

映画『少年』に描かれた子ども像

－「少年」の主体についての検討－

荒川 志津代

Images of a Child in the Film “A Boy”

Shizuyo ARAKAWA

1. はじめに

1980年代頃からの近年、子ども観は大きく揺らいだと言われる¹⁾。映画を通してそのような子ども観を読み解く試みとして、筆者は先年、『誰も知らない』に見られる子ども観を考察した²⁾。そして実際の事件と描かれた世界との乖離の在り方から、現代子ども観の問題点を見いだした。この『誰も知らない』の35年前、高度情報消費社会における子ども観の揺らぎが取りざたされるようになる前の時期に、『誰も知らない』と共通項を持つ映画『少年』³⁾が作られている。

大島渚監督による『少年』(1969年)は、子どもを使った実際の当たり屋事件(1966年)を題材にした映画である。『誰も知らない』と同じく、大人と子どもの近代における関係とは、異なるあり方を強いられた子どもを描いている。また、現実の事件に監督が興味を持ちそれを映画化したという点でも、この映画は『誰も知らない』と共通する面を持っている。だが『少年』に描かれた世界の背景は1960年代であり、『誰も知らない』とは事件の内容だけでなく、子どもを取り巻く環境が著しく異なっている。近代西欧型社会における子どもの生活とは異なる子どもの世界を、同じく描いた『誰も知らない』と『少年』ではあるが、その両作品の間には、監督の個性の違いを含めたこの数十年の間における社会の変化が反映されてもいる。この両作品の違いをどう解釈するかについて、現時点では何も明らかではない。しかしこの両作品には、単に創作作品としての違いを越えて、社会の変化に伴う子ども観の違いが、反映されてもいると考えることが出来る。

そこで本研究では、この数十年の間における子ども観の変化の諸相を検証する資料として、映画『少年』を取り上げる。そして『誰も知らない』との比較を試みる前段階として、まずはそこでの子ども像を検討する。独特の生活環境や家族関係が描かれた映画『少年』において、子どもはどのような役割を負い、どのような存在として描かれたのであろうか。『少年』に描かれた「少年」については、作品全体との関連でその不思議な存在感について、佐藤⁴⁾、樋口⁵⁾がすでに部分的に論じている。本稿では、先行するこれら論考の中ですでに指摘されている主体ということが一つのテーマとなる。近代における「主体性」と少年の在り方との違いを検討する中で、この映画の少年像について考察してみたい。

2. 映画『少年』について

1) 題材となった事件と映画作品との関係

映画の題材となった事件について、朝日新聞では表1のように報道された(1966年8月31日夕刊～同年10月14日)。

表1. 当たり屋事件の報道概要

日付	見出し
8/31	子づれの“当たり屋”を全国に指名手配、北海道・群馬などで犯行
9/01	子づれの“当たり屋”長崎で被害届け出、佐賀や広島でも
9/02	女は大阪生まれの「出口」、当たり屋親子 被害届け出続く
9/02	被害届けぞくぞく、17道県、31件に及ぶ、示談を急がせてドロン
9/03	当たり屋夫婦高知・南国署へ護送、“戦傷で職がなく”中元、車中で動機を語る 子供はいじめていない(初子)、二人の子は中元の弟が保護(車中の一家写真)
9/03	“当たり屋”夫婦大阪で逮捕、文化住宅に隠れ住む、二児も一緒 “女房がぶっつけた”中元と一問一答、移動に飛行機も利用(中元・出口の写真)
9/04	三ヶ月の重症、“当たり屋”中元の長男
9/06	旅館で“当たる練習”、中元の長男が話す、26件がわかる
9/06	傷跡は注射で作る 車にはぶつからなかった長男
9/12	73件自供、当たり屋の中元

これらの記事によると、事件の家族は、父親が44歳、継母27歳、長男(父の連れ子)10歳、次男(両親の子)2歳という構成であった。車に当たる役は主に長男であったが、9月3日の記事によると、このことについて継母は次のコメントをしている。「まますいじめをしているように新聞やテレビはいつているが、長男は私によくなついていた。自動車にあたったのも初めは夫婦の間で相談し、子どもにやらせたが、あとでは子どもの方が自分で進んでやるようになった。(むきになって)いじめた覚えはない。」

当たり屋としての手口は、9月2日の記事によると次のようであった。「①徐行中の軽四輪自動車に子どもを“当てる”ケースが多い②女が金切り声を上げて『はねられた』と叫ぶ③中元が『行商中で先を急ぐから』とか『子どもの修学旅行についてきたから』といて“示談金”をたたみかける、といったもの」である。父親中元は20以上の偽名を使ったとある。また事件の始まりについては、継母によると「4月すぎってから」であった。従って半年程の間に、17道県を渡り歩いたことになる。

さてこの事件と映画との関係であるが、映画における登場人物や事件の設定は、ほぼ報道通りである。映画には新聞に掲載された写真そっくりの場面もあり、事件の概要に関しては報道を踏襲しているように見える。事件が日本の各地で起きていることから、この映画はいわゆるロードムービーにもなっている。しかし事件と映画との決定的な違いがあった。それは季節である。報道によれば、この事件は春から夏にかけて起きたことになるが、映画では、秋からはじまり北海道での厳しい冬を経る。映画では後半長い雪のシーンがみられ、事実とは異なる季節が設定されていた。つまりこれら雪のシーンは、創作上極めて意味あるものであったとみな

すことが出来る。制作者の意図が最も反映された場面と言えるし、そこでの子どもに像にも、制作者の意図がより象徴的に表現されていると考えられた。この場面についての検討は、後に3-3)で行うことにする。

2) 『少年』及び「少年」評

一連の大島渚作品の中で『少年』は、構成のしっかりしたわかりやすい映画と言われる⁶⁾。その点をより前向きに捉えたと、「客観主義的具体描写のなかから、自己のテーマを貫通させようとする視点に、前進した」⁷⁾映画とも言える。従って監督の他作品同様、大状況に対するさまざまな問題提起が内包されているが、「大人世界に抑圧された＜少年＞の切ないドラマとして素直に観たい」⁸⁾という見方をも可能にする。『誰も知らない』と同じく、一面では、多くの人々が涙して観る映画ともなりえている。

そんな映画の主人公である「少年」は、勝手な親達に翻弄され利用される、なすすべのない哀れな被害者であるように、まずは見える。しかし先行の論考が指摘⁹⁾しているように、映画の中の「少年」には、確固とした存在感がある。それは第一にキャスティングが功を奏しているからであるが、子役である阿部哲夫が演じている少年の言動自体にも、注目されるものがある。

大島渚監督『少年』は佐藤忠男によれば、1930年代からの日本映画における、家族と子どもの描き方の系譜の中に位置づけることが出来る¹⁰⁾。そしてこれらの作品の基本形として、「子が親の欠点を見、親の弱さを憐れむ視点を獲得したとき、子は親からの精神的な自立を果たし、自我を獲得」¹¹⁾する物語があるという。これは、「親が子どもに強力な指導性を示し、ときには子どもに試練を与え、子どもはそれに耐えて成長するという」¹²⁾アメリカ映画とは、異なる点であるとの指摘もしている。日本映画のこの特徴は、佐藤が言うように、「基本的には現実このような親子が多いということであろう」¹³⁾と考えられる。『少年』に描かれた「少年」も確かに、1930年代からの、「不甲斐ない親、頼りない親、横暴な勝手な親と、にもかかわらず力強く成長してゆく子たち」¹⁴⁾の一人ではある。

そして『少年』の「少年」に限って言えば、樋口尚文が言うように次のようでもある。「子どもらしさがちゃんと残って」¹⁵⁾、おり、「けなげ」¹⁶⁾で、「少年はとにかく何につけ他意がな」¹⁷⁾く、「自ら罪の意識に目覚めてしまうのであり、それにもかかわらず、自分を引き受けなくてはならないという、より悲痛にして壮絶な存在」¹⁸⁾である。それはまた管孝行によれば、「限りない聖性と、奸智との間で宙吊りされた存在としての＜未成年者＞」¹⁹⁾とも表現される。つまり何らかの相反する要素を持ち合わせた存在である。

以上の『少年』に関するこれまでの論考は、ダメな親のもとで健気に頑張るという通常の子どもの描き方以上のものが、映画の「少年」には託されていることを指摘している。

3. 描かれた主体性及び自己と疑似主体意識

「少年」の不可思議な在り方、つまり被害者のようで加害者でもあり、ひ弱なようでふてくさく、力無き者のようで力強き者といった在り方は、現実にはめったに実在しない。樋口は監督大島が、「抑圧の対象となりながらもそこで誇りを失わない者、そこから自由になろうと悶々とする者、そういった主体を造形しようと思っている。」²⁰⁾と言う。大島渚自身は映画製作に対する姿勢を述べた文章で、次のように述べている。「自分がなにかになろうと思ひながら、なれ

ないで、闘い、あるいは挫折していく、というような人間に興味があって、そういうものを描こうということだった。」²¹⁾

大島はこのような在り方を、「疑似主体意識」と表現した²²⁾。そしてそれは『少年』で描いたような子どもについて言っているわけではなく、むしろ、大人を描いた他の多くの作品にこそふさわしい表現であった。しかし樋口が『少年』を論じた文の中で、大島のこの姿勢について触れているように、10歳の「少年」もまたこのように描かれていた。

つまり「少年」は、描きたい人間像に向けて「造形」された人間、と考えるのが自然なようである。大島渚の『少年』における「少年」は、必ずしも実際の事件における10歳の子どもを描いたわけでもなく、典型的な少年像を描いたわけでもない。「少年」の姿を借りて「疑似主体意識」を描いたと考えられる²³⁾。彼の言う疑似主体意識と子どもは、具体的にはどのように接合され、結果として大島の描いた子どもとはどのような存在になったのであろうか。以下に3つの観点から分析、考察を加えたい。

1) 一人夢想する少年

「少年」は自分だけの世界を持っている。アンドロメダ星雲と宇宙人に関する想いである。ただしこの話をする時はいつもチビが傍らにいたので、厳密には一人の世界ではない。

「少年」が初めて宇宙人の話をした時には、傍らに継母がいた。「少年」は母に、車にぶつかるのは嫌ではないが怖いともらし、「忍術が使えるといいな」「宇宙人ならいいな」とつぶやいたのである。母によってあっさりと、「あんなものウソ」、「宇宙人などいない」と一蹴された後は、もっぱらチビを相手にこのストーリーをふくらませている。

その後、宇宙人の話は表2の経緯で出現する。ストーリー全体を通して現れ、「少年」の心の深くにこの夢想があることがわかる。映画の中の「少年」は、テレビアニメも見ないし、漫画を読んでいる場面もない。旅館でテレビを見ていた少年は、継母にすぐチャンネルを変えられていた。逮捕される文化住宅での最後の場面でのみ、テレビを見ている子どもらしいシーンがあるが、放浪生活の中ではそんな余裕はない。だがアンドロメダ星雲からの宇宙人についての彼の着想は、ウルトラマンなどのアニメや漫画の影響を受けている。「少年」は、時代の子どもたちがさらされているマスメディア子ども文化の中にはいる。しかし、夢想する物語の展開は極めてオリジナルに、自己を投影したものとして作り上げていた。

そして「少年」がマスメディア文化と自己とを接合する仕方は、孤独な子どもにおいてよく見られる形式ではあった。この宇宙人をめぐっての夢想は、「少年」がありふれた子どもらしい子どもであることを象徴している。そしてこの夢想の中では、近代の大人にとって自明のこととして存在してきた、大人とは別個の自立した子どもの世界が構築されていた。それは始めの母との会話以降、夢想が少年と聞き手チビとの間で完結されていることでも表現されていた。少年にとって救いの綱である万能の宇宙人を示す黄色い帽子を、こんなものと言って投げ捨てる母との間には、決してこのストーリーを共有する回路は存在しない。まして、そもそも会話が成立しようのない父親との間には、決してない。

マスメディア提供の物語を丸ごと受容する多くの子ども達とは、「少年」の場合、物語との関係が異なっていた。それが「少年」をして近・現代の普通の子どもではなくしているところである。しかし大人とは別個の固有の世界を持っている点では、近代の子どもでもあった。

さらに、このストーリーを糧に自分を支える孤独な「少年」の姿の中に、近代的な意味での主体とも言うべきものを見ることは出来る。近代における主体は、自己の内を持ち、自己の外

との関係に気遣いせねばならぬものであるが、「少年」の孤独な夢想は、少なくとも「少年」の内に自立的な自己が存在することを示している。

表2. 宇宙人の話が出現する場面

場面	話
瀬戸内海・汽船	海に怪獣が住んでいる。悪いやつをやっつける。 普通の人に見える宇宙人。正義の味方・宇宙の使者。
モンタージュ (ナレーション)	チビはひまがあるとほくに宇宙人の話をしてくれと言う。 チビ：アンドロメダ、セーウン
母より飛行機の提案	飛行機だ、飛行機だ、宇宙人だぞ
飛行機の中・窓際	雲の海。怪獣、鳥のおばけ、チョウチョのおばけがいる。 おばけや悪いやつがいると雲の間をアンドロメダ星雲からくる。
稚内港	日本の端まできた。あとは宇宙だ。
白一面の広場	雪だるまはアンドロメダ星雲からの正義の味方・宇宙人。電車も自動車も何も怖くない宇宙人、ぶつかれば相手がわれてケガもしないし、泣きもしない、涙がない。親はいない。危ない時は星から宇宙人が助けにくる。そういう宇宙人になろうとしたがほくはふつうの子もだ。宇宙人のばかやろう（泣きながら）。
警察署・取り調べ	現場写真を示されて：それは宇宙人です

2) 家族の中の少年

『少年』には、主人公の家族以外の家族は登場しない。そしてこの家族は、専制的な父親のもとに、外界との繋がりをもたず、経済的にも精神的にもお互いに依存しあって閉じている。この閉塞した秩序は、一見、崩壊の危機を常に孕んでいる。誰かがこのもたれ合いから離脱すれば、あっけなく崩れ去ってしまうと思われる家族である。しかし実際にはそうはならなかった。そこで少年と両親はどんな関係であり、少年の精神性はどのようであったのであろうか。

当たり屋として稼ぎ手になっている「少年」は、この家族を維持するための重要な人物である。継母は普通の暮らしをしたいという夢をもっており、「少年」に対して多少の憐憫の情をもっている。しかし父親の「少年」に対する態度は、きわめて功利的であるように見える。彼の第一の関心は、車に当たる「仕事」を首尾良く成し遂げるための「少年」の演技力や体の傷跡であった。「少年」はこの期待に応えようと、涙を出す練習をしたり、痛がる演技や傷跡の偽装に前向きに取り組んでいる。そしてもう一つの父親の関心は、「少年」をいかにして、「仕事」に従事させるかということであった。そこで、自分が実父であることをことさらに示したりする。また逃亡を恐れてのことと思われるが、祖父母が頼れる存在でないことを、それとなくほめかけたりする。そうして、自分のもとに引きつけておこうと配慮している。

それらの中で、とりわけ食をめぐる場面では、父親の戦略、ありていに言えば下心が鮮明に見られた。その場面は表3である。

食事場面は、表3以外にも、さらにあと2場面ある。1つは簡易旅館の朝食場面で、父親が「親子4人」という表現をし、「少年」がはっとする。父親の意識における家族集団の中に、少年自身が含まれていることに気づいての喜びと思われる。2つめは旅館の部屋で、「何か食うか」と父が尋ねる場面である。これらを含めた食場面全体では、この家族が、家族の維持を志向す

表3. 戦略としての食場面

場所 (食べ物)	状況	状況の隠された意味
1. 屋台 (焼きそば)	両親が食べている傍らに到着した少年。 父は少年をチラと見て、少年の分を追加注文。 何かを察した母は少年の分を二人分に増量。	親からの課題をうまく遂行した褒美
2. 駅前食堂 (カツ)	少年の前に父が「これも食え」と皿を出す。 少年：「ほくやだよ」。笑う父。	「仕事」の示唆 拒否
3. デパート 食堂 (中華食)	父は少年が注文した安価なワンタンを五目そばと取り替える。	「仕事」の暗示
4. 旅館 (朝食)	湯呑みの茶がチビにかかり泣く中、父は少年に「痛むか」と労りの言葉をかける。	愛の装いでつなぎ止め
5. 稚内港 (蒸かし饅頭)	父が母と少年に体が暖まる蒸かしたて饅頭を買ってくる (卑屈に)。	慰安によるつなぎ止め

る姿が描かれていた。とりわけ表3の場面では、親が少年をつなぎ止めておこうとする戦略が明確に描かれていた。例えば表3-場面3における父のワンタンとりかえについては、小川徹は、「愛情に見せかけた戦術」²⁴⁾として論じている。

少年はこのような父の戦略をよく見抜いており、父からの「愛情」を示されると、仕事のサインとして読み解き警戒する。しかしそれでも結局少年は、この家族から逃げることはなかった。一度旅館からの脱出を試みるも、戻ってきた。その間に、少年にどんな葛藤があったのかについて、映画は描いてはいない。場面はあっさりと、何事もなかったかのように展開する。

「少年」が戻ってきた理由は、第一には、所持金の都合であったかもしれない。しかし、それだけとは考えにくい。多くの非行少年がするような仕方、大人から逃亡することは「少年」に可能だったはずである。少年は、父親の「親子4人」という表現に何か喜びを感じるような感性を持っている。この家族が家族として留まっている²⁵⁾理由の一つは、描かれた父の「愛情」が、少なくともこの家族成員の主観にとっては、必ずしも第三者の視点とは同じでなかったということではないか。功利的な戦術も、少なくとも父親本人の主観にとっては、偽りのない行為であったと思われる。また母や少年にとっても、警戒はしつつも、忌み嫌う対象としてのみあったわけではなく、この父を見捨てることの出来ない要素を含んだものであったのではないだろうか。この家族メンバーの愛情関係は、好き-嫌い、信頼-不信といった、単純な分類を拒んでいる。その複雑さが、危うげに見えるにも拘わらず、団結力のある家族共同体ならしめているように思われる。

少年は、自分がこの家族にとって稼ぎ手として重要な位置にあることを自覚している。家出事件以後は、一人では稼ぎ難いがこの集団の中でなら、存分に稼ぎ出すことの出来る自分にも気づいたであろう。またその自分の振る舞い方いかんで、家族が崩壊することも感じている。佐藤忠男によれば、家族をつなぎ止める役割を自覚しているということになる²⁶⁾。食場面に代表される父親の戦略的態度に、少年はただ騙されてしまうのでもなく、やみくもに反発するのでもない。父親の戦略を見抜きつつ、しかし期待される役割を受け入れ、自分と家族の存続のために生きている。

そのような姿を、ある種の主体意識と見ることは可能である。しかし近代におけるそれではない。近代における主体意識は、自我や自己意識との関連において存立する。明確な主体意識

は、明確なアイデンティティを基に成立する。しかるに「少年」は、あいまいな自己とあいまいな関係を受容し、その中で生き抜く術を得ている。

3) 一人決断する少年・抵抗する少年

専制的な父親に従順に従うように見える「少年」であるが、時折拒否の意志を表明する。例えば食場面において表3-2では、父親が仕事をさせようという下心で「少年」に差し出した皿に、「やじゃよ」と反応する。また、嫌なら車に当たらなくてもよいと理解を示した継母が、突然「少年」の背を押して車の方に押しやると、「少年」は力一杯踏みとどまり母の手を払いのけた。はずみではあるが母の眼鏡を飛ばしている。そのような場面だけをとれば、明確な自己を主張しているようにも見える。しかし「少年」のこのような行動は、両親によって適当にあしらわれ、「少年」自身も基本的には両親に協力的である。拒否的な気持ちをどこまでも押し通すつもりもないし、また出来る状況にもない。完全に従順なわけではないが、基本的には従順なのである。この曖昧さの中で、少年はこの両親と共に、それなりの存在感を示しつつ調和的に生きていくことが出来た。

しかし砂浜で一人むせび泣く夜を明かした家出から戻った後は、少年の決断は幾分毅然としたものとなった。合図による母の静止を振り切って車に向かう行動は、自暴自棄という側面もあるが、それだけではない。「少年」はこの両親に付き合っ、こんな形で生計を得ることを主体的に覚悟したのだと思われる。父の勝手な振る舞いに、自ら判断を下す面も見せた。弱気の継母を「やろうか、おかあさん」と誘って、父を外した「仕事」を決行もした。父が再度自分の宿を取ろうとするのを、「また、ふたつ？」と露骨に非難もする。腕時計を父親に投げ捨てられた時には、「とってきてや」と要求もした。「少年」がこのような主体性を持った時、母との共闘が可能となった。だが「少年」も母も、父と決別するつもりではない。家族共同体をよりよくするための決断でもある。覚悟とともに彼が獲得した主体性は、自己一人を主張する意識ではなく、家族を背負って彼の置かれた状況を生き抜く主体意識であったように見える。

そんな「少年」が、精神的な意味でも父をついに越えたのは、生死という局面に直面した時である。「少年」は、父親が逃げ出した交通事故の現場で、少女の死に直面した。「殺したのかも知れない」と自責し、少女の死と向き合う少年に対して父は、「つまらねえこと考えんな」と逃げるだけである。この時から「少年」にとって父親は、自分を支配するような大きな力ではなくなった。この後「少年」は、雪の中で宇宙人の像を作り、チビに宇宙人の話を語って聞かせる。「宇宙人には親はいないんだ、ひとりなんだ。お父さんもお母さんもいないんだ。」という語りは、その後死についての語りへと進み、絶望を表現しているようにも見える。しかし一方で彼は、「宇宙人のバカヤロウ」と、助けに来てくれる宇宙人がいないことをののしり、宇宙人の雪だるまを破壊し始める。この姿は、単なる絶望とは考えにくい。絶望の中では、これだけエネルギーを要する行為は行い得ないからである。雪をかき回し暴れ狂う中で、誰も助けられず、一人で立ち向かわなければならないことを、彼は受け入れざるを得なくなっているのだと考えられる。親は自分を庇護するものではなく、ましてや支配者となるほどの強大なものでもないことを、あきらめつつ受け入れるプロセスが、宇宙人の雪だるま壊しである。

監督が事件としての事実と明らかに違えて設定したこの雪の場面は、少年が近代の子どもではないことを、少年自身が覚悟する場面であった。このような少年像を用意することで、大島監督は彼の言う「疑似主体意識」を描いたのである。「少年」は、親を乗り越え成長してしまったけれども、それは決して自ら欲した成長ではなかった。あきらめつつ受け入れなければ、そ

して強くならなければ、生きていけないという中での成長であった。

この場面を経てこそ、両親の逮捕に直面した際の、黙秘と自然な語りとがある。その姿勢には、事件を誰かにさせられたことと認識しているのではなく、自らの主体を引き受けた人間が描かれている。気負うでなく、さりとした事態の受容は、あきらめつつ成長した姿であったと言える。

4. 映画『少年』における「子ども」

この映画には、「少年」とチビと主に2人の子どもが登場するが、この2人の描き方は、近代の子どもとは異なっていた。

1) 庇護される子ども・チビ

雪の中で少年の後を追うシーンから判断すると、第2子チビは一人で歩行出来るようであるし、語る言葉からは少なくとも2～3歳にはなっている設定のようである。脚本では3歳ということである²⁷⁾。しかしこのチビは、たいていの場合両親に抱かれ、背負われている。食事場面でも基本的には、親に食べさせて貰っている。まるで0歳の赤ん坊のようである。赤ん坊から幼児に至るプロセスに関心と配慮を払う今日的な子どもへの眼差しにとっては、チビの人物設定は奇妙である。2～3歳児における自己主張の姿も、一切ない。チビは両親に、物理的にも精神的にも抱えられている。

チビと「少年」の家庭内における立場や扱いの違いは、「少年」が父の連れ子であり、チビが今の両親の間に生まれた子どもであるからということでは、説明しきれない。継母と「少年」は、継母が自ら気にする程、唾み合う関係ではなかった。「少年」は父親より継母を頼っており、継母と共闘して父に立ち向かうこともあった。継母もまた、「少年」に対する憐憫の情を持っている。従ってチビと「少年」に対する両親の扱いの違いは、むしろ年齢によるものと考えるのが自然である。チビもまた10歳になれば、「少年」のように車に当たる主役を務めることになるであろうと推測される。しかし2～3歳では、「仕事」には無理な「子ども」であった。

未熟な人間の幼体にとって、保護され生存の面倒を大人から受ける期間は、絶対的に必要なものである。従って、子ども期の出現や消滅が論じられる時には、ある一定年齢以上の子どものことを論じているのであり、小さな幼体までを論に含めているわけではない。七歳までは神のうちと言われたような時期については、その絶対的な未熟さは、誰もが認めないわけにはいかない。メディアの問題を取り上げたポストマンも、7歳頃以上の子どもについて論じている²⁸⁾。大人とは異なる特別な時期として、子ども期が歴史的に出現したり、近年消えたと言われているのは、7～17歳位の時期のことである。

絶対的な庇護が必要な乳幼児期の未熟さは、昔も今も自明であった。しかしこの時期をも未熟という捉え方ではなく、その状態における主体として見ていこうとしたのが、近・現代の児童学・心理学である。特に児童心理学においては、発達の可能性としてその変化の様を見つめてきた。従って近現代の子どもへの眼差しにおいては、例えば0歳と3歳は著しく異なるのであり、0～1歳にいたっては、月齢ごとにその違いが取り沙汰される。日本では主に明治以降における児童研究、そして1930年代以降の科学的眼差し、1970年代以降の発達心理学研究が、良くも悪くも、乳幼児期を詳細に観察する視点を提供してきた。それらは啓蒙的書物や雑誌などのメディアを介して、また保健所などの行政を介して、一般の人々に浸透してきてしまっ

いる。

チビの描かれ方は、このような近・現代の子ども（乳幼児）観とは異なるものである。乳幼児期をまとめて一括りとみなすような、近代以前の描き方であった。「少年」に焦点をあてるためではあったかもしれないが、映画のチビは「少年」とは対称的に、極めて非力な「子ども」であった。

2) 清らかな、小さな大人

中世では、保護を必要とする子ども（ほぼ今日の乳幼児期）から、次には、小さな大人になるとされる²⁹⁾。佐藤直樹は最近における子どもの事件を論じる中で、現在子どもは、中世のような小さな大人になったと言う。P.アリエスやN.ポストマンの論を踏まえ日本の現状を分析した時、70～80年代頃から、「子どもは、圧倒的な市場の波をかぶりつづけることによって、『子ども』であることを許されなくな³⁰⁾ったと述べる。

佐藤によると、近代における子ども観では、子どもが犯罪において示す未熟さは、「環境の犠牲者としての子ども」³¹⁾という観点から解釈された。子ども自身ではなく、両親をはじめとする環境の責任が問われたわけである。しかし最近の判決では、「裁判所が事件をおこした少年たちを『小さな大人』、つまり成人と同じであると考えたために、むしろ『精神の未熟さ』は厳罰を主張する文脈のなかで使われることになった。」³²⁾という。現代における子ども観の混迷あるいは変化は、現実にはこのような形で現れているというわけである。

映画の「少年」もまた、前節で見たように近代の子どもではなく、小さな大人になることを強いられた。そして「少年」は自ら成長を遂げ、小さな大人になったのである。しかし同時に彼は、近代の子どもに付与された清らかさを持っている。「愚直なまでの正直さ」³³⁾を持っている。また、例えば値段の高い安いでなく食べたいものを食べたいと願うような、「子どもらしさはちゃんと残っている」³⁴⁾。さらに「少年」は、「何かにつけ他意がない」³⁵⁾。近代の大人が子どもに託した無心・純粹・無垢といった特質を備えた、思慮分別のある小さな大人という、魅力的ではあるが不可思議な人間になったと言える。

3) 近代的主体性とは異なる主体意識を持った成長

この作品における「少年」には固有名詞がない。作中「少年」は、一度も固有名詞で呼ばれることがなかった。最後の場面で事件を伝える報道のナレーションが入るが、その逮捕された父の経歴の中で、長男としてただ一回名前が出てくるだけである。登場人物としても少年としか記されない在り方は、近代的な意味での主体を喪失していることを象徴していると思われる。

しかしそれでも「少年」には、固有の自己がある。典型的な場面としては、事件についての黙秘である。事件の少年も自分を被害者として語ることはなく、新聞報道によると、逮捕時「自動車にぶつかったことなんかない」と語ったとされる。この言葉が、親を庇ってのものか、自分の行為を悪と認識してのものであるのか明確ではない。それでもこの表現からは、「少年」が自分自身を被害者とみなしているわけではなく、主体性を確保していることが読みとれる。

今日の良識あると言われる大人の眼からみれば、事件の「少年」は、親の勝手な都合に利用され翻弄された子どもである。だがそこで「少年」には、「少年」なりの営みがあり、この「少年」なりの成長があった。ここでいう成長とは、自分の置かれた環境の中で生き抜く力を得るということである。映画『少年』は、大人の庇護を得られないばかりか大人に搾取される状況下で、小さく弱い人間が、生き抜き、自分の世界を確保する一つの姿を描いたと思われる。そ

の在り方が、映画の「少年」と実際の少年との間でどの位の乖離があるのかはわからない。「造形」された映画の「少年」に関してだけ言えば、それは弱い立場の大人が強い立場の大人の中で生き抜く術を得るのと、同じ成長であった。

この姿は、近代における保護される子どもでもなく、教育される子どもでもなかった。しかしながら成長を自ら遂げた。その時両親は、乗り越えるべき対象として存在しているわけでもなく、その関係は、相互に支え合い許し合うとでも表現可能な側面を持っていた。子どもにとってみれば、どうにも頼りない親を許さなければならないのであるが、親にしてみれば、子どもの未熟さを許すということになるのだろう。この映画の親にとって子どもの未熟さは、第2子チビに対するように完全な保護の対象となるか、あるいはまた、長男である少年に対するように、小さな大人とみなすかの2つである。近代的な意味における子どもへの配慮というものはない。そのような中での子どもの成長とは、近代的な意味での自己の成長物語とは異なるプロセスを経、異なる内実を持つということであった。

この点において、映画『少年』の佐藤忠男による位置づけ¹⁾は、再検討の余地があるかもしれないと思われた。

そもそも日本において、近代的な自己が存在したのかどうかについては、疑問も提示されている。例えば佐藤直樹は、西欧的な意味での「自己が自己であることの根拠」などというものは存在したためしがないと断言し、「自己」や「主体」の代わりに、「世間」のようなものしか存在しなかったと言う³⁶⁾。E. H. エリクソンに代表される「自己の確立」というストーリーそのものが、疑われている。大島が描いた世界は、そのような曖昧な世界における子どもの成長であったと言える。

5. 結語

映画『少年』における子ども像は、中世の小さな大人のようにであったと言えよう。大島渚の言う疑似主体意識を子どもの中に描こうとすれば、中世の子ども像を使うしかなかったと言えるだろう。

しかし一方で部分的には、近代的な自己像及び子ども像が見られていた。『少年』というタイトルは、当然のこととして近代になって成立した「子ども」を前提としている。この設定においては、近代の子ども像を部分的に取り入れる必然があったと考えられる。

近代人である大島渚の内なる子ども像は、近代的文脈を必要としたが、彼の疑似主体意識を描くには、近代の子どもでは不都合であったということではないだろう。

その曖昧さの中に描き出された「少年」は、近代的自己を基盤として発生する主体とは異なる、不可思議な主体を持つ子どもであった。1970年頃からの大きな社会変化を控えた時期に、近代的孩子観から距離を置いて描かれた子ども像は、重層的で魅力を放つものになったと言える。

注

1) 例えば高橋勝は、1980年代からの情報・消費型社会では、子どもは「社会のお客様として扱われるようになった」と言う。

高橋勝：情報消費社会と子ども、明治図書、p.12、2006。

映画『少年』に描かれた子ども像

- 2) 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.
- 3) 本論において分析資料としたのは次のDVDである。
大島渚監督：少年（1969、創造社）、ポニーキャニオン
- 4) 佐藤忠男：作品研究「少年」、アートシアター、69、p.4-9、1969.
- 5) 樋口尚文：眼をあいたまま見る夢、大島渚のすべて、p.187-203、キネマ旬報社、2002.
- 6) 例えば前掲4)、p.4、1969.
- 7) 白井佳夫：大島渚と『少年』 “鳩を売る少年”をつなぐ十年、映画評論、26（8）、p.50、1969。
なお白井によれば、『少年』は、見方によっては大島の他の作品より「難解な映画」とも言えると言う。
- 8) 森直人：大島渚フィルモグラフィイ、ユリイカ、426、p.247、青土社、2000.
- 9) 前掲5) - 8)。
大島渚監督自身、この少年の存在感には相当にこだわったらしく、そのキャスティングについての苦勞と、「少年」への監督の思いを記している。
大島渚：「少年」と少年たち、アートシアター、69、p.10、1969.
- 10) 佐藤忠男：増補版日本映画史I、p.353、岩波書店、2006.
- 11) 前掲10)。
- 12) 前掲10)。
- 13) 前掲10)。
- 14) 前掲10)。
- 15) 前掲5) 。 p.193.
- 16) 前掲12)。
- 17) 前掲5) 。 p.197
- 18) 前掲5) 、p.202.
- 19) 菅孝行：聖化のシネマトルギー、映画評論、26（8）、p.52、1969.
- 20) 前掲5) 、p.191.
- 21) 大島渚：大島渚1960、p.22、日本図書センター、2001.
- 22) 前掲18) p.20で、疑似主体意識とは、被害者意識および主体意識との関連で図式化したものである旨が述べられている。
- 23) 廣瀬純：戦後日本の国家と家族 大島渚の場合、(岩本憲児編、ホームドラマとメロドラマ 家族の肖像、所収)、p.263、森話社、2007.
- 24) 小川徹：裏目よみと自己批判映画、映画芸術、264、p.27、1969.
- 25) 廣瀬純は、「〈家族〉であり続けようとする何らかの意志がこれらの登場人物を強力に貫いている」と言う。
前掲23)、p.271.
- 26) 前掲4) 、p.7.
- 27) 田村孟：少年、年鑑代表シナリオ集1967年版、p.366、ダビッド社、1968.
- 28) N.ポストマン(小柴一訳)：子どもはもういない、新樹社、1985.
- 29) 西洋子ども史ではこのように言われているが、日本についても、七歳頃から労働に従事したことが報告されている。
齊藤研一：子どもの中世史、p.122、吉川弘文館、2003
- 30) 佐藤直樹：増補版大人の〈責任〉子どもの〈責任〉、p.183、青弓社、1998.
- 31) 前掲28)、p.169.
- 32) 前掲28)、p.197.
- 33) 前掲4) 、p.8.
- 34) 前掲5) 、p.193.
- 35) 前掲5) 、p.197.
- 36) 前掲28)、p.106.