

小津安二郎『東京物語』における尾道方言使用の意味

はじめに

小説や演劇、映画など、創作の中で舞台設定上、特定の地域が設定され、それを特徴づける地域方言が、登場人物や作品世界そのものを構成する重要な要素として用いられる場合がある。

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。

このような創作における方言使用行為を分析するには、創作行為として方言を選ぶということの意味付けやその評価、つまりは意図と効果についての観点と、言語学的に見た一文体としての表現行為の分析の観点が見込めよう。とくに後者は、「役割語」としての方言の位置づけがどのようなものなのか、具体的に選択される言語要素はどのようなものでどのような運用の傾向があるのか、当該方言のネイティブ作家と、ノンネイティブ作家の示唆する「外から見た方言」と「内から見た方言」によって見えてくる、「互いが気づいていない方言」が示唆する新しい課題の広がりを含んだものであらうと考えられる。

従来、方言を用いた創作は、言語研究の対象として用いることは難しく、用いたとしても現実の断片を何らかのかたちで映し出す補助的なものとして扱うにとどめざるをえなかったであらう。仮にこのような資料群を方言資料として扱うならば、何に留意すべきなのか、どのような資料として活用しうるのであるかを整理しておく必要がある。本稿は、対象としては、小津安二郎の『東京物語』中に用いられる尾道方言を扱う。このような資料を扱う場合の可能性と限界を把握するために、どのような方言事象がどのような場所でどのようなかたちで用いられているのか、それはどのような傾向(偏り)をもったものなのかを明らかにするためのケーススタディとしたい。

1. 創作に方言を用いることの意味づけ

1.1 役割語としての方言

創作コンテンツのなかで用いられる方言については、小説、戯曲等その舞台設定や登場人物の造型にもちいられる創作的意図を含んだ「疑似的な方言」であって、資料性の観点

から言語学的な分析が難しい。なにがその「方言らしさ」を示すものであるか、ある方言の典型的イメージとはどのようなものかといった方言意識に関する間接的な研究資料として用いることが多かったであらう。このような中で、金水敏¹⁾による「役割語」の概念の提示と研究の進展があり、標準語使用と、非標準語使用の意味づけが整理された。金水2003では木下順二の「夕鶴」を素材にし、役割語としての非標準語(方言的な要素)の位置づけについて次のように述べている。

ここで、木下順二は、〈田舎ことば〉と〈標準語〉の効果と、作品の構造に重ね合わせて、非常に端的に語っている。この作品の受容者(戯曲の読み手、あるいは劇の観客)は、誰に感情移入するであらうか。それは「つう」である。つまり木下順二が〈標準語〉を「純粋日本語」と呼んだのは、受容者である日本人が一切の抵抗なく、その言葉の心理を重ね合わせることができるからである。その結果として、「つう」はヒロインとしての資格を手に入れる。これに対し、三人の男たちの言葉は、受容者の感情移入を妨げ、したがって彼らは周辺の、あるいは背景的作用しか担えないのだ。男たちの言葉が感情移入を阻害するのは、東西各地の方言がまぜこぜになっているせいばかりではない(それも効果のうちであらうが)。男たちの言葉が仮にかなり純粋な東関東方言であったり、九州方言であったりしても、基本的な効果はさして変わらないであらう。しかもその効果は、受容者が日常的にしゃべる方言とも一切関係がない。受容者が日本で育った日本語話者であるなら、使用する方言にかかわらず、まず〈標準語〉話者に感情移入し、非〈標準語〉話者は周辺のないし背景的に扱われる。逆に言えば作者は登場人物に〈田舎ことば〉を使用させることによって、それを話す人物を積極的に周辺の・背景的人物として位置づけるのである。そのためには、東日本型か、西日本型かというような差異はさして問題とならない。

つまり、標準語とは、自己同一化を容易にするものであり、役割語の基準点となる特別な役割語であり、主人公の言葉となる。一方で、非標準語は、特殊な役割語であって、脇

役や背景的人物の言葉であり、異質性を意識させるものであるという考え方である。

基本的には、『東京物語』の尾道方言もこの図式から外れるものではない。

1.2 尾道選定の理由

『東京物語』の舞台として尾道が選ばれた理由についてはすでに諸家の言及があるが、いま濱野1993、田中2013を引用する形で、あらためてこの作品内における「方言」の再現がどういう意味をもつかを整理しよう。

一九五三年八月二五日『朝日新聞』は、次のような短い記事を載せた。「志賀直哉に傾倒している小津監督は『暗夜行路』にちなんで尾道を舞台に選んだ」。(濱野1993)

主題の趣旨だけを問題とすれば、そこは東京以外であれば論理的にはどこでもよいはずである。どこでもよいそこに尾道が選択されたに就いては、やはり志賀直哉への傾倒の記念と考えざるを得ない。小津はこの時期、志賀との直接的な交渉が最も頻繁だった。だが、尾道という設定がこの作品の要求に適していたことも確かだった。実際にはその設定に従って細部が固められていったはずだから、そのように見えるのだろうが、東京からの距離が作品内容に適合した場所として選定されている。現実の時刻表を参照している尾道・東京間の所要時間は約十五時間、上京、帰郷が容易でなく、帰途に老妻が体調を悪くする程度の距離と時間。しかも途中で息子の一人が生活している大きな都会(ここでは大阪)がある。

信州は従来小津が地方＝非東京に設定した代表例だが、この映画のような物語的曲折を作るには、いささか距離が近い。秋田は遠隔の地として言葉に語られても(齋藤寅次郎や佐々木康が秋田出身という関係か)彼の東北日本に対する積極的関心は無いに等しかった。その点、「志賀直哉の尾道」は(現地へ行って見てイメージとのギャップがあったようだが)諸般の条件を満たす場所でもあったように、結果的には見える。(田中2013)

あらためていえば、それは、「東京ではないどこか」であればよく、そのなかで、小津自身の志賀直哉への傾倒のなかで、たまたま尾道が選ばれたにすぎないということになる。結果的に、東京にとっての北関東や東北ではないこと、舞台設定上の東京都の距離がほどよいものだったことなど、尾道が作品内容に適したという事情がありはした。それにしても、小津の創作意識としては、主人公がだれであるかという問題は別として、「東京の生活者からみた地方」という目線があり、尾道というロケーションと方言台本の作成

があったのは確かであった。

1.3 方言を主人公が使うことの意図

しかし、方言を用いる登場人物が、周辺的で感情移入を阻害される対象であるということが、必ずしも絶対的なものではないことは、多くの方言を用いる主人公の存在や、当の『東京物語』の周吉夫婦の描き方そのものからも容易に理解できる。いま、漫画作者たちが登場人物に方言をしゃべらせることの意図について語った記録⁹⁾を通して、方言を使う主人公を設定することのより積極的な意味づけをおさえておきたい。

こうの史代(広島県出身)『夕風の街』

ベリー●登場人物に広島弁をしゃべらせるとき、気をつけることはありますか？

こうの先生●語尾が違うだけなど、意味が伝わる場合はいいのですが、言葉そのものが違う単語はなるべく使わないようにしています。例えば、「簡単」なことを「みやすい」というのですが、これはわかってもらえないですね。それから、手が「届く」ことを「たう」というのですが、これも使わないです。木のささくれ立った部分が指に刺さったときなど、東京では「トゲが刺さった」と言いますが、広島では「スイバリが立った」って言います。「トゲ」と「スイバリ」は微妙に違う気がするので、「スイバリ」って言葉、全国的に定着しないですかね(笑)。

鈴木央(福島県出身)『ブリザードアクセル』

ベリー●主人公に福島弁をしゃべらそうと思ったのには何か理由があるのですか？

鈴木先生●マンガの主人公ってたいがい、いわゆる標準語ですよ。でも標準語のキャラクターって、僕の中では割といい子になってしまうんです。どうにかしてもう少し地を出せないかなと思ってたときに、ちょっと方言を使ってみたら新しいキャラクターが作れたんですよ。標準語ってきれいでスマートな言葉なので、泥臭いイメージがないんですね。田舎のこどもが出す特有の雰囲気とかは方言でしか出せないような気がします。

ベリー●主人公に福島弁をしゃべらせることについて、出版社側から何か言われたりはしなかったんですか？

鈴木先生●最初はけっこう反対されましたね。『ライジングインパクト』のときは、そもそも外人が

主人公というのもどうかと。名前も覚えにくいぞと。そこにさらに分かりにくい言葉なわけですから。ただ、逆にインパクトがあるんじゃないですかという感じで強引に始めたんです。

ベリー●方言が使われていることに対しての読者の方からの反応はどうですか？

鈴木先生●けっこうありますね。こういう言い方はしないんじゃないかとか、もっとなまってますよとか。僕の住んでいた辺りではあのくらいなんです。もともとマンガは全国の人間が読めるように考えなくてはならないので、完璧に方言にしてしまうわけにもいかないんですよ。すごくカッコいいことを言うときに、下に注釈が付いたらテンションが下がっちゃうじゃないですか。

ベリー●どこまで方言を使うかを決めるのは難しそうですね。

鈴木先生●『ライジングインパクト』のときは、担当の方が同じ東北出身だったんです。今回『ブリザードアクセル』の担当の方は東京出身なので、打ち合わせの段階ですでに「分かりません」となっちゃうことがありますね。そのため、『ライジングインパクト』のときと比べると、『ブリザードアクセル』はさらに標準語に近くなっています。特に吹雪が東京に出てきてからは、かっこよくしゃべって、まじめなときは標準語で、感情が激したときや、地が出るというか素になったときに福島弁が出るくらいの感じですか。

仲宗根みいこ（沖縄県那覇市出身）『ホテル・ハイビスカス』

ベリー●作品中には沖縄方言が出てきますが、かなり意識して描かれたのですか？

仲宗根先生●キャラクターにはモデルがいるし、作品の内容にも、すべてもともになった話があるんです。リアリティのある話なので、キャラクターが自然にしゃべり始めた言葉が沖縄方言でしたね。特に意識はしてないですし、修正しようとしてもキャラクターに拒否されるんですよ。マンガの中で、おばあの言葉はほとんど方言ですが、みえこたちの言葉には部分的にしか方言が入りません。地域によって違いますが、私の育った那覇ではそのような方言の使い方をしていて、「ブローケン方言」と私は呼んでいます。

魚戸おさむ（北海道出身）、『がんばるな!!!家康』

ベリー●家康は小樽出身ですよ。北海道弁をしゃべらせようと思われたきっかけはあったのですか？

魚戸先生●当時、メインの登場人物が方言を話す漫画を見かけることは少なかったんです。方言をしゃべらせることでキャラクターの厚みが増して、イメージが広がるのではないかと思ひ、いちばんわかる北海道弁をしゃべらせました。実は、家康がしゃべっているのは小樽地域に限らず、北海道のいろいろな言葉がごちゃ混ぜになっています。

これらの発言は大きくは、キャラクターの厚みをつけることと、読者の理解可能な“程よい方言”についての言及の二種に整理される。

キャラクターの厚みについては、「標準語のキャラクターって、僕の中では割といい子になってしまうんです」「もう少し地を出せないかな」「泥臭いイメージ」「田舎のこどもが出す特有の雰囲気」「インパクトがある」「キャラクターの厚みが増して、イメージが広がる」「リアリティのある話」という言葉はすべて、作品のロケーションと内容の必然性（歴史もの等）があるかどうかということとは別に、「標準語をつかうキャラクターにリアリティと厚みがなくなってくる」という実感に基づいたものであろう。これは<標準語=感情移入の対象となる主人公>という単純な図式では切り得ない、創作作品の方言使用の意味づけがあることを示していよう。

「ほどよい方言」に関わる発言とは「語尾が違うだけなど、意味が伝わる場合はいいのですが、言葉そのものが違う単語はなるべく使わない」「もともとマンガは全国の人間が読めるように考えなくてはならないので、完璧に方言にしてしまうわけにもいかない」「特に吹雪が東京に出てきてからは、かっこよくしゃべって、まじめなときは標準語で、感情が激したときや、地が出るというか素になったときに福島弁が出るくらいの感じ」等である。方言が意図的に用いられることはあっても、それは、完璧な方言の再現をねらうものではありえない。作品受容者の理解を妨げないレベルで、エッセンスとして用いられるものに限定されるという、創作作品の方言使用の特殊な事情が理解できる。ドラマなどで用いられ方言に対して、舞台となった地元の反応が「中途半端で嘘くさい」「不愉快だ」といった反応をもたれやすいのは、不正確で安易なプロトタイプ意識で方言が使用された場合もあるが、製作者側の意図からすれば、地元民のためにだけドラマをつくっているわけではなく全国の不特定多数の受け手を意識した演出であるという相いれないずれが構造的に生じていることになる。

いま、漫画作家たちの「方言使用の意図」をみてきたが、そのほかにも種々の創作コンテンツにおける方言を使う主人公をみるとおおよそ、(a) 非人間で、他の人物とは異なる特殊な存在(鬼や動物が擬人化された場合) (b) テーマと特定の地域が切り離せないもの、(c) 主人公の成長過程の未熟・不完全な時期に用いられている傾向がある。いくつか例を集めたものの中から典型的な例を示してみる。

- (a) こんなん続いたら身いもたへんわ、フィオナ。
(『シュレック』日本語吹き替え シュレック 浜田 雅功)
- (b) くやしいのう、くやしいのう。わしゃ沼田と木島の先公を殺してやりたいよ
(『はだしのゲン』中岡元)
- (c) オラはそのカカなんとかなっておかしなままじゃねえぞ
(『ドラゴンボール』孫悟空)

いってみれば、純粹・世間知らず、がさつ・親しみやすい・おおらかといったイメージをもつ登場人物に方言が現れる傾向がある。この点についてはあらためて述べるが、要するに、一般的・大衆的なヒーローは標準語を用い、それに対して、ある種の特殊な能力をもつキャラクターの異質性を表現する場合や、背景となる地域がテーマに深く関わり、標準語を話させるとリアリティがなくなるものに対して、感情移入を妨げない程度に理解できる方言が用意されるということになる。そのなかで、たとえば、関西方言や九州方言、東北方言、広島方言などのプロトタイプのイメージによって方言ごとの決められた役割が与えられていく可能性もある。(関西は明るく外交的で軽い、広島は強面である等)

1.4 『東京物語』の方言訳台本の作られ方

ここまで、一般的な創作コンテンツ中の方言使用のセオリーや意図のありかたについて整理してきた。周辺的な人物を造型するためであったり、逆にキャラクターに強い色を与えるためであったりと、その意図のありかたは時によってまったく違った方向性をもつ。『東京物語』の尾道方言も、「東京ではないどこか」であればよかったというある種の安直さと、キャラクターの重みや作品世界の細部をつくりあげるための重要な要素として用意されたという事情と、二つの事情を抱えたものとして理解しておくことが重要であろう。さて、そのような『東京物語』の尾道方言は具体的にどのような手順で誰が準備したかが問題になる。東京物語には、標準語ですべて書かれた第一稿と、方言訳がなされた別稿があることはよく知られている。その作成事情について田中2013が引用した毎日新聞の記事に方言訳の具体的な事情が垣間見られる記述が残っている。

ところで、『東京物語』の非東京が尾道に決まったところで課題になるのは、その土地の方言の問題であった。戦後の小津作品は古都ものを含めて、ほぼ標準語で通せるものだった。だがこの映画では老夫婦と次女に尾道弁が不可欠である。この映画のシナリオには二つの版が、『キネマ旬報』同年七月上旬号と『シナリオ』十月号に掲載されている。前者は標準語で書かれ、後者は尾道方言への訂正が施されている。小津作品のシナリオは、第一稿即ち決定稿が常例だが、こればかりは二重の手続きを必要とした。その際に大いに利用されたのがテープレコーダーという目新しい科学の産物であった。

一九四八にアメリカで実用化したこの機会は、翌年三月にGHQ部内のIE(民間情報教育局)からNHKに二台提供されたのが、日本初登場である。(新報知一九四九年三月十六日)。セリフに厳格な小津は『麦秋』のときには、これを使って俳優の発音、アクセント、イントネーションをチェックしている(『縦横鼎談』-『週刊サンケイ』一九五二年六月十五日号)。『東京物語』では七月のロケハンの折に、撮影の原田雄春だけでなく、シナリオの細部の実地確認、言葉の訂正の問題もあり、野田高梧も同行し、朝十時から夜八時過ぎまで外出のうえに宿では付近の人々を集めて方言をテープ・レコーダーに収集、これが深夜の二時までという勉強ぶりである(毎日新聞一九五三年七月十七日夕刊)

つまり、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ということのようである。後に述べるが、学術的なレベルでの方言の置き換えではないから完全な尾道方言訳にはなり得ていないが、おそらく協力した当地の方言話者たちも自分では気づいていなかったであろう方言的特徴(アクセントなど)も取り上げている。その観察の細かさからすると、現地の人々がこれが尾道方言だと思っている内容と、観察者として試している小津らスタッフの“尾道らしさ”とが合わさったものになっていると思われる。それは、おそらくかなりの丁寧な、ある種の学術的マニアックさに通じる性質をもった作業だったのではないかと推測される部分がある。これについては具体的な項目をあげて後述する。

1.5 台詞の完成度

小津が、台本と演出に演技者の解釈や即興をゆるさなかったことも有名である。孫引きになるが、都築1993が引用したリブロ・シネテーク『小津安二郎 東京物語』1984収録の笠智衆の発言をみるとその一端がわかる。

「どうやったら先生の言われる通りに動けるか。ぜんぶ、

動きからセリフの上げ下げからぜんぶきめられますからね……芝居をつけるときね、どういう意味で、どういう気持ちでということは絶対いわない。ただね、こうして、こっち向いて、というだけ。セリフでも動きでも、自分でやったことは一つもない」

笠智衆のこの発言は、彼にだけ指示された性質のものではなく、作品に関わる俳優たちに基本的に守られていたものなのである。田中2001収載の「東京物語」監督使用台本を実際の作品の音声とつき比べても、ほとんど異同がないと、いいほど忠実に台本のセリフが再現されている。方言使用の意図はどうあれ、その準備と実施は極めて慎重に丁寧に行われたものであると、いいかと考えられる。

2 方言使用の具体例

ここまで、『東京物語』の尾道方言の性質を分析するための背景の整理を行ってきた。一般的な創作における方言使用の意味づけ、『東京物語』における尾道の必然性、台本に再現される尾道方言の作られ方と実演のされかたがある程度わかってきた。ここからは、具体的に、どのような方言要素が再現され、言語学的にどのような特徴が認められるか、あるいは文学的な解釈がゆるされるとすれば、その演出にどのような特徴と意味づけができるかをのべてみたい。言語学的な分析を加える場合も、厳密な用例悉皆主義的作業に基づかない、任意の抽出作業にとどめる。そのような分析を要求し得る言語資料として扱う意図はない。

まず、音声・アクセント、文法の分野別に、方言が用いられた部分をあげてみる。

2.1 音声・アクセント

備後方言としてまず耳だつものが母音融合である。ai連母音のae: 化がよく再現されるほか、格助詞融合にかかわるoeなどもe: 化が実現されている。

- 1) とみ： こけーおいで。
- 2) とみ： ほんまにやっかえあになつて
- 3) 周吉： こーいちも もつとにぎやかなとこえでたえ
ゆーとったけーど

セのje音は、現在も尾道の老年層中心によく残るものである。

- とみ： ありゃーしえんよこつちにゃー

音声レベルの現象というより語彙レベルのものといったほうが良い面もあるが「よい」を「えー」というのも方言として描かれる。ここでは周吉と尾道に住んで教員をしている次女の会話にでる。次女は親に丁寧な物言いをする人物とし

てえがかれるが、この「えー」は「丁寧なレベルであってもあらわれる方言」としてうまく再現されている。

- 4) 周吉： ああ。おまえ がっこーがいそがしけりゃー
わざわざきてくれんでも えーよ。

- 京子： いーえ えーんです。ごじかんめは どうせ
たいそーですから。

八行四段活用連用形のウ音便、形容詞連用形のウ音便は、方言の東西対立に関わる広域的な方言現象である。このようなものはほぼ確実に変更されている。

- 5) 周吉： まーいまのうちに こどもたちにもおーとこと
おもいましてなー。

- 6) 周吉： やー おーきゅーなつたのー。

一般に、語形面や特殊な母音・子音について、土地人もそれが方言であるか否か、共通語なら別の形をとるか、といったことに気づきやすいものがある。一方で、外から見れば非常に耳だつが、土地人本人にはそれが方言であると意識されにくいものがある。その一つとして、気付かれにくいアクセント・音声があるが、このようなものが方言形式に変更されている例を見てみる。アクセントの高部を太字網掛けで示す。

- 7) 京子： おかーさん まほーびんに おちやいれときま
したから

- とみ： そー。ありがーと。

- 8) とみ： へー。ひるすぎのきしゃで、

- 9) とみ： いさむちゃんなんぼ。

- 10) とみ： いさむちゃんおいで。おばあちゃんとおもてい
きましょう。

- みのるさんもいかん？

- 11) とみ： なに。

- 12) とみ： どうしたん？。

7)のとみの「ありがーと」のように、後上がりで「が」にアクセントの高をおき、拍を伸ばし気味に発音する習慣は広島方言には広く見られる現象であろうが、県外出身者から指摘されて初めてそれが方言的特徴であることに気付くことが多いと思われる。8)「汽車」は共通語アクセントにも尾高と頭高の揺れが生じているものではあるが、頭高のものの方言的特色が耳立ち、それを正確に聞き取って再現させたものだと思われる。

とくに名前のアクセントの9)10)にみられる、3モーラで撥音・引き音・二重母音などを含まない名前が、中高型で発音される特徴なども、土地人に気づかれにくい方言的現象の好例である。長女志げが呼びかけるときは「いさむ」「みのる」ともに平板で発音しており、かなり意図的に、とみにこ

の名前のアクセント型を言わせていることがはっきりする。
11)の「なに」なども方言的特色がよくてた疑問詞であるが、
12)「どう」は頭高のままであり、方言形なら「どしたん」等の
形が期待されたところであろうが、このようなある種の変
更の“漏れ”も当然散見される。

「多い」「遠い」の「○オイ」形式の形容詞は、2モーラ目の不
安定さから、語末にさらに「イ」を加えるという傾向がある。
「濃い」も「こいい」となる。この特徴も方言話者自身には気づ
かれにくい現象であるが、これをよく聞いて再現している。

13)とみ：あんたも いろいろ いらよーがおいんじゃ
ろうに、こんなことまで してもろーてほんと
になんてゆーたらえーか。ありがとよ のりさ
ん。ありがと。

14)とみ：そうなあ なにしろ といけーのー。

15)とみ：そーでしょーな。だいぶんじどーしゃでとー
いかったですけーのー。

音声・アクセントについての方言的特色は、このように当
該方言の話者自身よりも外部のもの耳にたつ特徴が意識
されやすい。広島出身の方言話者自身が映画をみても、こ
のようなものが丁寧に再現されていることに気が付かない
可能性すらあろう。

2.2 文法

文法的な現象の方言化については、断定辞、接続助詞、
打消し、敬語法、アスペクト、格助詞融合に絞ってその変
更の例を追ってみる。

断定の助動詞

断定の助動詞は「じゃ」が用いられておりほぼ漏れがない。

16) 周吉 これじゃと おおさかろくじじゃな。

ほぼ規則的に「だ」を「じゃ」に変更したものであろう。この
結果この作品の方言があくまで標準語の方言訳であること
が如実に表れる例がある。ラストシーン近く、紀子に再婚
をすすめる周吉のセリフとして次のものがある。

17) いやー そうじゃよ。あんたみたいなえーひとは
ないゆーておかーさんもほめとったよ。

一件破綻のない方言訳に見えるが、「よ」の文末詞をともなっ
た「～じゃよ」は、共通語文脈で一端セリフを考え「～だよ」
を方言訳した時にでる場合の特徴的なものである。広島方
言において「じゃよ」は存在しない。「じゃ」は文脈的に何か
をつよく主張する、あるいは発見であったり強い確からし
さの実感とともに用いるもので、「よ」とともに説明的に相
手が未知である情報を告知する用法がない。そのようなば
あいは、「で」「よ」文末詞が用いられる。

「だよ」相当の表現

×あしたは天気じゃよ。 ○天気で ○天気よ

×ありゃ犬じゃよ。 ○犬で ○犬よ
×これはわしんじゃよ。 ○わしんで ○わしんよ

もし17)の例が日常的な表現のなかからでたなら「いやー、ほ
うで。あんたみたいなえーひとは～」となったところであろ
う。

接続・打消し

順接の接続詞「から」が「けー」になる、打消しの助動詞が
「ん」である特徴もほぼもれなく再現されている。

18)とみ：えーよ ふみさんもつてきたけー。

19)とみ：ありゃーしえんよこっちにゃー

敬語法

方言敬語法としては、とくに尾道の街部の商業地区で用
いられる「ヤンス」敬語が方言として使われている。例20)は
冒頭の夫婦の会話であるが、とみから周吉への語りかけの
なかで用いており、元公務員の品のいい家庭の夫婦関係を
うまく表現している。

20)とみ：くーきまくらーそちーはいりゃしたか。

周吉：ないことないわ。よーさがしてみー。

あーあったあった。

とみ：ありゃしたか。

一連のシーンでは、近所の細君が二人に語りかけるところ
で「ナサル」敬語の例がある。

21)細君 へーへーごゆっくりと

りっぱな むすこさんやむすめさんがいなさっ
てけっこーですなー。

文節末の助詞

これは音声的なものの面が強いが、「は」格「を」格「へ」格が
音融合を起こす現象や、エ段音に助詞「ば」が付いた場合の音
変化形、引用の「と」抜けも、よく方言として採用されている。

格助詞融合

22)とみ：あ また よー わすれるんよ このごらー。

23)とみ：こかー とーきよの どのへんでしゃー。

接続表現

24)とみ：ううーん わたしのほーこそ あんたにあげ
にゃいけんのに

引用表現

25)周吉：こーいちも もっとにぎやかなとこえでたえ
(φ)ゆーとったけーど。

アスペクト

アスペクトについては、当該方言の場合、進行と完了
をヨル・トルの区別で表現する地域になる。当然のごとく、
標準語の「ている」相当のものが方言形に置き換えられる。

26) 周吉： あー おみやげよーあずかってきとるよ。

しかし、シナリオの中には「トル」形式のみがみられ、「ヨル」が皆無である。おそらく、標準語の「テイル」が「トル」になることは理解できても、文法的に対立する進行の「ヨル」でいえるものがあることに方言訳作業では気づかなかったのであろう。先述した、方言訳の具体的な作業現場の様子が問題になるが、いくら土地人が慎重に方言訳をしても、土台となるシナリオが進行と完了を区別せず「ている」で書いてしまっていれば、そのなかから進行相のものをもって「ヨル」形式に修正することは困難だったのであろう。

先述の断定の助動詞に、方言形としてはありえない「ジャヨ」が現れることも含め、方言訳の中に、標準語との文法的枠組みの違いがある場合、気づかれず放置されるケースがあることがわかる。

たとえば、これをその土地の出身の作家が郷里方言で書く場合、状況の想定や会話の発想のレベルで方言からスタートすることになる。したがって、このアスペクトの問題も発生しない。今、尾道出身作家である光原百合氏が、尾道をモデルとした架空の街を舞台にして描いた『扉守 潮ノ道の旅人』(2009文藝春秋)の方言を比較対象としてみてみよう。「帰去来の井戸」冒頭部分会話である。

七重 おばさんも知らんほどの昔じゃけど、ここま
で海が来とった。船がこの雁木のところまで
入ってきよったんよ。

由布 ちょっと待ちょうてくさいね。

しかるべき箇所、進行相アスペクトの「ヨル」が現れている。最初に述べたように、方言を用いた創作コンテンツは、必ずしも方言の正確な再現を目指したものではないし、それを期待されることもない。しかし、仮に方言をもちいた創作コンテンツを言語研究の対象とすることがあるなら、あるいは意図するならば、このような気づかない枠組みの違いから発生しているある種の歪みに留意することが重要になるであろう。

2.3 語彙

音声・アクセント、文法の各分野でどのような方言要素がどのように扱われるかをみてきた。当然語彙面の変更もありうるが、実は語彙的なものを方言で置き換えると、これにいちいち解説が必要となる。文法や音声・アクセントは、文脈の流れが理解できればニュアンスで終えるが、文脈を支える語の概念が理解されないとストーリーが追えなくなる。そういう意味で、語彙的なものの方言訳は抑制されていると思われる。次の例は語彙的なものの変更であるが、巧妙に標準語が後に繰り返された会話になっている。

27) とみ： いさむちゃんなんぼ。

幸一： おい いくつだ。

志げ： いくつ？

とみが西日本方言で「なんぼ」と年齢を尋ねた後で、幸一と志げは「いくつ」をもちいて重ねて問うている。「なんぼ」そのものは理解の困難なものではなからうが、そうきかれた東京のこどもは理解できないだろうという解釈がこの3人の会話を支えている。もし語彙をことごとく方言訳するとこのような補注的作業が頻繁になってしまうであろう。

3. 杉村春子の尾道方言

ここまでみてきた『東京物語』の尾道方言はすべて、老夫婦周吉と、とみの二人のものである。東京にでた長男長女は東京で両親に会ってもけして郷里方言をもちいることはない。兄弟二人きりの会話になっても、母の危篤から葬儀で郷里尾道に帰っても幸一と志げは一切尾道方言を使わない。尾道出身の兄妹が二人だけで話す、あるいは生まれた郷里に帰って家族だけで話すなら、尾道方言を使う方がよりリアリティがあるであろうが、そのようなリアリティは作品世界の対立構造を中途半端に壊してしまう。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といえる。

しかし、その、けして尾道方言を使わない長女志げが、1シーン2か所だけ方言を使った箇所が存在する。東京へでて、長男幸一の家にあがった両親との会話が始まる場所である。

志げ： あら おかーさん またすこし おーきゅー
なったんじゃないかしら。

とみ： なんぼなんでも もー そだちゃしえんで。

志げ： うーん ほんとよー。ふとったのかしら。

わたしたち こどものじぶん ずいぶん

おーきな おかーさんだとおもって。がっ

こーへなんかくると はずかしくってねえ。

紀子： まあ

志げ： いつかがくげーかいのとき いすこわしちゃっ
たのよ。

とみ： うそよー。ありゃいすがこわれとったんじゃ。

志げ： おかーさん まだ そー おもーとってん？

とみ： そーでさー。

下線網掛け部分が方言を用いた部分になる。「大きい」の形容詞連用形ウ音便と、「テ」敬語法になる。この箇所は小津の現場での加筆・挿入・メモなどの書き込みを再現した「東京物語」監督使用台本(田中2001収載)ではそれぞれ

- ・大きくなったんじゃないかしら
- ・お母さんまだそう思ってんの？

となっていた箇所である。方言訳が施された台本の決定稿の段階ではここは方言ではなかったことがわかる。では、この方言訳はだれがどのような意図で行ったかが問題になる。いま、田中2001収載のこの監督使用台本に対する田中氏の解説をみってみる。4種類のシナリオと小津のセリフのコントロールについて説明している。

- (1) 老夫妻などのセリフが尾道方言ではなく標準語のままの「初稿」
- (2) 方言チェックがなされた「決定稿」
- (3) 「決定稿」の印刷された台本に、監督自身が直接書き込みを加えたもの
- (4) 作品の全ショットと全セリフを本のかたちにし完成された映画どおりの言葉が再録されたシナリオ『リプロ・シネマテーク／小津安二郎 東京物語』

(2)から(3)への変更は、撮影の準備から実際の撮影に入った時期のもので、そこでは、絵コンテの書き入れ(本書では絵コンテははぶかれている)、シークエンス間の風景ショットやシーンのコマ割りなどの指示、フィート数つまりショットの長さ指定、説明的すぎるショットの排除のほか、細かいセリフの手直しもなされているが、内容が変わるような大きな変更はないといってよい。

書き込みの具体例を一つ示せば、老母とみが弟のほうの孫と空き地で遊ぶシーンに、後半のロング・ショットなど細かな指示をしていることであろう。この名作のなかでも最も見事なシーンの一つに数え上げられるが、すでに完成されたセリフがあり、それをいかに効果的に映像化すべきかが、この台本への書き込みの段階でなされている。

(3)から(4)、つまり台本に書き込みを加えた後に、撮影段階でさらに直した部分についていえば、(2)から(3)への変更にくらべると少ないとはいえ、ここにも完璧を目指した跡がたどれるのは興味深い。

この段階の直しは、小津のユーモア、そして俳優を演出する際の即興性にかかわるものが多い。

たとえば老母が紀子(原節子)の部屋に泊まった翌朝、歯ブラシなどの忘れ物を手渡された後、さらに紀子がドア近くの傘に気づくシーンは、小津の笑いのサービスだろう。

それとの関連でいうと、その前日の上野公園のシーンでは、夫妻が東京の広さを述懐しあうセリフは、忘れ物にとみが気づき、二人が歩き出した後にバランスよく置かれている。また書き込みでは、二人が最初に座り込んでいるショットは前からの撮影だが、映画では斜め後ろ

から、ひっそりととらえられる。

小津は即興的な演出を許さない厳格さで知られているが、東野英治郎や杉村春子のような芸達者の場合、ときおりその場で、変更を加えることもあるようだ。

酔った老父が真夜中に、同じく酔った昔の知り合いである東野扮する老人を連れて娘の美容院のところに帰るシーンでは、連れてきたお巡りさんへの、東野の「やア、ご苦労、ご苦労」と酔っ払い言葉が新たに加わっている。

またセリフの変更などではないが、故郷で老母が死ぬことが分かったとき、杉村春子の長女は、「志げの目に涙が溢れてくる」といったト書きの言葉には納まらない、おそらくこの天性の女優の判断の生かされた仕種が採用される。彼女は不意にハンケチを目に押し当てて泣き出すのだが、それまでやや邪険に描かれていた長女のイメージは、この完成された映画の一ショットによって俄然生き生きとしたものになる。

これをみると4段階の台本があったが、いずれにしても、役者の即興などは許されない、小津のコントロール下にあったものだということがわかる。しかし、志げを演じた杉村春子については例外的に彼女の判断での演技演出が許されていたことがわかる。となると、この志げの方言も、撮影の現場で、広島出身である杉村春子から提案された変更である可能性が考えられる。志げが、娘として母と直接に会話をやりとりするシーンは実はこの箇所だけである。このような母娘の関係性にあつては、さすがに東京を象徴する存在としておかれている志げであっても、標準語ではなく方言で語りかけるであろうという判断があつてその変更がゆるされたのではないであろうか。その現場でなにがあり、だれがどのような判断をした結果であつたのかは残された記録がない以上知る由もないが、人間の内面を深く理解しそれを表現した方言使用が、実現したということは言えるであろう。

4 まとめと今後の課題

創作コンテンツにおいて作品世界の構成要素として方言が用いられる場合、どのような意図に基づきどのようなレベルの方言使用が行われるのか。そこには演出としてのどのような表現行為があるのか。

また、そこには標準語(東京語)を方言訳する場合に発生する両者の言語的な枠組みの違いがどのようなかたちで反映するものなのかを明らかにすることを意図して対象としては、小津安二郎の『東京物語』中に用いられる尾道方言の実態とその意味づけを行った。

言語学的な興味に基づく分析と、『東京物語』という1作

品の内容理解に関わる文学的解釈とがある意味で不分明な作業となったが、両者をドライに切り分けることは文体として方言を選ぶことの表現価値を明らかにするうえでは無用な配慮と言えよう。ただ、表現の意味や価値を考えるための言語学的な客観的手続きについては課題の多い作業である。これらをより厳密なものにしていくことは今後の課題としたい。

参考文献

金水敏2003『ヴァーチャル日本語役割語の謎』岩波書店
田中眞澄2001『小津安二郎「東京物語」ほか』みすず書房
田中眞澄2013『小津安二郎周遊(下)』岩波現代文庫
都築政昭1993『小津安二郎日記』講談社
光原百合2009『扉守 潮ノ道の旅人』文藝春秋
浜野保樹1993『小津安二郎』岩波新書

注

- i) 金水敏2003『ヴァーチャル日本語役割語の謎』岩波書店Pp57-58
- ii) <http://hougen.atok.com/column/doc/pc/mangaindex.html>
(株)ジャストシステムが「全国方言WEBほべりぐ」として2002年から開始したサービスの中で公開されていたコンテンツである。2012年12月26日付でサービスを停止し、すべてのコンテンツが現在削除され閲覧不可能である。