

一九五五年のシナリオ「三四郎」と「ごころ」

—漱石テキストの映画化が語るもの—

関 礼 子

はじめに

一九二〇年代に誕生し、現在までつづく映画雑誌『キネマ旬報』による『キネマ旬報ベスト・テン八〇回全史』(一九二四—二〇〇六)(以下、略して『全史』と表記)(^①)を見れば、一九五〇年代が特別な時期であったことは誰しも異論がないだろう。それは一九三〇年代に第一次黄金期を迎えた日本の映画界において二番目の、そしておそらく最後の黄金期(^②)ということができるからである。そのなかでも一九五五年は特別な年に思える。『全史』掲載の同年の概況によれば、映画館数は第二次世界大戦終結時の「九五〇館」から「五一八二館」へと驚異的な数字を示し、邦画五社は二本立てによる「量産競争」に入りつつも「活況の中から優れた作品もまた数多く作られた」時代であったという(^③)。そのなかでベスト・テンに入った作品としては第一位の成瀬巳喜男監督「浮雲」(原作、林芙美子)を筆頭に、二位には豊田四郎監督「夫婦善哉」(同、尾崎士郎)、三位は木下恵介監督「野菊の如き君なりき」(同、伊

藤左千夫)とつづく。『全史』には日本映画の三十五位まで記されているのでそれを見ると、十一位には五所平之助監督「たけくらべ」(同、樋口一葉)が入り、このラインナップからはこの時期、近代文学が映画の供給源としての一翼を担っていたことが浮かび上がってくる。一九五二年のサンフランシスコ講和条約の発効によって、戦後日本が文化的な活況を取り戻したことは、映画界だけでなく日本近代文学の世界でも事情はほぼ同じであった。明治期以降、昭和戦前から戦後十数年を経るまでの近代文学は、書籍刊行や文庫本化をはじめ国語教科書への採録などを通じて文化的な意味で幅広い裾野を形成していた。そのような状況下、近代文学を原作とする映画作品は一九三〇年代に起きた「文藝映画」の全盛期とはほば似たような状況を迎え、テレビが家庭に浸透する一九五〇年代末までの間、良い意味で原作との間で互いに鎬を削っていたのである⁽⁴⁾。

そのなかで第二十二位という、目立たない順位にランクアップされたのが市川崑監督「こころ」(日活)であった。一九五五年は漱石の小説を原作とする中川信夫監督による映画「三四郎」(東宝)が封切られ、いみじくも同年に二つの漱石を原作とする映画作品が出現し、ベストテン外とはいえ、この競合は様々の関心を呼んだ。たとえば十返肇は「映画化された漱石文学「三四郎」と「こころ」について」⁽⁵⁾のなかで「三四郎」は「安易な手法」による「思春期映画」と決めつけるいっぽう、「こころ」を「文学でなければ表現したい思想性を、真摯にえがこうと努力しており、ある程度は描き得ている」と高く評価している。彼の評価基準は「漱石の文学は、映画化するに至難な思想の所産」であり、これは「近代人の自我の秘密という、カメラで捉えるにはまことに不適當な心理的な作品」のため「筋を追うただけでは、その特質を生かしきれない」が、二つの原作に共通する点は「人間は誰しも孤独」、「人間は人間を理解することはついにできない」という点であり、その観点からみると漱石の「思想性」や「近代人の自我の秘密」に取組んだ市川崑の映画「こころ」が優れていると評価したのである。

だが果たして、「三四郎」や「こころ」は十返の言うように映画化に向いていないのだろうか。また「近代人の自我の秘密」を表現する「心理的な作品」という彼の指摘は、これらの作品の特質を表わしているのだろうか。実は「こころ」には、市川崑監督作品でシナリオを担当した猪俣勝人・長谷部慶次の共同脚本⁽⁶⁾に先立ってもう一つ別の

シナリオが存在する。それが久板栄二郎の「こころ」⁽⁷⁾である。これは猪俣らの所属する日活が先に放映権を獲得したために、松竹在籍の久板作品は映画化されなかったという事情による⁽⁸⁾。不思議なことに現在では猪俣らのシナリオは入手できないにも拘わらず、久板のものは入手可能である。

本稿はこのようにささか複雑な経緯をもつ一九五五年の漱石テクストの映画化をめぐる浮かび上がってくる問題を、原作テクストと比較することで検証したい。なお、映画版「こころ」は一九九七年にビデオ化、二〇〇六年にDVD化されているので誰しも視聴可能であるが⁽⁹⁾、「三四郎」に至っては国立近代美術館フィルムセンターにも国立国会図書館の音楽・映像資料室にも所蔵されておらず、残念ながら観ることができない。映画について論じる以上、映像テクストを観ることは前提ではあるが、止むを得ないのでここでは、まず脚本を担当した八田尚之によるシナリオ「三四郎」⁽¹⁰⁾を基に原作との比較を試み、次に「こころ」の映画化から浮かび上がるものを検証したい。

一 八田尚之のシナリオ「三四郎」

全百十シーン（以下、シナリオ・シーンはアラビア数字で、原作の章は漢数字で表記）から構成される八田のシナリオ全体の流れは、ほぼ原作と同じである。東上する東海道本線の車中から名古屋、東京、本郷の帝大へと物語は進み、やがて大学構内の池畔で見かける美禰子、大学病院に入院中のよし子という順で、女性たちに出会う展開も原作とほとんど同じである。異なるのは、原作の主筋とは関わりないものの象徴性をもつと推測される重要な箇所は削除である⁽¹¹⁾。「三四郎」は後で論じる「こころ」とは異なり、初出から初刊へのプロセスでの漱石による変更などはなく、その分、映画化に際しての変更には映画人の解釈が如実に表われることになるはずである。

たとえば野々宮宗八宅に留守番として三四郎が泊まった晩に遭遇する甲武線の列車飛び込みによって身体を真つ二つにされる轢死女性の挿話（三章）。これは冒頭での名古屋で一夜を共にする「現実世界の稲妻」（二章）という表象として類似性をもつが、映画には採り入れられていない。また三四郎が美禰子と親しくなる最初の出来事である広田

先生の引越し手伝いの場面（四章）。ここで「白い雲」をめぐる二人の会話は映画にもあるが、人魚の絵画を二人で見つめる場面は省かれている。前者は「汽車で出会う女」と「汽車に轢かれる女」として、一瞬であるものの三四郎の無意識下の性的な欲望対象が不可解な他者として表象されるという効果をもっている。後者は絵画小説ともいわれる本作のなかで、原口画伯の絵のモデルになることを選び、その絵の制作プロセスと併行するように、絵画的な一瞬の美に賭けて物語世界を退場する美禰子という女性表象の一面を語る暗示的な場面といえる。特に広田先生宅の引越しで二人が共に人魚の絵画を鑑賞する場面は重要である。ここはテクストのなかで、絵画鑑賞という知的要素と、セクシャルな人魚の絵という同一対象を男女が同じ空間で眺めるとい性要素が結合されているからである¹²。ここは十返が指摘する漱石の「知的な処置」が「放擲」されたともいえ、あるいは止むを得なかったかもしれないが、やはり原作の強度を弱めている。

その代りに新たに「シーン27構内の池畔」で付加されているのは、後に「三四郎池」と呼ばれることになる場所で、鯉を盗み採りする学生を登場させ、その人物を与次郎にしているという設定である。これは原作で果たしている東京の学生生活のナビゲータとしての彼の役割とともに道化的な要素を強調したものである。また原作ではほとんど明示的に描かれなかった三四郎の下宿が「蛍雪館」と名を与えられ、そこで他の下宿生たちの描写も挿入されるなど一定のリアリテイが与えられている。これらは三四郎だけを特化せず、いわば「青春群像」の一人として扱う処理ともいえるが、反面、十返のいう「安易な手法」とも捉えられかねない。さらにラストに近い「シーン107」。これは原作では風邪のため病臥していた三四郎の服のポケットに仕舞われていた結婚披露の葉書として表象されていたが、シナリオでは「結婚披露宴」の会話付きの場面となっている。これはやはり「なくもがな」のシーンとして同時代で悪評をこうむった一因といえるものだろう。ただ公平を期す意味で付加すると、最終的な映画のラストの「シーン110 A号室」は絵の展覧会場に設定され、美禰子の画を見つめる三四郎に美禰子の「ストレイ・シップ」の声が重ねられ、つづいて「我が罪は、常に我が前にあり」でF・O（フオーカス・オン）で幕となっているなど工夫も見られる。しかし、このような見過ごせない差異や問題点はあるものの、上映から六十年以上が経過した現在から見ると、意

外に興味深い点も見受けられる。それは一言でいうと、登場人物の女性たちが、多分に俗っぽさを持つてはいるものの実に活き活きと描かれていることである。それは物語の後半、三四郎と美禰子の関係に顕著に表われる。より正確に言うると三四郎の関心が美禰子に傾くことがあきらかになるにつれ、美禰子のほうも三四郎に少なからず心を寄せていることが明確に示されるのである。原作では美禰子から三四郎への関心はさほど明示的ではない。そこが曖昧になることで、例えば十返が言うように「里見美禰子の三四郎にたいする愛のあるかのような、ないかのような複雑な女性心理は、やはり人間の孤独さを描いたもの」という「人間の孤独さ」へと収斂するような観念的な解釈ラインが生じることになる。

その意味で曖昧さという多義性をもつ美禰子という表象への回答の一つが八田尚之のシナリオといえる。原作テキストにおいて多くの解釈を生じさせる、いわば読者にとって魅力の源泉だった美禰子の三四郎への揺れる愛を、八田は明確に表現しているのである。その際、シナリオでは野々宮よし子が重要な脇役を果たしていることに注目したい。それは「シーン67室内及び縁側」で絵を描くよし子が主導権をもつ会話を布石として、次第に明瞭になっていく。たとえば「シーン80下宿・三四郎の室」の場面で、自室に入った三四郎はよし子がいるのに驚くが、「クラス会の余興」帰りに立ち寄った彼女は「貫一さん、貫一さん」と三四郎の膝に縋りつき、お宮よろしく泣き真似をし、それに対し三四郎も「宮さん、いやよし子さん、もうよしして下さい」と返すのである。ある時代まで尾崎紅葉の新聞小説を原作とする「金色夜叉」という演目は、学芸会をはじめ大衆的なレベルで人々によって「演じられる」常連の出し物であった¹³。それを採り入れた演出には一九五五年という映画の時空が表出されている。そのコンテキストを考慮して読まないとかかなり違和感が残るところであるが、原作では美禰子と同様に知的なものを持ちつつも、自らの分を弁える女性と設定されているよし子を、映画ではあえて道化的に描くことで観客の笑いを誘ったのであろう。ここからは美禰子との差異化が印象づけられた「東京の女学生」であるよし子が、彼女と同じく結婚問題を控える明治の現代女性であるという類似性が浮上してくるのである¹⁴。

つづく「シーン81夜の町」では二人が肩を並べて歩き、「あなた、結婚について考えたことがあつて？」というよ

うな積極的なよし子主導の会話がつづく。これは原作にあった「東京の女学生は馬鹿にできない」（五章）という彼女の聡明さが、早熟さという性的なコードに変換されて表出された箇所であろう。これは一般観客には美禰子・よし子・三四郎という女性二対男性一という男女の三角関係としても受取られ、関係性のなかで明らかになる美禰子の三四郎への愛を浮彫りにする効果をもったといえる。

次に引用するのは、「シーン97 広田家・書斎（昼すぎ）」と記された場面である。

美禰子「自分で自分つてものが、はつきりしないんですの」

（中略）

先生「何かあつたのかね」

美禰子「ふふ……このごろ美禰子が二人になつてしまつたんですの」

先生「そりやあチョッといそがしいね」

美禰子「え、おかげでよく眠れないんです」

と、微苦笑。

先生、のんびりした口調で

「ピチーズ・アキン・ツウ・ラウの類いかね」

美禰子「え、……第一の私つて云うのかしらそれがあつた人をととても好きなんです（真実あふる、瞳）……ところが第二の私がそのことをとても軽蔑するんです」

先生「なるほど……」

美禰子「そのクセ私は、第一の私の方が素直で可愛いらしいと思いますの」

先生「ふむ、アンコンシアス・レポクリシーと云うのかな。倫理的判断以前のものなんだね」

美禰子「第二の私が、どうしても第一の私を許してくれないんですけど」

先生「判るね。それがあなたを向上させるとも云えるがね」

美禰子、深くいきをする〔15〕。

美禰子役の八千草薫に対する広田先生は笠智衆。辛口の十返評でも前者は「一応無難」、後者は「まず巧妙」と評された二人の役者によるこの場面は、かつて三好行雄から「迷羊の群れ」とも評された〔16〕本作の青春群像劇としての一面をよく語っているのではないだろうか。その群像の一人として美禰子という女性表象が配されたとしても少しも不思議ではないことを、原作小説とともに語っているのがこの場面といえるであろう。シナリオの美禰子は原作と異なり、三四郎への愛を自覚する女性として描かれているのである。このシナリオから二年後の『映画春秋』誌上には「特集＊映画に描かれた青春」が生まれ、そこに「人生と青春と映画」という一文を寄せた八田は「愉しいほど、愛しいほど、それだけ苦悩の深さをくぐらなければならぬ」とやや投げやりにつぶやくことになる。ここから原作でも十分には表象されなかつた美禰子の女性としての悩みに、大胆に踏み込んだのが八田のシナリオと評することもできる。この特集号にはほかに新藤兼人・長瀬喜伴・橋本忍らによる「青春の哀歎をシナリオに！」という座談会も生まれ、そのなかで新藤は「作者に青春というものがなければ青春は出ない」と述べてもいた。どう転んでも「青春」など観念のレベルでも現実のレベルでもほとんど不在だった戦争の時代から十年後、「青春」は映画人たちによって内実を満たす必要のある到達目標として熱く渴望されていたことだけは確かであろう〔17〕。

二 市川崑監督映画「こころ」

「三四郎」には酷評を下した十返評だが、「こころ」には好評だったことはすでに冒頭で述べた通りである。だがここで留意したいのは、それはあくまでも両者を比較した場合のことであって、よく読むと後者に対してもかなり辛辣な評価を下していることは見落せない。十返の指摘した映画「こころ」の問題点は以下の二点にまとめられる。一つ

は映画では「先生」と「叔父」との経緯が十分描かれていないため「叔父には絶望したが、自分には絶望しなかった先生の気持が描き足りていない」点。この結果「叔父はひとをあざむくような人間だが、自分は決してそういう人間ではないとの自信」をもった「先生」の叔父との類似性に気づくゆえの「絶望」、言い換えると「よい人間がいざというとき悪人になるという先生の思想」を映画はもつと描くべきだったと結論づけている。もう一点は「先生のお嬢さんにたいする愛情が、梶（引用者注、劇中のK役）の告白以前は、きわめて曖昧にしか描かれていない」ことを「弱点」として明確に断定していることである。つまり、十返は近代人の孤独などの思想性が先行し、映画のテクニク、現実として必要な描写が不十分であったと指摘したのである。

このような不満は十返だけではなかった。他の映画批評家たちも「三四郎」との比較において辛うじて「こころ」を評価していることは見過ごせない。たとえば「一九五五年度日本映画決算」という座談会⁽¹⁸⁾のなかで岡本博は「こころ」はわりに立派な感覚が出たとおもうのですがね。（中略）ちゃんと映画になっていた」と述べ、暗に「三四郎」との違いが含意されていた。他方、谷村錦一も「こころで四つに組んだということは立派ですね。それだけの成果をあげたとおもう」と同じく評価しているが、これはその時点までの市川の他作品と比較したうえでのものであった。後年になって市川崑自身も「自分でもちよつと褒めてやっていい作品」⁽¹⁹⁾と自讃的な評を述べているが、これもそれ以前の市川の自作品との比較によるものであることを忘れてはならないだろう。つまり、映画化しにくい漱石作品を映像化したことで同時代から評価を得、その評価は同時期に公開された「三四郎」との比較で拡大された結果、製作者側まで巻き込んだ今日までつづく映像作品「こころ」の評価軸が成立したといえよう⁽²⁰⁾。

だが虚心にこの映画を視聴して気づくのは、「こころ」の映画化作品としては説得力が不十分だという点である。もちろん、先生の仕舞屋風のささやかな貸家住まいの様子や若き先生が下宿した家の設定など、木村莊八の「美術考証」を得た室内外の風景はそれなりの見応えがある。さらに東京とは思えない深い樹木に覆われた雑司ヶ谷霊園を歩く若き日の先生と梶、およびそれから数十年後を経て同じ場所を歩く学生との散歩を兼ねた墓参風景、かつて梶と共に赴いた房総旅行での果てしなくつづく長い砂浜の場面等々は、モノクロという白と黒の間に何段階もの偏差を生む

灰色が織り成す画面を可能にしている。かつて自ら映画製作をおこない、映画に対して一家言をもっていた谷崎潤一郎のいう「芸術に必要な自然の浄化」＝「Crystallization」²⁷⁾を経た画面構成も一定の効果をもたらしている。

だが、それらの映像的な長所はあるものの、やはり十返も指摘していた若き日の先生の描写不足はおおきな欠点といわざるをえない。というのも今日、よく知られているように文庫版等に収録されている「こころ」は初出から初刊に至る過程で、漱石は構成をかなり変更した²⁸⁾。すなわち漱石は「心 先生の遺書」と命名した当初の原構想から、「先生と私」「両親と私」「先生と遺書」のように「AとB」という現行のやや並列的な章題によって、テキストとしてのまとまりを目指しながらも、「先生の遺書」という元々の主題を活かす方法で全体を再構成したのである。したがって映画においても、この変更にも対処できる形の場面構成が必要とされたはずである。言い換えると、三部構成のなかで「上」の「先生と私」の章はもちろん、「中」の「両親と私」という語りの現在を構成するこれら二つの章にも増して、先生の過去を再現する「下」の「先生と遺書」の場面はやはり最重要ということになる。

確かに映画でも「先生の遺書」は重視されて、物語現在の先生の奥さん役の新珠三千代は女学生姿のお嬢さん役もうまく演じているし、その母親である田村秋子の奥さん、三橋達也演じる梶などそれぞれ好演している。しかし、原作でもっとも重要な先生の過去を演じるのが森雅之であったのはミスキャストだったといわなければならぬ。映画製作の時点ですでに四十歳を優に超えていた一九一一年生まれの森が、「先生の遺書」中にある再現ドラマともいべき先生の若き学生時代を生き活きと演じることがかなり無理だったからである。ここは他の役者でもよかつたはずだが、すでに黒澤明の「羅生門」や冒頭で述べたように一九五五年のキネマ旬報ベストテンで第一位を得た「浮雲」での演技などで高い評価を得ていた森の演技力に託したのかもしれない。その演技力は物語現在の先生には適していたのだが、物語現在の先生の暗愁を形成する元になった、自己への恐れや罪意識のない若き日をも演じる先生役として森を起用したことは不適切だったと言わざるをえない²⁹⁾。

ではなぜ市川崑「こころ」はこのような無理な役者起用をおこなってまでも製作を急いだのだろうか。そこには「こころ」映画化をめぐる特殊な事情があったのである。

三 久板栄二郎のシナリオ「こころ」の価値

実は映画「こころ」製作に際して、もうひとつのシナリオが存在した。それが久板栄二郎のシナリオ「こころ」⁽²⁴⁾である。このシナリオの存在は、同時代の北川冬彦による言及や後年の市川崑らによる指摘があるが⁽²⁵⁾、現在ではほとんどこのシナリオについては論じられていない。たとえば市川崑監督の映画「こころ」に、初めて批判的な検討をおこなった藤井淑禎は、高校の国語教科書への同作品の掲載に際して「映画「こころ」がいかに原作を歪めて「友情と恋愛をめぐるテキスト」へと自らを再構成していったか」を厳しく指摘しているが、なぜか久板のシナリオへの言及は見られない⁽²⁶⁾。藤井はこの映画には「三角関係に対する奥さんの懸念」と「先生に対してKが自分の気持を告白してから自殺に至るまでの時間的短縮」という見過ごすことができない「付加ないしは改変部分」があるという。前者は先生とKとお嬢さんという「三角関係」の劇を強く印象づけ、後者では梶(K)の「自殺理由」が「先生に出し抜かれ裏切られたことであつたと断定しているも同然」で、このような解釈は作品の理解を狭めているという。結論として藤井は「小説『心』を映画「こころ」は、ここまで矮小化してしまった」とし、その影響は大きく、「映画を小説イコールと取り違えてしまった教科書関係者や研究者・評論家」が続出したというのである。確かに教材化のために小説の後半部分だけが掲載された結果、「こころ」が「先生の遺書」に特化された物語になってしまったという指摘は藤井の言うとおりであろう。だが、映画「こころ」の「歪み」を語るなら、この映画に先行する久板のシナリオにも言及すべきであつたはずだ。というのも、市川や他の証言にもあるように、映画「こころ」は久板のシナリオなくしては誕生しなかつたといつても過言ではないからである。より正確に述べるなら参照しつつ改変しているのである。それではいったい久板のシナリオとはどういうものだったのだろうか。

第一に気づくのは、語りの時間処理においてこのシナリオ（以下、適宜「久板版」と表記）は原作テキストをほぼなぞっており、すでに指摘した原作の再現場面の重要性が保持されていることである。漱石初出紙『東京朝日新聞』

の連載回数は百十回、これに対してシナリオは二一九回という倍近いシーン数をもつ。内訳をみると、「私」が「先生」に出会う「上」が二七シーン、帰省した「私」が「先生」の手紙を受け取る「中」が二八から五〇までの二三シーン、「先生」の過去が再現されるのが五一から二一六。あとは後日談ともいべきシーンが二一七から二一九までつづき、そこで幕となる。映画化を意識したシナリオの性格上、場面を細分化したことでその数が多くなるのは当然であろうが、それを差し引いても、久板版では再現シーンが全体の七七%と傑出していることがわかる。北川は映画「こころ」に対して「猪俣勝人らのシナリオの回想が遺書を三つほどに割つてあるのに比し、久板栄二郎のは、原作の遺書どおり」で「久板の回想は長く、猪俣らがこれを割つたのは賢明」としながらも、「郷里にかえっている学生（私）へ孤独な先生が、手紙を書いているところ」は、「不自然で、このシナリオの構成技巧として一等まずい」と猪俣版の欠点を指摘している²⁷⁾。このような評価からわかるのは久板がシナリオとしての長さを度外視しても、できるだけ原作を再現しようとしたことである。

次に久板版の人物設定を挙げると、先生・奥さん・高山（弟子）・未亡人・金子（K）が主要な登場人物で、あとは先生の母親・同叔父・叔父の家族・高山の両親・兄・医者などとなっている。先生と金子が郷里の同窓であること、先生は両親を病気で亡くし、金子は実家から養子に出されるなど二人とも家庭的には不遇のうちに上京した青年であることが強く印象づけられている。また金子との交流はその前段階が「55汽車の中」「72金子のいる寺」「73寺の庫裡」と語られ、やがて先生が彼を説得して下宿先へと招かれるまでの「98原稿」から「99寺の門」「100庫裡の庭」とつづき、引越しの場面「104山本家・私の部屋」へと至る。つまり、原作の二倍強もあるシナリオ・シーンの大半は先生の過去を再現することに傾注されていることは、このように細かく分割されたシーンからも確認できる。

ここまで構成や人物設定を見てきたが、次にシナリオとしての特長をダイアログとモノローグの二点から確認してみよう。まずダイアログについて久板はある雑誌で「台詞は明確で、しかもはずみを持たなければならぬ」、「台詞は物語の方向に沿って進行しなければならぬ」、「台詞は、それを喋る人物の言葉になつていなければならぬ」、「台詞には魅力なければならぬ」²⁸⁾という戯曲から出発した彼らしい四点からなる明快な持論があった。たとえば「94山

本家・茶の間」という金子の同宿以前に先生が奥さんとお嬢さんと連れ立って三越に反物を買いに行き、級友から冷やかされるといふ三者による「蜜月」シーンともいふべき貴重な場面がある。これは市川監督の「こころ」では省略されているが、久板版では金子の入居後と対比される場面として見過ごせない意味がある。三者それぞれがまだ多少の逡巡を持ちながらも、まったくのアカの他人から家族的な親密性を形成しつつある場面として、物語展開のなかで確かな人物造型をともなつて描かれているからである。

後者のモノローグないしはナラタージュの使用においても久板版は、おおきな特徴がある。ナラタージュはこの頃、モノローグをさらに進化させた映画的手法として位置づけられていた。たとえば市川監督「こころ」の脚本を担当した猪俣勝人は「モノローグといふのは、独り言、つまり劇中人物が一人称形式で観客に向つて直接話しかけてくるのである。(中略)ナラタージュでは、もう一歩進んだ表現が可能になる。画面外の声が入る点では同じだが、自身の声は勿論、第三者の声、つまり作者の声を入れることも出来る」⁽²⁹⁾という。このように登場人物と作者漱石を短絡的につなぐ傾向は、もともと作家志望だったという猪俣の文学観によるものだろう。言い換えると猪俣はシナリオに対して「文学的なもの」の顕現を望んだのである⁽³⁰⁾。

このような内面を一人称で語る主要な登場人物を「作者の声」の反映とみなす猪俣のナラタージュ観と比べると、久板の独自性が明確になる。次に挙げるのは「先生」がお嬢さんの愛を自覚しはじめ、金子との房総半島への二人旅のさなか、その事実気づく「120崖の上」の場面である。

私「おい、何してんだい？」

金子「うん？」

私「景色を見てるのかい？ それとも、何か考えているのかい？」

金子「別に……」

私、やがて金子
から眼をそらし
考え込む。
暫くして、急に
立ち上る。

「私はその時、こうして
並んでいるのが、金子で
なくて、お譲さんだつた
らどんなに楽しいだろう
……ふと、そんなことを
想像しました。と、金子
が若し、同じ空想をして
いたら……忽疑いが起り、
私はいても立つてもいら
れなくなつたのです」⁽³¹⁾

上段に映像画面、下段にモノローグの構成をもつ久板のシナリオは、外面描写と内面描写を同一シーンに組み合わせている。観客ならぬ読者はこれを読んで脳裡にイメージを描き、人物の声を聴く。もちろん、八田のシナリオ「三四郎」の場合もこれを似た場面はあったが、内面の心理的な展開が外面の描写的動線とは別個に独立しながらも、同時並行的に進む久板のシナリオは緊張感を生んでいる。飯田心美はこのような技法を「主観的な心理描写にいちばん適したナラタージュ」と評価したが、同時に「ナラタージュと客観描写が交互に出てくる」点を「こうした題材に対するシナリオの今日における限界を示したもの」⁽³²⁾とも指摘した。だがこの時点からさらに六十年以上経過した今日からみると、この客観描写と一人称の同時併行は、十九世紀に成立した小説技法である「描写」とそれ以前からの物語の叙述法としての伝統をもつ「語り」が、前者は「映像」に、後者は「声」に変換されて全体として映画的空間を創出している場面といえる。言い換えると、近代文学が育てあげた「描写」と「語り」という二大技法を同時併行させたこのシナリオの劇的展開こそ、久板の特長であろう。ここにこそ劇作家からシナリオ作家へと転じた久板の独自

性を確認することができる。

おわりに

小説からシナリオに入って行ったのが猪俣勝人なら、新劇の脚本から映画のシナリオに進んだのが久板だった。北川冬彦は「シナリオは必ずしも映画化されなくても、独立に、芸術作品として存在せねばならない」という立場から、それを実践できるのが「シナリオ作家」だと定義していた。その意味で「敗戦後、現われた三人の先ず「シナリオ作家」と云つてい、シナリオ作者久板、植草、新藤の中で一等「シナリオ作家」の名に値するのは久板栄二郎であろう」とし、その理由を彼が「社会批判の眼」と「無自覚自然発生的ながらシナリオ独立の前哨を形作っている」⁽³³⁾という二点に集約して久板の戦後における新作シナリオの多くを高く評価した。

戦前から辛口の映画批評で鳴らした北川は、また前衛詩人でもあった。「自分の方が先に知り、母親も娘もそのフリでいたのであるから、親友の梶より一寸先手を打っただけで、梶の自殺に対しては、妻との幸福な結婚をさまたげ、遂に自殺するほどの責任をもつ必要はないだろう。その点、アプレゲールには、余りにも純情な、この物語は理解に苦しむところかもしれない」⁽³⁴⁾という北川の市川版「こころ」評には、文学と映画の二つの領域を生きたメディアエクター⁽³⁵⁾としての彼の面目がよく表われている。それはまた明治期から大正期へと移る時代を背景に生れた漱石の「こころ」というテキストが、戦後日本の映画的シーンに召喚された時に生じる問題への回答の一つとなるだろう。藤井淑禎のいう「小説『心』を映画「こころ」は、ここまで矮小化してしまった」という問題は、猪俣勝人・長谷部慶次（治）版だけでなく久板版を含めた「こころ」の二つの脚本や監督市川崑への評価や映画批評も含めた連環のなかで検討されるべきだと思う。

現在、「こころ」の映画は市川版でしか観ることができない。その意味で久板のシナリオは宙に浮いてしまった幻のシナリオというべきものとなってしまった。だが、そのシナリオは猪俣・長谷部らによって参照されはしたが、決

して吸収されることはなかったのである。国立国会図書館の蔵書検索で、本文も含めて検索件数が六百件近くもある「こころ」は幅広くかつ長期的な読者をもつテキストである。その漱石の「こころ」と対峙した一九五五年の久板のシナリオ「こころ」の価値は十分あると言わなければならない。

注

- (1) 青木真弥編『キネマ旬報ベスト・テン80回全史 1924-2006』（株式会社キネマ旬報社、二〇〇七年七月）。
- (2) 四方田犬彦は『日本映画史100年』（集英社新書、二〇〇〇年三月）のなかで一九二七～四〇年を「最初の黄金時代」、占領体制が終わった一九五二年～六〇年までを「第二の全盛時代」と表現しており、参照した。
- (3) 和田矩衛「一九五五年度のシナリオ界の概況」にも年間の配給映画が「本年は総本数四三二本という記録をうみ、世界最高を示すに至った」（『年鑑代表シナリオ集 一九五五年版』三笠書房、一九五六年六月）とある。
- (4) たとえば北川冬彦は「日本映画の動向とシナリオ」（『散文映画論』作品社、一九四〇年一月）のなかで、鳥津保次郎監督による谷崎潤一郎「春琴抄」の映画化（一九三五年）から内田吐夢監督の長塚節「土」（一九四〇年）の映画化に至る一連の動きを「文藝映画も一絶頂に達した」と評した。
- (5) 十返肇「映画化された漱石文学 「三四郎」と「こころ」について」（『キネマ旬報』一九五五年一〇月上旬号。以下、十返からの引用はこれによる）。なお「三四郎」は「美しくも悲しい初恋の哀愁」をキャッチフレーズに「文豪夏目漱石の原作を得て凡ての人のこころに郷愁を呼ぶ文芸大作」として、主演の三四郎に東宝入社第一作の山田真二、美禰子に八千草薫を配して監督中川信夫によって一九五五年八月に、日活の「こころ」とほぼ同時期に公開された。
- (6) 脚本担当は猪俣勝人と長谷部慶次の名があり、その後、長谷部は「慶治」と改名したこともあったようだが、この時点では「慶次」と表記。以下、出典に従う。
- (7) 現在、入手可能なのは雑誌『シナリオ』（一九五五年三月）と『久板栄二郎集』（理論社、一九五五年二月）の二種類がある。
- (8) 注（7）理論社版には「昭和二十九年執筆。翌三十年九月、松竹にて、小林正樹監督で撮影の準備がなされたが、その直前、日活にて他の作者の脚色により映画化が実現されたため、保留となったもの」と「こころ」の表題の下に注記されている。

- (9) 前者は「日活文芸コレクション」として「夏目漱石のころ」という題名で、一九九七年二月、後者は同じく日活から二〇〇六年一月に同名でDVDVDEOとして発売された。
- (10) 「シナリオ三四郎」(『映画評論』一九五五年五月)。ちなみに『夏目漱石 三四郎』(製作配給、東宝、刊記不明)も残されている。
- (11) 「三四郎」の初出は『東京朝日新聞』(一九〇八年九月一日)同年二月二十九日。同時掲載の『大坂朝日新聞』もほぼ同じ。初刊、春陽堂、一九〇九年五月。
- (12) 古田亮『特講 漱石の美術世界』(岩波現代全書、二〇一四年六月)によれば、この作品は一九〇〇年にウォーターハウスによって制作された「人魚」といわれ、ラファエロ前派と思しき女性の上半身をもつ人魚が、岩礁のうえで長い髪を梳く姿が紺青色の海を背景に印象的に描かれている。
- (13) 関肇『新聞小説の時代 メディア・読者・メロドラマ』(新曜社、二〇〇七年二月)。
- (14) 原作では明示されていない美禰子の最終学歴が女学校卒か否かは興味深い。日本初の女子大である日本女子大が創設されるのは明治三四年四月である。作中でよし子にも縁談があることが語られ、美禰子と共に結婚適齢期であることは二人の境遇的な相似性ともなり、重要である。
- (15) 引用は注(10)の前者による。
- (16) 三好行雄「迷羊の群れ―「三四郎」夏目漱石」(『作品論の試み』至文堂、一九七〇年五月)一九五二頁。
- (17) 『映画春秋』(一九五七年一月)。戦後いち早く「青春」を主題化した映画としては、久板栄二郎脚本、黒澤明監督「わが青春に悔なし」(一九四九年、東宝)はその代表作といえる。
- (18) 『キネマ旬報』一九五五年二月下旬号。出席者は谷村錦一、早田秀敏、北川冬彦、岡本博、司会は飯田心美。
- (19) 市川崑『市川崑の映画たち』(ワイズ出版、一九九四年一〇月)一四八頁。インタビューア森遊机に応えての市川の発言。
- (20) 後代に影響をあたえた映像「ころ」の評価軸の設定に際して日本映画テレビプロデューサー協会・岩波ホール編『映画で見る日本文学史』(岩波ホール、一九七九年二月)のなかで映画の脚本を担当した一人である長谷部慶次「ころ」と私の発言は重要な役割を果たしている。
- (21) 谷崎潤一郎は「活動写真の現在と将来」(『新小説』一九一七年九月)で、当時までサイレントでモノクロだった「活動写真」(映画)に「音響や色彩」が無いことをむしろ「自然の浄化」=「Crystallization」として積極的に評価した。

- (22) 漱石原作の「心」は初出紙である『東京朝日新聞』（一九一四年四月二〇日）同年八月二一日、『大坂朝日新聞』もほぼ同じから初刊（岩波書店、一九一四年九月）に至って、漱石が当初の「心 先生の遺書」という絵タイトルを変更し、「上先生と私」「中 両親と私」「下 先生と遺書」という三部構成にする。
- (23) 映画封切の同時代において、『ころ』の森の演技に複数の批評家による評価があるのは、『羅生門』（一九五〇年）、『浮雲』（一九五五年）など国の内外で高評価を受けた映画作品に、脇役として出演した森の記憶が強く残っていたことが作用しているといえる。
- (24) 久板栄二郎「ころ」（『シナリオ』一九五五年三月）。『日本シナリオ文学全集5 久板栄二郎集』（理論社、一九五五年一月）。以下、人物やシーン設定などはこの初出誌による。
- (25) 北川冬彦はこの「ころ」は、松竹も映画化そうとして競作になりそうになったが、松竹が止めて日活映画だけが出た。松竹のシナリオは久板栄二郎ですでに雑誌に発表されていた（『キネマ旬報』一九五五年一〇月上旬号）と述べ、いっぽう市川崑は「たまたま僕は、久板栄二郎さんが書いた「ころ」の脚本を雑誌で読んでいたので、これを映画化したと思った」（注（19）一四四頁）と語っている。
- (26) 藤井淑禎「市川崑の「ころ」」（『大衆文化』二〇〇八年三月）。
- (27) 北川、注（25）に同じ。
- (28) 久板栄二郎「ダイアログについて（上）」（『シナリオ』一九五七年八月）。なお、これに先だって久板は「戯曲とシナリオとのつながり」（『映画春秋』一九四九年二月）のなかで「戯曲とシナリオとの間の同一と差異」について前者を「人間追求」と「劇的（映画的）コントラクションとリズム」とし、後者は「ダイアログについて」ですでに挙げていることに加え、シナリオが「カット」「シーン」「シークエンス」から構成されることなどと明確に理論化している。
- (29) 猪俣勝人「シナリオにおける心理描写」（『シナリオ』一九五五年六月）。
- (30) 同右「シナリオ・ライターよ、「作家」であれ」（『キネマ旬報』一九五三年八月下旬号）。
- (31) 引用は注（24）『シナリオ』一八五頁による。
- (32) 飯田心美「解説」（注（24）二二二頁）。
- (33) 北川冬彦「久板栄二郎論」（『映画春秋』一九四九年二月）。
- (34) 北川、注（25）に同じ。

(35) メデイエーターについては北田暁大『意味への抗い　メデイエーションのなかの文化政治学』（せりか書房、二〇〇四年六月）による。

付記

引用については原則として引用文献によるが、適宜表記等を変更した箇所がある。