

大藤信郎『竹取物語』に関するデジタル資料を用いた基礎研究
—技法分析・作品内容分析・デジタル画像分析を中心に—

デジタルハリウッド大学 臼井直也

作成日 平成 30 年 2 月 28 日

1. はじめに

本調査は、国産アニメーションの礎を築いた一人であり、日本におけるアニメーション海外発信の第一人者でもある大藤信郎（1900-1961）が最晩年に制作しながらも未完に終わった『竹取物語』について、東京国立近代美術館フィルムセンターに保管されている台本、セルや原画などの一次史料（以下、これらの史料を「大藤信郎コレクション」と称する）、そして東京国立近代美術館フィルムセンターの運営する「日本アニメーションクラシックス」(<https://animation.filmarchives.jp/index.html>)における資料を分析するものである。

大藤信郎研究については、これまで作品分析研究は数は少ないながらも行われているが、『竹取物語』を取り上げた事例は管見の限り見当たらない。このような先行研究の状況から、『竹取物語』については分析すべき点が非常に多く残されているが、本調査では主に以下の三点について分析を行う。

① 技法分析

デジタル化された大藤資料には未完成作品のシナリオや作画撮影台本、セルや原画等も含むことから、大藤の晩年である 1960 年前後の制作方法についてその技法分析を行う。大藤は個人作家であり当時としては特異な手法を用いているものの、セルの使用や大藤に特徴的な千代紙技法などを比較しつつ分析することが可能である。

また、大藤のフィルモグラフィ上の技法分析も行う。周知の通り、大藤はその生涯においてセル作品、千代紙作品、影絵作品、カラーフィルム作品と多様な素材を作品ごとに使い分けている。『竹取物語』ではこれらの技法が集約されていることから、どの技法がどこで用いられているかを分析することで、大藤の技法の選択、他の作品との関係性などの分析が可能となる。

② 内容分析

『竹取物語』には複数のシナリオのパターンが残されている。これらを比較することで採用されたものとそれ以外にどのような異同があるのかを分析する。また、定稿となったシナリオに対応する原画、セル等の資料が数多く残されていることから、シナリオをもとに原画との比較を行い、制作がどの程度進行していたかについて分析を行う。

③ デジタル画像の画質等についての分析

フィルムセンターにおいてデジタル化された大藤関連資料は「セル・原画」、「シナリオ」、「作画撮影台本」、「プレス」、「ポスター」、「製作資料」、「造形資料」等多岐にわたる。これらの中でも本調査で特に活用するものが「シナリオ」「作画撮影台本」「セル・原画」である。先述の通り『竹取物語』をはじめ大藤作品では多様な素材を用いた製作が行われていることから、デジタル画像においてもこれらの違いが明確に表れ、研究がスムーズに行われる必要がある。デジタル画像を用いた分析を通し、デジタル技術に明るくない研究者や一般の利用者の立場から画質や原資料の再現性などについても考察を行う。

具体的な分析に入る前に「日本アニメーションクラシックス」について簡単に確認すると、同サイトについて、平成 28 年度「文化芸術振興費補助金（美術館・歴史博物館重点分野推進支援事業）」の「映画におけるデジタル保存・活用に関する調査研究（BDC プロジェクト）」により制作されたもので、「デジタル化や保存技術に関わる実践的な調査研究ならびにコレクション公開の新たな方法を試みるための調査研究の成果として、国立情報学研究所(NII)と共同で構築されたもの」（同 Web サイトより）である。日本アニメーションクラシックスには「大藤信郎記念館」という項目があり、ここで大藤関連の史料が閲覧できる。

2. 技法分析

『竹取物語』では、セルが中心に用いられている。大藤は同じく未完の『ガリバー旅行記』でもセルを中心に用いていることから、最晩年においてはセルが作品での使用の中心となっていたことが分かる。『竹取物語』に関しては、次章で内容について詳しく触れるが三種類の台本原稿が残されている。一つ目は『影絵映画 竹取の翁物語』、二つ目は『色彩影絵映画 富士山 改題富士山抄』、三つ目は『色彩千代紙映画 竹取物語 不死の山』である。結果的に未完となった『竹取物語』は三つ目の原稿をもとに制作されている。各台本に記されたタイトルを見てもわかるように、一つ目は影絵、二つ目は色彩影絵（カラーセロファン）の使用を予定していたが、大藤は最終的には『竹取物語』をセルを中心にし、千代紙を併用する技法を採用している。

セルを採用した点については、一般的には長編作品を制作する上での効率などの理由が考えられるが、台本を比較すると登場人物の違いも一因になったのではないかと考えられる。三つの台本を比較すると求婚者の数や登場の仕方に違いがある。一つ目の『影絵映画 竹取の翁物語』では最初に登場する求婚者は三人のみで中盤に残りの二人の求婚者が部分的に登場するだけであり、二つ目の『色彩影絵映画 富士山 改題富士山抄』では求婚者は三人しか登場しない。一方で、三つ目の『色彩千代紙映画 竹取物語 不死の山』では求婚者が五人揃っており、さらにかぐや姫が難題を出す場面においては五人の求婚者が一堂に会する場面も存在する。大藤の影絵の制作技術をもってすれば、影絵、カラーセロファンで求婚者を描き分けることも十分可能ではあったであろうが、より登場人物の違いを明確にするためにはセルでの表現が適しているだろう。以上は推測の域をでないが、作品の長さ

と登場人物などの要因が『竹取物語』の技法選定に影響を与えたと考えられる。

次に、最終稿にもとづく『竹取物語』の中で用いられた技法について分析する。前述のとおり『竹取物語』においては、セルと千代紙が併用されているが、基本的には登場人物が着ている衣服の柄に千代紙が用いられている（図 1）。

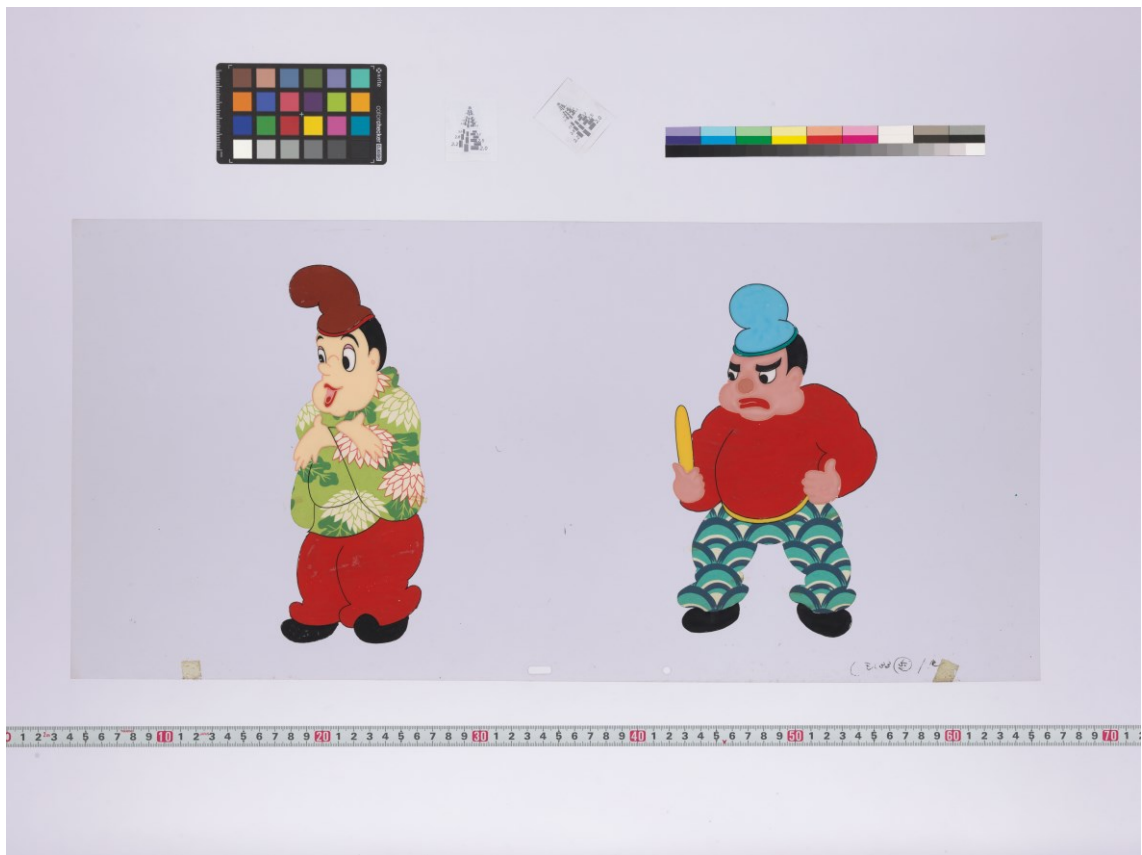


図 1 千代紙の使用例

（東京国立近代美術館フィルムセンター所蔵・資料コード「大藤 06_048」）

本調査においては『ガリバー旅行記』での使用との比較はできなかったが、これは大藤の戦前の千代紙使用方法と共通するものである。人物の衣服であっても、無地の場合は千代紙が用いられることはない。以下の画像（図 2）は『竹取物語』の資料の一つであるが、千代紙が用いられるところに何もはられていないことが分かる。

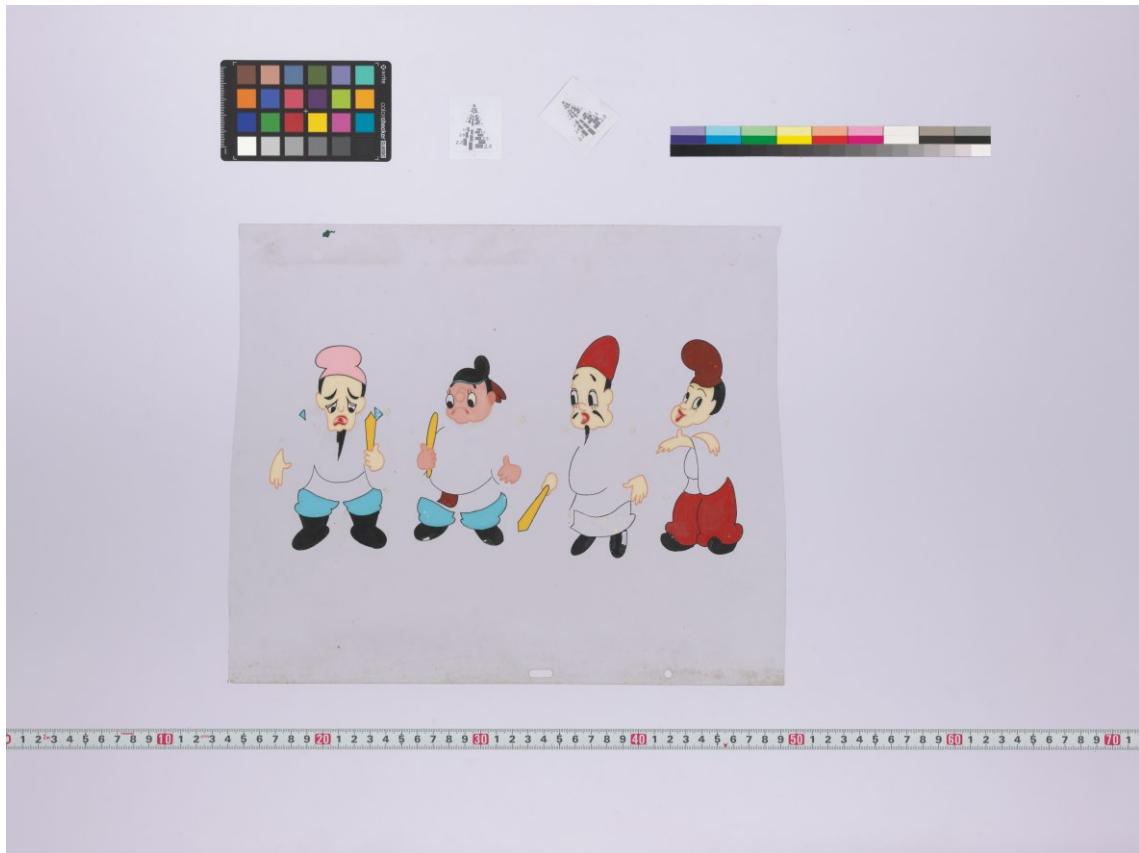


図2 千代紙を貼る前のセル

(東京国立近代美術館フィルムセンター所蔵・資料コード「大藤 06_084」)

大藤は止めのシーンだけでなく、キャラクターが動くシーンにおいてももちろん千代紙を用いているが、この点について大藤自身が「プレス資料」で以下のような言葉を残している。

(前略) もう、色彩が出ると云うことは、普通のこととなってしまったのです。

あとは、いかにして簡単に、千代紙の模様を併せるかと云うことです。

発表当時の千代紙映画は、この模様合せが、うまくゆかなかったため、動画が大へん見にくかったものでした。

なにしろ、下絵が一巻に六千枚なれば一人の人形に着せる千代紙着物は六千枚、模様を合せて切りぬき張りつけなければならない、二十人も出場すれば十二万となります。これを短期間のうちにすませなければならないので、いろいろ工夫したすえ、映画用千代紙をつくり、簡単な合せ器をつくり、漫画映画同様の速度で仕上げる方法を考えだしたものです。

そこで、テストとして、最近作“ガリバー旅行き (ママ)”の中の一部に試用してみた

のです。結果は大成功でしたので、ここに本格的に制作に着手することになったのです。

この発言から、大藤は初期作品において用いていた千代紙に何らかの改良を加えてガリバーで試用し、その成果を『竹取物語』でも活用したことが分かる。大藤が千代紙に加えた改良、そして上述の「合せ器」がどのようなものなのか、現存する資料だけでは明らかになっていない。千代紙の改良については大藤の語りにもあるように模様を合わせる事が第一の目的であったことが分かる。

「日本アニメーションクラシックス」のサイトでは『竹取物語』のセルをもとに作成した数秒のアニメーションを公開しているが、そこではキャラクターの動きに合わせて、貼り付けられた千代紙が変形しても、その柄は静止したまま残るという表現がなされている。戦前の千代紙作品とは明らかに異なりキャラクターの移動の距離と着物の柄の移動幅を考える必要のないこの手法によって「漫画映画同様の速度」が実現されたと考えられる。

大藤が言う「映画用千代紙」とはどのようなものなのか、フィルムセンターに所蔵されている大藤の未使用千代紙と『竹取物語』のセルに用いられた千代紙の比較を行った(図3)写真は左から、『竹取物語』の千代紙、中央上が「未使用千代紙」の表面、中央下が「未使用千代紙」の裏面である。両者を比較すると『竹取物語』の千代紙は表の柄が透けていることが分かる。中央の千代紙が透けていないのは裏打ちがなされているためである。右の紙は剥がれた裏打ちの紙であると考えられるがその真偽は不明である。



図3 大藤が使用していた千代紙

(東京国立近代美術館フィルムセンター所蔵、筆者撮影)

『竹取物語』のセルを確認すると、翁が着ている着物の柄は裏からでも透けて見えていることから、大藤は裏打ちのない千代紙を用いていることが分かる（図 4）。



図 4 千代紙が貼られた『竹取物語』のセル

（東京国立近代美術館フィルムセンター所蔵、筆者撮影）

この千代紙の違いは何を意味しているのでしょうか。撮影の際、セルの下からライトを当てることを考えると、裏打ちがないと光がセルを透過してしまい、カメラから見ると千代紙の色が鮮明に出ないことが考えられる。表現上どのような利点があるかは大藤の語りからは明らかではないが、上述の引用を見る限りは作業の効率化が一因になったのではないだろうか。戦前の千代紙作品は切り紙アニメーションであるため、千代紙を表から見ながら制作するが、セルアニメーションの場合は千代紙をセルの裏に貼りつけなければならない。この時に裏打ちがないことで柄を確認しながら容易に千代紙を貼ることができる。「二十人も出場すれば十二万」という大藤の言葉にもあるように、これは千代紙とセルを組み合わせることで大量に使う作品においては極めて重要な要素であると考えられる。

この点について、大藤が千代紙を購入していたことで知られる「いせ辰」に聞き取り調査を行った。五代目当主の一人である高橋元人氏に上記図 3,4 の千代紙の違いについて聞いたところ、当時販売していた千代紙には裏打ちがなく、「大藤が自身で裏打ちを行ったのではないか」という回答であった。これに従うならば、大藤信郎コレクションの中の未使用千代紙は全て大藤が裏打ちしたものということになり、『竹取物語』ではこれを用いず、いせ辰の千代紙をそのまま使っていたということになる。大藤が語っている「映画用千代紙」がどのようなものかは明らかではない。この点については更なる調査が必要である。

ここまで、セルと千代紙の使用について扱ってきたが、『竹取物語』については大藤がそ

れまでに用いてきた技法である影絵を部分的に採用しようとした形跡が残されている。大藤が各カットのタイミングなどについて書いている「作画撮影台本」には、第一巻のカット番号 12、翁が竹から赤ん坊の泣き声が聞こえて一度逃げるシーンにおいて、「土橋を渡って逃げて行く翁 ロングに」というカットの説明の下に「カゲエ」という一言が添えられており、その後「家の中に入る やがて家から媼と出てくる」の後の部分で「土バシの上で千代紙となる」とあることから、影絵で表現しようとしていた範囲が分かる。筆者が調べた限りでは「カゲエ」と書かれたカットはこの一か所だけであり、さらに実際にこのカットに対応する影絵表現のセルなどは確認できていないため実現したかどうかは不明である。また、大藤の晩年の特徴の一つであるカラーセロファンについては今回の調査の範囲では確認できなかった。

3. 内容分析

本章では、『竹取物語』の内容分析を行うが、大藤が最終的に制作に着手した『竹取物語』の前に、前述の三つの台本について分析を行いたい。これは、三つの台本の変化を比較することで、大藤が最後に選んだ竹取物語の描き方がより明確化されるからである。

前章で述べたとおり、『影絵映画 竹取の翁物語』（以下、「A」とする）、『色彩影絵映画 富士山 改題富士山抄』（以下、「B」とする）、『色彩千代紙映画 竹取物語 不死の山』（以下、「C」とする）の三つの台本がある。これら 3 種類は内容に共通点が非常に多いが、それぞれのストーリーを比較すると以下のような違いが見られる。

まず、翁が竹の中らかぐや姫を見つけるシーンである。A と B の台本では翁が竹藪で赤ん坊を見つけてそのまま家に帰るが、C の台本では竹の中からの泣き声を聞いた翁が驚き家に逃げ帰り、媼に赤ん坊を置いてきたことをたしなめられ、翁と媼が二人で竹藪に行くという内容になっている。次に、かぐや姫が成長した後、求婚者たちが登場する前のシーンであるが、A、B の台本では里の子どもたちがかぐや姫の美しさを歌うシーンがあり、歌詞も部分的に共通しているが、C にはそのシーンが含まれていない。次が先述の求婚者たちの登場シーンである。A、B の台本ではかぐや姫の噂を聞いた「大伴の御行」と「阿部の御主人」が競うようにかぐや姫のもとを訪れ、そこに翁を説得している「石の上の麻呂」がいるという登場の仕方になっている。一方、C では「大伴の御行」と「阿部の御主人」がかぐや姫のもとを訪れたところ、残りの三人の求婚者が既に待っている。A については残りの二人の求婚者が出るのは後半であり、すでにかぐや姫に頼まれたものを持ち帰る形で登場し、B については求婚者は三人のみである。このような違いから、かぐや姫が求婚者に持ってくるように依頼するものにも違いがあり、それぞれ以下のようにになっている（表 1）。

表 1 台本 3 種における求婚者と道具の組み合わせ

	台本 A	台本 B	台本 C
仏の御石の鉢	石の上の麻呂	石の上の麻呂	石作の御子

蓬萊の玉の枝	大伴の御行	大伴の御行	車持の皇子
龍の首の玉	車持の皇子	なし	大伴の御行
燕の子安貝	石作の御子	なし	石の上の麻呂
火鼠の皮衣	阿部の御主人	阿部の御行（ママ）	阿部の御主人

以上の組み合わせを見ると、「仏の御石の鉢」と「蓬萊の玉の枝」については台本 C のみが異なり、「龍の首の玉」と「燕の子安貝」は A と C では異なり、「火鼠の皮衣」のみが共通している。一般的な「竹取物語」においては台本 C の組み合わせが用いられることから、台本 A、B は大藤が変更したことが分かるが、その理由は台本からでは定かではない。

求婚者のエピソードが終わってからかぐや姫が月に帰るまでの間では細かい違いであるが、A、B ではかぐや姫が翁に不死の薬を渡すのに対し、C では翁と媼に手渡すようになっている。最後の富士山に不死の薬を投げ入れるところからラストまでは 3 作品共通している。

これらの比較を見ると、やはり A、B と C との間に大きな差異があることが分かる。つまり、大藤は、最終的に『竹取物語』のもととなった『色彩千代紙映画 竹取物語 不死の山』において大きく手を加えているということである。そしてこれは作風についても同じことがいえる。台本 A、B と台本 C の大きな違いとして、台本 C においては作品に当時の流行歌や流行したものが数多く登場し、さらにギャグの要素が盛り込まれていることである。これは、台本 C の冒頭に以下の記述があることから確認できる。

主題歌

「星はなんでも知っている」のかえ唄で

月はなんでも知っている

その他流行歌のかえ唄

小唄 義太夫 長唄 民謡

等々のかえ唄を入れる

本稿では、歌等の引用については執筆時期の特定にもつながることから、そのすべてをここで挙げる。まずは、主題歌にもある「星はなんでも知っている」であるが、1958 年 7 月に発売された歌手の平尾昌晃の楽曲である。発売時期が分かることからこの台本の執筆時期の特定もある程度可能となる。大藤はタイトルをかぐや姫に関わる「月」に替え、楽曲の歌詞を替え、作品の冒頭で以下のような挿入歌を用いている。

月はなんでも知っている 子のない翁を知っている

八月（はづき）十五の丸い月 翁と媼を哀れんで

その夜に授ける月のみ子 竹より産れるかぐや姫
月はなんでも知っている 月はなんでも知っている

なお、この「月はなんでも知っている」はその後、かぐや姫が翁と媼のもとで育つシーン、石作りの皇子が持ってきた仏の御石の鉢が偽物だと分かり皇子が帰るシーン、蓬莱の玉の枝が偽物だと分かりかぐや姫が奥殿に入っていくシーン、そして物語の最後でもそれぞれ歌詞をかえて用いられている。

次に、里の男女が踊るシーンで「八木節」が用いられている。以下がその部分の一節であるが、冒頭「あーああー一寸出ました三角野郎が」の部分は八木節の言葉がそのまま用いられている。

あーああー一寸出ました三角野郎が唄う外題は
さぬきの国のうるわしの姫美しの姫の物語り
銀のお声は千里もとどく肌は白銀真珠の歯並
腰はなよなよな竹のあれはかぐわしのかぐや姫よ

次に、翁から「仏の御石の鉢」を持ち帰るように言われた石作りの皇子が他の四人の求婚者の前を通るシーンで、当時流行していた「バナナ・ボート」が用いられている。以下にその部分を引用する。

と通りすぎんとして、小石につまづき、ころぶ
石「いてえ…いてていてていて……（バナナボートの唄）」
四人「出ーろー」

「バナナボートの唄」とは、1956年にアメリカでハリー・ベラフォンテが歌い人気になった「バナナ・ボート (Banana Boat Song)」であり、日本では1957年に浜村美智子がカバーしてヒットしている。台本の中では、「いてえ…いてていてていて……」の部分が”Day, me say day, me say day, me say day”の部分と一致しており、「出ーろー」の部分は”Day-o”の部分を使っている。

その後、石作りの皇子たちが旅をしているシーンでは、「雷様」が登場し雨を降らせて邪魔をするカットがあるが、その説明には「フランキー堺張りにタイコを叩く」という説明が見られる。また、偽物の鉢を持ち帰った石作りの皇子と翁との間で以下のような会話になされるが、この会話は、戦後始まった「のど自慢」からの引用であると考えられる。

石「翁よ、石作りの皇子天竺より、み佛の御鉢を持って只今歸りましてムりまする。」

翁「おうこれは御苦労様でムりました」
とカンカンカンカンと鐘を鳴らして、
翁「合格一。いざ姫の元に参られよ」
(中略)
カーンと落選の音をたてて…

次に、車持の皇子が蓬莱の島へ向かう場面では、「佐渡おけさ」を使った以下のような一節が挿入されている。

は一蓬莱へ蓬莱へと舟も波もなびくよ
蓬莱はよい島金銀の島

その後、工匠に偽物の玉の枝を作らせた車持の皇子が代金を支払わずに出港した場面で、追いかける工匠たちが以下の歌を歌う。

おい船方さんよ船方さーんよー
浜でよぶ声きこえぬか、白布ふるのが見えないか
よんやさーと廻て、止めておくれよ船足を
船足をー

この歌は 1957 年 6 月に発売された三波春夫の曲「船方さんよ」の替え歌であり、流行歌についてはこれまでと同様 1957,58 年のものが用いられている。

次は、蓬莱の玉の枝を持ち帰った車持の皇子が自分の旅を回想するシーンで、以下の「相馬盆唄」を引用した一節を歌う。

はいーよー 前一昨のよー コリャコリャ
二月十日よ 浪花を船出して
は一は一沖へ沖へと 行くこと五百日よー
よーいよいよーいとな

次に、大伴の御行が家臣にお金を渡して「龍の首の玉」を探しに行かせる場面において、流行歌ではないが、作詞・竹下夢二、作曲・多忠亮の「宵待草」の一節がそのまま用いられている。

待てど暮らせどこぬ人の よいまち草のやるせなさ こよいも月の出るそうな

最後の例は御門の使者がかぐや姫を訪ねてくる場面であり、使者が以下の歌を歌う。

かぐや姫やーい
私しやミカドの使者なるぞ あの山越えて河越えて
はるばる来たる嫁さがし 車につんだ宝物
金銀サンゴあや綿
宝物はいらんかね 宝物はいらんかねえ
かぐや姫やーい

この歌は台本の中に「毒消し売のかえ唄」とあることから分かるように、1953年に宮城まり子が歌いヒットした「毒消しやいらんかね」の楽曲が用いられている。

以上、台本で確認できた当時の流行歌や民謡などの引用部分である。なお、台本の次に大藤が書いた「作画撮影台本」においてはこの中の一部分は削られている。これらの流行歌の引用からもわかるように、大藤は『竹取物語』という古典文学を中心にしながらも、制作当時の「現代性」を十二分に取り入れていることが分かる。大藤作品の中でもこれほど流行を取り入れた作品は過去にもないことから、『竹取物語』は大藤のフィルモグラフィの中でも特徴的な作品であるといえる。また、亡くなる数年前に制作していた大藤は58歳前後であったことが考えられるが、当時の歌謡曲など含め流行に敏感であったことには、大藤の新たな一面が表れている。

次に、『竹取物語』に含まれるギャグ表現であるが、これは多くのカットが存在するため、本稿では二つの例を挙げるにとどめる。まず、大伴の御行と阿部の御主人が翁の家に到着するシーンでは、既に待っている三人の求婚者と以下のような会話をする。なお、以下は台本に記載されている通りであり、「石」が石の上の麻呂なのか石作りの皇子なのかは不明である。

石「おお待ちなさい、我々はも十日も座り込んでいるのですぞ 順番、順番ですぞ」
車「順番を乱すと軽犯罪ですぞ。第一この胸の青い羽根のないものは権利はないのですぞ」

「青い羽根」が当時すでに始まっており現在まで続く「日本水難救済会」の「青い羽根募金」と関係するかは明らかではないが、「軽犯罪」という言葉も含めてギャグの要素が含まれている。

次に、求婚者が難題を言い渡される場面である。ここでも以下のようなギャグ要素の強い会話が行われる。

翁は五人の元に来て、五人は拍手で迎える

翁「ではクイズを始めます。第一番の方、お名前は」
石「ハイ石作りの皇子と申します」

以上、『竹取物語』の台本を分析し、流行歌や民謡などの引用、そしてギャグの要素を確認した。次に、台本と実際のアニメーション制作の間にある「作画撮影台本」についての分析を行う。

「作画撮影台本」とは、現在の「絵コンテ」にあたるようなものであり、大藤が独自に使っていた台本である。一般的な「絵コンテ」は監督等が作成する作品の設計図のようなものであり、各カットの長さや台詞、簡単なイラストなどの画面構成を他の制作スタッフと共有するためのものである。図 5 を見ると五線譜のようなものが確認できる。この上にある数字がカット番号であり、五線譜の下にある丸で囲まれた数字がコマ数を表している。そして五線譜の下細長い帯の部分には台詞や歌詞を書く部分であり、その下には台詞以外の「ト書き」やカットの説明、撮影用のメモが残されている。この紙は図 5 の左下にもあるように「大藤信郎用紙」と呼ばれており、大藤が独自に作成したものである。大藤の「作画撮影台本」の特徴としては、単独作業を行っていたことで他人に伝えるための図示がなかった点あげられる。

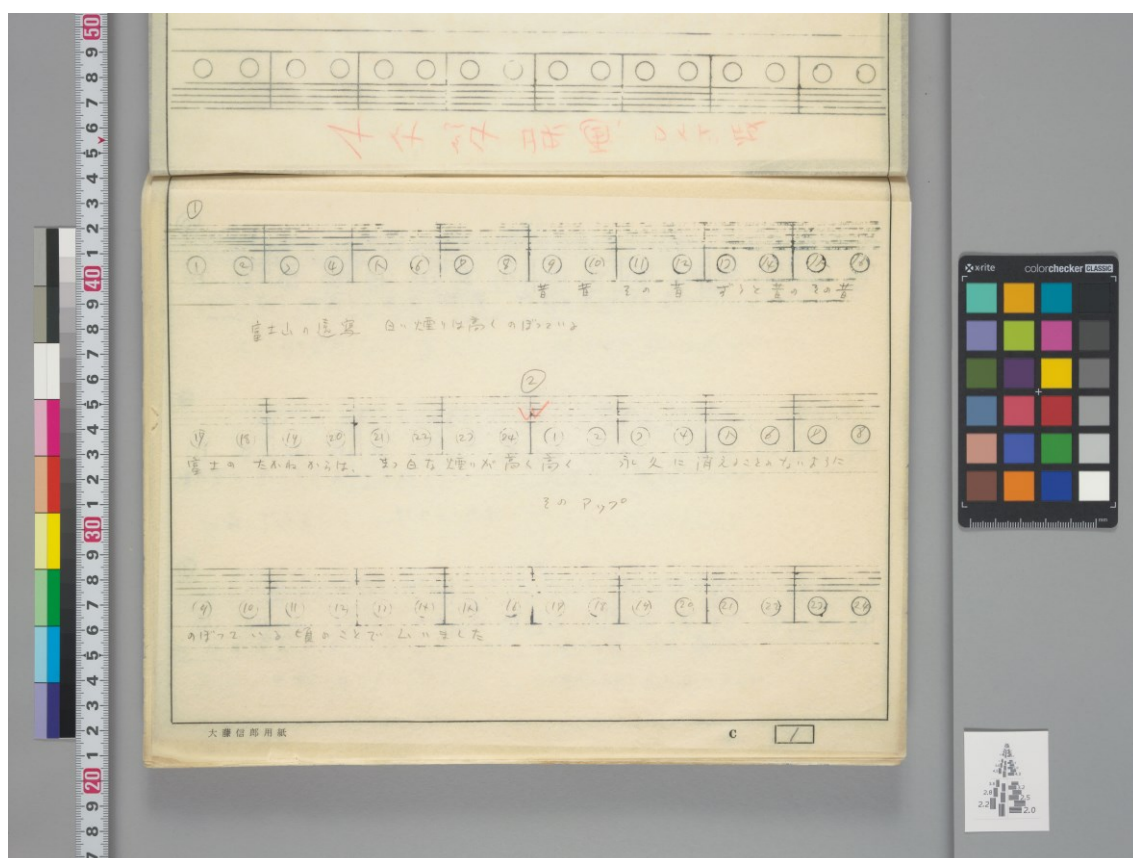


図 5 「作画撮影台本」の例

『竹取物語』の作画撮影台本は「第一巻」から「第四巻」までが残されている。各巻と内容の対応だが、「第一巻」は作品の冒頭から石作りの皇子のエピソードまで、「第二巻」は車持の皇子のエピソード、「第三巻」は大伴の御行のエピソード、「第四巻」は石の上の麻呂のエピソードとなっている。巻数を見ても分かるように、求婚者の数と巻数が一致していない。阿部の御主人が火鼠の皮衣を探すところ、そしてかぐや姫が月から来たことを明かし、月から迎えが来て帰っていくところ、翁がかぐや姫がいないのならば意味がないと不死の薬を富士山の火口に投げ込むという部分の作画撮影台本は確認されていない。

また、作画撮影台本を第一巻から第四巻をそれぞれ確認すると、一部散逸してしまっている可能性がある箇所がある。第一巻は作品の冒頭から始まるが、石作りの皇子が仏の御石の鉢を求めて天竺へと向かい、雷様が雨を降らせようと太鼓を叩くカット（カット 65）で終わっている。台本ではここから雷に怯えた皇子が寺の中に逃げ込み、そこで破れ鉢を手に取り、それをかぐや姫のもとに持ち帰るカットが続くが、この部分が欠けている。第二巻は「山の上にのぼってゆく車（カット 13）」という車持の皇子が出港するために家臣を集めるカットから始まり、蓬莱の玉の枝が偽物と分かる最後のカットまで存在する。台本と比較をすると、車持の皇子がかぐや姫から難題を受けるシーンのみが欠けている。第三巻は「待てど暮らせど来ぬ家来（カット 11）」と大伴の御行が歌うカットから始まり、持ち帰った玉が偽物であることが見つかるカットまでである。台本と比較すると、かぐや姫から龍の首の玉を持ってくるように言われ、家臣たちに探しに行かせるために資金を与えるまでのカットが欠けている。第四巻は唯一、かぐや姫との難題の会話から燕の子安貝を持ち帰るところまでが存在している。

以上、部分的に欠けているカットが存在するが、これは作画撮影台本を作ったものの散逸した可能性が高い。それを裏付けるものが、第一巻で欠けている石作りの皇子が破れ鉢を見つけるカット、そしてそれを翁に渡すカットの原画が存在していることである。作画撮影台本をもとに原画を作成することから、この部分の作画撮影台本は存在していたと考えてよいだろう。第二巻、第三巻については原画は確認できていないが同様の状況であった可能性が高い。また、筆者は第五巻以降については大藤はまだ作画撮影台本の執筆を開始していなかったと推測している。これは、第四巻を見ると、子安貝を手に入れた回想シーンである後半部分の台詞が書かれておらず、場面の説明のみであり、それまで細かく行われていたカット割りが全く行われていないからである。制作の進捗については後に詳しく分析するが、大藤の制作手順としては、「台本をもとに第一巻から第四巻までの作画撮影台本をまず作成し、そこから第一巻部分の原画を描く」あるいは「同時並行的に制作していた」のどちらかであったと考えられる。

次に、台本から作画撮影台本を作成する際の変化であるが、コマ数を計算する都合から台詞を一部変更している箇所が多々見られる。例えば、冒頭の翁と媼の会話シーンでは、

台本：唄「では、お爺さんや、その赤子を見捨てて来なさったのか、なんと云う情なしじや」

作画撮影台本：唄「それじや おぢぢや その赤子を見すてて来なさったのか」

と作画撮影台本では台詞が短くなっていることが分かる。また、内容が大きく変わっている点も確認された。第四巻、石の上の麻呂が燕の子安貝を探す部分で、台本では燕を追いかけてはしごをのぼり、燕の巣の中に手を入れて何かを掴むが落ちてしまい、確認するとフンを掴んでしまったことが分かり話が終わる。しかし、作画撮影台本ではここから海岸で拾った貝をかぐや姫に見せ回想シーンが始まるが、ここで「浦島太郎」のエピソードが挿入されるのである。話も大きな変更はなく、亀をいじめている子どもたちを石の上の麻呂が助け、竜宮へ行き、玉手箱をもらって竜宮を去り、海岸に着いて玉手箱を開けるとそこに燕の子安貝が入っているという流れになっている。このような例はこの「浦島太郎」の一例のみであり、特殊な例であると言える。

また、「浦島太郎」ほどの大きな修正ではないものの、第四巻には大藤に特徴的な内容への修正箇所が見られたので二点挙げる。一つは石の上の麻呂が燕を追いかけて海の中に飛び込む場面である。ここでは、タコやサメに追いかけられた石の上の麻呂が「クジラに飲み込まれて潮で吹き出される」というカットが存在する。大藤の『くじら』にも同様の描写が見られることから『くじら』を意識した描写である可能性が高い。二つ目はクジラから出た石の上の麻呂が燕を追って街の中を走るカットである。この中で、「街の中を追ってゆく 家の中を追ってゆく 神社のカヌシののりとの前をとんでゆく お寺の中をとんでゆく お尚の拝む前をとんでゆく 佛の廻りをとんでゆく お地ぞうさんの廻りをとぶ」と信仰にかかわるカットが数多く登場する。街の中で燕を追いかけているにもかかわらず、「家の中」以外がこのようなカットというのも、戦後の大藤が神社庁からの依頼で製作した「古事記物語」のシリーズなどを彷彿とさせるものであるが、これらの関連性は現存の資料からは明らかではない。

ここまで、『竹取物語』の3種類の台本、および最終的に用いられた台本および作画撮影台本の分析を行ったが、既存の物語への脚色が大きく、大藤ならではの「竹取物語」を制作していたことが明らかになった。

4. 『竹取物語』の制作状況分析

本章では、前章で扱った作画撮影台本および原画、セルなどの資料を中心に、大藤の制作がどの程度まで進んでいたのかという点を分析するが、その分析に入る前に先述の3種類の台本の執筆時期について分析を行う。これは、本調査で大藤が竹取物語というテーマの作品化という構想を長期間温めていたことが明らかになったからである。

3種類の台本には内容の共通点が非常に多く見られるものの、大藤は戦前または終戦直後の台本には「旧仮名遣い（ぢや・～やう等）」を、その後ある時期からは「現代仮名遣い」

を用いているという大きな違いが存在する。さらに、印字された台本であっても「旧仮名遣い」が残っている場合は朱入れをしていることから、後年は「現代仮名遣い」の使用を強く意識していたことが窺える。よって、手書き台本の仮名遣いを制作時期が特定できる他の作品と比較分析することで、その執筆時期をある程度特定することが可能となるのである。本調査では、『竹取物語』に関連する 3 種（『影絵映画 竹取の翁物語』『色彩影絵映画 富士山 改題富士山抄』『色彩千代紙映画 竹取物語 不死の山』）および、「大藤信郎記念館」のページで公開されている 10 作品の台本のデジタル画像を用い、仮名遣いについては旧仮名遣いが残りやすいと考えられる同音（「ぢや」と「じゃ」）とその他の仮名遣いを分けて分析した。

分析結果が以下の表である（表 2）。なお、表中の「旧」は旧仮名遣い、「現代」は現代仮名遣いの意味である。

表 2 戦後大藤作品のシナリオ分析結果

作品名	発表年	「ぢや」と「じゃ（じゃ）」	その他仮名遣い
竹取の翁物語	不明	旧	旧
蜘蛛の絲	1946	どちらもなし	旧
大聖釈迦（前篇／後篇） 手書き台本 A	1949	旧	旧
手書き台本 B	1952	旧	現代
前篇（印字版）		旧（「じゃ」手書修正有）	現代
古事記神代篇八俣の大蛇の巻	不明	どちらもなし	現代
旧約聖書物語失樂園の巻	不明	旧	現代（旧 2 例）
日蓮上人伝	不明	旧／現代（「じゃ」手書修正有）	現代
古事記抄天の岩戸開き	1955	なし	現代
幽霊船	1956	なし	現代（旧 1 例）
古事記物語 天孫降臨	1958	現代	現代（旧 1 例）
色彩影絵映画 富士山 改題富士山抄	不明	現代	現代
色彩千代紙映画 竹取物語 不死の山	不明	現代	現代

表 2 から、戦後の大藤作品は『蜘蛛の絲』、『大聖釈迦』の 1 種、そして『竹取の翁物語』からなり 1950 年頃までの「旧仮名遣い期」、同じく『大聖釈迦』の残り 2 種から『日蓮上人伝』までを含み 1950 年～1955 年頃までの「旧仮名遣い・現代仮名遣い混同期」、そして残りの『竹取物語』関連の 2 種と『古事記抄天の岩戸開き』等を含む 1955 年以降の「現代

仮名遣い期」に大きく分けられることが分かる。

では、『竹取物語』の3種類の台本はどの時期に書かれたものであろうか。最終版である『色彩千代紙映画 竹取物語 不死の山』については先述のとおり「星はなんでも知っている」を用いていることから1958年以降であることが分かり、二つ目の『色彩影絵映画 富士山 改題富士山抄』についてはカラーセロファンを素材に用いようとしていたことから1952年の『くじら』前後であると推測が可能であるが、一つ目の「竹取の翁物語」については旧仮名遣いという大きな特徴があるものの、執筆時期の特定が困難であった。本調査ではまず手がかりを探るべく台本に用いられた原稿用紙に書かれた「12 野谷甲州屋製」という情報を調べたところ、同名の文具店が東京都世田谷区大原にあることが確認された。大藤が住んでいた代々木上原からも距離が遠くないことから同一の店舗である可能性が高いと考え店主に聞き取り調査を行った。

調査の結果、大原にある店舗は分家であり、大藤が使っていた原稿用紙を扱っていたのは新宿にあった本家の文具店であるとのことであった。この本家の文具店は江戸時代に紙、たばこを扱っており歴史の長い店であったが、15年前（2003年）ごろに店をたたんだそうである。この聞き取り調査では大藤が使用していた原稿用紙がいつの時期に販売されていたものであるかまでは確認することができなかったが、戦後に新しくできた文具店ではなかったことから、執筆時期が戦前であると考えた場合に採用できる情報となった。

大藤がこの「12 野谷甲州屋製」と書かれた原稿用紙を用いて台本を執筆した作品がもう一つあり、それが「東亜の大聖 悉多太子 釋尊」である。この台本は戦後の『釈迦』（1948）または『大聖釈尊 前篇 成道篇』（1949）の元となったと思われるものであるが、この台本に以下の一文が記されている。

この一篇を東亜共栄圏内に於ける佛教信奉國の人々にさゝぐ

台本では朱入れがなされておりこの一文には線が引かれているが、執筆時期は戦時中であると考えてよいだろう。以上の情報、同種の原稿用紙が用いられた作品が戦中に書かれたものであること、そして「野谷甲州屋」が戦前から営業をしていたことを踏まえると、大藤は一つ目の台本「竹取の翁物語」を戦中に書いていた可能性が高まる。この点についてはまとめの章で再び論じるが、大藤は竹取物語のアニメーション化をかなりの長期に亘り考えていたことが分かる。

では、次に『竹取物語』の制作状況、つまり制作がどの程度まで進んでいたのかについて、作画撮影台本と原画、セルを用いて分析する。本章で用いる資料は、フィルムセンターに所蔵されているもののうち、「セル・原画」の中に含まれるものである。前章でも述べた通り、まずは台本から作画撮影台本を作成したと考えられるが、そこには以下のような制作状況の違いがある（表3）。なお、各巻については、大藤の作画撮影台本に基づき、「第一巻」は作品の冒頭から石作りの皇子のエピソードまで、「第二巻」は車持の皇子のエピソ

ード、「第三巻」は大伴の御行のエピソード、「第四巻」は石の上の麻呂のエピソードとし、「第五巻」はそれ以降の箇所とする。

表 3 『竹取物語』の台本および作画撮影台本の完成状況

	一巻	二巻	三巻	四巻	五巻以降
台本	完成	完成	完成	完成	完成
作画撮影台本	完成	完成	完成	未完成	未着手

繰り返しになるが、大藤は台本は既に完成させているが、作画撮影台本の段階では第一巻から第三巻までが完成しており、第四巻はカット割りや台詞の書きこみなどが未完成、第五巻以降は資料が残されていないが第四巻の状況を鑑みて「未着手」とした。

では、この作画撮影台本をもとに作画はどの程度なされていたのであろうか。結論から言うと、大藤が行っていた原画やセルの作画は一部例外はあるものの「第一巻まで」、つまり石作りの皇子の仏の御石の鉢の部分のみであることが分かった。そこで、次に第一巻に絞り、作画がどの程度進行していたかを確認する。

まず、第一巻の進度を以下に示す（表 4）。なお、作画撮影台本と原画やセルに書かれたカット番号にずれがあることから、本稿では作画撮影台本のものを基準として用いることとする。また、作画撮影台本ではカット番号の 34 から 43 までが重複していることから、表 4 においては 2 回目のカット 34 からカット 43 を「34-2」から「43-2」とする。また、表における「着彩」はセルへの着彩がなされているものであり、千代紙の有無を含んでいないものである。「原」は着彩がなされる前のものであり、フィルムセンターの資料リストでは「トレペ原画付」という状態になっているものである。また「*」がついているものはそのカットの特定が確実ではないことを、「*」がついていないものは該当カットである可能性が極めて高いことを意味する。

表 4 『竹取物語』第一巻の作業進行状況

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
—	—	—	—	—	—	着彩	—	着彩	着彩*
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
—	原*	原*	原	原*	原*	原*	—	—	原
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
原	原	—	—	—	—	—	—	原*	—
41	42	43	34-2	35-2	36-2	37-2	38-2	39-2	40-2
原	着彩*	—	—	—	着彩	着彩	着彩	—	—

41-2	42-2	43-2	44	45	46	47	48	49	50
—	着彩*	—	着彩	着彩	着彩	—	—	—	原
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
原	—	—	原	原	原	—	—	—	—
61	62	63	64	65	カット 65 以降（作画撮影台本はなし）				
—	—	—	—	—	原・多数あり				

各カットを確認していくと、まずは「カット 17」は翁が竹を切るカットである。これは切られる前と後の竹もセルが残っており、翁の動きがしっかりと分かるカットである。次に「カット 19」であるが、このカットは媼が竹の中から赤ん坊を取り出すカットであり、作画撮影台本の「媼アップ竹の中から姫をとり出す と高くさし上げる」と対応するカットである。媼は着彩がなされているが、赤ん坊のセルなどは確認できなかった。次の「カット 20」であるが、これはセルに書かれたカット番号が「カット 19」のものの次の番号であること、そして翁が描かれていることから、「カット 20」の「それがよいそれがよい 竹の中から生れたのじやから なよ竹のかぐや姫と名づけようぞ」の部分であると推定した。

次に「カット 22,23」であるが、ここは作画撮影台本の記述とは描写が大きく異なるカットである。カット 22,23 は「月は何んでも知っている」が始まるカットであり、カットの説明は 22 が「翁の家の上に月が出ている」、23 が「翁オノを肩にして竹を取りに行く」となっている。セルのカット番号はその前の媼が竹の中から赤ん坊を取り上げるところから続いているものの、作画内容は「籠の中の赤ん坊」、「糸巻きを操る媼と、そのそばで籠に入っている赤ん坊」となっている。セルのカット数から歌の冒頭であると判断したものの、断定はできない。次に、「カット 24」であるが、これは翁が竹を切ると中から黄金が出てくる場面が描かれている。これについては作画撮影台本の「切る竹ごとに出る黄金」という歌詞、そして「翁竹を切ると中から黄金が出てくる」という説明と一致することから特定された。次の「カット 25,26」はセルに書かれたカット番号は黄金が出るシーンと連続するものであるが、先述の「カット 22,23」と同様作画撮影台本と内容のずれが見られる。作画撮影台本ではカット 25 が「翁黄金の袋をかついで家の中に入る」、カット 26 が「雨雪が降り去る家は立派になってゆく」という説明であるが、描かれているシーンは「左から杖をつきながら歩いてくる翁」、そして「川の傍で遊ぶ少女時代のかぐや姫と、媼」となっている。このカットも前からの連続を優先したが、断定はできない。カット 27 も同様であり、作画撮影台本では「迎える年も十九の春」となっている。カット 26 の「川の傍で遊ぶ少女時代のかぐや姫」よりも成長していることから、その直後に位置するカットであると判断したが、これも推定である。

次のカットは 30 から 32 である。このカットは作画撮影台本の「あー美しい なんと云う 美しさだ」と村の男たちがのぞいているカット（カット 31）、「まーうるわしい なんと云ううるわしさだ」と女たちがのぞいているカット（カット 32）、そして男女が八木節を歌い

ながら踊るカット（カット 33）と一致することから特定が可能であった。

次に「カット 39」であるが、これは求婚者の一人が指をさす場面が描かれている。セルのカット番号は八木節に続く番号となっており、作画撮影台本を見ると八木節の次に出てくる求婚者は「大伴の御行」か「阿部の御主人」のどちらかということになる。このどちらかが家臣にかぐや姫の噂を確認するシーンであると推定した。

次にセル番号では続きとなる「カット 41」であるが、ここでは同じ求婚者とその家臣の会話が行われている場面が描かれている。作画撮影台本を見ると、家臣が話す箇所は「立てばシャクヤク座ればボタン歩く姿がユリの花とはあの姫様のことでムリますはい」のみであることから、このシーンであると特定された。次に「カット 42」であるが、これは阿部の御主人と大伴の御行が描かれたシーンである。前後のカットから考えると、翁の家へ競いながら移動する前のカットであると推定した。

次に「カット 36-2」から「カット 38-2」であるが、これは求婚者たちが集まるシーンである。着彩されたセルを見ると三人の求婚者が一列に並んでおり、そこに二人の求婚者が走ってくるが、既にいる三人に止められるという内容になっている。このシーンは作画撮影台本の「翁の館に着く二人」（カット 36-2）、「館の中に入ってゆく二人」（カット 37-2）、そして「これまてまて、我らはもう半年も座りこんでいるのですぞ順番ぢや」 という台詞と対応していることから特定された。

次の「カット 42-2」であるが、これは推定の度合いが高いカットである。翁が歩くシーンが描かれているが、セルに書かれたカット番号から、媼とかぐや姫が外にいる求婚者たちと話す場面より前であるとする、翁が求婚者たちに「ところで皆様はなんの御用でこられたのかナ」と尋ねる場面である可能性がある。次に「カット 44,45,46」であるが、これはセルに着彩がなされたカットであり、媼とかぐや姫が会話をする場面になっている。

「カット 44」は媼が後ろに目をやる動きがあることから、「おお、あの声は何事でムリますか」「あれはナ、そなたを嫁女にほしいと云って参った方々じや」の后者の台詞であると考えられる。その後はキャラクターに大きな動きがないことから会話の細かい部分までは特定できないが、作画撮影台本の「いえいえ妾は、どなたの元にも嫁には参りませぬ」「これはまたなにを云われるのでや 女は必ず嫁に参るもの まげてゆきなされよ」の会話が行われているカットであることは特定できる。

次は、「カット 50,51」であるが、これは求婚者たちが並んでいるなかで石作りの皇子だけが歩き出し、歩いてきたかぐや姫と対面し、お辞儀をする姿が描かれている。これは石作りの皇子が難題を受ける場面であることから、作画撮影台本の「では、クイズを始めます。第一ばんの方」「ハイ石作りのミコでムリまする」（カット 50）および「ではミコ様には天竺にある仏の御石の御鉢をお持ちかえり下さい」「かしこまりました」（カット 51）に対応するものであると特定した。

最後は「カット 54,55,56」である。セルを見ると石作りの皇子が飛んで回転しながら馬に乗り、そのまま馬にのって前進を始めるという動きになっている。これは難題を受けた

皇子が他の求婚者たちに蹴飛ばされる場面（カット 54）から「これこれ家臣共この馬には首がないぞ」「お旦那首はうしろにムりまする」「知っているわい」（カット 55）、そして「石作の行列ゆく」（カット 56）までの流れと一致している。作画撮影台本ではこの後行列の描写や皇子のアップ、家臣のアップなどが続くため、カット 56 以降の動きも含まれている可能性があるが特定が困難であったため「カット 56」までとした。

以上、大藤の作画がなされたカットを挙げたが、作画撮影台本が残っていない「カット 65」以降も複数の未着彩セルが残っていた。具体的には、石作りの皇子が雷に怯えて寺の中に逃げ込み、そこで破れ鉢を見つけるカット、そしてそれを翁の家で翁に渡すカットである。また、十数枚ではあるが第二巻、車持の皇子が蓬莱の玉の枝を取りに行くストーリーの原画が残されていたが、これらのセルは残っていなかった。

以上の進行状況を確認すると、唯一作画が進んでいた第一巻であっても、カットの多くが着手されていない、あるいは着彩がなされていないということが明らかになった。大藤信郎コレクションの残存史料が全てとは限らないため断言はできないが、第二巻以降は二巻の一部を除き作画作業がほとんど行われていないことから『竹取物語』の制作はかなり初期の段階であった可能性が高い。

5. デジタル画像の活用について

本章では、本調査のもう一つの目的でもあるデジタル化資料活用の問題点についてまとめたい。中間レポートでも述べた通り、シナリオ分析にあたり、デジタル画像では判読が困難だった資料が多くあり、これらについては実物を確認した。しかしながら、多くは実物の方が判読困難という問題があった。これはデジタル化にあたっての撮影に際し、裏のページの文字が透けるのを防ぐために間に和紙が挟まれていたが、資料実物はその和紙が取り除かれて保存されているためである。この点においては、シナリオの活用はデジタル化資料がより適しているといえる。加えて、フィルムセンターの中西智範氏のご協力をいただき画像編集ソフトウェアを用いて彩度やトーンなどを変えることで、退色した文字が判読できる程度までデジタル復元できることが分かった。これは、アニメーションクラシック上の画像よりも高解像度な画像を扱うことができたからである。このように、利用者が使いやすいようにデータを加工できる点はデジタル化資料活用の特徴の一つであろう。

一方で、デジタル化は外部の専門業者によって行われたが、それであっても全ての資料が完全な状態でデジタル化されることは難しい。シナリオに関しては一部資料で前述の撮影時に挟んだ和紙とシナリオの紙の密着が弱く、インクが薄く見える例も確認されたが、これはデジタル化作業行程における今後の課題といえるのではないだろうか。

次に、文字資料以外の原画やセル、トレーシングペーパーについてである。これらの資料については、本調査においてはデジタル画像であっても全く分析作業には問題がなかった。これは、本調査において内容の分析が中心となっていたためであり、セルに描かれている人物が誰かが判別できれば作業に支障はなかったからである。しかしながら、本作業

においても一つだけデジタル画像の問題点が存在した。それは千代紙の裏を確認する時である。先述のとおり、大藤は『竹取物語』において改良版の千代紙を使用していたが、これが既存の千代紙とどのように違うのかは画像では分析が非常に困難であった。フィルムセンターに保管されている実際の千代紙を確認したところ、裏打ちの有無という大きな違いが見つかったが、これはデジタル画像のみでは見つからなかった違いであっただろう。

また、実物のセルを見て明らかになった点だが、千代紙がセルの裏ではなく表に貼られている場合が確認された。これについては実物を触るという方法、あるいはセルの表面だけでなく裏面もデジタル画像化することでどちらに貼られているか判断はできるが、本調査で用いた表面のみのデジタル画像で両者を区別することは極めて困難であった。こうした千代紙ならではの特徴をどのようにデジタル化するかという点も今後の課題の一つと言えるのではないだろうか。

6. おわりに

本調査では、国産アニメーションの礎を築いた一人であり、日本におけるアニメーション海外発信の第一人者でもある大藤信郎が最晩年に制作しながらも未完に終わった『竹取物語』について、東京国立近代美術館フィルムセンターに所蔵されている大藤信郎コレクションを「技法分析」「内容分析」「デジタル画像の活用」の三点から分析した。

大藤は戦中から竹取物語をテーマにしたアニメーションを企画しており、そのアイデアがカラーセロファン、千代紙とセルの組み合わせへの受け継がれていったことは先に述べたが、戦中に「竹取物語」の作品を作ることにどのような意図があったのかを考えるのは大変興味深い。「竹取物語」は戦意を高揚させる種類の作品ではないことは明らかであるが、「東亜の大聖 悉多太子 釋尊」に「この一篇を東亜共栄圏内に於ける佛教信奉國の人々にさゝぐ」という一文があるように、日本の古典を「東亜共栄圏」に伝えるような目的であった可能性は十分に考えられる。結果的に戦中に作品が作られることはなく、次はカラーセロファンの時代となるが、この時代の大藤には常に「海外」が意識の中にある。この時期に二つ目の台本を執筆した大藤が海外の映画祭などへの発信などを考えていても何ら不思議ではない。しかしながらこのカラーセロファン版も完成には至らず、最終的には色彩千代紙版、シネスコ版となり制作が始まる。ここで初めて千代紙の鮮やかな色をカラーのまま長編アニメーションにするという可能性が生まれたのである。

このように考えると、『竹取物語』はどのバージョンが制作されていても非常に大きな意味があったと考えられる。戦中に完成していれば政岡憲三の『くもとちゅうりっぷ』(1943)のような位置づけの作品として戦中作品を代表するものになっていたであろうし、カラーセロファン版であれば大藤のフィルモグラフィの中で唯一の「日本の古典文学を題材にした色彩影絵映画」となり、海外への発信に新たな展開をもたらしていたと考えられる。色彩千代紙版であれば、色鮮やかな千代紙人形が長編で動くという大藤の技術の集大成となり、また東映動画の『少年猿飛佐助』に続き日本最初期のシネスコアニメーションとなる

可能性は十二分に高かったと言えるだろう。

大藤が後世に残したものは数多くあるが、研究者の立場から考えるのであれば、制作資料が数多く残されている点は何よりも価値がある点である。本調査で用いた『竹取物語』の一次史料はフィルムセンターに所蔵されているものの中のごく一部に過ぎず、『竹取物語』であっても本調査においては十分な分析ができないほどその種類は充実している。また、資料の数が多ければ多いほど、それらの資料が極めて質の良い状態でデジタル化されていることの意義も大きい。一次史料の状態を劣化させることなく膨大な資料の比較検討などが容易にでき、なにより実物を用いることに比べ作業効率が優れていると言えるだろう。

『竹取物語』の更なる分析を行うことは今後の大きな課題の一つであるが、それと同時に、今回他作品の台本との比較分析を行って明らかになった点があるように、他の大藤作品のとの分析が今後なされることが望まれる。

以上。