

原節子再論(2)

—— 表象の形成と屈折 ——

李 敬 淑

1. はじめに

次の二つの引用文は、1936年2月11日の『大阪毎日新聞』と、原節子本人が1952年12月号の『映画ファン』に載せた「私の歴史(2)」による。これらからは、世界的な名監督アーノルド・ファンクの来日という映画史の事件と、その世界的巨匠と新人女優・原節子との出会いの経緯が見て取れる。

京都ホテルで日本の最初の夜を明した山の使者ファンク博士の一行は九日午前十時自動車を列ねて洛西蚕の社のJ0スタジオを訪れた。先日の雪はまだあたり一面を埋めていて朝日に輝き「自然の素晴らしい饗宴だ」と一行を感激させる。かくて大沢J0専務の案内でスタジオ内を一巡し、試写室では『かぐや姫』を見、また目下撮影中のJ0映画『花大人』のハルピンの安宿のセットや太秦発声映画の『河内山宗俊』の裏長屋のセットを興味深く見学、殊に後者は山中貞雄監督のセットとてひどく一行の興味をそそつた模様で同映画に出演する原節子にはファンク博士が「新鮮ですばらしい、私の映画にはこの人を使いたいものだ」と称賛を惜しまなかつた。田中絹代とか大原雅子とかいろいろ噂されていたファンク映画の主演女優は案外この日活の新進女優に落着くかもしれない。¹

『河内山宗俊』の撮影が終わり、東京へ帰って『嫁入り前の娘達』に出演、その次がいよいよ日独合作映画『新しき土』です。ファンクさんは『新しき土』の主演女優を探していて、女優さんのプロマイドというプロマイドを全部集めたようです。ファンクさんから、「写真を持って来なさい」という伝言でしたが、私は写真を持ってノコノコ出かけて行って断られたら馬鹿らしいし、恥ずかしかったし、それに若いので欲がないので、行くのをためらっていました。

¹ 『大阪毎日新聞』1936年2月11日付

ところが日活宣伝部の高橋さんという方が、わざわざ家に来られて、「折角のチャンスだから是非一緒に行きましょう」と一生懸命にすすめて下さいました。あまり熱心にすすめるので、私はようやく行く気になりました。

萬平ホテルだったか山王ホテルだったかへ、高橋さんと行きました。持っていった写真の中に、たしか『モダン日本』だと思いますが、その雑誌の口絵になった私の写真がありました。それがファンクさんに気に入られたのです。

その写真がなかったら、『新しき土』に出演し、その後ヨーロッパへ行くといふことは話が別になっていたかもしれません。でも、そのときどういふつもりか、なんとなくそうなるような気もしていました。²

上の二つの引用文から分かるように、アーノルド・ファンクは1936年2月に映画製作のために来日し、映画『河内山宗俊』(1936)のセットで原節子と偶然出会った。この時点でファンクが構想していたのは、「田中絹代とか大原雅子とかいろいろ噂されていた」という記述が示すように、原節子ではない女優を主演とすることだったように推測される。これは、田中絹代や大原雅子と原節子が持つ女優としての経歴の違いや演技力の差から考えると自然なキャスティング案のように思われるが、ファンクは『新しき土』の主演女優を原節子にした。原節子はこれに雑誌『モダン日本』の口絵が影響したといい、それが「ヨーロッパへ行く」ことまでにつながったと述べているのである。

当時新人女優であった原節子が『新しき土』にキャスティングされるこのような経緯は、偶然に偶然が重なったドラマチックな展開の裏話として、従来の研究でよく言及されてきた。原節子本人もそれを「私の生涯の一つの転機」³と意味付けたこともあり、『新しき土』はまるで女優・原節子の原点であるかのように語られてきたのである。しかし、この『新しき土』は、それまでの原節子のフィルモグラフィにおいて最も異質かつ突発的な作品である。なぜそういえるか。その問に答えるため、映画『新しき土』以前の作品における原節子の女優表象について具体的に述べていきたい。

² 原節子「私の歴史(2)」『映画ファン』1952年12月号

³ 原節子「このままの生き方で——よそほひその花の一つにしかざりき」『映画スター自叙伝集』丸ノ内書房、1948

2. 表象の形成——映画『新しき土』以前

(1) 「妹的なるもの」と原節子の表象

原節子の出演作品のうち、現存する最古の映画『魂を投げろ』は1935年9月26日に封切上映された。もとは35ミリ6巻で1時間ちょっとの作品と思われるが、現存するのは16ミリに縮小プリントされた途中30分ほどの映像である。サウンド版——音楽や効果音が入ったもの——であったが、現存映像には音がない。原節子としては三本目の出演映画で、その一ヶ月ほど前に公開されたデビュー作『ためらふ勿れ若人よ』（1935）と同じ田口哲監督の作品である。当時原節子は15歳であった。

この映画の物語は甲子園を目指す常盤中学の野球部を舞台にしている。激しい練習で倒れた野球部のエース早崎の代わりに、「君の球には魂がこもっている」といわれる伊沢が父の反対を省みず猛練習をしている。この映画で原節子は、少年達の友情や奮闘を見守る、早崎の妹役に扮している。神社で兄の回復を祈ったり、伊沢の練習に付き添ったりするなかで、初々しいセーラー服姿や海辺での躍動感ある水着姿、そして楚々とした浴衣姿の原節子が見られる。

1935年11月11日号の『キネマ旬報』で岩松雄は、この映画について「準備不足の部分が多い」と酷評しつつ、「俳優の中では原節子の未来に心ひかれた」と述べている。⁴これは、原節子が映画界にデビューして初めて得た批評であるが、確かに当時31歳の新人監督田口哲は、この映画を若き原節子のために作ったかのように、ロケーション・シーンを中心として頻繁にこの新人女優の顔をクローズアップで撮っているため、彼女の存在が非常に目立つ。たとえば、海辺でのピッチング練習を見守るシーンに醸し出される原節子の存在感がそうである。彼女は砂浜に線を引いてワクを作り「ストライク」と「ボール」の数を、拾った貝殻をならべてカウントしていく。野球の練習というよりは海辺にデートしてきた10代少女のようにみえるこのシーンには、原節子の正面アップが頻繁に用いられ、岩松雄がなぜ彼女に心をひかれたかが十分に理解できるのである。

存在感の輝くこのシーンで、原節子の扮する少女は伊沢に兄の代わりに予選に出てほしいと言う。伊沢にとって、彼女の切なる願いは拒み難いもので

⁴ 岩松雄「映画『魂を投げろ』」『キネマ旬報』1935年11月11日号

ある。そして「兄さんの病気が早く癒えますように…そして今度の試合にはきつと勝ちますように…きつときつと勝ちますように…」という少女の願いを叶えるために、野球部の少年たちは「きつと勝ってくる」と彼女に約束をして試合に出る。つまりこの映画の劇的緊張は、「妹の原節子」の願い事が叶えられるかどうかにかかっているのである。

ところで、この映画は「学生野球の父」と呼ばれる飛田穂洲⁵の短編小説からその着想を得たものである。彼は野球の技術書を多く著したが、1928年刊行の『ベースボール外野及び練習編』⁶には「野球ロマンス集」という付録をつけ、短編小説とエッセイを14本収めた。その中に「魂を投げろ」と題した小説がある。だが、怪我をおった少年の代役が猛練習をして試合で勝利を収めるという筋立ては似ているものの、内容はまったく異なっている。そこで他の作品を読んでみると、「二人熱血児」が、常盤中と西山中の因縁の対決を描いていて、常盤中のエースが試合直前、西山中の指図を受けたに不良に襲われ大怪我を負うが、それをおしてマウンドに立ち、勝利を収めるという話である。また「花散り夢空し」も中学野球の話で、9回の裏にエースのもとへ野球嫌いの父親を説得してくれた姉の死を伝える電報が届き、逆転負けを喫するという内容である。どうやら『魂を投げろ』は、飛田の作品の題名といくつかの話をうまくつまんで脚色したものであるが、どの小説にも原節子の扮した美少女役は存在していない。

要するに、原節子は『魂を投げろ』において、原作とは別に作り出された妹役を演じ、そこで初めて女優としての存在感を認められたといえる。そしてその妹の役は、映画の劇的緊張——彼女の願い（今度の試合で勝利すること）が叶えられるかどうか——を牽引し、物語の展開における中心的な役割を果たしているのである。このように原作にはない妹役に扮した原節子が、映画の物語において構造的な中心となることは、この時期のほかの作品にもみられる。次に分析する『河内山宗俊』（1936）は、青春娯楽映画といえる『魂を投げろ』とはジャンルも作品の雰囲気も全く異なるが、原節子の扮する役が作品中で果たしている役割だけは、驚くほど類似している。

⁵ 『日本人名大辞典』は飛田穂洲について「明治19年12月1日生まれ。早大野球部で主将。大正8年早大野球部監督となり、その黄金時代をきざぐ。15年朝日新聞社にはいり、大学野球と高校野球（戦前は中等学校野球）評論に健筆をふるい、『学生野球の父』とよばれた。昭和35年野球殿堂入り」と記している。

⁶ 飛田穂洲『ベースボール外野及び練習編』実業之日本社、1928

(2) 庇護と警戒の対象としての「妹」

『河内山宗俊』(1936)は、三村伸太郎脚色、山中貞雄監督の映画で、出演は河原崎長十郎や中村翫右衛門などで、前進座の面々に現代劇映画に出演してきた原節子が増えられた形となっている。この映画は、1881年3月東京の新富座で初演された『天衣紛上野初花』における河内山宗俊一党のストーリーに基づいたが⁷、内容は大きく異なっている。一番の違いは、直次郎が不良少年であるうえに、彼の姉としてお浪という甘酒屋の少女の役が、新しく設定されているところである。⁸そして、その役を監督の山中貞雄は、時代劇に出演したことのない新人女優・原節子に振った。

お浪(原節子)は、河内山宗俊(居酒屋の女将のヒモ)と金子市之丞(用心棒)の二人にとって心の慰めである。集金に回る金子は、他の商人たちにはきわめて厳しいが、お浪にだけは「寒すぎて商売が大変ではないか」と優しく声をかけ、集金リストから免除してやるなど、彼女のことを可愛がる。一方、お浪には広太郎という不良の弟がいる。彼は人の小柄を盗んで売ったり、直次郎という偽名まで使って河内山のとばく場に入ったりする。放蕩な生活で広太郎は借金を負い、お浪は弟のために身売りを決意する。大切なお浪を救うため、河内山宗俊と金子市之丞は命をかけた戦いに出る。「わしは、今まで無駄飯ばかり食ってきた男だったが、今度はそうじゃないだろう。人のために喜んで死ぬようなら、人間、一人前じゃないかなあ」と、決意を語るのである。

こう見てくると、『河内山宗俊』は、河内山、市之丞といった無頼の男たちがお浪を守るために一致団結し、献身的な活躍を見せていく過程を中心としているといえる。彼らは一見対立しているようにみえるが、お浪のために簡単ともいえるくらい自然に意気投合し、最後に河内山はみずからの命を犠牲にする。原節子の演じるお浪は、したがって河内山をはじめとする年長の「兄」たちに庇護される「妹的存在」「共通の妹分」であり、この「兄たちの妹」は「保護の主体＝男性」が命を捧げることを厭わないほどの強烈な魅力を持った存在である。原節子はこの映画で「広太郎の姉」という役を担当してはいるものの、どこまでも「庇護される妹」という劇的機能を果たしてい

⁷ 『天衣紛上野初花』については、『明治文学全集9——河竹黙阿弥集』(筑摩書房、1966)『新訂増補歌舞伎事典』(平凡社、2000、152～153頁)を参照した。

⁸ 原作の浪路という人物の名前から一文字をとってきた可能性は否めないものの、直次郎との血縁関係など、設定上ほぼ別の人物のように思われる。

るといえる。それによって映画『河内山宗春』は、原作を特徴付けた、直次郎（広太郎）と三千歳との間のメロドラマ色や、「とんだ所へ北村大膳」という河内山のせりふに象徴された六人の悪党の痛快な活躍ぶりを排除してつくりあげられたものとなる。それは同時に、この映画における原節子が『魂を投げろ』と同じく「原作にいない」「男たちを動かす」「妹としての原節子」であることを意味する。

一方、この映画には、河内山の情婦役と原節子の扮した妹役との関係、つまり性的に成熟した女性とそうでない女性の対立があらわれている。少年たちの世界（『魂を投げろ』）では唯一のヒロインであったため描かれることがなかったが、『河内山宗春』では河内山の情婦の口を通して「妹的なもの」が他の女性の目にいかに写るかが言及されているのである。次の引用文は、その河内山の情婦役がお浪について語っているセリフの一部である。

「近頃の女の子って虫も殺さないような顔をしてるけど、なかなか隅に置けないもんね。」

「本当ですよ。ちょっと見ると、子供みたいでその癖大の男を手玉にとるんだから女なんて魔物でさあ。」

「それでいけしゃあしゃあと私ん処へからかいて来るんだからね。怖いようなもんさ。」

河内山の情婦は、お浪を「虫も殺さないような顔をしてるけど、なかなか隅に置けない」存在という。また、「子供みたいでその癖大の男を手玉にとる」「怖い」「魔物」としてお浪はほかの女性に警戒されている。この話を偶然聞いていたお浪は泣きながら外に飛び出ていく。つまり、この作品において原節子の扮する「妹」は、男たちの世界における「庇護対象」であると同時に女たちの世界では「警戒対象」とされる、という二重の立場にある。そうした意味で、この映画は、性的に成熟した女性とそうでない女性の対立を通して「妹」の可憐さがさらに強調され、男たちの世界で彼女が庇護されるべき妥当性を高めていく構造を取っているといえる。

以上、『魂を投げろ』と『河内山宗俊』について、原節子の扮した役が劇的構造のなかでいかなる役割を果たしているかを中心に分析した。その結果、デビュー時期から『新しき土』までの原節子のフィルムレベルの表象は、「妹

的なるもの」であったことが分かった。⁹これは、神話化の余地のある特別なものともいえず、この時期における原節子の表象を「制服の処女」と関連付けて論じた四方田犬彦の次のような見解とも距離がある。

ここで忘れてはいけないのは、初期の原節子の映像が（ドイツ映画の——引用者）『制服の処女』と密接に関連した形で宣伝されたという事実である。デビューの翌年である1936年、彼女は日本版リメイクである『嫁入り前の娘達』に出演し、まさしくセーラー服の処女を演じた。さらにその翌年には『制服の処女』の本案であるドイツへと旅立ち、女教師を演じたドロテア・ヴィークに会っている。（中略）そして戦後になった原節子を語るときにしばしば口にされることとなった「永遠の処女」というキャッチコピーは、すでにこの時期から密かに準備されていたものと、充分に考えられる。¹⁰

四方田は、「初期の原節子の映像が（ドイツ映画の）『制服の処女』と密接に関連した形で宣伝された」と述べているが、その論拠は提示されていない。そして原節子が「日本版リメイクである『嫁入り前の娘達』に出演し、まさしくセーラー服の処女を演じた」と記されているが、フィルムが現存していないため、正確に確認することは不可能である。また彼女が「ドイツへと旅立ち、女教師を演じたドロテア・ヴィークに会っている」という指摘は、原節子の当時の表象を理解するにあたって、事後的かつ結果論的付会にはほかならないだろう。

このような四方田の主張——原節子の初期表象は「制服の処女」と関連している——は、原節子がなぜ「処女」という形で「特権的に神話化されたのか」を究明するためのものであり、それは同時に、『新しき土』の前後を、ひいては戦後の時期までをつなげ、首尾一貫した論を立てようとしているように思われる。だが、四方田は「神話化の原因を究明するため」ということで、原節子がドイツ映画『制服の処女』に関わって表象されたことを強調し

⁹ 1936年作『生命の冠』は、蟹工船を運営する主人公が、不況の中、客からの依頼で上質の製品を作る為に奔走し、無理をした挙句に自らの船会社を手放すまでを、弟との意見の衝突、兄弟愛などを交えて描いている。原節子は、この兄弟の妹の役で、出演シーンは数カットのみであり、登場人物の脇にいて華を添えているだけである。だが、表情演技を通して兄弟を心配し、応援し続ける妹役についていることを考えると、先に述べた二つの作品から大きく逸脱しているとはいえない。

¹⁰ 四方田犬彦『日本の女優』岩波書店、2000、26頁

たあまり——実際にそうであったかは四方田が根拠を提示していないため証明できない——、自らが神話の増殖に加担したといえる。この時期における原節子の表象は、先に検討した限りでは「妹的なもの」にあり、それは別にドイツとは関係のない、稀ともいえないものであったからである。

『新しき土』とそれ以前の原節子の表象を一括しようとするのは、強引に近い。『新しき土』以前の作品において、四方田が映画『新しき土』に繋げて読み取ろうとする「ドイツ」「ヨーロッパ」「日本伝統の模範的な女性」「西洋と日本という二項対立の理想的な統合」¹¹云々の要素はないことが先に述べた分析の結果から明らかになったからである。

それどころか、『新しき土』における原節子の表象は、むしろ『新しき土』以前の作品におけるそれともっとも異質的に思われる。詳しくは次の(3)で論じるが、原節子は『新しき土』で「捨てられた妹」を演じ、それゆえに、そこでの彼女は男たちに宝物のように庇護されることも、男たちの活躍を導き出すこともない。したがって、『新しき土』の原節子は、ドイツから来た異国趣味の監督によって「発見された原節子」にすぎず、それは当時までの原節子の表象と断絶した、意外ともいえるものである。

(3) 映画『新しき土』における原節子の表象と屈折

『新しき土』(1937)に関する先行研究は、大きく分けて二つの研究方法を取っている。

一つは、『新しき土』の持つ意義を考察し、それを日本映画史に位置づける方法である。そのため、「日本」の表象や「日本映画」という概念をめぐる、当時の活字メディアが活発な議論¹²を繰り広げたことを明らかにし、それと『新しき土』を関連付けて説明する。

二つ目は、『新しき土』の伊丹万作版とファンク版とを比較分析する方法である。この方法を取った研究群の最終的な目的は、ナチスドイツとの合作

¹¹ 上掲書、32～59頁

¹² たとえば、上原一郎の『『新しき土』に關聯して』、大塚恭一の『『新しき土』の感想』、来島雪夫の『外科醫ファンク』(以上『映画評論』1937年2月号に掲載)、磯洋の『『新しき土』の文化性——日本の現実とその性格に關聯して』、MQの『『新しき土』、輸出映画』、西村正美の『『新しき土』ルポルタージュ』、水町青磁の『凡作『新しき土』の商根』(『キネマ旬報』1937年3月11号に掲載)、岩崎昶の『統制の「効果」——ナチスの映画政策』、中谷博の『ナチス政策下のドイツ映画』、石田義則の『『新しき土』の文化的意義』、森岩雄の『ファンク博士の功業——千葉吉造氏に』、林文三郎の『ファンク、新しき土其他』、犬上太八の『『新しき土』礼讃』(以上『日本映画』2巻4号1937年4月号に掲載)などがある。

映画づくりに協力した伊丹万作監督や音楽監督・山田耕筰を戦時下映画の良心的な映画人として位置づけることにある。代表的なものとしては、山本直樹¹³と大坊正規¹⁴の研究が挙げられる。

上記した二つの研究方法に従って、『新しき土』における原節子の表象に関する分析も部分的に行われるわけだが、その分析の結果もまた二つに分けて説明できる。一つは、「純粋に日本的な好みと新鮮でモダンな味とが気持よく調和している」¹⁵という当時の評価を踏襲するもので、これは「原節子＝西洋と伝統の理想的統合」という表象である。二つ目は、ファンクという人物が日本に対してオリエンタリズム的な観点を持ったため、「日本」や「日本の女性」を歪曲して描いたという主張¹⁶で、これによると、『新しき土』における原節子の女優表象もまた「歪曲されたもの」となる。

次の引用文は、その二つ目の研究群においてファンクのオリエンタリズム的な観点を説明するためによく引用されるもので、1936年当時ファンク本人によって書かれた。

そして、私が、もう一つの主題として選んだのは、サムライの娘光子である。彼女は最初淑やかな日本のムスメとして、私の映画の中に姿を現す、忍従的な日本女性なのだ。しかし彼女の忍従は強い忍従である。欧米の女性が、決して持ち得ぬ強さが、やがて観るものをぐんぐん引き摺って行かなければならないであろう。光子だけではなく、輝雄の妹として選んだひで子は、光子と打って変わった明朗さ、快活さの中にやはり日本女性独特の頼もしさを具えなければならないのである。

多くの日本の映画女優の中で、この二つの重要な役のために、原節子嬢と、市川春代嬢の二人が、二つの型の代表として参加して呉れたことも、やがて作品完成のあかつきに、自分として誇りたい。(中略)クライマックスは、日本の火山を背景に置くことにした。光子の失踪を中心に、あの凄じい日本の火山を充分に描いてみたいと思う。日本の美しい自然と、凄じい自然、そして、その内に生き、

¹³ 山本直樹「風景の(再)発見——伊丹万作と『新しき土』」岩本憲二編『日本映画とナショナリズム』森話社、2004

¹⁴ 大坊正規「届かないメロディ——日独合作映画『新しき土』の映画音楽に見る山田耕筰の理想と現実」岩本憲二編、前掲書

¹⁵ 板垣鷹穂「映画『新しき土』」『新潮』1936年12月号

¹⁶ 前掲した大坊正規と板垣鷹穂の論考がこの立場にある。

それに和して行く勇ましく可愛いサムライの娘の姿が象徴したいのである。¹⁷

上の引用文に明らかなように、ナチスドイツの監督・ファンクは、日本女性を「二つの型」に分けて把握している。その「二つの型」とは、「忍従的な日本女性」と「明朗さ、快活さの中に」「独特の頼もしさを与える」女性である。原節子の扮した光子は前者にあたる。さまざまな日本女性の特徴をわずかに二つに分けられるものとして捉えるファンクの視線は、それ自体で言うまでもなく問題的であるが、しかも彼はそれを「サムライの娘」という修辞を用いてより神秘化する。映画の中で光子の父親は「お前はサムライの娘だ」と娘に言うのだが、その「サムライの娘であること」の意味は、説明も十分にされないままに光子という女性に神秘的な価値を与える。そしてファンクは最後にその「サムライの娘」が崇高な日本の自然風景のなかで生きていく象徴と述べる。ドイツ人の目にうつった日本の風物と女性は、オリエンタリズム的な視線によって一体化されているのである。

したがって、『新しき土』における原節子の表象を「西洋と伝統の理想的統合」とみなすことには無理が伴う。それはドイツ人監督本人が意図したものでない。彼が原節子に求めたのは「西洋と伝統の統合」ではなく、「サムライの娘」という神秘的な日本女性を演じることであったからである。この点、先に述べた「原節子の表象＝オリエンタリズム的な視線によって歪曲された表象」という二つ目の傾向の研究と本研究が立場をともにしているところである。

『新しき土』における原節子の女優表象が「西洋と伝統の理想的統合」になりうる性質を持っていなかったことは、映画テキストに戻り、従来の研究で軽視されてきた他の女性たちと光子との関係に注目した場合、より明らかになる。『新しき土』の物語は、よく知られているように、だいたい次のようなものである

男性主人公の輝雄は貧農の息子であったが、息子のいない名家の養子となり、その名家の一人娘である義妹・光子（原節子）と婚約したまま、ドイツに留学する。彼は長い留学を終えて帰国する船でゼルダという西洋人女性と仲良くなる。彼はゼルダに光子との婚約が西洋的な価値観を身につけた今の

¹⁷ アーノルド・ファンク『『新しき土』を贈る』青山繁美訳『映画の友』1936年10月号

自分には納得出来ず、彼女との結婚を拒否したいという。光子とその父親、そして実の妹・ひで子と家族たちは、彼のこうした変化に衝撃をうける。ひで子は、輝雄の内面に日本的な価値への情が復活してくるよう、彼を日本の情緒に満ちたさまざまな場所に連れていく。反面、光子は待ちに待った婚約者に拒否された衝撃に耐えられず、自殺を決心し、噴煙を立てる火山に向かう。輝雄は自らの過ちを悟り、火山に登る彼女を懸命に追い、救出に成功する。結婚した二人は「新しき土」、すなわち満洲に行き、そこで銃を手にした日本兵に守られながら、新たな生活を続けていく。

このような粗筋からみると、『新しき土』で重要な劇的機能を担う女優は、光子・ゼルダ・ひで子の三人である。この構造のなかで、ゼルダは輝雄のいう西洋的な価値観を理解してくれる唯一の女性として登場する。また、実の妹・ひで子は、映画のなかで輝雄が回復しなければならない日本的価値観を象徴し、最終的に輝雄がそれに回帰することができたのには、彼女の努力が大いに影響した。登場人物の劇的機能という側面から考えると、原節子以外の二人が単純といえるくらい明白に「西洋的なもの」と「日本的なもの」を表象している。その中で、原節子の表象は「二項対立の理想的な統合」というより、その「二項」のどこにも当てはまらない、曖昧な位置にあるといえる。

要するに、従来の研究において原節子の原点であるかのように語られてきた『新しき土』は、原節子の女優表象との関係に限って言えば、むしろ屈折点となった作品である。『新しき土』以前の作品において原節子は、男性に庇護される「妹的なもの」を表象してきたが、この映画によって「西洋人監督によって抜擢された新人女優」「洋行帰りの女優」という経歴を持つようになり、それからの彼女の表象形成においてそれが大きく影響を与えるようになっていくからである。『新しき土』以前には影すら存在していなかった「西洋的なもの」が、それ以降の原節子の表象に結び付けられるようになるのだが、次には帰朝歓迎映画『東海美女伝』(1937)における原節子の表象に関する分析を通して、洋行帰り以後における原節子の女優表象について考察していきたい。

3. 表象の屈折——映画『新しき土』(1937)以後

(1) 洋行帰りの原節子の表象における連続と変化

洋行帰り以後は、「西洋的なもの」がフィルムレベルの原節子の表象において重要な比重を占めるようになる。『新しき土』の話題性を考えると、これはごく自然な流れともいえ、従来の研究のほとんどにおいても指摘されている。だが、『新しき土』以前の原節子の表象が、この時点で完全に削除されたわけではない。洋行帰りの原節子が演じた役は、変わりがなく「庇護」の対象としての「妹」的存在であり、その表面的な装いとして「西洋的なもの」が付け加えられたのである。たとえば、原節子の帰朝歓迎映画として企画・製作された『東海美女伝』



【図1】映画『東海美女伝』のポスター

(1937) や『巨人伝』(1938)、そして『田園交響楽』(1938)における役柄がそうである。この点を映画『東海美女伝』の分析から論証していこう。

1937年作の映画『東海美女伝』は、豊臣秀吉の残党、徳川家康への復讐ドラマ、切支丹、山深くの洞窟、そして連発式短銃をぶっぱなし、チャンバラをくりひろげるなど、いわば「伝奇もの+活劇」の性格が強い作品である。それ自体は面白いし、原節子の不思議な魅力もそこに関わっているように、では、洋行帰りの原節子の初映画として、ふさわしい企画なのかどうか。これについて肯定的に答えるのは難しいが、表象の側面からみれば、この映画が彼女に何を求め、彼女の表象が持つ如何なる要素を使おうとしたのかが推測できる。

この映画で原節子の扮したお由利は、家康の人質として駿府城に捕らわれている小西行長の娘である。家康は彼女を寵愛し、妻の嫉妬や警戒から彼女を庇護する。一方、小西行長の遺臣・与四郎は、家康を母の仇と思う娘・お鶴とともに、家康に復讐しようと彼の屋敷に乗り込んだが、奮戦空しく与四郎は捕らわれてしまう。お由利は与四郎の脱獄を手引きし、与四郎は逃げるが、お由利は家康に見つかって島送りにされることになる。その島には、切

支丹たちの潜む洞窟があり、そこで仇の追手から逃げたお鶴や与四郎とお由利が再会する。

やがて与四郎とお由利の間に愛情が芽生えるが、お鶴はそれでお由利を「警戒・嫉妬」し、与四郎まで彼女に「大望」を言い聞かせて、自制を求める。復讐の戦いが続く中、与四郎は、運命をともにしたいというお由利を説得し、切支丹宗門に生きるべきと主張する。家康への復讐は和解に終わり、お由利は切支丹たちに庇護され、「聖女」の道を行んでいくことになる。つまり、映画『東海美女伝』における原節子の表象は、愛する人と結ばれたいという彼女の欲望が去勢されることを通して成り立つ「聖なるもの」といえるのである。

『東海美女伝』のお由利は、自分を人質にしている「年長の男性＝家康」に守られるのみならず、与四郎をはじめ、多くの切支丹たちに「庇護」されると同時に、彼らを奮起させる。「保護の対象」としてのお由利が、「性的な対象」とは距離をおいた「妹的な存在」であるにもかかわらず、映画に登場する女性たちは「自分たちの男＝徳川家康、与四郎」の近くにいる彼女の存在を「警戒」し、「嫉妬」する。

このような人物関係は、先に述べた『河内山宗俊』と類似している。また、原節子の扮した役の劇的機能という側面からみて、『魂を投げろ』と『東海美女伝』のそれは同一である。要するに、彼女が「庇護」と「警戒」という二重の立場に立ち、「妹的なもの」として表象されるのは、『新しき土』以前と以後の作品群において連続的な関係に置かれているのである。

一方、『東海美女伝』には、原節子の従来出演作では見られなかった珍しい姿が映っている。彼女は、着物を身にまとった姿で十字架像の前に座り、



【図2】映画『東海美女伝』

祈祷文を誦し、「アーメン」という言葉とともに神への祈りを終える。切支丹聖徒たちの前では、日本伝統の髪型の上に絹のミサ用ベールをかぶっている。彼女の姿はいわば「着物を来たマリア」を想起させるものであり、日本伝統の衣服に西洋の聖なるイメージを異種交配したように見られる。これは、この時代劇の映画に奇妙な雰囲気醸し出し、他の俳優たちの姿とは異質的に映されている。翌年封切られた『巨人伝』にも、そのような原節子の異例的な姿が映されている。

1938年作の『巨人伝』は、伊丹万作監督の作品である。彼は1937年に国際版(英語版)の『新しき土』を演出し、その次回作として『巨人伝』を選び、帰国してきた原節子を映画のヒロイン役に起用した。映画『巨人伝』は、小説『レ・ミゼラブル』を原作にして時代と場所を日本の幕末から明治初期に変えた翻案作である。



【図3】映画『巨人伝』

この映画で原節子は、原作のコゼットに当たる千代に扮したが、珍しいことに、レース飾りの帽子と洋装で登場して華やかさをふり撒いている。原作では、コゼットの恋人・マリウスが男爵出身の弁護士であるのに対し、映画では英語教師(劇中の名前は龍馬)に変わっている。大沼(ジャン・ヴァルジャン役に当たる)に頼まれ、千代に英語を教えることになった龍馬は、彼女と次のように英語で会話を交わす。

千代 I want to see you alone. What do you think?

龍馬 I want to also. And I think your father in sleep as soon. Then we will snake out room.

(中略)

千代 I am sorry that we can not continue our communication.

龍馬 I agree with you and I hope your father take up everyday.

上の引用文は、父・大沼が同席したうえで英語授業が行われるため、彼に気付かれないようにと、英語でデートに誘い合う二人の会話の一部である。

棒読みの英語演技や過剰な西洋式衣服は、この映画が西洋的とみなされる映画の装置を積極的に取り込もうとしていることを伺わせる。

『巨人伝』と同様に、西洋の名作小説を原作にした『田園交響楽』(1938)にもそのような西洋的装置の痕跡が鮮明にあらわれている。『巨人伝』と同年に封切り上映された『田園交響楽』は、アンドレ・ジイドの同名小説を原作にしている。原作の内容は、だいたい次のようなものである。

身寄りもなく、無知で盲目だったジェルトリュードを牧師は純粋な慈悲の心から引き取ったつもりだったが、やがて牧師と牧師の妻と息子の中で、ジェルトリュードを巡って愛憎劇が展開される。数年後、彼女は「真実を知りたい」という切なる願いを牧師に訴えて視力回復手術を受けたが、視力を得た彼女は現実を見てしまったゆえに精神的な破滅に至り、自殺に追い詰められる。

このような内容の原作を映画化した監督の山本薩夫は、『母の曲』(1937)に続き、『田園交響楽』に原節子をキャスティングして、彼女に原作のジェルトリュードに当たる役を任せた。彼は『母の曲』は会社に言われ「撮らされた」が、『田園交響楽』の場合は、原節子を念頭に置き、自らが企画を立てたと証言している。¹⁸「原節子を念頭に置いた企画」という監督の言葉だけでは、彼が当時の原節子についてどういう認識を持っていたか断定できないが、映画『田園交響楽』と原作との差異から彼が物語のどこに重点を置こうとしたかが見て取れる。

北海道の雪景を背景にした映画『田園交響楽』で原節子は、ジェルトリュードに当たるユキ子に扮する。原作では、ジェルトリュードをめぐる愛憎劇や心理描写が詳細に描かれたが、映画では息子の代わりに男子主人公の弟が登場し、ユキ子(原節子)が「年長の男たち」に「庇護」される様子や彼の妻に「嫉妬」される人間関係の様相が中心的に描かれる。そして、敬虔なクリスチャンで小学校長の男性主人公・日野に、祖母の死によって孤児となった盲目の少女・ユキ子が拾



【図4】
映画『田園交響楽』

¹⁸ 山本薩夫『私の映画人生』新日本出版社、1984、63～65頁

われるシーンなど、乱れ髪原節子が見せる野性的かつ動物的演技も既存の原節子には見られないもので、その驚きのキャラクターは映画の展開につれ、徐々に神秘的な存在として描かれるようになる。次の引用文からもそれが確認できる。

日野の娘 どうして私の姉ちゃんだと分かったの？

日野 それはね、あの方が教えてくれたの。

日野の娘 神様が？

日野がユキ子を家に連れてきて自分の娘にその事情を説明するシーンである。神様に教えられユキ子を連れてきたという日野のセリフと同様に、「神に託された盲目」の原節子は映画の中で「神様の言葉」とともに描写されることが多い。次の引用文は映画がユキ子の状況を隠喩するために引用したと思われる聖書の一節である。

ヨハネ伝（九章四七節）

イエス言ひ給ふ

「若し盲目なりせば罪なかりしならん。然れど見ゆと云ふ汝等の罪は遣れり」

ロマ書（七章九節）

「我曾て律法なくて生まれたれど、誠命きたりし時罪は生き、我は死にたり」

『田園交響楽』は、上の引用文のような映画的装置を活用し、クリスチャン的なイメージをユキ子に付与する。そしてそれは盲目の彼女を「聖なるもの」として認識させる。そうして原節子の扮するユキ子という少女は、男たちに保護されるべき「神の娘」へと神秘化されるのである。

以上の分析を踏まえたうえで、洋行帰りの原節子の表象における連続と変化を纏めると次のようである。まず、『新しき土』以前の作品における原節子の表象と同様に、彼女は「庇護」と「警戒」の二重の立場に置かれ続けている。変化の側面から言えば、その連続性を維持するなかで、「西洋的なるもの」「聖なるもの」という要素がこの時期の表象に加味されているのである。

(2) 「聖なる妹」という表象への屈折

四方田犬彦は、1937年から1938年までの間に封切上映された作品における原節子の表象が「西洋的なもの」と深く関連していると指摘し、これは「洋行帰りの美少女」に対する「観客の圧倒的な期待と願望」によるものだと主張している。¹⁹四方田のこの主張、すなわち原節子の表象変化が「観客の圧倒的な期待と願望」による結果だという主張は、それを傍証する明確な根拠が提示されていないため、短絡的に思われるのだが、それはともかく、四方田はそもそもその「西洋的なもの」が具体的に何を指しているか、そしてその内実が何を意味するかについても言及していない。ここでは、「西洋的なもの」の特性を四つに分けて取り上げ、洋行帰りの原節子の女優表象についてまとめておくことにしたい。

第一は、帰国後の原節子に求められたとされる「西洋的なもの」が、『新しき土』以前の彼女の表象と一定部分連続していることである。つまり、あくまでも「庇護」と「警戒」の二重の立場に立った「妹的なもの」の範囲内で「西洋的なもの」が表現されていたことである。それは同時に、『新しき土』を境にして原節子の表象のすべてが変わったわけではなく、むしろ原節子の女優表象がそれを前後とした連続性を維持しながら屈折していったことを意味する。

第二は、「西洋的なもの」が「聖なるもの」というベクトルで表象された点を強調しなければならないことである。四方田は『母の曲』を中心に「西洋的なもの＝高雅な気品」として表現されたと論じたが、先に述べたように、「高雅な気品」を備えたと言うよりは、むしろ、野性的かつ動物的な孤児の姿からキリスト教的な姿まで、日常的にはよく見かけられない人物を原節子は演じていたのである。また、原節子はその「日常的なるものとの距離」を「聖女」や「盲人」そして「レース飾りのドレスをまとった女性」などといった役柄を通して表現していることは注目に値するところであろう。

第三は、四方田が指摘したように、このような「西洋的なもの」の表象が「洋行帰りの美少女」に対する「観客の圧倒的な期待と願望」によるものであったとするにしても、それが決して皆の期待と願望を満足させるものではなかったことである。

¹⁹ 四方田犬彦、前掲書、61頁

さて、それから私が「大根女優、大根女優」と批評などで叩かれた時代になります。(中略) ドイツへ行く前までは同じ下手でも、それほど「大根、大根」とは云われませんでした。帰ってきてからある批評家が座談会で「原節子はドイツへ行ってきてから、頭がヘンになったのではないか」と云っている記事を読みました。²⁰

上の引用文で原節子は「ドイツへ行ってきてから、頭がヘンになったのではないか」と言っている記事を読んだというのが、調べた限りではそれが書かれてある記事ないし座談会の記録は見つけられない。それゆえに、どの批評家が何を根拠にそう言ったかは不明である。ただ、本人が語ったように、洋行帰りの彼女に付加された「西洋的なもの」あるいは「聖なるもの」という表象が、良い評価を得られなかったのは確かである。それは、『田園交響楽』の監督・山本薩夫が「失敗作」「観念的作品」「日本の風土に密着した現実性が乏しい」²¹と自評したことからも明らかであり、上記の作品はすべて話題性はあったものの、興行的には惨敗したこと²²からも推測できる。原節子自身も女優人生においてつらい時期であったと上の引用文で回顧しているのである。こうしてみると、「聖なるもの」として失敗を経験した女優が、現在——それ以外にも色々な要素があるとはいえ——「永遠の聖処女」として記憶されているのはアイロニーと言わざるをえない。

最後に、この時期における原節子の女優表象と欲望の相関関係を注目する必要があるということである。つまり、原節子の扮した役における欲望の処理方式の問題である。『東海美女伝』の場合、原節子は切支丹の聖女として生きることを強要され、告白した相手には愛への欲望そのものが拒否される。『巨人伝』の場合は、父・大沼の安全な逃避生活のため、愛する人に会うことすら許されない。また、『田園交響楽』の場合は、恋情を抱く相手の顔を見るために目の手術を受けたが、結果的にそれが彼女を自殺に追い込む。つ

²⁰ 原節子「私の歴史(4)」前掲書、66頁

²¹ 山本薩夫、前掲書、65頁

²² たとえば、映画『東海美女伝』の場合、「原節子帰朝第一回の出演作品の企画にして拙劣無能で、観客が目をそらすのも当然」(『キネマ旬報』1937年11月11日号、248頁)と評された。また、1940年5月の『日本映画』でペンネーム山法師が、洋行帰り時期における原節子の出演映画について『『日本が産んだ世界的名女優』にファンの『裏切られた腹立たしさ』も大きかった』といい、「洋行帰り以後の映画の中で興行的にも芸術的にも成功したものはない」と述べた。

まり、目の手術を通して欲望を追求すること自体が死を招くことになるのである。

要するに、この時期において、原節子の欲望は去勢され、欲望の追求は存在そのものに脅威をもたらすものとして表現される。つまり、欲望の追求が主体の没落につながる形、あるいは欲望そのものが去勢される形を通して原節子の表象が特化されたといえる。そしてその結果、原節子は性的欲望の許されない「聖なる妹」として表象され、近代日本の日常から距離をおいたままでなければならぬ存在と、屈折して表象されることになるのである。だが、原節子のその屈折した表象が引き寄せたのは、先に述べたように、「大根女優」という酷評と興行面での失敗であった。

(3) 「妹」から「妹を持つ姉」へ——「モダ的なるもの」との結託

洋行帰り以来、西洋と日本を異種交配したかのような役を演じるようになった原節子に転機が訪れたのは、彼女が日本人作家の原作にもとづいた映画に出演するようになってからだと考えられる。それは1939年頃からであり、その直前まで東宝が翻案系映画に原節子を出演させ、洋行帰りという彼女の話題に当て込んでの作品ばかりを製作していたのは前述のとおりである。原節子はこの時期以来、新聞連載小説を原作にした作品、または監督本人がシナリオの執筆に携わった作品に出演するようになり、これらの作品群では、やっと現実感を回復した役柄につくようになった。ここではこのような作品群にあたる映画を中心に原節子の表象変化様相について述べていきたい。

1939年作の『美はしき出発』は、ブルジョアの呑気な四人家族のドラマである。当時19歳の原節子はどこか冷たさを感じさせる姉役で登場し、虚栄心が強く神経質な20代の女性を演じている。原節子の妹役には、子役としての人気が前年の『綴方教室』(1938)で爆発して売れっ子になった高峰秀子がついている。高峰秀子は当時14歳で、この映画で二人は初めて共演することとなった。そして、原節子のフィルモグラフィーから見ると、彼女が映画の中で妹を持つのはこの作品が初めてである。

この映画で高峰秀子の扮した奈津子を除いた三人(母・長男・長女)は、誠実さなどはどこにもない見えっ張りな人たちである。亡くなった父の遺産で豊かな生活をしながら、長男は才能のない作家で、長女(原節子)は美貌を誇りに外国の画風を真似てばかりの自称画家である。映画は、投資の失敗

をきっかけにこの三人が働くことの大切さを悟り、これからは真面目な生活をする約束と末っ子の奈津子に約束することで終わる。

戦時下の日本映画における原節子と高峰秀子の共演作は、4篇（『美はしき出発』『忠臣蔵』『阿片戦争』『北の三人』）であり、前述のように二人はこの映画で初共演した。『美はしき出発』は、その点を広告にあげ、「人気者の二大スター初の競演です!!」²³と宣伝している。その共演は、映画の粗筋から明らかなように、可愛らしさ、明るさ、聡明さを持つ妹役に高峰秀子を、神経質さ、傲慢さ、不遜さを見せる姉役に原節子を起用する形で行われたのである。もちろん、原節子としてはこれまで任されたことのない役柄であった。

そして広告に「これは処女読本です！これは世のすべての家庭読本です！そしてこれは若き人々の教科書でもある！」という惹句が記載されていることから明らかなように、この映画は「真面目な生活への約束」という「教科書」的なメッセージを与えながら終わる。その教科書的な「正解」に近い役には妹（高峰秀子）



【図5】映画『美はしき出発』の広告

が、正しくない意識を持った存在、いわば「誤答」的役には姉（原節子）が設定されているのである。つまり、妹の対比・対立項として姉という存在が位置づけられており、そういう意味で、この映画は「原節子神話」、とりわけ彼女が「常に規範的な日本人女性を演じ続けてきた」²⁴という神話の反例ともいえる。

このように1939年時点の映画において原節子は、洋行帰り直後の彼女の表象が「聖なるもの」と特化されていたことから一変して、近代日本に吸収された西洋文化の限度を超えない日常的な範囲内で表象されることになる。原節子の女優表象からはもう男性に保護される妹の痕跡や神秘化された聖なるものの模様が見つけられない。その席に入れ替えられているものは、モダンな女性の表象であり、同年の『東京の女性』からもそれを読み取る。

「恋か仕事かそのどちらか一つを捨てなければならないとしたら…すべての働く女性が悩むこの十字路。美しく若き節子の選んだ道は！」「大都市に

²³ 『東京日日新聞』広告、1939年1月2日付

²⁴ 四方田犬彦、前掲書、10頁

働くすべての女性が初めて見出す『私達』の映画！」²⁵という惹句は、『東京の女性』がどんな観客層を狙ってつくられたかを具体的に示している。この映画で原節子は、節子という名前で登場し、タイピストから自動車営業のセールスウーマンまで、いわば「職業婦人」ぶりを見せる。彼女が近代的OLに扮したのはこの作品が初めてである。

ここで注目したいのは、惹句に見られる「働く女性」の「恋か仕事かそのどちらか一つを捨てなければならない」といった葛藤がどのように描かれるかである。なぜなら、自動車販売の世界を主導してきた男性達をライバルに颯爽と画面を闊歩する節子（原節子）の姿もそれ自体で興味深い、「働く女性」の葛藤を描くにあたって「妹」の存在が大きな役割を果たしているからである。節子の妹は、節子と同じ会社に勤務しているが、その仕事ぶりは節子に叶わない。姉の節子が男性たちとぶつかり合い、競争を乗り越えての成功を勝ち取っていくのに対し、妹は男性たちの助けを借り、彼らの仕事を補佐する程度にとどまっている。

つまり、原節子は「庇護される妹」から「自立した女性」を表象するに至って、庇護される可愛らしい娘役は、原節子の表象から程遠いものになっている。映画の後半、節子は一人の男性を間に妹と対立し、嫉妬で妹の頬を叩くほどの喧嘩をしてしまう。仕事の面では堂々とした姿を見せる彼女だが、愛情関係では結局妹に好きな男性を取られるのである。洋服姿の節子がオープンカーに乗り、東京都心を走り回るドライブで失恋の悲しみを紛らせるのがこの映画のラストシーンである。



【図6】映画『東京の女性』

こうしてみると、「原節子＝モダンな女性」という表象に対する映画の視線は、決して肯定的とはいえないもののように思われる。男性たちに「庇護される存在」から男性たちと「戦い合う存在」へ、女性たちに「警戒される存在」から妹を「嫉妬する存在」へ、そして「聖なる妹」から「モダンな都市女性」へと変化した原節子の表象は、妹を持ち、モダン的なものが加味

²⁵ 『東京日日新聞』 広告、1939年10月27日付

されることによって否定される。その否定性としての「モダンなるもの」と原節子の表象との結託は、1941年の映画『結婚の生態』においてより顕著にあらわれている。

石川達三の同名小説を原作にした映画『結婚の生態』(1941)は、一見『マイ・フェア・レディ』を思わせる「幼な妻教育」を描いた作品である。原節子の扮する妻・春子は、男の独善的で身勝手な押し付けともみえる教育の対象である。彼女は結婚に対して否定的な考えを持つ夫の理詰め的女房教育を受け、「完全な妻」になることを求められる。結婚前の彼女は、洋装を好む天真爛漫な文学少女であったが、結婚後は「どうして私のような世間知らずが好きになったの?」「だって、私には何もできなくてあなたに厄介ばかりかけている」と自分自身を責めたりもする。春子について家族たちは「春子はあんまり家庭的じゃありませんよ。祖父が相当贅沢をさせまし、私も随分甘やかしてきたから」「子供ばくて屁理屈もいうし、それで競争心もあるから陰口も言います」という。春子の夫はそんな春子を教育するために「小説と映画評ばかり読んじゃ駄目よ」といい、経済学や数学などを彼女に勉強させる。

このように「学習させられる女性」として描かれる春子は、ある日妊娠するが、その後も偏食の習慣を捨てられず、「子供のためだよ」と言って牛乳を飲ませる夫に「ムカムカ嫌だよ! 気持ち悪いんだもん! 嫌だ!」と神経質な反応をみせ、コップを投げつける。映画は、男の赤ちゃんを産んだ春子に、夫が「君を信用するからこそ子供を任せる気になった」と言いながら長い出張に行き、春子が「あなたに負けないように私も一所懸命やってみるわ」と約束するシーンで終わる。

『美はしき出発』『東京の女性』『結婚の生態』の都美子・節子・春子は、皆平均以上の近代的教育を受けた女性であり、自己主張が強く、男性と対等な関係を持つと志す。芸術的な感受性が豊かで、文学、哲学、美術などに興味を持ち、モダンな女性像をあらわしているといえる。このような役柄は、それ以前の原節子の出演作品では勿論、それ以後の戦時下映画においても見られないものである。

従来の研究では、これらの作品に関する言及がほとんどなく、テキスト分析も行われていない。したがって、原節子が演じた虚栄心の強いモダン女性の表象（『美はしき出発』）も、妹に嫉妬して狂ったように喧嘩する姿（『東京の女性』）も、教育や啓蒙の対象としてのモダンな女性（『結婚の生態』）

を演じた記録も、すべて削除された。その削除は、「原節子＝規範的な日本女性」という「原節子神話」の中で彼女が語られてきた一つの原因であるといえる。

4. おわりに

本稿は、拙稿「原節子再論(1)——神話の構築と解体」²⁶にて提示した問題意識の延長線上で、原節子の表象が映画『新しき土』出演を前後に如何に形成され、屈折されていったかについて論じたものである。その結果、従来の研究において作りあげられた「原節子神話」は、本稿で取り扱ってきた作品群の存在を排除もしくは削除しながら形成されたことが明らかになった。このような排除・削除は、次のような二つの点で問題적이다である。

今日の原節子は、日本国内にせよ、海外にせよ、小津安二郎専属の女優という印象が強い。これについては「原節子再論(1)」で述べた。だが、実際に原節子が小津との作業に入ったのは戦後であり、それは脇役にまわったものまで含めても12年という長い間に6本にすぎなかった。小津が取り組んだ小市民映画というジャンルの系譜から考えると、戦時下にも数多くの小市民物語がつけられたわけで、そこで原節子が演じたのは、「小津の原節子」とは対照的な役柄が大半である。「小津の原節子」が「超越的姿勢をよしとする模範的な家族構成員」²⁷であるとしたら、戦時下の小市民映画における原節子の表象は、対立と紛争の中にいるモダンな女性であった。つまり、この時期において原節子は、教育を通して覚醒させ啓蒙しなければならない存在として描かれたのであり、「原節子神話」の中在原節子と異なる。これらの作品を丹念に見極めてこなかったゆえに、原節子が神話化されたまま語り続けられてきたのも無理ではないだろう。また、先に述べた作品群の捨象は、小市民映画の中在原節子、とりわけ小津安二郎映画における原節子を理解するにあたって立体的な論議を遮断しているという点でも問題적이다といえる。

また、原節子が「妹を持つ姉」あるいは「啓蒙の対象」として登場する作品群を捨象することの第二の問題として、国策映画における原節子の表象が挙げられる。詳しくは「原節子再論(3)」で考察することとなるが、原節子

²⁶ 李敬淑「原節子再論(1)——神話の構築と解体」『日本文学ノート』第50号、宮城学院女子大学日本文学会、2015、98～110頁

²⁷ 佐藤忠男『完本 小津安二郎の芸術』朝日文庫、2000、123頁

は戦時下の国策映画において「弟たちの姉」に扮することが多くなる。これは、戦争の影が映画の物語に深く関わるようになり、国策イデオロギーに沿った人物設定（出征する少年と銃後の姉）が多くなったことに起因する変化である。それゆえに、家族関係の設定や、その中で原節子が占める位置が変化していくことは、戦時下映画史を構築するにあたって重要な一面を示唆する。戦争イデオロギーとは距離をおいた映画群における「妹を持つ姉」としての原節子について探ることは、戦争と「弟たちの姉」としての原節子の表象が、いかなる関連に置かれているのかを分析する作業にもつながっているからである。

■付記 本研究はJSPS科研費15K16669の助成を受けたものです。

■参考文献

- アーノルド・ファンク 「『新しき土』を贈る」 青山繁美訳 『映画の友』 1936年10月号
- 岩松雄 「映画『魂を投げろ』」 『キネマ旬報』 1935年11月11日号
- 原節子 「このままの生き方で——よそほひその花の一つにしかざりき」
『映画スター自叙伝集』 丸ノ内書房、1948
- 「私の歴史（2）」 『映画ファン』 1952年12月号
- 佐藤忠男 『完本 小津安二郎の芸術』 朝日文庫、2000
- 山本薩夫 『私の映画人生』 新日本出版社、1984
- 山本直樹 「風景の（再）発見——伊丹万作と『新しき土』」 岩本憲二編 『日本映画とナショナリズム』 森話社、2004
- 四方田犬彦 『日本の女優』 岩波書店、2000
- 大坊正規 「届かないメロディ——日独合作映画『新しき土』の映画音楽に見る山田耕筰の理想と現実」 岩本憲二編、『日本映画とナショナリズム』 森話社、2004
- 板垣鷹穂 「映画『新しき土』」 『新潮』 1936年12月号
- 飛田穂洲 『ベースボール外野及び練習編』 実業之日本社、1928