

小津安二郎『淑女は何を忘れたか』における大阪弁

正清健介

序論

小津安二郎の映画『東京物語』(1953)の平山家の三男敬三は、大阪弁を話す人物として現れる。松阪古文書研究会の井上孝榮は、敬三を演じる俳優大坂志郎が、台詞の中で「松阪」を「マツツカ」と発音している点に着目している。というのは井上によると、そう発音するのは三重県松阪地域に限られるからである。井上は、これは紛れもなく松阪弁だと言う。井上は、松阪人の父を持ち、青春期を松阪で過ごした小津が、大坂にそう発音するよう指示したのだらうと推測する⁽¹⁾。これは、リアリズムという点から考えると、逸脱としか言いようのない事態である。物語上、広島尾道出身で今は大阪で駅員をしているという設定の敬三が、三重松阪訛りの大阪弁を話すいわれはないからだ。

大阪弁の使用は、何も『東京物語』に限ったことではない。小津は、東京を物語の主な場とする映画を作り続けたことで名高いが、意外なことに、そんな東京の映画の端々で大阪弁を話す人物を登場させている。小津が映画で大阪弁を使うにあたって目指したものは何だったのか。これを明らかにする為に、トーキー初期まで遡って、小津が初めて大阪弁を使用した例を考察してみたい。その初出は、トーキー2作目『淑女は何を忘れたか』(1937)においてである。以下、梗概を示す。

東京の大学教授小宮とその妻時子の家に、大阪から姪の節子が遊びに来る。奔放な節子に時子は東京弁で小言を言い、節子はそれに大阪弁で反抗する。ある土曜、時子は小宮を無理やりゴルフに行かせる。しかし、小宮は行くふりをしてパーに行き、ゴルフ仲間の時子を欺く為ゴルフ場から葉書を出すよう頼む。そこに節子が来て、2人は料亭へ芸者

遊びに行く。すっかり酔ってしまった小宮は大学の助手の下宿に泊まることにし、節子は小宮宅に帰る。夜遅く泥酔して帰宅した節子を時子は叱る。日曜は雨となる。小宮は下宿で浮かぬ顔をしている。というのは、葉書に「いいお天気で絶好のゴルフ日和」と書いてしまったからである。月曜、葉書を受け取った時子は夫の嘘に激怒する。一方、節子は小宮の時子に対する弱腰の態度を非難する。その夜、節子を大阪へ追い返そうとする時子に小宮は堪りかね、平手打ちを食らわす。すると時子は小宮に惚れ直し、2人は和解、節子は東京をひとり去る。

本作はこれまでエルンスト・ルビッチの影響という点が繰返し指摘されてきた。デヴィッド・ボードウェルは、小宮の時子に対する嘘を「ルビッチのプロット構造を思わせるコミカルな計略」とし、ルビッチのサイレント『結婚哲学(*The Marriage Circle*)』(1924)を引き合いに出している⁽²⁾。また、蓮實重彦も本作の題材を「山の手の有閑階級の恋愛ゲームという軽い題材」とし、「ハリウッドの艶笑喜劇(とくにエルンスト・ルビッチの〈ソフィスティケートィッド〉な結婚・離婚喜劇)に対する小津の執着がうかがわれる」(括弧内原文)と指摘する⁽³⁾。また、近年の研究ではその指摘は映画技法にも及び、滝浪佑紀は、小津が『結婚哲学』における人物が通過するショットを連続的につなげる手法を、節子が深夜酔って帰宅するシーンで「模倣している」と述べている⁽⁴⁾。また、佐藤忠男は「小津のエルンスト・ルビッチへの傾倒がいちばん安易な形で現われたものではないかと思う」⁽⁵⁾とその影響を否定的に捉え、次のように本作を評している。

これは純粹にモダニズムとソフィスティケーションの映画であって、この二人⁽⁶⁾の仕事としては、とくにすぐれたものとは言えない。いくらか軽薄であり、リアリティに乏しいブルジョア趣味がのさばりすぎている。⁽⁷⁾

また当時の評価も、『キネマ旬報』ベストテンにおいて前年のトーカー1作目『一人息子』(1936)が4位に入選したのに対し、8位入選ということで、あまり芳しくない。こうした評価からか、他の小津映画、特に戦後作品と比較すると、本作に言及した先行研究は少ない。またあっても、以上に挙げたようなルビッチの影響という点に終始している。ボードウェルは、本作に関して「西洋の批評家はあまり関心を払っていない」⁽⁸⁾とも指摘している。

だが本作は、小津にとって『一人息子』に次ぐトーカー第2作目ということから、小津の

トーキーを考える上で欠く事のできない作品の1つである。ボードウェルは「この映画は1948年以後の小津作品の1つの原型である」と指摘し、『お茶漬の味』、『彼岸花』、『秋日和』、そして『秋刀魚の味』といった社会喜劇は、この映画にまで遡ることができる」とまで述べている⁹⁾。何より本作は、本稿が着目する大阪弁使用の最初期の事例がみられるという点で、重要な作品である。本稿は、戦後トーキーの原型とも言うべき本作を考察することで、小津のトーキーにおける大阪弁使用さらには地方方言使用に際しての演出の一端を明らかにするものである。なお、本稿執筆にあたり、4名のインフォーマント(大阪弁話者)への調査を行った。

1. 感染する大阪弁

全編に渡り東京で物語が展開する本作において、大阪から来たと言われる節子は他の東京の人物達の中であってよそ者である。その異質性は、彼女の服装でも行動でもなく、発話される大阪弁によって聴覚的に示される。注目すべきは、節子を東京の人物達と分け隔てるはずのその大阪弁が、東京の小宮によって話される瞬間があるという点である。それは料亭のシーンでのことである。

シーンは節子のショットで始まる。節子は洋服の上に着物を羽織っている。続いて、その横に座る小宮のショットにカットする。小宮も同じく、洋服の上に着物を羽織っている。洋装の両者は、着物を羽織ることで、料亭、さらには2人を取り囲む日本髪（7人）の芸者に溶け込んでいる。芸者の舞が終わると、節子は小宮に「叔父さま、どう？」¹⁰⁾と酒を勧めるが、小宮は「うん、もういいよ」と断る。料亭の女将が「まァ綺麗ですこと」と節子を褒めると、節子は「へ、おおきに」と、女将が「まァどうぞ御ゆっくりと」と言うと、節子は「へ、おおきにすんまへん」と、すべて女将の言葉に対し大阪弁で返す。着物を羽織り、視覚上では料亭に溶け込んでいる節子は、聴覚上では大阪弁を通すことで東京弁を話す女将を始め芸者達と対比させられている。注目すべきは、次の節子と小宮のやり取りである。再び節子が小宮に酒を勧める。

節子「叔父さん、どう？」

小宮「いやア、もうあかん」

節子「あかんのね」

前回の勧めには「うん、もういいよ」と返答していた小宮は、「もうあかん」と大阪弁で返答する。この小宮の大阪弁の感染とも言うべき事態は、着物を羽織る事で場に溶け込もうとするものの、洋装の自分達にとってアウェイであることには変わらない料亭で、自分達が同じ者同士であることをあたかも声で節子に伝えているかのようである。特に「あかん」という言葉の両者間の反復は、自分たちが同じ仲間である事を互いに声によって確認し合っているようにさえ聞こえる。

大阪弁の感染はこうした語彙レベルに留まるものではない。本作にはアクセントレベルにおいてもその感染が認められる瞬間が存在し、小宮の節子に対する共鳴が示されている。それは小宮が時子を平手打ちするシーンでのことである。與那覇潤は「戦前の小津映画の登場人物たちは自分の『家族』のために、実によく暴力を振るっている」と指摘し、『「家庭」を守るため』の「外部に対する暴力の行使」に言及している⁽¹⁾。さらに「一方、家庭の内部でも、あるいはまさに家庭を形成するための動因として、内向きの暴力が振るわれることも多い」と指摘する⁽²⁾。本作はまさにその一例である。小宮の時子に対する暴力が「家庭を形成するための動因として」振るわれているかどうかは議論の余地があるが、少なくともそれは家庭内部で振るわれる「内向きの」暴力であり、それは結果として妻の夫に対する惚れ直しという形で、夫婦2人の家庭に安定がもたらされている。これまで小宮に対して強く当たっていた時子が、平手打ちを境に態度を軟化させ、夫婦の不和は一気に解消へ向かう。従って、この平手打ちのシーンは、いわば本作の転換点ともいうべきシーンである。

注目すべきは、不和から夫婦円満への転換直前に起こる小宮に見られる変化である。つまり、平手打ちをされ態度を急に軟化させる時子の前に、妻に暴力を振るうまでに態度を急に硬化させた小宮がいる。このシーンまで小宮は、妻の言いなりとなる妻の尻に敷かれた弱い夫として現れていた。例えば、この直前のバーのシーンで「あんな気儘な奥さん、ボヘンとやったらな、あかへん」と小宮を鼓舞する節子に対し、小宮は弱々しく「いや、そうもいかんよ」とひとり沈んでいる。こうした態度は、下手に出て相手の機嫌を取る「逆手」と彼が呼ぶ妻に対する懐柔術である事が物語終盤において明らかにされる。だがいずれにせよ、平手打ちという行為は、これまでの弱々しく控えめな小宮からは想像もつかない行為であり、人物造形における一貫性が破られる瞬間だと言ってもよい。いったい何が彼をそうさせたか。時子が酔った節子に対し「すぐ大阪へ帰って頂戴」と家から追い出そうとする。すぐに小宮が「帰らんでも、いいじゃないか」と言うが、時子に「あなた

は黙ってらっしゃい」とはねつけられる。

時子「大体あなたがいけません。あなたがいけないから、節子は増長するんです」

小宮、無言でいきなり時子に平手打ちする。

小宮「増長してるのはお前じゃないか。わしが黙ってればいい気になって。少しは考えたらどうだ。うん？ 節子は大阪に帰らんでもよろしい」

ここで注目すべきは、小宮の最後の発言「節子は大阪に帰らんでもよろしい」の「よろしい」のアクセントである。東京式アクセントでは、形容詞「よろしい」で高く発音する拍は「ろ」と「し」であり、「し」の後の「い」は低く発音する。つまり、アクセント核は「し」であり、アクセント記号をつけると「よろしい」となる。ところが、小宮がここで発声する「よろしい」は、アクセント記号をつけると「よろしい」となり、アクセント核は、東京式の「し」ではなく「ろ」である。これは典型的な京阪式アクセントである。京阪式、特に京都方言では、「よろしい」のようなほとんどの4拍形容詞は、2拍目がアクセント核となる。つまり、ここにおいて小宮は、京阪式アクセントで、節子に大阪へ帰れとどやす時子を叱りつけていることになる。

京阪式アクセントで発せられる「よろしい」という一言から、本シーンにおける小宮の急な態度硬化の要因は、節子にあることが明らかだろう。ここでの小宮は今までの小宮ではなく、節子が半ば乗り移った状態の小宮である。小宮が平手打ちというこれまでの弱々しい小宮からは考えられないような暴挙にでるのは、「あんな気儘な奥さん、ボヘンとやったらな、あかへん」と豪語する節子、そんな節子を平手打ちでもって代弁しているからである。小宮はここで節子に操られていると言ってもよいが、その裏で操る節子の余波、発露として、京阪式アクセントの「よろしい」が平手打ちの直後に小宮の口より漏れ出ている。この「よろしい」には、単なる大阪弁の感染という事態よりも、節子の感染という事態が見て取れる。というのは、「ボヘンとやったらな、あかへん」という節子の発言通りに、小宮がこのシーンで実際「ボヘンと」暴力を振るっているからである。このように、本作の転換点となる本シーンにおいて、節子が陰で大きな役割を果たしていることは、偶然ではない。確かに小宮は、すぐに妻に謝罪すると同時にそんな強気一方の節子に「逆手」を説き、最終的に不和解消において「逆手」が功を奏す結果となっている。だが節子は少なくとも本作において、いわばトリックスターとして夫婦間の仲介役を背後で果たし、

物語の進展に大きく寄与している。

注目すべきは、ここで大阪弁の感染と呼ぶ事態が、極めて安易な形で現れているという事実である。「もういいよ」を「もうあかん」と変えること、「よろしい」を「よろしい」と変えること、これらはいずれも、大阪弁話者ならずとも理解できる月並みな大阪弁化であろう。この安易で月並みな操作が示すように、小津は本作において実際の大阪弁の再現は目指していない。それは例えば、料亭シーンで節子が小宮に「叔父さま、どう？」と言って酒を勧めている点からも明らかである。実際の大阪弁では、親しい間柄での勧誘表現は「どう？」ではなく、「どや?」「どない?」「どないや?」「どないだったか?」「どうだったか?」が優勢である⁽¹³⁾。

2. 「擬似的な方言」

地方方言という点から小津映画を概観すると、トーキー1作目『一人息子』で既に方言は使われていることがわかる。小津は、1936年4月、蒲田撮影所での『一人息子』の撮影中、『都新聞』の取材を受けている。「沈黙を棄てる監督」／小津氏との一問一答」と題した記事で、初めてトーキーの撮影に取り組んでの感想に焦点を当てたものである。記者の「セリフや音に対しては特に心がけた事でもありますか」という問いかけに対し、小津は次のように答えている。

それからセリフの訛についてもいろいろ気にする人もあるが、今度は幸か不幸か信州の世界が多く出ます。そこで信州訛とはっきりしないでも何となくそんな感じの訛をつけて貰っている位で苦勞はしません。⁽¹⁴⁾

このように小津が信州弁を使用するにあたって目指したものは、「はっきり」とした信州訛ではなく、「何となくそんな感じの訛」であった。また、そうした訛を「つけて貰っている」とあるが、これはおそらく俳優陣に「つけて貰っている」という意であり、訛は役を演じる俳優に任せていたことがわかる。信州弁を話す役は、飯田蝶子・葉山正雄・笠智衆・高松栄子らによって演じられるが、この中に信州、すなわち長野出身者は誰一人いない。小津が実際の信州弁の再現などは全く眼中になかったことは明らかである。田中真澄が「信州は固有の属性よりも、地方一般＝非東京といった程度に理解したい」⁽¹⁵⁾と述べるよ

うに、信州に対するこだわりはなかったように思われる。そもそも小津映画に限らず創作作品における方言は、実際に現地で話されている言葉とは似て非なるものであろう。

文芸創作として行われる一表現行為としての方言使用は、あくまでも「その土地らしさ」の表現であって、現実の方言生活とことなるし、もとよりそれは「正確な方言生活の再現」を目指すものではない以上、一定の操作が行われる。⁽¹⁶⁾

灰谷謙二は、『東京物語』における尾道弁が、テープレコーダーを活用した綿密な再現作業に基づきながらも、一定の「漏れ」や操作が加えられていることを言語学的見地から明らかにした。『東京物語』の尾道弁の台詞作成にあたっては、ロケハンの際に小津がカメラマンの厚田雄春、脚本の野田高梧と共に、現地住民の方言をテープレコーダーに録音する作業を行ったことが知られている。灰谷によると「共通語の脚本を、尾道の一般の人達に翻訳してもらって、実際に音として発音してもらい録音しそれを抑揚もふくめて俳優に再現させた」⁽¹⁷⁾とのことである。しかし、灰谷は、アクセントの変更漏れ(「どうしたん?」)、広島方言では存在しない断定の助動詞の用法(「じゃよ」)、偏ったアスペクト(進行を示す「ヨル」形式が皆無である点)、当該方言話者以外の観客の理解を妨げる語彙の変更=方言訳の抑制、などの点を指摘している。この一連の指摘により灰谷は、「創作コンテンツ」における方言は、あくまで「創作的意図を含んだ『擬似的な方言』」であるという自身の主張を、『東京物語』における尾道弁の詳細な考察を通して実証してみせた形となった。

しかし、一般に「創作コンテンツ」における方言が「擬似的な方言」であるとしても、小津の本作の大阪弁に対する態度にはある種特別なものがある。「擬似的な」大阪弁、その擬似性を隠そうという方向ではなく、そのままにしている印象があるのだ。

例えば、語彙レベルでは、小宮の書斎のシーンで節子が小宮と雑談をしていると、そこに節子を探していた時子がやってきて「あんた、こんなとこにいたの?」と言うが、これに対し節子は「うち叔父さまとお話してたの」と返す。「うち」は、大阪弁の典型的な一人称単数女性形であるが、その後の「叔父さまとお話してたの」の「てた」は、東京弁の過去における動作の継続を表す「ていた」の口語体(「い」抜き言葉)である。大阪弁ではこの場合、「お話しとってん」、もしくは「お話しててん」となる。「てた」を使っても、その後に終助詞「の」が続くことはなく、「お話してたんや」となる⁽¹⁸⁾。

また、アクセントレベルでは、バーのシーンで「そないに叔母さま怖い？」という節子の問いに対し小宮は「いや別に怖くはないさ」と答え、節子は「そやったら、もっと元気出したら、ええやないの」と言う。この「ええやないの」は、京阪式アクセントでは「ええやないの」というように2拍目の「え」がアクセント核となる。ところが、ここで節子は「ええやないの」というように1拍目の「え」がアクセント核となっており、最後の「の」でまた上がっている。大阪弁の2拍形容詞「ええ」の頭一拍目の「え」が高く発音されることで、2拍目の「え」は一拍目に吸収され、ほとんど「えーやないの」と長母音化してしまっている。これは東京弁の「いいじゃないの」が、頭1拍目の「い」がアクセント核となることから、「いーじゃないの」となるのと同じ現象である。そもそも大阪弁では、「ええやないの」ではなく、「ええやないか」「ええやん」となる⁽¹⁹⁾。

このように、『一人息子』撮影中の「何となくそんな感じの訛をつけて貰っている位で」という発言が示すように、自身の映画における方言の擬似性に対して小津は驚くほど無頓着である。その無頓着さを示す典型例として、大阪の節子を演じる女優として桑野通子を起用しているという点が挙げられる。桑野は、1915年東京市芝区(現東京都港区)生まれで、31歳の若さで夭折するまで、東京で女優生活を続けた。そんな関西と何の縁もゆかりもない東京の女優桑野にどうして小津は、浪速娘を演じさせたか。

これは、戦後作品、特に『早春』(1956)以降の作品での態度とは明らかに異なるものである。『早春』以降、小津には、京都出身の俳優田中春男に4作品に渡って関西弁を話す人物を演じさせるというように、物語上の地方方言話者をその地方出身の俳優に演じさせる傾向がある。例えば、『彼岸花』(1958)では共に大阪出身の浪花千栄子と山本富士子に、京都の母娘を演じさせている。また『早春』(1956)では岩手出身の長岡輝子に、秋田から上京する母親を演じさせてもいる。

さらに同時代の他の監督に目を向ければ、この桑野の起用における態度は、関西を舞台とする『浪華悲歌』(1936)・『祇園の姉妹』(1936)で大阪出身の山田五十鈴を起用した溝口健二の態度とも異なる。溝口は『浪華悲歌』における大阪弁の重要性を説きながら、「私はその純粋大阪弁によって、今迄余り扱われていない大阪の近代女性と、その近代風景を描きたい」⁽²⁰⁾と述べている。『浪華悲歌』は『祇園の姉妹』と共に、日本映画におけるリアリズムを完成させた作品として名高い。こうした評価には、溝口の言う「純粋大阪弁」が多分に寄与している。京都出身の脚本家依田義賢との共同で完成させた大阪弁の台詞が、大阪弁話者である山田によって発声されることで、実際の大阪弁の再現に限りなく近い作

業が行われる結果となった。与那覇は「ともに山田五十鈴を主演に全篇を関西弁で展開することで、既成のメロドラマにおける男の身勝手や家庭内の桎梏を、女主人公の立場から告発してリアリズム映画に新生面を開いた」⁽²¹⁾(強調原文)とも評している。

これに対して、小津が桑野の起用でもって目指したものは、溝口が関西人依田・山田との共同作業で生み出した「純粋大阪弁」でもって目指したリアリズムとは無縁のものである。本作で目指されていた大阪弁は、溝口が言うような「純粋大阪弁」ではなく、『一人息子』の信州弁と同様に「何となくそんな感じの」大阪弁であった。もちろん小津が『祇園の姉妹』を高く評価していたことは有名で⁽²²⁾、当時、多かれ少なかれ溝口作品に影響を受けたのは間違いない。しかし、共に同時代に大阪弁という方言を映画に取り入れながら、その方向性は全く異なっていた。そもそも、本作の脚本を手がけた小津の共同執筆者の伏見晃は、愛知出身で、これまた関西とは無縁の人物である。

もちろん、本作における節子の台詞は、本作の助監督を務めた滋賀出身の吉村公三郎が大阪弁への翻訳を行ったとされる。吉村は「関西生まれで育ちの私が、何かと参考意見をのべ」、「娘のせりふを関西弁に翻訳」したと述べている⁽²³⁾。吉村によると、本作の脚本は、まず伏見が書き、次に小津がそれを「自分の演出に適合するように直」し、「小津さんの作業が終わると、私(吉村)が娘のせりふを関西弁にする」(括弧内筆者)という手順で執筆された⁽²⁴⁾。与那覇はこの点に関して「小津は自作の脚本に登場する関西弁の校正に留意しており、このモチーフが小津作品において占める重要性を示唆している」⁽²⁵⁾と指摘している。しかし、はたして本当に小津は「関西弁の校正に留意して」いると言えるだろうか。田中眞澄は、トーカー導入後いち早く松竹において島津保次郎が大阪弁を使用した例を挙げ、次のように述べている。

吉村公三郎という関西出身の助監督が絶好のコーチ役であったが、東京生活の永い蒲田の俳優達では、物珍しきの域を出るものではなかった(小津も昭和十二年の『淑女は何を忘れたか』で桑野通子に大阪弁をしゃべらせているが、成功とはいえない)。方言が映画の中で生きた言葉として生活感をもって語られたのは、やはり昭和十一年溝口健二の『浪華悲歌』、『祇園の姉妹』の二作であつたらう。⁽²⁶⁾(括弧内原文)

そもそも小津は、他人の書いたシナリオを元の文章が残らないまでに自分なりにすべて書き直してしまうことで有名で、吉村が大阪弁へ翻訳をしたとしても、どれだけその翻訳

が最終的に採用されたかわからない。

では、小津の地方方言の擬似性に対する無頓着な態度は、いつごろまで続いただろうか。というのは、『早春』で大阪弁を話す人物として関西人田中を起用し始めた小津の態度は、配役の面で、トーキー初期の頃の態度とは明らかに異なるからである。1952年5月、『お茶漬の味』撮影開始直前、「縦横鼎談」と題した志賀直哉と尾崎一雄との座談会で、小津は方言に関して次のような発言をしている。

小津 少し方言が入った方が個性を生かすようで、死んだ井上正夫(新派俳優)なんか比較的そうです。

志賀 新劇も盛んに使うが、あの方がやりいいんだってね、標準語より。一番始めに見た『瀬戸内海の子供達』が、非常に方言の芝居をやってたね、あの方が芝居として成功するそうだな。

尾崎 方言だと少しおかしくても、方言として通ってしまう。

志賀 その土地の人が聞けば大変おかしい……。

小津 向こうの言葉そのものではなしに、標準語の中に何処かで入れてある、本当の方言ではわかりません。匂いが出る程度に。かえって標準語使って訛が出て来るのが耳障りだ。個人的で悪いが田中絹代がシツ音が出ない。アレが、コレがというのがシツとしか出ない、女は出ないんです。⁽²⁷⁾(括弧内原文)

つまり小津によると、「匂いが出る程度に」標準語の中に地方方言を混ぜている、ということである。「匂いが出る程度に」という表現が示すように、小津にとって地方方言はさほど重要ではなく、むしろ田中絹代の標準語における発音の問題に触れているように標準語の方が重要であったようである。この1952年の「匂いが出る程度に」という表現は、1936年の「何となくそんな感じの」という表現と相通ずるものがあるだろう。このように、小津の方言に対する態度は1936年のトーキー1作目を手がけていた当時から、戦後の一時期、少なくとも1952年まで変わっていないことがわかる。

ところが、『早春』からその小津に変化が訪れる。それは先に指摘したように関西出身の田中春男の起用といった配役のレベルに顕著に見られるが、シナリオ作成のレベルでも大きな変化があったことが、近年の宮本明子の研究によって明らかにされている。宮本は、『早春』における田中演じる大阪弁を話す野村という人物の台詞が、当時、小津が助

言を請うていたといわれる里見弴によって、どのように修正されているかを明らかにしている。宮本の調査によると、里見は野村の台詞に36箇所を修正を入れているが、小津はその内、4箇所映画で採用している。宮本は「小津が里見に助言を請うたとなれば、表2に認められる野村の台詞の採用例は少ないようにも感じられる」と指摘する。しかし「そもそも他人に加筆修正をさせることなどまずなかったという小津が、それを許し、しかも以上の通り、映画に採用しているという事態が極めて珍しいこと」であるとその稀有性に着目している⁽²⁸⁾。小津は、大阪弁での創作に精通した里見が修正を行うことを許し、わずかとはいえ採用しているのだ。では、『早春』以前に位置する本作において小津が擬似大阪弁でもって目指したものとは一体何だったのか。

3. 節子のギャング化

御園生涼子は、サイレントからトーキーへの移行期、トーキーの是非をめぐる議論で沸く当時の日本の映画批評界が、ある1つの問題を共有していたと指摘している。その問題とは「サイレント映画においては顕在化していなかった民族・国家間の差異が、トーキーの登場と共に前景化するという問題」⁽²⁹⁾である。というのは、トーキーはサイレントに増して、声の導入により特定の言語とより強く結び付くからである。御園生は、トーキーの登場によってまず観客の意識に上ったのが「言語の差異であり、それによって浮上する国家の境界線」⁽³⁰⁾であったと主張する。さらに御園生は、トーキーが「民族・国家間の差異」のみならず、「文化・人種的な断層」をも前景化したとして、アメリカのギャング映画の変遷史において声の導入が果たした重要な役割を明らかにしている。御園生によると、トーキーは「それまで公的な場において放送されることのなかったアメリカの都市部に住むエスニック集団の日常語やアクセントを、スクリーンを通して解放してみせ」、その「マイノリティ達の言葉は、その多くが移民階層出身であった主演俳優達のカリスマ性と共に、このジャンルが階級・人種横断的なアピール力を獲得する要因」となったとされる。そして、最終的に「ギャング映画の根底にある他者の表象という性質を明るみに出すことによって、国民という同質性の中に埋もれていた文化的・人種的な断層を浮かび上がらせた」と指摘している⁽³¹⁾。

御園生はこれらの議論を受けて、小津のサイレント期のギャング映画『非常線の女』(1933)に現れる与太者達の「コスモポリタンの無国籍性」に着目している。彼らが「コ

スモポリタンの」と呼ばれる所以は、彼らがまるで日本とは思えない「多国籍的な港湾都市・横浜」で、皆、ソフト帽をかぶりコートを着て、その「出自・国籍を曖昧なものにしている」からである。だが御園生は次のように続ける。

しかし、もし仮にこの映画がトーキーであったとしたならば、与太者達はそのコスモポリタンの無国籍性を保持し続けることができただろうか。彼等が声を発した時、その言葉やアクセント、そして彼等を取り巻く生活空間の音響は、おそらく彼等の身体を土地の固有性へと結びつけてしまう。⁽³²⁾

この議論から考えられるのは、きっと当時の小津も、もし仮にこの映画がトーキーであったならば、といった仮定をしたのではないか、ということである。というのは、御園生が「サイレントとトーキーの狭間に位置する」⁽³³⁾作品と評するように、『非常線の女』が製作された1933年は日本映画史においてまさにサイレントからトーキーへの移行期に当たり、もれなく小津もトーキー化について意識し始めていた時期だからである。そして小津は、ごく自然にこの仮定から、声の「文化的・人種的な断層」を前景化させる力に気づいたのではないだろうか。このように考えると、小津の初めてのトーキー『一人息子』が、主人公の幼少期を描く信州パートで始まることは偶然ではないことがわかる。この信州弁は、「何となくそんな感じの訛」でありながらも、十分に物語における地方／東京という断層を前景化させるものとして機能している。このように、小津は、ジャンルを変えながらも声の力をトーキーにおいて活用しているのだ。

では、本作の大阪弁は、何と何の断層を前景化させているだろうか。間違ってもそれは、大阪と東京という断層ではない。大阪という場は、本作において東京と対置されるほど具体的な様相を伴っていない。なぜなら、本作において大阪は、語られはするが、シーンとして現れないからである。節子が大阪から来るということは時子から告げられるが、節子が初めて現れるのは東京の小宮家である。帰りも同様で、最後に節子は、大阪に帰るということを告げはするが、それを最後に本作から消えてしまう。本作は最初から最後まで東京を場とする。これは信州パートと東京パートに分かれる『一人息子』や、尾道パートと東京パートに分かれる『東京物語』とは異なる。あるいは、東京を主な場としながらも京都パートが存在する『彼岸花』と異なると言ってもよいが、いずれにせよ本作は、そうした節子のような地方方言話者が登場する他の小津映画とは、地方がシーンとして現

れないという点で決定的に異なる。大阪から来たと言われる節子は、ただひとり、他の人物達とは異なる言葉話し、東京で孤立している。しかも、その異なる言葉というのは、大阪弁とは似ても似つかぬ似非大阪弁なのだ。

従って、もし節子の大阪弁が何か断層を前景化しているとするなら、それは大阪／東京という断層というより、節子／その他の人物達という断層である。特に節子／時子という断層であるの言うまでもない。両者はことあるごとに対立しており、本作は2人の女性の抗争を描く映画と言っても過言でない。もちろん、こうした両者の断層は、大阪／東京という断層と正確に対応するものである。しかし、小津は、節子／時子という断層を強調するにあたり、大阪／東京という既存の作品外の断層をツールとして利用しているだけであり、節子の発する大阪弁という方言から想起される大阪という場は、ただその為だけに本作に存在すると言ってもよい。声の力をアメリカのギャング映画の模倣を通して学んだ小津は、節子にソフト帽をかぶらせ、コートを着せ、ひとり他の人物達とは異なる言葉＝似非大阪弁を話させることで、節子をギャング化させた。しかし、その節子の声は、ギャング映画のギャング達の声のように文化・人種といった断層を前景化させることはない。なぜなら、あくまでそれは、歴史的・社会的文脈を一切持たない表層的なギャング化であるからである。ソフト帽＋コート＋似非大阪弁という組み合わせは、なんら既存の文化・人種的集団に結びつくものではないだろう。その突飛な組み合わせは、本作のみに存在する組み合わせであり、節子という人物を造形する以外に本作を越えて何者にも結びつくことはない。

確かに、当時、「阪神間モダニズム」に象徴されるように、モダンと関西が結びついていたという事実は認めなければならない。1930年代、大阪の上流階級の子女が当時モダンとされた洋服を着ているという設定は、時代背景からみて自然なものであろう。当時のモダンを体現する洋装の節子が、他でもない大阪からやってくるという設定は当時の観客からみてもすんなり理解できるものであるし、むしろそれは必然であった。しかし、節子のソフト帽にコートという黒ずくめの服装は、モダンのそれというより、明らかにギャングのそれである。正確を期するならば、『非常線の女』に代表されるような小津サイレント期の与太者達のそれである。節子という人物は、小津映画群の外にあるモダンという当時の文化・社会的文脈上に位置する価値観を体現する者というより、アメリカのギャング映画のギャング、そしてその流れをくむ小津のギャング映画のバタ臭い与太者の系譜に連なる者である。

従って、本作は、節子／時子の対立を通して大阪／東京という文化圏の断層を描くものではないと同様に、モダンとそれと相対される従来の古風な価値観との断層を描くものでもない。両者の対立は、あらゆる文化・社会的断層を下敷きとしながらも、それらとは全く無縁の本作独自の断層、節子／時子という断層を示すに留まっている。民族・国家・文化・人種といった断層を前景化する力を持つトーキーの声を、物語上の人物同士の断層を前景化する装置として利用する。それが本作で小津が試みたことである。さらに、その応用として小津は、大阪弁の感染という形で小宮の言葉を要所要所で大阪弁化することで、節子と小宮の共謀関係さえも示し得ている。小宮は、東の間ではあれ大阪弁を話すことで断層を越境し、節子側につくのだ。

ここで重要なのが、こうした声の力の利用には、ある程度の語彙とアクセントの差異さえ現れれば事足りるということである。なにも溝口が目指したような「純粋大阪弁」である必要はなく、にわか式の門切り型の大阪弁で十分であった。むしろ「本当の方言ではわからない」と小津自身語っていたように「純粋大阪弁」であると逆に、当該方言話者以外の観客の理解を妨げる結果となってしまう。溝口の目指したようなリアリズムではなく、小津は、いかにトーキーならではの手法で、対立や協調で特徴づけられる本作の物語上の人物関係を演出できるかに専心している。従って、結果として例えそこで使われる方言が似非と呼ばれるような「擬似的な方言」になろうとも問題ではなく、むしろその擬似性は観客の理解の為にも目指されるべきものだったのだ。

結論

こうした小津の態度は、ルビッチのサイレントの影響を連呼する先行研究とは裏腹に、声の力の利用という点で、トーキーらしいものと言えるだろう。この態度は、戦後の『東京物語』にまで受け継がれることになる。尾道弁の使用によって、地方の老夫婦／都会のその冷淡な子ども達という断層が前景化している。灰谷が指摘するように、どうしてか東京に住む長男長女は、生まれは尾道という設定にも関わらず、上京してくる老夫婦と、尾道弁で語り合うことはない。この兄妹は、彼らにとって懐かしいはずの尾道弁で話しかける両親を目の前にしても、頑なに東京弁を通し続ける⁽³⁴⁾。灰谷が「東京と非東京の二つの世界の厳然たる境界線は、言語的にも守られている」⁽³⁵⁾と指摘しているように、言葉の違いによる断層化は明らかである。これと同様に三男敬三も頑なに大阪弁を通し続け、

その松阪訛りの奇妙な大阪弁は、老夫婦との断層を形成するものとして機能している。小津が目指したのは、大阪弁の再現というより、あくまで小津の大阪弁であり、かつそれでもって三男敬三と老夫婦との間に断層を敷くことであったと理解できよう。

こうした声の力を積極的に利用する小津の態度が大きく変わるのが、奇しくも小津の地方方言に対する態度が変わる『早春』からである。例えば、『早春』の野村という大阪弁を話す人物には、他の人物達との間に断層と呼びうるような際立った対立や差異は見当たらない。そもそも野村は、主人公杉山の通勤仲間の1人でしかなく、物語の主軸に関わってくる人物ではない。そんな端役ともいべき野村が大阪弁を話す人物として本作に現れている理由はほとんど見当たらない。つまり、野村の大阪弁による声の力は『早春』の物語において全くと言っていいほど発揮されていないということである。その大阪弁は、様々な地方人の集まる戦後の雑多な東京、その描写に寄与するばかりである。そんな大阪弁を話す野村はいわば、東京という都市を彩る関西人という記号でしかない。この関西人野村は、以後、名を変えながらも関西の俳優田中によって繰返し演じられることになる。もちろん、『彼岸花』における京都の母娘は、物語において単なる端役には留まらない重要な位置を占めている。だがやはり、京都／東京という違い以外に母娘と東京の人物達との間に断層と呼べるようなダイナミックな関係性は見当たらず、その京都弁は母娘のコミカルな性格描写に寄与するに終わっている。小津映画では、『早春』以後、声の力が積極的に利用されなくなることで、本作ほど目立ってトーキーらしい作品と言えるものは見当たらなくなる。

註

- (1) 筆者によるインタビューにて(2016年6月26日、於松阪市文化財センター)。
- (2) Bordwell, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988, pp. 277-278.
- (3) 蓮實重彦『映画狂人、小津の余白に』河出書房新社、2001、p. 94。
- (4) 滝浪佑紀「『動き』の美学——小津安二郎に対するエルンスト・ルビッチの影響」、『表象』第7号、表象文化論学会、2013、p. 185。
- (5) 佐藤忠男『完本 小津安二郎の芸術』朝日新聞社、2004、p. 251。

- (6) 小津と脚本家伏見晃。
- (7) 佐藤、前掲書、p. 251。
- (8) Bordwell, op. cit., p. 276.
- (9) Ibid.
- (10) 以降、映画の台詞は井上和男編『小津安二郎全集[上]』新書館、2003より適宜修正しつつ引用。
- (11) 與那覇潤『帝国の残影 兵士・小津安二郎の昭和史』NTT出版、2011、pp. 109-112。
- (12) 同上、p. 112。
- (13) インフォーマント調査結果。インフォーマントの1人は『『どう?』は、大阪弁にあるかどうか余り聞きませんね。標準語でしょうか』と回答。
- (14) 田中眞澄編『小津安二郎全発言(1933~1945)』泰流社、1987、p. 83。
- (15) 田中眞澄『小津ありき 知られざる小津安二郎』清流出版、2013、p. 210。
- (16) 灰谷謙二「小津安二郎『東京物語』における尾道方言使用の意味」、『尾道市立大学芸術文化学部紀要』第12号、尾道市立大学芸術文化学部、2013、p. 43。
- (17) 同上、p. 46。
- (18) インフォーマント調査結果。インフォーマントの1人は「私にとってしっくりくるのは『お話しとってん』・『お話ししてん』。この2つでしょうか。どちらも使いますが強いて言うなら『お話ししてん』の方が頻度は高いかもしれません」と回答。
- (19) インフォーマント調査結果。
- (20) 溝口健二『溝口健二著作集』オムロ、2013、p. 97。
- (21) 與那覇、前掲書、p. 120。
- (22) 志賀直哉の映画作品についての「作って何年くらい生命があるものかね」という質問に対し、小津は、「『祇園の姉妹』級のものなら十年は持つと思います」と述べている(田中眞澄編『小津安二郎戦後語録集成 昭和21年(1946)年—昭和38(1963)年』フィルムアート社、1989、p. 36)。またこの発言の註として、田中は「小津の言として〈俺にできないシャシンは溝口の『祇園の姉妹』と成瀬の『浮雲』だけだ〉と伝えられている」と指摘(田中編、前掲書『小津安二郎戦後語録集成』、p. 431)。
- (23) 吉村公三郎「野田さんの大船調家庭劇[野田高梧]」、竹内重弘編『映画監督吉村公三郎 書く、語る』ワイズ出版、2014、p. 166。
- (24) 同上。
- (25) 與那覇、前掲書、p. 212。
- (26) 田中編、前掲書『小津安二郎戦後語録集成』、p. 443。
- (27) 同上、p. 134。
- (28) 宮本明子「『早春』と里見淳——『『早春』修正入台本』上の加筆修正をめぐる」、『表象』第4号、表象文化論学会、2010、p. 201。

- (29) 御園生涼子『映画と国民国家——1930年代松竹メロドラマ映画』東京大学出版会、2012、p. 68。
- (30) 同上、p. 89。
- (31) 同上、pp. 88-89。
- (32) 同上、p. 89。
- (33) 同上。
- (34) ただ確かに、母親との会話で長女が尾道弁で話す台詞が2つだけあるが、これは、長女志げを演じる広島出身の杉村春子の撮影現場での即興に近い演出であることが明らかとなっている(灰谷、前掲書、p. 50)。台本の決定稿(監督使用台本)では、この2つの台詞はあくまで東京弁で書かれている。
- (35) 灰谷、前掲書、p. 49。

謝辞

『東京物語』の敬三の台詞に関する貴重なご指摘を頂いた井上孝榮さん、並びにインフォーマントとして大阪弁に関して有益なコメントを下された中川芳美さん・井川美保子さんをはじめとした大阪弁話者の方々に深く感謝申し上げます。なお、本研究はJSPS科研費16J00353の助成を受けたものです。

(まさきよ けんすけ／博士後期課程、日本学術振興会特別研究員)