

映画『泥の河』に描かれた子ども像

—その心的世界をめぐって—

荒川 志津代

Images of Children in the Film “Doro no Kawa (The Muddy River)”

Shizuyo ARAKAWA

1. はじめに

宮本輝の小説を映画化した『泥の河』（小栗康平監督）に描かれた子どもの生活は、必ずしも一般的なものではない。母とともに水上生活をする学齢期に相当する姉弟（銀子と喜一）と、川縁の小さな食堂の息子（信雄）との交流であるから、全体から見れば少数者の体験である。しかしそこに描かれた心情や交流のあり方は、ノスタルジーや、懐かしさの思いも含めて人々に感動をもたらした。映画『泥の河』¹⁾は、1981年（昭和56年）キネマ旬報日本映画部門第1位作品であるし、モスクワ国際映画祭銀賞、アカデミー賞外国語映画賞ノミネートといった評価も受けている。描かれた子ども像とその世界は、広く受容されたとみなすことが出来る。

本稿では、映画『泥の河』におけるこの一般的評価を踏まえ、本作品を、戦後における大人から見ての子ども像を示す一資料と位置づける。描かれた世界²⁾は1950年代、映画は1981年（原作である小説は1977年発表・太宰治賞受賞）の作品であるから、1980年頃から1950年代を振り返るという視点を内包した子ども像である。この振り返りは当時よく見られた行為であり、一般には、「昔の子どもは元気よく野原を駆け回りたくましかったが、最近の子は・・・」といったものであった。戦後の経済成長を経て社会が変容しつつあり、それに伴って子どもの生活も変わりつつあったことを反映しての言説が多く存在した。

『泥の河』の場合、子どもはどのように描かれたのであろうか。1981年におけるキネマ旬報外国映画部門1位は、『ブリキの太鼓』である。難解とも思える子ども像を描いたこの作品を受け入れる土壌においては、本質的な意味において子どもというものを捉え直そうとする気運があったと考えられる³⁾。

日本映画『泥の河』において子どもは、「無垢」という側面も表現されてはいるが、それだけに留まっているようには見受けられない。子ども達は屈折したものを内包したようでもある。単純な「無垢」を越えて子どもの内面はどのように描かれたのであろうか。そういった観点から『泥の河』の子ども像を分析することを通して、1950年代から80年代における、子どもへの眼差しの一側面を明らかにしたい。

2. 描かれた子どもらしさ

1) 少年に付与された輝かしい子ども期

監督小栗康平にとって『泥の河』は、映画初作品である。原作は宮本輝の小説であるが、同じ宮本作品の中でより完成度が高いと彼が考える『蜩川』ではなく、『泥の河』を選んだのは、「同世代としての共感」のためだと言う⁴⁾。監督の生育史は『泥の河』の子どもたちとは異なるが、「ここで描かれた戦後は、そっくりそのまま私のものでもあった。」⁵⁾と、彼は感じている。そしてこの小説作品について次のように言う⁶⁾。

特権としての少年期というものがあるとすれば、それはいずれ、どこかで、必ず終わる。しかし、その終わり方、悲しみにはつねに時代が反映する。これが宮本さんがお書きになった「泥の河」という作品の普遍性である。

小説「泥の河」は、川、橋、舟等の象徴性が論じられた⁷⁾り、「死の匂いが強く漂っている」と論評⁸⁾される作品である。映画においても、あえてモノクロで撮られており、どちらかと言えば、輝く光とはあまり縁のない世界が描かれている。しかし小栗が共感した「泥の河」の子ども期は、「特権としての」、輝かしい子ども期であった。暗い日常の中における光として、彼は子ども期を捉えている。映画に描かれた子ども像には、彼のこういった捉え方が反映されている。

まず主人公である子ども三人の基本的な設定から、監督が、輝かしい子ども期の中に自分を投影したことを確認出来る。主人公は二人が少年、一人は少女であるが、少年と少女では描き方が異なっており、少年の方がより子どもらしく描かれている。

それは第一にキャスティングにおいて、より具体的には容姿において、表現された。少年二人の体全体のバランスは、相対的に頭部と臀部が大きく、ふくふくとした弾力を感じさせる皮膚からなり、エソロジーにおいて指摘された幼体の特徴⁹⁾を備えている。食堂の信雄の顔は物憂げな表情ではあるものの、下ぶくれ気味の大きな頬が特徴である。宿舟の子喜一は、細長の切れ目ではあっても丸い顔形が愛らしさを發揮している。もう一人の子どもの主人公である喜一の姉銀子と比べた時、少年達の姿形は、子ども性に満ちている。少女銀子は、哺乳類における幼体の形というよりむしろ、全体に細長い。また「べっぴんさん」という表現が出てくることに見られるように、顔形はかわいいというより、卵型の美形という方が適当である。

次には行動様式において、男児と女兒の描き方に差が見られる。年齢設定や境遇設定から考えれば、ひどく不自然というわけではないのだが、喜一と信雄という二人の少年のみが、子どもらしい扱いを受けたり、子どもらしく振る舞っているのである。具体的には、次のような場面である。弟喜一に挨拶をきちんとさせようとする姉銀子と、それにもかかわらずしくじる喜一。子ども達を楽しませようとして見せる食堂の主人の手品を楽しむ喜一と、見守りだけの銀子。心地よい時間と空間を提供してくれる食堂の夫婦の好意に無邪気に甘える喜一と、親切や暖かさに頼り切ることへ危惧を持つ銀子。空缶ポックリという典型的な子どもの遊びをする喜一。寝小便の心配を両親から受ける信雄。子どもには酷い場面を見せまいと両親の配慮を受ける信雄、等々である。最も典型的に表れているのは、三人で迎えたお祭りの日の過ごし方である。少年二人は、小遣いをもらい祭りに出かける。祭屋台のあれこれを見比べ、最後に気づい

てみれば小遣いを紛失しているという残念なことにはなるが、そういった出来事とともに、祭を楽しむという子どもらしい体験をする。一方少女銀子は、知り合いのおばさんから小遣いをもらうような事態に遠慮してか、祭には出向かず店に残る。祭りに参加するというより、食堂を営む店の手伝いをしているのだらうと推測させる描き方である。

2) 小説と映画の比較

このような子どもらしさと性差の関係は、映画においては原作の小説よりも強調された。原作の小説においては、宿船の子喜一の残酷な行動が描写され、喜一は映画ほど無垢ではない。映画では描かれなかったが小説に記述されたものとして、喜一が、兄弟である二人組みとけんかになった際の、次の描写がある¹⁰⁾。

二、三步あらずさりした喜一は、鼻血のしたたる顔を歪めながら、兄弟の前に腕をにゅつと突き出した。そして掌の雛を握りつぶしたのである。雛はかすかな絶叫をあげて死んだ。

そして、「茫然と突っ立っている兄弟の坊主頭めがけて、喜一は雛を投げつけた。」¹¹⁾のである。この事件のくだりでは、喜一の内面について、信雄が何か気づいている。「あどけなく腫かれたり、あるいは細くすぼんだりする喜一の瞳が、その変貌のさなか、一瞬冷たい焰を点じることを信雄は知っていた。」¹²⁾と。

小説ではさらに、信雄の両親が営む食堂で、男たちが遠慮無く喜一たちを「廓舟」と嘲る話をし出した時、「喜一の顔から血の気が引いていく」のだが、それを信雄は「何か恐ろしいものを見る思いで眺め」と書かれている¹³⁾。

文章で表現する小説では、喜一の内面の不気味さをこのように記述している。しかし映画では、喜一が抱える子どもらしさとはほど遠い内面について、小説と同じくは描かれなかった。映画においては、喜一は下を向いてうなだれているだけである。もちろん子役の演技力という問題はあろうが、そういった内面を映画においても描こうとすれば、それなりの方法がある。米櫃の米は冬の寒い時でも温いという生活感を、姉銀子が母と共有しているのに比して、映画の喜一は、子どもらしい無邪気を発揮していた。

映画の少年たちには、特権として子ども期が託されていたのに対し、少女銀子の場合は頼れる姉として、母親代わりの位置にあることが多かった。またその母親が性で生活を支えていることが、観客に対して、少女銀子の子ども期を、女という性に向かった、大人と連続した時期としても意識させる可能性を発生させた。ここに小栗康平の女性観や子ども観が、どの程度反映しているかは不明である。しかし少なくとも「特別な子ども期」として、大人期と独立して輝かしく描かれたのは、「少年」であった。

3) 信雄の両親に見る近代的家庭

少年との時間軸上の対比では、大人の男が位置する。この映画のもう一つのテーマと主人公は、食堂の主人である男である。冒頭で馬に挽きつぶされた男や喜一の父親像とともに、男にとっての戦後の意味が、一つの主題であると思われる。戦中を生きながらえた自分、そしてその命を戦後において本意な形では生かせない日常、しかしそれなりに真摯に生きていこうとする姿勢に伴う心情が、この映画の中を一貫するテーマとなる。信雄の父親像は小説とはかなり異なっている。監督にとっては、「あの父親は、僕の父親への墓参りのつもり」¹⁴⁾とのことで、

この映画に対する監督の個人的体験の思い入れが窺える。映画に描かれた父親が抱える内面と、息子信雄が持つことになる内面世界は共通する要素を持っている。どちらも、思いのたけを精一杯発揮するといった、前向き積極的なものとは正反対のものである。とりたてて不満があるわけでもなく、不十分というわけでもないのだが、運命とでもいうような時の流れに漂う仕方である。

一方で藤田弓子演じる信夫の母親は、相対的にステレオタイプに描かれている。妻帯であったと思われるこの男と所帯をもって、かいがいしく働き、よき妻、よき母として平凡な日常をけなげに生きている。男にとって理想化された女の一つのパターンであろう。

小説では、信雄の母親は喘息持ちで寝込む日もあるが、映画では、健康的な日常を代表するものとなっている。本映画では、男の側のみが、戦後にとっての戦争の意味を問う存在として描かれている。子どもの側から見れば、父親は時にふらっと家を出るような、何か不安定な要素を持つ存在であるが、母親は、必ず自分を庇護する存在である。小説にはない、わずかの地面で野菜を育てるシーンもある。単に食事の準備をするだけでなく、食料の確保の面でも、日常の維持に心を向けていることが示されているのである。戦争によってもたらされた生きることの厳しさは、男にとっては、人間存在のあり方を哲学的に問うものであり、女にとっては、日常を生き抜くことであったと描かれたように見える。

その庇護の基に輝かしい子ども期を送る子どもにとっては、母親のたくましさや明るさゆえに子どもらしくあることが出来、父親をはじめとする男達の生き様から、わずかながらに人生の陰影を感じるのである。食堂の信雄は、そんな子どもであると言える。そしてこういった家庭内役割の図式は、高度経済成長期の日本において、典型的、理想的な家庭像としてみなされていたものである。

3. 推し量る子ども

1) 喜一の陰影

宿舟を家とする喜一にとっての家庭は、子どもをその時期にふさわしく庇護する両親を持つ信雄とは異なる。小説では全く記憶にない父親、映画では幼い子どもに軍歌を残して亡くなっている父親は、喜一にとって、印象に薄い存在であろう。母親はやさしくはあれど、子どももいる狭い同じ小舟の中で、男に性を売って生計を立てている。そういった営みに幼い子どもが受ける整理できない衝撃は、目撃した食堂の信雄の場合、結局、喜一ら家族との別れをもたらしてしまうものであった。

しかし喜一の場合は、その母親とともに生きていくのであり、その衝撃をとにかくにも受け入れざるを得ない。食堂の口さがない客達によれば、喜一は、客引という役割さえになっているようである。現実的に生活に対応しなければならない。学校に行くことも叶わない彼には、信雄と共有する世界とは別に、大人の生活世界と連動した固有の内面世界がある。そしてその内面に抱えた重圧を、自分なりに処理するための、固有の遊びを創出している。手品に興じたり、お祭りを楽しむ単純な子どもらしさと、一見類似に見える遊びである。

その世界を信雄と共有しようとした喜一は、自分で作って川に仕掛けた、蟹の巣を信雄に見せる。しかし帰ろうとする信雄を引き留めようとして、この子どもらしい世界から、さらに踏み込んだ遊びを披露してしまう。蟹を油に浸して火をつけるのである。その焼け転げる様を観

賞するとなると、喜一と信雄との間には、違いが生まれる¹⁵⁾。

映画において少年二人は、姉銀子に比べれば子どもらしく描かれたのではあるが、喜一の環境は彼の内面に、信雄との間には相当な距離のある世界を作りだしている。

2) 信雄の衝撃

信雄と喜一ではこのように、抱えた陰影の深みが異なる。それでいながら二人ともに、それぞれの暮らす世界における大人の感じ方に感応し、自分自身の内面を構築しているという共通性を持つ。そんな子ども達が出会って、共感しあい、それぞれの境遇からもたらされる違和を受けとめようとする。

自分が受けた衝撃をそのまま表現することが、喜一や銀子を否定することにつながることを信雄は知っている。しかし隠せおおせない衝撃がある。喜一や銀子にしてみれば、信雄もまたその他多くの他人と同じように、あの母親と一緒にいる自分達を受け入れないのかと、問いたい思いであろう。そんな彼らがお互いの内面を感じ、互いに問いかけあうプロセスは、言葉ではなかった。見開かれた眼、見つめる眼、そらす眼、さまよう眼差しであり、また動かない体、直立した姿勢というノンバーバルな表現手段を通して、彼らはお互いを推し量っている。背景に音楽のみを流し、子ども達の顔（眼）をゆっくり次々と映し出す手法で、監督は、子ども達のこの内面世界を描いた。

蟹を追った信雄が喜一の母の部屋を覗いてしまっただけからの、子どもたち三人の内面を映し出した連続ショットは、以下のものであった。

- ①蟹を追って信雄が舟縁を這い、隣室で情交中の喜一の母親と目があってしまった時の、信雄の眼、母親の眼
- ②元の位置に這い戻った時に、両少年が見合うそれぞれの眼
- ③信雄が舟を去ってゆくのを見送る時の、喜一の涙をためたような顔・眼
- ④舟に戻ってきた銀子が信雄を見つめる眼、銀子をみつめる信雄の眼
- ⑤銀子の傍らを黙って通り過ぎる信雄を、振り返って見る銀子の顔・眼

最後に銀子の傍らを通る際にも、信雄は何も言葉を発しない。このことについて、小栗康平と川本三郎が、対談の場で言及している¹⁶⁾。川本が「物足りなかった」と評したのに対し、監督小栗は「論理的に甘いところ」と答え、その甘さを、「戦後民主主義の甘さ」とも表現している。本映画における子ども像を、そういった表現で言い表すことも可能ではある。しかし子どもの内面における能動的側面を、もう少し丁寧に評価することも出来よう。

ここで子ども達が互いに感応しあったものは、まずはお互いの内面ではあるが、それだけではない。そういったものを抱えた者同士が、どのように存在しあうかという、具体的な生活の仕方にまで引き戻すことを含んでいたと思われる。それは、この一連のシーンの後に、別れの結末が来ることから推定出来る。別れが親という大人の判断だけによってもたらされたものでないことは、去っていく舟から、子ども達が決して顔を見せないことによって知れるのである。子どもたちは、現実の世界における階層や差別的関係性を、それぞれに受け入れたと思われる。

4. 『泥の河』における「無垢」

男児には相対的に、「特権としての」子どもらしさが付与されていたが、彼らの内面は単純にあどけなく明るいわけではなかった。理不尽な境遇を内面に受けとめ、またそれゆえに発生する、子ども同士の関係の破綻をも受け入れるものであった。

破綻を表現したのは、信雄が喜一たちの宿舟を追いかける最後のシーンであるが、このシーンは別れを表現している。元に戻ることを願っての後追いではない。夜の舟での出来事を受けとめることが出来ないで、信雄は驚愕し動転してしまった。そんな信雄の心中を察した喜一や銀子らが、どんな結論に到達したのかを、信雄は了解したのである。子ども達三人はいずれも、自分たちの子どもらしい思いを押し通すことはなかった。また、大人の世界と共有する自分たちの生活世界を、子どもらしい思考法で逸脱するほど幼見的でもなかった。大人の流儀を理解し、生きるために甘受し、従っている。

そのあり方は、喜一と信雄を比較してみれば明らかなように、境遇によって異なる。宿舟での水上生活者は、経済的に弱者であり、社会的にも不利な扱いを受ける位置にあった。舟の子である喜一と銀子は、そのことへの不平を、彼らの保護者である母親に向けることはない。信雄という同輩との語らいの中で、現状への不満の吐露はあるものの、保護者に要求したりはしない。母とともにあろうとする彼らは、母とともに差別的境遇を甘受している。

一方信雄の家庭の場合も、社会全体から見れば底辺に位置させられている。川縁ぎりぎりの、道路より低い位置に建つ食堂は、まさに象徴的な読み解きが可能なる映像である¹⁷⁾。信雄と喜一達との間に交流が成立したのは、信雄の両親が人間味にあふれた人格の持ち主だからというだけではない。両者ともに、相対的には社会の周辺に位置づけられている。「もはや戦後ではない」という時期にさしかかっていることは、複数の場面に描かれている¹⁸⁾。しかし信雄の両親は、「生きとつてもスカみたいにしか生きられない」というセリフ¹⁹⁾に見られるように、経済成長する社会とはあまり縁なく生活している。子どもとしての信雄は、子ども期への配慮に満ちた両親のもとで大事に育てられ、近代的孩子も性を備えた人物として描かれている。しかし彼は、地域でのそれぞれが置かれてしまった位相に、何も気づいていないわけではないだろう。漠然とした気づきがあるからこそ、当時であってはまだまだめづらしかったテレビを持つ級友と親しくなるよりむしろ、雨の中、事故後の荷馬車の傍らに佇む少年に親しみを覚えて声をかけたのである。信雄には、喜一や銀子が抱えている思いに共振する心がある。それが彼らの間に、交友がなりたつた要因である。

そんな信雄は、舟に住む女親の夜の姿を見てしまったことから、喜一や銀子との間にあった交流する心の処理に困惑する。喜一や銀子に対するそんな信雄のまなざしは、喜一や銀子にしてみれば、世間が彼らに向ける差別的まなざしそのものである。もし時間が与えられれば、信雄は自分の動揺を整理し、また再び喜一達と向き合うことが出来るかもしれない。しかしそれは、偽善的なものとなる可能性が高い。仮にそうでない整理が出来たとして、それは信雄に相当な思索の負担を強いるものである。そういった両者の距離をよく知っているのが、宿舟の女親である。舟がこの地を去るのは、この女親の決断があり、子ども達もそれに従って、境遇を受容する心があつてのことである。

5. まとめと課題

映画『泥の河』において学齢期相当の子どもは、特別な時期にある存在として、まずは描かれていた。それはとりわけ男児において特徴的であったが、女児においても、母に同調して未だ生計の営みに参加しなくてよい存在²⁰⁾ という意味では、特別な時期にあった。彼らには、未だ大人ではない時期の者としての、姿と言動が基本的には見られた。

しかしそのような子ども期の特徴ともいべき思考・行動様式は、状況を見殺した独自の動きを引き出すものではなかった。彼らは自分の置かれた状況を体感的に理解し、それに耐えるという適応方式を採用していた。人の気持ちを察し、状況の意味を生活全体の中で理解し、適応的な判断と行動をすることにおいて、極めて高度な能力を発揮しているとみなすことが出来た。今日の子ども達が、他者に感応し、理解し、協調する力の衰退を指摘されていることと比較すれば、彼らの力は驚くべきものである。一方で彼らのあり方は、状況にあまりに適応的、つまり従順であるという意味で、問題を指摘することも可能であった。

日本において描かれたこのような子ども期の無垢は、諸外国における描写と異なることが推測される。キャシー・マーロック・ジャクソンによるアメリカ映画における子どものイメージ分析において、例えば『結婚式の参列者』(1952)²¹⁾ や、『アラバマ物語』(1963)²²⁾ では、子どもの「無垢」というものが、状況から全く逸脱した行動を引き起こすことが指摘されている。最近のものでは、学校に行きたい思いで果敢な行動力を発揮する、イランの少女を主人公とした『子どもの情景』(ハナ・マフアルバス監督、2007) や、ナチス将校の息子でありながら無邪気さから、収容所の少年と友人になる『縞模様のパジャマの少年』(マーク・ハーマン監督、2008) が、状況から逸脱した子どもの行動力を描いている。多くの外国映画においては、子どもの無垢や無邪気さというものが、大人の論理とは全く別の行動を引き起こすことが描かれている。子どもの無垢が、ファンタジーの如くに扱われているのである。

『泥の河』の場合、このような、状況を理解しない「無垢」、あるいは状況無視の行動を引き起こす「無垢」とは、明らかに異なる。日本における「無垢」の描き方の独自性についての検討が、今後の検討課題として残された。

さらに、日本における描写としても、このような描き方は、この時期(1950年代から80年代)を反映したもの、あるいは歴史的なものである可能性もある。大人が取り込まれている状況を見殺して、子ども独自の論理のもとに行動を起こす子どもが、この時期以後の作品では、日本におてもいくつか思い浮かべることが出来るからである。この点の検証も、今後の課題として残された。

注

- 1) 本論で資料とした小栗康平監督『泥の河』(1981)は、次のDVDによる。
『泥の河』DVD-BOX小栗康平監督作品集 所収、松竹ホームビデオ(2005)。
- 2) 舞台は大阪で、小説では安治川河口。しかし川に関するロケ地は、名古屋の中川運河のあたり。前掲1) 所収「解説ブックレット」に、「昭和31年はこのときすでに『時代劇』だった」のキャプションが、ロケ写真に添えられている。
- 3) 『子どもの誕生』(フィリップ・アリエス著)の日本語訳が出版されたのが、1981年であり、その後の1980年代には、周辺・異文化・方法などの観点から子ども論が盛んに展開された。

- 4) 小栗康平：時間をほどく、p.47、朝日新聞社 (2006)
- 5) 前掲4)。
- 6) 前掲4)、p.48.
- 7) 例えば次のものがある。
ダニエル・ストラック：宮本輝の『泥の河』における象徴－＜舟＞と＜橋＞の対立－、北九州大学文学部紀要、56、p.89-115 (1998)
- 8) 石田仁志：宮本輝『泥の河』論－＜死＞と＜性＞の物語－、文学論藻、74、p.56、(2000)
- 9) 大人に養育行動（または感情）を引き起こす幼体の形態的刺激（視覚刺激）として、K. ローレンツはキンダーシエマと一般に呼ばれる特徴を指摘した。それは体の割に大きな頭、丸い顔、相対的に大きな目など、主に頭部形態に関する特徴である。その後のアイブル・アイベスフェルトは、子の基本形として、胴に比べて大きな頭、高くはりだした額、ふくらんだ頬、まるまるとした短い手足、おちょぼ口、丸みをおびた体形などを指摘している。これらエソロジストが提出した「子どもらしい形態」とその作用に関する心理学の検討は、次にまとめられている。
荒川志津代：「子どものかわいさ」に関する心理学的研究の動向と問題点、人間文化研究年報、6、p.223-233 (1982)。
- 10) 宮本輝：蜚川・泥の河、p.63、新潮文庫、新潮社 (2006)
- 11) 前掲10)
- 12) 前掲10)、p.66.
- 13) 前掲10)、p.53.
- 14) 重森孝子：「泥の河」に思う事、シナリオ、37 (6)、p.52 (1981)
- 15) 小説では、映画では登場しない銀子もこの場面に登場し、「燃えている蟹の足をそう慌てるでもなくつまみあげると、ひとつひとつ川に投げ捨てていった。」という行動をしている。前掲10)、p.88.
- 16) 小栗康平・川本三郎対談：モノクロームで描く少年たちの旅立ち、キネマ旬報、810、p.73 (1981.5)
- 17) 監督と川本三郎の対談でも、道の下にある家について、その意味を論じている。監督には、映像構成上の技術的意味もあったようである。前掲16) p.74-75.
- 18) 例えば、最初の場面では、芦屋雁之助演じる荷車の男の会話。また、京大病院に婦人を見舞った帰り、信雄の父親が汽車の中で読む新聞には、その見出しがある。
- 19) 前掲14)、p.71。脚本には次のようにある。「もう戦争はコリゴリや言うといて、隣の国の戦争で金もうけして、周りはどンドン立派になって行くのに、なんで金もうけする気にならへんのかなあ。生きててもやっぱりスカみたいにしかならへんのかなあ、わいらは」
- 20) 宿舟の商売について、食堂の客があれこれ言う場面はあるが、銀子が母の仕事について具体的に知り、自分と関連させていたことを示唆する場面は、映像には描かれていない。銀子を演じていた子役は、銀子の母の仕事を「知らない」ままに演じていたようである。前掲16) p. 73.
- 21) キャシー・マーロック・ジャクソン (牛渡淳訳)：アメリカ映画における子どものイメージ、p.160、東信堂 (2002)
- 22) 前掲18)、p.200.