

小津安二郎は、一九二七年の『懺悔の刃』から一九六二年の『秋刀魚の味』まで、生涯に五四本の作品を監督した。黒澤明や溝口健二と並ぶ日本映画の「巨匠」として、国内外に研究者・愛好者は多い。その一方で、映画の成立過程が研究の対象にとりあげられることはほとんどなかった。

改めて小津安二郎監督作品の成立過程を一次資料から検証することで、何がみえてくるだろうか。映画をみるかぎりでは明らかにならない製作、執筆の様々な様相に、これら資料をたどることから迫りたい。以上の関心、問題意識を発端として、草稿やメモ、絵コンテ、加筆修正入台本などの一次資料を対象として、本稿は小津安二郎監督作品の成立過程を明らかにすることを試みる。タイトルに掲げる「小津安二郎直筆資料群」とは、国内各所に確認できた以上の資料の総称である。

資料調査は、二〇一六年現在、国内でも小津の資料が最も多く保管されている公益財団法人川喜多記念映画文化財団を主として行われた。同財団には、本研究に着手した二〇〇八年の調査以降、直筆の入らない資料も含めれば、小津安二郎監督作品関連資料として全二四四点を確認できた。ここから、直筆の有無、映画制作における当該資料の位置づけなどについて調査を進めていった。その他、国内各資料館、図書館、さらに個人宅を訪ねた。

文学研究においては、たとえば松澤和宏に代表されるように<sup>1</sup>、一次資料、テキスト分析、生成論についての蓄積がある。これに対して、映画研究においては、一次資料に比較的多くの言及がなされているものに、飯島正『日本映画史』（一九五五）や佐藤忠男『日本映画史』（一九五五）、田中純一郎『日本映画発達史』（一九五七）が挙げられる。ただし、いずれも一次資料の内容や意義の実証を目的としたものではなく、各監督・作品についての具体的な検証作業は、緒についたばかりである。国内外で知られる小津の場合も例外でなく、貴田庄「シンガポールの小津と『文学覚書』」（『文学界』二〇〇五年二月号）や田中眞澄『小津ありき』（二〇一三年）らを基盤として、学術的に更なる調査を深める余地がある。

以上の背景をふまえ、本稿では、先の川喜多記念映画文化財団を基点とする国内各所で調査を元に、以下の①～③を明らかにする。対象とする資料は、全資料の中でも点数が多く、同じ版が複数確認できるために相互の比較検討が可能である戦後直筆資料群に絞った。以上の調査結果を、本稿第一章・第二章に示す。

#### ① 当該資料の所蔵先および内容の解明

小津安二郎監督資料は、親族をはじめ、当時の撮影スタッフ・出演者等関係者から委託・寄託されている。しかし、時期や委託先は一定でない。したがって、本研究を進めるにあたり、まずはこれまで明らかになっている情報を手掛かりとして、さらなる資料の所在確認を進めた。この作業は、②以下で述べる項目の土台となるものでもある。

## ② 映像分析の手法のみでは明らかにしえなかった映画の成立過程

本稿で対象とする一次資料は、映画成立過程に生じた修正、訂正の痕跡を示しており、通説の再検討を迫るものとなりうる。第一章で検証する映画『早春』の修正入台本はその一例といえるだろう。完成した映画を対象とするかぎりでは明らかにならない、これら助言・示唆などの有機的な様相を、一次資料を精査することから実証したい。

## ③ 小津映画研究、ひいては日本映画研究における一次資料の意義

従来、小津の映画は「小津的」だと称されてきた。たとえば、対面する人物の顔が正面から交互に映されるショットや言葉の反復などに、いかにも小津の映画らしい特徴をみとれるというものである。こうした見方に対して、蓮實重彦は、一九八三年、小津の映画には「小津的」でない状況がいかに起きているのかを示してみせた。人々がそう認知する表層的な「小津的」なイメージに対して、たとえば、女性たちは微笑んでいるばかりでなく「憤って」おり、それらが手ぬぐいやタオルなどを勢いよくふりはらう身振りに集約されているのだと、蓮實は徹底して画面を「みる」ことから、従来の「小津的」なる状況、またそれを疑いもなく受け入れることを批判した<sup>2</sup>。本稿は、一次資料をも視野に入れ、小津の映画を再検討する。

尚、続く第三章から第五章では、第一章、第二章での調査結果をふまえ、映画の原作となった作品、聴き取りを元に論述を進める。これは、以上の直筆資料群の調査分析の結果、映画の成立過程を窺える情報が極めて限られていたためである。

## 二 本研究の特色と意義

資料を収集・精査し、映画と原作、映画と作家との関係を実証的に示すべく試みる。あわせて、関係者への聴き取りも行い、既存の文献からは判明し得ない点について教示を得る。以上を通じて、これまでは完成した映画の分析が主であった映画研究および小津安二郎研究に新たな視点と成果を提供することが、本研究の特色であり意義といえる。

## 三 研究方法

以上の目的を達成するため、次の三点から研究を進める。

### ① 国内所蔵先、個人宅等、関係各所において調査を行う

公益財団法人川喜多記念映画文化財団、松竹大谷図書館、早稲田大学演劇博物館をはじめとする国内各所で調査を進める。以上の施設では資料の全体像や各内容が公開されているわけではない。また、時期によって委託・寄託資料の数に変動があることも想定される。必要に応じて各所へ閲覧申請を行い、資料の情報を整理する。

② 上記①と並行して、資料の分析・検討を行う

上記①より確認できた資料を閲覧し、その内容、特徴について、分析・検討を行う。複写、撮影は許可が得られた場合に限られる。あわせて、上記①の資料館、博物館ほか、国会図書館に所蔵される映画雑誌やパンフレットなどの刊行物も比較対象として、映画史における当該資料の意義を多角的に検討すべく努める。

③ 既存の文献から判明し得ない情報に関しては、資料寄託・委託者、関係者の協力を得て、分析・検討を加える

一次資料には、執筆者を特定できないものも含まれている。こうした資料を分析するために、当時の状況を知る現場スタッフをはじめ、関係者に聴き取りを行い、教示を得る。そうした手段を講じて不明点が残る場合には、なぜそうした事例が認められるのかを考察してゆく。尚、本稿はタイトルに示されるように小津安二郎の直筆が含まれる資料を対象とする。このうち、調査の過程で、小津の直筆を認められないながらも、聴き取り調査の情報を補完する資料を確認できた。必要に応じてこれらの資料にも情報を求め、小津の映画の成立過程を多角的に考察すべく試みる。

関連して、以下に、本文に言及する台本の名称として「準備稿」、「完成稿」について付記する。

#### 準備稿

撮影の前に制作された台本であり、当該映画の台詞やシーンなどの修正が入る場合がある。関係者は、これを元に内容を確認し、訂正やメモなどを記す。しばしば何段階かの過程を経、いくつかのヴァージョンがある。これらを比較検討することで、映画がどのような訂正、修正を重ねて完成したのか、加筆修正のうち何が映画に採用されたのかを確認できる。

#### 修正入台本

通常、監督や脚本執筆者など関係者が、台本上の台詞やト書きに修正を行ったものであり、台本上に鉛筆やペンなどで書き込みがなされている。

#### 四 構成

本稿は全五章から構成される。

#### 序章

- 一 はじめに——本研究の目的と背景
- 二 本研究の特色と意義

- 三 研究方法
- 四 構成

## 第一章『早春』と里見弴——『早春』修正入台本』上の加筆修正をめぐって

- 一 映画を介して
- 二 「青鉛筆 里見さん」
- 三 関西弁への加筆修正
- 四 修正入台本から完成審査用台本へ
- 五 「翻訳」は可能か
- 六 里見との接点

## 第二章 演出家としての里見弴

- 一 ト書きへの加筆修正
- 二 台本におけるト書きの位置づけ
- 三 鎌倉文学館所蔵里見弴関連資料調査結果

## 第三章 鏡の中の紀子——『晩春』における「杜若 戀之舞」

- 一 小書としての「戀之舞」
- 二 金春流宗家、金春惣右衛門に訊く
- 三 劇中劇としての「杜若 戀之舞」
- 四 鏡の中の紀子

## 第四章 父親・嘘・娘たち——後期作品群における特徴の変遷

- 一 後期作品群と「二十五歳の娘」たち
- 二 結末と父親像
- 三 娘像——娘の友人、あるいは妹たち
- 四 娘像——結婚を控えた娘たち

## 第五章「おじさん」の系譜——『彼岸花』『秋日和』そして『青春放課後』まで

- 一 後期作品群と「おじさん」たち
- 二 「拝借」例
- 三 「老友」をめぐって

## 終章

あとがき

フィルモグラフィ

巻末資料

- 資料1 鎌倉文学館所蔵里見弴資料調査結果
- 資料2 山内静夫（小津組プロデューサー・元鎌倉文学館館長）インタビュー
- 資料3 『早春』修正入台本』（公益財団法人川喜多記念映画文化財団寄託）調査結果

各章で扱う作品は、必ずしも時系列で並べられたものではない。戦後の作品を扱うならば、まずは『長屋紳士録』（一九四七年）、さらに『風の中の雌鷄』（一九四八年）を扱うことになる。しかしながら、以上二作品については、成立過程をたどるための情報が乏しく、断念せざるを得なかった。

続いて、以下に各章の主題と扱う資料を確認する。

第一章では、前掲、『早春』修正入台本」の内容を調査し、そこに「里見さん」と記される人物による加筆修正の実態を探る。比較検討の材料として、他の『早春』修正入台本および、国立国会図書館に所蔵される上記「里見」と記される執筆者の直筆資料の調査を進めた。あわせて聴き取り調査を行い、青鉛筆の執筆者を特定すべく、調査・分析を試みた。本事例が示しているのは、従来、第一稿すなわち完成稿として知られてきた小津のシナリオに第三者が手を加え、さらにそのうちの一部が、実際に映画に採用されていた事実である。以上の過程に加わっていた作家里見弴とその作品については、以降の章でも引き続き取り上げられる。

第二章では、第一章での調査結果をもとに、青鉛筆の執筆者と特定される里見弴が参加した台本および台本への加筆修正の有無を調査した。二〇一六年十月現在の鎌倉文学館に所蔵される里見弴関連資料として、具体的にはテレビドラマ、ラジオドラマ、演劇台本を対象とした。以上から、里見が映画を含む台本において、どのような加筆修正を施していたのかを明らかにする。尚、これまでに里見の参加した同台本の一覧や内容は明らかにされておらず、本調査が初めての試みとなる。

第三章では、『晩春』（一九四九年）を議論の対象とする。『晩春』は、松竹大谷図書館に所蔵される準備稿をはじめ、現存する一次資料については、点数が限られる。しかしながら、婚期を迎えた娘の結婚問題を主題とする点、父親・娘の特徴など、以降の戦後小津映画にも引き継がれてゆく様子を提示した基点となる作品であり、戦後の小津映画を論じる上で不可欠である。この『晩春』について、人間国宝・金春流宗家、金春惣右衛門から得た教示をもとに、映画に挿入された能楽の一場面と、クレジットとの関連について考察する。

第四章では、『晩春』とともに、戦後小津の映画における原作映画化の事例として知られる『宗方姉妹』（一九五〇年）、『彼岸花』（一九五八年）、『秋日和』（一九六〇年）の四作品を対象として、戦後の小津の映画の特徴が、各作品を通じてどのようにみとれるかを論じる。

尚、以上の第三章、第四章においては、小津の直筆資料は確認できたものの、いずれも従来の通説に変更を迫るような記録は認められなかった。たとえば、第一章にとりあげた『早春』の台本のように、第三者による加筆修正は施されていない。台本と、そこに一部の語句の修正がなされている程度である。

第五章は、引続き『彼岸花』『秋日和』を主な対象として、『彼岸花』以降の小津の作品

に認められる登場人物に注目する。映画『彼岸花』、『秋日和』のシナリオは、里見の原作と同時期に執筆された。従来、その成立過程の詳細が十分に語られていないことから、本研究では一次資料の発掘を試みた。しかしながら、やはりここでもシナリオ、原作それぞれの執筆状況を窺える資料に乏しく、引続き、資料の発掘調査が今後の課題となる。本章では、映画および里見の著作を対象として、両者の比較検討を行った。この過程で明らかになったのは、映画の原作となる『彼岸花』、『秋日和』の他の作品についても、小津の映画に用いられていた箇所が存在したことである。

以上の通り、本稿では、戦後の小津安二郎直筆資料群として、具体的には『晩春』以降の作品をとりあげる。また、すべての章において、直筆資料を扱うわけではない。これは前述の通り、調査が進められる過程で、各資料の内容、点数が限られることを確認したためである。しかしながら、現在もなお研究の関心は小津の直筆資料にあり、未だ発掘されていない資料へと向けられている。その特徴と所在については、今後引続き調査を重ねてゆくこととしたい。

## 五 得られた結果と今後への課題

第一章では、映画『早春』の成立過程に作家里見弴がかかわっていたことが明らかになった。『早春』修正入台本」になされた青鉛筆での書き込みは、科白、ト書きの両方になされ、うち科白への加筆修正が映画に採用されている。その背景には、田中春男演じる「野村」の科白を検討するという目的があり、当初、この目的を達成すべく台本を検討していたとみられる里見が、その後『早春』の他の箇所にも目を転じて助言を行ったものと推測される。

以上をふまえ、第二章では、里見の他の台本への加筆修正結果を確認した。現在確認できる全資料の中で、第一章に検討した『早春』修正入台本」に匹敵する書き込みは認められない。その理由として、里見が、自身が関わる作品の台本として、新たな加筆修正を必要としなかったことが考えられる。また、同調査から明らかになったこととして、里見の台本の特徴のひとつに、ト書きが多く記されていることを明らかにした。この特徴は第一章に確認した『早春』にもみてとれ、里見が演劇で培った演出の方法を、映画台本にも転用したことが考えられる。今後、継続して里見の関わった台本の所在確認・分析も視野に入れ、さらなる検討を重ねたい。

第三章では、金春流宗家、金春惣右衛門への聴き取りに基づき、『晩春』の結末の演出と、本作品に挿入される能楽「杜若 戀之舞」との連関を示した。しばしば指摘されるように、『晩春』は後年の『秋刀魚の味』と対になる作品として知られ、結末の鏡は、以上二作に共通して、花嫁が去った後の「不在」を映し出す鏡として認められてきた。しかしながら『晩春』においては、それ以前に、劇中演じられていた能舞台を再現するかのごとく、娘が鏡をみる所作が存在する。クレジットには記載されながら、父娘が見る舞台上からは消えることとなった小書き「戀之舞」は、以上のように『晩春』劇中に認められるのである。

続く第四章、第五章においては、小津の後期作品群における特徴を明らかにした。『晩春』以降に頻出する「父親」、「嘘」、「娘」に代表される以上三つの要素と、『彼岸花』以降に頻出する初老の男たちのそれぞれの着想の源泉は、広津和郎の「父と娘」、里見の著作に求められる。

以上のように、本稿では、映画を観るのみでは明らかにならない、小津の映画の成立過程を、直筆資料、また関連する資料から具体的に確認し、考察を加えた。

この過程から、新たに浮かび上がり、本稿の複数の章にわたり言及された作家として、作家里見弴が挙げられる。たとえば第五章に確認した「老友」の事例は、従来、小津の後期作品に達成されたユーモアに、里見の著作がかかわっていたことを示す好例といえるだろう。蓮實のことばに依拠するならば、従来、「小津的」なユーモアとして認知されてきた初老の男たちのやりとりの源には「老友」がある。そのやりとりは、小津の語っていた里見の著作からの明らかな「拝借」の一例である。

しかし、そうしてまで里見の著作が小津の映画に繰り返し「拝借」されたのはなぜだろうか。これについて、小津が次のように語った記録がある。小津は敬愛する志賀直哉に対して、映画の台詞には「里見先生の小説の会話を何よりの手本として」<sup>1</sup> いることを明らかにする。これを受けて、志賀は、「小説にすると少しくどいところがある」と応える。さらに小津は、そこで里見と同じく小説家、劇作家であった久保田万太郎をひきあいにだし、「例えば久保田さんのでは映画の会話としては不適当のような気がするのです」<sup>2</sup>と述べる。具体的な例こそ挙げていないが、以上の応答からは、それが里見の会話でなければならぬという小津の主張が明らかである。

では、その里見の会話の特徴とはどのようなものであったか。

里見の「会話」の「うまさ」<sup>3</sup>は、同時代の批評家や作家からすでに一定の評価を与えられていた。たとえば奥野健男は、大正十年前後、里見が芥川龍之介とともに心理描写の名人としてならび称され、「その小説のうまさは、文壇の誰も真似ができず、『うますぎる』<sup>4</sup>と評されていたことを挙げる。またその語り口は、役者にもたとえられた。谷崎潤一郎は、歌舞伎役者、尾上菊五郎の芸風を里見のそれに喩えている。すなわち、「聡明なところ、熱っぽいところ、すっきりして鋭利なところ」、「小説家にも女形になれる人となれない人、踊りのある人となない人がある。里見君は女形になれる人で、且踊りのある人である、と云うような気がする」<sup>5</sup>というものである。

さらに、里見の文章の表記方法が、発声時の発音に即したものであったということである。江藤淳は里見のテキストの特徴として、近代小説に主流となった「黙読」でなく、朗読して耳に快いことを挙げる。

まさに朗々誦すべき文章ですね、里見先生の文章は。それに、耳でとらえたものを片仮名など正確にトランスクリプしてありますね。今の小説家で、そういうところまで苦心して書いている人は、ほとんどいなくなってしまうんじゃないでしょう

か。つまり、文字がただの符丁になってしまつて（中略）里見先生のは肉声になつて聞えてくるんですね。<sup>6</sup>

江藤の言及する「片仮名など正確にトランスクリプト」する文体は、里見の著作に往々にして現れる。日本語学の中村明、「カタカナを利用して細かなニュアンスを書き分ける」「里見弴の小説の流儀」<sup>7</sup>である。小津の映画の台本にもそれがいえる。たとえば第一章でみた『早春』でいえば、「まだなんぞあんのか」「そんなことあるかい。」という「野村」の科白、「おい、待てッ！」という通勤仲間たちの科白、そして「手を振つて」先きイ行つて待つてゐよう！」という「千代」の科白などに、片仮名が用いられている。中村が指摘するように、小津の映画の台本とは、「実際の話しことばの特徴を台本の段階ですでにきわめてリアルに再現」<sup>8</sup>したものであるという点で、まさに里見のテキストの表記法に通じているのである。

したがつて、従来は「文学」と「映画」として個別に参照されてきた里見のテキストと小津の映画シナリオとの近さに、注意が払われなければなるまい。里見のテキストとは、語りの内容の「うまさ」に加えて、そのまま肉声となつて聞こえてくるリアリティがあつた。さらに、発声時の発音に即した里見のテキストは、俳優がそれを読むことにもたえるものであつた。だからこそ、小津や野田は里見のテキストを手本としていたのではないか<sup>10</sup>。

この点で、小津の語つた里見の著作からの「拝借」は、具体的な作品、科白からの「拝借」にとどまらず、里見の表記方法にも及んでいたといえる。このようにみてみると、里見のテキストは、小津の映画の科白、俳優の発声にも関わつていたといえるだろう。

以上に確認してきたことを元として、本稿では、小津の映画の成立過程を明らかにすることを試みた。その過程で、これまで小津の映画として認知されてきた「小津的」な状況に対しても、そこにはたとえば里見という作家の関与があることを示したつもりである。その関与を省いて小津の映画が成立しないことは、小津が里見の著作の「拝借」をしばしば語つていたことから明らかである。

今後は本稿において扱っていない戦後の小津安二郎作品群を対象として、さらなる直筆資料の調査・分析が求められる。

あわせて、研究を進める過程で課題として浮かび上がったのは、これら膨大な資料群の管理の方法である。小津安二郎にかぎっても、現存する資料の所在が未だ明らかでないものが多く、国内各所に点在している。これら資料について、著作権や各館の運営体制なども鑑み、今後十分なアーカイブの体制が整えられていくことが望まれる。

また、本稿にみたように、これまで、『早春』における里見の関与に代表されるような基礎的かつ重要な事実が看過されてきた背景には、従来の日本映画研究が、専ら完成した「映画」を対象としてきたこと、一次資料の有無や保管場所が認知されていないことが挙げられる。未確認資料を含む全資料を対象に精査を進め、これまで未開拓であつた小津の直筆



資料をはじめとする、一次資料の内容・映画成立過程の解明に取り組みたい。

以上の資料を用いた実証作業を通じて、小津の映画とその制作の手法が明らかにになり、既存の小津研究、ひいては日本映画研究を深化させることができるだろう。さらには、言語の制約から、これまで海外の研究者にとつて、以上のような資料のアクセスは、言語的、物理的制約から限られていたといえる。今後本研究をさらに進め、国内外研究者とともに情報共有を進めてゆくことが課題となる。

## 注

<sup>1</sup> 松澤和宏『生成論の探究―テキスト・草稿・エクリチュール』名古屋大学出版会、二〇〇三年。

<sup>2</sup> 蓮實重彦『監督 小津安二郎』筑摩書房、一九八三年。

<sup>3</sup> 前掲『映画と文学』、三三頁。

<sup>4</sup> 奥野健男「里見弴伝」『現代日本文学館』51 有島武郎 里見弴『文藝春秋社、一九六八年、二五八頁。

<sup>5</sup> 谷崎潤一郎『饒舌録』改造社、一九二九年、六八頁。

<sup>6</sup> 江藤淳「文士になるまで」（里見弴との対談時の発言）、『海』、一九七七年六月号、中央公論社、一二五頁。

<sup>7</sup> 中村明『小津の魔法つかい』、明治書院、二〇〇七年、一一七頁。

<sup>8</sup> 完成稿のほか、川喜多記念映画文化財団などに所蔵される準備稿などにも確認できる特徴である。

<sup>9</sup> 中村、前掲、一一五―一一六頁。たとえば、「あんたのどこに廻っても」を意味する『麦秋』(1951年)の「あんたンとこイ廻っても」という台詞は、発声時の音が忠実に記された一例である。通常「に」と表記される部分が「イ」に置き換えられている。このように小津のシナリオでは「ニ」「ル」「ラ」「ノ」という音が、たいてい「ン」や「イ」音に変化しているという。

<sup>10</sup> このほか、小津がふだんから里見の著作を好み、記憶していたことを示すエピソードがある。後年、里見は小津との交友を回想し、小津が「酒など飲むと棒暗記した文章を、こちがビックリするほど長々と暗唱してみせ」たことを記している。里見弴「体操と散歩と晩酌と」、『毎日新聞』一九六六年三月二一日、毎日新聞社、夕刊五面。