

是枝裕和と現代社会

—— 是枝作品における家族・社会空間・社会関係 ——

叶 堂 隆 三

目 次

はじめに

1. 是枝作品の特徴
2. 是枝作品と社会—作品に対する社会学的視点
3. 家族が転形する作品
4. 複数の家族が登場する作品
5. 是枝作品における家族・社会空間・社会関係

はじめに

是枝裕和は、日本を代表する映画監督である。日本映画が得意とする家族作品において国際的に高く評価され、日本では子どもやグリーンワークを描くことで評価されている。

本稿では、まず関心が向けられる家族の状況を社会的に検討する。次に是枝作品の映像に着目し、その特徴および系譜に基づいた社会学的観点を導き出し、映像を通して是枝作品の社会的特徴を探求していく。

1. 是枝作品の特徴

是枝裕和（1962-）は、第71回カンヌ国際映画祭でパルム・ドール賞を受賞したことで知られる映画監督である。一般に、是枝が製作する作品は社会性が濃いと見られる。一方、是枝自身はテーマ性やメッセージ性という見地から自作を評価されることを嫌う。

まず、映画監督としての是枝を概略し、作品に指摘される社会性を検証する。その上で、映像的特徴の中に新たな社会的特徴を探る手がかりを見出すことにしたい。

(1) 是枝作品と是枝裕和

是枝の映画作品は、表1のように、デビュー作である「幻の光」（1995年）からフランスで撮影した

最新作の「真実」（2019年）までの15本である。

「僕が語っている映画言語は、間違いなく映画を母国語とするネイティブなつくり手のそれとは違って、テレビの訛りのある『ブロークン』な言葉である」（是枝 2016年3頁）と語るように、是枝はテレビのディレクターとしてドキュメンタリー作品を製作してきた。1995年の「幻の光」製作後もテレビ番組制作会社に所属し（1987-2014年）、ドキュメンタリー製作をつづける。その一方、学生時代から映画に関心が強く、シネクラブや名画座で映画を熟視し、ディレクター時代、台湾の侯孝賢監督に出会ったことで、映画を撮りたいと思ったという（文藝別冊19頁・279頁）。つまり是枝は同時代の監督の多くと同様に、映画会社の監督養成システムを経ず映画の製作に携わった監督である。

是枝作品の特筆できる点は、表1のように、多くの作品が世界的に高い評価を得ていることである。是枝によれば、この評価は彼の世界戦略に基づくものである。映画祭はビジネスの場であると後に海外セールスエージェントとなる人物に教えられ、「僕は『映画祭』について勉強……しようと決心しました。一本の映画が映画祭に招かれるのにとことんつきあって、どこに優秀なパブリシストがいて、どのエージェントに任せるとどう広がっていくのかを、テレビディレクターの眼でじっくり見極め、考える機会にした」（是枝 2016年26-7頁）という。実際、海外の映画祭を回り、「良いビジネス展開が望めるメインの映画祭はそのうち30ほど」（是枝 2016年27頁）という判断を下す。この映画祭のサーチは、自作の出品・招待・受賞に結びつき、国内外のセールスに貢献する。

(2) 作品の社会的特徴

次に、是枝作品の社会的特徴についてである。まず指摘されるのが、国際的に日本の得意分野とされ

表1 是枝裕和の映画作品

	作品名	制作年	作品の社会的評価 (主な国際映画祭受賞・出品)
1	幻の光	1995	第52回ヴェネツィア国際映画祭 金のオゼッラ賞・第31回シカゴ国際映画祭 グランプリ・第14回バンクーバー国際映画祭新人賞グランプリ
2	ワンダフルライフ	1998	第20回ナント三大陸映画祭 グランプリ・第46回サン・セバスチャン映画祭 国際映画批評家連盟賞・第16回トリノ映画祭 最優秀脚本賞・第1回ブエノスアイレス映画祭 グランプリ最優秀脚本賞
3	DISTANCE	2001	第54回カンヌ国際映画祭コンペティション部門正式出品・サンフランシスコ国際映画祭 ワールドシネマ部門招待・ロッテルダム映画祭 長編映画部門正式出品
4	誰も知らない	2004	第57回カンヌ国際映画祭 最優秀主演男優賞・第40回シカゴ国際映画祭 金のブランク賞・第31回フランダース国際映画祭 グランプリ・トロント映画祭 正式招待
5	花よりもなお	2006	第31回トロント国際映画祭 招待・第54回サン・セバスチャン国際映画祭 コンペティション部門招待・2006年釜山国際映画祭 招待
6	歩いて 歩いて	2008	第56回サン・セバスチャン国際映画祭 脚本家協会賞・マルデルプラタ国際映画祭 最優秀賞・アルゼンチン映画記者協会賞・第30回ナント三大陸映画祭 最優秀女優賞・第4回ユーラシア国際映画祭 最優秀監督賞・第3回アジア映画祭 優秀監督賞
7	大丈夫であるように	2008	
8	空気人形	2009	第62回カンヌ国際映画祭 「ある視点」部門正式出品・第34回トロント国際映画祭「マスターズ」部門正式出品・シカゴ国際映画祭コンペティション部門出品・2009年釜山映画祭出品
9	奇跡	2011	第59回サン・セバスチャン国際映画祭 最優秀脚本賞・カトリックメディア協議会賞・イラン子ども映画祭 最優秀作品賞
10	そして父になる	2013	第66回カンヌ国際映画祭 審査員賞・第61回サン・セバスチャン国際映画祭 観客賞・第32回バンクーバー国際映画祭 観客賞・第7回アブダビ国際映画祭 脚本賞・第37回サンパウロ国際映画祭 観客賞・第54回カルタヘナ国際映画祭 最優秀作品賞
11	海街diary	2015	第63回サン・セバスチャン国際映画祭観客賞・第68回カンヌ国際映画祭コンペティション部門出品
12	海よりもまだ深く	2016	第69回カンヌ国際映画祭 ある視点部門出品・第40回サン・セバスチャン国際映画祭 外国映画批評家賞・フィルムズ・フロム・ザ・サウス映画祭 グランプリ
13	三度目の殺人	2017	第74回ヴェネツィア国際映画祭 コンペティション部門正式出品
14	万引き家族	2018	第71回カンヌ映画祭 バルム・ドール賞・第37回バンクーバー国際映画祭 外国長編映画観客賞・第36回ミュンヘン映画祭 ARRI/OSRAM 賞・第66回メルボルン映画祭 観客賞・第55回アンタルヤ映画祭 監督賞・第3回スレマニ映画祭 審査員賞・ケンブリッジ映画祭 長編観客賞・デンバー映画祭 最優秀長編作品賞・フィルムズ・フロム・ザ・サウス映画祭 観客賞・第12回アジアパシフィックスクリーンアワード 作品賞・第38回ハワイ映画祭 長編フィクション映画観客賞
15	真実	2019	第76回ヴェネツィア国際映画祭 コンペティション部門オープニング作品・第67回サン・セバスチャン国際映画祭パールズ部門出品・第44回トロント国際映画祭出品・第24回釜山国際映画祭出品

注：是枝裕和作品のパッケージ・案内文および是枝裕和公式HPの記載を基に作成した。

る家族を扱っている点である。家族の中でも子どもの映像は、とりわけ評価が高い。蓮實重彦は作品の一つである「奇跡」を例にして、是枝作品が「子供の映画」であると同時に「家族映画」に重なりと指摘する（文藝別冊 223 頁）。さらに作品の主題がグリーンワークー人類に普遍的な主題一であることも特徴とされる。初期の作品においてはグリーンワークが主題とされ、イギリスの映画批評家のトニー・レインズは「是枝の初期長編作品は、いずれも何らかの意味での喪失を扱っている一連れ合いの喪失、生命そのものの喪失、凶悪なテロ行為の余波、親の失踪一」（文藝別冊 135 頁）と指摘する。

このように指摘される社会的特徴について、是枝作品を通して確認してみたい。

家族

表1の是枝裕和の全作品の中で、実際、13作品が家族に関する映画である⁽¹⁾。表2は、そのうち時代物で長屋が舞台の「花よりもなほ」とフランスが舞台の「真実」をのぞく11作品である。登場家族

の形態から、家族を描いた是枝作品は、主に一つの家族が転形する作品と複数の家族が登場する作品に二分できる。

主に一つの家族が転形する作品のうち「幻の光」では、主人公の家族形態が定位家族（核家族＋祖母）→生殖家族（核家族→核家族（母子）→直系家族（継家族））に転形する。「誰も知らない」では、核家族（母子）→未成年のキョウダイ世帯に転形する。「海街diary」では、成人のキョウダイ（3姉妹）の世帯→成人のキョウダイ＋未成年の異母妹の世帯に転形し、「歩いて 歩いて」では、核家族が高齢者夫婦世帯と二つの核家族に分岐した状態から、その一つの核家族（継家族）に子どもが誕生する。「万引き家族」では、直系家族→核家族＋他人（幼児）に転じる⁽²⁾。

一方、複数の家族が登場する作品のうち「ワンダフルライフ」では、多数の家族・世帯の状況が描かれる。「DISTANCE」では、事件の加害者側3家族の別離・離婚の状況、「奇跡」では、離婚によって

表2 是枝作品における家族の状況

作品名	登場する家族の形態		家族1		家族2		家族3		家族4	
	家族1 → 2 → 3 への転形	家族1 → 2 → 3 への転形	家族状況	不在者	家族状況	不在者	家族状況	不在者	家族状況	不在者
幻の光	家族1 → 2 → 3 への転形	家族1 → 2 → 3 への転形	核家族、祖母を引き取る	祖母 (行方不明)	核家族 (母子)	夫 (鉄道自殺)	直系家族 (継家族)			
ワンダフルライフ	聞き取りの一人の家族	聞き取りの一人の家族	夫婦 + ?	妻の元婚約者 (戦死)						
DISTANCE	加害者側3家族	加害者側3家族	核家族	妻、出家	核家族	夫 (出家)	兄弟 + ?	兄 (出家)		
誰も知らない	家族1 → 2 への転形	家族1 → 2 への転形	核家族 (母子)	異父その後、母	兄弟	母 (家出)				
歩いてても歩いてても	親族3家族。家族3 → 4 への転形	親族3家族。家族3 → 4 への転形	高齢者夫婦	長男 (溺死)	核家族		核家族 (継家族)		核家族 (継家族・実子誕生)	
奇跡	家族1・2 は分離	家族1・2 は分離	直系家族 (バラサイト)	夫・次男 (離婚)	核家族 (父子)	妻・長男 (離婚)	核家族 (母子)	夫		
そして父になる	家族1・2 は取り違え 家族1・3・4 は親族	家族1・2 は取り違え 家族1・3・4 は親族	核家族	長男 (家族2 と取り違え)	核家族	長男 (家族1 と取り違え)	単身	夫 (死去) 子 (他出)	高齢者夫婦	子 (別居)
海街 diary	家族1 → 2 への転形	家族1 → 2 への転形	姉妹	父・母 (離婚他出)	姉妹 + 異母妹	父 (死)・母 (再婚他出)	※単身	妻 + ?	※単身	
海よりもまだ深く	家族1・2・4 は親族 家族3 は元妻の家族	家族1・2・4 は親族 家族3 は元妻の家族	単身	夫 (死去) 子 (他出)	単身	妻子 (離婚)	核家族 (母子)	夫 (離婚)	核家族	
三度目の殺人	被害者・加害者・弁護士の3家族	被害者・加害者・弁護士の3家族	核家族 (母子)	夫 (殺害)	単身	妻子 (離婚)	単身	妻子 (離婚)	妻子 (離婚)	
万引き家族	家族1 → 2 → 3 への転形	家族1 → 2 → 3 への転形	一見、直系	祖父 (再婚・死去)	核家族 (子ども加わる)	祖母 (死去)	分散		*核家族	*長女

注：「海街 diary」では、長女・次女の状況説明的に付き合いのある人物の自宅が描かれている。
 「海よりもまだ深く」の家族3・家族4の家庭生活は描かれていない。しかし職業生活や全家族員が映されているために複数の家族状況を描いた作品に位置づけることにする。
 「万引き家族」の家族4は家族1の構成の説明的映像で、不在者は、実は、家族1の長女と同一である。

分岐した2組の家族 (直系家族 (老夫婦 + 娘・孫) と核家族 (父子))、さらにもう1つの核家族 (母子) の状況が描かれる。「そして父になる」では、長男の取り違え事件の2つの被害家族 (核家族) と主人公夫婦の親世帯 (夫側再婚・妻側単身の2世帯) が登場する。「三度目の殺人」では、事件の被害家族 (核家族 (母子)) と加害者 (単身)、弁護士 (単身)

の3家族の状況が描かれている。

子ども

多くの子どもが登場し重要な役割を演じるのも、是枝作品の特徴である。表2の11作品のうち「誰も知らない」と「奇跡」は、子どもが主人公の作品である。「誰も知らない」の登場人物の多くは子どもであり、「奇跡」でも両親の離婚で離別した兄弟

と学校の友達やスイミングスクールの子ども等が登場する。

また、大人が主役の是枝作品でも、子どもが存在が大きい。「幻の光」では、主人公の子ども時代、生殖家族における子どもの誕生、さらに継家族員として義娘が登場し、「ワンダフルライフ」では、登場人物の子ども時代が再現される。「歩いても 歩いても」では、主人公の継子と実子、主人公の姉の子2人が登場し、子どもだけのシーンも映される。「海よりもまだ深く」では、離婚で別居の主人公の子ども、そして姉の子ども2人が登場する。なおこの2作の主人公（中年男性）に対して老母は、子ども時代の母子関係のままで接する。「そして父になる」では、異なる社会環境で育った2人の子どもの葛藤が描かれ、「海街 diary」では、異母姉と同居するため転校してきた中学生の異母妹と学校やサッカーチームの仲間が登場する。「三度目の殺人」では、継父や実父と複雑な関係にある女子生徒、「万引き家族」では、反社会的な行動をする子どもや虐待を受けていた子どもが登場する。

グリーンワーク

是枝作品に通底するテーマと指摘されるのが、グリーンワークである。とはいえ表2の作品の中でグリーンワークが突出するのは、初期の「幻の光」「DISTANCE」である。「幻の光」では、祖母の失踪と夫の鉄道自殺を経験した主人公の喪失感と自責、「DISTANCE」では、事件の加害者側の遺族の思いが描かれる。また「ワンダフルライフ」では、煉獄らしき施設にいる死者の亡き妻をめぐり、死者と相談員の思いが描かれている。

葬儀や法事、命日を加えれば、グリーンワークは「幻の光」「歩いても 歩いても」「海街 diary」でも描かれている。そのうち「歩いても 歩いても」では、少年の救助で死去した長男の命日に親族と当時の少年が集い、「海街 diary」では、離別した父の葬儀で3姉妹が異母妹に出会い、その4人が家の法要と海猫食堂の女店主の葬儀に出席する。

死の時間が描かれる「誰も知らない」「三度目の殺人」「万引き家族」をグリーンワークに含めれば、「誰も知らない」では、次女の事故死と密かな埋葬、「三度目の殺人」では、河川敷での殺人と私的葬儀、「万引き家族」では、祖母の死と床下への埋葬（隠蔽）が描かれている。

しかし、是枝作品を通観すると、グリーンワークというテーマが、しだいに死を伴わない状況—いわば人物の不在が及ぼす状況—に展開していることに気づく。「誰も知らない」では、母親の不在が主要な設定で、子どもだけの家族に転形した生活状況が描かれ、「奇跡」では、両親が離婚し父あるいは母が不在の子どもの家族の再生計画、「そして父になる」では、取り違え事件の結果、育ての子を手放した夫婦の喪失感が描かれる。また「海街 diary」では、離婚して家を離れた母の出現と確執、「海よりもまだ深く」では、離別した妻子との時間の共有、「三度目の殺人」では、離別した娘への思いと娘の反応が描かれている。

以上、是枝作品の社会的特徴として指摘される点を確認した。まず家族映画という指摘に関して、離婚・死別等によって形成される組み換え型家族が多く登場する点、そして子どもを扱った映画という指摘に関して、継親子の間の微妙な関係性や継家族の形成が描かれている点、さらに大人が老親の子どもとして登場する点も判明した。次にグリーンワークに関して、初期の作品における死者に対する思いが、（離別者を含む）不在者に対する思いや不在の余波に展開している点が判明した。

この確認作業から明らかのように、指摘される是枝作品の特徴を社会学的観点にするには何らかの整理が必要になると思われる。すなわち家族および子どもという特徴は、子どもの映像のみごとさや存在の突出に目を奪われるものの、実は、老親子という社会関係が潜んでいるため、社会関係（世代間関係を含む）として見直すことが必要であり、死者のグリーンワークという特徴は、不在をめぐる通常の生活の中断—いわば拘束—に展開させることが可能であろう。

(3) 作品の映像的特徴と系譜—ドキュメンタリー・小津・ブレッソン

さらに、是枝作品の新たな社会的特徴を探るために、その映像に目を向けてみたい。是枝はテレビのドキュメンタリー出身で、初期の作品の映像には独自のドキュメンタリーの手法が目立つ。しかし、その一方で「是枝裕和をつくった作品66」（文藝別冊9-29頁）では、影響を受けた多くの映画作品があげられ、映画の熟視と映像分析を通じた映像スタイル

の習得を窺うことができる。是枝は、日本の監督では「僕自身は、成瀬巳喜男の映画に感じる小ささが好み」（是枝 2016 年 383 頁）、外国の監督では「もうエリセは自分の中で本当に憧れの監督……ケン・ローチは観られるだけ観ていると思うけど、今現役の作家の中では一番好きな監督」（文藝別冊 26-7 頁）とビクトル・エリセとローチの影響を語っている。しかし是枝作品から窺えるのは、小津安二郎とロベール・ブレッソンの影響の大きさである。

ドキュメンタリー

是枝作品の中でドキュメンタリー的手法が最も明確なのは、エルンスト・ルビッチの作品に想を得た 2 作目の『ワンダフルライフ』である⁽³⁾。製作にあたって、学生アルバイトに街頭インタビューをさせ、街を行く人から思い出を収集する。その作業の中でインタビューの対象者に映画の中で自由に思い出を語らせる製作手法を思いつく（是枝 2016 年 30-5 頁）。

想田和弘は、「この方向転換こそが『ワンダフルライフ』を傑作にさせた重要な要因」で、是枝の『虚構の構築にドキュメンタリー的手法を使う』戦略は、『ワンダフルライフ』以降も、子役の演出において発揮されている」（文藝別冊 105-6 頁）と評価する。

一方、是枝はドキュメンタリー時代を振り返って、「ぼくはジャーナリストではないんだな」（是枝 2016 年 74 頁）と語り、「映像的なセンスや構成力を磨こうとしない人たちがテーマだけに寄りかかって三十年やっていたからと言って、それはテレビ番組としておもしろいのでしょうか」（是枝 2016 年 70 頁）と批判し、映画に関しても「今はテーマとかメッセージとかをインタビューで来た人に聞かれるとムツとするんだけど。そんなものがないと映画ができないというか、作ったものがそこに要約されていくことしか伝わらない、そこが分かると分かった気になってしまうみたいな状況って、作り手と見る側にとってあまり幸せな関係じゃないですね」（文藝別冊 24 頁）と吐露している。

小津安二郎

是枝は「国際シンポジウム小津安二郎」（2003 年開催）における「日本の監督たちが見た小津安二郎」の登壇者として、自らの小津体験について「たぶん 20 歳ぐらいだと思うんですが、……『生まれては

みたけれど』と、たぶん『落第はしたけれど』を観たのが初めてでした。……それをきっかけにして、いくつかの作品を追いかけて見た」（蓮實重彦編 175-6 頁）と語り、戦前・戦後の小津作品を見てきたこと、さらに 30 代で初監督をした「幻の光」が小津の影響を受けた作品であると明かす。すなわち「これを撮るときに、……すごくいい、大きな廃屋が見つかったんです。その家が見つかったときに、久しぶりに思ったのが、これも本当に恥ずかしいんですけども、これだけ広いと小津ができるんじゃないかということでした。……嫁いできた娘と義理の父親が二人、縁側に座って天気の話をするというカットを撮ってしまいました」（蓮實編 177 頁）と告白している⁽⁴⁾。

表 3 は、小津作品に見られる映像の特徴を是枝作品に探ったものである。まず、カメラワークに関して、小津の特徴といえるエンプティショットが、是枝作品でも建物や風景等の短いショットとして用いられる。とはいえエンプティショットの連写はしだいに見られなくなり、パンや移動によるショットが次のシーンにつながる構成に転じる。小津の代名詞といえるローポジションは、日本家屋を舞台にする「幻の光」「海街 diary」等で多用され、「ワンダフルライフ」では、思い出を描く劇中のビデオ作品で用いられる。また「奇跡」や「三度目の殺人」では、テーブルの表面を畳に見立て人物を撮影し、ローポジションの効果を得ている。シングルショットのカットバック（リバースショット）も多用されるが、小津が「東京物語」の数か所で用い、後述するブレッソンが多用するカットバック（いわゆる「肩なめ」）やシングルショットと別のショットを組み合わせたカットバックがしだいに増えていく。

次に、シーン・ショットの映像に関して、冠婚葬祭を月日や季節の展開に利用した小津と同様に、是枝も葬儀・法事を多く描いている。その際、行事そのものを描かず、その後の状況を描く小津の手法も踏襲される。しかし小津が冠婚葬祭を通して時間の変化を円環的に描くのに対して、是枝は四季の自然を通して時間の円環的变化を描く一方で、登場人物の服装や頭髪等の変化によって時間の直線的变化（過去→未来）も描く。登場人物の同調行動一並んで同じ動作や行動をすること一は、小津の「父ありき」の父親と息子の釣りのシーンがあまりに著名で

表3 小津安二郎とロベール・ブレンソンの技法・映像世界の引用

	幻の光	ワングラフ ライフ	DISTANCE	誰も知らない	歩いても 歩いても	奇跡	そして父に なる	海街diary	海よりもまだ 深く	三度目の殺人	万引き家族
小津安二郎	エンプティショット	◎	◎	◎	◎	○	◎	◎	◎	◎	○
	ローボジション	◎			△	△テューブル	○	◎	△	△テューブル	◎
	カットバック (シングルショット)	△	◎	◎	◎	◎	○	◎	○	◎	◎
	冠婚葬祭・埋葬	◎	△	△	◎	◎	◎	◎		◎埋葬	◎
	儀礼・行事の回避とその後 の情景	△				△同窓会		○風呂	◎	○鳥不在	○裁判
	時間 (季節、季節の変化 (四季))	◎	○	◎	○	○桜島	◎月表示	◎	△台風	◎北海道	◎
	同調行動	◎			◎	◎	◎	◎	◎	◎	◎
	画面奥 (遠景) の人や車両の移動	◎	○	○	◎	◎	◎	◎	◎	◎	◎
	義理の親族関係 (結節者不在を含む)	◎			○	◎	○	◎	◎	◎	◎
	記念写真等		○	○	◎	◎	◎	◎			
小津作品のキャラクターやシーン	◎自転車	◎			◎		◎釣り		○		◎釣り
小津俳優の起用・役名の借用	◎	◎			◎	◎	◎		○		
カットバック (いわゆる肩なめ)	△	△	○	△	◎	○	◎	◎	◎	◎	◎
クロースアップ				◎	◎	○	◎指	△	○	◎	○
光をたたえた電車・バス・トラム	◎			◎	◎	◎	◎	◎	◎	◎	◎
犯罪 (スリ・万引き・殺人)				◎					◎家庭内	◎	◎
収容所施設・閉鎖型施設	△	◎	◎							◎	◎
キャンブル等の施設			△	◎	△話	△			◎	◎	○
灰色・くすんだ色の壁・ガラス	◎	◎	◎	◎	○	◎	△		○	◎	◎
動物	○					◎				△鳥籠・犬	
聖なる警察										△元警官 弁護士	◎
劣化した警察	○	△	○			◎	○裁判		△元警官	◎司法関係者	◎

注：表中の◎は明らかに影響が確認できるもの、○は影響が推定できるもの、△は影響が疑えるものを示している。

あるが、是枝も「万引き家族」で親子の釣りのシーンを描き、「そして父になる」「海街 diary」で親子や恋人が釣りの動作をする。しかし是枝作品の場合、小津の釣りシーンの真似にとどまらず、家族（とりわけ女性同士）での料理と繕いのシーンに同調行動がインスパイアされている。台所での調理では、母と親族が野菜の皮むきなどの同じ作業を続け、女性の間で髪の毛の繕いや整髪等の場面が描かれる⁽⁵⁾。そして映像に奥行きを与える画面奥（遠景）の人や自動車が左右に動く小津の映像の特徴は、是枝のほぼすべての作品に記憶され、電車の通過がみごとに描がられている。小津の「東京物語」では、尾道の街を走り去る汽車が描かれるが、是枝作品では、電車がありとあらゆる街と田舎を長々と走り抜けている。

さらに、小津作品との関連として、義理あるいは元の親族関係にある人物—しばしば結節する人物は死去・不在である—が同じ場面に登場する点も、小津作品から是枝に引き継がれる⁽⁶⁾。他に、小津作品を特徴づける家族の記念写真も登場する。

最後に、小津作品に特徴的なキャラクターにふれたい。まずは枝作品を特徴づける中高年女性（樹木希林が演じる母・叔母等）に、小津作品において杉村春子が演じた女性の性格が投影されている。小津へのオマージュも見られ、例えば、小津の「お早よう」と是枝の「歩いてても 歩いてても」の間では、前者の子どもが「アイラブユー」を頻繁に口にし、後者の姉の子が「剣道やめたよ」を繰り返す。また前者の子どもの「お母さん、パンツ出しとくれよ」という情けない口調に対して、後者の中年（主人公）も「くれよTシャツ、なあ」と妻にねだる。「秋日和」と「奇跡」の母の場合も、前者が寿司屋の2階にいる娘と友達に階段から寿司を差し入れ、後者はスナックの2階にいる娘と友達に階段から菓子を差し入れている。さらに小津へのオマージュは、自作への小津俳優の起用や役名の借用からもうかがえる。例えば「幻の光」に桜むつ子、「ワンダフルライフ」に香川京子が登場し、「そして父になる」の主人公の名前（間宮）が小津の「麦秋」「秋日和」の主人公や登場人物の姓、「奇跡」の祖父の名前（周吉）が小津の「東京物語」の父の名前という具合である。

ロベール・ブレッソン

『映画を撮りながら考えたこと』（2016年）の中

で、是枝はブレッソンに言及していない。しかし「是枝裕和をつくった作品66」の中で、「フランス映画の中ではロメールも好きだったんだけど、どちらかというとブレッソン派だったんだよな」（文藝別冊28頁）と明かし、インタビューで「僕、何年前までは映画を撮るために、『シネマトグラフ覚え書き』という、ロベール・ブレッソン監督が映画を撮るにあたって考えたこととか感じたことを断片的に書いた本を、参考にしていたんですよ」（文藝別冊179-80頁）と影響を認めている⁽⁷⁾。

表3は、ブレッソン作品に見られる映像の特徴を是枝作品に探ったものである。まずカメラワークに関して、是枝作品のカットバックの形態が、小津のシングルショットのカットバックからブレッソンが多用する会話の相手の後姿を含むカットバック（肩なめ）にシフトする傾向が見られる。また「スリ」「抵抗」等でブレッソンが用いた指先等のクローズアップは、「誰も知らない」の万引きシーンの個人技で用いられる。しかし「万引き家族」の場合、家族の連携プレイとして万引きを強調するためか、指先のクローズアップは用いられない。

次に、シーン・ショットの映像に関して、ブレッソンの映像の特徴である光をたたえた電車・バス・トラムが是枝作品でも驚くほど多く描かれ、映像を特徴づけている。またブレッソンが「スリ」「ラルジャン」をはじめ多くの作品で扱う犯罪は、是枝作品でも「誰も知らない」「万引き家族」で万引き、「DISTANCE」「三度目の殺人」で殺人が扱われる。さらにブレッソンの「罪の天使たち」「抵抗」「ラルジャン」等の多くの作品の舞台である収容所型施設（閉鎖型施設）が、是枝作品でも特徴的な舞台になっている。「ワンダフルライフ」「DISTANCE」「三度目の殺人」「万引き家族」で収容所型施設が登場し、「誰も知らない」の賃貸契約違反のため隠れて居住するアパートも、ある種、閉鎖型施設である。他にブレッソンの「スリ」の競馬場と同様に、是枝作品でもギャンブル施設として競輪場やパチンコ店が登場したり、たびたび口にされる。

なお、ブレッソンの作品には「聖なる警察」「劣化した警察」と呼ぶことのできる存在が登場するが、是枝作品でも劣化した警察が描かれ、また「万引き家族」では子どもの保護を担う聖なる警官や聖なる駄菓子店主が登場する⁽⁸⁾。加えて、ブレッソンの色

彩の特徴である灰色やくすんだ色の自然や街・壁・ガラスも、是枝作品に特徴的な映像である。

このように是枝へのブレッソンの影響が大きいことは明らかである。同時に、是枝はジャン・ルノワール（画家ルノワールの息子、映画監督）を引き合いに出し、ブレッソンの厳格主義（ジャンセニズム）的な映像の窮屈さを指摘している（文藝別冊 180 頁）。

是枝作品は、長回しのショットが短くなり、映画の展開がスピードアップしていく。またエンプティショットの工夫やカットバックにおけるカメラの移動やパン、さらにハイアングルのショットの挿入という独自のスタイルを確立していく。しかし小津やブレッソンの影響はカメラワークにとどまらず、映像世界の基盤である点は変わらないといえよう。

2. 是枝作品と社会—作品に対する社会学的視点

是枝作品の社会的特徴とされる家族と子どもという設定や存在、そしてグリーンワークという行為は、前者が社会関係、後者が日常生活の中断（拘束）という社会学的観点に展開できると指摘した。とはいえ、家族・親族という社会集団は社会学の主要な対象に他ならず、小説家の重松清が「すべて居心地の悪さがベースになる。心ならずも集まってしまった者同士の、気まずさやぎごちなさ、小さな嘘、ささやかな『ふり』が、丁寧に積み重ねられて、物語が静かに動く」（文藝別冊 70 頁）と表現する是枝作品の家族・親族状況について言及する必要がある。

(1) 老いた親と中年の息子—戦後家族モデルの解体

是枝が得意とする家族状況—是枝の言葉で、子ども時代に「夢見ていた未来とは違う現在を生きる家族」（是枝 2016 年 389 頁）—は、是枝とほぼ同世代の社会学者である山田昌弘の著書のタイトルを用いれば、『希望格差社会』（2004 年）という社会状況の下『迷走する家族』（2005 年、中でも「戦後家族モデル解体」）の姿ととらえることができる。

戦後家族モデルの解体とは、1990 年代以降に成人になった世代の親の多くが、戦後の家族モデルに従って高度経済成長期を生き、子ども世代に対して自分の世代並みの生活水準の実現や世代間のさらなる上昇移動を期待したこと、同時に子ども世代もまた

戦後家族モデルに従って将来の夢をいだけききたものの、思い通りにならない現実を指す。是枝作品では、こうした状況で中年となった子ども世代が、老いた親やキョウダイ、（元・新）親族等と顔を合わす気まずい再会が描かれるのである。

また、希望格差社会に関して、是枝作品の場合、中年となった子ども世代は二人キョウダイで、その順は姉・弟（主人公の役名が良多）である。親世代からの期待と同様に、子ども世代自身もキョウダイの性別で希望（期待）に差が見られる。すなわち親世代の期待水準も自身の希望水準も低い姉は現実的であり、いつまでも夢にとらわれて実家を離れて浮遊する弟に対して常に批判的な存在である。また姉と母の間にはナンシー・チョドローの指摘する連続性（A. ギデンズ 150-1 頁）が存在し、親の近くに住み、母と同調行動が多い。

(2) 収容型施設・閉鎖空間・統制的な交流

是枝作品の社会的特徴を日常生活の拘束および社会関係に抽象化したのが、それらは、小津とブレッソンの手法や映像を通した是枝作品の理解から、登場人物の行動が制限される舞台（収容所型施設）、家屋における閉鎖型空間（風呂）、そしてカットバックで描かれる登場人物の特別な出会い（encounter）の場面にとりわけ表出していると見ることができる。

収容所型施設と交通（電車・バス・坂道）

前節でふれたように、是枝作品には、収容所型施設や諸事情で外出や移動が制限された状況が非常に多く登場する。表 1 に示した作品のうち「ワンダフルライフ」「DISTANCE」「三度目の殺人」「万引き家族」では、収容所型の施設（隔離された施設を含む）が登場する。また「誰も知らない」では、アパートに住む子どもの多くが外出やベランダに出ることが制限され、収容所型施設に近い設定である。さらに登場人物が逃げ出した実家やアパート（「幻の光」「歩いてても 歩いてても」「そして父になる」「海よりもまだ深く」）は、比喩（アレゴリー）的に収容所型施設と呼ぶことができる場所である⁽⁹⁾。

ミッシェル・フーコーは、外部環境から人びとを監禁する施設を収容施設型組織と呼び、規律社会（現代社会）を象徴づける組織に位置づけ、その社会技法が学校や職場、近隣社会に幅広く応用されて

いると指摘する（フーコー 231-5・299-306 頁、ギデンズ 439 頁）。

しかし、ブレッソンの作品では、収容所型施設と遮断されたはずの外部との間に何らかの交通が存在し、この交通が重要な役割を担うのである（叶堂 B 29・44 頁）。この点が、社会制度の解明をめざすフーコーの社会哲学と相違する映画世界である。是枝作品も同様に、収容所型施設や比喻としての収容所が外部の世界と結ばれ、その交通として電車・バス・自動車、さらに坂道・石段が映し出されている。

是枝作品を通して、誰が収容・監禁（比喻を含む）されるのか、収容所型施設と外部の間の交通を誰が利用するのかを探ることで、是枝作品に描かれる社会—拘束と自由—の諸相が明確になるだろう。

家屋における閉鎖空間

是枝作品には、浴室や入浴シーンが多くの作品に登場する。浴室は家屋における閉鎖空間といえる場所で、多くの作品に登場する。日本の家屋（家族）を描いた小津作品には風呂やトイレといった閉鎖空間はほとんど登場せず、子どもや大人の会話で示唆されるにとどまる。しかし是枝作品では、訪問宅の閉鎖空間にも親族等の非居住者が一人あるいは二人で立ち入り、また衛生という本来の意味が脱色された空間として描かれる。

もっとも、女優の入浴シーンは映画の商業性に関係し、多義性を帯びるのも事実である。とはいえ、家族を舞台にした是枝作品の家屋内の閉鎖空間（および開放空間）は、家族・親族の間の隔離と集合—感情レベルでは、孤独と親密性—に関係するため、私的空間内での隔離・孤独および集合・親密性を把握することが可能な場所といえよう。

構造・統制的な交流（出会い・場面）

是枝作品が興味深いのは、表 4 に示したインタビュー（面接・聞き取り）や警察での聴取・取り調べ、刑務所での接見、儀礼・儀式、面会・紹介といった統制、構造（形式）化された対面（出会い）が多いことである。初期作品の「ワンダフルライフ」にインタビューが多く、テレビのドキュメンタリー出身という経歴に由来すると見ることもできる。しかしそれ以上に注目すべきは、多くの作品が犯罪や事件等を扱いながらも、実況見分や捜査シーンがなく、聴取・取り調べ・接見のシーンが描かれる点である。こうした構成は事件を推理（捜査）ではなく、出来事から派生する出会い・交流として描くブレッソン作品を連想させる。

アーヴィング・ゴフマンによれば、日常生活における人びとの交流は、特定の相手との出会い（encounter）を経て、その相手の発言や行動に関心を向ける焦点の定まった相互行為に展開する（ゴフマン 1980 年 99 頁）。ゴフマンは、こうした日常のやりとりを一定の形式（フレーム）や台本に則った儀礼的行為、別言すれば演技とらえ、形式にそって相手のリアクションを解釈（フレミング）しながら、人が相互作用するという（ギデンズ 126-8 頁）。是枝作品に特徴的である統制、構造化された会話（交流）は、まさに当事者間の交流が限定され焦点の定まった相互行為、とりわけ形式性・権力関係を背景にした交流である。是枝は、それを主として小津やブレッソンが用いたカットバックで描いている。是枝が映像として映し出すこうした出会い、つまり制限された交流がどのように行われ、何が結果されたのかを探ることで、是枝作品に現れる現代

表 4 是枝裕和の映画作品における構造・統制的な交流

	面接 聞き取り	聴取 取り調べ	接見	儀礼 儀式	面会	紹介	合計
幻の光		1		1		2	4
ワンダフルライフ	35			3			38
DISTANCE		6			3		9
誰も知らない		2		1	2		5
歩いても 歩いても				3			3
奇跡	1	1				1	3
そして父になる	6			4	2		12
海街 diary	3			3		4	10
海よりもまだ深く					2		2
三度目の殺人		1	7	1	2		11
万引き家族		10	1	1			12
合計	45	21	8	17	11	7	109

社会の交流の諸相および現代の社会関係の実状が明らかになる。

(3) 是枝作品の区分と本論の構成

本論では、以上の社会学的観点に関係する場面(社会的状況)を是枝作品から抽出し、検討していく。表2の11作品に関する家族の状況にしたがい、第3節で主人公の家族が転形していく5作品、第4節で複数の家族が並列的に描かれる6作品の家族の状況および概要にふれた上で、関係する場面を抽出する。最後に第5節で、第3節と第4節で抽出した場面の分析を通して、是枝作品に描かれる現代の家族と社会について検討する。

3. 家族が転形する作品

主として主人公の家族形態の転形を描いた是枝作品の展開を概略した上で、社会空間および社会関係が描かれる場面の社会状況を抽出する。

(1) 幻の光

本作では、表2のように、主人公ゆみ子の家族状況の変化、すなわち定位家族から生殖家族、その後の継家族(直系家族)が描かれる。関西で暮らす子ども時代、四国(宿毛)に住んでいた祖母を引き取るが、祖母は宿毛で死にたいと失踪する。成長したゆみ子は幼馴染の郁夫と結婚し、二人乗りの自転車の疾走に幸せが表出されるものの、アパートで乳児と夫の帰りを待っていた夜、夫の鉄道自殺を警察から知らされる。

数年後、アパートの大家が持ってきた再婚話を受けて、ゆみ子は息子の勇一と電車に乗って能登に向かう。辺境の集落で前妻と死別した再婚相手の民雄、義父の喜大、継子の友子と同居し、新しい家族や集落の人びとと幸せな日々を送る。その一方で、能登の厳しく陰鬱な自然が巡りゆくある日、ゆみ子は一人バス停でバスを待ち、能登を去ろうとする。

収容所型施設と交通

本作では、表5のように、比喩的な収容所型施設が3つ登場する。第1は、故郷の四国から引き離された祖母にとって、ゆみ子の家である。祖母は高架下のトンネルを抜け、ゆみ子を橋の中央で足止めして一人消えていく。第2は、夫の自死後にゆみ子が

幼児と暮らすアパートである。隠遁といえる生活で、それを打破するのが、隣家に住む大家のもたらした見合い話である。アパートの階段、わずか3段の石段がゆみ子の張り巡らした低位の遮断(塀)を想像させ、一方、駅のプラットフォームを上る石段と電車の乗り継ぎが、生活の展開を予感させる。第3は、能登の集落の家である。集落と町の間を自動車で自由に移動する民雄と対照的に、見知らぬ地の暮らしは、祖母と同様に、ゆみ子が逃げ出したい場所であった。唯一の手段がバス停から町につながるバスである。

家屋における閉鎖空間

本作では、家屋内の閉鎖空間は映されていない。ゆみ子のアパートの台所—調理シーンはない—は映し出されるものの、風呂やトイレはない。とはいえ表6のように、1・2のゆみ子や母が乳児をたらいで洗ったりタオルで拭くシーン等がある。

構造・統制的な出合いや場面

本作における構造・統制的な出合いは、表7のように、聴取1、儀礼1、紹介2である。聴取は、1の亡夫の鉄道自殺に関して警察の形式的な聴取である。儀礼は、4の能登の民雄宅での結婚式で、親族や集落の人が集まり、ゆみ子は民雄とともに上座に座り出席者と同じ所作—同調行動—を楽しむ。紹介は、2の能登のある駅でのゆみ子の家族と民雄の家族の顔合わせ、3の朝市に出店中の集落の老女に民雄がゆみ子を紹介する場面である。

(2) 誰も知らない

表2のように、本作では、母の家出で子どもだけの世帯に転じ、大人の保護が得られない状況が描かれる。主人公の長男、明は、母と親子二人でアパートに転入する。しかし、実は5人家族で、入居契約のために長女の京子が電車で来て部屋に忍び込み、幼い二人(次男の茂・次女のゆき)はスーツケースで運び込まれる。4人の子どもは父親が違う異父キョウダイで、母は「あなたのお父さんが勝手」と母子家庭の原因を明に語り、「私が幸せになっちゃいけないの」と拗ね、深夜のデートを楽しんで家を空ける。1ヶ月後に戻ってきた母は、親密性を失っていない子どもに「私が結婚すれば学校に行けるし、ピアノも習える。もう少し待って」と言い含めて再び出奔し、月日が過ぎ去る。

表5 収容所型施設と交通 (1)

幻の光	収容所型施設 1 (A)	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	アパート	主人公 (ゆみ子) の祖母	子ども宅に引き取られるものの、四国 (宿毛) に戻りたがる。		
	外部との交通	通行の理由		通行者	通行回数
	高架下のトンネル	四国 (宿毛) で死にたいと歩く祖母と追いかける少女期のゆみ子		祖母・主人公	1
	橋 (中央)	歩き去る祖母を足を止めて見送るゆみ子		祖母・主人公	1
	収容所型施設 2 (A)	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	主人公のアパート	主人公 (ゆみ子)	夫の自死後、幼児と数年間、アパートに隠遁する。		
	外部との交通	通行の理由		通行者	通行回数
	三段の石段	再婚で能登に向かうため、駅に向かう途中に下る。弟の結婚式の帰省時に下り元夫と行った喫茶店に行く。アパートに階段、駅プラットフォームにも石段		主人公・母・子	2
	電車	頻繁に通過、その中の1台の電車に乗って能登に向かい、もう1台に乗って能登から戻る。			頻繁
	駅	能登に向かう時の出発の駅、能登に到着の駅			2
	収容所型施設 3 (A)	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	能登の集落の民家	主人公 (ゆみ子)	夫は自動車ですら通う。夫に不信をいだくようになる。		
	外部との交通	通行の理由		通行者	通行回数
バス停、バス	夫への不信のため、バス停でバスを待ち到着。主人公は乗らない。		-	2	
誰も知らない	収容所型施設 (A)	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	明ら子ども4人のアパート	明以外の3人の子ども (京子・茂・ゆき)	入居契約で母と明の二人の居住。他の子どもはスーツケースや後で合流して入居。母不在の日々は明が、他の子どもの外出やベランダに出ることを注意する。		
	外部との交通	通行の理由		通行者	通行回数
	アパートの廊下・階段	アパートの部屋と外界を結ぶ		主に明	10
	長い石段 (真ん中に自転車用のスロープ)	町の食料品店やコンビニで買い物。遊び仲間との交流。その後、兄弟4人が女子高生生の紗希と石段で遊ぶ。		主に明	15
	駅	妹の京子を迎えに行き、ゆきの遺体を運ぶ。		明・京子・紗希	4
歩いてても歩いてても	鉄道・モノレール	母の元愛人の職場や死んだゆきを空港付近に埋葬しに行く。		明・紗希	5
	収容所型施設 (A)	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	良多の実家	主人公 (良多)・ゆかりあつし、母 (とし子)	良多は父 (恭平) と対立。父の思いに反し自分の夢を実現するために家を出る。とし子は夫の恭平に不満をいだく。		
	外部との交通	通行の理由		通行者	通行回数
	電車	良多、妻と継子とともに兄の命日のために乗車する。		良多家族	4
	バス停・バス	良多家族、帰宅するためにバスに乗る。		良多家族	1
海街diary	坂道・陸橋	父は散歩。良多家族、バス停と家との間の石段を上り帰省、両親とともに下って帰宅する。両親、見送り後に上る。墓参りの時の石段・坂道あり。		良多家族・両親	6
	パチンコ店	母 (とし子) が、駅前のパチンコ店に通っていると話す。		とし子	
	収容所型施設 (A)	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	異母妹すずの家	すず (異母妹)	父の死後、継母と生活する。		
	外部との交通	通行の理由		通行者	通行回数
	電車・駅	異母姉3人が電車で訪れ、3人の住む鎌倉に向かう。		4姉妹	1
万引き家族	収容所型施設 1 (A)	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	祖母初江宅	家族	家族関係を詮索されないため、その後、誘拐・祖母の埋葬が警察に見つからないようにする。		
	外部との交通	通行の理由		通行者	通行回数
	家の前の路地	それぞれの仕事や万引き、家族での海水浴で通行。事件後、警察の封鎖		全員	5
	電車・自動車	仕事や家族での海水浴に乗って出かける。*帰宅はなし。		全員	4
	収容所型施設 2 (A)	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	ゆり (りん・じゅり) の家	両親 (母親)	母親による虐待。両親のけんか時は部屋前通路で一人遊ぶ。		
	収容所型施設 3	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	病院 (病室・面会室)	祥太	けがの治療、病室・面会室で警察の取り調べを受ける。		
	収容所型施設 4	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	拘留所	母 (信代)	治の罪をかぶることにする。		
	外部との交通	通行 (交流) の理由		通行 (交流) 者	通行回数
	接見	夫 (治) と子ども (祥太) が接見する。		治・祥太	1

注：収容所型施設後の A は Allegory。比喩的であることを指している。

：通行の頻度は概数である。

表6 是枝作品における家屋内の閉鎖空間 (1)

	閉鎖空間	登場人物	人数	状況	
幻の光	1	* 部屋	ゆみ子・乳児	2	アパートの部屋で、ゆみ子が乳児をたらいで入浴させる。小津風やかんあり。
	2	* 部屋	母・ゆみ子・乳児	3	アパートの部屋。ゆみ子の母が乳児を入浴させた後の映像。服を着せながら、ゆみ子の状況の心配と郁夫の死因について話す。
誰も知らない	1	風呂	京子の足・手	1	京子が風呂の準備をしバスタオルが映り、風呂から上がる。茂とゆきは歯磨き。
	2	* 部屋	母・明・茂他	5	帰宅した母が、アパートの部屋で明と茂の髪を刈る。茂は不満。
	3	風呂	明・茂	2	二人で並び湯船につかる。茂は水鉄砲を撃っている。
歩いて歩いても	1	風呂	良多	1	持参のすいかを風呂の洗面器に水を入れて冷やそうとする。割れたタイルと新たに取付けた手すりを眺める。
	2	* 廊下	姉ちなみの娘	1	風呂で冷やしたすいかを両手で抱えて廊下を走る。
	3	風呂	父	1	一人湯船につかる。母が着替えを持って来て、父の昔の愛人の話を始める。
	4	風呂	良多・あつし	2	母がゆかりを呼び、良多と継子のあつしが一緒に入るように言う。計量中にタオルを洗いに来た父が良多の仕事の心配する。父と小さな言い争い中にあつしが良多を呼ぶ。二人が並び入浴し、子ども時代の話聞く。二人で鏡を見る。
	5	風呂	母	1	背中を向け、首にタオルをかけて入浴する。歯磨きをする良多に気づかず、独り言でちなみの夫の悪口を言い始める。
	6	風呂	-	-	タイルと竹かけた風呂桶のエンブレティショット
海街diary	1	風呂	佳乃	1	入浴順をめぐり居間の幸と口げんか。佳乃の足が映り、タイルの虫に大声を上げる。その声を3人が聞き、話題にする。
	2	風呂	すず	1	法事の前日。入浴後の佳乃がタオルを頭に巻き、幸がすずに入浴を促し、3姉妹が葬儀で母とすずの出会いを心配。すずは1人入浴し、右手を見た後、天井を見る。
	3	* 縁側	すず・幸	2	サッカーの練習を終えて帰宅途中に雨に濡れたすずの入浴。縁側でバスタオルを広げて裸の体を乾かし、幸に叱られる。
万引き家族	1	風呂	信代・りん	2	湯船につかる信代と水着のりん。二人の腕に同じ傷。りんが信代の傷を撫でる。
	2	風呂	治・信代	2	体を洗い土を落とす治に信代がタオルを持って来て話しかける。信代が治の背中を流し背中をふく。

注：*は類似する状況である。

表7 是枝作品における構造・統制的な出会い (1)

	面接	聴取	接見	儀礼	面会	紹介	構造・統制的な出会いの状況
幻の光	1	○					警察署での自殺者の確認
	2					○	能登の駅で互いの子どもを連れて会う。
	3					○	民雄、朝市で店を出す近所のとめにゆみ子を紹介
	4				○		能登の自宅での結婚披露宴
誰も知らない	1				○		引っ越しで、大家夫婦に挨拶
	2	○					明、コンビニで万引きを疑われ、店長に聴取される。
	3					○	タクシー営業所で、明、異父に援助を求める。
	4					○	パチンコ店付近で、明、異父に援助を求める。
	5	○					大家が家賃の請求に来て、室内を確認する。
歩いて歩いても	1				○		次男の家族が「こんにちは」と帰省する。
	2				○		庭で記念写真。父恭平がはずれる。
	3				○		とし子、長男順平が助けたよしおに来年も仏前に来るよう話す。
海街diary	1					○	幸・佳乃・千佳の姉妹が、父の葬儀の山形で異母妹すずに会う。
	2				○		父の葬儀に出席する。
	3					○	幸、すず、すずの継母等とあいさつをする。
	4					○	鎌倉の中学に転校したすずがクラスで自己紹介をする。
	5	○					すず、湘南オクトパスの入団テストを受ける。
	6					○	すず、新学期のクラス替えのクラスで自己紹介をする。
	7	○					佳乃、上司とともに海猫食堂の二宮（おばちゃん）の相談を受ける。
	8				○		寺院での法要で、すず3姉妹の母と大船の大叔母に会う。
	9	○					佳乃、上司とともに海猫食堂の二宮から計画の変更を告げられる。
	10				○		二宮さんの葬儀に、4姉妹が出席する。
万引き家族	1				○		初江、元の夫の息子夫婦宅を訪問する。
	2		○				祥太の入院先で警官の質問を受けた信代と治が逃げ出す。
	3		○				警察署で、ゆり（りん・じゅり）の聴取。
	4		○				祥太の入院先で、祥太の聴取。
	5		○				警察署で重紀の聴取。
	6		○				警察署で信代の聴取。
	7		○				警察署で治の聴取。
	8		○				警察署で重紀の聴取。
	9						ゆり（りん・じゅり）の両親がマスコミの取材に答える。
	10		○				警察署で信代の聴取。自白する。
	11		○				警察署で治の聴取。自分の名を子どもにつけた理由を話す。
	12		○				祥太の入院先で、担当の刑事が祥太の今後の相談をする。
	13			○			収監された信代に治と祥太が接見する。

季節が変わる中、公共サービスが止められ、キョウダイは薄汚い身なりに変わり、家賃の滞納のためさらに身を隠して暮らす。その一方で、我慢の限界に達した明が遊びはじめ、アパートの部屋は仲間のたまり場と化す。

中学に進学した遊び仲間には明は見捨てられ、いじめに会う女子高校生の紗希と知り合う。キョウダイと紗希が仲良くなる中で、ゆきが椅子から転倒して死去する。私的な葬儀をし、明と紗希は飛行機が好きだったゆきをスーツケースに入れ空港に向かい、ゆきを埋葬する。

収容所型施設と交通

本作では、表5のように、比喩的な収容所型施設が1つ登場する。アパートの契約で隠れ住む京子・茂・ゆきにとって、アパートのドアの外の世界とベランダは、母による外出禁止エリアである。京子たちの外部との往来は1階の大家の目を盗み、ベランダの洗濯も隠れて行なう。入居契約上の家族である明が、唯一、室内のキョウダイと外界をつなぐ存在で、アパートと街を結ぶ石段を上り下りして食料品を調達し、外部の人間（遊び仲間や紗希）を部屋に連れて来る。母からの送金が届かない中で、明は電車に乗って異父の職場に出かけ生活費を無心する。その後、公共サービスが止められ、幽閉に疲れた京子たちの外出（公園）やベランダ遊びが増える。

最寄りの駅には、入居日、電車で到着した京子を明が迎えに行く。ゆきの遺体を明と紗希がスーツケースで運ぶために駅を訪れ、途中、モノレールに乗り換えている。

家屋における閉鎖空間

本作の風呂のシーンは、表6のように、2つである。1は京子が風呂の準備をし、風呂上りの場面になり、次男と次女が脱衣場で歯磨きをする。3は明と茂の入浴シーンで、茂が水鉄砲で遊ぶ。

構造・統制的な出会いや場面

本作では、表7のように、構造・統制的な出会いは、聴取2、面会2である。聴取は、2のコンビニの店主に明が呼び止められ、万引きの疑いをかけられる場面である。店主が警察への通報を口にし、警察の聴取に近い強制力がある。5の犬を連れて大家が家賃の未払いの督促にアパートの部屋を訪問する場面で、契約のないキョウダイと紗希を見つける。面会は3・4で、いずれも明が生活費を求めて、異

父の職場に出かける場面である。切羽詰まった子どもの行動から大人が逃れようとし、形式化（構造化）の度合いは低い。

(3) 歩いても 歩いても

本作では、表3のように、次男（主人公の良多）の実家（定位家族）は、すでに両親の高齢者夫婦・姉の核家族・次男の良多の継家族の3家族（世帯）に分岐している。長男を失った両親の喪失感はいまだに強いものの、長男の配偶者への思いはさほどでもない。両親の近くに姉家族が住み、同居（直系家族）を画策し、良多の継家族に実子が誕生する。

本作は、湘南に住む元開業医の一家の亡兄（長男）の命日に、姉ちなみの核家族と主人公の良多の継家族（妻のゆかり、継子のあつし）が訪れる二日間を描いた作品である。映像に映し出されるのは、高齢者夫婦の両親が住む家屋のみである。早着の姉は母の調理—母娘の連続性・同調行動—を手伝いながら、実家の二世帯住宅への改築の機会を窺う。一方、東京で暮らす良多は継家族と電車で実家に向かい、母とし子に泊りを約束したことを後悔する。

医業に誇りをもつ父の恭平は、親族の来訪にかかわらず孤高を保つ。一方、父にないがしろにされた思いの強い母のとし子は、パチンコをし孤独な時に「ブルーライトヨコハマ」を聴いていたと良多に明かす。両親はともに親の職業を継いだ自慢の長男が忘れられず、今でも溺れた子どもの救助を悔やみ続ける。親の職業を拒絶した良多は仕事に恵まれず、姉は母と過ごす時間は多いものの男キョウダイへの母の思いに不満がある。ゆかりは義母とし子の息子への溺愛を目の当たりにし、離婚経験（「人のお古」）を話題にする義父母への思いは、遠慮から違和感に変わり始める。2家族の子どもは親の価値観を反映させつつも、自由な交流（探検）をはじめめる。

そこに、亡兄が助けた子ども（よしお）が仏前に訪れる。良多は、毎年命日のよしおの訪問が亡兄を死なせたことへの母の罰であると知る。良多の家族とともに山上の長男の墓参りの帰り、とし子は坂道で蝶を見かけ、夜、自宅に舞い込んだ蝶に心を奪われる。

収容所型施設と交通

本作では、表5のように、比喩的な収容所型施設は1つで、良多の実家である。医師である父の期待

に反発して、良多は実家を出る。結婚後、ようやく良多は亡兄の命日に家族と電車で実家に向かう。良多に加えて、再婚の妻と継子も良多の実家での二日間は比喩的な収容所型施設である。収監を嫌うかのように良多たちはすぐに実家に向かわない。ファミリーレストランで休んだ後、実家につながる長い石段をぐずぐずと上っていく。翌朝、この石段を父の恭平と良多、継子のあつしの3人が一緒に下り、国道の陸橋を超えて海に向かう。その後、良多の家族の見送りに両親も一緒に石段を下り、バス停で一緒にバスを待つ。バスの発車後、両親は石段をゆっくり上って行く。姉の家族は、前日、自動車帰宅している。

さらに、実家が母のとし子にとっても比喩的な収容所型施設の様相を呈していることが、映画の展開とともに判明する。浮気の過去があり、自分に関心を抱かず孤高に暮らす夫をとし子は許すことはできないが、亡くなった長男の思い出と墓のある家から離れられない。とし子にとって、夫の心が離れた頃に流行った「ブルーライトヨコハマ」の鑑賞と駅前でのパチンコが解放の時間である。

家屋における閉鎖空間

本作の風呂のシーンは5つで、表6のように、1は土産のすいかを持って浴室に入った良多がタイルの傷みと介護用の手すりの装着に気づく場面である。3と5で父母がそれぞれ一人で入浴し、4では母に促されて、良多と継子が初めて一緒に入浴する。6は良多の家族が家を去る直前の浴室のエンプティショットである。

構造・統制的な出合いや場面

本作では、表7のように、構造・統制的な出合いは儀礼が3である。1では良多が帰宅して「こんにちは」とあいさつをするのに対して、母のとし子が「ただいまでしょうが」とたしなめる。2では実家の庭での家族写真で、とし子は仏壇の長男の写真を持ち出し、父の恭平は撮影者の長女の夫の指示にしたがわずフレームから消える。3は亡兄が助けたよしおが訪問し、仏前に参る場面である。とし子とよしおにとって、この訪問は面接や聴取に相当する。

(4) 海街 diary

鎌倉に住む長女の幸、次女の佳乃、三女の千佳の三姉妹。両親は離婚し、それぞれ山形と北海道で再

婚している。表2のように、3姉妹はキョウダイだけの家族である。映像に映し出されるのは、3姉妹が住む鎌倉の戸建てに加えて、幸の不倫相手の医師のマンション（単身赴任の世帯）、佳乃の恋人のアパート（単身世帯）である。

父の葬儀で山形を訪れた3姉妹は、亡父に娘（すず）がいて、父の再再婚相手と暮らしていることを知る。葬儀後の幸の言葉に従って、すずが鎌倉に引っ越して来る。すずが千佳とともに家の仏壇に手を合わせ、鎌倉の生活が始まる。家族での料理や梅酒づくり、すずの足にペディキュアを塗る佳乃の戯れ、たわいのないキョウダイげんか、すずの学校やサッカークラブ、幸の病院の仕事と医師との不倫、佳乃の恋愛と相談の業務、千佳のアルバイトが次々に描かれる。

すずは鎌倉の生活に満足しながらも、両親の不倫が3姉妹の家族を壊したという負い目が消えない。親族の法要が寺院で行なわれ、三姉妹の母（都）が北海道から現れて家の売却を口にし、幸は母とけんかになる。翌日、母娘は和解し一緒に墓参りに行き、駅で待つ母に幸が梅酒を手渡す。そして、幸は医師に別れを告げ不倫関係を解消する。雨上がりの午後、幸はすずと山に登り、すずに本心は飲み込まず口にした方がいいと助言し、二人は親のバカと大声を上げる。

収容所型施設と交通

本作では、表5のように、山形の葬儀でのすずの継母の対応から、すずが暮らす家が比喩的な収容所型施設と示唆される。山形には、次女佳乃と三女千佳が電車で訪れ、帰りは3姉妹が乗った電車を駅のプラットフォームをすずが走りながら見送る。すずの転居は鎌倉の家の前に止まった引っ越し会社の軽トラックの荷物の搬出によって描かれる。

家屋における閉鎖空間

本作の風呂のシーンは2つで、表6のように、1は入浴順を巡って幸と口げんかをした佳乃が風呂のタイルにいた虫に驚いて声を上げ、居間にいる姉妹を巻き込む騒動である。2ではすずが湯船に浸かり、すずが不在の居間で姉妹が翌日の法事を心配する。なお3は入浴後、裸のままのすずが縁側に立ちバスタオルを開き、驚いた幸が叱る場面である。

構造・統制的な出合いや場面

本作における構造・統制的な出合いは、表7のよ

うに、紹介4、面接3、儀礼3である。紹介は、1で山形の駅ですずから佳乃・千佳に、3で父の葬儀後、幸からすずや継母等に行われ、4・6は、鎌倉の中学校への転入や新学期のクラス替えですずが自己紹介をする。面接等は、5のすずのサッカーチームへの入団テスト（試合形式）、7・9は金融機関に勤める佳乃が上司とともに、知人の海猫食堂の店主の財産相談に乗る場面である。儀礼は、2の父の葬儀、8の寺院での法要、10の海猫食堂の店主の葬儀である。

(5) 万引き家族

表2のように、この家族が暮らすのは祖母の初江の老朽家屋で、作品には説明的に初江の元夫と後妻の間の子（成人）の暮らす戸建てが登場する。初江と家族の結びつきは血縁関係や婚姻関係ではなく、些末な類縁関係等である。初江と治・信代との出会いは、おそらくパチンコ屋であろう。長女の亜紀は初江の前夫と後妻の孫にあたり、祥太（実は、治の本名）は幼い時にパチンコ店で信代を見つけ、ゆり（その後りん、本名はじゅり）はけんかの絶えないアパートの通路から治が連れ帰っている。

この家族の暮らしの基盤は、初江の年金と治の工事現場、信代のクリーニング工場の仕事で、子どもたちも亜紀が風俗店、祥太とゆりが万引きで生活を助ける。万引きはこの家族の家業で、治から祥太、祥太からゆりに技能とチームプレイが伝授され、初江と信代も試着室での万引きを厭わない。警察の取り調べで、治が子どもに「他に教えられるものが何もないんです」と万引きを語るが、実は、社会の底辺に生きるこの家族の威信（有能さ）の源泉であり、社会への報復である。

治が事故で働けなくなり、ゆりの誘拐がTVで報じられて信代が解雇され、家族の状況が一変する。祥太とゆりの万引きが駄菓子屋の店主にとがめられ、電車で行った楽しい家族旅行（海水浴）の翌朝、初江が死去する。

万引きから車上荒らしにエスカレートする治に、祥太はついていけなくなる。祥太がゆりと二人で試みた万引きで逃げる途中に大けがをして入院し、病院を訪れた治と信代が警官の前から逃げ出し、ゆりの誘拐と死体遺棄が発覚する。警察の取り調べで、万引き家族の関係性が明らかになり、信代が一人逮

捕される。

収容所型施設と交通

本作には、表5のように、比喩的な収容所型施設が2、収容所型施設が2つ登場する。比喩的な収容所型施設は、家族が居住する初江宅である。当初は、家族関係を詮索されたくないため、その後はじゅりの存在や祖母の死を隠すために、家業の万引き以外には社会との接点を絶つ。なお初江宅と社会は路地で結ばれ、当初、治の出勤が映されている。もう1つは虐待を受けていたゆりの自宅である。収容所型施設の1つは祥太が入院する病院で、病室や面会室で警官の取り調べを受け、もう1つは信代が収監された拘置所で、治と祥太が接見を訪れている。

家屋における閉鎖空間

本作の風呂のシーンは2つで、表6のように、1では信代がゆりとともに風呂に入って互いの傷をさらし、ゆりが信代の傷を撫でつづける。2では初江の遺体を床下に埋めて体の土を落とす治の背中を信代が流し、タオルで拭く。なお、初江の遺体が埋まる床下も家屋における秘密の閉鎖空間に加えられよう。

構造・統制的な出合いや場面

本作における構造・統制的な出合いは、表7のように、聴取10、接見1、儀礼1である。病院での警察官の聴取は4・12が入院中の祥太、2では見舞いに来た信代と治が聴取の警官から逃げ出している。警察署での聴取シーンは、3の誘拐とされたゆり、6・10の信代、5・8の亜紀、7・11の治である。接見の13は拘置所の信代への治と祥太の訪問、1の儀礼は、初江が元の夫と後妻の間の息子宅を訪問し仏壇に参る場面である。

4. 複数の家族が登場する作品

次に、複数の家族が並列的に描かれる是枝作品の展開を概略した上で、社会空間および社会関係が描かれる場面の社会状況を抽出する。

(1) ワンダフルライフ

本作は、老朽建物での月曜日の朝の職員ミーティングから始まる。そこは煉獄をモチーフにした保健所あるいは福祉事務所のような収容所で、生者さながらの死者が職員（相談員）を前に、子ども時代、

表 8 収容所型施設と交通 (2)

ワンダフルライフ	収容所型施設	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	死者の収容所	死者*煉獄的位置 しおり	閉鎖型施設内の古い建物に施設内から死者が集合し、各面接室で職員(相談員)が死者を選んだ思い出を聴取する。		
	外部との交通	通行の理由		通行者	通行回数
	竹林	映像のロケハンのため、竹林を抜けて外部に出る。		面接者(しおり)	1
	思い出の映像	最も大事な思い出を選定できない場合、施設から出ることができない。実は、職員は思い出を選定できない死者である。		思い出を選定した死者	1
DISTANCE	収容所型施設 1・2 (A)	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	日常生活(家族・アパート等)	出家者(殺人事件の加害者)	配偶者との生活やキョウダイとの日常に疑問をもち教団に出家する。2人の加害者遺族の家族生活が映されている。		
	収容所型施設 3	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	病院(病棟)	入院中の老人	親族の訪問のない入院中の老人を元出家者の遺族が見舞う。数日後、行くと死去していて、実の息子が訪れたことを知る。		
	収容所型施設 4	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	元カルト教団の施設(廃屋)	出家者(殺人事件の加害者)の遺族	年に1回の慰霊で訪れた元教団の地で自動車を盗まれた4人の遺族とオートバイを盗まれた元出家者が一夜を過ごす。		
	外部との交通	通行の理由		通行者	通行回数
	自動車	遺族の2人が自動車で訪問。翌日、トラックの荷台に乗り駅へ向かう。		遺族・元出家者	2
	電車	遺族の1人が電車で向かう。4人が電車に乗って都市に戻っていく。		遺族・元出家者	2
	駅	1人が駅で待ち、自動車組と合流する。朝、軽トラックで駅に着き、立ち食いそばを食べて電車に乗る。到着した都会の駅。		遺族・元出家者	3
奇跡	収容所型施設 1 (A)	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	航一の自宅	長男(航一)	両親の離婚のため、意に反して、父と弟と別れて大阪から母の実家の鹿児島に転居する。		
	外部との交通	通行の理由		通行者	通行回数
	鉄道	弟と再会し、家族が再生する夢など、7人の子どもの夢を実現するため。		子ども(7人)	頻繁
	収容所型施設 2 (A)	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	航一の通う小学校	3人の子ども	九州新幹線の開通を見るため、担任教師を欺く。		
	外部との交通	通行の理由		通行者	通行の頻度
鉄道・駅	7人の子どもが夢を実現するため新幹線の通過を見ようと駅に向かい電車に乗る。翌日、駅から電車に乗って帰宅する。		子ども(7人)	頻繁	
そして父になる	収容所型施設 1 (A)	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	主人公(良多)の家	琉晴	病院の取り違えの発覚後、実子(琉晴)と生活する。		
	外部との交通	通行の理由		通行者	通行回数
	徒歩・駅・電車	琉晴が斎木家に戻るために、駅に向かい電車に乗って帰る。母(みどり)が電車で慶多を連れて帰る。		琉晴・慶多母(みどり)	2
	収容所型施設 2 (A)	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	斎木夫婦の家	慶多	実の父に会い、家を飛び出す。		
	外部との交通	通行の理由		通行者	通行回数
川沿いの道(徒歩)	追いかける良多から逃げ出すものの、その後、良多と抱き合う。		慶多・良多	1	
自動車	良多夫婦、琉晴を連れ戻すため。また慶多に会うために佐伯家に向かい、佐伯家から帰宅する。		良多夫婦 慶多・琉晴	5	
海よりもまだ深く	収容所型施設 (A)	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	良多の実家(公団住宅)	主人公(良多)・元妻(響子) 真悟・母(淑子)	成人となり、離れた実家。台風のため、元妻(響子)と面会中の子ども(真悟)と一夜を過ごす。		
	外部との交通	通行の理由		通行者	通行回数
	電車・駅	実家に向かい、実家から帰宅する。実家の駅で昼食、途中の駅で元妻と実子と別れる。		良多・響子 真悟	4
	バス停・バス	駅と実家の公団住宅の間をバスに乗る。		良多・響子・真悟	3
三度目の殺人	収容所型施設 1	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	拘留支所	三隅	殺人容疑で収監中。		
	外部との交通	通行(交流)の理由		通行(交流)者	通行回数
	接見	三隅の弁護を3人の弁護士が担当する。		重盛・川島・撰津	頻繁
	収容所型施設 2 (A)	監禁の対象者・潜伏者	監禁・潜伏の状況		
	被害者宅	義子(咲江)	夫の死後、母が娘に依存する。		
外部との交通	通行(交流)の理由		通行者	通行回数	
徒歩	事件現場・通学、パン屋等		義子(咲江)	数回	

注：収容所型施設後のAはAllegory。比喩的であることを指している。
：通行の頻度は概数である。

表9 是枝作品における家屋内の閉鎖空間 (2)

		閉鎖空間	登場人物	人数	状況
ライ ン ダ フル	1	浴室	しおり (職員)	1	夜の検討会後、浴室の外に「入っています」の札。湯船に頭半分を浸しゆっくり上げて、手で髪を整える。鼻をつまんで完全に浸かる。
	2	浴室	しおり (職員)	1	職員の望月が去ることを決めたため、しおりは屋上で雪を蹴散らして怒りを爆発させた後、湯船につかり肩と頭を出す。少し左前に俯く。
奇 跡	1	浴室前の洗面台	航一・祖母 (声)・祖父	3	航一は洗い場でスライミングウェアの水を切ろうとするが、客の濡れた靴下が置いてあり、たじろぐ。浴室から心配する祖母の声がし、祖父が来て頼みごとをする。
	2	浴室の脱衣場	航一・龍之介	2	きょうだいが目を合わせて浴室に行き、脱衣場で一緒に服を脱ぐ。
な る そ し て 父 に	1	浴室	琉晴	1	アルファベットや数字の学習道具のある浴室で、とがめられた箸の持ち方で学習具をすくって反発する。
	2	浴室	斎木・実子・慶多	3	実子の一人が浴室を出て母がバスタオルで拭く。斎木はもう一人の実子と慶多とともにおもちゃの浮かぶ湯船に入浴。腕の入れ墨に眼が行く慶多と湯船で遊ぶ。
ま だ 深 く も	1	浴室	良多	1	母 (淑子) が風呂を立てると言い出し、いつの間にか良多が入浴している。狭い湯船の中で「まっくろくろすけ」を柄杓ですくう。
	2	*浴室	真悟	1	良多が真悟に風呂に入るように言い、母 (淑子) がタオルを持って案内する。

注: 「DISTANCE」「三度目の殺人」では浴室等のシーンはない。

家族、恋愛、不倫の思い出を語る。相談の目的は、死者が天国へ旅立つ契機になる思い出を見つけることである。

思い出を選びきれない初老の渡辺は、ビデオ映像を提供され別室で視聴する。ビデオ映像に映されている人生は、生殖家族の形成 (見合いやローポジションでの新婚生活)、職業生活、夫婦生活で、渡辺は若い職員 (相談員) の望月と鑑賞する。

火曜の職員ミーティングで事例検討が行なわれ、水曜日に楽器演奏の練習が始まる。木曜日になっても思い出が選べない渡辺と若者の存在が職員をいら立たせる。金曜日、思い出を選んだ死者は隣接するスタジオに入り、撮影スタッフと思い出の映像化にとりかかる。渡辺と職員の望月がビデオ映像を見つづけ、渡辺が妻の京子とベンチに座る映像を契機に両者の間に揺らぎが生じる。

土曜の朝、お別れ会の後、職員のマーチ演奏に続き、死者が列になって試写室に移動する。上映の途中に施設に戻った望月が渡辺の手紙を見つけ、かつての婚約者であった京子への自分の思いを整理する。試写室では、いつの間にか死者が消え (天に召され)、職員だけが残る。日曜日、特例で望月の京子との思い出の映像が上映され、試写室の椅子から望月が消える。月曜日の朝礼、思い出を選びきれなかった若者が、新しい職員として加わる。

収容所型施設と交通

本作では、表8のように、収容所型施設が1つ登場する。煉獄にいる死者の収容施設で、死者は相談員との面接で思い出を選択し、隣接のスタジオで撮影する。最後の日、死者は試写室で自作の上映直後

に消え去る。死者にとって、自作の上映が天国の門である。一方、施設の職員の場合、しおりはロケハウンのために竹林を抜けて街に出かけている。

家屋における閉鎖空間

本作の浴室のシーンは2つで、表9のように、1では新人職員のしおりが一人湯船に入り、鼻をつまんで頭まで湯に浸かる。2は身近な人 (望月) の去る決心を知ったしおりが、少し前かがみに入浴する場面である。

構造・統制的な出合いや場面

本作における構造・統制的な出合いは、表10のように、面接が35と非常に多い。いずれも収容所型施設の面接室等での職員の死者に対する面接である。儀礼は3で、2・14は所長による職員の朝礼、10は死者のためのお別れ会である。

(2) DISTANCE

本作は、事件の加害者側の遺族4人が、元の教団施設に追悼のために集う二日間を描いた作品である。電車と自動車で山間の駅に着いた4人が、自動車で教団施設付近に行き、湖に下りて花を手向けて道路に戻ったところ、自動車が盗まれていた。帰宅できなくなった4人は、オートバイを盗まれた元信者と一緒に元教団施設の廃屋に向かう。

廃屋の5人は、全員あるいは2人、3人で話しながら親族の記憶を呼び覚ます。表2のように出家直前の日常生活や家族内の対立がクロスカットで描かれ、5人の警察の聴取・取り調べの様子もカットバックで描かれる。

一夜を明かした5人はトラックの荷台に乗せても

表 10 是枝作品における構造・統制的な出会い（2）

		面接	聴取	接見	儀礼	面会	紹介	構造・統制的な出会いの状況
ワ ン ダ フ ル ラ イ フ	1	4						月曜日、面接者と収容者との面接（面接室）
	2				○			月曜日、面接者の朝礼
	3	12						火曜日、面接者と収容者との面接（面接室）
	4	○						火曜日、面接者と収容者の中庭のベンチでの会話
	5	8						水曜日、面接者と収容者との面接（面接室）
	6	2						水曜日、資料映像を見る入所者との面談
	7	5						木曜日、面接者と収容者との面接（面接室）
	8	2						木曜日、資料映像を見る入所者との面談
	9	○						金曜日、面接者と収容者との面接（面接室）
	10					○		金曜日、収容者とのお別れ会
	11					○		月曜日、面接者の朝礼
D I S T A N C E	1					○		敦、病院に入院中の老人を見舞う。
	2					○		実、元妻と交際者とレストランで離婚の相談
	3		○					きよかの警察での聴取
	4		○					実の警察での聴取
	5		○					敦の警察での聴取
	6		○					勝の警察での聴取
	7		○					坂田の警察での取り調べ
	8						○	病院で、敦が看護師に誰何される。
	9		○					敦の警察での聴取
奇 跡	1	○						担任が航一を呼び、腰を落として先生も母子家庭だったと語る。
	2						○	兄弟の再会に、龍之介が友達3人を連れて来る。
	3		○					れんが警官に呼び止められ、恵美が警官に嘘をつく。
そ し て 父 に な る	1	○						慶多の小学校入試の面接
	2	○						病院側2人と野々宮家（良多・みどり）
	3	○						病院の応接室。病院側2人、野々宮家・斉木家（雄大・ゆかり）
	4					○		ショッピングセンターで野々宮家・斉木家、子どもを含めた面会
	5	○						良多、鈴本の弁護士事務所では要望を伝える。
	6					○		レストランで両家の面談。弁護士も加わる。
	7					○		慶多の入学式。良多とみどりに、雄大が加わる。
	8					○		慶多のピアノ発表会
	9					○		川原で両家の記念写真。二台のカメラ
	10	○						職場で上司の上山から転職の話がある。
	11	○						宇都宮工場で弁護士が良多に看護師の詫言状を渡す。
	12					○		看護師宅を訪問し詫言状を突き返す。看護師の継子が反抗する。
り 海 よ も	1					○		良多、出版社の編集者から仕事を依頼される。
	2					○		離婚で別居の子の真悟との面会。元妻の響子から養育費の苦情。
三 度 目 の 殺 人	1			○				三隅容疑者に対する三人の弁護士（重盛・川島・摂津）の接見
	2				○			被害者宅に重盛、三隅の謝罪を持っていく。
	3		○					スーパーの倉庫で重盛、娘の万引きを担当者に詫言する。
	4			○				三隅に対する三人の弁護士の接見
	5			○				三隅に対する弁護士の接見
	6					○		重盛、三隅の過去の事件を担当した元刑事に話を聞く。
	7			○				三隅に対する弁護士の接見
	8			○				三隅に対する弁護士の接見
	9					○		弁護士事務所に被害者の娘咲江が訪れ、真実を告白する。
	10			○				三隅と重盛の顔が並ぶように映り、間の透明ボードが見えなくなる。
	11			○				三隅と重盛が横にならび、同じ方向を見る。

注：「海よりも」は「海よりもまだ深く」の省略である。

らい、駅から電車に乗って都市に戻って行く。帰宅後の加害者の遺族3人の日常生活がクロスカットで描かれる中、一人、敦が聴取される場面と湖に再訪

しヤマユリを水面に浮かべる姿が映し出される。

収容所型施設と交通

本作では、表8のように、比喩的な収容所型施設

が2つ、収容所型施設が2つ登場する。比喩的な収容所型施設は、出家者（加害者）にとっての日常生活、とりわけ家族生活である。映像では2人の出家者の家族生活が映され、出家者の口から教団が設立した収容所型施設が憧れの場、正しい場と語られる。収容所型施設の第1は敦が入院中の老人を見舞う病院であり、第2は加害者の家族と元信者が一夜を過ごすことになった元の教団施設である。5人がこの地にとどまったのは、自動車がないと最寄りの駅まで通えないためである。一方、最寄りの駅から都会まではスムーズにつながっている。

構造・統制的な出会いや場面

本作における構造・統制的な出会いは、表10のように、聴取が6、面会が3である。聴取・取り調べは3～7・9で、加害者の家族4人と元信者1人に対して一人の警部が担当する。面会の1・8は入院中の老人を家族と称する敦が見舞う場面である。2は夫と出家しようとする妻とその愛人（夫の後輩）の話し合いである。怒りのあまりに床に落とした飲み物の残骸とともに夫が一人、ファミリーレストランに取り残される。

(3) 奇跡

本作では、表2のように、両親の離婚によって家族が分岐した主人公の航一の直系家族（パラサイト）と弟の龍之介の核家族（父子）、龍之介の同級生めぐみの核家族（母子）の生活が描かれる。

大阪に住んでいた航一は、両親の離婚後、桜島の灰が降る鹿児島に転居して母の実家で暮らしている。幽閉された思いの航一は、福岡生活をエンジョイする龍之介を電話で叱り、桜島の噴火を待ち望むようになる。その一方、航一が見た夢は、家族で万博記念公園のピクニックを楽しむ中、太陽の塔が解体されていく場面で、胸が張り裂けそうになる。

小学校の授業中、同級生の一人が九州新幹線開通の初車両同士がすれ違う時に奇跡が起こると言い出す。航一は、帰宅途中に鹿児島本線の踏切を待つ老婆が消える光景（思わせぶりの映像）を目の当たりにし、奇跡を信じるようになる。新幹線の開通を前に、航一と龍之介は夢の実現を求めて、友達と熊本旅行を計画する。

航一たちは祖父の協力で学校を早退して電車に乗り、福岡から到着した龍之介たちを迎える。新幹線

のすれちがいを目撃できる場所を探し歩く中、龍之介の友達（れんと）が警官の職務質問を受け、めぐみの機転で老夫婦の厄介になる。老婦人は家を出ていった娘にめぐみを重ねてその髪をとき、航一と龍之介と一緒に風呂に入り、遅くまで語り合う。翌朝、軽トラックで送ってもらった7人は、トンネルの上からすれ違う新幹線にさまざまな夢の実現を叫ぶ。しかし航一は、桜島の噴火を口にしなかった。

収容所型施設と交通

本作では、表8のように、比喩的な収容所型施設が2つ登場する。いずれも航一の住む自宅と通っている小学校である。大阪に戻り再び家族4人で暮らすことを夢見る航一にとって、桜島の火山灰が降る祖父母の家は、慣れつつあるとはいえ、望みに反した場所である。また小学校の担任は前世紀の遺物のようなものである。こうした航一と仲間にとって、熊本に向う電車そして開通する九州新幹線こそが、夢を実現するための望みに思えてくる。

家屋における閉鎖空間

本作では、表9のように、浴室の場面が2つある。1は洗面台に祖父の客の靴下を見つけてギョッとする航一に、浴室から祖母が声をかける場面、2は泊めてもらった家の風呂で航一と龍之介の兄弟が脱衣をはじめめる場面である。

構造・統制的な出会いや場面

本作における構造・統制的な出会いは、表10のように、面接が1、聴取が1、紹介が1である。面接といえるのが1で、担任が航一を呼び寄せて、自分も父親がいなかった、何でも相談に来いと威圧的に語る場面である。聴取の3は仲間から一人遅れたれんとが自転車の警官に職務質問される場面である。警官に架空の訪問先を告げたために、航一たちは集落をさ迷うことになる。紹介に分類したのが2で、ピクニック気分で龍之介とともに来た三人の友達に対する航一のそっけない対応で、龍之介の女友だちがその対応に気分を害する。

(4) そして父になる

本作では、表2のように、病院で子どもを取り違えられた主人公の間宮良多とみどり、慶多の核家族、二人の実子（琉晴）が暮らす斎木の核家族、みどりの母の高齢者単身世帯、良多の父が再婚して暮らす高齢者夫婦世帯が描かれている。

良多とみどりは、息子の慶多の私立小学校の入学試験で家族面接を受ける。その後、休日出勤をし、タワーマンションに高級車で戻った良多は、みどりの実家近くの病院から電話があったことを知る。病院の応接室には病院関係者と顧問弁護士がいて、子どもの取り違えを事務的に告げる。次の面談では、野々宮夫妻の実子が暮らす自営業者の斎木夫妻も同席する。さっそく斎木が金銭的補償を口にし、良多は顔をしかめる。

みどりは、斎木宅でのホームスティに慶多を連れて行く途中、「ふたりでどっかに行っちゃあおうか」とつぶやく。一方、斎木は慶多の私立小学校の入学式に押しかける。2組の家族がショッピングセンターに集まった日、良多が2人とも引き取ると斎木に申し出たところ、斎木が良多を突く。そして子どもたちと遊び始めて、子どもに好かれていることを見せつける。良多は、斎木の血を引く慶多がふがいなく思えるようになり、またホームスティ中の琉晴のマナーをとがめて、箸の持ち方を矯正する。一緒に川遊びをした時、良多と斎木はそれぞれが自分のカメラで記念写真を撮ろうとするが、みどりと斎木の妻のゆかりは親しさを増していく。

良多の家で暮らすようになった琉晴が、家出をする。良多は琉晴を連れ戻しに斎木宅を訪れて慶多に会うものの、琉晴を連れ帰る。タワーマンションで3人が機関銃ごっこ、釣りごっこをし、テント生活を楽しむ。みどりは琉晴がかわいくなってきて慶多にすまないと語り、良多は貸したカメラで慶多が自分を写した画像を見て慶多がいとおしくなり、3人で斎木宅に向かう。良多を見るや逃げ出した慶多の後を良多がずっと追い続け、二人は、歩道の果てで一つになる。

収容所型施設と交通

本作では、表8のように、比喩的な収容所型施設が2つ登場する。病院で取り換えられた慶多と琉晴が馴染んできた家庭環境から引き離され、血縁に基づいて組み換えられた新しい家族である。琉晴は共同の環境に育ち自立の環境に反発し、徒歩で駅に向かい電車に乗って斎木宅に逃げ帰る。一方、自立の環境に育ち、大人しい性格の慶多は新しい環境に反発を見せず、一見、馴染んでいるように見える。しかし斎木宅を訪問した良多に感情を爆発させ、行く当てを知らない道に逃げ出す。

家屋における閉鎖空間

本作には、表9のように、浴室の場面が2つある。1は良多の家の浴室の湯船で、慶多が残した勉強道具で一人遊ぶ琉晴が、良多のしつけに反発を見せる場面、2は斎木親子と一緒に入浴する慶多が、斎木の入れ墨を気にしつつ、3人で入浴を楽しむ場面である。

構造・統制的な出合いや場面

本作における構造・統制的な出合いは、表10のように、面接が6、儀礼が4、面会が2である。面接の1は小学校の入学試験、2・3は子どもを取り違えた病院が良多夫婦および斎木夫婦に実施した面談、5・11は良多と同窓の担当弁護士の間の面接、10は上司の良多へ異動の打診である。儀礼の7で慶多の小学校入学式に斎木が押しかける。8は慶多のピアノの発表会、9は河原での2家族の記念写真である。12では子どもをすり替えた看護師宅を良多が訪問し詫言状を突き返し、看護師の継子が義母を守ろうとする。面会の4はショッピングセンターでの両家族全員の顔合わせ、6はレストランでの両家族と弁護士の会合である。

(5) 海よりもまだ深く

本作では、表2のように、主人公の良多の単身世帯、清瀬の集合住宅に居住する良多の母（淑子）の高齢者単身世帯の生活が映し出され、良多と離婚した元妻の響子と実子の真悟の核家族（母子）のアパートの前や職場、良多の姉の千奈津と夫、二人の子どもの核家族と姉の職場が映される。

主人公の良多が電車を降りバスに乗り換え、実家に戻ってくる。団地の児童公園は昔のままだが、遊ぶ子どもはいない。母の不在をいいことに、良多は父の葬儀の香典の金を漁る。帰宅した母は子どもの頃のように良多に接し、良多が香典から抜いた1万円札とは知らず差し出された小遣いに涙する。母は集合住宅から戸建てに移った世帯をうらやむ一方で、団地の住民には良多が文学賞を受賞した昔を自慢している。

探偵事務所で働く良多と町田は、調査の対象者に業務違反の取引をもちかけ稼いでいる。その金で実子の真悟に野球用具をプレゼントするつもりでいたが、良多はパチンコや競輪を始めると熱くなり後先がわからなくなる。妻子に未練があり、良多は町田

を助手に元妻の響子の子連れデートを尾行し、夜景の美しいレストランのトイレで用を足す真悟に話しかける。

真悟との面会の場に遅れた良多は、養育費の未払いを響子にとがめられる。真悟とファーストフード店に寄った後、良多は宝くじ売り場でギャンブルの楽しさを教え、母の淑子に電話をして訪問を告げる。二人はバスに乗り後部座席から閑散とした団地を眺め、団地の前で下車し、子ども時代のシンボルであった給水塔と公園のたこの滑り台の話をする。

実家に来ていた姉家族は、真悟を迎えに淑子宅を訪問することになった響子と入れ違いに帰宅する。淑子は良多の元家族の出現に家族の再生を錯覚してしまう。一方、響子は良多が仕組んだと不信を抱く。台風が接近する中、トイレに起きた真悟を良多が公園に誘い、風雨の中、二人はタコの滑り台の中に入る。二人が外出した後、淑子は響子にもうだめなのかと尋ね、あきらめて真悟のへその緒を渡す。響子も真悟を探しに公園に来て、三人一緒に時間を過ごし、雨に濡れながら風で飛んだ宝くじを探す。

翌朝、天気は回復する。淑子は良多に亡夫のシャツを着せ、三人を踊り場から見送る。途中、良多は一人で質屋に立ち寄り、仲の悪かった父の硯を質入れし、父が自分を誇りに思っていたことを知る。清瀬駅で待つ響子や真悟と一緒に電車に乗り、カーブをゆっくりと曲った電車が到着した駅で、良多は二人を見送る。

収容所型施設と交通

本作では、表8のように、比喩的な収容所型施設が1つ登場する。主人公の良多の実家で、父を嫌う良多は実家を離れ、離婚後も一人暮らしである。良多の実家には真悟と響子も訪問し、台風で幽閉される。実家には良多と真悟が清瀬駅で電車を降り、バスで向かう。帰りは響子を含めた三人でバスと電車に戻る。一方、姉の家族は自動車帰宅する。

さらに、良多の実家は母の淑子にとっても比喩的な収容所型施設である。淑子にとって戸建てを買って集合住宅を出ることが、長い間の夢である。集合住宅の現実から淑子が逃れることができるのは、集合住宅の一室で開かれるクラシック音楽の鑑賞会である。

家屋における閉鎖空間

表9のように、本作の浴室のシーンは2つで、良

多がいつの間にか小さな湯船に浸かり、湯船に浮かぶすすを柄杓でとる。また良多に促され、まっくろくろすけ（すす）に興味を持った真悟も入浴することになり、タオルを持った淑子が案内する。

構造・統制的な出合いや場面

本作における構造・統制的な出合いは、表10のように、面会が2である。1では出版社で編集者から意に沿わない仕事を依頼され、2では真悟との月1回の面会に響子が現れる。

(6) 三度目の殺人

本作では、表2のように、殺人事件の被害者の核家族（母の美津江・娘の咲江）、加害者の三隅の単身世帯（妻子と離別）、担当弁護士の重盛の単身世帯（妻と離婚）が描かれる。

三隅は殺人を自供したものの供述が二転三転する。手に負えなくなった同僚弁護士に連れられ重盛と川島が拘置所に接見に行く。重盛は、三隅のその場限りの発言を鵜呑みにし情状酌量の方針を立て、被害者宅に詫びに行く。しかし処罰感情の強い美津江に三隅の手紙を破られる。自室に戻った重盛に電話が入り、別居している娘の万引きを知る。スーパーに詫びを入れに行き、店員の前で涙を流す娘のしたたかさを知る。

重盛は三隅のアパートを検分し、三隅がかつて殺人を犯した北海道に行く。次の接見の後に重盛は被害者の継子（咲江）の後をつけて、パン屋で話しかける。三隅が、週刊誌で被害者の妻の美津江と共犯であると告白したことを重盛が接見で問い質し、逆に、その話を信じますかと問い返される。接見の度に重盛は振り回され、弁護士と依頼者という安定した関係が揺らぎ、思わせぶりの映像が現れる。裁判が始まっても「俺は今どこ触っているのかな」と苦悩する重盛に、ある日、咲江が事務所を訪ねて継父を殺したと告白する。混乱必至と予想されたものの、関係者の間で新証言に関係なく判決は変わらないことが確認される。重盛は咲江の証言のうち殺人告白を回避して、三隅の刑が確定する。裁判後の接見で、自責の念に俯く重盛と勝ち誇った三隅の顔が重なり、さらに並列する。

収容所型施設と交通

本作では、表8のように、収容所型施設が1つ、比喩的な収容所型施設が1つ登場する。収容所型施

設は三隅が収監される拘置所で、外部との交流は接見の弁護士だけが映し出されるものの、週刊誌の手記からマスコミ関係者との交流がうかがえる。比喻的な収容所型施設は咲江の自宅である。咲江は継父に虐待を受け、その死後は母が依存するようになる。

構造・統制的な出会う場面

本作における構造・統制的な出会う場面は、表10のように、接見が7、面会が2、聴取が1、儀礼が1である。接見は1・4・5・7・8・10・11で、最初は弁護士3人と三隅の3対1、そして重盛と三隅の1対1に変わり、重盛と三隅を距てるアクリルボードが見えなくなり、その後の二人の関係の変容がカメラワークで表現される。面会は、1の重盛が北海道の元刑事宅に話を聞きに行く場面、9の咲江が弁護士事務所で告白する場面である。聴取は3の重盛の娘が万引きをしたスーパーの倉庫で行なわれ、重盛が担当者に謝罪する。儀礼は2の重盛の被害者宅への謝罪文の持参で、美津江が三隅の手紙を破る。

5. 是枝作品における家族・社会空間・社会関係

最後に、主な是枝作品に重出する社会状況について検討したい。まず作品の主舞台である家族の状況を整理し、次に是枝作品における社会空間と社会関係の状況を分析する。

(1) 家族の状況

是枝作品に描かれる家族の特徴は、多くの作品で中年世代と子ども世代、高齢世代の3世代が同居(直系)あるいは別居(核家族)の形で登場する点である。

このうち中年と高齢の世代の間には、通常、第2節でふれた「戦後家族モデル」をめぐる屈託—高齢の親世代の中年の子ども世代への期待および中年の子ども世代の自分自身への期待とその現実との乖離—が存在する。女性に人気のある俳優を起用した「そして父になる」では例外的に上昇移動が描かれているものの、この期待(希望)と現実のギャップが是枝作品の根幹をなしている。

さらに、こうした中年世代の大半が離婚経験者で、再婚に伴う組み換え型家族(継家族)の形成も特徴である。しかし、実は、親世代である高齢世代も離婚を経験し、離婚に至らない場合も母親は夫に不満

を抱いているのである。母親が離婚しなかったのは子どもの存在や思い出のためであり、子連れ離婚の経験者に辛辣である。

つまり、是枝作品には多くの組み換え型家族が登場する一方で、不満を抱きつつも離婚に至らない高齢世代や主人公の姉のように親世代の近くに住む一体型の家族といった多様な家族が描かれ、まさに日本の家族の現在を反映しているのである。

また、是枝作品で興味深いのが、家族の成員として「誰も知らない」の死亡した次女の代わりに女子高生、「そして父になる」の2家族の間の子どもの交換、「海街diary」の異母妹、そして「万引き家族」の血縁・婚姻関係にない家族編成が描かれていることである。こうした希少で代表的とはいえない家族を現代家族の典型として描いていることから、是枝が関心を向ける新しい家族形態と見ることできよう。

(2) 社会空間と交通

次に、第3節・第4節で抽出した社会空間に関して、収容所型施設および外部との交通の状況を「拘束と自由」、屋内における閉鎖空間の状況を「私的空間」として議論したい。

拘束と自由

家族映画のイメージが強いものの、実は、表11のように、是枝作品には国家施設の拘置所・入所型の医療施設・出家型の(元)宗教施設が描かれている。そして、こうした映像を特徴づけるのが、外部との交通である。例えば、拘置所の場合、親族や弁護士の面会・接見であり、医療福祉施設の場合、見舞いや警察による聴取である。すなわち是枝作品が描くのは、パノプティコンの監禁の厳重さではなく、交通によって外部につながる自由である。

是枝作品では、さらに自宅・実家・親族宅等があたかも収容所型施設のように描かれている。アレゴリーではあるものの拘置所等と同様に、外的要因(パノプティコン)によって自由が制限された施設である。自由がはく奪されるのは子どもが多く、例えば「誰も知らない」の大家を恐れてアパートで暮らす子ども、「歩いて 歩いて」海よりもまだ深くで(継)父の実家に宿泊することになった息子、「奇跡」の両親の離婚で三世代同居を余儀なくされた少年、「そして父になる」の家族から「放出」

表 11 是枝作品における家族・社会空間・社会関係

	収容所型施設						屋内の閉鎖空間			構造・統制的な出会い			
	収容所型施設		比喩的な施設	外部との交通			入室（入浴）者			家屋の物理環境他	面接・面会	聴取・接見	儀礼・紹介
	外部と制限	外出困難		自宅・実家	物理環境	電車バス	遊興施設・趣味	1人	複数				
幻の光			3	2	2					1		1	2
誰も知らない			1	1	2	3		2		1	2	2	
歩いてても歩いてても			2	1	2	2	2	1	2	2			3
海街 diary			1				3			1	3		7
万引き家族	1	1	2	1		1		2				10	1
ワンダフルライフ		1		1			2				35		3
DISTANCE	1	1	2	1	1							6	3
奇跡			1		2		1	1	3		1	1	1
そして父になる			2	1	1		1	1			8		4
海よりもまだ深く			4		2	1	2		2		2		
三度目の殺人	1		1	1							2	8	1

注：万引き家族・DISTANCEの移動手段には自動車加わる。

：奇跡には比喩的な収容所型施設として小学校加わる。電車と新幹線を別にカウント

：歩いてても歩いてても、海よりもまだ深くでは実家を複数カウントしている。

された子どもである。

内的要因—自身の思いによる逼塞や断念—による自由の制限も見られる。例えば「幻の光」の夫の自死で自らを責める妻、「歩いてても歩いてても」で「ブルーライトヨコハマ」のレコードやパチンコにすがる母、「海よりもまだ深く」の団地の一室のクラシック音楽の鑑賞会に参加しつつ分譲住宅を夢見つづける母である。

そして、石段・坂道の物理的環境や電車・バスの公共交通が、アレゴリーとしての収容施設を社会から隔離すると同時に、社会に結びつけるシンボルでもある。すなわち石段・坂道は通行可能であるものの、通行には負担がかかるためであり、公共交通は移動の自由を保障するものの、乗客にとっての自由で、それを眺める登場人物にとっては遮蔽物にすぎないからである。同時にこうした公共交通が登場人物に自由をもたらすのは、駅やバス停が映し出された場合である。なお主人公の姉は、実家に「幽閉」された母親を私交通（自動車）で頻りに訪れ、石段・坂道や電車・バスとは無縁の存在である。

こうした登場人物をとりまく物理的環境および公共交通は拘束と自由の二面性をもち、家族・親族関係のアレゴリーといえよう。個人の尊重、そして新たな社会認識（例えば、破綻主義）の広がりや社会制度の定着（例えば、離婚の一般化）の中で、人びとは家族生活の拘束的な面に敏感になり（再帰性 reflection）、家族・親族から自由や解放を夢見るようになる。自由を夢見て人びとは電車やバスに乗車

するものの、向かった先にも現実（拘束）が待ち構えていることに気づく⁽¹⁰⁾。これが是枝作品を観た後の余韻であるかもしれない。

私的空間

是枝作品では、表 11 のように、屋内の閉鎖空間として浴室が映し出されている。「ワンダフルライフ」の女性相談員、「歩いてても歩いてても」の高齢世代の両親、「海街 diary」の次女と異母妹、「海よりもまだ深く」の中年の主人公とその子が一人で入浴し、親族のいる居間や事務室等から離れて解放感に浸り、時として本音や恨み節を口にする。一方、「海街 diary」では、浴室から居間にいる姉妹と大声で交流する次女と対照的に、異母妹の入浴では、本人のいない間に3姉妹が内緒話をする孤独が描かれる。

また、「誰も知らない」や「奇跡」のキョウダイの入浴では、子ども同士の間親密な関係性が描かれ、「歩いてても歩いてても」の継親子や「万引き家族」のいわば拾い親と拾い子入浴では、「親子なり」—儀礼—という民俗学的意味合いが描かれる。「そして父になる」の場合、二つの家族の入浴の映像の対照によって、社会的差異が表現されている。

興味深いのは、是枝作品に居住者以外入浴が見られることである。「歩いてても歩いてても」「海よりもまだ深く」は実家を離れた主人公と実・継子が入浴する。「奇跡」では別居中の兄弟が他人の家の風呂と一緒に入り、また祖父母の家の脱衣場の洗面台に見知らぬ人の靴下が置かれ、それを見て子どもが

ギョッとする。この場面では浴室から祖母の音がするだけでなく扉の外から祖父が登場し、直系家族の暮らしの半開放性が描かれている。

こうした是枝作品の家屋内の閉鎖空間の映像から、居住者および一部の外部者のみに開かれた私的空間の中にさらに私的空間—ゴフマンの呼ぶ「裏極域」(ゴッフマン 1974 年 124 頁)—が入れ子式に存在することに気づく。つまり浴室は、同居の家族から離れ解放感あるいは孤独感を抱く私的空間の中の私的空間であるため、同室することがシンボリックな意味—親密性の確認や形成—を付与する場にもなっているのである。

その一方、家屋(私的空間)の中に私的空間が存在することは、家屋に公的空間の一面があることを気づかせる。是枝作品の家屋には外部者(居住者以外)が入り出し、ある種、公的空間として描かれている。実際、私たちの生活でも、家屋に外部者が入室することがあろう。一般的に、社会空間は公的空間と私的空間に二分されているものの、是枝作品から、私的空間の中にも公的空間と私的空間が内在することが実感できるのである。

(3) 社会関係

さらに、第3節・第4節で抽出した構造・統制的な出会いや場面を分析したい。表11のように、構造・統制的な出会いや場面には何らかの権力関係が関与し、通常の出会いと異なっている。この点に留意しつつ、聴取・接見、面接・面会、儀礼の順に議論していきたい。

聴取・接見

聴取は、最も権力が関与する出会いや場面である。是枝作品では、とりわけ強制力のある警察の聴取が多く描かれている。「万引き家族」では、警察や病院での聴取が肩なめで撮られ、シングルショット(正面)で映される男(治)が犯罪への関与を否定する。その後、犯行を告白する女のショットはシングルショット(正面)に転じる(接見で、男の罪を被ったことが語られる)。一方、男はシングルショットで撮られるものの、目を伏せている。「DISTANCE」では、加害者遺族のシングルショット(正面)は小津のショットのようにイマジナリーラインがずれ観客と対話するように転じ、一方、元信者の聴取は、肩

なめのカットバックから担当警官を向いた長回しのシングルショットに転じて語り続ける。さらに「奇跡」で子どもに騙される警官、「三度目の殺人」で店員を前にした万引きの少女の涙の「偽造(=ゴフマン)」(栗原・今・杉山・山本 188-9 頁)が描かれている。

これらの是枝作品が描く出会いは、たとえ構造・統制の度合いが最も高い国家権力を背景にした聴取であっても、事実・真実の把握が困難な交流の限界である。この状況に対して、聴取側である組織を劣化した警察と呼ぶことが可能である。しかし是枝作品は、聴取される側に国家を相手にした人間のしたたかさを描いている点に特徴がある。

接見の大半は、「三度目の殺人」である。当初、殺人事件の被告と弁護士の接見は異なる階級・階層間の出会いの象徴としてアクリル板が両者を隔て、被告と3人の弁護士が別々のショットで映される。しかし、接見が1人の弁護士に代わるや被告は不得要領となり雑談で弁護士をかき回しはじめ、ついにアクリル板の自分の手に弁護士の手を重ねさせる。この思わせぶりのショット以後、弁護士と被告の間の上下関係が崩れ、弁護士は被告との共通性・類似性が否定できなくなる。交流はシングルショットのカットバックに変わり、二人を隔てるアクリル板も極小になり、裁判後には、殺人事件の真実を伏せた弁護士の顔に嘲笑する被告の顔が重なるダブルフェイスになり、二人の顔が並列になる。

アクリル板で隔てられた接見は、社会的立場の差異を基盤にした社会構造における勝者と敗者の出会いが制度的に組み込まれた現代社会のアナロジーである。しかし是枝作品が映し出すのは、社会構造的な立場の相違が、実は、一面的に過ぎず、一面的な差異によって構造化された社会に生きる個人と個人の関係性の危さである。

面接・面会

面接・面会の場面が全作品の3分の2を占める「ワンダフルライフ」では、死者と施設職員(相談員)の個人—組織間の面接が描かれ、他の作品でも個人—組織(代理人が加わるものあり)が半数を占めている。「そして父になる」の場合、入試に家族面接を課す私立小学校側と家族の権力関係が面接室の配置に現れるものの、子どもは受験塾の指示通りに平気でうそをつく。また子どもを取り違えた病院

は被害家族との面接に代理人を同席させ、事務的対応に終始する。その一方、被害家族も格好の経済的機会とばかり駆け引きを始める。

こうした個人―組織の面接・面会は肩なめのショットで映され、本心を明かさない受け手側の姿が描かれる。聴取ほど強圧的ではないものの、両者の間には非対等性―権力関係―が潜在し、組織の側による面接の主導が描かれる一方で、個人の側も虚偽や本音を明かさない演技、駆け引き、欺瞞―いわば社会技術―によって対応する。

個人―個人（うち代理人が加わるものあり）の面会も多く描かれている。「誰も知らない」では、尋ねてきた子どもとの対面型の会話を大人が拒み、横並びとなり、「DISTANCE」では、レストランで離婚相談中の夫が妻（およびその恋人）とテーブルで隔てられる。カメラのパンが両側を追う中で、夫が感情を爆発させる。「そして父になる」では、隣り合ったテーブルに座る二組の夫婦の背中越しの冷たいやり取りを肩なめのカットバックで映し出す。しかし夫が去った後の二人の妻は横並びになって、心の内を語り始める。これらの個人―個人の面会から明らかになるのは、構造・統制力の低下とともに交流の自由度が増大し、その結果、ゴフマンの呼ぶ「感情抑制ルール」（安川―136頁）が失効する状況である。是枝作品における感情抑制ルールの失効は一方的な感情（本音・本心）の表出・爆発であり、怒りの感情の場合も、もう一方や仲間が感情を表出させることはなく、けんかに発展しない。

儀礼・紹介

是枝作品には、儀礼の場面が多く登場する。「歩いて 歩いても」では、次男（主人公）の帰省を玄関内のショットで母親が待ち、「こんにちは」と戸を開ける次男に「ただいまでしょうが」とたしなめ、次男の継家族へのあいさつで三つ指をつく。この場面から、母親による従来の家族（母子）関係の確認および新たな家族関係の敬遠の気持ち、一方、次男による独立宣言がうかがえる。また庭での記念写真の場合、母親が亡くなった長男の写真を胸にかざし当然のように中央に位置するのに対して、写真を仕切る長女の夫の指示に反して父親がフレーム外に外れ、次男も遅れて右端に立つ場面があり、長女家族の侵攻に対する父親と次男の拒絶感がうかがえる。さらに長男の命日に仏前にお参りに来た青年に、

母親が来年も来るように伝える（命じる）場面は、家制度的にも愛情的にも特別な存在であった長男を「奪った」青年を許すことのできない母親の思い―憎しみ―の抑制と表出が描かれている。一方、「そして父になる」「三度目の殺人」では、儀礼の場で感情が露わになる場面もある。

すなわち、是枝作品では、儀礼とは、従来の関係性の確認あるいは改編が宣言される場である。同時に、その構造・統制的拘束性（形式）によって当事者の感情の表出（爆発）は、通常、回避されている。しかし関係性の確認や改編が激しく宣言される場合、儀礼の場における「感情抑制ルール」が失効する場面も描かれているのである。

紹介は駅や葬儀、町、学校での出会いで行われ、多くが個人間で、紹介の順に登場人物の社会的状況が反映する。個人―組織間は、組織加入のイニシエーションとして描かれている。

以上、是枝作品に描かれた人と社会の様相を検討した。すなわち人と社会の関係が、人と集団（家族）および人と組織の関係として描がかれ、とりわけ家族の場合、中年の主人公と高齢の親世代および新しい家族と旧来の家族の遭遇が映像化されているのである。また人が関係する集団と組織には（アレゴリーとしての）収容所型施設という特徴が見られ、その関係は非対等で抑圧的である。

しかし、是枝が描くのは、そうした組織・集団に外部と交流できる手段や私的空間が存在すること、その中で人が自由と孤独を「享受」する場を持つことである。さらに人と組織・集団との交流が人と人という次元であるため、関係（構造）における弱者の側に欺瞞、駆け引き、反抗の余地があり、関係性の転位―ドラマ―が展開する状況である。

注

- (1) 「大丈夫であるように」はドキュメンタリー作品、「空気人形」はファンタジー映画で人形と人の疑似家族を描いている。フランスで撮影された「真実」は若尾文子と樹木希林をイメージした演劇作品として構想されたものである（是枝2019年19-20頁）。
- (2) 「歩いて 歩いても」では、主人公の姉が両親と三世同居の直系家族を画策している。「万引き家族」では、厳密に言えば、もう一つの家族が登場する。しかし補助的、登場人物の背景説明的な映像である

- ため、この区分に含めた。「海街 diary」も同様である。
- (3) 小津がルビッチに大きな影響を受けている点は、叶堂A 6頁を参照のこと。
 - (4) 縁側のシーンは、「東京物語」における笠智衆と原節子の義父子、天気の話も同作の笠智衆と窓からのぞく高橋とよの会話のオマージュである。
 - (5) 女性の間の髪の毛の繕いや整髪は、ピクトル・エリセの「ミツバチのささやき」(1973年)の母娘のシーンで描かれている。なお、「万引き家族」の海水浴を描いた子どもの絵も「ミツバチのささやき」のタイトルバックの子どもの絵にインスパイアされたものと思われる。
 - (6) 「東京物語」における不在者(次男)をめぐる義父子の関係については、叶堂A 20-1頁を参照のこと。
 - (7) ブレソンのシネマトグラフに関しては、叶堂B 25-7頁を参照のこと。なお文中の指摘以外にも音響に関する処理方法や子どもの配役(ブレソンの「モデル」)にブレソンの影響が見受けられる。
 - (8) ブレソンの作品では、犯罪を抑止できない「劣化した警察」と犯罪者や弱者に手を差し伸べる人格(「聖なる警察」)の二つのタイプの警官が登場する(叶堂B 44頁)。
 - (9) スコット・ラッシュは社会哲学におけるシンボルとアレゴリーの議論を整理し、前者を共同体、後者を個人主義に関連づけている(ギデンズ・ベック・ラッシュ 268-281頁)。なお本論でのシンボルとアレゴリーの使用は、一般的な用法にとどめている。
 - (10) 配偶者から解放された新生活が精神的・経済的に満足をもたらすとはいえない状況が、「海街 diary」「そして父になる」「奇跡」等で描かれている。

文献

文藝別冊 是枝裕和、河出書房新社、2017年。
フーコー、M.、監獄の誕生—監視と懲罰—(田村俣訳)、

新潮社、1977年。

ギデンズ、A.、社会学(第4版)(松尾・西岡・藤井・小幡・叶堂・立松・内田訳)、而立書房、2004年。

ギデンズ、A.・ベック、U.・ラッシュ、S.、再帰的近代化—近現代における政治・伝統・美的原理—(松尾精文・小幡正敏・叶堂隆三訳)、而立書房、1997年。

ゴッフマン、E.、行為と演技—日常生活における自己呈示(石黒毅訳)、誠信書房、1974年。

———、集まりの構造—新しい日常行動論を求めて(丸木圭祐・本名信行訳)、誠信書房、1980年。

蓮實重彦・山根貞男・吉田喜重編、国際シンポジウム小津安二郎 生誕100年記念[OZU2003]の記録、朝日新聞社、2004年。

叶堂隆三、小津作品から見る社会、社会から見る小津作品—小津安二郎における家族・感情の表出に関する社会学的考察—、下関市立大学論集163号、2019年A。

———、ロベール・ブレソンのシネマトグラフと現代社会—ブレソン作品における個人と社会に関する社会学的考察—、下関市立大学論集164号、2019年B。

栗原彬・今防人・杉山光信・山本哲士、身体政治技術、新評論、1986年。

是枝裕和、映画を撮りながら考えたこと、ミシマ社、2016年。

———、こんな雨の日に 映画「真実」をめぐるいくつかのこと、文藝春秋、2019年。

山田昌弘、希望格差社会—「負け組」の絶望感が日本を引き裂く、筑摩書房、2004年。

———、迷走する家族—戦後家族モデルの形成と解体、有斐閣、2005年。

安川一編、ゴッフマン世界の再編成、世界思想社、1991年。