

抒情と郷愁——木下恵介とその時代

佐々木 徹

Lyrik und Heimweh—Keisuke Kinoshita und seine Zeit

Toru SASAKI

一 忘れ得ぬもの

抒情と郷愁。ともに深く、その人の心と結びついている。

抒情は主観の吐露だが、その前提には、かぎりなく自己の底へ降りてゆく孤独な道がある。郷愁は遠く離れてふるさとを思う心だが、それは二度と取り返すことのできない喪失感に裏打ちされている。

この世に在るといふことがすでに、決定的な故郷喪失であるといふ自覚、また、わずかでも外界に触れると傷つき、自己の内へ

屈折するしかない鋭敏な感性は、詩人の生まれる土壌である。

詩人とは、詩を書く人だけを言うのではない。文学の一ジャンルとしての詩作はなくとも、その精神のありか、表現の営みの過程に、抒情と郷愁、喪失と悲傷の綾が織りこまれるとき、その人はすぐれて詩人たる資質をもつと言ってよい。日本の映画界に一期を画した木下恵介監督（一九二二—一九九九）もその一人である。

木下恵介の作品では、ひとりの女教師（高峰秀子）と分教場の十二人の生徒との交流を描いた『二十四の瞳』（昭和二十九年、

一九五四)がまず代表作としてあげられるであろう。壺井栄の原作にもとづき、戦前・戦後の歴史の流れを小豆島に住む庶民の哀歎としてとらえ、社会現象と言えるほどの共感を得た。小豆島での長期ロケによるこの作品は、素人の少年少女を起用した配役ともあいまって、自然ということを何よりも重視し、またそれが可能な時代だった。後年、同じ木下恵介の脚本で再映画化がなされているが、小豆島の風景も変わり、もうロング・ショット(遠景)や横移動による撮影は不可能になっていた。

『二十四の瞳』を流れる時間は、昭和三年(一九二八)から戦後にいたるまでのほぼ二十年間である。映画が撮影されたのは、それよりさらに五年ほどあとになる。昭和二十年(一九四五)の終戦をはさんで、日本という国は大きく変わり、人々の生活も価値観も根本的な変化を強いられた。戦後の虚脱と混乱からようやく立ち直り、人々の暮らしにもやや余裕が出てきたところに、『二十四の瞳』は製作されている。国敗れて山河あり。小豆島の山と海の風景はそのことを実感させた。また、戦前・戦後を通して変わることもなかった日本の心が、大石先生と十二人の子供たち、師弟の交流のなかに再発見された。

『二十四の瞳』の与えた感動は、反戦思想といわれるような次元のことではない。戦争の悲惨さは、身内に戦死者をかかえ、みずからも戦火をあびた国民一人一人が、具体的に記憶していた時代である。出征する教え子を見送る大石先生の心境は、そのまま観客だれしもの体験であった。歴史と運命の奔流から身を引いて、

イデオロギー的な批判をくだすには、戦禍そのものがまだ昨日のことのように生々しかった。

人々が求めていたものは、取り返しよのない時間をつらぬいて、今ここを生きる勇気であった。『二十四の瞳』の大石先生は、貧しさのために学校をやめる子供や戦死した教え子のために、いけども涙を流す。この涙の弱さと無力を指摘する批評は多い。しかし、観客はたぶん、そこに共感と慰めと、そして一種の浄化を見いだした。涙というものは、古来、人類の歴史とともに、それも一人一人の人生とともにあると言ってよい。それは、戦前・戦後を通して変わらない山や海の美しさと同じく、日本人の心に普遍的なもの、いわば「もののあはれ」を呼び覚ました。『二十四の瞳』の描いた「自然」と「涙」は、アメリカ文化の氾濫するなかに、それでも変わらない日本の心をさし示したのである。

その後、三十年代、四十年代と日本の経済は発展をつづけ、今や生活水準は、当時とは比較にならないほど向上した。しかし、それは同時に、「自然」の破壊と「涙」の喪失の過程でもあった。戦争に駆り出される恐れもなく、飢えに苦しむこともない、平和で豊かな今日、人々の心はむしろ、日本の山河と同じように、潤いをなくし、ずさんではないうか。

『二十四の瞳』より一年あとの昭和三十年(一九五五)、木下恵介は、信州の自然を背景に、抒情詩のような美しい作品を撮った。伊藤左千夫の原作『野菊の墓』による『野菊の如き君なりき』で

ある。

十五歳の少年・政夫（田中晋二）と十七歳のいとこ・民子（有田紀子）の淡い初恋は、稔ることなく夕べの雲のようににはかなく消える。今日、二歳の年の差が障害になるようなことはなく、また十代の恋のやりとりもはるかに進んでいるが、明治三十年ごろの話としては珍しくないであろう。これはたぶん、原作者・伊藤左千夫自身の体験である。

映画は、広いゆるやかな川を舟でのぼる老人（笠智衆）の姿で始まる。

舟を漕ぎながら、船頭が「それでもあんたさんは、まだ耳が遠くなくていいわ。お幾つになんなさるね」とたずねると、老人は、「もう七十三ですもの。耳や眼はいい方ですが、何かと弱りましてな。もう孫が来年は大学を出るんですもの、弱るはずです」「呑気な、いいご身分ですね」

「いいえ、やっぱり戦争でひどい目に会いまして、やっとこの頃です。こうやって出られるのは……死ぬ前にもう一度来たい来たいと思っていました」

「舟でお行きになりたいとおっしゃるから、これはまた、どういう物好きなお人かと思いました。便利な汽車がいくらでも走っておりますものな」

「私の子供の頃は舟だけでしたからね。この川を行ったり来たり、思い出します、いろんなことを」

それから、老人の生家のことに話は移り、旧家であった斎藤家

も、農地改革のあとは誰も住む者がなく荒れ放題だと聞かされる。

静かな櫓の音、光る波。

老人の独白がつづく。

「秋が来ると、私はどうも思い出します。何分にも忘れることができませぬ。もう六十年も過ぎ去ったことですから、細かいことは多くは憶えていませんけれど、心もちは今もなお、昨日のことのように……笑わないで下さい。古い先の短い年寄りには昔の夢しか残っておりませんもの」

ところで、原作『野菊の墓』の書き出しは「後の月という時分が来ると、どうも思わずには居られない。幼ない訳とは思うが何分にも忘れることができない。もう十年余も過ぎ去った昔のことであるから、細かい事実は多くは覚えていないけれど、心持ちだけは今なお昨日の如く、その時の事を考えてると、全く当時の心持に立ち返って、涙が留めどなく湧くのである」となっている。

『野菊の墓』は歌人・伊藤左千夫の最初の小説で、明治三十九年（一九〇六）雑誌『ホトギス』に発表された。その年、作者は四十三歳である。それよりほぼ五十年後、木下恵介は主人公を七十三歳にして、脚本化した。舞台も、矢切りの渡しのある下総から信州に移している。

主人公の年齢を、伊藤左千夫が原作を書いた年よりも三十歳多くしたのは、映画が作られた当時の年代に近づけるためであるが、また、十五歳のときの初恋の思い出がその後の長い歳月を染め上げたことを示すためでもある。老いてなお、忘れることのできな

い思い出をたどるべく、往時と同じ舟という交通手段で故郷をたずねる。死ぬ前にぜひもう一度、思い出の地をおとすりたい。細かいことは覚えていないが、心持ちだけは今なお昨日の如く、といわれている。六十年の歳月を経て、その人を想い、心を傾け、ときに揺れ動いた切なさ、昨日のことに思い出される。ということは、長い人生、結局それ以上のことは起こらなかったということである。

民子は、意に添わぬ縁談をすすめられ、初めかたくなに拒んでいたが、政夫の母（杉村春子）の「だけど民や、お前がそう強情張るのも政夫のところへ来たいからかもしれないけど、それは私が不承知だからね。お前が木屋金さんの縁談を断ろうがどうしようが、とにかく、政夫と一緒にさせるなんてことは出来ないからね」という強い言葉に、自分のなかで何かがつりと切れるのを感じる。

政夫の母がまず、みんなの待っている階下に降り、やがて民子が降りてくる。カメラはここで、一段一段、民子の着物の裾と足もとだけを追う。踏みしめ確かめているのは、あきらめと覚悟である。これ以後、流産のあと病いに倒れ、実家に帰され亡くなるまで、民子は民子自身を生きてはいない。

民子の祖母（浦辺叡子）が階段を降りてきた民子に向かって言う。
「民子、政夫のことは忘れるんだな、わしがよく知ってるかな」

民子の両親と姉が、これで民子も幸せになり、四方八方まるく収まると喜んでいると、祖母は、

「かね、お前らみんなでそうして喜んでるが、お前だって民子のお袋じゃろが」

「何を言い出すんだ、おばあちゃん」

「ちったあ民子の身にもなってやれ」

「おばあちゃんは、めでたかないの」

「あああ、めでたいよ、めでたいよ。だけどな、みんなも聞いてけなあ、わしは今年六十になっただけどな、六十年、生きてきた間で何が一番嬉しかったかと言うとな、死んだおじいさんと一緒になれたときぐらい、こんな嬉しかったことはなかったもんな。わしはそれだけでもこの世に出てきてよかったと思ってるわ。他のことなんざ、あってもなくても、どうでもよかったんじゃ」

このせりふは、原作には出てこない。木下恵介の創作である。六十年、七十年と生きてきた歳月のなかで、何がその人生のかなめであったか。

民子の祖母は、つれ添った伴侶との出会いを語り、舟で川をのぼる老人は、遠く過ぎ去った初恋を回想する。

人生を意義づけるものとしては、ふっつう、政治や経済、社会といった場で働き、何らかの成果をあげることが言われる。あるいは、家庭をもち、妻や子を守り養い、一人の市民として責任をまっとうすることだと主張されるかもしれない。

しかしここで言われているのは、たった一人のひととの出会いで

ある。

民子の祖母の言葉は、伴侶との出会いが自分の意志であったことを示唆している。出会いの形式はともかく、みずから望んで一緒になった、その心の上に夫婦の生活が築かれた。

先のせりふのあと、祖母は仏壇に向かい、手を合わせる。夫婦の生活がどのくらいつづいたかは描かれていないが、時間の長短は問題ではないだろう。この世でその人と出会い、ともに暮らせたこと、その喜びが残る人生をも照らしつづける。

老人となった政夫は、戦争や実家の没落という波乱にみちた人生の軌跡をもっている。学校を出てからは、社会の一員として活躍した時代もあったであろう。しかし、人生も終わり近くになって、もう一度おとずれたいと思うのは、少年の日の思い出残る故郷の地であった。

ある人との出会いが、なぜかくも、その人生を統べるのである。当人には、いかにかけがえない出会いであったとしても、所詮、それは個人的な領域のことにすぎないのではないか。

『野菊の如き君なりき』の時代背景は、明治三十年ごろである。それから、明治の十五年、大正の十五年、そして昭和の二十数年という歳月を経て、主人公は往時を振り返っている。主人公が生きたのは、国という公けがまず第一とされた時代である。家族というものが問題とされる場合でも、家という枠組みのなかで、それぞれの役割が先行した。誰かを好きになるといって、きわめて個人的なことは、たとえ起きたとしても、心のなかに秘められるべ

きもので、社会や人生の表舞台に出ることは許されなかった。

親子という強い絆も、国や時代の要請によって断たれることがあった。昭和十九年（一九四四）、木下恵介は、陸軍省情報局の依頼により『陸軍』を撮っている。

二 いのちの情景

『陸軍』は、火野葦平の原作にもとづき、戦意高揚のための国策映画として作られた。九州小倉の三代にわたる一家の物語である。幕末の長州藩の奇兵隊に参加した祖父、日露戦争に従軍するが、病弱なため実戦には出ることなく帰還した父、その志しを継いで太平洋戦争に出征する息子・伸太郎。映画では、気の弱い少年だった伸太郎を「男の子は天子様からの預かりもの」という思想で一人前の軍人に育て上げた母親（田中絹代）に焦点がしばらくは、

陸軍の協力によりおびただしい数のエキストラを動員したラストシーン、ラッパを吹き堂々と行進する兵士たち、小旗を振りつつそれを見送る群衆の場面が圧巻であるが、この最後のシーンを、木下恵介は、はじめ見送りを断念して家にいた母親が、遠く響くラッパの音にいたたまれなくなり、力のかぎり走りぬいて追いつき、ついにわが子の姿を認め、つまずき、よろめきながらも、ともに進む映像として描いた。これが陸軍省情報局のひんしゅくを買い、木下恵介は次作の製作を許されず、一度は映画の仕事を断

念しようとする。昭和十三年（一九三八）には、映画製作についても「日本精神の昂揚を期し、とくにわが国独特の家族制度の美風を顕揚し、国家社会のためには進んで犠牲となる国民精神を一層完揚すること」という内務省通達が出された時代である。

木下恵介の『陸軍』は、ストーリー展開はともかく、延々と十数分もつづく最後のシーンが結局、作品全体の印象となってしまう。ために、そこに反戦思想や抵抗を読み取る批評もなされているが、当時の木下恵介自身にそういう明確な意図はなかったと思われる。むしろ、ドラマ性を映像として追求するとき、一方で国のため進んで出征する兵士を、他方でどこまでも走りながらわが子を追う母親の姿を、拮抗するかたちで描かざるをえなかった。

これは、思想というより、映画人・木下恵介の美学である。

歴史という観点に立てば、出征する一人の兵士も、それを見送る母親も、大河のなかの一滴にすぎないであろう。しかし、どの時代も、日々一瞬一瞬の時間から成り立っているように、一人一人の具体的な人生を抜きにして歴史はありえない。個人の運命は、ときとして大きく時代の流れに左右されるが、しかし、個人はただ大河に押し流される砂粒ではない。さまざまな苦難にみちた時代であっても、人々はみずからの人生を生きている。かけがえのないその人自身の喜びや悲しみを生きている。その意味では、時代の波に翻弄され、むなしく散ったかに見える人生も、それを外から批判的・否定的に評することはできない。その人生の愚かさを指摘することも、翻弄した時代の責任者を追求することも、その人の人

生そのものには手がとどかない。

木下恵介自身は、昭和十五年（一九四〇）に補充兵として戦地に赴いている。松竹の撮影所に入り、現像やカメラの助手をつとめて八年、ようやく監督への道がひらけてきた二十七歳の年のことであった。名古屋の連隊で一カ月半の訓練を受け、広島港を出帆、中国へと向かったが、そこで、一軒も余すところなく焼き払われる民家、訓練のために刺殺された中国人の死体を目にしている。

「私は戦地で人間の残酷と、いじらしさを見た。昭和十八年、やっと映画監督になれたとき、私の中では、生涯を通じて作るべき自分の映画が決まっていたように思う。人間のいのちの様々を描くことである」（一九八二年「私の転機」）

木下恵介の監督作品は四十九本にのぼり、現代劇から時代劇、悲劇もあれば喜劇もあって多種多様、そこには文字通り「人間のいのちの様々」が描かれている。さらに言うならば、自分の力ではどうしようもない、ある哀しみを背負った人間の姿が描かれている。戦争という非常事態は、個人の運命に決定的な影響を及ぼすが、戦争がなくとも、人は誰も与えられた自分一人のいのちを生きている以外にないのである。

『陸軍』のラストシーン、行進する息子をどこまでも追いつづける母親は、母であるということの、親であり子であるということの普遍的な姿である。

まつ人も待たるる人もかぎりなき思ひ忍ばむこの秋風に

『野菊の如き君なりき』の冒頭、信州の山と空、川をのぼる舟を背景に、伊藤左千夫のこの歌が映し出され、同じ風景のなかに少年の日がよみがえる。

老人の回想シーンはすべて、楕円形にかたどられた画面の向こうに映し出される。それは、遠く隔たった時の彼方を示しているようでもあり、また、狭い村の、旧家のしきたりや古い価値観をあらわしているようでもある。

老人が道端に群生する野菊の花を見るシーンがある。老人の足並みに合わせて移動するカメラが、風にそよぐ野菊を画面いっぱいに写し出す。と、いつのまにか、同じ野菊が灰色の楕円形の枠を通して撮られている。

六十年という歳月を経て、同じ花が同じ路傍に咲いている。いくどか戦争があり、旧家は滅びたが、自然の風景は変わらない。それと同じように、老人の心に秘めた想いも変わらない。

明治三十年と昭和三十年。この六十年間の変化にくらべれば、それ以後、現在にいたるまでの変化は加速度的に大きくなっていく。新幹線や高速道路ができ、同じ場所でも、山や川を望む遠景を撮ることは、今日、不可能であろう。

一幅の絵のような場面がある。中学に進むため舟で行く政夫を、民子と下働きのお増が見送るシーンである。霧雨のなか、簡素な渡しが見える。小舟も傘をさす人影も、岸辺の老樹も、雨に烟っ

てシルエットとなっている。「さあ、出しますでな」と声をかけて、とも綱を解く船頭、「政夫さん、元気でな」と呼びかけるお増。民子には言葉もない。舟のなかに立つ政夫も、無言のままである。

舟が静かに離れてゆく。カメラは動かさず、見送る二人のうしろ姿と遠ざかる舟を撮しつづける。舟はやがてゆるやかに揺れながら進み、画面の奥へ消え去る。そして、これが政夫と民子のこの世で最後の別れとなる。

もう一つ。民子の家の夜景、軒下には大きな提灯の灯がいくつか、民子が嫁に出る宵である。角隠しの花嫁姿の民子は人力車に乗っている。その顔がクローズアップされ、何かを決意したように、夜空を見上げる。「民子、お嫁さんはうつつむいて行きなさい」と、祖母がうながす。人力車の柄が持ち上げられ、婚礼の列が動き出す。手提げ提灯をもった二人の男を先導に、四台の人力車と徒歩の列がつづく。月の出た夜道を、画面右から左へ、提灯のあたりと人影が粛々と進む、遠い眺めである。

木下恵介は、無言の画面のうちに情感を伝える手法にすぐれている。映画は、言うまでもなく映像とせりふから成るが、言葉を抑え、しかもカットで画面を切り替えることなく、対象を撮しつづける。いわゆる長まわしの方法である。

たとえば、務めをやめて東京へ出てゆくお増が、中学の寮に政夫をたずねてくるシーンがある。校庭の大きな木の下、蟬しぐれが聞こえる。遠くに、キャッチボールをして遊ぶ何人かの中学生

の姿。政夫は白のかすりに袴、中学の制帽をかぶり、お増は荷物を下に置いて、立ったまま話している。民子が嫁いだことは、この画面の前にすでに話されたかたちとなっている。

「わざわざ私を呼びましてな、このことは政にも言っていないで、お前も手紙なんか書くなつて、そう言われましましたもんな、私も今更お知らせしたところで、こりゃどうしようもないと思つて」

「じゃ、お増さんはこれからすぐ、東京へ行くの」

「はい、私、とてもあの姉さんとは合いませんもの。どうせひとり身ですもの、思い切つて行つてみます、なあに、裏働きぐらゐできると思ひますで」

「その行く家、いい家だといひね」

「ありがとうございます。兄の話だと、とても気楽だつて言いますけど、あんな兄の言うことだから、どうだかわかりません。でも、どこへ行つても同じです。私ら、陰ひなたなく働くより能はありませんもの」

「じゃあ、身体に気をつけなよね」

「はい、政夫さんもお丈夫で。わざわざ、いやなことを聞かせしにきたようだけど、どうにも黙つて行つちゃうのは、腹の虫が収まらんもんで」

「そんなこと聞いたつて平気だよ。お嫁に行こうとどうしようど、民さんは民さんで、僕は僕だよ。何にも変わりゃしないよ」

「そうだとも、お嫁に行つたつて、民さんは政夫さんのことばっかり思つていなさる。そうでなきゃ、お嫁になんか行きやせ

ん、死んだほうがましだもの」

「じゃあお増さん、寮の掃除があるで」

「はあ、お邪魔しました」

「親切にありがとう」

「お世話さまになりました。ご機嫌よく、さようなら」

お増は下に置いていた荷物を取り上げ、礼をする。政夫も帽子を脱いで、お辞儀をし、二人はそれぞれの方向に別れ、歩き始める。お増はやや足早に画面左手奥へ、政夫は何かを確かめるような足取りで、途中、手に持っていた帽子をかぶり、歩いてゆく。

そのうしろ姿を、ゆっくりと移動しながらカメラが追う。以上、せりふの部分も含めた長いシーンが、ワンカットで撮られている。

民子のことを知らされた政夫は、表向き動揺の色は見せず、むしろ、お増の新しい奉公先のことを心配し、健康を気づかい、わざわざ知らせてくれた労をねぎらう。民子とのことについては、ただ「民さんは民さんで、僕は僕だよ」と、二人の心は変わらなると述べるにとどめる。政夫の気持ちは、遠ざかるうしろ姿で表現される。カメラが移動するにつれ、遊んでいた中学生たちが画面の外に消え、お増の姿も消え、最後はじつとたたずむ政夫の姿を遠く小さくとらえて、場面は終わる。

間近に迫つた山並み、いく棟かの古い建物、その暗い玄関付近でたちどまる政夫。抒情はここで、主観の吐露というよりも、画面全体をおおう雰囲気として漂い、哀愁にみちた音楽が言葉にならない言葉で訴えかける。

霧雨に烟る渡し場での別れ、心を殺して嫁ぐ夜の婚礼、そして、蟬しぐれの午後の還らぬ知らせと、それぞれ、いのちの情景を映している。

三 自然と歳月

戦争や災害といった、大きな事件にかかわることだけが、いのちの証ではない。歴史の表舞台にはあらわれないような、一人一人の人生にも、いのちを承継ぎ、かけがいのない今を生きる哀歓は刻まれる。それを個人の領域として捨て去るようなところに、芸術の花は咲かない。一つの思想、一つのイデオロギー以外のものを認めない体制は、芸術の息の根をとめる。プロパガンダのために作られたものに、秀作はまずない。『陸軍』が今日なお感動を与えるのは、木下恵介の作った映像が、いわば時代の体制を抜け出し、別次元を創造したからである。脚本は、あらかじめ陸軍省情報局の検閲を受けている。映画が出来上がってはじめて、権力が芸術に、力が美に裏切られたのである。

歴史とともに、人間存在にとって欠くことのできないものは、社会である。しかし、歴史と同じく、社会という概念もまた、かぎりなく抽象化され、一人歩きしうる。「社会のために」というスローガンのもとに、個人の実存が無視されやすいことは、かつての「国家のために」という旗印と同じである。人間が社会や国家のためにあるのではなく、社会や国家は複数の、ときとして対

立抗争を生みやすい人間のためにある。この理解はもちろん、社会や国家のために個人がすすんで奉仕し貢献することは矛盾しない。

『野菊の如き君なりき』の政夫も民子も、「家」と「村」という社会のなかに生きていく。当時の社会的な規範では、二つ年上の、しかも従姉が政夫の嫁になるということは、とうてい考えられなかった。兄嫁の妬みと厭味、民子に一方的な想いを抱いている村人・常吉の揶揄やからかいが「家」と「村」を具体的にあらわしている。

政夫の母に「男も女も十五、六になれば、もう子供じゃない。お前ら二人もあんまり仲がよすぎるとて、かれこれ言うそうじゃ。気をつけなくっちゃいけないよ。民やは年かさのくせに、これからはもう決して政夫のそこへなぞ行くな。お前ばかりを叱るんじゃないが、政はまだ子供だ。民やは十七じゃないか。つまらん噂をされると、お前の身体に傷がつく。政夫だって気をつけろ。来月からもう中学じゃないか」と注意され、民子は政夫と口をきかなくなる。

玄関前の道に三味線を持った人の影が落ちる。重い悲しみをたたえた歌と三味の音。斎藤家の屋敷正面である。玄関は遠く、左手奥に見え、白い土塀がつづく。布施をもらい、一礼して歩きだす盲目のごせ、小さな子供が手を引いている。

布施を渡した民子に政夫は話しかけるが、民子は無表情に「はい」と答えただけで、中へ入ってしまう。

ある宿命のもとに盲目のごぜとなり、放浪の旅をつづける人。画面は美しく、木下恵介も説明的なものには加えないが、挿入されたこの一場面が、みずから選ぶことなく、運命を受け入れるしかなかった民子の時代と社会を暗示している。

人が二人以上、ともに暮らすとき、そこには一人きりの場合とは異なる法則が生じる。協調と譲歩がスムーズにゆけば、一人だけのときにはない和音が響くこともあるが、また齟齬や軋みによって、それぞれの感情が増幅され、互いに他の存在を憎みあうことも起こりうる。構成する人数が多くなればなるほど、問題は複雑となり、その組織の底辺に追いやられる者、さらには、組織そのものから追放される者も出る。すべての者がみずからの望むところに従って生活し、全体として美しい調和が達成される人類の理想は、所詮、理想にとどまるであろう。

徹 木 々 佐

映画監督は、その作品のいわば創造者である。一つの作品世界を作り上げるために、ほぼ絶対的な権限をもつ。とくに、木下恵介が活躍していた昭和二、三十年代の映画界は、庶民の娯楽の中心であり、上映館や観客動員数も多く、したがって製作本数も多かった。松竹大船撮影所を代表する監督として、また、カメラ・音楽・装置・衣装・編集等、すぐれたスタッフを擁する木下組のリーダーとして、木下恵介の存在は大きかった。

さらに、木下恵介は新人の俳優を起用し、育てることに独特の才があり、木下学校と称された。木下恵介のもとで大きく開花し

た俳優は多く、『二十四の瞳』『カルメン故郷に帰る』『女の園』『永遠の人』『喜びも悲しみも幾歳月』と、代表作のほとんどが木下恵介監督作品である高峰秀子を筆頭に、佐田啓二、桂木洋子、小林トシ子、望月優子、三國連太郎、久我美子、田村高廣、石濱朗、川津祐介など、日本映画の黄金期を飾ったスターを輩出している。

『野菊の如き君なりき』の政夫と民子を演じたのは、田中晋二と有田紀子である。田中晋二は、映画出演の経験はあるというものの無名の新人、有田紀子は学習院在学中の学生であった。田中晋二はともかく、有田紀子の演技やせりふは決してうまいとは言えない。しかし、『野菊の如き君なりき』の主人公二人のたどたどしいやりとりには、演技以前の素朴な感じが求められる。そして、二人の演技が未熟なところを、杉村春子、浦辺粂子、小林トシ子、田村高廣といったベテランの脇役陣が補っている。

キャストイングの際には、もちろん演技力も考慮されるであろうが、役柄によっては、いわゆる演技力では覆うことのできないキャラクターもあり、木下恵介が新人や素人を多く起用したのは、その間の消息に敏感だったからであろう。『二十四の瞳』の十二人の子供たちは、公募の中から選ばれたが、その結果、児童劇団の子役にはない自然さが全篇にあふれた。

自然ということでは、木下恵介のロケは、空の気配や雲の様子を重視した。予定にはなくても、気に入った場所に出会うと、そこでロケバスをとめて撮影が行なわれたという。『二十四の瞳』

の最後は、年老いた大石先生が、戦争を乗り越えて生き延びたかつての教え子たちと再会するシーンだが、ここで木下恵介は、役者の演技よりも、たまたま飛んできた蝶々をカメラに収めるのに夢中だったという話もある。

映画監督であるということは、その作品の最終責任者であり、撮影のすみずみまで神経を行きわたらせていなければならず、それだけにスタッフには厳しい要求もせざるをえないが、木下恵介の場合、最後は自然に任せるという一面があった。とくに俳優にたいしては、細かい演技指導はせず、内から自然にあらわれるのを待った。

『野菊の如き君なりき』の野菊は、言うまでもなく野生の花である。そのひともとの野菊を手にとって、民子は、身体がふるえるほど好きだと言い、自分は野菊の生まれ変わりではないかと思う。『野菊の如き君なりき』のシナリオ（一九五五年、映画タイムス社）の最初のページには、ハインリヒ・ハイネの詩が掲載されている。

Du bist wie eine Blume,
So hold und schön und rein;
Ich schau dich an, und Wehmut
Schleicht mir ins Herz hinein.
Heinrich Heine "Die Heimkehr"

野菊の如き君なりき

そのいとおしき 美わしき

たぐいまれなる 気高さよ

君をみつめて われあれば

こころにいつか 忍びよる

この哀しさを いかにせん

(宇多田二夫・訳)

Du bist wie eine Blume は、文字通りに訳せば「君は花のように」だが、「野菊の如き」と翻訳されることによって、日本的な、また明治時代の少女の面影と結びついた。言葉一つで、印象は大きく変わる。のちに、同じ『野菊の墓』が再び映画化されたが、木下恵介は『野菊の如き君なりき』という題名を譲らなかつた。これは、民話『鶴の恩返し』から木下順二の戯曲『夕鶴』が生まれたのと同様で、物語としては連続しながらも、表現としてはまた別のジャンルで、新しい創造がなされたと言える。

野菊にたとえられ、若くして逝った民子は、野菊の墓に眠る。

野菊の墓は、野菊に包まれた墓であり、また、野菊のようにはかなく散った民子の墓である。野菊は来る秋ごとに花をひらく。年老いた政夫は、かつての思い出の地をたずね、そこに変わらざういている野菊を見る。歳月は流れたが、野菊の花は変わらない。

自然は一瞬もとどまることなく変化している。しかし、その変化において、自然は不変である。永遠というものを時間の尺度で

求めれば、絶望しかないであろう。民子は若くして亡くなり、その思い出を生きる政夫は、幾年月を経て、かつてと同じ野菊の花と出会う。野菊は、民子の面影を今にとどめる。野菊の墓をおとずれる政夫は、若き日の少年である。七十有余年をこの世に生きて、老人となった今も、そのころの気持ちは「昨日のどのようなに」思い出される。人生も終わりに近づいたとき、最初の大きな喪失が、その後の人生を染め上げていたことがわかる。

『野菊の如き君なりき』のあと、木下恵介は『夕やけ雲』（昭和三十一年、一九五六）を撮る。木下恵介には珍しく、楠田芳子（木下恵介の実妹）の脚本である。

東京下町の小さな魚屋の物語。日暮れ時、貧しい横町の路地裏に立って、夕空を眺める若者、鉢巻きに前掛け、ゴム長を履いた洋一（田中晋二）のうしろ姿で始まり、同じ洋一のうしろ姿で終わる、名もない青春の記録である。人物も、とりたてて変わった者は登場しない。昔かたぎの頑固な父親（東野英治郎）、五人の子供をかかえ働き通しの母親（望月優子）、心やさしい友達（原田）とその両親。自分のことしか考えず、お金のためには恋人も家族も顧みない長女の豊子（久我美子）だけがやや特異なキャラクターだが、何ものにも束縛されない「自由」が第一とされ、女性の自立した生き方があらわれはじめた当時の風潮の反映と見ることができる。

最後のシーン、夕やけ雲を眺める洋一は、充たされなかった願い、むなしく消えた望みと決別する。洋一が去ったあと、夕空だ

けが映し出され、ナレーションが入る。

「さようなら、おれの愛していたみんな。遠眼鏡の女も、妹も、友達も、船乗りにも憧れていた青春の夢も、さようなら」

戦死した船乗りの叔父にもあった双眼鏡。それは、狭い二階の部屋から、高校生の洋一を遠い世界へと解放してくれた。太平洋を航海する船乗りになる夢。偶然、双眼鏡の視界に入ってきた、窓辺の少女への憧れ。だが、時の流れは厳しく、父親の突然の死、親戚にもらわれてゆく妹、北海道へ引越す親友・原田という現実を突きつける。遠く憧れていた少女も、原田と一緒に捜し当てたその日、病身を押しつけて嫁いでゆくところを目撃する。一つ一つ、手からこぼれていった夢と希望。決別の言葉は、しかし、詠嘆ではなく若い力にみちている。嫌っていた魚屋を継いで働く洋一の姿は凛々しい。

この映画には、戦争も大事件も起こらない。起こらないが、人生には必ず伴う喪失が描かれ、別れとあきらめの旋律が聞かれる。

遠眼鏡越しに憧れていた少女を、有田紀子が演じている。『野菊の如き君なりき』の主演コンビの登場だが、この作品では二人はひとことも言葉を交わさない。双眼鏡を通して、その少女の存在が暗示されるだけである。『野菊の如き君なりき』の民子の、桃割れに髪を結った可憐な姿は多くのファンを魅了した。有田紀子へのアンコールは多く、次回作の期待も高かった。しかし、『夕やけ雲』では一場面だけの出演、しかも家を出て車に乗る一

瞬、その横顔が見えるといった心憎い演出である。このあと、有田紀子は銀幕から姿を消し、二度とあらわれることはなかった。

歳月が過ぎてゆくのではなく、じつは私たち自身が過ぎてゆくのである。時の流れのなかで、同じ一つとところにとどまっていることはできない。時は誰にも、いつでも公平に流れているのだが、とりわけその流れの鮮烈な冷たさに敏感な年頃があり、それは刻々、心も身体もいちじるしく変化する青春期である。細く激しい奔流は、やがて処世という堰を作り、しだいに穏やかに、そして緩慢になる。青春期の喪失が、その内容の大小にかかわらず、その後の人生に決定的な意味をもつのは、それが急流のなかで体験されるからである。

『野菊の如き君なりき』の政夫の経験した初恋は、民子の早い死を別にすれば、それほど特別なものではなく、『夕やけ雲』の洋一のいくつかの別れも、大人の目から見れば、他愛のないものかもしれない。しかし、その痕跡は、それぞれ生涯をつらぬいて残る。

『野菊の如き君なりき』も『夕やけ雲』も、映画の題名として

は甘く、感傷的な響きさえもっている。しかし、青春の感傷なくして、その後の大きな成長は望めないのではないか。

昭和三十年ごろは、戦後の日本の青春期と言えるだろう。敗戦から十年、経済的にも、復興期から成長期にさしかかったころである。昭和三十一年には、石原慎太郎・原作のいわゆる太陽族映画『太陽の季節』や『狂った果実』が製作され、若者の思想や風俗の一つの分岐点を示した。ドライであることが新しい生き方として評価され、共鳴された。爾来、四十数年、日本は、ひたすら経済的発展、物質的向上のみをめざして進んできた。新幹線、高速道路、マイカー、エアコン、コンピュータに代表される文明の利器は、個人の感傷や情緒を無視し、自然の微妙な移ろいを無化した。

野菊は今も花ひらき、夕焼け空もまた仰ぐことができるが、その花や雲にふるえるような情感をいだくことは稀であろう。心の底へひとり降りてゆく抒情の道を失い、遠く離れたふるさとを想う懐旧のしるべをなくしたあとには、乾いたコンクリートだけが見える。ここ数年、頻発している十代の少年たちの理由不明の犯行は、その象徴である。