

# 映像作品にみる家族像の変遷が意味するもの

—理想と現実の狭間で模索される、新しい共同体の可能性—

板垣凜

# 目次

はじめに

1. 日本社会における家族の変容
  1. 1 家族とは何か：定義と範囲
  1. 2 近代家族の成立
  1. 3 家族機能論
  1. 4 個人化・多様化する人々の繋がり
2. 戦後日本の伝統的家族の揺らぎと再構築
  2. 1 小津安二郎作品
    2. 1. 1 小津安二郎作品に見る近代家族の型と揺らぎ
    2. 1. 2 時代・社会的背景との関連
  2. 2 山田洋次作品
    2. 2. 1 山田洋次作品に見る昭和的家族像の継承と再構築
    2. 2. 2 時代・社会的背景との関連
3. 現代映像作品にみる疑似家族の登場
  3. 1 是枝裕和・坂元裕二作品
    3. 1. 1 是枝裕和作品に見る血縁を超えた家族の肯定
    3. 1. 2 坂元裕二脚本作品に見る関係性の再構築
  3. 2 親子の揺らぎと「母性」：時代・社会的背景との関連
  3. 3 疑似家族における“家族らしさ”の構成要素
  3. 4 「一つ屋根の下」を考える：友人関係と家族の境界
4. 現代社会における制度的課題と家族再定義の試み
  4. 1 なぜ、いま家族の再定義が求められるのか
  4. 2 日本における制度的限界
  4. 3 血縁を超えた家族的実践例
    4. 3. 1 日本における実践
    4. 3. 2 海外における実践
5. 映像作品にみる家族像の変遷が意味するもの
  5. 1. 映像作品にみる家族像の変遷のまとめ
  5. 2 家族の個人化がもたらすもの
  5. 3 これからの「家族」とは何か

おわりに

引用・参考文献

## はじめに

本論文は、映像作品に描かれる家族像の変遷をたどることで、家族という概念が社会の変化とどのように結びつき、揺れ動いてきたのかを明らかにし、血縁を超えた新しい共同体の可能性を模索することを目的とする。

「家族」というテーマに関心を持つようになったきっかけは、中学生の頃は是枝裕和監督の映画『そして父になる』(2013)を鑑賞した経験にある。「家族とは血か時間か」という当時の筆者にとって衝撃的であったその問いに強く惹きつけられ、この頃から大学では映画を学ぶと同時に、家族というテーマについて深く考察したいと考えるようになった。

また、筆者はこれまで、映画と社会の関係、とりわけ映画が人々の価値観や想像力に影響を与える可能性について関心を持っていた。大学3年次における自由研究では、ディズニー映画におけるポリティカル・コレクトネスについて調査を行い、そこから映像作品は社会的規範の変化に伴って構造が変容しうることも学ぶことができた。この経験から、特定のテーマにおける映像表現の変遷をたどることは、その背景にある社会構造や人々の価値の変化を浮き彫りできるのではないかと考え、本論文においても、家族を考える上で映画を軸とした分析方法を採ることとした。

本論文では、戦後から現代に至る日本の映像作品における家族像の変化を捉えるため、戦後の小津安二郎監督、昭和期の山田洋次監督、現代の是枝裕和監督、そして脚本家・坂元裕二の四者を分析の軸として設定する。対象をこの四者に限定したのは、分析対象が拡散することを避けつつ、時代ごとの家族像の変化を連続的に捉えるためである。まずは枝裕和作品を選んだのは、筆者にとって家族という問いを考える原点であり、現代的な家族の問題を最も鋭く描いていると考えたからである。坂元裕二については、テレビドラマという形式でありながら、血縁や婚姻に依らない親密な関係性を継続的に描いており、現代的な家族像を考える上で重要な視点を提供していると判断した。一方、小津安二郎は、日本における「伝統的な家族像」のイメージを強く形成してきた存在であり、その作品を参照することで、戦後日本における家族観の出発点を確認できると考えた。さらに山田洋次については、これまで作品に触れる機会がなかったが、『男はつらいよ』に象徴されるような庶民家族を描き続けたことから、小津からは枝へと至る家族像の変化をつなぐ橋渡しの存在として位置づけられるのではないかという仮説のもとで取り上げる。

構成は以下の通りである。第1章では、家族という概念について、言葉の定義や法制度、先行研究を整理する。第2章では、小津安二郎と山田洋次の作品を取り上げ、それぞれの時代背景と家族像の関係を分析する。第3章では、是枝裕和および坂元裕二の作品を中心に、現代における疑似家族や親密圏の描かれ方をより詳細に検討する。第4章では、現代日本における家族制度の限界と、制度外で実践されている家族的共同体の事例を取り上げる。最後に第5章では、これまでの分析を踏まえ、「これからの家族」とは何かという問いに向き合い、新しい家族の可能性について考察する。

## 1. 日本社会における家族の変容

本章では、戦後の家族改革から現代にかけて、日本の家族がどのように変容してきたのかを振り返る。近代家族の成立やその特徴を確認し、核家族化や個人化が進むなかで、人々の繋がりが多様化していく過程を整理する。

### 1. 1 家族とは何か：定義と範囲

日常生活で「家族」という語を聞くと、人は何を思い浮かべるだろうか。多くの人は親やきょうだい、我が子といった血縁関係にある人々を思い浮かべることが多いだろう。一方で、恋人や親しい友人、さらにはペットのような存在を「家族同然」という語で連想する人もいるかもしれない。このように、「家族」という語には、血縁や婚姻関係にとどまらず、「かけがえのない存在」「安心できる居場所」といった情緒的なイメージが含まれていると考えられる。

では、人々が持つイメージとは別に、言葉としての家族はどのように定義されているのかを確認する。まず国語辞典によれば、「家族」とは「夫婦の配偶関係や親子・兄弟などの血縁関係によって結ばれた親族関係を基礎にして成立する小集団。社会構成の基礎単位」と定義されている（広辞苑，2018）。そして、英和辞典によると「family」は「①家族，家庭，一家<通常夫婦とその子供を指す>；（同居人・使用人，時にペットを含む）家中の者。②親族，一族；家系，家柄，身内。③（一家の）子供（たち）。④（同種の人・物の）集団，一群；（共通の信念を持つ）団体，同士」と言った広い意味を持っていることがわかった。森岡清美と望月崇（1997）は、日本でも親子、夫婦などからなる生活集団を表す言葉として（family の訳語として）「家族」という言葉が定着していったのは、明治時代半ば以降であると指摘している。日本の「家族」は血縁や婚姻の範囲に定められているのに対し、「family」はペットを含めたり、共通の信念を持つ同士といった、日本ではいわゆる「家族同然」と表されるような範囲まで広く包括していることが注目できる。

家族社会学において、家族とは「夫婦・親子・きょうだいなど少数の近親者を主要な成員とし、成員相互の深い感情的関わり合いで結ばれた、幸福（well-being）追求の集団である」と定義されている（森岡・望月，1997：4）。

続いて、家族の範囲はどのように定められているのかを確認する。日本の民法第725条において、親族の範囲は「六親等内の血族、配偶者、三親等内の姻族」と定められている<sup>1</sup>。一方、戸籍法では、家族という語自体は明示的に定義されていないものの、第六条において「戸籍は、市町村の区域内に本籍を定める一の夫婦及びこれと氏を同じくする子ごとに、これを編製する」と規定されている。

したがって、戸籍制度上の「家族」は、法的には原則として同一の戸籍に記載された者を単位として扱われていると解釈できる<sup>2</sup>。

「家族とは何か」という問いは、専門的家族研究においても「究極の課題」であり、長年の

<sup>1</sup> デジタル庁，「民法（明治29年法律第89号）第725条」，<https://laws.e-gov.go.jp/result>（2025年11月13日最終閲覧）

<sup>2</sup> デジタル庁，「戸籍法（昭和22年法律第224号）第6条」，[https://laws.e-gov.go.jp/law/322AC000000224#Mp-Ch\\_3-At\\_24-Pr\\_2](https://laws.e-gov.go.jp/law/322AC000000224#Mp-Ch_3-At_24-Pr_2)（2025年11月13日最終閲覧）

試行錯誤の果て、「家族」の普遍的定義は不可能であると結論した人類学者も多い（落合，2022）。

## 1. 2 近代家族の成立

近代家族とは、明治期の「家制度」に象徴される家父長的な共同体から離脱し、夫婦間の愛情や親子間のケアを中核に据えることで、私的な情緒空間としての機能を特化させた核家族モデルである（ブリタニカ国際大百科事典，2016）。家制度とは、「①家族を社会の基礎とする制度。②家を代表する戸主が他の家族を支配し、長男のみがその家の財産を相続するとした、かつての日本の制度」のことである（広辞苑，2018）。

近代社会における家族を理解するために、まず核家族という概念から確認したい。核家族とは、親と未婚の子どもの形を指し、これには夫婦のみの家族やひとり親世帯も含まれる。落合（2019）が述べるように、核家族（uclear family）の核とは、つまり原子核の核で、これ以上分割できないものという意味である。夫婦とその子から構成される核家族は、この意味での最小の家族単位であり、欧米では小家族（small family）、直接家族（immediate family）、生物学的家族（biological family）、基本家族（elementary family）などと呼ばれていた（落合・望月，1994）。1949年にアメリカの人類学者マードックがこれを「核家族」と呼びなおし、それが単独で存在する場合だけでなく、複婚家族や拡大家族の構成要素としての社会にも普遍的に存在すると主張した。さらに彼は、核家族が性・経済・生殖・教育という4つの基本機能を担うと仮定したが、のちにこの核家族普遍説と4機能説は批判の対象となった。マードックの4機能説をはじめとした家族の機能説については次節で詳しく述べる。

こうした核家族概念を前提に、近代家族の特徴を体系的に示したのが落合（2019）である。落合は近代家族の特徴を次のようにまとめている。

- ①家内領域と公共領域との分離
- ②家族構成員相互の強い情緒的關係
- ③子ども中心主義
- ④男は公共領域・女は家内領域という性別分業
- ⑤家族の集団性の強化
- ⑥社交の衰退とプライバシーの成立
- ⑦非親族の排除
- ⑧核家族

（落合，2019：99）

近代家族においては、形態や役割だけでなく、「感情」も規範化されたことが重要であると山田（2014）は指摘する。母性愛言説に典型的にみられるように、親であれば子に対して「自然と」愛情が湧くはずであるという前提が広まり、また恋愛結婚した夫婦は一生愛情を維持できるはずだと考えられるようになった。つまり、家族であれば愛情が存在し、愛情さえあれば家族はうまくいくという観念が社会的規範として形成されたのである（山田，1994）。

夫婦の性別役割分業が近代家族にとって大きな意味を持ったのも、この感情の規範化と結びついている。山田（2014）によれば、男性が外で生活費を稼ぐことは妻への愛情であり、女性が家事・育児を担うことが夫への愛情であるというイデオロギーが広く浸透した社会では、夫婦間のコミュニケーションが十分でなくても、お互いの役割を果たしている限りは家族に愛情があると信じるのが可能であった。そして女性＝情緒的存在＝母性愛を持つ存在という神話は、「家族に対して『自然に』愛情を感じるはず」だとされる女性なら、「家族の世話を自発的に引き受けるはず」だという推論を導き出し、女性に「負担とみなされない（評価されない）責任」を押し付けてきたのである（山田，1994）。

子どものケアや扶養に象徴される「弱者へのケア」についても同様であり、見返りを求めず子どもを育て、教育費などを負担することが、親が子に示す愛情の確認行為として理解された（山田，2014）。しかし、このような感情・結合規範が緩むと、ケアを担う根拠が自明ではなくなる。家族であれば献身的にケアをするはずだという前提が失われたとき、「なぜ子どものケアをしなければならないのか」「誰がどの範囲まで担うべきなのか」という根拠をあらためて作り直さなければならなくなる（山田，2014）。このような、女性であれば庭内で家事や育児を行うのが自然であるという神話や、家族であれば子どもに尽くすはずだという考えについては、のちの第3章で取り上げる映像作品とともに再度検討していきたい。

### 1. 3 家族機能論

ここでは、近代社会において家族がどのような社会的機能を担うと考えられてきたのかを確認する。家族の機能に着目した代表的な理論として、マードックと社会学者タルコット・パーソンズによる議論が挙げられる。核家族の機能について、マードックは、①性的機能、②生殖機能、③経済機能、④教育機能の4機能を提示した。（マードック，1986=1949）。しかし、近代産業化の進展に伴い、これらの機能は家族以外の社会の多領域へと分化していく。パーソンズはこうした分業化を背景に、核家族が担う機能は①子どもの社会化と、②成人のパーソナリティの安定化という二つに特化していくと論じた。パーソンズ（1970=1955）は、家族は子どもが自分の情動的資源のすべてを「投資」し、「よりかかる」ことのできる社会集団であるべきであり、成人にとっての情緒的支えの場でもあると主張する。ただし、家族による依存が永久化してはならず、適切な時期に子どもを社会へ送り出す機能もまた家族の役割であると強調する（パーソンズ，1970=1955，34-39）。

現代社会では、マードックが示した4機能の多くが、教育機関や福祉制度など家族以外の組織によって代替されつつある。したがって、パーソンズが示した「子どもの社会化」と「成人のパーソナリティの安定化」という2機能が、家族の機能として残存しているように見えるが、これらの機能もまた、必ずしも核家族の内部に限定されず、友人関係や地域コミュニティなど、非血縁的なつながりによって部分的に担われうることに注目したい。

のちの第3章と第5章では、このような前提のもと、いわゆる疑似家族や新しい共同体が、従来の家族機能をどのように実践しうるのか、あるいは既存の枠組みでは捉えきれない新たな側面が見出せるのかについて詳しく検討する。

#### 1. 4 個人化・多様化する人々の繋がり

家族変動を理解するキーワードとして、近年「個人化」が注目されている。未婚化、単身世帯の増加などが主な変化として挙げられるが、厚生労働省の統計によれば、未婚割合はどの年齢階級においても上昇し続けており、近いうちに50歳時の未婚率が男性3割、女性2割にまで及ぶことが予想できる<sup>3</sup>。また、結婚意思を持たない若者が増加傾向にあることも指摘されている<sup>4</sup>。また、「世帯人員数別世帯構成と1世帯当たりの人員の推移」によれば、単身世帯の割合は増加してきており、世帯総数の4割に達し、ひとり親世帯も増えている一方で、1世帯当たりの人員は減少している。夫婦と子どもからなる世帯は、世帯数、世帯総数に占める割合どちらも減少傾向にあることがわかる<sup>5</sup>。

森岡・望月(1997)は、個人化を「家族の集団生活の内外に家族員個々の活動領域が形成され、そこでの活動が家族役割の遂行に必要な程度を超えて拡大し、個人の自己実現が求められる傾向をさす」と定義する(森岡・望月, 1997:4)。家族の「個人化」とは「多様化」と並び、日本の学界でも家族の変化の方向を表す標語として定着してきた(落合, 2019)。落合(2019)は個人化に関して、人生の多くの期間にわたり子どもや配偶者を持たないライフコースの一般化を挙げ、家族に属するということが人々の人生にとって自明でも必然でもない社会が到来したのだと述べる(落合, 2019)。

また、落合(2019)は、経済的にも生活面でも一人で生きていける状況が整っていても、人は安定した情緒的経験を求めて、あえて誰かと一緒に生活を共にする選択をする可能性を指摘する。そのため、個人化は必ずしも一人暮らしの増加を意味するのではなく、むしろ「個人が社会の基礎単位となる」ことと「誰かと共に生きること」は同時に成立しうる(落合, 2019)。

山田昌弘(2004)は、家族の本質的個人化として「家族であること」を選択する自由が増えたことは、すなわち「家族であること」を解消する自由が個人に委ねられることを意味することに注目している。血縁、法的関係があろうとなかろうと、ペットであろうと、「家族範囲は主観的に決まる」ものであり、「自分が家族であると選択した範囲が家族である」という意識が普及することが、家族の個人化につながると山田は指摘する(山田, 2004)。この、家族の範囲や定義は主観的に決まるという視点は、本論文において映像作品に描かれる家族像、さらに制度を超えた新たな共同体の可能性を読み解くための核的な基盤としたい。

また個人化は、近代家族の変容とも密接に関連する。落合(2022)が述べるように、近年欧米をはじめとする先進諸国では、離婚の増加、女性の自立、フェミニズムの正当性獲得、子どもの権利の拡張、定年制の見直しなど、従来「家族」によって正当化されていた差異や不平等を解体する動きが進んだ。実際1970年以降は民法改正も多くの国で相次ぎ、家族の制度的規範は大きく揺らいだ。この過程は、近代家族の特徴であった性別役割分業の崩壊とも重なる。女性の自立により、生活のために結婚したり、不幸な結婚をつづけたりする女性は少なくなり、夫婦関係における情緒的結合の重要性は今後高まるだろうと森岡・望月

<sup>3</sup> 厚生労働省, 2023, 「厚生労働白書 第1章 社会保障を取り巻く環境と人々の意識の変化」, 図表1-1-9, <https://www.mhlw.go.jp/wp/hakusyo/kousei/22/dl/1-01.pdf>

<sup>4</sup> 同上, 図表1-1-10

<sup>5</sup> 同上, 図表1-1-3, 1-1-4

(1997) は指摘する。

さらに、性と生殖の切断は、個人化と家族の多様化を加速させた。性は生殖と結びついた行為ではなくなり、ヘテロセクシュアリティ規範は弱まり、同性愛・両性愛の正当化が進む(落合, 2022)。結果として、同性「夫婦」、友人「家族」など、多様な家族形態が出現している(落合, 2022)。

個人化が進む一方で、人々は依然としてつながりを求め、多様な関係を創出している。このような多様なつながりは、家族を「選択する」実践が一般化していることを示し、従来の近代家族の枠組みだけでは捉えきれない新しい共同体のあり方を示唆するものであるといえる。

## 2. 戦後日本の伝統的家族の揺らぎと再構築

本章では、戦後日本の家族の崩壊から再構築の流れを、松竹大船撮影所という同じ拠点を共有し、一貫して「家族」をテーマに描き続けた小津安二郎と山田洋次の作品を取り上げて考察していく。

小熊英二(2002)の「二つの戦後」論(梁, 2016による紹介から引用)によれば、戦後日本社会には「第一の戦後」と「第二の戦後」という異なる段階が存在する。戦争によって大幅に落ち込んだ一人たり国民総生産が戦前水準を回復した1955年を起点とする「第一の戦後」では、「近代化」が達成される夢として語られた(梁, 2016)。この時期の家族像は、近代化を推し進めるために新たに作り上げられるべきものとして構想された側面が強かったが、小津安二郎の家族表象はそのような近代化の波によって揺らぎはじめた伝統的家族の姿を描いた。

これに対し、55年体制と高度経済成長を背景とする「第二の戦後」においては、「近代化」はすでに既存秩序として捉えられていた。梁(2016)は、山田洋次の作品はこうした時代的状况を反映し、戦後に形成された近代家族とは異なる意味合いで新たな「家族」という関係性を模索していると論じている。

### 2. 1 小津安二郎作品

本節では小津安二郎の『戸田家の兄妹』(1941)、『東京物語』(1953)、『秋刀魚の味』(1962)の3作品を軸として、その前後の作品も含めつつ戦前から戦後にかけて「家族」がどのように描かれていったかを広い視野で考察する。

#### 2. 1. 1 小津安二郎作品に見る近代家族の型と揺らぎ

今回取りあげる『戸田家の兄妹』(1941)、『東京物語』(1953)、『秋刀魚の味』(1962)はいずれも家族の崩壊や親子の別離といったテーマを扱っているが、小津や同時代の映画すべてが同様の傾向を持つわけではない。戦前から戦後の日本映画が家族をどのように表象していたかを理解するうえで、1920~1950年台に隆盛した「母もの」「父もの」また「小市民映

画」<sup>6</sup>と呼ばれるジャンルから、1950年代を転換期として登場した「ホームドラマ」への流れについて言及した、坂本佳鶴恵（1997）の家族イメージ研究を参考にしたい。坂本は戦前特に主流であった「母もの」の特徴について、「母は自分の人生を歩く、主体的な生身の人間ではなく、ひたすら子供との関係で生きる存在へと象徴かされる。そして、子供もそうした母に応えるべく、自分のために犠牲を払い献身した母への恩や罪悪感を、自己の出世を達成するための動機とする」（坂本、1997：170）と述べている。つまりこの構造は、近代化の流れが生まれつつあった当時の日本社会において、個人が村落共同体の中に安住することなく、自ら立身出世を目指すという新しい生き方への動機づけを行うこととなったと坂本（1997）は指摘する。

小津安二郎はまさに「母もの・父もの」、「小市民映画」から「ホームドラマ」への転換の中核に位置している。1950年代になって登場したホームドラマは、松竹映画の「蒲田調」と呼ばれる独特の庶民的な映画づくりの伝統と結び付けられて、松竹の伝統的なホームドラマと認識されていたため、松竹の代表的な監督であった小津らの作品は「ホームドラマ」という言葉で理解されてもいたと坂本（1997）は述べる。

続いて、軸とする3作品のあらすじと作品概要を簡単に確認し、その後作品に見られる伝統的な家族制度の解体や、作品同士のつながりに注目したい。

### 『戸田家の兄妹』（1941）

#### あらすじと概要

当主（藤野秀夫）が亡くなり、借財の整理に本宅などを処分することになった戸田家の家族。残された母（葛城文子）と三女の節子（高峰三枝子）の行き先が問題となるが、長男の進一郎（斎藤達雄）と長女の千鶴（吉川満子）は（戸田家の兄妹）それぞれの事情を理由に二人の面倒を消極的に押し付け合い、母と節子は各家庭で肩身の狭い思いをする。上海から帰国した次男の昌二郎（佐分利信）だけが兄妹たちの不人情を批判し、母と節子を引き取ることを決意する。

1937~39年の中国戦線から帰還した小津安二郎の久々の作品は<sup>7</sup>、父の死をきっかけに解体してゆく大家族を描き出した、スター総出の家族劇であった<sup>8</sup>。本作は小津安二郎が『東京物語』（1953）に先駆けて家族の崩壊を描いた作品であるといえる。

### 『東京物語』（1953）

#### あらすじと概要

周吉（笠智衆）、とみ（東山千栄子）の老夫婦は住み慣れた尾道から二十年ぶりに東京にやってきた。長男や長女とも会うも、彼らの東京での生活は忙しく、温かくは歓迎してもらえない。唯一、戦死した次男の妻である紀子（原節子）だけが温かく迎え、心を寄せて接す

---

<sup>6</sup> ここで小市民とは主にサラリーマンを意味し、小市民の日常生活を描いたジャンルを指す。

<sup>7</sup> 検閲当局に却下されて映画化されなかったものの戦後設定を書き換えて映画化された『お茶漬の味』という作品もある（坂本、1997）。本来は『お茶漬の味』が小津の帰還後第一昨日となるはずであった。

<sup>8</sup> 「作品データベース『戸田家の兄妹』」<https://www.shochiku.co.jp/cinema/database/02288/>（2025年12月2日最終閲覧）

る。子どもたちの都合で熱海旅行に送り出されるものの、老夫婦は落ち着かず、期待していた東京での滞在は満足のいくものではなかった。二人は予定より早く尾道へ帰るが、その後、とみの体調が急変し、まもなく亡くなる。葬儀のため子どもたちは急いで帰省して悲嘆にくれるが、やはり葬儀が済むと慌ただしく尾道を去らねばならなかった。

家族でも心の距離が遠くなる切なさ、血の繋がりを超えた純粋な真心を描き、本当の家族とは何かを問う小津安二郎の代表作といえる。小津は本作に関して、「親と子の成長を通じて、日本の家族制度がどう崩壊するかを描いてみたんだ。ぼくの映画の中ではメロドラマの傾向が一番強い作品です」と語る（田中，2001：136）。戦後か8年という短い年月しか経っていない東京を舞台に、まだ「高度経済成長」や「核家族」という表現がなされていない頃の作品である<sup>9</sup>。

### 『秋刀魚の味』（1962）

#### あらすじと概要

戦後の東京、未亡人の平山周平（笠智衆）は、同居する娘・路子（岩下志麻）の縁談をきっかけに、娘が自分の世話のために結婚を諦めていることに気づく。友人たちの助言や、自身が面倒を見ている旧師の孤独な老後を目の当たりにし、路子の将来のために結婚を後押しする決心をする。路子の嫁入り後、平山は息子夫婦と食卓を囲むが、家の中の空虚さを噛み締め、一人で酒を飲みながら静かに老いと孤独を受け入れていく。

本作は小津安二郎の遺作であり、小津映画の集大成といえる。男手一つで育てた娘を嫁に出す父の気持ち、嫁に行く当の娘の心情を細やかに描き出す<sup>10</sup>。

## 2. 1. 2 時代・社会的背景との関連

小津が多くの作品で舞台とした東京は日本の近代化、都市化の要になる空間であり、小津映画がそれぞれの時代の諸相を象徴して描いたものは、結果的に近代化、都市化を生きる日本人の表現という普遍性に到達したと田中眞澄（2001）は指摘する。そして、「それが近代日本の運命に通じている以上、そこに小津映画が広汎な共感を誘う源があり、単なる映画というにとどまらない文化としての意義も認められるであろう」と田中は評価する（田中，2001：284）。しかし、戦前から戦後の復興が始まる頃まで、小津は都市サラリーマン層の生活を描きながら小市民的哀愁に終始し、その背景にある社会矛盾に対する批判精神がないとも指摘されている（坂本，1997）。坂本（1997）によれば、当時小津調と呼ばれる独特なテンポと時代とのズレに対する批判がみなされたが、それと同時に戦前から戦後の『麦秋』（1951）頃までは作品の生活感覚、時代感覚の欠如やズレが批判点として指摘されているという。例えば、『晩春』（1949）や『麦秋』（1951）で描かれるのは、豊かな生活を送る家庭で、娘がなかなか嫁に行かないことに対して気を揉む親という構造であるが、それが生活苦を気にする必要のない極めて特殊な階層の映画であると認識され、そのような甘い人生観が一般人にはしっくりこないと批判されていたのである（坂本，1997：254）。

<sup>9</sup> 「国立映画アーカイブ『東京物語』」, <https://www.nfaj.go.jp/FC/yusyueiga/H19/program-A.html> (2025年12月3日最終閲覧)

<sup>10</sup> 「作品データベース『秋刀魚の味』」松竹株式会社 <https://www.shochiku.co.jp/cinema/database/03499/> (2025年12月2日最終閲覧)

しかし、『東京物語』(1953)、『早春』(1956)など、1950年代半ば以降の作品に対してはそうした観点からの批判はほとんど見られないと坂本(1997)は指摘する。

ここで、今回軸として取り上げた『戸田家の兄妹』(1941)と『東京物語』(1953)の興味深いつながりが見られる。両作品は親が成人した子どもたちに温かく歓迎されず疎外されるという意味で同様のテーマを扱ったと言えるが、それぞれに対する評価は異なっている。前者は富豪の未亡人という特殊な階層の人物設定や、必然性なく子供たちからたらい回しにされるという状況の不可解さに対する批判が見られたのに対し、後者は誰もが経験する平凡で普通の家族というホームドラマ的な批評の枠組みが見られたのである(坂本, 1997)。坂本はこの二つの作品に対して、『戸田家の兄妹では批判的に描かれた、自分の生活を親よりも優先させる結婚した子供の身勝手は、『東京物語』では、もはや、物語の中では責められることもなく、人生の皮肉として老夫婦に受け入れられている。結婚は、親が子供に捨てられる別離として描かれるようになった』と述べている(坂本, 1997: 264)。

小津作品、特に『東京物語』(1953)や『秋刀魚の味』(1962)は、家制度の解体と核家族化を描きながらも、1960年代のホームドラマ全盛期の家族像が過度的な特徴と関連を持つと考えられる。落合(2019)は、1960年代を家族団欒シーンが多くなったホームドラマの全盛期とし、家制度につきものの父の権威や嫁の服従などが、不快でない程度に薄められているのが特徴だと述べている。

さらに、1960年代は核家族化が進む一方で、拡大家族の実数は横ばい<sup>11</sup>であり、また、第二世代(子どもたち)やきょうだいが多かったという社会的特徴に注目すれば、親族ネットワークが強い時代であったことを落合(2019)は指摘する。1960年代よりは前の時代であるが、小津作品においても、描かれるのは核家族化しつつ複数のきょうだいを持つ家族形態であることが多かった。例えば『戸田家の兄妹』や『東京物語』において、老いた親の面倒を見ない子どもたちが複数存在し、親の世話を誰がするかというケアの押し付け合いが見られた<sup>12</sup>。『戸田家の兄妹』で批判的に描かれた子どもたちの身勝手さは、複数の兄妹(ここでは四人兄妹)がいることで、親の世話の責任が誰か一人に定まらず、分散してしまったのではないかと考えられる。『東京物語』では、子ども(四人兄妹)の利己性が「人生の皮肉」として受容されるのは、最終的にそばにいてくれる(看取ってくれる)誰かが親族ネットワークの中に存在することを前提としているのではないか。子どもたちがはるばる東京まで会いにきた両親を冷たくあしらうことができるのは、誰かしらが親のそばにいる、世話をする、優しくするという、親族ネットワークの機能が暗黙の前提として存在していたたではないかと考えられる。ここでは、両親が東京に向かう間、尾道には次女が留守番役としており、戦死した次男の嫁である紀子が優しくもてなす役目として存在する。つまり、子どもたちそれぞれが、自分は「スペア」という認識を持つ、家制度と決別しないままの核家族化の精神的な側面が示されているといえる(落合, 2019)。

小津の定番である娘の結婚を主題とした『秋日和』(1960)や『秋刀魚の味』(1962)に

<sup>11</sup> 誰かが親の元に残る前提で、他のきょうだいが核家族を作る形で広がったため。(家制度と決別しないままの核家族化)

<sup>12</sup> 「ケアの押し付け合い」と表現したが、結果的には上海から帰ってきた(不在であった)次男が母と三女を引き取る。この「押し付け合い」に次男は参加していない。

関して、かつて親子間の関係が永続的なものと考えられていた「母もの」の時代とは異なる、結婚が別離となる「ホームドラマ」の時代の、結婚をめぐる新たな物語に対応しているともいえると坂本は評価する（坂本，1997：264）。結婚による親子の別離は、新しい子ども家族の成立による親家族の集団の必然的な崩壊として描かれているようにみえると坂本（1997）は述べる。すなわち、このような家族像の変遷から、家族の捉え方の時代的变化を読み取ることができるといえる。

## 2. 2 山田洋次作品

### 2. 2. 1 山田洋次作品に見る昭和的家族像の継承と再構築

山田洋次の家族表象は、小津安二郎が描いた近代家族像を引き継ぎつつ、戦後日本の社会変動のなかで再解釈・再構築されてきた点に特徴があるといえる。山田は、小津と同じく松竹大船撮影所に所属しており、そこで培われた「庶民大衆にとって身近に起こる出来事からドラマを見出す」という松竹的リアリズムの直系に位置づけられる（切通理作，2004）。切通（2004）が指摘するように、松竹ではアクションや暴力を好まず、日常の些細な出来事から「真実」を発見して希望的に捉える「蒲田調」、「大船調」が確率しており、その伝統が、家族を通して社会的な問題を描くという山田作品の基盤を形成している。

本項では、山田洋次の代表的作品である映画『男はつらいよ』シリーズ（1969～）を中心に取り上げて、山田が描いた「家族」に注目していく。

#### 『男はつらいよ』（映画）シリーズ（1969～）

物語は、主人公車寅次郎が、約20年ぶりに故郷の葛飾柴又に戻ってきたところから始まる。以後、寅次郎の腹違いの妹さくら、そして叔父、叔母らが営むだんご屋を中心とした柴又と、寅次郎が訪れる日本各地を舞台に、そこで出会う"マドンナ"と恋愛模様を繰り広げながら、なにかと騒動を起こす人情喜劇として物語は展開していく<sup>13</sup>。

『男はつらいよ』は、山田洋次原作、渥美清主演で、1968年にテレビシリーズとして誕生した<sup>14</sup>。最終回、主人公の寅次郎がハブに噛まれて死んでしまうというエピソードに視聴者から抗議が殺到したのち、山田監督が自ら映画化を企画し、1969年8月27日に公開したことから、全50作品に及ぶ国民的大ヒットシリーズの歴史が始まった<sup>15</sup>。このシリーズは第一作ヒット後、旅ガラスの寅次郎が柴又に戻り、騒動を起こして恋をして、失恋をしてまた旅に出るというお決まりの展開がひたすら繰り返されるが、「一人の俳優が演じた最も長い映画シリーズ」としてギネス世界記録にも認定されており、長い間多くの日本人の心を掴み愛され続けた作品といえる。

寅次郎をめぐる柴又の人間関係で、叔父、叔母、腹違いの妹といった形の中には、父母の存在が欠落している。寅次郎が帰ってくる故郷柴又にいるくるまや（とらや）の人々は、昭

<sup>13</sup> 「松竹映画『男はつらいよ』公式サイト」松竹シネマクラシックス  
<https://www.cinemaclassics.jp/tora-san/>（2025年12月7日最終閲覧）

<sup>14</sup> テレビドラマの映像は現在第一話と最終話のものしか残っていない。

<sup>15</sup> 『『男はつらいよ（第1作）』』山田洋次 Official Site

<https://movies.shochiku.co.jp/yamadayoji/otokohatsuraiyo01/>（2025年12月7日最終閲覧）

和の典型的な核家族に見えて、実際はいわゆる完全な血縁家族ではないのである。しかし、『男はつらいよ』シリーズには、寅次郎が叔父や妹らとぶつかって、仲直りして、それでも柴又を去って、また戻ってくるように、むしろ一貫して切れることのない家族の絆を保ち続けている。否、正しくは「家族的な」と言うべきかもしれないが、なぜ、寅次郎の“家族”は非血縁的でありながら、これほど絶対的な絆があったのか。これには、山田が幼少期を「引揚者」として過ごし、困窮の中で両親の離婚によってますますバラバラになっていく家族を実感したことが少なからず関係しているという（切通，2004）。このことは、「山田にとって一家団欒の光景への憧れへと裏腹に、単に血が繋がっているだけで愛しあえるという自明性への強い疑問を育て」、『男はつらいよ』において、本当の血のつながりよりも、家族であろうという「積極的な意思を持った家族」を描こうとした姿勢に表れていると切通は指摘する（切通，2004：142）。山田洋次は梁（2016）が引用する『男はつらいよ大全 [下]』（2003）において、寅次郎の家族について次のように述べている。

くるまやの人々は、寅さんの親戚だけど、いわゆる家族の関係ではない。さくらだって腹違いの妹だし、あとおじさんとおばさんでしょう。タコ社長は全くの隣人。御前様はお寺の人だし源公も他人。割に縁が薄い人間同士が集まって仲良くやっへ行こうという、意思の力があって家族的なまとまりをもっている。それが寅の家族の特徴だと思う。本当の親子でもなければ、兄妹でも夫婦でもない、この寅さんチームが長続きした理由が実はそこにあるんじゃないか<sup>16</sup>（山田，2003）。

血縁的なつながりがあれば、家族員は積極的に“家族であろう”という能動的な意思は持ち合わせないだろう。血がつながっているからといって絆が切れないとは限らず、また家族として機能するとも限らないならば、むしろ「仲良くやっへ行こうという意思」の力こそが「家族」を形成するのである、ということを手田は伝えたかったのではないかと考えられる。柴又にいるさくらは腹違いの妹<sup>17</sup>であるが、第1作において20年ぶりに帰ってきた寅次郎を「お兄ちゃん」と親しみを込めて呼び、寅次郎がまた旅に出ようとする必死に追いかけて引き止める。父が死亡し、実母に捨てられた寅次郎にとってさくらは、血は半分とはいえ「お兄ちゃん」と呼んで自分を必要としてくれる存在であり、さくらにとっても寅次郎は唯一の「お兄ちゃん」である。柴又の叔父・叔母は実親ではないが、親同然に寅次郎の帰りを歓迎してくれる。それぞれが血縁の不完全さ、欠落を抱えており、その分互いを必要としているような共同体であるように見える。この、「家族であろう」「家族を“する”」という意志は、本論文における血縁を超えた新しい共同体を構想する上で注目したい、非常に重要な鍵である。のちの第3章以降ではこの「家族を“する”」という、奇妙にも聞こえる言葉について深く掘り下げていきたい。

---

<sup>16</sup> 入手困難な文献のため、梁（2016）の論文からの孫引きである。

<sup>17</sup> 寅次郎は、実父とその愛人の子であり、婚外子である。対してさくらは夫婦関係の父母の子である。

## 2. 2. 2 時代・社会的背景との関連

『男はつらいよ』シリーズが始まった1969年前後は、どのような時代であったのか簡単に確認したい。1969年という年、日本は高度経済成長期の真っ只中にあり、都市化と核家族化が急速に進行していた時代であった。戦後初期、小津が描いてきたのは、「家父長ではいられなくなってしまった家父長」を中心に、理想化された近代家族像へ応える形で模索する家族が描かれたと指摘されている(梁, 2016: 271)。これに対し、山田洋次が『男は辛いよ』シリーズで描いた家族像は、高度経済成長によって成立した戦後核家族そのものに対するアンチテーゼとして位置付けられる(梁, 2016)。血縁や同居に必ずしも依拠せず、人々が緩やかにつながり、「共にいようとする意思」によって支えう関係性を描いている点で、制度や血縁以外の共同体における価値を早い段階から映像化していたといえる。

## 3. 現代映像作品にみる疑似家族の登場

本章では、現代映像作品として是枝裕和監督作品と、坂元裕二脚本のドラマを挙げ、そこで描かれる多様な「家族」のあり方に注目する。

### 3. 1 是枝裕和・坂元裕二作品

#### 3. 1. 1 是枝裕和作品に見る血縁を超えた家族の肯定

本項では、まず是枝裕和作品の『そして父になる』(2013)、『万引き家族』(2018)にみられる、血縁を超えた家族の形、本論文でいう“家族をする”人たちの様子を詳しく見ていく。

##### 『そして父になる』(2013)

この作品は、6年間育てた息子が、実は病院内で取り違えられた他人の子であった事実が判明したあと、血か、時間かという究極の選択を迫られる二つの家族の物語である。監督の是枝は、「取り違えと言うモチーフを選んだのは、やはり自分が父親になったことが大きかった。五年間の娘の成長を目の当たりにするうち、自分と子どもを繋ぐものは『血』なのか、『時間』なのかをよく考えるようになりました」と自身の著書で語っている(是枝, 2016: 360)。また、是枝は「どっちを選ぶのかというのは入り口でしかない」と述べ、この物語が単なる“取り違え事件の選択”ではなく、「家族とは何か」、「父親とは何か」を観客に問うためのものであると強調する<sup>18</sup>。都会のエリートである野々宮家と、群馬の庶民的な齋木家という対照的な二つの家族が描かれるが、特に父親像の対比が印象的である。福山雅治演じる野々宮良多は、何かと不器用で自分とは似ていない息子に対して血のつながり以外の縁を感じられない父親であったが、事件が判明したとき「やっぱりそういうことか」という本音が出てしまう。自分に似ていないのは、血が繋がっていないからだったのだ、と納得したのである。対してリリーフランキー演じる齋木雄大は、子どもは時間なのだと強調し、どちら

---

<sup>18</sup> 「映画『そして父になる』是枝裕和監督インタビュー」2015年4月6日 OPENERS  
[https://openers.jp/lounge/lounge\\_movie/19337](https://openers.jp/lounge/lounge_movie/19337) (12月11日最終閲覧)

も子に対しても愛を持って平等に接する父親として描かれている。また、血のつながりにこだわって、「今後息子は実親にどんどん似ていく。そんななか血のつながっていない子供を今までどおり愛せるのか」と発言する良多に対して、斎木家の妻（真木よう子）は「似ているとか似てないとか、そんなことにこだわってるのは子供と繋がってるっていう実感のない男だけよ」と言い放つシーンもあった。

物語終盤、互いの家族は“実の子を育てる”という選択をするが、良多は、6年間共に過ごした慶多が自分を父親として深く想っていたことによりやく気づく。そして良多は、群馬で実の親と暮らす慶多のものへ向かい、今まで父親らしく向き合えていなかったことを心から謝り、「もうミッションなんか終わりだ<sup>19</sup>」と告げ、抱きしめる。しかし映画では、その後互いの家族がどちらの選択をしたのか（血か時間か）ははっきりと描かれていない。この結末に対してはネット上で意見が分かれ、その曖昧さに否定的意見も散見される<sup>20</sup>。とはいえ、この曖昧さこそが是枝の意図と関わっている点を見逃すことはできない。是枝は、「血」か「時間」か、という二者一択そのものを物語の主題にしていない。むしろ、どちらを選んだとしてもそこで“父になる”とは何か考えざるを得なくなる状況を描き、判断を委ねることで、見るものに「親になること」「家族とは何か」という問いの再考を促していると考えられる。

タイトルにもある「そして父になる」という言葉は、主人公・野々宮良多が、取り違え事件を通して今まで自分が父親の役割を果たしていなかったことを自覚し、血の繋がりに固執する父親像から脱して、結果どちらを選択したにせよ「父になろう」という意思を持って目の前の息子の「父になる」という両義的な意味だと捉えられる。

ただし、是枝は自身の著書において、昭和40年ごろに全国で多発した取り違え事件でほとんどの家族が「血」を選ばなかった<sup>21</sup>、子供を交換しなかった家族がいたことに注目している（是枝、2016）。そして、「現代の設定にしたこの映画のなかでも『血』に閉じない着地点を提示できるなら、いま描く意味があるのではないかと思った」と語っている（是枝、2016：360）。以上のことから、やはりこの作品は、血縁に支えられた親子の絆という絶対的にも見える関係性を揺さぶり、共に過ごした時間や日常の積み重ねによって形成される絆への肯定の意図が見られる。この視点は、のちの『万引き家族』（2018）や、同時期の坂元裕二作品にも見られ、血縁を超えた共同体の可能性を読み解く上で重要な鍵となっている。

### 『万引き家族』（2018）

死亡した親の年金を不正受給していた実際の詐欺事件が元になった本作品は、都心の古い平屋で、犯罪で繋がった疑似家族の絆が描かれる。日雇い労働者の柴田治（リリー・フランキー）とパート従業員の信代（安藤さくら）の夫婦、風俗で働く信代の妹亜紀（松岡茉優）、学校に通わず治と万引きを繰り返す息子の祥太、日頃から両親から虐待を受け、ある夜一人

<sup>19</sup> 「ミッション」とは、物語序盤で子供たちが互いの実親の元に泊まり、最終的な“交換”に慣れるための練習のことを指すが、終盤ではさらに、斎木家の二人を「パパ・ママ」と呼び、寂しくても連絡したり帰ってきたりしてはいけない無期限の「ミッション」を良多は慶多に約束させる。

<sup>20</sup> X（旧 Twitter）や映画レビューサイト（Filmmarks 等）にて見受けられる。

<sup>21</sup> 劇中にも、「取り違えて…そんな僕たちが生まれた頃の話ですよ」、「こういうケースは、最終的には100%ご両親は“交換”という選択肢を選びます」という台詞が見られる。

震えていたところを治らに保護された娘の“りん”ことじゅり、そして家主であり年金受給者である初枝（樹木希林）の六人は、治と信代のわずかな給料と初枝の年金に加え、子どもたちも加担した万引きで補いながら生計を立てていた。そして、この六人は血のつながりのない、いわゆる擬似家族であることが次第に明らかになってくる。

2018年のカンヌ国際映画祭の授賞式で、審査員長を務めたケイト・ブランシェットは、その年は「invisible people（見えない人々）」の存在に光を当てることが大きなテーマだったと語った<sup>22</sup>。この言葉を聞いた是枝は、自身のホームページで「invisible」という言葉を巡った思いを語っている。

日本は地域共同体が壊れ、企業共同体が壊れ、家族の共同体も三世代が一世代、単身者が増えてもろくなっている。この映画で描かれる家族のひとりひとりはこの3つの共同体「地域」「企業」「家族」からこぼれ落ち、もしくは排除され不可視の状態になっている人たちである<sup>23</sup>。

初枝は表向きでは独居老人ということになっているため、この共同体は社会の制度上では存在しないものとされている。同時に、年金不正受給<sup>24</sup>、万引き、誘拐などの、「見えてはいけない」犯罪を共有している点で、この共同体は制度的にも倫理的にも周縁化された存在といえる。しかし、この家族は単なる犯罪者の集団として描かれているのではない。元夫から暴力を受けていた信代、それを庇う過程で殺人を犯した治、夫や息子から見捨てられた初枝、家出をした亜紀、幼い頃車に放置されていた祥太、虐待を受けていたりん、それぞれ皆家族に「捨てられた」者同士であり、互いを「拾う」ことで形成された家族であった。

また本作は、「親になること」への問いを投げかけた作品ともいえる。是枝は『そして父になる』では、父親はいつ父親になるのかということを考えていたが、その後、子供を産んだから母親になれるというわけではないということに気がついたという<sup>18</sup>。そして、「子供を産んでも母親になれなくて苦しんでいる人もいれば、子供を産まなくても母親になろうとする人もいる」ことに注目し、「産まないけど母親になろうとする人」を描こうと思ったのだと語る<sup>18</sup>。この二種類の母親像の象徴として、産んでも親の役割を果たせていないりんの実の母親と、産んでないがりんの母親になろうと行動する信代の対比構造が描かれる。ここで、りん（じゅり）の両親が捜索願を出しているにも関わらず信代らの元に残ると決めた際の信代と初枝の会話を参照したい。

信代 「選ばれたのかあ私たち」

初枝 「親は選べないからね 普通は」

---

<sup>22</sup> 「是枝監督が『万引き家族』で描こうとした世界」2018年6月20日 HUFFPOST

[https://www.huffingtonpost.jp/entry/hirokaazu-koreeda-shoplifters\\_jp\\_5c5aad43e4b0cd19aa9459ed](https://www.huffingtonpost.jp/entry/hirokaazu-koreeda-shoplifters_jp_5c5aad43e4b0cd19aa9459ed)  
(12月11日最終閲覧)

<sup>23</sup> 「『invisible』という言葉を巡って—カンヌ国際映画祭に参加して考えたこと—」2018年6月5日 KORE-EDA.com <http://www.kore-eda.com/message/20180605.html> (12月11日最終閲覧)

<sup>24</sup> 物語後半、初枝が突然亡くなるが、治らは初枝を家の敷地内に埋めて死亡を隠蔽し、年金を不正で受給し始めた。家族の“秘密”が明るみになってしまうからだ。

信代 「でもさ、こうやって選んだ方が強いんじゃない？」

初枝 「何が」

信代 「何がって…絆よ…絆」

(映画『万引き家族』より)

この会話は、親子関係が血縁によって必ずしも保障されるものではなく、選び取られる関係として成立しうることを示唆している。しかし物語終盤、祥太の万引きが発覚したことをきっかけに、過去の犯罪が芋蔓式で露呈し、擬似家族は解体されてしまう。取り調べの場面で、りん（じゅり）が虐待する親の元に戻ったことを知った信代と、捜査員の会話を引用する。

捜査員 「子どもにはね、母親が必要なんですよ」

信代 「母親がそう思いたいだけでしょ。産んだらみんな母親になんの？」

捜査員 「でも産まなきゃなれないでしょ。あなたが産めなくて辛いのは分かるけどね。

羨ましかった？だから誘拐したの？」

信代 「うーん…そうねえ…。憎かったかもね、母親が」

捜査員 「子ども二人は、あなたのことなんて呼んでました？」

信代 「…」

捜査員 「ママ？お母さん？」

信代 「…なんだろうね…なんだろうね…」

(映画『万引き家族』より)

この会話によって、信代は自らの立場の不確かと、それでも確かに存在した家族の関係性をより強く感じさせられる。この場面は、「産むこと」と「親になること」を同一視する社会的通念への批判として捉えられる。劇中ではさらに、暴力を振るう実親と、抱きしめる信代との対比や、祥太に「父親」と呼ばれることを望みながらも最後には「おじさん」に戻る治の姿などを通して、関係の中で築き上げられる母性・父性が描かれる。本作の仮題が『声に出して呼んで』であったことも、「お父さん」「お母さん」と呼ばれる関係性そのものへの切な想いを示していると考えられる<sup>25</sup>。

しかし是枝は『そして父になる』『万引き家族』において、血縁を否定して、血縁のない家族の形成を推奨しているかといえば、決してそうではない。りんの実母は母親の役割を果たせていないように描かれるが、彼女の頬には夫からの暴力によると思われる傷があり、彼女も、「母親になれずに苦しんでいる」側だという可能性を感じさせられる。岡室美奈子は（2021）は、前述した取り調べの会話から浮かび上がる「子どもは誰が育てるのか」という問題は、きわめて今日的かつ深刻なものだとして指摘する（岡室、2021：123）。かつての家父長的大家族の解体と、核家族の進行によって家族が地域の共同体からも切り離された事実を踏まえれば、地域共同体的なかで子育てができた時代に比べ、家族を取り巻くコミュニテ

---

<sup>25</sup> 物語終盤、治と祥太が最後の別れを遂げるが、治の姿が見えなくなったところで祥太は声にならない声で初めて「父ちゃん」と呼びかける。劇中ではこのシーンは音・字幕がないが、海外版の字幕でそのことが確認できる。

ィを失った現在、「血縁の親だけが子育てを担うシステムは既に破綻をきたしているのではないか」と岡室は言及する（岡室，2021：123）。岡室が述べるように、ただでさえ生きにくい世の中で、経済的に、または他の理由でその責任を背負いきれずに悲鳴を上げる親は、見えていないだけで多く存在するだろうと考えられる。りんの実母は、その一人であったのかもしれない。

『そして父になる』『万引き家族』を読み解くと、是枝が目指しているのは、血縁そのものの否定でも、ましてや血縁を超えた家族の理想化でもないことがわかる。「万引き家族」は最終的に解体され、『そして父になる』においても、血か時間かという判断は明確に下されない。是枝は、血縁の外側にある関係性をも共同体として認めうる視座を提示すると同時に、血縁を唯一の基準としてしまう制度や社会に方に批判の目を向けているのである。是枝作品における家族とは、制度や血縁によって保障されるものではなく、意思を持って「親になる」「家族をする」行為によるものとして描かれているといえる。

### 3. 1. 2 坂元裕二脚本作品に見る関係性の再構築

本項では、坂元裕二脚本のドラマ作品『最高の離婚』（2013）および『大豆田とわ子と三人の元夫』を取りあげ、結婚や離婚を経た後も継続される関係性のあり方に注目する。

#### 『最高の離婚』（2013）

本作では、離婚後にも同居を続ける元夫婦の光夫・結夏（瑛太・尾野真千子）と、法的には婚姻関係が成立していないまま共に生活していた男女、諒・灯里（綾野剛・真木よう子）という二組の関係が描かれる。これらの人間関係において、血縁や婚姻という制度的結びつきはなく、もはや関係を規定するものが存在しない。むしろ、離婚や浮気<sup>26</sup>を経たあともなお、相手と関わり続けようとする選択そのものが、関係を維持させている点に注目できる。

テレビドラマ終了後の続編となる『最高の離婚 Special 2014』では、光夫と結夏は互いに愛情を持ちながらも、自分のため、そして相手のために別れを選択する<sup>27</sup>。一方で灯里と諒は、諒の浮気により夫婦関係がすでに破綻していることを認識しながらも、子どもの存在を理由に結婚を選ぶ。ここで描かれるのは、幸せな結婚でも、悲劇的な離婚でもない。本作において、結婚届や離婚届は強い存在感を放ちながらも、同時に実際はほとんど意味を持たないものとして描かれる。婚姻届が提出されていなくても夫婦として生活していた関係や、離婚届を提出してもなお変わらない関係性が示すように、制度は関係に名称や形式を与えることはできても、その実態とは必ずしも一致しないことがわかる。実際、11話において結夏が「男と女と夫婦は違う。夫婦と家族も違う。役所に紙を出せば夫婦だ。家族は紙を出してもできない」と言う場面もある。

このように、坂元は、家族が制度によって成立するものではなく、他人同士が衝突し、それでも向き合う過程の中でやっと成り立つ関係であることを描いているといえる。

<sup>26</sup> 綾野剛演じる諒は、真木よう子演じる灯里に嘘をついて婚約届を出していなかっただけでなく、複数の女性と浮気を繰り返していた。

<sup>27</sup> テレビドラマ最終話で二人は復縁したが、無理して相手に合わせること、面倒くさい問題を考えないようにすることは、ある種の「諦め」であり、それは結夏が望んだ結婚ではなかった。

### 『大豆田とわ子と三人の元夫』(2021)

三度の結婚と離婚を経験した主人公・大豆田とわ子(松たか子)と、その三人の元夫との関係が描かれる。とわ子と元夫たちはいずれも経済的に独立しており、家事・育児・介護といった支え合いを必ずしも必要としていない。それにもかかわらず、とわ子を中心に元夫同士も含めた関係が継続している点が本作の特徴であり、この関係性は、もはや夫婦や家族といった言葉では捉えきれない、緩やかな共同体として描かれている。

もっとも、本作で描かれる関係性を現実と重ね合わせることはやや危険である。離婚後も円満で、元家族同士が集まり、明るい関係を保ち続ける様子は視聴者にとって魅力的に映るが、それは作品内で「面倒な問題」が排除されているからである。例えば、とわ子は建設会社の社長として経済的に安定しており、高校生の娘も育児の負担はない。親の介護も必要なく、元夫たちもそれぞれ自立して生活している。同じく坂元脚本の『Woman』(2013)に描かれたような、経済的・生活的困窮に苦しむシングルマザー像とは大きく異なった設定である。

本作のキャッチコピーである「ひとりで生きていわけじゃない」という言葉は、核家族化、未婚化、個人化が進んだ現代社会において、人々が直面するのは「孤立」という新たな問題を端的に表しているといえる。とわ子は、経済的にも精神的にも「ひとりで生きていける」人物として描かれるが、最終的に、結婚という制度への回帰や異性への依存ではなく、自身の人生を主体的に生きながら緩やかに他者と繋がり続けていく道を選択した。

作中において、とわ子は「女社長」や「シングルマザー」といったラベリングがなされることはなく、いわゆる「バツ3」も、悲劇として強調されることはない<sup>28</sup>。恋愛、結婚、離婚、仕事はいずれもとわ子自身の意思によって切り開かれるものであり、相手に合わせて自分を見失うことや、相手の個性を変えてしまう関係性は否定される。この点は『最高の離婚』で描かれた、光夫と結夏の関係性とも通じている。

「ひとりで生きていく」ことを宣言するとわ子であるが、それは必ずしも孤立を意味しない。本作が描くのは、恋愛や婚姻に回収されないものの、情緒的なつながりを持ち続ける関係性の可能性である。これは、あくまで面倒くさい問題や現実の制度から切り離されたドラマの理想像である一方で、個人化が進んだ現代社会における新たな共同体の可能性を想像するうえで重要な視座を提示しているといえるのではないか。

### 3. 2 親子の揺らぎと「母性」：時代・社会的背景との接続

本項では、現代日本における核家族化・未婚化・離婚の増加という社会的背景を踏まえつつ、是枝裕和監督の映画『誰も知らない』(2004)、坂元裕二脚本のドラマ『Mother』(2010)、『Woman』(2013)における母性の揺らぎと父親不在の表象について検討する。

まず、三つの作品の概要から簡潔に確認したい。『誰も知らない』(2004)は、1988年に実際に起こった「東京西巣鴨子供置き去り事件」がモチーフとなっており、4人の子どもたち

---

<sup>28</sup> 『大豆田とわ子と三人の元夫』プロデューサー・佐野亜祐美さんに聞く、作品を通じて伝えたかった想い」2021年11月23日 Hanako Web <https://hanako.tokyo/learn/269202/> (2025年12月14日最終閲覧)

をアパートの一室に残して、男と住むために出て行ってしまった母親が描かれる。『Mother』は、実母から虐待され捨てられた少女を助けるために誘拐した小学校教諭の女性が、その少女の母親になろうとする物語である。そして『Woman』は、未亡人となった主人公が、経済的・生活的困窮に直面しながらも二人の子どもを育てていく姿が描かれる。3作品に共通するのは、条件は異なるものの、父親不在のもとで、母親(あるいは母になろうとする存在)が子どもと向き合う・向き合わないという状況が描かれる点である。これらの作品に登場する「シングルマザー」は、決して特異な事例ではなく、現代日本において深刻化する現実と接続されている。令和3年度における厚生労働省の「全国ひとり親世帯等調査結果」<sup>29</sup>によれば、母子世帯は119.5万世帯、父子世帯は14.9万世帯と、母子世帯が圧倒的に多いことがわかる。また、ひとり親世帯になった理由としては、母子世帯の約85%が「離婚」、約5%が「死別」である一方で、父子世帯は21%が「死別」によるものとされている。就業状況はどちらも80%以上と高水準ではあるものの、その内訳を見ると、正規の職員・従業員の就業率は母子世帯が48.8%であるのに対し、父子世帯は69.9%と高い。逆に、パート・アルバイト等の割合は母子世帯が38.8%と父子世帯の4.9%という数字を大きく上回る。その結果、平均年間収入は母子世帯が272万円、父子世帯が518万円と顕著な格差が生じている。このように、女性が経済的困難を抱えやすい立場であるにも関わらず、依然として「ひとり親=母子」という構造が定着していることの問題点がこれらの数字に表れている。

こうした現状を踏まえると、是枝や坂元の作品において繰り返し描かれる「シングルマザー」は、単に悲劇的な物語に必要なキャラクターとしてではなく、同時代的な社会問題を可視化する上で必要な存在であると考えられる。既に挙げた三作品以外でも、是枝監督の『海街diary』(2015)、『万引き家族』(初枝)、『ベイビー・ブローカー』(2022)、『怪物』(2023)、坂元脚本のドラマ『最高の離婚』、『カルテット』(2017)、『anone』(2017)、『大豆田とわ子と三人の元夫』などにおいて「シングルマザー」が描かれている。重要なのは、これら多くの作品、とりわけ本項導入で挙げた三作品では「母親」「母性」を自明の役割や本能として描いていない点である。

エリザベート・バダンテール(1991=1980)は、母性は本能などではなく、母親と子の日々の触れ合いの中で芽生えていく愛情であり、それを本能とするのは、歴史的・社会的に形成されてきた観念にすぎないと論じている。是枝や坂元における母親像は、バダンテールのこの指摘と重なり合う。『誰も知らない』の母親(YOU)は、子どもを世話して守るべき母親という理想像から脱出するが、その姿は愛情がなく子どもを見捨てるような単なる批判の対象としてではなく、自らの恋愛・人生を選ぼうとするひとりの人間として描かれた。実際、観客が「この母親がちゃんとしていれば」という思考に帰結することを避けたのだと是枝(2004)は語る。これについては是枝は2004年のキネマ旬報の特集にて、以下のように述べている。

実際に子供を持っている女性の中には、男性との関係ではなくても、仕事と子共のどちらに重点をおくのかということなどで、悩んでいる人もたくさんいると思いま

---

<sup>29</sup> 厚生労働省, 2022, 「令和3年度 全国ひとり親世帯等調査結果の概要」  
<https://warp.da.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/12862028/www.mhlw.go.jp/content/11920000/001027754.pdf>

す。そういう、誰の中にでもある、ゆらぎのようなものが、なるべく重ねやすいような形で彼女（母役の YOU）を捏造しておいた方が、見る人が誰かを批判する立場としてではなく、むしろ、批判される側に身を置く形で映画に参加できるのかなと考えて、ああいった形をとりました（是枝，2004：119）。

また『Mother』では、実母による虐待が描かれる一方で、少女を守るために「母になろう」とした女性教師が「誘拐」という形をとったために最終的には罪に問われてしまうという構図が描かれる。ここでは、血縁的な母性よりも、少女との関わり合いの中で芽生えた「母になろうという意思」が肯定的に映されながらも、それが社会制度によって「誘拐」として扱われてしまうことで世間的には承認されない現実が浮かび上がった。この構図は是枝監督の映画『万引き家族』にみられるものと非常に重なっていてもいえる。さらに『Woman』においては、経済的・生活的困難を抱えるシングルマザーが描かれるが、その困難は、経済的に自立した男性との再婚によって解消されることはない。むしろ、憎んでいた実母や義理の妹ら家族に助けられるという家族の再生の物語として語られる。

「全国 233 か所の児童相談所における令和 5 年度の児童虐待相談件数」によれば、その数は 225,509 件と報告されている<sup>30</sup>。『誰も知らない』が公開された平成 16 年における相談件数は 33,408 件であり、この 10 年間でもかなりの増加がみられることがわかる。大幅な増加傾向には、関係機関における児童虐待防止意識の高まりによる通告件数の伸びという側面もあると指摘されているが、その点を考慮しても、この数値が示す問題の深刻さは無視できない。また、虐待を行った者は実父母が多く、とりわけ実母の割合が高いことが知られている<sup>31</sup>。日本小児科学会こどもの生活環境改善委員<sup>29</sup>によれば、「親を罰するのではなく、虐待する親も支援を必要としているという視点が大切」だとし、同時にだれでも虐待者になり得ることを強調する。虐待を行う多くが実母だという事実は、母親個人の責任を問題化するよりも、経済的格差もある中で育児やケアの責任が過度に母親へ集中しやすい社会構造を示していると捉えるべきである。

このような社会的状況を踏まえると、やはり是枝や坂元の作品にみられる育児放棄や実母による虐待の描写は、母性の欠如を主張するのではなく、母性という役割を女性個人に過度に背負わせている家族制度と社会構造への批判であると考えられる。

### 3. 3 疑似家族における“家族らしさ”の構成要素

2018 年という同じ年に、是枝裕和の映画『万引き家族』と、坂元裕二のドラマ『anone』が、いずれも「疑似家族」をテーマに描いたことは、偶然でありながらも興味深い共時性である。さらに、これらの疑似家族はともに「犯罪」を媒介として結びついている点も共通している。『万引き家族』では、万引きをはじめとする犯罪行為が家族の生活を支えており、

<sup>30</sup> こども家庭庁「令和 5 年度 児童相談所における児童虐待相談対応件数」,  
[https://www.cfa.go.jp/assets/contents/node/basic\\_page/field\\_ref\\_resources/a176de99-390e-4065-a7fb-fe569ab2450c/5fbbaa2e/20250327\\_policies\\_jidouguyakutai\\_32.pdf](https://www.cfa.go.jp/assets/contents/node/basic_page/field_ref_resources/a176de99-390e-4065-a7fb-fe569ab2450c/5fbbaa2e/20250327_policies_jidouguyakutai_32.pdf)

<sup>31</sup> 日本小児科学会（2014）「虐待している保護者の特徴」,  
[https://www.jpeds.or.jp/uploads/files/abuse\\_10.pdf](https://www.jpeds.or.jp/uploads/files/abuse_10.pdf)

その行為の積み重ねがかえって濃密な関係性を育んでいた。一方、『anone』においても、偽札づくりという大きな犯罪の共有から始まった「偽装」家族の関係が、のちに「本物」の家族を凌駕するほど強い結びつきへ変化していく過程が描かれる。『anone』では、偽札は一時的に本物の紙幣と同様に機能するようになるが、最終的にはそれが偽物であることが露呈して罪となる。この過程は作中の偽装家族の行方と重ねられており、「偽」札が「偽」家族の隠喩として機能していることがわかる。

では、これらの疑似家族に見られる「家族らしさ」は何によるものなのかを検討したい。両作品の疑似家族に共通する描写から、同じ空間で生活し、共に食事し、互いの身体や感情を気遣うといった日常的な相互ケアの積み重ねが大きな要素として考えられる。さらに、『万引き家族』の祥太やりん、『anone』のハリカ<sup>32</sup>といった子どもの存在は、この共同体を家族たらしめる上で決定的な役割を果たしているといえる。子どもの存在により、共同体の中でケアの方向性が明確化され、大人が担う「親の役割」が可視化されている。この「親の機能」を第1章で用いたパーソンズの家族機能論に沿って考えてみたい。パーソンズ(1970=1955)が提示した家族の二大機能は、①子どもの社会化および②成人のパーソナリティの安定化(情緒的安定)であったが、両作品における疑似家族は、社会の主流規範からは外れているものの、どちらの機能も果たしていると考えられる。治による万引きや生き方の教育は、その内容の正当性に関わらず、社会化機能の歪んだ代替として機能している。同時に、社会から疎外された大人たちにとって、子どもの「親になる」「保護をする」という役割は存在意義を得られるものでもあり、情緒的な安定につながると考えられる。また、第1章で引用した通り、パーソンズ(1970=1955)は適切な時期に子どもを社会へ送り出す機能もまた家族の役割であると強調するが、両作品においては疑似家族の強制的な解散を契機とするものの、子どもの社会への「送り出し」が見られるのである<sup>33</sup>。

以上のように、『万引き家族』および『anone』にみられる疑似家族は、制度的な正当性を欠きながらも日常的な相互ケアや子どもを介した役割分担を通じて家族機能を実践している点において、「家族らしい」共同体として描かれる。一方で、疑似家族は永続するものではなく、犯罪の共有により最終的に解体される存在として映し出されるが、それは単に法や制度から逸脱した家族が否定されるという構造ではなく、むしろ彼らの純粋な情緒的つながりや家族らしさを逆説的に浮かび上がらせるものであると考えられる。

### 3. 4 「一つ屋根の下」を考える：友人関係と家族の境界

では、前節の作品と同じく「一つ屋根の下」で共同生活し、情緒的なつながりを持ちながらも、子どもや親の役割を伴わない関係性に注目する。本節では、家族とも疑似家族ともいえない、「友人」や「仲間」の関係が描かれる、坂元裕二の『問題のあるレストラン』(2015)と『カルテット』(2017)を挙げ、家族概念の拡張可能性を検討したい。

『カルテット』は血縁も婚姻も恋仲でもない男女四人の大人がシェアハウスで生活しているが、彼らの関係はしばしば単なる同居人以上のものとして描かれる。『問題のあるレスト

<sup>32</sup> 広瀬すずが演じた、バイトをしながらネットカフェで暮っていた天涯孤独の少女。

<sup>33</sup> 学校という社会的な場に向かう祥太、自らの意思で一人暮らしを決意するハリカ。

ラン』は、男社会で理不尽に差別を受けてきた女性たちが手を組んで敵に立ち向かう姿が描かれ、シスターフッドの要素が強いといえるが、彼女たちも一つ屋根の元で共同生活を送っている。ここで、両作品で彼ら、彼女らの関係性を表す象徴的なキーワードとして登場する「シャンプー」という言葉を含んだ台詞をそれぞれ引用する。

巻真紀「わたしたち同じシャンプー使ってるじゃないですか。家族じゃないけどあそこはすずめちゃんの居場所だと思うんです。髪の毛から同じ匂いして、同じお皿使っておんなじコップ使って、パンツだってなんだってシャツだってまとめて一緒に洗濯機に放り込んでるじゃないですか。そういうのも、いいじゃないですか」

(『カルテット』第3話)

すずめ「夫婦が。夫婦が何だろ。こっちだって、同じシャンプー使ってるし。頭から同じ匂いしてるけど」

(『カルテット』第7話)

続いては共同生活を送るものの各々異なるシャンプーを使っていた田中たま子（真木よう子）らに対しての台詞である。

藤村静子「何であんなに色んなシャンプーがあんの」

田中たま子「え、あ、みんななんか趣味が違うみたいで」

藤村静子「頭から同じにおい出してるのを家族って言うのよ」

(『問題のあるレストラン』第8話)

ここで「シャンプー」は、同じ家に住み、同じ日常を共有していることを象徴するメタファーとして機能する。この描写は、家族が制度的なものではなく、「同じ匂いを共有する」レベルで互いに混ざり合うことで、血縁家族が自動的に持つような帰属意識を、日常の積み重ねにより得られていることを示す新たな視点である。

ここで登場する共同体には子どもは存在しないが、大人同士が情緒的に支え合い、保障された居場所の中で「家族を“する”」関係性が保たれる。しかしながら、この共同体は制度的家族とも疑似家族とも言い難く、むしろ必要に応じて編成し直すことのできる流動的な関係である。彼らは頭から同じ匂いを出すほど家族的でありながら、「家族ではない」ということを認識しているが、この関係性は、家族の境界が自明でなくなった現代社会において、「家族とは何か」という問いを視聴者に投げかける契機となっている。こうした共同体のあり方は、本論文が目指す新たな共同体像、すなわち、固定化されずに選択と再編成を可能とした情緒的つながりに近い実践の一つとして位置づけたい。

#### 4. 現代社会における制度的課題と家族再定義の試み

ここまでの流れを整理すると、第2章では小津・山田の血縁、婚姻を基盤とした近代的家族が中心に据えられながらも、その内にある綻び、そして再構築が描かれてきたことがわかった。第3章の是枝・坂元作品においては、家族はもはや血縁や婚姻を基盤とせず、言葉の定義や条件よりも家族を“する”という実態に目を向けられていた。3章で取りあげた作品のほとんどにおいて、現代日本が抱える様々な社会的課題が「家族」と絡められて描かれていることがわかった。本章では、このような問題解決を考える上でなぜ「家族」の再定義が必要なのかを検討する。そして物語という創作の場において既に描かれるような血縁や制度を超えた疑似家族のような共同体が、現実でも日本や海外で実践されていることに注目したい。

#### 4. 1 なぜ、いま家族の再定義が求められるのか

是枝や坂元の作品が提示する疑似家族や親密圏は、もはや単にフィクションの中だけの幻想的関係だと切り捨てがたいものである。これらが視聴者の共感を呼ぶ背景には、現実社会における家族の機能不全と、それに伴う孤立の深まりがあると考えられる。地域共同体、家族共同体が機能していたかつての日本社会において、家族は経済、ケア、次世代の育成などを全て引き受ける存在であった。しかし、第1章で引用した未婚化、単身世帯の増加というデータからもわかるように、近年はこの前提が崩れてきている。こうした変化は、家族の形態が多様化している一方で、従来の「血縁・婚姻・戸籍」に基づく家族制度が、すべての人の生活や関係性を十分に保障できなくなっている現状を浮き彫りにしている。このような状況のなか、「誰が誰とどのように生きているか」という実態よりも、「どこまでを家族として認めるのか」のような制度的な線引きが、いま多くの人々の生き方を左右している。3章で扱った作品に見られるように、制度上の家族でなくとも生活を共にし、支え合う関係性は現実にも多く存在する。

家族の条件の一つといえる「婚姻」については、いま世界中で活発に議論されており、同性婚が当たり前の権利として定着している国も増えている。しかし日本では、同性婚を認めない現在の法制度は憲法に違反するという訴訟で、大阪を含む全国5件の高裁判決においていずれも「違憲」判決がなされたものの、東京高等裁判所が2025年11月に「合憲」と判決を下したように<sup>34</sup>、未だ同性カップルが「家族」と認められない現状にある。同性婚をめぐる、法務省は大臣閣議後記者会見(2024年12月17日)において、婚姻に関する現行の民法等の規制が憲法に違反するとは考えていない旨を発表している<sup>35</sup>。さらに大臣が、「同性婚制度の導入の問題について、我が国の家族の在り方の根幹に関わる問題であり、国民的なコンセンサスと理解を得た上でなければ、進めることは難しい」と考えていると述べていることから、日本の家族という概念がいかに保守的に扱われてきたかが分かる。しかしこれは同時に、いままさに「家族の在り方」の根幹が揺らぎ、家族の定義そのものを問い直すべき段階に立っているといえるのではないか。

<sup>34</sup> 『『最高裁は違憲判断を』同性婚訴訟で原告が上告 東京高裁は『合憲』』2025年12月11日 朝日新聞 <https://www.asahi.com/articles/ASTDC1PSZTDCUTIL01BM.html> (2025年12月16日最終閲覧)

<sup>35</sup> 法務省「法務大臣閣議後記者会見の概要(2024年12月17日)」, [https://www.moj.go.jp/hisho/kouhou/hisho08\\_00569.html](https://www.moj.go.jp/hisho/kouhou/hisho08_00569.html) (2025年12月16日最終閲覧)

## 4. 2 日本における制度的限界

現在、日本において家族と認められる関係は、依然として血縁・婚姻・戸籍を基準として定められている。そのため、たとえ長年にわたる共同生活や相互ケアが存在していても、「大切な人と家族になること」がすべての人に等しく保障されているとは言い難い。特に前節で言及したように、性的マイノリティのカップルは、実質家族・“ふうふ”として生活していても、法制度上は婚姻関係にある異性カップル・夫婦と同等に扱われない場面が未だ多い。医療現場での手術同意や相続、共同親権、社会保障などの重要な局面において、「家族ではない」という線引きがなされるのである<sup>36</sup>。2025年1月、長崎県在住の同性カップルが雇用保険に基づく移転費などを申請したが、厚生労働省は「同性パートナーは親族に該当しない」として申請を却下した事例があった<sup>37</sup>。近年は各自治体でパートナーシップ制度導入が進み、わずかな前進が見られるが、これはあくまで自治体ごとの制度であるほか、同性カップルが「家族同然」の関係として扱われること、すなわち裏を返せば依然として「家族ではない」という意味とも捉えられるため、法的な婚姻と異なる点でやはり制度的限界がある。

また、このような家族の法的枠組みは、子どもをめぐる制度においても影響が大きい。保護を必要とする子どもを迎え入れる制度として里親制度と養子縁組制度が存在するが、それぞれ役割や条件は異なる。養子縁組には、年齢制限のない「普通養子縁組」と、実親との法的関係がなくなり、戸籍上の親子関係となる「特別養子縁組」がある<sup>38</sup>。後者は2020年の民法改正により対象年齢が15歳未満へ引き上げられるなどの制度的拡充が進められてきたが、実親との法的関係が完全に消滅されることへのハードルの高さや、手続、条件の厳しさから、成立件数は年間500件前後にとどまっており、政府が掲げる年間1000件以上という成立件数には程遠い状態である<sup>39</sup>。

一方里親制度は、法的に親子関係を形成しないまま一定期間子どもを預かる制度であるが、長ければ原則子どもが18歳になるまでで、短ければ数日や1~2週間という場合もあるとされている<sup>40</sup>。日本では施設依存の割合が高く、里親委託の比率は他国と比較して低い水準にとどまっていることがわかっているが、この現状は社会的養護の理念として掲げられる「子どもの最善の利益のために」と「社会全体で子どもを育む」という二つが十分に実現されているとは言い難い。日本財団関係者が指摘するように、送り迎えや遊び相手など、子育ての一部を手伝う関与のあり方を支える制度があれば、より多くの人々が支援に関われるようになり、社会全体子どもを育む理念を実現できるのではないかと考えられる<sup>41</sup>。

<sup>36</sup> 「＜解説＞パートナーシップ制度とは？同性婚との違い、違憲判断が相次ぐ裁判の状況は？」2025年2月27日朝日新聞 GLOBE+ <https://globe.asahi.com/article/15624285> (2025年12月16日最終閲覧)

<sup>37</sup> 『「同性パートナーは親族に該当しない」違憲判決続く中の厚労省判断、松浦さんの失望』2025年1月22日TBS NEWS DIG <https://newsdig.tbs.co.jp/articles/-/1681090?display=1> (2025年12月16日最終閲覧)

<sup>38</sup> 法務省「養子縁組について知ろう」<https://www.moj.go.jp/MINJI/kazoku/youshi.html> (2025年12月16日最終閲覧)

<sup>39</sup> 厚生労働省、2017、「新しい社会的養育ビジョン」、<https://www.mhlw.go.jp/file/04-Houdouhappyou-11905000-Koyoukintoujidoukateikyoku-Kateifukushika/0000173865.pdf>

<sup>40</sup> 「養子縁組と里親制度、違いは？課題は？日本財団の担当者に聞く」2023年4月4日朝日新聞 <https://www.asahi.com/sdgs/article/14876499> (2025年12月17日最終閲覧)

### 4. 3 血縁を超えた家族的実践例

前節で述べたように、家族や養育を法的な関係に限定する制度には現状一定の限界がある。しかし、このような制度にとらわれず、血縁や婚姻を超えて緩やかにつながり合う家族の実践が、日本および海外で試みられている。

#### 4. 3. 1 日本における実践

ここではコレクティブハウスと共同保育の実践を紹介したい。まずコレクティブハウスとは、1970年代にスウェーデン・デンマークで生まれた、個別の居住や生活を確保しながら空間と時間の一部を共有し、日常的な交流や相互扶助を行う住まいのあり方である。日本で初めてのコレクティブハウスである「かんかん森」では、子持ちの家族、ひとり親、社会人、高齢者など幅広い居住者同士が共に暮らしており、食事や育児、見守りといった生活の一部を緩やかに分かち合っている<sup>41</sup>。ここでは従来の家族像にとらわれない形で、ケアや孤立の防止といった家族的機能が担われているといえる。

また、ドキュメンタリー映画『沈没家族』（加納土監督，2019）に見られる共同保育の実践にも注目したい<sup>42</sup>。1995年、シングルマザーであった22歳の加納穂子は、子育てを一人で抱え込むこと、閉鎖的な育児への違和感から、複数の大人で子ども（加納土）を育てることを目的に保育者を募った。そして、わずかな友人から始まった輪は広がり、独身男性や同じくシングルマザーなど様々な立場の人々が集まり、当番制で育児を分担するような生活が始まった（加納土，2020）。この共同体は、法的に家族ではない赤の他人同士によって構成されていたが、土の育児と空間を共有するなかで、見返りを求めないケアと情緒的な結びつきが生まれていた点に特徴がある。また、皆が皆保育をするためだけに来ていたわけではなく、そこに行けば誰かがいる、酒を飲めるし癒される、「そこにいるだけでそのひとが認められるような場」だったのではないかと当事者は語る（加納土，2020：18-19）。

このようなコレクティブハウスや共同保育の実践は、養子縁組や里親制度のように法的な関係の確定や条件があるものとは異なり、関係の固定化を前提としない。その一方で、前節で挙げた「社会全体で子どもを育む」という社会的養護の理念と重なる側面を持つということを重視したい。そして、血縁や戸籍に基づく関係以外にも、人が安心して生きていくための相互的・持続的な関係性が成立しうることを証明している点で、最終章で論じる「これからの『家族』」のあり方を考える上で重要な手掛かりになるといえる。

#### 4. 3. 2 海外における実践

一人暮らしの高齢者が増え、「高齢者の孤立」の問題は各国共通の課題となっているなかで、とくに北欧などでは「コ・ハウジング」おいう居住体系が注目されている。この先駆的存在であるデンマークでは、1970年代からそうしたコミュニティが生まれ始め、現在では入居街人数の増加により入居まで5~7年かかるほど高い人気を得ていることがわかっ

<sup>41</sup> 株式会社コレクティブハウス、「コレクティブハウスとは」、<https://www.collectivehouse.co.jp/about/collectivehouse.html>（2025年12月17日最終閲覧）

<sup>42</sup> 「映画『沈没家族』公式ホームページ」、<http://chinbotsu.com/>（2025年12月17日最終閲覧）

ている（福澤涼子，2023）。これらは孤独感の解消、交流を楽しむ、助け合いなどの効果が期待されているが、介護を主たる目的とはしておらず、介護が必要になった場合は個人で外部サービスを手配するか、老人ホームへの転居を検討することになることが課題となっている（福澤，2023）。

また近年、欧米を中心に「Chosen family（選択的家族）<sup>43</sup>」という概念が注目されている。これは、血縁や法に関わらず、互いを支え合い愛することを選んだ人たちで成り立つコミュニティである<sup>44</sup>。特に LGBTQ+コミュニティにおいて発展した概念であり、実の家族からの不理解や拒絶を経験した人々が、互いに認め合い、支え合うなかで家族的な関係性を構築したことから始まった。また、イギリスでは同性カップルが婚姻に準ずる権利を得られる「シビル・パートナーシップ制度」があるが、近年異性カップルもこの制度を選択できるようになった<sup>45</sup>。この背景には、結婚という社会的な枠組みにとらわれずに関係性を保障されることができるところなどが考えられる。

いずれの実践も、血縁や婚姻に依拠しない形で関係性を築き、情緒的つながりを得ようとする点に特徴があり、「誰と、どのように生きるか」を自ら選び直そうとする試みが見られる。

## 5. 映像作品にみる家族像の変遷が意味するもの

### 5. 1. 映像作品にみる家族像の変遷のまとめ

本論文では、戦後の小津安二郎と山田洋次から現代の是枝裕和、坂元裕二に至るまで、日本映画・テレビドラマで描かれてきた家族像の変遷を辿ってきた。これらの作品に見られる一種のつながりは、単なる「家族ドラマ」の流行の変化というだけでなく、日本人が「家族」に求めた機能や価値観の変化を映し出しているといえる。

小津作品の多くは血縁と婚姻をもとにした伝統的な近代家族がモデルであったが、近代化の波のなかで崩壊し始める家族制度、解体される家族を静かに描いた。山田は、一見すると昭和の庶民的な家族の温かさを描いたように見えるが、『男はつらいよ』の家族が非血縁的であったように、戦後の近代家族とは異なる共同体の再構築が試みられる。描き方や捉え方は違えど、小津も山田も早い段階から「家族」を問い続けていた二人だったのである。

そして是枝と坂元は、「家族」をもはや血縁や制度を前提としない関係として描いている。二人の作品においては、日常を共にし、時間を共有し、支え合うことそのものが家族的関係性の根拠となる。血縁があっても家族となれない人々の存在が描かれるが、それを個人の責任として批判したり、血縁そのものを否定したりするのではなく、制度からこぼれ落ちる

---

<sup>43</sup> Chosen family とは、血縁や法的な関係はないが、深い絆を持ち互いに家族として支え合う人たちのコミュニティを指す。母役、父役などの役割を担うコミュニティもあれば、それらの役割を排除して友人グループのように見えるコミュニティもあるなど、様々な「family」の形がある。

<sup>44</sup> 「MY CHOSEN FAMILY」H&M <https://www.hm.com/is/9065-my-chosen-family/> (2025年12月17日最終閲覧)

<sup>45</sup> 海外立法情報課（芦田淳），2020，「＜イギリス＞異性間シビル・パートナーシップ規制の制定」，[https://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo\\_11448987\\_po\\_02820204.pdf?contentNo=1](https://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo_11448987_po_02820204.pdf?contentNo=1)

人々を映し出すことで逆説的に社会に批判の目を向けている点が特徴である。

「疑似家族」というテーマは決して二人の作品に特異的に見られるのではなく、もはや世界中で描かれる「定番」となりつつあり、それらが大衆に好まれている事実は興味深い。筆者は、このような映像作品における家族像の変遷は、制度的家族が崩れつつある現実社会と常に密接に結びついており、人々が感じている家族の不安定さや、新たなつながりへの望みを可視化しているのだと考える。そしていま、「家族」再定義の必要性が切実な問題として捉えられ、長く固定化されてきた家族の形が大きく変わり得る局面に立っているといえる。

## 5. 2 家族の個人化がもたらすもの

今後の家族のあり方を検討する上で、第1章で言及した山田昌弘の「家族の個人化」と「主観的定義」の理論をここでもう一度参照したい。山田は、家族の本質的個人化は、家族であることを選択する自由が拡大したとともに、家族であることを解消する自由が個人に委ねられるようになることを意味すると指摘した（山田，2004）。血縁や法的関係の有無に関わらず、さらにはペットをも含めて「自分が家族であると選択した範囲が家族である」と言う主観的な意識が広がることによって、家族の定義は客観的な制度から主観的な認識へと移行していくとされる（山田，2004）。

またこの考えに基づくと、離婚と同じように親子の関係を解消するという選択も肯定され得ることが考えられる。しかしそれは、育児の責任や介護の責任そのものが消失したことを意味するのではないと考える。子どもや親を他者に託す、あるいは社会的養護につなげるといった行為は、以前として責任を伴うのではないか。問題は、この責任が従来のように家族の内部に閉じ込められなくなった一方で、それを十分に引き受ける社会的・制度的な支援や受け皿が整っていない点にある。子育てや高齢者介護などのケアの責任は、家族の個人化によって外部へ開かれたものの、その行き場を失っている状態にある。

こうした状況の中で、家族の役割をすべて制度的家族に求めるのではなく、血縁や婚姻に限定されない緩やかな関係性によって分担しようとする実践が、現実社会や映像作品の双方で模索されているのである。

## 5. 3 これからの「家族」とは何か

最後に、これからの社会における「家族」のあり方を展望したい。結論から述べるならば、これからの「家族」とは、単に与えられるものというだけではなく、個人が「誰と、どのように生きたいか」という主観的な選択のなかで無限に形成され得る、可変的な関係性であると考えられる。その関係が法的に家族と認められるかどうかという線引きよりも、当事者にとって支えや、安心できる場所を持つための選択肢を広げることを重視したい。

もっとも、本論文では血縁や婚姻による家族を否定したいのではない。歴史的に形成されてきた血縁共同体が持つ安定性や、その中の情緒的つながりの価値は筆者も理解しており、今後も失われることはないと考えられる。しかし同時に、そうした家族形態だけでは救われない人々や、その枠組みや制度からこぼれ落ちてしまう関係性が存在することも、映像作品や制度的課題の分析から明らかになった。本稿で主張するのは、既存の家族像を排斥することではなく、あくまでそれを一つの選択肢として相対化し、「家族」の概念を多様化することで

ある。

本論文で繰り返し取りあげてきた規範にとらわれない共同体は、支援を必要とする人々にとってのセーフティネットとなるものであると同時に、「ただ一緒にいたい」「安心する」「この方が楽しい」という理由からゆるやかに形成される関係性でもある。これは『問題のあるレストラン』や『大豆田とわ子と三人の元夫』に見られるような、純粋な親密性と居場所として機能している点で評価できる。重要なのは、このどちらのつながりも、特定の機能や法的な線引きによって定義されるべきではないということである。法律は相続や扶養といった権利義務の線を引くことはできるが、その関係の中の情緒的つながりや、どこを居場所と感じるかという主観的な領域にまで一律に線を引くことはできない。その人が「家族だ」と感じるなら、それは肯定されるべきであり、その関係性の中で育まれるケアやつながりは、事実としてそこに存在しているのである。

本論文で取りあげた映像作品に描かれる新しい共同体は、制度に代わる理想像・答えではなく、家族をめぐる想像力を拡張するための一つの手がかりとして捉えられるべきだろう。今後は、「大切な人と共に生きる」というシンプルな選択を、いかに社会の中で実現できるのか、という問いがさらに活発に議論されることを望みたい。

改めてこれからの「家族」とは、血縁や法で線引きされることなく、大切な人と共につくりあげていくものであると考える。家族は固定化された規範や枠組みをこえて、「家族“する”もの」へ捉え直されることができないのではないか。

## おわりに

本論文では、戦後日本から現代に至るまでの映像作品を手がかりに、家族像の変遷とその背景にある社会的変化、人々の価値観の変化を検討してきた。小津安二郎から山田洋次を経て是枝裕和、坂元裕二に及ぶまで、時代ごとに描かれる家族の形は異なるが、そこには一貫して、家族という存在の不安定さと、それでもなお他者と家族として共に生きようとする試みが映し出されていたことがわかった。本稿では、彼らの映像作品に描かれる疑似家族や日血縁の共同体を通じて、それが家族である／ないという区別をするのではなく、人が他者とのような関係を選び、実践しているのかに注目する必要性を示そうと試みた。一方で、今回は映像作品制作者の4人に絞って分析したため、同時代の家族ドラマを用いて比較できなかった点や、個々の作品における演出や具体的なシーンの細部まで踏み込んだ映像分析を満足に行うことができなかった点が反省点として挙げられる。映像分析と社会学的議論を往復させた分析方法については今後の課題としてさらに検討していきたい。また、子育てや高齢者ケアといった現実的課題について具体的な解決策を提示するまでには至らなかった点も、今後の研究課題とすべき点である。

研究の構想段階では、家族とそれ以外を分ける条件や線引きを明確にしようとし、「居場所」や「情緒的つながり」といった要素を家族の機能・条件として捉えようとしていた。しかし分析を進めるうちに、こうした条件設定や線引きそのものが、家族という関係の選択肢を狭めてしまうのではないかと疑問を抱くようになったのである。そして、今回論文内では十分に扱えなかったのだが、「家族」という言葉に対する日本社会の強固なイメージが、家族の再定義を難しくしている一つの要因であることにも気がついた。たとえば既存の言葉

を用い、いっそ「ファミリー」という語を『カルテット』や『問題のあるレストラン』の共同体に当てはめてみると、少し感じ方が変わるといった具合である。新しい共同体の可能性を模索する上で、今後「家族」という語を包摂するような、新しい呼び名を考えていくことにも関心を寄せたいと感じた。

改めて、家族をめぐる固定的な概念を問い直し、誰もが「大切な人と共に生きる」選択ができる社会の実現に向けて、これからも学び、考え続けていきたい。

## 参考文献

### <単行本>

- 阿部珠恵・茂原奈央美, 2012, 『シェアハウス—わたしたちが他人と住む理由—』辰巳出版
- エリザベート・バダンテール著, 鈴木晶訳, 1991=1980, 『母性という神話』筑摩書房
- 落合恵美子, 2022, 『近代家族とフェミニズム (増補新版)』勁草書房
- 落合恵美子, 2019, 『21世紀家族へ (第4版) —家族の戦後体制の見えかた・超えかた—』有斐閣
- 加納土, 2020, 『沈没家族—子育て、無限大—』筑摩書房
- 是枝裕和・ケン・ローチ, 2020, 『家族と社会が壊れるとき』NHK出版
- 是枝裕和, 2016, 『映画を撮りながら考えたこと』ミシマ社
- 坂本佳鶴恵, 1997, 『<家族>イメージの誕生』新曜社
- G.P.マードック, 内藤莞爾, 1986=1949, 『社会構造: 核家族の社会人類学』新泉社
- 高橋作太郎ほか (編), 2012, 『リーダーズ英和辞典 第3版』研究社
- 田中眞澄, 2001, 『小津安二郎「東京物語」ほか』みすず書房
- 田中眞澄, 2013, 『小津安二郎周遊 (下)』岩波書店
- T.パーソンズ・R.F.ベールズ著, 橋爪貞雄ほか共訳, 1970=1955, 『核家族と子どもの社会化』黎明書房
- 新村出ほか (編), 2018, 『広辞苑 第7版』岩波書店
- 森岡清美, 望月崇共著, 1997, 『新しい家族社会学』培風館
- 山田昌弘, 2005, 『迷走する家族—戦後家族モデルの形成と解体—』有斐閣
- 山田昌弘, 1994, 『近代家族のゆくえ—家族と愛情のパラドックス』新曜社

### <雑誌>

- 『キネマ旬報』No.1411, 2004年8月下旬特別号, (特集『誰も知らない』2本の少年映画を横断する), キネマ旬報社
- 『キネマ旬報』No.1782, 2018年6月下旬号 (轟夕起夫, 『万引き家族』), キネマ旬報社
- 『キネマ旬報』No.1960, 2025年4月, キネマ旬報社
- 『ユリイカ』第53巻第2号, 2021 (岡室美奈子「捨てられた子ども、裁かれる「母」—『万引き家族』から『Mother』を考える—), 青土社

<映像作品>

- 小津安二郎『戸田家の兄妹』松竹 (1941), U-NEXT  
小津安二郎『東京物語』松竹 (1953), U-NEXT  
小津安二郎『秋刀魚の味』松竹 (1962), U-NEXT  
加納土『沈没家族』ノンデライコ (2019), U-NEXT  
是枝裕和『誰も知らない』シネカノン (2004), U-NEXT  
是枝裕和『そして父になる』ギャガ (2013), U-NEXT  
是枝裕和『海街 diary』東宝=ギャガ (2015), Netflix  
是枝裕和『万引き家族』ギャガ (2018), Netflix  
是枝裕和『ベイベー・ブローカー』ギャガ (2022), Netflix  
是枝裕和『怪物』東宝=ギャガ (2023), Amazon Prime Video  
坂元裕二『Mother』日本テレビ (2010), TVer  
坂元裕二『最高の離婚』フジテレビ (2013), FOD  
坂元裕二『Woman』日本テレビ (2013), Netflix  
坂元裕二『問題のあるレストラン』フジテレビ (2015), Amazon Prime Video  
坂元裕二『カルテット』TBS (2017), Netflix  
坂元裕二『anone』日本テレビ (2018), Netflix  
坂元裕二『大豆田とわ子と三人の元夫』関西テレビ (2021), Netflix  
山田洋次『男はつらいよ』シリーズ 松竹 (1969~2019), U-NEXT

<論文>

- 田中英司, 2010, 「日本映画における家族の肖像」情報誌『CEL (vol.93)』36-38  
福澤涼子, 2023, 「老後にシェアハウスで暮らすという選択—北欧を中心に広がるシニア向けコ・ハウジングとは—」<https://www.dlri.co.jp/files/ld/282748.pdf>  
梁智媛, 2016, 「映画における家族像の変遷—小津安二郎と山田洋次作品におけるプロジェクトとしての『家族』の可能性」東京大学大学院学際情報学府 2014 年度博士論文  
山田昌弘, 2004, 「家族の個人化」『社会学評論』54.4.341-354  
山田昌弘, 2014, 「日本家族のこれから—社会の構造転換が日本家族に与えたインパクト—」『社会学評論』64.649-662

