

戦後初期(1945～1953)における小津映画の家族像の分析

— 社会に開かれた家族の可能性を求めて —

A Study of Family Types in the Movies of Yasujiro Ozu in the Early Postwar Period(1945-1953) : The search for the family open to society

梁 智嫻* Jeewon Yang

1. はじめに

小津安二郎は、日本の「同時代」的社会現象の一つでありながら、同時に普遍的契機をも有している「家族」というテーマを描きつづけることによって、世界的な映画作家として位置づけられてきた。小津作品が日本や欧米を含めた各国の人々の「心」とらえていくことができたのは何故かという理由、その普遍性への関心から筆者の研究は出発している。小津作品のなかで描かれる「家族」の愛、「生」や「生命」に対する愛は、その一つの答えになるのではないかと思われる。

筆者が、2006年の現時点で、戦後初期(1945～1953)¹における小津作品を研究対象として取りあげる理由は、小津の描いた「家族」

の愛やそのあり方が、特に集約された形で表れている時期であり、また、そこに「社会に開かれた家族」として「新しい形の家族の再構築」を図ろうとする小津のメッセージを、読みとることができるからである。小津の描く「家族」については、ややもすると強調される「楽しい遊戯」や「ノスタルジア」に回収されることが多いが、本研究はそこに、「自覚や主体性の鼓舞」といった要素も含まれていることを明らかにする。そこで新たに発見される戦後初期における小津のメッセージは、戦前や戦後初期以降の小津作品に描かれる家族像の変化においても極めて重要な示唆を含むものであると思われる。

2. 問題意識

2.1 戦後初期(1945～1953)という時代と小津

なぜ本研究は戦後初期の映画のなかで描かれる「家族」に注目するのか。

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

*東京大学大学院学際情報学府博士課程

キーワード：戦後初期、メディア、映画、家族像、母性原理、小津安二郎

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。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の影響で成し遂げられた憲法や民法改正などが相まって、個人中心の市民社会へ純化してゆく過渡期といえる。この占領下の市民社会化については、例えば竹前栄治のように「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²」との微妙な評価もある。

特に注目されるのは、戦後家族改革の動きに伴う二面的な性格、すなわち、個人を尊重する合理的な家族関係の再構築と、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同時に意味していた点である。例えば、戦後家族改革の実態は、国民に対する形骸化・空洞化した家族観の押しつけにすぎないとする衣田精一の見方も存在する³。

このような歴史・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、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。

一方、戦後初期映画というメディアが持っていた社会的意味合いについても評価は定まっていない。占領期は、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り、「民主主義」という目的と「検閲」という手段の矛盾のなかで、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⁴。この日本映画に対する「強制」については、軍国主義の排

除という点で重視するジョン・ダワーのような立場もあれば、それによって本質的な価値観は大きく変わらなかったとする平野共余子のような立場もある⁵。おそらくは四方田犬彦のように、日本映画がどれほどに本質的な変化を被ったか、現時点で最終的な結論を下すことは難しいだろう⁷。

筆者は、前述した社会的変革期の中で小津映画に描かれていた家族の姿は、当時変わっていく伝統的なものや家族に対する一つの応答としてとらえられると考える。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。ここで注目されるのが、戦後初期の小津自身の発言である。

小津の作品では、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⁸。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点からも、小津自身の発言は重要な意味合いを持っている。

軍の記録映画に対する戦争中の消極的な姿勢とは対照的に、戦後小津は、「自分というものがハッキリ出た仕事⁹」をやると公に発言している。この「自分というものがハッキリ出た仕事」という発言からは、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¹⁰」

「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¹¹」

また、現実に対する描き方においては、自分は、「泥中の蓮の美しさ」を描くことによって「泥土と根をしらせる」方法を用いたいと語っており、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と語っている。小津のこのような態度は、現実世界に背を向けた態度とは異なる。それは、現実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作業とはいえない、という小津の心構えにもはっきり表現されているし、『長屋紳士録』(1947)に始まる戦後小津作品では、こうした姿勢や理念が一貫していると、小津自身が明らかにしている¹²。

2.2 先行研究批判と研究方法

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は、1970年代後半から1980年代初頭にかけて日本国内でも再評価されはじめ¹⁴、最近では、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論じられ続けている¹⁵。

しかし、1947年の『キネマ旬報』で載せられた小津の現実遊離や前進性の欠如を語る文章¹⁶からは、当時日本の映画雑誌メディアの小津作品に対する批判的論評がうかがえる。例えば、

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。小津作品のメッセージを読み取ろうとする点では、「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¹³」と、評価する浜野保樹の観点と通じるところがある。

しかし、戦後の小津発言からも読み取れる一貫した小津の姿勢とは対照的に、小津作品に対する研究や解釈は、様式美に安住した現実逃避や現実遊離への批判、伝統へ回帰する保守主義者、あるいは戦後リベラルな雰囲気の中での自由主義者など、矛盾する観点や立場から行なわれてきた。以下ではこれまでの小津作品に対する既存研究を批判的に検討し、歴史的・社会的文脈のなかで戦後小津発言に沿った新しい小津作品の発見のために導入した本研究の方法について述べていきたい。

1956年『キネマ旬報』¹⁷、「技法における思想——小津安二郎の場合」で当時26歳の佐藤忠男は、小津との大胆な訣別を宣言している¹⁸。これは、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、「時代遅れ」の代名詞のようにみなしていたと語る吉田喜重の発言¹⁹をも裏づける。

一方、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ドナルド・リチャー (Donald Richie) やポール・シュレイダー (Paul Schrader) は、小津

作品を伝統的な美学を探究したものと評価する。彼らは、小津の作品を、「厳格さ、簡潔さ、そして極端なまでの抑制に対する希求」と「ものあわれ」、「無」を基本理念とする幽玄や絵画の余白などの美学をもとに「超越的なスタイル」によって特徴づけている²⁰。

このような国内外における一見相矛盾する評価の背景には、小津作品における「日本的なもの」のイメージがある。例えば、瓜生忠夫は、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戦後「小津調」が成立した²¹と語り、佐藤忠男は、小津の日本的もののイメージは、故郷を喪失した都会の小市民たちの「ノスタルジア」からその特徴²²を探っている。また、吉田喜重は、「反復とずれ」を描くことが、小津における批判の意味であり、たしかにそれは過去に眼を注ぐ保守主義者と言われても仕方がなかった²³、と小津を評価している。

つまり、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は、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であり、また、それは小津の日本的もののイメージとつながっている。

ただし、上のような見方については蓮實重彦による優れた批判がある。ここでの議論に限って言えば、その批判は以下のように要約できるだろう。すなわち、蓮實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が存在することを指摘し²⁴、近年の国際的な小津再評価の動きを、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。

また、社会的な現実の反映としてのみ小津を論じることについても蓮實は懐疑的で、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²⁵、という。

しかし、筆者は、小津映画の「内容」には伝統や日本的なものなどに回収されない独創的な要素があると考えている。もう一つの方向性として、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「家族」という観点から読み直していく作業も必要ではないかと考える。

小津の語る内容と、小津作品について語られる「小津的」イメージや解釈とのズレ。戦後変革期ともいわれるアメリカ占領期の社会的変動を考慮に入れながら、そのズレを解消し、小津作品を通じて当時の社会的現実を批判的に検討するための視座を得るために、本研究では河合隼雄の「母性」と「父性」という心理学的概念を導入する。

この概念を用いた河合の議論に対しては、文化本質主義的色合いを持っているとの批判も寄せられる。しかしながら筆者は、占領期という社会的変動のなかで、家族の中の関係性と社会における関係性とを並行的に分析するための方法的概念としては、「母性」「父性」概念はなお有効であるとする²⁶。そして、小津が描くこの家族の葛藤を通じて戦後初期における彼の社会構想が浮き彫りにされる。一見平凡な家族という小世界を素材にしながら社会的なメッセー

ジを表現しようとしていたこの時期の小津の作品の性格は、家族という役割関係上の論理が社会編成論理へと接続していく河合の概念を適用することによって、はじめて明確になるからである。

河合によれば、母性の原理は、「包含する」機能によって示される。それはすべてのものを良きにつけ悪きにつけ包みこんでしまい、そこではすべてのものが絶対的な平等性をもつ。「わが子であるかぎり」すべて平等に可愛いであり、それは子どもの個性や能力とは関係がない。かくて、母性原理はその肯定的な面においては、生み育てるものであり、否定的には、呑みこみ、しがみつきて、死に至らしめる面をもっている²⁷。

これに対して、父性原理は「切断する」機能にその特性を示す。それはすべてのものを切断し分割する。主体と客体、善と悪、上と下などに分類し、母性はすべての子どもを平等に扱うのに対して、子どもをその能力や個性に応じて類別する。そのため、父性原理は、強いものをつくりあげてゆく建設的な面と、また逆に切断の力が強すぎて破壊に至る面と、両面をそなえている²⁸。

小津映画における家庭の家族構成員の中で、

母性原理や父性原理がどのように作用し、それが家族のなかにどのような葛藤や和解を生み出し、それがさらに家族の外との関係をどのように作り出していくのか。この点を占領期の小津作品の具体的な内容分析を通じて分析してみたい。そこから同時代の状況下で小津が求め望んだ、家族像や日本社会の自画像を浮き彫りにすること、それが本研究の中心的な作業となる。

ただし、本研究は、心理学的概念を導入しているが、その問題意識は長谷正人が提唱する「映像の社会学」の観点²⁹に沿っており、映像を現実社会の一部として捉え、小津映画の分析によって、小津という作家の感受性が作り出した家族という社会的現実そのものを批判的に分析し相対化することを目的としている。

そのために、以下では戦後初期の六つの作品から、「家族」の意味を歴史的・社会的文脈のなかで、小津作品の筋立て（説話）からメッセージを分析する。そして最後に、戦前や戦後初期以降の小津作品と比較し、その「家族」像の変化を検討することで、「父性」と「母性」という方法的概念からみても、また歴史・社会的コンテキストからみても、戦後初期（1945～1953）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したい。

3. 戦後初期（1945～1953）小津作品の特徴

3.1 自省や自覚による新たな出発：『長屋紳士録』（1947）と『風の中の牝雞』（1948）

戦後はじめの作品である『長屋紳士録』（1947）とそれに続く『風の中の牝雞』（1948）の両作品から最も浮き彫りにされている特徴は、うすくなっていく人情や過去の過ちに対する

「自覚」や「反省」の強調といえる。この特徴は、本研究の用いる方法的概念からは、「父性」原理に基づく力といえよう。

『長屋紳士録』（1947）では、村人の一体感

雞

画 掘 下
 げ 価 解釈
 純潔 文 喪
 賛 部 メ
 重 部
 セ ジ
 命 思 守
 守 行 行為 ず
 判断 行為
 与 度身 極 重
 行為 判断 行
 動 統 女
 切
 ほ 抑
 帰還
 ほ 経
 気 狂
 激 動 暴力 浮 彫 怒
 身 怒 ろ 純潔 喪

身の純潔の喪失であり、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身やプライドの喪失を意味するものでもあろう。

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、修一の妻時子に対する激しい暴力は、同時に修一自身に振るわれるものであると解釈できる。従って、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。

自覚による自己反省、これは戦後日本社会において切実に必要とされた、もっとも重要なものであったと思われる。修一と時子の自覚こそ、これからの社会に対して、受動的な立場ではな

く、積極的で能動的な態度で生きていくことのできる原動力になるのである。これは本研究で用いる方法的概念の分類でいえば、「父性」概念に基づくものといえる。

上記のように、『長屋紳士録』と『風の中の牝雞』の両作品で注目すべきは、「父性」的モメントの強調によって、他者を受け入れることのできる新たな形の「母性」への願望やこれからの社会に向い更新された能動的な愛や信頼として「母性」原理の特徴が改めて強調されることである。

それは、「失われたもの」への郷愁や単なる受容だけではなく、将来に向けて新たな出発を約束でき、現状を乗り越えていくために必要な能動的な心の働きを意味するものであり、小津自身の積極的なメッセージとしてとらえられる。

3.2 新たな社会へのヴィジョンや問題提起：『晩春』(1949)と『宗方姉妹』(1950)

『晩春』(1949)では、これからの日本社会のヴィジョンとしての父親が描かれ、『宗方姉妹』(1950)では、特に姉の節子を通して当時の人々の生き方や考え方に対する新たな問題提起が行われる。つまり、『晩春』では、それ以前から見られた「父性」原理が最も積極的に提示される一方、『宗方姉妹』では、「父性」的要素に対する評価は両義的なものとなり、それへの対応として新たな小津のメッセージが込められているといえる。

『晩春』の紀子(原節子)は、父(笠智衆)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。すなわち、東大教授である父は、娘の紀子を自

立させ結婚させるために自分は再婚するという嘘までつく。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る。小津は、結婚という過程を通して閉ざされた安定した世界から他者を受け入れる一人の成熟した人間の姿を紀子に要求しており、父周吉の決断を媒介に、紀子の自覚を可能にさせている。

『晩春』という作品に対しては、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、当時一部の新聞メディアでは、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厳しく評価³⁰している。しかし、一方では1949年松竹のプレス宣伝³¹が『晩春』について流布しようとした「涙ぐましい愛情」「変るこ

とのない肉親の哀歎」「温かい人間愛への郷愁」といった紋切り型のイメージや立場と一致する評価⁹²も出されている。

また、既存の小津研究者たちによっても、『晩春』は、「伝統的美しさ」、「現実に背けた保守的世界」、変化の必要性を認める「自由主義者」、「エディプス・コンプレックス」など、実にさまざまな評価がなされてきた。

しかし、「泥中の蓮、蓮を描いて泥土と根をらしらせる方法」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自身が自らの製作姿勢の核として語った発言に沿った観点から、「日本の美」として小津の語った「泥中の蓮」の意味を探り、『晩春』のメッセージ性を再解釈する作業も必要ではないかと思われる。

この観点に立つと、小津は、『晩春』の父親である周吉を通して、これからの日本社会が持つべきヴィジョンとしての父親像を描いていると考えられる。つまり、筆者の論じてきた「母性」（娘に対する温かい愛）の肯定的側面や「父性」（娘の自立のための決断）の肯定的な側面が、ここでは周吉の中で対となって、その力を発揮していると思われる。

また、紀子のような多様な可能性を持った若者がこれからの険しい世界で自立し、他者を受け入れ、温かい愛を持って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」が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。

『宗方姉妹』（1950）では、姉妹である節子（34歳、田中絹代）と満里子（25歳、高峰秀子）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。

既存研究は、姉妹に伝統と現代性との単純な対立関係を見てとるが、そうした解釈では夫に対する姉節子の変化について、その説得力を失ってしまう。この作品での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。筆者は、小津がこの女性の生き方を通して問いかけようとした、当時の人々の生き方や考え方への新たな問題提起という観点から、「古くならないこと」の意味を探っていきたい。

姉の節子は、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こと、つまり、守っていくべきものの可能性を尊重していくべきであるという考え方を持っている。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である。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下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。

この作品でこの姉妹を苦しめる存在の三村に対し、姉の節子は耐えつづけながら夫の三村を見守っている。それとは反対に、素晴らしく新しい存在としての宏の登場に、妹の満里子は積極的に接近し自分の存在や気持を率直に表現する勇気を見せている。

しかし、本研究の分析枠組に従えば、夫の「悪」を認識した以降、姉の節子は新しいものを選択する意志や勇気を持った、父性原理をも兼ね備えた人物として描かれている。また、こうした人物が、熟慮の末、死亡した夫の暗い影

を抱え込んで生きると決断し、宏から離れていくところに、小津の重要なメッセージが込められていると考えられた。

すなわち『宗方姉妹』においては、節子による夫との訣別というかたちで、「母性」の否定性を「父性」的原理によって超克するという構図が一旦は強調されるものの、その節子がやがてより高次な判断としてその悪いところまでを包み込むことを決意することによりふたたび「母性」原理が招き寄せられる。この「父性」と「母性」とのあいだでの揺れにこそ、小津の問題意識が提起されていると思われる。「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のみならず、それらの悪いところまでを包み込んでいくことのできる、新たな心の働きとし

ての愛をも暗示する。

捨てようと一度は決心した夫と共にあるということ、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、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。

戦後急激に変わっていく日本社会のなかで、これからの新たなヴィジョンとして温かい愛や心に伴う勇気のある決断を強調する『晩春』と、否定的な側面を持つ母性原理をそれでも切り捨てない選択を提示する『宗方姉妹』とは、共に、戦後初期における小津の問題意識のなかである種の屈曲点として位置づけることができる。

3.3 心の故郷への憧憬：『麦秋』（1951）と『東京物語』（1953）

『麦秋』（1951）では、単純な保守的な姿勢とは全く異なる、新しい価値や判断を取り入れた新しい共同体の再構築が提示されるが、ただそれは、安らぎの場としての心の故郷というかたちで描かれる。一方、『東京物語』（1953）では、崩壊していく家族の現状をとらえ、その問題意識は、東京に住む息子や娘ではなく、尾道で教師として働く末娘の自覚によって、実現すべき課題として残されることになる。ただ、『麦秋』の最後のシーンで表現された人々の心の故郷への願望は、『東京物語』でも色濃く描かれており、その点が両作品で浮き彫りにされる新たな特徴として挙げられる。

『麦秋』は、間宮家一家やその家族の変化を、紀子（原節子）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通じて描いている作品である。『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。

しかし、この作品では、自分の結婚に対する紀子の決断を通して、戦後小津の一貫したメッセージともいえる「開かれた共同体への主体的な決断」が描かれている。紀子は他人の目を気にせず、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生き方を選択しており、それはここまで論じてきた「父性」概念に基づくものといえる。

また、紀子の決断は、伝統的な常識や価値と

は異なるものの、既存の家族を切り離す形ではなく、それを尊重し包み込んだ上での選択であったことが重要な意味を持つ。それゆえ、結局家族成員は心から紀子の決断を受け入れることができ、間宮一家の楽しいスキヤキの宴には、それぞれを尊重し合う成熟した幸せが明らかに暗示されている。

また、この作品の最後のシーンで暗示されはじめた人々の心の故郷への憧憬は注目すべきであり、これは、『東京物語』に至っては、明らかな「母性」への強調に移っていく。

『東京物語』（1953）になると、意識として働いている「母性」の否定的な側面を描いているというよりは、普遍的な現象として解体していく家族の姿、共同体の姿が描かれる。

『東京物語』については、当時の新聞メディア³³も既存研究も、人生観照や人生俳句的な諦め、現代の断層を追及した作品といった観点から論じることが多い。これは、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指摘していることは否定できないだろう。

しかし、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はなく、『東京物語』における、より積極的な小津のメッセージを発見していくことも同じように重要ではないかと思われる。当時この作品の製作意図において、小津の語る「人間の救いの暗示」の意味や、小津自身が、この作品を見て泣くという反応は意外、と述べていることからもうかがわれるように、そのメッセージにも注目すべき必要があると考えられる。

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（原節子）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。つまり、紀子は厳密に言えば他人ではあるが、この紀子の存在が、一家の親子関係をまとめ、末娘の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。

確かに『東京物語』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、家族の絆がきれかかかる姿を、老いた親を邪魔物扱いする子供たちの身勝手さを描くことによって、また、彼等の日常生活の多忙さを現状として描き、それぞれの現実的で利己的な考え方に妥当性を与えることによって、主題を浮き彫りにしていく作品であると評価できる。

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おり、そこに現状の追認ではない、新しい可能性を示そうとしていると考えられる。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り、本研究で用いる概念に引きつけて言えば、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「母性」原理に強い期待が寄せられることになる。

この作品の場合、筆者がこれまで用いてきた「父性」と「母性」という方法的概念のうち、お互いに配慮し、温かい愛情で包みこむ「母性」の強調が他の作品にくらべて格段に強調されて

いる印象を受ける。そしてこの母性愛が、東京ではない尾道に住んでいる末娘の京子によってはじめて実現可能なものとして描かれている点からは、『麦秋』の最後のシーンからも読み取ることのできた、人々の心の故郷への願望が色

3.4 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（1945～1953）の小津作品を戦前や戦後初期以降（晩年）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、本研究が行ってきた戦後初期の作品に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、「父性」と「母性」という方法的概念からみても、また歴史・社会的コンテキストからみても、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、つまり葛藤の目的やその解決方法を考察した後、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分析した。この分析結果に基づき、戦後初期（1945～1953）の小津作品を戦前（1929～1942）や戦後初期以降（晩年）（1956～1962）の作品と比較すると³⁴、次のような違いが明らかになる。

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³⁵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

濃くたちあらわれていると考えられる。このような故郷への郷愁は、当時のみならず、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。

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³⁶、子供の病気³⁷や正しい生き方³⁸、家族のなかの愛の確認や獲得³⁹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⁴⁰」が呈示されている。また、時には、諦念や絶望による孤独感⁴¹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おり、このような特徴は、本研究で筆者の用いた方法的概念からみれば、「母性」原理のプラス性を前提とし強調しているものと解釈できる。

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⁴²をめぐるその葛藤が始まっている。この作品は、迷子という「他者」によって親子や家族の大切さと呼ばかけている点から、現存小津作品においてはその葛藤の種類から唯

一の特徴を持つ作品である。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⁴³。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という母性原理を「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られる。さらに夫婦関係については、夫婦間の力関係がユーモラスに描かれた戦前の作品⁴⁴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⁴⁵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⁴⁶」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。

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、作品の葛藤の種類やそれを解決する方法として新しく登場しており、このような特徴は、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た。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、ここでいう「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。

戦後初期以降（晩年）の小津作品は、家族の

間の信頼回復⁴⁷や親子世代間の関係回復⁴⁸、娘の結婚⁴⁹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⁵⁰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⁵¹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。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⁵²、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⁵³などが登場する点が特に印象的である。

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⁵⁴。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彫りにされている⁵⁵。しかし、こ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、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。

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「他者に関かれた家族」へと決定的なメッセー

ジを発するようになる。戦後初期の小津作品で「家族」に仮託されていたメッセージ性は、特に、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である。

4. 戦後初期小津作品における母性や父性の意味

本研究では、戦後初期の小津作品を「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、心理学の術語である「母性」や「父性」を方法的概念として用いて考察してきた。戦後初期の作品には、小津自身の戦前や晩年の作品と比較してみると、共通する特異な性格を見ることができた。それは、過去のままだと帰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、「新しい形の家族の再構築」や「社会に関かれた家族」のあり方として表現できる。さらに、そこには「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た。

こうした小津の姿勢をひと言で言えば、いまだ人々が自覚していない「家族」（「母性」原理に対応する）のマイナス性を自覚し、その問題点を（「父性」原理を媒介とすることで）取り除きつつ、「家族」の持つプラス性を活かしていこうという訴えといえよう。

また、小津は「父性」を強調し取り入れようとするが、同時に、それは、あくまでも「母性」に基盤をおくことによって可能になるものとして示されていることは注目すべきである。「母性」と「父性」の適切な均衡状態こそが小津の

理想像であったといえる。

具体的には、戦後初期六つの作品のなかで、小津が「家族」や「人物」の問題点を指摘し、それを気付かせることによって、訴えかけようとした内容は次のようにまとめられる。

『長屋紳士録』（1947）では、母性愛を体験し親子の大事さを感じたかあやんや村人を通じて、既存の家族や共同体のなかで発揮されるに止まらない、他者を受け入れることのできる愛や人情を訴えている。『風の中の牝雞』（1948）では、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。『晩春』（1949）では、これからの険しい世界で自立し温かい愛を持って他者を受け入れることによって、新たな幸せを創り上げていくことができると暗示されている。『宗方姉妹』（1950）では、新たな道への判断や行動力を持っている人物を通して、自分に苦難を与えてきた対象に対しても、その悪いところまでを包みこんでいくような心の働きが愛として呈示される。『麦秋』（1951）では、新しい価値や判断を取り入れていくことのできる新しい家族の姿を示しながらも、それは、既存の家族

を切り離す形ではなくそれを包みこみ尊重した上で形づくられることが期待される。一方、『東京物語』(1953)になると、個人化・私化の社会的変動のなかで利己的になり段々きれそうになっていく家族のきずな、家族のあり方を再構築していく必要性を示している。そのために、嫁である紀子に象徴される誠意を込めた温かい愛や価値観は、末娘の自覚や決意によって継承されるべき課題として残されることになる。

但し、注目すべきは、戦後初期の小津作品のなかで、「父性」と「母性」概念との比重に注目すると、その強調されるところに、流れがあるということである。

すなわち、まず『長屋紳士録』(1947)や『風の中の牝雞』(1948)においては、現在の姿や過去への過ちに対する自覚や反省の契機が強調されており、このことは本研究の分類にしたがえば、「父性」概念に基づく側面に重きが置かれていることになる。

そして、この父性的なモメントの強調は、父の周吉に象徴されるように『晩春』(1949)にてその頂点に達しており、そこではこれからの社会へのヴィジョンとして解釈できるほど積極的に呈示される。その後『宗方姉妹』(1950)になると、姉の節子を通して、古いといわれるものの可能性を発見することの重要性や、苦難を与えてきたものを完全に切り捨ててもよいのかという当時の社会への問題提起がなされる。

続く『麦秋』(1951)のラストシーンでは、故郷や郷愁など、心の安らぎの場として「母性」原理への憧れが明らかに見え初めている。さらに『東京物語』(1953)では、切れそうになっていく家族のきずなを取り戻すために、温かい

愛として明らかに「母性」原理の必要性が強調される。そしてその際、この課題を背負っていく人物として描かれる末娘が、新たな生活の場としての東京ではなく、親のいる尾道にその生活の基盤を置く設定されていることも注目される。つまり、『麦秋』から『東京物語』にかけて浮き彫りにされ色濃く表現された故郷に対する郷愁は、明らかな「母性」への憧憬として解釈できるのである。

上記のように、戦後初期の小津作品における「母性」や「父性」をめぐる強調点の推移は、初めは「母性」に基づきつつも反省の契機として「父性」的モメントの必要性が強調され、その後、「父性」的側面が新たな社会へのヴィジョンとして浮き彫りにされるまでになるが、その後少しずつ「母性」への憧憬や強調に転じていくという流れを辿るのである。

ここで指摘したいのは、上記のような戦後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。

「母性」や「父性」概念を用いて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「社会に開かれた家族」というメッセージ性と、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。

最後に強調しておきたいのは、家族の問題についてのより積極的な解決策として「他者に関われた家族」を提示した戦後初期における小津作品の決定的な変化は、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焦点を移し、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」というメッセージともいえ、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。

5. おわりに

本研究で行った戦後初期における小津作品の意味は、戦前へのノスタルジアや伝統と現代の単純な対立構造、フィルム体験からの楽しい遊戯と主に評価されてきた既存研究とは大きく異なる特徴を持つ。その点で、筆者は、本研究で「新たな小津作品のメッセージ」を発見でき、現在までも小津作品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、一つの新しい答えが提示できたと考える。それは、「反省以前

の愛の源泉である家族」とは異なる「実験的な家族」というものである。

今後は、本研究で残された課題として、制作過程での小津の意図からの偏向やズレの可能性、つまり松竹やGHQの検閲の問題、さらに需要・消費段階における「小津映画という社会的経験」総体のなかでの「家族」の位置について、より詳細な検討を続けていきたい。

註

- 1 落合恵美子は、終戦から現在までの時期を三段階、①「戦後」の準備期 ②「戦後」の安定した時代（ほぼ1955年から1975年まで）③安定した「戦後」体制が崩れていく時代、に区切って考えている。筆者はこの時期区分の①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。（落合、1997年：54頁）
- 2 （竹前、2002年：vii頁）
- 3 （依田、1974年：317頁）
- 4 （平野、1998年：18～19頁）
- 5 John Dower, "Japanese Cinema Goes To War", Japan Society Newsletter, July 1987, p.9. （平野、1998年：20頁）
- 6 （平野、1998年：20頁）
- 7 四方田は、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と指摘する。（四方田、2000年：136頁）
- 8 池田忠雄とは11本の映画を共同執筆し、『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、2003年：312～314頁）
- 9 『キネマ旬報』1947年4月号。（田中、1989年：22頁から再引用）
- 10 『毎日グラフ』1951年8月10日号。（田中、1989年：100頁から再引用）
- 11 『映画新潮』1951年11月号。（田中、1989年：108頁から再引用）
- 12 アサヒ芸能新聞、1949年11月8日。（田中、1989年：68頁から再引用）
- 13 （浜野、1993年：169頁）
- 14 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はじめた。
- 15 （蓮實、2004年：8-9頁）
- 16 「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）前進性の欠如を感じるのである」
（羽根廉作「新人論壇——小津安二郎論」、『キネマ旬報』（No.22）、1947年11月上旬号）
- 17 『キネマ旬報』（No.138）、1956年2月上旬号。
- 18 佐藤は、小津の様式美を高く評価し、芸術家としての小津を絶賛する。ところが、これに続き、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ため、断固たる訣別を語っている。（『キネマ旬報』（No.138）、1956年2月上旬号）
- 19 吉田喜重の発言。（蓮實、2004年：32頁）
- 20 （シュレイダー、1981年：45～62頁）
- 21 （瓜生、1981年：185頁）
- 22 （佐藤、2000年：410頁）
- 23 （吉田、1998年：248～251頁）
- 24 （蓮實、1983年：12頁）
- 25 （蓮實、1983年：34頁）
- 26 また、河合の「母性原理」やそれに基づく「場の倫理」は、中村雄二郎の論ずる、「場所的権力」や「帰属」、「排除」の概念と、内容面で一脈通じるところがあることを指摘しておきたい。
- 27 （河合、1997年：20頁）
- 28 （河合、1997年：20～21頁）
- 29 （長谷、2003年：52頁）
- 30 サンデー毎日（1949年10月2日）、朝日新聞（1949年9月23日）。
- 31 1949年の松竹の映画宣伝プレスには、ともしれば忘れられようとする「日本的な美しさや静かさ」を取り上げられ

ており、「涙ぐましい愛情、美しい涙を誘う一篇」など、「涙、愛情」などの言葉が強調されている。(松竹映画プレスNo.8(松竹大谷図書館所蔵)。

- 32 映画サークル(1949年10月1日)、電産新聞(1949年9月21日)。
- 33 読売新聞(1953年11月9日)、国際新聞(1953年11月6日)。
- 34 筆者は、戦前(1929~1942)、戦後初期(1945~1953)、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。
- 35 『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)。
- 36 『東京の合唱』(1931)、『東京の女』(1933)、『一人息子』(1936)。
- 37 『その夜の妻』(1930)、『出来ごろ』(1933)。
- 38 『生れてはみたけれど』(1932)。
- 39 『母を恋はずや』(1934)、『浮草物語』(1934)。
- 40 『その夜の妻』(1930)、『東京の合唱』(1931)、『生れてはみたけれど』(1932)、『出来ごろ』(1933)、『母を恋はずや』(1934)。
- 41 『東京の女』(1933)、『浮草物語』(1934)、『一人息子』(1936)。
- 42 『長屋紳士録』(1947)。
- 43 『晩春』(1949)、『麦秋』(1951)。
- 44 『淑女は何を忘れたか』(1937)。
- 45 『風の中の牝雞』(1948)、『宗方姉妹』(1950)。
- 46 『東京物語』(1953)と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。
- 47 『早春』(1956)、『東京暮色』(1957)、『小早川家の秋』(1961)。
- 48 『お早よう』(1959)。
- 49 『彼岸花』(1958)、『秋日和』(1958)、『秋刀魚の味』(1962)。
- 50 『早春』(1956)。
- 51 『東京暮色』(1957)では、母の登場は次女の死を招き、『秋刀魚の味』(1962)では、父のひょうたん(佐久間)と未婚の娘(48歳)は、不幸な生活を仕方なく続けている。
- 52 『東京暮色』(1957)の妊娠した次女(明子)。
- 53 『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)。
- 54 『麦秋』(1951)。
- 55 『東京物語』(1953)。

参考文献

- 瓜生忠夫『日本の映画』岩波書店、1956年
落合恵美子『21世紀の家族へ』（新版）、有斐閣、1997年
河合隼雄『母性社会日本の病理』講談社、1997年
姜尚中『東北アジア共同の家をめざして』平凡社、2001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
竹前栄治『占領戦後史』岩波書店、2002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
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
ドナルド・リチャー『小津安二郎の美学』フィルムアート社、1978年
中村雄二郎『中村雄二郎著作集 第二期 VI』岩波書店、2000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』筑摩書房、1983年
長谷正人(他)『映画の政治学』青弓社、2003年
浜野保樹『小津安二郎』岩波書店、1993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）
ポール・シュレイダー『聖なる映画』フィルムアート社、1981年
吉田喜重『小津安二郎の反映画』岩波書店、1998年
依田精一「戦後家族制度改革と新家族観の成立」『戦後改革 1 課題と視覚』東京大学出版会、1974年
四方田犬彦『日本映画史100年』集英社、2000年



梁 智嫻（ヤン ジウオン）

東京大学大学院学際情報学府修士課程修了
[専攻領域] 学際情報学
[所属] 東京大学大学院学際情報学府博士課程
[所属学会] 日本マス・コミュニケーション学会

A Study of Family Types in the Movies of Yasujiro Ozu in the Early Postwar Period(1945-1953) : The search for the family open to society

Jeewon Yang

The purpose of this study is threefold. First it seeks to research the meaning of the role of the family in Yasujiro Ozu's movies in a historical and social context, second, to investigate Ozu's message to Japanese society of the early postwar period and, third, to critically examine the social reality that the medium of film creates. I have chosen the works of Ozu for this study because of the strong message, a call for the *reconstruction of the family* as a *family open to society*, which can be found in his films.

In the early years of the Japanese postwar period the external revolutionary power of the American occupation and internal movements towards change within Japanese postwar society were entangled in conflict. It was an era of revolution with great potential. In particular, the trend (movement) toward family revolution after the war was remarkable for its duality. Some argued for a rational reconstruction of prewar family relations and whilst others desired a new formation of private family relations on the basis that families are composed of egoistic human beings. An examination of family forms in the early postwar era in a historical and social context provides us with an understanding of not only Japanese society of the period but also of the changing role of the family in Japanese society since then.

Yasujiro Ozu was a film director whose works are notable for their depictions of the era in which they were made and their observations and sketches of daily life in Japan with particular focus on the family. While his films are recognized as great art they are sometimes criticized for being out of touch with reality. Some criticize him as a conservative fixated on Japanese traditions. Others, however, commend his ability to produce great films, regardless of his message. In this way repeated attempts have been made to discuss the appeal of Ozu's work from the perspective of his unique filmmaking styles and techniques. Very little research has been conducted, however, on the social relevance of the family structure which Ozu describes.

This study analyzed six of Ozu's early postwar period works, and the way in which the family

Graduate School of Interdisciplinary Information Studies, The University of Tokyo

Key Words : Postwar Japan, Media, Film, Family types, Principle of maternity, Yasujiro Ozu

is depicted in them, in their social and historical context, making reference to the director's statements about his films. As methodology Hayao Kawai's psychological theories of *maternity* and *paternity* were used to analyze the common characters of family and social image. Also, using Masato Hase's concept of the *sociology of films* which regards films as an actual part of social reality, this research sought to critically analyze the social reality produced by Ozu's sensibilities.

The six early postwar works of Ozu's analyzed in this research were *Nagaya shinshiroku* (1947), *Kaze no naka no mendori* (1948), *Banshun* (1949), *Munekata Shimai* (1950), *Bakushu* (1951) and *Tokyo monogatari* (1953). The analysis of families as they appear in the above works was conducted with reference to the concepts of *maternity* (inclusion) and *paternity* (severance). These two concepts can also be expressed as *contextual ethics* and *personal ethics*. The findings of this research are summarized as follows.

Ozu identified the negative features of the family as belonging to maternity and sought to eliminate them using the principle of paternity. In doing so he attempted to make the positive features of the family more active. It is noteworthy that Ozu's emphasis relies on the assumption that paternity is based in maternity. It seems likely, then, that Ozu considered a balance between maternity and paternity as ideal.

Within Ozu's works during the early postwar period the emphasis between paternity and maternity shifted subtly as the times changed. In earlier works maternity was conceived of as a foundation and, simultaneously, paternity was emphasized as an instrument of reflection. In later works paternity was emphasized as a new social vision. Later still, maternity was perceived as something longed for.

When contrasted with his prewar works and his works of later years, there are some features appear particular to Ozu's films of the early postwar era. Rather than understanding these themes as a conservative nostalgia desiring a return to the past we might express them as a *construction of a new type of family, a family open to society*. Furthermore the themes of *self-awakening* and the *encouragement of self identity* are an obvious feature of these works.

In his films during the early postwar period Ozu proposed that opening the family to others, rather than regarding the family as an unreflective source of love, would be a positive solution. This radically unique suggestion can be understood as the experimental and original message which Ozu wished to convey to the society of the period.

In contrast to previous studies of Ozu's works this research rejects the claims that his films during the early postwar period are no more than nostalgia for prewar Japanese society, simple confrontations between tradition and modernism or nothing more than pleasant film experiences.

Rather, by considering the aspects of his films discussed above this research suggests that we can think of Ozu's works as voicing a unique message and, in so doing, better understand their powerful and lasting appeal.