げていかなければならない関係性である、と定義しなおされることになる。小津や山田が描いた、こうした、通俗的なイメージからややずれた家族像を表現するものとして「プロジェクト」という概念を用いている。

この家族像を表現するものとしての「プロジェクト」は、ハーバーマスの主張する、目指されるべきもの、よいものとしての「プロジェクト」の概念とはやや異なる意味合いも帯びることになる。本研究で用いる「プロジェクト」の意味するところをより明確にするため、この点について簡単に検討しておきたい。

「家族」とは何か、という問いから出発し、「家族」を作り出していく「作為」の総体を「プロジェクト」として捉える時、その「プロジェクト」においては、緊張感や矛盾、亀裂や葛藤も生じている。そういう意味からは、「家族」は、純然たる理念として目指されるべきものというよりは、ぎりぎりで作っていき「試行錯誤」のプロセスとして注目すべきものということになる。従って、本研究で用いる「プロジェクト」は、それ自体の良し悪しとは別に、「プロジェクト」としての家族が抱える葛藤や試行錯誤も同時に捉え返していくことに重点を置いている。そこでの「作為」の試みは、あくまで先行する「自然」的關係性の存在を前提として、それとの関係で初めて成立しうるものである。そうした複雑な関係を綿密に検討していくことで、小津安二郎と山田洋次という二人の表現者が提示した「プロジェクト」のもつ意味がはじめて明らかになる。そこでは、「プロジェクト」という問題提起を観察し分析していく上で、その限界や失敗までも視野に入れることになるだろう。

では、時代的に先行する小津の「プロジェクト」とその後の山田の「プロジェクト」とはどのような関係にあるのか。この点を明らかにするため、補助線として、小熊英二のいう「二つの戦後」論を参照しよう。小熊は、戦争の被害で大幅に低下した日本の一人当たりの国民総生産が、戦前水準を回復した一九五五年をもって「戦後」はおわり、「五五年体制」と高度経済成長に象徴される、もう一つの「戦後」が始まったと述べている³⁶。前者を「第一の戦後」、後者を「第二の戦後」と呼び、「戦後、日本は豊かになった」と表現されたときの「戦後」とは、「第二の戦後」にはかならないと指摘している。本研究にとって注

³⁶ 一九五六年の経済白書には、当時の流行語となった「もはや『戦後』ではない」という言葉があらわれていた (小熊英二『〈民主〉と〈愛国〉』新曜社、2002年、11～12頁)。

目されるのは、この二つの時期において「近代化」に対して対照的な評価がなされた、という小熊の指摘である。すなわち、「近代化」というものが、「第一の戦後」では達成されるべき夢として、語られたのに対し、「第二の戦後」では忌むべき既存秩序として捉えられた、とされるのである³⁷。

ここでは、小津安二郎と山田洋次における「家族」像が、小熊の語る「第一の戦後」と「第二の戦後」における特徴と重なるところに注目したい。すなわち、戦後初期における小津安二郎は、達成されるべきものとして理想の家族に向き合い、新しく作り上げ、作り直していく側面に注目していた。他方、高度成長後期の山田洋次は、既存秩序と化してしまった戦後家族とは異なる意味合いで新たな「家族」という関係性を模索するのである。

戦後、理想的な社会にとって非常に重要な要素として位置づけられた家族という関係性が、戦後初期から高度成長期を迎える過程で、どのような反省を呼び起こしたか、また、それに対してどのような対応が試みられたかを明らかにすることが、本研究の主たる課題である。その作業は、基本的には、家族に対する反省や提案の有り様を歴史的に二段階に分けて検討していくことになるが、それぞれに対応するのが小津安二郎と山田洋次の二人による、家族をめぐる二つのプロジェクトなのである。

「プロジェクトとしての家族」の具体的な内容は、第3章以降の考察で詳述するが、本研究は家族という秩序や関係性を、「自然」に対する「作為」として捉え直すような視点の組換えを、小津、山田がともに行った点に注目する。

とはいえ、一口に「作為」といっても、小津と山田とではその捉え方が少し異なっていた。小津安二郎にとっての「作為」とは、文字通り「新しい、理想的な関係性」を明示的・積極的に設定するような実践として捉えられており、そこでは「良い関係性」もしくは「価値のある関係性」がある程度までは実体的なものとして提示されていた。

これに対して、山田洋次における「作為」とは、もう少し微妙なもの、つまり、意識的に「距離」をとったり、どこかで断念を含み込んだり、あるいは、望ましくない関係性も「受容」するものであった。とはいえ、「距離をとる」「受容する」ということも、「自然」に成立するものではなく、何らかの「意思」を必要とする実践として捉えられている点が、注目に値する。

ここであらためて確認しておきたいことは、「自然」と「作為」の二分法の捉え方である。

前出したように、丸山真男は「自然」と「作為」を完全に分けられるものとして考えていたわけではない³⁸。二つの考え方を出すことによって、両者の違いや問題になっている側

³⁷ 小熊、前掲書・注(36)、12頁。

³⁸ 丸山真男は、確かに「「である」ことと「する」こと」の対照性を問題にしたが、一方から他方への一方向的な絶対的な転換ではなく、「相対的な重点の移動」という二重の保留を明記していたことは注目に値する。すなわち、歴史上の「前近代」が「である」論理の一元支配の世界でなかったのと同じように、歴史上の「近代」も「する」論理の一元支配の世界ではなく、問題は二つの要素がどのような重点均衡をもって存在し、しかも両者の重点移動がどのような条件の

面を捉えようとしたのである。

本研究でも、伝統的な二分法を前提にしているものの、二人の作家が、「家族」という関係性を完全に「作為」的なものとしてのみ捉えた、と単純化する立場には立たない。あくまでもここでいう「作為」への注目とは、「自然」との対照関係を前提とした上で、その対概念として何を「作為」的とするか、その模索の試みと捉えるべきものといえる。

ダイナミックな「家族関係」がどうしても孕んでしまう「自然」と「作為」という二つの側面を、どう調停したり、交渉したりするか、というのが、ここでいう「プロジェクトとしての家族」である。つまり、二分法を導入した上で、この二分法の関係のなかで「作為」としての「家族」の姿を発見し読み直していくことが、「プロジェクトとしての家族」に注目する本研究の基本的な作業といえる。

では、小津や山田が作品の制作を通じてそれぞれの「家族」像を提示していた戦後初期から高度成長後期にかけて、実態としての家族はどのように変容し、またどのような特徴を持っていたのか。二つのプロジェクトが置かれていた当時の文脈を、以下簡単に概観しておこう。

1-2-2. 戦後初期と高度成長後期における家族

一般に、戦後家族とは、戦前家族との対比で用いられてきた概念だが、多くの場合、この二分法は実態的なもの、家族の現実のありようを指すものとして理解されてきた³⁹。

しかし、本研究が焦点を当てる「反省や提案としての戦後家族」は、実態としての戦後家族が成立したプロセスやある程度実現したプロセスと完全に対応するわけではない。その意味では、従来の戦後家族の研究とは、やや視点が異なる。すなわち、実態としての家族の変容を前提としつつも、それに対してなされた反省や理念的な再検討に注目するならば、当然に対応する部分ばかりでなく、微妙にずれた部分も出て来ることになる。

ここからは、後に「戦前家族」と位置づけられることになる「家」をめぐる議論の変化や、「家」から脱皮するかたちで新たに形成されやがて安定化していく戦後「家族」の形態を中心に、戦後日本における家族の特徴を探っていきたい。戦後、まずは明治民法の「家」制度の廃止こそが、「個人の尊厳と両性の本質的平等」を基本的原理とする民主的な家族制度へと移行するために必須なものとして位置づけられ、その改正が急がれた。明治民法の家族法は、「家」制度や戸主権、単独の家督相続を骨子とし、男女間の平等や個人の自由・独立に制約を加える前近代的な親族法・相続法であって、何よりも戸主が統率する「家」制度の家父長制的性格こそが、天皇を頂点とした家族国家観というイデオロギーを護持し、家族内における家族員の序列化を強める役割を担った⁴⁰、と理解されたからである。すなわち、

下に行われるのかといったことこそが、「近代」の問題を考えるとときに重要だということになる。

(宮村、前掲書・注(31)、52頁。)

³⁹ 森岡清美、山根常男、落合恵美子、山田昌弘は戦後家族というものを定義し、それぞれの特徴を見出している。つまり、彼らは「実態としての戦後家族」の特徴を語っている。

⁴⁰ 槇石多希子(他)共著『変化する社会と家族』建帛社、1998年、22～23頁。

戦後初期の日本においては、旧来の「家」を否定することが、そのまま新たな社会構想の出発点となったのである。

日本が第二次世界大戦を引き起こしたのは、後発近代化国で、近代化が徹底していなかったためであるという見解は今日でも根強い。また、近代社会のなかに「前近代的」で、「封建的」な社会制度が残存しており、健全な近代化がおこなわれなかったことが問題視されることも少なくない。千田有紀も指摘するように、天皇制に代表される家族国家観、長子による単独相続、家督に支えられた巨大な家父長権、同族などの非合理的な組織形態、こういった「家父長制」の問題が集約された概念が、戦後における「家」だったのである⁴¹。

一九四九年、川島武宜は、「家族制度」を、「家」および家父長制の二つの要素が離れがたくむすびついている家族秩序であるとし、「家的家父長制」と概念規定している⁴²。

川島は、日本の社会は、家族および家族的結合から成り立っており、そこで支配する家族的原理主義は民主主義の原理とは対立的のものであるという。その上で、まさにこの家族的生活原理こそ、われわれの社会生活の民主化を今なお強力にはばんでいるものである⁴³、と主張する。同時に川島は、旧来のあり方の「長をとり短をすてる」ことによって家族制度の民主化がなされ得ると考えるのは「甘い」考えであり、実際には「家族制度」を温存しようとする考えにはかならないとし、民主主義革命はそれに照応した民主主義的な家族形態・その原理をもたねばならず、そのような地盤の上にもみ真の民主主義は成り立ち得るとまで主張した⁴⁴。

重要なことは、このような遺制としての「家」から離脱することであった。そのために、健全で民主的な「家族」、つまり「核家族」を形成することが至上命題となる。このように旧来の「家」を否定し、「家族」、「核家族」を理想とする考え方の裏には、日本の「家」に対する反省が含まれていた。「核家族」という概念は、「家」と対になって初めて大きな意味をもつ概念であった。「家」が否定されるためには、核家族化は「おこらなくてはならなかった」⁴⁵。「家から家族へ」という変動は、必然的に起こるべきものであると考えられたのである⁴⁶。

こうした二分法的な歴史理解に対しては、その後、反論が提出されることもあったが、少なくとも戦後初期の時点では、必然的な変化としてとらえられる傾向が強かった。では、そこで創造されていた、戦後家族の家族形態の特徴とはどのようなものだったのだろうか。

⁴¹ 千田、前掲書・注(4)、169頁。

⁴² 『世界』111号(イデオロギーとしての「家族制度」(川島武宜))、1995年。

(川島武宜『日本社会の家族的構成』岩波書店、2000年、153頁から再引用。)

⁴³ 『中央公論』六一巻六号(「日本社会の家族的構成」(川島武宜))、1949年。

(川島、前掲書・注(42)、23頁から再引用。)

⁴⁴ 川島、前掲誌・注(43)、1949年。

(川島、前掲書・注(42)、24頁から再引用。)

⁴⁵ 千田、前掲書・注(4)、169頁。

⁴⁶ 歴史的に検討すればこの変動論は人口学的には間違っていたと、否定されている。

(千田、前掲書・注(4)、170頁。)

森岡清美は、「家」と「現代家族」⁴⁷という二項図式は、日本の近代を特徴づけた直系制家族（直系家族制に立つ家族）と日本の現代を特徴づける夫婦制家族（夫婦制家族に立つ家族）との対比に対応した問題ととらえている⁴⁸。森岡によれば、日本において直系制家族から夫婦制家族へと家族像を歴史的に変化させた主たる要因は、戦後の改正民法に基づき教育機関やマスコミ・メディアなどを介して普及した夫婦家族制イデオロギーの定着と、経済成長や産業構造の変動に促された労働力の地理的移動とそれに伴う夫婦単位の家族形成、の二つであったとされる。その上で、「家」と「戦後家族」（森岡は、現代家族と表現している）を比較して、それぞれの特徴⁴⁹を以下のようにまとめている。

——家と戦後家族の比較——

規範	家制度下の規範	戦後家族の規範
1. 規模と構成	家族・親族組織の規模も大きく、構成も複雑。核家族を分断・包括する制度的構造が発達している。	家族・親族組織の規模は小さく、構成も単純。核家族を分断する親族集団はなく、核家族が制度的単位。
2. 結婚後の居住	妻の夫方親族との同居、ないし近住が原則。	結婚に伴い夫婦いずれかの親と同居ないし近住する義務はなく、彼らの職業に適当な居処を選択する。新居住的。
3. 活動の分担	世代・性別・年齢に基づく活動の分担が型相化される。活動の遂行は命令的性格をもつ。	夫=父および妻=母の役割分担が明確化する。職業の多様化により父から息子への手段的役割が継承されなくなる。
4. 出自	特定の先祖を中心とする出自集団の発達がみられる。男性の先祖が原則。	出自集団を形成する基盤はない。先祖観念は希薄化する。
5. 権威	権威は輩行の上位者、年長者、男性に集中している。家族内の権威は家長に集中し、その他の家族員も権威の差等により序列化している。出身集団、親類関係も権威的。	家族構成の単純化と家族の共同的活動の減少は権威の集中化による統制を必要としない。とくに父親の権威喪失が顕著。
6. 結婚	当事者の配偶者選択はほとんど認められず、見合いなどの調整婚が一般的。新しい構成員の補給の意味をもつ。階層・地域の内婚が原則。	当事者同士の情緒的一体化が配偶者選択の唯一の規準となる。結婚は、制度的家族を形成する出発点となる。
7. 結婚の解消	夫婦の共同的活動は多く、持続のための	夫婦の共同的活動の減少は、性的関係と情緒

⁴⁷ 広くは戦後の日本の家族を意味しつつも、狭くは1960年代以降の、経済成長のイムパクトを受けている家族をさす。すなわち、現代家族を大づかみな見当としては1946～1960年と1961年以降とに分けての、広狭二様の使い分けが出現したと思われる。

（森岡清美・山根常男（共編）『家と現代家族』1976年、培風館、4頁。）

⁴⁸ 森岡・山根、前掲書・注(47)、5頁。

⁴⁹ 正岡寛司が、家の特徴を、ターナー（Turner, J.H., *Patterns of Social Organization*, McGraw-Hill, 1972, pp81-96.）の家族・親族体系に関する規範を適用して、しかもこれを現代家族の特徴と比較対象した内容である。（森岡・山根、前掲書・注(47)、233頁。）

	紐帯は強いが、家成員としての適・不適の規準による離婚が多い。手続きは簡単。	的一体化を関係持続の規準とする。いずれか一方の規準が破壊されると容易に離婚へ結びつく。
8. 相続・継承	家産の継承が一般的で、跡取りが一括相続する。家長の隠居に伴う生前相続が制度化している。	個人財産の均分相続が一般化する。親子の社会的地位の間に移動が顕在化する。
9. 家族内の優位的ダイアッド	父-子のダイアッドが制度的な優先を与えられているが、母-子の情緒的一体化が基礎にある。	夫-妻のダイアッドが優位する。

他方山根常男は、核家族化とは、単なる家族構成の変化にとどまるものではなく、現代日本においてはむしろ家制度に対する歴史的アンチテーゼと考えるべき現象だと指摘する。それは、「家族」なるものが、個人主義的理念に基づいた憲法二四条に適合したものでなければならないことを示唆してきたという⁵⁰。核家族化の基本的な特徴を個人的選択性にみる山根は、核家族化を単なる形態上の変化と理解することを否定し、究極的には価値の転換を意味するものであったと主張する。

一方、戦後、旧弊と位置づけられた「家」についても、その後、時間の経過と共に、見直しや多義的な評価が行なわれることになった。

戦後初期の法制史や法社会学の研究では、「家」は日本社会において明治以降に人為的につくられた制度であり、とくに、かつて武士だけがもっていたイデオロギーを庶民にまで広げる上で明治民法が大きな役割を果たしたという説が強かった。典型的には当時法社会学界の中心的な存在であった、川島武宜の『イデオロギーとしての家族制度』（1957）などでこうした学説が盛んに主張された⁵¹。

ところが、イデオロギーを重視したこのような議論は、その後徐々に見直されていくことになる。たとえば、盛山和夫は、制定された明治民法や同時期の家制度の諸変革には、基本的には封建制化やイデオロギーの強化といった性格は希薄であったと主張する。当時の改革は、実際には「家」という組織の存立基盤をむしろサポートしない方向に進んでいたのであり、そこでは、近代社会により適合するために家から家族への移行が目指されていたとされる⁵²。

また上野千鶴子は、『近代家族の成立と終焉』（1994）のなかで、「日本の家は近代の発明品である」として、「家」制度それ自体を「近代家族」の文脈で捉え直し、それが「伝統的な封建遺制」などではなく、近代化が再編成した家族、すなわち近代家族の日本型ヴァ

⁵⁰ 山根常男『ゆれ動く現代家族』日本放送出版協会、1984年、172～185頁。

⁵¹ 蓮實重彦(著者代表)『家族』（「家族と継承」(盛山和夫)）東京大学出版会、1998年、212頁。

⁵² 盛山和夫は、明治民法は基本的に非常に個人主義化・家族化されているにもかかわらず、明治から戦前までの日本社会を通じてみると、むしろ家というものが盛んになる、という。(蓮實、前掲書・注(51)、212～214頁)。

ージョンであった⁵³、と主張した。

さらに、千田有紀は、「近代家族」が研究者によって操作的に作り上げられた分析概念であったのに対し、「家」がより一般的に用いられていた概念であったことを指摘し、その多義性を指摘する。すなわち、この語には、上野も指摘している明治民法における「家」という使用法ばかりでなく、江戸時代の封建制度の下での武家の家族道徳、農村共同体における生産単位、商家の慣行といった本来異質な意味を帯びており、それらに加えてさらに、男性優位的な家族の規範、支配の形態である家父長制、儒教道徳と結び付いた家族観、直系家族制、拡大家族などの家族形態、日本の家族そのもの、建物、家族国家観、なども指していた⁵⁴。

このように、「家」の歴史的な性格について見直しの動きが出てくるなかで、その対概念であった「戦後家族」や「核家族」の意味も微妙な変化が見られるようになる。たとえば落合恵美子は、六〇年代における家族の特徴として、実態こそ核家族化はしていたものの、それは大家族を夢みる核家族であった、と指摘する。すなわち、なりゆきそのまま核家族を作ってしまった、その内部では民主的な家族で楽しくやっていたが、それは家制度との決別を意味したわけではなかった、とされる⁵⁵。その上で、落合は、人口学的見地、歴史社会学の見地から、戦後、日本社会において近代家族が一般化していく過程を分析し、これを「家族の戦後体制」と呼んでいる⁵⁶。

落合によれば、戦後、国家主義的価値観が否定され、伝統的な村落共同体の解体が進むなか、万人に開かれた生きがいとして浮上したものが「家族」であった。フィリップ・アリエスの言葉を引いて、戦後「勝利したのは個人主義ではなく家族⁵⁷」であった、と落合は評する。そうした意識は、マイホーム主義、私生活主義などと名を変えながら、戦後一貫して続く「標準的」価値観となる。戦後直後、個人主義の浸透と見えたものは、実は、家族中心主義の浸透であったのであり、家族の内部に個人主義が浸透し始めるのは、はるか遅く一九九〇年代に入ってから、とされる⁵⁸。

一方、山田昌弘は、戦後家族の変遷を一つの家族モデルの消長として記述している。焦点が当てられるのは「夫は仕事、妻は家事・子育てを行って、豊かな家族生活をめざす」家族であり、山田はこれを「戦後家族モデル」と呼ぶ⁵⁹。この「戦後家族モデル」の消長については、山田は、落合の「戦後の家族体制」の時期区分を基本的に踏襲し、このモデルが成立する環境条件は、経済成長率と概ね連動したと指摘する。すなわち、経済成長率が

⁵³ 上野千鶴子『近代家族の成立と終焉』岩波書店、1994年、75～76頁。

⁵⁴ 千田、前掲書・注(4)、70頁。

⁵⁵ 落合恵美子『21世紀家族へ(第3版)』有斐閣、2004年、85頁。

⁵⁶ 落合、前掲書・注(55)、78～96頁。

⁵⁷ 落合、前掲書・注(55)、244頁。

⁵⁸ 山田昌弘「家族の個人化」『社会学評論』五四巻四号。

(山田昌弘『迷走する家族——戦後家族モデルの形成と解体』有斐閣、2005年、123頁から再引用。)

⁵⁹ 山田、前掲書・注(58)、90～91頁。

高い時代には実現率が高く、成長率が落ちると実現率が低下して、経済成長への期待が失われると、このモデルは根本的に揺らぎ、解体が始まる⁶⁰、とされるのである。

落合と山田のいずれの議論においても、戦後家族モデルの形成から解体にいたる過程はほぼ対応していて、それぞれの時期区分⁶¹で、戦後復興期はモデルの形成期に、また経済の高度成長期はモデルの安定期に該当する。この二つの時期こそ、本研究が取り上げる「小津安二郎」と「山田洋次」の「家族」における二つのプロジェクトが提起された時期でもあった。すなわち、戦後家族モデルの形成期と安定期の後半は、それぞれ本研究が用いる二つの時代区分—戦後初期と高度成長後期—にほぼ重なることになる。

上記で考察したように、戦後初期は、戦後家族が理想として扱われ、主題化した時期である。同時に、この時期の戦後家族の問題のされ方は、敗戦による占領下の家族改革を背景にしている。本研究で注目する「戦後初期」という時期は、詳しくはアメリカ占領期(1945～1952)にほぼ対応しており、そこではそれ以前の従来の家族関係が、主題的に問い直されていた。そのため、人々は、そこで問い直されている従来の家族に対して、理念として対置された新しい家族像に対して何らかの距離や対応をとる必要に迫られた。そのような時期であったからこそ、小津安二郎の全作品のなかで、この時期に製作されたものはかなり特異な性格を帯びており、「家族」をめぐる問題や反省、提案という主題が前面に出されている。

もう一つの「高度成長後期」とは、詳しくは1960年代末から70年代の初めの時期である。すなわち、戦後家族がすでに現実のものとなり、それゆえに場合によっては問題となった時期でもあった。ほぼ同時期、1968年から69年にかけては、ベトナム反戦運動が高揚し、東大闘争、日大闘争などを中心に全国の大学でも全共闘運動も激化、70年安保闘争も進行していた⁶²。このように考えると、この高度成長後期とは、占領期には理念や目指すべき方向として提示されていた戦後的価値観に対して、異議申し立てが行われていた時期ともいえる。山田洋次の『男はつらいよ』初期作品は、まさに戦後的な価値観がもう一度問い直されるこの時期に開始されており、「家族」に対する新たな問いや提案を含んだ形で描かれ始めた。

新たな戦後家族が形成された時期の「戦後初期」と、戦後家族が安定を見て既存秩序化し、問題ともなった時期である「高度成長後期」に、それぞれ「家族」をめぐる構想とし

⁶⁰ 山田、前掲書・注(58)、120頁。

⁶¹ 戦後家族モデルの時代区分(山田昌弘)

1945～55	戦後家族モデルの形成期(戦後復興期)
1955～75	戦後家族モデルの安定期(経済の高度成長期)
1975～98	戦後家族モデルの修正期(低成長期—バブル経済)
1998～現在	戦後家族モデルの解体期(構造改革期)

落合は、人口学的手法で、戦後家族体制ができあがる時期、安定した時期、壊れていく時期と区分し、1955年と1970年代にターニング・ポイントがあることを指摘している。

(山田、前掲書・注(58)、120頁。)

⁶² 福井紳一『戦後史をよみなおす』講談社、2011年、220～226頁。

て提示され、問われていったのが本研究の注目する二つのプロジェクトだったのである。

1-2-3. なぜ「小津安二郎」と「山田洋次」なのか。

それでは「家族」をめぐるプロジェクトのなかで、本研究は、なぜ「小津安二郎」と「山田洋次」に注目するのか。理由の一つは、二つのプロジェクトが、日本において根強い影響力をもつ、「家」と「家族」の二項図式を揺るがすポテンシャルをもっているからである。

坂本佳鶴恵によれば、日本の家族変動についての捉え方としては、「家」の継承にもとづく直系家族制から、夫婦と子供を単位とした夫婦家族制への変化が戦後になって起こったとする考え方や、都市部の変化に注目して、愛情重視、公私分離、近代的性分業といった特徴をもつ近代家族が1920年代前後に成立したとする考え方の、二つに大別される。欧米での議論との対応関係を見ると、前者はパーソンズなどの核家族論の影響が強く、後者は欧米の家族史が発見した近代の家族のあり方を日本でも見ようとする。前者の研究では、占領軍政策や戦後のアメリカ文化の移入が変化の大きな直接的要因となるが、後者では、新しい家族観の起点として、都市での文化や生活スタイルが重視されている⁶³。

本研究は概ね前者の立場をとるが、それはそこで前提されている「家」対「家族」の二項図式それ自体が、観念やイメージの水準で、人びとの意識や判断、実践に少なからぬ影響を与えてきたと考えるからである。前者の家族変動論を採るもののなかにも、戦前の「家」対戦後「家族」の相違を、血縁重視の家族の連続性・制度的優先性が重視される戦前と、家族の自己完結性・個人選択性が重視される戦後⁶⁴という二項対立図式で実態的に理解しているものが少なくない。

これらと比較した場合、小津安二郎と山田洋次が提示した二つの「プロジェクトとしての家族」は、より繊細に家族の方向性、構想を指示・提案しているように見える。実際にその作品世界を検討していくならば、そこでは単純に戦前の「家」や戦後の「近代家族」の特徴が前提とされたり、あるいは両者のあいだのバランスのみが問題にされたりしているわけではない。だが、ある意味で皮肉なことに、この二つのプロジェクトで提示される「家族像」ほど、「家」対「家族」の二項対立図式を押しつけられ、解釈されてきたものもあまりない。しばしば、小津安二郎の作品群は、復古調・伝統回帰・保守主義と評価され、また山田洋次の作品群は、ノスタルジックで古き良き家族を象徴していると評価されてきたのである。

本研究は、上記二種の作品群を、小津安二郎と山田洋次の提案として、すなわち「家族」という関係性に即して新たに提示された構想として検討することで、前述の「誤解」から救出することを目的のひとつに置く。最終的にそれらの提案が妥当なものだったかどうかは、次節以降の具体的な検討を待たねば判断できないが、少なくとも、そこでの提案内容

⁶³ 坂本佳鶴恵『〈家族〉イメージの誕生—日本映画にみる〈ホームドラマ〉の形成』新曜社、1997年、41頁。

⁶⁴ 森岡・山根、前掲書・注(47)、304～306頁。

が詳細に検討するだけの価値をもつことは否定できない。その具体的な作業として、まずは小津安二郎と山田洋次による二つのプロジェクトを、それぞれがおかれていた当時の歴史的な脈、すなわち、理念としての戦後家族が一般化した時代（第一の戦後）、既存秩序としての戦後家族が一般化した時代（第二の戦後）、という二つの時期に差し戻す必要がある。その上で、そうした時代背景、そこで浮き彫りになった問題系に対して、それぞれどのような家族関係性やコミュニケーションが構想として打ち出されているかが、検討されなければならない。

詳しくは後述することになるが、ここで本研究の注目する二つの時期における家族の特徴とそれに対応して二人の監督が示した「プロジェクトとしての家族」の概略をあらかじめ確認しておきたい。

まず、戦後家族が理想として主題化した時期である戦後初期の日本社会は「家」を否定することから出発した。明治時代以来の家制度を廃止し、個人の尊厳と両性の本質的平等を主眼とした家族の民主化が目指された。家長である夫を優位とし、妻は「父権」に従うものとされた「家」における夫婦の権力関係は、愛情と男女の平等、個人の尊重が重視される関係へと変化を求められた。このような様々な変動の動きは、合理的な家族関係を形成することのみならず、資本主義的・利己的人間像による個人的契約を基礎として家族関係を構成することをも同時に意味していた。

このような家族変化を背景に戦後初期の小津作品のなかでは、もはや家父長でなれなくなってしまった家父長、絶対性を失った家父長の姿が描き続けられる。同時に、それに替わる新たな家族関係性を模索するプロセスのなかで「プロジェクトとしての家族」が提示されている。それは、適切な判断をしながら、現状より「よい関係性」に向かい「決める」、「価値判断をする」、「作り直す」といったキーワードで表現できる関係性である。そこでは、自覚や反省を契機に新しく選択し作り直していく変化が重視される。

一方、1960年代高度成長期をつうじて戦後家族はすでに現実のものとなり、場合によってはすでに問題ともなりはじめていた時期に、山田洋次の『男はつらいよ』初期作品は出発している。高度経済成長期には夫婦制家族が主流となり、「夫は仕事・妻は家事」といった固定的な性別役割分担が強調された。「ロマンティック・ラブ」「母性愛」「家族愛」などの感情革命を経て形成された家族であるといわれ、家族における役割や責任を果たすことが愛情の証とされていた。

山田洋次が『男はつらいよ』初期作品で描いた「プロジェクトとしての家族」は、マイホーム主義に基づき、唯一正常な家族形態として位置づけられた戦後核家族に対するアンチテーゼとしての性格をもっていた。本研究では、山田の提示する家族の特徴を「意思する家族」と呼んでいる。そこで試みられるのは、自明ではない関係性を出発点とし、本来は切れてもおかしくない関係であっても、それを受容し適切な距離を意識的にとることで保持していくという、新たな関係性への模索ともいうべきものである。

さらに、本研究では、戦後初期のプロジェクトとしての「家族」を提示していた小津安

二郎が処理しきれなくなった問題を、高度成長後期『男はつらいよ』初期作品において山田洋次が受け継いだというパースペクティブのもとに、考察をすすめる。それは、戦後初期小津作品の中心であった「決める」「新しく価値判断をする」家族における「意思」が、それでは解決しきれない要素に直面してしまい、結果としてそれに対する回答は、小津の晩年（本稿で扱う戦後初期より後）の作品よりは、山田のマンネリ化する前の『男はつらいよ』初期作品のなかで示された、という仮説を採用することにもなる。こうした仮説を具体的な作品分析のなかで検討していくことも本研究の重要な作業となろう。

同時代の家族をめぐる問題状況に対して、小津と山田が提起した構想の意味するところを明らかにし、再評価するという本研究の作業は、戦前との対比でややもすると自明視されてきた、「核家族」を中心とする戦後家族のあり方を問い直し、再検討する作業にもつながる。それは、単純に戦前に回帰するわけでもなければ、戦後家族がよかったと評価する話でもない。「家族」など幻想にすぎないと、単純にその存在を否定して終わるものでもないのである。戦前の「家」や戦後の「核家族」の二項対立の図式には収まることのできない、戦後「家族」のあるべき姿、実際ありえたかもしれない別なるオルタナティブ（Alternative）の可能性を考える上で、小津安二郎と山田洋次がそれぞれ提示した二つの「プロジェクトとしての家族」は、今なお再検討する価値があると考えられるのである。

1-3. 研究方法

1-3-1. なぜ「映画」における家族か

本研究が「映画」における「家族」を対象にするのは、「プロジェクト」として語られた「家族」を考察していく上で、「映画」こそが最も有効なメディアの一つであるととらえているからである。「映像」と「社会」は、それぞれが閉じた世界を構成しているわけではなく、互いに浸透し合った関係にあり、だからこそ映像作品自体は、つねに「映像」をめぐる社会的コミュニケーションのなかでしか存在しえない。こうした、映像社会学の方法論的な視座をふまえながら、個々の映像を、監督たちの閉じた内的世界として製作され受容されたものとしてとらえるのではなく、ひとたび製作されると、それが何らかのかたちで受容され、それをうけて再び別なる映像が製作される、という社会的な循環プロセスにおいて映像を捉えようとする立場に本研究は立つ⁶⁵。

前述したように、本研究では、小津や山田といった監督名が冠された二つの映像作品群を「プロジェクト」として考察するにあたり、「投げて企てる」「試してみる」と意味合いを持たせてこの概念を採用している。また、主題である「家族」そのものについても、何らかの形で「試行錯誤しながら試す」関係性であると捉えている。その意味で、そのメディア的性格からいっても個別的・主観的な解釈に留まりにくく、社会的コミュニケーションに開かれたメディアとして存在する「映画」は、本研究にとって好適な研究対象となりうる。

加えて、本研究が、実態としての家族ではなく、イメージとしての家族像を焦点を当てようとしている点を考慮に入れると、研究対象としての映画の有用性はより明瞭になる。ここで家族イメージとは、必ずしも十分に整序化・言語化されえないような曖昧さをも含んだ、家族についての社会意識ととらえている⁶⁶。

家族の実態の変化とイメージの変化は完全には切り離しがたいという指摘は、これまでも繰り返されてきた。たとえば塩谷千恵子は、家族をめぐるのは、もっぱら実態調査に依拠して多くの研究がなされてきたが、実際には、多くの人々が「イメージ」として抱えている家族像が、家族規範として、現実の家族のあり方を方向づけているかもしれない⁶⁷、と指摘する。また、坂本佳鶴恵は、家族変動の理論的研究は、家族の実態の変化とイメージの変化の双方に関わると主張する。イメージの変化に焦点を当てても、最終的にはそれが実態の変化をもたらす可能性があり、逆に、実態としての家族の変化を分析する際にも、それが人々の意識のレベルではイメージの変化を意味しているにとらえられることが多い、

⁶⁵ 長谷正人(他)『映画の政治学』青弓社、2003年、28～29頁。

⁶⁶ 坂本佳鶴恵は、家族についての社会意識を家族イメージと呼び、認識・規範・価値の面において社会意識をとらえ、三つの要素は実際には重なっている場合が多いと説明する。(坂本、前掲書・注(63)、11頁。)

⁶⁷ 松村泰子／ヒラリア・ゴスマン(編)『メディアがつくるジェンダー』(塩谷千恵子「テレビドラマにみる日本型家族像」)、新曜社、1998年、78～79頁。

とされる⁶⁸。

上野千鶴子は、より直接的に「家族は現実よりも多く意識の中に存在する⁶⁹」と指摘し、意識のなかの家族像は看過できない重要性を持っていると評価する。また、落合恵美子も、「現実はある。それにどんなドラマが、どんな理念があたえられるかは、現実に負けず劣らず大切なことなのだ⁷⁰」として、ホームドラマの戦後史を分析している。

人々の意識に少なからぬ影響を与えてきた、戦後日本「映画」を分析し、そこで構想として提示されている「家族」像の特性を探っていく本研究の作業は、上記の先行研究の系譜に連なることを企図して選ばれたものである。一般に、庶民的な娯楽のメディアとして位置づけられ、特定の社会階層や教養層に視聴が限定されないものと考えられている映画は、製作から公開へと繰り返されていく社会的循環の中で、主題としての「家族」が理念・意識の水準でどのように構成されていくかを見る上で、参照価値が高いと考えられる。そうした検討作業を通じて、家族をめぐる問題系や、それらに主体的に関わろうとする営為の一端が浮き彫りになるのであれば、それは、今現在の家族のありようを考えていく上でも示唆するところがあるはずである。

1-3-2. 家族イメージの先行研究

家族イメージに関しては、従来から、少数の著名な小説や新聞投書、雑誌などを対象とした分析がおこなわれてきた。日本では、江藤淳や磯田光一による優れた文学評論があり、研究者によるものとしても、潮見俊隆と阪本美代子による研究などがある⁷¹。ここに、個別の文学作品を対象に「家族」を構成する役割や主題を分析した芹沢俊介の著作⁷²を加えることもできる。文学の場合は、情報伝達ばかりでなく、情報の構成、編成にかかわる原理や形式と深く関連しており、さらにそういう問題を、極めて具体的で個別的な事態の叙述を通して、間接的にあるいは非明示的に表出していくという特徴を持っている⁷³。

これに対し、映画・テレビといった映像メディアを対象に家族イメージを分析した例は非常に少ない。日本映画については、坂本佳鶴恵は、佐藤忠男によって書かれた優れた作品論・評論を除けば⁷⁴、社会学的視点からの実証分析は皆無といってよい⁷⁵、と述べる。

社会学的手法に則った数少ない先行研究の一つとして、塩谷千恵子の「テレビドラマにみる日本型家族像」が挙げられる。この研究は、一九九四年十月の一月の間、東京地区

⁶⁸ 坂本、前掲書・注(63)、11頁。

⁶⁹ 上野、前掲書・注(53)、5頁。

(松村／ヒラリア(編)、(塩谷)、前掲書・注(67)、78頁から再引用。)

⁷⁰ 落合恵美子『近代家族の曲がり角』角川書店、2000年、243頁。

⁷¹ 江藤淳『成熟と喪失』(1988)、磯田光一『戦後史の空間』(1983)、潮見俊隆・阪本美代子「近代文学における家族」(1976)など。(坂本、前掲書・注(63)、50～51頁。)

⁷² 芹沢俊介『宿命と表現』冬樹社、1973年。

⁷³ 松村／ヒラリア(編)、(与那覇恵子「現代文学にみる〈家族〉のかたち」)、前掲書・注(67)、219頁。

⁷⁴ その一つとして、佐藤の『家庭の甦りのために——ホームドラマ論』(1978)があげられる。

⁷⁵ 坂本、前掲書・注(63)、52頁。

のテレビ局で、二〇時～二二時台に放送がされた現代ものドラマ全47本を対象にしている。分析は、ドラマのなかの家族形態と人間関係を調べ、その特徴的な関係構造からテレビドラマの家族パターンを析出している⁷⁶。

日本でホームドラマと呼ばれるジャンルについてのまとまった分析としては、村松泰子による研究がある。村松は、テレビの現代ドラマのタイプを、ホームドラマとドラマティックドラマの二つに分類し、両者のテーマや登場人物の比較分析をおこなっている⁷⁷。

また、本研究の問題関心により直接的に関係する者としては、戦後の家族イメージを分析対象とした落合恵美子の「テレビドラマの戦後史」⁷⁸があげられる。戦後に放映されたテレビドラマのうち、「家族」を主題として特徴的だったものを選別し、その内容を分析することで、ホームドラマに描かれてきた戦後家族の特性を明らかにしている。たとえば、『岸辺のアルバム』(1977)を中心として、まずは、それ以前から存在した大家族の飯食いドラマに焦点が当てられ、その特徴として、三世代同居と戦後的な民主的家族という当時の理想の家族像が見い出される。これに対して、『岸辺のアルバム』は「リアル」なホームドラマと位置づけられ、民主的な近代家族のなかにある構造的な不幸を明るみに出したものとして評価される。あるいは、『金曜日の妻たちへ』(1983)は、日本の近代家族を完成に導く一方で、それを破壊してもいると評価され、『男女7人夏物語』(1989)や『男女七人秋物語』(1990)は、家族を作らない世代の物語として論じられる。

一方、映画のなかの家族イメージを分析した代表的な先行研究としては、坂本佳鶴恵の『〈家族〉イメージの誕生』が挙げられる。

坂本は、戦前から一九五〇年代にかけては、日本映画を対象に家族をめぐる物語の変遷を検討し、その後高度成長期については〈ホームドラマ〉という「家族の物語」の誕生を分析することで、この時代の家族イメージの変化を明らかにする⁷⁹。坂本によれば、映画における家族の物語というカテゴリーは、1950年代を境に、「母もの」「小市民映画」から〈ホームドラマ〉へと変化した⁸⁰。1960年代後半から70年代が、テレビホームドラマの絶頂期であったが、その後1975年前後を境に、〈ホームドラマ〉は、その終焉が語られるようになる⁸¹。家族へと関心を集中させた〈ホームドラマ〉は、家族を、社会性から切り離され、閉じられた自律的な世界として描いたという点で、結果的に、1960年代中頃～70年代の家族と社会をめぐる議論と対応していた。〈ホームドラマ〉の誕生がもたらした決定的

⁷⁶ 松村／ヒラリア(編)、(塩谷)、前掲書・注(67)、81～84頁。

⁷⁷ 村松泰子『テレビドラマの女性学』創拓社、1979年。
(坂本、前掲書・注(63)、52頁から再引用。)

⁷⁸ 落合、前掲書・注(70)、218～243頁。

⁷⁹ 坂本、前掲書・注(63)、48～49頁。

⁸⁰ ホームドラマ映画が登場した1951(昭和26)年から63(昭和38)年までを分析の対象としているが、それは映画の観客動員数が1958年をピークとし、1960年以降に急速に落ち込みをみせ、1963年には最盛期の半数以下になることを勘案している。
(坂本、前掲書・注(63)、202～248頁。)

⁸¹ 1977年山田太一の『岸辺のアルバム』(TBS)は、それまでのホームドラマを破壊した決定的なドラマとして評価が高いと指摘している(坂本、前掲書・注(63)、367～368頁)。

な変化は、それが「家族」というイメージを借りて、人々の同一性のイメージを確立したということにある⁸²と坂本は結論づけている。このように坂本は、戦後家族的な家族イメージの誕生を、〈ホームドラマ〉の誕生から明らかにしたのである。

この研究のなかで、坂本が提示したのが、ジャンルを認識のカテゴリーとしてとらえる「カテゴリー分析」という方法論であった。それは、ジャンルという複数の作品をひとまとめするカテゴリーに注目することで、集合としての映画やテレビの作品群に対して人々が抱く認識や解釈を分析し、それを媒介にして家族の物語のイメージが社会的にどのように構成され、変化し、その結果いかなる社会的意味をもったかを明らかにする、というものであった⁸³。加えて、「カテゴリー分析」には、単に多くの映画をまとめて扱うことができるというだけではなく、映画の商品としての特性を生かすことができるという長所もあるとされる⁸⁴。

ここで坂本は、ある定型的な家族の物語が一定の期間にわたって愛好されるということが、同時代の人々の家族に関する社会的イメージの成立や変化と関係している、という前提に立っている⁸⁵。坂本自身も指摘するように、家族については、不思議なことに、それぞれの時代に特定の語り方が生みだされ、好まれていく。均質な家族のライフコースの成立、画一性の強化など、家族に新たな変化が生じた一九五〇年代に、ホームドラマという新しい物語のジャンルが映画において成立し、その後テレビで約二〇年間、もっとも愛されたドラマ・ジャンルとなった。その後、一九七〇年代後半に出生率の再低下や均質な家族のライフコースの崩壊と軌を一にして、このホームドラマというジャンルもまた急速にその人気を失っていく⁸⁶。

表象や理念としての「家族」を、実態としての家族と対応させながら検討していく坂本の研究は、本研究にとっても非常に重要な意味を持つ。ただし、本研究の問題関心に照らせば、この坂本の研究にはある種の偏りがある、と指摘することもできよう。すなわち、そこでは、戦後新たに登場し流行した「新しい家族」のイメージの消長にのみ、考察が集中するのである。だが、これまで検討してきたように、「戦後家族」や「近代家族」といったイメージは、「古い家族」ともいえる「家」との対比関係につねに規定されながら、成立し、変容してきた。この二項図式を実態的なものとして捉えるのはそれ自体問題であるが、とはいえ、イメージの水準においてこの対比関係をまったく無視すれば、非常に重要な側面を見落とすことにもなる。特定の新しい家族イメージが流通する際にも、実際には、それに並行して様々な形の家族イメージが構想され、表現され、受容されてきたわけだが、そこにはつねに古い「家」／新しい「家族」という対立が、何らかのかたちで作用していたのである。たとえば、戦後の核家族化のなかで失われていくものに対する危惧や、同時

⁸² 坂本、前掲書・注(63)、370～374頁。

⁸³ 坂本、前掲書・注(63)、53頁。

⁸⁴ 坂本、前掲書・注(63)、57頁。

⁸⁵ 坂本、前掲書・注(63)、48頁。

⁸⁶ 坂本、前掲書・注(63)、48頁。

代の現実の家族に対する批判などには、その影響関係が見てとれるはずである。小津安二郎と山田洋次の作品を検討し、そこにオルタナティブなものとして提案され、描かれている家族の可能性を探ることを目的とした本研究にとって、上記の二項図式とその影響は、無視しえない論点となってくる。

本研究が次章以降で明らかにしていく「プロジェクト」としての家族イメージは、必ずしも同時代でメジャーな家族イメージとは一致せず、それゆえに広く受け入れられることはなかった可能性もある。しかしながら、その投企、「プロジェクト」としての性格に注目するならば、そうした実態としては周縁的なものにとどまった「家族」イメージにも重要な意義が認められることになる。

1-3-3. 映画分析の方法

最後に、小津や山田が監督した映画作品を具体的に分析するに当たって採用する方法論について、簡単に説明する。

映画の研究は、これまで、大別して三つの観点からなされてきた。一つは、映画評論およびその理論的背景をなす映画学のアプローチであり、もう一つは、映画の成立、展開の歴史を記述する映画史のアプローチである。そして、最後に、大衆文化あるいはメディアとして映画を分析する社会学的アプローチがある⁸⁷。

本研究では、このうち第三の立場、すなわち社会学的アプローチをとる。この社会学的アプローチについて考える場合、長谷正人の語る「映像の社会学」の議論は示唆に富む。

長谷は、従来型の「映像の社会学」を批判的に紹介している。

「映像」は「社会」を直接反映するものではない。だから映像をそのまま「社会」と信じて分析してはならない。しかし「映像」は、製作者によって主観的に解釈された「現実」として扱うことなら可能である。こうした意味で「映像」と「社会」は間接的に反映し合っているのであり、この反映関係の微妙な偏差を考慮に入れながら、映像作品を分析し、批判するのが「映像の社会学」なのだ⁸⁸。

このように、長谷は、映像はそれ自体として一つの閉じた主観的世界として形成されたものとしてとらえ、映像の向こう側（もしくはこちら側）にある「社会」とはひとまず切り離された存在であると前提して、安易な反映論とは一線を画す。長谷によれば、映像は、

⁸⁷ 「映画学は、おもに作品の文体・表現方法や、観客が作品をみるということは、何をすることになるのか、といったことについて、深い洞察を与えている。しかし、おもに「フィルムのなもの」すなわち作品を中心とした分析となっており、製作や観客の背後にある社会的関係性の問題や商品として作りだされる映画という側面はほとんど対象となっていない。

また、社会学的なアプローチからの分析には、産業としての映画を分析する視点と、その時代の社会の動向や観客との関係に焦点をあてる視点がある」(坂本、前掲書・注(63)、53～55頁。)

⁸⁸ 長谷(他)、前掲書・注(65)、28頁。

確かにその製作者たちが現実社会について抱く主観的解釈に支えられて制作されるが、その映像作品自体はつねに「映像」をめぐる社会的なコミュニケーションのなかでしか存在しえない。したがって、「映像」を現実社会から切り離された「内容」において捉えるのではなく、それが製作され受容され、そしてその影響にもとづいて再び製作され、という社会的な循環プロセスのただなかにおいて考えるべきである⁸⁹。つまり、長谷が試みるのは、現実社会と切り離された主観的世界として映像を捉えるのではなく、むしろ現実社会の構成要素の一部として映像を捉えるような、もう一つ別の「映像の社会学」である。

さらに長谷は、これからの「映像の社会学」は、映像がいかに現実社会と写像関係にあるかを分析するのではなく、作家の感受性が作り出す社会的現実そのものを批判的に分析し、相対化しなければならない⁹⁰、とも述べる。

この長谷の議論に倣っていえば、本章以降の本研究の作業は、小津という作家、山田という作家の感受性が、ある特殊な時期に産み出し、観衆に対して提示された、「家族」という社会的現実を分析することを目的としたものだといえる。

次章以降では、折々の歴史・社会的文脈を考慮に入れながら、小津安二郎（戦後初期＝第一の戦後の六つの作品群）と、山田洋次（高度成長後期＝第二の戦後の『男はつらいよ』初期作品群）をとり上げ、個々の映画作品のテキスト分析を行い、その意味するところを、場面や人物の設定、台詞の解釈、ストーリー展開などを題材にして分析する。その際、作品に関する既存の批評や当時の新聞や雑誌メディアにおける評価、松竹のプレス宣伝なども分析の対象に加えることで、小津安二郎と山田洋次をとりまく周囲の評価・解釈の体系もあきらかにし、その社会的循環プロセスについてもできるかぎり検討対象とする。

その上で、特に、小津と山田自身の発言も視野に入れることで、個々の作品に対する制作意図を探り、それぞれが同時代の現実をどのように描き出しているか検討する。こうした作業を通じて、個々の作品の中で描かれた家庭のそれぞれの成員が、同時代の社会のメタファーとしていかに機能しているかが確認できるであろう。

映画には、二つの側面があるとしばしば指摘される。一方で、映画は芸術作品であり、製作者の個性や思想の表現とみなされる。他方で、映画は、大量に製作され、観客の好みに応じることを前提として作られた商品である⁹¹。

本研究が分析対象とするもののうち、小津作品については、これまではもっぱら芸術作品や名作などと呼ばれ、製作者の個性や趣味が表現されたものとみなされてきた。だが、そのほとんどが松竹という大会社が製作・配給した商品であったことから明らかなように、小津作品といえども、映画が持つ、同時代の社会や観客の意識や感覚と交渉するメディアとしての性格を看過することはできないはずである。

⁸⁹ 長谷(他)、前掲書、注(65)、29頁。

⁹⁰ 長谷(他)、前掲書・注(65)、52頁。

⁹¹ 坂本、前掲書・注(63)、56～57頁。

他方で、山田作品、特に『男はつらいよ』シリーズは、娯楽作品として一時期は松竹を支える収入源として観客から非常に大きな反響を得ていた。シリーズが長期に渡って継続されたこともあって、ともすれば社会や観衆の期待におもねるだけの作品と誤解され、そのテーマ性が正面から問われる機会はずしも多くはない。とはいえ、長年にわたり国民映画と呼ばれ、また制作からすでに相当時期が経過した現在においてもなお強い影響力⁹²を残しているということ自体、そこに無視しえない主題が籠められていることを示唆している。

映画の画面に登場する風景や人物は、現実世界の単なる反映でもなければ、作者の美意識を自己完結的に描いたものでもない。歴史・社会的文脈に即して、作者から観客に対して提示され、投企された交渉の申し出と捉えることも可能なのである。その交渉の経緯をできる限り丁寧に辿りなおすことによって、映画のなかのカテゴリーなどとも一定の対応関係をもつ、社会的現実そのものを批判的に検討していく作業がはじめて可能になるだろう。

「家族」という主題を扱った小津と山田の作品群は、既存の批評の中でしばしば論じられる評価とは異なり、単に保守主義を擁護するために伝統的な価値観の強化を求めているわけでもなければ、娯楽映画としての快樂の追求とマンネリズムに墮してしまっただけでもない。実態としての家族にとっても、イメージとしての「家族」にとっても、転換期として重要な意味を持った戦後初期と高度成長後期という重要な時期において、この二つの作品群は、日常のなかに潜在している「家族」の問題を露わにし、徹底的な反省を慣習に提起し、働きかけた。そこで提示された、「家族」をめぐる積極的でオルタナティブな可能性によってこそ、両者は今なお、再検討、再評価に値すると考えられるのである。

以下、次章以降で、その可能性を具体的に検討していこう。

⁹² 一九九五年阪神淡路大震災後、避難所などで一番多く上映された映画は、大人向けの場合は「寅さん」、子供向けの場合は『となりのトトロ』であった。二〇一一年の東日本大震災復興支援の上映でも、大人向けでは『男はつらいよ』が最多で、『となりのトトロ』が続く。（吉村英夫『山田洋次と寅さんの世界』大月書店、2012年、254～255頁。）

二. 戦後初期の小津映画における「家族」と「救い」

第2章 戦後初期と小津映画

2-1. 小津映画研究の批判的検討

小津安二郎の映画は、淡々と日常の世界を取り扱いながらも、それを誰もが共感できる映画の美学へ昇華した作品として評価されている。1950年代後半から欧米で認知され高く評価されはじめた小津作品⁹³は、1970年後半から1980年代初頭にかけて日本国内でも再評価が進んだ⁹⁴。日本文化の内部に閉じ込めることのできない、観賞の度に再発見の興奮をもたらしてくれる同時代的な映画作家として、小津安二郎や彼の作品は近年でも論じられ続けている⁹⁵。

ここで、筆者は、まず小津作品をめぐって欧米や日本でこれまで行なわれてきた既存の小津研究の主な観点を検討し、それらの研究成果を踏まえた上で、本研究の方向性を提示したい。

2-1-1. スタイルや様式美の強調

日本の映画が欧米社会に紹介されはじめたのは1950年代以降のことであり、それらは当時のハリウッドやヨーロッパの映画とは異なる新鮮な衝撃として受け入れられた。その中でも、小津安二郎は日本の情味や情緒をよく現している、もっとも日本的な映画監督として認められるようになった。特に、小津映画を語る際、その様式上の特徴は、絶えず強調され世界的に高く評価されてきた⁹⁶。

ドナルド・リチャー (Donald Richie) は、戦後日本映画を欧米に本格的に紹介した代表的な小津研究者として国際的に知られている⁹⁷。リチャーは、小津の作品を特徴づけるものは、

⁹³ 『東京物語』(1953)は、1957年ロンドンのナショナル・フィルム・シアターで上映され、翌年の1958年にはサザランド大賞の榮譽を担ったのである。溝口・黒沢両監督の名は、はやくから欧米諸国に伝えられていたが、小津監督の名が欧州で有名になったのは、それ以来のことである。(『キネマ旬報』1964年2月増刊号(「ヨーロッパは小津ブーム」、牛原虚彦。))

⁹⁴ 佐藤忠男、ドナルド・リチャー、ポール・シュレイダー、蓮實重彦などの小津関連の著作が出版され、81年1月のフィルムセンターでの小津安二郎の特集上映が行われたことや、81年6月号『ユリイカ』での小津安二郎特集から小津批評は盛んに行なわれることになった。

⁹⁵ 蓮實重彦(他)『国際シンポジウム 小津安二郎』朝日新聞社、2004年、8~9頁。

⁹⁶ アメリカでは、小津映画の様式上の特徴があまりにも印象深かったために、彼の様式上の特徴を指す様々な表現(例えば、「終景ショット(コーダ)」、「静物ショット(スティル・ライフ)」、「枕(ピロー)ショット」(もともとノエル・バーチがフランス語で草案したもの)、「場面転換(トランジッション)ショット」、「空(エンプティ)ショット」等)が作り出され使われたと、映画評論家のクリス・フジワラ(Chris FUJIWARA)は述べている。(蓮實(他)、前掲書、59頁。)

⁹⁷ リチャーの小津関連の代表的文献は、次のように発表されている。

“The Later Films of Yasujiro Ozu,” *Film Quarterly*, 13(Fall), 1959.

「厳格さ、簡潔さ、そして極端なまでの抑制に対する希求⁹⁸」であるという。小津を「もの
のあわれ」の芸術家であるとし、その英訳としては、丹羽玉子⁹⁹の用語である「共感的悲し
み」を用いている。小津作品の最終的な印象は一種のあきらめの悲しみであり、人生やこ
の世のなりゆきの不確かさにもかかわらず維持されるところの冷静で賢明な穏やかさであ
る¹⁰⁰と述べている。また、小津作品の技術は、その少なさと「並外れた抑制」のゆえに「侘」
がしみこんでいる¹⁰¹と語っている。

リチーの研究成果とともに、小津作品における伝統的な美学を探求したと評価されてい
るポール・シュレイダー (Paul Schrader) は、日本の伝統美学、特に「無」を基本理念と
する幽玄や絵画の余白などを指摘し、小津映画における庶民の日常性が、このような美学
をもとに「超越的なスタイル」に高揚していく過程であると推論している¹⁰²。ここでシュ
レイダーは、「禅の芸術と文化」として日本文化を総称している。シュレイダーは、全体的
には、小津作品の技術は伝統的な禅の方法に非常に似ているので、その影響は明白であり、
したがって、伝統を重んじる芸術家がそうであるように、小津の個性は、それが小津の主
題を表現するかぎりにおいてのみ、重要性を持つと言う。彼によると、小津の個性は小津
作品の人物たちの個性のように、「もののあわれ」という包括的な感情に溶けこんでおり、
そしてついには、「もののあわれ」と区別できなくなり、これこそ禅の芸術が究極的に達成
した成果であるという。

だがシュレイダーは、一方で、一般の西洋人にとって、小津作品の主題の「あわれ」や
技術の「侘」を理解することはむずかしいし、まして、「風流¹⁰³」のそれぞれを区別するこ
とはもっとむずかしい¹⁰⁴と認めながら、他方で、西洋の観客が小津作品の「寂」「侘」「あ
われ」「幽玄」を区別できないからといって、小津が西洋の心理的メカニズムの多くと同様
に、単一的な基本的感情を追求しているのだと勘違いしてはならないという一見矛盾する
立場を示している¹⁰⁵。

“Yasujiro Ozu: The Syntax of His Films,” *Film Quarterly*, 17(Winter), 1963-64.
Ozu, University of California Press, 1974.

⁹⁸ ドナルド・リチー「小津安二郎の最近の映画」(1959)、(ポール・シュレイダー(山本喜久
男訳)『聖なる映画』フィルムアート社、1981年、45頁から再引用。)

⁹⁹ 丹羽玉子はシアトル大学の日本文学研究者。

¹⁰⁰ リチー「小津安二郎の最近の映画」(シュレイダー、前掲書・注(98)、62頁から再引用。)

¹⁰¹ リチー「日本映画の美学への案内」(シュレイダー、前掲書・注(98)、62頁から再引用。)

¹⁰² シュレイダー、前掲書・注(98)。

¹⁰³ 風流は風雅とも言い、俗を離れてみやびやかで、しみじみと心の休まる趣のある様子を指
す。

¹⁰⁴ 英和辞典でさえ、「寂」と「侘」という美学的双生児について、それらを定義し区別する作
業をまったく放棄している。(シュレイダー、前掲書・注(98)、62頁。)

¹⁰⁵ 小津自身は、自分の作品を外国人が本当に理解できるかという点について、懐疑的な発言
をしている。

「つまり外国人の見方というのは、ストーリーを追いかけている。『早春』のサラリーマンの生
活、はかなさ、ストーリー以外の雰囲気となったら、全くわからない。わからないから、禅とか
なんとかなう」(『キネマ旬報』1958年8月下旬号(「酒は古いほど味がよい」座談会))

蓮實重彦は、不断の自己抑制によって小津は小津自身を確立したというポール・シュレイダーの視点は、われわれのとるべき視点とは異質のものであると指摘している。

イギリスにおけるもっとも早い小津の紹介者であるトム・ミルズによる小津的作品と「俳句」の比較も、ポール・シュレイダーが「寂」や「侘」を持ち出して「幽玄」を語るときも、ドナルド・リチーが「もののあわれ」を口にするときも、われわれはきわめて居心地の悪い思いに誘われる¹⁰⁶。

上のように述べる蓮實は、例えば、こうした視点は必然的に「純粋な小津」と「不純な小津」、あるいは「完成された小津」と「不完全な小津」という対立的な図式を引きだし、結局のところ、その一方ばかりが真の小津安二郎として選択されてしまうと説明している。

小津の作家的統一性を「抑制の美学」といった点から定義つけたり、「厳格な形式主義者」として評価する外国や日本内の評価に対し、蓮實は、抑制と洗練化の結果ほとんど禁欲的な表情におさまることになった説話論的な構造とは対照的に、むしろ野蛮で狂暴なまでに自分を主張する主題論¹⁰⁷的な体系にあつては、過剰と逸脱とがあり、誇張と不自然さが晴れやかに許されている¹⁰⁸と反論している。つまり、映画における一つの画面は、それがどれほど簡潔な構図からなっていようと、またそれが現実の一断面とどれほど類似していようと、そこには無限に開かれた意味がこめられている¹⁰⁹ということである。

佐藤忠男は、日本ではじめて小津安二郎の研究をまとめた『小津安二郎の芸術』（1971）を出版、日本国内で小津研究の先駆者ともいえる位置づけを保ち続けている。

しかし、1956年『キネマ旬報』¹¹⁰、「技法における思想——小津安二郎の場合」の文章で26歳の佐藤が、小津安二郎との大胆な訣別を宣言していることは注目に値する。佐藤はそこで、「小津作品の幾何学的な様式美こそは、最も安定した、最も固定化した形象の世界として、彼の願望のユートピアという象徴的な意味を持つ」と指摘し、「技法というものが、単なる内容の肉づけや飾りという域を超えて、それ自体、ある思想や態度の象徴という意義をもつ。その意味では、彼こそは稀にみる本物の芸術家であると言える」と、小津の様式美を高く評価し、芸術家としての小津を絶賛している。

ところが、これに続き「しかしその技法の方法は、我々若い者が求めようとしている方向とは逆の方向を向いている。我々は矛盾を押しもどすことによってではなく、新しい合理的な人間関係を作り出すことによってこそ現在の不安定感を克服したいと思っている。

（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、301頁から再引用。）

¹⁰⁶ 蓮實重彦『監督 小津安二郎』筑摩書房、1983年、158頁。

¹⁰⁷ 小津の映画を通して繰り返し用いられるモチーフ。

¹⁰⁸ 蓮實、前掲書・注(106)、98頁。

¹⁰⁹ 蓮實、前掲書・注(106)、180頁。

¹¹⁰ 『キネマ旬報』(No.138)、1956年2月上旬号（「技法における思想——小津安二郎の場合」、佐藤忠男）。

小津安二郎の〈芸〉を尊敬しつつ、これに訣別するゆえんである」と、断固たる訣別を語っているのである。

筆者は、ここで「若い者が求めようとしている方向」と一致していないという佐藤の不満は、戦後映画雑誌メディアで頻繁に指摘される芸術家としての小津映画の様式美への強調と、それに伴う現実描写への憂慮につながるものではないかと考える。たとえば、岩崎昶は小津映画を次のように評価している。

ワンカットだけ見てもだれの作品だとわかるような映画監督は非凡な芸術家である。日本にもそういう監督が一人いるとしたら、それは小津でなければならない。それほど、彼のスタイルというものが彼の作品の一フィートごとに行きわたっている。

まことに、小津は名匠というにふさわしい。が、そこにはまたおのずから名匠の限界と自分をしばっている窮屈さがある。一つは、小津の名匠的な余にも整った様式が、今の世の中のような混乱してよごれた現実を把握したり表現したりする場合に足手まといになるだろうということである¹¹¹。

このように、欧米で評価され強調されてきた小津映画のスタイルや様式美への絶賛は、日本国内では優れた芸術として認められる一方、現実離れへの不満を孕むものとして批判の対象になる可能性を常に伴うものであった。筆者はこの両価性を踏まえ、そうした現実遊離に対しての批判と連動している小津作品の日本的なもののイメージへと考察を進めていきたい。

2-1-2. 現実離れへの批判や日本的イメージの強調

吉田喜重は、戦後の若い世代は、小津を「保守主義者」「時代錯誤」といった言葉で批判し、そして「小津さんらしい」という言葉は、「時代遅れ」の代名詞のように使われたと述べている¹¹²。当時『キネマ旬報』に載せられた小津の現実遊離や前進性の欠如を語る次のような文章は、吉田の発言を裏づけるものといえる。

何故にどれもこれもが銭湯からあがったばかりのような清潔感を漂わせているのか。善意に生きる人々を描こうとする彼の意図と、心温まる世界を再現しようと試みる虚構性は肯けても、その世界はあまりにも板囲いの中の温さであり、現実の厳しさから遊離しすぎているのである。(中略)彼の作家的姿勢があまりにも趣味的であること、従ってその作品がつねに割り切れすぎているところに、前進性の欠如を感じるのである¹¹³。

¹¹¹ 『キネマ旬報』(No.19)、1947年9月特大号(「特集 日本映画監督論——小津安二郎」、岩崎昶)。

¹¹² 吉田喜重の発言。(蓮實、前掲書・注(95)、32頁。)

¹¹³ 『キネマ旬報』(No.22)、1947年11月上旬号(「新人論壇——小津安二郎論」、羽根廉作)。

瓜生忠夫は、戦前の小市民的・批判的リアリズムの映画から、戦後は、日本人独得の心情・情緒を重んじ、日本人の情趣を追求する「小津調」作品の時代に入ったと述べている¹¹⁴。ただし、彼は日本人独得の心情・情緒や情趣というものは、伝統にふかくかかっているため、それだけに戦後の社会的激動の影響をそのまま受けて変化している状況下では、「小津調」映画には必然的に制約が生まれたと語っている。そのため、その表現方法における庶民的伝統的なもの¹¹⁵と、題材におけるブルジョア的なもの¹¹⁶との結合の上に、日本の家族を伝統的に支配してきた心情、情緒、倫理を表現するものとして「小津調」が成立したという。このように、小津映画の高い完成度は、洒脱かつ軽妙で庶民的情趣を失わない、小津の映画感覚とすぐれた演出技術によるものであり、小津映画は、社会性は希薄であっても、高度成長時代の猥雑さだけが増していく日本映画のなかで、ひときわの光芒を感じとらせる作品として評価されてきたのである。

佐藤忠男は、小市民映画の名手として、日本映画に独自のリアリズムをうちたてる一方で、軽妙でナンセンスな喜劇も好んでつくった小津は、戦後は、戦争によって失われた古い日本の人情や日常生活のマナーなどを、心をこめて念入りに描きつづけ、もっとも良質な保守主義者として一貫した¹¹⁷という。さらに、佐藤は、小津の日本的なもののイメージは、故郷を喪失した都会の小市民たちのノスタルジアをつうじて浮かびあがってくるものであるところに特徴があり、小津の映画では、純粹に日本的なものというのは、つねに、失われたもの、として示されてこそ痛切に輝くのである¹¹⁸と語っている。

吉田喜重は、反復とずれによって起こるわずかな差異、それを何事もなかったかのようにおだやかに描くことが、小津における批判の意味であり、それは取りもなおさず映画がまやかしかたでしかないことをじゅうぶん知りながら、ともに遊び戯れることにほかならなかった¹¹⁹、と述べている。小津は、根強い自己不信にたえず襲われたからこそ、反復と反転にこだわり、その結果、小津の作品はことごとくりメイクされたものとなり、翻案改作といった連鎖で結ばれ、たがいに補完しあいながら、かろうじてひとつの宇宙を形づくってきたのである¹²⁰と説明する。こうして吉田は、人間の歴史が変革することを疑い、反復しながらわずかな差異に期待するしかないのであれば、たしかにそれは過去に眼を注ぐ保守

¹¹⁴ 瓜生忠夫『戦後日本映画小史』法政大学出版社、1981年、185頁。

(彼は1949年の『晩春』から小津作品は変わったといえると指摘する。)

¹¹⁵ 寄席の高座で一人で演ずる芸(落語、講談、浪曲等)を支える日本独得の技術と、映画の機能との組合せによる、小津安二郎独得のものが顕著になった。(瓜生、前掲書、185頁。)

¹¹⁶ 題材においては、娘の縁談と親の孤独を、生活の安定した、それ故に生活の停滞したブルジョアか小ブル上層の社会の家庭に求めるという制約が生れた。(瓜生、前掲書・注(114)、185頁。)

¹¹⁷ 佐藤忠男『日本映画の巨匠たち①』学陽書房、1996年、303頁。

¹¹⁸ たとえば、見渡すかぎり焼野原となった東京の一角に数軒のロケ・セットを建てて撮った『長屋紳士録』などにこそ、その、憧れとしての下町の故郷の幻影がくっきりと浮かびあがるのである、と佐藤はいう。(佐藤忠男『小津安二郎の芸術』(完本)、朝日新聞社、2000年、410頁。)

¹¹⁹ 吉田喜重『小津安二郎の反映画』岩波書店、1998年、248頁。

¹²⁰ 吉田、前掲書、251頁。

主義者と言われても仕方がなかった¹²¹、と小津を評価しているのである。

ここで筆者が指摘したいのは、上記のような日本の映画雑誌メディアや小津研究者の主張を貫いているものが、小津作品に対する現実遊離への観点と連動し連想させる、伝統に深くかかわる保守主義者としての小津安二郎というイメージであったこと、そしてそれは小津の日本的なもののイメージとつながっているということである。

蓮實重彦は、「小津的」とは、安心を無言で共有する風土、無償の円滑剤、危険を伴うことのない楽しい遊戯のようなもの、あるいは、悪意を欠き、残酷さとは無縁の悪戯であると表現している¹²²。つまり、小津的な状況なるもののそうした無害な性格は、あらゆる瞬間に小津を意識しているわけでもないのに、誰でも小津を知っていると信じ、日本人であれば誰でもその遊戯の楽しみ方を心得ている¹²³ということの意味する。

筆者は、「小津的なもの」と「小津安二郎の映画」とのずれの内部に身を置き、小津的なものによって、小津安二郎の作品を抹殺することを避けなければならないという一貫した蓮實の視点に賛同しつつも、次に本研究の方向性を述べていきたい。

2-1-3. 新しい小津映画の発見へ

晩年の小津安二郎が蒙った批判のほとんどは、歴史の歩みが影を落すことすらしない個人的な趣味の世界に彼が閉じこもってしまっていることに向けられていた。戦後日本の激しい社会的変動と共に生きてきたと確信する者たちにとって、それは自然さを欠いた、ほとんど抽象的といつてよい伝統的な美意識への回帰としか映らなかった¹²⁴のである。

しかし、カメラ技巧の単調さ、物語のテンポの緩慢さ、劇的なできごとの不在、社会的な批判精神の希薄さ、といった否定的な評価は、世界が偉大な映画作家としての小津安二郎を発見してゆくにつれ、作家の一貫性やフィルムの厳格な統一性として肯定され、評価されるようになっていく。

ポール・シュレイダーは、日本人はほとんど小津をその文化から切りはなして考えようとはしないし、小津の映画を「娯楽」としてしかみないため、小津作品で禅のスタイルが停止し、超越的スタイルが始まるその一点が見分けにくい¹²⁵と、小津作品を見る日本人の限界を語っている。

これとは対極に、1980年代初頭における、にわかには高まりつつある国際的な小津安二郎再評価に対し、蓮實重彦は、伝統への回帰という保守的な姿勢、改めて東洋的なものに視線を注ぐといった文化の世界的な傾向を指摘¹²⁶し、小津と「俳句」や「もののあわれ」や「幽玄」を介して小津的なものと戯れようとするものをギュスターヴ・フローベールの「紋

121 吉田、前掲書・注(119)、251頁。

122 蓮實、前掲書・注(106)、3頁。

123 蓮實、前掲書・注(106)、3頁。

124 蓮實、前掲書・注(106)、3頁。

125 シュレイダー、前掲書・注(98)、96頁。

126 蓮實、前掲書・注(106)、12頁。

切型」やロラン・バルトの「神話作用」にたとえながら、見たことを思考するのではなく、思考することによって画面をみる文化的不幸ととらえている¹²⁷。

小津作品における社会的な現実の反映という側面について、シュレイダーは、小津のなかに戦前からあった禅の文化と近代化との葛藤は、戦後の西欧化時代の影響を受けてさらに強められたが、「超越的スタイル」つまり、すべてのものに影響を与え、すべてのものを包みこむ「風流」というより大きな背景の前にこれらのものを置くことによって葛藤が解消された¹²⁸、と理解している。また、蓮實は、社会的な現実の反映という点のみから小津を論じることについて、そうした現実の象徴的な表現として見るには、小津の作品にはあまりに多くの場違いな細部が描かれすぎており、そのほとんどは、フィルムから排除されてしまう¹²⁹、と懐疑的である。さらにイム・ジェ Chol は、時代が進むにつれて小津がますます受け入れられるようになったのは、彼が人間の視点を排除する一方で、常に熱意を持って様式を追及したためであり、彼の妄執じみた様式志向が徹底して歴史と無関係でもあったからである¹³⁰と論じている。

ここまで、筆者は、小津作品を評価し論じる際に主に用いられる「もののあわれ」「超越的スタイル」「侘」「寂」「厳格な形式美」「極端な抑制」「禅の芸術」「伝統的な美意識への回帰」「反復とずれ」「保守主義者」「現実遊離」などの概念と、それらの延長線上のもとでいわれている「小津的」「日本的」イメージを検討してきた。

筆者は「小津的なもの」といわれる言説に左右され、「小津的なもの」によって、小津安二郎の作品を抹殺してしまう結果になってはいけないという蓮實の観点には賛同する。但し、小津の映画を、すばらしい「芸術家」小津安二郎の作品として、その革新的なスタイルや様式美のみを強調して論じ、採りあげるのではない別の方向性としては、彼の映画を歴史や社会的変化を考慮に入れたメディアとして捉え、その作品のメッセージ性を読み直していく作業も必要ではないかと考える。それによって、小津作品を「日本的」「保守的」というイメージから論じてきたこれまでの評論に対して、筆者が受けざるを得なかった皮相的な印象も、より明確に説明することができるのではないか。

対象を可視的な画面に限定し、それぞれの場面における構造と意味を読み取っていくこと、視聴体験に焦点を当てることは言うまでもなく極めて重要な作業である。しかし、時代のなかでその生命力を持つメディアとして小津作品を検討し、作品の物語の展開のなかで実際に浮き彫りにされる内容や中身から小津の提案しようとしたメッセージ性を見つけていくことも、同じように欠かせない作業なのである。「まとまった美しい」フィルム、あるいは「無限の可能性や自由」といった意味づけがされることの多い小津作品について、時代の変遷に影響され、その中で表現されてきた作品のプロジェクト性を改めて読みとる

¹²⁷ 蓮實、前掲書・注(106)、180頁。

¹²⁸ シュレイダー、前掲書・注(98)、62頁。

¹²⁹ 蓮實、前掲書・注(106)、34頁。

¹³⁰ ここで、「歴史と無関係」という意味は、時代の支配的傾向から一定の距離を取ろうとする行動を指している。(蓮實(他)、前掲書・注(95)、85~86頁。)

こと、それが本研究の試みである。

小津作品の中で主な素材として描かれ続けてきた日本の「家族」の日常生活について、筆者は、それを皮相的なイメージとしてとらえるのではなく、実際作品の中で登場し描写されているそれぞれの人物の考え方や家族のあり方、その問題点を個別具体的に探っていくことによって、その意味を探ることとする。

特に、第二次世界大戦後、アメリカ占領期とも重なる時期である戦後初期（1945～1953）の小津作品に焦点を合わせ、その家族像を分析することによって、当時小津作品の中で要求され、望まれていた日本の自我像や家族像を明らかにしていきたい。

蓮實重彦は、小津の生誕百年を迎い、次の三つの方向を見据えておくことが必要だと確認している。

まず「古い映画、新しい映画」という区別をしないこと。次に、小津監督を「あまりにも知られすぎた映画作家」ではなくて、「あまりにも知られていない映画作家」とみなすこと。そして最後に「小津監督を日本文化の内部に閉じ込めない」こと¹³¹。

戦後初期における小津作品の家族像を探り、時代の変遷に伴うメディアとして作品の中に描かれ暗示されている、プロジェクトとしての小津安二郎を読み取っていく本研究の作業は、上記の蓮實の指摘する、未だに「あまりにも知られていない映画作家」としての新しい小津安二郎と彼の作品を発見していく端緒となるだろう。

¹³¹ 2003年の12月開催された小津安二郎生誕100年記念国際シンポジウムの冒頭で述べている。（蓮實(他)、前掲書・注(95)、8頁。）

2-2. 戦後初期と小津映画

本研究が分析対象の中心とするのは、戦後初期（1945～1953）¹³²の小津作品における家族像である。それは、特にこの時期の作品に、小津のプロジェクトとしての家族が最も際立って表現され、提示されているからである。その小津のメッセージは、当時の歴史的・社会的背景との密接な関連のなかで描かれており、それらと切り離すことができない。

この節では、戦後初期という歴史的・社会的文脈と小津映画との関連性を概観するために、まず戦後家族改革をめぐる動きを中心に当時の家族に生じていた内側からの変動を見る。次にアメリカ占領下において映画というメディアが置かれた歴史的状況を確認する。そして最後に、本研究と関連する小津作品の先行研究や戦後小津自身の発言を考察することによって、戦後初期という時代的背景における小津作品の意味を探っていききたい。

2-2-1. 「家」から「家族」へ

坂本佳鶴恵によれば、日本の家族の転換点をどの時代と見るかについては二つの代表的な見方がある。一方に存在するのは、都市に注目して、愛情重視、公私分離、近代的性分業といった特徴をもつ近代家族のイメージが、1920年代前後を中心に起こったとする考え方である。他方では、戦後を転換点とし、「家」の継承の観念にもとづく直系家族制から、夫婦と子供を単位とした夫婦家族制へという変化が起こったとする考え方も存在する。このうち後者は、農村を基盤としたそれ以前の家族制度の崩壊という点に主眼をおく見方であり、占領軍政策や戦後のアメリカ文化の移入がそのような変化の直接的要因ととらえられる¹³³。

ここでは、アメリカ占領下におけるGHQの政策やそれに対する旧支配層の動き、戦前からの婦人運動など当時の社会的状況の中で、家族制度を中心に伝統的なものが内側から変わっていく動きを概観してみよう。

戦後日本は、私的欲望の体系としての市民社会の純化を推進し、個人の私利の追求を全面的に解放した。私化・個人化の論理は、家族関係においても貫徹された。戦前の天皇制家族国家における、家族統合の論理である「孝」の延長に、国家統合の論理である「忠」を重ねるイデオロギーの構造は廃止された。そこで、戦前の「家」イデオロギーに代わる、戦後の新たな家族観の創出は、体制の一方的押しつけではなく、支配者側の上からの民主化・近代化と、被支配者側の民主化運動との相克・対抗関係のなかで、漸次、一定の形を成したのである¹³⁴。

¹³² 筆者は、落合恵美子の時期区分に沿い、アメリカ占領期とも重なる時期として「戦後初期」という用語を使っている。

¹³³ 一方前者は、新しい家族観がどのようなもので、どのようにして起こったかに注目し、その起点として、都市での文化や生活スタイルが重視される。（坂本、前掲書・注(63)、41頁。）

¹³⁴ 「戦後家族制度改革と新家族観の成立」（依田精一）『戦後改革 1 課題と視覚』東京大学出版会、1974年、271～272頁。

GHQによる日本管理の基本方式としては、天皇を存続させ、日本政府を介しての間接統治の形式が探られた。日本国民の個人的な自由と財産権は干渉されないが、軍国主義や軍国的国家主義を根絶することに最大の重点が置かれ、マッカーサーの指令はすべてに優先するものとされた¹³⁵。

戦後家族改革が、占領体制下で行なわれたということは、重視すべき要素であり、占領軍からの改革のインパクトが、直接間接に戦後家族観の形成に作用したことは、まぎれもない事実である。それは、一面では政府およびそれを支える勢力が、絶えず戦前体制の温存と復帰をはかる方向に志向するのを阻止する強大な力として働いた¹³⁶。敗戦は、「全社会を統合していた伝統的・支配的な価値体系の急激な崩壊によって、全般的な行動の混沌状態を招来した」¹³⁷という。

このような社会的状況のなかで、民主化の方向を見定めて家族制度改革までを射程に入れた運動が、戦前から活動していた婦人運動家のなかから真先に現われた点は、とくに評価すべきである。戦前から婦選運動を続けてきた市川房枝を中心に設立された新日本婦人同盟の運動目的は、元来婦人の家庭の外における活動の男女同権を中心に組み立てられていたが、ここで特に注目すべきであるのは、敗戦直後の時点で、最初に、家族制度改革を含めたものとして婦人の権利要求を組織化していることである¹³⁸。政治的自由の要求と、「家」からの解放とが組み合わされていたことは、当時最も先進的な運動の方向であったといえる。西清子は、戦前からの日本の婦人運動の実績と世論、それに占領軍の良識、加えて、機をみることに早い日本の官僚の行政手腕とが相まって、婦人政策は民主主義的に結実されていった¹³⁹、と論じている。

1947年、連合国軍（実際はアメリカ軍）の占領下において、新たに日本国憲法が制定・施行された。明治憲法¹⁴⁰が破棄され、日本国憲法が制定された最も大きな直接の原因は、

¹³⁵ 1945年10月マッカーサー五大改革司令とよばれる次のような五項目が提示される。

1. 参政権の賦与による日本婦人の解放 2. 労働組合結成の促進 3. 学校教育の自由化 4. 秘密調査や虐待などの諸制度の廃止 5. 日本経済組織の民主化
(西清子『占領下の日本婦人政策』ドメス出版 1985年、14頁。)

¹³⁶ 依田、前掲書・注(134)、273頁。

¹³⁷ 石田雄『破局と平和』(日本近代史体系第八巻)、東京大学出版会、1965年、196頁。
(依田、前掲書・注(134)、286頁から再引用。)

¹³⁸ 新日本婦人同盟の目的は次の通りであった。(婦人参政権の獲得・行使のために、政治教育運動を行うこと、地方自治体に婦人を参加させること、婦人の官吏登用、法律における男女不平等の撤廃、その他、教育の平等、社会的勤労面における改革など。)

(依田、前掲書・注(134)、287～288頁。)

¹³⁹ 西、前掲書・注(135)、199頁。

¹⁴⁰ 明治憲法は、立憲主義憲法とは言うものの、神権主義的な君主制の色彩がきわめて強い憲法であった。まず、主権が天皇に存することを基本原理とし、この天皇の地位は、天皇の祖先である神の意志に基づくものとされた。権利・自由は保障されていたものの、それは人間が生まれながらにもっている生来の自然権(人権)を確認するという形のものではなく、天皇が臣民に恩恵として与えたもの(臣民権)であった。

(芦部信喜『憲法 第三版』岩波書店、2004年(2002年第1刷)、18～19頁。)

ポツダム宣言の受諾、占領、連合軍総司令部の強い指示などの外からの圧力であり、日本国憲法は、国民主権、基本的人権の尊重、平和主義の三つを基本原理とするものとして成立した¹⁴¹。憲法が明治憲法の改正という手続をとりながらも、君主主権から国民主権への移行を示していることは、明らかに国体（絶対主義天皇制）の変革を意味するものであった。そのことは、天皇制家族国家から個人を解放し、私的欲望の体系としての市民社会へと純化していくことを意味する¹⁴²。

1947年の2・1スト禁止以後、急激に反共の姿勢を強め、労働運動に対する弾圧を強化するなど、占領政策が転換されたにもかかわらず、それまでの民主化・近代化の諸改革は定着の途を歩みつづけ、内外の状況から旧家族制度に関する何らかの改革は、支配層にとっても必要となりつつあった。また憲法が、個人の尊厳と両性の本質的平等という公準を立てた以上、明治民法のまま戸主に統率され父権に支配された家を中心として家族制度を組み立てていることは、この公準に反することになる。

しかし、民法改正に当たっての政府の家族観は、法制度上の個人化とは別次元のこととして、国民の現実の家族生活に見られる、祖先祭祀を中心とした親族相互扶助の団体的性格を、いわゆる醇風美俗として考えるものであった。そこでは法律制度上の「家」は廃止されても、道徳・習俗上の家族生活は否定されるものではないことが強調されている¹⁴³。憲法から民法へと、個人中心の価値観が定着してゆくことは、日本の社会を個人中心の市民社会への純化してゆくことであり、個人を「家」や村の共同体から、国家へ解放することである。だが、他面では、これらの共同体の保護から個人を放り出すことにもなる。その点については、柳田国男が「現在の民法にいわゆる家というものを壊したと云うことが、家が日本になくなることのみならず、その前提ですらもないということは考えていかなければならない¹⁴⁴」と、指摘している。

GHQが家族国家とは断絶したものとして天皇を国民統合の象徴として憲法草案に盛り込んだのに対して、政府の感覚は、困難ながら家族国家観を何とか修正しつつ現状維持を図ろうとするものであった¹⁴⁵。つまり、敗戦直後から、政府は天皇制、家族制度、地主制から権力的要素を祓い、情緒的側面を前面に出すことで、GHQの民主化・近代化に対応できると考えていたといえる。

しかし、結局政府は、旧体制の維持から、新たな状況に対応した戦後体制の構築へと進まざるをえなくなる。民法改正の段階で、政府が現状維持を超えて市民社会的家族観を提起するに至ったのは、国際的世論の背景とGHQの圧力からだけによるものではない。戦前

¹⁴¹ 芦部、前掲書、35頁。

¹⁴² 依田、前掲書・注(134)、296頁。

¹⁴³ 国民には、民法改正がかりうじて支持を得ていることが、1947年3月25日の毎日新聞の世論調査からうかがえる。(依田、前掲書・注(134)、307～309頁。)

¹⁴⁴ 第一国会、司法委員会公聴会会議録、第一号、昭22・8・20、15頁、柳田国男公述人(依田、前掲書・注(134)、306頁から再引用。)

¹⁴⁵ 依田、前掲書・注(134)、296頁。

からの、市民社会的自由主義的家族観の底流が、民主主義の名において表面化してきた結果、これが市民社会の純化の志向に一致していたことも影響している¹⁴⁶。

上記のように、戦後の個人化・私化の論理は、占領下 GHQ の改革の意志や戦前からの日本国内の婦人運動、当時の世界潮流のもとで、個々の実定法の領域においても貫徹し、家族制度改革は進行していった。すでに、憲法改正段階で、政府が家族改革の理念として、「夫婦ノ『同等』ト云フコト、ソレカラ『両性ノ本質的平等』と云フ二点、ソレニ加フルニ『個人ノ尊厳』ト云フコト、詰マリ合計三ツノ標準ヲ基礎トシテ考ヘルベシト云フダケノコト¹⁴⁷」を挙げている。

この個人化と平等の理念が、市民社会の論理を家族内に貫徹させることであることは疑いない。戦後の体制の構築は、新たな家族観の方向に向って、さまざまな社会的階層の家族観を呑みこみながら進行して行った。しかし、そのような内側からの変動の動きは、個人を尊重する合理的な家族関係を形成することのみならず、資本主義的・利己的人間像による私的・個人的契約を基礎として家族関係を構成することをも同時に意味していたことを看過すべきではないだろう。その点から、すなわち民主主義的家族観の名の下に集約されながらも、実は国民は形骸化・空洞化した家族観を押しつけられていった¹⁴⁸、という見方も可能である。

それは、竹前栄治の語る占領政策や日本国民に対する次のような疑問にもつながるものであると思われる。

占領軍の導入しようとした制度や形式を学んだかもしれないが、その制度や形式の背後にある精神＝「心」、あるいはイデオロギーを学び得なかったのではなからうか。それは明治以来の国家の指導原理であった権威主義、エリート優先主義、事大主義の精神構造を、民主化という「占領ショック」によっても克服し得なかったばかりか、民主主義の制度・形式の外皮にかくれて、むしろそれらを発展・強化したのではなからうか¹⁴⁹。

小津作品の家族の姿は、上述のような社会的変革期の中で描かれたものである。それらの作品は、当時変化の過程にあった伝統的なものや家族に対する一つの応答として考察していくことができるのではないか。筆者が、当時全盛期であった映画メディアとしての小津作品に描かれた家族の姿を探っていくことによって、民主主義的家族観の下で強調された合理的な家族関係における「個人」や「家族」のあり方を、再発見していくことができるのではないかと考える所以である。

¹⁴⁶ 依田、前掲書・注(134)、309頁。

¹⁴⁷ 九二帝、帝国憲法改正案特別委員会、第一四回、昭二一・九・二六、金森国務大臣、17～18頁。(依田、前掲書・注(134)、316頁から再引用。)

¹⁴⁸ 依田、前掲書・注(134)、317頁。

¹⁴⁹ 竹前栄治『占領戦後史』岩波書店、2002年、vii頁。

2-2-2. 支配的メディアとしての映画

フランスで活動する米国人の映画学者ノエル・バーチが日本映画の黄金期は1930年代であると主張するまで、一般に英語圏の日本研究の分野では、1950年代がその黄金時代であると言われてきた。その二つの時代に挟まれた占領期こそが、一世紀にわたる日本映画の歴史のなかで唯一、外国の影響を直接受けた希有な時代であった。日本映画は、それ以前も以後も、とくにハリウッドをはじめとする外国の思想やスタイルの影響を受けてきたとはいえ、占領期は、日本の映画人が米国の思想や制度を取り入れることを強いられたという点で特異である¹⁵⁰。

1945年10月にGHQの下部組織であるCIE（民間情報教育局）は、日本の映画産業の全体を管理することになる。ところが、占領期の映画政策の方向¹⁵¹を決定したのは、米国人の検閲官、日本政府、そしてその支配下にあった日本の映画人という三者が織りなした複雑な力関係の働きの結果であった¹⁵²。

映画は、戦前・戦後をつうじてテレビが普及する以前までは、もっとも人気のある最大の娯楽であり、映画の全盛期において映画の占める位置は、今日とは比較にならないほど重要なものであった。つまり、人々にとって映画の持つ意味合いや観にいく人々のあり方も、現代とはまったく異なるものであった、と当時映画の持った影響力について坂本佳鶴恵は指摘する¹⁵³。

たとえば1948年の新聞には、「終戦後の荒廃の中から、民主化の衣を着て一番さきに起き上がったものが映画、演劇、野球などを中心とするいわゆるショウ（見せるもの）であった、……¹⁵⁴」という記事が見られ、1951年12月発表の読売新聞社の世論調査¹⁵⁵も、戦後映画がもっとも関心を集めた娯楽メディアであったことを示している。わけても日本映画は、供給量においても観られる量においても洋画をはるかにしのいでいたものであり、また

¹⁵⁰ 日本占領期の映画政策はそもそも、占領が目的として唱えていたもの（「民主主義」と、占領軍がその目的達成のために選択した方法（民主主義の概念とは相容れない「検閲」という手段）の矛盾から生じる不条理に翻弄されつづけた。

（平野共余子『天皇と接吻』草思社、1998年、18～19頁。）

¹⁵¹ 松竹・東宝・大映など、映画製作会社の首脳部はGHQの呼び出しを受け（1945年9月）、今後の映画製作方針についての内容が例示された。GHQの指令は、映画界に、新しい時代への脱皮を示唆する有力な指針となった。（清水晶『戦争と映画』社会思想社 1994年、156頁。）

¹⁵² 平野、前掲書・注(150)、17頁。

¹⁵³ 坂本、前掲書・注(63)、89頁。

¹⁵⁴ 東京新聞、1948年12月19日。

（田中眞澄『小津安二郎周遊』文藝春秋、2003年、329頁から再引用。）

¹⁵⁵ 六大都市（東京・京都・名古屋・横浜・神戸・大阪）でおこなった、娯楽についての世論調査によると、当時映画がもっとも関心を集めた娯楽であったことがわかる。

<質問> 娯楽や趣味では主として何に興味をもっているか

1. 映画 36.5% 2. 演芸 31.7% 3. 音楽 29.8% 4. 読書 25.9% 5. スポーツ 23.7% 6. 演劇 19.5% 7. 和洋裁 11.4% 8. その他 49.3%（旅行・式本舞踏・囲碁・ハイキング・将棋・園芸） 9. なし 4.5%（六大都市、1951年12月発表、読売新聞社）

（坂本、前掲書・注(63)、91頁。）

映画自体を観るといふ形ばかりでなく、他の媒体のなかで宣伝されることによっても個人との接触の機会をもっている¹⁵⁶という点も注目すべきである。

ジョン・ダワーは、占領期の日本映画の主なテーマの一つは、日本国民のあいだから戦争中の邪悪な軍国主義を排除して純化することであり、反対に戦中の日本映画は、国民を純化して西洋の影響である退廃主義と個人主義を排除することに心血を注いだと論じている¹⁵⁷。一方、平野共余子は、日本映画はそれを取り囲む政治的状況（映画政策のコンテキストを決定する要因）の変化によって表面的には変化したものの、本質的な価値観（映画のテキストの表現されるもの）は大きく変わらなかったという仮説を検討し、さらに戦中の映画も占領期の映画も、意外にも、一面では非政治的なものであったと論じる。ところが、それにもかかわらず、戦争目的に日本国民を動員しようとした戦争中の映画も、また日本国民を非軍事化・民主化しようとした占領中の映画も、日本の観客に対してある意味では効果的であった¹⁵⁸、と語っている。

これに対して、四方田犬彦は、日本映画がはじめて外国の機関によって制御と管理を受けた七年間の被検閲体験を通して、日本映画がどれほどに本質的な変化を被ったかという問題には、ただちに結論を下すことは難しいと語る。アイデア映画の説く民主主義に強い期待を寄せたのも日本人であったが、1952年に時代劇が許可されるようになると、はやばやと「忠臣蔵」映画に拍手を惜しまなかったのも、同じ日本人であったからである¹⁵⁹。

筆者は、前述したように、アメリカ占領下において家族改革をはじめとする内側からの社会的変動が進行しつつあった戦後初期の状況を念頭に置いた上で、当時の日本大衆に対して映画というメディアが持っていた上記の影響力を考慮に入れて、以下、小津安二郎の作品に描かれている「家族」のあり方を再検討していきたい。その作業により、小津作品における家族の意味を歴史的・社会的文脈の上へと置き直し、そこから当時の社会や家族に対する小津のメッセージを読みとることが可能になるだろう。

2-2-3. 先行研究に見る小津の（非）歴史性

小津安二郎は生涯に五十三本の劇映画を制作した¹⁶⁰。そして処女作『懺悔の刃』（1927）を除いてその全てが現代劇である。小津の作品は常にその時代の「現代」——1930年代の作品は30年代の、50年代の作品は50年代の日本——を描いている。彼の作品では映画が作られた時代の歴史性（Histoire）とその物語（histoire）の時代がほぼ一致している¹⁶¹。

¹⁵⁶ 坂本、前掲書・注(63)、94頁。

¹⁵⁷ John Dower, “Japanese Cinema Goes To War”, Japan Society Newsletter, July 1987, p.9. (平野、前掲書・注(150)、20頁から再引用。)

¹⁵⁸ 平野、前掲書・注(150)、20頁。

¹⁵⁹ 実際1949年には既に時代劇は作られている。

(四方田犬彦『日本映画史100年』集英社、2000年、136頁。)

¹⁶⁰ 小津の作品目録は、<資料9>本論文の参考資料(290頁)を参照。

¹⁶¹ バーチ(Noël Burch)は、1930~56年のフランス映画を、作品が作られた時代性(Histoire)と映画の物語(histoire)との関連という視点から分析している。

黒澤明は戦国時代や江戸時代を、溝口健二は中世そして八世紀の中国を舞台にした映画まで作った。それに対して小津は、異次元の虚構の世界に興味を示さず、生涯を通じてその時代の日本人の日常生活を描きつづけた希有な映画作家であると言える¹⁶²。

小津は作品の中で、その時代や社会について表立った発言をすることはほとんどなかった。松竹の城戸四郎が、社会的題材を取上げるのを好まなかったということもあるが、それ以上に小津自身が、こうした大問題を声高に論ずることは野暮であると考えていたとも言われる¹⁶³。しかしながら直接的な形で描かなかっただけで、自らの同時代に小津が無関心であったわけではない。それは彼が生涯「現代」の物語を描き続けたことから明らかである。

しかし、小津について、しばしば言及されるのが、社会性の欠如である¹⁶⁴。すなわち社会や現実から目をそらしているという指摘であり、批判の対象は特に戦後の小津作品に集中する¹⁶⁵。戦場から戻って以降の殆どの作品が同時代的状況とは無関係なものとなり、作品の中では人間を取りまく、家族、死、離別、といった人生そのものが静かに流れるだけであると評価される¹⁶⁶。

戦後新聞メディアは「小津の戦後作品は、その全部といってよい程家庭映画、いわゆるホーム・ドラマというべき部類に属するのですが、そこでは親子の愛情のゆきちがい、夫婦の愛情のわだかまりなど、一切の家庭内のトラブルが、笠智衆のふんする主人公なりワキ役なりの悟りきった、物判りのよい良識で無事におさまる仕組になっているようです¹⁶⁷」と小津の戦後作品を評価していた。

特に、小津映画の戦後の路線が定まる作品が『晩春』(1949)であり、これ以降小津映画の作風が転換した¹⁶⁸、という評価は最もよく知られる。たとえば田中眞澄は、『晩春』によって、小津安二郎の日本映画に於ける巨匠としての信頼が再び確認され、同時に大船撮影所内での立場が安定した事実を見逃してはならない¹⁶⁹、という。

(『映画学』(第12号)1998年(「反歴史」映画から「非歴史」映画へ——小津安二郎の変貌」、中山信子)、6頁から再引用。)

¹⁶² 中山、前掲誌、6頁。

¹⁶³ 佐藤忠男『小津安二郎の芸術、上』朝日新聞社、1978年、132～134頁。

(中山、前掲誌・注(161)、6頁から再引用。)

¹⁶⁴ ピーター・B・ハーイ『帝国の銀幕』名古屋大学出版会、1995年、153頁。

(中山、前掲誌・注(161)、18頁から再引用。)

¹⁶⁵ 戦前の小津作品の中では、深刻な失業問題を扱った「小市民映画」や「喜八もの」など、社会批判精神を持っている作品として評価されていた。

¹⁶⁶ ノエル・シムソロ(Noël SIMSOLO)は、小津を、社会派映画(『東京の宿』『生まれてはみたけれど』『浮草物語』)、滑稽な笑劇(『突貫小僧』)、ギャング映画(『朗かに歩め』『非常線の女』)、コメディ(『お早よう』)や、特にメロドラマ(『東京の女』『一人息子』『長屋紳士録』『風の中の牝雞』)の作者であり、このメロドラマ的部分は晩年の傑作の中にもまだはっきり残っていると小津映画の特徴を語っている。(蓮實(他)、前掲書・注(95)、41頁。)

¹⁶⁷ 新大阪新聞、1957年4月24日(滝沢一「小津安二郎の世界」)。

¹⁶⁸ 田中、前掲書・注(154)、345頁。

¹⁶⁹ 田中、前掲書・注(154)、340頁。

ここで筆者は、小津作品の歴史的変遷に注目した先行研究として、中山信子による小津のフィルムグラフィーの時代区分やその内容を紹介していきたい¹⁷⁰。

中山は、1931年から42年に作られた小津の戦前の作品を5本取り上げ、これらの映画が製作された同時代がそれぞれの作品の中にどのように描き出されているかを検証し、小津の芸術の根幹をなす要素は作品が作られた同時代、すなわち歴史との関り方にあったと論じる¹⁷¹。しかし戦争経験を経た小津は、『戸田家の兄妹』(1941)以降から体制に批判的な「反歴史」映画を作るのをやめ、歴史的時間軸から離脱した世界、つまり永遠に繰返される横軸の時間の世界を描く「非歴史」映画へ転換し、新たな芸術の境地へ到達することができたという¹⁷²。このように指摘する中山は、小津のフィルムグラフィーは、大きく四つの時期に分けられると考える。第一期は処女作から『淑女と髭』(1931)あたりまでの時期で、アメリカ映画の模倣時代として捉えられる。

吉田喜重も、1920年代後半から30年代初めにかけての初期の小津映画は、ハリウッド映画の完全な模倣だったと指摘する。吉田によれば、小津は最初から映画で何かを創造できるとは思っていなかったようであり、だからこそ、小津の初期の映画がアメリカ映画の完全な模倣となった¹⁷³という。

中山の議論に戻ると、続く『東京の合唱』(1931)から出征前の『淑女は何を忘れたか』(1937)までの第二期は、当時の社会に対する様々な批判・懐疑を作品の中に盛りこんだ時期として分類される。『生れてはみたけれど』(1932)は、内容が暗いという理由で松竹が完成後二ヵ月封切りを控えた作品である。観客は暗さから解放されるために映画を観にくるのであるから、安易であっても全てハッピーエンドでなくてはならないというのが城戸四郎のポリシーであった。その城戸は小津について「彼にはこうした蒲田調は安手に見え、社会との安易な妥協がありすぎると思われたのだろう。自分だけは現実と体当たりをしてみようと考えていたことがその態度から感じられた¹⁷⁴」と述べている。

都築政昭は、「小津はイデオロギーを振り回す事はせず、生活のディテールと感情を重視し、そこに生きている人間をとらえることによって、社会を描こうとした」として、小津独自のリアリズムとしてその「小市民映画」を評価¹⁷⁵しているが、それらの作品は先の中山の第二期の作品とほぼ重なるものといえる。

そして中山は、『戸田家の兄妹』(1941)以降『東京暮色』(1957)までを第三期とし、い

¹⁷⁰ 中山の時代区分は、<資料10> 本論文の参考資料(292頁)を参照。

(<資料10> 小津安二郎の作品年譜(中山、前掲誌・注(161)、32頁から再引用。))

¹⁷¹ 中山、前掲誌・注(161)、6～32頁。

¹⁷² 中山、前掲誌・注(161)、26～27頁。

¹⁷³ 蓮實(他)、前掲書・注(95)、79頁。

¹⁷⁴ 城戸四郎『日本映画伝』文芸春秋社、1956年、75頁。

(中山、前掲誌・注(161)、25頁から再引用。)

¹⁷⁵ 小津の「小市民映画」は、だいたい三種類に分けられる。「大学生もの」「サラリーマンもの」「夫婦もの」それらが重なり合ったものなどである。その生活の夢と現実の矛盾から生ずるドラマを、“微笑”と“哀歎”、そしてある時はモダンな“ソフィスティケーション”で包んだ、と都築はいう。(都築政昭『小津安二郎日記 無常とたわむれた巨匠』講談社、1993年、40頁。)

いわゆる「小津調」の完成期とする。中山によれば、『戸田家の兄妹』とそれ以前の作品との決定的な違いは、作者の視点が、家族・男女間の人間関係のみに注がれ、物語の社会的背景には向けられていないことである。そのため『戸田家の兄妹』には戦後の「小津調」と呼ばれる作品に連なる要素が見てとれ、人間が生きてゆく上でもっとも重要なものでありながら、捉えどころがない「愛情のあり方」をどう描き出すかという作者の試行錯誤の過程が、その後の「小津調」の基調をなすものとなったとされる。中山は、こうした作品上の変化の要因のひとつは、作者の戦争体験にある¹⁷⁶と考えている。

また中山は、はじめてのカラー作品である『彼岸花』（1958）から第四期と分類し、それ以降の作品にはもう戦争の影も「愛情の在り方」を探る葛藤もなく、名実ともに「巨匠」となった小津の主題は、戦争も「愛情の在り方」も超越した「死」ではなかったか¹⁷⁷、という。中山は、『戸田家の兄妹』以降の小津作品の変貌は、作者の観点の対象が縦軸の時間から横軸の時間へと変わったことに因ると主張する。戦争体験を経た後、「人生の本質」は「近代」を支配する合理的な時間世界の外にあることに気付いた小津は「近代」的な芸術である映画でそれを表現したという。つまり、歴史的な時間軸から離脱した世界を描く「非歴史」映画へと作品を転換させることにより、新たな芸術の境地へ到達することができた¹⁷⁸、と小津作品を評価するのである。

上記の時代区分の中で特に筆者が注目したいのは、中山が第三期を「小津調」の完成する時期とし、その作品の中では社会はなく家庭だけがあり「愛情のあり方」をさぐっていると特徴づけている点である。つまり中山は、『戸田家の兄妹』では、作者の視線は戸田家一家のみに注がれ、物語は戸田家という小宇宙の内部で展開し完結され、こうした傾向は、戦後の作品、特に『晩春』（1949）以降の作品で顕著になってゆく¹⁷⁹と評価している。

しかし、筆者は、戦後小津自身の発言を手がかりに、まず戦後初期の作品に注目すると共にその意味を再検討する必要があると考える。そもそも、戦後の小津作品には、果たして中山の指摘どおり、当時の社会に対する小津のメッセージを読み取ることはできないのであろうか。その作品の中には社会はなく家庭だけが存在するのか。

ここでは提起したいのは、小津は家庭のそれぞれの成員を社会のメタファーとして登場させているのではないかという仮説である。まず、中山の時代区分では戦後作品と同じく第三期に分類されている『戸田家の兄妹』（1941）と『父ありき』（1942）に対する小津の発言を検討していきたい。

以下の小津の発言からうかがえるのは、『戸田家の兄妹』が、当時の厳しい状況の下で作られた作品だったということである。

この前の『お茶漬の味』でも、別に叱られるものとは思っていなかったが、それだけ今度

¹⁷⁶ 中山、前掲誌・注(161)、22頁。

¹⁷⁷ 中山、前掲誌・注(161)、23頁。

¹⁷⁸ 中山、前掲誌・注(161)、26～27頁。

¹⁷⁹ 中山、前掲誌・注(161)、17頁。

のは、伝わば安全第一と心がけ、今迄度々とり上げてきた母性ものになってしまった。喜劇も書きたかったが、皮肉や風刺もいけないだろうと思ってやめた。今後は料理や菓子が公道相場できまったのであとは職人の腕で工夫するより仕方がない、と云われる様に、映画も材料は殆んどきまってしまうだろう。自然脚色なり演出なりの腕で見せる事になると思う¹⁸⁰。

当時、監督や脚本家は検閲を無事にパスさせるために、映画を国策に合致するものと見せかける様々な「詭弁」を駆使していたことはこれまでも指摘されている¹⁸¹。

『父ありき』(1942)は、「芸術性を持った国策映画」振興のために設立された情報局賞を田口哲監督の『将軍と兵と参謀』(1942)とともに受賞した¹⁸²作品である。『父ありき』を作った後、小津は時局便乗映画について「時局に便乗しようとして映画を作る馬鹿はいない¹⁸³」と述べ、その頃の世の中にはびこった時局便乗という言葉は、時局便乗した者の拵えた言葉だと憎々し気に語ったという。

ただし、現存する『戸田家の兄妹』と『父ありき』のフィルムは、戦後占領軍の検閲により戦争に関する部分がカットされたものであるという。シナリオから判断する限りでは、公開当時のフィルムは軍国主義を鼓吹する色合いが強いものであったという指摘もある¹⁸⁴。

筆者は、戦中の作品の軍国主義的メッセージは、作品の本質とは関係のない外挿的なものであったと指摘する中山の見解に賛同する。しかし、前述した戦中の小津発言からうかがわれる制作態度は、戦後のそれとは明らかに異なっている。中山の分類では戦前と戦後は第三期として連続したものとなるが、両者にはやはり断絶が認められるのである。以下では、この断絶を明らかにするために、「自分というものがハッキリ出た仕事」をしたいという戦後の小津の発言を手がかりにして、アメリカ占領期とも重なる戦後の歴史的社会的文脈を考慮に入れつつ、戦後初期の小津作品を再検討していきたい。

2-2-4. 小津発言から読む戦後初期の小津作品

1903年に東京に生まれ、63年に亡くなった小津が生きた時代は、日露戦争から日中戦争、太平洋戦争そして敗戦を経て戦後の高度成長の時代に至るまでの激動の時代であった。こうした時代を小津は自らの作品の中でどのように描いたのであろうか¹⁸⁵。

¹⁸⁰ 都新聞、1940年9月7日朝刊。

(田中眞澄(編)『小津安二郎全発言 1933~1945』泰流社、1987年、162頁から再引用。)

¹⁸¹ ピーター・B・ハーイ、『帝国の銀幕』名古屋大学出版会、1995年、153頁。

(中山、前掲誌・注(161)、18頁から再引用。)

¹⁸² 『父ありき』が申し分のない国策映画であるように見えるのは、父が息子に職業への責任感を説き、息子はそうした父に従うというこの部分のためである。このような責任感と父への従順は、当時の軍国主義が賞揚した美德であった。(中山、前掲誌・注(161)、18~19頁。)

¹⁸³ 『新映画』1942年10月号。(田中(編)、前掲書・注(180)、249頁から再引用。)

¹⁸⁴ 「小津神話のアキレス腱」(木下昌明)『スクリーンの中の日本人』影書房、1997年、69~79頁。(中山、前掲誌・注(161)、24頁から再引用。)

¹⁸⁵ 中山、前掲誌・注(161)、6頁。

小津の作品では、小説や原作ものの映画化は非常に少なく¹⁸⁶、原作に拠らずオリジナルのストーリーをシナリオライターと共作することが一般的であった¹⁸⁷。そのために、小津が映画作家としてシナリオの段階から自らの考えや意志をそのまま作品に取り入れることができたのであり、自身の作品に対する小津の発言は重要な意味を持つだろう。

戦後生活が安定しはじめたなかで、56年の新聞メディアは、「小津作品は生活の正しい写生と観察を通じて「静」的な日本の審美観を表していると再び認められるようになった¹⁸⁸」と評価している。佐藤忠男は、小津の様式美を認め、彼のテクニックを評価しながらも、彼と同様に小市民家庭劇を作風とする成瀬巳喜男と比較し、両者の根本的な違いを明らかにしている¹⁸⁹。すなわち、「小津安二郎の映画が日本人々にとって極めて美しいと感じられるのは、人々の心の中にひそんでいる切実な不安と願望をよびさまし、しかもその不安定感を癒して究局の安定感に導いてくれるためである¹⁹⁰」と述べている。

ここで筆者は、「静」的な日本の審美観や「究局の安定感」などと評されているこの時期の作品のなかで、当の小津は実際には何をどのように表現しようとしていたのか、戦後初期、すなわちアメリカ占領期に当たる激しい変革期の中での小津の制作意図を、まず当時の小津の発言を通して探っていきたい。その制作意図は、当時日本人々に極めて美しいと感じられていた切実な願望ともつながるものであったことは、上記のような戦後メディアの小津評価からも明らかである。

小津は、1937年召集され22ヶ月にわたる支那事変の従軍の後、その心境を次のように述べている。

こうした支那兵を見ていると、少しも人間と思えなくなって来る。どこへ行ってもいる虫のようだ。人間に価値を認めなくなって、ただ、小癩に反抗する敵——いや、物位に見え、

¹⁸⁶ 戦後になって『晩春』（広津和郎原作）に続いて『宗方姉妹』（大佛次郎原作）、その後『彼岸花』と『秋日和』で里見淳の短篇を映画化しただけである。

（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、2004年（改訂版）、203頁。）

¹⁸⁷ 池田忠雄は、1929年の『突貫小僧』を最初に1933年の『東京の女』から1942年の『父ありき』までの12本の小津映画のうち10本の映画を共同執筆していた。戦後は、『長屋紳士録』（1947）の共作を最後にする。『晩春』（1949）以降は野田高梧とのコンビが始まり『秋刀魚の味』（1962）まで続けられる。（田中、前掲書・注(154)、312～314頁。）

¹⁸⁸ 「小津安二郎の映画は、戦後の日本映画の代表であり、象徴でもあった。日本の生活の正しい写生から完成されたからである。大げさな表情はうそであり、あらゆる動きはみにくいという室町時代の「能」に確立され、伝承される日本の審美観が小津映画を正統化した。ところが戦後汽車の窓から人間が乗降する時代となり「静」はみにくく「動」が美しいように見えはじめると、黒沢作品「酔いどれ天使」などが浮び上ってきた。やがて、震動がおさまり生活が落ちつきはじめると、小津を代表とする五所、成瀬らがカムバックしてきた。ヤミ屋は消え、勤め人生活が確立され、生活は単調なまでに安定してきた」

（毎日新聞、1956年1月29日（「会社員生活の批判と嘆き—小津安二郎と『早春』、杉山平一。）

¹⁸⁹ 成瀬巳喜男は、うつろい易い人生をうつろい易いままに描いてゆくものに対して、小津安二郎は、不安的な意識を底に潜ませていながら、しかも切実に安定した形象をもとめている、ということである。（『キネマ旬報』（No.138）、1956年2月上旬号（「技法における思想—小津安二郎の場合」、佐藤忠男。）

¹⁹⁰ 佐藤、前掲誌。

いくら射撃しても、平気になる¹⁹¹。

こうして小津は、従軍体験を通じて、人間を虫にしか思えなくなり他者を害する以前に己の精神の疲弊を招いていた。この経験を通じて戦争への懐疑を深めた小津は、帰還後の抱負を次のように語っている。

大体暗いものは止めることにした。同じ暗さの中にも明るさを求め、悲壮の根本にも明るさを是非盛り込みたいと思う。現地では肯定の精神の下に立ったリアリズムのみで、実際あるものはあるがままた見て来た。これからはこれを映画的に再検討する¹⁹²。

僕はもう懐疑的なものは撮りたくない。何というか戦争に行つて来て結局、肯定的精神とでもいったものを持つようになった。そこに存在するものは、それはそれでよし！と腹の底で叫びたい気持だな¹⁹³。

さらに筆者は、小津の人生観・映画観が大きく変貌を遂げたことがうかがえる発言を紹介したい。

別に戦争に行く前の小津安二郎と今の小津安二郎とちがったところは無いのだがね。まあちがったと云えば、僕の気持が朗らかになった位のもんだね。どうも小津の作品は暗くていかん、救いが無くていかんと前はよく伝わったもんだがね。今度はそういうことは無いよ。戦争というものは暗い気持では出来ん。むづかしく云えば、否定的な精神をもっては出来んのだ。凡てを肯定しなくちゃいかんのだよ。そこに人間としての強さが出来てくるんだ。つまり、めそめそしていちゃ、命を的の戦はできんのだ。勇気が要るんだ。打ちのめされても起き上るといふ気魄が必要なんだね。つまりこれを映画で云うと、救いが要るんだ。明日への希望が要るんだ¹⁹⁴。

そういった意味から、僕の今までの作品は、誰よりも僕自身の厳格な再批判が可能なんだ。例えば、『一人息子』や『生れてはみたけれど』なんて映画は、ほんとうに未完成なものなんだ。あれは、今までは別の小津安二郎という監督が作った映画なんだ、と僕はそう思っているんだ。あそこからもう一歩進まなくちゃいかん¹⁹⁵。

自分がこの世に生きているという事実に対して、自信を持ち、生き甲斐を感じなくちゃい

¹⁹¹ 田中、前掲書・注(154)、247頁。

¹⁹² 報知新聞、1939年7月31日夕刊。(田中(編)、前掲書・注(180)、103頁から再引用。)

¹⁹³ 都築、前掲書・注(175)、139頁。

¹⁹⁴ 『オール松竹』1940年2月号。(田中(編)、前掲書・注(180)、141～142頁から再引用。)

¹⁹⁵ 『オール松竹』1940年2月号。(田中(編)、前掲書・注(180)、142頁から再引用。)

かんだね。強くあること、常に野望を持つことが必要なんだ。それでなくちゃ、この人生を乗りきることは出来ないんだ。(略) 戦争の体験は、僕は得難い経験としてしっかり自分の身体の中にしまっておくつもりだ¹⁹⁶。

小津はまた、1943年にビルマ作戦に取材した戦争映画をつくるため軍部の命令で南方に派遣された¹⁹⁷が、終戦になると、シンガポールで英軍の捕虜となり、46年2月まで彼地の捕虜生活を余儀なくされていた。

その後47年のインタビューで小津は、マレイで軍の委嘱で準備中であった記録映画に対し「軍の希望していた記録映画というのは劇の交った派手なものらしかったがぼくには全然不向で作る気も起りませんでした¹⁹⁸」と述べている。

しかし、軍の記録映画に対する消極的な姿勢とは対照的に、小津は、戦後日本の映画監督としての抱負や考えを次のように述べている。

我々も、いまから出来るだけ良い仕事をするように自重してゆくべきでしょう。そうして日本映画独特の味というものを発見し、それを生かしてゆく心掛が大切です。ぼくひとりの気持をいえば、これからは自分というものがハッキリ出た仕事をやりたい。これが現在の念願です¹⁹⁹。

つまり、戦後小津は、「自分というものがハッキリ出た仕事」をやることを望んでおり、公に発言しているのである。また、当時のインタビューから、小津の語る「自分というものがハッキリ出た仕事」という意味の中では、明るいものを描き出すことによって、責任を果たしていききたいという、戦争体験から得た小津の肯定的精神やそれに通じる戦後小津作品の一貫した方針がうかがえる。「ぼくは、もう人をユウウツにするような作品は撮らんつもりだ²⁰⁰」。あるいは「もしぼくがいまやるのだったら、あれほど絶望的な、あきらめの面からとりあげずに、もっと明るいものをさがし出してやってみたいと思っています。昔は、どうにもやり切れないままであったけれども、それでは何か無責任な感じがするのです²⁰¹」。このように述べる小津の心境の変化は、『一人息子』(1936)に対する下記の小津の発言からも読み取ることができる。

196 『オール松竹』1940年2月号。(田中(編)、前掲書・注(180)、142頁から再引用。)

197 そのために小津は、斉藤良輔と秋山耕作の協力を得て「遙かなり父母の国」というシナリオを書いた。テーマは戦場における兵士たちの友情と思いやりであったが、現地の状況によって企画は変更され映画化はできなくなる。

198 『キネマ旬報』1947年4月号(「小津監督は語る」、飯田心美)。

(田中(編)、前掲書・注(105)、22頁から再引用。)

199 飯田、前掲誌。(田中(編)、前掲書・注(105)、22頁から再引用。)

200 『毎日グラフ』1951年8月10日号。(田中(編)、前掲書・注(105)、100頁から再引用。)

201 『映画新潮』1951年11月号。(田中(編)、前掲書・注(105)、108頁から再引用。)

前に撮った『一人息子』のような話なんだよ。暗いというよりも重いのだね。なにかこう重い。押せば押すほど重くなってゆくのだよ。やればやるほど重苦しくなってゆく。昔はね、そういう話はたいへん好きだった。でも、ああ世の中はつまらんと思っても、それは自分ひとりですべて思っていればいいことでね……。 (略) 誰でも知っている事を、金をとってまで分らせる必要はないのだね。今はくさいものにふたをするときだと思います²⁰²。

小津作品については、社会性の欠如に対する批判が頻繁に行われてきた。社会や現実から目をそらしているという指摘は、特に戦後の作品に対して指摘されることが多い。戦場から戻ってきて以来、殆どの作品が時代とは無関係になり、特に戦後の混沌とした日本社会の状況が小津作品の中では綺麗に排除されているということである。

しかし、浜野保樹は、上記のような既存の小津評価に同調しつつも、小津作品の中ではあるがまますべて肯定しているのではないという、観点を述べている。

戦争をくぐり抜けた後、小津は暗いものを画面から完全に追い払ってしまう。人生のひどい時を避け、暗い部分を除いて、あえて「一番いい時」を描く。そのために、小津作品は現状肯定的で現状維持的にとられることがある。しかし、あるがまますべてを見てはいるものの、あるがまますべて肯定しているのではない。一番いい時を描くことによって、そうでない時を際立たせようとするのである²⁰³。

筆者は、戦後初期における小津作品は、現状や現実を描きながらその問題点を指摘し、それによって新たな問題提起やその解決策を提示しているものと解釈している。プロジェクトとしての小津作品を読み取ろうとする点では、上記の浜野の指摘は筆者の観点と通じるところがある。

戦後の第三作にあたる『晩春』²⁰⁴は、興行的成功と作品評価の高さ²⁰⁵も手伝って戦後の小津の名声確立に大きく貢献した²⁰⁶が、『晩春』が作られたのはまだ戦後の混乱期であり、暗い現実から目を背けているという批判もあった。

しかし、筆者は、以下の当時小津の発言からは、小津作品を貫いているもっとも貴重な

²⁰² 『映画ファン』1952年4月号(「傑作の生れる静かなお部屋」)
(田中(編)、前掲書・注(105)、116頁から再引用。)

²⁰³ 浜野保樹『小津安二郎』岩波書店、1993年、169頁。

²⁰⁴ 『晩春』(1949)から遺作となった『秋刀魚の味』(1962)まで、小津映画のシナリオはすべて野田高梧との共同執筆になった。

²⁰⁵ 『晩春』は、『キネマ旬報』誌選考の年間ベスト・テンで1949年の日本映画の第一位に選出された(毎日コンクールやその他の催しでも、優秀作第一位を獲得した)。それは、『戸田家の兄妹』(1941)(戦時統合による『キネマ旬報』廃刊で、日本映画雑誌協会が選出した)以来のことである。戦後の小津作品、1947年の『長屋紳士録』は第四位、48年の『風の中の牝雞』は第七位だった。小津は、『生まれてはみたけれど』(1932)、『出来ごころ』(1933)、『浮草物語』(1934)で3年連続して首位を獲得していた。

²⁰⁶ フィルムアート社(編)、前掲書・注(186)、194頁。

メッセージを読み取ることができ、特に注目に値する。

私がカメラに向う折に根本的なものとしていつも考えているのは、カメラを通して深く物を考え人間本来の豊かな愛情をとりもどしたいということ……。

泥中の蓮、この泥も、そして蓮もやはり現実なんです。そして泥は汚いけれど蓮は美しい。だけこの蓮もやはり根は泥中に在る……私はこの場合、泥土と蓮の根を描いて蓮を表わす方法もあると思います。しかし逆にいつて蓮を描いて泥土と根をしらせる方法もあると思うんです。

しかしこの場合美しく情の世界を謳いあげようとするやとすぐ、懐古だ低徊だという。このやうな一つの目しか持ち得ないのが戦後の風俗でしょうが、それだけが真物じゃないと思うんですよ。『晩春』『風の中の牝雞』そして以前の『長屋紳士録』と私の系譜は今いったやうな理念にささえられていると思うんですが……²⁰⁷。

小津はこのやうに、「泥中の蓮の美しさ」を描くことによつて「泥土と根をしらせる」方法を用いたいと自分の考えや立場を表明しており、その目的は「人間本来の豊かな愛情」を人々に知らせるためであることを明らかにしている。また、それは、現実世界における汚さや美しさの両方ともを見極めているため可能であると考えていることも充分うかがうことができる。

さらに、このやうな姿勢や理念は、『長屋紳士録』（1947）に始まる戦後小津作品において一貫したものであることを、小津は上記の発言によつてはっきり示している。「泥中の蓮の美しさ」を描くことに対する小津の所信や自覚は、次の発言からさらに明確にその意味を読み取ることができるといふ。

一つには、このやうなことがいえると思いますね。それは汚ないものを描くときに、それをきれいなものとして描いたのでは嘘になるが、それを汚なく誇張して描く分には通るといふことがある。しかし、それにしても、それはリアルでないとはいふし、共産主義の側の映画も、その意味ではリアルでないとはいふ。一方われわれはきれいな方を強調しているかもしれないし、その点ではまあ同罪だと思ふね²⁰⁸。

しかし、世の中が悪いのだといふばかりがない話なのだね。だが、人々がその日にみた映画の中で、そこに出てくる人間がこんな悪いことをやっていたがそれでいいのなら自分たちも安心だといふやうに、悪党がみて安心するやうな映画ではやはり世の中が悪くなるね。ぼくはもっと別なものを描いてみたいので²⁰⁹。

²⁰⁷ アサヒ芸能新聞、1949年11月8日。（田中（編）、前掲書・注(105)、68頁から再引用。）

²⁰⁸ 『映画新潮』1951年11月号。（田中（編）、前掲書・注(105)、107頁から再引用。）

²⁰⁹ 『映画新潮』1951年11月号。（田中（編）、前掲書・注(105)、110頁から再引用。）

「人間本来の豊かな愛情」を知らせるために「泥中の蓮の美しさ」を描いて「泥土と根を知らせる」という、上記のような小津の所信は、ごまかしのない映画を作ろうとする彼の熱情にそのままつながっていく。出演俳優に対する厳しい演技指導は勿論、小道具のひとつに到るまで決してゆるがせにしない小津の慎重さは、次の記事からも裏づけられるものである。

これ程すべてに慎重を期す小津監督であるから、スタッフ連中は衣裳、小道具の選定に、想像に絶する苦心をしなければならない。まず新しいセットに入る前日は、飾りと称してセット並びに小道具の点検を監督自ら行う、そこでいろいろとダメを出す、それによって小道具係、助監督は東奔西走し、時には監督自身東京まで買物に出掛ける熱心さだ。

時にこの“麦秋”では、食器、花瓶等の陶器類のすべてを、銀座の一流陶器店が無償で提供しているが、名工名匠の意気に感ずという所だろう、衣裳についても同様に、生地、色合について一番々々（衣裳は一着、二着といわず何番と称する）選考を加えるが、どうしても気に入るものがないと自前の洋服でも着物でも、惜し気なく出演者に貸してくれる²¹⁰。とに角凝りだしたら一步も譲らない小津監督の仕事ぶりは、粗製品の多い今日の映画界では、かけがえのない貴重な存在というべきである²¹¹。

しかし、ごまかしのない徹底した事前準備の下で行われていた小津作品に対しても、現実離れへの疑問は絶えず問われつづけていた。世の中や事件と一緒に激動してみるというのは、人間のひとつのごく自然な気持ではないかという質疑に対して、小津は、自分の役割や限界を認める素朴な答えをしているものの、そこからは自分の仕事ににじませている慎重さや誠実さがよく伝わってくる。

それは、そういうことの得意な人がやればいい。たとえば納豆をつくる人もあり、油揚げをつくる人もあり、豆腐をつくる人もあるので、ぼくならその中の納豆づくりだけをやっている方がいいと思うし、同じ納豆でも、さらにもっとちがった納豆を扱ってゆきたいし、まだぼくはぼくが拵えなければならない納豆のことで手一杯だという気がしているのです²¹²。

さらにここで改めて強調したい点は、小津は常に観客への配慮や観客の立場を考慮に入れた映画作家であり監督であったことである。

²¹⁰ 『麦秋』でも笠智衆は洋服と紺ガサリ、菅井一郎は結城の着物をそれぞれ借用に及んでいる。この笠さんの着ている紺ガサリは、前作『宗方姉妹』では山村聡が一着に及んだ、小津作品お馴染みの品だという。（大阪朝日（夕刊）、1951年9月27日。）

²¹¹ 大阪朝日（夕刊）、1951年9月27日（「小道具一つに汗だく」）。

²¹² 『映画新潮』1951年11月号。（田中（編）、前掲書・注(105)、109頁から再引用。）

生活が苦しい。だから、食うためにはどんなことをしてもいいからといって、パンパンでもなんでも是認は出来ないだろう。そんなもの、それがいい作品になればいいけれど……お客さんはお金を出して映画をみるのだからね、気の毒ですよ²¹³。

無声映画から始まって、トーキー時代、戦争、敗戦、混乱という日本の運命的な二十数年を通じて、小津くらい自分の主張、悪く言えば頑固さを守り通して来た映画監督は珍しい²¹⁴、と評価されていた。

また、小津は、その間多様に変化してきた題材の中でも、自分が動かないものとして追求してきたものは「人情」であるとはっきり答えている。「ぼくの場合、それはやはり人情ということでしょうかね。ぼくのいう人情というものは変らないけれども、表現が変わってきたということはいえるでしょう²¹⁵」と小津は述べている。戦後、まさに小津の語る「ますます うすくなる にんじょう²¹⁶」に表現される世相の中で、小津作品の中から提示しようとした「人情」というものは、おそらく「永遠に通じるものこそ常に新しい²¹⁷」と繰り返される小津の発言の中からも、その意味合いを読み取ることができるのではないかと。

ただの流行や時流に従うものではなく現状を見極めつつ、当時の観客を配慮し意識した映画監督として、自分の責任感を失わず一貫した意志でその役割を果そうとした小津は、特に戦後初期の日本社会に対して常に開かれた可能性を提示しようとする姿勢を保ち続けてきたと思われる。

それは、『東京物語』（1953）の製作意図を語る発言の中でも明らかに示されている。

いかに現実を追求しても私は糞は臭いといっただけのリアリズムは好まない。私の表現したい人間は常に太陽に向かって少しずつでも明るさに近づいている人間だ²¹⁸。

筆者は、ここで小津の語る「常に太陽に向かって少しずつでも明るさに近づいている人間」とは、現実や現状そのものを受動的に受け入れるだけではなく、これからの可能性を信じて能動的に現状を変えていく意志を持っている人間であるという意味で解釈している。

ここまで筆者は、形式的にも内容的にも、いわゆる「小津的格調」で厳しく律されている古風で簡素な独自の性格²¹⁹、などと評価されてきた小津作品について、戦後の小津自身

²¹³ 『映画ファン』1952年4月号（「傑作の生れる静かなお部屋」）。

（田中（編）、前掲書・注(105)、116頁から再引用。）

²¹⁴ 『丸』1953年12月号（「小津監督の芸・色・髭」）。

（田中（編）、前掲書・注(105)、193頁から再引用。）

²¹⁵ 『映画新潮』1951年11月号。（田中（編）、前掲書・注(105)、108頁から再引用。）

²¹⁶ 『映画春秋』（第14号）、1948年5月号（「作家掌篇」、小津安二郎）。

²¹⁷ 読売新聞、1950年1月1日。（田中（編）、前掲書・注(105)、76頁から再引用。）

²¹⁸ 産業経済新聞、1953年9月25日夕刊。（田中（編）、前掲書・注(105)、186頁から再引用。）

²¹⁹ 『キネマ旬報』1953年10月上旬号（「小津安二郎の演出——『東京物語』の撮影を見る」）。

（田中（編）、前掲書・注(105)、187頁から再引用。）

の発言を検討することによって、そこで彼が描こうとした「自分というものがハッキリ出した仕事」の意味を探ろうとしてきた。そうした検討によって、現実逃避や回避と切り捨てることのできない独特な表現方法や意図を、小津が自らの作品に籠めようとしていたことは明らかにできただろう。

肯定的な精神のもとでありのままの現状を見極めながら常に新たな可能性を提示していかうとした小津のメッセージは、戦後初期の小津作品に明らかに反映されている²²⁰。次章以降では、プロジェクトとしての小津安二郎をより具体的に分析していくことによって、当時の日本社会に求められていたものへの小津なりの示唆を読み取り、さらにそこから翻って当時の社会的現実を再検討する。

²²⁰ 『お茶漬の味』(1952)は、1940年(昭和15)に内務省の検閲で映画化されなかったものを、1952年に映画化した作品である。筆者は、この作品は、戦後初期に製作された作品とは異なる筋立て上の特徴を持っており、当時小津本人の発言に対応しながら「母性」や「父性」の方法的概念を用いて分析する本研究の分析対象としては排除した。さらに次のような『お茶漬の味』に対する小津と野田の発言を紹介したい。

「<小津> あれは一年に一本の写真を拵えようというのではなくて、古いものを持ってきて一年を糊塗したという感じだね。何かそれは……。

<野田> 申し訳ない話だ。

<小津> あれは後味の大変悪い写真だね、われわれの後味の。

<野田> あれはレパトリイから抜いてもらいたいという感じだね。そんな卑怯なことをいってはまずいけれども……」

(『早春』快談『シナリオ』1955年6月号。千葉伸夫『小津安二郎と20世紀』国書刊行会、2003年、276頁から再引用。)

第3章 離反と融合

3-1. 排他性への問題提起：『長屋紳士録』と『晩春』を中心に

戦後の映画界では、それまでの軍部による統制が解かれ、占領軍の民主政策の推進によって、多くの監督が封建性批判、軍閥・軍政の批判を題材に探り上げた²²¹。しかし、戦前に巨匠として自分の作風を確立した監督の幾人かは、その風潮に迎合せず（あるいはできず）、自分の世界を固く守りつつ製作を開始した²²²。小津もそのなかの一人である。

戦後、小津の映画に対する心境は、数年の外地生活から解放されて帰ってきたときのインタビュー記事からうかがうことができる。マレイで、軍の委嘱で準備中であった記録映画に対して小津は、「軍の希望していた記録映画というのは劇の交った派手なものらしかったがぼくには全然不向きで作る気も起きませんでした²²³」と述べている。ところが、当時アメリカ映画の人気に対して日本の映画監督としての考えを述べる際には、「我々も、いまから出来るだけ良い仕事をするように自重してゆくべきでしょう。そうして日本映画独特の味というものを発見し、それを生かしてゆく心掛が大切です。ぼくひとりの気持をいえば、これからは自分というものがハッキリ出た仕事をやりたい。これが現在の念願です²²⁴」と小津は語っている。つまり、小津は戦後、「自分というものがハッキリ出た仕事」をやることを望んでおり、そのことを公に発言しているのである。

また、観客に対して、やはり楽しい内容を盛りたいと発言している。

材料は暗い面であっても扱う角度は明るくあり度たい。実際にはその逆が多いようだ。暴露もいいが正しい批判と現実凝視が必要と思う……この間も清水宏、井上金太郎、溝口健二などと今後はお互いに年に物をいわせてやり度たいものをやろうと話し合った²²⁵。

上記のように「自分というものがハッキリ出た仕事をやりたい」「材料は暗い面であっても扱う角度は明るくあり度たい」という小津の抱負は、戦後作品である『長屋紳士録』や『晩春』にまで一貫している。

『長屋紳士録』(1947)は、小津が帰還²²⁶して間もなく発表した戦後第一作の作品であり、

²²¹ 木下恵介『大曾根家の朝』、黒沢明『わが青春に悔なし』、亀井文夫『戦争と平和』等。
(都築、前掲書・注(175)、175頁。)

²²² フィルムアート社(編)、前掲書・注(186)、189頁。

²²³ 『キネマ旬報』1947年4月号(「小津監督は語る」、飯田心美)
(田中(編)、前掲書・注(105)、22頁から再引用。)

²²⁴ 飯田、前掲誌。(田中(編)、前掲書・注(105)、22頁から再引用。)

²²⁵ 都築、前掲書・注(175)、171～172頁。

²²⁶ 小津は1943年に映画製作のため軍部の命令で南方に派遣されたが、間もなくシンガポールで捕虜となり、46年まで彼地での捕虜生活を余儀なくされた。
(フィルムアート社(編)、前掲書・注(186)、189頁。)

戦後第三作に当る『晩春』は、戦後の転換期ともいえる年（1949、小津 45 歳の年）に作られた作品である。小津が敗戦後南方から復員してつくった最初の作品である『長屋紳士録』は、戦火で一面焼けてしまった東京の築地あたりの一画に、急造のバラックのような家が建っているという設定で撮られている。そのような場所に住んでいる人々が親密な関係を保って、一人の迷子の少年の面倒をみるという物語である²²⁷。

『晩春』は野田高梧と永続的なコンビを組んだ第一作²²⁸で、その後の小津作品の基調を定めた点で特に重要な作品²²⁹と評価され、実際『長屋紳士録』や『風の中の牝雞』で低迷していたとされる復員後の小津は、この一作でみごとに復調したといわれる²³⁰。『晩春』の作られた 1949 年は、映画検閲の主体が GHQ から企業代表による自主検閲へ移行し、映画倫理委員会が発足、帰還後に小津が説いた「日本映画独特の味²³¹」を創る環境が生まれつつあった²³²年でもある。このような状況で作られた『晩春』は、興行的成功と作品評価の高さ²³³も手伝って戦後の小津の名声確立に大きく貢献した²³⁴。物語は、経済学教授でやもめ暮らしの父と、戦時中に体をこわして婚期を逸しかけている一人娘を中心に展開する。

『長屋紳士録』と『晩春』は、一見すると完全に異なるテーマを描いている作品に見えるが、戦後小津の一貫した態度は、「現実」を描くことについての下記の発言からも十分読み取ることができる。

私がカメラに向う折に根本的なものとしていつも考えているのは、カメラを通して深く物を考え人間本来の豊かな愛情をとりもどしたいということ……。

泥中の蓮、この泥も、そして蓮もやはり現実なんです。そして泥は汚いけれど蓮は美しい。だけどここの蓮もやはり根は泥中に在る……私はこの場合、泥土と蓮の根を描いて蓮を表わす方法もあると思います。しかし逆にいつて蓮を描いて泥土と根をしらせる方法もあると思うんです。

戦後の世相は、そりゃ不浄だ、ゴタゴタしている、汚い。こんなものは私は嫌いですが、だけれどそれも現実だ。それと共につつましく、美しく、そして潔らかに咲いている生命もあ

²²⁷ 佐藤、前掲書・注(118)、341～342 頁。

²²⁸ 『晩春』（1949）から遺作となった『秋刀魚の味』（1962）まで、小津映画のシナリオはすべて野田高梧との共同執筆になった。

²²⁹ 松竹映像版權室（編）『小津安二郎映畫讀本』フィルムアート社、1993 年、84 頁。

²³⁰ 蓮實、前掲書・注(106)、96 頁。

²³¹ 『キネマ旬報』1947 年 4 月号（「小津監督は語る」、飯田心美）。
（田中（編）、前掲書・注(105)、22 頁から再引用。）

²³² 千葉、前掲書・注(220)、245 頁。

²³³ 『晩春』は、『キネマ旬報』誌選考の年間ベスト・テンで 1949 年の日本映画の第一位に選出された（毎日コンクールやその他の催しでも、優秀作第一位を獲得した）。それは、『戸田家の兄妹』（1941）（戦時統合による『キネマ旬報』廃刊で、日本映画雑誌協会が選出した）以来のことである。戦後の小津作品、1947 年の『長屋紳士録』は第四位、48 年の『風の中の牝雞』は第七位だった。小津は、『生まれてはみたけれど』（1932）、『出来ごころ』（1933）、『浮草物語』（1934）で 3 年連続して首位を獲得していた。

²³⁴ フィルムアート社（編）、前掲書・注(186)、194 頁。

るんです。これだって現実だ。この両方ともを眺めて行かねば作業とはいえないでしょう。だがその描き方に二通りあると思う……。

しかしこの場合美しく情の世界を謳いあげようとするやうな、懐古だ低徊だという。このよな一つの目しか持ち得ないのが戦後の風俗でしょうが、それだけが真物じゃないと思うんですよ。『晩春』『風の中の牝雞』そして以前の『長屋紳士録』と私の系譜は今いったよな理念にささえられていると思うんですが……。

脚本も悪い、撮影機はだめだ。このよな極めて悪い条件の中で、いかに豊かなものを表現できるか？……そのためには、画面の一つ一つに留意しなければならない。この辺から私の凝り性という別名も生ずるのでしょね……。²³⁵

小津はこのよな、戦後の風俗を「一つの目しか持ち得ない」と批判している。またここでは、現実世界における汚さや美しさの両方ともを眺めて行かなければならないという心構えをはっきり表現しながらも、現実世界の美しさを描きたいという小津自身の考えを明らかにされている。筆者にとってこのよな姿勢は、現実の汚さを優先し浮き彫りにしていた当時の時代状況に対する小津なりの時代感覚であったと思われる。しかし、戦後小津作品は現実批判がない作品として厳しく評価されることになっていた。

ここで、小津が『長屋紳士録』と『晩春』で描き出そうとしたものをより精緻に探っていくために、既存研究及び当時の宣伝プレスの内容を検討しておこう。

3-1-1. 既存研究及び当時宣伝プレスの検討

『長屋紳士録』は、親とはぐれてしまった子供が長屋に連れてこられたことから、住人の間で物議をかもしることになるが、やがてその子との愛情の絆が強くなるという物語である。また『晩春』²³⁶は、婚期を逃しかけている娘と、その娘を心配するやもめの父親との物語で、父と娘の気持の変化や心のやりとりがよく描かれた作品として評価されている。

これら二つの作品は、「自分というものがハッキリ出た仕事」をやりたいという戦後小津の意欲を反映した作品であるものの、既存研究の中では全く異なるテーマを描いた個々の作品として取り扱われてきた。ただ共通しているのは、両作品とも「保守主義」や「現実離れ」という観点から厳しい批判を浴びてきたことである。

ここで、『長屋紳士録』における既存研究を検討していきたい。『長屋紳士録』は、戦後の不人情さとか、せちがらい世の中に変ってしまったという嘆息を基調にして、小津の戦後観を読みとることができ、そのことが小津の頑固な保守主義と受け取られることにもなって、晩年まで、「神話」として語り継がれていったといわれてきた²³⁷。

²³⁵ アサヒ芸能新聞、1949年11月8日。(田中(編)、前掲書・注(105)、68頁から再引用。)

²³⁶ 『晩春』は、広津和郎の「父と娘」という『現代』1938年1月号に発表された短篇小説から、娘を嫁にやるために父親が嘘をつくという着想の核心部分をいただいた、という。(田中、前掲書・注(154)、353頁。)

²³⁷ フィルムアート社(編)、前掲書・注(186)、189頁。

デヴィッド・ボードウェルは、『長屋紳士録』は戦前の生活へのノスタルジアと結びついており²³⁸、また、最後にかあやんが、人々があまりにも利己的になっていることを非難する言葉は、いわゆる「筍生活」の時代を生き抜こうとする市民に対する教訓であると見なしている²³⁹。また、佐藤忠男はこの作品を、失われた楽園の物語として捉える。つまり、失われた故郷東京に寄せる熱いノスタルジアを小津安二郎が汲み上げてつくった、昔を今に返したいという願望の映画であるという。佐藤は、敗戦のさなかに小津が考えた最初のモデルは、地縁の回復、あるいは地縁の創造であった²⁴⁰と主張しながら、『長屋紳士録』のなかで昔ながらの下町の人情がなんの支障もなく温存されている状況を、超現実的でファンタスティック²⁴¹な眺めであると評している。

吉田喜重も、この作品は、戦後の荒廃した時代のなかで、その現実をきびしく表現するよりも、むしろそれを架空のものとしてユートピア化するような作品であった²⁴²との見解を述べている。そして、だからこそ小津の制作意図は、飢えに追われ、不安にみちた日々を送る当時の人々には理解されるはずもなく、作品が発表されたときには、時代錯誤もはなはだしいとして批判されたという²⁴³、とつけ加えている。

上記のように既存研究の中で『長屋紳士録』に関しては、頑固な保守主義や戦前へのノスタルジア、そして超現実的でファンタスティックな眺めや架空のものとしてユートピア化する作品として論じられてきた。ただし、このような『長屋紳士録』への評価は、戦後小津の公言した「自分というものがハッキリ出た仕事」の映画作品の代表と捉えるには十分ではない。そのことを念頭に置きながら、その二年後の作品『晩春』が、既存研究の中でどのように評価されてきたのか見てみよう。まず注目したいのは、まだ戦後の混乱期のなかで暗い現実から目を背けているという厳しい批判を浴びてきたことであり、その点は『長屋紳士録』とも共通している。

『晩春』は『箱入り娘』（昭和10年）以来、十四年ぶりに小津と野田高梧のコンビ復活でシナリオを完成した作品である。戦前の小津は、喜劇的センスのある伏見晃、北村小松、池田忠雄らを重用したが、穏やかな教養人で、立派な家庭人でもある野田の人格から滲み

²³⁸ おたねと芸者のおきくが、戦後の状況が子供にとっていかに厳しいかを話しているうちに、自分たちの子供時代を思い出しており、これは小津作品に共通する子供時代への憧れが戦前のノスタルジアと結びついていると、主張する。

（デヴィッド・ボードウェル『小津安二郎 映画の詩学』青土社、1992年、482頁。）

²³⁹ ボードウェル、前掲書、482頁。

²⁴⁰ 佐藤、前掲書・注(118)、343頁。

²⁴¹ 小津は、その後このテーマを再度とりあげてはいない。それは、敗戦という、多くの人々が一種たかぶった気持で理想主義的なことを考えた時期の、ひとつの幻影にすぎなかったのかもしれない、と佐藤は述べている。（佐藤、前掲書・注(118)、344頁。）

²⁴² この場合のユートピアとは理想郷のことではなく、その語源どおりに、どこにも存在しない場所、非在の空間を意味するものである。それは、戦後の時代を虚構、虚妄のものと見なす、小津さんの反時代的な心の表われであり、反リアリズムの映画と言うべきものであった、と吉田喜重は述べている。（吉田、前掲書・注(119)、100～101頁。）

²⁴³ 吉田、前掲書・注(119)、101～102頁。

出るものを改めて注目²⁴⁴し『晩春』で再び共同シナリオを書くことになったといわれる。

佐藤忠男によれば、小津は、野田高梧²⁴⁵によってプチ・ブルジョア的な保守的な世界に導かれてゆき、端麗な様式美をもっとも効果的に生かすことのできる中流家庭のおだやかな生活を描くことに方向性を変えていったと言われる²⁴⁶。佐藤は、敗戦の痛みを自分もまたこの手でしっかりと掴んでみようと試みた小津が、形式主義者としての自分の限界を周囲から指摘された結果、より安定した、自分の技術を間違いなく活かせるであろう題材を求めて『晩春』に至った²⁴⁷、と説明する。佐藤の評価によれば、『晩春』は、それら戦後的な風俗のいっさいを、きれいに画面からぬぐい去ってみせた作品であり、小津はそこで、彼の端麗な様式美の世界にとり込める範囲の人間と生活だけを写し出し、それ以外のものはいっさい、画面からシャット・アウトしている²⁴⁸、ということになる。

『晩春』は当時、小津スタイルの復活として歓迎した批評家たちも存在したが、佐藤の指摘と同様に、あえて戦後の荒廃に背を向けた作品として受け取られ、左翼系の批評家たち、及び若者たちの多くは、小津は現実を見捨ててブルジョア的世界へ逃避した、と批判した。

ここで、『晩春』という作品の既存研究を考察するに当たり、当時の松竹の映画宣伝プレスの立場や特徴を探り、これに対する、当時の新聞メディアによる評価、外国人批評家による発言の特徴をまとめることで、この作品の歴史的文脈のなかでの位置づけを改めて確認しておきたい。

1949年の松竹の映画宣伝プレス²⁴⁹は、「人生の影が音もなく漂う！映画の詩人、小津安二郎が温かな涙を注いだ人間愛への郷愁！！」の大文字に始まり、ともすれば忘れられようとする「日本的な美しさや静かさ」を取り上げて、「涙ぐましい愛情、美しい涙を誘う一篇」など、「涙、愛情」などの言葉が強調している。

松竹製作本部宣伝課長²⁵⁰は、松竹で小津安二郎の『晩春』が完成したということの意義に対して、「商魂を度外視²⁵¹して『晩春』を完成させたことは大いに誇っていいことである」と述べている。また、当時寄せられた批判に対しては「変わることはない肉親のつながり

²⁴⁴ 都築、前掲書・注(175)、191頁。

²⁴⁵ 野田高梧は、『晩春』(1949)から遺作となった『秋刀魚の味』(1962)まで小津映画のシナリオを共同執筆することになる。

²⁴⁶ 佐藤、前掲書・注(118)、403～407頁。

²⁴⁷ 佐藤、前掲書・注(118)、434頁。

²⁴⁸ 佐藤、前掲書・注(118)、436頁。

²⁴⁹ 放送原稿では、「父ひとり、娘ひとりの静かな家庭で娘を結婚させようと努力する父と、父親ひとり残して、結婚はできないと云う娘との間に、かもし出される涙ぐましい愛情を描いて、皆様の美しい涙を誘う一篇であります。(中略)世の全女性に贈る松竹の大作『晩春』をぜひ御覧下さいませよう御紹介申し上げます。」と宣伝している。

(松竹映画プレス No. 8 (松竹大谷図書館所蔵)。)

²⁵⁰ 時事通信、1949年9月26日(富田瑛一)、(松竹発行)。

²⁵¹ 「商魂だけの会社ならば製作日数九十日というほど大な経費をかける無駄はしないはずだ。他社の追随を許さない風格と誇りと雅量を松竹が持っている」という。『晩春』は、1949年ベスト・テン第一位、1949年9月19日 国際劇場公開。

の哀歎を描いて完ぺきに達しており、この世界は変ることのない大衆の心の中に住む普遍の感情である。小津安二郎がこの大衆感情をキャッチして『晩春』を完成したかぎり、小津安二郎は決して大衆を忘れたわけではなく、遊離したわけでもない。大いに大衆を知っているといたい。」と反論している。

つまり、松竹側は、敗戦後貧しく生きていくこと自体が大変であった庶民生活とはほど遠い作品であるという印象を否定するかのよう、大衆の心に宿っている普遍的な感情、すなわち、肉親のつながりの哀歎や温かい人間愛への郷愁というものを描いている『晩春』という作品は、決して当時の大衆から隔絶した作品ではなく、むしろ大衆に肉薄する小津の世界観や境地の完成を画す映画であることを強調している。これは、松竹側の映画宣伝プレスの中で『晩春』という作品をで人間愛を描くための「涙や愛情」などの言葉で描写していることとも繋がっている。

一方、映画サークル²⁵²には、「私達の階級から離れているので、現実の生活感と云うものが現われないので遠い世界の出来事のように思われるが、その愛情とか隣人愛は変らない」と現実離れしていることを認めつつも、人間同士の愛情をよく表現していることを評価する論調があった。また、松竹側の宣伝とかなり一致するメディア側の批評²⁵³としては、「この映画に出てくる人物も、善人ばかりである。如何なる社会になろうとも、人間のこのような心の美しさから発せられた愛情の言葉は、新しく生きて人を感動させる。『晩春』のよさは、ここにある」と、人間の理解と善意、言葉の真実性に打たれるものがあるところを認める評価も見られる。

しかしながら、当時の新聞メディアからの反応から浮き彫りにされるのは、上にみたような松竹側からの宣伝とは異なって、現実批判や時代感覚の無さに対する批判の声である。サンデー毎日²⁵⁴では、「美しすぎる愛情の世界」というタイトルで、「戦後のあらゆる今日的な問題を切り捨てて、ひたすら父と娘の個人感情の起伏にのみ焦点をあわせており、一つの殻の中に閉じこもった製作態度には同調出来難い」という言葉とともに、「すべてが製作意図の云ういわゆる善意につつまれた愛情である。——それでいて、不満を感じさせるのは何故だろうか——それは現実批判がないからではないだろうか」と、直接『晩春』に対する不満が語られている。朝日新聞の映画評²⁵⁵にも、「笠智衆、杉村春子、原節子らの持味でどうにか見られるが、全体のテンポはもはや今日の時代感覚ではない。清潔で上品ぶっているだけの映画」という厳しい評価が見られる。

以上のように、当時の新聞メディアからは、父と娘の間の美しい愛情や周りの人々の善意、原節子をはじめ笠智衆や杉村春子などの演技や小津監督の演出力については高く評価し、松竹側のプレス宣伝や立場と一致する肯定的な評価も出されていた。注目に値するのは、既存研究において、現実離れしていることや現実批判がないという観点から、『晩春』

²⁵² 映画サークル、1949年10月1日。

²⁵³ 電産新聞、1949年9月21日。

²⁵⁴ サンデー毎日、1949年10月2日。

²⁵⁵ 朝日新聞、1949年9月23日。

が厳しく評価されてきたことである。

ところが、ここで、外国批評家らの評価は、松竹側や国内の批評家及び新聞メディアの評価とは多少異なる視点から成されていることに注目したい。

まず、ブルジョアの保守的世界を描く作品という評価とは異なるものとして、デヴィッド・ボードウェルの評論がある。ボードウェルは、『晩春』には、生活様式の喪失を嘆き苦悩する保守主義的な態度ではなく、むしろ、変化がもたらす喪失を残念に思いながらもその変化の必要性を認める姿勢が現れているとして、むしろ本作のなかに自由主義者としての小津を発見している²⁵⁶。ボードウェルによれば、小津作品のなかでも、これほど「日本的なもの」（茶の湯、禅寺の庭、寺院、能、京都周辺の風景、題名に示される季節の循環）の図像に満ちた作品はないが、この図像はあるイデオロギー上の目的のために利用されている。すなわち、日本の伝統が占領時代の新しいリベラリズムとうまく折り合いをつけられることを証明するという目的であり、ここで、「日本的なもの」は再び定義し直されている²⁵⁷とボードウェルは解釈する。また、シャルル・テッソン²⁵⁸は、『晩春』における日本の伝統とアメリカの影響を対比させ、『晩春』における日本の伝統とアメリカの影響、つまり現代的なものとの対比が壊される場面を紹介している²⁵⁹。両者の語る、保守主義や自由主義、日本の伝統やアメリカの影響の対比は『晩春』の作品全体に流れる風景や雰囲気の特徴ともいえるし、さらに登場人物の紀子やアヤのスタイルや性格、職業などを通じても浮き彫りにされているといえるだろう。

一方、小津安二郎の美学に注目したドナルド・リチーは、『晩春』は、これ以後のすべての小津作品を支配した新しい美学、つまり、セット、小道具、照明、俳優に対する断固たる支配と調和した、ストーリー、構造、テンポなどの新しい簡潔さの起源となっている²⁶⁰、とその簡潔さを高く評価する。このように、主に外国人批評家らは、小津作品の美学を高く評価しているものの、アメリカ占領期という当時の時代的背景を考慮に入れ、日本の伝統とアメリカの影響という二分法的論じ方で『晩春』という作品を語り、相互の折合いにまで論を進めている。

ここまで考察したように、『晩春』という作品に対しては、日本では主な評者が「伝統的美しさ」、「現実には背けた保守的世界」を描いたものとして批判しながら、登場人物の燦然とした美しさや節制した画面の簡潔さを評価していた。その一方、外国人批評家からは、時代的変化の必要性を認める「自由主義者」、日本の伝統やアメリカの影響の調和を強調しながら小津スタイルの美学として絶賛する視点が根強く語られてきた。

アメリカ占領期という時代的背景のもとで、日本では現実には背けた伝統的美しさや保守

²⁵⁶ ボードウェル、前掲書・注(238)、504～505頁。

²⁵⁷ ボードウェル、前掲書・注(238)、498頁。

²⁵⁸ 映画評論家。パリ第3大学映画学科で映画史と映画美学を教える。1998年から2003年まで『カイエ・デュ・シネマ』編集長。

²⁵⁹ 蓮實(他)、前掲書・注(95)、2004年、72～73頁。

²⁶⁰ ドナルド・リチー『小津安二郎の美学』フィルムアート社、1978年、331頁。

的世界を描いたと批判され、外国の批評家からは日本の伝統を調和させる自由主義者としての小津を評価していたことは興味深い。

また、近年では父娘の愛情関係を深読みし、いわゆる「エディプス・コンプレックス」の心理の世界を描いたという観点も浮上してきた。父娘の愛情関係を深読みし『晩春』の主題は、エディプス・コンプレックスといわれる心理の世界を描くことにあったとの解釈であり、エディプス・コンプレックスを抑制させる日本的風土にあって、能をもちいることによって、ダイアログなしで黙示的に、その異端の愛を表現したのである²⁶¹、ということである。これは、時代の変化による作品の受け入れ方の違いを物語ってくれるものともいえよう。

ところが、筆者には、上記述べた既存小津作品に対する評価から、小津自身の語る「泥中の蓮の美しさ」や小津の表現しようとした「日本独特の美」を説明していくことは不十分ではないかと思われる。小津自身の制作意図を考慮に入れ、戦後初期という時期に小津作品におけるプロジェクト性を探っていく本研究では、既存の評価とは異なる観点から『長屋紳士録』と『晩春』という作品を分析していくことを試みたい。続いて『長屋紳士録』と『晩春』における本研究の視座をより明らかにしていきたい。

3-1-2. 本研究の視座

1946年に成立した日本国憲法で、婚姻・離婚・家族に関する法律は、個人の尊厳と両性の本質的平等に立脚して制定されるべきことが示された（憲法二四条二項）。これに基づいて改正された民法の大きな特徴は、明治時代以来の家制度を廃止し、男女平等を徹底したことであり、家族を、夫と妻、親と子、親族相互の個人と個人の権利義務関係として規定し、個人を基礎にしたことである。これは当時世界で最も平等の進んだ立法といえた。加えて民法は、男女・夫婦の平等を前提に、当事者の合意によって家族に関するさまざまな事柄を決定し、必要な場合には家庭裁判所が援助する仕組みを採用した²⁶²。

また、1947年に発行された『新しい憲法 明るい生活』（憲法普及会編）には、次のような記述がある。

戸主や父親だけが特別に一家の中心となっていたわが国のむかしからの「家」の制度もかわって、お互いの人格を尊び男女の平等を主眼として家庭を営むように改められた。[...] 男と女はまったく平等になり、いままでのような家族制度にしばられることはなくなった。その

²⁶¹ 千葉、前掲書・注(220)、252頁。

²⁶² 例えば、婚姻の成立（民法七三九条）、夫婦の氏の選択（七五〇条）は当事者の合意で決定され、同居・協力・扶助義務（七五二条）、婚姻費用分担義務の履行（七六〇条）、子に対する共同親権（八一八条三項）、親の扶養（八七七一―八七九条）、離婚（七六三条）、離婚の際の財産分与（七六八条）、離婚の場合や婚外子の親権者の決定（八一九条一項、四項）などは、協議が優先され、まとまらなければ家庭裁判所が調停や審判で処理する。

（岡野八代（編）『自由への問い7 家族——新しい「親密圏」を求めて』岩波書店、2010年、62～63頁。）

かわりこれからの男女は結婚や夫婦生活に対して全く自分で責任をおう必要がある²⁶³。

対等な男女の話し合いによる家族の運営であり、改正家族法は家族の民主化を目指すものとして評価された²⁶⁴。

ところが、1947年1月、毎日新聞の「民法改正に関する世論調査」からは、家の廃止に賛成56%、反対42%、男女平等に賛成65%、反対32%、という結果が出ている²⁶⁵。すなわち、男女平等に賛成する割合は高い一方、まだ家の存廃をめぐる議論の余地を抱えていた時期であったとも解釈できる。

このような「家族」をめぐる変革期を背景に、戦後初期の小津作品は出発していた。

この章では『長屋紳士録』と『晩春』を中心に、当時問題化されていた「家」、特に、家父長の代表的要素ともいえる父親像、親子関係がそこでどのように表現されているか検討する。親子関係から結婚関係への移行や親子関係の開始のために、小津は『長屋紳士録』や『晩春』という作品で何を問題として提示しようとしたのか。この問いに答えるために、甘え合う関係性の裏返しとして表れる排他性や甘え合う関係性から生み出される排他性に対する「警告」という観点から、『長屋紳士録』と『晩春』で描かれている小津のプロジェクト性を読み取っていきたい。

まず『長屋紳士録』で、小津は、共同体（日本社会）の持つ対極的な二面性に注目し、そのことによって「自分というものがハッキリ出た仕事」としての意味を表出している。すなわち、一方では安らぎの場所であり温かい人情が存在する空間としての肯定的な側面を維持している共同体は、他方では、温かい人情や甘え合う関係性の裏返しとして排他的・閉鎖的になる否定的な側面を同時に抱えている。さらに、その排他性や閉鎖性が、段々利己的でわがままになっていく世相のなかでより強化されていくものとして描かれているのである。

筆者は、『長屋紳士録』が、村人の間に働く人情、その人情に基づいた「地域的統合」を強調しているという既存研究の観点に同意する。しかし、その上、甘え合う関係性に基づいた「地域的統合」の裏返しとして表れる「排他性への警戒」という新たな観点から、『長屋紳士録』という作品を読み直していきたい。

また、『晩春』では、「泥中の蓮、蓮を描いて泥土と根をしらせる方法」で、当時の人々に「人間本来の豊かな愛情」を伝えようとしたという小津の発言に沿った観点から、改めて作品の中で描こうとした「人間本来の愛情」というものを再検討していく。特に、愛する父親と娘の絆によって描かれる甘え合いや頼りあいの裏返しとして、いつまでも自立しようとしないう、他人を受け入れようとしないう排他性が描かれていることに注目し、その排他性を退き新しい世界に踏み出すために必要とされているものを見出していく。

²⁶³ 岡野（編）、前掲書・注（262）、63頁。

²⁶⁴ 二宮周平「近代家族の確立とその揺らぎ——戦後家族法学の意義と展開」『比較家族史研究』二三号、2009年。（岡野（編）、前掲書・注（262）、63～64頁から再引用。）

²⁶⁵ 湯沢雍彦（他）『新版 データで読む家族問題』日本放送出版協会、2008年、244頁。

次の節では、甘え合うこと、頼り合えることの大事さを自覚させながらも、それによって生じる排他性や閉鎖性を気付かせ、その警戒や警告のメッセージを発信している『長屋紳士録』や『晩春』という作品の細部を取り上げていく。そして、それを読み直していくことによって、戦後初期における小津のプロジェクト性の意味合いをより精緻に考察していきたい。

3-2. 閉じた幸せの問題

この節では、まず『長屋紳士録』や『晩春』で浮き彫りにされる人々の濃厚な関係性や絆に注目する。それから、その関係性の中に含まれている排他性はどのように表現され、作用されているかを探っていきたい。

『長屋紳士録』で長屋に住んでいる村人の間に、そして『晩春』で片親の父と娘の間柄において働く、今持っているよい関係性。その関係性は、一見限りない相乗性に見えているが、その裏返しには今よい関係性を持つ集団や家族以外にその他の人は受け入れようとしない、「利己的排他性」が厳然として存在している。

小津は、頼りあい甘え合う関係性（相乗性）の裏返しとしての排他性（相剋性）をどのように描き出しているのか。またそれを通じて小津は何を提案しようとしているのかを、個々の作品に即して考察していきたい。

3-2-1. 甘え合う関係性

小津は1948年、当時の世相に対する自分の気持を『映画春秋』において、次のように書いている。

ますます たかくなる ぶっか
ますます うすくなる にんじょう
ますます むずかしくなる えいが
さて なんとしよう²⁶⁶

当時、ますます うすくなる「にんじょう」というものを、小津は戦後初期どのように描き出しているのか。ここでは、うすくなる「にんじょう」を警戒するために、『長屋紳士録』や『晩春』に濃密に描かれる甘え合う関係性の考察から論をはじめたい。甘え合う関係性における「排他性」を浮き彫りにすることで小津の訴えようとした「にんじょう」の意味合いを明らかにしていくことができると思われる。

まず、『長屋紳士録』のなかで共同体の温かい人情や深い絆は、どのように描写され、その重要性が強調されているかを佐藤忠男の既存研究の内容から検討したい。

佐藤忠男は、『長屋紳士録』を小さな町内の地域的結合をしみじみと描いた作品であったとし²⁶⁷、そこでは、近所の人たちは「かあやん」のお人好しぶりを充分承知しているので、少年のめんどうを見るいちばんの適任者として彼女に甘えていると評価する。つまり、その地域の人々が、ある程度、互いに相手に甘え合うことの認められている社会²⁶⁸として地

²⁶⁶ 『映画春秋』（第14号）、1948年5月号（「作家掌篇」、小津安二郎）。

²⁶⁷ 佐藤、前掲書・注(118)、341頁。

²⁶⁸ 佐藤、前掲書・注(118)、342頁。

域社会の特徴を語り、『長屋紳士録』で表現されている町の人々の間の親密感を解釈している。

作品の中で、町内の親密感や結合、村人における人情など、共同体の持つ肯定的な側面がもっとも強烈かつ明らかに表現されているのは、染物屋の川喜（喜八）の家でのシークエンスである。常会で集まった近所の人々は、これからも組長を喜八に頼むことでみんな賛成し、喜八の息子の平ちゃんがあてた二千元のおかげで準備されたご馳走をいただく。頻りに食べたり飲んだりしながら楽しむ会話からは人情味溢れるユーモアや暖かさが感じられる。

この常会の場面は、占師の田代が覗きからくりを歌い始め、みんなでそれを続けるシーンでクライマックスになる。茶碗と箸を使って一同が合わせだすリズムは、集まった人々の満ち溢れる一体感を表すのに十分であり、知らず知らずに障子の向うに座っていた喜八の息子平ちゃんも鉛筆でリズムを合わせはじめることになる。田代の歌う語りの音色や喜八の女房と長女の幸せそうな笑顔からも、またみんな一つになって音頭をとりながら合わせ出すきれいなリズム感覚、楽しそうに動く彼らの身振りや手振りからも、安定した共同体、頼りあっている隣人の暖かさがしみじみと伝わってくる。貧しく困難な日々の生活から脱け出して互いに歌い合い、慰め合える立派な場が存在するからこそ、彼らはこれからも勇気を失わず生きていけるのである。戦前や戦後の小津映画の中で、「共同体」や「場」の一体感を『長屋紳士録』の上記紹介したシークエンスほど強調し、みごとに描き出している作品は他にはないだろう。

また、前述したように『長屋紳士録』における既存研究のなかでは、佐藤の語る「町内の地域的結合」という内容を、戦前の生活へのノスタルジア、または失われた楽園の物語、そして架空のものとしてユートピア化する作品という表現で、その特徴が論じられてきた。確かに『長屋紳士録』で、甘え合う関係性の親密さがどれだけ村人の生活にポジティブに作用しているかを小津はみごとに描き出しており、筆者もまずその重要性に注目した。そして、同じく甘え合い頼り合える関係性における肯定的な側面は、『晩春』で描かれている親子関係においても、物語の中核を成していることは間違いない。

他方、『晩春』では、片親の父と娘の親密な関係がみごとに描写されている。外観では、まさに清らかで美しい世界に咲く花を連想させる姿の娘、紀子（27歳）は、素直で自由奔放な、生き生きした姿の優しく明るい女性である。また、東京大学教授の父（56歳）の周吉と二人で暮している彼女は、当時の時代状況を反映するかのようには、豊かな可能性を体現している。茶道からはじまる伝統的なお辞儀の場面を含め、きれいな和服の姿からはしつけのよい伝統的な美しさが強調される反面、パーマをかけたヘアスタイルやセーターやズボンをはき、海辺の道を自転車で走らせてゆく姿からは、爽やかで自由奔放な生き生きとした若い女性の明るさが伝わってくる。

朗らかで暖かく幸せそうな笑顔から、不機嫌で固まった顔色や話し方、自分の感情を抑制できなく知らずうちに涙を流し、声を出して泣き出してしまふ姿まで、紀子は喜怒哀楽

を素直に感じられ表現できる人物として描かれているのである。

紀子の率直な感情表現のなかでも作品の前半に際立つ「笑顔」は、特に父親と甘え合う関係性、親密な関係性を描くシーケンスで最も浮き彫りにされている。原稿を書いている途中に麻雀をやろうとする父親に笑顔で「駄目よ」という紀子、それに反発する子供のように紀子を呼びながら「お茶、お茶ッ！」と文句を言う父親から、父娘の間における甘え合いはそのまま伝わってくる。

また、夕飯を食べながら、娘の結婚相手として弟子の服部はどうかという話を聞くシーケンスでは紀子の過剰な笑いまでも含めてとても心やさしい父親と甘える娘の姿が上手く描かれている。

当時人気絶頂にあった、紀子を演じた原節子は、演技力という点では、しばしば生真面目すぎて生硬な印象を残すと評価されていたが、小津は次のように原節子を評価している。

原君を一言にして批評してみると、第一に素晴らしく“勘”のいい人だということであり、“素直”であることだ。このことはお世辞でなく僕ははっきり言い切れる。“晩春”のシナリオも勿論紀子の役は、最初から予定して書いた。原君自身は余り乗っていない様だが、僕は彼女を立派に生かして見せる自信のもとに仕事を続けている。(中略) 原君というよき演技者、すぐれた素材を得て、ここのところ僕は大いに張り切っている²⁶⁹。

この小津のコメントからもうかがわれるように、娘の紀子を演じる原節子²⁷⁰は、光り輝き、気品に満ち、小津が描こうとした清らかで美しい世界を体現しているかのようである。原節子は、小津作品では『晩春』ではじめて起用され、その後の小津映画にとって象徴的な存在となったのである。

3-2-2. 変化を拒み続ける排他性：甘えられない子供と甘える大人

ここまで『長屋紳士録』で描かれる町内の連帯感や親密感、甘え合う村人、そして『晩春』における父娘の甘え合う関係性を探ってきた。このように濃厚に描かれた甘え合う関係性は、両作品の既存研究の論じ方に大きな影響を与えてきたといえよう。

ところが、小津は『長屋紳士録』で当時「うすくなる にんじょう」を嘆きながら、現状とは異なる失われた過去や理想の世界を作品のなかで強く描き出そうとしたのではないと思われる。また、小津の訴えている「にんじょう」とは、「共同体」の一体感をより強くしていこうとする過去指向的試みではなかったことに注目しながら小津の描こうとした「にんじょう」の意味合いを再検討したい。また、『晩春』では父と娘の涙ぐましい愛情や肉親のつながりの哀歓、温かい人間愛への郷愁、あるいは、新たな解釈である性的な側面

²⁶⁹ 『映画読物』1949年9月（「原節子君」）。（千葉、前掲書・注(220)、247頁から再引用。）

²⁷⁰ 原節子は、黒澤明監督の『わが青春に悔なし』（1946）、吉村公三郎監督の『安城家の舞踏会』（1947）、今井正監督の『青い山脈』（1949）と、戦後の民主主義の女神として輝きをます。（千葉、前掲書・注(220)、246頁。）

の露呈という言葉につける関係性を描こうとしたのでないことに注目していきたい。

上述した既存研究を念頭におき、この節で筆者の注目するところは、『長屋紳士録』や『晩春』で描かれる人々における親密な関係性（相乗的關係性）は、同時に「利己的排他性」というものを孕んでいる関係性として描かれていることである。例えば、甘え合う相乗的な関係性と表裏関係ともいえる排他性として表れる、『長屋紳士録』の「甘えられない子供」と『晩春』の「甘える大人」の姿である。

『長屋紳士録』では、甘え合う共同体である長屋に住んでいる村人の姿が最も強調されて描かれている。ところが、その裏返しとしての排他性を同時に提示しながら、物語は始まっている。すなわち、人情味のある共同体の中の一体感や親密感とは対極にあるものとして、宿無しの子供を一晩泊めてやるのも拒み続ける、外側に対しては排他性や閉鎖性を持つ、利己的ですよさんだ心の持ち主として町の人々が描かれている。

ある日、大道の占師の田代は、親にはぐれた男の子の幸平を連れて帰ってくる。しかし、同居している中年の男性の為吉は、一晩泊めてやるのも大きく拒み続ける。

為吉 「ああ、俺はいやだよ、俺は……俺は餓鬼は嫌だよ」
「かあやんとこへ置いてきなよ、かあやんとこへ……」

このように、一人暮らしの中年の女性である隣人「かあやん」の名前が自然に為吉の口から出てしまう。田代は仕方なく荒物屋のかあやんの家に幸平を連れて来る。かあやんも「いやだよ、あたしゃ子供嫌いなんだよ」と断りつつけるが、田代は自分の拾ってきた子どもを無理矢理かあやんに頼んで帰ってしまう。

このシークエンスでは、互いの家をみんなまるで自分の家のように気安く出入りし、相手が嫌がっていても勝手に失礼なことを頼んだりする場面がごく自然に描かれている。自分を馬鹿にしていると一人で文句を言いながらも結局頼まれたことを受け取るころから、隣人の「人情」というものが改めて感じられる。結局、自然な展開として、決してきれいではない宿無しの子供の面倒をみる役割は、中年の男性ではなく、女性であるかあやんに委ねられてしまう。

子どもを連れてきた占師の田代、餓鬼は嫌だと一晩泊めてやることも拒む為吉、やさしい人物ではあるがすでに子どももいるし俺のところは困ると当惑する喜八、といった町の男たちはではなく、結局は、嫌々ながらもかあやんが幸平の世話をすることになる。頼り合う「人情」という暖かさを未だ持ち続けている貧しい庶民生活のなかで、その裏返しとして強まりつつある外側に対する排他性が、ユーモラスながらも真剣に浮き彫りにされているのである。

一見すると村人は皆、哀れな迷子をふびんがる思いよりは、面倒くさがる気持ちや自分の立場を優先している。最後に面倒を見ることになったかあやんという人物も、戦前小津作品に登場していたやさしく人情味あふれる中年の女性とはほど遠いキャラクターのよう

に見える。それにもかかわらず、嫌がりながら迷子を泊らせることになったかあやんは、『長屋紳士録』で現状を自覚し変化のために行動できる可能性を持つ人物として登場している。

作品のはじめから、長屋に住んでいる村人の間の一体感や親密感は濃厚に描かれるなかで、その裏返しとして、共同体の外側から入ってきた、宿無し少年の元気がない姿、つまり「甘えられない子供」の姿は特に印象深く伝わってくる。村の誰一人、宿無し少年を快く受け入れようとしない排他性は、少年幸平のしょんぼりとした無表情な姿から読み取られ、「甘えられない子供」は、作品全体における大きな特徴をなしている。特に、宿無しの少年を残して逃げようとするかあやんを、少年が必死に追いかけてくる海辺のシークエンスは、ユーモラスな背景設定にも関わらず小津全作品の中で最も不人情や冷たさが際立っているといえよう。助けを求めている子供に対して冷たく逃げ出す大人の姿は、小津全作品のなかでも『長屋紳士録』でしか見られない風景である。

小津は『突貫小僧』(1929)をはじめ『生まれてはみたけれど』(1932)、『出来ごころ』(1933)、『東京の宿』(1935)など、従来作品でも多くの子役を登場させている。しかし、彼らは貧しい生活のなかでも子どもらしい元気さを持っており、そこでは悪戯好きの子ども達の姿が描かれていた。

これに対して、『長屋紳士録』の幸平は、親とはぐれてしまった宿なしの少年としてほんの一週間くらいの間、かあやんの家で世話をしてもらうことになる。彼はそこでは甘えることのできない大人しい子どもでもあり、一回の笑顔も見せず無表情で沈黙する子どもとして描かれ続ける。寝小便がこわくて横になれず蒲団の上に座ったままかあやんを待っている少年、大工さんである父親のために釘を拾ったり吸がらを集めたりするのが唯一の遊びである幸平の姿を見て、かあやんときくは、自分たちの子ども時代に対するノスタルジアを語り、世智辛い今の世の中を嘆くことになる。

かあやん 「変ったもんだよね……あたし達子供の時は親の顔さえ見りゃ、一銭くれ二銭くれだろ……鼻たらしちゃってさ、横撫でかなんかやっちゃって……のんびりしてたもんだよ」(中略)「うん……今の子は昔ほど鼻たらしもないけど、のんびりしてないね」

きく 「そうねえ……矢張り世智辛いのね」

かあやん 「何だかいぢいぢしてるよ……吸がら拾ったり釘集めたり、こんな事、子供にさしといちゃいけないねえ、子供のするこっちゃないよ」

きく 「そうねえ、子供はもっとのんびりしてなくっちゃ、いやだねえ……」

幸平のせつなそうな表情や姿から、かあやんときくは、世智辛い現状を自覚し嘆く会話のなかでも、今の子どもたちをのんびりさせない責任の一部は現在を生きている大人たちにあるということまでは自覚できないままにいる。親に甘えることのできない、のんびりしていることのできない、今の子どもたちのためには、利己的排他性から抜け出し彼らを

愛で包み込み抱擁して甘やかしてくれる大人の存在は切実に必要であろう。

一方、『長屋紳士録』に登場する甘えられない子供とは対照的に、『晩春』における「甘える大人（紀子）」の姿はどのように描かれているだろうか。

父の親友である小野寺（京都大学教授）に久しぶりに会い、明るく自分の考えたことを素直に表現できるシーンでは、小野寺の優しい人柄や態度と相まって、甘える大人の紀子の幸せが印象的に伝わってくる。父の友人である小野寺の再婚をめぐって「おじさまねー」「奥さまお貰いになったんですってね?」「美佐子さんがお可哀そうだわ」「だって…やっぱり変じゃないかしら」と皮肉な微笑みを浮かべる紀子に対し、小野寺は「それでもなさそうだよ。うまくいってるらしいよ」とまじめに応酬する。

ところが、紀子は「そうかしら…でも何だかいやね」と言い続ける。小野寺は「何が? 今度の奥さんかい?」と不思議な顔で聞き返すが、紀子は「ううん、おじさまがよ」「なんだから——不潔よ」「きたならしいわ」と、笑顔で大胆に自分の考えを表現する。このシーンでは、小津作品では珍しく、父の友人にまで甘える大人、深く愛されてきた娘の姿がそのまま伝わってくる。小野寺は「ひどいことになったなあ。きたならしいか…」と微笑み続け、おしぼりで顔を拭いてから「どうだい?」と悪戯めいた行動を見せる。このシークエンスで紀子は、まるで子供のように明るく天真爛漫な笑顔や態度で新しく奥さんをもらった小野寺を責め続けている。深く愛されてきた一人娘の特徴ともいえる甘えが巧みに表現されているのである。

ここで、父親との強い絆や甘え合う関係性を背景にした紀子の注目すべき特徴は、新しく家族成員を受け入れることに対して不寛容な態度を見せていることである。「きたならしい」という言葉に集約された紀子の「甘える大人」の姿は、今の状況に安住し新たな変化を拒み続けるは排他性として、それ以降の父親をめぐる再婚の話や本人の結婚の話にまでそのまま繋がっていく。このような「甘える大人」の姿は、紀子の友人であるあやの紀子の父親・周吉への甘えとも一脈通じている。離婚した娘の友人・あやに対する周吉の甘やかしは、あやの感情表現の大胆さや素直さにそのままつながっている。

紀子の女学校同窓生であるアヤは、小津全作品のなかで唯一の離婚した女性である。離婚した後、ステノグラファーや英語の速記をやっている。紀子の家を訪ねて、紀子の父親である周吉と、仕事のことや離婚した後の気持などを明るく気軽に話しあう。自分が離婚したことについてのうしろめたさなどは全くないあやの態度は、ひたすら可愛がって甘やかしている周吉の姿によってより浮き彫りにされている。

紀子が帰ってきて、立ち上がろうとするとき、あやは自然に「シビレきれちゃって……」という言葉を出してしまう。二人は互いに手を握って前後に振りながら楽しそうに二階の紀子の部屋へ上がってゆく。まるで子供のように、二人は、父親の前で手を握るしぐさによってその親しみを表現しながら甘えているのである。また、アヤの感情表現の大胆さは、後で紀子の婚礼の日の夜、小料理屋で周吉が奥さんを貰うという話は嘘であったことを知り、感激し、いきなり周吉の首を引き寄せ、その額に接吻をする場面にもよく現われている。

る。

つまり、紀子とアヤは、礼儀正しい女性でありながら、小津作品では前例のないほど大胆かつ率直に自分の感情を表現できる人物として描かれている。また、このような紀子とアヤの明るさや感情表現の素直さは、まさに親をはじめ周りの愛情と保護に基づいているからこそ可能なものとして描かれている。さらに、このように甘え合える関係のなかで描かれる「甘える大人」としての紀子は、父娘の関係に執着し新たな他人を受け入れようとしない姿につながっていくことは注目に値する。

このように、『長屋紳士録』の甘えられない子供の姿は、『晩春』の保護され続ける環境のなかで甘える娘、甘えきる大人の姿とごく対照的に描かれている。しかし、小津の訴えようとするところは、両作品において共通していると考えられるべきである。なぜなら、『長屋紳士録』で甘え合う共同体の外側に置かれている甘えられない子供と『晩春』で描かれる甘え合う父親との関係性のなかで新たな変化を拒み続ける甘える大人の姿は、両方とも、甘え合う関係性やよい関係性のなかで表れる排他性、相乗性のなかに含まれる相剋や相剋の可能性を暗示するものとして解釈できるからである。現在の親密でよい関係を維持しながら、そのなかに安住し何らかの変化や新しい受け入れは拒否していく危険性を小津は警告しているのである。

3-3. 指針役の存在：占師と父親の決断

3-3-1. 占師の登場、排他性への警戒と正しいことへの決行

戦後初期小津作品の中で特に際立っているのは、登場人物たちにこれからの生に向って進むべき道を正しく提示し、現状への直視、そして自覚や反省を促す役割として重要な比重を占めている「指針役」の存在である。「指針役」の存在は、これからの生を営んでいくための方針や価値、希望までを含んでいるものであり、まさに本論文で研究対象としている戦後初期作品における小津のプロジェクト性を物語っている。

まず『長屋紳士録』という作品において「指針役」として注目されるのは、占師として登場する田代の存在である。占師という彼の役割は、ある面ではその共同体に属しているものの、他面では例外的な存在として自由に行動でき、共同体の外側からその問題を気付かせることのできる人物である。宿無しの子供を連れてきた人物は、共同体の通常の構成員ではなく、彼らの利己的な側面やわがままさを指摘でき、喚起させることのできるこの占師であった。占師・田代は、前述した染物屋の喜八の家でのシークエンスで覗きからくりを披露し、村人を一体感溢れる共同体の安定した世界に導く重要な役割を果たしている人物として描かれていた。この田代を、小津全作品において小津自身を代弁する俳優といわれる笠智衆が演じている²⁷¹ことは偶然ではないだろう。

一方、占師・田代は、村に宿無しの子供・幸平を連れてくることによって、すすんでいく人々の心や弱まりつつある人情のあり方を露骨にさらけ出してしまう役割も担っている。さらに、いなくなった子供を再びかあやんの家に戻して来る行為によって、かあやんの自覚を促し心から受け入れる機会を提供する決定的なきっかけを与えているのである。

田代の「何だか可哀そうになってしても、又連れて来てしもたんじゃ……悪いけど頼むよ」「なあ、一つ泊めてやってくれんかな」とのお願いに対して、かあやんは嬉しい心中を隠してわざとつっけんどんな態度を見せているものの、大きなドンドン焼きを食べさせながら「おばちゃんこの子になっちゃうか」と心の中から幸平を受け入れることになるのである。

271 <戦後初期小津作品における笠智衆の役割>

作品 (年度)	『長屋紳士録』 (1947)	『風の中の牝雞』 (1948)	『晩春』 (1949)	『宗方姉妹』 (1950)	『麦秋』 (1951)	『東京物語』 (1953)
職業	占師	出版社に勤める人	東大教授		内科部長	
役割	占師 (田代)	友人 (佐竹和一郎)	父 (曾宮周吉)	父 (宗方忠親)	兄 (康一)	父 (平山周吉)

3-3-2. 父親の決断の意味：

『父ありき』(1942)『晩春』(1949)『秋刀魚の味』(1961)を中心に

『長屋紳士録』で共同体の肯定的な側面を生かす一方、否定的な側面を気付かせる役割を果たしていた占師・田代のような「指針役」は、『晩春』では紀子(原節子)の父親である周吉に任されている。『長屋紳士録』で占師の役を演じていた笠智衆は、『晩春』ではこの人物に扮している。

『晩春』の父親は、小津全作品のなかでも際立って未来へのヴィジョンともいえるものを提示する人物として描かれている。すなわち、温かい愛情をもとにしながら強い父性の力を感じさせてくれる父親である。この父親像の特徴は、本研究で考察するアメリカ占領期における小津のプロジェクト性の観点からも重要な意味合いを持つと言えよう。小津の戦後作品の中でも正しいことを決断でき、行動できる、父性を強く感じさせる父親の役割は、『晩春』の周吉においてその頂点をなしているからである。

ここで、戦後初期の作品である『晩春』における父親の決断や行動を、戦前や戦後初期以降の小津作品である『父ありき』(1942)と『秋刀魚の味』(1962)における父親の特徴と比較してみたい。それによって、本研究で注目する「指針役」の意味を明らかにすると同時に、『晩春』の作られた戦後初期という時代における小津作品の父親像の意味合いを浮き彫りにさせることができるだろう。上記三つの作品とも片親の父親を演じている人物は、笠智衆という同一俳優である。

『晩春』の父親は、温かい愛や優しい気持ちで娘の紀子を一番大事に育ててきたが、これから娘を自立させ、一人前の人間として開かれた世界で真の幸せを探せるよう、娘を切り離そうと決断し努力している。まさに、これからの開かれた新たな社会に向かう新しいヴィジョンを実現可能にする理想的な人物である。さらに、彼は娘の自らの自覚による選択を望んでおり、そのため寛容や愛を持って待つことのできる立派な人柄を持っている。

父親を演じる笠智衆には、戦後の小津作品のほとんどで、主演、あるいはワキ役であってもその映画の主題を説明するための重要な役割を与えられている。笠智衆の演じる中年或いは初老の男の心境、ものの考え方がいつも一定しており、動かないことから、この笠智衆の役にこそ小津安二郎が自分自身を仮託していると言われてきた²⁷²。

前述したように『晩春』では、紀子の率直で大胆な感情の表現がみごとに描かれている²⁷³が、いつも穏やかさを失わない父の落ちついた表情は、それとは対照的である。つまり、周吉の穏やかな表情は、紀子の激しい感情の起伏を一層浮き彫りにしており、素直で純粋な紀子の美しさと共にまだ子供のような未熟ささえも際立たせているのである。

能楽堂から帰った夜、父の周吉は、娘の紀子に結婚相手として叔母の 마사 が紹介した人

²⁷² 新大阪新聞、1957年4月24日(滝沢一「小津安二郎の世界」)。

²⁷³ 当時のメディアでは、「小津監督はこれまでの原には無かったもう一つ別の面を作りあげている」と、原節子の好演と小津の演出が高く評価されている。

(サンデー毎日、1949年10月2日。)

に一度会ってみることを勧める。しかし、紀子は今の幸せな状況から何の変化も望まないと拒否し続ける。

紀子 「このままお父さんと一緒にいたい」
周吉 「そりゃお前がいてくれりゃ何かにつけてお父さんだって重宝なんだが…
…」
紀子 「だったらあたしこのまま……」
周吉 「いや、そりゃいかんよ。お父さんも今まであんまりお前を重宝に使いすぎて、つい手放しにくくなっちゃって……すまんことだと思ってるんだ」

紀子は、お父さんがお困りになるのは目に見えるし、自分がそばにいないければならないと言いはり、父親の周吉は、再婚の意志があるように嘘をつくことになる。周吉は、自分の娘に対する愛や保護は、いつまでも続くことはできないものであることを自覚している。そのため、紀子を自立させることを決断し、紀子を結婚させるために、仕方なく嘘をついているのである。

紀子は、見合いの後、父への怒りや反発の気持を持ったまま、佐竹との結婚を承諾するが、これに心配した父の周吉は、娘の気持を確認する。

周吉 「だけど、お前、あきらめて行くんじゃないだろうね？」
紀子 「ええ」
周吉 「いやいや行くんじゃないんだね？」
紀子 「そうじゃないわ」
周吉 「そうかい、それならいいんだけど……」

紀子が冷たい表情で立ち、出ていくと、周吉はじっと考え込んでいる。その寂しく孤独な表情から、紀子を自分のそばで切りはなすことが、周吉にとってもいかに難しいことであるかがうかがえる。周吉は、決して自分の意見を押し付けるような、権威主義的な父親ではない。紀子の将来のために、紀子のこれからの幸せのために正しいと思う判断を下している。その上で、紀子が自ら自分の道を選択し、自立し他人を受け入れる勇気を持つことをもっとも望んでいるのである。

このように、『晩春』における父親の決断は、娘の人生を正しいと思う道に導こうと最善を尽くしている。娘を保護する立場でありながら、同時に今が一番幸せだという娘を切り離すことのできる父性を強く感じさせる存在でもある。このような父親像は、「家族」なるものを作っていくことがとても大事な課題であった戦後初期だからこそ可能であったといえよう。戦後初期の小津作品には、家族成員のそれぞれの生き方や個々人の人生が自ら責任を持って作っていくべきものとして重視されているのである。

ここで、上述した小津の戦後初期作品『晩春』において指針役ともいえる父親像の特徴をより明らかにするためにまず戦中の最初の作品である『父ありき』（1942）に登場する父親の特徴を考察してみたい。この作品は、1937年9月、小津の出征直前に脱稿した脚本『父ありき』を改作したものである。1941年映画化することになった時は、四年の間の時勢の変化著しく、再び池田忠雄と柳井隆雄の三人で全面的に改訂しなければならなくなっていた。それだけ戦時体制が進行していたのである²⁷⁴。

ここでは、『父ありき』の名場面²⁷⁵であり、本作における父親像がもっとも浮き彫りにされている塩原の温泉宿で交わす、父（堀川）と息子（良平）の会話内容を詳しく探っていく。

良平 「僕は中学の時からずいぶん長い間、お父さんと暮すのを楽しみにしていて、こんどこそ一緒に暮せると思ったら、又秋田県の方へきまってしまって、僕はもうお父さんと別れて暮すのがとてもたまらなくなりました……そりゃ僕だって折角学校を出して頂いて、その上、こんな我儘言っで申しわけないと思ってるんですが……この際東京へ出て、お父さんの傍で、仕事を見つけないと思ってるんですが、ねえお父さん、どうでしょう」

堀川 「……………」

良平 「今なら東京にだって仕事はあると思うんですが……」

堀川 「そりゃいかん、そんな事は考える事じゃない。そりゃお父さんだってお前と一緒に暮したいさ、だが、そりゃ仕事とは別の事だ。どんな仕事だっている、一たん与えられた以上は天職だと思わないといかん、人間は皆分がある。その分はどこまでも尽さにゃいかん……私情は許されんのだ。やれるだけやんなさい。どこまでもやりとげなさい。そりゃ仕事だ辛いこともある。『一苦一楽相練磨し練極って福を成す者はその福初めて久し』だ。辛いような仕事でなけりゃ、やり甲斐はないぞ。それをやりとげてはじめてその福久しだ。我儘は言えん。我は捨てんけりゃいかん。そんなのきな気持では仕事は出来ないぞ。ましてお前のはやり甲斐のある立派な仕事だ。大勢の生徒をあずかって、父兄の方はみんな苦勞されて大事な息子さん達をお前に委せておられるんだ。さきざき、良くなられるも悪くなられるも皆お前の考え一つだ。お前のやる事はどんな些細な事でも皆、生徒たちにひびくのだ。軽々しく考えてはいかん。責任のある大きい仕事だ」

良平 「……………」

堀川 「……お父さんは出来なかったが、お前はそれをやってくれんけりゃいかん。

²⁷⁴ 松竹映像版權室（編）、前掲書・注(229)、78頁。

²⁷⁵ 原の脚本『父ありき』では、父子で銭湯に行つて、就職口がなくて焦る息子を父が（不満を抱きながらも）慰めるという設定であつた、という。

（松竹映像版權室（編）、前掲書・注(229)、78頁。）

お父さんの分までやって欲しいんだ。やりとげて欲しいんだ。離れ離れに暮
していたって会いたきゃ、また、こうして会える。これでいいじゃないか。
お互いにやれるだけのことをやってそれで楽しいじゃないか……」

良平 「……………」

堀川 「しっかりやんなさい」

『父ありき』の父親の決断は、上記の会話の中にある「一たん与えられた以上は天職だ、私情は許されんのだ、我は捨てんけりゃいかん」などの話に表れるように自分自身や家族のためではなく何かの使命のために生きていくことを価値あるものとして最優先している。このような特徴は、使命を達成するためにいかに生きるか、という生き方の問題と直結している。佐藤忠男は、戦争中につくった二本の作品、『父ありき』（1942）と『戸田家の兄妹』（1941）について、職業を神聖化してそこに生き甲斐を見出す考え方や、国家の政策を信頼して植民地に出かけて行くことに生き甲斐を見出す考え方によって、故郷喪失や家庭喪失による欠落感は補填されていた、と小津の時代感覚を語り、小津にとっては、それが精いっぱい戦争協力でもあったと論じている²⁷⁶。

上述したような『父ありき』に描かれた父親像の特徴は、死を迎える姿からも印象的に伝わってくる。

堀川 「ふみさん、良平を頼みます」

「願いますぞ」

良平 「お父さん！」

堀川 「——うん……いい気持ちだ……眠いよ、とても眠い……」

良平 「お父さん…お父さん！」

堀川 「うん…しんかりやんなさい…」

「何も悲しいことはないぞ…」

「お父さんは出来るだけのことはやった…」

堀川 「あ…私は幸せだ…」

「あ…うん…幸せだ…」

父親の友人の「生きている間に、出来るだけのことをやった方でなければ、あんな見事なご最期は出来るもんじゃない……堀川先生は実に立派なお方だった」という慰めの言葉からも、やるべき使命を果たして死を迎えた人生への敬愛の気持ちがうかがえる。

ここからは、小津の遺作となった『秋刀魚の味』（1962）に表れる父親像の特徴を探っていきたい。この作品は、1962年2月、独身者の小津にとって最愛の母が86歳でなくなり、悲嘆と孤独を胸裡に蔵しての仕事となった。小津個人の寂しさが頂点に達していたせいか、

²⁷⁶ 佐藤、前掲書・注(118)、340～341頁。

『秋刀魚の味』では、『晩春』で描かれた今後の娘の自立や幸せのために決断する父親というよりは、充実で誠実に生きてきた日常のなかで仕方なく寂しさや孤独に包まれる弱い人間としての父親の姿が強調されている。

『秋刀魚の味』で娘をお嫁に行かせた晩、一人でバーから酔って帰った父は、待っていた長男夫婦や心配する次男と簡単な会話を交わす。長男夫婦が帰った後、次男との会話のなかで歌を歌い出す。無愛想な感じではあるものの、父親に対する心配や文句を言う次男がすぐそばにいるにも関わらず、父親の独り言は続けられる。

平山 「ヤァ…ひとりぼっちか…」
「浮かべるその城日の本の…」(歌う)

『秋刀魚の味』における父親像の特徴は「ひとりぼっちか」という言葉に集約されているように見える。人間としての寂しさや孤独感を一人で処理できず口に出してしまい、エゴを持つようになった人間の弱さや寂しさがよく伝わってくる。

以上、戦後初期作品である『晩春』でプロジェクトとして描かれた父親像を浮き彫りにさせるために、戦争中作られた『父ありき』と遺作となった『秋刀魚の味』の父親の特徴を考察した。『父ありき』においては使命を果たすための生き方が強調され、『秋刀魚の味』では人間としての弱さや寂しさが色濃く描かれているために、小津のプロジェクト性は希釈されてしまったと言えるだろう。

3-4. 切り離されるゆえに広がる新たな関係性

3-4-1. 離反による自覚や反省

『長屋紳士録』や『晩春』における、小津のプロジェクトとしての提案は以下のように要言することができる。すなわち、現在の状態が相乗的關係性である際に、そこに安住してしまい、その相乗性に含まれている相剋的な要素、すなわち、その閉鎖性や排他性を見逃す危険性に対して、小津は作品を通じて警告している。さらに、その内包された相剋的な要素を克服していくために、現存する相乗的關係を場合によっては「切り離すこと」によって、より広く相乗的關係性を築いていくことが可能であることを示している。

『長屋紳士録』では迷子・幸平の父親の登場により、やむを得ず幸平と別れることになったかあやん。彼女の自覚や反省によってこれからは新しく他人を受け入れたいという変化を望むことになる。『晩春』では娘を結婚させるために「切り離す」父親の決断。父親との離別のなかで得られた紀子の自覚を通じて小津のプロジェクト性は物語られている。両作品ともに、「切り離される」ことによってはじめて切実な自覚や反省が行われているのである。

では、まず『長屋紳士録』においてどのように離反のモチーフは作用しているのだろうか。一回目のかあやんの幸平に対する配慮や気持の変化は、幸平がいなくなり不安になって町内を探しまわってから始まっている。つまり、幸平と切り離される状況になったと思った時にはじめて自覚や反省の気持ちで自分自身や幸平のことを真剣に考えはじめる。

ある日、かあやんは干した串柿を幸平が食べたと誤解し何の罪もない幸平をひどく叱りつけた翌日の朝、また寝小便をしたせいで幸平はいなくなり、かあやんはどうも落ちついていられなくなる。いざ幸平がどこかに行ったしまったと思ったら、あれこれ幸平の長所を言い連ねることになり、かあやんは心から素直に幸平を受け入れる重要なきっかけになる。そして、その晩、再度田代に連れて家に戻ってきた幸平を父親が引き取りにやってくるまで、彼を甘やかし始めることになる。

かあやんが「おあがり……おなか空いたろう……おあがり」「御飯なくて御免よ……」「おばちゃんこの子になっちゃうか」「そっちのお食べ……焦げたの残しておいていいよ」と優しく食べる姿を見つめ、幸平は言われた通りの方を食べる。これは、高いお菓子をあげようとするきくを勿体ないと止めようとしていたお婆さんの姿とはまったく対照的である。また、「坊や、おばちゃん好きかい」と尋ねたかあやんに、幸平が「うん」と頷き、嬉しくなったかあやんが、幸平と同じ身振りで肩をもぞもぞさせ始める場面は²⁷⁷、少年との一体感の極まりが表現されている。幸平が再度家に戻ってから優しい母親としてめんどろをみることになったかあやんの気持ちは、それに続く晴れた日の動物園のシークエンスでの、明るく幸せに満ちた笑顔で表現されていると言えるだろう。

きくは、冷かし半分の気持で、「ちょいと、どんな気持」と聞き、かあやんは「いい気持

²⁷⁷ これは身体上の理由で少年の体にたかっていた蚤が彼女の体に移ったからである。

だね、こんな気持は始めてだよ……まあ、母性愛かね」と幸せそうに述べる。「だけど、どう見たってお孫さんをお守りしてるお祖母さんだよ、あんたは」とからかい、「冗談じゃないよ、ぶつよ」という明るい会話が交わされる。かあやんは、自分が始めて経験する気持を自ら「母性愛」という言葉で表現しながら嬉しい気持ちを隠すことができない。汚い宿なしの子どものお面倒を頼まれ嫌がっていた頑なで怖いお婆さんの表情は、優しく幸せな母親の明るい笑顔に変貌している。

ところが、今後の別離を予告するものとして、動物園の帰りに寄った写真屋でのかあやんと幸平の写真撮影のシークエンスが描かれている。蓮實重彦は、現実生活でなら別れを前提として撮られることもあろう記念写真が、小津的な世界では、別離を物語に導入する説話論的な機能を演ずる主題となっていると語り、四方田犬彦によって詳細に分析された『長屋紳士録』の記念撮影も、明らかに別離の儀式と機能していると付け加えている²⁷⁸。

かあやんの経験した、幸平の母親としての幸せは、父親が幸平を引き取りにやってくることによって新しい展開を迎えることになる。つまり、完全に幸平と「切り離される」ことによってかあやんは、幸平に対する愛情や配慮だけではなく、他人を受け入れようとする心構えを持つように変化する。

幸平の父と幸平が礼をのべて去っていったのち、かあやんは、為吉と田代の前で急に泣き出してしまう。

かあやん 「ね、あたしや悲しいんで泣いてるんじゃないんだよ……あの子がどんなに嬉しかろうと思ってさ」
「親子っていいもんだね……嬉しかったよ、あたし……こんな事ならもっとあたしも可愛がってやりゃよかったと思ってね」

かあやんは、幸平と一緒に過ごした短い生活の中で子どもの大切さが分ったと言いつける。自分の哀しさよりは幸平の幸せを先に考えていると発言しているが、観客には再び一人になったかあやんの寂しさがそのまま伝わってくる。これは逆に幸平との生活がいかに大切であったかを推測できるシーンでもある。

かあやん 「あの子と一緒にいたのはほんの一週間だったけど、考えさせられちゃったよ、いろんな事……」「どうだろう田代さん……もうあたしにや子供さずからないかね」「ううん、貰うとか捨うとかさ」「急に欲しくなっちゃったんだ

²⁷⁸ 動物園に遊んだ帰りにふと写真屋に立ち寄り、カメラの前に立って動きをとめ、並んでレンズを凝視してしまったが故に、飯田蝶子は戦災孤児の青木放屁と別れねばならない。ここでの特徴は、シャッターの開閉の運動が画面に描かれ、レンズに視線を向けている二人の人物の倒像までが示されていることだ。現実と虚構とは、たんに陰画と陽画の反転関係にあるのではなく、そこに転倒という上下の位置関係の逆転までがつけ加えられねばならなかったわけである。(四方田犬彦「死者たちの招喚」前期『ユリイカ』一〇頁)
(蓮實、前掲書・注(106)、201頁から再引用。)

よ、子供」

ここには母のような愛情を保っていきたい、子を持ちたいという気持ち、すなわち、自分の現状に変化を望み他人を受け入れていこうとするかあやんの気持が鮮明に表現されている。「母性愛」を経験したかあやんは、幸平の真の幸福を祈ってあげることができるようになり、他の不幸な子供を自分の大切な子どもとして欲しがっているのである。かあやんのこのような心の変化と自覚は、ひるがえって大人たちの現状を顧みる契機となる。そのことはすでに引用した、映画の最後のシークエンスで為吉や田代に語る次のせりふで明らかに伝わってくる。

かあやん 「いや、あたし達の気持だって、随分昔とは違っているよ……自分一人さえよきゃいいじゃ済まないよ……早い話が、電車に乗るんだって、人を押しついたりさ……いぢいぢしてのんびりしていないのは私達だったよ」

為吉 「うん、そう言われりゃ、たしかにそうだな」

実の父親によって幸平はかあやんのところから離れることになり、かあやんとは離ればなれになってしまう。ところが、かあやんは幸平から「切り離される」がゆえに、自覚や反省することができ、他の子どもを受け入れたいと心を開いていくことができるようになったのである。

では、『晩春』の場合は、どのように離反のモチーフが作用しているのか。まず、この作品における紀子の明るく生き生きとした存在は、優しく配慮深い父親、何でも気軽に話し合える父親が常にそばにいるからこそ可能であることを強調しておきたい。つまり、紀子の幸せは極めて閉鎖的に閉じた家庭の中で、ひたすら父親の保護の下にあることによってはじめて実現できるものなのである。

このような状況で、父娘の現在の状況を変えざるを得ない離反のモチーフとして、小津は、娘の結婚や父の再婚のエピソードを導入している。『晩春』で描かれる紀子にとっての結婚と父親にとっての再婚というのは、どのような意味合いを持っているのか。

その意味合いを探る前に、ここで、当時の「見合い結婚」と「恋愛家婚」の実際の割合を検討してみたい。

湯沢雍彦によると、明治後期から昭和 20 年代にかけては、見合い結婚が圧倒的多数を占めており、昭和元年（1926 年）に結婚した夫婦の約 8 割が見合い結婚であったとされる。しかしその後、戦争を経て、見合い結婚の割合は減少していくことになる²⁷⁹。結婚年次別に「見合い結婚」と「恋愛結婚」の割合をみると、1949（昭和 24）年以前に結ばれた夫婦では 5 割以上が見合い結婚で、恋愛結婚は 2 割にすぎなかった。やがて次第に恋愛結婚の

²⁷⁹ 野々山久也『論点ハンドブック 家族社会学』世界思想社、2009 年、136 頁。

割合が増加し、1960年代後半(昭和40～44年)に見合いと恋愛がほぼ同じ割合になった²⁸⁰。つまり、『晩春』の作られた1949年は、結婚をめぐる価値観が「親の判断」から「本人の判断」重視へと、転換し始めていた時期でもあったといえる。

とはいうものの、当時はまだ「見合い結婚」が多数派を占めていた。1947年に多摩川の土手で最初の「集団見合」が行われ、その後、各地で実施されるようになった。たとえば『函館市史』によると、1948年に北海道初の「集団見合」が実施された。主催は、外地引揚者連盟で、函館市やNHKが後援したこと、そしてその見合いで婚約が成立すると、市長が仲人となり、住宅が斡旋されるということが記されている²⁸¹。

また坂口安吾の短編「集団見合」(1948年初出)には、「集団見合は、いたるところセン風をまき起こしている様子であった」との記述が見られる。しかし、その「集団見合」は、世間で好意的に受け止められていたというわけでもないようである。坂口の短編には、用事で出かけた女中が「さては、多摩川へ見合いに行くんだらう、ヤーイ、ヤーイ」とからかわれ、逃げて帰ってきたという状況も描かれている²⁸²。

では、こうした同時代状況を前提としたとき、『晩春』という作品における結婚の意味合いはどのようなものとなるであろうか。

まず、紀子の結婚は、保障され閉じた安全な世界、まさにその幸せから脱していくべきことを意味する。また、それは新たに努力して作っていかねばならない未知の世界であり、何の保障もない不安で怖い未来でもある。言いかえれば、新たな共同体、開かれた世界への一歩であり、一人の人間が一人前になり、自立していくために欠かせない過程として解釈できる。小津は、「結婚」という過程を通して、閉じた安定した平和な自分の世界に止まることなく、他者を受け入れて新たな世界を構築することのできる一人の成熟した人間の姿を、紀子に要求していたのではないだろうか。

一方、紀子の父である周吉の再婚は、紀子にとってどのような意味を持っているのか。周吉の再婚は、愛する父との幸せな生活、心理的親密さの中に他者が入ってくる出来事であり、何の不足もない安定した今の生活に変化をもたらし、それによって、居場所を失ってしまうことを意味する。そのため、紀子は、父親の再婚の話をもぐって、悲しみや不安、嫉妬や怒りの気持を、反発の行動やしぐさ、表情でそのまま表している。

ある日、叔母のマサから自分の結婚相手として佐竹という人の話を聞き、父の再婚相手に三輪という人はどうかといわれる。このシーンで、紀子は、はじめて優しさに満ちた明るい笑顔を失ってしまい、凍った冷たい表情から、真剣な顔へ、また不機嫌な表情に変わり、素っ気無くマサの話に応じてしまう。

紀子 「そのお話、お父さん知ってらっしゃるの」

²⁸⁰ 湯沢 (他)、前掲書・注(265)、92頁。

²⁸¹ 野々山、前掲書・注(279)、136～137頁。

²⁸² 野々山、前掲書・注(279)、137頁。

「だったらあたしにお聞きになることないわ」

「いいんでしょ、お父さんさえよかったら」

紀子にとって父は、外の世界から自分を守ってくれる唯一の存在であり、また自分が一番好きでまた一番よく知っているのも、そばで世話をしあげなければいけない存在でもある。ところが、父の再婚とは、自分の居場所を脅かし、よりどころの喪失を意味するものであり、今の生きがいや安定した生の状態が失われることを意味する。

友達のアヤを訪ね、応接室でアヤを待つシーンでは、それ以上感情を抑えきれなくなった紀子は、結局一人で涙を流してしまう。その後、紀子はアヤにステノグラファーになるのは難しいものかと、はじめて仕事のことをたずねるシーンが続き、父親との心理的距離による、紀子の心理的不安や寂しさが、自立への基盤になりうることを暗示している。また、それは、ひたすら保護され甘えられる状況における心理的依存や閉鎖性から脱し新たな関係性に立ち向かっていくものとも一脈通じるところがあるといえよう。

父親との別離による紀子の自覚や反省、それによる不安や寂しさの気持ちは、「壺のシーン」で最も浮き彫りにされている。この場面について、やや詳細に検討しよう。紀子の結婚を間近にして、周吉と紀子は晩春の京都へ旅立つ。この旅行は、父娘にとってこれまでの日常生活から離れて新たな出発を準備するものであり、ここで、紀子は自分のこれからの生き方を受け入れ、積極的な心構えを持つことになる。

京都の清水寺では周吉の親友の小野寺と、小野寺の後妻、娘の美佐子と楽しい時間を過ごす。その夜、宿の布団の中で紀子は、小野寺に悪いことを言ってしまったと父に言う。これは我儘な感情に依存することなく、慎重に物事を考えることになった紀子の変化を意味しており、父親との離反による自覚や反省の力によるものと捉えられよう。

紀子 「とんでもないこと言っちゃった……」

周吉 「本気にしてやしないよ」

紀子 「そうかしら……」

周吉 「いいよ、いいんだよ」

紀子 「……ねえお父さん……あたし、お父さんのこと、とてもいやだったんだけど」

再び語りかけた紀子に対して周吉の返事はなく、隣の父親を見ると、周吉はもう眠りに落ちている。周吉の静かな鼾が聞こえ、紀子はそのままじっと天井を見つめて考えつづける。画面には壺が映り、壺のショットの後に、再びクローズ・アップされる紀子の顔は、孤独な堅い表情に変っている。再び画面には壺が映されるのである。

このシーンは「壺のシーン」といわれ、色々な論議を呼んでいる。その京都の宿の場面に、フロイトの創見にかかるエディプス・コンプレックスの裏返しとしてのエレクトラ・

コンプレックスを指摘したのは、岩崎昶の「小津安二郎と日本映画²⁸³」が最初であったという。岩崎は次のように論じる。

久しく妻を失った周吉と婚期におくれた紀子との間には潜在心理的な性的結合が生じている。実の父親にたいして娘の抱く性的なコンプレックス、心理学者のいうエレクトラ・コンプレックスを小津はここで扱っている²⁸⁴。

また吉田喜重も、壺の映像について、「生身の俳優同士が他人としての男女であることによって、おのずから誘発される性的イメージと、与えられた役割が父と娘であるという制約によって、そうしたおぞましい近親相姦の妄想を禁じようとする抑圧とが、われわれ自身のなかでせめぎあい、わかちがたく共存する曖昧さこそが、まぎれもなく小津さんらしい映画の戯れであり、そのきわみであったに違いない」と述べる。

上記のような「壺のシーン」に対する様々な議論は確かに興味深い。しかし、『父ありき』(1942)で描かれる父親に対する息子の態度や一貫した愛情を勘案した場合、『晩春』の壺のシーンを性的イメージに還元するのは十分ではない。『父ありき』の息子・良平は、もうお父さんと別れて暮すのがとてもたまらなくなると、お父さんの傍で仕事を見つけないと言いつつ、お父さんを亡くした後はお父さんと一緒に暮せた一週間が今までで一番楽しい時だったと言いだしている。つまり、『父ありき』に登場する息子の姿は、『晩春』における紀子の感情的な依存と一脈通じる部分があるのは確かであろう。

従って、これまで行われてきた象徴的な解釈は考慮に値するが、この場面は「離反による自立や反省」という本研究の着目点に立ち返って解釈することができるだろう。この京都の宿の夜のシーンでの紀子の周吉への話や表情の変化は、彼女が未知の新たな世界に足を踏もうとするときに、これまで自分を支えてくれた人たちやものに対して自然に感じる深い感謝の気持や反省を表している。そしてそれは、これから一人で克ちぬけなければならないものへの自覚による不安や寂しさを直接的に表現しているのである。

3-4-2. 新たな融合に向けて

小津が公言する「自分というものがハッキリ出た仕事」として戦後に作った『長屋紳士録』に明確に表現されているのは、過去に存在した一番価値あるものとしての「人情」への願望である。頼り合える暖かい「共同体」への郷愁、利己的ではない甘え合い頼りあえる暖かさを保ちながら、共同体の中へ受け入れ包み込むことのできる愛や寛容としての「人情」は、それが失われる現実的な危険や厳しさが意識されていたからこそ、当時もっとも

²⁸³ 『キネマ旬報』1964年2月増刊号（「小津安二郎と日本映画」、岩崎昶）。

²⁸⁴ その上で岩崎は、更に小津の内面に踏みこみ、この種の場面は独身の小津にとっても一つの性的解放の意味を持つ、と語る。家庭という形での性的結合への満たされない潜在的願望が無意識に小津、すなわち周吉の異性の子たる娘にたいする性的父性愛の形をとる、とつけ加えている。（岩崎、前掲誌。）

切実に求められていた実践的なテーマであった。それは楽園やユートピアだけに存在するものではなく、どんな人々の心の中にも存在し、見つけることのできるものである。

親にはぐれた少年幸平に対するかあやんの「母性愛」の体験という形で、人々の心の中に潜んでいる愛への自覚を促すことによって、『長屋紳士録』は、戦後の貧しい時代、世智辛い世の中に「人情」を戻させ、激しく荒くなっていく人々の心を純化させ豊かにしていく生きる力を与えようとしている。この作品で、共同体における甘え合う関係性の否定的な側面を小津が提示し、注意を喚起している点は最も注目すべきところである。すなわち、戦後の小津が主張した「人情」とは、既存の甘え合う関係を復元しそれをより強固にしていこうというのではなく、甘え合う関係性の裏返しとして表れる排他性を警戒し変えさせようとしたものである。

そのためここでは、新たに広げられる「人情」への喚起を行う際に、同時に、村人の利己的態度や既存の共同体への問題点を指摘し自覚させる力が必要であることが示唆されている。さらに強調されているのは、問題点を発見可能にする占師の存在や、それによって促される自覚や反省の力である。占師の田代によって喚起させ提起されることになった排他性。その解決策としては、人々の心に持っている暖かい愛としての「人情」を喚起し、それを今属している家族や共同体にのみ対象を限定する排他的な愛としてではなく、他者をも受け入れることのできる「人情」として機能させることが、具体的な方策として明確に提示されているのである。また、ここに示されているのは、新たに広がる新しい関係性は、既存のよい関係から「切り離す／切り離される」ことによってはじめて可能になっていくという発想である。他者を受け入れることのできる開かれた共同体の「人情」は、当時の日本社会で最も要求され望まれた愛の姿であったと考えられる。

上記のような『長屋紳士録』の特徴について、1947年フラナガン神父は正確に指摘している。当時、松竹本社で『長屋紳士録』を鑑賞し、城戸副社長や小津監督等を交えて懇談を行ったといわれるフラナガン神父の感想は次のようなものであった。

封建的な家族主義から多くの人々は自分の子供や家族に対しては深い愛情を注ぐが、他人に対しては排他的な傾向が強い折柄、戦災孤児を扱ったこの映画が国民大衆の関心を助長することを期待したい²⁸⁵。

戦前にも存在したが、1947年には、里親制度が児童福祉法で明確に規定された年でもあった。里親制度とは、親の保護に恵まれない子どもを、国と都道府県が手当や生活費を払

²⁸⁵ 日刊スポーツ、1947年5月21日。

フラナガン神父は、アメリカの非行少年更生施設の主宰者で、映画にもなった人物である。記事には、『少年の町』『感激の町』でお馴染みのフラナガン神父は戦災孤児問題に関し目下来朝中のところ18日その余暇をさいて松竹本社で『長屋紳士録』を鑑賞……と書かれている。(田中、前掲書・注(154)、317頁から再引用。)

いながら、登録した家庭に預けて養育してもらう制度をいう²⁸⁶。

また 1948 年は、優生保護法の成立によって、人工妊娠中絶の合法化・避妊薬の公認が行われ、計画的・意図的な出産が可能になった²⁸⁷時期でもある。

このような制度的変化や時代性を背景に、小津がここで、家族や共同体における相乗的な関係性を、従来からある自明自然の存在としてではなく、「自らの否定性の自覚を契機として再発見するもの」としてとらえていることは、『長屋紳士録』の主人公像からもうかがえる。

『長屋紳士録』は、戦前の「喜八もの」²⁸⁸の延長線上で映画化されたものである。「喜八もの」の主人公は、中年の男であり、その役は坂本武が演じ続けてきた。坂本武は、『出来ごころ』(1933)で初めて主演に起用され、下町の中年の男ヤモメ「喜八」に扮して、庶民的で人情味のある主人公を演じている。戦後の『長屋紳士録』でも喜八に扮しているが、但し、ここでは主演というより脇役の一人となっている。

代わりに『長屋紳士録』では、以前は喜八の相手役であり傍観者的存在だった、飯田蝶子の演じる「かあやん」という中年の女性が主人公に変わっている。小津はどうして、中年の男である「喜八」から、その主人公を中年の女性である「かあやん」に変えているのか、なぜ戦後孤児(家族)の問題を中年の女性を通して語りかけようとしているのか。

従来の主人公の喜八には、常に自分を犠牲にしてまでも守ろうとする実の息子がすでに存在していた。つまり、彼の生活において、厳しい経済的困難や失業状態のなかでも生きる力を与えてくれる、生き甲斐を感じさせてくれる自明自然な存在として家族の絆が描かれていた。その上、主人公の喜八は自分の息子だけではなく、隣人の子供のため²⁸⁹に尽くし、温かい愛や人情を発揮できる人物として登場する。まさに親子愛の体現者ともいえる喜八は、開かれた「人情」ものの主人公の役割を充分果たしてきたといえる。

他方、『長屋紳士録』の「かあやん」は、中年の女性でありながら、未だに親としての母性愛を経験したことのない人物として描かれている。それに対して、村人の喜八は、団欒することのできる家族を持った人物として登場しており、飾り職人の為吉にしても、利己的な印象はあるものの成長した娘のゆきが登場する場面が描かれている。これに対して「かあやん」だけが、親子の良さを経験したことのない一人暮らしの後家として表現されている。

このような「かあやん」は、変っていく家族や世の中で私化・個人化せざるを得ない人物の象徴でもあるといえるが、同時に今後家族を作っていくために実現可能な努力を成し遂げられる可能性を持っている人物である。「かあやん」に家族や親子に対する温かい愛の

²⁸⁶ 湯沢(他)、前掲書・注(265)、170頁。

²⁸⁷ 1949年は中絶の要件に身体的な理由だけでなく「経済的理由」が追加され、優生保護法の大幅な改正が検討されたのは1972年である。(野々山、前掲書・注(279)、173～177頁。)

²⁸⁸ サイレンと映画時代につくった『出来ごころ』(1933)、『浮草物語』(1934)、『箱入娘』(1935)、『東京の宿』(1935)といった作品が「喜八もの」としていわれている。

²⁸⁹ 『東京の宿』(1935)で喜八は、娘の病気のため飲み屋で働くおたかを叱り、彼女の変わりに自分が犯罪(盗み)を決行した後、警察に自首する。

大事さを経験させることは、これからの彼女の生に対する開かれた態度、より積極的な生き方を暗示することになる。

『長屋紳士録』が共同体における既存の親密な関係性のなかで生まれ得る排他性を指摘し、他者を受け入れることのできる「人情」への喚起や自覚を行ったとすれば、『晩春』は父娘という甘え合う親子関係から持ち得る排他性を表現している。『晩春』で、周吉の紀子に対する願いと紀子の自覚による決心は、旅行先での最後の夜、部屋のシーンで浮き彫りにされる。紀子は、結婚は避けられない状況であることを認知していながらも、最後に父親の周吉に自分の心境を率直に訴え甘えようとする。

紀子 「いいえ、いいの、お父さん奥さんお貰いになったっていいのよ。お父さんが好きなの。お父さんこうしていることが、あたしには一番しあわせなの……。ねえお父さん、お願い、このままにさせといて……。お嫁に行ったって、これ以上のしあわせがあるとは、あたし思えないの……」

周吉 「だけど、そりゃ違うよ。そんなもんじゃないさ」
「お父さんはもう五十六だ。お父さんの人生はもう終りに近いんだよ。だけどお前たちはこれからだ。これからようやく新しい人生が始まるんだよ。つまり佐竹君と、二人で創り上げて行くんだよ。お父さんには関係のないことなんだ。それが人間生活の歴史の順序というものなんだよ」

周吉は、甘える紀子に対して、はっきりと「お父さんとは関係のないことなんだ」と、言い切っており、表情や話し方も冷静になっている。さらに、周吉は、これからの紀子の歩む道は険しい道かもしれないが、そこから新しい幸せを創り上げていかなければならないことを自分の経験、つまり、紀子の母のことを例に、紀子に説明する。

周吉 「幸せは待ってるもんじゃなくて、やっぱり自分たちで創り出すものなんだよ。——新しい夫婦が、新しい一つの人生を創り上げてゆくことに幸せがあるんだよ。一年かかるか二年かかるか五年さきか十年さきかつとめてはじめてしあわせがうまれるんだよ。」

周吉は、紀子がこれから自らの保護の及ばない、より開かれた世界で大変苦勞になるかもしれないが、そこで紀子の本来持っている暖かい愛を父親から新しい人に移して実現していくことを望んでおり、それは、次の言葉でそのまま表現されている。

周吉 「お互いに信頼するんだ。お互いに愛情を持つんだ。お前がこれまでお父さんに持ってきてくれたような温い心を、今度は佐竹君に持つんだよ——いいね？」
「そこにお前の本当に新しい幸せが生まれてくるんだよ。——わかってくれる

ね？」

周吉の語る「本当に新しい幸せ」ということは、これから紀子の実現していくべき道である。すなわち、お父さんといることが一番幸せで、これ以上の幸せはないと思われる父親との安全かつ平和な関係性から「切り離す／切り離される」がゆえに、創り上げていくことのできる新たな関係性である。その新しい道を進まざるを得ないことを自覚し、険しい世の中で他者に対して暖かい愛を以て接することができ、その幸せを実現してこそ、はじめて小津が語った「泥中の蓮」の美しさは達成され光を得ることになるだろう。

また、ここで注目すべきは、今後の紀子の新たな将来のためには、父親である周吉の安全な保護から切り離されるのは前提条件になるということである。こうして紀子は、父の話を中心に受け入れ、きっと幸せになってみせると、明るく微笑んで約束するのである。

上記の周吉の話について、蓮實重彦は、次のように分析している。

実は、説得の不器用さそのものがここでの主題とってよいかも知れないほどなのだ。というのも、結婚こそが新たな生活の始まりで、それには苦労もあろうが、二人して幸福を築きあげることだといった父親の言葉は、とうてい観客を説得することもなからう「紋切型」の羅列でしかないからである。心理的にいって、それが娘の内面の乱れをなだめる有効な言葉とはとても思えない。そんなことで事態が救えるのであれば、壺の場面など描かれる必要もないだろう。にもかかわらず、それで娘が説得されたと信じる方が小津にふさわしかろうといった理由で、原節子が小さくうなずく瞬間に人はほっと安心する。そして、生活の不自由さを犠牲にしても娘を嫁がせねばならない父親の悲哀といった言葉で、この場面を何とかやり過ぎた気になる²⁹⁰。

蓮實の指摘は、『晩春』の映像に出会う、現代の観客にとっては、あまりにも的確な指摘であるかもしれない。むしろ、『晩春』を、性的な主題が描かれた作品として盛んに議論する現状においては、穏当な解釈といえよう。また、確かに『晩春』で描かれる映像の余白を解説することによって抽出されたこの作品の技術的な特色は、人々を惹きつけ、癒す優れた芸術として、世界的に評価されるべきものといえよう。

しかし、すでに見た当時の小津の発言を念頭に置けば、小津の描こうとした「人間本来の豊かな愛情」という観点から、「日本の美」として小津の語った「泥中の蓮」の意味を探り、このような見方にしたがって『晩春』のプロジェクト性を再解釈する作業も必要ではないか。

『晩春』で小津の描こうとした「人間本来の愛情」というものは、当時の松竹の宣伝文案で語られる「涙ぐましい愛情」や「変わることはない肉親のつながりの哀歓」、または「温かい人間愛への郷愁」というのを単純に意味するものではなく、これからの開かれた世界

²⁹⁰ 蓮實重彦『監督 小津安二郎 <増補決定版>』筑摩書房、2003年、252頁。

に向う自覚や勇気、決断を必要とする愛情であろう。

この観点に立つと、『晩春』の父親である周吉は、暖かい心や優しさ、相手を尊重する寛容や配慮を持っていながら、より開かれた世界へ自分の娘を自立させていくことを決断でき、実行することのできる力を備えた人物である。彼を通じて描かれているのは、今後の日本社会が持つべきヴィジョンとしての父親像、すなわち、現在の相乗的關係性に含まれている相剋的な要素までを察知でき、次世代にその危険性を自覚させ新たな道に進ませる勇気を与え、自ら新たな相乗的關係性（人生の幸せ）を構築しうよう促す役割である。さらに周吉は、自分の力で娘を威圧するのではなく、娘の自覚を促し、温かい愛で見守っているのである。最後のシーンで描かれる孤独で寂しい人間としての彼の姿は、娘のための決断が、彼自身にとっても、決して容易なものではないことを切実に感じさせる。『晩春』の父、周吉の中で、娘に対する温かい愛の肯定的側面や娘の自立のための決断の肯定的な側面は、ここでは対となって、その力を発揮しているのである。

このような父親像の登場は、小津の全作品においても『晩春』という作品が最後であり、それ以降の沈黙し続ける父親の姿を考えれば『晩春』におけるプロジェクト性の重要性はより注目に値する。

一方、娘の原節子は、多様な可能性を持った人物として描かれている。その中でも、優しく温かい心は、これからの新たな世界で幸せを創りあげていくことのできるもっとも重要な素質であるに違いない。父の周吉によって、新たな世界、より開かれた世界への自覚ができ、自分の人生に勇気をもって取り組むことになるのである。

これからの開かれた険しい世界で、紀子のような若者が、保護されている現在の心地良い居場所に安住してしまうことなく、他者を受け入れ、温かい愛を持って積極的に新しい幸せを創りあげていくときに、小津の描こうとした「蓮の美しさ」は、断ち切られることなく続いていくことを、『晩春』は明らかに示しているのである。

以上、第三章では、「家族」や「共同体」における相乗的關係性に注目し、そこに含まれている危険性を提示しているところに、戦後初期小津安二郎の特徴を見出した。それは、「家族」というものは、常に避けがたく作り直しの契機が必要である、という小津安二郎のプロジェクト性から可能になっている。

宿無しの子供を描く『長屋紳士録』と娘の結婚をめぐる『晩春』は、完全に異なるテーマ性を持つ作品として研究してきたが、現在よい関係性であればそれでよいのかという問題が提起され、排他性や閉じていくことを問題として提示している点で繋がっている。

すなわち、「家族」ではない他人は受け入れない、受け入れようとしてもしない排他性や家族（共同体）の中だけで安住しようとする、排他性の裏返しとしての甘え合う関係性が、宿無しの子供や結婚を控えている娘を通じて描かれている。

家族（共同体）の中だけで甘え合う関係性、心地良い状態を守ろうとしながら、排他的・利己的になっていく様子が描かれ、ここで他人を受け入れていくために、決定的な役割を

果たす占師（『長屋紳士録』）や父親（『晩春』）という指針役は重要な存在として登場する。

占い師や父親の媒介に自覚や反省といわれているものを一つの契機として、排他性の裏返しとして成立している甘え合う関係性を捉えかえず。排他性の裏返しとしての、あるいは、家族のなかに閉じた状態の最初にあった「内」だけの甘え合う関係性を脱皮し、自覚や反省を契機に「外」に向う別なる関係性（新たな関係性）を作っていこうとするところにプロジェクトとしての家族を読み取ることができるのである。

このプロジェクトで提示された家族は、当時問題とされた「家」制度、家父長的な父親像や親子関係とは異質な特徴をもっている。すなわち、戦後初期小津作品は、ステレオタイプ的な「家」制度の否定から始まっているといえる。

明治民法（1890（明治31）年）で定めた「家」は戸主と家族（戸主以外の近親者）を構成員とし、戸主は「家」の成員を統制する権利として戸主権を持ち、家族の居所指定や婚姻・養子縁組・分家などの許諾や拒否を行う一方、家族の最終的な扶養義務を負った。先祖祭祀の権利も保有し、戸主権は家督相続によって長男に継承された²⁹¹。

しかし『長屋紳士録』や『晩春』には、戸主として強い権利を持ち、指示命令する家父長的父親は、はじめから登場しない。『晩春』における親子関係は、一方で伝統的な「家」とははじめから切り離されながらも、娘と彼女を結婚関係へと結びつけるために最善を尽くす理想的な父親との関係として、あらためて強調される。すなわち、父娘の親子関係は、単純な契約や合意概念とも異なる関係として、相乗的ではありながらもあえて切り離さなければならない関係を象徴するものとして描かれている。ここで父親は、娘の新たな出発のために正しい道へと導く決断を見事に果たしている。

また『長屋紳士録』における母性も、家父長制のもとに位置づけられた跡取りのための母性とも、あるいは「母性本能²⁹²」に基づく自然な行為とも、質的に異なるものとして描かれる。

勿論、他人の子どもを自己の実子として擬制することを社会的に承認する養子縁組制度は、古くから各国に存在した。近世以前においては、適切な跡継ぎを得る「家のための養子」が支配的であったが、近代以降は若年労働力確保や老後の扶養を目的とする「親のための養子」へ、さらに戦後は不幸な子どもの救済を図る「子のための養子」へと理念が転化してきたといわれている²⁹³。

ところが、『長屋紳士録』では、この「他人の子供」を介して、主人公の女性が母性愛を体験し、自らの反省や自覚を通じて他人を受け入れようとする。そうした心の変化に焦点を当てるかたちで「母性」というものが強調されることになる。注目すべきは、「家」制度のなかでは女性の運命でしかなかった「母性」という行為を、自らの反省や自覚を契機に

²⁹¹ 木下謙治（他）『新版 家族社会学——基礎と応用』九州大学出版会、2008年、48頁。

²⁹² 千田有紀は、「母性本能」についての神話が解体していき、「母性」は一九八〇年代に「娯楽」として消費の対象となっていった、と指摘する。

（千田、前掲書・注(4)、93～94頁。）

²⁹³ 湯沢（他）、前掲書・注(265)、166頁。

選択し作られていくものとして位置づけなおしており、そのことがプロジェクトとしての家族の提起になっている点である。

第4章 罪と宥和^{ゆるし}

4-1. 「切り離せない関係性」への問題提起：『風の中の牝雞』と『宗方姉妹』を中心に

第3章で論じたように、小津安二郎の『長屋紳士録』と『晩春』は、現在にある良好な関係性、甘えあう関係性に含まれている相克に注目し、それに由来する排他的・閉鎖的志向を問題として提示することによって、新たに生み出されるべきプロジェクトとしての家族を描き出していた。

これらに対して、本章で論じようとする対象は、現存する関係性自体に相克を持っており、それをどのように作り直していくことができるか、というプロジェクトを作品のうちに宿している。すなわち、夫婦関係における葛藤を描き出す『風の中の牝雞』と『宗方姉妹』である。両作品では、本来は許せないほどの関係をどうつないでいくか、紡ぎ直していくかに焦点を合わせている。すなわちそれらの作品に見られるモチーフは、乗り越えにくい、乗り越えられないような関係性、あるいは、既存の関係の切り離せなさ、切り離せないからこそ持ってしまう相克に、どのように対応していくのかという問題である。

4-1-1. 既存研究の検討及び本研究の視座

『風の中の牝雞』は、敗戦後の東京を舞台に戦争の傷を抱えて葛藤する夫婦の物語であり、小津は戦後二作目のこの作品ではじめて戦争と向き合っている。他方、『宗方姉妹』は、戦後職業を失い劣等感や敗北感に苦しんでいる夫、この夫に耐えている妻、その妻と妹の間に繰り広げられる二人の女性の人生観や生き方に注目している作品である。

『風の中の牝雞』と『宗方姉妹』の両作品では、小津作品にはめずらしく感情をぶつける激しい場面が数多く登場する。それは相手に対してというよりも戦争という理不尽なものへのやり場のない怒りであり、疲弊した自分自身へのおさえることのできない憤怒であると考えられる。

それでは、小津本人にとっての戦争とはどのような体験であったのか。1937年の9月9日、召集を受けた小津は、「ちょっと戦争に行ってきます」といい残して中国大陸へと向かった。また、小津は激しい戦闘の間に戦場の様子をカメラにおさめ、淡々と兵隊の日常を記録したりしていた。つまり、支那事変の渦中、陸軍歩兵伍長小津安二郎が撮った写真は、日常としての戦争を今に伝えており、小津が長年培ってきたソフィスティケーション、すなわちモダニズムのセンスは、軍人勅諭の国家的強制力を平常心で軽やかに相対化する²⁹⁴、と田中眞澄は指摘している。

田中の指摘通り、小津におけるモダニズムのセンスは、戦争に行く前の上記の小津の言葉、あるいは戦場での小津にも確かに表されている。しかし、ここでは、(すでに引用した)小津の次のような発言に注目したい。その発言からは、戦争という経験の後の、小津の内

²⁹⁴ 『SHOKUN』2004年7月(「百一年目の小津安二郎」、田中眞澄)、175頁。

面的な危機がうかがわれる。

こうした支那兵を見ていると、少しも人間と思えなくなって来る。どこへ行ってもいる虫のようだ。人間に価値を認めなくなって、ただ、小癩に反抗する敵——いや、物位に見え、いくら射撃しても、平気になる²⁹⁵。

人間を虫としか思えなくなる戦争。他者を害する以前に己の精神の疲弊を招き、それによって人間の心を荒らされてしまうところに、否定されるべきその本質があるといえる。このような戦争の本質に立ち向かった小津は、『風の中の牝雞』と『宗方姉妹』で、戦争の痕として残された人間の心の傷や過ち、罪を描き、それらの痛みを抱え込んでいる人間同志葛藤を描いたのである。

ここから、両作品における既存研究を詳しく考察していきたい。『風の中の牝雞』(1948)は、復員軍人の夫(修一)と妻(時子)を通して、戦後日本社会の表と裏ともいえる現象的な世相を描き出している。銃後の貧しく困難な生活の中で家族の生存のために売春という過った選択をせざるを得なかった妻、戦争の傷を抱えて戦場から復員した夫の苦しみや悩みが描かれる。

志賀直哉の小説『暗夜行路』にヒントを得て書かれた²⁹⁶小津と斎藤良輔の脚本による『風の中の牝雞』は、木下恵介の『大曾根家の朝』(1947)、吉村公三郎の『安城家の舞踏会』(1947)、黒澤明の『わが青春に悔いなし』(1946)のように、過去をきっぱり拒絶しようとする作品として批判された²⁹⁷。

しかし、佐藤忠男は、この映画はどんな作品よりも深く、敗戦ということの問題点を掘り下げた作品であると評価する。佐藤によれば、敗戦によって日本人が失ったものは何か、という問題が出されており、小津が描いたのは、「日本人の純潔の喪失」である。つまり、失ったものは、たんに一人の主婦の肉体的な貞操だけではなく、すべての日本人の精神的な純潔性そのものであるということである。また、修一は、自分はあたかも無垢な人間であるかのようにふるまって一方的に妻を責めているが、その発作的な暴力は、戦場での兵士としての彼を暗示していた²⁹⁸、と佐藤は説明している。

また佐藤は、この映画は、全体のストーリーの結論としては、失われたものは仕方がない、あきらめて、そのことにクヨクヨしないようにしなければいけない、という教訓しか出していないとする。しかしながら、あの敗戦後の日本映画で、他のどの作品にも増して

²⁹⁵ 田中、前掲書・注(154)、247頁。

²⁹⁶ 志賀直哉は小津にとって生涯を通じて最高の畏敬の対象であった。小津は戦地で『暗夜行路』を読んだときの感動(1939年5月9日の日記に<岩波文庫で、前篇は二度目だったが後篇は始めてで激しいものに甚だうたれた。これは何年にもないことだった。誠に感ず。>)を述べている。(田中、前掲書・注(154)、348頁。)

²⁹⁷ ボードウェル、前掲書・注(238)、491頁。

²⁹⁸ 佐藤、前掲書・注(118)、400~403頁。

この小津作品が、悲痛な思いをこめて、われわれの失った何かについての苦渋と悲嘆を描き得ている点が重要である²⁹⁹、と述べている。

一方、メレン・ジョアン (Mellen Joan) の批評によると、本作における小津の目的は、文化的に滅ぼされた母国を日本人に認めさせることである。それはちょうど、夫が妻の「不純さ」を認めねばならないのと同じである。彼女は日本人の生活のすぐれた点を守るために身を売ったのであり、このすぐれた点はヒロ (浩) という子供の名前に象徴されている³⁰⁰。このようにして小津は日本人に向かって、すぐれた点、つまり占領によって汚されることのないと彼が信じる日本人の生活の貴重なものを守るために、新しい社会を受け入れるべきだと語っている³⁰¹、とジョアンは論ずる。

敗戦によって日本人が失ったもの、それは人間と人間とを結ぶ絆であり、人間の最も大切な倫理観である。都築政昭は、小津は『風の中の牝雞』において、衣食住の窮乏よりも人間の心の荒廃に注目し、そこに戦後の混迷と悲劇を見たのであって、そこに倫理の眼が鋭く光っていると指摘する³⁰²、という。敗戦国日本には心の傷を負った人間が沢山いた。都築によれば、自棄的にならず、その傷を癒し、利己的なエゴを捨てることで心の調和を回復していく人間再生、そのプロセスをドラマティックな手法で描くことによって、小津が自己脱皮を図ろうとしたのが、『風の中の牝雞』だったという³⁰³。このように、先行研究の多くは『風の中の牝雞』を敗戦日本の社会的・精神的な問題を露わにした作品として捉え、日本人の精神的純潔の喪失、文化的な滅亡と新たな社会の建設、心の調和や倫理観の回復などをこの作品の主題として論じている。

一方、『宗方姉妹』における小津の発言や既存研究について検討しよう。小津は、1950年読売新聞の「新しい年への提言」では次のように述べている。

1950年になったからといって、僕にはことさら新しいものがあると思えない。永遠に通じるものこそ常に新しいのであって、港にあふれるロングスカートだとか何だとかという流行は単なる現象にすぎない。現象が変らぬこと……それが新しいのであるから、古いとか新しいとかいうことが、ただ現象だけでいわれるのなら僕の今年はことさら古いものを追及したい³⁰⁴。

上の引用にみられるような、「永遠に通じるものこそ常に新しい」という小津の考えは繰り返し述べられる。

²⁹⁹ 佐藤、前掲書・注(118)、401～402頁。

³⁰⁰ メレン・ジョアン (Mellen Joan) は、浩という名前が天皇から取られたのは偶然ではないという。

³⁰¹ フィルムアート社(編)、前掲書・注(186)、192～193頁。

(出典：Mellen, Joan “The wave at Genji’s Door” 1976)

³⁰² 都築、前掲書・注(175)、183頁。

³⁰³ 都築、前掲書・注(175)、183頁。

³⁰⁴ 読売新聞、1950年1月1日。(田中(編)、前掲書・注(105)、76頁から再引用。)

現象には興味が持てぬ。いま新しくなって五年先には分りませんよ。古くならぬことが新しいのじゃないですかね³⁰⁵。

つまり、小津にとっては、映画の古さも新しさ³⁰⁶も、ただ流行や時流に従うものではなく、描き出したいもとなるるところをどのようにとらえるのかにあったと考えられる。

『宗方姉妹』は、このような小津の考えやモチーフが映画化された作品として捉えられよう。この作品は、朝日新聞に連載されて評判³⁰⁷となった大佛次郎³⁰⁸の長篇小説を原作としている³⁰⁹。二人の姉妹を主要人物として登場させ、姉に日本の古き良きものを、妹には戦後の新しい女性の特徴を持たせ、二人の生き方や考え方を対照的に描きながら日本の現在の姿を浮き彫りにした作品である³¹⁰。大佛の『帰郷』に通じる、敗戦の心理を主題とする小説を一般化したものともいえ³¹¹、日本人がどのような心理的な葛藤をへて、戦中から戦後へと生きて、渡っていくことができるのかを表しているともいえる。

本作について、デヴィッド・ボードウェルは、小津らしい統制力の欠如がこの作品の欠点として多くの批評家の眼に映っていると指摘し、次のように語っている。

このメロドラマ風のストーリーは、伝統と現代との間のあまりにも図式的な分割、戦前の日本と戦後の日本との間の溝を描こうとする、あまりにも意識的な努力のために台無しになっている³¹²。

その一方、都築政昭は、大佛次郎の原作が、戦後の世相の中で、古風な女と現代娘を対比して風俗的な人間模様重点を置いたのに対し、小津の『宗方姉妹』は古風な節子の生き方に焦点を絞り、「古くならないことが新しいことだ」と彼女に語らせ、夫に尽くすこと

³⁰⁵ 夕刊朝日新聞、1950年4月6日。(田中(編)、前掲書・注(105)、91頁から再引用。)

³⁰⁶ 「アロハがはやれば、すぐに俳優にアロハを着せるような、目先の現実追求を、私は、ばからしいと思っている。風俗の批判は劇そのもので行うこともできるはずである」(『百万人の映画知識』1950年1月10日刊。)、(田中(編)、前掲書・注(105)、77頁から再引用。)

³⁰⁷ 朝日新聞に1949年の秋から190回にわたって連載された小説で、連載中すでに数百万の読者を惹きつけていた物語である。

³⁰⁸ 大佛次郎は当時政府の顧問をやっていた大衆作家である。
(ボードウェル、前掲書・注(238)、506頁。)

³⁰⁹ 小津の作品では小説や原作ものの映画化は非常に少なく、戦後になって『晩春』(広津和郎原作)に続いて『宗方姉妹』(大佛次郎原作)、その後『彼岸花』と『秋日和』で里見淳の短篇を映画化しただけである。大衆に広く愛読される新聞小説が映画化されるのは常套手段であったが、小津にとってはあまり手慣れた方法ではなかった。
(フィルムアート社(編)、前掲書・注(186)、203頁。)

³¹⁰ 『宗方姉妹』は、小津が松竹を離れて他社の新東宝で撮った最初の作品でもある。

³¹¹ 千葉、前掲書・注(220)、257頁。

³¹² David Owens, *'The Munakata Sisters', program notes for Ozu retrospective, Japan Society of New York, 24, 26-28 November 1982, n.p.*

(ボードウェル、前掲書・注(238)、507頁から再引用。)

で貞節に生きるイメージを守った³¹³、と指摘する。また、この作品に見られるのは戦後の自我の解放だけが現代的だとする軽佻浮薄な時代への小津一流の抵抗であり、日本人の伝統的なつつましい生き方、貞節な生き方が人間的な温もりを感じさせ、そこに倫理的なものがキラリと光る、と付け加えている。

しかし、『宗方姉妹』は、「伝統と現代という図式的な分割」にも、あるいは、伝統的な生き方や貞節を強調した倫理性にも決して収まらない内容をもっている。この作品での姉（節子）は、単純に伝統を体現しているわけではないからである。小津は、この作品を「格調あるメロドラマ」にしようと意欲を燃やし、「見物を無闇に泣かせたり、いたずらにハラハラさせたりする」メロドラマではなく、生き方を問う作品にしようとした³¹⁴、と証言している。『風の中の牝雞』と『宗方姉妹』における登場人物らは、戦争の体験や記憶、弊害を受けて、家族のなか、特に夫婦の間に赦すことのできないほどの相剋性を抱えている。小津は、戦後初期、このような関係性にどのように対応していくのかということの問題として提示したのである。

ここで当時、現実の問題とされた旧来の「家」における夫婦関係、ならびに戦後新たに提示された理念としての夫婦家族制について先行研究の知見に従って、概観しておきたい。

明治民法下の日本の「家」制度では、「家」の系譜の超世代的連続が最高の目標とされ、そのために夫婦という単位は「家」の跡継ぎの子どもを得ることと生産労働の共同以外に構造的重要性を持たなかった³¹⁵。1905(明治38)年の修身教科書では、孫が祖母の膝に座って食事をし、長男の話に父親をはじめとする家族が耳を傾け団欒している。しかし、ここでも母親は家族の給仕をし、団欒には加わっていない³¹⁶。

「家」における夫婦の勢力関係は、家長である夫を優位とすることを規範とした³¹⁷。

妻は「父権」に従うものとされ、重要な取引行為をなすのに必ず夫の許可を得なければならぬという意味で「無能力者」とされ(旧法14条～18条)、夫が妻の財産管理権を持ち(旧法799条、801条～803条)、妻に重い貞操義務が課せられるなど、夫婦不平等の立場で規定されていた³¹⁸。

ところが、第2次世界大戦後は、軍国主義を一掃するためにGHQの民主化の大改革が断行された。民主化の一環として、「家」制度の廃止と夫婦家族制の理念の提示がなされた。新民法は封建的で家父長的な旧民法の「家」制度を廃止し、「男女の平等と個人の尊重」を

³¹³ 都築、前掲書・注(175)、210頁。

³¹⁴ 都築、前掲書・注(175)、210頁。

³¹⁵ 木下(他)、前掲書・注(291)、49頁。

³¹⁶ 袖井孝子(編)『少子化社会の家族と福祉』ミネルヴァ書房、2004年。
(木下(他)、前掲書・注(291)、50頁から再引用。)

³¹⁷ しかし、民俗学的・文化人類学的な研究では、実際には、農村の伝統的なイエの嫁(妻)は主婦になることによって勢力を増大させていたことが示唆されている。いわゆる主婦権である。
(野々山、前掲書・注(279)、153頁。)

³¹⁸ 木下(他)、前掲書・注(291)、49頁。

基盤とした民主的家族の創出を理想とした³¹⁹。理想モデルは、アメリカの映画やテレビで放映されるホームドラマの豊かで幸せな夫婦と子どもからなる家族であった。しかし民法を改正したからといって直ちに人々の「家」意識や「家」制度が変化したわけではない³²⁰。

子産み・子育て（生殖・教育）を重視する伝統家族に対して、近代家族は「愛情」から出発した家族であるといわれている。このような家族は産業化が先行したイギリスでまず誕生した。E.ショーター（E.Shorter）によれば、近代家族は、産業革命以降における経済社会の変動に連動しながら「ロマンティック・ラブ」「母性愛」「家族愛」などの3つの感情革命を経て形成された家族である³²¹。

上記のように夫婦関係は、「家」における不平等な関係から、愛情や平等、個人としての尊重が重視される新たな関係へと、変化を求められていた。小津が夫婦関係における問題や葛藤に注目したのはまさにこうした時期で、『風の中の牝雞』と『宗方姉妹』という両作品において、当時の人々の生き方や考え方への新たな問題提起をなそうとしていた。本研究はこの観点から、「自覚や反省」、「主体的決断」という側面に焦点をあわせて論を進めていきたい。悲惨な戦争の経験に立ち向かい、戦争の痕として残された人間の心の傷や過ち、罪を描き、それらの痛みを抱え込み治していくために、最も重要で必要にされるものを、小津はどのようなプロジェクトとして描き出しているのだろうか。

³¹⁹ 木下（他）、前掲書・注(291)、50頁。

³²⁰ 木下（他）、前掲書・注(291)、51頁。

³²¹ Shorter E., 1977, *The making of the modern family*. (= 田中俊宏(他)訳、『近代家族の形成』昭和堂、1987年) (木下（他）、前掲書・注(291)、21頁から再引用。)

4-2. 歪んでしまった関係性、その失望と怒り

4-2-1. 苦しめるものに対する忍耐と過ち

『風の中の牝雞』と『宗方姉妹』において登場人物らを一番苦しめるものは、戦争による経済的困難と夫の精神的衰弱や不安であるといえる。

『風の中の牝雞』に登場する敗戦国の時子（28歳）は、永く復員しない、生死の程もわからない夫の修一が戦地より帰還するのを待ちわびながら、生活に困窮する貧しき人妻である。間借りの生活の時子は、小さい息子の浩をかかえ、ミシンの下請けの仕事をしたり持っている着物を売ったりして息子との生活を支えている。時折友達秋子を訪ねて一枚、二枚の着物を託し、それを同じアパートの織江に買ってもらったりする。

時子 「すまないわね……もう何がなくてもいいわ、この子さえ大きくなれば……」

夫の修一が無事に帰還してくることを待つ時子にとって、今の生きがいは、ひたすら浩が無事に成長していくことである。

織江の部屋のシーンで、秋子は、時子に頼まれた着物を織江に頼むために話し合っている。下記の織江の話からは、つらい生活や当時の苦しい世相がうかがえる。だが、頼もしい友達である秋子は、貧しいものの、時子の誠実な生活ぶりや生き方を大事にしている。

織江 「時子さん、何もこんなことしなくたって楽に暮せるじゃないの」「綺麗だし……その気になりゃいいのよ」「あてになるもんですか、まだ帰って来ないんだもの……馬鹿々々しいじゃないの、苦勞するだけ……」

秋子 「よしてよ。そんな人じゃないわ、時子さん」

しかし、突然、息子の浩が急病になり入院することになる。危険な一晚を無事に過ごし、医者から心配はないといわれた時子は、喜ぶと共に前納する入院費のために侘しく考え込んでいる。

時子 「あんたに若しものことがあったら、お母ちゃんも一緒に死んじゃおうと思っただよ。よかったわね。よかった、よかった」
「浩ちゃん、どうしよう、ここのお払い……お母ちゃん、お金ないのよ、どうしよう、どうしたらいいか教えて……困っちゃったね……」

息子に何か悪いことでもあったら、一緒に死んでしまおうとまで思っていた母の時子は、浩の病院の支払いのため、身売る決心をして一夜の売春をする。数日後、浩は無事に退

院したが、秋子は時子の行為を知って驚き、時子をなじる。しかし、時子は次のように抗弁する。

時子 「そりゃあたしのしたこといいとは思ってないわ。でも浩はどんなことしても快くなって貰いたかったの。——うちの人だってきっと浩の大きくなったのを楽しみに帰ってくるのよ。——浩さえ快くなってくれれば、どうなってもかまわないと思ったの……」

息子の浩さえ快くなってくれればどうなってもかまわないとひたすら息子を心配する気持ちと、夫を配慮する気持ちを、秋子に打ち明けている。自分のためではなく、息子と夫に対する愛情や配慮、そして家庭を守っていこうとする意志からの判断や行為であり、それは夫の不在中、厳しい生活の中で生き残るための母や妻としての最善の選択であったと、時子は自己弁護するのである。

しかし、秋子は、時子を責める。それは、秋子の言葉は母に対する幼い浩の立場の代弁とも解釈できる。

秋子 「そんな取り返しのつかないことをして、あんた浩ちゃんが可哀相だと思わない？そんなことして……そんなお金で浩ちゃんが快くなったって、浩ちゃん喜ぶもんですか……馬鹿よ、あんた馬鹿だわ……」

敗戦後生活苦にあえぎながら夫の帰還を待ち、ひたすら息子の成長を打ち守っていた節子の姿は、他の人から見ても、もどかしさと呼び起こしていた。それにも関わらず、黙々と忍耐し続けてきたが、子供の入院という緊迫な状況により一晩の売春という過ちを犯すことになる。

一方、『宗方姉妹』においても、どうしようもない状況におかれた姉・節子の忍耐と苦しみが描かれている。姉の節子（34歳、田中絹代）と妹の満里子（25歳、高峰秀子）、これが宗方姉妹である。姉の節子は、夫の三村と妹の満里子と同居し、「アカシア」というバーを経営しており、満里子もバーの仕事を手伝っている。

節子は、慎み深い話し方や身振りで気品のある和服姿をしており、京都ではお寺を歩きまわり見物することが好きな古風のイメージで描かれている。これに対して、妹の満里子は、何ごとでも自分の考えや表現をハッキリしており、勇敢な行動や言動をし、いつも洋服姿で登場している。人に対しても物に対しても、好き嫌いをハッキリ言う能動的で積極的な若い女性である。すなわち、この姉妹は、姉妹ではあるものの、考え方や話し方、服装や趣味など、それぞれの異なる特徴を持っている。しかし父親の忠親は、二人の違いを尊重し認める大変優しく賢明な父親であり、姉妹にとってかけがえのない存在である。

ところが、『宗方姉妹』は、この大切な父・忠親（60歳）の胃癌のことを、父の友達で医

学部教授の内田に知らされ、優しい父親の残り半年ぐらいの生と、予告された死に涙ぐむ、節子の姿から始まる。

内田 「宗方はいいやつだよ……僕にもいい友達だ。……節ちゃんたちにもいいお父さんだ……。あんないい奴は滅多にいないよ……」

内田の話は、父の忠親の尊敬すべき人柄をあらわすとともに、これからは真に自立して自分の人生や生き方に責任をとって生きぬけなければならなくなった姉妹の状況を示している。

胃癌の忠親は、東京から訪ねてきた姉の節子と古いお寺をまわったりして日本の伝統の良さをしみじみと味わい、自分の死を準備している。京都の料亭のシーケンスでの忠親と節子の会話からは、満里子や節子、節子の夫の三村に対して心配する気持、自分の死を予期している父親の姿がよく伝わり、節子や満里子のこれからの生活がより険しくなるかもしれないということが暗示される。

忠親 「そうかい。——でも、なんだねえ、三村がまだ何もしないで遊んでるのは、お前にはつらいことだね」

忠親 「それで、お前のやってるバアの方はどうだい」

節子 「まアどうにか……」

忠親 「やれりゃア結構だけど、なんだったら大森の家売っちゃったっていいんだよ」

節子 「だってそれじゃアお父さんお帰りになった時……」

忠親 「もうあの家へ帰ることもあるまい……」

「お父さん、もう永くもなさそうだよ。」

父親の話に、節子は、グッと胸迫る思いをしながら、涙ぐんでしまう。このように節子と満里子は、まさに戦後日本社会の二通りの生き方を意味する象徴として描かれている。これからの生活世界で、その主役としてしっかりと生を営んでいかねばならない状況におかれており、それまで頼りにしていた父親の予期された死は、素直に受け入れざるを得ない事実として迫ってきている。

この苦しい状況で、節子の夫である三村亮助は、力になり頼れるどころか、節子と満里子の姉妹を一番苦しめる存在として登場する。夫の三村は目下失業中であり、家ではいつも陰鬱で不機嫌で、暗い影が感じられる人物である。妻や妹に対して、僅かなやさしさすらも完全に失っており、猫だけを可愛がりながら昼でも飲み屋で酒を飲んだりしている。

節子は、仕事がないから夫はいらいらするのだと理解し、貞淑な妻としてよくつとめながら、じっと耐え続けている。しかし、妹の満里子は、三村の無礼な言動に同じく反応し

たり、不満を表したりする。満里子は、三村が節子の古い日記を読んで、節子が結婚前に愛していた宏の存在を知り、それが三村の無礼な行動の発端になったと察しており、それを姉にも打ち明ける。

三村は、結婚前に妻・節子の愛した宏に対する節子の感情を今でも疑う捻くれた態度を露骨に表している。失業して妻に養われることになった誇り高いインテリである三村は、失われた誇りにかけても意地になっている。昼間の飲み屋の場面で彼は、猫に口を合わせたりしながら女中に答えている。

女中 「先生、猫好きだねえ」
「あたい嫌い。勝手な時ばかりニャアニャア人の顔色見てさ。犬の方がよっぽどいいよ、人情があって」
亮助 「——猫は不人情なところがいいんだよ……」

長い失業状態からくる精神的委縮や劣等感に耐えきれず、自分が愛しており自分を大事に思っている妻にはもっとも残酷な振舞いしかできない。不人情な動物の猫にしか愛情を表現することができなくなった三村の不幸な状況が、彼の冷笑的な話し方や顔色からよく伝わってくる。

亭主 「きれいなご姉妹ですねえ」
女中 「勿体ないよ、先生なんかにか」
亮助 「そうか……勿体ないか……」
女中 「そうだよ！」
亮助 「……勿体ないか……ウム……」

飲み屋での普通の冗談の話さえも聞き流すことのできない、心の余裕を持っていない亮助は、苦い顔色で酒を飲み続ける。

大佛は、映画化のあと小津と話し合いの場をもったという。その際のことを振り返って、「小津君は、一度、三村亮助を宗方忠親に合わせるのだった惜しいことをしたと言い出した。(中略)私もこれには同感の意を表した。三村の性格のひねくれた面だけでなく、小心で謙虚なところがその場面で表現出来たら³²²」と述べている³²³。つまり、三村の現在の姿とは異なる、肯定的な側面は、まったくこの作品では描かれていないが、一面では確かに善良で優しい面も持っている人物として想定されていたということである。妻の節子は、

³²² 「映画『宗方姉妹』—作者の立場から—」朝日新聞、1950年8月29日。

(千葉、前掲書・注(220)、259頁。)

³²³ のちに大佛は、戦前の三村亮助は、精力的、野心的な夢を抱いた人物であり、満州のある省の副知事をしており、新都市建設に夢を馳せ、当時の人たちに慕われていたものの、戦争末期、ソ連軍の侵攻にあって脱出した、というプロローグを加えた。(千葉、前掲書・注(220)、259頁。)

それを理解しているから、愛を持って三村の行動に忍耐することができるのであろう。

4-2-2. 既存の関係の切り離せなさ、その苦しみと相克性

『風の中の牝雞』の時子と修一、『宗方姉妹』の節子と三村、両作品における夫婦間の危機は、戦争という時代状況の齎した悲劇ともいえる。この危機的状況のなかで犯した売春という物理的な過ちだけではなく、精神的衰弱からくる妻への不信感や疑いなど心の中によって、夫婦の間の苦しみと葛藤はクライマックスに達することになるのである。

佐藤忠男は、『風の中の牝雞』の修一と『宗方姉妹』の三村も、戦争や失業によって、妻に対する権威を失った夫であるといい、自分の置かれた立場から発する不安が、彼らに兇暴な態度をとらせるのだと指摘する。佐藤によれば、この作品は、戦後の日本の男性の多くが感じたはずの不安を、顕微鏡で拡大したようにして見せてくれたのであり³²⁴、戦後男性の不安を描いたところが高く評価される。

やむを得ない状況で一夜の売春をした『風の中の牝雞』の時子は、やがて自分の行為に対する自覚や反省に転じる。

時子 「あたし馬鹿だったわ……どうかしてたのよ。何もかも売って了解ばよかったの……筆筒も……ミシンも……鏡台も」
「馬鹿だったわ、あたし……でも、もう遅いわ」

仕方がない状況下での判断や行為であったとはいえ、売春という身売る行為に対する自責の念は、これ以降時子を苦しめるきっかけになる。注目すべきは、このような時子の認識の変化と自覚が、息子や夫に対する深い愛情や信頼に支えられていることである。それゆえ、夫の帰還後、時子は浩の病気のため自分が身を売ったことを夫の修一に告白することになる。

時子 「言わないでいられなかったの。あの人はあたしを信じているのよ。あの人とあたしの中に、今まで一つだって隠しごとはなかったの。お互いに何もかも打ち明けたの」

時子は夫が自分に寄せる信頼を裏切ることができなかったと訴えているが、このことは同時に時子の夫に対する愛情や信頼を如実に表している。夫に対する深い愛情の気持ちは、階段から転落し、肉体的に苦しめられた後も、一層夫に自分の過ちに対し切実に許しを求め、時子の部屋のシーンでより明確に描かれる。

³²⁴ そして、そのモチーフを補償するために、以後、小津は、見事な家父長的な家庭というもの表現を繰り返すが、そこではさらに、不安はより沈潜した根源的なものに深められてゆく、と分析する。(佐藤、前掲書・注(118)、410～412頁。)

時子 「どうぞあなたの気のすむようにして下さい。ね、あたしは我慢します。どんなことでも我慢します。ね、ぶって下さい。憎んで下さい。存分にあなたの気のすむようにして下さい」

夫の苦しみや涙を見ていられないほどの、夫に対する深い愛情があればこそ、すべてをもとへ戻し、新しく出発することができれば何でも我慢するという切実な自己反省が可能となっているといえよう。信頼する夫と自分の命とも換えられる息子。このかけがえのない家族関係を守っていくために時子にとっては赦されることが最も重要であり、苦しみのなかで絶えず赦しを求め続けているのである。

しかし、赦しを求める時子の姿とは対極に、四年ぶりに帰還した夫・修一について描かれるのは、妻を赦すことのできない苦しみである。家に帰って直ちに、息子のため売春をした事実を告白されてから、修一は、妻に対して終始、無礼で傲慢な態度で一貫し、妻を責めるヒステリックな激情にのみ走る。外地から引揚げた復員軍人としての傷心と衰弱した精神は、物事や状況を正しく理解し、理性的に判断する力を失ってしまっている。

彼は、妻に対する信頼や理解よりは、不愉快な気持ちが大きく、妻が関係した男のことを執拗に残酷なまでに問いただす。それにも気がすまないと暴力をふるうことさえある。

修一 「どんな男だ」「おい、どんな男だ」「おい、言わないのか」「おい、言わないか……言わないのか、おい」

修一の苦しみは、彼の狂ったような表情や妻への激しい動作や暴力によって浮き彫りにされている。これは、売春をした妻への怒りであり、同時に妻に売春をさせることになった彼自身への怒りであろう。妻の純潔の喪失は、彼自身の純潔の喪失である。他に方法がない状況で売春をしたのは妻の時子であるが、それをさせたのは不在であった修一自身であり、その自覚があるからこそ、彼は妻を許すことができず、自分自身にも耐えきれないのである。またそれは、彼にとっては、過去の戦場からの喪失感だけではなく、これからの生に対する自信やプライドの喪失を意味するものでもあろう。

夫として時子が尊敬し愛する修一本来の姿は、彼が売春の商売をしている家を直接訪ねた折に見せる、房子という売春婦に対する理解ある行動によって暗示されている。二一歳の房子は、母と兄とは死に別れ、働けない父と学校へ行っている弟のために売春の商売をしている。

原っぱのシーンで、修一は房子の傍へ行き、次のような言葉を述べ、激励する。

修一 「おい……君はまだ若いんだし、これから幸せになれるんだぜ……ちっとも駄目なことはないんだぜ」「二、三日経ったらここへまた来るよ。その時君

の勤め口探して来てやる……」

未だ、妻に対する怒りはおさまっていないが、房子という売春婦に対しては、修一は新しい生き方に進むよう説得し、その道を探してあげようとしている。

出版社の事務所でのシーケンスで、修一と、友達である佐竹との会話は、その後の修一の自覚や反省をうながす重要なきっかけになり、他人は赦すことができても、妻は赦すことのできない修一の苦しみは切実に伝わってくる。

佐竹 「その女は許せて、どうして奥さんのことは許せないんだ。……それも、もう過ぎたことだ。そんなことにこだわらずに奥さんを許して上げろよ」

修一 「いや、そりゃ俺だって許してるんだよ……だがなかなか気持ちが落ちついてくれないんだ……自分ながらどうにもならないんだ」

佐竹 「感情以上に意志を働かして、その気持ちを圧えつけてしまうんだな」

それでもまだ修一は、苦悩を脱することができず、妻をつきとばし、結局時子を階段から転落させるという事故を起こしてしまう。佐藤忠男は、上記の『風の中の牝雞』で妻が階段を逆さに落ちる場面は、後述する『宗方姉妹』の三村が昂奮していきなり妻を殴りつける場面の激しさとならんで、小津作品には稀に見るショッキングなものであり、どんなサディスティックな映画にも劣らぬ強い印象を残している³²⁵、とその強烈さを指摘している。

一方、『宗方姉妹』の姉・節子も、捻くれた夫の妻への疑いや無礼な態度に耐え続けている。節子は、六、七年ぶりに再会した宏と、以前と変わりなくお互いの姿を話し合いながら楽しく会話を続けている。困難なバーの経営のことで、宏は、節子を安心させる。

宏 「久しぶりにお目にかかれて、今晚愉快でした。——とにかく、今の話、僕にまかせて下さい」

「イヤ、いいんです。金のことだったら何とかありますよ。——じゃ三村さんによろしく」

二人とも相手に対する愛情や厚意は変わらず持っているものの、宏は節子には夫の三村の存在があることを承知しており、現在自分が出来ることであれば助けようと考えている。また、そうした宏の気持は、節子にもよく伝わっている。

亮助 「嘘つけ！ 初めて会って金が借りられるか！」

節子 「誤解です！ 誤解してらっしゃるんです！ あたし、そんな女じゃありません」

³²⁵ 佐藤、前掲書・注(118)、410～411頁。

せん！ あなたに申し開き出来ないようなこと、何ひとつしておりません！
節子信じて頂きたいんです！」

店の経営に困っていた節子は宏からお金を借りることになるが、上のように、三村はそれを誤解して節子を苦しめる言葉を吐く。ついに、節子は、亮助の誤解によってアカシアのバーを閉めることを決心するのである。

ところが、『宗方姉妹』の作品全体において、妹・満里子は、常に自分の考えや感情を隠すことなく堂々と表現しており、三村に強く不満をぶつけることになる。店を閉める前夜、バーに寄った三村に妹の満里子は厳しく言いつける。

満里子 「いつもお姉さんばかり苦労してるんじゃないの！……お兄さん何でも知らん顔してて……。そんな夫婦ってあるかしら……。勝手すぎるわよ、お兄さん！」
満里子 「そうさァ！ お兄さんたちの夫婦、やめちゃやいいんだ！」
亮助 「……そうか、おれたちが夫婦であっちゃいかんって言うのか」
満里子 「そうだ、言うんだ！ なんにもしないでブラブラお酒のんでる間は！」

亮助がいきなり壁にコップを叩きつけると、満里子も飲み残りのウイスキーを乾すや否や、それを叩きつけ、義兄の亮助に負けじとさらにいくつかのコップを投げつづける。さらに次の日、亮助は、相変わらず憂鬱な後姿を見せて机に向ったまま、節子に離婚を切り出す。

亮助 「おれたちのこと……。わかれた方がいいか」
節子 「どうしてそんなことおっしゃるの？不意に——」
亮助 「不意？——そんな筈はないだろう。——おれはお前の気持を言ってやってるんだ」
節子 「今までそんな気持であたしを見ていらっしやったの？——あたしそんなこと考えたことはありません。一度だって考えたことはありません。それじゃ今まであたしのしてきたことがなんにもならないじゃありませんか」
「——ただ、あなたを信じて生きて来たんです。——いつかきっとわかって頂ける時が来ると思っていました。」
亮助 「お前がそんな女だとは、おれには思えないよ」
節子 「じゃ、どんな女だと、あなた思ってたの？ おっしゃって下さい！
ね、はっきりおっしゃって下さい！」

亮助は、いきなり立ちあがって来て、節子の頬を続けさまに殴る。何も抵抗することの

できない、座ったままの妻を殴りつづける亮助の昂奮した姿からは、恐ろしい劣等感や挫折感に耐えきれず、爆発した憤怒がそのまま描かれている。

亮助 「あなた！ よくそんなことおれに言う！ よくそんなことを言えるな！
あなたのいやなところはそこなんだ！ あなた、そこがいやなんだ！」

上記の暴力のシーンは、『宗方姉妹』の姉・節子と夫・三村の相克がクライマックスに達するシーンである。前述したように佐藤は、このシーンについて、戦後日本の男性の置かれた立場から発する不安が三村にそういう凶暴な態度をとらせるのである³²⁶、と解釈している。その場に現われた満里子は、とっさにピッケルを握って、姉を殴った三村を追いかけようとするが、節子は満里子をとめながら、もう三村とはわかれると、自分の決心を告げる。これまで浮き彫りになっていた節子の三村に対する忍耐の姿勢は、上記の暴力のシーンをきっかけに、新たな決断へと移行することになるのである。

³²⁶ 佐藤は、この映画は、日本の美とか、保守主義とかについて語った作品としては失敗作であるが、男性の不安について語った映画として、それに関係のある部分だけを見れば傑出している、と語っている。(佐藤、前掲書・注(118)、411～412頁。)

4-3. 歪んだ関係性の捉えかえし、そして宥^{ゆるし}和

4-3-1. 「過剰な反省」を読み直す：『東京の女』（1933）と『風の中の牝雞』（1948）

『風の中の牝雞』で一度身を売るという行為をした妻の時子は、そのため、反省し苦しみ続ける。また、夫の修一に最後まで自分を許してもらおうと求めている。夫に対する愛情や信頼を失わず、彼の許しによって新しい出発を願っているからである。

しかし、自分の行動についてこれほど切実に反省する女性は他の小津作品にはほとんどみられない。特に、終始一貫自分の行為を許してもらうために苦しむ人物は『風の中の牝雞』の時子が唯一無二の存在といえる。彼女は仕方ない状況で息子を守るために、家族を守っていくために行動したにも拘わらず、売春という自分の行為が過ちであったことを自覚し苦しみ続ける。

デヴィッド・ボードウェルは、『風の中の牝雞』の最後の抱擁は、古風で我慢強く苦難に耐える日本女性と、小津作品に典型的なおずおずとした男性を結びつけるものであり、1930年代の作品と同様に、男性はしりごみしながら、善意と女性の力で辛うじてやっていくのである³²⁷、と評している。しかし、筆者は、小津作品に登場する30年代の女性とはあまりにも異なる特徴を『風の中の牝雞』の時子が持っていることを指摘しておきたい。

戦前の小津作品の中、売春する女性が登場する作品³²⁸としては『東京の女』（1933）が挙げられる。ちか子は、弟の学費のためタイピストとして会社で勤めながら、夜は酒場で働き、身を売る。その事実を知った弟は、その衝撃から脱け出すことができず、ついに自殺することになる。しかし、弟の自殺という想像しがたい結果をもたらした後、姉のちか子は、最後まで自分を理解してくれなかった弟を恨み、弟を「弱虫」という言葉で表現している。ここには、少なくとも表面的に自らの判断や自分の行為を反省したり後悔したりする女性の姿は全く見られない。

小津は1920年代後半から1930年代までの初期作品で、積極的に社会情勢を映画に取り込んでいる。『大学は出たけれど』（1929）、『出来ごころ』（1933）、『東京の宿』（1935）で、不景気や失業などを描いているが、この頃から露骨になった国民の自由の弾圧、思想統制も描いている³²⁹。大正十四年（1925）に成立した治安維持法は、昭和七年（1932）に警視庁に特別高等警察部（特高）が設置され、その圧力が強まった。昭和六年の『淑女と髯』では、「治安維持法と結婚しますわ」と冗談で人物に語らせているが、八年の『東京の女』では状況は一変している。

『東京の女』で、姉（岡田嘉子）の夜の商売の場面は、台本では、店の洗面所で男にメモを渡し男がそれを靴に隠すという芝居があったものの、なぜかカットされているため観客には分かりにくくなっている。ところが、姉のちか子は、組織の部下の連絡員（レポ）

³²⁷ ボードウェル、前掲書・注(238)、491頁。

³²⁸ 『東京の宿』（1935）では、幼い娘が重病となり、入院費のために身を売ろうとする女性をいさめる男が登場する。しかし、彼も母娘を救う手立てはなく、自ら盗みを働く決心をする。

³²⁹ 小津安二郎 DVD-BOX 第四集、松竹株式会社、2003年、58～59頁。

をしているという設定である³³⁰という。このような時代状況的背景に自殺した弟に対する姉の最後のセリフは、「良ちゃんの弱虫」という強い呟きである。ところが、姉の陰の生活にショックを受けて自殺したという弱さではなく、大学生ならば、姉以上の意識を持って行動するべきではないか、その弱さに対する憤りも感じられる呟きである³³¹という解釈は、適切であるともいえるだろう。

しかし、厳しい状況を反映した悔しさの呟きとはいえ、『東京の女』のちかこの態度と『風の中の牝雞』の時子の態度には、愕然とするほどの隔たりがある。『風の中の牝雞』における時子は、自分の過ちに対する自覚や反省を通じて赦しを求め続けるが、これは、小津全作品の類型から考えても極めて過剰である。小津全作品の中でこれだけ反省する女性は、『風の中の牝雞』の一人しかいない。その過剰さはどのような意味を持っているのか。『東京の女』と『風の中の牝雞』における反省の仕方を考察し、その違いを明らかにすることで『風の中の牝雞』の過剰さの意味を探っていきたい。

同じく売春という過ちを犯した二人の女性、ちかこと時子は、どのように反省しているのか。まず、『東京の女』のちかこは、弟の自殺によって、むしろ「弱虫」としかいえないくらいの突きつけられ方をしてしまったことに注目する。それゆえに、今自分にできることだけを粛々とやっていくことで反省の行き方をしていると思われる。一見すると、「弱虫」という言葉で全く反省していないような感じさえもする行動をとる。反省どころか、「弱虫」という強い言葉で切り捨ててしまう。勿論前述したボードウェルの指摘通り、典型的な1930年代の作品の特徴として苦難に耐え逞しく生きていく女性とも解釈できよう。

ところが、筆者は「弱虫」という言葉をかなり倫理的に受け取っている。「弱虫」というだけで弟を切り離しているという、単純な話ではなく、そういう言い方をしないと処理できないほどショックを受けたとも理解できよう。その上、「弱虫」といって弟を単純に非難しているだけではなく、姉としての悔恨や悔いという部分も、当然「弱虫」の一語には含まれていると思われる。

ただ、悲嘆にくれればそれで済む話でもなく、反省さえすれば自殺した弟から許されるか、という問題は残る。それゆえに、むしろ、弟を「弱虫」にすることによって、世間的には非難されるような道を、それでも自分が選ぶことがある意味、罪滅ぼしになる、という意味合いを持っているかもしれない。「弱虫」といって弟を切り捨てるということが、単純に弟を全否定して自分の選んだ道を肯定していることになるという解釈はできないだろう。

一方、小津は『風の中の牝雞』で、時代的変化に沿い敗戦という厳しい状況で、当時映画界で多く取り扱っていた売春という素材を使い、崩されかけている倫理意識を喚起させようと、あえて貞操倫理を強調しようとしたのであろうか。少なくとも、1930年代の小津は、貞操倫理そのものを大事にはしなかったことは、『東京の女』からもわかる。また、

³³⁰ 小津 DVD-BOX、前掲集・注(329)、59～60頁。

³³¹ 小津 DVD-BOX、前掲集・注(329)、60頁。

前節でも述べてきたように、『風の中の牝雞』で時子の夫・修一は、妻ではない若い女性の売春行為は許すことができ、心から助けようとしている点には、注目すべきであろう。

執拗にまで赦しを求めている時子を通じて、小津の訴えようとしているのは、何であろうか。社会的風潮に影響を受け当時弱まっていく貞操倫理を強調するのも重要だが、過剰な反省を描くことでこの作品が強調しているのは、「赦す力」にほかならない。

もちろん、表面的には、「弱虫」と言いながら切り捨てる女性ではなく、昔ながらの貞操倫理をもう一度回復しようと努力する女性に見える部分もあるのは確かである。しかし、赦す力を強調するためには、逆に過剰に赦せないこととして描くしかなかった。戦前の『東京の女』では、罪は罪としてでもしっかりと生きていく女性の姿を描いていた。困難な状況でも、弱虫の一語でむしろ生きていく方を選んだのである。

『風の中の牝雞』では、お互いを赦す力を強調するために執拗な過剰さを見せるまでも赦しを求め続ける女性の姿が描かれている。また、そこでいわれている倫理や反省は、表面的に言えば昔ながらの倫理をもう一度回復しようというメッセージとしても受け取れるが、倫理・規範の中身が変わっているからこそ、過剰になっているのではないかと思われる。

以上、『風の中の牝雞』における過剰な貞操倫理の意味を考えるために、戦前の『東京の女』と比較してみた。両作品の比較によってわかるのは、『風の中の牝雞』が、単純に貞操倫理を大事にした作品ではないということである。表面的に内容だけ見れば、貞操倫理をどう考えるのかという問題が目につくが、むしろその描かれ方の執拗さ・過剰さの方に注目した場合に浮上してくるのは、「赦し」という問題なのである。

4-3-2. 反省と宥和による関係の紡ぎ直し、そして抱擁

赦すことが関係性の中でどういう意味を持つのか、既存の関係をどう捉えかえすかということを考える場合、それは単純にずぶとく生きていくという話にはならない。『風の中の牝雞』の場合、ややマゾヒスティックなまでに赦しを乞う時子の姿を通じて表現されている。それは、夫以外の人と肉体的な関係にならないという貞操倫理が大事であるというよりは、本来は許せない関係をどうつないでいくのか、紡ぎ直すのか、という点が重要であろう。すなわち、モチーフの中心になっているのは、倫理的に許せないことがあったとしても、それをどう乗り越えていくのかということである。単なる貞操倫理を大事にする話ではなく、乗り越え自体をモチーフにしたからこそ、その表現はどうしても過剰にならざるを得なかったのである。

小津は、関係が完全に壊れてしまいかねないほど、到底許せないことがあった時に、それにも関わらず、その関係を単純に意志で切り離すのではなくて、切り離せなさも含めて、どういう形で調停されていくのかということの問題として提示している。乗り越えにくい、乗り越えられないような、あるいは関係を持っているからこそ許せないことに対して、にも関わらずどういう風に対応していくのか、ということを描こうとしている。言い換えれば

ば、既存の関係の切り離せなさや、切り離せないからこそ生じてしまう相克に、どのように対応していくのかというモチーフを、倫理意識と関連づけて描いているのである。

『風の中の牝雞』における妻・時子の切実な反省や赦しを求める行為とは裏腹に、夫・修一の赦せない苦しみや乱暴な階段シーンは印象深い。佐藤忠男によれば、他の小津作品に例を見ないこの激しい演出は、明らかに、修一には時子を責める資格はないのだということ語っている³³²、という。また、この発作的な暴力は、べつに意識的に階段からつきおとしたのではなく、ちょっと小突いたところがそうなった、という表現になっているとはいえ、戦場での兵士としての彼を暗示し、そのあと彼が妻に対して示す後悔は、彼の、あるいは小津自身の、兵士としての罪の意識と無関係のものではない³³³、と説明する。

筆者は、修一と時子は、戦後日本社会の表と裏ともいえる象徴的な人物として描かれており、そのため、修一の激しい暴力は、妻の時子に対するものだけを意味するのではなく、同時に修一自身に振るわれるものであると解釈する。従って、この激しい階段シーンによって、修一は自分の過ちを自ら自覚することになり、これからの生き方に対して新たな出発を決断することになるのである。

ついに、時子と修一の新たな抱擁は、切実な自覚や反省、それによる赦しのなかで描かれている。最後の時子の部屋のシーケンスで、修一は、時子にいままでの自分の行動を詫び、時子を抱きしめる。

修一 「ほんのあやまちだ。こんなことにこだわっていることが尚俺達を不幸にするんだ。忘れちゃうんだ……俺は忘れる。お前も忘れろ。お互いにもっと大きな気持になるんだ。もっと深い愛情を持つんだ……いいなあ」「俺もどうかしてたよ。すまなかった」

「どんなことにも動じない俺とお前になるんだ。どんなつらいことがあっても、笑って信じ合ってやって行くんだ……お互いにしっかり抱き合ってやって行くんだ」

修一と時子の自覚や反省はこうして、彼ら二人が新しい人生に向かう新たな出発を可能にしている。佐藤やメレン・ジョアンが指摘する日本人の純潔や文化の喪失という解釈以上に、ここで強調したいのは、この作品の核心的なメッセージに当たるのは、やむを得ない状況で犯した過ちではあるものの、それに対する自覚や反省、そして赦し合う力であろう。つまり、小津は「失われたもの」を単に受け入れることを求めているのではなく、将来に向けての新たな出発を約束できる能動的な力、「現状を乗り越えていくための反省や許す力」の必要性を同時に提示しているのである。

自分の命より大事な息子を守るため、家族を守るために行った行為であったにもかかわ

³³² 佐藤、前掲書・注(118)、402頁。

³³³ 佐藤、前掲書・注(118)、403頁。

らず、時子は自分の判断や行為が過ちであったと自覚し、過剰な反省の態度を示す。また、修一は、自ら抑えきれないほどの苦しみを経た後、妻の大切さを自覚し、反省の気持で妻を心から受け入れることができた。修一の自覚や判断によって、妻と彼自身、そして家族は救われ、新たな未来を生きていくための新しい力を得ることになる。つまり、修一と時子の自覚と赦し合う力こそ、これからの社会に対して、受動的な立場ではなく、積極的に能動的な態度で生きていくことのできる原動力になっているのである。

さらに、指摘しておきたいのは、時子の自覚を支えているものは、息子への愛と夫に対する深い信頼や愛情に他ならないということである。また、家族への無条件の愛や信頼に重要な価値を置いていると共に、これからの未来のため欠かせないものである、過去の過ちを自覚し反省する力が強調される。その上、お互いに赦しあえる勇気を持つことで、新たな関係を紡ぎ直していくことが可能になる。

自覚による自己反省と赦し合い、これは戦後日本社会において切実に必要とされた、もっとも重要な精神性であった。小津は『風の中の牝雞』で、従来の日本社会を支えてきた愛や信頼における家族関係を基盤にしなが、その関係性から起こり得る否定的な側面を正し、乗り越えていくための原動力として、愛や信頼に支えられた自覚や自己反省を不可欠なものとして描いている。さらに、赦し合いの中で、その相克を乗り越えていくことによって、はじめて新たな夢を持つ未来に向うことができると訴えているのである。

4-3-3. 死によってつながる関係性：赦しへの主体的決断

『風の中の牝雞』では、赦しあえる夫婦の意志が強調されているが、『宗方姉妹』においては、夫の死の後、自らの人生を導いていく、赦しへの主体的決断が浮き彫りにされる。また、この妻の主体的決断は、第5章の議論とも繋がっていく。

まず、『宗方姉妹』から、戦後初期小津映画の大きな特徴ともいえる「指針役」がいなくなる点には注目すべきである。賢明で優しい父は、それぞれの生き方を尊重し差異を認めしており、姉妹は、主体的判断によって、自らの生き方を選択していく姿は印象深い。

『宗方姉妹』の作品全体にかけて描かれる満里子の現代的で明るい性格の特徴は、大胆かつ率直に自分の気持を表現するせりふをはじめ、怒りを表現するときの過激な行動、昔から姉を愛している宏との会話の中で主に描かれる弁士ぶった話し方やハミング、バレエの真似をするしぐさからも浮き彫りにされている。これに対して、姉の節子は、常に慎み深い言動を失わず、バーの仕事の合間に編み物をしたり、家ではアイロンをかけたたりするなど家事をする姿が強調されている。

この姉妹の特徴は、三村に対する考え方や態度にも表れている。節子は、夫の三村に対しても忍耐し続けているが、三村と節子の関係に対する満里子の不満は、遅くなった満里子の帰りを叱る姉の節子に対して、ハッキリと表現される。満里子は三村の陰気臭さがたまらなく、夫の言いなりになっている姉の態度を古いと言い返す。

満里子 「あんなお兄さんに我慢してることはないわ！——お姉さん、つまんないと思わない？」

節子 「そんなもんじゃないのよ、夫婦って。——お互いに我慢しあってこそやってけんのよ。そういうもんなのよ」

満里子 「きらい！ そんな古い考え方——」
「古いわよ！ 古い古い、お姉さん古い！」

節子 「——あたしは古くならないことが新しいことだと思うのよ。ほんとに新しいことは、いつまでたっても古くならないことだと思ってるのよ。そうじゃない？」

満里子は、お姉さんとわたしは育った世の中が違くと反論し、京都に行ってお父さんに相談して来ると、姉に対立する。姉の節子は「古くならないことが新しいこと」という台詞からもうかがえるように、現在持っているものの可能性を活かすことによって、それが古くならないようにしていくために努めている。つまり、守っていくべきものの可能性を知っており、その可能性を尊重していくべきであるという考え方である。

これに対して、妹の満里子は、姉とは異なり、一つの生き方として新たなものを取り入れて上手くいけばそれでよいのではないかという考え方を持っている。そのため、満里子にとっては、現在自分を苦しめているものの中から去るのが当然であり、新たな道へ進んでいくことが正しい選択になるはずである。

満里子は京都の父を訪ね、姉との口論を説明して判断を求めるが、父の忠親は、自分の生き方に忠実であればよいと言いながら、自分を大事にすることを強調する。

忠親 「ウム……そりゃア姉さんは姉さん、お前はお前さ。どっちがいいとか悪いとかいうことじゃないよ。——まア、お前はお前のいいようにやるさ」
「ただ、——人がやるから自分もやるっていうんじゃつまらないね」

節子と満里子は、世の中を生きていく生き方において、完全に異なる考え方を持っている。そのため、現在置かれている状況や苦難に対する考え方や忍耐の姿勢も、当然対照的に表われている。父の忠親は、そうした姉妹の考え方を両方とも認めそれぞれの生き方を尊重しているが、その際、何よりも自分を大事にすることが必要だと満里子に説明している。

このような父の態度は、我が儘ともいえる満里子の態度や行動に繋がっている。節子と満里子を苦しめる存在としての三村とは対照的に、これからの新しいヴィジョンを象徴するかのよう姉妹の前に表われる存在が、節子の昔の恋人である宏である。夫の三村とは反対に、素晴らしく新しい存在としての宏の登場に、満里子は積極的に接近し自分の存在や気持ちを率直に表現する勇気を見せている。

田代宏（35歳）は、フランス留学を終えた後、今は神戸で家具作りをしている。洗練された趣味をもち、経済的にも裕福であり、人柄も良く、父親の忠親とも往来するほど親しい間柄である。満里子は、宏が姉の節子と結婚できなかったことについて、さきに節子に結婚を申し込めなかった宏の不甲斐なさをからかいながら、突然自分が直接宏に結婚を求める。

満里子 「結婚してよ満里子と！ ね、結婚して頂戴！ ね、満里子宏さん大好き！ ね、してくれる？ 満里子と。ね、結婚して頂戴！」

宏 「どうしてそんなこと言うんだい」

満里子 「満里子、頼子さんきらいなの！ 大っきらいなの、あの人！ ねえ、宏さんがお姉さんと一緒だったら満里子素敵だと思うの！ 宏さんお姉さん好きなのはいいの！ でも頼子さん好きになっちゃいや！ 満里子大っきらい、あんな人！ ねえ、結婚して、満里子と！ ねえ！」

満里子は単刀直入に、フランス留学時からの宏の友達である頼子が嫌いだと田代に言い、自分の感情を少しも隠すことなく、宏に結婚を申し込んでいる。自分の考えを率直に表現できる勇ましさを持っているのである。

さらに満里子は、頼子の家を訪ねて、自分が宏に結婚を申し込んだことや、頼子が大嫌いだと相手にはっきり言明するなりその場を出てしまう。満里子本人に何か直接被害を与えているわけでもない人物に嫌悪の気持を表す満里子の率直さは、軽率な感じさえもする。小津全作品の中で、好き嫌いがこれほどはっきりしており、しかも、相手に対してそれを堂々と語る人物は満里子が唯一であると思われる。

これほどまでに小津が『宗方姉妹』で満里子の率直さを描き出していることの意味を考えてみたい。それは、自分の生き方に忠実であるべきだと語る父親の考え方も重なり、延いてはそれぞれの主体的決断を強調するためであると思われる。前述したように『宗方姉妹』以降、正しい道のを提示する指針役は姿を消すことになるのである。

オーウェンスは、この作品の主題上の対立の凡庸さを指摘している。プロットは1920年代以降の日本の大衆文化に共通する月並みな主題（通常は姉妹による女性のコンビで、一方は伝統を表し、他方は現代性を表す）を軸に組織されているとし、節子と満里子に対立するシーンについては、一つの議論があらゆる紋切り型を生じさせる³³⁴、と説明している。

節子を伝統の女性として、満里子を現代性の象徴として表している部分も確かに存在する。しかし、すでに述べたように、この作品の主題を伝統と現代という対立軸だけで説明することはできない。節子は、夫の三村、つまり自分を苦しめる状況に対して忍耐し続けてきたが、最終的に三村の「悪」を認識した後は、新しいものを選択できる意志や勇気を持っているからである。つまり、節子は、守っていくべきものの可能性を信じ、そのた

³³⁴ ボードウェル、前掲書・注(238)、507頁。

めに努力する力をもっているが、同時に、それが間違っていると判断した時には、新たな道へと目を向けそれを選択できる力をもっている。いったん決断した後の節子の大胆な行動力や積極的な姿勢は、そこまでとは同一人物に見えないほど、新たな道に進む勇気を示している。その姿は、伝統という言葉だけには収まらない女性像を示しているのである。

ところが、三村の疑いや暴力に別れることを決心し新たな道を選ぼうとして節子は、夫の死を契機に、死を超えた「つながり」のために赦しへの主体的決断を下すことになる。宏と節子がこれから新しく出発する二人のことを話し合うところに、三村が不意に入ってきて、大連以来の宏との再会を語り合い、仕事が見つかったことを二人に知らせる。祝杯の酒を飲もうと提案し、酒を貰ってくると行った三村は、そのまま戻らず、宏と節子は不思議そうに顔を合わせる。その夜、泥酔し雨に濡れたまま帰ってきた三村は二階の部屋で心臓麻痺で急死する。

心臓麻痺ということだが、節子には、その死が普通の死に方であるとは思えない。結局、宏には、三村の死が自分に暗い影を残した、と言って別れを告げる。

節子 「あたし、三村の死に方に暗いものを感じるんです。——三村はあたしに暗い影を残していったんです……。その暗い影がだんだんひろがって、あたしから離れないんです。その暗い目がいつもあたしに感じられるんです」
「こんな気持で……こんな暗い影を背負って……あたし、とてもあなたのとこへはまいれません」

宏 「節子さん、僕は待っています」

節子 「おわかれします……」
「永い間……いろいろ……よくして頂いて」

節子は、三村が残した暗い影を背負って生きていく覚悟をしており、宏から離れていく。ボードウェルは、節子は『晩春』の紀子や後の小津作品のヒロインに見られるような謎めいた行動をとることがあると指摘し、次のように述べている。

なぜ節子は、一度結婚に同意した男性をはねつけるのだろうか？ だが、そのあとすぐ喫茶店で、彼女は、自分と満里子との違いを認め、だから自分は自分であり続けるのだと説明する。この最後の説明は、姉妹が京都の山をたっぷり鑑賞するラスト・シーンと同様に、伝統と現代、過去と現在という、月並みな対立の静的な反復の中に作品を閉じ込めてしまう³³⁵。

さらに、ボードウェルは、宏が家具を商い、父が癌に死にかかっていることは、過去への単なる感傷を強めるだけで、この映画で小津は、彼がよく言われる、失われた伝統の哀悼者というものに近づいたのであると指摘し、結局この作品の全体の要点は、宗方老人が

³³⁵ ボードウェル、前掲書・注(238)、508頁。

「日本の伝統的なものを見るのはとても楽しいことだ」と節子の考え方を繰り返すときに、きわめて明白に示される³³⁶、と主張する。

また佐藤忠男は、保守主義的な観念を表現した作品として見るとき、『宗方姉妹』の失敗の理由のひとつに、小津がこの作品でわざわざ京都や奈良にロケーションに行っていることを指摘する。すなわち、本来、小津が呈示する日本的なもののイメージとは、故郷を喪失した都会の小市民たちのノスタルジアをつうじて浮かびあがってくるものであるところに特徴があった³³⁷という。小津の映画では、純粋に日本的なものというのは、つねに、失われたもの、として示されてこそ痛切に輝くのであって、『宗方姉妹』のごとく、観光の対象として現にいま残っているものとして描いては興ざめする、というのである。

ボードウェルは、『宗方姉妹』を伝統と現代の対立軸の中で日本の伝統的なものを強調した作品としてとらえており、佐藤は、この作品の失敗を語りながら、小津映画の日本的なものは、失われたものとして示されてこそ輝くものであると主張する。しかし、物語の流れとしては自然ともいえる自ら選択した新しい道を拒んで、死亡した夫の暗い影を背負って生きていくことを決断する節子の姿は、決して保守主義や伝統への回帰を意味してはいないのである。

小津は、節子の最後の決断を通じて何を訴えかけようとしたのか。ただ昔のままの伝統的考え方や生き方を要求しているとはいえない。なぜなら、節子は、守っていくべきものの可能性を生かそうと忍耐し努力するが、同時に、悪いことは悪いと認識することができ、新しい道への決断を行う判断力や行動力を持った人物であることが示されているからである。実際、彼女は夫との離婚を決断し、一度はその世界を断ち切ろうとする。

しかし、節子の最終的な決断によって小津が提起しているのは、本当に過去を切り捨ててもよいのかという問題である。これは、まさに赦しの問題と一脈通じているだろう。夫の悪を悟り、これ以上の忍耐よりは新たな自分の人生を選択した節子にとって、夫の死はある意味では容易に過去を切り捨てる契機とすることもできたはずである。ところが、本当に赦せないことはないか、という問題に再度突きつけられた節子は、赦しへの主体的決断を選択する。宏との素晴らしく新たな未来と夢見られる道を選択していくことも勿論主体的決断であるが、夫の死によって、道徳や良心の声に再び耳を傾けるようになり判断を下すのも主体的決断であることは間違いない。

夫の死をきっかけに、節子を選択したのは、夫の方法が間違っており、自分を苦しめるものであったとしても、その底に自分を大事にしていた夫の影を感じ取れる以上、その暗い影を背負って一人で生きていくという道である。そこには、自分には苦難を与えてきたものではあっても、完全に忘れ去るのではなく、自らの自立的な判断や意志で、それを守っていく姿勢が愛として表現されている。節子は、自分の意志無しにただ伝統に戻る、伝

³³⁶ ボードウェル、前掲書・注(238)、508頁。

³³⁷ たとえば、見渡すかぎり焼野原となった東京の一角に数軒のロケ・セットを建てて撮った『長屋紳士録』などにこそ、その、憧れとしての下町の故郷の幻影がくっきりと浮かびあがるのである、と佐藤はいう。(佐藤、前掲書・注(118)、410頁。)

統に従うというわけではなく、主体的な判断で新しい決断を行っている。こうした姿勢が、旧来の封建的な束縛を意味するものでも、保守主義的な昔のままの伝統への回帰でもないことは明らかである。

小津は、朝日新聞連載の話題の小説『宗方姉妹』の監督を引き受け、原作者大佛次郎と映画化について会談した。その際、「題名と人物は大仏さんのをそのまま使って、中を変えてもいいですか」という提案に大佛の同意を得た。ほとんどオリジナルで仕事をしてきた小津にとって、中身を自分流に料理できる自由の有無は重大な条件だが、これはすんなりと決定したという³³⁸。

都築政昭は、大佛次郎の原作は、戦後の世相の中で、古風な女と現代娘を対比して風俗的な人間模様重点を置いたが、小津は古風な節子の生き方に焦点を絞り、「古くならないことが新しいことだ」と彼女に語らせ、夫に尽くすことで貞節に生きるイメージを守った、と指摘する。また、戦後の自我の解放だけが現代的だとする軽佻浮薄な時代への彼一流の抵抗であり、日本人の伝統的なつつましい生き方、貞節な生き方に小津は人間的な温もりを感じるのである。そこに倫理的なものがキラリと光る³³⁹、と大佛次郎との違いを述べ、小津は貞節や倫理を重視していると解釈する。

ここで筆者は、上記の貞節や倫理を重視する観点とは異なる立場から、『宗方姉妹』で節子の生き方に対し、小津の描こうとした意味について考えていきたい。

夫がお精霊になったら毎日お祈りしたりすることで一緒に生きていくということだけを見れば、節子は旧時代の女性と変わらないようである。ところが、旧時代の先祖は、旧時代と新時代を比較した上で、旧時代を選んでいるわけではなく、旧時代しかないという状況でその生き方をしてきた。

しかし、『宗方姉妹』の節子は、満里子に象徴する新時代的価値を知り、認めながらも、旧時代の行動様式ともみえることを意志で選んでいることは注目に値する。死んだ夫と共に生きていく節子においては、死者の意味が、道徳的原理に昇華されているのである。小説を基にしているので構図はほぼ同じであり、節子を選ぶ道も同じであるが、描かれ方・中心の置き方が異なっている。死んだ人と一緒に生きていく、それから愛している恋人から離れていくということは、単に新・旧あって滅びていく旧のほうをあえて選ぶということ以上の意味を持っているのである。

小説版は、新・旧両方を睨んだところで選ぶという意味で新しさを出しているが、ただ選んで結果というものについては、今までの旧時代のご先祖さまや死んだ人を敬っていくことである。つまり、自分の意志通りには生きていけないというのをややなぞってしまっている。そこをもう少し小津は掘り下げて違った意味を持たせている。表面的には、夫が死んで別れることになってしまった関係であるが、死んで別れるということは逆に、関係性につながる契機となっているのである。

³³⁸ 都築、前掲書・注(175)、206頁。

³³⁹ 都築、前掲書・注(175)、210頁。

ここで、見田宗介の議論を参照しよう。見田によれば、道徳的な志向は、他者の欲求を自己の内面に先取りすることで、他者との関係を相乗性に転化する。しかしこのとき本来の相剋性は、「良心の声」として内面化された他者たちの欲求と自己本来の欲求との内的な葛藤として、主体の内部に移しかえられる³⁴⁰。自己の個人的な欲求のみをひたすらに追い求めてゆく人間よりも、「道徳的」な人間がよりゆたかな生を生きるのは、彼が多くの人びととより深い「つながり」をもつことができるからであり、人生の「意味」の感覚はこのような「つながり」にこそある。自己にたいしてなんらの「力」ももちえない幼な子や死にゆく人の欲求もまた、われわれの心の中に内面化されて一つの声となる。このような人と人との「つながり」が、生きいきとして否定しがたい価値としてわれわれに呼びかけるのは、人間的な欲求が、もともと一つの生物体としての要求に還元することのできない独自の位相をもつからである、と見田は言うのである。

見田の議論を踏まえて言えば、『宗方姉妹』の場合、夫が死ぬことによって、他者の欲求は道徳的な基準に昇華するようになる。姉の節子は、死んだ夫との「つながり」を選択し、夫の欲求を「良心の声」として内面化することによって、相剋の関係から相乗性に転化しているのである。

捨てようと一度は決心した夫と共にいるということ、それは、戦後日本社会を見つめ直しながら構築していくという姿勢を、広い意味での愛として表現したものであり、こうした節子の姿勢を通して、小津は、伝統性、すなわちこれまでの共同体を、時流に合わせて、ないしは悪いからといって単純に切り捨ててもよいのかという大きな問題を提起していると考えられる。「古くならないことが新しいことだ」という節子の言葉は、守っていくべきことへの新たな勇気や決断を要求するものであり、同時にその悪いところまでを包みこんでいく姿勢をも意味するものであろう。

日本に近代家族が誕生するのは、第2次世界大戦後であり、それは、日本社会自体が民主化と近代化という課題に向けて歩き出した時期と重なっている。近代家族のモデルは、アメリカ核家族に求められた。すなわち、憲法第25条に規定された男女の自由・平等と、両性の合意に基づく結婚（愛情重視）から出発する夫婦家族がそのモデルであった³⁴¹。

ところが、戦前の日本の夫婦においては、ことさらな愛情表現は乏しく「空気のような存在」「あうんの呼吸」等に表現される関係が一般的であった。森岡清美は、戦後の日本の夫婦家族制は直系家族制の伝統を背負った夫婦家族制で、夫婦単位の家族形成パターンをとるが必ずしも夫婦中心の家族結合ではなく、愛情の密度では寝方の研究（親子川の字型の同寝室）が実証した母子中心の夫婦家族制となっていると指摘している³⁴²。

このような時代背景のなかで、小津は、夫婦が葛藤や問題を克服し、お互いに尊重し信

³⁴⁰ 真木悠介（見田宗介）『人間解放の理論のために』筑摩書房、1971年、117頁。

³⁴¹ 木下（他）、前掲書・注(291)、21頁。

³⁴² 森岡清美『現代家族変動論』ミネルヴァ書房、1993年。

（木下（他）、前掲書・注(291)、54頁から再引用。）

頼できる新たな関係性を作っていくために、最も必要とされるものをプロジェクトとして提示しようとした。

第4章では『風の中の牝雞』と『宗方姉妹』の二作が、戦争を経験した後、それによって引き起こされた人間関係における問題、特に夫婦の間に生じた誤解、過ち、自信感の喪失、捻くれた性格による後悔、怒り、失望などの感情を熾烈に描いていることを指摘した。つまりこの二作は、厳しい環境や状況によってそれらを裏切るような間違いが行われてしまったため、崩されかけている家族の関係性を問題として提示している。特に、「家族」（自分自身）だからこそ許せない苦しみが浮き彫りにされている。

『風の中の牝雞』では他人の間違いは許すことができても、家族（妻の売春＝自分自身の過失）の間違いは許すことのできない夫の苦しみと自覚、妻の過剰な反省を通じて、赦し合う力の重要性が強調される。また、『宗方姉妹』では、自分を苦しめた夫の死によって、その意味が良心の声に昇華され、それ以降も繋がっていく妻の主体的決断を描いている。この妻の赦しへの主体的決断という問題は、第5章の議論とも繋がっていくだろう。

戦後急激に変化していく敗戦後の日本社会に対して、小津が訴えているのは、古いといわれるものの可能性を発見することの重要性、悪いといわれるものを単純に切り捨てずに包み込んでいくような愛である。また、このような愛を実践していくためには、何よりも相手の過ちを受け入れ赦す力が先行されるべきであるという認識がここには示されている。そして、自らの人生を歩んでいくための自覚や主体的決断が必要不可欠になることが、プロジェクトとしての家族の姿を通じて提示されているのである。

第5章 関係の不可能性と決断

5-1. エゴの登場：『麦秋』と『東京物語』を中心に

本章では、変化していく家族構成員の個性をお互いに認めあい、それぞれの立場や選択を尊重する家族が描かれる小津安二郎の二作品『麦秋』と『東京物語』を中心に検討する。それらにおいては、エゴイズムを交えた各自の立場から望まれた家族の関係性のなかでは、甘えきるわけにはいかない人間愛情や家族関係が問題として提案されている。つまり、小津はこの二作ではじめて、関係性と個々人のエゴをどう捉えるべきか、という問題に直面し、エゴの問題をよりダイレクトに取り扱っているといえるのである。

第3章と第4章で論じた作品においては、エゴという問題は全面には出ておらず、傷つけ合うのも、あるいは仲が良いのも、実は相手を慮っているからであった。ところが、本章で扱う作品の場合、エゴの問題が視野に入ってくるため、単純に心地良いか、相克かという二分法ではとらえられない。

たとえば『麦秋』では、自分の立場から相手を配慮する家族の姿が描かれているが、『東京物語』の家族関係は、相克としても、エゴは受け入れるべきものとしても描かれていない。そこに新しいモチーフとして登場する個人のエゴは、第3章で論じた作品がプロジェクトとして描いていた娘の結婚のモチーフにも影響している。したがって『麦秋』では、どのような違いが生じたかを比較検討する必要があるだろう。戦後初期小津は、人間関係や家族関係がどうしても孕んでしまう相剋性、極一般的なエゴによって持ち出される緊張感を、どう処理していったのだろうか。

5-1-1. 小津の製作意図及び既存研究の検討

1951年9月8日にサンフランシスコ講和条約が調印される。占領の終了というスケジュールと民族意識の回復という風潮が組み込まれる気運の中に、前年の黒澤明監督作品『羅生門』のヴェネツィア国際映画祭グラン・プリ受賞の報も付け加えられていた。このように、1951年という日本人の回復感が息づいていた年³⁴³に『麦秋』という映画は作られた。

『麦秋』は、原節子の存在を前提として発想された映画であり、この作品が、主人公の紀子（原節子）を核として如何に着想され、どのように成長してきたのかは、その推移を語る野田高梧の証言からも明らかである。

つまり一人の娘を囲んでみんなが心配する、みんなが心配するんだけどそれをつきつめてゆくと心配する皆の意志が大変個人的なんです、娘のことを心配しているようだけど、ギリギリのところでは実は皆自分のことを考えている、そういうテーマでやろうということになってたんですが、それを書いているとどうもこれで原さんの主役にならない、周囲の方が強くな

³⁴³ 田中、前掲書・注(154)、365~367頁。

って来る。どこかで切替えなければならないということになって結局漠然と原さんをお嫁にやるという話になった³⁴⁴。

つまり、小津と野田の最初の狙いは、一つの家族を設定して、それぞれに潜在するエゴイズムを剔抉するところにあった³⁴⁵といわれているが、それは完成された『麦秋』の優しい家族の姿からも少々読み取ることができる。エゴイズムの問題が前面に強く押し出されるのは、二年後に作られた『東京物語』においてである。『東京物語』の発想が、『麦秋』の構想の過程でスタートしたという点については、小津も発言している。

『東京物語』は急に思いついたものでなく、前々からやってみたくて、野田高梧氏と話し合っていた。実は『麦秋』を作る時、あの中へ入れたかったが、よした³⁴⁶。

上記のように、『麦秋』と『東京物語』の両作品は、家族における個々人のエゴイズムに着目し、登場人物を時にはユーモラスに時にはシリアスに描かれており、家族制度の避け難い悲哀というものを伝えている。

ここで、『麦秋』と『東京物語』両作品の脚本を共同執筆した小津や野田の発言をより詳しく検討し、それぞれの特徴を探っていきたい。1951年（昭和26、小津47歳）に公開された『麦秋』について、小津は、次のように抱負を語っていた。

『麦秋』は『晩春』に一番よく似ているわけですが、自分としては、とにかく、劇的なものを減らして、表現されているものの中から余情というものが何となく溜ってきて、そういうものが、つまり一つの物のあわれになり、それがこの映画をみたあとで、たいへんあとかちのいいものになる——というようなものができればいいと思って、やりはじめてみました。（中略）つまり写真に十分芝居を盛りあげてゆくのでなくて、七分目か八分目をみせておいて、そのみえない所が物のあわれにならないだろうか、というのが狙いです。（中略）とにかく感情をむき出しにして噛み合ってゆくというのでなしに、どこかで、何となく、そういうものを味わえるもの——ということなのです³⁴⁷。

実際、紀子の結婚を扱う際にも、小津は当時流行っていた積極的な愛情表現のシーンを入れるどころか、当事者同士で結婚を話し合う最小限のシーンさえも完全に省いている。さらに小津は『麦秋』の主題を、「輪廻」や「無常」という言葉で説明している。

³⁴⁴ 田中、前掲書・注(154)、360頁。

³⁴⁵ 田中、前掲書・注(154)、360頁。

³⁴⁶ 『キネマ旬報』1953年10月上旬号（大黒東洋士「小津安二郎の演出——『東京物語』の撮影を見る」）。（田中(編)、前掲書・注(105)、192頁から再引用。）

³⁴⁷ 『映画新潮』1951年11月号。（田中(編)、前掲書・注(105)、106頁から再引用。）

これはストーリーそのものより、もっと深い「輪廻」というか「無常」というか、そういうものを描きたいと思った。その点今までで一番苦労したよ。中に出てくる子供が乱暴だという。乱暴でも世代がちがうんだし、あの子もまた大きくなればそれなりに変って行く筈なんだ。だから、芝居も皆押しきらずに余白を残すようにして、その余白が後味のよさになるようにと思ったのだ。この感じ、判って貰える人は判ってくれた筈だが……。原さんはいい人だね。こういう人があと四五人いるといいのだがね³⁴⁸。

シナリオの共同執筆に携わった野田も、また「文芸映画『麦秋』を語る」で「輪廻」という言葉を使っている。

僕の考えでは紀子があくまで主人公だけど彼女を中心にしてあの家族全体の動きを書きたかった、あの老夫婦もかつては若く生きていた、今の笠智衆と三宅邦子がそれだ、今に子供たちにもこんな時代がめぐって来るだろう、そういう人生輪廻みたいなものが漫然とでも感じられればいいと思った³⁴⁹。

小津と野田がともに言う「輪廻」とは、仏教の術語で、人は死後、生前の業に従ってしるべき死後世界に生まれ変わり、無限に再生を繰り返すことを意味している。自らの行為の果報はかならず自分に現れ、今世でなければ来世あるいはその後の生に現れるという、善因善果・悪因悪果の因果応報の考え方は、現実社会の不平等を巧みに説明し、さらにその不平等を来世で回復してバランスをとりうる可能性を示す。心理的にも説得力があり、またなにゆえに善行をなさねばならないか、という倫理の根拠をも提示する思想である³⁵⁰。

本研究で論じてきた「相乗」や「相克」というものを、この「輪廻」という概念を通じて考えてみれば、人間の関係性における「相乗」や「相克」は、常に変っていくものともいえ、積極的で能動的な生の営み方を人々に要求する指針となっているといえる。

一方、「無常³⁵¹」は、一切万物が生滅変転して、常住でないことを意味する。すなわち、現世におけるすべてのものがすみやかに移り変わって、しばしも同じ状態にとどまらないこと³⁵²を表している。

こうした「輪廻」「無常」といった言葉は、ややもすると侘び寂びといった日本的な境地

³⁴⁸ 『キネマ旬報』1952年6月上旬号（「小津安二郎・自作を語る」）。

（田中（編）、前掲書・注(105)、133頁から再引用。）

³⁴⁹ 田中、前掲書・注(154)、361～362頁。

³⁵⁰ 『日本大百科全書 24』小学館、1988年、216頁。

³⁵¹ 仏教の創始者釈尊が説いたといわれる三法印中の第一は「諸行無常」であり、また原始仏教経典には、一切のものは無常であるから苦である、と述べられ、無常は人間存在の苦の根拠とされている。すなわち、如何なる楽しみも無常であるからしだいに変化して苦しみになる、という意味である。しかし、逆に苦しみが変化して楽しみになる、という楽天的な意味は仏教の無常にはない。それは、原始仏教が人間存在の変遷の帰結をつねに病・老死に置くからである。

（『日本大百科全書 22』小学館、1988年、631頁。）

³⁵² 『日本国語大辞典〔縮刷版〕』第十巻、1988年。

に安易に回収されやすい。しかしすでに見たように、小津は、別のインタビューで、明るいものを描き出すことによって、みずからの責任を果たしていきたいとも述べていた。この時期の小津には、「ぼくは、もう人をユウウツにするような作品は撮らんつもりだ³⁵³」、あるいは、「もしぼくがいまやるのだったら、あれほど絶望的な、あきらめの面からとりあげずに、もっと明るいものをさがし出してやってみたいと思っています。昔は、どうにもやり切れないままであったけれども、それでは何か無責任な感じがするのです³⁵⁴」といった発言がみられるのである。

一方、小津は、『東京物語』の製作意図を次のように述べている。

芥川の『侏儒の言葉』に「人間の不幸は親と子という関係に始まる」というのがあるが、肉親には肉親ゆえの嫌悪感がある。この感情を子供達を通して描いてみたい。これに対して他人ゆえの同情というものを、未亡人となりながら亡夫の両親につくす女性によって現わそうというのだが、この女性もやがては自分の道を求めて去る。人間愛情というものに甘えきるわけにはいかぬということだ。しかし末娘によって私はこの作品の救いというより人間の救いを暗示させるつもりだ。いかに現実を追求しても私は糞は臭いとittedだけのリアリズムは好まない。私の表現したい人間は常に太陽に向かって少しずつでも明るさに近づいている人間だ。したがってこの作品の製作意図は観客が自分の感情は抑えても親孝行をしようと思ような映画をつくることだ³⁵⁵。

ここで小津の語る「常に太陽に向かって少しずつでも明るさに近づいている人間」とは、本研究の立場からは、現実や現状そのものを受動的に受け入れるだけではなく、これからの可能性を信じて能動的に現状を変えていく意志を持っている人間であると解釈できる。

また、1960年に自作を語った中で、『東京物語』に関する小津のコメントをもう一つ紹介したい。

親と子の成長を通じて、日本の家族制度がどう崩壊するかを描いてみたんだ。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³⁵⁶。

以上のように、『表秋』と『東京物語』の両作品において、小津は一家団欒の風景のなかでもエゴを持ったそれぞれの姿や家族崩壊のプロセスを描き、その中で自然に輪廻や無常を感じさせる。さらに小津がそこで明るいものを探し出していこうとしている点は注目に値するだろう。

³⁵³ 『毎日グラフ』1951年8月10日号。(田中(編)、前掲書・注(105)、100頁から再引用。)

³⁵⁴ 『映画新潮』1951年11月号。(田中(編)、前掲書・注(105)、108頁から再引用。)

³⁵⁵ 産業経済新聞、1953年9月25日夕刊。(田中(編)、前掲書・注(105)、186頁から再引用。)

³⁵⁶ 『キネマ旬報』1960年12月増刊号(「映画の味・人生の味」)。

(田中(編)、前掲書・注(105)、388頁から再引用。)

1953年、小津がちょうど五十歳の折に発表された『東京物語』は、小津作品のなかでも最高のもの³⁵⁷として誰もが同意し、評価している。田中眞澄は、『東京物語』³⁵⁸が、今日、製作当時には想像されなかったほど高い世界的評価を得ている理由として、この作品の主題的普遍性を指摘している。『東京物語』の主題は近代化、都市化の過程において生ずる問題であり、少なくともその過程を経た、或いは経つつある人々には、誰にでもわかる³⁵⁹と、いうのである。

また『東京物語』は、小津作品の中で、戦前の『一人息子』(1936)と『戸田家の兄妹』(1941)を綜合したのもでもあった³⁶⁰ともいわれている。つまり、親と子の関係や地方と東京との関係は明らかに『一人息子』の構造を継承するものであり、一方、子供たちのエゴイズムが描かれるという点からは、『戸田家の兄妹』に連なるものであるとされる。子供たちのエゴイズムという構想は『麦秋』の段階でも浮上したものの、一応そのときは見送られたと野田高梧が語っており、それが『東京物語』で改めて展開されたのである。そのことについては、前述したように小津自身も述べている³⁶¹。

『東京物語』には、確かに『一人息子』や『戸田家の兄妹』と連続する要素もある。しかし、後述するように、この作品には、戦前のものとは異なる戦後初期の小津作品の特徴を見てとることができる。佐藤忠男は、『麦秋』と『東京物語』の相似性を指摘し、果てしなく生成流転してゆく人生において、その時間のいとおしさが強調されていることに注目している。すなわち、『麦秋』で上野公園での老夫婦のセリフにある「今が一番のいいときかも知れないよ」という言葉は、やがていまより不幸なときが確実に訪れる、という予感を含んでいるという。ただ、彼らは、その残酷な予感についてあえて語らないのであり、いまが一番いいときだということだけを語るのである。瞑想的な静止状態の中で、来るべき不幸の予感に耳をすましながら、ただ、現在の幸福についてだけ語る時、生きている時間の一刻一刻がこの上もなく貴重なものとして感じられてくる。このように論じた佐藤は、そうした瞬間をつくり出すことを目的としてつくられているのが小津映画であり、『東京物語』は、そのモチーフをもっともあからさまに打ち出したものである³⁶²、と述べている。

5-1-2. 本研究の視座

「家」制度における家長は、戸主として家督（系譜、祭具、墳墓）の管理・所有の権限

³⁵⁷ 吉田、前掲書・注(119)、175頁。

³⁵⁸ 『東京物語』は、アメリカ映画『明日は来らず』(Make Way For Tomorrow)の影響を受けているという見方がある。1937年のパラマウント作品。監督はレオ・マッケリー。五十年連れ添った老夫婦が差押えで家を失い、それぞれ長男と長女に引取られるが、厄介もの扱いされて、結局夫は末娘の許へ、妻は老人ホームに行くことになる、というストーリーである。小津安二郎はこの映画は見えていないが、野田高梧は見たという。(田中、前掲書・注(154)、377頁。)

³⁵⁹ 田中、前掲書・注(154)、380頁。

³⁶⁰ 田中、前掲書・注(154)、376～377頁。

³⁶¹ 田中、前掲書・注(154)、376～377頁。

³⁶² 佐藤、前掲書・注(118)、455～456頁。

と、だれが戸の一員であるかあるいは一員になりうるかということを許可する権限を持ち、権力が強く、威信も高かった。また、妻はあくまで夫に従順に従うものとされていた³⁶³。

しかしながら、戦後初期小津作品においては、伝統的「家」制度の絶対的権力者としての家長やそれに服従する妻や嫁の姿は、すでに全く描かれていない。むしろ、『麦秋』と『東京物語』に至っては、絶対権力の不在のなかで、家族構成員それぞれのエゴという問題が浮上していることに注目すべきである。

それでは、『麦秋』と『東京物語』の両作品においては、小津作品にとって新しい要素であるエゴイズムの問題がどのように表現されているのだろうか。エゴイズムの出現と共に強調された主体的決断というものに注目し、両作品においてそれがどのように作用しているかを探っていききたい。

まず、『麦秋』に関しては、家族内の個々人がどのように描き出されているのか、その中で小津のいう「明るいもの」として強調されている部分は何か、という点に焦点を合わせて考察を進めていく。『麦秋』のヒロインである紀子（原節子）を中心に、小津の描き出した間宮家一家やその家族の変化の意味を探り、その中に描かれている新たな家族の幸せ、新たな共同体への期待について改めて考えていく。特に、紀子の結婚をめぐる主体的決断はどのような意味を持ち、家族全員にどのような影響を与えているかを探ることによって、この作品の特徴を明らかにしたい。このような作業は、さらに『麦秋』の構想の過程でスタートしたとされる『東京物語』の特徴を明らかにすることにも繋がるだろう。

『東京物語』に関しては、崩壊していく家族を描くプロセスの中で、小津の提示した日本社会の可能性というところに注目したい。それは、前述した『東京物語』の製作意図の中で小津の語る「人間の救いの暗示」そのものであり、その意味を探っていくことによって、本研究で「プロジェクト」として取り扱った戦後初期作品の特徴を浮き彫りにしていくことができると思う。

³⁶³ 木下（他）、前掲書・注(291)、49頁。

5-2. 移り変っていく家族、浮き彫りにされていくエゴイズム

5-2-1. 優しさを失ってしまった子供たち

『麦秋』は間宮紀子を中心として、彼女の婚約にいたるまでの、春から秋までの日常の出来事を描く作品である。紀子（原節子）は28歳で、丸の内のある会社の秘書である。父の周吉は植物学者であり、今は家で原稿を書いたりカナリヤや目白のスリ餌をこしらえたりする日課を過ごしている。兄の康一（笠智衆）は病院の内科部長を務めており、妻の史子と二人の子供がいる。そこに周吉の老妻であり紀子と康一の母である志げが居り、さらに今夜田舎の大和から上京する伯父さんがしばらく滞在するという、北鎌倉の静かな住宅地の賑やかな一家の場面から物語が始まる。

作品の冒頭で、間宮家のシーンに流される、『埴生の宿』の穏やかな旋律³⁶⁴からは、平和で暖かい幸せな家庭、安らぎの場としての家族の姿が、明快に伝わってくる。一家団欒の朝食の風景から始まる、間宮家の日常は、暖かくユーモラスに展開されていく。例えば、周吉が、孫の勇（6歳）の爪をきってやり、勇は「お祖父さん大好き」といってビスケットをもらうが、いっぱい貰ってからは、お祖父さんに「きらいだよ」「大嫌いだよ」と態度を変え、周吉を笑わせる。悪戯好きの孫を可愛がる優しいお祖父さんの姿がそのまま伝わるシーンである。

周吉の兄の茂吉（73歳）が上京した後も、子供たちの悪戯は続く。耳が遠くなり、気がつかない茂吉に、「バカ！」と何回も繰り返し、気がついたらしく振り返ると、あわてて逃げてしまう勇を見て、茂吉も「ハハハハハハハ」と笑うだけである。三代代における周吉や兄の茂吉と、孫たちの悪戯の場面は、一切万物が生滅変転して、常住でないこと、つまり、同じ状態にとどまらず、移り変わっていかざるを得ない人間の日常生活の姿をユーモラスに描いている。

ところが、上記のように幸せな一家の日常の中で、移り変わっていく子供と親の関係は、いつでも相克になる可能性を含むものであり、周吉を大和に誘う茂吉の話からも、変っていく親子の関係性がうかがえる。

茂吉 「ウム？ ウーム、来た方がええ。お志げさんもな。大和はええぞ。まほろばじゃ。——いつまでも若いもんの邪魔しとることない……」

周吉 「そうですよ、この頃は康一がなにもかもやってくれるんで……」

志げ 「伺いますわ、是非……」

『麦秋』の作品世界において、現在、間宮家の事実上の家長の役割を果たしているのは、長男の康一である。康一は、少し家父長的な性格を持った頑固な人物として描かれており、その性格の特徴は、妻に対する態度や子供たちへの対応からも読み取ることができる。自

³⁶⁴ 家庭のシーンにオルゴール演奏で三回使われている。

分の気持ちや感情を優先し、母親へさえも配慮のかけた話し方をするなど、優しさを失っていく息子の姿が表現されている。子供を叱った後の紀子との会話にも、他人の忠告を聞き入れようとしない固い康一の姿はよく現れている。

紀子 「ご機嫌悪いのね。——お兄さん駄目よ、自分の感情だけでおこるから……。可愛そうよ」
康一 「何が？」
紀子 「そんなことしたら、子供たちいじけちゃうわ」
康一 「余計なこと言うな！」
紀子 「余計なことじゃないわ。お兄さんいつだって……」
康一 「人のことはいいんだ！ お前、自分の心配しろ！」
紀子 「はいはい」

紀子は笑いながら出てゆくがゆえに、康一の固さはより浮き彫りにされる。さらに、紀子の結婚の話を中心に心配する母親への無愛想な話し方からも、優しさを失った息子の厳しさは容易に感じ取れる。

志げ 「……でも、なんだか可哀そうな気がして……」
康一 「何が可哀そうなんです？——お母さんがそんなふうを考えてらっしゃるんじや、紀子の方がよっぽど可哀そうだ」
志げ 「……そうかしら……」
康一 「そうですよ。そうじゃありませんか。——お母さん、少し欲張りすぎてやしませんか？ 今までだってそうだ」

母親の志げは、夫の周吉に息子に「——叱られちゃって……」と言う表現を使うが、周吉は「いいさ……みんなが本気で心配してるんだよ」と息子を理解する態度で一貫し妻を労わっている。

このように『麦秋』で描かれた親に対する康一の態度は、『東京物語』において自分の生活だけを優先し、親に対する優しさを失った息子や娘の姿により深化している。『東京物語』で、七月初旬の朝、周吉（70歳）ととみ（67歳）は、尾道から東京旅行への仕度をしている。夕方大阪に着く汽車に乗り、大阪で三男の敬三と会えるのを楽しみにしている。末娘の京子（23歳）は、尾道で小学校の先生をしている。両親のため用意したお弁当を渡し、駅へ見送りに行くことや魔法瓶にお茶を準備したことを言って学校へ出かける。

無事に東京の長男の家に着いた周吉ととみは、息子や娘、孫たち、嫁らと、久しぶりの再会を楽しみ、とみは、みんなに会えたことを夢みたいだと喜ぶ。長男の幸一、長女の志げ、戦死した次男の未亡人である紀子は、父親から尾道の近況を聞きながらくつろいでお

り、孫の勇はとみの膝を枕にして眠っている。

幸一は、東京の場末で開業している医者である。幸一と妻の文子は、遠くから上京した両親をやさしくもてなすが、それは仕事上の不都合や不便な状況は少しも我慢しようとはしない優しさに過ぎない。幸一は緊急の患者のため、約束していた東京見物にも行けなくなる。

文子 「どうしましょう。お父さんお母さん、あたしお供しましょうか」

幸一 「いいよ、お前行ったらうちが困るじゃないか。今度の日曜にでも行くさ」

長女の志げは、美容師で、自宅で美容院を経営している。志げは両親に対する暖かい愛情や思いやりに乏しい利己的な性格を、誰の前でもそのまま率直に表現している。夫の庫造が両親のための東京案内を言い出すと、志げは「いいことよ、余計な心配しなくたって」と言い切る。また、夫が浅草まで行って買ってきた白餡菓子を食べながら、志げは不満そうに言う。「おいしいことはおいしいけどさ。こんな物勿体ないわよ。お煎餅で沢山」。志げが、紀子の会社に電話をして両親の案内を堂々と頼む場面には、紀子の都合に対して全く配慮していない志げの図々しいともいえる性格がよく表われている。と同時に、紀子は、普段から大変優しく心温かい人物であることが推測される。

志げ 「あのね。お願いがあるんだけど。明日どお、あんた、ひまないかしら？ いえね、お父さんお母さん、まだ東京どっこも見てないのよ……そうなの、だからあんた、明日でも都合ついたら、どこか案内してやってほしいの、悪いけど……」

幸一も志げも、自分たちの生活に忙しく、やがてははっきりと両親の東京滞在を厄介や負担に思うようになり、結局は、志げの提案で三千元ずつ出して熱海へ行ってもらう相談をする。それは、忙しいという立派な言い訳で全く両親の世話をしようとしなない二人にとって好都合な計画であった。

志げ 「熱海でいい宿屋知ってんの。見晴らしがよくて、とっても安いの」

幸一 「そりゃいい。おれもちよいと困ってたんだ。そりゃいいよ、どっかへつれてくったって、二、三千元はかかるからね」

志げ 「そうよ、この方が安上がりよ。それに温泉にも入れてさ」

全く心からの誠意のない、親切ごかしの態度であり、このような子供たちの姿は、子供たちの状況を理解しようとし優しい心や態度で一貫する周吉ととみの態度と比べて、一層対照的に描かれている。

周吉夫婦は、熱海の宿で、マージャンの音や艶歌師の流行歌の騒音のため、休むことができず、予定より早めに東京の志げの家へ帰ってくる。老夫婦の帰りに驚きや不満の感じを隠さない志げは、相手にしていた客に聞かれると次のように答える。

客の女 「どなた？」
志げ 「ええ、ちょっと知合いの者——田舎から出てきまして……」

佐藤忠男は、まるで自分はもっと立派なブルジョアの娘だと言わんばかりで「両親です」とは言わない上記のシーンの態度や、後半部で「ハハ、キトク」の電報を受けて、すぐ現実的になって「喪服、持っていかななくてもいいかしら？」と言うセリフなどを例に、杉村春子（志げの役）が瞬間的に感情を切り替えながらしゃべる巧妙なチェンジ・オブ・ペースのおかげで、この作品がじつにユーモラスなものになっていると論じている³⁶⁵。

ただここで指摘しておきたいのは、この親に対する志げの利己的で勝手な態度は、ユーモラスな印象を与えると同時に、東京での余裕のない生活の影響、さらには幼い学校の時から志げにとって親が尊敬の対象ではなかったことすら暗示しているという点である。志げの両親に対する不信や不満の態度は、両親が東京に着いた日、二階の部屋で母のとみと紀子との三人で交わされる笑い話からもうかがわれる。

志げ 「ううん、ほんとよ。ふとったのかしら——あたしたち子供の時分、ずいぶん大きなお母さんだと思って、学校なんかへ来ると恥ずかしくってね」
紀子 「まァ……」
志げ 「いつか学芸会の時、椅子こわしちゃったのよ」
とみ 「嘘よ、ありゃ椅子がめげとったんじゃん、こわれとった」
志げ 「お母さんまだそう思ってるの？」
とみ 「そうですわ」
志げ 「まァ、いいわよ。さァ行きましょう」

自分の母や父が、立派で素敵な親であることを信じ込んだり、その裏返しで、そうではない親を恥ずかしく思ったりする子供時代の経験は誰にも思い当たるものである。この場面で、志げは、母が未だ本当の事実を認めないと考えているはずである。佐藤忠男が指摘するように、それぞれの場面は杉村春子の卓越した身振りや表情によって、ユーモラスに描かれており、そのために、自然に志げという人物の性格や態度を正直な人として受け入れ共感さえできるようになる。

しかし、作品中の現在の年老いた両親の優しく配慮深い姿からは理解しがたい志げの勝手な態度は、実はこの両親が間違いを犯したり乱暴であったりした過去を持っているのか

³⁶⁵ 佐藤、前掲書・注(118)、456頁。

もしれないという可能性も示唆している、ということに留意しておきたい。

庫造 「どうしたってンだい。どこで呑んで来たんだい」

志げ 「どこだか！！——だらしがないわねえ……お父さんは昔はよく呑んだのよ、宴会だって言うと、いつもグデングデンになって来て、なんだかんだってお母さんを困らせたもんよ。いやでねえ、あたしたち……それがやっと、京子が生れる時分から、まるで人が変わったみたいにスッカリやめちゃって、いい塩梅だと思ってたのに……」

庫造 「おう、どうする？」

志げ 「今日はもう帰って来ないと思ってたのに、変な人連れて来ちゃって……いやんなっちゃうなア……」

上に引用したのは、父親が久しく東京で再会した旧友と酒を飲んだ後、酔っぱらって友達を連れて美容院に帰ってきた場面のセリフである。父親に対して、帽子を脱がせたり被らせたりしながら、その過去を引き合いに出してなじる志げのしぐさや、吐き出すような眩きからは、ユーモアを越えた悲しさまでが伝わってくるのである。

小津自身、『東京物語』について次のように語っている。

例えば、どこの家庭でもしばしば経験することだが、肉親同志であるが故に、かえって平素は身内の者に冷たい者がいる。その冷たい者が他人には馬鹿に親切だったりすることもある。肉親同志はお互いの愛情に慣れすぎているためだろう³⁶⁶。

「お互いの愛情に慣れすぎている」という小津の表現は、上記のシーンで志げのいらだたしい眩きとも対応している。つまり、それは親たちの過ちに対する不満であり、苛立ちでもある。こうしたことから、親に対する志げの利己的な考えや態度は、長い間の親子関係から生じた不満や不信から作られた側面もあることを否定できなくなるのである。

5-2-2. 他人ゆえの配慮や誠意

優しさを失ってしまった子供たちの姿とは対照的に描かれているのが、他人ゆえの配慮や誠意であるといえる。これは、変容の過程にある家族が持つようになった新しい側面ともいえ、または、新たな可能性ともいべきものである。『麦秋』と『東京物語』では、実の子供ではない人物として嫁の史子と紀子が登場する。彼女らは両親や家族成員への深い愛情や誠意をもって振る舞い、バラバラになっていく家族をまとめることに大きな役割を果たしている。

³⁶⁶ 『キネマ旬報』1953年10月上旬号（「小津安二郎の演出——『東京物語』の撮影を見る」）。（田中（編）、前掲書・注(105)、193頁から再引用。）

『麦秋』に登場する康一の妻の史子（三宅邦子）は、家計のやりくりに熱心な主婦であり、優しいお姉さんとして、紀子とは実兄の康一よりも仲のよい本当の姉妹のように頼り合っている。紀子は会社の専務からの縁談の話も姉に気軽にしており、友達の披露宴の帰りには、土産のショートケーキを史子にあげながら楽しく宴の模様や友達について話をする。紀子は史子に自分の日常の出来事をいつも話しているため、康一も史子を通して縁談についての紀子の考えをうかがおうとする。突然一人で結婚を決めた後も、紀子は家族の中ではただひとり史子だけに、結婚に対する自分の心境を打ち明けることができる。紀子を心配する気持だけではなく、信頼し尊重する義姉の存在は、家族内のコミュニケーションを円滑にさせる役割としても注目すべきである。

一方、『東京物語』で描かれる嫁の紀子（原節子）は、家族をまとめる中心的役割を果たす。実の子供たちである志げや幸一とは異なり、心から親切に両親の周吉ととみに尽くす人物は、戦争で死んだ次男の嫁である紀子である。紀子は一日会社から休暇をとって、周吉夫婦に東京を案内する。自分のアパートに招いてからは、隣の部屋からお酒などを借りて誠意を込めたもてなしをする。亡くなって八年にもなる夫の写真を大事に置いている紀子にとって、周吉ととみは掛け替えのない父親であり母親である。

熱海から帰って宿無しになったとみが再度訪れたときも、紀子は心から喜び寝床の上でとみの肩を揉んであげたり、翌朝配慮深い言動でお小遣いの金を渡そうとする。とみはそれは逆だと言って断るものの、紀子の気持を察して有難く受け取り、紀子の優しさに涙ぐむ。紀子の優しさや温かい心は、紀子を演じる原節子固有の明るさや笑顔、慎み深い言葉使いやしぐさの品格によってより浮き彫りにされる。

東京へ出た実の息子や娘の現実生活の厳しさは、彼らから時間的・精神的余裕を完全に奪っており、尾道から上京した両親を厄介もの扱いすることになる。しかし、厳密にいえば他人にすぎない、次男の未亡人の紀子だけが、両親に対して精神的にも無限の面倒をみるのである。厳しい生活から生れるものとして、または肉親同士としての愛情の相剋を描きだしながら、他人である嫁が親の面倒をみるという状況で、小津は何を語りかけようとしたのか。

バラバラになっていく家族の姿。その中で小津は、特にどちらの愛情を否定しようとも、強調しようとはせず³⁶⁷、受容せざるを得ない現実をそのまま自然に描きだしている。ただ、そうした描写には、それではこのままでよいのか、という明確な問題提起も確かに含まれているように思われる。その問題提起は、子供たちに何も期待しない、何も要求しない、要求できない周吉やとみの姿によって、かえって明確に表現されることになる。

³⁶⁷ 前掲誌。(田中(編)、前掲書・注(105)、193頁から再引用。)

5-3. 決断の引き受けと尊重

第4章で考察したように、『宗方姉妹』では赦しを出発点とし、そこから関係を紡ぎ直していくために、妻・節子（田中絹代）の主体的な決断が重視された。続く『麦秋』の場合、紀子（原節子）は一人で突然結婚を決心し、既存の他の家族を戸惑わせる。彼女の主体的な決断は唐突にさえみえるだろう。ところが、紀子の決断は、まさに主体的なものとして、自ら責任を含めて引き受けていかざるを得ないことが強調される。その力は、本人の引き受けに加えて、周囲の人物もそれを尊重するという形で発揮されているのである。

5-3-1. 結婚をめぐる主体的な決断：『晩春』（1949）と『麦秋』（1951）

第3章で考察した『晩春』では、父と娘の幸せな日常、それによる相乗的關係性がよく描かれており、父はひたすら娘の将来のために嫁に行かせようとする。また、娘も父親との生活に大いに満足しているが、仕方なくお嫁に行く選択をせざるを得ない状況が描かれる。これは、前述したように、現在は相乗的な家族関係の中でも相剋の可能性を含んでいるという小津の認識と、それに対する警戒や提案を示唆していると考えられる。

ところが、同じく娘の結婚という話を描く時に、『麦秋』では、際立つ相乗性の中にある相剋の可能性というより、そもそも家族関係においてそれほど相乗性が強調されていない。このような関係性は、紀子の結婚をめぐる家族全員の期待や心配にも関わらず、紀子一人での主体的な決断という形で浮き彫りにされるのである。

小津は『麦秋』において、まさにエゴを前提にしながら、どのように関係の繋ぎ直しが可能なのかという問いに重きを置いている。その点から、『晩春』の姉妹篇のように思われる『麦秋』という作品は、『晩春』とは異なる特徴や違いを見せている。小津が『麦秋』で描こうとしたものは、紀子の主体的決断を通して明らかに提示されているのだ。したがって、結婚をめぐる紀子の決断の意味をより深く探る必要があるだろう。

『麦秋』で描かれる平和で幸せな家庭は、紀子の結婚の問題をきっかけとして心配や不安の冷たい雰囲気覆われることになる。会社の上司である佐竹は、紀子に、四国の善通寺の旧家の次男で商事会社の常務をしている先輩を結婚相手として紹介し、写真を渡す。後で縁談の話を知った兄の康一は、知り合いを通して相手を調べ、指折りの名家のしっかりした人であると喜び、母や妻に詳しい話しをするが、母の志げと妻の史子は、満四十にもなっている相手の年を聞いて驚き心配し始める。

康一	「しかし年は問題にならんと思うんだ」
志げ	「でも、一ト廻り余りも違うとねえ……」
史子	「そうですねえ……」
康一	「じゃ幾つならいいんだい。紀子だってもう若いとは言えませんよ。そんなこと言ってた日にゃ、いつまでたったってお嫁になんかやれやしない。立派な相

手ならいいじゃありませんか。こっちだってそう、ぜいたくを言える身分じゃないんだ」

志げ 「……でも、なんだか可哀そうな気がして……」

康一 「何が可哀そうなんです？——お母さんがそんなふうと考えてらっしゃるんじゃ、紀子の方がよっぽど可哀そうだ」

志げ 「……そうかしら……」

康一 「そうですよ。そうじゃありませんか。——お母さん、少し欲張りすぎてやしませんか？ 今までだってそうだ」

史子 「紀子さんどう思ってたらっしゃるか……」

康一 「紀子の気持はわかってるじゃないか。お前、そう言ったじゃないか」

史子 「そりゃアあなたが……」

康一 「馬鹿ッ！ そんなこと言うか！ いい加減なこと言うなッ！」

兄の康一は、まだ本人である紀子の気持も確かめる前に、主に相手の家柄や職業など客観的によい条件だけを聞いて満足する。相手の年齢を気にする母親の気持は当然とも言えるが、康一はまともに母や妻の心配する気持など理解しようとしなくて、自分の考えや判断だけを主張し、それに逆らう母や妻の前では、急に不機嫌になり勝手な言葉で彼女らを叱ったりする。

紀子は、容姿もきれいで明るく優しい性格の女性であるが、意志が強く決断力を持った人物として描かれている。このような紀子の性格は、結婚の相手として妻に死なれ三才の子持ちである矢部を結婚相手に選択する経緯で浮き彫りにされていく。よい縁談があるのに、子供がある男と結婚しようとする紀子の決意は、家族を怒らせたり悲しませたりしながら、『麦秋』のなかでごく自然に描かれる。

小津は、このような紀子の性格を演じた原節子の演技を絶賛している。

僕はむしろ世間で巧いといわれている俳優こそまずくて彼女の方がはるかに巧いとすら思っている。小手先だけが眼にとまる巧さは本当の巧さではない。その点彼女は自分で納得のいかない演技は絶対にやらない。僕が一つのセリフを注意すれば心理まで訂正するといった非常に勘のいい鋭さを持っている³⁶⁸。

僕は過去二十何年か映画を撮ってきたが、原さんのように理解が深くてうまい演技をする女優はめずらしい。(中略) 実際、お世辞めきにして、日本の映画女優としては最高だと私は思っている³⁶⁹。

³⁶⁸ 産業経済新聞、1951年8月30日（「彼女は誰でしょう／小津監督の理想の女性」）。
(田中(編)、前掲書・注(105)、104頁から再引用。)

³⁶⁹ アサヒ芸能新聞、1951年9月9日。(田中(編)、前掲書・注(105)、105頁から再引用。)

紀子が結婚相手として選択した矢部謙吉（34歳）という青年は、近所に住んでいる昔からの知りあいで、戦死した紀子の次兄とは友達であった。矢部は、今は康一とおなじ病院に勤めている。一昨年妻に死なれて、小さな女の子があり、母のたみと三人で暮している。矢部は秋田の県立病院の内科部長にいくことを決め、長くて三、四年の辛抱であると母親を説得するが、母のたみは、地方に行くのが不満である。しかし、仕方なく一緒に行くことにしたたみは、憂鬱な気持で矢部の靴下を繕っている。そこへ紀子が、餞別をとどけてくるが、母のたみは、一人で思っていた結婚の話を経子にする。

たみ 「虫のいいお話なんだけど、あんたのような方に、謙吉のお嫁さんになって頂けたらどんなにいいだろうなんて、そんなこと思ったりしてね」

紀子 「そう」

たみ 「ごめんなさい。こりゃあたしがおなかの中だけで思った夢みたいな話…
…」

紀子 「ほんとにそう思ってた？ あたしのこと」

たみ 「ごめんなさい。だから怒らないでって言ったのよ」

紀子 「ねえ小母さん、あたしみたいな売れ残りでもいい？」

たみ 「え？」

紀子 「わたしでよかったら……」

たみ 「ほんと？」

たみは、紀子が息子の矢部と再婚してくれると聞き、唾然としたあとしんみりし、紀子の両手を握って涙ぐんで嬉しがる。上記のシーンに関して、野田高梧の原節子に対する評価は、まことに的確であると思われる。

杉村（春子）さんの小母さんが「あなたみたいな人がお嫁に来てくれれば」というところで原さんがどんな表情をしてみせるかと思って実は楽しみにしてたんだが非常に的確に表現しましたね、なるほどと思った、あの顔一つで紀子の心境が嘘になりますからね³⁷⁰。

野田も述べているように、結婚のことをいわれて直ちに認める、紀子の素直で明るい表情からは、決して軽率な判断を下しているとは見られない紀子の温かい性格、自分を大事に思ってくれた母のたみへの感謝の気持、これからの自分の人生に責任をとることのできる一人前の人間としての強さがそのまま伝わってくるのである。

紀子は、自分の結婚相手を決めるという大事な判断や決心を、矢部の母のたみの話をきいた途端に、何の躊躇もなくはっきりと下している。ボードウェルは、この紀子の決心に

³⁷⁰ 田中、前掲書・注(154)、359頁。

ついで、次のようにその動機の不確かさを指摘している。

紀子は、結婚の動機の説明として、矢部と結婚すると幸せになると突然思ったのだと言うし、アヤに自分は彼と一緒にいると安心なのだというのが、矢部は今やプロットの外に置かれているので、二人が感情を共有するシーンは出てこない。紀子の動機の不確かさは、文体上の諸要素も形成する³⁷¹。

さらに、ボードウェルは、『晩春』は伝統と現代の総合を約束するが、『麦秋』は、脆い現代性、つまり「恋愛結婚」がなおも不確実なものであるということを認める現代性、そして戦前の素朴さを取り戻したいという願望から生じるような現代性を仮定している³⁷²と、紀子の結婚に表現された「現代性」を説明している。

これに対して佐藤忠男は、『麦秋』は、何気なく日常を描くようなふりをして、じつは人生の至福を描いた傑作であった³⁷³、と評価する。彼によると、小津は、男と女のラヴ・シーンを滅多に描かなかつた代わりに、女の男への愛情、男の女への愛情を、間に家族の誰かをおいて間接的に表現することを得意としたという。『麦秋』は、その典型的なもので、紀子の日頃とくに意識しないでいた矢部への愛情は、矢部の母親とのおしゃべりをきっかけにして急に鮮やかに流露する³⁷⁴。佐藤の解釈によれば、紀子のこの縁談の進み方には、小津自身の結婚についての秘かな願いがこめられていた。自分では何も言わずにいて、母親とか、周辺の人たちがやたらと心配する、それで、ふっと偶然のようにしていい縁談がまとまる。これこそが、小津にとっても、また男と女の愛の告白という形式の難しさに悩む多くの男女にとっても、至福のイメージである³⁷⁵、と言うのである。

上記のように、紀子の結婚の成り行きについて、ボードウェルと佐藤は、かなり対照的な解釈を行っている。つまり、紀子の動機の不確かさを指摘するボードウェルとは異なり、佐藤は積極的に自分の心を表現することなく、結婚に至る過程を至福のイメージとして表現している。

一方、吉田喜重は、『麦秋』をまぎれもない反『晩春』的な作品として位置づける。『晩春』において、ふたりのあいだに性的な誘惑を感じさせたことは、近親相姦とも誤解されかねない危険なものであった。こうしたアナーキーな発想を許してしまった父親役の男優をあたかも懲罰するかのように、『麦秋』では凡庸で俗なる兄の役へときびしくおとしめ、娘の役を演じた女優もまた『麦秋』では、未来の夫をみずから選び、求婚するといった現代的な行動を取らせている。そのことによって、性の神秘さをはらむ聖なる女性といった

371 ボードウェル、前掲書・注(238)、515頁。

372 ボードウェル、前掲書・注(238)、517頁。

373 佐藤、前掲書・注(118)、444頁。

374 佐藤、前掲書・注(118)、441頁。

375 佐藤、前掲書・注(118)、443頁。

イメージを消し去り、あえて反転させてしまった³⁷⁶、と吉田は言う。

こうしたこれまでの解釈に対して、筆者は、『麦秋』で紀子が行う自分の結婚に対する決断には、戦後小津作品の中でも際立つ主体的決断の意味が表現されていると考える。それは、いわば「開かれた共同体への主体的な決断」とでも呼ぶべきものである。

一見すると、紀子は、優しく自分を心配している家族に一切の相談もなく、勝手に衝動的な気持で結婚相手を決めてしまったようにも映り、ボードウェルの指摘のように、その動機は不確かな印象を与える。矢部と二人で直接お互いの愛情を話し合ったり、たしかめ会う場面やセリフも存在しない。しかし、作品の中で矢部は、まじめに働く青年として、娘には優しい父として、また、父に叱られて遅くまで家に戻らない間宮家の子供たちを誠意をもって探しにいく、信頼できる隣人として描かれている。さらに、戦死した紀子の兄の省二からもらって以来大事に守ってきた麦の穂の入っている手紙を、秋田に転勤する前に紀子に渡そうとする姿からも、物事に対する彼の慎重さがうかがえる。

そんな矢部との結婚に激しく反対する兄や親の前で、紀子は、堂々と自分の気持を説明する。

紀子 「だけどあたし、小母さんから言われた時、すーっと素直にその気持になれたの。なんだか急に幸福になれるような気がしたの。——だからいいんだと思ったの」

紀子は、「先いって後悔しないか」と何回も確かめる兄の言葉に、断固たる態度で後悔しないとはっきり答え続ける。紀子の矢部に対する気持は、東京を離れて秋田にいったら「モンペはくのよ、あなた」という友達のアヤとの会話にも、より明快に表現されている。

アヤ 「じゃ、やっぱり好きだったんじゃないの！」

紀子 「ううん、好きとか嫌いとかじゃないのよ。昔っから一番よく知ってるしこの人なら信頼出来ると思ったのよ」

アヤ 「それじゃやっぱり好きだったんじゃないの！」

紀子 「ううん、違う！ この人なら心から安心出来るって気持——あんた、わからない？」

アヤ 「何言ってんの！ それが好きだっていうことなのよ！」

紀子の結婚に不賛成であることを、紀子の前ではっきり言い出す兄の康一、夫の周吉や嫁の史子の前では心配の言葉が絶えない母の志げ、人の前では何も言わないが一人ではなんとなく嘆息がもれ、空を仰ぐしかない父の周吉。家族の面々はすべて善良であり、紀子の幸福を祈っている。しかし、それは、紀子の考えや判断を信頼し尊重する気持ちという

³⁷⁶ 吉田、前掲書・注(119)、248～250頁。

よりは、それぞれの立場から考える紀子の幸福であり、他人の目を意識した紀子の幸福であるともいえる。紀子は、このような状況を十分承知していたからこそ、一人で矢部との結婚を決めるという手段を選択したかもしれない。

海岸での紀子と史子の会話からは、紀子が本当に思慮の深い、開かれた性格を持った人物であり、既存の常識や価値とは異なるが、まさに新たな価値基準で物事を考え責任をとって実践できる人物であることが証明される。

紀子 「……あたし、子供大好きだし……」
史子 「けどお父さまお母さま、そうお思いにならないわ。みっ子ちゃんだってだんだん大きくなるでしょうし、あなたに赤ちゃんでも出来れば……」
紀子 「大丈夫——そのことも、あたし、よく考えたの。きつとうまくやってけるわ。どこにだってよくあることだしあたしに出来ないことないと思うの」
史子 「そう。——そんならいいけど……」
紀子 「それに、あたしのんきなのかしら、お金のないことだって、人が言うほど苦勞にならないと思うの。平気なのよ」
史子 「だったら、あたし、もうなんにも心配しない」
紀子 「ほんとはねお姉さん、あたし、四十にもなってまだ一人でブラブラしているような男の人って、あんまり信用できないの。子供ぐらいある人の方がかえって信用できると思うのよ」
史子 「……えらいわ、紀子さん——」
紀子 「どうして？」
史子 「あたしなんか、なんにも考えないでお嫁に来ちゃった……」

上記の会話は、紀子のような人物のいるところであれば、たとえ経済的に豊かではない遠い田舎であっても、お互いに信頼し合い、他人を暖かい心で受け入れ、それぞれの人格を尊重することができるような、幸せな未来が約束された場所になる、という確信を観衆にもたらす。人生の重大事である結婚を決める時に、紀子は、他人の目を意識した判断や関係ではなく、形にこだわらない信頼や誠実さ、暖かい愛に基づいた中身を重視している。そしてそのような価値観に基づいて、開かれた新たな共同体を築き上げるべく主体的な決断を下しているのである。

ただ、紀子の自信に満ちた決断や態度は、ある意味では、人生の経験から誰よりも紀子を心配し配慮する両親の意見を聞き入れようとしないうところから憂慮されうる余地を残しているとも考えられる。ところが、ひたすら沈黙し独り言をつぶやくだけの両親の姿から、何も言おうとしない、あるいは、言えなくなった親世代の変化に注目していきたい。

5-3-2. ひたすら肯定し沈黙する父親と母親

小津作品では、『宗方姉妹』（1950）で癌によって死を迎えていた父親の登場以来、親の姿は変化する。つまり、親は現状を肯定し不満を言わずに沈黙するようになる。

『麦秋』で紀子の父周吉と母志げは、現状に満足しお互いに我らはいい方で幸せであると慰め合う。『麦秋』では冒頭から、悪戯好きで勝手な子供たち、優しく平和に家庭を守っている老夫婦、少々家父長的な性格を持つ康一と儉約して家計を営んでいく妻の史子、明るく優しい性格の紀子など、幸せな間宮家一家の現在の姿が描かれている。

ところが、戦死した次男が帰ってくることを信じている母親は、言葉では表現できない悲しみや痛みを抱え込んでいる。この耐え難い悲しみを抱えているからこそ、両親は健康に時間を共にしている子供たちや孫たちに喜び、不満を言わず一貫して沈黙しているのかもしれない。

国立博物館の庭に座ってサンドイッチを食べながら交わす会話からも、現在の幸せに満足しようとする老夫婦の姿が浮き彫りにされる。

- 周吉 「しかし、なんだねえ、うちも今が一番いい時かもしれないねえ……。これで紀子でも嫁にいけばまた寂しくなるし……」
- 志げ 「そうですねえ……。専務さんのお話、どうなのでしょう？」
- 周吉 「早いもんだ……。康一が嫁を貰う、孫が生れる、紀子が嫁に行く。——今が一番たのしい時かもしれないよ」
- 志げ 「そうでしょうか……。でもこれからだってまだ……」
- 周吉 「いやア、欲を言やアきりがないよ。——ああ、今日はいい日曜だった……」

上記のシーンについて、佐藤忠男は、この会話に見られるように、幸福とはこんなものか、と思われる一瞬に自分の気分のすべてを没入させ、それを、あるいは束の間のことかもしれないと意識しつつ心ゆくまで味わいつくすということが、この映画のすべてであった³⁷⁷、と論じている。

大和の麦秋を背景に描かれる最後のシークエンスでは、年老いた両親は麦畑の中を婚礼の列が通って行くのを眺めながら、再び慰めの言葉を交わしている。

- 志げ 「どんなところへ片づくんでしょうねえ……」
- 周吉 「ウム……」
- 志げ 「紀子、どうしてるでしょう……」
- 周吉 「ウム……みんな、はなればなれになったけど……。しかしまア、あたしたちはいい方だよ……」
- 志げ 「……いろんなことがあって……。長い間……」

³⁷⁷ 佐藤、前掲書・注(118)、444頁。

周吉 「ウム……欲を言やア切りがないが……」
志げ 「ええ……でも、ほんとうにしあわせでした……」

前述したように、小津は『麦秋』から個々人のエゴイズムに注目しはじめている。またエゴの登場と共に、上の引用に見られるような「欲を言やア切りがない」という親世代のセリフは、結婚をめぐる突然の紀子の決断にも一切親としての考えや不満を言おうとしなかった態度と一脈通ずるものがある。

一人で結婚を決めてしまった紀子に対して、激昂して反対する兄の康一とは対照的に、肝心の父は「ウム……」というだけで、一言も喋らないで沈黙し続けた。心の衝撃を誰にも表現せず、一人で黙々と耐えている父親の姿は、踏切で列車が通過し遮断機が上がった後も座り込んだまま溜息をつくシーンで切実に伝わってくる。

上記のように、『麦秋』で描かれた父と母の特徴は、そのまま『東京物語』の父・周吉と母・とみに表現され、既存研究では人生への観照や受容の姿として解釈された。『東京物語』で、東京について最初の夜、周吉ととみは、東京へ来られたことを喜びながらも、期待していた東京や子供に対する失望、具体的には幸一の家が意外に辺鄙な所にあることについて静かに語り合う。

とみ 「もっと賑やかなところか思うとった」
周吉 「幸一ももっと賑やかなところへ出たいいうとったけど、そうもいかんのじゃろう」

一般に『東京物語』は、『一人息子』（1936）と『戸田家の兄妹』（1941）を綜合したものととしてその延長線上で論じられてきた。しかし、ここで筆者は『一人息子』に描かれる母の姿とははっきり異なる『東京物語』の親の特徴を指摘しておきたい。

『一人息子』の母は、無理をかけてまで息子を東京で教育させるために献身的に製糸工場で働き続けている。立身出世を夢見たそんな親子が十数年ぶりに東京で再会する。しかし、息子は東京生活の難しさを母に説明し自分の状況を弁解する。母は息子をこれからではないかと励ますが、内心では落胆する。特に、この作品の最後のシーンに描かれる母の姿は、孤独感や絶望感に満ちた虚しさやこれ以上何の希望も生きがいもない閉塞状態であることをよく表現している。これに対して、『東京物語』の老夫婦は、子供たちへの失望や期待はずれに対しても、受容せざるを得ないその状況を、肯定的に受け入れ、常に些細なことであっても子供たちに「ありがとう」というお礼の言葉と共に感謝する態度を失わないのである。

熱海から日程より早く帰ってきた両親に志げは、今晚家で講習会があるから熱海でもっとゆっくりして来てほしかったと本音を言う。仕方なく志げは紀子のところへ、周吉は服部という旧友を訪ねてみようとし、再度出かける仕度をする。

周吉 「とうとう宿無しになってしまった……」

さびしい気持ちを笑いで鎮く周吉の笑顔は、ひたすら肯定し、自分の考えや状況に対しては何も言ようもしない父親の淋しさとして描かれている。公園の一隅に腰をおろしていた二人は立ち上って歩き出し、街の方を眺めながら、淋しそうに話し合う。

周吉 「なァおい、広いもんじゃなあ東京」

とみ 「そうですねあ。ウツカリこんなところではぐれでもしたら、一生涯探しても会わりゃしやせんよ」

周吉やとみにとって、東京という広い空間は、温かい思いやりや人情が伝わる空間ではなく、人ととのさまざまな距離感だけが投影され感じられる空間であるに違いない。しかし、二人はその状況をそのまま領き受容しながら黙々と耐えつづけるのである。

周吉は、尾道時代の旧友たちと十七、八年ぶりの再会を喜び三人で酒場へ飲みに行く。自分の息子に対する失望を語る沼田に周吉も自分の考えを述べる。

周吉 「しかなァ沼田さん、わしも今度出て来るまであ、もうちいっと伴がどうにかなつとると思うとりました。ところがあんた、場末のこうまい町医者ですあ。あんたの言うことあようわかる。あんたの言うようにわしも不満じゃ。じゃがのう沼田さん。こりゃ世の中の親ちうもの慾じゃ。欲張ったら切りがない。こりゃァ諦めにやならんと、そうわしやおもうたんじゃ」

沼田 「そうじゃのう、今時の若いもんの中にゃ、平気で親を殺す奴もおるんじゃから、それに比べりゃナンボウかマシな方か、ハハハハ」

周吉は、子供のことを色々不満に思っているものの、それは親の立場からの不満であることを悟っている。したがって彼は、子供を自分の正しいと思うように説得しようともせず、欲張ったら切りがないと、諦めなければならぬと自ら受け入れている。これは、自信を失い何も言わなくなった大人世界を代弁すると同時に、子供たちの行動や状況をそのまま受け入れざるを得なくなった当時の社会変動を反映していると解釈することができるだろう。

上記の周吉の考え方は、尾道に帰る途中病気になり、大阪の三男の敬三の下宿で回復したとみとの会話のシーンからも繰り返される。

周吉 「でも、子供も大きうなると、変るもんじゃのう。志げも子供の時分はもっと優しい子じゃったじゃにやあか」

とみ 「幸一も変りやんしたよ。あの子どももっと優しい子でしたがのう」
周吉 「なかなか親の思うようにはいかないもんじゃ……欲言や切りやにやが、まアええ方じゃよ」
とみ 「ええ方ですとも、よっぽどええ方でさあ。わたしらは幸せでさあ」

二人は、幸一も志げもすっかり優しさを失って変ってしまい、親の思う通りにはいかないものだと思きながらも、欲を言ったらきりがないと諦め、同時に自分たちは幸せな方であると慰め合う³⁷⁸。前述した『麦秋』と同じく、観客には寂しく見えてくるものの、「わたしらは幸せ」であると強調するセリフから、家族同士でも忍耐し肯定的な心構えを持つことの重要性を悟らせると共に、これでよいのかという問題が提起される。

物語の終盤、とみは尾道に帰って脳溢血で倒れ死を迎える。佐藤忠男は、寺の葬式の場面における瞑想的なポーズと、瞑想的な精神状態を指摘し、それをつうじて見えてくるものは、果てしなく生成流転してゆく人生そのものであり、その時間のいとおしさである³⁷⁹、と解釈する。つまり、小津の映画は、生きている時間の一刻一刻がこの上もなく貴重なものとして感じられる、そうした瞬間をつくり出すことを目的としてつくられているものであり、『東京物語』は、そのモチーフをもっともあからさまに打ち出したものである³⁸⁰、と佐藤は述べている。佐藤のいわゆる「時間のいとおしさ」は、妻の死後、夜明けの光景を見ている周吉の姿からも読み取ることができるだろう。

周吉 「ああ綺麗な夜明けだった」
「今日も暑うなるぞ……」

妻が亡くなった日、年老いた夫はその死を悲しむ言葉やしぐさの代わりに、夜明けの美しさを語っており、一人でその悲しみを耐えようとしている。一人では耐え難い悲しみの中でも、また新たな一日は奇麗に出発しようと受け入れる周吉の姿は、印象深い。妻を亡くした悲しみも、利己的な子供達への不満も、一切表現しない周吉を通じて何を感じ取れるか。周吉は変っていくものは何も惜しまず、淡々と受け入れている。

細君 「ほんとに急なこってしたなア……」
周吉 「いやア……気のきかん奴でしたが、こんなことなら、生きとるうちにもつと優しうしといてやりやよかったと思いますよ……」
周吉 「一人になると急に日が永うなりますわい……」

³⁷⁸ このような夫婦の態度は『麦秋』（1951）の老夫婦の会話からも表れている。

³⁷⁹ 佐藤、前掲書・注(118)、455 頁。

³⁸⁰ 佐藤、前掲書・注(118)、456 頁。

上のセリフは、ひとりで座ったまま海を眺める周吉と隣の細君との最後のシーンに見られるものである。妻の死さえも静かに受け止める周吉の姿を、吉田喜重は次のように捉えている。

老人はひとり居間に座り、放心したようにして、憩う。だが、老人の背に拵がる空間は、かつてはともにいたはずの、妻の不在を示すものにほかならない。そしていま老人の背には、遠い彼岸のかなたより注がれる、亡き妻の眼差しが宿っていた³⁸¹。

このように『東京物語』は、さまざまな眼差しが限りなく乱反射する空間をさまよう果てに、ようやくわれわれが見出したものは、なににもまして死者がこの世に注ぐ眼差しであった。そしてわれわれが生きるこの無秩序な世界は、こうした死者たちの眼差しにつつまれ、見守られることによって、かろうじて平和と安らぎが保たれているのであり、それが人間に与えられた唯ひとつの秩序であることを、小津さんは究極の黙示として語ろうとしたのである³⁸²。

当時の新聞メディアには、『東京物語』を「小津・人生観照の名作³⁸³」、「俳句的な人生描写³⁸⁴」、あるいは「人生観照、俳句、小津の作品では最高級」などの言葉で評しており、本作は、人生を俳句的な諦めの人生として描き、現代の断層を追及した傑作として評価されていた。このような当時の評価や吉田喜重の上記の指摘は、欧米における小津研究者の作品評価によく用いられる「日本的なもの」という観点にもつながるものであり、小津作品の大事な一部分を占めていることは否定できないだろう。

しかし、この観点は、積極的な家族関係や幸福の追求とは程遠い、目に見えない諦めや達観の姿勢だけを強調するものである。筆者は、『東京物語』における、より積極的な小津のプロジェクト性を発見していくことも同じように重要ではないかと考える。

小津は『東京物語』に対する当時の反応を受けて、次のように素朴な感想を語っている。

あの作品を見て泣いたりすることは私も脚本を書いた野田（高梧）君も計算に入れてなかった。ただ親子の関係を否定も肯定もしないで、ありのままに書いてみよう、いいとか、悪いとかでなしに親孝行しなければ……と感じてくれたなら、作者としては満足でないかと思っていた³⁸⁵。

381 吉田、前掲書・注(119)、240頁。

382 吉田、前掲書・注(119)、239頁。

383 読売新聞（1953年11月9日）の記事によると、「神髓は父娘の会話」というタイトルで、閑寂の雅趣、小津安二郎の淡々たる人生観照の名作、と述べている。

384 国際新聞（1953年11月6日）は、「俳句的な人生描写、淡々としているが泣けた」というタイトル記事である。

385 東京新聞、1953年12月9日。（田中(編)、前掲書・注(105)、203頁から再引用。）

前述したように、小津は、特にどちらの愛情を否定しようとも、また強調しようとする³⁸⁶に、受容せざるを得ない現実をそのまま自然に描きだしている。ここには、子供たちに何も期待しない、何も要求しない、要求できない親の姿によって、このままでよいのか、という明確な問題提起が行われているのである。

次節では、甘えるわけにはいかない関係性や関係の不可能性ということを前提にしながら、小津の提示する未来の「家族」の可能性に焦点を合せながら論を進めていきたい。それは、変っていく世相に準じない小津作品が、戦後初期という時期に積極的対応を取ったことを示していると言えるだろう。

³⁸⁶ 前掲誌。(田中(編)、前掲書・注(105)、193 頁から再引用。)

5-4. 関係の不可能性の自覚とそれゆえの主体的引き受けの重要性

『麦秋』や『東京物語』における登場人物は、単に愛情を持って家族を心配する気持だけで、あるいは、肉親ゆえの嫌悪感によって、両親や他の家族に冷たく接しているわけではない。エゴの登場という厳しい要素を含むからこそ、緊張した関係を強いられているのである。この節では、エゴの登場という現状を背景に、小津の提示した主体的引き受けという未来への可能性という側面に焦点を合せながら、戦後初期『麦秋』と『東京物語』における小津のプロジェクトの意味を考察していく。

5-4-1. 甘えきるわけにはいかない人間愛情：肉親ゆえの嫌悪感、他人ゆえの同情

蓮實重彦は、小津作品のコミュニケーションを論じるに際して、人類学や言語学の術語である「交話的機能」という言葉を用いている³⁸⁷。つまり、意志の伝達以前の模倣的かついくぶん儀式的な会話が交話的であり、他者の存在との間にはいかなる葛藤も生じることなく、すべては機械人形の鸚鵡がえしの相槌と微笑とによって進行する、ということである。そもそも言葉に、とり違えられたり歪曲されたりもする意味がそなわっているという事実が、何か途方もない虚構だとも思わずにはいられぬほど、ここでの言葉は、軽々と意味の圏域を離脱して宙に漂っているのだ³⁸⁸、と蓮實は論ずる。

筆者は、鸚鵡がえしの相槌と微笑の中に存在する小津の素晴らしさ、という上記の蓮實の指摘に対して、ある意味では同意している。それは確かに、後期小津作品における緩やかな流れの中で感じ取ることのできる特徴ともいえよう。しかし、戦後初期小津作品における人間関係の緊張感をコンテクストとして踏まえると、『麦秋』や『東京物語』のなかにも、安心できない、甘えらるわけにはいかない「家族」の愛情関係を、登場人物の節制されたセリフの中から読み取っていく作業が必要とされるだろう。

すでに検討した通り、『麦秋』の場合、紀子は餞別を持って訪ねた矢部の家で、母のたみに嫁にほしかったといわれ、その場で結婚を承諾してしまう。これは、全く家族の誰にも相談せず一人で下した決断であった。紀子の結婚によって、間宮一家は離れ離れになることになる。家族全員が紀子の結婚の決断に失望と狼狽の色を隠せないなか、父親の前で啜く母親の独り言は示唆するところがある。

志げ 「——のんきな子……ひとりで決めちゃって……」

周吉 「ウム」

志げ 「——自分ひとりで大きくなったような気になって……」

周吉 「ウム」

³⁸⁷ 蓮實、前掲書・注(106)、111頁。

³⁸⁸ 蓮實、前掲書・注(106)、112頁。

上記の母親のセリフが物語っているのは、親としての心寂しさであり、虚しい気持ちである。また、親の期待や心境を裏切るような娘の勝手な決断は、成長した子供との関係において、もはや甘えることは出来なくなっており、予想可能なものでもないことがわかる。

『麦秋』で娘の主体的決断によって表現された、甘え切るわけにはいかない関係性というモチーフは、『東京物語』では、嫁の紀子によって新たな問題提起と共に提示される。紀子は『東京物語』の作品世界において、厳密には他人でありながら両親に真心を込めて対応し、バラバラになっていく家族をまとめる役割をしていた。ところが、下記の周吉との会話からは、自分は自分の道を行くということを隠さず、いつ利己的な人間に変わるかわからないと、宣言しているようにもみえる。

紀子 「いいえ、そうなんです。あたくし猾いんです。お父さまやお母さまが思っ
てらっしゃるほど、そういつもいつも昌二さんのことばかり考えてるわけ
じゃありません」

周吉 「いやあ、忘れてくれてええじゃんよ」

紀子 「でもこのごろ、思い出さない日さえあるんです。忘れてる日が多いんです。
あたくし、いつまでもこのままじゃいられないような気もするんです。この
ままこうして一人でいたら、一体どうなるんだろうなんて、ふっと夜中に考
えたりすることがあるんです。一日一日が何事もなく過ぎてゆくのがとても
寂しいんです。どこか心の隅で何かを待ってるんです——猾いんです。」

周吉 「いやア、猾うはない」

紀子 「いいえ、猾いんです。そういうことお母さまには申し上げられなかったん
です」

周吉 「——ええんじゃよ。それで——やっぱりあんたはええ人じゃよ、正直で…」

紀子 「とんでもない」

周吉 「いやア……」

ボードウェルは、『東京物語』は、小津の生きていた歴史的時代の直接の関心事から生まれた点で、いかにも彼らしい作品であると述べている。ボードウェルによれば、戦後の経済機構は伝統的な「家」制度を浸食しており、老人の世話が非常に差し迫った問題になった時、小津作品は、その現実に言及している³⁸⁹。このように小津の示したテーマは先進的なものだが、『淑女は何を忘れたか』の姪、戸田家の一番下の兄妹、『晩春』の娘と同様に、紀子は上の兄弟より保守的である。占領色の濃い小津のリベラリズムは、周吉が、紀子の自己批判に対して、紀子は優しい女性だ、正直な女性だ、と繰り返して言うシーンの底流に一貫して流れており、彼女の優しさを最終的に真実のものにするのは、彼女の正直さ、

389 ボードウェル、前掲書・注(238)、536頁。

不安、そして厳しい道徳的規範である³⁹⁰、ボードウェルは解釈する。

しかし、紀子を「保守的」であるというボードウェルの指摘には、かなり皮相な観点が含まれている。作品の中に描かれる紀子の人柄や両親に対する心を込めた優しさを、ボードウェルの語るように、単に理想的な「家」制度の下で若い未亡人が伝統的にとる適切な態度³⁹¹として説明するのでは、不十分だからである。紀子は、子供は嫁といえども義父母に愛情を持って接しなければならないという、昔ながらの我慢する愛、ステレオタイプとしてある家族愛を体現するわけではないのである。

紀子のアパートを再度訪れた母親が、いつでも気兼ねなしにお嫁に行ってもらいたいと述べると、紀子は「いいの、お母さま、あたし勝手にこうしてますの」と語る。また紀子は、母親の死後、父親の周吉に「どこか心の隅で何かを待ってるんです——ずるいんです」と述べている。いずれの場面からも明らかなのは、彼女が社会的制度や慣習にこだわっているわけではなく、現在不安な状態ではあるものの自らの自由意志によって自分の生を営んでいるということにほかならない。つまり、紀子は形だけの責任感や義務感に起因する優しさではなく、心からの温かい愛情を持って両親に尽くしているのである。さらに、心から誠意を込めて尽くしているなかでも、紀子は葛藤し続けている自分の内面を素直に打ち明けている。自らの自由意志の中で、倫理や道徳及びエゴイズムの葛藤ともいえる紀子の告白は、甘えることにはいかない家族の愛情というものを如実に物語ってくれる。

また、父の周吉は、その紀子の姿をそのまま受け入れ、感謝を表している。血縁による息子や娘たちの無情さにも耐え続け、一切の責任感や義務感も強いようもしなかった親は、厳密に言えば他人にすぎない紀子に感謝しているのである。

それこそが、『東京物語』における小津の最善の「家族」のプロジェクトであった。すなわち、小津の描こうとした家族の「愛」は、絶対的ではなく本来頼れないものであり、甘えるわけにはいかないものである。その愛は、今保っている形が今後はどのように変わっていくかわからないという、はかなさまでをも含んでいる。はかないからこそ、現状が現状として肯定される。ここでの愛は移ろいやすく、いつ変わっても罪にはならないものであり、だからこそ主体的に選ぶことにその意味があるのである。

自然に要求すべき、あるいは、あつてしかるべきというものではなくて、なくても仕方ない愛であるからこそ、今ここで選ぶことは重要な意味を持つ。小津が描き出した家族は、既存の愛情に期待するのも、それを承継するのも、今一度取り戻そうとするのでもない。小津の描く家族愛は、そもそも不可能であるという自覚の上で、それをどのように実践していけばよいかというプロジェクトを含んでいる。つまりそこでの家族愛は、本来は有り得ないということを前提にした上での、決断的な取り組みや投機というべきものである。本質的には不可能なものであるということを自覚した上で、選択への期待が寄せられ、常に積極的に選んでいくという愛の形をとっているのである。

³⁹⁰ ボードウェル、前掲書・注(238)、533頁。

³⁹¹ ボードウェル、前掲書・注(238)、533頁。

これは、先に指摘した「無常」あるいは「輪廻」という倫理意識に通じている。「移ろいやすい、はかない、自明ではない、当たり前ではない」ということが前提になっているがゆえに、一層決断が重要になり、選択としての家族愛が強調されるのである。

『東京物語』の紀子や末娘の京子を通じて、小津の訴えている「愛」は、一人一人が主体的に努力し、他者を引き受けて行こうという姿勢に裏打ちされている。前述したように、小津の戦後初期の家族というのは、家族の自然さを描くというよりは、内側か外側か、新しい関係性か今ある関係性か、という違いはあるにしても、新たに作り上げていく、関係を紡ぎ直していく、というのをかなり意識して考えていた。これらに対し、『麦秋』から『東京物語』へといった作品では、そこにエゴを直視しているので、事態がより複雑になっていく。両作品は、エゴや自分の自己決定と「愛」をどう調停するのかという問いを含み、家族という関係の可能性とその限界を提示しているのである。

5-4-2. 能動的に現状を変えていく可能性への期待

小津の作品を時系列的に辿ってみると、戦後初期の作品である『麦秋』から、エゴの問題が浮上してくると同時に主体的な決断が一層強調されている。エゴという問題の登場する前は、登場人物が決断を下し、決断を自ら引き受けるということまでを描き出していた。ところが、引き受ける自分にさらにエゴという要素が付加された結果、登場人物はエゴに負けないくらいの主体的決断をより強調せざるを得なくなる。確かに、家族を作りあげていく際に不可欠なのが、主体的決断である。

『麦秋』では、紀子の結婚における主体的決断は、新しい形の共同体の再構築を期待させるものとして強調して描かれる。ハイカラな生活をしていた都会の娘・紀子は、金持で社会的地位もある四十歳で未婚の男の求婚を断って、子供あるヤモメのサラリーマンを選んで秋田に行くという決断を下す。

興味深いのは、はじめは紀子の結婚に反対していた家族全員が、最終的には、紀子の考えを心から受け入れ、楽しくおわかれのスキヤキの宴を開いて、みんなの再会を願うようになるということである。つまり、紀子の主体的決断によって失望し狼狽した家族は、ついにお互いの立場や選択を尊重するようになるのである。紀子の新たな出発は、決して既存の共同体との切断を意味するものではない。紀子の結婚は、新たな共同体への開かれた価値基準やそれに基づく生き方を取り入れていくことの象徴であり、今までの共同体との関係を切り離すことで成し遂げられるものではない。一家の楽しいスキヤキの宴には、これから住む場所は遠くなっても、間宮一家のそれぞれを尊重し合う成熟した幸せは、絶えることなく続いていくことを暗示している。

『麦秋』の最後の場面は、大和の麦秋を背景に描かれる。年老いた両親は麦畑の中を婚礼の列が通って行くのを眺めている。

志げ 「どんなところへ片づくんでしょうねえ……」

周吉 「ウム……」
 志げ 「紀子、どうしてるでしょう……」
 周吉 「ウム……みんな、はなればなれになったけど……しかしまア、あたしたちはいい方だよ……」
 志げ 「……いろんなことがあって……長い間……」
 周吉 「ウム……欲を言やア切りがないが……」
 志げ 「ええ……でも、ほんとうにしあわせでした……」

高見順は「映画『麦秋』合評³⁹²」において、「とにかくこの映画はわれわれが常に持っている日本へのうずくような愛情がヒタヒタと胸に迫ってきて、実に搏たれる、特にラストにおける大和のシーンは小津さんのその心が美しく描き出されて優れた場面になっている」と述べた。田中眞澄は、上に引用したラスト・シーンを小津安二郎による「戦争レクイエム」と捉え、まさに日本人の魂の原郷というべき大和という場所でその鎮魂が執り行われることに注目を促す³⁹³。田中は高見順の感想を踏まえつつ、本作の日本的な情感は、1930年代後半からの約十年を風靡した「日本回帰」の観念性とは根本的に質を異にしていると論ずる。田中によれば、かつて戸坂潤は、戦前の「日本回帰」で称揚される日本が日本の民衆を意味していないとして批判したが³⁹⁴、『麦秋』で小津が描いた日本は、むしろこの日本の民衆の方を想起させる³⁹⁵。そしてそれは、小津にとっても生涯に到達した最高の表現といえるものであり、個人の次元を超えて「国民映画」的意味を持つものになった³⁹⁶、と田中は評価している。

田中はこのように、小津の作品を「日本回帰」の観念性とは根本的に質を異にする、より生活世界に密着した「日本の民衆」という言葉で表現している。『麦秋』で小津は、紀子を通して、他人の目を気にする生き方ではなく、既存の間違いを直しながら本人の幸せや人格が尊重される新しい要素を取り入れた形で、新たな日本の生活世界が形成されうることを示している。しかし、紀子は、決して旧来の日本の生活世界を切り離し、自分の考えや選択だけを主張して決断を下しているわけではない。これまで確認してきたように、それは、既存の共同体を尊重し、包み込むと同時に尊重した上で、自分の判断や考えを主張する選択であった。前述した田中の指摘は、紀子のような若者に主体的決断を可能にさせた既存の共同体に対する尊重であるとも解釈できよう。

小津が『麦秋』を通して表明しているのは、単純に昔のまま、ありのままの状態を守っていこうとする保守的な姿勢への支持ではなく、従来 of 悪い面は直しつつ新しい価値や判

³⁹² 産業経済新聞、1951年10月7日。

³⁹³ 田中、前掲書・注(154)、365頁。

³⁹⁴ 『改造』、1937年4月号（「日本の民衆と「日本的なるもの」）。（田中、前掲書・注(154)、365頁から再引用。）

³⁹⁵ 田中、前掲書・注(154)、365頁。

³⁹⁶ 田中、前掲書・注(154)、365頁。

断を取り入れていくことのできる新しい共同体への期待、安らぎの場・心の故郷として、新たな生活世界として日本を形づくっていくことへの期待であると考えられる。そのためには、上記、田中の既存研究で紹介したように、日本の民衆への愛情や尊重というものが前提にならざるを得ないということはいままでもない。

能動的に現状を変えていく可能性への期待を語るために『麦秋』では、紀子の主体的決断をめぐり、既存の共同体と新たに作っていく家族への選択という両方における尊重や受け入れというところが強調された。続く『東京物語』では、移ろいやすくはかない関係性を認めながらも、場面場面において、それを主体的に引き受けていく努力というものが強調されている。この作品における小津のメッセージは、紀子の存在を通じて明確に呈示されており、母のとみの死によってより浮き彫りにされた紀子の配慮深い態度は、尾道の末娘である京子に深く伝わっている。

葬式の後、紀子の存在や態度は、他の息子たちと対比されもつとも浮き彫りにされる。葬式がすんでしまうと、志げは形見分けのことを言い出し、長男の幸一と一緒に、仕事が忙しいからといってさっさと東京へ帰る。三男も、野球の試合がある、などといって一緒に大阪へ帰ることにする。志げは紀子にはもう少しお父さんのとこにいてくれと勝手に頼み、紀子だけが、数日滞在してあと片づけをする。

紀子は、一見すると平山家に囲い込まれた人にも見えるが、自分の判断や意志を持って行動している人である。いつでも再婚することもでき、他の兄弟のように両親には思いやりのない勝手な行動をすることもできる状況にある。にもかかわらず、紀子は誠意を込めて最後まで親たちに尽くしており、紀子の存在がいるからこそ末娘の京子は、自分勝手な兄たちや姉の行動の非情さを自覚し非難することができるのである。

京子 「ううん、お母さんが亡くなるとすぐお形見ほしいなんて、あたしお母さんの気持考えたら、とても悲しくなったわ。他人同士でももつと温かいわ。親子ってそんなもんじゃないと思う」

紀子 「でも子供って、大きくなると、だんだん親から離れていくもんじゃないかしら。お姉さまぐらいになると、もうお父さまやお母さまとは別の、お姉さまだけの生活ってものがあるのよ。お姉さまだって決して悪気であんなことなすったんじゃないと思うの。誰だってみんな自分の生活が一番大事になってくるのよ」

京子 「そうかしら、でもあたし、そんな風になりたくない。それじゃ、親子なんてずいぶんつまらない」

上記の紀子と京子の会話は、この作品における小津の主張として受け止めてよい³⁹⁷。周

³⁹⁷ 小津は、末娘の京子によってこの作品の救いというより人間の救いを暗示させるつもりだと語っている。(産業経済新聞、1953年9月25日夕刊。)

吉がとみの時計を形見として紀子にあげながら、東京でのとみへの親切や葬式後残ってもらったことを改めて心から感謝し、それを受けて、京子は自分は他の兄弟のようにはなりたくないと決意を示し、この世の中での親子という関係を改めて考えることになる。つまり、紀子は他人ではあるが、この紀子の存在が、一家の親子関係をまとめ、京子に親に対する思いやりは大事であると自覚させる重要な契機を提供している。特に本研究が注目したのは、紀子本人もいつ変っていくかわからないという事実が暗示されている点である。

ボードウェルは、『東京物語』の主題は、人生は常に期待を裏切るものだという、より宇宙的な感覚の中に吸収される³⁹⁸、と語っている。また佐藤忠男は、人物を極力相似形に並べること、それを安定した構図にするためにカメラを低く構えこの構図を崩さぬため、移動撮影はしないことなど、作品における小津の特徴的スタイルを強調している³⁹⁹。

確かに『東京物語』では、戦後様変わりしてしまった人々の考え方を前提として、老いた親を邪魔物扱いする子供たちの身勝手さや、彼等の日常生活の多忙さのせいで家族の絆が切れかかる姿を現状として描き出す。そしてそれぞれの現実的で利己的な考え方に妥当性を与えている。

しかし同時に、紀子という存在を登場させることによって、小津はばらばらになっていく家族関係、親子関係のあり方を再検討する契機も提供している。そこに現状の追認ではない、新しい可能性が示されているのではないか。その可能性とは、親や家族に対する温かい愛情や思いやりである。そのようなエモーションは、崩壊していく家族、利己的になっていく家族成員を包みこんでいくための自覚や努力を前提とするものにほかならない。そこでは、温かい家族愛が無条件の安心を許すものではなく、いつでも移ろいやすいものとして提示されている。そのために、現在維持されている家族愛により重要な価値が付与されるのである。

第5章では、『麦秋』から登場しはじめたエゴが、『東京物語』に至っては、人間関係において極々一般的なエゴによって持ちだされる緊張感として表現されていることを明らかにした。また、それは、断ち切ってしまうわけでもなく、単に悲嘆するわけでもないものとして描かれる。つまり、小津はこれらの作品において、エゴによって利己的になっていく子供たちを、一概に否定もしきれないような問題として見直している。

落合恵美子によれば、「家制度」は、「真実の愛と性による両性の結合という、近代家族理念の完全な実現」とは正反対の存在であった。近代家族の理念には、「嫁姑問題や血のつながりなどどろどろした家制度への呪詛」が伴わなかったのに対し、「家」には「父の権威」、「直系家族制」、「大家族」などに加えて、「嫁の服従」が主要なテーマとしてついでまわ

(田中(編)、前掲書・注(105)、186頁から再引用。)

³⁹⁸ ボードウェル、前掲書・注(238)、531頁。

³⁹⁹ 佐藤、前掲書・注(118)、459頁。

った⁴⁰⁰。

このように、「家制度」のなかで常に問題化されてきた「服従する嫁」だが、『東京物語』に登場する「嫁」は、むしろ「主体的な他者」とでも呼ぶべき存在として、今後の家族関係をまとめていく可能性を持った人物として描かれる。小津のプロジェクトをもっとも体現し、その方向性を明確に提示する存在が、次男の嫁・紀子なのである。

母のとみの死によってより浮き彫りにされた紀子の配慮深い態度は、尾道の末娘である京子に深く伝わり、今後の可能性として残される。すなわち、本来の親子関係に対する問題意識から、お互いに配慮し、温かい愛情で包み込んでいくことの必要性が強調されているが、それは利己的に変っていく兄弟の姿から得られた自覚や教訓であり、これから少しずつ努力して獲得されるべきものとして描かれているのである。

前述したように、これはまさに、小津の表現しようとした「常に太陽に向って少しずつでも明るさに近づいている人間」というものであろう。また、それは、当時のみならず、その後も家族や共同体が絆を失ってバラバラになっていくその後の日本社会への示唆を、小津なりに裏返しに表現したものということもできよう。

⁴⁰⁰ 千田、前掲書・注(4)、69頁。

第6章 戦後初期小津作品における「家族」の意味

6-1. 戦後初期における小津作品の特徴

戦後初期は、アメリカ占領下における外からの変革の力と戦後日本社会における内側からの変動の動きが、様々な葛藤のなかで対峙しながら多様な可能性を内包していた変革の時代であった。なかでも、戦後家族改革の動きには、合理的な家族関係の再構築と、利己的人間像を前提とした私的家族関係の構成という二面的な性格を持っていた。このような歴史的・社会的文脈のなかで、特に、戦後初期の「家族」のあり方を考察することは、当時の日本社会のみならず、その後、日本社会で変化していく「家族」のあり方にとっても、多様な示唆を有しているものと考えられる。

小津安二郎は、生涯を通じて常に「同時代」を描いており、特に「家族」を中心に、日本人の日常生活の観察や写生を作品として撮り続けた希有な映画作家といえる。しかし、小津作品は、優れた芸術作品として認められる一方で、ある時は現実遊離という批判が寄せられ、ある時は伝統に深くかかわる保守主義の日本的なもののイメージとして評価され、またある時はメッセージのレベルではなく彼の作り出す素晴らしい映画経験のゆえに高く評価されてきた。

そのため、スタイルや様式美に注目して小津作品の新しい魅力を発見する試みはこれまでに繰り返し行われてきたものの、小津の描く「家族」に含まれている「社会的意味」をとらえようとする研究はほとんどなされていないのが現状である。

筆者は、アメリカ占領期とも重なる戦後の歴史的社会的文脈や小津自身の発言をもとに小津のメッセージのなかで描かれる「家族像」を重視し、戦後初期の六つの作品の意味を分析した。

まず第三章では、排他性や閉鎖性を問題として提示し、他者を受け入れることのできる愛や人情の必要性を訴える共通するテーマ性を『長屋紳士録』(1947)と『晩春』(1949)という作品から見出し、「プロジェクトとしての家族」の内容を考察した。

戦後第一作の『長屋紳士録』では、村人の一体感がみごとに描かれるが、彼らの誰一人として快く宿無しの孤児を受け入れようとしなかった。そこで登場する占師の田代の存在が注目された。すなわち、彼は利己的でわがままに変わっていく村人に対し、自分たちの否定的な側面を気付かせる重要な役割を果せている。彼の介在もあって、母性愛を体験し親子の大事さを感じたかあやんを描くことで、小津は、既存の家族や共同体のなかで発揮されるに留まらない、他者を受け入れることのできる愛を提示している。

『晩春』の紀子は、父の保護や愛のなかで自立の道を拒んでいる。しかし、父の周吉は娘を自立させ結婚させるために「切り離す」という賢明な判断や行為を行う。従来からの保護をそのままのかたちでは維持できないことを自覚する父は、温かい愛や決断によって娘の自覚や自立を見守っている。それゆえに、紀子はより開かれた道へ進む決心ができる。

『長屋紳士録』では、「家族」ではない他人は受け入れない、受け入れようともしない排他性が宿無しの子供や村人のなかに描かれており、『晩春』では、変化を拒み現在の家族のなかに安住しようとする大人の甘えが結婚を控えている娘を通じて描かれている。家族（共同体）の中だけで甘え合う関係性、心地良い状態を守ろうとしながら、排他的・利己的になっていくことが問題として提示されている。ここで注目すべきは、他人を受け入れていくために、決定的な役割を果たす占師（『長屋紳士録』）と父親（『晩春』）という指針役の存在である。占いや父親を媒介に「自覚や反省」を一つの契機として、排他性の裏返しとして成立している甘え合う関係性をとらえなおす。家族や共同体のなかに閉じた状態の最初にあった「内」だけの甘え合う関係性を脱皮し、自覚や反省を契機に「外」に向う別なる関係性（新たな関係性）を作っていくところとプロジェクトとしての家族を読み取ることができるのである。

上記の『長屋紳士録』と『晩春』においては、現在にあるよい関係性、甘えあう関係性に含まれている相克性に注目し、それに由来する排他性や閉鎖性を問題として提示することによって、新たに作り直していくところとプロジェクトとしての家族が描かれた。

ところが、今ある関係性自体に相克性を持っており、それをどのように作り直していくことができるかという問題提起は、『風の中の牝鶏』（1948）と『宗方姉妹』（1950）という作品でなされている。つまり、戦争による厳しい環境や状況によって夫婦のなかにおける愛や信頼を裏切るような間違いが行われてしまったため、崩されかけている家族の関係性を問題として提示している。第四章ではこの問題について詳細な検討を行った。

『風の中の牝鶏』では、生活が苦しく困窮する敗戦国の妻、時子は、家庭を守っていくために売春の決心をせざるを得なくなる。しかし、この作品では、時子に与えられる自覚や反省の力に注目すべきである。時子は、息子の入院費のための仕方ない選択であったとはいえ、売春という判断や行為が過ちであったと自覚でき反省し続けるのである。無事に帰還した夫の修一も、最終的には感情的な激怒を押えて自分や妻の過ちを認めて受け入れる力を得ることになる。つまり、時子と修一は、過去の過ちに対する切実な自覚や自己反省によって、これからの新たな未来に向う出発を可能にしている。

『宗方姉妹』では、姉妹である節子と満里子によって戦後日本社会の二つの生き方が象徴される。そして、この姉妹を苦しめる存在としては、姉節子の夫である三村が登場する。節子は、夫の存在に忍耐し続けるが、夫の「悪」を認識した後は、新たな出発を選択する勇気や行動力を持った人物として描かれる。しかし、毅然としない夫の死亡をきっかけに、節子は夫の暗い影を包み込んで生きると新たに決断する。ここに小津の重要なメッセージが込められていると考えられる。つまり、小津は、節子を通して、悪いといわれるものまでも単純に切り捨てずに包み込んでいくような愛、を訴えているのである。

他人の間違いは許すことができても、家族（妻の売春＝自分自身の過失）の間違いは許せない夫の苦しみが浮き彫りにされた『風の中の牝鶏』で、小津は、執拗にまで赦しを求める妻の「過剰な反省」を描くことで、「赦す力」はより強調されている。一方、『宗方姉

妹』においては、死亡した夫の暗い影を抱え込んで生きると、赦しへの「主体的決断」が浮き彫りにされている。否定的な側面を持つものまでを包みこんでいくという小津の問題意識が赦しへの主体的決断によって実現されるこの作品から、戦後初期小津映画の特徴ともいえる「指針役」はなくなっていく。つまり、決断のモチーフが強調されるため、指針役は意味を失っているといえる。関係が壊れてしまいかねないくらいの時、単純に意志で切り離していくことだけではなく、「切り離せない」関係性においてはどのように調整されていくのか、あるいは、既存関係を切り離せないからこそもってしまう相剋性にどう対応していくのか、というのが小津のプロジェクトとして提示され、赦す力と主体的決断は、正しいと思われる方向性に導く契機として作用されている。

『長屋紳士録』と『晩春』のテーマとは違い、『風の中の牝雞』と『宗方姉妹』においては、家族内部における相克に対して新しいプロジェクトを提案しているが、指針役の不在や決断の仕方など、プロジェクトの提示の仕方が違ってきている。特に『宗方姉妹』で強調される姉の主体的決断の仕方は、『麦秋』（1951）と『東京物語』（1953）議論とも絡んでくる。第五章では、これら二作のプロジェクトについて検討を行った。

『麦秋』で描かれる善良でまじめな家族は、紀子の幸福を祈っているものの、紀子の考えや判断を信頼し尊重するよりは、それぞれ自己中心的であったり他人の目を意識する態度を捨てられなかったりする。紀子は自分の結婚に対し他人の目を気にせず、新たな価値基準によって本人の幸せや人格が尊重される新しい生き方を選択する。

『東京物語』になると、普遍的な現象として解体していく家族の姿、共同体の姿を描いていると考える。バラバラになっていく家族関係に対する一つの解決策を暗示する存在として、死亡した次男の嫁である紀子が描かれる。長男や長女の利己的な態度とは異なり、義理の両親に心から尽くす紀子の存在は、家族の問題に対する小津の積極的なメッセージとして解することができる。血縁関係に限定されない誠意を込めた心からの愛情や配慮の力が、崩壊していく家族を包み込んでいくために最も要求されるものとして描かれているのである。この紀子の態度は、他の息子たちと対比され一層強調されており、ラストの末娘の自覚に重要な契機を与えるものとして作用している。

上記のように、『麦秋』と『東京物語』に至っては、エゴを直視しながら、どう作り上げていくのかの問題にぶつかり、事態はより複雑になっていく。以前の四つの作品では、自分の引き受けや自己意志は強調されたが、エゴは直視されていなかった。『麦秋』で、エゴと自分の自己決定をどう調停するのか、というのが問題として提示され、『東京物語』では、やや限界的な感じになっているといえる。

『麦秋』では、変化していく家族構成員の個性をお互いに認めあい、エゴイズムも交えた各自の立場が強調され、それぞれの立場や選択を尊重する家族が描かれる。また、そのなかで、甘えきるわけにはいかない家族関係が問題として提案されている。

新しく登場した個人のエゴの問題は、娘の結婚をめぐる小津プロジェクトにも影響を与え、『晩春』と『麦秋』では、明らかな変化が読み取られる。『晩春』では、娘の紀子は父

親によって結婚という状況に仕向けられていくように描かれている反面、『麦秋』においては、突然家族みんながびっくりするくらいの相手に一人でぱっと結婚を決めてしまうのである。

『風の中の牝雞』と『宗方姉妹』では、エゴすら実現できないような厳しい状況が描かれていたが、『麦秋』と『東京物語』ではじめて、関係性と個々人のエゴというのをどうすべきか、という問題に直面し、単純に心地良い関係性か、相克かという分け方もできなくなっていく。

自分の立場からではあるが、かなり相手を配慮する家族が描かれていた『麦秋』から、『東京物語』になると、家族関係がどうしても孕んでしまう相剋性が、極一般的なエゴによって持ちだされる緊張感として描かれている。その時、小津は、断ち切ってしまうわけでもなく、単に悲嘆するわけでもなく、どう処理していくのか、というのを考えている。つまり、小津は、エゴによって利己的になっていく子供たちを、一概に否定もしきれないような問題として見直している。ところが、『東京物語』で、小津のプロジェクト性は、二男の嫁・紀子の存在を通じて明確に呈示されている。また、母のとみの死によってより浮き彫りにされた紀子の配慮深い態度は、尾道の末娘である京子に深く伝わるものとなり、今後の可能性として残される。すなわち、本来の親子関係というものに対する問いから、お互いに配慮し、温かい愛情で包み込んでいくことが強調されている。それは利己的に変っていく兄弟の姿から得られた自覚や教訓であり、これから少しずつ努力していくべきものとして描かれている。まさに、小津の表現しようとした「常に太陽に向って少しずつでも明るさに近づいている人間」と、いうものであろう。それは、当時のみならず、その後も家族や共同体が絆を失ってバラバラになっていくその後の日本社会への示唆を、小津なりに裏返しに表現したものということもできよう。

小津の描く人間愛は、既存の人間愛情に期待し、または、承継しながら、昔からあったものをもう一度取り戻そうとする話ではなく、そもそも不可能であるということを経験した上で、どのように実践していけばよいかということを考えている。つまり、本来は有り得ないということを前提にした上での決断的な取り組みやプロジェクト（投企）というべきものである。本質的には不可能なものであるということを経験した上で、選択への期待が寄せられ、常に積極的に選んでいく愛の形をとっているといえる。「移ろいやすい、はかない、自明ではない、当たり前ではない」ということが前提になっているので、一層「決断」というのは重要になり、「選択」としての人間愛は強調される。

ここでひとつ指摘したいのは、上記のような戦後初期小津作品における強調点の推移は、例えば松竹映画プレスで強調される宣伝内容などからうかがわれる公式像とは、かなり距離があるということである。松竹映画プレスでは、『晩春』（1949）や『麦秋』（1951）、『お茶漬の味』（1952）について「美しい親子の愛、家族愛、夫婦愛」と表現し、ひたすら「愛」を強調するのに対し、『東京物語』（1953）以降、それに続く『早春』（1956）と『東京暮色』（1957）については、むしろ「人生観照、俳句的な諦めの人生、諦観と安住、無常さ、親

と子の愛情の断層」といった表現に著しく変化していく⁴⁰¹のである。

『晩春』(1949)や『麦秋』(1951)で強調される「愛」の表現には、「涙ぐましい愛情」「涙誘う情愛の泉」など、家族における肉親の愛情や哀傷が浮き彫りにされている。一方、『東京物語』(1953)を嚆矢として「人生観照、俳句」などの表現が登場し、その後の『早春』(1956)でも、若きサラリーマンの悲哀や愛情を強調しつつ、不安や混迷、さらに「諦観と安住」といった単語が出てきており、『東京暮色』(1957)では「親と子の愛情の断層」「親と子の愛情の厳しさ」といった表現が用いられる。

本研究がこれまで考察してきた、「自覚や主体性の鼓舞」といった要素を含む「家族」や「愛」のあり方は、松竹側が『晩春』や『麦秋』、『東京物語』について観客に向けた宣伝からはうかがうことができず、そこでは本稿の分析とはかなり異なる「小津映画」像が提起されていたことになる。

小津の意図に即して本研究が分析してきた戦後初期プロジェクトとしての家族像と、製作会社の宣伝文案から読み取れる「小津映画」像とのこの明らかな違いは、製作過程での小津本人と松竹との「ズレ」を暗示するだけではなく、需要・消費段階で生じうる当時の観客の受け止め方等との様々な「ズレ」の可能性をも示唆するものだと考えられる。

ただ、松竹プレスの捉え方や宣伝文案は、収益を生み出すための側面が強く、充実に作家の思いを反映するものではないということも考慮すべきであろう。ところが、当時のGHQの検閲の問題を含め、こうした製作や消費過程での当初のメッセージからの偏向やズレの可能性を検討する作業は、今後の重要な課題として残されている。

ここまで小津作品を「社会の縮図としての家族」が描かれたメディアとしてとらえてきた。そのように捉えることによって、小津が、「過去のままだよい」という伝統的・保守的姿勢とも、あるいは「過去は悪い」という社会批判のみに徹した態度とも異なる姿勢で、一貫して「プロジェクトとしての家族」を発してきたことが明らかになったといえる。

戦後初期における小津作品のなかで示されていたものは、自然で健全な土台にあるようなものとしてそこへ帰っていく、あるいはそれを壊してはならないものであるといっているのではない。つまり、過去のままだよろうとする保守的な姿勢とは明らかに異なるものであり、それは普段に作り上げていく、「新しい形の家族の再構築」のあり方として提示されている。そこには、「変化」に焦点が当てられ、さらに、「決断」と「自覚や主体性の鼓舞」といった要素が明らかに含まれているのである。

⁴⁰¹ 松竹映画プレスは、『晩春』(1949)以降の作品に対する資料だけが現存している。

(松竹映画プレス No.8 (『晩春』)、松竹映画プレス No.188 (『麦秋』)、松竹映画プレス No.252 (『お茶漬の味』)、松竹映画プレス No.335 (『東京物語』)、松竹映画プレス (『早春』)、松竹映画プレス No.593 (『東京暮色』)などを参照。(松竹大谷図書館所蔵))

6-2. 戦後初期における小津作品の歴史的意味

ここでは、戦後初期（1947～1953）の小津作品を戦前や戦後の作品と比較し、そこに描かれる「家族」像の変化を検討することで、各時代毎の特徴を検討してみたい。これは、本研究がここまで行ってきた戦後初期の作品を対象を限定した分析を、小津が生涯を通じて撮影した全作品のなかに位置づけ直すことによって、戦後初期という時代が小津作品を語る上で極めて特異かつ重要な時代であることを再確認する作業となる。

この作業のため、現存するすべての小津作品を対象にして、それぞれの作品におけるプロット上の葛藤の種類、つまり葛藤の内容やその解決方法をまとめたものが〈資料 1〉⁴⁰²である。また、その葛藤が生じ解決に向かう範囲を、他人との間、家族の間、家族から他者へ、他者から家族へ、と四つの形に分けて整理したものが〈資料 2〉⁴⁰³である。

この分析結果に基づき、戦後初期（1947～1953）の小津作品を戦前（1929～1942）や戦後初期以降（晩年）（1956～1962）の作品と比較し⁴⁰⁴、その違いから、戦後初期の作品における家族の重要性やその歴史的意味を明らかにしていきたい。

戦前の小津作品は若い男女の愛や大学生の生活をユーモラスに描く⁴⁰⁵ことから始まるが、やがて「家族」を取り扱うことになる。この時期に描かれる家族の間で生じる葛藤の種類は主に、卒業や就職⁴⁰⁶、子供の病気⁴⁰⁷や正しい生き方⁴⁰⁸、家族のなかの愛の確認や獲得⁴⁰⁹をめぐる発生し展開していく。また、そのような葛藤を解決する方策として、多くの場合「家族内における愛やきずなの確認⁴¹⁰」が呈示されている。また、時には、諦念や絶望による孤独感⁴¹¹が描かれることによって作品を終らせている。

つまり、戦前の小津作品も、人物や家族を通して当時の社会における問題を描いているのだが、その描き方は皮肉や風刺を込めたユーモアの形か、あるいは冷笑的かつシリアスに絶望を体験させる形となっている。特に、その解決方法として、受動的な立場からそのまま現状を受け入れる姿勢が求められるか、または諦念や絶望感が前面に出た暗い結末になることが特徴的である。そうした展開のなかでも、「家族内の愛やきずな」を守るために、登場人物たちは時に積極的で無謀な行動を敢行する。そこでは「家族愛」は何よりも大切

402 〈資料 1〉は、本論文の参考資料（277 頁～278 頁）を参照。

403 〈資料 2〉は、本論文の参考資料（279 頁～280 頁）を参照。

404 筆者は、戦前（1929～1942）、戦後初期（1947～1953）、戦後初期以降（晩年）（1956～1962）という用語で、小津作品を区別している。

405 『学生ロマンス 若き日』（1929）、『和製喧嘩友達』（1929）、『朗かに歩め』（1930）、『落第はしたけれど』（1930）、『淑女と髯』（1931）、『青春の夢いまいづこ』（1932）。

406 『東京の合唱』（1931）、『東京の女』（1933）、『一人息子』（1936）。

407 『その夜の妻』（1930）、『出来ごころ』（1933）。

408 『生れてはみたけれど』（1932）。

409 『母を恋はずや』（1934）、『浮草物語』（1934）。

410 『その夜の妻』（1930）、『東京の合唱』（1931）、『生れてはみたけれど』（1932）、『出来ごころ』（1933）、『母を恋はずや』（1934）。

411 『東京の女』（1933）、『浮草物語』（1934）、『一人息子』（1936）。

で確かなものとして描かれており、親の子供に対する献身的な態度や犠牲が涙ぐましい温かい愛として浮き彫りにされている。

すなわち、戦前の小津作品において、「家族」は、その否定的要素が自覚され解決策が提示されるべき存在としてよりも、むしろ外部の矛盾に対抗するための無条件に肯定的な存在として描かれていたといえる。逆に家族の否定的側面が描かれる場合には、解決策の提示にまで至らず、そのままの状況で投げ出される傾向がある。いずれの場合でも、そこで描かれる家族は、「自覚」や「解決」といった動的な要素を欠いている。

しかし、戦後初期における小津作品は、迷子の面倒をみること⁴¹²をめぐってその葛藤が始まっている。この作品は、<資料 2>によると、現存小津作品においてはその葛藤の類型から唯一の特徴を持っている作品である⁴¹³。すなわち、迷子という「他者」によって親子や家族の大切さを呼びかけている点が特に注目される。また、この時期以降、娘の結婚をめぐる葛藤が登場しはじめている⁴¹⁴。この結婚という主題も、「家族」内に範囲を限定された愛やきずなを「他者」へ広げていくためのきっかけを提供するという意味で、戦後初期の小津作品で示される家族像の大きな特徴として挙げることができよう。さらに夫婦関係についてみると、夫婦の間の力関係がユーモラスに描かれた戦前の作品⁴¹⁵とは異なり、「尊重されるべき個人」としての自覚や反省を促す⁴¹⁶ことにその焦点が移っている。一方、家族のなかで生じる葛藤については、利己的な子供たちによって「きれそうになっていく家族のきずな⁴¹⁷」について、問題提起を行うとともにその解決策までが示唆される。

つまり、戦前と比較すると、戦後初期における小津作品のなかでは「他者に開かれた家族」または、「他者を受け入れる家族」のあり方や「自立した主体的な個人」の姿が、作品の葛藤の類型やそれを解決する方法として新しく登場しており、それが極めて重要な意味を持たされている。このような特徴は「家族」の愛やきずなを重視し強調してきた戦前の作品とは明らかに異なっており、戦後初期になってはじめて現れた「家族像」だといえる。

戦後初期における小津自身の発言からも明らかにされているように、戦争経験を経た小津は、過去の作品に対し懐疑的な立場をとりながら作品に「救い」を持たせることにこだわりはじめている。ただし、ここでいう「救い」とは単なる予定調和的な結末を意味しない。戦後「自分というものがはっきり出た作品をとりたい」という小津の発言をも考え合わせると、「救い」には、作品のなかでより肯定的な姿勢で問題を解決していくための小津自身の提案やメッセージを発していきたいという意味が含まれていると解釈できる。

上記のような小津自身や製作意図の変化は、戦後初期の作品のなかでの「家族」の描か

412 『長屋紳士録』(1947)。

413 <資料 2>は、本論文の参考資料(279頁～280頁)を参照。

414 『晩春』(1949)、『麦秋』(1951)。

415 『淑女は何を忘れたか』(1937)。

416 『風の中の牝雞』(1948)、『宗方姉妹』(1950)。

417 『東京物語』(1953)。筆者は、同じ類型の葛藤を描いている『戸田家の兄妹』(1941)では、子供の一人である次男によって葛藤は解消されている。その点から『東京物語』(1953)との違いを指摘したい。

れ方に集約されている。そこでは、葛藤を解決するために、「家族」に限定される愛や諦念が呈示されるにとどまらず、「他者」に開かれた家族として積極的で前向きなあり方が示されている。また、家族のなかでも、互いに信頼し尊重されるべき対等な個人として夫婦の問題がとらえられており、家族内で浮き彫りにされている利己的個人としての否定的側面は、家族の外の人物によってその解決策が提示される。

ここで強調しておきたいのは、戦後初期の小津作品に見られる家族愛の新たな傾向は、当時の社会的文脈と密接な関係をもっているという点である。すなわち、「家族」からより開かれた他者へと力点を移し、尊重されるべき個人の姿を強調し、家族内での利己的な個人化に対応するために「他者」を導入するという作品上の傾向は、「家」から「家族」へと外側からも内側からも変化を迫られていた戦後初期の過渡期的性格に対応している。つまり、上記の小津作品の変化は、戦後初期という同時代に対する小津自身の「実験的な家族」つまり、「プロジェクトとしての家族」ともいえ、当時の社会的動きに対する小津自身の一つの答えの提示であったと考えられるのである。

戦後初期以降（晩年）の小津作品は、家族の間の信頼回復⁴¹⁸や親子世代間の関係回復⁴¹⁹、娘の結婚⁴²⁰などを主な葛藤類型にしている。家族の間における信頼や関係回復の解決方法としては、娘の死亡や父の死亡、物質的な商品の購入などが提示される。この時期にも娘の結婚を葛藤としている作品が存在するが、戦後初期の作品での描かれ方とは異なる特徴を持っている。すなわち、家族を他者へと開く契機としてよりは、結婚に至る過程における知人の介入や家族内の不理解や誤解の解消にその焦点が転じているのである。また、夫婦関係における葛藤も、ある意味で静態的なお互いの倦怠感に起因する⁴²¹ものとして描かれている。

この時期は、特に、「家族」であるからこそ死や不幸を招く存在⁴²²となったり、憎み合う関係におかれてしまう状況が浮き彫りにされる。そのうえ、解決策として積極的な提案が提示されないことも、注目に値する。

つまり、戦後初期以降（晩年）の小津作品では、愛やきずなが強調される余地さえなくなった家族の現状が描かれ始めている。家族のなかでもそれぞれが理解し合い助け合うことのできない徹底的に孤独かつ私化された「個人」が登場している。確かに、戦後初期においても本人の意思を尊重するよりも、世間体を気にしたり自分たちの立場を優先する家族が登場する⁴²³。また、遠くから上京した両親をないがしろにする兄妹の利己的姿が浮き

⁴¹⁸ 『早春』（1956）、『東京暮色』（1957）、『小早川家の秋』（1961）。

⁴¹⁹ 『お早よう』（1959）。

⁴²⁰ 『彼岸花』（1958）、『秋日和』（1958）、『秋刀魚の味』（1962）。

⁴²¹ 『早春』（1956）。

⁴²² 『東京暮色』（1957）では、母の登場は次女の死を招くきっかけになり、『秋刀魚の味』（1962）では、父のひょうたん（佐久間）と結婚していない娘（48歳）は、一緒に住んでいるものの、お互いに不幸な生活を認めて仕方なく生活している。

⁴²³ しかし、『麦秋』（1951）では、紀子の主体的な判断や意志によって、家族は紀子を結婚を認めることになり、結局より成熟した幸せな家族の姿が提示される。

彫りにされている⁴²⁴。しかし、そこではそれらの問題に対する明らかな解決策が提示されていたことに注目すべきである。ところが、戦後初期以降（晩年）の作品になると、自分の抱えた問題を家族の誰とも相談できず自殺する娘⁴²⁵、父の死亡よりは自分の高価なストールを買えなかったことを気にする娘⁴²⁶などが登場する点が特に印象的である。登場人物らは、家族であるからこそ可能である心からの理解や配慮をお互いに期待することさえできなくなっている。さらに、それらの問題を解決する何のきっかけも提示されていないことも大きな特徴といえる。そのため、この時期に描かれる家族の関係性からは、かえって否定的な側面が浮び上がってくる。

極めて「個人化」された状態で維持される「家族」のきずなは、戦前や戦後初期における作品のなかの家族の姿とは明らかに異なるものである。また、作品のなかで浮き彫りにされる多様化され私化されていく登場人物の特徴からも、晩年の小津は「家族」における否定的側面に着目しとらえていかざるを得なくなったことが明らかになる。

筆者は、上記のように、戦前から戦後にかけて小津作品の「家族」の特徴や変化を検討することによって、戦後初期における小津作品の「家族」の歴史的意味が、より明確に提示できると考える。

戦前「家族の愛やきずな」を強調し、置かれた状況をそのまま肯定していた小津作品は、戦後初期になってより積極的な解決策を提示する形で、「反省以前の愛の源泉である家族」から「他者に開かれた家族」へと決定的なメッセージを発するようになる。この「家族を他者に開く」という戦後初期の小津作品が持っていた特徴は、その後、社会や家族が徐々に私化・個人化されていく変化のなかで、小津自身が、家族であるからこそより悲惨な状況に陥る孤独な「個人」を描くことに力点を移すようになることを考え合わせると、より重要な意義を持っていると評価できる。

第2章で指摘したように、当時の国民は、アメリカ占領下における家族制度の変革のなかで民主主義的家族観の名の下に収束され、形骸化・空洞化した家族観を押しつけられていった、という見方も可能である。また、占領下における制度や形式の背後にある精神、すなわち「心」を学び得なかったのではないかという竹前栄治の疑問を参照した。戦後初期の小津作品に描かれる家族の姿は、そうした疑問や懐疑に対する一つの回答として捉えることができる。

戦後初期の小津作品に描かれた「家族」のあり方、そこから読み取れるメッセージは、当時の歴史社会的変革期における「家族」や「個人」のあり方に応える小津自身の実験的

⁴²⁴ 『東京物語』（1953）では、優しさを失った子供たちの変化を受容する両親の姿をはじめ、嫁娘の両親に対する愛が強調され、末娘の存在によってこれからの社会や家族のヴィジョンが提示されている。

⁴²⁵ 『東京暮色』（1957）の次女（明子）は、自分が妊娠したことや堕胎手術について父や姉に何も相談せず、手術にかかるお金さえも叔母に借りようとする。

⁴²⁶ 『小早川家の秋』（1961）で、父の万兵衛の昔の女との間の娘（百合子）は、ミンクのストールを買ってもらうことが最も重要である。

で独創的なプロジェクトであったということは、本研究を通じてかなり明らかにできたと
思う。それは、形骸化・空洞化した家族観や形式の外皮だけを借りたものとしてではなく、
多様化していく家族や個人の意識に対して、より積極的かつ肯定的に取り組んでいくため
に必要な一つの提案であった。特に、戦後初期の小津作品で「家族」に仮託されていたプ
ロジェクト性は、戦前や戦後初期以降（晩年）の小津作品に描かれる家族や個人のあり方
やその変化を検討する際にも、参照点とされるべき新たな精神を含んだものであったこと
は確かなのである。

三. 『男はつらいよ』初期作品における「家族」と「意思」

第7章 高度成長後期、山田洋次の『男はつらいよ』

7-1. 家族を描く『男はつらいよ』の時代性

上野千鶴子によれば、長くつづきすぎた「昭和」という元号に代わって、社会学者は昭和35年を「高度成長元年」と呼ぶ。また、この高度成長元年をさかいにして、その前後で日本の社会がドラスティックな変化をとげていることが、いくつかの指標ではっきりわかる⁴²⁷。

たとえば日本の労働人口のうち、雇用者が自営業者を上まわったのは60年代の初めだった。高度成長期までは「近代化」したと言いながら日本人の半数以上はまだ家内制生産様式のもとで働いていた。しかもその半数近くは、まだ農業に従事していた。近代化の指標の一つである人口都市化率をみても、1950年には37.5%だったのが60年には63.5%に達している。50年代になだれをうって起きた「向都離村」現象の過程で、日本人の半数以上は60年代に都市移民一世としての生活を歩み始めたのである。この時期の核家族率は60.2%。しかも60年をさかいにして、家族数の平均は五人近くから三人台(60年4.97人、70年3.69人)へと急速にドロップする。女性の平均出生児数が二人を割るのも60年代である。この時期には核家族化のみならず小家族化も成立している。すなわち、都市・雇用者・核家族、しかも子どもは二人まで、という今日私たちが知っているような典型的な近代家族が、大衆規模で成立したのである⁴²⁸。

高度成長期における人口の都市集中は、過密過疎問題とともに農業・農村社会への壊滅的な打撃を与え、他方では公害・環境破壊など都市問題を創出している。1950(昭和25)年から1970(昭和45)年にかけての産業就業構造の変化を見ると、この20年間に第一次産業は48.5%から19.3%へと激減し、代わって第2次・第3次産業が51.4%から80.6%へと急増している。このような変化は、国民大多数をサラリーマン化させるとともに、賃金収入で生活する賃労働者家族を増加させることになる。また、それはサラリーマン的思考や行動形態とともに、サラリーマン的ライフスタイルを一般化させ、日本に本格的な近代家族を誕生させる契機となっているのである⁴²⁹。

日本の映画産業は、1958年にピークを迎えたと言われる。当時国民ひとりが一年に十二回以上も映画館に足を運んでいたという時代である⁴³⁰。

⁴²⁷ 上野千鶴子『家父長制と資本制』岩波書店、2009年、248頁。

⁴²⁸ 上野、前掲書・注(427)、248～249頁。

⁴²⁹ 木下(他)、前掲書・注(291)、20頁。

⁴³⁰ その三十数年後には、ひとり一年に一回余にまで激減し衰退していく。(吉村英夫『完全版「男はつらいよ」の世界』集英社、2005年、371頁。)

ところが、レジャーが多様化し、テレビが台頭してきた 1960 年代。日本映画はお茶の間には出せない映像を提供することによって没落をくい止めようとし、暴力・犯罪・セックスへの傾斜を強めていた。しかし、それらがスクリーンを占領してきた時代に、「病める」映像と無縁であることを貫いたのが、松竹大船映画の系譜、とりわけ山田洋次であり『男はつらいよ』であった、と吉村英夫は指摘する⁴³¹。

吉村は、小津安二郎から木下恵介の流れを汲む「家族」を描く映画作りにこだわったのが山田洋次であると、山田洋次の作品を松竹映画の系譜に位置付けて評価している。すなわち吉村によれば、松竹大船には小津から木下へと継承された家族を描く伝統があり、それを推進したのが松竹経営陣の城戸四郎であったが、山田洋次もその無形の伝統のなかで映画作家としてのスタートである⁴³²。

ここで筆者は、家族を描く松竹系譜のなかで根強く残されている松竹の精神というものを探るために、最も重要な役割を果たしてきた代表的人物ともいえる、松竹経営者・城戸四郎の「蒲田調なるもの」という発言に遡りたい。

ここで蒲田調なるものをはっきり説明しておくのも無駄ではあるまいから、一言するが、これは幾度もいうように人間社会に起る身近な出来事を通して、その中に人間の真実というものを見直すことである。(中略) 暗いものをそのまま見る考え方の中には、救いを求める宗教とか、革命とかがあっても、松竹としては人生をあたたく希望を持った明るさで見ようとする。結論を云うと、映画の基本は救いでなければならない。見た人間に失望を与えるようなことをしてはいけない。これが、いわゆる蒲田調の基本線だ⁴³³。

城戸によれば、人生を希望にみちた明るさで見極め、さらに映画を見る観客に救いを与えようとするのが、蒲田調であると言う。この蒲田調の伝統や精神は、小津や山田の「家族」を描いていく作業に常に際立っていたものといえる。また、蒲田調の特徴をそれ以前の新派調と比較して説明した城戸の次の文章は、時代を明るく表現しながらもそれを貫く批判精神の重要性を語っている点から、注目に値する。

それでは、蒲田以前の新派調というのはどうかというと、これは非常にイージーで、多少の真理には触れているけれども、それは本来の人間ではない。その時代におけるどうにもならない一つの道徳を基本に置いて、その道徳の中に働く人間を、道徳に支配された一つの姿において取り上げて来て、それを進展させているわけだ。それがわれわれには面白くないのだ。われわれとしては、道徳をうたいながらもそれを批判したい。その道徳批判というものが、急激に変化するとも思っていないけれども、少なくともその当時の道徳が盲目的に是認

431 吉村、前掲書・注(430)、371～372 頁。

432 吉村、前掲書・注(430)、339 頁。

433 城戸四郎『日本映画傳』文藝春秋新社、1956 年、39～40 頁。

されがちなのに対して、何かそこに反発してみたいということで、本来の人間というものを把握して、そこから道徳批判を持つところに行った。即ち、今までは既成の道徳というものがあって、その道徳の中に人間を包んでやっていた。今度は本来の人間というものを通じて作られた道徳を批判し、いいか悪いかということになって来たわけだ。⁴³⁴

城戸はこのように、蒲田調の特徴を、当時の道徳が盲目的に是認されることに反発し本来の人間というものを通じて作られた既成の道徳を批判していくという精神にもとめている。それは、そのまま松竹系譜のなかで根強く表現されてきたのではないか。

特に本研究では、その系譜の中でも、戦後初期の小津安二郎と並び 60 年代後半の山田洋次作品に注目する。小津作品は、アメリカによる占領体制下に置かれた変革的ともいえる戦後初期において、これからの時代への希望を抱き、それを実現していくために様々な試行錯誤を経験しなければならなかった。それと同様に、60 年代後半における山田洋次の作品は、戦後高度成長期を経て安定を迎える一方で様々な矛盾や葛藤を抱えていた日本社会に対して、可能なプロジェクトとしての家族を提示している。この両時期の時代的な特徴や背景こそが、小津と山田に、盲目的な追従や是認ではなく批判精神を要求したとも言えるだろう。

山田洋次の下記インタビューは、松竹の蒲田調時代から醸されてきた人間本来の姿に対する考察や、現状の追認に終わらない批判精神ともつながる作品として、60 年代後半から『男はつらいよ』を制作し、この作品によって当時代に問いかけようとした彼の意図を窺わせる。

現代は、一言でいえば人間が人間らしくなく生きなければならない。そう生きざるを得ない時代だと思います。一つの体裁の中に、そして、常識の中からはみ出さないようにと自分を殺して生きているのではないのでしょうか。しかし、人間はそんな疎外を感じながら、絶えず人間らしい感情にふれたい、そして、人間的感情にふれることによって自分が人間であるということを確認したいという欲求があると思うのです⁴³⁵。

上記の言葉が示しているのは、当時日本社会のなかで疎外を感じながらも、絶えず人間同士のつながりを求めている個々人に対する山田洋次の共感的な洞察である。その疎外感、戦後標準といわれた家族が既存秩序化していた 60 年代後半の状況から考えれば、その標準家族を作れない、作らない人々の疎外感ともつながっている。

ここで筆者は、松竹という会社の伝統のなかで学び得た「家族」を描くことの重要性に関する山田洋次の発言に注目し、彼が作品において家族を描き続けてきたことの意味合いを確認したい。昭和 30 年代、松竹の撮影所に入った時、先輩に教えられた映画のなかで家

⁴³⁴ 城戸、前掲書、39～40 頁。

⁴³⁵ 佼成新聞、1970 年 11 月 20 日。

族を描くことの重要性を山田監督は次のように語っている。

どんな映画を作る場合でも、その中に家族の話を入れる必要があるということでした。青春ドラマであれ、メロドラマであれ、喜劇であれ、主人公はなんらかの形で家族的なドラマを経っていくものだと。そのことで観客は落ち着けるのだとも。その教えは忘れられません⁴³⁶。

また、小津安二郎に代表される松竹の伝統的雰囲気の中かで、山田が自然に体得してきた「家族」を描くことに関する発言も注目に値する。

どんなに否定しても、安二郎がなんだと否定しても、自然にそんな形で色に染まってきちゃう。映画の一番の根幹、骨組みのところに親子とか兄弟とか夫婦とかがあるという、それは長い間の撮影所の伝統だったんです。英雄豪傑ではないということです⁴³⁷。

これらの発言からもうかがえるように、当時の日本社会における人間らしいつながりへの欲求を「家族」を描くことによって表現しようとした山田洋次の意図が、小津に代表される松竹の伝統の中かで育まれたものであることは言うまでもない。

先に引いた城戸四郎の発言にも見られるように、松竹映画の伝統は、本来の人間の姿を探求し、現状への批判精神をもって希望や救いのある映画を作るところにあった。そこで表現された「家族」の重要性は、高度成長後期、山田洋次の描く『男はつらいよ』の初期作品においてとりわけ緻密に盛り込まれている。そしてそこでは、その時代に応える新たな「プロジェクトとしての家族」が示されているのである。

それでは『男はつらいよ』は、具体的にはどのような戦後日本家族の状況を背景にして誕生した作品なのだろうか。その歴史的文脈を探るために、戦後日本の高度成長期における「標準的家族形態」の特徴を含めて、標準的戦後家族が普及するにつれて抱え始めていた問題点を指摘している山田昌弘の議論を紹介しよう。

戦後日本には「夫は仕事、妻は家事・子育てを行って、豊かな家族生活をめざす」という家族モデルが普及し、そのための経済基盤は、経済の高度成長期（1955年～1973年）に整ったという。山田は上記の家族モデルを戦後家族モデルと名付け、三つに分けて時代区分を行っているが、1955年から1975年までを戦後家族モデルの安定期と説明している⁴³⁸。高度成長経済が生活水準を上昇させながら、あこがれの的であったサラリーマン－専業主婦型の家族形態を実現することを可能にし、人々に「幸せ感」をもたらした。しかし山田によれば、同時に「標準的な形態の家族さえ保てば幸せがもたらされるはず」という神話

⁴³⁶ 『Communication INQUIRIES No.3』（株）電通総研、2004年10月、5頁。

⁴³⁷ 吉村、前掲書・注(430)、393頁。

⁴³⁸ 山田、前掲書・注(58)、158頁。

（山田昌弘は、戦後家族モデルを、安定期（1955年～75年）、修正期（1975年～98年）、解体期（1998年～現在）の三つに区分している。）

が形成され、標準的家族形態から外れることへの差別意識を醸成し、標準的な家族形態をとることが自己目的化したのが、高度成長期だったのである⁴³⁹。

さらに山田によれば、核家族か三世代家族かという家族構成とは無関係に、戦後家族モデルで重要視されたのは、「家族生活が豊かになる」ということであったという。愛情あふれる家族が存在するのは、小説や映画やアメリカのホームドラマなどメディアの中に限られており、従来の日本社会でほとんど知られていなかった感情生活であるがゆえに、「家族の愛情の中身」を曖昧にしたまま、家族愛という言葉だけを受容してしまったのが、高度成長期の日本家族の姿ではないだろうか⁴⁴⁰、と山田昌弘はその見解を述べている。この見解を踏まえれば、一方では当時代の家族のあり方に対する悩みや迷い、憂慮や批判の雰囲気を持続していたことも容易く予測できるだろう。

『男はつらいよ』という作品は、「家族」をめぐるこのような混同した社会的状況のなかで登場し、シリーズ化していくことになる。山田洋次はインタビューのなかで次のように述べている。

昭和30年を過ぎた頃から日本の家庭は変わっていきます。新たな家族のモデルをしっかりと作らなければいけないのだろうと思いつつも、僕たちもまた、今日の家族のあり方に迷っている。それも現実です。『寅さん』も家族を描いている映画で、'69年には、まだかすかに日本人の生活、卓袱台が茶の間にあった生活が残っていたと思うのですが、『寅さん』史28年の間に日本人の生活はどんどん変わって行ってしまった。シリーズ後半には「いつまでたってもノスタルジックに昔のことばかり懐かしがっている変な映画だ」と悪口を言われたりもしたのですが、それはこの国の家族、あるいは家族生活が凄まじい勢いで変わって行ってしまったことの裏づけだったのかなと思っています⁴⁴¹。

上の山田の言葉からは、激しく変化していった日本の家族生活を映画で表現していくことへの難しさと共に、常に家族のあり方に悩み続けてきた彼の問題意識がうかがえる。山田は、理念レベルであった「戦後家族」が高度成長期と共に急速に広まり既存秩序と化した当時の社会状況の中で、どのような家族的コミュニケーションを提案しようとしたのか。標準戦後家族という形態がかなり実現され、さまざまな問題を抱えはじめなければならなかった時代状況を受けて、『男はつらいよ』に描こうとした「家族」には、いかなる家族的特徴が表現され、どんな反省や提案が含まれているのか。この問題について、『男はつらいよ』初期作品を中心に第8章から詳しく探っていきたい。まずはその作業に先立ち、次節では、『男はつらいよ』をめぐる先行研究を紹介し批判的に検討していくことにしよう。

⁴³⁹ 山田、前掲書・注(58)、156頁。

⁴⁴⁰ 山田、前掲書・注(58)、137頁。

⁴⁴¹ 山田、前掲誌・注(436)、5頁。

7-2. 先行研究の批判的検討

7-2-1. 無条件的で安定的、理想的な関係性への憧憬

『男はつらいよ』における先行研究としては、まず、そのシリーズに描かれている無条件的で安定的な関係性として、妹・さくらに代表される「とらや」との関係、ひいては柴又という故郷なるものへの憧憬を強調する観点に立つものがあげられる。そこでの人々の関係性は、人間であれば誰もが懐かしみながら夢見ている理想的なものとして描写されていると論じられてきた。その代表として、佐藤忠男と吉村英夫の論を紹介しよう。

佐藤忠男は、ノスタルジアとして理想化された下町の間人間関係が『男はつらいよ』シリーズの人気の源泉となっていることを指摘しながら、葛飾柴又はいまや失われつつある日本の良き古き地域社会のシンボルのような地位を確立していると説明する⁴⁴²。また、そこが良き地域社会であるゆえんは、笠智衆演ずる御前様のような老人が権威をもって尊敬されていること、佐藤蛾次郎演ずる源公のように、落ちこぼれとして無視されそうな人物が、それなりに所を得て愉快地にやっていることなどで明らかである、という。つまり佐藤は、老人や能力不足の人物が他の多様な住民たちと和気あいあいとやってゆけることこそ、良き地域社会であることよりの条件であり、老若男女、インテリも肉体労働者も、病人も身体障害者も、定住者も放浪者も、すべて受け容れることができるのが良き地域社会である⁴⁴³、と述べている。

佐藤の語る、良き古き地域社会への定義は、そのまま『男はつらいよ』シリーズにおけるマンネリズムの擁護にもつながっていくだろう。良き地域社会というものはマンネリズムを必要とするものであって、同じようなことが同じようにして繰り返されてゆくところに安心感も生じるし、社会の基本にはその安心感が必要とされるということだ。これに加えて佐藤は、マンネリズムにも良し悪しの違いが当然あるが、このシリーズは努力を傾けつくして「良きマンネリズム」を維持していると評価する⁴⁴⁴。

理想化された下町の間人間関係をノスタルジアとして、日本の良き古き地域社会のシンボルとして位置づけ、そこで繰り返されるモチーフを「良きマンネリズム」として語る佐藤の評価は、吉村英夫の所論とも共通する。まず吉村は、山田洋次が生涯をかけて「家族」を描こうとしてきたと論ずる。吉村によれば、放浪と定着を繰り返すフーテンの寅を描きながら『男はつらいよ』が物語るのは、「家族」こそが人間の原点であり、人間が幸福を獲得するための拠点だ⁴⁴⁵ということである。吉村はさらにこれを敷衍し、「放浪と定着の相互憧憬」を『男はつらいよ』シリーズを貫くテーマとして抽出する。放浪する寅と、定着側の「とらや」という家族を代表するさくら、その両者の相互憧憬が、シリーズがもたらす豊かな情感を根底で支えており、この兄妹の交歓は暖かくも美しいものとして永続す

⁴⁴² 佐藤忠男『みんなの寅さん』朝日新聞社、1992年、203～204頁。

⁴⁴³ 佐藤、前掲書、204頁。

⁴⁴⁴ 佐藤、前掲書・注(442)、204頁。

⁴⁴⁵ 吉村、前掲書・注(430)、339頁。

るといのである⁴⁴⁶。

吉村によれば、『男はつらいよ』は、社会と人間、そして家族を高度成長が蝕んでいくことへの抵抗感から発想されたドラマである。寅次郎という形象は、アンチ高度成長を象徴的に表しており、「とらや」は家族のあるべき姿を示す⁴⁴⁷。すなわち、「とらや」は寅にとってやすらぎの場所であるばかりではなく、近隣さえをも包容できる「家族力」を持っていると吉村は言うのである。

ただし「家族」の典型ともいえる「とらや」は、血のつながりにおいては変則的である。この事実を指摘する吉村によれば、ほんとうは家族運に恵まれない孤独な寅が家族の温かさに包まれていること自体が、家庭崩壊の時代への皮肉と批判の意味を持っている⁴⁴⁸。『男がつらいよ』シリーズは、家庭を、人間が幸福をつくりあげていく「砦」として位置付けている⁴⁴⁹という。すなわち、山田洋次は、家族が身を寄せ合う姿を描く点では小津・木下と同じでも、人間は無常観に押しつぶされる存在ではなく、家族こそが人間の連帯と幸福と平和をつくるための「砦」であるという視点を持っている⁴⁵⁰、と吉村は主張する。

佐藤と吉村の所論は、『男はつらいよ』シリーズにおける登場人物たちが、「とらや」は勿論、ひいては、葛飾柴又という下町までをも含めて、安定的で理想化された関係性を保っていると捉えている。一方、無条件で絶対に維持されるべき「間柄」の概念のもとに本作を論ずる濱口恵俊は、「寅さん」映画は、日本人の心情と日本独自の人間関係をありのままに映し出していると言い、このシリーズを日本人の「社会心理」を明らかにする最適の題材であると見做している⁴⁵¹。

濱口は、関係集約的な人間をモデル化して「間人」と呼び、対照的に、自律性が高く個体集約的な「個人」をそれと区別した。システムとしては、「間人」は「関係体」、「個人」はその特定形態である「個別体」と見なされ、「間人」同士の関係は「社会関係」と概念的に区別して「間柄」と呼ばれる⁴⁵²。「間柄」においては、均等交換を求める「社会関係」と違い、相補的に助け合う「互恵」が目標となる。それを成立させるためには、相手との＜親密な＞関係が確立していなければならない。その＜親密な＞関係というのは、相手に何の警戒心ももたず、無防備のまま接し、都合の悪い頼みごととも遠慮なく口にし、

⁴⁴⁶ 吉村英夫『松竹大船映画——小津安二郎、木下恵介、山田太一、山田洋次が描く“家族”』創土社、2000年、248～250頁。

⁴⁴⁷ 吉村、前掲書、241頁。

⁴⁴⁸ 吉村、前掲書・注(446)、242頁。

⁴⁴⁹ 吉村は、山田洋次の代表作のひとつである『家族』(1970年)で、家族＝砦としての姿勢を打ち出していたと説明する。家族こそが幸福を獲得するために人間が外は打って出るための砦であるような姿勢は、『男はつらいよ』の通奏低音としても堅持されていると評価する。

(吉村、前掲書・注(446)、244～245頁。)

⁴⁵⁰ 吉村は、『男はつらいよ』のとらやに代表される山田洋次の家族は、小津や木下が引きずっていた、寂しさ、侘しさ、はかなさ、悲しさがほとんどないことを特徴としている、と語る。

(吉村、前掲書・注(430)、343頁。)

⁴⁵¹ 濱口恵俊・金児曉嗣(編著)『寅さんと日本人』知泉書館、2005年、5～8頁。

⁴⁵² 濱口・金児(編著)、前掲書、185～186頁。

また相手の明察や自発的な援助に期待するような親しい関係のことである。自分をもろにさらけ出し、また互いにプライバシーにも関わり合うような親しさである⁴⁵³。

こうした「間柄」にあっては、自他間では、情宜を伴った関わりが本来的だと考えられる。濱口によれば、「寅さん」が「とらや」の人たちに期待するのは、まさしくそのような率直で情宜的な態度である。「間柄」における、＜親密な＞関係を懸命に保とうとするのが「寅さん」であり、思ったことをそのまま述べ、不満な点にすぐさま注文をつけるのは、わがまま勝手だけではなくて、＜親密な＞関係を求めてのことであると濱口は解釈する。寅次郎が「間人」型の日本人の典型だとすれば、安定した「間柄」の中に身を置こうとするのは当然である。事実、旅から帰ってくれば、彼は「とらや」の身内の者や、裏の印刷会社のタコ社長を始めとする近所の人たちとの気のおけない関係を再確認し、ある程度はそれを享受している⁴⁵⁴と濱口は指摘する。

しかし、濱口によれば、「間柄」を重んじる寅次郎が、自らの存在そのものに関わる「間柄」を身内の者によって断ち切られると、精神的に参ってしまい、それに対する明確な対抗声明を述べざるをえなくなる。すなわち、「間柄」は無条件で絶対に維持されるべし、という口に出されることのない親族規範が厳然と存在するにもかかわらず、それが叔父の「出て行け」という宣告によって、はっきり口に出して破られてしまう場合には、寅次郎は「それを言っちゃ おしまいよ」と述べざるをえなくなる。このセリフのやりとりを、濱口は口には出されない人間関係の規範の存在を示す事例として紹介している⁴⁵⁵。

以上のように、『男はつらいよ』における主な先行研究は、さくらと寅次郎、あるいは、「とらや」（柴又）と寅次郎における関係性を、無条件で安定的であり、暖かく永続するものとして、または、無条件で絶対に維持されるべし間柄として解釈してきたのである。

7-2-2. 考えることの断念、外部というものを喪失

前節で見たように、佐藤忠男は『男はつらいよ』を日本の良き古き地域社会のシンボルとして説明し、吉村秀夫は放浪と定着の相互憧憬であると指摘しながら、家族の典型ともいえる「とらや」の家族力を強調した。また、濱口恵俊は間柄における親密な関係を求める寅次郎の反論や反抗に注目している。

ところが、上野昂志は、多くの論者に共有される『男はつらいよ』シリーズの肯定的評価とはやや異なり、1970年代の日本社会を批判的に捉え、その延長線上で1960年代の山田喜劇と本作の違いを評価している。上野によれば、シリーズ初期作品は、血縁の強いつながりを際立たせ、六十年代的「馬鹿」の末裔である車寅次郎を、ホームの内部へ回収しようとしている。それゆえこの作品は結局のところ、生活の区切り（盆と正月）として現在を安心と共に確認するためのものでしかないと、『男はつらいよ』シリーズを厳しく批判

453 濱口・金児(編著)、前掲書・注(451)、186頁。

454 濱口・金児(編著)、前掲書・注(451)、187頁。

455 濱口・金児(編著)、前掲書・注(451)、191頁。

している。

60年代の山田喜劇に登場するハナ肇は、上野によれば、車寅次郎の前身である。彼らはいずれも家族や村といった共同体からのはずれ者であり、はみだし者である。ハナ肇の傍若無人な振舞いが、長屋の連中の卑小さを暴きたてていく⁴⁵⁶ように、60年代の山田喜劇における「馬鹿」あるいは「風来坊」は、共同体の日常を揺るがせてひびを入れていく。ところが、70年代以降の『男はつらいよ』に登場する渥美清演じる寅次郎はむしろ、平穩無事であるが退屈な「とらや」の日常にささやか波風を立て、少しばかり活性化して去って行くだけ⁴⁵⁷である、と上野は論ずる。『男はつらいよ』には、もはや卑小な庶民といった存在そのものがいなくなり、誰もがみんないい人なのである。

つまり、寅さんそのものがすでに「外」の存在ではないのだ。これは、外部というものを喪失していったわれわれの70年以降の社会と、驚くほど似ているとっていいだろう。『男はつらいよ』が辿ってきた道筋は、この外部を喪失してきた市民社会の、良識的規制の強まりを呆れるほど正直に写し出しているのである⁴⁵⁸。

このように述べる上野は、『喜劇・一発大必勝』（1969）から『男はつらいよ』への転換を、「能動的な異物」から「受動的な異分子」への転換として要約する⁴⁵⁹。すなわち、寅次郎は乱暴であっても、その場の秩序を少しばかり掻き乱すだけなので、市民社会の常識にとっての異分子ではあっても、それを根底から揺さぶる異物ではないということだ。

以上のような上野の指摘は、本研究で論じる、「とらや」という家族の観点からみた寅次郎の姿を妥当に説明する側面を持っている。山田洋次は、家族の秩序を完全に覆す変化ではなく、漸進的な質的变化を寅次郎という存在を通じて指向しているのである。また、上野は、本研究で主に取り扱っている『男はつらいよ』初期作品にも言及しながら、寅次郎の「帰るということ」を論じている。ただ上野の場合、初期作品と初期作品以降の特徴とを区別することはなく、一つのシリーズものとして批判的に検討し続けている。

寅次郎は、何故「とらや」に帰ってくるのだろうか。第一作から、寅次郎は、望郷の念にかられて故郷・柴又に帰ってくると設定されている。しかし上野によれば、それは山田洋次の作品の中で『男はつらいよ』において初めて見られる設定である⁴⁶⁰。それと同時にシリーズ初期作品では、20年ぶりに再会する妹のさくらや生んだまま家を出て行った実の母など、血縁との強いつながりが際立っていると上野は論ずる。つまり上野によれば、『男

⁴⁵⁶ 上野は『喜劇 一発大必勝』（1969）の中、谷啓の葬式で頂点に達する、という。（上野昂志『季刊リュミエール 11』1998年（春）、70頁。）

⁴⁵⁷ 上野、前掲誌、70頁。

⁴⁵⁸ 上野、前掲誌・注(456)、70頁。

⁴⁵⁹ 上野昂志『季刊リュミエール 12』1998年（夏）、152頁。

⁴⁶⁰ 山田洋次は、たとえば『いいかげん馬鹿』や『喜劇・一発勝負』でも、ハナ肇を帰ってきた男として物語を設定しているが、それらにあっては、望郷などということはまったく関係なかった、と上野は語っている。（上野、前掲誌・注(459)、153頁。）

はつらいよ』は、いささか変形したホームドラマなのである。一連の作品は、家を捨て、望郷の想いを胸に抱きながら帰ることを断念したヤクザを、松竹ホームドラマの伝統をテコに裏返していると同時に、純然たるホームドラマに対するパロディにもなり得たというのである⁴⁶¹。

本作を批判する上野昂志が、その比較項として〈ホームドラマ〉を持ち出していることに注目しよう。坂本佳鶴恵によると、1960年代中頃から70年代までの〈ホームドラマ〉は、家族へと関心を集中させ、家族を社会性から切り離され閉じられた自律的な世界として描いた。この点で〈ホームドラマ〉は、同時代の家族と社会をめぐる議論と合致していた。すなわち、高度成長期にむけた家族イメージの変化は、管理された、あるいは過剰な労働負担から家族への逃避といったエゴイズムやユートピア、あるいは性役割分業にもとづく男性の労働への動機づけという以上のものを提供したのである。このように指摘する坂本は、〈ホームドラマ〉の誕生がもたらした決定的な変化は、それが「家族」というイメージを借りて、人々の同一性のイメージを確立したということに求められる⁴⁶²と結論づけている。

上野昂志の議論に戻ると、いわば外の存在としてのヤクザが、ホームの内に回収されてしまう事態は、山田洋次としての三本目の『男はつらいよ・望郷篇』で説教まじりに進められ、いっそう露わになる⁴⁶³、という。また、むしろ山田は初めから、60年代的馬鹿の末裔である車寅次郎を、ホームの内部へ回収しようと企んでいた⁴⁶⁴、と上野は付け加える。たとえヤクザでなくとも、帰りたい想いを抱いたまま、しかし帰れない、帰る場所など何処にもないということが大衆的レベルで明らかになったその時期に、山田洋次は、柴又という観念の故郷を仮構して、しかもそれをいかにも「自然」らしく見せながら、60年代的馬鹿を誘い込んだのである⁴⁶⁵、と上野はいう。初期作品ではこんなところで、こんな妙なやつがいる、というふうに人物を出していくところに特徴があったものの、その個別性へのこだわりを薄め、妙なやつを面白がる喜劇精神や活劇精神を弱めるにつれて観念的になっていった⁴⁶⁶、と山田洋次の変容を分析した上野は、次のように論じている。

『男はつらいよ』のシリーズを振り返ればはっきりしているように、山田は常にこの市民社会の規範に素直に従ってきたのである。だから、『同胞』（1975）のあとに作った『幸福の黄

⁴⁶¹ 純然たるホームドラマからすればもっとも遠くに位置するはずのヤクザ、いってみれば外の存在、それが、妹や叔父叔母のいる「家」に帰ってくるという変形は、いうまでもなく68年を頂点として量産されていた東映やくざ映画に対するパロディである、と上野はいう。

（上野、前掲誌・注(459)、153頁。）

⁴⁶² 坂本、前掲書・注(63)、370～374頁。

⁴⁶³ このような上野の視点は、後述する第5作『男はつらいよ 望郷篇』（1970）に対する本研究の立場とはかなり異なっている。

⁴⁶⁴ 上野、前掲誌・注(459)、154頁。

⁴⁶⁵ 上野、前掲誌・注(459)、154頁。

⁴⁶⁶ 上野昂志『季刊リュミエール13』1998年（秋）、141頁。

色いハンカチ』(1978)にせよ、『遙かなる山の呼び声』(1980)にせよ、あの高倉健を家庭に帰らせるという以上のモチーフを持ち得なかったのだ。それは70年代後半から80年代にかけてのわれわれの市民社会が、それらしい規範性をなしくずしに崩壊させていったからである。そこで残っているのは、相も変わらぬ「美しく」「雄大な」自然という映像だけである⁴⁶⁷。

このように70年代における山田作品の特徴を批判する上野は、『家族』(1970)や『故郷』(1972)と同じく『男はつらいよ』における「家族」や「故郷」が、当時においてすでにレトロ以外の何物でもなかった⁴⁶⁸と結論づけ、柴又という幻の故郷を捏造して、「馬鹿」や「風来坊」の末裔を引きこんでしまったと厳しい評価を下している。

以上のように、『男はつらいよ』に関する既存研究は、寅次郎と「とらや」(あるいは、柴又)の関係を温かく安全が保たれた理想的関係性として特徴づけてきた。また、マンネリズムとしてのこのシリーズに注目し、それによって一般観客が得られることのできた安心感や楽しさについて肯定的な立場をとる評価が一般的である。そのなかで上野昂志は、生活の区切り(盆と正月)としての現在を安心と共に確認するためのものだけであると批判的に評価している。ただし、本シリーズの持続力を批判的に説明する上野の所論を含めて、先行論は、作中の「家族」を、絶対安心できる場所、あるいは無条件に維持されるべき関係性として捉えてきた。

しかし、本研究では、上記の既存研究を踏まえながらも、『男はつらいよ』初期作品の「家族」にみられる、「維持することへの困難さや微妙な距離戦略」に注目する。先行論が無視してきたこの要素を明らかにしていくことによって、山田洋次の描こうとしたプロジェクトとしての新しい家族の可能性を抽出していきたい。その作業は、作品に描かれた家族構成員の間における緊張関係やよそよそしさを読み取る作業にもつながり、また、「家族なるもの」を構成し維持していくために必要な工夫や努力を惜しまない寅次郎と「とらや」との関係性に焦点を合わせるものとなるだろう。

⁴⁶⁷ 上野、前掲誌・注(466)、142頁。

⁴⁶⁸ 『家族』や『故郷』に対して、いま、わたしがいうことがあるとすれば、それらの概念やイメージがすでに解体しつつある時期に、あえて、そう、いまだったらレトロという便利なことばがあるが、まさにそのようなものを提示してみせた、という程度のことではない。(中略)ただ、山田洋次は、同じことを『男はつらいよ』でやってもいたのだ。

(上野、前掲誌・注(459)、156頁。)

7-3. 『男はつらいよ』における初期作品（第八作まで）の重要性

7-3-1. マンネリズムとしての『男はつらいよ』への拒否

濱口恵俊は、「寅さん」映画は、日本人の心情と日本独自の人間関係をありのままに映し出していると論じ、四十八作にもものぼるその映画が初期の七作品を除きいつも百万人を超す多くの観客を引き付けていた事実からすると、ある程度、典型的な日本人の姿であると推定することは許される、と主張する⁴⁶⁹。また、吉村英夫は、本シリーズは、国民映画となるべき道こそが必然だったと理解し、山田洋次の歩んだ道が是とされるべき根拠は、結局は圧倒的多数のファンと観客の要請に応え、よい映画、楽しい映画を求める市民の願いに依拠した山田の姿勢に求められる⁴⁷⁰、という。

つまり、典型的な日本人の姿を描く『男はつらいよ』を「国民映画」とみなす評価は、作品を支持してきた観客とファンの数を考慮すれば、当然ともいえるものであった。『男はつらいよ』が三〇作目で<世界最長の映画シリーズ>としてギネスブック入りした後も、四八作までも長く続けられていく間、シリーズもののゆえに抱えざるを得なくなった安定性やマンネリズムについても、既存研究では主にポジティブに語られてきた。作品から一般観客が得られることのできた安心感や楽しさ、長年にわたる影響力が高く評価されたからである。

しかし、本研究が注目したいのは、『男はつらいよ』がシリーズとして安定する前の初期作品に描かれている「とらや」と寅次郎とのよそよそしい関係性である。筆者の見解では、第八作までの初期作品に「家族なるもの」に対する山田洋次の問い掛けがもっとも先鋭に表れており、「家族」になろうとする緊張感、または、「家族」を維持していくための微妙な距離戦略や努力が浮き彫りにされているのである。

先行研究の検討で考察したように、『男はつらいよ』という映画作品は長期にわたってシリーズ化され、あらゆる評価はそのマンネリズムをめぐってなされてきた。ところが、マンネリズムとしてとらえることによって、「家族」の関係性に対する内在的検討が疎かになったという可能性は否めない。従って本研究は、『男はつらいよ』をマンネリズムと見做すことを拒否する立場から、安定的とはいえない『男はつらいよ』の初期作品（第八作まで）のなかで新たに構成されていった「家族」の関係性を明らかにしていきたい。

7-3-2. なぜ『男はつらいよ』の初期作品に注目するか

仁平典宏は、2000年代に入ってから「昭和30—40年代的なもの」に「懐かしむべき対象」という位置づけが与えられるのは、高度経済成長以前の「古き良き日本」のイメージと高度経済成長期の夢・希望・生活のイメージの総体とが融けあいながら、双方への懐かし

⁴⁶⁹ 濱口・金児(編著)、前掲書・注(451)、196頁。

⁴⁷⁰ 吉村、前掲書・注(430)、364～365頁。

さから作られたものであると指摘する⁴⁷¹。例えば『ALWAYS 三丁目の夕日』（山崎貴監督、2005年）の夕日（ささやかな性別役割分業家族的幸せ）はその代表例と言えるが、それは本来憧憬ではなく、相対化すべき対象であり、その外部にあって夕闇に沈む多様な家族こそ浮かび上がらせる必要がある⁴⁷²、と語っている。

『男はつらいよ』の初期作品に注目し、そのなかにプロジェクトとしての家族の可能性を探っていこうとする本研究の作業も、単純化の誘惑に抗して多様な家族像をうきぼりにすることで、この作品が製作された時期の実態に迫ろうとする、上記の仁平の問題意識⁴⁷³と重なるものとなる。

昭和30年代、アメリカ式の理想的家族像を展開し、ホーム・スイート・ホームの核家族を理想のスタイルとして描いたホームドラマは、昭和40年代に入ると、アメリカ直輸入型であった30年代への反作用として「日本型」ともいべきスタイルを生み出した。つまり、大家族ホームドラマがヒット⁴⁷⁴し始めた背景には、高度成長のなかで家族の規範をドラマに見いだそうとした人々の心性があったと言われる⁴⁷⁵。

『男はつらいよ』は映画化される前に、テレビドラマのシリーズとして出発した。テレビのホームドラマでは、ハッピーな核家族像、大家族主義の団欒、家族の規範が描かれていた時代的背景の下で、フジテレビのドラマシリーズ「男はつらいよ」は、昭和43（1968）年10月3日、初放送された。山田洋次脚本、渥美清主演で、半年間二十六回にわたって放送⁴⁷⁶され、映画『男はつらいよ』の前身になった。

昭和44年（1969年）8月からは松竹で映画化された『男はつらいよ』は、予想以外の好成绩をあげていくなかで1969年から1995年まで全四十八作品が作られ、ギネスブックにも記録されるほどのシリーズものになる。そのため従来は、主にストーリーラインはマンネリで、そこに描かれた家族も安定的で持続的なものとしてとらえられた。つまり、寅さんシリーズは、人情味豊かな自明な家族、安心できる家族というものをノスタルジックに描いているように思われてきたのである。

ところが『男はつらいよ』の初期作品、すなわちその第八作までは、家族関係をめぐってかなり異質な、対立をも含むようなモチーフを模索するプロセスとして展開されている。本研究は、初期作品を「家族」という観点から読み直すことによって、『男はつらいよ』シリーズにおいて「家族」が安定していくまでのテーマ性を浮き彫りしたい。

471 橋本健二（他）『家族と格差の戦後史 一九六〇年代日本のリアリティ』（仁平典宏「三丁目の逆光／四丁目の夕闇——性別役割分業家族の布置と貧困層」）、青弓社、2010年、80～85頁。

472 仁平は、モデルとされる性別役割分業家族はどの範囲で広がっていたのか、またその逆光の陰のなかにはどのような家族が広がっていたのかを検討している。

（橋本（他）、（仁平）、前掲書・注(471)、85頁。）

473 橋本（他）、（仁平）、前掲書・注(471)、106頁。

474 『七人の孫』（昭和39年～41年）、『ただいま11人』（昭和39年～41年）など。

475 鳥山弘『テレビドラマ・映画の世界』1993年、早稲田大学出版部、70～76頁。

476 テレビで全演出、映画になってからも全部の脚本を担当してきたフジテレビの小林俊一ディレクターは、『新・男はつらいよ（1970年2月、第4作）』では初めての劇場用映画を監督することになる。

山田洋次は、『男はつらいよ』における寅さん一家の特徴を次のように語っている。

くるまやの人々は、寅さんの親戚だけど、いわゆる家族の関係ではない。さくらだって腹違いの妹だし、あとおじさんとおばさんでしょう。タコ社長は全くの隣人。御前様はお寺の人だし源公も他人。割に縁が薄い人間同志が集まって仲良くやっで行こうという、意思の力があって家族的なまとまりをもっている。それが寅の家族の特徴だと思う。本当の親子でもなければ、兄妹でも夫婦でもない、この寅さんチームが長続きした理由が実はそこにあるんじゃないか。(中略)「寅次郎」というプリズムを通して観客はいろんな人間を観察できる、そういう装置なんだよね、寅という存在は⁴⁷⁷。

予め言えば、本研究では上記の山田洋次の発言を踏まえながら『男はつらいよ』シリーズを「家族」という観点から考察し、映像作品そのものの特徴を分析することによって、「意思する家族」というキー・コンセプトを見出すことになるだろう。「意思する家族」とは、「とらや」の人々(叔父・叔母・妹のさくら)と寅次郎が「意思」を持って「家族」というものを構成し維持していくために、微妙な距離を保ち、家族の和解を可能にしながら、「とらや」の家族関係を守っていくという意味である。これは、無条件的に安定調和的な、絶対に安心できる家族の関係性ではなく、緊張感や距離感を含んでいるものである。

本研究のように、『男はつらいよ』シリーズの変化に注目し、時期区分を行っている先行研究としては、吉村英夫の研究があげられる。吉村は、『男はつらいよ』シリーズを大きく四つに分けて、その特徴を語っている。また、第1期(第8作まで)の時期区分は、本研究で注目する初期作品の時期と重なっている。

ところが、吉村は、初期の寅次郎は、『男はつらいよ』以前の山田映画であった「くやしき、意地悪さ」を持っており、それが寅の恋の描写に集中的に表れていた⁴⁷⁸、と第1期の特徴を寅次郎とマドンナの関係性において説明している。例えば、第十作で、千代(八千草薫)に結婚してもいいと言われ、失恋とは言えないような失恋に変化していくなかで、寅の心の優しさが前面に出てくるようになり、『男はつらいよ』そのものの全体的雰囲気も「美しく、雄々しく、健康で、苦しいけれどもがんばっている人たち」への讃歌といった傾向を持つようになっていった、と解釈している。

しかし、本研究で最も注目するところは、厳密にいうと血縁ではない家族として「とらや」と寅次郎との間に生じる葛藤や緊張関係であり、そのなかで彼らが新たな「家族」として関係性を作っていくプロセスが初期作品に描かれているということである。

本研究では、『男はつらいよ』全四十八作品(1969～1995)の中で、特に初期作品の第一作(1969年8月27日公開)から第八作(1971年12月29日公開)に注目し、山田洋次の

⁴⁷⁷ 山田洋次『男はつらいよ大全』(下)、中央公論新社、2002年、315頁。

⁴⁷⁸ 吉村は、第1期((初期)第1作～第8作)、第2期((高揚期)第9作～第17作)、第3期((模索期)第18作～第37作)、第4期((再生期)第38作～第48作)の四つに分け、各時期の特徴を語っている。(吉村、前掲書・注(430)、2005年、364頁。)

監督で作られた六つの作品を中心にそのなかに描かれている「家族」の特徴を探っていく。

第三作（1970年1月15日公開）と第四作（1970年2月27日公開）は、森崎東と小林俊一が監督し、山田洋次は両作とも脚本には関わっているものの出来上がった作品に対しては不満を述べている。

三作目、四作目は脚本だけ書いて森崎東さんと小林俊一さんに監督を頼んだ。ところが出来上がった映画がどうしても納得いかない。良い悪いではない。寅さんのにおいがしない。このまま終わらせるのは忍びなく、もういっぺんぼくが撮って終わりにしようとして第五作『望郷篇』を作ったが、これが大きくヒットし、六作、七作という具合に、降りるに降りられなくなる⁴⁷⁹。

上記の山田洋次の発言において「寅さんのにおい」が何を指しているかは確かではない。ところが、「家族」という観点から『男はつらいよ』初期作品の特徴を考察した場合、第三作と第四作は、車寅次郎と「とらや」という家族関係に焦点を合わせている山田洋次監督の他の初期作品とは異なる特徴が読み取られるだろう。

第三作の森崎東監督は「イキイキした寅さんの表情で、観客がりゅう飲を下げたあと、一転してさびしいラストへ持っていく真理の逆転に重点を置き、感動に結びつけたい」と寅次郎を演ずる渥美清に熱心な演技的注文をつけていた⁴⁸⁰、と当時の新聞メディアは伝えている。この発言通り、観客に感動を与えようとする監督の意図は、非常に強く作品のなかに溶け込んでいたせいか、第二作までとは完全に異なる、全てを知っている達人のような寅次郎の姿が作品の後半に描かれる⁴⁸¹。

また、第四作では、テレビで全演出、映画になってからも全部の脚本を担当してきたフジテレビの小林俊一ディレクターが、初めての劇場用映画『新・男はつらいよ』を演出した。小林ディレクターは「寅ちゃんはぼくのからだの一部みたいなものです。いままでのものにさらにみがきをかけてみせます」と自信に満ちて語っている⁴⁸²。さらに、当時松竹の三島与四治製作本部長は、「喜劇路線がほぼ確立したウチで、さらに万全を期するためには、もう一つ大ヒットをとばしたい。そのために“フーテンの寅シリーズ”しかない。テレビのときから手がけている小林ディレクターに頼んで、新しいものを引き出してもらいたい」と意欲を露わにしている。その結果、第四作は完全に喜劇路線に立った楽しい作品として完成されている。しかし、「とらや」と寅次郎をめぐる葛藤や家族としての問題提起

⁴⁷⁹ 「私の履歴書」日本経済新聞、1996年10月21日。

（吉村、前掲書・注(430)、47頁から再引用。）

⁴⁸⁰ 福井新聞、1970年1月15日。

⁴⁸¹ 『男はつらいよ フーテンの寅』（第三作、1970）では、第2ヒロインとして香山美子の芸者が出てくるが、その父親で元香具師は飲んだくれで今では中風で呂律が廻らない状態である。ところが、寅次郎は彼との会話の場面で人生を達観したような理解深さを見せている。

⁴⁸² 報知新聞、1970年1月20日。

などは、作品のなかで一切排除され、山田監督の『男はつらいよ』とは微妙な差異が生じているのである。

第三作と第四作からは「寅さんのにおい」がしないと評価する山田監督の発言には、上記筆者の記述したそれぞれの特徴も含まれているのではないかと考える。そのため、本研究では山田洋次が監督した六つの作品を主な対象としていく。

また、第八作（71年12月29日公開）までの初期作品に注目する理由は、この作品以後、本研究で見出している「意志する家族」のモチーフが安定化していくと解釈されるからである。作品そのものの特徴から伺える「家族」の安定性のほかにも外的な状況を指摘しておけば、第八作からは上映時間が二時間に拡大され洋画館でのロードショーも始まっている⁴⁸³。また、松竹の「寅さん課」設置などの宣伝活動も本格化するなど長期シリーズ化に備えた活動や動きが積極的に行われている。その後、第八作から第三十六作（1985年12月28日公開）までの十五年間は、必ず盆と正月の季節感覚と共に公開されることになる。

『男はつらいよ』シリーズにおける「家族」は、第八作までに様々な試行錯誤や問題提起を行っていく。しかし、第八作目以降、「とらや」と寅次郎の関係性が安定してからは、お互いに妥協してしまい、新しいことにはそれほど踏み込まなくなり、マンネリズムによって新たに問題化されることはなくなっていくのである。

次章からは、安定化までの誤解や悩み、葛藤や問題を含んだ緊張関係により注目し、「意志する家族」を保っていくための山田監督の問題意識や提案を読み取っていく。すなわち『男はつらいよ』の初期作品において「意志する家族」が誕生し安定していくまでの過程を対象に、作品の筋立て（説話）やエピソード、場面から「家族」に即して人物間の関係性やその意味を分析していく。「意志する家族」という作品のモチーフは、シリーズの反復によって誤解されやすく、またわかりやすい共同体の中に回収されてしまう恐れがあった。しかし、このような難しさの中で『男はつらいよ』初期作品のモチーフはどのような意味を持っているのかを検討していきたい。

作品の中で描かれる「家族」をめぐる微妙な変化を検討することは、高度成長後期に撮影された『男はつらいよ』初期作品における山田洋次のプロジェクトとしての家族が誕生するプロセスを明らかにすると同時に、これらの作品が『男はつらいよ』全シリーズにおける「家族」を語る上で極めて特異かつ重要な意味をもつことを確認する作業となるだろう。

⁴⁸³ 洋画館でのロードショーは、1966年からの映連の制度であったが、『男はつらいよ』シリーズでは第八作から始まっている。

第8章 異質と放浪

山田昌弘によれば、戦後、「家族が生きがい」という価値意識が普及し、「家族を求める欲求」が個人のアイデンティティにとって決定的な欲求となったことが、後に大きな問題を引き起こすことになった。つまり、かけがえのない存在としての家族に恵まれないと、単に寂しいか、不便と感じる以上に、自分の存在意義（アイデンティティ）が脅かされ、「生きがい」を失った状態に陥る人が出てくるということである。しかし、戦後の高度成長期には、家族はむしろ「過剰」であり、「家族に不自由しない」状況であったため、家族を求める欲求は潜在していた⁴⁸⁴、と山田昌弘は指摘している。

すでに戦後家族モデルは安定期に入っていた 60 年代後半、山田洋次は、「どこまでが家族なのか」ということを改めて問題として提示している。すなわち、『男はつらいよ』の初期作品に描かれる家族の関係性は、血縁による自明な家族や安心できる温かい家族の絆とは程遠いものである。二十年ぶりに突然帰ってきたテキヤ・車寅次郎は、婚外子であり問題含みの存在である。パワフルでテンションの高いキャラクターとして登場する寅次郎は、馴染めない家族である「とらや」の人々の間で様々な葛藤を引き起こしてしまう。この章では、「とらや」の人々と寅次郎の違いや差異、その葛藤する関係性に焦点を合わせて考察したい。

8-1. 「甘える」ことのできない車寅次郎

『男はつらいよ』第一作は、1969年8月27日に公開された。その翌日朝日新聞の記事は「すがすがしい下町の人情」というタイトルで、本作に言及する記事が載せられている。

この兄弟の奇妙で旧式な愛情を中心にして、下町に住むいろいろな人間像を、甘美に描く。いずれ滅びてしまう人情だろうから、ウシロ向きのテーマだといえ捨ててもいいものだが、見ていて不快にはならぬ。さわがしい世の中を、わざと見ぬふりをしている作品ではある。今の観客が、これをどう受入れるか——そこに興味がある⁴⁸⁵。

この記事は、観客がどのように受け入れるかに興味があるとしつつ、この作品にみられる家族の関係性を「兄弟の奇妙な旧式な愛情」、他の人々の関係性を「いずれ滅びてしまう人情」と規定し、そのテーマは「ウシロ向き」なものであると断言している。ところが、第一作をはじめとして、初期作品の『男はつらいよ』においては、「旧式」の兄弟愛や「ウシロ向き」の下町の人情という言葉だけでは十分に説明できない関係性が描かれている。

本研究では、まず、「とらや」の人々、つまり、堅気の生活をしている人とは異質的な状

⁴⁸⁴ 山田、前掲書・注(58)、123頁。

⁴⁸⁵ 「すがすがしい下町の人情」朝日新聞 1969年8月28日。

況のテキヤである寅次郎に注目し、甘えることのできない「とらや」とのよそよそしい関係性に注目する。また、引き続き放浪生活にも関わらず、「家族なるもの」への希求ともいえる寅次郎の切実さが、「とらや」との新たな形の家族関係を誕生させる重要なきっかけとして作用していることは注目に値する。

『男はつらいよ』初期作品には、「家族」としての新たな関係性を作り、保っていこうとする、「とらや」と寅次郎における関係性の変化が描かれている。このプロセスは、当時新聞メディアで言われた後ろ向きのテーマであるという評価に止まらず、同時代の要請に応えた「家族」における新たな可能性として読み取ることができよう。

8-1-1. 際立つ異質性、「家族なるもの」への希求

千田有紀は、核家族をめぐる言説を検討するにあたって、『男はつらいよ』のシリーズ第一作が公開された年でもある1969年に刊行された、松原治郎の『核家族時代』をとりあげる。

どんなに「マイホーム主義」を軽蔑しようと、夫婦が愛情と相互信頼と心のよりかかりで結びつく場面、親と子が互いに何かを期待しあって、あるいは成長することを祈って作り上げていく雰囲気、まったく否定する人はいない。その意味で、夫婦と親子が作り上げる核家族は、ひとりひとりの人間にとって、また今日のすべての社会にとって、まさに基礎的社会集団の名に値する集団といえる。T.パーソンズの表現を借りれば、核家族の機能として①正常な場合、すべての子どもが核家族のなかで“ソーシャルライゼーション社 会 化”の過程を開始するという事実、②正常な場合、すべてのおとなが核家族のなかで、パーソナリティの“スタビライゼーション安 定 化”と男女両性の性のバランスの“レギュレーション調 整”をはかっているということに示される⁴⁸⁶。

千田によれば、このようにマイホーム主義にもとづく核家族が肯定される根拠は、家族が「基礎的社会集団」として位置づけられるからである。また戦後、核家族は福祉や人間性の砦であると考えられ、その価値を称揚されるようにもなった⁴⁸⁷。このようにある特定の家族像を「砦」と置くことによって、『家』という枠組みや制度や慣習の維持のために「集団的な核としての構造や機能が果たされない⁴⁸⁸」直系家族や大家族は否定されることになり、結果としてその特定の家族像、すなわち「核家族」のみが唯一の「正しい家族」像として君臨してしまう結果を引き起こす⁴⁸⁹。

核家族の理想化は「家」を否定するあまり、「核家族」のみが唯一正常な家族形態である

⁴⁸⁶ 松原治郎『核家族時代』日本放送出版協会、1969年、31頁。
(千田、前掲書・注(4)、172～173頁から再引用。)

⁴⁸⁷ 千田、前掲書・注(4)、173頁。

⁴⁸⁸ 松原治郎『核家族時代』日本放送出版協会、1969年、49頁。
(千田、前掲書・注(4)、173頁から再引用。)

⁴⁸⁹ 千田、前掲書・注(4)、173頁。

という規範を作り出すという結果をもたらしたのではないか、という千田の疑問⁴⁹⁰は、『男はつらいよ』初期作品の「家族」における山田洋次の問題提起とも重なるところがある。

『男はつらいよ』における寅さんの「家族」、すなわち「とらや」と寅次郎（渥美清）の関係性は、無条件に甘える自明な家族の関係性とはほど遠いところから出発する。テキヤという職業を持つ寅次郎は、とらやの人々とは異質的な差異を持っている人物として設定されている。その異質性は、現在の職業だけではなく寅次郎の出生、そのものから浮き彫りにされている。

寅次郎の出生については、御前様（笠智衆）と娘の冬子（光本幸子）との会話の中でも言及されており、また寅次郎の産みの母（ミヤコ蝶々）とさくら（倍賞千恵子）の会話を通じて、寅次郎と「とらや」の血縁関係には還元できない関係性が見えてくる。

冬子 「だって寅ちゃんのお母さんて、もうずいぶん前にお亡くなりになったんじゃないの……」

御前様 「いや、それは、さくらちゃんのお母さんでな、さくらさんの父親というのはなかなかの遊び人でな、当時、芸者をしとったお菊さんに子供を産ませてしまおうてな、その子が寅なんだよ」

冬子 「そう……」 【映像『男はつらいよ 奮闘編』（第七作）】

寅次郎は、遊び人の父親が芸者に産ませた息子であり、さくらとは異腹兄弟の関係にあたるのである。また、第七作で全四十八作品の中でも二度目で最後に登場した寅次郎の母・お菊は、妹のさくらを一瞬寅次郎の嫁として勘違いしてしまったことを謝罪しながら、笑いのなかで何の関係もない他人であることを確認する。

菊 「へエ、あの寅の妹はん……えらい失礼しました」

さくら 「いいえ、どういたしまして。あのう、お兄ちゃんの妹のさくらです。はじめまして」

菊 「わたし、あの寅の母親の菊でございます。どうも」

さくら 「はあ……」

菊 「(笑いながら) 何やけつたいな具合でんなあ」

竜造 「へえ……」

菊 「関係ありそうで、よく考えたら全然他人でんな、この人 (笑う)」

竜造 「(笑う) 変な具合ですな」 【映像『男はつらいよ 奮闘編』（第七作）】

上記の会話は、『男はつらいよ』に描かれる登場人物達の特徴を、血縁では説明しがたい「関係ありそうで、全然他人」ともいえる関係性として浮き彫りにしている。

ここで、日本における非嫡出子の割合の変化や当時非嫡出子への言説の検討を含め、婚

490 千田、前掲書・注(4)、175頁。

外子としての寅次郎の出生の意味合いを確認しておきたい。

日本では、法律上、正式に届け出された結婚以外から生まれた子どもは「嫡出でない子」とされて嫡出子とは区別される⁴⁹¹。湯沢雍彦によれば、全出生子の中で非嫡出子が占める割合は、記録のある120年の間に大きく変動している。出生子統計がとられ始めた1886(明治19)年には3.9%で、その後6%以上になった。さらに1898年に民法が施行されたことが、その数と割合を飛躍的に増加させた。親の同意、戸主の同意、婚姻適齢などの要件ができた他、「足入れ婚」の風習もあって婚姻関係が内縁になりやすく、生まれた子どもは私生子になることが多くなったためである。

1906年に9.4%のピークに達して横ばいを続けたのち、婚姻の要件の緩和もあって大正半ばから漸減を始め、とくに第二次大戦後は急減した⁴⁹²。その後、1951年の2.19%を最後に下がっていき、1%にも満たない年もあった。

千田有紀によれば、婚外子は愛と性と生殖とを、結婚を媒介にして一致させようとする規範をもつ「近代家族」とは背反するものであり、「近代家族」における「妻の座」を強化することはそのまま婚外子差別へとつながる側面があった。日本で「近代家族」が大衆化した時期の婚外子出生率は極めて低くなった一因にはこうした事情が影響したことも考えられる⁴⁹³。

千田は、「核家族」を理想としていた1969年当時、嫡出と非嫡出の区別についてどのような議論が展開されていたかを示す例として、前述した松原治郎の『核家族時代』を引いている。

また多くの学者の研究データを基礎に、W.J.グードが強調しているところによれば、文明社会はもとより、いかなる未開社会をとっても、社会的に承認された男女の性関係から生まれた子、つまり「嫡出の子」と、そうでない関係において生まれた「非嫡出の子」とを、社会生活や制度の意識の上で区別して、なんらかの差別ある処遇をしていない社会はない。嫡出・非嫡出という観念があることそのものが、動物社会と違って、文化をもつ人類社会固有の現象なのである。人類においては、性というものが、単なる生理的要求や種の保存本能以上の“社会的”機能——性関係に社会的承認を伴わせることによって、なんらかの社会の

⁴⁹¹ 明治民法では私生子と規定されていたので、今でも世間では私生子(児)とよばれることが多いが、差別的な感じが強いので法文上は1942(昭和17)年に廃止された。

(湯沢(他)、前掲書・注(265)、128頁。)

⁴⁹² 最近の非嫡出子割合は2.0%に安定し、明治後期の5分の1にすぎない。この側面は、欧米先進国と異なる日本家族の特色の一つである。しかし、欧米諸国ではここ40年間(1965～2005)にこの割合が急速に増加した。イギリスは5倍、アメリカは6倍、フランスは約7倍、スウェーデン、デンマークなどは約3～4倍に上昇した。3人に1人、あるいは2人に1人の子どもは正式結婚以外の男女から生まれてくるという事実は、婚姻制度を遵守しないで出産するペアがそれだけ存在するということである。(湯沢(他)、前掲書・注(265)、128頁。)

⁴⁹³ 千田、前掲書・注(4)、88～89頁。

秩序維持をはかろうとする——となっているのである⁴⁹⁴。

上記は、嫡出／非嫡出という区別をすること自体が、人間を動物から引き離す文化的現象であるという結論を導き出しており、非嫡出子差別を、「文化」をもちだすことによって合理化している。実際、非嫡出子に対する差別は、「家」制度を否定して「民主化」されたはずの戦後民法によって強化されている。これは「核家族」を、理想の家族像として掲げたことの効果であり、核家族におさまりきらない存在が、軽視された一例ともいえる⁴⁹⁵。

山田洋次が、核家族に収まりきらない車寅次郎という非嫡出子を主人公にした『男はつらいよ』を製作したのは、まさにこうした時代であった。非嫡出子というその出自だけを見ればかなり古典的な形であるともいえるが、マイホーム意識が強くなった時代にあえてそうした主人公を選んだという文脈まで考えれば、逆説的ともいえる。なぜなら、非嫡出子という古典的な存在が、核家族を規範化した戦後日本家族に対して、新たな問題提起ともなっているという複雑な構図をとるからである。そしてこの主人公の選択こそが、『男はつらいよ』初期作品における山田洋次の問題意識とも繋がるものであろう⁴⁹⁶。

では、車寅次郎は、どうして家出をしてから二十年ぶりに、柴又に帰ってきたのか。テキヤになって帰ってくる寅次郎の帰還のシーンを見れば、生まれ故郷を懐かしく思ってきたからであることがわかる。上野昂志は、第一作から、寅次郎は望郷の念にかられて故郷・柴又に帰ってくるというふうに語られるが、それは山田洋次の作品の中で『男はつらいよ』にあってほとんど初めて際立つことである⁴⁹⁷、といい、この作品がヤクザをホームの内部に回収しようとしたと指摘している。

寅次郎は、帝釈天の庚申際で行列の先頭をゆく纏を青空に高々と突き上げ回しながら柴又に帰ってくる。

寅の声 「(前略) 思い起こせば二十年前、つまらねえことで親爺と大喧嘩、頭を血の出るほどブン殴られて、そのまんまブイッと家をおん出で、もう一生帰らねえ覚悟でおりましたものの、花の咲く頃になると、きまって思い出すのは故郷のこと、(中略) 風の便りに両親も、秀才の兄貴も死んじまって、今はたった一人の妹だけが生きていることは知っておりましたが、どうしても帰る気になれず、今日の今日まで、こうしてご無沙汰に打ち過ぎてしまいましたが、今こうして江戸川の土堤の上に立って、生まれ故郷を眺めておりますと、何やらこの胸の奥がポッポッと火照って来る

⁴⁹⁴ 松原治郎『核家族時代』日本放送出版協会、1969年、38頁。

(千田、前掲書・注(4)、175～176頁から再引用。)

⁴⁹⁵ 千田、前掲書・注(4)、176～177頁

⁴⁹⁶ また、2013年現在日本で問題化されている嫡出子をめぐる民法改定の問題とも繋がっている。政府は、2013年11月12日婚外子への遺産相続格差をなくす民法改正案を決定した。

⁴⁹⁷ 山田洋次は、たとえば『いいかげん馬鹿』や『喜劇・一発勝負』でも、ハナ肇を帰ってきた男として物語を設定しているが、それらにあっては、望郷などということはまったく関係なかった、と上野は語っている。(上野、前掲誌・注(459)、153頁。)

ような気がいたします。そうです、私の故郷と申しますのは、東京、葛飾の柴又で
ございます」

【映像『男はつらいよ』(第一作)】

寅次郎が柴又に帰ってきて一番はじめに挨拶をする人物は、帝釈天の御前様(笠智衆)である。帝釈天の御前様の眼下で跪き、自分を覚えていることを喜びながら挨拶している寅。今度は、寅の姿を見かけた叔母のつね(三崎千恵子)がウチワ太鼓の行列の中から飛び出して来る。

つね 「寅ちゃん……」

寅 「……」

つね 「寅ちゃんじゃないかい？」

寅 「ようおばちゃん！」

つね 「……」

寅 「生きてたかい……おいちゃん、どうしたい、おいちゃん……」

つね 「生きてるとも、ピンピンしてるよ」

寅 「そうかい……」 (と抱きつく)

【映像『男はつらいよ』(第一作)】

寅はとらやで改めて叔父と叔母に今までの御無沙汰のお詫びとお礼を申し上げる。表からのぞいている近所の人々も、寅さんの挨拶を受けてあわててお辞儀をしたりする。ところが、その際にお仕事から帰ってきたさくらと寅次郎はお互いに見覚えがなく、さくらは気味悪げに後ずさりする。

さくら 「ね、この人、誰なの」

つね 「嫌だよ、まだ分かんないのかい」

竜造 「よく見なよ」

寅 「いいんだいいんだ無理もねえ、五つや六つのガキの時分にほっぽり出してそれ切りだもんな……親はなくとも子は育つっていうが、でかくなりやがった……」

さくら 「あ……」

寅 「……」

さくら 「あの……お兄ちゃん？……」

寅 「(感動して) そうよ、お兄ちゃんよ……」

さくら 「生きてたの…… (呆然としている)」

寅 「(もはや涙声でうなる)」

さくら 「(思わず) お兄ちゃん」

寅 「さくらア (感極まって、思わずさくらの手をグイと握りしめる) 苦勞をかけたなア……ご苦勞さん！」

【映像『男はつらいよ』(第一作)】

寅とさくらは、やがて兄と妹であることを確認し合う。家出をしてから二十年ぶりに帰ってきた寅次郎。寅次郎にとっては、これから「とらや」の叔父・叔母、また見覚えさえもなかった妹のさくらとの関係を、どのように作っていくことができるかという課題が残されている。血縁の薄い叔父や叔母、異腹兄弟のさくらとは、血縁による自明な家族でもなく、生活を共にした濃密な関係も築かれていない。そのため、寅次郎が帰ってきたことを喜ぶ「とらや」の人々と寅次郎の間には、様々な葛藤や誤解が生じざるを得ない状況であることは間違いない。

第一作で、寅次郎の異質性がもたらす葛藤のひとつは、さくらのお見合いのシーンで浮上してくる。さくらに縁談が持ち上がっていることを知った寅次郎は、飲みすぎで体調を崩したおじちゃんの代わりに、不本意にも見合いに同席することになる。

寅 「ね、不思議でしょ、こんな美人の妹に、こんなブッコわれた面の兄貴がいるってことは、不思議でしょ、お兄さん」

道男 「いえ、そんな」

部長 「(笑って) そんなことはありませんよ」

寅 「(ビールを飲み干して) いや、それもそのはずだよ、これと俺とはタネ違い、いや腹違いなんだ……」

さくら 「お兄ちゃん、酔ってるわよ」

寅 「うるさい」

部長 「まア、車さん、そんな話はまた別の機会に」

寅 「そんなことないよ、そうはいかねえ、こういうことはハッキリしとかにやさくらが可哀想だからね、私の親爺ってなアね大変な女道楽、私のおふくろは芸者なんですよ、その親爺が言うにはね、親爺がへべレケの時、私がつくった子供なんだってさ」

寅 「死んだ親爺はね、私をぶん殴る時アいつも言ってたね、お前はへべレケの時つくった子供だから生まれつきバカだってよう、俺ア口惜しかったなア、酔っ払ってつくったんだもんな俺のこと……」

さくら 「お兄ちゃん」

寅 「真面目にやってもらいたかったよ、俺は本当に……」

【映像『男はつらいよ』(第一作)】

さくらにとっては一生に関わる大事な席であるにもかかわらず、寅次郎は自分の出生やさくらとの関係を無神経な態度で暴露してしまう。寅次郎の出生に対する寅自身の不満の言葉は、喜劇的に描かれているものの、その言動や態度からテキヤとしての異質性が浮き彫りにされるという事態は、全四十八作品の中でも珍しいものといえる。つまりこのシー

クエンスは、『男はつらいよ』の喜劇的な性格を表していると同時に、寅次郎の出生の異質性や自分の出生に対する寅自身の不満を露骨に表現しており、寅次郎がこれから「とらや」の人々との関係性において険しい出発点に立ったことを物語ってくれるのである。

特に、「真面目にやってもらいたかったよ、俺は本当に……」という寅次郎の出生に対する悔しさは、喜劇的には描かれているものの、その言葉からは自分の過ちではないにも関わらず自分の力では対処できない出生の悲しさがにじみ出ている。上記のシーンで寅次郎は、同席した人たちを皆うつむかせる行動や態度を続けており、このような常識はずれの異質的な場面はシリーズの全作品においても数少ない。この場面は、家父長の権威が失われた代わりに、戦後日本家族が様々な問題に直面していることを象徴していると考えられることもできる。

出生に対する悔しさや不満を抱いたまま、放浪し続けている寅次郎にとっても、孤独な人間として帰る場所を願い求める切実さは、特に第一作で生々しく描かれている。その発端は、死ぬほど惚れていたマドンナからの失恋であり、この失恋の悲しみは激しい感情表現と共に全四八作品のなかで最も過激的に描かれている。

御前様の娘・冬子（光本幸子）に惚れ込んでしまった寅次郎は、ある日、冬子には結婚相手が決まっていることを知り、一人で激しく泣きながら苦しんでいる。

寅の声「お嬢さん、お笑い下さいまし、私は死ぬほどお嬢さんに惚れていたのでございます」
【映像『男はつらいよ』（第一作）】

御前様の娘に惚れていたことで、「とらや」と周りの人々に馬鹿扱いされ、誰にも頼ることができず、どうすればよいかわからない状態にいる寅次郎。女性に惚れ所帯を持つようになることは、放浪生活から堅気の生活に転換するための近道である。ところが、寅次郎は、失恋の悲しさを抱えて新たな旅に出ていくしかなくなるのである。

第一作で、失恋の後、彷徨する寅次郎の姿に滲む不安や孤独、寂しさは、自分の代わりに弟分の登だけでも帰郷させ、まともな暮らしをさせようとするシークエンスからも窺われる。

登 「そうだよ、兄貴、俺、兄貴みてえになりてえんだ」
寅 「バカヤロー、俺みてえな馬鹿になりてえのか、手前それ程馬鹿か」
登 「兄貴、一緒につれてってくれよ」
(寅、やにわにパシリと登の頬をうつ。)
寅 「馬鹿野郎！ 甘ったれるない！ 本当のこと言ってやろうか、いいか俺は手前のその甘ったれた面ほとほと見あきしているんだ、とっととここから出てゆけ！」
【映像『男はつらいよ』（第一作）】

怒鳴り、登の頬を打ちながらまで、登を家に帰らせようとする寅次郎。寅は登が出てしまった後、登の残したラーメンを取り乱暴にすすり始めるが、その際に寅の眼からこぼれ出す悲しくて寂しい涙は、まさに帰る場所のない人間の孤独や不安の気持ちを直接的に伝えている。二十年ぶりに帰ってきた生まれ故郷・葛飾柴又、そして、叔父や叔母、異腹兄弟のさくらのいるとらやさえも、寅次郎にとって、まだ安心して帰る場所にはなれず、かけがえのない「家族」としての意味合いは持たせないでいる。寅次郎は、涙を零しながら、安心して帰る場所、新しい関係性を願い求めているが、再び新たなところへ旅立つしかない状況である。

8-1-2. 生々しく衝突する「とらや」と寅次郎

『男はつらいよ』初期作品における最も大きな特徴の一つは、「とらや」の人々と寅次郎の間にみられる、洗練されていないよそよそしい関係性⁴⁹⁸である。

例えば、第二作『続・男はつらいよ』で描かれる「とらや」は、寅次郎にとってまだ安心して帰れる場所、甘えることのできる関係性ではない。帰ってきたばかりの「とらや」から、急いで出て行く寅次郎の姿は喜劇的に描かれている。

さくら 「お兄ちゃん、ちょっと待ってよ……あんまりよ、こんなことってないわ……ね、どうして？……どうしてそんなに遠慮するの、何か気兼ねでもしてるの、私達に」

寅 「な、さくら、おしまれて、引き止められるうちが花ってことよ、分かるだろう？
な」

(中略)

さくら 「お兄ちゃん、どうしてもいっちゃうの？」

寅 「お前達には分かるめえがな、これが渡世人の辛えとこよ」

【映像『続・男はつらいよ』(第二作)】

このように「とらや」の人々は引きとめようとするものの、寅次郎は、叔父・叔母、さくらや博の皆を後にしてすぐさまそこを出てしまう。追いかけてきたさくらとの会話から浮かびあがってくるのは、とらやの人々に遠慮する寅次郎の姿である。

さらに、寅はさくらに息子・満男の「アメ玉の一つも買ってもらいな」と言いながらお金を渡すが、さくらと別れて道角を曲がって来るやいなや急いで財布の中味をチェックし「痛かったな、今のは」と呟く。このシーンは、勿論喜劇的に描かれているが、シリーズの全作品においても珍しく、さくらに対する寅さんのよそよそしい気持ちを表している場面といえる。つまり、第二作では、さくらとの関係においてまでもこのような距離感が表現されているのである。

一方、注目すべきは、寅次郎の言動から表現される「とらや」の人々に対する距離感だ

⁴⁹⁸ 特に、第5作『男はつらいよ 望郷篇』までに、このような特徴は浮き彫りにされている。

けではなく、とらやの叔父や叔母も寅次郎に対して冷たく神経質的な反応を見せているという点である。寅次郎が胃痙攣を起こして入院したという電話を受けた叔母はかなり嫌で困った表情を見せており、叔父も同様の反応を示している。

つね 「ええ?! 胃ケイレン! 寅次郎が?……そいでお嬢さんはどこへ……まア、病院に……アーラ、まア、大変なご迷惑を、あの、ちょっとお待ち下さい……」

つね 「ちょっと、あんた、大変だよ、寅さんが救急車で入院しちゃったよ! どうする」

滝造 「知らねえよ、俺はもう」 **【映像『続・男はつらいよ』(第二作)】**

上のやりとりにも見られるように、第二作に登場する「とらや」の人々は、寅次郎に対して不人情で距離感のあるよそよそしい態度を取り続けている。つまり、寅次郎は、まさに困りもので異質な存在として取り扱われているのである。

このような距離感や異質性は、とらやとの関係だけではなく、飲食店での激しい喧嘩によって浮き彫りにされる。寅次郎が登と一緒に無銭飲食をしてから店の主人と喧嘩をする場面で、堅気の衆とは異なる自分を強調する寅次郎自身の言葉からも、放浪する異質性は、特徴付けられている。

主人 「どうも、そういう感じがしたよ」

寅 「おうおう、何かお前勘違いしてるんじゃないかねえかい、俺ア葛飾の寅だぜ、堅気の衆には絶対迷惑かけねえよ、きっと持ってくるからな」

主人 「つけは駄目だよ」 **【映像『続・男はつらいよ』(第二作)】**

寅次郎は、自分は堅気の衆とは異なる存在であることを堂々と語っている反面、とらやをはじめ堅気の生活をしている周りの人々は、自分たちと寅次郎の違いを認め、受け入れようとはしない。このような緊張感や距離感の下で、寅次郎は、とらやの人々やタコ社長が自分と冬子のことで噂をしていることを聞くことになる。

さくら 「噂まで立ってるの」

梅太郎 「知らぬは亭主ばかりなりってなア」

竜造 「そりやお嬢さんは仏様みたいな人だから何も思っていないだろうけど、考えてみりゃずい分迷惑な話だよ」

つね 「お嬢さま、はっきり言って下さりゃいいんだよ、私はね、お嬢さんにも罪があると思うよ」

梅太郎 「そんなことはねえよ、もともと寅さんが冬子さんに惚れたのが間違いなんだよ」

竜造 「そりゃそうだ、原因は手前なんだから文句のつけようもねえけどさ、しかし困ったことになったぜ、おい、さくら、すまないけど枕出してくれよ、おいちゃん何だ

かくたびれちゃった」

つね 「可哀想にね、今頃なにしてるんだろうね」

竜造 「なにをしてやがんだかね、本当に馬鹿だよ、ありゃ」

さくら 「そんな馬鹿々々言わないでよ、私の兄さんよ」

竜造 「だって馬鹿だもん仕様がねえよ」

(中略)

つね 「あの……ずっといたのかい」

寅 「聞いたよ (と出て頭を打ちつける) 笑うなよお前」

【映像『男はつらいよ』(第一作)】

タコ社長や「とらや」の人々は寅次郎がいることに気付かず、寅について色んな心配や噂をしながら彼を馬鹿あつかいしている。それを聞いた寅次郎は、「とらや」に居づらくなつたことを感じてしまい、黙って荷物を片付けて鞆につめている。結局、馬鹿扱いされることになった寅次郎は「とらや」を出ていく羽目になる。

さくら 「お兄ちゃん……どこへ行くの」

寅 「ちょっと旅に出ようと思ってな、なに前からそのつもりだったんだ」

さくら 「お兄ちゃん……私……何て言ったらいいか……」

寅 「いいんだ、いいんだ」

さくら 「……ね、本当は怒ってるんでしょ」

寅 「気にするなよ、よくあることだよ、な、さくら」

さくら 「そうよ、本当は怒ってるんだわ……」

「お兄ちゃん、行くところなんかじゃないじゃないの……馬鹿ねお兄ちゃん」

【映像『男はつらいよ』(第一作)】

第五作でも、「とらや」の人々は、寅次郎のことを心配はしているものの、寅次郎が帰ってくることに對して悩ましく非常に頭が痛いという感じを隠さない。結局、「とらや」に帰ってきた寅次郎と叔父さんとの会話の中では、大変厳しい言葉で口論が続けられ、激しい喧嘩になってしまう。ほとんどの場合、「とらや」での喧嘩はさくらの仲介によって収拾される。ところが、特に、第五作で描かれる喧嘩のシークエンスでは、登場人物の表情にも怒りの怖さが生々しく表現されている。

竜造 「ああ、バカだよ、どうせ俺あバカだよ、どうせ、もう、寅の血続きなんだからな」

寅 「何い！」

竜造 「何いじゃないや、手前の面なんかもう見るより死んだ方が幸せなんだ！」

寅 「も、もう一ぺんいつて見ろ！」

竜造 「よし、何ぺんでもいってやらア、手前の面見るより死んだ方がましだっただ！」
つね 「あんた、およしなさいよ」
寅 「ようし、ひもなんかいらぬよ、俺がこの手でしめてやるよ！」

【映像『男はつらいよ 望郷篇』(第五作)】

このように、叔父の竜造は大変厳しい言葉遣いで寅次郎を怒鳴りつけ、激しい喧嘩をしている。また、叔母のつねも、寅次郎に対して怒る際、初期作品以降の作品で表れる心優しい叔母というイメージとはやや異なる、大変神経質的な高声で怒っている点は注目に値する。

さらに、さくらの夫である博も印刷工場の中から寅次郎をムリヤリに引っばっていく際に恐ろしい勢いや目付きをしており、印刷工場のタコ社長は、新入社員に対する寅次郎の勝手な言動に対して「気ちがい」という表現までを使っている。つまり、寅次郎と、とらやの人々や隣人のタコ社長との関係性からは、まだ安定していない生々しさや苛立ち、邪魔者・厄介者としての憎しみさえも強く伝わってくる。

梅太郎 「あの人はね、近所の不良で気ちがいですからね、相手にしない方がいいです」

【映像『男はつらいよ 望郷篇』(第五作)】

ついに、この作品(第五作)で、「とらや」の叔父や叔母、印刷工場のタコ社長は、寅次郎が「とらや」から出ていってくれることを望む発言や行動を見せる。寅次郎への憎しみまでも感じさせるこのような状況は、初期作品の中で見られる寅次郎ととらやのよそよそしい関係性を物語る、大きな特徴のひとつとして挙げられる。すなわち、寅次郎にとっても、「とらや」の人々にとっても、お互いの関係はいまだ気まずいものであり、可能であれば避けて通りたい関係性として描かれているのである。

梅太郎 「竜造さん、困っちゃうよう、寅さんにも——」

竜造 「シーッ」

梅太郎 「……？」

竜造 「(小声で) ひよっとしたら出ていくかもしれねえぞ」

(中略)

竜造 「あのヤローまあ、何かってえと葬式ばかりしたがってやんの」

つね 「でもさ、これが出ていってくれるんなら、その方がありがたいよ」

梅太郎 「本当だよ」

【映像『男はつらいよ 望郷篇』(第五作)】

寅次郎を訪ねてきた弟分の登は、とらやの雰囲気を感じ取り、寅に訊ねるが、本人の寅次郎からはのんきな答えが返ってくるだけである。淡々ととらやとのよそよそしい関係を

認めている寅次郎の姿は、喜劇的に描かれているが、「家族」として受け入れてもらうまでに忍耐していける強さまでを感じさせてくれる。

登 「兄貴、この家じゃのけものにされてんじゃねえのかい」

寅 「そこが渡世人の辛えところよ」

【映像『男はつらいよ 望郷篇』(第五作)】

第7章で考察したように、『男はつらいよ』における既存研究では、寅次郎ととらやとの関係は、安定的で理想化された関係性として、あるいは、無条件で絶対維持されるべき間柄として論じられてきた。ところが、考察してきたように、実際『男はつらいよ』の初期作品に描かれる寅次郎は、際立つ異質性により避けて通りたいものであり、邪魔者・厄介者として敬遠されていたのである。「くるまやの人々は、寅さんの親戚だけど、いわゆる家族の関係ではない⁴⁹⁹」、と山田洋次が述べる所以である。様々な葛藤を起こすなかで、寅次郎は、安心して帰れる場所、新しい関係性を希求しているのである。

⁴⁹⁹ 山田、前掲書・注(477)、315頁。

8-2. 定着の場にはならない柴又

佐藤忠男は、『男はつらいよ』シリーズは、小津安二郎の“喜八もの⁵⁰⁰”のいろんな要素をじつにうまく要約していると評価している。佐藤によれば、喜八が、長屋人情共同体のような場の定住者として登場し、甘えられる仲間にとりかこまれてわがままいっぱいになるまっぴら顔と、さすらいの旅鳥で甘えを許されない厳しい旅の現実のなかでしたたかに哀愁に打たれるという面の特徴をうまく合成して見せている⁵⁰¹。貧しきテキヤとしての旅の空の下で厳しい現実と直面して哀愁まみれになり、毎回そそくさと故郷は葛飾柴又の人情共同体に帰ってきて、そこで思いっきり近親者たち仲間たちに甘える寅次郎という人物の造型には、喜八ものの伝統が応用され、発展させられている、と佐藤は指摘する。

上記の佐藤の指摘と同様、ドナルド・リチーも、「寅さんはチャップリンのような放浪者ではなく……原点は、キハチローという主人公であり、それは小津安二郎監督が、戦前の喜劇のいくつかで造りだしたキャラクターである⁵⁰²」と、喜八ものと寅次郎の連続性を説明している。勿論、指摘されているように、小津安二郎が作った一連の庶民映画の主人公としての喜八は、人情深い車寅次郎の性格と一脈通じる。しかし、筆者は、貧しいながらも父親としての責任を果たすために全力を注ぎ、他の家族のために自ら物理的に犠牲し監獄にいくはめになるような誠実さや真剣さ、生真面目さをもった喜八とは程遠い人物として、車寅次郎が登場することに注目したい。

喜劇として描かれているものの、寅次郎は、一箇所には長居することのできない、風の吹くまま気の向くまま、気楽で気ままな精神を自慢にしている人物として一人の自由を満喫しながら生きている。しかし、その一方、いつでも帰られる場所、いつでも温かく受け入れてくれる家族なるものを憧憬し願い求めている。自ら所帯を持つことはなく、ただ家族の一員として受け入れてくれる「とらや」との関係性を保っていかうとする点からは、60年代後半すでに過半数を超えていた日本の核家族の観点からみるならば、新たな家族の誕生ともいえる関係性であろう。

この節では、堅気にはなれない車寅次郎の意味を探るに当たって、定着の場にはなれない柴又で拒否される寅次郎をめぐる出来事、それにも関わらず、気楽に旅立つことのできる放浪者寅次郎の特徴を再確認していく作業を通じて、寅次郎と「とらや」の関係性における困難とその課題について考えていきたい。

⁵⁰⁰ “喜八もの”とは、小津安二郎の作品のなかで『出来ごころ』(1933年)、『浮草物語』(1934年)、『箱入り娘』(1935年)、『東京の宿』(1935年)、『長屋紳士録』(1947年)をいう。いずれも演じたのは坂本武であるが、『長屋紳士録』では主役ではなかった。

⁵⁰¹ 前者は『出来ごころ』『箱入り娘』『長屋紳士録』に当たり、後者は『浮草物語』と『東京の宿』をあげている。(佐藤、前掲書・注(442)、61～62頁。)

⁵⁰² タイム誌、1996年8月。

8-2-1. 堅気になれない寅次郎

野々山久也によれば、高度経済成長期都市の労働者家族は高度産業化に順応する労働形態をとりながら、自らの生活水準を高めていった。その労働形態こそが「夫は仕事、妻は家庭」という性別役割分業であった。働く夫と家庭的な妻、そして2人の子どもからなる家族イメージは、新生活運動とともに農村においても理想の家族像となっていった⁵⁰³。長期雇用や年功賃金・企業別組合などの日本的雇用慣行が定着し、夫は1人の所得で妻子を養えるようになった。夫が雇用者である専業主婦は1955年の517万人から1970年には903万人となった。核家族世帯の実数は1960年から70年までの10年間に500万世帯以上、比率にして7.9%も上昇した（『平成9年版国民生活白書』）⁵⁰⁴。

野々山は、ここに至って、男性（夫）には有能な「稼ぎ手」として、女性（妻）には有能な「家庭人」としての側面が求められるようになったと指摘する。従って、男性にとっては、高度産業化に応じることのできる知識と技能を修め、家族を養っていくことのできる年齢が結婚適齢期となり、女性は、家政を円滑に執り行い、子どもを健やかに育てられる知識をもち、かつ子どもを生み育てるのに適していると見なされる生物学的年齢が結婚適齢期となった⁵⁰⁵。

右肩上がりの経済成長下では、夫は終身雇用一年功序列の雇用体制で収入は年を追うほど伸び、妻は家事・育児に専念し、夫婦セットで分業すれば電化製品やマイホームも手に入り経済的にも感情的にもうまくいくことが期待できた時代であった。落合恵美子は、高度経済成長期を近代家族が大衆化した時期という⁵⁰⁶。

このような時代的背景のなか、第五作『男はつらいよ 望郷篇』で、妹のさくらは、「とらや」の人々と寅次郎の和解の仲介役を果たしているだけでなく、寅次郎の生き方についても堅く戒める役割までを担う。さくらは、お金を借りにきた寅次郎に地道に働くことの大事さを、心を込めて厳しく述べている。第二作では坪内先生に任されていた役割が、今度はさくらによって果たされているのである。

従って、『男はつらいよ』初期作品のなかでも第五作で、寅次郎は、真剣に自分の放浪生活に対する見直しと共に、堅気の生活に挑もうとする姿が描かれる。

さくら 「お兄ちゃんはね、私のたった一人の肉親なのよ、だからあたしはそのお兄ちゃんに立派な、頼り甲斐のある人になってもらいたいから私言うの、お金のことだけじゃないわ。今日だって工場に行って工員さん達が真面目に働いているのを冷やかしたりしたんでしょ。どうしてそういうことをいうのよ、額に汗して、油まみれになって働く人と、いいカッコしてブラブラしている人とどっちが偉いと思うの、お兄ちゃん、そんなことが分からない程頭が悪いの……地道に働くっていうことは尊い

⁵⁰³ 野々山、前掲書・注(279)、141頁。

⁵⁰⁴ 木下（他）、前掲書・注(291)、51頁。

⁵⁰⁵ 野々山、前掲書・注(279)、141頁。

⁵⁰⁶ 木下（他）、前掲書・注(291)、51頁。

ことなのよ、お兄ちゃんは自分の年のこと考えた事がある……今から……あと五年か十年たって、きっと後悔するわよ、その時になってからではとり返しがつかないのよ……ああ、馬鹿だったなあと思っても、もう遅いのよ……」

博 「な、もうそのへんで……」

寅 「博、とめねえでくれ……実の妹じゃなきや言ってくれねえさ、これだけのことは……ありがとうよく言ってくれた」 【映像『男はつらいよ 望郷篇』(第五作)】

真面目に働く人々をからかう寅次郎の未熟さともいえる態度に起因しているが、上記のセリフからは、心を込めて寅次郎を心配しているものの、放浪生活を続ける寅次郎を認めたくないさくらの考え方が窺える。

このような状況で、昔いろいろと世話になった札幌の政吉親分の死は、寅次郎が堅気の真面目な生活に対して改めて真剣に考えるきっかけを提供する。政吉親分の息子・澄夫は、無責任で権威的な父親を恨み、父の身勝手さを許せないながらも、黙々と自分の人生を真面目に働きながら生きている。寅次郎は、彼の哀しみや恨み・真面目な働きぶりに圧倒され、深く感銘を受ける。

澄夫 「オフクロが怒りましてね、さんざんなぐられました……そのオフクロもそれから五年程して死にました……遊び半分に子供を産ませて、後は知らん顔で、死んだ時だって香典一つよこさないでおいて、今度は自分が死にそうだから息子に会いたい、会ってわびを言いたい。そんな身勝手な話がありますか、ふざけるなといいたいよ！ 何が父親なもんかそんな男……」

澄夫 「発車の時間です、札幌に戻ったらその人に、息子は転勤していなかったと、そう言って下さい」 【映像『男はつらいよ 望郷篇』(第五作)】

ついに息子の澄夫とは会えないまま政吉親分が亡くなったことを聞いた寅次郎は、第一作と同様、まず弟分の登に乱暴な言動を使いながらも彼を故郷に帰らせようとする。

ところが、地道に働こうと堅く決心し、弟分の登を帰らせた後柴又に帰ってきた寅次郎を嬉しく迎え入れ寅次郎の気持ちを大事にしてあげようと努力するのは、妹のさくらだけである。叔父や叔母は、寅次郎を激励するどころか不安を隠せず信じられない表情で、寅次郎の決心を全く信用しようとはしない。

つね 「ちよいと！ あんた、大変だよ」

竜造 「どうしたんだい」

つね 「寅ちゃんが帰って来てね、これから地道に暮らすっていつてるんだってさ」

竜造 「……？ 地道に？ 寅が」

つね 「うーん、今までとは全然調子が違うんだって……どうしちゃったんだろうね」

竜造 「まただまされてるんじゃないかねえのか……寅が地道に暮らせる訳がねえじゃねえかよ」
【映像『男はつらいよ 望郷篇』(第五作)】

上記の叔父や叔母の不信の言葉は、二十年以上も放浪生活を続けてきた寅次郎にとって堅気の生活は無理だという当然の予想からくるものであろう。ただ、さくらだけは、寅次郎の決心に期待をかけ信頼してあげようとするが、最も親しい隣人である印刷工場のタコ社長をはじめ柴又の他の商店主は全員、堅気になろうとする寅次郎を雇うことを拒否してしまう。つまり、柴又の人々は車寅次郎を柴又の定着者の一人としては受け入れようとはしない。また、その言い訳のためにとらやに集まった一同は、寅次郎を雇わなかったことに対して全く後ろめたさはなく、当然であるように話を続けるシーンは印象的である。

滝造 「で、寅の奴、その足で菊寿司さんへ行ったんだってさ、勿論、そこ断わられてね、そいから」

商店主 A 「あたしの方へ」

滝造 「そうそう天ぷらやさんへ行って、で、それからその足でもってね、今度はお風呂屋さんへ行ったらしいんだ、で、お風呂屋さんも、間にあつてる、っていわれたんで、寅の奴カーッと来て、いきない首をパーッとしめたんだって……大丈夫でしたか、すいませんでしたね、どうも」

商店主 B 「いいえ、私どもも人手のほしいのはヤマヤマなんですけど」

滝造 「うん」

商店主 B 「ちょっと……」

滝造 「ほらね、そういう訳でね、今日は皆さんご丁寧な言い訳に来て下さったわけだ、ほんにほんにすいませんでしたね、どうも」

商店主 B 「いいえ」

一同 「いいえ」

さくら 「どうしたのかしら、お兄ちゃん」

梅太郎 「まだ職さがしやってんじゃないかな、ヘン (笑う)」

【映像『男はつらいよ 望郷篇』(第五作)】

暗黙の了解の下で、寅次郎を雇わなかった一同は、椅子がこわれてタコ社長(梅太郎)がひっくりかえると、皆笑ったりしながら和気藹藹とした雰囲気さえかもし出している。このような、柴又の人々の態度に耐えられなくなったさくらは、つと出て行って土手の上を自転車で走って来て、大声をあげて哀切にお兄ちゃんを呼び続ける。堅気になろうと肝心の決心をした時に、一人前の働き手として素直に寅次郎を受け入れてくれる人は柴又にはいないのである。

結局、柴又では職を得られず居場所を見付けることができなかつた寅次郎は、浦安の豆腐屋で地道に働くことになるが、惚れていた豆腐屋の若い娘・節子（長山藍子）の結婚話を聞き、まじめな堅気の生活は諦めてしまうことになる。「とらや」の人々の前で笑いながら豆腐屋をやめたことを話す寅次郎の笑いからは、堅気にはなれない寅の深い悲しみが滲み出ている。居心地の悪さを感じた寅次郎は静かに「とらや」を出て歩いてゆき、さくらはその後を追う。

第五作、後半のさくらとの別れのシークエンスでは、さくらも寅自身も、寅が堅気にはなれないことを認め、さくらも素直にそれを受け入れている。

さくら 「……また行っちゃうの」
寅 「うん……やっぱり……地道な暮らしはミリだったよ、さくら」
さくら 「うん……」
寅 「俺、昔から馬鹿だったもんな」
さくら 「……」
寅 「だけどよう、さくら……兄ちゃんは、今度は、今度だけは本当に地道に暮らせると思ってたよ」
さくら 「うん」
寅 「本気でよ」
さくら 「うん」
寅 「やっぱり、駄目だよな……お前、幸せに暮らせよ」
さくら 「お兄ちゃん……」

【映像『男はつらいよ 望郷篇』（第五作）】

地道に暮らそうとしばらく努力はしてみたが、やはり失敗であったことを自認する寅次郎と心苦しくその話を聞いているさくらの表情からは、言葉では表現できないもどかしさが感じられる。

第六作から、柴又やとらやは、寅次郎がいつでも帰れる場所とみなされ、目新しい概念としての故郷として位置づけは始めることになるが、この点からも、第五作で描かれた柴又が定着の場にはなれないという特徴をもつことは、再考に値すると思われる。

8-2-2. 気楽に旅立つ放浪者

第五作では、堅気になろうと決心した寅次郎に、柴又のどの隣人も定着の場としての職を提供しようとはしていなかった。しかし注目したいのは、柴又の人々から断られた後に描かれる寅次郎の気楽さである。妹のさくらは、拒まれた兄の寅次郎を心配して真剣に探し出しているものの、本人の寅次郎は、挫折して悩んだり、苦しんだりするどころか、1隻の小船の中に寝転がって安気に眼を閉じている。このシーンからは、堅気になれなくても幸せに人生を生きていくことはできるという寅次郎の反抗さえ感じられる。ついに浮い

ていた船はもやい綱がとけてしまい、ゆっくり動き始めるが、そこに眠っている寅次郎の姿からは自己流の格好よい気楽ささえも印象深く伝わってくる。

佐藤忠男は、1970年9月の映画評で、第五作『男はつらいよ 望郷篇』で勤労の尊さと寅次郎の無責任な放浪生活との矛盾を対等に描いているところからの面白さを的確に指摘している。

この映画、勤労の尊さといったことをしきりにまじめに強調していながら、でもやっぱり、寅さんのような無責任な放浪生活がいちばん人間的なんじゃあるまいか、という矛盾した気分を、ぬけぬけとおし出してくるところに良さがある……⁵⁰⁷。

映像の中で描かれる寅次郎の気楽さ、佐藤の指摘する「無責任な放浪生活」から感じられる面白さなどは、1972年大ヒットした吉田拓郎の『結婚しようよ⁵⁰⁸』という曲から“いま”ふうな若者の発想を語っている当時の新聞メディアの若者像とも一脈通じるところがあるだろう。

『結婚しようよ』という曲は、どうしてあんなに売れるのか。たぶんあの歌の文句にある「僕の髪が君のと同じ長さになったら結婚しようよ」という、いかにも“いま”ふうな若者の発想がうけているんだと思うよ。そこには大上段にふりかぶった姿勢もないし、かといって世の中スネてるわけじゃない。

ごく自然に、そうしたいからそうする、そう思っているからそういう、といった、何やらスルルスルリと生きていくという気楽さがある。その“気楽に行こう”という精神が何よりいいのと違うだろうか（中略）やりたいことを、やりたいようにやるというのが、いまの若者⁵⁰⁹。

上記の記事で強調されている「やりたいことをやりたいようにやる」という当時若者精神やそこから来る気楽さは、『男はつらいよ』初期作品における車寅次郎の放浪生活やとらやへの帰還そのものを代弁している側面がある。このような車寅次郎の特徴は、当時『男はつらいよ』の観客がだんだん若くなるという新聞メディアの記事と全く無関係ではないであろう。

劇場が汗ばむほど混んでいる。昼から満員、夜は立っている場所もなくなる。そしてどういわけか、寅さん映画の客はだんだん若くなる。平均年齢は二十代前半とみえた。その若

⁵⁰⁷ 「映画評：キメこまかく、詩情がある」（佐藤忠男）、週刊毎日、1970年9月11日。

⁵⁰⁸ 「結婚しようよ」は、吉田拓郎が1972年に発表したシングルである。オリコンチャート3位を記録し、40万枚以上を売る大ヒットとなった。この曲はそれまでのプロテストの意味合いが強かったフォークのイメージを一変させた。

⁵⁰⁹ 「チャンネルゼロ 吉田拓郎」東京スポーツ、1972年3月28日。

い客たちが、なんとくったくのない笑い声をあげていることか……⁵¹⁰。

考察したように、『男はつらいよ』初期作品のなかで、特に第五作『望郷篇』では、寅次郎のわがままさや気楽さを浮き彫りにさせながら、堅気としては受け入れてくれない柴又と堅気にはなれない寅次郎の両方の特徴を明らかに示している。まさにその特徴は、帰ってくる寅次郎だけではなく、「とらや」から旅立つ寅次郎をも認めており、これからのとらやと寅次郎の関係性において創り上げていく「家族」の性格について重要な示唆を与えている。「とらや」の人々は、放浪生活を続ける寅次郎の自由を満喫する姿と、寂しくなったら帰ってくることができる場所を求める寅次郎の姿を、両方とも認め、受け入れることになっていくのである。このような家族の性格を筆者は「意志する家族」と呼び、次章以降でその考察を深めたい。

このような寅次郎と「とらや」との関係の特徴は、既存研究のなかで上野昂志の指摘する、外の存在としてのヤクザが、ホームの内に回収されてしまう事態は『男はつらいよ・望郷篇』でいっそう露わになる⁵¹¹、という観点とはかなり異なるものといえる。第五作の後半、堅気にはなれない寅次郎とそれを認める妹・さくらとのもどかしい別れの場面とは対極に、この作品の最後にある海岸で弟分の登との再会のシークエンスでは、寅次郎の大変元気で嬉しがる姿が描かれており、寅次郎にとって旅に立つという生活がいかに楽しく大事であるかがよく描かれているからである。

寅 「お控えなすって」
登 「お控えなすって」
寅 「それじゃ仁義になりません、まずアンさんからお先にお控えなすって」
登 「それでは控えさせていただきます」
寅 「早速お控えなすってありがとうございます」
寅 「私、生まれも育ちも葛飾柴又です、姓は車、名は寅次郎、人呼んでフーテンの寅と発します……フフ……ハハ……」
(途中から笑い出す)
登 「ハハ……アニキ」
寅 「え？」
登 「カタギになったんじゃないかねえのかよ」
寅 「てめえだって、こんなとこ、何ウロウロしてやがんだい、バカヤロ、チクショウ、お前——」
登 「ちっとも変ってねえよオ、ハハ……」
寅 「バカヤロー、徐々に変わるんだよ、一辺に変わったら体に悪いじゃねえかよ、このヤロー」

⁵¹⁰ 「男はつらいよ・寅次郎夢枕」夕刊フジ、1973年1月11日。

⁵¹¹ 上野、前掲誌・注(459)、153頁。

登 「ハハ……」

【映像『男はつらいよ 望郷篇』(第五作)】

寅次郎は得意の仁義を始めるやいなや途中からあまりにも楽しく幸せそうに笑い出してしまう。結局意外な再会を喜び合う寅と登。このシークエンスで、最も際立っている、寅次郎の大笑いの姿は、寅次郎にとって放浪生活の大切さを現れていると同時に、これからも楽しく続けられる寅次郎の旅を物語っているものといえる。

「バカヤロー、徐々に変わるんだよ、一辺に変わったら体に悪いじゃねえかよ、このヤロー」というセリフでは、真剣に堅気の生活を試みたが、結局は無理であったことを悟り、本人の実像を発見していく寅次郎の姿が愉快地描かれているのである。

『男はつらいよ』初期作品で、山田洋次は、「どこまでが家族なのか」という家族の境界を改めて問題として提起している。そこに登場するのは、血縁と地縁といった前提を解除した婚外子であり、縁の薄い他者ともいえる存在である。

ところが、『男はつらいよ』初期作品で、様々な葛藤を経ながら、堅気としては受け入れてくれない柴又と堅気にはなれない寅次郎の両方の特徴を明らかに示している。この点には注目すべきであろう。それは、今後とらやと寅次郎の新たな関係性を築くことにも前提条件になり、家族という範囲に対する問いに対しても一つの提案として示されているのである。車寅次郎は、とらやの人々と新たな家族への関係性を希求しているが、それにも関わらず堅気になって家族の一人としてその責任や役割を担っていく意思や忍耐力は持たないままにいる。一方、寅次郎にとって気楽な放浪生活がいかにか大事であるかを認め、受け入れていく過程のなかで、さくらをはじめとするとらやと寅次郎の新たな関係性は誕生することになるだろう。

定着の場として寅次郎を受け入れてくれない柴又と、それにも関わらず、放浪生活の自由を満喫する寅次郎。『男はつらいよ』の初期作品は、両者の関係性を通じて、新しい「家族」のプロジェクトを提起しているのである。

第9章 決裂する親子

近代家族では、母子には愛情が夫婦には強い情緒的関係があるはず、あらねばならないという規範が強化されたが、この家族モデルは社会史、フェミニズム、精神医学の各分野から激しい批判にさらされた。たとえば社会史の研究で、伝統的社会の情緒的結合は家族より長時間過ごす同性の仲間集団で保たれており、「家族は愛情の場」という命題は近代になってから生じたイデオロギーであることが明らかになった。フェミニストは家族における安らぎの提供者が常に妻・母であるという感情ワーク役割の不平等の問題、精神科医は愛情の場であるはずの家庭が空洞化し、子どもの虐待や非行、夫婦間暴力など病理の臨床に直面し、むしろ個人にとっては家族が抑圧の装置となっている現実などを指摘した。木下謙治は、このようなさまざまな異議申し立てによって、近代家族にひそむ愛情イデオロギーの問題性が顕在化したと指摘する⁵¹²。

本章では、『男はつらいよ』の初期作品に描かれる問題提起としての「家族」の関係性を考察していきたい。それは、「既存の血縁による家族」であるとともに、理想として語られる「リンドウの花の咲く家族」である。戦後初期作品の中で描かれるこれらの家族は、どのような意味合いを持つのかを探っていく。

まず、寅次郎と産みの母親・お菊（ミヤコ蝶々）を中心に血縁関係にある親子をめぐって生じる問題としての家族に注目する。それから、博の父で大学教授である諏訪（志村喬）が理想的に語る「リンドウの花の咲く家族」の意味合いを考察し、博の母の死を通じて露わにされる血縁ゆえの無理解と共感不可能性に注目する。『男はつらいよ』の初期作品にみられる問題提起＝プロジェクトとしての家族の姿は、第10章で「新たな家族」の誕生やその特徴について論ずるにあたり示唆するところが多いものとする。

9-1. 血縁ゆえに怒鳴り合う親子

山田洋次は、『男はつらいよ』の寅さん「家族」の特徴について、「本当の親子でもなければ、兄妹でも夫婦でもない、この寅さんチームが長続きした理由が実はそこにあるんじゃないか⁵¹³」と語っている。このように山田の語る「家族」が誕生する前に、『男はつらいよ』初期作品において既存の血縁による家族は、どのように描かれているのか。詳しくは、全四十八作品の中で二回（第二作、第七作）登場した後、消えていく寅次郎の産みの母親と寅次郎の関係性から、この問題について考えていきたい。

これらの考察は、血縁ゆえに深く傷つけ合う親子関係、血縁による家族の抱える様々な問題や悲しみを露出させる作業となり、新たな家族イメージの形成に結びつくものといえよう。

⁵¹² 木下（他）、前掲書・注(291)、55頁。

⁵¹³ 山田、前掲書・注(477)、315頁。

9-1-1. 意志する個人として登場する寅の母親、それに対比される恩師の死

千田有紀は、戦後、母性に関するイデオロギーがさらなる転換を迎えるのは、1960年代であると指摘する。1961年、第一次池田勇人内閣の「人づくり政策」にともなって「三歳児検診」が始まると、「三歳までは母の手で」という「三歳児神話」がつくられていく。NHKテレビでは、「三歳児」という番組が放映され、女性たちは育児に囲い込まれていった。70年代に入っても、母親の育てかたが原因で引きおこされる「母原病」などの流行語とともに、母性規範はさらに強まった⁵¹⁴。1960年代は、日本が高度経済成長期に突入した時期であり、そこでは、日本の経済成長を支える労働力に視線が注がれていた。この時期の母性イデオロギーの強化は、こうした社会状況と無縁ではない⁵¹⁵。

「母性本能」という言葉にみられるように、母性は自然なものと強調された⁵¹⁶時代に、山田洋次は、寅次郎と母親の関係性をどのように描いているか、作品に即して考察を進めていきたい。

寅次郎の生みの母は、全四十八作品の中で二回（第二作と第七作）しか登場しない。

一回目の登場は第二作である。第二作の冒頭は、夢の中で「おっかさん！」を叫びながら、母親を懐かしむ寅次郎が、古い、きたない部屋から目をさまし、「……また夢か」と涙にぬれて夢であることを確認するシーンから始まる。寅さんの夢に描いていた母親は、貧しくても気品に満ち息子のためには限りない愛情や関心を抱いている母親像といえる。

夢 寅 「長い月日でござんした、朝な夕な、胸の中にあんたの名を呼び続けて、そして死ぬまでたった一度、その名を口に出して呼びとうござんした……おっ母さん……おなつかしゅうござんす、おっ母さんの伴の寅次郎でござんす」

【映像『続・男はつらいよ』（第二作）】

ところが、まだ「とらや」との関係も安定していない状態で、心に描く母親の代わりに寅次郎の前に現れる存在は、恩師の坪内散歩先生（東野英治郎）である。坪内先生は、寅次郎を覚えてくれる、温かく迎えてくれる頼れる人物として登場する。

「おしまれて、引き止められるうちが花ってこと」と、妹のさくらに言いながら、「とらや」をそのまま出てきた寅次郎は、「坪内英語塾」の看板の家の外で少年たちと先生との会話を聞き、先生の顔を見てから嬉しそうに玄関に入ってくる。

⁵¹⁴ 千田、前掲書・注(4)、32頁。

⁵¹⁵ 千田有紀は、ロマンティックラブ・イデオロギーが完全には崩れていないもの、揺らぎをみせているのとは対照的に、母性イデオロギーを否定することなかなか難しい、という。ただ一九八〇年代の消費社会を通じて、さまざまな育児雑誌、子育てエッセイやマンガが出版され、育児が「楽しいこと」としてレジャー化したことは否めない。母性は、苦しみ、自己犠牲から、積極的な楽しみ、自己実現へと変わったのである、と指摘する。（千田、前掲書・注(4)、32頁。）

⁵¹⁶ 千田、前掲書・注(4)、91頁。

寅 「先生……坪内先生！」
(中略)

寅 「お忘れですか、ムリもねえ。二十何年も昔のことでござんすからね、葛飾商業で
もって先生に英語を習ってた車寅次郎ですよ」

散歩 「……」

寅 「ホレ、勉強一つもしねえで、先生にブンなぐられちゃ口惜しいってんで先生とこ
の鼻たれ娘をいじめてた、不良の寅ですよ、ね、忘れちゃったかな俺のことを？」

散歩 「いや、忘れとらん、憶えてる！」

寅 「本当……本当に憶えてる！」

散歩 「うん、さ上れ」 【映像『続・男はつらいよ』(第二作)】

坪内先生は、寅次郎を未だに覚えてくれる頼れる先生として、また、ありのままの寅を肯定してくれる先生として寅次郎の前に現われる。この先生の登場は、生みの母でありながらも息子の寅次郎をありのまま受け入れようとはしない母・お菊の登場と対比できるものといえる。

寅次郎が無銭飲食などの大騒動の後、仕方なく柴又を離れる際に、江戸川土堤での坪内先生とのシーンは大変印象的である。

寅 「先生……すみません……こんな所へ呼び出しちゃって……この度は、いろいろとご迷惑をおかけ致しました、穴があったら入りてえような気持です」

散歩 「うむ」

寅 「俺アちょっといい気になるてえと、すぐハメ外しちまうんだ！……どうしてこう馬鹿なのかねえ、先生」

散歩 「うむ」

寅 「とてもみっともなくこの町にはいられねえから、また旅に出ますよ、いいえとめねえでおくんなさい、そのうちきっと御恩返しはさして頂きます」

散歩 「うむ」

寅 「お身体をお大事にして……きっと長生きして下さいよ」

散歩 「うむ」

寅 「じゃ……」
(中略)

散歩 「寅」

寅 「へい？」

散歩 「人生相見ズ、ヤヤモスレバ参ト商ノ如シだなア」

寅 「……おっしゃる通りです、そこが渡世人の辛えとこでござんす」

散歩 「うむ (大きく頷く)」 【映像『続・男はつらいよ』(第二作)】

無銭飲食による騒動で自ら柴又を離れなければならなくなった寅次郎の後悔や反省、嘆きを、叱咤せずそのまま頷きながら何回も繰り返される先生の「うむ」という答えは、寅次郎が唯一に頼ることのできる、甘えることのできる存在としての人物像をよく表現している。

その後、偶然京都で再会した寅次郎に、先生は正業につくことを強く勧めている。

散歩 「何で正業につかんだ、正業に。お前には額に汗して労働することの尊さが分らんのか」

寅 「よく分かっております」

散歩 「そんならすぐに正業につきなさい、お前は人並み以上の身体と人並みに近い頭をもっとるんだ、ええ、まともな仕事の口のひとつやふたつはないわけはないだろう、どうなんだ寅」

【映像『続・男はつらいよ』(第二作)】

また、産みの母親に会うことを、寅次郎に真剣かつ親身になって忠告する。

寅 「ええ……でも、俺のことを捨てたおふくろだからね、向うで会いたがってるかどうか」

夏子 「そうかしら」

寅 「ええ……それに、あつしゃお見かけ通りのヤクザな男だし、もし、おふくろが立派な暮らしをしていたら、きっと迷惑なんじゃねえかな」

夏子 「でも、血を分けた親子なんですよ」

寅 「血を分けたって言ったってね、何も憶えちゃいねえんですからね、ええ、お互いに顔見合して、へえ、アラあんたがおつかアかいと、そんなとこだよ先生」

散歩 「(声を荒げて) ネバー！ ネバー！ それは絶対違うぞ」

寅 「？」

散歩 「寅……これは大事なことからよく聞けよ」

寅 「へえ……」

散歩 「老病死別とってな、人間には四つの哀しみがある。その中でもっとも哀しいのは死だぞ、お前のおふくろもいつかは死ぬんだぞ、いつかは……死んでしまったらどうする。その時になったら遅いんだぞ、その時になって、ああ、一度でもいい、生みの親の顔を見ておけばよかったと後悔をしてもとり返しがつかんだ、そうだと、寅」

寅 「へえ……」

散歩 「さア、会いに行け、生きているうちに」
(中略)

寅 「へえ、でも……会ったら……何て言ってもいいか分からねえんだ」

散歩 「お母さんと呼ばばいい、大きな声でお母さんと！」

【映像『続・男はつらいよ』(第二作)】

恩師の坪内先生は、寅次郎が甘える・頼れる存在として、親身になって寅次郎を叱ることができ、また自分が正しいと思う価値観に従わせるために行動できる唯一の人物として登場している。

結局、第二作では恩師である坪内先生の勧誘によって先生の娘・夏子（佐藤オリエ）と一緒に夢でも思い描いていた産みの「お母さん」を探し出し、初対面するシーンが描かれる。

夏子 「この人ね、寅次郎さんなのよ」

女将 「へえ！ お前が……ん、そう、今頃何の用事やね」

夏子 「何の用事って……」

女将 「ああ銭か、銭はあかんで、そんなもん、親子でも銭は関係あらへん」

夏子 「お婆さん、何てこというの、寅ちゃんはね、ただお婆さんに、生みのお母さんに会いたくて、それだけでここへ来たのよ」

女将 「……ほんとかいな」

【映像『続・男はつらいよ』】

グランドホテルの女将である寅次郎の産みの母・お菊は、はじめは寅の姿を見て驚き少し懐かしい気配も見せているが、すぐさま銭の話で来たかと全く他人行儀の態度を取り始める。寅次郎が夢の中でも懐かしく思っていた生みの母親は、家族だから、また母親だから無条件に息子に会えたことを喜び、ありのままの息子を受け入れてくれる存在とはほど遠い。寅次郎の前に現れた実際の母親は、生々しく現実を生きていく厳しい生活者として、また、堂々たる意志する個人として描かれている。血縁の母親だから無条件に甘える存在では全くないのである。

寅次郎と産みの母・お菊は、お互いの期待に副えない母と息子であることを確認したゆえに、お互いを受け入れることができず、激しく喧嘩し、深く傷つけ合うことになる。

女将 「そや、死んだ親爺と同じ顔して、どやね、それ（ジロジロ見て）見たとこ堅気やなさそうな、こんな素人娘をだましこんで、そんなとこまで、お前、親爺とそっくりだ」

寅 「バカヤロ！ なんで事を言いやがるんだ」

女将 「……」

夏子 「寅ちゃん！」

寅 「お嬢さん、とめねえでくれ俺ア何も、こんなインバイ上りの女見る為に、のこの

こやって来たんじゃねえんだい、さっきから黙って聞いてりゃグダグダいいてえほうだいのゴタク並べやがって、手前なんか、どっかへとっと消えてなくなれ、この狸婆ア」

女将 「?……よう、そんなことが言えるな、生みの親に向って」

寅 「手前が……生みの親だと（口惜しがる）」

女将 「そうやないけ」

寅 「誰が手前に生んでくれって頼んだ、俺や手前なんかに生んでもらいたくなかった、ひりっぱなしやがって、ひとのことほったらかして雲がくれしやがって、手前それでも親か！」

女将 「(カットして) ひりっぱなし……ひりっぱなしとはよう言ったな」

寅 「手前俺を捨てたんじゃないか！」

女将 「やかましいやい！ 何ぬかしてけつかんだい、このアホ！ お前らに親の気持が分かるか！ どこの世界にな自分のこどもを喜んでほうる親がどこにあるんじや！ ええ、何も知らんと好き放題のここといいやがって、子を捨てる気持が手前なんぞに分かるか！ このバカヤロ、出てゆけ！」

寅 「(胸ぐらをつかんで) 畜生オ！ このヤロー！」

女将 「何しやがんだい、何しやがんだい、お前」

夏子 「寅ちゃん」

寅 「……手前がな生みの親じゃなかったら、ブンなぐってやるんだ！」

女将 「おう、なぐってもらおうかい、やってもらおうかい、やれや！」

【映像『続・男はつらいよ』(第二作)】

寅次郎は、初対面の産みの母親に向かって激しく抗議し、母のお菊は、親の気持を分らないと息子の寅次郎を叱りつける。結局、お互いに相手を恨む生々しい言葉を交わすだけで終わってしまい、夢の中でも抱いていた産みのお母さんへの恋慕や期待は見事に裏切られてしまう。

しかし、寅次郎が飛び出してから、「そや……何しに来やがった、あのアホは、ほんまに」と、階段に座って一人で口ずさむ母の菊の姿からは、憎むことのできない息子を案じる母親の心情や産みの母としての苦労や悲しさがそのまま伝わってくる。ところが、母の菊にとっては、現在営んでいる商売のために経済的基盤を守り、支えていくことが、息子である寅次郎との関係回復より優先されているのは事実である。

第二作で、寅次郎は、「とらや」を含め堅気の生活をしている人々との距離感・緊張感が生々しく描かれている中で、産みの母との初対面も悲しい結果に終わってしまう。息子の寅次郎に他人と同様冷たく接する産みの母との激しい対立の後、寅次郎を慰め一緒に泣き出すことのできる唯一の存在は、恩師の坪内先生である。心温かく寅次郎を包み込む先生は親に代わるかけがえのない人物として描かれている。

散歩 「俺が悪かった、俺が無理に薦めなければ、こんな悲しい目に会わずにすんだのだ」
寅 「畜生！ あの婆ア、金の無心に来たのかいっていいやがんの、それが実の息子に言える言葉かよ、なあ、泣きたいよ、先生、俺は……」
散歩 「泣け！ 泣け泣け心から泣け、実にこの世は悲しいな」
寅 「そうだよ、だったら先生だって、泣いてくれよ」
散歩 「よし、泣こう、寅お前と一緒に、二人で泣こう、な、寅」

【映像『続・男はつらいよ』（第二作）】

坪内先生の考える親心というものや先生本人の母親への懐かしさは、坪内先生のために江戸川べりで鰻を釣ろうとしている寅次郎の隣に来て話しかける、外出帰りの先生の娘・夏子によって語られている。

夏子 「あたし夕べ、お父さんに叱られちゃった」
寅 「へえ、何か悪いことでもなすったんですか」
夏子 「ううん、寅ちゃんのこと」
寅 「え?! 俺のこと」
夏子 「ちょうど京都の話しててね、あたし寅ちゃんのお母さんのこと酷い人だっていったら、急に怒り出して、子供が可愛くない親がどこにいる、子供を捨てるにはそれだけの辛い事情があったはずだ、他人のお前が生意気な口をはさむもんじゃない」
寅 「でもね、お嬢さん、そりゃあの婆アのツラみたことのねえ人の言うことですよ、そうですよね、先生のような上品なお母さんもってる人にはとても分からねえ」
夏子 「父もね、お母さんの顔知らないのよ」
寅 「え！」
夏子 「父が二つか、三つの時に死んだの」
寅 「先生も生みのお母さんの顔知らねえんですか、はあ……」

【映像『続・男はつらいよ』（第二作）】

ところが、第二作の後半、坪内先生の突然の死を迎えることになる。寅次郎は、死んでいる先生の姿の前でその怖さに慄え、通夜の客の中でも最もその悲しさを抑えることができない状態で泣き続ける。寅次郎の哀しみがこれほど強く描かれているシーンは、全四十八作品の中でも際立っている⁵¹⁷。

⁵¹⁷ 全四十八作の中で、寅次郎の涙は、第一作でマドンナにふられた時と登を帰らせようと怒った後のシーン、また、第二作の恩師の死を迎えた時に描かれる。これ以降の作品では寅次郎の涙は消えている。

恩師の坪内先生は、血は繋がっていないが、父親・母親に伝統的に期待されていたような、愛情を持って親身になって寅次郎のことを心配し、正しいと思う道に引っ張っていこうと努力していた。また、寅次郎が柴又に居られなくなって、町を去る際に唯一に自分の心情を嘆くことができる人物でもあった。すなわち、頼れる母親、頼れる父親の役がこの先生に割り振られているのである。

一方、血縁による家族に期待されていた温かい関係性は、損得勘定の早い産みの母の登場によって意識的に逆転されている。母のお菊は、安心して頼れる、甘える相手としてではなく、世間の基準や目から息子の寅次郎を評価し憶測する個人として登場する。つまり、『男はつらいよ』の第二作では、恩師の先生と生みの母との対照が意識されているのである。それでは、突然の恩師の死は、寅次郎にとって何を意味するものであるか。また、恩師の死によって寅次郎はどのような変化をみせるだろうか。

寅次郎が唯一に頼れる存在として登場していた恩師の死は、最後の寅次郎と母親との楽しそうな同行に繋がるものといえる。すなわち、恩師の死によって、寅次郎は、激しく対立し生々しく付き合いにくい母親と折り合っていくことになる。

第二作で、「とらや」は、まだ、いつでも帰れる故郷として描かれているわけではない。さらに、人間にとって肉親である親の存在そのものを大切にし、その関係性を保っていくことの大事さを教えようとした坪内先生の心は、突然の先生の死によって、寅次郎に伝わっていたのであろう。寅次郎は非常に付き合いにくいけれども、折り合いをつけてでも、生々しい血縁の家族・産みの母親と付き合いまいこうとする努力をみせている。

恩師の死やマドンナ（坪内先生の娘、夏子）の結婚によって、涙をしながら「とらや」を出た寅次郎は、他の作品から普通描かれているパターンである、マドンナか「とらや」に葉書を送る代わりに、最後のシーンでは実際に生みの母親と楽しそうに京都の橋を歩いている。

夏子の声 「そしてね、とってもびっくりするような、お父さんにどうしても聞かせたいことに出会ったのよ……寅ちゃんがいたのよ」

夏子の声 「お父さん、寅ちゃんはお母さんに会っていたのよ……そうなのよ、やっぱりそうだったのよ、お父さん……お父さんがどんな顔するか、とっても見たいわ」

【映像『続・男はつらいよ』(第二作)】

9-1-2. 消えていく産みの母

第二作で寅次郎の産みの母・菊は、初対面した息子・寅次郎を暖かく受け入れてくれるどころか、激しい喧嘩でお互いに深く傷つけ合う。ところが、恩師の死後、最後のシーンではお菊と寅次郎は京都の橋を楽しそうに同行していた。その後、第七作で二回目に登場したお菊は、三十何年ぶりにハイヤーの中からけばけばしい姿で「とらや」にやってくる。

菊 「一年程前に、寅からこんな便りがありましたね」
竜造 「へえへえ」
菊 「(葉書を竜造に渡す) 近々ヨメもらうよって母ちゃんも遊びに来てくれと、書いてありまっしゃろ」
竜造 「へえへえ、なる程」
菊 「あんな極度な奴でもねえ、親を安心させてやろうというその気持ちがうれしゅうてねえ、あたし」
竜造 「ごもつとも」
菊 「で、すぐ、まあ返事を出したかったんでっけど、住所を書いてしめへんの、あいっアホでんなア。で、まあ、ここへ来たら分かると思うたんだっけども、その頃私も忙しゅうてね、まあ旅館といいまして、早よいうたら温泉マークでっしゃろ」
竜造 「うん」
菊 「そやから、あんたもう税務所やとか保健所やとかね暴力団とか警察とか、いろいろいじめられましてなあ、ほんまにしんどい商売でっせ、たいがい。お互いになんでんな、このごろ商売しにくくなりましたなア」
竜造 「ほんとにねえ」
菊 「ほんで、ああ、あの寅の嫁はん、どんな娘でんの、ここにいまんの」

【映像『男はつらいよ 奮闘篇』(第七作)】

再び登場した寅次郎の産みの母・菊は、寅次郎の嫁のことを気にしてはいるものの、まずは母親という役割よりは、独立した個人や商売人としての役割を大切にしている。

お菊が「とらや」を訪ねて行った後、「とらや」に帰った寅次郎は、母親との再会の件で叔父や叔母、さくらと激しく言い争う。母親には会わないと意地を張っていた寅次郎は、仕方なくいやいやながら母親に会いに行くことになる。

しかし、帝国ホテルで母親と再会した寅次郎は、一流豪華ホテルに泊まっている母親を非難するかのよう、トイレと浴槽、洗面器も区別できないような発言をして母親の菊を泣かせる。母親が寅の赤ちゃんの時の話や過去の苦労話を真剣にさくらにする際も、全く耳を傾けようとせず、洋服の袖口から遂に裏地を全部出してしまったり、鏡を見ながらベッドのスプリングで悪戯をしたりしている。寅次郎のこれほど異質的で常識はずれの理解しがたい行動は、シリーズ全作品の中で際立つものである。結局、我慢できなくなった母親の菊は、寅次郎に文句を言い始め、寅次郎と口に出せないくらいの激しい言葉でお互いを深く傷つけあう。

菊 「お前の事はいろいろ聞いた。いったい何をしとんね、ええ、午前様のお嬢さんやらとか、立派な恋人のいる娘さんとか、それから何でしたかいな」
さくら 「あの、大学出の御主人のいる……」

菊 「そうそう、そんな人とか何でもかんでも恋しやがって、ドンドンふられやがって……それが四十に手のとどく大の男のすることか。お前ちょっと脳が足らんと違うか」

寅 「何いってやがんでえ、クソババア」

菊 「何鏡見てけつかんのや、悪い顔しやがって、考えることあるか。あのな寅、よう聞けよ、お前みたいなそんあ出来そこないの、そんなとこへ、来てくれる女子はな、手が二、三本足らんでも脳が足らんでも、ああ結構でございます、よう来てくれはりました、と涙こぼしてお前礼言うてもええのやんぞ」

寅 「黙って聞いていりゃひでえ事言うじゃねえかよ、脳が足りねえとはなんだよ、脳が足りねえ息子産んだのはどこの婆アだ」

菊 「生まれた時はちゃんと足りとったんや」

寅 「そうか、フン、そうだろうな、ひりっ放しでもってほうり出されてよ、長い間雨風にうたれてりゃ、脳みその半分位はとけて流れちまうわい、それもみんなてめえのせいだぞ」

菊 「それが産みの親に言うことばか！」

寅 「誰が産みの親だい？ 誰が手前なんかに生んでくれっていったい。畜生、よくも言いやがったな、そのうちな、てめえがあつと腰抜かしてびっくりするほど、俺ア別嬪の嫁さんつれて来てやるから」

菊 「ああ結構なこっちゃ、そんな女が出来たら、あつと喜んで死んでも本望じゃ」

寅 「言いやがったな、よし！ ひっくり返って腰巻さらして恥かくなッ」

【映像『男はつらいよ 奮闘篇』(第七作)】

寅次郎のマドンナへの恋心に対して、考えていることをはっきり厳しくいえる人物は、四十八作品の中でも母親の菊だけである。またその厳しさは、息子の寅次郎を遠慮のない激しい言葉で非難する態度に繋がっていく。寅次郎もこれほど他人を恨む言葉を激しく言い放つ状況は全作品の中でも唯一なシーンである。

血縁による親子であるからこそ、期待や失望、恨みや責任追及を求める厳しい表現を使わざるを得なくなっているともいえる。また、遠慮なくダイレクトに物事を言えるのは、ある面では、全く他人ではなく血縁である家族関係であるという了解がなされているからであろう。ただ、確かなのは、激しい衝突や非難の言葉が交わされるのは、親子の愛や関心がないからであるということとは異なるということである。

寅次郎がホテルの部屋を飛び出した後、さくらは寅次郎へのひどい言い方に抗議する。

さくら 「お兄ちゃん！」

菊 「ほっときなさい、あんな阿保、追いかけたってしゃあない……ほっときなさい」

さくら 「お母さん」

菊 「……」

さくら 「いくらなんでもあんなひどいおっしやり方ってないと思います、あれじゃお兄ちゃん怒るの当たり前です」

菊 「……」

さくら 「脳が足りようと足りまいとお母さんの息子でしょう、私にとっただってたった一人のお兄ちゃんなんです、あんなひどい言い方しないで下さい」

菊 「さくらちゃん……おおきに……おおきに」

さくら 「……？」

菊 「あんな出来損ないの子をそないまで思うてやってくれて……おおきに、おおきに」

【映像『男はつらいよ 奮闘篇』(第七作)】

このように、さくらに対してお菊は感謝の涙を流す。結局は目頭をおさえながら息子を心配する母親の姿はあまりにも切実であり、さくらはその姿に驚きながら慌て始める。こうして第七作は、寅次郎と産みの母が血縁関係にある親子であるがゆえに、相手に対する責任追及や非難の言葉ばかりを投げつけあい、お互いに深く傷つけ合う状況を描き出す。離れていた歳月のために生じた無理解や果たせなかった責任に対する謝罪の言葉は一言もなく、相手を配慮し心配する感情は一切表現しようとしなない。つまり、家族にとって最も大切な相互の理解や尊重を欠き、自分の立場を優先し、相手への期待に起因する不満や非難の心だけが浮き彫りにされているのである。

前述したように、第二作『続・男はつらいよ』でも、寅次郎と母親は激しく衝突していた。だが、第二作では、最後は楽しそうに同行する寅と母の姿を通して、和解ののちに消えていく母親がわかりやすく描かれている。しかし、第七作の場合、再度登場した母親と寅次郎の間には、全く救いのない激しい喧嘩のシーンが描かれる。ただ、寅次郎が飛び出してから、残された母親の切実な涙によって、母親として息子の寅次郎をどれだけ思いやっているかは、妹のさくらや観客には十分伝わってくる。ところが、寅自身には何も伝わらず、寅次郎は何もわからない状態にいる。すなわち第七作は、生々しい意志を持っている個人としての母親をもう一回登場させ、寅次郎とは和解ではなく、さくらを通じてしか分かり合えないような非常に深刻な関係に陥るという結末で幕を下ろすのである。

これ以降、寅次郎と母親の再会の場面は完全に消えていく。第七作の後半、母のお菊はさくらに電話をして、寅次郎のことをさくらに頼み、それ以降は二度と登場しなくなる。

菊 「先日はどうも、いろいろお世話になりましたありがとうございます……へ……
実はね、さっき寅から電話がかかりまして、で、また嫁はんもらう言うとりまんのやけど、今度はほんまでっしやるな」

さくら 「え、ええ、あの……何かそんなふうなことを……」

菊 「そうでっか……であのう、寅の嫁さんになる娘ってどんな娘でっしやる……いづれにせよめでたいこっちゃ……ま、あんなの嫁はんになるんやから、ちょっとぐ

らい脳わるうおますのやろ……いいえ、どんな子でも結構です、へ……あの子のところへ来てくれるというそのやさしい気持だけでも私嬉しゅうて……」

菊 「あ、おこしやす……どうも、……お駒さん！」

菊 「あの、そういう訳でね、ま、さくらちゃんからひとつ、そこは、お口添えねがいてましてね、よろしゅうしてやって下さい……はい……そのうち私ね、そちらへ参りまして、お嫁さんの顔ゆっくり見してもらいます——」

さくら 「あ、どうも……はい……は、おやすみなさい」

【映像『男はつらいよ 奮闘篇』(第七作)】

第七作の前半では、寅次郎の母親であるお菊を通じて、特に妹のさくらとは全くの他人であることが笑いのなかで強調されていた。お菊の話通り、寅次郎の母親と妹のさくらは、赤の他人である。しかし、第七作以降、寅次郎の母親は『男はつらいよ』のシリーズから完全に姿を消すことになり、妹のさくらが産みの母親の分まで兄の寅次郎を心配し忠告する役割までを担う⁵¹⁸ことになる。

吉村英夫は、『男はつらいよ』において、さくらは寅の出来が悪ければ悪いほど寅への思いが深くなるとし、彼女に限りない母性を見出している。また、このような寅次郎の甘えは現実にはありえないだろうが、映画ではそれを当然のこととして許せる自然さがあると指摘する。寅は母性にあこがれ、母に甘えるようにさくらに甘えているとき幸福である⁵¹⁹、ということだ。吉村の指摘する通り、第七作で産みの母が消えた後は、さくらは、時と場合によっては寅次郎の保護者としてその役割を果たしていくことになるのである。

後述するように、第八作から、故郷でもあり家族でもある抽象的な「とらや」だけが焦点化されていくことを勘案すれば、第七作で寅次郎の唯一の肉親である産みの母がシリーズから退場していくことは、それ以降の『男はつらいよ』における「新たな家族」の関係性を物語る象徴的な出来事であるともいえよう。

⁵¹⁸ 映画のなかでは、例えば、浦安(第五作)、津軽(第七作)、別所温泉(第十八作)、北海道(第十一作)、九州の温泉場(第二十一作)にまでさくらにきてもらっていることがあげられている。(吉村、前掲書・注(430)、184頁。)

⁵¹⁹ 吉村、前掲書、注(430)、184頁。

9-2. 「リンドウの花の咲く家族」を問い直す

9-1では、血縁関係である寅次郎と産みの母との関係は救いのない深刻な喧嘩に終わってしまい、第七作で完全に姿を消していく寅次郎と母親の関係性を考察した。

この節では、『男はつらいよ』初期作品の映像のなかで語られる理想的な家族の意味を考察したい。第八作で、家族の理想的な形として「リンドウの花の咲く家族」の姿が語られている。幸せな家族、あるいは、理想的な家族の姿はどのように語られており、それとは反対に、実際映像のなかで描かれる家族の不幸や問題はどのように描写されているだろうか。第一作でさくらと結婚し「とらや」の一員になる博と博の家族を中心に、この問題について考察を進めたい。そこでインテリの博の父が語る理想的な家族は、まさに「問題提起としての家族」として描かれており、その深刻さを改めて考えさせるだろう。

9-2-1. 「リンドウの花の咲く」理想的家族は幸せなのか

「家から家族へ」という命題が人口学的に間違っていたとしても、「核家族」という概念が、家父長的な「家」の理念を否定する際に大きな役割を果たしたことは事実である。民主化という観点からみれば、「家」は確かに否定されるべき対象であった。千田有紀は、それでは理想化された「核家族」は、本当に民主化された理想的な家族形態なのだろうかと問いかける⁵²⁰。この問いは、まさに『男はつらいよ』初期作品における山田洋次の問題提起にもつながるものである。

ここで注目したいのは、第八作において博の父親・颯一郎の語る「家族」なるものの内実についてである。寅次郎は商売の帰りに再び諏訪家に寄り、博の父親の面倒を見ている。ある日、颯一郎は、離れていく寅次郎に家族を持つことや絶対に一人では生きていけない人間の運命というものを説明する。

颯一郎 「いやいやいろいろ世話になってありがとう」

寅 「いえとんでもねえすよ、それより、先生も一人じゃ大変だよな、言っちゃなんだけどさ、先生の息子さん達は少し冷てえんじゃねえかな、俺今度東京は行ったらね、博の奴にバシッと言ってやるわ」

颯一郎 「で、君はこれからどこへ行くつもりかね」

寅 「ええ……どこへってねえ、これから寒くなるから、南の方へ行くってことになるんじゃないすか、はは、気楽なもんだよね、それに女房子供はいねえから、身軽でいいすよ……（歌う）アアアア、誰か故郷を」

颯一郎 「寅次郎君」

寅 「はいはい」

颯一郎 「今、君は女房も子供もないから身軽だといったね」

⁵²⁰ 千田、前掲書・注(4)、171頁。

寅 「ええ、そうですね、(歌う) 思わアーギアる、ぺんぺんポンポンぺんぺんポンポン」

颯一郎 「ねえ君その歌をやめなさい」

寅 「はい」

颯一郎 「……そう、あれは、もう十年も昔のことだがね……わたしは信州の安曇野という所に旅をしたんだ」

寅 「へエー、先生も旅をしたことがあるんですか」
(中略)

颯一郎 「ポツンと一軒の農家がたってるんだ……りんどうの花が庭一杯に咲いていてね、あけっ放した縁側から、灯りのついた茶の間で、家族が食事しているの見える」

寅 「……」

颯一郎 「わたしやね、今でもその情景を、ありありと思い出すことが出来る。庭一面に咲いた、りんどうの花、あかあかと灯りのついた茶の間、にぎやかに食事をする家族たち……わたしはその時、それが……それが本当の人間の生活ってもんじゃないかと……ふと、そう思ったら、急に涙が出てきちゃったね……」

寅 「……」

颯一郎 「人間は絶対に一人じゃ生きていけない……さからっちゃいかん……人間は人間の運命にさからっちゃいかん……そこに早く気がつかんと、不幸な一生を送ることになる」

寅 「……」

颯一郎 「分かるね、寅次郎君……分かるね」

寅 「へい、分かります、よく分かります」

【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』(第八作)】

庭一面に咲いた、りんどうの花、灯りのついた茶の間、にぎやかに食事をする家族たち。颯一郎の語る、「りんどうの花のさく家族」の幸せ、それこそが本当の人間の生活であるという話は、果たして説得力を持っているのか。理想的な家族を語った博の父の作品上の家族の姿を通じて、山田洋次が提示しようとした「問題提起としての家族」の意味を再考する必要があるだろう。

博の父が語る、本当の人間の生活、本当の幸せ、人間の運命という価値観は、寅次郎にとって一時的には、家族というものを考えさせ、理想的な人間生活として受け止められていた。ところが、『男はつらいよ』という作品では、それを絶対的にいいもの、絶対的な善として描いているとは言い難い。すなわち、血縁であるからこそその悲劇がかなり意識的に描かれているため、「りんどうの花のさく家族」の価値観は、全く肯定されているわけではない。ただ、上記のような描き方から、観客には、寅さんが家族を持っていないからこそ、家族の温かさを描いている映画である、という誤解を誘う余地を残しかねない。また、こ

のような誤解は当時松竹の宣伝部でも起こっていたことが、当時新聞メディアから推測できる。下記は一九七二年、宣伝部の人のインタビュー内容である。

「寅さんがね、画面の中で、静かに語ったセリフが、このシリーズのビジョンなんです。だから、これをもちつづける限りヒットを続けるでしょうねえ」

寅さんが、リンドウの花が咲く夕焼けの畑の中の道を歩いて行く。一軒の家から、カミサンが顔を出して「××ちゃん！早く帰っといで、ゴハンだよ！」と子供を呼ぶ。ジーッと見ていた寅さんがいう……

「おそらく、父ちゃんが仕事から帰ったんだろう…これから一家揃って飯を楽しく食うわけだ…そうだ、これがほんとうのしあわせっていうものなんだろうなア！」⁵²¹

博の父親は、知識人として冷静で理性的な生き方の中でも、他人の言葉を聞こうとしたり反省したりする、温かい心を備えた人物として描かれている。そのために、寅次郎は、実際第八作のマドンナの家にリンドウの花を持っていくほどの影響力を発揮してもいる。

一見すると、「リンドウの花の咲く家族」は、一家水入らずの団欒な家庭であり、食事をしながら楽しいひとときを過ごしているように描写されている。しかし、誰もが容易く想像できるこの幸せな家族は、どれだけお互いに理解し合う関係性として発展していけるのか。また、どのくらい相手に対する配慮や尊重を行動で実践できる家族になっていくのか。このような疑問は、単純な家族団欒のイメージだけでは説明し難いものである。

第八作では、博の母の死を契機に、兄たちの母に対する無理解だけではなく、博の父親の自らの都合だけを優先した母親との関係性が暴露されている。その意味からも「リンドウの花の咲く家族」、つまり理想的にみえる家族の問題性は浮き彫りにされており、無条件にいいものとしては描かれていない。核家族的な甘えが成立ってしまった家族において、様々な問題が覆い隠されているのを、『男はつらいよ』では看過していないのである。

9-2-2. わからない存在としての母親の死／血縁ゆえの無理解とわかり得なさ

今まで考察したようにかなりアンビバレントなものとして描かれている「リンドウの花の咲く家族」の意味を改めて考えさせるエピソードとして、博の母親の死をめぐる博の家族の反応や態度を詳しく考察していきたい。

前述したように、博の父親の語る「リンドウの花の咲く家族」の幸せは、寅次郎にとって一時は理想の家族として位置付けられている。ところが、立派な知識人として登場する博の父は、息子である博との親子関係においても、または、博の母親の死によって明らかになった夫としての役割においても、後悔し謝罪すべきところを露わにしてしまう。この点からも、『男はつらいよ』第一作で描かれる博の父親の謝罪は、示唆するところがあり、理想的な家族イメージに隠されている様々な矛盾や限界を考えさせる内容となっている。

⁵²¹ 東京スポーツ、1972年12月27日。

第一作で、博はさくらとの結婚の日、突然の父親の登場に憤慨している。そして、披露宴会場の廊下で寅次郎とさくらを前にして、しみじみと自分の父親を恨む言葉を述べている。

博 「俺がグレて高校を退校になった時、もう一生お前の顔なんか見たくない、俺が死んだと思って一生一人で生きていけて、そう言ったんだ……親爺はそういう奴なんだ、今さら親爺面なんかして欲しくないさ！」

さくら 「だってとにかく、わざわざ北海道から見えたんでしょう」

博 「息子の結婚にも出ないのは世間態が悪いからだけさ」

【映像『男はつらいよ』(第一作)】

ところが、宴会場で博の父親は、誰も予想することのできなかつた、息子・博に対する謝罪の言葉を心を込めて述べ続け、ついに博も寅次郎も感激の涙を流すことになる。

颯一郎 「……本来なら、新郎の親としての御礼の言葉を申さねばならぬところでございますが、私共、そのような資格のない親でございます……」

「しかし、こんな親でも、何といたしますか……親の気持ちには変わらないのでございまして……」

「……実は今日……八年ぶりにせがれの顔を……皆さんの暖かい友情とさくらさんの優しい愛情に包まれた息子の顔を見ながら……親として私はいたたまれないような恥ずかしさを……一体、私が親として息子に何をしてやれたのだろうか……何という私は無力な親だったかと……」

「隣におります私の家内も、同じ気持ちだと思います……この八年間は、私達にとって長い長い、冬でした……そして今ようやく皆様のおかげで、春を迎えられます……」

【映像『男はつらいよ』(第一作)】

博の父親の謝罪の言葉は、命令的で独善的であった家父長的な世代の父親を代弁する謝罪として解釈することができる。さらに、無力な父親であったことを自認するその謝罪が、博が個人として新しい家族を作り上げていこうとする結婚式場で行われていることは注目すべきである。博は、さくらと結婚し、ひいては、「とらや」の一員として新たな家族の関係性を作り上げていく前に、血縁の親の謝罪によって、理解や和解に基づいた新たな家族に向けての出発を可能にしているからである。

父親の切実な謝罪の言葉を耳にした息子の博は感激や感謝の涙を流し、さくらも大粒の涙をこぼしてしまう。また、博と同様、家出息子である寅次郎は、まるで自分のことであるかのように喜び、感激しながら、大変な勢いで博さんの両親に感謝の言葉を述べる。

寅 「お父さんおっ母さんよう……どうもありがとう……博の奴……きっと喜んでますよ……どうもありがとう……さくら、……さくら、よかったな」

【映像『男はつらいよ』(第一作)】

二十年前父親と大喧嘩し、頭を血が出るほどブン殴られて家出をし、一生帰らない覚悟でいた寅次郎にとっては、博の父親の謝罪は自分の父親の謝罪とも同様のものともいえ、それだけに寅次郎の喜びは大きく表現されている。

このように第一作では、謝罪する父親として登場した博の父は、血縁家族であるがゆえの思い深さや切実さを上手く表現し、命令的で独善的な家父長の特徴から脱しているように見える。ところが博の父親は、第八作『寅次郎恋歌』で博の母親の死を迎えた際には、再び利己的で無理解であった夫としての自覚を迫られることになる。つまり、第七作『奮闘篇』で、寅次郎と寅の産みの母を通じて血縁家族のわかり得なさはかなり深刻に終わっているが、第八作でも、そのモチーフは消えず、博の家族を中心に語り続けられている。

特に、博の母親の葬式の後、父親と兄たちが、利己的発想に基づき母親への無理解な発言を繰り返している場面は注目に値する。

颯一郎 「うむ……あれは何というか、欲望の少ない女だったな」

修 「そうそう」

毅 「確かにそうですね、人間の欲望なんてものはきりがなからな、車があつて、カラーテレビがあつて、クーラーがあつて、それでも、まだ不満だらけだというのが今の一般的風潮ですよ、それに比べりゃお母さんは幸せだったかも知れませんね」

修 「そうそう」

颯一郎 「ま、あれが母さんの取柄だったんだろう」

修 「ほら兄さん、聖書にあるじゃないですか、心の貧しき者は幸いなりって……やっぱりキリストってのはいい事言うな」

【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』(第八作)】

このように母親が亡くなった後も、家族は悲しむどころか、それぞれの都合だけに合わせて母の一生を語り合い続けているのである。黙って話を聞いていた博は、切実に思いつめたような声を出してしみじみと不幸だった母親の一生への思いを語り始める。

博 「……お母さんが世間並みな女性の欲望がなかったなんて……それは嘘です。小樽の小学校に行っている頃、僕は時々お母さんに連れられて港に行きました……お母さんは船を見ながら……私の娘の時から夢は、大きな船に乗って外国に行くことだったと……そして、華やかな舞踏会で、胸の開いたドレスを着てダンスを踊ることだったと……でも、お父さんと結婚した時からそんな夢は諦めたのよって……笑

いながら僕に話してくれたことをよく憶えてるんだ……お母さんだって、情熱的な恋がしたかったんだ、華やかな都会で暮らしてみたかったんだ！ただ、それを諦めていただけなんだ」

修 「もうよせ、何だい、大学へも進めないで母さんを一番心配させておいて生意気い
うのはよせ」

博 「だから……だから僕は、一軒家をもったら、散々心配かけたお母さんを引き取っ
て、せめて……せめて、東京の生活を味あわせてやりたかったんだ……それがした
くてもできなかつたんだ……大学に行けなかつたのがどうして悪いんだ、大学を出
なけりゃまともな口がきけないのか」

【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』(第八作)】

自分を犠牲にしながら、家族のために黙々と働き生きて行かざるを得なかつた母親の一
生を切実に語り始める博に対して、兄の修は、大学に進めなかつた博を責めながらま
とものに話を聞こうともしない。

毅 「……博、お前の気持は分からんでもない、お母さんだってそれを聞いたらうれし
いだろう……しかしな、お母さんが不幸だったというのは言いすぎだぞ、お母さん
が息を引き取る前に俺に言った言葉は何だと思う……お母さんはな……もう、何も
思い残すことはないよ……と、そう苦しい息の下からな……」

博 「(涙声になっている) お母さんは……死ぬまぎわまで……みんなに嘘をついてた
んだな……」

毅 「(カッとして) 嘘！ お前は……何を根拠にそういう言い方をするんだ」

博 「……もし嘘じゃなかつたら……もし本気でそう思ってたとしたら……、俺はお母
さんがもっと可哀想だよ……そうじゃないか、お母さんみたいな一生を……父さん
の女中みたいなさびしい一生を、本気で幸せだと思ひ込んでいたなら……そんな…
…そんな可哀想なことってあるもんか……」

【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』(第八作)】

上野千鶴子は、「恋愛結婚」のイデオロギーさえ、家父長制の罨から自由ではない、と次
のように指摘する。ロマンチック・ラブは「父の権力」から娘を解き放つかもしれないが、
その代わり「夫の権力」のもとへと、女をすすんで従属させる。恋愛の狂おしいエネルギ
ーは、「父の支配」の重力圏からの遠心力と、「夫の支配」のもとへの自発的な自己放棄と
に向けられる。どんな支配も、従属する者の内面支配がなければ完成しないが、「恋愛結婚」
のイデオロギーは前近代的な拡大家族から、近代的な核家族への歴史的な転換期に、家父
長制の近代的な形態を女性に自らすすんで選ばせるイデオロギー装置として働いた⁵²²。

⁵²² 上野、前掲書・注(427)、73頁。

また、千田有紀は、「家庭」という言葉は、非血縁員を排除し、血縁員によるプライベートな空間を自律的なものと考え、全ての家族成員が愛情によって強くつながることを理想とする点で、まさしく「近代家族」を完成させるイデオロギーとすることができる⁵²³、という。その上、「家庭」の中で生じる諸問題は、「家庭」では皆が仲良くすべきであって、そうでない「家庭」などあり得ないと考えられたからである⁵²⁴、と指摘する。

山田洋次が、博の家族を通じて問題化したのも、この理想と思われる家族のなかに実際にある不平等や権力関係であったといえる。

「家族」、「母親」、「妻」という名の下で、犠牲を強いられてきた母親の一生に対して、父親や兄達は悲しみを感じるどころか、まともに考えようもしない。最も身近にいた家族であるからこそ、母の一生や苦しみを客観的に感じ取ることが出来ず、利己的に自分たちの都合に合わせて幸せだったと信じ込んでいるのかもしれない。しかし、博だけは、母親の不幸や犠牲に対して心から悲しみ、声をあげて泣きながら、語り続けている。じっと博の話を聞いていた父の颯一郎は、黙って部屋から出て行く。一人で書斎の机に向って頭をうつむいている父親の寂しい姿は、窓外にふきつける雨の音によってより切実に伝わってくる。

上に引用した発言からわかるように、博は、血縁家族の深刻な問題を語り続け、強く抗議している。一方、博の兄たちは母親に対し無理解な態度を堅持し続け、血縁であるからこそ自明化された家族の限界を象徴している。第一作で博に心を込めて謝罪していた父親すら、今まで自分の妻が不幸であったことを考えようとしなかったし、気付くことさえもなかった。博だけが、母親にとっての幸せは何であるかを思い続けてきたからこそ、母の一生は不幸だったと言い切りえている。博の家族は、血縁家族でありながら、決められた各自の役割分担や責任を果たしていくなかで、他の家族構成員に対する理解や尊重が欠如されてしまい⁵²⁵、一方的に母親の犠牲を強えられる結果になったのである。

すなわち、『男はつらいよ』は、自分の欲求は諦めて他の家族成員のために一生尽くしてきた博の母親の生き方を浮き彫りにしている。ところが、その母親の一生を、悲しい犠牲としてとらえるべきかどうかさえも、他の家族成員には未だ理解されないままである。

このような博の母親とは対照的に描かれているのが、前述した寅次郎の母親である。寅次郎の母・お菊は、自分の息子に対する愛情や犠牲よりは、堂々と自分の人生を生きていく逞しい個人として登場している。ここで、どちらの生き方が正しいか、という価値判断

⁵²³ 千田、前掲書・注(4)、33頁。

⁵²⁴ 千田、前掲書・注(4)、35頁。

⁵²⁵ このような特徴は、まさに山田昌弘の指摘する下記の特徴とも重なるものといえる。

「夫—仕事、妻—家事・育児という性役割分業は、そのまま、「愛情の役割分業」にスライドする。それは、戦後日本の愛情観が「モノやサービスで愛情を表現する」というものになったことに由来する。(中略)つまり、性役割分業で指示された「責任」をお互いに果たし合うことが、夫婦の愛情と意識されるのである。そこに、現実のコミュニケーションや相互理解がなくても問題は無い。仕事と家事という役割を遂行することが、そのまま自動的に「愛情深い家族」と信じられる基盤となったのである。」(山田、前掲書・注(58)、134～135頁。)

は見送られているものの、血縁家族における様々な問題が厳しく問いかけられている。

第八作から『男はつらいよ』が、シリーズ化していくとはいえ、博に上記のような抗議の言葉を語らせる意味合いはどこにあるのか。血縁家族の矛盾や限界が消えていくわけではなく強く訴えられているのは、「新たな家族」の関係性、例えば、「とらや」の人々と車寅次郎が絶えず模索し保っていかうとする新しい家族の生成における教訓であり戒めでもあるだろう。ここで注目すべきは、寅次郎自身は、第七作で産みの母親との深刻な対立を経験した後、「新たな家族」としての関係性が安定しはじめる第八作目においては、深刻な血縁家族の関係性からは脱皮し、その関係を相対化することのできる役割や位置づけを付与されることになる、ということだ。博の母親の葬式で描かれる寅次郎の「達人化」とでもいうべき特徴は、第10章で詳しく検討する。

第9章では、以上のように『男はつらいよ』が提示する「問題提起としての家族」の性格を検討してきた。つまり、血縁ゆえに決裂する親子と、理想のイメージをもちながら実際には様々な矛盾や犠牲を強いられる家族である。これらの家族は、寅次郎と母、博の家族の関係性を通じて痛烈に描かれている。それぞれの立場や記憶によって語られる家族構成員らの話し合いは、到底合意には至らないまま、意志する個々人が浮き彫りにされるだけで終わっている。このような、問題としての家族は、それ以降、新しく誕生すべき家族のプロジェクトを暗示することに繋がっているといえるのである。

第10章 尊重と理解、「新たな家族」への「意思」

前章では『男はつらいよ』初期作品で提示された「問題提起としての家族」の様々な葛藤や矛盾、犠牲について考察した。続いて、本章では、そのような問題提起のなかで新しく形成されるべき「プロジェクトとしての家族」の特徴を考察していきたい。

まず、様々な葛藤や問題を抱えているものの、とらやと寅次郎が、新しい家族関係を保っていくために設定される新しい概念としての「心の故郷」の意味を探る。そして、誕生した「新たな家族」における山田の問題意識を検討していく。それから、次第に安定化する『男はつらいよ』初期作品の「家族」の特徴を抽出していきたい。

血縁ではない新たな家族の関係性を模索し誕生させていくなかで、新たな家族におけるさらなる問題提起が行われ、安定化していくプロセスを探っていくことは、『男はつらいよ』における「プロジェクトとしての家族」の特徴を明らかにすると同時に、全48作品のシリーズのなかでも特異である『男はつらいよ』初期作品の発見につながるものである。

10-1. 新たな「家族なるもの」への提案

山田洋次は『男はつらいよ』における寅さん「家族」の特徴を次のように語っていた。改めて引用しよう。

くるまやの人々は、寅さんの親戚だけど、いわゆる家族の関係ではない。さくらだって腹違いの妹だし、あとおじさんとおばさんでしょう。タコ社長は全くの隣人。御前様はお寺の人だし源公も他人。割に縁が薄い人間同志が集まって仲良くやっ行って行こうという、意思の力があって家族的なまとまりをもっている。それが寅の家族の特徴だと思う。本当の親子でもなければ、兄妹でも夫婦でもない、この寅さんチームが長続きた理由が実はそこにあるんじゃないか。
(中略)「寅次郎」というプリズムを通して観客はいろんな人間を観察できる、そういう装置なんだよね、寅という存在は⁵²⁶。

本研究では『男はつらいよ』を「家族」という観点から考察してきた。上記のような山田洋次の発言や映像作品（全四十八作）における変化を探り、初期作品に表れる特徴に注目することで見出したのは、「意思する家族」というキー・コンセプトである。

「意思する家族」とは、とらやの人々（叔父・叔母・妹のさくらなど）と寅次郎が「意思」を持って「家族」としての情緒的繋がりや安らぎを見出し、それを維持していくために、微妙な距離を保ち家族の和解を可能にしながら、「家族」関係を守っていくという意味である。これは、無条件的に安定調和的な、絶対に安心できる家族の関係性ではなく、緊張感や距離感を含むものである。

⁵²⁶ 山田、前掲書・注(477)、315頁。

10-1-1. 目新しい概念としての「心の故郷」、葛飾柴又のとらや

第六作において、いつでも帰れる場所である「とらや」、つまり「心の故郷」とでもいうべきこの場所は、ノスタルジックなものとは異なる、非常に目新しい概念もしくは要素として登場している。ここではとくにこの作品に注目し、『男はつらいよ』の初期作品において、故郷というものがどのような意味合いの変化を遂げてきたかを探り、「目新しい概念の故郷」として位置付けられる「とらや」とその人々の特徴をより明らかにしていきたい。

第一作で、寅次郎が二十年ぶりに柴又に帰る際、寅の声から窺える故郷とは「生れ故郷」であり、子供の時の遊び場としての思い出が残っている場所である。つまり、懐かしい存在として、故郷という言い回しがされている。しかし、どうしても帰る気になれず、二十年ぶりについに帰ってきた場所でもあった。

寅の声 「(前略) 思い起こせば二十年前、つまらねえことで親爺と大喧嘩、頭を血の出るほどブン殴られて、そのままブイッと家をおん出で、もう一生帰らねえ覚悟でおりましたものの、花の咲く頃になると、きまって思い出すのは故郷のこと、……ガキの時分、鼻垂れ仲間を相手にあばれ回った水元公園や、江戸川の土堤や、帝釈様の境内のことでもございました。風の便りに両親も、秀才の兄貴も死んでしまっ、今はたった一人の妹だけが生きていることは知っておりましたが、どうしても帰る気になれず、今日の今日まで、こうしてご無沙汰に打ち過ぎてしまいましたが、今こうして江戸川の土堤の上に立って、生まれ故郷を眺めておりますと、何やらこの胸の奥がポツポツと火照って来るような気がいたします。そうです、私の故郷と申しますのは、東京、葛飾の柴又でございます」 【映像『男はつらいよ』(第一作)】

その後、第五作では、柴又を中心に寅次郎の定着のためのエピソードが展開されるが、柴又は、堅気になろうとする寅次郎を受け入れてくれない場所として描かれている。ここに暗示されているのは、そこに暮らすすべての人々に就職を断られたりするなど、柴又は定着するために相当の努力や忍耐が要求される場所だということである。それは、いつでも受け入れてくれる場所、いつでも帰れる場所としての故郷とは異なる意味合いをもっている。寅次郎は柴又ではまともに働く機会も得られなかったまま、浦安の豆腐屋でしばらくの間働くことになるが、ついに自分は堅気にはなれない人であることを自認し、さくらもその事実を受け入れる結果になったのである。

ところが、第六作の冒頭、とらやの人々が和気藹々と見ているテレビのドキュメント番組で「ふるさと」として浮き彫りにされているのは、江戸川の美しい風景の中、柴又の題経寺や御前様の姿であり、伝統的に庶民の日常で共にしてきた場所と食べ物としてのとらやとお団子である。

TV の声 「この江戸川のほとりに周囲の繁栄からとり残されたような町、柴又があります

——江戸時代から多くの人々の信仰を集めた帝釈さまとして知られる題経寺
「昔は江戸川を船でさかのぼって人々はこのお寺にお参りしました。今も門前町には江戸庶民の味覚を楽しませた、おだんご屋さんが軒を並べています——」
「江戸時代から続いて六代目だという車竜造さんは、だんごも若い人たちにすっかりそっぽを向かれてしまつてと、哀しそうに語っていました——」
「この辺りの美しい自然の景色はいつまで残っていることでしょうか——今、江戸川は静かに暮れようとしています。」 【映像『男はつらいよ 純情篇』(第六作)】

ここでは、周囲の繁栄からとり残されたような町として、柴又の題経寺の御前様の姿が強調されており、また、江戸庶民の味覚を楽しませたが、若い人たちにはすっかりそっぽを向かれてしまったお団子を作っている、「とらや」の叔父や叔母の姿が映されている。最後に美しい江戸川の風景と一緒にさくらと息子の映像が流される。つまり、江戸川の美しい自然の中で、伝統的に庶民の日常と共にしてきた場所やものを「ふるさと」として意味づけているのである。このような懐かしい対象としての「ふるさと」は、永遠に保存していくことはできないものである。

ところが第六作で「故郷」というイメージとして設定され、それ以降『男はつらいよ』シリーズにおいて定着していく「とらや」は、冒頭のテレビ番組で描かれているような過去を懐かしむ、過去に戻りたいという情感をとまなう場所ではない。そのことに注目しながら、新しい概念としての「故郷」の意味合いを考察していきたい。

第六作、はじめのエピソードで寅次郎は、長崎港で会った赤ん坊を連れて絹代（宮本信子）と、彼女の故郷である五島の漁村まで同行することになる。宿代も持ち合わせない絹代を助けて父のいる実家まで送り届けるためである。しかし、三年間の間、便りひとつもよこさず急に戻ってきた娘を、父の千造（森繁久彌）は受け入れようもしない。その姿からは、娘を自立させ自分の人生を努力して歩んでほしいという父親の気持ちがよく伝わってくる。同時にもう血縁のつながりだけに頼って生きていくことは不可能であるという現実が語られている。

千造 「おいは、そう長くは生きとらんぞ、おいが死んだら、お前はもう帰るとこはないよになる……その時になってお前が辛かったことがあってクニに帰りたいと思つても、もうそれは出来んぞ」 【映像『男はつらいよ 純情篇』(第六作)】

人生に対する責任や忍耐を重視し、独立した一人の人間になれるよう帰ってきた娘を受け入れようとはしない父・千造の姿に同感しながらも、寅次郎は、いつでも帰る場所が必要であることを逆説的に主張し、ついにはたまりかねたように柴又に帰ることを言い出して飛び出していく。

寅 「いや、俺や帰らねえ、どんなことがあったって二度と帰りやしねえよ、帰るところがあると思うからいけねえんだ……でもよ、俺帰るとおいちゃんやおばちゃん喜ぶしな」

寅 「さくらなんか、おにいちゃんバカね、どこへ行ってきたのなんて眼に一杯涙ためてそういうんだ、それ考えるとやっぱり帰りたくなっちゃったな」

千造 「……」

寅 「でもあたしは二度と帰りませんよ……でも、やっぱり帰るなア……うん……アバヨ！」

【映像『男はつらいよ 純情篇』(第六作)】

あつけにとられている千造を尻目に鞆をもち、ものすごい勢いで飛び出していく寅次郎の姿からは、帰る場所があるということへの切実さ、温かく迎えてくれる人々への憧憬がそのまま伝わってくる。ところが、寅次郎が帰る場所は、血縁の母親がいるところではなく、自分をいつでも温かく迎えてくれ、受け入れてくれる人々がいる葛飾柴又の「とらや」である。

寅次郎が「とらや」の人々に望んでいること、とらやの家族の一員として望んでいることはとらやで語る次のセリフに正確に表現されている。

寅 「……そうか、どうせね俺が帰ってくりゃさ、一度や二度は迷惑をかけますよ、エライ奴が帰って来たって腹ン中で思ってたんだろ、そんなことは、俺やそれでいいんだよ、でもさ、俺やたまにこうやって顔出すんだからね、嘘でもいいから、「寅、よく帰ってきたね」と、俺やそういつて欲しいんだよ」

【映像『男はつらいよ 純情篇』(第六作)】

寅次郎が最も切実に必要としているもの、望んでいる「故郷」とは、嘘でもいいから、「寅、よく帰ってきたね」と親切に迎えてくれる人々であり、その優しい人々のいる「とらや」である。すなわち、この作品では、「とらや」の人々や「とらや」そのものが、すなわち故郷というふう捉えなおされているのである。

寅次郎自らははっきりした「とらや」の人々への望みの言葉と共に、帰ってくる寅次郎を迎える「とらや」の人々の受け入れ方にも変化が生じる。「とらや」の人々は、寅次郎が帰ってくることに對して頭が痛いと問題扱いしてきたし、第五作では「とらや」から出ていくことを望む発言まで交わし合っていた。ところが、第六作では、今までの作品と同様、寅次郎の帰還に対しては頭を抱えているものの、この作品からは、下記の叔父の滝造のセリフからも伺えるように、寅次郎をどこかで受け入れている安定性が織り込まれているのである。

滝造 「ああ……帰って来りゃ帰って来たで、頭が痛いし、帰って来なけりゃ帰って来な

いで気がもめるし……困った奴だね、全く」

【映像『男はつらいよ 純情篇』(第六作)】

さらに、この作品で浮き彫りにされている「故郷」の新しい概念や要素は、作品の後半、柴又駅で妹・さくらの温かい行動や言葉によって一層強調されている。

さくら 「もう、お正月も近いんだしさ、せめてお正月までいたっていいじゃない」

寅 「そもいかねえよ、俺たちの家業はよ、世間の人々が炬燵にあたってテレビ見てるような時に、冷たい風に吹かれて、鼻水たらして、声をからして物売らなきゃならねえ稼業なんだよ……そこが渡世人の辛えところよ」

寅 「皆によろしくな、博と仲良くやるんだぞ」

寅 「じゃな、さくら」

さくら 「あのね、お兄ちゃん、辛い事があつたらいつでも帰っておいでね」

寅 「そのことだけだよ、そんな考えだから、俺はいつまでも一人前に……故郷って奴はよ」

さくら 「うん？」

寅 「故郷って奴はよ……」

さくら 「うん……うん、なに、なんて言ったの」

【映像『男はつらいよ 純情篇』(第六作)】

さくらは、柴又を離れていく寅次郎に対し、涙ぐみながら惜しみ、襟巻きを巻き付けてあげながら、「あのね、お兄ちゃん、辛い事があつたらいつでも帰っておいでね」と優しく話しかけている。ここで「故郷」は新たに、さくらのこのような態度や言葉を通じて、「いつでも安心して帰れる場所」としての意味合いを打ち出す。すなわち、この第六作で、新しい概念として明示的に捉えなおされている「故郷」とは、「辛い事があつたらいつでも帰ったおいでね」、というさくらの踏み込んだセリフによって特徴付けられている。

第八作目以降、この特徴は、より定型化していく人々の心の「故郷」、つまり「とらや」の性格や人間関係を説明するための基本的な要素として整えられていく。「とらや」とその人々は、寅次郎が辛い事があつたら、「いつでも帰れる場所、心の故郷」として明示的に捉え直される。そこは生まれ故郷とも、また過去に戻りたいというノスタルジックな場所とも異なる性格を持つ、問題含みで厄介ものの寅次郎を受け入れようと絶えず努力し続ける「とらや」の人々と、妹・さくらの優しさに代表される場所なのである。

上記のように、第六作で「故郷」として焦点化されていたとらやととらやの人々は、第七作の冒頭、集団就職で故郷を後にして東京に旅立つ若者たちの姿の前で改めて語られながら、そのまま故郷のイメージと繋がっている。

寅 「ああそれから、君達東京に出て故郷が恋しくなったら、葛飾柴又の帝釈天の参道に、とらやという古いダンゴ屋があるから、そこへまっすぐ尋ねて行きな。……そこには、俺のおいちゃんとおばちゃんにあたる老夫婦と、それからたった一人の妹がいるからよ、……どいつもみんな、涙もろいなさけ深い奴等ばかりで、君達が故郷へ帰ったみたいにならばきっと親身になって迎えてくれるよ…」

少年 「はい」

寅 「もし妹が俺のこと聞いたら……車寅次郎は……俺だけど、車寅次郎は、たとえこの身は遠い他国の空にしようとも心は柴又の皆さんと一緒にいると、そう伝えてくんない」

【映像『男はつらいよ 奮闘篇』(第七作)】

田舎の駅のホームで、集団就職にいく車中の少年たちに向け、励ましの言葉のなかで述べられる「とらや」は、寂しくなった若者たちにいつでも故郷へ帰ったように親身になって迎えてくれるところとして描写されている。寅次郎にとって、身は離れていてもいつも心のなかと一緒にあるものとして表現されている「とらや」は、寅次郎だけではなく故郷を離れて熾烈に生きていく寂しい若者たちの心の中にも存在しているのである。

遠い他国でしのぶ心の故郷は、実際に田舎に残してきた家族の姿や母親の姿でもなければ、過去に戻りたいという気持ちとも異なるものとして描かれている。寂しく孤独な現在を生きていく人々の願望する、その心の中に存在する故郷とは、いつでも優しく接されるなかで心から安らげる情緒的な関係性であり、東京の葛飾柴又にある「とらや」は、寅次郎を温かく受け入れることをはじめとして、まさにその理想的なイメージを表現している。

このように、目新しくなった意味合いの「故郷」としての「とらや」は、いつでも帰ってくる寅次郎を受け入れ、「家族」としての不断的努力を続けることで「意志する家族」を誕生させる。そして、四十八作も続くシリーズのなかで国民映画ともいえる多くの観客の心を安らげる役割を果たすことになる。

ここからは、上述したようにいつでも帰れる場所であり、新しい概念の「心の故郷」として提示された葛飾柴又の「とらや」におけるもう一つの特徴を探っていきたい。山田洋次は、1970年11月のインタビューで次のように語っている。

自分の内にある人間的感情に思い当たって、それが楽しさになり、さらに、人間的感情に戻ろうとする気持ちがわいてくる。この作品が皆さんにそうあってほしいと考えるわけです。

ここでいう人間的感情とは甘え合うということです。『男はつらいよ』の中には妹のさくら、おじちゃん、おばちゃん、中小企業の社長などが登場します。寅さんはこの人たちにいつも迷惑をかけます。しかし、迷惑をかけられた時はカンカンに怒るが、姿が見えないと心配する人たちがばかり。寅さんを囲むこの人たちはブーブーいいながらも、その中に生きがい感じながら生活しているのです。助け合い、励まし合い、どなり合い、甘え合う——そんな生き

方が私は好きなのです⁵²⁷。

このインタビューで、山田洋次が好きだという人間的感情、つまり甘え合う関係性は、第六作で「とらや」が焦点化され、いつでも帰れる場所、心の故郷として捉えなおされる際に、その日常生活や人々の関係性において鮮やかに描写されている。その代わり、第六作以降の作品では、寅次郎と「とらや」の人々の間では、お互いを露骨に嫌がる生々しさが消えてゆくのである。

さくらを中心とした「とらや」は、寅次郎にとっていつでも帰れる故郷のイメージとして、安心して甘える家族として位置づけられてゆく。さくらの夫である博の印刷工場からの独立をめぐって、寅次郎の無責任で優柔不断、いい加減な態度は、博とタコ社長の両方に誤解を生じさせ、「とらや」には大騒動が起きてしまう。印刷工場のタコ社長（梅太郎）と博、寅次郎は怒鳴りあったり、激しく喧嘩しながら殴りあったり、叫んだり、大きく泣き出したりするが、ついには、寅次郎の冗談で皆笑い出すことになる。はじめからこの騒動を見ていたマドンナの夕子（若尾文子）は、二階で涙しながら語っている。

さくら 「……どうかなすったの」

夕子 「ごめんなさい……私ね……私が今まで暮らして来たまわりには、あんなこと……自分の気持を隠さないで笑ったり、怒ったり、泣いたり、するなんてそんなこと一度もなかったわ……私達の生活なんて嘘だらけなのね……そう考えたら、あたし何だか急に涙が出てきちゃって」 【映像『男はつらいよ 純情篇』（第六作）】

「故郷」のイメージをともなう「とらや」の性格は、夕子の上の言葉によって浮き彫りにされている。マドンナの夕子は、人間にとって自由な喜怒哀楽の表現の重要性を述べており、このような態度は、夕子をはじめとらやに来た時、つねとの会話からも伺うことができる。

つね 「うるさい人達だね、全く！」

夕子 「おばさん、平気よ」

つね 「だって今まで住んでいたのは静かなとこだったんだろ」

夕子 「ええ……でもね、私、何だかここに来てほっとしてるの、人間が住んでいる所って気がしてね……だから昨夜は久しぶりにぐっすり眠れたわ……本当よ」

つね 「そうかい……」

（庭先から物凄い音がする）

⁵²⁷ 「山田洋次監督“寅さん”を語る、お人好しの甘えん坊 自分を殺さず自由に生きる」佼成新聞、1970年11月20日。（『男はつらいよ 純情篇』（第六作）は、1970年8月26日に公開された。）

寅の声 「わかってらこのヤロー！ 病人にうるせえから、機械とめろ、機械を！ ええ！」

【映像『男はつらいよ 純情篇』（第六作）】

ここで夕子が指摘しているのは、愛している人々の間であっても、たまには激しい喧嘩を続けたり、または反省をして慰めあったりしながら、その関係性を成熟させていくために持続的な努力を続けていくことの必要性である。その「持続的な努力」にこそ人間的な価値があるということ、夕子は涙を流すほど切実に感じ取っているのである。このような「持続的な努力」は、山田洋次の描こうとした「意思する家族」におけるもっとも本質的な要素にほかならない。

第六作は、心の故郷として、ある意味ではとらやが焦点化されていくと同時に、そのイメージとしては、喧嘩もして葛藤する関係が本当の人間的な付き合いであるということ、打ち出している。一般的には喧嘩や葛藤なしでお互いに配慮し優しく接する関係性を目指し、よしとしているが、これに対して、『男はつらいよ』の第六作においては、それを表面的な付き合いとしてとらえ、喧嘩も葛藤もする関係性こそ本当の人間関係であるということ、を改めて考えさせている。

前作までは、「とらや」と寅次郎の関係性において葛藤は葛藤として、生々しい衝突として描かれていた。例えば、第五作では、叔父・叔母やタコ社長にとって、寅次郎はとらやから出ていってくれば、帰って来なければいいというだけで終わってしまう側面が強調された。つまり、反省よりは、生々しい葛藤レベルでとらやと寅次郎の関係は描かれていたといえる。

しかし、第六作に至って、「とらや」とその人々は、目新しい心の「故郷」という概念として改めて位置づけられると同時に、その関係性においては、葛藤はよいものであり葛藤するのが本当の人間的な付き合いである、という価値観が前面にダイレクトに出てくる。つまり、本作で新しく登場する「故郷」のイメージは、「とらや」の人々の心温かさは勿論、自分の気持ちを隠さない喧嘩や葛藤をも含んでいるのである。

10-1-2. 安堵する寅次郎、「意志する家族」の誕生

テレビドラマ「男はつらいよ」の第一回放送分で描かれていた妹・さくら（長山藍子）は、兄の寅次郎への配慮や心配よりは、自分の結婚や将来の心配に精一杯の現実的な妹として描かれていた⁵²⁸。これに対して、映画『男はつらいよ』の第一作に描かれている妹・さくら（倍賞千恵子）は、二十年ぶりに現れた兄に対して寛大で優しい妹であり、はじめからとらやの叔父・叔母と寅次郎の間の不理解や誤解・葛藤を解決する仲介者としての役割が任されている。

⁵²⁸ ドラマ「男はつらいよ」（第一回）映像、放送ライブラリー所蔵。

（フジテレビで山田洋次・稲垣俊・森崎東脚本の連続テレビドラマ『男はつらいよ』が、1968年10月3日から1969年3月27日までの半年間、全26回放送された。）

第一作で、さくらのお見合いを駄目にしてしまった寅次郎は、謝罪どころか、かえって皮肉を言ったりさくらの頬を殴ったりする。それを見た叔父・竜造は、感情的にも爆発して寅次郎との大喧嘩に変わり、「とらや」の庭で寅次郎は叔父にひどく殴られることになる。感情的にぶつかり合う寅次郎と叔父の竜造。とらやでの大喧嘩と大騒動のなかで、寅次郎は二十年前に家を飛び出した時とそれほど変わっていない乱暴さと我がままさを見せている。

ところが、さくらだけは、叔父との大喧嘩の後、しょんぼりした寅次郎の側に寄りそってゆく。寅の顔が黒い手拭のため、黒々となることを見てさくらは嘔き出して笑ってしまう。さくらのやさしく笑う顔を見てつられて笑い出す寅次郎。二十年ぶりに帰ってきて、自分の縁談を台無しにただけではなく、妥当な理由無しに自分の頬を殴った兄であっても、さくらは、温かい笑いを見せることによって寅次郎が「とらや」に戻ってくるができる余地を作り、寅次郎を安心させているのである。

翌日の朝、寅はさくらに手紙を残してとらやを出て行くが、走りながら寅次郎を止めようと叫び続けるさくらの姿からは、寅次郎に対する心配や同情が如実に表されている。つまり、『男はつらいよ』シリーズの第一作から、妹・さくらの存在は、未だによそよそしく安定していないとらやの人々との関係の中で、寅次郎にとっては安心できる存在として描かれている。

このような優しいさくらの存在は「意思する家族」の形成に大きな役割を果たすことになる。例えば、第五作で、とらやでの口喧嘩の末、叔父の竜造にとびかかろうとする寅を博がうしろから抱きとめ、さくらの「お兄ちゃん！」と叫ぶ声によって、雰囲気は一応静まるが、ついに寅はとらやから出て行くことを宣言する。ところが、寅次郎は、出ていく際にも妹のさくらに出ていくことを止めてほしいという気持ちがよく表現されている「とめるなよ！」というセリフを何回も繰り返している。

寅 「出ていくよ！ 俺が出て行きゃいいんだろ！ どうせ俺は邪魔者だよ、さくら、とめるなよ、俺やもう二度とこの家に帰って来ないからな、ええ……こんな心のつめてえ人間の住む所によ、さくら、とめるなよ！ 畜生、俺や本気だからな、とめるなよ！ とめるなよ」 【映像『男はつらいよ 望郷篇』（第五作）】

ここで、さくらは寅次郎の期待通り、大変優しい話し方で兄の寅次郎を安心させ、再びとらやに入らせる役割を果たしている。

さくら 「お兄ちゃん」
寅 「とめるなっていったろ！」
さくら 「そんな大きな声出さないでよ」
寅 「そんな、お前——」

さくら 「ね、本当は今日は私たちが悪かった、謝るから、ね」
 寅 「当たり前だよ、お前、だまされたようなもんだよな、結果的にはよ……」
 さくら 「本当にその通りよ、本当にお兄ちゃん気の毒だったわね、今日は」
 寅 「お前、本当にそう思ってんのか」
 さくら 「そう思ってるわよ、だから中へ入ってね」
 寅 「ま、お前がそれ程いうんだったらよ、寄ってくか」
 さくら 「おねがい」 【映像『男はつらいよ 望郷篇』(第五作)】

このようなやりとりはさくらの優しさを際立たせている。ところが、第七作で、寅次郎の母・お菊と寅次郎を哀れむとらやの人々の会話からは、「家族」であるからこそ自然に生じる優しさや思いやりとは異なる特徴が浮かび上がってくるのである。

つね 「大したもんだねえ。金持ちなんだねえ、大きな自動車に乗っかってさ」
 竜造 「無理してんだよ」
 つね 「え？」
 さくら 「無理って？」
 竜造 「貧乏芸者だったお菊さんとしてはね、三十何年ぶりに精一杯錦を飾って来たんだ。その気持を考えると、俺ア哀れでならねえよ」
 つね 「そうかも知れないねえ。……考えてみりゃ、可哀想な親子だねえ」
 さくら 「今ごろ何してるかしらねえ、お兄ちゃん……」
 竜造 「今度帰って来たら、大歓迎してやろうじゃないか」
 つね 「いつだって歓迎してるじゃないの」
 竜造 「いやあ、この間なんか、ずい分気まずい思いをさせちゃったぜ」
 さくら 「そうよ、お兄ちゃんが帰って来た時っていつもそうよ、何だかチグハグになっちゃって大騒ぎになるもん」 【映像『男はつらいよ 奮闘篇』(第七作)】

すなわち、「今度帰って来たら、大歓迎してやろうじゃないか」などの表現と共に、練習してみようとする叔父・叔母とさくらの言葉や行動からは、寅次郎の出生や生い立ちにおける惻隠や憐憫の情はよく伝わってくる。しかし、これは、血縁家族の絆のゆえに自然にやさしくするということとは異なり、意識的に意志を持った努力であり行動なのである。

また、このような関係性は、喜劇的に展開されていくものの、寅次郎が「とらや」に自然に入ってくることを妨げるきっかけを与えることにつながっている。「とらや」の人々は寅次郎に対して、憐憫や哀れみ、惻隠の情までを含めた優しい気持で「とらや」に迎え入れようと努力するにも関わらず、寅次郎には自然にその気持ちが伝わらず、ついに寅次郎と喧嘩になり失敗を繰り返す。また、「とらや」の人々の意識的な歓迎の努力と同様に、全四十八作の中でも唯一、第七作（『男はつらいよ 望郷篇』）で描かれる寅次郎の安堵するシ

ーンは注目に値する。つまり、寅次郎は「とらや」に無事に入り込むためにどれだけ意識的に気を使っているかを、いつもの喜劇的な要素に加えて寅次郎自ら自覚し安心している。

久しぶりに「とらや」に帰ってきた寅次郎は、些細な誤解によって、叔父や叔母・さくらに怒り続ける。その時にさくらがお母さんのことを言い出し、寅はお母さんに会うことを強く拒否する。

さくら 「ちょっと待ってよ、お母さんが見えてるのよ」

寅 「おふくろ？」

竜造 「そうなんだよ、お菊さんが、お前に会いたがってんだぞ」

つね 「帝国ホテルに泊まってんだよ、すぐ電話しなよ」

寅 「俺には、おふくろなんかいねえよ」

つね 「何言ってるんだよ。お前の産みの親じゃないか」

寅 「フン冗談じゃねえや。……そりゃいかにもよ、俺アあの糞婆アの胎内から生まれ出たかも知れねえよ。ヘン、人のこと勝手にヒリっぱなしにしやがって逃げた女がどうして母親なんだ。……俺の母親はね、おばちゃん、あんたなんだよ、そして父は、おいちゃん、お前なんだぜ。その僕を、この両親は冷たい仕打ちをするんだもんなあ」

竜造 「寅、そりゃ誤解だよ……」

さくら 「お兄ちゃん、違うんだったら」

寅 「いいんだよいいんだよ、俺ア二度ともう帰らねえよ」

さくら 「どこへ行くの？」

寅 「……夏になったら鳴きながら、必ず帰ってくるあの燕さえも、何かを境にぼったり姿を見せなくなることもあるんだぜ……達者でな」

【映像『男はつらいよ 奮闘篇』(第七作)】

産の母には会わないと意地を張っている寅次郎を自然に「とらや」に入らせる役割を担うのは、第一作のマドンナであった御前様の娘・冬子（光本幸子）である。「とらや」の前で偶然、冬子にお母さんに会えたかを聞かれた寅次郎は、代わりにさくらの答えを借りてその場をしのぎ、無事に「とらや」に戻って来るためのきっかけを作ってもらうことになる。

寅 「さくら、これやるよ（と土産を渡し）……な、開けてさ、皆で、お茶のもうよ」

【映像『男はつらいよ 奮闘篇』(第七作)】

叔父・叔母・さくらが皆黙ってしまうことになり、寅次郎はぎごちない態度で明るく持ってきたお土産をさくらに渡す。その後、一人になった寅次郎は「とらや」に入っ

たことに「安堵の息」を吐いている。このシーンは、寅次郎自身が「とらや」に入ることに意識的にどれだけの気を使っているかをよく表している。全四十八作品においてもこのように寅自身が「とらや」に入ったことに安堵の息を吐くシーンは、他にはない。

検討してきたように、第七作では、血縁による家族の絆ゆえに優しくするということは微妙に異なる意味合いを持つ「とらや」と寅次郎の関係性が目立っている。すなわち、寅次郎に対して憐憫の情や惻隱の情を持っており、また誠意を持って温かく受け入れようと努力するとらやの人々、しかし、かえってそこから由来するよそよそしい感覚、とらやに入ってくるための寅次郎自身の意識的な気遣いなど多様な要素が浮き彫りにされているのだ。まだ洗練されず安定していない関係性のなかで、様々な難しさを抱きながらも、寅次郎は、とらやに自然に入ってこられるように努めており、入ってきてからやっと安堵するのである。

とらやの人々にとっても、寅次郎にとっても、お互いに気を使って努力し続けているからこそ、放浪生活から突然帰ってくる寅次郎を包み込む家族関係は成り立ち、順調に維持していくことができるようになっていく。このように意思を持って家族になろうと努力する「意思する家族」の誕生に至るまで、『男はつらいよ』の初期作品は、相互の様々な葛藤のなかで気遣いや気配りをする人々の姿を生々しく描き続けているのである。

10-2. 「意思する家族」への問題提起

第六作『男はつらいよ・純情篇』（1971年1月15日公開）では、特に「とらや」に焦点化し、理念的・抽象的な「故郷」のイメージを浮き彫りしていた。また、とらやを中心に描かれた家族は、喧嘩するように見えながらも繋がっている家族の姿であった。

ところが、第七作『男はつらいよ・奮闘篇』（1971年4月28日公開）では、寅次郎に対して他人に対する哀れのような感じも強く、それは知的障害のマドンナとの結婚問題が浮上した際に強調されている。このエピソードを描く第七作は、テーマに変化のある『男はつらいよ』の初期作品としても大きな特徴を持っており、第八作目以降安定していった全四十八作品のなかでも問題作として位置づけることができる。すなわち、意思を持って家族になろうと、家族的なまとまりを成し遂げていこうと努力するものの、無償に受け入れてくれる家族的な関係性とは異なる新しい問題提起が行われている作品なのである。

また、第七作の冒頭、渥美清の歌う主題歌⁵²⁹の歌詞の変化を指摘しておきたい。歌詞の「どうせおいらはヤクザな兄貴」になっている部分であるが、第七作では、「兄貴」の代わりに「男」になっている。これは、第七作で寅次郎の結婚をめぐるとらやの人々と寅次郎の深刻な葛藤を通じて提示する、誕生した「意思する家族」への問題提起と関連する変化として解釈することができるだろう。

10-2-1. 知的障害のマドンナをめぐる葛藤

寅次郎は、静岡・沼津のラーメン屋で青森から出かせぎに来ている頭の弱い可愛い少女・花子（榎原るみ）に出会う。同情した寅次郎は青森までの汽車賃を工面し、もし困ったことがあったら柴又を訪ねるように住所を教える。しばらくして柴又に戻ってみると、花子は青森に帰らず、柴又に来ていた。

とらやの人々は皆善良で心優しい。知的障害の花子を「とらや」の人々が誠意を持って世話をする様子を見て、寅は満足そうに言っている。

寅 「こんな善意な人々にかこまれて、幸せだな本当にあの娘も——」

【映像『男はつらいよ 奮闘篇』（第七作）】

しかし、寅次郎は花子のことを過敏に心配し、御前様にも印刷工場のタコ社長にも、「とらや」で働くことにも安心できない。「とらや」の人々は寅のこのような行動を心配し始める。さくらのアパートを訪ねてきた叔母のつねは、寅と花子のことを心配し相談する。

⁵²⁹ 主題歌：どうせおいらはヤクザな兄貴、わかっちゃいるんだ妹よ、いつかお前の喜ぶような、偉い兄貴になりたいくて、奮闘努力の甲斐もなく、今日も涙の、今日も涙の、陽が落ちる 陽が落ちる。

つね 「おいちゃんはね、このままズルズル暮らすのはよくねえ、早く寅から引きはなせていうんだけどねえ、どう思う」

博 「そりゃまア早く故郷に帰すことが一番でしょうけどね」

つね 「そうだろう、私もそんな気がすんだけどね……さくらちゃん、何か行って来たかい、青森の役場から」

さくら 「ううん、まだなのよ」

つね 「ああ……困ったねえ、あたしゃもう近頃寅さんのハナコって声を聞くとね、背中がゾーッとするんだよ」 【映像『男はつらいよ 奮闘篇』(第七作)】

花子に対する寅次郎の過剰な関心や心配を憂慮する「とらや」の人々。花子が普通の子ではなくて知的障害だから、「とらや」の心配は一層深刻である。そんなある日、花子は「寅ちゃんの、嫁ッコになるかな」と言い出す。突然の花子の話しを聞いて、こみあげてくる嬉しさを隠せない寅次郎の至福の笑いからは、「とらや」の人々の心配が過敏で不要なものであることを改めて考えさせてくれる。

花子 「わたし、トラちゃんの、嫁ッコになるかな」

寅 「え？……」

寅 「エヘヘヘ……よせよ、何いってんだい、からかうんじゃねえよ……エヘヘヘ……笑っちゃうよ、俺の嫁さんになるなんてよ、そんなことうぶなお前が言うなんてよ、エヘヘヘ……」

寅 「でもよ、ありがとう……俺アな、その気持だけで充分なんだよ……花子、もうお前どこへも行くな、故郷にも帰るなよ、ずーっとここにいるよ、俺が一生めんどう見るからよ、なあ、花子」 【映像『男はつらいよ 奮闘篇』(第七作)】

花子の話に嬉しい涙が出るほど感激する寅次郎。知的障害の花子ではあるが、寅は自分を頼りにしている彼女に感謝し一生面倒を見ようと覚悟するのである。その寅次郎の優しい心は、一方、花子は勿論寅次郎のことも足りない者扱いする「とらや」の人々の姿と、かなり対照的に描かれているといえる。

竜造 「そりゃさくらの気持もわかるよ、何たって寅のことを一番考えてるのはお前だからな……しかしなさくら、花子は普通の娘じゃないんだよ」

さくら 「でもね」

竜造 「まアまア俺に言わせろよ、片方の寅と言えばこれも普通じゃないやな、するところ、早い話が足りねえ同士で結婚するてえことになるんだぜ」

つね 「どんな子供ができるか考えてごらんよ」

竜造 「別に顔なんかどうだっていいんだよ、寅の嫁にはな、頭だけはしっかりしたのを

あてがわなきやな」

さくら 「でもね、花子ちゃんはあるなにお兄ちゃんを慕ってるのよ」

つね 「そりゃ分かってるよ」

さくら 「だったらどうだっていいじゃないの、子供の事なんか、私はお兄ちゃんがあるなに嬉しそうな顔したの初めて見たのよ」

つね 「待ちなよ、さくらちゃん、さくらちゃんは寅さんの事ばかり考えすぎるよ」

さくら 「どうして」

つね 「だって花子ちゃんが寅さんと一緒になって果たして幸せかどうかってことなんだよ」

さくら 「……」

つね 「私達は何たってあの娘のことよく知らないものね」

竜造 「そりゃ俺たちだってさ、お互い好き合ってるんだから何とかならねえかって、こりゃ正直な気持だよ……だけどなア……」

【映像『男はつらいよ 奮闘篇』(第七作)】

『男はつらいよ』初期作品では、本研究で見出した「意思する家族」というモチーフが示しているように、血縁ではないとらやと寅次郎は、家族としての関係を上手く保っていくために努力し、次第に理想的な家族の関係性を安定させていった。ところが、第七作では、「意思する家族」のもっている限界や生々しさが、知的障害のマドンナの登場によって再び浮上してくるのである。

第六作から第八作に進むと、とても予定調和的な「とらや」と寅次郎の関係性が描かれ得たにも関わらず、山田洋次は第七作で、「意思する家族」にとっては重要な問題提起を改めて前面に押し出している。すなわち、第七作では、無限ではない、実際に必要な時には受け入れてくれない、「とらや」と寅次郎の関係性が知的障害のマドンナを登場させることによって描かれているのである。

しかも、上記の会話からも伺えるように、「とらや」の人々の寅次郎の受け入れに限界をもつものの、ある意味では受け入れない方が寅次郎にやさしいかもしれないという解釈の余地を充分残している。すなわち、寅次郎とマドンナの両方のことを深く思っているからこそその発言であり、その反面、ある意味では二人に対して非常に無理解であるというところが一緒に描かれている。

このようにアンビバレントに描かれているとはいえ、第六作で心の故郷として強調されているような、葛藤こそが本当の人間的付き合いであるというレベルでは解決のつかない関係性が描かれているのは事実である。このエピソードに結論をつけることはかなり難しく、宙吊りになったものとして描かれている。

ついに、とらやの人々は寅次郎が怒ることを心配しながらも、引き取りに来た青森の福士先生と一緒に花子を帰らせるのが一番よい方向であると判断する。

さくら 「お兄ちゃん、いつ頃戻るかしら」
つね 「多分夕方だと思うけどね……寅さん帰って来たらどうということになるんだろう」
竜造 「たとえどんな事になってもね、花子は先生と一緒に帰った方がいいよ、そうだな、さくら」
さくら 「うん、そうね」
つね 「寅さん怒るよ、知らないよあたしや」 【映像『男はつらいよ 奮闘篇』(第七作)】

「とらや」に帰ってきた寅次郎は、つねが案じていたとおり花子を青森に帰らせたことに対して激怒し、「とらや」の人々と激しく口論する。結局、さくらは寅次郎の前ではっきりとヤクザである寅次郎の不安定な状況やそれに対する考えを口に出すことになる。

寅 「お前たち、……嫌がる花子を無理矢理帰したな……」
博 「それは違います。花子ちゃん、故郷に帰るのとても喜んでましたよ」
寅 「でもよ、俺は……俺は花子の傍に一生いてやると約束したんだぞ、そんなはずはあるもんかい」
博 「それはそういう事もあったかもしれないけど、花子ちゃんは普通の娘じゃないんですからね」
寅 「ああそうかい分かったよ、それじゃ、花子は俺みてえなヤクザ者の傍にいるよりその津軽の山奥のよオ、ナンジャラ先生の傍にいた方が花子は幸せだって、そういうのか、え、そうなんだろ！ そうなんだろ！」
寅 「はっきり言ってみろさくら、え、そうなのか！」
さくら 「そうよお兄ちゃん……その通りよ」 【映像『男はつらいよ 奮闘篇』(第七作)】

上記の会話から博もさくらも、結局、花子や寅次郎をまともな一人の人間としては、受け入れようとしないうことが分かる。これは、寅次郎の放浪生活や職業の特徴からうかがえるような、経済的責任を負えない状態の人に対する反応としては、ある意味では頷けるものともいえる。

「結婚して一人前」というような価値観のある社会では、例えば介護が必要な障がい者が結婚するにあたって、反対にあうことが多い。「結婚して一人前」という価値観のために、過剰に「結婚」や「家族」に同一化して夢をもつこととなり、それによって、そこにある権力関係がみえにくくなることもあるとの指摘は、これまでもなされてきた⁵³⁰。

山田昌弘は、近代家族の不安定性を緩和する最も重要な装置が家族の責任と感情を結合させる「イデオロギー」であるという。本来関係のない「役割」と「感情」をイデオロギーで結びつけ、役割を果たすことが愛情の証とし、多くの人は夫が給料を持ち帰ることが

⁵³⁰ 千田、前掲書・注(4)、58頁。

愛情の証、妻が家事労働を引き受けることが愛情の証と思いこんだ。このため伝統的に夫婦間の伴侶性が希薄であった日本の夫婦は、家族責任を果たすことを愛情表現と思い、相互の協同のない自律型の性別役割が一層徹底された⁵³¹。

「家族」を、ある特定の関係だけに特別の配慮を要求する制度として理解すれば、「結婚した男女が子どもをもち、夫が賃労働をし、妻が家事労働をする家族」だけが「普通の家族」で、それ以外のライフスタイルを選択する人たちを抑圧する制度でもあるといえる⁵³²。

このように、当時日本の「家族」において強調された役割分担を重視する観点から見れば、寅次郎は、家族に対する「役割」も「責任」も果たすことのできない状況にある。それゆえ、マドンナとの関係性において新たに「家族」を作る機会すら許されないのは、ある意味では自然な展開ともいえよう。

言いくさうに、しかしはっきりと答えるさくらの直言を聞いた寅次郎は二階に上がり、旅仕度をする。上ってきたさくらが、すがりつくのを激しくパツとふりほどき、部屋をとり出して行く寅次郎の姿は、第一作で特別な理由もなくさくらの頬をなぐるシーンよりも、より厳しく冷たく感じられる。

寅次郎のアイデンティティに対するさくらのこのような直言は、全四十八作品の中ではじめてであり、最後でもある。常に寅次郎を配慮し優しく包み込んできたさくらから他人のような生々しきで一人前の人間としては認めない発言を聞いた寅次郎は、喜劇的要素を完全に欠いた深刻さでとらやを出てしまうことになる。

本来であれば、血縁ではない家族が孕む緊張感は、この作品以降も出てくるはずだが、第八作以降は、「喧嘩はするが、結局は仲がいい」という構図の反復になっていくことは注目に値する。つまり、「意志する家族」は、これ以上の深刻な葛藤や解決しがたい差異を表に出すことなく、円満に「家族」としての努力を続けていくことになる。とらやと寅次郎をめぐる問題提起は、第七作以降は出てこないという面では、第七作は、『男はつらいよ』の初期作品におけるターニングポイントともいえる。

ここで、第七作『男はつらいよ・奮闘篇』に対する当時新聞メディアの映画評を紹介したい。まず、今までふられてばかりの寅さんにも春が来たという内容の記事である。

この「男はつらいよ・奮闘篇」は、これまでフラれてばかりの寅さんが、頭は少々弱い純真な少女に恋されるというもの、寅さんにもやっと春が一というところだが、恋されれば恋されたでつらいのが寅さん、自分にはその少女をしあわせにしてやることできないと、自分の無力を痛いほど思い知り、少女を郷里の津軽に送り返す……⁵³³。

上記の記事では、物語展開上の「とらや」をめぐる微妙な葛藤が省略され、寅次郎自身

⁵³¹ 木下(他)、前掲書・注(291)、54～55頁。

⁵³² 千田、前掲書・注(4)、58～59頁。

⁵³³ 「フラレの寅さんに春」サンケイスポーツ、1971年5月。

の判断によってマドンナの少女を故郷に帰らせたというストーリー上の誤解を含んだ解釈が載せられている。

監督自身は、当時の新聞メディアとのインタビューでは、作品の特徴を次のように語っている。

初めての作品をつくるという心構えでやります。笑っていいのか泣いていいのか、そのギリギリのところをネライたい⁵³⁴。

(前略)ところで「奮闘篇」は～(中略)そんな中でも見せ場は、寅さんが少々頭の弱い純真な少女に出会い、慕われ、お嫁さんになりたいといわれて真剣に結婚を考えるんですよ。越後広瀬、沼津、雪どけの津軽へとロケし、寅さんと少女の心のふれ合いをじっくりと描いてみました。少女には「望郷」でデビューした榊原るみ君だが、なかなかうまいもんですよ。素直なんですねえ。ま、みなさんも素直な気持ちになって、寅さんとともに笑い、寅さんとともに泣いてほしいんだなあ…⁵³⁵。

このインタビューのタイトルにも表現されているように、毎回は新しい作品で、シリーズものではないという心構えの山田洋次は、第七作では「寅さんと少女の心のふれ合い」を描こうとしたことを明らかにしている。しかし、作品のなかで描かれるとらやの人々さえも、寅次郎と少女との心のふれ合いの大事さよりは、世間の常識から周りの条件を心配し危惧することによって、ついに寅次郎との葛藤を生じさせてしまう。このような描き方からも、山田の問題意識を再度検討してみる必要はあると考える。

また、当時新聞メディアの映画評のなかで筆者が特に注目したい内容を含むのは、「見終わって疑問残る」というタイトルの朝日新聞の記事である。

(前略)しかし、見終わって一つの疑問が残った。寅さんはどうして結婚できなかったのか、である。心のやさしい二人はそれなりに明るい夫婦になれたはずだ。知恵遅れの少女にもその幸福をつかむ権利はあるのだ。(中略)これまでのヒロインは結婚にゴールインするのに、この少女だけが別扱いだ。夢想家・寅さんは人間そのものの象徴だった。愚かであればあるほど共感を得た。聡明ではないこの少女も、その点では同類のはずだ。しかし、山田洋次監督にとってはそうでないらしい。ほかの登場人物や寅さんとは違う人間なのだ。上か下か、監督自身が別の立場にいるからなのか⁵³⁶。

⁵³⁴ 「フラレの寅さんに春」前掲誌。

⁵³⁵ 「山田洋次監督が語る『男はつらいよ奮闘篇』——寅さんと笑い泣いてください、毎回新しい作品で、シリーズものではありません」ディリー、昭和46年4月26日。

⁵³⁶ 「見終わって疑問残る「男はつらいよ・奮闘篇」」朝日新聞、1971年5月4日。

上記の記事では、知的障害のヒロインが結婚できなかった結果に対して、山田の考え方⁵³⁷に疑問や不満を表している。すなわち、「とらや」と寅次郎の関係性からの問題提起という観点よりは、愚かな寅次郎と知的障害のヒロインという個々人の特徴に焦点を合せているといえよう。

本研究では、「とらや」の人々と寅次郎とが構成する「意思する家族」を問題として提起した第七作の特徴を論じてきた。ところが、第七作をめぐる当時新聞メディアを検討したところ、「とらや」と寅次郎をめぐる葛藤や距離感に着目しているものは見当たらない。ただ、寅次郎と知的障害のヒロインが結婚できなかったことを批判する観点からの記事は、作品のなかで浮き彫りにされた「とらや」の人々と寅次郎の葛藤が、当時の観客にも伝わっていた可能性を示唆していると考えられる。

10-2-2. 和解するさくらと寅次郎

『男はつらいよ 奮闘篇』（第七作、1971）は、問題提起として様々な要素が入っている作品である。ところが、第七作で、『男はつらいよ』シリーズの中で初期作品が持っていた特徴といえる、テーマに変化があった寅さんの作品は終焉している。

前述してきたように、第六作で、安定的なとらやと寅次郎の関係性を「故郷」という目新しい概念で描き始め、さらにその関係性を定着させていったのは第八作である。ところが、その間の第七作で、予定調和的ではない、かなり異質で結論の付かない問題や状況設定を行っており、観客の期待を裏切るような要素が提示された。それにも関わらず、さくらと寅次郎、二人の好演でさすがに引き締まるラストの和解のシーンに至らせ、第八作から安定し始める「意志する家族」の前提条件を満たしているのである。

ここで和解するさくらと寅次郎を考察する前に、第七作で示された問題や葛藤としてのエピソードを再度まとめてみたい。

まず、寅次郎をめぐる結婚問題である。結婚は、意思をもって家族を作る一つのパターンである。ところが、結婚当事者たちの意思だけではなく、周りの人々、いわゆる家族の意思なども絡み合ってしまう場合もある。一般に家族は、心配しているから、あるいは、思いやっているからという名目で、家族構成員の結婚に反対したり干渉したりする状況を発生させるものである。第七作では、まさにこのような状況が、知的障害のマドンナをめぐる寅次郎と「とらや」の人々との葛藤を生じさせているのである。

⁵³⁷ 山田洋次は、『息子』（1991）で、岩手県の山奥で暮らす父親と、都会でフリーターを続ける息子との葛藤と心の変化を描いている。『息子』で聴覚障害の嫁を受け入れる父親（昭男）の態度は、『男はつらいよ』第七作で知的障害のマドンナをめぐる浮き彫りにされるとらやでの葛藤と対比されるものとする。

（下町の鉄工所で働くようになった哲夫という青年は、製品を配達しに行く取引先で征子という女性に好意を持ち想いを募らせる。彼女は聴覚に障害があるが、ついに、征子と結婚したいと告げる哲夫と征子を父親は心から喜んで受け入れる。椎名誠の小説『倉庫作業員』を原作として山田と朝間義隆が脚本を担当し、第15回日本アカデミー賞や第65回キネマ旬報ベスト・テンなど、数多くの映画賞を受賞した。）

知的障害のマドンナが登場することによって、「とらや」の人々は、寅次郎たちに愛情を持っているにもかかわらず、無理解な行動をとるという隘路に陥る。第七作で山田洋次の描くこの生々しさは、『男はつらいよ』初期作品のなかでも、特にその描かれ方に相当の難しさが伺われる。つまり、喜劇的な要素を入れて喜劇的に描いているものの、サングラスをかけた寅次郎の帰宅の仕方を含むとらやの人々との関係性がかなりエキセントリックに映り、マドンナを心配する寅さんの行動も非常に誇張されている。喜劇的な笑いを伴いながらも、このような不自然さや気まずさのなかで、「とらや」と寅次郎の葛藤は浮き彫りにされていくのである。

第七作で、もう一つ注目されるのは、寅次郎と産みの母親をめぐるエピソードである。第二作ではじめて再会した寅次郎と母親は、様々な誤解や問題は抱えているものの、最後は和解した親子の姿であった。しかし、第七作では、究極的には分かり合えない、そしてこれからの寅次郎のことをさくらに頼む形で母親は消えていってしまう。

血縁の関係性であれば、無条件な許容や受け入れも期待できる場合が多い。しかし、血縁の母親が消えていくことで、血縁関係ではない「とらや」と寅次郎の「意志する家族」の性格がより明確になったといえる。さらに、絶えず意思の力を必要とせざるを得ない家族、無条件的な本来性を期待できないような「意思する家族」における一つの限界例ともいえる対立と葛藤が、結婚問題によって浮上してくるのである。これは、かなり深刻な、『男はつらいよ』という映画を壊しかねないような要素としてまとめられている。このような問題点が、『男はつらいよ』の初期フォーマットを作ったといえる第六作と、上映時間が二時間に拡大され、洋画館でのロードショーも始まって本格的にシリーズ化していく第八作の間に差し挟まれているという点も注目に値するだろう。

第七作で描かれる「意志する家族」は、第六作のマドンナがというような、葛藤するのが本当の人間関係であるという程度の理解には収まらない困難を露呈させている。また、その後もっと描かれてもいくべきテーマともいえる、血縁とは違う個人の意思と家族の問題が孕むような様々な葛藤は、第七作で未解決な要素のまま終わってしまい、その後のシリーズでは、このような問題が主題的に取り上げられることはなくなっていく。従って、第八作からは、深刻な葛藤無しで、喧嘩しても仲はよいという「意思する家族」としてとらやと寅次郎の関係性は定着し反復されることになる。

第七作では、産みの母親も「とらや」の人々も、「意思」をもって寅次郎との関係を維持してゆくことを望んでいた。ところが、寅次郎と産みの母親との激しい衝突の結果、母には母として、そして独立した人間としての意志が強調される。その姿は、血縁関係があったとしても親子が無条件に調和できるものではないことを明示する。つまり、血が繋がっているからということだけでは説明の付かない、どうしても親和しえない部分があるということを直接的な形で描いている。

一方、とらやの人々は、いつでも弱い者を助けようとする、本性のやさしい人である寅次郎の長所を認めており、不幸な生い立ちであることにも惻隱の情を持っている。しかし、

知的障害のマドンナの登場によって、喧嘩はするが仲はいいという構図には収まらない難しさが前面に押し出されてくる。すなわち、「意思」というものを重視したとき起こりうるような、新しい関係性をつないではいるものの単純には解決できない問題を抱えざるを得ないことが明らかにされるのである。

では、ここで全四十八作品のなかでも、第七作で最も生々しく描かれていた寅次郎の結婚をめぐる「とらや」の人々との葛藤の後、さくらと寅次郎がどのように和解していくのか、和解のシーンやその意味を探っていきたい。その和解によって、「意思する家族」は安定しはじめることになると言ってよい。

知的障害のマドンナ・花子の件で、さくらに直言された寅次郎は、とらやの二階で激しくさくらを振り払い、とらやを飛び出してしまうが、その後、遺書らしい葉書をとらやに送っている。

葉書 『お前を殴ったりして悪かったな。兄ちゃんは本当に馬鹿な奴だ。こんな馬鹿な役立たずは生きていても仕方がない、花子も元気にしていたし、俺はもう用のない人間だ。俺の事は忘れて達者に暮らしてくれよな。さよなら』

【映像『男はつらいよ 奮闘篇』(第七作)】

まるで遺書のような内容の葉書を受けとったさくらは、夜汽車に乗って花子のいる津軽に寅次郎を探しに旅立つ。しかし、結局寅次郎には会えず東京への帰り道のバスでさくらの心配そうな顔がクローズアップで映されている。ところが、岳温泉近くにバスが停まり、大勢の客がにぎやかに乗り込んでくる際に、さくらの耳にふと聞きなれた寅の声が聞えてくる。寅次郎の面白可笑しい言動によって、爆笑するバスの中の乗客たち。バスは大きく揺れ動き寅次郎は重心を失ってあいにくさくらの膝に頭をぶつけることになる。

寅 「さくら……」

さくら 「何してんのよ、こんなところで……」

寅 「俺か……温泉入ってたんだよ……な、お婆ちゃん」

さくら 「何いってんのよ！ この葉書は何よ……」

寅 「あ……葉書……着いた？」

さくら 「着いたわよ」

寅 「いや……なんだか……あのときは……あんな気分だったんだな……腹はすくし金はねえしよ、それにボロッチイ宿屋でもって壁のすき間からスースー風ふいちゃうしな……俺、死んだと思ったか」

【映像『男はつらいよ 奮闘篇』(第七作)】

さくらを見て驚いた寅次郎を、涙ぐんだ険しい表情でにらみつけるさくらの表情は、寅次郎に対する温かい愛や心配の心をよく表現している。このシーンは、さくらを演じる倍

10-3. 安定化する「意志する家族」

昭和47年1月9日の東京タイムズは「“寅さん”“健さん”をバッサリ」というタイトルで、大きな紙面を割く記事を掲載している。そこに報じられているのは、当時邦画界の人気を二分していた松竹と東映の“寅さん”と“健さん”の対決がとうとう第八作『男はつらいよ・寅次郎恋歌』で寅さんの圧勝に終わったということである。

この対決は昨年のゴールデンウィークでも行なわれ、そのときは“健さん”が“寅さん”を小差でおさえたが、今回は“寅さん”が圧勝。このシリーズとしても、昨年の正月に公開された「男はつらいよ・純情篇」にくらべて、動員で一二〇%増、興収で一三七%増の成績をあげた⁵³⁸。

松竹の宣伝部は、上記の記事の中で、寅さんは根強いファンを持っていることや観客層が広いこと、また第八作目から始めた、一般公開に先立ったロードショー公開の宣伝効果などをよい成績をあげた主な理由としてあげている。

洋画館でのロードショー以外にも、第八作からは上映時間が二時間に拡大され、松竹内部では「寅さん課」を設置するなど宣伝活動もより本格化していた。また、「男はつらいよ」の“シナリオ大全集”（第一作から第七作までのシナリオを限定版で希望者に売る）の発売なども行われ⁵³⁹、さらに、無断・便乗 PR 商品の続出を防ぐために「フーテンの寅さん」の意匠登録も行うことになる⁵⁴⁰。松竹の様々な宣伝活動とも相まって、邦画界の昭和47年の正月興行では松竹が全国の主要館で東映、東宝をおさえることになったのである⁵⁴¹。

また、上記の記事でもう一つ注目したいのは、「庶民性の差で圧勝」や「好感呼ぶ善意の人間関係」などのサブタイトルとして強調された寅さん映画の特徴である。すなわち、損得を度外視した、あくまでも善意の人間同士のつながりや庶民性こそ観客を喜ばせる原因になっているという内容が浮き彫りにされており、それ以降の寅さん映画の内容面での枠付けも固まりはじめていることが伺える。

以上、簡単に紹介した本格化した松竹の宣伝活動や興行上の大きな成功、新聞メディアから強調される庶民性や善意な人間関係など物語の特徴は、筆者の解釈によれば、第八作

⁵³⁸ 「“寅さん”“健さん”をバッサリ」東京タイムズ、昭和47年1月9日。

⁵³⁹ ニチスポーツ、1971年12月。

⁵⁴⁰ カンサイ、1972年4月14日。

⁵⁴¹ 昭和四七年、邦画三系統の正月興行は、松竹が「男はつらいよ・寅次郎恋歌」と「春だドリフだ全員集合!」、東映が「新網走番外地・吹雪の大脱走」と「不良番長・突撃一番」、東宝が「日本一のショック男」と「起きて転んでまた起きて」。

東映、東宝が昨年に続いてのシリーズをそろえたのに対して、松竹は昨年第二弾に出した“男はつらいよ”を第一弾にくりあげ、ドルフターズと組むという最強番組をぶつけた。その結果は、松竹が各地で好成績をあげ、全国の主要館で東映、東宝をおさえた。

(「“寅さん”“健さん”をバッサリ」東京タイムズ、昭和47年1月9日。)

から「とらや」と寅次郎の関係性が安定化していったこととつながっている。第八作から、葛飾柴又の叔父・叔母、妹のさくら・博、隣人の印刷工場のタコ社長までを含めた「とらや」の人々と寅次郎は、微妙な距離をとりながらも常に家族であることを願い求め、意思を持って家族関係を維持するために努力していく「意思する家族」として安定し成熟した関係性を築いていくのである。またそれは、第七作で消えていく寅次郎の産みの母の姿からも明らかになっているように、血縁のつながりによる本来性からは説明できない新しい関係性として理解できる。

10-3-1. 「意思する家族」における「距離戦略」

とらやの人々と放浪する寅次郎との家族設定は、確かに家族の成り立ちにくさを前提としたものである。ところが、さくらを中心とする叔父さんと叔母さん、隣人のタコ社長までを含めて、彼らは常に寅次郎をとらやの一員として受け入れようと努力している。また、寅次郎は、気の向くままに放浪を続け旅先で出会った人たちを助けたりしながらも、とらやとの関係性を保っていきたいという意思を持っている。

とらやの人々と寅次郎という人物は、家族になりたいという「意思」はもっているものの、ある面では相反する二つの状況を結合させたり、あるいは、絡み合せなければならぬ状況が展開されている。このような難しさの中で、単純に解体させていくのではなく、「家族」なるものを保っていく、維持していくための新たな質的变化、すなわち、急進的ではない漸進的な変化が指向されていると思われる。また、「意志する家族」における漸進的な質的变化のためには、とらやと寅次郎の衝突を和らげていく「和解」のモメントが必要とされている。

ここで、とらやと寅次郎の両側において「和解」のモメントとして作用している内容を検討していきたい。第一に、『男はつらいよ』の寅さんの演じる滑稽やユーモア、諧謔などが、重要な役割を担っている。この滑稽やユーモア、諧謔などの要素は、とらやとの対立点を笑いで解消できる洗練された和解のモメントとして作用されている。

特に、滑稽やユーモアの中で、寅次郎は「とらや」の人々に甘え始め、とらやの人々は寅次郎を甘えさせている。例えば、とらやでは激しく喧嘩をしているものの、寅次郎を甘えさせる喧嘩にその性格が変わっている。

寅 「もう一度聞くけどな、今日の限りに、おいちゃんと俺とは甥でも、叔父でもねえと、こう言うんだね」

竜造 「そうだよ、そうだよ」

寅 「そうか……そんなこと言って……あとで後悔しねえか」

竜造 「後悔なんかするかい、せいせいしてな明日からは日本晴れだ！」

つね 「あんた！」

寅 「立派！ 立派ですよ……俺はね二度ともう帰ってこないよ、とめたって俺や帰っ

て来ないから絶対！ 冗談いっちゃ……さわるな、このヤロメ！ 冗談じゃねえ」

つね 「寅さん！」

寅 「何も、こんなところへいるもんかい、畜生、本当に、……さくら、とめるな！」

竜造 「さくらなんかいるかい……どうする！」

【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』(第八作)】

第八作では、叔父と寅次郎、とめようとした博までが、殴りあたり厳しい言葉で怒鳴ったりして大騒ぎになる。しかし、とても激しく喧嘩をしているものの、叔父は最後に出て行く寅次郎に対して「さくらなんかいるかい……どうする！」など、寅次郎を甘えさせることで、「とらや」に受け入れる余地を充分残している。

とらやと寅次郎の安定した関係性、つまり、「意思する家族」は、第八作から浮き彫りにされている。第六作で理想化されていたとらやのモチーフは、第八作で拡大再生産されているといえる。特に、「喧嘩をしても仲はいいんですよ」、との安定した関係性は、博の父親・颯一郎の前でのぎこちない会話からも窺えるように定着し始めている。

寅 「おばちゃん、先生、来てるって」

竜造 「よオ、寅さんかい、いや、よかった、おいで、入って」

寅 「よオ、先生」

竜造 「おお、こっちへ、こっち」

寅 「先生、その後、元気でやってますか」

颯一郎 「うん、君も元気そうだな」

寅 「えっ、おかげさまで。ちょっとここへ立ち寄りましたらね、まあ、寄ってけ寄ってけて親切に言ってくれるんで、ズルズル滞在するってことになっちゃってんで、ねえ、おいちゃん」

竜造 「うん、そうだ、そうだよな」

寅 「うん」

竜造 「仲いいんですよ」

【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』(第八作)】

インテリである博の父親の前なので、寅次郎も叔父も言動に気を使っているものの、このような安定した関係性は、まず、とらやの人々の寅次郎という人物に対する新たな評価や思いやりの気持ちから出発している。第八作のとらやではこのように、さくらをはじめ叔父や叔母が優しい人間である寅次郎を認め、心を込めて寅次郎を庇っている。これは、寅次郎をひたすら厄介者扱いしてきた従来とは異なって、「とらや」の性格が、寅次郎を受け入れてくれる場として安定したことを物語っている。

さくらはハンカチで涙をふきながら、叔父や叔母に語りだしている。

竜造 「なんだい、一体どうしたんだい」
つね 「何があったんだよ、さくらちゃん」
さくら 「今ね八百満さんで買物してたのよ、そしたらね奥の部屋でおかみさん、子供を叱ってんのよ」
竜造 「うん」
つね 「あそこのガキはきかないからねえ」
竜造 「それでどうしたんだ」
さくら 「勿論姿はみえないのよ、声だけ聞えたんだけどね、それがね、何と言って叱ってたと思う、あんまり勉強しないと寅さんみたいになっちゃうよ、だって」
竜造 「つね、あそこで野菜買うな」
つね 「あたり前だよ。こっちは古い付き合いだと思って、義理で買ってやってんんじゃないか……」
竜造 「ダンゴ買いに来てても売ってやんなよ。俺、もう二度と口きかねえから、ああ、畜生！」
さくら 「そんなこと言ったって……何も八百満さんが悪いわけじゃないのよ」
竜造 「だってよお、お前……」
さくら 「仕方がないことかも知れないわよ。だれだってさ、お兄ちゃんみたいな人間になりなさいって、子供に言うわけにはいかないもんねえ。……でもさ、お兄ちゃんは何一つ悪いことなんかしてないのよ」
竜造 「そうだとも」
つね 「本当はやさしい人間なんですよ、八百満の親爺なんかと較べたらよっぽどいい人間ですよ」
竜造 「そうさ」
さくら 「それなのに、どうしてそんなに馬鹿にされなきゃいけないんだろうね。くやしくて、私それが……」

【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』（第八作）】

寅次郎は、何一つ悪いことなんかしていないし、八百満の親爺なんかと較べたらよっぽどいい人間であるという「とらや」の人々の評価は、第七作で寅を完全に足りないもの扱いしていた叔父や叔母の態度とは全く異なるものである。また、柴又の隣人の八百満さんとは関係を断ち切る場合があっても、寅次郎の悪口を言う人々は許せないという上記の会話の内容は、第五作で、柴又の人々から拒否される寅次郎のことを当然視していた態度と較べれば、著しい変化である。

以上のように、寅次郎の人柄に対する新たな評価に基づき、「とらや」での喧嘩も、次第に予定調和的なものになってきている。これは、前述したように、第六作でマドンナの言う通り、喧嘩はするけれども、それこそが本当に人間的な付き合いであるという「心の故郷」としての「とらや」の特徴と一脈通じるところがある。

「和解」のモメントとしてあげられる第二の要素は、寅次郎の「距離戦略」というべきものである。勿論、『男はつらいよ』における寅次郎は放浪生活をしているので、「とらや」から物理的に遠くなるというパターンが繰り返されている。ところが、本研究で注目するのは、「とらや」に滞在する時に、あるいは、「とらや」を離れて行く際に、寅次郎が自ら戦略的に距離感覚をコントロールしているという点である。特に、『男はつらいよ』シリーズの初期作品に主に使われていた、寅次郎の代表的なセリフの一つである「それを言っちゃ おしまいよ」の意味を検討しながら、「意志する家族」の大きな特徴として「距離戦略」の意味合いを考察していきたい。

つね 「あ、あんた、そんな心臓に悪いよ」
竜造 「……や、やい、寅、いいか、お、俺の生涯はな、本当に幸せだった、て、手前さ
えいなかったらな」
つね 「本当だよ！」
寅 「何イ？」
竜造 「そうじゃねえか、俺達が不幸なのはな、み、みんな、て、手前のせいなんだぞ！」
つね 「寅さん、謝んなよ！」
寅 「うるせえ！ そうか、おいちゃん、そういうことを言うのかい、それを言ったら
おしまいだよ」
竜造 「当たり前じゃねえか、もうおしまいだよ！」
寅 「何てことを言うんだよ、おいちゃんは！」

【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』（第八作）】

寅次郎の「それを言っちゃ おしまいよ」というセリフに注目している先行研究として、佐藤忠男と濱口恵俊の指摘を紹介したい。「それを言っちゃ おしまいよ」と七五調の味なセリフは、家族への「甘え方の洗練度」の高さを示すものであると佐藤は主張する。これに対して、濱口はこのセリフを、修辞上の利点をもつもの、あるいは、洗練された甘えの表現と見なすだけでは不十分であり、「寅さん」にとっての深刻な心情の問題としてとらえるべきであるという。

まず、佐藤の論をもう少し詳しく引用すれば次のようである。

寅次郎はまるで幼児だ。しかしそんな幼児性を心のふるさととして懐しむ気持ちがわれわれにある以上、そんな彼に笑いながら微妙な親愛感を持ってしまう。しかし、寅は、幼児のようにただダダをこねているわけではない。「それを言ったら、おしまいよ」という、ちゃんとした七五調の韻を踏んだ味な言葉で、対立点をきれいなアイマイさでボカスのだ。肉親でもケジメをはっきりさせるといふことのほうが進歩した人間関係だと私は思うし、とらやの人々も思う。(中略)しかし、人間関係には、甘え、甘えられるケジメのあいまいさも多少は

必要だし、そのばあい、寅のようにケジメのボカシかたに味な、面白い韻さえ踏んでいる言葉を使えるということは、一種の文化的洗練だとも言えるのではあるまいか。そう、確かに彼には、甘え方の洗練度の高さがあるのだ。寅次郎が、笑われながらも決して馬鹿にされないゆえんはそこにあるのだ⁵⁴²。

つまり、佐藤は、寅次郎はとらやの人々に、みずくさいケジメをつけない、甘えを許容するようつきあいを求めるが、叔父たちは、親しい仲でもある程度のケジメを求めるといふ。その二つの違った考え方が衝突しそうになるとき、寅次郎は、これ以上ケジメを要求するのは止めてくれ！それじゃ「他人」になってしまうじゃないか、という思いをこめて、「それを言っちゃおしまいよ」と叫ぶのである⁵⁴³。このように指摘する佐藤は、人間関係には、甘え、甘えられるという、あいまいなケジメも多少必要だし、寅次郎のセリフは、ケジメの洗練されたぼかし方をしめしている、と論じている

上記のような佐藤の主張に対して、濱口は、シリアスな寅次郎の心情を表す表現であるという見解を示している。すなわち、このセリフを、修辞上の利点をもつもの、あるいは、洗練された甘えの表現と見なすだけでは不十分であり、「寅さん」にとっての深刻な心情の問題としてとらえるべきであるという。

濱口は、山田洋次監督の次のような説明に基づいて、自説を展開している。

寅は基本的には旅ぐらしです。いろいろ気兼ねをしながら、そっと肉親の住む家に帰ってくるわけですね。つまり寅も家族の一員だというのが大前提なのに、「出ていけ」というのは、その前提を否定することになる。つまり、われわれ家族がいっしょの生活していて、大ゲンカするときだってときにはあるが、そのなかでも約束ごとがあるんだ、それをお前のいまの言い方は、その約束ごとから逸脱しているじゃないか。それがつまり寅の「それを言っちゃおしまいよ」というセリフなんですね⁵⁴⁴。

濱口は、上記の山田監督の言葉を引用しながら、この場合「それを言っちゃ おしまいよ」の「それ」は、いつも家族とともにあるという、人間存在の自明な前提を否認することを意味する、と解釈する。そのことは日本人にとって言わずもがなの自明な事柄であるため、そう言われれば当人の受ける心的ダメージも大きい⁵⁴⁵、ということだ。家族という「間柄」は無条件で絶対に維持されるべし、という口にだされることのない親族規範が厳然と存在するにもかかわらず、「出て行け」という宣告は、それをはっきり口に出して破ってしまう。従って、濱口によれば「それを言っちゃ おしまいよ」というセリフは、家族

⁵⁴² 佐藤、前掲書・注(442)、16頁。

⁵⁴³ 佐藤、前掲書・注(442)、15～16頁。(濱口、前掲書・注(418)、178頁から再引用。)

⁵⁴⁴ 山田洋次・木村快・島田豊ほか『日本人と人間関係』14～15頁。

(濱口、前掲書・注(451)、185～187頁から再引用。)

⁵⁴⁵ 濱口、前掲書・注(451)、182頁。

との「間柄」を求める寅次郎の反論あるいは対抗として解釈される。すなわち、「寅さん」が「とらや」の人たちに期待するのは、率直で情宜的な態度であり、「間柄」における＜親密な＞関係を懸命に保とうとするのが「寅さん」なのである⁵⁴⁶、と濱口は説明している。このよう味方からすれば、このセリフのやりとりは、口には出されない人間関係の規範の存在を示す事例として捉えられるのである⁵⁴⁷。

以上、「それを言っちゃ おしまいよ」というセリフに注目する先行研究として、佐藤忠男と濱口恵俊の議論を紹介した。みずくさいケジメをつけない甘え方の洗練度の高さとして説明する佐藤の議論と、無条件で絶対に維持されるべし「間柄」における＜親密な＞関係を懸命に保とうとする寅次郎の反論や対抗という解釈の濱口の解釈は、寅次郎が「とらや」により親密な関係性を求めているという観点において一致している。また、両者も共通して、山田洋次と同様「文化」という枠組みのなかで、「それを言っちゃ おしまいよ」というセリフの意味合いを定義づけようとしている。

筆者はこれらの議論を踏まえながら、「それを言っちゃおしまいよ」というセリフを、「意思する家族」における寅次郎の「距離戦略」という観点から解釈したい。「とらや」の人々と寅次郎にとって、「家族」なるものを形成し維持していく上で最も根幹になっているのは、相手に対する尊重や理解である。従って、「とらや」の人々は、寅次郎のアイデンティティに深く関与し、具体的な干渉をすることで、世間の期待や欲求通り寅次郎を変化させようとすることを戒めている。また、そのために、お互いに微妙な距離をおくことで牽制し合うことが必要とされている。このような文脈を踏まえると、寅次郎の「それを言っちゃおしまいよ」というセリフは、「とらや」との適切な距離戦略の一つの表現として解釈できる。このような「距離戦略」が、「意思する家族」を成り立たせる重要な役割を果たしているのである。

また、「距離戦略」を可能にする寅次郎の変化にも、注目すべきである。すなわち、彼の人柄を認め、尊重するようになった「とらや」の変化を受けて、寅次郎自身も、その行動や考え方において成熟した一人前の姿を見せ始めている。「意思する家族」のなかで、寅次郎が自らコントロールできるようになった「とらや」との安定した距離感は、第八作以降に表れる成熟していく寅次郎の変化とも関係している。

勿論、第八作でも寅次郎は乱暴で未熟な姿をみせている。その姿は、酔っ払って昔の仲間二人を「とらや」に連れてきて、ひどく乱暴で勝手な言動をしながらさくらに歌を歌わせるシークエンスで巧みに描かれている。この出来事は、叔父や叔母を大変怒らせるが、さくらは寅次郎の言うことに従い歌い始める。さくらの歌声から涙を堪えた悲しさが伝わ

⁵⁴⁶ 濱口は、自律性の高い、個体集約的な「個人」と対照的に、関係集約的な人間をモデル化して「間人」と呼んでいる。また、寅次郎が「間人」型の日本人の典型だとすれば、当然安定した「間柄」の中に身を置こうとする、といい、事実、旅から帰ってくれば、「とらや」の身内の者や、裏の印刷会社のタコ社長を始めとする近所の人たちと気のおけない関係を再確認し、ある程度はそれを享受している、と説明している。（濱口、前掲書・注(451)、185～187頁。）

⁵⁴⁷ 濱口、前掲書・注(451)、191頁。

ってくると、寅次郎は肅然とした様子に変わり、トランクを手に持って連れの二人と静かに「とらや」を出ていく。

さくら 「お兄ちゃん、どこ行くの」

寅 「さくら、すまなかったな……おいちゃんたちに謝ってくれよ」

【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』（第八作）】

ここで注目すべきは、自分勝手に乱暴な振る舞いをしていたものの、すぐさまその場の雰囲気を感じることのできる物分りのよい人物として寅次郎が描かれていることである。さらに、さくらや叔父・叔母に対する謝罪も素直にその場でできるようになっている。寅次郎のむやみな要求に素直にこたえてくれるさくら。また、自分の勝手な言動にすぐ気がつくようになり、謝罪する寅次郎。すなわち、「とらや」と寅次郎は、これから「意思する家族」を保っていくための十分条件を備えているようになったと解釈できる。

また、とらやを出て行くタイミングに関しても、寅次郎の衝動的な我ままさや居づらさがその原因として浮き彫りにされていた初期作品（第八作以前の作品）とはやや異なる意味合いを持つようになっている。この作品の後半で寅次郎が直接さくらに言っている「潮時ぐれえは考えてるさ……」というセリフから窺えるように、寅次郎は家族維持のために、つまり、「とらや」との関係を保っていくための和解の一つの方法として「とらや」から出ていく選択をしている。このように、寅さん自身のコントロールできる安定した距離感が、第八作品から前面に出されているのである。

さくら 「また行っちゃうの」

寅 「うん」

さくら 「どうして……」

寅 「俺みてえな馬鹿でもよ、潮時ぐれえは考えてるさ……このまま柴又にいても、俺アますます辛くなる一方だし……お前達に迷惑をかけるこたあ眼に見えてるし——いずれそのうち、筋書きどおりになるのがオチだよ」

寅 「さくら」

さくら 「なに？」

寅 「兄ちゃんのこんな暮らしがうらやましいか」

さくら 「……」

寅 「うん……そんなふう思ったことがあるかい」

さくら 「あるわ」

寅 「……？」

さくら 「一度はお兄ちゃんと交代して、私の事を心配させてやりたいわ。寒い冬の夜、コタツに入りながら、ああ今頃さくらはどうしてるかなア……って、そう心配させて

やりたいわよ」

寅 「そうかい……さくら、すまねえな」

(中略)

竜造 「寅さん、寅さん、外は風が吹いてるよ、今夜出ていくこたあねえだろ」

つね 「そうだよ」

寅 「ありがとうよ。おいちゃん達にはいつも迷惑ばかりかけてすまねえな」

さくら 「お兄ちゃん」

竜造 「さくら、とめてこいよ」

つね 「そうだよ」

さくら 「お兄ちゃん……おいちゃんたちが、戻っておいでって……」

【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』(第八作)】

柴又を離れていく時くらいは、わきまえることができるという寅次郎の言葉に対して、さくらは、一度は交代して心配させてやりたいと答えている。ここには、旅を続ける寅次郎のことをこれからも絶えず心配するというさくらの優しい心がよく現われている。また、寅次郎はとらやを出る際、叔父や叔母にいつも迷惑をかけていることを謝罪し、叔父や叔母も寅次郎が出ていくことに心苦しい思いを伝えている。

『男はつらいよ』の第八作からは「筋書き通りになる」という寅次郎のセリフどおりに、「とらや」と寅次郎との関係は、かけがえのない家族、お互いに意思をもって家族というものを維持していこうとする「意思する家族」として、安定化していくことになる。前述したように、寅次郎自身がコントロールできる安定した距離感が、家族を維持していくための基本的で重要な要素として定着していくことになるのである。

さらに寅次郎は、当り前の常識に縛られない、日常から脱出できる楽しい素材を提供してくれる人物として、たまには馬鹿をすることも、「達人的」とでもいふべき特徴を持つ人物として位置づけられていく。

以上、筆者の論じた「距離戦略」と類似した特徴を指摘した先行研究者としては、上野昂志があげられる。上野は以下のように述べている。

車寅次郎は、インテリをバカにしたり、オツに澄ました中流家庭の気取りを皮肉ったりはしても、決してその家庭に亀裂を走らせるようなことはしないし、彼らと自分との間の溝を顕在化するようなことはしない。いや、しないというよりは、できないのだ。そこまで踏みこまないからであり、具体的に接触しないからである。彼がするのは、日常の沈滞した空気をちょっとばかり掻きまわすくらいのことだ。要するに、寅さんは毒を失った馬鹿にすぎないのだ。そしてそうなったのは、山田洋次が性を忌避してきたからである⁵⁴⁸。

⁵⁴⁸ 上野、前掲誌・注(459)、155頁。

上野はこのように、寅次郎について毒を失った「馬鹿」にすぎないと論じ、それは『男はつらいよ』全シリーズにおいて、山田洋次が性を忌避してきたからであると指摘している。しかしそれは、寅次郎が適切な「距離戦略」を身につけた結果であるとも言えるだろう。筆者は、「意思する家族」における「距離戦略」が、『男はつらいよ』初期作品においてとらやとの安定した関係性を作り、維持していくことに大きく作用していくものと考えられる。さらに、このような「距離戦略」は、第八作以降、マドンナとの関係においても適用され、達人化する寅次郎の諦めの美学というべきものと繋がっていくだろう。

10-3-2. 達人化する車寅次郎、そして諦めの美学

前述したように第七作で、寅次郎と寅次郎の母親を通じて血縁家族のわかり得なさというものは、かなり深刻に描かれていた。ところが、第八作でも、そのモチーフは消えているわけではない。

第八作で母が危篤であるという博宛の電報を受け取ったさくらと博は、急ぎ足で博の故郷へ向うが、すでに母は息を引き取っていた。翌日寅次郎は、黒喪服姿の参列者の中を、いつものチェックの背広姿で現れる。その後、借りたモーニングを着てはいるものの、火葬場の待合室で博の家族一同と一緒に時間を過ごす寅次郎の行動はあまりにも奇妙である。さくらは寅次郎をたしなめ、その場をどうにか收拾しようと精一杯である。

さくら 「だめよ」

寅 「——よござんすか……よござんすね（コップを伏せ）ブタ！ ハハハハ」

さくら 「(慌ててとめる)」 【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』(第八作)】

手持ちぶさたに、コップと煎餅で、壺振りの真似をする寅次郎の行動は、第七作の帝国ホテルで生みの母と再会していた場面と一脈通じる。つまり、第七作と第八作のこれらの場面は、全四十八作品の中でも理解しがたい、寅次郎が最も異質的に描かれている二つのシークエンスといえる。第七作で最高級の帝国ホテルに泊まり見栄を張っていた母親を非難するかのよう、常識はずれの奇妙な行動をとっていた寅次郎。そして、第八作では、母親の死を迎えた博一家の家族成員に対して、また彼らの参加している葬式そのものに対して、寅次郎の問題提起や反抗を喜劇的に暗示している。

寅次郎のおかしな行動は、家族一同の家族写真を撮るシーンでクライマックスに至る。高級カメラを手に色んな情景を写したりしていた次男の修に、長男の毅は話しかける。

毅 「おい修、皆で並んで写すか」

修 「そうだね、みんな揃うことは滅多にないから、それじゃ、お父さんを中心に並んでもらいましょうか、あ、和尚さん、お父さんの隣へ、ヤス子、トモヤスおいで」
(中略)

さくら 「お兄ちゃんがシャッター押してあげなさいよ」
 寅 「あ、そうか、ここじゃ俺が一番遠縁なんだな、よしよし」
 寅 「あ、兄さん、私がとりましょう、ええ」
 修 「あ、そうですか」
 (中略)
 寅 「はいはい……じゃみんな……」
 寅 「(カメラをのぞきながら) ハイ写しますよ……ハイ、笑って」
 (さくら、慌てて寅の方へかけ出す)
 さくら 「何てこと言うの！」
 寅 「……」
 さくら 「笑ってってことないでしょ、お墓の前で」
 寅 「あ、そうか、(一同に) どうもすみません、つい、うっかりしちゃいまして……
 すみません、もういっぺんやります。ハイ」
 寅 「……ハイ、泣いて！」 【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』(第八作)】

寅次郎は確かに、博の母親の死に対する悲しみそのものや葬式に望む家族一同の態度・行動を一応相対化している。これは、第七作で寅次郎と母親との間の葛藤、寅次郎にとって、かなり深刻に描写されていた血縁家族の分かり得なさとは対照的である。つまり、達人のように変化した寅次郎の特徴が、ここに垣間見られるのである。

続くタクシーの中でのシークエンスで、すっかり不機嫌になっているさくらと博に弁明する寅次郎の言葉には、鋭い指摘が含まれている。

寅 「(オズオズと困惑した表情で) ……だけどよ、誰だってそういうことあるだろ、フーッと、反射的にさ……」
 (博、さくら、黙っている)
 寅 「ええ、何だい、お前！ お前の兄貴だってよ、俺がハイ笑ってって言った時にニコッて笑ってたじゃないか、あれ本当は悲しがつてなかったんじゃないか、わりと」
 寅 「何だい、怒ることはないじゃねえか」
 【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』(第八作)】

第9章で考察したように、寅次郎の指摘通り、血縁家族の深刻な問題点は父親やお兄さんたちの死んだ母親への無理解に対する博の涙ぐんだ言葉によって、赤裸々に露出されてしまう。第八作の『男はつらいよ』は、本格的にシリーズ化していくとはいえ、博の母親の一生をめぐる誤解や無理解から、やはり血縁家族の深刻な要素が前作までと同様に問題化されている。ただ、寅次郎の役割や位置づけとしては、「もうその深刻さは分かっているんだよ」と、達人化されていることに注目すべきであろう。つまり、寅さんにとって家族

関係における深刻さを受け入れる態度や処理の仕方、つまり、受け入れ方や表し方において、以前の深刻な生々しさは消えており、自らコントロールできる超越的な感覚さえも感じさせるようになっているのである。

このような超越的感覚は、寅次郎と毎回新しく登場するマドンナとの関係性からも浮き彫りにされている。第八作で寅次郎は、とらやの人々の憂慮にも関わらず、結局お寺の横で喫茶店ロックを開業した未亡人の貴子に一目ぼれすることになる。貴子の小学三年の息子にも親身になって遊んであげたりする。ところが、貴子がお金に困っている様子を見てから、自分の経済的な無力さに一人で深々と溜息をついている。

寅 「何かお困りのことがおありでしょうか。金ですむことなら……金ですむことならか……」
【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』（第八作）】

上記のシーンに続き、商売のために行く所々で、許可証を要求する巡査が現われ寅次郎を困惑させてしまう。寅次郎にとって現実の厳しさがそのまま伝わってくる場面である。

また、寅次郎は貴子の家を訪ねてリンドウの花を渡しながら、お役に立てたいと温かいお話で貴子を涙ぐませる。

貴子 「さあ、どうぞ……あの、何か御用でも……」
寅 「いえ、別に……さっき夜店をブラッとひやかしておりましたら、こんなもんがありましたんで」
貴子 「あら、まア……りんどうの花ね……嬉しいわ、私大好きなのよ、これ」
(中略)
寅 「あの、何か困ってる事がございませんか……どうぞ私に言って下さい」
貴子 「……」
寅 「どうせ、私のことです。大した事はできませんが指の一本や二本、いいえ片腕や片足ぐれえでしたら何てことはありません……どうぞ言って下さい、どこかに気に入らねえ奴がいるんじゃないんですか」
貴子 「ありがとう、本当にありがとう、寅さん……」
寅 「いえ……あの……」
貴子 「嬉しいわ、私とっても嬉しいの」
貴子 「いいのよ、そりゃ困ってることはありますけどね。私一人の力で何とか解決できると思うの、だからそれはいいの、でも、寅さんの気持は本当に嬉しいわ、そんなふうに使われたの、今……今の寅さんみたいに言われたこと、私、生まれて初めてなのよ」
【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』（第八作）】

寅次郎の温かい言葉に貴子はハンカチで涙をふきながら心から感謝する。上記の寅次郎

の言葉遣いからも窺えるように、寅次郎は心を込めて、相手への成熟した配慮や誠意を見せている。それは、大人しい保護者として遜色のない一人前の人間の姿として描かれている。

しかし、寅次郎は貴子との会話の中で、自然に自分の夢見る堅気の生活とは異なる夢を見ている貴子を感じ取ってしまう。

貴子 「ああ羨ましいわ、私もそんな旅がしてみたいなあ」
寅 「(キョトンとして) そうですか」
貴子 「ええ。女学生の頃からの憧れだったのよ。好きな人がいてね、例えばその人が旅役者かなんかで、私も一緒にね、ねんねこ半纏かなんかで赤ちゃんを背負って、旅から旅への暮らしをするの」
寅 「わようですか」
貴子 「お金がなくてね、おなかがペコペコだったり、雨が降っても、傘がなくて肩を寄せあってぬれながら歩いたり……でもね、時には心から楽しいことに出会って大声で笑いあったり……ああ、いいなあ、旅って、私も今すぐにでも行っちゃいたいわ、こんなお店も何もかもみんな捨てちゃって、ね、寅さん」
寅 「え?……ええ、そうですね」
貴子 「寅さんは、またいつか旅に行くの」
寅 「(戸惑いながら) ええそりゃ……そうですねえ」
貴子 「そう……いつ頃?」
寅 「いつでしょうか……風に誘われるとでも申しませうか、ある日、フラッと出ていくんです」
貴子 「(しみじみと) 羨ましいわ、私も一緒について行きたいなあ」
寅 「そうですかねえ、そんなに羨ましがられるほどのもんじゃねえんですけどね……」

【映像『男はつらいよ 寅次郎恋歌』(第八作)】

マドンナとの会話の中で自分との違いや自分の無力さを悟り、諦めて去っていく寅次郎。この作品で見せている、大変大人しく、物分りの優れた成熟した諦め方、その意味からも作品のルーチン化は予告されているといえる。すなわち、これ以降の作品では、寅次郎とマドンナとの関係性において「諦める美学」とも呼べるようなものが、浮き彫りにされていく。格好よく諦める寅さんは、パターン化していくのである。

ここで、『男はつらいよ』シリーズにおいて、寅次郎とマドンナとの関係性が失恋、もしくは諦念というエピソードの反復になっていくまさにこの時期に、日本の婚姻率が史上最高となっていたことを指摘しておきたい。

日本における結婚の動向を見ると、婚姻率は、戦後の一時期を除くと1960年代まではおおよそ8~11%の範囲を保ち、とくに景気変動に連動することもなく安定していた。1970

年代に入り、第一次ベビーブーム期に生まれた団塊の世代が結婚を始めると婚姻件数は100万件の大台に乗り、71年には戦後2番目の10.5という高い婚姻率を示すとともに、婚姻件数も72年に史上最高値（109万9,984件）を記録した⁵⁴⁹のである。

ロマンティックラブ・イデオロギーの特徴といえる全ての人間が結婚するべきだという結婚の規範化と一对の異性愛の特権化⁵⁵⁰とが、価値のあるものとして現実化していた時期に、いつまでも成就せず結婚できない寅次郎の恋が繰り返し描かれ続けられたことになる。

ついに、第十一作で語られるさくらのセリフからは、皆に馬鹿にされた寅さんの恋を素晴らしいものとして理解し認めている。「お兄ちゃんはさ、カラーテレビもステレオも持ってないけど、その代わり誰にもない素晴らしいものを持ってるもんね。形があるものじゃないのよ。つまり、愛よ。人を愛する気持ち⁵⁵¹」。このように寅次郎は、とらやの人々やマドンナとの関係性において、自らコントロールできる距離感覚というものを身につけ、それを保っていくことになる。それによって、非常に格好よい寅次郎として観客の中で英雄化されていくことになる。

第八作の後半、とらやではマドンナの貴子を中心に、叔父や叔母、さくらの一同は大笑いしながら話を続けている。竜造の語る寅次郎のとらやへの帰宅時のエピソードを聞きながら、笑い出している貴子の手には寅次郎からの葉書が置いてある。葉書には叔父・叔母・さくらを心配する寅次郎の思いが載せられてある。

それ以降も、『男はつらいよ』におけるかけがえのない家族として「意思する家族」は安定したシリーズとして続けられることになる。

寅の声 「拝啓、その後お変わりございませんか。私、柴又にありし時は、思い起こせば恥ずかしき事の数々、今はただ反省の日々を過ごしておりますれば、どうかお許し下さいまし。私の妹さくら、そして年老いた叔父叔母、いずれも世間知らずの田舎者でございますが、私のかかけがえのない肉親共でございますれば、何卒御指導御鞭撻の程、お願い申し上げます。末筆ながら旅先にて、貴女様の御幸福を心よりお祈り申し上げます。 車 寅次郎 拝」

以上、第10章では、高度成長後期、『男はつらいよ』初期作品における「プロジェクトとしての家族」の誕生とその特徴を考察した。それは、異質的な他人をも「家族」として

⁵⁴⁹ 最高値を記録した以降、婚姻件数・婚姻率とも急速に下降し、87年には69万6,173件、婚姻率は5.7にまで落ち込んで、過去100年間で最も低い水準となった（結婚の動向を統計的に把握するには、1年間の婚姻届出数にもとづく「婚姻件数」や、人口1,000人当たり何組の婚姻届出がなされたかを示す「婚姻率」などが用いられる）。

（湯沢（他）、前掲書・注(265)、98頁。）

⁵⁵⁰ 千田、前掲書・注(4)、22頁。

⁵⁵⁰ 千田、前掲書・注(4)、22頁。

⁵⁵¹ 井上ひろし『寅さん大全』筑摩書房、1993年、224頁。

受け入れ、尊重と理解によって関係性を維持していく「意思する家族」にほかならない。その家族なるものを維持していくために必要とされたのは、「距離戦略」ともいえるような、家族との関係性を自らコントロールできる寅次郎の距離感覚である。

このようなプロジェクトとしての家族は、シリーズ化していくに連れ、マンネリズムとなり、伝統的で安定的な家族像として観客に理解され、『男はつらいよ』初期作品のテーマ性は削ぎ落とされていくことになるだろう。

第11章 『男はつらいよ』初期作品における「家族」の意味

11-1. 『男はつらいよ』初期作品における「意思する家族」の特徴

『男はつらいよ』シリーズにおける寅さんの「家族」は、生活集団としての家族ではなく、戦後家族の非常に重要な要素であった、心情性・情緒的な絆を保とうとしている。ここには、情緒的なものを前面に出し指向するにしても、戦後核家族ではなく別なる可能性がありうるのではないか、という山田洋次におけるプロジェクトとしての「家族」が描かれている。

当時、日本社会に現実に出来上がった「戦後家族」は、自然に社会に開かれていくどころか、ある部分では自閉化し、構成員が閉じこもってしまうという傾向をもっていた。このような状況に対してアンチテーゼを提示するという問題意識において、本作は山田昌弘のいう「リストラクチャリングの戦略」⁵⁵²と出発点では類似している。戦後核家族では経済的な要素がその家族を維持していくのに重要な役割であったにもかかわらず、『男はつらいよ』の寅次郎は、はじめから生活基盤を外した婚外子として登場している。つまり、核家族の特徴を踏まえながら、核家族の成立する構造を壊しているのである。

『男はつらいよ』シリーズは、四十八作(1969～1995)も続いた。ところが、先行研究はこの全体を一つのものとして見てしまい、その特徴をマンネリズムというところに位置づけている。それによって、『男はつらいよ』のテーマ性が忘れ去られてしまっているのではないか。

本研究では、シリーズものとして定型化する前と後は、その性格が違うことに注目する。前述したように、上野昂志は、『男はつらいよ』以前の映画で描かれた漂泊者と比較して、寅さんは、故郷や家族といった「帰るところ」がある漂泊であり、むしろ安定や調和を指向している、と批判的立場をとっている。しかし、寅さんは、純粋に家族や故郷の「内部」にある、予定調和的な存在ともいえない。親子に代表される「典型的な家族」がそこにあるわけでもなく、また、舞台も「柴又」という下町とはいえ東京であり、やはり日本の「典型的な故郷」ではないからである。

本作は「家族」の雰囲気、「故郷」の雰囲気を前面に出しながらも、その関係性は決して自明のものであるとはいえない。山田洋次は、伝統的で疑う余地のないものとして血縁・地縁といった前提を解除した後で、なお「家族」的な関係があるとすれば、それはどのようなものとなるのか、といった問題提起から出発している。それは、まさに本研究で見出してきた「意思する家族」というモチーフともつながっているといえる。

では、なぜ『男はつらいよ』シリーズの初期作品に注目してきたのか。本研究では、『男はつらいよ』初期作品（第一作から第八作）を研究対象にしている。『男はつらいよ』初期作品は、そこだけを取り出しても、十分「家族」との関係で論じうる対象であり、決まり

⁵⁵² 山田昌弘『家族のリストラクチャリング』新曜社、1999年。

きった構図のなかで自明な家族を描いているわけではない。シリーズの安定以前、つまり、「とらや」と寅次郎の関係性のなかで、様々な悩みやアプローチの変更、誤解や葛藤などが生じるプロセスを探っていくために、初期作品に注目し、第八作までに描かれた「家族」をめぐる問題提起と試行錯誤のプロセスを考察した。その結果、山田洋次が提起した「プロジェクトとしての家族」の特徴を見出すことができた。

二十年ぶりに帰ってきた寅さんは、「とらや」の人々と怒鳴り合い・殴り合わざるを得ない問題含みの厄介者・困り者として登場する。彼は、愛らしさとは程遠い、異質で乱暴者であり、わがままでパワフルな人物として描かれる。「とらや」の人々と寅次郎という人物は、ある面では相反する二つの状況を結合させ、あるいは、絡み合せなければならない難しい状況のなかで、「家族なるもの」への問題提起を遂行している。

様々な葛藤を経ながら、堅気としては受け入れてくれない柴又と堅気にはなれない寅次郎の両方の特徴を作品が明らかに示している点は、注目すべきである。定着の場にはなりえない柴又と放浪生活の自由を満喫する寅次郎との間に、あるいは今後の「とらや」と寅次郎との間に、新たな「家族」としての関係性が誕生する。この関係性は、「家族なるもの」に対する問いに対する一つの可能性として読み取ることができよう。

『男はつらいよ』の初期フォーマットを措定したといえる第六作で、葛飾柴又の「とらや」とその人々は、新しい心の「故郷」という概念として改めて位置づけられる。それは、実際に田舎に残してきた家族の姿や母親の姿でもなければ、過去に戻りたいという気持ちとも異なるものとして描かれている。寂しく孤独な現在を生きていく人々の願望する、それぞれの心の中に存在する故郷であり、いつでも安心して帰れる場所としての意味合いを鮮明に打ち出している。また、人間関係においても、喧嘩や葛藤をも含めて「持続的な努力」を要求する領域として提示される。

寅次郎に対して憐憫の情や惻隱の情を持っており、また誠意を持って温かく受け入れようと努力する「とらや」の人々、しかし、かえってそれに由来するよそよそしい感覚、「とらや」に入ってくるための寅次郎自身の意識的な気遣いなど、作品では多様な要素が浮き彫りにされている。「とらや」の人々にとっても、寅次郎にとっても、互いに気を使って努力し続けているからこそ、放浪生活から突然帰ってくる寅次郎を包み込む家族関係が成り立ち、順調に維持していくことができるようになっていく。このように意思を持って家族になろうと努力する「意思する家族」の誕生に至るまで、『男はつらいよ』の初期作品では様々な葛藤のなかで気遣いや心配りが生々しく描かれ続けているのである。

一方、寅次郎と産みの母親との激しい衝突からは、母には母として、そして独立した人間としての意志が強調されている。その姿は、血縁の母だから、血縁の親子だから無条件に調和できるものではないことをはっきりと伝えてくれる。また、第七作以降、血縁の母親が消えていくことで、血縁関係ではないとらやと寅次郎の「新たな家族」の性格はより明確になったといえる。

寅次郎と「とらや」の人々は、家族になりたいという「意思」を持つものの、相反する二つの状況の中で、「家族」なるものを単純に解体するのではなく、むしろそれを保ち、維

持していくための新たな質的变化、すなわち、急進的ではない漸進的な変化を指向している。本研究では、そのために必要とされる「和解」のモメントとして、特に「距離戦略」というべきものに注目した。

勿論、寅次郎は放浪生活をしているので、『男はつらいよ』では彼が「とらや」から物理的に遠くなるというパターンが繰り返されている。ところが、本研究で注目する「距離戦略」とは、「とらや」に滞在する時に、あるいは、そこを離れて行く際に寅次郎自らコントロールできる距離感覚を意味している。特に、『男はつらいよ』シリーズの初期作品に主に使われていた、寅次郎の代表的なセリフの一つである「それを言っちゃ おしまいよ」の意味を検討しながら、「意志する家族」の大きな特徴として「距離戦略」の意味合いを考察した。

「距離戦略」という概念の内容は、以下の通りである。「とらや」の人々と寅次郎にとって、「家族」なるものを形成し維持していくために最も根幹となるものは、相手に対する尊重や理解である。従って、「とらや」の人々は、寅次郎のアイデンティティに深く関与し、彼の人生に具体的に干渉することによって世間の期待や欲求を引き受け、彼が急進的に変化しようとすることを戒めている。そのために必要とされるのは、お互いに微妙な距離をおくことで牽制し合うことである。ここで、寅次郎の「それを言っちゃおしまいよ」というセリフは、「とらや」との適切な距離戦略の一つの表現として解釈できる。

このような「距離戦略」は、「意思する家族」を成り立たせる重要な役割を果たしており、それを可能にする「とらや」と寅次郎の変化にも注目すべきである。すなわち、寅次郎の人柄を認め、尊重するようになった「とらや」の変化に基づき、寅次郎は、その行動や考え方において成熟した一人前の姿を見せ始めている。「意思する家族」に当り、寅次郎が自らコントロールできるようになった、「とらや」との安定した距離感は、第八作以降に表れる成熟していく寅次郎の変化とも関係しているといえる。

ところが、第七作で、意思を持って家族になろうとし、家族的なまとまりを維持しようとする「意思する家族」は、自己を無償で受け入れてくれる関係性とは異なる家族イメージを示すことによって、新しい問題提起を行っている。「意思する家族」の限界や生々しさといえるものが、知的障害のマドンナの登場によって再び浮き彫りにされるのである。第六作から第八作に進むと、全く予定調和的な「とらや」と寅次郎の関係性が描かれ得たにも関わらず、山田洋次は第七作で、もう一度問題提起を差し挟んでいる。絶えず意思の力を必要とする家族、無条件的本来性は期待できない「意思する家族」の一つの限界例ともいえる出来事が、寅次郎と知的障害のマドンナの結婚問題を機に浮上してくるのである。これは、かなり深刻な、『男はつらいよ』という映画を壊しかねないような要素としてまとめられている。

第七作で描かれる「意思する家族」の困難さは、第六作のマドンナがというような、葛藤するのが本当の人間関係であるという範囲では収まることのできない困難を、露呈させている。また、その後もっと描かれていくテーマともいえる、血縁とは違う個人の意思が

引き起こす家族内での様々な葛藤は、第七作で未解決な要素のまま終わってしまい、その後のシリーズでは、このような問題が主題的に取り上げられることはなくなっていく。従って、第八作からは、深刻な葛藤無しで、喧嘩しても仲はよいという「意志する家族」としてとらやと寅次郎の関係性が定着し反復されることになる。

『男はつらいよ 奮闘篇』（第七作、1971）は、問題提起として様々な要素が詰め込まれた作品であるが、それ以降は、『男はつらいよ』シリーズの中で初期作品が持っていた特徴といえる、テーマの変化は終焉している。この点から第七作は、『男はつらいよ』の初期作品におけるターニングポイントともいえる。

『男はつらいよ』の第八作からは「筋書き通りになる」という寅次郎のセリフどおりに、彼と「とらや」の関係は、かけがえのない家族、お互いに意思をもって家族を維持してこうとする「意思する家族」として、安定化していくことになる。前述したように、寅次郎自身がコントロールできる安定した距離感は、家族を維持していくための基本的で重要な要素として定着していくことになるのである。

さらに寅次郎は、当り前の常識に縛られない、日常から脱出できる楽しい素材を提供してくれる人物、たまには馬鹿をすることも達人的な特徴を持つ人物として位置づけられていく。

第八作の『男はつらいよ』は、本格的にシリーズ化していくとはいえ、博の母親の一生をめぐる誤解や無理解から、やはり血縁家族の深刻な要素が問題化されていることがわかる。ただ、寅次郎の役割や位置づけは、「もうその深刻さは分かっているんだよ」と、いわば達人化されていくのである。つまり、家族関係における深刻さを受け入れる寅さんの態度や処理の仕方からは、以前の深刻な生々しさが消えており、自らコントロールできる超越的な感覚さえも感じられるようになっている。

また、マドンナとの関係性においても、大変大人しく、物分りの優れた成熟した諦め方が見られるようになり、その意味からも作品のルーチン化が進んでいる。すなわち、第八作以降の作品では、寅次郎とマドンナとの関係性において「諦める美学」とも呼べるようなものが、浮き彫りにされていく。格好よく諦める寅さんは、次第にパターン化していくのである。

以上、本研究で考察してきた『男はつらいよ』初期作品における「家族」の特徴は、高度成長後期という時代の要請に応えた、ある指向性が投影されている山田洋次の「プロジェクト」として解釈されうる。そこには、「どこまでが家族なのか」という「家族なるもの」への境界や範囲に対する問いをはじめ、関係性を結び・維持していくための条件ともいえる「距離戦略」というものが提示されていた。本来は家族でないといわれる関係性のなかで、新しく価値判断を下し、「意思」を働かせ、場合によっては、選択的に「受容」するものとして家族の関係性が描かれており、配慮や尊重するようになる関係性を提示している。一見、消極的に見える形でも、そこにはかなり強い「意思」や「判断」が介在しているのである。

11-2. 『男はつらいよ』初期作品をめぐる困難と誤解、そしてマンネリズム

『男はつらいよ』の第八作までは、家族が主題として描かれるが、「とらや」との関係が安定してから、第九作以降はルーチンの繰り返しだけで家族が積極的に描かれているとはいえない。一般的なイメージとして、『男はつらいよ』は、温かい「家族」の話とマドンナとの「失恋」の話の特徴として了解される場合が多いが、第八作以降の特徴を勘案すれば、寅次郎の恋愛や失恋の話が主になり、マドンナとの関係性に頼らざるを得なくなるのは、当然ともいえる。

本研究で考察したように、『男はつらいよ』は、戦後核家族のアンチテーゼともいえるところから出発しており、寅次郎の家族やマドンナ側の家族にも、少なくとも成功した戦後家族はほとんど登場しない。

ただ、第四十二作（1989）⁵⁵³で、シリーズ第一作で誕生した甥（満男・吉岡秀隆）が恋愛をする年齢にまで成長して登場し、満男のストーリーが展開のカギとなっていくところから、戦後核家族が正面から描かれることになる。満男が出てくる前までは、戦後核家族としては主に失敗例が描かれ、物語の焦点はオルターナティブな家族の可能性にあてられてきた。

ここで、上記のように、成功した戦後家族はほとんど描かれていない『男はつらいよ』は、はじめから、どのような誤解や困難を抱えていたのかを検討しておきたい。そのために、当時の新聞メディアに注目し、松竹宣伝部の活動や山田洋次本人の態度の変化を探っていく。それによって、『男はつらいよ』初期作品における困難や誤解の可能性を考えていきたい。

まず注目に値するのは、当時新聞メディアの強調した「庶民性」というレッテルは、シリーズ化していくに連れ、マンネリズムにつながるものとなった点である。すなわち、『男はつらいよ』をめぐる、当時の新聞は、その出発から庶民性を喧伝してきた。例えば、第一作公開前（1969）の朝日新聞では、「涙もろくて義理堅い、庶民の町のアウトローを描く⁵⁵⁴」というタイトルであり、第六作公開時（1971）の読売新聞では、「このフーテンの寅さんのこと車寅次郎、実は実在の人物ではない。だが、映画で描き出された、その捨てがたい庶民性が、葛飾・柴又という“東京の片いなか”にピッタリ」という文句が含まれている。

また、第八作公開前（1971）のディリースポーツでは、「東京・葛飾柴又の帝釈天を舞台に創造された庶民のアイドル・トラさん⁵⁵⁵」といい、第十作公開前（1972）の東京スポーツでは、「寅さん第十作『男はつらいよ・寅次郎夢枕』はこの二十九日公開されるが、正月

⁵⁵³ 『男はつらいよ ぼくの伯父さん』1989年12月27日公開。

⁵⁵⁴ 朝日新聞、1969年6月27日。

⁵⁵⁵ ディリースポーツ、1971年10月23日。

にかけ庶民にまた夢を与える…というわけか！⁵⁵⁶』という言葉で終わっている。

『男はつらいよ』初期作品には、人情味やバカバカしい笑いが強調され、作品のなかにもサラリーマンよりは工場で働く人々がよく登場している。まさに、庶民といえるが、マジョリティーとの関係でいうと、60年後半と70年代の初め、この映画を見ている庶民との感覚とはずれている可能性があるだろう。ところが、メディアで庶民を強調しているのは、ノスタルジックな感覚であり、その内容はすでに失われつつあるからこそノスタルジアの対象になるものである。その意味で、庶民性を寅さん映画にレッテルとして貼り、期待しているのである。

すなわち、ここで強調された庶民性というのは、当時のオーディエンスに近い部分もあるが、実際オーディエンスの方はそれをすでに追い越してしまったともいえる。だから、ノスタルジアの対象となり、ステレオタイプとして皆分かっている見に行くというような、シリーズ化した時のマンネリズムにも繋がっている。庶民性という作品の性格は、メディアにとっても、観客にとっても、寅さんに対する了解の仕方の一つのパターンとして理解され、わかりやすい寅さん像が出来上がってしまう契機を提供してしまった。従って、実際、『男はつらいよ』初期作品の持っていた多様な特色は削ぎ落とされ、今までの『男はつらいよ』研究が描いてしまうような構図と庶民性というレッテルが、表裏関係になってしまったのである。

第二に、テレビシリーズの成功を受けて、映画化された、という特殊性は、松竹宣伝部の必死の努力のきっかけとなり、『男はつらいよ』シリーズの興行成功の重要な原因の一つになった。ところが、その宣伝部の組織的な活動の裏腹にうかがえる、『男はつらいよ』初期作品に対する単純化した内容解釈は、当時初期作品への誤解の余地を充分暗示するものといえる。さらに、その誤解された内容は、当時一般観客が期待していた寅さん内容とも連動している可能性も考えられる。

下に、1972年、松竹宣伝部の努力を大きく評価する記事と、宣伝部の人達の『男はつらいよ』シリーズ作品に対する発言を載せた記事を紹介したい。

現在まで(九作まで)の観客動員がなんと二千万人を超えている、という数字が出ているから、あきらかに“狂”の字がつくファンがかなりいるらしい。(中略)

このシリーズをはじめから手がけ、苦勞をともにしてきて“寅さん課長”という名もいただいている池田荘太郎宣伝室長。「正直、第一作目がスタートする以前は(この映画に対して)反対者も多かったですよ。そのため、必死でしたね。」

フジテレビ系で『男はつらいよ』を流しおえたときだったし、テレビでは、寅さんが死んでしまったいた。

「そこでね“寅さんを殺すな”運動からスタートしましてね。それに、寅さんを分析して、

⁵⁵⁶ 東京スポーツ、1972年12月27日。

相手役を何百人の中から選び、……」⁵⁵⁷

上記のような宣伝部の活動は、すでに、第八作からの「寅さん課」の設置などに繋がっていた。「寅さん課」は、1971年11月松竹本社内に設置され、全国的に拡大⁵⁵⁸していくと共に、精力的なファン・サービス、情報センターとして活動を続けることになる⁵⁵⁹。

しかし、筆者がここで特に注目したいのは、活発な宣伝活動を担当する宣伝部の人達における誤解を含めた作品の評価である。

「寅さんがね、画面の中で、静かに語ったセリフが、このシリーズのビジョンなんです。だから、これをもちつづける限りヒットを続けるでしょうねえ」

寅さんが、リンドウの花が咲く夕焼けの畑の中の道を歩いて行く。一軒の家から、カミサンが顔を出して「××ちゃん！早く帰っていで、ゴハンだよ！」と子供を呼ぶ。ジッと見ていた寅さんがいう……

「おそらく、父ちゃんが仕事から帰ったんだろう…これから一家揃って飯を楽しく食うわけだ…そうだ、これがほんとうのしあわせっていうものなんだろうなア！」⁵⁶⁰

第9章で考察するように、第八作のリンドウの花の話は、ストーリーの展開上は、肯定的な意味合いだけを含んでいるとはいえない。しかし、宣伝部の人々は、それを完全に一つに単純化した内容で解釈しており、それをこのシリーズのビジョンとして語っている。

また、当時新聞メディアによる、作品内容に対する誤解や単純化の事例は、第七作『男はつらいよ・奮闘篇』についても見られる。この内容は、第10章で考察したように、『男はつらいよ』初期作品のなかでも、山田監督の問題意識がもっとも先鋭に表れているともいえるエピソードである。

この「男はつらいよ・奮闘篇」は、これまでフラレてばかりの寅さんが、頭は少々弱い純真な少女に恋されるというものの、寅さんにもやっと春が—というところだが、恋されれば恋されたでつらいのが寅さん、自分にはその少女をしあわせにしてやるができないと、自分の無力を痛いほど思い知り、少女を郷里の津軽に送り返す……⁵⁶¹。

上記の記事では、物語展開上のとらやをめぐる微妙な葛藤が省略され、寅次郎自身の判

⁵⁵⁷ 東京スポーツ、1972年12月27日。

⁵⁵⁸ 「大阪にも「寅さん課」設置、松竹関西支社内に」というタイトルで、専用の寅さん電話、ゆかたからガムまで「男はつらいよ」多角化などの内容の記事からも、全国的に拡大され活発な活動をみせていた様子うかがえる。(日刊新聞(大阪)、1972年6月4日。)

⁵⁵⁹ 山田洋次『男はつらいよ大全』(上)、中央公論新社、2002年、73頁。

⁵⁶⁰ 東京スポーツ、1972年12月27日。

⁵⁶¹ 「フラレの寅さんに春」サンケイスポーツ、1971年5月。

断によってマドンナの少女を故郷に帰らせたというストーリー上の誤解を含んでいる。新聞メディアによる、作品内容の単純化や誤解を含んだこのような記事からも、『男はつらいよ』初期作品におけるテーマ性は、誤解や困難を抱えざるを得ない状況であったことが推測できる。また、その誤解は、当時一般観客の期待した『男はつらいよ』像にかなっていた可能性は十分に考えられる。

第三は、『男はつらいよ』初期作品からシリーズ化していくなか、山田監督自身の態度変化が新聞メディアから読み取られ、それは、初期作品の特徴を希薄化していくことに寄与しているのではないか、という点である。確かに、『男はつらいよ』の驚くべき興行成功により、松竹という会社と山田監督との立場の違いは、妥協せざるを得なくなっていたかもしれない。ところが、山田洋次の態度変化が、『男はつらいよ』初期作品の特徴が希薄化されていく一つのきっかけになったことは否定できない。

山田は、第五作公開前（1970）のインタビューで、「……まだまだ、シリーズを続けても本を書くのに困ることはありません。……⁵⁶²」と、脚本を書くことにまだ自信と余裕を感じさせる。さらに、第七作公開の前（1971）は、「……私は「男はつらいよ」をシリーズだとは考えていません。いや、そう考えてはならないと思っていますよ。たまたま題名と出演者が共通しているというだけのことであって、毎回新しい作品を、初めてこの作品に接するお客さんに見せるという、つまりそういう気持ちで作らなければならないと思っています。……⁵⁶³」と、シリーズものではないという心構えを強調している。

ただ、当時他の新聞メディアが、「寅への“期待”がつらい……」というタイトルで、上記のような山田の発言を伝えている点は、注目に値する。

最初撮ったときも、そうだったんですけど、二作目のときも、三作目のときも、これが最後だって思って撮ったんです。それがこうやって続いて、作る側でキツイのは、アイデアが枯れてくるというようなことではなくて、寅さんが知れわたるにつれて、見てくださる方の期待がたかまってくる。こちらとしては、常に、それ以上のものを作らなくっちゃならない。それがキツイですねえ。その均衡が保てなくなったら、サッサと、シッポを巻いて逃げようと思っていますよ⁵⁶⁴。

山田は、上記の発言で、観客の期待が高まることへの負担を述べながら、その期待にそえなくなったらやめるべきである、と語っている。1972年9月の記事には「松竹社員の給料の何分の一かは山田洋次監督のかせぎによるものといっても過言ではないほどで、同監督は松竹一の“期待される人”といった感がある。会社側は常に山田監督に満塁ホームラ

⁵⁶² 日刊新聞（大阪）、1970年7月23日。

⁵⁶³ デイリー新聞、1971年4月26日。

⁵⁶⁴ 内外タイムス、1971年5月4日。

ンを要求する。⁵⁶⁵と語られており、松竹における山田監督への期待が読み取られる。また、同時に「山田監督としては会社側の注文に合わせて寅さんを量産することに反対なわけだ。だが、会社の意向を無視するわけにはいかない。」と指摘している。

1973年の東京新聞には、「松竹は一年三六五日のうち、半分以上が「寅さん」関係のスケジュールであり、松竹映画の総収入の五〇パーセントが「寅さん」のかせぎ。まさに「神さま、ホトケさま、寅さん」⁵⁶⁶と書かれている。第十二作公開の前（1973）になると、山田監督は、「マンネリについてはこわい」といいながらも、続けていきたい気持ちは強く表れる発言をしている。

「マンネリ？……そうですね、こわいですね……だから、本数を減らして、いろいろとたくさんある素材の中から、そのうちの一つを選ぶ……そうあるのがのぞましいですね。本数を減らすかわりに、いつまでもファンによるこんでもらえる作品でありたいですね」

「新しい血を入れたために別の監督に……考えられませんね……他人に……ゆだねたくありません……」⁵⁶⁷

上記の山田監督の発言は、当時爆発的な興行成績⁵⁶⁸から考えても理解しがたいものではない。すなわち、はじめは脚本に対するアイデアなど自信に満ちていた山田は、次第に観客の期待に対する不安やマンネリに対する憂慮を抱くことになるが、興行成績に反映された観客からの反響はそれ以上に大きかった。それゆえに、『男はつらいよ』初期作品以降は、

⁵⁶⁵ スポーツニッポン、1972年9月18日。

⁵⁶⁶ 東京新聞、1973年1月6日。

⁵⁶⁷ カンサイ新聞、1973年12月23日。

⁵⁶⁸ 「2千万人…50億円かせぐ福の神、寅さんダッシュ、“怒りの涙が出せれば”山田監督」

封切り日(昭和)	題名	配給収入	憧れの女優
44. 8.27	男はつらいよ	1億円	光本幸子
44.11.15	続・男はつらいよ	1.1	佐藤オリエ
45. 1.15	フーテンの寅	1.3	新珠三千代
45. 2.27	新・男はつらいよ	1.2	栗原小巻
45. 8.26	望郷篇	1.8	長山藍子
46. 1.15	純情篇	2.3	若尾文子
46. 4.28	奮闘篇	2.5	榊原るみ
46.12.29	寅次郎恋歌	4	池内淳子
47. 8.10	柴又慕情	6	吉永小百合
47.12.29	寅次郎夢枕	7	八千草薫
48. 8. 4	寅次郎忘れな草	10	浅丘ルリ子

(サンケイスポーツ、1974年1月6日。)

次第に観客の嗜好とのバランスを考えていかざるをえなくなり、安定する寅さんシリーズになっていくのである。

山田は次第に、大衆に応える当たる映画は、どのような内容であるかを語るようになっていく。

安らぎを求める大衆にこたえる映画を作れば当たる。邦画にとって、決して不幸な時代ではないですよ。ね、そうでしょう⁵⁶⁹。

以上考察したように、はじめから誤解の余地を抱えて出発した『男はつらいよ』初期作品は、上記のプロセスのなかでそのテーマ性を削ぎ落とされていくことになる。ステレオタイプ化していく「寅さん像」としては、1973年「“人情のふるさと”若者を動員」というタイトルの下記の記事が参考になるだろう。

一般封切り前に、都心の洋画ロードショー劇場で短期公開する形式は、第八作の「寅次郎恋歌」からだが、いまではファンの中にすっかり定着。(中略)

渴き切った人情さばくで、人情のオアシスを求める若者たち。そんな観客の欲求を先取りし、育ててきたことが、寅さんシリーズの成功に結びついているようだ。

「人間的で根がやさしい寅さんには、日本人しかわからない心の温かさを感じます。毎回変るマドンナ、ブームだから見ていないと人に遅れてしまう、という心理」⁵⁷⁰

この記事からは、寅さんは興行的に成功しているので、定型化から外れてくれることを恐れ、作品については考えない理解しようとしめない制作者側の態度がうかがわれる。すなわち、いつも通りに失敗し、いつも通りの失恋までのプロセスをいかに洗練された形で描くか、とらやの叔父、叔母、さくらはいかに優しくそれを見守るか、という寅さんの定型的なストーリーを観客たちは期待し、制作者はそれに沿ったものを描く、という状況が成立していくことになったのである。

⁵⁶⁹ 報知新聞、1973年1月7日。

⁵⁷⁰ サンケイ新聞、1973年6月20日。

結び

「小津安二郎」と「山田洋次」における連続性と断絶性

是枝裕和監督は、2013年の作品『そして父になる』において、「血縁」と「家族」に対する問題提起を行っている。そこで是枝が発見し、提示しようとしたのは、「血より濃いもの」としての家族という関係性である。ここでは、血縁を超えて、共に過ごしてきた時間を大事にし、新たな決断によって構成される「家族」が、現在における一つのあり方として描かれる。つまり、「血縁」に象徴される「自然・所与の家族」と、「非血縁」に象徴される「作為・構成されるべき家族」というものが対置され、その主題が明瞭に示されているのである。

上記、「家族」を自然なものではなく、作為として出来上がるものとして考えていくというモチーフは、まさに本研究で考察してきた、小津安二郎にも山田洋次にも共通している。

本研究では、家族に対する反省や提案の有り様を歴史的に二段階——戦後初期と高度成長後期——に分けて検討し、家族という秩序や関係性を、「自然」との関係のなかで「作為」として捉え直した小津と山田の「プロジェクトとしての家族」の内容を明らかにした。「プロジェクトとしての家族」の語は、広義においては、ハーバーマスのいうまだ完遂されていない「プロジェクト」の概念と重なる部分もあり、この語の原義のもっていた「投企」「(考えた上で) 試してみること」の意味合いも含んでいる。

山田は家族関係において「意思の力」というものを非常に強調しており、高度成長後期に制作された『男はつらいよ』初期作品には家族の作為としての側面がよく表れている。本研究はその側面を、「意思する家族」と呼んだ。

そのような作為性は、山田とは違う形ではあるが、戦後初期の小津作品にも多様な形で提示されていた。「意思する家族」は、小津と山田、両者の作品の性格を説明しうる術語として有効であろう。ただ、同じように作為として「ない状態からある状態に作る」という点では共通しているものの、変化していくプロセスについては、両者でやはり違いがみられる。

ここで、小津と山田における「作為(意思)の違い」について整理しておこう。小津作品における家族の「作為」は、適切な判断をしながら、与えられた現状より「良い関係性」へと変えていくという形をとる。ここでは、「決める」、「価値判断をする」、「作り直す」といったキーワードで表現できるような関係性が描かれる。つまりそれらの作品は、刷り合わせたり、対立したり、交渉したりというプロセスの中で家族のイメージを新しく作り直し、変化させていくのである。

一方、山田洋次における家族の「作為」とは、どうしようもなく出来上がった、切れない関係性において、作り直しや変化というよりは、距離をとってでも、一つの関係として受け入れ「受容する」といった特徴をもつ。そこでの家族は、障害や恥と思われる関係性

や面倒くさいと思われる関係性をも切り離すのではなく、あえて意思を持って受容し、新たな関係として捉えなおしてゆくものとして描かれる。そこで提示されているのは、関係を維持していくために、できるだけ交渉を避け、戦略的に適当な距離を保っていくという家族のイメージである。

つまり、小津の家族における「作為」は、新しく繋ぎ方を変える、場合によっては切り離す、作り直すという形式をとるのに対して、山田の家族における「作為」は、本来は切れてもおかしくない相手でも、距離をとることによって関係を保持し、繋いでいくという側面が強調されている。

ここで特に注目すべきは、小津作品の場合、家族をつなぐための「作為」は、今はないもの、あるいは、今とは違うような状態を作り出していくためには、方向を決定する何らかの存在を必要とするという点である。それこそが、まさに本研究が抽出した「指針役」が果たしていた役割と重なるものである。また、そのためには、正しいと思われる関係性へと、価値判断によって「決める」という特徴を持つ。つまり、戦後初期の小津作品では、「よい関係性」もしくは「価値ある関係性」が実体的なものとして提示されているのである。

ただ、すでに考察したように、戦後初期の作品に大きく作用した「決める」というモチーフは、『東京物語』に至って後退しはじめ、その後の作品からは失われてゆく。つまり小津は、結局「決める」「作る」といったモチーフを維持しきれなくなったとも解釈できる。それは、エゴの登場によって、「どうしようもなさ」という問題に直面するからであり、その変化は、戦後初期以降（晩年）の小津作品群の特徴から読み取ることができる⁵⁷¹。

本研究では、戦後初期のプロジェクトとしての「家族」を提示していた小津安二郎が処理しきれなくなった問題を、高度成長後期『男はつらいよ』初期作品において山田洋次が受け継いだというパースペクティヴを立てて考察してきた。その結果、決められない問題についての対処のありかたは、むしろ山田洋次のプロジェクトとしての「家族」に描かれていることが明らかになった。つまり、戦後初期小津作品の中心であった「決める」「新しく価値判断をする」家族における「意思」は、それに尽きない要素にぶつかってしまい、それに対する回答は、小津の戦後初期以降（晩年）の作品よりは、むしろ山田のマンネリ化する前の『男はつらいよ』初期作品のなかに提示されていたと考えられるのである。

初期寅さんは、愛らしいというよりは、不気味な粗さを帯びた人物として登場し、一般的には家族でないといわれるような叔父・叔母、腹違いの妹と、何となく「家族」という関係を築くようになる。つまり、実の母親との関係とは対照的に、厳密には核家族の範囲から外れるような人々とのあいだに「家族」を形成することになる。さらにいえば、その形成の仕方も、小津の「何かを決める」というかたちではなくて、むしろ「積極的に決

⁵⁷¹ 『東京暮色』（1957）は、母親は子供たちを捨てて年下の男と逃げ出し、再び現れたことをきっかけに次女の死を招くことになる、という小津全作品のなかでも最も暗い内容で終わり、『彼岸花』（1958）以降は、ホームコメディとして一貫し明るさは戻るが、プロジェクト性は完全になくなっていく。

めない」というより微妙なやり方で実現している。すなわち、寅は、実の母親との関係に決着がついたところで、表面的にはそれまでと何ら変わっていない「とらや」との関係をあえて受容している。ここに明示されているのは、この受容もまたひとつの「意思」のなせるわざだということである。寅次郎は、一般的な意味での親子関係が成り立たないということを受け止めた上で、何を受容するかを「選択」し「意思」の力を働かせているのである。

本研究では、戦後初期の小津安二郎作品における「決める」「新しく価値判断をする」といったモチーフに注目し、そこに作り上げられているプロジェクトとしての家族を考察した。ところが、小津作品は「エゴ」という要素を登場させた結果、「作る」だけでは決められないような「問題」や「障害」にぶつかり、家族は次第にそれに対応できなくなる。このような小津のアポリアを引き受けながら、山田洋次は高度成長後期の『男はつらいよ』初期作品において、家族についての別の「意思」の持ち方、つまり「受容する」「距離をとる」姿を描いている。それは、価値判断では簡単には変えられないものとして、場合によっては、選択的に「受容」し、関係を結び、配慮と尊重するようになる、という関係性である。一見、消極的に見える形であっても、そこには、かなり強い「意思」や「判断」が介在しているのである。

小津にしる山田にしる、彼らが提起した「プロジェクト」は、一見、自然な家族へ逆戻りするよう訴えているようにも見えるが、単純な伝統回帰の姿勢とは異なり、それぞれの時代——「第一の戦後（達成されるべき理想の家族）」としての戦後初期と、「第二の戦後（既存秩序化した戦後家族）」としての高度成長後期——の要請にこたえた、あるいは、未来を先取りした形のプロジェクトとしての家族の可能性を提示している。それらはまさに、家族という関係性を、「自然」ではなく、「作為」として捉え直すような視点の組み換えを敢行しているのである。

ここからは、本研究で歴史的時間軸を持って分析した戦後初期の小津作品と『男はつらいよ』初期作品の特徴を、「構造的な共通項」を中心に改めて振りかえることで、家族をめぐる時代背景や小津と山田の問題提起及びプロジェクトとしての家族の意味合いをまとめてみたい。その内容は、＜小津と山田における別なる関係性の模索＞（272頁）に要約されている。

第一に、「新しい関係を設定する」という共通項について、戦後初期の小津と高度成長後期の山田は、どのような問題提起や提案をしていたのか、

戦後日本社会は、「家」を否定することから出発した。父系の直系家族を基礎とする家父長制を特徴とする「家」制度は廃止され、男女平等は徹底された。そこで家族は、個人と個人の権利義務関係として規定し直され個人中心の価値観が定着していくことになる。

このような時代背景のなかで、小津は家族における問題提起として甘え合う関係性の裏返しとして現われる排他性に注目した。それは、『長屋紳士録』における村の共同体と『晩春』における父娘の相乗的關係性から表現される。『長屋紳士録』では、母性本能に基づく

自然な母性ではなく、自覚や反省を通じて宿無しの子供と母子関係を作り上げていこうとする女性の変化が注目され、『晩春』では、新たな変化を拒み続ける娘と変化させようと最善を尽くす理想的な父親との関係性に焦点が当てられる。ここでは、血縁的な関係と合意に基づく関係との意識的な対比、というものが重要なモチーフとして描かれている。つまり、父娘の血縁関係や伝統的な共同体の関係性から、合意に基づく結婚関係や母子（養子）関係へと、「内」だけの相乗性を脱皮し「外」に向う別なる関係性を作っていこうとする提案がプロジェクトとして示されている。特に注目すべきは、戦後初期の小津作品には、「家」制度が前提としていた「家父長」的権力や権威のある関係性がそもそも現存するものとしては描かれていないという点である。すなわち、同時代においてしばしば主題化された横の水平的な関係より、小津自身は縦の垂直な関係に焦点をあててはいるものの、そこでは指示命令する父親の代わりに、進むべき道を正しく提示する理想的父親の姿が強調されている。この点は、小津のプロジェクト性を物語る大きな特徴として挙げられる。

1960年代高度成長期をつうじて、日本の近代は完成したといわれる。それは同時に、家族の近代の完成と大衆化を、すなわち都市・雇用者・核家族の中で「夫は仕事・妻は家事」の近代型性別役割分担が完成し、大衆化したことを意味していた。つまり、マイホーム主義にもとづく核家族は、基礎的社会集団と位置づけられ、「核家族」のみが唯一正常な家族形態であるという規範を作り出すことになる⁵⁷²。

このような状況の下で、山田洋次が「どこまでが家族なのか」という家族の自明性や自然性を問い直す作業を行ったことの意義はきわめて重要である。『男はつらいよ』初期作品では、血縁や地縁でつながる自然な関係性としての家族は、はじめから相対化されて描かれている。最初の異質と放浪のモチーフは、甘えの許されない衝突する関係性として、あるいは、厄介者、邪魔もの、避けて通りたい、問題としての家族を浮き彫りにされている。これは、婚外子である主人公、放浪の気楽さを満喫するテキヤとしての寅次郎と勤勉なまじめさで日常生活を続けるとらやの人々との対比の中で描かれる。最終的に寅次郎を受け入れない場所としての柴又と、それに対比して、気ままに自由な放浪を続ける寅次郎、という双方の異質性を描きながら、その一方で、異質性それ自体は何も変化していないにも関わらず、そうした状態の保持それ自体を新しい関係性として捉え返し、そこに「家族なるもの」への希求を見てとるような視点が描き直されている。これがまさに、『男はつらいよ』初期作品に描かれているプロジェクトとしての家族の位置づけである。

第二に、「関係性の捉え方を変える」という共通項に関連した、小津と山田の問題提起とプロジェクトとしての提案の異同についてまとめてみたい。

「家」における夫婦の勢力関係は、家長である夫を優位とすることを規範とし、妻は「父権」に従うものとされ、重い貞操義務が課せられるなど、夫婦不平等の立場で規定されていた。ところが、第2次世界大戦後は、夫婦家族制の理念の提示がなされ「男女の平等と個人の尊重」を基盤とした民主的家族の創出が理想となった。つまり、夫婦関係は、「家」

⁵⁷² 千田、前掲書・注(4)、172～175頁。

における不平等な関係から、愛情や平等、個人としての尊重が重視される新たな関係へと、変化を求められていた。

このような時期に小津は、戦争や貧困によって生じる夫婦関係の過ちや葛藤に注目する。『風の中の牝鷄』と『宗方姉妹』の二作では、厳しい環境や状況によって相手を裏切るような間違いが行われてしまい、崩れかけている夫婦の関係性が描かれる。本来は許せない、乗り越えられないような関係性、もしくは、既存の関係を簡単には切り離せないからこそ生じてしまう相克を問題として提示しているのである。『風の中の牝鷄』では、妻の過剰な反省を通じて赦し合う力の重要性が強調され、『宗方姉妹』では、夫の死後、妻の赦しへの主体的決断というものに意味を与えている。そこには、敗戦後の日本社会に対して、古いといわれるものの可能性を発見し、悪いといわれるものを単純に切り捨てずに包み込んでいくために必要とされる要素が検討される。それは、まさに相手の過ちを受け入れ赦す力の重要性というものである。この二作においても、小津が、すでに家父長な特徴を失ってしまった夫の姿を描いている点は注目に値する。例えば、売春という裏切り行為に対して妻を責める夫の姿が描かれる際にも、実は責める夫自身、同時に精神的な衰弱さを抱えている人物として登場する。戦後家族が理想とされた状況の中で、元家父長、いわば「家父長ならざる家父長」に焦点を当てるかたちで、新しい家族のあり方が繰り返し検討されるといえる。

では、高度成長後期における『男はつらいよ』初期作品は、家族という関係性の捉え方をどのように変えようとしているのか。高度経済成長期には、都市部の雇用労働者家族においては夫婦制家族が主流となり、一組の夫婦とその子どもが郊外の戸建てや団地に住み、雇用労働者である夫（父）が妻子を養い、妻（母）が専業主婦として家事育児に専念するという固定的な性別役割分業が強調された⁵⁷³。さらに、戦後に「三歳までは母の手で」という三歳児神話が作られ、母性は「本能」と結びつけられて、自然なものと考えられた⁵⁷⁴。

このような時代的背景のなかで山田は、すでに存在している家族というものが、いかに問題として成立しているか、困難を抱えているか、調停を必要としているかを問い直している。それは、初期作品においては、まずは寅と母親との血縁の母子関係を通じて浮き彫りにされる。もう一つの例が、第八作で博の父親の語る理想としての「リンドウの花の咲く家族」である。一般には家族の情愛を描いたものとして誤解されたこの理想的家族は、実際に作品世界のなかでは、様々な矛盾や限界を抱える家族として描かれている。つまり、理想のもとで語られていた母親の死は、不可解なもの、謎として提示され、犠牲を強いた結果であった可能性が暗示されるのである。こうした「リンドウの花の咲く家族」に対する両義的評価は、一見、自分勝手に生きていた寅の母親のイメージについて別の解釈も可能にする余地を与えている。すなわち、安易な家族の理想化、本来は問題を含んでいる家族関係性に対して、主体的に自分自身で選択をし、決断して別なる可能性を選んでいった

⁵⁷³ 野々山、前掲書・注(279)、247頁。

⁵⁷⁴ 千田、前掲書・注(4)、91頁。

存在として、寅の母親を再解釈することもできるのである。血縁家族の自明性が相対化され、矛盾や限界が主題化されるに至って、次なる主題として、新たな家族の関係性がどのような形で目指されるべきか、改めて問われることになる。

第三に、「家族関係を維持する」という共通項に関して、戦後初期小津作品と『男はつらいよ』初期作品がそれぞれ提起した、プロジェクトとしての家族の特徴をまとめていきたい。

第2章で検討したように、戦後初期における個人化と平等の理念とは、家族内に市民社会の論理を貫徹させることであったことは疑いない。また、戦後の体制の構築は、新たな家族観の方向に向って、さまざまな社会的階層の家族観を呑みこみながら進行していった。しかし、そのような変動の動きは、個人を尊重する合理的な家族関係を形成するばかりでなく、家族関係の構成にあたって、私的・個人的契約をモデルとする資本主義的・利己的人間像が基調となっていくことも同時に意味していた。

『麦秋』と『東京物語』で小津は、変化していく家族構成員の個性を認めあいながら、個人の選択を尊重する家族を描いている。そこでは、エゴイズムを交えたそれぞれの立場から望まれた家族の関係性において、甘えきるわけにはいかない人間的な愛情が問題として提案される。つまり、小津はこの二作ではじめて、関係性と個々人のエゴをどう捉えるべきか、という問題に直面している。『麦秋』の場合、一人で突然結婚を決心する娘の主体的決断を通じて、『東京物語』では、子供たちのエゴの登場によって、緊張した関係性を強いられている。また、『宗方姉妹』で描かれた父親の死以来、親の姿は変化するようになり、『麦秋』と『東京物語』においては現状を肯定しひたすら沈黙する親のみ描かれ続けている。この点は、「家父長」がなくなった以降、小津は家族関係を維持するために、どのような提案をしようとするか、という問いにもつながるものであり、注目に値する。エゴの登場という現状を背景に、小津は、主体的引き受けという未来への可能性に注目している。家族愛は、そもそも不可能であるという自覚の上で、選択への期待が寄せられ、常に積極的に選んでいくという愛の形がプロジェクトとして提示されている。

すでに検討したように、子産み・子育て（生殖・教育）を重視する伝統家族に対して、「愛情」から出発した家族が近代家族であるといわれてきた。E.ショーター（E. Shorter）は、産業革命以降における経済社会の変動を背景としながら、近代家族を形成した要因として、「ロマンティック・ラブ」「母性愛」「家族愛」という3つの感情革命の存在を指摘した。しかしながら、その後そうした理念が実現していくなかで、本来は関係のなかった「役割」と「感情」とがイデオロギーとして結びつき、「役割を果たすこと」が「愛情の証」とされ、家族における責任を果たすことや性別役割分担が徹底されるようになった。

『男はつらいよ』初期作品では、血縁を前提にする関係性とは別なるものとして、新たな家族的な関係性が提案され、「いつでも帰れる場所」として柴又ととらやのイメージが定義し直されていくようになる。また、自明なものではない新たな家族的関係性が、意識的な努力によって成立し維持されるようになるまでのプロセスが主題的に描かれる。すなわ

ち、本来は異質な要素であった寅次郎のほうからも、血のつながりのないとらやの人々からも、様々な努力が積み上げられた結果としてはじめて、「意思する家族」が徐々に安定していく。ただ、第七作においては、知的障害のマドンナと寅次郎の結婚問題というかたちで、この「意思する家族」についてもその限界が先鋭的に検証されることになるが、それ以降は、安定した構図の反復として描かれ続けることになる。とはいえ、それ以前の『男はつらいよ』初期作品で描かれた「意思する家族」は、すでに現実のものとなっていた戦後家族、標準化し同時に自閉化していくような戦後家族に対するアンチテーゼを提示しえたという意味で、注目すべき特徴をもっていた。すなわち、初期作品では核家族の自明性を壊してしまうような関係性が繰り返し模索される。自明ではない関係性を出発点とした上で、その関係性の維持や尊重のための具体的な方法としては、関係を受容し適切な距離をとるという「距離戦略」とでもいうべきものが強調される。そこでは、配慮や尊重を意識的に働かせて、関係を選択的に受容していく、ということが、家族をめぐる新たなプロジェクトとして提示されている。こうしたモチーフは高度成長後期という、戦後家族的なあり方が非常に強固に自明になったからこそ、時代の要請に応える一つの回答になったと考えられる。

以上考察したように、戦後初期小津作品で提起された「プロジェクトとしての家族」に共通する問題設定としては、「オーセンティシティー (Authenticity) を失った「家」制度」としてまとめられる。すなわち、もはや家父長ではいられなくなってしまった家父長を描き続けながら、それに替わる新たな家族関係性を模索するプロセスであったといえる。それは、戦後家族が理想とされ、家父長権や家父長的あり方は否定された時代状況に応えた家族の新たな模索というべきものであった。一方、山田洋次が、『男はつらいよ』初期作品を通じて一貫して模索し続けたのは、「戦後核家族に対するアンチテーゼ」というべき新たな家族の関係性であり、そこで試行錯誤を経ながら家族をめぐるプロジェクトとして提示されたのが、「意思する家族」という新たな親密性に基礎を置く関係性だったのである。

＜小津と山田における別なる関係性への模索＞

作為／意思としての家族	戦後初期の小津作品	『男はつらいよ』初期作品
共通の問題設定	オーセンティシティーを 失った「家」制度	戦後核家族に対する アンチテーゼ
重要モチーフ	決める、価値判断をする 作り直す	決めない、受容する メンテナンスする
新しい関係を設定する	3章 離反と融合	8章 異質と放浪
家族の時代背景	「家」制度の廃止、 民主的「家族」への憧憬	マイホーム主義 核家族（近代家族）の成立
問題提起	血縁（村の共同体）と合意的 関係への対比と調整	同一イメージの家族への 問題提起
作品での注目要素	作為の母子、切り離す父娘 指針役（占師、父親）の存在	異質的主役（婚外子、テキヤ） 家族なるものへの希求
プロジェクトとしての提案	相乗の関係の排他性を警戒 他人を受容れる自覚や決断	異なる差異を認定 新たな家族関係を模索
関係性の捉え方を変える	4章 罪と宥和	9章 決裂する親子
家族の時代背景	両性の平等 個人の尊重	性別役割分担 母性イデオロギー
問題提起	崩れかけている夫婦関係 外部環境による過ち・葛藤	血縁の自明性や愛情を問う 理想的家族の矛盾・限界
作品での注目要素	過剰な反省、主体的決断 父親（指針役）の死	決裂する血縁の親子 意志する個人、不可解な母親
プロジェクトとしての提案	自覚や自己反省 ゆるしによる新たな出発	合意されない記憶と立場 血縁外の別なる関係性模索
家族関係を維持する	5章 関係の不可能性と決断	10章 尊重と理解
家族の時代背景	民主的・合理的家族関係 私的・個人的家族関係	役割と感情のイデオロギー 愛情イデオロギー
問題提起	不可能な家族愛を自覚 エゴと自己決定の調整	新たな意味合いの情緒的絆 作為的親密性の限界
作品での注目要素	エゴイズムの登場 親の沈黙（指針役の不在）	目新しい概念の「心の故郷」 知的障害のマドンナ
プロジェクトとしての提案	主体的引受と選択への期待 常に積極的に選択する愛	安定する「意思する家族」 決断より受容、距離戦略

2013年における『東京物語』と『東京家族』

小津安二郎は、1947年に「映画は作って何年くらい生命があるものか」という質問に対して、「映画の寿命は十年くらいである」と答えている。小津は、それを文学などほかの芸術とは異なる映画の特徴と考えていたようである。

今のところでは精々十年位のものかと思います。サイレント時代の十年と違いまして『祇園の姉妹⁵⁷⁵』級のものなら十年は持つと思います。これから少しづつ長くはなりませんが、ネガチブの保管にも命数的なものがあって長くは困難だと思います⁵⁷⁶

しかし、英国映画協会発行の「サイト・アンド・サウンド」誌が2012年8月に発表した、世界の映画監督358人が投票で決める優れた映画第1位に選ばれたのは、小津の『東京物語』である。同誌は「その技術を完璧の域に高め、家族と時間と喪失に関する非常に普遍的な映画をつくりあげた⁵⁷⁷」と本作を評価している。本作はこのように、今なお世界の映画として高く評価され続けている。

山田洋次は、2012年の「今の家族」を描く新作として、小津安二郎の『東京物語』をモチーフにした作品『東京家族』を制作した。これは、日本映画界の巨匠・小津安二郎に捧げる、山田洋次監督50周年記念作品であるとされる。『東京物語』は戦後の復興から高度経済成長へ突き進んでいこうとしていた昭和28年(1953)の作品である。それから60年、その『東京物語』のモチーフを用いて、現在を生きる日本の家族を描く試みとして『東京物語』は誕生した。

山田洋次は、小津の『東京物語』を自作のベースにしたことについて次のように述べている。

とにかく真似しようと思ったんだよ。このすぐれた作品を真似するのに、何のためらいが必要かっていう感じだな。(中略)「東京物語」を批判的に描くってことなんかはこれっぽち

⁵⁷⁵ 1936年(昭和11年)作品。監督溝口健二。小津の言として「俺にできないシャシンは溝口の『祇園の姉妹』と成瀬の『浮雲』だけだ」と伝えられている。

(田中(編)、前掲書・注(105)、431頁から再引用。)

⁵⁷⁶ 「この間私の『淑女は何を忘れたか』という昭和十二年の作品が新版で出ました。十年前のもので、もう感覚的にもおくられていて大変退屈で弱まりました」

「若い生意気な頃はそんなことで男子一生の仕事として映画は面白くない気もしました。でもこの頃は反対にそういったところが却って気も楽になり心を引かれる様になりました」

(『映画春秋』(第6号)('映画と文学')、1947年4月15日。)、(田中(編)、前掲書・注(105)、35～36頁から再引用。)

⁵⁷⁷ 同誌は10年ごとに映画の50選を発表。今回は、1位『東京物語』(小津安二郎監督)、2位『2001年宇宙の旅』(スタンリー・キューブリック監督) / 2位『市民ケーン』(オーソン・ウェルズ監督)、4位『8 1/2』(フェデリコ・フェリーニ監督)、5位『タクシードライバー』(マーティン・スコセッシ監督)である。(『東京家族』映像プレス、松竹大谷図書館所蔵。)

も考えてなかった。どこかで「このところが俺だ」という部分を入れようとしたことも一切なかった。もちろん、次男が生きている、という「東京物語」とは違う設定はあるけど。でも、結果、僕の作品になることは間違いない、とは思っていたよ⁵⁷⁸。

確かに『東京家族』は、山田洋次の作品になっている。『東京物語』に比べれば、関係性における深刻さよりは軽さが感じられ、それなりにまとまった家族が登場している。また、小津映画では露わにしていなかった時代や国への不満が直接的に表現され⁵⁷⁹、妻の死後、孤独な人間としての夫の姿を当たり前の現実として描いている⁵⁸⁰。つまり、この作品は現代における固有の問題をさりげなく採り入れている。それは、小津の描いた『東京物語』と画然と離れた時代的位相から考えても当然であろう。

『東京物語』と『東京家族』については、山田洋次が小津の思想を読み取っていないと厳しく批判する批評⁵⁸¹も出ている一方、「『東京物語』が“人生は無である”と説いたとするならば、『東京家族』は“人生は決して無ではない”ということを体現している⁵⁸²」と、ポジティブな観点も示されている。また、戦後まもない頃の物語を現代に置き換える際に注意すべきものとして「昭和の物語のリメイクがしっくり来ないのは、人物の器が大きいまま現代に置き換えたり、俳優の器が小さいのに当時の威厳を表現させたりするからに相違ない」⁵⁸³との指摘もある。このような指摘は、「俳優の、人格そのものを写している」という点について、自作と小津との共通点を述べている下記の山田洋次の発言を想起させるだろう。

小津さんの映画はね。でもそういえば、俳優も実写みたいに撮っているね。実写のように真っ正面から写している。俳優の、人格そのものをキャッチするところがあるね。だから芝居なんかしなくていい、と。あなたの下手な芝居なんかどうでもいいんです。あなたはとても素敵な女性なんです。私はそれを写しているんです、というようなことがあるんだね。その考え方は僕にもよくわかるし、近いものを感じるよ。僕もそういうふうに演技指導したいし、俳優を写したいと思っている。それは僕が小津さんから学んだ流儀であり、いまや僕の流儀になっているということだね⁵⁸⁴。

⁵⁷⁸ 『キネマ旬報』(No.1628) 1月下旬号、「(山田洋次×渡辺浩 大船の話をしよう)」、31頁、2013年1月15日。

⁵⁷⁹ 旧友と居酒屋で飲むことになり、酔った周吉(橋爪功)は「どっかで間違ってもうたんじゃ、この国は」と怒る。これは山田監督が震災による中断のあいだに書き直した重要なシーンだといわれる。(『東京家族』映像プレス、松竹大谷図書館所蔵。)

⁵⁸⁰ 山田監督は、瀬戸内実家のセット撮影の中で、ふと「橋爪さん、どうなんでしょう。周吉はここで孤独に死んでいくのをおそらく覚悟しているんでしょうね」と漏らしたという。

(前掲誌・注(578) (「橋爪功 [インタビュー]」)、39頁。

⁵⁸¹ 『映画芸術』444号、「(連続斗論⑥『東京物語』と『東京家族』)」、86～91頁、2013年8月。

⁵⁸² 前掲誌・注(578) (「橋爪功 [インタビュー]」)、38頁。

⁵⁸³ 前掲誌・注(578) (山田洋次の世界としての「東京家族」)、41頁。

⁵⁸⁴ 前掲誌・注(578) (山田洋次×渡辺浩) 32頁。

山田がここで「なるべくそれぞれの俳優の余分なものを捨てて、飾ろうとする気持ちを排除して、その人の芯に迫ろう、その人がもっている魅力に迫ろうという気持ちで撮っている」と付け加えていることを考慮すれば、「人格そのものや人のもっている魅力」の相違というものは、『東京物語』と『東京家族』における評価や思いの違いを浮び上がらせる一つの変数とも考えられよう。

ただ、筆者がここで注目したいのは、半世紀のあいだ、その時代の「家族」と向き合ってきた山田洋次が、2012年の家族を描こうとする現在において、『東京物語』のモチーフをベースに小津安二郎を真似しようとしている点、それ自体である。それは、現代の家族に対する山田の問いであり課題でもあるものが、小津のそれらと繋がっている可能性を持っているからである。山田は、常に今日における家族のあり方を模索し続けていくことの難しさを次のように述べている。

昭和30年を過ぎた頃から日本の家族は変わっていきます。新たな家族のモデルをしっかりと作らなければいけないのだらうと思いつつも、僕たちもまた、今日の家族のあり方に迷っている。それも現実です⁵⁸⁵。

見田宗介は、現代における「病」の根源を社会学的に論じた論考のなかで、その「病」を「人間の内的な自然の解体」とその限界における「戦闘」の形態として捉え、「現代世界の究極の問題とされる環境、公害、資源、エネルギーの問題がすべて、外的な自然の解体とその限界という界面に生起する問題群であることと同じに、これらの薬剤と心身症は、現代社会と現代人間の内的な自然の解体とその限界という界面に展開しつづける戦闘の形態として把握することができる」⁵⁸⁶と論じている。筆者は、見田の警告する「人間の内的な自然の解体」は、下記、山田洋次の語る現代社会への憂慮とも一脈通じるものと考える。

今の社会では、そうした寛容性が失われているように思われます。教育を含めあらゆる部分で、どんどん窮屈になっている。締めつけるだけでなく緩めることが、実は大事ではないのでしょうか。人間関係はときとして嫌なこともあります。嫌なことを含めて、許容するシステムでなければいけないはずだと思うのです⁵⁸⁷。(中略) もっと贅沢をしなければいけないというような強迫観念、そして、この国はどうなるのかという不安——そうしたものに包まれて、僕たちはいま生きているような気がしてならない⁵⁸⁸。

⁵⁸⁵ 『Communication INQUIRIES No.3』(株)電通総研、2004年10月、5頁。

⁵⁸⁶ 見田宗介『定本 見田宗介著作集VI』(「夢の時代と虚構の時代」)岩波書店、2011年、119～120頁。

⁵⁸⁷ 『Communication INQUIRIES No.2』(株)電通総研、2003年12月、6頁。

⁵⁸⁸ 『Communication INQUIRIES No.1』(株)電通総研、2003年9月、7頁。

緩めることへの大事さ、他者との関係のなかでは寛容で理解し許容するシステムの重要性を説く山田の姿勢は、山田の少年時代が投影するような時代背景を持っている次作『小さいうち⁵⁸⁹』で描き出す人間の内面の奥底にある愛や苦痛というものへの直視や省察、理解につながるものであろうと筆者は考えている⁵⁹⁰。

時々刻々めまぐるしい変化を遂げていく現代文明のなかにおいて、ある映画作品に登場する「家族」や「人物」に対し共感でき、それぞれの「思い」を託すことができれば、人々はその作品を繰り返し鑑賞し、個々人の期待や願望を寄せていくことも可能になる。その期待や願望は、時には互いに異なることもあるだろうし、また時には連帯感の表れとして類似した形となることもあるだろう。

筆者は、戦後初期小津作品と高度成長後期の山田作品における「家族」のあり方を検討することによって、それらが実現している、人々の「思い」を持続可能にする力について、一つの答えが提示できたと考える。それは、当時の望みや要請でもあり、ある志向性や解決方向性を暗示し、未来を先取りしたものであるともいえる。そこで描かれている「家族」は、すぐ消えてしまったようなものではなく、現代の「家族」をめぐるあり方にもくりかえし新たな示唆を与えるものである。そのことは、今現在、日本において、また世界各国において小津作品や山田作品へと寄せられる評価や称賛からも明らかであろう。

⁵⁸⁹ 山田洋次は、「原作は中島京子さんの『小さいうち』。昭和10年代から昭和20年までの、あの時代の生活を切り取るようにして、そのときの女中さんがずっと生きていて、おばあさんになって、現代とその時代の思い出で語る物語だ。」と説明している。（前掲誌・注(578)（山田洋次×渡辺浩）、37頁。）2014年1月25日ロードショーの予定である。

⁵⁹⁰ 2013年11月、『小さいうち』試写会の映像から筆者は、家族の絆という観点よりは、一人の人間の心の内面に持っている愛や苦痛を繊細に描きだそうとしている点に注目した。

参考資料

<資料 1> 葛藤の種類からみた小津映画

NO.	タイトル	葛藤の内容	葛藤の解決方法	類型
1	学生ロマンス 若き日 (1929)	愛の獲得	第三の人物の登場	①
2	和製喧嘩友達 (1929)	愛の獲得	第三の人物の登場	①
3	大学は出たけれど (1929)	(約 10 分ほどのフィルム現存)		
4	突貫小僧 (1929)	子供の誘拐	子供の機知	*
5	朗かに歩め (1930)	愛の獲得	正しい生活のための努力	②
6	落第はしたけれど (1930)	卒業と就職	卒業組の就職難	⑤
7	その夜の妻 (1930)	息子の病気の完治	強盗後逮捕	⑧
8	淑女と髭 (1931)	愛の獲得と正しい生き方	互いの信頼	③
9	東京の合唱 (1931)	就職	女学校に就職	⑥
10	生れてはみたけれど (1932)	正しい生き方	親子の間の理解	④
11	青春の夢いまいづこ (1932)	愛の獲得と男達の友情	学生時代の友情喚起	②
12	東京の女 (1933)	弟の卒業と出世	弟の死亡	⑤
13	非常線の女 (1933)	愛の獲得と正しい生き方	警官への逮捕の決心	③
14	出来ごころ (1933)	息子の病気の完治	北海道行船からの脱出	⑧
15	母を恋はずや (1934)	母の愛の確認	長男の反省や家へ帰る	④
16	浮草物語 (1934)	愛の獲得	旅役者として再出発	③
17	東京の宿 (1935)	隣人の子供の病気の完治	盗み後逮捕	⑥
18	鏡獅子 (1935)	(記録映画)		
19	一人息子 (1936)	息子の出世	母の孤独や絶望	⑦
20	淑女は何を忘れたか (1937)	夫婦の間の力優位	夫婦の相互理解	⑩
21	戸田家の兄妹 (1941)	親孝行や家族間の理解	次男と天津行き	⑪
22	父ありき (1942)	父との同居への望み	父の説得による息子の理解	⑫
23	長屋紳士録 (1947)	迷子の面倒をみる	親子の大事さを自覚	⑭
24	風の中の牝雞 (1948)	夫婦の愛情や信頼回復	自覚や反省	⑩
25	晩春 (1949)	娘の結婚	結婚への決心	⑧
26	宗方姉妹 (1950)	夫婦の信頼回復	夫の死による妻の受容	⑨
27	麦秋 (1951)	娘の結婚	主体的決断や家族の理解	⑩
28	お茶漬の味 (1952)	夫婦の愛情や配慮自覚	夫の転勤による相互理解	⑪
29	東京物語 (1953)	親孝行	嫁娘の愛や末娘の自覚	⑫
30	早春 (1956)	夫婦の愛情や信頼	夫の転勤による相互理解	⑩

31	東京暮色 (1957)	家族間の信頼の回復	次女の死亡や母の北海道行	⑬
32	彼岸花 (1958)	娘の結婚	母の助力による父の理解	⑨
33	お早よう (1959)	親子世代間の関係回復	父によるテレビ購入	⑭
34	浮草 (1959)	愛の獲得	旅役者として再出発	③
35	秋日和 (1960)	娘の結婚	母娘の仲直り	⑨
36	小早川家の秋 (1961)	家族間の信頼回復	父の死亡	⑬
37	秋刀魚の味 (1962)	娘の結婚	父の勧める見合いに同意	⑨

<資料 2> 葛藤の類型にみる小津映画の家族像の変化

葛藤の類型	他人との間	家族間	家族から 他者へ	他者から 家族へ
愛の獲得	① 若き日 (1929) 和製喧嘩友達 (1929)	③ 母を恋はずや (1934) 浮草物語 (1934) 浮草 (1959)		
愛の獲得や正しい 生き方 (友情)	② 朗かに歩め (1930) 淑女と髭 (1931) 青春の夢いまいづこ (1932) 非常線の女 (1933)			
正しい生き方		⑤ 生れてはみたけれど (1932)		
卒業や就職 (出世)	⑤ 落第はしたけれど (1930)	⑥ 東京の合唱 (1931) 東京の女 (1933) 一人息子 (1936)		
子供の病気の完治	⑦ 東京の宿 (1935)	⑧ その夜の妻 (1930) 出来ごころ (1933)		
娘の結婚			⑨ 晩春 (1949) 麦秋 (1951) 彼岸花 (1958) 秋日和 (1960) 秋刀魚の味 (1962)	
夫婦の愛情や信頼 回復		⑩ 淑女は何を忘れたか (1937) 風の中の牝雞 (1948)		

		宗方姉妹 (1950) お茶漬の味 (1952) 早春 (1956)		
親孝行や家族間の信頼		⑪ 戸田家の兄妹 (1941) 東京物語 (1953)		
父との同居への望み		⑫ 父ありき (1942)		
家族間の信頼回復		⑬ 東京暮色 (1957) 小早川家の秋 (1961)		
迷子の面倒				⑮ 長屋紳士録 (1947)
親子世代間の関係回復		16 お早よう (1959)		
子供の誘拐 (コメディ)	* 突貫小僧 (1929)			

<資料3>⁵⁹¹ 小津映画における物語上の父の関係の変化

その夜の妻 (1930)	幼児みちこの病気のため、父の周二は金庫の強盗をする
東京の合唱 (1931)	美代子 (5歳) の病気のため、父は着物を売ってお金を準備
生れてはみたけれど (1932)	自分は家族のために卑怯な会社生活をするが、息子たちは自分のようなやくざな社員にならないでくれと望む父
出来ごころ (1933)	息子の富坊の入院費のため北海道にいく船に乗ったものの、富坊が恋しくなった父の喜八は家へ帰ろうと海に飛び込んだ
浮草物語 (1934)	何よりも息子の信吉を大事にするが、喜八は浮草稼業から足を洗った後も一緒に暮すことはできず再び旅役者に出発する
東京の宿 (1935年)	失業中の貧しい生活のなかでも父の喜八は、息子たちと慰めあいながら生活し、隣人の娘の病気のために盗みをして警察に自首する
戸田家の兄妹 (1941)	死亡するまでは家の名誉や家全体を守る保護者としての父
父ありき (1942)	父は息子の良平に別居生活を納得させ単身で上京し、成長した息子が上京し父と一緒に暮らしたいと切り出す際にも現在の仕事を天職だと思っ て一生をかけてやり遂げるよう諭す
晩春 (1949)	父は娘の将来を心配し、自立 (結婚) させるために嘘を言う
宗方姉妹 (1950)	精神的に価値判断を下し、理解深い賢明な父親であるが死が宣告されている
麦秋 (1951)	子供のことを一人で心配するが、直接何も言わない父
東京物語 (1953)	やさしさを失ってしまった子供たちに失望するが、諦念し受容する父
東京暮色 (1957)	長女を無理に結婚させたことを反省し、次女にも最善をつくしたが次女の不幸な死の後、自分の至らなさを痛感する父
彼岸花 (1958)	娘が相談なしに結婚相手を決めたことに怒り反対するが、結局は娘の結婚を認める父
お早よう (1959)	定年のことを心配し職探しに悩む父、理屈を言う息子を叱ったりするが結局息子達の望むテレビを買ってくる父
浮草 (1959)	何よりも息子の清を大事にするが、一座が解散した後も一緒に暮すことはできず再び旅役者として出発する父
小早川家の秋 (1961)	家や子供より、昔の恋人を大事にする父
秋刀魚の味 (1962)	① 娘の将来の不幸を心配、結婚を勧める父 ② 娘を便利に使って嫁にやりそびれ、現在の生活を悔やむ

⁵⁹¹ <資料3>から<資料8>で行ったテキスト分析やキャラクター分析による物語上の家族構成員の分析は、現存する小津作品 (37 作品) を分析の対象とし、各家族構成員の役割が描かれている作品を対象にした結果である。

<資料 4> 小津映画における物語上の母の関係の変化

朗かに歩め (1930)	やす江は経済的に母を養っている。結婚に関しても娘の選択した結婚相手 (過去のヤクザ) を歓迎する母
その夜の妻 (1930)	母のまゆみは献身的に娘の病気を看護する
淑女と髭 (1931)	広子は結婚の相手を自分が選択、母に相手の気持を確かめることを頼み、母は娘の頼みとおりに結婚相手の気持を確認するために彼 (岡島) の勤務先に行く
東京の合唱 (1931)	子供に優しく保護者としての役割を果たす母
生まれてはみたけれど (1932)	優しく子供たちを理解しようとし保護する母
母を恋はずや (1934)	夫の死亡後献身的な愛情で異母兄弟を育て、幸せな家庭を作って行く
浮草物語 (1934)	一人で息子を立派に育てていく母
東京の宿 (1935年)	娘の病気のため、飲み屋で働く決心をする母
一人息子 (1936)	息子の勉強と出世のため一生苦勞するが、期待したとおりにならず絶望的に寂しく感じる母
戸田家の兄妹 (1941)	経済力を失ってから (夫の死亡後)、息子や娘たちにはないがしろにされるが、末っ子の節子や次男は孝行をする
長屋紳士録 (1947)	母になりたいと思う一人暮らしの中年の女性
風の中の牝雞 (1948)	息子の病気のため仕方なく売春をするが、自分の過ちを自覚し反省する母
麦秋 (1951)	娘の結婚のことで心配するが、直接何も言わない母
東京物語 (1953)	優しさを失った子供たちの変化に失望、諦念、受容する母
早春 (1956)	おでん屋をしながら優しく子供の世話をする母
東京暮色 (1957)	子供たちを捨てて年下の男と逃げ出し、再び現れてからは次女の死を招くきっかけを提供する母
彼岸花 (1958)	娘の結婚相手の選択に対し、理解し尊重しようと努力する母
お早よう (1959)	子供たちの日常生活の世話をする家庭主婦の母 きく江は老母にひどいことをいい、老母は娘の不人情を嘆く
浮草 (1959)	一人で息子を立派に育てていく母
秋日和 (1960)	娘を見て亡夫の面影を感じ、友達のようにやさしいが、娘を結婚させた後寂しくなる母

<資料 5> 小津映画における物語上の夫の関係の変化

その夜の妻 (1930)	妻とは自分の状況や心境を率直に話し合い、家族のためには強盗をするなど強い行動力を見せる夫
東京の合唱 (1931)	会社では義憤に駆られて社長に談判し解雇されるが、妻とは自分の状況を率直に話し合い、勤め先を誠実に探していく夫
生まれてはみたけれど (1932)	会社では上司の前で仕方なく卑屈な行為をしたりするが、家族のために誠実に働いている夫
浮草物語 (1934)	旅役者の喜八は仲間の妻がいるものの、昔の女おつねとの間に信吉という息子がいる。おつねと信吉を大事にしているが、結局再び旅に出ることになる
淑女は何を忘れたか (1937)	嫌なのに妻のさせるとおりに従っていた夫は、手平打ちをくらわして妻の態度をなじるが、結局は詫びて仲良くなる
戸田家の兄妹 (1941)	長男や次女の夫は、親孝行よりは自分の生活の便利さをはかっている妻に対して何も自分の意見を言わず、反対しない
風の中の牝雞 (1948)	仕方なく売春をした妻を苦しめるが、結局自分の行動を自覚・反省し、妻の過ちを受け入れる夫
宗方姉妹 (1950)	失業や劣等感などで妻に乱暴に暴力などを振舞ったりし、突然の死亡の後にも妻に暗い影として残る夫
麦秋 (1951)	老夫婦の周吉は、あまり自分の意見を言わない夫であり、長男の康一は少し家父長的性格を持って頑固な性格の夫
お茶漬の味 (1952) →1939年に書かれた脚本	勝手我儘な態度の妻である妙子を包容し理解しようとする寛大な夫
東京物語 (1953)	周吉は物静かな性格の夫。長男や長女の夫は、妻や家族との日常生活には誠実である平凡な人物
早春 (1956)	息子を死なせた後、ぎくしゃくしている夫婦関係のなかで夫の正二は、同僚の千代と外泊してしまうが、自分の過失を謝りやり直そうとする
東京暮色 (1957)	周吉は、昔妻に逃げられ二人の娘を育ててきたが、長女は夫婦の関係が悪く次女は列車に飛び込んで死亡するが、いつものように勤めに出かける
彼岸花 (1958)	平山は、妻の理論的反論やお話によって娘の結婚を認める
お早よう (1959)	敬太郎や善之助、富沢は、みな誠実に働き日常生活にまじめな夫
浮草 (1959)	駒十郎は、12年ぶりに再会したお芳と息子の清を大事にするが、一緒に暮らすことはできず再び旅役者として出発する
秋日和 (1960)	田口や間宮は、悪ふざけをしたりするが、よい夫である
秋刀魚の味 (1962)	堀江は若い後妻を貰っており、長男の幸一はゴルフクラブのことで妻を困らせるが誠実な夫である

<資料 6> 小津映画における物語上の妻の関係の変化

その夜の妻 (1930)	夫の保護のためには刑事にピストルを構え、最後まで夫を逃そうとする。夫に従うが、夫のためには強い行動力を持つ妻
東京の合唱 (1931)	夫に従い何でも話し合うが、夫のためにやれることは最善をつくす妻
生まれてはみたけれど (1932)	優しく話し合える相手としての妻
浮草物語 (1934)	自分をないがしろにした夫に対し激しく喧嘩、夫の息子の誘惑を頼む悪い行動も実行する妻 夫を大事にし、最後は親子3人で暮らすことを期待するが、挫折する妻
淑女は何を忘れたか (1937)	夫をゴルフに追いやったり、勝手な態度や高声で感情を表現するが、最後は反省する妻
戸田家の兄妹 (1941)	長男の妻は、親孝行よりは自分の生活の便利さをはかり、文句を言う妻
風の中の牝雞 (1948)	子供の病気のための売春であったが、自分の過ちを自覚し夫に許してもらうことを求める妻
宗方姉妹 (1950)	我慢し合ってこそ夫婦だといふ夫の乱暴さに耐えていこうとする妻。夫の悪を認識した後に切り離そうとしたが、夫の突然の死亡後、その影を背負っていこうと自主的判断を下す妻
麦秋 (1951)	周吉の妻 (志げ) は、優しく夫に従う妻 長男の康一の妻 (史子) は、優しく儉約する妻
お茶漬の味 (1952) → 1939年に書かれた脚本	夫に嘘をついて旅行に行ったり、夫の御飯の食べ方にも軽蔑めいた文句を言ったりする勝手気儘であるが、自分の態度を最後は反省する妻
東京物語 (1953)	周吉の妻のとみは、もの静かでやさしい妻。長男幸一の妻の文子も優しくまじめな妻。長女の志げは、利己的で勝手に行動するが、夫とはよい関係。
早春 (1956)	息子を死なせた後、ぎくしゃくしている夫婦関係のなかで昌子は、夫に自分の感情をそのまま表現するが、最後は互いに過失を謝りやり直そうとする
東京暮色 (1957)	長女の孝子は、悪い夫婦関係を子供のためもう一度やり直そうとする 周吉の前妻の喜久子は、周吉の部下と逃げ出し、その人の死亡の後、現在の夫と一緒にやってよい関係を維持している
彼岸花 (1958)	平山の妻である清子は、理解深く心の余裕があり (ラジオの長唄を一人で楽しむ)、夫の不理解については論理的に反論もするが、夫に従う姿勢でよい関係を保っている
お早よう (1959)	敬太郎の妻 (民子)、善之助の妻 (しげ)、富沢の妻 (とよこ) など、家庭生活に誠実な主婦としての妻
浮草 (1959)	お芳は、一人で息子を育ててきたが、12年ぶりに再会した駒十郎と親子三人で暮らすことはできない

秋日和 (1960)	田口の妻 (のぶ子) や間宮の妻 (文子) は、お互いの夫の悪ふざけに愛想をつかしたと冗談話をしたりする
秋刀魚の味 (1962)	長男の幸一の妻 (秋子) は、夫とは関係なしに一人で葡萄を食べたり、夫の会社の後輩とはゴルフクラブのことでやり合ったりするが、いつも自分の主張をはっきりしている妻

<資料 7> 小津映画における物語上の娘や息子の関係の変化

朗かに歩め (1930)	娘は自分の結婚相手 (過去ヤクザ) を選び母は歓迎する
その夜の妻 (1930)	病気になっている幼児の娘
淑女と髯 (1931)	広子は自分の選んだ結婚相手の気持を確認してもらうことを母に頼み、母は彼の勤務先を訪ねる
東京の合唱 (1931)	病気になった娘や三輪車ではなく二輪車のスクーターを買ってきた父に抗議する息子
生まれてはみたけれど (1932)	上司に卑屈な父親に不満をいい抗議する息子達
出来ごころ (1933)	富坊は病気になり父親の喜八は北海道の船に乗ることを決心
母を恋はずや (1934)	献身的な母の愛を誤解し異母兄弟である兄と弟は不満を述べたり反抗したりするが、結局それぞれが反省し幸せになる
浮草物語 (1934)	信吉は自分ら母子を二十年も放ったらかしにしていた男が父親である訳がないと真実を知って父を拒み、思い直した後は父親は旅に出た後である
東京の宿 (1935)	貧しい生活のなかでも元気な姿で父を慰めようとする息子達
一人息子 (1936)	自分の勉強や出世のため一生苦勞した母の期待にこたえることのできない息子
戸田家の兄妹 (1941)	父の死亡後、母をないがしろにする長男や娘たち。次男は他の兄弟の行動を問いただし、母と妹の節子を天津に連れて行くことにする
父ありき (1942)	父と一緒に暮らすことはできなかったが、立派に成長し父を尊敬する息子
長屋紳士録 (1947)	他人のように行動する為吉の娘
風の中の牝雞 (1948)	病気になった一人息子の浩 (5歳)
晩春 (1949)	父と一緒に暮らすことが一番幸せだという娘
宗方姉妹 (1950)	それぞれの生き方や考え方を父に認めてもらう娘たち
麦秋 (1951)	結婚のことを家族と相談せず一人の主体的な判断で決める娘
東京物語 (1953)	親に対して優しさを失ってしまった利己的な子供たち
東京暮色 (1957)	母に捨てられ父に育てられたが、自殺したり不幸な結婚生活をする娘達
彼岸花 (1958)	自分の判断によって結婚相手を決めようとする娘
お早よう (1959)	元気で親たちに反抗したりする子供たち
浮草 (1959)	駒十郎が父であることを知って父を責める息子によって父は再び旅役者として出発する
秋日和 (1960)	再婚のことで母親を誤解するが、自分の好きな相手と結婚を決心する娘
小早川家の秋 (1961)	父の女遊びが再発したのを知って腹を立てる娘や父の死亡後父の意に反するものの好きな人と一緒になろうとする娘
秋刀魚の味 (1962)	結婚できず中年になって父と二人で不幸な生活をする娘 父の勧める見合いに同意し結婚する娘

<資料 8> 物語上の小津映画の家族像 (テキスト分析やキャラクター分析による家族像)

項目	1. 1929～1942	2. 1947～1953	3. 1956～1962
1. 父の関係の変化	<p>①娘を守る保護者としての父 (強盗を実行)</p> <p>②死亡前までに家の名誉や家全体を守る優しい保護者</p> <p>③息子を切り離し、現在の仕事の重要性を論ずる父</p>	<p>①理解深く賢明な父、温かい愛で見守るが自立させようと切り離す決断を下す父</p> <p>②娘達のために精神的に価値判断を下しそれぞれの生き方を認めているが、死を宣告されている父</p> <p>③子供のことを心配するが直接関与しない父</p> <p>④娘や息子の不孝に失望、諦念し受容する父</p>	<p>①最善をつくしたが、娘への至らなさを痛感する父</p> <p>②子供独自の結婚相手の選択におこるが、結局は受容する父</p> <p>③家や娘の話より、昔の恋人に集中する父</p> <p>④娘の将来の不幸を心配、結婚を勧める父</p> <p>⑤娘を便利に使って結婚の時期を逃し、不幸を悔やむ父</p>
2. 母の関係の変化	<p>①経済的にも娘に依存、結婚も娘の意思を尊重する母</p> <p>②子供に優しく保護者の役割をする母親</p> <p>③献身的な愛情で子供を育てていく母</p> <p>④経済的にも能力がなく弱気になったりする母親</p> <p>⑤母が経済力を失った後、子供にないがしろにされる母</p>	<p>①母になりたい一人暮らしの中年の女性</p> <p>②子供の病気のために売春をするが、自分の過ちを自覚し反省する母</p> <p>③相談しない娘、心配はするが関与しない母</p> <p>④優しさを失った子供たちの変化に失望、諦念、受容する母</p>	<p>①母は娘を捨て、娘は母のせいで死亡、母を憎む</p> <p>②娘の選択を理解し、尊重し助力しようとする母</p> <p>③母は不人情な娘に対して諦念</p> <p>④日常生活の世話をする平凡な主婦の母</p> <p>⑤娘を結婚させ、寂しくなる母</p>
3. 夫の関係の変化	<p>①妻とは色々相談でき、家族のために誠実に働く夫</p> <p>②息子を大事にするが、旅役者として仲間にも他の妻を持つ夫</p> <p>③妻の言うとおりに振舞い、あまり自分の意見を言わない夫</p>	<p>①仕方なく売春をした妻を苦しめるが、結局自分の行動を自覚・反省し、妻の過ちを受け入れる夫</p> <p>②失業や劣等感などで妻に乱暴に暴力を振舞ったりし、突然の死亡の後にも妻に暗い影として残る夫</p> <p>③あまり意見を言わない</p>	<p>①夫婦との間に倦怠感のなかで同僚の女と外泊したりするが、自分の過失を謝りやり直そうとする夫</p> <p>②夫の無理解によって悪い夫婦関係</p> <p>③妻に逃げられ、一人で育てた子供も自殺したり不幸になっている夫</p>

		夫や少し家父長的性格の頑固さを持つ夫 ③ 手我儘な態度の妻を包容する寛大な夫	④誠実でまじめに日常生活をする夫 ⑤若い後妻を貰って幸せになっている老年の夫
4. 妻の関係の変化	①夫に従うが、夫のためには強い行動力を見せ最善をつくす妻 ②優しく話し合える相手としての妻 ③対等な立場から自己主張し、利己的で我儘な妻 ④勝手我儘な態度で夫を無視するが、反省する妻 ⑤親孝行よりは自分の生活の便利さをはかり、文句を言う妻	①自分の過ちを自覚し夫に許してもらおうと努力する妻 ②利己的な夫に対して我慢した後、切り離す決断をするが、夫の死亡の後はその影を背負っていこうとする妻 ③優しく日常生活に儉約する妻 ④勝手我儘な態度で夫を無視するが、結局反省する妻	①夫との間に倦怠感、失望、夫婦喧嘩する妻 ②子供のために悪い夫婦関係をやり直そうとする妻 ③過去に家族を捨てて逃げ出したが、現在の夫とはよい関係を持つ妻 ④夫の無理解に対し論理的に反論するが、夫に従う姿勢で理解深く賢明に家庭を守る妻 ⑤家庭生活に誠実な主婦としての妻 ⑥一人で息子を育ててきたが、十二年ぶりに再会しても親子三人で暮らすことはできない妻 ⑦いつも自分の考えや主張をはっきりいう妻
5. 娘や息子の関係の変化	①自分の意思をはっきり言い母に助力を求める娘 ②卑屈な父の態度に抗議する息子たち ③病気になって親を困らせる幼児の息子や娘 ④献身的な母の愛を誤解したりするが、反省する息子 ⑤貧しい生活のなかでも元気な姿で父を慰めようとする息子達 ⑥自分の勉強や出世のた	①他人のように行動する娘 ②病気になって母に売春をさせる幼児の息子 ③結婚せず父と一緒に暮らすことが一番幸せだという娘 ④それぞれの生き方や考え方を父に認めてもらう娘たち ⑤結婚のことを家族と相談せず一人の主体的な判断で決める娘	①母に捨てられ父に育てられたが、自殺したり不幸な結婚生活をする娘達 ②自分の判断によって結婚相手を決めようとする娘 ③元気で親たちに反抗したりする子供たち ④父の女遊びが再発したのを知って腹を立てる娘や父の死亡後父の意に反するものの好きな人と一緒になろうとする娘 ⑤結婚できず中年になって

	<p>め一生苦労した母の期待に応えることのできない息子</p> <p>⑦父の死亡後、母をないがしろにする息子や娘達</p> <p>⑧父と一緒に暮らすことはできなかったが、立派に成長し父を尊敬する息子</p>	<p>⑥親に優しさを失ってしまった利己的な子供たち</p>	<p>父と二人で不幸な生活をする娘</p> <p>⑥父の勧める見合いに同意し結婚する娘</p>
--	---	-------------------------------	---

<資料 9> 小津安二郎の作品目録

番号	タイトル	製作年度	製作会社（撮影場）	現存有無
1	懺悔の刃	1927（昭和2）	松竹蒲田	
2	若人の夢	1928（昭和3）	松竹蒲田	
3	女房紛失	1928（昭和3）	松竹蒲田	
4	カボチャ	1928（昭和3）	松竹蒲田	
5	引越し夫婦	1928（昭和3）	松竹蒲田	
6	肉体美	1928（昭和3）	松竹蒲田	
7	宝の山	1929（昭和4）	松竹蒲田	
8	学生ロマンス 若き日	1929（昭和4）	松竹蒲田	有
9	和製喧嘩友達	1929（昭和4）	松竹蒲田	有
10	大学は出たけれど	1929（昭和4）	松竹蒲田	有
11	会社員生活	1929（昭和4）	松竹蒲田	
12	突貫小僧	1929（昭和4）	松竹蒲田	有
13	結婚学入門	1930（昭和5）	松竹蒲田	
14	朗かに歩め	1930（昭和5）	松竹蒲田	有
15	落第はしたけれど	1930（昭和5）	松竹蒲田	有
16	その夜の妻	1930（昭和5）	松竹蒲田	有
17	エロ神の怨霊	1930（昭和5）	松竹蒲田	
18	足に触った幸運	1930（昭和5）	松竹蒲田	
19	お嬢さん	1930（昭和5）	松竹蒲田	
20	淑女と髯	1931（昭和6）	松竹蒲田	有
21	美人哀愁	1931（昭和6）	松竹蒲田	
22	東京の合唱	1931（昭和6）	松竹蒲田	有
23	春は御婦人から	1932（昭和7）	松竹蒲田	
24	生れてはみたけれど	1932（昭和7）	松竹蒲田	有
25	青春の夢いまいづこ	1932（昭和7）	松竹蒲田	有
26	また逢う日まで	1932（昭和7）	松竹蒲田	
27	東京の女	1933（昭和8）	松竹蒲田	有
28	非常線の女	1933（昭和8）	松竹蒲田	有
29	出来ごころ	1933（昭和8）	松竹蒲田	有
30	母を恋はずや	1934（昭和9）	松竹蒲田	有
31	浮草物語	1934（昭和9）	松竹蒲田	有
32	箱入娘	1935（昭和10）	松竹蒲田	

33	東京の宿	1935 (昭和 10)	松竹蒲田	有
34	鏡獅子	1935 (昭和 10)	松竹大船	有
35	大学よいとこ	1936 (昭和 11)	松竹大船	
36	一人息子	1936 (昭和 11)	松竹大船	有
37	淑女は何を忘れたか	1937 (昭和 12)	松竹大船	有
38	戸田家の兄妹	1941 (昭和 16)	松竹大船	有
39	父ありき	1942 (昭和 17)	松竹大船	有
40	長屋紳士録	1947 (昭和 22)	松竹大船	有
41	風の中の牝雞	1948 (昭和 23)	松竹大船	有
42	晩春	1949 (昭和 24)	松竹大船	有
43	宗方姉妹	1950 (昭和 25)	新東宝	有
44	麦秋	1951 (昭和 26)	松竹大船	有
45	お茶漬の味	1952 (昭和 27)	松竹大船	有
46	東京物語	1953 (昭和 28)	松竹大船	有
47	早春	1956 (昭和 31)	松竹大船	有
48	東京暮色	1957 (昭和 32)	松竹大船	有
49	彼岸花	1958 (昭和 33)	松竹大船	有
50	お早よう	1959 (昭和 34)	松竹大船	有
51	浮草	1959 (昭和 34)	大映東京	有
52	秋日和	1960 (昭和 35)	松竹大船	有
53	小早川家の秋	1961 (昭和 36)	宝塚映画	有
54	秋刀魚の味	1962 (昭和 37)	松竹大船	有

<資料 10> 小津安二郎の作品年譜 (中山信子)

製作年	作品名	作品の特徴	
	第1期	アメリカ映画の模倣	
1927	『懺悔の刃』『若人の夢』『女房紛失』	時代劇、メロドラマ、コメディ等多様な素材を扱うモダニズムの影響	
1928	『カボチャ』『引越し夫婦』『肉体美』 『宝の山』『若き日』		
1929	『和製喧嘩友達』『大学は出たけれど』 『会社員生活』『突貫小僧』『結婚学入門』		
1930	『朗らかに歩め』『落第はしたけれど』 『その夜の妻』『エロ神の怨霊』『足に触った幸運』		
	第2期		「反歴史」映画
1931	『淑女と髻』『美人哀愁』『東京の合唱』		社会問題（失業、貧困）への関心 軍国主義化への嫌悪 スタイルの確立 (ローアングル、カメラの固定)
1932	『春は御婦人から』『生れてはみたけれど』 『青春の夢いまいづこ』『また逢う日まで』		
1933	『東京の女』『非常線の女』『出来ごころ』		
1934	『母を恋はずや』『浮草物語』		
1935	『箱入娘』『東京の宿』『鏡獅子』		
1936	『大学よいとこ』『一人息子』 (以降トーキー作品)		
1937	『淑女は何を忘れたか』		
	第3期	「小津調」の完成	
1941	『戸田家の兄妹』	「愛情の在り方」をさぐる。 家庭だけがあり社会はない。 戦争の影	
1942	『父ありき』		
1947	『長屋紳士録』		
1948	『風の中の牝雞』		
1949	『晩春』		
1951	『麦秋』		
1953	『東京物語』		
1956	『早春』		
1957	『東京暮色』		
	第4期	「巨匠」の時代	
1958	『彼岸花』(以降カラー作品)	「死」がテーマになる 華麗なスターを登用 円熟した手法 過去の作品のリメイク	
1959	『お早よう』『浮草』		
1960	『秋日和』		
1961	『小早川家の秋』		
1962	『秋刀魚の味』		

<資料 11> 山田洋次『男はつらいよ』の作品目録

	タイトル	封切日	マドンナ	上映時間
第1作	男はつらいよ	1968年8月27日	光本幸子	91分
第2作	続・男はつらいよ	1968年11月15日	佐藤オリエ	93分
第3作	男はつらいよ フーテンの寅	1970年1月15日	新珠三千代	90分
第4作	新・男はつらいよ	1970年2月27日	栗原小巻	92分
第5作	男はつらいよ 望郷篇	1970年8月26日	長山藍子	88分
第6作	男はつらいよ 純情篇	1971年1月15日	若尾文子	89分
第7作	男はつらいよ 奮闘篇	1971年4月28日	榎原るみ	92分
第8作	男はつらいよ 寅次郎恋歌	1971年12月29日	池内淳子	114分
第9作	男はつらいよ 柴又慕情	1972年8月5日	吉永小百合	108分
第10作	男はつらいよ 寅次郎夢枕	1972年12月29日	八千草薫	98分
第11作	男はつらいよ 寅次郎忘れな草	1973年8月4日	浅丘ルリ子	99分
第12作	男はつらいよ 私の寅さん	1973年12月26日	岸恵子	107分
第13作	男はつらいよ 寅次郎恋やつれ	1974年8月3日	吉永小百合	104分
第14作	男はつらいよ 寅次郎子守唄	1974年12月28日	十朱幸代	104分
第15作	男はつらいよ 寅次郎相合い傘	1975年8月2日	浅丘ルリ子	90分
第16作	男はつらいよ 葛飾立志篇	1975年12月27日	榎山文枝	100分
第17作	男はつらいよ 寅次郎夕焼け小焼け	1976年7月24日	太地喜和子	108分
第18作	男はつらいよ 寅次郎純情詩集	1976年12月25日	京マチ子	103分
第19作	男はつらいよ 寅次郎と殿様	1977年8月6日	真野響子	99分
第20作	男はつらいよ 寅次郎頑張れ!	1977年12月24日	藤村志保	95分
第21作	男はつらいよ 寅次郎わが道をゆく	1978年8月5日	木の実ナナ	107分
第22作	男はつらいよ 噂の寅次郎	1978年12月27日	大原麗子	104分
第23作	男はつらいよ 翔んでる寅次郎	1979年8月4日	桃井かおり	107分
第24作	男はつらいよ 寅次郎春の夢	1979年12月26日	香川京子	104分
第25作	男はつらいよ 寅次郎ハイビスカスの花	1980年8月2日	浅丘ルリ子	104分
第26作	男はつらいよ 寅次郎かもめ歌	1980年12月27日	伊藤蘭	98分
第27作	男はつらいよ 浪花の恋の寅次郎	1981年8月8日	松坂慶子	104分
第28作	男はつらいよ 寅次郎紙風船	1981年12月29日	音無美紀子	101分
第29作	男はつらいよ 寅次郎あじさいの花	1982年8月7日	いしだあゆみ	110分
第30作	男はつらいよ 花も嵐も寅次郎	1982年12月28日	田中裕子	106分
第31作	男はつらいよ 旅と女と寅次郎	1983年8月6日	都はるみ	101分
第32作	男はつらいよ 口笛を吹く寅次郎	1983年12月28日	竹下景子	105分

第 33 作	男はつらいよ 夜霧にむせぶ寅次郎	1984 年 8 月 4 日	中原理恵	102 分
第 34 作	男はつらいよ 寅次郎真実一路	1984 年 12 月 28 日	大原麗子	105 分
第 35 作	男はつらいよ 寅次郎恋愛塾	1985 年 8 月 3 日	樋口可南子	108 分
第 36 作	男はつらいよ 柴又より愛をこめて	1985 年 12 月 28 日	栗原小巻	105 分
第 37 作	男はつらいよ 幸福の青い鳥	1986 年 12 月 20 日	志穂美悦子	106 分
第 38 作	男はつらいよ 知床慕情	1987 年 8 月 15 日	竹下景子	107 分
第 39 作	男はつらいよ 寅次郎物語	1987 年 12 月 26 日	秋吉久美子	101 分
第 40 作	男はつらいよ 寅次郎サマダ記念日	1988 年 12 月 24 日	三田佳子	100 分
第 41 作	男はつらいよ 寅次郎心の旅路	1989 年 8 月 5 日	竹下景子	109 分
第 42 作	男はつらいよ ぼくの伯父さん	1989 年 12 月 27 日	檀ふみ	108 分
第 43 作	男はつらいよ 寅次郎の休日	1990 年 12 月 22 日	後藤久美子	105 分
第 44 作	男はつらいよ 寅次郎の告白	1991 年 12 月 21 日	吉田日出子	104 分
第 45 作	男はつらいよ 寅次郎の青春	1992 年 12 月 26 日	風吹ジュン	101 分
第 46 作	男はつらいよ 寅次郎の縁談	1993 年 12 月 25 日	松坂慶子	108 分
第 47 作	男はつらいよ 拝啓車寅次郎様	1994 年 12 月 23 日	かたせ梨乃	101 分
第 48 作	男はつらいよ 寅次郎 紅の花	1995 年 12 月 23 日	浅丘ルリ子	107 分

参考文献

1. 文献資料

<単行本>

- 青木保(他)(編)『大衆文化とマスメディア』(近代日本文化論7)岩波書店、1999年
芦部信喜『憲法 第三版』岩波書店、2004年(2002年 第1刷)
有地亨『家族はかわったか』有斐閣、1993年
安溪真一、矢吹省二『日本的父性の発見』有斐閣、1989年
伊藤淑子『家族の幻想—アメリカ映画・文芸作品にみる家族論』大正大学出版会、2004年
石田光規『孤立の社会学—無縁社会の処方箋』勁草書房、2011年
井上ひろし『寅さん大全』筑摩書房、1993年、224頁。
岩崎昶『映画芸術史』ゆまに書房、2004年
岩本憲児(編)『占領下の映画—開放と検閲 日本映画史叢書①』森話社、2009年
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
岩本憲児(他)(編)『「新」映画理論集成— ①歴史/人種/ジェンダー』
フィルムアート社、2002年(1998年初版発行)
E.ANN KAPLAN(水口紀勢子 訳)『母性を読む—メロドラマと大衆文化にみる母性像』
勁草書房、2000年
上野千鶴子『家父長制と資本制—マルクス主義フェミニズムの地平』岩波書店、2009年
上野千鶴子『ナショナリズムとジェンダー』青土社、1998年
上野千鶴子『近代家族の成立と終焉』岩波書店、1994年
鶴飼正樹(他)(編)『戦後日本の大衆文化』昭和堂、2000年
梅原猛(編)『日本とは何なのか』日本放送出版協会、1990年
瓜生忠夫『日本の映画』岩波書店、1956年
ヴィム・ヴェンダース『映像イメージの論理』河出書房新社、1992年
江藤淳『閉された言語空間—占領軍の検閲と戦後日本』文藝春秋、1994年
江藤淳『成熟と喪失—”母”の崩壊』講談社、1993年
大日方純夫(編)『家族史の展望』吉川弘文館、2002年
岡野八代(他)『自由への問い7 家族—新しい「親密圏」を求めて』岩波書店、2010年
岡宏子(他)(編)『親子関係の理論2—家族と社会』岩崎学術出版社、1985年
小熊英二『<民主>と<愛国>』新曜社、2002年
小倉敏彦『赤面と純情』廣濟堂出版、2002年
落合恵美子『親密圏と公共圏の再編成』京都大学学術出版会、2013年
落合恵美子『近代家族の曲がり角』角川書店、2000年
落合恵美子『21世紀の家族へ』(新版)、有斐閣、1997年

加藤幹郎『日本映画論 1933-2007——テキストとコンテキスト』岩波書店、2011年
 加藤幹郎『映画ジャンル論』平凡社、1996年
 鹿野政直『戦前・「家」の思想』創文社、1983年
 河合隼雄（編）『「個人」の探求——日本文化のなかで』日本放送出版協会、2003年
 河合隼雄『源氏物語と日本人』講談社、2003年
 河合隼雄『母性社会日本の病理』講談社、1998年
 河合隼雄『母性社会日本の病理』講談社、1997年
 河合隼雄『日本人とアイデンティティ』講談社、1995年
 河合隼雄『昔話の深層』講談社、1994年
 河合隼雄『昔話と日本人の心』岩波書店、1991年
 河合隼雄『河合隼雄全対話Ⅲ 父性原理と母性原理』第三文明社、1989年
 川島武宜『日本社会の家族的構成』岩波書店、2000年
 姜尚中『生と死についてわたしが思うこと』朝日新聞出版、2013年
 姜尚中『愛の作法』朝日新聞出版、2011年
 姜尚中・森巢博『ナショナリズムの克服』集英社、2002年
 姜尚中『東北アジア共同の家をめざして』平凡社、2001年
 姜尚中（編）『ポストコロニアリズム』作品社、2001年
 姜尚中・吉見俊哉『グローバル化の遠近法—新しい公共空間を求めて』岩波書店、2001年
 姜尚中『オリエンタリズムの彼方へ』岩波書店、1996年
 姜信子『日韓音楽ノート』岩波書店、1998年
 木寄正弘『男はつらいよ パーフェクト・ガイド』日本放送出版協会、2005年
 城戸四郎『日本映画傳』文藝春秋新社、1956年
 木下謙治（他）『新版 家族社会学——基礎と応用』九州大学出版会、2008年
 貴田庄『小津安二郎の食卓』筑摩書房、2003年
 木戸功『概念としての家族——家族社会学のニッチと構築主義』新泉社、2010年
 木村尚三郎『家族の時代——ヨーロッパと日本』新潮社、1990年
 慶應義塾大学経済学部『家族へのまなざし』弘文堂、2001年
 現代日本文化論『体験としての異文化』岩波書店、1997年
 是枝裕和（他）『そして父になる』宝島社、2013年
 近藤耕人『映像言語と想像力』三一書房、1971年
 斉藤純一『親密圏のポリティクス』ナカニシヤ出版、2003年
 坂本佳鶴恵『＜家族＞イメージの誕生』新曜社、1997年
 佐藤忠男『小津安二郎の芸術』（完本）、朝日新聞社、2000年
 佐藤忠男『日本映画の巨匠たち①』学陽書房、1996年
 佐藤忠男『みんなの寅さん』朝日新聞社、1992年
 佐藤忠男（他）（編）『戦後映画の展開』（講座日本映画5）岩波書店、1987年

佐藤忠男『日本映画と日本文化』未来社、1987年

佐藤忠男『家庭の甦りのために——ホームドラマ論』筑摩書房、1978年

思想の科学研究会（編）『日本占領軍：その光と影：共同研究』現代史出版会、1978年

品田知美『家事と家族の日常生活——主婦はなぜ暇にならなかったのか』学文社、2007年

清水晶『戦争と映画』社会思想社、1994年

松竹株式会社映像版權室（編）『小津安二郎映畫讀本』フィルムアート社、2003年

J. ハーバーマス 三島憲一（編訳）『近代未完のプロジェクト』岩波書店、2000年

ジャン＝ミシェル・フロドン（野崎敏 訳）『映画と国民国家』岩波書店、2002年

女性史総合研究会（編）『日本女性生活史』（第4巻 近代）、東京大学出版会、1990年

女性史総合研究会（編）『日本女性生活史』（第5巻 現代）、東京大学出版会、1990年

ジョン・ダワー『敗北を抱きしめて（上）』岩波書店、2001年

ジョン・ダワー『敗北を抱きしめて（下）』岩波書店、2001年

杉野健太郎（編）『映画のなかの社会／社会のなかの映画』ミネルヴァ書房、2011年

鈴木裕子『女と「戦後50年」』未来社、1995年

生命保険文化センター（編）『ゆれ動く現代家族』日本放送出版協会、1984年

芹沢俊介『家族という意志』岩波書店、2012年

芹沢俊介『戦後社会の性と家族』白川書院、1977年

芹沢俊介『宿命と表現』冬樹社、1973年

千田有記『日本型近代家族』勁草書房、2011年

多賀太『男らしさの社会学——揺らぐ男のライフコース』世界思想社、2006年

竹前栄治『占領戦後史』岩波書店、2002年

橋本俊詔『無縁社会の招待——血縁・地縁・社縁はいかに崩壊したか』
株式会社 PHP 研究所、2011年

田中寿美子『女性解放の思想と行動——戦後編』時事通信社、1975年

田中寿美子『女性解放の思想と行動——戦前編』時事通信社、1975年

田中真砂子（他）編『国民国家と家族・個人』早稲田大学出版部、2005年

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

田中眞澄『小津安二郎周游』文藝春秋、2003年

田中眞澄『小津安二郎全発言 1933～1945』泰流社、1987年

谷川建司『アメリカ映画と占領政策』京都大学学術出版会、2002年

田端泰子（他）編『ジェンダーと女性』早稲田大学出版部、1998年

千葉伸夫『小津安二郎と20世紀』国書刊行会、2003年

都築政昭『小津安二郎日記 無常とたわむれた巨匠』講談社、1993年

坪井秀人（他）『イメージとしての戦後』青弓社、2010年

T・フジタニ『天皇のページェント』（NHK ブックス 719）日本放送出版協会、1994年

デヴィッド・ボードウェル『小津安二郎 映画の詩学』青土社、1992年
 東京大学社会科学研究所『戦後改革——1 課題と視覚』東京大学出版会、1974年
 土居健郎『続「甘え」の構造』弘文堂、2001年
 土居健郎『「甘え」の構造』弘文堂、1993年
 ドナルド・リチー『小津安二郎の美学』フィルムアート社、1978年
 鳥山拓『テレビドラマ・映画の世界』早稲田大学出版部、1993年
 中澤千磨夫『小津安二郎・生きる哀しみ』PHP 研究所、2003年
 中島京子『小さいおうち』文藝春秋、2012年
 仲正昌樹『《日本の思想》講義——ネット時代に、丸山眞男を熟読する』作品社、2012年
 中村秀之『映像／言説の文化社会学』岩波書店、2003年
 中村雄二郎『中村雄二郎著作集 第二期 VI』岩波書店、2000年
 成田龍一（他）『感情・記憶・戦争』（近代日本の文化史8）岩波書店、2002年
 西清子『占領下の日本婦人政策』ドメス出版 1985年
 西川裕子『近代国家と家族モデル』吉川弘文館、1998年
 西川裕子『借家と持ち家の文学史』三省堂、2000年
 野々山久也『論点ハンドブック 家族社会学』世界思想社、2009年
 橋本健二（他）『家族と格差の戦後史 一九六〇年代日本のリアリティ』青弓社、2010年
 蓮實重彦（他）『国際シンポジウム 小津安二郎』朝日新聞社、2004年
 蓮實重彦『監督 小津安二郎 <増補決定版>』筑摩書房、2003年
 蓮實重彦『映画狂人、小津の余白に』河出書房新社、2001年
 蓮實重彦（他）『家族』東京大学出版会、1998年
 蓮實重彦『監督 小津安二郎』筑摩書房、1983年
 長谷正人『敗者たちの想像力 脚本家 山田太一』岩波書店、2012年
 長谷正人（他）『映画の政治学』青弓社、2003年
 長谷正人（他）（編訳）『アンチ・スペクタクル』東京大学出版会、2003年
 濱口恵俊（他）『寅さんと日本人』知泉書館、2005年
 浜野保樹『小津安二郎』岩波書店、1993年
 林道義『家族の復権』中央公論新社、2002年
 ハル・フォスター（編）『反美学——ポストモダンの諸相』勁草書房、1987年
 久武綾子（他）『家族データブック』有斐閣、1997年
 平野共余子『天皇と接吻——アメリカ占領下の日本映画検閲』草思社 1998年
 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、2004年（改訂版）
 福井紳一『戦後史をよみなおす』講談社、2011年
 ポール・シュレイダー 山本喜久男（訳）『聖なる映画』フィルムアート社、1981年
 文藝春秋（編）『日本映画ベスト150』文藝春秋、1989年
 槇石多希子（他）『変化する社会と家族』建帛社、1998年

真木悠介（見田宗介）『人間解放の理論のために』筑摩書房、1971年
 升本喜年『小津も絹代も寅さんも——城戸四郎のキネマの天地』新潮社、2013年
 松尾尊兌『大正デモクラシー』岩波書店、2001年
 松村泰子(他)（編）『メディアがつくるジェンダー』新曜社、1998年
 丸山真男『日本の思想』岩波書店、1961年
 見田宗介『定本 見田宗介著作集VI』岩波書店、2011年
 見田宗介『近代日本の心情の歴史』講談社、1967年
 ミツヨ・ワダ・マルシアーノ『「戦後」日本映画論一九五〇年代を読む』青弓社、2012年
 宮台真司(他)『サブカルチャー神話解体』筑摩書房、2007年
 宮村治雄『丸山真男『日本の思想』精読』岩波書店、2001年
 牟田和恵『戦略としての家族』新曜社、1996年
 森岡清美『現代家族の社会学』日本放送出版協会、1987年
 森岡清美・山根常男『家と現代家族』培風館、1976年
 矢木公子『イデオロギーとしての母性』城西大学女子短期大学部、1991年
 山田昌弘『迷走する家族——戦後家族モデルの形成と解体』有斐閣、2005年
 山田昌弘『家族というリスク』勁草書房、2001年
 山田昌弘『家族のリストラクチュアリング』新曜社、1999年
 山田昌弘『近代家族のゆくえ』新曜社、1994年
 山根常男『ゆれ動く現代家族』日本放送出版協会、1984年
 山村賢明『日本人と母——文化としての母の観念についての研究』東洋館出版社、1978年
 (1971年初版)
 山田洋次『男はつらいよ大全』(上)、中央公論新社、2002年
 山田洋次『男はつらいよ大全』(下)、中央公論新社、2002年
 湯沢雍彦（他）『新版 データで読む家族問題』日本放送出版協会、2008年
 湯沢雍彦『データで読む家族問題』日本放送出版協会、2003年
 横山文野『戦後日本の女性政策』勁草書房、2002年
 吉田喜重『小津安二郎の反映画』岩波書店、1998年
 吉原和男（他）編『〈血縁〉の再構築』風響社、2000年
 吉見俊哉『カルチュラル・ターン、文化の政治学へ』人文書院、2003年
 吉見俊哉（編）『メディア・スタディーズ』せりか書房、2000年
 吉村英夫『山田洋次と寅さんの世界』大月書店、2012年
 吉村英夫『完全版「男はつらいよ」の世界』集英社、2005年
 吉村英夫『松竹大船映画』創土社、2000年
 米山リサ『暴力・戦争・リドレス：多文化主義のポリティクス』岩波書店、2003年
 四方田犬彦『映画と表象不可能性』産業図書、2003年
 四方田犬彦『日本映画史100年』集英社、2000年

笠智衆『大船日記——小津安二郎先生の思い出』扶桑社、1991年

レイ・チョウ『プリミティヴへの情熱』青土社、1999年

若桑みどり『戦争がつくる女性像』筑摩書房 2000年

NHK放送文化研究所(編)『現代日本人の意識構造』日本放送出版協会、2000年

『日本大百科全書 24』小学館、1988年

『日本大百科全書 22』小学館、1988年

『日本国語大辞典〔縮刷版〕』第十巻、1988年

<雑誌>

『映画学』(第12号) 1998年

(「反歴史」映画から「非歴史」映画へ——小津安二郎の変貌)、中山信子)

『映画芸術』444号、2013年8月(連続斗論⑥『東京物語』と『東京家族』)

『映画芸術』426号、2009年2月(特集『男はつらいよ』と1969年)

『映画時報』678号、2011年4月-5月号(「松竹、山田洋次作品「東京家族」製作延期」)

『映画春秋』1949年8月号(「作品研究——青い山脈」、三宅成也)

『映画春秋』(第20号)、1948年12月号(「小津と吉村の作品」、津村秀夫)

『映画春秋』(第17号)、1948年8月号(「溝口健二「夜の女たち」と悪の感覚、津村秀夫)

『映画春秋』(第14号)、1948年5月号(「作家掌篇」、小津安二郎)

『映画春秋』(第6号)、1947年(「小津安二郎と黒沢明」、登川直樹)

『映画春秋』(第4号)、1947年(「小津安二郎抄論」、滋野辰彦)

『映画世界』1949年11月号(「Screenful——人物焦点(高峰秀子)」)、市井兒)

『映画世界』1949年7月号(「Screenful——人物焦点(原節子)」)、市井兒)

『季刊リュミエール 11』1998年(春)

『季刊リュミエール 12』1998年(夏)

『季刊リュミエール 13』1998年(秋)

『キネマ旬報』(No.1631)、2013年3月下旬号(「映画を見ればわかること」、川本三郎)

『キネマ旬報』(No.1628)、2013年1月下旬号(「山田洋次×渡辺浩 大船の話をしよう」)

(「橋爪功〔インタビュー〕」、(山田洋次の世界としての「東京家族」、石飛徳樹)

『キネマ旬報』(No.1581)、2011年4月下旬号(山田洋次「東京家族」)

『キネマ旬報』(No.1516)、2008年9月下旬号

(「寅さん、おかえり! 「男はつらいよ」40周年記念大特集」)

『キネマ旬報』1964年2月増刊号(「ヨーロッパは小津ブーム」、牛原虚彦)、

(「小津安二郎と日本映画」、岩崎昶)

『キネマ旬報』(No 138)、1956年2月上旬号

(「技法における思想——小津安二郎の場合」、佐藤忠男)

『キネマ旬報』(No.72)、1949年12月下旬号
『キネマ旬報』(No.69)、1949年 秋季特大号(「日本映画を動かす30人——小津と溝口」)
『キネマ旬報』(No.68)、1949年10月下旬号(「特集映画批評——晩春」、北川冬彦(他))
『キネマ旬報』(No.64)、1949年8月下旬号(「晩春読後感」、菅見恒夫)
『キネマ旬報』(No.62)、1949年7月下旬号(「日本映画紹介——晩春」)
『キネマ旬報』(No.35)、1948年6月上旬号(「日本映画紹介——風の中の牝雞」)
『キネマ旬報』(No.25)、1948年 新年特大号(「敗戦後の日本映画」、北川冬彦)
『キネマ旬報』(No.24)、1947年12月特大号(「性格と表情」、小津安二郎)
『キネマ旬報』(No.22)、1947年11月上旬号(「新人論壇——小津安二郎論」、羽根廉作)
『キネマ旬報』(No.19)、1947年9月特大号
(「特集 日本映画監督論——小津安二郎」、岩崎昶)
『キネマ旬報』(No.12)、1947年(「日本映画紹介——長屋紳士録」、「長屋紳士録と小津」)
『キネマ旬報』(No.9)、1947年(「日本映画批評——わが青春に悔なし」、北川冬彦)
『言語文化』(第18号) 明治学院大学言語文化研究所、2001年
『新映画』8、1946年(「小津安二郎論——作家の系図6」、有波米太)
『BRUTUS』(No.767)、2013年12月1日号(「小津の入り口」)
『Communication INQUIRIES No.3』(株) 電通総研、2004年10月
『Communication INQUIRIES No.2』(株) 電通総研、2003年12月
『Communication INQUIRIES No.1』(株) 電通総研、2003年9月
『SHOKUN』2004年7月(「百一年目の小津安二郎」、田中眞澄)
『KAWADE 夢ムック(文藝別冊)「山田太一」』河出書房新社、2013年5月

<新聞>

朝日新聞 1971年12月6日/1971年5月4日/1969年6月27日/1949年9月23日
映画サークル 1949年10月1日
大阪朝日(夕刊) 1951年9月27日
カンサイ 1973年12月23日/1972年4月14日
国際新聞 1953年11月6日
サンケイ新聞 1973年6月20日
サンケイスポーツ 1974年1月6日
サンデー毎日 1949年10月2日
産業経済新聞 1953年9月25日夕刊/1951年10月7日
週刊毎日 1970年9月11日
新大阪新聞 1957年4月24日
スポーツニッポン 1972年9月18日

スポニチ 1971年5月1日
デイリースポーツ 1971年10月23日
デイリー新聞 1971年4月26日
電産新聞 1949年9月21日
東京新聞 1973年1月6日／1971年9月20日
東京スポーツ 1972年3月28日／1972年12月27日
東京タイムズ 1972年1月9日
内外タイムス 1971年5月4日／1971年5月1日
日刊新聞（大阪）1972年6月4日／1970年7月23日
日刊スポーツ 1947年5月21日
福井新聞 1970年1月15日
報知新聞 1973年1月7日／1970年1月20日
毎日経済新聞（韓国）、2013年12月19日
毎日新聞 1956年1月29日
夕刊フジ 1973年1月11日／1971年5月2日
読売新聞 1953年11月9日

<その他>

小津安二郎 DVD-BOX 第一集、松竹株式会社、2003年
小津安二郎 DVD-BOX 第二集、松竹株式会社、2003年
小津安二郎 DVD-BOX 第三集、松竹株式会社、2003年
小津安二郎 DVD-BOX 第四集、松竹株式会社、2003年
寅さん BOOK 1 [1～24作] NHK
寅さん BOOK 2 [25～48作] NHK
松竹映画プレス No.8 『晩春』（松竹大谷図書館所蔵）
松竹映画プレス No.188 『麦秋』（松竹大谷図書館所蔵）
松竹映画プレス No.252 『お茶漬の味』（松竹大谷図書館所蔵）
松竹映画プレス No.335 『東京物語』（松竹大谷図書館所蔵）
松竹映画プレス 『早春』（松竹大谷図書館所蔵）
松竹映画プレス No.593 『東京暮色』（松竹大谷図書館所蔵）
松竹映像プレス 『東京家族』（松竹大谷図書館所蔵）
時事通信、1949年9月26日（松竹刊行）

2. 映像資料

- 今井正『青い山脈』東宝（1949）
依笠貞之助『女優』東宝（1947）
依笠貞之助『或る夜の殿様』東宝（1946）
小津安二郎『学生ロマンス若き日』松竹（1929）
小津安二郎『和製喧嘩友達』松竹（1929）
小津安二郎『大学は出たけれど』松竹（1929）
小津安二郎『学生ロマンス若き日』松竹（1929）
小津安二郎『突貫小僧』松竹（1929）
小津安二郎『朗かに歩め』松竹（1930）
小津安二郎『落第はしたけれど』松竹（1930）
小津安二郎『その夜の妻』松竹（1930）
小津安二郎『淑女と髯』松竹（1931）
小津安二郎『東京の合唱』松竹（1931）
小津安二郎『生れてはみたけれど』松竹（1932）
小津安二郎『青春の夢いまいづこ』松竹（1932）
小津安二郎『東京の女』松竹（1933）
小津安二郎『非常線の女』松竹（1933）
小津安二郎『出来ごころ』松竹（1933）
小津安二郎『母を恋はずや』松竹（1934）
小津安二郎『浮草物語』松竹（1934）
小津安二郎『東京の宿』松竹（1935）
小津安二郎『鏡獅子』松竹（1936）
小津安二郎『一人息子』松竹（1936）
小津安二郎『淑女は何を忘れたか』松竹（1937）
小津安二郎『戸田家の兄妹』松竹（1941）
小津安二郎『父ありき』松竹（1942）
小津安二郎『長屋紳士録』松竹（1947）
小津安二郎『風の中の牝雞』松竹（1948）
小津安二郎『晩春』松竹（1949）
小津安二郎『宗方姉妹』新東宝（1950）
小津安二郎『麦秋』松竹（1951）
小津安二郎『お茶漬の味』松竹（1952）
小津安二郎『東京物語』松竹（1953）
小津安二郎『早春』松竹（1956）

小津安二郎『東京暮色』松竹（1957）
小津安二郎『彼岸花』松竹（1958）
小津安二郎『お早よう』松竹（1959）
小津安二郎『浮草』大映（1959）
小津安二郎『秋日和』松竹（1960）
小津安二郎『小早川家の秋』宝塚（東宝）（1961）
小津安二郎『秋刀魚の味』松竹（1962）
木下恵介『大曾根家の朝』松竹（1946）
木下恵介『わが恋せし乙女』松竹（1946）
木下恵介『不死鳥』松竹（1947）
木下恵介『女』松竹（1948）
木下恵介『肖像』松竹（1948）
木下恵介『破戒』松竹（1948）
木下恵介『お嬢さん乾杯』松竹（1946）
木下恵介『破れ太鼓』松竹（1949）
木下恵介『カメルン故郷に帰る』松竹（1951）
木下恵介『日本の悲劇』松竹（1953）
木下恵介『女の園』松竹（1954）
黒澤明『(続)姿三四郎』東宝（1945）
黒澤明『わが青春に悔なし』東宝（1946）
黒澤明『素晴らしき日曜日』東宝（1947）
黒澤明『酔いどれ天使』東宝（1948）
黒澤明『醜聞』松竹（1950）
黒澤明『羅生門』大映（1950）
黒澤明『虎の尾を踏む男たち』東宝（1952）
黒澤明『生きる』東宝（1952）
黒澤明『七人の侍』東宝（1954）
五所平之助『今ひとたびの』東宝（1947）
溝口健二『名刀美女丸』松竹（1945）
溝口健二『女性の勝利』松竹（1946）
溝口健二『歌麿をめぐる五人の女』松竹（1946）
溝口健二『女優須磨子の恋』松竹（1947）
溝口健二『夜の女たち』松竹（1948）
溝口健二『わが恋は燃えぬ』松竹（1949）
溝口健二『雪夫人絵図』新東宝（1950）
溝口健二『お遊さま』大映（1951）

溝口健二『武蔵野夫人』東宝（1951）
溝口健二『西鶴一代女』松竹（1952）
成瀬巳喜男『銀座化粧』新東宝（1951）
成瀬巳喜男『めし』東宝（1951）
山田洋次『馬鹿まるだし』松竹（1964）
山田洋次『いいかげん馬鹿』松竹（1964）
山田洋次『馬鹿が戦車でやって来る』松竹（1964）
山田洋次『運が良けりゃ』松竹（1966）
山田洋次『なつかしい風来坊』松竹（1966）
山田洋次『喜劇一発勝負』松竹（1967）
山田洋次『ハナ肇の一発大冒険』松竹（1968）
山田洋次『吹けば飛ぶよな男だが』松竹（1968）
山田洋次『喜劇一発大必勝』松竹（1969）
山田洋次『男はつらいよ』松竹（1969）
山田洋次『続・男はつらいよ』松竹（1969）
山田洋次『男はつらいよ 望郷篇』松竹（1970）
山田洋次『家族』松竹（1970）
山田洋次『男はつらいよ 純情篇』松竹（1971）
山田洋次『男はつらいよ 奮闘篇』松竹（1971）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎恋歌』松竹（1971）
山田洋次『男はつらいよ 柴又慕情』松竹（1972）
山田洋次『故郷』松竹（1972）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎夢枕』松竹（1972）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎忘れな草』松竹（1973）
山田洋次『男はつらいよ 私の寅さん』松竹（1973）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎恋やつれ』松竹（1974）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎子守唄』松竹（1974）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎相合い傘』松竹（1975）
山田洋次『同胞』松竹（1975）
山田洋次『男はつらいよ 葛飾立志篇』松竹（1975）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎夕焼け小焼け』松竹（1976）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎純情詩集』松竹（1976）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎と殿様』松竹（1977）
山田洋次『幸福の黄色いハンカチ』松竹（1977）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎頑張れ！』松竹（1977）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎わが道をゆく』松竹（1978）

山田洋次『男はつらいよ 噂の寅次郎』松竹（1978）
山田洋次『男はつらいよ 翔んでる寅次郎』松竹（1979）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎春の夢』松竹（1979）
山田洋次『遙かなる山の呼び声』松竹（1980）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎ハイビスカスの花』松竹（1980）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎かもめ歌』松竹（1980）
山田洋次『男はつらいよ 浪花の恋の寅次郎』松竹（1981）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎紙風船』松竹（1981）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎あじさいの恋』松竹（1982）
山田洋次『男はつらいよ 花も嵐も寅次郎』松竹（1982）
山田洋次『男はつらいよ 旅と女と寅次郎』松竹（1983）
山田洋次『男はつらいよ 口笛を吹く寅次郎』松竹（1983）
山田洋次『男はつらいよ 夜霧にむせぶ寅次郎』松竹（1984）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎真実一路』松竹（1984）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎恋愛塾』松竹（1985）
山田洋次『男はつらいよ 柴又より愛をこめて』松竹（1985）
山田洋次『男はつらいよ 幸福の青い鳥』松竹（1986）
山田洋次『男はつらいよ 知床慕情』松竹（1987）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎サラダ記念日』松竹（1988）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎心の旅路』松竹（1989）
山田洋次『男はつらいよ ぼくの伯父さん』松竹（1989）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎の休日』松竹（1990）
山田洋次『息子』松竹（1991）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎の告白』松竹（1991）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎の青春』松竹（1992）
山田洋次『学校』松竹（1993）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎の縁談』松竹（1993）
山田洋次『男はつらいよ 拝啓 車寅次郎様』松竹（1994）
山田洋次『男はつらいよ 寅次郎 紅の花』松竹（1995）
山田洋次『学校 II』松竹（1996）
山田洋次『学校 III』松竹（1998）
山田洋次『たそがれ清兵衛』松竹（2002）
山田洋次『隠し剣 鬼の爪』松竹（2004）
山田洋次『武士の一分』松竹（2006）
山田洋次『母べえ』松竹（2008）
山田洋次『おとうと』松竹（2010）

山田洋次『東京家族』松竹（2013）
山田洋次『小さいうち』松竹（2014）
山本薩夫、亀井文夫『戦争と平和』東宝（1947）
吉村公三郎『安城家の舞踏会』松竹（1947）
吉村公三郎『誘惑』松竹（1948）
吉村公三郎『わが生涯のかがやける日』松竹（1948）
吉村公三郎『嫉妬』松竹（1949）
吉村公三郎『偽れる盛装』松竹（1951）

<その他>

『桃太郎の海鷲』（アニメーション 37 分）、芸術映画社（1942）
『学徒出陣』（15 分）、文部省（1943）
『戦ふ小国民 その四 都会教場』（18 分）、通信映画社（1944）
『わたし達はこんなに働いている』（18 分）、朝日映画社（1945）
『ムクの木の話』（アニメーション 20 分）、東宝教育映画（1947）
『子ども議会』（19 分）、東宝教育映画（1947）
『この妻の願いを』（10 分）、日本映画社（1949）
『清らかに美しく』（22 分）、日本映画社（1949）
『はえのいない町』（12 分）、岩波映画社（1950）

