

黒澤明監督の映画の中に —アメリカを見つける—

オシユリユヴァル

1. はじめに

日本には豊かで発展した歴史と文化があり、独自の世界観や哲学を持ち、それ自体が文明として存在してきた。だが、1945年の敗戦からアメリカ占領後の日本は、戦争とアメリカの占領によって引き起こされた破壊に直面することになった。アメリカの占領が始まると、西洋のイデオロギーが日本に押し付けられ、概念と概念の融合が生まれるなど、抜本的な変化を余儀なくされ、イデオロギーや思想を取り入れざるを得なかった。その結果、多くの政治的、経済的、文化的な変化が起きた。

映画分野でも、日本映画産業が国際的な意識へと躍進し、その作品が国内外の映画祭で多くの賞賛や賞を獲得している。特に、日本映画の黄金時代と呼ばれる1950年代と60年代前半の日本映画は、創作過程におけるプロフェッショナルで芸術的な完成と同時に、戦争とアメリカの占領から大きな影響を受けた新しいアイデア、メッセージ、イデオロギーを提示し始めた。アメリカの占領によってもたらされたアメリカの世界観は、戦後の日本を形成し、復興と新たな成長の過程に不可欠な要素であった。

日本映画産業が繁栄している時期とアメリカの占領が終わり、日本が復興・再成長していく過程は重なり合っていることから、映画と日本の復興・再成長には、互いに影響を与え合っていたと考えられる。この時代の映画を深く検討することで、日本が戦後、社会や国家がどのような過程を経てきたのか、占領後、どのような思想やイデオロギーが取り入れられ、根付いていったのか、そしてそれらがどのように日本の復興に反映され、その一翼を担ってきたのかを深く理解することができる。

2. 日本映画の歴史

2.1 戦争が始まるまでの日本の映画

Yomota (2019) には、日本映画の始まりが詳しく解説されている。1893年、トーマス・エジソンがキネスコープを発明した。キネスコープとは、一度に一人の人間が、動く写真機械の映像を覗き見ることができる機械である。3年後の1896年11月、最初のキネスコープが日本に上陸し、神戸に設置された。やがて、多くの人々が同時に映像を見ることができるようになり、1897年2月には大阪で初の一般上映が行われた。

同じ年には、フランソワ・コンスタン・ジレルという写真家が来日し、当時の日本の日常生活のさまざまなシーンを33本の短編フィルムに収めた。その映画は日本で公開上映され、日本人は初めて自分たちを外から見るできるようになった。

さらにこの年、日本人による初のフィルム撮影も行われた。1903年、吉沢商店は浅草に日本初の映画専用劇場を建設した。当時、日露戦争が勃発すると、吉沢商店は日本軍とともに戦地にカメラマンを派遣し、戦争映像を撮影して日本に持ち帰り、上映会は大盛況となった。さらに、昔話や武士の戦いも日本映画の人気テーマとなった。1912年、4つの小さな映画会社が合体して日本映画株式会社設立され、日本初の本格的な撮影所となった。活版株式会社は東京と京都の両都市に撮影

所を建設した。「現代劇」は東京で、「時代劇」は京都で撮影された。これによって同社は、その後 50 年間続く東京と京都の映画的対立というジャンルをスタートさせた。

1920 年代初頭まで、日本映画は歌舞伎の影響を受けており、古いメロドラマの筋書きをベースにしていた。さらに、映画には音声も会話もなかったため、「弁士」と呼ばれる芸術家が観客に筋書きや映画の中で起こっていることを解釈し、説明する役割を担っていた。この役割は 1930 年代初頭まで非常に人気があった。

1918 年、「純映画劇運動」と呼ばれる運動が映画批評家によって設立された。この運動は、映画が歌舞伎座のレプリカのように使われていることを批判し、知的で専門的な観点から日本映画を区別し、発展させることを目的としていた。この運動が行った重要なことのひとつは、歌舞伎や映画で女形を演じていた俳優を、映画で初めて女形を演じる本物の女性に置き換えることを推進したことである。

1920 年代半ばから 1930 年代初頭にかけての日本映画の特徴は、弁士ではなく、映画の中で声や役者同士の会話が使われ始めたことである。その結果、映画のプロットはより複雑になり、監督は脚本を書いたり、映画の背景に音楽を取り入れたりすることで、より創造性を表現する幅が広がった。「弁士」の役割も必要なくなり、日本映画から歌舞伎の名残が消え、日本の観客は映画を演劇とは異なる芸術として見るようになった。この時期、メロドラマ映画が大人気となり、映画に字幕をつけるシステムが発明されたことで、外国映画の輸入が増え、日本の観客は映画で初めて音楽、文化、外国語に触れた。ただし、1937 年から戦争が始まったため、外国映画は禁止されることとなった。これらの出来事と日本映画の発展の結果、1920 年代半ばから 1937 年ごろまでのこの時期を「日本映画の第一黄金期」と呼ぶ人もいる。

2.2 戦争が始まってからの日本の映画

1937 年、日本の文部省は『国体の本義』という小冊子を出版し、全国の学校や家庭に広く配布した。その本は日本の独自性を定義し、権威主義体制の哲学的基礎を明確にした。その中の一章で彼は、明治維新の時代からヨーロッパやアメリカの文化、制度、学問の多くの側面が輸入され、日本社会の安定と結束を脅かす私利主義と商品化された文化を育んできたことを主張した。この年までに、ハリウッド映画は日本映画産業の重要な一部となり、毎年 200 本以上の映画が映画館に輸入され、人気を博していた。

だが、日中戦争が始まると、日本政府は自らが植え付けたいイデオロギーに反するメッセージを外国映画が提示することで戦争に悪影響を及ぼすことを恐れ、日本への外国映画の輸入を禁止することを決定した。1939 年、映画産業に対する絶対的な政治的統制を目的とした「映画法」が制定された。映画監督やプロデューサーは政府から許可とライセンスを得なければならず、映画は脚本を書く段階から検閲された。

1941 年以降、戦争が市民の日常生活に与えた厳しい影響により、市民は以前のように映画館に足を運ぶことができなくなり、その結果、多くの製作会社が閉鎖されたり、他の会社と合併したりした。存続していた製作会社の大半は、新しい現実に適応しなければならず、軍隊のための映画を製作し始めた。多くの映画人が日本帝国の支配地域に赴き、民族主義的なモチーフを用いた軍事プロパガンダ映画を撮影した。

この時期、映画館では戦争映画が主流だった。他の国々と違って、日本の戦争映画は日本が戦っている敵に焦点を当ててではなく、戦場での日本兵のヒロイズム、彼らの苦しみ、障害や困難に集団で対処する姿、国のために自己犠牲をいとわない姿に焦点を当てた。これらの映画の目的は、日本の視聴者を民族の誇りで満たし、帝国陸軍への共感を生み、彼らが国と天皇に献身していることを強調することだった。1941 年（日米開戦）以前、日本の映画産業はアメリカに次いで第 2 位の

規模を誇り、年間平均約 500 本の映画が製作されていた。1945 年、終戦とともに映画の本数は激減し、わずか 26 本となった。

2.3 1945 年から 1950 年の日本映画

1945 年 8 月 15 日、2 発の原子爆弾が日本に投下された後、裕仁天皇は特別無線で日本が連合軍に降伏し、戦争を終結させることを発表した。その直後、日本国民はダグラス・マッカーサー元帥の指揮の下、アメリカの連合軍最高司令部 Supreme Commander of the Allied Powers (SCAP) と General Headquarters (GHQ) が到着するのを目撃した。終戦直後に設立されたこの軍事・政治組織の主な目的は、日本を再建し、平和で民主的な国にすることだった。

民主主義と西洋の価値観を同化させ、古い統治概念を変えるために、アメリカ軍は制度的な変革だけでは不十分で、深い文化的変革が必要であることに気づいた。SCAP は、日本国民の意見や信念を変えることを目的に、さまざまな文化的キャンペーンを開始した。特にダグラス将軍がこれらの変化をもたらす最も効果的な手段と見なしたメディアにおいては、その効果が顕著であった。他のメディアに比べ、映画産業はこの時期最も人気があり、市民の日常生活の重要な部分を形成していたため、占領軍は日本の観客の「教育と文化のための」主要なツールとして利用した。

メディアは日本政府の統制から解放されたはずであったが、民間検閲部隊 Civil Censorship Detachment (CCD) と呼ばれる検閲部門が設置され、国内で放送されるあらゆる種類のメディアを徹底的に監視し、SCAP が支配の安定にとって危険だと考える内容や、日本国民に植え付けたい価値観に反する内容の放送は禁止された。SCAP の下で運営されていた市民情報・教育 The Civil Information and Education Division (CIE) という別の部門は、国内における情報・教育プログラムの責任者であり、その業務の一環として、さまざまなメディアや映画業界で放送されるコンテンツの選定も担当していた。内容は厳選され、男女平等、階級平等、民主主義などのトピックを扱った。

ハリウッ드의映画産業は、常に日本市場を映画販売の大きな可能性と見なしてきたが、第二次世界大戦前の日本の映画市場はアメリカ映画に対して閉鎖的で、政府によって管理されていた。そのため、戦後、ハリウッド映画産業は、日本で映画を売り込むことができなかった戦時中の経済的損害を補うために、アメリカ映画を見ることは、日本の観客にアメリカ流のやり方を教え、日本の民主化のプロセスを助ける「教育的娯楽」であるとして、外国映画の輸入を一手に引き受けていた SCAP に協力を申し込んだ。SCAP は、戦時中に日本映画で上映された内容を国民に忘れさせたかったし、前述のように、映画産業を自分たちの思想を広めるための主要なツールと見なしていたため、この動きに同意し、ハリウッド映画産業が日本市場に参入するのを全面的に支援した。アメリカ企業の日本映画市場への参入は、映画産業のあり方を完全に変えた。マーケティング、配給、宣伝、販売の方法はハリウッド方式で行われ、占領下の日本ではアメリカ映画が最も視聴されるようになった。1952 年、占領が終わり、日米和親条約が締結されると、映画に対する検閲規制は撤廃され、監督官庁も解体され、日本政府に移管された。

このように、アメリカが日本を占領していた 7 年間、日本の映画産業は完全に外国勢力に支配され、その様相は大きく変化した。日本の映画人はアメリカの映画や技術に触れる機会が増え、映画製作技術を導入することによって、日本の映画産業の近代化に影響を与えた。

例えば、黒澤明監督の『羅生門』（1950 年）は世界映画史に残る名作となっている。黒澤は、ひとつの出来事を複数の視点から語るなど、革新的なストーリーテリングの手法を取り入れた。西洋映画のスタイルに影響を受けたこのアプローチは、この映画のユニークな物語構成と芸術的インパクトに貢献した。『羅生門』の成功は、日本の映画作家の創造的な才能を示しただけでなく、占領時代に西洋映画に触れたことによって、新しい映画技法が吸収されたことを証明した。

2.4 1950年から1960年代前半の日本映画

日本の映画界において、1950年～1960年代前半は「日本映画の黄金時代」とも呼ばれる。この時期、日本映画は国内市場で圧倒的な存在感を取り戻し、ヨーロッパなどの国外でも注目されるようになった。例えば、以下のようなたくさんの映画が海外の映画賞を受賞している。

- 『羅生門』 - (1952年アカデミー賞外国語映画賞受賞)
- 『煙突の見える場所』 - (1953年第3回ベルリン国際映画祭で絶賛される)
- 『生きる』 『東京物語』 - (1954年第4回ベルリン国際映画祭に出品)
- 『雨月物語』 - (1954年ベネチア国際映画祭銀熊賞受賞)
- 『七人の侍』 - (1954年ヴェネツィア国際映画祭銀熊賞受賞、金熊賞ノミネート)
- 『地獄の門』 - (1954年カンヌ国際映画祭でアカデミー賞衣装デザイン賞とパルムドールを受賞)
- 『サムライ三部作パート1』 - (1955年アカデミー賞外国語映画賞受賞)
- 『人力車男』 - (1958年ベネチア国際映画祭金獅子賞受賞)
- 『砂丘の女たち』 - (1965年アカデミー賞監督賞ノミネート)

このリストを見ると、アメリカの占領が終わった直後から日本映画が評価され、賞を獲得し始めたことがわかる。このように、日本映画界が数々の賞を受賞し、世界的に注目されるようになったのは、映画で表現された内容の質の高さ、表現方法、そしてその独自性が証明されたからである。また、これらの映画は、海外の観客だけでなく、日本の観客にも深い影響を与えたであろう。

2.5 先行研究のまとめと研究課題

日本の映画史を見ていくと、戦後の復興作業の開始時期と「日本映画の黄金時代」の時間的な並列は偶然ではなく、互いに影響し合っていると考えられる。この時代の映画の内容を分析することで、2つのことが理解できると思われる。ひとつは、日本の復興期が、政治的、社会的にどのような特徴を持っていたかということ、もうひとつは、映画のテーマとして提示された思想やイデオロギー、認識などが、観客にどのような影響を与えたかということである。

日本の復興期から映画の黄金期にかけての政治的・社会的特徴を研究することは、映画がより広い社会的文脈の中でどのように機能し、文化的・イデオロギックな変化にどのように影響を与え、反映しうるかを理解することによって、映画研究の分野を深く豊かにすることができると思う。

以上を検討するために、本研究では黒澤明監督「生きる」の作品を取り上げて検討する具体的な研究課題は以下2つである。

1. 黒澤明監督「生きる」の作品において、アメリカの占領とハリウッドの影響はどのように入っているのか。
2. この映画は日本社会と日本の復興過程における観客にどのような影響を与えたのか。

これらの質問に答えることで、日本が占領後にどのような理想や検討を採用し、映画を通して、それらをどのように観客に伝えたのか、日本が復興に至る過程でどのようなプロセスを経て、どのように貢献したのか、そして、それらすべてが日本映画の成功にどのように反映され、世界に広まったのかを深く理解することができる。

3. 研究の研究対象とする映画について

3.1 『生きる』の基本的情報とストーリー

『生きる』は黒澤明監督の日本映画で、アメリカの日本占領が終わって間もない1952年に製作された。脚本は黒澤が橋本忍、小国英雄とともに執筆し、東宝株式会社が製作・配給した。タイトルロールの渡辺勘治役の志村喬、若い女性トヨ役の小田切みきなど、当時の俳優が多数出演している。1950年代の日本で老齢の公務員（市民課長）であった渡辺勘治が、胃がんで半年後に死ぬと知らされたことをきっかけに、人生の意味を深く探求する物語である。この知らせは、彼に、目的もやりがいもなく、無気力な官僚主義に費やした自分の人生を振り返らせる。渡辺の絶「30年間死んでいた」と言うセリフに象徴されるように、自分の存在の空虚さに気づき、貴重な時間を無駄にしてしまったと感じるにつれて深まっていく。物語は前半と後半に分かれており、前半は渡辺の病気の発見とそれに対する最初の反応を描き、後半は渡辺が社会に有意義な貢献をしようとする努力を描いている。

渡辺はつかの間の快樂に慰めを求めて街をさまようが、何も見いだせず、ますます周囲から孤立して行く。同僚や家族は彼の心の動揺に気づかないまま、自分たちの生活に夢中になっている。だが、渡辺は日本の官僚主義に強い意見を持つ若い女性職員トヨとの出会いによって一転する。彼女は、公務員の単調な仕事に伴う感情的・精神的麻痺を渡辺に主張し、市役所を辞職する意思を表明する。この映画では、公務員は役立たずで、責任を取ることを恐れているように描かれている。渡辺は、トヨの若々しい精神と生きる力に惹かれ、死ぬ前に一日でも多くトヨと過ごそうとする。ふたりの共通の行動には食事がつきものだが、たいてい食事をしているのはトヨだけだ。このような余暇活動を選択することで、黒澤は渡辺の病を際立たせている。彼の体に広がるガンは、人生の楽しみのひとつとされるこのような活動に従事することを困難にしているからだ。さらに、渡辺の病気は日本的な文脈において特別な意味を持つ。なぜなら、心臓を感情の座とみなす西洋的な認識とは異なり、日本人にとって胃は感情の座であり、がんは渡辺の身体だけでなく、世界における彼の存在をも脅かすからである。

渡辺は、子供向けの人形製作工場で疲れるような厳しい仕事をしながらも、他人の人生を創造し、喜びを与えることを好むトヨに触発され、「日本の子供たち全員と遊んでいる」ような気分になる。渡辺がそのことに気づく瞬間は、トヨのいるレストランで、若い女性たちが「ハッピーバースデー」が歌われる場面である。明示的なレベルでは、この歌は誕生日を祝う若い女性たちの友人に向けられたものだが、暗黙的なレベルでは、この映画の主人公に捧げられたものであり、彼の再生を意味している。

物語の後半部分で、渡辺は、自分の人生に意味を与える行為を求めて、黒江町婦人会主催の官僚的ミッションに乗り出す。官僚的な障害や同僚からの無関心にもかかわらず、渡辺は揺るぎない決意で粘り続ける。

渡辺の人生の最終局面では、人間の精神の回復が証明される。社会的な束縛から解放され、ポジティブな影響を与えようとする彼の決意は、人生固有の課題を受け入れ、充実感を得るために努力することの重要性について共有される。それは、この映画の中心的なメッセージである。映画は、渡辺が死の直前に運動場を完成させる場面で締めくくられる。痛切なラストシーンでは、渡辺が遊具のブランコに乗って喜び、それまでの絶望からの解放と充実感を体現している。

3.2 なぜ生きるを選ぶのか

『生きる』を見終わった後には、複雑な思いと多くの考えさせられるものが残ると思う。渡辺は病気が発覚してからの短い期間において、彼は自分の生きる意味を見出し、長年の人生で経験したこと以上に充実した人生を送ったように見える。このことは、私たちの行動には私たち以上に命を長らえる可能性があるというメッセージを伝えるものである。渡辺の同僚たちも、渡辺の行動に気づき、児童公園の建設がほぼ彼ひとりの発案によるものであることを知ったとき、自分たちが働く官僚主義的なシステムの有効性と、そのシステムの中で働く労働者として何の意味も貢献もなく生きている自分たちの生き方に疑問を抱き始める。そして、渡辺を模範とし、意味を求めて行動した渡辺のやり方に倣うのではないかという予感さえする。だが、この精神は長続きせず、最後のシーンでは、同じ事務員たちが退屈で無意味で責任感のない日常生活を続けていることが示されており、この映画の事務員制度を明確にしている。

『生きる』を見ると、渡辺が生きる意味を見出したことで感じる幸福感と、この映画に引き込まれた私達が生きる現実の認識、例えば起業家精神や創造性の抑圧などが組み合わされる。そうすることで、渡辺は何のために生きているのか、これからどう生きたいのか、という疑問が観る者に投げかけられる。

加えて、死はそれ自体辛いことであるが、この映画の主人公が自己実現を求め、新たな視点を形成する欲求の中心的役割を担っている。また、この映画の主人公が死と折り合いをつけ、それを原動力とすることで、弱さの瞬間がいかに開花と再成長の機会となり得るかを考えさせられる。

また、死と破壊が日本人の生活の中にかつてないほど存在したあとの戦後の時代に、新しいアイデンティティと意味を見出すために深い問いを投げかけることは、日本社会と日本の再成長にとってかつてないほど重要で必要なことであった。そのため本研究はこの映画を選ぶことにした。

4. 研究課題1に関する分析と考察

研究課題1は黒澤明監督『生きる』の作品において、アメリカの占領とハリウッドの影響はどのように入っているのか、である。この点を検討するために、まず良い映画とは何か、その特徴について論じ、優れた映画が芸術的に優れているという共通認識に至る決定的なポイントを理解できるようにする。次に、黒澤映画が撮影に用いた独特の技法を検討することで、黒澤映画におけるハリウッドやアメリカの西部劇映画との関連性を検証する。そうすることで、この技法がいかに黒澤のメッセージを伝え、彼の映画を観た観客の印象と影響力を深めたかを理解する。最後に、『生きる』に登場する2つの主要な考え方を見直し、アメリカの占領がそれらにどのような影響を与えたかを検討する。そして、これらの考え方がどのように形成され『生きる』の中でどのように表現されているかを理解するためである。

本章では、ハリウッドとアメリカの占領が、黒澤監督の映画『生きる』の写真技術と主要なメッセージのひとつにどのような影響を及ぼし、それらが映画にどのように反映されているかを検証する。これらの重要なカテゴリーにアメリカの影響を見出すことで、後にこの影響がこの映画が日本社会に与えた影響にどのような役割を果たしたかを検証することができる。

4.1 良い映画とは何か

良い映画とは何かを考えると、最初に思い浮かぶ言葉はアートである。Dictionary.comの定義によれば、芸術とは「美の美学的原則に合致し、想像力と技術を示し、普通以上の意味と意義を持つものの質、制作、表現、またはその分野」である。良い映画に重要なのは、編集、音楽、演技、

アニメーションであるが、最も重要なのは、感情を喚起し、ムードを確立し、観客の反応を導くことができる、まとまりのある、内部的に一貫した物語を含んでいることである。

良い映画は、楽しませるだけでなく、重要な、あるいは価値あるメッセージを伝える。単なる映像美よりもメッセージを重視する理由として、映画は、たとえ無声映画であっても、単なる動くスクリーンであることを超越する力を持っているからである。このメディアは多面的であり、視聴者に影響を与えることのできる強力なメッセージを伝えることができる。この変革の可能性は、明確なメッセージがなければ達成できない。

しかし、メッセージだけでは、出来の悪い映画を救済することはできない。映画の出来が悪ければ、雑念や間違いの中でそのメッセージは失われてしまう。良い映画は、最高レベルの技術を体現し、並外れた美しさを描き、高度に発達した専門知識を示すものでなければならない。良い映画におけるメッセージは意図的なものであり、単に観客の解釈に左右されるものではなく、むしろ映画監督によって導かれて実現するものである。メッセージを伝える映画作家の能力は、それ自体が技術であることから、映画製作とストーリーテリングの最も重要な側面だと考えられる。説教臭くなったり、退屈になったり、強引になったりすることなく、うまく統合された明確なメッセージを巧みに伝えることが要求される。映画のメッセージの正確な解釈は様々かもしれないが、視聴者が価値ある有意義な何かを持ち帰ることができれば、それは良い映画とすることができるだろう。

また、良い映画は、文化を超えて共鳴し、時の試練に耐え、普遍的なものとするために、卓越した職人技を発揮しなければならない。映画がこのレベルの職人技を達成すれば、それは芸術の地位を獲得する。美しさに加えて、メッセージ、声明、コミュニケーション、存在理由を伝えるとき、それは芸術となる。

言い換えれば、良い映画とは、観る者に価値ある有意義なもの、豊かで永続的な体験を残すものである。卓越した技術、説得力のあるストーリー、そして意味のあるメッセージを融合させ、深い衝撃を与えることで、真の芸術の地位を獲得するのだ。

4.2 ハリウッドは『生きる』における黒澤監督の映画技術にどのような影響を与えたのか？

黒澤は、子供の頃に、父、そして後に姉たちに連れられて映画館に行くようになった。見ていた映画は、いつも日本映画ではなく、『カリガリ博士の内閣』、『モヒカン族の最後』、『バグダットの盗賊』、『タルチュフ』、『メトロポリス』、『戦艦ポチョムキン 9』といった外国映画だった。黒澤はこの幼い頃から、自分が最も好きな映画監督の作品を追いかけたいという願望を示し、チャップリンの映画、フリッツ・ラングの映画、F・W・ムルナウの映画、エルンスト・ルビッチの映画を片っ端から観た。数年後、自分の映画をまとめるとき、彼は少なくとも部分的には、思春期に見た膨大な映画を基にした言語を作り出すことになる。

黒澤の映画は、ジョン・フォードと比較されることもある。prince (1990) は、両者を比較することで、二人ともが男性的な冒険の物語に惹かれ、アメリカの西部劇にある種の敬意を抱いていたと述べている。黒澤自身は、フォードの映画に対する愛情と、フォードという男に対する尊敬の念を、とても寛大に認めている。自伝の中で彼は、フォードに比べれば自分は「ちっぽけなひよっこ」に過ぎないと謙虚に語っている。Higham (1965) は、黒澤がフォードから「大量アクションの扱い方と複雑なロケ撮影」を学んだと示唆した。Gillett (1980) は、映画『鏡写し』の平原を渡る戦士たちの構図は、「刺激的で美しいだけでなく、黒澤とフォードの風景画の間にまた新たなつながりが生まれたようだ」と示唆した Anderson & Richie (1982) は、黒澤の映画「用心棒」に出てくる町は、「フォードの映画で思い出される、人里離れた忘れられた場所のひとつによく似ている」と指

摘している。また、黒澤映画はアメリカ西部劇の影響を受けている。prince (1990) では、黒澤映画とハリウッド映画からの潜在的な影響を理解するための最も生産的な探究線の一つとして、黒澤映画とアメリカ西部劇との関係を示唆している。黒澤映画とアメリカ西部劇を比較したり、黒澤がアメリカ西部劇の影響を受けていると主張したり、西部劇を自身の映画を説明するための一種の比喩的カテゴリーとして用いたりすることで、多くの学者がこの問題に貢献してきた。Nolley (1976) は、黒澤がアメリカの西部劇から「深い影響を受けている」と論じた。Andrews (1971) は、黒澤の映画『三十郎』を映画『トゥルー・グリット』と比較し、「黒澤の日本の西部劇」と呼んでいる。

一方、Anderson (1973) は、アメリカ映画『マグニフィセント・セブン』について、黒澤がアメリカ西部劇、特にジョン・フォードの西部劇から受けた影響が映画『七人の侍』の創作に役立ったと述べている。さらにアンダーソンは、「アメリカ映画なくして黒澤はないと信じている」と付け加えている。

prince (1990) によれば、黒澤が西部劇に有用性を見出したのは、その内容ではなく、ある種の構文的特徴であった。内容を借用したり、剣を持ったガンマンの話をするのではなく、黒澤は西部劇の動きやフレーミングの構文に価値を見出したのだろう。人間と環境との関係を描く方法で、ロングショットで人間と風景を一体化させる西部劇の能力と、風景を道徳的に象徴的な地形として扱い、土地そのものが映画の登場人物となる傾向は、自然崇拜の伝統が非常に古い日本のような文化の観客の心に響くことは間違いない。黒澤映画はこの伝統を受け継ぎ、物理的環境を非常に積極的に扱っている。黒澤映画では、雨や風は人間の性格を示す情熱的な指標であり、彼の映画の多くは天候や季節を中心に象徴的な構造が構築されている。これは、それぞれの季節が独自の感情的特性を持つという日本の美的伝統と完全に一致している。

西部劇における風景や自然の特徴に加えて、黒澤に関連するもう一つの特徴がある。それは、強い横方向の動きである。西部劇では、物語はしばしば旅の形をとり、馬がフレームを横切って移動することで、画面の境界が強調される。移動する馬を追うようにパンショットすることで、強い横方向の動きのパターンが確立されることがある。黒澤の映画にもこの種の動きが多く見られており、視覚的特徴となっていることから、黒澤がこの種の動きに深い愛情を示していることがわかる。

映画『生きる』を見ることで、渡辺を取り巻く環境や天候、スクリーン上の渡辺の動きやカメラの動きと、渡辺が置かれている感情状態や彼の中で起こる内面的な対話との間に、黒澤が作り出したこの象徴的なつながりを見出すことができる。

映画の冒頭、自分の病気を知った渡辺は、雨に濡れた東京の街を歩く。絶え間なく降り続く雨と、反射して濡れた舗道が、彼の感情の動揺と、間近に迫った死への現実の重さ、そして絶望感と戸惑いを強調している。

居酒屋で知り合った作家に連れられて、渡辺は混沌とした東京の街をさまよい歩く。街は熱狂的なエネルギーで描かれ、混雑した歩道、点滅するネオンサイン、絶え間なく響く交通音。カメラは渡辺をワイドショットでとらえ、喧騒の中で小さく迷う渡辺を映し出す。周囲の喧噪と動きが、彼の孤独感と見当識の喪失感を高めている。このシーンは、彼の内なる混沌と、実存的危機の圧倒的な性質を視覚的に描写している。目的地へと急ぐ周囲の人物の動きは、渡辺のゆっくりとした、重い目的のない彷徨とは対照的で、彼の方向性と目的の欠如を強調している。

渡辺のキャラクターが進化するにつれ、黒澤はよりダイナミックなカメラの動きと開放的なフレーミングを用いるようになる。渡辺が公園建設に身を捧げることを決意すると、彼の新たな発見と決意を象徴するように、より明るく開放的な設定で映し出されるようになる。カメラワークはより流動的になり、渡辺の目的意識の高まりと、彼を取り巻く世界とのつながりを映し出している。渡

辺が公園プロジェクトに積極的に取り組むシーンでは、ショットがより明るく、よりダイナミックになっているのがわかる。カメラは、彼が他の人々と交流したり、公園の建設を監督したりするのを追いかけて、彼の精力的な関わりと、彼の努力のポジティブな影響を映し出している。

ラストシーンでは、『生きる』の中で最も美しい映像の使い方がなされている。渡辺が完成したばかりの公園のブランコでしっかりと歌う姿が映し出され、穏やかな雪と柔らかな照明が、まるで別世界のような平和な雰囲気を醸し出している。カメラは彼の満足げな顔のアップと、静謐な公園のワイドショットを交互に映し出し、彼の内なる平和と努力の目に見える成果を浮き彫りにする。そうすることで、黒澤は渡辺が自分の運命を平和的に受け入れていることを視覚的に隠喩したのだ。彼の穏やかな表情のクローズアップ・ショットに、完成したばかりの公園のワイド・ショットを挟むことで、彼の満足感と、彼が残した遺産、ひいては人生の目的を強調している。

結論として、彼の世界観が形作られ始めた若い頃、そしてその後、すでに売れっ子監督として知られるようになった頃、黒澤は多くの外国人監督の映画に大きな影響を受けた。たとえ無意識であったとしても、黒澤はハリウッドの映画監督たちが使うストーリーテリングのテクニックのいくつかを取り入れたのだと思う。彼らが選んだ物語、プロットの場所、感情的特徴としての自然や季節の使い方、空間における登場人物の動きなどである。多くの研究者が信じているように、黒澤映画を深く鑑賞することで、彼の作品と彼が生前に尊敬していた監督たちの作品との間に多くの共通点があることに気づくことができると思う。

4.3 アメリカの占領は、黒澤の『生きる』における男女平等の思想にどのような影響を与えたのか？

日本の女性に対する考え方について、Goto-Jones (2009) は、以下のように述べている。

現代と古代の日本における女性の役割は、私的領域と公的領域に分けることができる。私的領域では、女性は将来の日本を代表する子供たちの育成に欠かせない存在である。一方、公的領域では、1945年まで選挙権も平等の権利もなかったため、日本の女性は夫や父親の二の次であると描かれている。江戸時代(1608-1868)、女性は男性より劣っていた。女性は財産を持つことができず、父親や夫から虐待を受けることもあった。

明治維新(1868年)は19世紀の日本に民主的改革をもたらした。明治維新は、日本政府が世論に耳を傾け、身分制度を廃止することを公式に要求した。これは日本人男性に大きな影響を与えたが、日本女性の地位はほとんど改善されなかった。明治維新の間、女性は「賢母」になることを奨励された。家庭における明治の妻の役割は、聡明な子供を育て、家庭の主である夫の要求に従うことだった。家庭では、女性は料理、掃除、家族の世話を担当していた。

第二次世界大戦中、日本社会における女性の地位は大きく変化した。開戦時、200万人近くの男性が日本軍に従軍した。戦争末期には、その数は700万人にまで膨れ上がった。男性の大半が産業界から排除され、日本の女性は工場や畑で働き、家事もこなすようになった。このような状況の中で、女性たちは男性中心ではない生活態度を築き始め、新しい考え方をもたらした。しかし、それは女性たちの私的な生活に影響を与えただけで、女性が依然として男性に依存した生活をしているという世間の考えを変えることはできなかった。

Koikari (2002) では、戦後、連合国軍最高司令官(SCAP)ダグラス・マッカーサー元帥は、日本の改革を発表した。占領中に開始された数多くの改革プロジェクトの中でも、日本女性に対するアメリカの政策は、日本の「未開」人種を向上させようという占領者の崇高な意図を示す最良の例と考えられていた。占領軍は日本女性を、何世紀にもわたる排外主義的な文化と伝統の下で服従させられてきた無力な犠牲者だと認識していた。戦時中、あからさまに米国に挑戦していた日本の男

性とは異なり、日本の女性は家において、「民族主義的な母」という国家イデオロギーに操られ、戦争への努力を強いられていたため、戦争に直接責任を負うことはなかった。無力で無邪気な日本人女性は、アメリカ民主主義の学校では、より「理想的」な生徒だったのである。人種の言説とジェンダー的言説の融合は、日本女性を東洋の「劣った」文化的伝統から解放し、西洋の「優れた」、より「民主的な」政治的・教育的指導を与えることが、日本におけるアメリカの使命の重要な部分であるという考え方に結実した。

kurosawa (1983) によると、黒澤明は 1910 年 3 月 23 日に東京で生まれた。彼の父親は元武士の家系で、厳格で厳格な人物であった。彼は黒澤に柔道や水泳といった活発な活動をさせ、外面的な強さを身につけさせた。侍の父親とは対照的に、黒澤の母親は内面的な強さを持つ人物だった。黒澤の人生の困難な時期を通して、彼女は黒澤が尊敬する澁刺とした人物であった。黒澤の父は断固として要求を口にし、母は黙って家族を支えた。明治時代に生まれた黒澤は、厳格な武士の父と伝統的な専業主婦の母の伝統と慣習に触れてきた。黒澤は母親を、悲劇的な出来事や夫の厳しい命令にも動じない「ありえないほど英雄的な生き物」として描いている。常に最強の自分になれと主張する父に圧倒され、黒澤は軍隊や、中学時代に必修で受けた軍事訓練に敵意を示すようになった。軍事訓練への憤りから、彼は授業を落第し、入隊を延期された。黒澤の軍隊に対する恨みと父親の厳格な教育が、彼の映画における暴力的な闘う男への嘲笑に影響を与え、母親の強さへの高い評価が、彼の映画における女性キャラクターを成長させる原動力となった。

戦後、黒澤は映画で祖国に降りかかった悲劇を描いた。従って、彼の戦後映画は、日本の軍国主義者が攻撃的で戦闘的な力によって戦いに勝とうとした結果、作り出した問題を中心に描かれた。黒澤明監督の映画では、敗戦した戦場で家計や国を支える犠牲者となった女性たちを通して、真の強さと安定感の意味を示そうとした。

日本文化における男女平等と女性の地位向上に関して、黒澤監督の考え方とアメリカ占領時代がもたらした価値観を比較することで、多くの共通点を見出すことができると私は考えている。両者とも、日本の上下関係のもとでの女性の地位を問題視し、それが女性を抑圧し、自己表現を妨げていると考えている。さらに、両者は日本の女性を強い個人として見ているが、同時に戦争中の男性の行動の犠牲者であり、それが日本に破壊的な結果をもたらした原因であると見ている。

黒澤監督の世界観は、幼少期の体験によって形成されたものだが、アメリカ占領下でさらに発展し、民主化プロセスの一環として、社会認識の変化を促し、これらの問題に関する言説を正常化したのだと思う。この変革の精神によって、黒澤は映画の中で当時の常識とは異なる女性キャラクターを描くことができ、占領によって促進された価値観に従った新しい現実を作り出したのである。

黒澤はかつて、自分の映画に登場する女性は皆、「どちらかといえば奇妙だった」と語っている。黒澤が映画で描いた女性たちは、明治時代の女性たちとは根本的に異なり、異なる生き方を追求していた。黒澤の女性登場人物の大半は、男性主人公の苦悩を手助けする姿を描いている。黒澤の男性主人公は驚くほど欠点が多い。欠点や失敗にまみれ、克服すべき問題を自ら引き起こしているように見える。このような男性に比べ、黒澤の女性キャラクターは、欠陥のある男性キャラクターを刺激して前進させるという重要な役割を担っている。

Jang (2017) では、黒澤の「奇妙な女性たち」は奇妙でも特殊でもない論じている。むしろ、彼女たちが「奇妙」とみなされるのは、日本の公的領域では見られなかった女性のカテゴリーを表しているからだ。封建制という家父長制の上に成り立ってきた日本は、夫や父の命令で家事をこなす女性を理想像としていた。黒澤監督は、この「見知らぬ女たち」によって、理想的な女性像を新たに描き出したのである。家庭の中に隠されていた日本女性のたくましさや精神的な忍耐力が、登

場人物を通して観客の前にさらされたのである。黒澤は彼女たちを通して、「奇妙な女性たち」が実は奇妙ではなく、日本人男性と対等な立場で参加することを制限されていた普通の女性たちであることを証明することができたのだ。

『生きる』を観ることで、渡辺がその人生を通して一貫して女性化されていることがわかる。第1の渡辺の女性性との結びつきを示す事例は、渡辺が無言であるというところに顕著に現れている。映画で、渡辺はためらい、どもり、しばしば文章を完成させない。彼はほとんどの時間、自分の考えをはっきり言うことができず、彼の顔のアップは、彼が話すことと同じくらい重要になる。家族を含め、誰からも疎まれていた渡辺だが、彼の仕事を心から評価し、仲間として受け入れてくれる人々がいる。事実、渡辺は彼女たちの一員となり、悪臭を放つ排水溝の代わりに公園を必要とする子供たちの福祉を気遣う母性的な存在となる。渡辺の通夜にやってきた黒江通りの女性たちは、一言も発せず、ただ泣くだけだった。このシーンでは、渡辺と黒江通りの女性たちとの間に生まれた短い関係が、葬儀に参列した人々（渡辺の長年の同僚や家族など）の間に築かれた他のどんな関係よりも強く深いものであるように見え、渡辺が人生の意味を見出す旅路で彼女たちが果たした大きな役割を指摘している。

第2の渡辺の女性化の事例は、渡辺が副市長に児童公園建設の提案を再考するよう要請するシーンで見られる。このシーンでは、渡辺と黒江通りの女性たちとの間に築かれた短い関係が、彼の葬儀に参列した人々（彼の長年の同僚や家族など）の間に築かれた他のどの関係よりも強く深いものであるように見え、渡辺が人生の意味を見出す旅において彼女たちが果たした大きな役割を指摘している。

第3の渡辺の女性化の事例は、渡辺が副市長に児童公園建設の提案を再考するよう要請するシーンで見られる。このシーンでは、渡辺が副市長から「忘れてくれ」と言われた後、副市長は部下との会話に戻り、芸者界のしきたりや慣習を知らないアルバイト芸者の大学生について話し始める。渡辺は上司の話に割って入り、副市長に再考を求める。そうすることで、渡辺は官僚的な慣習を破っている。この渡辺の大胆な行動は、渡辺が芸者見習いが持つ無邪気さと純真さと暗黙とを真似ているとも言える。そうして、渡辺は芸者見習いの振る舞いを行うことで、街の子供たちのためになる公園建設プロジェクトを推進することができる。このように、芸者見習いの不適切な行動は、実際には優雅で、与えられた現実を変えるために効果的であると解釈される。

4.4 アメリカの占領は黒澤の『生きる』における戦後日本の家族モデルにどのような影響を与えたのか？

Steiner (1950) によれば、日本の社会構造の核心は家族制度であると言われてきた。日本人の生活のどの側面を研究しても、遅かれ早かれこのテーマに行き着くだろう。日本人自身、特に保守的なグループは、この事実を欧米人よりもはっきりと理解している。彼らは家族制度に「ジャポニズム」の本質を見出し、西洋文化の基礎である個人主義と対比している。戦前の日本には、個人主義は日本の「国家共同体」を脅かすものとして、また「危険な思想」として描かれてきた。個人主義は、日本のナショナリストのイデオロギー的な鞭打ちの対象となった。個人主義」という言葉自体が、世紀末のヨーロッパで「ニヒリズム」や「アナキズム」という言葉が持っていたような嫌悪感を持つようになった。今日でも、多くの日本人にとって「個人主義」とは、利己主義や反社会的な態度に過ぎない。家族制度は、家族を基本的な社会単位として重視した結果である。さらに、家族は国家を含む他のすべての社会的単位の象徴であり模範であるとし、国家は国民全員が属する家

族と見なされる。日本の君主制を他と区別するとされる「天皇制」は、家族制度の政治的表現である。

だが、ポツダム宣言の受諾と民主的な新憲法の制定により、家族制度を維持するか放棄するかという問題が再び日本国民に突きつけられた。1898年に制定された日本初の民法は、家長に大きな権限が与えられ、女性の権利が制限され、家督相続による家督相続の継続が重視される家父長制家族制度を制度化したもので、伝統的な社会構造を維持しながら日本を近代化しようとした明治政府の努力を反映している。明治維新の当初の変化とは対照的に、1947年の新民法は日本の家族制度に抜本的な改革をもたらして“家”制度を廃止し、男女平等を促進し、個人の権利と個人の自主性を強調した。これらの改正は、民主化と近代化を目指した戦後日本の幅広い努力の一環であった。新憲法が要求した民法の改正のほとんどは、家族制度と密接な関係があった。その結果、改正または廃止された60以上の法律が影響を受けた。保守派は、旧体制を海に投げ捨てようとはしなかった。他方、リベラル派は、新憲法の規定が日本人の日常生活、特に家族制度の変更を通じて現実のものとならなければ、新憲法は単なる紙くずに過ぎないと考えていた。後に日本初の社会主義首相となる片山哲は、1946年6月23日の『朝日』の記事で「改善された家族制度の確立を通じて、新しい日本が誕生する」と述べている。

Passin (1990)によれば、占領初期の段階では、日本を民主的で平和を愛する国に変えるというアメリカの基本的なコンセプトは、単に軍国主義を解体するだけでは不十分だった。戦争の原因となった、あるいは戦争に大きく貢献した基本的な政治的・社会的制度は、廃止または改革されなければならなかった。占領軍は大規模な改革プログラムに着手し、それが展開されるにつれて、日本人の生活の事実上あらゆる側面に影響を及ぼすようになった。その目玉は政治改革であり、1889年以来変わることなく施行されていた明治憲法に代わり、民主主義の基本原則を明記した新憲法が制定された。マッカーサーはこれを「おそらく占領の最も重要な成果であろう」と述べた。

その結果、地主と小作人の関係、労働者の権利、民法、刑法、選挙制度、地方自治、日本企業のカルテル構造、学校制度、女性の法的地位、家族制度などが変わった。家族制度は法的な裏付けを失っただけでなく、戦後の教育改革と民主主義イデオロギーによって、イデオロギーとしての正当性も否定された。こうして、家族制度は、家族の規範や慣習という点で、崩壊への道を歩むことになった。

家族、親権、親子関係、結婚、男女関係など、日本の最も親密な制度にまで占領が浸透したのは、単なる宣教師的衝動の発露ではなかった。多くの日本の社会学者やリベラル派がアメリカの対応者に指摘したように、「家族主義」は、帝国主義の拡張につながる、あるいは少なくともそれにつながる、望ましくない考え方をすべて包含する包括的なイデオロギーであった：儒教的ヒエラルキー、集団的目標への自己の従属、個性の抑圧、より高い権威への絶対服従、そして「父なる天皇」のもとで日本が独自の家族国家であるという考えである。

Matsubara (1969)によれば、このプロセスに最も大きな影響を与えたのは、旧家族制度が合法性を否定されたことだという。1947年に改正された民法では、それまでの家父長制と長男による排他的相続が廃止され、家財の相続の基本が、父系相続から子女平等相続に変更された。新しい原則に従って、戦前まで長男に課せられていた両親の老後の扶養義務は、すべての息子と娘の義務となった。さらに、婚姻は双方の合意に基づくべきという原則が確立された。このように、法的な観点から、戦後の家族制度は近代民主主義をモデルとして確立されたのである。

日本の家族の役割と性質の変化における中心的な問題は、高齢の親の扶養であった。旧家族制度では、長男がすべての財産権を相続した。その代わり、長男には一定の義務があった。昔の制度が

一貫していれば、この 2 つの関係は円滑に続いていたかもしれない。しかし、親の優位性は低下し、古い相続制度は違法とされた。義務は曖昧になり、激しい誤解が生じるようになった。

当時はまだ、ほとんどの親が子や孫と一緒に暮らしたいと考えており、自分たちがきちんと面倒を見てもらえないことを恐れる親もいた。そのため、後年、子どもから疎まれるのではないかという親の不安が、親子関係に暗い影を落とした。戦後、農村部でも都市部でも、息子とその妻は一組の親と同居し続け、農村部では 50%以上が家系世帯であった。労働省の報告書によれば、この割合は小規模な工場や商店のある都市部では 20%、大規模な工場のある工業地帯では 18%に低下する。伝統的な制度やイデオロギーはほぼそのまま残っていたが、より深刻な問題は、伝統的なやり方と近代的なやり方との対立から生じる混乱と緊張だった。地域間や世代間で社会概念に食い違いがあり、新しいイデオロギーに対する人々の反応もさまざまだった。古い家族イデオロギーと新しい家族イデオロギーという点で、都市居住者と村落居住者の間には違いがあった。しかし、村落内の世代間にも違いがあった。老人と若者の考え方の違いは、親密な関係を維持することを難しくした。この問題は、若い夫婦が両親と同居している場合に多く発生し、この直線的な状況が当たり前でなくなったため、家族内にさまざまな不満や不平が生じた。

4.5 これらの出来事を踏まえ、アメリカの占領が映画『生きる』における戦後日本の家族モデルにどのような影響を与えたのかを検討する

黒澤監督の『生きる』における渡辺とその息子光男の関係を観察することで、先に述べた社会的・文化的変容と苦難を見出すことができる。この関係は、伝統的な家族的価値観と台頭しつつある個人主義的エートスとの間の緊張を象徴しており、戦後日本社会の広範な変化を物語っている。

映画の前半では、渡辺ががんを診断されたことを息子と分かち合おうとすることで、息子との感情的なつながりや支えを切望していることが明らかになる。しかし、自分の心配ばかりに気を取られている光男の無愛想な反応は、子供は親の必要を優先すべきであるという伝統的な期待の衰退を示しており、このシーンは当時の従来家族構造の崩壊を強調している。

渡辺と満男の世代間格差、そして伝統的な日本の価値観と近代的で個人主義的な傾向との間のより広範な対立の中で、光男が自分の人生とキャリアに重点を置いていることは、自己利益へのシフトを反映し、家族の集団的責任から遠ざかっていることがわかる。このことは、光男とその妻が渡辺と暮らすことを選択しながらも、家庭内では別個の、ほとんど切り離された存在を維持していることから明らかである。このような家族の結末とコミュニケーションの欠如は、個人主義への社会的なシフトを示すものであり、個人的な野心や欲望がしばしば家族の義務よりも優先される。

息子の無関心に対する渡辺の葛藤は、このような改革に対するより広範な社会の適応の縮図と見ることができる。伝統的な義務や期待はもはや法的には強制されないが、文化的な期待としては依然として存在し、新旧の価値観の間に緊張を生み出している。渡辺が満男の末期を知った後、光男と再びつながろうとするのは、伝統的な家族の価値観を取り戻したいという彼の願望を強調している。

しかし、光男が自分の人生に夢中になり、父親への共感を欠くことは、現代の個人主義的傾向の中でこうした絆を維持することの難しさを浮き彫りにしている。

言い換えれば、黒澤は『生きる』において、渡辺とその息子光男の関係を、戦後日本で起きているより広範な文化的・社会的変化を反映させるために見事に利用しているのだ。進化する家族の力学、伝統的な価値観と現代の現実との衝突、急速に変化する世界における意味の探求は、渡辺の個人的な旅を通して共鳴する中心的なテーマである。この映画は、このような変化が個人の人生や家

族関係に与える影響について深く感情的に探求し、変化する社会における人間存在の複雑さについて時代を超えた解説を提供する。渡辺と満男の関係というレンズを通して、『生きる』は戦後日本のアイデンティティの危機と、つながりや意味を求める人間の不朽の闘いの本質を捉えている。

5. 研究課題2に関する分析と考察

黒澤映画『生きる』で提示された考え方が日本社会にどのような影響を与えたかを理解するために、まず黒澤映画に登場する女性キャラクターが日本映画界と社会に与えた影響と貢献について検証する。次に、『生きる』で提示された家族モデルが、日本社会全般、特に高齢者層に及ぼす影響について考察する。

家族モデルの変化とそれが当時の高齢者に与えた影響に注目するのは、家族構造の変化の多くが高齢者に大きな影響を与え、高齢者の間で多くの懸念が生じたことに由来する。もちろん、日本社会全体がこのような社会変化の影響を受けたが、最も大きな代償を払ったのは高齢者たちであったと言える。高齢者たちは、アメリカの占領によって個性化が進み、旧来の階層的家族構造から離脱していく中で、自分たちの将来や家族の将来を危惧したのである。この古い家族制度の主要な基盤のひとつは、老後の親を支え、世話することであり、高齢者の多くは、新たな変化によって子どもたちから見捨てられることを恐れていた。

5.1 戦後日本社会におけるジェンダー役割の変容と黒澤映画の貢献

日本社会の構造に関する欧米の出版物は、このような工業化された国における女性の伝統的な役割に焦点を当ててきた。加藤良子は、日本社会のパラドックスを「先進国であると同時に伝統的な国」と説明している。

海外のオブザーバーはしばしば、日本の女性の地位が他の先進国と比べて低いことを指摘する。伝統的な母親」という永続的な役割から、諸外国は日本の女性を男性に比べて不平等な存在だと認識している。日本の女性が平等を手に入れた後も、「賢い母親」は家庭内にとどまり、家事の世話をすべきであるという考え方が残っている。

Jang (2017) によって、黒澤はこれまで発表したほとんどすべての大作映画で、観客に新しいタイプの日本人女性を紹介してきた。親孝行な娘から賢く狡猾な女性まで、黒澤は複雑な女性像の多様なバリエーションを探求してきた。彼の女性キャラクターは、昭和の女性のロールモデルとなった。女性は家にいて、家の中でコントロールすることが期待されていた時代に、黒澤はその特徴を生かし、映画の中で生き生きとさせた。このようなユニークな女性キャラクターの登場は、日本社会の社会階層に影響を与えただけでなく、他のタイプのマスメディア作品にも影響を与えた。

Allison (2006) によれば、黒澤明の映画とストーリーは映画業界に衝撃を与え、エンターテインメント業界における将来の女性キャラクターの道を開いた。1980年代、日本の復興期には、アニメの台頭がエンターテインメント業界を席卷し、日本の未来を象徴するようになった。

黒澤の女性像に見られる強い特徴の多くは、魔法少女というジャンルの主人公たちにも見られる。魔法少女の物語は、多形的な変態性を結びつけ、普通の少女たちが力と能力を得て、それを使って破壊された都市で悪と戦うという物語である。魔法少女というジャンルは、ファンタジーの武器が敵の魂を救うために使われるように、敵を倒すというよりむしろ浄化することに重きを置いている。最も著名な魔法少女シリーズとして広く定着している『美少女戦士セーラームーン』は、若くて不器用な少女うさぎが、異世界からやってきた悪と戦うために変身する物語である。

普通の少女であると同時に正義のヒーローでもあるうさぎの個性は、黒澤監督の暴力的な格闘家に対する嘲笑を想起させる。戦場の内外で愚直なまでに頑強なキャラクターを描く暴力闘士とは異

なり、うさぎは受験、友情、恋愛など人間として当たり前の葛藤に悩む典型的な女子高生である。そんな「普通の女の子」が「正義の味方」になれるという発想は、ヒーローが遭遇した葛藤を自分の全存在の中心に据える伝統的な男性シナリオよりも、よりバランスの取れたヒロイズム描写を提供する。

最も有名なアニメーターの一人である宮崎駿は、その魅惑的な物語とアニメーション映画で一躍脚光を浴びた。黒澤監督の影響を受けながら、宮崎駿は映画を通して日本社会のより現代的な問題を伝えようと努めた。黒澤監督とのインタビューで宮崎監督は、印象に残る映画は「高揚感のあるものではなく、むしろ生存の現実を描いたものだ」と主張している。

黒澤監督の最大の影響は、宮崎監督の映画『もののけ姫』に見ることができる。戦国時代を舞台にした『もののけ姫』は、最後の蝦夷王子アシタカが鬼を退治した後、鬼の呪いを受けるという物語だ。治療法を探す旅の途中、アシタカは狼の群れに囲まれて暮らす人間の少女サンと出会う。サンは勇敢で、森と動物たちを守ることを第一に考えている。黒澤監督の女性キャラクターと同じように、サンは自分が育った森を守るために命を賭ける不屈の精神を見せる。宮崎監督の後期の作品は、黒澤監督の作品と瓜二つである。強い女性主人公は、女性主人公と旅をすることで内面の葛藤を解決する脇役の男性キャラクターによって励まされることが多い。

Jang (2017) は、黒澤の女性描写は、現代の日本映画やアニメにおける強気で根性のある女性の描写に刻印を残したと主張した。彼の前例のない強い日本女性の反映は、他の多くの女性主人公や脇役の背後にも影響を与えている。暴力的に戦う男性を嘲笑する彼の言葉は、アニメーターやアーティストに影響を与え、女性の姿も男性と同じように強く描かれるシナリオを再現するようになった。

現代のアニメや漫画は、女性が主人公で、ヒーローとして活躍しながらも普通の生活を送れることをアピールしている。こうした二重生活の物語は、戦地に赴いた男性たちの責任を引き受けながら家計を支えなければならなかった第二次世界大戦中の日本女性を思い起こさせる。家庭的な日本女性の貴重な特徴を映画で解き明かすことで、黒澤は映画界やエンターテインメント業界に、このような特徴を持つ女性主人公を登場させるよう刺激を与えたのだ。

5.2 『生きる』で描かれた家族モデルの変化が高齢者の観客に与える影響の可能性

戦後の日本社会で多くの親が抱いていた、老後を無視されることへの不安は、渡辺の実存的絶望を通して鮮明に描かれている。光男の無関心な態度は、伝統的な家族の絆が弱まることへの社会の不安を反映し、この絶望をさらに悪化させる。その一方で、家族関係の外に意味と目的を求めるように渡辺を駆り立てるのもまた恐怖であり、最終的に彼は、放置された地域に遊び場を作り、人生の目的を見つけることに最期の日々を捧げることになる。

このプロジェクトは、それまで渡辺の目的意識を奪っていた官僚的な仕事とは対照的に、意味のある遺産を残そうとする渡辺の試みを象徴している。この行為を通して、渡辺は自分のアイデンティティを再定義し、地域社会に貢献することに慰めを見出す。無関心な官僚から、目的と思いやりで駆られた男への彼の変貌は、伝統的な家族構造が侵食されつつも、個人の救済の可能性を浮き彫りにしている。

父親に対して無関心な光男の描写は、個人主義の台頭と伝統的な家族の価値観の浸食を浮き彫りにした。これは、自分の家族で同じような変化を経験している多くの視聴者の共感を呼んだ。日本社会が近代化と西洋化に向かうにつれ、個人的な野心や個人の充足感を重視する若い世代と、伝統

的な価値観に固執する年配の世代とがしばしば衝突するようになったが、『生きる』はこうした世代間の対立を理解し、考えるためのレンズを観客に提供することができた。

渡辺の個人への変身は、観客に貴重な教訓を与える。それは、逆境に直面したときの個人の主体性の力と、自己実現を追求することの重要性を強調するものである。渡辺の旅は、家族のサポートがなくても社会への有意義な貢献は可能であることを示している。この映画は観客に、自分自身の人生に意味を求め、主導権を取ることを促し、個人的な満足と地域社会への永続的な影響は、自分自身の意志で行動することで達成できることを示す。個人主義を受け入れることで、渡辺の物語は希望とインスピレーションを与え、どんな境遇にあっても、誰もが意義ある変化を生み出す可能性を持っていることを確信させる。

渡辺の旅は、家族のサポートがなくても、意義ある社会貢献が可能であることを示している。この映画は観客に、自分の人生に目的を求め、率先して行動することを促し、個人的な満足感と地域社会への永続的な影響は、自己決定的な行動によって達成できることを示す。個人主義を受け入れることで、ワタナベの物語は希望とインスピレーションを与え、どんな境遇にあらうと、一人ひとりが意味のある変化を生み出す可能性を持っていることを確信させる。

6. 結論

6.1 本研究の目的、そのために本研究でやったこと

この本研究は、アメリカ占領下とハリウッドが与えた影響を探り、この映画が戦後復興期の日本社会をどのように反映し、影響を与えたかを検討するために、黒澤明監督の映画『生きる』を分析した。黒澤監督の「生きる」の主要なテーマを検証する第一の動機は、日本映画の代表作が、日本の歴史における極めて重要な時代における深刻な社会的変化をどのように表現することができたかを理解することが可能だと考えたためである。映画の主要なテーマを掘り下げることで、日本文化の要素に織り込まれた西洋の影響の層を明らかにすることを目指した。このアプローチは、異なる映画の伝統を利用する黒澤のユニークな能力を浮き彫りにするだけでなく、アメリカ占領中と占領後の日本で起きていた、より広範な文化的・社会的変容についての洞察も提供した。これらのテーマを理解することで、映画がいかにか社会の価値観、闘争、進化を反映する媒体として機能しうるかについての理解が深まり、それによって、異文化の影響や、それらが戦後復興した日本の国民的アイデンティティや社会規範に与えた影響についての言説を検討することが可能となった。

本研究の目的を達成するために、研究はいくつかの手順を踏んで行われた。第一に、第二次世界大戦前、戦中、戦後の日本映画の歴史的背景を探り、アメリカの日本占領によってもたらされた大きな変化を詳述した。第二に、『生きる』の具体的な事例を、そのプロット、登場人物、テーマに焦点を当てて深く分析した。第三に、黒澤作品における西部劇の具体的な影響の特定に焦点を当て、黒澤がどのようにアメリカの西部劇の要素を取り入れ、彼自身の映画言語に適応させたかを詳細に分析した。最後に、『生きる』に描かれた戦後日本における性別役割分担と家族構造の変容を見ることで、ジェンダーと家族モデルを分析した。

その結果、『生きる』で描かれた渡辺と息子の満男の関係に注目し、伝統的な家族の価値観と若い世代の個人主義の高まりとの間の緊張を例証した。そして、本映画が特に家族内の力学の変化を通して、伝統的価値観と近代的個人主義の衝突を描いたことを説明した。

6.2 研究の結果

この研究では、3つの重要な発見があった。第1に、黒澤監督が、内容だけでなく、動きやフレーミングの構文においても、アメリカの西部劇から深い影響を受けていることがわかった。人間と風景を一体化させるための長回しの使い方や、風景を道徳的に象徴的な地形として扱う手法は、黒澤が西部劇から取り入れたものである。このアプローチは、自然崇拜の伝統に慣れた日本の観客の共感を呼んだと考えられる。

第2に、調査の結果、『生きる』は戦後日本におけるジェンダーの役割と家族モデルの大きな変化を反映していることがわかった。伝統的な家父長制の家族構造は、男性の権威と父系相続による継続性を強調していたが、アメリカの占領下で導入された新しい民主主義の理想によって挑戦された。この映画は、こうした変化に適応しようとする個人、特に高齢者の葛藤を浮き彫りにしている。渡辺と息子の光男の関係は、伝統的な家族の価値観と近代的な個人主義の間の緊張を強調していると言える。

第3に、『生きる』は、戦後日本の進化する文化的・社会的状況に対する深い解説の役割を果たしていることがわかった。渡辺の旅を通して、黒澤監督は急速に変化する世界における意味とつながりの探求を探求している。渡辺の絶望と、社会への有意義な貢献による最終的な充足の描写は、近代化と西洋化の中でアイデンティティと目的を求め、より広範な社会を反映していると言える。

6.3 この研究がこの研究分野にどのような貢献／意義があったか？

この本研究は、戦後の日本映画におけるアメリカ占領下とハリウッドの影響に焦点を当てることで、黒澤明監督の映画『生きる』の理解に貢献するものである。『生きる』に反映された文化的・社会的影響を考察することで、黒澤明の作品が戦後復興期の日本の社会変化をどのように内包していたかを明らかにすることができた。

本研究の大きな貢献のひとつは、戦後日本社会における男女平等、家族構成、個人主義の役割といった『生きる』のテーマを詳細に分析したことである。本研究は、日本社会が急速な近代化と西洋化に向かう中で直面した社会とアイデンティティの変化と危機を表現するために、黒澤が『生きる』で描かれた登場人物をどのように利用したかを説明した。そうすることで、本研究は、日本映画がこうした変化や危機を反映するだけでなく、戦後日本の変化する社会におけるアイデンティティや意味についての一般大衆の認識や言説にどのような影響を与えたのかを明らかにした。

さらに本研究は、伝統的な日本の価値観と、アメリカ占領下の影響によって生まれた新興の近代的個人主義との間の相互作用に関する学術的な言説を加えた。映画『生きる』を見ればわかるように、渡辺の人間関係、特に息子との関係の探求は、世代間の緊張と伝統的な家族構造の浸食に光を当て、新しい社会の変化に適応する上で高齢世代が直面する課題を浮き彫りにしている。

『生きる』を戦後日本の変容の文脈に位置づけることで、この研究は、統治体が映画館に与える影響や、映画が社会の価値観やアイデンティティを反映し形成する文化的影響力として作用する方法について、さらなる探求を促すことができたと考える。

6.4 残された課題

本研究では、黒澤作品における西洋映画とアメリカ占領の影響、そしてその結果としてのジェンダー役割と家族構造の変化について考察してきたが、『生きる』にはさらに掘り下げるべきテーマがいくつか残っている。

第1に日本の官僚制度についてである。官僚制と、それが個人と地域社会の両方に及ぼす影響というテーマは、『生きる』の中心である。渡辺の最初の絶望的な状態は、単調でやりがいのない官

僚的役割に陥っていることが大きな原因であり、やがて彼が変容し、意味を探し求めるようになることで、制度的惰性の困難を克服する個性の可能性が浮き彫りになる。この分野での今後の研究は、黒澤監督が『生きる』で官僚制を批判した方法や、当時の日本社会における官僚制の概念に影響を与えた可能性について理解を深めることができるだろう。

第 2 に、『生きる』が市民活動に与えた影響についてである。この映画は社会批評としても機能しており、内的・外的更生の手段としての社会参加の必要性を強調している。遊び場を作ろうとする渡辺の努力は、個人の行動が真の前向きな社会変革をもたらし、生み出す可能性を象徴している。黒澤の作品がどのように社会意識と活動主義を刺激したかを分析することで、この映画の不朽の関連性と、日本の戦後復興プロセスへの貢献の可能性について、貴重な洞察を得ることができるだろう。

参考文献

- Allison, A. (2006). *Millennial monsters: Japanese toys and the global imagination*. University of California Press.
- Anderson, J. L. (1973). Japanese swordfighters and American gunfighters. *Cinema Journal*, 12(Spring), 1-21.
- Anderson, J. L., & Richie, D. (1982). *The Japanese film: Art and industry (Expanded)*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Andrews, N. (1971). Sanjuro. *Monthly Film Bulletin*, 38(January), 14.
- Gillett, J. (1980). Kurosawa's army. *Sight and Sound*, 49(Spring), 71-73.
- Goto-Jones, C. (2009). *Modern Japan: A Very Short Introduction*. Oxford, UK: Oxford University Press, pp. 89-123.
- Higham, C. (1965). Kurosawa's humanism. *Kenyon Review*, 27(Autumn), 737-742.
- Jang, A. J. (2017). Strange women: The evaluation and comparison of female characters in Akira Kurosawa's films.
- Koikari, M. (2002). Exporting Democracy? American Women, "Feminist Reforms," and Politics of Imperialism in the U.S. Occupation of Japan, 1945-1952. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 23(1), 23-45. <http://www.jstor.org/stable/3347272>
- Kurosawa, A. (1983). *Something like an autobiography*. New York, NY: Vintage Books.
- Matsubara, H. (1969). The family and Japanese society after World War II. *The Developing Economies*, 7(4), 499-526. <https://doi.org/10.1111/j.1746-1049.1969.tb00538.x>
- Nolley, K. S. (1976). The Western as Jidai-Geki. *Western American Literature*, 11(November), 231-238.
- Passin, H. (1990). The Occupation: Some reflections. *Daedalus*, 119(3), 107-129.
- Prince, S. (1990). *The warrior's camera: The cinema of Akira Kurosawa - Revised and expanded edition*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Prince, S. (1990). *The warrior's camera: The cinema of Akira Kurosawa - Revised and expanded edition*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Princess Mononoke. (1997). Directed by Hayao Miyazaki.
- Steiner, K. (1950). The revision of the Civil Code of Japan: Provisions affecting the family. *The Far Eastern Quarterly*, 9(2), 169-184. <https://doi.org/10.2307/2049713>
- Yomota, I. (2019). *What is Japanese cinema? : A history*. New York, NY: Columbia University Press, pp. 24-81.