

## 都市メディア論⑥「都市と映画」（その2）

### 事例研究：『男はつらいよ』をめぐって（分析準備編）

水野博介\*

#### 1 問題意識

##### <目次>

- 1 問題意識
- 2 『男はつらいよ』の成り立ちの経緯と背景
  - (1) 主人公と主演俳優
  - (2) モチーフ
  - (3) 製作が始まった時代
  - (4) 東京の「下町」を拠点とする
  - (5) 日本全国のさまざまな都市を舞台とする
- 3 『男はつらいよ』の構成と人間関係
  - (1) 『男はつらいよ』の構成
  - (2) 言語中心の「落語」的作品
  - (3) 下町の人間関係
  - (4) 寅さんの「恋愛」にみる人間関係
- 4 当時の邦画の製作・経営状況
- 5 映画撮影所とロケーションとの関係
- 6 内容分析に向けての仮説
  - (1) 都市のシンボル
  - (2) 都市的ライフスタイル
  - (3) 東京と地方との関係と格差
  - (4) 国際的な映画における東京および他の都市の表現
- 7 結語

本稿では、「都市と映画」についての考察の一環として、1969（昭和44）年から1995（平成7）年まで、27年間全48作にわたって作り続けられ、『ギネスブック』にも「最も多く製作されたシリーズ映画」として記録されている「寅さん映画シリーズ」こと、『男はつらいよ』を取り上げて、都市と映画との関係の分析を試みる。

具体的には、①どのような都市の、どのような特徴のある街を「舞台」に映画が撮られ、②そこには、どのような「風景」や「シンボル」が映され、切り取られているのか、そして、③その都市は、「都市化」のどのような段階にあり、どのような「ライフスタイル（生活様式）」が映し出されているか、というようなことである。

究極的には、特に、ある映画の舞台として、なぜ特定の都市が選ばれるのか、といったことを考えていきたい。

但し、現時点で、筆者は、寅さんシリーズをすべて見たわけでもないので、本稿では、諸作品の分析を実施する前の段階として、この寅さんシリーズの映画史における位置づけや分析の枠組を検討することに留める。

以下では、まず、映画『男はつらいよ』の成り立ちの経緯や背景などから、見ていく。

#### 2 『男はつらいよ』の成り立ちの経緯と背景

##### (1) 主人公と主演俳優

映画『男はつらいよ』の主人公は、「テキヤ」

\* みずの・ひろすけ  
埼玉大学教養学部教授、メディア論

稼業を営む「車寅次郎」であり、それを演じる俳優は「渥美清」である。「テキヤ」は、全国各地のコミュニティにおける祭を追って、そこで開かれる露店でさまざまな商品を巧みな話術で売りさばく商売であり、「啖呵売 [タンカバイ]」とも言う。

この映画の成り立ちは、そもそも、1968 (昭和 43) 年に、フジテレビで、同名のドラマがワンクール放映され、その主人公「車寅次郎」も同じ渥美清によって演じられていたことがきっかけになっている。このテレビドラマシリーズでは、主人公車寅次郎は、最後に沖縄でハブに噛まれて死ぬ、という結末になっていた。しかるに、この結末に対して、視聴者から多くのお叱りの意見が寄せられたことから、再び、今度は映画作品として甦ったのである。

そのテレビドラマにおいて脚本を手がけたのが、後に寅さん映画シリーズのほとんどにおいて「監督」をした山田洋次であったが、そもそもドラマを制作するにあたって、脚本家として山田洋次を指名したのが、主役を演じた渥美清だったという (山田 1978 年, 120 頁)。その頃までに、山田は、松竹の監督として、『下町の太陽』(1963=昭和 38 年) やハナ肇主演『馬鹿まるだし』(1964=昭和 39 年) など多くの映画で監督をつとめたり、テレビドラマ (TBS の東芝日曜劇場など) の脚本を手がけたりしていた。

山田は、渥美を主人公とするテレビドラマを作るために、まず、渥美本人を呼んで、数日間におわたって、その半生を詳しく聞いたという。その結果、渥美のさまざまな体験話から、山田は「寅さん」をイメージし、寅さんを主人公とする物語を創造することができたという。

## (2) モチーフ

映画における「モチーフ」というのは、言い換えれば「動機」ということであり、こういう

映画を作りたいというような製作動機ということである。『男はつらいよ』シリーズのモチーフについては、山田洋次監督は次のように述べている。

「いい素材には、自然にうかびでてくるようなすぐれたテーマがいだかれていて、それに【脚本の】書き手が激しい衝動、モチーフを感じるということではないかと思えます。」(山田同書, 117 頁)

「男はつらいよ」はどうかといいますが、どうしてもつくってみたいという衝動は、渥美清という俳優のなかに発見したのではないかと思えます。」(同)

渥美清との出会いそのものが、映画作りへの激しい衝動をもたらした、ということである。

## (3) 製作が始まった時代

テレビドラマとしての『男はつらいよ』や映画『男はつらいよ』第一作が製作された 1968～69 (昭和 43～44) 年という時代は、高度経済成長 (1955～1973 年) の後半期にあたる。

また、ちょうどこの 2 年間は「大学 (学園) 紛争」の嵐が世界的に吹き荒れていた時期に重なる。映画の第一作では、寅さんの妹さくら (倍賞千恵子が演じている。[以下、「が演じている」という注釈は省略し、役者名のみを記す]) が、隣の工場で働く青年の博 (前田吟) と結婚するまでを描いているが、博は父親 (志村喬) が大学教授であるのに、大学にも行かず、家を勘当され、故郷の北海道を遠く離れた東京下町に暮らし、小さな印刷工場で働いているのである (父親と母親が結婚式に現れることで「勘当」は解ける)。この博の設定に、当時、学生運動による混乱で、落ち着いて勉学に打ち込めない大学生や大学の状況への批判がそれとなく込められていよう。

しかしながら、少なくとも映画第一作では、それ以外の点で、時代を映し出すような要素は

感じられない。下町の祭りの場面で寅さんが登場し、また寅さんは奈良にも出かけるが、当時の日本の騒然とした社会の片鱗も見られない。その意味では、この映画は「憂世離れ」しているとも言える。

#### (4) 東京の「下町」を拠点とする

先に「モチーフ」の項で述べたように、この映画シリーズは、渥美清という俳優が居てこそ創られた作品である。山田洋次は、第一作の「構想と道具だては、そんなに苦労せずに、自然にすらすらと出てきたような気がします」(山田同書、120頁)と言っている。

ところがと言うべきか、そうだからと言うべきか、下町の設定等については次のように述べている。

「なぜ葛飾柴又に故郷をさだめたのか、おじちゃんおばちゃんに妹のさくらというふうな設定がどういう理由でできたかについては、私にはなんにも答えられない。なんとなくそうなんだとしかいえませんが、おそらく渥美清という俳優の魅力が私にたいした苦労もせずにそのような設定をつくらせたのではないかと思います。」(山田同書、121頁)

下町を舞台にすることで、何か意図的なメッセージがあるわけではない、ということである。むしろ、この映画を見た側が、自由に解釈し、自分なりにメッセージを読み取ることができる作品だと言えよう。

#### (5) 日本全国のさまざまな都市を舞台とする

映画『男はつらいよ』は、最初からシリーズ化を目指していたわけではない。それどころか、先に述べたように、テレビドラマが評判になり、寅さんを死なせてしまった結末を改めるために映画化がなされたと言えるが、映画製作を手掛けることになった松竹は、当時は例のなかった

テレビドラマの映画化ということで、当初は製作に消極的だったという。しかるに、第一作が思いの外、大ヒットとなったが故に、松竹はこの作品を「ドル箱」と見なし、延々と作品が作られ続けるのである。1960年代末とえば、邦画は、1990年代に至るまで、ヤクザ路線やピンク映画以外はヒットのない、衰退期に突入していく頃であるから、この作品は松竹にとっては「救いの神」になったのである。しかし、松竹は、その後、会社全体としては、邦画製作よりも洋画の配給に力を入れるようになる。

映画第一作の大ヒットを受け、同じ1969(昭和44)年に「続編」が作られ、さらに続々編にあたる「フーテンの寅」『新 男はつらいよ』、1970~71(昭和45~46)年には、「望郷篇」「純情編」「奮闘編」が製作されて、次第に長期的なシリーズになることがはっきりしてくる。30作を製作した時点で、同じ主演による最多の映画シリーズ作品として、ギネスブックにも記載されたという。最終的には1995(平成7)年の「寅次郎紅の花」まで27年間で48作も作られることになった。

毎年2作以上というような映画製作のあり方から、この作品は、製作舞台の「バラエティ」を求めて(まるでテレビの『水戸黄門』と同じく)、東京(江戸)に留まらず、全国のさまざまな地方を舞台とすることになっていく。映画の第一作において、地方をロケ地として(この場合には「奈良」)、そこで出会った「マドンナ」(ここでは光本幸子)に寅さんが恋し、東京の下町に戻ってきてはそこで失恋する、というパターンがすでに出来上がっている。

ところで、この第一作のマドンナは、実は帝釈天の「御前様」(笠智衆)のお嬢さんであり、柴又で再会する必然性がある、という形をとっている。「奈良」はただ、出会いの地(それも観光地)としての意味しかない。映画のなかで、

ちょっとしたアクセントとなる、装飾的な要素であると言えよう。

全48作では、「主役の「寅さん」の向いた土地は、北海道から沖縄まで全国九十か所にもなり、外国ではウィーンへ出掛けている」（濱口・金児 2005年、211頁）とのことである。ただし、高知県だけはロケ地にならないまま、寅さんを演じた渥美清の死によって、このシリーズは終わってしまうのである。

### 3 『男はつらいよ』の構成と人間関係

#### (1) 『男はつらいよ』の構成

山田洋次監督は、映画とは「楽しい芸術」であるという信念を持っていた。「疲れたときぐらい楽しい映画を見たい、という気持ちはまことに当り前な、自然な人間の欲求」（佐藤 1992年、43頁）であるとしている。

この信念とも関連しているのであろうが、この映画の構成について、山田自身「「寅さん」にはそうしたストーリーの転換の妙味のようなものはなにもない」（山田前掲書、125頁）と言っている。言わば、エピソードの積み重ねとして、一つのコメディが作られるのである。濱口・金児らは、このような構成のあり方について、次のように述べている。

「そうしたドラマの構成は、それぞれに完結した短編小説が集まって、一つのすぐれたアンソロジーを形成するのに似ている。画面その場その場での笑いなのに、それらの集積として一大コメディが構築されたのである。」（濱口・金児前掲書、213頁）

さらに、このことに関して、濱口・金児らは次のように評価している。

「それは驚くべきことであり、このシリーズ映画が、1983 [昭和 58] 年、渥美清の連続三十作という形でギネ

スブックに登録されたのも、当然のことだと言うべきであろう」（同）。

#### (2) 言語中心の「落語」的作品

この作品は、実は「映像」で何かを語りかけたり、訴えたりする類の映画ではない。だからこそ、変わらず同じ下町の同じ家族を中心に据え、同じようなストーリー展開であって、何か非現実的な特別なものが出現したり、アクションを見せるわけでもない（非現実とえば、映画の冒頭で、寅さんの見る夢が出てくることが途中からパターン化されたということはある）。

この作品が「落語」の映像化であることは、山田洋次監督自身が述べているし、山田と対談した小説家・劇作家の井上ひさしも、自分がテレビでさんざん試みて失敗した「落語」の映像化に関連して、次のように述べている。

「成功しているのは山田さんの『男はつらいよ』だけでしょうね。落語を新しい媒体に再生させたってのは、おそらく『男はつらいよ』だけだろうと思うんですね。」（井上 2006年、135頁）

『男はつらいよ』には、落語じゃないんですけど、やっぱり落語の精神というのがいちばんいい形のままであるんですね。」（同書、136頁）

「落語」的だからこそ、同じようなネタの繰り返しである「マンネリズム」に観客からの批判が出ないとも言えよう。同じ演者による、決まりきった演目の繰り返しである落語と、同じ構造なのである。ただ、その演者の体調や感情のあり方によって演じられ方が違ったり、「枕」（映画なら冒頭の寅さんの「夢」にあたるだろう）の内容に、そのときどきの季節や時事的な話題を織り込んだ工夫があることが楽しみなのである。観客側に、同じ構造（ワンパターン）の作品群であることに暗黙の了承がある（そう

いう了承がなければ、この映画のリピーターと  
なって満足が得られるはずもない)のである。

渥美清という役者も、姿形が二枚目なわけ  
ではない。映像で見て楽しむというよりも、声  
がむしろ二枚目(渥美がNHKに出演している古  
いテレビ映像を見たが、朗々とした歌を歌わせ  
てもうまい)であり、啖呵売に典型的に見られ  
る、立て板に水の「話術」に優れている。

映画評論家の佐藤忠男は、渥美に直接インタ  
ビューした経験を踏まえて、次のように述べて  
いる。

「彼 [=渥美清] には、自分が演じたいと思う場面  
ひとつの情景としてくっきり描き出すイマジネーション  
がある。そのイマジネーションは、落語の人情斬を思わ  
せるような情景描写によって生き生きと浮びあがり、ま  
た、そうした話術の粋のなかでピタリとサマになっている。  
これは新派悲劇のような芝居のつくり方である。ただ、  
新派悲劇は美男美女が演じるものであるが、渥美清  
はいわゆる美男とはだいぶ違うから、大まじめにしんみ  
りした情景を描き出せば出すほど滑稽になり、ユーモラ  
スになる。だから、彼の当たり役である寅さんは新派悲  
劇のパロディだとも言えるだろう。」(佐藤前掲書、18頁)

寅さんは、その恋愛・失恋の展開において、  
一人で悦に入り、一人で落胆するといった「一  
人芝居」的なところがあるのも、一人で演じる  
「落語」に通じるものがあるだろう。

ところで、その「落語」について、山田洋次  
監督自身はどのように考えていたかと言えば、  
まず、落語作品というのは「つねに反道徳的な  
人間が主人公です」と言っている(山田前掲書、  
56頁)。これは、寅さんという、少し常識を外  
れた行動・生き方をするキャラクターに反映さ  
れている。

また、「落語というのは、明らかに都市、それ  
も江戸、大坂といった近代的な大都市のもので  
あって、しかも裏長屋の熊さん八つあんなちの

楽しみとしてではなく、かなり生活に余裕があ  
り、教養のある人の楽しみとして育った芸術で  
あるに違いありません」(山田同書、56頁)と  
述べている。まさに本稿が分析の対象とするよ  
うに、この寅さんシリーズは、「都市」が舞台の、  
それなりの深みのある映画作品だということが、  
このような言葉からもわかるであろう。

### (3) 下町の人間関係

この映画のメインの舞台は、「[東京は葛飾柴  
又、江戸川のほとり]にあるだんご屋の「とら  
や」(濱口・金児前掲書、212頁)である。「旅  
先で故郷を無性に恋しがり、できれば定住して  
定まった職に就こうとする寅さんなのだが、叔  
父とつまらぬことで喧嘩したり、かなわぬ恋で  
あることを悟って、すぐに大きな鞆を手にか  
を飛び出し、テキ屋稼業の放浪の旅に出る」(同書、  
213頁)というように「帰郷と放浪の繰り返し  
(出たり入ったり)が一つのパターンとな」っ  
ている(同)。濱口・金児らは、これ以上の分析  
はしていない。というか、「寅次郎という「男」  
にとって、いったい何が「つらいよ」というこ  
とになるのか、まったく説明がない」(同書、  
215頁)、「これについて山田洋次監督は明確な  
発言をしていない」(同)として、分析を放棄し  
ている。

しかし、映画が一般に人々にとっての「夢」  
や「理想」を描いているとすれば、このような  
パターンを生じる根底には、見ている観客たち  
が抱いているところの、人間関係の「しがらみ」  
にかかわらず、“安定”した「定住生活」を営み  
たいとする欲求と、それとは逆に“不安定”だ  
が、しがらみから解放されて自由に生きたい  
という相対立する現代人の欲求に対する、一定  
の形で代理満足を提供があるのではないか。  
それが、後に上映パターンになったように、「盆」  
と「正月」に、年中行事のように繰り返される

のである。しかし、このような欲求の対立・葛藤に常に揺り動かされている寅さんは、それ自体「つらい」のではないか？ もちろん、以下で見るように、常に「失恋」を免れない、という点も「男」として「つらい」のかもしれない（こちらの方がわかりやすい）。

#### (4) 寅さんの「恋愛」にみる人間関係

この映画に描かれる人間関係としては、寅さんとマドンナとの間の、一方的な恋愛感情を媒介としたものがある。なぜ“一方的”になるかと言えば、一つには、「日本男児」の一典型でもある寅さんが、ふだんは調子よくべらべらしゃべることができるのに、恋愛に関しては極めて“奥手”であって、思いのたけをはっきりした言葉にすることができない、という理由がある。だから、気持ちは熱いものがあるのだが、相手には全く通じないのだ。

寅さんの場合には、ふだんはよくしゃべり、弁舌さわやか、という特徴があるのだが、他の山田洋次監督作品の場合、例えば『幸福の黄色いハンカチ』（松竹、1977＝昭和52年公開）における高倉健演じる主人公は、まことに寡黙である。佐藤忠男によれば、山田監督は少年時代に映画『無法松の一生』（大映、1943＝昭和18年公開、岩下俊作原作、伊丹万作脚本、稲垣浩監督、阪東妻三郎〔＝阪妻〕主演）を見て感動し、「『無法松の一生』の思い出は山田洋次監督にとって血肉と化しているよう」だと言っている（佐藤前掲書、125頁）が、無法松（阪妻）もまた寡黙な、昔かたぎな男である。これら3人の俳優が演じる主人公の男たちは、饒舌・寡黙の違いはあるのだが、女性（概ね高貴でやや近づきたいという共通点がある）に対して、あこがれのような愛情を抱きながらも、自分の気持ちをなかなか明確に表すことができないという点が共通している。

映画『無法松の一生』について、佐藤忠男は「日本の大衆的な物語にはじめて西洋の騎士道物語の基本パターンをほぼ完全なかたちで移し変えることに成功した画期的な作品であったと私は思う」（佐藤前掲書、128頁）と述べ、それを「仮説」として提示しているが、渥美清の寅さんの場合、「『男はつらいよ』シリーズは『無法松の一生』のパロディであると言っていい」（佐藤同書、129頁）としている。

「騎士道物語」においては、「ヒーローが憧れの貴婦人に胸の思いを打ち明けられない」（佐藤同書、128頁）のだが、それは「つねに相手はもう結婚しているからであって、自分の身分を卑下しているからではない」（同）のに対して、無法松は「身分違いだということを強烈に自覚している」（佐藤同書、129頁）し、だから「無法松は悲しい」（同）という違いがある。それに対して、「寅次郎にはいっこうにその自覚がなく、ふられてはじめてそのことに思い到り、がくぜんとする」（同）し、だから「寅さんは滑稽」（同）だ、と佐藤忠男は言う。

いずれにしても、この「恋愛」にみる人間関係に関しては、山田洋次監督の諸作品に通じる共通点があり、佐藤忠男によれば、「なぜお喋りなのに愛だけは語れないか。ここに日本の“男”の問題があり、山田洋次が繰り返し追求してやまない中心的なテーマがある」（佐藤同書、130頁）とする。

#### 4 当時の邦画の製作・経営状況

この映画シリーズが製作された1969（昭和44）年から1995（平成7）年という時期は、日本映画界の状況という点では、暗い「衰退期」であったと言える。1950年代における、国際的にも目立った華々しい成功の日々を過ぎた1960年代には、新興メディアであるテレビに押

され、観客動員数も興行収入も一気に下がり、低迷し始めていた。

具体的には、「観客数は1958 [昭和33] 年の11億強の時点で最高となり、その後ゆるやかに下降の動きを見せはじめていたが、63年 [昭和38] 年には途端に半分以下の5億1,112万人へと落ちこんでしまった」(四方田2000年、160頁)のである。

さらに、1970年代には、ピンク映画(日活ロマンス路線)や任侠(=ヤクザ)映画(東映)が目立つくらいで、日本映画は元気を失った。四方田犬彦はその70年代について「鉛の時代」という表現を使っている(同書、184頁)。邦画にとって、“重苦しい”時代だったということであろう。

もちろん、そのなかに佳作・傑作がなかったわけではないし、女性が存在感を発揮し始めた時代であり、反社会的・非社会的な動き(例えば、学生運動)への共感が強かったことが、当時の邦画の状況に反映されている、とも言えよう。

そのような時期に、日本映画界の老舗である松竹は、『男はつらいよ』の人气によって、安定した収入を確保できたのである。しかし、このことが邦画の全体傾向と無関係かと言えば、必ずしもそうではないであろう。というのも、この寅さん映画は、一見したところは、ホームドラマ的であり、古き良き日本の伝統や下町のコミュニティに対するノスタルジーが感じられるのであるが、寅さんという人物自身は、同じ時期に人気だった任侠(ヤクザ)ではないものの、しばしばそれと同一視されるようなタイプの、非社会的な人物であるところが、この時期の雰囲気や状況を反映しているのかもしれないと思う。

## 5 映画撮影所とロケーションとの関係

映画に詳しい人でなければ、映画がどこで撮

影されているか、というようなことは特に気にはならないであろう。しかし、映画を研究する場合には、映画の内容や構成に影響するものとして、「撮影所」か「ロケ(=ロケーション)」か、という撮影場所は大きな意味を持つてくる。

かつては、「映画」と言えば、「撮影所」で撮ることが決まっていた。これは、ハリウッドなどの映画先進地での製作の仕方が影響していたのであろう。日本でも、例えば「松竹」という老舗の映画会社は、かつて「蒲田撮影所」や「大船撮影所」を有していた。小津安二郎監督のように、腰を据えて、何回でも気に入るまで撮り直しができたのも、撮影所のシステムがあったからだ。

それが、1980年代以降、「角川映画」や「製作委員会」方式のように、映画製作に映画会社以外の資本が絡むようになってからは、必ずしも「撮影所」に頼らない製作が普通になっていった。それは言い換えれば、一本一本の映画が、異なる場所・スタッフ・監督によって作られるということであった。

全体として撮影所離れが進むなかで、山田洋次監督の『男はつらいよ』は、伝統的な「撮影所」システムのなかで、気心の知れたスタッフとともに、基本的に同じセットで作り続けることができ、大道具や小道具にも細心の注意を払うことができた。だからこそ、このシリーズのリピーターである観客も、前作と変わらぬ質感の映画を安心して楽しむ、ということのできたのである。

## 6 内容分析における着眼点

映画『男はつらいよ』全48作について、とりあえず、以下の4項目に関して、「内容分析」を行うことにする。これらの項目は、実際に分析を開始すれば、変更が必要になることもある

うと思われるので、ここでは「試案」として提出しておく。

### (1) 都市のシンボル

各地をロケした『男はつらいよ』シリーズでは、その土地を表現するのに、どのような「シンボル」に着目しているかを調べる。

都市の「シンボル」については、以前の稿でさまざまな種類ものを挙げた（水野博介、2009年）。ここに再掲する。

- ①ランドマーク
- ②都市のルーツ
- ③都市名
- ④ニックネーム
- ⑤祭り・イベント
- ⑥景観
- ⑦有名人
- ⑧架空の存在
- ⑨映画やドラマ等のロケーションを起源とした都市シンボル

これらの諸要素は、都市の「イメージ」と関わっている。その場合の「イメージ」は、準知覚的なものであったり、観念的なものであったりするが、映画自体、「映像」という意味での「イメージ」でもある。「シンボル」をどのように映像化し、その結果、どのような「意味」を持たせようとしているか、について見ていく。

### (2) 都市的ライフスタイル

『男はつらいよ』が作られた時期は、高度経済成長時代の後半から、バブル経済を経て、平成不況や阪神・淡路大震災といった暗い時代への移り変わりの時期であった。この間、「都市化」はますます進展し、「東京への一極集中」という現象も起きた。

このような時期において、都市に住む人たちの生活はどのような変遷をたどったであろう。

映画において、そのような変遷というものを跡づけることができるであろうか？

もちろん、①この映画シリーズにおいて、メインの舞台となっている「とらや」は、実際には、撮影所におけるセットであり、人工的な環境であるが、そこにその時代を反映していると思われる諸アイテム（言葉を含む）が配置されていると思われる。それに着目する。

②また、各地のロケーション撮影においては、一つには、その土地の「アイデンティティ」を示すような、時代によって基本的にあまり変化しない部分の撮影というものがあるであろう。この点は、「東京」という土地についても、おそらく「下町」を中心に、言えることであろう。

③同じく、各地のロケーション撮影において、まさにその「時代の反映」となっているような「流行」や「変化」が捉えられるということであろう。この点は、①とは違い、人工的な演出として準備されるようなものではなく、言わば「リアルな変化」がそのまま示されているのではないだろうか？

①～③を通じて、時代によって「変わらないもの」と「変化した（あるいは変化しつつある）もの」とに着目する。

### (3) 東京と地方との関係および格差

「都市化」と「過疎化」によって、東京と地方との間には「ゼロサム関係」があり、「格差」がある。特に、「東京一極集中」によって、ますます東京と地方との間の「格差」は広がるという関係がある。

この映画シリーズにおいて、そのような「関係」や「格差」は、どのように示されているか？映像だけでなく、言語的に表現される可能性があり、具体的な台詞（せりふ）についても注意すべきであろう。



#### (4) “国際的”な映画における東京および他の都市の表現

『男はつらいよ』という映画シリーズは、日本を代表する“国際的”な映画という側面もある。とすれば、そこに描かれている人物やエピソードだけでなく、「背景」的な映像も、言わば「日本」そのものを描いている、あるいは、そのように見える、という側面があるはずである。

この点は、むしろ全48作を通じて、「日本の何を描いたか」「何が強調されたか」という問題である。国際的な視野からすると、東京を初めとした「日本の都市」の“何”が、結局、“発信”されているのか、ということである。そこに、何か誤解を招くようなものもないかチェックしたい（もっとも、この点は、外国人が日本や日本人を描く映画においてしばしば問題になる点である）。

## 7 結語

映画『男はつらいよ』は、上の3節で見たように、良くも悪くもワンパターン映画である。しかし、だからこそ、その「背景」を成す「都市」やそこでの「ライフスタイル」の分析はしやすいとも言える。なぜなら、複雑なストーリーや人間関係によって、そのような都市やライフスタイルが見えにくくなる、ということがないと思われるからである。また、48本ある個々の作品間の比較も、同じ理由でやりやすいと思われる。「共通」する部分が多いので、「違い」を析出しやすいと考えられるからである。

### <文献>

山田洋次『映画をつくる』国民文庫、大月書店、1978年  
濱口恵俊・金児曉嗣編著『寅さんと日本人 映画「男はつらいよ」の社会心理』知泉書館、2005年  
井上ひさし『映画をたずねて 井上ひさし対談集』ちく

ま文庫、筑摩書房、2006年

佐藤忠男『みんなの寅さん「男はつらいよ」の世界』朝日文庫、朝日新聞社、1992年

四方田犬彦『日本映画100年史』集英社新書、集英社、2000年

水野博介「都市メディア論③都市のシンボルとイメージ」『埼玉大学紀要 教養学部』第45巻第2号、219-226頁、2009年