

映画『誰も知らない』に見る現代子ども観の問題

荒川 志津代

A Study on the Views of Children in the Film “Nobody Knows”

Shizuyo ARAKAWA

1. はじめにー映画と子ども観研究ー

映画が子ども観研究にとって、一つの有益な資料であることは、すでに指摘されているところである。例えば『アメリカ映画における子どものイメージ-社会文化的分析』において、著者キャシー・M・ジャクソンは映画を、「多数の観客にアピールするよう計画されているが故に、おそらく他の個人主義的な芸術形態よりも、集団的な潜在意識がより反映している」<sup>1)</sup> 媒体と位置づけている。ビデオ及びDVDの普及に伴って、映画は家庭内、個室内へと持ち込まれ、その鑑賞のされ方も変化してきた。今や映画は、作り手の感性と受け手の感性が、公的及びパーソナルな空間において出会う媒体であると言える。

そのような映画の分析を行ったジャクソンによれば、アメリカ映画における子どものイメージは、「無垢」が重要な要素であり続けたとされた。ジャクソンはアメリカ映画を歴史的に検討する中で、無垢の多様化や変化を論じ、大衆的な映画の底流にある子ども観は無垢を基軸としていると言う。その軸において「良い子どもと悪い子ども」<sup>2)</sup> という二つの対極的な描写が存在したと言うのである。この結論について増田は、彼女の研究におけるサンプルの恣意性について指摘するとともに、若干の疑問を提示している。つまり、「無垢な子どもたちのイメージは、映画よりも日常的なメディアであるテレビによって引き継がれ、映画はより複雑で多様な子どものイメージを創出することに産業としての活路を見出そうとしたのだと推論する方が妥当ではなかろうか」<sup>3)</sup> と。

この指摘は一方における真実ではある。確かにごく限られた映画作品においては、先鋭的なあるいは問題提起的な子ども観を見ることが出来る。そこから気づかされ、学ぶことも多い。しかし興行的に成功したと言われるような大衆的作品においては、近代西欧型社会における子どもに対する「不変の」<sup>4)</sup> まなざしがみられる。時代の眼差しから自由になることは、容易ではないのである。この大衆的な眼差しにおける「無垢」について考える場合は、どのようなスタンスで、どのような描かれ方をしているかということが問題になるであろう。そこに時代が子どもに託した「無垢」の特質が読み取れると思われる。

このような問題意識のもとで日本の映画作品を見た場合、子どもの描かれ方はアメリカ映画と同様なのであろうか。日本における映画による本格的な子ども観研究が不在であることはかねてより指摘<sup>5)</sup> されているが、幾つかの部分的言及は存在する。例えば窪田<sup>6)</sup> は、日本映画における子ども像はハリウッド映画のそれとは、いくつかの点で相違があると言う。また川本<sup>7)</sup>

は、大人になりたいと願いつつ「働く」子ども、社会の重荷を背負いそれと向き合う、大人よりずっとおとなである「子ども」の姿などを論じている。しかしながら、それらの論の中で指摘されていることではあるが、例えば美空ひばり演じるそのような子どもも、結局は「明るさに転換」<sup>8)</sup> していくし、また別の作品の戦争孤児たちは、「戦争の不幸な犠牲者としてよりも、自由を求める子どもたちとして」<sup>9)</sup> 描かれている。日本映画においても、少なくとも大衆的な映画作品の中では、子どもは「無垢」あるいは「純粋」として描かれやすかったと言える。

映画と子ども観研究のこのような流れを受け、本稿では、現代映画『誰も知らない』<sup>10)</sup> を取り上げ、「無垢」がどのような形で見られ、何故にそのような描かれ方をするのかを検討することを通して、そこに見られる現代子ども観の問題を考察してみたい。

映画『誰も知らない』は最近における子どもをテーマとした話題作であり、一定程度大衆化された作品である。一監督の思いが表現されているだけではなく、この作品に多くの関心と共感が寄せられたという点において、現代における人々の子どもへの眼差しが反映された作品の一つと位置づけることが可能である。現代では、近代子ども観の混迷、あるいは変化が指摘されている。現代においても近代的「無垢」が残っているとすれば、それはどのような形においてであるのか、その問題は何なのかを検討する一資料となりうる映画といえる。

## 2. 映画『誰も知らない』について

### (1) 話題性と受容の背景

『誰も知らない』は、第57回カンヌ国際映画祭で、14歳の柳楽優弥が、最優秀男優賞を受賞したことで注目を浴びた。彼は映画の中で、家を出た母に代わって弟妹の面倒を見続けた長男の役を演じている。同じアパートの住人にさえ隠された存在であった弟妹と、子どもを置き去りにした母との間で、そしてまた社会との間で、映画の中の長男である明は、静かに奮闘した。柳楽優弥はそれをさりげなく演じたと評され、賞を得たのである。

この映画は、2004年度の『キネマ旬報』第1位作品ともなったが、その話題性は、各地の映画上映館での様子からも見て取れる。例えば名古屋のミニシアター名演小劇場では、「12週のロングラン上映で2万人を動員」<sup>11)</sup> している。劇場社長のコメントでは、「名古屋近辺で児童虐待事件が続いた後だったので、カンヌ効果以上に、子供の危機という社会的テーマが関心を集めた」とある。確かにこの頃、名古屋市近郊では衝撃的な事件が続き、その中でも愛知県武豊町でおきた3歳女兒の餓死事件は『ネグレクトー真奈ちゃんはなぜ死んだか』<sup>12)</sup> として、映画上映の年である2004年(11月)に本として出版もされている。

児童虐待相談件数が右肩上がりで見え続け、衝撃的な事件がマスコミ等でも話題になっていることは、愛知・名古屋に限らない。山形県新庄市では、自主上映に向け「市内の母親らが先頭に立ってチケット販売などに奔走」、「愛を求める子供の心を痛感する映画」と呼びかけたと報道されている<sup>13)</sup>。最近における子どもをめぐる状況に対する不安が、この映画への観客動員の背景にあるだろうと考えられる。

また、話題ということでこの映画を知り、だが敢えて、「悲しいのは苦手」<sup>14)</sup> だから見たくないという人もいた。このこともまた、この映画が、虐待などの悲しい事件と関連づけて認識されていることを物語っている。

## (2)西巣鴨事件と映画『誰も知らない』

『誰も知らない』は、是枝裕和監督が、1988年に起きた「西巣鴨四児置き去り事件」から着想を得て映画化したものである。構想は事件当時すでにあったとされるし、最初の脚本を書き上げたのは1989年とのことである<sup>15)</sup>が、この事件と映画『誰も知らない』は、必ずしも対応関係にあるものではない。登場人物の年齢や性別も異なるし、監督自身が、「完全にフィクションでやろうと思って作った」<sup>16)</sup>という趣旨を、さまざまなメディアで何度も述べている。

映画におけるフィクションの度合いを承知しておくために、映画と実際に起きた事件との概要の比較を、表1にまとめた<sup>17)</sup>。実際の事件については、当時の新聞報道、この事件に関する当時の論文、ルポルタージュを資料とした<sup>18)</sup>。

客観的事実として最も異なっているのは、主人公であるきょうだいの構成、少年と友人との関わり、コンビニ店員との交流、末子の死亡の顛末である。末子の死亡を別にすれば、これらは、人との関係の在り方に係わる事柄である。環境としての街の在り方も違っていたであろうが、明らかに変更されたのは人的要因であった。

## (3)監督が描きたかった世界

現実の事件とは設定を変えて、この映画で監督が描きたかった世界とはどのような世界であろうか。さまざまなメディアで紹介された監督の言葉からみていくことにする。

まず、監督が語ったとされる映画の出発点は次のようである。事件後保護された妹が、「お兄ちゃんは優しくかった」と語ったエピソードに感じ、「地獄絵のような状況だったはずなのに、子ども同士がかばい合っている。この一言で、母親と子どもたちの生活にも、愛情あふれる豊かな時間があつたはずだと確信した。それを描きたかった。」<sup>19)</sup>

「子ども同士がかばいあっている」ことが、「愛情あふれる豊かな時間があつた」ことの証明であるかどうかはわからない。しかしとにもかくにも、監督が描きたかったのは、「愛情あふれる豊かな時間」である。

そしてそれを描くためには、ドキュメンタリーではなくフィクションである必要があつた。また、「豊かな時間」を描こうとすれば、個人の内面を描くことが必然的に必要になった。この事件におけるような状況下での「豊かな時間」とは、もしそのようなものがあるとすれば、それは個人の内面にだけ、見えない形で「ある」ということになるのだろうからである。例えば映画の冒頭で、隠された子どもたちが、引越し荷物のスーツケースから出てくるシーンがある。この場面は、遊びのように、あたかもゲームであるかのように、明るく描く必要があつたと、監督は語っている<sup>20)</sup>。そのような描写によって、スーツケースに入れられ、存在を隠されて移り住んだという設定が、「豊かな時間」であつたということにもなるのである。

この映画の中には、このような「豊かな時間」がふんだんに描かれている。夜、布団の上での、まるで修学旅行時の学生たちのような、家族皆での遊びや語らい。深夜に帰宅した母親が寝ている子どもたちを起こして、皆でみやげの寿司をわいわいと囲むシーン。どのシーンも、この映画の登場人物達の内面にあつては、「愛情あふれる豊かな時間」であつたことを物語っている。

一方で監督が描かなかったものがある。その1つは泣き顔である。キネマ旬報での精神科医齊藤環との対談<sup>21)</sup>で、「あの状況をドキュメンタリーで撮ったら、一日中泣いたり叫んだりしていると思うのですが、それだとやりたいと思っている方向とずれてしまうので」と語っている。つまり、同対談中の言葉で言えば、「社会と接点を持たない空間でのある種の満たされた感じ」、

表1 西巣鴨事件と映画『誰も知らない』の比較

	実際の事件	映画による再構成
事件の起きた場所	東京都豊島区西巣鴨 大塚駅から徒歩10分 タイル張りのこざれいな四階建てマンションの2階(2DK) 1F部分24時間営業コンビニ (家賃月9万2千円)	(東京) 高田馬場近郊 川沿いで、窓から「四季が見える」 5階建てマンションの2階(2DK・一室には大きな鏡台) 階段の踊り場に、ミステリアスな窓 (家賃9万6千円程度)
母親不在の概要	マンションに9月入居 1月から6月の6ヶ月間 母親不在(途中交流あり)  子どもへの送金あったが、困窮。	夏か初秋入居。初冬から、クリスマス、正月をはさんで、夏まで母親不在(新聞報道の10月から7月か) (途中交流あり) 子どもへの送金あったが長く絶える。
事件発覚	88年7月18日 大家が巣鴨署に届ける 白骨化した乳児の遺体発見 女兒二人立たせてもフラフラ。	ラストシーンでは、まだ事件は発覚せず。きょうだい3人と友人の少女との後ろ姿で終わる。
子どもの年齢 性別 人数	長男14歳、長女5歳、 次女3歳、三女2歳	長男13歳、次男6～7歳 長女10歳前後、次女3～4歳 (推定)
母親	40歳、デパートの派遣社員 その両親との間は断絶状態	30代～40代と思われる。どこかに勤務。夜帰宅。
母と子の関係	(3歳の頃から) 少年は母に批判的な面も。	学校に行けない不満はあるも、概ね良好
学校と勉強	学習雑誌、NHK教育番組等で学ぶ。友達から勉強問題を出された時は、つらかった。	現実の生活における計算より簡単な小学生用算数ドリル等で学ぶ。
少年と友達	近くの菓子屋で知り合う。 遊び友達男子中学1年生二人ともほとんど学校に行かず。	男子の友人とコンビニで知り合う。 ゲームセンターでの遊び、コンビニでの万引き。友人は4月新品の制服で新中学生となり、少年を避ける。 孤独な少女との出会い。
末子の死亡	麺を勝手に食べたことから4月マンションの室内で、友人が殴ったりして死なせる。1週間後友達と秩父市の雑木林に捨てる。	少年が野球に興じている間に末子が瀕死になる。死亡した末女を、少女と羽田に埋める。
周囲の人々	同マンションには十数世帯	マンション出入り口で住人と会う コンビニの店員と交流

「映画の中で彼らが笑っていること自体が悲惨な状況に見えるという形」を描こうとしたと思われる。

監督は、登場人物の内面描写が神の視点であることを、自戒的に自覚している。従って、内面を描くためにより事件から離れていき、「完全にフィクション」となったと言う。「アパートの中の日常は、想像でしか描けない。フィクションでしか描けない」という表現もしている<sup>22)</sup>。彼は自覚的に、フィクションとして、「豊かな時間」を描いているのである。彼の好きな東京という街を背景として。

### 3. フィクションとしての豊かな時間の具体性

フィクションとしての「豊かな時間」を描くために必要であった、具体的な道具立てとはどのようなものであろうか。そしてそれらは、どのような子ども観を描き出すことに貢献したものであろうか。実際の西巣鴨事件と比較（表1の対比など）しながら考察する。

#### (1) きょうだいの構成と少年の重荷

西巣鴨事件の少年は、幼子3人の面倒を見なければならなかった。彼にとって大きな負担であったことは想像に難くない。仮に金銭的に大きな不自由がない家庭であっても、幼児3人との密室に近い環境での子育ては、現代の育児事情が物語るように、育児不安や時には虐待にまで発展するような問題を内包していることが多い。それを、金銭的支えのない状態で、14歳の少年が彼自身孤立した状態の中で、一人で行っているのである。しかし映画の人物設定では、一定程度に少年をサポートし得る長女が存在があった。その場合に、14歳の少年にとって、弟妹との生活の様相が全く異なってくるであろうことが推測出来る。

きょうだいの設定の違いが持つ意味を考えてみるために、その他の家族内関係についても見てみよう。例えば母親との関係を示す一場面―学校をめぐるやりとり―である。

実際の事件でも映画でも、少年は学校に行っていなかったが、実際の事件では、このことをめぐっての母親と少年の間のやりとりが、映画とは異なっている。西巣鴨事件では、学校に行っていれば5年生になる頃、少年は母親に学校に行かせて欲しいと頼んでいる。しかし母親は、「おまえのお父さんはね、詐欺をやって人をだまし、逃げた悪い人なの。それで学校へいかれなくなったんだよ」<sup>23)</sup>と、答えたそうである。一方映画での母親は、学校に行かなくても偉い人はいると言って、例えばアントニオ猪木の名をあげる。映画のこの場面で監督は、諸々のメディアで自身が述べているように、母親の「ずるさ」とともに無責任な「明るさ」を描いており、少年をぶっと笑わせている。西巣鴨事件の少年は、映画で描かれた少年より、はるかに重い十字架を背負わされていたと推測される。

映画より深刻な実際の事件における少年の孤立は、母親の両親つまり彼にとっての祖父母とも、連絡を取り合うことが出来なかったことから窺える。母親はその両親と断絶状態にあり、少年は母親から、「自分が死んだとき以外、けっして祖父母に連絡してはいけないと、きつくいきかされていた」<sup>24)</sup>のである。そんな少年は、当然のごとく友人を求めるようになるが、それが見つかりと母親から、「あんな調子のいい子と遊ぶんじゃないよ。わかった」<sup>25)</sup>と叱責されることになった。映画の少年より実際の少年の方が、孤立すべく精神的に追いつめられていたと思われる。

家族内における人間関係がこのようなであった彼にとって、一緒に暮らしていた弟妹が皆幼児



であったのか、児童期の者がいたのかどうかでは、彼にとっての暮らしの重みが異なってくる。映画では、長女である妹が、家事の一部を手伝ったり、生活費にひとり悩む少年に、お年玉を差し出したりする。アパートの中で少年が生活をしていくための、物理的・精神的同伴者が、パートナーというにはいまだ幼いけれども、映画の中では描かれているのである。映画の中における実際の事件よりはるかに年長な長女は、長男の重荷を「明るく」描くための、必要な設定であったことがわかる。

## 〔2〕友人との交わり

西巣鴨事件の少年も映画の少年も、学校での人間関係は持てなかった。しかし西巣鴨事件では先に述べたように、学校に行っていれば5年生になる頃、少年にはじめて友達が出来た。それらの友達とは、母親が転居まで決意する事態になって、引き離されることになったらしい<sup>26)</sup>が、事件の起きた母親不在の時点では、少年には行動を共にする男友達がいた。そして実際の事件における友人の中には、あまり学校には行っていなかったとされる<sup>27)</sup>者もいた。

一方映画では、学校に行ける友人達と学校に行くことが出来ない少年が、対比的に描かれた。映画の中の男の友人たちは、中学校の新入生となった時、校門の前で待つ少年の前に、真新しい制服、真っ白なおろしたての運動靴で現れる。映画では、少年のくたびれた服との対比をあざやかに描いている。学校に行くまっとうな生活と、学校に行けない少年との違いを、際だたせて描き出しているのである。

さらに映画の中の友人たちは、あいつの家は臭いと言って、少年を避けるようになる。ここでは、貧乏な家庭の子どもとそうでない家庭の子どもたちの間におこりがちな、共同体の中でしばしば発生したような、古典的な、差別のひとつの形を描いている。

一方で映画の少年が彼らと友達でありえるのは、アーケードゲームやテレビゲームを通してであり、また、コンビニでの万引きを共通体験することによってである。この描写においては、現代の子どもたちの置かれた環境と、その環境ならではの交友関係の成立が示されている。

つまり、映画における少年と男友達の交友関係では、現代的舞台装置の上で、大人がよく親しみ知っている、古典的・共同体的な差別が描かれたと言えるだろう。現実の子どもの世界というよりは、おとなが自分の持っている枠組みで、ステレオタイプに整理しやすい交友関係であるように思われる。共同体が崩壊しつつある現代における、現実の子どもたちの交友関係が持つ屈折した「内面」は、描かれることがなかったと言える。

さらに、映画の世界で描かれた交友関係における非現実は、「少女」である。西巣鴨事では、末子の死体を埋めに行くのは男友達とであったが、この重要な局面を共にするのは、映画では少女である。いじめによる不登校状態にあると思われるこの少女を登場させることによって、少年とその弟妹の世界は、ずっと「豊かな」ものになった。少女の出現以後、かつての子どもの世界には存在したと大人が思い描くような、豊かな「遊び」が展開するのである。住居近くの石段での遊び、雑草とはいえど草花の栽培、太陽の光を受けた公園でははじけるような笑顔での遊びなどである。実際の事件でも、少年には、不登校状態にあると思われる男友達がいた。しかし、その男友達との実際の世界と、映画における少女との世界は、似ても似つかないものである。

映画で描かれた、少女によって性をほのかに感じた瞬間や、すさんだ部屋の中におけるこざい少女の存在、経済的にも少年の困窮を一時的に救える少女の意志と力等々は、現実の世界においては夢想であることが多い。この少女が、援助交際などを何なく行える少女であると

設定してみても、何らリアリティを持たない。この少女の登場は、映画の中の子どもたちを異世界へと、又この映画をメルヘンへと、導いていく側面を持っていたと考えられる。

### (3) コンビニ店員との交流と食

この映画の中で、コンビニエンスストアは重要な働きをしている。セブンイレブン、ローソンなどの大手コンビニの出店は、1970年代中頃である。西巣鴨事件の起きた1988年における東京では、街に馴染んだものであったかもしれない。しかし、事件のあった西巣鴨のすぐ近くに、当時住んでいた筆者にとっては、当時のコンビニはまだ、今ほど身近な存在ではなかった。現実の事件における少年たちの出会いも、当時の事件では、「菓子屋」とか「駄菓子屋」と標記される<sup>28)</sup>ものであった。店主の顔が見えるような店であったのではないだろうか。

映画のコンビニでも店主とおぼしき中年男性がおり、今日のコンビニにおける、人手をぎりぎりまで合理化し、対応をマニュアル化した状況とは幾分異なっており描かれている。少年が万引きを疑われたシーンでは、店主は饅頭をサービスするという形で、少年に詫言と口止めをする。アルバイト店員がおずおずと少年を弁護するシーンは、人間味とでもいうものが感じられる。さらに、アルバイトと思われる店員たちは、期限切れの食品を少年にそっと分け与えたり、店を離れては、偽装お年玉作りに協力したりしている。映画に登場する他人の中で、少年の事情を一番知っており、少年に言葉をかけ、少年の事情を心配するのも、コンビニの店員であった。

映画で描かれたコンビニは外観において今日のものであるが、その人間模様においては、まだ古き良き時代の商店の雰囲気を残しているように思われる。今日のマニュアル化が進んだコンビニにおいては、アルバイト店員自身が期限切れ食品を店主から貰うことがあったとしても、映画のような店員と客との関係は、現実には成立しにくいのではないだろうか。

映画で描かれたコンビニを舞台とした人間関係は、今日の様相とは幾分異なっているけれども、コンビニが食品に対して規格化・マニュアル化された対応をしているという今日の設定が、映画の中の少年たちを救っている。コンビニエンスストアは食品管理に厳しく、賞味期限を厳格に守り、期限を過ぎた食品を廃棄処分にする。映画において子どもたちだけの生活が成立し得たのは、コンビニのこのシステムのおかげである。かつては大人の庇護なく放浪する少年たちは、物乞いか盗みをしないと食物を確保出来なかった。映画の中の少年とその姉妹たちが、かつての物乞いほどには卑屈さを要求されずに、大人が期待する子どもらしい清らかさを保ち得たのは、コンビニの現代的システムのおかげでもある。コンビニ店員と少年との交流は、映画の中における少年たちの生活を支え生存を確保するための、重要な仕掛けとなっていた。

映画においては、コンビニ方式という極めて現代的な舞台装置と、かつてには存在した人間臭のある関係性が、同時に両方、都合よく配置され描かれたと言えるであろう。

### (4) 末子死亡の顛末

末子死亡の原因について、映画での描写は不明確である。少年が野球に興じている間に妹に事故か何かが起き、具合が悪くなったのだと推測するように描かれている。映画の中の少年は偶然の思わぬ機会を得て、チームメイトを必要とする野球というゲームにはじめて参加出来た。そしてその楽しさを満喫している間に、妹に何かが起きた。この設定には、少年の自分を責める思いが表現されている。

実際の巣鴨事件の少年も、末子を死亡させたことについては、自分を責めていたと伝えられ

ている<sup>29)</sup>。しかし死亡の顛末はもちろん映画とは異なる。実際の事件は、少年の男友達が部屋に遊びに来ていた際に起こった。男友達Aのカップめんを末子が食べたということで、Aと少年が末子を殴った。そしてその日の夕方、Aがオシッコ臭いといいはじめ、AとBで末子の折檻をした。それは、次のように行われた。「A君は三女を押し入れの上段にのせ、垂れ下がったマットを滑り台のようにして彼女を三、四回落とした。三女は大声で泣き出し、少年はもうやめろよと注意したが、A君はさらに二、三回続けたところ、三女は動かなくなってしまった」<sup>30)</sup>。

つまり、子ども達相互のやりとりの中で、死に至らしめる出来事が起きてしまったのである。誰がということ特定したり、少年個々の責任などを追及することは、本論の目的ではない。本稿ではただ、実際の事件においては「子ども」が「子ども」を死なせたということを、指摘しておきたい。そして1980年代は、『ぼく殺しちゃった—小学生殺人事件』<sup>31)</sup>といったルポルタージュに見られるように、子ども世界の質的変容が注目されだした時期であった。しかし事件から16年後の『誰も知らない』の世界においては、子どもの世界における事実としての事件や、その渦中の子どもの内面は描けなかった。

映画が描いたのは、少年の自分を責める思いと、少年の無念の思いを受けとめる架空の少女の存在であった。

## (5)生活の基盤

この映画の中では、かつての共同体的な生活の中で見られたような生活風景が出現する。例えば、映画の始まりの引越しの部分では、出前の蕎麦を食べるシーンがある。箸箸やフォークで食べていながらも、「引越し蕎麦」という世間並みの慣習に寄り添う家族の心性が描かれている。また夜更けに帰宅する母親は、『お寿司もらったよ』と、折り詰め寿司を土産に帰宅する。そんな母親の気まぐれに長男の明は、ティーバックを使いながらも、急須で茶を入れようと茶器の準備を始める。

フォークで蕎麦を食べたり、ティーバックを使うといった細部においては、現代における機能重視の生活様式が描かれている。しかし全体的状況は、かつての古き良き時代の生活シーンとして、中高年以上の人々の脳裏に、イメージとして存続しているものである。この映画の前半では、夜の布団の中での母と娘の語らい等々、理想としてのおだやかな家族模様が描かれている。当初における少年たちの家庭は、幾分タイムスリップしたような、暖かな人のぬくもりで満ちているのである。

映画『誰も知らない』に描かれた生活は、一見きわめてありふれたもののようであるが、このように見てくると、現代において消えかかっているノスタルジーを描いているように見える。現実における実際の生活はそうではないのだが、そうありたいと思い、時にはそのようにしている、出来ていると思い込みたい世界である。

今日の家庭生活においては、営んでいる本人の意識と実態との間に乖離のあることが明らかになりつつある。例えば食に関する岩村暢子の調査では、アンケートへの回答と実際の食事との乖離があったことが報告されている。岩村は、『『してるつもり』とは異なる『実態』が現実の食卓では進行している』<sup>32)</sup>と言う。現代人の意識においては、家庭生活に関する理想と現実が、厳格には区別されていないようである。

現代のこの映画の中では、実際の事件における生活の基盤とは違って、現代人の期待としての、あるいはまた希望としての、温かさが描かれたように思われる。



#### 4. 『誰も知らない』に描かれた子ども像

##### (1) あどけなさ と 無垢

この映画では子どもが、あどけなく、無垢な存在として描かれていると言えよう。子どもらしいと表現することも可能である。例えば、母に塗ってもらったマニキュアを眺める長女京子の様子には、母に対する子どもらしい追慕と、少女になりかけの女の子らしい嗜好との両方が見てとれる。また長男明は、実際の家計の切り盛りで実行している計算より簡単な計算を、算数ドリルで勉強している。家計は万や千の単位であるのに、ドリルでは百の単位の加減なのだ。そんなドリルをばかばかしいとして一蹴せずに、学校の勉強の象徴として一生懸命取り組む明は、健気な子どもらしさを体現している。

久しぶりに家に戻った母親が子ども達の髪をカットするシーンでは、「切りすぎた?」といった会話のやりとりをしながらも、母による散髪に不満を言う子どもはいない。むしろ、母との触れあいを楽しんでいる。そもそもこの映画では、子どもから母親への不満や反抗は基本的に描かれていない。学校に行けないことへの不満が、控えめに表現されるだけである。大人にとって「都合のよい子どもたち」であり、無理なく自然に素直なよい子である。実際にはあったであろう愛を得ようと必死になる屈折した反抗的言動は、描かれなかった。そもそも、内面的には愛に満ちているという設定なのだから、当然と言えば当然ではある。

部屋の中に散乱するおもちゃや、子どもたちの衣服も、愛らしくまた子どもらしいもので満ちている。キュッキュッと音がでる愛らしいサンダルなど、その最たるものであり、やんちゃな茂や、愛くるしい末子ゆきは、子どもらしさの典型的な体現者である。

公園でボールを見つけ一人でボール遊びをする長男明は、ひょんなことからチームプレイとしての野球に参加出来ることになった。これらの場面で見せる明の抑制された喜びの様子もまた、素直でおだやかな子どもらしさと言えよう。

少女と兄弟姉妹が一緒に行う外部階段でのじゃんけん遊びや、公園での回転遊具での遊びでは、子ども達全員の顔が輝き、子どもとはかくあるものといった表情を見せる。この映画についての評の中には、「誰もが知っていて、心の奥深く封じ込めた子どもの時間」<sup>33)</sup> といった賞賛があるが、それはとりわけこのような遊びの場面において、身体動作として、また表情として、表出されて描かれている。

子どもらしさとは何かについては、いくつかの実証的研究もあるが、「らしさ」が社会的役割である以上、大人が期待し、大人が持っている子ども概念の部分である。この映画の子どもたちは、見事にそれを演じている。

##### (2) 記憶としての子ども

西巣鴨事件当時の報道と風潮は、母親だけを悪者にしたてる傾向が強かった<sup>34)</sup>。そのためもあって、監督が母親との間にあったはずの情愛を描こうとしたことは、理解出来る。被虐待児が、親を庇うことはよく知られているし、ある種の愛着（離れがたさ）を感じていることは確かであろう。

しかしその愛着は、極めて屈折したものであり、そのような状況下で生きる子どもたちは、複雑な精神性を持たざるを得なくなる。そしてそこにコンビニなどの現代的状況があり、さらに一層、子どもがかつての子どもらしさを持続続けることの困難な状況がある。

これまで見てきたように、この映画はこのような現代の子どもの、等身大に描いているとは

言い難い。映画が表現芸術の一つであるとすれば当然のことではあるが、監督が描きたかった世界を描いているのである。その映画に描かれた子どもの世界が多くの人に支持されたということは、その世界が共感の持てる世界であり、この映画に描かれたような子ども像が現代においても求められているということになる。

映画で描かれた家族間愛情は、近代家族が最もうまく機能した時に実現されるものである。近代家族では周知のように、愛情が重要な機能となった。この映画では、愛情機能において家族としてのまとまりがあり、母との関係だけでなく兄弟姉妹の間も信頼に満ちている。

一方現代では、近代家族の崩壊が指摘されている。現代における多くの現実の家族は、例えばホテル家族と称されるような、個性が肥大化した家族である。そのばらばらぶりは、例えば個食の問題や、同じ食卓についていてさえ個々別々のものを食する光景などからも指摘されている。一つ屋根の下に生活し外見上は近代家族のようでありながら、現代社会の変化に連動して質的変貌を遂げてしまっているのが現代家族である。

それゆえに、失ったものへの憧憬は強い。この映画における子どもたちの母を慕う素直さや、幼い弟妹の面倒を見るけなげさは、この我々の憧憬に呼応する。私たちが子どもを見る眼差しの中に、このような要素が入りがちな理由を考えるさいに、キャッシー・マーロック・ジャクソンが「残された研究上の課題」として指摘したことは示唆に富んでいる。そこで彼女は、「大人は弱い子どもを見ることを好む」ということと次の指摘をしている。

さらに、大人は、ある程度理想化された子ども観を持つことを望む。なぜなら、それは、大人自身の大切な思い出を表しているからである。実際、現実がどうであろうと、大人は、自分の子ども時代を、ある程度、無垢がなお支配的であるような、美しく単純な時間として思い出そうとするのである<sup>35)</sup>。

是枝監督もまた、彼が表現したものについて、次のように説明している<sup>36)</sup>。

現実を引き写すのなら現実にいる子どものドキュメンタリーを撮ったほうがいいわけだから、それよりもっと内面の世界というか、自分の意識の中にある子どものほうを引き出そうとしていました

（中略）

ただし主人公の内面に入ってしまったとはいえ、それは決して子どもの目線ではないんです。子どもの目線にはなれないから

つまり、映画『誰も知らない』に描かれた子ども像は、大人の記憶としての子どもであったと思われる。映画に描かれた子どもの内面・精神性が、子ども本来の無垢として受けとめられたとしたら、大人たちは勘違いをしていることになるだろう。

## 5. 結語

食べるものが与えられず、精神的にも物理的にも大人の養育をあてに出来ない子どもは、「顔に子どものあどけなさは残っていない」と言われることが多い<sup>37)</sup>。瞬間的にいわゆる子どもらしい表情を示すことがあったとしても、それがあくまで一瞬の出来事であるのは、悲しい現実

である。だが写真は、その一瞬をとらえ、苛酷な状況の中でも変わらぬとされる「子ども性」を捕獲する。しかし時間の流れを表現する映画の中でも、一瞬を切り取った写真と同様な「子ども性」を描いたとしたら、それは現実の側から見ると不自然な姿でしかない。

しかしこの映画の子どもたちは、彼らの状況からは不自然な「子どもらしさ」を発散させ続け、多くの現代のおとなたちを泣かせた。またここに描かれた子どもの世界は、どんな環境にあっても変わらぬ本来の子どもとして、感動を与えた。

映画における、養育を放棄されたという設定には目を背けたい大人も、その状況にも拘わらず「無垢な」、そして時に遊びの場面などでのびやかな子どもをみて、それを「本来の」子どもと認識出来ることが感動をもたらししたように思われる。

現代日本の状況は、大人から見放された子どもたちを、カプセルのようなアパートの一室で彼らだけで生き抜かせ、「子どもらしさ」を保持し続けるという描き方を可能にした。

この映画の中で大人は、自分たちが見たいと願っているような子どもの世界を見ている。明るく描かれた悲劇を観ることを通して、むしろ実際の子どもの姿は、ますます見えなくなっていると言えるのではないだろうか。

## 注

- 1) 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-社会文化的分析-, p.7, 東信堂 (2002)
- 2) 前掲1), p.279.
- 3) 増田光：アメリカ映画に見る子どものイメージ研究における諸問題、あそび文化研究：こども・ところ・からだ、(東京純心女子大学) こども文化学科準備委員会編、p.44、(2003)
- 4) 本田和子：映像の子どもたち、p.220、人文書院 (1995)  
本田は、「子どもを主人公とした映画」を論じたこの著作の「結びにかえて」で、映画の中の子どもイメージに、「無垢さ」「無邪気さ」などの「不変」が仮託されたとして、その背景について言及している。
- 5) 牛渡淳：「子ども観」研究についての一考察(2)：映画と子ども観研究、仙台北百合短期大学紀要、22、p.57-58 (1994)
- 6) 窪田守弘：日本映画における子どものイメージ形成、愛知淑徳大学論集-コミュニケーション学部篇-、4、p.57-70 (2003)
- 7) 川本三郎：「働く子ども」のけなげさ-美空ひばりの「悲しき口笛」ほかに、世界、579、p.338-347 (1993. 3)
- 8) 前掲6)、p.62.
- 9) 前掲6)、p.66.
- 10) 本論における作品、ならびに監督コメントの一部は、次のDVDを資料としている。  
「誰も知らない」制作委員会：是枝裕和監督『誰も知らない』(初回生産特典、映像特典付き)、バンダイビジュアル株式会社 (2004)
- 11) 邦画・ドキュメンタリーに脚光 名古屋のミニシアター、朝日新聞(名古屋)、2004年12月17日(夕刊)
- 12) 杉山春：ネグレクト 育児放棄 真奈ちゃんはなぜ死んだか、小学館 (2004)
- 13) 置き去りの子供描く「誰も知らない」母親らが上映へ奔走、朝日新聞(山形)、2004年11月26日
- 14) 前掲13) にも言及があるが、筆者の身近(例えば学生から)でも、しばしば耳にする評である。
- 15) 金澤誠取材・文：読者選出日本映画監督賞 是枝裕和、キネマ旬報、1423、p.137 (2005)
- 16) 誰も知らない子どもの世界、SWITCH、22、7、p.42 (2004)
- 17) 映画の中の少年の年齢は、次の対談における監督の言葉による。  
対談：映画の中の子どもたち、遠近、4、p.67-71 (2005)
- 18) 主に以下の文献から資料を得た。  
石川稔：児童保護と法制度上の問題点、ジュリスト、923、p.5-11 (1988)  
若穂井透：付添人活動をふり返って、ジュリスト、923、p.21-26 (1988)

- 石川稔：子ども法の課題と展開、p.64-79、有斐閣（2000）
- 小笠原和彦：Ⅲ豊島区・マンション「置き去り事件」、少年「犯罪」シンドローム、p.141-201、現代書館（1989）
- 19) 演技、切なく 映画「誰も知らない」是枝監督に聞く、朝日新聞（大阪）、2004年7月26日（夕刊）  
他のメディアでも同様の発言が見られる。例えば前掲16）。
- 20) 前掲10) における映像特典DVD
- 21) 「誰も知らない」簡単に答えが出ない重量級の問い、キネマ旬報、1411、p.118-121（2004）
- 22) 前掲16）、p.43.
- 23) 小笠原和彦：Ⅲ豊島区・マンション「置き去り事件」、少年「犯罪」シンドローム、p.165、現代書館（1989）
- 24) 前掲23）、p.161.
- 25) 前掲23）、p.166.
- 26) 前掲23）、p.167.
- 27) 前掲23）、p.150.
- 28) 前掲23）、p.150では「菓子屋」、p.172では「駄菓子屋」とある。
- 29) 若穂井透：付添人活動をふり返って、ジュリスト、923、p.24（1988）
- 30) 前掲23）、p.157.
- 31) 林晴生：ぼく殺しちゃったー小学生殺人事件、グロービュース社（1980）
- 32) 岩村暢子：変わる家族 変わる食卓、p.217.
- 33) 石田衣良（評）：子どもたちの命が映る驚き、朝日新聞、2004年7月29日
- 34) 当時、母親を悪者として非難する傾向が多く見られたことはよく知られているが、単に悪者とするだけでなく、子どもとの関係性についても断定的な決めつけがあった。例えば山崎哲は、「一言でいえば、夫婦の関係あるいは男女の関係が成立していないんだから、当然子どもとの間も成立しないということをよく象徴した事件ですね。」と発言している。  
岸田秀・山崎哲：事件10西巣鴨子ども置き去り事件、浮遊する殺意、p.195（1990）
- 35) 前掲1）、p.289.
- 36) 前掲16）、p.43.
- 37) 前掲23）、p.144. 小笠原は自身の近所に住む子どもについての実体験から、このような感想を記しているが、このような状態にある子どもと係わる仕事についている人たちも、同様の意見を述べる人が多い。