

日本映画における 家族の肖像

田中 英司 *Written by Eiji Tanaka*

映画評論家

無声映画の時代から今日まで、日本映画は多種多様な家族を描いてきました。

家族映画というジャンル定義は耳なれたものではありませんが、日本映画には家族をテーマにした映画の系譜があることは疑いようがありません。

家族映画といわれてすぐにイメージが湧くのは松竹という会社の作品です。松竹映画には、ずばり『家族』（70）という映画もありますし、国民的映画シリーズの『男はつらいよ』（69～95）も家族映画の系譜だといえるでしょう。

松竹映画の伝統である人情と人生の悲哀というテイストこそが家族映画と呼ぶにふさわしく、そのテイストを築き上げた2人の有名な松竹映画の監督を挙げることができます。その2人とは、小津安二郎監督と山田洋次監督です。面白いことに小津がそのキャリアの最晩年となった昭和30年代後半（1960～64）からバトンを受け取るように山田洋次が頭角を現し、同時にこの時期を境にテレビという新しいメディアが映画を脅かしはじめるのです。

小津安二郎の晩年のほとんどの作品は家族映画でした。その作品をあらためて見ると、昭和40、50年代（1965～84）に多くのテレビ局で放映していた「ホームドラマ」の雰囲気似ています。家庭内の些細な問題を大事件であるかのように取り上げ、和解や改善、離別といった結論に導くテレビのホームドラマは、どこか小津の亜流、イミテーションのようなテイストを漂わしています。

しかし両者が決定的に違うのは、小津はホームドラマを作りながら、家族というものを信じていない作家だったということです（小津は生涯を独身で通しました）。小津の代表作である『東京物語』（53）をよく見ると、家族の善意が無意識の悪意となってしまふ様、つまり親孝行が親の命を縮める結果となり、親子双方がその事実気づかぬまま「ありがとう」と頭を下げ合っているという恐ろしい映画であることに気づくはずはです。

小津は、家族や家庭というものが持つ宿命的な「儂さ」に敏感な映画作家でした。家族や家庭は崩壊する運命にあり、崩壊することによって家族の構成員それぞれがはじめて自我というものに目覚めるものだ、と小津の映画はささやきつづけているのです。

娘が嫁ぐ、親が地方へ引越す、子供が自立することで、家族の調和は一瞬の幻のように崩れ去るのだというメッセージが、その作品からは痛いほど感得できます。

小津が『東京物語』を発表してから5年後の1958年。家族の儂さを決定づけるショッキングな映画が登場しました。寒村の家族が食料の節約のために母親を山に捨てて行く、「姥捨て山」の伝承に材を採った『楢山節考』（58）という作品です。この映画が語るのは、家族と経済の重要度において、ときには経済が優先されるという衝撃的な方法論です。これが名作として人口に膾炙したことは、戦後の日本人の家族観に不気味な傷痕を残しました。家族の絆とは、

かくも儂いものである、といった観念を監督の木下恵介は芸術にしまったのです。

家族は儂いものであるということは、経験上、誰もが疑う余地のない事実でしょう。家族とは変化し、やがて崩壊する。その寂寥感にドラマのポイントを置くことはいささか凡庸であるともいえます。事実、才能ある映画人はしだいに家族というモチーフから距離を置くようになり、廃れてゆきました。

東宝にいた黒澤明監督が重んじたのは、家族の絆よりも人間としての倫理でした。『天国と地獄』(63)という作品において黒澤は、家族救出の感情(エモーショナル)よりも人としての正道とは何か?を主人公の三船敏郎に問いかけます。『母情』(50)、『母を求める子等』(56)、『母の旅路』(58)といった「母」の映画」を得意としていた清水宏監督は、1959年に『母のおもかげ』という作品を最後に映画界を去りました。

映画はテレビとの差別化を強いられ、よりショッキングなテーマを追うようになり、テレビは茶の間との親和性を深めるようにホームドラマの可能性を模索してゆきました。興味深いことですが、『楳節考』が上映された1958年とは、日本でのテレビ放送が開始された年でもありました。

家族とは儂く崩壊する一瞬の楽園であり、元のまま維持しつづけることは不可能であるといった諦念が映画界に漂いはじめた頃、その空気を払拭すべく果敢に挑んだ映画が現れ

ました。それこそが後にギネスブックに載るほどの長寿シリーズとなった、山田洋次の『男はつらいよ』(69)だったのです。

ご存知のように『男はつらいよ』の主人公である車寅次郎(渥美清)は、葛飾柴又に団子屋を営む伯父夫婦という家族を持っています。この団子屋に自分の実の妹であるさくらの家庭も加わって複雑な家族設定がなされています。寅次郎は旅先で慕情が湧くと柴又に帰り、ひとしきり家族に甘えて、またフラッと旅に出ることを繰り返します。つまり、車寅次郎にとっての家族とは、ひとつの永久機関になっているのです。寅次郎という異物の存在によって家族は常に新鮮さを保ち、普遍性を保持します。永遠に変わることのない家族という理想郷がこのシリーズのメタテーマであり、車寅次郎は家族や家庭という理想郷を普遍的に、湯治場のように、健康器具のように活用しているのです。

家族があまりにも脆く儂いものであることを熟知してしまったがために、家族とは何か?という問いかけが綺麗に成立しなくなった日本映画において、『男はつらいよ』は、機能としての家族というアンチテーゼを採用し、広く大衆に支持されたのだといえるのかも知れません。『男はつらいよ』とともに、1970年代に大衆が熱狂した家族映画のシリーズがあります。横溝正史、市川崑監督、石坂浩二の黄金トリオによる「金田一耕助」シリーズがそれです。このシリーズは、横溝正史の膨大な作品群の

なかから「家族」を巡る物語ばかりが取り上げられた、広義の家族映画シリーズです。

大ヒットを記録した『犬神家の一族』(76)から『悪魔の手毬唄』(77)、『獄門島』(77)、『女王蜂』(78)、『病院坂の首縊りの家』(79)まで、このシリーズで一貫して描かれているのは、「血縁」の問題です。各話に登場する悲劇的な登場人物たちは家族の証しである血縁のストレスに苦しめられています。誰が誰の血を引いているのかいつも事件のカギとなり、その血が付帯する権利、制約、影響力、禁忌などが、因縁というグロテスクな煮こごりを作っています。その結果、血縁という因縁を断ち切るため、つまり「家族Ⅱ血」の重圧から解放されることを願いながら、犯人は犯行を繰り返すという図式です。

「金田一耕助」シリーズは、家族というものの「負の側面」を徹底的に描くことでテレビのホームドラマに冷水を浴びせ、映画とテレビとの差別化を見事に成功させました。と同時に、日本人が懷中で温めていた理想的な家族像といった幻想に、決定的な疑問符を投げかけたともいえるでしょう。

1980年代に入ると、家族とは人間が営むべき自然な形態ではなく、遊戯なのだと言する映画が登場しました。当時の大衆、批評家たちから圧倒的に支持された森田芳光監督の『家族ゲーム』(83)という作品がそれです。『家族ゲーム』はそのタイトルの通り、血縁、肉親といった自明のルールを無効化し、家庭

とはプレイヤーによって利用される遊技場ののだという思想を多くの人々に知らしめました。同時期に発生した息子が父親を金属バットで撲殺するという事件に戸惑った日本人は、家族の絆とは何か? という問いかけに対する答えを見つけており、そのひとつの答えとして「家族とはゲームである」という開き直りにも近いユーモアを無理なく受け入れたのだとも考えられます。

『家族ゲーム』以降の日本の家族映画は細分化されました。数多の家族映画、または親族映画が製作されましたが、大衆が熱狂的に共鳴した家族映画を見つけることは困難です。石井聰互監督の『逆噴射家族』(84)、諏訪敦彦監督の『M/O T H E R』(99)、竹中直人監督の『連弾』(01)、石井克人監督の『茶の味』(04)、是枝裕和監督の『歩いてても歩いてても』(08)といった個人的な家族映画はありますが、それらはユニークな個人の居場所、興味深い事件の発生現場として、家族を材料にしているのだと考えていいでしょう。

映画において、楽園ともいえる家族のイメージは昭和30年代の後半(1960~64)に凍結したと仮定します。祖父と祖母がほほえみ、両親が一生懸命に働き、息子と娘が遊び疲れて夜の9時には床につく、といったありきたりな家族の姿こそが、単純だが本当は美しいものだったのではないか、という反省的

なつぶやきに対して、大衆が領いた現象こそが山崎貴監督の『ALWAYS 三丁目の夕日』(05)という映画の大ヒットだったのかも知れません。

つまり日本映画は、家族というものを様々に検証した結果、ノスタルジーという衣装をまとうて原点復帰しつつあるのだといえるでしょう。

日本映画における家族の肖像はいくつもの変遷を遂げました。日本映画は素材としての家族をより映画的に、テレビとは違うものとして扱い、大衆に提示することに追われてきたのかも知れません。「ありがたみ」や「思いやり」や「確執」などが発生する、物語の宝庫ともいえる家庭をあつさりとしてテレビに奪われてしまった日本映画は、特殊であったり、グロテスクであったり、エキセントリックであったりする家族を描くことで、家族というものの在り方を再発見しようとしてきたようにも思えます。

50年間にわたる家族を巡る試行錯誤の末に、日本映画が再発見したものは原点に戻るといふ発想だった、という推論はいささかロマンティックにも響きますが、2005年に公開された『ALWAYS 三丁目の夕日』が大ヒットを記録したという事実、まさに原点復帰という言葉がよく似合う現象でした。

皮肉にも『ALWAYS 三丁目の夕日』は、『樺山節考』が公開され、テレビ放送が開始さ

れた昭和33年(1958年)を物語の舞台としています。この年は、日本の家族映画そのものが家族という普遍的なテーマから旅立ち、様々な表現の可能性を追求しはじめた年だと考えることもできます。山あり谷ありの、けっして楽ではない旅を繰り返してきた日本の家族映画は、ここへきてチルチルミチルの「青い鳥」ではありませんが、極めてシンプルな家族の様子こそが、最も映画として感動的で、大衆が求めていたものだ、ということに気がついたのだとはいえないでしょうか。

しかし昭和33年は遙か昔のお話です。そこに理想的な家族の姿があつたとしても、その時代を描くことは、ノスタルジックな夢物語となり、その時代の価値観をそのまま現代にトレースすれば、絵物語となってしまう。ここから、日本映画はどのような家族を描き得るのか?

いま、日本映画は、家族を巡る新たな旅立ちをはじめたのかも知れません。

CEL

田中英司(たなか えいじ)

映画評論家。1967年神奈川県生まれ。「キネマ旬報」「文藝」などで映画評論を執筆。著書は「現代・日本・映画」「現代・アメリカ・映画」(共に河出書房新社)など。