

サインを聴く／観る／学ぶ——時枝俊江の保育映画

田中 晋平

発明されたばかりのシネマトグラフによって、オーギュスト・リュミエール夫妻が幼い娘アンドレに食事を与えている様子が撮影され、上映されたのが128年前。以来、子どもは映画の可能性を押し広げる表現者であり、かつケアを受ける存在でもあった。子どもを演出した優れた監督やその映画を、誰もが即座に思い浮かべられる。チャップリンの《キッド》(1921年)や小津安二郎の《突貫小僧》(1929年)、ジャン・ヴィゴの《新学期・操行ゼロ》(1933年)などなど、わんぱくな子どもが大人たちをかき乱して躍動する映画群を挙げていけば、際限がない。ミニシアター世代なら、《ミツバチのささやき》(1973年)や《冬冬の夏休み》(1984年)、《ともだちの家はどこ?》(1987年)などに胸を抉られる映画体験を与えられてきたはずだ。もちろんケアとは無縁の過酷な生、《ドイツ零年》(1948年)のエドムント(筆者は「ヤングケアラー」という言葉から即座に彼を想起する)や《大人はわかってくれない》(1959年)のドワネル、《動くな、死ぬ、甦れ!》(1989年)のワレルカとその守護天使ガリーヤたちの、凍てつくようなまなざしを想起すれば、それらを一言で「子どもの映画」と呼び、分類する不当さも際立つに違いない。言うまでもなく、ドキュメンタリー作品にも、チリの軍事政権下で開かれた映画教室を撮影している《100人の子供たちが列車を待っている》(1988年)など、古びることのない傑作が数多ある。だが、本邦で制作されたいわゆる教材映画やPR映画における子どもの表象が回顧される機会は、羽仁進《教室の子どもたち》(1955年)などの一部の試みを除けば、それこそ不当に少ない。岩波映画製作所で、1953年に《幼児生活団の報告》の演出でデビューした時枝俊江が、その後に長く携わる保育映画も、再発見の機会を俟たれながら、フィルム・アーカイブの奥に眠っていた。

《ともだち》は、東京のある幼稚園に入園した子どもたちの、4月から夏休みまでの期間に密着し、撮影されている。冒頭のナレーションを踏まえると、彼らは「家庭」と「社会」の間で宙ぶらりんの状態にあり、それを繋ぐ場としての幼稚園に通う(その声と重なる映像では、子どもたちが文字通り窓の欄干の傍、屋内と屋外の間身を置いている)¹。入園したばかりの幼児は、空気のように漂った状態で、親の手を離れて泣き出す者もいるけれども、彼らを導く藤村美津先生と一緒にリズムを刻んで遊び、身体を解すことから、少しずつ不安を解消する²。「幼児は皮膚で会話する」というナレー

ションの台詞も響くように、手を繋ぎ、肩を触れ合わせる中から「ともだち」が生まれ、互いを名前で呼ぶようになる。やがて園の生活はグループ単位を軸にした活動に移るが、一旦固定したかに見えた関係性も、数日子どもが休むと脆く瓦解したり、仲直りしたりという出来事が繰り返される。子どもにとっての集団と個の関係が、どれほどダイナミックに変化し、悲喜交々の感情を抱かされるものだったか、映画を観るかつての子どもたちも、思い起こさせられずにいない。



《ともだち》 画像提供：記録映画保存センター

今回中之島映像劇場で上映するもう一本の時枝の映画、《ともだち》の17年後に製作された《子どもを見る目—ある保育者の実践記録から—》も、幼稚園に通う子どもたちの数日間の集団生活を捉え、彼らが遊びの中で創造性を発揮していく様子を記録している。箱積木で遊ぶのに、少し飽きていた男の子たちの集団、そのリーダー格だった少年がある日幼稚園を休む。そこでグループの他の園児たちに、大きな段ボール箱を与え、箱積木と組み合わせて、自発的に別の遊びを試みるように先生がサポートする³。カメラは、役割分担の固定された園児とモノとの関係性が一旦解け、滑り台にトンネルをつけたり、段ボールに紐を通してエレベーターを工作するなど、子どもたちの工夫や発見が生まれる瞬間に立ち会っていく。休みから戻った少年も加わり、やがて陸(箱積木の上)と海(床)の境界が引かれ、併せて子どもも人間と鮫に分かれてそれぞれ生態系を形成する。醤油のボトルで酸素ポンベを作ったり、豆腐のバックを水中メガネに換えて、いよいよ遊びが熱を帯びていく。その様子に惹かれて別の場所にいた女の子たちも、お弁当を抱えて男の子たちの箱

積木に遊びに訪れる。

以上の《子どもを見る目》や、同時期に発表された《こころをひらく—育ちあいをもとめる保育—》(1981年)、あるいは《子どもはうたっている—幼児と保育者とのかわり—》(1982年)などの時枝の映画にも認められるのが、単なる状況説明や効果とは異なる、音声の役割である。たとえば、ある子どもと別の子どものやりとりにカメラがフォーカスする場合でも、常に画面外の他の園児らの喧騒が響いてくる。会話の内容が聞き取りづらいショットもあるが、映画を観る者に対し、画面の子どもの発話や身振りを、より広いコンテキストを意識して把握することを促すかのようである。かつて土本典昭は、次のように時枝の試みを評していた。

彼女〔時枝俊江〕の音声に期する新しいドキュメンタリーの方法論の意義には、通常の音声とはまったくちがった意味がこめられている。例えば『子どもを見る目』や『光った水とろうよ』で一作ごとに推し進めている方法は、映画を作られたイメージの表現化ではなく、そこで触発に感応し、考え、つきつめていく意識としての同時進行のドラマ、記録者が音に耳を傾けていくことによって見えてくる世界を双方から記録しつつ、彼女自身の学んだもの、つまり細部に宿ったもうた神々を見る作業——そのモメントとしての音声なのである⁴。

言及されている《光った水とろうよ》(1979年)では、冒頭「ひとりひとりの保護者によって さらに問題が掘り下げられることを願い 解説をつけず素材をそのまま出しました」という字幕の後、ナレーションも一切なしで、《子どもを見る目》と同じ幼稚園の庭や屋内で遊ぶ園児たちの姿が、次々と映し出される。はじめて感受する光や音に反応するたび、子どもたちが感嘆し、活発に動き回る傍に、ひたすらカメラとマイクを寄り添わせることで、保育映画が「ダイレクト・シネマ」の実践に変貌していく。

こうした試みには、子どもたちの発達を見守る保育者たちが、現場で何を観察し、聴取しているかを、映画を観るわれわれに想像させ、擬似的に実践させる狙いがあると言える。たとえば、《ともだち》に先生として登場した藤村美津が、後に伊藤雅子と共著で記していることが参考になる。

保育者たちが親たちにくらべて子どもをよくつかめている部分があるとするならば、それは、保育者たちが仲間との関係の中にいる子どもを見ているということが一つの要因になって、子どもがよく見えるのだと思います。これはおとなの場合も同じですが、その子一人をとり出してみつめていては見えないことも、人の中に身をおくことでくっきりと見えてくる——これは子どもの〈育ち〉を見る上での大きな鍵だと言えないでしょうか⁵。

時枝の映像—音声の実験は、このような保育者の視座から浮かびあがるもの、幼稚園の集団や、箱積木、段ボールなども含めたモノとの関係性のなかで生きる、子どもたちの〈育ち〉を観る／聴くレッスンなのだ。

《こころをひらく》と《子どもはうたっている》では、学校の先生と時枝と思われる人物との対話する声が画面に重なり、映っている幼児たちの振る舞いが考察されるスタイルが用いられ、映画を体験するわれわれにも、何をそこに読み取るべきか、具体的に提示していく。また《こころをひらく》の末尾で、集団の中にはいろんな子どもがいること、保育者はそれぞれの子どもたちの信号やサインを捉え、読み取る力が必要であり、それによって「保育者と子どもが育ち合わなければならない」、という声が入る。この「サイン」は、映画の画面をただ漫然と眺めるだけでは顕現しない。たとえば、《こころをひらく》のなかに登場するある少年は、友達と一緒にサッカーをやりたいが、ルールを把握することができない。それでも、みんながサッカーで遊ぶ傍で一人ボールを持って駆け回る。その内に、少年が同じ場でグルグルと回る姿が映ったとき、ボイスオーバーで先生が、実はそれが彼にとってのうれしい時の「サイン」だと教える。映画を介して少年の身振りにはじめて接するわれわれには到底読めない、個別の子どもが発する信号を、先生たちは日々キャッチしようと試行錯誤を繰り返す。逆に言えば、時枝の保育映画は、いかに世界が見逃された小さな声や、サインに満ちているのかを告げてもいるのだ。

細部に宿るサイン(=神々)を発見する営みは、保育に限定されるものではなく、あらゆるケアの空間で常に行われている試みでもある。現象学者で、ケアの現場を取材し続けてきた村上靖彦の言葉を引用しておきたい。



《ともだち》 画像提供：記録映画保存センター

意識が薄れている人、身体が動かない人もまた何かを伝えようとする。指のかすかな動きかもしれないし、瞬(まばた)きかもしれないが、キャッチする人がいればそれはサインとなり、キャッチすること自体がケアとなる。あるいは暴言や暴力や何らかの精神症状という形で自らの苦境を表現する人もいる。しかし、そのような表現は、それを「SOS」として聴き取る人の耳にとってのみサインとなり、聴き取ることそのものがケアとなる。

当事者のサインがなんとか受け止められ、試行錯誤のなかで対応されたとき、ケアが始まる。言うまでもなく、このようなケアが始まるための前提条件として、苦痛や苦境のなかにある当事者とコンタクトを取ろうとするケアラーの側の努力がある⁶。

この指摘は、時枝の試みてきた映像—音声の実験を理解する導きになるだけでなく、「ケアする映画」がその記録の現場から、どのようなイメージを持ち帰らねばならないかを考えるヒントを提供してくれる。ケアラーが察知するサインを、映画を観る者の知覚にも共有させる、そのための方法を無数に編み出さねばならない。

さて、土本も上記の引用箇所の後で指摘しているように、後年研ぎ澄まされる時枝の映像—音声へのアプローチに較べ、《ともだち》の演出は、いまだ同時録音を行う技術や環境が整えられていない制約もあり、模索段階だったと言えるかもしれない。しかし、劇作家の秋浜悟史が手掛けたナレーション、先生の声、子どもの声、さらにピストルなどの効果音や三木稔の音楽と映像イメージの混然とした絡まり合いは強いインパクトがあり、いま見ても刺激に富む⁷。何より、一人一人の子どもに配慮する藤村先生の姿を追いかけて、集団

生活をはじめたばかりの園児たちが発するサインを、時枝たちも必死に読み取ろうとしている様子が、画面から伝わる。教室に設置されたアフレックスSTが映り込み、園児たちが興味を示して覗き込むイメージが象徴的だろう。映画クルーは観察者として、外から集団生活を眺めるのではなく、状況にアクター(行為者)として関わり、子どもたちと刺激を与え合いながら、一日一日成長を遂げる彼らをどう撮影するか、毎日もがいていたはずだ。その試行錯誤の痕跡が、後年に時枝の手掛けた革新的な保育映画とはまた異なる、瑞々しい魅力を《ともだち》に付与している。

とりわけ瑞々しさが溢れるのは、《ともだち》のラストシーンかもしれない。夏休み前の子どもたちが、幼稚園でのキャンプファイヤーのあと、教室に布団を敷いて、ともだち同士で眠る姿。そこに「君たちが明日はわれわれの社会を乗り越えてくれるだろうことを望み、信じる次第です」というナレーションが重なる。大人たちの社会を維持したり反復するのではない、「乗り越える」という言葉をあえて秋浜や時枝が選んだこと、そこに彼らが保育に投影していた希望が読み取れる。今ある世界のかたちが瓦解した後、その未来に息衝くであろう存在の小さい声を聴き、まなざしを向けること。冒頭で挙げた、映画史を駆け抜けた子どもたちのイメージが、観客に示していたのも、このような未来のサインではなかったのだろうか。フィルム・アーカイブの奥に眠ったままの子どもたちの姿と声、その可能性を信じ、もう一度甦らせねばならない。

註

1. この空間の内と外にまたがる子どもの姿から、筆者は相米

慎二の《台風クラブ》(1985年)に登場する、学校や自宅のベランダ、窓にのりだす中学生たちの身体を想起する。

2. 浦辻宏昌によると、《ともだち》に登場する藤村美津の夫は、近江学園大木会の事務局長だった。時枝が当時のパートナーで、一時期うつ状態になった柳澤壽男を藤村に紹介、「近江学園に一度遊びにきなさい」と誘ったのが、のちに《夜明け前の子どもたち》に至る繋がりを生むことになった。岡田秀則・浦辻宏昌編著『そっちやない、こっちや——映画監督・柳澤壽男の世界』新宿書房、2018年、306-307頁。
3. 《子どもを見る目》で記録されている先生と園児たちの活動は、以下でレポートにまとめられている。吉田真弓「学級集団の成長——箱積木を使って」『保育とカリキュラム』1978年8月号、22-26頁。
4. 土本典昭『不敗のドキュメンタリー——水俣を撮りつづけて』岩波現代文庫、2019年、208頁、[]内引用者。
5. 藤村美津・伊藤雅子『育児力』ちくま文庫、1990年、294-295頁。
6. 村上靖彦『ケアとは何か——看護・福祉で大事なこと』中公新書、2021年、3頁。
7. 特に興味深いのは、秋浜によるナレーションの台詞である。集団から孤立した子どもを、下界から離れた「天使」と表現するなど、単なる状況説明や保育の理念を語るのではない、子どもらの想像力を追いかけ、追い抜くような多彩な言葉を響かせる。なお秋浜もまた、のちに《夜明け前の子どもたち》の脚本に参加し、さらに滋賀県湖南市にある知的障害者施設のあざみ・もみじ寮の関係者らとの創作劇に携わっていく。

たなか しんぺい／国立国際美術館客員研究員

第24回中之島映像劇場
ケアする映画をたどる—配布資料をウェブに再掲
発行：国立国際美術館
資料発行日：2023年3月18日