

〈戦前の映像〉 清水宏の「実写精神」 ——『有りがたうさん』論——

内 藤 誠*

1.

映画監督が戦前のことをイメージするとき、ある事件をめぐって物語をつくるということは、ありがちなことでもあるし、実際、妥当なことでもあろう。では、いかなる事件がもっとも多く映画化されたかといえば、誰しも思いつくのは、2.26事件と阿部定事件であり、ともに昭和11(1936)年の事件である。それは、その後の日本の歴史にとって、まさに節目の年で、大きな項目をあげるだけでも、以下のようなものがある。

- 1月15日 ロンドン軍縮会議脱退通告
- 2月26日 皇道派青年将校、約1,400人を率いて挙兵し、斉藤実内大臣、高橋是清蔵相、渡辺錠太郎教育総監らを殺害、永田町一帯を占拠して、国家改造を要求(2.26事件)
- 3月24日 内務省、治安対策を理由にメーデー禁止を通達。復活は戦後
- 5月18日 軍部大臣現役武官制の復活。阿部定事件起こる
- 29日 思想犯保護観察法公布
- 7月10日 講座派学者と左翼文化団体関係者を一斉検挙(コム・アカデミー事件)
- 8月1日 ベルリン・オリンピック開幕

*人文学部教授—映像文化史

- 7日 首相・外相・陸相・海相・蔵相の五相会議で、大陸・南方への進出と軍備充実を示した「国策の基準」を決定
- 9月8日 ニュルンベルクでナチス党大会
- 11月25日 日独伊防共協定、ベルリンで正式調印
- 12月31日 ワシントン・ロンドン海軍軍縮条約が失効。無条約時代に突入（無制限建艦競争へ）

まずは、わたしにとって印象に残った同年公開の洋画をあげておこう。1936年は筆者の生まれた年であり、以下にあげる監督・作品名はすべて後年に見たものから選んだものである。

チャップリン『モダンタイムズ』、フランク・キャプラ『オペラ・ハット』、ジャン・ルノワール『ピクニック』、ジャック・フェデー『ミモザ館』、ジュリアン・デュヴィヴィエ『白き処女地』、ルネ・クレール『幽霊西へ行く』、リチャード・ソープ『ターザンの逆襲』といったところであるが、いま見ても、ひねりの効いた作品が並んでいる。

巷では、ユダヤ系ハンガリー人のジョー・セレッシュが作曲した『暗い日曜日』が、ロシアン・コーラスをバックにダミアの歌で録音されて、世界中で大ヒット。同じ1936年の10月に早くも、そのレコードは日本でもリリースされ、淡谷のり子が日本語歌詞で吹き込んで、これもまた大成功した。

胸に赤い花をだいて
吹きすさぶ 木枯らしの中
つかれはてて 帰るあたし
もういない あなただもの
恋のなげき つぶやいては
ただひとりでむせびなく
暗い日曜日 （岩谷時子による訳詞）。

暗い世相を反映した歌詞と、哀愁を帯びた美しい旋律が、近づく戦争の足

音に不安を抱く人々の心に共鳴し、これを聴いて自殺者が続出との理由で、放送禁止をした国もあった。ちなみに、1999年ドイツ、ハンガリー合作のロルフ・シュベール監督『暗い日曜日』は、この名曲の成立にまつわる物語ということになっている。

以上の前置きでも明らかなように、1936年は、軍国主義化の進むなか、モダンな気分も横溢していて、人々はまだ輸入されてくる外国の文化を楽しむことができた時代でもあった。

同年公開の日本映画としては、次のような作品がある。内田吐夢『人生劇場・青春篇』（日活）、伊丹万作『赤西蛸太』（日活・千恵プロ）、溝口健二『浪華悲歌』『祇園の姉妹』（ともに第一映画）、小津安二郎『一人息子』（松竹）、木村荘十二『兄いもうと』（PCL）、同『彦六大いに笑ふ』（東宝）、清水宏『有りがたうさん』（松竹）、山中貞雄『河内山宗俊』（日活）。

2.

1936年公開の日本映画のなかで、わたしがまず論じてみたいのは清水宏監督の松竹作品『有りがたうさん』である。2.26事件の翌日に帝国館、丸之内・新宿松竹館などで封切られた同作品は、1970年代に再発見されたものの、まだ十分に語られていないと考えるからである。川端康成の原作『有難う』を監督の清水宏がみずから脚色しているのだが、原作は新潮文庫版『掌の小説』でも、わずか4ページほどの短篇である。

映画はいきなり、山あいの街道をいく乗合自動車の描写から始まる。その運転手はデビューして二年目の上原謙。詰め襟、金ボタンの制服にキャップをきちんとかぶり、磨きたてた長靴をはいて、いかにもモダンな感じである。当今なら、飛行機のパイロットといったところだろう。彼は追いつく人、すれ違う人、ニワトリの群、要するに街道に存在するすべてのものに、「ありがとう」と声をかけながら運転していくので、「ありがとうさん」と呼ばれている。その雰囲気は清水宏は、原作のリズム感そのままに演出しようとつとめ

たのであるが、原作は次のごとくである。

乗合馬車に追い附く。馬車が道端へ寄る。

「ありがとう。」

運転手は澄んだ声ではっきりと言いながら、啄木鳥^{きつつき}のように頭を下げていさぎよく敬礼する。

材木の馬力に行き違う。馬力が道端へ寄る。

「ありがとう。」

大八車。

「ありがとう。」

人力車。

「ありがとう。」

馬。

「ありがとう。」

彼は十分間に三十台の車を追い越しても、礼儀を欠かさない。百里を疾走しても端正な姿を崩さない。それが真直ぐな杉の木のように素朴で自然である。⁽¹⁾

ある港町で、美しい娘を連れた老母が乗り込み、運転手に言う。「おや、今日は、ありがとうさんの車ですね。おまえさんの車に乗せてもらえれば、この子は幸せですよ」。貧しい老母は、遠くの町へ、娘を売りに行くのである。若い運転手は、「おかあさん、一番前へ来なさいよ。前ほど揺れないんだ。道が遠いからね」と応じる。売られていく娘は、築地まゆみ。その母は二葉かほるが演じている。

南伊豆の山道に行くバスには、様々な人たちが乗ってくる。そこで交わされる会話は当然にも時代を反映する。母と娘の隣に腰掛けた男が、娘のどこか寂しげな顔を見て、一般的な話として「当節、娘さんの笑う顔を見たことがないよ」と言うと、母は「豊年だ、豊年だとかけ声ばかり、ミカンの相場が一円台では、晴れ着一枚買ってやれんでねえ」と答える。だが、男の考え

では、女の子は身売りしてでも金を稼げるのだから、まだ幸せだということになる。

そんな不景気な会話に耳を傾けながら運転していたありがとうさんまでが、すれ違う人々を見て、「あの人たちも失業して帰ってきたんですよ、きっと。この頃は毎日、失業者が村へ帰って来ますからねえ」と言う。

すると、それまで黙っていた幾野通子扮する、いわくありげな黒襟の女が「それでも帰る家のある人は幸せだよ。わたしなんか、方々歩いているうちに、帰る家がわかんなくなっちゃう」と嘆息。

母はその言葉に思わず自分の娘を見る。不安そうにうなだれる娘。冒頭から、この陽光まばゆいロード・ムーヴィーのトーンは、原作よりも具体的であるだけに暗い。

後方から、一台の屋根をオープンにしたスポーツ・カーが迫って来て、うるさく警笛を鳴らし、ありがとうさんが道を譲ると、猛然と追い越していく。すかさず、黒襟の女が「ありがとくらい言っていきゃあ、いいのに。畜生」と憎まれ口をたたく。映画全編にわかりやすい貧富の差の構図が散りばめられていて、やがて峠を一つ越したところにある停留所では、すれ違う乗合自動車から、売られていく娘と同じ年頃の、裕福な娘（忍節子）が顔を出し、東京で水の江タアキイの舞台やトーキー発声映画を見てきたことなどを得意そうに話すのである。

そこへ、なじみの医者（谷麗光）が乗り込んできて、会話は一段ときびしい時代の現実を露呈するのだが、見方を変えれば、まだ、この程度のセリフは政府当局の取り締まりの対象にならなかったのである。「この不景気に、増えるのは、どこの村でも赤ん坊ばかりだ」というような、やりとりがあったあと、

「こうして年頃になると、男の子はルンペン。女の子は女の子でまた、一束いくらが売られていくんですよ」

「これからは赤ん坊が生まれても、うっかり、おめでとうとは言えませんねえ」

「むしろ、お悔やみが言いたいくらいだ」

と、ばやきの会話があったところで、バスが停まり、駆けつけた男が医者
に、双生児の誕生を告げることになる。まさにブラックユーモアだ。

ついでながら、この映画が公開された年の7月7日、まだ2.26事件以来の
戒厳令下にある東京で、新興キネマ女優の志賀暁子(27歳)と、産婆のG(37
歳)にかかる墮胎、遺棄致死、死体遺棄事件の公判があり、世間を騒がせた
ことも付記しておきたい。結局、暁子には懲役2年、執行猶予3年の判決が
くだったのだが、この女性に対して苛酷すぎる法律は、以後、「産めよ、増や
せよ、御国の宝」をスローガンとする富国強兵の風潮のなか、日本の敗戦ま
で改まることはなかった。

3.

『有りがたうさん』は、公開当時、「実写精神」の典型ということで耳目を
集めた作品である。キネマ旬報1936年3月1日号では、北川冬彦、水町青磁、
友田純一郎、滋野辰彦、岸松雄の5人が4ページにわたる合評をおこなった
が、そこでもしきりと「実写」という言葉が飛び交い、芝居くさいところは、
ことごとく否定されている。堀内敬三の感情移入的な伴奏音楽や、桑野通子
の芸達者ぶりまでが、「実写」的でないということで、マイナス点を与えられ
ている。それは、あたかもフランス・ヌーヴェルヴァーグ登場時の伝統的映
画に対する論評を想起させるものである。⁽²⁾

しかし、当時の劇場公開の映画としては、「実写的」映画といえども、ヤマ
場なしにストーリーを進行させるわけにはいかない。村の娘たちが、ありが
とうさんの車を呼び停めて、流行歌のレコードをあつらえるのを聞いたり、
娘を売った父親が発狂し、街道をさすらっている姿を見たりしているうちに、
売られていく娘は哀しくなってきた、つい涙ぐむ。それをバックミラーで見
ていたありがとうさんは、思わずハンドルを切り損ね、自動車は危うく谷底
へと転落しかける。ありがとうさんには珍しい運転ミスなのだが、その原因
になった娘は、それとは気づかず、しばらくして周囲のものが居眠りをはじ

めた機会に、そっと運転席近くの座席に移り、ありがとうさんに話しかける。

「ありがとうさんは、もうじき、自分で開業するんだってねえ」

「ああ、シボレーのセコハンが安く手に入るもんだから」

「じゃあ、今度わたしが帰ってくるときは、その車だわねえ」

若い二人に情感が芽生えるのをさえぎるのかのごとく、黒襟の女が「運ちゃんに話しかけると、危ないよ。崖道だから」と口をはさむ。そのくせ彼女自身は何かと、ありがとうさんに甘い言葉をかけたがる。しかもその一方で、売られていく娘に秋波を送るヒゲの保険勧誘員には、絶えず皮肉を言っているのだ。

こういう俗世間的なエピソードがあったあと、「ありがとう、ありがとう」の声とともに、走る自動車の主観で、画面は白衣の人の群を追い越していく。と、その中にいた一人の娘が駆けだして、「ありがとうさん、ありがとうさん」と大声で呼ばわりながら、自動車を猛然と追いかけはじめる。しかし、ありがとうさんは、それには気づかず、次の休憩地まで来てしまう。

そこは山道の頂上付近で、車を降りた客たちは気分転換に谷底へ小石を投げたりする。逆光の日差しを浴びたススキが美しい。ありがとうさんと売られていく娘は、いつのまにか二人きりになれる距離をとって、手紙を出し合う約束まで交わす。そんな二人を羨ましそうに見つめる黒襟の女。
「おーい、運転手、ピクニックに来てるんじゃないよ」という乗客の声がかかり、ありがとうさんが車に戻りかけたとき、さきほどの白衣の娘がようやく現れる。

その笑顔の美しい娘は、久原良子が演じているのだが、さきのキネマ旬報座談会における岸松雄の発言によれば、「あそこに出る朝鮮人は久原良子以外は全部本物の、つまり素人です」ということである。⁽³⁾（このシーケンスは、本編中、もっとも異彩を放つところなので、セリフを忠実に採録する）

息を切らせている白衣の娘に向かって、ありがとうさんが「もうあそこの道路工事、終わったのかね」とやさしく問いかける。

「ええ、今度は信州のトンネル工事。ありがとうさんにもお別れだわ」

とうなだれる白衣の娘。

「これからは、あっちは寒いだろうねえ」

「あたし、ありがとうございますがあるの」

「なんだい」

「あたし、お父さんを置いてくの。だから、あそこを通るときは、ときどきお墓へ水をまいて、お花をさしてやってね」

「そうそう、お父っあんは死んだんだっけねえ」

「あたし、あそこの道ができれば、一度、日本の着物をきて、ありがとうございますの自動車に乗って通ってみたかったわ」

白衣の娘の切ない口調に、ありがとうございますもさすがに答えることができず、うつむいたまま。

「でも、あたしたち、自分でこしらえた道、一度も歩かずに、また道のない山へ行って道をこしらえるんだわ」

うつむいて、自分に言い聞かせるように話していた白衣の娘が、ふとありがとうございますを見上げる。

「駅までこれに乗っていったら？ 送って行ってやるよ」とありがとうございます。

ありがとうございますの言葉を心地よく耳にしながら、娘は眼をかなたに泳がせる。白衣をきた人の群がゆっくりと歩いていく。それは、哀しみに充ちたロング・ショットである。

「みんなと一緒に歩くの。みんなと一緒に」と白衣の娘。

「そうかい。じゃあ、さよなら」とありがとうございます。

ありがとうございますが再び運転席に戻ると、白衣の娘は追いかけてきて、「お花と水、忘れないでね」と念を押す。

「大丈夫だよ。さよなら」とドアを締めるありがとうございます。

「さよなら」と言って、トンネルの向こうへ去っていく車を見送る白衣の娘。その立ちつくす姿は、トンネルの側から後退移動で撮影され、アイリス・イン効果の暗闇にのみこまれていく。

清水宏の演出がこの場面にもっとも力がこめられていることは、もはや誰の眼にも明らかである。そこで、この哀切きわまる名場面について同時代の批評がないことが、いかにも不当に思われる。例の座談会でもききに引用した岸松雄の発言があるだけで、同じくキネマ旬報 1936 年 3 月 21 日号の飯田心美も「実写精神に近づかうとする映画芸術の一つの萌芽として記憶されてよい存在だ」⁽⁴⁾ として認めながら、このシーンに関する言及はまったくない。映画の公開当時、すでにこのシチュエーションは批評家のあいだでタブー視されていたのだろうか。

しかし、フィルムアート社 2000 年刊行の『{映画読本}清水宏』（田中真澄、木全公彦、佐藤武、佐藤千広編）における脚本家・斉藤良輔へのインタビューではさすがに、この場面にスポットが当てられている。

——あの中で朝鮮人の道路工夫たちが登場しますね。あれは清水さんのアイデアですか、斉藤さんのアイデアですか？

僕は知らなかったんだよ。現場で清水さんが考えたんだろう。⁽⁵⁾

ところで、清水宏が脚色した川端康成の『有難う』は大正 14 年 12 月号の文藝春秋に発表されたものであるが、同誌の先月号に川端は『海（朝鮮人）』という『掌の小説』所収の短篇を発表している。前掲インタビューで斉藤良輔が語っているように、「大変読書家」であった清水宏は当然、この小説を読んだものと思われる。『有りがたうさん』の映画化に当たっては、少なからず影響を受けているはずなので、ここで触れておきたい。よき脚色者は、原作の周辺を可能なかぎり探求するからである。『海（朝鮮人）』は下田街道を舞台に、次のように書き出されている。

七月の白い山路^{やまみち}を朝鮮人の一隊が移住して行く。海が見え出だした頃にはもう皆が可成り疲れていた。

彼等は山を越える路を作った。七十人ばかりの土方が三年働くとし^{うけおいし}い路が峠まで開けた。峠の向うは請負師^{うけおいし}がちがうので働かせてもらえな

かった。

女たちは明けがたに山の村を出発した。海が見えると十六七の娘が顔を紙のように白くしてへたばってしまった。

「私腹が痛い。歩けない。」

「困るわね。^{しばら}暫く休んで後から男の人とおいでよ。」

「後から皆が来るかしら。」

「来るともさ。川のように流れて来る。」

そう笑いながら女たちは行李^{こうり}や風呂敷^{ふろしき}包みを背負って海のほうへ下りて行った。

娘は荷物をおろして草の上にしゃがんだ。⁽⁶⁾

娘の前を次々に土方たちが声をかけながら、通り過ぎていく。清水宏が映像化した場面の背景がよく分かる文学的描写である。ちなみに最後にやってきた若い土方が娘と交わす会話は、次のようなものである。

「おい泣くなよ。どうしたんだ。」

土方は娘の^{そば}傍に腰をおろした。

「私腹が痛くて歩けない。」

「そうか。俺が抱いて行ってやる。俺と夫婦になれ。」

「いやです。——父が言った。俺が殺された土の上で結婚するな。内地に来てる奴のお嫁になるな。朝鮮へ帰ってお嫁に行け。」⁽⁷⁾

そんなやりとりがあったあと、若い土方の後方に誰も来ないと見きわめた娘は、男の言うことに従うことにする。

「ようし。」

土方は娘の肩を抱いて立ち上がった。二人は大きい荷物を背負った。

「ほんとにもう一人も来ない。」

「うるさいな。」

「私に海が見えないようにして連れて行ってね。」⁽⁸⁾

「海」(朝鮮人)という掌の小説に、万感の想いのこめられたエンディングであるが、映画『有りがたうさん』を論じるさいには、必読の作品であろう。

4.

乗合自動車は走り続けて、また峠を越えようとする。旅することが今よりもはるかに非日常的だった当時、峠のもつ意味は大きかった。ありがとうさんが、売られていく娘に向かってしみじみと言う。

「この秋になって、もう8人の娘がこの峠を越えたんだよ。製糸工場へ、紡績工場へ、それから……………それから方々へ。おれは葬儀自動車の運転手になったほうが、よっぽどいいと思うときがあるよ」

この重々しいセリフを清水宏は上原謙の後方から撮影し、それを振り切るようにして軽快な音楽とともに、山道をいく乗合自動車の遠景描写にショットを変える。

その後もいろいろ乗り降りがあって、結婚式に出向く夫婦が乗ってくる。夫のほうで「ありがとうさんも、もうじきお嫁さんを貰わにゃならんねえ」などと言う。売られていく娘はその言葉に思わずうつむいてしまう。清水宏の演出は、終始一貫、真正面から撮影するカメラワークで、芝居の付け方も明快である。

ありがとうさんは後部座席にいる娘が気がかりで、ついバックミラーで見えてしまう。黒襟の女がそれに気づき、「脇見して、また軽業やらないでよ」と言いながら、ありがとうさんの耳に口を寄せて、「東京には、狐や狸ばかりなんだよ。シボレーのセコハン買ったと思えば、あの娘さんは一山いくらの女にならずにすむんだよ」とささやく。

真剣な表情で、ミラーのなかの娘を見つめるありがとうさん。

「峠を越えていった女はめったに帰っちゃこないんだよ。……………わかった

かい。ありがとうさん」

黒襟の女の顔にはもう、これまでのやや斜にかまえた皮肉っぽい感じはない。そして、車の主観移動の風景に、「たった20里の街道にも、これだけのことがあるんだもの、広い世の中にはいろんなことがあるだろうねえ」という彼女の声がかぶって、溶暗。

「翌日 天城街道は 日本晴れ」と字幕が出て、今度は帰りのバスである。ありがとうさんの運転席の傍に娘がにこやかに座っていて、黒襟の女にお礼が言いたいなどと話しかける。「渡り鳥なら、また帰ってくるがねえ」と応じるありがとうさんは、シボレーを買うのをやめて娘と一緒にすることにしたようだ。ラストシーンは川端康成の原作通りである。

乗合馬車に追いつく。馬車が道端へ寄る。

「ありがとう。」

荷車。

「ありがとう。」

馬。

「ありがとう。」

「ありがとう。」

「ありがとう。」

彼は十五里の野山に感謝を一ぱいにして、半島の南の端の港に帰る。

今年は柿の豊年で山の秋が美しい。⁽⁹⁾

上原謙が演じるありがとうさんの人柄のよさは、映画のうえでは十分に描かれていて、彼が売られていく娘と結ばれるのは当然の帰結であった。しかし、川端康成の原作にある男女の結ばれ方はといえば、いささか違っている。

まず小説では、黒襟の女の口添えではなくて、娘の母親みずから、ありがとうさんにこう言うのだ。

「ねえ、この子がお前さんを好きじゃとよ。私のお願いじゃからよ。手を合わせて拝みます。どうせ明日から見も知らない人様の慰み物になるんじゃないも

の。ほんとによ。どんな町のお嬢さまだってお前さんの自動車に十里ものったらな。」

そして、翌朝の原作は下記のようになる。

娘は先きに乗って唇^{くちびる}を擦り合わせながら運転手台の黒い革^なを撫でている。母親は朝寒^{たもと}に袂^{たもと}を合わせている。

「どりゃどりゃ、またこの子を連れてお帰りか。今朝になってこの子には泣かれるし、お前さんには叱^{しか}られるし。私の思いやりがしくじりさ。連れて帰るには帰るが、いいかい、春までじゃよ。これから寒い時分に出すのは可哀想じゃから辛抱するけれど、こんどいい時候になったらこの子は家に置けんのじゃよ。」⁽¹⁰⁾

川端康成の原作が映画に比べてシビアであることは、もはや歴然としている。だが、その理由で清水作品の「実写精神」が川端文学に劣るということにはなるまい。清水宏が造型した、ありがとうさんという人物を通して発見できる「川端文学」の世界が確実に存在するわけだし、文学と映画の間はそうにあるべきだろう。ただ、同じく「実写精神」に基づく清水作品の系譜ながら、たとえば『都会の横顔』（1953年）のごとき、密度の薄い銀座風俗の描写に接すると、われわれはあらためて川端文学の存在を強く意識せざるを得ないのである。

註

- (1) 川端康成『掌の小説』所収「有難う」（新潮文庫、1971年）p. 96～p. 97。
- (2) キネマ旬報（1936年3月1日号）p. 135～p. 138。
- (3) 同 p. 137。
- (4) キネマ旬報（1936年3月21日号）p. 109。
- (5) 田中真澄、木全公彦、佐藤武、佐藤千広編『{映画読本} 清水宏』（フィルムアート

社、2000 年） p. 34。

(6) 川端前掲『掌の小説』所収「海」 p. 72。

(7) 同 p. 73～p. 74。

(8) 同 p. 74～p. 75。

(9) 同 p. 98～p. 99。

(10) 同 p. 98。

(2003 年 4 月 28 日 受理)