

輻輳されるメディア——『東京行進曲』の映画化をめぐる

志村 三代子

はじめに

菊池寛原作の『東京行進曲』(溝口健二監督)は、1929年に日活で映画化され、興行的に大きな成功を収めた作品とされている。だが、それは当時の雑誌、レコードなどの周辺メディアを巻き込んだ一大イベントのような活況を呈したにもかかわらず、結果として菊池寛の小説、映画化作品双方にとって失敗作とも取られかねない事態を引き起こすことになってしまった。本稿では、この『東京行進曲』の映画化の過程を明らかにすることによって、文芸作品の映画化、いわゆる文芸映画が当時抱えた状況を考察していきたい。とりわけ重要なのは、『東京行進曲』の映画化において、文学の原作が映画化されるさい、広告も含めて動員された複数のメディアがどのように輻輳し、そのことが文学と映画の相互関係をどのように規定した変質させたのか、その過程を具体的にあとづけることである。

1. 興行価値としての「菊池もの」

1926年に公開された『第二の接吻』の映画化の成功⁽¹⁾以来、『受難華』『陸の人魚』『真珠夫人』『慈悲心鳥』など、新聞や婦人雑誌で連載された菊池寛の通俗小説が続々と製作された。これらは人気の高さから映画ジャーナリズムの間では、「菊池もの」と呼ばれ、1929年までに18作品が映画化されている。つまり、当時の映画界において、菊池の通俗小説の映画化作品は、新聞や婦人雑誌といった他メディアでの既存の人気を背景に、あらかじめ興行価値が保証された「商品」として位置づけられていたのである。一方、出版業界も、映画化に伴う書籍売り上げの相乗効果を期待していたものと考えられる。たとえば、前田愛は、菊池寛、あるいは当時の代表的な通俗小説作家である久米正雄などの通俗小説は、単行本で再読されるだけの牽引力に乏しく、読みすてにされる場合が多かったのではないかと述べてるとともに、菊池や久米の通俗小説がベストセラーに進出するのは、それが映画という新しい媒体と結びついた大正末年から昭和初頭にかけてのことであったらしいと論じている⁽²⁾。つまり、人気作家による通俗小説は、小説の読者やそれを翻案した文芸映画を観にくる映画観客の両方を吸引することで、巨大なマーケットを形成し得る可能性を持っていたのである。

菊池寛の『東京行進曲』は、このように文芸映画の生産をめぐる出版業界と映画界の連携が強化され、かつ映画界の「菊池もの」の人气が既に定着したと思われる1928年6月から雑誌『キング』に連載が開始された通俗

小説であった。文芸作品の映画化は、オリジナルの小説が新聞等のメディアで出版され、その人気の度合いで映画化される場合が多いが、この『東京行進曲』は『キング』誌上での連載終了を待たずに早々と映画化されてしまっているのである。本来ならば異例とも思われる⁽³⁾こうした事態は、小説と映画化作品両方にとってどのような結果を生み出してしまったのだろうか。以下に、映画化をめぐる過程について順を追って述べていきたい。

2. 小説『東京行進曲』

菊池寛の『東京行進曲』は、1928年6月から1929年の10月まで雑誌『キング』に掲載された。『キング』に菊池寛が長編小説を執筆することはひとつの事件でもあったようだ。たとえば、平林初之輔は、「昭和四年の文壇の概観」の中で「通俗小説の勢力」の話題を筆頭に挙げ、「第一線の作家が、従来主として新聞と婦人雑誌とによってゐたのが、近年眼だつて、娯楽雑誌にまで進出して、娯楽雑誌専属のお抱へ作家の勢力が急激に屏息して来たこと、そして所謂「文壇」から通俗小説の作家が頻々として現われて来たことは、特に昭和4年度における著しい特徴の一つだと言へよう⁽⁴⁾」と述べている。この中で平林が指摘する「第一線の作家」が菊池寛であることはほぼ間違いないだろう。要するに、平林は、娯楽雑誌の『キング』に小説の執筆を請け負った菊池の姿勢を暗に揶揄しているのであり、それは「娯楽雑誌専属のお抱へ作家」やカギ括弧つきの「文壇」という言葉に端的に表れている。

実際、1929年の菊池寛の活躍は目覚しく、「菊池寛氏としてはこんな多作した年は、最近珍しいだらう⁽⁵⁾」と評されたほどで、『キング』の他にも『婦女界』『朝日新聞』『国民新聞』『婦人倶楽部』『講談倶楽部』『現代』と、七社の執筆を菊池は請け負っていたのである。平林のような「文壇」側の人間からすれば、『キング』のような、いわゆる娯楽雑誌への執筆は、同じ活字媒体である新聞や婦人雑誌と比較するとはるかに低俗であると思われただらう。ところが、菊池寛にとってはそうではなかった。『キング』に代表される、より広範囲な読者層を持つ娯楽雑誌で執筆しようとする背景には、主に婦人雑誌で繰り返されてきた通俗小説のストーリーからの脱却を図ろうとする菊池の意図がみられるからだ。つまりその意図とは、菊池がかつて一度は試みた社会派小説への志向である。もちろん、こうした菊池の軌道修正はまた、当時のプロレタリア文学の興隆とも無縁ではないだろう。それは、プロレタリア大衆に最も好まれた雑誌であり、「立身出世」を掛け声に当時およそ130万部の発

行部数を誇ったとされる巨大メディアの『キング』という雑誌の性格を考慮した上での軌道修正でもあったにちがいない。

それでは、『キング』でふたたび企図されることになる菊池寛の社会派小説志向とはいかなるものであったのだろうか。菊池寛が、1922年3月26日から8月23日まで『大阪毎日新聞』『東京日日新聞』で発表した長編小説の三作目にあたる『火華』は、社会派小説を志向する通俗小説の新傾向を先導した作品として知られている。この作品の主人公は、一介の労働者であり、菊池の通俗小説では必ずといっていいほど主役であった特権階級的美貌の主人公は脇役に甘んじている。つまり、従来の婦人雑誌に登場する、家格と名誉に執着する貴族にかわって、冷酷な資本家が敵役を振り当てられているのである⁽⁶⁾。

菊池寛の『火華』や中村武羅夫の『郡盲』などに代表される通俗小説の社会化は、前田河広一郎による既存のプロレタリア通俗小説の提唱を促すなど、当時の心境小説の退廃とあいまって一定の影響を持ったという。前田は『火華』以降に発表された『新珠』『陸の人魚』『受難華』『第二の接吻』『赤い白鳥』などの菊池の通俗小説を評して「[菊池は]『火華』に見られた社会小説への志向を放擲して、ブルジョアの結婚生活の諸相を巧みに描き分けた『受難華』の制作に没頭していた⁽⁷⁾」と述べている。だがそうではなく、菊池寛は『東京行進曲』を契機に7年ぶりに『火華』以来のテーマに取り組むことになるのである。

それでは、『火華』以来ともいえる『東京行進曲』におけるテーマとは何か。まさしくそれは「富める者に教養あるか。貧しき者に罪惡と墮落があるか」という小説『東京行進曲』の宣伝文句に端的に示されているように、ブルジョワ資本主義とプロレタリアの二項対立である。これはおそらく従来の菊池の通俗小説ではほとんど取り上げられなかったテーマであり、それが『東京行進曲』の物語の主軸となっているのだ。

ここで『東京行進曲』のストーリーを紹介しておこう。東京の大富豪の藤本家の長男良樹は、自宅で友人たちとテニスに興じていたところ、誤ってボールを崖の下に落としてしまう。崖の下には貧民街があり、偶然そこに居た道代がボールを拾い、良樹は美しい道代に一目惚れをしてしまう。だが、育ての伯父の失職により、道代は新橋の芸妓になり折枝と名乗ることになる。良樹の親友佐久間が折枝を見初め、その後良樹も偶然宴席で出会った折枝がかつての道代であると気づき、改めて折枝に惹かれることになる。良樹と佐久間のそれぞれから求婚された折枝は苦悩するが、そこに良樹の父親で好色で知られる藤本が折枝を愛人にしようとする。ところが、偶然折枝が落とした指輪から、実は折枝が藤本がかつて捨てた女の遺児であったことがわかる。藤本の懺悔の告白により、良樹と折枝が異母兄妹であることが判明し、彼らの恋は破綻を迎える。一方、良樹の妹でその美しさと驕慢さから「社交界の孔雀」と呼ばれた早百合子の華やかな交友関係が綴られ、その後早百合子が豪放磊落な性格の

佐久間に心が移っていくさまが同時進行的に語られていく。

崖の上のブルジョア家庭と崖の下の貧民街といったあからさまな二項対立、あるいは菊池寛最初の通俗小説『真珠夫人』で追求された、社会悪の根源を「金の力」と「男性本位の道徳」にみる思想は、『東京行進曲』では大富豪の令嬢早百合子の傲慢さと、彼女の父親である藤本の女性に対する非道な扱いに象徴的に表れている。

しかし一方で、芸妓の折枝が資本家藤本の私生児であったという設定は、『己が罪』『乳姉妹』以来の、いわゆる家庭小説で使い古された陳腐なモチーフの一つである。こうした新派悲劇的なプロットが反復される点においては、『東京行進曲』は、『真珠夫人』や『火華』と比較すると低調の感は否めないが、それは新聞や婦人雑誌の読者よりも大衆的とされる『キング』読者への配慮であるとも取れるだろう。さらに、この作品では「社交界の孔雀」というような大げさな形容に代表される令嬢早百合子の豪華な生活描写や、菊池寛作品に頻出する帝国ホテル、帝劇、軽井沢、テニス、音楽会などの、庶民の憧れともいえる舞台も随所で描写されている。だが、小説『東京行進曲』は、こうした従来の通俗小説のモチーフを資本主義の権化に反転させることで、ブルジョア批判を行っているともいえるのである。

3. 『東京行進曲』の宣伝

以上のように、『キング』が「文壇の大御所」であった菊池寛を招聘したことは、『キング』と菊池双方にとって、一つの転機であったことはほぼ間違いない。『キング』は人気作家菊池寛による小説の連載を得たことによって、さらなる発行部数の増加を期待していただろうし、一方の菊池寛は、婦人雑誌などでは書く機会がおそらくなかった社会派小説への志向を多少なりとも発揮できる機会に恵まれたからである。発行部数が日本一の娯楽雑誌と、「文壇の大御所」菊池寛の連携が文壇以外においても注目されないはずがない。これを証拠に『東京行進曲』が『キング』に連載が開始されたわずか一ヶ月後の『読売新聞』では、『東京行進曲』に関する報道が以下のようになされている。

道頓堀行進曲、浅草行進曲、銀座行進曲と映画に劇に行進曲は大流行

所が文壇の大御所菊池寛氏が雑誌キングに発表してある長編小説が称して東京行進曲、此の小説に対する菊池氏の意気込みは非常なもの
此の一本こそ今迄を通じて第一の傑作とするといつて心血を注いであるが、読書界も又大騒ぎ、早くも映画会社の上映権獲得運動が猛烈を極めてあるさうだ⁽⁸⁾。

この『読売新聞』の記事によれば、早くも映画会社による上映権獲得の熾烈な争いが始まっているというのである。自著の映画化作品が「菊池もの」と呼ばれるほど

映画界では人気が高く、かつ文藝春秋社の社長をはじめ優れた経営者でもあった菊池寛が、そうした映画化の動きを意識せずに連載を進めていったとはおそらく考えられないだろう。そうしてみると、菊池寛の『東京行進曲』は、映画化をにらみながら小説の執筆が進められていたと考えてもけっして不自然ではない。

実際、『キング』も、映画化の動きに合わせて『東京行進曲』の宣伝を行っていることがうかがえる。監督の溝口健二が『日本橋』の撮影を終え、次回作の『東京行進曲』に取り掛かる旨の報道がなされているのが1月下旬である⁽⁹⁾ことから、『東京行進曲』の映画化は少なくとも1929年早々には決定されていたことが推察される。『キング』の側では、そうした映画界の事情に鑑みて、新聞広告や宣伝文に工夫を凝らしている。たとえば、1929年4月号の『キング』に掲載された『東京行進曲』の本文末尾の宣伝文では次のように述べられている。

恋の葛藤！ 愛の競争は、いよ、熾烈にいよ、深刻に渦巻いて居た！ 良樹は？ 佐久間は？ 折枝は？ 瑠璃子は？ 山雨到らんとて風楼に満つ。次号こそは本篇の最高潮場面である。雨か？ 風か？⁽¹⁰⁾

1929年4月号の『東京行進曲』は、芸者の折枝をめぐって良樹と親友の佐久間が一時期絶交するところで終わっている。『キング』の編集部によるこの最初の宣伝文には、良樹と佐久間の絶交を一つの佳境ととらえていたことが見て取れる。というのも、既に2月中旬には日活で撮影が開始されていたため、『キング』サイドもその約一ヶ月後にあたる4月号の発売頃には映画作品が完成すると見込んでいたことが考えられるからである。ところが、主演の夏川静江の病気などが原因で撮影は約一ヶ月以上も遅延してしまうのである。

一方、日活においても、先行発売された他メディアを引用する宣伝が行われている。日活宣伝部は、映画公開に先立ち、西條八十作詞、中山晋平作曲、映画小唄『東京行進曲』のレコード千枚を東京市内の蓄音機のあるカフェーに配布するという新たな宣伝方法を打ち出した。佐藤千夜子が唄う『東京行進曲』の歌詞が全国津々浦々にまで浸透し、『東京行進曲』が映画主題歌第一号として大きな成功を収めたのは周知の通りである。また、『キネマ旬報』の1929年4月1日号の『東京行進曲』の広告には、『キング』4月号に掲載された「暫らくの絶交」と書かれた章の一部と、映画小唄の三番目の歌詞が並べて掲載されており（図Ⅰ）、先行発売されている他メディアの言説が巧みに引用されている。

しかしながら、こうした雑誌、小唄、映画という三つの異なるメディアが連動された宣伝方法は、ときには齟齬をきたしてしまうこともある。5月4日の『都新聞』に掲載された『キング』の広告では、「映画でも大人気!!」と書かれている⁽¹¹⁾が、日活の撮影がトラブル続きでいまだ映画は公開されずじまいなのであり、4月に



図Ⅰ



図Ⅱ

は映画が公開されていたであろうとする『キング』サイドの予想が見事に外れたさまが露呈した宣伝文句となってしまっている。

撮影が遅れに遅れた映画『東京行進曲』は、5月25日に東京に先行して京都の新京極の帝国館、大阪南地の常盤座で公開される⁽¹²⁾ことになるのだが、そのわずか11日前の『読売新聞』の5月14日号には『キング』6月号の『東京行進曲』単独の広告が映画公開に先立って掲載されている（図Ⅱ）。

「菊池寛氏の大傑作」に並んで『東京行進曲』の大文字が躍り出たこの広告には、好色の資本家の藤本が折枝の実の父親であったことが判明する粗筋が挿絵とともに掲載されている。「キング六月号は到るところ非常な評判」という宣伝文句が末尾にあるものの、これが間近にせまった映画公開をにらんだ宣伝であることは明白で、『キング』の宣伝もそのついででしかないような印象すらあたえてしまうのである。このように、映画『東京行進曲』は、雑誌『キング』の積極的な新聞広告や映画小唄の爆発的な普及といった、他メディアによる積極的な宣伝が大きく功を奏し、興行的には大きな成功を収めることとなった。

ところで、1929年は、新宿の武蔵野館や浅草電気館などが外国映画のトーキー興行を開始した時期にあたる。技術的な問題等で結局実現にはいたらなかったものの、

『東京行進曲』は、日活がトーキー映画として企画した作品⁽¹³⁾であった。トーキー映画という新しい試みは『東京行進曲』の宣伝に大いに貢献している。たとえば、4月21日号に掲載された『キネマ旬報』の『東京行進曲』ではタイトル『東京行進曲』の横に「発声映画」の文字があることから、ぎりぎりまで日活はトーキー映画の実現に苦心していたことがうかがえる。おそらく、日活は、外国映画のトーキー興行に歩調を合わせることによって、商業映画としては本邦初の公開に踏み切る試算であったように思われる。『東京行進曲』は東京では富士館、みやこ座などの日活直営館で公開されているが、外国映画専門館であり高級映画館として知られた新宿武蔵野館が『狂った一頁』に続いて二年ぶりに日本映画を上映することでも話題を提供している。『東京行進曲』の公開された5月下旬は、客足が伸びる、いわゆる「シーズン」ではなかったが、もし当初の予定通り、集客が望める4月上旬に公開されていれば、さらなる収益を見込めることが可能だった⁽¹⁴⁾のである。

4. 小説と映画の相違点

映画『東京行進曲』は、原作のストーリーをほぼ忠実になぞってはいるものの、その結末は小説とは異なっている。しかし、脚色者の木村千疋男は、菊池寛と打ち合わせをした際に「結局良樹は父の昔の罪に映ひされて破局に至り、道代は佐久間と結婚する」という菊池の意図に基づいて、「境遇展開の航路や芝居の肉づけは脚色者が拵えなければならなくなった⁽¹⁵⁾」と述べている。つまり、結末に至る過程については自由にシナリオ化が可能であったが、映画の結末は菊池の意図に従っているにもかかわらず、小説と映画の結末はなぜか異なってしまうのである。

ここで、小説と映画の内容の相違点を整理してみよう。『東京行進曲』の物語内容における最大の関心事は、折枝に言い寄っていた資本家の藤本は折枝の実の父親であり、したがって、良樹と折枝は腹違いの兄妹であることが判明する件と、折枝をめぐる良樹と親友の佐久間の三角関係、佐久間に惹かれていく早百合子の恋の顛末の三点に集約されるだろう。

まず、資本家の藤本と折枝が実の親子であることが明かされるシーンでは、映画の場合、待合で藤本がまず折枝に告白をし、その後良樹を呼んで折枝とともに事情を話す。良樹は父親の告白に絶望し、その後ピストル自殺まで図ろうとするのだが、一方、小説では、親子の告白は非常に楽観的に捉えられ、良樹も折枝も実の兄妹であることを素直に受け入れることになるのである。たとえば、小説では「お父さま、ほんたうですか。なるほど、それで僕はあの折枝に惹きつけられたのですな。僕は、あれを愛したことを恥ぢません」良樹は、嫉妬の地獄の中から、明るみへ飛びだしたやうに、ほがらかに叫んだ」と書かれている。だがこれは、脚色者の木村が菊池との打ち合わせで合意した映画の筋書き、すなわち「良樹は悲劇的な境遇に陥ったままで幕になる」という結末の内

容と明らかに矛盾している。

次に良樹、折枝、佐久間、早百合子の交錯した恋愛関係に関していえば、映画では、折枝が実の妹であることを知らされた良樹は苦悩しつつも彼女を佐久間に譲る決心をする。その後、折枝が佐久間の部屋を訪ね、そこで折枝を佐久間に託す内容が書かれた兄良樹の手紙を二人で読み、折枝は良樹が実の兄であったことを佐久間に告げる。そこに早百合子が佐久間の部屋を訪れ、一緒にいた折枝を芸妓という理由だけで侮辱する。佐久間は「芸妓芸妓って何です先刻から！ 誰が芸妓を生ませるのだ！ 金力を悪用する貴女がたの社会こそ多くのこういう不幸な女性に対して責を負うべきなのです！」という罵声を早百合子に浴びせる。その後晴れて佐久間と折枝は結婚し、早百合子の恋は破れてしまう。

『東京行進曲』を観た当時の観客は、このきわめて唐突な資本家批判めいた佐久間の台詞に拍手喝采したという⁽¹⁶⁾。興味深いことに、菊池寛が『キング』連載時に打ち出そうとしていた社会派小説への志向は、小説よりもむしろ、この映画の中の佐久間の台詞により鮮明に表れていたのであり、観客が共感したのはおそらくその点だったのだろう。他にも、互いに惹かれあった若い男女が実は血を分けた兄妹であったというプロットの描写は、繊細さという点では映画の方が小説よりも優れているだろう。映画の中の折枝は、小説のように良樹を兄として楽観的に受け入れることはない。それはラストシーンでイギリスへ旅立つ良樹を見送る際にクローズアップで捉えられた折枝の複雑な表情からも見て取れるのである。一方、小説では、良樹の煩悶はイギリス出立にすり替えられ、道代は妹として良樹に従い尼僧院の附属女学校にいるというところで物語は完結し、一方の佐久間は早々と折枝をあきらめ、しかも早百合子が佐久間と結婚してしまうという意外な結末⁽¹⁷⁾になってしまっている。このように、菊池が当初企図した社会派小説への志向は、早百合子の恋の勝利という大団円を迎えることによって、小説ではもろくも崩れ去ってしまっているのである。

5. 『東京行進曲』の映画批評

小説『東京行進曲』の結末が当初予定されていた内容とは異なってしまったという事実については、「映画の冒頭で菊池寛自身が『キング誌上に連載中の小説だから、映画の結末と小説の結末と相違するかも知れない』と云ふ意味のことを断ってゐる」と当時の批評も言及していた⁽¹⁸⁾。たしかに、菊池が執筆途中で内容を変更することも可能性としてはあり得るだろうし、あるいは、菊池は、映画作品とは異なった結末を提示することが『キング』の読者へのサービスであると考えていたのかもしれない。だが、こうした事情を考慮したとしても、小説が本末転倒のような結末になってしまった理由として、本来の作者であった菊池寛でさえ、先行公開された映画『東京行進曲』の影響を受けてしまった可能性も考えられるのだ。

一方、映画『東京行進曲』の場合においても、監督で

ある溝口健二の作家的手腕はかろうじて評価されたものの、公開当時の批評は総じて芳しくないものであった。とりわけ問題とされたのが脚色の不備である。たとえば、鈴木重三郎は「『東京行進曲』を観る」の中で次のように述べている。

恐らくこの映画の中で、最もいけないものは脚色であるといえる位に。何がいけないか、といふと、「龍頭蛇尾」式な組立方である。いや、それよりも主要な人物を最初からハッキリさせてそれを中心として動かさなかった、めに観者の心を統一集中することが遂ひに終りまで出来なかったことである。(中略) 早百合と山野の関係により以上の興味を繋ぐ、——最初の運びがさうであったから——観客の期待を裏切って、一路結末へと突進し始めた。終りに近く、小杉勇の佐久間をして「金力を悪用する君達の社会が芸妓を産んだのだ」少々突如として絶叫させてゐるが、こんな言葉で、全容的な空虚を満たすことは到底出来ない⁽¹⁹⁾。

このように、当時の批評は、脚色の不備を指摘するにあたり、映画の前半部で中心的人物とみなされた令嬢早百合子とピアニストの山野、劇作家の島津という三角関係を丹念に描いておきながら、後半部において、それら三人の存在がまったく忘れられていると述べており、他の批評においても鈴木と同様の指摘がなされているのである⁽²⁰⁾。だが、これらの批判は、映画批評家たちが菊池寛の小説を読んでいないことを端的に示しているともいえるだろう。というのも、そもそも小説においてもまた、物語の前半で主に活躍した令嬢早百合子とピアニスト山野、そして劇作家島津の三角関係に重点が置かれているにもかかわらず、後半では山野と島津の存在は忽然と消えてしまっているからである。その後も彼らについては何の言及もされることなく、物語の重心は芸妓の折枝をめぐる良樹と佐久間の三角関係、藤本による親子の名乗りや、早百合子と佐久間との関係にシフトしまっている。したがって、映画『東京行進曲』においても、これらの前後の脈絡を欠いた筋の運びは原作そのままとなっており、脚色者の木村は菊池寛の小説をなぞっているに過ぎないのだ。

6. 文芸映画の興行価値

以上のように、映画『東京行進曲』は、大ヒットを記録したにもかかわらず、脚色の欠陥を指摘された失敗作という評価が下されることになってしまった。だが、こうした指摘の多くは、前半部に活躍した令嬢の早百合子とピアニスト山野、劇作家島津の三角関係が後半において全く姿を消してしまったことにある。繰り返すが、こうしたストーリーにおける欠点は、映画ではなく菊池の小説の方にあり、映画化するにあたって、脚色者の木村が小説に忠実になりすぎたあまりこうした陥穽に嵌ってしまったのである。しかし、こうした木村の対応は何も

珍しいことではなく、文芸映画を製作する際に、映画会社のシナリオライターを常に悩ませる問題であった。たとえば、木村の次のようなコメントは映画界の多勢を占めていた。

著名な文芸作品の映画化の場合に、功利的な立場からは、最も肝要なことは、原作の境遇と「芝居」の運びを失ってはならないといふ用意である——と僕は信じてゐる。断はって置くが、これは商品映画としての功利的な立場からの見解である。

つまり、木村は、あくまで小説をオリジナルとみなし、それを忠実にシナリオ化することが、「商品」としての映画作品という観点に立った場合に重要であると言っているのだ。これは、あくまで映画を観に来る観客の大部分は小説の読者であると想定されてしまっているからだろう。現に木村は「その小説を読んだ人は、その小説が広く読まれその小説がセンセーションを巻き起したのならば——九十パーセントまで其小説による映画化に興味を抱いて、観に来るに違ひない」と主張している⁽²¹⁾。だが、こうした立場に異論を唱える者も当時はいいた。たとえば、同じ脚色者の村上徳三郎は、木村の意見を引用しながら『東京行進曲』の映画化について次のように述べている。

事実、大衆小説による映画の興行価値が、他の映画に比して傑れてゐるのではあるが、しかし私は、必ずしもそれは、その小説の読者によってのみ作られる興行価値ではないと思ふのである。読者の他に——たとへば、或有名な大新聞に毎日『東京行進曲』といふ映画の広告を、二ヶ月か三ヶ月間出しつづけると仮定したならば、どうであらう⁽²²⁾？

村上は、文芸映画の興行価値とは、単に小説の読者のみではなく「菊池寛氏の名声と、レコードによって宣伝された唄と、その二つによって知られた『東京行進曲』なる題名の作り出した興行価値である⁽²³⁾」と主張している。たしかに村上の言うように、映画公開に先行してカフェーに配布されたレコードは、「行進曲」という言葉の流行や映画公開の遅延も手伝って爆発的な普及力を持っていたはずである。加えて『キング』や日活による映画予告の広告も手伝って、『東京行進曲』というタイトル自体が持つ宣伝力がすでに絶大な力を擁していたことは、疑う余地がない。

こうした事情を考慮すれば、小説の読者のみが映画観客の中核を占める存在ではないことは明らかであり、「原作者が許す範囲内に於て、より映画的により面白く「変改」することが商品映画としての功利的な立場からでも結局正しいということになる⁽²⁴⁾」と主張する村上の意見は的を射ているのだ。もっとも、村上は「映画が現在のように一般性を持たなかった時代においては、文芸作品の映画化は小説に忠実な方が読者の関心を誘うだろう

が」と、一応は注釈をつけてはいる。しかしながら、木村が主張する、「『東京行進曲』の読者の大多数は映画『東京行進曲』の観客の大多数として現はれる」ということは当時において既になかった。要するに、映画小唄を聴いてから映画を観に行く者もあれば、その反対の者もあり、また、映画を観てから雑誌を買い求めるという者も当然いたはずである。『キング』連載の小説から始まる『東京行進曲』においては、オリジナルなどというものは最早存在しない。映画小唄、映画作品等の様々なメディアで構成される複合体こそが『東京行進曲』として成立してしまっているのだ。したがって、様々な顧客を生み出す興行価値として理解されるべきなのは、むしろ『東京行進曲』というタイトルがもたらすメディア横断的なイメージの輻輳性なのである。

7. 結びにかえて

このように見てくると、この作品は、空前の大ヒットを記録したものの、結果的には作家と脚色者双方にとってはむしろ不幸な結末を生んでしまったともいえるだろう。菊池寛の『東京行進曲』は、『火華』の社会派小説的な視点や『真珠夫人』に連なる金満主義に対する批判のテーマを内包しており、明らかに新聞、婦人雑誌で繰り返し返されてきた「通俗的恋愛小説」とは一線を画していたにもかかわらず、支離滅裂な結末を招いてしまった。つまり、菊池寛でさえ先行公開された映画の圧倒的な影響力に抗することが出来ず、映画のストーリー展開に引きずられてしまったのだ。

一方、映画『東京行進曲』も、溝口の演出手腕がかろうじて評価されたものの、『キング』に掲載された小説の内容を忠実になぞったおかげで、物語の前半部と後半部のバランスに支障をきたし、結果的には「プロレタリア解放運動の熾んになろうとする時代に迎合しようとした作品」との評価がくだされてしまう⁽²⁵⁾。こうした脚色者による小説尊重の姿勢は、小説を読まずに映画主題歌を作詞したとされる西條八十とはおよそ対照的である。しかしながら、映画『東京行進曲』は、結末部分においては菊池寛の小説の内容を凌駕することになったのである。

こうした不評を招いた元凶は、文芸映画を製作するにあたって、小説をあくまでもオリジナルと見なし、小説の読者だけを念頭に入れた興行価値にとらわれ続けた文壇と映画界双方の姿勢にあるだろう。そのことは、映画界が「映画的な面白さまで犠牲にして、小説をなぞる位にまで、そうした人々の「勢力」を尊重しなければならぬものであろうか」という村上の意見を参照するまでもなく明らかだ。

『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、文芸映画をめぐるヘゲモニー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⁽²⁶⁾。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ったのである。

注(1) 『第二の接吻』の映画化の顛末については拙論(『第二の接吻』あるいは『京子と倭文子』——恋愛映画のポリテクス「演劇研究センター紀要」早稲田大学21世紀COEプログラム、2006年1月)を参照されたい。

- (2) 前田愛「大正後期通俗小説の展開」『近代読者の成立』2001年、岩波書店、273頁。
- (3) 連載小説の終了を待たずに映画化された事例は、『修羅八荒』、『砂絵呪縛』などの時代小説の映画化作品があげられる。『砂絵呪縛』は、連載開始からわずか四十二日後に映画化が発表された。
- (4) 平林初之輔「新潮評論 昭和四年の文壇の概観」『新潮』1929年12月号3頁。
- (5) 『新潮』1929年12月号、56頁。
- (6) 同掲書、248頁。
- (7) 前田愛、同掲書、253頁。
- (8) 『読売新聞』1928年7月17日号。
- (9) 『キネマ旬報』1929年2月11日号、111頁。
- (10) 『キング』1929年4月号104頁。
- (11) 『都新聞』1929年5月4日号。
- (12) 『東京行進曲』は、首都圏では5月31日に富士館、みやこ座、武蔵野館で公開された。
- (13) 当時の報道では「大会社が興行的成算を以って、トーキーに乗り出したのは之が最初」とある。日活は日蓄と提供し、ヴァイタフォン式によるトーキー製作を試みた。具体的には芦ノ湖上、軽井沢、銀座のカフェーなどのシーンで約45分を予定していたという(『映画時代』1929年5月号、53頁)。
- (14) たとえば、武蔵野館の支配人・高橋貫道は、「最近会ふ人毎に『東京行進曲』は当たったそうですね『鉄化面』より入ったといふぢやありませんか」と極まったやうに言われる」と回想している。高橋貫道「武蔵野館に於ける『鉄化面』と『東京行進曲』の成績」『キネマ旬報』1929年7月1日号、47頁。
- (15) 木村千疋男「『東京行進曲』と『結婚悲劇』——菊池氏と武者小路氏のもの」『映画時代』1929年5月号、52頁。
- (16) 『映画往来』1929年7月号、51頁。
- (17) 小説では、道代を実の妹として受け入れた良樹は、道代と佐久間を結婚させようと仲介役となるが、既に佐久間は早百合子に惹かれていた。それで佐久間は「妹を貰ってくれないか」という良樹の言葉を道代と思わず早百合子と誤解し、早百合子との結婚を承諾してしまうのである。
- (18) 『キネマ旬報』1929年6月11日号、84頁。
- (19) 鈴木重三郎「『東京行進曲』を観る」『映画時代』1929年7月号、9頁。
- (20) 「ピアニスト山野、創作家島津、等の主要人物——前半の事件は此の山野と早百合子のラブ・アフェアー

に過半の重心を置いて居た所から観ても、決して端役ではないのである——の途中立消えと云ふ致命的なギャップとあいまって、クライマックスの興奮を抹殺した」(人丸京平「『東京行進曲』を観る」『キネマ旬報』1929年6月1日号、38頁)。「これは正しく脚色者が焦点の置き所に困惑した結果である。脚色者は未完成の原作に忠実に、暢達に整理したが結末に悩んだらしい。さればこそ、結末の為に前半に活躍したピアニスト山野、劇作家鳥津を後半に紛失させたのであらう」(『キネマ旬報』1929年6月11日号、84頁)。とはいえ、木村が菊池の小説に対して、すべてが忠実であったというわけではない。たとえば、冒頭で良樹たちが自宅のテニスコートでボールを崖下に落とし、それを崖下の道代が拾って、彼らに投げ渡そうとする場面では、良樹の友人の敏男は、尻かくしに携帯していたカメラでテニスボールを投げる道代の写真を撮っているのである。ダブルスのテニスゲームをしている際に、尻かくしにカメラとはかなり無理がある設定には違いない。だが、芸妓となった道代と良樹が再会した際に懐中時計に入れた道代の写真を見せ彼女の記憶を呼び起こそうとする場面、また、道代と佐久間の結婚式の際に良樹が和解のしるしとして道代の写真を見せながら懐中時計を佐久間に手渡す場面などは、多少の強引さはあるものの、写真という視覚メディアを効果的に用いた映画的な工夫であるといえるだろう。

- (21) 木村千正男「シナリオ「東京行進曲」に就て」『映画知識』1929年7月号、56頁。
- (22) 村上徳三郎「小説の映画化に就て「東京行進曲」から得た雑感を中心に」『都新聞』1929年9月29日号。
- (23) 村上徳三郎、同掲紙。
- (24) 村上徳三郎、同掲紙。
- (25) 『日活四十年史』日活株式会社、1952年、94頁。だが、この作品は、溝口健二という監督の特質を考える上では非常に重要である。溝口は主に芸者、芸人、遊女などの女性に代表される社会的弱者を描く点で特に優れた監督として知られているが、『東京行進曲』における芸妓折枝の演出の巧みさは高く評価されることとなった。同年、溝口は『東京行進曲』の後に、傾向映画の代表作とされる『都会交響楽』を発表するが、『東京行進曲』の冒頭で示された貧富の格差を示す巧みなモンタージュは『都会交響楽』へと継承されていく。こうした点からも、『東京行進曲』は『都会交響楽』や『瀧の白糸』などへ継承される習作とも位置づけられるだろう。
- (26) たとえば、『国際映画新聞』は「内容本位が安全と 文芸作品の映画化各社で目論まる 引張り風大衆作家」の見出しで日活の『東京行進曲』や松竹の『多情仏心』が予想外の好成績なので夏から秋にかけて大作は文芸物全盛の有様である」という記事を掲載している(『国際映画新聞』1929年第13号、3頁)。また、木村千正男の意見を喝破した村上徳三郎自身も、同時期に別の雑誌で「原作者の名声も知らず、原作を知らざる観客も、文芸映画を喜ぶのである。少なくとも堪能するのである。それが殊に映画的でない文芸作品に依る映画に於て、よりいちぢるしいのである。(中略)そこから、我々は文芸映

画に就いての研究を出発させなければならないのだと思う」(村上徳三郎「文芸映画一説」『映画時代』1929年9月号、7頁)と述べており、文芸映画の不可思議な興行価値に嘆息している。