

団地映画としての『しとやかな獣』

—— 川島雄三と団地の戦後 ——

今井 瞳 良

京都大学大学院 共生人間学専攻

〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 本稿は、『しとやかな獣』（川島雄三監督、1962年）を「団地映画」として分析することで、戦後という歴史性を導入し、当時の団地言説や家族論に位置付けて論じることを目的とする。団地は戦後の住宅不足を背景に登場した歴史的な空間であり、映画の中の団地も戦後という時空間と切り離して考えることはできない。これまで『しとやかな獣』は、団地の空間構成と住民である前田一家の精神が一致していることが指摘されている。また、家族論においては、団地2DKの間取りが空間化された家族規範と捉えられており、間取りと住まい方の実践は一致しているものと見なされてきた。『しとやかな獣』を分析するにあたって、本稿が着目するのは空間と人物の関係である。なぜなら、本作において間取りと住まい方は一致しておらず、空間を作り変える人物が主導権を握っていく。多孔性という特徴を持つ団地で襖を閉めるという行為によって空間を作り変えていた前田一家は、幸性に空間を構成する主導権を奪われていく。戦後直後の「雨漏りのするバラック」から多孔的な団地へ移り住んだ前田一家が維持していた家族形態は、空間の主導権を奪われることで崩壊していく。団地という空間と住民である前田一家との関係に着目して『しとやかな獣』を分析し、前田家の住まい方の実践が戦後の家族規範の不安定さを暴いていることを明らかにした。

1. 『しとやかな獣』の戦後

『しとやかな獣』（川島雄三監督、1962年）で、元海軍中佐の前田時造（伊藤雄之助）と妻のよしの、芸能会社に勤める息子の実、流行作家の妾である娘の友子からなる前田一家は、郊外の団地に住んでいる。実の横領や友子が貢がせたお金で豊かな生活をおくる一家を描いたこの作品は、膨大な台詞が特徴の一つと言えるだろう。実の横領に気付いた会社の社長が乗り込んでくることを知った前田夫妻が豊かな生活を隠して、貧乏な生活を演出する冒頭から、台詞のやり取りが行われ続ける。しかし、開始20分ほどしたところで、それまで飛び交っていた台詞が止まり、部屋の外から聞こえてきていた騒音も消え、突如として短い沈黙が訪れる。そして、このシーンが過ぎると再び

次から次へと言葉が飛び交い、騒音も戻ってくる。また、このシーンはショットサイズも異質である。加藤幹郎が指摘するように、『しとやかな獣』ではミディアム・ロング・ショットが多用されており、「原則的にクローズアップとバーストショットそして、ロング・ショットを使わない¹⁾」。ところがこの沈黙のシーンでは、よしの、友子、実、時造の順番でそれぞれがクローズアップされる。ミディアム・ロング・ショットが多用されている中で、クローズアップが使用されるこのシーンはショットサイズとしても異質である。そして、ショットサイズも台詞と同じく、このシーンが終わるとそれまでのようにミディアム・ロング・ショットが多用される。沈黙とクローズアップによって、このシーンは異質となっている。

この沈黙のクローズアップをもたらすのは、時造の「お前たちはまたあの時のような生活がした

いのか、雨漏りのするバラックで雑炊ばかり食っていた生活が」という一言である。この言葉によって、沈黙が訪れて、一人一人がクローズアップされる。最後にクローズアップされる時造は「わしはもう、あんな生活はごめんだよ。あれは人間の生活じゃないよ。犬だって猫だってあんな惨めじゃないよ。あんな生活がもう一度できるもんか。貧乏で、貧乏が骨の髄までしみこんだ。貧乏で、貧乏で身体中が汚れちゃった。あの生活は人間の生活じゃないよ」と戦後直後の貧乏生活をトラウマのように細々と語り出す。戦後の「雨漏りのするバラック」という劣悪な住宅環境での経験が、団地の豊かな生活に突如として沈黙のクローズアップをもたらす。メディアム・ロング・ショットによって生み出されていた前田一家とカメラとの距離が無くなり、団地から切り離された人物が前景化してくる。戦後の経験が、団地と前田一家が取り結んでいた関係に亀裂を入れるのである。

本稿は、『しとやかな獣』の団地という空間を戦後に位置付けて分析することを目的としている。映画の中の空間に歴史性を導入した研究としては、パメラ・ウォジックによる『アパートメント・プロット』がある。ウォジックは1945年から1975年にかけてのアパートを舞台とするアメリカ映画を「アパートメント・プロット」という歴史的なジャンルとして見ることで、既存のジャンルや作家論とは別の視点を提示するとともに、家族や家・郊外など広範な言説との接点を見出している²⁾。また、アン・マクナイトは1960年代から70年代の団地妻映画を「政治の季節」後に位置付けて論じている³⁾。映画の団地を戦後に位置付けた同時代の評論として、1967年に『映画評論』で発表された塩田丸男の「団地映画論」がある。塩田は戦後日本の劣悪な住宅状況下で相対的に優れた住宅であった団地が、映画において喜劇的な存在して機能していると論じている⁴⁾。近年では、速水健朗が東京を舞台としたフィクションから都市の変遷を追った『東京β』で、『しとやかな獣』の団地を戦後の新しい生活を営む住宅と論じている⁵⁾。塩田と速水は、団地を歴史的な存在として捉えており示唆的であるが、映画の分析が十分と

は言い難い。そこで、本稿は映画の中の団地に戦後という歴史性を導入することで、『しとやかな獣』を同時代の団地を舞台にした「団地映画」として分析するとともに、新聞や団地住民のエッセイなどの団地言説、さらには家族論の中で論じていく⁶⁾。

『しとやかな獣』の公開当時の批評においても、戦後は重要な意味を持っていた。1962年12月26日に公開された『しとやかな獣』は、封切週の興行成績は最下位だったようであるが⁷⁾、「愚にもつかぬ正月作品がならぶ中で、これは最も面白い映画の一つだ⁸⁾」と批評的には高評価を獲得し、『キネマ旬報』と『映画評論』で特集作家として川島雄三が取り上げられた。これらの批評では、「戦争とか、全体主義的なものは、どういう作家にもいいものではないが、とりわけ川島雄三の喜劇タッチと相反する。だから戦争が終わって、新しい時代を迎えたことは、彼にとっては、極めて、その時代の空気にとけこみやすい状態といえた⁹⁾」と川島が戦後の作家だと見られている。『しとやかな獣』は新しい時代の団地を舞台にした喜劇として、『幕末太陽傳』（川島雄三監督、1957年）を除き職業監督として本格的に批評されることのなかった川島雄三を戦後の作家として捉える契機となった。

また、『しとやかな獣』には団地の空間構成そのものに「川島的なもの」が見出されてきた。加藤は前田一家の視線・身体・心理の外部への回路は室内へと回収されていると指摘し、侵入してくる資本主義的生産の余剰価値に前田一家が寄生する空間として、多孔的な団地が造形されていると論じている。ここで重要なのは、均質的で無機質な空間である団地に社会的倫理観の無い前田一家が住んでいるところに、川島のアイロニカルな空間感覚があるという指摘である¹⁰⁾。これは、「(川島の映画は)まずしかるべき場所があって、人はそこを出入りすることで物事に関わっていくのであって、欲望なり目的なりといった内的動機によって人が動き、それに伴って場所が現れるのではない¹¹⁾」という上野昂志の指摘と重なってくる。川島の映画において人物と空間は一致しており、「均質なフレームで枠どられた無機質な団地¹²⁾」

があるからこそ、前田一家のような人物が現れているというのだ。しかし、『しとやかな獣』では沈黙のクロースアップによって、団地と前田一家の関係には亀裂が入れられていた。そこで、団地と前田一家の関係を分析することによって、川島的な空間と人物の関係も再考していきたい。

2. 『しとやかな獣』の団地

まずは、団地という言葉について確認しておきたい。団地好きユニット団地団の大山顕がイベントで「団地とマンションの違いは何ですか¹³⁾」という質問をよく受けると述べているように、団地という言葉は漠然と集合住宅を指すこともあれば、字義通り一団の土地に集まった一戸建て住宅地を団地と呼ぶこともあり、その定義は曖昧である¹⁴⁾。本稿においては、「団地」を日本住宅公団（以下、公団）が建てた集合住宅とする。これは、塩田の「団地映画」が想定している団地と同じであり、「団地族」など同時代のメディアにおいて用いられていた意味とも同じである¹⁵⁾。この定義を用いることで「団地映画」を歴史的な概念として扱い、同時代の団地言説の中で論じることが可能となる。

団地を公団が建てた集合住宅とすると、その目的は戦後の住宅不足の解消にあった。1955年3月に発足された第2次鳩山一郎内閣は「一世帯一住宅」をスローガンに住宅難を一掃する「住宅建設10箇年計画」を策定し、同年7月に公団が設置された。1945年11月に設置された戦災復興院の発表によると終戦直後の不足住宅は420万戸であったが、住宅復興は遅れていき、1955年の政府試算においても270万戸が不足していた。日本住宅公団法の第1条には、公団の目的が次のように記されている。

日本住宅公団は、住宅の不足の著しい地域において、住宅に困窮する勤労者のために耐火性能を有する構造の集合住宅及び宅地の大規模な供給を行うとともに、健全な新市街地を造成するための土地区画整理事業を施行することにより、国民生活の安定と社会福祉の増進に寄与することを目的とする

戦後10年を経ても続く住宅問題を解消するためには大規模な宅地開発が必要であり、公団には住宅の早期量産が求められた。「発足した初年度の半年の間に二万戸の建設を行わなければならないという至上命令は、公団の設計作業を極度に効率化することを要求し¹⁶⁾」、全国共通の標準設計が採用され、ステンレス流し・シリンダー錠・水洗トイレ・屋内風呂・スチールサッシなどが標準設備として導入された¹⁷⁾。特にダイニングルームとキッチンを合わせたダイニングキッチンと2部屋からなる間取り2DKは、公団が使い始めた言葉であり、団地の代名詞となった¹⁸⁾。『しとやかな獣』のシナリオでは舞台が「都営建築の規格アパート。室内の構成は三間から成っている¹⁹⁾」と設定されており、その間取りは2DKである。

『しとやかな獣』は晴海団地という実在した団地を舞台にしている²⁰⁾。1957年に建設された晴海団地の敷地内には、公団による初めての高層住宅として10階建ての「晴海高層アパート」が建てられた。この晴海高層アパートは、住宅の高層化へ向けた実験的な意味合いを持つ集合住宅であった。エレベーターの設置費などによる高い建設費から民間の高級アパートで増加していた高層住宅に、都市勤労者向け住宅を供給する公団が着手したのだ。そのため、晴海高層アパートは家賃が割高になり、入居者は同時期の他の団地と比べて経済的階層が高くなっていった²¹⁾。『しとやかな獣』の舞台となるのは、高層アパートではなく、晴海団地内の通常の棟である²²⁾。作中において、「このアパートメント、エレベーター無いの」と尋ねる歌手のピノサクに対して、よしのが「あちらの10階建ての棟の方にはございますんですけど、こちらお家賃がお安くなっておりますもので」というやり取りは、晴海団地を踏まえたシーンである。1958年に「団地族」という言葉を作り出した『週刊朝日』で「ダンチ族の家庭電化はかなり高度に進んでいるようだ²³⁾」と紹介されると、「一般とくらべて生活も教育の水準も高い団地居住者²⁴⁾」などメディアでその豊かな団地生活が憧れとして取り上げられていく。前田一家は、団地で冷蔵庫やテレビのある「憧れの団地生活」を送っていたが、すぐ隣にはエレベーターがあり、

より経済的に豊かな高層アパートの生活が見えていた。現状に満足せず、どこまでも貪欲にお金をだまし取ろうとする前田一家の住む住居として晴海団地は最適であった。

『しとやかな獣』の団地が独特な空間感覚を生み出している要因として、カメラワークがあることは衆目の一致するところであろう。高橋康也は『しとやかな獣』を「この映画の真の主題は「囲われた空間」そのもの、あるいは「空間を囲い込むことは如何にして可能か」という点にある。それは何よりもカメラワークの課題である²⁵⁾」と論じている。確かに、川島はカメラが同じポジションにならないように指示を出しており²⁶⁾、カメラワークによって不安定な独特の空間を生み出しているのは間違いない。しかし、そのカメラワークを「川島的」と言えるのかは検討する必要がある。『しとやかな獣』は川島の監督第49作目にあたり、亡くなる半年前に公開された。1944年に松竹で監督デビューした川島は、1954年に日活に移籍、1957年に東京映画に移り東宝系の作品を撮っていた中、大映で3本の映画を監督している。その3本がすべて若尾文子主演の『女は二度生まれる』(1961年)、『雁の寺』(1962年)、そして『しとやかな獣』である。『しとやかな獣』は、もともと1958年に新藤兼人が書いたシナリオが掲載された『キネマ旬報別冊 未発表秘蔵シナリオ²⁷⁾』を読んだ川島が、自ら監督するつもりであった新藤に直談判し、東宝で映画化を試みたが却下され、大映に企画を持ち込んで実現した²⁸⁾。大映3作品の撮影は、『女は二度生まれる』と『雁の寺』では村井博が、『しとやかな獣』は宗川信夫が担当している²⁹⁾。川島は『雁の寺』について「カメラの村井博君に感謝したい。というのは、私は絵画的な面から入る演出家じゃなかったのを、村井君が、そういう面での反省をさせてくれた気がするからです³⁰⁾」と述べている。村井のカメラによって映像の絵画的側面に開眼した川島が、『しとやかな獣』のカメラワークでその関心をさらに発展させたと考えられる。

大映3作品を考えるうえでもう一つ重要なのが、セットである。『雁の寺』は大映美術部の協力により全面セットが作られ、180度ルールを逸脱し

たカメラワークが可能になっている³¹⁾。『しとやかな獣』では、川島の指示で天井や床、壁が取り外せる全面セットが生まれ、「床を剥がしたり、壁に穴を開けたりで最後にはセットもボロボロになる程でした³²⁾」と言われるまでに活用した。村井博と大映のセットによって、『しとやかな獣』のカメラワークが可能になった側面は無視できない。

その一方で、閉まる襖に翻弄されているように見える若尾文子のラストが印象的な『雁の寺』とは異なり、『しとやかな獣』の若尾は仕切りの間に立ち、襖が閉まらないように塞いでいる。『しとやかな獣』の人物は、空間に規定されるのではなく、空間を作り変えているのだ。

少し先を急ぎすぎたので、分析に入る前に団地と住民の関係を考える足がかりとして、脱nLDK論を見ておきたい。団地の間取り2DKは、1951年の公営住宅用標準住戸プランのC型(51C型)が基になっている。51C型は食事をする部屋と寝室を分ける「寝食分離」と、夫婦と子どもの寝室を分ける「寝室分解」を実現するために、ダイニングとキッチンと一緒にし、寝室用の部屋を確保した。51C型を設計した東京大学の吉武泰水と鈴木成文は「普通の家族構成では、少なくとも二寝室は必要で、C型でも二寝室とるべきであろう³³⁾」とその意図を語っている。限られた面積で効率的に、2つの目的を達成できる空間設計が2DKの間取りであったが、51C型にとっての「普通の家族構成」とは、夫婦とその子どもからなる核家族であった。この間取りに批判的な見解を示してきたのが、建築学と家族社会学、特に近代家族論の観点から進められてきた脱nLDK論である。

近代家族論において「近代家族」の定義は様々であるが³⁴⁾、その最大の意義は家族のあり方に歴史性を導入した点にある。「われわれがこれこそ〈家族〉だと感じるような性質を備えた家族を、歴史的なひとつの類型だという自覚をこめて、〈近代家族(modern family)〉と呼ぶことにしよう³⁵⁾」と言われるように、当たり前だと思われている家族という存在に歴史性を取り入れることで相対化を図ろうとするのが近代家族論の大きな特

徴である。ここで、核家族の形態を自明のものとして設計される nLDK モデルが問われることとなる。近代家族論に依拠する脱 nLDK 論では、夫婦の寝室と子どもの数の個室、共有スペースであるリビングを確保する nLDK という住宅モデルが問題化されてきた。

脱 nLDK 論の考え方の特徴は、住宅を空間化された家族規範と捉える点にある³⁶⁾。nLDK モデルは一組の夫婦とその子どもからなる核家族を基準として設計されるため、核家族を標準世帯とする「近代家族」の規範が空間化された住宅だと捉えられる。そこで、「因習や規範がどんなに忠実なハコをつくっても、ハコに住む人間は生きている人間、変化・成長・衰退している家族です。家族の変化に柔軟に対応する住宅がそろそろ登場してもよい頃でしょう³⁷⁾」と、家族の変化に住宅のモデルが対応できていないと、nLDK モデルが批判されることとなる。「近代家族の形態が相対化されているにもかかわらず、近代家族の規範の拘束力が依然として強いことを住宅の「間取り」との関係から確認し、批判しようとする点に、脱 nLDK 論の核心があった³⁸⁾」のだ。

脱 nLDK 論の問題設定そのものに対して、社会学者の山本理奈は疑義を呈している。山本は「脱 nLDK 論の意義は、住宅という経験的な事象との関連において、家族規範の拘束力を問題化した点にある³⁹⁾」と一定の評価を示しつつ、家族規範の存在を前提に論を立てていることを批判している。脱 nLDK 論は家族規範の存在を前提に、住宅の間取りをその規範の空間化として解釈しているため、住宅での家族のあり方は家族規範に一方的に規定されてしまう。そして、山本は住宅内での住まい方の実践に目を向け、公団が行った「住み方調査」に着目している。この「住み方調査」からは、「リビング的空間を確保しようとする動向、すなわち「公私室分離」と呼ばれる新たな住生活の秩序化が見られた⁴⁰⁾」という。団地の 2DK にリビングは存在していなかったが、住まい方の実践としてダイニングキッチンに接する部屋がリビングとして利用され、夫婦と子どもの寝室は一つにまとめられて、51C 型が想定していた「寝室分解」が行われないう住まい方となっていた

ことが明らかになった⁴¹⁾。住民は必ずしも間取りの通りに生活していたわけではなく、間取りの図面と住まい方の実践の間にはズレが生じていた。家族規範の拘束力を間取りから解釈する脱 nLDK 論では、間取りと住まい方のズレを見逃してしまうのだ。

夫婦と子どものプライバシーの確保を目的としていた「寝室分解」が住まい方の実践によって破棄されていることは、重要な意味を持っている。団地におけるプライバシーの考え方は二つの方向性を持っていた。

プライバシーは住宅とその外部に対するプライバシーである。同時にその内側では夫婦と子どもそれぞれのプライバシーである。「2DK」とわれわれが呼んでいる住宅の形式がそれである。外に対しては鉄の扉で内側の密室性を確保する。内側では二つの部屋、夫婦の寝室と子どもの寝室を確保する。…こうした公団住宅や公共住宅が大量に供給され、その住宅に住むことによって、それまで私たち日本人にあまり馴染みのなかったプライバシー概念が浸透していったのである⁴²⁾

ここで重要なのは、住民たちの住まい方において外部に対するプライバシーは維持されたまま、内側に対するプライバシーだけが破棄されたということである。住民たちの住まい方によって守られていたプライバシーの単位は個人ではなく、家族なのだ。このズレに着目するならば、脱 nLDK 論のように間取りから家族規範を問題化するのではなく、住まい方の実践から家族規範を問題にする視点が必要になる。

さらに、『しとやかな獣』のシナリオと映画を比べてみると、間取りはシナリオ通りの 2DK であるが、その住まい方が変えられている⁴³⁾。シナリオではベッドルームが設定されているが、映画でベッドはなく押し入れに布団が入っている。この変更によって、寝室が他の目的にも活用可能になる。実際、前田家は寝室で食事をしており、2DK の間取りで「寝食分離」がなされていない。間取りと住まい方が異なっているのだ。この間取

りと住まい方の関係は加藤や上野が「川島的」とした空間と人物の関係に再考を迫る。「川島的」な空間に規定される人物ではなく、人物が空間を作り変えていくという『しとやかな獣』固有の方向性である。そこで、同時代の団地映画と比較しながら団地の特徴と住まい方の実践を分析することで、『しとやかな獣』の人物と空間の関係を再考するとともに、戦後の家族規範の問題を考察していきたい。

3. バラックから団地へ

団地は「雨漏りのするバラック」とは対照的な密室性の高い空間として、映画に登場した、『喜劇 駅前団地』（久松静児監督、1961年）は、日本映画で初めて「団地」という言葉をタイトルに入れた作品であるが、作中で団地住民と非団地住民の交流はなく、団地全体を閉じた空間として描いている⁴⁴⁾。団地全体だけではなく、各部屋も密室として描かれることが多い。『彼女と彼』（羽仁進監督、1963年）では、団地に住む主婦の石川直子がコンクリートの壁を叩きながら「山の中にいるみたい。誰もいないみたいね。隣にもお向かいのアパートにも」と呟くシーンがあり、部屋の密室性が高い。また、塩田丸男の『2DK 夫人』（文藝春秋新社、1964年）とルポライター竹中労の『団地 七つの大罪』（弘文堂、1964年）を原作としたオムニバス映画『団地 七つの大罪』（千葉泰樹・笈正典監督、1964年）の第1話「虚栄の罪」には、窓を閉めて隣の部屋からの音を聞こえないようにするシーンがあり、窓によっても密室性が高められている。団地は隙間のない空間として描かれているのだ。その一方で、『しとやかな獣』の部屋は穴だらけと言えるほど、極端に密室性が低い。玄関の扉やベランダの窓、台所の窓、台所下の開口が開いており、外から騒音が聞こえ、風が吹き抜ける。「雨漏りのするバラック」から抜け出してきた前田家が住む団地の特徴はその多孔性にある。

前田一家の部屋にはたくさんの来訪者がやって来るが、その多孔性ゆえにその方法も独特である。団地は玄関の扉にシリンダー錠を標準設備してい

たため、通常は扉だけで外部から隔絶できた⁴⁵⁾。『団地 七つの大罪』の「虚栄の罪」と第5話「励みに励む罪」では、会社から夫が団地に帰ってくるシーンで、自分の部屋に入るためにブザーを鳴らしている。団地ではたとえ自分の部屋であっても外から室内に入るためには、ブザーを鳴らさなければならないのだ。さらに扉には覗き窓が付いており、扉が開くためにはもう一つのハードルがある。「虚栄の罪」で、団地に越してきたばかりの中村太郎が自分の住んでいる棟が分からなくなるシーンを見てみよう。中村は自分の部屋と間違えて他人の部屋のブザーを鳴らしてしまう。覗き窓から目が見えても間違いに気づいていない中村は「ただいま、僕だよ僕」と言うが、覗き窓から目は消え、扉は開かない。シリンダー錠と覗き窓によって、団地の密室性は強化されており、簡単に部屋に入ることはできない。しかし、前田一家の部屋の扉は開いているため、来訪者は難なく部屋へと入ってくる。前田一家の住む団地の部屋はその多孔性により、音や風だけでなく、来訪者も中へと侵入させている。

それでは、前田一家は穴だらけの空間でどのような住まい方をしているだろうか。『しとやかな獣』の団地の多孔性については、これまで二重フレームの問題が指摘されてきた。加藤は二重フレームによってもたらされる批評的距離を問題にし、北浦寛之は二重フレームで生まれる「盗み見」・「盗み聞き」の見る者／見られる者・聞く者／話す者の両者を同一フレームに収めるショットが、ワイドスクリーンによってもたらされたことを指摘している⁴⁶⁾。『しとやかな獣』は2日間の出来事を描いているが、この両者を同一フレームに収めるショットは1日目にしか起こらず、見る者あるいは聞く者に該当するのは前田一家の人物だけで、来訪者は話す者・見られる者となる。そしてこの時、前田一家によって部屋を仕切る襖が閉められている。2日間を通して空間の特徴は変化しないが、前田一家の襖を閉めるという行動に変化が生じる。1日目には多孔的な団地の穴を塞ぐかのように閉められていた襖が、2日目になると開いたままになるのだ。

1日目を詳しく見てみよう。『しとやかな獣』

は団地の一室を外側の窓から捉えているショットで始まる。このショットで窓は開いており、奥に見える玄関の扉も開いている。時造とよしが出てきて、リビングからテレビやソファなどを次々に運び出し、みすばらしい服装に着替える。実が務める芸能会社ハイライト・プロの社長香取と会計係の三谷幸枝、歌手のピノサクが来ることを知った夫婦は、実の横領をごまかすために豊かな生活を隠している。やって来たハイライト・プロの一行がシリンダー錠と覗き窓に遮られることなくあっさりと部屋に入っていくと、時造とよしのが片付けている時に開いていた襖は閉められている。このシーンでは、実が台所下の開口からリビングを覗いており、二重フレームが生じる。実が見ていると分かっているよしのは、部屋に入ってこないよう指示を出す。「盗み見」されているのは、ハイライト・プロの3人だけであり、前田一家は連携をとって都合よく物事を展開させている。

その夜に再び幸枝がやって来る。この時、室内には友子がいたが、実は家族は誰もいないと言って幸枝を室内へと通す。幸枝を室内に通す時に実は、まず真先に襖を開めるという行動に出る。ここでも、友子とよしのが二重フレームによってリビングを「盗み見」・「盗み聞き」している。当然、実は友子が寝室にいることを知っており、前田一家は状況を把握している。

来訪者が帰り、室内に前田一家だけになると襖が開けられる。ハイライト・プロの3人が来た時、寝室にはテレビやソファ、エアコンにルノアールの絵まで隠してあるので、襖を開けて見えないようにしているのは当然であるし、他人に対して寝室を隠すというのは普通のことだと言えるかもしれない。『団地 七つの大罪』の第3話「己が罪」で、先に一人で団地に入居した松田京一郎は妻が数ヶ月遅れてやって来るまでの間、愛人を作る。団地にやって来た妻は襖を開いた先の寝室のベッドにおいてあるネグリジェによって、「お手伝い」の女性と夫の浮気を見透かす。しかし、『しとやかな獣』では寝室に他人が入り込んだとしても、隠し事は明らかにならない。友子を探しに作家の吉沢がやって来ると、時造によって襖が閉められ

る。部屋の中を歩き回る吉沢は、ベランダを通過して寝室へと入っていく。しかし、時造とよしのは、巧妙な連携によって友子は隠される。襖を閉めるのは、寝室を隠すという間取りに基づいた行動ではなく、都合よく物事を展開させて、団地の生活を守るための行動である。

ところが、2日目になると常に襖が開いたままになる。2日目は1日目の3日後であり、旅館の開業を妨害した実のことで、幸枝が乗り込んでくる。そこへ実がやって来て、幸枝と関係のあった税務署職員の神谷が税金未納の責任で首になったことを伝える。神谷を利用して会社の帳簿を誤魔化していた香取もやって来て幸枝に助けを求めるが、自分には何の落ち度もないと言って去っていく。先ほど触れたが、2日目の始まりで若尾文子演じる幸枝は仕切りの間に立っており、襖を閉められないように塞いでいる。2日目は幸枝の他、香取、神谷、吉沢がやって来るが、その間にも襖が閉められることはない。

2日目に襖が開いたままになると二重フレームはなくなり、カット間で人物配置が不連続になり、団地の空間は襖を塞いでいた幸枝を中心として構成されるようになる。カット間のつながりは、神谷が逮捕された後の展開を話している幸枝の台詞と動きによって担保されていくが人物配置は連続していない。例えば、リビングで椅子に腰掛けて話していた幸枝が時造に話しかけられて、首を動かしたところで切り替わるカットで幸枝の動きと台詞は繋がっているが、全員が寝室に移動しており、幸枝は床に座っている(図1, 2⁴⁷⁾)。1日目には襖を閉めることで空間を活用して、団地の生活を守っていた前田家であったが、2日目になると団地の穴を塞げなくなり、すべて事態を把握している幸枝を起点として空間が構成されるように



図1 1:07:11



図2 1:07:12

なる。『しとやかな獣』では、団地の空間を作り変える人物が主導権を握るのだ。

襖を使った連携によって状況を把握していた前田家は、襖を閉まらないよう塞いでいた幸枝に主導権を奪われる。神谷が自殺しなければ実が捕まることはないだろうと言い残して幸枝が去っていくと雨が降り始める。すると、ファーストショットから開けられていたベランダ側の窓が閉められる。その窓を再び開けたよしは神谷の自殺を目撃し、窓が閉まることのないまま前田一家の崩壊を暗示して作品は終わる。幸枝が窓のない階段を上っていく一方で、前田一家の団地は最後まで穴が塞がることはない。幸枝に空間構成の主導権を奪われた前田一家は、降りしきる雨の中で窓を開けたまま団地での生活の終焉を迎えていく。雨漏りのする穴の開いたバラックから多孔的な団地へと移り住んだ前田家は、襖を閉めるという穴を塞ぐ行動によって、団地での家族生活を維持していたのである。

多孔的な団地という異常な空間に住み、社会的倫理観が欠如しているように見える前田一家は、襖を閉めるという行為によって、戦後の家族規範を身につけている。団地で標準世帯と想定された核家族は戦前の「家」を否定するために要請された家族形態であった⁴⁸⁾。戦後の家族論の出発点とも言われる川島武宜の『日本社会の家族的構成』は次のように始まる。

現在われわれ国民に課せられているもっとも大きな課題は、いうまでもなく、わが国の「民主化」ということである…家族制度も、もとよりその例にもれるものではない。否、それは、永くわれわれの生活の根幹をなしてきたものであり、民主主義革命は、この民族

の絶対的信仰の対象であった家族制度を見のがすことはありえない⁴⁹⁾

戦後の日本において、戦中の家族国家観を支えた「家」制度は真先に民主化されなければならなかった。そして、「核家族時代の生活の繁栄を約束するために、日本の社会が越えなければならない最初の大きな山は住宅問題である⁵⁰⁾」と核家族と住宅問題は関わりを持っていた。戦災復興とともに⁵¹⁾、「家」からの解放を担う団地で、襖を閉めることで家族の隠し事を守る前田一家は、家族をプライバシーの単位とすることで集団性を強化する戦後の家族規範を体現している⁵²⁾。外側に対するプライバシーが皆無に等しい穴だらけの団地で、前田一家は住まい方の実践によって家族形態を維持していたが、他人に空間の主導権を奪われることでその境界が崩れていく。前田一家は戦後の家族規範の落とし子として、その不安定さを暴き出しているのである。

4. 川島雄三と団地の交錯

最後に『しとやかな獣』の団地と川島の関係を確認しておきたい。川島は次のように述べている。

小生の今までの作品系列は、いささかヤワなものが多すぎました。だが『しとやかな獣』を里程碑として、ここから出発しようという気が、あるのです…人にわかる、わからない、ということではなくして、自分が見て恥かしいものは、これから作ってはいけないのではないか、と思います⁵³⁾

空間を作り変える人物が主導権を握る『しとやかな獣』は、「逃避」を描いた監督と呼ばれる川島にとって里程碑であった⁵⁴⁾。なぜなら、空間を作り変えることで逃避しない川島映画という方向を志向しているからである⁵⁵⁾。さらに、「戦後」という時空間と密接に結びついた団地が川島にとって重要な意味を持つてくる。公開当時、『映画評論』に掲載された小川徹の批評では、川島の戦後について次のように述べられている。

戦後は終わったとよくいわれますが、川島雄三の傷がなおえない限り、戦後は終了しない、…この「最後の者」も、普通の作家のように幸福な生活を描くことで、カタルシスを解消できるようにならぬ限り、戦後の解放の政策は完遂したことになりません⁵⁶⁾

小川は川島の映画に必ず登場する便所や糞尿の理由を「趣味」、「偏執」とだけ見るのではなく、自伝的事実に求めて川島の小児麻痺に関するエピソードを紹介している⁵⁷⁾。戦後から高度経済成長にかけての近代化において、川島は小児麻痺である自身の「傷」に向き合わざるを得なかったというのだ。確かに、「傷」があった川島だからこそ、規範的な家族像に批判の目を向けることが可能だった面はあるだろう。しかし、それ以上に『しとやかな獣』は逃避しない川島映画として、「戦後」の豊かな生活を約束するとともに、人々の生活を均質化していった団地に正面から向き合うこととなった。川島雄三と団地が交錯した地点に『しとやかな獣』はあったのである⁵⁸⁾。

注

- 1) 加藤幹郎『愛と偶然の修辞学』勁草書房、1990年、78頁。
- 2) Pamela Robertson Wojcik, *The Apartment Plot* (Durham and London: Duke University Press, 2010), 1-45.
- 3) Anne Mcknight “The Wage of Affluence: The High-Rise Housewife in Japanese Sex Films”, *Camera Obscura* 79. Vol. 27 No. 1, 2012, 1-29.
- 4) 塩田丸男「団地映画論」、『映画評論』第24巻第11号、1967年、19-23頁。
- 5) 速水健朗『東京β——更新され続ける都市の物語』筑摩書房、2016年、14-24頁。
- 6) 具珉珂は『しとやかな獣』が制作された映画産業的背景と社会的背景に着目して家族の意味を論じているが、アレゴリーによる分析が中心であり、空間造形やスタイルの分析はしていない。具珉珂『しとやかな獣』に見る家族の意味、『Bandaly』第12号、2013年、173-194頁。
- 7) 川島は「正月一週に出て、興行成績は最下位だったと思います」と述べている。川島雄三「自作を語る」, 今村昌平編『サヨナラだけが人生だ』ノーベル書房、1969年、258頁。
- 8) 小倉真美「しとやかな獣」、『キネマ旬報』第332巻、1963年2月、100頁。
- 9) 井沢淳「川島雄三論——その特異な才能と喜

- 劇」、『キネマ旬報』第336巻、1963年4月、60頁。
- 10) 加藤幹郎『日本映画論 1933-2007——テキストとコンテクスト』岩波書店、2011年、192-200頁。
- 11) 上野昂志「川島雄三の場所」、『季刊リュミエール』第4号、筑摩書房、1986年、41頁。
- 12) 加藤 (2011年)、199頁。
- 13) 大山顕・速水健朗・佐藤大『団地団——ペランダから見渡す映画論』キネマ旬報、2012年、132頁。
- 14) 「団地」という言葉の初出は1919年に制定された都市計画法の第21条だと言われている。西川祐子『住まいと家族をめぐる物語——男の家、女の家、性別のない部屋』集英社、2004年、143頁。また、公団によって団地という言葉が初めて使われたのは、1956年の第一回公募案内であった。鈴木富士郎「住宅団地の発達と分布」、『地理』第9巻第2号、古今書院、1964年、20頁。
- 15) 団地の自治会史を発掘した政治思想史家の原武史も同様の定義を採用している。原武史『団地の空間政治学』NHK出版、2012年参照。
- 16) 日本住宅公団10年史刊行委員会編『日本住宅公団10年史』日本住宅公団、1965年、136頁。
- 17) ステンレス流しが導入されたのは、1957年の晴海団地からであった。
- 18) 公団の標準設計には単身者向けの1K・1DKや家族向けの3Kなどもあった。『団地 七つの大罪』の第4話「やりくりの罪」には3Kが、『フランケンシュタイン対地底怪獣』（本多猪四郎監督、1965年）には独身女性寮が登場している。
- 19) 新藤兼人「しとやかな獣」、『キネマ旬報別冊未発表秘蔵シナリオ集』1959年3月、81頁。
- 20) 晴海団地が登場する他の映画としては、『若草物語』（森永健次郎監督、1964年）が存在する。
- 21) 野口瑠美子「高層集合住宅計画の原点としての晴海高層アパート」、『東海大学紀要 教養学部』第28巻、1998年、247-248頁。晴海団地は14棟の中層フラット棟と1棟の高層住棟からなっていたが、1996年に建物の老朽化と再開発によって撤去された。
- 22) 晴海団地の総戸数670戸のうち、晴海高層アパートは167戸であった。
- 23) 「新しき庶民“ダンチ族”アパート住いの暮しの手帖」、『週刊朝日』第63巻第30号、1958年7月20日号、9頁。
- 24) 読売新聞1959年7月1日付朝刊10面。
- 25) 高橋康也「囲われた空間——『しとやかな獣』へのオマージュ」、『ユリイカ』第21巻第4号、1989年3月、67頁。
- 26) 湯浅憲明「大映作品の川島監督」、『ユリイカ』第21巻第4号、1989年3月、72頁。
- 27) 新藤、前掲書、80-99頁。
- 28) 新藤兼人『作劇術』岩波書店、2006年、195-196頁。新藤は『しとやかな獣』について、「ある家族の戦後風景を描いた…『しとやかな獣』

- は崩壊の後に生まれた新種の家族である」と述べている。新藤兼人『新藤兼人の足跡2 家族』岩波書店、1994年、7頁。
- 29) 『雁の寺』の後で、村井は川島に誘われて東京映画に移った。移籍後は岡本喜八などの撮影を担当している。藤井浩明監修『映画監督増村保造の世界 上〈映像のマエストロ〉映画との格闘の記録 1947-1986』ワイズ出版、2014年、559-592頁。
- 30) 川島、前掲書、254頁。村井は「いささか露悪的な構図の連続を、こちらから示すと、満足気に、俳優を動かしていた川島さんの姿が、今に、目にうかぶ。「雁の寺」の撮影のときだった」と述べている。村井博「ほとけのみち」、今村編、前掲書、185頁。
- 31) 筒井武文「川島＝村井は始原の映画の想像力を覚醒させる——大映時代の川島作品のカットを分析する」、『キネマ旬報』第1108号、1993年6月、116頁。
- 32) 湯浅、前掲書、72頁。
- 33) 鈴木成文・吉武泰水「2DKの原型」、水牛くらぶ編『モノの誕生「いまの生活」1960-1990』晶文社、1990年、111頁。51C型の設計に先立って、吉武研究室によって実施された住み方調査では、子どもが成長するあるいは家族の人数が増えると「寝室分解」が進むことが実証されていた。鈴木成文『五一C白書——私の建築計画学戦後史』住まいの図書出版局、2006年、97-102頁。
- 34) 「近代家族」の最も有名な定義は、落合恵美子によるものであろう。落合は ①家内領域と公共領域の分離、②家族構成員の強い情緒的関係、③子ども中心主義、④男は公共領域・女は家内領域という性別分業、⑤家族の集団性の強化、⑥社交の衰退とプライベートの成立、⑦非親族の排除、⑧核家族を「近代家族」の特徴としている。落合恵美子『21世紀家族へ』有斐閣、1994年、99頁。
- 35) 落合恵美子『近代家族とフェミニズム』勁草書房、1989年、18頁。
- 36) 山本理顕『[新編]住居論』平凡社、2004年、19頁。
- 37) 上野千鶴子『家族を容れるハコ 家族を超えるハコ』平凡社、2002年、6頁。
- 38) 山本理奈『マイホーム神話の生成と臨界』岩波書店、2014年、84頁。
- 39) 同上、85頁。
- 40) 同上、95頁。
- 41) この「住み方調査」の結果を踏まえて、公団は3LDKの間取りを標準設計として導入した。
- 42) 山本理顕他『地域社会主義圏』INAX出版、2012年4頁。
- 43) 『しとやかな獣』は、シナリオから設定はおろか台詞も含めてほとんど改変されていない。他の変更点としては、最初に汚い灰皿を持ってくるのが台所から便所に変まっているなどがある。長部日出雄「川島雄三の「便所」について」、『映画評論』第20巻第3号、1963年2月、78-79頁。
- 44) 初期の団地が建てられたのは主に農村地帯であったため、周囲とは異質な空間であった。小寺廉吉「団地の諸問題とその系譜 事例研究、大阪枚方市香里団地」、『地理』第9巻第2号、古今書院、1964年、15頁。また、読売新聞1959年7月11日付朝刊10面では、下町に建てられた団地敷地内の遊び場を巡って団地住民と非団地住民との間で起きている問題が紹介されている。
- 45) シリンダー錠は鍵違いを大量にこなせるため、大規模な集合住宅であった団地に適していた。日本住宅公団10年史刊行委員会編『日本住宅公団10年史』日本住宅公団、1965年、138頁。
- 46) 加藤幹郎「川島雄三を再評価する——その空間造形と距離感覚」、『ユリイカ』第21巻第4号、1989年3月、146-148頁。北浦寛の「ワイドスクリーンと日本映画の変貌——変化する撮影のスタイル——」、塚田幸光編『映画学叢書 映画とテクノロジー』ミネルヴァ書房、2015年、159-161頁。
- 47) シーンの経過時間は『しとやかな獣』DVD(角川書店、2012年)による。
- 48) 千田有紀『日本型近代家族——どこから来てどこへ行くのか』勁草書房、2011年、167-182頁。
- 49) 川島武宜『日本社会の家族的構成』岩波書店、2000年(原著1950年)、2頁。
- 50) 松原治郎『核家族時代』日本放送出版協会、1969年、60頁。
- 51) アンドルー・ゴードンは戦争直後から1955年までを「戦争直後としての戦後」と名付け、大衆にとっての最大の関心事は飢えから逃れることだったと論じている。アンドルー・ゴードン「序論」、アンドルー・ゴードン編・中村政則監訳『歴史としての戦後日本 上』みすず書房、2001年、7-8頁。また、公団が設置された1955年は「生活感覚的に言えば、「食」と「衣」の時代から「住」の時代への転換」であった。天野正子「くらしの戦後空間 未完の戦後革命」、大門正克他編『戦後経験を生きる』吉川弘文堂、2003年、128頁。
- 52) 社会学者の千田有紀は、近代家族の規範として ①夫婦間の絆としてのロマンティックラブ・イデオロギー、②母子間の絆としての母性イデオロギー、③家族の集団性の規範としての家庭イデオロギー、の3つを挙げている。千田、前掲書、15-37頁。
- 53) 川島、前掲書、258頁
- 54) カメラマンの石渡均は、川島作品における「逃避」の変遷を製作時の川島の実年齢と重ね合わせながら追っている。石渡均『映画監督のペルソナ 川島雄三論』愛育出版、2016年、74-77頁。
- 55) 加藤幹郎は幸枝について、「税務署職員が団地屋上から投身自殺したとき、元経理係=現旅館経営者(若尾文子)は良心の呵責に耐えかねて白い心の階段を息せききって駆けおりる…この心の階

段は団地の一室へとつづじる現実の階段ともつながっており、心理描写を団地の物理構造体と一致させる川島雄三の映画の表象は秀逸である」と述べ、その一方で階段を用意されていない前田一家は社会的倫理を失調させていると論じている。加藤『日本映画論 1933-2007』198-199頁。本稿では、2日目に団地の空間を作り変えて去っていった幸枝が、心の階段から物理的な階段を通して再び団地に戻ってきている点に、逃避しない川島映画の志向性を見たい。

- 56) 小川徹「川島雄三論・作品の見かた」、『映画評論』第20巻第3号、1963年2月、77頁。
- 57) 同上、74-75頁。評論家の根本治郎は「『しとやかな獣』は、彼がこれまで〈風俗〉として眺めまわしてきた戦後日本人の生活の断面を、川島自身の意識の底にコピリついでにはなれない〈世の中のことがすべて逆さまにうつってしまう〉心情の側へ、グッとひきよせることで、風俗と

自己の結合に成功したのである。つまり、いまままで自分だけの内側でズブズブといぶりあって不完全燃焼していた精神的病根をえぐり出す川島流のクリティシズムが、唯遠くを眺望する形でしかかかわっていかなかった戦後の〈風俗〉の内側へ、奥深くもぐりこんでいくことによって、そこにも全く同質の、許しがたい病根がうごめいていることを、はじめてパブリックな場でつかみ出したのである」と述べている。根本治郎「戦後を見て死んだ川島雄三」〈第三映画〉の会・共同執筆『映画によるもう一つの戦後論』那須書店、1966年、219-223頁。

- 58) 『しとやかな獣』で新たな出発をした川島であったが、「これは反省以前の作品だと言われた」という『喜劇 とんかつ一代』の後、『イチかバチか』の封切5日後に亡くなってしまふ。川島、前掲書、259頁。

Elegant Beast as a Danchi Film — Postwar in Kawashima Yuzo and Danchi —

Tsubura IMAI

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary The purpose of this paper is to analyze Kawashima's *Elegant Beast* (1962) in the context of the postwar period, with reference to the contemporary "danchi films" set in the danchi apartment, along with housing discourse and family theory. It has been pointed out that *Elegant Beast* is consistent with the structure of the danchi and the intention of its residents, the Maeda family. Also, in family theory, the layout of the danchi apartment 2DK is regarded as a spatialized family norm, and the arrangement of the plan and the practice of living have been regarded as being coincided. In analyzing *Elegant Beast*, this paper focuses on the relationship between space and residents. Because the plan and the practice of living do not match and the person who changes space takes the initiative in this film. The Maeda family, who move to the porous danchi from the "Barrack which leaks out" immediately after the war, maintains its family form by practicing a way of living that collapses after being deprived of initiative in the space. In this film, then, the Maeda family's practice reveals the problem in relation to the family norm of the postwar period.