

小津作品から見る社会、社会から見る小津作品

—— 小津安二郎における家族・感情の表出に関する社会学的考察 ——

叶 堂 隆 三

目 次

はじめに

1. 小津作品と家族の崩壊
2. 社会的存在としての映画と小津作品の輪郭
3. 第二次世界大戦後の作品における感情の表出
4. 高度経済成長期の作品における感情の表出
5. 小津作品と社会

はじめに

小津安二郎は、20世紀中葉に活躍した映画監督である。代表作の『東京物語』（1953年）は、2012年、英国映画協会発行の雑誌『サイト・アンド・サウンド』における世界の映画監督の投票部門で第1位に選ばれている。また日本経済新聞（2012年8月2日）によれば、『晩春』（1949年）も同誌の批評家の投票部門で第15位に選ばれている。

世界的に高い評価を得ている小津作品であるが、作品のテーマに関しては、長い間、「家族の崩壊」「家制度の解体」と一様に論評され、今日に至るまで、それが通り相場である。しかし、主な批評の対象である第二次世界大戦後の作品を確認したところ、登場する大半の家族は、すでに当時、都市社会に一般的な核家族であって、伝統的な直系家族ではない。そのため、なぜイエ制度の解体や家族の崩壊とラベルが貼られるのか不思議である⁽¹⁾。その一方で、家族の解体や崩壊という語を連想させる場面が数多く存在するのも事実である。実際、抑制的、禁欲的映像に特徴のある小津作品にあって、主要な場面で若い女性（ヒロイン等）が悲しみの感情を表出し、爆発させるシーンが多く見られる。そうしたシーンは、静謐な小津作品のコンティヌィティを断絶させ、観客に違和感を覚えさせる映像といえる。

本稿の目的は、小津作品において静謐あるいはユーモラスなコンティヌィティを断絶させるほどの感情の表出の場面に着目し、その社会的特徴を考察す

ることにある。この作業に先立ち、まず家族の崩壊や家制度の解体という小津作品に対する神話の検証を試みる。次に、社会的存在としての小津作品の輪郭を示すと同時に、映画に対する社会的視点について言及する。その上で、第二次世界大戦後の松竹作品における感情表出のシーンを確認する。映画は、一面で時代の反射鏡であるものの、他面では産業システムが製造したフィクションでもある。最後に、映画の両面を視野に入れながら、小津作品の社会的特徴について検討していく。

1. 小津作品と家族の崩壊

小津作品の社会的特徴

小津安二郎（1903-63年）は生涯で54作の映画を撮っている。そのうち第二次世界大戦前の作品が39作、戦後の作品が15作である。その映像の特徴は、日本の伝統的な畳の生活に対応したロー・アングルで撮影されていること、また映像技法を極力限定した禁欲的、抑制的映像といわれる点である。また会話の場面では、エスタブリッシュ・ショットによる状況説明の後に映し出されるイマジナリー・ラインに反した正面からの人物のバスト・ショットの目



鎌倉市円覚寺の小津安二郎の墓（加来和典氏提供）

まぐるしいカット・バック（リバーズ・ショット）や「小津ごっこ」といわれ真似られることの多い、短い台詞のラリーも特徴である。

一方、社会的特徴は、小津作品の多く、とりわけ第二次世界大戦後の作品の多くが家族に焦点を当てている点である。さらに小津の家族の描写に関して、多くの識者が、作品の主題を家族の解体と見ていることである。四方田犬彦は『『晩春』(1949) 以来、舞台を鎌倉や山の手ブルジョワ家庭へと変更し、以前から携えていた達観の姿勢に一層の洗練を加えた『東京物語』(1953) で告げられているのは、家族制度のゆるやかなる解体にほかならない』（四方田 158 頁）と断言する。蓮實重彦も、晦渋な表現ながら、「昭和という歴史的一時期における日本の市民階級が体験した家族の形成と崩壊」（蓮實 16 頁）という現象が小津作品の断片であると語り、ドナルド・リッチも「主要な題材としては日本の家庭、主要なテーマとしてはその崩壊しか扱わなかった。彼

が監督した 53 本の劇映画に、崩壊しつつある日本の家庭があらわれている」（リッチ 22 頁）と断定する。

しかし、そもそも四方田等が語る「家族制度の解体」「市民階級が体験した家族の崩壊」とは、何なのだろうか。小津安二郎の生きた時代から推測される、家族制度の解体という表現は、農家に典型に見られた直系的成員性をもつ伝統的家族である「家＝イエ」が、「核家族」に転換していく状況である。一方、家族の崩壊とは夫婦の不和、親子の対立・断絶等の危機状況の結果、離婚や家族員の他出が生じ単身・少人数となった状況を指す表現である。

家族制度の解体・家族の崩壊が、どう描かれているのか？

では、第二次世界大戦後の小津作品において家族制度の解体や家族の崩壊は、どのように映像化されているのだろうか。表 1 は、松竹映画で製作された

表 1 第二次世界大戦後の小津作品（松竹映画）

	作品名	制作年	家族形態				映画における家族関係の変容	
			家族類型	家族状況	不在者	不在の理由	変容の状況	家族員
1	長屋紳士録	1947年	—	単身	不明	不明	孤児を預かる。養子を求める。	1 → 1
2	風の中の牝鶏	1948年	核家族	妻子	夫	戦争	夫が復員する。	2 → 3
3	晩春	1949年	核家族	父・娘	妻	不明	娘が結婚する。	2 → 1
4	麦秋	1951年	直系家族	父母・長男夫婦・娘・長男の長男・次男	—	—	娘が結婚し、父母が帰郷する。その結果、核家族に転じる。	7 → 4
5	お茶漬の味*	1952年	核家族	夫婦	—	—	夫婦関係が修復する。	2 → 2
6	東京物語	1953年	核家族	夫婦・次女	長男・長女・次男・三男	長男・長女・三男は都会に他出。次男は戦死	妻が死去する。	3 → 2
7	早春	1956年	核家族	夫婦	子ども	幼児期に病死	山間地に転勤する。	2 → 2
8	東京暮色	1957年	核家族	父・次女	母・長男・長女	母は他出、長女は夫と不仲、長男は死去	次女が死に、長女は夫の元に戻る。	2 → 1
9	彼岸花	1958年	核家族	夫婦・長女・次女	—	—	父に結婚を反対されていた長女が結婚する。	4 → 3
10	お早よう	1959年	核家族	夫婦・長男・次男	—	—	親子関係が修復する。	4 → 4
11	秋日和	1960年	核家族	母・娘	父	7年前に病死	娘が結婚する。	2 → 1
12	秋刀魚の味	1962年	核家族	父・長女・次男	母・長男	母は死去、長男は別世帯。	娘が結婚する。	3 → 2
-	生まれてはみたけれど	1932年	核家族	父母・長男・次男	—	—	親子関係が修復する。	4 → 4
-	出来ごころ	1933年	核家族	父・息子	母	不明	父が旅立つものの、子どもに会いに戻ろうとする。	2 → 2

注：作品は松竹映画で製作された第二次世界大戦後の作品である。
 *：お茶漬の味は第二次世界大戦前に企画された作品である。
 -：は参考の第二次世界大戦前の作品の一部である。

戦後の作品と戦前の2作の主人公の家族状況を示したものである。

まず、家族制度の解体についてである。戦後の12作中で直系家族は、実は、1家族に過ぎない。その一方、戦前の2作を含めて、それ以外の小津作品の主人公の家族は、核家族として登場する。戸田貞三は、第1回国勢調査で核家族が多数を占めた理由の一つが、直系家族の一時的変形にあったと指摘している（戸田246-8頁）。この指摘に留意する必要があるものの、主人公の多くは東京やその郊外に住む新中間層（サラリーマン）、戦前・戦争直後は集合住宅に住む職人等であり、祖父母世代が死去したことで直系家族が一時的に核家族として出現している可能性は非常に低いのである。

次に、家族の崩壊についてである。小津作品には、直系家族・核家族ともに成員が充足している家族とともに、父子あるいは母子の当時の用語を用いれば「欠損家族」や単身世帯の家族・世帯が存在している。しかし成員が充足している前者の家族の場合も、何らかの事情で家族員が不在という状況が設定され、何らかの家族員の不在を前提にする作品が大半である。

その一方で、映画の展開とともに、家族類型に変化をもたらす問題状況の発生は、『東京暮色』の父娘の二人世帯において、次女の死による単身世帯の誕生にとどまる。『晩春』『秋日和』では、父娘・母娘の二人家族の単身世帯への転化があるものの、それは娘の結婚という慶事の結果である。そのため、この娘の結婚に至る2作の親子のやりとりを単に家族の葛藤・不和と見るのは、表面的であろう。とはいえ、この2作品に加えて、『麦秋』『彼岸花』『秋刀魚の味』の5作品においても、娘の結婚が作品を大きく展開させるモチーフになっている。そのため、慶事である娘の結婚が家族の解体を結果しないにしても、時として、家族に問題や波乱を生じさせる事象として描かれているといえる。

こうした小津の戦後の作品の検証から判明するのは、今日に至るまで通り相場とされる家族制度の解体や家族の崩壊という小津作品に対する社会的言説—さらには、小津神話—に相違して、多くの作品の展開において、実際は、家族の形態に大きな変化が生じることは少なく、せいぜい同じ形態の家族の縮小にとどまっていることである。

小津作品における悲しみ—禁欲的、抑制的映画における過剰な感情の表出—

そのため、小津作品の社会性を探求するには、これまでの言説の上にはなく、作品の映像的特徴から社会性を探求する視点が求められよう。この作業に関して、前出の映像的特徴が関連するため、吉田喜重と蓮實の映像の指摘を紹介したい。吉田は映画監督の立場から、「映像の反復とズレ」（吉田44-45頁）を指摘し、蓮實は、「食べること」「着替えること」「住むこと」「見ること」「立ちどまること」「晴れること」「憤ること」「笑うこと」「驚くこと」の項目をかかげて、作品の映像的特徴に言及する。

これらの映像的視点、とりわけ蓮實が指摘する日常生活項目に基づく観点を手がかりに、小津作品の映像に着目していくことにする。本稿では、小津作品の社会的特徴の解明をめざす糸口として、小津作品のコンティヌィティの破綻への着目することにした。

小津作品の映像的特徴は、しばしば「枯淡」（小津安二郎 人と仕事刊行会595頁、以下刊行会と略称）として語られる禁欲的、抑制的な展開と美的な調和によって生み出される映像である。大映のカメラマンの宮川一夫は、小津の後輩監督である山中貞夫が、ワンカット、ワンカットが「額の中の一コマの絵だ」と言っていたことを引き合いにして、小津の作品も「それと通じるんじゃないかと思う」（刊行会309頁）と述べている。しかし、同時に小津の作品の特徴といえる点は、こうしたスチール写真的な美と調和の映像が、突如として、登場人物の過剰なまでの感情の表出によって破壊される点にある。

小津作品に登場する人物の感情の表出性、とりわけ「楽しさ」に関しては、蓮實の「笑うこと」に関する指摘にとどまらず、多くの批評家が指摘する通りである。しかし、「悲しみ」の感情の表出に関しては、蓮實にしても「驚くこと」の項目で、せいぜい「泣き崩れる」と言及する程度、と言うよりも「表情の零度」という表現を用いて、登場人物の感情の非表出性を小津作品の特徴としている（蓮實304頁）。

しかし、小津作品における悲しみの感情の表出は、映画の展開に明示されていない家族制度の解体や家

族の崩壊というあやふやな社会的特徴の指摘に比べれば、明らかな身体的表現として映像化されている行為であり、何よりも、小津自らのこだわりである禁欲的、抑制的コンティヌィティを中断してまでも提示された映像である。そのため、何らかの思いを有している映像と見ることは間違いのない理解であろう。

本稿の目的と構成

本稿では、こうした視点に立って、これまで小津作品の社会的特徴として指摘されてきた社会的言説（家族制度の解体・家族の崩壊）を継承せず、作品の登場人物が悲しみの感情を表出する映像の社会的分析を通して、小津作品の社会的特徴の一端を把握していくことをめざす。

まず、第2節で、小津作品の社会性の把握の方法についてふれる。すなわち、社会的存在である小津作品の輪郭を明らかにするとともに、フィクションである小津作品の有する社会性を把握する方法を模索する。次に、第3節・第4節において、映画制作の時期や主人公の社会性によって小津作品を4つに区分し、悲しみが表出されているシーンの社会的特徴を精査・分析していく。最後の第5節で、家族をテーマにする小津作品における悲しみの表出性を通して、小津作品から見た社会、小津作品と社会、そして社会から見た小津作品について考察していく。

2. 社会的存在としての映画と小津作品の輪郭

本節では、まず小津の映画作品をとりまく外在的状况、すなわち作品が商業映画として松竹映画によって製作・上映されたという側面を確認する。次に社会的存在としての映画に対する社会的視点の若干を紹介し、加えて小津作品に対する本稿の視点にふれたい。

社会的存在としての映画—松竹株式会社とホームドラマ—

小津監督は1923（大正12）年、松竹キネマ蒲田撮影所に撮影部助手として入社し、死去するまで松竹映画と監督として契約を結び、死去の前年（1962年）に最後の作品を製作した。この略歴の通り、小

津作品は松竹映画（会社名としては、松竹株式会社）と分かちがたい関係にあったといえよう。

松竹映画の前身である松竹キネマ部は、1920（大正9）年に設立され、翌年、松竹キネマ株式会社に改称する（中川右介 214-232 頁）。その後、1937（昭和12）年に映画・演劇・興行部門を統一し、松竹株式会社に改称する。

松竹キネマ部の誕生前（1912年）に設立された映画会社である日本活動フィルム株式会社（日活）は、興行（映画館）や外国映画の輸入業務をする総合映画会社で、制作から配給・興行までの垂直統合型のビジネス・モデルを構築していた（中川 190 頁）。松竹も日活のビジネス・モデルにならないが、まず東京都大田区蒲田に撮影所を設立し、アメリカからカメラマン等の技術スタッフを招聘し、興行に関して、翌年には、全国で直営館 14、歩合館 22、特約館 7 の映画館チェーンを確立する（中川 214-232 頁）。

松竹は関西における興行が基盤で、松竹キネマも興行的な色合いが強かったものの、小津の入社の翌年、東京帝大出身の城戸四郎が蒲田撮影所長に就任したことで、社風に変化が生じる。すなわち、城戸の就任後、松竹映画で「明朗活発な都会風現代劇を作ろうという機運が生じた。……ごく普通に生活している大学生やサラリーマンの喜怒哀楽を、いかにもありそうなこととして描くことが、求められ……やがて小市民のささやかな幸福を描くといった風に変化していった」（四方田 69-70 頁）という。浜野保樹によれば、「これまでの新派の流れを汲む湿っぽい映画からの離脱をはかろうとし……身近な出来事を明るく描くホームドラマを盛んに作りはじめる」（浜野 30 頁）のである。この路線の上で映画を製作した監督が牛原虚彦、五所平之助、斎藤寅次郎等の監督である。もっとも、小津自身が「金をかけないで、ボロがあまり出ないもの」というと、小市民ものですからね」とインタビューに答えているように、松竹がホームドラマを量産する理由には、会社の経済的事情があったといわれる（浜野 37 頁）。こうした松竹の社風の中で、小津も大学生やサラリーマン、さらに長屋の住民といった、いわゆる「小市民」ものの作品を製作し、その旗手の一人と見なされていく。

映像に対する社会的視点

小津関わった商業映画は、製作・配給・興行（上映）の各過程において、さまざまな形で社会に関係する社会的存在である。その一方で、商業映画の多くはフィクションであり、たとえドキュメンタリーであっても、監督等の制作者の関心や意図が色濃く反映されている。この点で、映画・映像を社会分析の資料にすることに躊躇する研究者は多い。

映画・映像に対する社会学的関心は、すでに1920年代・30年代のロバート・リンダの一連のミドルタウン研究に現れている。リンダは生活を変容させた発明品の一つを映画にとらえて、住民へのアンケートや聞き取り調査、図書館における映画関係の図書の貸し出しリスト等を通して、映画鑑賞の実態や映画の教育・家庭生活・宗教等への影響の実態の把握をめざした。またシカゴ学派のH・G・ブルーマーは、映画体験をコミュニケーションの観点からとらえ、受け手の模倣に研究の焦点を当てている（原田健一 40-55頁）。

1950年代・60年代になると、アメリカの大衆社会論・大衆文化論では、大衆文化の代表的存在の映画に、研究の目が向けられるようになる。この時期の基盤的関心は、アメリカ社会で進行する中間集団の弱化に関連する社会事象としてであった。デイビッド・リースマンの『孤独な群衆』の書名に象徴されるように、満員の映画館での映画の鑑賞は、実は、一人一人、原子化された孤独な観客が楽しむ娯楽と見なされた。その後、アン・スィドラーは、映画や小説における恋愛の描写に焦点を当て、宮廷風恋愛と結婚が結びつく恋愛結婚の誕生に関する優れた分析を発表している。またフランスでは、1950年代にロジェ・カイヨワが「死の表象—アメリカ映画における—」を著し、アメリカ映画における死、死後の世界に関する内容の分析から、他界イメージの変容を明らかにした。エドガール・モランも投射=同一化等の心理学的概念を用いて受け手研究を展開した（原田 17-21頁）。

フランクフルト学派においては、1930年代、ヴァルター・ベンヤミンが、写真と映画という複製芸術は芸術作品の宗教的・礼拝的価値を失墜させる一方、新たな遊戯空間を誕生させたにとらえた。1950年代には、マックス・ホルクハイマーとテオドール・アドルノが、映画を文化産業にとらえ、その商品性を

批判している（原田 22-27頁）。1960年代以降、フランクフルト学派の文化産業研究の影響を受けて、カルチュラル・スタディーズの潮流が生じ、この系譜に連なる多くの研究が生まれている。

次に、こうした映画・映像をテキストとするアプローチにふれたい。いち早く写真や映画を調査・研究に導入したのは人類学で、フィールドの住民の身体的特徴や行動が写真に記録されている。その後、数多くの写真は組み写真の手法でカテゴリー化されていく。1920年代には、ドキュメンタリー映画が製作される（長谷正人編 196-206）。また社会学においては、批判的マルクス主義をベースにして文化と社会の関連をめざすカルチュラル・スタディーズのアプローチが代表的である。さらにグローバル化の展開の一つとして、ハリウッド映画や途上国の映画に関心が向けられている。

しかし、これまでの映画への社会学的関心やアプローチは、映画の受容（受け手）や主題、社会秩序の統合等のシンボルとしての映画（長谷編 3頁）、さらに産業としての映画に焦点を当てた分析にとどまる。また映像に関する分析手法も、スチール写真を対象にするものが多く、流動性メディアには十分に目が向けられていない。実際、映画に代表される流動的映像自体に関心を向け、それを社会分析の対象にすることは容易なことではなかろう。

こうした制約の中で、小津の映画作品を「解読」するためには、ジェラルド・サトルズの用語として佐藤郁哉が紹介する「恥知らずの折衷主義」（佐藤 66頁）、つまりいくつかの分析手法を組合せるしか方法がないように思える。そのため、小津作品の分析では、前節で言及した小津作品の映像的、社会的特徴といえる感情、とりわけ悲しみの感情の表出に関する映像を計量的および表象的に把握するとともに、社会的存在としての映画という側面に留意しながら、小津作品の映像から社会的特徴を分析する方法をとりたい。

小津作品の輪郭

第3節と第4節で、小津作品の感情表出の場面に顕れた社会的特徴を検証する前に、小津作品の禁欲的、抑制的な映画の展開に調和しない過剰なまでの悲しみの感情の表出性に関連して、若干の記述や映像から小津作品を輪郭づけることにしたい。



小津安二郎のロー・アングルの再現 (加来和典氏提供)

①映像技法の特徴—アメリカ映画の技法の残存と放棄—

松竹に入社する以前から、小津はアメリカ映画に親しみ、強い影響を受けてきた。それは、旧制中学時代にT・H・インスの『シヴィリゼーション』(1916年)を見て、「ひとつ映画監督になってやろうと思った」(フィルムアート社18頁)と語っていることからもうかがえる。とりわけ大きな影響を受けたのは、サイレント映画時代から活躍してきたエルンスト・ルビッチやキング・ヴィダーといわれている。その影響の大きさは、第二次世界大戦前の小津作品の『結婚学入門』(1930年)や『出来ごころ』(1933年)がルビッチの『結婚哲学』やヴィダーの『チャンプ』の翻案と見られていること、小津の戦後の作品の『麦秋』のタイトルが、ヴィダーの作品と同一であることからもうかがえよう。

映画技法に関して、まず小津作品の最大の特徴とされるのが、ロー・アングルである。小津作品のカメラを長く担当した厚田雄春は座談会の場で、小津が「日本人の生活様式から言って、ロー・ポジションが一番適当だとおれには思える。……『心配するな、それは日本人独特のものだ』と言ってつらぬいた」(刊行会309頁)と語る一方で、撮影助手をしていたころに、ウィリアム・A・ウェルマンの作品がロー・ポジションであることを小津に告げたところ、「むこうでもやってるな」と笑っていたとも打ち明けている(刊行会309頁)。また松竹映画の伝統と見ている批評家も多く、小津独特といわれるロー・アングルであるものの、その系譜性は明確とはいえない。

小津作品の特徴であるカット・バックとエンブレ

ィ・ショットは、明らかにアメリカ映画の技法であり、戦後の小津映画に残存し、特徴となった技法である。一方、フェイド・インとフェイド・アウトについては、「あれはカメラの属性で、映画の文法でありゃしない」(刊行会453頁)と小津が述べているように、『生まれてはみたけれど』(1932年)以後は用いていない。クローズ・アップは、戦前の『その夜の妻』(1930年)や『東京の女』(1933年)等で見られたものの、戦後の作品のカット・バックではバスト・ショットが用いられ、クローズ・アップは用いられていない。また移動撮影に関しては、戦後の『長屋紳士録』『晩春』等で大胆に用いられているが、しだいに用いられることが減っていく。

②松竹映画における小津作品

小津の監督第1作の時代劇『懺悔の刃』(1927年)もアメリカ映画(リチャード・ウォーレスの『キック・イン』)の翻案といわれ、現代ものに転じてからも「バタ臭い」作風といわれた。しかし戦前から、小津作品に対する松竹映画の芸術的評価は高く、「小津は戦前から、娯楽映画だけに力を入れてきた松竹の、ベストテンや芸術祭のための芸術要員のように使われてきた」(浜野96頁)という。

実際、評論家の受けはよかったものの、長い間、興行的な貢献は高いものではなかった。しかし、戦前の『戸田家の兄妹』や戦後の作品において、しだいに興行的に成功していき、さらに非常に長い年数にわたって、日本国内や世界各国で作品が繰り返し上演され、結果的には、多様な世代、多様な文化に属する非常に多くの人が接する映画になっている。

③抑制的映像における過剰な表現—小津による感情の演出—

戦後の小津の作品に特徴なスチール写真的といえる映像美と枯淡とした展開を突如として崩すような悲しみの感情の表出もまた、戦前から小津作品に見られる演出である。しかしそれは、日本の伝統芸能である歌舞伎等には見られない悲しみのしぐさであり、その過剰なまでの表現もまた、外国映画の影響と推測されよう。例えば、小津が影響を受けたルビッチの『結婚哲学』には、女性が肩を上下させた後、目を覆った右手とともに顔をソファの背にうめる悲しみの感情の過剰な表出を含む場面が3か所(女性2・男性1)見られる。実際、この作品が小津の『結婚学入門』(1930年)のベースになっていることや

『東京の女』(1933年)の原案者としてクレジットされている架空の人物(エルンスト・シュワルツ)がルビッチの名前を模していることから、ルビッチの演出の影響が推測されよう⁽²⁾。また『出来ごころ』のベースである『チャンプ』には、父との別れで目に涙を浮かべて両手で涙をぬぐう場面や父の死に泣き声をあげ、右目から涙がこぼれた後に慟哭し両手で壁を激しく叩く感情表出の場面が見られる。さらに、蓮實が小津を「グリフィスによって映画に目覚めたといっってよい世代に属する」(蓮實148頁)と断言するデイビッド・W・グリフィスの代表作の『イントレランス』(1916年)では、女性が慟哭し、さらにドアにもたれてさめざめと泣く場面や新約聖書の姦淫の女が右手、次に左手で顔を覆って嘆きながら、次に布と両手で顔を覆い、イエスの言葉に跪くという過剰なまでの感情表出の場面が存在する。そのため、これらのアメリカ映画における感情表出と小津作品との間に、強い類似が認められることは間違いない。つまり戦前にアメリカ映画から得たこの演出は、その後、しだいに枯淡としていく戦後の作品の中にも、依然として残存していたと理解できよう。

④第二次世界大戦後の小津作品の区分

小津作品に違和感を生じさせるような感情表出の場面の社会的特徴を明らかにするために、戦後の作品をいくつか区分したい。

作品における社会性の追求に関して、小津自身は「社会性がないといけないと言う人がある。人間を描けば社会が出てくるのに、テーマにも社会性を要求するのは性急すぎるんじゃないか」(株式会社松竹8頁)と作品のテーマ性、社会性に関して自説を述べている。

一方、小津の戦前の作品である『生まれてはみたけれど』が階級対立を描く「傾向映画」と見られたり、『お茶漬の味』が映画法の事前検閲で反戦的であるとされ、中止に追い込まれているのも事実である(刊行会453頁・547頁)。とはいえ、本稿における第二次世界大戦後の作品の区分は、小津の社会性に関する発言と同様の視点に立っている。すなわち、戦後の小津作品に描かれている身近な状況—感情の表出—に焦点を当てて社会性の解明をめざしている。そのため、各作品のモチーフ以外に区分軸を設定したい。

まず便宜的に、制作時期(昭和20年代と昭和30年代)に基づき区別し、大きく第二次世界大戦後の作品と高度経済成長期の作品に二分する。次に各作品の登場する人物に見え隠れする社会層に着目して作品を下位区分する。まず第二次世界大戦後の作品に関しては、住宅状況に焦点を当てて、借家・集合住宅・団地を舞台にする映画と郊外や周辺地の戸建て住宅に区分することにした。次に高度経済成長期の作品に関しては、世代や社会階層に焦点を当てて、「戦後派」を扱った映画と新中間層を扱った映画に区分することにした。

3. 第二次世界大戦後の作品における感情の表出

第二次世界大戦後の昭和20年代の作品のうち、まず、借家・集合住宅・団地を舞台にする作品に分類したのが、『長屋紳士録』『風の中の牝鷄』である。なお『お早よう』と『お茶漬の味』も、制作時期にとらわれず、この分類に含めた。前者は、高度経済成長期に製作された作品であるものの、舞台である団地に焦点が当てられ、後者は、戦前の検閲で企画を断念し戦後に製作された経緯があるためである。次に、東京の郊外や周辺地の住宅を舞台とする作品に分類したのが、『晩春』『麦秋』『東京物語』である。

借家・集合住宅・団地と戦前の系譜の作品

借家・集合住宅・団地に分類した3作品の主要登場人物は、親世代と子ども世代である。ただし『長屋紳士録』の子ども世代は押し付けられた孤児、『風の中の牝鷄』は乳児である。この区分の作品において悲しみが表出されている場面を示したものが、表2である。

①『長屋紳士録』

深川を思わせる東京の下町が舞台の本作では、感情の表出は3つの場面で見られる。そのうち2つが男の子(孤児)、1つが初老の女性である。いずれも路地から屋内が見える長屋(しもた屋)で生じ、エスタブリッシング・ショットの後、その場に存在する他者とのカット・バックが用いられる。男の子の場合、悲しみの感情の原因となった張本人の初老の女性が少し離れた三和土に立つ中で、両手を目に当ててわんわんと泣き、悲しみの感情を爆発させて

表2 借家・集合住宅・団地と戦前の系譜の作品

作品名	感情表出を含むシーン		登場人物		表現		感情表出の社会的背景		関係性	
	場面	おおよその時間	感情表出者(属性)	社会性(感情表出の状況=他者)	感情表出の状況	社会性(カット・バック)	客観性(エンブレイ・ショット)	音楽等		
長屋紳士録	長屋(自宅)	0:38-0:40	孤児	初老の女性	こぼして目を覆い声をあげて泣く	少し離れ、初老の女性正面。孤児は背中。	—	×	初老の女性が理不尽な理由で孤児を叱る。	親世代と子世代間
	長屋(自宅)	0:41-0:44	孤児・住民	初老の女性	両手を目に当てわんわん泣く	斜め向いに座り、正面同上。その後、初老の女性は背中、孤児は離れて正面	—	×	初老の女性が理不尽な理由で孤児を叱る。勘違いを謝った後。	親世代と子世代間
	長屋(自宅)	1:05-1:09	初老の女性	長屋の男性住民2人	両手で顔を覆い泣く	3人が離れて座り立ち、横顔、横から正面を向く。	長屋と部屋、上野の光景	*直前まで静かな曲	孤児が父に引き取られたことがうれしいと強弁。	親世代と子世代間
	二階(間借り)	0:19-0:21	妻	—	肩を上下させ、両手で顔を覆い泣く	—	町の工場と洗濯物。テニールのビニール瓶	×	子どもも回復を喜ぶものが入院費に悩む。	—
	二階(間借り)	0:23-0:28	妻	友人	涙を浮かべ、うつむき反省する。その後、涙声をあげ両手で顔を覆い泣く。	斜め向いに座るが離れる。友人が寄り、妻は背を向ける。友人は正面、妻は顔を向け、その後正面同上。	家の外側	×	友人の詰問に反論しながらも涙を浮かべる。	友人間
	二階(間借り)	0:29-0:31	妻	(写真の夫)	左目から涙がこぼれる。	妻と写真の夫	家々とガスタンク	×	夫の写真に向かって、自分の行為を詫げる。	*夫婦間
	二階(間借り)	0:40-0:44	妻	夫	肩を上下させた後、左に倒れてうつ伏せ声をあげて泣く。	同じ方向を向き座り、夫は横向き、妻は正面を向く。	階段	○静かな曲	夫の詰問を受ける。	夫婦間
	二階(間借り)	0:44-0:47	妻	友人	頷いた後に、右目の下に涙を浮かべ泣く。	斜めに向い、正面同上。その後、妻は横を向く。	ガスタンク	×	友人になじられる。	友人間
	二階(間借り)	0:49-0:56	妻	夫	上半身はカメラの外にあるもの、腕が上がり顔を覆って泣く。	離れて座る。ふり向いて正面。近づき、正面と斜め、向かい合わせに座る。	階段・(物が落ちる) 階段・電燈	×	夫が詰問し、妻を打撃、二度目の打撃で妻は倒れる。	夫婦間
	二階(間借り)	1:13-1:22	妻	夫	落ちた階段を上がり、夫に謝りながら目に涙を浮かべ、顔を背けて泣く。夫の言葉の後、うつ伏せで、また夫の足に頬を寄せて泣く。	背を向ける夫と近寄る妻。妻は正面、夫は横顔。立ち上がった夫の正面と階段を落ちた妻の姿。二階に上がって立つ妻と背を向ける夫。夫は横を向き、顔を妻に向ける。正面同上。歩き、夫がみつめ、妻と見つめる夫。	家並みとガスタンク、洗濯物	×	妻が階段から落ちる。	夫婦間
お早よう	団地の自宅	0:03-0:13	子ども	母親	顔を曇らせて、泣き声をあげる。	離れ立つ二人の横顔。複数世帯の光景	—	×	母親に叱られる。	親子間
	団地の自宅	1:32-1:33	子ども	母親	顔を曇らせて、泣き声をあげる。	離れて逆方向を向く。横から正面	—	×	母親に叱られる。	親子間
	自宅	1:31-1:49	妻	夫	泣き顔になり、うつむき右手で右頬をぬぐう。	向かい合わせに座り、正面同上。	室内の光景。点灯前と消灯後。	×	妻が夫に謝り、二人で夜食の準備をする。	夫婦間
お茶漬の味	自宅	1:49-1:53	妻	初めしくしく後からわんわん泣き、また夫も目に涙を浮かべたと語る。	会話中、正面。	街・樹木・室内	×	友人と姪に、夫に泣いて謝ったこと、夫もうれしいと言ったと話す。	*夫婦間	

注：*は不在の夫との会話や第三者への会話による状況の説明である。

いる。一方、初老の女性は、男の子が父親に引き取られた後、部屋を訪れた長屋の二人の住民が少し離れている位置で、両手で顔を覆って泣く。しかし二人には男の子が父に引き取られたうれし涙と強弁している。

②『風の中の牝鶏』

本作では、悲しみの表出が7つの場面で見られる。そのうち6つが大人の女性(妻)、1つが前者を含む大人の男女(夫婦)である。いずれも工場と住宅が混在する下町を映すエンプティ・ショットがシーンの最初に挿入される間借りの二階で生じる。最初の6つは妻で、いずれも2つずつ、部屋に一人、叱る友人の前、詰問する夫の前である。部屋で一人の場合、1つは、金銭の工面がつかない問題状況に直面して、両手で顔を覆って泣く。もう1つは、写真の夫と妻のカット・バックが用いられ、写真の夫に自分の行為をわび、妻の片目からの涙が落ちる。妻を叱る友人の前での感情の表出は、いずれも訪問してきた友人と妻が距離を置いたり横を向いて座り、そのうち1つは、涙声をあげて両手で顔を覆っている。詰問する夫の前では、距離を置いたり横に座る夫と妻をカット・バックで示し、夫が妻を詰問したり打擲した後、妻は体を倒して声を上げたり、顔を腕で覆う仕草の一部が映される。さらに夫婦ともに感情を表出する場面がある。妻が背を向ける夫に近寄り、夫の打擲によって階段から転落した後、階段を上がる妻と二階で背を向ける夫とのカット・バック

クが用いられる。妻は夫に謝りつつ背を向けて泣き、その後も泣きながら、夫の足にしがみつく。一方の夫も、立ったままであるものの、妻に同情して目から涙がこぼれる。

③『お早よう』

東京の西端の新興団地を舞台にした本作では、悲しみの感情の表出が2つの場面で見られる。いずれも中学一年生と思しき同じ男の子で、子どもを叱る母親の前や近くに立ち、泣き声を上げている。しかし、涙は出ず、顔を曇らせるにとどまる。

④『お茶漬の味』

本作は戦前に企画された作品で、出身階層や生活様式の異なる夫婦間の和解をテーマにしたものである。舞台は麹町の邸宅で、他の作品と住宅事情は異なる。悲しみの表出は1つの場面にとどまる。室内および消灯後の室内のエンプティ・ショットをはさみ、地方出身の夫の帰宅後、エスタブリッシング・ショットを用いて夫が好む夜食のお茶漬の準備を二人でする姿を映す。その後、テーブルに向い合わせて座って食べるカット・バックの後に、妻が泣き顔になってうつむき手で頬をぬぐう。この場面に加えて、後日、妻が友人や姪を前に、この後にわんわん泣き、夫も目に涙を浮かべたと語る場面もある。

主に、借家・集合住宅・団地等を舞台にした作品において、家族関係は、表1のように、『風の中の牝鶏』では、夫の帰還による家族の回復と夫婦の和

表3(1) 借家・集合住宅・団地と戦前の系譜の映画における悲しみの感情の表出

属性	若い世代				親世代		子ども		合計		
	母親・妻		夫		孤児を押し付けられた初老の女性		男の子				
感情表出の場面	一人	他者前	一人	他者前	一人	他者前	一人	他者前	全体	一人	他者前
悲しい表情								2	2		2
涙・泣き声	1	1		1					3	1	2
手で顔を覆う	1	5				1		2	9	1	8
合計	2	6		1		1		4	14	2	12
	8		1		1		4				

表3(2) 戸建て住宅一郊外と周辺一を舞台にした作品における悲しみの感情の表出

属性	若い世代					親世代		子ども		合計			
	娘		息子(末弟)		戦死した息子の妻		叔母・中年女性・中年の娘		男の子				
感情表出の場面	一人	他者前	一人	他者前	一人	他者前	一人	他者前	一人	他者前	全体	一人	他者前
悲しい表情		2					1				3	1	2
涙・泣き声	1	3	1	1		2				2	10	2	8
手で顔を覆う	2	2				1		6			11	2	9
合計	3	7	1	1		3	1	6		2	24	5	19
	10		2		3		7		2				

解が描かれる。『長屋紳士録』『お早よう』『お茶漬けの味』でも家族形態や規模に変容はなく、家族間の関係の回復や新たな家族の形成の夢が語られている。

とはいえ、表3の1の整理のように、これらの作品の中では、悲しみの感情の表出が12の場面で存在する。その大半が女性で、さらにほとんどが貧困に伴う家族問題を描いた『風の中の牝鶏』の若い世代の妻である。若い世代の妻は一人部屋で泣くだけでなく、夫や友人の前でも手で顔を覆って泣いている。『長屋紳士録』では、男の子が去った後、初老の女性が長屋の住民二人を前に手で顔を覆い泣くものの、うれし涙と強弁する。

一方、男性は、『長屋紳士録』の学齢前の男の子が初老の女性を前に顔を覆い泣いている。また『お早よう』でも母親に叱られた男の子が母親の近くで泣き声をあげている。大人世代では、『風の中の牝鶏』の夫が涙をこぼすが、足元に伏す妻には見られていない。

戸建て住宅—郊外と周辺—を舞台にした作品

ここに分類した3作品のうち『晩春』『麦秋』は、東京の郊外住宅地という地域性をもつ鎌倉を舞台にする。一方、『東京物語』では、地方都市の尾道市に加えて、東京の主な舞台は長男夫婦の住む荒川沿いの周辺地や長女の住む下町である。なお、この分類の作品には、子ども世代を含む多世代が登場する。この区分の作品において悲しみが表出する場面を示したものが、表4である。

①『晩春』

本作では、主人公である初老の父と20代後半の娘が鎌倉に住み、父の妹（中年の叔母）は東京に住む。悲しみを表出が8つの場面で見られる。そのうち6つが娘による表出である。そのほとんどは、父の再婚話をめぐるものである。叔母宅や能楽堂では、エスタブリッシング・ショットで情景を映した後に、叔母や父とのカット・バックによって、叔母や見合い相手、観客の前で涙を浮かべ、顔を曇らせるにとどまる。一方、自宅の場合は、エスタブリッシング・ショットの後、父に対して横向き、背を向けるカット・バックが用いられ、涙を浮かべて席を離れ、両手で顔を覆い嗚咽する場面が描かれる。さらに親子の京都旅行の旅館では、戦前作品の『父ありき』

の親子別れを前に、二人並び釣りする場面と同様に、父と娘が並びで帰り支度をする、同一の動作をエスタブリッシング・ショットで示す。その後、カット・バックによって親子の会話を映し、父の言葉に娘がハンカチで涙をぬぐい、さらに手で涙をぬぐう。結婚式直前の自宅では、中腰の父と叔母を前に、娘が父に礼を述べながら目に涙を浮かべる。なお、この時は、叔母も不在（死去）の娘の母を思い、親子を前にハンカチと手で顔の涙をぬぐう。

他に、叔母宅で娘がからかった従兄弟（男の子）が、娘に背を向けて泣いていないと強弁するものの、ふり向いたカット・バックでは目に涙を浮かべている。

②『麦秋』

本作に登場するのは、小津作品には珍しい直系家族である。3世代と傍系である長男の妹が鎌倉に住み、近所には、長男の同僚が初老の母と小さな娘と住む。この作品における感情の表出は6つの場面で、うち同僚の母が半数である。一つは同僚の自宅の室内をエスタブリッシング・ショットで映した後、母が息子から地方への転勤を告げられ、息子が去った後、一人瞬きをしながら肩を上下させ、腹立たしさと辛さの混じった表情を見せる。残り2つは、（傍系の）妹が息子との結婚（息子は再婚）を承諾した後である。エスタブリッシング・ショットによって妹に対して横向きと正面に座る同僚の母との光景を映し、その後、カット・バックで娘に息子との結婚の打診し、娘が承諾する場面を映す。同僚の母は娘に近づき泣き声を上げて、右手や前掛けで目の涙をぬぐう。もう1つは、エスタブリッシング・ショットで母が息子の近くに座るところを映し、その後、カット・バックで泣きながら娘が結婚を承諾したことを告げて、前掛けと両手で涙をぬぐう。

妹の悲しみの感情の表出は、2つの場面である。1つは、居間の両親と長男夫婦と一緒にエスタブリッシング・ショットの後、正面・横顔のカット・バックを用いつつ、自分の結婚のために両親が故郷に帰ることになったと涙声で謝り、席を立つ場面である。もう1つは、その直後の二階の自室で、テーブルに肘をついて号泣する場面がある。

他に、子ども（長男の長男）の場面がある。父の土産が期待外れであったため、それを足蹴にして父に手をつかまれてたたかれる。弟のいる部屋に涙顔

表 4 戸建て住宅—郊外と周辺—を舞台にした作品

作品名	感情表出を含むシーン		登場人物		表現		社会性		客観性 (エンブテイ・ショット)	音楽等	感情表出の社会的背景	
	場面	おおよその時間	感情表出者 (属性)	社会性 (感情表出の状況=他者)	感情表出の状況	社会性 (カット・バック)	客観性 (エンブテイ・ショット)	感情表出の背景			関係性	
晩春	叔母宅	0:42-0:47	娘	娘	少年は背を向けて泣かなかったと強弁するもの、ふり向いた目に涙が浮かぶ。	椅子に座り正面、背中とふり向いた顔	-	×	叔母に叱られた従兄弟をからかう。	親族間		
		0:52-0:58	娘	叔母 父・見合い相手・観客	怒った表情で、眼に涙を浮かべる。 暗い表情で父や見合い相手を睨んでうつつむく。相手に敵意の抱いた目で見つめて、再度うつつむき、顔を揺らす。	向いに座り、ともに正面。 父と娘—娘と向かいの客席の見合い相手、三者の顔。	-	×	父の再婚話を切り出される。	親族間		
	自宅	1:04-1:11	娘	父	斜めに座りうつつむく。顔をあげた時に涙を浮かべる。父の再婚話を聞き、涙を浮かべて席を立つ。	座る父と横向きの娘とともに横向きで顔を正面に。その後、正面の父と横顔の娘。	玄関と室内	×	父から結婚を勧められて、その場から逃げようとし、呼び止められる。	親子間		
		1:30-1:36	娘	父	壁に手をかけてうつつむく。父に背を向けて涙を見せまいとする。父が去った後に両手で顔を覆い鳴咽する。	背を向ける娘と立っている父。一階の父と二階の娘。	シーンの最後に廊下	×	父親が来るもの「下に行って」と拒否する。	親子間		
	自宅	1:36-1:41	叔母	娘・父	父の話を泣き出しそうな表情になる。さらにうつつむき、うなづきながら目に涙を浮かべる。涙をぬぐう。	並んで座って肩を支度。横顔から正面を向く。	-	×	旅立つ準備中。作業の手が止まる。結婚したくないと話し、父親に新しい家庭を作るように説得される。	親子間		
		1:04-1:11	孫 (長男の長男)	父・叔母 長男・孫 (長男の次男)	右手のハンカチで顔を涙をふき、ハンカチを置いた後に手で涙をぬぐう。	椅子に座る娘の横顔と父と並ぶ叔母	-	×	亡き母親に花嫁姿を見せたかったという。	親族間		
	麦秋	自宅(旦那と孫の部屋)	1:17-1:19	長男の同僚の母親	息子が去った後、瞬きをしながらうつつむき、肩を上下させる。腹立たしさと辛さの混じった表情になる。	畳に座る娘と中腰の父	-	×	これまでの礼を述べる。	親子間		
			1:24-1:28	長男の同僚の母親	娘	「本当ね」と繰り返しながら近寄り、両手で手をつかみ、礼を言いなから泣き声をあげる。右手で右目をぬぐい、前掛けと両手で顔をぬぐう。	斜め向かいに座り、正面同士。	-	×	期待外れの土産の食べ物を足でけり、父親に手をつかまれてたがられる。	親子間	
		1:28-1:30	長男の同僚の母親	長男の同僚の母親	前掛けと両手で顔を覆う。泣きながら話し、涙をぬぐう。長い間、前掛けと両手で顔をぬぐう。	一人は横、一人正面に座り、その後向かい。正面同士。	-	×	地方に転勤になることを告げられ、断れないのかと尋ねる。	親子間		
		自宅	1:57-2:01	娘	娘	自分のせいとうつつむき、涙声で謝り、両親の優しい言葉に涙顔で席を去る。	近くに座り、正面。	-	×	息子が娘が結婚を承諾したことを話し、喜ぶように求める。	親子間	
1:42-1:47			長女 (婚出)	父親 父親・長男(同居)	前傾し、ハンカチと両手で顔を覆う。	四、五人で座り、正面・横顔。	室内の光景	○外国曲	自分の結婚で両親が故郷に帰ることになる。	家族間		
東京物語		自宅	1:39-1:42	次女 (同居)	娘	テーブルに肘をつき、両手で顔を覆い声を立てて泣く。テーブルに手をおろし、手と顔をテーブルにつけて号泣する。	-	○静かな曲	出動前に母親の看病をする。	親子間		
	1:48-1:53		次女 次女の妻 (未亡人)	三男	亡くなった母親の顔を見てむせび泣き、話しかける。	斜めから正面、その後正面と横顔の家族	海と部屋の光景	○静かな曲	医師である長男に母親の厳しい病状を告げられる。	家族間		
	寺院	1:53-1:55	次女 次女の妻	次女の妻	ハンカチで涙をぬぐう。その後、むせび泣く。	参列者と家族の正面。	寺の墓地と建物、最後に墓	* 謡謡	寺院での葬儀	家族間		
		2:02-2:12	次女の妻	父親	涙を横にそむいてうつつむく。涙を浮かべて、再度うつつむき、両手で顔を覆い、泣きながらうなづく。	正面と墓、次女の妻 父は横と次女の妻は向かいに座り、正面同士。	室内の光景	* 船の音最後に唱歌	葬儀の会場の外に退席する。 次女の出動後、父親に褒められる、形見を受け取る。	親族間		

注：客観性の*はエンブテイ・ショットに背景の人物を含むものであり、音の*は音楽以外のものを示す。

で戻り、涙をぬぐいながらすぐに部屋を飛び出している。

③『東京物語』

家族の死が描かれた本作では、悲しみの感情の表出が5つの場面でみられる。作品の性格上、多くの人物が悲しみの感情を表出している。

自宅の場面では、尾道の光景のエンプティ・ショットがそれぞれの場面の前に挿入される。まず次女が、横たわる母の枕元を立てて兄姉を迎えに行く時、鏡台の前で目にうっすらと涙を浮かべて、ぬぐう。次にエスタブリッシング・ショットで、母の寝る部屋の隣の部屋に、医師である長男から父親と長女と一緒に呼ばれる場面が映される。長女は母親の死が近いことを兄から告げられ、二人の前で前傾して泣く。臨終の場面では、母親を家族が取り巻くエスタブリッシング・ショットの後、それぞれの人物の間でカット・バックが用いられる。次女は、遅れて帰郷した三男（末弟）に母の様子を聞かれ、前傾してハンカチと両手で顔を覆う。長女はむせび泣きながら喋り、その後、三男の亡母との対面の様子を見ながらハンカチで目を覆う。若い末弟は、亡母に話しかけむせび泣く。一方、戦死した次男の妻は、目に涙を浮かべるにとどまる。

葬儀の場面では、最初と最後に墓地と寺院等のエンプティ・ショットが挿入される。参列者と家族のエスタブリッシング・ショットの後、父親と兄弟等がカット・バックで映される。読経が聞こえる中で、末弟が席を離れて縁側に座り、呼びに来た次男の妻に自分の涙が見えないようにしながら、会話をする。

最後に、自宅の室内のエンプティ・ショットの後、船の汽笛が聞こえる中、横に座る義父と次男の妻がエスタブリッシング・ショットで撮られ、父の優しい言葉に次男の妻が両手で顔を覆い号泣する姿がカット・バックで映される。

戸建て住宅を舞台にした作品において、表1のように、家族関係の変容に関して、『晩春』『麦秋』が娘の結婚によって、核家族（父子世帯）が単身世帯、直系家族が核家族に転じる。日本の家族制度を特徴づけた直系家族を描いた小津作品は、唯一、この『麦秋』である。しかし、核家族への転換は自分のせいと娘が思い込んでいるふしがあるものの、実際は、妹の結婚は契機にすぎない。それは、日本の家

族制度における隠居慣行の残存ともとらえられるためである。母親の死が描かれている『東京物語』では、既婚子や末弟が他出しているため、母親の死に関係なく、家族形態は核家族のままである。

表3の2の整理のように、娘の結婚や母親の死を描いたこれらの作品で、悲しみの感情が表出するのは24場面あり、その8割以上が女性である。娘は一人の時ともに、それ以上に人前で悲しみの感情をさまざまな形で表出する。中年女性の場合、母親の臨終や葬儀の場で激しく感情を表出している。

一方、男性の場合、子どもは人前で涙を浮かべ、若い世代の独身の末弟は母親の臨終と葬儀で人に見えないように涙を流している。

4. 高度経済成長期の作品における感情の表出

高度経済成長期（昭和30年前後以降）の作品のうち、「戦後派」を扱った映画に分類したのが、『早春』『東京暮色』である。後者の作品に「アプレ」（＝アプレゲール）というセリフが存在し、いずれも戦後を生きる若い世代に焦点を当てた、小津作品中の異色作である。一方、新中間層を扱った映画に分類したのが、小津の晩年の作である『彼岸花』『秋日和』『秋刀魚の味』である。これらの作品では、東京の山の手の住宅地が舞台として登場する。戦後社会の安定と経済の回復・成長が映画に反映する一方で、学校の同窓生間や世代間で生活状況の差異が浮き彫りにされている。

「戦後派」を扱った作品

「戦後派」を扱った映画に分類した作品は、若い世代に焦点が当てられつつも、松竹ヌーベルバーグ以前の小津作品らしく、親世代や子ども世代も登場する家族映画として処理されている。

しかし、親世代や大人世代は問題を抱える存在であり、子ども世代も病死した幼児（不在者）か夫婦不和から実家に身を寄せる姉の幼児で、悲哀の対象である。この2作において悲しみが表出する場面を示したものが、表5である。

①早春

本作は、若い夫婦が主人公である。男の子が病死する以前は、核家族であった。この夫婦をとり巻くのが、夫の通勤仲間の若い男女や夫の同僚、妻の実

表5 「戦後派」を扱った作品

作品名	感情表出を含むシーン			登場人物		表現			感情表出の社会的背景	
	場面	おおよその時間	感情表出者(属性)	社会性(感情表出の状況=他者)	感情表出の状況	社会性(カット・バック)	客観性(エンブレイティ・ショット)	音楽等	感情表出の背景	関係性
早春	夜の土手	1:38-1:39	中間の女性	夫	抱きつき、甘え声、泣き声をあげる。 夫の前で肩を揺らし、一階に降りた後、立ったまま両手で顔を覆う。泣き声をあげ電気を消して布団の上に座り、肩を上下させ涙を浮かべる。	-	街のネオン	×	不倫相手の夫に甘え、迫る。	不倫関係
	自宅	1:39-1:45	妻	-	うつぶきながら、顔をしかめて話し、右手のハンカチで涙をぬぐう。	泣く前は、横顔同士、次に正面同土。その後、一方の顔ともう一方の背中。泣いた後は別の部屋に。	自宅前の光景	×	二階で夫に仲間の女性との関係を詰問した後、一階に降りる。	夫婦間
	友人の葬儀	1:49-1:53	友人の母	夫・同僚等	夫を往復ビンタしながら、涙声で詰め寄る。	正面と母親の横顔。並んだ二人の横顔同士。	花輪	○軽快	長期療養中の同僚が死去する。	知人間
	自宅	1:57-2:03	中間の女性	夫	「螢の光」を唄いながら、右目にうっすら涙を浮かべる。	正面同土。	女性が出て行った後の玄関。	×	自宅に押し掛けて、引越し準備中の夫に、自分から逃げていと詰め寄る。	不倫関係
	中間の自宅	2:14-2:16	中間の女性	仲間	涙目で対応する。	二人の人物の正面同土。	アパートの部屋の外	○出演者が歌う。	夫の送別会をする。	不倫関係
	堤防	0:46-0:49	次女	恋人	恋人の言葉に、背中越しの姿で両手を覆い泣き声をあげる。泣き声が収まった後も、両手で顔を覆い続ける。恋人が去った後もうつぶき続ける。	土手に並ぶ二人、一人一人を斜め後ろから。横顔および横向き。	海辺の運河、遠くに工場と煙突の煙	×	堤防に並んで座り、妊娠を告げる。恋人はのらりくらりと言い逃れながら、次女を疑う。	恋人関係
	深夜喫茶	0:49-0:54	次女	警官	涙目で対応する。	正面同土。	バーの看板	○店内の音楽	一人テープで恋人を待っているところに警官が質問をする。	補導
	自宅	1:19-1:24	次女	長女の子(乳児)	思いつめた表情後に、目に涙を浮かべて「いや」という言葉とともに、うつぶきながら両手で顔を覆う。	次女の横顔と乳児の全身。	-	×	中絶手術後、長女の子どもが近づいてくる。	親子間
	自宅(二階)	1:41-1:46	次女	-	目に涙を浮かべて、両手で顔を覆い、声をあげて泣き、顔を右に向けて泣く。	泣く前に次女の横顔と長女の斜め正面	-	×	二階の布団に横たわり、長女が一階に去って行く。	-
	おでん屋	1:41-1:46	次女	(家族を捨てた)母親	右に顔を向けて両手で顔を覆い声をあげて泣く。次女が出て行った後、涙をためて視線を落とす。	向かい合わせに座り、正面同土。	麻雀店の前・看板	○軽快	母親に自分は誰の子かと尋ね、母親は父親の子と答える。母親の言葉にうなづくものの、妊娠を尋ねられて席を立つ。	親子間
東京暮色	バー	1:47-1:48	次女	知り合いのバーテン・客	後ろ姿でカウンターにうつ伏せる。鼻をすすり、右手のハンカチでぬぐい、退出する。	うつ伏せの顔と立ったバーテンの顔	バーの前の通り、看板	○軽快	バーテンに、待ち合わせにこない恋人をあきらめるように助言される。	サービス関係
	中華料理店	1:48-1:53	次女	店主・恋人	右手で頬杖をつき、酒を飲みながら目に涙を浮かべる。店主の語に、両手で顔を覆いむせび泣く。	正面と厨房の店主の横向き。隣のテーブルを正面同土。立った恋人と座った次女。	看板、遮断機、中華料理店の看板	○沖縄民謡	店主から、恋人が転居する話を聞く。恋人が偶然訪れて、恋人を何度も平手打ちをして店を飛び出す。	恋人関係
	病室	1:58-1:59	次女	父親・長男	涙目で、死にたくないと訴える。	次女は横顔、父と長女は並ぶ。	部屋の時計	×	電車でひかれて病院に搬送される。	家族間
	おでん屋	2:02-2:05	母親	母親の夫・店主	視線を落として酒を飲みながら、うっすらと目に涙を浮かべる。	左斜め正面、厨房の店主の横顔。夫と並び、横顔・横向き同土。	*路地(奥を入が歩く)	○軽快	仕事場に長女が来る。次女の死が自分のせいとなじられ、おでん屋に走る。	夫婦間 サービス関係
	自宅	2:06-2:08	長女	母親	玄関に座り、両手で顔を覆い、肩を上下させながら号泣する。	一人が立ち、一人が座る。対面と正面。	家の前の光景	○はじめに静かな曲	母親が花を持って訪問し、北海道に引越すと告げて去って行く。	親子間

注：ここでは、小津作品に特徴的な画面奥を人が横切るものもエンブレイティ・ショットに加えた。

家である。本作には、悲しみの感情が表出される場面が5つある。

そのうち3つは夫の通勤仲間の女性である。まず家に押し掛けて妻の前で夫を連れ出す。街のネオンのエンプティ・ショットが挿入された後、土手に立つ二人がエスタブリッシング・ショットで映される。しかし二人のカット・バックはなく、仲間の女性が一人、夫に抱きついて泣き声をあげる。次は、妻の不在中に女性が夫婦の家を訪れた時である。室内のエスタブリッシング・ショットの後、正面のカット・バックで二人の会話が映され、夫を往復ビンタしながら涙声で詰め寄る。さらに夫の通勤仲間のアパートの部屋での送別会の場面である。仲間で「蛍の光」を唄う中、仲間の女性と夫の二人がカット・バックで映り、仲間の女性の目にうっすらと涙が浮かぶ。

一方、妻の感情の表出は1つにとどまる。自宅前のエンプティ・ショットの後、自宅二階にいる夫婦をエスタブリッシング・ショットで映し、妻が夫に仲間の女性との関係を問いたずす。その後、妻は一人一階に降り、立ったまま両手で顔を覆う。次に、敷いた布団の上に座って肩を上下させて涙を浮かべる。

さらに、長期療養後に死去した夫の同僚の母親の感情表出の場面がある。夫や同僚を含む参列者を撮ったエスタブリッシング・ショットの後、老母はう

つむきながら顔をしかめる。ハンカチで涙をぬぐい、長男も戦死し、ついに男の子がいなくなったとむせび泣く。なお、この悲しい葬儀のシーンには、南欧風の軽快な曲（「サセレシア」）が使われている。

②東京暮色

本作では、父親と次女の二人が暮らす坂の上の家に、夫と別居中の長女とその幼児が身を寄せている。一方、家族を捨てた母親は、新しい夫とともに場末の麻雀店で働いている。本作には、悲しみの感情の表出する場面が11ある。そのうちの大半（8つ）が、次女によるものである。東京湾のエンプティ・ショットの後の恋人と並ぶ堤防、おでん屋に母を呼び出した小上がり、中華料理店の店主や恋人の前で、いずれも同席者とのカット・バックの会話の中で、次女が両手で顔を覆い声を上げて泣く。いずれも場面も、汽笛や軽快な曲（「サセレシア」）、沖縄民謡が流れている。また自宅の場面では、一人あるいは幼児（長女の子）を前に、両手で顔を覆い泣く。他に、深夜喫茶の警官、バーテンダー、入院中の病室では、目に涙を浮かべたり、ハンカチで涙をぬぐっている。

母親が悲しみの感情を表出する場面は、2つである。おでん屋では、次女が去った後、涙をためて視線を落とす。次女の死を知った後の場面もおでん屋である。新しい夫とカウンターに並び酒を飲みながら視線を落とし、うっすらと涙を浮かべる。この場

表6 (1) 「戦後派」を扱った作品における悲しみの感情の表出

属性	若い世代						親世代				合計		
	娘		婚出の長女		夫の仲間 (女性)		母親		死去した 同僚の母				
感情表出の場面	一人	他者前	一人	他者前	一人	他者前	一人	他者前	一人	他者前	全体	一人	他者前
悲しい表情													
涙・泣き声		3				3	1	1			8	1	7
手で顔を覆う	2	3	2							1	8	4	4
合計	2	6	2			3	1	1		1	16	5	11
	8		2		3		2		1				

表6 (2) 新中間層を扱った作品における悲しみの感情の表出

属性	若い世代		親世代						合計				
	娘		母親		恩師の娘		父親						
感情表出の場面	一人	他者前	一人	他者前	一人	他者前	一人	他者前	一人	他者前	全体	一人	他者前
悲しい表情	2	1					1				4	3	1
涙・泣き声		2	1	2							5	1	4
手で顔を覆う	1	3				1					5	1	4
合計	3	6	1	2		1	1				14	5	9
	9		3		1		1						

面でも、軽快な曲（「サセレシア」）がかかる。長女は1つ場面で、自宅の玄関である。エンプティ・ショットで坂道の上にある自宅前の風景が映り、訪問してきた母が玄関に立ち長女が座って対応するエスタブリッシング・ショットの後、二人の会話のカット・バックが映される。その後、長女が両手で顔を覆い、肩を上下させながら号泣する。

戦後派世代に焦点を当てた作品において、表1のように、家族関係の変容は、『早春』では、夫の転勤先に妻がようやく姿を見せ、元の家族状況に回復する。一方、『東京暮色』では、核家族（父子世帯）が娘の死去で単身世帯になっている。一方で、一時、実家に身を寄せていた長女とその子は夫の元に戻り、長女の家族関係は回復する。

表6の1の整理のように、これらの作品では、悲しみの感情の表出は16の場面で見られ、すべてが女性である。若い世代の娘は一人の時以上に人前で、激しく感情を表出している。夫の通勤仲間の女性も夫や通勤仲間の前で涙を見せ、親世代の母親は一人の時とともに人前で泣き、息子を失った老いた母親も葬儀の場で悲しみの感情を表出している。

新中間層を扱った作品

新中間層を扱った映画に分類した3作品は、小津の50代後半の作品で、そのうち『秋刀魚の味』は遺作である。主要な登場人物は会社役員とその家族で、いずれも核家族の世帯である。しかし登場人物の同窓生や関係者の中には、社会階層や生活・家族状況に差異が見られる人物が存在する。また親世代と子ども世代との間に、価値観や生活様式の微妙な差異が生じている。この3作において悲しみが表出されている場面を示したものが、表7である

①彼岸花

本作では、閑静な住宅に暮らす会社役員の夫婦と二人の娘の核家族の生活とその交友が描かれている。悲しみの感情を表出する場面が3つあり、そのうち2つの場面が長女である。1つは、父に結婚を反対された長女が家を飛び出した後である。恋人の集合住宅の夜景のエンプティ・ショットが挿入され、恋人の部屋にいる二人のエスタブリッシング・ショットの後、恋人との会話をカット・バックで映すうちに長女が、両手で顔を覆う。しかし立ち上がると

長女は笑顔になっている。もう1つは、結婚式の当日である。自宅前のエンプティ・ショットの挿入後、カット・バックで母との会話を映す中で、娘は手で顔を覆い、母に詫げる。さらに母の退出後、肩を上下させながら、両手で顔を覆い泣く。加えて次女の話として、結婚式の前夜、長女が泣いていたと母に告げられる。母親の場面は1つである。フル・ショットで夫とともに長女に向き合い泣いた長女を映した後、母も目に涙を浮かべるショットである。

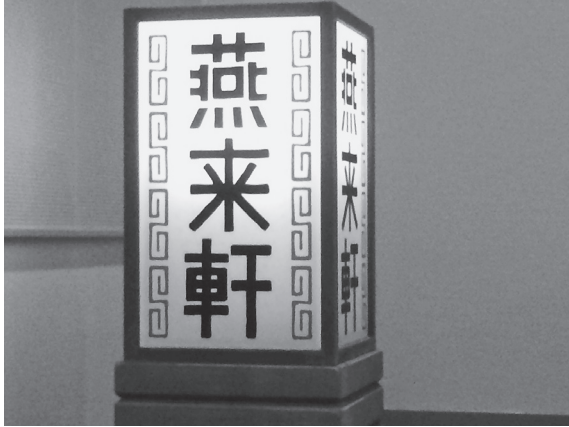
②秋日和

本作は、高度成長期、夫を失い、集合住宅に娘と二人で暮らす母子と亡父の大学時代の同級生（会社役員等）やその家族、娘の同僚等が登場する。感情を表出する場面が6つあり、そのうち4つが娘である。最初は、銀座あたりのうなぎ店の看板と店内のエンプティ・ショットの後、小上がりで娘と向き合う父の同級生とのエスタブリッシング・ショットの後、父の同級生が娘とのカット・バックで、娘の見合い話に加えて母親の再婚話を告げる。娘は母の再婚話を聞き、目に涙を浮かべる。次は自宅アパートの場面である。娘と母親がともに背を向けたエスタブリッシング・ショットの後、まず二人の背中越し、次に正面をカット・バックで映し、娘は涙を浮かべる。さらに同僚宅の寿司店の二階の場面である。寿司店および二階の部屋のエスタブリッシング・ショットの後、二人の会話を正面のカット・バックで映す。同僚に赤ん坊の反応と批判され、娘はバッグからハンカチを取り出すものの、涙をふくには至らない。最後は母親との伊香保旅行の場面である。亡父の兄の経営する旅館の部屋で、母子が『晩春』のシーンのように布団の上に座り、同じ方向を向く。並ぶ母子の会話が横と正面のカット・バックで映されるうちに、娘の目が潤み視線を下げた後、両手で顔を覆う。

一方、母親は2つである。1つは榛名湖のエンプティ・ショットの挿入後、湖畔の食堂のテーブルに娘と向かい合い、カット・バックの会話で、昔話をし娘の前途を祝ううちに、母親の目が潤んでくる。もう1つは、娘の結婚式の夜の自宅の場面である。心配して訪問してきた娘の同僚が去った後、着物がかけられた部屋のエンプティ・ショットとともに、母親が目には涙を浮かべる。この場面では、母親の顔に喜びの表情も浮かんでいる。

表7 新中間層を扱った作品

作品名	感情表出を含むシーン		登場人物		表現		音	感情表出の社会的背景			
	場面	おおよその時間	感情表出者(属性)	社会性(感情表出の状況=他者)	感情表出の状況	社会性(カット・バック)		客観性(エンプロテイ・シヨット)	感情表出の背景	関係性	
彼岸花	長女の恋人宅	0:47-0:49	長女	恋人	恋人が話している途中に、うつむき、両手で顔を覆う。むせび泣いた後、手で目と鼻をぬぐい、立ち上がり、笑顔になる。	斜めに座り、また正面同士。	夜のアパートの外観	○静かな曲	恋人との結婚を父親に反対されて家を飛び出す。恋人宅に行き、話をする。	恋人関係	
			長女	父親・母親	父親に反論しながら、両手で顔を覆う。母親に諭されて、むせぶ。	三角形に座り、父は横から正面、娘と母は斜めから正面。	—	×	恋人に送られて戻り、父親に叱責される。夫に反論する。	家族間	
	自宅	0:49-0:55	母親	父親に涙を浮かべる。	目に涙を浮かべる。	*母親の向いに娘二人並び、長女去る。	—	—	結婚式前日、娘が退席した後に夫に話をする。	家族間	
			(長女)	結婚式を前に、長女が泣いていたことを次女が母に伝える。	結婚式を前に、長女が泣いていたことを次女が母に伝える。	夜の自宅前の光景と室内	○静かな曲	帰宅した父親が長女の結婚式に出席することになったと母親に伝える。	—		
	自宅(二階)	1:29-1:37	長女	うつむきながら、手で顔を覆う。涙を見せて母親に謝る。	うつむきながら、手で顔を覆う。涙を見せて母親に謝る。	斜め向い座り、母は正面、長女は斜めから正面を向く。母が去った後、横向き。	—	—	母親の再婚話を聞かされる。	親子間	
			長女	母の退出後、両手で顔を覆い、体を上下させて泣く。	母の退出後、両手で顔を覆い、体を上下させて泣く。	向いに座り正面。その後、斜め向い正面。	うなぎ店と看板	*最後に静かな曲	—	母親が再婚すると思いつき、激しい言葉で非難する。	親子間
	うなぎ店	1:17-1:21	娘	死した父親の友人	目が潤む。	向いに座り正面。その後、斜め向い正面。	—	—	友人に、子どもの反応と批判される。	知人間	
			娘	母親	目が潤む。	ともに背を向け、横向きと背中越し。次に横から正面同士。さらに立って正面。	—	—	結婚が決まり、家族旅行の旅館の一室。敷いた布団の上で会話をする。	親子間	
	秋日和	寿司屋の二階(友人宅)	1:25-1:28	娘	娘の友人(同僚)	バックからハンカチを取り出すものの、使わず。	斜め向い、正面同士。	—	—	家族の昔話をする。	親子間
				娘	母親	目が潤み、視線を落とした後、両手で顔を覆う。	布団の上に横並び。同じ方向を見ながら、横から正面。	*客が歩く温泉と旅館の光景	○静かな曲	結婚が決まり、家族旅行の旅館の一室。敷いた布団の上で会話をする。	親子間
秋刀魚の味	湖畔の食堂	1:51-1:57	母親	娘	娘の前足を祝いながら、目が潤む。	向かいに座り、正面。	湖の風景	○唱歌	娘の結婚式の夜、娘の友人が帰った後。	親子間	
			母親	—	喜びの表情とともに目に涙を浮かべる。	—	部屋と着物	○静かな曲	娘の結婚式の夜、娘の友人が帰った後。	親子間	
秋刀魚の味	中華料理店(恩師の自宅)	0:28-0:30	恩師の娘	恩師	ハンカチと両手で顔を覆い、さめざめと泣く。	二人並び座り、前を向く恩師と横顔の娘。	店の前の光景・看板。店内	○軽快な曲(「燕来軒のポルカ」)	教え子に送られた後、酔った父親と電気を消した店内の椅子に並んで座る。	親子間	
			娘	父親・長男	長い間視線を落として、その後、頭をあげて会話に参加する。	食卓からやや離れて座り、三人正面。	—	×	好きな相手に婚約者がいることを知る。	家族間	
秋刀魚の味	自宅(二階)	1:26-1:30	(娘)	次男	次男が、二階で娘が泣いている話を話す。	—	室内(廊下)	×	父親と長男が、娘が泣かなくてよかつたと話しているところに次男が来る。	—	
			娘	—	机に向かいうつむく。父親との会話の後に再び机に向かい、裁縫のメジャーを弄ぶ。	机に座る娘は背中越しにふり向く。背に声をかける父は正面。最後に娘も正面。	—	×	二階に上がった父親が話しかけ、ふり向く。	—	
秋刀魚の味	自宅	1:46-1:52	父親	—	台所でじっと座る。	—	—	結婚式後、自宅に帰る。次男の言葉に反応せず。	—		



中華料理店のエンブティ・ショットの再現（加来和典氏提供）

③秋刀魚の味

本作で描かれる家族は、父親と長女、次男の核家族である。長男は結婚後に家を出て、集合住宅に住む。母親が死去し、長女が会社勤めのかたわら家事を担っている。父親の旧制中学の同窓生、娘と二人で中華料理を営む旧制中学の恩師、長男の同僚等が登場する。

本作での悲しみの感情が表出される場面は、3つである。まず恩師の娘で、同窓会后、ドラム缶が積み上げられた場末の中華料理店の内外のエンブティ・ショットの後、送って来た教え子二人との会話をエスタブリッシング・ショットとカット・バックで映す。そこに加わった中年の娘は、教え子が帰った後、電気を消した暗い店内の椅子に酔った父親と並んで座り、ハンカチと両手で顔を覆い、さめざめと泣く。この時、軽快な曲（『燕来軒』のポルカ）が使われている。次に、長女の感情が表出するのは連続する2場面である。いずれも長男の同僚に婚約者がいることを知った後である。室内の廊下のエンブティ・ショットの挿入後、父親と長男を映すフル・ショットに長女が加わる。長女はうつむいて長い間、視線を落とした後、カット・バックで会話に加わり、何でもないように二階に上がる。二人が安心していたところに次男が来て、長女が二階で泣いていたことを告げ、父親が二階に上がる。二階の部屋の隅の机に長女が座るフル・ショットに父親が長女の背中に声をかける。しかし二人のカット・バックでは、長女は机に座り背中越しのままである。父親が去った後、長女は裁縫のメジャーを手で弄ぶ。

加えて、長女の結婚式後、長男夫婦が自宅アパートに帰り次男が寝た後、廊下や階段のエンブティ・

ショットが挿入され、父親が一人、台所でやかんから水を飲み、じっと座る様子が映されている。

新中間層を描いた作品において、表1のように、3作の家族関係は、いずれも核家族である。しかし『秋日和』は母子世帯、『秋刀魚の味』は父子世帯である。娘の結婚は3作に共通するものの、結婚によって家族状況に変化が生じるのは、単身世帯に転じた『秋日和』のみである。

表6の2の整理のように、これらの作品において、悲しみの感情が表出するのは14場面で、ほとんどが女性である。しかも若い世代の娘が大半で一人の時以上に、人前でさまざまな悲しい感情を表出している。親・大人世代では、母親が涙を浮かべるとともに、恩師の娘が父親と並び手で顔を覆い激しく感情を表出している。

一方、男性は、娘の結婚式後の自宅で、父親が悲しい表情を浮かべるのみである。

5. 小津作品と社会

以上、小津作品の社会性に関して、その美的で抑制的な映像を破るような感情表出の場面に焦点を当ててきた。最後に、この検証や整理を踏まえて、小津作品の社会的特徴をさぐることにしたい。まず小津作品から、小津安二郎が生きた昭和期の社会の一端を明らかにし、次に家族をテーマにしてきた小津安二郎の家族観をさぐる。最後に、小津作品をとり巻く昭和期の映画の状況から、商業映画としての小津作品の特徴を明らかにする。

小津作品で泣いている人、泣いていない人—小津作品から社会を見る—

①泣いている人と泣いていない人

表8に示したように、第二次世界大戦後の松竹映画の12作において、悲しみの感情を表出す場面は、少なくとも68場面を確認することができた。性別では、女性85%、男性15%で圧倒的に女性が多く、世代別では、若い世代68%、親世代23%、子ども9%である。女性に関しては、若い世代の女性が全体の6割強、次に親世代の女性が全体の2割強を占めている。さらに子ども（男の子）が1割弱を占め、女性と子供で94%に達する。そのため、第二次世

表9 感情表出の社会的状況

社会的場面		親(世代) ・子(世代) 間	家族間	夫婦間	親族間	恋人関係	友人間	知人間	不倫関係	その他の 社会関係
戦後	借家・集合住宅	5		5			2			
	戸建て住宅	9	8		6			1		
高度成長 期	戦後派	2	1	2	1	2		1	3	4
	新中間層	6	3			1	1	1		
合計		22	12	7	7	3	3	3	3	4

注：感情表出の社会的状況が把握できないものは除いている。一方、関係性が重複する場合は複数回をカウントしている。
 ・その他の社会関係は、サービス関係（食堂やバーの経営者や従業員）や補導の場面である。
 ・家族間は同居経験のある家族員3人以上の場面で、別居中も含めている。親族間には、別居中の家族の配偶者等を含めている。

表10 感情表出の場所

場所		自宅・自室 (旅館を含む)	友人宅 恋人宅	土手堤防	飲食店	会場 ホール	寺 葬儀場
戦後	借家・集合住宅	12					
	戸建て住宅	20				1	1
高度 成長期	戦後派	7	1	2	5		1
	新中間層	10	2		2		
合計		49	3	2	7	1	2

注：感情表出の社会的状況が把握できないものは除いている。一方、関係性が重複する場合は複数回をカウントしている。

9で確認したい。親（世代）と子（世代）間、3人以上の家族間、夫婦間の表出の合計が64%あり、3分の2弱を占める。その大半は、成人した娘が親といる場面である。『晩春』『麦秋』『彼岸花』『秋日和』『秋刀魚の味』では、娘の結婚をめぐる困惑や不和、さらに問題状況を乗り越えた場面で感情が表出されている。さらに娘の結婚に関連して、親族等の中年女性の感情の表出が加わる。次に多いのが、小さい子ども（世代）と親（世代）の間で、『長屋紳士録』『麦秋』『お早よう』で見られる。すべてが子ども（世代）による感情の表出で、親（世代）の子ども（世代）に対する叱責等の結果である。

また、親子・家族・親族の間で悲しみの感情が多く表出されているのは、家族の病気や死亡をめぐる場面である。『風の中の牝鷄』では、病気の子に対する母親、『東京物語』では、母の危篤や臨終や葬儀における長女・三男・次女や戦死した次男の妻、『東京暮色』では、次女の死に対して母親と姉が、悲しみの感情を表出している。

これらの点から、小津作品において登場人物が人前で泣くのは、多くが親族等を前にした感情の表出であったといえよう。その一方、高度経済成長期になると、恋人関係や不倫関係にある相手、飲食サービス関係者等の前でも、感情の表出が見られるよう

になる。この傾向は、若い女性に関して、その行動に対する寛容性の高まりや生活の社会化に伴う生活世界の広がり、作品に反映しているためと推測されよう。

③人が泣いている場所—自宅、二階の自室、外的世界

さらに、悲しみの感情が表出されている場所について表10で確認したい。自室、自宅、旅館等の自宅・自室の合計が77%で、全体の4分の3を占める。とりわけ、自室（個室）という家庭内における個別化の進行を裏づける私的ゾーンが多く含まれている。そのため、小津作品において成人した女性（娘）が自室で泣くこと、一人で泣くことは、成人後も自宅で暮らし、自分の部屋を持つことで生じた事象といえよう。娘の「行き遅れ」が、小津作品では、戦争の影響や母親不在のための家事役割によって理由づけられている。一方、多くの作品では、娘には自室が与えられ、たいがい二階に設定されている。それは、親世代、とりわけ父親が足を踏み入れることのない聖域であり、通常は、階段のエンブレック・ショットを用いた後に娘の部屋が映し出される。

高度経済成長期になると、飲食店といったパブリック・ゾーンや恋人宅等といった自宅以外の親密空間で、感情が表出されるようになる。そのため、成

人女性（娘）が自宅以外の社会に恋愛や友愛といった親密な関係性をとり結ぶ場を保持したり、パブリック・ゾーンになじみ関係を形成するようになったため、社会的（外的）世界の中で悲しみの感情を表出することが可能になったといえよう。なお夕方や夜間の土手や堤防は、自室等の私的ゾーンとパブリック・ゾーンおよび自宅以外の親密空間の中間的領域に位置づけることができよう。

若い女性が泣くのは、家族の崩壊のためか？—小津作品と社会—

従来、小津作品の社会的特徴と指摘されてきたのは、家族に焦点を当て、その家族制度の崩壊をテーマにしていることであった。しかし、前述のように、家族を扱うことは松竹の社風といえるもので、小津作品のみの特徴ではなかった。また小津作品に登場する家族のほとんどは都市の核家族で、伝統的な日本の家族制度である直系家族ではない。さらに成員が欠けてる少人数の家族が多いのが、小津作品の特徴であった。

すなわち、すでに表1で確認したように、小津作品で描かれているのは、実は、伝統的な家族制度の崩壊の過程ではなかったのである。数少ない直系家族を描いた作品である『麦秋』では、逆に、伝統的な家族慣行の一つである隠居慣行が映画の展開にもち込まれているのである。

小津作品の大半を占める核家族では、家族状況に展開が生じる。その大半は、家族員の流出が背景に設定されている。とりわけ多い娘の流出は、結婚と死が動因である。そのうち結婚—生殖家族の形成—は、娘の人生の新たな展開を保証する唯一の社会的行為に位置づけられ、娘の配偶者選択が定位家族の親世代にとって不可欠な当為とされている。こうした結婚は、当然ながら、娘とともに親世代にとって慶事である。しかし、同時に、父娘あるいは母娘の二人世帯において、娘の結婚は、親世代の単身世帯への転化を意味するものである。小津作品では、婚出する娘以外に子どもがいた場合でも、娘の婚出は何年か後の他の子どもの流出を暗示する事象—先取りされたひとりぼっち—とされる。前節でふれた『秋刀魚の味』の父親が、次男が横に寝ているにもかかわらず、「ひとりぼっちか」（井上 1993 年 369 頁）という発言には、この思いが含まれていると思

われる。また娘が婚出しない場合も、親世代が当為を果たすことなく「世間」「周り」からずれた生き方になるため、旧制中学校の恩師の「結局人生は一人じゃ……。一人ぼっちですわ……」（井上 1993 年 352 頁）という発言が生まれるのである。

家族を舞台にする小津作品では、すでに確認したように、悲しみの感情を表出するのは主として女性、娘世代である。とりわけ父娘あるいは母娘といった家族状況にある娘世代に感情の表出が激しい。表4および表7における感情表出の社会的背景から明らかかなように、その多くが、親しい者との間の不和や決別が原因である。

まず、親しい者との不和から生ずる感情の表出に関して、死去したり離れている不在の家族の成員性をめぐるものが多い。それは、『晩春』『秋日和』で、亡父母を忘れたかのように、父母が再婚を受容したことであり、『東京暮色』で、家族を捨てて奔放に生きる母親を目の当たりにする時である。

次に、親密な関係にある者との決別に関しては、結婚によって一人あるいは遠からず一人になってしまふ父母を置き去りにし、自分だけが新しい人生—生殖家族の形成—を始めることに、後ろめたい感情を抱いているためと理解できる。こうした自責の念は、『晩春』の京都の旅館で「佐竹君と、二人で作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」（井上 1994 年 239 頁）という父親の娘を突き放すような生硬な論しからも窺えよう。

『東京物語』における義理の父娘間で同様の感情が表出されているのは、興味深い点である。戦死した次男の父親と次男の妻のやり取りで、義父は次男の家族性をめぐり、もはや次男を不在者と思ってもらっていいと次男の妻に宣言する。一方、次男の妻も、日々の生活の中で亡夫を忘れることが多くなったと告白し、亡夫が家族としての成員性を喪失しかけている状況を吐露する。次に新しい人生の展開に関して、義父が再婚を勧め、次男の妻も新しい人生を考えていることを否定していない。と次男の妻が、突然、「狡いんです」（井上 1993 年 120 頁）と自責を始める。そして両手で顔を覆い、激しく感情を表出する。他の作品と相違するのは、この後ろめたい思いが目の前に座る義父に対してではなく、亡夫に対してと思われる点である。しかし妻を乗せた列車

は、アベル・ガンスの『鉄路の白薔薇』(1923年)を連想させる大きな車輪の力強い動きであり、また乗車する次男の妻も義母の形見を固く持ち正面を見据えるため、他の作品と同様に生活の新たな展開を予想させる映像である。

女優の役割と商業映画の文法—社会から小津作品を見る—

小津作品は、当時の制作—配給—興行の一貫したシステムの中で、商業映画として生産され大量消費されてきた。そのため、小津作品を特徴づけるロー・アングルで撮影されたスチール写真のような美と映画技法を抑制した映像の調和を破壊する過剰なまでの感情の表出性は、商業映画にまつわる社会性に関係すると推測することもできよう。この観点に立つならば、大半を占める若い女性による感情の表出と感情の表出による映画の展開は、実は、映画の商品性に由来する要請であると見ることもできよう。

まず、若い女性が感情表出の主な担い手であることは、映像的・興行的に映画の美的要素、女優のフォトジェニー性と関係しよう。小津の次世代から映画が凋落していく中で、映画は受容層を都会の独身男性にしぼるようになる(出口丈人159頁)。そうした中で製作された作品の多くでは、女優の裸体が映画の大看板になっていく。女優の裸体を撮ることのなかった小津にとって、若い女優による感情表出は、動作が大きいフォトジェニー性の高い場面であり、ある種、興行性を意識した作品の見どころに位置づけられていたと思われる。すなわち、クローズ・アップを使用しなくなった戦後の小津作品ではあるが、涙の浮かぶ女優の顔の表情はかなり大きく映され、女優の美しさを観客に提供しようとする意図が読みとれるのである。その一方で、手で顔を覆うなどの大きな仕草による女優の慟哭はフル・ショットで映されて、映像美とは理解しにくい。とはいえ、ある種、女優が生身の姿を観客にさらしていると感じさせる生々しい映像であることは確かである。

次に、感情の表出による映画の展開についてである。この点は、ドラマ性と言い換えることができよう。アンリ・グイエは「芸術家の創造品としてそれは美的範疇にかかわる。だが劇作家の創造品としてのそれは、本来的に劇的な一定な要請にしたがっている」(グイエ193頁)として、こうした劇的範疇はあら

ゆる芸術表現に含まれるものの、とりわけ「演劇は造形美術のように不動の像のなかに身振りや行動を暗示するのではない。それは情景と行為(場と幕)である」(グイエ203頁)と述べている。このグイエの美的範疇と劇的範疇の概念を借用すれば、スチール写真的であることやエンプティ・ショット、涙を頬に浮かべる女優の大きな表情等の映像美に優れた小津作品にあって、それを商業映画—ド라마—としての展開させるのが、まさに女優が生身を観客にさらすような美を超えた劇的な映像であると理解することもできよう。

小津作品におけるストーリーの展開に関連しては、「事態が決定的に変化しないことがわかっているときだけに、小津的なものが想起される」(蓮實13頁)といわれるように、しばしば物語性に欠けることが指摘されてきた。実際、小津自身も「ド라마を感情で現わしては説明にすぎない、性格や風格が表現できなくては芸術ではない、泣かさなくても悲しみの格調を出す、劇的な起伏を描かないで人生を感じさせる、そういった演出が、『戸田家の兄妹』の頃から考えていた望みだった」(刊行会651-2頁)と述べていたという。

小津と松竹映画との監督契約は年1本であり、またプログラムピクチャーを担当することを免れ、芸術性への志向が許される立場にあった。しかしこうした小津にあって、当然、商業映画における物語性の要請は、強く内面化されていたであろう。そのため、女優が演じる悲しみの表出は、美的映像にあふれ起伏の少ないストーリーにおいて、商業映画として自作を成立させるために不可欠の映像表現—観客にド라마が生じていると錯覚させる、いわば、偽りのド라마性—であったと認識していたようにも思われる。

注

- (1) 第二次世界大戦後の小津作品にそうした評価がなされた理由として考えられるのは、戦前(1941年)の『戸田家の兄妹』の母子の漂流である。アメリカ映画の『オーバーザヒル』(1931年)の翻案とされるこの作品には、大人数の親族が登場する(フィルムアート社179頁)。しかし家族の形態は、長男夫婦や娘も他出・婚出している核家族である。
- (2) シュワルツもアメリカの映画監督ハンス・シュワルツの名前をもじったものである。

(3) この場面に関して、父親を演じた笠智衆は、『『秋刀魚の味』には、『人間は独りぼっちだ』という台詞が出てきます。……先生はずっと独身でした。お母さまが亡くなられた後は、一人で暮らしておられました』(笠 164 頁)と小津の私生活に結びつけている。また『晩春』の撮影における小津の感情の表出の演出にふれて、「笠さん。皮をむぎ終わったら、慟哭してくれ」と言われました。“嗚咽”ではなく“慟哭”です。『おーっ』と声を上げて泣けという。オーバー嫌いの先生からそんな注文を受けるのは初めてでしたから、ずいぶん驚きました。僕はできませんでした。やってみる前から、できないことはわかっていました。あの場面で慟哭するのは、なんぼ考えてもおかしい。『先生、それはできません』。小津先生の演出に『できません』などと答えたのは、あれが最初で最後です』(笠 67-68 頁)と打ち明けている。

文献

カイヨワ、ロジェ、聖なるものの社会学 (内藤莞爾訳)、弘文堂、1971 年。

出口丈人、映画映像史—ムーヴィング・イメージの軌跡—、小学館、2004 年。

フィルムアート社、小津安二郎を読む—古きものの美しい復権— (本の映画館ブック・シネマテーク 5)、フィルムアート社、1982 年。

グイエ、アンリ、演劇の本質 (佐々木健一訳)、TBSブリタニカ、1976 年。

浜野保樹、小津安二郎、岩波書店、1993 年。

原田健一、第 2 版 映像社会学の展開—映画をめぐる遊戯とリスク—、学文社、2007 年。

蓮實重彦、監督 小津安二郎 [増補決定版]、筑摩書房、2016 年。

井上和男、小津安二郎作品集Ⅲ、立風書房、1994 年。

——、小津安二郎作品集Ⅳ、立風書房、1993 年。

長谷正人編、映像文化の社会学、有斐閣、2016 年。

中川右介、松竹と東宝—興行をビジネスにした男—、光文社、2018 年。

小津安二郎・人と仕事刊行会、小津安二郎・人と仕事、蜜友社、1972 年。

小津安二郎生誕 90 年フェア事務局、小津安二郎映畫讀本 [東京]そして [家族]、フィルムアート社、1993 年。

リチャー、ドナルド、小津安二郎の美学—映画の中の日本— (山本喜久男訳)、社会思想社、1993 年。

笠智衆、大船日記—小津安二郎先生の思い出、扶桑社、1991 年。

佐藤郁哉、フィールドワーク—書を持って街へ出よう—、新曜社、1992 年。

松竹株式会社、小津安二郎 新発見、講談社、1993 年。

Swidler, Ann, Love and Adulthood in American Culture, in, Smelser & Erikson eds., Theme of Love and Work, Harvard Univ. Press, 1980.

戸田貞三、家族構成、新泉社、1982 年。

四方田犬彦、日本映画史 110 年、集英社、2014 年。

吉田喜重、小津安二郎の反映画、岩波書店、2011 年。