

初期の日本映画におけるナラティブとイメージの発達過程について

——日活向島製作『うき世』『二人静』における検証——

谷口紀枝

はじめに

映画草創期、日本の物語映画の多くは、人気小説を元に上演され普及した演劇という媒体の上に成立していた。演劇が人気を博すことで、新聞という日常的なメディアから日々発信される小説は、誰もが知り得る物語として大衆の間に存在しており、そのナラティブは広く社会へ普及していたのである。人気小説のナラティブは、舞台化される過程において、新聞や雑誌に掲載された挿絵、写真などのイメージも伴って社会に浸透していくようになる。このような時代的な背景が、未成熟であった草創期の日本映画を大きく支えていた。草創期の映画製作者は、人気小説を映像化する最初の作業として、このナラティブに伴う形で認識されていたイメージを描こうと試み、徐々に映画固有の表現形態を模索していったと考えられるのである。

本稿の目的は、小説から演劇、そして映画へと推移した日本の初期映画、中でも新派演劇を題材として製作された作品におけるナラティブとイメージの発達過程を検証し、そこに描写された日本映画の固有性を再確認すること、また、草創期を経て日本映画がどのように発達しようとして試みていたのかについて検討することにある。具体的には、残存する貴重な映像資料である、日活向島製作の『うき世』（一九一六年）と、『二人静』（一九二二年）において見られる表現形態を、その原作と映像の双方から検証していく。多数の登場人物が相互に絡み合い、複雑な人間模様を描いた原作が、演劇を挟んでどのように映画のナラティブを形成し、またその過程において発生したイメージはどのように映像化されたのか、更に、ともに同じ原作者により執筆された小説が映画化された際、一九一六年製作の『うき世』と一九二二年製作の『二人静』においてどのような共通点を持っていたのか、あるいは相違点を見せているのか、という点に着目し、当時の日本映画界の動向も含め考察を進めていくもの

である。

1. 新聞連載小説『うき世』『二人静』

小説『うき世』、『二人静』に見られる日本の大衆小説特有の物語構造は、演劇、映画化される際、そのナラティブを決定する上で大変重要な基盤となり、また小説の挿絵など、ナラティブに付随するイメージが生成される過程にも大きな影響を与えるものであった。そのためここではまず小説『うき世』、『二人静』に見られる特殊な物語構造について考えてみたい。

柳川春葉原作『うき世』は、一九一五年（大正四年）七月一六日から、翌年、一九一六年（大正五年）四月一五日まで、『東京日日新聞』、『大阪毎日新聞』において全二六〇回に渡り、また『二人静』は、『うき世』終了後の一九一六年（大正五年）五月一六日から一九一七年（大正六年）三月二〇日まで、『報知新聞』において全約三〇〇回に渡り連載された通俗小説であり、中でも家庭小説と呼ばれるジャンルに属するものであった。家庭小説とは、家庭で読まれるにふさわしく健全な道徳性を有し、優雅な情緒性を保ち、更に読者が満足感を覚える平和的解決が与えられているという特徴を持ち、明治、大正期を中心に、大衆に熱狂的に支持された大衆時代小説、推理、探偵小説などと並ぶ文学の一ジャンルである。¹⁾『うき世』、『二

人静』は、ほぼ同時期に執筆されており、両作品における登場人物の置かれた背景は異なるものの、ほぼ同様の経路を辿って進行している。ではまずはその構造を『うき世』を題材に検証してみたい。

1・1. 小説『うき世』

小説『うき世』の初回は、「百度参（一）」と題する見出しで始まり、牛込榎町の宗柏寺で百度を踏んでいる娘早苗が、大変美しい器量を持っていることが寺の参拝者の噂で語られ、終盤に少年がこの参拝者の横を通過する形で登場し翌日へ「続く」となる。そして、この少年が早苗の弟文夫であることは次の日の連載二回目で明らかになるのである。『うき世』における物語は、この初回で既に見られるように、その場の背景を説明する簡単な記述の後、人々の会話を主体として描写される。様々な登場人物は、人々の会話を遮るように、あるいは、誰かを訪問する、または偶然に出会う、という形で各回の終盤に登場し翌日へ続く。そしてこれらのエピソードを繰り返しつつ作中人物は増え続け、その因果関係を深めながら更に次のエピソードへ繋がるという一貫した進行形式を維持している。小説の舞台がその登場人物の場所移動に伴う形で、ある家庭からある家庭へと推移することで、更にその人間関係は複雑化し、物語が進展していくという構造を持っているのである。

『うき世』においては、眞木原家、荒澤家、宇佐美子爵家、高森

家という主なる家族が、それぞれに事情を抱えており、その事情に各親族、友人、隣人などが絡まるといふ構成となっており、概要は次の通りである。

眞木原早苗は、家族の不幸を一身に背負いながらもその身を案じ、今日も百度を踏んでいる。早苗の父眞木原直隆は、元華族でありながら事業の失敗により今は零落した立場にあり、義理の妹の嫁ぎ先である宇佐美子爵家に借金を重ねる毎日を送っている。また兄増穂は行方不明の身であった。そんな中父直隆は、宇佐美家より援助を断られ金策に困った挙げ句、悪友倉橋にそのかさ、娘早苗を家系に問題があるとされる高森家へ嫁がすことを決める。早苗は、弟文夫の恩師である荒澤の妻の妹にあたる女優三輪糸子より高森家へ嫁がぬよう説得され一旦は家を出るが、その後精神を病んだ父のことを知り、高森へ嫁ぐ決意をする。その頃行方不明の兄増穂は、女優を引退した三輪糸子の出資のもと航空機開発に励んでいた。いよいよ早苗の婚儀が近づく中、増穂の飛行機は数々の失敗を乗り越えようやく大空を舞うのである。

『うき世』の物語の主題は主に、婚姻に関連する家族問題、登場人物の相関関係、また家族問題の大きな原因となる金銭事情を中心に成り立っており、家庭内の問題に翻弄され、悲劇的な立場に追い込まれる女性の境遇を情緒的に描きつつ発展している。小説は長編であるが、その描写の大部分は、家族間または友人との間で交わさ

れる口語話体による会話で成立しており、人物主体の枠を離れることは殆どない。それは小説内で描かれる空間の広がりにおいても同様である。『うき世』における空間を表す主要な描写は、住環境、例えば屋敷の一部、部屋の中、また庭の一角というような人物を取り巻く狭い範囲に限定されている。そしてその限定的な場を極めて近い視点から捉えているという特徴を持つ。小説『うき世』においては、人間を自然の一部として捉えるという、近代文学に見られる自然主義的な意識は全くと言ってよい程確認されないのである。

例えば、早苗が父親から義理の妹にあたる宇佐美子爵夫人へ手紙を届けるよう命じられる「使命（二）」の回である。「行ってまいります」と言い次の間へ退いた早苗は、一行を隔てた後、たちまちにして宇佐美家の裏門をくぐっている。早苗が眞木原家からどのような経路で宇佐美家へ出向いたのか、その移動に関する時間の経過や情景の描写は、完全に省略されているのである。小説は、眞木原家の座敷を出た早苗が、すぐ後に宇佐美家の所従用長屋の前で使用人古瀬に発見され、「是は、早苗様じゃございせんか」と声を掛けられるところで翌日へ続いていく。そして翌日は、新たなエピソードである宇佐美子爵家を舞台とした「夏座敷（一）」へと継続されるのである。

「夏座敷」の場面に登場するのは、後に早苗の実の母親であることが明らかになる叔母の宇佐美道子と、実は道子とは血縁のない今

は宮部男爵へ嫁いだ宇佐美家の娘澄江であり、そこに使用人古瀬が現れ、早苗の来訪を告げ翌日に続くという流れになる。そして翌日、場面は次のエピソードである「夢の跡（二）」へと移行し、設定も道子と澄江の対座する和室から、早苗の待つ西洋風の内装が施された応接室へと移動するのである。この応接室においては、事情は明かせぬもののは生みの親である道子と、叔母が母親とは露程も知らぬ不幸な境遇の早苗が、テーブルを挟んで向かい合うことで新たなドラマが展開する。小説『うき世』の物語はこのように、舞台がある家庭から別の家庭へ、更にはある部屋から異なる部屋へと移動し、それぞれの空間内で展開されるエピソード、またそれに関わる登場人物の相関関係を描くことで成り立っているのである。

1・2. 小説『二人静』

『うき世』の翌年、同じく柳川春葉により執筆された『二人静』は、華族の息子である洪江輝雄に翻弄され悩み苦しむ二人の女性、浪次と三重子それぞれの人間模様、春葉のもう一つの特徴的な主題である継母の問題が絡まって綴られたもので、概要は以下の通りである。

維新の元勳を祖父に持つ洪江輝雄は、因習に縛られた貴族生活を嫌い放蕩生活の拵げ句、芸者浪次と非嫡子である息子政一の住む下谷と、本宅のある本郷を往復する日々を送っていた。輝雄の母は息子の将来を憂い、祖父と懇意であったことから許嫁の約束を交わし

た清藤真澄の娘三恵子との婚儀を進めるため、輝雄の叔父村林にその仲介を頼む。浪次は村林の懇願により身を引くことを決意するが、病床に伏せ療養を余儀なくされる。洪江家に嫁いだ三恵子は、洪江の将来の為にと政一を引き取るが、輝雄は家族を捨て新たな事業のために北海道へと旅立ってしまう。輝雄の事業は、三恵子に横恋慕する唐沢と洪江家の失墜を目ろむ師岡伯爵の策略により失敗に終るが、政一と共に輝雄を追って北海道へ向かった三重子の働きにより、終盤の上野における除幕式会場においてその全貌が明かされる。改心した輝雄と三重子は政一とともに新たな生活を始め、浪次は息子の幸せを祈りつつひっそりと姿を消す。

『二人静』の前半部は、『うき世』同様に住環境を中心とした狭い範囲の中、登場人物が各所を移動することで物語が進行し、その描写も一貫として人々の会話を中心に成立している。しかし後半部においては、三重子が父の療養の為逗子に滞在し、また終盤に輝雄が北海道へ旅立ち、更に三重子と政一がその後を追って北海道へ向かい旅をするという点において、物語が東京という都市を出る事になった『うき世』とは異なった展開を見せる。ではそこで、北の大地の自然はどのように描写されたのか。輝雄が滞在する北海道の様子を描いた「養狐場」の冒頭箇所である。

雪の遠山、雪の丘、雪の原野は荒漠として、それが何処まで続

くのだろう。曇った大空の地平線も見えず、砂のような雪が降り出すと、その広い景色も忽ち消えて、天地はただ混沌と、荒れ狂う風の他には太古の如き寂寞に入る。其の中に唯一軒。表構だけは粗雑な西洋造りの家がある。中は平屋を三つか四つに区割って、中央の広間には大きな炉を切り、大きな木株を四つ割にした薪を幾つも焚いてあるが、入り口も窓も密閉して置くので、陰気に暗い家の中にその光が赤くどんよりと見えている。炉の周囲には防寒衣に包まった人が三人：^②

この三人とは輝雄と、輝雄の友人であり共同事業運営者でもある埴輪夫妻を示す。これが輝雄を取り巻く北海道の自然を言い表した唯一と言える箇所であるが、その視線は、索漠とした北海道の自然風景から一件の家へ、そして家の中へ、更には炉のある中央の部屋へ、最終的にはそこに集う三人の男女へと世界を縮小しながら進行している。そしてその描写は、通常の会話を主体とした人物重視の限られた空間世界へと戻っていくのである。『二人静』はこのように、その設定において『うき世』より広がりを持つ展開を見せつつも、やはり春葉の描く、典型的な限られた空間で繰り広げられる物語世界へと帰結しているのである。

近世日本文学研究者の長島弘明は、このような小説の近世的描写は、十九世紀初頭の文化・文政期に完成したと分析している。長島

初期の日本映画におけるナラティブとイメージの発達過程について

によると、「文学における文化・文政の意味は、江戸という一都市への文学的中央集権化と大衆化が完成」し同時に、「戯作、小説が不特定多数の読者を対象に商品化」した時代であると述べる。ここで興味深いのは、その小説の持つ「描写」の特殊性にある。長島はこの時代、小説における「描写」が、「特定の身分、階層、職業特有の所業と性癖を誇張して描く」という「気質物の基本的な約束」を持つに至ったと述べ、その特徴のいくつかを「人間を描写する際、内面や心理ではなく外部からの描写に徹し、登場人物の会話の描写、容姿や服装など風体の描写がその大部分を締める」こと、また「描写の対象が専ら登場人物やその所持品等、登場人物の周辺に限られ、自然・町並み等の風景に及ばないこと。描写の視点は人物の外側の至近距離に固定され、また描写画面の枠取りは近景の狭い範囲に限定される。」こと、そして「近、中、遠景のいずれにあっても、自然が細かな描写の対象になることがないこと」を指摘するのである。^③

これは近代小説である『うき世』、『二人静』にそのまま当てはまる特徴であると言える。長島に従えば、小説『うき世』、『二人静』に見られる特殊と思われる人物重視の背景、物語構造は、既に19世紀初頭に完成し、広く大衆に普及していたものであった。小説は、例えば華族、子爵、商人、芸者等、有る特定の階級に属する人々の生業を、その人物の居住範囲の一角という極めて限定された空間に描き、その読者もまた、この自然描写を排除した人物中心の世界の中に楽しみを見いだすと言う観念を保持していたと思われるのである。

る。

文芸評論家でもある柄谷行人は、『日本近代文学の起源』において、日本で「風景」という概念が発見されたのは明治二十年代であると述べる。柄谷によると、日本においてこの「風景」が発見されるまで日本には、「風景としての風景は存在しなかった」。つまり近代において普遍的な概念となった遠近法を基本とした視線に基づく「風景」という発想は、明治に入り西洋的な科学理論が流入して以降の認識であり、それ以前の日本においては、対象を科学に基づく客観的知覚で把握するという意識は存在していなかったのである。明治以前の日本に存在した「風景」を表す概念とは、「漢文学」や「山水画」の系譜によるもので、それは、自然の「風景」そのものではなく、各個人に宿る理念的な情景を表象する、より形而上的な観念といえるものであった。⁽⁴⁾

先述した春葉が北海道の光景を描写した「雪の遠山、雪の丘、雪の原野は荒漠として、それが何処まで続くのだろうか。」の箇所にも明らかなように、小説『二人静』に描かれた「風景」は、自然そのものを客観的に描写したのではなく、長島の言葉借りればそれは、江戸後期の文学に見られる「人の匂いに搦めとられ、情緒化した自然描写」⁽⁵⁾であったと考えられる。この点においても、春葉の『うき世』、『二人静』における「描写」の観念が、西洋的な「風景」を表象する価値観とは、全く別の次元に位置するものであったことが

理解できるものである。

柄谷は、「風景がいったん眼に見えるようになるやいなや、それははじめから外にあるようにみえる。人々はそのような風景を模写しはじめる。」⁽⁶⁾と述べている。日本において大衆小説が映画化された際、日本人が「風景」を発見する以前の描写の観念と、既に発見され世界的に制度化されつつあった西洋的「風景」の概念が、並存する形で存在していたのは興味深い現象である。小説『うき世』、『二人静』のナラティブは、文化・文政期から継承された日本独自の大衆小説の特徴、その世界観を引き継ぐことで成り立っており、それが、写実性や客観性において西洋的な自然科学により近い媒体である映画へと移植されていったのである。では次に、この日本特有とも言える大衆小説のナラティブが、演劇を挟み、どのようなイメージを伴って映像化されたのか、映画『うき世』、『二人静』を元に検証していきたい。

2. 映画『うき世』

2・1. 演劇『うき世』と映画『うき世』

『うき世』は、小説連載中の一九一六年（大正六年）二月八日から伊井蓉峰、河合武雄などにより大阪浪花座において演劇化され、続く三月十日より明治座にて公演された。日活向島により製作された映画『うき世』も、ほぼこの明治座公演と同時期である、三月下

句より浅草オペラ館において公開されたもので、演劇『うき世』と映画『うき世』における場面構成は次の通りである。

【演劇】

*一九一六年（大正五年）二月八日　大阪浪花座　伊井蓉峰　河合武雄　木村操

- 第一 牛込榎町宗柏町
- 第二 矢来町荒澤達三宅
- 第三 赤城神社裏
- 第四 赤城下町眞木原宅
- 第五 小田原宇佐美別荘
- 第六 湯嶋三輪糸子住居
- 第七 落谷村居酒屋
- 第八 高森家婚礼

*一九一六年（大正五年）三月十日　明治座　伊井蓉峰　河合武雄　木村操

- 序幕　牛込榎町宗柏寺（三時）
- 返し　同　矢来町荒澤達三宅

返し　同　赤城神社境内（四時）

二幕目　赤城下町眞木原直隆宅

返し　同　露次口

返し　同　隣家　お桑の宅

返し　同　元露次口（六時）

三幕目　武州金澤箆桜（七時三十分）

四幕目　向島女優糸子の家

返し　同家裏手増穂研究室（八時三十分）

返し　元の糸子の家

返し　元の研究室

五幕目　芝浦埋立地（九時四〇分）

大詰　郊外大崎村屋敷跡（十時一五分）

*一九一六年（大正五年）三月三十一日　浅草常磐館

常盤座式の興味中心的に脚色し、活動応用の全十場

【映画】

*日活向島『うき世』一九一六年（大正五年）三月下旬　浅草オペラ館封切

「お百度」 宗柏寺・眞木原早苗は、家族の幸福を願ひ百度を

踏む。

「夢の跡」 宇佐美家・早苗は、宇佐美伯爵邸に借財の申し込

みに出向く。

「難題」 眞木原家・父直隆は、早苗が借財を得なかつたこ

とを叱責する。

「病める兄」 (単身サガレン島に渡り、漁業に従事していた兄

増穂は、

波に浚われ大負傷をおう) ↓ (フィルム欠落)

(早苗はお桑と高森家を訪れ高森より百円手渡さ

れる) ↓ (フィルム欠落)

「非人情」 高森家・高森はお金により早苗を手中におさめよ

うと画策する。

「同情」 三輪糸子宅・糸子は、文夫より早苗の話聞き同

情する。

「独断」 眞木原家・糸子は、早苗に高森家には嫁がないよ

う忠告する。

「舊友」 荒澤家・荒澤と栗原が談笑しているところへ糸子

が現れる。

栗原は、早苗に高森家へ嫁がないよう忠告する。

(栗原、早苗を自宅にかくまう) ↓ (フィルム欠落)

「忘恩」 高森家・糸子と栗原は高森を説得しようと試みる

が失敗する。

「脱仮面」 眞木原家庭・栗原は早苗に自身が兄増穂の友人で

ある旨を告げる。

「衝立」 料理屋・栗原は、衝立越しに高森らの画策を耳に

する。

「一策」 栗原宅・栗原は、早苗に身元が知れたので糸子の

元に身を寄せるよう言う。

「危難」 代々木の原・早苗を乗せた人力車が襲われ早苗が

強奪される。

「覚悟」 眞木原家・早苗は、高森家へ嫁ぐ覚悟を決める。

「愕然」 栗原家・それを聞いた文夫は、栗原と帰郷した兄

増穂にその旨告げる。

「歓喜」 眞木原家・短刀で自害しようとする早苗を止めた

のは兄増穂だった。

増穂は父の借財を返済し平穩が戻る。

演劇『うき世』は、大阪公演と東京公演の間に、原作に従う形で

終盤の展開が変更されているが、日活向島製作『うき世』は、大阪

公演同様に、途中から原作を離れ独自の結末をむかえている。その

理由としては、演劇が上演直前まで内容を改変できる柔軟さを持つ

のに対し、封切前に撮影、編集などを終える必要がある映画との製

作過程の違いがあり、また小説の作家と連携することで上演作品を

作ってきた背景を持つ演劇関係者が、原作者と連絡を取り合い、連載小説終了前に既に結末を聞いていたという可能性も考えられるだろう。

場面構成を確認してみると、全体の流れとしては、演劇、映画共に原作に従い各家庭を移動する形でナラティブが進行していることが理解できる。しかしここで注目すべきなのは、演劇においては、長い上演時間を有し（先記・明治座公演初日の上演予定時間の記載を参照）、途中に原作にはない金澤箒桜の場面を挿入するなど、ゆったりとした尺の中で舞台を華やかに演出しようという意図が感じられる構成が成されているのに対し、映画においては、限られた時間内に、原作の場面を活かしつつも映像の固有性を重視した幾つかの変更が加えられている点である。映画『うき世』は、舞台や小説の挿絵画などで定着した静的なイメージと、映画の固有性である運動性を活かした動的なイメージの組み合わせで成り立っていた。ではここで、その双方のイメージをナラティブとともに検証してみたい。

2・2. 日活向島製作『うき世』

冒頭の「お百度」に続く「夢の跡」のシーンは、宇佐美家の応接室において展開する。シーンは、画面横手より使用人古瀬が早苗を連れて登場するところから始まる。古瀬は、借金の申し入れに来た早苗に対して好感を持っておらず、早苗は古瀬に対し遠慮がちに頷垂れている。そこへ、画面奥中央の西洋風に装飾された入り口から

宇佐美道子が手前に向かって歩み寄り、早苗とテーブル挟んで向かい合う。ここは、原作においては、実の娘の頼みなので借財の願いを聞き入りたいが宇佐美家のことを考慮すると体裁上それもならず、しかし、着古した着物姿で金策に奔走する早苗の置かれた境遇が不憫でならず、という道子の苦悶が内在する場面である。画面は続いて道子と血縁のない娘澄江が同じく画面奥より登場し、道子に來客の旨を伝える。そして、道子がその場を去ることで、零落した立場の早苗と、男爵夫人へ嫁ぎ何不自由無い生活を送る澄江が対峙する。若干の皮肉を交えたドラマが交錯するシーンへと移行するのである。

この応接室のセットは、一九一六年（大五年）発行の『活動之世界』に「華麗なる」と形容されているように重厚な装飾が施されている。画面奥の入り口には彫刻の上に豪華なカーテンが重ねられており、その手前には椰子の木を思わせる大きな輸入植物が置かれている。画面左奥には白亜の暖炉と西洋画が、更にその横には西洋鏡の置かれた洋棚が配置されている。これら幾十にも重ねられた豪華なる装飾は、当時ヨーロッパを中心として多数輸入された絢爛な西洋映画のセットを真似て作られたものであると思われる。そして、人物が画面の奥行を活かして奥から手前へと移動することで、固定された画面に奥行と手前部分という二重の空間を持たせるなど、人物の動線においても重層的なヨーロッパ映画手法が採用されていると考えられるのである。

この「夢の跡」のシーンは、一見すれば、固定カメラで捉えられ

た演劇的な空間の中を、幾人かの人物が入れ替わり立ち代わり出入り入ったりしているに過ぎない場面であるが、原作を元に検証すると実に多くのナラティブを含んだものであることが分かる。小説内世界において、各回の終盤に新たな人物が登場しさらに誰かと出会うこと、それ自体が一つの大きな関心事であり、また次回へと続く物語を想起させる見せ場となっているように、映画においてもまたそれぞれの事情を抱えた登場人物が、画面に出ては消える、出ては消える、の単純運動を繰り返す、それだけのシーンが実はかなりドラマティックなナラティブの展開を内包していることが理解できるのである。「夢の跡」のシーンは、西洋映画的な空間に、日本の大衆小説特有の物語が存在するという異色の場面となっている。

映画は、この宇佐美家のシーン後、舞台を、眞木原家―高森家―荒澤家、さらに荒澤の義理の妹にあたる女優三輪糸子宅へと次々と変遷し、それぞれ原作に基づいてナラティブを展開させながら進行していく。ここで着目すべきなのは、この原作に基づいたシーンにおける各人物の配置が、新聞に連載された挿絵と類似した構成をもつことである。例えば、冒頭の「お百度」のシーンで早苗と文夫が並んで家族のことについて話す場面（図①②参照）、「難題」で早苗が宇佐美家より借財を得なかったことで父直隆に叱責される寂れた眞木原家の和室における場面（図③④参照）、倉橋と直隆が眞木原家の和室で金策について密談する場面（図⑤⑥参照）、また高森家



図①



図②



図③



図④



図⑤



図⑥



図⑦



図⑧

より借用したお金を父に奪われたことで、弟文夫に渡す筈の五円をも喪失する結果となり、早苗が隣家に住むお桑の前で泣き暮れる場面(図⑦⑧参照)など、取り上げればきりが無い程映画における人物の配置構成は、新聞に掲載された構図と類似している。

日本において、文学と絵画とは遡れば既に中世において、絵巻という形で共存する歴史があり、その後「かなそうし」「浮世草子」等を経て流行した「草双紙」では、挿絵と文章が互いにその役割を補い合うことで成立していた。日本の大衆文学において挿絵は、文字表現に欠くべからざる媒体として発達し、言わば二つで一つの役割を果たしていたのである。明治に入り、「続きもの」⁸⁾から発達した新聞連載小説に添えられた挿絵が紙面の多くを割くこと、またその画家の多くが、浮世絵師などの出身者で占められていたことから、挿絵が日本の伝統的な大衆小説の歴史から継承されたものであり、大衆にとって大変馴染みのある媒体であったことが理解できるものである。

明治に入っても明治以前の価値観を捨て去ることなく生きた大衆にとつて、日々発信される新聞小説に大きく添えられた挿絵は、ナラティブをイメージとともに理解する上で重要な役割を果たし、それはまた映画製作者にとつてもその場面を描写するイメージを決定するにあたり、基盤となる画像として認識されていたのではないかと思われる。そして、これら映像化されたシーンは、新聞の挿絵と

類似していることで、映画を楽しむ観客にとつては物語の情景を描写した馴染みのイメージでもあり、その影響で原作が想起されることで映画のシーンが見た目以上に情緒的な場面となったことが想像できるのである。

一方で、『うき世』において、最も劇的と思われるシーンはやはり終盤の代々木の原における早苗強奪の場面であろう。このいささか乱暴なシーンは、当然ながら家庭で読まれるにふさわしいとされる家庭小説『うき世』には存在しないが、原作における早苗の夢のシーンを元に製作されたものであると考えられる。早苗の夢の場面は、小説『うき世』においておそらく唯一と思われる遠景を描写したシーンで、次のように展開する。

どことも知らぬ広い野原に行き暮れて早苗は茫然佇んだ。草もなければ、木も無い、空を見れば空だが、それも鼠色の幕が張つてあるのかもしれない。踏む處は柔らかく、海原のような、また沙漠のような気がする。(中略)「何と言う處だろう」早苗は尚熱心に歩くうち、行く手に当たつて、小さな黒いものがポツリと現れた。「おやー」と思うと同時に急に其れが恐ろしく成つて来た。(中略)それは、非常な速度で、まっしぐらに自分の方へ進んで来るのだ。彼女はもう溜まらなくなつて、元来た方へ向き直り一生懸命に駆け出した。(中略)「待て！」大喝した

と思うと、もう行く手に廻つてすつくと立った。「あつ。お父さん」「俺はお前を探しているのだ、世界の果てから果てまで」
 ……⁽⁹⁾

遠近法を活かして道路を斜めに切った構図の中、早苗を乗せた人力車が、画面右手奥よりカーブを描き登場したかと思うとみるみるスピードを上げ画面前方に押し迫り、潜んでいた倉橋と奥山と激しく乱闘した末、早苗が連れ去られるこの場面は、活劇映画の一シーンをみるようである。その背景としては、日本において一九一一年（明治四四年）から一二年（大正元年）にかけ公開されるや大当たりとなった仏エクレール社の『ジゴマ』や、一九一五年（大正四年）より公開され、翌年に人気沸騰となった米ユニバーサル社の連続映画『名金』、また『名金』に続き多数輸入された連続活劇映画の影響が考えられる。『うき世』におけるこの「危難」と題する場面は、原作における早苗の夢の箇所を利用し、夢の中のみ存在した広がる自然描写を、実景を使って映像化することで、西洋映画的な空間を作り、観客に新たな刺激を与えようと試みたシーンであると考えることができるのである。

一九一〇年代の日本映画界は、ヨーロッパ映画が輸入の大勢を占め、フランスやドイツの文芸映画、イタリアの史劇映画などが人気を博していた第一次世界大戦勃興前と、戦争により衰退したヨー

ロッパ映画に代わり急速に台頭してきたアメリカ映画の影響を受け、日本映画界が「純映画劇運動」へと向かう戦後の時代を合わせ持つ激動とも言える年代であった。『うき世』の製作された一九一六年は、その過渡期に当たり、華麗なセットなどで人々を魅了したヨーロッパの芸術的な映画と、次第に輸入の多数を占めるにいたるアメリカの史劇、活劇映画などが、共に市場を賑わせていた時期である。

映画『うき世』は、このような時代を背景に、日本の大衆小説に特徴的な「風景」という概念をもたず、限定された空間内で展開する動きの少ない静的なイメージと、原作の枠を離れることで、劇的に変更することが可能となった、西洋映画を思わせる動的なイメージが組み合わされ成立していた。当時の日活向島が、同時代の西洋映画を積極的に摂取しようとしていた形跡はない。しかし、『うき世』を見る限り、日活向島の映画製作者が、無意識的にも、周囲で人気を博していた輸入映画の影響を受け、その形態を日本映画へ持ち込んでいたことが理解できるものである。

それでは、この後日活向島はどのように映画を発展させていったのか。次は一九二二年製作の『二人静』の映像とともに検証してみたい。

3. 映画『二人静』

3・1. 演劇『二人静』と映画『二人静』

日活向島による『二人静』は、一九一七年（大正六年）一月と、一九二二年（大正十一年）四月に二度に渡り映画化されている。一九一七年版の『二人静』は、『うき世』同様、原作の終結を待たず演劇化、映画化されており演劇と映画の概要は次のようになってる。

【映画】

*日活向島『二人静』一九一七年（大正六年）一月一四日 オペラ館封切

「浪次」

洪江輝雄は酒に溺れる生活の中、芸者浪次との間に非嫡子政一もいる。

「許嫁」

輝雄の母貞子は息子の身を案じ許嫁の間柄、清藤三恵子との結婚を希望する。

「縁切り」

輝雄の叔父村林は浪次に輝雄から身を引くようお願い、浪次も受け入れる。

「横恋慕」

三重子に横恋慕する唐沢は悪友折山と三重子の結婚を破綻させる画策をする。

「人情話」

病床で金策に困っている浪次であるが唐沢の陰謀で入院させられる。

「病院」

三重子は洪江の将来の為政一を引き取ることにする。退院した浪次は政一の不在に気付き洪江家を訪れる。

三重子は政一を洪江の跡取りにすると浪次に約束し浪次は洪江家を後にする。

「紅雪」

輝雄は家族を捨て北海道に旅立つ。三重子と政一も跡を追ひ、浪次も続く。⁽¹⁰⁾

*一九一七年（大正六年）一月一日 新富座 伊井蒼峰 河合武

雄喜多村緑郎

序幕 小田原御幸ヶ濱 松籟園

二幕目 駿河台 師岡伯爵邸

三幕目 下谷同朋町 松葉家

四幕目 逗子の浜 洪江の家

五幕目 北海道釧路 チオロベツ零狐場

六幕目 日本橋品川町の深夜

大詰 上野公園銅像除幕式

初期の日本映画におけるナラティブとイメージの発達過程について

*日活向島『二人静』一九二二年（大正十一年）四月二五日 オペラ館封切

概ね原作通りに進行し、原作同様の結末を描く新富座の演劇『二人静』に対し、日活向島の映画『二人静』は、輝雄が北海道へ向かって以降は、原作とは全く異なる内容へと変更されている。映画において結末が原作と相違するのは、先述した一九一六年製作の『うき世』と同様である。日活向島による『二人静』の終盤は、輝雄を追って北海道を訪れた三重子、政一に続き、原作を離れて浪次も北海道へやって来て雪中の北海道において終結する。原作では最後にひっそりと姿を消す浪次は、映画においては、唐沢の画策で誘拐されそうになった三重子と政一を助け、二人を輝雄と共に逃がすため、輝雄達に銃口を向ける唐沢と格闘の末、猟銃で撃たれ命を落とすという悲劇的な結末をむかえている。では一九二二年に製作された『二人静』においてその最後はどうかであったのか。

二二年版『二人静』の場面構成は、十七年版の筋書きとほぼ同様に展開する。結末も既に終結している春葉の原作に沿うことなく、十七年版と全く同じに北海道の乱闘により浪次が亡くなる場面で終結しており、おそらく十七年版の映画脚本がそのままの形で採用されたのではないかと考えられる。十七年版『二人静』は、二二年版の『二人静』と同じナラティブを持っていた。ではそのイメージは

どうであったのか。十七年版『二人静』は残存していないため確認はできないが、十六年製作の『うき世』におけるイメージと二二年版『二人静』を比較することで、一九一六年以降、日活向島の新派映画の製作スタイルがどのように変遷したのかについて当時の日本映画界の動向とともに検証してみたい。

3・2. 日活向島『二人静』

一九一六年から一九二二年の間に日本映画界においては、帰山教正、映画芸術協会などを中心とした「純映画劇運動」が起こる。弁士の廃止、女優の採用、そして新規の編集技法の導入などを推進した映画の近代化運動は、事実上日本映画の西洋化を促すものであり、ナラティブ、イメージともに日本の伝統的文化を継承する形態をもつ新派映画を作り続けていた日活向島は、当然ながら激しい批判に晒されることとなった。あくまで保守的な路線を貫きつつも日活向島は、山本嘉一、榎本清、田中栄三などを中心として『生ける屍』（一九一八年）のような「革新映画」と呼ばれた新たな試みによる映画を製作した。当時の日活向島においては、山本を中心とした革新的な映画を作る班と、中山歌子などを主演に以前通りの新派映画を量産した班と二分される形で映画製作が行われていた。一九二二年版の『二人静』は中山歌子を主演に作られており、言うまでもなく後者に属するものである。

『うき世』においては、主要な女性の役は全て女形俳優により演

じられており、十七年版『二人静』も人気役者立花貞二郎主演で製作されている。しかし、一九一八年の立花没後、人気女形俳優が発掘されることはなく、女優の起用を推進する映画運動などの影響もあり、次第に女形俳優は姿を消すことになる。二二年版の『二人静』も女優を起用しているが、十七年版の脚本が採用されていることからも明らかのように、旧来の新派映画として製作されており、ここで女優に求められたのは、同時代の現代女性の表象ではなく、古典的な日本女性の姿であった。『二人静』における女優陣は、着物と鬢を身にまとい、形式的で動きの制限された女形俳優特有の演技形態を維持している。日活向島においては、このように進歩的な映画が製作される一方で、従来の形態を持つ大衆向きの新派映画が製作され続けていた。では、俳優を取り巻く劇中の背景描写についてはどうであったのか。

『うき世』に見られた小説の挿絵画に類似した日本座敷のシーンは、二二年版の『二人静』にも継承されている。舞台のセットのように開かれた日本間が画面中央に展開し、真正面からではなく、部屋の隅を正面に据えて対角線上の空間を作り、固定されたカメラで撮影された構図は、日活向島映画の一つの典型といえる形式である。殆ど変わらない形で引き継がれているこの日本間における構図は、十六年製作の『うき世』においてはその殆どの場面が引きの映像（ロング・テイク）で捉えられていたものが、二二年版『二人

静』においては、従来の引きの映像に、登場人物の胸から上を捉えた映像（ミドル・ショット）が挿入されることで、人物の表情がよりはっきり確認できるように変化している。二二年版『二人静』では、カメラが人物により近づくことで十六年製作の『うき世』に見られた引きの映像による画面の広がり、奥行は薄れ、画面内世界はより狭く限定されたものとなっている。それはまた『うき世』においては殆ど見られなかった書き割りを背景とした場面においても同様である。

例えば、「誘惑手段」と題する、おそらく小田原辺りと思われる庭に面した料亭の離れ座敷における場面である。ここは、唐沢と折山の密談に始まり、浪次を含む芸者一行の到着、そして洪江家と清藤家の面会と、三つのグループがそれぞれ滞在し、出会い、共有する屋外を設定して描かれた場面であるが、全て書き割りを背景として撮影されている。背景に連なる山々も、森林も、庭に咲く花々も全て書き割りに描かれたものである。書き割りは、画面の奥行を遮断しているため、そこには『うき世』に若干でも見られた奥行の空間は存在しない。同様に人々の動きもかなり制限され、人物の殆どは、画面横手から登場し横手へと消えるという演劇的な動線を基本としているのである。『うき世』において僅かながらにも確認された西洋映画の影響は、二二年版の『二人静』ではすっかり消え失せている。そしてそれは終盤の雪中のシーンにおいても最も顕著に確

認できる。

「紅雪粉々」と題された最後の乱闘シーンは、酷寒の北海道を舞台としているが、映画においてこの一連のシーンは、全て書き割り、林を模した簡単なセット内で展開している。ここには、『うき世』における代々木の原で早苗が強奪された場面のような衝撃性もドラマ性もない。原作の枠を離れることで、ダイナミックなシーンを含んだ『うき世』と違い、全てのドラマが原作に近い限定された空間内で終結しているのである。それは例えば『二人静』と同時期に公開された一九二〇年、D. W. グリフィス製作、監督、米ユナイテッド・アーティスト配給の『東への道』のクライマックスと比べてみると更に分かりやすい。

広大なるナイアガラの滝、荒れ狂う猛吹雪、そして凍り付いた川の実景を背景に、人間とは何かを問う『東への道』の世界観と、日活向島の描いた「風景」を排除した世界観が全く異なるものであったことは一目瞭然である。そしてそこで最も留意する必要があるのは、この日活向島の製作スタイルが、映画の作り手よりむしろ、観客の需要に応じて採用されたものであるという点にある。日本映画の観客である大衆が、近代映画化を遂げようとする日本映画の進歩を求めておらず、依然として過去の価値観の中に楽しみを見いだしていたと思われるからである。この時代、日活向島の新派映画が生み出した独自の世界観は、日本の文化・文政期に始まる大衆文化の本源へと遡る事で生み出されていたと考えられるのである。

3・3・新派映画の発達

一九一〇年代以降の日本映画界の動向を再確認すると、一九一四年（大正三年）天活（天然色活動写真株式会社）が創立、さらに天活を離れた小林喜三郎により一九一六年（大正五年）小林商会が設立され、井上正夫などが加わり連鎖劇等が盛んに上演されるようになる。小林商会は、設立当初より西欧的な映画製作法を導入しており、井上正夫の提案によるドイツ映画『憲兵モエビウス』の翻案『大尉の娘』（一九一六年）や、菊池幽芳の新派悲劇を扱った『毒草』（一九一六年）などにおいて、大寫し（クローズ・アップ）や、二重露光など、従来とは違った手法を取り入れた革新的な映画を作っていた。そして、国活（国際活映株式会社）、大活（大正活映株式会社）、の創設などを経て、一九二〇年（大正九年）に松竹キネマが創業し、日本映画には、アメリカ映画的な製作法が積極的に採用されることとなる。

このような時代を背景に、日活向島の新派映画製作部は、映画の西洋化へ邁進する周囲の動向に反するように、徐々に西洋映画の影響を抜き去り、日本の大衆文化の源泉へと戻ること、旧来の価値観を維持していた大衆の求めに応じる映画を作るという道を選択していった。女性俳優亡き後も、古典的な女性性を表象する女優を採用し、同時代既に使われることのなくなった書き割りを多用、写実的な「風景」を排除し、原作に基づく限定された空間内において物

語が展開する、所謂日活向島の典型ともいえる世界を創造した。それは、実景を舞台に写実的な空間を作り、そこに生きる人間を自然と対峙させて描写する、欧米を中心とした自然主義的な価値観とは全く異なる、あくまで人間を中心に描くという、日本独自の価値観に基づく世界であったと考えられるのである。

まとめ

映画草創期、映画におけるナラティブとそれに付随するイメージは、演劇にその多くを依存していた。欧米において、新たな映画言語が発達する中、日本映画が常に演劇と近い距離を保っていたことが、日本の初期映画は演劇の引き写しに過ぎない、と言う批判を生む大いなる理由となっていたのである。しかし今回、一九一六年製作の『うき世』と、一九二二年製作の『二人静』の検証を通じて見えてきたものは、日本の初期映画が、その発達の中で僅かながらにも演劇の枠を離れ、無意識ながらも西洋映画の影響を受けつつ成長しようとして試みているその過程であり、またその後日活向島の進んだ進化の形跡であった。日活向島は、日本映画の近代化を迫る「純映画劇運動」など周囲の動向とは全く関係なく、西洋映画の影響を離れ、日本の大衆文化の源流へ遡行することで、日本独自の世界観を創造していった。

この日活向島の独自性は、『二人静』の製作された翌年、一九二

三年に発生した関東大震災により撮影所が甚大なる被害を受け、その製作拠点が京都に移転するのを機に突如消滅し、失われたフィルムと共に急速に忘れ去られていくこととなる。そして日本映画は、ヨーロッパ映画が変わって大量に流入してきたアメリカ映画の影響を受けつつ発達し、日本映画の特性という意識は置き去りにされていくのである。映画の世界標準化が進む中であって、日本映画の固有性を考える場合、日本映画史における日活向島の製作した映画の意義は、更に高まると思われる。

注

- (1) 加藤武雄「家庭小説研究」山本三生編集『日本文学講座第十四巻』改造社、53～70頁。
- (2) 柳川春葉『二人静』至誠堂書店 1917年、307頁。(旧漢字は常用漢字に変換した)
- (3) 長島弘明「文化―文政の文学 *小説の近世的描写」有精堂編集部 編『日本文学史を読む、4』有精堂出版、1992年、113頁～140頁
- (4) 柄谷行人「風景の発見」『日本近代文学の起源』講談社、1988年、7～50頁。
- (5) 長島弘明「文化―文政の文学 *小説の近世的描写」有精堂編集部 編『日本文学史を読む、4』有精堂出版、1992年、138頁。
- (6) 柄谷行人「風景の発見」『日本近代文学の起源』講談社、1988年、34頁。
- (7) 『活動之世界』1916年、5月号 115頁。

(8) 「続きもの」は、新聞小説の前身であった。その源泉は、江戸時代に活躍した戯作者が明治に入り新聞記者に転身したことにあると考えられている。明治初頭に発行された知識層向けの大新聞は、政治的主題を主に扱い、漢文調の古風な文体で書かれた日報であったが、その三面の雑報記事は戯作者の手により情操豊に描写された。事件を一度の報道ではなく、連載という長期の形式で伝える「続きもの」は、大衆を主な購買層とした小新聞へと受け継がれ、やがて「続きもの」から脚色の部分を独立させ、より大衆の欲求に答える小説へと転換されていったのである。

(9) 柳川春葉「うき世」『東京日々新聞』1915年12月16日。(旧漢字は常用漢字に変換した)

(10) 『活動写真雑誌』『活動画報』『活動之世界』1917年3月号。

図① 鰭崎英明『東京日々新聞』1915年7月18日

図② 日活向島製作「うき世」1916年

図③ 鰭崎英明『東京日々新聞』1915年8月7日

図④ 日活向島製作「うき世」1916年

図⑤ 鰭崎英明『東京日々新聞』1915年7月19日

図⑥ 日活向島製作「うき世」1916年

図⑦ 鰭崎英明『東京日々新聞』1915年9月30日

図⑧ 日活向島製作「うき世」1916年

参考文献

- 市古貞次責任編集『日本文学全史1〜6』学燈社、1990年。
大笹吉雄『日本現代演劇史 明治大正編』白水社、1985年。
落合浪雄『小説著作法・着想描写』大学館、1903年。
越智治雄『明治大正の劇文学』塙書房、1971年。
柄谷行人『日本近代文学の起源』講談社、1988年。

河竹登志夫『演劇概論』東京大学出版会、1978年。

木村毅『大衆文学十六講』中央公論社、1993年。

黒沢清他編『日本映画は生きている第二巻、映画史を読み直す』岩波書店、2010年。

朱通祥男編、永井哲朗監修『日本映画総目録』日外アソシエーツ、2008年。

渋井清『近世小説と挿絵』岩波書店、1958年。

高木健夫『新聞小説史 明治編』国書刊行会、1974年。

田中純一郎『日本映画発達史Ⅰ』中央公論社、1980年。

野間宏「ほか」編集『岩波講座文学』岩波書店、1954年。

本田康雄『新聞小説の誕生』平凡社、1998年。

前田愛『近代読者の成立』岩波書店、2001年。

牧野守 監修『日本映画論言説大系、第3期(活動写真の草創期)』25「ゆまに」書房、2006年。

牧野守 監修『Kinema-record = キネマ・レコード』国書刊行会、1999—2000年。

山本喜久男『日本映画における外国映画の影響』早稲田大学出版部、1983年。

山本三生編集『日本文学講座第十四巻』改造社、1933年。

有精堂編集部編『日本文学史を読む、4、5』精堂出版、1992年。

早稲田大学坪内博士記念演劇博物館企画展 企画展図録『日活向島と新派映画の時代展』

早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2011年。