

[論文]

織田作之助とフランス映画

永 田 道 弘

Nagata Michihiro

大分県立芸術文化短期大学

研究紀要 第54巻

2017年3月

[論 文]

織田作之助とフランス映画

永 田 道 弘
Nagata Michihiro

はじめに

織田作之助脚本による映画『あのひと』が2016年5月に公開され、話題を呼んだ。シナリオは映画の公開に先立つ2年前に中ノ島図書館で発見された未発表作品である。『あのひと』は作之助の脚本による2本目の映画作品となる。1本目の作品は、1944年(昭和19年)に公開された『還って来た男』で、作之助の二つの小説「清楚」と「木の都」を原作とする。

社会的には小説家と認知されている作之助であるが、旧制三校時代から戯曲作家を志していた。その後も小説家として活躍するのと平行して、放送劇、演劇、映画の脚本をいくつか手がけている。ただ、これらの脚本の殆んどは全集に未収録である上、作之助の脚本家としての活動も知られていない部分が多く、今後の解明が待たれる。

本稿は作之助の生前に映画化された唯一の作品である『還って来た男』のシナリオ(シナリオは最初『四つの都』の表題がつけられていた)に焦点を絞り、その形成過程におけるフランス映画、特にルネ・クレールの影響を考察する。映画公開時からクレールとの類似は指摘されているが、それは単なる表面的な模倣にとどまるものではなく、シナリオ全体の構成に決定的な影響を及ぼしたのであった¹。以下ではシナリオの成立過程および映画公開までの経緯を概観した後、『巴里祭』を中心としたクレール映画との比較分析を通じて、作之助の作劇術におけるフランス映画の意義を考察していきたい。

シナリオ成立まで

作之助自らの手になる短文「『四つの都』の起案より脱稿まで²」を軸として、シナリオ『四つの都』の成立過程についてその概略を述べておく。松竹大船撮影所企画部から川

¹ 作之助が監督の川島雄三とともに堂島の旅館に缶詰で『四つの都』のシナリオを執筆しているとき、陣中見舞いに来た杉山平一から借りたクレールの『巴里祭』のシナリオが作品の成立に大きな役割を果たしたとされる。[井村身恒「映画への進出、一枝の死」、オダサク倶楽部編『織田作之助昭和を駆け抜けた伝説の文士“オダサク”』河出書房新社、2013年、159頁]

² 織田作之助『『四つの都』の起案より脱稿まで』、悪麗之助編『俗臭 織田作之助 [初出] 作品集』インパクト出版会、2011年。[初出は雑誌『映画評論』第一巻四号(1944年4月)]

島雄三の第一回演出作品として、昭和18年に大阪新聞に連載された「清楚」の映画化を作之助は持ちかけられる。監督の川島自らが作之助を説得すべく企画部のスタッフとともに来阪する。松竹側の希望は作之助が自作の小説を脚色する乃至、無理な場合はオリジナル・シナリオを書くといったものであった。

作之助はこの提案に対して少しばかり躊躇の色を示す。これには二つの理由があった。一つ目の理由は、「[川島の] 第一回演出作品に素人のシナリオを選ぶことは冒険に過ぎやしないだろうか³」の言葉にあるように、自身のシナリオライターとしての能力に確信がもてなかったためである。

この慎重さの背後には、かつて同じく松竹から自身の「立志傳」（昭和16年）の映画化の話があったとき、苦勞して執筆したストーリーが監督の溝口健二に却下された苦い経験の影響があるのは間違いない⁴。もっとも、この最初の挫折も意味がなかったのかといえればその逆で、作之助は溝口に却下されたストーリーをもとに短編小説「わが町」（昭和17年）を執筆し、それをさらに発展させて長編小説『わが町』（昭和18年）へと結実させている。同時に映画化にも執念をみせ、溝口のもとで流産した「わが町」を「ベンゲッタの復讐」の題でシナリオ化している。監督にはマキノ雅弘を考えていた⁵。結局のところこの映画化も実現しなかったが、「わが町」は作之助の死後、昭和31年に川島雄三により映画化されることになる（脚本は八住利雄）。

「清楚」の映画化に慎重になった二番目の理由はより技術的なものである。自分の小説には「映画的な話術と感覚」があると川島らにおだてられやる気をもせた作之助であるが、若い軍医中尉の帰還直後の一週間を描いた「清楚」だけではシナリオを書くための素材が十分でない懸念を示している。

結局のところ、作之助はシナリオの執筆を承諾する。そして完成したシナリオ『四つの都』には「清楚」の話が六分ノ一入り、残りの六分ノ五には昭和19年の『新潮』に掲載された「木の都」の話が入ることとなった。この小説は作之助の少年時代および青年時代の回想を背景とした作品で、特に作者の思いが強い名曲堂という古レコード屋の話は殆んど

³ 同書、186頁。

⁴ 映画のファースト・シーンとラスト・シーンはすでに松竹の企画部により決められていた。最初のシーンでは、我慢の多吉が人力車を曳いている後を草履の音を立てて孫娘がついて走る。息子とその嫁はすでに亡くなっており、多吉が孫を育てているのだ。最後のシーンでは、田中絹代演じる成長した孫娘がプラネタリウムで南十字星を見せるため多吉を乗せて人力車を曳いている。作之助が依頼されたのは二つのシーンの間の多吉の人生を描くことであった。多吉が戦争に行き、フィリピンのベンゲットで皇軍のための道路建設に携わっていた設定もすでに決められていた。作之助は旅館にカンヅメにされ、彼の書いた原稿をもとに別室に控えていた依田義賢と新藤兼人が脚本を書く段取りとなっていた。しかし、作之助の書いたストーリーに溝口は納得せず、最後には「こんな貧乏人の話はうけません」と言い放つ。作之助も匙を投げ、映画化は頓挫した。[新藤兼人『シナリオ人生』岩波書店、2004年、124-126頁]

⁵ 斉藤守彦『『わが町』から『わが町』に至るまで』、『わが町』[DVD]（日活、2006年）ブックレット、15頁。

そのままシナリオに採録されている。原作とシナリオで大きく異なる点は、小説の語り手である「私」が完全に姿を消し、その代わりに「雨男」とよばれる蜂谷十吉が登場することである。この蜂谷は、彼が画面に登場すると必ず雨が降るという設定であり、また作之助が「最も傾倒した」人物でもある⁶。シナリオ化にともない新しく導入された人物についてはまた後述する。

作之助はシナリオ執筆に際して、「木の都」にあった青春の回想（に伴う胸懷）をいかに映画で描くかで頭を悩ませている。解決策として作品の地理的性格を強調するといった方法をとる。結果として物語のリニアな継起を犠牲にせざるを得なかった（「いわば物語は時間によって進行せず、町の地理を辿ることによって進行する⁷」）が、シナリオには作之助にとって馴染みの深い大阪の町が多く登場する。シナリオは「木の都」と同様、口縄坂で幕を開け、同じく口縄坂で幕を閉じている。また「清楚」に描かれた長距離競争が運動場を十周するだけのものではあったのが、シナリオでは選手たちは校庭を出て、町の名曲堂の前を通過し、高津神社、寺町を廻って国民学校に戻ってくる。さらに、映画のタイトル（『四つの都』）にもあるように、大阪の町だけでなく、京都、奈良、神戸が物語の舞台として出てくることで、作品の地理的性格が一層強調されている。

ところで、四つの都市を結びつける存在として登場するのが辻節子である。彼女もまたシナリオ執筆に際して新しく造形された人物である。戦時中は所謂「増産映画」が奨励されていた。淡い恋の夢が破れて「何も考えずに働けるような気がします⁸」と言って勤労に挺身する節子の人物像に、作之助の時局への迎合のポーズを読むこともできよう（名曲堂の鶴一家も、「時局に鑑み廃業、一家を挙げて産業戦士に転向仕候⁹」と張り紙をして工場のある名古屋に引っ越していく）。ただ、原作にはなかった人物を導入した点については、作之助自身の言葉―「私はこの四つの都会のうち少くとも三つの表現に、それぞれ今までの映画には無かった（と思っている）手法を使おうと苦心した¹⁰」―にあるように、その主眼は新しい手法の試みにあったと考えられる。この新しい手法を作之助は他所で「嘘の表現」という言葉で言い表しており、それはまた小説では表現が難しい「映画的な表現」でもあるとされる¹¹。残念ながら映画では監督の川島雄三が作之助の意図を十全に汲むことができず、新しい試みは期待したほどの効果を発揮しなかったようである（「これらは演出者が人物の方に重点を向けてリアルに撮り過ぎたので、効果は薄かった¹²」）。この「映画的表現」において作之助の意図するものとは一体何であったのか、後にフランス映画との関連から考察する。

⁶ 織田作之助『『四つの都』の起案より脱稿まで』、187頁。

⁷ 同上。

⁸ 織田作之助『四つの都』、悪麗之助編『俗臭 織田作之助 [初出] 作品集』インパクト出版会、2011年、220頁。

⁹ 同書、233頁。

¹⁰ 織田作之助『『四つの都』の起案より脱稿まで』、187頁。

¹¹ 織田作之助『映画と文学』、『織田作之助全集 8』大進堂、昭和45年、340頁。

¹² 同書、339-340頁。

シナリオ『四つの都』の出来について否定的な意見もあったらしいが、とにかくにも一本の映画シナリオを完成させた事実を強く意識した作之助は、この後も映画のシナリオを書き続けていくことを決心する。しかも、自身のシナリオが従来のはまらない独自性を持ったものであることを強く意識もしている。「私はすくなくとも私のシナリオが良くも悪しくも、在来のシナリオ常識からはみ出した変なものを持っていることだけは、信じているからである¹³」。作之助にしてみれば、この常識を逸脱した「変な」こそ「映画的表現」にほかならなかった。

実際、封切当時の映画評では、作之助の脚本がもつユニークさは好意的にとらえられている。例えば、『映画評論 八月号』（昭和19年）の映画評は、「脚本の清新さ」や「台詞の軽快さ」、「のびやかな脚本」といった言葉で作之助のシナリオの斬新さを評価している¹⁴。『日本映画 第九号』（昭和19年8月）では、作品を「人物の明朗な生活を喜劇風に描こうとする純然たる娯楽映画」としたうえで、作品の生命である「偶然の面白さ」を見せるために「脚本が相当手の込んだ技巧をこらしている」と解説されている¹⁵。

このように作之助の脚本家としてのキャリアは、最初の挫折を乗り越えて、再び快調に滑り出したかにみえた。また、作之助は小説家の観点から今後自らが解決すべき問題（シナリオの形式で人物を彫り下げること¹⁶）を明確に意識もしていた。しかしながら、その才能を十分に発揮することのないまま、『四つの都』（『還って来た男』）が、彼の生前に目にすることのできた自身の脚本による唯一の映画作品となってしまったのである。

映画の完成、公開まで

次に、シナリオの脱稿以降の経過も簡単にみておきたい。『四つの都』のシナリオは昭和19年2月に脱稿し、同年4月の『映画評論』に掲載された。作品が関西を舞台にしていることもあり、撮影はマキノ正博が所長を務めていた松竹京都撮影所で行われた。初監督の川島に自由に映画を撮らせてやりたいという会社側の親心から、うるさがた（「小姑」）の多い大船撮影所を避けたのが実情のようでもある。また、映画の題名にある「四つ」が被差別部落を連想させるからまずいということになり、『還って来た男』に変更された¹⁷。主演には笠智衆のほか、佐野周二、田中絹代、三浦光子などのキャストが選ばれた。

撮影は昭和19年5月13日開始、6月28日に完成している。クランクイン前の4月20日に監督の川島に召集令状が届くといったハプニングもあったが、かつて小児マヒを患い身体の弱かった川島は不適合となって事なきを得た。

時局柄、撮影は様々な制約を受けることになった。軍の検閲により、主人公の軍服姿が

¹³ 織田作之助『『四つの都』の起案より脱稿まで』、188頁。

¹⁴ カワシマクラブ編『監督 川島雄三 松竹時代』ワイズ出版、2014年、18-19頁。

¹⁵ 同書、19頁。

¹⁶ 織田作之助『『四つの都』の起案より脱稿まで』、188頁。

¹⁷ 川島雄三「自作を語る」、今村昌平編『サヨナラだけが人生だ 映画監督川島雄三の一生』ノーベル書房、1969年、224頁。

平服に改められ、それにもない台詞の変更を余儀なくされた。丘の上から大阪の街を一望に眺めるシーンの許可がおりず、長屋の露地の写真を撮っていたロケハンが警察に引っ張られることもあった。ロケ地の天王寺の丘の下に軍隊が駐屯していたため、傍聴問題がやかましかったりもした¹⁸。物資の面でもフィルムが6,600フィート以内といった制限が課されていた。タイトルも題名が出るのみでクレジットもなく、「あわただしい写真」になってしまったと川島は述懐している¹⁹。

『還って来た男』は昭和19年7月20日に封切られる。先に触れたように、当時の映画評は脚本に好意的であったが、演出に関しては手厳しい表現が並んだ。登川尚佐は『映画評論 八月号』で、録音技術の不備といった技術的問題があったにせよ、「演出の未熟さは最大の失態原因で、天衣無縫な脚本をこなす代わりに逆にこなされてしまった」と川島の演出を批判している²⁰。『日本映画 第九号』の評論も、「この映画の唯一のよりどころである偶然の面白さが、殆んど生かされていない」とした上で、その原因を新人監督の経験のなさに帰している²¹。『陸運新報』（昭和19年7月）も同様に、シナリオの筋の運び方や人物・情景の扱い方にみられる「ルネ・クレールふうのとぼけた味」を演出が生かしきれていないと評している²²。なお、作之助のシナリオにおけるクレールの影響については次節以降で詳述する。

川島の演出家としての経験不足はある意味、致し方なかった。戦争末期、渋谷実や吉村公三郎などの主だった監督たちが徴兵されただけでなく、国策映画会社の日映に経験のある助監督が引き抜かれてしまい、松竹は人材難に陥っていた。人材確保が急務となり、助監督歴3年以上の者を対象に監督試験を実地する運びとなった。この試験に川島は主席でパスしたのである²³。とはいっても、チーフ助監の経験さえ十分でなかった川島には、「技巧的な偶然の連続の面白さを生かすに足る手腕²⁴」がまだ備わっていなかったのである。

しかし我々は、この後の川島が映画監督として長足の進歩を遂げていったことを知っている。『還って来た男』から8年後の昭和27年には、同じく主演に佐野周二を配して『とんかつ大将』を撮っている。スピーディーな場面展開や、カメラを上方に移動しながら長屋の人々を捉えるなどの独特なカメラワークにみられるように、川島の演出が冴えわたった作品となっている。

また、『還って来た男』の演出および作之助との出会いは、川島のその後の監督としてのキャリアに大きな意味をもつこととなる。川島自身も作之助という「破滅型作家」とのつきあいに影響を受けたと述べている²⁵。後年の大阪の町を舞台にした群像喜劇『貸し間

¹⁸ 同書、224-225頁。

¹⁹ 同書、225頁。

²⁰ カワシマクラブ編『監督 川島雄三 松竹時代』、19頁。

²¹ 同上。

²² 飯島正『戦中映画史・私記』エムジー出版、1984年、251頁。

²³ 川島雄三「自作を語る」、222-223頁。

²⁴ カワシマクラブ編『監督 川島雄三 松竹時代』、19頁。

²⁵ 川島雄三「自作を語る」、225頁。

あり』(昭和34年)は作之助の影響が色濃く滲んだ作品といってよい²⁶。事実、『貸し間あり』の舞台である天王寺界限を望む高台は、「木の都」に描かれた「上町」を髣髴とさせる。町内一周の長距離競争のシーンのもつリズムは『幕末太陽傳』(昭和32年)などのドタバタ喜劇にも通じる。そして何よりも、作之助のシナリオ作家としての才能を世に出したのは紛れもなく川島雄三であったことを忘れてはならない²⁷。

日本のフランス映画受容

『四つの都』(『還って来た男』)のシナリオ形成におけるルネ・クレール映画の果たした役割を論じる前に、当時の日本におけるクレールをはじめとするフランス映画の受容を概観しておきたい。

1930年代はフランス映画が黄金時代をむかえ、ルネ・クレールをはじめジャック・フェデール、ジュリアン・デュヴィヴィエ、マルセル・カルネ、そしてジャン・ルノワールといった監督たちを輩出した。この時代のフランス映画の美学的傾向は〈詩的リアリズム〉とよばれ、その特徴としては悲観的な運命論に彩られたロマンチズム、文学的な台詞回し、明暗を強調した照明、独特な「暗い」叙情性を醸し出した装置といったものがあげられる。一般的にフェデール、デュヴィヴィエ、カルネ(場合によってルノワールを加えた)監督たちを詩的リアリズムの巨匠とよび、クレールはその先駆的存在と位置づけられている。そしてこの1930年代のフランス映画を他のどこよりも高く評価し、熱烈に歓迎したのが日本であった。1930年代は日本におけるフランス映画の黄金時代でもあったのである²⁸。

1931年から1940年の10年間に日本で公開された外国映画の総数は2,283本(日本映画は4,448本)であり、その約81パーセント(1,855本)がアメリカ映画であった。続いてドイツ映画が7パーセント(167本)で、フランス映画は5パーセント(125本)にすぎない。しかしながら、同時期にキネマ旬報のベストテンに入賞した映画作品の割合ではフランスがこの2カ国を圧倒している。日本で公開されたフランス映画のうち実に22パーセント(28本)がベストテンに入賞している(アメリカ映画の入賞の確率は3パーセント、ドイツ映画は7パーセント)²⁹。

このようなフランス映画の黄金時代を享受したのは映画青年層にとどまらず、「日本の知的な青春の多くに及んだ³⁰」と考えられる。1930年代前半、旧制第三高等学校に在学中であった作之助は、寺町京極界限で文学的ボヘミアンの生活を送っていた。この時期、のちに詩人、映画評論家となる杉山平一の知己を得る³¹。この杉山平一こそ、後年『四つの

²⁶ 藤本義一『鬼の詩／生きいそぎの記』河出書房新社、2013年、284頁。

²⁷ 同書、279-280頁。

²⁸ 中条省平『フランス映画史の誘惑』集英社新書、2003年、94頁。

²⁹ 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響—比較映画史研究』早稲田大学出版部、1983年、563-564頁。

³⁰ 同書、565頁。

³¹ 宮川康「劇作家修行時代に会った運命の女性」オダサク倶楽部編『織田作之助 昭和を駆け抜けた伝説の文士“オダサク”』河出書房新社、2013年、110頁。

都』のシナリオを執筆している作之助にクレールの『巴里祭』のシナリオを貸した人物である。三校生時代の作之助の関心が戯曲を中心とした文学であったとしても、杉山ら友人の口から同時代のフランス映画の情報を聞き知っていた可能性は高いと考えられる。

ただ、この時期に日本で受容されたフランス映画は必ずしも一様の傾向をもっていなかった点には注意が必要である。1930年代前半に一世を風靡したクレールの軽喜劇調の映画と、1930年代後半に流行したデュヴィヴィエやフェデルらの写実主義の映画とでは、作品の性質は大きく異なっていた。

1931年のキネマ旬報ベストテンにはクレールの2本の作品『巴里の屋根の下』(1930)と『百万(ル・ミリオン)』(1931)がそれぞれ2位と4位で入賞している。1932年には同じくクレール監督の『自由を我等に』(1931)が1位を獲得、1933年にも『巴里祭』(1932)が2位で入賞している³²。これをみてもわかるようにクレールとともに日本におけるフランス映画の黄金時代がはじまった。クレールが日本に紹介された1930年代前半、日本映画はまだトーキー初期の段階にあったわけであるが、トーキーの黎明期にあつて独自の表現方法を開拓してきたクレールの日本映画への影響は圧倒的なものであった³³。

クレールの独創で必ず指摘されるものに「表現手段の節約」がある。例えば『巴里の屋根の下』では、台詞を省略し音と身振りだけでストーリーを発展させる方法が多く用いられている。主人公の二人の口論が居酒屋のダンス音楽で聞こえないシーンであるとか、人物の会話がガラス窓に遮られて口の動きしか見えないといったシーンであり、それはトーキーを逆手に取った「聞かせない」演出といえる³⁴。大詰めの線路脇での乱闘場面では、この「聞かせない」演出(騒ぎが列車の騒音でかき消される)とともに、列車の蒸気と木

³² これ以降のベストテン入りのフランス映画は以下のとおりである。1934年：第1位『商船テナシチー』(ジュリアン・デュヴィヴィエ、1934)、第3位『にんじん』(ジュリアン・デュヴィヴィエ、1932)。1935年：第1位『最後の億万長者』(ルネ・クレール、1934)、第2位『外人部隊』(ジャック・フェデル、1934)。1936年：第1位『ミモザ館』(ジャック・フェデル、1935)、第2位『幽霊西へ行く』(ルネ・クレール、1936)、第4位『白き処女地』(ジュリアン・デュヴィヴィエ、1934)、第5位『地の果てを行く』(ジュリアン・デュヴィヴィエ、1935)、第6位『罪と罰』(ピエール・シュナル、1935)。1937年：第1位『女だけの都』(ジャック・フェデル、1935)、第2位『我等の仲間』(ジュリアン・デュヴィヴィエ、1936)、第3位『どん底』(ジャン・ルノワール、1936)、第6位『禁男の家』(ジャック・ドゥヴァル、1936)、第8位『巨人ゴーレム』(ジュリアン・デュヴィヴィエ、1936)。1938年：第1位『舞踏会の手帳』(ジュリアン・デュヴィヴィエ、1937)、第3位『ジェニイの家』(マルセル・カルネ、1936)、第6位『赤ちゃん』(レオニード・モギー、1937)、第7位『鎧なき騎士』(ジャック・フェデル、1937)、第10位『ジャン・バルジャン』(レイモン・ベルナル、1934)。1939年：第1位『望郷』(ジュリアン・デュヴィヴィエ、1937)、第2位『格子なき牢獄』(レオニード・モギー、1938)、第8位『美しき青春』(ジャン・ブノワ＝レヴィ、1936)、第9位『とらんぷ譚』(サシャ・ギトリ、1936)。1940年：第10位『幻の馬車』(ジュリアン・デュヴィヴィエ、1939)。[中条省平『フランス映画史の誘惑』、94-99頁]

³³ 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響』、565-566頁。

³⁴ 中条省平『フランス映画史の誘惑』、83-84頁。

の柵を利用して情景をわざと「見せない」演出も取り入れられている³⁵。

映像と音声を交互に使用する省略法以外にも、繰り返しの句的な映像の反復や韻律法を彷彿させるリズム、均整のとれた対称、シャンソンの効果的な挿入といったように³⁶、クレールが考え出した技法は多彩かつ華麗である。まさにクレール映画の本質とは才気と着想であるといえよう。

クレールの日本映画への影響として、五所平之助の『マダムと女房』（昭和6年）が「科白の省略の点でかなり成果をあげた」ことや、伊丹万作の『気まぐれ冠者』（昭和10年）や山中貞雄の『丹下左膳・余談 百万両の壺』（昭和10年）といった時代劇ヴォードヴィルにクレール調（＝軽妙な喜劇性）の影響があることが指摘されている³⁷。

クレール時代に続く1930年代後半のフランス映画は写実主義の時代であり、それはトーキー映画の完成期と重なる。先に述べた〈詩的リアリズム〉とよばれる美学的傾向はこの時期の映画特有のものである。映画が言葉を獲得した結果、台詞と脚本に重きを置く「文芸映画」が全盛期を向かえ、ジュリアン・デュヴィヴィエの『にんじん』や『商船テナシチー』、ジャック・フェデーの『外人部隊』や『ミモザ館』、『女だけの都』といった〈詩的リアリズム〉の代表的作品は日本でも圧倒的に支持された。

日本におけるフランス文芸映画が流行した背景には、フランス文学者と東和商事の固い結びつき、および白水社などの出版社とのタイアップの効果があつたとされる。日本で殆んど無名であったデュヴィヴィエの『にんじん』（日本公開は昭和9年）を東和商事の川喜多長政夫妻に勧めたのはフランス文学者の今日出海である。字幕翻訳はフランス文学に造詣の深い岸田國士が担当した。東和商事はルナールの原作の翻訳を出版していた白水社と宣伝のタイアップをはかったりもした。この宣伝戦略が奏功し、『にんじん』を見なければインテリではないというほどの評判を呼んだ³⁸。こうしてフランス文学者を中心にデュヴィヴィエやフェデーが紹介されていくなかで、映画における文学性、特にフランス文学の伝統である心理描写を重視する風潮が生まれていく。

フランスの文芸映画がことさら日本でもてはやされた理由として、デュヴィヴィエらにおける自然描写と結合した心理表現が風物に心理を託す日本的感覚に合致していたこと³⁹、人間の運命への敗北を謳ったペシミスティックな世界観が日本人の心性と親和性が高かつたことなどがあげられよう。

フランス文芸映画の影響を受けた作品に山中貞夫の『人情紙風船』（昭和12年）がある。この作品にはフェデーの『ミモザ館』と共通した「閉塞のペシズム」のモチーフが色濃く表れている（主人公たちは死ぬことでしか自分たちが閉じ込められている悲惨な

³⁵ 同書、84頁。

³⁶ 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響』、569-570頁。

³⁷ 同書、576-577頁。

³⁸ 小林隆之、山本眞吾『映画監督ジュリアン・デュヴィヴィエ』国書刊行会、2010年、165-171頁。

³⁹ 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響』、585-586頁。

境遇から出ることができない⁴⁰。また、小津安二郎の『一人息子』（昭和11年）や溝口健二の『浪華悲歌』（昭和11年）における人生の観照性は、ある側面でフランス写実主義映画に触発されたとはいえる⁴¹。

『四つの都』におけるクレールの影響

日本におけるフランス映画の受容の流れを確認した今、作之助におけるフランス映画の具体的な影響をみていく。重要なのは『四つの都』の執筆時（昭和19年）に作之助が参考にしたのが、フランス写実主義映画ではなくクレールの『巴里祭』であった点である。なぜトーキーの表現技術が完成した時期の映画でなく、サイレントからトーキーへの過渡期に作られた映画なのか？作之助のエッセー「映画と文学」がこの問いへの解決の糸口を与えてくれる。

ここで作之助は文芸映画に対して非常に手厳しい批判をしている。映画作家やシナリオ作家はいくらリアリズムを追求したところで、小説家の肉眼が捉えた一行の写実精神にかなわない。まさにそれは文学に比肩しようとした映画の喜劇であり、「文芸映画にろくなものがなかった所以である」⁴²。つまり、映画が事物を正確に写すことができるといっても、小説のように人物の心理の細かいニュアンスを表現することは不可能である。そもそも映画のクローズアップやロングにしても「表現としては嘘だ」と作之助は断言する⁴³。補足するならば、文芸映画は非常にリアリスティックな目で過酷な人間の運命を描いているようにみえながら、結局のところ曖昧な「雰囲気描写」に終始し、ペシミスティックな世界観を文学的叙情性や高尚な哲学性を纏った台詞で美化しているにすぎないのである⁴⁴。

作之助は「若き芸術である映画は老いたる文学の真似をすることによって、自らの青春の魅力を失うような愚は避けるべきではなからうか⁴⁵」と、トーキーの誕生から変わらない映画に対する文学の優位性に疑問を呈している。そして自身がシナリオを執筆した体験に触れ、次のように述べている「私はシナリオを書く時、自分の文学を映画に生かそうとは思わなかった。むしろ、自分が小説で表現出来なかったことを、映画で表現しようと努力したのである⁴⁶」。小説の原作者としての作之助のシナリオへのアプローチは、忠実な翻案を装いつつも、単に原作のプロットを借用するだけで、残りはオリジナルの精神とまったく関係のない夾雑物で埋め尽くす数多の文芸映画とは根本的に異なる。作之助は説く、「もっと映画の嘘の効用に意を用いるべきである」と。映画の写実は結局のところ嘘でしかない。それならばこの嘘の魅力を最大限に生かすことに意を注ぐべきだというのが彼の主張である。そして作之助が『四つの都』で試みたものとは、小説の執筆時には躊躇

⁴⁰ 同書、600-601頁。

⁴¹ 同書、602頁。

⁴² 織田作之助「映画と文学」、339頁。

⁴³ 同上。

⁴⁴ 中条省平『フランス映画史の誘惑』、87頁。

⁴⁵ 織田作之助「映画と文学」、339頁。

⁴⁶ 同上。

された偶然や、小説では何の効果も生まない人物や場面の表現であった。

ある新聞記者が登場すると必ず突如として雨が降り出したり、踏切で汽車が行ってしまうと、忽然としてそこにいた人物が消えていたり、あるそそっかしい男が奈良の大仏を見たあと、ほかの事物が急に小さくなってしまったり〔中略〕すくなくとも小説では表現出来ぬことである⁴⁷。

まさにクレール流のユニークな着想と鋭い機知がここにある。

少し詳しくみていきたい。次は踏み切りをはさんで主人公の中瀬古庄平と彼に淡い恋心を抱く辻節子の対話シーンである。

節子 「あ、軍医さん」

と、気づき、線路を渡ってこちらへ来ようと思うのだが、遮断機が依然として降りたまゝなので、来られない。（下りの汽車が間もなく通過するのだ）

庄平 「やあ、また会いましたね」（と大声を出す）

節子 「京都でお会い出来るとは思いませんでしたわ、昨日奈良でお眼に掛ったばかりですもの」（とこれも少し大きな声で言う）
汽車の音。

庄平 「はあ？」

聞こえないのだ。

〔中略〕

節子 「私、仏像の行方を探して歩いてるんですの」

汽笛の音

庄平 「えっ？何です？」

節子 「仏像を探して……」

汽車通る。汽車に遮られて、お互い相手が見えなくなる。汽車が通過してしまうと、節子、庄平の方を見て、驚く。庄平も船山もいつの間にか姿を消してしまっているのである。節子の寂しい顔。汽笛の音。踏切ひらく⁴⁸。

庄平と節子の会話が汽笛の音によって掻き消されてしまったり、通過した汽車に遮られて庄平と船山が見えなくなったりと、クレールの「聞かせない」「見せない」演出を上手く作品に取り込んで、二人の人物のすれ違いを際立たせている。

また、汽車が通過したあと庄平たちが忽然と姿を消してしまっているところはクレールのサイレント作品を彷彿とさせる。『眠るパリ』（1924）や『幕間』（1924）といったシュルレアリスムにつながる前衛映画において、クレールはメリエスの開発した映像トリック

⁴⁷ 同書、339-340頁。

⁴⁸ 織田作之助『四つの都』、204頁。

を駆使して映像のファンタジーを生み出しているが、作之助はその実験精神を受け継いでいるといえよう。それは東大寺大仏殿のシーンにもあてはまる。庄平は大仏を凝視したために目の錯覚に襲われてしまい、身の回りの事物が小さく見える。ここに節子が現れたため、庄平があわてて眼鏡を掛けると節子の姿が実物大に戻る⁴⁹。ここでは映像の作為にあえて訴えることで、二人の偶然の出会いの非現実性を強調している。

この他にもシナリオのいたるところにクレール調のタッチが認められる。クレールの映画には、操り人形のように機械的な動きをする滑稽な人物が数多く登場する。『四つの都』にもこの系譜に連なる人物が登場する。国民学校の運動会のシーンにおけるシルクハットの来賓がそれにあたる。場違いのシルクハットをかぶった彼がしきりに頭を左右に動かすことで後ろの観客が迷惑するのであるが、突然振り出した雨に来賓がシルクハットを取るとその頭が禿げていたといったオチもついている⁵⁰。

すでに述べたように『四つの都』は口縄坂で始まり、口縄坂で幕を閉じる。シンメトリックな構成はクレールの『巴里の屋根の下』に共通している（冒頭ではパリの屋根屋根を捉えたあとカメラは建物の壁にそって次第に下降していき群集が集う路上まで到達する。ラスト・シーンはこれらの順序を逆にして作られている）。無論、すでに原作の「木の都」から冒頭と結末のあいだにはシンメトリックな関係が存在していたが、シナリオを執筆する作之助の意識の中にクレール映画の均整のとれた対称性があったことは十分考えられる。なによりも幾度となく現れる口縄坂のシーンはクレール映画のもう一つの特徴である繰り返しの句的な映像の反復を再現している。

『巴里祭』が『四つの都』に及ぼした影響を考察してみよう。それは雨の使い方に明瞭に見て取れる。『巴里祭』では二人の若い男女を結びつけるために俄雨が効果的に用いられている（祭りの途中で雨が降り出し人々が逃げまどう中、偶然に二人きりになったことでジャンとアンナは互いに恋をしていることに気づく）。ただし『四つの都』においては、雨は効率的にストーリーを展開させる機能よりも、秩序だった世界にカオスを招き入れるといった物語上の象徴的機能を負っているといえる⁵¹。それまで整然と進行していたものが偶然に起こった自然現象によって混乱状態に陥る。それがもっとも顕著に表れるのが運動会の最後のシーンである（女子職員による百米徒競走で清子が颯爽と一位でゴールし、初枝がその結果を放送しているところに突然雨が降り出し、観客が動揺する⁵²）。

原作の「木の都」にも雨は描かれているが、主人公の「私」が名曲堂で傘を二度借りるときに雨が降るだけであり、それと比較すると『四つの都』における雨の降る頻度は格段

⁴⁹ 同書、201-202頁。実際の映画の撮影では特殊な映像トリックは用いられず、庄平が見上げる大仏のショットのあとに庄平をロー・アングルであおったショットが続き、節子の登場にあわせて通常の水平のアングルに戻るといった演出がほどこされている。

⁵⁰ 同書、222-225頁。

⁵¹ クレールの作品では『自由を我等に』のクライマックス（新工場の完成式典の途中で疾風が突如として起こり、来賓や従業員たちが先を争って散乱する紙幣を追いかける）に、自然現象によって引き起こされる無秩序状態がより明瞭に描かれている。

⁵² 織田作之助『四つの都』、225頁。

に高くなる。小説とは異なる映画独自の表現を模索していた作之助は『巴里祭』のシナリオを読み、そこから雨の産み出す偶然の効果を最大限に生かそうと思いついたのではないだろうか。

ただし、作之助は独自の創意をほどこしてもいる。すでに言及したように、それは「雨男」とよばれる人物の創造である（原作の「木の都」では語り手の「私」が名曲堂の主人に借りた傘を返しにきたところ雨が降り出し、結局、再び傘を借りるはめになる場面で自嘲気味に「なんだか雨男になったみたいですね」と言うにすぎない⁵³）。『四つの都』の「雨男」蜂谷十吉は新聞記者であるがおよそ記者らしからぬ風貌（髭面で帽子の代わりに傘を持ち歩いている）であり、どこか飄々とした感じである⁵⁴。彼はいたるところに不意に現れ、その度に雨が降り出す。問題の運動会のシーンにも彼の姿が認められる。そのト書きには以下のように記されている。

観客席、雨で動揺する。その中に、蜂谷十吉が、まるで当然の如くまじっているのが、不気味だ。（雨男の真髄はこゝに至って完全に発揮されたのである）⁵⁵

「まるで当然の如く」とあるように、すでにこの時点において観客の意識の中には「蜂谷十吉＝雨」の等式が出来上がっている。雨という偶然的事象に必然性が導入されたともいえるが、それを観客が単なる絵空事とするのではなく、一種のリアリティー（「不気味だ」）をもって受け取ることができるのも、蜂谷十吉が雨を降らすシーンを作之助が反復して観客に示したからに他ならない。言葉でしか表現できない小説とちがひ、映画は映像を使うことができる。連続する偶然は映画の魅力である「嘘の表現」にほかならないが、この嘘はスクリーンに現前する人物がもつ打ち消しようのないリアリズムにもとづいたものなのである。

節子もまたシナリオ化の過程で新たに作られた人物である。人物設定（父の遺言で先祖伝来の仏像を探し求めるハワイ帰りの女性）からして女性の人物の中でも異彩を放っている。節子は奈良・京都・大阪・神戸と主人公の庄平の行く先々に偶然に姿を現す。二人は都合6回出会うわけであるが、彼女の役柄に比してこの登場回数は異常に多い。鉢合わせのあまりの多さに庄平は「こゝでお眼に掛るとは思いませんでした、偶然って奴は続き出すと、きりがいいですね」と感想をもらす。それに対して節子は「えゝ、でも、なんだか、古風な言い方をしますと、仏像に導かれているような気持ちが致しますわ」と応える⁵⁶。この言葉がある種の説得力をもつのも、繰り返す節子がスクリーンに登場するからであり、ここでも作之助の意図は映像のリアリズムを通じて偶然の出会いに必然性を導入することにあるといえる。

⁵³ 織田作之助「木の都」『夫婦善哉 正統 他十二篇』岩波書店、2013年、342頁。

⁵⁴ 織田作之助『四つの都』、192-193頁。

⁵⁵ 同書、225頁。

⁵⁶ 同書、213頁。

映画の登場人物に関して作之助は「シナリオ作家は配役難で困るような人物を映画に登場さすべきである⁵⁷」と書いている。つまり典型的な人物像であってはならないのであり、これは蜂谷十吉や辻節子にあてはまる。彼らは悪人でもなく、かといって単に善良なだけではない、どちらかといえば一風変わった人間であり、その行為は意志よりも偶然に支配されている（彼らの最後の決意⁵⁸が美しく響くのは、己の宿命を受け入れるその人間的力強さによる）。彼らの放つ一種独特な存在感が、偶然だけで物語が進行していく軽妙な作品の映画のリアリティを支えているといっても過言ではないだろう。

映画の呼吸

クレールの映画、特に最初の4本のトーキー作品は、下町情緒を感傷的に謳った大衆娯楽映画といったイメージが強い。それは大阪の市井の人々を描く作之助の作品世界と一見、親和性があるように見える。しかし、これまでみてきたように、作之助がクレールに発見したものとは主題（民衆の叙事詩）でも作品の基調をなす雰囲気でもなく、細部の技巧に施された機知であった。またそれは徹頭徹尾、スクリーン上に映し出されたものである（クレールの音声の特殊な活用術はあくまで映像との関連のなかで効果が発揮される）。クレールが影響を受けたのはマック・セネットやチャップリン、グリフィスといったアメリカの喜劇映画であった。彼はこれらサイレントの巨匠たちから映画の本質がリズムにあることを自覚する。それはトーキー映画においても変わらなかった。飯島正は『還って来た男』のシナリオを次のように評している。「せりふのおもしろさでもたせたところもあるが、小説家の脚色に似ず、映画の転換に富んでいる⁵⁹」。作之助もまた、クレールの省略や反復を取り入れていく中で映画の呼吸を自らのものとしていったのである。特にシナリオの後半部分において、終幕に近づくにつれて台詞が大胆に省略され場面転換が早くなっていくところなど、映画表現特有の叙述の効率化を指摘することができよう。作之助がこの映画の呼吸をその後どのように発展させていったのか、後年の『夜光虫』や『あのひと』などのシナリオの分析が必要であるが、それはまた別の機会に譲りたい。

⁵⁷ 織田作之助「映画と文学」、339頁。

⁵⁸ 十吉も節子も、好意を寄せる人への思いに区切りをつけるために新たな境遇（十吉は報道班員として南方へ赴き、節子は神戸の工場で勤労に延身する）へと身を投じていく。

⁵⁹ 飯島正『戦中映画史・私記』、308頁。