

親密圏としての家族の崩壊と変遷

—森田芳光『家族ゲーム』(1983)、『キッチン』(1989)

の食卓を通して

早川 唯

はじめに

今日、映画やテレビドラマにおいて描かれる「家族」の在り方は徐々に多様化しており、血縁関係やヘテロセクシャルを前提とした旧来の家族像を超えた「家族」を描き出すことを試みる作品が増加傾向にある。しかし、このフィクション世界における家族像の変化そのものについては近年始まったことではなく、殊に 1980 年代から見られており、そこでは常に親密な間柄として特権的に描かれていた「家族」の神話を解体するような姿勢が顕著であった。佐々木嬉代三は、家族の危機が共有されるようになった背景について「70 年代末から 80 年代初頭に突出した家庭内暴力や親殺し子殺しが、家族の危機を広く世間に意識させる衝撃的な出来事であったと思うが、それはまた 60 年代の経済の高度成長に伴う家族の変貌の、負の極を象徴するものとしても衝撃的であったのである」と指摘しており、「都市にマイホームを築いた小さなファミリーの、明るく楽しい華やかな外見の内部に、ひそかに広がった亀裂や空洞が、突如明るみに出たかのようだ」²と見解を述べている。フィクション、殊に映画において家族が表象される際には、こうした社会背景からの影響が少なからず存在し、社会の変化に伴い表象される家族像もまた変化してきたと捉えられる。特に 80 年代以降、映画においてもテレビドラマにおいてもホームドラマで家族の親密性を妄信することは不可能になっていたと言える。

本稿では、1980 年代の日本映画である森田芳光の『家族ゲーム』³と『キッチン』⁴の 2 作品を対象とし、従来「親密圏」の象徴として捉えられてきた「家族」が崩壊し、「親密圏」そのものの価値が変容していく中で、「家族」はどのような変遷を遂げてきたのか論及する足掛かりとする。ユルゲン・ハーバーマスが『公共性の構造転換』で述べたところの、「家族」は、「自由意志にもとづき、自由な各々人によって創成され、強制なしに維持されているようにみえる」ものであり、「それは二人の男女の持続的な愛の共同体にもとづいているようにみえる」と指摘されていた⁵。

このような前提からも考えられるように、家という住居空間は、人々にとっての外側の世界、社会という「公共圏」に対する、内側の世界、すなわち親密圏と位置づけられていた。ここでは、愛の共同体である家族が共有している空間である家庭を「親密圏」と呼び、ある一定の時代まで、我々はこうした家族や家庭の特権的な位置づけを自然なものとして受容してきたのである。この内と外、家と社会のような二項対立的な領域について、公共圏/親密圏という言葉で議論がなされるようになったのは、1960年代ごろからであると考えられるが、家族や家庭といったものに特別な意味を見出そうとする傾向は特に日本において顕著であり、小津安二郎や成瀬巳喜男、渋谷実といった著名な監督たちによるホームドラマが台頭していたように、戦後日本においても家族、家庭が特別なものであるという物語は当然のように共有されてきた。現実世界では、家庭が「親密圏」として機能しており、そこで共生している家族は親密であることが当然のあるべき姿であると考えられてきたが、これはフィクション世界にも浸透しており、それゆえに、日本映画におけるホームドラマにおいても親密である家族の姿、あるいは家族関係の揺らぎが物語として成立していたのである。

フィクション世界で「親密圏」としての家庭が描かれる典型的な例として、ここでは小津安二郎の戦後作品を挙げたい。小津安二郎の映画の中で必ず現れる食卓空間は、常に家族や友人たちが食事を共にする、つまり「共食」を行う場所として機能すると同時に、物語の主題となり得る娘の結婚や夫婦関係の変化にまつわる話題が提示される空間でもある。ここで日常である限り「共食」空間は、「親密圏」として立ち現れており、そこでは共通の思い出話や歌が共有されることによって、特定の文脈を共有する共同体のための空間という意味で、特権的な空間として成立していた。そしてこの空間は「親密圏」というだけでなく、日常とその中に立ち現れる非日常的な出来事を示唆する機能も果たしていた。『晩春』⁶や『麦秋』⁷、『秋刀魚の味』⁸のような娘の結婚が主題となる作品において、この主題は同窓生や同僚との飲み会の席で父親が共有してきた話題であり、父親が帰宅してから家の食卓で娘に共有する話題であった。この娘の結婚という主題が外部の食卓から内部の食卓へと持ち込まれるこの構図について蓮實重彦は、『麦秋』のケーキを例に「食べることの主題が、やがてやや唐突に結婚に踏み切ることになるだろう原節子と二本柳寛の関係を説話論的に予言している」⁹と述べている。また、『お茶漬の味』¹⁰や『早春』¹¹といった夫婦関係の変化を主題にした作品では、夫婦の共食が拒まれることが2人の関係の断絶の決定的な場面として描かれており、「共食」することがいかに日常的であるかということが逆説的に浮かび上がっている。この背景にあるのは家族の共食シーンが日常の象徴として受容され得るという前提であり、娘の結婚や夫婦喧嘩と

いう小津のプロットの中では「非日常」と分類され得るシーンを「食卓」の中に登場させることによって「日常」の中に存在する「非日常」を逆説的に浮かび上がらせることに成功していたのだと考えられる。戦後小津映画は類似したプロットを用いて、繰り返し家族を描いてきたが、この反復されるプロットと家族像によって、ある種の家族の日常というイメージはより強固に観客に植え付けられてきた。

しかしながら、家族は親密な間柄であり、家庭は「親密圏」であるというこのある種神話的な物語は、1960年代後半から70年代にかけて失効していく。本稿は、従来の「親密圏」としての意味を失った後、日本映画において食卓という空間、そして家族はどのように変容していったのか、1980年代のホームドラマとして代表的な森田芳光監督の作品を例に論及していく。

本稿では、家族が親密圏にいることを「日常」とし、「食卓」や家の中の特定の空間を親密圏であるという状態が解体された象徴として、森田芳光の『家族ゲーム』、そして『キッチン』を取り上げていきたい。『家族ゲーム』での食卓という空間は、横一列に座る構図や、登場人物たちの視線交差のない共食シーンなどによって、恣意的な作り物を連想させる。そしてそこでの家族は、血縁関係はあるものの、既に親密性を保っておらず、互いに文脈を共有していない。それは、食卓での会話と呼ぶことすらできない一方向的な話題の提示や視線交差が一切排除されていること、そして各々共通しない独自の食べ方が映し出されることによって表されている。さらに『キッチン』では、大きな冷蔵庫や豪華なクローゼットなど、どこか非日常的で奇妙な同居生活が描かれる。ここでは女性の状況から親密な家族が誰にでも与えられているという前提を覆していると同時に、彼女の居候先にいる元父親でありながら現在は母親、そして女性として生きている人物の姿によって、父親/母親という従来の性別役割分担に根差した概念も意味を持たないことが提示されている。物語の終盤は2人が真の家族になるために作り物めいた家を出て行くことになる。ここでは、『家族ゲーム』を引き継ぎ、親子関係、そして夫婦関係が従来の家族形態とどのように差別化して描かれてきたのかに着目しながら分析していく。

1. 親密圏としての「食卓」の崩壊と家族の再考

『家族ゲーム』(1983)は1981年に発表された本間洋平の第5回すばる文学賞受賞の同名小説¹²を元に森田芳光監督によって松田優作主演で公開された映画作品である。物語の主軸となる次男の受験をきっかけに家族が内包していた問題が次々と露呈していくのが本作品の構成である。ここで本作品の背景にある社会問題としての「家族の崩壊」について確認しておく必要がある。四方壽雄は、「家族が崩壊する

根本的要因は、家族の生活している社会が危機状況にあること¹³だとしており、家族崩壊の兆候として、家族構成員の中に犯罪者が出た例や犯罪につながり得る文化が流入するといった直接的な影響だけでなく、家族における「帰属意識、仲間意識、連帯意識」が希薄になることや「家族構成員間に疎外感、無目的感が増し」てしまうこと、そして「家族構成員間に相互不信の念が生じて夫婦・親子間の葛藤対立が激化」することなどを挙げた¹⁴。このように、事件性を帯びた極端な例でなくとも、家族としての結びつきが希薄になり、不信感が募っていくことは家族の崩壊へと繋がることを示唆している。こうした家族間で、これまで信じられてきたものが希薄化した中、家族としてどのようにあるのかを問いかけた作品として挙げられるのが『家族ゲーム』である。

『家族ゲーム』の主となる沼田家は、子供の成績以外のことには無関心な沼田孝助（伊丹十三）、専業主婦の千賀子（由紀さおり）、地元でトップの高校に通うが、最近は無勉強の気力を失っている長男慎一（辻田順一）、兄と異なり勉強が苦手な次男茂之（宮川一朗太）の四人家族であり、茂之の高校受験のために家庭教師として吉本勝（松田優作）がやって来るところから物語は始まる。当初、暴力的な吉本の教育に反発を示していた茂之と母千賀子であったが、茂之の成績が上がるにつれ、両親は長男と同じ西武高校に行かせようと躍起になり始める。茂之は無事に両親が望む西武高校に合格するが、吉本を交えた合格祝いの席で、吉本を皮切りに家族それぞれが暴れ出し、食卓は崩壊する。吉本がいなくなった後、沼田家に残ったのは、やる気を失っている慎一と茂之、そして相変わらず家族のことが分からない千賀子と不在の孝助である。

「家族」という現実世界に依拠した必要不可欠とされる他者と「ゲーム」という単語が組み合わせられるこの歪なタイトルからも予期されるように、本作品は「家族」が本来の機能を失っている姿、前述の「家族の崩壊」の予兆を描き出している。そして、小津映画における家族が共食シーンとそこでの所作による相似ショットの反復によって家族の親密性と日常を積み重ねてきたのに対し、本作品の家族、すなわち沼田家は、食卓シーンとそこで露わになる相互的関心のなきの反復によって、家族の虚構性や危機的状況を積み重ねていく。そしてそれを可視化するための存在が外部から来た家庭教師の吉本である。ケイコ・マクドナルドは、本作品における吉本の存在について、「彼は自身のゲームをして仕事をこなす、町の外部から来たよそ者である。彼は沼田家を不成功な息子を持つという社会的・物質的な災いから救い出した」¹⁵としたうえで、「この映画の最後のシークエンスは古典的な西洋の物語に共通する構文的機能を皮肉にも肯定している。主人公は社会集団に受け容れられながらも、その社会を去る」¹⁶と、吉本という外部からの他者が果たした物語的役割を

分析すると同時に、従来の日本的家族像を脱した本作品に必要な不可欠な彼が、従来の西洋的ヒーロー像を投影した存在であることを指摘した。

冒頭の『家族ゲーム』というタイトル表示の直前、食卓に登場人物1人ひとりがやって来る構図になっている。まずは豆を白米の上のせて食べる茂之、その次に魚を手掴みで食べる慎一、目玉焼きの黄身だけをすする孝助、そして漬物を食べる千賀子という順で登場し、各々1人で食事をとっている。本作品において食卓は既に必ずしも家族全員が揃って食事をする空間ではなくなっていることが分かる。また家族四人で食事をする際にも常に父親か母親のどちらかが一方的に話題を提示しており、子供たちの内面にまで踏み込もうとしない。ここで既に、家族の親密性を示唆する特権的な空間としての食卓の意義は失効しているということが明らかになっている。物語の筋をなぞれば、この後松田優作演じる吉本という外部からの他者が入ってきたことにより、その無関心さは強調される。マクドナルドは、沼田家について、「図式化されたような厳格で窮屈な生活を無情で、ハイテク先取り主義の空気の中で送っている」と指摘し、冒頭シーンに着目し、食卓にある横長のテーブルについて「日本の伝統的な丸テーブルや四角いテーブルのような一体感や親密感は得られない」としたうえで、「特に父と次男のマナーの悪さから、それぞれがコミュニケーションを取っていないということが伝わってくる」のだと論究した¹⁷。

本作品における横一列に並ぶ食卓シーンは寧ろ不気味さを強調すると同時に、共食している者の所作を合わせて相似形を作り出していた小津安二郎とは対極の、それぞれが統一性のない動きをしているということを1フレームで納めることができる。さらに、テーブルに備え付けられている小さなテーブルに車輪がついて可動式になっており、各々がそのテーブルを横移動させてサラダ等を取っているシーンについてマクドナルドは、日本の工場のイメージと接続していると指摘しており、沼田家において食事という行為がいかに機械的に行われているかを強調した¹⁸。また、劇中で慎一が恋心を抱いている同級生の山下美栄子（佐藤真弓）の家で夕食をとるシーンが登場するが、家族3人と慎一の4人が綺麗にちやぶ台を囲っており、沼田家とは対照的な家族像が示唆されていた。先に述べたように、ここでの沼田家の問題は、単純に家族関係が良好ではないということや視覚的に不自然であるというものではなく、食卓空間によって暗示される相互的な無関心さである。沼田家において食卓は、会話や共食行為そのものによって家族が共通の文脈を確かめ合う空間ではなくなっている。食卓にいた孝助に千賀子が「ゆっくり大きな声で話せる場所」と言ってわざわざ車の中に移動して会話することからも、食卓が家族の会話の空間ではなくなっていたことが読み取れる。

さらに成績が向上し、西武高校の合格ラインに届きそうであるにもかかわらず西

武高校を受験することを頑なに拒否する茂之について食卓で話す孝助と千賀子のシーンでは、孝助が毎朝目玉焼きの卵の黄身を吸って食べていたこと、そしてその食べ方を好んでいたことに千賀子が気づいていなかったことが判明する。物語冒頭から孝助の黄身をすすするシーンはクロースアップで映し出されていることによって、このシーンでは孝助の行動に気が付かない千賀子の無関心さが浮き彫りになる。また、その後の会話では、茂之が西武高校を受けないことに不満を漏らし、その矛先を妻である千賀子に向けた孝助に対し、千賀子が「それならお父さん言ってくださいよ。」と言うと、「お前ねえ、あんまり俺が深入りすると、バット殺人が起こるんだよ。そんなこと分かってるから、お前や家庭教師に代理させるんじゃないか。」と答えている。この台詞の背景にあるのは、恐らく 1980 年に起きた予備校生が両親を金属バットで殺害した実際の事件であると考えられる。前述の佐々木の指摘にもあるように、1970 年から 80 年代にかけては、家庭内暴力や殺人事件が大きく取り上げられており、家族が崩壊する恐れは一般家庭にも浸透していたものだと考えられる。孝助のこの台詞は、家族の崩壊を危惧する心を持ち合わせている一方で、その実既に、沼田家が家族としての機能を失いつつあることに気が付いていない滑稽さを際立たせている。

孝助の朝食のシーンにおける夫婦間の会話によって決定的に可視化された無関心さは、クライマックスでさらに決定的なものになり、度重なる食卓シーンの中でも、茂之の西武高校合格祝いの席での食卓の破壊は、本作品を象徴する場面である。このシーンにおいて夫婦と子供たちがそれぞれに口論を始める中、吉本が暴れ出すにもかかわらず、途中まではまるで気がついていないかのように口論をしながら食事を続ける四人、殊に孝助と千賀子は、これまでの食卓シーン以上に家族に対して無関心な人間として強調されている。最後には吉本が家族全員を張り倒し、食卓の上に乗っているものを皿ごと床に落としていく。床に散らばった皿や食材を無言で片づけていく際、沼田家の四人は初めて同じものを目の当たりにしていることから、徹頭徹尾互に関心を示さず、何も共有していなかった家族が初めて共有したのが「食卓の崩壊」であり、その後片付けであることが示唆される。これを家族の回復の契機と捉えるか否かはラストシーンの解釈を含んだ議論を要するが、少なくとも本作品において家族であるから親密であるという等式はすでに成立しておらず、食卓空間も親密圏としての意味を担いきれなくなっていることが明らかになっている。

ここまで論じてきた『家族ゲーム』と、これより焦点を当てていく『キッチン』は、共に横一列に座った状態で家族が食卓に着くという点では共通しており、観客に不気味で落ち着かない印象を与える。ここでの食卓は、一貫して親密圏であることを前提としていた小津安二郎の戦後映画作品と一線を画した空間になっている。

これは、登場人物たちを横一列に収めるという森田の特徴的なカメラワークの演出上の都合というだけでなく、実際の社会背景においても、食卓の位置づけが変化していることが影響していると考えられる。

食卓と家族の日常について論究した表真美は「食卓はテレビや映画に描かれる家族の象徴的な小道具として利用されてきた」¹⁹と指摘しており、その一方で1970年ごろから個食・孤食が進んだ現実世界とテレビドラマやテレビアニメにおける家族の食卓との乖離について着目した。表は、80年代になるとNHKの特集や小・中・高の家庭科の教科書等で、この孤食・個食化が進む現象について取り上げられ、警鐘をならすようになったことを明らかにし²⁰、「母親の就労と、孤食、個食などが結びつけて論じられる傾向」にあったことについて述べた²¹。この背景にあるのは、それ以前から構築されてきた、「食卓」と「家族団らん」とを結びつけ、これを「日常」とする価値観である²²。表は、この「家族団らん」の空間としての「食卓」に対する価値観がときに「強迫観念」と称されるほど根付いていたことを指摘したうえで²³、この家族団らんを前提とした家族像の不確かさを明らかにしている。ここで表が言及してきたように、家族団らんは「食卓」に課せられたある種の特権性であると同時に、現実世界から見た際に「日常」でなくなっていたとしても、「食卓」そのものは、フィクションにおける「日常」空間として作用していたことからホームドラマの舞台空間としても特殊な空間であったことは確かである。したがって、この「空間」において、非日常的な演出を用いて家族の崩壊を描く『家族ゲーム』には、長年日本社会において理想化されてきた家族像を「食卓」に仮託することの限界を提示しているという意義を見出すことができる。

2. 家族からの解放と新たな家族の構築

前述の『家族ゲーム』と比較すれば家族間の連帯が希薄になっていないものの、『キッチン』もまた、家族の連帯や相互理解を妄信することなく、家族を一他者として登場人物たちが認識していることを描いている。そして本作品における食卓は、『家族ゲーム』のそれと異なり直接的に破壊されることはないが、従来イメージ形成されてきた家族の日常の象徴とは異なる形で表象されている。

本作品は、1988年に出版された吉本ばななの同名短編小説²⁴が1989年に森田芳光によって映画化されたものである。唯一の肉親であった祖母が他界し、身寄りがなくなった主人公の大学生桜井みかけ（川原垂矢子）が祖母の行きつけの花屋でアルバイトをしていた田辺雄一（松田ケイジ）に居候を持ちかけられるところからこの物語は始める。雄一の母親は既に他界しており、父親と2人暮らしをしていたが、

その父親は、現在は雄一の母親であり、「えり子」という一人の女性として生きている。こうして雄一とえり子（橋爪功）、そしてみかげの3人での生活が始まり、徐々に2人とも打ち解けたみかげは、やがて料理教室の友人の家に住むことになり、家を出て行く。突然、雄一とえり子の2人暮らしに戻った家では、寂しさや退屈さから逃れるためにえり子が自ら精神を病んだと言って入院していた。えり子の見舞いで久しぶりに再会したみかげと雄一は、互いを明確に意識するようになり、雄一の誕生日パーティを彼の家で、2人で過ごすことになる。このパーティの途中で、えり子が病院の先生だった麦原（四谷シモン）を連れて退院してきた。えり子は、麦原と恋人としてこの家で生活すると宣言し、雄一とみかげは家を出て2人で暮らすことになる。

小説では、みかげが家を出て行った後、えり子がストーカーに殺害され、そのことを雄一が電話で知らせたことを契機に再会するため、主題として死別や孤独が強調されているが、森田芳光による映画版ではえり子が殺害されることなく雄一と再会し、結果として家族の要素がより強く押し出されている。そして、本作品における雄一とえり子の親子関係は『家族ゲーム』の沼田家と比較すると良好であり、それは第三者であるみかげという外部からの他者がやって来ても変わることなく、寧ろみかげを受容していくようにも映し出されていた。しかしながら、既存の家族像にあるような絶対的な信頼や文脈の共有については、既に誰も求めていないことが本作品では明らかになる。寧ろ、この求めないことが家族である状態を維持させているのだと逆説的に証明しているとも考えられる。

みかげとえり子がリビングで2人きりになった際に、雄一の仕事の詳細を尋ねないというみかげの姿勢に対してえり子は次のように述べる。

「それは知恵かもしれないわ。人は相手のことや気持ちを知ろうとするけれど、それは傲慢なのかもしれない。だって私がどうして女や母になったのかを分かるためには、私の肉体、性格、家庭環境、その他何万というキーワードが共通していなきゃ本当には分からないと思うの。ただ自分と同じっていうか、感性の似ている人には一応説明して分かってもらえている気がするだけだと思うわ。その分かってもらえているような気が、とても優しく、温かく感じるのだけど。」

このえり子の畳みかけるような長台詞は映画オリジナルのものであり、本作品においてこれまで家族という空間において無条件に求められてきた理解の難しさを明らかにしている。えり子がえり子として、父親から母親になったことに対して息子

である雄一も当然受け容れている。そしてみかげもまた雄一とその母親であるえり子との生活に順応しているように見えていた。しかしながら、それは「理解」とはまた異なるのだというのがこの台詞によって示されている。恐らくこの台詞は単にえり子に対して適応されるものではなく、他者を理解するという事自体の複雑さを提示し、家族というだけで、それが可能なものとして位置づけてしまうことの危険性を示唆していると考えられる。前述の四方が言及していたように、「連帯意識」の希薄化や「相互不信」といったものが「家族の崩壊」の兆候足り得ると同時に、家族に対する過度な期待を取り払っている本作品においてはこの危険性を事前に取り払おうとしていると言える。

本作品のクライマックスで、雄一とみかげが雄一の家を出て、2人で暮らすことが暗示される場面では、2人の自立がポジティブなものとして位置づけられることがえり子の台詞や演技を通して描かれている。これは、娘の結婚とそれに伴う親子の離別を描いてきた小津映画とはまるで対をなすものであった。『晩春』や『麦秋』、『秋刀魚の味』等の小津作品において、最終的に娘の結婚は親子の離別を招く喪失感や虚無感を誘発するものであり、子供たちがそれぞれ家庭を持った後の親子関係が描かれた『東京物語』において「実の子供たちに無下に扱われる親たち」という構図が示唆された。そしてそこでの親子関係の変化は、これまで「食卓」を共に囲っていた親子の共食シーンにおいて変化が見られたり、共食シーンがなくなったりという形で主に「食卓」という舞台空間において象徴的に現れていた。一方『キッチン』では、「食卓」という空間において物語上の重大な変化が立ち現れるということについては共通しているが、『家族ゲーム』同様、森田は、食卓を親密圏としての特権的な日常を象徴する空間として表象しない。所せままと飲食物が詰まった冷蔵庫に目を丸くしたみかげに「大きな冷蔵庫にたくさん詰め込んでない僕も母親も不安になっちゃうから」と告げる雄一の言葉からは、モデルハウスのように広々とした家とその中に浮かび上がる大きな冷蔵庫の異質さを物語っている。この冷蔵庫は作品冒頭に登場するみかげの殺風景な部屋の中に浮かび上がる、わずかな飲み物しか入っていない殺風景な冷蔵庫とも対応している。そしてそれぞれの家や冷蔵庫の中身は正反対でありながらどこか不安を掻き立てるディテールであり、観客に日常としての安心感をもたらすまいとしているのが分かる。

本作品でみかげが雄一の家に住居するようになって皆で揃って食事をするシーンは、えり子の友人チカちゃんが来訪し、4人でミックスジュースを作った場面のみである。それ以外は、みかげが料理教室の友人と酒を呑み交わしたり、料理を作ったりする場面や元恋人と喫茶店でお茶をしたりといったシーンがほとんどであり、雄一やえり子に食事を提供するシーンは登場しても、みかげと雄一、そしてえり子

が日常的に揃って食卓を囲んでいる描写はほぼ登場しない。そして、みかげと雄一が共食しようとするのは常に2人が中心であったが、みかげが居候するようになってからは2人が特別な関係になることを阻止するかのようになり、何かしらの障害物が登場していた。双方ともに受け身な性格の2人は、この障害物を拒むことなく、現状維持の関係性を続けていたが、クライマックスの食卓シーンで初めて異変が見られる。

雄一の誕生日にみかげが食事を作って踊り始めるとカメラは2人の動きを追うように外側をぐるぐると回る。しかし次の瞬間、引きのショットの中に突然えり子とえり子の施設の先生であった男が入る。2人きりの閉ざされた世界に突然映し出された2人の大人の登場は、この演出によって唐突で不気味な印象を観客に与えるが、みかげと雄一にとっても不意をつかれた、ポジティブな登場とは言い難いものであった。若者2人きりのままごとのような初々しい風景に水を差すように、突然外部からの他者として大人たちが現れるのである。ここで、親は初めて「親密圏」外の人間として子供に線引きされるのだが、みかげと雄一が正式に家族として新たな親密圏の構築を図る上では自然なこととして描写されている。「自分たちを邪魔な目で見てくれてよかった」と安心するえり子の言葉は、2人が「ままごと」ではない親密圏を確立したことを暗示する。最終的に若い2人が作り物めいた家を出て行くこともまた、幻想ではない親密圏を構築していくことを暗示している。ここでのみかげと雄一、えり子と先生との2組の間に引かれた線引きは本来自然なものであることを、「邪魔に感じるということは自分のある世界を守らねばという保護の精神が極めて円滑に働いているということです」という先生の台詞によって強調している。

また、本作品における「キッチン」(台所)空間は、料理をほとんどしない雄一とえり子に対し、料理を得意とし、料理教室のアシスタントまで務めるみかげにとっての個人的な空間になっており、食卓という空間以上にみかげが生き生きとする空間として位置づけられている。これは単に台所には女性がいるものという性別役割分担以上の意味づけ、つまり、家族の中でのプライベートな空間が必要とされていることを示唆していると捉えられる。

このように、森田芳光は作り物めいた食卓のシークエンスによって、従来の家族像および家族の日常としてイメージされるものの外側を描いていた。『家族ゲーム』では「食卓」で共食しているながらも何も共有していない家族が、『キッチン』では、そもそも親密圏を自分たちで作っていくためのプロセスが映し出されていく。そこでは家族がはじめから親密である状態が日常であるというこれまでの映画における前提条件も、親密圏は家庭の中にこそあるという物語も、もはや失効しているとい

うことが描かれている。その後は、現実世界で明らかになっていく社会的問題に比例するように、家族であるため親密であるのが当然だという物語を共有できなくなっていき、その潮流は映画の世界にも浸透していく。2000年代以降、血縁関係としての家族の揺らぎを実際の社会問題を取り入れた是枝裕和や、「家族」の不確かさや得体の知れなさを描き出す黒沢清といった監督の活躍により、「家族」≠「親密」は当然のものとして、人々に共有されるようになった。しかしながら、その後は、「親密圏」としての家庭だけではなく、この「親密圏」そのものの存在が脅かされるようになる。「大きな物語」が失効したポストモダン²⁵の中で、果たして親密圏という領域そのものが成立しうるのかという根本的な問題に直面する。

おわりに

現代の公共圏/親密圏の問題、殊に親密圏の負担の重さについて言及した三上剛は、

親密な関係性を半ば仮構的な場と見なし、家族、友人や恋人との関係に一種の「醒めた」潔さを求める人間たちは、“親密圏”という言い方に違和感を持ちはしないだろうか。戸惑う人間は多いはずである。仮に、親密な関係を保持しているとしても、現代人の場合には、それは「圏」というよりは、自分を起点とした、数本の線分の集合にすぎぬことが多いかもしれない²⁶

と論究しており、これが「圏」というほど領域的なものではなく個と個の線分としか認識されない可能性について言及している。さらに例えば「家族」であっても、「親密圏」として度々前提とされている「愛」を追求することは果たしてどこまで可能なのかという問題が生じることになる。三上は「家族の内部空間は、なまじ親密と感じられているからこそ逆に、いつも親密な他者の“なま”の感情表出に晒されており、ダイレクトで遠慮のないコミュニケーションは、しばしば息苦しくまた危険なものとなる」²⁷と指摘し、「親密圏（恋愛関係、夫婦、親しい友人、そして家族を含めた）は、決して愛のシンボリックな空間であるだけではなく、ディアボリックなものや背中合わせであることの再認識が必要」だとしている²⁸。ここでのディアボリックとは、愛による連帯や結びつきを示すシンボリックに対して、ある種の争いや暴力といった分離を示している。つまり、ここで提示される課題は、「個」としてある傾向が強固になっていく中、これまで「親密圏」と呼ばれる間柄であっても「愛」の単なる肯定的な連帯としての側面だけに依拠して結びつくことは困難であるということである。この「愛」としての「親密圏」の物語が困難になっていく

中で、少なくともフィクションにおいては、即座に新たな「親密圏」の在り方を提示するのではなく、「親密圏」そのものが果たして構築可能なのかという問いかけへと進んでいく。

こうした視点をふまえ、改めて『家族ゲーム』と『キッチン』に関する議論を振り返りたい。両作品において森田芳光は、親密圏としての家族の特権的空間とされてきた食卓空間を脱構築し、家族そのものも絶対的な愛の共同体としての親密圏の空間から解き放っている。舞台となっている食卓空間の構図やカメラワーク、演出によって観客にシュールな印象を与えるが、そこで主題として提示される家族関係の希薄化や家族との別れが当然のこととして描かれていることも 80 年代だからこそだと考えられる。ここで読み取ることができるのは、家族というものに対する既存のイメージや、家族間で互いに当然のように抱いてきた幻想を取り払った「家族」というものを表象しているということである。これは当時の社会的背景からも向き合わざるを得なかった問題であると同時に、近年の日本映画における家族表象はここからさらに変容してきていると言える。

この後、日本映画における家族は、“であるもの”というある種先天的な状態から、“なるもの”という後天的な状態へと移行していき、戸籍や血縁関係によって、“家族である”と保証されるものではなく、登場人物たちが意志、つまりある種の主体性を持って“家族になる”物語が増えていく。また同時に単純な戸籍上の家族というだけで理解可能な存在になるわけではないという家族の他者性を利用して、家という空間や家族のホラー映画として成立させた『クリーピー 偽りの隣人』²⁹や『散歩する侵略者』³⁰などで知られる黒沢清の例もある。

実際に起きた事件を基に『誰も知らない』³¹を撮り、『そして父になる』³²や『海街 diary』³³、『万引き家族』³⁴等を撮ってきた是枝裕和は、前述の“家族になる”ことを描くようになった監督の代表例である。しかしながら、このように血縁や時間を超えた家族の在り方を模索する中で、「食卓」は、親密圏としての舞台空間へと回帰しつつあることが昨今の傾向である。そこでは、家族と食卓のこれまでの結びつきやイメージ形成を基に食卓空間の中で親密性を示唆することによって、観客に“家族になる”過程を受容させることができるのである。『海街 diary』では小津安二郎を意識したかのようなロー・ポジションから姉妹の食卓シーンが描き出され、そこにすずというこれまで一緒に暮らしてこなかった義理の妹が組み込まれることによって、姉妹と打ち解けていく姿が描かれた。また、『万引き家族』における結びつきは、単なる愛とは異なる「親密圏」の在り方として三上が提示する「第三者には明かしたくない秘密が共有される場」³⁵に類するものであった。ここでの「秘密」の共有空間としての「親密圏」は、社会的弱者と呼ばれる存在やメインカルチャーに所属する

ことのできない存在にとつての空間であり、生きていくために「万引き」という法に反した行為によって結びつく疑似家族の空間はまさにこれに該当するのではない。そして、この一般的な家族とは異なる親密圏を提示するとき、疑似家族として1人ひとりの役割が食卓空間において顕著になっていたことから、家族と食卓の結びつきは再び強固なものになっていると考えられる。

また、つい最近の作品においてもやはり疑似家族を描こうとする際の食卓の特権化は見られる傾向にあり、ヤクザの疑似家族的結びつきを描いた藤井道人監督の『ヤクザと家族 The Family』(2021)³⁶の食事シーンはその最たる例であった。主人公の青年時代には地元の不良仲間との行きつけの店で共食行為が登場し、そこに偶然居合わせた組長にその後救われ、共食空間に呼び出されたことで主人公は組入りを果たす。主人公が刑期を終えた後、出所祝いとして広い座敷に僅かな人数、質素な弁当を引きで映す食卓空間によって組の衰退が立ち現れ、その対をなすように小さな家で朝食をとる主人公と恋人、そしてその娘のクローズアップを多用して映し出される食卓空間は、昔ながらの理想化された家族像の象徴であるかのようである。

これらのことから、現実的な社会的背景を反映させたことによって、日本映画における家族は「親密圏」の象徴であるという前提を覆し、1度は食卓空間の特権性も手放すことになったものの、血縁や戸籍、共に暮らした時間を超えた家族の在り方を追求した結果、そこでの食卓の在り方が逆行しているのではないかと考えられる。このとき既に食卓は、ある特定の文脈を共有する者同士によって、飲食物と同時に話題や時間、感情を共有するための特権的空間としての象徴的役割を再び担わされていることになる。そしてこれは、単に食卓の位置づけが回帰してしまうというだけでなく、家族としての条件もまた、以前のような強い帰属意識や相互理解へと逆行していく可能性もまた示唆しているのである。

本稿は森田芳光の映画作品における戦後日本映画からの家族表象の変化について、食卓を中心に据えて論考してきた。今後は、新たな家族のかたちを提示する近年の日本映画を題材に、「食卓」がどのように象徴的機能を取り戻していったのか再検討する一方で、この象徴としての食卓に依存することなく、映画が新たな家族をどのように提示していく可能性があるのか再考していきたい。

1 佐々木嬉代三「家庭崩壊の社会的背景」『家庭の崩壊』、ミネルヴァ書房、1999年、39頁。

2 同上、39頁。

3 監督森田芳光『家族ゲーム』、ATG、1983年、106分(DVD、2019年)。

4 監督森田芳光『キッチン』、松竹、1989年、106分(DVD、2002年)。

5 ユルゲン・ハーバーマス『公共性の構造転換』、細谷貞雄訳、未来社、1973年、

67 頁。

- 6 監督小津安二郎『晩春』、松竹、1949年、108分（DVD、2007年）。
- 7 監督小津安二郎『麦秋』、松竹、1951年、124分（DVD、2007年）。
- 8 監督小津安二郎『秋刀魚の味』、松竹、1962年、113分（DVD、2013年）。
- 9 蓮實重彦『監督小津安二郎[増補決定版]』、筑摩書房、2016年、68頁。
- 10 監督小津安二郎『お茶漬の味』、松竹、1952年、115分（DVD、2007年）。
- 11 監督小津安二郎『早春』、松竹、1956年、144分（DVD、2007年）。
- 12 本間洋平『家族ゲーム』、集英社、1984年。
- 13 四方壽雄『家族の崩壊』、ミネルヴァ書房、1999年、15頁。
- 14 同上、14頁。
- 15 McDonald, Keiko I. *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*, University of Hawai'i Press, 2006, p.143.
- 16 *Ibid.*, p.146.
- 17 *Ibid.*, p.139.
- 18 *Ibid.*, p.140.
- 19 表真美『食卓と家族—家族団らんの歴史の変遷』、世界思想社、2010年、14頁。
- 20 同上、124-125頁。
- 21 同上、125頁。
- 22 同上、143頁。
- 23 同上、125頁。
- 24 吉本ばなな『キッチン』、幻冬舎、2013年。
- 25 ここでいう「大きな物語」とは、「自由」や「革命」、「人間の解放」そして「歴史」といったそれまで普遍的価値を認められてきた物語であり、リオタールは、1960年代後半から70年代前半にかけてこの普遍的価値が失墜したことに言及している（ジャン＝フランソワ・リオタール『ポストモダンの条件』、小林康夫訳、水声社、1986年、222 - 223頁。）。
- 26 三上剛史「公共圏と親密圏のディアボリズム」『モダニティの変容と公共圏』、田中紀行、吉田純編、京都大学学術出版会、2014年、41頁。
- 27 同上、46-47頁。
- 28 同上、47頁。
- 29 監督黒沢清『クリーピー偽りの隣人』、松竹、2016年、130分（DVD、2016年）。
- 30 監督黒沢清『散歩する侵略者』、松竹、2017年、129分（DVD、2018年）。
- 31 監督是枝裕和『誰も知らない』、シネカノン、2004年、141分（DVD、2005年）。
- 32 監督是枝裕和『そして父になる』、ギャガ、2013年、120分（DVD、2014年）。
- 33 監督是枝裕和『海街diary』、東宝・ギャガ、2015年、126分（DVD、2015年）。
- 34 監督是枝裕和『万引き家族』、ギャガ、2018年、120分（DVD、2019年）。
- 35 三上、前掲文献、115頁。
- 36 監督藤井道人『ヤクザと家族 The Family』、スターサンズ、2021年、136分。

**The Collapse and Transition of the Family as an
Intimate Sphere:
The Dining Table in Yoshimitsu Morita's *Family Game*
(1983) and *Kitchen* (1989)**

Yui HAYAKAWA

This paper discusses the collapse and transition of the family as an intimate sphere from the perspective of the dining table. The family has had a sort of privileged position as an intimate sphere, and the family dining space has been a symbolic space of this intimate sphere. However, this mythical narrative expired after the 1960s. This paper discusses how the dining table and the family were transformed in Japanese film after losing their traditional meaning as an intimate sphere, analyzing Yoshimitsu Morita's works in the 1980s.

First, this paper focuses on how the dining table is depicted and how the family is re-considered when the dining table as an intimate sphere collapses. In *Family Game*, the recurring dining table scene emphasizes the mutual indifference between family members, in contrast to the existing value of family gatherings. This mutual indifference between family members suggests the collapse of the existing view of the family rather than the mere collapse of the narrative family (the Numata family). Another section analyzes how the family, once disintegrated in this way, transitions from *Kitchen*. The film depicts how each character is liberated from the existing family structure and builds a new family of their own. The dining table functions as a space that shows the process of reconstructing the family, and is not depicted as a privileged space from the beginning.

Therefore, in the home dramas of the 1980s, the existing view of the family as an intimate sphere collapsed, and at the same time, the privileged nature of the dining table was also lost. In recent years, however, as family relationships have become more tenuous, the dining table has tended to take on a more privileged role in demonstrating spiritual ties, and the relationship between the two can be said to be complex.