

戦後日本映画における女性の衣裳表現の変容

—小津安二郎の『秋日和』の和装と洋装の対比を中心に—

伊 藤 愛 美*

Transformation of Women's Costume Expression in the Postwar Japanese Films:

The Contrast between Japanese Clothes and Western Clothes
in Yasujirō Ozu's *Late Autumn*

ITO Aimi

Abstract

In Japanese films produced at the beginning of the 1930s, women in Japanese clothes and those in Western clothes seemed to be stereotypically presented as good and evil, respectively. Such connotations vanished after the war as Western clothes became more common among Japanese women, and the contrast between Japanese and Western clothing came to represent the generation gap between mothers and daughters. However, no study has been conducted on the relationship between film costumes and different generations.

This study determines how filmmakers use Japanese and Western clothes to illustrate women of different generations in postwar Japanese films. It focuses on the film costumes for *Late Autumn* (1960), a film directed by Yasujirō Ozu, who was active from the late 1920s to the early 1960s, with his diary and the recollections of the film crew. Considering the technological influence of the colorization of images and the entry of full-fledged costume designers into the industry, this work analyzed the transformation of Western and Japanese costumes in the postwar period. The mother's Japanese clothes and the daughter's Western clothes showed commonality in their textiles and colors. Furthermore, the harmonious design of Japanese and Western clothes indicated a good relationship between mothers and daughters.

Keywords : Yasujirō Ozu, Westernization, *Late Autumn*, Mother-Daughter Relationship, Film Costume

1. はじめに

日本映画において、女優が起用されるようになったのは、帰山教正が大正7（1918）年から行った純映画劇運動以降のことであったが¹、大正期の作品にはすでに洋装姿の女性が見られる²。実際の衣生活においては、一般的な女性の洋装は定着しておらず、洋服は上流階級や女学生、先端的な装いをしたモガ（モダンガールの略。以後モガとよぶ）といった人々の着用に限られていた³。こうしたなかで、当時の日本映画における洋装の女性は、悪女の表象としてしばしば用いられ、善良な性格を持つ和装の淑女と対立関係にある映画が製作されてきた⁴。しかしこのような表現は、洋服が仕事服や学生服として女性の衣生活に取り入れられ、洋装が日常化する過程で、希薄化したと考えられる⁵。その後、戦後の日本映画において、洋装のヒロインは、一般的な女性として設定さ

キーワード：小津安二郎、洋装化、『秋日和』、母娘関係、映画衣裳

* 令和5年度生 比較社会文化学専攻

れるようになる。

戦後の日本映画業界全体では、1949年までGHQによる検閲が存在したが、その役割が映画倫理機構に移り、1950年代には各映画会社の監督が個性を発揮し、娯楽性の高い映画が大量に生産されるようになった⁶。1954年に映画製作を再開した日活は、新世代のスターを起用した青春路線を打ち出し、衣裳のファッション性に重きを置いていた⁷。その際、洋服店ひよしやを開業したファッションデザイナーの森英恵に白羽の矢が立ち、彼女は50年代から60年代にかけて、多くの作品に衣裳デザイナーとして参加した⁸。辰巳は、戦後の日活が、当時話題性のあったファッションアイテムを衣裳として採用した事例を取り上げ、森のようなデザイナーやファッションビジネスを巻き込みながら、独自の衣裳製作を展開したと論じている⁹。

つまり先行研究では、戦前の日本映画において女性の和装/洋装は善性/悪性を示すために用いられ、戦後は現実のファッションや風俗を意識した映画衣裳の製作が行われるようになった点が、明らかにされている。しかしながら、女性の洋装が普及していく戦後において、映画のなかの和装/洋装がどのような意味を帯びたのか、詳しい検討は行われてこなかった。

和装/洋装という衣裳表現における対比が、製作年代によって変化する映画監督の一人に、小津安二郎が挙げられる。彼は、1920年代後半から1960年代初頭にかけて映画監督として活躍した人物である。メロドラマ、小市民映画といったジャンルの変遷を経て、戦後にはホームドラマ的作品を多く発表した¹⁰。小津の初期作品では、女性の和装と洋装が、善悪の対立表現として用いられているが、戦後のホームドラマ色の強い作品において、女性の和装と洋装は、母親世代と娘世代の衣裳として区別されているのである。

本稿では、戦後の小津映画に見られる和装/洋装の衣裳表現に着目し、母娘の世代対比および母娘関係がいかに表象されたか、明らかにすることを目的とする。この検討のために、同時代に製作された母娘映画との差別化、1958年以降の小津のカラーフィルム移行による影響を加味した上で、母娘の交流を中心に描いた『秋日和』(1960)の分析を行なう。考察に際し、衣裳デザイナーをはじめとするスタッフの回想録から、製作段階における衣裳選択の配慮を取り上げ、『秋日和』ではどのような衣裳表現が実現したかを検証する。

2. 日本映画における女性の和装と洋装の意味変化

2-1. 女性の和装と洋装の表象—善悪対立から世代差へ

1930年代前半までの日本映画の中で、女性の和装/洋装は、女性の善性/悪性を区別する表現として用いられる場合があった。和装の女性は淑女として、モガと呼ばれる洋装の女性たちは俗悪な存在として描かれていたのである。しかし、先行研究で池田が論じているように、この和装/洋装の対立表現は希薄化する。池田はこの要因として、女性の洋装の一般化が進んだ点を指摘している¹¹。

女性の和装/洋装の示す意味の変化については、小津安二郎の映画においても同様の傾向が見られる。『淑女と髯』(1931)、『非常線の女』(1933)では、主人公の男性をめぐり、犯罪歴がある洋装のモガと、和装のヒロインが対立するというストーリーが展開するが、ヒロインのひたむきな性格に、モガも心を動かされ、改心する。その後発表された『淑女は何を忘れたか』(1937)では、素行の悪いモガが主人公の姪として登場し、保守的な和装の妻と、何かと意見が対立するが、姪の率直な態度によって、倦怠期にあった夫婦の仲は改善する。モガとの出会いをきっかけに、夫婦仲が改善するストーリーは五所平之助が監督した『マダムと女房』(1931)と同様のものである。当初、モガは平穏な生活を脅かし、善性と対立する存在であったが、1930年代半ば以降にはモガがもたらす刺激を、肯定的に捉えたストーリーが見られるようになる。この時期の映画に登場する洋装の女性は、必ずしも悪人や、社会規範から逸脱した人物ではなくなったと考えられる。

映画における女性の和装/洋装から、善性/悪性を示す表象が薄れると、これらの装いの違いは、どのような意味を帯び始めると言えるだろうか。小津が『淑女は何を忘れたか』の次に製作した『戸田家の兄妹』(1941)では、ヒロインの節子を含めた、上流家庭である戸田家の女性たちはみな和装であり、節子の女学校時代の友人で職業婦人の時子だけが洋装である。時子は中流家庭出身の女性で、卒業後は就職しており、節子から自立のために就職したいと打ち明けられる。時子は働く必要のない身分に生まれた節子が職業婦人として適応できるかどうか心配し、節子の姉も彼女の就職に猛反対する。その後、節子は老母を連れて一族の所有する別荘へ移り、自ら家事

をこなすようになると、洋装で生活するようになる。この作品では、家事や労働に従事する若い女性の姿が洋装で描かれ、仕事をする必要のない上流家庭の女性と、高齢の女性が和装で描かれていることがわかる。

『戸田家の兄妹』以降の小津映画のヒロインは、仕事をもち家事をこなす20代の女性という役柄が主流になるが、彼女たちはみな洋装である¹²。和装は既婚の女性や高齢の女性の衣裳として定着していくのである。『淑女は何を忘れたか』、『戸田家の兄妹』では、和装の女性と洋装の女性の意見が対立する場面は見られるものの、その内容は、未婚女性と既婚女性のライフスタイルや、女性の社会進出に関する年長者と若者の意見の食い違いといった、世代の価値観の違いによる対立へと変化していることがわかる。つまり、1930年代半ば以降、小津映画における女性の和装/洋装は、善性/悪性を示すものから、世代の差を示す意味合いへと変化する傾向があるといえる。

2-2. 小津映画における母娘の世代間描写

前節では、映画における女性の和装/洋装から、女性の善性/悪性対立という表象が薄れ、世代の差を示す意味合いが顕著になる点について、小津安二郎の作品を例に取り上げ指摘した。坂本は、戦後の小津作品はホームドラマ的作品へとジャンルの変遷があると論じているが¹³、そのなかで、家族内の世代対比に和装と洋装が用いられるようになる。ホームドラマ的作品における和装と洋装の対比は、専ら母と娘の対比として用いられているのである¹⁴。

小津が戦後、家族をテーマに映画を製作した時期に、国内では大映の「母ものシリーズ」を中心とした、メロドラマの一種である母性愛映画が数多く製作されていた。女性視聴者を中心に支持されていた「母もの」は、主に母娘のスキンシップや劇的な物語展開によって、母娘の情愛が表現されるという特色を持つとされる¹⁵。しかし、同時期の小津の作品では、母娘の結びつきを示す際に、上記のような濃厚な表現は積極的には用いられておらず、小津映画なりの母娘関係の描写について整理した上で、衣裳表現との相互関係を論じる必要がある。

また、小津の作品の中でたびたび扱われるテーマの一つに「娘の結婚」があるが、父が娘を送り出すまでの情愛や葛藤から生まれる、情緒性の高さが彼の作品の特徴の一つである。この物語のパターンは、小津の戦後作品に多く見られるものだが、それに比べ、戦後の小津映画における母親と娘の関係にはどのような傾向があると言えるのか、これまでにあまり言及がなされてこなかった。

戦後の小津映画における母娘の関係性は、定番かつ道徳的な父娘の関係性¹⁶と比べて、バリエーションがあるといえる。『東京物語』(1953)のように、老義母に献身的な態度を見せるヒロインがいる一方で、『東京暮色』(1957)では母親を反面教師とみなし、反発するヒロインが登場する。あるいは『秋日和』における姉妹のような仲の母娘など、母娘が双方に抱く感情は様々である。

その一方で、小津映画に登場する母娘には共通の経歴がある。彼のホームドラマ的作品のなかには、母親や娘たちの学生時代の友人が頻繁に登場し、彼女たちは女学校や大卒の学歴を持っていることが仄めかされる。小津のホームドラマ的作品に登場する主要な女性たちは、当時としては高い教育を受けたのちに¹⁷、会社員や主婦を全うしていることになる。母娘はいずれも、教育を受け、適切な年齢で結婚し、新たな家庭を築くというライフコースが設定されているといえる。戦後の小津映画に登場する母娘の多くは、安定した日常を送っており、生活に急な展開が起こることもなく、結婚による別離のシーンも、和やかな会話で構成され、母娘の情愛の表現も、「母もの」に比べ淡泊な内容であるといえるだろう。

さらに、小津は娘役に起用した俳優を、後年の作品の中では、母親役に配する場合があった。『晩春』(1949)で娘役を演じた原節子は、『秋日和』では母親役として登場し、『大学は出たけれど』(1929)、『落第はしたけれど』(1930)でヒロインを演じた田中絹代は、『彼岸花』(1958)において母親役をつとめている。『彼岸花』と『秋日和』には、それぞれ仲の良い母娘が登場するが、かつて娘役を演じた女性を、のちに娘を持つ母親役に抜擢するという起用法は、ホームドラマにおけるヒロインの理想的なライフコースを示唆していると捉えることもできよう。

小津映画には以上のような母娘の関係が見られるが、これをふまえ、和装と洋装が対立関係を示唆するものから、世代を対比するものへと意味が変容した結果、女性の和装と洋装に、どのような表現を読み解くことができるのか、当時の技術的な影響を論じた上で、検討を進めていく。

3. カラー化が衣裳に及ぼした影響

3-1. 小津映画のカラー化

映画における衣裳の色彩は、それを身につけた登場人物を象徴する要素になり得るものである。それゆえに、モノクロフィルムとカラーフィルムとでは、衣裳に求められる要素もそれぞれ異なると考えられる。

1950年代にカラー映画の製作が増えるなか、東宝製作のカラー作品である『婚約三羽鳥』（1956）の衣裳デザインに関わったアゼリア洋裁店の市川美沙子は、モノクロ作品とは異なり、一瞬しか映らない衣裳の配色にまで細心の注意を払ったと回想している¹⁸。市川は、本作が初のカラー作品出演となる原節子の衣裳デザインを担当したが、スタッフや原本人と話し合いを重ねて複数のデザイン案を比べ、より色彩効果の良いデザインを採用したという¹⁹。

小津映画のヒロインの衣裳にも、モノクロフィルムとカラーフィルムの作品とで異なる配慮が見られる。モノクロ期の和装のヒロインの多くは、大柄の図案の着物を身につけており、画面の中でも目を引くため、作中の重要人物であることが可視化されている。例えば、『学生ロマンス 若き日』（1929）に登場する和装のヒロイン千恵子は、大柄の銘仙のような着物に、植物柄の羽織を身につけており、モノクロの画面の中でも特に目をひく存在である。この千恵子が、伯母と共に行動する場面があるが、伯母は無地の着物の上に無地の羽織を身につけており、ヒロインと比べると、着物の印象は曖昧である。

このような衣裳表現は、1940年以降にヒロインの衣裳が洋装へ変化した後も、上衣と下衣のコントラストが明瞭なデザインとなって画面に現れている。モノクロの小津映画において、洋装のヒロインは、普段着として明るい色のブラウスや、アンサンブルを身につけているという共通点が挙げられる。『宗方姉妹』（1950）や『麦秋』（1951）、『東京物語』といったモノクロ作品には、それぞれヒロインが年長の親族と並び、言葉を交わす場面があるが、ヒロインは明るい色の上衣に濃い色のスカートという出立ちで、明暗のコントラストが強い衣裳である。それに対し、年長の親族は、無地の中間的な明るさの衣裳であり、背景と地続きのような印象を受ける。モノクロ期のヒロインは、衣裳の模様の華やかさや、画面の明暗のコントラストから、他の人物と差異化され、重要人物であることが示されているのである。

カラーフィルムによる製作に移行した後はどうであろうか。小津はインタビューの中で、映画のカラー化には消極的な態度を見せていた²⁰。シーンによって同一の衣裳の色が異なって見えるという点に懸念を示していたものの、1958年の『彼岸花』からアグファ・カラー社のフィルムを採用し²¹、6つのカラー作品を残している。これらの作品では、いずれもヒロイン役の女性の衣裳は、モノクロ期の脇役の人物の衣裳に見られたような無地や、細かい柄、薄い色の衣裳が多く使用されており、モノクロ期のヒロインのものとは異なる傾向が確認できるのである。

このような控えめな色調や、主張の少ないテキスタイルの衣裳は、カラー化された画面の中では、視聴者に内向的で物静かな人物像をイメージさせる効果があったと考えられる。『彼岸花』、『秋日和』、『小早川家の秋』（1961）といった、カラー作品に登場するヒロインは、奥手な性格で、結婚に対する希望を周囲になかなか打ち明けようとしないが、彼女たちの普段着は、灰色やパステル調の洋装という共通点がある。これらのヒロインとは対照的に、彼女たちの知人である気が強い若い女性には、鮮やかな色彩や強い色調コントラストの衣裳デザインが用いられている。以上の事例から、ヒロインの性格と衣裳の色調を対応させたと思われるような表現が見られ、カラー化が衣裳に及ぼした影響の一つとみることができる。

3-2. カラー映画と衣裳表現への期待

映画の鑑賞者も、カラー化による衣裳表現の拡大には期待を寄せていた。国産初の長編カラー作品は『カルメン故郷に帰る』（1951）とされるが、戦前から国内での短編カラー作品の製作は進められていた²²。この状況の下、映画の専門誌にとどまらず、婦人雑誌においても、映画のカラー化に関心を寄せる記事が見られ、視聴者の期待を窺い知ることができる。

1953年創刊の『美しいキモノ』の誌面では、映画衣裳の着物について批評を行った企画記事が見られる。その

記事の一つの中で、文筆家の南俊子は、当時公開されていたカラー作品の秀逸な衣裳を紹介し、モノクロ映画には濃淡のコントラストがはっきりした着物、カラー映画では原色を避けた淡い着物が見られる点に注目している²³。そして「これからは日本映画にもカラー時代がやってくることでしょう。私たちにもまた楽しみがふえるわけです」²⁴と、カラー映画の衣裳への期待を綴っている。

また、小津の初のカラー作品である『彼岸花』は、1958年9月発行の『美しいキモノ』の中で、ヒロインの友人役を演じた山本富士子²⁵が着用した衣裳や、母親役の田中絹代の衣裳について言及がなされている。『彼岸花』の山本の衣裳は、染織工芸家・浦野理一による印花布に鹿や紅葉を染め抜いた草木染めや、白格子の着物、うぐいす色の帯が「秋の和装美」と評されており²⁶、小津の映画ならではの衣裳として評価を得ている。このように『美しいキモノ』では、カラー映画における着物の美しさを鑑賞する楽しみを提案しているのである。

カラー化への移行と同時期に小津は、主要な人物の衣裳として、浦野理一という染織研究家の製作した着物を使用するようになっていたが、それらもまた、映画鑑賞者の関心につながったのである。映像のカラー化は、製作者側と鑑賞者側の双方に影響があり、小津もまたそれに適応した衣裳表現を展開したと考えられる。

4. 小津のカラー作品における和装と洋装の衣裳表現

4-1. 衣裳デザイナーの起用

『美しいキモノ』の記事から分かるように、衣裳デザイナーの関わった衣裳は、鑑賞者の注目を集めていた。小津は、衣裳調べに熱心な監督であることで知られており、自分の作品のために製作させた衣裳は、他の撮影班に使わせようとせず²⁷、衣裳のオリジナリティを追求していたと言えるだろう。こうした作品の衣裳に携わった人物が、先に挙げた浦野理一や、当時デザイナーとして活躍していた森英恵であった。さらに、浦野は和装、森は洋装の衣裳製作と担当が別れていたため、母親世代の衣裳と娘世代の衣裳にはそれぞれ異なるデザイナーがついていたことになる。

辰巳による『憎いあんちくしょう』（1962）の衣裳分析では、森英恵が担当したヒロインの衣裳のスタイル変化と物語の展開の関連性が論じられている²⁸。本稿では、小津の作品における母親世代と娘世代の衣裳デザイナーそれぞれの仕事について焦点を当てる。スタッフの回想やメディア記事をもとに、母娘の衣裳デザイン製作がどのように行われたかについて過程を整理した上で、母娘の衣裳表現の分析を進めていく。

母親世代の衣裳を担当していた浦野理一という人物は、『彼岸花』以降の『浮草』（1959）を除く、小津のカラー映画5作品に協力していることが確認でき、映画のクレジットでは主に「浦野繊維染織研究所」という名で表記されている。浦野は、1901年生まれ、長野県出身の人物で、百貨店の呉服部勤務を経て、1962年には北鎌倉に「浦野染織研究所」を立ち上げた²⁹。彼は、古い文献や、時代裂地を大量に収集しており、それらを参考にした染織を組み合わせることで、普遍的な美しい装いを提案しようと試み³⁰、製作物の一般販売も行っていた³¹。

浦野と晩年の小津は個人的な付き合いがあり、小津の日記には、浦野が開催する展示会に足を運んだ日³²や、自身の作品に出演する俳優を連れて浦野の工房を訪れた日³³などの交流が記録されている。1960年7月22日の読売新聞の記事によれば、小津が当時3年ぶりに彼の映画に出演が決まった原節子を伴い、『秋日和』の衣裳調べのために浦野を訪問したと報じられている。

小津監督はまず着物だと、原を北鎌倉の浦野理一氏のところへひっぱりついでいった。浦野氏は江戸時代からの着物の織りかたや、色、柄の研究家で「彼岸花」の時も小津監督に協力した人。こんどの原は法事の喪服をのぞいて和服と帯三点ずつ予定され、江戸時代の農民の手織りからはじまったという結城の着物や、渋茶色で無地の時代つむぎの帯などが選ばれた³⁴。

上記の記事に紹介された結城紬は、俳優から質感が好まれなかったというが³⁵、小津自身はこの紬の素材感に気に入っており、衣裳としてしばしば用いたのである³⁶。このような母親の衣裳の選択が、小津映画の中では最も重要視され、それらに合うような娘の衣裳を選ぶことが、デザイナーやスタッフに求められていた。

娘世代の衣裳デザインを担当した森英恵は、当時の主演スターの衣裳を個別に製作するシネモード・デザイ

ナーと呼ばれた存在であった³⁷。『秋日和』で娘役を演じた司葉子は、森英恵のデザインした衣裳を着用することを望んでいたが、希望は叶わず別のデザイナーが製作した衣裳や既製服を着用したと後年のインタビューで語っている³⁸。一方で、同作品で司の同僚役を演じた岡田茉莉子は、古くからの縁で、森が衣裳を担当したという³⁹。俳優の着用する衣裳デザイナーの決定には、役柄の重要度の他に、俳優とデザイナー間の顧客関係の影響が存在したことを窺わせるエピソードだが、小津の映画においては、小津の決定が第一とされ、森を含めたスタッフが、それに配慮した衣裳選考を行ったという回想もある⁴⁰。

つまり、カラー期の小津映画における母娘の衣裳調べではまず、小津が自ら浦野の工房に出向き、母親役の女性の衣裳を選び、それに合わせる形で、娘役の衣裳を選ぶという過程をもって進められたのである。前節では、モノクロ時代の映画作品の衣裳の傾向として、ヒロインの衣裳には、画面の中でより目を引くデザインの衣裳が見られると述べたが、後期のカラー作品で最も重要視されたのは、小津の選んだ母親役の衣裳であり、娘はヒロインという立場であるものの、母親の地味で素朴な衣裳との調和を崩さないような、装飾が少なく、控えめなデザインが選ばれたと考えられる。

4-2. 『秋日和』における和装と洋装の調和的表現

ここでは続いて、『秋日和』の地味な衣裳の母と、それに調和する娘の衣裳表現について、具体的な場面を取り上げていく。『秋日和』の主要登場人物である三輪家の母の秋子と娘のアヤ子は、夫であり父であった三輪の死後、共にアパートで慎ましく暮らしてきた。アヤ子はすでに成人し、丸の内の会社でビジネス・ガールとして、秋子は知人の経営する洋裁学院の講師として勤務している。姉妹に間違われることもある三輪家の母娘は、月に一回の夕食を楽しみ、旅行の計画を立てるなど、仲睦まじい様子である。二人の日常着はそれぞれ、母は和装、娘は洋装であるが、彼女たちが揃って登場する場面では、衣裳デザインに共通性がある。ここでは4つの事例から、その共通性について説明していく。

まず、母娘が夜更けに自宅で談笑する場面〔28前の部屋〕⁴¹では、二人がちゃぶ台を挟み向き合って座り、アヤ子が小花柄の上衣を着て、秋子の型染めの宝尽くし文様の帯⁴²が映されている。小津は衣裳に花柄を用いることを好まなかったというが⁴³、この場面ではアヤ子の上衣と秋子の帯の模様の余白のバランスが近く、二人が左右に座する画面には対称性がある。

二人が夕食と買い物と共にし、帰宅する場面〔41同夜 アパート廊下〕⁴⁴では、秋子は縦糸に濃紺と白、横糸に薄い茶系の子持ち格子柄の着物、アヤ子は薄いベージュの縞柄のワンピースを身につけている。秋子役の原節子の衣裳をデザインした浦野理一は、格子柄を縞柄の一種とみなしており⁴⁵、二人の衣裳は同系色の縞柄で統一されていることがわかる。

また、その他の場面でも母娘が揃う衣裳の色は、同系色にまとめられている。浦野の元で選考された3つ目の秋子の着物は、濃い緑の細かな縞柄だが、その着物が着用される一つの場面〔85室内〕⁴⁶で、アヤ子は灰色がかった緑色のワンピースを身につけている。これは母が再婚すると勘違いしたアヤ子と秋子がすれ違いを起こしたことから、二人を心配したアヤ子の同僚の百合子が、三輪家のアパートを訪れる場面である。その後、すれ違いの原因を突き止めた百合子は、アヤ子が帰宅し母娘が揃った姿を見届け、アパートを後にする。

そして、アヤ子の結婚が決まり、最後に母娘が伊香保へ旅行に出かける場面〔103翌朝 榛名湖〕⁴⁷では、二人はそれぞれ暗い灰色を基調とした服に白の差し色がある衣裳を身につけている。秋子の節のある無地平織り鼠色の着物に白い襟がのぞき、アヤ子はチャコールグレーのジャケットを白いレースのブラウスの上に羽織った姿である。この場面では、生前の父親の思い出を語り合う秋子とアヤ子のバストアップが交互に映されるが、それぞれの暗い灰色と白の組み合わせの衣裳によって、結婚前の最後の旅行を楽しむ強い結びつきを表しているかのようである。

これらの母と娘の交流の場面からみた二人の衣裳は、和装と洋装という違いがありながらも、色調やテクスタイルによって、調和が生まれていることが分かる。さらに言えば、共通性のある衣裳から、視聴者は母娘の親密さ、連帯性を見出すことも可能であると考えられる。

また上記以外にも、母娘が揃いの和装で登場する二場面に、衣裳による連帯性の表現がみられる。映画冒頭の三輪の七回忌に母娘だけが喪服で出席する〔4庫裡〕⁴⁸と、親類の経営する旅館に滞在中の母娘が同じ縞柄の浴

衣を身につけ、言葉を交わす〔101奥の間〕⁴⁹の場面である。これらの場面では、母娘が同一のデザインの和装で、並び正座する構図が取られており、和装/洋装の対比とはまた異なる調和的表現が生まれているといえる。いずれも、亡き夫/父を回想する場面であり、和装/洋装による世代対比よりも、家族を偲ぶ結びつきが強調されている。

以上の場面や、冠婚葬祭といった非日常的な場面の中で、和装が優先された一要因として、小津の和装/洋装に対する服装規範や、当時の衣生活の影響が大きいと考えられる。1958年公開の『彼岸花』には、母清子が出席した結婚式の花嫁衣裳を「やっぱり洋装よりお振袖ねえ」⁵⁰と褒める台詞があるが、実際の結婚式の衣裳として、ウェディングドレスが一般的となるのも、1960年代以降であった⁵¹。洋装は若い女性の日常着として主流になっていたものの、正式な場面では和装が相応しいとする考えは、少なくとも、和装が日常着であった年齢層の間に存在していたといえる。『秋日和』公開当時50代後半であった小津は、母娘の日常着に和装と洋装を用いることで、世代対比を示しつつも、彼の世代の服装規範に則した、和装に重きを置く衣裳表現を成立させたといえることができる。

また、小津映画において、家族の衣裳デザインに共通性を持たせた他の例として、『秋日和』の母娘の揃いの和装のほかに、子供のお揃いの衣裳が挙げられる。小津映画の子供たちはしばしば、お揃いかそれに近い衣裳で登場することがある。例えば、『大人の見る繪本 生れてはみたけれど』（1932）、『麦秋』、『お早よう』（1959）といった作品では、お揃いの洋服を着た兄弟が、要望を聞き入れてくれない親に対し、反抗的な態度を示す場面がある。大人側から見れば、子供の我儘に過ぎないが、子供たちは、至って真面目に異議を唱えているつもりである。子供たちの反抗的な振る舞いは、お揃いの衣裳によって連帯性を帯びていると考えられる。

以上のことから、小津のホームドラマ的作品の一つである『秋日和』における母娘という、世代の異なる家族構成員の衣裳には共通性があり、彼女たちの結びつきを強調する表現と捉えることができるだろう。そして、この結びつきのイメージが、小津映画の子供の衣裳に見受けられる、お揃いの衣裳にも似た連帯性の表現にもつながったと考えられる。

5. おわりに

本研究では、戦前から戦後にかけての日本映画における女性の洋装と和装の意味変容について整理し、ホームドラマというジャンルの中で、その表現がどのような展開を見せたかについて、小津安二郎の『秋日和』の衣裳を例に検討を行った。

和装/洋装という衣裳表現は、小津の作品の中で、時代とともに意味が変容しており、戦後は世代を対比する表象として利用されたといえよう。女性の和装/洋装が、善性/悪性を象徴するものから、母と娘のような世代差を示すものへと変容する傍ら、映像のカラー化、衣裳デザイナーの本格的な参入という技術面での大きな影響があり、衣裳表現の幅は1950年代に広がったと考えられる。

小津安二郎は50年代末に、カラーフィルムを採用し、浦野理一や森英恵といったデザイナーを起用していた。その結果、モノクロ期に見られた、ヒロインの衣裳の印象が強い画面作りから、カラー期には母親の地味で素朴な印象の衣裳を中心に、ヒロインの衣裳が選ばれるという画面作りへと変化したといえる。ヒロインの衣裳は、淡い色や無地のデザインが中心となったことで、母親の衣裳とうまく調和し、母娘の良好な関係を示す衣裳表現に繋がったと考えられる。戦後の小津映画において、母親の日常着は和装、娘は洋装と装いがほぼ固定されていたが、彼女たちの各衣裳に認められるデザインのまとまりによって、家族構成員としての連帯性が示されているのである。

本稿では、戦後の日本映画における女性の衣裳表現の変容を、一人の作家の作品例から論じた。しかしながら、同時代に製作された作品の和装/洋装の衣裳表現は、一様であるとはいえず、戦後の日本映画全体の衣裳表現の変容についての検討には至らなかった。今後は他の監督作品も分析対象とし、戦後の日本映画全体での和装/洋装の意味合いや母娘の衣裳表現について検証を進めたい。

【註】

- 1 飯島正『日本映画史 上巻』白水社、1955年、22頁。
- 2 純映画劇運動の一環で製作された『生の輝き』（1919）のスチルには洋装の女性が確認できる。また本作について「欧米の生活感情を持ち、衣裳をつけた人間が現れてゐた」という解説がある（筈見恒夫『映画五十年史 新版』鱗書房、1947年、66頁）。
- 3 石川綾子『日本洋装の源流と現代への展開』家政教育社、1968年、137頁。
- 4 池田淑子「日本映画にみる「モガ」の表象－洋装とアイデンティティ」『着ること/脱ぐことの記号論』新耀社、2014年、58-70頁。
- 5 同上、67頁。
- 6 佐藤忠男『増補版 日本映画史2』岩波書店、2006年、157-239頁。
- 7 森英恵『グッドバイバタフライ』文藝春秋、2010年、52-53頁。
- 8 同上、51頁。
- 9 辰巳知広「戦後の日活と映画衣裳-その独自性と時代表象について-」『人間・環境学』第29巻、京都大学大学院人間・環境研究科、2020年12月、39-48頁。
- 10 坂本佳鶴恵『＜家族＞イメージの誕生 日本映画にみる＜ホームドラマ＞の形成』新曜社、1997年。
- 11 池田「日本映画にみる「モガ」の表象」、67頁。
- 12 『戸田家の兄妹』以降の小津映画のなかにも、仕事を持ち家事をこなす20代のヒロインが、日常着として着物を着用する場面が、少数ではあるが存在する。『秋刀魚の味』（1962）にはヒロイン路子が休日に色緋の着物を身につけ、兄夫婦の家を訪問する場面があり、この衣裳は作品のキービジュアルにも採用されている。
- 13 坂本『＜家族＞イメージの誕生』249-250頁。
- 14 戦後の小津映画において、和装/洋装イメージが母/娘に当てはまらない作品として、『宗方姉妹』（1950）が挙げられる。『宗方姉妹』の姉妹は年齢が9歳離れており、母娘ほどではないが年齢差がある。和装で既婚の姉は保守的、洋装で未婚の妹は現代的な性格で描かれ、対照的な価値観を持っている。本作において、和装/洋装は既婚/未婚という異なる立場にある姉妹の対比に用いられている。また『麦秋』（1951）では未婚のヒロインは洋装、既婚の友人らは和装で登場し、立場の違いから会話にすれ違いが生まれる描写があるが、ここでも和装/洋装は既婚/未婚の対比が確認できる。
- 15 水口紀勢子『映画の母性 三益愛子を巡る母親像の日米比較』彩流社、2005年。
- 16 佐藤忠男は「小津映画における父娘間の思いやりの応酬こそが、彼の作品のモラルの核心である」と述べている（佐藤忠男『小津安二郎の芸術 下』朝日出版社、1979年、33頁）。
- 17 内閣府の行った調査によれば、1960年の時点で調査対象の女子の大学進学率は2.5%、本科を含む短期大学への進学率は3.0%である。内閣府男女共同参画局より参照、https://www.gender.go.jp/about_danjo/whitepaper/r01/zentai/html/honpen/b1_s00_01.html（最終閲覧日2023/09/01）。
- 18 「衣裳づくり楽屋話」『東宝』第5号、東宝、1956年5月、40頁。
- 19 同上。
- 20 田中眞澄編『小津安二郎戦後語録集成 昭和21（一九四六）年－昭和38（一九六三）年』フィルムアート社、1989年、216頁。
- 21 同上、291頁。
- 22 佐藤忠男『増補版 日本映画史4』岩波書店、2007年、213頁。
- 23 南俊子「映画でみるキモノ」『美しいキモノ』第8集、ハースト婦人画報社、1957年3月、145-147頁。
- 24 同上、147頁。
- 25 山本富士子は、当時の大映のスターであったが、彼女を松竹の作品に招聘したことが『彼岸花』のセールスポイントの一つであった（伊藤弘了「小津安二郎の興行戦略『彼岸花』にみる作家性と企業性の折衝」『映画産業史の転換点－経営・継承・メディア戦略』森和社、2020年、99-130頁）。この経緯から本作は企業の意向によりカラーフィルムでの製作が決定している。山本の出演は通常の小津作品の配役とは異なり、ゲスト的な意味合いが強い。さらに浪花千栄子と山本の演じる佐々木母娘は京都で旅館を営む設定があり、職業柄、和装が仕事着かつ日常着というイレギュラーな存在であるため、今回の母娘の衣裳分析対象からは除いている。
- 26 小森和子「初秋の映画に見るキモノの美しさ」『美しいキモノ』第14集、1958年9月、154頁。
- 27 「衣裳の話」『改訂新版 小津安二郎 人と仕事』小津安二郎・人と仕事刊行会、2022年、296頁。
- 28 辰巳知広「テキストとしての映画衣裳－『憎いあんちくしょう』を事例に」『映像学』第106号、日本映像学会、2021年7月、98-119頁。
- 29 「浦野理一の世界」『美しいキモノ』第279集、2022年2月、102頁。
- 30 浦野範雄編『日本の色と紋様』毎日新聞社、1992年、52頁。
- 31 現在も浦野の作品をアンティーク商品として取り扱う着物店は存在し、着物雑誌に商品が掲載されている（藤田千恵子「浦野理一の布物語」『七緒』vol.55、株式会社プレジデント社、2018年9月、57頁）。
- 32 田中眞澄編『全日記 小津安二郎』フィルムアート社、1993年、658頁。

- 33 同上、555頁。
- 34 「原節子、三年ぶり小津作品へ スタンダード・カラー「秋日和」に出演 年ごろの娘をもつ未亡人役」『読売新聞』読売新聞社、1960年7月22日夕刊5面。
- 35 田中『小津安二郎語録集成』、73頁。
- 36 「バラ・お色気・藝人のことなど対談/南部圭之介：淡島千景」『近代映画』第7巻12号、近代映画社、1951年12月、86頁。
- 37 「シネモード・デザイナー森英恵さん」『女性教養』日本女子社会教育会、第240号、1959年1月。14頁。
- 38 志村三代子、北村匡平「映画女優・司葉子に聞く－ススター女優と衣裳の関係－」『都留文化大学紀要』第85集、都留文科大学、2017年3月、287-296頁。
- 39 同上、289頁。
- 40 同上、292頁。
- 41 同上、416頁。
- 42 2023年9月17日、浦野理一の作品を取り扱う着物店灯屋 2 店主渋谷公子氏によるメール回答に基づく。
- 43 志村、北村「映画女優・司葉子に聞く」、291頁。
- 44 井上『小津安二郎全集 下巻』、419頁。
- 45 浦野理一『浦野理一染織抄 日本のきもの』文化服装学院出版局、1966年、122頁。
- 46 井上『小津安二郎全集 下巻』、433頁。
- 47 同上、439頁。
- 48 同上、407-408頁。
- 49 同上、438-439頁。
- 50 同上、309頁。
- 51 洋装婚礼衣裳の普及は、1959年の皇太子の成婚における美智子妃のウェディングドレス姿の影響が大きいとされる。50年代後半から刊行され始めた女性週刊誌による有名人の結婚式報道、桂由美のウェディングドレスの既成化により、高度成長期以降、洋装の婚礼衣裳は若い女性たちに支持されるようになった（増田美子編『日本衣服史』吉川弘文館、2010年、380-381頁）。

