

論文概要書

戦前の日本映画界における文学者・菊池寛の役割

志村 三代子

本稿の目的は、文学者の菊池寛が映画界にかかわった1920年代半ばから敗戦直後にいたるまでの軌跡を検証することによって、戦前の日本映画界における菊池寛と〈文学〉の役割を考察することである。

これまでの戦前の日本映画史をひもとくと、映画と〈文学〉にかんする事項については、部分的な関心にとどまっており、あまり注意が払われてこなかった。たとえば、草創期の日本映画は、旧劇は歌舞伎、新派（映画）は新派劇の引き写しであると記され、それらの背後にある〈文学〉の存在よりもむしろ、演劇の影響を強く受けたメディアであると考えられてきたのである。

ここで本稿が定義する〈文学〉とは、第一に、これまで映画化された、古典作品から純文学、書き講談や時代小説、通俗小説といったあらゆる文芸作品とその作品が持つ思想であり、また、第二に、原作の提供、シナリオの執筆、映画製作や演出といったかたちで、映画界にかかわった文学者を指している。このように考えると、日本の映画界は、当初から多かれ少なかれ〈文学〉を利用してきたのである。たとえば、吉澤商店と佐藤紅緑、松竹キネマと小山内薫、そして、大正活映と谷崎潤一郎といった人々が、文学者たちの先駆的な仕事であるといえるだろう。しかし、留意しなければならないのは、1918年から1923年までの「純映画劇運動」にかかわった小山内と谷崎の二人は、遅れた日本映画の欧米化を促した「革新者たち」のようにみなされていることである。つまり、先行芸術の分野における著名人の映画界への参画は、「幼い映画の進展のために協力する」といった進歩史観的な視点で語られることが多いのだ。

もちろん、多くの映画史家が認めているように、「純映画劇運動」は、たしかに日本映画の革新運動ではあったのだが、興行成績はふるわず、肝心の映画館客の支持を得られることはできなかった。それはたとえば、前衛映画として話題を集めた『狂った一頁』（1926年）に、川端康成や横光利一などの「新感覚派映画連盟」が、協力した事例なども、同じ文脈で捉えられていると考えてよいだろう。しかしながら、日本映画史を注意深くみていくと、別の〈文学〉が存在することに気づかされる。

本稿の射程の範囲は、小山内や谷崎の仕事からやや時代がくだった1920年代中葉から太平洋戦争の敗戦にいたるまでの、およそ20年間にわたって映画界に提供された菊池寛原作の文芸作品と、それにまつわる菊池寛の関与である。菊池が映画界に最初にかかわった1920年代中頃は、新聞発行部数の大幅増、ラジオ放送の開始（1925年）、『週刊朝日』（1922年）『サンデー毎日』（1922年）『キング』（1925年）などの雑誌の創刊ラッシュに続き、円本ブームが到来し、これらのメディアを大量に消費する「大衆」という新たな階層が登場することによって、メディアの一大転換が促された時期であった。とりわけ映画産業は、雑誌や新聞に連載された文芸作品を映画化した、いわゆる「文芸映画」を積極的に製作し、さらに広告を媒介とした、こんにちでいうところの「メディア・ミックス」を展開させることで大きな飛躍を遂げたのである。

とはいえ、日本映画史では、1920年代の「文芸映画」流行の立役者、映画雑誌『映画時代』の発行人、さらに、大映の初代社長といった、菊池寛の映画界での多彩な業績は既によく知られたところである。

また、同時代に映画界と交流した文学者は、菊池ひとりではない。たとえば、『狂った一頁』の製作を支援した横光利一、川端康成などの「新感覚派映画連盟」、さらに、1925年3月に、牧野省三とともに聯合映画芸術家協会を興した直木三十五、同年10月に独立プロの特作映画社を設立した近藤経一らがいる。しかし彼らの多くは、映画製作に没頭した期間がわずかであり、また小説にはない別の表現の可能性を映画に見出していたことから、結果的には文学者としての立場を逸脱することはほとんどなかったのである。

しかしながら、菊池寛の場合はかなり事情が違ってくる。菊池の関心は、文学と映画の表現を相対化する議論や実践よりも、映画という新興メディアそのものの可能性に向けられていた。もっとも、映画の本質が「現実」に密着している以上、映画はおそらく文学よりも、菊池文学の持つ「生活的価値」や「道徳的価値」といった理念を発信する訴求力を持っていたにちがいない。さらに、菊池は、映画産業を中心としたメディア・ミックスが生み出すコマースリズムに注目することによって、新聞、雑誌、映画といった異なるメディア間を往還しながら「菊池寛」というブランドネームを流通させていったのである。

こうした点に加えて、本稿が重視するのは、およそ20年間にわたる、菊池と映画界とののかかわりのなかで、最初は、映画人からみれば傍観者的、すなわち〈外部〉からのアプローチであった菊池が、次第に映画界への〈内部〉へと軸足を移していくことによって、文壇人から映画人へと変貌していく点である。周知の通り、日本は、大正デモクラシーが生み出した「自由」の時代を経て、1929年の世界恐慌のあおりを受け、記録的な不況を迎えることになる。さらに、軍国主義の台頭により、軍部が国家権力を掌握し、言論統制の圧力が一層強まることになるのだが、映画界もまたこうした勢力に抗しきれず、遂に1939年にわが国初の文化立法と呼ばれた「映画法」の施行によって、自由な映画製作の道を閉ざされることになって

しまった。1943年3月、菊池は大映の初代社長に就任するが、大映は、1941年の映画会社の統合によって情報局の肝いりで新設された国策会社であった。以後の菊池は、国策映画の製作に積極的にかかわり、大映の製作方針の基盤を築いていくことになるのである。

このように、戦時下の菊池寛は、出版社と映画会社の社長を兼務するという特異な地位にあった。ところが、これまでの菊池に関する評伝や研究では、初期の短篇小説の文学史的評価や、『文藝春秋』の経営をはじめとする出版ジャーナリズムの先駆者としての功績は記されているものの、菊池が遺した膨大な仕事のなかでも晩年に心血を注いだはずの映画製作については、これまでほとんど言及されていない。

従来の戦時下における菊池については、「もっとも人気のある作家であり、新聞社を除けばもっとも影響力のある言論機関の指導者」として「戦争に巻き込まれていくというより、積極的に参加してゆく」言論人という評価が下されている。また、敗戦を経たあとの、菊池の晩年については、菊池と交流のあった作家や批評家など、多くの論者が言及しており、公職追放による不遇や、それに対する菊池自身の悲憤などが詳らかにされている。しかしそれにもかかわらず、「映画」に関するくだりになると、記述がすっぽりと抜け落ちてしまっているのである。

戦時下における菊池寛の活動を考えるとき、「映画」という別の視点を導入すれば、戦時下の菊池の仕事の間隙が埋められるとともに、映画界に移植された、菊池文学を貫く「生活的価値」および「道徳的価値」の変遷と、映画を中心としたメディア間の戦争協力の詳細が多少なりとも見えてくるにちがいない。

本稿では、菊池寛と映画との関係を論じるにあたって、まず、対象とする時代を1920年代から1930年代の文芸映画の勃興期及び発展期と、映画がプロパガンダの道具とされた戦時期および敗戦直後の占領期（1946年まで）に大別する。具体的には、菊池寛原作の通俗小説の映画化過程、原作者である菊池寛の映画界への関与、映画以外の新聞、雑誌、ラジオといった他のメディアへの波及、そして権力の介入、という四つの観点から分析を行う。

本稿は大きく分けて二部構成となっている。1920年代から30年代における、文芸映画の原作提供者としての菊池寛と映画界とのかかわりを論じる第一部、戦時期の国策映画製作者としての菊池寛の役割を論じる第二部である。

第一部の第一章では、1920年代中期から、トーキー時代を迎え映画産業が娯楽の王者の地位を確立する1930年代後期までを対象に、菊池寛の小説とその映画化作品を取り上げ、それらの特長を明らかにする。1920年代に流行した文芸映画は、その生成過程において、文学と映画という性質が異なるメディア間における齟齬にはじまり、社会的、文化的に様々な抑圧や軋轢に見舞われることになるのだが、本稿では、とくに「菊池もの」と呼ばれた、菊池寛原作の文芸映画の製作過程を、映画以外の様々なメディアの状況にも配慮することによって、当時の菊池が果たした役割とその影響を検証する。具体的には、まず「菊池もの」の作品傾向を論じたあと（第一章）、「菊池もの」の代表作として、『第二の接吻』（第二章）にはじまり、映画雑誌の発行と映画製作の実践を試みた「映画雑誌『映画時代』の創刊と「映画時代プロダクション」の設立」（第三章）を挟んで『東京行進曲』（第四章）、『美しき鷹』（第五章）の三作品を取り上げる。

第一章で確認されたことは、菊池寛の通俗小説が映画化された場合におこる様々な問題点である。

『真珠夫人』にはじまる、菊池寛の通俗小説は、思想と風俗の両面の新しさから、婦人雑誌の読者の中核を占める「新中間層」と呼ばれた新興階級の女性たちの圧倒的な支持を得た。一方、映画界は、女性読者の存在に注目し、マンネリズムに陥りつつあった新派悲劇に見切りをつけ、菊池寛の通俗小説の映画化に活路を求めたのである。当然ながら、映画界は、新派悲劇の思想的な古臭さを認め、日本映画の現代劇に新風を吹き込もうとしていたのだ。それと同時に、時代劇に比較すると劣勢にあった現代劇のテコ入れのために、女性観客の開拓を企図していたにちがいない。そこで、映画界は、『婦女界』を中心とする婦人雑誌や化粧品会社と連携しながら、憧れの職業として台頭しつつあった映画女優を使って「菊池もの」を積極的に宣伝し、女性観客を映画館へと牽引しようとしたのだ。

ところが、商業映画の「菊池もの」は、多様な観客への配慮と検閲の問題から、女性観客に特化した営業戦略を推し進めることが困難であった。映画界は、女性読者による菊池寛の人気に依拠することに専念し、菊池寛の小説が女性読者に支持される真の意味を探ることが出来なかった。正確に言えば、探ろうとはしなかったのだ。「菊池もの」の出発点は新派劇からの脱却であったにもかかわらず、菊池寛の小説が持つ恋愛と結婚のイデオロギーを十分に表象することができなかった。さらに物語の分かりやすさの追求と映画館の弁士の口上によって、菊池もの＝新派劇との評価が下されてしまったのである。以上のように、

「菊池もの」は、女性を対象とした、女性が主人公の映画であるにもかかわらず、多様な観客層の視線を常に意識して製作されている。さらにいえば、映画作品を取り巻く環境には、依然として新派悲劇を召還する要素が残されているのである。

第二章で取り上げた『第二の接吻』の映画化は、前章でも問題となった多様な観客への配慮と厳しい検閲がひきおこした事件であった。小説『第二の接吻』は、川辺京子に代表される、既成観念に縛られない女性による積極的な恋愛讃歌と、挑発的なネーミングの魅力が相俟って爆発的な人気を得た新聞小説であった。映画『第二の接吻』も、当初は評判を取った新聞小説の映画化として企図された恋愛映画であり、言い換えれば、「菊池寛」というブランドネームを利用することで興行成績が保証された「商品」にすぎなかったのである。ところが、『第二の接吻』は、タイトル改変をめぐる思いがけない検閲によって、映画界がかかえていたひずみを顕在化させた。それは、この作品の検閲が、真に問題なのは、実はタイトル改変ではなく、「接吻」を含む映像の問題、であったにもかかわらず、それについてはほとんど何も触れていないことである。おそらくそれは、検閲批判の担い手が、当事者の直木三十五はじめ、本来ならば原作提供者にすぎない菊池寛やジャーナリズムの側で行なわれたからであり、それに対して、表立って抗議の声をあげなかった映画界の姿勢が、もっとも深刻な問題であるだろう。

第三章では、文藝春秋社が1926年7月に創刊した映画雑誌『映画時代』と、文壇人たちによる映画界の進出は、文芸映画の隆盛に伴って、文壇人が映画に関心を寄せるなかで創刊された映画雑誌であったのだが、同誌で展開された、文壇人たちによる映画界への提言は、映画監督、資本家、映画批評家といったあらゆる映画人との論争を引き起こした。しかし、『映画時代』の実践は、映画界に対して少なからず影響を及ぼした。とりわけ『映画時代』が提供した様々な論争を機に、映画人が自らの言葉で映画にかんする言説をつむぎだすことになったとも考えられるからである。

第四章で検討した『東京行進曲』の映画化は、『キング』連載途中で決定され、映画主題歌第一号として佐藤千夜子が歌った『東京行進曲』も大ヒットを記録したが、小説よりも映画化が先行したために、結局映画作品の結末に小説が影響され、また映画作品も原作のダイジェスト版との批判を受けた失敗作となってしまった。このような『東京行進曲』をめぐる顛末は、宣伝の力が台頭してきた時代の顕著な例の一つにちがいない。これを契機に映画界は、文芸映画をめぐる主導権を文壇側から奪取するよい機会に立ち会っていたのだと言うこともできよう。ところが、実際にはこうした文芸作品の映画化の興行的成功は、小説が持つ人気によるものであると誤解されるきっかけをまたしても与えてしまい、映画のオリジナリティが軽視され、文芸映画のストーリーにおける原作偏重へとますます傾斜していく結果を招いてしまった。またそれは菊池寛に代表される、文壇の映画界における地位を不動のものとして必然的に確立させることにもなっていたのである。

第五章で取り上げた『美しき鷹』は、1930年代の「菊池もの」のなかでも、とりわけ話題をさらった作品が1937年10月1日に公開された『美しき鷹』であった。この作品は、日活、PCL、新興キネマの三社によって映画化され、同時公開されることで大きな話題を提供したのだが、この三社競作の引き金となったのが、新興キネマの女優である志賀暁子が起こした堕胎事件というスキャンダルであった。ところが、有名女優が起こしたこのようなセックス・スキャンダルは、本来ならば当の女優にとっては致命的なイメージダウンとなり、運が悪ければそのまま映画界から葬り去られてしまうのだが、志賀暁子の場合はそうはならなかった。なぜなら、事件の当事者である志賀暁子本人の告白を契機に、菊池寛を筆頭とした文壇人と、新聞、総合雑誌、婦人雑誌、そして映画という四つのメディアが彼女の告白に動かされ、結果的に志賀暁子は映画界からの追放を免れたからである。志賀暁子の復帰は、菊池寛の存在抜きではあり得なかった。戦時下の大映社長時代を除き、『美しき鷹』ほど菊池自身が映画化の過程で深く関与した例はないのだが、菊池は、新聞や婦人雑誌、そして総合雑誌の志賀に対する反応をにらみながら、映画界を操作することによって、志賀暁子を「菊池もの」のヒロインの座に据えることに成功したのである。

第二部では、まず、対象を女性読者に想定した通俗的恋愛小説を量産していた菊池が、国家と映画界の求めに応じ、一転して国策映画製作の指南役となった経緯を、大日本映画協会と雑誌『日本映画』、『日本映画』の菊池のエッセイ、「思ひつくま」と、『文藝春秋』のエッセイ「話の屑籠」、さらに、1941年9月以降の映画臨戦態勢を経て、大映社長に就任後の映画製作にかんする菊池の理念を検証した。

1943年3月に大映社長に就任した菊池寛は、映画製作に積極的に関与するが、その中でも注目になるのは、自ら原作を手がけた『西住戦車長伝』（第二章）、『宮本武蔵』（第三章）、『かくて神風は吹く』（第四章）の三作である。

『昭和の軍神 西住戦車長伝』は、1939年3月7日から同年8月6日まで「東京日日新聞」「大阪毎日新聞」に連載され、その後、松竹で、野田高梧の脚本、吉村公三郎の演出によって映画化された。本作は、菊池寛が、従来の女性向けの通俗小説から脱却し、国策文学に手を染めるようになった最初の作品であり、また、映画化を手がけた松竹にとっても、初の本格的な戦争映画であった。“昭和の軍神”とは、戦車隊細見大隊高橋隊に所属し、1938年5月17日に徐州会戦南鎮西北方面の戦場で戦死した西住小次郎中尉のことである。戦死当時の西住の年齢は弱冠25歳であった。ところが、この“昭和の軍神”は、その戦死の状況が特異であったというわけでもなく、しかも、西住の戦死直後は死亡記事すら報道されなかったのである。にもかかわらず、「東京日日新聞」と「東京朝日新聞」の両紙は、死後七ヶ月を経過した1938年12月18日に、“昭和の軍神”を大々的に報道した。メディアは“昭和の軍神”の背後にある近代戦の象徴としての戦車の宣伝、ひいては軍備の増強を企図した陸軍の思惑を理解していたにちがいない。だからこそ、メディアは“昭和の軍神”の欠陥を補うために、西住の生家や退役軍人の父親、そして息子の死を悲しまない「軍国の母」を華々しく登場させたのだ。菊池寛の評伝執筆とその映画化は“昭和の軍神”を国民に浸透させる、もっとも有効な宣伝手段のひとつであった。言論ジャーナリズムの牽引役としての立場から、政府に協力し、戦争文学に意欲を示した菊池寛は、自身の「人間の興味」に照らして西住の豊かな人間性を抽出し当時隆盛の戦争文学のもうひとつのあり方を模索した。一方の映画『西住戦車長伝』は、戦車という新しい被写体に注目し、劇映画でありながら記録映画風のスタイルを部分的に取り入れた点で評価されたが、監督の吉村公三郎は、“昭和の軍神”における戦死の自明性を転倒させ、本来ならばごく平凡な善良青年の平凡な戦死の有様を、二枚目スターの上原謙を中心に演出してしまった。菊池の評伝では、最終章の戦死の場面が事実の羅列に終わったことを考慮すると、原作と映画は対照的ではあるのだが、おそらく、西住戦車長の場合、「爆弾三勇士」のような国民の記憶に刻まれた壮烈な戦死ではなかったために、こうした改変はさほどの違和感を与えなかったといえる。

『宮本武蔵』(第三章)では、「吉川の“武蔵”か“武蔵”の吉川か」といわれるほど国民的人気を誇った吉川英治の宮本武蔵のイメージの解体に挑んだ菊池寛と溝口健二に注目した。「決戦下」と呼ばれたメディアで引用された宮本武蔵像は、兵法求道者としての精神がことさら顕彰され、それが銃後の国民の忍従や皇軍兵士の死生観にすり替わっていった。大東亜戦争たけなわの1944年という時期に「毎日新聞戦時版」で連載された菊池寛の『剣聖武蔵伝』は、兵法求道者としての武蔵の精神に具体的に踏み込んだという点で、戦時下で理想とされた宮本武蔵像に見事に符合したのである。一方、映画『宮本武蔵』においても、前進座の河原崎長十郎を主役に、演出を溝口健二に据えることで、菊池寛の「求道者としての武蔵」の主題が引き継がれたのだが、それは、これまで量産されてきた吉川英治原作、片岡千恵蔵主演の娯楽時代劇に代わる国策映画を製作し得る主題であるとみなされたからである。溝口はラストシーンで、「求道者としての武蔵」の主題を転用し、武蔵を慕う女性に出家という究極の自己犠牲を国家に捧げることで、これまで暗示すらされなかった武蔵と信夫との恋愛関係を浮かび上がらせ、最終的に自らの作家性を誇示したのである。

菊池寛が、大映社長に就任し、映画オリジナルの原作を手がけるだけでなく、製作をも指揮した『かくて神風は吹く』(第四章)は、不振が続いた歴史映画のなかでは注目すべき作品であった。なぜなら、この作品は、時代考証などを厳格に行った真面目な内容の歴史映画であったにもかかわらず、1944年度の興行成績第一位を獲得したからである。戦前・戦中の日本映画には、不敬罪とのかかわりから皇室に関する描写はほとんどなかった。そうしたなかで、『かくて神風は吹く』は、皇室を直接に連想させるような表象を随所にちりばめている点で、他に例を見ない作品ということができるだろう。この作品は、タイトルが指し示す通り、「元寇」という歴史的事件を取りあげているのだが、そもそも、元寇自体、当時の皇室が、元軍撃滅を祈願して「敵国降伏」の宸翰(天子の直筆の文書)を菅崎八幡宮に納めた史実などに見られるように、天皇・皇室の主題を呼び寄せるのにきわめて好都合な題材だったといえる。『かくて神風は吹く』においても、クライマックスの神風の到来は、神の仕業ではなく、あくまで国民精神総動員の結果の恩恵として捉えられていたのである。ところが、この作品は、菊池が監修を手がけたシナリオ段階では、当初から最も重要な国策として国民精神総動員が企図されていたにもかかわらず、ラストシーンの神風の恩恵が、スターや視覚像によって作品のすみずみにまで遍在化された天皇＝神の過剰な代理表象化に接続されることで、むしろ皇国日本の神的性格がより強調される結果となったのである。

第五章では、菊池が、大映社長として、映画製作の采配をふるった際に採られた〈工房〉の可能性と、『最後の帰郷』と『最後の攘夷党』の二作品の分析を通じて、決戦下から敗戦直後の菊池の思考の変遷を

分析し、大映社長時代の菊池寛の役割を総括した。そこから改めて確認されたのは、菊池寛の〈文学〉と映画との親和性である。1920年代の文芸映画から戦時期の国策映画にいたるまで、純文学を原作とした『海の勇者』、決戦下の『宮本武蔵』といった例外を除いては、そのほとんどが広く支持された作品であった。しかしながら、個々の作品を詳細に見ていくと、国家の厳重な管理下にあるはずの国策映画でさえ菊池寛の原作を忠実に再現することはなく、映画作品の最終的な決定権は、究極的には映画監督に委ねられていたのである。

次に、これまでの菊池寛研究では、ほとんど考慮されてこなかった戦時下における菊池寛と映画界とのかわりを考察した。映画界は、1940年の新体制以後、情報局をはじめとする国家や、映画評論家などの映画界の〈外部〉によって、国策映画の製作方針をめぐって常に批判に晒されてきた。菊池も、1935年に大日本映画協会の理事に就任し、翌年雑誌『日本映画』の刊行に尽力することによって、このような映画界の〈外部〉側の文化人として、国策映画の製作の打開策を提示した。菊池は、大映社長として自ら映画製作の陣頭指揮に立つことで、現場の映画人がこれまで〈外部〉から不当に貶められていた事実気づき、映画批評家などの〈外部〉に対して反論したが、こうした反論は、およそ20年前に、菊池が文壇で実践した「文学の社会化」を想起させる。菊池による「文学の社会化」は、著作権の確立や原稿料の引き上げ等で作家の経済的な基盤を保証したものであったのだが、一方の「映画の社会化」の場合、あくまで現場主義を掲げることで、映画製作に直接関与する映画人による「表現の自立」を構築させることが目的であった。むろん、大映社長に就任した菊池は、名実ともに映画人であったわけだが、しかし、ここで菊池は、自ら「映画人」と名乗ることによって、文壇人としての大映社長ではなく、映画界〈内部〉の「映画人」としての立場を鮮明に示したのである。

自ら発案した文芸銃後運動を経て、大衆動員力の限界を痛感した菊池が、国民を「鼓舞奨励」するためのもっとも有効なメディアとして最終的に行き着いたのが他ならぬ「映画」であった。戦時下において「国家的文化建設を主眼」に文学と映画が接続されるとき、「才能ある通俗作家」菊池寛は、晩年にテーマ小説に回帰し、国策映画にそれを転用することで、戦時下で筆を折ることなく自らの「文学」を立ち上げたのである。

映画というメディアの特性と、文学者・菊池寛の邂逅がもたらした効果とは、1920年代の「文芸映画」の量産時代と、戦時下の国策映画の時代とでは、映画の内容は相違していようとも、何ら変化することはない。そこに、戦前の日本映画界における映画と〈文学〉のもっとも揺るぎのない関係をみることができるのである。