

「成就」した愛：横光利一「家族会議」と島津保次郎監督の映画化を通して

三芳, つかさ
九州大学大学院地球社会統合科学府：修士課程

<https://doi.org/10.15017/2344806>

出版情報：九大日文. 33, pp.53-68, 2019-03-31. 九州大学日本語文学会
バージョン：
権利関係：

「成就」した愛

——横光利一「家族会議」と

島津保次郎監督の映画化を通して——

MUROSHI
三芳 つかさ

(一) はじめに

日本映画はアメリカに遅れて、一九三〇年代後半から本格的にトーキーへ移行していく。「言葉」を手にした映画は、おのずと文学へと接近し、日本では相次いで「純文学」を原作とする文芸映画が制作されていった^①。同時期、「純文学」作家が新聞小説に進出しはじめたことで、新聞小説の映画化も様相を変えていく^②。そこで一九三六年、島津保次郎監督によって映画化されたのが、横光利一の「家族会議」(『東京日日新聞』『大阪毎日新聞』一九三五年八月九日〜二月三二日)である^③。

「家族会議」の映画化にあたって、松竹は連載している新聞と連動することで、巧みにその媒体を宣伝戦略に利用している。一九三五年九月二〇日の『東京日日新聞』朝刊で、つまり、「家族会議」連載中に、映画『家族会議』に出演する俳優を公募することで、「家族会議」の映画化により話題性を持たせたのである。紙面上で約一ヶ月ごとにオーディション経過が発表され、最終オーディションには、森川まさみ、立花泰子、祇園初枝、

榛名文江、そしてのちに松竹のスターとなる佐野周二が合格している。合格者発表の時点では配役は公表されておらず、また春子役を演じた立花がオーディションで泰子役を希望していた^④と記事が伝えていることから、どの役が新人たちに振り分けられるのかさえも決定していなかったようだ。最終的には五名のうち、立花一人の出演が決定し、他の配役は桑野通子ら人気スターたちで占められている。重住高之役を佐分利信、池島忍役を高杉早苗、仁礼泰子役を及川道子、梶原清子役を桑野通子、京極練太郎役を高田浩吉が演じている。

本作の映画化に際して、島津と脚本家の池田忠雄は横光の元へ挨拶に訪れているが、横光の体調が芳しくなかったこともあり、特別脚本に注文を付けることもなかったという^⑤。池田は原作を、二代目の貴公子と腕一本のたたき上げ、という二人の対立はあるにしても、どっちも金持ちの世界の話^⑥であると捉え、「金銭的な問題のからんだ何人かの男女の間の心理的対立を中心にする」^⑦。脚本を書き進めたと記している。

映画『家族会議』は松竹キネマ大船撮影所建設記念映画として制作され、公開後は『キネマ旬報』の昭和十一年優秀映画、第六位に選出されている。選考にあたっては、「新聞小説の映画で大人の觀賞に耐へ得た最初の作品」(柄沢広之)^⑧、「珍しく整頓した大衆のメロドラマ。規模の大きさも記憶に値ひする」(杉山静夫)^⑨といった批評が見受けられる。また、映画批評家の友田純一郎は、文芸映画であることに着目し、「純文芸的な小説の映画化を促進せしめる功を荷」^⑩った作品であると評価して

いる。以上から、映画『家族会議』の成功は原作と切り離せない関係にあったことがわかるが、島村健司は、そもそも原作の「家族会議」自体がトーカー化に適していたと分析している。¹⁰⁾ 全体として数字で表れた批評家の評価は悪いものではなかったが、反対に文芸もの、横光原作であること自体が問題視されてもいた。中村武羅夫は原作の観念的な心理はもとよりリアリティが欠如しており、映画化は困難であるとの指摘をしている。

単に「家族会議」のみには限らないが、総じて横光利一氏の作品は観念的である。(中略) 現実的には、作品の組立ての上に、必然性がないし、人物の心理や、シーンの描写に、まつたくリアリティが稀薄なのである。(中略) 全く「家族会議」のやうな性質の作品は、映画芸術の機能とは、あまりにも明らかに厳然として対立してゐる文学独自の世界のみに存在してゐる作品である。¹¹⁾

中村の考えによれば、映像化するにはリアリティが必須であり、観念的な作品は映像化不可能ということになる。こうした批判は、文芸映画のなかでもとりわけ「純文学」作家による作品に集中している。島津は前年、谷崎潤一郎の「春琴抄」を原作とする「春琴抄 お琴と佐助」(一九三五)の制作をめぐる、詩人、映画批評家の北川冬彦と論争を繰り広げている。¹²⁾ 両者とも感情的で、いささか論点を見失つてはいるが、映画監督は原作者に傾倒すべきであると主張する北川の批評などは、今日

まで続く文芸映画をめぐる問題を先駆けて取り上げていた。

島津は文芸映画へのアダプテーションについて、「小説春琴抄を読む人と、映画春琴抄を見る人との、芸術的感受力のいかに懸隔の甚だしい」かという観点から、映画はまず興行価値や大衆を意識せねばならず、そのためには「解り易さ」から出発¹³⁾しなければならぬと述べている。以上の島津による発言を文字通り理解すれば、文芸映画は原作よりも芸術的に劣るといった当時の典型的な図式が浮かび上がってくる。しかし、島津は前提として「新しい時代の芸術家は何よりもまづ、自分の作品を大衆に近づけさせ、大衆のものにしなければならぬ義務をすら負つてゐる」と述べており、大衆や興行価値を意識することがすなわち、芸術的欠落とは考えていなかった。映画『家族会議』のシナリオには制作にあたって、次のような前置きが記されている。

製作者は先に「春琴抄」を映画化し文学と映画の交流及技法上の根本的な相違につき多々研究するところがあつた。映画は如何なる場合においても文学に従ふものではなく対立するものであることを明確にしたい。(中略) 芸術の新たな面を構成する映画はかゝるが故に如何に素材を文学よりとり入れようともまつたく別物である。また個人の芸術文学は、映画に比し、普遍性に乏しい場合を有し得るが、映画にはそれが許されない。より量的に大いなる大衆が全面にひかへてゐるのだ。(中略) 吾々はこゝに新らたなる『家

族会議」を創作しようとする。横光利一氏が試みた心理研究を、吾々はまた別の角度からなさうと心構へる。⁽¹⁴⁾

ここからは、島津が原作とは異なる、新たな『家族会議』を制作しようとしていたことがうかがえる。商業主義的作家と見なされ、島津自身も大衆を意識していたことを踏まえると、映画『家族会議』を原作の通俗化と見ることも可能である。しかし、『春琴抄 お琴と佐助』の撮影中、「映画を通して私は原作と大衆の間で純文学の仲介者の役目をしてゐるんですからね⁽¹⁵⁾」と語った島津はあくまでも「純文学」の映画化に力を注ぎ、その上で映画の意義を見出そうとしていた。

また、「家族会議」についても、これまでの新聞小説とは異なり、「新聞小説階級の読者を、種々な意味で、より高く引き上げることの出来る、最近稀な作品⁽¹⁶⁾」と捉えており、当時主だった非知識人層の観客に対する啓蒙的態度が垣間見える。文芸映画という潮流の只中であつたとはいえ、「春琴抄」や「家族会議」の映画化が「メロドラマ風の新聞連載小説か時代物の大衆文芸しか手がけたことのない映画界にとって、どんなに大きな冒険であり、飛躍であつたか⁽¹⁷⁾」は想像に難くない。

これまで映画『家族会議』については、島村⁽¹⁸⁾や御園生源子⁽¹⁹⁾が論じているが、原作との比較分析という観点からは十分に検討されてきていない。そのため、本稿では、横光の新聞小説「家族会議」と島津による映画版を比較し、二二世紀に顕著となってきたアダプテーション研究として提出しながら、その映画分

析を通して、新たな原作の相貌を照らし出してみたい。

(二) 忍ぶ恋の行方

島津は『家族会議』のように文学作品を原作とする映画制作では、その読者である観客の人物イメージを重視していた。

ひどく通俗論になりますが、ここでいささか便利なのは新聞小説で、ことにその挿画といふ奴です。所で「家族会議」の事にもどりますが、佐野さんの挿画も、(中略)原作に対する忠実さを持つてゐるゆゑ、いつの間にか私達の頭の中では、あの蒼白な、影の多い登場人物の姿が、刻み込まれて来ます。この映画の製作にあたる前に私達は先づこの挿画に合つた俳優を見出すのが、先づ一苦勞です。⁽²⁰⁾

「家族会議」の挿絵を担当した佐野繁次郎は原作の描写を手く咀嚼している。「家族会議」は横光作品のなかでも特に女性の衣服に関する記述が多く、作品から喚起されるイメージと挿絵が相互的に補完する役割を担っていた。例えば、『東京日日新聞』の連載第二回で、「白地にお納戸の竹の一本縞の着物」を身につけている春子と、隣にいる清子の「藤色の御所解模様の菊畑が、淡地の着物に浮き出でゐる」様子が描かれているが、その描写に沿った着物姿の二人が第三回の挿絵に登場している。これらの挿絵が作品において重要な意味を持つのは、着物姿

の清子たちに対して、忍のモダンさが視覚化されていることだろう。忍の衣服に関する描写は、物語の初登場シーンから計算されている。東京の法事へ向かう列車のなか、泰子が「ひやりとする麻に壺流しを描いた千草染の着物を着て、これも同じく縹麻の白地に、源氏車の刺繍をおいた帯を締め」ているのに対し、忍は「洋装」という簡易な記述で済まされている。これから結婚を見据えて高之のもとへ行く泰子の意気込みが盛り込まれたかのような詳細な描写に続くことで、忍の「洋装」〔図1〕はモダンなイメージを超えた軽やかさを帯びる。それ以降も、忍が「花模様のイーブニング」〔図2〕や「スポーティなスーツ」を着ることによって、必然的に他の女性たちとの差別化が図られている。

このように忍は外見上のモダンさや行動力、発言から近代的女性像として表象されていくが、忍役を演じた高杉早苗のいうように「結局は、つゝましく友人に愛する人を譲る、日本道徳の影に身を引く悲劇的人物」¹⁾に終始している。

忍は原作、映画版ともに友人である泰子の恋を宥らせるために奔走し、重住家の経済的危機をも救っているが、全体としては脇役として登場する。ところが、映画版においても同様の役割であるにもかかわらず、映画の構成としては物語の中心的人物に位置付けられている。映画『家族会議』における忍への焦点化は、新聞や映画雑誌の宣伝広告を通して、より強化されていく。

封切の迫る一九三六年四月一日の『東京日日新聞』朝刊では、



図1 連載第7回



図2 連載第19回

座っている高杉早苗（池島忍役）の横に立つ高田浩吉（京極練太郎役）の写真とともに、「内気な親友を援けて恋の実を結ばせ蝶とする彼女 而もその相手は自分にと取つても慕はしい男 彼女はやるせない淋しさもそつと胸に秘めて涙くましくも友の爲めに活躍するのでは」という惹句がついており、映画『家族会議』は自分の恋心を隠し、友人の恋を応援する忍の物語として解釈される。

また、一九三六年四月五日の『東京日日新聞』朝刊でも、忍の顔を描いたイラストとともに、俳優陣の名前が「高杉早苗」から始まるなど、『東京日日新聞』上では主に忍のキャラクターを全面に出した広告が並んでいる。もちろん、横光の名を宣伝の売りとした広告も用いられているが、モダンガールの要素を持つ忍を売りすることで、東京の若い女性をもターゲット

ト観客として視野に入れていたと考えられる。

原作での忍は「恋のキューピットの存在であるが、実は高之に好意を寄せて」⁽²²⁾おり、その気持ちを押し殺して、友人である泰子を応援する人物と見なされている。しかし、他の登場人物が内的心情を示すのに対し、忍が語り手となって自身の気持ちを打ち明けることはない。読者に与えられるのは忍の表情と行動、そして泰子と練太郎が忍の気持ちに勘付く場面だけである。

重住家が倒産したことを聞いた泰子が真偽を確かめる場面で、忍は倒産の事実を否定しながら泰子とともに涙を流す。その様子を見た泰子は一瞬、一人で高之の元へ行った忍に疑念を抱く。しかし、すぐさま忍を疑うような自分を恥じ、勘違いだろうと思ひ込む。もう一方の練太郎は高之と泰子の結婚話をまとめようとする忍に昔立ちもあるのか、高之との会話のなかで忍の恋心をほめかしている。

「略）それはさうと、忍さんつていふ人はをかしな人ですな。あれは、あなたのごとで、ああ、やきもきしやはるところを見ると、あなたによつほど好かれたいのでつせ。そやなければ、あんなこと、何んぼ何でも、出来やへんことや思うてまんのやが。どうです。一つ、優しい言葉でも、いつべんぐらゐ、かけてやつてくれませんか。さうやないと、うるさうてね。」

ここで練太郎は忍の胸中を推量しているかのようにも見える

が、実際のところ、忍のことにさほど関心がなく、軽い世間話の話題を提供しているに過ぎない。したがって、泰子は意識的にしろ、無意識にしろ、忍の本当の気持ちを知らうとせず、練太郎はそのことにほぼ無関心であるため、忍の秘めたる恋は発展しない。

映画版においては、幼馴染三人（高之、泰子、忍）の関係を外部から眺める練太郎が忍の奮闘を冷やかすことで、観客は彼女の密かな恋心に気付く。軽井沢のホテルを訪れた練太郎は、高之と泰子を会わせようと奔走する忍の背中を見て、「へん……：……はりきりおつて。牡馬なら、とうに去勢されてるわ」と毒づく。その後、謝りに来た忍に対しても、練太郎は「そやけど、忍さん。あんた、高之さんのことやとやつきになりまんな。よつほどあの人に好かれ度いと見えまんな。どうです？」と挑発する。忍は動揺して臉を痙攣させるが、その場は誤魔化すように否定する。以上のように、忍が高之に恋愛感情を抱いていることが明白ななか、忍は泰子の恋を支え続ける。

映画版で恋のキューピット役を全うした忍は実のところ、原作では高之と泰子の仲を取り持とうとしつつも、キューピット役としては失敗を繰り返している。原作の前半、軽井沢から帰った高之は大阪製紙の株券を譲ってもらうため、大阪の池島家を訪れる。そのことを知っていた忍は高之の滞在している宿を突きとめるが、泰子は高之の素っ気なさを思い出し、会いに行くのを躊躇う。そこで、忍は自分が先に行き、次に泰子が来るように提案する。しかし、こうした「忍の好意と親切さが、却

つて反対に、泰子と高之との友情を、「断ち切る結果」となってしまう。

ここで高之と泰子の関係が壊れかけたのは、高之の方から泰子を拒絶したためであるが、高之も胸のうちでは気にかかっており、そこに偶然、忍と泰子から連絡があったことを知る。高之はどちらに先に電話をかけるべきか悩んだ末に泰子を選び、二人は会うこととなる。そこで、高之は泰子との結婚を決心する。

しかし、その後、株をめぐる騒動や文七の死が続いたことで、高之は再び泰子を拒絶する。そんななか、泰子は一人、思い立ったように東京へ向かう。高之の家に着いた泰子は病のために倒れてしまうが、その姿を見た高之はこれまでのことを省み、泰子との結婚を決意する。つまり、忍は自分の気持ちを押し殺し、悲観的になる泰子と高之の間を取り持とうと奮闘していたにもかかわらず、二人を仲たがいさせるばかりか、高之と泰子が結婚の約束をする過程に一切関与出来ていない。

島津の助監督を務めていた吉村公三郎によれば、島津はホームドラマの基本の一つとして、「ユーモアとペーソス」⁽²³⁾を重視していたという。島津のホームドラマといえは、『隣の八重ちゃん』(一九三四)が代表的だが、ホームドラマに限らず、島津は「ユーモアとペーソス」を持ち味とした作品を多く発表している。一例を挙げると、『お小夜恋姿』(一九三四)では荻原(宮島健二)が隣に宿泊している客に好奇の眼差しを向けられ、それから逃れるために、相手と障子のガラス越しに見合わせたり、

寝ている間にビールをこぼしてしまった布団を見て漏らしたと思ひ込んだりするといったシーンを盛り込んでいる。お小夜の悲しい恋物語にドタバタ仕様のユーモアを挟み込むことで、全体的な調和を整えた小品である。

それが文芸映画に応用されると、『春琴抄 お琴と佐助』では、花鳥風月を愛でるように春琴の物語が展開されるなか、利太郎(斎藤達雄)が水溜まりにはまりそうになったり、和室の鴨居で頭を打って転んだりする場面が組み込まれている。俳優の斎藤自身が劇軽な役柄に適合しており、うまく観客の笑いを誘うだろうが、ユーモアシーンと、終盤にクライマックスを迎えるペーソスは乖離してしまっている。

そうしたユーモアの用い方は『家族会議』を通して、これまでは異なる効果をもたらしている。それ以前の島津作品と比較すると、ユーモアを感じられる場面は少ないが、その大半が忍と高之の掛け合いによつて生まれている。具体的には、忍が高之にふざけた様子で主人のように振る舞う場面が挙げられよう。こうした「笑い」の場面は、彼女の秘めたる恋心と相まって、画面上のペーソスが強調される。

ここでは忍が自分の感情を殺し続けながら、高之を励ますためのユーモアを提供することこそが重要なのであり、彼女が高之とふざけあつて気丈に振る舞うたびに、本当の気持ちを打ち明けられない忍の悲痛さが伝わってくる。とりわけ、重住家の「主人」となった忍を見送りに出た高之との掛け合いで見られる、忍のクローズアップには高之に対する感情の揺れが表出し

ている。ここで島津のユーモア描写は、忍の複雑な内面と重なり合うことで、ホームドラマの域を超え、両義的な意味づけを獲得している。

ここまで見てきたように、終盤まで忍の気持ちは読者（観客）の解釈に委ねられているが、それを決定的にするのは、原作、映画版ともにラストシーンである。原作では、忍の知らないところで泰子と高之が結ばれたことを聞き、忍が呆然と悲しみに暮れるところで物語は終わる。

きやつ、きやつと笑ひながら、忍は電話を切るとまたすぐに寝室へ飛び込んだ。彼女は耐え難い苦痛をこらへてゐるらしく、もう声を上げず寝台の上を駆け廻つてゐたが、そのうちに俯伏せになつたまま少しも動かなくなつた。⁽²⁵⁾

以上のような原作の結末に対し、映画版では、忍が運転する車で高之と泰子を別荘へ連れて行き「図3」、明るく振る舞いながら二人を別荘に置いて、車を走らせに行く。カメラは悲しみを含んだ無表情の忍の横顔を捉えると、真正面から泣きそうな忍の表情を映し、荒れた山道を走る車の後ろ姿で幕を閉じる。

ここで注目したいのが、映画版ではラストシーンまでに同構図のショットが用意されていることである。物語中盤、ラストシーンと同じく、忍が自身の別荘に二人を連れていくショットから始まり「図4」、身を引くように一人、ゴルフを打ちにくい場面が挿入されている。そこで残された高之と泰子は互いの



図 3



図 4

気持ちを確認しあう。ラストシーンにおいて、この身振りが反復され、忍は再び二人を置いて、車を走らせに行く。そこで別荘に残された二人が近づき、幸福な未来が暗示されたところで、車を走らせる忍のショットへ移る。このように、映画版においては忍が自身の別荘へ、高之と泰子を連れていくことで、二人は結婚への道を進めることが出来るのである。

ラストシーンの差異について、御園生が指摘するように、原作における、動きを止めた忍の「静」のイメージが、忍が車で山道を走行するスピード感、「動」のイメージへ変更されたことで、映画『家族会議』は「映画の持つスペクタクル的な側面を獲得」したといえる。⁽²⁶⁾ 以上の場面はそうした映画的特質を強調するとともに、忍の持つ気丈さと相まって、車のたてる砂

ぼこりが彼女の空虚さを増幅させる。

高之と泰子の仲を応援する忍は動揺を打ち消すかのように、ゴルフを打ち、車を走らせにゆくが、ユーモアシーンと同じく、そうした「動」的な振る舞いは、忍の繊細な心情を前景化させる。序盤、ホテルで忍の恋心をほのめかしておき、忍の失恋で終わる、映画『家族会議』は明らかに忍を中心的人物として描いている。

(三) 原作「家族会議」が描いたもの

それでは、こうした映画版に先んじて、原作はいかなるテーマで描かれていたのだろうか。原作者の横光は映画公開時、渡欧していたため、帰国後に観賞したようだが、「もつと大きな不満は、肝心なところをぬかしてあるといふ事ですね。しかも映画になり得る肝心のところをぬかしてしまつてゐるんですからね」⁽²⁷⁾と、映画版の脚色に苦言を呈している。横光は原作と映画版のテーマが異なると見なしていたようだが、ここでは横光のいう「映画になり得る肝心のところ」に注目すべきだろう。原作での中心的問題を取り扱わないことで、原作と映画版はいかに異なる作品となつていったのか。原作を考察し、映画という視覚化を通すことで、原作の再解釈を試みたい。

全体的な物語の軸をなすのは過去と現在に揺れる高之の葛藤と、そのために実現されない高之と泰子の結婚問題である。高之は父親が文七との株をめぐる駆け引きに敗れたことが引き金

となり、心臓病で亡くなつていふことから、文七を憎んでいる。そのため、高之は文七の娘である泰子との結婚に踏み切れないのであるが、その気持ちに追い打ちをかけるのが重住家の番頭を務めている尾上の娘、春子である。何より高之と文七の確執は物語の冒頭、春子によつて初めて語られるのであり、春子は高之の父を殺したも同然の文七を誰よりも嫌悪している。さらに、春子は高之にお見合い相手を紹介することで、徹底的に泰子との結婚に反対している。

一方、仁礼家では泰子と丁稚である練太郎の結婚話が持ち上がつており、泰子はそれを阻止するため、法事を利用して高之の気持ちを再確認しようとする。練太郎は丁稚でありながらも京都大学を出たインテリであるためか、道化のような、冷笑的な性格を持った人物で、事あるごとに高之とぶつかる。直接態度には示さないが、ひそかに泰子を想い、高之と泰子の二人が忍の別荘から消えたことを聞くと、その足で高之たちのいるであろう泰子の別荘へ向かう。そこで、練太郎は高之を庭へ連れ出し、気絶するほど壮絶な殴り合いを見せる。

この場面は一九三八年一月刊行の『創元選書』に再録される際に加筆されている。改訂版では、泰子の別荘の庭で行なわれる二人の乱闘はそのままに、練太郎が去つた庭で、高之が「今までしてゐた争ひは、あれはいつたい何事だつたのだと思ひながら（中略）しかし、あの男とはどうしても一度はあのやうな眼にあふかあはされるかどちらかであつたのに、たうとうそれも今夜ですんだのである」と仰向けのまま、考えにふける場面

が挿入されている。ここからは、高之が練太郎との対立を予期していたことが確認される。

さらに、高之と練太郎は、重住家倒産後にも天ぷら屋「天菊」で周囲の人間を巻き込んだ乱闘を起こしているが、改稿版では削除されている。太田登はこの二点の改稿について、横光が一九三六年の欧州渡航を経て、「国民性の相違を実感として認識」したことで、「非合理、無秩序な闘争が回避され、感情的高之像が理性的高之像に変身され、新聞小説「家族会議」から（通俗性）が排除された」⁽²⁸⁾と分析している。しかしながら、『創元選書』版で加筆された高之の独白は、高之像に変化を及ぼしただけでなく、高之と練太郎の決闘を二人の間において不可避であった、宿命的な出来事へと転回させる。

二人の決闘はもとより「たゞ単に、泰子と株をめぐつての闘争ばかりでなく、「関東と関西の気質の相違」と、「不思議に日常時の青年を支配する、東大と京大との、意識の下で燃え合ふ闘争」であり、「丁稚上りの蔑視を受けて来た練太郎の、上層の階級に対する反抗」も混じっていた。ともあれ、躍起になっていたのは練太郎の側だけで、高之はひたすら「にやにや」笑い、練太郎の腕から逃れようとしている。このことが意味するのは、高之と練太郎の争いがもはや二人の決闘とは言えず、練太郎の劣等感が頂点に高まった瞬間に起こった、彼一人の暴動だったということである。だからこそ、何も失いはしない高之は最後まで冷静さを保つことが出来たのであろう。

『創元選書』版の二度目の乱闘は、先述したように、争いそ

のものが消し去られており、二人は落ち着いて株取引について話し合う。ここで最初の乱闘に従属するように、練太郎は高之を外に連れ出し、自分が資金を調達するから再度株をしないかと誘う。高之ははじめ、その提案を笑いながら断るが、しつこく申し込む練太郎に腹を立て、その頬を叩く。ここから再び殴り合いへ発展することがなかったのは、二人の優劣関係が逆転したことを両者ともに自覚しているからである。「負けた」ことを痛感している高之は、その自尊心ゆえに争いを拒絶した。

加えて、初出の新聞連載時、殴り合いの後に「僕の家は、やられたよ」と話し出した高之が突然、「君、泰子さんと、結婚しないか」と泰子の話題を持ち出す台詞も、『創元選書』版では削除されている。すなわち、『創元選書』版における以上三点の改稿によつて、高之と練太郎の乱闘に宿命的な意味づけが与えられ、インテリ意識を持った青年同士の対立であることがより印象づけられている。

映画版では練太郎の行動の意味はもとより、殴り合いの場面が大幅にカットされている。練太郎は道端で偶然清子と出会い、食事に行く。清子が高之に交際を断られたことを打ち明けると、練太郎が慰めるような言葉をかける。ここで段々と二人の雰囲気は柔らかくなり、笑いあいながら会話をしている場面が提示されることで、清子と練太郎の間に新たな愛情が芽生え始めたことが示唆される。次に練太郎が登場するのは、意気込んで泰子の別荘へ向かう場面である。ここではカットの繋ぎから練太郎が清子に好意を寄せ、清子を傷つけた高之のもとへ向かうか

のような演出がなされている。同時に、殴り合いの次のシーケ
エンスでは、清子と練太郎の關係がより接近しており、終盤に
おける二人の結婚への伏線が張られている。

むろん、練太郎は泰子を名目に高之を外へ連れ出すのだが、
原作だけでなく、脚本と映画版でも二人の殴り合いの描写が異
なっている。高之を庭へ連れ出した練太郎は「あんだ、泰子さ
んをどうしてくれまんねん。この前、泰子さんを貰うてくれ言
うたら、立派に断つたやないですか？ それに、今日の真似、
いったいなんです。あんまり馬鹿にすな！ 僕かて、我慢に我
慢をしてきたのやつて、これ以上は恥や！ 男の恥や！」と言
つて、素早く高之の頬を平手打ちする。高之は頬を押さえて、
一瞬驚いた表情を見せるが、すぐに笑みを浮かべる。練太郎は
「何とか言つたら、どうだ」と言つて、再び高之を叩くが、高
之は冷静に「よしたまえ」と返す。それを聞いた練太郎はやっ
きになり、「なに！」と猛進するも、高之に倒される。ここで
画面はフェードアウトし、殴り合いは中断されてしまう。

以上が映画版のやり取りだが、脚本では方言や接続語の違い
のほか、最後に「凄い、投げ合ひ、なぐり合ひがはじまる。や
がて兩人どうと倒れ、そのまゝなぐり合ひになる。(描写よろ
しく)」との文言が付け加えられている。つまり、脚本の時点
では高之と練太郎の殴り合いは壮絶なまま残されていたのであ
る。

二人の乱闘場面がカットされていることについて、島津は一
九三六年三月二二日の『東京日日新聞』夕刊のインタビューで

「どつちが勝つても負けても人氣に障るから、やりだしたとこ
ろでカメラはストップ、後は声だけきかせて泰子に見に行かせ
るのです」と語っている。観客やジャーナリズムを意識した
映画制作、俳優の起用は現在まで行われているが、一九三〇年
代当時は現実と映画世界の境界が曖昧で、俳優の「人氣に障る」
ことを考慮し、激しい暴力シーンは避けられた。そのためか、
映画版では『創元選書』版での削除に先立って、二度目の乱闘
も描かれていない。

そして、物語が崩壊から収束へと向かう契機となるのが、文
七の死である。当初、高之は忍からの電話で文七が殺害された
ことを報告されたのみで、その加害者が春子であることは伝え
られていなかった。それでも、高之は文七の死について次のよ
うに逡巡している。

高之は黙つて片手を胸にあてつつ、敵を殺した犯人を想像
した。それは必ず東京の者に相違なからう。一曾ては、自
分も文七の生命を、奪はうと思つたことがあつたではない
か。高之は自分に代つて、文七を殺したものの心が、引き
抜いた刃を見るやうに、鋭く胸に響いて来るのだつた。し
かも、自分が文七の娘と結婚して、行末を楽しく暮すこと
が、出来ようか。

高之は、文七が東京の株市場を荒らしたことを理由に、東京
の者による殺人であろうと推測しながらも、その娘である泰子

を守るのではなく、彼女と暮らす自分の身の不幸に思いを馳せる。重住家が倒産させられたことで一度崩れかけた高之と泰子の関係はここで一挙に瓦解する。

その後の春子については詳細が語られることなく、文七同様、物語から追放されてしまう。本来ならば、重住家の関係者である春子が文七を殺害したとなれば、泰子側にも感情の変化や発言があつても不思議ではない。重住家の関係者である春子が文七を殺害したという事実はむしろ、高之と泰子の結婚をさらに遠ざける要素と考えられる。だが、泰子の態度は一貫して変わらず、ひたすら高之との結婚を望む。家を飛び出した泰子は重住家に着くや否や高熱で倒れてしまうが、そんな彼女の姿を見た高之はこれまでの自身の行いを内省する。

思へば、いろ／＼の道を通つて来たものだ、高之は思つた。彼は、実際、あらゆる自分の知識を利用して、富からも、愛情からも、義理人情からも、逃げ廻つて来たのだつた。(中略)つまり、俺は、仁礼文七といふ、英雄と聞はねば、肚の虫が納まらなかつただけなのだ。と、かう高之は思つた。

泰子との結婚を決断するまで、高之は葛藤ゆえに幾度も紆余曲折し、懊悩し続けた。株を辞めることを勧める文七の助言を好意的に受け取りながらも、文七への憎悪や同業者としての嫉妬などが入り混じり、どうしてもその娘である泰子を受け入れ

きれずにいた。

倒産させられた高之は文七から受けた打撃に「全くの感動さへ」覚え、「心が爽かに、晴れ渡るのを感じ」る。一方で、文七に負かされたことで、「仁礼の娘だと思ふことが、すでに不快な塊に見え」、「泰子のこと、ふと頭の中に浮んだが、今は婦人のことや、金銭のことなどは、どうでも良かった」という考えに至つてしまう。

その自問自答は堂々巡りの末に、周囲の女性たちを振り回す結果を生む。物語中盤、高之は泰子と結婚の約束をしたために、春子に「エゴイスト」と罵られる。そうした高之の性質は春子たち尾上親子のことを顧みないという点から、ただでなく、泰子や忍、清子との関係すらも高之の株取引の状況によつて左右されるという二重の意味で機能する。

原作の中盤、清子が泰子との仲を勘繰るような態度を見せるのに対し、高之は否定するかのようには大阪まで追つて来る清子を止めることはしない。しかし後日、高之は文七と決着をつけることを覚悟し、泰子と結婚の意思を確認しあう。そして実際に清子が大阪まで追つてくると、「実は、僕はいよいよ、結婚をしなければなりませんので、あなたとお逢いすることも、躊躇する場合じゃないかと、先から考へてゐたのです」と間接的に拒絶の意を示す。この間に高之自身に葛藤があつたとはいへ、清子側は肩透かしを食らつたような気持ちで、当然高之を恨めしく思う。

以上における原作の場面と映画版を比較すると、きわめて意

凶的な逆転現象が起こっている。映画版では、大阪にやつてきた清子が結婚を申し込むのに対し、高之が「率直に言います。

僕はあなたのこと、それほど深く考えてお付き合いしてはいいなかつたんです」とはつきり断りを入れ、その上で泰子と結婚の約束をしている。映画版では高之の葛藤が希薄なため、清子との関係に決着をつけないまま、泰子と結婚を約束する非情さを回避する必要があった。加えて、最後に高之が文七への感情を整理する場面が抜け落ちたことで、高之と泰子の結婚を阻む根本原因の解消は、文七の死だけで補われることとなる。

こうした演出を踏まえてみると、横光が映画版で欠けていると批判した「肝心なところ」とは、高之がいかかにして文七という存在を乗り越えたかが描かれていないことではないだろうか。そして、それは究極的にいえば、葛藤に苦しんだはずの高之が自己と対峙していないことを意味する。横光が『創元選書』への再録に際して、高之と練太郎の決闘に手を加えたように、高之にとつて、練太郎は内なる自己として闘わねばならない相手であった。その対立関係なしに、高之は前へは進めない。

映画版では、結婚をめぐる男女の人間関係に重点が置かれているため、これらの過程は描かれていない。そもそも映画版では、高之の父親の死に関しても変更が見られる。原作では、高之の父親が大阪へ行って「ひどい」思惑買いをしたところ、文七が高之の父親が買った株の現物を「無茶苦茶」に売り出す。そのせいで、その株が半値となつてしまひ、経済的損失を受けた高之の父親は心労の末、亡くなる。そのため、高之や春子、

重住家側は高之の父親を追い詰めた文七を憎んでいる。

以上の設定が映画版では、高之の父親が一方的に文七に株で「さんざんな目にあはされ」、自殺へ追いこまれたと変更されている。原作では高之の父親から先に仕掛けており、文七が直接その死に関与しているわけではないという点を考慮すると憎む動機として弱いため、長年憎むに足る理由へ変更されたということだろう。

このように、映画版をもとに原作へ立ちかえると、高之の父親と文七の起こした株をめぐる事件は一見、悪者がいないかのように受け取られる。そうであれば、高之が泰子との結婚に踏み切れなかつたのは、終盤で高之自身が吐露したように、文七という「英雄」と闘わなければすまなかつた彼自身のプライドに起因している。したがって、高之の父親と文七をめぐる事件が露呈する「脆さ」は、高之が初めから相反する感情を持つて文七を意識していたことを示すために不可欠な要素だったといえよう。

(四) おわりに

本稿では、横光の「家族会議」と、その映画化作品を比較検討することで、アダプテーションの過程で生まれる差異がいかに物語に作用したかを辿ってきた。原作「家族会議」は親から引き継ぎ、仁礼文七という「英雄」に挑んだ高之の物語として進行し、文七の死を境に全てが解決へ向かう。最後に、これま

で描いてきた忍の運動的な身体を静止させることで、騒がしい株世界をめぐる物語を収束させるに至った。

他方、島津による映画版は、当時の日本映画界で異色な「株」を題材として扱うことで、登場人物の心理変化にテンポを持たせ、「文芸映画」を制作することに成功した。さらに、島津は忍に焦点を当てることで、「女性映画」的性質を強く帯びた作品へとアダプテーションしていった。⁽³⁰⁾

『春琴抄 お琴と佐助』で痛烈な批判を受けた島津は、次作『家族会議』で文学と映画の本質的差異に直面せざるを得なかったはずである。そこで、先述したように、島津は心理研究を試みること、原作とは別の『家族会議』を制作することを宣言している。その追求は俳優への演技指導にとどまらず、音楽、カメラワークなどの映画技術を用いて、人物の心理を描出するものだった。

島津が本作において意識していた心理研究によって、登場人物たちの心理は平等に開示されたが、そのために原作では饒舌だった主人公、高之は表情で語るに留まった。それは逆説的に、視覚化が泰子たち女性を「犠牲」にしてしまう高之の自意識を覆い隠してみせたようでもある。

さらに、大阪へ来た清子が高之に結婚の申し込みを断られるシーンでは、ゆつくりと顔を上げる清子のクローズアップにあわせて、そのショックを訴えかけるための伴奏音楽が鳴り響く。⁽³¹⁾ やや誇張的ともいえる表現方法だが、次に一瞬映し出される寒山と捨得の嘲笑的な眼差しがアンチ・メロドラマとして

機能していることを見逃してはならない。⁽³²⁾ 清子に感情移入させる演出を提示しておきながら、あえてそれを壊す視線を挿入することで、一度構築されたはずの空間を解体しようと試みている。ここには違和感を超えた、不気味ささえ漂い、清子がコップを割り、傷ついた手から血を流すシーンへ繋がっていく。

「小説『家族会議』に殆ど何等の改変を加へられてゐない」⁽³³⁾ ように見える映画『家族会議』は、表情による心理描写を生かしただけでなく、その改変が意味を生み、原作の再解釈を促す。文芸映画は原作の解釈でありながら、視覚化を通して、読者（観客）たちに新たな原作像を提示する役割も果たし得るのである。

忍は原作、映画ともに自身の気持ちを打ち明けることなく、懸命に友人である泰子と想い人の高之を応援したが、原作においてはそれも空回りに過ぎなかつた。ここまで論じてきたように、映画版において、忍が泰子と高之のキュービット役を全う出来たことは、忍の二人を応援しようとする愛が「成就」したといえるのではないだろうか。

【注記】

1 田中眞澄「歴史としての『文芸映画』——純文学と映画の接近」、『文学界』第五五巻一―二号、二〇〇一年一月、二五―二五三頁参照。

2 溝渕久美子「文芸復興」としての「文芸映画」——一九三〇年代日本における「文芸映画」ブームに関する再考察」、『映像学』七五号、二〇〇五年一月、七〇頁参照。

3 同じく松竹で一九五四年、中村登監督によって再映画化されている。

- 4 「選ばれた新星五人」、『東京日日新聞』一九三五年一月二十四日夕刊。
- 5 「実録日本映画史 五八 家族会議 その二 金銭問題からむ複雑な人間関係」、『読売新聞』一九六四年二月八日夕刊。
- 6 同前。
- 7 「昭和十一年年度優秀映画詮衡録」、『キネマ旬報』六〇一号、一九三七年二月一日、九七頁。
- 8 同前、九九頁。
- 9 友田純一郎「回顧の記」、『サンデー毎日』第一五卷六〇号、一九三六年二月三日、三一頁。
- 10 島村健司「『家族会議』を発声映画(トッキー)から考える」、『横光利一研究』一号、二〇〇三年二月、五七―七〇頁。
- 11 中村武羅夫「『家族会議』の批評(上)」、『東京日日新聞』一九三六年四月一日朝刊。
- 12 北川冬彦「文芸作品映画私見その他」(『キネマ旬報』五二九号、一九三五年一月二日)に応答するかたちで、島津が「此頃考へてゐることを中心に」(『映画評論』第一七卷三号、同年三月)を発表、北川「島津保次郎氏への公開状」(『キネマ旬報』五四五号、同年七月一日)、島津「北川冬彦君への手紙」(『キネマ旬報』五四七号、同年七月二日)、北川「再度、島津保次郎へ」(『キネマ旬報』五四九号、同年八月一日)と続いている。なお、島津の批評は当時助監督を務めていた吉村公三郎が代筆していたことが明らかになっている。論争の内容については、紅野謙介「吉村公三郎と文芸映画…映画と文学の交錯」、『文学』第一五卷六号、二〇一四年一月、六一―〇頁に詳しい。
- 13 島津保次郎「映画の心理描写其他Ⅱ『家族会議』映画化についてⅡ」、『サンデー毎日』第一四卷四六号、一九三五年九月二日、二八頁。
- 14 池田忠雄「トッキーシナリオ」『家族会議』、『映画評論』第一八卷四号、一九三六年四月、二二八頁。
- 15 「蒲田撮影所見学記―島津保次郎監督の抱負―」、『行動』第三年七月、一九三五年七月、一五三頁。
- 16 注一三に同じ。
- 17 東京国立近代美術館フィルムセンター編『フィルムセンター 島津保次郎監督特集』二四号、東京国立近代美術館、一九七四年一〇月、一三頁。
- 18 注一〇に同じ。
- 19 御園生涼子「映画と国民国家 一九三〇年代松竹メロドラマ映画」東京大学出版会、二〇一二年五月、第三章。
- 20 注一三に同じ。
- 21 高杉早苗「映画『家族会議』」、『文藝 臨時増刊号 横光利一読本』河出書房、一九五五年五月、一一六頁。
- 22 渋谷香織「純粋小説論」から『家族会議』へ―昭和十年の横光利一―、『駒沢女子短期大学研究紀要』第二六卷、一九九三年三月、六四頁。
- 23 吉村公三郎ほか「映画は粹だ! 吉村公三郎人と作品」同朋舎、二〇〇一年九月、三三頁。
- 24 ホームドラマという用語は、坂本佳鶴恵『『家族』イメージの誕生―日本映画にみる(ホームドラマ)の形成』(新曜社、一九九七年)の研究によると、主に戦後から使用されはじめている。吉村がホームドラマとして語っている『隣の八重ちゃん』は、「小市民映画」として位置付けられている一方、「小市民映画」の持つ社会性よりも、ホームドラマの特徴である家庭生活を描く側面が強く、ホームドラマの元祖ともいわれている。

そのため、島津がホームドラマの先駆者であったという意味も含め、本論文ではホームドラマとして検討していく。

25 一九三八年二月刊行の『創元選書』版では、作品の末尾に加筆が見られる。

それは長い間俯伏せになったままだった。しかし、再び頬を上げたときには、片頬に枕の皺のあとをつけてゐる忍は、よく寝た後のやうにのろりと寝台を降りて、また次の日の朝のやうに婆やに紅茶を頼んだ。そのときは、忍はまつたく、痴呆のやうに新鮮な顔で庭に植つた冬の薔薇の花を眺めてゐた。

一九三八年における改稿は「俯伏せになったまま」見えなかつた忍の顔を「上げ」させる役割を持っている。忍は「痴呆のやうに」ぼんやりとした様子ではあるが、改稿以前とは異なり、見ることを拒絶することはない。横光文学における花は『無礼な街』（一九二四）、『花園の思想』（一九二七）などで、「喪失」の象徴として用いられており、ここでも恋心の行き場を失つた忍の抜け殻のような状態に薔薇の花を添えて描くことで、喪の儀式を行なっている。

26 注一九に同じ、一七一頁。

27 横光利一「文芸映画に感あり」、『定本横光利一全集 補巻』河出書房新社、一九九九年一〇月、四七九頁。

28 太田登「二つの『家族会議』について」、『立教大学日本文学』二九号、一九七二年二月、六三頁。

29 「新スタチオあげて傑作の映画化進む」、『東京日日新聞』一九三六年三月二日夕刊。

30 原作で重要な位置を占めていた、春子による文七の殺害は、映画版にお

いては省略され、匿名の殺人事件へ置き換えられている。しかしながら、春子の刺殺に関するシーンは、当初脚本通り撮影されていたことが、『キネマ旬報』掲載の批評などから判明している。メインタイトル後に再度表示されるタイトルの画面中央部に「AL631」と表記されていることから、CCDによる検閲でカットされたとの仮説が立てられるが、現在のところ、確証が得られる資料は見つかっていない。さらに踏み込んでいえば、その他にも一九三六年公開当時には花十（坂本武）や丸由（斎藤達雄）が登場するシーンも撮影されており、一九四二年三月一〇日の『朝日新聞』夕刊の広告には「沁々と胸に迫る娘心の陰翳！」と銘打ち、キャスト名に斎藤達雄の名前があることから、この時点の再上映では完全なフィルムだったことが推測される。カットの経緯については明らかになつていないため、これらのシーンを含めた検討は次稿に譲りたい。

31 島津が『浅草の灯』（一九三七）や『私の鶯』（一九四四）で映画音楽に関心を持つことから、トーカー初期における音楽の用い方は重要である。

32 一九三〇年後半から四〇年代の日本のメロドラマは、「偶然の出会い」に代表される因果性を軽視した「都合主義の作劇法と、情動的反応を誘発する筋立て・演出の「あざとさ」の二点」（木下千花「メロドラマの再帰 マキノ正博『婦系図』（一九四二年）」と観客の可能性」、藤木秀朗ほか編『観客へのアプローチ』森話社、二〇〇一年三月、二〇七頁）を特徴とする規定されていた。こうした文脈のなか、映画『家族会議』は「単なる演出と、単なる背景に依つて製作された単なるメロドラマに過ぎない」（吉岡俊雄「島津・稲垣の二作品から」、『キネマ旬報』五七五号、一九三六年五月一日、七六頁）との批判もある。

フィルム・スタディーズのメロドラマ研究の視点から、肯定的に「メロドラマ」として評価出来る面もあるが、本論で指摘したように、「メロドラマ」を客観的に演出することで、当時量産された日本のお涙頂戴的な「メロドラマ」の枠組みを拒んでいるといえる。

33 和木清三郎『家族会議』を見る』、『日本映画』一九三六年六月号、三二二頁。

※本稿中に引用した『家族会議』は『東京日日新聞』連載時の初出、『創元選書』（創元社、一九三八年十二月）に拠った。ただし、原則としてふりがなは省き、旧漢字は新漢字に改めている。

（九州大学大学院地球社会統合科学府修士課程一年）