

原節子再論 (3)

——戦争と表象——

李 敬 淑

1. はじめに——原節子の表象する「銃後の女性」

原節子がはじめて「銃後の女」を演じた作品は、1938年公開の『将軍の孫』である。だが、それ以来原節子が戦争に深く関わった女性の役のみについていたわけではない。1939年の映画『上海陸戦隊』で「支那女」、すなわち占領地の女性を演じるなど、その女優表象に戦争の影があらわれ始めたのは確かであるが、それと同年に封切られた『美はしき出発』や『東京の女性』など、戦争との関連性の薄い映画においてモダンな女性役を演じることもあったからである。

1940年代に入ってから原節子の出演映画リストには戦争ものと戦争色の薄い映画が共存していく。1940年作『嫁ぐ日まで』を例にあげると、この映画で原節子は母親のいない、父と娘二人の平和な家庭の長女に扮する。母がわりに家事にいそむ姉嬢（原節子）はもう結婚しなければならない年頃だが、父には再婚の話が持ち上がる。まさに戦後の小津安二郎の映画『晩春』を思わせるストーリーであり、姉嬢役が原節子といえば、ほとんどそれを先取りしたものとして興味深い作品ではあるが、戦争時局を反映した要素は見当たらないのである。

本稿では、戦争との関わりが鮮明にあらわれている作品とそうではない作品とが共存していた1940年頃から、戦争イデオロギーにそった作品しか製作の許されなかった1945年頃までの作品を分析しながら、戦争と原節子の女優表象の相関関係について考察することとする。分析対象となる作品は、『女の街』（1940）『指導物語』（1941）『緑の大地』（1942）『ハワイ・マレー沖海戦』（1943）『望楼の決死隊』（1943）『決戦の大空へ』（1943）『熱風』（1943）『怒りの海』（1944）の現存する8篇である。第二節でこれらの作品群がつくられ始めた時点において原節子が女優としてどういう状況に置かれていたかについて検討したうえで、この時期における原節子の表象を大きく二つに分ける

作業を行うことにする。第三節と第四節では、それぞれの作品分析を基盤にその二つの女優表象について考察することにしたい。

2. 1941年時点の原節子

島津保次郎監督の『嫁ぐ日まで』(1940)のストーリーが『晩春』を思わせるものであることは上で述べたとおりだが、それはそのまま島津保次郎の得意の題材でもあった。島津はサイレント時代から松竹で活躍した監督であり、『嫁ぐ日まで』は彼が松竹から東宝に移籍(1940)して演出した二番目の作品である。

島津保次郎は東宝への移籍以後、原節子を主演にした映画を多くつくることになるが、その時点において彼は原節子に対して次のような印象を持っていたという。「最近私は数多い映画で原節子を登用していますが、この人を例に説明しますなら、原節子には常識的な教養もあり、又非常に健康美をそなえています。又表情からそこはかとなない知性を感じるのですが、それ丈はまだまだの感じがするのであります。(中略)原節子は明日のスタアとなるにはまだまだ勉強すべき段階にある人なのです。』¹

このように、原節子は成長途上にあり、これからの精進によって明日のスターになると見た島津監督と原節子の映画作業は、しかし長く続かなかった。それは島津監督が終戦1ヶ月後に病死したことにも起因するが、国策映画作りが強要されつつある映画界の状況に島津監督が賛同できなかったことも影響していたように思われる。『嫁ぐ日まで』が封切られた翌年の1941年3月に雑誌『映画の友』に掲載された彼の「私の映画」という文章がそれを裏付ける。

「私の映画」は、原節子を主演にした映画『兄の花嫁』(1941)の完成後に書かれ、「第一に会社を儲けさせる事、第二は、多くの人に観て貰ふ事、第三は世道人心を益する事」²と、自分の映画作りの目的が国策などとは程遠い大衆性にあることを言明したものである。だが、彼が「私の映画」で言明したとおりの映画を作れた時期もこの頃までであったように思われる。なぜなら、1942年に封切られた原節子出演の『緑の大地』で、島津は夫を追いかけて青島に赴く新妻の役に彼女を起用し、女性が戦争にどう貢献できるかというメッセージを映画に加味しているからである。彼が世を去る直前に「『畜

¹ 島津保次郎「新しき時代の女優」『新映画』1941年4月号

² 島津保次郎「私の映画」『映画の友』1941年3月号

生…残念だ！僕は日本軍国主義に殺された！』と絶叫した³とされることを考えると、彼にとっては1942年以後からの映画がその「日本軍国主義に殺された」結果の産物だといえるだろう。

また、この時期における日本映画界の状況を推測させる次のような記録もある。1941年1月に雑誌『新映画』に載せられた原節子の「春待つ心」がそれであるが、ここには特に原節子本人が女優としてどのような状況に置かれていたかが示されている。

鳥津先生と云へば、先生の『兄の花嫁』以来、約三ヶ月も遊んでしまった私は、それこそ、身体に苔でも生えた様な、じめじめした気持でしたが、今後久振りに熊谷久虎先生——実は私の義兄さんですが、職場のオキテに従つて矢張り久虎兄さんとは云はず、熊谷先生と書かせて頂きます——の次回作『指導物語』に出演する事になりました。二月末から千葉ロケに出発することになつてゐますが、私が『指導物語』に出演と決まつた時、義兄さんは、「『指導物語』は鉄道隊の話だから、勢ひ君は傍系的な出演者なのだ、つまり刺身のつまだね」と云つて笑はれましたが、今の私はたとへ刺身のつまでも、何でも結構、精一杯の熱情をもつて仕事をしたい欲望に張切つて居るのです。⁴（下線は引用者による。以下同）

上の引用文で原節子は、鳥津監督の作品の撮影が終わって義兄の熊谷久虎の映画に出演することとなった当時の状況について述べている。鳥津は「明日のスター」として原節子に接していたのに対し、熊谷は「刺身のつま」のような役を担う女優として彼女に接している。鳥津と熊谷の対照的な発言は両方ともに1941年のものであるが、この時点、すなわち鉄道建設とその運営という重大な時局事業を扱う映画『指導物語』など、国策色の濃い映画において原節子の役は「刺身のつま」になぞらえられているのである。こうしてみると、1941年時点の原節子は、「スター」と「刺身のつま」の間のどこかで戦争というものと遭遇していたことが分かる。

原節子という人気女優に「刺身のつま」のような役が与えられるというこ

³ 吉村公三郎「鳥津保次郎監督素描」『映画芸術』1947年10月号

⁴ 原節子「春待つ心」『新映画』1941年1月号

と自体が戦時下の日本映画における女優の位置をあらわしているといえるかもしれないが、実際に彼女はこの映画で「刺身のツマ」のようなものであったらどうか。確かに『指導物語』の粗筋からみると、なぜ監督の熊谷がそのような表現を使って彼女の役を説明したかが分かる。物語は、老機関士・漱木を中心としていて、彼が一兵卒佐川という青年を短期間に機関士として養成することに大半を費やしている。老機関士の長女（原節子）は二人の妹を持ち、父を支えながら、母親代わりに苦しい家計を切り盛りするしっかりものと設定されている。熊谷の言うように、原節子をはじめ娘たちは、粗筋上「刺身のツマ」にすぎない。それが銃後の女性描写の典型であり、また戦争映画の女優の位置でもある。

だが、「漱木の家族描写があり、原節子、若原春江、三谷幸子の扮する三人の娘が描かれるが、結局この方面は構成上、無意味な付加物で面白味がない⁵」のは確かとしても、その存在は「無意味」ではない。つまり、「刺身のツマ」「無意味な付加物」といってもそれらが存在している以上、そこには何らかの意味があるはずである。その無意味に見えるものの意味を明らかにすることが戦争と原節子の女優表象の相関関係について考察することでもあるだろう。次の第三節と第四節では、その無意味に見えるものの意味を体系的に分析するため、この時期における原節子の女優表象を二つに分けて考えることにしたい。

第一は、「銃後の女」としての原節子の女優表象である。そのため、次の第三節では『女の街』（1940）『緑の大地』（1942）『望楼の決死隊』（1943）『熱風』（1943）の4篇を取り上げ、銃後の新妻のあり方を明らかにする。また、その際には、原節子が演じる銃後婦人のあり方を「聖母」とみなす主張に反論しながら分析することにした。

第二は、「銃後の娘」「銃後の姉」としての原節子の女優表象である。その分析のため、『指導物語』（1941）『ハワイ・マレー沖海戦』（1943）『決戦の大空へ』（1943）『怒りの海』（1944）の4篇を取り上げ、戦場へ導かれていく男子たちにとって、原節子の存在の持つ意味を分析すると同時に、それを「非情念性」という観点から考察することにした。

⁵ Q「映画『指導物語』」『朝日新聞』1941年10月9日付

3. 行動する「帝国の女性」——銃後婦人のあり方

『女の街』(1940)『緑の大地』(1942)『望楼の決死隊』(1943)『熱風』(1943)の粗筋を原節子の役柄を中心に纏めると各々次のようである。

『女の街』(1940)において原節子は銃後の健気な新妻がおでん屋を開いて奮闘する姿を演じる。本郷通りに洋服店を構える夫と新妻・いね子(原節子)は、夫の出征することによって離れ離れになる。一人でも頑張ろうとするいね子だが、肝心の店主が留守では商売はできず、時節柄洋服屋は成り立たないと思い、何か自分にできることをと、義姉の反対を押し切っておでん屋をはじめ。水商売のため周囲のちょっかいもあるが、それにもめげず、健気に働き続ける。夫が無事に帰ってきて、映画は終わる。

『緑の大地』(1942)は、日本で初産をすませ、中国大陸青島で運河建設を進める夫のもとに帰る初枝(原節子)と、青島の女学校に教師として赴任する園子(入江たか子)とが、青島に向かう豪華船の船内で同室するところから始まる。園子は、初枝の夫が高校生だった頃付き合っていた初恋の相手で、それを知った初枝は胸が騒いだ。青島開発に励む有力な日本人一家と教師の園子、そして若い技術者である初枝の夫とが、中国側を説得し協力して運河敷設を完成させて映画は終わる。

『望楼の決死隊』(1943)は、「匪賊」と呼ばれる抗日ゲリラから国境を守る守備隊の話で、満洲と朝鮮の国境鴨緑江付近の朝鮮人村が物語の舞台になっている。原節子は、警備隊長の妻の役に扮し、夫や日本人・朝鮮人隊員の支えとなって、抗日ゲリラの襲撃に備える気丈な妻を演じた。映画の終盤には、抗日ゲリラが雪山を越えて大襲撃をかけ、それに対応して銃を撃つ原節子の姿が出る。原節子が植民地である朝鮮と関わった唯一のフィルムであるこの映画で、彼女は銃後を守るのみならず、戦闘にも実際に参加する帝国の女性を演じているのである。

『熱風』(1943)の物語は、監督の山本薩夫が自伝『私の映画人生』で「(映画『熱風』は)鉄の増産に次ぐ増産で溶鉱炉が大きな故障を起こすが、それを宿老をはじめ、みんなの力で直していくと



【図1】映画『望楼の決死隊』

いうものである』⁶と説明した通りである。彼は映画の概要を説明したうえで「1942年から43年にかけて、東宝は鉄、松竹は造船、大映は飛行機というふうに割り当てられ、それぞれをテーマとした映画を各撮影所でつくれという命令が軍から出されてきた」⁷と証言しているため、この映画が国策に沿った企画の産物なのは確かであろう。原節子は「しっかりしたお嬢さんで、結婚前に鉄のように鍛えたいという希望で来た」というセリフで紹介される、新入社の女事務員・くみに扮し、鉄の増産に励む男子主人公に関わる。

以上で検討した作品それぞれの粗筋からみると、この時期において原節子の役が、植民地や戦地に向かった婚約者や夫を待ちわびる若い女性か、でなければ決意して彼らのもとへ向かう女性という役に急速に転換されたことが分かる。『女の街』が前者の一例で、後者にあたるものが『緑の大地』と『望楼の決死隊』である。『熱風』の場合は、死を覚悟して溶鉱炉の危険な修理に挑む男たちの生産戦が描かれているという点で、原節子の役もその銃後の戦争に関わっているといえる。

原節子のこうした役柄について四方田犬彦は次のように述べている。「こうした役柄の設定は、当時の国策に沿ったものであった。太平洋戦争に突入する日本の軍国主義が、直接に戦地で戦闘行為に就くことのできない日本人女性に要求したものは、銃後の守りを確かにすることであり、『聖戦』の遂行のために家庭を貞淑に守りつつ、健康な男子を育てることであった。(中略) 原節子が戦争中にさしかかっていた二一歳から二五歳という年齢と、その堂々とした美貌、アルカイクだと称えられた微笑が、彼女をして典型的な『聖母』たらしめた。いうまでもないが、あらゆる女優が聖母となりえたわけではない。」⁸

四方田犬彦のこのような主張は、一見正しい意見に見える。この時期における原節子の役柄は「国策に沿ったもの」として設定され、その国策というものが「直接に戦地で戦闘行為に就くことのできない日本人女性に要求したもの」、すなわち「銃後の守りを確かにすること」であった。だが、四方田の主張は間違っていないかもしれないが、正確かつ適切なものでもない。原節子の女優表象と戦争との相関関係という観点から映画フィルムを丹念に

⁶ 山本薩夫『私の映画人生』新日本出版社、1984、73頁

⁷ 同上

⁸ 四方田犬彦『日本の女優』岩波書店、2000、73～74頁

検討してみると、その「国策に沿ったもの」として設定された役柄が「国策そのものからずれていること」が明らかになるからである。

たとえば、『女の街』を再び見てみよう。この映画の中心は、出征した夫ではなく、銃後に残された妻(原節子)に置かれている。彼女は夫の出征によって平穏な日常から離れる。寝不足の状態で朝市に出なければならず、その帰りはトラックの荷台に身を乗せるのである。そして、人妻が水商売をするということで義姉には猛烈に非難され、他の店の女店主には嫉妬され、町の人達にお客である青年とあらぬ噂を囁かされる。しかも、出征した夫に対する心配に起因する悪夢は毎晩のように不安な彼女を苦しめ(【図2】参照)、帰ってきた夫まで彼女が不貞をはたらいたのではないかと疑う。

もちろん、映画は噂された青年が婚約者を伴って登場することによって夫の疑いが晴れるという形で、すなわち国策の枠からはみ出ない範囲内で安全に終わる。だが、映画の大半は、戦争というものが主人

待ちの女にとっていかに辛くて恐ろしいものかを描いている。そういう点に限って言えば、この映画は女性の立場に立った、反戦的なメッセージの含意された作品にすら見える。つまり、出征兵士の家族の「問題」がこの映画の中心になっており、この作品が出征を肯定しているとは読み取れないのである。それは、映画と国策の間の関係設定が不明確であることを意味する。

映画『緑の大地』についても原節子の女優表象と戦争との相関関係という観点からもう一度考察してみよう。この映画が占領地での運河建設を素材に、日本帝国が外地の開発事業を主導することの正当さや重大さなどを強調するために製作されたことは、粗筋から推測できるが、原節子の役柄がその国策的の事業と関連しているようには見えない。彼女以外の人物たち、すなわち夫や園子、そして他の日本人たちは青島の発展のためという名目で外地開発に励むが、原節子の扮した初枝は、園子に嫉妬するばかりである。これについて原節子は次のように回顧している。



【図2】映画『女の街』

島津さんの『緑の大地』では、嫉妬する奥さん役をやりました。その中で私が嫉妬をむけている相手（入江たか子）に、嫉妬をふくみながらトゲのある言葉をチラッとというワン・カット。私はそういう役をやりたくて仕方がなかったし、自分ではそのワン・カットだけはうまくやれたんじゃないかと、妙に記憶に残っているワン・カットです。⁹

上の引用文で原節子は『緑の大地』における自分の役を「嫉妬する奥さん役」と説明している。確かに、この映画で彼女は入江たか子の扮した園子への嫉妬心を終始表現する。嫉妬の発端は、園子が夫の初恋の相手だったことであつたが、その嫉妬心を深めるようになるのは、園子が教師として外地の教育事業に貢献し尊敬される姿を目撃したことによる。つまり、国策的観点から考えると、園子という女性は外地人を教育する模範的かつ理想的女性であり、初枝は帝国の女性でありながらも国策に直結する行動を取っていない女性である。そしてこの映画には、前者に後者が劣等感を感じる場面が何回も映し出されている。映画は国策イデオロギーに沿っていても、原節子の演じる女性はそれが理想的とするものではないのである。

ここで「国策に沿った映画」のなかの原節子の役柄が「国策そのものからずれている」事例として、もう一つの作品を取り上げたい。映画『熱風』（1943）におけるズレは、上で取り上げた二つの作品よりも明確である。この映画には若い溶鉱炉技術者である男性主人公・柴田を間にして二人の女性が登場する。康子と久美子（原節子）である。康子は溶鉱炉事故で父を亡くした娘で、「父親を殺した溶鉱炉が憎くて憎くて…」と言いながらも、その溶鉱炉を復活させようとする柴田を愛している。いっぽう、久美子は、「できない仕事はない。できない人間がいるだけだ。お国のためにならないと駄目だ」という柴田に、「職場の犠牲者の問題を気合の問題にして解決つくもんですか」と言い返す女性である。柴田と久美子の意見対立は、次のようなシーンにもあらわれている。

柴田 驚いたんですか。捕虜ですよ。

⁹ 原節子「私の歴史(4)」『映画ファン』1953年2月号

久美子 どんな気持ちなのかしら、あの人達。

柴田 お可哀想にですか。

久美子 よしてちょうだい。お可哀想なのはあなただよ。できないことってないでしょ。できない人間がいるだけなんですよ。(中略)
偉そうなことばかり言わないで。

上の引用シーンで柴田と久美子は、夜中の帰りにすれ違った捕虜たちについて話す。そして久美子は、映画のなかで禁欲的な求道者かつ生産戦の戦士としてみんなに尊敬される柴田を「偉そうなことばかり」言う人だという。彼女は日本帝国の捕虜たちが「どんな気持ちなのか」を考えたりもする。できないことなんかないという柴田の考え方についても彼女は賛同できない。作品の後半部、死を覚悟したうえで、ダイナマイトを投げて溶鉱炉を直そうとする柴田に、「待って！ ダイナマイトなんて、もっともっとよく考えてよ。死んだらどうするのよ」といい、個人の命を犠牲にしてまで溶鉱炉を復活させようとする彼を必死に引き止めようとするのも、「できないことなんかない」という彼の考え方に共感できないからである。これは、戦争のためなら個人の命が犠牲になってもいいというこの映画における戦争イデオロギーに反する姿勢でもある。

したがって、黙々と柴田を見守り、彼の奮闘を応援する康子は、国策が求める銃後の女に準ずる人物といえるとしても、彼の考え方を疑問視する久美子は、むしろ生産戦を阻害する銃後の女とまで解釈できるのである。このように、生産増強映画としてこの作品に求められた国策性と、原節子の演じる銃後の女との間のズレがあったからか、久美子役に対する当時の評価は、「主要各人物の倫理意識は何とぶざまなものであるか。(中略)アメリカ映画から抜けだしてきたような女事務員(原節子)は工場内を無やみと彷徨し、勇敢な工員柴田へ口論を吹掛けたり、鼻持ちならない」¹⁰などと、手厳しいものであった。

以上の分析を踏まえて、先に引用した四方田犬彦の主張に戻ると、原節子がこの時期の日本映画において「典型的『聖母』」として存在していたという彼の意見は、適切ではないことが分かる。四方田は、原節子の「役柄の設

¹⁰ Q「映画『熱風』」『朝日新聞』1943年10月16日付

定」が「当時の国策に沿ったものであった」と述べたが、その「設定」が常に「当時の国策」に合致したわけではない。それゆえ、国策との不一致とイデオロギー的亀裂を露呈している原節子の女優表象を「聖母」という理想化されたものに一括することには無理が伴われる。先に取り上げた四つの作品の中、原節子が戦争イデオロギーからみて最も完璧に近い銃後の妻を演じた『望楼の決死隊』ですらそうである。原節子が朝鮮に住む理想的な植民者の妻を演じていても、夫から自決用の銃を渡された瞬間に映しだされた妻（原節子）の揺れる瞳は、その悲壮美だけに、戦争の矛盾と恐怖を克明にあらわしているからである（【図3】参照）。

したがって、この時期における原節子の「銃後の女」としての表象は、「聖母」などと一括できる性質のものではなく、戦争イデオロギーの矛盾と亀裂を包含した、あるいはそれを間接的に裏切る非均質的なものとして再解釈されなければならない。但し、原節子の「銃後の女」の表象には、「行動力」という特徴が含まれていることをここに明記しておきたい。出征した夫をただ待つのではなく、自分にできることを積極的に探したり（『女の街』）、銃後の内地にとどまらず、外地や戦地に積極的に向かっていったり（『緑の大地』『望楼の決死隊』）する行動力は、他の女優の演じる銃後婦人の表象にはあらわれていないからである。



【図3】望楼の決死隊

4. 「銃後の娘」「銃後の姉」と非情念性

第三節では、戦争と原節子の女優表象の相関関係に関する考察の一環として、「銃後の女」「銃後の妻」に変わりゆく原節子の表象について検討したが、ここでは戦争時局下に置かれている帝国の男性の「姉」あるいは「娘」としての原節子の女優表象について分析する。そのため、『指導物語』（1941）『ハワイ・マレー沖海戦』（1942）『決戦の大空へ』（1943）『怒りの海』（1944）を取り上げることにしたい。

映画『指導物語』（1941）は、第二節で述べたように、熊谷久虎監督の作品である。熊谷はこの作品の製作にあたって、「『指導物語』を映画化するこ

とは、国家に必要な、指導する者とされる者の協調を表現することになるので、或る意味では国策に協力する。政治の要求していることを援助することになると感じている¹¹と述べ、この映画と国策との関連性を明確にした。それゆえに、この映画は、国民総動員体制下における技術者の養成や戦場で軍用列車を運転する機関員得業の兵士の育成など、国策に徹底的にもとづいており、原節子の扮した老機関士の長女役も国策の理想視する国防婦人と設定されている。

この映画は、「大日本国防婦人会」の白襷を和服姿にかけた邦子（原節子）がうれし気に微笑みながらカメラに向かってくるシーンで始まり、彼女が出征兵士を満載した特別列車を見送るシーンで終わる。その特別列車には彼女の父が三ヶ月間厳しく訓練させた佐川という青年が乗っていて、物語はその佐川と彼女の父の訓練過程を描くことに大半を費やしている。原節子はファストシーンとラストシーンを除き、6回にわたって登場し、千人針を集めたり、出征式の手伝いをしたりして父と佐川を陰ながら支える。もちろん「お父さんがこの苦しい中から学校にやりたい気持はよく分かりますが、こんな時には何かお国のために直接役に立つような仕事を見つけて働いたほうがいいと思います」と、妹の進路をめぐって父を説得するなど、彼女は母親代わりの役も果たしている。



【図4】映画『指導物語』の出征前夜

故郷に老母を一人残して来た農村青年である佐川を息子のように思う父が

¹¹ 熊谷久虎「映画『指導物語』の製作にあたって」『映画の友』1941年6月号

しばしば彼を家に連れてくることもあって、邦子と佐川とが接する機会は少なくない。佐川と邦子の間には微かな好意らしきものがあり、「(お姉さんが)佐川さんのことばかり言ってたよ」という妹のさり気ない言葉は、それを窺わせる。だが、その直接的な描写はつとめて画面から排除されている。邦子と佐川の「情念 (pathos)」¹²的な交流は意図的にと言えるほど、厳しく除外されているのである。その情念の排除は、出征の前夜の描写にもあらわれている。邦子の父と佐川は、寢床に入っても話をしている。邦子は隣の部屋で、その話を聞きながら、じっと無言でいる。深いもの思いに沈んでいる彼女の表情を、カメラは正面から捉えようとせず、後ろ横から映すにすぎない(【図4】の左側を参照)。外には激しい雨が降っている。そこへびしょ濡れになった女性が訪れる。佐川の老母が訪ねてきたのである。息子に最後に会っておきたい、その抑え切れない気持ちを田舎臭い表情(【図4】の右側を参照)で表現している母親の情念は、邦子の非情念性とコントラストされる。

いよいよ出征の日、佐川は列車の中に、邦子と佐川の母親はプラットフォームに立っている(【図5】の左側を参照)。列車の中の佐川の顔とプラットフォームに立つ原節子の顔はカットバックで交差されるが、両方ともに冷静な表情である。母親は前に出ずに誰かの背中に隠れているように見える。彼女は息子の顔から目を離さない。

突然、列車が動き出す。佐川の母親はフォームを走って



【図5】映画『指導物語』の出征場面

¹² 『世界大百科事典』によると、情念(pathos)は「『激情』を意味する。つまり『感情』が強まりそれがはつきり身体に現れるほどになったとき『情動』と呼ばれ、またさらにいっそう激化して感情の自然の流れがせき止められ苦悩にさらされるようになるとき『情念』と呼ばれる」と解説されている。また、『大辞林』によると、情念は「深く心に刻みこまれ、理性では抑えることのできない悲・喜・愛・憎・欲などの強い感情」と定義されている。本稿でいう情念の概念は、これらの解釈に基づいている。

息子を乗せた列車を追っていくが、フォームの先端に至るともう追うことは出来ず、立ち止まるしかない。倒れそうな老母を支えるため、その後ろに邦子がやってくる（【図5】の右側を参照）。原節子の扮した邦子は、最後まで情念の削除されたタッチで描写されているのである。

映画『指導物語』の封切られた2ヶ月後、太平洋戦争が勃発する。1941年12月1日、御前会議でアメリカ・イギリスとの開戦を決意した日本帝国は、8日、マレー半島に上陸、ハワイの真珠湾にあるアメリカ艦船を空襲した。原節子は、開戦のニュースをラジオで聞くシーンを『ハワイ・マレー沖海戦』（1942）で一年後に演じる。そこには『指導物語』における原節子の表象の持つ非情念性が、崇高な戦争へ弟を向かわせる力を持つものとなってあらわれている。論を『ハワイ・マレー沖海戦』に移そう。

『ハワイ・マレー沖海戦』は、父なき家の少年が少年兵に志願し、真珠湾攻撃に参加するまでを描いた作品である。原節子はこの一家の長女に扮したが、出演シーンは「刺身のつま」であるかのように、次の五つのみである。

一番目は末っ子の少年が母親に少年兵志願を認めてもらうシークエンスで、喜ぶ弟に長姉の原節子は「よかった」という。

二番目は、訓練に疲れた少年が宿舎で夢をみるシークエンスである。その夢の舞台は少年の懐かしい故郷の家である。そこには母親と二人の姉がいるが、少年の存在は彼女らに気付かれず、懸命に話しかける少年の声も不思議に届かない。なぜか姉たちは大きなリボンをしていて、彼女達のあどけない微笑みの表情が映し出されている（【図6】参照）。この文字通りに夢想的な夢は、聖戦におもむく少年と銃後の女たちの間の距離を象徴すると同時に、故郷にいる姉たちの懐かしいあどけなさ、少年が聖戦を通して守るべきものであることを意味するように思われる。



【図6】映画『ハワイ・マレー沖海戦』の夢場面

三番目のシーンでは、実際に少年が故郷に戻っている。彼は原節子の扮した長姉に母の様子を訊く。姉は最近母の様子が変わってきたと屈託なく話す。「どうせあの子(少年)はもううちの子じゃないんだもん」と言いつつも、帰ってきた少年の顔を泣きそうな表情でずっと見つめている母親の複雑な心境が、原節子の姉には理解できていないのである。

四番目は、弟の手紙を長女が母と妹に読み聞かせているさなかに休暇を得た少年が帰ってくるところで、彼を原節子は清々しい笑顔で迎える。

最後の五つ目のシーンは、弟が参加した真珠湾攻撃のニュースを一族の女たちがラジオで聞いているラストシーンである。

この映画において、原節子の扮する銃後の姉が戦争そのものへの疑念を持っていると感じさせる手がかりは何もない。彼女にはそれが生ずる隙間すら見当たらない。そしてこの姉には母親の心境が分からず、弟を心配する気配もない。彼女はこの映画で、永遠に続くような素敵な笑顔を弟に送りながら存在するだけである。それによって少年は力を得て聖戦に命を捧げる覚悟ができるのである。それは、母親が隠そうとする胸の千切れそうな情念より、そして国の言う聖戦へのイデオロギックな情念より、覚悟を決めるにあたって効果的である。『ハワイ・マレー沖海戦』において原節子が「刺身のツマ」のような、登場回数の少ない役を担っていても、その役の意味するものが「刺身のツマ」のような無意味なものではない理由がここにある。

映画『決戦の大空へ』(1943)には、『ハワイ・マレー沖海戦』より一層「銃後の姉」の持つ力が拡大されている。『ハワイ・マレー沖海戦』の原節子が少年一人の姉であったのに対し、『決戦の大空へ』の彼女は軟弱な弟の姉であると同時に、休暇のたびに彼女の家を訪れる少年兵たち皆の姉のような存在だからである。ある少年兵が原節子の扮する姉に服のボタンを付けてもらったことを話しながら、「実の家族のように扱ってもらえた」「そう思うと、自分が生命を捨てて守る日本が、いっそうありがたいものに思えてくるのであります」と語ることからも、彼女が戦争に出る少年兵達の心に「銃後の姉」として存在していたことが分かる。そしてその「銃後の姉」の持つ力は、「自分が生命を捨てて守る日本」というある少年兵のセリフからも見て取れるように、個人的なレベルを超え、大日本帝国全体を包み込む規模にまで拡大されているのである。

『怒りの海』は、1944年の作品で、この年に原節子が出演した唯一の映画

である。この時期を原節子は次のように回顧する。「だんだん戦争が激しくなるにつれて、映画もそういった色をおび、男ばかりの主演映画が多くなって、自然私たちは映画に出る機会が少なくなって参りました」¹³「大東亜戦争がはじまると『ハワイ・マレー沖海戦』とか『望楼の決死隊』とか『決戦の大空へ』とかいったいわゆる国策ものが多くなり、また空襲がはげしくなると同時にだれもかれもいきることに精一杯で映画どころではない時代になりました。」¹⁴

原節子が回顧したとおりに「男ばかりの主演映画が多く」「映画どころではない時代」につくられた映画であるからか、戦艦の父と呼ばれる平賀博士の伝記を映画化した『怒りの海』は、平面的な人物描写に終始していて、そこには解釈の余地がほとんどない。原節子は平賀博士の娘に扮し、彼の戦艦開発のための奮闘を励ます家族の一人を演じているのだが、記憶に残る印象的な姿を見せていない。上で検討してきた『指導物語』『ハワイ・マレー沖海戦』『決戦の大空へ』と関連付けて考えると、役柄が戦争の勝利のために奮闘する男性を支える銃後の娘・姉として設定されている点では同様であるが、その表現の幅は極めて狭い。そういう意味で、『怒りの海』は国策色の濃い映画が辿り着いた失敗の断面をみせる作品ともいえる。

以上で検討した通り、「銃後の娘」「銃後の姉」としての原節子の女優表象と特質は、「非情念性」にある。「情念」が「激化された感情がせき止められ苦悩にさらされる状態」を意味するとすれば、上で検討してきた原節子の表象は、感情が決して情念化されない状態でつくり上げられるのである。それは、第三節で考察した「銃後の女」「銃後の妻」という表象に内在する積極的な行動性とは異なるものであり、矛盾と亀裂を包含した「銃後の女」「銃後の妻」という表象とは対照的に、一抹の揺れやズレもないものである。「銃後の娘」「銃後の姉」という原節子の女優表象は、時局の激しい変化にも振れない価値の付与されたものであった。こうした非情念性の力は、日本帝国の男性と少年たちを生命を捧げて聖戦に臨ませる原動力となっている。それがこの時期の戦時下日本映画における原節子の女優表象が持つ意味でもある。

5. おわりに

¹³ 原節子「私の歴史(4)前掲書

¹⁴ 原節子「早春夜話(6)『東京新聞』1959年2月27日付

人間の「記憶」が形成されるシステムが、その記憶される対象のある部分を意識的あるいは無意識的に「忘却」する過程を必然的に随伴するものである以上、人間の記憶とその記憶の対象とはどこかですれちがわざるをえない。しかも、ある対象に対する記憶が神話化されるまでに至っているのであれば、それはその対象の何かを「排除」する作業が行われたことを意味し、それゆえ、対象と対象の記憶との距離は一層遠くなるしかない。

本稿を含めた「原節子再論（1）～（3）」¹⁵では、戦時下における原節子の女優表象を形成、屈折、戦争との相関関係の側面から検討し、「原節子神話」が「原節子」の何を「排除」して成立したのかを探りつつ、原節子の女優表象がどのような方式でつくり上げられたか、何によって屈折されたか、その屈折の結果は何であったか、戦争時局下ではどのような特質を見せていたかを明らかにしてきた。ここで、「原節子再論（1）」に述べた問題意識にそって、改めてその内容を整理しておきたい。

まず、女優表象の形成と屈折について、『新しき土』（1937）以前と以後に分けて論じた。

『新しき土』以前は、原節子の女優表象が形成される時期と見られる。現存するフィルム（『魂を投げろ』『河内山宗春』など）を検討した結果、この時期における原節子の女優表象は「妹的なもの」であり、それは「庇護」と「警戒」の二重の立場に立っていた。四方田犬彦がこの時期の原節子をドイツ映画『制服の処女』と関連付けて説明したのは、ナチスドイツの監督のつくった映画『新しき土』とそれに出演する以前の原節子を繋げようとした結果に過ぎず、むしろ原節子のこの時期における女優表象と『新しき土』のそれとは共通する要素がなく、異例かつ例外的な関係にあることも明らかになった。

『新しき土』以後は、洋行帰りという原節子の話題に当て込んだ作品に出演することによって、原節子の女優表象が屈折した時期と見られる。屈折の結果、この時期における原節子の女優表象は「聖なる妹」となるが、それは次のような特質を持っていた。①映画『新しき土』以前の彼女の表象とある部分で連続している。②既存の研究ではただ「西洋的なもの」といわれ

¹⁵ 「原節子再論（1）——神話の構築と解体」は、『日本文学ノート』第50号（宮城学院女子大学日本文学会、2015年7月発行）に、「原節子再論（2）——表象の形成と屈折」は、『日本文学ノート』第51号（宮城学院女子大学日本文学会、2016年7月発行）に各々掲載されている。本稿はこれらの論考の延長線上にあり、再論連載の最終論考である。

てきたが、正確には「聖なるもの」というベクトルで表象されている。③四方田が指摘したように、「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」によったとしても、それは決して皆の期待と願望を満足させるものではなかった。④その表象は、原節子の演じる役の欲望が去勢されることによって成り立つ。

また、1939年頃から原節子が「妹を持つ姉」役を担うようになると同時に、その役に対する描写が否定的なものとしての「モダン的なもの」と結託した形で、そして妹との対立にもとづいて行われたことも確認できた。これは「原節子＝規範的日本人女性」としてきた「原節子神話」によって従来の論議から排除されてきたものであり、その神話の反例にあたるものでもあった。

次いで、本稿においては戦争と原節子の女優表象との相関関係という視点から、原節子の表象する「銃後の女性」について考察した。その結果、原節子の演じる「銃後の女性」は「銃後の妻」と「銃後の姉」に分けて表象される傾向にあったことが明らかになった。とりわけ、原節子の「銃後の妻」という表象は、国策との不一致とイデオロギー的亀裂を露呈したものであり、それゆえ、「聖母」という表象を認める従来の研究には無理があったことが確認できた。また、「銃後の姉」の場合、「銃後の妻」が積極的な行動力を持っていたのに対し、「非情念性」を含意するという特質が見られた。

以上の検討から、原節子の女優表象がいわゆる「原節子神話」とは異なる、時によっては、それを根本的に否定するような要素をまで含んでいたことが明らかになったと思う。戦時下日本映画における原節子の女優表象は、国策イデオロギーの矛盾と亀裂を明確に証している代表的な事例ともいえる。ここに、等閑視されてきた戦時下の原節子を射程に入れ、彼女の多様な表象とその変化様相を考察してきた本研究の意義もあるだろう。

■付記 本研究はJSPS科研費17K13373の助成を受けたものです。

■参考文献

- Q「映画『指導物語』」『朝日新聞』1941年10月9日付
 Q「映画『熱風』」『朝日新聞』1943年10月16日付
 吉村公三郎「島津保次郎監督素描」『映画芸術』1947年10月号
 熊谷久虎「映画『指導物語』の製作にあたって」『映画の友』1941年6月号

- 原節子「私の歴史（4）」『映画ファン』1953年2月号
——「春待つ心」『新映画』1941年1月号
——「早春夜話（6）」『東京新聞』1959年2月27日付
山本薩夫『私の映画人生』新日本出版社、1984
四方田犬彦『日本の女優』岩波書店、2000
島津保次郎「私の映画」『映画の友』1941年3月号
——「新しき時代の女優」『新映画』1941年4月号