

日本の映画にみる社会と家族の変容

—— 小津・野村・是枝作品を通して見る第二次世界大戦後から現在 ——

叶 堂 隆 三

目 次

はじめに

1. 小津・野村・是枝作品に見る社会状況
2. 映画作品に見る 20 世紀中葉以降の家族
3. 小津作品の登場人物：『東京物語』の京子と『秋刀魚の味』の路子の 21 世紀—野村作品・是枝作品に京子と路子のライフコースをたどる
4. 20 世紀中葉から 21 世紀の社会・家族生活・人びと

はじめに

小津安二郎は、第二次世界大戦後および高度経済成長期（前期）の家族を描いたことで世界的に知られ、野村芳太郎は、高度経済成長期の郊外や地方都市の（家族を含む）社会の姿を描いている。そして是枝裕和は、1990 年代後半以降の家族の姿や社会状況を描き国際的に評価されている。筆者は叶堂（2019・2020・2021）において、三人の作品に描かれている家族の姿や特徴的な映像によって表現された社会事象を通して、それぞれの時代の日本の社会の諸相の解読を試みてきた⁽¹⁾。

本稿の目的は、まず小津・野村・是枝が特徴的な映像で表現した社会事象に相当する状況を別の二人の作品の中に見出して、第二次世界大戦後から三四半世紀に及ぶ社会の諸相の持続および変容を把握することである。次に、三人が共通して描いている家族の状況を関連づけて、三四半世紀の日本の家族の特徴と変容を理解することである。さらに、この目的に関して、小津作品に登場する人物に相当する年齢層の登場人物を野村作品および是枝作品に見出し、小津作品の登場人物のライフコースを野村作品および是枝作品につなぎ、その後のライフコースを辿っていくことにしたい⁽²⁾。その上で、三四半世紀の間の社会と家族生活そして人びとの状況および変容について検討したい。

1. 小津・野村・是枝作品に見る社会状況

まず、小津・野村・是枝が描出した社会の諸相を明らかにしていく。叶堂（2019・2020・2021）において、社会から映画を見る観点に立ち、作品を特徴づける映像（シーン・手法）を用いて描いた社会事象を検証した。本節では他の二人の作品の中に相当する社会状況を探し出し、三人の作品に描かれた映像の通観によって戦後から三四半世紀に及ぶ社会の諸相の持続と変容を把握していきたい。

(1) 小津作品における感情の表出—野村作品・是枝作品にさぐる

小津の作品を特徴づけているのが、美しい映像や枯淡とした展開を突如として崩す悲しみの感情が登場人物に表出するシーンであった。こうした過剰ともいえる感情表出は第二次世界大戦前から戦後の作品に一貫する演出であり、戦前のアメリカ映画における感情表出の影響が認められるものであった。

この小津作品における感情の表出性および非表出性については、ジェンダーの観点から理解することが妥当であるとして、叶堂（2019 年）において登場人物の性別や年齢に基づく一定の社会層に特有の描写ととらえ、第二次世界大戦後および高度経済成長期（前期）の社会と人びとの状況の一端の把握を試みた。

そこで、小津作品に描写された社会、すなわち悲しみの感情の表出に相当する状況を、表 1 の高度経済成長期の野村作品および 20 世紀末以後の是枝作品に探ることにしたい。

野村作品における感情の表出

野村作品では、『張込み』『影の車』の 2 作品における悲しみの感情の表出について検証したい。

まず、『張込み』では刑事の柚木の張込み対象で

表1 野村作品・是枝作品における主な感情の表出／非表出

作品	主な登場人物	世代	性別	表出	表出の状況（他者）
張込み	さだ子	20代	女性	声を出して泣き続ける	元の恋人
	弓子	20代	女性	両親に反発しながらうつむく	家族
影の車	健一	子ども	男性	涙を浮かべ腕でぬぐう	ドライブの車に一人残される（母と浜島の前は寝たふり）
	顧客の妻	3, 40代	女性	夫の葬儀で泣く	葬儀（保険会社員・義弟）
	浜島の母	30代前後	女性	叔父の葬儀行列を見て慟哭する	子ども（浜島）
	泰子	30代	女性	警察の取調べで、テーブルに泣き伏す	取調べの刑事
	浜島	30代	男性	警察の取調べ。涙は見せない	取調べの刑事
幻の光	ゆみ子の父	4, 50代	男性	指で目を押える	家族
	ゆみ子	2, 30代	女性	視線を落とす	喫茶店の店主
				うつむき続ける	夫
				悲しい口調	夫
誰も知らない	茂	子ども	男性	ぐすんとなる	兄弟・明の友達
	女子高生	10代	女性	うつむく	一人（明が見る）
	明	10代	男性	走る	女子高生→一人
	京子・茂	子ども		動かない	姉弟
	明	10代	男性	指先の動き	女子高生
	明・女子高生			歩く	明・女子高生
奇跡	航一の母	3, 40代	女性	涙を手でぬぐい、ティッシュで鼻をかむ	両親（航一も気づく）
	真	子ども	男性	鼻に手をやる	友だち
				うつむく	友だち

ある20代後半のさだ子が元恋人に会って、笑い、悲しみ、その逮捕後に慟哭している。それはさだ子が継家族の生活で見せる生気のない感情の非表出性—生活とは対照的な姿である。また柚木の恋人で20代の弓子とその3人の妹が、両親に反発してうつむいている。

次に、『影の車』では母親の泰子、その愛人である浜島が向かった観光地で、長男の健一が自動車に一人とり残されて涙を浮かべ腕でぬぐい、バカヤローと叫びながら車に砂を投げつける。泰子は保険会社の顧客の葬儀で妻の泣く姿を目の当たりにして、泣き方が異常、自分の夫が死んだ時はあんなに泣かなかったと浜島に告げる。しかし泰子は警察の取調べでは、目を見開いて警察の尋問に反駁し、その後テーブルに泣き伏している。同様に浜島の母親も何かと頼りとした義兄の葬儀行列を店の中から見、はげしく慟哭している。一方、警察の取調べで自分の主張が受け入れられない浜島の感情は、顔から外して握りしめた眼鏡のレンズのひびを通して見える歪んだ映像によって表現されている。

是枝作品における感情の表出

是枝作品では、『幻の光』『誰も知らない』『奇跡』の3作品における悲しみの感情の表出を見ていきたい。

まず、『幻の光』では再婚したゆみ子が亡夫と暮らしていた町を再訪して、亡夫が最後に訪れた喫茶店の店主の話に長い間、視線を落としている。また再婚した夫が亡妻と幸せな生活を送っていたことを知って夫を責め立て、その後うつむいている。さらに能登の集落を去ろうとしながらも踏みとどまり、ゆみ子を探しに来た夫に悲しい口調で、前夫の自死の理由が分からないと語る。一方、子ども時代、都会に呼び寄せた祖母の家出に、ゆみ子の父親が微妙ながら指で目頭を押さえている。

次に、『誰も知らない』では子どもたちは悲しみの感情を表出するものの、その表出は激しいものではない。長男の明の友達のたまり場と化した自宅で邪魔者扱いされた次男の茂は、ぐすんとした表情を見せるにとどまり、葬式ごっこの標的にされた女子高生もうつむくだけである。また次女の死を前にした長女の京子と茂も動きが止まるだけである。そ

うした中で、明は女子高校生の援助交際を目の当たりにして走りつづけ、次女の死を女子高生に告げながら指先の動きに悲しみを表出している。なお羽田空港に次女を埋葬した明と女子高生の悲しきは、挿入歌で表現されている。

さらに、『奇跡』では離婚のため長男と実家に戻った母親ののぞみが、自分を選ばず父親と暮らす次男に酔って電話し、その声に涙を流しながら次男の誤解を解こうとする。また長男の同級生（真）が飼い犬の死を悲しい表情で伝えるが、悲しい表情にとどまり、その後はその死を受け入れている。

小津作品における感情の表出—高度経済成長期以後における持続と変容

第二次世界大戦後および高度経済成長期（前期）の小津作品の悲しみの感情の表出の場面から判明したのは、ジェンダー的な特徴および女性の社会進出であった。前者に関しては、悲しみの感情の表出が性別では圧倒的に女性—若い女性—が多く、成人男性による悲しみの感情はわずかであった。後者に関しては、若い女性が人前で悲しみの感情を表出する場面は親族の前にとどまらず、高度経済成長期には恋愛関係にある相手や飲食店などでも見られるようになっていた。その背景には、若い女性の感情表出に対する社会の寛容性ととも、生活の社会化に伴う女性の生活世界の広がりが見られると推測できた。

こうした小津作品における悲しみの感情の表出のジェンダー的特徴は、高度経済成長期の社会を描いた野村作品でも持続している。すなわち野村作品で感情を表出しているのが、高度経済成長期の前期ではいずれも20代の女性のさだ子と弓子であり、後期では30～40代の女性の泰子および泰子の保険会社の顧客の妻であるためである。

一方、悲しみの感情が表出される場面の数は、小津作品に比べて明らかに減少している。その理由の一つは、野村作品にパブリックな場面が多いことであろう。しかし高度経済成長期の野村作品からうかがえるのは、小津作品で当然視された感情表出に関するルールにゆらぎが生じた状況である。こうした状況の変化は、次の点から明らかになる。

第一は、女性の悲しみの感情の表出に対する評価が再帰的に語られる点である。それは、葬儀で激しく泣く妻に対して泰子がいさぐ違和感である。しかし自身の状況になると泰子も警察の取調べで激しく

感情を表出している。こうした感情の表出は、小津の作品には見られない激しいものであるが、一方で、否定的に語られている点に状況の変容をうかがうことができる。

第二は、子どもが人前で感情を抑制している状況である。健一は車内に一人置き去りにされて涙をぬぐうものの、戻ってきた泰子と浜島の前では泣き顔を見せずに寝たふりをする。小津作品とりわけ戦前・戦後期の作品では、大人を前にして大声で泣きじゃくる子どもの姿が当然の姿として描かれているが、それとは大きく相違する状況に転じている。

第三は、成人男性の悲しみの感情の表出の解禁に近いという予感である。それは警察の取調べで主張の受け入れられない浜島の感情が割れたレンズ越しの光景で描かれ、涙でゆがんで映る光景が連想されるからである。浜島の涙は映像化されていないものの、成人男性の悲しみの感情の表出が間近に迫っていると感じさせる野村の映像技法である。

これらの小津・野村作品における悲しみの感情の表出のジェンダー的特徴は、20世紀末以後の社会を描いた是枝作品でも持続している。それは、ゆみ子やのぞみが2,30代～3,40代の女性という設定の社会的属性から裏づけられよう。同時に、高度経済成長期の野村作品に描かれた戦後期・高度経済成長期（前期）の感情表出のルールゆらぎ—女性および子どもの悲しみの感情表出の抑制傾向と男性の表出傾向—が、是枝作品ではさらに強まっていく。前者に関しては、同窓会で酒を飲んで感情が高ぶっているものの、のぞみの感情の表出は涙を手でぬぐいティッシュで鼻をかむに踏みとどまり、喫茶店の店主から亡夫の死の前日の様子を聞いたゆみ子の感情の表出も視線を落とすにとどまるからである。ちなみに小津作品（『秋刀魚の味』）の路子が同じようにうつつむいて悲しみの感情を表出した時、父親と兄には路子の仕草を理解できなかったが、是枝作品ではこの仕草が悲しみの表出として喫茶店の店主が受けとめているという違いが見られる。また京子や茂、女子高校生、真といった子どもに関しても、意にそぐわない状況で生じる感情の表出も抑制的になっている。とはいえ明に対しては、走り続ける行動や指先の動きによって抑制された感情を描く映画らしい演出がなされている。

表2 小津作品における郊外・地方

作品	場 所	内 容
麦秋	鎌倉	由比ヶ浜の海岸、北鎌倉の山、北鎌倉駅。疾走する電車。以後、多数。
	奈良県	大和のおじいさんの来訪。長男夫婦と紀子が東京駅の出迎えの前に外食。
	鎌倉	大和のおじいさんを紀子たちが大仏などに案内する。
	修善寺	築地の紀子の同級生宅で、同級生の一人が新婚旅行先だと語る。
	鎌倉・大磯	紀子の同級生が鎌倉に行きたいと言い、一人が来て鎌倉の空をほめる。
	土浦・南方	長男の同僚の母が土浦から届いたものを持参。南方の戦線で亡くなった次男の話題。
	善通寺	東京の会社に勤める紀子の見合い相手の出身地。鎌倉で開業する長男の友人の出身地。
	鎌倉	長男の子どもが海に向かって「バカヤロー」と叫びながら砂浜を歩く。
	秋田・宇都宮	息子の転任の話に母親は悲しい表情。後日、宇都宮までは行ったことがあると語る。
	青森	矢部が紀子に上野から青森行きの列車で出発すると語る。
	田園調布	志げが、紀子は田園調布の芝生のあるハイカラな家の奥さんになると思っていたと語る。
	鎌倉	周吉が遮断機の前で電車を待ちながら石に腰を落とす。
	秋田・城ヶ島	紀子に友人が秋田はモンペをはくところからかう。戦前にみなで城ヶ島に行った思い出を話す。
	鎌倉	海岸で紀子と長男の妻が結婚について話しながら、砂浜を歩く。
	早春	奈良県
蒲田・大宮		長屋のような家に住む。蒲田発大宮行き電車があり、朝の通勤客が非常に多い。
仙台		東京駅近くのビルから東京駅を見て降車客は仙台市の人口と同じと語る。
四日市・大津		先輩が大津から来て、四日市との商談。現在の四日市にまだ当分島流しだと話す。
江ノ島		通勤途中でハイキングに出かける。
鈴ヶ森		通勤中間の女性と店でビールを飲んだ後、品川区大森(鈴ヶ森)の海に見える旅館に宿泊する。
川崎		杉山の妻(昌子)の母が、川崎の競輪後に蒲田の家に寄る。
中国・川口・鶴見		戦友会で、中国戦線の思い出。戦友は川口で鍋の製造、鶴見でラジオの組み立ての仕事。
三石		上司から、遠くて気の毒だが長く2,3年だと、岡山県三石への転勤の打診がある。
名古屋・高知		通勤中間がうどんの会で、出身地の話をする。
秋田		病床の同僚が東京の丸ビルで働きたいと思っていたと語る。同僚の母が秋田弁で話をする。
三石		組合活動をする同僚が、嫌なら断ってもいいと助言する。
秋田		病床の同僚が亡くなり、秋田からその姉の夫が上京する。
三石		杉山、引越しの手伝いの通勤中間に東京を離れて山の中でゆっくり考えたいと語る。バーを開いている先輩がひどい山の中によく行く気になったなあと語る。
大津		杉山が大津の先輩を訪ね、橋の下でボートの練習を見ながら話をする。
三石	煙突と煙、工場。同僚が小さな町で退屈しようと気遣う。下宿に妻の昌子が来ていた。	

表3 是枝作品における郊外・地方

作品	場 所	内 容
海街 diary	鎌倉	海、緑にかこまれた道、木造家屋。以後、江ノ電を含め大半のシーンを占める。
	河鹿沢温泉	山形県での父の葬儀。次女がすごい田舎、すごい山だと口にする。
	不明	信用金庫の勤める次女が上司が前職の都市銀行を自分の居場所ではないと辞めたと語る。
	九州	前の経営者から引継ぎ20年経営する山猫亭の店主が九州弁。
	横浜	次女が母と横浜に買い物に行った思い出を異母妹に語る。
	山形	さすが山形では桜の開花が遅いと話す。
	大船・札幌	大船の大叔母と実母が祖母の法要に来る。実母が札幌に梅雨がないと話す。
	山形	さすが父に釣りにつれていってもらった思い出を語る。
	アメリカ	長女の恋人がアメリカと一緒にいこうと誘う。後日、長女は断る。
	山形	長女とさすが鎌倉の山に登り、山形の山から見た光景に似ていると話す。
海よりも まだ深く	清瀬	公団住宅の実家を子どもが訪問。子どものいない児童公園。以後、多くのシーン。
	関西・立川	良多、浮気調査の対象者の関西弁の女性と裏取引し、競輪に行く。
	目黒・練馬	父親が無駄遣いをしなければ目黒に家が建ったと話をし、練馬時代の思い出を語る。
	九州	良多が勤める探偵事務所で、台風が九州に上陸するという話が出る。
	立川	探偵事務所の所長に立川の方で金を増やしたと言い訳をする。
	清瀬	姉家族、そして良多と真悟、別れた妻が訪問する。
	練馬	練馬に住んでいる時、風が心配で幼稚園の教会に避難した昔話をする。
世田谷区仙川	TVニュースで、台風の被害が伝えられる。	

(2) 野村作品に描かれた郊外・地方—小津作品・是枝作品にさぐる

次に、野村作品を特徴づけているのが、インサートやクロスカッティングである。野村はインサートやクロスカッティングを多用して、進行中の場面や登場人物の現在と過去の対比や人物像の補足など、いわば映画の重層化をめざしている。叶堂（2021年）において、この手法で描かれた郊外・地方、そして鉄道やバスといった移動手段を通して、高度経済成長期の社会と人びとの状況の一端の把握を試みている。

そこで、野村作品に描写された社会のうち郊外・地方に相当する状況を表2の小津作品および表3の是枝作品に探し出すことにしたい。

小津作品における郊外・地方

小津作品では、『麦秋』『早春』の2作品に登場する郊外および地方に関する状況や言説を検証したい。

まず、『麦秋』では神奈川県鎌倉が東京（首都圏）の通勤圏（郊外）でありながら、冒頭では波の打ち寄せる海岸や山が家族の日常生活にとけ込んだ自然の地として描かれている。鎌倉から主人公の家族や長男の同僚（矢部）が東京に通勤する一方で、鎌倉で一日を送る母親の志げは、東京都大田区田園調布の芝生のあるハイカラな家に娘の紀子を嫁がせたかったと口にする。

また、鎌倉に住む家族や友人、知人の行楽地や新婚旅行先、転勤先は、関東近辺の静岡県伊豆修善寺、三浦半島の城ヶ島、茨城県の土浦、栃木県の宇都宮であり、矢部の母親は息子の秋田赴任の話聞いて悲嘆にくれる。また主人公家族の父親の兄が奈良から鎌倉を訪れて、両親は紀子と矢部の結婚後に妻が波のように穂を揺らす奈良に転居する。

次に、『早春』では主人公の杉山と妻の昌子が住んでいる大田区蒲田の住居は団地というより長屋の様相を呈し、集合住宅も映し出されるものの、蒲田は郊外と呼ぶのは微妙な場所として描かれている。

朝、当時の京浜東北線の始発駅であった蒲田駅におびただしい通勤客が向かい、杉山は休日通勤仲間と相模湖や江ノ島にハイキングに出かけている。この蒲田の通勤仲間の出身地として名古屋や高知が語られ、杉山は通勤仲間の女性とのりひびが見える大森海岸の旅館に宿泊する。

また、蒲田の家には五反田に住む昌子の母が川崎の競輪の帰りに立ち寄っている。杉山は戦友会の酒席の後に埼玉県川口と横浜の鶴見に住む戦友連れ帰り、妻の昌子が怒る。

さらに、会社の大津営業所に赴任中の先輩（仲人）が上京して、現在の状況を島流しと杉山に語り、杉山の会社の病氣療養中の同僚が秋田の中学時代に丸ビルにあこがれて就職したと語った翌日に亡くなる。この同僚を看病していた秋田弁の母が、葬儀場で秋田から上京した娘婿を紹介している。そして杉山に岡山県の三石への転勤の内示が出て、周囲は三石が山の中だと口にする。労働組合も赴任を問題にするが、杉山は受け入れる。一人、三石に向かう途中に大津に寄って、琵琶湖畔の橋の下で会社の先輩と大学生のボートの練習を眺めている。三石の場面は、煙突と煙のショットがつづき、職場の同僚が山の中の小さな町で退屈しようと尋ねている。

是枝作品における郊外・地方

是枝作品では、『海街diary』『海よりもまだ深く』の2作品に登場する郊外や地方の状況を検証したい。

まず、『海街diary』では鎌倉の緑豊かな道沿いに建つ木造の古家が描かれ、4人姉妹の勤め先・通学先はいずれも市内である。知人が通院している市立病院に勤務する長女は、医師からアメリカと一緒に行こうと誘われるが断る。次女は信用金庫に勤めて、年下の恋人のアパートに出入りしている。一方、再婚した母親は札幌、大叔母が鎌倉の大船に住んでいる。

山形で再々婚していた父親の葬儀に長女・次女・三女が参列し、次女がすごい田舎と評した温泉地から、異母妹が鎌倉に転居して来る。住みはじめて日の浅い異母妹に、次女は母と服を横浜に買いに行った思い出を語り、異母妹は転校のあいさつで山形から来たこと、姉たちには山形では桜の開花が遅いことを話す。また長女と異母妹は鎌倉の山に登って、そこから見える鎌倉の景色が山形の温泉地に似ていると語り合う。

なお、次女の上司は都市銀行を辞めて信用金庫に移った理由を「自分の居場所はここでない」と思ったためと語り、かつて父が通っていた山猫亭を引き継いだ店主は20年たっても九州弁で話している。

次に、『海よりもまだ深く』では良多の母親が住

む東京都清瀬市の大規模な公団住宅が舞台である。40年前に屋根が飛ばされそうな練馬の家から公団住宅に転居し、こんなに長く住むとは思わなかったと母が語る。一方、良多と姉は父親の金遣いが荒くなければ、目黒辺りに家が建ったと話し合う。公団の実家には姉家族がたびたび訪問し、良多も木々の多い道路を走るバスで団地に向かう。しかし団地の児童公園にはもはや子どもの姿はなく、再会した同級生は団地で孤独死があり、親が心配なため杉並から戻って来たと告げる。後日、良多は実子と清瀬の実家を再訪して、離婚した妻が実子を迎えに清瀬に来る。

また、良多は素行調査した関西弁の女性からせしめた金で、「聖地」と呼ぶ立川の競輪に向かい、探偵事務所の所長に出所不明金の出どころを「立川の方」で増やしたと弁明する。さらに探偵事務所のテレビのニュースで台風が九州に上陸し、清瀬の実家のテレビの朝のニュースで世田谷区仙川で被害が出たと報じている。

野村作品における郊外・地方—高度経済成長期前後の状況

野村作品では、作品の冒頭に空撮を用いて舞台である地域—大都市、地方都市、郊外の巨大団地—や交通機関が映し出され、高度経済成長期の大都市・地方都市・農村の間の差異と特徴が描かれている。このうち地方都市では、発展の状況と同時に限界や制約が描かれている。また郊外の大規模団地や立川等の東京の（旧）近郊は、新交通網が整備された近代性や建物の人工性、さらに大都市と農村を介する新たな地域拠点として描かれる一方で、住民の状況としては都心までの何度かの乗り換えや長い通勤時間が繰り返し映し出されている。

まず、第二次世界大戦後および野村作品と一部重なる高度経済成長期（前期）を描いた小津作品では、東京（東京駅）からの通勤圏にあたる地区や都市が、野村作品の郊外に相当する。京浜東北線の始発駅であった蒲田駅におびたしい数の乗客が向かう通勤風景、仙台市の人口に匹敵すると語られる降客が東京駅から吐き出される様子が丸の内のビルの上階からハイアングルの映像で映し出されている。

また、小津作品では、朝の東京駅の光景、会社での勤務の様子とともに退勤後も都心にとどまるライフスタイルが描かれ、蒲田は集合住宅が建ち始める

一方で木造の長屋や借家の多い状況が描かれている。すなわち蒲田では、大規模団地は描出されずプロールのな都市化の進捗が映され、その近くの大森海岸は濁った海と化している。そのためか平日、ともに東京駅方向に向かう通勤仲間が休日のハイキングに行くのは、多摩川を越えた自然豊かな神奈川県なのである。

その神奈川県鎌倉も小津作品では、東京の通勤圏として登場し通勤電車の乗客同士が新聞を交換し東京までの長い通勤時間をしのぐ様子が描かれている。小津映画に登場する東京は職場であるとともに教育や文化の地である。通勤者のみならず全日鎌倉で過ごす家族も東京の博物館や会合に出かけ、東京の学校に通学した経験が語られる。一方、鎌倉は海と山の自然が豊かで史跡（歴史）のある街として描かれ、東京に住む同窓生が何かと訪問したがる場所である。このように小津作品では、実は、郊外（鎌倉等）と東京の二つの地域がダイナミックに連動しているのが特徴である。また母親の田園調布へのあこがれの言葉からうかがえるように、郊外には欧米のライフスタイルの漂うイメージがあるためか、鎌倉は郊外とは思われていない。

一方、小津作品に描かれた地方は、登場人物の出身地であったり、望まない赴任地である。戦後および高度経済成長期（前期）、地方の産業化・工業化が進行し、登場人物の勤める会社に支社・営業所や工場が新設されていく。また地方から上京して会社に就職した東京第一世代にとって、東京から地方への転勤は島流しや労働問題と認識され、また家族が悲しみにくれる社命の転勤先として描かれている。しかしそうした事情のためか、地方への赴任や転居は新たな家族生活あるいは家族の再出発の機会にもなっているのである。

次に、21世紀の是枝作品では、郊外は野村作品に登場した半世紀前に最先端であった大規模団地の現在の姿として描かれ、小津作品に見られた大都市に連動する衛星都市の様相は消失し、生活が完結する側面が強調されている。

高度経済成長期に建設された清瀬の公団の2DK住宅に残っている子ども世代は、親の介護あるいは親の年金に依存する存在であり、住民の大半が高齢者である。40年前に練馬からあこがれて入居した団地のライフスタイル（設備）は建設時の半世紀前

のまま、エレベーターの設備はなく、棟の前の児童公園は子どもの姿のない空き地と化している。

一方、是枝作品の鎌倉は、東京とのダイナミズムが描かれた小津作品と相違して、生活が地域で充足・完結できる都市として描かれ、東京はもはや映し出されることも語られることもない。海と緑の鎌倉の風景とともに主人公の職場、学校、スポーツクラブ、食堂、商店、そして地元の花火大会が映像の大半を占め、横浜でさえ昔の買い物の思い出として語られるにとどまる。

さらに、是枝の鎌倉は、小津作品と同様かそれ以上に、人を引き寄せる都市として描かれている。前職の都市銀行から自分に合う鎌倉の職場に移った次女の上司や九州出身であろう喫茶店の店主、山形の異母妹が鎌倉に移り住み、地域住民に受け入れられている。鎌倉がこのような生活都市と描かれているのに対して、是枝作品の東京の近郊の立川は、野村

作品（『ゼロの焦点』）と同様に下位文化的な関心で描かれ、語られているという相違がある。

一方、21世紀以降の是枝作品の地方は、ストーリーの展開に大きくからむ場面は多くはない。地方の典型的な登場は、職場や親族と見るテレビのニュースで報じられる気象・災害の状況である。とはいえ、鎌倉を離れて地方（国外）に居住することが、小津作品以上に新たな生活あるいは人生の再出発とされている。それは、離婚後の両親が山形や札幌での新しい家族生活を始め、長女も鎌倉での不確かな関係の解消のためにアメリカ行きをもちかけられているからである。

(3) 是枝作品に描かれた拘束—小津作品・野村作品にさぐる

さらに、是枝作品を特徴づけているのが、収容所型施設や私的空間、諸事情で外出や移動が制限（自

表4 小津作品・野村作品における拘束と自由の状況

作品	場所	対象者	状況
東京物語	長男宅	老夫婦	東京の「端の方」の長男宅の二階の子供部屋にいる。
	廊下・診察室	孫の実・勇	子ども部屋から実と勇が追い出され、父の不在時に実が診察室を利用する。
	長女宅	老夫婦	長女宅の二階、銭湯以外に外出しない。物干し台から街を眺める。
	アパート	次男の妻	老夫婦が訪れた次男の妻の部屋に戦死した次男の写真が飾ってある。
	熱海の旅館	老夫婦	長女・長男に熱海に追いやられる。旅館がやかましく眠れない。
	上野公園	老夫婦	予定を早めて戻る。宿無しになり、上野公園にしゃがみ込む。
	代書屋	服部	東京で暮らす友人がせめて1人の子どもが生きていてくれればと話す。
	息子夫婦宅	沼田	東京で息子夫婦宅で暮らす沼田が、家族の対応に怒る。
	東京駅	老夫婦	見送りの長男と長女は東京に満足し東京の話でもちきりになると語る。
	三男宅	老夫婦	妻が体調を悪くし、三男が一人住む大阪の長屋の二階に宿泊する。
	自宅の座敷	妻	体調を崩した妻が眠りにつけ、夫と次女、他出の子どもが戻り見守る。
自宅	次男の妻	葬儀後に長女が尾道に残るように話し、次男の妻がとり残される。	
ゼロの焦点	アパート	禎子	新婚の夫の所在が不明になり、一人での生活を続ける。
	義兄宅	禎子	訪問する禎子の心配にとり合わない。
	列車	禎子	夫の会社の同僚との金沢への長旅は、居心地が悪い。
	金沢	禎子	夫の行方が不明のまま滞在する。
	自動車	佐知子	金沢、石川県内を自動車で行く。
	能登の集落	久子	立川から戻って来て曾根と暮らすまでと曾根の死後が、一人の生活。
	金沢	佐知子	今まで苦しすぎたと話す。久子は「私の方が幸せだったかも」と話す。
砂の器	列車	今西	成果を上げることができない中、列車を乗り継ぎ帰京する。
	退職・転居	理恵子	捜査から逃れるためクラブを辞め、和賀の命令で転居する。
	自動車	和賀	自動車での夜のドライブ、恋人との密会を楽しむ。
	病院の治療室	恵理子	身元不明の行路病者として病院で死亡する。
	収容型施設	本浦千代吉	戦前に措置入所し、そのまま入所がつづく。
東京生活	和賀	過去を知る人物を殺害し、身辺に捜査が及ぶ。	

注：『砂の器』の状況は、高度経済成長期（後期）の場面を取り上げている。

制)された状況である。叶堂(2020年)において、実際の収容所型の施設とともに外出やベランダに出ることが制限された収容所型施設に近い設定や比喩(アレゴリー)的に収容所型施設と呼ぶことができる社会空間の状況を通して、20世紀末以後の社会および人びとの拘束と自由の状況の一端の把握を試みている。なお是枝は、統制、構造(形式)化された対面(出会い)という独特な社会関係をカットバック等で描いているが、叶堂(2020年)で言及したように小津作品に類出する特徴的手法でもある。

そこで、是枝作品に描写された社会のうち登場人物の拘束の状況および私的空間について、是枝作品に相当する状況を表4の小津作品および野村作品に探り出すことにしたい。

小津作品における拘束の状況

小津作品では、『東京物語』に描かれている拘束に相当する状況を検証したい。この作品では、広島県の尾道から上京した老夫婦の東京の生活が比喩的な幽閉状況である。老夫婦は東京の周辺地であった荒川の土手下で医院を開業する長男宅の二階の子ども部屋、そして下町の込み入った場所で美容院を開業する長女宅の二階の住み込み従業員用の部屋にこもって、東京の日々を過ごす。さらに家業で忙しい長女と長男から熱海に追いやられる。しかし団体(社内)旅行向けの旅館の喧騒に耐えられず、翌日、東京に逃げ帰り、ついに行き場をなくして上野公園でしゃがみ込んでしまうのである。一方、東京駅に見送った長男と長女は老夫婦が満足しているはずと語り合っている。

また、老父が寝場所を求めて訪ねた昔の知人の東京生活も侘しいものである。同様に老母が宿に頼った次男の妻も戦死した次男の写真をアパートの部屋に飾り、一人で暮らしている。この次男の妻は、尾道に戻った直後に亡くなった義母の葬儀後も帰京を急ぐ長女から尾道に残るように命じられ、しばらく滞在する。

私的空間に関しては、老夫婦に子ども部屋を明け渡した孫は、父親(長男)が不在の診察室に潜り込み自室の代用に使っている。また老父が長女宅の物干し台に上がり、東京の下町の光景を眺めている。

野村作品における拘束の状況

野村作品では、『ゼロの焦点』『砂の器』の2作品に描かれた拘束に相当する状況を検証したい。

まず、『ゼロの焦点』では結婚後に新生活をはじめた禎子が、夫が所在不明になったため新居に一人とり残される。姻族となった義兄宅に相談に行くものの、義兄の家族は禎子の心配にとり合わない。また夫の会社の同僚と金沢に向う長距離列車の旅は、直前の新婚旅行の旅とは違って居心地のよいものではなかった。しかも金沢での夫の手がかりは乏しく、禎子の滞在の大半は旅館で連絡を待つ幽閉といえる時間であった。

一方、能登の集落に住む久子にとって、事実婚の夫の曾根と暮らすまでと曾根の自死後の生活が幽閉に相当する。さらに社長夫人として生活に恵まれ、自動車で自由に石川県内を移動し文化活動に取り組む佐知子も最後は金沢の生活は苦しすぎると吐露している。

次に、『砂の器』では捜査の手が及んだ理恵子が愛人の和賀の命令で逼塞し、行旅病者として医院で亡くなる。また和賀の父親は戦前に療養施設に措置入所し、その後、1970年代に至るまで入所生活をつづける。和賀自身も戦前の子ども時代に追放といえる巡礼の旅を経験し、保護された島根県の駐在所や大阪の自転車店の小僧という幽閉に近い生活を経て、東京で才能を開花させ成功を手にするものの、元警官殺害の後は虚偽の経歴の発覚と捜査が身近に迫る状況になる。さらに頻繁に出張しているものの、期待した成果の得られない刑事の今西が帰京する列車の車内も気の重いものであった。

是枝作品における拘束状況—戦後期と高度経済成長期の状況

家族映画のイメージのある是枝作品であるが、実は、収容所型施設が多く登場している。しかし収容所型施設以上に多く登場し特徴といえるのが、比喩的な収容所型施設として自宅・実家・親族宅等が描かれる点である。これらの場所で自由がはく奪されているのは、しばしば指摘されるように子どもである。しかし大人の自身の思いによる逼塞や断念による自由の制限(自制)が多く見られるのも特徴であった。

また、(比喩的な)収容所型施設と外部との交通は、幽閉者を社会から隔離すると同時に社会に結びつけるシンボルとしても描かれ、さらに屋内の閉鎖空間、例えば、浴室は居住者に開かれた私的空間の中の私的空間として描かれているのも特徴である。

まず、小津作品に関して、高度経済成長期直前の地方（尾道）に住む老夫婦の上京が、子ども（親族）に依存するものであったことが分かる。しかし当時の東京は現在以上に現役世代中心の忙しい場所であり、とりわけ自営を営んでいる子どもは忙しく、地方から上京した老夫婦の東京物語は二階で過ごす生活であった。そのため老夫婦の都会（東京）の生活は、まるで幽閉のように描かれているのである。

また、次男の妻や高齢になって上京した知人の東京の生活も、高度経済成長期の直前のあわたたしさにもかかわらず、戦死した夫や子ども一不在者への思いにとらわれて逼塞した状況として描かれている。次男の妻は部屋に夫の写真を飾り、知人は子どもが住むはずであった二階を学生に貸しているものの、心の空白を埋めることはできないのである。

一方、老夫婦の上京のため私的空間を失ったのが、孫や長女の美容院の住み込み従業員である。そのうち孫は二階の子ども部屋から机が廊下に引き出され居場所を失うが、新たな私的空間として父親の診察室を見つけ出している。また美容室の従業員の狭い部屋を夫婦で占有した老父は、窓から上がったところにある物干し台を私的空間にして、一人、下町の街並みを眺めている。

次に、高度経済成長期の野村作品では、戦前からの措置入所がつづいた和賀の父親の入所型施設の生活が隔離・隠蔽された世界として描出されている。外の世界との唯一の交通は、保護した元警官との手紙のやり取りである。

一方、作品に多く描かれているのが、夫や恋人の不在や危機的状況のために幽閉に相当する状況に陥った女性の姿である。高度経済成長期における夫や恋人の不在には、もはや第二次世界大戦は関係していない。その不在の理由は彼らの職業生活にある。新婚直後の禎子の場合、新居で一人、出張から戻らない夫を待ち、親族となったばかりの義兄宅を訪問し、夫の会社の同僚と長旅をすることになる。久子の場合も事実婚の夫の職業生活（本社栄転）が関係し、夫の不在後は「その時久子さんは死んでいたのね」と口にされる状況に陥る。さらに理恵子は、社会的地位を守りたい和賀に命じられ、仕事を辞めて転居したアパートに身を隠すことになる。

加えて、野村作品では苦しい過去から決別し成功し幸せに暮らしているはずの佐知子や和賀も、作品

の最後には苦しい日々を過ごすことになる。また高度経済成長期には、自動車が私的空間として登場して、犯罪を含む幅広い移動の手段だけでなく密会の空間として描かれるようになっている。

2. 映画作品に見る 20世紀中葉以降の家族

次に、小津・野村・是枝の作品に描かれた家族の形態や状況を検討する。ここでは、R.P. ドーアが東京の「下山町」を事例にした都市家族の研究および山田昌弘の「戦後家族モデル」を手がかりにして、戦後期・高度経済成長期・1990年代以降の日本の家族の目標であった「豊かさ」の内実および変容について、小津・野村・是枝の作品を通して検討していきたい。

(1) 小津・野村・是枝の家族—広義の核家族

まず、小津・野村・是枝作品に描かれた家族について、その特徴を簡潔に整理したい。

小津作品における家族

伝統家族のイメージが強いものの、戦後の小津作品の大半、そして高度経済成長期（前期）の作品に登場する家族のほとんどは、広義の核家族である。そしてこうした家族の親世代は地方出身の東京（大都市）移住の第一世代あるいは第一世代から派生した子ども世代（第二世代）であった。

さらに、小津作品の核家族にはひとり親の世帯が多く含まれ、単身世帯も登場する。そのため家族の成員の消失・喪失をめぐる状況が設定されているのが小津作品の特徴である。とりわけ子どもの死に直面した親世代の生きがいの喪失—悲哀—が見え隠れするのである。また子どもの成長を生きがいとする価値観が広く共有される中で、娘の結婚—中でもひとり世帯からの婚出—が数多く描かれると同時に、それが子どもの喪失の過程としても描かれているのが特徴である。すなわち戦後期・高度経済成長期（前期）において、子どもの幸せが結婚を通して実現すると信じる親世代の思い、反対に結婚が家族からの自分の追放あるいは親世代を遺棄することと受けとめてしまう娘との間で、確執が生じるのである。

野村作品における家族

次に、野村作品に登場する高度経済成長期の家族である。野村作品の家族もやはり広義の核家族であ

った。また狭義の核家族においては性別役割分担が制度化され、厳しい経済状況の世帯であっても妻は専業主婦として登場する。一方、広義の核家族には、狭義の核家族が転形したひとり親世帯が多く含まれている。しかし高度経済成長期においてひとり親世帯に転形した状況で、女性（母親）は経済的な豊かさを実現可能な目標に設定できない状況にある。

その一方で、野村作品に登場する夫婦家族は興味深い。すなわち山田の戦後家族モデルでは子どもが生きがいの対象とされているが、野村作品では夫婦世帯は経済的な豊かさを享受し、とりわけ女性（妻）が文化活動を生きがいとし熱心に関わる姿が特徴的といえるからである。

是枝作品における家族

さらに、是枝作品に登場する家族の形態でも、最も多いのが広義の核家族である。こうした核家族は、一方では家族の形態が転形しない安定した世帯として登場するものの、他方ではひとり親世帯・単身世帯・子どもの世帯に転形する前の近過去の家族の形態として描かれているのが特徴である。

とりわけ中年男性の主人公の生殖（核）家族は、子どもの誕生から短い年数で転形してしまう不安定な状況として描かれ、語られている。そしてこのように転形した世帯状況が、現状として描かれているのが是枝作品の特徴である。とりわけ中年男性の核家族が転形（離婚）した原因として、中年になっても夢を見つづける男性の職業や収入の不安定さに由来する感情（愛情）の破綻が描出され、語られている。そのため元の夫や子どもの父親である中年男性は、再出発が厳しく職業を含めて自身の親とともに子ども時代に「夢見ていた未来とは違う現在」（是枝 389 頁）に生きることになる。しかし元の妻や子

どもの側は、再婚によって核家族（継家族）に転形あるいは転形しようとする状況が描かれることが多く、両者の現状の認識や対応に差異が見られる。

(2) 小津・野村・是枝作品に描かれた都市の家族

このように、小津・野村・是枝の作品に描出された第二次世界大戦後から三四半世紀の日本の家族の大半は、（広義の）核家族および夫婦家族、そして単身世帯である。同時に、小津・野村・是枝作品の家族の多くが（大）都市およびその郊外に居住しているという点も特徴である。小津作品、そして是枝作品が海外で高い評価を得ているのは、実は、欧米等の社会で一般的な家族形態であるとともに、外国人に理解可能な都市の家族、さらにその転形を描いている点に関係しているのかもしれない。

戦後期の小津作品とドーアの「下山町」の家族状況—移住第一世代の都市の家族

イギリス人社会学者のドーアは、1950 年代前半の東京を調査したことで知られている。ドーアが調査した下山町（仮称）は東京の下町と山の手の両面を合わせもち、多くの点で東京の典型として選定されている。

当時の下山町の世帯状況は、ドーアの調査では、広義の核家族である二世帯一夫婦（あるいは夫婦なし）60.0%、夫婦世帯および単身世帯である一世帯世帯 26.2%、三世帯家族である三世帯で一夫婦および三世帯で二夫婦 13.4%であった（ドーア 78 頁）。ドーアはこうした下山町の家族構成を「典型的な都会の家族構成」（ドーア 77 頁）にとらえて、三世帯家族が少ない理由を東京移住第一世代が多いためとみている。

このドーアの調査の同時期にあたる表 5 の小津の

表 5 小津作品の家族形態

		拡大家族			核家族		夫婦	その他	単身
		直系家族 (男系)	三世帯同居 (妻の母)	その他 (妻の妹)	狭義の 核家族	ひとり親			
戦後期	主人公	1	—	—	1	2	1	—	1
	主な登場家族	2	—	—	4	2	3	1	1
	合計	3	—	—	5	4	4	1	2
高度経済 成長期 (前期)	主人公	—	—	1	1	3	1	—	—
	主な登場家族	—	1	—	8	5	6	1	1
	合計	—	1	1	9	8	7	1	1
合計		3	1	1	14	12	11	2	3

注：不明を除く

戦後期の作品の家族形態（不明を除く）の比率を算出すると、核家族 47.3%、夫婦世帯・単身世帯 31.6%、三世代家族 15.8%である。すなわち家族類型の順位が同じであり、しかも三世代家族の比率がほぼ同じであることが興味深い。なお核家族と思いき不明世帯を含めれば両者の数値はさらに近似し、ドーアの調査との比較からも、小津作品が当時の日本の都会家族の状況を反映した作品であるとみることができる。この点において、小津作品に登場する家族は都市移住者の世帯およびその系譜といえよう。そこで、野村作品・是枝作品に登場する都市の家族を含めて、次に都市移住者を取り巻く社会関係について見ていきたい。

移住第一世代を取り巻く人びと—親族の代替としての小津作品の同窓生・戦友

東京第一世代の核家族が大半を占める小津作品に対して、古い日本の家族制度—拡大家族（直系家族）のイメージがなぜ抱かれるのであろうか。その理由の一つは、親族が頻繁に登場するためであろう。例えば、『晩春』では主人公の家族（父親と娘）と父親の妹（家族）の交流が描かれ、『麦秋』では主人公（祖父）の奈良に住む兄が鎌倉の主人公宅を訪問、滞在する。また『東京物語』では東京に住む兄妹と義妹の交流および尾道に住む（義）父母の上京が描かれている。また『秋日和』では法事に主人公（母子）の義兄が上京し、『秋刀魚の味』では婚出しアパートに住む長男夫婦と父および妹弟との交流が描かれているためである。すなわち作品に描かれた親族の間の頻繁な交流が、イエとイエを関係づけた親族制度の残存を錯覚させるのかもしれない。

さらに、別の錯覚の理由に思い至る。それは小津作品に同郷者や同窓（級）生の東京第一世代—とりわけ男性—の間で頻繁に交流する様子が描出されていることである。彼らは磯村英一が「なじみ」関係と呼び、今日「サード・プレイス」と呼ばれるようになった飲食店に頻繁に集うだけでなく、それぞれの家族を巻き込んで多重の関係性を構築しているのである。そうした関係こそが登場人物の間に親族関係を大いに幻影させているように思われる。例えば、『東京物語』では上京した父親が訪問するのは尾道出身の知人夫婦であり、『彼岸花』『東京暮色』『秋刀魚の味』では旧制中学等の同級生との頻繁な交流が描出され、そしてこうした同級生が互いの子ど

もの結婚や家族の問題にまで立ち入るのである。さらに同窓関係の拡大版・制度化といえる同窓会や戦友会がたびたび映し出され、まるでお盆や正月、冠婚葬祭の親族の集い—それは、かつてはどの家でも制度化され、ある種、強制的でもあった—のように描出されているのである。

このように東京第一世代を描いた小津作品では、広義の同郷関係が、一方で地方に暮らした頃に基盤であった親族関係の代替となる社会関係として、他方で観る側に都市の親族関係と錯覚させてしまうほどの濃密な関係性として描かれているのである。

都市（郊外）移住者・移住第二世代を取り巻く人びと—野村作品における職場の同僚・文化サークル

次に、高度経済成長期の野村作品は、社会派・犯罪・推理というジャンルの影響が多分に描かれているものの、同僚等の職場・同業者の間の交流が多く描出されているのが特徴である。例えば、『張込み』で佐賀の旅館で張込みをする二人の刑事、『ゼロの焦点』の主人公の夫の会社の上司・同僚や取引先の経営者、『砂の器』の警視庁や鎌田西署の刑事である。一方、『影の車』では郊外の団地に居住する東京移住者の主人公が、他社に勤める同級生や同郷の女性と交流し、小津作品と同様の状況も描かれている。

こうした男性の登場人物に対して、女性の場合は『ゼロの焦点』では東京で育った主人公が実家や義兄の家族と交流する一方で、金沢の社長夫人は地域の文化サークルのリーダーになり、また『影の車』の主人公の妻も郊外の団地の自宅で花の教室を開講し、さらに消費者運動に取り組んでいる。

このように高度経済成長期の野村作品では、男性の場合、「企業コミュニティ」と呼ばれていた職場に密着した「企業戦士」の状況が反映し、他方で性別役割分化の制度化にもとづく専業主婦のうち子どものない女性が、地方都市および新たな居住地である郊外の団地で文化・趣味の活動を主導する状況が描かれている。

都市の内部の移住者を取り巻く人びと—是枝作品に登場するサービス関係と元の親族

さらに、1990年代以降の家族を描いた是枝作品では、主人公の家族をとり巻く人びとは多様である。

まず、地方都市等の生活を描いた『幻の光』や『奇跡』では、地区の住民や親族、祖父の商店会の

仲間、祖母のハワイアン仲間、母の同窓生が登場する。一方、大都市および郊外の生活に関して、例えば、『幻の光』『誰も知らない』では賃貸アパートの大家が登場し、『海よりもまだ深く』の主人公の母親が住む団地では元音楽教師がクラシック鑑賞会を開催している。しかし地域関係をとりわけ象徴するのが、サービス関係者の頻繁な登場である。『誰も知らない』のコンビニエンスストアの店主と店員、『歩いて歩いても』の出前の寿司店、『海街diary』の飲食店、『海よりもまだ深く』の質屋やスポーツ店、『三度目の殺人』のパン屋、『万引き家族』の駄菓子屋やスーパー、釣具店等である。さらにサービス関係者との間で、(万引きを含めて)売買を超えた関係さえ形成されているのが特徴である。

また、被害—加害という関係性も家族をとりまく社会関係といえよう。例えば、『DISTSANCE』では事件の加害者の家族の集いが描かれ、『誰も知らない』では家賃の滞納で大家との関係性が悪化し、『歩いて歩いても』では亡くなった長男の命日に助けた青年を罰として自宅に招いている。そして『海よりもまだ深く』の主人公と離婚した妻の間で養育費の未払いと面接権が問題となり、『そして父になる』では子どもを取り違えた病院と被害家族の交渉や裁判が描かれている。

さらに、親族関係のときれた者との交流(再会)が描出されるのも特徴である。例えば、『誰も知らない』では長男が母の元夫(義父)たちを訪問し、『海よりもまだ深く』では離婚のため別居となった子どもと面会し、『三度目の殺人』では弁護士が依頼者と疎遠となった娘を訪問し、『万引き家族』では高齢女性が離婚した夫の再婚後に生まれた子ども宅を訪問しているのである。

加えて、是枝作品の家族では、登場人物の会話から、都市(東京)および近郊内の頻繁な移動経験が語られ、こうした事情のためか小津作品や野村作品と同様に地縁・(親子・キョウダイ以外の)親族関係が希薄である。こうした弱い関係性のためか『誰も知らない』の場合、危機的状況に直面した子どもがときれた親族関係をたぐり、『海よりもまだ深く』では団地の音楽鑑賞会を心待ちにしている母親の見果てぬ夢は、実は、住んでいる団地を抜け出すことである。

このように是枝作品の家族は希薄な社会関係の中

に生き、そして数少ない地縁関係は販売—消費というサービス関係に特化している。そうした中で、被害—加害の関係性や元の親族関係が手繰られるのである。

(3) 映画に登場する家族と「戦後家族モデル」—家族目標としての「豊かさ」の検討

山田によれば、「戦後家族モデル」における家族目標は、経済生活および情緒生活における豊かさの実現であった。そしてこの豊かさは、生きがいである家族との生活の中で、とりわけ次世代である子どもの社会的上昇を通して実感されたという(山田119-130頁)。第二次世界大戦後から21世紀の家族を描いている小津作品、野村作品、そして是枝作品では、豊かさが実感される場面がくり返し登場している。すなわち小津作品では家電が大きな役割を担い、野村作品では旅行代理店が舞台となり、休むまもない旅行の相談が描出される。しかし是枝作品になるとタワーマンションの豊かな生活とともに貧困が描出されるようになる。

まず、こうした三人の作品における経済的豊かさ(および貧困)の表象を通して、豊かさの実感について検討したい。

豊かさの指標—家電・旅行・マイホーム—と変容

高度経済成長期(前期)の小津作品の『お早よう』や『秋刀魚の味』では、冷蔵庫や掃除機、洗濯機、テレビといった家電の新製品が、アパートや団地に住む世帯の間で豊かさ競争(狂騒)といえるアイテムとして登場する。『お早よう』では、郊外の団地(町内会)の婦人会長宅の洗濯機の購入が婦人会費の流用疑惑に飛び火して、団地の世帯間の不和の原因になっている。また水商売の夫婦世帯が所有するテレビで相撲中継を見るため、団地の子どもらがパジャマ姿で日中を過ごす夫婦宅に上がり込み、主婦の間で教育問題になっている。さらにテレビの購入をめぐる家族不和—親子の確執—が生じて子どもが家出し、警察沙汰になるのである。『秋刀魚の味』でも長男夫婦が住むアパートの妻たちの話題は家電で、冷蔵庫を購入するために父に借りた金を長男がゴルフクラブの購入に流用しようとして、「あんた程度のサラリーマンがゴルフをするなんて生意気よ」と妻にたしなめられ夫婦げんかに発展している。

しかし、高度経済成長期(後期)の野村作品にな

ると、もはや家電は話題になることがない。『影の車』では主人公が勤める都心の旅行代理店に個性的な旅行を求める客が次々訪れ、また主人公もレンタカーを借りてドライブに出かけるようになる。『砂の器』では食堂車で旅を楽しむグループ、仕事を離れて旅を楽しみたいという刑事の愚痴、岡山から四国などを経た長いお伊勢参りの気ままな旅の一部が描出されている。いずれも小津の『東京物語』の過酷な旅ではなくなる。また『影の車』では国の住宅政策によって建設された巨大な郊外団地に住む主婦たちの文化生活が描かれている。

さらに、是枝作品では、商品は、豊かさのシンボルどころか子どもがゲームやスリル、そして有能さを証しする対象になっている。『万引き家族』や『誰も知らない』で万引をする子どもの指先は、『そして父になる』のピアノを弾く子どもの指先と相違のない映像であり、『三度目の殺人』で弁護士の父と別居している娘は万引きの罪を逃れるすべを身につけている。また『そして父になる』でも子どもが無賃乗車をし、『歩いて 歩いて』の元医者の子の家族の思い出は一家のとうもろこし泥棒で、会食中の次男の妻が反応しかねるのである。

また、住宅については、『海よりもまだ深く』で郊外（清瀬）の団地に一人住む母の望みは、団地を出て分譲に住むことである。一方『そして父になる』では、理想的な居住環境であるタワーマンションの生活と自営業者の職住一体の古家の暮らしや再婚した実父の木造アパートが対比されている。

すなわち、高度経済成長期の小津作品では、家電等の新製品が豊かさの象徴とともに家族や近隣と確執を生じさせる新たなライフスタイルのアイテムであるものの、しかしわずか10年後の高度経済成長期（後期）の野村作品になると、その普及によって家電は当然の日用品となり、話題に上ることはなくなる⁽³⁾。そして豊かさの実感文化・教養やレジャーに転じ、旅行やドライブが人びとの関心の的になるのである。さらに1990年代以降の是枝作品においては、二極化した生活が描かれるようになる。一方で高級車や高級品に囲まれ、子どもを私立小学校に進学させるタワーマンションの豊かな生活、他方で高層マンションの谷間の貧困家庭のカップ麺の夕食が描出されるのである。しかし時として、豊かさや楽しみ—万引き等の犯罪を含めて—の実感が描か

れ、こうした点に豊かさの実感の多様化を読みとることもできよう。

豊かな家族と「問題行動」—ギャンブル・不倫・犯罪・飲酒

是枝作品の二極化した生活に表象されているように、「戦後家族モデル」の実現率は、山田によれば、1990年代半ば以降になると大きく低下し、このモデルからはみ出る人びとが増大する。その結果、「戦後家族モデル」は解体し、理想の家族を持つことのできない人びとが問題行動—犯罪・社会からの撤退・享乐的行動・アディクション—を引き起こす可能性が高まったという（山田 216-224・246-250頁）。

こうした理解は現実を反映し、ある程度同意できるものの、しかし犯罪やギャンブル等は「戦後家族モデル」の実現が歯止め、抑止となる行動とみている点に疑念がいだかれる。次に「問題行動」と「戦後家族モデル」との関係について、三人の作品における犯罪やギャンブル・飲酒等の描写を通して把握していきたい。

まず、家族の些末な出来事を描いた作品という印象の小津作品であるが、過大に言えば、さまざまな「問題行動」が描かれている。一例をあげれば、戦後期の作品では、『長屋紳士録』で住民のいかさま籤や頼母子講、子どもの遺棄疑惑（捨て子）がユーモラスに描かれる一方、『風の中の牝鷄』では生活苦から売春した妻とその妻を打擲する夫、そして階段から妻の落下という惨事が描かれている。また『東京物語』では飲酒して同郷者を連れ帰った父親を長女がたしなめている。また「戦後家族モデル」が定着した高度経済成長期（前期）にも、『早春』で夫が不倫やパチンコをし、子どもの命日の前夜に夫が酔って戦友を連れ帰り夫婦げんかに発展する。また主人公（妻）宅に母親が立ち寄るのは、川崎の競輪の帰りである。『東京暮色』では次女が墮胎する産婦人科医院、家族を捨てた元妻が新しい夫と働く麻雀荘、深夜喫茶やバー、警察署が舞台になり、警察での下着泥棒の取調べ風景も描かれている。加えて『彼岸花』『お早よう』『秋日和』『秋刀魚の味』では、夫（父）の行きつけの店で昼酒が嗜まれている。

次に、高度経済成長期の野村作品では、作品の性格上、強盗殺人・殺人・傷害等の犯罪が描かれている。こうした重犯以外にも『ゼロの焦点』で戦後の

米兵相手の売春や夫の二重生活、『影の車』では不倫や子どもの酷薄な行動、『砂の器』では和賀の二股交際や愛人の行旅病が描かれている。

さらに、1990年代後半以後の是枝作品では、「戦後家族モデル」の解体後の問題状況の日常化が描かれている。例えば、『幻の光』の夫の自死、『ワンダフルライフ』の不倫等、『DISTANCE』の殺人や不倫や出家、『誰も知らない』の遺棄された子どもの万引きや死体遺棄、『歩いて 歩いて』の母のパチンコ好きや父の不倫、『奇跡』の子どもの仮病、『海よりもまだ深く』の主人公の競輪やパチンコへのめり込み、ストーカー行為等である。さらに『三度目の殺人』では殺人や継子への性的虐待、万引き、『万引き家族』では万引きや誘拐、パチンコ、死体遺棄等が描かれている。

すなわち、犯罪をテーマとした野村作品、身近な犯罪が登場する是枝作品だけでなく、小津作品でも「問題行動」や犯罪が描かれているように、第二次世界大戦後の「戦後家族モデル」の形成前および高度経済成長期の定着期、そして1990年代半ば以後の解体期、つまりあらゆる時代の作品で、犯罪や「問題行動」が描かれているのである。そのため人間が規定する刑法への違反や逸脱行動は、貧困が背景であるとともに、経済的および情緒的な豊かさの中でも、また豊かさを求める中でも生じることが改めて認識されよう。

その一方で、とりわけ高度経済成長期の小津作品で興味深いのは、行きつけ（なじみ関係、サード・プレイス）の店での飲酒やパチンコ・競輪等のギャンブル、麻雀がごく普通の日常行動として描かれている点である。『東京暮色』では店員が麻雀店に迎えに来て店に戻らない商店主が登場するが、たいがい飲酒やギャンブルは、多少家族にたしなめられるものの健全な娯楽として描かれているのである。

高度経済成長期、就業人口の7割に達したサラリーマンは可処分所得の伸びに対して、自由時間や休日の増加はまだ十分といえる水準ではなかった。そのため飲酒やギャンブルが就業後（時として就業中）や日曜日の身近な娯楽であり、しかも新しいライフスタイル—生活の豊かさ—を実感できる行動であったという理解は的外れではなかろう。当時、ゴルフが社会の上層から浸透するなど、レジャーの多様化の兆しが見え、観光がブームになったものの、多く

の人びとにとっての観光は年1回の社員旅行であり、また普通の「サラリーマンがゴルフをする」のは多くなかった。そうした状況において女性の「立てば芍薬、座れば牡丹、歩く姿は百合の花」をもじった「立てばパチンコ、座れば麻雀、歩く姿は競馬場」というサラリーマンに対する揶揄は、今日のほどギャンブルが「問題行動」視されていなかったことを裏づけているように思われる。

とはいえ、1990年代半ば以降の是枝作品（『海よりもまだ深く』『万引き家族』）になると、パチンコやギャンブルがもはや娯楽としてはなく、持て余す時間や日々の主戦場として、また金銭感覚を見失うほどのめり込む行動として描かれるようになっていく。

3. 小津作品の登場人物：『東京物語』の京子と『秋刀魚の味』の路子の21世紀—野村作品・是枝作品に京子と路子のライフコースをたどる

さらに、小津・野村・是枝の三人が共通して描いた家族や生活の状況を結びつけて、三四半世紀の家族や生活の特徴を理解していきたい。すなわち、小津作品の登場人物のライフコースを野村作品および是枝作品に相当する登場人物と結び、ライフコースを辿ることにする。さらに野村作品の登場人物に関しても、是枝作品に相当する登場人物と結び、ライフコースを辿ることにする。

(1) 『東京物語』の京子と『秋刀魚の味』の路子のライフコース—戦後第一世代は、高度経済成長期から21世紀をどう生きたのか？—

第一は、1950年代・60年代の小津作品に登場した子ども世代、すなわち戦後期に子ども時代・青年期を過ごした世代のライフコースを1970年代の野村作品、1990年代以後の是枝作品において相当する年齢層の登場人物を通して辿ってみることにしたい。一人は1950年代の『東京物語』に次女として登場する平山京子、もう一人は1960年代の『秋刀魚の味』に長女として登場する平山路子のライフコースである。

平山京子世代のライフコース

まず、『東京物語』に登場する主人公家族の次女

図1 小津作品・是枝作品のコーホート

戦後家族モデル	形成		微修正		解体		
	1950年代	1960年代	1970年代	1980年代	1990年代	2000年代	2010年代
10歳未満	平山勇	林勇	小磯健一		勇一 友子		
10代	平山実	林実		ゆみ子 (子ども時代)		福島明 横山あつし	大迫航一 有吉恵美
20代	平山京子 平山紀子	平山路子 三輪アヤ子 佐々木百合子			ゆみ子		
30代		鶴原憲一 佐久間伴子	小磯泰子 浜島幸雄 和賀英良		民雄	福島けい子 横山良多	柴田信代
40代	平山幸一	佐々木ひさ	大西刑事				篠田良多 大迫のぞみ 有吉恭子
50代		平山周平			喜大*		
60代		佐久間清太郎		ゆみ子の祖母 *子ども時代	渡辺京子	横山恭平 横山とし子	大迫秀子 篠田淑子
70代	平山周吉				とめの*		柴田初江 大迫周吉
80代							
作品	東京物語	お早よう ゼロの焦点 秋刀魚の味	影の車 砂の器	幻の光*	幻の光 ワンダフル ライフ	誰も知らない 歩いても 歩い ても	奇跡 海よりも まだ深く 万引き家族

注：「戦後家族モデル」の項目は、山田（2005年）区分に依拠している。
：※は世代を推定したものである。

の平山京子（1929年生まれ）のライフコースである。1950年代の京子は20代で、戦後に青年期を迎えた世代である。女優の香川京子が演じた尾道の小学校の教員で、杉村春子が演じた40代の長女の茂げが母親の形見を要求する身勝手さに反発する一方、原節子が演じた次男（戦死）の妻（義姉の紀子、4歳上）に同情を寄せて、夏休みに上京すると約束する。この京子の同世代には、『張込み』で山口から3人の子どものいる年の離れた佐賀市の男性と結婚したさだ子（高峰秀子）、そして成功を夢見て上京したものの、都市下層に滞留する生活をつづけたさだ子の元の恋人がいる。

図1のように、こうした京子の世代は、高度経済成長期の1960年代には、『秋刀魚の味』で杉村春子が演じた30代後半の未婚の佐久間伴子の年齢に達する。かつての伴子は「嫁の口もないじゃなかった」。しかし平山路子の父親の恩師であった70代の父親、佐久間清太郎が「つい便利に使うてしもうて」、客のいう「あまりうまくない」中華料理店を二人で営むことになる。閉店後、電気の消えた店内

で酒に酔った父親と横並びに座り、伴子は自分の境遇をはかなみさめざめと泣く。一方、この時期、やはり同世代の男性である鶴原憲一（『ゼロの焦点』）は、第二次世界大戦中に大学を退学し二度の転職を経験したものの、大手広告代理店に就職して地方の営業所長として地方と東京を往復する忙しい生活を送り、30代半ばに見合いで年下の禎子と結婚している。

さらに京子の世代は、高度経済成長期（後期）の1970年代に入ると『砂の器』の40代のベテラン刑事、丹波哲郎が演じた大西の年齢に達する。当時の国鉄の「ディスカバージャパン」のキャンペーンしながら、大西は全国の地方都市や農山村を精力的に動き回る。そして1990年代後半になると、京子の世代は『ワンダフルライフ』の渡辺京子の年齢に達する。渡辺京子も、実は、香川京子が演じる60代の女性である。この渡辺京子は『東京物語』で原節子が演じた紀子のその後を想像させる。京子は、第二次世界大戦で婚約者を失い、戦後にサラリーマンの渡辺と結婚して高度経済成長期を過ごしたもの

の、定年退職直後に死去した夫（渡辺）が思い出す人生とは、職業生活であった。

その後、2000年代（70代）、2010年代（80代）になると、京子の世代は是枝作品に登場しなくなる。

第二次世界大戦前に生まれ、戦後期に青年時代を過ごした平山京子のライフコースは、第二次世界大戦に翻弄され、戦後期、短い職業生活に従事した後、高度経済成長期前に家族の形成期を迎えるものであった。大半が見合いで家族を形成していく中で、家庭の事情による非婚、夫の死、年長者との結婚という女性も見られ、「戦後家族モデル」が浸透した高度経済成長期において、悲哀を感じる層も存在する。

1960年代の高度経済成長期以降になると、性別役割分担が固定化し京子の世代の社会（職業）生活は男性（夫）が担い、男性の忙しい職業生活が描かれるようになる。その一方で結婚を機に退職した女性はもはや「表舞台」に登場することのない「影」あるいは「名前のない」存在となり、1990年代以降に夫の死を経験する。その後は、作品に登場しなくなるのである。

平山路子世代のライフコース

次に、『秋刀魚の味』に登場する平山路子（1938年生まれ）のライフコースである。1960年代の路子は20代で、路子は父親が地方出身の大都市（東京）移住の第二世代であり、戦後期に子ども時代を過ごしている。岩下志麻が演じた路子は、父親の旧制中学の友人が重役を務める会社に勤務した後、兄の同僚へのほのかな思いはかなわず、父の友人の重役の紹介で見合い結婚をする。なお路子の同世代には『ゼロの焦点』の鶴原禎子がいる。禎子は大学を卒業後、会社に数年勤務して何人かとの付き合いはあったものの、やはり見合いで結婚し退社している。

図1のように、この路子の世代は、10年ほどさかのぼれば『東京物語』の東京移住の第二世代の実と勇の世代にあたる。兄弟の祖父母が地方都市の尾道から上京し滞在したために二人は子ども部屋を追い出され、兄は診療室で宿題をし、弟は祖母に「大きくなったら何になるん？ お父さんみたいにお医者さんか？」と尋ねられる。

さらに、1960年代の『秋刀魚の味』の路子の同世代には、『秋日和』の三輪アヤ子、その同僚の佐々木百合子がいる。アヤ子は40代の母親とのひとり親世帯で、母親を原節子が演じている。同僚の百合

子の家族は継家族である。父親と桜むつ子が演じた継母ひさが営む寿司店の二階が百合子の自室である。アヤ子の訪問時、階段からひさが寿司を差し入れているシーンが印象的である。

1970年代になると、路子の世代は『影の車』で夫を亡くし6歳の息子と暮らす小磯泰子の年齢に達する。保険の仕事をする泰子を路子と同じく岩下志麻が演じている。泰子は、加藤剛が演じた同世代の同郷者で、既婚者の浜島幸雄とレンタカーでドライブに行き、新たな家族の形成を夢みている。一方、同世代の浜島は早くに父親を亡くしている。雑貨店を営む母親との生活の後に上京し、大学卒業後に旅行代理店に勤め、妻と郊外の団地に住んでいる。しかし趣味と社会問題に忙しい妻から邪魔者扱いにされる存在である。

この路子の世代は、1990年代に入ると『幻の光』のゆみ子の再婚相手の父、柄本明が演じた義父の喜大の年齢に達する。喜大は継孫となった勇一と過ごす時間を大事にする人物である。なおゆみ子が住む集落の世話役の老女を桜むつ子が演じている。

さらに2000年代には、路子の同世代は『歩いても歩いても』で樹木希林が演じた横山良多の母親のとし子と開業医であった父親の恭平の年齢に達する。とし子は映画のタイトルの「歩いても歩いても」という歌詞のある『ブルーライトヨコハマ』が流行した1970年前後の家族の出来事である夫の浮気を良多の継家族を前に語りはじめる。父親の恭平は継孫となった横山あつしに、『東京物語』の祖母のように将来の夢を尋ねて「医者はいいぞ」と勧めている。なおこの夫婦は、数年後に病死する。

最後に、こうした路子の世代は、2010年代に『万引き家族』で樹木希林が演じた祖母の柴田初江、『奇跡』で橋爪功が演じた大迫周吉の年齢に達する。『万引き家族』の初江は離婚を経験しており、同居の「家族」と楽しんだ海水浴の翌日に病死し、『奇跡』では樹木希林が演じた妻と周吉が二人で暮らす鹿児島に離婚した娘が子どもの一人と戻って来る。

第二次世界大戦後に子ども時代を過ごした平山路子のライフコースは、京子の世代の約10年下の世代にあたり、『東京物語』では京子とは歳の離れた長兄の子ども一甥一の世代である。高度経済成長期に成人期を迎え、この時期にも地方から上京する移住（東京）の第一世代の男性が見られる。職業的に

安定した男性が登場し、家電やレジャーで高度経済成長期の豊かさを実感した世代である。しかしこの世代の中には、ひとり親世帯や継家族を経験する層が含まれ、配偶者の死や不倫を経験する女性が現れている。

1990年以後になると、この世代は子ども世代の離婚や再婚を経験するようになる。しかしこの時期および2000年以後になると、男性は高齢等のために自営等の仕事を含めて引退し、孫世代と穏やかな交流がはじまる。そして2010年以後には男女ともに病死が伝えられようになるのである。

(2) 高度経済成長期に誕生した『影の車』の小磯健一世代のライフコース—高度経済成長期の東京移住の第二世代は21世紀をどう生きたのか？

第二は、1970年代の『影の車』で小磯泰子の長男として登場した健一の世代のライフコースである。健一のライフコースを是枝作品の登場人物を通して辿ることにしたい。

小磯健一（1964年生まれと推定）は、『秋刀魚の味』の路子の世代—1960年代に20代、1970年代に30代—の子ども世代に相当する。健一は大都市（東京）移住の第二世代として、高度経済成長期（後期）の1970年代に郊外の団地の近くで過ごしている。ひとり親世帯の「鍵っ子」ながら、浜島幸雄がたびたび来訪するようになるまでは、母親と二人の幸せな生活であった。

図1のように、1980年代に入ると健一の世代は『幻の光』の子ども時代のゆみ子の年齢に達する。両親が四国から都会のアパートに呼び寄せた祖母が望郷の思いにかられて失踪し、ゆみ子の三世同居はわずかな期間で終わる。1990年代にゆみ子は結婚する。夫の自死に直面するが、数年後には再婚して実子と夫・継子・継父との三世家族を形成している。

さらに、2000年代の健一の世代は、『誰も知らない』でYOUが演じた福島けい子、『歩いてても歩いて』で阿部寛が演じた横山良多と夏川結衣が演じた横山ゆかりの年齢（30代）に達する。この時期の健一世代は、結婚とともに離婚・再婚を経験することになる。福島けい子は「私が幸せになっちゃいけないの」という言葉を子どもに残して出奔し、夫を亡くしたゆかりは仕事に恵まれない良多と再婚し

て、良多の実家を訪問する。一方、開業医の息子として育った良多は、父親への反発や屈託が30代になっても続いている。

そして、2010年代には、健一の世代は40代になる。『海よりもまだ深く』の阿部寛が演じた篠田良多と『奇跡』の大塚寧々が演じた大迫のぞみ、夏川結衣が演じた有吉恭子の世代に相当する。郊外の団地で育ち、父親に反発して家を出た良多は離婚後も妻子に未練を残し、過去の文学賞の栄光が忘れられない。またのぞみの別れた元夫も音楽活動から離れられないでいる。一方、のぞみは離婚後に長男と鹿兒島の実家に戻ってスーパーで働いている。のぞみは高校の同窓会の夜、酔いに任せてかけた電話から聞こえる手放した次男の声に涙する。かつて女優をめざした恭子は夢を諦めて福岡でスナックを開業し、店の上階に娘と二人で暮らしている。そして娘の恵美の友達が訪問した時、小津作品の『秋日和』のひさのように恭子が階段から子どもの部屋にお菓子を差し入れている。

高度経済成長期に生まれ、東京移住の第二世代である健一の世代は、その多くが父親の職業生活を通してもたらされた豊かさを目の当たりにした世代である。しかし郊外の団地で享受される豊かさ（憲一にとっては、団地の住民の浜島がくれる土産のおもちゃ）は、母親の再婚、すなわち母と二人での生活の解体を予感させるものであった。高度経済成長期が終焉すると、二人の良多は物質的な豊かさをもたらしてくれた父親に反発するようになる。

さらに、1990年代以降は、健一の世代は結婚と離婚、再婚を経験するようになる。男性の場合、親世代および自身の期待にそえないまま家族を形成したが、しかし親世代に反発をつづけて夢を追いかけ、一方女性の場合、満たされない感情の豊かさ（恋愛や家族への思い）を追いかけている。そうした中で健一世代は、親の死を迎えるようになるのである。

4. 20世紀中葉から21世紀の社会・家族生活・人びと

ここまで小津・野村・是枝の作品の映像を通して20世紀後半から21世紀前半を生きた人びとの社会と家族生活の状況および変容を見てきた。最後に、三人の作品の通観によって、三四半世紀の間の社会

と家族生活そして人びとの状況および変容を検討したい。

(1) 社会の状況と変容—郊外・地方

まず、三人の作品に描かれた社会、すなわち野村の作品に特徴的な都市の郊外や地方都市の状況である。

第二次世界大戦後および高度経済成長期（前期）を描いた小津作品には、大都市（東京）の中心部とともに周辺地である城南の蒲田や荒川沿いの下町が描かれ、さらに自然豊かな鎌倉が通勤圏として描かれていた。そして中心と周辺および両者をつなぐ場所や移動手段として始発の通勤客を吸い込む蒲田駅と吐き出す終点の東京駅、通勤者が時間を持て余す車内の風景が描かれていた。こうした小津作品における郊外は東京（都心）とダイナミックに連動し、都心は郊外の住民が「なじみ」関係を構築する場所である。その一方で、小津作品の地方は、主人公たち東京第一世代の出身地であるものの、高度経済成長期に数多く設立された工場や支社・営業所への赴任は、登場人物が「島流し」と口にする左遷に他ならないのである。

次に、高度経済成長期を描いた野村作品になると、郊外はもはや小津作品と違って単なる東京の周辺ではなく都市計画の基に形成されたニュータウンに変貌する。規格化され住居棟が林立し、新たな公共交通も整備され、都会（都心）と近郷をつなぐ拠点になっている。このニュータウンの住民は団地と都心をつなぐターミナル駅を職場等への通勤や購買等に利用するが、団地内においても教養・文化の活動が展開されるようになる。

また、同じ高度経済成長期に野村が空撮で撮った地方都市も都市機能を整備している。そして公共交通（バス）を中心とした自動車交通の萌芽が見られる場所になっている。とはいえ地方都市の都市域はまだ狭小で、また都市の発展も自然の制約によって阻まれているのである。

さらに、1990年代半ば以降を描いた是枝作品の鎌倉は、東京とのダイナミズムで描いた小津とは相違する海街である。東京はおろか横浜との関わりも描出されず、住民がフルタイムで過ごす完結型の都市として描かれている。

その一方、野村作品において最先端の生活、教養

・文化が花ひらく場所として描かれた郊外の巨大団地は、是枝作品では21世紀に乗り遅れた建造物として残存し、住民の大半が高齢者である。住民や生活スタイル、建造物は建設時のままで、団地は住民が早く転居したいと語る場所として描かれている。さらに地方は映像・話題としてもわずかしか登場しなくなる。しかし離婚した父母が新たな生活を始めた場所、主人公が新生活を誘われる場所、すなわち外国のように描かれ、語られるのである。

(2) 家族生活—家族の形態・経済的情緒的豊かさの実現・世代間の確執

戦後期から三四半世紀の日本の家族と生活を描いた小津・野村・是枝作品に登場する都市の家族は、いずれの時期の家族も大半が広義の核家族であった。この家族形態は小津作品の時代に実施されたドーアの「下山町」調査の結果と一致する。ドーアはこの家族形態の理由を東京移住第一世代による家族形成のためとみているが、確かに小津作品の登場人物の大半は地方出身の東京第一世代で、こうした同郷者の集合は親族関係と錯覚させるものであった。

そして、この時期の家族生活を基盤づけたのが、山田が「戦後家族モデル」と呼ぶ当時の日本の家族の目標であった。この頃から日本の家族は、経済生活および情緒生活において豊かさの実現をめざし、その実感を子どもの社会的上昇を通して得ていたとされる（山田 119-130 頁）。

しかし、戦後期から三四半世紀の三人の作品に登場する広義の核家族は、不在の家族員のいる家族である。さらに成員を欠いた家族の多くが、経済的豊かさや情緒的豊かさを享受できない層として描かれている。また生きがいとされる子どもの成長（結婚・就職）をめぐる、親世代と子ども世代の間に確執が生じるのである。

前者の経済的豊かさを享受できない家族（世帯）に関して、小津作品では不在者は、戦後および高度経済成長期（前期）に、本来は働き手となる戦死者・未帰還者等の男性（夫や息子）である。家族は不在者の写真を飾って待ちわび、あきらめと期待が交錯する会話をつづける。次に高度経済成長期（後期）の野村作品における不在者は、働き手の夫や子育て中の妻である。そして社会が経済的豊かさを享受する中で、夫の死去のために子どもをかかえて働く女

性が、専業主婦から夫を奪おうとしているのである。

さらに、1990年代半ば以降になると、不在者は戦後家族モデルを実現できた家族にもできなかった家族・世帯にも出現するようになる。是枝作品には他出や離婚による家族との別れが多いものの、他に自死や事故、時として事件による別れもあり、多様化する。離婚等に伴うひとり親世帯が普通に登場し、継家族の生活もありふれた光景として描出されるのである。しかし家族生活の破綻に伴い離職・転職等も経験し、雇用の不安定さや一人暮らしの住宅の状況が描かれ、十分な生活状況に達していない。

次に、前述の家族状況にある親世代と子ども世代の確執である。戦後期・高度経済成長期（前期）の小津作品では、経済的な豊かさと性別役割分担がすすむ社会的状況の中で、娘の情緒的・経済的な豊かさを願い、結婚話を進めたいひとり親世帯の親世代と、新たな家族の形成が後ろめたい娘との間で確執が生じる。また当時の豊かさの指標である家電の購入をめぐる、父親と子どもとの間で確執や借金の話が持ち上がるのである。高度経済成長期（後期）の野村作品では、夫を亡くした女性が情緒的・経済的豊かさを求めて新たな家族の形成を夢みるものの、愛人の男性と子どもの間には殺意を感じる殺伐とした状況が生じている。さらに1990年代後半以降の是枝作品では、親世代との確執は、親のいきがいである息子が親の期待にそえない状況に苦しむ中で生じている。

こうした親子の確執は、図1のライフコースを見ると、小津の作品では路子（および京子）の世代とその親の世代の間で生じ、次に野村・是枝の作品では路子（および京子）世代と健一の世代の間に生じているとみることができる。

(3) 20世紀中葉以後を生きた人びと

最後に、第二次世界大戦後から現在までを生きた人びとの社会行動の特徴についてジェンダーの観点から言及したい。

まず、戦後・高度経済成長期（前期）の小津作品で、悲しみの感情を表出したのは圧倒的に（若い）女性であった。女性の社会進出が広がる中で、家族の前だけでなく恋人や飲食店等でも感情を表出させるようになったとみることができる。次に高度経済成長期（後期）の野村作品においても、小津作品と同

様に女性が悲しみの感情を表出する存在である。しかし女性が夫を亡くした妻の葬儀の場でのあからさまな悲しみの感情の表出に違和感をいだくようになっていく。さらに1990年代後半以降の是枝作品でも、野村作品に垣間見られた女性の悲しみの感情の抑制傾向が継続している。

このように、三人の映画作品の通観から判明する高度経済成長期（後期）以降に広がった女性の感情の非表出傾向は、会社員等として社会に進出した女性が、職場や地域において男性が確立させた社会的状況に日常的に接していく中で、アーヴィング・ゴフマンのいう「感情抑制ルール」（安川一 136頁）を内面化していった結果という理解も可能であろう。

一方、戦後期・高度経済成長期（前期）に至るまで成人男性の悲しみの感情の表出は制限・自制されていたものの、高度経済成長期（後期）の野村作品では、その解禁が間近のように描出されるようになる。しかし女性の感情を非表出に向かわせた社会組織や社会的場面のゆるぎない状況のためか、男性の感情の表出の中で怒りや笑いの感情と対照的に、悲しみの感情の表出は許容されない状態にとどまるのである。

以上、社会学の観点から映画・映像の中に社会を探り出してきた。その際、映画に描かれた社会事象を実証的な社会学的手法で分析している。この点が、近年、研究関心が重複するようになった映画学や文化研究等の他の領域の研究と相違している。こうした映画の中に社会事象をとらえるアプローチとともに、「社会から映画を見る」という観念に立ち映画会社の製作方針や戦略、製作者による映像技法の継承、映画の上映・配給形態といった、いわば「中範囲」の社会からの把握することが、今後、社会学の特徴的手法として用いられることを期待したい。

注

- (1) 小津安二郎・野村芳太郎・是枝裕和に関しては、拙稿「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の考察」（下関市立大学論集第163号）、「野村芳太郎作品における大衆社会の諸相—野村・松本・橋本作品における家族・地域・移動」（下関市立大学論集第169号）、「是枝裕和と現代社会—是枝作品にお

- ける家族・社会空間・社会関係一」(下関市立大学論集第166号)において社会的に考察している。
- (2) 同様に、野村作品に登場する人物に相当する年齢層の人物を是枝作品に見出し、野村作品の登場人物のライフコースを是枝作品の登場人物に結びつけてライフコースを辿ることにする。
- (3) 『国民生活白書』1960年版によれば、この時期の東京都の世帯の耐久消費財の保有率(%)は、ミシン71.4、ラジオ84.8、トランジスタラジオ22.0、電気洗濯機49.2、電気釜25.1、電気冷蔵庫13.7、(電気・ガス)ストーブ37.1、扇風機35.7、テレビ60.1、電気蓄音機28.5、カメラ59.2、8ミリカメラ3.8、ピアノ3.1であった(石川弘義61頁)。

文献

ドーア、R.P.、都市の日本人(青井和夫・塚本哲人訳)、岩波書店、1962年。

石川弘義、欲望の戦後史—社会心理学からのアプローチ、

太平出版社、1981年。

磯村英一、都心からの都市社会学(鈴木・高橋・篠原編、都市(リーディングス日本の社会学7所収))、1985年。

叶堂隆三、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一、下関市立大学論集163号、2019年。

———、是枝裕和と現代社会—是枝作品における家族・社会空間・社会関係一、下関市立大学論集第166号、2020年。

———、野村芳太郎作品における大衆社会の諸相—野村・松本・橋本作品における家族・地域・移動一、下関市立大学論集第169号、2021年。

是枝裕和、映画を撮りながら考えたこと、ミシマ社、2016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。

安川一、ゴッマン世界の再編成、世界思想社、1991年。