

映画『二十四の瞳』に描かれた子ども像 - 戦後における子どもイメージの原点についての検討 -

荒川 志津代

Images of Children in the Film “Nijyusi no Hitomi (A story of 12 Children and a Teacher)”

Shizuyo ARAKAWA

1. はじめに

身近な生活の中から形成される子ども観を検討する一資料として、映画には一定の有効性が認められている。作り手と受け手の感性が出会う場として、映画は時代の感性を反映した媒体だからである。日本映画における子ども観研究の一歩として、筆者は先に、近代の子どもとは異なる環境下の子どもを描いた現代映画2作を分析・検討した¹⁾。そして現代子ども観の問題を見だしつつある。それは一つに、子どもは大人の思いを反映させやすい素材であるという問題であった。別の言葉で表現すれば、大人が見たい子ども像が描かれやすかったということである。

大人が見たいと思っている子どもの姿の、戦後における原点はどこにあるのであろうか。映画に描かれた戦後の原点としての子どもの像の一例として、本稿では木下恵介監督による『二十四の瞳』(1954)²⁾を取り上げてみたい。本作品は『七人の侍』(1954)とともに、伊福部昭によれば戦後日本映画の代表作品とも言われる³⁾。さらにこの作品は、戦前から戦後へといたる時期を舞台としており、戦後から戦前を振り返る歴史的視点も持っている。本映画が描く世界は戦後の視点から見て共感を持てるものであったがゆえに、大ヒット作品になったと考えられる。本作品は1954年におけるキネマ旬報第1位作品でもあるが、その後1987年に朝間義隆監督によるリメイク作品が作られた。2005年にはテレビドラマも放映された。また2007年には1954年作品のデジタルリマスター版が劇場公開もされ、今日に至るまで支持されている。戦後における子ども観の出発点を示す代表作品の一つと言えよう。

12人の子どもと女教師が主人公である壺井栄の物語⁴⁾は、木下恵介の映画によって、より支持されるようになった⁵⁾。また、児童読み物として単行本化された『二十四の瞳』は、映画において、大人の鑑賞対象となった⁶⁾。当初こそ子どもと大人の両者で見る映画であったが、映画『二十四の瞳』という作品に大きな共感を寄せるのも批判するのも大人であった。この映画は大人のための、大人の思いが反映された作品であると言える。映画『二十四の瞳』に描かれた世界における子ども像は、たとえノスタルジーとしてであっても戦後一貫して共感をもって好意的に受け入れられてきた。本映画に対する圧倒的な支持の裏返しとして、厳しい批判も存在するが、それは一方において大衆的な支持があることを前提としている。戦後における子どもをめぐる心性の原点となるものの一つと言えよう。

本稿は映画『二十四の瞳』という作品における、子ども像を分析することを通して、戦後における子ども観の原点を明らかにする一資料を得ることを目的とする。

2. 映画『二十四の瞳』についての評価

1) 社会性をもったヒューマニズムとしての「反戦」の受容をめぐって

映画『二十四の瞳』は戦後の日本において、一般的には、美しい叙情的な映像と音楽、及び愛情豊かな教師と子どもとの関係が、社会性をもったヒューマニズムであると評価された⁷⁾。ここでの社会性とは、「生活のけわしさ」⁸⁾及び「日本の悲痛な年代記」⁹⁾が描かれているということに集約される。特に後者における描き方の中に見られる「反戦」的主張が、評価された¹⁰⁾。

文学作品としての『二十四の瞳』の「反戦的」描写は、児童書として単行本化(1952年)された時点で、より詳しくわかりやすい具体的描写になった。例えば主人公の女教師をめぐる小学校での「赤」事件は、連載小説にはない場面であった。あとがきで作者壺井栄は、「戦争は人類に不幸しかもたらさないということを、強調せずにいられなかったのです。」¹¹⁾と書いている。この単行本について尾崎秀樹は、「社会的な色彩が濃くなり、作者本来の考えも強く打ち出された」¹²⁾と評価している。キリスト教系の一般雑誌に連載された小説が、光文社における創作童話シリーズの1冊として刊行された時、「子ども」に「反戦」をわかりやすく語ることが目指されたと言える。映画はこの児童書に基づいており、映画のシーンの中には単行本の挿絵に似た場面もある。監督は、当時再軍備へと動いていく「空気に腹を立てて」¹³⁾おり、そこでこの小説の映画化を考えた旨の文章も残している。ここからは監督が、「再軍備への反発として、映画『二十四の瞳』を制作した」¹⁴⁾と評価することも可能ではある。

このような「反戦」的映画が広く受け入れられた背景には、作品そのものの性質が要因の一つとなっている。ミツヨ・ワダ・マルシアーノは、『二十四の瞳』を「母の物語」としてとらえ、「メロドラマという映画ジャンルの要素を利用することによって、あからさまな政治的主張を控え、むしろメロドラマ=非政治的という観客の既成観念を利用している。」¹⁵⁾と言う。さらに、本映画が広く受容されたプロセスを分析した福間良明は、当時の時代状況の中で、人々が「戦争/反戦」の語りを求めていたことを指摘した¹⁶⁾。戦後における新たな時代状況が、映画『二十四の瞳』に「反戦」とみなせる描写を丁寧に描かせ、それがまた、美しい映像とともに受容された。

しかしその受容の仕方には問題も指摘されている。受容のプロセスの中にあつたメンタリティとして福間は、「『二度と戦禍を被りたくない罪なきわれわれ』という自閉的なナショナリティ」¹⁷⁾を指摘している。映画『二十四の瞳』の少年たちを観ると、「『われわれ』は『無垢で罪のない子ども』となり得た」¹⁸⁾と言うわけである。これが本映画に対する批判点の一つでもあり、福間が丁寧に引用している佐藤忠男の文章の中に、同様の趣旨がすでに述べられている。佐藤は、映画『二十四の瞳』には加害者性が抜けていることに言及した。「自分たち民衆は、あの可愛らしい子どもたちが悪人でありようがないと同じようにちっとも悪くなく、ただ戦争によってひどい目にあつたにすぎないのだ、という気持ちになる」¹⁹⁾点を問題として指摘している。また、「戦場に行った五人の教え子は、子どもの時と同じ純真さで軍人

になったわけでもないだろう」に、「あたかも、あの純朴な少年が、あのあどけない姿のまま殺されてしまったかのような強い悲哀感を感じ」²⁰⁾る点にも、問いを投げかけている。

映画『二十四の瞳』におけるヒューマニズムや「反戦的」描写は、一方で高く評価されているが、もう一方ではこのように、描写が「愚痴」²¹⁾のレベルに留まりメロドラマの域を出ていないとしばしば批判されてもいる。

2) 美しい音と映像の効果

瀬戸内の美しい映像、及び慣れ親しんだ唱歌・童謡の繰り返し等が、結果として観客のメンタリティに与えた影響について、検討が試みられた。

それらによれば、背景に流れる童謡・唱歌は複合的なメッセージを伝えている。例えば、主人公の女教師は子どもたちに『赤い鳥』から生まれた童謡²²⁾を指導し、老いた男先生が古色蒼然とした唱歌を指導するといった対比が、主人公の教育姿勢を象徴的に示している²³⁾。

また繰り返し流される同じメロディは、「一定の観客」²⁴⁾つまり唱歌教育が根づいて以降の教育を受けた多くの日本人に対して、郷愁等の含意を伝達する特別なメッセージ性をもつものであった。唱歌について御園生涼子は、「日本に古くからある」と形容した木下恵介の発言を、それ自体に「歴史の誤謬が含まれている」と指摘し、「なぜ『二十四の瞳』の観客たちは、遠い西欧のメロディに郷愁をかき立てられたのであろうか。」²⁵⁾と問うている。そして、例えばスコットランド民謡から作られたある唱歌に日本の人々が特定の思いを抱くのは、ヨナ抜き音階とともに、その唱歌の浸透の仕方におけるプロセスの中に仕掛けがあるのだと指摘した。彼女によれば唱歌とは、「同じメロディを歌うという身体的な行為によって国民を一つの共同体へとまとめ上げ、日本の輪郭を形作るために近代国家が作りだした道具であった」²⁶⁾。

そのような観点から彼女は、『二十四の瞳』における唱歌と映像を、「郷土」の発見及び主人公のあり方に代表される母性性とともに検討し、この映画が果たした「ナショナル・アイデンティティ」の形成を明らかにした。その論の中で、小豆島の映像は、唱歌のもつ特質を通して、「文部省唱歌が描き出した普遍的な日本風土のイメージ」²⁷⁾へと転換していくと指摘している。そしてその際、字幕による説明文が、効果的な働きをしていることも同時に指摘した。作品中何度もインサートされる説明の字幕は、歴史的事件が直線的におこっていることを告げるとともに、そのナラティブの背後に映し出される自然描写のショットによって、永遠に変わることのない「円環的時間性」²⁸⁾の中に出来事を括り入れると言うのである。

『二十四の瞳』の風景は、「直線的な現実の時間から切り離され、神話的な『郷土』の空間へと措定され直」²⁹⁾し、出来事は円環の一部になるのである。御園生はこれらの分析を通して、「想像の共同体」³⁰⁾を求める観客の存在と、一方でこの映画の持つ、「『国家』を一つの大きな家族とみなす幻想の中に、観客を招き入れる」³¹⁾作用を明らかにしている。

これらの先行する分析によって、映画『二十四の瞳』という作品の持つ特質が明らかになったと言える。第一に、制作者サイドの主観においては「反戦」意識があり、そのメッセージを内包しようとしたものであること。第二に、観客の側にもそういったメッセージを求める土壌があったこと。第三に、しかし映画の爆発的なヒットは、それをストレートに打ち出すのではなく美しい物語にした点にあること。第四に、結果としてこの映画は、新たな「ナショナル・アイデンティティ」の形成に寄与したと考えられること。以上である。

この映画において子どもは、このような枠組みの中に配置されている。このような映画の特

質と、描かれた子ども像との間には、どのような関係があるのでしょうか。

3. 映画『二十四の瞳』の子どもたち

1) 映像として美しい、集団としての子ども

『二十四の瞳』の子どもたちは、粗末な服を着て手入れされていない身支度であるし、一人一人だけでは美を感じさせるよりむしろ、哀れなど他の印象をもたせる存在であるだろう。しかしこの映画において子どもは、群れとして、集団として、見る映像の中に視覚的に登場する。その集団は美しい風景の中の一部として、動きを持って現れる。小説ではなく、映画において可能となる描き方である。

例えばまず始めの部分で、前任の先生が離任するにあたって子どもたちが集まってくるシーンがある。山々を背景として前方に広がる田畑の中を子どもたちが、横一列から二列になって、線を構成しつつ登場する。まさに絵のような光景である。

また主人公の女教師が赴任してすぐの入学式では、12人の子どもたちを整理させるシーンがある。そしてスチール写真にもなっている花の咲き誇る木々の間での、汽車ごっこのシーンである。これらは原作にはない描写で、まさに映画のために独自に用意された絵であった。この映画にとって、花や木々の中に子どもたちと主人公の女教師を配置した光景を撮ることがいかに重要であったかは、撮影をめぐるエピソードからもわかる。「このシーンを撮るためにロケーション・マネージャーは土地の人と何度も連絡を取り合って桜が満開の日を選んで撮影した」³²⁾ という。りんごの木の下を子どもたちが駆け下りるシーン等々、子ども達は、計算されつくした³³⁾ 自然美の中に意図的に配置されている。

このような自然の美しさの中にその一環として子どもを配置させて描くという手法について、木下恵介は名匠ジャン・ルノワールの『河』を意識していたようである。澤宮優は、木下恵介を彼と表記して次のように言っている。「彼はルノワールのこせこせした見せかけのない、何も細工をしていないように見せてじつは凄い演出をする上手さに舌を巻いた。わざとらしくない自然に演じるように見せる技法がいかに難しい方法であるか、彼は知っていたのである。このときの感動が『二十四の瞳』の時間をかけて風景を撮り、自然の営みの中に人物を置くというスタンスに繋がったのである」³⁴⁾ と。

本映画には、子どもたちが群れて、集団として線形などの美しい形で、しかも動きを伴って存在する光景が多い。小さな人々が群れる光景は、彼らを大人とは別個の人間集団として認識させる。しかもこの大人とは異質な人々は、洗練された技法のもとに、芸術的自然美の一環として描かれている。群れる共同体の子どもは、自然と融合する清らかな美として描かれたと言えよう。

2) 従順ながら、要求する子ども

本映画の子ども達は、かつての貧しい村の子どもたちが多くそうであるように、大人や教師によく従う従順さを持っている。しかし一方で子どもだけの集団になると、皆で遠方の先生の家まで歩いていくといった無謀を決行するし、若い教師とみると落とし穴を作ったり又からかったりという行為も行う。個々人としては大人に従順でありながら、子ども集団としては自

律性をもったあり方と言える。村社会の子ども、共同体の子どもである。

しかし本映画の中には、個として親に要求を突きつける例外的な描写があり、一つの重要な涙するエピソードとなっている。松江という女の子がユリの花柄のアルマイト製弁当箱をねだるくだりである。映像からも、病床にある母親の様子やせりふからも、弁当箱を買う余裕がないのは明らかである。アルマイトの弁当箱に限らず、これまでも何につけ、食料をはじめとして必需品が充足することはなかつただろうと思われる生活である。そんな中で育った子どもは、欲しいという欲求すら押し込められがちになる。仮に「欲しい」と思っても、家庭の事情を思いはかって、親に強く要求は出来なくなるものである。しかし映画では、松江が執拗に親にせがむ様子が大きく描かれた。

『へき地の子ども』(1962)³⁵⁾に、「へき地の子どもたちは口が重い」ことについての研究が紹介されている。その「子どもらのパーソナリティ」の節では、「友だちがこまっているのを見るとたすけてやる」等の「統率性」に関する項目と、「ほかの人にしてもらうよりは自分でやる」等の「自尊感情」がその特徴として報告されていた。そして子どもの意欲を扱った節に、生活の欲求についての調査報告³⁶⁾の紹介がある。それによれば、「一ばんほしいものは何ですか」の回答は身近な品々であり、上学年には「無答」が目立つという。また、「一ばんしたいことは何ですか」もまた、「手伝いや仕事」「簡単な遊び」等があげられ、「無答」が「ひじょうに多くなる」とある³⁷⁾。

これらの結果について同書は、「子どもたちは、率直に喜びを表さないし、驚きも示さない。その底には、新しいものを求めようとする意欲がないのではないか」という分析や、空想や想像のような非現実空間を含んだ「生活空間が未分化」との評価、「発達的には低い段階」で「へき地的反応」と名づける研究者のいること等を紹介している³⁸⁾。

しかし言うまでもなく、当時のこのような解釈には疑問がある。「へき地」の子ども達の中に、「ほしいもの」を聞かれて「無答」の者がいるのは、欲しいと願っても得られない生活に適應するために願いを持たなくなるからであろう。敢えて答えよというのであれば、相当な無理をすれば手に入る可能性のある日常的物品をあげるしかない。そして調査結果には確かに、欲しい物として生活の必需品があげられている。そのような反応は、非現実的空間を思い描く機会のない(又はその必要もない)一生を過ごす者にとっては、悪くない適応形式である。それを低い発達段階ととらえるのは、一生の過ごし方の道筋を彼らとは異なるあり方(例えば都会の生活のあり方)で考えた場合である。当時の研究者が「へき地」の子どもには欠けていると問題視した「現実を越えて大きく夢を描くこと」³⁹⁾は、一定程度に生活の条件が保障されなければ生まれない。

『二十四の瞳』の松江の場合、この調査地域(東北、学校での調査)や時点(1953-54)の状況より、生活条件はさらに悪かったと想定するのが妥当であろう。そうであるならば松江は、果たしてユリの花の弁当箱を、赤貧の中寝込んで起きあがることもままならない母親に、あれほど執拗に要求するであろうか。リアリティという観点からすると疑問が生じる。小説にも松江が母親に弁当箱をせがむ同じ描写がある。それは子ども仲間に買ってもらえると見栄をはってしまった松江が、本当は買ってもらえないことを回想するシーンである。さらに連載小説では、松江がせがんだ後、「弁当箱のことなど吹っとぶような事件が起きました。」と次の出来事がクローズアップされ、弁当箱騒動は背後に退くように記述されている。単行本ではこの記述は消えた。そして映画では、子ども同士の心理的やりとりを描くことは避け、松江が母にねだるシーンだけが焦点化されて、相対的に大きなエピソードとして描かれた。

この映画の舞台になった時代に、親の都合も省みず子ども側の欲求だけで親に要求を突きつける子どもは、都市中間層の子どもであった。映画で言えば、小津安二郎の描いた『生まれてはみたけれど』（1932）の子どもである。戦前の映画であるというのに、この映画の子どもたちは、親を批判し、無視し、親に対して食事拒否の抵抗さえする。もちろんいたずらは作中、満載である。この映画の子どもは、喜劇的描写ではあるがまさに子どもらしい子どもである。

「へき地」の子どもの回答を解釈した研究者も、この都市中間層の文化の中に生きていた。そこでの子どもは、子どもの基準からみての欲しい物を持つ。ユリの花の弁当箱を欲しがらる松江の「子どもらしさ」は、近代における都市中間層の子どもらしさである。この映画においては、そういった子どもらしさが描かれることによって、人々に感動をもたらしたと言える。

3) 貧困と戦争の中での宿命としての子ども

本映画は、群れとして集団として子どもを映像的に見せるシーンから始まったが、中程からは、子ども一人一人の個別的な人生が描かれた。境遇に従い苛酷と思われる人生を歩いたと思われる女兒、自分で道を切り開いていったと思われる女達、そして兵士を志した男児、また兵士として徴用された男達である。主人公の視点から見て、女兒の多くは家の犠牲となり、男児の多くは国の犠牲となった。

主人公はそれらの過程において、話を「聞いてあげる」ことしか出来ず、自らそれに嫌気がさし教職を辞している。話をじっと聞き相手に寄り添う過程では、相手と同じ地平に立つ必要がある。それは、今日のカウンセラーのごとくに心情のレベルの場合もあれば、例えば家族のように時間や生活を共有するレベルの場合もある。主人公の女教師はちょうどその中で、子どもらの家を訪ねたり、自身の生活において子どもの生活と同質なものを共有するようになった。それは、子どもの家からの見舞いとしての農作物であったり、病床の教え子に「食べてちょうだい」と差し出す一包みの見舞い品であったりしたが、主人公の身支度が洋服から着物へ変わるということでもあったと思われる。子どもが個別に描かれ始める頃から、主人公の女教師の服装は、洋装から着物に替わっている。

このことについては、戦争に伴って生活も悪化していったのだから、後半が着物姿であることは自然なことのようにも見える。しかしもしそういうことなら、前半部分で子どもたちと遊ぶシーンがすべて、洋服であるのはおかしいことである。仮にたった1枚の洋服であるならば、自転車に乗る都合上通勤だけ洋装にしたか、または何らかの特別なイベントの時のみ洋装であったと考えるのが妥当であろう。映画の中でも、「赤」騒動が始まった頃の主人公は着物姿であり、岬の学校での生活がすべて洋装であったわけではないことを示している。自転車通勤に洋服が必須であるならば、着物姿で描かれた日々はどのようにして出勤したのであろうか。

これらの矛盾からは、主人公が洋服着用で描かれたか着物着用で描かれたかということと、実際の生活における現実的な必然性は、必ずしも対応していないということがわかる。洋装は土着の風土とは異なる新しい風の象徴として描かれ、主人公の教師としての仕事においては、男先生の古い教育に対する新教育の象徴として描かれたのであると考えるのが妥当である。自宅からは通えない程遠くにある高等の教育機関で教育を受けた主人公が、自分の身に新たに得たものと、因習的な村にもたらした新しいものの象徴である。そのような洋服から着物に変わる描写の中には、村の風土への回帰が表象されていると考えられる。つまりここには、主人公の土着化と、地理的・時間的回帰が見られる。御園生が「円環的時間性」と表現したものであ

る。どうにもならない貧しさ、どうにもならない大状況の環の中で、主人公もそれらの流れに寄り添いながらもとの地平にもどっているのである。

本映画の子どもたちは、こういった円環的な流れの中で、あるものは偶然生き抜くことが出来、あるものは不運にも脱落した。と、描かれた。脱落には、例えば病床のコトエのような死と、一家夜逃げの富士子の例のような地域共同体からの離脱がある。離脱の場合、どこか見知らぬ場所で成功者となっているかもしれないが、松江のように「恥も外聞もかなぐり捨てて」帰ってくるのがなければ、地域共同体からの脱落者ではある。

人が生きる時間は円環的であり、いろいろな出来事はいわば運命的・宿命的な要素があり、つらく悲しいそれらも時の流れの中で新たな出来事に上書きされる。個々の子どもの人生はそんなふうには描かれたと言える。涙する観客は、個々の悲劇性に涙するのではあるが、しかしそれだけではない。この映画を見た観客は、やりきれない悲しみだけを感じているのではなく、いい話であったという感動を覚えているのである。それは、主人公の女教師と子どもたちとの暖かな関係ばかりでなく、円環的な時間と神話的「郷土」の安定感、運命に身をゆだねることの清さと自分たちとの同質性に、共感を覚えるがゆえの感動でもあると思われる。

4) 互いのいがみあいのない子ども

映画の中の子どもたちはいがみあいをすることが全くない。子ども同士はいつも平和な関係の中にある。

しかし小説『二十四の瞳』では、違っていた。例えば、松江が両親にせがんだユリの花の絵がついたアルマイトの弁当箱をめぐる描写である。小説では、松江は、「大きな父の弁当箱で小ツルやミサ子から恥かしい思いをさせられ」⁴⁰⁾ たとある。映画でも、皆と同じでないことを恥ずかしがる松江の気持ちは表現されていたが、あの子とあの子が「からかった」と、特定の子どものいじわるまでは表現されていない。

また例えばこの弁当箱に関して、母から約束をとりつけ喜んで登校した松江が、大石先生に喜びを語った後、級友達と会った場面である。小説では、大石先生（あだ名：小石先生）との会話を「胸をはって」語る松江に、小ツルが嫉妬からと思われる意地悪を画策する描写が続いている。少し長いですが、雑誌『ニューエイジ』の連載小説から引用する⁴¹⁾。

そばの富士子を後ろの方へ引っぱって、こそこそとささやきました。早苗、マスノ、コトエと順にささやき、

「なあ、そうじやなあ」

と、いかにもわかったような顔で、同意を求めましたが、おとなし組の三人は小ツルの言分についてゆけないことを、気弱な無言であらわすのみで、松江を孤立させようとした小ツルのたくらみはくづれてしまいました。小ツルとはよく気のあうマスノが、今日は料理屋をしているおばあさんのところへよったので、そこにいないのが小ツルの弱体でした。なんにもわかってなどいる筈のない小ツルは、松江が小石先生におべつ（へつらい）をしたとささやいただけなのです。それでかえって孤立したかたちの小ツルは、ひとり不きげんにだまりこんで一足さきを歩いていました。なにか考えねばならぬことが、ありでもするように立ちどまって海をながめたり、それでわざとみんなにおくれたりするのです。そんな思わせぶりを、はじめのあいだ、みんなは気にもとめなかったのですが、やがて、小ツルと同じように道ばたに立ちどまって、小ツルと同じ方向の海の上に視線を集中してしまいました。

児童書の単行本は、もっと整理された文章になっていることもあってより淡泊な印象を受けるが、ほぼ同じ描写がある。しかし映画では、このような場面は完全に削除されている。監督自身が「この映画ほど原作に忠実に脚色したことはない」⁴²⁾と語っているにもかかわらずである。連載小説第6回目の子どもたちの蟹取りと、それを食するための配分や味をめぐる会話も映画にはない。原作にない場面が挿入されたり、原作のある場面が削除されたりといった作業の中に、映画の製作者が抱く作品のコンセプトを見ることが出来る。映画では、原作にあった子ども達の日常を描いた場面はむしろ整理され、そこでの優越感やねたみ等の感情、いじわるなどは完全に消えた。

壺井栄の連載小説では、「悪口」⁴³⁾を言う子ども、「女王さま」⁴⁴⁾の女兒や「けしかける」⁴⁵⁾子どもなど、生身の子ども像が描かれていたが、単行本への書き換えの際その色調は弱まり、映画では完全に悪意のない人間になった。

雑誌連載中の作品には散見された、子どものねたみやいじめのような描写は、この作品の子どもたちにリアリティーをもたせるためにも、当然あってしかるべき描写である。しかし児童書としての単行本では、その表現は淡泊になっている。そして映画においては、完全に消えたのである。映画における子どものイメージは、悪意のない近代の理念としての子ども像に、すっきりと整理されたと言える。

4. まとめと課題

1) 作品の特質と子ども像との対応

本映画の特質と描かれた子ども像との間には、一定程度には対応関係が認められた。ヒューマニズムに社会性をもたせようとした点については、地域社会の貧しさを背負った子ども達が描かれた。また、主人公の女教師が時代の思潮の中で障壁と向き合わねばならなかった状況においては、軍国少年も描かれた。しかしそれらは、ストレートに表現されるのではなく、美しい映像美の中で、物語の展開としてはあまり深入りしない表現であった。本映画の「社会性」が十分な描写ではないことに対応して、本映画での子ども像は、時代の流れに漂う子どもたちとも呼べる描き方であったと言えよう。

また子どもという人間の性質や特質については、従順さなどの共同体の子どもが持つ性質とともに、大正期以降に主流となってきた理念としての子どもの特質が描かれた。主人公の女教師が教える『赤い鳥』の童謡に代表される、童心主義的子ども観に極めて近い子ども観が、子ども達の仲間関係や親子関係の描き方の中にも見られた。戦時下における赤子といった子ども観は兵士にあこがれる少年の中のみわずかに存在し、戦中の場面でさえ、主人公の女教師をはじめとして映画に登場する大人の誰にも見られなかった。子どもは場面や状況から見て不自然なまでに無垢で、美しく、近代以降子どもらしいと言われるようになった欲求を持つ姿が描かれた。

戦前戦中戦後を物語るストーリーの中の子どもがこのように描かれたことに、圧倒的な支持があったわけであるが、このことは、このような子ども像が当時の多くの大人から求められていたことを意味する。

自分の位置と定めに従う共同体の子どもという前近代的側面をもつ無垢な近代の子どもが、新たなナショナル・アイデンティティに対応する、戦後における出発点としての子ども像であったように思われる。それは、大人に都合のよい子ども像であったと言えるであろう。

2) 『二十四の瞳』に見られる子ども像の問題

映画『二十四の瞳』の子どもは、「無垢な子ども」という一見単純な姿であるように見える。しかし実際にはそれ程単純ではなかった。また、本映画の描き方は極めて巧妙であり、無垢さをとりわけ取り出して描いても、それを絵空事とはせず感動に変える力をもっていた。それは映像の美しさと物語を対応させる、映画としての技法の高さによるところが大きい。それによって表現された世界は、大衆性・通俗性を持ち、そのこともまた高く評価された⁴⁶⁾。

さてそのような子ども像の問題点は、『二十四の瞳』を制作するにあたって木下恵介が大きく影響を受けた⁴⁷⁾、ルノワールの『河』がもつ問題点と同質のものであるように思われる。

悠久のガンジス川の美しさと、そこに暮らす白人工場経営者家族が語る世界観は、映画『二十四の瞳』に見られる円環的時間感覚と極めて類似している。『河』にはエピソードとしての恋物語りや事故死はあるが、それらを通して描いているのは、変わらぬ自然の営みと、同じことを繰り返してきた人々の暮らしである。それらは『二十四の瞳』と同様、ナラティブによって表現されるところが大きかった。『河』の場合まさに声による語りではあったが、登場人物達のせりふと共に大きな効果をもたらすものであった。例えば『河』の「一日は終わりまた始まる」は、『二十四の瞳』の「昨日につづく今日であった」に対応する。

そして子どもに対する大人の眼差しもまた、これら二つの映画は類似点をもっているように思われた。小さな息子を亡くした『河』の父親のせりふから、この映画に描かれた子どもがどんなものであったのかがうかがえる。父は言う。「あの子に乾杯だ 子どものまま死に 人生を逃れることが出来たのだ」、「真実の世界は子どもたちのもの」、「子どもはアリだ 自由に飛ぶ鳥だ」、「世界が子どもだけならいい」と。『河』で描かれた子どもたちは、主には主人公一家の子どもである。彼らは西洋式の愛らしい子ども服を着て、子どもらしく遊び暮らしている。その姿はまさにこの父の独白で表現される子ども像であった。

しかし一方で、現地のインド人と見られる子どもは、表情も着ている物も白人男児とは異なる。アメリカ人に茶を運ぶ現地人の使用人は、姿や態度からは少年と見える。現地のインド人の子どもたちも、川に飛びこんで遊ぶ子どもらしさを当然もってはいるが、その質と成長の仕方は、主人である白人の子どもとは異なっているように見えた。

映画『二十四の瞳』の子ども像も、主に映画の前半と後半とで二種描かれた。はつらつと遊ぶ子どもたちと、そこから一人また一人と離脱していく子どもである。その描き方において、映画『二十四の瞳』の方が確かに社会性は認められた。しかしこぼれていく子どもたちの状況を不可抗力ととらえているようにも見える描写は、白人の子どもたちの生活とそれに仕える現地人及びその子どもたちとの、断絶した生活の質の違いを問題にしないあり方に通じるものである。ただただ自然の雄大さの中に、人間の営みの愚かさややるせなさをすべて預けてしまうという世界観であった。

それはそれで一面のあり方、真実でもあるけれども、そういった営みの一瞬の輝きとして子ども期を眺めるあり方が、果たして子どもと私たち皆にとって幸いなのかどうかは、検討の余地があると思われる。

注

- 1) 荒川志津代：映画『誰も知らない』に見る現代子ども観の問題、名古屋女子大学紀要人文社会編、53、p. 13-24 (2007)。
荒川志津代：映画『少年』に描かれた子ども像、名古屋女子大学紀要人文社会編、54、19-29 (2008)。
- 2) 本論において分析資料としたのは次のDVDである。
木下恵介監督：二十四の瞳 (デジタルリマスター2007)、松竹株式会社 (2007)。
- 3) 伊福部昭：音楽と映像の交響 (下)、p. 250、ワイズ出版 (2005)。
- 4) 壺井栄の小説『二十四の瞳』について本論で参考にしたのは次のものである。
雑誌：『ニューエイジ』、1952年2月～11月。
単行本：光文社 (1952)。
文庫本：旺文社 (1965)、ならびに新潮社 (1986改版)。
- 5) 芝木好子：二十四の瞳、キネマ旬報、111、p. 47-48 (1955)。
上出恵子：唱歌の力…壺井栄『二十四の瞳』をめぐるエキシ、叙説、17、p. 52 (1998)。
- 6) 福岡良明：「反戦」のメディア史、p. 42及び49、世界思想社 (2006)。
- 7) 例えば近藤茂雄評：キネマ旬報1954年度ベストテン 私の選んだ順位および選出理由、キネマ旬報、110、p. 37 (1955)。
- 8) 高季彦：キネマ旬報1954年度ベストテン 私の選んだ順位および選出理由、キネマ旬報、110、p. 36 (1955)。
- 9) 清水 晶：前掲8)、p. 37。
- 10) この立場で評価するコメントは数多い。例えば、
石沢英太郎：邦画傑作劇場、p. 199、廣済堂 (1988)。
鳥越 信：解説、『二十四の瞳』、p. 272-274、旺文社文庫 (1965)。
- 11) 壺井栄：『二十四の瞳』、p. 229、光文社 (1952)。
- 12) 尾崎秀樹：『二十四の瞳』の学校、児童心理、45 (15)、p. 112 (1991)。
- 13) 木下恵介：私を駆り立てたひたむきなもの、『二十四の瞳』、p. 280、旺文社文庫 (1965)
- 14) 前掲6)、p. 45。
- 15) ミツヨ・ワグ・マルシアーノ：戦後日本のメロドラマ『日本の悲劇』と『二十四の瞳』 (『ホームドラマとメロドラマ 家族の肖像』所収)、p. 290、森話社 (2007)。
同様の意見は表現を変えて多く言われてきた。例えば岩崎は、泣くというセンチメンタルな手法による映画を通じた反戦的意見表明を、「反戦映画の日本的形態」と言い表した。
岩崎昶：現代日本の映画—その思想と風俗—、p. 206、中央公論社、1958。
- 16) 前掲6)、p. 41。
- 17) 前掲6)、p. 49。
- 18) 前掲6)、p. 48。
- 19) 佐藤忠男：日本映画思想史、p. 267、三一書房 (1970)。
- 20) 前掲19)。また佐藤は、同様の趣旨をより整理された文章で、『日本映画史2』 (岩波書店、2006) でも述べている。さらに四方田犬彦も『日本映画史100年』 (集英社、2000) の中で、『二十四の瞳』他の作品について、「戦争被害者としての日本人という自己確認」 (p. 139-140) という共通性があることを指摘している。
- 21) 前掲15)、p. 299。
- 22) 宮川健郎：現代児童文学の語るもの、p. 53、日本放送出版協会 (1996)。
- 23) 赤羽学：壺井栄の『二十四の瞳』と唱歌、文芸研究、96、p. 5 (1981)。
- 24) 前掲15)、p. 294。
- 25) 御園生涼子：幼児期の呼び声—木下恵介『二十四の瞳』における音楽・母性・ナショナリズム、映像学、77、p. 6 (2006)
- 26) 前掲25)、p. 7。
- 27) 前掲25)、p. 6。
- 28) 前掲25)、p. 9。
- 29) 前掲25)、p. 9。
- 30) 前掲25)、p. 11。

- 31) 前掲25)、p. 18.
- 32) 澤宮優：二十四の瞳からのメッセージ、p. 63、洋泉社（2007）.
- 33) 『二十四の瞳』の映像美が自然に見えて、実は極めて意図的に技術を駆使して構成されたものであることは、様々な記述の中に見られる。例えば次である。
長部日出雄：天才監督 木下恵介、318-319、新潮社（2005）.
木下恵介：自作を語る、キネマ旬報、115、p. 47（1955）.
- 34) 前掲32)、p. 78.
- 35) 溝口謙三：へき地の子ども、東洋館出版社（1962）.
本論では復刻版（日本図書センター、2007）を参照した。
- 36) 塚田毅・久保田正人：「要求調査」から見た僻地の子どもたち（僻地児童・生徒の実態調査について）、教育心理学研究、2（4）、p. 198-210（1954）.
- 37) 前掲35)、p. 84.
- 38) 前掲35)、p. 85.
なお前掲36)、p. 208に、「生活空間」について脚注がある。それによればこれは、K. Lewinの概念であり、「現実的水準の領域だけでなく空想や想像の様な概念的空間としての非現実的水準の領域をも含んでいる」とある。
- 39) 前掲35)、p. 86.
- 40) 壺井栄：二十四の瞳（5）、ニューエイジ、4（6）、p. 101（1952）.
なお単行本では、「松江は大きな父の弁当箱を、小ツルやミサ子からわらわれたのである。」と修正されている。
- 41) 前掲40)、p. 102.
- 42) 前掲13)、p. 280.
- 43) 壺井栄：二十四の瞳（6）、ニューエイジ、4（7）、p. 99（1952）.
「悪口をいいあったりすることで、いちいち大石先生に内情をおちまけてしまいました。」
- 44) 前掲40) p. 97. 「ともあれこの日の女王さまは、やっぱり香取マスノでした。」
- 45) 壺井栄：二十四の瞳（3）、ニューエイジ、4（4）、p. 100（1952）.
「小ツルが、乗りかかった船のようにみんなにけしかけました。」
- 46) 例えば、杉山平一及び早田秀敏：前掲8)、p. 38及び40.
- 47) 木下恵介：自作を語る、キネマ旬報、115、p. 47（1955）.